

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**GEÇ(ME)MİŞİN İZLERİ: ÇAĞDAŞ SANAT YAPITLARINDA
AİDİYET VE KARŞI BELLEK TEMALARININ İNCELENMESİ**

Anet Sandra AÇIKGÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. Şive Neşe BAYDAR

ARALIK - 2023

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GEÇ(ME)MİŞİN İZLERİ: ÇAĞDAŞ SANAT
YAPITLARINDA AİDİYET VE KARŞI BELLEK
TEMALARININ İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Anet Sandra AÇIKGÖZ

Enstitü Anabilim Dalı: Resim

“Bu tez 22/12/2023 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Şive Neşe BAYDAR	Başarılı
Doç. Dr. Evrim KAVCAR	Başarılı
Doç. Burak DELİER	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Anet Sandra AÇIKGÖZ

22/12/2023

ÖN SÖZ

Öncelikle bu araştırmanın en zorlayıcı kısmının benim için tetikleyici bir yerde konumlanması, araştırma ile birlikte -tam da içeriğine uygun olarak- pek çok noktada zorlu yüzleşmeler yaşadığım gerçeğini belirtmek isterim. Bu sebeple emeği ve desteği için teşekkür edeceğim isimler, bu zorlu anlarımda bana ışık tutan, farkında olmadan yalnız olmadığımı hissettiren isimlerdir.

Emeğini, samimi ve motive edici tavrını esirgemeyen sevgili danışmanım Prof. Şive Neşe Baydar'a bana olan inancını daima diri tuttuğu için teşekkürlerimi sunuyorum. Bu yolda bana destek olan aileme; fakat en çok annem Roze'ye çok şey borçluyum. Eşikte benimle buluşan ve önümüzde düşünerek üretebileceğimiz nice yıllar olduğunu düşünmek istediğim sevgili dostum Servet Kaplan ve Gizem Önal'a, verimli sohbetini benden esirgemeyen, en zor zamanlarımda tüm yüreği ile yanımda olduğunu bildiğim çok sevgili hocam Doç. Dr. Fatma Berna Yıldırım'a, masamın karşısında O'nun kadar özgürce üretebilmem için bana her gün bakarak ilham olan Parajanov'a, hiç bitmesini istemediğim dersleri bir yana, o derslerden sonra bambaşka bir insan olmamı sağlayan sevgili Doç. Burak Delier'e ve bana bu uzun yolda eşlik eden sevgili Buğra'ya ve kedilerimize teşekkürler.

Canı hiçe sayılmış, gömülememiş ve-ya yası tutulamamış her cana...

Anet Sandra AÇIKGÖZ

22/12/2023

İÇİNDEKİLER

GÖRSEL LİSTESİ.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: BELLEK	4
1.1. Belleğin Geçmişi- Bugünü	6
1.2. Yer / Mekân Olgusu	13
1.3. Bir Kriz Olarak Nostalji	24
1.4. Bellek Sanat İlişkisi	27
2. BÖLÜM: HATIRLAYAN KİM?	40
2.1. Bireysel ve Kolektif Bellek	40
2.2. Resmi Tarih Anlatısı ve Karşı-Hafıza: Karşı Kutuplar ve Sanat.....	47
2.2.1. Bellek / Hafıza Mekanları	59
2.2.2. Anıt ve Karşı-Anıt	61
2.3. ‘Kimlik’ Ve ‘Aidiyet’ Kavramlarının Hafıza ile İlişkisi	66
3. BÖLÜM: BEN, SEN, ÖTEKİ.....	72
3.1. Müze ve Arşiv	72
3.2. Öteki ile Karşılaşma, “Yüz”leşme ve Sorumluluk Alanlarına Alternatif Bir Bakış	80
4. BÖLÜM: GEÇ(ME)MİŞİN İZLERİ.....	88
SONUÇ.....	96
KAYNAKÇA.....	100
ÖZ GEÇMİŞ.....	107

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Biblia Pauperum (Fakirlere İncil), 22. Sayfa, Baskı Detayı, (İsa'nın vaftizi), Hollanda veya Almanya 1970'ler.	9
Görsel 2: Mehmet Ali Boran, "The Magic House", 6 Dakikalık Video'dan Görüntü, 2008, Bilsart.....	17
Görsel 3: Hera Büyüktaşçıyan, "Önceki Günün Adasından", 2015, Defterler (668 parça), 14.İstanbul Bienali'nden Görüntü	18
Görsel 4: Doris Salcedo, "Palimpsest", 2013–2017, Enstalasyon görüntüsü, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2022 (Detay).....	19
Görsel 5: Doris Salcedo, "Palimpsest", 2013–2017, Enstalasyon görüntüsü, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2022	20
Görsel 6: Hera Büyüktaşçıyan, "Karşılıksız aldınız, karşılıksız verin", 2016, Yerleştirme.....	21
Görsel 7: Hera Büyüktaşçıyan, "Karşılıksız aldınız, karşılıksız verin", 2016, Yerleştirme (Detay).....	22
Görsel 8: Aslı Çavuşoğlu, "Kırmızı", 2015	23
Görsel 9: Felix Gonzalez Torres, "Untitled" (Perfect Lovers), 1991, Yerleştirme	28
Görsel 10: Gonzalez-Torres, "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.), Yerleştirme, 79Kg Renkli Şeker.....	29
Görsel 11: Louise Bourgeois, <i>The Destruction of the Father</i> (Babanın Yıkımı), 1974, Lateks, Alçı, Ahşap Kumaş ve Kırmızı Işık, Collection Glenstone Museum, Potomac, MD	30
Görsel 12: Sarkis, "Çaylak Sokak" (Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1986), Sergiden Görünüm.....	32
Görsel 13: Sarkis, Respiro, 56. Venedik Bineali Türkiye Pavyonu, 2015, Fotoğraf: Andre Morin	33
Görsel 14: Christian Boltanski "Reserve Canada" (1988), Adagp, Paris, 2019, Ydessa Hendeles Art Fnd.....	34
Görsel 15: Christian Boltanski (The Newspaper El Caso's archives for 1987). 1989, VEGAP, Barcelona, 2015	35
Görsel 16: Halil Altındere, Kayıplar Ülkesine Hoş geldiniz, Posta pulu Serisi, 1998. 37	
Görsel 17: Joshua Oppenheimer, 'The Look of Silence', 17'58'', 2014	45

Görsel 18: Dilek Winchester, ‘Okuma ve Yazma Üzerine’, Enstalasyon Görüntüsü, Sırasıyla Salt Beyoğlu, 2015, EMST, 2012	53
Görsel 19: Dilek Winchester, ‘Okuma ve Yazma Üzerine (Türkçe’de 3 İlk Roman), Salt Beyoğlu, 2015, EMST, 2012	54
Görsel 20: Aydan Murtezaoglu, “Karatahta”, 1993, Sunta üzerine karışık teknik, 175x140cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu / Uzun Vadeli Kredi.....	55
Görsel 21: Ani Setyan, Eksik Liste, 3. Uluslararası Çanakkale Bienali, Korfmann Kütüphanesi ,2012.....	56
Görsel 22: Emre Zeytinoğlu, Devletin Belleği, 1993	57
Görsel 23: Krzysztof Wodiczko, Hirshhorn Museum, Washington, DC, 1988	65
Görsel 24: Susan Harbage Page ve Juan Logan, “Prop Allocations Or Accents For Gracious Living” “Prop Master” Sergisi, Gibbes Müzesi, 2009 Fotoğraf: Rick Rhodes.....	74
Görsel 25: “Prop Allocations Or Accents For Gracious Living” 2009, Fotoğraf: Rick Rhodes, (Yakın Plan Gönünüm)	76
Görsel 26: Burak Delier, Missing (Kayıp) shirt made by Kevlar, 2013.....	85
Görsel 27: Burak Delier, Maya, video görüntüsü, HD video, 18' 21", 2020.....	86
Görsel 28: Teresa Margolles, In The Air, Exhibition view, 2003.....	87
Görsel 29: Anet Sandra Açıkgoz, Dağıtılamayan, Aydinger üzerine baskı ve karton, Mahalla Festival 2022.....	89
Görsel 30: Anet Sandra Açıkgoz, “Değişmiyor Hikayeler”, A3, Taş Üzeri Fotoğraf Transfer Baskı, 2021	91
Görsel 31: Anet Sandra Açıkgoz, “Bulanındır (Finders Keepers)”, İki Kanallı Video (16:9), 2’55, 2022	92
Görsel 32: Anet Sandra Açıkgoz, “Füg (Fugue)”, 3’ .03’’, Dört Kanallı Video (16:9), 2023	93

ÖZET	
Başlık: Geç(me)mişin İzleri: Çağdaş Sanat Yapıtlarında Aidiyet Ve Karşı Bellek Temalarının İncelenmesi	
Yazar: Anet Sandra AÇIKGÖZ	
Danışman: Prof. Şive Neşe BAYDAR	
Kabul Tarihi: 22/12/2023	Sayfa Sayısı: v (ön kısım) + 107 (ana kısım)
Araştırma; temelini Bauman’ın ‘kimlik’ kuramını aidiyet ile şekillendirdiği noktadan almakta, bellek/ karşı-bellek, mekân ve aidiyet temaları eksininde kavramsal bir çerçeveden oluşmaktadır. Bireyin kimliğinin oluşmasında etkin bir rol oynayan bellek, geçmişi muhafaza etme yetisi olarak tanımlanmakla birlikte, mekân ve kimlik arasında kurulan ilişkide bağlayıcı bir unsurdur. Kişi, mekânla iletişimde bir aidiyet inşa ederken gerek kendi belleğinden gerek mekânın belleğinden faydalanmaktadır. Kentler iktidarın toplumlar üzerindeki hafıza kontrolünü mekanlar sayesinde bünyelerinde barındırmakta ve bellek tahakkümünün en görünür biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Karşı-bellek ise; toplumsal ve kişisel olanın kesişiminde meydana gelen belleğin, tepeden inme bir hatırlama pratiği ile çakıştığı noktada ortaya çıkarken, kolektif bir belleğin oluşmasında ve topluma dair bir aidiyet geliştirmede büyük bir engel teşkil etmektedir. Araştırmanın perspektifi; şimdiden bakıldığında gereksiz ve/veya değersiz görünen olayların üzerini örtme ve ideolojik tek tipleşme üzerinden kutuplaştırılmış hafıza yaratarak bir unutmaya biçimi oluşturan resmi hafızanın tersine ‘öteki’ gözetilerek oluşturulmuştur. Araştırmadaki teorik metinlere çağdaş sanat yapıtlarından örnekler eşlik etmiş, sanatsal ifade biçimleri ele alınmıştır. Sanat ile bellek arasındaki köklü ilişki, sanatçı ile üretim arasında olduğu gibi müze ve koleksiyon ayağında da karşımıza çıkmakta ve araştırmada iktidar yapılarının sanattaki uzantısını oluşturmaktadır. Biriktirme, koleksiyon veya arşiv oluşturmada iktidar mekanizması Derrida’nın <i>Arşiv Humması</i> metni ile teorik bir zeminde ele alınmış, görünmeyen ötesi böylece tartışmaya açılmıştır. Boşluk- yokluk gibi kavramlar ekseninde temsil biçimleri yeniden düşünülmüş, sanatın görünmeyi göstermede, yeni bir karşılaşma alanı yaratmadaki rolü yeniden ele alınmıştır. Araştırma seyrince, teorik ve kavramsal yapı kişisel üretimlere ışık tutmuş ve temsil biçimlerinde yeni bir dil arayışına yol açmıştır. .	
Anahtar Kelimeler: Bellek, Karşı Bellek, Öteki, Aidiyet, Sorumluluk	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Traces of the Past: An Examination of Themes of Belonging and Counter Memory in Contemporary Artworks	
Author of Thesis: Anet Sandra AÇIKGÖZ	
Supervisor: Prof. Şive Neşe BAYDAR	
Accepted Date: 22/12/2023	Number of Pages: v (pre text) + 107 (main body)
The research is based on Bauman's theory of 'identity' shaped by belonging and consists of a conceptual framework around the themes of memory/counter-memory, space and belonging. Memory, which plays an active role in the formation of an individual's identity, is defined as the ability to preserve the past and is a binding element in the relationship established between space and identity. The individual utilizes both his/her own memory and the memory of the space while constructing a belonging in his/her communication with the space. Cities embody the memory control of power over societies through spaces and appear as the most visible forms of memory domination. Counter-memory, on the other hand, emerges at the point where the memory that occurs at the intersection of the social and the personal coincides with a top-down practice of remembering, and constitutes a major obstacle to the formation of a collective memory and the development of a sense of belonging to society. The perspective of the research is formed by considering the 'other' in contrast to the official memory, which creates a form of forgetting by creating a polarized memory through ideological uniformization and covering up events that seem unnecessary and/or worthless when viewed from the present. The theoretical texts in the research were accompanied by examples from contemporary artworks and artistic forms of expression were discussed. The deep-rooted relationship between art and memory appears in the museum and collection as well as between the artist and production, and constitutes the extension of power structures in art in the research. The power mechanism in accumulation, collection or archive creation is discussed on a theoretical ground with Derrida's text <i>Archive Fever</i>, and the beyond the invisible is thus opened to discussion. Forms of representation are rethought on the axis of concepts such as emptiness and absence, and the role of art in showing the invisible and creating a new space of encounter is reconsidered. In the course of the research, the theoretical and conceptual structure shed light on personal productions and led to the search for a new language in forms of representation.	
Keywords: Memory, Counter-Memory, Other, Belonging, Responsibility	

GİRİŞ

Her şeyden evvel bu çalışma konusunun lisans sürecinde ikamet ettiğim Adapazarı kenti ile aidiyet ilişkimi sorguladığım ve kentin geçmişinde kimliğime dair izler aramaya başladığım noktadan filizlendiğini ilerleyen bölümlere ışık tutabilmesi açısından belirtmek gerekmekte. Hrant Dink Vakfı'nın Kültür Varlıkları Haritası aracılığı ile kentin geçmişinden günümüze aktarılamayan kültür varlıklarının sürülemeyen izi, kentteki yokluk, boşluk gibi kavramları yeniden gündeme getirirken üretilen sanat eserlerinde temsil biçimlerinin sorunsallaştırılmasında büyük önem taşımaktadır. Aktarılamayan kültür varlıklarının detayları üçüncü bölümde yeniden detaylı bir biçimde ele alınacaktır...

Araştırmanın Konusu

Bu çalışmada; karşı- bellek temasının çağdaş sanat üretimlerinde etik ve estetik yönlerini, üretimlerin izleyici ile ilişkisinde ve-ya izleyicide açtığı/ açabileceği yeni karşılaşma alanlarını tartışmak amaçlanmıştır. Dört başlıktan oluşan çalışmanın ilk bölümünde bellek kavramının geçirdiği anlamsal değişimlere yer verilmiş, yer-mekân kavramlarının farklılıklarına bellek ile ilişkisi bağlamında değinilmiştir. Oluşturulan alt başlıklarda nostalji ile belleğin ayırt edici özellikleri vurgulanmaya çalışılmış daha sonra çağdaş sanat üretimlerinde bellek temalı üretimler incelemeye alınmıştır. Araştırmanın öteki ve 'karşı bellek' dolayısı ile resmi anlatıyı karşısına alan bir bellek anlatımını esas alması ve hafızayı temel alan eserlerin hepsine bakmanın olanaksızlığı ile bu ve sonraki bölümlerde yalnızca araştırmanın aksını sekteye uğratmayacak sanat eserleri incelenmiştir.

Araştırmanın başlığında bahsedilen ve genellikle 20. Yüzyıldan itibaren üretilen sanat eserlerini nitelendirmek amacı ile kullanılan 'çağdaş sanat' kavramı, temelini Giorgio Agamben'in "çağdaş nedir?" sorununun almaktadır (Agamben, 2017). Agamben'e göre "çağdaş" hem düşünsel hem zamansal anlamlara tekabül ederken, zamanın farkında olan bir dışındalığı imlemektedir. Çağdaş olan ile şimdiki zaman arasında kapanmayacak bir uzaklık vardır. Bu mesafe; şimdiye teslim olmayı engellerken, ona uzaktan bakabilme ve zamanlar arası bir bakış kazandırabilecek mesafedir. Çağdaş sanatın, toplumsal olaylar ve güncel sorunlarla ilgili düşünceleri ifade edebilme potansiyeli ile şimdiki zamana eleştirel bakabilme imkânı göz önüne alınmıştır. İşbu sebeple; araştırma boyunca ele

alınan örneklerin, eleştirel ve kendi zamanlarının dışındalıkları ile bir ortaklıkta buluştuğunu söylemek mümkündür.

Araştırmanın ikinci bölümü üç temel ana başlığa ayrılmıştır. Hatırlama eylemini gerçekleştiren özneye odaklanan ilk başlıkta bireysel ve kolektif belleğin uzlaştığı ve ayrıştığı noktalar esas alınmıştır. Kişisel olanın toplumsal olanla kesiştiği noktada, kamusal alanda varlığını hissedilir kılan bellek tahakkümleri, resmi tarih anlatısı ve karşı bellek bağlamında örnekler üzerinden işlenmiştir. Bu bölümde araştırmanın önemli bir parçasını oluşturan ötekinin tanıklığına- tanıksızlığına, anlatıda sözünün üzeri örtülmesi hususlarına değinilmiştir. ‘Özne’ olabilmenin en önemli koşullarını oluşturan ‘kimlik’ ve ‘aidiyet’ temalarının bellek ile dolaylı ve doğrudan ilişkisine değinilmiş devamında yer-mekân ile kurduğu/ kuramadığı ilişki bağlamında kamusal ve politik olanın sınırına yerleşen anıtlara değinilmiştir. Ancak bu noktada radikal bir değişime giden toplumsal süreçler dışarıda bırakılmıştır. Mevcut toplumun resmi anlatı ile ters düşen, anıtların dikilme/ oluşturulma amacına hizmet etmeyen hafızası üzerinden örnekler ile işlenmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde; belleğin sanat ile çok yönlü ilişkisinin en önemli ayaklarından birini oluşturan müzelerin seçme pratiklerini, iktidar, bellek, unutma ve hatırlama kavramları üzerinden ele alınmıştır. Hafızanın kendine içkin yapısında olan seçme ve dışarıda bırakma olgusu ile müzenin seçme ve dışarıda bıraktıkları arasında bir benzetme temel alınmıştır. Nihai gelinen noktada, içeriye alma (seçme) ve dışarıda bırakma olguları ortaklıklar üzerinden yeniden tartışılmıştır. Buradaki ortaklık öteki ile kurulamayan anca kurulduğu takdirde etik bir yüzleşmenin alternatif versiyonlarını kurabilmekten geçmektedir.

Dördüncü ve son bölüme gelindiğinde ise; kişisel üretimlerin filizlendiği nokta aidiyet olarak kabul edilmiş, yaşanan kentin tarihsel anlatısına ters düştüğü gözlemlenen üretimlerin bir karşı bellek oluşturduğuna kanaat getirilmiştir. Bu kapsamda üretilen çalışmalara beyanları ile birlikte yer verilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümünde ele alınan ve kolektif belleğin toplumsal olanla çatışmasının doğurduğu karşı bellek kavramının görsel açılımları, bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Sanatsal alanın politik alanla kesişiminde zuhur eden

üretimlerin; etik ve estetik açıdan açtığı/ açacağı yeni sorumluluk alanlarına bir referans olduğu gibi kişisel üretimlerin kurgulanmasında başat bir rol üstlenmesi, üretilecek işlerin etik sorunsallarını yanıtlaması hedeflenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Bellek ve hafıza temaları görsel sanat üretimleriyle doğrudan ve dolaylı ilişki pek çok araştırmacının ilgisini çekmektedir. Bu çalışma kapsamında bellek yalnızca ‘hatırlama ve unutma’ edimleri ile sınırlı olmamakla birlikte iktidar yapılarının bir uzantısı olarak ele alınmakta ve araştırmanın genel seyri itibari ile ‘öteki’nin belleği üzerinden bir hat oluşturmaktadır. İzlenen bu yol haritası, örnek çağdaş sanat üretimleri ile desteklenmeye çalışılması ve üretimlerin teorik alanda tartışılması bakımından önemli bulunmaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma bellek kavramının felsefi ve etimolojik tartışmalar ile başlanması, karşısına yerleşecek karşı bellek temasına bir zemin hazırlamaktadır. Belleğin ve ilişkili kavramların; antik çağdan günümüze geçirdiği değişim ve dönüşümler ele alınmış, modernizm ile birlikte değişen algı biçimlerimize değinilmiştir. Modern süreçte ulus-devlet inşası ile birlikte belleğin artık kamusal alanda resmi olarak bir iktidar uzantısı olarak karşımıza çıktığı görüşüne değinilmiş ve resmi tarih anlatısı sorunsallaştırılmıştır. Bellek; hatırlama biçimlerinin görünür olduğu kamusal alan ve kent diyalektiğinde aidiyet ve kimlik temaları bağlamları ile ele alınmıştır. Tüm bu bağlamlar örneklendirilen görsel sanatlar üretimleri ile desteklenmeye çalışılmıştır. Literatür taraması yapılmış, uluslararası yayınlardan ve görsel verilerden yararlanılarak nitel araştırma metodu kullanılmıştır. Bu bağlamda son bölümde değinilen kişisel üretimler teorik tartışmalar bağlamında ele alınmaya çalışılmıştır.

1. BÖLÜM: BELLEK

Bellek denildiğinde ilk olarak hafıza, anı ve belki de tecrübe kavramlarıyla bir ilişki kurarız. Bu kavramların hepsinin ortak noktası geçmişe dair olmalarında yatmaktadır. Türkçe 'de bellek kelimesi “yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, akıl, hafıza, dağarcık” (TDK, 1988) anlamında kullanılmaktadır. Ahmet Cevizci'ye göre (1999: 55,111); anımsama (hatırlamak), hatırlayan öznenin belleğini bilinçli bir çaba ile -geçmişten geleni- bilinç yüzeyine çıkarmasıyken bellek ise anımsayabilme yetisidir. Anımsayan öznenin psikolojik halleri ile ilgili olduğunda *içebakışsal bellek*, algılanan nesne ile ilgili olduğunda *algısal bellektir*. İngilizce *memory* kelimesi ise her iki sözcüğe tekabül etmektedir.

Geçmişte yaşanmış ve bitmiş birtakım olaylar bellek aracılığı ile şimdide bize bir şeyler anlatmaktadırlar. Zihnimizde gidebildiğimiz en uzak belki en yakın noktalarda, geçmişe dair anılarımızın temelini duygularımız oluşturmakta, şimdiyi ve bugünü de şekillendirmektedir. Yediğimiz yemeği lezzetinden, okuduğumuz bir kitabın bizde bıraktığı etkiden anımsamaya çalışırız. Toplumsal bir trajediyi anımsadığımızda benzer hüznü bugün de yaşadığımız gibi kimi anıların bizi güldürdüğü kimilerinin ise hüznülendirdiğine şahitlik ederiz. Çocukluk anılarımız ailemizden hatırladıklarımızdır, arkadaşlıklarımızı, dostluklarımızı yaşanan anıların çıkarımları üzerine inşa eder, zihnimizde güvenli bir alan oluştururuz. Gün içerisinde pişmekte olan yemeği, söz verdiğimiz bir randevu saatini, acil durum numaralarını, evimizin yerini, sevdiklerimizin ismini hatırlamamız gerektiği gibi geçmişe dair istemsizce anımsadığımız tetikleyici anlar da mevcuttur.

Ancak gündelik hayat akışımızın her anında ihtiyaç duyduğumuz hafıza/ hatırlama, görüldüğü kadar basit bir şekilde işlemez. Elbette hafızanın nasıl çalıştığını kavramak için her şeyden önce tıbbi yollara göz atmak gerekse de bu yalnızca beynin çalışma ve algılama biçimlerini kavrayarak anlamlandırılacak bir hadise değildir. Bu sürecin en temelini, nörolojik kısmını anlamak için Atkinson ve Shiffrin'in (1968) günümüzde tüm bellek kategorilerinin temelini oluşturan sınıflandırmasına bakmak, belleğin işleyiş biçimini anlamamız açısından kolaylık sağlayacaktır. Atkinson ve Shiffrin *duyusal, kısa süreli (çalışan/ işleyen) ve uzun süreli* bellek olarak üç temel bellek modeli önermektedir. Buna göre; duyusal bellek duyularımızla algıladığımız ilk verilerin anlık olarak gittiği yerdir. Duyusal bellek, çok kısa süreli olup ancak kişinin dikkatini çeken bir unsur

dahilinde algılanarak kısa süreli belleğe aktarılmaktadır. Kısa süreli bellekte ise gelen bilgiler, kodlanarak uzun süreli belleğe aktarılmaktadır. Aksi halde bilgi tekrarlanmazsa kısa süreli bellekten silinmektedir. Uzun süreli bellek ise kapasite bakımından diğer türlerinden ayrılmakta, gelen veriyi uzun süre saklayabilmektedir. Bilgi burada hatırlanmadığı takdirde geri çağırılmak üzere uzun süre muhafaza edilebilmektedir. Örneğin; akan bir trafikte araç içinde hareket halinde olduğumuzu düşünelim, birbiri ardına gelen reklam panoları ilk olarak duysal belleğimize işleyecektir. Hemen önceki panoyu görmüş olmamıza rağmen hatırlamayacağız. Ancak reklam panosunda ilgimizi çeken bir afiş olduğunu varsayarsak, daha dikkatli bakar ve yol boyunca bahsi geçen reklamı araştırmak üzere kendimizi telkinlersek, işte o zaman duysal bellekten kısa süreli belleğe bir geçiş yapmış oluruz.

Belleğin (hafızanın) veya çağrıştırdığı tüm sözcüklerin tanımını yapabiliyor, bilimsel alan bizlere belleğin işleyiş biçimini izah edebiliyor olsa da neden hatırladığımız, anılara niçin ihtiyaç duyduğumuz ve hatıralarımızın hayatımızı şekillendirme biçimi, belleğin asıl cezbedici yanını oluşturmaktadır. Bellek yalnızca hatırlama eylemi ile sınırlı bir anlam dünyası sunmamanın yanında, disiplinler arası çalışma alanının genişliğini de beraberinde getirmektedir. Sosyal ve akademik alandan ve hatta -sıklıkla- siyasetten aşına olduğumuz ‘bellek/ bellek mekanları, toplumsal /kolektif bellek’ gibi çok çeşitli bir kavram balonu sunan belleğin bu kavramlarla girift bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Kavram çağrıştırdığı diğer anlamlarla geniş bir yelpaze oluştururken, üzerinde uzlaşılan tanımlara ve metodolojik koordinasyona sahip olmaması sebebi ile de (Keightley, 2010: 56) birçok alanda cazip araştırma imkânı yaratmaktadır.

Bu başlık altında öncelikle belleğin Antik Yunan’dan günümüze olan süreçte geçirdiği anlamsal değişimlere değinilecektir. Bu değişim ve dönüşümün odağında çevresel faktörlerin nasıl yeniden yorumlandığı ele alınacaktır. Daha sonra geçmiş deneyimlere dair olan hafızanın hem anlamında metaforik bir yaklaşım olarak karşımıza çıkan hem de hatırlama eylemini kuvvetlendiren bir başka kavramsal çözümlemeye; yer ve mekân kavramlarının farklılıklarına değinilecektir. Geçmişte hatırladığımızı sandığımızın her ‘yer-mekan’ın bellek olmadığına dikkat çeken nostalji ile arasındaki ayrım ise bir sonraki başlıkta ele alınacaktır. Son alt başlıkta ise günümüzde çağdaş sanat alanında birçok sanatçının üretimlerinin temelini oluşturan ve disiplinler arası bir çalışma alanında karşımıza çıkan bellek kavramının çağdaş sanat yapıtlarına yansımalarının yalnızca bu

araştırma odağındaki çeşitliliğine değinilecektir. Bu başlık özelinde önce; çağdaş sanat yapıtlarında belleğin en temel hali olduğu varsayılan kişisel belleğin -dolayısı ile kimliğin- ele alınış biçimi ve daha sonra toplumsal kodları da bünyesinde barındırdığı hususlar sanat eserleri üzerinden aktarılmaya çalışılacaktır.

1.1. Belleğin Geçmişi- Bugünü

Birçok araştırmanın ilgi odağında olan bellek kavramının, felsefi ve epistemolojik tartışmalarının kökleri Antik Yunan öncesine kadar uzanmaktadır. Düşünce tarihinde hafıza ve hatırlama sorununu ilk ele alan düşünür Platon'dur. Platon felsefesinde anımsama (*anamnesis*) kuramı daha önce 'idea'lar dünyasından öğrenilen bilginin bu dünyada yeniden edinilmesidir (Timuçin, 2011). Anımsama kuramı; Platon'un bilgi felsefesinin merkez kavramlarından biridir. *Menon* (2013) ve *Phaidon* (2015: 71-72) diyaloglarında geçen *anamnesis* kuramı kabaca, doğuştan gelen bilginin bu dünyada anımsanarak yeniden ortaya çıkması durumudur. Sokrates; *Menon* (2013:52-60) diyalogunda bir çocuğa sorduğu matematik işlemi üzerinden bilginin doğuştan geldiğini kanıtlama gayreti içerisine girmektedir. Ancak Platon *Theaitetos* (2014) diyalogunda tüm bunlardan farklı bir anlatım tarzı ile belleği metaforik bir yaklaşımla ele almaktadır.

“Şöyle bir varsayımda bulunalım. Musaların annesi Mnemosyne bize bir hediye vermiş olsun. Buna göre tabletler düşüncelerimize ya da algılarımıza yardımcı olsunlar. Yani gördüğümüz, duyduğumuz ya da düşündüğümüz şeyler arasından aklımızda kalmasını istediğimiz şeyleri sanki bir resimlermiş gibi bu tabletlerin üzerine işaretleyelim. İşaretli şeyler tabletin üzerinde kaldığı sürece onları hatırlarız, kalmadıkları zaman ise unuturuz.” (Platon 2014, 101).

Platon'a göre balmumu tabletlerin kıvamı her kişide farklılık gösterir. Tabletlin kıvamı ne kadar pürüzsüz ve doğru olursa hatırlama işlemi o kadar kusursuz gerçekleşmektedir. Sokrates'in *eikon* düşüncesi etrafında dönen diyalogundaki benzetmeyi, Draaisma büyük bir hassasiyetle, belleğin gündelik ifadelerde metaforlardan etkilenmesinin ana kaynağı olarak görmektedir (2015: 9-12). Nitekim günümüzde güncelliğini hala koruyan bu benzetme, 'akla kazınmak', 'iz bırakmak' gibi ifadeleri anımsatmaktadır. Ricoeur; diyaloglarda *eikon* sorunsalının yerini *tupos* (iz) sorunsalına bağlandığını vurgulamakta (2012: 25) ve Platon'daki hafıza ve imgelem sorunsallarını bir arada düşünmemiz gerektiği hususunda uyarıda bulunmaktadır. Ricoeur; Sokratik felsefeden günümüze kalan “rakip ancak birbirlerini tamamlayan iki hafıza düşüncesinden” bir diğeri (Ricoeur

2012: 25) için Platon'un anımsama kuramını genişleten öğrencisi ampirist Aristoteles'i işaret eder. Aristoteles Platon'un aksine duyu merkezci bir bilgi felsefesi geliştirmiştir. "*Hafıza ve Hatırlama Üzerine*" (2019) başlıklı eserinde Aristoteles konuyu detaylıca ele almış ve sağlam temellere oturtmuştur. Aristoteles; hafızayı açıklarken zaman olgusunu esas almakta ve 'zaman kavramına sahip olan canlılarda' hafızanın varlığından söz edilebileceğini vurgulamaktadır. Onun felsefesine göre; 'hafıza yalnızca geçmişle ilgilidir', şimdiki zamanda hafıza söz konusu değildir. Geçmiş zaman; hatırlama ile, şimdiki zaman; algılarımız, gelecek zaman ise; 'beklenti ve tahminle' alakalıdır. Diğer yandan hatırlama, Aristoteles'e göre yeniden çağırma işlevidir ve geçmişe aittir. Kişi, hatırlama sırasında geçmişteki bir duyumsamayla karşılaştığını farkındadır, dolayısı ile zaman olgusunun bilincindedir (Aristoteles, 2019: 49-51).

Elbette tüm bunlar akıllara Orta Çağ'da Hristiyanlık inancı ile felsefeyi bütünleştiren Retorikçi Augustinus'u getirmektedir. Augustinus *İtirafı*lar (1999) adlı eserinde belleği tanrının varlığına ulaşma aracı olarak ele almıştır. Belleği "saray", "depo", "hazine" ve "güç" (1999: 226) gibi nitelendirmekte ve belleğin gücüne hayranlık duyduğunu her fırsatta vurgulamaktadır. Belleğin duyular aracılığı ile edinilen bilgileri muhafaza ettiğini söylerken her ne kadar Aristotelesçi bir yaklaşımda olduğunu düşündürse de belleğindeki kimi bilgilerin duyular aracılığı ile gelmediğini belirtirken, onları kendi içinde bulduğunu belirterek Platonu anımsatmaktadır. Diğer yandan Augustinus bu bilgilerin Platon'un aksine ebediyetten gelmediğini "belleğin gizli, derin köşelerinde" (1999: 228) durduğunu belirtirken Platoncu düşünceye direndiği gözlenmektedir. Bu sayede Augustinus, her iki bellek görüşünden de öğeler almakta ancak bunları Hristiyanlık inancı ile yeniden yorumlamaktadır (Whitehead, 2009: 35).

Tarihsel süreçte bellek kavramını birçok önemli düşünür ele almış ve yorumlamıştır. Romantik ve Aydınlanma dönemine gelindiğinde ise bellek ve benlik üzerine durulduğu bir içe dönüş yaşandığı görülmüştür. Bu süreçte bellek, kimliğe bağlı halde karşımıza çıkmaktadır (Whitehead, 2009: 6-7). Belleğin kimlik ve diğer olgularda birlikte değerlendirildiği tartışmalara başka bir bölümde yeniden değineceğiz (Bkz bölüm 2.1, 2.3), ancak tam bu noktada belleğin tarihsel süreçte, ele alındığı dönemin koşul ve şartlarını bünyesinde barındırdığını, zamanın sosyolojik, felsefi, ekonomik ve hatta siyasal koşullarını yansıtan bir ayna görevi gördüğünü belirtmekte fayda vardır. Whitehead; belleğin izini sürerken Mieke Bal'ın "seyehat kavramı"nı merkeze almakta,

belleğin geçmişinden günümüze doğru izlenen yolculuğunda kavramın anlamlarının değiştiğini ve sürecin değerlendirilmesi gerektiğini aktarmaktadır (2009: 3-4).

Belleğin tarihsel sürecine baktığımızda yalnızca epistemolojik değil, tarihsel süreçte koşullardan etkilendiğini ve kendi içerisinde de bir değişim- dönüşüme tabii olduğu görülmektedir. İnsanoğlu var olduğundan bu yana unutmak istemediklerini bir sonraki gruba- nesile aktarabilmenin yollarını aramış, bellek ise bu süreçte bir aktarım aracı olarak önemli rol oynamıştır. Yazının bulunmasından önce sözlü anlatım biçiminin yanı sıra performans, ritüel ve nesne gibi bir takım aktarım araçları bellekleştirilmiştir. Örneğin hatırlama ritüellerimiz (cenaze, bayram vs.) bu hatırlama biçimlerinin bir uzantısıdır. Jan Assmann; bu nesneleri *memoria* kavramı adı altında birleştirerek, hatırlama kültürünün ‘topluluk ruhu’ oluşturmada yardımcı olduğunu ve hatırlama kültürüne sahip olmayan herhangi bir sosyal grubun varlığından söz edilemeyeceğini vurgular (2018: 38, 60).

“Afrika’da pratikte yazının olmadığı zamanda geçmişi hatırlama ve aktarmanın işlevi topluluk içinde özel bir gruba verilirdi. Geçmişin başarılı bir şekilde aktarılması için ayrıca müziğin etkili olduğuna inanılırdı. Bu nedenle sözel geçmiş anlatımı görevi griot olarak adlandırılan irticalen müzik yapan müzisyenler sınıfına verildi. Bu kişiler Afrika halklarının ortak anılarının koruyucusu oldular. Griot’lar aynı zamanda temsillerinde sahne sanatlarının tümünü kullanan şair, dansçı, mim sanatçısı idiler” (Assmann, 2018: 62).

Yazının bulunması ve teknolojinin gelişmesi ile aktarım biçimlerimizde kültürel bir devrim gerçekleştirmiştir. Yazı ile kuşaklar arası bir aktarım biçimi, sınır ötesi bir iletişim ağı sağlanmıştır. Böylece yazılı kayıt, bellek ve tarihin çatışmalı ilişkisini başlatmış, belge, canlı tanık olan belleğin giderek önüne geçmiştir. Yazının günümüzdeki biçiminin, geçirdiği bir evrimin sonucu olduğunu, köklerinin de arkaik dönemdeki mağara resimlerine dayandığını belirtmekte fayda vardır. Yazı ilk önce şekil ve sembol olarak karşımıza çıkmış, uzun zaman sonunda günümüzdeki halini almıştır. Bu sayede bellek aktarımında, işitsel olandan sıyrılıp semboller aracılığı ile vizüel bir iletişim yöntemine geçiş sağlanmıştır. Ancak, bir kültürel hatırlama biçimini oluşturan ritüeller, yazıya aktarılamadığından, tekrarın hakimiyeti altında hâlâ sürdürebilmektedir (Assmann, 2018: 101).

Taş, duvar, tablet, ağaç, yaprak ve deri gibi çeşitli yüzeylere kazınan/ işlenen semboller önce heceler oluşturarak daha sonra zaman içerisinde gelişerek bir anlatı oluşturmuştur.

İnsanoğlunun yerleşik hayata geçmesi, ek ürün elde etmeye, dolayısı ile ticaret yapmaya başlaması ve bölgeler arası anlaşmaların kalıcılığı bakımından yazı önemli bir yere sahiptir. Sümerlerde çivi yazısı, Mezopotamya’da hayvancılık, tarım ve ticaret gibi alanlarda kayıt tutmak için kullanılmıştır (Gümüşhan, 2018).

Sözlü aktarımın daha kalıcı ve muhafaza edilebilir bir hale dönüşmesini sağlayan yazı, Antik ve Orta çağda günümüzün aksine hatırlama işlemini kolaylaştırmak ve daha iyi hatırlamak için kullanılan bir yöntemdir. (Draaisma, 2014: 59). Draaisma; “Batı kültür tarihine bellek ve yazı arasında bir bağ” olduğunu, “İngilizcedeki “*memorial*” kelimesinin eski zamanlarda “hatıra” ve “yazılı kayıt” anlamlarında kullanıldığını belirtmektedir (2014: 47). Hatırlamanın, semboller ile olan ilişkisi birçok düşünür tarafından ele alınmıştır. Juan Luis Vives ise hatırlama işlevinin zayıflığı üzerine Somos’lu Pisagor üzerinden şu şekilde aktarmaktadır:

“Samoslu Pisagor'un da yazmamasının yegâne nedeninin ruhundaki duyguları basitçe sembolere aktarmak istememesi ve öğrencilerinin de, kendi düşüncelerini yazıya döküp zihinsel tembelliğe alışmalarını ve yazılı kayıtlara güvenip belleklerini geliştirme motivasyonlarını kaybetmelerini istememesi olduğu söylenir.” (Vives, 2017: 92)



Görsel 1: Biblia Pauperum (Fakirlere İncil), 22. Sayfa, Baskı Detayı, (İsa’nın vaftizi), Hollanda veya Almanya 1970’ler

Kaynak: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2009rosen0019/?sp=22>, E.T: 02/10/2022

İnsanoğlu yazıyı uzunca süre muhafaza etmenin yollarını her daim aramıştır. Örneğin; günümüzdeki kâğıdın yüzeyine en yakın yüzeye sahip olan papirüs, her ne kadar diğer malzemelerin yanında gerek ağırlığı gerek taşınabilirliği bakımından kolaylık sağlasa da

nemli bölgelerde hızlı deformasyona uğraması bakımından, yeni yüzey arayışlarına hız kesmeden devam edilmesini sağlamıştır (Kocabaşoğlu, 1979).

