

VİDEO SANATINDA TRAVMA VE HUZURSUZLUK ÜZERİNE İÇERİK
İNCELEME

HATİCE NUR BARDAKÇI

NİSAN 2021

VİDEO SANATINDA TRAVMA VE HUZURSUZLUK ÜZERİNE İÇERİK
İNCELEME

HATİCE NUR BARDAKÇI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PLASTİK SANATLAR BÖLÜMÜ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

NİSAN 2021

İNTİHAL

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

13 / 04 / 2021

Ad-Soyadı

HATİCE NUR BARDAKÇI

ÖZET

İnsan, dışarıdan müdahale ile edindiği travmaları ve kendi seçimi ile deneyimlediği travmaları hayatı boyunca belleğinde kodlar ve biriktirir. Bireyin davranışlarını yöneten en önemli güdülenme ise, bireyin kendini gerçekleştirme arzusu olarak açıklanabilmektedir. Bir anlatım aracı olarak sanat ürününde sanatçının kendini ifade etme gerçekliği ile izleyicisinin sanat ürününde kendisi ile empati kurma, sanat ürününe karşı kendinden bir şey bulma ve benzetme duygusu arasında göz ardı edilemez sonsuz bir ilişki süreci vardır. Bu tez çalışmasında fotoğraf, film, video sanatı alanlarında travmatik anlatım diline sahip eserlerden belirlenen çalışmalar incelenmiş olup, sanatçı, eseri ve izleyicisi arasındaki diyalog süreci gözden geçirilmiştir. Bu travmatik birikimlerin, bireyin de seçimleri ve yöntemleri göz önünde bulundurularak, değişimi, dönüşümü ve yeniden inşasının bireyin kendi üzerinde, kültür üzerinde ve toplum üzerindeki etkilerinin bir arada değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Travma olgusunun sanat eserlerindeki anlatı dili ve travmatik anlatılar içeren eserlerin izleyicisine söylemek istediklerini incelemek araştırmanın birincil amacıdır. Birinci bölümde; “*korku, kaygı, tekinsizlik ve iğrençlik*” olgularının travma temelinde incelemeleri akademik araştırma yöntemleri ile ele alınmış ve örnekler ile açıklanmıştır. Hafızanın travmayı kaydetmesi ve bireyin hafızası ile toplumsal ve kültürel bellek arasındaki ilişkileri ve etkileri ikinci bölümde incelenmiştir. İlk iki konu başlığında ele alınan konular üçüncü bölümde fotoğraf, film ve video örneklemeleri ile sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Travma, Hafıza (Bellek), Görüntüde Huzursuzluk, Acı, Keder, Video Sanatında Kaygı*

ABSTRACT

Human encodes and accumulates the traumas throughout his life that he acquired through external intervention and also experienced with his own choice. The most important motivation that manages the behavior of the individual can be explained as the desire of the person to realize himself. There is a nonignorable infinite relationship process among the self-expression reality of the artist in the art product and the sense of empathy of his audience with him, their finding a piece of themselves in it and also their sense of comparing. In this thesis, the works determined from the works with traumatic expression in the fields of photography, film and video art are examined and the dialogue process between the artist, his work and his audience is reviewed. Considering the choices and methods of the person, it has been aimed the evaluation of these traumatic accumulations' effects of change, transformation and reconstruction on the person, culture and society together. The primary purpose of this research is to examine what trauma phenomenon wants to tell the audience about art works that contains traumatic expressions. In the first section; Investigations of the phenomenons of “fear, anxiety, uncanniness and disgust” were handled with academic research methods and explained with examples on the basis of trauma. In the second section, relationships and effects between trauma recordings of memory and the person's memory and social and cultural memory are examined. The topics discussed in the first two sections are presented in the third section with examples of photographs, films and videos.

Keywords: *Trauma, Memory, Discomfort on Image, Uncanny, Pain, Grief, Anxiety in Video Art*



Geçmiş ve Şimdi'ye

TEŞEKKÜR

“Video Sanatında Travma Ve Huzursuzluk Üzerine İçerik İnceleme” başlıklı tez çalışmamda; konunun belirlenmesi ve içeriğinin planlanması sürecinde, bilgi ve tecrübesiyle beni yönlendiren sayın hocam Prof. Dr. Ferhat Özgür’e, tez çalışmamın oluşum sürecinde sabırla, katkı ve eleştirilerini benimle paylaşmaktan kaçınmayan, değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Muammer Bozkurt’a en içten teşekkürlerimi bir borç bilirim. Büyümeyi bir oyun haline getirmemi sağlayan, ‘acılarımı ve korkularımı kullanışlı hale getirme’ eylemine dönüştürebildiğim, tüm deneyimlerim ve acılarım adına, ruhuma dokunan dostlarıma minnettarım.

Nur Bardakçı

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	v
RESİM LİSTESİ	vii
1.GİRİŞ.....	1
2. TRAVMANIN ‘DUYGU DURUMLARI’ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ	2
2.1. Korku ve Kaygı	3
2.2. Tekinsiz ve Yüce	5
2.3. Huzursuzluk ve İğrençlik	9
2.4. Acı.....	17
3. TRAVMA VE BELLEK.....	27
3.1. Hafıza	33
3.1.1. Kolektif Hafıza İçerisinde Hatırlama ve Yeniden Unutma	36
3.1.2. Toplumsal Kimlik İçinde Travmanın Hatırlanması.....	38
3.2. Kültürel Travma Yaklaşımı.....	42
4. GÖRÜNTÜ DİLİNDE ÇÖZÜMLEME	50
4.1. Fotoğraf İçinde Travmayı Bulmak	58
4.1.1. Diane Arbus, Nan Goldin ve Antonie D’agata Fotoğraflarında Travma	64
4.2. Sinemada Travmatik Olgu ve David Lynch Sineması’nda Travma.....	76
4.3. Video Sanatı İçinde Travma	84
5. NUR BARDAKÇI ÇALIŞMALARINDA TRAVMA OLGUSU VE ÖRNEK ÇALIŞMALAR.....	91
5.1. Nur Bardakçı, ‘Hope’, Video Enstalasyon, 00’53”, 2017	91
5.2. Nur Bardakçı, “...to Comfortzone”, Video, 00’48”, 2018.....	95
5.3. Nur Bardakçı, , “Annemin Sandığı Kadar Mutlu Değilim”, Video Ekran Görüntüsü, 2019	97
5.4. Nur Bardakçı, “İstinat Duvarı”, Video Enstalasyon, 2019	98
5.5. Nur Bardakçı, “Nightwatch in Daylight”, Video, 10’44”, 2017	101
6. SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA.....	105

RESİM LİSTESİ

Resim 1 : “Laocoön ve oğulları Antiphantes ve Thymbraeus”	8
Resim 2 : Carolee Schneemann, “Interior Scroll” , 1975	14
Resim 3: Gina Pane, “Unanesthetized Escalationé”	21
Resim 4 : Orlan, “Omnipresence”	25
Resim 5 : Orlan, “Omnipresence”	26
Resim 6 : Gottfried Helnwein, “Head of a Child 18 (Mollie)”	32
Resim 7 : Gottfried Helnwein, “Lebensunwertes Leben”	33
Resim 8 : Shirin Neshat, “Wafaa, from Our House Is on Fire series”	42
Resim 9 : Shirin Neshat , “Ahmed, from Our House Is on Fire series”	42
Resim 10 : Köken Ergun, “TANKLOVE”, Video Art, 2008, Danimarka.....	46
Resim 11 : Köken Ergun, “Tanklove Ekibi, Tanklove Ensemble”	47
Resim 12 : Erkan Özgen, “Wonderland, Harikalar Diyarı”	50
Resim 13 : Yoko Ono , ‘Cut Piece’	54
Resim 14: Yoko Ono , “Cut Piece”	55
Resim 15 : Mona Hatoum, “Variations on Discord and Divisions”	56
Resim 16 : Mona Hatoum, “Variations on Discord and Divisions”	57
Resim 17 : George Rodger, “ Bergen-Belsen Toplama Kampı’ndan kurtarılmış bir grup kadın	61
Resim 18 : Oakes, H (Sgt) No. 5, Ordu Film ve Fotoğraf Bölümü/Birimi, (Army Film and Photo Section, Army Film and Photographic Unit), “Bergen-Belsen'de Birleşik Krallık Ordusu'na bağlı bir buldozer, cesetleri toplu mezara taşırken”	62
Resim 19 : Diane Arbus, “İsimsiz”	63

Resim 20 : Diane Arbus , “Central Park’ta Oyuncak El Bombası İle Çocuk”	65
Resim 21 : Diane Arbus, “Tek Yumurta İkizlerİ, Detay”	67
Resim 22 : Nan Goldin, “Otoportre, Nan Goldin dövüldükten bir ay sonra”,.....	68
Resim 23 : Edmund Coulthard, Nan Goldin , “I’ll be your mirror”	69
Resim 24 : Nan Goldin, “Roommate in her Chair”	70
Resim 25 : Yves Chenot, Nan Goldin, “Cookie with me after I was punched, Baltimore, 1986.....	71
Resim 26 : Antonie D'agata, “France”, Marseille, 1997.....	72
Resim 27 : Antoine D’agata, “Cambodia”, Phnom Penh. 2008	73
Resim 28: Antoine D'agata, “Cambodia”, 2008	75
Resim 29 : Antoine D'agata, “France”, Marseille, 1999.....	76
Resim 30 : Güney Avustralya Eyalet Kütüphanesi Koleksiyonu, ‘memento mori’	78
Resim 31 : David Lynch, “Lost Highway”, Film Sahnesinden Bir Görüntü.....	81
Resim 32 : David Lynch, “Mulholland Drive”, “ Mulholland Çıkmazı”	82
Resim 33: David Lynch, “Eraserhead”, 1977	84
Resim 34 : Nil Yalter, “La Roquette, Kadınlar Hapishanesi”	87
Resim 35 : Bill Viola, “Dolorosa”	89
Resim 36 : Bill Viola, “Nantes Triptych”, “Nantes Üç Kanatlı Resim”	90
Resim 37 : Nur Bardakçı, ‘Hope’, Sergi Görüntüsü, 00’53”	92
Resim 38 : Nur Bardakçı, ‘Hope’, Video Afiş Görüntüsü, 00’53”	93
Resim 39 : Nur Bardakçı, "Hope", Video Ekran Görüntüsü, 00'53"	94
Resim 40 : Nur Bardakçı, " ... to Comfortzone”, Sergi Görüntüsü, 00’48”	96
Resim 41 : Nur Bardakçı, “Annemin Sandığı Kadar Mutlu Değilim”	98
Resim 42 : Nur Bardakçı, “İstinat Duvarı” Video Enstalasyon, Sergileme Simülasyonu.....	99

Resim 43 : Nur Bardakçı, “İstinat Duvarı”, Video Ekran Görüntüsü.....	100
Resim 44 : Nur Bardakçı, “Nightwatch in Daylight” – Video Ekran Görüntüsü I ve II	102



1.GİRİŞ

İnsan, ‘bilme’, ‘eylemde bulunma’ ve ‘yaratma’ edinimlerine sahip olan bir varlıktır. Ruhunun akıl yani logos ile birleşmesi sonucu diğer canlılardan ayrılan insan, yaşamı içerisinde daima etkileşim halindedir. Dinamiğini bireyin dışında da sürdüren bu hareketlilik hali krizleri doğurmaya başladıkça insan müdahale eden ve dâhil olan olarak orada bulunmaktadır. Krizler ile etkileşime giren insan, müdahale esnasında birçok duyu ve duygu ile hareket eder. Bu mekanizma insanın belleğinde yaşanan ve müdahale edileni yineleyerek yaşamı boyunca döngüsel hale getirmektedir. Bu döngü içerisinde belleğin de yenileniyor olması, başlı başına içinde kalınmış duyu ve duyu dönüşümlerine de işaret etmektedir.

“Huyssen, kültürel bir alışkanlık olarak gördüğü ölümcül bellek yitimine dönüşmüş olan zaman içerisinde sonsuz bir bunalım duygusundan bahsetmektedir” (Huyssen, 1995). Psikanaliz her ne kadar bu bunalımların sonuçları ile ilgileniyormuş gibi görünse de bastırma, travma ve tekrar sürecini nedenleri ve etkileri ile de ele almaktadır. Felaketler, krizler ve savaşlar içerisinde kalan dünyada artık kaygı çağında yaşandığını söylemek Huyssen’in düşüncesini de teyit etmektedir. İyileştirilemeyen kaygı içerisinde ‘sanat’ alanları da bu duruma çözümler aramakta, yaşanan tüm bu travmatik olguları kendi alanları içerisinde yeniden yorumlayarak ‘karşılaşma’ ve ‘hatırlamaya’ maruz bırakmaktadır.

Bu araştırma, travma, travmaya sebep olan krizleri ve bu krizler anında ortaya çıkan duyguları bir arada sunmayı hedeflemektedir. İlk bölümde travma olgusuna sebep olan ve travma sonrası ortaya çıkan duyguları inceleyen araştırma, ikinci bölümde doğrudan ‘travma’ olgusu ve bellek ile ilişkisinin etkileri literatür kaynak tarama yöntemleri ve örneklemeler ile incelenmiştir. Üçüncü bölümde bu ‘duygu

durumlarının' sanat alanları içerisinde teşhir ve teşrih edilmesinde konuya uygun örneklerin analizlerine yoğunlaşmıştır. Bu başlık içerisinde fotoğraf, film ve video'da travmatik olguların nasıl karşılık bulduğu, etki alanları, yeniden yoruma açılmış olan süreci ele alınmaktadır.

2. TRAVMANIN 'DUYGU DURUMLARI' ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

İnsanlık tarihi boyunca sosyal, politik ve kültürel birikimler sonucu sistematik bir değişim ve dönüşüm söz konusu olmuştur. Tüm insan topluluklarında sosyal değişmeden bahsetmek mümkündür. Değişimi inceleyebilmek için belirli bir sürenin 'geçmiş' olarak görülebilmesi gerekmektedir. Gözlemlenebilir sosyal değişim, toplumun kültürel, politik ve sosyolojik yapılarına ve etkileşimlerine göre hızını ve şiddetini belirlemektedir. Sosyal değişimin toplum ve birey üzerindeki etkileşimi, sosyal değişimin sebep ve sonuçları düşünüldüğünde oldukça karmaşık olguların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu durum hem toplum tarafından etkilenmeyi hem de toplumu etkilemeyi ve bu etkileşimi süresiz kılmayı mutlaklaştırmıştır.

Değişimin tarihi üstüne sosyal teoriler araştırıldığında başlıca üç söylemin baskın olduğu görülür. Birincisi, 19. yüzyıl boyunca modern çağın doğuşu ve yayılışının kutlandığı gelişim söylemidir. Daha sonra, 20. yüzyılın ortalarında gelişim düşüncesinin yok olduğu ve kriz söyleminin hâkim olduğu görülür. 20. yüzyılın sonunda çok daha fazla sıklıkla ve aniden travma kelimesi hastane veya psikiyatri koğuşlarının dışında dile getirilmeye başlanmıştır. Bu kültürel travma teorilerinin doğuşudur. (Çevik, 2005, s. 42).

İnsan, hayatı boyunca, yaşam ve ölüm olgularının bilincinde olarak, bunları deneyimleyebilen ve biriktiren bir varlıktır. Büyüme ve olgunlaşma süreçlerinde

seçimleri ve dışarıdan gelen etkiler ile yaşamı içerisinde arzuları ve kaygıları arasında sonsuz bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki insanın deneyimleri toplamında kayıp ve travma birikimlerini beraberinde getirmektedir. Ve bu birikimler bireyin kendisini, kùltürünü ve toplumu, sosyolojik ve psikolojik alanlarda da etkileyerek, birey ve bireyin yaşamı içerisindeki döngüsel ilişkiyi gerçekleştirmektedir. İnsanın varoluş süreci içerisinde kendini anlama, anlamlandırma ve varlığını anlamlı kılma arzusu kendini var edebilmesinin en önemli sebebi olarak görùlebilmektedir.

2.1. Korku ve Kaygı

“Acıyı daha acı verici yapan şey, acının korkuların kralı olan ölümlün ulağı olarak görùlmesidir” (Burke, 2008, s. 43)

Biyolojik, sosyolojik ve psikolojik tarafları ile ele alındığında insan kùltürel bir varlık olarak görùlmektedir. İnsan için korkmak elbette ki son derece olağandır. Hele ki anlam veremediği, açıklayamadığı veya herhangi bir şekilde gücünün yetmeyeceğini düşündüğü ya da hissettiği her an ve her durum karşısında korkunun insan üzerinde kurduğu otorite yadsınamaz. ‘Theosophical Society’ tarafından “dünya öğretmeni” olarak seçilen Jiddu Krishnamurti (Durhan, 2018), korku olgusunu detaylı bir şekilde not defterlerinde işlemiştir. Krishnamurti “etkin şimdinin” öncesinde ya da sonrasında beliren ve gerçeklik olmayandan bahsetmektedir. “Gerçeklik değildir” der, çünkü korku ancak dikkat dağınıklığı söz konusu olduğunda, birey kendine ve çevresine hâkimiyetini yitirdiğinde ortaya çıkmaktadır. Gerçek bir olgudan kaçınıldığında, bu kaçışın kendisini korku olarak adlandırmaktadır. O halde korku, tehlikeli bir durum içerisinde veya olmasından şüphe duyduğumuz anda hissedilen bir kaygı ve fizyolojik değişimlerde daha da karmaşık bir hal alan duygu durumudur. O

an içinde olduğumuz durumu değil, bu durumda şekillenen düşüncelerimiz için göstermiş olduğumuz tepkidir (Krishnamurti, 2012).

Kaygı, çoğunlukla her an kötü bir şey olma ihtimalinin bireye yaşattığı stres hali içerisinde yaşadığı ve reaksiyonlarını şekillendiren bir gerginlik durumudur. Bireyin içinde bulunduğu durumda düşüncelerini yansıtma hali, deneyimlerinin çağrışımları ile ilintilidir. Henüz gerçekleşmemiş ama olasılık taşıyan bir an karşısında insan, kendini koruma, geri çekme, başa çıkma yollarını düşünmektedir. Bu durum, zayıf mücadelelerde ve mevcut durum ile başa çıkılamaması halinde, anksiyete bozuklukları, panikatak, kişilik ve kaygı bozukluğu gibi tepkimeleri beraberinde getirebileceği gibi sosyal fobi, agorafobi “*korkunun korkusu (fear of fear)*” gibi kişinin kontrolünün azaldığı ve reaksiyon ve reflekslerin kontrolden çıktığı bir hal alabilmektedir. Kişi kontrolünü yitirdikçe ruhsal ve duygusal semptomlarda görülen bozukluklar, sürekli melankoli, duygusal çöküntü, kendini bulamama ve tanımlayamama haline dönüşmektedir. Tüm bunlar yalnızca kişinin deneyimlediği veya şahit olduğu olaylar ve durumlar karşısında değil, duyarak veya gösterileni kendi içinde anlamlandırarak bir tavsiye, nasihat ve benzeri bir sözel veya görsel aktarım sonucunda da bireyin tehlikeli bir durum karşısında tepki vermesine sebep olabilir. Freud bu durumu ‘tekinsiz’ olgusunda aynı görmekten kaçınmakta ve “gerçekten yaşanmış tekinsiz ile yalnızca izlediğimiz ve okuduğumuz tekinsiz arasında ayırım yapılmalıdır” (Freud, 1999, s. 354) şeklinde ifade etmektedir.

2.2. Tekinsiz ve Yüce

Tekinsiz, gündelik hayatın içinde yaşanan stres ve gerginlik yaratıcı durumlardan çok ontolojik bir duruma işaret etmektedir. Korku, kaygı, endişe gibi tanımları kapsayıcılığa yakın görünse de tam olarak karşılığı bu değildir. Örneğin korku daha çok bir nesneye karşı duyulandır. Kaygı ise nesneye ihtiyaç duymaz, özneye ait olandır. Tekinsizlik tarifi yapılamayan bir endişe, sebebi belirlenememiş bir huzursuzluk haline karşılık gelmektedir. Freud, ‘tekinsiz’i anlam ve içerik olarak, estetik ve psikanalize daha yakın bir noktadan incelemiştir.

‘*Dehşet*’ (Schreck), ‘*korku*’ (Furcht) ve ‘*anksiyete*’ (Angst) yanlış biçimde eşanlamlı ifadeler olarak kullanılır; aslında tehlikeyle ilişkiler açısından net bir ayrım yapılabilir. “*Anksiyete*” [kaygı] bilinmeyen biri de olsa belli bir tehlikeyi bekleme ya da ona hazırlanma durumunu tanımlar. “*Korku*” korkulacak belli bir nesneyi gerektirir. Ancak “dehşet” bir insanın hazırlıklı olmadan tehlikeye daldığında içinde bulunduğu duruma verdiği addır; sürpriz etmenini vurgular (Freud, 2002, s. 271).

Longinus’a ait olduğu düşünülen ‘*Du Sublima*’da karşılaşılan ‘Yüce’ kavramı ise ‘*Peri Hupsos (Yüce Üzerine)*’ adlı kaynağın on sekizinci yüzyılda keşfedilmesiyle tartışılır hale gelmektedir. Ve yüce, güzel demenin yetersiz kaldığı, korku ve dehşetin bir belirsiz kaynak olarak içine yerleştiği, ifade etmenin çok kolay olmadığı eserlerin tanımlamalarında karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra 17.yy sonları ve 18.yy başında bu defa İngiliz yazarların Alpler’e olan unutulmaz seyahat notlarında bu kavrama rastlanılmaktadır. Marjorie Hope Nicolson’ın bu süreci konu alan “*Mountain Gloom and Mountain Glory*” kitabında John Dennis’in seyahat deneyimlerini anlatırken

‘yüce’den “*korku ve hoşnutsuzlukla uyarılmış bir çeşit haz*” (Deniz, 2012) olarak bahsetmektedir. Seyahat anıları yazıya aktarırken seçtiği kelimelerde dahi daima tutku, haz, endişe ve dehşeti bir arada bulmak mümkündür.

Edmund Burke, romantik dönem sanatçılarının birçoğunu etkilemek ile başlayan, ‘*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi bir Soruşturma (1756)*’ adlı kaynağında, ‘yüce’yi ıstırap, keder ve endişeyi hatırlatacak her şeyin ya da dâhil olduğu her durumun sebebi olarak göstermektedir. Burke’ye göre ‘yüce’nin temel ilkesi daima dehşettir. Bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Yüce, zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkartır. En güçlü duyguyu diyorum, zira acıyla ilgili kavramların, hazla ilgili olanlardan çok daha güçlü olduğuna inanıyorum. Hiç şüphesiz, katlanmak zorunda kalabileceğimiz eziyetlerin beden ve zihin üzerindeki etkileri, en tecrübeli zevk düşkününün aklına gelebilecek herhangi bir hazzın etkisinden ya da en canlı imgelemin, en sağlıklı ve çok hassas ölçüde duyarlı bir bedenın tadına varabileceği hazdan daha fazladır (Burke, 2008, s. 42).

Acının ölümle sıkı bir bağı olduğunu düşünürsek ancak ona bir mesafeden bakarak hazzına ulaşmak mümkün olmaktadır. Mesafe kaybı hazzın şiddetini düşüreceği gibi akıl yürütmeyi de engellemektedir. Saplantı haline gelen bu istek sebeplerini ne kadar şiddetli bir birine bağlar ise sonucu bireyin ‘*şaşkınlığına*’ sebep olmaktadır. Ve Burke’ye göre şaşkınlık, ruhun tüm hareketlerinin kısıtlandığı veya engellendiği bir ruhsal felç sürecine karşılık gelir ki artık her şey dehşete dönüşmüştür, birey artık kontrol odasında değildir. (Burke, 2008) ‘Yüce’yi böylesine

güçlü yapan ilk etkisi şaşkınlık, ikincil etkileri ise hayranlık ve saygı olarak açıklanabilmektedir.

O halde öznenin kaybı ve bu duruma sebep olan temsiliyetin yaşamış olduğu bozulmalar tekinsiz ve yüce arasında bir ortaklığa zemin hazırlamaktadır. Acı ve güzelin yaşatacağı haz düşünülürse acının hazzı daima üstündür. Burke, ölüm korkusunu ve ölmeyi yücenin en üst noktasına koymaktadır. Öznesi olmadığı kederi biraz uzağından izleyebilmenin aslında hazzı olabileceğini belirtmiştir. Bir tehlikenin veya kederin öznesi olmadığınız zaman duygusal bir bağ kurmadan ve empatiye ihtiyaç duymadan gözlemlenebileceğini işaret etmektedir. Böylelikle bireyin yaşadığı gerginlik ve stres Robinson'un yüceye atfettiği '*korku verme, esir etme ve sonuçta kontrol gücü*' (Robinson, 2016, s. 54) olarak tanımladığı içkin güçler eşliğinde bireye ait olmayan olarak ifade edilmektedir.

