

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**20. YÜZYIL SONUNDAN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ
SANATTA TOPLUMSAL BELLEK
ETKİLEŞİMLERİ**

**ELÇİN POYRAZ
06715008**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. RIFAT ŞAHİNER**

**İSTANBUL
2010**

ÖZ

20. YÜZYIL SONUNDAN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ SANATTA TOPLUMSAL BELLEK ETKİLEŞİMLERİ

Elçin Poyraz

Haziran, 2010

Bu tezin amacı yakın dönem dünya sanatından bazı örnekler üzerinden sanatın kişisel ve kültürel bellekle olan ilişkisinin incelenmesidir. Yeni teknolojilerin ve politik düzenlerin meydana çıktığı günümüz dünyasında artık yeni zamansallık anlayışları hâkimdir, fakat geleceğe dair ilerlemeci ve umut dolu inanç günümüzde yerini bir zaman algısı krizine bırakmış, bu krizde ise belleğe ve anımsamaya yönelik ilgi artmıştır. Tezde bu ilginin sanat pratikleri ile bir ilişkisinin olup olmadığı, varsa da sanatta ne gibi alternatif temsil biçimleri oluşturduğu araştırılmıştır. Sanatta kişisel anlatıların bellekle olan ilişkisi, kültürel hafızanın ve travmatik deneyimlerin çeşitli sanatçıların işlerini nasıl biçimlendirdiği ve son olarak da kamusal alan anıtlarında ortaya çıkan yeni anlayışlar ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bellek, kültürel bellek, otobiyografi, anlatı, çağdaş sanat, Holocaust, karşı anıt, yokluk.

ABSTRACT

INTERACTION BETWEEN SOCIAL MEMORY AND CONTEMPORARY ART TODAY SINCE LATE 20TH CENTURY

Elçin Poyraz

Haziran, 2010

The aim of this thesis is to examine the relationship between art and personal and cultural memory through some examples from the recent world art. In today's world in which new technologies and politic regimes have emerged, new conceptions of temporality are dominant. But at the same time, the progressive and promising faith in future was replaced by a crisis of time perception, and with the emergence of this crisis, interest in memory and remembrance has increased. In this thesis, the following issues are examined: whether there is any relationship between this interest in memory and remembrance and various art practices, and if so, how this relationship has constituted alternative representation styles. Relationship between personal narratives and memory in art, how cultural memory and traumatic experiences shaped various artists' works, and finally new perspectives in public memorials are examined.

Keywords: Memory, cultural memory, autobiography, narrative, contemporary art, Holocaust, counter monument, absence.

ÖNSÖZ

“Katiller Aramızda adlı yapıtının son sayfalarında Simon Wiesenthal- SS milislerinin tutukluları sinsice uyarmaktan büyük bir zevk aldıklarını hatırlatıyor: 'Bu savaş nasıl sona ererse ersin, size karşı savaşı biz kazandık; tanıklık etmek için bir tekiniz bile hayatta kalmayacak, ama biriniz kaçmayı başarsa bile, dünya onun anlattıklarına inanmayacak. Belki kuşkular, tartışmalar, tarihçilerin araştırmaları olacak, ama kesin bilgiler bulunamayacak; çünkü sizinle birlikte kanıtları da yok edeceğiz. Geriye birkaç kanıt kalsa, içinizden birileri yaşamını sürdürse bile, insanlar anlattığınız olayların inanılmayacak kadar vahşice olduğunu söyleyecekler: Bunların müttefik propagandasının abartmaları olduğunu belirtip, size değil, her şeyi yadsıyacak olan bize inanacaklar...' " (Primo Levi - Boğulanlar Kurtulanlar)

İki sorun: birincisi; çok kişisel bir anı nasıl başkalarına aktarılır? Diğeriyse, bir topluluğa mal olmuş büyük travmatik bir olayın anısı ile nasıl baş edilir? Bu çalışma, son yıllarda yükselen bellek ilgisinin ışığında, bu sorular üzerine düşünen ve bu doğrultuda iş üreten sanatçıları inceliyor. Dağılan özne yapıları, Batı düşünce dünyasında kökleri 17. yüzyıla uzanan bir süredir öznenin kurucu ögesi olarak kabul edilmiş olan bellek ile nasıl tekrar ilişkiye geçebilirler? Tezimde, hem kişisel acılarını hem de kuşaksal hafızayı kullanarak kültürel anılarla hesaplaşan sanatçıları, bellek teorileri ve sanat analiz kuramlarının yardımı ile inceledim.

Tezimi hazırlarken sunduğu önerileri ve ilgisiyle çalışmamın oluşmasında katkıları olan danışmanım Doç. Rıfat Şahiner'e ve benden manevi desteklerini eksik etmeyen aileme ve sevgili Hakan Doğruöz'e teşekkür ederim.

İstanbul, Haziran 2010

Elçin Poyraz

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
1. GİRİŞ	1
2. TARİHTE BELLEK TEORİLERİ	2
2.1. Modern Dönemde Bellek.....	7
3. KİŞİSEL ANLATILAR	17
3.1. Tracey Emin.....	18
3.2. Louise Bourgeois.....	21
3.3. Sarkis.....	25
4. TRAVMA SONRASI KUŞAKLARI	29
4.1. Savaş Sonrası Alman Resmi: Gerhard Richter ve Anselm Kiefer...	32
4.2. Holocaust Anısı: Luc Tuymans ve Christian Boltanski.....	42
4.3. Sosyal Beden: Rachel Whiteread ve Doris Salcedo.....	47
4.4. Mona Hatoum	52
4.5. Walid Ra'ad	59
5. KARŞI ANITLAR	62
5.1. Gerz: “Faşizme Karşı Anıt”.....	65
5.2. Horst Hoheisel: “Negatif Form, Aschrott Çeşmesi”.....	67
5.3. Rachel Whiteread: “Judenplatz Holocaust Anıtı, İsimsiz Kütüphane	70
5.4. Krzysztof Wodiczko: Projeksiyonlar	72
6. SONUÇ	75
KAYNAKÇA	78
ÖZGEÇMİŞ	84

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1: Tracey Emin, My Bed-Turner Prize’da sergilediği odası 1999, Değişen boyutlarda.....	20
Şekil 2: Louise Bourgeois, Femme Maison, 1946-47, keten üzerine yağlı boya ve mürekkep, 91,50 x 35,50 cm.....	22
Şekil 3: Louise Bourgeois, Cell (Eyes and Mirrors), 1989-93, mermer, çelik cam, 2362 x 2108 x 2184 mm, enstalasyon.....	23
Şekil 4: Burgeois, Spider (Örümcek), 1997, çelik, kafes, ahşap, kumaş, kemik, kauçuk, cam, altın ve gümüş, enstalasyon.....	24
Şekil 5: Sarkis, Blackout, 1974, değişen boyutlarda.....	26
Şekil 6: Sarkis, Çaylak Sokak, 1986, değişen boyutlarda.....	27
Şekil 7: Gerhard Richter, Herr Heyde, 1965, tuval üzerine yağlı boya 55 x 65 cm.....	32
Şekil 8: Gerhard Richter, Atlas: 11. Panel, 1962, değişen boyutlarda.....	34
Şekil 9: Gerhard Richter, Confrontation 1, 1988, tuval üzerine yağlı boya 112 x 102 cm.....	34
Şekil 10: Gerhard Richter, Dead, 1988, tuval üzeri yağlı boya 62 x 67 cm.....	35
Şekil 11: Anselm Kiefer, Occupations (Montpellier), 1969, fotoğraf.....	37
Şekil 12: Anselm Kiefer, Hermannsschlacht, 1977, tuval üzeri yağlı boya 305 x 195 cm.....	49
Şekil 13: Anselm Kiefer, Parsifal III, 1973, kâğıt tuval üzeri yağlı boya 300 x 553 cm.....	40
Şekil 14: Anselm Kiefer, Shulamith, 1983, tuval üzeri yağlı boya, emülsiyon, akrilik, estamp, gomalak, 290 x 370 cm.....	40
Şekil 15: Anselm Kiefer, Your Golden Hair, Margarethe, 1981, tuval üzerine Yağlı boya, akrilik, saman 280 x 380 cm.....	41
Şekil 16: Luc Tuymans, Gas Chamber, 1986, tuval üzeri yağlı boya 50 x 70 cm.....	42

Şekil 17:	Christian Boltanski, Autel de Lycée Chases, 1983, enstalasyon.....	45
Şekil 18:	Christian Boltanski, La Réserve des Suisses morts, 1990 Enstalasyon.....	46
Şekil 19:	Rachel Whiteread, Ghost, 1990, enstalasyon.....	48
Şekil 20:	Rachel Whiteread, House, 1993, enstalasyon.....	48
Şekil 21:	Doris Salcedo, Unland, 1998, enstalasyon.....	50
Şekil 22:	Doris Salcedo, Unland: Orphan's Tunic, 1997, ahşap, kumaş, kıl..	51
Şekil 23:	Mona Hatoum, Corps étranger, enstalasyon, 1994.....	53
Şekil 24:	Mona Hatoum, Negotiating Table, performans, 1983.....	56
Şekil 25:	Mona Hatoum, Measures of Distance, video, 1998.....	57
Şekil 26:	Walid Ra'ad, I only wish that I could weep, video, 1998.....	59
Şekil 27:	Maya Lin, Vietnam Gazileri Anıtları.....	63
Şekil 28:	Frederick Hart, Üç Asker, 1982, bronz.....	63
Şekil 29:	Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, Faşizme Karşı Anıt, 1986.....	66
Şekil 30:	Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, Faşizme Karşı Anıt, 1993.....	66
Şekil 31:	Karl Roth, Aschrott Çeşmesi (orijinal), 1908.....	69
Şekil 32:	Hoheisel, Aschrott Çeşmesinin anısına yapılan Negatif Çeşme, 1985.....	69
Şekil 33:	Rachel Whiteread, Judenplatz Holocaust Anıtı, 2000.....	71
Şekil 34:	Krzysztof Wodiczko, Hiroşima Projeksiyonu, 1999	75

1. GİRİŞ

Son otuz yıldan beri, özellikle akademik dünyada, bellek çalışmalarının giderek arttığı gözlemleniyor. Bu durumun çeşitli nedenleri arasında İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan bunalıma bağlı olarak nostalji, travma ve yas tutma konularına olan ilgi artışı, soykırım konusunun nasıl aktarılacağı ve temsil edileceği problemi, yeni teknolojiler sayesinde daralan mesafeler ve mekânsızlık hissi ve en önemlisi de Aydınlanma fikrine duyulan eleştirel yaklaşımlar sayılabilir. Ayrıca günümüzde kökenlerini 1970’li yıllardan alan ve esnek birikim süreçleriyle paralel ilerleyen kültürel hareketler ve kimlik politikaları tartışmalarının bir bölümünü, çoğulcu yapıda ve resmi tarihin dışında yer alan kültürel bellek ile kimlikler oluşturmuştur.

Bu tezin ilk bölümünde bellek kavramının düşünce tarihinde geçirdiği değişimler ele alınmış, günümüze gelindiğinde ise “bellek canlanması” olarak adlandırılan olgunun yapısı açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölüm kişisel bellek, travma ve deneyimin aktarılması ile anlatılar üzerinden şekillenirken, üçüncü bölüm ağırlıklı olarak kültürel bellek olgusuna odaklanmıştır. Bu bölümde savaş sonrası kuşak sanatçılarının konuyu nasıl ele aldıkları ve hangi temsil araçlarını kullandıkları incelenmiştir. Son bölüm ise kamusal alan çalışmaları üzerinde yoğunlaşarak resmi hafızanın dışına çıkmaya çalışan sanatçıların toplumsal belleği hangi stratejilerle temsil etmeye çalıştıkları incelenmiştir. Tezde sanat ve bellek ilişkisi, bu tema etrafında iş üreten sanatçıların örnek yapıtları üzerinden incelenmiştir. Bellek ve temsil konusuna eşlik eden bir diğer nokta ise yokluğun (*absence*) nasıl temsil edildiği sorusudur. Geçmiş bir anının her zaman şimdide, ama ancak yokluk şeklinde var olabileceği fikrine yönelik olarak *yokluk* kavramı da zaman zaman bellek kavramının incelenmesinde yerini alacaktır.

.

2. TARİHTE BELLEK TEORİLERİ

Bellek ya da hafıza, en genel tanımıyla; “İnsanların ve belki de hayvanların, genellikle şimdiki (*present*) amaçları için bilgiyi akılda tutma ve geçmişi yeniden kurma yoluyla gerçekleştirdiği bir dizi çeşitli bilişsel kapasiteye verilen isimdir.”¹ Bellek kavramı insanlık tarihinin tüm aşamalarında önemini koruyan ve farklı şekillerde ele alınan bir kavram olmuştur.

M.Ö. 5. yy dolaylarında Antik Yunan’da alfabetik yazıya geçilmesiyle beraber bellek kavramı da Batı felsefesinde yeni bir yapı kazandı. Daha önceleri; yani kuvvetli bir sözlü kültürün ve onun aktarımının söz konusu olduğu dönemlerde, bilgiyi yazı aracılığıyla kayda geçirmek mümkün olmadığı için, kültürel anlatılar hafızadan söz ile aktarılıyordu. Gerek Yunan’daki bu dönemde gerekse diğer Doğu kültürlerinde (örneğin Çin ve Hindistan), her türlü pratiğine rağmen belleğin kavramlaştırılmasına rastlamak güçtür.² Yazının kullanımının yaygınlaşması ile birlikte hafızada yer alan düşünce ile kayda geçirilen bilgi arasında bir ayrım gerçekleşti. Bu durum, yazıya ulaşabilen seçkinlere ‘her ne yazıldıysa onu tekrar düzenleyip gözden geçirilmesi ve kendiliği (*self*), hatırlanan kelimeden ayrılmasına’ olanak sağlanması anlamına geliyordu. Eric A. Havelock’a göre Platon’a da bağlı olan *diyalektik form*, geleneksel düşünceye karşı getirilen bu eleştirel yaklaşımla gelişmişti.³ Yazıyla düşünce arasında gerçekleşen bu ayrımla birlikte, bellek bir kavram olarak ortaya çıkacaktı.

Platon, “Theaitetos” ve “Philepos” isimli çalışmalarında felsefe tarihinde bellek üzerine ilk soruşturmaları yürütür. Sokratesçi diyalektik yöntem, temelde yeryüzüne gelindikten sonra unutilan, bilginin saf nesneleri *İdealar*ı hatırlama yöntemi olarak belleğin çalıştırılması üzerine kuruludur. Theaitetos’ta konuşan Sokrates, zihin için balmumu tablet metaforunu kullanır; o devirde hali hazırda kullanılmakta olan tablet

¹ “Stranford Encyclopedia of Philoshopy”, <http://plato.stanford.edu/entries/memory/#2> [11.11.09].

² Abdalbâki Güçlü ve diğ., **Felsefe Sözlüğü** (Ankara: Bilim ve Sanat Yay.):192, Anne Whitehead, **Memory** (NY: Routledge, 2009), 4.

³ Eric Alfred Havelock, **Preface to Plato** (London: Harvard University Press, 1963): 208’den aktaran Whitehead, **age**, 5.

balmumu kaplı olması sayesinde, üstüne yazı yazıldıktan sonra kalan izler kolayca temizlenebilmekteydi. Platon, Sokrates'i konuşturarak "gördüğümüz, duyduğumuz veya kendi kendimize düşündüğümüz bir şeyi hatırlamak istediğimizde, bu balmumu topağını algıya veya fikre maruz bırakır ve üzerine mühür yüzüğüyle mühür basar gibi bu fikrin izini basarız"⁴ diyerek İdea'nın hafızamızda nasıl iz bıraktığını açıklar. Doğuştan gelen fikirler *a priori* bilgilerdir. Bu bilgilere ulaşmak için kişinin kendisine sürekli soru sorması sağlanarak tümevarımcı bir yöntemle İdeaları anımsaması (*anamnesis*) amaçlanır. Platon, felsefesinde bilme süreci ile anımsama sürecinin özdeş olduğunu, dolayısıyla anımsamanın en temel bilme yetisi olduğunu savunmuştur.⁵ Öğrencisi Aristoteles ise onun yöntemini izleyerek, "Bellek ve Anımsama Üzerine" (*De Memoria et Reminiscentia*) isimli çalışmasında başka sonuçlara varır. Aristoteles'in felsefesinde, "anımsama Platoncu anlamda, duyu nesnelerinin salt uçuşan kopyaları olduğu *a priori* fikirleri değil, duyu algısından türemiş imgeleri çağırıştırır."⁶ Aristoteles bellek ve anımsama arasında ayırım yaparak, belleğin sadece geçmişe ait olabilecek bir duyu-algısı yetisi olduğunu, anımsamanın ise sadece insana özgü bir yetenek olarak belleğin zihinde tuttuğu duyu imgelerinin geri çağırılması olduğunu ileri sürmüştür.⁷ Aristoteles'e göre, bilgi duyulardan gelir; fakat algılananlar duyu izlenimlerinden gelen ham imgelerdir ve önce imgelemede işlenmeleri gerekir ancak bundan sonra kullanması için zihne aktarılır. Dolayısı ile bellek, algılanan izlenimlerin zihinde tutulması iken, anımsama düşünme yasalarına ve entelektüel aktiviteye bağlıdır.

Balmumu tablet örneğinde olduğu gibi belleğin yazı, kayıt, kitabe gibi metaforlarla cisimleştirilmesi sonraki çağlarda da devam etmiştir. Fakat Douwe Draaisma'ya göre sonraki çağlarda, üzerine yazı yazılabilen veya çizim yapılabilen balmumu kaplı yüzey metaforu bellek literatüründe bir *topos*'a dönüştü.⁸ Roma döneminde kaydetme metaforu, kökenlerini Aristoteles'in çalışmalarından alarak mekânla bağlantı kazandı ve 17. yüzyıl'a kadar devam edecek olan zaman boyunca "Bellek Sanatı" (*Ars Memorativa*) adı verilen mnemonik teknikler geliştirilip yaygınlaştı.

⁴ Platon, **Theaetatus**, çev. R. A. H. Waterfield (NY: Harmondsworth, 1987)'den aktaran Douwe Draaisma, Bellek Metaforları, çev. Gürol Koca (İstanbul: Metis yay, 2007), 53.

⁵ Güçlü ve diğ., **age**, 193.

⁶ Jeffrey Andrew Barash, "Belleğin Kaynakları", **Cogito**, s.50, Bahar (2007): 15.

⁷ Aristoteles, "**On Memory and Reminiscence**", çev. J. I. Beare <http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html> [11.11. 2009].

⁸ Draaisma, **age**, 49.

Amaç, retorikte konuşmacının uzun ve akıcı bir söylev gerçekleştirmesi için ona yardımcı olacak metotlar geliştirmektir; bunun yollarından birisi ise hafızayı bilginin depolandığı mekânlar halinde tahayyül edip, bu mekânların yönlerine ve çeşitli yerlerine ezberlenecek bilgiyi görsel olarak yerleştirerek geri çağırma kolaylığı kazanmaktır. Burada önemli olan geçmiş deneyimin hatırlanmasından ziyade gelecekte geri çağırılmak üzere bilginin sınıflandırılmasıdır. Bu konuda bilinen yazılı ilk örnekler, Cicero (MÖ 106-MÖ 43) ve Quintilian’a (MS 35-MS 100) aittir. Cicero, *De Oratore* isimli çalışmada retorik incelerken, belleği retorik gerekliliği beş parçasından biri olarak sunar.⁹ Cicero’nun bellek maddesini açıklarken kullandığı Yunanlı şair Simonides’in hikâyesinde yer (*loci*) ve görüntü kavramlarının öne çıktığı görülmektedir. Hikâyeye göre, yıkılan bir binadan son anda kurtulan Simonides, tanınmaz haldeki ölümlerin kim olduklarını, daha önce binanın içindeyken oturdukları yerleri hatırlayarak belirler. Simonides, büyük bir ihtimalle eski dönem sözlü kültürün taşıyıcısı olarak, bellek geliştirme tekniklerinin öncüsü durumundadır.¹⁰ 15. yüzyılda Cicero ve Quintilian’ın kitaplarının tekrar yazımı ile beraber, Giordano Bruno ve Erasmus gibi isimlere dek uzanacak bir dönemde mnemonik teknikler tekrar canlandı. Fakat Rönesans döneminde Yeni-Platonculuğun hermetizm¹¹ ile karışması sonucu bellek sanatı da giderek ezoterizmle¹² iç içe geçmeye başlamıştı. Bu dönem bellek sanatında “Bellek Tiyatrosu” (*Memory Theatre*) öne çıkmaktadır. Tiyatro binası ve sahnesi, bellek sanatında olduğu gibi halen hafızayı cisimleştiren yer olarak düşünülürken, kapsadığı bilgilerse artık dünyevi ve ilahi bilgiler olacaktır.¹³ Frances Yates, *Art of Memory* başlıklı kapsamlı çalışmada bu dönemde ortaya çıkan mistik bellek tiyatrosunun, artık bellek sanatının son dönemlerine işaret ettiğini belirterek bu yavaş kayboluşun nedenini baskının icadına bağlar.¹⁴ Keşiflerin, yeni icatların, iletişimin kolaylaşmasının ve rasyonel düşüncenin zamanla gelişmesiyle beraber, bellek sanatı teknikleri giderek kaybolmuş ve ortaçağa özgü kabul edilerek marjinalleşmiştir. Victor Hugo’nun

⁹ Cicero, *De Oratore I,II*, çev. E. W. Sutton (London: Harvard University Press, 1967), 99.

¹⁰ Frances Yeats, *The Art of Memory*, Selected Works Vol. 3 (London: Routledge, 1999), 29.

¹¹ Hermetizm, kökenlerini Mısır öğretilerinden alan, gizem olgularını zaman ve mekândan bağımsız inceleyen yaşam felsefesidir.

¹² Gizli öğretiler doktrini. Hermetik düşüncenin temelini oluşturur.

¹³ Bellek tiyatrosu ile ilgili olarak iki ünlü isimden söz edilmelidir: Guilio Camillo (c. 1532) ve Robert Fludd (1574-1637).

¹⁴ Yeats, *age*, 127.

Notre Dame’ın Kamburu eserinde ‘kitabın binayı yok edeceğinden’ bahsetmesi boşuna değildir.

Cicero’nun kitabında şair Simonides’in hikâyesine yer vermesi sadece Simonides’in bellek sanatına önem veren ilk kişi olması bakımından ele alınmamalıdır. Bellek sanatında hafızada tutulan imgeler, hatırlanması gereken kelimelere denk geliyordu. Simonides’in de izinden gittiği ünlü *ut pictura poesis* ilkesi esasınca kelimeler ve görüntüler birbirleri ile bir tekabüliyet ilişkisindedirler. Başta 2. yüzyıldaki Platon felsefesi etkileri olmak üzere ve sonra Rönesans’ta Yeni-Platonculuğun hâkim olmasıyla beraber, dünyada bilinemeyen bir Birlik olduğu fikri de yayılmıştır: “Yeni-Platoncu Hristiyan düşünce, dilimizin yetersizliği nedeniyle Tanrı’yı açık seçik sözcüklerle tanımlayamayacağımızı açıklamaya çalışacaktır. Hermetik düşünce, dilimiz ne denli belirsiz ve çok anlamlı olursa, o denli karşıtlar buluşmasının gerçekleştiği bir Birlik’i adlandırmaya uygun hale geldiğini belirtir.”¹⁵ 17. yüzyıldan itibaren giderek değişecek olan bu ilişkiye göre dünyanın bütün öğeleri birbirlerine benzerlik ilkesince bağlanırlar. Öğeler arasındaki bu bağ işlevsel ya da nedensel değil, benzerlik temelindedir. Örneğin; bir ceviz içinin kıvrımlarıyla beynin kıvrımları benzemektedir dolayısı ile aralarında bir ilişki vardır. Gizli Birliğin hakikatine bu öğeler arasındaki bağlardan yani yüzeydeki görünür işaretlerden ulaşılmaya çalışılır ama bu *yorum* uğraşısı sonsuz bir oyun gibidir: “Hakikat gizlidir; simge ve muammalarla ilgili herhangi bir sorgulama asla nihai hakikati açığa çıkarmayacak, yalnızca gizi başka bir yere kaydıracaktır.”¹⁶ Bu düşünce yapısı kitaplar ve yorumları için de geçerlidir; her kitap ve söz, söylüyor görüldüğünden başka bir şey söylemektedir ve bir diğeri olmadan tek başına açığa çıkaramayacağı bir iletiyi içerir.¹⁷ Ortaçağda ve Klasik dönemde kitaplar sadece yazı ile değil resimlerle birlikte hazırlanıyordu ve kitapların varlığı hafızayı güçlendirmeye yarıyordu. Fakat baskının icadıyla birlikte kitabın sıradanlaşması sonucu, kitabın sözlü kültüre has anımsama değeri tamamen kaybolmuştur.