Yaşanan bu kültürel aktarım biçimleri elbette sanata da yansımış, meydana gelen bu alternatif arayışlar teknolojik ve endüstriyel gelişmeler ışığında yeni üretim biçimleri oluşturmuştur. M.S. 105 yılında Çin’de bulunduğu düşünülen kâğıdın dünyaya yayılması yavaş bir süreç olduğu gibi, 12. ve 13. Yüzyıllarda Araplar üzerinden Avrupa’ya yayılmıştır. Kâğıdın bulunması ile 15. Yüzyılda gelişen baskı teknikleri yazıdan önce resimlerin basımı için kullanılmaya başlanmış, dini temalı resimlerin kiliseler dışında dağıtılması üzere kullanılmıştır (bkz: Görsel 1). Taş veya ağaç baskı ile çoğaltılan resimler birçok kez basılabilmesine karşın yan yana getirilip kitaplaştırıldığında her sayfa için farklı bir oyma gerektirmiştir. Matbaanın icadı ve basım tekniklerinin gelişmesi ile bu sorun ortadan kalkmış, kâğıda olan talebin artması (1979: 108-9) ve sanatta baskı tekniklerinin yüzeylere uygulanabilme kolaylığı böylelikle sağlanmıştır. Tahta baskıdaki kaba hatlar ustaların istedikleri ince detayları vermesini engellediği gibi hassas işçilikler için de pek uygun bir yöntem değildir (Gombrich, 1998: 283,285). Bu yüzden bakır oyma (gravür) tekniği ile basılan resimler ayrıntılı ve titizlikle kazınmış resimler olmalarının yanında, 17. Yüzyılda sanat ortamının hareketliliği ve resimlerin önceye göre daha ulaşılabilir olması gravüre olan ilginin artmasına sebep olmuştur. “Gravür, 18. yüzyıla kadar temelde iki işleve hizmet eder: Yağlıboya resimleri çizgisel olarak kopyalamak ve kopyalanmış eserleri çoğaltmak” (Baransel, 2012).

19. Yüzyılın en büyük dönüm noktalarından biri olan Sanayi Devrimi ile hayatımızı kolaylaştıran buluşların icadı ve endüstrileşmenin hız kazanması belleğin bir başka kültürel evrimine tanıklık olanağı sunmuştur. Tıpkı gravürün bir sanat eserini çizgisel olarak kopyalayabilmesi gibi fotoğrafın icadı da görünenin bir kopyasını oluşturması bakımından oldukça sarsıcı bir icattır. Göz, artık merkezi olduğu evreni yeniden üretebilmiştir. Bu yüzyılda fotoğraf üzerine yapılan tartışmalar fotoğrafın gerçekliği ve “fotoğrafın bir sanat olup olmadığı” (Benjamin, 2002a: VII, 61) sorusu üzerindedir. Ancak ve ancak 20. Yüzyılın sonlarına doğru fotoğraf ile bellek oluşturma üzerine bir bakış açısı gelişmiştir. “Canlı belleğe katkıda bulunmak üzere araç olarak” (Berger, 2015: 72) kullanılan fotoğraf, Draaisma’nın deyimi ile duyularımıza ‘yapay bellekler’ (2014: 19) oluşturmuştur. Fotoğraf, tanığın ‘mekanik bir göz’ aracılığı ile yalnızca onun gördüğü

dünyanın kapısını açmak (Dziga Vertov'dan akt. Berger 1995: 17) ve anı dondurması ile bellekten ayrılmaktadır. Tarihe tanıklık etmenin bir tezahürü olarak, güvenilirliği¹ bakımından yazının yanında yer almakla birlikte özel ve kamusal alanda varlığını geçmişe nazaran daha hızlı üretilebilir bir biçimde sürdürmektedir. Bugün aile fotoğraflarımızın kişisel geçmişimizi anımsamamıza yardımcı olması gibi, belgesel ve savaş fotoğrafçılığı gibi alanlarda da tarihin bulanıklığını berraklaştırmaktadır.

Belleği anlama ve anlamlandırma biçimlerimizi değiştiren fotoğraf, görsel sanat pratiklerine de etki etmiş ve zamanla üretilebilirliğinin hızlıca artması bakımından birçok alanda eleştirilerin odağı haline gelmiştir. Benjamin güncelliğini koruyan “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” (2002a) adlı metninde, sanat yapıtının teknik olarak geçirdiği dönüşümleri geniş bir yelpazeden ele almakta, sanat eserinin bir metaya dönüşme kaygısını aktarmaktadır. Birçok türde sanat eserini; ‘şimdi ve buradalık (*Dasein*), *aura*, biriciklik ve sanat eserinin alımlanışı’ üzerinden geniş bir perspektifle değerlendirmekte ve farklı sanat pratiklerini birbiri ile farklı olgular üzerinden kıyaslayarak eleştirilerini dile getirmektedir. Benjamin metninde ufuktaki sıra dağlardan ve bir ağaç dalının gölgesinden yola çıkarak *aura* kavramını detaylıca inceler (2002a: III, 57). Ona göre *aura* yalnızca bir sanat yapıtında değil, günlük yaşam deneyiminde de geçerlidir. Benjamin’e göre -ki bu günümüzde hala güncelliğini korumaktadır- kitlelerin “uzamsal ve insani açıdan “yakınlaştırmaya yönelik, tutku derecesine varan isteği” (2002a: III,57) modern dönemde fotoğraf ile hız kazanan küreselleşmeyi akıllara getirir. Kent ile kırsal arasındaki fark önce kartpostallar daha sonra gazete ve bildirilerin görüntüyü kolayca taşınabilir duruma getirmesi ile bir kere daha yıkıma uğramıştır. Henüz hiç gitmediğimiz Paris işte buradadır.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde ulus- devlet inşası, sanayi ve şehirleşmenin getirdiği yabancılık gibi siyasal ve sosyal olguların bellek çalışmaları üzerinde büyük bir etkisi gözlemlenmiş, akademik ve entelektüel alanda Henri Bergson, Sigmund Freud gibi birçok önemli isim çalışmalarında belleğe yer vermiştir. Bellek çalışmalarının sayısı her ne kadar yirmi birinci yüzyılda fark edilir bir biçimde artmış olsa da 19. Yüzyılın sonlarından itibaren büyük bir ilgi odağı haline geldiğini vurgulamakta fayda vardır. İki büyük savaşı bünyesinde barındıran 20. yüzyıl, rasyonalite ve

¹ Susan Sontag “Fotoğraf Üzerine” adlı eserinde şüpheyi karşı fotoğrafın bir kanıt teşkil ettiğini vurgulamaktadır. (Bkz. Sontag, S, (2018), Fotoğraf Üzerine, Agora Kitaplığı, s5.)

ilerlemeden beklenen sonuçları sekteye uğratmış, yaşanan kayıplar ve tanıkları ile insanoğlunun geçmişe yönelmesine alan açmıştır. Berlin Duvarı'nın yıkılması, küreselleşme süreci ile kimlik olgusunun önem kazanması, günümüzde belleğe olan ilginin sebepleri arasında sayılabilmektedir (Blight, 2015).

20. Yüzyılda dünyayı saran, evrensel bir nitelik kazanan modernite derinliğini ve anlamını yitirmeye, insanları anlamsızlığa terk etmeye başlamıştır (Berman, 2013). Sanayileşme sonrası insan ve doğa arasında onarılması güç kopuşlar yaşanmış, kusursuz büyük yapılar -tıpkı Brasilitis² örneğinde olduğu gibi- kalabalığın içinde yalnızlaşmayı doğurmuş ve iletişimsizliğe yol açmıştır. Gelişen endüstri, teknolojik yenilikler ile daha hızlı bir dünyada yaşamak, unutuş biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. -Günümüzde etkisini daha derinden hissettiğimiz- hızla akan görseller, sanal ile hakikat çizgisinin git gide kaybolmasına ve zaman olgusunu yeniden düşünmemize, kolayca ulaşılan haber ağı ile pornografik³ imgelerin sürekliliği bireyde duyarsızlaşmaya sebebiyet verirken resmi hatırlama ve tarih anlatısının iktidar tarafından dayatılması, halihazırda gelen unutuş biçimlerini hızlandırmıştır. Ancak modernitenin diğer dönemlerden farklı unutma ve hatırlama biçimleri ortaya çıkarmış olmasına, sosyal, siyasal ve ekonomi alanlarındaki bütüncül değişimlerin olanak sağladığı da vurgulanmalıdır.

“...unutkanlığın başlıca kaynağının, toplumsal yaşamı yerellikten, insani ölçeklerden ayıran süreçlerle ilişkilendirilebilir olduğudur: insanüstü hız, akılda tutulamayacak denli büyük megakentler, emek süreciyle bağı kopmuş tüketecilik, kent mimarisinin kısa ömrü, içinde yürünebilir kentlerin ortadan kalkması... Modernitenin unutturduğu şeyler oldukça derin, geniştir; hayatın ölçüsünün insan olması, aşına olduğumuz toplumsal ilişkilerle örülmüş bir dünyada yaşayıp çalışma deneyimi... Ortak anılara dayanarak hayatın anlamı diye niteleyebileceğimiz şeylerde köklü bir değişimden söz ediyoruz...” (Connerton, 2012: 15).

Modernitenin unutturucu bir tabiatı olduğu konusunda Connerton gibi hafıza üzerine çalışan birçok düşünür ve sosyal bilimci -Fredric Jameson, Andreas Huyssen, Richard

² Brezilya platosunda kurulan ve başarısızlıkla sonuçlanan modernist mimari projesinin anılma biçimidir. Brezilya'da devasa boş bir alana kurulan ve sakinlerinin tüm ihtiyaçları için adeta laboratuvar ortamında detaylıca düşünülmüş ve işleme geçilmiş bu projede hesaba katılmayan ise; şehrin tekdüzeliği, ıssızlığı (biraradalıksızlığı) gibi sorunlardır. Detaylar için Bkz.: Z. Baumann, (2012), Küreselleşme, Ayrıntı yayınları: İstanbul, (s48-50).

³ Burada “pornografik” kelimesi TDK'da geçtiği şekli ile cinsel bir göndermeden öte ve bedensel bir çıplaklıktan bağımsız kullanılmaktadır.

Terdimaon, Ulrich Beck, Eric Hobsbawn gibi- hem fikirlerdir (Karaarslan, 2014).
Örneğin Zygmunt Bauman;

“...unutmanın kolaylığı ve iletişimin ucuzluğu (aynı şekilde yüksek hızı da) aynı koşulun iki veçhesinden başka bir şey değildir ve birbirinden ayrı düşünülemezler. Ucuz iletişim, yeni enformasyonun hızla yerine ulaşması anlamına geldiği kadar, edinilmiş enformasyonun üzerini örtmesi onu bastırması ya da dirsekleyerek kendine yer açması anlamına da gelir” (Bauman, 2012: 22-23)

Öte yandan 20.Yüzyıl’da yaşanan siyasi ve sosyolojik değişimler belleğe bir geri dönüş yaşanmasına sebebiyet vermiştir. Yaşanan bu geri dönüşün, geçmiş ile hesaplaşmaya, 20. yüzyıl katliamları ile yüzleşmeye ve sorumlulardan hesap sormaya yönelik bir geri dönüş olduğu kadar nostaljik bir hatırlama olarak da ortaya çıktığı görülmektedir. Ulusal kimlik başta olmak üzere kimlik temelli sorunların da dile getirilmeye başlanması ile araştırmacılar ve tarihçiler belleğe kaçınılmaz ilgi göstermiş, tüm bu değişim ve dönüşümler en başından beri ulus inşasının bir siyasi aracı olarak kullanılmakta olan sanata da yansımıştır (Blight, 2015: 305).

1.2. Yer / Mekân Olgusu

Çevremiz ile inşa ettiğimiz ilişkiler zincirinde, anılarımızın/ hafızamızın çevresel faktörlerce düzenlenmesinde yer veya mekân büyük önem arz eder. Yapıların bireyin geçmişi ile bağ kurabilmesi bakımından önemi araştırmacıların hemfikir olduğu bir düşüncedir. Zaman geçirdiğimiz yerlerin hafızamızdaki olumlu ya da olumsuz etkileri, yer ile kurduğumuz ilişki ile alakalı olmakla birlikte hatırlamayı kolaylaştıran veya zorlaştıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. Birden fazla gittiğimiz bir yerin güzergahını anımsamaya çalışırken etrafımızda gördüklerimiz bize yardımcı olur. Çocukluk evimiz bir çoğumuz için (ve elbette deneyimle paralel) yuva imgesine denk düşer. Gerçekleştirmiş olduğumuz sohbetleri mekanlardan yola çıkarak pekiştirmeye özen gösterdiğimiz zamanlar vardır. Bizim için herhangi bir şey ifade etmeyen bir yer-mekân bir başkası için tetikleyici bir yerde konumlanmış olabilir.

Dilimizde, gündelik konuşma esnasında birbirinin yerine kullanılabilen ve hemen hemen benzer şeyler çağrıştıran ‘yer’ ve ‘mekan’ sözcüklerinin, kullanım sırasında fark edilmesi zor farklı anlamları mevcuttur. “Yer” genellikle belirli bir konumu ifade ederken, “mekan” daha geniş bir fiziksel veya soyut alanı kapsayabilir. Yine İngilizce’de “place”

ve “space” olarak karşılık bulmaktadır. Felsefe tarihinde süregelen yer/mekân tartışmalarının girift yapısının anlaşılması, kavramları en yalın haliyle beden ve çevresi - ve duyumsama- arasındaki keskin ortaklık üzerinden okunulabildiği takdirde mümkün olacaktır. Nitekim buradan ontolojik, fenomenolojik ve hatta psikolojik pek çok noktaya varılabildiği gibi bu kavramsal ikiliğin pek çok disiplinin de tartışma konusu olduğu bir o kadar görülebilmektedir. Antik Yunan filozofları, mekân ve yer kavramlarını temel olarak fiziksel dünya ve doğa üzerine düşünmekte kullanmışlardır. Örneğin, Aristoteles, “mekân”, cisimlerin bulunduğu boşluğu ifade eden bir terim olarak kullanmıştır. Ona göre, mekân, cisimlerin yer değiştirebileceği bir alan olarak düşünülmelidir ve kısacası “mekân” kavramını “doldurulabilir uzay” olarak tanımlamıştır. Antik Yunan felsefesinden günümüze yer ve mekân ile kurduğumuz bilgi ilişkisi, bilimsel ve felsefi tartışmaların odağı haline gelmiştir. Rönesans sonrası ve Aydınlanma dönemine geçişte mekân felsefesi yerini mekân bilimine bırakmıştır. Fizik, matematik ve kuantum ile mekân-yer tartışmaları bilimsel yollarla açıklanmaya, evreni anlamlandırma çabalarımız ile şekillenmeye devam etmiştir (Lefebvre, 2014: 33-37). Bu süreçte mekân ve yer kavramlarını ele alan Galileo Galilei ve Isaac Newton gibi bilim insanları, fiziksel dünyanın matematiksel yasalarını açıklarken mekân ve hareket konularına büyük önem vermişlerdir. Aydınlanma döneminin önemli isimlerinden olan Rene Descartes, mekân ve zamanı fiziksel dünyanın anlaşılması ve açıklanması için temel unsurlar olarak ele almıştır. Onun felsefi düşüncesi, bireysel düşünce ve şüphecilik üzerine odaklanırken, bilginin matematiksel temellere dayandırılması gerektiğini savunmuştur. Bu bağlamda, Descartes mekânı uzayın matematiksel bir kavramı olarak ele almış ve fiziksel dünyanın hareketlerini matematiksel denklemlerle açıklamaya çalışmıştır. (Kurtar, 2013: 2). Lefebvre’ye göre “mekân kavramının ve özgürleşmesinin oluşumunda belirleyici bir evre olarak” Descartes önemli bir rol oynamaktadır (Lefebvre, 2014: 33).

Modern paradigmanın öne sürdüğü kesinlik, nesnellik ve evrensel hakikat gibi kavramları sorgulayan Postmodern felsefede, mekân ve zaman kavramları da yeniden değerlendirilmiş ve kapitalist üretim- tüketim dinamiklerinin etkisinin de görünebildiği, toplumsal, sembolik ve dilbilimsel bağlamlar içerisinde ele alınmıştır. Kesin ve sabit anlamların sorgulandığı, kavramları daha hareketli ele alan bir yaklaşım söz konusudur. Daha önce “belleğin geçirdiği değişimlerden” bahsederken kısaca hız unsuruna değinmiştik. Hızın, yalnızca hatırlama biçimine değil, belleğe içkin her kavramı derinden

etkileyen bir faktör olarak göz önünde bulundurulması bu noktada önemlidir. Nitekim Modern sürecin beraberinde gelen sanayileşme ve kent olgusundaki radikal değişimler, mekân algımızın şekillenmesinde hususi bir role sahiptir. Modernizmin dayattığı ‘yeni’ ile, yapıların imha edilmesi veya ‘yeni’lenmesinin kent sakinlerinin belleğinde yarattığı boşluk, kültürel aktarımı olanaksız kıldığı gibi kentin belleğine ve kimliğine de zarar vermektedir.

Norberg-Schulz’un yer tasavvurunda insanın yer ile olan ilişkisinin aidiyetten geçtiğini dolayısı ile kurulan ilişkinin varoluşsal bir yerde konumlandığı bilinmektedir (Usta, 2020:27, Auge, 2016: 12). Marc Auge, Norberg-Schulz’dan hareketle kentlerde meydana gelen kırılmaların “yersizleşmeye” sebep olduğunu ve aidiyet unsurunu etkilediğini belirtmektedir. Hızlı kentleşme, büyük mimarı yapıların içinde bireyin kendisini küçük hissetmesi, “transit geçiş noktalarının” (Auge, 2016) artması ve tek seferlik karşılaşmalar ... Tıpkı Fredric Jameson’ın bahsettiği giriş ve çıkış “göstergelerinden yoksun” ve ziyaretçiye varış amacından saptıracak özelliği ile bilinen Westin Bonaventure Oteli’nde olduğu gibi (Jameson, 2011: 83). Auge’ye göre bu yerler “yok-yerler”dir. Çevresi ve dahası ziyaretçisi ile hiçbir ilişki halinde olmayan anlamsız, soğuk yapılardır (Auge, 2016). Nitekim bu Heidegger’in de ‘yer’ kavramının tersi bir yerde konumlanır. Heidegger; ‘yer’ kavramını felsefesinin önemli bir bölümünü oluşturan “dasein varoluş (insanların dünyada bulunma /var olma biçimleri / yolları) ve dwelling- ikamet etme kavramları üzerinden” açıklar (akt. Usta, 2020: 27). Bu ifade Norberg-Schulz’unkine yakından benzemekle birlikte içinde “yaşantısal” (Usta, 2020) ögeler barındırır. Kısacası yer kavramı mekanla karşılaştırıldığında insan ile iletişim ve bağ kurabilme özelliği ile karşımıza çıkmakta, ‘mekân’ ise matematiksel olarak bir uzam belirterek yere hizmet etmektedir. Bu fark edilemez ilişkisizliği mekân felsefesinde yeniden ele alan ve gerçeklik sorgulamasına götüren isim Jean Baudrillard’tır. Baudrillard’ın "gerçek" ve “simülasyon” kavramları, mekânın ve zamanın nasıl algılandığına dair derinlemesine bir tartışma içermektedir. Baudrillard'a göre, günümüzde gerçeklik ve simülasyon arasındaki sınır giderek belirsizleşmekte ve simülasyon, gerçeği taklit etmek yerine onu yerine koymaktadır. Bu bağlamda, fiziksel mekanlar da simülasyonlar gibi birer simulakr haline gelebilir. Örneğin; turistik mekanlar veya alışveriş merkezleri gibi yerler, gerçek bir anlam veya değer taşımayan simülasyonlar haline gelebilir ve insanların bu mekanlara yönelik deneyimleri yüzeysel ve tüketici odaklı hale gelebilir (Baudrillard, 2011).

Mekandaki deneyimler kişinin anımsamaya çalıştığı anılarına erişmenin kestirme bir yolu olduğu gibi mekânın kendi hafızası da bir o kadar önemlidir. Mekânın zaman içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşüm kişinin anılarında büyük bir öneme sahip olduğu kadar, kent ve kent belleğinin oluşmasında da etkin bir rol oynamaktadır. Kente hizmet eden, sosyo-kültürel öğelerini oluşturan mimari yapıların yalnızca beton/taş yığınlarından ibaret olmadığını tarihe tanıklık ettiklerini, sakinlerinin ve bulundukları kentin belleğine hizmet ettiklerini de belirtmek gerekmektedir. Zira herhangi bir yapıyı oluşturduğu sosyo-kültürel alan ile birlikte kentten bağımsız düşünmek olanaksızdır.

Kentlerin farklı coğrafi ve fiziki özelliklerine göre yapılanması göz önüne alındığında her kentin kendine has karakteristik bir yapıda olduğu, biricikliğini kurduğu pekâlâ söylenebilir. Bu karakteristik yapı Kevin Lynch'in bahsettiği kent kimliğine denk düşmektedir (Ünlü, 2017). Kente kimliğini veren yalnızca yapılar değildir. Kent kimliğini, sakinlerinden, sosyo-kültürel yapısından da alır. Bu sebeple kentin geçmiş ile kurduğu doğrudan ilişki, hali hazırda mevcut olmayan sakinlerince yeniden düşünüldüğü takdirde mümkün olabilir. Bu; kenti, uçucu ve geçici bir geçmişle düşlemenin önüne geçmekle birlikte daha derinden kavramanın yolunu açar (Argın, 2020: 21). Kentin kimliğini oluşturmada ve kültürünün aktarımında büyük rol oynayan sembolik mimari yapıların, özellikle neo-liberal politikalarla ortaya çıkan ve iyi düşünülmemiş kentsel dönüşümlerin (Keten, 2020) bu kültür ve kimliği tarihten kopuk bir konuma yerleştirmesi kaçınılmazdır. Dolayısı ile kent ve birey arasındaki hafıza ilişkisinin en somut örneği ilk olarak mimari yapılarda karşımıza çıkmakta, ikincil olarak bu yapıların kent ile kurduğu ilişkide görünür olmaktadır.



Görsel 2: Mehmet Ali Boran, “The Magic House”, 6 Dakikalık Video’dan Görüntü, 2008, Bilsart

Kaynak: <https://www.bilsart.com/sergiler/kurator-ahmet-ergenc-sanatcilar-hera-buyuktasciyan-mehmet-ali-boran/>, E.T: 03/21/2022

Her ‘yer’ her ‘mekan’a denk düşmeyebildiği gibi, çoğu zaman aynı yapı, farklı bir konumda veya aynı konumda farklı bir yapı aynı hafızaya hizmet etmeyebilir. Bu noktada önemli bir sembol haline gelen Emek Sineması örneğini hatırlatmakta fayda vardır. Beyoğlu’nda 1884 yılında yapımı tamamlanan tarihi Cercle d’Orient binasının hemen arka bahçesinde yer alan Emek (Melek) Sineması, 2013’te yıkılarak AVM’ye dönüştürülen ve birinci derecede tarihi eser olarak kabul edilen Cercle d’Orient binasında yeniden açılmıştır. Tarihi bağlamından koparılıp yeniden inşa edilmiştir. Bugün tüketim kültürünün bir parçası olarak AVM içerisinde izleyicileri ağırlarken, eski salonu ziyaret eden izleyicilerin belleğinde oluşturulan kültürel boşluk azımsanmayacak ölçüdedir. Duvarlarındaki dokulardan, tavanlarındaki işlemesine kadar birçok nüans kaybolmuş ve mekân büyüsunü maalesef kaybetmiştir. Böylece kültürel anlamından koparılmış sinemanın yeni ziyaretçilerinin eski ambiyası hissetmeleri olanaksızlaşmıştır. Bellek - Emek örneğinde olduğu gibi- yapının bünyesinde, duvarlarında olabildiği gibi ziyaretçileri tarafından da inşa edilebilmektedir. Hali hazırda orada olmayan fakat bir zamanlar mekânın değerinin oluşmasına katkıda bulunan sakinlerinin de hikayesini “duyabilmekte” fayda vardır. Tıpkı Mehmet Ali Boran’ın “The Magic House” adlı video çalışmasında namevcut sakinlerin hikayelerini duyabildiği gibi...

Mehmet Ali Boran’ın 2018 yılında üretmiş olduğu “The Magic House” ismini taşıyan video çalışması; çalıştığı binadaki oyma bir kuş figüründen yola çıkmakta ve Mardin’deki

pek çok konakta bulunan kafaları koparılmış kuş oymalarının bir temsilini oluşturmaktadır. Videoda önce kafası kopmuş kuşa gürültülü bir biçimde bir protez hazırlanıp takılmakta, ardından kuş dile gelmekte ve yaşamış olduğu şiddeti ve mekânın geçirdiği değişimleri aktarmaktadır. Sanatçı; Ermeni bir aileye ait olan konağı yalnızca geçmişteki sakinleri üzerinden ele almaktansa yukarıda bahsedilen mekân- bellek bileşenlerinin tümünü göz önünde bulunduran bir bakış açısı ile aktarmaktadır. Sakinler; yalnızca orada daha önce yaşamış olanlar değil, mekânın kendi varlığıdır, kendisidir. Birleşerek yapıyı meydana getiren taşlardır.



Görsel 3: Hera Büyüктаşçıyan, “Önceki Günün Adasından”, 2015, Defterler (668 parça), 14.İstanbul Bienali'nden Görüntü

Kaynak: <http://14b.iksv.org/works.asp?id=31>, E.T: 19/02/2022

Mehmet Ali Boran örneğinde karşımıza çıkan; mekânın ve nesnenin ortak hafızasının sözlü aktarım biçimidir. Deneyimin, tecrübenin aktarılmasıdır. Ancak mekânın geçmişi her zaman sözlü aktarım ile aktarılmayabilir. Nitekim sanatçı Hera Büyüктаşçıyan'ın sanat pratiğinin temelini oluşturan mekân ve hafızanın girift ilişkisi; mekânın hali hazırda var olan anlamlarını açığa çıkaran bir yaklaşımla hayat bulmaktadır. 14. İstanbul Bienali'nde Galata Rum Okulu'nda gösterilen “Önceki Günün Adasından” (2015) adlı yerleştirmesinde sanatçı, her birinin içerisinde okulun mevcut olmayan öğrencilerinin isminin yazılı olduğu mavi kaplı 668 adet defteri bir araya getirerek bir ada topografyası oluşturmuştur. 1960'lar sonrası azınlıklara yönelik uygulanan politikalarca okuldaki öğrenci sayısının giderek azaldığı ve nihayetinde öğrencisiz kaldığı bilinmekte sanatçının

ada formundaki defterleri su yüzüne çıkan bir geçmişin izlerini içerisinde barındırmaktadır.



Görsel 4: Doris Salcedo, “Palimpsest”, 2013–2017, Enstalasyon görüntüsü, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2022 (Detay)

Kaynak: <https://www.artedialdia.com/News/DORIS-SALCEDO-S-REFUGEES-HOMAGE-IN-PALIMPSEST>, E.T: 20/02/2022

Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo'nun eserlerinin mekân ile ilişkisi ise, mekânın sadece fiziksel bir varlık olmaktan öte, insan deneyimi, tarih ve bellek gibi konularla iç içe geçtiği bir ifade olarak kendini gösterir. Mekân ve mekânın anlamı üzerine derinlemesine düşünmeye ve duygusal bir bağ kurmaya yönelik güçlü vurgular taşıyan eserlerinde Salcedo; duvarlara, zeminlere veya mobilyalara müdahale ederek mekânın belleğini ortaya çıkarır. Kullanmakta olduğu nesneler, mekanla ilişkili anlamları ve sembolik değerleri temsil eder. Sanatsal üretiminin temelinde; yaşadığı coğrafya şiddet ve kaybın estetik açılımlarının görünürlüğünün yanı sıra “sanatın etik bir bilincin ifade edilmesine katılabilmesi için temsil politikalarını ele alması gerektiği duygusu” yatmaktadır (Merewether, 1993: 35). Bu; kendi coğrafyasının sınırlarından taşarak diğerlerini de içine alan bir ifade ile kendini gösterir. 2017 -2018 yılları arasında Palacio de Cristal’de gösterilen “Palimpsest” yerleştirmesi, tıpkı Büyüktaşçıyan’ın “Önceki Günün Adasından” eserinde olduğu gibi namevcudiyeti imlediği, yokluğu bir iz üzerinden ele aldığı en önemli eserlerinden birisidir. Eserde çağımızın büyük sorunlarından ve insan hakları ihlallerinin en belirgin örneklerinden biri olan göç olgusunu, mekânın kendi imkanlarından da faydalananarak ele almıştır. Eser; bir sera olarak planlanmış mekânın

zeminine yerleştirdiği levhalarda, Akdeniz’de boğularak can veren onlarca gmenin isminin su damlaları aracılığı ile belirip kaybolmasından meydana gelmektedir (Daşkesen, 2023). Bu belirip kaybolma, özdeşlik kurulamayan ölümlerin biricik hayatlardan arındırılıp sayılara indirildiği yerde göz yaşını andırmakta, Salcedo aracılığı ile bir anmaya dönüşmektedir. Salcedo’nun “Palimpsest” rneği, mekânın hafızasını işleme bakımından her ne kadar net bir örnek gibi durmadığı düşünülebilirse de sanatçının üretim pratiğinde mekanın geçmiş ile bugünü arasında kurulamayan ilişkide boşluklara dikkat çekmesi açısından önemlidir.



Görsel 5: Doris Salcedo, “Palimpsest”, 2013–2017, Enstalasyon görüntüsü, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2022

Kaynak: <https://www.artedia.com/News/DORIS-SALCEDO-S-REFUGEES-HOMAGE-IN-PALIMPSEST>, E.T:20/06/2022

Yeniden Hera Byktaşyan’ın eserlerine dönecek olursak, sanatçı eserlerinde mekânın belleğine; zeminin geçirdiği değişimlere /dönüşümlere kulak vererek, bir arkeolog titizliği ile yaklaşmaktadır. Onun üretimlerinde bellek aktarımı malzemenin kendisi ile şekillenirken, mimarinin özelliklerinden, mitlerden ve ikonografik unsurlardan faydalanarak geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kurmaktadır. Cappadox Festivali kapsamında ürettiği “Karşılıksız aldınız, karşılıksız verin” (2016) (Görsel 6-7) adlı yerleştirmesi, kurduğu arkeolojik bağların bir çıktısıdır. Sanatçı “zml Kilise ve Mustafapaşa’daki (Sinastos) Konstantin ve Eleni Kilisesi’nin girişindeki üzümlerle bezeli taş kabartmalar” dan (Cappadox, 2016) yola çıkarak seramik kabartmalardan oluşan arkeolojik bir bahçe inşa etmiştir. İsmi İncil’in bölümünden alan eser; kilisenin

zamanında karşılıksız şifa dağıtması, üzümün Hristiyan inancındaki kutsal yeri ile bölgenin tarihsel geçmişi ile kesintiye uğrayan tarım ve bağcılık kültürü arasında bir diyalog kurmaktadır. Büyüktaşçıyan; toprağın (yüzeyin) belleği ile mekânın belleğini harmanlayarak geçmiş ile günümüz arasında bir anlatı oluşturur.



Görsel 6: Hera Büyüktaşçıyan, “Karşılıksız aldınız, karşılıksız verin”, 2016, Yerleştirme

Kaynak: <http://www.cappadox.com/festival/2016cappadox?p=2016artists>, E.T:10/10/2023

Mekân yalnızca duvarların arasında kalan bir mahalden ibaret olmadığı gibi, bir coğrafyayı, topografyayı da imler. Zira bir kara parçası olarak sınırlandırılan ve bugünün inşası karşısında geçmiş ile ilişkisizliğini en net görebildiğimiz “ulus” / “vatan” olgularıdır. Yüzey hareketi/ devinimi -ki bu kısa/ uzun süreçler olarak ele alınabilir- üzerindeki hikayeler, anlatılar ve yaşam biçimlerini değiştirip dönüştürmektedir. Bu tarihsel dönüşüm süreci, tıpkı diğer canlı varlıklarda olduğu gibi yüzeyin hafızasını oluşturmaktadır. Buna; yüzeyin jeolojik hafızası, doğal süreçlerle oluşan fiziki değişimler de dahil olduğu gibi, beşerî müdahaleler de dahildir. Georges Didi-Huberman’ın Auschwitz ziyaretinde dikkatini çeken, eleştirisinin odağı tam da bu noktadır.

“Nazilerin aklına zemini yok etmek gelmemişti. Hiçbir şey beton bir zemine başka bir beton zemin kadar benzemez. Ama bilindiği gibi arkeolog başka bir şey söyler: Zemin, sağ kaldığı sürece bizimle konuşur ve tarafsız, manasız, önemsiz görüldüğü sürece sağ kalır. Tam da bu nedenle dikkatimizi hak eder. O, tarihin kabuğu gibidir” (Didi-Huberman, 2017: 63)



Görsel 7: Hera Büyüktaşçıyan, “Karşılıksız aldınız, karşılıksız verin”, 2016,
Yerleştirme (Detay)

Kaynak: <https://muratalat.com/2016/06/30/gelin-bahcemizi-ekelim-cappadox-2016-uzerine-notlar/>, E.T:10/10/2023

Büyüktaşçıyan’ın eserinde, geçmiş ile kurduğumuz hafızanın yalnızca kendi deneyimlerimizden ibaret olmadığı görülmektedir. Yüzeyi veya bir çatlağın anlattıklarını, aktardıklarını duyabilmek ancak bu şekilde mümkündür. Çevremiz ile kurduğumuz hafıza ilişkisi kapsamını giderek büyüyen bir ağlar zinciri gibi düşünülebiliriz. Ev ve evin duvarları, sokak, mahalle, semt, şehir... ve tüm bu ilişkiler yalnızca biz ve yer mekanlar arasında değil nesneler ve mekanlar, mekanlar ve mekanların kendi geçmişleri arasında kurduğu karmaşık ilişkiler zincirinden meydana gelir. (Bakshi, 2007: 52-53). Kentin kendi içerisinde doğal (afet) veya yapay (müdahale) yollarla geçirdiği dönüşüm, deneyimlenen hafıza ile çatışabilmektedir. Bu çatışma aktarılamayan bir hafıza çatışmasıdır. Bu aktarılmama durumu -şayet doğal değilse- olanaksızlıktan değil bir öncekini silmek isteyen otoriteden kaynaklıdır. Ulus devlet inşasından, kent planlamasına otorite alanı olan kent bir iktidar aracı olarak yeniden şekillenir ve kullanıma sokulur⁴.

⁴ İktidarın kent belleği üzerindeki etkilerine daha detaylı değinilen bölüm için bkz. bölüm; 2.2.1.



Görsel 8: Aslı Çavuşoğlu, “Kırmızı”, 2015

Kaynak: <https://www.aslicavusoglu.info/2015/red-red/nggallery/image/redred-2/.E.T:11/10/2022>

Yüzeyin belleği, tarihi ile doğrudan ilintili olsa da resmi tarih anlatısı ve bir otorite olan tarihten bahsetmediğimi belirtmem gerekir. Buradaki tarih geçmiş ile bugün arasında kopukluk oluşturan bir zamansal süreçtir. Bu süreç mitler, hikayeler ve anlatılar ile şekillenir. Anlatı bir mağlubiyet, zafer öykülerinden ziyade mimaride kullanılan taşın hikayesidir. Aslı Çavuşoğlu’nun 14. İstanbul Bienali kapsamında üretmiş olduğu “Kırmızı” (2015) serisi tam da yüzeyin belleğine ışık tutmakta, gün yüzüne çıkmasına yardımcı olmakta ve Anadolu’nun aktarılmayan hikayelerine dair derin bir anlatı sunmaktadır. Anadolu Ermenilerinin, Aras Nehri’nin kıyısında yetişen bir bitkinin köklerinde yaşayan “Ermeni Kermesi” adlı böcekten elde ettiği kırmızı rengin peşine düştüğü hikayesi, Ermenistan’a kadar uzanıyor. Sanatçı nehrin Türkiye tarafında böcekten ne yapılacağını bilen Ermenilerin kalmadığını, nehrin diğer tarafında ise endüstrileşme sebebi ile canlıların neslinin tükenmekte olduğunu belirtiyor. Araştırma süreci boyunca Ermenistan’dan elde edilen boyayı Türk Bayrağı’ndaki kırmızı ile yan yana getirerek yeni bir diyalog biçimi kuruyor (Esen, 2015). Çavuşoğlu, Anadolu’da ırkçı ve milliyetçi politikalar sonucu 1915 sonrası kıyıma uğrayan Ermeni halkının varlığını sürdürme çabasıyla nehrin Türkiye tarafında üretilmeyen kırmızı arasında doğrudan, iki rengin birlikte kullanımı ile çapraz bir ilişkilendirme modeli ortaya koymaktadır.

Verilen örneklerden de anlaşıldığı üzere bellek kavramı ekseninde üreten veya üretimlerinde belleğe dair unsurlar bulunan sanatçılar belleği, yalnızca tek bir açıdan ele

almamaktadır. “Bellek” çağdaş sanat üretimlerinde tıpkı kendisine içkin olan karmaşıklık gibi pek çok noktadan ele alınabilir. Kimi zaman sanatçının kişisel belleği kimi zaman önünden geçip gidilen bir yapının belleği olarak karşımıza çıkabilirken gibi Çavuşoğlu örneğinde olduğu gibi toplumsal bir belleğin izlerini taşıyabilmektedir. Çağdaş sanata yansıyan bellek temaları, belirli başlıklar halinde sınıflandırıldığı takdirde daha rahat incelenebilmektedir. Bu sebeple bu girift ilişkiyi araştırmanın seyrini aksatmayacak halde yeniden açmakta fayda vardır.

1.3. Bir Kriz Olarak Nostalji

En başından beri geçmiş ile ilişkilendiğimiz anları hatırlama mefhumu ile temellendirdiğimiz yönünde bir kanaat gelişebilir. Tıpkı yaptığı bir röportajda sorulardan birine “Kendi zihnimi geri dönüştürmenin bir yolu bu. Nostalji değil, bellek.” (Varda, 2020: 41). Diyerek gereken ayrımı yapan Agnes Varda gibi bu yanlış anlaşılmaya şerh düşme ihtiyacından açılan bu başlık, bir zamansal aralık olarak geçmiş ile kurulan her bağlantının hatırlama olmadığına yönelik bir açıklama getirmek maksadındadır. Belleğin tarihsel süreçte yüklendiği anlamlara, geçirdiği değişimlere konu başlıkları sınırında değinmiştik. Ancak tarihsel ve toplumsal koşullarda bir kırılma yaratan Modern sürecin hatırlama mefhumuna olan etkisi bu bağlamda detaylı ele alınmalıdır.

Bu noktada öncelikle ‘nostalji’den kastedileni açıklamak gerekmede. Nostalji kelime anlamı itibari ile eve dönüş ve özlem anlamına gelen *nostos* ve *algia* kelimelerinin birleşiminden oluşmakta ve eve dönme özlemi anlamına gelmektedir (Kök & Akpınar, 2019, Boym, 2009). Nostalji üzerine, en kapsamlı yapıtlardan birini ortaya koyan Svetlana Boym’un belirttiği gibi; nostalji “artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir” (Boym, 2009: 14). Boym, nostaljinin 17. Yüzyılda tedavi edilmeye çalışılan bir hastalık olarak görüldüğünü, ancak geline nokta tedavi edilemez bir salgına dönüştüğünü belirtir. Hastalıktan mustarip olanlar evlerinden uzak yaşamakta olan kimseler ve cephedeki askerdir⁵. Tedavi amaçlı İsviçre’nin Alplerinin şifa olduğuna, askeri evlerine göndermenin hastalığı dindirdiğine inanıldığını belirtir. Ancak ona göre ‘hastalığın’ 17. Yüzyıl sonundaki teşhisi tesadüf değildir. Bu noktada “savaşlar sonlanmış, ama hep öngörülen dünyanın sonu ve kıyamet günü” gelmemiştir (2009: 33).