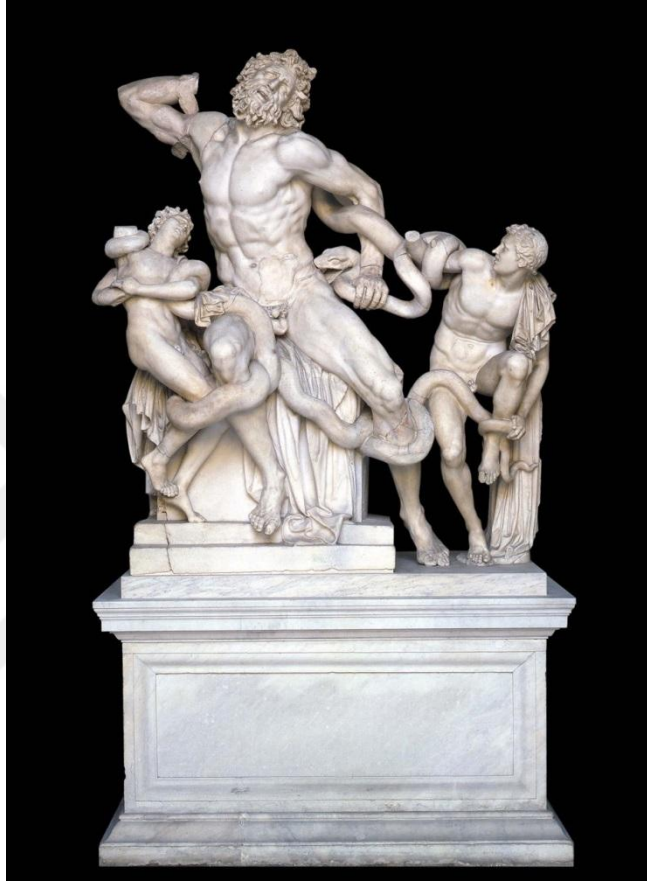
Bu durumun sanat eserleri aracılığı ile izleyicisine ulaştığı noktada sanatçı izleyicisini acı, korku ve benzeri duygulanımların içerisine bırakmaktadır. Sanat tarihinde bu durumun bir çok örneği ile karşılaşmak mümkündür. Örneğin;

Laocoön ve Oğulları isimli antik dönemin ünlü heykelinde anlatılan Poseidon'un gönderdiği yılanlarla cezalandırılan ve acılar içinde kıvranan baba ve oğullarını izlemek, sanat aracılığıyla o korkuyu içinde hissetmek Burke'nin bakış açısıyla baktığımızda keyif verici bir his yaratmaktadır. Mitolojideki ve tek tanrılı dinlerdeki mitlerde tanrı kavramıyla betimlenen birçok tema da Laocoön ve Oğulları'nda olduğu gibi korkunun yüceltilmesiyle ilgilidir. Hristiyanlığı konu alan dini resimlerde İsa'nın ve müritlerinin çektiği acılarının görselleştirilmesi ve bunun sanat aracılığı ile estetize edilerek

kutsanması Burke'nin yüce üzerine söylemlerini doğrulamaktadır (Erdoğan, 2017, s. 2432).

Resim 1

Laocoön ve oğulları Antiphantes ve Thymbraeus



Not. Mermer Heykel, 1506 yıllarında Roma'da bulunmuştur, Vatikan Müzeleri, Vatikan

Kaynak: (02.03.2020) tarihinde

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html> adresinden alındı.

2.3. Huzursuzluk ve İğrençlik

“Belirli bir kışkırtma yokken bile, olmayan tehlikeleri aradığım huzursuz bir endişe hali içindeyim; bu durum benim için en ufak dertleri sınırsız derecede büyütüyor ve insanlarla ilişkiyi çok zor hale getiriyor”
(Schopenhauer, 1988, s. 28).

İnsan özgürdür. Kararlarında ve yaşamında tıpkı Sartre’ın tanımladığı gibi *‘terkedilmiş insan’* olarak anılmaktadır. İnsan ancak özgür olduğu müddetçe kararlar verebilecek ve sorumluluk alabilecektir. Bu süreçte insanın içinde bulunduğu kendi kararlarıyla başa çıkma ve konuşabilme yetisi onu meydana getirdiği bireye dönüştürecektir. Sartre’ın insanları, hareketlerinde özgür olduğu kadar esaretini de kendi özgürlüğü içinde yaratmaktadır. Sartre’a göre Tanrı insanın kurtarıcısı ya da destekleyicisi olarak görülmez. Birey verdiği kararların sonucunda cezalandırılmanın ya da ödüllendirilmenin karşılığını bir başka dayanaktan alamayacaktır. Özgür iradesiyle yapıp ettiklerinin sonucunu karşılayacak olan yine bireyin kendisidir. Sartre bu özgür olma durumunu şöyle anlatır: “Başka bir dünya seçemez miydim kendime? Ben gerçekten özgür müyüm? İstedğim anda, istediğim yere gidebilirim. Beni hiçbir güç durduramaz, ama bu daha korkunç, demir parmaklıkları olmayan kafeste gibiyim” (Satre, 2009, s. 113). O halde insan zorunlu gelen bir özgürlüğün sonucunda yarattığıdır diyebiliriz. Bu durum varoluş felsefesinin ana iddiasını da karşılamaktadır. İnsan ne ise özü de aynıdır. Sartre’ın yaklaşımlarında mutlak özgürlük ile gelen insanın yalnız kalmış insanın sorumluluk duygusu onu *‘bulantı’*ya iter. İnsan verdiği kararların, seçimler yapmak zorunda kaldığı anların sonuçlarına katlanacağını bildiğinde dayanılmaz bir acı içinde olmaktadır. Sartre gibi birçok yazar

ve düşünür de bu sorumluluğun ağırlığını acı ve benzeri (huzursuzluk, ağrı, korku ve kaygı) kavramlarının da içinde olduğu yorumları ile tanımlamaktadır. O halde bulantı, bir sürecin sonu ya da sonucu değil tüm bu sorumlulukların getirisi ve kaçınılmazdır.

Kierkegaard, Sartre'ın aksine Tanrı'yı yok saymaz. Varoluşçu bütünlüğün ve bu bütünlüğü açıklamanın tek yanıtını Tanrı'da bulmuştur. Kierkegaard için de varoluş özden önce gelmektedir. İnsan varoluşun merkezinde yer alır ancak tek başına değildir. Seçimlerinin sonucu bireyin yaşamını belirlemektedir. Bireyin içinde bulunduğu bu çıkmazda kurtarıcısı Tanrı görülmektedir. Özün oluşumunda iki farklı yolu izleyen varoluşçu düşünürlerin anlatımlarında da karşılaşacağımız üzere insan ister Tanrı ile ister tek başına meydana getirdiği ve sürekli bir değişimin içine bıraktığı yani yarattığı birey ile (kendisi ile) ilişki içindedir. Her iki durumda da benliğin oluşumunda birey yaşantısını da yanında taşır. İnsan tüm bu seçimlerini ve sonuçlarını yaşarken bir önceki deneyimini sürekli hatırlar veya tekrarlar. Korku, kaygı gibi açıkladığımız kavramların ben içindeki parametreleri bu defa haz, zevk, iğrenme gibi duyguları da içine almaktadır. "İğrenme; kişilerin kendilerine zarar verecek toksik veya hastalıklı şeylerden uzak tutmasını sağlamak için evrimleşmiş bir duygudur" (Aral, Sevi, & Karakulak, 2016, s. 529). İlk olarak koku ve tat alma duygusunun bir ifadesi olarak hatırlanan iğrenme, ideolojik, kültürel ve benzeri bir durumda da meydana gelen farklılıkların reaksiyonu olabilmektedir. Mide bulandırıcı bir kokudan, bozulmuş bir gıdanın tadını almaya kadar fizyolojik tehlikelerden kaçınmak için insanın göstermiş olduğu reaksiyon, onun kendisini korumasına yardımcı olmaktadır. Kültürel farklılıklar, deneyimler, ırk, din ve daha birçok konuda birey tikslenme halini iğrenme duygusu ile tarif edebilmektedir. Bedenin dış dünya ile olan ilişkisinde bir mesafe ölçer olarak görülebilmektedir. Mesafe, bireyin belirlediği

sınırlara müdahale etmeye başladığında tiksinti duyma hali başlayacaktır. İnsanların arzuları olma arzusu ve gerçek arzuları ve iğrenmenin kültürel evrimi gibi konularda araştırmalar yapan Paul Rozin bu sınırı bireyin ahlaki olarak reddettikleriyle örnelemektedir.

Birçok araştırma bireyin iğrenme duygusunun şiddeti ile bireyin öteki diye adlandırabileceğimiz tutumlarında meydana gelen ilişkisini incelemektedir. Biyolojik anlamda dört veya beş ana duygudan bahsedilirken, Robert Plutchik sekiz ana duygunun olduğunu savunmuştur. Ve iğrenme; Plutchik'in "*Wheel of Emotions*" tablosunun da yer aldığı "*Emotions and Life*" adlı kitabında bu sekiz ana duygudan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Plutchik tanımlanmasının zor olduğu 'duygu'yu dünya ile birey arasındaki iletişimde bireyi bilgilendirmek ile görevlendirmiştir. Birincil duygular bileşiminde ve/ya yakınlaşmasında, üzüntü ve iğrenmenin pişmanlık, iğrenme ve öfkenin hor görme fonksiyonlarına karşılık geldiği "*Duygu Çarkı'nda*"; iğrenme ve beklenti; kuşkuculuk, korku ve iğrenme; utanç duygularına karşılık gelmektedir. (Plutchik, 2003)

Psikanalist, yazar Julia Kristeva ise iğrenmeyi; kendi alanlarını oluşturmuş içeriden veya dışarıdan kaynaklandığını düşündüğü, daha önceden tarif edilemez ve beklenilemez karanlık bir isyan olarak tarif etmektedir. Tehdit daima yakınında ya da içeridedir ve fakat öngörülemez. Kristeva'ya göre iğrenç olan; dürtü, spazm, sıçrama ve benzeri adlandırdığı duygu ve düşünceler ile anlatılabilir ama hiçbir zaman sezilebilen bir nesne (ob-jet)¹ olarak görülmemektedir (Kristeva, 2014, s. 14).

¹ Korkunun Güçleri kitabında; 'nesne', ob-jet'nin karşılığı olarak kullanılmıştır. Ancak Kristeva objet sözcüğünü, ob-jet şeklinde yazarak, jet ile jeter yani atmak fiiline gönderme yapar; sözcük Latince'den gelen ob- önekiyle önde ya da karşıda duran şey anlamını kazanır.

Kristeva, iğrencin ‘ben’ ile olan sürecini bir savaşıma durumu ile anlatmaktadır. İğrencin ben’den yardım istediği ya da onu yarı yolda bırakarak bir şaşkınlığa ya da bozguna uğrattığı noktada ben kendini artık başka bir yerde aramaktadır. Bireyin bu süreçte yaşadığı kendini gücünün doruklarında deneyimleme halidir. Bu deneyimin doruk noktası ancak ben’in kendisinden iğrenmesi ile mümkündür. Bu durumda bir eksilme söz konusudur. Ancak Kristeva ‘eksiklik’ sözcüğünün yeteri kadar vurgulanmadığından ve psikanalizin de bu durumu yalnızca kalıplaşmış şekli ile ele aldığından bahsetmektedir. Psikanalizin ‘eksiklik nesnesi’ olarak kullanımını alternatif bir bakış açısı ile şöyle ele almaktadır: “Kişi bizatihi eksiklik deneyimini mantıksal olarak varlığın ve nesnenin- nesnenin varlığının- öncülü olarak tahayyül ederse (ki tahayyül etmelidir, çünkü burada temelleri atılmakta olan şey imgelemin işleyişidir), tek gösterilenin iğrenme hatta benlikten iğrenme olduğunu anlayacaktır” (Kristeva, 2014, s. 17).

Sanatçılar yıllar boyu bu kavramlardan yola çıkarak çalışmalar üretmektedir. İzleyicisine dönemi içerisindeki anlayışlara bir yenilik getirmek üzere gerçekleştirilen Whitney Bienali’nde (1993) yer alan çalışmalar “Abejct art: Amerikan sanatında iticilik ve arzu” olgularının etrafında şekillenmiştir. Amerikan sanatı terminolojisinden sorumlu önemli sergilerden olan Whitney Bienali’nde ‘bedensel çöp’ün ön plana çıktığı ve ‘bedensel sınırlar’ın işlendiği çalışmalar izleyicisinin hayli yoğun ve tekinsiz duygu aktarımları deneyimlemesine sebep olmuştur. Robert Rauschenberg, Andres Serrano, Robert Mapplethorpe, Kiki Smith, Yayoi Kusama, Mike Kelley, Cindy Sherman ve daha birçok Amerikalı sanatçının yer aldığı bienal, tecavüz, ölüm, dehşet, vücut parçaları, dışkılar gibi materyal ve kavramları kullanarak ‘psşik travmaları’ yeniden canlandırmak üzere düzenlenmiştir.

Performans sanatçısı Carolee Schneemann 1975 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansta sanatın göstermiş olduğu estetik güzel olan dışında bir yaklaşımla iğrenç ve korkutucu olanı anlatmak istemiş, ‘regl kanı’ üzerinden bir anlatım gerçekleştirmiştir. Ataerkil toplumlarda iğrenç, kirli olarak kabul gören olguyu reddetmiştir. Sanatçı çalışmalarında Kristeva’nın kadının varlığı üzerine düşüncelerinden yola çıkmış ve performansına Cezanne’ın “O Çok Başarılı Bir Ressam” kitabından bölümler okuyarak başlamıştır. Bu başlangıcın resim sanatına ve sanatçı olgusuna göndermeler içerdiği gözlemlenmektedir. Sanatçı, vajinasına yerleştirilen, üzerinde metinler yazılı kâğıt tomarını izleyiciler önünde okumuştur.

Resim 2

Carolee Schneemann, *"Interior Scroll"*, 1975



Not.

Kaynak: (02.03.2020) tarihinde <https://www.phillips.com/detail/carolee-schneemann/EX010719/26> adresinden alındı.

Schneemann bu performansında erkek egemen kültürde kadının kendi bedeninin erkek tarafından tanımlanmasına karşı çıkmaktadır. Cinsel organın ve bedeninin canlı, erotik ve performatif olduğunu vurgulamak istemiştir. Sanat tarihi erkeklerin yarattığı çıplak kadın imgeleriyle doludur. Bu imgeler erkeğe göre oluşturulan edilgen sessizlik içindedir. Oysa bu performansta sanatçının çıplak olması, sadece kendisi için çıplak olmadığını ve görünmeyeni açık etmekle birlikte, kadının kendi bedenine yakınlığını engelleyen eril bakış açısına da bir karşı geliştirebilir. Performansta beden yüce nitelikleri arasında sayılan güçlü, rahat durumundadır. Bu durum kadın izleyicide güçsüzlük yalnızlık duygusu yerine birliktelik duygularını geliştirir. Schneemann'ın bu performansının izleyiciyi rahatsız, huzursuz eden yanı, sanatçının cinsel organından çıkarılan kağıdın ele alınarak gösterilmesidir. Saklanmış olanının saklanmış olması gerekirken tersine gösterilerek karanlık alandan çıkmıştır. Kadının, kendi cinsel organını bile nasıl tanımlayacağı erkek tarafından belirlenmiş ve kadının da buna uyması gerekirken, sanatçı isteminin dışına çıkmıştır (Akkol, 2018, s. 1359).

Post-modernizmde kültür tartışmalarının ve kimlik sorunlarının tartışabilirliği, beden politikaları ile felsefe ve sanatta kendini göstermeye başlamıştır. Bataille'nin tanımladığı abject'i, Kristeva iğrenç sanat olarak günümüze taşımıştır. "Bu konu bedenin safralarından toplumun safralarına uzanır: lümpenler, fahişeler, caniler, serseriler, aylaklar, istenmeyenler, dışlananlar, 'ötekiler'. "Toplumsal zillet", faşistlerin 'ötekileri' zelil sayan ırkçılığının incelenmesinde de önem kazanır" (Artun, 2015).

Öteki'nin çöküşe geçtiği dünyadan bahseden Kristeva, babanın toplum düzeninde güvenliği sağladığı konumda artık bir krizin olduğundan bahsetmektedir. Lacan'ın '*Babanın Kanunu*' diye adlandırdığı, toplum düzenini inşa eden kurallar artık

çökmüştür. Bunun sonucunda dünyada sanatçı artık iğrenç olanı bastırmamalı veya görmezden gelmemelidir. Travmanın yarattığı acıyı irdelemek ve bu acının geçmişini sorgulamak zorundadır (Akkol, 2018, s. 1356).

Kristeva'ya göre öznenin bedenle arasındaki diyalogu dilsel yönden de süreklilik göstermektedir. Bu nedenle iğrencin nesnesi aslında yıkım anlamına da gelmektedir. Bu nesne uzaklaştırılabilmesi adına yeteri kadar küçük ve sıradandır. Onu anlamlı kılan ise bastırılabilir olduğu kadar, mutlak varlığının da kabul edilişi olarak görülmektedir. İğrencin harekete geçirdiği bu huzursuzluk ve irkilme hali yücenin dehşete düşüren haz duygusu ile de benzerlik göstermektedir. İğrencin etkisinden kaçınmak bir bastırma, kaçma, uzaklaşma hareketine dönüşmektedir. Kristeva'nın dışkı ve çöp gibi örneklemeler ile açıkladığı iğrencin nesnesi Lacancı anlamda da iğrenci konumlandığında artık nesne etkisini yitirmeye başlamaktadır.

Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset (cadare, ölmek, düşmek), onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde alt üst eder. Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma halimin sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır. Bu atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin tamamen sınır ötesine geçtiği, ölüye, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder.

- Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayırlamadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atılandır. Hayali tuhafılık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmayı başarır (Kristeva, 2014, s. 16).

2.4. Acı

İnsan korku, kaygı ve benzeri duygu durumlarında verdiği tepkilerinin değişkenliği gibi acıda da farklı tepkiler vermektedir. Yaşam alanları, yaşama şekli, inançları, travmaları ve acısına yüklediği anlamlar, acı karşısında bireyin göstereceği tepkinin hassasiyet ve karşılık verme şiddetini belirler. Anatomi ve fizyolojinin açıklamak için yeterli kalmayacağı durumda sosyal ve kültürel durumları hatta içinde bulunduğu an ve ortama göre değişkenlik gösteren acı eşiğinde birey, bu durumu her defasında da aynı karşıla(ya)mayacaktır. Barthes, *'Camera Lucida'* kitabında annesinin ölümünden sonra karşılaştığı 'anne' olgusunu ve kendi annesini çağrıştıran fotoğrafları ve yas döneminde acı ile olan bağını:

"Proust'un Anlatıcı'sı gibi, "yalnızca acı çekme üzerinde değil, ama çektiğim acının özgünlüğüne saygı duyma üzerinde de ısrar ettim" diyebilirdim; çünkü bu özgünlük, O'ndaki indirgenemez olan, bu yüzden de sonsuza dek yiten şeyin yansımasıydı. Yasın yavaş yavaş çalışarak acıyı sildiği söylenir; ben buna inanamadım, inanamam; çünkü benim için zaman kayıp duygusunu yok eder (artık ağlamam), hepsi bu. Ancak gerisi için her şey donup kalmıştı. Çünkü yitirdiğim şey bir biçim (Anne) değil, bir varlıktı; bir varlık da değil, bir nitelikti (bir ruhtu): zorunlu olan değil, yeri doldurulamaz olandı. Anne'siz yaşayabilirdim (hepimizin er ya da geç yaptığı gibi); ama geriye kalan yaşam kesinlikle ve tümüyle iyileştirilmez (niteliksiz) olacaktı" (Barthes, 1996, s. 73) diyerek anlatmaktadır.

Acı deneyimi, yas ve sonrası bireyin çevresinde bulabildiği yatıştırıcı ve destekleyici unsurlar da bireyin acıya karşı gösterdiği tepkide etkindir. Acının mahrem bir olgu olması kadar sosyal ve kültürel bir olgu olması da yadsınamaz. Aristoteles anlayışında heyecanın özel bir tasviri olarak kabul gören 'acı', Descartes

ile birlikte bedenin harekete geçirdiği bir duyum olarak tanımlanmıştır (Breton, 2010). O dönemde bireyin acısını yaratmadaki etkinliği belirlenemez olandır. Acı yalnızca duyuların yoğun olarak uyarılmasının bir sonucu olarak görülmüştür. Biyoloji, psikoloji ve felsefe acının ve etkilerinin insan merkezli ve acı merkezli değişkenlerini yıllarca araştırma konusu edinmiştir. Freud ve Breuer ise duyu bozuklukları ve ruh karışıklıklarının yoğun olduğu anda bilinçdışı tepkilerin etkin olduğunu savunurken nörolojiye oldukça karşı gelmişlerdir. İnsanın yalnızca sinirler ile meydana gelmediğini, insan beyninde biyolojik etkinliğinin zayıf bir uzantısı olmadığını hatırlatırlar. (Freud & Breuer, 2013) İnsan bedeni ve organları acıyı hafızaya almak ve hatırlamak konusunda hızlı ve yoğun bir tepki gösteremez. J.Sarano ise acıyı bir işlev olarak görmez. Onu işlevin zarar görmesi olarak tanımlamaktadır. Bireyin bedenine aldığı hasarlar dışında ruh dünyası ile yaşadığı hezeyan, ben'in yalnızca kendi ile deneyimlediği duygusal bir deneyimdir acı. Bir acı ya da ağrı sırasında ve sonrasında sembolik bir yatıştırma bu deneyimi yok sayacağı gibi, belirsiz ve daha da şiddetli bir hasara dönüşmesine de sebep olabilmektedir. Kristeva, özne ile acı arasındaki bağı Celine'in eserlerinde huzursuzluk temelinde ele almaktadır.

Öznenin yeri olarak acı. Öznenin özne haline geldiği, kaostan farklılaştığı yer. İçerisi ile dışarısı, ben ile öteki arasında varlığına dayanılmaz kor halindeki sınır. İlk ve geçici el koyma: "Acı", "korku" gibi anlamın duyulara, "mahrem"in "sinirler"e doğru kaydığı doruğu hedefleyen nihai sözcükler: Huzursuzluk olarak varlık (Kristeva, 2014, s. 179).

Postmodern sürecin başlamasının ardından Fluxus akımı ile etkin hale gelen performans sanatı 1970 yıllarında hızla güçlü bir konuma yerleşmiştir. Birçok sanatçının kendi bedenini kullanarak izleyici ile arasındaki mesafeyi kaldırmak

üzerine kurulu performansları izleyicisini de uyuşukluktan çıkarmayı hedeflemektedir. Sanatçılar bu performanslarda sınırları zorlamayı tercih ederek hem izleyicisini sarsmak hem de beden ve ilişkileri üzerine düşünmelerine zemin hazırlamak amacındadırlar. Bu performanslar zaman zaman izleyicisinde korku, gerginlik gibi duygu durumlarına yer verse de zaman zaman beden üzerinde acı ve iğrenç temaları barındıran performanslar ile tiksinti, huzursuzluk gibi itkilere de yer vermektedir. Beden performanslarını gerçekleştiren sanatçıların bazıları bir süre sonra sanatın merkezinde yer alan zevk yerine acının merkezinde performanslar gerçekleştirmiştir.

1939-1990 yılları arasında yaşamış, feminist sanatın başlıca temsilcilerinden, Fransız sanatçı Gina Pane, güzellik ve zevkin karşılığı olarak gündeme gelen kadın bedenini hasarlı veya hasar alacak, travmatik ve yara kavramları ile birleştirdiği performanslar ile yeniden tanımlamak istemiştir. Pane, heykel ve enstalasyon çalışmalarından sonra kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performanslarında çalışmalarının bir tiyatro gösterisi gibi algılanmaması için beden sanatı tanımını kullanmıştır. Gina Pane'in kendi bedeni üzerinde yakarak, keserek, bedenini ağır ve sancılı durumlar içinde bırakarak sergilediği performanslarında acı artık bir nesnedir. Fiziki bir acı söz konusu olduğunda kanı bir anımsatıcı olarak kullanmış ve bu durumun bir ceza, cezalandırma veya işkenceye maruz kalmanın anlatımı ile ilişkilendirmiştir. Pane için kan, acının dönüştürülmemiş bir görüntüsünü ifade etmektedir. Kan, hangi dilde veya yol ile anlatılırsa anlatılsın olumsuz ve acıyı anımsatacak bir anlam taşımaktadır. Öte yandan izleyicisi için hayli dehşete düşürücü ve göz ardı edilemez duyguların harekete geçmesine sebep bir konumla karşılaşır. Çünkü acı, kan ve mesafesiz bir konumdan izleyicisine

gösterilen travma ve yaraların dayanılır bir seyri hiçbir zaman olmamıştır (Akkol, 2018).