Bilimsel düşüncenin gelişimi kendine yorumu temel alan bu benzerlik oyununu da bozmuş, karşıtları birbirinden ayırmıştır, Foucault’ya göre:

“[...] Nitekim o zamana kadar, bir işaretin işaret ettiği şeyi nasıl gösterdiği sorulmaktaydı; XVII. Yüzyıldan itibaren, bu işaretin işaret ettiği şeye nasıl bağlanabileceği sorulacaktır.

¹⁵ Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can yayınları, 2003), 42.

¹⁶ *Age*, 45-46.

¹⁷ *Age*, 40.

Klasik çağ bu soruya, temsil çözümlemesi aracılığıyla cevap verecektir ve modern çağ ise, aynı soruya anlam ve anlam verme aracılığıyla karşılık verecektir. Fakat bizatihi bu olgudan ötürü, dil temsili özel bir şıkkından (klasikler için) veya bir anlam vermeden (bizim için) ibaret hale gelecektir. Dünya ile dilin birbirlerine karşı olan derinlemesine aidiyetleri bozulmuş olmaktadır. [...] Bu durumda, görülmüş ile okunulmuş'un, görülebilir ile söylenebilir'in sonsuza kadar kesiştikleri şu tekdüze tabaka yok olmaktadır. Göz görmeye, yalnızca görmeye yönelik olacaktır; kulak ise sadece duymaya. Söylemin görevi söylemek olacaktır, ama söylediğinden daha fazla bir şey olmayacaktır.”¹⁸

Özetle, gerek Antik Yunan'daki gerekse Orta Çağ ve 17. yüzyıla kadarki kullanımları, belleğin bir tür kaydetme, depolama ve geri çağırma aracı olarak görüldüğünü gösteriyor. Oysa Richard Terdiman'a göre, “bellek sanatı”, temelde depolanan bilgiyi olduğu gibi geri çağırma yöntemi olduğu için reproduksiyon esasına dayanırken; klasik mnemonik¹⁹ sistemlerin azalması ile birlikte, bellek artık geçmişi olduğu gibi aktaran bir araç olmaktan çıkıp onu şimdide tekrar üreten, dolayısı ile temsil (*representation*) esasına dayanan bir araca dönüşecektir.²⁰ Kitap artık belleğe yardımcı bir araç olmaktan çıkmış, geçmişi geçmişe hapseden bir bilgi aracına dönüşmüştür. Bellek ise bu geçmişi olduğu gibi aktaran değil, onun bir versiyonunu üreten yeti olarak algılanacaktır.

Belleğin baskın rolünü Akıl'a devretmeye başlamasıyla beraber, bellek sanatı da eski gücünü kaybetmiştir. 17. yüzyıldan sonra gelişen bilimsel araştırmalar için bellek sanatı gereksiz, baskı kitapların ve ansiklopedilerin çoğalmasıyla artan bilgiye ulaşmak içinse yetersiz bulunuyordu. Bellek çalışmaları zamanla kaybolursa da bu dönemde John Locke gibi düşünürlerin çalışmalarında bellek kavramı kendine yer bulacaktır. John Locke, insan zihninde doğuştan gelen bilgilerin olmadığı yönündeki felsefesini kurarken kişisel kimliğin dayanak noktasını bellek yaparak, ilk kişisel bellek kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Burada kişisel kimlik, “bilinç” ve “kendilik” için bir çerçeve oluşturmaktadır; her ne kadar kendilik (*self*) kavramının doğuşu Descartes'e atfedilse de, Descartes'in felsefesinde kendilik anlamında bir bilinç kavramlaştırması yoktur.²¹

¹⁸ Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler: İnsan bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (Ankara: İmge Kitabevi, 2006), 80-81.

¹⁹ Hafıza geliştirme ve akılda tutma araçları.

²⁰ Richard Terdiman, **Present Past: Modernity and the Memory Crisis** (London: Cornell University Press, 1993), 59'dan aktaran Anne Whitedead, **age**, 51.

²¹ Paul Ricoeur, **Memory, History, Forgetting**, çev. K. Blamey, D. Pellauer (Chicago: The University of Chicago Press, 2004), 103.

2.1 Modern Dönemde Bellek

Barbara Misztal'a göre Aydınlanma, belleğin rolünün üç ana gelişme nedeniyle gözden düşmesine neden olmuştur: belleğin bilgiyi kaydedici rolü ansiklopedilere, kütüphanelere, müze ve arşivlere devredilmiş, ikinci olarak bilimin ve sanatların kurucu kontrolü bellekten akıla geçmiş ve son olarak da Aydınlanma, geri kalmışlık olarak nitelendirdiği gelenekten uzaklaşmıştır.²²

Bu dönemde öne çıkan önemli hususlardan biri 18. yüzyılın sonlarında Fransız Burjuva Devrimi ve Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi gibi önemli dönüm noktalarıyla ortaya çıkan modern uluslar olmalıdır. Modern devlet bir ulus olabilmek adına ortak hafızayı biçimlendirdi; bir ulus olabilmek için önceki geçmişten farklı, yeni “resmi” tarihe ve anlatıya ihtiyaç vardı. Ernst Renan’ın “Ulus Nedir?” isimli makalesinde de ifade ettiği gibi; “Unutmak –hatta “tarihi yanılgı” bile diyebilirim- bir ulusun yaratılmasında çok önemli bir husustur.”²³ Önce unutmak ve sonra yeni yaratılan bir hafızaya tutunmak; bu hareket sonucu yeni ulus tarihleri yazılmış, ulusların kuruluş yıldönümleri, resmi bayramları, anma törenleri, ulusal birlik sembolleri ve anıtlarıyla bütünleştirici bir millî kimlik yaratacak şekilde ortak hafıza kurulmuştur. Tarihin bilimsel bir araştırma ve uzmanlık alanı olarak kabul edilmeye başlaması da aynı döneme denk gelir.²⁴ Ortaçağ düşünce sistemindeki en önemi değişiklik, Hristiyan zaman kavramının; yani düz bir çizgide ilerleyen zaman kavramının yerleşmesiydi. Fakat Rönesans ile başlayan bilimlerde sekülerleşme, ilerleyen dönemlerde tarih biliminin de rasyonalite doğrultusunda yeniden şekillenmesine sebep olmuştur. Ayrıca bilimsel aklın egemenliğine karşı yükselen Romantik hareket, bu dönemde yüzünü tamamen geçmişe dönmüş, “belleğin çekim gücünün yanı sıra bellek ve hayal gücü ile bellek ve şiir arasındaki bağları yeniden keşfetmiştir.”²⁵ Eşlik eden diğer önemli hususlar içinde endüstri devrimi, burjuva kamusal alanının şekillenmesi ile sanatta temsiliyetin aristokrasiden bağımsızlaşarak gündelik hayatı kendine konu edinmeye başlamasıdır diyebiliriz.

²² Barbara Misztal, **Theories of Social Remembering** (Glasgow: Open University Press, 2003), 38.

²³ Ernst Renan, “What is Nation?”, http://www.cooper.edu/humanities/core/hss3/e_renan.html [06.12.2009].

²⁴ Georg G. Iggers, **Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı**, 3. bs. (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt yay, 2007), 2.

²⁵ Misztal, **age**, 41.

Aslında tüm bu gelişmelere ve izlerine karşın 20. yüzyılın başlarında Sigmund Freud ve Maurice Halbwachs'ın çalışmalarına gelinceye kadar literatürde bellek kavramı anahtar kelime olarak ortaya çıkmaz.²⁶ Asıl olarak 19. yüzyılın ortalarından itibaren dönem, bellek konusunda ciddi oranda bir uyanışa sahne olmaktadır. Bir yandan bu yıllarda geliştirilen fotoğraf ve sinema teknikleri sadece görsel algılama üzerinde değil; zaman algısı, geçmiş ve hafıza üzerinde de zaman içinde değişecek anlayışlara neden olmuştur. Bu yeni icatlar, sadece görüntülerin değil geçmiş deneyimlerin ve olayların da arşiv bağlamında saklanması anlamını taşıyordu. Fakat deneyimi ve gerçekliği olduğu gibi aktarma iddiasında olan fotoğrafın ve görüntülerin yayıldığı bu dönem, Susan Sontag'ın belirttiği gibi aynı zamanda gerçekliğin yerine görüntülerin gerçekliğinin geçtiği bir dönemdir de:

“Ne var ki, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında [...] hümanistik ve bilimsel düşüncenin ilerleyişi karşısında eski dinsel ve siyasal yansımaların gerileyişi, -beklendiği üzere- gerçek olana doğru kitlesel bir kayışa yol açmadı. Tam tersine, yeni inançsızlık çağı, görüntülere bağlılığımızı iyice kuvvetlendirdi. Eskiden görüntüler *biçiminde* anlaşılan gerçekliklere duyulan güvenin yerini, görüntüler, yansımalar *olarak* anlaşılan gerçekliklere duyulan güven alıyordu.”²⁷

Öte yandan yukarıda bahsedilen ulus devletler ile hafıza arasındaki ilişkinin çetrefilli olması, bir yandan geleneksel anlatılar dışlanırken bir yandan da tarihe ve hatırlamaya büyük önem verilmesi günümüze kadar izleri takip edilecek bir tür bellek-krizinin önünü açmıştır. Richard Terdiman, bu dönemin özelliğini “Erken 19. yüzyıldan başlayarak, bellekle ilgili bir huzursuzluk kendini iki ana prensip etrafında belirginleştirdi: ‘çok az hafıza’ ve ‘çok fazla hafıza’”²⁸ diyerek açıklar. Bu modern dönem, toplulukların canlı bir ilişkiye girebildiği geleneksel anlatıların yerine donuk arşivin, toplulukların ilişkiye girmekte zorlandığı soğuk bir geçmişin saklanmasıyla çoğalmasına sahne olmuş; geçmiş deneyimin kopyasının alındığı fotoğrafın zamanla gerçek deneyimin yerine geçmesine benzer şekilde, bu “az” hafıza da zamanla ciddi bir tarih ve bellek yüküne neden olmuştur. Endüstriyel devrimin ve sanayileşmenin zaman içinde getirdikleri zaman algısını toplumların bilincinde değiştirmiş, ilerlemeye ve geçiciliğe yönelik vurgu artmıştır. Fakat aynı zamanda bu geçicilik vurgusu kamusal alana hâkimiyetini yayarken, özel alanda durağanlık ihtiyacına hizmet eden anımsama ve bellek giderek göze çarpmaya başlamıştır.

²⁶ Kerwin Lee Klein, “On The Emergence of Memory in Historical Discourse”, **Representations**, s.69 (Kış, 2000): 133.

²⁷ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, çev. Osman Akınbay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), 180-181.

²⁸ Richard Terdiman, **age**, 14'den aktaran Anne Whitehead, **age**, 85.

Bu dönemde ve özellikle Birinci Dünya Savaşı döneminde olmak üzere gerçekleşen bu bellek canlanışının izlerini, felsefede Henri Bergson, psikoloji alanında Sigmund Freud, sosyolojide Maurice Halbwachs, edebiyatta Marcel Proust, sanat tarihinde Aby Warburg gibi isimlerin çalışmalarında belleğin kurucu kavramlardan biri olması şeklinde görürüz.

Sigmund Freud'un psikanaliz çalışmalarında kuramsal alt yapıyı bilinçdışı arzular ile bilinç arasındaki gerilimler oluşturmaktadır. İlk olarak 1896'da Josef Breuer ile birlikte yayınladığı "Histeri Üzerine Çalışmalar" isimli kitabında hafıza bu alanda üzerinde çalışılan bir mesele haline gelmiştir. Freud ve Breuer, hastaların rahatsız edici travmatik olayları bilinçaltında bastırdıklarını ve bu bastırılan anıların bilince dil sürçmeleri, rüyalar ve semptomlar²⁹ şeklinde yansıdığını benimseyerek, analistin görevinin sağlıklı bir yüzleşme adına bu anıları hipnoz yöntemiyle yüzeye çıkarmak olduğunu belirtmişlerdir.³⁰ Burada bahsedilen "bastırılan anı" kavramı, yaşanan deneyimlerin kaybolmadığı, aksine zihnin onları kalıcı bellek-izlerine dönüştürdüğü fikrine dayanır. Algısal bilinç, algıladıklarını kaydederken, onlara dair kalıcı izleri barındırmayarak her seferinde temiz bir sayfa gibi hareket etmekte, izleri ise daha gerideki bir sistem olan 'hafıza sistemi' muhafaza etmektedir. Bu karışık meseleyi Freud, mistik yazı tahtası metaforu ile açıklar; o yıllarda piyasaya sürülen bir icat olan yazı tahtası, altta balmumu tabaka, üstünde ise yağlı kâğıt ve şeffaf selüloitten olmak üzere iki aşamalı bir tabakadan oluşmaktadır. Selüloit tabakanın üzerine yazılan yazılar, altındaki yağlı kâğıt kaldırıldığında kaybolmakta ve selüloit tabaka yine boş kalmaktadır. Ama asıl bu yağlı kâğıt sayesinde en alttaki balmumu tablete yazının izlerinin geçtiği görülür.³¹

Mistik yazı tahtası, balmumu tabakasıyla Antik Yunandaki balmumu tabletlerin bir çeşitlemesi gibidir. Aynı şekilde Freud'un kuramı ile Platon'un belleği ele alışı arasında da benzerlikler bulunmaktadır. Platon için bellek ebedi ideaların bilgisini

²⁹ Semptom: dayanılmaz derecede rahatsız edici olan bir ruhsal duruma karşı bedenin verdiği tepki. Bkz: Pamela Thurschwell, **Sigmund Freud** (Londra: Routledge, 2001), 29.

³⁰ Freud ileriki dönemlerinde hipnoz yöntemini yeterli bulmayarak serbest çağrışım modeline geçmiştir. Paralel olarak daha sonraki çalışmalarında, hastalarının hatıralarından yola çıkarak anlattıkları hikâyeler de güvenilir kaynaklar olmaktan çıkarak her zaman içinde fantezi ögesi barındırma riski bulunan anlatılara dönüşür. Bu bölümde Freud'un metodundan ziyade kuramının bellekle olan ilişkisi ele alınmıştır.

³¹ Sigmund Freud, **A Note Upon The 'Mystic Writing Pad'** The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (UK: Vintage Publishing, 2001), 4135.

taşıyordu, benzer şekilde Freud için bilinçaltına kazınan kayıtlar (anılar) değişmez ve sonsuzdur.³²

Freud'un bilincin anıları kaydetmeyip daha alt ve ebedi zamanlı sistemlere aktardığı kuramı gibi, Henri Bergson da felsefesinde belleği benzer bir konuma yerleştirir. 20. yüzyılın en etkili filozoflarından olan Bergson, sezgici felsefesiyle hem materyalizmi ve hem de idealizmi eleştiren bir felsefi duruş sergilemiştir. Buna istinaden felsefesinde zihin ve beden sorunu hakkında çözümlemeye giriştiği 1896 tarihli "Madde ve Bellek" isimli çalışmasında belleği iki çeşide ayırır. Bunlardan ilki alışkanlık diyebileceğimiz, bir kere öğrenildikten sonra tekrarlara dayanan, mekanik ve bedene ait olan bellek türüdür (habit-memory). Diğerisi ise Bergson'un asıl ilgilendiği ve saf bellek dediği, bedenden ve motor hareketlerden bağımsız bellektir.³³ Saf bellek, her şeyi bilinç dışına kaydeden imge-anılardır ve bedende bulunmaz. Çünkü örneğin unutma, Bergson'a göre Freud'dan farklı olarak aslında beyinsel bir takım erozyonlardan kaynaklanmamaktadır. Saf bellek, kendiliğinden kaydeder ve insan iradesi dışındadır.³⁴

Bergson'un burada gerçekleştirdiği ayrım, felsefesini üzerine kurduğu gerçeklik anlayışıyla ilgilidir. Saf belleği yerleştirdiği beden ve irade dışı ebedi alan, felsefesinde hakikatin gerçekleştiği sürenin (*durée*) alanıdır. Bergson'a göre zekâ, gerçekliği donmuş ve ayrıştırılmış olarak kavrar; örneğin zamanı mekanikleştirerek günlere, saatlere böler. Öte yandan aslında gerçeklik sürekli oluş halindedir, anlara bölünemez ve dinamik bir alan olan bu saf sürenin alanı, zekâ ile değil ancak sezgi ile içeriden kavranabilir.³⁵ Bergson'un zaman-mekân düşüncesi, döneminde geniş bir sanatsal alanı da etkilemiştir; örneğin Claude Monet, resminde sürekli akış halindeki zamandan (süreden) kesitler alarak aynı sahneyi birbirinden farklı resmetmiştir. Aynı şekilde Fütürizm akımını Empresyonizmin varisi sayan Boccioni'nin örneğinde olduğu gibi, Fütürizm akımında Bergson'un felsefesinden etkilenmeler yer almaktadır. Boccioni, Bergson'un materyalizm ile metafiziği birleştiren felsefesine paralel olarak sanatçının içsel dünyasını dış dünyanın nesneler dünyası ile bir bütün olarak ele almaya çalışmıştır. Bunun en önemli aracı Bergson'da olduğu gibi sezgi

³² Anne Whitehead, **age**, 97.

³³ Henri Bergson, **Madde ve Bellek**, çev. Işık Ergüden (Ankara: Dost Yayınları, 2007), 60-61.

³⁴ **Age**, 64.

³⁵ Güçlü ve diğ., **age**, 206.

olacaktır.³⁶ Fütüristler, çağın teknolojik yeniliklerinden etkilenecek dinamizm, gençlik, hız ve hareket gibi kavramları yüceltmışlerdi. Bergson'un sürekli oluş halindeki dinamik ve bütüncül gerçeklik anlayışını görsel dile çeviren Fütüristler, böylece zaman içinden alınan donmuş bir kareyi değil, hızı ve dağılan mekânı resmetmeyi başarmışlardır. Örneğin Boccioni resimlerinde objelerin her açıdan görünür olması gerektiğini söylerken aslında sadece kübist bir geleneği tekrarlamıyor, bu imgelerin ressamın belleğinde mevcut olduğunu ve ancak sezgi ile bilinebilir olduğunu söylüyordu. 19. yüzyılda Avangard sanat, müzelere, kütüphanelere veya akademik sanata saldırarak modern dönemin fazla hafızasından yani geçmişin ağırlığından kurtularak yüzünü şimdiki anın dinamizmine ve geleceğe çevirmişti. Bergson'un zamanın heterojen yapısını ve yaşamın önceden belirlenmediği için düz bir çizgide ilerlemediğini vurgulaması, Marinetti'nin gözünde onu anti-determinist bir düşünür yapıyordu. Bu düşünce, Marinetti ve Fütüristler için "geleceğin geçmişin değişmez güçlerince değil insanın şimdi ve şundaki eylemleri ile belirlenmesi" demektir.³⁷ Yine aynı yıllarda Vortisist akımının kurucularından Wyndham Lewis, zamanın devamlılığı fikrine karşı çıkıyor ve zamanın ancak bellek sayesinde parçalı algılanabileceğini savunuyordu. Analitik Kübizm resimsel mekânı parçalarken Bergson'dan referans alıyor, Marcel Proust ise istençsiz bellek adını verdiği olgu ile romanlarında kayıp zamanın izini sürüyordu.

19. yüzyıl, sanayileşmeyle beraber işçinin emeğine yabancılaşmasını da beraberinde getirir. Aynı zamanda hızlı kentleşme sonucu değişen kamusal alan bir gösteriye dönüşmektedir. Walter Benjamin için bu yıllar, gelenek ve deneyim sorunlarının yaşandığı bir dönem olarak anılacaktır. Örneğin dünya fuarları emeğine yabancılaşmış işçinin eğlence merkezleridir; kısacası kapitalist kültür bir fantazmagori yaratır:

"Dünya fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmanın tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur."³⁸

Meta ekonomisi, insanın deneyimlerini de değişikliğe uğratacaktır. Benjamin, geleneksel toplumlarda görülen kuşaklar arası devamlılık ile modern toplumlarda

³⁶ Brian Petrie, "Boccioni and Bergson", *The Burlington Magazine*, c.116 s.852 (Mart, 1974): 142.

³⁷ Carolin Tisdall, Angelo Bozzolla, *Futurism*, 2.bs. (Londra: Thames and Hudson: 1993), 21.

³⁸ Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, 7. bs. (İstanbul: YKY, 2009), 94.

kapitalizmin izole ettiği bireyin deneyimlerini birbirinden ayırır. “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine” başlıklı yazısında Benjamin, Marcel Proust’un istenç dışı bellek terimi ile Freud’un kuramındaki bellek ve bilinç ilişkisine odaklanır. Benjamine göre Proust’un yazılarında bahsettiği istenç dışı bellek (örneğin bir kokunun zihinde aniden bir anıyı canlandırması) aslında modern bireyin deneyimlerini artık kontrol edememesinin bir işaretidir: “Proust’un *A la recherche du temps perdu*’sünü (Yitik Zamanın İzinde), Bergson’un düşünceleri doğrultusundaki deneyimi bugünün toplumsal koşulları çerçevesinde yapay yoldan üretmeye yönelik bir deneme saymak, olasıdır. Çünkü bu deneyimin doğal yolla oluşması, giderek daha az hesaba katılabilecek bir olasılıktır.”³⁹ Kent yaşamının kalabalıkları, enformasyonun çoğalması ve basının dilinin değişmesi gibi olgular birey için aynı zamanda deneyim olarak özümseyemediği birçok uyarıcı demektir. Benjamin’in de belirttiği gibi, kapitalizm bir şok yaşantısı yaratır ve bunu norm haline getirir. Nasıl işçi makinenin karşısında el emeğini yitirdiği için emeğine yabancılaştıysa, birey de tüm uyaranlar karşısında kendi deneyimine yabancılaşmıştır. Aynı şekilde iş bölümü işçinin üretimin yalnızca bir bölümüne hâkim olması, geri kalanını algılayamamasını doğurmuş böylece modern yaşamda zaman da parçalanmıştır. Artık geleneksel toplumlardaki gibi kuşaklar boyunca devamlılık gösteren, bütüncül “aktarılan-deney” (Erfahrung) yerini izole ve kategorileştirilebilir bir deneyim türü olan yaşanmış deneyime (Erlebnis) bırakmaktadır. Aktarılan deneyin çöküşü, Benjamin’de sembolik ifadesini Birinci Dünya Savaşında bulur. Bu yoğun travma dönemi, geçmiş kuşaklardan “miras alınan deneyimin oluşturduğu gelenek dönemi ile bellek aktarımının doğal mekanizmalarından kaçan felaketler dönemi”⁴⁰ arasındaki kopuşta cisimleşir. Savaşın ya da en genel anlamıyla modern zamanların şok deneyimi, deneyim veya sanat nesnesi ile birey arasında bir mesafesizlik yaratmaktadır. Son kertede bu mesafesizlik özgürleştirici bir diyalektiktir; Benjamin için sanatı tarihsel kökenlerinden özgürleştirmekte ve yeni bir ortak kültürel alan yaratmaktadır. Birinci Dünya Savaşında çöken geleneksel aktarımın büyük bir unutuşa yol açması ama ardından da savaşa dair yeni anma ritüellerinin (heykeller, anıtlar ve seremoniler) yani özgün bir belleğin oluşması bu açıdan değerlendirilmelidir.⁴¹ Modernizm, hem Avangard sanatta olduğu gibi geçmişi reddedişi hem de Freud, Proust ve Bergson’un

³⁹ Age, 205.

⁴⁰ Enzo Traverso, **Geçmiş Kullanma Klavuzu: Tarih, Bellek, Politika**, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Versus Kitap, 2009), 6.

⁴¹ Barbara Misztal, **age**, 45.