⁵ Boym’a alternatif hastalık örnekleri için Bkz; Martin (1954). Nostalgia. The American Journal of Psychoanalysis, 14(1), 93–104.

Gelecek yoktur. 18. Yüzyıl sonlarına doğru ‘ev’e dönüşün bir çare etmediği, evin de kişi ile birlikte hareket halinde başka bir yere “göç ettiği” anlaşılmıştır (2009: 30). Kısacası nostaljik kimselerin asla ulaşamayacakları ve varamayacakları bir evi özlediği ve bunun yalnızca fiziki mekanla sınırlı kalmayıp zamana karşı duyulan özlem ile de ortaya çıktığı görülmüştür (2009: 30). Tam da bu yüzden ki Boym nostaljinin “gerçek evle hayali evi birbirine karıştırma eğiliminde” (2009: 17) olmasından ötürü bizleri uyarmaktadır. Nitekim nostaljik kimseler özledikleri şeyin tam olarak ne olduğu konusunda net değildirler. Burada bir durup Boym’un anlatısında geri dönmeden önce ‘ev’in yalnızca aile evimiz olmadığı konusuna değinmek gerekmektedir. Ev aynı zamanda yurt, vatan, toprak gibi anlamlara da gelebildiği gibi savaş yıllarını düşünecek olursak eve dönme isteğinin yurtseverliliğe denk düştüğünü, sürgün olma halini de içerisinde barındırdığını hatırlatmak gerekir. Dolayısı ile başlarda hastalık olarak algılanan bu durumun ulus-devlet inşasında oynadığı rolü de göz önünde bulundurmakta fayda vardır. Nitekim Boym da Romantiklerle birlikte şiirlere ve şarkılara taşan milliyetçi özlemin, sıra hasretinin arttığını, 19. Yüzyılın ortalarına doğru bu hasretin kamusal alanı şekillendirdiğinden bahsetmektedir (2009: 37-41). Bu tarihsel ilerlemede, sanayileşme, endüstrileşme ve beraberinde gelişen teknoloji ile birlikte geçmişe karşı ilginin artması saplantılı bir hal almıştır. Geçmişe dair bir özlem olan nostalji kendini bugünden ve dolayısı ile gelecekte kopartarak tekrar eder. Postmodern durumda geleceğe dair inancın azalması, geleceğin gelme olanaksızlığını kabul etme veya bu olanaksızlığa boyun eğmedir ki nostaljide gelecek, indirgenmiş geçmişin yeniden inşa edilmesi vaadini içinde barındırır.

“Nostaljinin ortaya çıkışı, ulus-devletlerin düzenlenmesinden küreselleşmeye kadar çeşitli zaman-mekân uzaklaştırma eylemleriyle ilişkilendirilir. Nostaljinin duygusal kapasitesi, ona siyasi bir araç olarak tekrar tekrar manipüle edilmesini açıklayan (sadece geçmişten ziyade) gelecekle ilgili bir anlam kazandırır.” (Legg, 2004)

Boym bu anlamda nostaljinin iki farklı eğilimine dikkat çeker. Birincisi “yeniden kurucu nostalji” ikincisi ise “düşünsel nostalji”dir (Boym 2009: 76-86, 87-96). İlkinde vurgu ‘ev’de, ikincisinde ise ‘özlem’dedir. Kurucu nostaljinin; ev tesirinin ulusal ve milliyetçi söylemlere şekillenebiliyor olması ve sağ popülist kültürden beslenmesi Stephen Legg’in bahsettiği gelecek tahayyülünün bir ayağını oluşturur. Tarihsel bir süreci dondurur, güzellere, o zamana dönmeye veya şimdide yeniden kurmaya dair bir arzu barındırır. İdealize edilmiş geçmiş kesiti çaresi olmayan ‘şimdi’nin imdadına yetişir ve kurtarıcı rolü

görür. Benzer şekilde Paul Taggart ta nostalji kavramını popülizme içkin olduğunu belirtirken, nostaljiyi popülizmin “heartland”ında konumlandırır. Taggart popülist siyaseti aktif tutmanın bir yolunun ‘heartland’i savunmak olduğunu vurgularken mevcut krizin hayali olup olmamasından ziyade ‘kriz hissinin’ kendisi ile ilgilenir (Taggart, 2000: 3,4). Boym ise bu krize yol açabilecek komplo teorilerinin hali hazırda “kurucu nostalji”nin belirleyici bir ögesi olduğunu vurgular. Nostaljinin siyasi söylem ve tezahüründe pek çok örneğine rastlanabildiği gibi günümüz Türkiye’sinin ana akım medya sahnesinde şahlanan neo-Osmanlı dizilerini ve “Yeni Türkiye” söylemini bu bağlamda ele almak mümkündür (Ezgi, 2021).

“Nostalji bir zamansal mesafe ve yer değiştirme sancısıdır. Yeniden kurucu nostalji her iki belirtinin de hal çaresine bakar. Mesafe mahrem deneyimle ve arzulanan nesnenin varlığıyla telafi edilirken, yer değiştirme de eve dönüşle, tercihen kolektif bir dönüşle tedavi edilir... Yeniden kurucu nostaljinin arkasındaki güdü... geçmişle şimdi arasındaki tarihsel uyumsuzluklara dikkat çeken ve dolayısıyla yeniden kurulmuş geleneğin bütünlüğünü ve sürekliliğini sorgulayanlar hakkında duyulan bir endişedir.” (Boym, 2009: 81)

Nostaljide geleceğin, indirgenmiş geçmişin yeniden inşa edilmesi vaadini barındırdığını söylemiştik. Frederic Jameson ise; postmodernite çıkarımlarından biri olarak “nostalji”den bahsetmektedir. Jameson’a göre geçmişe duyulan hayranlık, beğeni kalıplarına indirgenmiş, moda ve kültür endüstrisini ele geçirerek pastışı doğurmuş (Jameson, 2011: 56-58) ve artık geleceği şekillendirmek üzere vaatlerde bulunmaktadır.

“Burada olan şudur: Salt nostaljik reflekslerle, bu parçalar yavaş yavaş bilinçli direnişin olumlu ve etkin değerine, şimdi başat poster ve dekoratif kültürünü yadsıyan seçimler ve simgesel edimler olarak sahip çıkarlar ve kendilerini eski bir olgunun artakalan özellikleri olarak değil, yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan bir oluşum biçiminde tanımlarlar. Bir zamanlar geçmişe ait bir fantazyadan alınan haz gibi görünen bu özellik, şimdi giderek Ütopyacı bir geleceğin inşasına benzemeye başlamaktadır.” (Jameson 2011: 248)

Kurgusal bir geçmişin gelecek tahayyülü ise bir o kadar gerçeklikten kopuk olacaktır. Marc Fisher ise nostalji kavramını Jameson’a benzer bir biçimde; Jacques Derrida’dan ödünç aldığı musallat (haunt) kavramı ile geçmişin bugüne musallat oluşu üzerinden açıklamaya koyulur. Musallat olmak geçmişten gelip bugünü esir almaktadır. Hali hazırda var olmayan ancak bir zamanlar var olmuş olanlar için kullanılan musallat oluş

hayaletli bir anlamı içerisinde barındırır (akt. Kırmızısakal, 2020). Bu hayalet Benjamin'in tarih meleşinde olduğu gibi ileriye doğru uçup bakışını yıkıntı üzerinde gezdirmektense, yıkıntı üzerinde uçmaya devam etmektedir (Benjamin 2002b: 42). Üstelik tarih meleşinin geçmişteki bakışı ile birlikte düşünülecek olursa; nostaljide geçmişe bakmak yıkıntıların yerine hayali güzellikleri varsaymak olacaktır ki bu üzerinden geçip gitmeyi engelleyebilecek bir yanılsamadır. Oysa Benjamin, tarih meleşinin durup felaketi onarma isteğinden bahseder. Böylesi bir isteğin geçmişi güzellemekten kaynaklandığını söylemek olanaksızdır. Bu ayrım bellek ise nostalji arasındaki kuvvetli ayrımdır.

1.4. Bellek Sanat İlişkisi

Sanatın geçmiş ile bugün arasında kurduğu bağlantıyı hafızaya benzetmek olanaklıdır. İnsanlığın var olduğu ilk dönemlerden bu yana sanat bizlere refakat etmiş, hayatı anlamamıza ve anlamlandırmamıza olanak sağlamıştır. Bugün insanoğlunun tarihsel sürecini Prehistorik çağlara kadar giden arkeolojik buluntulardan elde etmekteyiz. Mağara insanından günümüze ulaşan buluntular müzelerde sergilenmekte ve insanın bilişsel evrimine tanıklık etmemizi sağlamaktadır.

Söz konusu sanat ve bellek arasındaki ilişki olunca, gerek bir muhafaza etme- sergileme biçimi olarak müze/ galeri ayağı gerek ise eserin üretim sürecinde sanatçı ile eser arasındaki mahrem ilişkiden bahsedilebilir. Sanat; eserin üretim sürecinde sanatçı ile, gösterim/ sergilenme esnasında izleyici ile olan ilişkisinde ve üretildiği dönemin sosyo-politik izlerini bünyesinde barındırması nedeni ile bellek ile çok yönlü bir ilişki içerisinde. Sanatçı eserlerinde bilinçli veya bilinçsiz kendi kişisel belleğine, öznel deneyimlerine başvurmakta ve sanatçının mahremiyetinin üretimlerinde somutlaştığı kişisel belleği, üretimlerin izleyiciler ile buluştuğu bir kamusal hafızaya dönüşmektedir. Avner Ziss (2016: 71) sanatta imgeyi; nesnel ile öznel olanın organik bileşimi olarak tanımlamakta, öznel olanı açıklarken Marksist kurama gönderme yaparak sanatçının, duygu ve düşünceleriyle, takındığı tavır ve bakış açısı ile ilgili olandan bahsetmektedir. Marks ve Engels (2013: 34), öznenin bilinç oluşumunda dışsallığın kabul edilmesi gerektiğini, zihinsel yapıyı oluşturan tüm unsurların çevresel ve dışsal faktörlerden etkilendiğini vurgulamaktadır. Louis Bunuel'in arkadaşları ile hamamda kadınları gözetlediği gençlik anılarını, yönetmenliğini yaptığı *'El'* (1953) filminde yeniden işlemesi

(Bunuel, 2005: 23, 275), Francisco Goya'nın yaşadığı dönemin İspanyasına yakından tanıklık etmesi ve eserlerinde bu dehşeti izleyicilere aktarması, Joseph Beuys'un (1921-1986) eserlerinde keçeyi kullanmasının kendi travmatik geçmişine referans vermesi gibi birçok sanatçının üretimlerinde bellek aktarımına rastlamak mümkün olmakla birlikte, sanat eserini sanatçının hayatından ve öznelliğinden bağımsız düşünmek olanaksız hale gelmektedir.



Görsel 9: Felix Gonzalez Torres, "Untitled" (Perfect Lovers), 1991, Yerleştirme

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81074>, E.T: 22/02/2023

Sanatçının kendi belleğinden faydalanması kimi zaman bariz bir şekilde, kimi zaman ise örtük bir biçimde kendini göstermektedir. Bu faydalanma pek çok farklı biçimde, formda, yöntemde ve malzemede karşımıza çıkabilir. Örneğin; toplumsal felaketin izlerini taşıyan Picasso'nun Guernica'sı veya Goya'nın gravürleri, Edward Munch'un tüberkülozdan kaybettiği kız kardeşinin ölüm anına kişisel bir yerden yaklaştığı "Death in the Sickroom" adlı eseri ile belirli noktalarda ortaklık gösterse de büyük ölçüde birbirinden ayrılmaktadır. Tamamını ele almanın neredeyse imkânsız olduğu bellek-sanat çalışmaları arşivi arasından bir seçki yapmak gerekmektedir. Bu seçki, araştırmanın perspektifine hizmet edebilecek ve sorgulanan sorulara ulaşabilmede bir yol örmeye yardımcı olması açısından önem arz etmektedir. Bunun için ilk olarak kendi kişisel belleğinden ve kolektif bellekten yararlanan sanatçılar arasındaki ayrımı örnekler yardımı ile belirlemek gerekmektedir.

Kişisel belleği aktarım biçimleri edebiyatta; bazen bir roman, bir şiir, bazen de bir öykü dizelerinin arasında saklı karşımıza çıktığı gibi görsel sanatlar alanında da çok yönlü olmakla birlikte farklı biçimler alabilmektedir. Örneğin; oto portre izleyiciye birçok açıdan bir bellek aktarır. Fakat bunun yanında çocukluk anılarından yararlanarak kendi geçmişini bugünde şekillendiren sanatçılar olduğu gibi, toplumsal belleği konu alan üretimler de vardır. Üretim her ne kadar tekil bir noktadan çıkıyor olursa olsun kolektif

2023bir hafızaya, izleyicinin kendinden de bir şeyler bulduğu evrensel bir yerde konumlanmaktadır. Otobiyografik unsurlardan yararlanılarak oluşturulan sanat eserlerine başat bir örnek olarak portre ve otoportre⁶ örnekleri verilebilmekte, bu; kişisel anıları aktarmanın, itiraflarda ve tanıklıklarda bulunmanın bir yolunu oluşturmaktadır. Ancak portreler Richard Leppert’in aktardığı gibi; “...sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışılan belli birtakım insanlara ‘dair’dir. Ne var ki, genellikle kişisel karakter bağlamında anlaşılan kimlik çok soyut, hatta yarı ruhsal bir şeydir” (Leppert, 2009: 211). Kişinin ‘varım’ ve ‘buradayım’ diyerek varlığını ilan ve kabul ettirmeye dayanan politik bir söylemdir de aynı zamanda.

Çağdaş sanatın önemli isimlerinden Felix Gonzalez-Torres’in yapıtları tam da böylesi bir açıdan ele alınabilecek türden. Fakat Nicolas Bourriaud’ın da aktardığı gibi; “Gonzalez-Torres’in yapıtlarını otobiyografik olarak nitelemek çekici olabilir, hele de sanatçının kendi hayatına sayısız göndermeler yaptığı düşünüldüğünde ... Gonzalez-Torres’in işi açıkça otobiyografik bir projenin çevresinde eklemlenir; ancak, iki başlı, paylaşılan bir otobiyografidir bu.” (2005: 83-84).



Görsel 10: Gonzalez-Torres, “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.), Yerleştirme, 79Kg Renkli Şeker

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/\"Untitled\"_%28Portrait_of_Ross_in_L.A.\"](https://en.wikipedia.org/wiki/\), E.T: 22/02/2023

Bourriaud’ın, Torres’in yapıtlarında bulduğu “paylaşılan otobiyografi” unsuru kendi öznel birlikteliğinden çıkan ancak evrenselleşen ortaklıklara ve izleyici ile kurduğu

⁶ Burada portre’nin hafıza ile ilişkisine tüm bu literatürün farkında olarak değindiğimi belirtmek isterim. İlerleyen sayfalarda ölüm ve bellek temalarının birbirleriyle olan bağlarına değinirken portre yeniden ele alınacaktır.

ekonomik bağlara bir göndermedir. “Untitled” (Perfect Lovers) adlı yerleştirmesinde Torres senkron iki saati yan yana koyarak mükemmel bir uyum yakalar. Bu; bir birlikteliğin en uygun halidir. Bir zaman sonra saatler arası senkron bozulur, mükemmellik aksaklığa uğrar. Ancak eser farklı yorumlara her ne kadar açık olsa da Torres’in AIDS’le savaşan partneri Ross ile ilişkisinin bir yansıması olduğunu bilmenin kuvveti ayrı bir noktada durmaktadır. Keza “Untitled” (Portrait of Ross in L.A.) (Ross’un L.A’daki portresi) adlı eseri (Görsel 10) de şekerlerden oluşan ve farklı edisyonları bulunan üretimin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Partneri ve kendi kilolarının toplamına eşit ağırlıktan oluşan yerleştirmede renkli şekerler; izleyicilerin sergi mekânından alıp gidebildikleri, etkileşime açık bir şekilde kurgulanmış, sergi mekânında izleyiciler aracılığı ile serbestçe dolaşımdadır. Tıpkı virüsün vücutta yayılması ve dolaşması gibi. Şekerleri alıp gitmek ziyaretçilerin inisiyatifindedir ancak herhangi birinin şekerde ‘bulduğu’ ile Torres’in kötü travmalarının ve aktardığı belleğinin şekerdeki yansıması farklıdır. Ziyaretçi şekerini alıp almamak arasında ikilemde kalır, virüsün Ross’u adım adım ölüme götürmesi gibi şekerlerin bitişine katkıda bulunmanın getirmekte olduğu etik bir sorgulamada bırakılır (Koşar, 2020).



Görsel 11: Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father* (Babanın Yıkımı), 1974, Lateks, Alçı, Ahşap Kumaş ve Kırmızı Işık, Collection Glenstone Museum, Potomac, MD

Kaynak: <https://frenchculture.org/events/13248-louise-bourgeois-freuds-daughter> ,E.T: 24/02/2023

Kişisel anılarından bir anlatı oluşturan, geçmiş imgelerini şimdide şekillendiren bir diğer sanatçı, devasa örümcek heykelleri ile bilinen Louise Bourgeois, kendi sözleri ile işlerini şu şekilde tanımlamaktadır;

“Benim işim anılarla ilgili değil, daha çok şu andaki problemler ve zorluklarla ilgili. Benim işim kendi psikanalizim ve psikanaliz gibi, geriye dönüp bu iyi ve kötü duyguların kaynağını; bugün nasıl işlediklerini, hissetme ve yaşama biçiminizi nasıl etkilediklerini anlamak için bulmalısınız” (Marshall & Mark, 2007).

Bourgeois geçmişe dönük duyguların saklandığı yerden çıkarılmasının, bugünü anlamamıza yardımcı olacağından bahsederken Freudyen psikanalitik kurama doğrudan gönderme yapar. Freud bir içgüdüsel itkinin ‘haz yerine hazzsızlık’ yaratabileceği durumlarda işlemez duruma dönüştürülmesini *bastırma* olarak tanımlamaktadır (Freud, 2002: 141). Bastırmada Freud’a göre itki bilinçten ‘savuşturulur’, bu sebeple bilinçaltı ile sıkı bir ilişki içerisinde ve bilinçaltında varlığını korumaya devam eder (2002: 142). Bourgeois’ın eserleri güvenilir bir yuva ve aile temalarıyla, dolayısı ile kendi çocukluk anıları ile doğrudan ilgilidir. Bunun en belirgin örneklerinden biri ilk büyük yerleştirmesi olan; ‘The Destruction of the Father’ (Görsel 11) adlı eseridir. Bunuel’in bastırdığı çocukluk yıllarının bir dışavurumu olarak zuhur eden eserde, Gibbons’un aktardığı gibi “Bourgeois ve kardeşleri tarafından babanın parçalanmasını ve yamyamlaştırılmasını içeren özel bir fanteziye” dönüşmektedir (Gibbons, 2007: 16). Nitekim olay mahali izlenimi veren ve ilk etapta bir yemek masasını, başka bir açıdan ise bir ağız içini andıran yerleştirme dramatik bir anlatıma sahiptir.

Felix Gonzalez Torres ve Louise Bourgeois örneklerinde olduğu gibi travmatik unsurlar her zaman toplumdan bağımsız ve kişisel bir yerden kaynaklanmak durumunda değildir. Yaşanılan coğrafyanın yerel siyasi hareketleri gibi, soykırım ve savaş gibi travmatik sonuçları olan küresel ölçekli felaketler de sanatçının üretimlerini etkileyebilecek dışsalılıklar arasındadır. Kişisel belleğinden ve kolektif bellekten yararlanan sanatçılar arasındaki ayrımın gerekliliğinden söz etmiştik. Bu ayrım bazen kaygan bir zeminde, zamanların harmanlandığı bir düzlemde karşımıza çıkar. Sanatçı Sarkis’in üretimleri işte burada, zaman ile mekân arasındaki bu ayrım da arşivin tamamen dışında ne geçmişinde ne de bugününde, Umut Tümay Arslan’ın belirttiği gibi “Evin içinde çıkma yapan, evden dışarıya doğru iten, zemini kırılğanlaştıran, halının altından yükselmeye başlayan tümseklerin, parazitlerin zamanı”nda karşılar izleyiciyi (Arslan, 2020: 140).

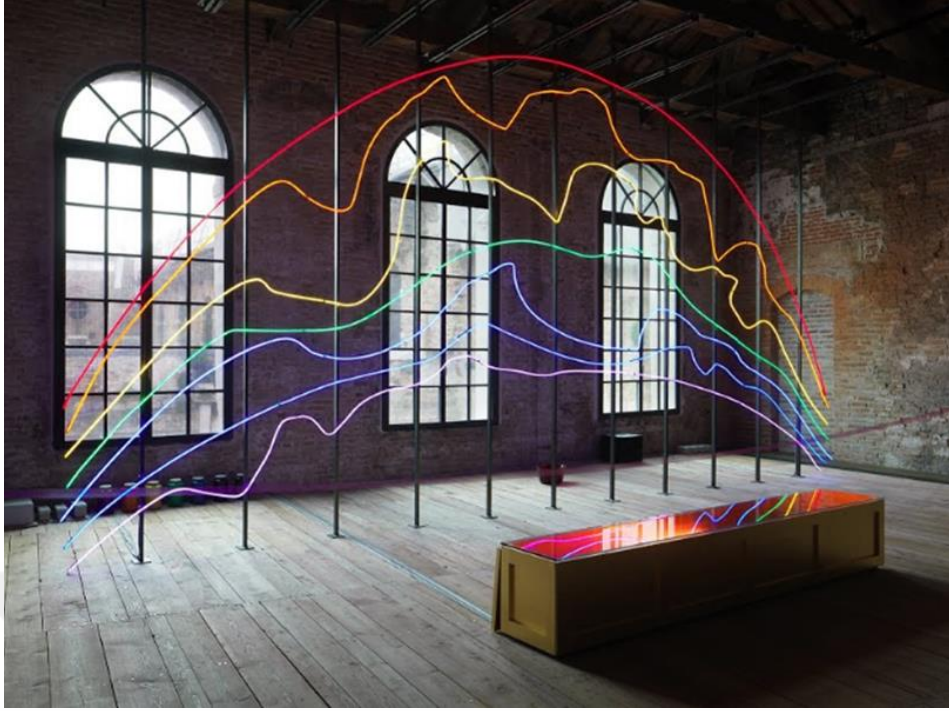


Görsel 12: Sarkis, “Çaylak Sokak” (Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, 1986), Sergiden Görünüm

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207519>, E.T: 06/06/2022

Sarkis’in üretimlerinin ana merkezinde yer alan “Kreigsschatz” ve “Black Out” kavramlarının oluşmasında 1945’lerin İstanbul’unda geçirmiş olduğu çocukluk yılları ve Kıbrıs Harekâtı önemli bir yer arz etmektedir. “Savaş ganimeti” anlamına gelen Kreigsschatz kavramı, yapıtlarında bir “K” harfine indirgenmiş olarak, kimi zaman maket bir kruvazör olarak karşımıza çıkmaktadır. Black Out kavramını ise sanatçı şu şekilde açıklamaktadır;

“Kıbrıs Harekâtı sırasıydı... Radyoda sürekli gemilerin giriş çıkışlarının yasaklandığı eylem ve boylamlar anons ediliyordu. Ben bunları kaydettim, haritada işaretledim ve ortaya işte o şekil çıktı. Onu alıp yerde işaretledim ve yaktım; katranın siyahı ortaya çıktı. “Blackout” bir kelime oyunu yarattı: aynen tercüme edersen, siyahın dışarı vurması anlamına gelir. Ayrıca askerî bir terimdir, harp zamanı karartma demektir; zihnin bir anlığına kararmasına, dördüncü olarak da, fotoğraf makinelerinde hiç delik kalmadan tamamen kararan diyaframa denir...” (Gürlek, 2013: 37).



Görsel 13: Sarkis, Respiro, 56. Venedik Bineali Türkiye Pavyonu, 2015, Fotoğraf:

Andre Morin

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/respiro-sarkis/eAFAbQ954qEL4g?hl=tr>, E.T:06/06/2022

İstanbul Maçka Sanat Galerisi'nde açtığı “Çaylak Sokak” sergisi; doğup büyüdüğü sokağın adını taşımakta, Sarkis'in çocukluğundan günümüze kalan önemli nesnelerin Tarkovsky'nin “Nostalghia” isimli filminden ses bantlarıyla enstalasyona dönüşmesinden oluşmaktadır. Çocukluğunda ailesinin çocukları yıkamak için kullandığı küvet, çıraklık yaparken kullandığı kundura tezgâhı ve babasının ayakkabısı bunlardan bazılarıdır. Kişisel belleğinden yola çıkarak üretimlerini oluşturan Sarkis, toplumsal bir ortaklığa gönderme yaparken bunu; nostaljiyi hastalıklı ruh halinden ayırarak, geçmişi, “şimdi”yi reddetmeden ve onun yerine koymadan bugüne taşıyarak gerçekleştirir. 56. Venedik Bienal'i kapsamında ürettiği Respiro'da (Görsel 13) bizleri ‘ilk gökkuşağına, ışığın ilk kırılma anına götürdüğünü’ belirttiği gibi, Sarkis geçmişi ve bugünü birbirinden ayırmadan veya birbirinin yerine koymadan Augustinus’cu bir yaklaşımla belleğin izini ‘şimdi’yi bozmadan bugün de sürmektedir.

Sarkis; geçmişe, evine, hasta yatağında kaybettiği annesine ve kasap babasına özlem duyar belli ki. Bunu bugüne acı çektirerek veya geçmişi silip atarak değil, sanatın sağaltıcı gücünü kullanarak dile getirir. Ermeni soykırımını doğrudan göstermez, ancak buna estetik dille cevap verebilir ve yasakları aşabilir. Tıpkı Sarkis gibi eserlerinde

çocukluğundaki savaş izlerini taşıyan bir diğer sanatçı, çocukluk yıllarını Nazi işgali dönemindeki Fransa’ında geçiren Christian Boltanski’dir. Boltanski üretimlerini hafıza, anı, ölüm ve hayat gibi kavramlar ekseninde oluşturmakta, ancak Sarkis’te gördüğümüz üretme pratiğinden daha farklı bir yaklaşım ile karşımıza çıkmaktadır. 1970’lerin başlarında üretmiş olduğu ‘Reference Vitrines’ serisi otobiyografik materyallerden oluşmakta, daha sonraki yıllarında kurgusal biyografiler, 'arşivsel' veriler ve envanterler oluşturan üretimlerine referans sağlamaktadır. Yapıtlarında genellikle arşiv ve kayıt anlayışını görünür kılan sanatçı, kıyafet ve fotoğraf gibi gündelik nesneleri kullanması ile izleyiciye anlatının gerçekliğini sorgulatmaktadır. Örneğin; Naziler tarafından Auschwitz kurbanlarına ait giyim eşyalarının toplandığı ve sıralandığı depolar ile aynı ismi taşıyan Canada (1988) (Görsel 14) enstalasyonlarında, birçok kıyafeti bir araya getirerek odanın bir temsilini oluşturmuştur. İkinci el olarak toplu halde satın alınmış bu kıyafetler izleyicilerin zihninde kuşkusuz Nazi Canada’sı ile bir bütünlük oluşturmaktadır (Gibbons, 2007).



Görsel 14: Christian Boltanski “Reserve Canada” (1988), Adagp, Paris, 2019, Ydessa Hendeles Art Fnd.

Kaynak: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2019/03/05/arts/ways-never-forget-christian-boltanski/>
E.T:08/04/2023

1987 yılına ait El Caso gazetesinin arşivini kullanarak ürettiği eseri (Görsel 15), gazetenin adli olaylarda hayatını kaybetmiş kişilerin ve faillerin fotoğraflarından oluşmaktadır.

Büyütülerek ve çözünürlükleri düşürülerek belirsizleştirilen ve üç yüz portreden oluşan yapıtta, yaşanan vahşetin içeriğini bilmeden baktığımız fotoğraflar bulanıklıklarından dolayı izleyiciye tekinsiz bir ortam sunmaktadır. Boltanski, ölümlü olmaya, faniliğe vurgu yapar, nesnenin geride bıraktığı hafızayı ele alır. Onun yapıtlarında her ölümün tekilliği hissedilir. Gösterdiği onlarca yüz, onlarca hayatın biricikliğine vurgu yapar. Çoğu zaman ölümün nedeni geçersizdir, sadece bir yok oluştan geriye kalanlar vardır. Kullanılan eşyaların yapıtlarında yeni bir anlam kazanması bu yüzdendir. Kendi deyimi ile;

“Bir zamanlar yaşamış olan biri var, ama artık burada değil (...) Kullanılmış giysilerle çalışmanın güzel yanı, bunların eskiden gerçekten birine ait olması. Birisi onları seçmiş, sevmiş, ama şimdi içlerindeki hayat yok olmuş. Bu giysileri sergilemek, onlara yeni bir hayat vermek gibi – sanki onları diriltmek gibi.” (Boltanski, 2019)



Görsel 15: Christian Boltanski (The Newspaper El Caso's archives for 1987). 1989, VEGAP, Barcelona, 2015

Kaynak: <https://theluxonomist.es/lifestyle/cultura/three-narratives-participation-memory-la-caixa-collection-of-contemporary>, E.T:09/04/2023

“Bir zamanlar yaşamış olan biri var, ama artık burada değil”. Boltanski'nin kullanılmayan eşyalar hakkında söylediği bu kısacık cümle, akıllara ölümü getirse de

Zeynep Sayın'dan hareketle aslında sadece ölümü getirmediği, ölmüş olanı da getirdiğini biliyoruz. Sayın; Lacan'ın 'ayna evresi' kuramı ile Blanchot arasında bağlantı kurar. Ona göre ayna evresi; kişinin aynada kendisini gördüğü zaman bir "imge üretebildiğini" anladığı an değil, yansımanın; kendisi ile "kendi cesetin ikizi"nin olduğunu kavradığı andır (Sayın, 2018: 10). Dolayısı ile bir ceset, yatana ve ona bakana hem tanıdık hem yabancı biridir.

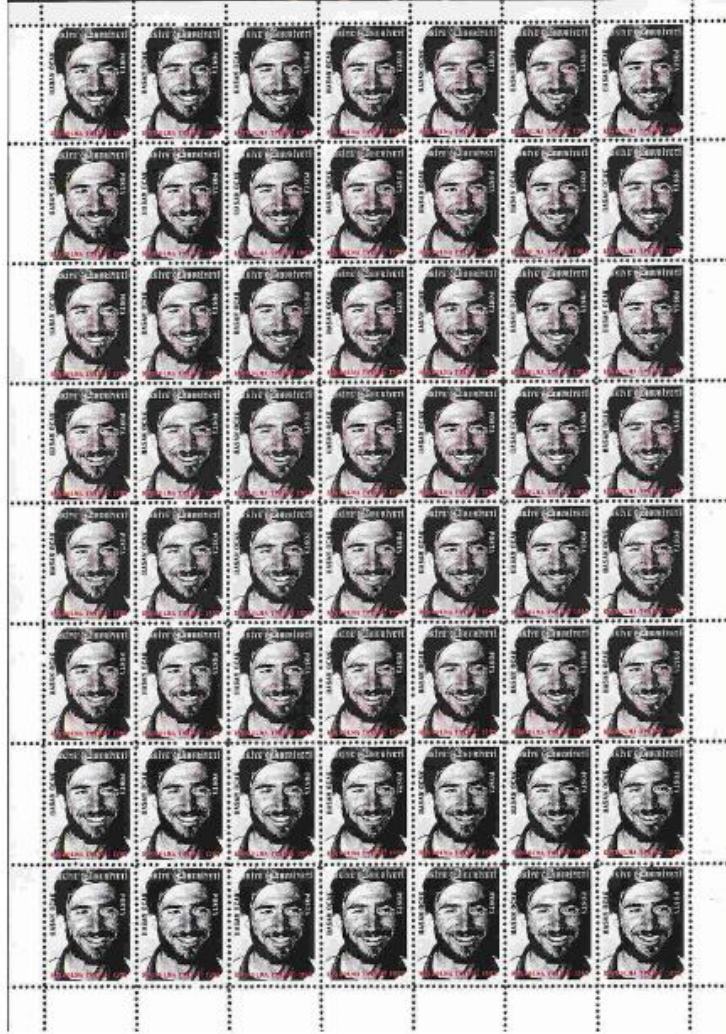
"İmge ilk bakışta cesedi anıştırmaz ama belki de kadavranın yabancılığı, imgenin yabancılığıdır. Ölümlü beden denen, bildik kategorilerle kavranamaz: gözümüze görünen ne şahsen yasayan kişinin kendidir, ne bir gerçeklik, ne başka biri ya da başka bir şey... İlginçtir ki... Cesedin bize yabancı gelen mevcudiyeti birden acıyla özlenen ölümün kendine benzemeye başlar... Evet, gerçekten sevilen canlıdır önümüzdeki, ama kendinden fazlasıdır aynı zamanda, sanki kendinin cifte katlanmış haliymiş gibi daha güzel, daha etkileyici, daha devasa ve daha kusursuzdur, kendi törensel kişiliksizliğine benzeşimle bağlıdır.... Eğer ceset bu denli benziyorsa, bunun nedeni bir an için benzerliğin kendisine dönüşmüş olmasıdır; benzeşimin kendisidir ceset, ötesinde bir şey yoktur. Mutlak olan, ürkü veren benzeşimin kendidir. Ama kime benzer? Kimseye" (akt. Sayın 2003: 106)

İnsanlığın en temel ortaklıklarından biri ve Assman'a göre; "dün ile bugün arasındaki kopuşun en eski biçimi, bir anlamda yok olma ile korunma arasında kararsızlık yaratan en eski deneyim ölümdür" (Assmann: 2018: 41). Bellek gibi; yaşayan- yaşanan ve artık yok olan, mevcut olan ancak bir namevcudiyet barındıran 'şey'. Ancak ne var ki cesetler, 'şeyleşen bedenler' Sayın'ın da söylediği gibi;

"bellek taşıyıcısı değildir. Kökeni, orijinali, başı, başlangıcı yoktur; hiçbir şeyin tekrarı, kopyası, taklidi değildir. Cesedin belleği yoktur. ... Ceset ile imgenin ayrışması, cesedin imgeye dönüşmesi için cesedin gömülmesi, belleği taşıyanın imge olması gerekir. İmgenin varlığı cesedin mezarına bağlıdır. Mezar taşları, yatmakta olan ölünün hatırasını ayağa kaldırır. İmge cesedin bir zamanlar canlı olmuş olduğunun kanıtıdır; bir zamanlar insan olmuş olduğuna düşülen kayıttır." (Sayın, 2018: 10-11)

İşte burada Boltanski'nin kıyafetleri kıyafet olmaktan, portreleri ise basit sıradan portreler olmaktan çıkarak birer bellek aktarıcısı oluyor. Aktardığı belleğe her ne kadar yabancı olsak da izleyiciler olarak kendimizi; o ölümlü olmanın, belki bir gün yalnızca fotoğraftan ibaret kalmanın tekinsizliğinde, portreler ve hafıza arasındaki düğümün çözüldüğü yerde

buluyoruz. Mısır'da Fayyum bölgesindeki mezarlıklarda keşfedilen ve dünya tarihinin bilinen ilk portreleri olan Feyyum Portreleri gibi... Henüz hayattayken resmedilen kişilerin portreleri öldükten sonra sarılan cesedin yüz kısmına iliştilerilerek, ölümden sonraki hayatta refakat etmek üzere yapılmaktaydı. John Berger ise Feyyum Portrelerini; günümüzde kayıplarımızı defnederken kullandığımız vesikalık fotoğraflar, yaşadığımız yüzyılın zorunlu göçleri ve ortak kayıplarımızın hatırasıyla bağdaştırdığımızı söylemektedir (2014: 45-50). Hristiyan inancında ölümler son yolculuğuna uğurlanırken en sevdikleri giysiler giydirilir ve defnedilmeden önce yakınları tarafından son kez ziyaret edilmektedir. Bu, Feyyum portrelerindeki gibi sevilen kişinin hafızadaki yerini son defa olumlamaya yöneliktir.



Görsel 16: Halil Altındere, Kayıplar Ülkesine Hoş geldiniz, Posta pulu Serisi, 1998

Kaynak: <https://halilaltindere.com/project/welcome-to-the-land-of-the-lost/> , E.T: 27/05/2023

Portre, yitirilenin bir imgesidir evet ancak her zaman hafızadaki yeri olumlamaya yönelik değildir. 1995'ten bu yana her Cumartesi Taksim Galatasaray Meydan'ında, güvenlik güçlerince kamusal mekanlardan alınan ve kayıplara karışanların (zorla kaybedilenlerin) faillerini aramak, kayıpların akıbetini sormak için bir araya gelen Cumartesi İnsanlarının hesap sorma biçimidir de aynı zamanda. “Fotoğraf Kaldırmak” kaybı orada var etmeye yönelik bir eylem biçimini almıştır⁷. Halil Altındere'nin, Kayıplar Ülkesine Hoş geldiniz (1998) adlı serisinde, 95'te Gazi olayları sırasında gözüaltına alındıktan sonra kaybolan, ormanlık alanda cesedi bulunan ve Cumartesi Annelerinin toplanmasına sebep olan Hasan Ocak'a ait fotoğrafın pullara basımını görmekteyiz (Görsel 16). Devlet tarafından basılan posta pulları, muhatapsız bırakılan kurban yakınlarının ve devlet şiddetine uğramış her birey için kime hesap sorulması gerektiğini izleyicilere yeniden sorgulatmaktadır (Karaca, 2020: 61).

Yaşanılan coğrafyanın bu bağlamda bir belleğini canlı tutma arzusu, hesap sorulamamış, yüzleşilmemiş bir geçmişin, yası tutulamayanların ve muhatapsız kalmaların, mezarı bile olmayanların, dolayısı ile -Sayın'dan hareketle- yatmakta olanın hatırasının ayağa kalka-madığı yerde getirdiği bir sorumluluk bilinci olduğu kanaatindeyim. Nitekim Göze Orhon'un da ifade ettiği gibi;

“Oysa toplumsal travmaların hatırlanması muhatap ister. Muhatapsız ve yüzleşmeyle tamamlanmamış travmalar sağalmaz. Hatırlama, sorumlu “öteki”nin (yani, çoğu zaman devletin ve resmi faillerin) şahitliğinde gerçekleşmediği sürece, travmanın zihinsel ve duygusal olarak tekrarlanması ötesine nadiren geçer. Dolayısıyla, aslında hem bir bireye hem de toplumsal bir gruba uygulanabilecek en ağır şiddet biçimlerinden biri inkâr, sorumluluğun reddi, bir diğer deyişle, onu muhatapsız bırakmaktır” (Orhon, 2020).