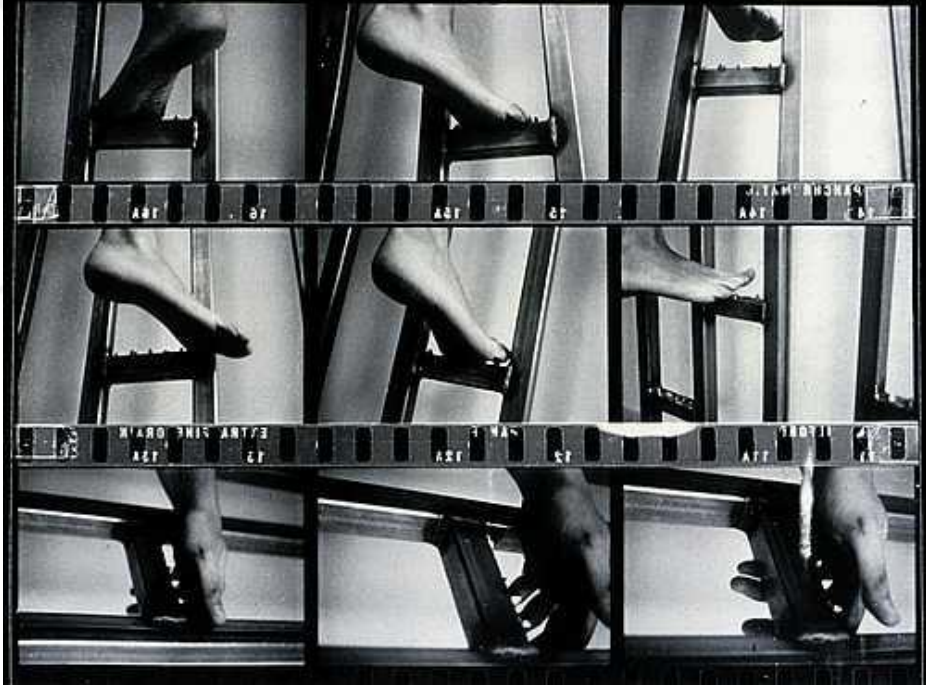
1968 olayları Pane'in çalışmalarında dönüm noktası olmuştur. Huzursuzluk ve ötekileştirmeye olan ilgisini yaygın toplumsal cinsiyet endişelerini de merkeze alarak performanslarına yansıtmıştır. Öğrenci ayaklanmaları, savaş sonrası ve birçok politik karşı duruş konularını oluşturmuştur. Tüm bu anlatımları boyunca herhangi bir siyasi duruşa ya da partiye katılmamıştır. Sosyal eleştiri teorisinin ötesine geçebilmek için kullandığı performans dili ve konuları izleyicisinin de yüzleşmesi gerektiği soruları ve cevaplarını açıkça ve dehşetle sorgulatmıştır. Anlatımlarının amacı ortak acıların dışsallaştırılmasını ve sorular sorulmasını sağlamaktır. Pane, bedenine acı vererek yarattığı yara ve ağrıların feminizmin gelişmiş tartışmaları için mutlak olduğunu savunmuştur. Kristeva'nın kadına dair düşüncelerini toplumsal cinsiyet olarak değil sosyal bir konum olarak kullanmıştır. Ayrıca performanslarında alt metinleri Elaine Scarry'nin acı içindeki bedenin sosyal ve politik sonuçları hakkındaki teorilerini destekleyici anlatımlar taşımaktadır.

1971 yılında gerçekleştirdiği '*Unanesthetized Escalation*' (Anestezisiz Tırmanış Eylemi) performansında sanatçı fiziksel acı, organik acı ve ahlaki acı'ların endişelerini anlatımına yansıtmıştır. Yaklaşık 30 dakika süren performansında, çıplak el ve ayakları ile sivri uçları olan metal bir yapıya tırmanır. Keskin metal blokları olan yapı, Pane'in tırmanmasına yardımcı olduğu kadar her hareketinde vücudunda derin yaralar açmak için tasarlanmıştır. Performans boyunca Françoise Masson fotoğrafları ile belgelemiştir (Voss, 2014, s. 38). Her fotoğrafta el ve ayaklarında oluşan parçalanmalara ve kesilme anlarına detaylıca yer verilmiştir. Kadrajlarda bedenin görülmediği ve yalnızca bedensiz el-ayakların yer aldığı hareketler kadın bedeninin fetişleştirildiği düşüncesine göndermeler

yapmaktadır. Pane'in yaşadığı acı ve ağrı, Vietnam Savaşı ve 1968 olaylarının yaşattığı acı ile özdeşleşmek maksadı taşımaktadır. Bu fikirle vücudunun her bir parçası ile oynamaktadır. Bu nedenle parçalar, politik ve her yerde var olanı değil, kişisel ve psikolojik olan hasarları da vurgulamaktadır. Keskin materyaller üzerindeki bu yapıya tırmanış Vietnam'daki Amerikan tırmanışını sembolik olarak anlatır. Acının dayanılmaz bir hal aldığı anda performans son bulmuştur.

Resim 3

Gina Pane, “Unanesthetized Escalationé”, “Anestezisiz Tırmanış Eylemi”, 1971



Not.

Kaynak: (14.02.2020) tarihinde

<http://www.artandpoliticsnow.com/2014/04/feminism-and-performance-joan-jonas-and-gina-pane/> adresinden alındı.

Gina Pane'in yanı sıra birçok sanatçı beden ile acı arasında bir ilişki kurarak izleyicisi ile kendini karşı karşıya bırakmıştır. Anlatılarının merkezinde tüm bu kavramların yer aldığı ve alt metinlerinde izleyicisine mesafesiz bir alandan düşüncelerini aktarmak isteyen sanatçıların yaklaşımları Lea Vergine'nin 'Dil Olarak Beden' adlı makalesine de konu olmuştur. Vergine, ben'in tüm olasılıkları göz önünde bulundurarak performans sanatçısının bedenini çok yönlü ele alışını analiz etmektedir. Bu detaylı kıyaslamamanın sonucunda Vergine'e göre bedenin çırılçıplak bırakılarak dünyaya yeniden gelme hakkını elde ettiğini söyler. Beden üzerine kalıplaşmış toplumsal fikirlere bir karşı duruş, yeniden sorular sorma ve yüzleşme olanağı vermek isteyen sanatçılar Vergine'in bu düşüncesi ile anlatımlarını aktarmak istemiştir (Acun, 2013).

Orlan ise 1977 yıllarında başladığı eylemleri ile toplumsal kimlik sorgulamalarına, toplum içerisinde kodlanmış kimlik yapılarına, kadın bedenini nesneleştiren arzu politikalarına, erkek egemen dünyanın altında kalan fikirlere sorularını sordurmak ve cevapları ile yüzleştirmek hedefi ile performanslar gerçekleştirmiştir. Resim ve performansların yanı sıra sinemanın anlatım dilinde de kendini konumlandıran ve korku, kaygı, gerginlik benzeri duyularla karşılık bulan bu çalışmalar kapsamında Orlan'a performans ve sinema alanında birlikte bakılabilmektedir. Teknoloji ve bilimin dehşet verici sonuçlarını anlatan Mary Shelley'nin 'Frankenstein or The Modern Prometheus' isimli romanı birçok kez sinema filmlerine konu olmuştur. Orlan da performansları aracılığı ile bilim ve teknolojiyi ağır bir eleştiriye maruz bırakmıştır. Ve Frankenstein yine gündeme gelmiştir. 'Carnal Art' adını verdiği performanslarının birçoğu kendi bedeni üzerinde uygulanan estetik operasyonları canlı yayınlar aracılığı ile göstermektedir. Lokal anestezi ile gerçekleşen operasyonlar naklen yayınlandığı gibi video ve fotoğraflar ile de belgelenmiştir. Ben

ile medyanın diyalogunu, teknoloji ile mutlak kılınmaya çalışılan imaj, ilişkiler ve sınırları üzerinden sorgulamaktadır. Sanatçı, performanslarını ‘The Reincarnation of Saint Orlan’ ismi altında toplamıştır. Kadın bedeninde zorunlulukmuş gibi gösterilen ve doğal bir parçası haline getirilmeye çalışılan estetik operasyon dayatmasını irdelemektedir. Böylelikle Orlan Antik Yunan’dan bu yana ideal güzellik olarak tanımlanan ölçütleri dayatan Batı sanatını da sorgulamıştır” (Balsamo, 1992). Birçok göndermeye sahip olan performansları hakkında Orlan “Sanat pis bir iştir ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda (Akman, 2006) yorumunu yapmıştır. Ve anlatımlarında kendi vücudu üzerindeki performansları ile gündemdedir.

Orlan’ın daha önce bahsetmiş olduğum Gina Pane ya da birçok performans sanatçısından ayrılan özelliği ise Pane ya da diğerleri gibi acıyı bedeninde hissetmekten çok, lokal anesteziye başvurarak acıyı daima bedeninden uzak tutmak üzerinedir. Orlan için morfin kutsaldır. Böylece beden acı eşiğini atlamış olacak, özgürlüğünü kazanacaktır. Kubilay Akman ‘Kırılan Ten’ isimli makalesinde Carnal Art kuramını uygulayan ve kuramsal/estetik alanda bu pratiklerin temsilcisi olarak gördüğü Orlan’ı konu alır. Barbara Rose ‘Carnal Art’ın anlatmak istedikleri için şu sözleri dile getirmektedir:

Toplumsal, kadın imgesini alıp geleneksel yolla ve ikiyüzlülükle, bakire ve fahişe şeklinde iki kategoriye ayırması”dır. Bu performanslar “operasyon tiyatrosu” olarak adlandırılmıştır. Rose, Orlan’ın anlatım yöntemlerini ve alt metinlerini göz önünde bulundurduğumuzda O’nun bir dahi olduğunu söylemiştir. Sanatı sanat olmayandan ayıran iki önemli kriter, kasıtlılık [intentionality] ve dönüşüm [transformation] Carnal Art’ta bir arada sunulur. Onun aykırı çalışmaları, bizi sanatı

sanat olmayandan ve normallığı delilikten ayıran sınırları yeniden düşünmeye zorlayan, estetik eylemlerdir; patolojik davranışlardan değil. Ameliyathane Orlan'ın stüdyosudur ve bedeni yalnızca yapıtı için kullandığı bir araç ve materyal değil, aynı zamanda yapıtın ta kendisi ve estetik otoritenin stereotiplerine direnişine hizmet eden bir metafordur (Rose, 1993, s. 81(2)).

Sanatçı performanslarında kalıcı cinsiyet değiştirme ve benzeri operasyonları geçirmediği için Orlan'da sürekli bir dönüşüm söz konusudur. Operasyonlar değiştirilebilen ve değiştirilemez olanı daima sorgulamak üzere en ince ayrıntısına kadar kurgulanmıştır ve lokal anestezi sayesinde Orlan tarafından yönetilir.

Deleuze, Foucault ve Baudrillard'ın birçok yaklaşımı Orlan'ın soruları ile ortak ve yakın anlatımlara sahiptir. Parçalanmış kimlikler, bölünmüş ben-lik, kimlik çokluğu ve ben'in huzursuzluğu bunlardan bir kaçıdır. Orlan tüm bu süreçler sonunda soruların her birini bedeninde toplamıştır. Sürekli görünür kıldığı performans belgeleri ile soruları yeniden sorar. Orlan'ın bedeninde topladığı farklı kimlikler ile ortaya çıkan yeni beden bu noktada Frankenstein'in yarattığı ile oldukça benzemektedir. Orlan 1990 yılındaki bir fotoğrafı ile Frankenstein'in Gelini'ne de bir gönderme yapar. Fotoğrafta kullandığı peruk Frankenstein'in Gelini'nin peruğudur. Orlan, kozmetik ve tıp teknolojisine, yapay kimlik ve sahte bedenlere duyulan arzunun bir karşıt duruş simgesi olarak görülmektedir. Mary Shelley'nin yarattığı Frankenstein öteki sayılan, dışlanmış, iğrenç, kadın ve erkek kadvralarından alınmış organlar ile birleştirilmiştir. Frankenstein'ı korkunç yapan bu organların bir araya getirilmesi için dikilirken oluşmuş yara izleridir. Yaratık, izleyicisine hem benzer hem de onunla ayırır. İzleyiciyi ölü bedenlerden alınan parçaların bir karaktere dönüşmüş olması iğreti eder. Böylelikle Freud'un tekinsiz için belirsizliğin inşası çoktan bu

karakterde canlandırılmıştır. İzleyicinin bilincinde ayırt edilemeyen canlı/cansız ve ölünün yeniden canlanması tekinsizlik kadar korku duygusunu da beraberinde getirir. 19. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Frankenstein karakteri halen teknolojinin ve biyolojik bir çöküşün yansımasıdır. Orlan ve bedeni, halen tıp teknolojilerinin, dayatılmış güzelliklerin, kadın bedeni üzerinde yarattığı yeni ve daha yeni kadın bedenlerinin aslında bir erkek bedeni ve bilincine göndermeler yapmak üzere kurguladığı performansları ile bir semboldür.

Resim 4

Orlan, “Omnipresence”, 1993



Not.

Kaynak: (10.01.2020) tarihinde

<https://annalilydean.wordpress.com/2017/09/02/beauty-myth-the-questioned-pain/> adresinden alındı.

Resim 5

Orlan, “Omnipresence”, 1993



Not. Kaynak: (10.01.2020) tarihinde

<https://annalilydean.wordpress.com/2017/09/02/beauty-myth-the-questioned-pain/>
adresinden alındı.

3. TRAVMA VE BELLEK

Sözcük olarak ‘*açık delik*’ (open hole) anlamı taşıyan travma kavramının kelime kökeninin 1500 yıllarına dayandığı bilinmektedir ve etimolojik olarak Yunanca, Sanskritçe ve Persçe kökenli “tere” ile ilişkilidir. Sözcük bu anlamı ile vücudun herhangi bir yerinde oluşan delik, oyuk ya da düz bir halden delikli bir hale geçişini veya dönüşümünü “passing through” olarak anlatmaktadır. Fizyolojik olarak görülen bu değişim, dil ve anlatılarda metaforik yaklaşıma yansımaktadır. Antik travma anlatısını barındıran “tere” sözcüğü beden bütünlüğünde meydana gelen kırılma ve değişimi işaret etmektedir. Psikoloji biliminde yaygın şekilde kullanılan travma, fiziksel ya da ruhsal krizlere karşı bireyin çözüm üretemediği ya da dönüştüremediği durum sonuçları olarak görülmektedir” ((APA), 1994). Psikolojik ve duygusal olumsuzluklara yol açabilen, davranışsal ve ruhsal bozukluk ve dengesizlikleri temel anlamda etkileyen travmanın karşılaşımla sıklığı, travmanın şiddetini ve birey üzerindeki etkisini doğrudan etkilemektedir. Birey, geçmişin tekinsizliğini belleğinde hasarlı kodlamalar ile geleceğine aktarmaktadır. Bu aktarım gelecek üzerinde güvensizlik duygusunu ve sağlanamamış ruhsal organizasyonunu beraberinde getirmektedir. Bu olumsuzlukların bellekte kodlanma şekli yaşamsal faktörlere, kültürel, toplumsal ve benzeri birçok parametreye bağlıdır. Birçok psikolojik araştırmada da yer aldığı üzere bu olumsuzluklar sonucu stres, depresyon, davranış bozuklukları, geçmiş-şimdi-gelecek arasında bağ kuramama ya da travma sonrası stres bozukluklarına sebep olabilmektedir. J.L. Herman travmatik yaşantıların birey için, kontrol, bağ kurma ve anlam duygusu veren olağan davranış sistemini alt üst etmesinden bahsetmektedir (Akcan, 2018). Bu nedenle psikolojik travmanın, bellek ve belleğin yeniden inşası ile bireyin bağı arasındaki ilişki göz ardı edilememektedir. Öte yandan varoluşçu felsefe içerisinde Kierkegaard ve Nietzsche’nin penceresinden

baktığımızda bireyin anlamını sorguladığı deneyim ve acının olgunlaştırdığı birey olarak düşünmek mümkün hale gelmektedir. Dünyayı derinden etkileyen Birinci Dünya Savaşı ile psikolojik travma kavramı önem kazanmış ve üzerinde birçok araştırma ve yorum yapılmıştır. Bu durum travmanın psikiyatrik sonuçlarının ve süreçlerinin daha detaylı incelenmesini sağlamıştır. Bir diğer yandan tarifinin çok zor olduğu Holokost² için de bu denli derin ve sarsıcı travmanın temsili mümkün değildir. Holokost tartışmalarına dini kısıtlamalar getirilmiş olsa dahi, travma çalışmalarının temelinde “Derin travmalar, bilinç ve hafızanın geçici olarak yok edilmesi nedeniyle tüm temsilleri engellemektedir. ‘Travmatik olayların gerçek kaydı’ anlatı ve görüntülere erişemez” (Kaplan & Wang, 2004, s. 4).³ Cathy Caruth, temsilin olanaksızlığını travmatik bir deneyimin kayda alınması ve anlaşılır olmasının olanaksızlığı içerisinde bir karşılaşma anı olarak ele almaktadır. Böyle bir travmatik

² Holokost (Yunanca: Modern Yunanca), Adolf Hitler liderliğindeki Nazi Almanyası döneminde, Heinrich Himmler'in liderliğindeki SS (Schutzstaffel) güçleri tarafından işgal edilen sınırlar içerisinde yaklaşık beş buçuk milyon Yahudi'nin (kaynaklara göre bu ölü sayısı değişir) sistemli bir şekilde öldürüldükleri soykırım.

³ “Holokost ve benzeri felaketlerden (dünya savaşları, etnik savaşlar, modernizmin travması) kurtulmuş kişilerle yapılan çalışmaların yanı sıra bu tür çalışmalardan yola çıkan travma çalışmaları, edebiyat ve film çalışmalarına kaynak olan teorik ve metodolojik yenilikler içerir (Radstone 2001:10-11). Temel olarak dünya savaşları, Holokost gibi felaketlerle ilişkili olarak ortaya çıkmış olsa da daha geniş bir çerçevede modernizmin kendisiyle ilişkilendirilir (Kaplan ve Wang 2004: 3). Freud, insanın ben-sevgisini ve akılcı bilgisini zorlamış üç yıkıcı travmadan söz eder (Kaplan ve Wang 2004: 3): İlk travma, dünyanın keşfi, başka bir deyişle insanlığın yurdu olan yeryüzünün kozmik evrende küçücük bir parça olduğunun keşfi olarak açıklanabilir. İkinci travma, Darwin'in kuramı, sonuncu ise psikanalizin keşfi ile egonun kendi geçmişinin kaptanı olmadığını açığa çıkarılmasıdır. Kaplan ve Wang'a göre bu travmalar, modernlik deneyimi boyunca yaşanan “mutlak olanın kaybıyla” ilişkilidir”. (Kaplan & Wang, 2004)

deneyim temsili olmayan, anlatımı gerçekleşmemiş, tanıksız bir deneyim olarak düşünülmektedir. Caruth bu durumun olanaksızlık sonucu ortaya çıkardığı yeni bir dinleme ve tanık olma ediniminden bahsetmektedir (Caruth, 1995, s. 10). Bu durumun sebebini Van der Kolk ve Van der Hart'ın çalışmalarına referans göstererek bilinç ve bellekte meydana gelen geçici zarar durumu olarak ifade etmektedir. Travma sadece anlama müdahale etmez ya da onu etkilemez, aynı anda şiddet, kaygı, korku, bilinçsel şok gibi duygulara da sebep olur. Travma süresince beynin duygu alanı aktif, anlam üretme yetisi kapalı olmaktadır. Bu durumda travmanın belleği olumsuz anlamda etkilemesi ve bireyin kodlama ve geri çağırma sisteminin bireyde halüsinasyon, rüya gibi alanlarda tekrar travma ile karşılaşması söz konusudur. “Travmatik deneyim bedeni etkiler. Bellek bu durumu kodlayamayacak kadar yoğun olarak algılamaktadır. Böylece travma bireyin bedeninin bir formuna dönüşmektedir. Hafıza bilinçte bir yer bulmak için çabalar ancak bu durum travma sonrası olumsuz süreçleri doğurmaktadır” (Kaplan & Wang, 2004, s. 5).

Travmatik bir olayın bireyi etkileme şiddeti, bireyin durumu kodlama biçimi, travmatik olayın içeriği ve tekrar şiddeti gibi birçok parametreyi analiz edebilmek için her birinin ayrı ayrı ve birlikte değerlendirme yetisine sahip olunmalıdır. Geçmiş ile gelecek arasında, dönüştürülemeyen veya yeniden inşa edilemeyen bu olumsuz deneyimler bireyin şimdi ve daha çok geleceğini daima bir olumsuzluk altında tutmaktadır. Bu nedenle zamansallık çizelgesi en önemli değerlendirme ölçütü ve sonuca ulaşmada belirleyici olandır. Barca'ya göre; “Kötülüğün geldiği yer, daha kötüsünün gelme olasılığıysa, yas çalışması yapma imkânı bırakmayan bir travma vardır. Travma "olup bitmiş" bir saldırıdan ziyade, gelecek tarafından, gel-ecek tarafından, daha kötüsünün geleceği tehdidi tarafından meydana getirilir” (Barca, 2015).

Bireyin kendi kendine etkileri veya doğal yollarla deneyimlenmiş travmalar, fiziksel bütünlüğünü, yaşamını ve çevresini etkilemekle başlamaktadır. Bu durum etkilerini kültürel ve toplumsal bellek içerisinde de göstermektedir. Bu krizler ve travmalar gelişimsel (doğal), durumsal ve kompleks krizler-travmalar başlıklarında incelenebilir. Ergenlik dönemi, eğitim süreci, kariyer veya çalışma hayatı, evlilik, çocuk sahibi olmak ve yaşlılık dönemi gelişimsel travmalar için ana başlıklardır. İlişkilerde yaşanan sorunlar, işsizlik, trafik kazaları ve benzeri sakatlanmaların yaşandığı kazalar, herhangi bir uzvun kaybı, ani ölümler durumsal travmalara örnek verilebilir. Aile içi şiddet, taciz veya tecavüz, işkence veya şiddete maruz kalmak, savaş, terör, doğal afetler ise kompleks travmaların ana başlıklarıdır. Bu travmalar karşısında gösterilen tepkiler fiziksel, davranışsal, duygusal ve bilişsel tepkiler başlıkları altında değerlendirilmektedir.

Gottfried Helnwein, Nazi faşizminin zulmünü, acısını derinden hissedebilen, savaşın travmatik sonuçlarını izleyicisine de sorgulatabilen, yaşayan en önemli sanatçılardan biridir. Geçmişini evrensel bir sorguya dönüştürmüş, çalışmalarını cevaplardan çok sorular olarak görmüş sanatçı, ürkünç ve kaosu resimlerinde estetik bir dil ile ele almaktadır. Helnwein'in *'Head of a Child 18 (Mollie)'* çalışması büyük boyutu ile de dikkat çekmekte, kompozisyonu içerisinde izleyicisi ile birebir ve zorunlu bir diyaloga girmektedir. Resimde çocuk ana tema olarak ironik bir şekilde yaşlı bir ifadeyle yer almaktadır. Yüz ifadesi ve kullanılan renkler yaşanmışlığın arkasındaki kederi ve biriken kırgınlıkları kasvetli bir atmosfer içerisinde yorumlar ve izleyicisini öznenin travmatik olgusu ile baş başa bırakır. Sanatçı travmatik olguları ve yıpranmışlığı gündelik anlar içerisinde kesitler seçerek, şiddet ve çocuk imgesi ile birleştirerek tasvir eder. Karakterlerinin devasa boyutları onları izleyenler üzerinde kaygı ve endişe olgularına sebep olmaktadır.

Resim 6

Gottfried Helnwein, 'Head of a Child 18 (Mollie)', 2014



Not. Kaynak : (05.03.2020) tarihinde

<https://gottfriedhelnwein.tumblr.com/post/137551334894/head-of-a-child-18-mollie-2014-mixed-media> adresinden alındı.

Hitler döneminde saf ırklarına ulaşma çabaları ile engelli çocuklar da dâhil olmak üzere bilimsel deneylere maruz kaldıkları bilinen çocuklar ve yetişkinlerin ardından, Nazi sempatizyanı olarak bilinen H. Gross'un bir röportajı üzerine '*Lebensunwertes Leben, 1979*' isimli çalışmasını, tepkisizliğe bir tepki olarak yapmıştır. Gross röportajda, yalnızca işini yaptığını etik kurallara karşı gelmediklerini ve bu uğurda birçok çocuğu zehirleyerek öldürdüğünü dile getirmiştir. Helnwein'in resmi savaş yıllarında çocuklar üzerinde yapılan deneylerin açığa çıkarılmasını yansıtmaktadır. Elindeki çikolatadan zehirlenen çocuğun başı tabağın içine düşmüş

olarak tasvir edilmiştir. Sergilenmesinin ardından ülke çapında duyarsızlığa karşı ciddi anlamda tepkilerin gelmesini ve doktorun istifa etmesini sağlamıştır (Helnwein, 1979).

Resim 7

Gottfried Helnwein, “Lebensunwertes Leben”, 1979



Not.

Kaynak : (05.03.2020) tarihinde

https://www.helnwein.com/news/news_update/article_843-Lebensunwertes-Leben-Helnweins-open-letter-to-euthanasia-doctor-Heinrich-Gross_adresinden_alindi.

3.1. Hafıza

Geçmişin kaydedilmesi, ona geri dönerek anımsanması ve içinde bulunduğu zamanı etkilemesine sebep olan sistem hafıza olarak adlandırılmaktadır. Bellek alanı olmadan düşünce ve düşünme sistemi imkânsızdır. Bir deneyimin yeniden hatırlanması ve hareket planı, öğrenme yetisi veya iyi ve kötü olan tüm geçmiş, anı ve benzeri birikimlerin yeniden gündeme gelmesi mümkün olmayacaktır. Bir hafıza/bellek söz konusu olmasaydı, bireyin içinde bulunduğu her an biraz sonra geçmiş olacak ve hiçbir şekilde hatırlanmayan olacaktı. Sürekli yenilenen ve güncellenen belleğin yanı sıra belleğe kaydedilmiş ve süreklilik ile kullanılan bir bellekten bahsetmek de mümkündür. Örneğin bireyin kimlik bilgileri, bireyin dün ve bugünü arasında sürekli kullanılan ve bireye her an kendisine hatırlatmak zorunda kalmadığı sürekli belleğidir. Hafıza sisteminin yapısı ile bu yapıyı harekete geçiren süreçler birbiri ile bağlantılı olarak değerlendirilir ise doğru bir sonuca ulaşılabilir. Kodlama, depolama ve geri çağırma bölümlerinden oluşan sistem içerisinde farkları görmek mümkündür. Ancak bu farklar sistemin yapısını birlikte değerlendirmemize engel değildir.