çalışmalarında olduğu gibi yeni bir bellek literatürü oluşmasını bünyesinde aynı anda barındırmaktadır.

Avrupa’da İkinci Dünya Savaşından sonra özellikle Almanya’da yakın geçmişin tarihinin ne şekilde yazılacağı üzerine gerçekleşen tartışmalar ile savaşların ve krizlerin getirdiği ilerlemeye karşı güvensizlik, 20. yüzyıl sonlarında başlayarak günümüzde devam eden yeni bellek ilgisinin nedenleri arasında sayılabilir. Ayrıca sömürgeciliğin dünyada çözülmeye başlayıp Avrupa-merkezciliğin tartışılmaya açılmasıyla birlikte yeni politik öznelerin seslerini duyurması ve aynı zamanda 1980’ler ile 1990’larda iyice yükselen öteki kimlik tartışmaları da bu ilginin yükselişinde önemli rol oynamaktadır.

Jay Winter, Avrupa’da birisi Birinci Dünya Savaşında diğeri de gecikmeyle olsa da İkinci Dünya Savaşı sonrası olmak üzere gerçekleşen bu iki ‘bellek canlanması’ arasındaki ince farkı şu şekilde özetler:

“Modern dönemdeki birinci ‘bellek canlanması’, 1890’lardan 1920’lere kadar geçen yılları kapsıyordu. Odak noktası, kimliklerin; sosyal ve kültürel kimlikler de dâhil olmak üzere bilhassa ulusal kimliklerin şekillenmesinde anahtar olan bellek idi. 1970’lerde ve 1980’lerde ortaya çıkan ikinci ‘bellek canlanması’ ise, belleği, birinci ‘bellek canlanışında’ şekillenen kimliklerin parçalanması sonucu oluşan karışıklıktan bir çıkış yolu olarak gördü.”⁴²

Birçok araştırmacı ve düşünür, yukarıda bahsedilen karışıklığın ortasındaki artık neredeyse tüketim nesnesine dönüşmüş ve müzeler, tematik-parklar ya da televizyon dizileriyle kendi pazarını yaratmış olan bu bellek ilgisinin en önemli özelliği olarak, 20. yüzyıl başındaki bellek krizinin derinleşmiş hali olan yeni bir bellek krizine işaret etmektedir. Örneğin “Hafıza Mekânları” isimli çalışmasıyla akademik dünyada tarih yazımı tartışmalarının ve belleğe karşı ilginin tekrar yükselmesini sağlamış olan Pierre Nora, “sürekli hafızadan söz etmemizin bir tek nedeni olabilir: Artık hafıza yok”⁴³ diyerek kaybolan bellek ve onu yok eden tarihsel bilinç arasındaki farklılıklara işaret eder. Andreas Huyssen ise, bu dönemi bir zamansallık krizi olarak görerek, günümüzde belleğe karşı yükselen ilginin, modern dönemdeki boğucu tarihselcilik ve tarihin kötüye kullanılmasına verilen tepkiden farklı olarak, bugünün kamusal kültüründe tarihsel bilincin körelmesiyle ve yeni teknolojilerin etkisiyle

⁴² Jay Winter, “Notes on the Memory Boom: War, Remembrance and the Uses of the Past”, **Memory, Trauma and World Politics**, ed. Duncan Bell (New York: Palgrave Macmillan, 2006): 55.

⁴³ Pierre Nora, **Hafıza Mekânları**, çev. Mehmet Emin Özcan (Ankara: Dost Kitabevi, 2000), 17.

oluşan *bellek yitimine* karşı verilen sağlıklı bir tepki olduğunu söyler.⁴⁴ Modern dönemdeki geleceğe ve ilerlemeye yönelik inanç günümüzde artık kaybolmuştur ve zamansallık yapısı dönüşüme uğramıştır. Kendisinin deyimiyle ‘karanlık bir geçmişte bıraktığımızı sandığımız kanlı milliyetçilikler ile kabileciliklerin, dinsel köktencilik ile hoşgörüsüzlüğü’nün yüzyılı’, yeni teknolojilerin getirdiği eşzamansal bilgi ağlarının sardığı ama aslında merkez-çevre ilişkilerinin halen devam ettiği dünyada süren farklı zamanların yaşandığı bir eşzamansızlık yüzyılıdır.⁴⁵

Geçen yüzyıldaki belleğe karşı yükselen ilgi gelenek ile modern hayat arasındaki çelişkiden yani bir krizden doğmuştu. Günümüzdeki bellek canlanışının izlerini ise sadece gelenek ve modern hayat arasındaki çelişkide değil, aynı zamanda giderek hızlanan dünyanın eşitsiz bir biçimde küreselleşen yapısında da aramamız gerekir.

19. yüzyılın şok deneyimine karşı Baudelaire, modern hayatın tüm uyaranlarını kişiliğinde toplamıştı. Baudelaire bir Flâneur olarak kalabalıkların uyuşturucu dünyasına karışır ve “yayanın kalabalık içerisindeki şok yaşantısını, işçinin makine başındaki ‘yaşantısı’ karşılar”⁴⁶ sözünü açığa çıkarır. Çok farklı özelliklerle olsa da 20. yüzyılın sonlarında Andy Warhol benzer bir strateji üretmekteydi; Hal Foster, Andy Warhol’un ünlü “makine olmak istiyorum sözünü” sanatının anlamsızlığını açıklamaktan ziyade şok geçiren bir özneye işaret etmesi bakımından ele almamız gerektiğini söylemektedir. Sürekli tekrara dayanan baskılarıyla Warhol, seri üretimi ve tüketim kültürünü kopyalıyor gibidir. Foster’a göre:

“Özne bu şoka karşı mimetik bir savunma mekanizması olarak kendisini şok edenin doğal görünümüne bürünür: Ben de bir makineyim, ben de seri üretim imgeleri oluşturuyorum (veya tüketiyorum), ben de aynısını yapıyorum [...] bu iki demeç seri üretim ve tüketim toplumunun zorladığı tekrara karşı bir önceden benimseme olarak yorumlanabilir. Warhol, yemiyorsanız katılmanızı önerir. Dahası, eğer tamamen katılırsanız, onu korumasız bırakır; yani kendi ölçsüz örneğinizle onun otomatizmini, hatta otizmini açığa vurabilirsiniz.”⁴⁷

Günümüzde artık kapitalizm veçhe değiştirmiştir. 1970’lerden itibaren gerçekleşen post-fordizme geçiş, esnek birikim süreçleri yaratmış; kitlesel üretimlerin yerini küçük ölçekli ama dünyaya yayınlan üretim çeşitliliği almıştır. Bu, günümüzde yeni zaman ve hegemonya anlayışları demektir. Keza Guy Debord, 1988 yılında Gösteri Toplumu çalışmasını revize ederken artık gösterinin eskiden olduğu gibi net

⁴⁴ Andreas Huyssen, *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Metis Yayınları, 1999), 19-20.

⁴⁵ *Age*, 20-21.

⁴⁶ Benjamin, *age*, 226.

⁴⁷ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, çev. Esin Hoşsucu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009), 166.

ayrımrlarla açıklanamayacağını belirtir. Guy Debord’a göre eskiden iki tip gösteriden bahsedilebilirdi; bunlardan ilki totaliter toplumlara ait olarak düşünülen temerküz etmiş (yoğunlaştırılmış) gösteri, diğeri ise kapitalizme ait yaygın gösteri. Debord, artık üçüncü ve daha güçlü bir biçim oluştuğunu belirtmektedir: bütünleşmiş gösteri. “Gösteri temerküz etmiş olduğunda çevresindeki toplumun büyük bir bölümü; yaygın olduğunda ise cüzi bir bölümü ondan kurtuluyordu, günümüzde ise hiçbir bölümü ondan kaçamaz. Gösteri artık kendisini gerçekliğin tamamına nüfus edecek kadar yaygınlaştırmıştır.”⁴⁸ Bütünleşmiş gösteri hem yaygınlaşmış ve hem de yoğunlaşmış gösteridir, temerküz yönüyle iktidar gizlileşmiş, ortada açık cephe alınacak bir ideoloji yok gibi görünmektedir, diğeryandan ise toplum üzerindeki kontrolü artık herkese etki edecek kadar yaygınlaşmıştır. Debord, bütünleşik gösterinin özelliklerinden birisi olarak toplumları her zaman bir şimdinin içinde yaşamaya mahkûm eden kaybolan tarih duygusundan bahseder. Bu durum, bir anlamıyla Andreas Huyssen’in günümüzde belleğe karşı yükselen ilginin nedenleri arasında saydığı tarihsizlik hissine arka plan oluşturabilmesi açısından önemlidir:

“Gösteri hâkimiyetinin ilk hedefi, tarihsel bilgiyi genel anlamıyla yok etmektir ve bu en yakın geçmişle ilgili hemen hemen bütün enformasyonlar ve makul yorumlarla başlamak suretiyle gerçekleştirilmiştir [...] Tarihin sonu, bütün mevcut iktidarlar için hoş bir dinlenmedir. Bu son, iktidarın bütün girişimlerinin başarısını ya da en azından başarı söylentisini güvence altına alır.”⁴⁹

Yeni zamansallık krizinde tarih duygusu da bir krize girmiştir, en azından hâkim söyleme göre bu böyledir. Bu durum ilk bakışta modernitenin yoğun tarihselci anlayışına karşıt gibi görünse de konuyu Freud’un Nachträglich (ertelenmiş) kavramı ile ele almamızda fayda vardır. “Freud bir olayı ancak sonraki bir olayda; öncekini kapsayan ve yeniden anlamlandıran şekilde ertelenmiş bir eylemde yeniden ortaya çıktığında, travmatik olarak tanımlar”.⁵⁰ Foster, ikinci yeni Avangard sanatının geçmişten bir kopuşla değil, tarihsel Avangard ile ertelenmiş bir ilişkide ortaya çıktığını savunurken, tüm epistemolojik kırılma anlayışlarımızı da gözden geçirmemizi önermektedir.⁵¹ “*Postmodernizmin önemli eylem ve söylemleri modernizmin temel uygulama ve söylemlerinden koparak değil; onlarla bir*

⁴⁸ Guy Debord, **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, çev. Işık Ergüden, 2. bs. (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006), 180.

⁴⁹ Hal Foster, **age**, 184.

⁵⁰ **Age**, 15.

⁵¹ **Age**, 59.

nachträglich ilişkisi içinde gelişir.”⁵² Modern dönemin bellek canlanması, günümüzde yeni toplumsal koşullar altında öncekini de kapsayacak şekilde yenilenerek tekrar filizlenmektedir. Günümüzde bazı sanatçılar, kimi zaman kendi otobiyografik hikâyelerini kimi zaman da daha genel bir kültürel alana yayılan toplumsal hikâyeleri sanat yapıtlarında tekrar kurgulamaktadırlar. Geçmişin şimdiki zamanda belleğin süzgecinden geçirilerek tekrar ele alınması, olayın şimdide tekrar anlamlandırılması demektir. “Bir olay ancak onu yeniden anlamlandıran başka bir olayla dışavurulur; kim olduğumuzu ancak ertelenmiş eylemde anlarız.”⁵³ Tekrar anlamlandırma, acı dolu bir geçmişin yükünden kurtulmak için elzemdir.

⁵² Age, 59.

⁵³ Age, 55.

3. KİŞİSEL ANLATILAR

Sanat tarihinde otobiyografik anlatımları Rembrandt'ın oto portreleri ile ya da daha yakın dönemde Frida Kahlo'nun kendi hayatını ülkesi Meksika'nın anlatısıyla birleştiren resimlerinde görebiliriz. Genel olarak otobiyografi edebiyatta da 1980'lerden itibaren bir dönüşüme uğramıştır. İlk başta bu durum bir yükseliş ya da bir nevi otobiyografi janrının geri dönüşü gibi görünse de, aslında örneğin Jean-Jacques Rousseau'nun 'İtiraflar'ından farklı olarak yeni otobiyografi postmodernizmin yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları bulanıklaştırması doğrultusunda kurmaca ile gerçeği birleştiren bir yapıya sahiptir. Ayrıca postmodernizmin ve post-yapısalcılığın evrensel ve bütünleşik bir özneye karşı çıkışı, 19. yüzyılda yükselmiş olan modernist otobiyografinin kendi içinde bir bütün oluşturan özne yapısına uygun düşmüyordu. Bu dönemde özellikle feminizm ve post-kolonyalist çalışmalar ile öznenin yapısı yapı sökümü maruz bırakılmıştır. Bu doğrultuda Paul de Man, Roland Barthes gibi isimlerle birlikte, otobiyografiyi kuran öznenin yapısı, onun gerçeklikle ve bellek ile olan ilişkisi sorgulanmıştır.⁵⁴ Örneğin Roland Barthes, kendisini anlattığı Roland Barthes isimli çalışmasında kimi zaman birinci tekil şahıs ile yazarken kimi zaman da kendisinden üçüncü kişi olarak bahsetmiştir. Ona göre yazdıklarının hepsinin bir roman kişisi tarafından yazıldığı kabul edilmelidir:

Amerikalı bir üniversite öğrencisi [...] sanki doğalmış gibi öznellik ile narsisizmi özdeşleştirir; öznenin, kendinden söz etmekten ve kendisi hakkında konuşmaktan ibaret olduğunu düşünür kuşkusuz. Çünkü o, eski bir çiftin, eski bir paradigmanın yani öznellik/nesnellik dizisinin kurbanıdır. Ne var ki, günümüzde özne başka yerde takılıp kalır, "öznellik" de helezonun bir başka yerine geri döner: Yapısı bozulmuş, bölünmüş, yerinden edilmiş, demir atmamış olarak. "Ben" (moi) artık "kendi(si)" (soi) olmadığına göre neden "ben"den söz etmeyeceğim ki?⁵⁵

Belleğin ve anımsamanın, John Locke'tan beri ve özellikle Romantik şair William Wordsworth'ten beri modern zamanlarda kimlik oluşturmada büyük bir rolü vardır

⁵⁴ Linda Anderson, **Autobiography** (USA: Routledge, 2001), 12.

⁵⁵ Roland Barthes, **Roland Barthes**, çev. Sema Rifat (İstanbul: YKY, 1998), 194.

ve bunun yansıması otobiyografik anlatımda bütüncül bir kimlik olarak kendini gösterir.⁵⁶ Fakat günümüzde özne parçalanması sonucu bellek de doğal olarak parçalanmış, gerçeklik ile fantezi ya da gerçek ile kurmaca arasındaki sınırlar da bulanıklaşmıştır. Böylece bellek de parçalı bir yapı kazanmış ve geçmişi olduğu gibi aktaran bir kurucu araç olmak yerine her zaman şimdiki anda güncellenerek tekrar kurgulanan bir özelliği olduğu kabul edilmeye başlanmıştır. Benzer şekilde, günümüzde kimi sanatçılar da otobiyografik hikâyelerini işlerine yansıtmakta, anılarını yaşamlarının doğrudan bir kaynağı olarak kullanmaktadırlar. Bunu yaparlarken, belleği her zaman ‘şimdi’ de tekrar kurgulamakta ve fantezi, gerçek ve kurmaca arasında sınırlarla oynamaktadırlar. Bu noktada, bu durumu işlerine yansıtan bazı sanatçıları ele almak yerinde olacaktır.

3.1. Tracey Emin

1997 Sensation sergisiyle büyük dikkat çeken YBa’nın (Young British Artists) sansasyonel sanatçısı Tracey Emin, 1990’lı yıllarda sanat sahnesinde adını duyurmaya başladığından beri kendi hayatından kesitleri işlerine birebir yansıtıyor. Hem işlerinde hayatından gerçek kesitlere yer vermesi hem de hayatının izlerini sadece sanat dergilerinde değil, genel olarak medyada net bir şekilde açıklaması gibi nedenlerle, Tracey Emin’in işleri ile hayatı arasında oldukça şeffaf bir geçirgenlik olduğu hatta sanatının doğrudan hayatından ortaya çıktığı söylenebilir.

1997’de Sensation sergisinde sergilediği “Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995” işinde ailesi, arkadaşları ve tabii ki birlikte olduğu tüm erkeklerin isimlerini çocuksu bir çadırın içine aplike ile dikmişti. 1999’da aday olduğu Turner Prize’a “My Bed” isimli çalışmasıyla katılan Emin, ödülü alamasa bile, işi ile o yıl ödülü kazanan Steve Mc Queen’ in videosundan daha fazla gündemde kaldı. İşlerinde hayatının en mahrem anılarına yer veren ve özel alanını izleyicilere açan Emin’in sanatı itiraf sanatı olarak isimlendirilir. Bu mahrem anılar karşısında izleyicinin konumu ise, günümüz medya çağında olduğu gibi voyoristiktir.

Michel Foucault, Cinselliğin Tarihi çalışmasında itirafın Batı dünyasında hakikati üreten bir yöntem olduğunu açıklamıştır. Bir haz sanatı olan ars erotica’ya sahip Doğu toplumlarının aksine Batı toplumları için cinsellik, saklanan şey değil “itiraf

⁵⁶ Simon Malpas, *the Postmodern* (USA: Routledge, 2005), 65.

edilen şey”dir. Her zaman iktidar söylemleri kuran bir yöntem olan itiraf, “iktidar tarafından bireyleştirme yöntemlerinin merkezine yerleştirilmiştir.”⁵⁷ Fakat Tracey Emin’in işleri itiraf işleri olsa bile, genel olarak itirafta bulunması gereken ahlaki çerçeve barındırmamaktadır. Bu anlamıyla Emin’in işlerine itiraf sanatı demek sadece kısmen doğrudur.⁵⁸

Her sıradan kişinin televizyonda hızla meşhur olabildiği günümüz medyasında, Tracey Emin ikili ama bütüncül bir kimlik sergilemektedir. Bir yandan elit sanat galerisini dağıtan, bayağı itirafları ile galerideki sıradan kadın, diğer yandan sadece sanat dünyasının medyasında değil halkın medyasında da kendini anlatan sansasyonel sanatçı. Galerilerde sergilediği işleri ya da gerçekleştirdiği performansları dışında, Emin’in kimliği medyanın diğer yüzü ile de biçimlenir ve bu iki kimliği de onun sanatıdır. Tracey Emin, enstalasyonlar, videolar, çizimler, aplikeler ile kendi özel hayatından aktardığı cinsellik, tecavüz, kürtaj gibi mahrem anılarıyla ve televizyona sarhoş katılması veya ettiği küfürlerle kötü kız imajı çizmektedir. Aslında bu durum, bir cinsiyet normu olarak ‘edepli, nazik kız’ kimliğini hem istismar ettiği hem de bu normlara açıkça karşı çıktığı şeklinde okunabilir:

Kibar kızlar, iyi yetişmiş kızlar, gizli hayatlarını kamunun önünde sayıp dökmezler [...] Emin’in özelini aleni sunumu, işçi sınıfı kökenlilerin terbiye ile orta sınıflardan daha az ilgilendiği klişesini taklit eder gibidir.⁵⁹

Tracey Emin’in çizdiği profil, İngiliz medyasının ve sanat ortamının orta sınıf mensuplarınca çoğu kez küçümseme ile karşılaşır; Emin, entelektüel sanatçı dili kullanmamakta, söylemlerinde yapmacık olmayan bir gündelik dili tercih etmektedir.⁶⁰ Aplikelerinde ve çizimlerinde gündelik sokak dilini bozuk gramer yapısı ile işlemektedir. Kendi hayatına dair anlattığı kötü cinsellik deneyimleri ise, işçi sınıfının içinde büyüyen çoğu genç kızın deneyimidir.⁶¹ Tüm bunlar, işçi

⁵⁷ Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, 2. Bs., çev. Hülya U. Tanrıöver (İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2007), 49.

⁵⁸ Joan Gibbons, **Contemporary Art and Memory** (UK: I.B. Tauris, 2007), 19.

⁵⁹ S. Smith ve J. Watson, “The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions”, **Biography**, 24. s. 1 (University of Hawaii Press, 2001), <http://www.egs.edu/faculty/tracey-emin/articles/the-rumpled-bed-of-autobiography-extravagant-lives-extravagant-questions/> [06.11.2009].

⁶⁰ John Molyneux, “Emin Matters”, **International Socialism**, s. 106 (Bahar, 2005), <http://www.isj.org.uk/index.php4?s=back> [06.11.2009].

⁶¹ “ Ve sonra seks vardı. Sadece yapabileceğin bir şeydi ve bedavaydı. Seks, basit bir şeydi. Gençmişim, 13- 14’müşüm fark etmiyordu. 19, 20, 25, 26’lı erkekler olmaları fark etmiyordu. Onlara neyin cazibeli olduğunu sormak aklımdan hiç geçmemişti. Biliyordum... seks neyse oydu.”, **age**.

sınıfının hayatını bilmeyen elit kesimler ile Emin arasında çatışmaya neden olur. Tracey Emin, hem gündelik hayatta hem de sanatında kullandığı dil ile bu sınıf çatışmasını açığa çıkartmaktadır.

Tracey Emin, My Bed çalışmasında (Şekil 1) görüldüğü gibi çoğu zaman hazır nesnelerle de çalışır. Büyük bir depresyon geçirdiği bir dönemde kullandığı yatağını, olduğu gibi galeriye taşımıştır. Kirli çarşaflar, kullanılmış kondomlar, lekeli çamaşırlar, şişeler, ilaçlar gibi eşyalarla çevrili bu yatak, bir bütün olarak bakıldığında bunalımdaki bir insanın geçirdiği zor zamanları gözler önüne sermektedir. Tracey Emin, hem hazır nesne kullandığı için ve sanatında kendisini otobiyografik bir anlatımla sunarak gündelik hayat ile sanatın sınırlarını bulanıklaştırdığı için Avangard sanatın günümüzdeki bir temsilcisi sayılabilir hem de sanatında yoğun olarak kendini öne çıkartarak klasik anlamıyla yaratıcı sanatçı öznesini tekrarladığı söylenebilir. Bu anlamıyla Emin'in sanatı, anti-sanatın ve en uç noktada bir artistik kendine referansın bünyesinde bulunduğu bir sanattır.⁶²



Şekil 1: Tracey Emin, My Bed-Turner Prize’da sergilediği odası, 1999

Turner Prize, **Tracey Emin's room in the 1999 exhibition**, © Tate Photography, www.tate.org.uk/britain/turnerprize/history/1999.shtm [06.12.2009].

⁶² S. Smith ve J. Watson, “The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions”, **Biography**, 24. s. 1 (2001), <http://www.egs.edu/faculty/tracey-emin/articles/the-rumpled-bed-of-autobiography-extravagant-lives-extravagant-questions/> [06.11.2009].

Tracey Emin'in yatağı, daha sonra gittiği sergilerde çeşitli değişikliklere uğramıştır. Sanatçının yatağını çoğu zaman tekrar kurgulaması, kendi geçmiş hayatının anılarını belleğinde, yani şimdide tekrar kurduğu ve yaratıcı olarak değiştirdiği şeklinde okunmalıdır.