Bellek sanat ilişkisinin; gerek kişisel hafıza üzerinden ele alınış biçimlerine gerek ise toplumsal/ kollektif hafızaya değindiği unsurları birkaç örnek ile ele almaya çalıştık. Ancak Türkiye'nin; Altındere'nin işinin ismi gibi “kayıplar ülkesi” olduğu göz önüne alındığında toplumsal belleğin de bir hayli kabarık olduğu aşikar olacaktır. İş bu tüm sanat eserlerine değinmenin olanaksızlığını ve elbette tüm işleri birbirinin arasından seçmenin

⁷ Detaylar için bakınız; Hatice Bozkurt ve Özlem Kaya, “Fotoğrafi Kaldırmak”: Eşi Zorla Kaybedilen Kadınların Deneyimleri, (İstanbul: Hakikat, Adalet ve Hafıza Çalışmaları Derneği Yayınları, 2014). https://hakikatadalethafiza.org/wp-content/uploads/2014/12/fotografi_kaldirmak-turkce.pdf
E.T:11/11/2023

yalnızca araştırmanın seyrine göre belirlendiğini de vurgulamak gerekir. Yine, 2023 Türkiye’inde de sonuçlarını değil ancak cesaretini özlemle andığımız birkaç sergiye daha ismen değinmek ve hafızalardaki yerini tazelemek araştırmanın seyri açısından yerinde olacaktır. Bunların başında 2005 yılında Karşı Sanat’ta düzenlenen 6-7 Eylül İstanbul Pogromu sergisi bulunmaktadır. Pogromun 50. Yılında Beyoğlu’ndaki mekânında açılan sergi, bu kez olayların hafızasını oluşturan fotoğraflara yapılan saldırı ile faillerin mirasını devrettiği ve yaşananları onayan türden bir saldırı ile gündeme gelmişti ⁸. Bir diğeri ise; 1995 Yılında Ankara Gar’ında açılan, izleyicileri rahatsız ettiği gerekçesiyle açıldığının ertesi gün toparlanan “Gar”⁹ adlı sergidir. Benim kişisel hafızamın yetmediğini ancak dönemin gergin politik ortamını bugünden bakıldığında dahi hissettirebilmekte olduğunu söylemek mümkün “Gar” sergisi için. Adını anmadan geçemeyeceğim bir diğer sergi ise Türkiye İnsan Hakları Vakfı’nın (THİV) 20. Yaşına özel Depo’da düzenlemiş olduğu 131 sanatçının katılımıyla gerçekleşen “Ateşin Düştüğü Yer”¹⁰ (2011) sergisidir.

⁸ Bakınız: <https://karsi.com/KonferansSeminer/6-7-Eylul-Olaylarini-2005-Yilindaki-Sergimiz-ile-Hatirliyoruz> E.T:11/10/2023

⁹Detaylı bilgi için bkz: https://saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf E.T:19/09/2023

¹⁰Detaylı bilgi için bkz: <https://www.depoistanbul.net/event/atesin-dustugu-yer-turkiye-insan-haklari-vakfi-20-yil-sergisi/> E.T:16/03/2023

2. BÖLÜM: HATIRLAYAN KİM?

Hafıza geçmiş ile kurduğumuz bir köprü görevi görmektedir. Çocukluk anılarımızdan en yakın geçmişimize ‘dün’e kadar olan süreçten kesitler burada biriktirilir, depolanır. Ancak hepimiz zihnimizin anılar konusunda her şeyi en ince ayrıntısına kadar muhafaza etmeyişi, bu büyük bilgi yığınının seçmeler/ elemeler yapıyor olmasına aşinayızdır. Klişe bir deyim ile istisnasız hepimizin ‘dün yediğimiz yemeği’ veya toplantımızın saatini anımsamakta güçlük çektiğimiz gibi masamızdaki ufak notlardan, aile albümlerimize zihnimizden tamamen silinen bir hatırayı yeniden çağırdığımız da olmuştur. Peki hatıralarımız bu kadar aldatıcı olabiliyorken, kimi zaman anımsamak için yardımcı dış unsurlara ihtiyaç duyuyorken hatırladıklarımızın tamamının bizim deneyimlerimiz olduğunu ne derece söyleyebiliriz? İşte bu noktada hatıralarımızın kimin olduğu, kimler tarafından oluşturulduğu soruları devreye girmektedir.

Anılar, kişisel geçmişimizin bir parçası olduğu kadar içinde bulunduğumuz toplumun da kodlarını bünyesinde barındırmaktadır. Hatırlama edimi bir kişi tarafından gerçekleştirebileceği gibi pekâlâ toplumlar tarafından da gerçekleştirilebilir. Ancak bu her zaman birbiri ile tutarlı/ örtüşen anılar bütünlüğüne sahip olduğumuz anlamına gelmez. Kimi zaman aynı olayı farklı biçimlerde hatırladığımız hususunda çevremizdekilerle görüş ayrılıklarına düştüğümüz olmuştur. Peki ya bu görüş ayrılıkları toplumsal olaylarda gerçekleşirse? Kamusal alanı işgal/ inşa eden noktalar hepimiz için aynı anlamı taşııyorsa, hafızamızda başka noktalara değiniyorsa ve en önemlisi böyle bir durumda çevremiz ile kurduğumuz veya kuramadığımız ilişkilerimiz ne derece bizi biz yapan unsurlara değinmekte?

2.1. Bireysel ve Kolektif Bellek

Geçmişe yönelik hatırlama ediminin en basit ve yalın hali olarak, biriktirilen kişisel anıların zamansal olarak yüzeye çıkması durumundan bahsedilebilir. Kişisel olarak geçmiş anılarımızdan bahsederken aslında bir sınıflandırmaya gittiğimizi fark ederiz. Bu çocukluk, gençlik, okul anıları gibi birçok kategoride olabilir. Kategorizasyon öz yaşam öykümüzün bir özeti halinde, bellek eleğinden geçerek oluşturulan otobiyografik anılardan oluşmaktadır. Geçmişin imgesi zihnimizde kimi zaman aniden belirirken, kimi zaman bu bir zorlama, bir çaba gerektirmektedir. Otobiyografik anlatının en önemli temsilcilerinden biri olan Marcel Proust’un “istemli/ istemsiz” bellek kavramları

doğrudan bununla alakalıdır. Proust'un bir madlenin tadıyla gittiği büyümlü anıları bir istemsiz gidiştir. Proust bu gidişin nedenini elbette sorgular. Önüne gelen madlenin şeklinin götüremediği geçmişe, tadı götürmüştür.

“Sonra ansızın o hatıra karşımda beliriverdi. Bu tat, Combray'de pazar sabahları (pazarları Missa saatinden önce evden çıkmadığımdan), Leonie Halamın, günaydın demeye odasına gittiğimde, çayına ya da ıhlamuruna batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadıydı. Madlenin görüntüsü, tatmadan önce bana hiçbir şey hatırlatmamıştı. Belki o zamandan beri pastane raflarında sık sık madlenler görüp yemediğinden, görüntüsü Combray günlerinden ayrılıp daha yakın geçmişteki günlere bağlandığı için. Belki de bunca zaman hafızanın dışında terk edilmiş olan hatıralardan geriye hiçbir şey kalmadığı, her şey dağıldığı için, şekiller ağırbaşlı, sofı kıvrımlarının altında müthiş bir şehvet gizleyen küçük pastane midyesinin şekli de ortadan kalkmış, ya da uyuşukluktan, bilince ulaşmalarını sağlayacak genişleme gücünü bulamamışlardı.” (Proust, 2006: 58-59).

Geçmiş ile şimdi arasında kurulan bağ anılarımız ise, Proust'un pasajından aslında bu bağ sorgulamamız gerektiğini de çıkaramaz mıyız? Örneğin; “Gençliğimde gerçekten olan veya olmayan her şeyi hatırlardım. Ama artık yaşlandım ve yalnızca hiç olmamış şeyleri hatırlıyorum” diyor Mark Twain (akt. Blight, 2015: 303) ve belleğe duyulan güveni sorgulamamız gerektiğini hatırlatıyor. Twain'in gençliğinde ‘olmayan olayları’ da hatırlıyor olması ilk etapta biraz tuhaf gelebilir ancak yapılan çalışmalar, anılarımızı her aktardığımızda değişime uğrattığımızı ve hatta hatalı aktarımların bir süre sonra gerçeklik yanılsamasına yol açtığını ortaya koymaktadır (Nash, 2018).

“İnsanlar bazen ilk anının kaynağını da unutuyorlardı. Acaba gerçekten başlarından geçen bir olay mıydı bu yoksa sadece bir rüya ya da aile içinde anlatılan bir hikâye mi? Bazen bir fotoğrafın anıya dönüştüğü kuşku durumlarda vardır. Bellek, bir zamanlar bir anlığına görülüp geçilmiş siyah-beyaz bir fotoğrafı birkaç yıl sonra canlandırabilir ve yaşanmış kanlı canlı bir anıya dönüştürebilir. Tıpkı sabit bir sepya kareyle başlayıp birden hareketlenen filmler gibi.” (Draaishma, 2015: 23)

Bir biyografik filmde göz önünde bulundurduğumuz kurgu ihtimali, kendi anılarımızdaki boşluklar için de geçerlidir. Bir zaman önce yaşadığımız olaylar yeniden aktarım esnasında kimi zaman bilinçli kimi zaman bilinçsiz bir şekilde değişime uğramaktadır. Kişisel anılarımız duygularımızı yoğun bir biçimde barındırıyor olsa da ‘şimdi’nin koşullarından etkilenmekte ve bugünüme göre biçimlenmektedir (Boyer & Wertsch,

2015: 37). Traverso'nun da dediği gibi; “Bellek bir inşadır; dolayısıyla, sonradan edinilen bilgilerle, olayı izleyen düşünme süreçleriyle, ilk anının üstüne binen ve onu değiştiren başka deneyimlerle daima filtre edilir.” (Traverso, 2019: 4). Hatıralarımızın yanılması belleğe duyulan güven sorunsalını öne çıkarsa da -ki bu tarih anlatısı oluşturmada tanıkları yok saymanın geçerli bir sebebi olabilir- öznel olarak gerçekliğimizi inşa eder, üstünde durduğumuz hakikat zeminini sağlamlaştırır. Ve her anı tekildir, biriciktir, kendine hastır. Proust'un madleni Proust'a özeldir. Bu tekil deneyimde kendimizi bulmamızın sebebi, başka bir tatta başka bir yere kendi çocukluğumuza gidebilme ihtimalimizdir. Tıpkı Benjamin'in Max Unold'dan aktardığı gibi; “Bunu söylemek için tam seksen sayfa harcar, ama hepsi o kadar büyüleyicidir ki, sonunda sadece bir dinleyici olmadığınızı, hayal kuranın kendiniz olduğunı düşünmeye başlarsınız.” (Benjamin, 2012: 104)

“Anılar, kamusal ve özel geçmişler arasındaki 'sınır boşluğunda' inşa edilir, yani her zaman birey ve kollektif arasındaki çok yönlü dolayım içinde yer alırlar” (Akt. Keightley, 2010: 59). Kolektif bellek kavramı Maurice Halbwachs tarafından 1920'lerde geliştirilmiş ve bugün kullanıldığı biçimi ile pek çok anlam değişikliğine uğramıştır¹¹. Bergson ve Durkheim'in öğrencisi olan Maurice Halbwachs; bireysel bir bellekten söz edilip edilemeyeceğini sorgulayan metninde (2017), kişinin doğum anından ölüm anına kadar yalnız olmadığını ve bu yüzden anılarını başkası veya başkaları vasıtası ile canlı tutabildiğini söyler. Onun tanımladığı kişisel bellek, tarihsel veya toplumsal hafıza olarak adlandırdığı büyük kümeden bağımsız ve topluma başvurmadan gerçekleştirilmesi mümkün olmayandır. (Halbwachs, 2017: 45,48). Halbwachs'a göre anılar grup üyeleri ile biriktirilir, doğrulanır, desteklenir. Üstelik bunun için başkasının fiziksel olarak mevcut olma zorunluluğunun olmadığını belirtir (2017: 10,14). Topluluğu bir arada tutan belleğin ne olduğuyla ilgilenmektense, bireysel belleğin oluşma ve korunma koşullarında grup ile kurduğu ilişkilere odaklanır (Assmann, 2018: 44). Pierre Nora da bu konuda Halbwachs ile görüş birliğindedir¹² (Nora, 2006: 19). Halbwachs'ın eseri, bellek ve gruplar arası

¹¹ Pek çok kaynak; kolektif bellek veya toplumsal bellek kavramını ilk olarak Hugo von Hofmannsthal tarafından kullanıldığını, Maurice Halbwachs tarafından geliştirildiğine dikkat çekmektedir. Ancak bu isimlerden önce terim olarak karşımıza çıkmasa da gruba ait anılara gönderme yapıldığı bilinmektedir. Alternatif bir okuma için; Russell, N. (2006). *Collective Memory before and after Halbwachs*. The French Review, 792-804.

¹² Nora; “Hafıza kaynağını kaynaştırdığı bir gruptan alır. Halbwachs'ın söylediği gibi, ne kadar grup varsa o kadar hafıza vardır; hafıza, doğası bakımından değişik ve sınırsız, kolektif, çoğul ve bireyselleşmiştir.” (Nora, 2006: 19).

ilişki kurmada önemli bir yere sahiptir. Nitekim insan sosyal bir güdü olarak; küçük veya büyük nüfuslarda ve paydaşlık bulduğu diğerleri ile farklı grup çeşitlerinde yaşamakta (Assmann, 2018: 148-149), ve ortak bir tarihin ve anlatının hafızasını taşımaktadır. Bu birliktelik; ortak anımlar, hatırlama kültürünün paylaşılması ve aktarılması ile taçlanır ve topluluk bilincinin oluşmasına katkıda bulunur. Birliktelik; aile, mahalle, köy gibi irili ufaklı ya da inanç veya devlet gibi büyük gruplar halinde olabilmektedir. Ancak burada James V. Wertsch'ün Frederic Bartlett'in çalışmasından hareketle aktardığı noktaya dikkat çekmek gerekmektedir. Bartlett'in toplulukların bireyler sayesinde oluştuğu ve dolayısı ile “kolektiflerin özünde bir bellek olmadığı” hususunda Halbwachs'tan ayrılmakta olduğunu belirtir (akt. Wertsch 2015: 151). Dolayısı ile Wertsch; hatırlama edimi ile bellek arasında bir ayırım yaparak, kavram kargaşasını bir nebze de olsa azaltır. “Kollektif bellek” yerine “kollektif hatırlamadan” bahsedilmesini daha uygun karşılamaktadır (Wertsch, 2015: 152). Diğer yandan Paul Connerton'un Halbwachs'ın çalışmasında bulduğu eksiklik ise kolektif anıların ‘aktarılması’ noktasıdır (1999: 62). Connerton bu aktarmanın “anma törenleri” ve “bedensel pratikler” ile mümkün olacağını söylemektedir (1999). Bedensel pratikler, kültürel veya geleneksel kodlarla aktarılmış bedensel öğretileri kapsar. Assmann geleneğin kavramsal olarak “geçmişi oluşturan kopuşu” gizlediğini, onun “aksine süreklilik ve devam ettirme kavramlarını” öne çıkardığını belirtmektedir (2018: 42) Ölülerin anılmasından, milli bayramların, ulusal marşların veya dini törenlerin tekrarına kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan ritüeller ise “en azından tümüyle yazıya dökülemez araçlı (multimedyal) bir kurum olması nedeniyle, hâlâ kültürel bağdaşıklıkla omurgasını ve temel ilkesini oluşturan, ritüel tekrarlarının egemenliğindedir” (Assmann, 2018: 101).

Ortak tarih anlatısı yukarıdaki araştırmacıların da değindiği gibi topluluğu bir arada tutan bir paydaşlık zemini sağlar. Ancak hatırlamakta olduğu ‘şeyi’ bile seçme gücü göstererek iktidarı bünyesinde barındıran hafızanın resmi tarih anlatısı üzerindeki gücü daha detaylı ele alınmalıdır. Tüm bunların yanında hatırlamak gibi unutmamanın da hafızaya içkin bir edim olduğunu yeniden belirtmekte fayda vardır. Gruplar yalnızca hatırladıkları veya hatırlanmasını istedikleri hadiselerin değil unutilan/ unutturulan hadiselerin de belleğini taşırlar. Bu bağlamda verilebilecek en uygun örneğin ortak ulusal paydada bulunmanın yegâne birleştirici unsur olmadığının keskin bir göstergesi olan, 1965-66 yılları arasında Endonezya’da gerçekleşen soykırım olduğu kanaatindeyim. Nitekim bu vahim olayın

ortak inanç ve dil bütünlüğüne sahip olmanın da toplumun birleştirici unsurları olarak kesin kabul edilmemesi gerektiğinin de bir göstergesidir. Öldürülenlerin tam sayısının bilinmediği katliam,¹³ General Suharto'nun askeri darbesinin meşrulaştırılması, Silahsız Komünist Partisi (PKI) üyelerini, solcu sempatizanları ve etnik Çinlileri hedef alan, ordu destekli paramiliter grupların (Robinson, 2018) ve dini örgütlerin gerçekleştirdiği katliamdır. Gözaltına alınan, işkence ve diğer insanlık suçlarına maruz kalanların olduğu¹⁴ ve pek çok kişinin deniz aşırı ülkelere sürgüne gönderildiği de bilinmektedir (Kwok, 2015). Hadiseler Başkan Sukarno'nun iktidarının sonlanması ve ordunun yönetimi ele geçirmesi ile Suharto'nun otuz yıllık başkanlığının ve “Yeni Düzen”in başlamasına yol açmıştır. Ancak burada asıl değinmek istediğimiz nokta yaşanan hadisenin büyüklüğünden ziyade hafızaya etkisidir. Joshua Oppenheimer'ın yönetmenliğini üstlendiği ve iki yıl arayla çekilen The ‘Act of Killing’ (Öldürme Eylemi, 2012) ve ‘The Look of Silence’ (Sessizliğin Bakışı, 2014) adlı belgesel filmleri Endonezya Soykırımı'na odaklanmaktadır. ‘Öldürme Eylemi’ failleri konu alırken devam niteliğindeki ‘Sessizliğin Bakışı’ (2014) ise hiç görmediği abisinin failleri ile yüzleşen ve pişmanlık görmeyi bekleyen Adi Rukun'un öyküsünü konu almaktadır. Filmde, Rukun boş bir odada, Oppenheimer'ın failer ve olaya dair anlatılarından oluşan video derlemelerini izlerken görünür. Video katillerin, katliam sırasında yaşattıkları dehşeti teatral yollarla yeniden anlattıkları sahnelerden oluşmaktadır.

Rukun katillerin pişkin davranışlarını izlediği bir sahnede şöyle söyler; “Belki de böyle davranması şey yüzündendir... yaptıklarından pişmanlık duyuyordur belki. İnsanları öldürdüğüne pişman olmuştur. Kendini suçlu hissediyordur. O yüzden öldürme eylemini yeniden canlandırırken tamamen hissizleşiyordur.” (Oppenheimer. 2014: 18:27- 18:54). Tüm film Rukun'un sessiz ve ifadesiz bir biçimde videoları izlemesinden ibaret değildir elbette. İzlediklerinin ardından faillerin karşısına çıkmakta ve onları anlamak üzere

¹³ Çeşitli kaynaklar 500.00 ila bir milyon civarında sivilin öldürüldüğünü belirtmektedir.

¹⁴ “...30 Eylül Hareketi ve sol örgütlerle ilişkili oldukları iddiasına dayanarak üç geniş kategoriye ayrıldılar. Elemeden sonra bazı tutuklular serbest bırakıldı, bazıları gözaltında kaldı ve bazıları da öldürülmek üzere seçildi. Öldürülmek üzere hedeflenenler genellikle askeri araçlarla infaz alanlarına taşındı ya da yerel kanunsuz ve paramiliter gruplara teslim edildi. Elleri ve ağızları bağlandıktan sonra toplu mezarların kenarına dizilip kurşuna diziliyor ya da pala ve bıçaklarla parçalara ayrılıyordu. Cesetler genellikle kuyulara, nehirlere, göllere ya da sulama hendeklerine atıldı; çok azı düzgün bir şekilde defnedildi. Birçoğu öldürülmeden önce ve sonra cinsel istismara ve şiddete maruz bırakıldı; erkekler hadım edildi, kadınların vajinaları ve göğüsleri bıçakla kesildi ya da delindi. Cesetler, kafalar ve diğer vücut parçaları yollarda, pazarlarda ve diğer halka açık yerlerde sergilendi.” Bkz (Robinson, G. B. (2018). The Killing Season: A History of The Indonesian Massacres, 1965-66, Princeton University Press. ss:6,7)

sorular sormaktadır. Annesi ile yaptığı konuşmasında da belirttiği gibi her şeye rağmen pişmanlık duyduklarında onları affetmeye hazırdır. Ancak beklediği gibi olmaz; karşısına çıktığı her fail olayları hatırlamasına ve aktarmasına rağmen sorumluluğu üstlenmez, pişmanlık duymaz, bilakis övünür ve Rukun’a göre “ahlaki sorumluluktan kaçır” (2014: 52:11). Tarihin doğru işlediğini söyleyenler olduğu gibi, yaşananların yeniden tekrarlanmaması için unutulması gerektiğini açıkça belirtenler ve olaya dair ‘zafer’ vurgusunu yapanlar olduğu da görülmektedir. Kısacası kurbanların geride bıraktığı hafıza ile cellatların hafızası çatışmaktadır.



Görsel 17: Joshua Oppenheimer, ‘The Look of Silence’, 17’58”, 2014

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=GQJthij3A38> E.T: 28/05/2023

Burada kolektivitenin farklı dinamikleri olduğu görüldüğü gibi kollektif hafızanın homojen olmadığı ve oluşmasına etki eden unsurların her zaman pozitif değerlerden kaynaklanmadığı da aşikârdır. Gruplar bulundukları konum itibarı ile kendi topluluğunun belleğini oluşturmakta ve muhafaza etmektedir. Elbette verilen örnekte failerin istikrarlı inkârı, içinde bulundukları siyasi rejimden, dahası resmi tarih anlatısından güç bulmaktadır. Ancak böylesi durumlarda bahsi geçen suçun sorumluluğunu üstlenmek hep bir başkasına kalır. Elden ele dolaşır ancak kimsede durmaz. Holocaust sonrası Almanya’daki suçluların kimler olabileceği, kimlerin sorumlu tutulması gerektiği ve elbette en önemlisi kimlerin yargılayacağı sorununu ele alan Karl Jaspers’in ‘Suçluluk Sorunu’ metni böylesi bir örnekte de yeniden bakılması gereken metinlerden biridir. 1945-46 yıllarında verdiği bir dizi konferansın metni olan Suçluluk Sorunu (2015) yalnızca Almanlar için değil geçmişle yüzleşememiş her ulus ve her birey için

güncelliğini korumaktadır. Nitekim dönemin Almanya’ında yüzleşmeye, hesaplaşmaya gidilen yolda Jaspers’ın metni bazı tanımlamaları yapabilmek açısından önemli olduğu kadar Endonezya örneğine de bir referans noktası oluşturduğu görülmektedir. Örneğin; Adi Rukun’un bahsettiği ‘ahlaki sorumluluktan kaçma’ Jaspers’ın suç kategorizasyonunda¹⁵ (ahlaki suç) mevcuttur. Ona göre birey her koşulda bir başkasına karşı sorumludur ve “burada yargı mercii, kişinin kendi vicdanıdır.” (Jaspers, 2015: 56,57). Endonezya örneğinde, ilk etapta faillerin ‘kollektif suç’ unsurunda birleştiğini düşünebiliriz. Ancak Jaspers; “Halkın her bir üyesine teşmil edilebilecek halk karakteri” bulunmadığını dolayısı ile suçun cezasının bir topluluğa değil, bireylere verilebileceğini vurgulayarak ‘kollektif suç’ tanımını yerine ‘kollektif sorumluluk’ tanımını uygun bulur.

“Tipolojik anlayış yoluyla bir şeye isabet kaydedilmesi durumu bizi, bu tür bir genel nitelendirmeyi her bir bireye teşmil edebileceğimiz fikrine götürmemelidir. Bu düşünce şekli, yüzyıllardır halklar ve uluslar arasında nefreti körükleyen bir araç olmuştur... Artık insanlar yokmuş, yalnızca bu kollektif gruplar varmış gibiydi. Bir bütün olarak halk diye bir şey yoktur. Bir halkı tanımlamak için çizeceğimiz hatların tamamı, olgular tarafından aşılacaktır. Dil, yurttaşlık, kültür, kader ortaklığı -tüm bunlar örtüşmez, aksine kesişirler... O halde, bir halkın ya da halklar içinden bir grubun- siyasi sorumluluk haricinde- kollektif suçluluğu söz konusu olamaz, ne cezai, ne ahlaki, ne de metafizik anlamda . . .” (2015:67-68)

Göründüğü üzere bir kolektiviteyi birleştiren, bir arada tutan unsurlar nihai değildir. Dinamiktir, şekil değiştirir ve koşullara göre şekillenir. Yukarıda bahsedilen ortak topluluk bilincinin yaratılması belirli koşullar sağlansa dahi gerçekleşmeyebilir. Kendi ortaklığını kuranlar olduğu gibi ortaklık kuramayanların yarattığı farklı ortaklıklar da mevcuttur. Dolayısı ile bir toplumsal belleğe homojen bakmak yanıltıcı olacaktır. Ayrıca yukardaki ‘kollektif bellek’ kavramına dair yapılan tartışmalarda bir toplumu bir arada tutan unsurların net yanıtları mevcut değildir. Belirtilen noktalarda kollektif birlikteliği inşa eden unsurlar yer almakta fakat bu unsurlar daimî olamadığı noktada kurduğu ortaklığı derinden sarsmaktadır. Örneğin bir topluluğu bir arada tutanın yegâne koşulu ortak inanç olmadığı gibi ortak dil veya ulusal değerler bu birlikteliği yalnızca belirli koşullarda sağlayan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Belirli gruplar bu ortaklıklarda birleşirken, paydaşlık kuramayanları o topluluğun dışına itmektedir. Bunun

¹⁵ Bilindiği gibi Jaspers Suç’u *cezai, siyasi, ahlaki ve metafizik* olarak dört ana unsura ayırır. Bkz. (Jaspers,2015: 56-61)

en belirgin hali -örnekte de görüldüğü gibi- resmi hafızanın dışında kalanların, gayri resmi hafıza oluşturanların anlatılarında karşımıza çıkmaktadır.

2.2. Resmi Tarih Anlatısı ve Karşı-Hafıza: Karşı Kutuplar ve Sanat

Tarih ve bellek geçmişi işleme bakımından birbirine benzese de ayrıştığı pek çok yön mevcuttur. Bu ayrılığın en önemli noktalarından biri ‘hiyerarşik’ olmasıdır. Daha önce yazının bulunması ile belleğin geçirdiği değişim ve dönüşümlerden bahsettiğimiz gibi yazı ile söz arasındaki hiyerarşi bunlardan biridir. Bellekte olan unutma ve hatırlama diyalektiği tarihte yoktur. Yükümlülükleri ve işleyiş biçimleri düşünüldüğünde birbirinden zıt iki ayrı kutup gibidir. Tarih, geçmişi yeniden oluştururken hafızayı dışarıda bırakan (Nora, 2006: 19) ve belleğe yanıtlar vermeye çalışan bir yazım türüdür (Traverso, 2019:19). Basılır, dağıtılır, saklanır, arşivlenir. Hafıza ise Nora’nın deyimi ile; “sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyuşur, çünkü duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir; her tür aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlıdır” (2006: 19).

“Ve şiddetin karşısına şiddetin çıkmasını sağlayan ve tahakküm kuranlara bile diz çöktürtecek bir başka tahakkümün olmasını sağlayan şey kuralın ta kendisidir. Kurallar kendi içlerinde boştur, şiddetlidir, ereklendirilmemiştir; şuna ya da buna hizmet etmek için yapılmışlardır; şunun ya da bunun keyfine boyun eğenler. Tarihin büyük oyunu, kurallara kimin sahip olacağı, bunları kullananların yerini kimin alacağı, kuralları bozmak için, ters yönde kullanmak için ve bunları dayatanlara karşı çevirmek için kimin kılık değiştireceğidir; karmaşık aygıtın içine girerek onu işletip, tahakküm uygulayanları kendi kurallarına uygun olarak kimin tahakküm altına sokacağıdır.” (Foucault, 2011 :241)

Aralarındaki hiyerarşi halihazırda yazının bünyesinde barındırdığı iktidarda¹⁶ temellenmiştir. Nitekim modernizm bu hiyerarşiyi taçlandırır. Traverso ve Z. Baumann gibi pek çok araştırmacı -tam da bir önceki başlıkta söz ettiğimiz- topluluğu bir arada tutan hatırlama ritüellerinde törensel pratiklerin Modernite ile biçim değiştirdiğini, dini değerlerin yerini yüceltilmiş ulusal değerlerin aldığını ve dolayısı ile ritüellerin “sivil bir din olarak yaşanan ulusal duygunun sembolleri” haline geldiğini belirtir (Traverso, 2019:

¹⁶ Burada iktidar Derridacı bağlamda kullanılmakla birlikte, yazının dolayısı ile arşivin iktidarı üçüncü bölümde yeniden tartışılacaktır.

13,14).¹⁷ Ulusal-devlet inşasının tarihsel süreçleri, zafer veya yenilgi öykülerinin yanı sıra tarihsel süreçte rol oynayan önemli isimlerin hatırlanması, bu hatırlama biçimlerini hızlandıran unsurlar arasındadır. Ulusal bayramlar, tekrarlanılarak milli duyguları diri tutması hedeflenen ulusal marşlar, okula, ders kitaplarına giren, ortak değerler paydası oluşturmayı hedefleyen ve müşterek sadakatte mutabakat sağlama amacından doğan resmi tarih anlatısı gücünü buradan almaktadır. Tarih ile hafıza çatışmasının ikinci ayağı ise buradadır. Toplumsal hafızanın oluşmasında ve şekillenmesinde etkin bir rol oynayan iktidar, hafıza üzerinde tahakküme, eleme, ayıklama veya dahil etme, hadiselerin üzerini örtme veya tekrar ederek hatırlatılmasını sağlama gücüne sahiptir. Nitekim gücünü tekrardan alan hafızanın en önemli unsurlarından biri olan kitle iletişim aygıtları iktidarın kontrolündedir. İktidarlar yalnızca geçmişe yönelik bir unutma görevini üstlenmekle kalmayıp gelecekte de kendisini hatırlatacak eylemlerde bulunmaktadır. “Kendisine geçmişe yönelik meşruluk, geleceğe yönelik ebedilik kazandırmaktadır” (Assman, 2018:79). Bu tartışılması mümkün olan ve tarafsızlığı bünyesinde barındıran bir anlatı biçimi olmaması sebebi ile toplum olma, ortak tarih anlatısı, kültür ve dil gibi yeni birliktelik biçimleri geliştirmek ve dil, kimlik gibi unsurlarda homojenite sağlamak istemesine rağmen ayrılıkları da beraberinde getirmiştir (Said, 2000: 177). Örneğin; Edward Said; Howard Zinn’in Amerikan tarihinde, ülkenin zenginliğinin ve gücünün ardında yatan işçi sınıfının göz ardı edildiği yönündeki şüphelerine dikkat çekerken (2000: 177), Barry Schwartz Abraham Lincoln’un siyah topluluğun belleğindeki yerini yeniden tartışmaya açmaktadır (1997). Geçmiş kontrol etme, şimdiden bakıldığında gereksiz, değersiz görünen olayların üzerini örtme veya nasıl hatırlanılacağına karar verme tek tipleştirilmiş bir hafıza anlatısı oluşturma çabasını içerisinde barındırır. Bu anlatının karşısında ise karşı-anlatı, karşı-hafıza konumlanmıştır.

“Tarih duyusu, tarihin Platoncu üç kipliğine tamamen karşı duran üç kullanım içerir.

Biri, gerçekliğin parodik ve tahripkâr kullanımıdır, anımsama ya da tanıma olarak tarih temasına karşıttır; diğeri, süreklilik ya da gelenek tarihinin karşıtı olan, özdeşliği aynıştıcı ve tahrip edici kullanımıdır; üçüncüsü, bilgi-tarihe karşıt olarak hakikatin kurban edici ve tahrip edici kullanımıdır. Her koşulda, söz konusu olan tarihi, belleğin hem metafizik hem de antropolojik modelinden sonsuza dek kurtaran bir kullanım

¹⁷ Sanatın bu hatırlama pratiklerinde iktidarların resmî ideolojik bir aygıtı haline geldiği bilinmektedir. Bunun en temel örneklerinden biri olarak; köklerini 17. Yüzyılda Fransız Güzel Sanatlar Akademisi’nin kurulmasında bulan (Kreft, 2020: 23) ve batı sanat tarihinin önemli bir bölümünü kaplayan ulusal temalı resimler verilebilmektedir.

haline getirmektedir. Söz konusu olan tarih, bir karşı-bellek yapmak -ve sonuç olarak, buradan çok farklı bir zaman biçimi ortaya çıkarmaktır.” (Foucault, 2011: 249)

Karşı hafıza yukarıdan dayatılan resmi anlatıya bir direniş unsuru olarak karşımıza çıkar. Burada, özneler müşterek bir gelecek inşası için üzeri örtülen geçmişi yeniden çağırır, bir hakikat zemini inşa ederek dahil olmadıkları, dışarı itildikleri alanı kendileri yaratır ve daha demokratik bir hafızanın temelini oluştururlar.

“Deneyim anlatısı bedene ve sese, geçmişin sahnesinde öznenin gerçekten mevcut olmasına bağlıdır. Deneyimsiz tanıklık olmaz, ama anlatmadan deneyim de olmaz: Söze dökmek suskun deneyimi azat eder, doğrudanlıktan ya da unutulmaktan kurtarır ve onu iletilebilir, yani herkesin yapar. Anlatı, deneyimi olayın gerçekleştiği andan... başka bir zamansallıkta, hatırlama anında kaydeder. Ayrıca anlatı her yinelemede ve her değişikde güncellenen bir zamansallık yaratır... ancak bir anlatıya konu olana, sadece yaşanmakla kalmayıp başkalarına aktarılabilene deneyim diyoruz. Deneyim ancak mağdur tanıklık ettiği zaman var oluyor.” (Sarlo, 2012: 21,22)

Modern sosyolojinin kurucularının izinden giderek insan psikolojisini çalışmalarının dışında bırakan tarihçilerin çalışmaları; 20. Yüzyılda yaşanan katliamların ve insanlık suçlarının akabinde belleğe bir geri dönüş yaşanması ve önemli bir figür halini alacak olan ‘tanık’ mefhumunun devreye girmesi ile sarsıntıya uğramıştır. Böylece tarih ve bellek çatışmasında yeni bir kırılma noktası meydana gelmiştir. Nitekim bu zamana kadar (yaklaşık 70’lerin sonu 80’lerin başı) İkinci Dünya Savaş’ında yaşananlar gerek tarihçiler gerek ise kamuoyu nezdinde ‘savaş’ ve askeri hareketten ibaret iken, soykırım ise “askeri sürecin yanında hadise sayılıp tarihin bakış açısının dışında” bırakılmıştır (Dinner, 2011: 8). Yaşananların ‘şokundan’ kaynaklanan hafıza kaybının yerini, yeniden hatırlamaya bırakması ve tarihi Adolf Eichmann Davası’nın görülmesi ile ‘tanıklık’ yeniden tartışılmaya ve konuşulmaya başlanmıştır.

Beatriz Sarlo’nun alıntısından hareketle, suskun deneyimi azat etmenin yolunun anlatıdan geçtiği anlaşılmaktadır. Ancak bir de anlatıya dökülemeyen, ‘tanıklığı imkânsız’ olağanüstü durumlara bakmamız gerekmektedir. Walter Benjamin I. Dünya Savaşı’nın akabinde cepheden dönenlerin suskunluğunu, “dilsizleştğini” aktarmıştı (Benjamin, 2012: 78). Bu dilsizlik Yahudi Soykırımından sonra gerçekleşmedi belki ama ‘anlatının

imkansızlığı'¹⁸ geçerliydi. Örneğin; kamptaki tutsakların ortak rüyasından bahseder Primo Levi. Bu rüyaya göre; eve dönenler acılarını anlatmaya çalıştıklarında yakınları tarafından dinlenmiyor veya ciddiye alınmıyordur (Levi, 1996: 9,10). Sanılan gibi olmamış, eve dönmeyi başaranlar dinlenmiştir ancak; “Belki sen de yapabilirdin, kuşkusuz yapmak zorundaydın; savaştan geri dönen kişinin, onun öykülerini dinleyen ve “ya sonra” deyip kolaylıkla yargıya varanların (özellikle gençlerin) gözlerinde gördüğüne inandığı ya da acımasızca geri döndüğünü hissettiği yargıdır bu.” (Levi, 1996: 64).

“Herkes biliyor ki, işkence karşısında insan olarak hayatta kalma olanağı yoktur. Kuşkusuz işkence bedenler üstünde uygulanır; kabul edilebilir olanın ötesinde bir acıya maruz bırakır bedenleri. Öte yandan işkence ruh üstünde de uygulanır. Öznelin kişiliklerini yok eder. Kendilerine yüz çevirmelerine yol açar, yıkıcı bir suçluluk duygusu yaratır.” (Nichanian 2011: 27).

Buna rağmen aktaran, her şeye rağmen yazarak, anlatarak tanıklık etmeye çalışanların (Levi, Jean Amery ve diğerleri¹⁹) hissettiği duygu büyük çoğunlukla ve kaçınılmaz olarak ‘utanç’ olmuştur. Levi’nin “*acımasızca geri döndüğünü hissettiği yargıdır bu*” cümlesindeki acımasız olan, geri dönebilmiş olmanın dayanılmaz ağırlığıdır. Levi, her şeye rağmen tanık olmadığını savunur²⁰. Ona göre kamplardaki tanık Muselmann’dır²¹ (Agamben, 1999: 41), geri dönmeyi başaramayandır, ölümü deneyimlemiş olan, gaz odalarından çıkamamış olandır. Gaz odalarında ne olduğu bilinmez. Çünkü ne olduğunu

¹⁸ Anlatının ve tanıklığın imkansızlığına Holokost üzerinden ilk değinen Shoshana Felman’dır. Felman; Lanzmann’ın ‘Shoah’ filmini ele aldığı eşsiz metninde, yaşanan hadisenin dehşetini, filmdeki tanıkların çok dilliliği ve dildeki ortaksızlığı başta olmak üzere, filmin ismi dahi birçok farklı unsurdan yola çıkarak ele alır. “Film, görsel tanıklarının ifadeleri aracılığıyla somut olarak tanıklık etmemizi sağlıyor - Holokost’un, tanığı olmayan bir olayın eşi benzeri görülmemiş, akıl almaz tarihsel ortaya çıkışı olarak nasıl gerçekleştiğini görmemizi sağlıyor, ‘tarihsel olarak tanıklarının gerçek anlamda silinme şemasından oluşan ama dahası felsefi olarak algının kazaya uğramasından, görmenin bölünmesinden oluşan bir olay; Dolayısıyla, ampirik olarak değil ama bilişsel ve algısal olarak tanığı olmayan bir olaydır, çünkü hem görmeyi engeller hem de bir görme topluluğu olasılığını engeller...” (Felman, 1992: 211). Bkz: Felman, S., (1992). The return of the voice: Claude Lanzmann's Shoah. In, Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History, (pp. 224-303). Routledge.

Ayrıca Adorno’nun Auschwitz’ten Sonra Şiir Yazmayı barbarca bulması da bu açıdan okunulabilir. Bkz. (Adorno, 2016) <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-auschwitzten-sonra-siir-yazmak/3042>

¹⁹ J. Amery için bkz.: Amery, J. (2015), Suç ve Kefaretin Ötesinde, Metis Yayınları,

²⁰ Altıntıdan sonra belirtilmelidir ki, Marc Nichanian da Levi ile benzer düşüncelerdedir. Ancak Nichanian bunu işkenceye uğramış beden üzerinden anlatmaktadır. Bkz: Nichanian, M. (2011). *Edebiyat ve Felaket*. İletişim Yayınları. S.26-29

²¹ Kamplarda yaşayan-ölü sınıfındaki mahkumlara verilen ad. Diğerlerinden fizyolojik ve psikolojik olarak farklı olanlardır. Kampta Müslüman (Muselmann) olarak anılmaların sebebi artık karşı koyacak güçlerinin olmaması tamamen teslimiyet göstermiş olmalarıdır. Agamben’in *zoe ile biyos*’un arasında tanımladığı, “insani-olmayan ve insani-olanın mutlak ayrılmasını -hayatta kalış-”ı temsil eder. Bkz: Agamben, G. (1999). *Tanık ve Arşiv Auschwitz’ten Artakalanlar*, Dipnot Yayınları., S.156

‘bilmek’ aktaramamaya tekabül eder. ‘Tanıklığın’ tahakkuk etmesi, anlam gereği iki şekilde mümkündür. Hadiseyi yaşamış birinci özne veya bu hadiseye şahit olan üçüncü şahıs tanıklık edebilir. Levi’ye göre kamptan kurtulanlar; hadiseyi birinci elden yaşayan kimseler olmadığı gibi üçüncü bir tanıklıkta da bulunamazlar, daha önce de belirttiğimiz gibi, çünkü kurtulmuşlardır, kurtulamamak ölümü deneyimlemektir.