Kodlama, hatırlanacak olan verinin hafızanın kabul edeceği şekilde bir çağrışıma dönüştürülmesi ve bellekte tutulmasıdır. Kodlama süreci hafızaya neyin nasıl depolanacağını tayin eder. Bellekte yerini alan bu veri aynı zamanda hangi durumda bu çağrışıma başvurulacağını da kaydeder (Tulving & Thomson, 1973).

Richard C. Atkinson ve Richard M. Shriffrin'in 1971 yılındaki yayınlarında da yer aldığı üzere hafıza sisteminin temel mimarisi ve depolama yöntemleri üzerine teorilerini incelersek çok depolu hafıza teorisyenlerine göre üç tip hafıza deposu incelenmektedir. Duyusal hafıza deposu, verinin alınma yöntemine göre oluşmuştur. Bu bellek beş duyu organı ile algılanma biçimidir. Kısa süreli hafıza deposu, kısıtlı bir kapasiteye sahiptir. Ve çağrışımlar da dâhil süresiz olarak silinebilir. Uzun süreli

hafıza deposu ise sınırsız bir kapasiteye sahiptir ve veriyi süresiz saklayabilir. Atkinson ve Shiffrin bu hafıza depolarının birbiri ile bağımlı çalıştığını belirtmektedir. Duyusal hafıza deposuna alınan verinin, kısa süreli hafıza deposunda işlendikten sonra bireyin kodlama ve seçiciliğine bağlı olarak bir kısmını uzun süreli hafıza deposuna kaydetmesini sağlamaktadır. Verinin uzun süreli depolanışı tekrar ve çağrışım kodlamalarının şiddetine bağlıdır. Kısa süreli belleğin kodlama evresinde duyusal kodları kullandığı ve uzun süreli hafıza deposunda kodlamanın anlama dayandığı söylenebilir. Bu noktada Broadbent'in teorik dikkat modeli, hafızanın çok depolu yöntemi için aslolanıdır. Geri getirme (çağrışım) ve unutmanın da bu sistemi kullandığını söylemek mümkündür. Klinik çalışmaların da bu teorileri doğruladığı görülmektedir (Atkinson & Shiffrin, 1971).

Hafıza teorisyenlerinin episodik ve semantik hafızayı birbirinden ayırt ettiği gözlemlenmektedir. Tulving önderliğinde yapılan bu ayrıma göre; semantik (anlamsal) hafıza gerçek bilgilerin bilinçli anımsamalarını içermektedir. Kurallar, genellemeler, genel kültür burada yer almaktadır. Yaşam içerisinde deneyimlerden soyutlaştırılmıştır. Epizodik (anısal) hafıza tam aksine bireyin hatıralarından oluşmaktadır. Tekrar sayısına göre bu bellekten herhangi bir verinin çağrışımı zorlaşabilmektedir. Bireylerin semantik ve epizodik hafızaları her bir bireyde farklılık gösterir. Tulving, hafızadaki bir verinin yokluğu nedeniyle hatırlanamamasını ve var olan bir verinin hafıza deposundan çağrışım dahi geri getirilememesini birbirinden ayırır. Tulving'e göre bellekteki verinin elde edilebilirliği ile onun kolay bulunabilirliğini ayrı tutmak gerekmektedir. O halde unutmanın en büyük sebebinin geri çağırma, çağrışım-anımsama başarısızlığı olup olmadığı sorusu akıllara gelebilmektedir. Tulving bunun için itemlerin ve ipuçlarının bireyin kodlama

yöntemleri ile bağıntılı olduğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla böyle bir başarısızlıktan bahsetmek güçleşmektedir (Tulving & Thomson, 1973).

3.1.1. Kolektif Hafıza İçerisinde Hatırlama ve Yeniden Unutma

“Belleğin yaşamlarımızı yapan şey olduğunu fark etmek için, parça parça da olsa, belleğinizi yitirmeye başlamanız gerekir. Belleksiz yaşam, yaşam değildir... Belleğimiz; tutarlılığımız, aklımız, duygumuz, hatta eylemimizdir. Onsuz birer hiçiz...’L. Bunuel, Son Nefesim, 2005.’

Geçmiş, içinde bulunduğumuz an veya geçmiş ve gelecek kaygısı daima bir iletişim içinde kalmak zorundadır. Çünkü bilinir ki geçmiş yeniden insanın üzerine geleceği hazırlar. Bu yüzden küreselleşmenin neticesinde geleceğe odaklanmış toplumlar şimdinin aksine geçmişe doğru bakarlar. J. Assman ‘Kültürel Bellek’ kitabında bu durumu “Yeni başlangıçlar, rönesanslar, restorasyonlar hep geçmişe dönüş, ondan destek alma biçiminde ortaya çıkarlar. Geleceği ürettikleri, yeniden kurdukları, kapsadıkları ölçüde keşfederler” (Assman, 2001, s. 41) şeklinde ifade etmektedir.

Dilin nesne -anlam ilişkisi yani olaylar ve kavramları arasında bağ kurma süreci temsil (representation) olarak açıklanmaktadır. Herhangi bir nesne, olay kısaca şeyler yalnızca insanların onlara yüklemiş olduğu anlamlar ile var olmaktadır. Temsil biçimlerinin anlatıları ve yöntemleri belleğe dayanmaktadır. Kitle iletişim araçlarının bazıları yöntemleri ile ‘şimdi’ yanılsamasını uyandırmayı hedefler. Buna rağmen temsil (re-presentation) daima sonradan gelmektedir. Oysa belleğin kendisi bireyi gerçek bir başlangıca ulaştırmaktan veya gerçeğin doğrulanabilir konumuna götürmekten çok temsile dayanmaktadır. Geçmiş, bellekte yalın bir halde değildir. Bir durumu deneyimlemek ile onun temsili içerisinde anımsamak arasında oluşabilecek

yarık, bu durumu görmezden gelmek üzere olmamalıdır. Unutmak, hatırlamak ve yeniden hatırlamak yalnızca belleğin yitimini değil, hikâyesinin de yitimine sebep olabilmektedir. Belleğin bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden çok şimdiki zamanda bir kültürel kurgu olduğu şeklindeki kuramsal kavrayış, son zamanlardaki nörofizyoloji ve nörobiyoloji araştırmalarınca geniş ölçüde desteklenmektedir (Huyssen, 1995).

Ulus Baker, Antikçağ ve Ortaçağ insanların hatırlama sorunundan bahseder. Not almanın imkânsız görüldüğü bu süreçte video ile “ars memorativa” yani “hatırlama zanaatı”nın ilişkisinin yeniden oluşabileceğini söyler.⁴ Baker hatırlamayı ele alırken sorularını video ile yeniden sormaktadır. Ve videonun “hatırlamanın hatırlaması ve yeniden hatırlama” formülüne cevap veren bir aygıt olup olamayacağını sorgular. Daha genel bir pencereden baktığımızda ise A. Huyssen modern kültür üzerinde medya etkisine inceleyerek bellek ve bellek yitimi konularını ele alır. Siyaseti ve kültürü birincil yoldan etkileyen medya teknolojisindeki gelişmelerin bellek ve bellek yitimi üzerindeki önemini arttırdığını dile getirir. Bellek yitimi, Adorno’nun 1930 yılları sonunda “Müziğin Fetiş Karakteri Üzerine” kitabında da eleştirisini yaptığı üzere kapitalist kültürün öldüren hastalığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bellek için gösterilen çaba Huyssen’e göre tarih ve yüksek teknolojinin neden olduğu bellek yitimine karşı gösterilen bir mücadeledir (Huyssen, 1995). Mutlaklaştırılan bir gerçekliğin felaketinden bahseden L. Bunuel de bu yitimde, kültürel bellek veya toplumsal bellek düzeneği içerisinde krizlere karşı oluşan sistem

⁴ Ars memorativa, başka bir deyişle mnemotekhne doğal hafızanın güçlerini arttırmaya yönelik zorunlu bir kültür faaliyetiydi. Düşüncelerin organize ve reorganize edilmesinde ‘efektif’ bir yol olarak görülebilir. ..Ars memorativa uygulayıcıları bunun için Ortaçağda “Yerler ve İmajlar Metodları” adını verdikleri bir disiplin geliştirmişlerdir.

içinde unutan, unutturulan ve yeniden inşa edilen bellekleri incelemektedir. O halde yeniden düzenlenmesi söz konusu olduğunda yaşadığı yıkım, yitim ve kayıplar sonrası bellek değiştirilmiş bir şekilde karşımıza çıkar. A.Huyssen ölümcül bir bellek yitimine yakalanan kültürün derinleşen bir bunalım duygusu olduğundan bahsetmektedir” (Huyssen, 1995). Şimdi içinde süreklilik ile yaşatılan birey giderek hiçleşecektir. Bu aşamaya gelen-getirilen bireylerde kültürel bellek yitimi veya toplumsal bellekte kayıplar görülmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bu nedenle belleğin dönüşümü ya da değişimini güncel tutanın ne olduğu sorusu aklımıza gelmektedir. Freud’un “Normal gelişme, krizle karşı karşıya gelmiş olmanın yarattığı travmanın unutulması yoluyla sağlanır” (Ercan, 2009) yorumu belleği bilince yeniden taşıyarak, bilincin yeniden inşasını söz konusu haline getirmektedir.

3.1.2. Toplumsal Kimlik İçinde Travmanın Hatırlanması

İnsanın varlığını kabul etmesinden bu yana karşısında daima iki temel güç bulunmaktadır ‘doğa’ ve ‘toplum(devlet)’. Birey seçimlerinin ne zaman birinden kaçıp ötekine sığınmak isterse, anlamıştır ki her ikisi de insan varlığının bütününe asla tek başına başarabilecek güçte değildir. Bireye ait etkinliklerin tamamı tek tek bireyler tarafından ortaya konulduğunda deneyimler ve eylemler oluşmaktadır. Bireyin değeri bu eylemler ve yaşantılar ile bağlanmaktadır. Ve bu durum bireyin yaşantılarında yönlendirici bir role sahiptir. Eylemleri oluşturan ve otonom bir varlık olarak bireyden bahsetmenin temel yapı taşı ‘özgürlük’tür. Varoluşçulara göre birey özgür tercihlerde bulunur ve bu seçimleri sonucu eyleme dönüşen her şey O’nun var olma şartıdır. Sartre, varlık yetersizliğinden dolayı yani hiçlikten başka bir şey olmayan diye tanımladığı insanın varlık arzusu duyduğunu belirtmektedir. İnsan bu hiçliği içerisinde duyduğu varlık arzusu ile seçimler yapmaktadır. Birey bu seçimleri

ile yaşantısını özgürce seçme imkânına erişecektir. Sartre, insana seçimlerinin O’nu seçtiği birey haline getirmesinden bahsederken ‘varoluş özden önce gelir’ yorumuyla hareket eder ve bireyin seçimlerinin dışardaki etkenler karşısında seçime ve bilince dayalı eylem imkânı verdiğini belirtmektedir. Yüksek teknolojinin hâkim olduğu ve travmatik olayların direkt ve birincil öznesi haline gelen insan artık daha büyük ve etkili bir kaosun içerisinde olduğunu söylemektedir. Çağdaş toplumun hızla değişen ve dönüşen bu süreci içinde birey ve bireyin deneyimleri, bireyin kişiliğini de etkilemekte, dönüştürmekte yani yeniden inşa etmektedir. Toplum belirli bir güce eriştikçe bireyin var oluşu da tehlikeye girmektedir. Bu tehlikenin başında bireyin kişiliğinin yitikleşmesi ve bir ‘yığın’ içerisinde, sürüleştirmeye doğru hızla yol alması gelmektedir. Bu ‘yığın’ içerisinde tekleştirilen bir biçimden ve anonim bir sürüden bahsetmek kaçınılmazdır.

Toplumsal kimlik, bireyin seçimleriyle bireyi yeniden oluşturan-dönüştüren şeyler yerine, bireye ne olması gerektiğini seçtiren, kısıtlı alanlar içinde onu seçimlerine zorlayan bir inşa aracı olarak tanımlanabilmektedir. Olması gerekenin, zorladığı ve kabul ettirdiği seçimler olduğunu bireyi de ikna ederek hareket eden bir sistem yapısından bahsetmek mümkündür. Sanat, seçtirilmiş kimliklerin kendi alanları ve sınırları içerisinde yeniden şekil alıp dönüştürülmesiyle, olanları meşru kılan toplumsal gerçekliğin kurumlarından biri olmaktadır. Sanat, kurgulanmış bu kimliği estetize eder ve Baudrillard’ın da belirttiği üzere toplumsal gerçekliğin ve kimliklerin bir ikizini yaratmaktadır (Selmanpakoğlu, 2015).

Bahsettiğimiz tüm bu sınırlar ve sınırlandırmalar bilinçli bir bilginin ve geleceğinin oluşumunda temel etkidir. Sartre’a göre bilinci kabul edilmiş haliyle değil de içinde bulunduğu halini bilen varlık olarak ifade etmek mümkündür. Eğer amacımız bilginin kendisini bir temele oturtmak ise bilginin önceliğinden

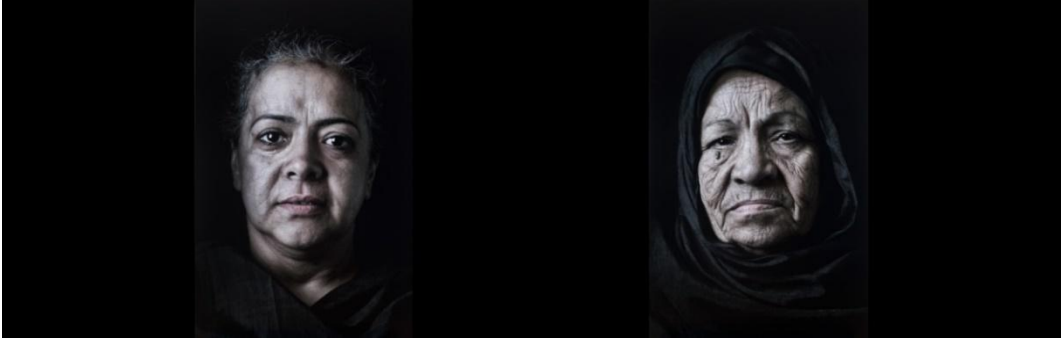
vazgeçmemiz gerekmektedir. Bilinç kendini bilir ve ona sunulan hakkında bilgisini aktarabilir. “Husserl’in bilinci bir başka bilincin temelinde görmesi nedeniyle, ‘içeriği’ olmayan bir bilinçten bahsetmek mümkün hale gelmektedir” (Sartre, 2011). Bu durumda başta bahsetmiş olduğumuz ‘yığın’ ve sürülüleştirilme sürecinde yitirilen kişilikler ve dönüştürülen birey, toplumsal kimlik içerisinde kendisine ait olan travmalarını da topluma göre dönüştürmüş olacaktır. Ve toplumsal kimliğin belirlediği seçimler içerisinde birey ona verilen travmayı olduğu gibi kabullenebilecektir. Lacan’ın kimlikleşmeye dair çocukluk (ayna evresi) sürecindeki özdeşleşme (ki bunu imgesel özdeşleşme olarak tanımlamaktadır) olmak istenileni temsil eden imgeyle bütünleşmektedir. Ve bu durum ‘ideal-ben’i işaret etmektedir. Hâlihazırda oluşturulan kültürel veya sembolik gerçeklik, yani ‘sembolik düzen’ içerisinde kurulan ise Lacan’a göre ikinci özdeşleşme yani ‘sembolik özdeşleşme’ ‘ben-ideali’ olarak tanımlanan toplumsal kimliğin belirlediği kimlik içerisinde anlatılabilmektedir. Tüm bu özdeşleme süreçleri bireyin kendini de gözlemlediği, dışarıdan bakabildiği yere işaret eder. Dolayısı ile birey toplumsal gerçeklik içerisinde ötekinin alanı ve ötekinin özdeşleşmelerine mutlak bağlıdır. Zizek bir kimliğe ait olmak ve o kimlik içerisinde olmayanların ayrıştığı durumda oluşan boşluktan bahsetmektedir. Zizek’e göre toplumsal gerçeklik içinde bu boşluğu kapatmak için o kimliği ‘tehdit eden’ farklı bir kimlik kurgulanmalıdır. Birey ve kimliği, bu kurgulanmış ‘fantezi’ kimlikler içerisinde güçlü olanı seçer ve kendi kimliğinin meşrulaştırılmış haline ‘fantezi kimliği’ içerisinde ulaşabilmektedir (Zizek, 1996).

İranlı sanatçı ve yönetmen Shirin Neshat, fotoğraf, video çalışmaları ve filmleri ile birçok ödül almış ve çalışmaları farklı müzeler de dâhil olmak üzere birçok yerde sergilenmiştir. Diktatör yönetimlerin, baskıcı toplumların, örtük şiddetle büyütülen coğrafyalara ait insanların bedenlerinde ve ruhlarında maruz bırakıldığı şiddeti

alışmalarında anlatan Neshat, izleyicisini zorunlu olarak bu hegemonya mücadelesine maruz bırakılan bireyler ile karşı karşıya getirmektedir. 2011 yılında Mısır’da yaşanmış devrim sonrası birçok yakını kaybetmiş kişilerin fotoğraf ve video çalışmalarından oluşan ‘*Our House is on Fire (Evimiz Yanıyor)*, 2013’ serisinde bu kimliklerin hayatlarında yaşanan yitik, kaybolma, yitirilmiş olan duyularına rastlamak mümkündür. Mısır devrimini geride kalanların gözlerinden anlatmaya çalıştığını dile getiren Neshad; “Prensip olarak, insanlar yaşlandıkça artık geleceğe değil, geçmişe çok fazla baktıklarını düşünüyorum. Yaşlandıkça ve zamanın geçişini deneyimlediğinizde, tüm bu farklı boyutlarda kayıp hissini fark ediyorsunuz.” (Haddad, 2014) demiştir. Bu alışmalar belli bir kültüre ait olan, o coğrafyanın içerisindeki sınıf ve kimliklerle gelen bireylerin hayatlarını, deneyimlerini ve travmalarını fotoğraf ve videolar ile belgeleyerek ‘*gerçekliğin*’ ikizinin yaratılması, toplumsal gerçekliğin yeniden inşası olarak ifade edilmektedir. Çünkü onlar artık estetize edilmiş acı deneyimine ve tek tip bir travmatik belleğin yansımasına dönüşmüştür. Bireyin acısına geri döndüğümüzde yaşantısının temsili olarak karşımızda duran yüzler bize bu coğrafyanın getirdiği travmayı anlatabilmektedir. İzleyicisini Neshat’ın gördüğünde veya bildiğinde rahatsızlık duyduğu hikaye ile baş başa bırakması travmayı izleyicisinde yeniden canlandırmaktadır. Öteki taraftan bu anlatılar ile bireyin acı deneyimleri, travmaları, toplumsal kimlik içerisinde toplumsal travmanın temsil edildiği sanat çalışmaları olarak görülebilmektedir.

Resim 8

Shirin Neshat, “Wafaa, from Our House Is on Fire series”, “Mona: Evimiz Yanıyor Serisi”, 2013



Not. Kaynak: (05.12.2019) tarihinde <https://www.pri.org/stories/2014-02-25/iranian-photographer-captures-toll-egypts-revolution-has-taken-poor> adresinden alındı.

Resim 9

Shirin Neshat , “Ahmed, from Our House Is on Fire series”, “Ahmed: Evimiz Yanıyor Serisi”, “Karim, from Our House Is on Fire series, “Karim, Evimiz Yanıyor Serisi” 2013



Not. Kaynak: (05.12.2019) tarihinde <https://www.pri.org/stories/2014-02-25/iranian-photographer-captures-toll-egypts-revolution-has-taken-poor> adresinden alındı.

3.2. Kültürel Travma Yaklaşımı

Teolojinin egemenliğindeki skolastik düşünceden sonra, Rönesans ile oluşmaya başlayan ve 17.yy’da gelişim gösteren modern düşünce skolastik felsefenin düşüncede ve modern düşünce ile gelişen değişimlerde de hayatın her alanında etkili olmayı sağlamıştır. Modern düşünce, bilimin ve bilimsel yöntemlerin felsefenin temelinde olmasına katkı sağlamaktadır. Artık birey ile bireyin düşüncesi, Platon’un bahsettiği “doyumsuz merak” içinde kendi sorularını sorar ve cevaplarını arar. Bu arayışlardan biri de psikanalizin kültür üzerinde yaptığı yorumlardır. Psikanaliz, kültürün bireyi etkileme şekli ve sonuçları üzerine düşünmektedir.

... Kitleler ve bireyin ruhsallığına dair akıl yürüten psikanalizin, elbette sanat ve estetik için de bir şeyler söylemesi beklenmelidir. Psikanalizin güzel konusunda söyleyeceği pek az şey olduğunu düşünen Sigmund Freud’un sanat ve kültür üzerine yazıları psikanalitik bir estetik için çıkış noktası olduğu gibi ilham verici de olmuştur. Freud’un ellerinde psikanalitik bir estetik daha çok sanatçıların yaşantıları özelinden yaratıcılık ve ruhsal süreç, izleyici üzerinden özdeşleşme ve yüceltim, eser açısından da karakterin psikopatolojisini yapmasıyla şekillenmiştir. Freud, Da Vinci, Goethe ve Dostoyevski gibi sanatçılar üzerine “patografi”ler olarak adlandırdığı incelemeler yazmış (Freud, 1999:208), çocukluk evrelerinden kaynaklı semptomlarının etkilerini çözümlemiştir.- Duygular ve bunların meydana gelmesinde etkili olan gizil ya da belirgin süreçler ve kültürün üretiminde nasıl bir temsil ilişkisinin olduğu bunlardan bazılarıdır (Ümer, 2017, s. 97).

Toplum hafızası ve kimliklere dair söylemler, yeniden inşası gerçekleşmiş toplumsal kimlik ve bellekler ile doğrudan ilişkili görülmektedir. Eylemlerin şekil,

yöntem ve sonuçlarından çok kurgulanmış veya işaret edilmiş temsilleri anlam yaratmaktadır. Herhangi bir eylemin retorikleştirilmesi ve bunun sonucunda topluma, dolayısıyla bireylere dayanan travmatik etkilerin sosyolojik inşa sürecinde bu anlayışın sosyo-kültürel alt yapısı neden ve sonuçları ilişkili olarak incelenmektedir.

İnsanlar ‘şey’lere verdikleri anlamlar ile varlıklarını kabul etmekte ve belleklerinde çağrışıma açık hale getirmektedir. Bellekte yer alan bu çağrışımın karşılığı, temsilde sunulan anlamlandırma ve anlatı süreci arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır. Bu ilişkinin temeli kültürel travmaya dayanmaktadır. Kültürel travmanın etkilediği sonuçlarıysa kültürel hafızanın ve ortak belleğin inşasıdır. Ortak bir deneyime, ortak bir acıya işaret eden bir olay toplumsal hafıza içerisinde yeniden inşası gerçekleşmiş toplumsal travmanın dönüştürülmüş ve bireyleri tarafından kabul edilmiş ortak bir anlatısı bulunmaktadır. Bir coğrafya içinde yas veya travmatik bir eylem olarak kabul görmüş bir deneyim, farklı bir coğrafyada aynı yas ve travmatik bellek karşılığını bulamayabilir. Bu durumu yaşamış olan toplum ve bireylerin belleğindeki inşa, olguların toplumlar içerisinde değişkenliğini mutlak kılmaktadır. Savaşların en derin travmatik deneyimlere sebebiyet verdiği daha önce de değinmiştik. Sanatçı ve yönetmen Köken Ergun ‘Elias Canetti’nin Masse und Macht (Kitle ve İktidar) isimli kitaptan yola çıkarak gerçekleştirdiği ‘Kitle ve İktidar’ sergisinde ‘TankLove, 2008’ isimli video çalışmasına yer vermiştir. Bu çalışma kültürel travma anlayışı ve coğrafyaların eylemlere verdikleri tepkileri anlayabilmek adına örnek teşkil etmektedir. 4 Şubat 1997 yılında Sincan’daki tanklı güç gösterisinden⁵ sonra Danimarka’nın Jyderup kasabasında bir performans olarak

⁵ “Crash on Queens”de Petra Heck tarafından Köken Ergun ile yapılan röportajda (5 Mayıs, 2009)

sanatçı, çıkış noktasını şöyle dile getirmektedir: “KE-U-TURN Quadrennial ile yeni bir çalışma için anlaşmıştık. Önceleri bir evin penceresinden giren ‘Tank’ temsili gözümde canlanmıştı. Aynı tank daha

gerçekleştirilmiş, fotoğraf ve video belgeleriyle dökümantasyonu oluşturulmuş çalışma, otoritelerin birey üzerinde gerçekleştirdiği etkilerine ve toplumların işler görünen sistemleri içerisindeki tutarsızlıklara değinmektedir. Video çalışması içerisinde Danimarkalı köylülerin tepkilerini kültürel travmanın coğrafyalar ile değişebildiğini göstermek açısından ele almak mümkündür. Performansın gerçekleştirildiği kasabanın hiçbir askeri vesayeti bulunmayıp, kasabalıların sokaklarında gezen tank için göstermiş oldukları tepkiler yalnızca yeni ve onlara ait olmayan belleklerinde travma ile kodlanmamış bir tank ziyaretidir. Ergun, bu performans düşüncesinde; “Demokrasisi ile gurur duyan refah bir devletin bireylerine, ‘bir tank görseniz, ne yaparsınız?’” (Ergun, 2009) sorusunu sormak üzere hazırlanmıştır. İzleyicilerinin gülümseyerek karşıladığı ve sonunda tank ile çekildikleri hatıra fotoğrafları kültürel travmanın coğrafyalar ile değişkenliği hususunda örnek olarak incelenebilmektedir.