3.2. Louise Bourgeois

1911 yılında doğan Louise Bourgeois, 20. yüzyıldan 21. yüzyıla yayılan uzun bir süre boyunca iş üretmiş, ününü ise özellikle 1980'lerde kazanmıştır. Çoğunlukla heykel ve enstalasyon medyumları ile çalışan sanatçının bu uzun sanat yaşamı boyunca tek bir tarza bağlı kaldığı söylenemez. Sanatçıya has bir stilin yokluğu, değişik dönemlerde eski formlarına geri dönmesi ve kendi ürettiği işlerini hazır nesnelerle birleştirmesi uzun süre boyunca bir problem olarak kabul edilmişti.⁶³

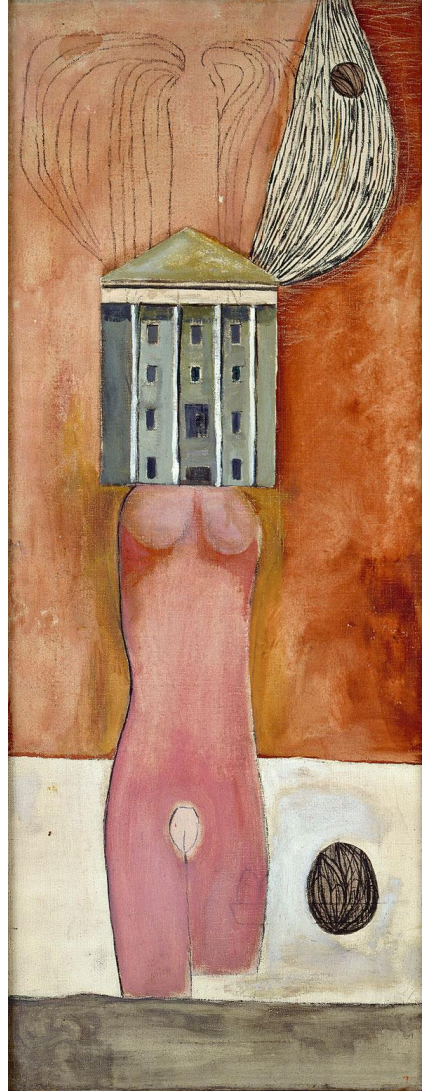
Louise Bourgeois, sadece belirli bir tarzda anlatımdan kaçınıp çok dilliliği kullanmamaktadır, aynı zamanda işlerinin bağlamlarını da daha genel yaklaşımlarla kurmuştur. Çalışmalarında yoğun olarak görülen kadın cinselliği teması, beden ile erotizm, baba figürü ve hayatı ile ilgili izler, Tracey Emin'de olduğu gibi detaylı veya doğrudan verilmez. Bourgeois'nın çalışmaları bir sanatçının deneyimlerinin ya da geçmişinin doğrudan aktarımı değildir. Sanatçı kendi hayatını ve anılarını genel bir dile dönüştürerek, daha büyük bir hayatın içinde eriterek verir. Sanatçı, sadece kişisel bir hakikati anlatmamaktadır, insan deneyiminin gizemini anlamak için bir çeşit yol sağlamaya çalışmaktadır.⁶⁴ Böylece Louise Bourgeois'nın izleyicileri, eserin yaratım sürecinin arka planında bulunan sanatçının kişisel anıları ve deneyimleri ile doğrudan hesaplaşmadan sadece onların daha genel hissini algılayarak bu işlerle bir bağ kurmuş olur. İzleyici burada pasif bir izleyen değildir, sanat eserinin yorumlama ve kavrama sürecine aktif olarak katılmaktadır.

Bourgeois'nın ünlü temalarından biri kimlik ve ev-mimaridir. Sanatçının geç 1940'larda gerçekleştirdiği *Femmes Maison* çalışmaları buna örnek olarak gösterilebilir (Şekil 2). *Femme Maison* kelimesi ev kadını anlamına gelmektedir. Fakat aynı zamanda düz okunduğunda ev-kadın olarak da kavranabilir. Bu çizim ve resimlerde görülen kadın ve binaların, aralarında bir form geçişliliği olmadan

⁶³ Larry Qualls, "Louise Bourgeois: The Art of Memory", *Performing Arts Journal*, c.16, s.3 (1997): 39.

⁶⁴ Age, 41.

verilmesi bir bakıma sürrealistlerin Exquisite corpse tekniğini andırmaktadır.⁶⁵ Femme Mansion için sanatçı “yarı çıplak olduğunu bilmiyor ve gizlenmeye çalıştığını da. Demek ki, o tamamen kendini yanlışlayandır çünkü kendini tam da saklandığını sandığı anda gösterir”⁶⁶ der. Femme Masion çalışmalarında gösterilen beden ile mimarinin ilişkisi, bir kadının evi ile kurduğu özgür ve tutsak ilişkisidir.



Şekil 2: Louise Bourgeois, Femme Maison, 1946-47

Özel Koleksiyon, Fotoğraf: Rafael Lobato © Adagp, Paris 2008
www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois-EN//popup02.html [06.12.2009].

Ev konusunu ele aldığı başka önemli çalışması da 1980’lerde gerçekleştirdiği Cells (Hücreler) serisidir. 1980’lerde sanatçı bellek ve çocukluk konularına tekrar geri

⁶⁵ Rosalind Krauss, **Bachelors** (USA: October Books, MIT Press, 1999), 60.

⁶⁶ Louise Bourgeois, <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/louisebourgeois/rooms/room01.shtm> [06.12.2009].

dönmüştü.⁶⁷ Hücreler, sanatçının en otobiyografik işleri olarak kabul edilir (Şekil 3). Louise Bourgeois'nın babası ve ailesi ile olan ilişkisi eserlerine de gizil olarak yansımaktadır; Bourgeois'nın ailesi antika goblenlerin restorasyonu ile uğraşan bir aile idi ve sanatçının çocukluk çağı da büyük ölçüde bu restorasyon atölyesinde geçiyordu. Öte yandan babasının bir metresi olması (İngiliz dadı) ve ailenin içinde varlığının sürekli hissedilmesi ile bir kız çocuğunun annesi ile kurduğu ilişkiler sanatçının işlerine yansımıştır. Tel hücrelerin içlerinde, sanatçının bu dönemlerine atıf olarak okunabilecek mobilyalar, aynalar, heykel veya resimler bulunmaktadır. 1990'larda örümcek motifi de hücrelere eşlik eder (Şekil 4).



Şekil 3: Louise Bourgeois, Cell (Eyes and Mirrors), 1989-93

Tate © Louise Bourgeois,
www.tate.org.uk/modern/exhibitions/louisebourgeois/rooms/room08.shtml [06.12.2009].

⁶⁷ Ilka Becker, Louise Bourgeois, **Women Artists**, ed. Uta Grosenick (Köln: Taschen, 2001):65.



Şekil 4: Louise Bourgeois, Spider (Örümcek), 1997

Özel Koleksiyon, courtesy Cheim & Read, New York © Louise Bourgeois, Photo: Rafael Lobato
www.tate.org.uk/modern/exhibitions/louisebourgeois/rooms/room08.shtm [06.12.2009].

İnce bacaklarıyla narin ama kapsayıcı olan örümcek, Bourgeois'nın aileyi koruyan ve birleştiren hassas annesinin figürüdür. Ayrıca hücrenin içine giren başı ve geri kalan gövdesinin dışarıda olması rahatlıkla en erken ve arketipsel anne-çocuk ilişkisi olarak okunmuştur ve kısmen de bu doğru bir okumadır. Mieke Bal ise ikinci bir okuma daha önerir, daha çok Freudçu bir okuma. Mieke Bal için, bu hücreler birer anlatıdır (narrative) ve ikonografik bir okuma bir noktadan sonra yetersiz kalacaktır. Fakat bu klasik anlamıyla başlangıç, gelişme ve bitişi olan bir anlatı değildir; hücrenin yuvarlaklığı, hücrenin öğelerinin parçalılığı bu anlatıyı böler. İzleyicinin hücrelerin etrafında gezebilmesi ve içindeki öğeleri tek tek incelemesi ancak belirli bir zaman geçmesine bağlıdır. Bir tarafı geçmiş ana bağlı olan görme edimi, hikâyeyi

her zaman şimdiki anda tekrar güncellemektedir. Bu anlatı, bir hikâyeyi aktaran değil, onu kuran bir anlatıdır.⁶⁸

3.3. Sarkis

Sarkis'in yerleştirmeleri, kişisel bellek ile insanlığın ve sanatın daha ortak bir kültür hazinesine gönderme yapan ortak bir hafızanın bulunduğu çalışmalarıdır. Yıllar boyunca birçok yerin belleğini kendilerinde toplamış nesneler, kendi çocukluğunun geçtiği sokağın anısı, atölyesi, bir bellek birikim mekânı olarak müzeler, bellek ve mekân ilişkisi Sarkis'in çalışmalarında görülen ana unsurlardır.

1962'den beri Paris'te yaşayan Sarkis, belleğim vatanımdır demektedir. Diasporada yaşayan birisi için, aidiyetini kuracağı ve sığınabileceği yegâne unsurun anıları olduğunun bilincindedir. İşlerini yerleştirme sanatı olarak isimlendiren Sarkis, kendi hayatından ve belleğinden yola çıkarak daha geniş bir alana açılır, örneğin kendi çalışma mekânlarını sergiler ama aynı zamanda sergisini gerçekleştirdiği müze mekânlarını da tekrar düzenler.

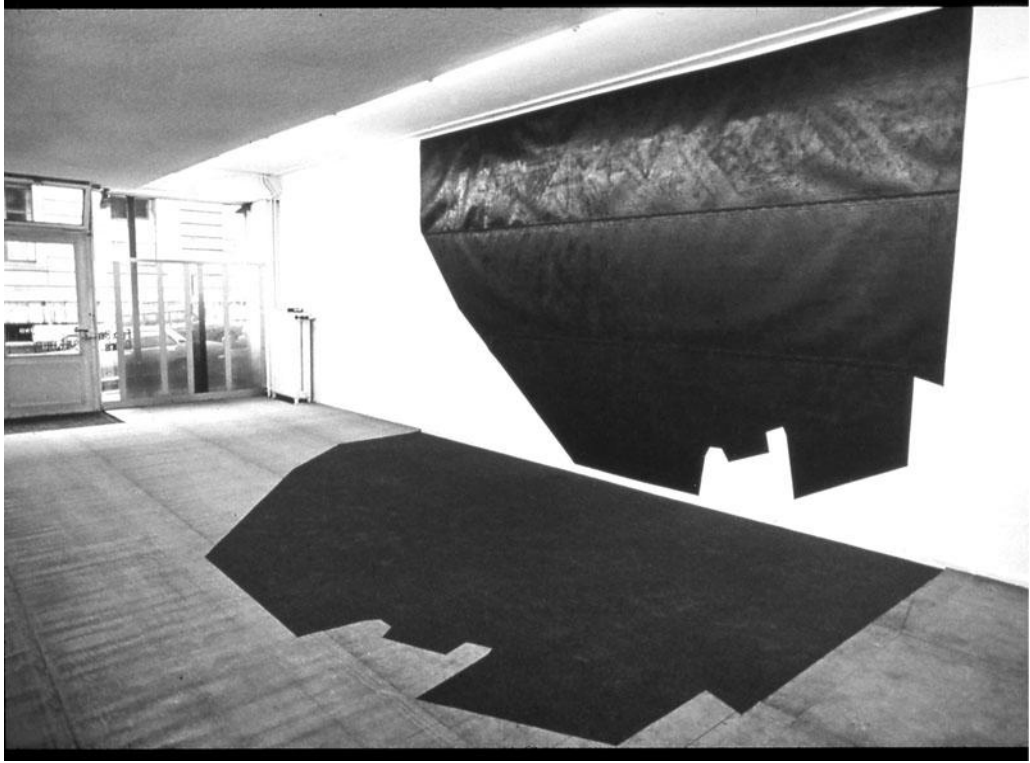
Sarkis'in kullandığı kavramlardan birisi “savaş ganimeti”dir (Kriegsschatz). 1976'da Berlin'de müzeleri gezerken bir gazetede Berlin'de grev yapan işçilerin fabrikanın üretiminin bir bölümüne savaş ganimeti adı altında el koyduğunu okuduğunda bu kelimeyi müze ile birleştirir: müze, “şimdinin inşası için geçmişin yağmalanması anlamına gelmektedir.”⁶⁹ Sarkis, bu kavramı hemen sahiplenir. Çünkü sanatçının da senelerdir biriktirdiği nesneler, farklı zamanlara ait, kendilerine ait bellekleri olan ganimetlerdir. Sarkis'in müze eleştirisi bu noktada başlar; Sarkis bundan böyle bu ganimetleri, içinde tarihin dondurulduğu müzelerin aksine yaşayan bir koleksiyon haline getirmeye çalışacaktır. Bu sanat pratiğine doğrudan yansır, örneğin sanatçı bir eseri satılmış olsa bile, yeni bir mekâna yerleştirileceği zaman onu mutlaka tekrar düzenler. Nesnelerin ve işlerinin belleği her zaman mekânların bellekleri ile iç içedir.

Sarkis'in çalışmalarında savaş terimleri sıklıkla kendilerini gösterir. İkinci dünya savaşına tanıklık etmiş ve yıllardır “sürgünde” yaşayan Sarkis, kamuflaj, karartma gibi kelimeleri zaman zaman işlerinde kullanmıştır. Örneğin karartma (blackout),

⁶⁸ Mieke Bal, “Narrative inside out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object”, **Oxford Art Journal**, c.22, s. 2 (1999): 105.

⁶⁹ Uwe Fleckner, “Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi”, çev. Ayşe Orhun Gültekin, **Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine**, ed. Uwe Fleckner (İstanbul: Norgunk, 2005):8.

sanatçının 1974 ile 1977 yılları arasında gerçekleştirdiği bir serinin adıdır: Radyoda Türkiye'nin Kıbrıs çıkartmasını duyduğu anda haritadan Kıbrıs'ın yeni sınırlarını çizmiş, bölgeleri büyütmüş ve daha sonra bunları çeşitli sanayi malzemelerine, duvar veya yerlere yerleştirmiştir.⁷⁰ (Şekil 5)



Şekil 5: Sarkis, Blackout 1, 1974

Galerie Handschin Basel, www.sarkis.fr [06.12.2009].

Kriegsschatz'a eşlik eden başka bir kavram da Aby Warburg'a ait olan "İnsanlığın ıstırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor" cümlesidir. Sarkis, sanatının bellek ile nasıl bir ilişkisi olduğunu, insanlığın ıstırap hazinesi kavramı doğrultusunda şu şekilde açıklar:

Benim çalışmalarım daima belleğe bağlıdır. Bütün yaşadıklarım belleğimde saklıdır. Ancak tarih de bir hazinedir. Bize aittir. Tarihte olmuş her şey bize aittir, ortak mülkiyetimizdedir. İnsanoğlunun acı ve aşk içinde ürettiği her şey içimizdedir ve en büyük hazinemizdir. Benim de bütün yaptıklarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir. Bu kişisel hazineyi sanatta somutlaştırdığımızda, görselleştirdiğimizde ve aktardığımızda, bu formlarla yol alabiliriz; onlar sayesinde sınırları kapatmayıp açabiliriz.⁷¹

Böylece Sarkis, kişisel belleğini insanlığın bir ortak belleği ile harmanlamakta ve sanat eserini de bu belleği depolayan olarak görmektedir. Sarkis'in Fransa'ya

⁷⁰ Doris von Drathen, "Sarkis", çev. Ogün Duman, **age**, 180.

⁷¹ **Age**, 179.

yerleştikten yıllar sonra İstanbul’da gerçekleştirdiği ilk sergisi, kendi çocukluğuna dairdir. Sarkis, çocukluğunun geçtiği Talimhane arkasında bulunan Çaylak Sokak ile ilgili anılarını oluşturan kimi nesneleri, 1986’da sokakla aynı ismi taşıyan sergisinde galeri mekânına taşır (Şekil 6).



Şekil 6: Sarkis, Çaylak Sokak, 1986

Maçka Sanat Galerisi, www.sarkis.fr [06.12.2009].

Sarkis bu sergide yanında çalıştığı amcasının ayakkabı tezgâhını, içinde domates yetiştirdikleri küveti, ilk defa müzik dinlediği radyoyu Maçka Sanat galerisine dönüştürerek tekrar yerleştirir. Tezgâhın üzerinde çivi, çekiç gibi malzemeler halen durmaktadır ama öte yandan üzerinde manyetik bantlarla yapılmış bir heykel yer almaktadır. Aynı şekilde küvetin de içi su ile doldurulmuş, içine suda yüzen bir gemi yerleştirilmiştir ve gemi direğinde yine manyetik bantlardan yapılmış bir heykel vardır. Burada gerek tezgâh gerekse de küvet, belleğin kaideleri olmuşlardır. Gemi, uzaklara seyahat etmeyi temsil eder, Sarkis’in sözleriyle “tek bir nesne ile çok uzaklara seyahat edebilmek”.⁷² Yıllardır aynı adreste yaşayan Sarkis, vatani olan belleği sayesinde seyahat etmektedir.

⁷² Irmeline Lebeer, “Sarkis ya da Terkedişin Dramı”, Röportaj, çev. Ayşe Orhun Gültekin **age**, 128.

Sarkis'in yerleştirmelerine sıklıkla ses, ikonlar ve ışık da eşlik eder. Çaylak Sokak'taki yerleştirmesinde kullandığı radyo, tüm eskiliğine rağmen çalışmaktadır ama sesi cılızlaşmış ve değişmiştir. Ayrıca birçok yerleştirmesinde, Bergson felsefesini anımsatır şekilde metronom kullanır: noktalarından oluşan mekânsal zaman ile gerçek zaman arasındaki sorgulama.⁷³ Başka işlerine eşlik eden bantlarda ise örneğin Wagner, Berg, Schoenberg ve Hauer gibi Viyana avangardlarının eserleri yer almıştır.⁷⁴ Çaylak Sokaktaki tezgâhta ve küvette kullandığı heykellerin manyetik bantları ise Tarkovski'nin Nostalghia filminin şeritleridir. Roland Recht, Sarkis ile Tarkovski arasında ikili bir bağlantıdan söz eder: Bir tarafta kökenlerini Alman Romantizminden alan bellek ve şiirsellik ilişkisi, öbür yandan ise, ikonları kullanma konusunda hem Sarkis'te hem de Tarkovski'de görülen benzerlik.⁷⁵ Sarkis'in ikonları, nesnenin büyüleyiciliğini gösterirler ama aynı zamanda yaşayan koleksiyonun parçalarıdır. Çünkü ikon, yaşayan bir imgedir.⁷⁶

Sarkis'in kullandığı ışıklar, mekân ve zaman ile çok ilişkilidir. Onun için önemli olan ışığın hem mekânı biçimlendirmesi hem de gün içinde ve galeride değiştikçe bir ritme sahip olmasıdır. Sarkis dünyanın doğal ışığı ile müzenin yapay ışığının yanında üçüncü bir ışık yaratır: nesnelerin üzerine düşen ışık, sanatsal çalışmalarını kendi ışıkları ile aydınlatmak istediğinde ortaya çıkan ışık.⁷⁷

Sarkis, her ne kadar tam anlamıyla bir diaspora mensubu gibi yaşasa da hiçbir zaman sanatının Ermeni olmasıyla ilişkilendirilmesini talep etmemiştir. Sarkis, ne nostaljiden hoşlanır ne de acılarını malzeme yapar. Onun isteği, kendi kişisel dünyasının insanlığın ortak hazinesi ile buluştuğu, büyük harfle yazılan bir Bellek kavramıdır:

Çok saygı duyduğum bir sinemacı Raoul Ruiz demişti ki, kendi tarihin üzerine asla ağlamamak gerekir, yalnızca tekrarlamasın diye mücadele etmek gerekir, hepsi bu. Bu nedenle hiçbir zaman anılardan bahsetmem, ama bellekten bahsederim. Benim için bellek, dinamik ve yaşamsal ve bugünde yer alan bir şey – ağlanıp sızlanacak sığınak değil, hiç değil.⁷⁸

⁷³ Elvan Zabunyan, "Aydınlanma", *age*, 65.

⁷⁴ von Drathen, *age*, 173.

⁷⁵ Roland Recht, "Bellek ve Dağılma", çev. İnci Uysal, *age*, 169.

⁷⁶ *Age*, 170.

⁷⁷ Michel Menu, "Kaptan Sarkis'in Bataryası", çev. Işık Ergüden, *age*, 96.

⁷⁸ Lebeer, *age*, 130-131.

4. TRAVMA SONRASI KUŞAKLARI

Kolektif bellek kavramını en kapsamlı inceleyen ilk sosyal bilimci Maurice Halbwachs olmuştur. Halbwachs, öğrencisi olduğu Emile Durkheim'in çalışmalarından oldukça faydalanarak yirminci yüzyılın başlarında gerçekleştirdiği çalışmalarında kolektif bellek kavramını geliştirdi.

Maurice Halbwachs, Durkheim'da kökenlerinin kutsal anısını korumak isteyen geleneksel toplumlarla ilişkilendirilen bellek kavramını farklı ele almış, onun aksine belleğin her çeşit topluluğun önemli bir ögesi olduğunu savunmuştur.⁷⁹ Halbwachs, geliştirdiği *sosyal çerçeve* (örneğin aile, sınıf, din) kavramı sayesinde belleğin her zaman toplumsal olduğunu vurgulayarak “bu çerçevenin dışında toplumda yaşayan insanların hatıralarını sabitleştirecekleri ve yeniden bulabilecekleri bir başka bellek olamaz”⁸⁰ demektedir. Halbwachs'a göre, bellek bağlı olduğu sosyal koşullarla belirlenir ve yapısı her zaman kolektiftir. Bireysel kabul ettiğimiz kişisel anılar bile aslında toplumsal grupların etkileşimi ve iletişimi üzerinden oluşur.⁸¹ Halbwachs'ın teorisi, belleği sübjektif ele alan ve/veya nörolojik ve psikolojik ele alan açıklamaların karşısındadır.

Maurice Halbwachs'ın kuramında görüldüğü gibi, toplumsal grupların geçmişi biçimlendirmeleri ortak bir hafıza yaratmalarına bağlıdır. Bu durum, toplumsal gruplara paylaştıkları geçmiş üzerinden şimdiki zamanda ve geleceğe yönelik olarak ortak bir kimlik kurmalarını sağlamaktadır. Halbwachs için sosyal çerçeveler, toplumların dönemin hâkim düşünceleri etrafında geçmişi tekrar kurmalarına yarayan araçlardır. Bu açıdan bakarsak; Halbwachs'ın kuramında toplum, “üyeleri arasında ‘doğal’ bir bağ hissi ve ortaklaşa paylaşılan bir dizi inanç olan, coğrafi olarak sınırlandırılmış bir topluluk” anlamına gelmektedir.⁸²

⁷⁹ Misztal, *age*, 51.

⁸⁰ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris, 1925)'den aktaran J. Assman, *Kültürel Bellek*, çev. Ayşe Tekin (İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2001), 39.

⁸¹ Assman, *age*, 40.

⁸² Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture* (New York: Colombia University Press, 2004), 8.

Maria Sturken, günümüzde kültürel çalışmalar alanında gerçekleşen bir değişiklikten bahseder; birey ve grupların, kültürel yapılar ve aktivitelerin anlamlarıyla uzlaşmalarına odaklanma amacıyla, bilinçli bir şekilde kültürel nesnelere karşı olan ilginin yerini kültürel pratiklerin incelenmeye bırakması.⁸³ Benzer olarak, bellek ve kültür üzerine gerçekleştirilen akademik çalışmalarda da hafıza pratikleri üzerine (kutlama uygulamaları, kurumlarının belleği nasıl şekillendirdiği gibi) vurgu yapılır ve bu, belleğin bireylerin veya grupların pratiklerinin dinamik bir süreci olarak tanımlanmasına yol açar.⁸⁴

Hafıza pratikleri kavramı, temelindeki belleğin inşasının daha geniş kültürel uzlaşımların sonucu olması kabulünden ötürü, belleğin politik yönüne daha fazla önem verilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, kolektif belleğin tersine ‘kültürel bellek’, kişilerin veya grupların toplumsal yapılarla etkileşimi ile daha çok ilgilenmektedir. Bunun sonucunda:

Kültürel bellek terimi, sadece anıların sıklıkla kültürel yapılar tarafından üretildiği değil ayrıca kişisel anılar ile kültürel hafıza arasında bir tür sirkülasyon olduğu anlamına da gelir – örneğin kişisel bir fotoğraf kamusal arenada sonlanır, ya da Hollywood filmi bir olayın bireydeki anısının parçası olur.⁸⁵

Kültürel belleğin bu şekilde algılanışı, Halbwachs’ın kuramından daha farklıdır. Halbwachs, kuramında bireysel belleği reddetmiyordu fakat onu ait olduğu toplumsal grubun içinde eriterek, aslında bireysel olanın anılar olmadığına sadece algılar olduğuna vurgu yapıyordu.⁸⁶ Oysa kültürel bellek kavramında bireyin kişisel deneyimiyle kolektif hafıza arasında iki taraflı geçişkenlik söz konusudur.

Alison Landsberg, günümüzde modern kitle kültürünün getirdiği değişimlere Halbwachs’ın teorilerinin artık uygun olmadığını düşünmektedir. Günümüzde sinema ya da benzer kitle kültürü teknolojileri, farklı sınıfların ve grupların ortak ‘sosyal çerçevelere’ kolayca girmelerini sağlamaktadır. Oluşan bu yeni toplulukların üyeleri arasında ise herhangi başka bir ilişki varsayılmasına gerek yoktur.⁸⁷ Landsberg, bu yeni tür hafızayı “protez bellek” olarak adlandırmaktadır. Protez bellek sayesinde anılar kişisel ve kamusal alanlarda dolaşır, bunun için kişinin o olayı gerçekten yaşamış olmasına gerek kalmaz. 19. yüzyılın farklı sınıflara, cinsiyet

⁸³ Maria Sturken, “Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field”, *Memory Studies*, c.1, s.1 (2008): 74.