“Yineliyorum, bizler, biz hayatta kalanlar gerçek tanıklar değiliz... En uç noktayı yaşayanlar, yani görenler, yaşadıklarını anlatmak üzere geri dönmediler ya da suskun döndüler; ancak gerçek “inançlılar”, su altında kalanlar, dürüst tanıklar, anlattıkları genel bir anlam taşıyacak olanlar onlardır. Onlar kural, biz ise kuralın istisnalarıyız.” (Levi, 1996: 69,70)

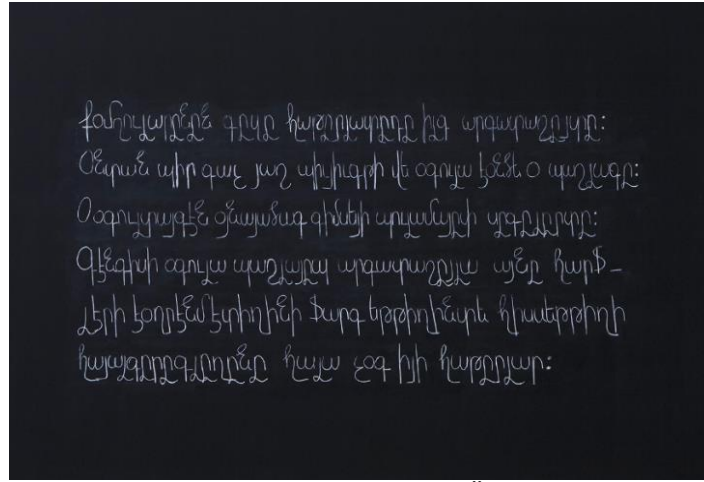
Kabul edilmelidir ki bir tarihçi, II. Dünya Savaşı’nda yaşananlara dair büyük önem arz eden belgeler sunuyor olsa da bu belgeler kamptaki biri için bambaşka anlamlar ifade edecektir. Nitekim soykırıma dair gelen itirazlar temellerini buradan almakta, sözlü aktarım ile gelen hafızanın yaratacağı boşluktan faydalanmaktadır. Nazilerin krematoryumları ve gaz odalarını imha etmesi, geride kalanların tanıklıklarının gerçekliğini sarsmak istemelerinin bir sonucu olduğu gibi Endonezya soykırımında failerin sorumlulukları üstelenememesinin resmi tarih anlatısının gücünden kaynaklandığını yeniden vurgulamak gerek. Geçmiş silmeye çalışmak, Nazi iktidarında yapılmaya çalışıldığı gibi; verileri yok etmek ve üstünü kapatmaya çalışmak tanıkları tamamen yok edilmediği sürece başarısızlıkla sonuçlanmaktadır (Sarlo, 2012: 10). Endonezya örneğindeki gibi; yaşadıklarını aktarmak istemeyenlerin -düzenin değişmiş olmasına rağmen- kamuoyunda varlığını sürdüren korku ikliminin yarattığı karamsarlığın yanında her şeye rağmen resmi anlatıya meydan okuyan ve tanıklıklarını aktarmak isteyen kesimin de var olması (Robinson, 2018: 308,312) umut vericidir. Buradan çıkacak tüm karşı anlatılar demokratikleşme zeminini sağlayabileceği gibi beraberinde getireceği yüzleşme ihtimallerini de bünyesinde barındırmaktadır.

“Belki kuşkular, tartışmalar, tarihçilerin araştırmaları olacak, ama kesin bilgiler bulunmayacak; çünkü sizinle kanıtları da yok edeceğiz. Geriye birkaç kanıt kalsa, içinizden birileri yaşamını sürdürse bile, insanlar anlattığınız olayların inanılmayacak kadar vahşice olduğunu söyleyecekler: Bunların, müttefik propagandasının abartmaları olduğunu belirtip, size değil, her şeyi yadsıyacak olan bize inanacaklar.” (akt. Levi 1996: 9).

Her şeye rağmen Levi veya suçunu inkâr eden pek çok fail, geriye dönüp yaşanan hadiselerle bakan bizler için birer aktarandır ve yaşamış oldukları hadiseler ile ‘savaşın’ stratejik hamlelerden ibaret olmadığını gösterir. Endonezya örneğinde olduğu gibi (Bkz: Bölüm: 2.1) failer/cellatlar da tanıktır. Bir başkasının dinlemeye-okumaya tahammül edemeyeceği anıları canlandırabilecek kadar tanıkırlar, yaşamış ve yaşatmışlardır. Aktarmak Sarlo’nun bahsettiğinin aksine yalnızca ses ile gerçekleşmeyebilir. ‘Suskun deneyim’ yalnızca ağızdan dökülebilenlerin azad olması değildir ve evet ‘ses’ bir aktarma biçimidir ama her aktarma biçimi ses değildir. Tıpkı ses gibi sanat da tüm deneyimleri azad edebilmenin başka bir yoludur. Karşı-bellek oluşturmak bazen yalnızca susarak, göstererek, işaret ederek veya işaret edileni tersine çevirerek gerçekleşebilir. Bu noktada karşı-belleğin estetik alandaki tezahürlerine yeniden bakmak gerekmektedir.

Mehmet Ali Boran’ın 2018 yılında üretmiş olduğu “The Magic House” ismini taşıyan video çalışması, Primo Levi’nin akabinde değerlendirmek için ideal bir örnektir. Boran’ın video çalışması, tanıklığı bir ötekinin gözünden yeniden ele alır. Bu ötekilik kişinin dışında bir öteki olmaktan ziyade canlı olarak, tür olarak ötekiliktir. Ontolojiktir. Bir taşın, fakat aynı zamanda şehit olan bir kuşun şiddete şahit olması, tam da Primo Levi bağlamında tanık olmasıdır. Koparılmış kafası ile şiddeti birinci elden deneyimlemiş dolayısı ile tanık olmuştur, şehit düşmüştür. Hala aktarabiliyor olması ile, mekânın sesi olabildiği yönüyle ise şahittir. Tüm hadiseyi, konaktaki yerinden edilmeleri görmekte ve aktarmaktadır. Protez başı ile hala buradayım izlenimi verirken, iktidarın yerinden etmelerine karşı, öldürülen yok edilen bir imgenin yeniden hayat bulması ile karşı gelmekte, bir karşı hafıza örneği oluşturmaktadır.

Sanat pratiklerini, araştırma ve arşivsel veri üzerinden gerçekleştiren pek çok sanatçı mevcuttur. Mehmet Ali Boran’ın tanıklığına benzeyen üretimler elbette çoğaltılabilir. Ancak iktidarın yıkımına karşı gelmesi ve tanıklık mefhumuna paralel olması açısından iyi bir örnektir. Bundan sonra bir karşı anlatı oluşturan veya mevcut anlatıyı sorgulamayı hedefleyen birkaç örnek daha ele alınacaktır.



Görsel 18: Dilek Winchester, ‘Okuma ve Yazma Üzerine’, Enstalasyon Görüntüsü, Sırasıyla Salt Beyoğlu, 2015, EMST, 2012

Kaynak: <https://dilekwinchester.com/on-reading-and-writing/>, E.T: 02/11/2022

İlk olarak, “Okuma ve Yazma Üzerine” (2007-2012) adlı eseri ile, devletin kontrolü altında olan arşivin dışında kalanlarla ilgilenen Dilek Winchester’ı ele alarak başlayacağım. Winchester serisinde, ses ile vizüel olan arasındaki uyumsuzluk üzerinden Türk Edebiyat kanonuna dahil edilmeyen, dışarıda bırakılan eserleri ön plana çıkardığı söylenebilir. Sanatçının; resmi kaynakların Şemseddin Sâmî’nin 1872 yılında kaleme aldığı ‘Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat’ romanının ilk Türk romanı olarak kabul edilmesine karşın aynı dönemde var olan iki farklı eserin varlığı ile tarih yazımını sorguladığı/sorgulattığı görülmektedir. Eserler; Vartan Paşa’nın 1851’de yayımlanan ‘Akabi Hikayesi’ ve Evangelinos Misailidis’in 1872’de yayımlanan ‘Temaşa-i Dünya ve Cefakar u Cefakeş’ romanlarıdır. Bahsedilen eserler Şemseddin Sâmî’nin eserinden farklı olarak Osmanlı harfleri ile yazılmamıştır. Vartan Paşa’nın eseri Ermeni, Misailidis’ininki ise Rum alfabesi kullanılarak yazılmış Türkçe romanlardır (Saybaşılı, 2018: 48). Winchester, üç kara tahtaya üç ayrı dilden birer paragraf yazar. Okunduğunda yazım dili ile işitilen sesin uyumsuzluğu -nitekim üç ayrı harften üç aynı ses işitilmektedir- (okuyabilen) izleyicide idrak boşluğu yaratacaktır. Bahsi geçen üretimde (Görsel 11) kanonun tek bir tarafına değil, her iki tarafına dahil olamayan, melez/ hibrit eserler olduğunu fark edebilmek önemlidir. Karatahtadaki yazı, Ermenice bir metin değildir. Ermeni alfabesi ile yazılmış bir Türkçe metindir. Türkçe metin değildir, çünkü Türkçe bilmek metni okuyabilmeye kadir değildir.

Ermenice harflerle yazılmış
↑
ilk Türkçe roman
Akabi Hikayesi.
İstanbul. 1851. Mühendis-oğlu
Matbaası. 438s.
yazarı: Hovsep Vartanian = Vartan Paşa
bir aşk hikayesi
ilk bölümün kopyası - Turgut Kut Koleksiyonu

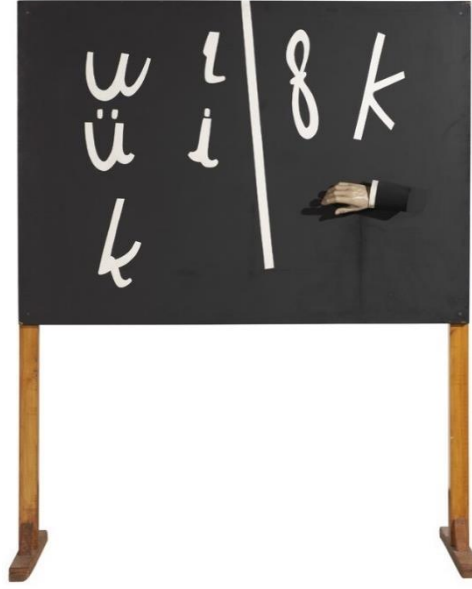
ilk türkçe roman
↑
Temaga-i Dünya ve Cefakar u Cefakeş
İstanbul. 1872. Birinci Cilt. 292s.
Rumca harflerle (Karamanlca Türkçe) yazılmış.
yazarı: Evangelinos Misailidis (Kulalı)
Avukat Favini'nin yaşamı ve serüvenleri
(Yunanca yazılmış başka bir kitabın kopyası mı?)
ilk bölümün kopyası - aslı Atina'daki bir
kütüphanede - Mikra Asiatiko Kentro

ilk Türkçe Roman - Osmanlıca
↑
Taşşuk-u Talat ve Fitnat
İstanbul. 1209. el Cevaib
Matbaası. 180s.
1872
yazarı Şemsettin Sami
Talat ve Fitnat'ın aşkı
ilk bölümün kopyası - orijinali
Beyazıt Kütüphanesi

Görsel 19: Dilek Winchester, 'Okuma ve Yazma Üzerine (Türkçe'de 3 İlk Roman), Salt Beyoğlu, 2015, EMST, 2012

Kaynak: <https://dilekwinchester.com/on-reading-and-writing/> E.T: 07/09/2023

Winchester serisinin devamında, kitapların orijinallerinin çoğaltılan kopyası üzerine müdahale ederek çeşitlendirmiştir. Kitapların altına ilâştirilen el yazması 'kütüphane indeks kartları' göze çarpmaktadır (Salt Online, 2015). Bu kartlar eserlerin kaydını tutma ihtimalini yeniden canlandırırken, resmi anlatının üzerine yapılan kırmızı müdahaleleri andırmaktadır. Bir kurum olarak arşivde saklanabilen ve erişilmesi mümkün olması gereken bilgilerin doğruluk ihtimalini sarsıntıya uğratır. Burada sanatçı, saklı olan bir belgeyi açığa çıkarmakla kalmaz, izleyiciye duyular üzerinden çatışmalı bir alan deneyimi yaşatır. Elbette bunların akabinde Winchester'ın kara tahtası akıllara Aydan Murtezaoglu'nun "Karatahta" (1993) eserini getirebilir. 1928'de Harf İnkılabını hafızlara kazıyan Atatürk'ün karatahta önündeki fotoğrafıdır. Yeni bir devrin açıldığını, bir kopuşun yaşandığı sıfır noktasını temsil eder. Bu fotoğraftan sonra yazı tıpkı Murtezaoglu'nun işinde vücuttan ayrık duran 'el' gibi yeniden iktidar sahibi olacaktır.



Görsel 20: Aydan Murtezaoglu, “Karatahta”, 1993, Sunta üzerine karışık teknik, 175x140cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu / Uzun Vadeli Kredi

Kaynak: <https://www.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=1171>, E.T:11/11/2022

Arşivi sorgulayan bir diğer üretim ise Ani Setyan’ın 3.Uluslararası Çanakkale Bienali kapsamında üretmiş olduğu “Eksik Liste” (2012) adlı eseridir. Sanatçı; Çanakkale Savaşı’nda hayatını kaybeden gayrimüslim askerlerin listesini tamamlamaya çalışmaktadır. O zamana kadar, bir yerlerden öğrendiği isimlerin araştırmaları sonucu listelerde olmadığını ve bazı listelerde ise yüzlerce isme rastladığını belirtir. “Bu listelerde eksik bulduğum kayıpları “bir tarihçi titizliğinden uzak durarak” eklemek istedim.” (Setyan, 2012) diyen Setyan’ın ‘tarihçi titizliğinden uzak’ tümcesi bu bağlamda dikkat çekicidir. Sanatçı ile tarihçi arasındaki farkı ve yalnızca enformasyon odaklı bir sanat pratiğinden uzak olduğunu belirtir. Nitekim bunu bulmuş olduğu 103 isimden 53 tanesini sergileyerek ve mezar taşına kazıyarak göstermektedir (Agos, 2012). Setyan, kayıpların isim listesini önümüze öylece koymaz, isimler indirgenmiş sayılardan ibaret değildir. Her biri anılmak üzere mermer taşına işlenmiş, anılabilecek hale gelmiştir. Artık hatırlanılacak, yası tutulabilecek düzeydedirler.



Görsel 21: Ani Setyan, Eksik Liste, 3. Uluslararası Çanakkale Bienali, Korfmann Kütüphanesi ,2012

Kaynak: <https://www.canakkalebienali.com/ani-setyan/>, E.T: 15/09/2023

Devlet veya devlete bağlı kurumlarda /dairelerde üretilen ve dağıtıma sokulan, toplumun hemen hemen her gün karşılaştığı imgeler veya mitler hafızanın tekrarlama pratiğine dahildir. İstemsizce tekrarlanan, karşılaşılan imgeler üzerinden kişi anlatıya alıştırılırken bir yandan duyarsızlaşır (Kortun,2013: 22). Yukarıda andığımız Aydan Murtezaoğlu’nun “Karatahta”sı, Vahap Avşar’ın üretimleri veya Hale Tenger’in milli, ulusal imgeler üzerinden, “ideolojinin kurduğu ikonlarla didişen” (Kortun, 2014: 78) işleri bu anlatıların tepeden nasıl indiğine ve dolaşıma sokulduğu ile ilgilidir. Bu yüzden Karşı-hafızanın yalnızca soykırım, katliam vb. felaketlerin akabinde üretildiği düşüncesi yanıltıcı olacaktır. Nitekim toplum daha önce de belirttiğimiz gibi homojen değildir. Dolayısı ile birilerin rahat nefes alabildiği yerde başkaları ‘boğulabilir’, sanatçının tam da onu veya bir başkasını ‘boğan’ atmosfere kayıtsız kalmaması, sorgulaması, muhalif olması Vasıf Kortun’un da dile getirdiği gibi “başkası adına günah işlemesi” (Kortun, 2013:25,29) beklendik bir durumdur. Sanatçı bunu kimi zaman doğrudan bir arşivi işin içine dahil ederek, kimi zaman ise bir erk olarak ‘devlet’i konu alarak gerçekleştirebilmektedir. Burada örneklerin sayısının, Türkiye’deki sanat ortamını siyasi hareketlerin izinde okunabildiği takdirde arttığı gözlemlenebilir. 68 olayları, 1971’deki askerî muhtıra, 1977’deki kanlı 1 Mayıs, 1978 Maraş ve 1980 Çorum katliamları, 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi, 1993 Sivas Katliamı, 1995 Gazi Mahallesi Operasyonları, 1955’te 6-7 Eylül Pogromu (Kosova, 2020) veya on yıllardır ülkenin Doğu kanadında gerçekleşen Kürt

‘sorunu’, ismini yalnızca hatırladığımız bir dizi siyasi felaketten yalnızca bazıları. Hayatın her alanına nüfus eden siyasi hareketlerin içinden geçen nesillerin, Türkiye tahayyülü elbette tüm bunlardan bağımsız gerçekleşmesi beklenemezdi.

“Kuşkusuz modernitenin küresel ölçekte yaşadığı yorgunluğa koşut bir durup bakma hâlinde bahsedilebilirdi ama zincirleme travmalarla tarihe karışan bir imparatorluğun üzerine kurulmuş ülkenin “sil baştan”lar ile biriktirdiği devasa yük büyüdükçe büyüyor, geleceğe taşınamaz bir ağırlığa bürünüyordu. Dolayısıyla üstü örtülmüş ama bir türlü iyileşmeyen pek çok yara, önceki kuşakların kenara koymuş olduğu, neredeyse unutulmuş aidiyetler, inançlar, diller; bireylerin kendileriyle ilgili çözemedikleri, kavrayamadıkları geçmişten kalan düğümler hem toplumsal yaşamda hem sanat pratiklerinde giderek daha fazla görünür hâle geldiler.” (Kosova, 2020: 22).



Görsel 22: Emre Zeytinoğlu, Devletin Belleği, 1993

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8747> E.T: 10/12/2023

Bu üretimlerin bir karşı hafıza oluşturulduğu doğrudan algılanamayabilir. Ancak dönemin dayatmacı, militarist düzeninin sosyal hayata sızdığı düşünüldüğünde, evet birer karşı-anlatı örneğidirler. Bugünden bakıldığında hemen hemen pek çok işini, devletin yüceltildiği satırların duvarlarında asılı olduğu devlet dairelerinde halletmek durumunda kalanların karşılaştığı ikonlaşmış imgeler, dönemin baskıcı iklimi ile birleştiğinde ortaya

bir ‘karşı refleks’ çıkmaktadır. Kısacası hatırlamanın doğasına içkin olan tekrarlama pratiği, kendiliğinden gerçekleşmediği, yani dışarıdan tekrarlatılarak vuku bulduğu takdirde işler sanıldığı gibi aksine ilerleyebilir. Ancak tüm bu örnekleri teker teker ele almanın imkansızlığını farkında olmakla birlikte, konunun başlı başına bir araştırma konusu olabileceğini de belirtmek isterim. Bu yüzden tam da bu noktada hem iklimi olabildiğince iyi özetlediğini hem de arşiv üzerinden iyi bir örnek teşkil ettiğini düşündüğüm Emre Zeytinoğlu’nun ‘Devletin Arşivi’ (1993) işini ekleyerek örneklerimi sonlandıracağım.²²

Tüm bunların akabinde tarihin bir aldatmacadan ibaret olduğunu söylemek istemediğimi, dayatılan/ tepeden inen hafızanın toplumun her kesimi tarafından içselleştirilmesinin mümkün olmadığını belirtmek isterim. Bunun yanında; tarih disiplinin tanıkları içine alması ile tamamen tersine işleyen ve ‘endüstrileşen’ anlatılarını da sorgulamak gerektiğini de vurgulamak gerekmektedir. Esasında; popülerleşen anlatıların kutsallaştırılmaması gerektiğini söylemeye, “kurban olmanın”, ‘dönemsel’ suni ilgi ile ikonlaştırılmaması gerektiğini vurgulamaya, Yahudilerin toplumsal belleğini Holokost’a indirgememiz ancak Holokost’tan da bağımsız düşünmemiz gerektiğini belirtmeye çalışıyorum. Ayrıca tarihin bellek ile ilişkisinin bir zaman içinde pazar yarattığını (Sarlo, 2012: 11); belleğin hem terminolojik hem de metalaştırılıp alınıp satılabilir hale dönüştüğünü de eklemek gerekmektedir. Hemen hemen her alanda karşımıza çıkan bellek kavramının aslında anlatmakta olduğu ‘şeylerin’ bellekten bağımsız olmasından, çok satan romanların, filmlerin ve otobiyografik hikayelerin yanında müzelerde hafıza eşyalarının satılmasından -ya da Didi- Huberman’ın (2017) tam da müze eleştirisi yaptığı noktadan²³- bahsedilebilmektedir. Elbette burada müzelerde alıp satılabilen hafıza nesnelerinden veya başlı başına müzelerin kendisini de anıyor olmamızın en büyük nedeni bir hafıza mekânı olmalarından ileri gelmekte. Müzeler; bu araştırmanın üçüncü bölümünde yeniden ve daha detaylı ele alınacak ancak daha öncesinde belleğin mekân ile kurduğu ilişkiden ötesine geçmek gerekmektedir.

²² Dileyenler 1990’ların ikinci yarısındaki reflektif üretimlere daha detaylı bakabilmek adına Vasıf Kortun’un 1993 yılında küratörlüğünü yaptığı ve Türkiye’nin ilk Küratörlü sergisi olan “Elli Numara: Anı/Bellek II” sergisine göz atabilirler.

²³ Didi- Huberman’ın müzecilik eleştirisi; bu araştırmanın üçüncü bölümünde Müze ve Arşiv (3.1) başlığında daha detaylı ele alınmaktadır, Bkz: Didi- Huberman G.D. (2017), Kabuklar, Lemis Yayınları.

2.2.1. Bellek / Hafıza Mekanları

Hafıza mekanlarını tarihin etkisinden, mekân üzerindeki tetikleyici bir unsur olan belleğin geçirdiği dönüşümlerden veya modernizm ile değişen ‘kutsallık’ algısından bağımsız düşünmek olanaksızdır. Bu yüzden ilk olarak bellek literatüründe sürekli karşımıza çıkan “bellek mekanları” kavramından önce bu ilişkiler ağından ne kastettiğimi kısa da olsa açıklamaya çalışacağım. Ulus- devlet inşa sürecinin hafıza üzerindeki etkilerine paralel olarak ‘ulus’un toprak parçasını dolayısı ile vatani temsil ettiğini yeniden belirtmek gerekmektedir. Bu yüzden ki mekân ile olan ilişki, ulus devletin mevcudiyetinde baş göstermektedir. Ulus- devlet ile kurulan hafıza ilişkisi en başından - ve kabaca- bir mekân, yer ve topografya ile kurulan bağdır. Dolayısı ile iktidarın kurduğu, dağıtımına soktuğu ve canlı tutmayı hedeflediği ideolojik her türlü hafıza anlatısı mekân üzerinde gerçekleşir. Bir önceki bölümde değindiğimiz devletin resmi dairelerinde dağıtımına sokulan resmi anlatının sembolleri bunun en basit örneği olarak gösterilebilir. Tarihin semboller, imgeler üzerinden yeniden üretildiği ve cisimleştiği şeklidir.

“...Kamusal alanda ifadesini bularak toplumun yaşayışına yansımaları istenen kavramlar, önce toplumunda benimseyebileceği sembollere dönüştürülerek algılanabilir hale getirilirler (belli bir kişi, söz ya da tarih gibi) Daha sonra bu imgeler mimari yada mekansal pratikler yoluyla somutlaşır ve kamusal alanda yoğunlaşır. Hatırlama yoluyla sunulan değerlerle özdeşleşmesi gerektiğini ulusa aktarır; bir temsil biçimi olan imge somut bir forma bürünür” (Yalım, 2002, Akt. Karaarslan 2014: 112)

Modernite ile birlikte kutsallık algısının değişmesi, ulus- devletin teolojik değerler kazanması, dinin katedrallerden çıkıp kamusal binalarda devam eden bir ritüel olarak devam etmesi anlamına gelirken, tarih anlatısı bu kamusal alanın yeniden şekillenmesinde ve düzenlenmesinde büyük rol oynamıştır. Tarih anlatısı bu noktada kitleler nezdinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Kamusal alanda bir pazar oluşmasının yanında, ziyaret merkezlerinin dolayısı ile “bellek turizmi”nin başat şekillendiricisi olarak görev görmektedir. Tarih şekillenmesine etki ettiği yapılarda Traverso’nun deyimi ile bir “anma takıntısına” dönüşür (Traverso, 2019: 2, 3). Tarih mekanları ile birlikte şekillenir, kimi zaman anlamının kaynağı mekandır. Ulus için önem arz eden, anılması beklenen tarihler, kurulmasında etkin rol oynayan hadiselerin gerçekleştiği mekanlardır. Önderlerin ölüm yıldönümleri yattıkları yeri/ kabri ziyaret ederek anılır.

Pierre Nora'nın 1984 tarihli "Hafıza Mekanları" (2006) (les lieux de mémoire) metninde kavramsallaştırdığı ve detaylıca açıkladığı hafıza mekanları bu anlamda tarih ile iç içe geçmiş durumdadır. Nora; tarih ile belleği tamamen zıt kutuplarda görmesine rağmen onun "hafıza mekanları"nın taşıyıcı kolonları tarihtir. O, hafıza mekanlarını; mezarlıklardan müzelere, anıtlardan sergilere hatta retrospektiflere ve yaş günlerine kadar geniş bir yelpazede ele alır. Dolayısı ile yalnızca bir 'yer' anlamına gelen fiziki mekân ve mekanla özdeş hatırlama pratiklerinden uzak, mitleri, ritleri, ritüel veya sembolleri de içine alan bir anlam taşır. Nora'nın hafıza mekanlarına gerektiğinde yeniden değineceğiz ancak bu çalışma kapsamında hafıza mekanlarını Pierre Nora'dan daha farklı biçimde ele aldığımızı da vurgulamamız gerekmektedir. Buradaki anlamıyla hafıza mekanları tıpkı Jay Winter'ın (2010) bahsettiği gibi bir mekânı hafızalaştırma üzerine kuruludur. Winter'ın belirttiği hafıza mekânı ulusal değerlerin dışında farklı paydaşıklarda buluşan guruplar tarafından ödünç şekilde kurulur, hafıza mekanının sürekliliği grubun devamlılığına bağlıdır (Winter, 2010: 312). Hafıza mekânı bu bağlamda ele alındığında 'tarih'²⁴ unsurunun sınırlayıcılığı ile karşılaşılmaktadır. Nitekim ulusal değerlerin dışında kurulan pek çok ortaklık olduğu gibi, ortaklık kuran grupların boyutu da hatırlanan hadiseye göre biçim değiştirmektedir. Mekanlar hatırlanan olay ile bağlantılı olarak kendi anma biçimini geliştirirken, kimi mekanlar bu hafızayı canlı tutabilmek adına inşa edilmiştir. Bir otobüs kazasında hayatını kaybedenleri anmak için kazanın gerçekleştiği yerde alelade bir hafıza mekânı inşa edilebilirken, başka bir hafızayı canlı tutmak için spesifik bir yer tercih edildiği görülebilir. Oluşturulan bu anma mekanları hatırlayan grubun inancına göre şekil değiştirebildiği gibi kutsal/dini olandan sıradan olana pek çok şekilde var olabilmektedir (2010: 318). Bir hadisenin grup tarafından anılmaya değer görülmesi ve o grubun üyelerinin oluşmasında başat unsur olarak rol oynaması, grubun anma vasıtası ile yeni bir kolektif kimlik inşa etmesine olanak tanır. Grup üyeleri bu kimlik etrafında birbirine yeniden bağlanır, nitekim en büyük ortaklık anma esnasında kurdukları ortaklıktır. Birey yeniden -ve başka bir şekilde- yeni bir 'biz' inşa eder. Bunun sebebi anmayı sağlayan duygu etrafında oluşan paydaşıklardır.

"Anılmaya değer mekânlar dendiğinde işte bu dikkate değer mekânlar anlaşılır. Biraz önce değinilen mesken tutma eylemi bu bakımdan tarih ile mekân arasındaki en güçlü

²⁴ Buradaki tarih; zaman mefhumundan arınmış, ulus devletin üzerinde yükseldiği resmi kaideye ithafen kullanılmıştır.

insani bağı oluşturur. Mesken tutulan mekânlar tastamam anılmaya değer mekânlardır. Anı bu mekânlara o denli bağlıdır ki beyan edici hafıza bunları anıp anlatmayı sever.” (Ricoeur, 2012:61)

Bugün Galatasaray Meydanı’nı Cumartesi Annelerinden, Ankara Garı’nı patlamada can verenlerden bağımsız düşünmenin olanaksız olduğu gibi mekanları da kendi geçmişinden ve geçirdiği trajik olaylardan bağımsız ele almak neredeyse imkansızdır. Bazı mekanlar kimi gruplar için yaşanan iyi / kötü hadiselerle birlikte anılır. İktidar tam da bu noktada kendi hafızasını mekanlar aracılığı ile somutlaştırır. Bu dinamik ve çoklu ilişkinin bir ayağını da sanat oluşturmaktadır.

2.2.2. Anıt ve Karşı-Anıt

Hafıza mekânlarından bahsederken beden ve mekân ile kurulan ilişkiler bağlamında kamusal alan başat bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek müzelerde gerek ise açık kamusal alanlarda, ulusal bir değere sahip olan ve kolektif hafıza ile doğrudan ilişkiye giren sergilemeler, barındırdığı unsurlar neticesinde risk taşımakla birlikte, hitap ettiği kesimin kapsayıcılığı da önem arz etmektedir. Bir önceki bölümde modernite ile gelen iktidar güçlerinin hafıza mekanlarını oluşturmaya kısaca değinmiştik²⁵. Ulus devletin mevcudiyetinde baş gösteren bu ilişki her şeyden önce bir resmi tarih anlatısı ile karşımıza çıkmakta ve toplumsal hafızanın kaidesini oluşturmaktadır. Bu kaideyi; iktidarların toplumsal olarak hatırlanmasını istediği mitleri gerek marşlar gerek ise sokak ve meydan isimlerine taşıyarak varlığını göstermesi oluşturmaktadır. Kamusal alanlar, resmî ideolojinin bir çıktısı olarak yeni isimlere boyanır. Zaferler, hatırlanması istenilen önemli kimseler veya hadiseler sokak, cadde ve meydanlara verilen isimler ile yeniden canlandırılır. Daha sonrasında resmi tarihin resmî törenlerinin kamusal alandaki performansında boy gösterir. Kamusal alanlarda ulusal hafızanın referansları ile ‘özel’ addedilen günler kutlanır. Ancak bu görsel şölen bununla sınırlı değildir. Kent, sokak, cadde ve meydanlar yeni isimlerine yaraşır anıtlarla dolar.

“Hükümdarlar sadece geçmiş değil aynı zamanda geleceği gasp ederler, hatırlanmak isterler, kendilerini unutturmayacak işler yaparlar, bu eylemlerinin anlatılması, müziksel olarak işlenmesi, anıtlarda sonsuzlaşması ya da en azından arşivlenmesi için

²⁵ Daha detaylı hali için bu araştırmada; bkz: 2.2.Bölüm.

aba gösterirler. İktidar “kendisine geriye yönelik meşruluk ve ileriye yönelik ebedilik kazandırır”. (Assmann 2015: 79)

Anıtlar resmi tarih anlatısının ve kahramanlık öykülerinin ‘bedenleşmiş’ halleridir. 19. Yüzyıl Romantiklerinin nostaljik sıla hasretleri bu koşullarda değişim geçirmiş, milliyetçilik üzerinden meşrutiyet kazanmıştır (Boym, 2001: 37-38). Ulusal değerleri yüceltmek, kurucu değerleri hatırlatmak ve hayatını kaybeden askerleri hatırlatarak (Traverso, 2019: 14) onurlandırmak amacı ile kamusal alan anıtlarla döşenmiştir. Bu süreçte anıtlar formunu, üniformalı askerlerin gösterişli pozları ile zafer ve kahramanlık duygusunu yansıtan biçimde işlenmiştir. 20. Yüzyılın sonlarına doğru anıtlardaki estetik algısının soyut formlarının fiğrlere yansıdığı daha seküler biçimlerde ele alındığı görülmektedir (Winter, 2010: 320-21). Holokost sonrası süreçte ise; hangi formun bitmeyecek bir acıyı, dile getirilmesi g bir vahşeti yansıtabileceği gerek etik gerek estetik açıdan büyük bir tartışma konusu olmuştur. Ancak -başığın da temelini aldığı- bu konuya değinmeden önce anıtların kamusal alanda denk düştüğü hafızaya kısaca değinmekte yarar vardır.

Toplumsal bir hafızaya hizmet eden, onu şekillendirme gücünü elinde bulunduran anıtlar daha önce de bahsettiğimiz (bkz: bölüm 2.2) resmi anlatının ters istikametinde varlığını sürdüren karşı belleği re-aktive eden bir süreci de beraberinde getirmektedir. Örneğın; Endonezya Katliamı için dikilen Kutsal Pancasila Anıtı’nın, generallerin öldürdüğü yere dikilmesi, failleri onurlandırırken kurbanların hafızasını ‘bastırmaya’, yok saymaya yönelik bir işlevi de barındırmaktadır (Robinson, 2018: 258-59). Bu yine en basit haliyle hatırlatılacak hadisenin seçilme süreci ile ilgilidir. Anıtlar kamusal alanda estetik ve politik olanın kesişiminde varlığını ortaya koymaktadır. Dolayısı ile tasarım sürecinde muhatabının hassasiyetlerini de göz önünde bulundurması beklenir. Yapılan araştırmalarda hadisenin akabinde bir anıt inşasının neredeyse 20-30 yıl kadar sonra gerçekleştiği tespit edilmiştir (Pennebaker & Gonzales, 2015: 235-6). Bu srenin bu kadar uzamasının sebeplerinden biri olarak da kitlenin yaşanan hadiseye geriye dönüp bakma ihtiyacı hissetmesi ve bu süreç sonunda dikilen anıtın hafızasında mutabık kalınabileceği olgusudur (2015: 236-8). Ancak yine de James E. Young’ın bahsettiği gibi; mağduru anan bir anıt mevcudiyetinden bahsedeceksek, o yine mağdurların talebiyle hayata geçmiştir (Young 1992: 270).

Anıtlar varlığını hatırlanmak üzerine rezerve ederler. Ancak geline nokta yapılan tartışmalara bakıldığında anıtların işlevlerinin sarsıldığı yönünde bir görüş birliği vardır. Geleneksel anıtlar semboller, figüratif göndermeler veya metinler aracılığı ile izleyicisi ile iletişime geçmekte ve didaktik olma özelliği göstermektedir (Stevens et al., 2018: 728). Kimi araştırmacılar anıtların bu anlatımların “altına gömüldüğünü” kimileri ise; modernist dönemin bu işaretlerin ya da “kendilerinin ötesinde bir şeye gönderme yapmayan” anıtlar ürettiğini belirtmiştir (akt. Young, 1999: 2). Pek çok araştırmacının nihai mutabık kaldığı nokta ise anıtların artık dikiliş amacındaki gibi bir hatırlatma unsuru barındırmadığı yönündedir. Hatırlama ve unutma arasındaki diyalektik anıtlar üzerinden de işlemeye devam eder. Tıpkı Connerton’un belirttiği gibi “unutma tehlikesi anıtların inşa edilmesine, anıtlar ise unutkanlığa yol açar”²⁶ (Connerton, 2012: 39). Bir zaman sonra önünden sürekli geçilen bir taş yığını olmanın ötesine geçememekte, unutma kaygısı inşa edilişi sırasında ihlal edilmekte ve anonimleşmektedir.

Tam bu noktada bu başlık için uygun görülen karşı-anıt kavramını açmakta yarar vardır. Geleneksel anıt eleştirilerinde sıkça rastlanılan karşı-anıt ve anti-anıt kavramları arasında kesin bir ayrım yapıldığı pek söylenemez. Burada anti- anıt (anti- mounment) yerine karşı-anıt (counter-mounment) kullanılmasının sebebi anıtsallığa karşı, negatif bir biçim olarak algılanmasının önüne geçmek ve anıtın işlevini tersine çeviren yaklaşımın vurgulanmak istenmesidir. Nitekim yukarıda da belirttiğimiz Holokost sonrası alevlenen temsil biçimleri tartışmalarından da yola çıkarak kavramı örnekler üzerinden açan James E. Young da karşı (counter) olarak kullanmaktadır. Young’a göre bu anıtlar; bir anlatıyı dikte etmekten ziyade izleyicinin o anlatıyı kendi çözmesine veya katılım yoluyla yeniden inşa etmesine izin veren, belirli bir dönem ve hadiseyi övmek, ortaya çıkarmaktan ziyade o hadiseye karşı bir duruş sergileyen ve geleneksel anıt biçimini tersine çeviren yaklaşımda inşa edilen anıtlardır (akt. Stevens et al., 2018: 721).

“Amacı teselli etmek değil, kışkırtmak; sabit kalmak değil, değişmek; ebedi olmak değil, yok olmak; gelip geçenler tarafından görmezden gelinmek değil, etkileşim talep etmek; bozulmadan kalmak değil, kendi ihlalini ve saygısızlığını davet etmek; hafızanın yükünü nezaketle kabul etmek değil, onu şehrin ayaklarının dibine geri atmaktır. Kendisini geleneksel anıtın görevine karşıt olarak tanımlayan karşı-anıt, her yerdeki tüm anıtların olanaklarını ve sınırlarını kısaca göstermektedir. Bu şekilde,

²⁶ Bu süreç; Derrida’nın arşiv hummasında arşivi oluşma sürecinden bahsederken hummanın bizzat kendisine benzetilebilir. Bu süreç bir sonraki bölümde daha detaylı ele alınmıştır. Bkz; Bölüm 3.1

herhangi bir anıt alanında zaman, hafıza ve güncel tarihin kesişme biçimlerine dair değerli bir “karşı-indeks” işlevi görüyor.” (Joung, 1992 ;277)

Anıtlara gelen eleştirilerin Holokost sonrası dönemde alevlendiğini söylemiştik. Aslında bu yalnızca anıtlar üzerinden vuku bulan bir olay olmamakla birlikte, dile aktarılamayacak olanın görsel alandaki temsil biçimini gerek etik gerek estetik açıdan başlı başına sorunsallaştıran bir tartışmanın uzantısıdır. Ranciere temsil edilemez olanın temsil edilebilirlik koşullarını Claude Lanzmann’ın *Shoah*’sından hareketle anlatır. Burada Yahudilerin yok edilişi ve yok edilişlerinin izlerinin de ortadan kaldırılmasının ancak bu yok edilen izler hesaba katıldığında ve geçmişin tekrar edilmediği (temsili) takdirde mümkün olabileceğini vurgular.