Resim 8

sonra insanlar ile etkileşime geçecek idi. Türkiye’deki askeri darbeleri hatırlamak uzun sürmedi.

1997’deki Sincan olayını hatırlıyorum. O zaman sağ koalisyona liderlik yapan dini bir parti vardı ve ordu bundan kesinlikle rahatsızdı. Sincan, Başkent Ankara’ya çok yakın bir şehir olduğu için sanırım ‘Kudüs Gecesi’ gösterilerinin yeri oldu. ...Türk Ordusu Generali o bölgenin ordu komutanından bir güç gösterisi düzenlenmesini istedi. Böylece bir sabah aniden dünyayı sallayan bir tank grubu ortaya çıktı. (‘Tankların seslerine uyanmak’, 1960-70-80’lerin darbelerine tanık olan kuşaklar arasında yaygın bir cümleydi.) Bu durumun en komik hikâyesi de şöyledir: Türkiye’nin ikinci en çok satan gazetesi manşetlerinde bu habere yer vermiş ve başka bir gazete Ankara’ya muhabir göndermiş.

Haliyle en çok satan gazete bu haberden geri kalmış ve gazete sahibi ordu generalinden gösterinin tekrarlanmasını talep etmiş. Tanklar bir kez daha caddelerdeydi. Hayal etsenize, Sincan halkı tenis maçı izliyor gibi. ... Her şeyi çok başarılı buldum, dahası çok tiyatro! Bu performanstan sonra ordu hükümeti istifaya zorladı. O zamandan beri bu bölüme ‘post modern’ darbe deniliyor”.

Köken Ergun, “TANKLOVE”, Video Art, 2008, Danimarka



Not.

Kaynak: (11.12.2019) tarihinde <https://saltonline.org/tr/668/kitle-ve-iktidar> adresinden alındı.

Resim 9

Köken Ergun, “Tanklove Ekibi, Tanklove Ensemble”, 2008, Danimarka



Not. *Kaynak:* (11.12.2019) tarihinde

<https://kokenergunswritings.wordpress.com/interviews-and-talks/crash-on-queens-interviewed-by-petra-heck/> adresinden alındı.

Sosyolog Jeffrey C. Alexander “Toward a Theory of Cultural Trauma” isimli kitabında toplum tarafından inşa edilmiş travmadan bahsederken travmaya sebep olan olgunun sebeplerine ve işleyişine göre travmayı iki alanda incelemektedir: natüralistik ve kültürel travma. Alexander’a göre doğal yollarla coğrafyasında yaşayan bireyleri dolayısı ile toplumunu etkileyen, yaşam standartlarında bozulmalara sebep olan, doğal nedenler ile gelen travmalar natüralistik travmadır. Güvende kalma hissi, ilişkiler içerisinde sevgi ve sorumluluk duygusu, toplum içerisinde işleyen düzenin getirdiği ihtiyaçlar ve uygulanırlık gerçekliği arasında tutarsızlık olduğunda travmatik etkiler doğal nedenler ile bireyleri etkilemiş olur. Naturalistik travma kendi içinde ikiye ayrılmaktadır: aydınlanmacı yaklaşım ve psikanalitik yaklaşım. Bireyin maruz kaldığı travma ya da sosyal düzeni içerisinde gerçekleşen bir olayla gelen travmayı ayırt etmeksizin verilen rasyonel tepkiler aydınlanmacı yaklaşım içerisinde incelenmektedir. Etkisi hayli derin olarak görülen bu travmalar birey ve toplum

içerisinde hızlı ve fevri değişimlere neden olmaktadır. Tekinsizlik ve aidiyet duygusunun yitimi söz konusudur. Bunlar bireysel ve kolektif tepkilerin hepsini kapsamaktadır. Sosyal düzene olan sadakat artık yitirilmiştir ve şüphe temel sonuçtur. Bu süreç içerisinde birey herhangi bir durumda kullanabileceği gücüne ve kişiliğine olan güvenini de yitirmekte ve kendisinden de kuşku duymaktadır. Burada kolektif travma bireyin travmasından bu sonucun ötekiler ile de paylaşıyor ve anlaşılıyor olması ile ayrılmaktadır. Kitle iletişim araçları eş zamanlı olarak bu süreçleri lehine çevirmekte ve tekinsizlik, şüphe olgularının baş gösterdiği anlarda yeni olanı daha hızlı kabullendirebilmektedir. Bu durum yüksek teknolojinin toplum üzerinde yeniden inşa ediyor olduğu belleği, bellek geçmişini ve geleceğini oldukça güçlü etkilemektedir. Travmanın oluşumuna sebep veren dış etkenler ve bu durum karşısında bireyin sergilemiş olduğu refleksleri arasında bilinçdışı gerçekleşen korkular ve bireyin müdafaa hali, sarsıcı bu müdahale karşısında psikolojik reflekslerin bilinçte işleme sistemini temel alır. Bireyin travmaya maruz kaldığı doğrudan an ile bireyin travmaya gösterdiği tepki arasında öngörülemeyen bellek kodlamaları nedeniyle doğru ve doğrudan karşılığını bulamaz. Böylelikle gerçek bir travma refleksi bireyde bastırılmış olacaktır. Bu durum psikanalitik yaklaşımı açıklamaktadır.

Travma psikolojisi psikanaliz düşünce içerisinde bireysel ve kolektif olmak üzere ayrılmaktadır. “Freud ve Breuer’in 1888-1898 yılları arasında ‘travma-histeri ilişkisini’ esas alan araştırmaları sonucunda bireysel travmalar psikolojinin önemli bir alanı olarak gelişmiştir. Bu noktada Smelser’in de ifade ettiği gibi birey psikolojisinde ‘travma’ ve ‘stres’ kavramları arasında bir çeşit karışıklık söz konusudur” (Akt: İsmayilov, 2015, s. 112). Travma aniden oluşan ve yıpratıcı sonuçlara sebep olan durumları karşılar, oysa stres bu tahribatın sürece yayılmış bir şekilde devam etmesi

olarak görülmektedir. Bu iki kavram anlam ve içerikleri nedeniyle birbiri ile ilişkilidir.

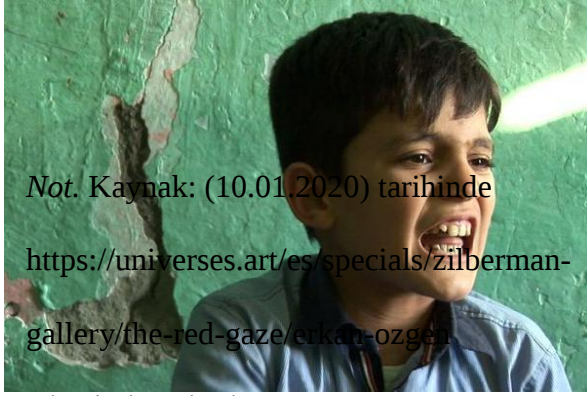
Kültürel travma anlayışına göre eylemler doğrudan kolektif travmaya dönüşmezler. Savaş, iktidar baskısı, gizli şiddet ve katliam gibi sarsıcı ve yeniden inşası hasarlı olan kitlesel olayların toplumsal travmalardaki etkisi göz ardı edilemez. Naturalist travma anlayışının aksine kültürel travmada eylemlerin doğasında travmatik bir özellik aranmamaktadır. Çünkü travmatik etki toplumsal olanın katılmasıyla gerçekleşir. “Kültürel travma, belli bir topluluğun üyeleri, onların grup bilinçleri üzerinde silinmez işaretler bıraktığı, onların hafızalarını sonsuza kadar şekillendiren ve onların gelecek kimliklerini kökten ve geri dönüşümsüz bir biçimde değiştiren korkunç bir olayın yaşandığını düşündükleri zaman ortaya çıkar” (Akt: İsmayılov, 2015, s. 114).

2011 yılında Suriye’de yaşanan iç savaş sırasında, sivil halkın maruz kaldığı ve derin acılara sebep olan olayları ‘*Wonderland*’ isimli video art çalışmasında işleyen sanatçı Erkan Özgen, kendi coğrafyasının da bırakmış olduğu travmatik etkileri göz önünde bulundurarak ‘*Wonderland*’ isimli çalışmasını 2016 yılında sergilemiştir. Erkan Özgen karşılaştığı bir hikâye ile yola çıkmış ve tesadüfen Muhammed isimli çocukla tanışmıştır. Muhammed, Suriye’de yaşanan olayları ve travmatik sonuçlarını sade bir dille Özgen’in videosunda yeniden canlandırmıştır. Muhammed’in sağır ve dilsiz olması anlatıyı güçlendirmiş ve travmanın yeniden canlandırılmasını ve anlatısında travmanın etkileyici bir dil ile sunulmasını sağlamıştır. Kolektif travmada karşılığını doğrudan bulabilen bu çalışma izleyicisini de bu travmayı anlayabilmek, acıyı içselleştirmek hususunda oldukça başarılıdır. Çalışma birçok farklı ülkeden ödül almış ve sergilenmiştir. Ortak hafızanın

içselleştirebileceği bir dil ile savaş sonrası geride kalanlarda travmanın etkilerini görebilmek mümkündür.

Resim 10

Erkan Özgen, “Wonderland, Harikalar Diyarı”, Video Ekran Görüntüsü I, II, 2016



Not. Kaynak: (10.01.2020) tarihinde
<https://universes.art/es/specials/zilberman-gallery/the-red-gaze/erkan-ozgen>
adresinden alındı.



4. GÖRÜNTÜ DİLİNDE ÇÖZÜMLEME

Görüntü ve gerçek, felsefenin ilk yıllarından itibaren yoruma açılmış bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dış dünya ile öznenin birbiri ile ilişki içinde olmadığını, akıl ile kavranan bir dünyanın gerçekliğinin yanında yaşanılanın bir görünüş dünyası olduğunu, gerçekliği ‘ide’ olarak yorumlayan idealistler, gerçek ve görüntü arasında bir ayırmadan bahsetmektedirler. Dış dünyada meydana gelen değişimlerin genel geçerliği sonucu mutlak gerçeğe ancak idealler dünyasında ulaşılabilceğini belirtmişlerdir. Ve bu düşüncenin içerisinde görüntü öznel gerçek ve nesnel gerçek olarak ikiye ayrılmaktadır. Bireyin, ötekinin yorumuna açık bırakmadığı, kendi düşüncesi içerisinde varlığını kabul ettiği gerçek öznel gerçek olarak tanımlanmaktadır. Dış dünyada var olan bireyin öz düşüncesinde yer almayan her şey nesnel gerçeklik içinde yorumlanmaktadır.

‘Görüntü’ bu konu başlığı altında; hareketli görüntü, film, fotoğraf, video, resim alanlarında incelenmektedir. Daha çok ‘zihin ve düşünme süreciyle ilgili bir mesele olarak’ görüntüyü ele alan Leppert, “zaman ve mekânda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araç” (Leppert, 2009, s. 18) olarak tanımlamaktadır. Görüntüyü bir ‘imge’ olarak yorumlayan J. Berger ise;

İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü -böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de- anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi. İmge Y’nin X’i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu (Berger, 2003, s. 10) şeklinde yorumlamıştır.

Görüntü izleyicinin tahayyül etmesini engeller. Ve gösterilmek istenen izleyiciye tüm detayları (görüntü sahibinin sınırları dâhilinde) ile sunulmaktadır. Sözlü dil ile sinema arasında keskin farklılıklar bulunmaktadır. Görüntünün yansıtılması ile birlikte izleyinin tüm zihinsel çağrışımlarına kapalıdır. Sözlü dilde ise görüntünün işlevini sözcüğün kendisi üstlenir ve tahayyüle açıktır. Sessiz filmlerden bu yana ‘film görüntüdür’ düşüncesine sıkça rastlanmaktadır. Görüntü kavram olarak tiyatro dilinden gelmektedir. Hareketli görüntü film içerisinde temel anlatım aracı olma özelliğini taşır ve ses ikincil unsur olarak izleyiciyi—gerçekliğe (anlatılmak istenene) yakınlaştırmak adına izleyicisini etkilemektedir. Film şeridinde art arda gelen ve bütünlük oluşturan olaylar kendi içinde de bütünlüğü olan görüntülerden oluşmaktadır.

Modernizmin yaşadığı yavaşlama sonrası post-modernizm başlangıcında, performans sanatında kimlik sorunları incelenmeye başlamış ve fotoğraf, video bu alanda performansların belgeliği görevi ile arşiv oluşturmada kullanılmıştır. Gün geçtikçe görsel sanatlarda ideal imajlar algısı değişmiş ve deforme vücutlar, çürük bedenler, yaralanma ve kanamaların direkt anlatımları söz konusu hale gelmiştir. Bu dönemde feminist performans sanatçılarının tiksinti olarak kabul edilmiş cinsel uzuvlar ve cinsel atıklara olan göndermeleri erkeklere göre daha etkili kullanılmıştır. Toplumsal cinsiyetçilik anlayışı kadın cinsel uzvunu tiksiniçlikle tanımlamıştır.

Maurice Godelier’nin saptamasına göre, Baruya erkekleri adet kanı karşısında, "tikinti, iğrenme ve özellikle korku karışımı, neredeyse isterik bir tutum takınmaktadırlar. Onlara göre adet kanı, sidik ve dışkı gibi kirli, iğrenç şeylerin yanında sayılan pis bir maddedir. Ama daha önemlisi kadını güçten düşüren bir madde olmasıdır... ki, buradan yola çıkarak aynı kan kendi

bedenlerine değerse güçlerinin yok olacağı sonucuna varırlar (Badinter, 1992, s. 137).

Toplumsal bellekteki hasarlara, iktidari ve politik güçlere karşı duruşa ve daha birçok toplumsal ve kültürel anlatılar üzerinden konularını seçen performans sanatçıları abject art olarak kadın bedeni üzerinden performanslar gerçekleştirmiştir. Abject sanat, iğrenç ve tiksinti duyulanla özdeşleştirilmiştir. Travmanın sebep olduğu yaraları tekrar açmak yeniden hatırlamayı ve yüzleşmeyi amaçlamaktadır. İfade dillerinin katı ve korkusuzca sunuluşu, izleyici ile görüntü arasında kodlanan iğrenme, korku, kaygı ve benzeri duyguları yine mesafesiz bir alandan sunmaktadır. Bu noktada performanslarının amacı bedenlerin sergilendiği bir gösterinin ötesinde, birey ve toplum belleğindeki eksik, hasarlı kodlamalar ve bireye bunu kendi anlatı dilinde yeniden sunmak ve yüzleştirmektir.

İkinci Dünya Savaşı'nın belleğinde bırakmış olduğu geçmiş ve Japonya'da büyümüş olmanın getirdiği geleneğin izleri ile performanslar gerçekleştiren Yoko Ono, hasarlı algılanan ve yanlış anlaşılmış olanı yeniden sorgulatmak üzere çalışmalar gerçekleştirmiştir. Ono'nun yaşamı ve içerisinde bulunduğu durumlar izleyiciye sormak istediği soruları etkilemiştir. İzleyici ile yeniden sorgulanması mümkün olana en mükemmel şekilde değinmek istediğini belirten Ono'nun performansları travmanın ve travmaya neden olabilecek olguların performans olarak sunumunda fotoğraf ve videolar ile belgelenen performans çalışmalarıyla farklı ifade biçimlerinde görülmektedir.

Resim 11

Yoko Ono , 'Cut Piece', 1965



Not. Kaynak: (20.02.2020) tarihinde

<https://www.youtube.com/watch?v=lYJ3dPwa2tI> adresinden alındı.

Yoko Ono'nun izleyicilerinden üzerindeki kıyafetleri kesmesini istediği 'Cut Piece' (1965) isimli performans, hem izleyici, sanatçı, sanat eseri arasındaki sınırları kaldırmak hem de istismara maruz kalmak ve özneye direkt yapılan hakaretler sonucu travmanın ifade edilişi hususunda örnek teşkil etmektedir.

Ono'nun isteği üzerine, makasla sanatçının kıyafetini kesmeye başlayan seyirciler kısa sürede performansa ve ortama adapte olmuşlardır. İstismara maruz kalan bedeni ve sadomazoşist düşüncenin içindeki gücü ve çelişkilerini performansı ile izleyicisine sorgulatmayı hedeflemiştir. Ono'nun amacı izleyicilerinin de dâhil olduğu böylesi bir saldırgan eylem ile onları bu anlatıya ortak etmek ve onlar

tarafından bu hale getirilmenin yeniden sorgulanması olarak görülmektedir. Hiçbir şekilde kıyafetlerini kesen izleyicilere karşı koymadan ‘yaşayan heykel’ ‘living sculpture’ a da gönderme yapan Ono, izleyicilerin bedenindeki beğenmediği parçaları keserek geride bıraktığı ve Ono’yu temsil edenin yalnızca bir taş parçası olduğunu ve bu durumun yine de insanlara yetmediğini belirtmiştir (Ono, 2013)

Resim 12

Yoko Ono , “Cut Piece”, 1966



Not. Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <http://www.artversed.com/art-feminism-an-introduction/yoko-ono-cut-piece-1965/> adresinden alındı.

Savaşın bireyler ve toplumlar belleğinde bıraktığı travmatik hasarlar halen farklı ifade biçimleriyle yeniden anlatılmak istenmektedir. Savaş mağdurlarının, iktidar ve politika altında geçmişi zedelenmiş bireylerin yaşantılarını ve itirazlarını

performans dilinde yeniden sorgulayan bir diğ er sanatçı Mona Hatoum'dur. Aslen Filistinli olan sanatçı, hayatının birçok kısmında savaş mağduru olmuş, doğum yeri nedeniyle hayatı boyunca ötekileştirilmiştir. Kendi bedeni üzerinden, onu öteki kılını vurgulamayı amaçladığı  srail katliam kamplarında yaşananların hemen sonrasında gerçekleştirdiği 'Variations Discord and Division, 1984' isimli performansı travmatik belleğin anlatım dili konusunda örnek teşkil etmektedir (Variations on Discord and Divisions, 1984).

Resim 13

Mona Hatoum, "Variations on Discord and Divisions", 1984



Not.

Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <https://front.bc.ca/events/variations-on-discords-and-divisions/> adresinden alındı.

Sınırlı hareketlere sahip olduğu bir alan içerisinde her yeri gazeteyle kaplamıştır. Gazeteler medyanın kullanmış olduğu haberlerin ve bilgilerin derlendiği ve yayıldığı alana işaret etmektedir. Kafasına geçirmiş olduğu siyah çorap sanatçıyı kimliksizleştirmiş ve anonim bir beden olarak konumlamıştır. Bu kimliksiz beden insanın neler yapabildiğini, sadist bir yaklaşımla neler yapabileceğini de sorgulamak amacındadır. Sanatçı, kırmızı renkli suyla alanı temizlemeye çalışır ama başarılı olamaz. Alanda bulunan sandalyeye oturma çabası tekrarlar ile düşerek sonuçlanmaktadır. Kıyafetinin altından iç organlar çıkarmakta ve keserek seyirciye dağıtmaktadır. Hatoum özgürlük arzusunu yüzündeki siyah çorabı keserek performansı içinde dile getirmek istemiştir.

Resim 14

Mona Hatoum, “Variations on Discord and Divisions”, 1984



Not.

Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <https://front.bc.ca/events/variations-on-discords-and-divisions/> adresinden alındı.

4.1. Fotoğraf İçinde Travmayı Bulmak

“Bu alinyazısı; içinde bir şey ya da birisi olmayan tek fotoğraf yoktur.”

Roland Barthes, Camera Lucida

Roland Barthes, ‘Camera Lucida’da fotoğrafı üç farklı duygu ya da eylemin bir nesnesi olarak görmektedir: “*yapmak, maruz kalmak, bakmak*”. Fotoğrafçı bir işleticidir, izleyici ise dergi, kitap, gazete ya da herhangi bir arşivde o fotoğrafa rastlamış herkes olarak tanımlanmaktadır. Fotoğrafı çekilen şey veya kişiler ise hedef ya da gönderge olarak yorumlanmıştır. Göndergeyi ‘Fotoğrafın Tayfı’olarak yorumlayan Barthes, fotoğrafın göndergesi ile ayırt edilemez olduğunu belirtmiştir. Bir gerçek yoktur ancak fotoğraf gerçeği temsil etmektedir. Dâhil olabileceğimiz tek şey fotoğrafın çekilmesidir. Fotoğraf bize O’na ait olanın tüm bilgisini verebilir ve dahası ölmüş olanların da dönüşüdür. Susan Sontag ise bu durumu ‘*O’nu ele geçirmek*’ olarak yorumlamaktadır.

Fotoğraf sınıflandırılmaz. Çünkü onun olaylarından bunu veya şunu belirtmek için bir neden yoktur; belki de Fotoğraf, onu bir dil olma şerefine erdirecek bir gösterge kadar ham, kesin ve soylu olmak için çırpınıyordur: ancak ortada bir gösterge olabilmesi için bir de belirti olması gerekir. Bir belirtme ilkesinden yoksun olan fotoğraflar almayan, ama aynı süt gibi dönen göstergelerdir. Göze nasıl görünürse görünsün, ne türden olursa olsun, fotoğraf görünmez: gördüğümüz şey aslında o değildir (Barthes, 1996, s. 17).

Çoğul okumaları içinde varlığı sorgulayan Barthes, fotoğraf ve içindeki anlamlar ve etkileri üzerine sorular sorarken, cevaplarını iki kavram ile açıklamaktadır: ‘punctum ve studium’. Fotoğraf içerisinde aynı anda var olan bu iki kavram birbirinden bağımsız ve iki uzak kavram olarak görülmektedir. Studium,

fotoğrafa atfedilmiş anlamların ve anlatıların tümünü göz önünde bulundurarak, ilişkilerini inceleme ve ‘gönderge’ ile bağ kurmak ya da kurmamak üzere fotoğrafa karşı duyulan ilgidir. Analiz etme, irdeleme, anlamlandırmaların sonrasında izleyicisinin fotoğrafa yüklediği anlamlar bütünü ifade eder. Bu süreç bireyin belleğindeki gerekli tüm kodları kullanarak, fotoğrafı çekenin ‘gönderge’ sine yükledikleri ile tanıştırır ve bir adım ötesinde ilişki kurmaya davet eder. Yüzey üzerinde ya da biçimde, hareket, mekân ve eylemleri ‘studium’u sorgulamaktadır ve semiyolojik (göstergebilimsel) incelemeler sonrasında ortaya kültürel, politik, tarihsel veya ideolojik bir tanık olma gerçeğini koymaktadır. Barthes, ‘punctum’u bir kaza anı olarak yorumlar ve ‘studium’u bozan bir öge olarak tanımlamaktadır. Punctum, beklenmedik bir anda fotoğrafın içinden çıkarılmış, sarsıcı bir anlam olarak tanımlanabilmektedir. Fotoğrafın içine sıkıştırılmış, yerleştirilmiş bir şeyin izleyicisinde bulduğu karşılık burada Barthes’e göre “Zarın her bir atılışıdır. Bir fotoğrafın punctum'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır” (Barthes, 1996, s. 34). Punctum izleyicisinin mahremiyetinde gerçekleşir. Aynı anda her izleyicisinde aynı etkiyi uyandırmayacak kişisel kodlara ve anlatı gücüne sahiptir.

Fotoğrafı arzuyu uyandıran arketipler ve etik-ahlaki dürtülerin çevresinde ele alan Susan Sontag “Fotoğrafın arzuyu ve bilinci uyandırmak amacıyla kullanılmasında neredeyse birbirine taban tabana zıt nitelikteki kurallar geçerlidir. Kurallar ne kadar geçerliyse, etkili olma ihtimali de o denli azdır” (Sontag, 2008, s. 20) şeklinde ifade etmektedir. Sontag’a göre fotoğrafların tek başına ahlaki boyutları belirleyiciliği yoktur. Ama fotoğraf, hali hazırda takınılmış olan bir tavrın, durumun güçlenmesini ya da dönüşmesini etkilemektedir. Sontag, hareketli görüntülerin algılama sürecindeki hızı ve sürekli değişkenliği göz önünde bulundurulursa

fotoğrafın tek bir anı, durağan şekilde gösteriyor olması nedeniyle daha akılda kalıcı ve anlaşılır olduğunu savunmaktadır. Televizyon ya da benzeri hareketli görüntü oynatıcılar ve mecralarında izleyicisinin gördüğü, izlediği bir görüntüde (savaş fotoğrafları ve savaşlardan geriye kalan belgeler görüntüler düşünüldüğünde) o ana tanıklık etme, anlama ve yönlendirme etkisinin fotoğrafa göre daha az olduğunu belirtir. “Fotoğrafların ahlaki düzlemde etkileme ihtimali bulunmasını belirleyen etken, durumla ilintili bir siyasal bilincin varlığıdır. Ona denk düşen bir siyaset olmadan, tarihin kasaplığını gösteren fotoğraflar en iyi ihtimalle gerçekdışı bulunacak ya da onlara moral bozucu bir duygusal darbe indirme girişimi gözüyle bakılacaktır” (Sontag, 2008, s. 23). Bu saptama, acı ve kederli olanın yani fotoğraflar ile belgelenen travmaların izleyicisinde oluşturacağı etkiler ve bu etki sonucunun toplumsal veya kültürel bellek içerisinde etkileyeceği veya dönüştüreceği gelecek hususunda verdikleri tepkileri, fotoğrafta gösterilenin bellekte tanıma (aşına olma durumuna), tanımlama ve tekrar şiddetine bağlamaktadır. Sontag, fotoğrafla kurulan bu ilişkileri Güney Sahra’da açlıktan ölmeyi bekleyen Tuareg ailelerinin fotoğraflarının etkisinden bahsederek dile getirmiştir. Kendisi için daha sarsıcı ve hayatında izler bırakan, fotoğraflarına tanıklık ettiği, daha önce de bahsetmiş olduğumuz ‘*punctum*’u yaşadığı an ise ‘Bergen-Belsen ve Dachau’ fotoğraflarıdır.