⁸⁴ *Age*, 74.

⁸⁵ *Age*, 74.

⁸⁶ Assman, *age*, 41.

⁸⁷ Landsberg, *age*, 8.

ve etnik kökenlere ait insanları aynılaştıran ortak hafızasının yerine protez bellek, var olan farklılıkları silmeden ve ortak köken oluşturmada isteyen herkesin bu anılara dahil olmasını sağlamaktadır.⁸⁸

Marianne Hirsch ise, birebir yaşamadıkları geçmiş olayların belleklerinde yer ettiği sonraki kuşakların hafızasına ‘bellek sonrası (*postmemory*)’ adını vermektedir. Geçmiş ile daha direkt bir ilişkisi olan belleğin yerine, post-bellek kişilerin çocukluklarındaki ve çevrelerindeki öyküler ya da önceki kuşakların aktarılan anlatılarıyla şekillenmektedir. Post-bellek, kuşaklar arası olması sebebiyle bellekten, oldukça kişisel öğeler içermesi bakımından da tarihten farklıdır.⁸⁹ Hirsch, daha çok Holocaust gibi büyük travma sonrası sürgünde yaşayan kuşaklarla ilgilenir. Ona göre bu kuşaklar hiç yaşamadıkları dolayısıyla nasıl bir şey olduğunu asla tam anlamıyla idrak edemeyecekleri geçmişteki travmatik bir olayın izine ancak “yaratıcılık” ile ulaşabilirler.⁹⁰ Öte yandan travma sonrası kuşaklar kimliklerini oluşturan bu olayları sadece anımsamayı değil, onlarla yüzleşebilmeyi de isterler:

İhtiyaç duyulan, sadece bilmek ve hissetmek değil, fakat ayrıca tekrar hatırlamak, tekrar inşa etmek, tekrar cisimleştirmek, tekrar yerleştirmek ve tamir etmektir. Harap olmuş bir dünyadan kopartılıp sürülen tüm sağ kalanlar için, bellek sadece anımsamak için değil, aynı zamanda yas tutmak için, çoğu zaman kızgınlık, öfke ve umutsuzlukla yoğrulmuş bir yas için gereklidir.⁹¹

Kültürel ya da kolektif olsun, toplumsal belleğin aslında her şeye rağmen politik olduğunu, grupların hafızalarının tıpkı kimlikleri gibi diğer gruplarla çatışabileceğini akılda tutmak gerekmektedir. Örneğin 1948 yılı; İsrailliler için Shoah sonrası özgürlüklerin kazanıldığı ve vatanın (Zion) kuruluşunun tarihi iken, aynı yıl Filistinliler için vatanın kaybedildiği, sürgünlerin başladığı tarihi (Nakba) ifade etmektedir. Bu bölümde, travma sonrası kuşaklar olma özelliğine sahip bazı sanatçıların örnek işleri incelenecektir. Gerhard Richter ve Anselm Kiefer, dünya savaşı sonrasında tarihi yeniden şekillenen ülkelerinin geçmişi ile hesaplaşırken, Christian Boltanski ve Luc Tuymans Holocaust’un kimliklerini şekillendiren kuşaklar arası izleri ile baş etmeye çalışmışlardır. Rachel Whiteread sınıfsal dönüşümleri, Doris Salcedo ise ülkesi Kolombiya’nın şiddet dolu tarihinin kayıplarını beden metaforu ile ele almaktadırlar. İsrail işgali ile Filistin’den göçe

⁸⁸ Age, 9.

⁸⁹ Marianne Hirsch, **Family frames: Photography, Narrative, and Postmemory** (USA: Harvard University Press, 1997), 22.

⁹⁰ Marianne Hirsch, “Past Lives: Postmemories in Exile”, **Poetics Today**, c. 17, s. 4 (1996): 662.

⁹¹ Age, 661.

zorlanmış bir ailenin Batı'da yaşayan bir kızı olan Mona Hatoum'un, Nakba'nın buruk anısı, yersizlik, sürgün ile Batı ve "Doğu" arasındaki çelişkiler, hayatını olduğu gibi sanatını da şekillendirmiştir. Son olarak Walid Ra'ad, ülkesi Lübnan'ın kanlı iç savaşına odaklanarak, kurmaca ile belgesel arasında duran arşivsel sanat yöntemi gerçekleştirmiştir. Ra'ad'ın yöntemi, tarih yazımı ve kolektif bellek arasındaki ilişkilere odaklanmamamızı sağlamaktadır.

4.1. Savaş sonrası Alman Resmi: Gerhard Richter ve Anselm Kiefer

Almanya'da 1960ların ortalarından itibaren başlayan yakın geçmiş ile hesaplaşma isteği, Alman sanatçılar arasında da değişik artistik yaklaşımlar ile ifadesini buldu. Sessiz 1950'lerin aksine, bu yeni kuşak yakın geçmişin devam eden ağırlığı ile yüzleşmeye yeni başlıyordu.

Resimlerinde imajı ön plana çıkaran Doğu Almanya kökenli Gerhard Richter, birçok değişik stilde üretmesi ve ayrıca fotoğraf ve resmi birleştiren flu tekniği ile özellikle yakın dönem sanatına damgasını vurmuştur.



Şekil 7: Gerhard Richter, Herr Heyde, 1965

www.gerhard-richter.com [06.12.2009].

1960’larda sanat dünyası performans ve neo-avangarda yönelmişken, figüratif resme dönen Richter için sanatta bir kriz ya da kırılma olarak görülebilecek bu dönem, aynı zamanda Almanya’nın da ulusal kimlik, tarih ve sanat konularında bocaladığı dönemlere denk gelir. Nazi dönemi tüm dünyada olduğu gibi Almanya’da da yani merkezde ciddi bir kırılma dönemidir. Ayrıca Nazi döneminde Almanya, tüm kamusal alanı kapsayan faşist ikonografi yüzünden ciddi bir görsel kültür sıkıntısı çekmiştir. Ve bu dönemin tüm bu anısı bastırılmıştır. 1960’larda bastırılan bu dönemle toplumun çeşitli sebepler yüzünden yüzleşmeye zorlanması, Nazi döneminin etkisinin halen hissedilmesi ve öğrenci olayları, sanat çevresinde hem Alman yakın dönem tarihinin resimde nasıl temsil edileceği sorusunu hem de fakirleşmiş hatta yok olmuş görsel kültürün yerine nasıl bir görsellik inşa edileceği sorunlarını beraberinde getirdi.

Yerle bir olmuş bir kimlik, ulusal sanatla beraber tekrar inşa edilebilir miydi? Richter’in cevabı doğrudan bu politik soruya olmasa bile, örnek olarak gösterdiği sanatta yaşanan krizden sonra eskiye sadık bir inşaya kalkışmanın gerekli olmadığı üzerinedir. 1986’da Benjamin Buchloh’a verdiği röportajda, sanatta “kaybolan merkezi” eski haline getirmeyi arzulamadığını vurgular.⁹² Richter’in amacı daha çok ready-made’in keşfinden beri gerçekliği temsil etmeyen resim sanatının sınırlarını genişleterek, onun başarabileceklerini çoğaltmaktır. Sanat tarihinin kanonik referanslarından kaçan Richter, imge ve görsellik üzerine yoğunlaşır ve bu amaçla imgelerini fotoğraflardan oluşturur. Geleneksel resim tekniği burada fotoğrafın yenilikçi yönü ile buluşmaktadır. Bu fotografik imgeler, tuval yüzeyine geldiklerinde gerçekçi oldukları kadar da bulanıklaşırlar. Kolay hatırlanamayan bir geçmişin anısı gibi, siluet olarak kavranan ama detayları bir türlü yakalanamayan imgelerdir bunlar.

Kullandığı imgeler, dolaşımda olan ve birçok kişinin ulaşabildiği fotoğraflardır ve tarihin resme dâhil edilmesi problematiği etrafında bazı görüntüler yakın tarihin çarpıcı olaylarından alınmıştır. Örneğin Nazilerin ötenazi programının yürütücülerinden olan Doktor Werner Heyde’nin tutuklandığı an (Şekil 7), 1962’de başladığı özel fotoğraflar ile kamusal tarihten izler taşıyan fotoğrafların (buna Holocaust kurbanları da dâhildir) harmanlandığı büyük Atlas serisi (Şekil 8), 1988’te

⁹² Benjamin Buchloh, “Gerhard Richter from ‘Interview with Benjamin Buchloh’”, **Art in Theory 1900-2000**, ed. Charles Harrison, Paul J. Wood (USA:Blackwell, 1999): 1039.

yaptığı RAF gerillalarının yakalanış ve öldürülüşlerini gösteren resimler (Şekil 9, 10) bunlardan sadece birkaçıdır.



Şekil 8: Gerhard Richter, Atlas: 11. panel, 1962

www.gerhard-richter.com [06.12.2009].



Şekil 9: Gerhard Richter, Confrontation 1, 1988

www.gerhard-richter.com [06.12.2009].



Şekil 10: Gerhard Richter, Dead, 1988

www.gerhard-richter.com [06.11.2009].

Fotoğrafın, geçmişe yaptığı tanıklık ve gösterdiği ölü anlar nedeniyle hem hatırlama hem de ölüm ile yakın ilgisi vardır. Gerhard Richter, resimlerinde tarihin akışını fotoğraf görüntülerinin varlığı ile sağlar. Bunu yaparak, hem fotoğrafların tarihsel belleğe arabuluculuk ettiğini hem de tarihsel belleğin kurgulanmasın ve kavranmasının bizzat fotografik sunuma bağlı olduğunu vurgulamaktadır.⁹³ Öte yandan kayıp geçmişe işaret etmek dışında, onu onarmak doğrultusunda bir amacı yoktur. Daha çok savaş sonrası hem kültür hem de bellek açısından sıkıntılı ve baskıcı olan dönemi dağıtıcı, sağlıklı bir etki yarattığını söyleyebiliriz. Fotoğraf görüntülerini uzaklaştırarak ve bulanıklaştırarak gerçekleştirdiği yöntem, felaketler çağında ölüm ve yıkımın hemen ertesinde, tarihin ve devamlılığının onarılmasının güçlüğünün benzeri gibidir. Roland Barthes'ın da belirttiği gibi:

Bir paradoks: aynı yüzyıl hem Tarih'i, hem de Fotoğrafı icat etmiştir. Ancak Tarih pozitif formüllerle üretilen bir bellek ve mitsel zamanı bozan salt düşünsel bir söylemdir. Fotoğraf ise kesin, ama geçici bir tanıklıktır; öyle ki, bugün her şey ırkımızı şu güçsüzlüğe hazırlıyor: artık *süreyi* duygusal ve simgesel olarak kavrayamamak. Fotoğraf çağı, aynı zamanda devrimlerin, savaşımın, suikastlerin, patlamaların, kısacası sabırsızlıkların ve olgunlaşmayı yadsıyan her şeyin çağıdır – ve kuşkusuz “bu vardı”nın şaşırtması da gözden kaybolup gidecektir.⁹⁴

⁹³ Hal Foster ve diğ., **Art since 1900** (UK: Thames & Hudson, 2004), 614.

⁹⁴ Roland Barthes, **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, 3. bs., çev. Reha Akçakaya (İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2000), 112.

Gerhard Richter, kendinden önceki soyut sanatçıların savaş sonrası Alman sanatını uluslararası boyuta taşıma çabalarına, tarihi görsel kültürün öznesi haline getirmeye çalışarak karşı çıkmıştır.⁹⁵ Fakat bunu yaparken, resmin temsil sınırlarını sorgulamış, geçmişten günümüze hiç bozulmadan devamlılık gösteren bir sanat anlayışını da reddetmiştir. Richter'e göre bütün görsel pratikler, kitle kültürü ile olan hassas ilişkileri ve global kültürel üretimlerin ulus sonrası kimlik modelleri ile olan bağı ile belirlenir.⁹⁶

Richter'den farklı olarak Anselm Kiefer, dışavurumcu stili ve kullandığı ikonografik motifler ile böylesi bir devamlılığı sanatında ironik olarak taşımaktadır çünkü sanatçı, imajlarını geçmiş Alman görsel kültüründen almaktadır. Kiefer, belirli olayların belli fotoğraflarını doğrudan kullanmaz, daha genel bir görsel kültürün motiflerini resimlerine yerleştirir.

Sergilendiği zaman büyük dikkat çeken işi "Occupations (Besetzungen)", Kiefer'in faşist ikonografi ve bastırılan, üzerinde konuşulmayan yakın geçmiş ile nasıl bir ilişkiye girdiğini anlatan erken ve iyi bir örnektir (Şekil 11). İlk başlarda büyük skandala yol açan bu fotoğraf serisinde, sanatçı çeşitli Avrupa şehirlerinde Nazi selamı vermektedir. Uzak açıdan çekilen bu fotoğraflarda, figür genelde geniş ıssız alanlarda şehirleri 'işgal' etmektedir. İlk olarak, fotoğraflar Nazilerin Avrupa'yı işgalinin tekrarı olarak okunabilir. Ayrıca teknik açıdan fotoğrafın buradaki kullanımı, Gerhard Richter'in yönteminden oldukça farklıdır: Anselm Kiefer, Richter'in aksine Avrupa'nın 1960 ve 70'lerdeki hem performans sanatını doğrudan hem de kavramsal sanatın fotoğraf kullanımını dönüştürerek ödünç almaktadır. Fakat bunu yaparken de bu estetik pratiklerin bağlamını Alman tarihine yönlendirerek⁹⁷ ikinci bir işgal gerçekleştirmektedir. Fotoğrafların bu performatif yönü, izleyicilere Kiefer'in Nazi kimliğini üstüne aldığını söyletebilir. Fakat daha yakından incelendiğinde, figürün anlamsız küçüklüğü, meydanlarda olması gereken faşist eylemlerin kitle coşkusunun yerine geniş bir ıssızlığın ve yalnızlığın varlığı bu işlerin ikinci bir yönünü yani ironik yönünü açığa çıkartır.

⁹⁵ Foster ve diğ., **age**, 612.

⁹⁶ **Age**, 613.

⁹⁷ Foster ve diğ., **age**, 615.



Şekil 11: Anselm Kiefer, Occupations (Montpellier), 1969

Andreas Huyssen, "Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth", **October**, s. 48 (Spring, 1989): 11.

Gülünç bir figür, tek başına ve güçten yoksun bir şekilde Avrupa'yı işgale kalkışmıştır. İkinci düzeyde bu iş, geçmişe dair eleştirel bir iştir. Andreas Huyssen, işin bu satirik yönünü vurguladıktan sonra eleştirel olmak için ironinin gerçekten doğru bir araç olup olmadığını sorarak başka bir anlamı daha vurgular:

Bu iş için başka bir boyut daha var aslında, işin tam da kavramsal göbeğinde bulunan bu boyut, onun bilinçli bir şekilde düzenlenmiş bir mizansen olması. Bu fotoğrafları, sanatçının faşist hareketleri kullanarak Avrupa'yı işgal etmesinin temsilleri olarak okumaktan ziyade sanatçının çeşitli imaj-yerleri işgal ettiğini de düşünebiliriz: manzaralar, tarihi binalar, iç mekânlar ki bunlar tam olarak sanatçının daha sonraki resimlerinde ortaya çıkacak olan mekânlardır. Peki, ama neden Nazi selam hareketi? Bunun, Nazi kültürünün gerçekten de en etkili bir biçimde görseli işgal altına aldığı, onu yerle bir ettiği ve görselin gücünü, özellikle de büyük anıtları ve sınırlayıcı hatta disipline edici olan merkezi perspektif sistemi ile kötüye

kullandığı şeklinde okunabilecek olan bir kavramsal hareket olduğunu önereceğim. Dahası faşizm bütün Alman görsel dünyasının alanlarını çarpıtmış, kötüye kullanmış, ulusal ikonları ve yazınsal gelenekleri gücün sade süslemelerine dönüştürmüştü ve bu yüzden de 1945 sonrası kültürünü, içten içe kimlik krizine neden olan bir tabula rasa ile baş başa bıraktı.⁹⁸

Anselm Kiefer, görsel kültür ve ulusal kimlik krizlerine ironik bir yöntem ile değinmektedir. Bunu yaparken de, insanların yüzleşmekten kaçındığı ya da geride bırakıp normalleştirmeye çalıştığı bir dönemin görsellerini ve ikonlarını tekrar kullanmaktadır. Anselm Kiefer, normalleştirmek istemez.⁹⁹ Eric Santer, Kiefer'in stratejilerinin "homeopatik" olarak değerlendirilmesi gerektiğini önerir.¹⁰⁰ Bir alternatif tıp terimi olan Homeopati, "similia similibus curantur" yani benzer benzeri iyileştirir¹⁰¹ (sağlıklı kişilerde hastalığa neden olacak ilaçların, aynı belirtileri gösteren hasta kişileri iyileştireceği)¹⁰² ilkesine dayanır. Anselm Kiefer, bastırılmak ya da en iyi ihtimalle unutulmayıp hatırlansa bile normalleştirilmek istenen dönemlerin tüm sembollerini, onlardan kaçan izleyicinin önüne tekrar yerleştirir.

Sanatçının sadece unutulmak istenen korkunç bir dönem olarak Nazi dönemini değil, aynı zamanda daha eski Alman kültürüne yönelik çalışmaları da vardır. Nazi döneminin bastırılması yalnızca o geçmişle yüzleşmekten kaçmak değildi. Bu bastırma aynı zamanda "Alman halkının tarihsel deneyimlerini açıkça ifade etme teşebbüslerini de geç 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl kültürüne ulaşmalarını engelleyerek bloke etmiştir, ne de olsa bu dönemin Alman kültürünü kuran esas figürleri, aslında daha sonraki Nazi ideolojisinin doğuşunu engellemek konusunda kusurluydular."¹⁰³

Bu sebeplerle Anselm Kiefer, Alman ulusunun tüm kurucu mitlerini ve modern tarihinin dönüm noktalarını ele almıştır. Alman ulusal kimliğinin birleştirici miti kabul edilen MS 9. yüzyılda gerçekleşmiş Hermann zaferini ele aldığı resmi (Şekil 12), Wagner'in Alman Nazilerince çok sevilen ve mitlerine aldıkları ortaçağ öyküleriyle beslenen romantik Parsifal operası ile ilgili olarak gerçekleştirdiği resimler (Şekil 13) bunlara örnek sayılabilir. "Parsifal" üçlemesini yaptığı dönemde,

⁹⁸ Andreas Huyssen, "Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth", **October**, s. 48 (Spring, 1989): 32-34.

⁹⁹ **Age**, 30.

¹⁰⁰ Foster ve diğ., **age**, 615.

¹⁰¹ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/similia%20similibus> [05.11.2009]

¹⁰² <http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/similia+similibus+curantur> [05.11.2009]

¹⁰³ Foster ve diğ., **age**, 615.

sanatçı terk edilmiş bir okul binasını atölye olarak kullanmaktaydı.¹⁰⁴ Occupations işinde gerçekleştirdiğine benzer bir biçimde, burada da kendi özel alanını kamusal alana açmış, kendi kimliği ya da sanatçı kimliği ile Alman kimliği arasında bir sorgulama gerçekleştirmiştir. Ayrıca Holocaust ile hesaplaşma bağlamında gerçekleştirdiği resimler vardır.¹⁰⁵ Örneğin “Shulamith” isimli resminde, 1939 yılında inşa edilmiş bir Nazi binasını (askerler için cenaze evi) resmeder. Neredeyse Krematoryuma ya da gaz odasına benzeyen karanlık, büyük ve boş olan bu binanın perspektifi aşağıdan verilmiş ve etkisi arttırılmıştır. Çok gerilerde, karanlığın içinde belli belirsiz bir Yahudi şamdanı (menorah) yanar. Resmi, toplama kamplarından sağ kurtulan Paul Celan’ın şiirindeki¹⁰⁶ bir isimle de birleştirerek sanatçı, yapının ölen askerlere olan ithafını, soykırım kurbanlarına çevirmiştir. (Şekil 14)



Şekil 12: Anselm Kiefer, Hermannsschlacht, 1977

www.monumenta.com/2007/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=9&lang=en [06.12.2009].

¹⁰⁴ Rifat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu** (İstanbul: Yeni İnsan yayınevi, 2008), 94.

¹⁰⁵ Sanatçının resimlerinde Tarih epizotlarıyla ilgili bkz: “Anselm Kiefer: The matter of history”, http://www.monumenta.com/2007/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=9&lang=en [06.11.2009]

¹⁰⁶ Nazi kampında mezar kazmakla görevli Yahudileri anlatan şiirin adı Ölüm Fügü’dür, çev. Ahmet Cemal: “Senin altın saçların Margarete / senin kül olmuş saçların Sulamith”. Ayrıca: Goethe’nin Faust eserinde Margarete günahlarına rağmen hep affedilen bir karakterdir, Sulamith ise Süleyman’ın şarkısında Yahudilerin umudu, affedilmeyen kadındır, Kitap-lık, s.53 (İstanbul: YKY, 2002)



Şekil 13: Anselm Kiefer, Parsifal III, 1973

www.monumenta.com/2007/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=9&lang=en [06.12.2009].



Şekil 14: Anselm Kiefer, Shulamith, 1983

www.monumenta.com/2007/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=9&lang=en [06.12.2009].

Anselm Kiefer, Alman Ekspresyonist geleneğine ya da Occupations'ta olduğu gibi yer yer Alman Romantizmine (Gaspar Friedrich David) bağlı gibi görünse de yoğun olarak kullandığı kurşun, saman, bitki kökleri gibi dış maddeler ile resmi birleştirdiği için günümüz modern sonrası dönemin bir sanatçısıdır. Holocaust ile hesaplaştığı işlerinden birisi olan ve yine Paul Celan'ın şiirini kullandığı "Your golden hair, Margarethe" (Şekil 15) resimleri dış malzeme kullandığı işlerine örnektirler.



Şekil 15: Anselm Kiefer, Your Golden Hair, Margarethe, 1981

www.artsjournal.com/anotherbb/2009/09/hair-after-anselm-kiefer.html [06.12.2009].

Resimde Margaret'in (ödüllendirilen Alman kadın) saçları saman ile Sulamith'inki (affedilmeyen Yahudi kadın) ise siyah boya ile gösterilir. Bu siyah boya, arazinin siyah tonları yani yanmak ve ölüm ile karışmaktadır. Anselm Kiefer, 1970'lerde yaptığı mimari resimlerden sonra 1980'lerde başladığı bu resimlerle yeni bir döneme girmiştir. Daha önceki dönemine melankoli hâkimken, Andreas Huyssen'a göre bu dönem daha çok yas çalışmasının izlerini taşır.¹⁰⁷ Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz diyen Adorno'nun aksine kendini ifade edebileceği bir dilin arayışlarını sürdürmüş olan Paul Celan gibi Kiefer de faşizmin yerle bir ettiği bir toplumun ve görsel kültürünün krizinde çalışmaya devam etmektedir.

¹⁰⁷ Huyssen, **age**, 40.

4.2. Holocaust Anıları: Luc Tuymans ve Christian Boltanski

Bir dönem resimden uzaklaşarak yönetmenlik de yapan Belçikalı ressam Luc Tuymans, resimlerinde klasik pentür ile sinematografik kadrājları birleştirmektedir. Holocaust, Belçika'nın sömürgeci dönemi gibi çoğu zaman çeşitli politik konuları da ele alan sanatçı, resimlerinde fotografik imge ile tarihsel bir olayın temsili arasında çeşitli stratejiler üretmektedir. Çektiği fotoğrafları defalarca resmeden sanatçı, imgeyi bitirene kadar onunla uğraşır. Nihai resimlerini ise her zaman en kısa sürede bitirmektedir.

Ailesinin geçmişinde hem Nazilerden hem de direnişçilerden akrabalar olan Luc Tuymans'ın çocukluğuna dair en çok bahsettiği anılarından birisi, ailedeki bu bölünmüşlük yüzünden huzursuz geçen akşam yemekleridir.¹⁰⁸ Daha sonraları Buchenwald ve Dachau gibi Nazi çalışma ve toplama kamplarına gidip fotoğraflar çeken Tuymans, soykırım ve propaganda ile ilgili resimler yapmıştır. Bunların en ünlüsü 1986'da yaptığı Gas Chamber (Gaz Odası) resmidir (Şekil 16).