“Yahudilerin ortadan kaldırılması ve ortadan kaldırılmalarının izlerinin ortadan kaldırılması. Bu tamamıyla temsil edilebilirdir. Yalnızca, geçmişi “yeniden yaşatarak” ikinci ortadan kaldırmayı temsil etmekten vazgeçen kurgu formunda temsil edilemez. Filmin ilk kışkırtıcı cümlesinin ilan ettiği gibi, özgül bir dramatik eylem formunda temsil edilebilir: “Olay [l’action] günümüzde başlar...”. Olmuş olan ve kendisinden geriye hiçbir şey kalmamış olan ancak burada ve şimdi başlayan yeni uydurulmuş bir eylemle, bir kurguyla temsil edilebilir. Olmuş olan hakkında burada ve şimdi söylenilen sözün bu yerde maddi olarak burada olan ve olmayan gerçeklikle yüzleştirilmesi yoluyla temsil edilebilir.” (Ranciere 2018: 128)

Dolayısı ile Ranciere’e göre temsil edilemez olan, imkansızlıklar üzerine kurulu değildir. Kendi sözleriyle “eğer neyin temsil edilmek istendiği biliniyorsa-...-, o zaman olaya ait olan ve temsili yasaklayan, hile anlamında sanatı bile yasaklayan bir nitelik yoktur” (2008: 130). Young’a yeniden dönelim. Young karşı-anıt kavramını açıklamaya; Horst Hoheisel’in 1955’te “Avrupa’da öldürülen Yahudiler için ulusal bir anıt” yarışmasına katıldığı başvuru örneği ile başlayarak sürdürür. Berlin duvarının yıkılması ile yeni Almanya’nın sembolü haline gelen, Napoleon ve daha da önemlisi Hitler için bir güç göstergesi haline gelen Brandenburg Kapısı’nı yıkma fikri ile yarışmaya başvuran Hoheisel’in başvurusu reddedilmiştir. Sanatçının amacı; önce kapıyı havaya uçurmak, daha sonra tozları ve kalıntıları aynı yere serpmek ve alanı granit ile kaplamaktır. Young; Hoheisel’in tasarısı için, “bir halkın yok edilişini başka bir yapının inşasıyla anmak yerine, bir yıkımı başka bir yıkımla işaretleyecekti” (Young, 1999: 2) şeklinde özetler. Hoheisel’in teklifi Ranciere bağlamında yeniden okunduğunda, temsil araçlarının amacına uygun kullandığı yere hem tekabül etmez hem de eder. İlk olumsuz koşulu

sağlayan Ranciere'in "geçmişi yeniden yaşatma" şerhi düşmesidir. Hoheisel geçmişte yaşanan yıkımı, yeni bir yıkımla, geçmişin tekrar edilen (ancak eşdüşmeyen) bir temsili ile yineler. Burada izlerin bile ortadan kaldırıldığı boşluk Hoheisel tarafından bugünkü koşullara müdahale edilerek yeniden var edilmektedir. İkinci olumlu koşulun sağlanması ise bugünde bir kurgu koşuluyla gerçekleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak her iki koşulda da Hoheisel'in başvurusu radikal bir karşı-anıt örneğidir. Burada Ranciere ile birlikte anılmasının sebebi etik -estetik açıdan temsil edilebilirliği yönüyle de ele alınmak istenmesinden ve yokluğu/ boşluğu yok edişin tekrarıyla imlemek istemesinden kaynaklıdır.



Görsel 23: Krzysztof Wodiczko, Hirshhorn Museum, Washington, DC, 1988

Kaynak: <https://www.krzysztofwodiczko.com/public-projections#/new-gallery-59/> E.T: 2/05/2022

Kavrama denk düşen radikal örneklerden biri de Polonya doğumlu sanatçı Krzysztof Wodiczko'dur. Sanatçı geniş kamusal alanlara ve anıtlara yaptığı projeksiyon müdahaleler ve enstalasyonları ile tanınmaktadır. Wodiczko'nun projeksiyon müdahaleleri; anıtların 'üzerinde' yükseldiği hafızanın geride bıraktıklarına da kulak vererek kendisini gerçekleştirmekte ve gerek geride kalan gerek güncel toplumsal hafızanın eleştirel bir çıktısını oluşturmaktadır. Varoluşuyla anıta atanan muzafferlik böylelikle yer değiştirmekte, galibiyet yok sayılan karşı belleğe geçmektedir. Anıtın - çağdaş ingilizcede (monument) büyük, önemli ve kalıcı anlamına gelmektedir (Stevens et al., 2018: 718)- anlamını tersine çevirerek küçültür, küçümser, hacimsel olarak devasa

sayılan yapıda artık anlatılan devasa hikâye de böylelikle tersine dönmüştür. Örneğin, Washington'da bulunan Hirshhorn Müzesi'nin kavisli duvarına yansıtılan yerleştirme, ABD başkanlık seçimlerinden hemen önceki hafta gösterilmiştir. Görüntülerde birinde silah diğesinde mum taşıyan, bürokratik olduğu manşetlerinden anlaşılan bir çift el, önünde mikrofon ile görünmektedir. İş; aday George Bush'un seçim kampanyası kapsamındaki 'kürtaj' söylemlerine gönderme yaparken, San Diego İnsan Müzesi'ne yaptığı müdahalede ise; müze tarihi ve sömürgeci geçmişe gönderme yapmaktadır.

“Özel mülkiyet olarak mimari görünüm polis, bekçiler ve şehir yönetmelikleri tarafından iyi korunur. Saldırı beklenmedik, cepheden olmalı ve günlük işlevlerinden rahatsız olmayan bina uykudayken ve bedeni kendi rüyasını görürken, mimarının gece kâbusları varken, geceyle birlikte gelmelidir.” (Wodiczko, 1999: 47)

Wodiczko için görmezden gelinebilir üzerine kurulu her anlatı kurgusaldır. Asıl hakikat örtük olanın altında yatmakta ve bu kurgunun “maskesi düşürülmelidir” (1999: 47). Wodiczko'nun müdahaleleri kendisinin de belirttiği gibi birkaç gece art arda gerçekleşirken, anlatıya kâbus gibi çökmekte ve musallat olmaktadır. Musallatlardır çünkü tam da Meltem Ahıska'nın bahsettiği gibi ‘hem canlı hem cansızdırlar, hortlaktırlar’ (Ahıska, 2020: 15). En nihayetinde yalnızca taş yığını olmaktan çok uzaktadırlar. Wodiczko tam da bu yüzden verilebilecek yerinde örneklerden biridir. Onun ‘karşı’lığı yalnızca yapının kendisine değil gündelik hayat akışının kesintiye uğradığı geceleri belirmesinden de kaynaklıdır. Üretimlerin içeriği gibi vakti de karşıdır.

Anıtlar kamusal alanda müşterek bir anlatıyı yakalamanın imkansızlığı üzerine inşa edilir. Bu imkânsızlık topluma içkin olan ‘çatışmanın’ bir parçası olmakla birlikte, homojen olmayan, olamayacak olan bir yapının çıktısıdır da. Ancak her şeye rağmen anlatıyı sorunsallaştırmak, kamusalın ait olduğu yeri de sorunsallaştırmaktadır. Birine, birilerine mal etme engelini beraberinde getirmekte ve ortaklık kurabilmenin kapısını aralamaktadır. Aksi halde kamusal alanın inşasında izi silinenlerin mekanla kurduğu ilişkinin bu noktada sekteye uğrayabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

2.3. ‘Kimlik’ Ve ‘Aidiyet’ Kavramlarının Hafıza ile İlişkisi

Kimlik kavramı kabaca kişinin veya grubun kendini tanımlama, belirleme ve başkalarından ayırt etme şekli olarak ifade edilebilir. ‘Kimsin’ sorusuna verdiğimiz yanıtlar, bulunduğumuz ortama göre (mesleki, cinsel, ulusal, kültürel, siyasi etnik vb.

gibi) büyük bir çeşitlilik yelpazesinde olacaktır. Bu nedenle kimliğin tanımlanmasında pek çok etken belirleyici oluğu gibi çok katmanlı olduğu, tek bir anlam ifade etmediği ve dinamik olduğu anlaşılmaktadır. İlk okuldayken kendimizi tanımlama şeklimiz ile yetişkin ve erişkin dönemimizdeki cevaplarımız birbirine uymayacaktır. ‘Kim olduğumuz’ sorusu geçmiş ve şimdiki zaman ile şekillenmiş, ‘kim olacağımız’ sorusu ise gelecek zaman ile alakalıdır. Bu sebeple kimliğin; geçmiş, şimdi ve gelecek arasında karşılıklı ilişkide olduğu söylenebilmektedir (Kehily, 2009: 2). Çocukluk deneyimleri, aile ilişkileri, eğitim geçmişi ve kişisel başarılar gibi anılar kişisel kimliğin temel taşlarını oluştururken, kişinin geçmiş deneyimleri, anıları ve yaşam hikayesi tarafından şekillenir. Kişinin geçmiş deneyimlerini hatırlaması kim olduğu, nereden geldiği ve yaşadığı deneyimi anlamlandırmasında kritik bir öneme sahiptir. Hatıralarımızın kimliğimizi tanımlamaya referans olduğunun en net örneği hafıza kaybı yaşayan kişilerde görülmektedir. Kişi, geçmiş deneyimlerini ve kimliğini hatırlayamadığında veya bu deneyimler hafızadan silindiğinde, deneyimleriyle mevcut durumu arasında bir bağlantı kurmakta zorlanan kişinin, kimlik bütünlüğü sarsılabilir. Boyer ve Wertsch bu durumdan mustarip kişilerin “kelimenin tam anlamıyla “kaybolan kendiliklerinin peşine” düştüklerini ifade ederler (Boyer & Wertsch, 2015: 38). Nitekim yaşadığı evi, çocuklarını, mesleğini hatırlamakta güçlük çeken birinin hayatının ne kadar zor olabileceğini tahmin edebiliriz.

“Bilinç her zaman düşünmeyle birlikte bulunduğu ve herkesi kendisinin kendim dediği şey yapan ve böylece kendini bütün başka düşünen şeylerden ayırt etmesini sağlayan şey o olduğu için, kişisel özdeşlik ya da bir ussal varlığın aynılığı da bundan başka bir şey değildir; ve bu bilinç, geriye, geçmişteki herhangi bir düşünceye erişebildiği ölçüde o kişinin özdeşliğine de erişebilir; eski kendi neyse şimdiki de odur; eski eylemi de şimdi o eylem üzerinde ' düşünen aynı kendilik yapmıştır”. (Locke, 1992: 211).

Bellek ve kimlik ilişkisine dair literatürde karşımıza en sık çıkan isimlerden biri de John Locke’tur. Locke geçmiş deneyimlere erişebilmenin, kişinin kendi benliğine erişmesini olduğunu vurgular. Locke’un “eski kendi neyse şimdiki de odur...” olarak tanımladığı olgu kişinin geçmişine erişebildiği ölçüde kendini tanımlayabiliyor olmasıdır. Nuri Bilgin kimliğin tanımını; resim ve adres benzetmesi üzerinden yapmaktadır. Resim; kişinin (veya grubun) kendi olduğuna inandığı benliğiyle diğerlerinin algıladığı görüntü arasında gerilim yaşandığı bir resme tekabül ederken; adres ise, kişi veya grubun karşı taraf ile

kurduğu ortaklık ve ayrılıklara, psikolojik adrese gönderme yapmaktadır (Bilgin, 2007: 11). Kimlik önce içsel olarak benliği tanımlamada daha sonra dışsal tanımladığı diğerlerinden ayrılma veya ortaklık kurma dinamiği ile işleyen bir süreçtir. Bu sebeple içeriden dışarıya, dışarıdan da içeriye doğru bir etkileşim sürecini bünyesinde barındırır. Psikolojik ve sosyal olduğu gibi hem bireysel hem toplumsaldır. Jan Assmann'ın belirttiği gibi “kesinlikle çoğulluk ifade eden bir kavramdır ve başka kimlikleri içerir. Çeşit olmaksızın birlik, başkaları olmaksızın benlik olmaz.”. Assmann da diğer birçok araştırmacı gibi ortak kimliğin oluşmasında antagonizmin (uyuşmazlık) başat bir unsur olduğunu vurgulamaktadır. (Jan, 2018: 145,146) Bu; ‘biz’in karşısına ‘diğerleri’ni koymakta ve ortaklıkları farklılıklardan ayırt etmektedir. Sizden olmayanı ‘öteki’ ilan ettiğiniz yerin başlangıcıdır. Nihayetinde antropolojik bir mirastır...

“Yunan ve Roma'da, diğer komşu halklar 'barbar' olarak görülürken, uzak halklar 'humanoid yaratıklar' sayılmıştır. Örneğin Greklerde, tanıdıkları en esmer kişiler olan Nil vadisindeki Nubialar saygıyla anılırken, kuzeyin beyaz derili halkları barbar sayılmıştır. Antik dönemdeki kölelik pratiklerinin ırklara göre farklılık göstermesi de (Malay, 1991) bunun bir örneğidir.” (Bilgin, 2007: 36)

Daha önce, insanların da hayvanlar gibi ortaklık kurduğu diğerleri ile irili ufaklı gruplar oluşturduklarını, bu birliktelikte bedensel ve kültürel pratiklerin önemli bir rolü olduğunu belirtmiştik (bkz: 2.1). Assmann; ben bilincinin oluşmasında her ne kadar toplumsal ve kültürel kodlar etkileyici bir rol oynasa da bunun bir ‘biz’ kimliğinin oluşmasını beraberinde getirmediğini vurgular. Ona göre ‘biz’ olabilmek bir topluma ve kültüre ‘aidiyetten’ geçmekte, bu aidiyet ise doğal yollarla “bilince çıkarılarak” gerçekleşmektedir (2018: 143,144). Assmann kabaca ortak bir paydanın aidiyete yetmeyeceğini, aidiyetin kendimizi bir grubun üyesi olarak tanımlayabiliyor olmaktan geçtiğini belirtir. Basit bir örnek olarak; sınıfta arkadaşları tarafından akran zorbalığına uğrayan bir çocuğun kendini o sınıfa ait hissetmemesi ve okuldan uzaklaşmasının olası olabileceği gibi, arkadaşları ile arasındaki (varsa) bağ da yalnızca aynı sınıfı paylaşıyor olmaktan ileri gelmemesi verilebilir. Bu aslında bir gruba veya topluluğa duyulan aidiyetin hazır koşullar ile sağlanmadığını, karşılıklı ilişki ile kurulabildiğinin basit bir örneğidir. Yine aynı topraklar üzerinde yaşayan insanların kendi içerisinde farklı gruplar oluşturduğu örneği düşünülebilir. Bu açıdan ele alındığında aidiyet kavramı Sözer’in

ifade ettiği gibi “akışkan” olarak ele alınabilmekte (Sözer, 209: 420) pek çok farklı boyutu olduğu (kimlik aidiyeti, duygusal aidiyet sosyal aidiyet gibi) anlaşılmaktadır.

“Kimlik” (ve kimlikten ileri aidiyet) olgusu her ne kadar insana içkin gibi görölse de kimliğin tartışmaya başlanması yakın geçmişe tekabül eder. Hüseyin Aydoğdu; 20. Yüzyıl ve “özellikle Aydınlanma felsefesinin bir ürünü olan modernitenin bir sonucu olarak” gündeme geldiğini vurgulamıştır (Aydoğdu, 2004; 118). Berlin duvarının yıkılışı ile birlikte bilgi ve iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, 1990’lardan itibaren eşi görölmemiş bir biçimde hızlandırarak – Bilgin’in “küreselleşme treninin hızı” olarak tanımladığı-. (Bilgin, 2007: 17,18)- hem ekonomik hem de kültürel alanlarda büyük değişimlere yol açan küreselleşme hareketleri, kimlik olgusunun gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Küreselleşme süreci başta zaman ve mekân üzerinde yaptığı etkilerle yerel bölgeler arasındaki ilişkileri esnettiği gibi, onları diyalektik bir süreçle biçimlendirmiş ve kültürel anlamda yerel kimliklerde de büyük dönüşümlere neden olmuştur (Giddens,1994: 62,63). Bu; siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel etkileşim ve değişimlerin artması anlamına geldiği gibi, yerel ölçekli sınırların şeffaflaşması ve bir nevi uzakların yakın edilmesi anlamına da gelmektedir. Ve kimlik bu zamana kadar hiç olmadığı kadar sahnededir.

“Artık “doğal sınırlar” olmadığı gibi, işgal edilecek bariz bir yer de yok. Şu an nerede olursak olalım, başka yerde olabileceğimizi bilmekten başka bir çaremiz yok; bu yüzden de belirli bir yerde kalma nedenlerimiz giderek tükeniyor (ve dolayısıyla, bir neden bulmaya -ya da uydurmaya— muazzam ihtiyaç hissediyoruz).” (Baumann, 2012: 82)

Gerek yeni yerlerin keşfi gerek ise daha iyi yaşam koşullarına erişebilmek adına yer değiştirme istenci olan insanoğlunun, küreselleşme ile birlikte hareket alanı artmıştır. Bu hareket alanı -fiziksel olarak- ekonomik kaygılar, savaşların artması ile gelen güvenli bölge ihtiyacı, siyasal ve sosyal sebeplerden kaynaklanabildiği gibi, keyfi (turist) veya zorunlu olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğerleri ile fiziksel bir karşılaşma olanağının artması ve etkileşime girme imkânı yer değiştirildiği takdirde artacak, kimlik gerek öteki üzerinden kendisini gerek ise kendisi üzerinden ötekini yeniden konumlandıracaktır. Gitmek ve geri dönmek ile gitmek ve dön(e)memek birbirlerinden farklı olgulardır. Biri keyfi bir uzaklaşmaya diğer ise yaşamını kurduğu yerden ırak düşmeye tekabül eder.

Göç eden birey veya kitle (kısacası göçmenler) içine doğmuş olduğu sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik kodları da beraberinde götürmekte, yeni ulaştığı coğrafyada kendi ile aynı kültürel kodlara sahip diğer göçmenlerle bir arada yaşama refleksi göstermektedir (Çağırkan, 2016: 2615). Bauman; zoraki koşullarda göç etmek zorunda kalanların (yerinden edilenlerin) varış noktalarının kendileri tarafından seçilmediğini, nadiren hoş karşılandıkları bir yere denk geldiklerinin altını çizer (2012: 90). Bu; yeni bir coğrafyaya entegrasyon, adaptasyon gibi temel meseleleri gündeme getirdiği gibi yeni bir kolektivite üzerinden yeni²⁷ bir kimlik, dolayısı ile yeni bir aidiyet arayışını veya inşasını da beraberinde getirebilmektedir. Göçmenlerin bir arada olma refleksi göstermesinin en önemli sebeplerinden biri güvenlik kaygısı olarak düşünülebilir. Ancak her şeye rağmen bu birliktelik, gücünü “yurdu birlikte düşleme”ye borçludur. “Yurdu düşlemek” / “yurtsamak”; yurdundan olmuş kimsenin geri dönme umudu, ulaşamayacağı düşüdüdür. Burada bir topluluğa ait hissetme istencini gölgeleyen ‘şey’, toprak ile kurulamayan ilişki ve bir ev özlemidir.

“Koyutlanmış birliktelik, her zaman için, yurtsamanın tahrik ettiği bir imgelemin eseridir. (Yurtsama, Jonathan Matthew Schvartz’ın da işaret ettiği gibi, “nostaljik özlem”den ayrı değerlendirilmesi gereken bir şeydir. Yurtsama, “uzaktayken evi yaşamak”tır; [kişinin] kendisini yurdunda (evinde) hissetmesi, çevresindekileri tanıması ve buraya ait olması yönündeki bir dürtüdür”. Ancak hemen belirtelim ki, “yurtsama”nın “yurt”u, “gelecek zamanda hissetmek”tir; tuğla ve harçtan yapılan hiçbir gerçek ev, hatta insan ilişkilerinden sağlamca örülen bir ev bile “yurtsamanın yurdu”nun istediği standartları karşılayamayacaktır.” (Baumann, 2012: 69)

Svetlana Boym; “evde olduğumuzda ev hakkında konuşma ihtiyacı duymayız.” (Boym, 2001: 357) der örneğin. Bauman ise; ‘kişinin nereye ait olduğundan kuşku duyması durumunda kimliği üzerine yeniden düşündüğünü’ vurgular ve kimliği “belirsizlikten kaçış arayışına verilen ad” olarak tanımlar (Bauman, 2001: 113). Ev; en temel imgemizde ortaya çıkan dört duvardan fazlasıdır. Evi bizim yapan unsur tapusunun bize ait olması değil, o duvarda asılı herhangi bir fotoğraf, eşyalarıyla, sokağıyla veya komşusuyla kurulan ilişki bütünlüğündedir. Otel odalarının soğuk, tekdüze transit geçiş mekanları

²⁷ Burada yeni; sıfırdan, sil baştan oluşan / edinilen değil, daha önce döşenen tuğlalara ek halde karşımıza çıkar. Hali hazırda olan kişisel kimliğin etrafında şekillenme meylini gösterir. Çocukların gittikleri veya büyümek zorunda kaldıkları (yeni) yere daha çabuk uyum sağlama refleksi, henüz oluşmamış kimliklerinden ileri gelir.

olması, odanın hafıza inşasına fırsat vermeyecek kadar hızlı araçsallaştırılmasından kaynaklıdır. Nitekim bir yere ait olmak, -daha önce de belirtildiği üzere bkz: 1.3- o yerin hafızasıyla, o yerde kurduğumuz hafıza ile ilişkilidir.

Kimliğin tartışılmaya başlanması ve bir “problem” olarak karşımıza çıkmasının küreselleşme hareketleri ile bağlantılı olduğuna değinmiştik ancak bunun ulus devlet inşasının, modernleşme sürecinin bir sonucu olarak karşımıza çıktığını da vurgulamak gerekir. Sınırlar şeffaflaşmadan önce belirlenmelidir. Tıpkı, küreselin yerele sızmadan önce yerelin belirlenmesinin de gerektiği gibi. Ulus- devlet inşası bu diyalektik sürecin başlamasına ön ayak olmuştur. Kişinin önce ulusal kimliğinin öğretilmesi sürecini daha sonra içine doğduğu kodların bilincine varma süreci takip etmektedir. Nitekim sanayileşmenin de etkisiyle kişinin kendisini birden çevresel değişimin içinde bulmasının da kimliğin farklı bir yönü olduğu kuşku götürmez. Bu: Charles Baudelaire’in 19. Yüzyıl erken Modern dönem kalabalık Paris kent tasvirinde ve “aylağında” (Baudelaire, 2013), ve bu aylağı *flanuer*²⁸ olarak yorumlayan Walter Benjamin’de (Benjamin, 2002: 98) karşımıza en net şekilde çıkmaktadır. Kalabalık mekanlar içerisinde kimliğin bir sorunsal olarak karşımıza çıkması net değildir belki ama bir yabancılaşma söz konusudur. Bu yabancılaşma değişen kent simasına, endüstrileşme hızına yabancılaşma olarak karşımıza çıkar.

Kimliğin bu çok yönlü sorgulandığı alanlar sosyolojik, kültürel, siyasi hareketliliğin veya tekno-endüstriyel yeniliklerin bir uzantısı olarak geniş bir skalada karşımıza çıkmaktadır. Nitekim günümüz dünyasında yukarıda bahsedilen fiziksel yer değiştirmenin aksine durağan halde bir seyahat halinde olduğumuz bir gerçektir. Televizyon ekranlarında gezebilmek veya farklı web sitelerinde dünyanın herhangi bir yerine erişim sağlayabilmek hemen hemen her gün yapmış olduğumuz doğal bir eylem halini almıştır. Bunun dünya çapında ilk defa küresel yer değiştirmenin durduğu Covid-19 pandemi sürecinde fiziksel hareketin kısıtlandığı noktada kolaylaştırıcı bir yanı olduğunu da hep birlikte deneyimledik. Ancak tüm bunların da ötesinde, bugün halihazırda giriş yaptığımız sosyal medya sitelerinde hemen hemen hepimizin bir profilinin/ “kimliğinin” mevcut olduğunu hatırlatmak gerekmekte. Üstelik bu durumun stabil haldeyken istediğimiz kimliğe ‘bürünebilme’ imkânı veriyor olması “kimlik” inşası bakımından zengin bir tartışma konusunu da beraberinde getirmektedir.

²⁸ Fransızca da “avare gezinen” anlamını taşıyan sözcük. Bkz: Benjamin, 2002; 92 çevirenin notu.

3. BÖLÜM: BEN, SEN, ÖTEKİ

Bu bölüme kadar belleğin ilişkili olduğu pek çok kavramla birlikte ele alınabildiğini, her bir kavramın bu araştırma sınırlılığı içerisinde çeşitliliğine değinmeye çalıştık. Ancak bu bölümde daha farklı bir yol haritası izleyerek sanatın doğası itibari ile bellek ile örtüşen noktaları ele alınacaktır. Gelineen noktada hafızanın somut, elle tutulur uzantılarının çok daha ötesinde bir yere tekabül ettiğini, belleğin; yapısına içkin olarak hatırladıklarımız ve unuttuklarımız üzerine kurulu bir iktidar yapısını bünyesinde barındığını da belirtmek gerekmektedir. Bu durum sanat ile; eserlerin izleyiciyle buluştuğu noktadan, oluşturduğu “piyasaya” kadar pek çok noktada ortaklık göstermektedir. Seçme, eleme üzerine kurulu diyalektik sürecin tıpkı siyasi iktidar yapılarında karşılaştığımız bellek tahakkümüne benzer bir şekilde ortaya çıkması, içerisi ile dışarısını keskin çizgilerle birbirinden ayırmaktadır. İçerisi ile dışarısı; kimliğin oluşum sürecinde işleyen ve ortaklıkları farklılıklardan ayırmaya yarayan dinamiği beraberinde getirmektedir.

Bu başlık altında bu ikili karşılaşmaların üzerine gidilecek, farklılıkların (ortak olmayanların/ ortaklık kurulamayanların) gözünden yeniden değerlendirilmeye çalışılacaktır. Paydaşlık oluşturamadıklarımız ile hafızalarımızın kesişim noktasına odaklanacak ve sanatın bu karşılaşmalarda -varsa- oynadığı rol ve izleyicide açtığı -yeniden varsa- alternatif sorumluluk alanları sorgulanacaktır. “Politik” üretimlerin politik koşullarına bu bağlamda yeniden göz gezdirilerek yalnızca olumlayıcı sanat örnekleri üzerinden bir incelemeye gidilecektir.

3.1. Müze ve Arşiv

Sergilenme ve hafıza arasında Yunanlılardan beri süregelen bir bağ vardır. Bu bağ Yunan mitolojisinde Musa’lar (Müz’ler) ile anneleri olan Mnemosyne’nin (hafıza tanrıçası) mirasıdır. Musalar dokuz kız kardeş olup ilham ve yaratıcılık ile ilişkilendirilir. Müze’nin etimolojik kökenine giden yol da Musalardan geçmekte, “Eski Yunanca *mouseion* (μουσεῖον) ‘Mousa’lar tapınağı, Mousa’lara adanmış yer” sözcüğünden gelmektedir (Nişanyan, t.y). Kısacası müzeler, hafıza tanrıçasının çocukları “müz”lere adanılan yerlerdir.

İnsanlık gerek kendi ürününü gerek ise doğada bulduğunu biriktirme gayreti içine girmiştir. Ali Artun’un belirttiği ve aktardığı üzere; eski Yunanlıların, tanrılara adanmış tapınaklarda biriktirdiği adaklar ilk koleksiyonları oluşturmakta ve Romalıların

yağmaladıklarının içerisinde tapınaktaki eserler de bulunmaktadır (Artun, 2012:19). Yine aynı dönem Roma hukuku ile gelen bir başka değişim, sergilenmenin kamusalılığı ile ilgilidir. Antik dönemde açık havada tüm halkın erişebildiği (*Publica*) sergilenme anlayışı hakimken Roma hukuku ile yeni bir düzenleme getirilmiş, topluma/ yurttaşlara açık olan (*civitates*) ile özel -erişimin kısıtlandığı- alanların (*privata*) ayrımı yapılmıştır. Aynı şekilde ticari işlerin de yapıldığı Roma haneleri özel ve kamusal alan sergilemelerinin birbirine karıştığı alanlardır. Hane içinde davetsizlerin girip çıkabildiği kamusal alanlarda koleksiyon sahibinin ihtişamını gösteren resimler gösterilirken, savaşlardan yağmalanan ganimetler de özel alanda, izinli kişilerin erişimine açık halde sergilenmektedir (Köksal, 2019). Romalılar, önceleri hiçbir şekilde eser ayırt etmeksizin toplarken, daha sonraları sefere çıktıkları sırada yanlarında ganimetleri seçmeleri için uzmanları da götürmüşlerdir (Artun, 2012:20). Orta çağda ise ganimetlerde seçicilik artmış, sergileme, dini mekânlara taşınmıştır. Farklı medeniyetlerden yağmalanan ganimetler ve kutsal sayılan nesneler bu sefer kilisenin gücü ve kudreti için sergilenmeye başlanmıştır. (2012:21-23)

Müze öncesi dönemde, nadire kabineleri tüm dünyada insanoğlunun normların dışında olanı toplamaya başladığı ve sergilediği bir başka toplama pratiğidir. Birçok canlı veya cansız varlığı içerisinde barındıran nadire kabineleri, 'öteki' ve garip olana dair ilginin alanı olmuş, zamanla bir sınıflandırmaya gidilmiştir. Köklerini sömürgecilikten alan bu kültür yağması 19. yüzyıla kadar devam etmiş, insan bahçelerini (*human zoo*) oluşturmuş ve öjenist çalışmaların başlaması ile meşru bir zemine oturmuştur (Yardımcı, 2018: 112). Rönesans döneminde Avrupa'da da yaygın olan nadire kabinelerinin yanında sanata olan ilginin bu dönemde artması ve hümanizm ile tarih oluşturma gayreti doğmuştur. Mediciler, müze ve koleksiyonlarını zamanla geliştirdikleri sermaye ve ekonomi ağı içerisinde isimlerini yüceltmek üzere kullanmış, batı estetik kanonunun oluşumuna ön ayak olmuş, bu sermaye çerçevesinde Floransa dönemin sanatçıları kendisine çekecek kadar bir sanat piyasası oluşturmayı başarmıştır. Koleksiyonların ve müzelerin kamusallaşması Medicilerin son temsilcisinin 1743'te tüm mal varlığını Floransa halkına vasiyet etmesi ile gerçekleşmiştir. Böylece müze kontrollü bir ziyaret sisteminden tamamen kamuya açılmıştır. Ancak Fransız Devriminde monarşinin ve burjuvanın elinden sanatı alan halk Louvre'u kendine mal etmiş (1792), kamusal müze anlayışımıza bir yenilik getirmiştir. Louvre, daha önceki kabinelerden ve müzelerden oluşum itibari ile bütünüyle ayrılmakta ve bir sonraki modern müze anlayışının da temelini

oluşturmaktadır. Nitekim Georges Bataille; Louvre’u işaret ederek modern müzenin köklerini giyotinin gelişmesine bağlamaktadır (Bataille, 2019).

Müzeler; tarihinde, her ne kadar günümüzdeki bağlamından farklı fonksiyonlarda var olmuş olsa da sanatın dini deneyimi andırması ve tıpkı kiliselerdeki gibi bir güç nişanesi olarak sunulması noktasında ortaklık görülmektedir. Nitekim 1792’den önce Fransız İçişleri Bakanı Roland’ın yazdığı mektupta Louvre’un “Fransız Cumhuriyeti’nin namının yürütüldüğü en güçlü mecralardan biri (...)” (akt. Artun, 2012: 160) olmasını beklediği bilinmektedir.

“Müze, modernliğin yazdığı bireysellik, ulusallık ve evrensellik mitlerini nesnelleştirir, cisimleştirir ve somutlaştırır; birbirlerine bağlar. Sanatı dinin (*kunstreligion*), müzeyi kilisenin yerine koyar; sanat tarihi “seküler bir ilahiyat” a dönüşür. Bundan böyle, Tanrı’nın değil bireysel dehanın yaratısı olan sanat, modern sanat tarihinde ve müzelerde ulusal stillere ve evrensel bir kronolojiye göre tasnif olur: Fransız, Felemenk, İtalyan, Alman, Çin, Yunan... Çünkü ‘bir ulusun bütün ruhu ve aklı sanatıyla ifade edilir’ ” (Artun, 2008: 20).



Görsel 24: Susan Harbage Page ve Juan Logan, “Prop Allocations Or Accents For Gracious Living” “Prop Master” Sergisi, Gibbes Müzesi, 2009 Fotoğraf: Rick Rhodes.

Kaynak: <https://southernspaces.org/2009/prop-master-charlestons-gibbes-museum-art/> E.T: 13/02/2022

Tüm bu geçmişin ışığında -örneğin- bir Louvre ziyaretinin, eserlerin ötesinde bir anlam ifade ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Müze, bünyesinde barındırdığı koleksiyonlardan ayrı, mimari olarak da hali hazırda bir geçmişin izlerini taşımakta ve bellek oluşturmaktadır. Koleksiyon, sanatın geçmişten günümüze tarihsel kronolojisini bünyesinde barındırdığı eserler ile oluşurken, müzenin sergilediği eserlerin çeşitliliği ise müzenin “zenginliğinin” göstergesidir. Sergilenecek eserler gerek saraylılar ve kilise

gerek ise günümüz müze ve galeriler tarafından sergilenmek üzere daima birileri tarafından seçilmiş, sergilenmeye değer görülmüştür.

Bahsedilen tüm açılımlar, bir müze koleksiyonunun kamusalılığı ve erişimi ile doğrudan ilgili olmakla birlikte, sanat nesnesinin ‘sürgün’ durumu ve gösterim politikası ile de doğrudan bağlantılıdır. Seçme olgusu; seçileni içeri alırken, bir diğerini dışarıda bırakmak, elemek üzerine kuruludur. Dolayısı ile seçilene değer atfedilirken, bir diğeri değersizleştirilmektedir. Zıtlıklar üzerine kurulu seçim dinamiği bu bağlamda kendi içerisinde hiyerarşik bir dengeyi de barındırmaktadır. Herhangi bir ‘şey’ seçilmeye değer görüldüğünde diğer seçilenler ile bir düzen oluşturması bakımından sıralanırken bu hiyerarşi görünür hale gelmektedir. Bu kültür hiyerarşisine örnek olarak; Afrika sanatının, ilkel bulunması ve 20. Yüzyılın sonlarına kadar etnograf müzelerinde sergilenmesi (Artun, 2008: 22) veya koleksiyonlardaki siyah sanatçıların görünmeyen nicelikleri üzerinden verilebilir. Afrika sanatı uzun bir süre Batı Sanat uygarlığında görülmediği gibi, kolonyalist kültür politikaları odağında sömürgecilikten nasibini alan diğer birçok kültür varlıkları gibi ‘yurtsuzlaştırılmıştır’.

“Müze bir kez Ortaçağ’daki katedraller gibi, deyim yerindeyse, kolektif bir sanat eseri olarak kabul edildiğinde, şimdinin tarih üzerindeki koşulsuz hakimiyeti kırılabilir, bireysel eser estetik olarak yalıtılmaktan kurtulabilir ve bu eserin zorla karanlıkta bırakılan ifade gücü yeniden gün ışığına kavuşabilir. Geçmişin ve şimdinin sanatı yalnızca insanlığın toplumsal belleği işlevi gördüğünde geleceği aydınlatan bir kuvvet olarak daimî bir itibar talebinde bulunabilir.” (Fleckner, 2017: 14)

Seçme pratiklerine ve değer addetme olgularına bir eleştiri olarak Susan Harbage Page ve Juan Logan’ın 2009 yılında Gibbes Müzesinde gerçekleştirdikleri ‘Prop Master’ isimli sergileri örnek olarak verilebilir. Müze koleksiyonunun oluşmasında aktif olarak izlenen politikaları doğrudan hedef alan Page ve Logan, sergide; ırk, cinsiyet ve sınıf farkları üzerinden bir ‘seçim’ okuması yapmış ve eski bir Yunan tapınağını andıran “*Prop Allocations Or Accents For Gracious Living*” (Bkz: Görsel 23 ve Görsel 24) adlı yapıtı koleksiyondaki yaklaşık on bin eseri konu alacak şekilde kurgulamıştır. Eserde; beyaz kutuların arasındaki siyah kutular Afro-Amerikalıların koleksiyondaki parçalarını temsil etmekte, platformun üzerinde bulunduğu ve kaide olarak görülen siyah kutular ise yine Afro- Amerikalıların kabul edilmeyen rolünü ve önemini vurgulamaktadır. (Bakshi, 2017: 241).



Görsel 25: “Prop Allocations Or Accents For Gracious Living” 2009, Fotoğraf: Rick Rhodes, (Yakın Plan Gönünüm)

Kaynak: <https://southernspaces.org/2009/prop-master-charlestons-gibbes-museum-art/> E.T: 13/02/2022

Walter Benjamin; kültür varlıklarından “barbarlık belgesi” olarak bahsetmekte ve eklemektedir: “Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınmış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılamaz.” (2002: 41). Benjamin’in ‘barbarlık belgesi’ olarak tanımladığı kültür varlıkları savaş zaferlerinden günümüze kalanın yanı sıra mülkiyet addedilmiş varlıklardır. Müzelere, farklı coğrafyalardan getirilen ve sergilenmekte olan eserleri bu bağlamda değerlendirmek mümkündür²⁹. Geçmişinde ürettiği kültürel nesneler ile arasına mesafe giren topluluk bu noktada kendi belleğinden mahrum kaldığı gibi, kültür nesnelerinin mevcut yeni konumu itibari ile yeni bir ‘bellek’ anlatısına ve – Uwe Fleckner’in deyimi ile- yeni “estetik zemine” tabii olmaktadır.

“Bir nesne müzede sergilendiğinde geçmişi, işlevsel ve toplumsal bağamları görünmez kalır. Bir sanat eseri olarak geçmişin kuşku duyulmayan bir tanığı olmaya devam eder ve tarihsel inşasının işaretlerini taşımayı sürdürür, ancak şimdinin o karakteristik işaretiyle damgalanır. Bu nesnenin dini, siyasi, dekoratif ya da eğitsel

²⁹ Andreas Huyssen; bu ideolojiye, yani kendi söylemi ile “kapitalist modernleşmenin meşrulaştırıcı aracı ve yayılcı toprak yağmasıyla sömürgeleştirilenin mağrur vitrini olarak gören ideolojiye” bir alternatif olarak, müzeleri, “ölümü yıkıcı bir biçimde yadsımaya eğilimli bir çağda hayatı mumyalaştıran değil, zenginleştiren bir kurum olarak” görebileceğimizi eşsiz bir şekilde ifade etmektedir (bkz: Huyssen, 2006: 264). Diğer yandan bu tezde; bellek -dolayısı ile bir bellek mekânı olarak müze- ‘öteki’ merkezli bir perspektif ile ele alınmakta ve “iktidar” ile ilişkisi irdelenmektedir. Bu bağlamda müzeler; sürgün, sömürge ve ganimet gibi kavramlar üzerinden yeniden okunmaktadır.

anlamının yerini özerk sanat eserinin estetik işlevi alır: "Bu şekilde müze çarmıhı bir heykel olmaya zorlar" ¹." (Fleckner, 2017: 13)

Fleckner'in Malraux alıntısı, bağlamından koparılmış nesnenin, yeni estetik mal edişler ile sergileme değeri yüklenirken ve yüklenen bu değerler ile alımlanışı değişirken geçirdiği dönüşümün kısa bir izahı gibidir³⁰. Ancak Susan Harbage Page ve Juan Logan örneğinde olduğu gibi, örtülü olanı aşikâr kılmak, otoritenin düzenini ifşa ettiği gibi, otoriteyi yeniden inşa ve hizmet etme riskini de barındırmaktadır. Tam bu noktada Georges Didi- Huberman'ın Auschwitz Müzesi üzerinden sarsıcı bir müze eleştirisi yaptığı noktaya değinmek gerekmektedir. Didi-Huberman (2017) müzeye dönüştürülen 'barbarlık yeri'ni, 'kültür yeri' olarak görmenin yarattığı kırılmayı ağaç kabuğu üzerinden ele alan yazısında, görünmeyenin ardındakini tam manası ile görünmekte olan izlerin ve yarıkların gerçekliğinde sorgulamaya davet etmektedir. Yaşanılan sert şiddetin yanında mekânın 'basitliği' ve bugün yeniden anlamlandırılmasının getirdiği tekinsizlik karşısında 'başını öne eğerek yürüyen' Didi- Huberman, 'barbarlık yerinde' güven hissinin yarattığı utancı dolaylı yoldan okuyucuya sorgulatmaktadır. Auschwitz üzerinden hissettikleri ve hissettirdikleri; görmenin, göstermenin ve görünür kılmanın akabinde bakmanın ve görmenin sorgulanmasını da beraberinde getirmektedir.