Resim 15

George Rodger, “ Bergen-Belsen Toplama Kampı ’ndan kurtarılmış bir grup kadın (A group of women at the liberated Bergen-Belsen concentration camp in 1945



Not. Kaynak: (05.02.2020) tarihinde <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/books/160640/rosenfarb-bergen-belsen-diary> adresinden alındı.

Sontag için bu ıstırap ve acı ile ilk defa karşılaşılın, tanık olunan fotoğrafın, izleyicisinde yaptığı şey “bir tür ifşa, prototipik açıdan modern ifşa, bir negatif epifani” olarak yorumlanmaktadır (Sontag, 2008, s. 24)

Resim 17

Oakes, H (Sgt) No. 5, Ordu Film ve Fotoğraf Bölümü/Birimi, (Army Film and Photo Section, Army Film and Photographic Unit), “Bergen-Belsen’de Birleşik Krallık Ordusu’na bağlı bir buldozer, cesetleri toplu mezara taşırken”



Not. Kaynak: (05.02.2020) tarihinde

<https://www.iwm.org.uk/collections/search?query=BU+4058> adresinden alındı.

1955 yılında Edward Steichen’in Modern Sanat Müzesi’nde düzenlemiş olduğu “*İnsanlık Ailesi (Family of Man)*” isimli kapsamlı sergi ise “Her Şeye Rağmen” insanlığın ‘tek, insanın cezbedici bir varlık olma fikrini ve vazgeçilmezliğini anlatmak üzere birçok sanatçıyı ve çalışmalarını bir araya getirmiş ve yıllarca etkisini ve düşünce birliğini devam ettirmiştir. Modern Sanat Müzesi’nde bu cazibenin ve güzelliğin algısı yıllar sonra Diane Arbus’un restrospektif sergisi ile alt üst olmuştur. “Arbus fotoğrafları, 1950’lerde duygusal bir hümanizmle avunup oyalanmayı dileyen iyi niyetli kişilere, 1970’li yıllarda huzursuzlukla karşılamayı

içtenlikle dileycekleri anti-hümanist bir mesaj iletmektedir. ... Steichen sergisi kabarış'ı, Arbus sergisi 'alçalış'ı temsil etmektedir” (Sontag, 2008, s. 39).⁶

Resim 18

Diane Arbus, “İsimsiz” , “Untitled 4”, Scott Nichols Gallery Arşivi, 1970-71



Not. Kaynak : (20.02.2020) tarihinde <https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-untitled-number-4> adresinden alındı.

⁶ Etkilerinin sarsıcı olmasının da ötesinde rahatsızlık verdiği, ‘tekinsiz naiflik’ atfedilen ve daha birçok yorum ve eleştiriler alan Diane Arbus ve çalışmaları bu bölümde Susan Sontag’ın, ‘Arbus fotoğraflarına’ getirmiş olduğu yoğun eleştiriler yönüyle değil, göze alınmayan ya da görülmek istenmeyen ama bilinen travmaların gerçekliğine bakış penceresinden ele alınmaktadır.

4.1.1. Diane Arbus, Nan Goldin ve Antonie D'agata Fotoğraflarında

Travma

Bir fotoğrafı okumanın ve içselleştirmenin birçok farklı yolu ve değişken parametreleri olduğuna önceki konu başlıklarında yer verilmiştir. Bireyin fotoğraf ile kurduğu ilişki, bellek geçmişinden ve kodlarından referans almaktadır. Bu tespit fotoğrafı çeken sanatçı için de aynı etkide olup, 'göndergesi'nde anlatılar bu parametrelere bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Böylece fotoğrafçısının özerkliğinde ve özgürlüğünde ortaya çıkan fotoğraflar bireyin belleği özerkliğinde ve özgürlüğünde karşılık bulmaktadır. Bu bölümde 20. yüzyıl fotoğraflarında farklı dönemlere ve anlatılara tanıklık eden ve belgeleyen Diane Arbus (1923-1976), Nan Goldin (1954-...) ve Antonie D'agata'nın (1961-...) fotoğraflarında karşılaşılan travmatik olgulara yer verilmektedir. 1950'li yıllardan sonra fotoğraf anlayışı dönüşüme uğramıştır. Fotoğraf gerçeği taklit eden bir araç değil, görmezden gelinenin yeniden düşünülmesinin ve eleştirisinin sübjektif aracı olarak görülmektedir. Arbus, güzel olanın, cazibenin güzelde olduğunu kabullenen ideolojinin tüm yapıtaşlarını alt üst etmektedir. Deborah Nelson, *'Tough Enough: Arbus, Arendt, Didion, McCarthy, Sontag, Weil, 2017'* isimli kitabında, *'hastalık düzeyinde soğukkanlı'* olarak bahsettiği Arbus ve çalışmalarına da yer vermiştir. Arbus'un fotoğraflarına karşı sergilemiş olduğu bu soğukkanlı tutumu "Avuntu aramaksızın ya da olumlu yanlarını görmeye çalışmaksızın kendilerine acı dolu gerçeğe doğrudan ve kesinlikle bakma görevini yüklemeleri olduğunu ve... acı verici gerçeğin sıradanlığı üzerindeki ısrarlarından ileri gelen bir ayıksılığa" sahip olduğu şeklinde yorumlamıştır." (Orhon, 2017).

Arbus *"hilkat garibelerim"* olarak adlandırdığı, ucubeler, çirkinler, ötekiler olarak görülen, travmalarının doğuştan geldiğini belirttiği, her birini aristokrat olarak

gördüğü modelleri ile özel bir bağ kurmuştur. Arbus empati duygusuna inanmadığını, kendi bedeninden kurtulup, bir başka bedenin içerisinde, onun belleği ile var olmanın mümkün olmadığını belirtmektedir. Sontag, Arbus'un çalışmalarındaki ümitsiz ve acınası olanın, izleyicisinde de sevecen olmayan duygulara karşılık geldiğini ifade etmektedir.

Resim 19

Diane Arbus , “Central Park'ta Oyuncak El Bombası İle Çocuk”



Not.

Kaynak: (10.01.2020) tarihinde <https://publicdelivery.org/diane-arbus-twins/> adresinden alındı.

Arbus'un fotoğraflarındaki öznenin yaşamış olduğu bedensel-zihinsel farklılığın toplum içinde O'nu diğeri olmaya zorlanmanın getirdiği travma, toplum içerisinde onları 'öteki' yapmaktadır. Ortak bellekte 'öteki' olanın kabul görmezliği, bu bireylerde 'normal olamayan', kusurlu insan profilini süresiz ve sarsıcı bir şekilde deneyimlemelerine sebep olmaktadır. Fotoğraflarda direkt olarak, mesafesiz bir alandan izleyicisine bakan bu fotoğraflar izleyiciye gösterdiği gerçeklik ile izleyicisinde yavaş yavaş aklına işlenen sarsıcı etkiye yol açmaktadır. Barthes, direkt olarak O'na (izleyiciye) bakan fotoğraflardan "Ah keşke şurada bir bakış, öznenin bakışı olsaydı, keşke fotoğraflardaki biri bana bakıyor olsaydı! Çünkü fotoğrafta bu güç, tam gözünün içine bakma vardır (üstelik burada bir başka fark daha var: sinemada kimse bana bakmaz: bu -kurgu tarafından- yasaklanmıştır" (Barthes, 1996, s. 101) şeklinde özlemini ifade etmektedir. Çünkü Barthes'e göre artık bu durum (perspektif) modasını yitirmiştir. Oysa fotoğrafta sürekli ve ısrarlı bir bakış varsa, "Bakış her zaman potansiyel bir çılgındır: aynı anda hem hakikatin, hem de deliliğin etkisi olur" (Barthes, 1996, s. 101). Arbus'un fotoğraflarında ise vazgeçilmeyen duruş olarak daima oradadır, var olmaktadır.

Resim 20

Diane Arbus, “Tek Yumurta İkizleri, Detay”



Not. Kaynak: (10.01.2020) tarihinde <https://publicdelivery.org/diane-arbus-twins/> adresinden alındı.

Lisette Model ve Diane Arbus’un anlatılarından etkilenmiş ama daha çok kendi alanları ve mahremiyeti içerisinden fotoğraflar belgeleyen Nan Goldin ise yaşamının ve deneyimlerinin O’nda bıraktıklarını bir başka keskin anlatı diliyle fotoğraflarına yansıtmaktadır. Goldin daha çok aile ve arkadaş çevresinden taşıdığı fotoğraflar ile Barthes’in ‘gizli ötesi *punctum*’unu’ ifade etmektedir. Goldin’in fotoğraflarında da rastlanılan, lakin Arbus’un ‘kusur’ anlatısından çok farklı bir pencereden bakan hasarlı, güzel olmayanı yansıtma ve gerçeği gösterme arzusu bulunmaktadır. John Berger, “*O Ana Adanmış*” kitabında bu durumu, Hofmannsthal’ın ifadesiyle ‘hiç yazılmamış olanı okumak’ olarak ifade etmektedir.

Resim 21

Nan Goldin, “Otoportre, Nan Goldin dövüldükten bir ay sonra



Not. Kaynak: (16.02.2020) tarihinde <https://www.rte.ie/culture/2017/0818/898426-nan-goldin-in-dublin/> adresinden alındı.

“Eğer yeterince fotoğraflarını çekersem, kimseyi kaybetmeyeceğimi düşünürdüm. Oysa çektiğim fotoğraflar bana ne kadar (çok) kaybettiğimi gösterdi” (Coulthard & Goldin, 1996) ifadesiyle deneyimlerinin ve gerçekliğinin anlatısını gerçekleştiren Goldin, fotoğraflarında varoluşu ile de yüzleşmektedir. Acı ve benzeri deneyimlenebilen duygusal hasarlı anlara dair, ölüm, kayıplar, HIV krizi, opioid salgını ve LGBTIQ bedenler (arkadaşlarının yakalandıkları hastalıklar, süreçleri ve ölüm anları da dâhil olmak üzere) konularını oluşturmaktadır. ‘Dünyamın neye benzediğini, görkemsiz ve yüceltilmemiş haliyle göstermek istiyorum’ ifadesiyle belirtmekte ve fotoğrafın hayatındaki etki ve iletişimini sıkça dile getirmektedir. Goldin’in izleyicisine fotoğrafları ile söylemiş olduğu bu huzursuz edicilik içinde, fotoğraflarına kendini de yerleştirmesinin getirmiş olduğu, fotoğrafçının kendini de ifşa etmesi, dışarıya açması bir usul olarak Goldin ile başlamıştır. Eş dönemlere denk gelen Jo Spence ve Hannah Wilke’nin kansere yakalandıkları süreci, performatif bir

üslup ile belgelendirdikleri fotoğraflar da, Goldin'in fotoğrafları ile benzerlik göstermektedir. Ancak iki sanatçı da bunu daha protest ve performans dili ile anlatırken, Goldin günlük anılarını fotoğraf dili ile kayda almaktadır. Ablasının intiharı Goldin'i fotoğraf çekmeye itmiş ve bu durumu; “Ablamın öfkesini ve acılarını görüyordum ve o tek çıkış yolu olarak intiharı seçti. On bir yaşındaydım ve tarihin tekrar etmesinden korkuyordum. Fotoğraf çekmeye başlamıştım ve hiç kimsenin anısını kaybetmemek konusunda takıntılı hale gelmiştim” şeklinde ifade etmiştir (Coulthard & Goldin, 1996).⁷

Resim 24

Edmund Coulthard, Nan Goldin , “I'll be your mirror” Belgesel Filminden Bir Ekran Görüntüsü



Not.

Kaynak: (16.02.2020) tarihinde <http://videos.sapo.pt/Ystuom59225zPJLZrmp7> adresinden alındı.

⁷ İngiliz belgesel yönetmeni Coulthard'ın yönetmenliğini üstlendiği belgesel film: “I'll be your mirror, 1996”, Goldin'in biyografisini, yaşamının ve travmalarının sarsıcı etkisi temelinde, seslendirme, fotoğraf ve görüntüler ile aktarmaktadır. Filme (15.02.2020) tarihinde, <http://videos.sapo.pt/Ystuom59225zPJLZrmp7> , kaynağından erişilmiştir.

Resim 25

Nan Goldin, "Roommate in her Chair", Boston, 1972



Not. Kaynak: (16.02.2020) tarihinde <https://awarewomenartists.com/en/artiste/nan-goldin/> adresinden alındı.

Resim 27

Yves Chenot, Nan Goldin, “Cookie with me after I was punched, Baltimore, 1986



Not. Kaynak: (16.02.2020) tarihinde <https://awarewomenartists.com/en/artiste/nan-goldin/> adresinden alındı.

Fransız fotoğraf sanatçısı ve yönetmen D’agata ile fotoğraf sanatında iktidar yeniden söz konusu olmaktadır. Fotoğrafçının kamera arkasındaki konumu O’nun iktidarını söylemektedir. D’agata’nın fotoğraflarında karşılaşılan şekilsiz bedenler, belirsiz görünenler, amorf vücutlar izleyicisini karanlık ve tekinsiz bir izleme sürecine itmektedir. Göçebe yaşam tarzına sahip D’agata, yaşamı içerisinden tıpkı Nan Goldin gibi fotoğraflarına kendini de dâhil ederek çalışmalar yapmaktadır. Ama bu defa kameraya direkt bakmayan, izleyicisi ile mesafesiz bir ilişki kurmayan fotoğraflar olarak karşımıza çıkar. Fotoğraflarda belli belirsiz görünen vücutlar, kimliksizliğin

yanı sıra, izleyicisinin kendi imaj belirleme alanlarını da açık bırakmak üzere kurgulanmıştır. Hayat kadınları, toplum tarafından dışlanmış insanlar, arka sokaklar fotoğraflarının konusunu oluşturur. D'agata'nın fotoğraflarına kendini yerleştirmesi de konum olarak sanatçının mahremiyetini izleyicisine doğrudan açmıştır. Yaşamı içerisinde karşılaştığı ve yaşadığı mahrem ilişkilerini yüksek kontrastlı, odak dışında belirsizleşmiş nesne ve şeyler ile karanlık içinde sunmaktadır.

Resim 29

Antonie D'agata, "France", Marseille, 1997



Not.

Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2TYRYDANX5EM.html> adresinden alındı.

Fotoğraf ya da görüntüde sanatçının mahremini dışarıya açması D'agata'nın fotoğraflarında mahremiyet olgusu üzerinden incelenebilmektedir. Mahremiyet,

bireyin toplum içerisinde kendi isteği ve arzusu ile kendini ayrı tutmak için oluşturduğu alan ve zamanları kapsamaktadır. Toplumsal ve kültürel anlayışlar içerisinde mahremiyet olgusu değişkenlik gösterebilir. Bireyin bu mahremiyeti kendisine hangi kişiler, alanlar ve olgular için sağlayacağı bireyin seçimleri ile belirlenmektedir. Bunun yanı sıra toplumun mahremiyet olgusu ve bireylerin mahremiyet olgusu da sürekli bir ilişki içerisinde. Mahremiyet kavramı olarak birçok olguyu karşılar fakat toplumlar içerisinde daha çok cinsellik ve beden olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal ve kültürel bellekler sonucu birey üzerinde oluşturduğu anlayışlar bireyde aynı karşılığı bulmadığında bireylerin örtük travmaları söz konusu olmaktadır. Cinselliğin bastırılmış olması zorunlu olarak deforme edilen bellek kodlamalarına sebep olmaktadır.

Resim 30

Antoine D'agata, "Cambodia", Phnom Penh. 2008



Not.

Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2K1HRGPO37AQ.html> adresinden alındı.

Hasan Bülent Kahraman’a göre karmaşık ve zorunlu sınırları çizilmiş olan, diğer insani gereksinimlerden hiç farkı olmayan bu ihtiyaç, “Ahlâktan görgüye, beden somutluğundan görüntünün uçuculuğuna kadar, yasaklarla, gizliliklerle, karmaşayla iç içe geçmiş bir olgu. Fakat en önemli yanını, bedenle ilgili boyutun meydana getirdiği kuşkusuz. ... Cinselliğin çekiciliği ilkin bu gizlilikten, onun oluşturduğu gizemlilikten kaynaklanıyor” (Kahraman, 2005, s. 13) şeklinde yorumlamaktadır. Toplumsal yaşam içerisinde mahremiyet olgusunun çizmiş olduğu sınırları ise “Modernitenin en önemli özelliklerinden birisi bu. Arzu, aklın sınırları içine kapatılmak isteniyor. Bu, bedenin, gövdenin tutuklanması, onun dar kalıplar içine sokulması demek” (Kahraman, 2005, s. 116) şeklinde açıklamıştır. Sınırlar çizme, görmezden gelme ve sonucunda konuşamayan bireylerin olduğu toplumlarda, meydana gelen bellek artık deforme edilmiştir ve dönüşümü daima bu deforme olmuş bellek üzerinden geleceğe hazırlamaktadır. Fotoğraf, sinema, video gibi sanat alanları bu susturulmanın metaforik ya da direkt ifade biçimleri yani temsili için önemli bir konuma sahiptir.

Resim 31

Antoine D'agata, "Cambodia", 2008



Not.

Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2TYRYDX1HN7X.html> adresinden alındı.

Resim 32

Antoine D'agata, "France", Marseille, 1999



Not.

Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <https://pro.magnumphotos.com/Asset/-2TYRYDANRRN.html> adresinden alındı

4.2. Sinemada Travmatik Olgu ve David Lynch Sineması'nda Travma

Görüntü içerisinde bir bedenin kendini konumlandığı yer ile izleyicisinin kendini konumlandığı yer zaman zaman başka dinamiklerini göz ardı ederek tesadüfen buluşmaktadır. Bu göz göze gelme, karşılaşma travmatik bir olgu ve çağrışımı üzerine olduğunda görüntü ile izleyicisi arasındaki diyalog sarsıcı ve üzücü olayların hatırlanması ve yeniden yaşanması şeklinde karşılık bulmaktadır. Travmatik deneyimlerin ortak bir dilde buluşmuş olduğu karşılıklar, izleyicisine “Seni anlıyorum.” mesajını vermektedir. Baker, ‘Yeni nedir?’ sorusunu Tarde’ın bakış açısı

ile ele alır ve “iki taklitler serisinin her hangi bir anda buluşması olarak tanımlar” (Baker, 2017). Kinetik ile fotoğrafın bileşimi olarak varlığını sürdüren sinema, kimlik ile beynin bir aradalığının sonucundaki Niepce göndermesi, icat ile ‘yeni’nin buluşmasına karşılık gelmektedir. Bu durum hemen hepsi bir karşılamalar, karşılaşmalar ve buluşmalar üzerine alan yaratmıştır.

Bedenin dilleri arasında kurulan bu bağı Nalbantoğlu’nun dans pratiklerini anlatırken yalnızca dansçısı için söyledikleri üzerinden düşünmek ve onu bir diyalog içerisinde görmek mümkündür. “Bedencanın (bodysoul) yatkınlığı ve bu yatkınlığı işlergerçekliğe (entelekheia) kavuşturmak için gereken ‘öğrenilebilir’ yetiler, -bedenin büyük bir özürü olmadıkça, ‘can’ın gönül koyması bedencanın eksiklerini bir yere kadar, giderek yüksekteki bir noktada telafi edebilir; en başta sürekli çalışma ve destekleyici alışkanlıklar, ama asıl önemlisi, dansçının saran dünyasını belirleyen ‘ethos’ (Nalbantoğlu, 2010).

Görüntüde kendi travmatik deneyimlerinden karşılık bulan izleyici, bir hatırlama anında kalacaktır. Travmatik deneyimlerin büyüleyici bir ‘suni hafıza pratiğine’ dönüştüğünü görmek hareketli görüntü ile birçok duyuya birden hitap eden bir tetikleyici gücünü pekiştirmektedir. Hafızada yer edinen anıların kendine edindiği hatırlatma pratiği ‘Ars Memorativa’ uygulayıcılarının ‘Yerler ve İmajlar Metodları’⁸ disiplini ile çok benzerlik gösterir. Kaydedilen geçmiş ve ona geri dönme anı, hafıza sisteminin yapısını ele aldığımızda lokal ayrışmalar yapmaktadır. Her sabah uyandığında bireyin kendini yeniden anlatan bir kimlik öğrenme talebi olmaması, bireyin dün ile bugünü arasında bir bağ kurar. ‘Kodlama, depolama ve geri getirme’

⁸ (Baker, 2017), “Bu Metod- kabaca ve özetleyerek anlatmak gerekirse- şuna dayanıyordu: zihninizde herhangi bir bina kuruyordunuz- mesela bir ev; ve odaların her birine sonradan anımsamak istediğiniz imajları serpiştiriyordunuz. Bu sayede imajların serpiştirme sırası bile birbirlerini çağrıştırmalarına olanak sağlıyordu. Hatırlamak ise hayaldeki bu binanın, bu evin sanal olarak ziyaret edilmesi idi. Cicero’nun bir hatırlatmasını analım: “Düşüncenin içinde ayrık yerleşimlerin tespit edilmesi gerekir; elde tutmak istediğiniz şeylerin imajlarını kurmanız gerekir. O zaman yerlerin sırası şeylerin sırasını takip edecek, belirginleşecektir. Çünkü imajları doğrudan şeyleri hatırlatacaktır....”

sistemini anlatan Tulving & Thomson bu durumu şöyle anlatmaktadır: “Kodlama süreçleri, hafıza sistemine neyin depolanacağını tayin eder. Ayrıca zihinde tutma, esnasında var olan şartlarla birlikte hangi malumatın sonuç olarak geri getirilebileceğini tayin eder. Hatırlanabilenler daha önce depolanmış olanlardır ve nasıl hatırlanabileceği onun nasıl depolandığına bağlıdır” (Tulving ve Thomson, 1973).

19. yüzyıl ortalarında özellikle Protestan ülkelerde ‘memento mori’ gündeme gelmiş ve anı fotoğrafçılığı ve ‘ölümü hatırlamak’ düşüncesini etkilemişti. “Post-mortem fotoğrafları” olarak da anılan bu fotoğraflar aile bireylerinden herhangi biri ya da aile üyelerinin evcil hayvanları öldüğünde cenaze törenlerinden önce giydirip süsledikleri ölülerinin fotoğraflarından oluşmaktadır.

Resim 33

Güney Avustralya Eyalet Kütüphanesi Koleksiyonu, ‘memento mori’ arşivinden



Not.

Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <https://www.bbc.com/news/uk-england-36389581> adresinden alındı.

Daha sonraki yıllarda fotoğrafta hareket ve odak netliği zamanla çözümlenebilmiş, ancak bu çözümler daha fazlasını istemenin Baker'ın da deyişiyle 'film beklentilerinin de' önünü açmıştır.

... Méliès sonrasında "montaj" devreye girince sinemanın devrin en etkili aracı olacağı ortaya çıktı. Çünkü modern toplum, endüstrisinden edebiyatına, sanatından mimarisine, devletinden ekonomisine bir "montajdı"... Napolyon modern usul ve medeni kanunlarını aslında monte ettirmişti. Mühendislik montajdan ibaretti (ve zaten terim 19. yüzyıl mühendisliğinden türemiştir). Montaj her şeydi ve sinema, her şeyi kaydedebilen bir cihaz olarak ortaya çıktığı andan itibaren modern toplumun özünü en iyi yansıtacak ortam olarak belirliyordu: çünkü sinemanın bizzat özüydü montaj (Eisenstein)... ta kendisiydi... Ve bu sayede sinema modern toplumda neler olup bittiğini başka her şeyden daha iyi kavrayacak ve ifade edebilecek araç olarak görünüyordu. Epstein, Eisenstein, Vertov gibiler için "montajın" her şey olması sinemayı, adandığı kitleler ile buluşturacak bir özellikti --uyutulacak ya da uyandırılacak, ayaklandırılacak kitleler... (Baker, 2002).

Sinema ve videonun birbiri ile görünmez ama sürekli bir ilişkisinden bahsetmek mümkündür. Sinema, başlarda gündelik hayatları ve günlük olanın hikâyelerini yansıtmayı hedeflemiş bir sanat alanı olarak yorumlanabilmektedir. Sinema ile videonun imajları konumlandırma şekli iki alan arasındaki etkin ayrımı göstermektedir. Lumiere ve Vertov ile başlayan sinemada nesne, imaj olarak sunulmuştur. Baker, Kant'ın nesneler ve imajlara yaklaşımını ele alarak sinema ile videonun dili konusuna ayrımlar getirmektedir.