Şekil 16: Luc Tuymans, Gaskamer (Gas Chamber-Gaz Odası), 1986

Overholland Koleksiyonu, www.tate.org.uk/modern/exhibitions/tuymans/room05.htm [06.11.2009].

¹⁰⁸ J. S. Marcus, "Luc Tuymans Captures the Moment", Luc Tuymans ile Röportaj, **Wall Street Journal**, 3 Haziran 2009, <http://online.wsj.com/article/SB124654830763786455.html> [06.11.2009].

Gaz odaları, kampların son durağıdır. Primo Levi, Nazi kamplarının gerçek tanıklarının şiddetin ve aşağılanmanın sonucunda en dibe yuvarlanmış sıfır derecesindeki insanlar olduğunu söyler:

Yineliyorum, bizler, biz hayatta kalanlar gerçek tanıklar değiliz. Bu, yavaş yavaş başkalarının anılarını okuyarak ve yıllar sonra kendi anılarımı yeniden okuyarak farkına vardığım rahatsız edici bir gerçek. Biz hayatta kalanlar önemsiz bir azınlığız; görevini kötüye kullanan, hünerleri ya da talihleri sayesinde en uç noktayı yaşamamış olanlarız. En uç noktayı yaşayanlar, yani Gorgon'u görenler, yaşadıklarını anlatmak üzere geri dönmediler ya da suskun döndüler; ancak gerçek “inançlılar”, su altında kalanlar, dürüst tanıklar, anlattıkları genel bir anlam taşıyacak olanlar onlardır. Onlar kural, biz kuralın istisnasıyız.¹⁰⁹

Ayrıca Almanlar 1945'te geri çekilirken birçok kamptaki gaz odalarını havaya uçurur. Hem kampların bütün ve eksiksiz dehşetini deneyimlemenin sonucunun ölüm olması nedeni ile gelen imkânsızlık, hem de kanıtların yok edilmesi ve anlatıların dehşetinin dış dünyadaki insanların kavrama gücünün ötesine geçmesinin neden olacağı inançsızlık, kampların gerçekten idrak edilebilmesinin engelleridirler.

Gaz Odası resmi, izleyicilerin ona baktığında “güzel” bulacağı bir resimdir. Renkleri güzeldir, kompozisyonu güzeldir. Luc Tuymans, bu resimden çok etkilenerek onu almak isteyen bir Alman koleksiyonerden bahseder; renklerin sıcaklığından etkilenmiştir ama adını öğrendiğinde donakalır.¹¹⁰ İlk bakışta sıradan bir odayı ya da banyoyu andıran bir mekândır bu, fakat esas önemli olan resmin adıdır. Resmin sıcak renkleri insan derisine göndermedir, çünkü bu sıradan gibi görünen odalarda insanlar katledilmiştir. Daha dikkatli bakıldığında ise yukarıdaki siyah lekelerin gaz odalarının püskürtme başlıkları oldukları anlaşılır. Luc Tuymans sıradanlığı bilerek kullanır, buradaki sıradanlık Hannah Arendt'in kullandığı anlamıyla banalliktir. Bu korkunç katliamları yapanlar nasıl insanlardı? Arendt'e göre sıradan kişiler, ortalama veya düşük zekâyâ sahip, çeşitli motivasyonlar nedeniyle sadece verilen emirleri uygulamakla görevli insanlar. Aynı durumdan Primo Levi de bahseder:

O dönemden uzaklaşıldığı oranda daha sık ve daha ısrarlı olarak gençler bize “işkenceciler”imizin hangi hamurdan yoğrulduğunu soruyorlar. Bu terim eski gardiyanlarımıza, SS'lere göndermede bulunuyor ve kanımca uygun bir terim değil: Çarpık, kötü doğmuş, sadık, doğuştan kötü huylu bireyleri düşündürüyor. Oysa onlar da bizim hamurumuzdan yoğrulmuştu. Ortalama zekâsı olan, ortalama kötülükte, ortalama insanlardı: İstisnalar dışında canavar değildi hiçbiri, bize benziyorlardı, ancak kötü eğitilmişlerdi.¹¹¹

¹⁰⁹ Primo Levi, **Boğulanlar Kurtulanlar**, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can yayınları, 1996), 70.

¹¹⁰ Juan Vicente, “Juan Vicente Aliaga in conversation with Luc Tuymans”, **Luc Tuymans**, 2.bs. (London: Phaidon, 2001): 25.

¹¹¹ Levi, **age**, 169.

Tuymans için kötülüğün bir yüzü yoktur, faşizmi yaşamış bir coğrafyadan gelen bir yeni kuşak mensubu olarak, Nazi katliamlarının sistematik bir aklın ürünü olduğunu bilir.¹¹² Gaz Odası resminin bu banallığı, hem apaçıktır hem de gizlidir; kavranamaz ve ancak ismiyle deşifre olabilecek bir katliamı örtetek gösterir: Korkunç bir rejimin sonuçlarından biri olarak insanların bu odalarda topluca öldürülmeleri. Bu vahşet, ancak inanılmayacak ve akla sığmayacak kadar gerçektir. Ve bu gerçek de, zamanında herkesin bilip de bilmezlikten geldiği bir dönemde gerçekleşmiştir. Ne ölüm, ne onun tanıklığı ne de yıllar sonra gelen bilgiler bu kavranamaz vahşetin anlaşılabilmesine ve temsil edilmesine izin vermez. Bu boş oda, akıldan kaçan bir şeyin kılık değiştirmiş halidir: “Burada yıkımı hemen fark edemiyorsunuz [...] Resmin amacı kandırmaktır. Oda kandırır, objeler kandırır; bu banallık, banallik değil fakat akla sığmaz bir gerçektir. Bu resim ve onun estetik özelliği, kendini gizlemez ise kesinlikle ulaşılamaz olacak olan bir şeyin gizlenmesidir.”¹¹³

1968 yılından itibaren resimden farklı materyaller kullanıma doğru açılan Christian Boltanski’nin işleri gerçek ile gerçek olmayan arasındaki sınırdadır. 1968 yılında, kendi sözleriyle “çocukluğunun öldüğünü” ve “büyüdüğünü anladığında” sanatına yön veren Boltanski, o dönem için en uygun aracın fotoğraf olduğunu belirtmiştir. Çocukluğunu kaybettiği bu dönem, Boltanski’nin sanatçı kimliğini bulduğu dönemdir aynı zamanda. Sanatçı fotoğrafın gerçekliği yakalamadaki rolü ile kendi çocukluğuna ve belleğine doğru arkeolojik bir kazıya girişmektedir. Fakat bunu yaparken, çocukluk, ölüm, bellek ve kayıp kavramlarını daha genel bir yelpazeye, herkesin empati kurabileceği daha geniş bir alana açar: Holocaust ve Ölüm.

Boltanski’nin ailesinde de dolaylı olarak Nazi dönemine ait hatıralar vardır. Fransa doğumlu Boltanski’nin babası Ukrayna kökenli bir Yahudi’dir ve Nazi dönemini kaçak yaşamak zorunda kalmıştır.

Christian Boltanski, işlerinde Holocaust’tan bahsettiğini ama bunun sadece ailevi bir anı değil, insanlığın ortak hafızası olduğunu ısrarla vurgular: “Chases Lisesi’ni ilk defa gösterdiğimde Almanya’daydım, herkes benimle Naziler ve bütün o şeyler

¹¹² John Tusa, “**Interview with Luc Tuymans**”,
http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/tuymans_transcript.shtml [06.11.2009]

¹¹³ Luc Tuymans, Artist’s Writings, **Luc Tuymans**, 133.

hakkında konuştu. Ben de, ‘Evet doğru, bu onun hakkında, ama ayrıca hepimiz hakkında’ dedim.”¹¹⁴ (Şekil 17)



Şekil 17: Christian Boltanski, Autel de Lycée Chases, 1987

<http://genocidestudies.wordpress.com/category/art/> [06.11.2009].

Buradaki fotoğraflar bir Yahudi lisesinin 1931'deki öğrencilerinin fotoğraflarıdır. Boltanski, yaşayıp yaşamadıkları hakkında en ufak bir fikrinin olmadığı bu çocukların fotoğraflarını büyütüp tekrar fotoğraflayarak bulanıklaştırır ve bu fotoğrafları bir nevi onların hayatlarını temsil eden teneke kutularla birlikte düzenler. Çocukların yüzlerinin hatları siliktir ve bu sebeple bireyselliklerini yitirmişlerdir. Ortaya çıkan etki hem bir tür melankolik bir havadır hem de belirli kişilere ait yüzlerin giderek anonimleşerek genel bir ölüm fikrine doğru açılmalarıdır.

Bu anonimleşmenin başka bir örneği Boltanski'nin The Reserve of Dead Swiss isimli çalışmasında görülebilir (Şekil 18).

¹¹⁴ Irene Borger, **Christian Boltanski ile Röportaj**, <http://www.bombsite.com/issues/26/articles/1148> [06.11.2009]



Şekil 18: Christian Boltanski, La Réserve des Suisses morts, 1990

© ADAGP, Paris and DACS, London 2002, www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=20453&searchid=16352 [06.11.2009].

Buradaki fotoğraflar İsviçre gazetelerinin ölüm ilanlarından seçilmiş anonim kişilerin fotoğraflarıdır. Boltanski'nin İsviçreli ile ilgili gerek bu enstelasyonunda gerekse daha başka çalışmalarında da (20 Dead Swiss 1990, Reserve: The Dead Swiss, 1989 gibi) ilgilenmesinin nedeni, İsviçre'nin tarafsızlığıdır. Holocaust'a yüksek referansları olsa da, burada sıradan insanların başına gelen hüznü bir olay olarak gösterilen ölümün çarpıcılığı, en tarafsız en ilgisiz kişiler seçildiği için sanatçı tarafından artırılmak istemiştir.

Yüzlerin bulanıklaştırılması ile gerçekleşen anonimlik, izleyiciye bu arşiv-anıt gibi düzenlenmiş enstalasyonları okuması için giderek daha az referans vermektedir. Ve eserden izleyiciye yönelik ne kadar az açık bilgi gelirse, izleyicilerin bu işleri okurken kuracağı bağ da o kadar genişler. Christian Boltanski'nin amacı da böylesi bir bağdır; o, insanların işlerinin karşısında duygulanmasını ister. Bu herhangi bir tür duygu olabilir.

Kendi adıma berbat bir şey söyleyecek olursam, eğer insanlar benim işlerime bakarken çok ağlıyorlarsa gerçekten mutlu olurum. Ya da çok gülerlerse, eğer tepkileri açıkça belliyse. Bir film izlediğinizde onu farklı düzeylerde görebilirsiniz. Filmi izleyip ağlayabilirsiniz - ki ben sıklıkla ağlarım, ama aynı film için görüntüler çok güzel ya da form çok güzel de diyebilirsiniz, işte işimde ben bunu yapmaya çalışıyorum. Onu bir düzeyde görebilirsiniz ve ben bu seviyenin bir tür duygusallık olmasından hoşlanıyorum fakat ayrıca eğer isterseniz sanat ve form hakkında da bir şeyler bulabilirsiniz.¹¹⁵

¹¹⁵ Borge, age.

Marianne Hirsch, Boltanski'nin işlerinin bu yönünü olumlu bir yas çalışması olarak tanımlar. Fakat işlerin sadece izleyici için böylesi bir psikolojik yönü yoktur. Boltanski'nin seçtiği fotoğrafların kimliklerinin anonimliği ve kişilerin belirlilikten uzak olmaları, bir sonraki kuşağa ait olan sanatçının bellek ve kayıp ile nasıl hesaplaştığının izleridir. Portre, Batı sanatında burjuva bireyselliğinin ifadesidir. Boltanski ise, porte fotoğraflarının sayısını defalarca çoğaltarak ve bulanıklaştırarak bu bireyselliğin tam aksine bir tür Nazi-yöntemini açığa çıkartır: toplama kamplarındaki kurbanların öznelliklerini yitirerek nesnelere dönüşmesi.¹¹⁶ Defalarca büyütülmüş, silikleşmiş ve bu yüzden bireyselliklerinden kopan yüzler, kitlesel ölümlerin iz düşümüdür. Ve bu yüzler, zamansız ölümün yani sanatçının ulaşamadığı bir geçmişin anısının ikonlarına dönüşür.¹¹⁷ Boltanski, kendi çocukluğunun ölümünü kitlesel ölümlerle birleştirmektedir.

4.3. Sosyal Beden: Rachel Whiteread ve Doris Salcedo

1980'li yılların sansasyonel sanat dünyasının aksine, 1990'larda daha minimal işler üreilmeye başlandı. Bu eğilimin en dikkat çeken isimlerinden birisi Rachel Whiteread'dir. Sanatçı, bu yıllardan itibaren oldukça minimal denebilecek bir tarz ortaya koyarak, küvet, şilte, mobilya, odalar ve dolaplar gibi ev ile ilgili öğelerin kalıplarını almıştır. Daha sonraları ise kamusal alana yayılan Ghost (Hayalet, Şekil 19), House (Ev, Şekil 20), Judenplatz Holocaust Anıtı gibi işleriyle gündeme gelmiştir. Reçine, kauçuk, alçı ve beton gibi malzemelerle alınan bu kalıpların en önemli özelliği, nesnelerin boşluklarının doldurularak onları negatif olarak görünür kılmasıdır. Rachel Whiteread'in çalışmaları genelde bellek, evsizlik, tekinsiz, beden, yokluk ve yokluğun varlığı gibi kavramlarla açıklanmıştır.

Whiteread, House çalışmasını 1993 yılında gerçekleştirdi. Bu çalışma, Londra'nın doğusundaki işçi semtindeki bir evin, çatısı hariç içerden alınmış kalıbından ibaretti.

¹¹⁶ Ernst van Alphen, "Deadly Historians: Boltanski's Intervention in Holocaust Historiography", **Visual Culture and the Holocaust**, ed. Barbie Zelizer (New Jersey: Rutgers University Press, 2001): 55. Öznelğin yitirilmesi en başta insanlık onurunun hiçe sayılması ile başlar. Kamplardaki tutuklular birer insan değil, isimleri sayılardan ibaret, araçsal aklın deney nesneleridir: Ölümle sonuçlanan çalışma koşulları, açlık, kötü muamele ve işkence, hatta Nazilerce kullanılan dilin bile, tutukluların yemek yemesini hayvanlar için kullanılan "fressen" fiili ile karşılaması. İnsanlık onurunun sıfırlandığı noktada ise yaşamaya devam etmesine dair artık hiçbir umut kalmamış, boş gözlerle etrafına bakan "Müslüman" bulunur. Bkz: Primo Levi, **age**, 82- 83.

¹¹⁷ Hirsch, **age**, 676.

Kalıbı alınan evin özelliği, yıkım listesinde olmasıydı; iş tamamlanıp yerleştirildikten sonra orijinal evin yerini bu kalıp-heykel almış bulunuyordu.



Şekil 19: Rachel Whiteread, Ghost, 1990

www.columbia.edu/~sf2220/TT2007/web-content/Pages/anna1.html [06.11.2009].



Şekil 20: Rachel Whiteread, House, 1993

www.columbia.edu/~sf2220/TT2007/web-content/Pages/anna1.html [06.11.2009].

Bu kalıp heykel, artık kaybolmuş bir yuvanın yokluğunun cisimleştirilmesidir (*presence of absence*). Evin içeriden alınmış kalıbı, onun bütün yaşanmışlığını yani sakinlerinin bir zamanlar yaşadıkları hayatın tüm izlerini gözler önüne sermekteydi. Tıpkı bellek izleri gibi, bu geçmişin izleri de yokluğun ortasından şimdide cisimlenmekteydiler. Ayrıca bir ev, yuva anlamıyla bir ev, ters yüz edilmiş; donuk, katı ve içine girilemeyen yapısı nedeniyle Freud'un terimi olan tekinsiz (*unheimlich*) bir özellik kazanmıştı. Bir zamanlar tanıdık olan artık yabancılaşmıştır. Dolayısı ile bu eve dışarıdan bakanlar için iki rahatsız edici yön vardır; ilk olarak son derece özel bir alanın gözler önüne serilmesiyle izleyici burada eve giren davetsiz misafir durumundadır ama öte yandan kapalı pencereleri ve içeriden kalıbı alınarak ters yüz edilmiş formsuz yapısı ile evle alışıldık bir ilişkiye giremez. Bu durum izleyicinin kurucu bedeni ile evin yapısı arasında son derece rahatsız edici bir ilişkiye neden olmaktadır.¹¹⁸

House inşa edildikten sonra, başka anlamda bir rahatsızlık daha ortaya çıktı. House, kurulduktan 4 ay sonra çevre sakinlerinin isteği üzerine kaldırıldı. Tıpkı artık geride kalan çocukluğun kurucu unsuru olan yuvanın izi olması gibi, House başka bir duruma daha işaret ediyordu: hızlı kapitalistleşme sonucu kaybolan işçi sınıfı kültürü.¹¹⁹ Bu anlamıyla House, kişisel alanı toplumsal bir olgu ile birleştirmektedir.

Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo, ülkesinin şiddet kurbanlarının anlatılarından yola çıkarak aynı şekilde bedene referans veren heykeller ve enstalasyonlar üretmektedir. Doris Salcedo'nun heykelleri de, Rachel Whiteread'inkiler gibi Gordon Matta-Clark ve Bruce Nauman'ın işlerini hatırlatmaktadır. Ayrıca Salcedo, genel olarak Beuys'un sosyal-heykel nosyonundan etkilenmiş ve bu doğrultuda ülkesi Kolombiya'nın ve Latin Amerika'nın diğer ülkelerinin sosyo-politik meselelerini heykellerine taşımıştır.¹²⁰

Doris Salcedo, yıllar boyunca ülkesini dolaşmış, Kolombiya iç savaşının şiddet kurbanları (kayıp yakınları, ölen kişilerin akrabaları) ile yüz yüze görüşmeler yapmıştır. Sanatçının burada tanıkların tanıklığını yaptığı söylenebilir. Doris Salcedo, bu dönemden sonra bu kişilerin hikâyelerini doğrudan heykellerine

¹¹⁸ Uros Cvorovic, "The Present Body, the Absent Body, and the Formless", **Art Journal**, c.61, s.4 (Kış, 2002): 55-63.

¹¹⁹ Foster ve diğ., **age**, 638.

¹²⁰ Charles Merewether, "Doris Salcedo, Interview with Charles Merewether", **Art in Theory 1900-2000**, ed. Charles Harrison, Paul J. Wood (USA: Blackwell, 1999): 1180.

aktararak 1990'ların sonunda üç parçadan oluşan Unland serisini (Şekil 21) gerçekleştirmiştir ve bu seri 1998'de sergilenmiştir. Sanatçının Paul Celan'ın şiirlerinde kelimeleri kurmasından esinlenerek kullandığı “Unland” kelimesi, Türkçe'ye yer-olmayan veya daha doğru bir ifadeyle yokluk anlamında *vatan-olmayan* şeklinde çevrilebilir. Vatan-olmayan kelimesi burada iyisi ve kötüsüyle ‘normal’ yaşama şansı elinden alınmış insanların bulunduğu negatif bir alana işaret etmektedir.¹²¹ Bir zamanlar güvenli bir yaşam alanı olan vatan, artık üzerinde yaşayan sakinleri için kimliklerini inşa ettikleri bir yer olmaktan çıkmış, yabancılaştıkları bir yerdir.



Şekil 21: Doris Salcedo, Unland, 1998

www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/dorissalcedo/moreimages.shtm [06.11.2009].

Buradaki her bir heykel, sanatçının şiddet kurbanlarından dinlediği hikâyelerden birine denk düşmektedir ve isimleri Celan'ın şiirlerine atıfta bulunmaktadır: *Unland*:

¹²¹ Andreas Huyssen, **Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory** (USA: Stranford University Press, 2003), 112.

the orphan's tunic (1997), *Unland: irreversible witness* (1995-98) ve *Unland: audible in the mouth* (1998).¹²²



Şekil 22: Doris Salcedo, Unland: The Orphan's Tunic, 1997

www.women.it/oltreluna/artepolitica/artisteviolenza/salcedo.htm [06.11.2009].

Unland serisindeki heykeller, gündelik yaşamın tanıdık nesnelerinden olan masalardan üretilmişlerdir. Fakat değişik olan, heykellerde bu masaların dönüşüme uğramasıdır; her bir heykeli (masayı) aslında iki masa oluşturmaktadır; iki masanın da bir grup bacağı kesilmiş ve birbirlerine tutturularak tek bir masa haline getirilmiştir. Heykellere biraz daha dikkatli bakıldığında ise yüzeylerine ince ince insan saçı dikildiği görülür. Bu heykeller, şiddet görmüş, parçalanmış ama birbirine sığınmış travmatik bedenlerdir.

Ayrıca her bir heykelde, hikâyesine göre farklı materyaller de kullanılmıştır. Örneğin Orphan's Tunic'te (Yetimin Tunığı), heykelin yüzeyinde bir kumaş parçası vardır (Şekil 22). Aslında bu kumaşın ardındaki gerçek hikâye, gözlerinin önünde annesi öldürülen küçük bir kız çocuğuna aittir. Çocuk o günden beri, annesinin ona ölümünden çok kısa bir süre önce diktiği elbiseyi giymektedir: belleğin işareti ve

¹²² "Art Now: Doris Salcedo: Unland", <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/dorissalcedo/default.shtm> [07.11.2009].

travmanın ifadesi olan bir elbiseyi.¹²³ Bu masa-beden heykeline yerleştirilen kumaş, bedeni örten bir deriye dönüşür. Ve bu tunik kumaşın deri olmasıyla heykelin kazandığı metaforik anlam, sadece bireysel bir yetimin hikayesini değil aynı zamanda yetim kalmış bir toplumun hikayesini göstermektedir.¹²⁴

Doris Salcedo, şiddet kurbanlarının deneyimlerini ve genel olarak çok acı verici olan bir savaşın deneyimi aktarırken sadece bir aracı olarak davranmaktadır. Salcedo, Unland serisinin izleyicide bırakacağı etkiyi üç seviyeli bir sessizlik olarak açıklar. Sanatçı olarak sadece hikâyelerin ona verdiği görüntüyü ortaya çıkardığı için kendi sessizliği, şiddet kurbanlarının yaşadıkları şiddeti anlatırken hem şiddet yüzünden hem de asla orijinal ve o şiddetin yaratıcısından bağımsız bir dil bulamamalarının getirdiği bir sessizlik ve en son olarak da heykellerin düzenlenişinin ve anlamlarının izleyiciye verdiği bir sessizlik. Doris Salcedo, heykellerin bu üçlü sessizlik yapısını “sanatın sessizliği” yani Franz Rosenzweig’in sözlerine atıfta bulunarak “bütün insanlarda aynı olan şeyi kelimeleri kullanmadan aktarma gücü” olarak açıklar.¹²⁵ Doris Salcedo, en iyi bildiği hikâyeyi yani ülkesinin iç savaşını aktarırken, belleğe, travmaya, acı ve kayıplara değinir. Onun işleri, kaybolup giden sevilenlerin, ardında bıraktığı anılarla ve izlerle ilgilidir.¹²⁶

4.4. Mona Hatoum

1948 yılında Filistin’den Lübnan’a göç etmek zorunda kalmış bir ailenin kızı olan Mona Hatoum, Lübnan’da doğup yetişmiş ve hayatına Avrupa’da devam eden ve bu yer değiştirmeleri de işlerine yansıtan bir sanatçıdır. Kendisi Nakba dönemini yaşamamış olduğu halde, ailesinin başından geçenler yüzünden kuşaksal olarak travmanın izlerini taşımaktadır. Mona Hatoum, hem çok dilli hem de çok yere ait bir sanatçıdır; ana dili Arapça olduğu halde Lübnan’da Fransızca eğitim almış ama artık kendini en iyi İngilizce ile ifade edebilmektedir, öte yandan ailesinden dolayı Filistin kökenli olmakla birlikte yurt değiştirmiş, gittiği her yerde bir yabancı olmuştur. Bütün bu çok dillilik ve yerlilik aslında iki şeye işaret eder: hiçbir dile ve yere ait olamama. Kendini uygun bir dilde ifade edememenin ve hiçbir yere ait olamamanın acısı Mona Hatoum’un birçok işinde tekinsiz ve klostrofobik mekânlar, izleyiciye

¹²³ Huyssen, *age*, 116.