"Söz konusu hak yalnızca görme hakkı olduğunda, her şeyi görülmeye ve sergilenmeye zorlamanın içerdiği şiddet silinir ve inkâr edilir. Emperyalizmin faillerinin işgal ettikleri pek çok yerde var olan her şeyi GÖSTERMEME hakkına saygı duyulmuş olsa, dünyadaki her şeyi görme imkânını "herkese" bahşeden evrensel hak temellendirilemezdi." (Azoulay, 2018a).

Ariella Azoulay 'görme hakkını'; fotoğrafın emperyal şiddet üzerinden meşru bir zemin bulmasından (2018a) ve 'başkalarını' fotoğraflama hakkından (2018b) yola çıkarak açıklamakta ve yerinden edilen göçmenler ile nesneler arasında bağlantı kurmaktadır. "Emperyalizmin ülkelerinde yarattığı yıkıcı koşullardan kaçmaya çalışırken sınırlarda çekilen fotoğraflarında nesnesiz ve dünyasız göçmenler olarak" (2018c) görüldüğünü belirten Azoulay'a göre nesneler de insanlar gibi göçe zorlanmakta ve sürgün edilmektedir. Didi- Huberman, görünmez olanın yarattığı boşluktan yola çıkarak, görünmeyenin ardındaki dehşetin hafifletilmesini; Azoulay ise görünenin, gösterilmeye

³⁰ Cümlede geçen 'sergileme değeri' ve 'alımlanışı' kelimeleri; Benjamin'in sanat eserinin aurasını yitirmesi ve metalaşması üzerine duyduğu endişesini aktardığı anlamı ile kullanılmıştır. (bkz Benjamin, 2002a).

çalışılanın hakkını sorgulamaktadır. Ancak her ikisinin de fotoğraf üzerinden buluştukları sorgulama alanı ise, ‘otoriteye hizmet etme’ noktasında birleşip, bu sorgu kökeni itibari ile ‘nihai baş’tan, *arkhe*’den, arşiv’den (*archive*) gelmektedir.

Derrida (1996), 1994 yılında Freud Müzesi’nde yapmış olduğu konuşmada ‘arşiv’i Freudyen bağlamda yeniden ele almakta ve arşivin etimolojik kökeninden başlayarak dekonstrüksiyona uğratmaktadır. Derrida köken itibari ile arşivin *arche*’den geldiği ile söze ‘baş’layarak arşivin oluşum itibari ile iktidarına değinmektedir. Ona göre arşiv belleğin yapay bir uzvu olmakla birlikte unutmak ile doğrudan ilintilidir. Arşiv en başta bir işarete, yazıya, yazı ise kâğıda, daha sonra bir odaya, bir odanın muhafızlarına emanet edilir; unutulma, yok olma korkusu ile biriktirilir. “Benjamin’inin Zur Kritik der Gewalt’da dediği gibi, bir kerede hukuku kuran ve hukuku koruyan bir iktidarın şiddeti” (Derrida, 1996: 7). Arşivin köklerinde yatan iktidar bu anlamda, geçmiş üstünde hükme sahip olduğu gibi bugün ve geleceği de iktidarın buyruğu altına almaktadır. “Şimdiyi zayıflatmak ya da güçlü bir geleceğin altını oymak” (Nietzsche, 2017) için başvurulmayan geçmişin “hakikat”ı; arşivle, iktidarla birlikte sorgu alanına girmektedir. Kısacası bir bellek birikintisi olan arşivden bahsediyorsak bu, iktidarın dolayısıyla mümkün olmaktadır.

Arşivi kağıttaki izden, yazıdan yola çıkarak ele alan Derrida birçok eserinde ve konuşmasında metnin (yazının/ işaretin) yok edici gücüne dikkat çekmektedir ve bu güç Derrida felsefesinde önemli bir rol oynamaktadır³¹. Yazının bu gücünü, arşivin kendini her seferinde tekrarlama ve biriktirme itkisi ile düşünen Derrida, Freudyen bağlamda bastırılanın geri dönüşü ile bir analogi kurmaktadır. Freud’da bastırılmış olanın, unutulmuş değil saklanmış, muhafaza edilmiş olan olduğuna dikkat çekerek geri dönenin aslında hep orada bir yerdeki belirsiz varlığı ile arşivin unutulma endişesi ile kendisi yok eden sancılı *hummasından* bahsetmektedir.

“Unutma değil, bastırma; dışlama değil, bastırma. Bastırma, der Freud ne bir dış gücü püskürtür ne böyle bir güçten kaçır ne de onu dışlar. Benlik içerisinde bir baskılama alanı ortaya koyan içsel bir temsil içerir. Burada -söze içsel ve söz için temel nitelikteki- yazı biçiminde bir gücü temsil eden şey sözün dışında içerilmiştir... Semptomatik biçimiyle, bastırılanın geri dönüşü: Avrupa söylemini bir hayalet gibi

³¹ Örnek için Bkz Derrida, J. (2012), Platon’un Eczanesi, çev. Zeynep Direk, Pinhan Yayıncılık. Derrida bu metninde bir mittin yola çıkarak yazının *Pharmakon* etkisine değinir. Yazı bu bağlamda hem ilaç hem zehir gücüne sahiptir. Hem hatırlatıcı hem unutturucu bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

dolaşan yazı metaforu ve iz'in onto-teolojik dışlanmasıdaki sistematik çelişkiler. Yazının bastırılması: hem varlığa hem yokluğa hükmetmeyi tehlikeye sokan yokluğun bastırılması. "Basit" mevcudiyet muamması: kopyalanma olarak, kökensel tekrar olarak, öz-duygulanış olarak, difference olarak. Yokluğa söz olarak hâkim olmak ile yazı olarak hâkim olmak arasındaki ayrım. Sözdeki yazı. Söz olarak sanrılama ve yazı olarak sanrılama." (Derrida, 2020: 264-65)

Metnin sınırlarına bakan, görünmeyen de üzerinde duran Derrida, yalnızca arşivin oluşumu ile değil arşivde yer almayanları da düşünmemizi sağlar. Bu bağlamda sözü inşa eden ve yasa olarak ortaya koyan seçme, seçilme ve dahil etme tezahürlerinde Derrida felsefesinin büyük önem taşıdığını söylemek mümkündür. Bir arşivleme biçimi olarak; müze duvarlarının veya bir arşiv odasının kapalı kapılarının/ çekmecelerinin ardında 'yarım kalan' karşılaşmada, duvarların kaldırılması (demokratikleşme bağlamında), çekmecelerin açılarak karşılaşma- yüzleşme anının farklı bağlamlarda yeniden inşası yeni bir imgelemi mümkün kılmaktadır. Tıpkı Malraux'un Hayali Müze'sinde (*Le Musee imaginair*) olduğu gibi, söylemin düzenini (Foucaultcu bir yaklaşımla) yeniden oluşturan ve arşivi ters düz eden, kapsayıcılık ve eşitlik ilkesi öne çıkacaktır.

Carolyn Steedman ise arşiv hummasının başlangıcını farklı yorumlar; ona göre humma bir otel odasında, tarihçinin uyuyamadığı yerde başlamaktadır. Tarihçi uyuyamaz çünkü yatakta kendisinden önce orada olanların bıraktığı, gözle görünmeyen tozlara temas etmekten kaçınmaya çalışmaktadır (Steedman, 2002: 18). Bu tozlar metaforik bir anlamda, gün boyunca sağlanamayan adaleti temsil etmektedir. Seçme, toplama/ biriktirme, bir kanona hizmet etme ve resmi bir arşiv oluşturma Steedman'ın değindiği noktadan adalet üzerinden okunabilir. Peki, bu 'adalet' nasıl sağlanmalıdır? Arşiv odasının tozlu rafları ile zihnimizdeki bellek deposunun ilişkisini, tıpkı Derrida'nın yapmakta olduğu gibi, yeniden sorgulamak ve hali hazırda oluşturulmuş söylemin çizdiği hudutun ötesine geçmek ne ifade etmektedir? Bir arşiv yığının -ki bu üst üste birikmeler ile, en alttakini de görünmez kılmaktadır- saklanması ve/veya sunulması ile çatlaklardan sızacak olan nedir? Peki ya bu adaletin sağlanması için tarihçinin tozları görmesi veya arşiv odasının ücra köşelerindekinin görünür olması yeterli midir?

3.2. Öteki ile Karşılaşma, “Yüz”leşme ve Sorumluluk Alanlarına Alternatif Bir Bakış

Müzeler bağlamında biriktirme, arşiv oluşturma pratiğinin iktidarını konuşmuştuk. Aslına bakılırsa burada en başından beri ötekinin, inşasında etkin bir rol oynadığı ancak isminin/ cisminin geçmediği bir kamusalıktan bahsetmeye, iktidarlar tarafından ötekenden arındırılmış bir kamusallığın nasıl yaratıldığına ve ötekinin bu alanlarda ‘yerinden’ nasıl edildiğine³² değinmeye çalıştık.

Kamusalığın oluşturulmasındaki sınırlar Judith Butler’a göre, yalnızca içerikle kısıtlı kalmamakta “neyin geçeklik sayılıp neyin sayılmayacağına” hatta “kimlerin hayatlarının hayat, kimlerin ölümlerinin ölüm sayılacağına da bir yoludur” (Butler 2018: 17). Kabul edilmelidir ki kimlerin öleceğine karar vermek, hangi ölümlerin değersizleştirileceğine karar vermektir. Kimileri kahraman ilan edilebilirken, kimilerinin gömülecek toprağı yoktur, onlar yası tutulamayanlar, acısı yaşanamayanlardır. Sayısız ölüm haberine uyanabildiğimiz düzende her ölümü yeteri kadar değerli kılmıyor oluşumuz Butler’ın sorguladığı alanların başını çekmektedir. Aşağıdaki Butler alıntısı pek çok noktaya değinebilmek için bir referans noktası oluşturacaktır.

“Levinasçı yüz insan olanı, kırılğan olanı, yaralanabilir olanı iletse de, kesinlikle ya da münhasıran bir insan yüzü değildir. “Düşman” yüzlerin medyadaki temsilleri, Levinas’ın “yüzün en insani saydığı yanını siliyor. Levinas’ın felsefesini kültürümüze taşıdığımızda, hayatın kırılğanlığına dair bir şeyin idrak edilebilmesi için egemen temsil biçimlerinin nasıl kesintiye uğratılabileceğini ve kesintiye uğratılması gerektiğini görmek mümkün. Bunun da yine, gerek kamusal hayatta neyin görünüp neyin görünmeyeceğini belirleyen hudutlar açısından, gerekse kamusal olarak kabul edilen bir görülebilirlik sahasının kısıtları açısından çeşitli içerimleri var. Yüzsüz kalanlar ya da yüzleri bize kötülüğün sembolleri olarak sunulanlar, yok ettiğimiz ve yas tutulabilirlikleri süresiz olarak ertelenen yaşamlar karşısında duyarsızlaşma yetkisini veriyorlar bize.” (Butler 2018: 15)

Öteki ile karşılaşmanın ve onu yaratmanın öncelikle “ben” daha sonra “biz” olmayı gerektirdiğinden ve bunun ortaklıklar ve ayrışmalar ile gerçekleştiğinden bahsetmiştik. Ancak öteki benden/ bizden ne derece kopuk veya bağımsız bir varlık olarak kendini

³² Yerinden edinme buradaki anlamıyla bir sürgün veya bir tecrit değil, söylenebilir ve görülebilir olanın kurulduğu bir ‘yer’den artırılmış manasında kullanılmaktadır.

gerçekleştirmektedir? Bu ortaklık ve ayrışma sınırları nerelerde başlamakta ve bitmektedir? Butler'ın sözlerinde ertelenen veya tutulamayan bir yasın adalet bilincini görebilmek mümkündür. Bahsedilen duyarsızlaşma, canavarlaştırılan ölümler karşısında yabancılaşmaya denk düşüyorsa ve bu tanış olmadıklarımız karşısındaki hissizliğimiz ise, bunun ilk bakışta anlaşılabilir olmasını itiraf etmek gerekmektedir. Ancak acıyı görmek, tanımak ve acıya saygı duymak için ise öteki ile aramızdaki görünmeyen bağlara bakmak, dolaylı yollardan birbirimize bağlandığımız noktaları keşfetmek gerekmektedir. Tüm bunlara Butler'ın değindiği noktadan, Levinas'ın etik felsefesinde ötekine değinerek başlamak bir kilit nokta oluşturacaktır³³.

Butler alıntısında, Levinas felsefesinde öteki ile kurulan etik ilişkinin temelini oluşturan “yüz” mefhumuna değinmektedir. Levinas'ta ‘yüz’ çehre ve simanın çok ötesinde bir anlama sahiptir ve insan yüzü ile sınırlı değildir. Seslenendir. Ancak bu ses ağız ile sınırlı olmayandan kaynak bulur. Sesleniş sizin duyabildiğiniz takdirde gerçekleşirken, öteki ile karşılaşma ancak bu yüz aracılığı ile gerçekleşir. Ötekini görmek, onunla karşılaşmak yüz ile karşılaşmaktır. Levinas felsefesinde öteki; sorumluluk ve utanç kavramları ile ilişkili biçimde karşımıza çıkar. Varlık olarak -ki bu ontolojik bir var oluşun mevcudiyetin ötesindedir- ötekinin varlığını bilmek yetersiz kalırken, “o”nu anlamak, “o”na seslenmekten, “o”nunla konuşmaktan ayrı tutulmamaktadır. Nitekim anlamının saf, salt biçimde varlık bulmanın ötesinde herhangi bir ifadeyle birlikte belirdiği düşünülecek olursa, Levinas'ın öteki ile karşılaşması da bir tavır içermektedir. Levinas bu karşılaşmayı “ahlaki bir bilinç” düzeyi olarak nitelemektedir (2003: 81-86).

“Benim çözümlememde, Yüz, hiç de bir portre gibi plastik bir biçim değildir; Yüzle ilişki, aynı zamanda tamamıyla zayıf olanla, tümüyle sergilenmiş, çıplak ve soyunmuş olanla ilişkidir, soyunma ve bunun sonucunda da yalnız olanla ve ölüm diye adlandırılan en derin yalnızlığa uğrayabilecek olanla ilişkidir; dolayısıyla sonuçta Ötekinin Yüzünde daima Ötekinin ölümü vardır ve böylece bir biçimde, cinayete kışkırtma, sonuna dek gitmeye, ötekini tümünden göz ardı etmeye eğilim vardır, aynı zamanda da Yüz, işte çelişkili olan da bu, “Öldürmeyeceksin”dir. Öl-dür-me-ye-cek-sin daha da açılabilir; bu ötekini tek başına ölüme bırakamayacağım olgusudur, bana sanki bir çağrı yapılır; görüyorsunuz burası bana önemli görünüyor, öteki ile olan ilişki

³³ Burada Levinas felsefesini derinlemesine açmanın olanaksızlığını hatırlatmak gerekir. Levinas'ın etik felsefesi başlı başına bir araştırma konusu olabilecekken burada yalnızca sınırlılıklar içerisinde değinilecektir.

bakışımı değildir, Martin Buber'de olduğu gibi hiç değildir, bir Ben'e Sen dediğimde, Buber'e göre bu beni karşımda, bana Sen diyen kişi olarak bulurum. Bunun sonucunda da karşılıklı bir ilişki ortaya çıkar. Benim çözümlemem uyarınca, tersine, Yüz'e olan ilişkide ortaya çıkan, bakışimsızlıktır: başta, ötekinin bana göre ne olduğu beni fazla ilgilendirmez, bu onun sorunudur; benim için o, her şeyden önce, sorumlu olduğum kişidir.” (Levinas, 2003: 242-43)

Levinas; ötekini, ölümden bağımsız aktarmaz. Ölüm ötekine içkindir, öldürülmek istenilendir. Hatta bir iktidar olarak Ben, ötekinin yüzü ile karşılaşmadığım vakit, öteki; “öldürmek isteyebileceğim tek varlıktır” (2003: 84). Öldürmek, eylem olarak gerçekleşebilme imkanı dahilinde bir yasak olarak söylemi şekillendirir: “Öldürmeyeceksin”. Bu eyleyebilme hali seslenilene bir iktidar atfederken, gerçekleşebildiği takdirde onu (iktidarı) alaşağı eder. Çünkü öldürülebildiğinde Öteki artık varlığını ‘Benim’ için kaybetmiştir (2003: 85). Ancak burada ölüm; yalnızca ötekini öldürmek istemekle ilişkili değil, ‘ben’in ölümü ile de yakından alakalıdır. Sorumluluk ve utanç kavramları tam da buralarda zuhur eder. Ölüm; deneyim olarak gerçekleşemeyeceğinden, ancak deneyime şahitlik edildiğinde ‘ben’de anlam bulur. (Levinas, 2011: 24). Levinas’ta öldürme iradesi yüz ile karşılaşmasında kendini gösterirken bu çetin savaş alanı etiğin savaş alanıdır (Levinas, 2003: 85). Yüz mefhumu ise ölüm gerçekleştiği takdirde artık ifadesiz ve çıplaktır (Levinas, 2011;18).

“Çıplaklığıyla -yüzüyle- kendini ifade eden biri bana seslenecek benim sorumluluğum altına girecek konumdadır: Artık ondan ben sorumluyum. Ötekinin her hareketi bana hitap eden işaretlerdir. Yukarda belirtilen derecelendirmeyi yeniden ele alırsak: Kendini göstermek, kendini ifade etmek, ortaklık kurmak bana emanet edilmiştir. Kendini ifade eden öteki bana emanet edilmiştir (ve öteki karşısında borç yoktur çünkü borç ödenemez: asla ödeşilemez). Öteki, benim ona olan sorumluluğum içinde beni bireyleştirir. Ölen ötekinin ölümü, sorumlu ben kimliğim içinde beni etkiler.” (2011: 18)

Göründüğü üzere Levinas, öteki ile ilişkideki sınırları zorlayan ve bu ortaklığı varlığın alanından ele alan bir düşünür olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘O’nun öteki ile olan ilişkisi; ‘Ben’ ile ilişkisinin başladığı yere tekabül ettiği gibi, ötekinin yokluğu (ölümü) de bizzat ‘ben’ ile alakalıdır. Burada ortaklık; en temel ortaklık olan mevcudiyette ortaya çıkar. Benin varlığı ötekini, ötekinin varlığı ise beni sorumlu kılar. Alphonso Lingis’in ortaklık kuramadıklarımızla ilişkisizliğimizde bu bağları; “yan yatakta ya da yan odada tek başına

ölen, hiç tanımadığımız biri”ne karşı geride kalanlar olarak duyduğumuz ‘bekleme’ itkisindeki sorgulamalarında da benzer bir varoluş yatmaktadır (Lingis: 1999). Lingis, Bir başkasına karşı duyulan saygıyı “ötekinin derinden algılanması” olarak tanımlamakta ve bunun fizyolojik-biyolojik bir boyutta düşünülmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Lingis’e göre bir ötekini bu şekilde algılamak, psikolojik bir algının da kapısını açmakla kalmayıp, ötekinin zorluklarını tahayyül edilebilme imkânı yaratmaktadır. (1997: 29-30). Butler’ın “Yüzsüz kalanlar ya da yüzleri bize kötülüğün sembolleri olarak sunulanlar...” olarak tanımladığı ötekiler ise bize hiç seslenmemiş (sesini duymadığımız), konuştuğunu işitmediğimiz veya yüzü ile karşılaşmadığımız yüzler olacaktır ki; bu Levinasçı bir ifade ile zaten bizde bir öldürme istencinin açığa çıkmasını muhtemel kılar. İktidarımın anlamsızlaştığı, başkalığın ortadan kalktığı yere denk düşmektedir. Sesini işitmediğimiz veya sözünü duymadıklarımız ise ortaklık kuramadıklarımız olduğu gibi ortak bir alanın inşasında da rolü olmayanlardır. Burada ne demek istediğimi Jacques Ranciere’in ses ve söz ayırımına değinerek açmak niyetindeyim. Ranciere; Aristoteles’ten hareketle insan ve hayvan arasındaki ses-söz ayırımına siyaset yapma, siyasete dahil olma hususunda dikkat çeker;

“Nitekim siyaset, iktidarın uygulanması ve iktidar için mücadele değildir. Özgül bir mekânın konfigürasyonudur; belirli bir deneyim alanının, ortakmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelerin, bu nesneleri gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelerin bulunduğu bir alanın şekillendirilmesidir... Aristoteles’e göre insan politiktir, çünkü haklı ile haksız ortaklık içine sokan söze sahiptir; oysa hayvan yalnızca haz ve acıyı işaret eden sese sahiptir. Dolayısıyla bütün mesele kimin söze, kimin de yalnızca sese sahip olduğunu bilmektir. Öteden beri, kimi kategorilerdeki insanların siyasal birer varlık olduklarının reddi, ağızlarından çıkan sesleri bir söylem olarak kabul etmemekten geçmiştir.” (Ranciere, 2012: 28).

Ranciere yukarıdaki satırları Platon’un zanaatçıların zaman yokluğuna değindiği sözleri ile bağlar. Ona göre zanaatçılar işlerinin başlarında olmalıdırlar, başka bir yerde bulunmaya vakitleri yoktur. Ranciere için bu *başka* ‘yer’ halk meclisidir. Siyasetin tam da bu zamanı olmayanların seslerinin, ortak olanın işitildiği sözlere dönüştüğü bir müşterek alan olabildiği takdirde gerçekleşebileceğini vurgular ve ekler;

“Siyaset, bir cemaatin ortak’ını tanımlayan bu duyulur-paylaşımını yeniden şekillendirmek, ona yeni özne ve nesneler dahil etmek, görünür olmayanı görünür

kılmak ve sesleri gürültü çıkaran birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır.” (2012: 29)

Levinas’ın seslenişinden Ranciere’e giden yolları döşemek ilk bakışta biraz zorlama gelebilir ve gelecektir de. Ancak her ikisinin aynı düzlemde, eşit var olma üzerinde durduğu göz önüne alınırsa ötekinin sözünün müşterek bir alan inşasının kapısını araladığı pekâlâ görünebilir. Burada ses-söz yalnızca işitilen olarak ele alınmamalıdır. En başından beri kamusalı oluşturan diğerlerinin de hesaba katılması, dahil edilmesi hususunu da içinde barındırır. Sessizliği, yokluğunu imlediği gibi dışarıda bırakıldığı alanları da işaretler. Yokluğunun izi, varlığının dışarıdalığındandır.

Gel gelelim değersizleştirilen ölüme, sağlanamayan adalet bilincine ve-ya yası tutul(a)mayanlara. Ölmüş olanın ardından tutulan yas için Derrida; “Yas, geri kalanları şimdi burda kılmaya, varlıkbilimselleştirmeye yeltenir hep, ilk başta da cesetlerin kimliğini ve ölümlerin yerini saptamaya yeltenir” der ve ekler; “Yasın işleyişi için kuşku ya da karışıklıktan daha kötü hiçbir şey yoktur: kimin nereye gömüldüğünü bilmek gerekir, ondan geriye kalanda kalması (kaldığım da bilmek, bundan kuşku duymamak) gerekir. Orada kalmalı ve de yerinden kıpırdamamalıdır!” (Derrida, 2007: 27-28). Derrida’nın “yerinden kıpırdamamalı” vurgusu gömülen bedenın yerini bilmeye -belki kesinleştirmeye- duyulacak güveni vurgularken, bu güven ardından sağlanabilecek adaletle ‘ulaşmış’ olması üzerine kuruludur. Tam bu noktada; sanatçı Burak Delier’in 6-21 Ocak 2022 tarihleri arasında Karşı Sanat’ta gösterilen, 2007 yılında Beyoğlu Polis Merkezinde öldürülen Nijeryalı Festus Okey’in cinayetine odaklandığı ‘Tarihin Küçük Odası’ sergisine değinmek yerinde olacaktır. Sanatçı üretim sürecinin başlangıcını; Göçmen Dayanışma Derneği’nin Festus Okey davasına müdahil olma çağrısına katılmasının ardından davanın bu talebi; ‘birinci dereceden biyolojik bir bağ bulunmaması’ sebebi ile reddetmesi ve kendisinde uzun süre hissettiği sorumluluk ile başladığını vurgulamakta ve hukuk ile gerçekleştirilmesi imkânsız bir adaleti sağlamanın olanaklarını sorgulamaktadır. Delier; yasa tarafından “tanınamayan” bu bağların sanatta kurulabilme ihtimallerini sorgularken, izleyicide sorumluluk ve hesaplaşmaların kapısını aralamakta ve alternatif bir yüzleşme alanı yaratmaktadır. Delier de –Lingis’in yaptığı gibi- ‘bir karakolda öldürülen hiç tanımadığımız’ Okey üzerinden sanatta alternatif bir ‘bağ’ arayışına girmektedir. Okey’in -belki de hiç söylenmeyen- sözleri belli ki işitilmiştir. Kayıtsız kalınmamış, yüzü ile karşılaşmıştır.



Görsel 26: Burak Delier, Missing (Kayıp) shirt made by Kevlar, 2013

Kaynak: <https://www.burakdelier.info/small-room-of-history> E.T.03/05/2023

Delier'in açmaya çalıştığı yüzleşme alanı Levinas'ın sorduğu/ sorguladığı alanlara denk düşmektedir. Sanatçı üretimi ile “şeylere yüz atfetmiş” (Levinas, 2003: 85) sanatı, alternatif bir ‘yüz’leşme aracı olarak kullanmıştır. Benzer bir yaklaşımın sanatçının 2020 yılında üretmiş olduğu “Maya” adlı işinde de mevcut olduğu pekâlâ söylenebilir. Maya; ekmek yapımında kullanılan, hamurun kabarmasında etkin bir rol oynayan ve yaygın bir kanı ile canlı olduğu varsayılan maddedir. Bu yaygın kanı, yaş mayanın; özellikle ışık, ses ve gürültü gibi çevresel faktörlerden etkilenmesi ve canlı bir madde gibi tepki vermesinden kaynaklanmaktadır. Çevresel faktörler mayanın hamura olan etkisinde ciddi bir fark yaratmakla birlikte ekmeğin tadında da değişimlere sebep olmaktadır. Dolayısı ile organik bir madde olan yaş mayanın hafızası olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Delier'in üretiminin çıkış noktası tam da buradadır. Sanatçı evinde üretmiş olduğu yaş mayayı beslediği süre boyunca Türkiye tarihinde gerçekleşmiş çeşitli tramvatic olayların ses ve görüntülerine maruz bırakmıştır. İstanbul Kurtuluş'ta bir fırında pişirilip yenilmeye hazır hale getirildikten sonra ziyaretçilere ikram edilmiştir. İşin Kurtuluş'ta (Tatavla) bir fırında sergilenmesi elbette Türkiye'nin yakın geçmişte yaşadığı pogromlar ile yakından alakalı olduğu gibi mayanın maruz bırakıldığı şiddet unsurları ile de alakalıdır.



Görsel 27: Burak Delier, Maya, video görüntüsü, HD video, 18' 21", 2020.

Kaynak: <https://www.burakdelier.info/maya> E.T: 03/05/2023

Maya ekmeğe tadını verirken yemeye hazır hale getirildiği fırın bulunduğu semtin siyasi değişiminin izlerini yeniden hatırlatır. Delier'in üretimi, organik bir maddenin siyasi ve politik bir geçmişimizin hafızasından ne derece muhtarip olup olmayacağının bir deneyi gibidir. Kaydedilen şiddet yeniden aktarılır, mayanın tadına işlenmesi beklenirken ziyaretçilerin çiğneyip yutmasına hazır hale gelmiştir. Bu; yas süreci ve yemek ritüelleri arasında evvelden beri süregelen bir geleneğin bir çağrışımı olmakla birlikte yas ve 'sindirim' arasındaki derin bağları da akıllara getirmektedir. Yenilmesi ve yutulması hem kolay hem zordur.

Delier'in örneklerinde karşımıza çıkan anlatım biçimine benzer bir yaklaşım Teresa Margolles'in üretimlerinde de mevcuttur. 1963 Meksika doğumlu sanatçı yapıtlarında coğrafyasındaki politik ölümleri esas alarak ölü beden ile kurduğumuz ilişkilere yoğunlaşmaktadır. Adli tıp eğitimi alan ve 90'ların başında cenaze levazımatçısı olarak çalışan Margolles, genellikle toplum tarafından dışlanmış ölümleri (trans ölümler, kadın ölümleri v.b), uyuşturucu ticaretinin sebep olduğu ölümler ve kimsesizler mezarına gömülen sahipsiz bedenler ile ilgili işler üretmektedir (James Cohan, t.y). Judith Butler'ın yüzü kötülüğün sembolleri olarak imlediği ölümlerdir bunlar. Yasını tutacak birileri yoktur, değersizleştirilmiş ve ötekileşmiş ölümlerdir. Üretimlerinde; şiddet kurbanlarının otopsilerinde kullanılan malzemeler/ yönetimler, saha kayıtları, kan ve yağ gibi materyaller önemli bir yer tutmakta (Zeppetelli, 2017), ölüm; izleyicilerin karşısında didaktik bir dil ile dikilmektense soğukluğunu ve adaletsizliğini hissettirmek üzere bir işlev görmektedir. Deneyimi imkânsız olanın hissi, sıradanlaşan bedenler ile izleyiciler

arasındaki mesafeyi kapatmaya yardımcı olmaktadır. Ölü bedeninin ‘şeyleşmenin’ getirdiği tekinsizlik ziyaretçilere çoğu zaman bir deneyim olarak kendini hissettirir. En bilindik işlerinden biri olan “In the Air” (2003) adlı işi müze salonunu kaplayan ve pek çoğumuzun çocukluk imgesini oluşturan köpük baloncuklarından meydana gelmektedir. Müzenin havasında süzülen baloncukların hafızamızdaki referansları her ne kadar olumlu gibi gözükse de aslında morgda yıkanan bedenlerden arıtılmış sudan elde edildiği bilgisi ile birden tekinsiz bir yere yerleşmektedir. Cildimize değdiğinde tepkisiz kalacağımız sevimli bir baloncukun aniden değiştirdiği hisse tanık olmamak olanaksızdır. Yaşanılan deneyim ziyaretçileri irkilten ve arafta bırakan bir deneyimdir. Ölümün soğukluğunun baloncukların az önceki sevimliliğini ele geçirdiği bir araftır bu. Suyun arıtılmış ve sterilize hali ziyaretçileri teğet geçerken kucaklaşılan deneyim ‘şeyleşen’ bedendir, bu beden ile dolaylı- dolaysız- kurulan temadır. Nitekim ölüm bir sergi salonunda karşımıza çıkması ve kendini hissettirmesi beklenen en son şeydir. Gündelik hayatın akışında gerçekliği çoktan unutulmuş, evlerimizin bahçesinden kentin ücra köşelerine yerleştirilerek uzaklaştırılmıştır.



Görsel 28: Teresa Margolles, In The Air, Exhibition view, 2003

Kaynak: <https://lebastart.com/en/2017/09/teresa-margolles-exhuming-fear/> E.T: 03/05/2023

4. BÖLÜM: GEÇ(ME)MİŞİN İZLERİ

Bu bölüme kadar hafızanın toplumsal hafıza, öteki, kamusal alanın inşası ve boşlukla ilişkisini örmeye çalıştık. Tüm bu noktalar kişisel üretimlerin kavramsal çerçevesini oluşturmak, üretimlerin ilişkilendiği ortak çerçeveyi daha sağlam belirleyebilmek ve aktarabilmek amacı taşımaktadır. Araştırma, süreç içerisinde içeriğine paralel olarak ortaya çıkan üretimlerin ötekinin belleğini etik açıdan ele alabilme ihtimallerinin kurgulanmasında önemli bir yer tutmaktadır.

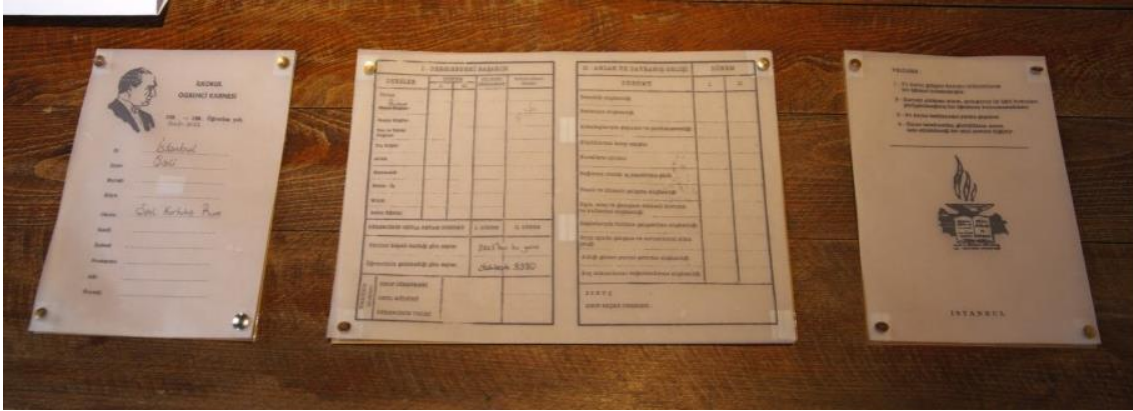
Çağdaş sanat üretimlerinde belleğin çeşitli alanlarında üretilen eserler araştırma boyunca bizlere ışık tutmuş, belleğin görsel sanat alanında pek çok yansıması olduğunu göstermiştir. Karmaşık ve pek çok noktadan ele alınabilen bellek konusu sanatçılar tarafından kimi zaman kişisel, kimi zaman toplumsal kimi zaman ise her ikisine denk gelen bir yelpazede ele alındığı görülmüştür. Tıpkı örneklerde ele alınan sanatçıların pek çoğunda olduğu gibi kendi projemde de kişisel bir hafızanın toplumsal hafıza ile girift ilişkisine odaklandığımı söylemem bu noktada yanlış olmayacaktır.

Araştırmanın ışık tuttuğu üretimler kısaca; lisans ve yüksek lisans sürecinde yaşadığım Adapazarı kenti ile ilişkisizliğimin bir çıktısı olarak tanımlanabilir. Bunun; kent ile kuramadığım ilişkiye yeniden odaklanmak istemem ile filizlenen bir süreç olduğunu da eklemek yerinde olacaktır. Nitekim etnik kimliğim ile kurduğum ilişkinin süreç başında kuvvetlenmesi kişisel olarak da çözmek istediğim bir mesele olacak ki, Baumann'ın 'kimlik, aidiyet ve mekan' okumaları bu noktada araştırmanın esas başlangıç noktasını oluşturmaktadır (bkz.Bölüm 2.3). Ait hissetmediğimiz yerde kimliğimize sığınıyorduk. Kent, bellek ve kimlik dinamiklerini daha iyi anlamak için Benjamin'in bahsettiği arkeolog gibi hareket etmek gerekmekteydi (Benjamin, 2005: 576). Şehrin geçmişindeki çok kültürlü yapısına ve kültür varlıklarına ulaşma isteğim ise tam bu noktada vuku buldu. Hrant Dink Vakfı'nın Kültür Varlıkları haritası³⁴ ile henüz yeni tanışmışken, coğrafya üzerinde işaretli on yedi (17) adet Hristiyan yapının (okul, manastır, kilise, yetimhane vb.) harita üzerindeki yanıltıcı konumlarına seyahat sırasında denk gelebilmenin imkansızlığı bu arkeolojik çalışmanın kişisel odağının kaymasına sebep olmuştu. Türkiye'nin pek çok noktasında olduğu gibi bu kentte de bahsedilen kültür varlıklarına ulaşabilmenin zorluğu araştırmanın iktidar yapılarının değişen dönem ve süreçlerde

³⁴ Bkz: <https://turkiyekulturvarliklari.hrantdink.org/> E.T: 23/10/ 2023

toplumsal bellek üzerindeki tahakkümüne yeniden bakmayı gerektirmekteydi. Böylelikle temsil biçimlerinin namevcudiyet üzerinden yeniden ele alınması gerekcek, boşluk, yokluk ve doluluk kavramları ekseninde bir üretim dilinin ihtimalleri yeniden tartışmaya açılması gerekecekti.

Sanatta, yokluğu imleme biçimleri mümkün müdür? Ya da ne noktada mümkündür? Üretilen temsil biçimleri boşluğu yeniden doldurmaksızın, ya da dolu olanı yeniden boşaltmaksızın nasıl form bulur? Öteki ile karşılaşmak bir yüz ile karşılaşmak ise ve Levinas'ın "Sanat, şeylere birer yüz atfeden bir etkinlik değil midir?" (Levinas, 2003: 85) sorusu olumlu cevaplanabiliyorsa, bu 'yüzün' sanatsal pratiklerde izleyiciler ile karşılaşabilme ihtimalleri nelerdir? İzleyicide üretimler aracılığı ile yeni bir yüzleşme, karşılaşma imkânı yaratmak mümkün müdür? Sanatın bu ihtimallerde -varsa- görevi nelerdir? Evvelden süre gelen temsil biçimlerinin sorunsallığı bu araştırmada da bellek mefhumuna paralel olarak benzer tartışma alanlarının şekillenmesine vesile olmuştur. Kişisel üretimlerde her şeyden evvel bu temsil biçimlerinin olanakları göz önüne alınmış ve sorunsallaştırılmıştır.



Görsel 29: Anet Sandra Açıkgöz, Dağıtılamayan, Aydinger üzerine baskı ve karton, Mahalla Festival 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Üretimlerime; 2022 yılında 17. İstanbul Bienali'ne paralel düzenlenen etkinliklerden biri olan Mahalla Festival'ine katıldığım "Dağıtılamayan" (Görsel 29) adlı işimle başlamak hem boşluğu ele alış pratiğime bir örnek hem de kurmaya çalıştığım oyunsal alanı açıklayabilmek açısından iyi bir örnek olacaktır.

Gezici ve çeşitli sanat alanlarını interaktif bir katılımı da bünyesinde barındıran çeşitli coğrafyalarda düzenlenmekte olan Mahalla Festivali 2022 yılında, ‘Palimpsest’ teması ile Özel Kurtuluş Rum İlk Öğretim okulunda düzenlenmişti. Festival temasını; papirüs bitkisinin üzerine tekrar yazı yazmak amaçlı her seferinde yeniden kullanıldığı ve her kullanımda bir önceki yazının izlerini bünyesinde barındıran sayfalara verilen isim olarak bilinen palimpsestten (Apaydın, 2019: 91) almıştır. Tema; Kurtuluş’un -eski adıyla Tatavla’nın- tarihi ile ve Rum okulu ile olan bağı, politik ve sosyolojik sebeplerle değişen semt hafızası ile doğrudan alakalı olarak karşımıza çıkar. Ocak 1929’da çıkan yangın ile yarısı kül olan semtin ismi aynı yıl Kurtuluş olarak değiştirilmiştir. 1955 yılında 6-7 Eylül olayları ve akabinde 1964 yılında Rum vatandaşların iadesi kararı ile bölgenin Rum nüfusu git gide azalmış (Korucu, 2003, 11) okul ise 2003 yılında öğrenci yetersizliğinden kapatılmıştır.

Okulun arşivinden bulunan öğrenci karnesinin değiştirilmiş bir kopyası olarak karşımıza çıkan eser, serginin teması olan 'Palimpsest' kavramının silmeyen izi ile tekrar edilemezliğinden yola çıkılmıştır. Tıpkı bir karne boyutlarında olan üretim iki katmandan oluşmaktadır. Basılmayan metinler, yokluk, boşluk iz gibi kavramları merkezine alırken, bir daha dağıtılamayacak olan karnenin içerisindeki 'öğrencinin gelemediği gün sayısı' diğer gelemeyişlerden ayrılmakta, devamsızlık günleri 2003 yılından itibaren sayılmakta olduğu görülmektedir.