Kant için hayal gücümüz imajlar üreten bir yeti değildi, "şemalar" üreten bir yetiydi. Şema ise bir şeyin imajı, görüntüsü değil, onun üretilme kurallarının bütünüdür. Kant'ın imajlar ile şemalar arasında yaptığı ayrım son derecede belirgin ve radikaldir. Biz galiba videonun "şematize etme" yetisinin peşindeyiz ve ondan şimdilik bunu umuyoruz. Bu "şematize etme" yeteneği ise videoya bir mekan-zaman kazandırır ya da atfeder: görüyorum, o halde düşünüyorum... Sinema imajlarla işler. Video ise bizce "görüyorum" edimleriyle işler, imajlarla olmaktan çok. Sinemayı "seyrederiz" ama videoyu "görürüz"... (Baker, 2002) şeklinde ifade etmektedir.

Sinema göz ve bakışın sınırlarını, kamera ve 'Hollywood' sinemasının başlattığı bilinen montaj ile aşmaktadır. Video ise sinemanın sınırladıklarını kendine özgü konumlandığı zaman, mekân ve anlatım dili ile bu durumu kendine çevirmiştir. Akira Kurosawa sinemayı bir kompozisyon olarak görmektedir.

Sinema, resim ve sesin anlam yaratmak için birlikte çalıştığı bir alandır. Filmi bir dil olarak düşünüyorsanız, bu kelime dağarcığı ve dilbilgisi bütünüdür. Kompozisyon, aydınlatma, düzenleme, renk, sessizlik, hareket ve müzik formun tüm yönleridir. Bu şeylerin sıkıcı olduğuna dair garip bir algı var, ama dürüst olmak gerekirse oldukça eğlenceli (IndieFilmHustle, 2013) ifadesiyle sinemayı kendi bakış açısından açıklamıştır. Sinema Aristo'ya göre temsili rejimin tiyatro gibi sergilenebilir olmasına elverişli bir sanat alanı, Jacques Rancière' a göre paradokslar bütünü olarak açıklanmıştır. Konuları işleyişi ve sinema araçlarını kullanım açısından dikkat çeken David Lynch ise içgüdülerle hissedilen ve izleyicisini sarsma ve aklında kalma gücüne sahip bir ifade biçimi olduğunu söylemektedir (Devlin & Biderman, 2011). Bilinçaltı, sembolizm ve sürrealizmin ışığında Freudyen bakış açısıyla, bellekte kodlanmış dürtüleri ve travmaları huzursuz edici bir kurgu ile aktarmaktadır.

Bilinçaltının karanlık ve sonsuzluğunu ifade şekli olarak, filmlerinde karanlık, süresiz tekrar ve kesintileri seçmiştir. Hayali ve gerçek olan arasındaki gerçekliğin insana yaşattığı sarsıcı, şok edici etki filmlerinde tekrar tekrar görülmektedir. Bu durum Lynch'i filmlerinde öznenin ruhsal gerçekliğini ele alış yöntemiyle de önemli ve ayırt edici hale getirmektedir.

Lynch'in 'Lost Highway' isimli filmi "toplumsal sistem içinde erkeğin iktidarsızlığını göstermeyi son noktaya kadar taşıyarak, hem gerçeklik evreninde hem de fantezi evreninde bu durumun altını çizdi. Kadının öldürülmesi (ya da cezalandırılması) toplumsal düzeni, ataerkini yeniden tesis etmek için gerekli bir eylem olmaktan çıkarken, Lynch bunu tam tersine çevirerek bu eylem sayesinde toplumsal gerçekliğin ve onun ahlakının yıkılışını seçti. Bu anlamda film, Hollywood sinemasının neden yeterince radikalleşemediğini, en fantastik örneklerinde dahi toplumsal gerçekliğin kurallarına nasıl boyun eğdiğini bir kez daha göstermiş oldu (Bakır & Onat, 2015).

Resim 34

David Lynch, "Lost Highway"



Not. Kaynak: (20.02.2020) tarihinde

<https://www.imdb.com/title/tt0116922/mediaviewer/rm4210855681> adresinden alındı.

Lynch'in karakterleri fantastik ile gerçek arasında tekinsiz bir konumdan izleyicisi ile buluşmaktadır. Karakterlerin birbiri ile olan ilişkileri hatta karakterin kendisi ile olan diyalogu nesneler arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Bireyin kendisine ve etrafındakilere nesne olarak davranmasının ifade biçimi *'Mulholland Drive'* (*Mulholland Çıkma*), 2001 ve *'Lost Highway'* (*Kayıp Otoban*), 1997, filmlerinde özellikle dikkat çekmektedir. Karakterler aynı zamanda birden çok karakteri tanımlayan özneler olarak Hegel'in yüce yaklaşımındaki nesne/şey-ler statüsüne de karşılık gelmektedir.

Resim 35

David Lynch, "Mulholland Drive"



Not.

Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <https://boxofficeturkiye.com/haber/restore-edilmis-versiyonu-istanbul-film-festivali-nde-gosterilecek-olan-mulholland-drive-dan-fragman--579> adresinden alındı.

Başlıca eril kaygılar, oidipus karmaşası, psikolojik ve fiziksel şiddet, çelişki ve şüphelerin karmaşasını konu edinen ‘Eraserhead (1977) filminde ise senaryo ‘Henry’ isimli ana karakter üzerinden kurgulanmıştır. Lynch, bu filminde otobiyografik olarak kendi hayatından kesitler de işlemiştir. Amerika’da sanayi toplumunun etkilerinin birebir görülebilmesi O’nda bir kaygı durumu oluşturmuştur. Bu duruma maruz kalan biri olarak, içinde kaldığı sıkışmışlığı dışarıdan da yorumlayan Lynch, “Foucault terminolojisinden söyleyecek olursak bir tür heterotopyaya ya da suyun üzerinde yüzen mekansız mekanlara açılan film boyunca Henry karakterinin, makine ve tren seslerinden ürkmesi, rüyasında kafasının seri silgi üretimi yapan bir makinede işlenip silgi haline getirildiğini görmesi; modern yaşamın işleri ne denli zorlaştırdığını gösterir” (Çalışır, 2017). Henry, film içerisinde ‘Gregor Samsa’ çağrışımı ile istenmeyen çocuk olması ve öldürülmesiyle ‘o artık bir böcek’ ifadesine gönderme yapmaktadır. Film boyunca duyurulan gıcırtilı sesler ile kendini gerçekleştirememiş birey olan ‘Henry’ ve travmaları üzerinde karşılık bulan göndermeleri izleyicisini daha rahatsız edici bir boyuta sürüklemektedir.

Resim 36

David Lynch, “Eraserhead”, 1977



Not.

Kaynak: (20.02.2020) tarihinde <https://www.filmloverss.com/eraserhead-hicbir-yeri-kesfetmek/> adresinden alındı.

4.3. Video Sanatı İçinde Travma

Televizyon, ses ve görüntü çözümlerinin ‘televizyon’ adı altında toplanması ile 1920 yıllarında adından söz edilmeye başlanan ‘elektronik görüntü’ teknolojisi olarak bilinmektedir. Ortaya çıktığı andan itibaren radyo ve sinemanın teknolojik gelişmelerine sadık kalmıştır (Bozkurt, 2005). Televizyonun iktidarı alternatif medya araçlarının aktif kullanımı ve yaygınlaşmasıyla sarsılmaya başlamıştır. 1960 senesi ortalarında başlayan video, politik bir söylem aracı olarak ve Nam June Paik’in ilk video projesiyle başladığı iddia edilen sanat akımı olarak iki farklı amaçla süregelmiştir. Video sanatı sadece bir akım olmanın ötesinde kendi dilini oluşturmuştur. O yıllara kadar televizyonun kurmuş olduğu iktidar ve tekelinde

bulunan güç göz ardı edilemez. Pasif kültür tüketicilerinin oluşumunda ve çoğalmasında en büyük etken olarak görülen televizyon teknolojik olanakların sanatçılar tarafından keşfedilmesiyle gücünü kaybetmeye başlamıştır. Kimlik inşasında iktidarın yönlendirmesini televizyon, sinema ve yazılı medyanın desteklediğini düşündüğümüzde “popüler kültürel formlar, dar bir biçimde tanımlanan ırkçı, cinsiyetçi ve homofobik bir insan tipolojisine yol açtı. Video sanatçıları, medya temsillerinin çarpıtmalarını ve adaletsizliklerini ifşa etmek için bir yapı sökümü stratejisi olarak aynı stereotipik imgelere el koyup onları ustalıkla dönüştürdüler” (Özgen, 2019, s. 50).

Televizyonun iktidarına ilk itiraz 1960 yıllarında Nam June Paik, Wolf Vostell ve Dara Bimbaum gibi sanatçılardan gelmiş, daha ucuz olması ve ilerleyen teknolojinin bir alternatifi olması sebebi ile video kullanılmıştır. Paik, videoyu televizyonun taarruzuna karşı kullanılabilecek bir araç olarak yorumlamaktadır. Video sanatının doğması ile birlikte görüntü kalitesi ve sunumu gelişen teknoloji, kendine birçok alternatif yol bulmuştur. Kültür sanayisinin farkında olduğu, gücü ile tekelinde tuttuğu medyanın gücü Paik’in taşınabilir video kamera ve birçok eski televizyon üzerinde bu kamera ile çektiği görüntüleri yayınlaması sonucunda yerle bir olmuştur. Kişisel olarak kameranın kullanılabılır olması birçok sanatçı için oldukça yeni ve kullanışlı görülmüştür.

Arman, Dufrêne, Raymon Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniele Spoerri, Jean Tinguely ve Jacques de la Villeglé gibi sanatçılardan oluşan Yeni Gerçekçiler akımı, Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Al Hansen, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Addi Kœpcke, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Patterson, Daniel Spoerri, Wolf Vostell gibi sanatçıları bir araya getiren Fluxus kümelenmesi ve Hannah Wilke, Cindy Sherman,

Renate Eisenegger, Lynn Hershman Leeson, Valie Export, Karin Mack, Mary Beth Edelson, Ewa Partum gibi feminist performans sanatçıları video imajını sanat üretimlerinin ya belgeleyicisi yaptılar ya da merkezine koydular (Özgen, 2019, s. 50).

Görüntünün izleyicisi ile kurduğu ilişki video sanatında da kendi dinamiklerini korumaktadır. Video içerisindeki nesne, olgu, özne veya anlamların bütünü ya da bir kısmı izleyicisinin onun karşısında ne hissettiği ile anlam kazanmaktadır. Andy Warhol'un 'sıkça bakılan görüntü anlamını yitirir' veya Sontag'ın Arbus'un fotoğrafları için 'çoğaltılarak tekrar tekrar sunulabilen hissin veya duygunun izleyicide oluşturduğu hissizlik üzerine' şeklindeki yorumları eleştiri olarak görülmektedir. Video sanatı ise bu hissizlik anına ulaşmadan önce izleyicisi ile daha derin bir ilişki kurabilmektedir. Aynı güce sinemanın da sahip olduğuna sonraki başlıklarda yer verilmektedir. Videoda görüntünün izleyicisi ile mesafesiz bir diyalogundan bahsetmek mümkündür. Baker, video için söylenen eleştirilere karşı, "Sinemayı seyrediyoruz ama videoyu görürüz." demiştir. Seyir toplumu varsayımı bizi bir uçtan "rüya" sinemasına, diğer uçtan da o sefil televizyona götürürken bu iki belirlenimden kurtulmanın, özgürleşmenin bir aleti olarak videoyu kullanmanın (Baker, 2002) oldukça iyi bir alternatif olduğundan bahsetmektedir.

Videonun materyal teminleri konusunda yaşanan gecikmeler nedeniyle Türkiye'ye gelmesi doksanlı yılların ikinci ortasını bulmuştur. Bu nedenle yurtdışında yaşayan Türk sanatçıların erişim kolaylığı ve bu imkânları Türkiye'de sanat ortamlarında kullanmaya başlaması ile süreç hızlanmıştır. 1965 yıllarında Paris'te yaşamış olan, babasının mesleği nedeniyle sürekli göç etmek zorunda kalan Nil Yalter, hem Türkiye'de hem de dünyada video sanatının öncülerinden sayılmaktadır (Tezkan, 2009). Kadınların sosyal statüleri nedeniyle maruz kaldığı sınırlı yaşamlar,

gelenek baskısı, töre, göç, göçmen işçiler ve gelenekselleşmiş ritüellerin travmaları ve bu ritüellere maruz kalanların belleklerine göndermeler yapan, hikâyelerinden esinlenen video, yerleştirme, resim çalışmaları bulunmaktadır. Yalter çalışmalarında tek bir tekniğe bağlı kalmamıştır. *'Başsız Kadın ve Göbek Dansı, 1974'* isimli ilk videosunda Afrika kıtasında sıklıkla görülen kadın sünnetleri incelemelerinin, Anadolu kadınlarının doğurganlığı ve dini efsaneleri üzerine analizleri ile birleştirmiş, gelenek baskısı altında kalan kadınları konu edinmiştir. “*'La Roquette, Kadınlar Hapishanesi (1974)'*, *'Rahime'nin öyküsü (1979)'*, *'Les Rituels (1980-video performans)'*, *'Ev kadınları, Çalışan kadınlar (1981)'* çalışmalarının bazılarıdır” (Tezkan, 2009).

Resim 37

Nil Yalter, “*La Roquette, Kadınlar Hapishanesi*”, *Video Ekran Görüntüsü*, Fransa, 1975



Not.

Kaynak: (24.02.2020) tarihinde <https://base.centre-simone-de-beauvoir.com/DIAZ-510-94-0-0.html> adresinden alındı.

Sanat alanında güncel medyanın öncülerinden Bill Viola, ses ve görüntü teknolojilerinin en yüksek olanaklarından yararlanarak, 1972 yılından bu yana video çalışmalarında ‘zaman’ı, ışık ve mekân yerleştirmelerindeki tercihleri ile daha güçlü anlatı diline çevirmiştir. Gençlik dönemlerinde Japonya’da Zen Budizm eğitimleri alan sanatçı, konularında yaşam, ölüm, doğum, acı, arzu kavramlarını, kendine özgü üslubu ile yavaşlatılmış zaman kurgularıyla aktarmaktadır. Kendi yaşamından kesitler ile ortaya çıkan projeleri, izleyicisinin de anlatısında kullandığı kavramlar ile yüzleşmesine olanak sağlamaktadır. İsa’nın çarmıha geriliş acılarını işlediğı 20 yapıttan oluşan ‘*Passions*’ video serisinde Rönesans ve Ortaçağ’ın etkilerini, klasik resmin ihtişamıyla dijital ortama taşımış, babasının ölüme yaklaşma döneminde bu seriyi yeniden yorumlamıştır.

Resim 38

Bill Viola, “Dolorosa”, 2000, Fotoğraf: Kira Perov, Bill Viola Koleksiyonu



Not.

Kaynak : (24.02.2020) tarihinde <https://nga.gov.au/viola/details/138673.cfm> adresinden alındı.

‘Passions’ serisinin ilk çalışmalarından biri olan ‘Dolorosa, 2000’ insanın acılarını uyandırmaktadır. Yan yana duran bir kadın ve bir erkek figürlerinde, kadın hayattan biraz daha büyük gösterilmek istenmiş ve her ikisi de kederin içinde, gözyaşlarına boğulmuş yüz ifadeleri ile kurgulanmıştır. Birbirinden bağımsız ancak ilişkilidirler. Ortak kederi kabul ettikleri gösterilmek istenmiştir. Tüccar sınıfın yarattığı para iktidarına gönderme yapmak üzere ışık, kompozisyon ve mekân, ticari fotoğraf stüdyolarında çekilen altın ışıklı fotoğraflara gönderme yapmaktadır.

Ağırlaştırılmış hareketler ile yavaş çekimde, sonsuz ve sürekli bir üzüntü döngüsünü tekrarlayan video, aile fotoğraflarına atıfta bulunurken, Hristiyan'ların kurtarıcısı olarak İsa'nın 'kaçınılmaz kader' anlatısına dikkat çekmektedir (Ward, 2005).

Viola, 1992 yılında yapmış olduğu '*Nantes Triptych (Nantes Üç Kanatlı Resim)*' isimli çalışmasında ise ilk oğlunun doğumundan ilham almış ve annesinin ağır hastalık süreci ve komadaki ölüm sürecinin çekimlerinden oluşan kayıtlar, doğum yapan kadın ile annesinin son görüntülerini, suda yüzen bir bedenin bu iki görüntü arasında mecazi bir yolculuk olarak kurgulanması ile üç panelde gerçekleştirmiştir. 30 dakikalık bir döngüde ağlama, su hareketi ve nefes sesleri görüntüye eşlik etmektedir. Hayat yolculuğunun direkt anlatımından çok başlangıç ve son arasındaki süreci anlatmak üzere kurgulanmıştır (Manchester, 2000).

Resim 39

Bill Viola, "Nantes Triptych", "Nantes Üç Kanatlı Resim", 1992



Not.

Kaynak: (24.02.2020) tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artists/bill-viola-2333/mixtate-wife-on-bill-viola> adresinden alındı.

5. NUR BARDAKÇI ÇALIŞMALARINDA TRAVMA OLGUSU VE ÖRNEK ÇALIŞMALAR

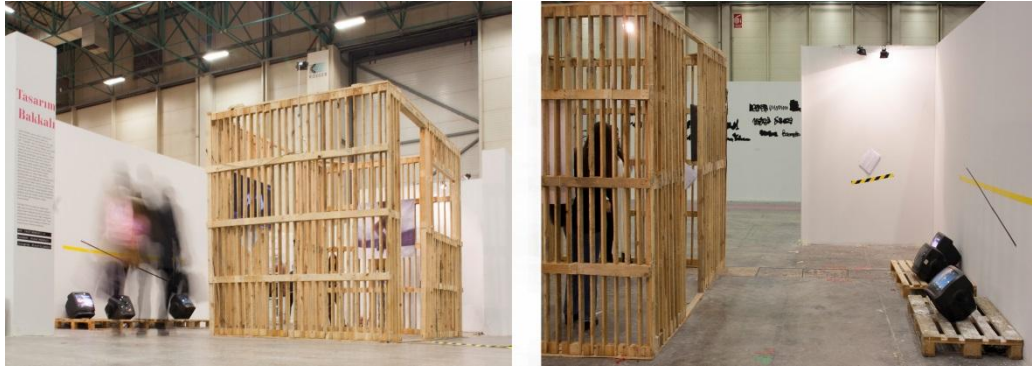
Breton ‘Acının Antropolojisi’ kitabında J.Sarano’nun acıyı bir işlev olarak değil, işlevin hasar görmesi olarak ifade etmesini yorumlamaktadır. Acının tetikleyicisi ve etki alanları arasında duyumsanan ve tepkiye dönüşen birçok acı aralıkları bulunmaktadır. Acının yasa, yasın travmaya dönüşüm süreci, bireyin kodları ile kendine bellekte yer edinir. Bardakçı, geçmişin artık hissedilemeyen ama travmanın bilindiği ‘geçmiş’i yeniden yorumlamak üzere kurguladığı video çalışmalarında tez çalışması boyunca incelenen kaygı, korku, tekinsizlik ve endişe olgularından referans almaktadır.

5.1. Nur Bardakçı, ‘Hope’, Video Enstalasyon, 00’53”, 2017

Doğrudan görüntü yani belgesel dış dünyayı kullanmaktadır. Kurmaca gerçek ise yaratıcısının iç dünyasından referans alır. Bardakçı’nın son dönem video çalışmalarından olan ‘Hope’, öznel olanın ayrışım gücü ve güvensizliği üzerine kurulmuş bir kurgudur. Kendini tekrarlayan ‘ümitsizlik’ ve ‘endişe’ den kurtulma hayalinin tek yolu güvenli yer olarak bildiği ‘evine’ geri dönmektir. Kompozisyon metaforik bir anlatım ile hasarlı kurgulanmış ve karakterin konumu baş aşağı veya yatay pozisyonda planlanmıştır. Bu durum sergileme planlarında enstalasyonun yer alacağı konuma göre düzenlenmektedir. Bardakçı, sergileme esnasında ironik olarak bir kafesin arkasında derinden gelen bir ses düzeneği ile yükselti olmadan zemine düşmüş televizyonlar içerisinde sergilemeyi tercih etmiştir. Aşağıda sergileme görüntülerine ve videonun ekran görüntülerine yer verilmiştir.

Resim 40

Nur Bardakçı, 'Hope', Sergi Görüntüsü, 00'53", 2017

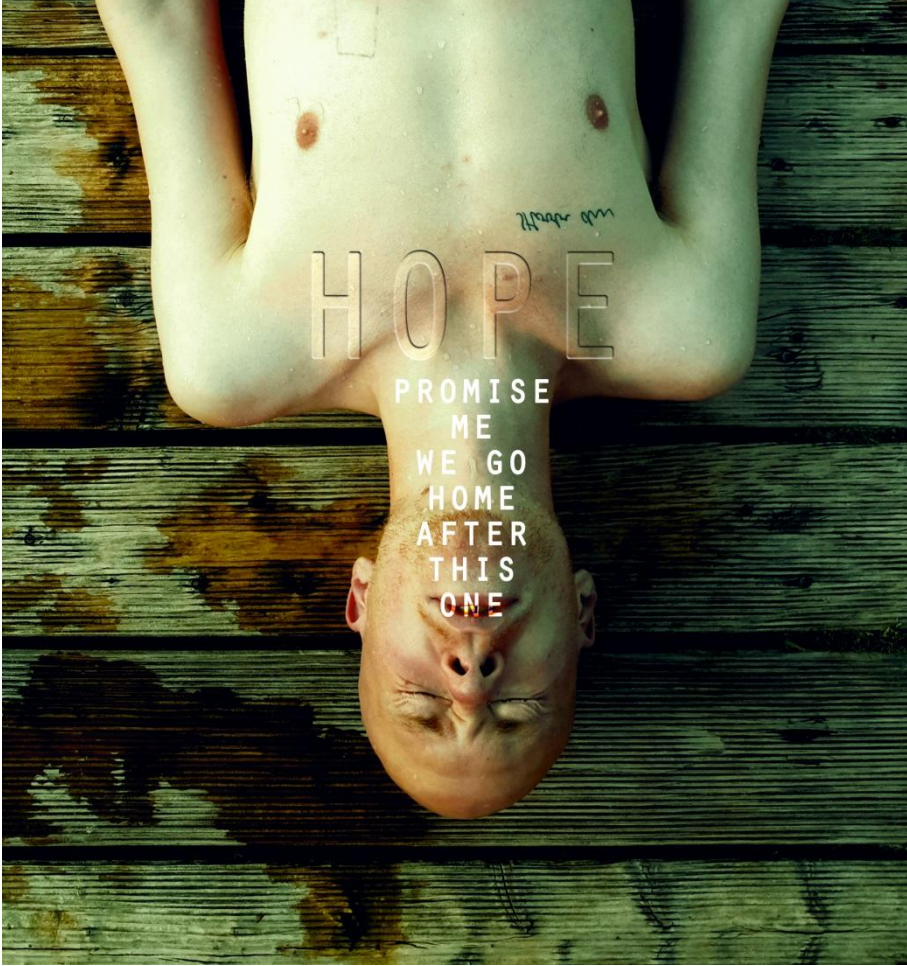


Not. Kaynak: (08.03.2020) tarihinde <http://tasarimbakkali.cc/> adresinden alındı.

Galeri 'Tasarım Bakkalı'na ait arşivdir.

Resim 41 :

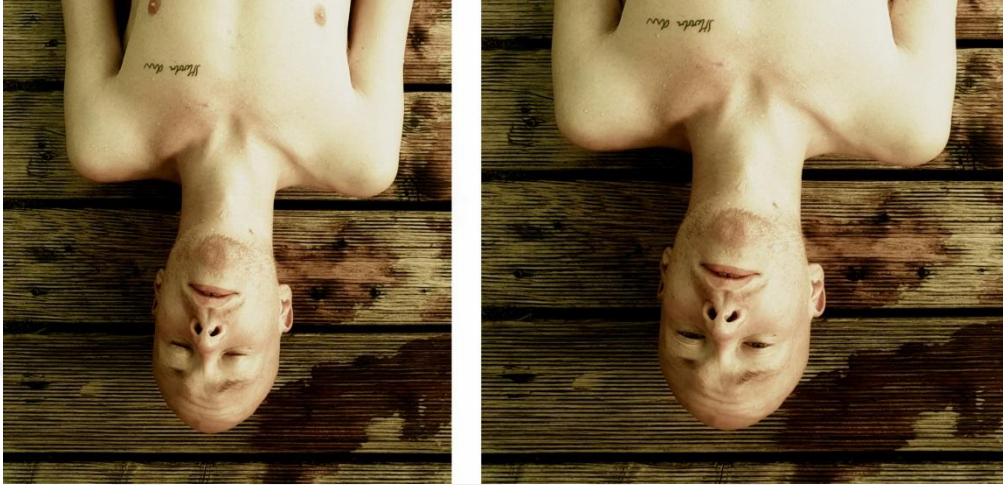
Nur Bardakçı, 'Hope', Video Afiş Görüntüsü, 00'53", 2017



Not. Kaynak: Nur Bardakçı arşivinden alındı.

Resim 42

Nur Bardakçı, "Hope", Video Ekran Görüntüsü, 00'53", 2017



Not.