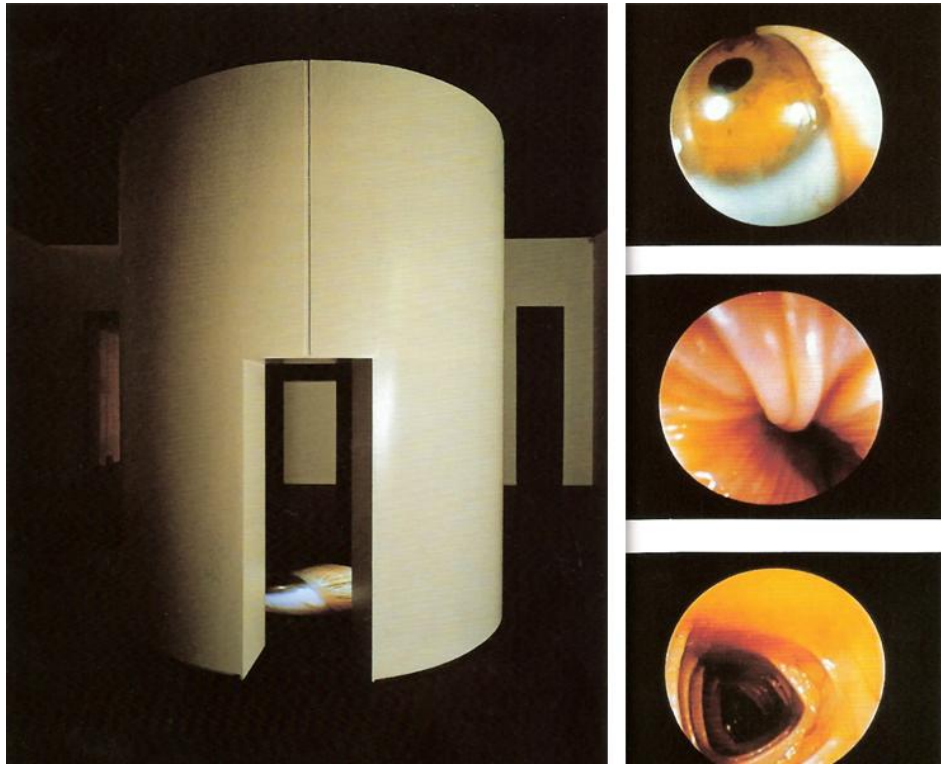
¹²⁴ *Age*, 117.

¹²⁵ Merewether, *age*, 1181.

¹²⁶ *Age*, 1182.

yabancılaştırılmış ev nesneleri ve iletişim güçlüğü şeklinde görülür. Sıklıkla bedenden ve kendi bedeninden yola çıkan Hatoum, mobilyaları, haritaları ile daha geniş bir kültürel alana açılmaktadır. Üç dil ve üç ülkenin mirası arasında bocalayan Hatoum, kendisine beden dili ile sanatın dili arasında ustası olacağı bir lehçe yaratmıştır.¹²⁷

1994 yılında gerçekleştirdiği “Corps étranger” (yabancı beden) isimli video enstalasyonunda Hatoum, bedenini izleyicilere açar; klostrofobik bir silindirin içinde sanatçının endoskopi ve kolonoskopiden alınmış ten ve iç organ görüntüleri zemine yansıtılır (Şekil 23).



Şekil 23: Mona Hatoum, Corps étranger, 1994

Gannit Ankori, **Palestinian Art** (Londra: Reaktion Books, 2006), 134-135.

Deri parçaları, yakından çekilen göz ve kulak, anüs ve vajina, bağırsakların ve midenin içi gibi görüntüler, birbirinden kopuk ve yakın çekimden dolayı tanımlanamaz oldukları için asla bir bütün beden imgesi oluşturamazlar. Aynı zamanda son derece hassas mikrofonlarla kayıt altına alınan Hatoum’un nefesi ve

¹²⁷ Gannit Ankori, “Dis-Orientalisms”: Displaced Bodies/Embodied Displacements in Contemporary Palestinian Art”, **Uprootings/Regroundings Questions of Home and Migration**, ed. S. Ahmed, C. Castaneda, A. Fortier, M. Sheller (NY: Berg, 2003): 63.

kalp atışları, diğer beden sesleri ile karışarak hoparlörlerden verilir. İzleyici bu enstalasyonda bedenin içinde gezinen üç bakışın; estetik bakış (video projeksiyon), medikal bakış (endoskopi) ve pornografik / voyöristik bakışın deneyimine sahiptir.¹²⁸

Gannit Ankori bu işi iki boyutu ile ele alır, birisi Batı sanat tarihindeki keskin dış hatlarla cinselliği kontrol altında tutulan nü kadın geleneğinden kendini ayıran yapıdır: işlerinde bedensel sınırlarını, tırnak, saç gibi artıkları (abject) kullanan Hatoum, burada da kadın bedeninin görünmez derinliklerine inerek feminist bir duruşla tabuları görünür kılmaktadır.¹²⁹ Öte yandan kullandığı medikal bakış bedeni parçalamakta ve görsel olarak bütünsel kendiliği (self) geçersiz kılmaktadır: Hatoum, Fanon’cu bir terimle ‘tarih karşısında kendini soymakta’, kendisini bir yabancı beden, yerinden edilmiş sürgünlerin sürgün kızı olarak sunmaktadır.¹³⁰

Öte yandan Mona Hatoum’un işlerinin yeni boyutlarını anlamak için çalışmalarının dokusal yönü üzerinde durmamız gerekmektedir. Hatoum röportajlarında sıklıkla çevresindeki kişilerin bedenlerinin farkında olmadıklarına nasıl şaşırdığını anlatmaktadır. Kendisiyse aksine, bedensel deneyimlerden ve fiziksel maddilikten yola çıkmak istemekte ve işlerinin sadece entelektüel alımlama ile değil bedensel deneyim ile de algılanmasını talep ettiğini belirtir.¹³¹ Corps étranger işinde örneklenebileceği gibi Hatoum’un dokusal boyutu öne çıkararak, kolonyal bakışın topografya ve kadın bedeni üzerindeki görsel hâkimiyetini kırdığı söylenebilir. Kolonyal bakış ya da sömürgecinin nazarı (gaze), Batılının bilgisine ulaşmaya çalıştığı yabancı Doğu / doğulu kadın üzerindeki hâkimiyet ilişkisinin aracıdır. Corps étranger’deki bedenin içinde gezinen medikal bakışı daha iyi anlamak için, Batılının peçeli kadınla kurduğu arzu ilişkisine odaklanmamız gerekir. Batılı bakış için peçe, Doğu’nun hakikatini gizleyen, Bentham’cı kudret sahibi bakıştan kaçandır ve bu durum kontrol ilişkilerinin tersine çevrilmesi anlamını taşır: “Gözlerden gayri tüm vücudu Avrupalı bakışa görünmez hale gelen *peçeli kadın görünmeden görebilendir*.”¹³² Görünmeden görebilen, hem bir tehdit unsurudur hem de yine peçe sayesinde bilinmeyen ancak hayal edilebildiği bir fantezi alanına işaret etmektedir.

¹²⁸ Ewa Lajer-Burchard, “Real Bodies: Video in the 1990’s”, **Art History**, c.20, s.2 (Haziran, 1997): 199.

¹²⁹ Gannit Ankori, **Palestinian Art** (Londra: Reaktion Books, 2006), 135.

¹³⁰ **Age**, 135.

¹³¹ John Tusa, “Interview with Mona Hatoum”, http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/hatoum_transcript.shtml [10.04.2010].

¹³² Meyda Yeğenoğlu, **Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark** (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 59.

Frantz Fanon, Cezayirli kadın üzerinden bu fantezinin nasıl şiddet içerdiğini örnekler:

Avrupalının rüyasında, Cezayirli kadının ırzına geçme her zaman peçenin yırtılmasına müteakip gerçekleşir. Bir Avrupalı ne zaman erotik içerikli rüyalarda Cezayirli bir kadınla karşılaşsa, sömürge altındaki toplumla ilişkisinin özgül nitelikleri ortaya serilir... Cezayirli bir kadınla yavaş yavaş fethetme, karşılıklı birbirini keşfetme söz konusu değildir. Hemen, maksimum şiddetle sahip olma, tecavüz, neredeyse cinayet vardır... Bu şiddet ve sadizm Cezayirli kadının korkmuş tavırla iyice vurgulanır. Rüya kadını-kurban çılgın atar, dışı bir hayvan gibi çırpınır ve tam da zayıf düşüp bayılırken içine girilir, kurban edilir, yarıdır.¹³³

Medikal yani batılı bilimsel bakış ile yabancı bedenin içine girilmesi, izleyiciler için hem voyöristik bir arzu hem de yabancı bedene duyulan nefretin ortaya çıkması anlamını taşır: bilinmeyene duyulan merak ve iç organların tiksinti uyandırıcı görüntülerinin iç içeliği, izleyici için aynı anda çekim ve nefret sebebidir. Hatoum, kendi bedeninin içerisini bilmediğini vurgular fakat aynı zamanda hükümrancı bilimsel aklın, bakışın bedenine girişine izin verir. Bu giriş, maskenin (yabancı bedenin) ardındaki hayal edilene, ötekine giriştir. Batılı için peçenin varlığı, onun bilinmeyen karşısında kendi benliğini kurduğu arzu nesnesidir, eğer peçenin ardında ne olup olmadığı değil, peçenin kendisi Batılı için Doğuyu kuran bir metafor ise¹³⁴ (Lacan'da arzusunun nesnesi olarak *object petit a*) burada ötekine giriş, özne için parçalayıcı bir süreç olacaktır. Klostrofobik silindirin içinde ötekinin (yabancı bedenin) nefesi ve bağırsaklarının içinde yutulan özne, kendi kurucu fantezisini kaybeder ve Gerçek'in alanına girer. Kendi bedeninin içini bilmeyen Hatoum, çifte sürgünlüğün getirdiği yersizlik ve yabancılık içinde kendi bütüncül beden imgesini kaybederken, onu yabancı olarak kodlayan izleyiciyi de beraberinde sürükler.

Bağırsaklar imgesi, Mona Hatoum'un diğer başka işlerinde de görülür. Kendisinin de savaş hakkında en doğrudan referansları olan işim dediği¹³⁵ 1983 tarihli Negotiating Table (Müzakere Masası) isimli performansı bunlardan biridir (Şekil 24). Bu video performansta Hatoum, bir ceset gibi plastik torbaya sarılı halde masada uzanmaktadır; etrafında sandalyeler vardır ve arkadan barış hakkında konuşup müzakere eden Batılı siyasilere sesleri gelmektedir. Masadaki bedene daha yakından bakıldığında iğrençlik (abject) burada da kendini gösterir; sanatçının karın bölgesinde kanlı bağırsaklar olduğu fark edilir. Kurbanın karnı yarılmış ve bağırsakları dışarı fırlamıştır. Ankori, bağırsak imgesinin Hatoum'un geçmişinde

¹³³ Franz Fanon, **A Dying Colonialism**, çev. Haakon Chevalier (NY: Grove Press, 1965), 45-6'den aktaran Meyda Yeğenoğlu, *age*, 59.

¹³⁴ Meyda Yeğenoğlu, *age*, 66.

¹³⁵ Gannit Ankori, *age*, 130.

kâbuslarına girmiş olan bir hikâyeye dayandığını belirtir: “Hamile kadınların bağırsaklarını deşiyorlardı, bu yüzden ayrılmak zorundaydık!”¹³⁶ 1948 yılında başlayan İsrail-Arap savaşında gerçekleşen katliamlar arasında en korkuncu olan Deir Yassin katliamındaki vahşetin boyutları, etnik temizliğe varacak kadar şiddetlidir. Deir Yassin katliamı ile birlikte Arapların bölgeden sürülmeleri sağlanmış (“ayrılmak zorundaydık!”) ve İsrail savaşı kazanmıştır. Yıllar sonra kendisi İngiltere’deyken patlak veren İsrail-Lübnan savaşı sırasında (özellikle de 1982’de Ariel Şaron komutasında gerçekleşen Sabra ve Şatilla katliamları sebebiyle) kuşaklar arası aktarılan korkunç hikâyeler sanatçının belleğinde tekrar canlanmış, hiç yaşamadığı Nakba’nın karnı yarılan kadınlarının imgesi ile kendi sürgündeki parçalı beden imgesini bu travmatik olayların odağında birleştirmiştir.¹³⁷



Şekil 24: Mona Hatoum, Negotiating Table, 1983.

Martin Herbert, “Mona Hatoum-Emotional Grenades”, **Art World**, s. 5 (Haz/Tem, 2008): 54.

Mona Hatoum’un sürgün ve kuşaklar arası mesafe konusunu en derinden işlediği çalışmalarından birisi 1998 yılında gerçekleştirdiği “Measures of Distance” isimli videosudur (Şekil 25). On beş dakikalık video, üst üste bindirilmiş iki görsel ve iki ses kaydından oluşmuştur. Görsel kısımda Lübnan’daki evlerinin banyosunda annesinin yıkanırken çekilen fotoğrafları yer alır ve üzerlerine bindirilmiş Arapça

¹³⁶ Age, 132.

¹³⁷ Age, 132.

yazılar, annenin kızına yazdığı mektuplardır. Seste ise Hatoum'un bu mektupları İngilizceye çevirdiği duyulur, arka plandan ise cinsellik, çocukluk ve aile ilişkileri hakkında konuşan anne-kızın Arapça diyalogları gelmektedir. Filmde annenin sözlerinin kızı tarafından İngilizceye çevrilmesi ilk mesafeyi dil alanında işaretler. Mektupların içeriği ise aralarında coğrafi olarak mesafe bulunan anne ve kızın arasındaki son derece özlem dolu ve samimi ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Gerek semantik düzeyde (mektuplar) gerekse bedensel olarak (banyodaki fotoğraflar) anne, hem anadilden ve yurttan (anayurt) uzaklığı hem de harfi harfine anneden uzaklığı temsil eder.



Şekil 25: Mona Hatoum, Measures of Distance, 1998

www.tate.org.uk/collection/T/T07/T07538_8.jpg [10.04.2010].

Hamid Naficy'e göre, göç veya sürgünde yaşayan ve yersizlik duygusu çeken "aksanlı" sinema yönetmenleri, kendi içlerindeki farklılıklara rağmen hem teknik hem de üretim alanında bazı ortak tavırlar sergilerler. Bu ortak noktalardan birisi de filmlerinin anlatılarını, uzaklığı ve mesafeyi çağrıştıran mektupsallık (epistolarity) olarak kurgulamalarıdır.¹³⁸

Dilin sadece bireysel kimliğin değil aynı zamanda sürgünden önceki bölgesel kimliğin de şekillenmesine hizmet edişinden dolayı, sürgünün en büyük mahrumiyetlerinden birisi kişinin asıl dilinin aşamalı olarak bozulması ve olası kaybıdır. [...] Eğer egemen sinema senkronize

¹³⁸ Hamid Naficy, **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking** (UK: Princeton University Press, 2001), 101.

sesin hegemonyası ve konuşmacı ile sesin harfi harfine uyuşmasıyla yapılıyorsa; aksanlı filmler senkronize sesin önemini azalttıkları, ev sahibi ülkenin dilinin aksanlı telaffuzuyla söylenen birinci tekil şahıs ve dış ses anlatılarında ısrar ettikleri, sesle konuşmacı arasında kayma yarattıkları ve dramatik olmayan gündelik duraksamalarla uzun sessizlikleri kaydettikleri için karşı-hegemoniktir. [...] Aynı zamanda aksanlı filmler, anayurdun ve geçmişin görsel fetişlerinin (peyzaj, anıtlar, fotoğraflar, hatıra eşyaları, mektuplar) yanı sıra farklılık ve bağlılığın görsel işaretlerini (poz, bakış, kıyafet stili ve davranış) vurgular ve sözü, vokali ve müzikali de –yani bireysel ve kolektif kimlikleri ayıran aksanlar, tonlamalar, sesler, müzik ve şarkılar- aynı derecede önemserler.¹³⁹

Aksanlı sinemanın mektupsallığının özelliklerinden birisi, baskı ya da yasak altında üretilmeleri ve bu yasağa karşı ortaya çıkmalarıdır.¹⁴⁰ Measures of Distance videosunda, baskılama hem politik ve hem de ataerkil alandan gelir.¹⁴¹ Filmin sonundaki mektup, Lübnan’da postanenin bombalandığını belirtir; politik alandan gelen yasaklama, İsrail işgalinin yarattığı kaos ortamında iletişimin kopması riski ile cisimleşir.¹⁴² Öte yandan filmdeki ataerkil yasaklamayı temsil eden figür babadır. Filmde babanın yokluğu, annenin bu çekimlerin ondan gizli yapılmasını rica etmesiyle fark edilir. Babanın mahremi olan anne bedenini kamusal alana açarak Hatoum bu yasağa karşı da direnmiştir. Annenin sözleri ile kızının sesinin patriyarkaya meydan okurcasına birleşmesi, tüm mesafelere rağmen anne-kızı okyanus ötesi bir mektup gibi birbirine bağlar.¹⁴³ Hatoum’un videosu, çift katmanlı görüntü ve ses kurgusu ile Hatoum’un kendi çifte sürgünlülüğüne işaret eder ve parçalı yapısıyla Filistin kültürünün “parçalanmış anlatılarının” bir benzeridir.¹⁴⁴

Diyorsun ki sen çocukken etrafta olduğumu hatırlayamıyorsun. Evet, kız kardeşlerin için durum farklıydı çünkü Lübnan’a varmadan önce kendi vatanımızda oturuyorduk... bize her zaman yardım etmeye hazır ailemiz ve arkadaşlarımız etrafımızdaydılar. Kendimizi mutlu ve güvende hissediyorduk ve şimdi bulunduğumuz yere kıyasla cennet gibiydi. Bu yüzden, eğer sürekli hırçın ve sabırsız görünüyordusam, Filistin’i terk ettiğimiz ilk zamanlarda hayat çok zor olduğu içindir. Bütün sevdiklerimizden ayrılmak zorunda kalışımızı, her şeyi geride bırakmamızı ve her şeye tekrar sıfırdan başlayışımızı, ailemizin dünyanın her yerine dağılmış olduğunu, bazı akrabalarımızı bugüne kadar asla tekrar göremediğimizi zihninde canlandırabiliyor musun? Şahsen ruhumun derinliklerinden bütünüyle çıplak soyulmuş gibi hissediyorum kendimi. Sadece geride bıraktığımız toprak ve mülkten bahsetmiyorum, fakat bunun üzerine bizi biz yapan kimliğimiz ve gururumuz da uçup gitti. Evet, tabii ki, zannedersen bu seni de etkilemiş olmalı çünkü sürgünde, seni istemeyen bir ülkede doğmak hiç de eğlenceli değil. Ve şimdi, sen ve kız kardeşlerin Lübnan’ı terk ettiğiniz için, tekrar başka bir sürgünde ve kendininkine tamamen yabancı bir kültürde yaşıyorsun. Bu yüzden, bir parçalanma hissinden ve nereye ait olduğunu bilememekten bahsettiğin zaman, eh, bu bütün halkımızın acı dolu gerçeği olmuş oluyor.¹⁴⁵

¹³⁹ Age, 24.

¹⁴⁰ Age, 115.

¹⁴¹ Age, 119.

¹⁴² Age, 120.

¹⁴³ Age, 130.

¹⁴⁴ Gannit Ankori, age, 137.

¹⁴⁵ Annesinin Mona Hatoum’a yazdığı mektuplardan, age, 123.

4.5. Walid Ra'ad

Geçmiş, tamamen nesnel bir şekilde belgelenebilir mi? Bu sorunun özellikle bir ülkenin savaş dolu tarihine uygulanması nasıl olacaktır? 1967 doğumlu Walid Ra'ad, çeşitli multi medya araçlarla, ülkesi Lübnan'ın 1975'ten 1991'e kadar süren iç savaşlarına özel vurgu yaparak güncel olayların tarih yazımı ile ilgilenmektedir. Bu bağlamda 1999 yılında kurduğu Atlas Grubu, Lübnan'ın yakın tarihindeki savaşların incelenmemiş yönlerini belgeler, film ve fotoğraflarla arşivleme amacı güden hayali bir kuruluştur. Çeşitli tarihlerde kurulduğu ileri sürülen Atlas Grubu'nun oluşturduğu tüm arşiv, Atlas Grubu arşivi adı altında toplanmıştır. Arşiv sağlayıcıları arasında Dr. Fadl Fakhouri, Souheil Bachar, Kameraman 17 numara ve Atlas Grubu'nun kendisi gibi isimler yer alır. Aslında bu isimlerin hepsi kurmaca karakterlerdir. Örneğin, Walid Ra'ad'ın 1998'de gerçekleştirdiği "I only wish that I could weep" (Sadece ağlayabilmeyi isterdim) isimli video doküman (Şekil 26), sözde anonim bir isim altında Atlas Grubu'na gönderilmiştir.



Şekil 26: Walid Ra'ad, I only wish that I could weep, 1998

www.daratafunun.org/main/activit/curentl/art_lebanon/8.htm [03.05.2010].

Beyrut'ta insanların koşu yaptığı ve yürüyüşe çıktığı Korniş sahil yolunda, 1991 yılında savaş sona erdikten sonra kahve servisi yapan araçlara kameralar yerleştirilir. Her kameranın başında kaydı alan bir gizli servis elemanı kameraman bulunmaktadır. Amaçları, bulvarın çeşitli yerlerinin kayıt altına alınmasıdır. Fakat bilinmeyen bir nedenle, 17 numaralı kameraman her gün öğleden sonra kendisine bir

hedef seçmek yerine güneşin batışını çekmeye karar verir. Sonunda yaptığı fark edilince işinden kovulur ve çektiği görüntüleri Atlas Grubu'na gönderir. 1999 yılında, Atlas Grubu'nun kendisiyle yaptığı röportajda, şimdiye kadar Doğu Beyrut'ta yaşadığını ve savaş boyunca Batı Beyrut'ta güneşin batışını izlemeyi hayal ettiğini açıklar.

1993'te gerçekleştirdiği “Miraculous Beginnings” (Mucizevî Başlangıçlar) isimli çalışması ise, ünlü tarihçi Dr. Fadl Fakhouri'nin, savaşın biteceğine inandığı her anda çektiği görüntülerden oluşur. 1975 ve 1991 yılları arasında Fakhouri, gittiği her yere iki adet 8mm kameralar taşımaya alışkanlık haline getirmiştir. Kameralardan birisiyle savaşların sona ereceğini düşündüğü anlarda çekim yapar, diğeri ile ise bir doktor ya da dışçı muayenesi gördüğü zaman kayıt yapar. Her seferinde savaşın biteceğine inanıp yanılan Fakhouri'nin ölümünden sonra bile savaşlar sona ermemiş, ortaya traji-komik bir dokümanter çıkmıştır. Flaş görüntüler şeklinde hızla akan sokak, manzara, insan kalabalıkları görüntülerinden oluşan kayıt son kertede rüya gibidir. I only wish that I could weep videosunun sahil, güneş ve silüetlerden oluşan görselliği gibi bu film de halüsinatif bir şiirsellik taşımaktadır. Walid Ra'ad, Atlas Grubu'nun herhangi bir kişinin gerçek belleğine dayanmadığını, belgelerin “kolektif anıların materyallerinden yükselen fanteziler” olduğunu belirtir.¹⁴⁶

Beyrut'un, resmi politikanın tüm bütünleştirici söylemlerine ve halkın savaşın yaralarını sarma isteklerine rağmen savaş sonrasında böyle bütünlüklü bir görüntü çizdiği şüphelidir. Beral Madra, savaş sonrasında Beyrut'a ilk kez dönen Suriye-Lübnan asıllı şair ve edebiyat eleştirmeni Adonis'in (Ali Ahmed Salih), Beyrut'un bir dizi içe dönük kentlerden oluştuğunu, fakat bunların tümel bir kent oluşturmadığını ve tek birliğin sanat aracılığı ile gerçekleştirebileceğini anlattığından bahseder.¹⁴⁷ İç savaş'ın ve sonrasında işgallerin yıkıma uğrattığı Beyrut, gerçekte “tefekküre davetiye çıkaran boş ve birbirinden kopuk alanlarla” doludur.¹⁴⁸ Savaş sonrasında boşluklarla dolu bu şehirde, Jalal Toufic, Akram Zaatari, Walid Sadek ve Walid Ra'ad gibi isimler arşivsel çalışmalara yönelmişlerdir. Bu noktada Walid

¹⁴⁶ Walid Ra'ad, **Bomb Magazine Röportaj**, <http://bombsite.com/issues/81/articles/2504> [03.05.2010].