Benzer bir yaklaşım 2021 yılında üretilen “Yerinde Bulamayınca” adlı üretimde de hedeflendiğini söyleyebilmek mümkündür. Hrant Dink Kültür Varlıkları haritasını merkezine alan iş, bölgedeki aktarılamayan kültür varlıklarından oluşan bir bulmacadan oluşmaktadır. Sorular sorulmamış, ancak boşluklar silik harfler ile doldurulmuştur. Siliklik bir hayaletimsi yapıyı çağrıştırırken yokluktan geriye kalan belirli belirsizlikte okunmayı bekler gibidir. Sanki telaffuz edilmezse hafızadan silinecek o şeffaflığından geriye bir şey kalmayacaktır.

Üretimlerin kavramsal olarak birbiriyle ilişkili olduğu kadar yokluğu ele alış biçimleri arasında da paralellik olduğu ve bir sonraki üretimin gelişmesine hizmet ettiği söylenebilir. Bulmacadaki hayaletimsi yapı “Değişmiyor Hikayeler” (2021) (Görsel 30) adlı işte kendini yeniden tekrar etmekte ancak bu sefer figürler üzerinden bir anlatımla açığa çıkmaktadır. 1900’lerin başlarında kentteki bir Ermeni Yetimhanesi ile İstanbul

Tuzla'daki Kamp Armen Ermeni Yetimhanesinin fotoğraflarının³⁵ birleşiminden oluşan üretimde parçalı taşlar üzerine fotoğraf baskı görülmektedir. Taşlar 5x5cm boyutunda olup birbirlerinden ayrılabilir. Tarihler ve coğrafyaların farklılığı, kendini benzer biçimlerde tekrar eden yıkımın ortaklığı ile kesişmektedir. Her iki görseldeki çocuklar kendi yazgılarının ötesinde mekanların yok edilişlerinde de ortak bir hafızada buluşmaktadır. Birbirine sabitlenmeyen ve ayrılabilmesi mümkün olan taşlar, yerlerin de harekete dahil olduğunu mimarının sabitsizliğini çağrıştırmaktadır.



Görsel 30: Anet Sandra Açıkgoz, “Değişmiyor Hikayeler”, A3, Taş Üzeri Fotoğraf Transfer Baskı, 2021

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Yerinde bulamamanın ve yok edilişin bir başka örneğini “Bulanındır” (2022) (Görsel 31) adlı üretimde farklı bir formda ele alındığı görülebilir. Üretim, ülkemizde de yaygın olarak gerçekleştiği bilinen define avından bir görüntü içermektedir. Görüntüler internet üzerinden (Youtube) indirilen ve telif haklarından arındırılan bir videonun iki kanal

³⁵ Kamp Armen kurucusu Hrant Güzelyan'dan alınan ve Garabet Orunöz arşivinde bulunan fotoğrafın kullanımına dair tüm izinler alınmıştır. Gerekli izinlerin alınmasında yardımcı olan Hrant Dink Vakfı Program Koordinatörü Nayat Karaköse ve Ziyaretçi Programları Koordinatörü Aslı Yolcu'ya ve kullanıma izin veren Garabet Bey'e sonsuz teşekkürler.

haline getirilmesinden oluşmaktadır. Videonun hazırcılığı ile bulunan defineleri kendilerine mal eden defineciler arasında bir paralellik oluşturulmuşken, kent içerisinde bulunamayan kültür varlıklarına bir gönderme yapılmaktadır. Teliften arındırılan video tıpkı definecilerin yaptığı gibi yeni bir formda başka bir biçimde, bir sanat eseri olarak karşımıza çıkar. Toprak altında olan, üzeri örtülen nesneler çeşitli aletler ve emek ile açığa çıkarılır. Altınlar sayılır ve paylaşılır. Asıl sahiplerinin bu noktada önemsizliği, ganimetlerin değerinden gelmektedir. Definecilerin aralarında geçen konuşmalarda kendi geçmişlerinden nesneler ile ortaklık kurdukları işitilirken aslında iki taraf arasında dolaylı- dolaysız bir bağ açığa çıkar.



Görsel 31: Anet Sandra Açıkgoz, “Bulanındır (Finders Keepers)”, İki Kanallı Video (16:9), 2’55, 2022

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Yıkımın, coğrafyaya ve tarihe rağmen değişmediğini, kendini tekrar etme olasılıklarının aksine form ve biçim değiştirdiğini söyledik. Bir sonraki üretim olan “Füg” (2023), temelini tam da bu noktadan almaktadır. Bir klasik müzik besteleme tekniği olan, kaçış ve tekrar anlamına gelen ‘Fugue’de, tekrar temanın belirli kurallar içerisinde kendini farklı biçimlerde yinlemesinden kaynaklanmaktadır (Olgun & Ağildere 2019). Üretilen eserde; siyasi tarihte işlenen suçların ve travmatik olaylardaki failerin sorumluluklarını reddedilişi bir yakar top metaforu ile ele alınmıştır. Tıpkı oyunda toptan kaçan oyuncular gibi sorumluluktan kaçan failer; zamanı, coğrafyası ve kimliği değişen kurbanlarının aksine kendini ve kimliğini aynı performatif deneyimle yeniden inşa eder. Bu sebeple videoda topu atan oyuncuları değil, toptan kaçan ve fail olarak konumlanan oyuncuların gözükmesi planlanmıştır. Bu noktada tanıklık, yaşanan hadisenin değil sorumluluktan

kaçışın bir tanıklığıdır. Dört kanaldan oluşan video projede; her biri aynı şekilde başlayan görüntü ve sesler farklı zaman dilimlerinde ekrana gelirken, kuralları bir füğ bestesinin kurallarını gözeterek oluşturulmuştur.



Görsel 32: Anet Sandra Açıkgoz, “Füğ (Fugue)”, 3’.03”, Dört Kanallı Video (16:9), 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Üst üste binen dört farklı ses bir kakofoni oluştururken izleyici açısından görüntülerin takibi zorlaşır ve kaçış sıradanlaşır. Kaleme alınan metnin iki gövdesi Türkçe diğer iki gövdesi ise İngilizce çevirisinden oluşmaktadır. Görüntülere eşlik eden sesin ana gövdesini oluşturan metin ise şu şekildedir;

Bölüm 1: “İzlemekte olduğunuz video bir ölüm füğü kadar tekrar edilemez değil. Tam da o tekrar edilemezliği kendi içinde yıkan ve bizi tekrarların, olasılıkların sonsuzluğunda yeniden bulan bir ihtimaller silsilesidir. Ölümün tekilliği ile eylemin deviniminin kesiştiği yerde, bir arafta gerçekleşmekte kalmayıp kendini kendi kuralsızlığında yeniden var etmektedir.

Kimlikleri değişen, fakat bir bakıma da aynı kalan faillerin kendini gerçekleştirme performansına tanık olacaksınız.

Bu tanıklık bu zamana kadar karşılaştıklarınızdan farklı olmayacak.

Bildiğiniz bir hikâyenin bilmediğiniz ihtimalleri bunlar.

Sonun değişmesini her seferinde umduğunuz ama değişmeyeceğini bildiğiniz, yine de değişsin istediğiniz ihtimaller.

Değişmeyecek ve son bulmayacak!

Ekrana gelecek olan görüntülerde pek çok şeyi fark edeceğinizi biliyorum.

Ayrı bir hikâyenin benzer parçası olan her bir kare, içinde pek çok sınırlı- sınırsız olasılığın kapısını aralar. Geçmişin ve geleceğin iç içe geçtiği, birbirine örüldüğü bir bütünün parçalarıdır bunlar. Birbirini besler ve bir önceki ana bağlar.

Hiç görmediğiniz yüzlere aşinasınızdır artık.

Ve hiç duymadığınız isimleri biliyor gibisinizdir.

Yine de değişsin, bu zamana kadar karşılaştıklarınızdan farklı olsun istersiniz.

Sonsuzluğu, bu aşinalığın sınırlarında yeniden belirlenerek varlığını ortaya koyarken, yeni olmayan bir yeninin kuralları ile karşı karşıya kalacaksınız.

Oyundan çıkmak; dokunmanın kabulünden geçmenin ötesinde, bilinmeyenin cesaretle karşılanması, çizgiden sapmak, olasılıkları kırmak ve yeni bir başlangıcın mümkün kılınmasıdır. Ve kendi dokunuşunuzu kabul etmek, oyunda kalmak, oyunu devam ettirmek ile ilgilidir.

İşte bu yüzden tekrar, kaçışın kaçınılmaz eşlikçisidir.

Değişmeyecek ve son bulmayacak!

Çünkü burada son; yeni bir başlangıç arzusuyla beraber gelmekte, kaçmak da bir tür başlangıç noktasını temsil etmektedir.”

Bölüm 2: “İzlemekte olduğunuz video bir ölüm füzü kadar tekrar edilemez değil. Tam da o tekrar edilemezliği kendi içinde yıkan ve bizi tekrarların olasılıkların sonsuzluğunda yeniden bulan bir ihtimaller silsilesidir. Ölümün tekilliği ile eylemin devriminin kesiştiği yerde, bir arafta gerçekleşmekte kalmayıp kendini kendi kuralsızlığında yeniden var etmektedir.

Ekrana gelecek olan görüntülerde pek çok şeyi fark edeceğinizi biliyorum. Oyunun bir yerlerde son bulmasını, sonuçlarının ise değişmesi gerektiğini düşünebilirsiniz mesela.

Değişmeyecek ve son bulmayacak!

Aksine! Oyuncular tarafından meşrulaştırılacak ve yeni bir düzlemde beklentilerinizi karşılamadan devamlılığını koruyacaktır. Sonsuzluğu, bu devamlılığın sınırlarında yeniden belirlenerek varlığını ortaya koyacaktır.

Sürekliliği, sonsuzluğunun kendi sınırlarını yeniden yaratırken, Yeni olmayan bir yeninin kuralları ile karşı karşıyasınızdır.

Bu; her ne kadar topa dokunulmadığı, dokunulduğu takdirde de oyunun düzeninin yeniden kurulduğu bir oyun gibi gözükse de Oyundan çıkmak dokunmanın kabulünden geçmektedir.

Çünkü dokunmak; Alelade bir eylemden çok daha fazlası, aynı zamanda oyunun ve gerçekliğin karmaşık dokusunu oluşturan bir bağlantı...

Ekrana gelecek olan görüntülerde pek çok şeyi fark edeceğinizi biliyorum.

Dışarıdan bir müdahale olmaksızın çıkmak; kendi dokunduğunu kabul etmek, dokunduğunu gördüğümüz takdirde devam etmek...

Değişmeyecek ve son bulmayacak!

Aksine Oyuncular tarafından meşrulaştırılacak.

Kendi kurallarını koyacak ve size bildiklerinizi sorgulatacaklar.”

SONUÇ

Bellek sözcüğü, günlük hayat akışında çok sık kullanılmakta ve bizlere; nörolojik ve biyolojik bir sürecin yanı sıra hatıraların saklandığı bir depolama alanını çağrıştırmaktadır. Nitekim Antik Yunan'dan günümüze 'bellek' anlamsal değişimlere uğramış, içinde bulunulan dönemin çevresel faktörlerinden etkilendiği görülmüştür. Yazının bulunması ve aktarılması ile hafızamıza olan güven azalmış, fotoğraf makinasının icadı ile hatırlamamıza yardımcı olabilecek dışsalılıklarda büyük bir devrim gerçekleşmiştir.

Hafızanın; içeriden dışarıya veya dışarıdan içeriye daimî bir etkileşim halinde olduğu, bireysel olabildiği kadar toplumsal da olabileceği göz önüne alındığında çok yönlü bir insanın sonucu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu noktada kendi kişisel hafızamızdan yola çıkarak çocukluk anılarımızın şekillenmesinde; aile, arkadaşlık ve okul gibi büyük- küçük toplulukların da eşlik ettiği fark edilmiştir. Kendi deneyimlerimizin dolaylı dolaysız paçası olan bu irili ufaklı topluluklar hatırlamamıza eşlik eden faktörleri de içerisinde barındırmaktadır. Bu çok yönlü etkileşim yalnızca fiziki bir deneyim ile sınırlı kalmamakla birlikte; duygusal, duyumsal ve-ya psikolojik deneyimle de yakından ilişkidir. Deneyimin, yalnızca şahıslarla gerçekleşmediği kabulünden yola çıkılarak herhangi bir nesnenin ve-ya yer- mekânın hafızamızdaki etkisi yadsınamayacaktır. Proustvari bir hatırlama duyular aracılığı ile gerçekleşebildiği gibi psikolojik sebeplerle de gerçekleşebilmektedir. Toplumsal veya kişisel travmatik olayların tetikleyici unsurlar barındırması, Proust'un madlen tadı ile gittiği o huzurlu deneyimin sürekliliğini olanaksız kılmaktadır. Belleğin etkileşime girdiği bu çevresel çok yönlü değişkenlerle yalnızca öylesine bir hatırlamaya tekabül etmediği söylenebilmektedir.

Ulus-devlet inşası ve sanayileşme ile başlayan modern sürecin hatırlama biçimlerimize olumlu ve olumsuz etkileri, yukarıda bahsedilen çevresel koşulların taşıyıcı bir ayağını oluşturmaktadır. Fotoğraf makinasının icadı gibi olumlu ve hatırlamaya doğrudan etkisi olan teknolojik yeniliklerin yanı sıra topografik, sosyolojik, siyasi ve toplumsal pek çok etken bu hatırlama pratiklerine etki etmektedir. Nitekim travmalar kişisel geçmişimizin bir parçası olabildiği gibi toplumsal bir hafızanın da uzantısı olabilir. Örneğin; bir hatırlama biçimi olarak nostaljinin ilk başlarda cephelerdeki askerlerde görülmesi her ne kadar kişisel bir bellek gibi yorumlanabiliyorsa da aynı zamanda toplumsal ve siyasi bir

hadisenin sonucudur. Bu girift ve karmaşık ilişki hatırlamanın yalnızca bireysel veya yalnızca toplumsal olarak ele alınışını olanaksız kılmakta ve geniş bir yelpazede değerlendirilmesi gerektiğinin bir göstergesidir. Bu noktada hatırlayanın kim olduğu sorusu büyük bir önem arz ederken, ben ve biz kimliğinin oluşumunda büyük bir rol oynayan bellek devreye girmekte ve bu ayrışmanın altını aidiyet mefhumu ile doldurmaktadır.

Hafıza kaybı yaşayan hastalardan açıkça bilinmektedir ki bellek, kimliğin inşa sürecini yakından ilgilendirmektedir. Kişinin öncelikle ‘ben’ olabilmesi, bu ‘ben’i diğerlerinden ayırt edebilmesi ve sonrasında çoğul olarak kendini bir grup ile tanımlayabilmesi (biz) ortaklık ve ayrışmalar ile gerçekleşmektedir. ‘Biz’in dışında kalan öteki bizden ayrı/farklı olan olarak varlığını sürdürürken bu ikili diyalektik sürekli aktif ve birbirini tekrar eden bir döngüde varlık bulur. Biraz daha detaya inildiğinde ve bu karmaşık ilişki yeniden gözden geçirildiğinde hafızaya etki eden hadiselerin yukarıdaki asker örneği kadar berrak ve açık olmadığı görülmüş, hafızanın toplumu oluşturan birey ve gruplar tarafından farklı ele alış biçimleri dikkat çekmiştir.

Evleviyetle, modern süreçte kentlerin ulus devletin önceliklerine göre (siyasi, ekonomik vb. sebeplerle) yeniden şekillenmesi ve kamusal alanın hızlı değişimi gerçekleşmiş ve gerçekleşmekteyken, ulusal bir tarih anlatısı da toplumsal hatırlama pratiklerini derinden etkileyen bir öneme sahip olduğu yadsınamaz bir gerçekliktir. İş bu önem; toplumu oluşturan ve biz unsurunu açığa çıkaran bileşenlerden biri olan ortak hafızanın var olmasında yatmakta, ulusal bir kimliğin ortaklığında beden bulmaktadır. Araştırmanın başlığında kullanılan “karşı bellek” kavramı tam da bu sebeple kullanılmıştır ki burada; ortak bir anlatının dışında kalan ve ‘biz’ olmanın önüne engel bir hafıza kastedilmiştir. Burada ayrışılan hafızanın kendisi olacağı gibi, ortaklık kurulamayan hafızada herhangi bir anlatı pekâlâ dışarıda bırakılacaktır. Bu sebeple tüm araştırma ötekini gözetten bir perspektif dahilinde ele alınmıştır. ‘Biz’e dahil olmadığı için dışarıda kalan varsa içerisinde dolusu olması gerekmektedir. Siyasi otoritenin tarih boyunca yaratmış olduğu yıkımın niş örneklerinden biri olan II. Dünya Savaşı ve sonrasındaki süreç ile hafızadan geriye kalan aktarım biçimlerine değinilmiştir. Nitekim katliama ‘tanıklık’ mefhumunun deneyim olgusu ile ilişkisi karşı hafızanın oluş(turul)ması, ve aktarılması bakımından büyük bir önem taşımaktadır.

İktidar yalnızca siyasi bir iktidar değil ötekini tanımlayan veya tanımladıkları ile ötekini göz ardı edebilen bir güç unsuru olarak ele alınmıştır. Araştırma boyunca kamusal alanla özele geçişte iktidar tahakkümlerinin izini sürebilmek, Derrida'nın Arşiv Humması metni ile gerçekleşmiştir. Bu noktada Arşiv Humması (Archive Fever) iktidarın, arşivin kendisinden öte kâğıda bırakılan izde ortaya çıktığının teorik bir yansımasını oluşturmaktadır. Nitekim; kâğıda bırakılan bir işaretin egemenliğinde başlayan ve biriktirme ile harlanan bu humma ile -sanatsal pratiklerin önemli bir ayağını oluşturan- koleksiyon oluşturma arasında analogik bir okuma yapılmıştır. Öteki, yalnızca şahsi yaşantımızdaki bir öteki değildir. Kamusal alan kimi zaman sokak iken kimi zaman müze olarak karşımıza çıkmakta ve seçme ve değer atfetme pratikleri içerisinde varlığını yeniden hissettirmektedir. Seçilmemiştir, görülmemiştir. Bu sebeple bu araştırma ötekini varlığını tam da seçilmediği, görülmediği, işitilmediği kısacası yok sayıldığı bir noktadan kavramsallaştırma gayretine girmektedir. Derrida'nın metnindeki arşiv odası seçilme pratiklerinin iktidar ilişkilerini görünür kıldığı gibi seçil(e)meyen üzerinden bir adalet sorgulamasının da kapısını açmakta ve bize araştırma boyunca gözetilen öteki ile karşılaşabilme imkanlarını yeniden sorgulatması bağlamında önem taşımaktadır. Öteki ile karşılaşmanın ihtimalleri, kavramlar aracılığı ile sanat pratiklerinde yeniden inceleme ve açığa çıkarılma amacı güdülmüştür. Çünkü bilmek tam da Levinas'çı bir ifade ile anlamaktan ayrı tutulmalıdır. Ötekini anlamak ve varlığını 'ben'in ötesine koymamak ancak duyumsanabildiği takdirde gerçekleşebileceği gibi sanat bu anlamsızlıkta gerçekleşebilecek yegâne araçların başında gelmektedir.

Kişisel üretimlerin kavramsal bir yansıması gibi görülebilecek bu çalışmada, temsil biçimleri tüm bu anlatılar ışığında yokluk ve boşluk kavramları ekseninde yeniden sorunsallaştırılmış ve üretimlerin şekillenmesine yardımcı olmuştur. Görünenin ötesini duymayı, görünmeyeni göstermeyi ve boşluğu yeniden ele almayı yüzleşmenin, sorumluluk almanın ihtimallerinde yeniden kurgulamayı hedeflemiştir ki bu sorumluluk -Ranciereci anlamda- kısılan sesini yeniden duymayı esas alırken, tanık olunan hadise bu sefer boşluğun ta kendisidir. Bu noktada mevcut olan artık olmayan olandır. Ondan geriye kalan izin ta kendisidir, ki bu iz; Oidipus'un eve döndüğünde tanınmasını sağlayan ize benzer. Beden hafızası ile topografyanın hafızası yüzeyde kalan iz bakımından ortaklık gösterirken, örneklendirilen ve akabinde üretilen üretimlerin kişisel ve toplumsal olanla ilişkisi de benzer şekilde ele alınabilmektedir.

İz “sürülebildiği” takdirde boşluk- yokluk ile karşılaşma imkânı yeniden kurulabilmektedir. Bu sebeple hiçlik ile arasındaki ayrım önem taşımaktadır. ‘Artık olmamak’ ile ‘hiçbir zaman var olmamış olmak’ arasındaki ayrım bu şekilde netleşirken, üretimlerde sürülen (sürülmeye çalışılan) iz, boşluğa ulaşmak amacını taşımıştır. “Bulanındır” (Finders Keepers) (2022) adlı üretimde olduğu gibi örtülü olanın altından çıkacak olana erişilmek istenilmiş, bu arkeolojik yolculukta başkalarının kazısı da eklenerek ilerlenmiştir. Örtülü olan, toprağın altından ya da arşiv fotoğraflarından (Değişmiyor Hikayeler (2023) adlı üretimde olduğu gibi) hayaletsi bir yapıda yeniden çağırılmıştır. Sürekliliği “Füg”deki (2023) ihtimaller silsilesini harekete geçirmiştir...



KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2016). *Auschwitz'ten Sonra Şiir Yazmak...* (Çev. Elçin Gen), E-Skop Bülten, 23, Ağustos, 2016, Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-auschwitzten-sonra-siir-yazmak/3042>, E.T: 11/05/ 2022
- Agamben, G. (2017), *Çıplaklıklar*, (Çev. Suna Kılıç), Alef Yay.
- Agamben, G. (1999), *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, (Çev. Ali İhsan Başgöl), Dipnot Yayınları.
- Agos (2012, Eylül 1), Ani Setyan Çanakkale Bienali'ndeki Sergisinde, Çanakkale'nin Gayrimüslim Erlerini Gündeme Getirdi, Agos Online, Erişim: <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/2662/ani-setyan-canakkale-bienali-ndeki-sergisinde-canakkale-nin-gayrimuslim-erlerini-gundeme-getirdi> E.T: 02/03/2023
- Apaydın, B. (2019). Palimpsest Kavramı ve Mekansal Dönüşüm. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 9(2), 90-103.
- Aristoteles, (2019), Hafıza ve Hatırlama Üzerine, İçinde *Parva Naturalia: Doğa Üzerine Kısa Yazılar*, (Çev. Say Yayıncılık
- Arslan, U. T (2020), Çocukluğun Zamanı: Yurt, Kazı ve Hafıza, içinde; *Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020*, s(128-155), Erişim: <https://hakikatadalethafiza.org/wp-content/uploads/2021/06/Hafiza-ve-Sanat.pdf> E.T: 02/05/2023
- Artun, A. (2008), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik*, İletişim Yayınları
- Artun, A. (2011), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları
- Artun, A. (2012), *Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri- Sanat Müzeleri I*, İletişim Yayınları
- Assmann, J. (2018), *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları.
- Atkinson, R. C., ve Shiffrin, R. M. (1968), Human Memory: A Proposed System And Its Control Processes, *Psychology Of Learning And Motivation* (Vol. 2, 89-195). [https://doi.org/10.1016/S0079-7421\(08\)60422-3](https://doi.org/10.1016/S0079-7421(08)60422-3)
- Augustinus, S. (1999). *İtiraflar*, (Çev. Dominik Pamir), Kaknüs Yayınları.
- Azoulay, A. (2018a). “Her Şeyi Görme Hakkı: Fotoğrafın İcadı ve Emperyalist Bakış” (Çev. Derya Yılmaz) E-Skop Bülten 2/11/2018 Erişim. <https://www.e-skop.com/skopbulten/her-seyi-gorme-hakki-fotografin-icadi-ve-emperyalist-bakis/4041>, E.T: 22/08/ 2022

- Azoulay, A. (2018b). “*Fotoğrafın Sahibi Kim: Başkalarını Fotoğraflama Hakkı*” (Çev. Derya Yılmaz) E-Skop Bülten 12/11/2018 <https://www.e-skop.com/skopbulten/fotografin-sahibi-kim-baskalarini-fotograflama-hakki/4086>, E.T: 22/08/ 2022
- Azoulay, A. (2018c), “*İnsanların ve Nesnelerin Zorunlu Göçü*”, (Çev. Derya Yılmaz) E-Skop Bülten 30/11/2018 <https://www.e-skop.com/skopbulten/insanlarin-ve-nesnelerin-zorunlu-gocu/4162> , E.T: 22/08/ 2022
- Bakshi, A. (2017), *Topographies of memories: A new poetics of commemoration*, Springer.
- Baransel, Z. (2012, Temmuz 6), “*Goya: Zamanının Tanığı- Gravürler ve Resimler*” ya da *Hayallere Özgürlük!* e-Skop Dergi,: https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811#_edn8 , E.T: 07/06/2023
- Bataille, G. (2012, October 18). *Müze*. e-Skop E-Dergi. <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-muze/915>, E.T: 07/06/2023
- Bauman, Z. (2012), *Küreselleşme*, (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları
- Benjamin W. (2002b), Tarih Kavramı Üzerine, içinde *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal) (37-49), Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin, W. (2002a), Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı, içinde *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Son Bakışta Aşk*, Der.: Nurdn Gürbilek, Metis Yayıncılık
- Berger, J. (2014), *Sanatla Direniş*, (Çev. Aslı Biçen), Metis Yayıncılık
- Berger, J. (2015), *Bir Fotoğrafı Anlamak*, (Çev. Beril Eyüboğlu), Metis Yayıncılık
- Berger, J. (1995), *Görme Biçimleri*, (Yurdanur Salman), Metis Yayıncılık
- Berman M. (2013), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları
- Boltanski (2019), Ölüm, Hafıza ve Nesnelerin Hayatı, (çev: Derya Yılmaz), E-Skop Bülten, 21/6/2019, Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-olum-hafiza-ve-nesnelerin-hayati/5173> , E.T: 13/05/2022
- Bourriaud, N, (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev: Saadet Özen), Bağlam Yayıncılık
- Boyer, P., & Wertsch, J. V. (2015)., Anılar Geçmişimizi Nasıl Yapılandırır?, içinde; *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (Çev. Yoca Aşçı Dalar), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Boym, S. (2001), *Nostaljinin Geleceği*, (Çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları

- Bunuel, L. (2005). *Son Nefesim*, (çev. İlkay Kurdak), İmge Kitapevi
- Cevizci, A. (1999), *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma.
- Demirarslan, Z. (n.d.). Sarkis'le güzel bir Paris Sabahı, benimsanatim <https://benimsanatim.com/sarkisle-guzel-bir-paris-sabahi>, E.T: 14/06/2023
- Derrida, J. (2012), *Platon'un Eczanesi*, (Çev. Zeynep Direk), Pinhan Yayıncılık
- Derrida, J. (1996). *Archive fever: A Freudian Impression*. University of Chicago Press.
- Derrida, J. (2020). *Yazı ve Fark*. (Çev. P. Burcu Yalım), Metis Yayınları.
- Draaisma, D. (2014), *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, (Çev. Gürol Koca), Metis Yayınları.
- Draaisma, D. (2015), *Unutmanın Kitabı*, (Çev. Dilman Muradoğlu), Yapı Kredi Yayınları
- Felman, S.,(1992). The return of the voice: Claude Lanzmann's Shoah. In, *Testimony:Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, (pp. 224-303). Routledge.
- Fleckner, U. (2017) “İnsanın İstirap Hazinesi İnsanlığın Mülkü Haline Gelir.” : Sarkis, Warburg Ve Sanatta Toplumsal Bellek, İçinde U. Fleckner (Der.), *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları: Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (s13-22), Umur Yayınları
- Foucault, M. (2011), *Felsefe Sahnesi, Seçme Yazılar 5*, (Çev. Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları.
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art And Memory: Images Of Recollection And Remembrance*. Bloomsbury Publishing.
- Gombrich, E. H. (1998), *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi.
- Gümüşhan, H. (2018, 1-3 Kasım), *Yazının Tarihsel Gelişimi ve Bu Süreçte Yazının Çeşitli Yüzeylere Uygulanabilirliği*, İstanbul Üniversitesi 6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu, (s.1127- 1142), Cerrahpaşa, İstanbul
- Gürlek, N. (2013), Sarkis ve “When Attitudes Become Form” [Tutumlar Biçime Dönüşünce], Saltonline, Erişim: https://saltonline.org/media/files/sarkis_ve_when_attitudes_become_form_tutumlar_bicime_donusunce_scrd-1.pdf , E.T: 015/08/2023
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*. (Çev. Banu Barış), Heretik Yay.
- Didi- Huberman G. (2017), *Kabuklar*, (Elif Karakaya), Lemis Yayınları.

- Huyssen, A. (2006). Bellek Yitiminden Kaçış: Kitle İletişim Aracı Olarak Müze. İçinde Ali Artun (Ed.), *Müze ve Eleştirel Düşünce Tarih Sahneleri: Sanat Müzeleri II*, (ss. 257-295), İletişim Yayınları
- James Cohan (t.y), Terresa Margolles Biography, Erişim: <https://www.jamescohan.com/artists/teresa-margolles2>, E.T: 18/09/2022
- Jameson, F. (1994), Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, (Haz: Necmi Zeka), Kıyı Yayınları
- Jaspers, K. (2015). *Suçluluk Sorunu: Almanya'nın Siyasal Sorumluluğu Üzerine*. (Çev. A. Emre Zeybekoğlu), İthaki Yayınları.
- Karaca, B. (2020), Süregiden Şiddet Tarihinde Suç Ortaklığı ile Müdahillik ve Paydaşlık, içinde; *Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020*, s(56-62) Erişim: <https://hakikatadalethafiza.org/wp-content/uploads/2021/06/Hafiza-ve-Sanat.pdf>, E.T: 7/07/2022
- Keightley, E. (2010), Remembering Research: Memory And Methodology İn The Social Sciences, *International Journal of Social Research Methodology*, 13(1), 55–70. <https://doi.org/10.1080/13645570802605440>, E.T: 18/09/2022
- Kırmızısakal, K. (2020, Haziran, 17), İstikrarlı Nostalji Kapitalist Gerçekçiliktir, Terrabayt, Erişim: <https://terrabayt.com/dusunce/istikrarli-nostalji-kapitalist-gercekciliktir/>, E.T: 23/05/2023
- Kocabaşoğlu, U. (1979), Yazı Malzemelerinin ve Kâğıdın Evrimi, *Basın ve Yayın Yüksekokulu Yıllık*, 1980, (s97-122).
- Kortun, V. (2013), Elli Numara: Anı/Bellek II, Katalog Yazısı içinde; *O zamanlar Konuşuyorduk*, Salt E-Yayın, Erişim: https://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf, E.T: 28/09/2022
- Kortun, V. (2014), Ofsayt Ama Gol!, Salt E-Yayın, Erişim: https://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf, E.T: 28/09/2022
- Korucu, S. (2013, 11), Tatavla'nın 'Kurtuluş'u nasıl olur?, Agos Gazetesi, Erişim: <https://www.agos.com.tr/tr/yazi/5968/tatavlanin-kurtulusu-nasil-olur> E.T: 11/03/2023
- Kosova, E. (2020), Köprüler, Zincirler ve Kırılmalar, içinde; *Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020*, s(19, 23), Erişim: <https://hakikatadalethafiza.org/wp-content/uploads/2021/06/Hafiza-ve-Sanat.pdf>, E.T: 25/11/2022
- Koşar, Ö. (2020). İzleyicinin Değişen Konumu: Katılımcı Sanat Pratikleri ve İktidarın Paylaşımı. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), 170-180.
- Köksal, A. H. (2019), *Kendi Kamusallığını Yaratan Müze: Hayalin Hakikate Dönüştüğü Resim ve Heykel Müzesi*, E-Skop Bülten, 28 Şubat 2019, Erişim: <https://www.e->

skop.com/skopbulten/kendi-kamusalligini-yaratan-muze-hayalin-hakikate-donustugu-resim-ve-heykel-muzesi/4744, E.T: 30/12/2022

- Kreft, L. (2020). Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. (Der, Ed. A. Artun) içinde, *Sanat / Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* (s. 9-48). İletişim Yayınları.
- Kwok, Y. (2015), *The Memory of Savage Anticommunist Killings Still Haunts Indonesia, 50 Years On*, Time, 30 Eylül 2015, Erişim: <https://time.com/4055185/indonesia-anticommunist-massacre-holocaust-killings-1965/> , E.T: 30/12/2022
- Legg, S. (2004), *Memory And Nostalgia*, Cultural geographies, 11(1), 99-107.
- Leppert, R. (2009), *Sanatta Anlamların Görüntüsü*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları
- Levi, P. (1996), *Boğulanlar ve Kurtulanlar*, (Çev. Kemal Atakay), Can Yayınları
- Levinas, E. (2003). *Sonsuza Tanıklık*. (Çev: Erdem Gökyaran vd), Metis Yayınları.
- Levinas, E. (2011). *Tanrı, Ölüm ve Zaman*. (Çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi.
- Lingis, A. (1997), *Ortak Bir Şeyleri Olmayanların Ortaklığı*, (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları.
- Marks, K. ve Engels. F. (2013), *Alman İdeolojisi*, (Çev. Tonguç Ok, Olcay Geridönmez), Evrensel Basım Yayın
- Marshall & Mark (2007), Interview with Louise Bourgeois, Erişim: 1.12.2022 <https://www.maryellenmark.com/bibliography/magazines/article/whitewall/interview-with-louise-bourgeois-637531442193851489/W> , E.T: 23/02/2023
- Nash, R. (2018, Aralık 17), *Are Memories Reliable? Expert Explains How They Change More Than We Realise*, <https://theconversation.com/are-memories-reliable-expert-explains-how-they-change-more-than-we-realise-106461>, E.T: 28/09/2022
- Nichanian, M. (2011), *Edebiyat ve Felaket*, (Çev. Ayşegül Sönmezay), İletişim Yayınları.
- Nietzsche, F. (2017). Bellek Bütün Kapılarını Açar. İçinde, U. Fleckner (Der.), *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları: Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (ss. 151-156), Umur Yayınları.
- Nişanyan, Sözlük, (t.y), *Çağdaş Türkçenin Etimolojisi*, Erişim: <https://www.nisanyansozluk.com/?k=müze>, E.T: 8/01/2022
- Olgun, G. M.; Ağildere, S. (2019). Göstergelerarası çeviri bağlamında bir özgün eser: Enis Batur'un Acı Bilgi Fugue Sanatı Üzerine Bir Roman Denemesi adlı eserinin incelenmesi. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (Ö5), 425-440. DOI: 10.29000/rumelide.606258.

- Oppenheimer, J. (Yönetmen), (2014), The Look of Silence [Sessizliğin Bakışı] [Film].
- Peters, E. F. (2004), *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, (çev. Hakkı Hünler), Paradigma
- Platon (2013), *Menon- Bütün Yapıtları 11*, (Çev. Furkan Akderin), Say Yayınları
- Platon (2014), *Theaitetos - Bütün Yapıtları 21*, (Çev. Furkan Akderin), Say Yayınları
- Platon (2015), *Phaidros- Bütün Yapıtları 18*, (Çev. Furkan Akderin), Say Yayınları
- Proust, M. (2006), *Kayıp Zamanın İzinde Swann'ların Tarafı*, (Çev. Roza Hakmen), YKY.
- Ranciere, J. (2012). *Estetiğin huzursuzluğu*. (Çev. AU Kılıç), İletişim.
- Read H. (2018), *Sanat ve Toplum*, (Çev. Elif Kök), Hayalperest Yayınları
- Ricoeur, P. (2012), *Hafıza, Tarih, Unutuş*, (Çev. M. Emin Özcan), Metis Yayıncılık
- Robinson, G. B. (2018). The Killing Season: A History of The Indonesian Massacres, 1965-66, Princeton University Press.
- Said, E. W. (2000). Invention, Memory, and Place. Critical Inquiry, 26(2), 175–192. doi:10.1086/448963
- Salt Online (2015, Mayıs 21), Söyleşi / Conversation: Hera Büyüktaşçıyan & Dilek Winchester, [Video], Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=f5PS66PtEro&t=1174s> , E.T: 15/05/2023
- Sarlo, B., (2012). *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. (Çev. Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci), Metis Yayınları.
- Saybaşılı, N. (2018) “Magnetic Voice”: Resonance and the Politics of Art, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2 (17): 38-55
- Sayın, Z. (2003). *Mithat Şen ve Beden Yazısı*, İthaki Yayınları
- Sayın, Z. (2018). *Ölüm terbiyesi*. Metis Yayınları.
- Schacter, D. L. (1996), *Searching For Memory: The Brain, The Mind, And The Past*, Basic Books.
- Schwartz, B. (1997). Collective Memory and History: How Abraham Lincoln Became a Symbol of Racial Equality. The Sociological Quarterly, 38(3), 469–496. doi:10.2307/4121155
- Setyan, A. (2012), Uluslararası Çanakkale Bienali, 3. Çanakkale Bienali, Erişim: <https://www.canakkalebienali.com/ani-setyan/>, E.T: 28/7/2023
- Steedman, C. (2002), *Dust: The Archive And Cultural History*, Rutgers University Press.

- Taggart, P. (2000), *Populism*, Open University Press.
- TDK (1988), *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları
- Timuçin, A. (2011), *Gençler İçin Felsefe Tarihi*, Bulut Yayınevi
- Traverso, E. (2019). *Geçmişi Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika*, (Çev. Işık Ergüden), İletişim Yayınları
- Varda A. (2020), *Ten ve Hafıza*, (Der:Tolga Yalur), Agora Kitaplığı: İstanbul
- Vives. J. L. (2017) Bellek Eksiksiz Her Şeyin Bulunduğu Muazzam Arşivdir, İçinde U. Fleckner (Der.), *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları: Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (s. 90-93), Umur Yayınları
- Wallace, I. (2020), *Potansiyel Tarihleri Emperyalizmden Kurtarmak*, (çev. Elçin Gen), E-Skop Bülten, 11, Eylül, 2020, Erişim. <https://www.e-skop.com/skopbulten/potansiyel-tarihleri-emperyalizmden-kurtarmak/5873>, E.T: 12/03/2022
- Wertsch, J. V. (2015), Kolektif bellek, İçinde; *Zihinde ve Kültürde Bellek*, (s.149-174.), Çev. Yoca Aşçı Dalar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Whitehead, A. (2009), *Memory*. London New York: Routledge
- Winter, J. (2010). Sites of Memory içinde, (Ed. Radstone, S. & Schwarz, B.), *Memory: Histories, Theories, Debates* (s. 312- 324). Fordham University Press.
- Yardımcı, S. (2018), Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?, İçinde, Ali Artun (Der), *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm- Kimlik ve Estetik*, İletişim Yayınları
- Zeppetelli J. (2017), Teresa Margolles -Mundos, içinde *Magazine of the Musée d'art contemporain de Montréal (MAC Magazine)*, 27(2), 4–5. Erişim: https://macm.org/app/uploads/2017/05/MACMag_v27n2_E4.pdf, E.T: 10/08/2023
- Ziss, A. (2016), *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*, (Çev. Yakup Şahin), Hayalperest Yayınevi

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Anet Sandra AÇIKGÖZ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Bölümü	Resim
Makale ve Bildiriler	
1. “Temel Sanat Eğitimi”, 2013, Karma Sergi, Sakarya 2. ”SOMA” ,2014, Karma Sergi, Sakarya 3. “Kadına Ses Ver”, 2016, Karma Sergi, Sakarya 4. 17. İstanbul Bienali Paralel Organizasyon “Mahalla Festival”, Palimpsest, 2022, İstanbul	