Kaynak: Nur Bardakçı arşivinden alındı.

Tekrarlanan bir geçmiş 'yeni'yi oluşturur ve 'şimdi' üzerinde kayda geçen bir süreç (geçmiş) sağlar. Deneyimleme arzusunun bireyde inşasını yapım ya da yıkım olarak gerçekleştiriyor olması ile öznellik oluşturan duyu ve duygu bütünlüğü sonrası deneyimler bireyin öznel tercihleri ile bir karşılık bulur. Bu edinimler bireyin alışkanlıkları ve bildiklerini tekrarlamamanın güveni ile devam etmektedir. Videoda sürekli tekrarlanan 'Promise me. We go home after this one.' ses kaydı loop halinde video sonuna kadar devam eder. Bu hem tekrar eden ümitsizliklere göndermedir hem de 'Beni duy ve anla.' arzusuna ithaf bir yakarıştır. Arka planda duyulan suya atlayan çocukların kahkahaları ve su sesi çocukluğun masumiyetini anımsatmak ister ve devam eden bir yaşamın göstergesi halindedir. Yakarışın ritmine eşlik eder.

5.2. Nur Bardakçı, “...to Comfortzone”, Video, 00’48”, 2018

Yaşam standartlarının belirlenmesi aşamasında birey kendisi olmaktan giderek uzaklaşmaktadır. Sistemin mekanizması içerisinde kendi dinamiğini oluşturamayan birey, yalnızca onun bir parçası olarak kalmak zorundadır. Birey, seçimini yapamadığı alanlar içerisinde bırakılınca, döngü içerisinde süregelen “duruma ayak uydurma” hali yeniden gündeme gelmektedir. Kişi irade gösterebileceği ve durumu kontrol altında tutabileceği bir alan tespit edene kadar kendine müdahale etmekten çekinmemektedir. “... to comfort zone”, bireyin alan ile (alan içerisinde) gerçekleşen diyalog sürecini, bireyin alanı ve kendine müdahale tavrı üzerinden inceleyen videoda, ‘Hope’ ile başlayan, “özel olanın ayrışım gücü ve güvensizliğinden” çıkış yaparak kurgulanmıştır. Bedenler ve mekânlar üzerinden bir diyalog sürecini işlerken, konforlu/güvenli alanın aslında bireyin alan içinde kendini bir yere ilişirme ve sabitleme isteği üzerinedir. Ve bu istek simgesel olarak teninde başladığı dikme işlemi ile hareketsizliği ve bütün kalabilmeyi anlatmak arzusundadır. Videoda görünen karakterin bir yüzü ve kimliği yoktur. Boş bir arazi içerisinde kompozisyon sonsuzluk çizgisi ortasında yer alır. İki bacağını birbirine video sonuna kadar dikmekte olan özne başa dönüp aynı eylemi tekrarlar. Başlangıcını gördüğümüz eylemin sonunu göremeyiz.

Resim 43

Nur Bardakçı, " ...to Comfortzone", Sergi Görüntüsü, 00'48", Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam. 2018



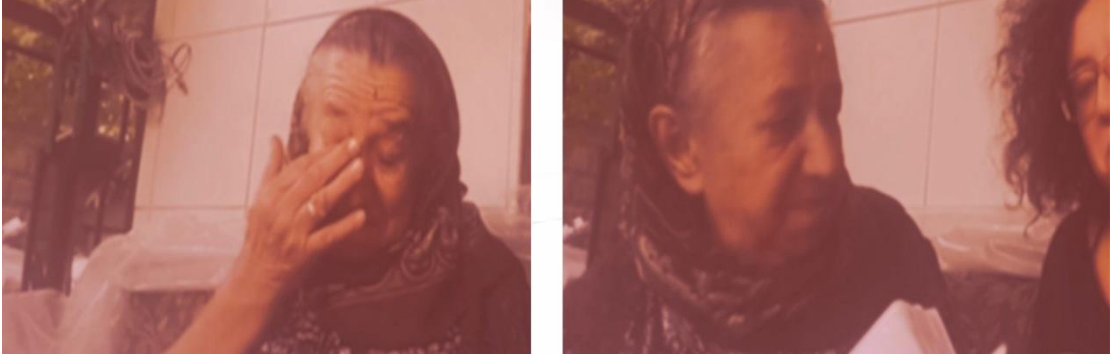
Not. Kaynak : (08.03.2020) tarihinde <https://goneout.nl/en/event/218343/donut-disturb-@-rietveld-pavilion> adresinden alındı.

5.3. Nur Bardakçı, , “Annemin Sandığı Kadar Mutlu Değilim”, Video Ekran Görüntüsü, 2019

Fotoğrafın derin deliliğini bastırmış gibiyiz: Fotoğraf kendi mit mirasını bize yalnızca "kendimi" bir kâğıt parçası üzerinde gördüğüm anda beni sarıveren o hafif huzursuzlukla anımsatır (*Barthes, 1996, s. 23*). Fotoğrafın bellek ile kurduğu ilişki geçmişe duyulan özlemin yanı sıra biriken acı deneyimlerin bir hatıraya dönüşmüş olma sürecidir. Barthes'in fotoğraflar ile diyalogu annesinin ölümünden sonra onunla yeniden tanışmasını anlatmaktadır. Barthes burada geçmişin yeniden anımsanması ile studium'dan punctum'a evrilen süreçte acı veren duyguların hesaplaşmasını yaşar. Bardakçı yıllarca biriktirilmiş olan aile fotoğrafları albümünü anne ve büyükannesinin bir arada olduğu bir kadrada kayda almıştır. “Annemin Sandığı Kadar Mutlu Değilim” başlıklı çok disiplinli serinin video çalışmaları “Annem, Annesi ve Ben” ile geçen sohbette “Hatırladın mı?” sorusunun etrafında dakikalarca devam eder. Büyükannenin yüz ifadesine odaklanmış kadrada kurgu gerçekliği bozmamak için çok az kullanılmış, gerçek diyaloglara olabildiğince müdahale edilmemiştir. Diyaloglarda annenin ve büyükannenin sesi oldukça net duyulmaktadır. Artık görüşmedikleri ve belleklerinde nefrete dönüşmüş kişilerin fotoğraflarında ve güzel hatırladıkları anıların fotoğraflarında yüz ifadeleri tekinsiz bir alanda durmaktadır.

Resim 44

Nur Bardakçı, “Annemin Sandığı Kadar Mutlu Değilim”, Video Ekran Görüntüsü I,II, 2019



Not. Kaynak: Nur Bardakçı çalışmaları arşivinden alınmıştır.

5.4. Nur Bardakçı, “İstinat Duvarı”, Video Enstalasyon, 2019

İstinat duvarı bir yapının ya da toprağın kaymasını önlemek amacı ile yapılan bir koruma duvarıdır. İstinat duvarı, mimari yapısı ile seviye farklılıklarının bulunduğu eğimler arasında dikey bir konstrüksiyon dinamiği oluşturur. Bardakçı’nın son dönem çalışmalarından olan “İstinat Duvarı” video enstalasyon çalışmasında, istinat duvarlarından alınan parçalar, gösterilmek istenmeyen tam önünde konumlandırılmıştır. Enstalasyonun yerleşme şekli izleyici ile anlatılmak istenen arasında denge kurduğu kadar, oluşabilecek bağın zedelenmesi üzerinedir. Duvarların konumu ile sağladığı fiziki engel, izleyicinin kendini görüntüye göre hareket ettirmesini ister. İstinat duvarlarından parçaların yer aldığı çalışmalar izleyicinin görüntü ile yeniden bir diyalog kurma şeklini belirlemesini talep etmektedir.

Bireyin kendini sıkışmış hissettiği ve istenmediği yerleri irdelemek için kendine epik bir anlatım ve çok disiplinli uygulama şeklini seçtiği kurgu olan “İstinat Duvarı” algıda seçicilik ve seçici algı arasında geçen bir diyaloga odaklanır. Bireyin algıda seçicilik ile yönlenebileceği nesneler ya da olayların bir ya da birkaçı üzerinde

rahatsızlık duygusunu irdeler. “İnsan ne zaman rahatsız olur? Rahatsızlık ne zaman korku, endişe, kaygı, tekinsiz olana evrilir? Yaşam(a) alanlarının içinde bulunduğu bir rahatsızlık alanında biz hangisini tercih ederiz? Daha az rahatsız olanı mı, viral rahatsızlıkları mı?” sorularına cevap aramaktadır.

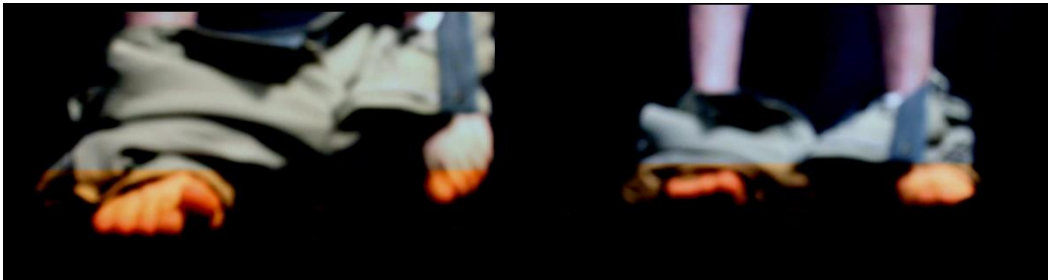
Resim 45

Nur Bardakçı, “İstinat Duvarı” Video Enstalasyon, Sergileme Simülasyonu



Resim 46

Nur Bardakçı, “İstinat Duvarı”, Video Ekran Görüntüsü, 2019



Soruların cevaplarının interaktif bir yordam ile bulunması üzerine kurgulanan proje, izleyiciye tercih alanları sunuyor. Kurguda yer alan enstalasyon ve video projelerin birbiri ile bağı olduğu kadar tek başlarına taşıdıkları anlamlar da algıda seçicilik ve seçici algı sürecindeki nesneleri veya durumları temsil etmekle yükümlü hale getiriliyor. İstinat duvarı toprağın kaymasını engelleyerek bariyer görevi görürken, gerçek anlamı ile kullanıldığında kütleli olan ve sessizlik durumu ile örtüştürülüyor ve projenin en katı, değişmez sabit rolünü üstleniyor. Zemin kaymalarının önlenmesi bir engel olarak görüldüğünde duvar parçaları ve görüntü ile izleyicisi arasında bir engel olarak konumlanıyor. Böylelikle izleyiciyi asıl görmek istenene ulaştırmak için bedensel bir harekete zorluyor. Yaşamın karmaşık hale gelmesi ya da getirilmesinde bireyin ve toplumun etkisinin şiddeti ölçülebilir bir hal olmaktan çıkmaktadır. Bu bilme ve bilinene şahit olma hali kurguyu da baştan sonra bir rahatsızlık içerisinde bırakmaktadır.

5.5. Nur Bardakçı, “Nightwatch in Daylight”, Video, 10’44”, 2017

Vasıfsız işçilere odaklanan serinin ilk araştırma kaydını oluşturan ‘Nightwatch in Daylight’ : Bir gece bekçisinin sosyal hareketliliğini kaybetmeyen şehirde, bir depoda iş hayatını kayıt altına alıyor. Gece bekçisinin 17 saat boyunca alınan kayıtlarından kurgulanmış seri çıkış noktasını; vasıfsız işçilerin gündelik hayatlarından almaktadır. Kameranin hiyerarşi olma şekli, bekçinin her kameraya baktığında yer değiştiren ‘gözetleyen ve gözetlenen’ kimlikleri sorgulamaktadır.

‘Hala benimle misin?’ sorusunu gözetlen bakışları, işçilerin kamera ile olan bağıdır. Kurguda yer alan sesler, kayıtlardan derlenmiş olup, izleyici ile kayıttaki işçi arasında bağı kurar ve canlı tutmak ister. Diyalogdan öte, işçinin gündeliğini takip eden kamera; sürecin parçalarını birbirine tanık tutmaktadır.

Resim 47

Nur Bardakçı, "Nightwatch in Daylight", 10' 44'', Ekran Görüntüsü I-II, 3 ekran, Video Installation, 2019



“Sanat tek başına yaşamaz. O, diğerleri ile doyan açgözlü bir uğraşıdır” düşüncesiyle çalışmalarında çok disiplinli hareket eden Bardakçı, travmanın birey, bellek ve zaman üzerindeki evrelerini incelemektedir.

6. SONUÇ

Birey, varoluşunu bellek ile kurduğu ilişki içerisinde hatırlama, ona geri dönme ve dönüştürme dinamiğini sürekli canlı tutarak devam ettirmektedir. Toplumsal ve kültürel yaşam içerisindeki bu dinamik sanat ontolojisi de ifade biçimleri ile ‘tarih’ üzerinden yeniden ele alınmakta ve yorumlanmaktadır. Anlatıların, ifade biçimlerinin bellek ile yakından kurduğu ilişki bu defa sanatçısının dışında izleyicisi ile birebir diyaloga girmeye başlar. Bastırılan duygunun geri dönüşü ile ortaya çıkan ‘tekinsiz arzular’ bireyi aniden korku ve kaygının içine bırakmaktadır. Kaygı ve korku duygusunun yaygınlaştığı toplum içerisinde birey ve toplum arasındaki bağlar bu duyguları ilişkilerinin temeline almaya başladığı anda, toplum bunu her alanda yaygınlaşan ve olması gereken haline getirmeye başladığında artık birey de en başta olanları ve nasıl olması gerektiğini hatırlamayacaktır. Toplumsal ve kültürel bellekler daima bu durumu kullanarak geçmişin tüm travmatik anılarının birçoğunu ‘zaman’ kavramını kullanarak yumuşatmış olur. Zamanla hissetme şiddetini yitiren acı ve keder, gün geçtikçe yalnızca ‘anı’ya dönüşmüş olanı, ‘geçmiş’ alanından ‘şimdiye’ ancak hatırlama yolu ile taşımaktadır. Korku, kaygı, tekinsizlik gibi kavramlardan referans alan sanat çalışmaları iğrenç olanı ve iğrencin harekete geçirdiği huzursuzluk ve irkilme durumunu da birçok sanat eseri örneğinde barındırmaktadır. Tarih, maruz kalınan acı deneyimlere ve bu deneyimlerin sonuçlarına cevap vermekte geciktiği ya da faydalı olamadığı örnekler ile doludur. Resim, fotoğraf, film ve video sanatı geçmişin yeniden hatırlanmasında bir nevi imagoları yeniden göz önüne getirmek için travma ve huzursuzluğu çıkış noktası olarak kullanmakta ve etki alanlarını gün geçtikçe büyötmektedir. Sanat yeniden hatırlamak ve canlandırdığı tarihe cevaplar verebilmek adına bu durumu birçok disiplin ile yeniden inşa etmekte ve alternatif

yollar sunmaktadır. Birey, bildiği ve kendini güvenli hissettiği alanlarının azalıyor olması nedeniyle daha fazla stres altında kalmaktadır. Ve bu durum daha fazla yer işgal etmeye başladığında alternatif disiplinler, temelinde bireyin maruz bırakıldığı travma ve buna sebep olan durumlara ses getirebilmek için etkili bir yol olarak görülmektedir. Hareketli görüntünün etkileri göz önünde bulundurulduğunda sinema ve video sanatının birçok disiplini içine alarak ulaştığı görme, duyma ve empati kurma alanları gün geçtikçe gücünü daha çok fark etmektedir. Film ve video sanatında da artan örnekler ile devam eden yeniden hatırlamak, bireylere ve toplumlara daima bir 'geçmiş' sorumluluğu verecek, böylelikle bellek; daima yeniden hatırlanan olacaktır.

KAYNAKÇA

- (APA), A. P. (1994). Diagnostic And Statistical Manual of Mental Disorders (DSM- IV).
- Acun, C. (2013). *Çağdaş Sanatta Kimlik İnşası: Yapıt ve Eylemsellik*. Kadir Has Üniversitesi.
- Akcan, G. (2018). Travma Sonrası Büyüme. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 61-70.
- Akkol, N. (2018). Acıyı Deneyimleme: Gina Pane Performansları. *İdil Dergi*, 7(50), 1229. doi:10.7816/idil-07-50-03
- Akkol, N. (tarih yok). Abject Art Olarak Kadın Bedeni ve Performans Sanatındaki Kışkırtıcılığı.
- Akman, K. (2006). Orlan: Kırılan Ten. *Cogito*(44). www.academia.edu. adresinden alındı
- Akt: İsmayilov, M. (2015). Bir Tahayyül Olarak Kültürel Travma ve "Soykırım" Retoriği. *Tesam Akademi Dergisi*, 109-115.
- Aral, T., Sevi, B., & Karakulak, A. A. (2016). İğrenme Hassasiyeti: Mültecilere Karşı Tutumları Yordayıcı Bir Faktör. *I. Sosyal Psikoloji Kongresi* (s. 527, 535). İstanbul: Koç Üniversitesi , Bahçeşehir Üniversitesi.
- Artun, A. (2015, 01 31). *Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat*. 27 12, 2019 tarihinde <http://www.e-skop.com>: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-veolum-georges-batailleda-erotizmle-olumun-birligi-ve-sanat/2304> adresinden alındı

Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atkinson, R. C., & Shiffrin, R. M. (1971). *The Control Processes of Short-Term Memory*. California: Institute for Mathematical Studies in the Social Sciences Stanford University.

Badinter, E. (1992). *Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrim*. İstanbul: Afa Yay.

Baker, U. (2002, 12 16). *Video Üstüne*. www.korotonomedy.net:
http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,147,0,0,1,0 adresinden alındı

Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*. (E. Berensel, Dü.) İstanbul: Birikim Kitapları.

Bakır, B., & Onat, E. S. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 89,102.

Balsamo, A. (1992). On the Cutting Edge: Cosmetics Surgery & the Technological Production of the Gendered Body. *Camera Obscura*, 209.
doi:10.1215/02705346-10-1_28-206

Barca, E. (2015, 10 12). *Travma ve Yas*. 09 23, 2019 tarihinde https://www.e-skop.com: https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-travma-ve-yas/2653 adresinden alındı

Barthes, R. G. (1996). *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

Berger, J. (2003). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Bozkurt, M. (2005). *Video Sanatı*. İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Breton, D. I. (2010). *Acının Antropolojisi*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (M. B. Gümüşbaş, Çev.) Ankara: Bilge Su Yayıncılık.
- Çalışır, G. (2017, 12 27). *Eraserhead: Hiçbir Yeri Keşfetmek*. 02 20, 2020 tarihinde [www.filmloverss.com: https://www.filmloverss.com/eraserhead-hicbir-yeri-kesfetmek/](https://www.filmloverss.com/eraserhead-hicbir-yeri-kesfetmek/) adresinden alındı
- Caruth, C. (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. USA: The Johns Hopkins University Press.
- Çevik, A. (2005). Sahnedeki Kültürel Travma: Oyunlarla Yaşayanlar. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 41,71.
- Coulthard, E., & Goldin, N. (Yönetenler). (1996). *I'll Be Your Mirror* [Sinema Filmi].
- Deniz, M. (2012, 03 11). *Uygarlığın Huzursuzluğu ve Yıkım Arzusu*. 02 2020, 18 tarihinde [www.e-skop.com: https://www.e-skop.com/skopbulten/uygarligin-huzursuzlugu-ve-yikim-arzusu/587#_ednref12](https://www.e-skop.com/skopbulten/uygarligin-huzursuzlugu-ve-yikim-arzusu/587#_ednref12) adresinden alındı
- Devlin, W. J., & Biderman, S. (2011). *The Philosophy of David Lynch*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Durhan, G. D. (2018). Dünya Öğretmeni Jiddu Krishnamurti'de Eğitimin İşlevi. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 977,987.
- Ercan, F. (2009). Kriz: Tekrar ve Fark. *İktisat Dergisi*, 8,16.
- Erdoğan, N. Ö. (2017). Turner'in Yüce Estetiği: Edmund Burke Üzerinden Bir Okuma. *İdil Dergisi*, 6(37), 2432.

Ergun, K. (2009, 05 05). Crash on Queens. (P. Heck, Röportaj Yapan)

Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (A. T. Dr.Emre Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yay.

Freud, S. (2002). *Metapsikoloji*. (A. T. Dr. Emre Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Freud, S., & Breuer, J. (2013). *Histeri Üzerine Çalışmalar*. (D. E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Haddad, J. (2014, 02 25). *An Iranian photographer captures the toll Egypt's revolution has taken on the poor*. www.pri.org:https://www.pri.org/stories/2014-02-25/iranian-photographer-captures-toll-egypts-revolution-has-taken-poor adresinden alındı

Helnwein, G. (. (1979, 01 01). https://www.helnwein.com/news/news_update/article_843-Lebensunwertes-Leben-Helnweins-open-letter-to-euthanasia-doctor-Heinrich-Gross. www.helnwein.com: https://www.helnwein.com/news/news_update/article_843-Lebensunwertes-Leben-Helnweins-open-letter-to-euthanasia-doctor-Heinrich-Gross adresinden alındı

Huyssen, A. (1995). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Metis Yay.

IndieFilmHustle. (2013, 02 13). *Akira Kurosawa: Breaking Down the Master's Directing Techniques*. 02 20, 2020 tarihinde <https://indiefilmhustle.com/>:

<https://indiefilmhustle.com/akira-kurosawa-composing-movement/> adresinden alındı

Kahraman, H. B. (2005). *Cinsellik Görsellik Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kaplan, A., & Wang, B. (2004). *Trauma and Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Köken Ergun. (2009, 05 05). 02 10, 2020 tarihinde

kokenergunswritings.wordpress.com:

<https://kokenergunswritings.wordpress.com/interviews-and-talks/crash-on-queens-interviewed-by-petra-heck/> adresinden alındı

Krishnamurti, J. (2012). *Korku Üzerine*. (A. Tatlıer, Çev.) İstanbul: Ayna Yayınevi.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tural, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tural, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kurt, A. (2009). Sanat ve psikoloji etkileşiminde ifade kavramının sanat eğitime etkileri. *Sayfa 12-15*. Danışman: Yrd. Doç. İrfan Aydın.

Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Manchester, E. (2000, 09). *Bill Viola, Nantes Triptych*. 02 24, 2020 tarihinde

www.tate.org.uk: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-nantes-triptych-t06854> adresinden alındı

Nalbantoğlu, H. Ü. (2010). *Yan Yollar*. İstanbul: İletişim.

Ono, Y. (2013, 11 26). Yoko Ono. (E. Mitchell, Röportaj Yapan)

www.interviewmagazine.com/culture/yoko-ono-1.

Orhon, G. (2017). Sert Kadınlar, Rasyonel Düşler. *Moment*, 6,7.

Özgen, K. (2019). Video Sanatının Düşünce Sinemasına Etkisi. *SineFilozofi Dergisi*(7).

Plutchik, R. (2003). *Emotions and Life: Perspectives from Psychology, Biology, and Evolution*. Washington: American Psychological Assn.

Robinson, M. (2016). *Turner 500 Görsel eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*. (M. K. İz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rose, B. (1993). Orlan: Is it Art? Orlan and the transgressive act. *Art in America*, 83,125.

Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik, Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (G. Ç. Turhan Ilgaz, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Satre, J. P. (2009). *Özgürlük Yolları-1, Akıl Çağı*. (G. Devrim, Çev.) Can Sanat Yayınları.

Schopenhauer, A. (1988). *Manuscript Remains, Vol 1* (Cilt 4). (E. F. Payne, Çev.) Paramus, N.J.: Berg Publishers.

Selmanpakoğlu, C. (2015). Gerçekliğin Kimlik Kurgusuna Ajansal Sanat Girişimi. Ö. G. Selmanpakoğlu (Dü.), *Sanat, Gerçeklik ve Paradoks Uluslararası Sanat Sempozyumu*. içinde 526, s. 513, 525. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (O. Akinhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Terrizzi, J. A. (2010). Disgust: A predictor of social conservatism and prejudicial attitudes toward homosexuals. *Personality and Individual Differences*, Elsevier(49(6)), 587-592.

Tezkan, M. (2009). *Gerçekliğe Alternatif Bir Gerçeklik; Nil Yalter Videosu*. 02 24, 2020 tarihinde www.nilyalter.com:
<http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html> adresinden alındı

Tulving & Thomson, E. v. (1973, 01 10). Encoding Specificity and Retrieval Processes in Episodic Memory. *Psychological Review*, 5(80), 352-373.

Ümer, E. (2017). Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10(19), 98.

Variations on Discord and Divisions. (1984, 09 14). 02 20, 2020 tarihinde <https://front.bc.ca/>: <https://front.bc.ca/events/variatiions-on-discords-and-divisions/> adresinden alındı

Voss, K. (2014). *Valie Export, Gina Pane, and Orlan: Pain, Body Art, and the Question of the Feminine*. Ohio: B.A., Lawrence University.

Ward, L. (2005, 05). *Bill Viola: The Passions*. 02 24, 2020 tarihinde <https://nga.gov.au/viola/>: <https://nga.gov.au/viola/> adresinden alındı

wikipedia. (2020, 02 07). *wikipedia ansiklopedi*.
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Holokost> adresinden alındı

www.scribd.com. (2020, 02 15). www.scribd.com:
<https://www.scribd.com/document/97780157/Jiddu-Krishnamurti> adresinden alındı

Yaşartürk, G. (2009). Sinemada Biyografik Öyküler: Iris, Frida, Sylvia. *Kebikeç*, 81,85.

Zizek, S. (1996). Müstehcen Efendi. *Birikim Dergisi*(70).