¹⁴⁷ Beral Madra, “Beyrut az daha barışa inanacaktı”, **Radikal Gazetesi**, 10 Ağustos, 2006, <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazarYazisi&ArticleID=788462> [03.05.2010].

¹⁴⁸ Laura U. Marks, “Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image”, **The Brain is the Screen**, ed. Gregory Flaxman (Londra: University of Minnesota Press, 2000): 193.

Ra'ad'ın arşivsel çalışmalarında kurgu ile gerçekliğin iç içe geçtiğini belirtmek önemlidir:

Geleneksel tarih olayların kronolojisi veya katılımcıların biyografileri ile yazılır. Tarih bunu içermemelidir demiyoruz. Tarih buna kesinlikle indirgenemez diyoruz. İnsanların gerçekte ne olduğu ile hiçbir alakaları olmasa bile, esaslı bir biçimde inanmaya yönelimli oldukları diğer hikâyeleri bulmaya çalışıyoruz.¹⁴⁹

Ra'ad'ın çalışmalarındaki bu özel durum, tarih yazımının nasıl gerçekleştirildiği üzerine sorular sormamızı sağlamaktadır. Arşiv oluşturmada ve tarihin yeniden yazımında acaba hangi anlatılar dışarıda bırakılmaktadır? Savaşın acı deneyimleri, belgesel türünde gerçeği olduğu gibi gösterebilir mi? Eğer en nesnel belgeselde bile tıpkı tarih yazımında olduğu gibi anlatıların her şeyi kapsayamadığını, imgelerin deneyimin gerçek doğasını aradaki perdeden ötürü izleyiciye hissettirmede yer yer yetersiz kalabileceğini kabul edersek, belgesel anlatımının gerçek ile olan ilişkisi üzerine tekrar düşünmemiz gerekir. Walid Ra'ad'ın kullandığı medyumların çeşitliliği (video, fotoğraf, kolaj, performans, belge), çalışmalarının savaşa olan doğrudan referansları içermemesi, kullandığı figürlerin ve dolayısı ile hikayelerin gerçek temsiller olmaması gibi unsurlar, sanatının Lübnan'ın savaşlarının bütüncül ve kapatıcı bir anlatısını kurmasını imkansız kılar. Uzun yıllar boyunca devam eden iç savaşta her zaman unutilan başka savaşlar, başka deneyimler bulunur. Bu yüzden “Kişilerin deneyimleri söylemde temsil edilemediği zaman, gerçeğe ulaşmak amacıyla gerçek yaratıcı bir biçimde tahrif edilmelidir.”¹⁵⁰ Laura Marks, yakın dönem Lübnan çağdaş sanatındaki kurgu ile belgeselin iç içeliğini geleneksel belgeselin metin gibi okunması gerekliliğine karşıt olarak tefekküre ve hissetmeye izin veren bir yapıda olduğunu belirtir.¹⁵¹ Walid Ra'ad'ın ilk bakışta soğuk ve nesnel görünen arşiv çalışmasının ardındaki ironik şiirsellik, izleyicilerin hikâyeleri bütün bedenleriyle hissetmelerini sağlamaktadır. Beyrut'un parçalı ve yıkık imajı bu sayede bir bütüne ulaşır.

¹⁴⁹ Kaelen Wilson-Goldie, “Generation Gap”, <http://www.thenational.ae/article/20080717/REVIEW/582412451/1008> [03.05.2010].

¹⁵⁰ Laura U. Marks, *age*, 202.

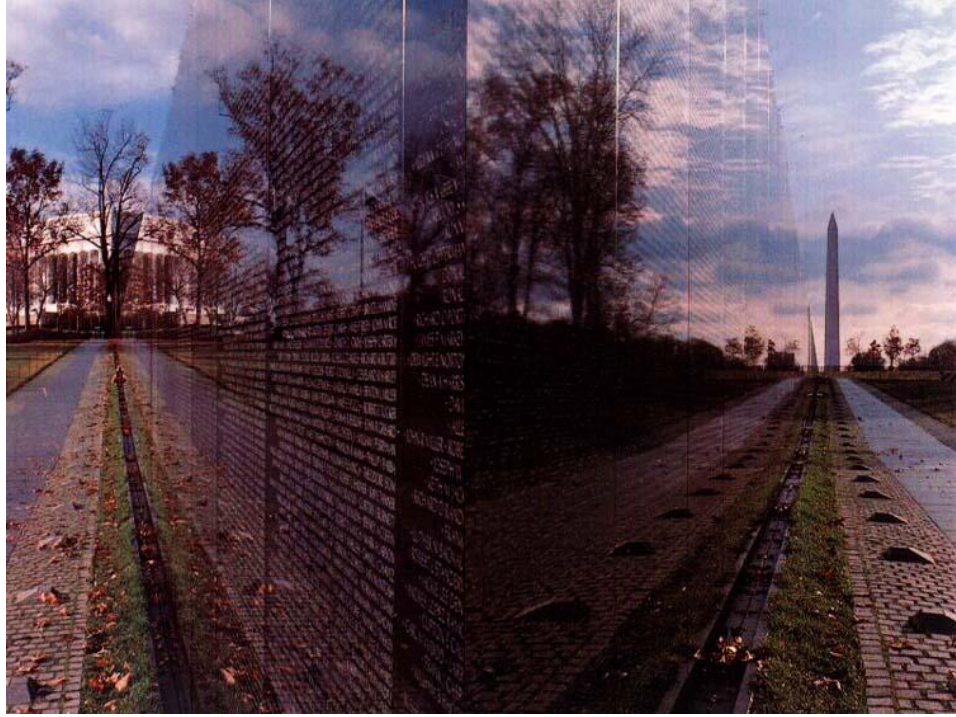
¹⁵¹ *Age*, 210.

5. KARŞI-ANITLAR

Bir ülkenin veya ulusun tarihindeki olayların temsillerini katı bir şekilde muhafaza ederek sonraki kuşaklara resmî söylemle aktarma görevi üstlenen anıtların karşı kutbunda bulunan ve geleneksel anıtların gönderme yaptığı tarih ile etik ve estetik hesaplaşma içinde olup izleyiciyi anılarla ve bellek ile etkileşime sokma gayesindeki tüm anıtlara karşı-anıt diyebiliriz. Özellikle yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan karşı-anıtlar, kahramanlık temsillerinden kaçınma, genelde soyut veya post-minimal bir anlatım diline sahip olma ve resmî söylemin propagandasını yapmama gibi özelliklere sahiptir. Bu konudaki ilk sıcak tartışma, projesini Maya Lin'in hazırladığı Vietnam Gaziler Anıtı'nın (Washington DC, Şekil 27) yapımı esnasında yaşanmıştır.

Vietnam savaşı, sürdüğü yıllarda çok tartışılmış, çeşitli gruplarca farklı algılanmıştır. Savaş sonrasında, savaşta ölenlerin ve gazilerin anısının ulusal arenada onurlu bir şekilde temsil edilmesi gerekiyordu. Fakat aynı zamanda, yenilgi ile sonuçlanmış ve amacı ahlâken sorgulanabilir olan böylesi bir savaşın bir kahramanlık destanı olarak temsil edilemeyeceği de açıktı. Bu sebeplerle anıtın yapısı, insanları acı ve kayıp dilinden başka bir ortak dilde kapsamaktan uzak, sessiz bir form olarak sonuçlandı. Üzerinde savaşta kaybolanların ve ölenlerin isimleri ile ölüm tarihlerinin yazılı olduğu iki devasa siyah granit blok, uçları toprağa yarı gömülü bir şekilde birbiri ile kesişiyordu. Bu yapı, bir propaganda nesnesi değildi ve kişilerin acılarını bireysel ve sessizce anacağı bir mekândı. Anıtın vatansever öğeler içermemesi, göğe yükselmek yerine toprağa gömülü ve siyah olması gibi tipik anlatımlara zıt formu sebebiyle kamuoyunda oluşan kafa karışıklığı, sert tartışmaları da beraberinde getirdi. En sonunda bir yıl süren tartışmalardan sonra Ocak 1982'de projeye Frederick Hart'ın "Üç Asker" isimli epik heykeli (Şekil 28) eklendi ve anıt aynı yılın Kasım ayında açıldı.¹⁵²

¹⁵² Yaşanan tartışmalar için bkz. Tom Lashnits, **Maya Lin** (New York: Chealse House Publishers, 2007) "Estetik açıdan bu projenin bir heykele ihtiyacı yok ama politik açıdan var.", **age**, 41.



Şekil 27: Maya Lin, Vietnam Gazileri Anıtı, Duvar

thewall-usa.com/gallery.asp © 1996 [06.11.2009].



Şekil 28: Frederick Hart, Üç Asker, 1982, © Barbara Grandison

thewall-usa.com/gallery.asp © 1996 [06.11.2009].

Yaşayan, akıcı hafıza ile bütünleştirici ve geçmiş ‘ayıklayıcı’ tarih arasındaki ayrıma işaret eden Pierre Nora; “bugün hafıza diye adlandırdığımız her şey artık hafızanın dışındadır, bütün bunlar çoktan tarihin malı olmuştur [...] Hafıza ne kadar az içeriden yaşanırsa o kadar çok dış desteklere ihtiyaç duyar”¹⁵³ diyerek, hafıza mekânları diye adlandırdığı bütün modern kurumsal anıtların, koleksiyonların, arşivlerin bolluğunun, aslında yaşayan hafızanın artık olmadığı bir dönemin belirtisi olduğunu vurgulamaktadır. Özelde Holocaust üzerine çalışanlar olmak üzere, yeni kuşak tüm karşı-anıt ve enstalasyon sanatçılarının geleneksel formlardan uzaklaşmalarına neden olan temel kaygı da benzer yöndedir:

“Geleneksel anıtların, belleği kamusal bilince kazımak yerine onu farkındalığa büsbütün kapatmasından çekinirler; anıtların, belleği cisimleştirmek yerine aslında yalnızca belleğin yerine geçebileceğini keşfettiler. Bu sanatçıların haklı çekincesi, anımsama işini bizim yerimize yapması için anıtlara devrettiğimiz ölçüde daha fazla unutkanlaşacağımızdır. Holocaust gibi olayların anımsanmasına dair ilk itkinin, aslında onu unutmaya yönelik tam zıt ve eşit bir arzudan doğabileceğine inanırlar”.¹⁵⁴

Bu yeni kuşak sanatçılar, geleneksel anıtların anlamlarını ilelebet koruduğuna inanmazlar. Ne anıtlar ne de anlamları ebedidir;¹⁵⁵ anıtların temsil ettiği olayların anısı hem zamanla değişen algılara ayak uyduramayarak bir tür anlam erozyonuna uğrar, hem de net ve belirgin tek bir formu dayatarak birçok farklı kökenli izleyicinin anıtlarla etkileşime girememesine neden olurlar. Andreas Huyssen, son yıllarda ortaya çıkan yeni bellek-heykellerinin geleneksel anıtlardan farkını ortaya çıkaran motivasyonu şu sözlerle ifade eder:

“Anıtlar, resmi belleği ifade eder ve kaçınılmaz kaderleri ya devrilmek ya da görünmez olmaktır. Öte yandan yaşayan bellek, kolektif, politik veya kuşaksal hafızayı içerdiği zamanlarda bile, her zaman bireysel bedenlerde, onların deneyimlerinde ve acılarında yer alır.”¹⁵⁶

Toby Clark’a göre geleneksel anıtlardaki yani siyasi kamusal anıtlar geleneğindeki bu azalma hem kamu ve halk kavramlarının tek bir kategori olarak düşünülmesinin sona ermesinden hem de ulusal tarihlerin farklı, çeşitli ve çelişik yorumları olduğunun belirginleşmesinden kaynaklanmaktadır.¹⁵⁷ Tüm bu noktalardan hareketle, karşı-anıt ve enstalasyon sanatçıları, kamusal alanda karşılıklı bellek

¹⁵³ Pierre Nora, *age*, 24, 25.

¹⁵⁴ James E. Young, “The Texture of Memory: Holocaust Memorials in History”, **Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook**, ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning (Berlin: Walter de Gruyter, 2008): 360

¹⁵⁵ *Age*, 361.

¹⁵⁶ Huyssen, *age*, 110.

¹⁵⁷ Toby Clark, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, çev. Esin Hoşsucu (İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2004), 162.

akışını tetikleyecek, izlerine ancak bir tür *yokluğun varlığı* şeklinde ulaşılabilen bir geçmişe ulaşmak için biçim sınırları genişletilmiş yani figürasyondan ve sembollerden uzak, müphem form denemelerine girişmişlerdir. İzledikleri yöntemle bir anlamıyla geçmiş şimdiki zamana taşıyarak ve dışlayıcı sabit anlamlardan uzak durarak tek tek her izleyicinin geçmişin anılarıyla canlı bir etkileşim kurmasını sağlamayı amaçlarlar.

5.1. Gerzs: “Faşizme Karşı Anıt”

Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz’in tasarladığı anıt 1986 yılında Harburg’a dikildi (Şekil 29). İlk yerleştirildiğinde 12 metre yüksekliğinde olan ve dışı ince kurşun kaplı anıtın yapısı, 1 metre kare alanında içi boş bir alüminyum kolondan ibaretti. Anıtın alt zemininde yer alan boşluk, üzerine kazınan yazılar çoğaldıkça zaman içinde anıtın giderek yer altına gömülmesini sağlamıştır (Şekil 30). 1994 yılına gelindiğinde ise anıt geriye sadece kaidesi kalarak tamamen yok oldu ve üzeri Harburg’un Faşizm Karşı Anıtı yazılı bir taş ile örtüldü.

Tam adı *Faşizme, Savaşa ve Şiddete Karşı –ve Barış ve İnsan Hakları Adına Anıt* olan bu çalışmanın köşelerinde üst tabakayı kazımaya yarayan çelik kalemler asılıydı, böylece sanatçıların tam da istediği şekilde, sokaktan geçenlerin anıtın yüzeyine isimlerini ve faşizme ve savaşa karşı direnişlerini gösterecekleri sloganları kazımalarını amaçlanıyordu. Sadece bunlar değil, zaman içinde ırkçı yorumları da kapsayan her türlü sokak söylemi anıtın üzerinde yerini aldı. Bu anıt, insanlara neyi söylememeleri gerektiğini dikte eden faşizme, her türlü söyleme sembolik de olsa yüzeyinde sansürsüz bir şekilde yer vererek adına yakışır şekilde karşı duruyordu.

İlk bakışta formu tipik bir sütun abide gibi görünse de, anıt karşı durduğu faşizmin fallik objesini, zamanla toprağa gömerek ters yüz etmiştir. Ayrıca anıt, gövdesinde sokağın tüm diline, söylemlerine ve hafızasına yer vererek her türlü denetim mekanizması oluşturuğu güçten de kaçmıştır.



Şekil 29: Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, Fasizme Karşı Anıt, 1986

bss.sfsu.edu/jacksonc/H317/Holocaust%20Memorials/HARBURG-1.jpg [06.11.2009].



Şekil 30: Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, Fasizme Karşı Anıt, 1993

bss.sfsu.edu/jacksonc/H317/Holocaust%20Memorials/HARBURG-4.jpg [06.11.2009].

Anıt, faşizme karşı sembolik yükselişini zaman içinde yok ederek, insanları faşizme gerçekten karşı durmaya teşvik etmek istemektedir; “[...] Bu on iki metre uzunluğundaki kurşun kolonun üzerindeki isimler arttıkça, kolon yavaş yavaş aşağıya inecektir. Bir gün tamamıyla kaybolacak ve faşizm karşıtı Harburg anıtının yeri boşalacak. Sonuç olarak adaletsizliğe karşı yükselecek olan sadece bizleriz.”¹⁵⁸

Faşizme karşı anıt, arka planında işaret ettiği faşizm anılarının temsilinde alternatif bir yol izlemektedir: Bir yandan karşı durduğu ideolojinin estetik dilini yıkmaktadır, bir yandan da bir kere geçmişini anımsatmayı başarınca, kendi fizikselliğini imha ederek geriye sadece “anısını” bırakmaktadır. Jochen Gerz’in sanat anlayışına göre; sanat nesnesi, izleyicisi tarafından gerçekten tamamıyla anlaşıldığında yok olmaya mahkûmdur; çünkü bir anlamıyla ona varlık veren izleyicileridir. Bu yüzden anıt yok olduktan sonra “geriye sadece anıtın hatırası kalır, hatırlayan tarafından peyzaja projekte edilmiş bir artiimaj. Gerz’in görüşüne göre en iyi anıt, belki de hiçbir biçimde anıt olmamalı, sadece bir yok-anıtın hatırası olmalıdır.”¹⁵⁹

5.2. Horst Hoheisel: “Negatif Form, Aschrott Çeşmesi”

Projesi mimar Karl Roth’a ait olan Aschrott Çeşmesi, 1908 yılında Almanya Kassel şehir merkezinde açılmıştı (Şekil 31). Proje sahibi Almanyalı Yahudi bir girişimci olan Sigmund Aschrott idi. 12 metre yüksekliğinde, havuzla çevreli ve neo-gotik tarz bir piramit şeklinde olan çeşme, 8-9 Nisan 1939 gecesinde “Yahudi Çeşmesi” olduğu gerekçesiyle Nazilerce harap edildi, bütün parçaları şehir işçileri tarafından taşındı ve geriye sadece boş havuzu kaldı.¹⁶⁰ İki yıl sonra Yahudi vatandaşların Kassel’den tahliyesi başlatıldı, geçen yıllar boyunca binlerce insan öldü, daha fazlası bir daha geri gelmedi. 1943’te Kassel sakinlerince çeşmenin boş havuzu toprakla dolduruldu ve çiçeklendirilerek buraya Aschrott’un mezarı adı verildi, 1960lara gelindiğinde ise boş havuzun yerine yeni bir çeşme tekrar yapılmıştı ama artık insanlar burada gerçekten ne olduğunu pek hatırlamıyorlardı; örneğin kimisine göre bu yapı İngiliz bombaları sonucu yok olmuştu.¹⁶¹ Bunun üzerine, gerçekte ne olduğunu hatırlayan eski sakinler tarafından 1984 yılında başlatılan girişim sonucunda şehrin

¹⁵⁸ Tabanın yanındaki geçici yazıttan, aktaran Toby Clark, **age**, 164.

¹⁵⁹ James E. Young, “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today”, **Critical Inquiry**, c.18, s.2 (Kış, 1992):278-279.

¹⁶⁰ James E. Young, “Horst Hoheisel’s Counter-Memory of the Holocaust: The End of the Monument”, <http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/> [17.11.2009].

¹⁶¹ <http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/> [17.11.2009].

kurucularının ve özellikle Sigmund Aschrott'un anısını yaşatacak, orijinal çeşme formunun ve tarihinin restore edilmesi kararlaştırıldı.¹⁶²

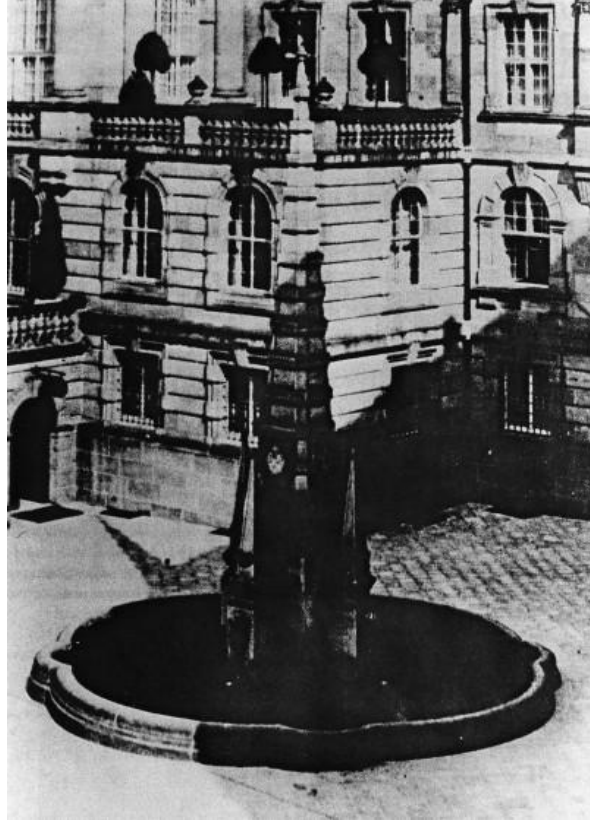
Horst Hoheisel için, çeşmenin tekrar inşası kabul edilemezdi. Sanatçı için, çeşmenin aynısını inşa etmek, hiçbir şey yaşanmamış gibi temsil edilmesi demekti ve bu da aslında sadece Kassel sakinlerinin ne yaşandığını unutmasına sebep olacaktı. Bunun yerine Hoheisel'in hazırladığı proje, orijinal çeşmenin bir negatif formuydu. Çeşmenin birebir yapılan kopyası, birkaç hafta şehir meydanında sergilendikten sonra, havuzdan içeriye baş aşağı olarak, bir nevi kuyu oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Üstü camla, çeşmenin altının zeminle birleştiği yerlerse ızgara ile kaplanarak, üzerinde yürüyen insanların çeşmenin boşluğuna bakabilmeleri sağlanır. Ayrıca ucu dibe uzanan çeşmenin derinliklerinden gelen su sesi de duyulabilecektir (Şekil 32).

Hoheisel, bir ayna-imge yaratarak¹⁶³ bu çeşmenin mazisine ve yaşananların unutulmasına, onun boşluğunu ve yokluğunu öne çıkararak vurgu yapmakta, çeşmeyi yerin altına gömerek Kassel'in karanlık geçmişine gönderme yapmaktadır. Bu karanlık geçmiş yer altına gömülmüş, ama hatırlayanlar ve hatırlaması gerekenler olarak biz izleyiciler yer üstünde onun izine, ayna-imgesine bakmaktayızdır. Hatırlama görevi artık yer üstündeki izleyicilerindir. Hoheisel için; “batık çeşme hiçbir biçimde bir anıt değildir. O sadece kaideye çevrilmiş tarihtir, oradan geçenlerin üstünde durarak anıtı kendi zihinlerinde aramaları için bir davettir. Çünkü anıt sadece orada bulunabilir.”¹⁶⁴

¹⁶² <http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/> [17.11.2009].

¹⁶³ James E. Young, **Critical Inquiry**, 288.

¹⁶⁴ Horst Hoheisel, aktaran Young, **age**, 294.



Şekil 31: Karl Roth, Aschrott Çeşmesi (orijinal), 1908

www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/ [17.11.2009].



Şekil 32: Horst Hoheisel, Aschrott Çeşmesinin anısına yapılan Negatif Çeşme, 1985

www2.facinghistory.org/campus/memorials.nsf/0/64A4BBBE53CEC43C85256FAA006C809F [17.11.2009].

5.3. Rachel Whiteread: “Judenplatz Holocaust Anıtı, İsimsiz Kütüphane”

1995’te Avusturya’da, Viyana’nın ölen Yahudilerinin anısına anma yerleri hazırlanmak isteniyordu ve bu sebeple açılan yarışmada, Rachel Whiteread’in sonraları İsimsiz Kütüphane olarak da anılan eseri seçildi. Eser, Judenplatz’a yerleştirildi ve dört yıllık bir gecikmeyle 25 Ekim 2000’de açıldı.¹⁶⁵ (Şekil 33)

Sanatçının daha önceki eserlerinde izlediği yöntemin aynısını kullanarak gerçekleştirdiği İsimsiz Kütüphane, kitap raflarından yapılmış beton bir yapıdır ve sanki bir kütüphanenin içerden alınmış negatif kalıbı halindedir. 3.80 x 7 x 10 metre ebatlarındaki bina, yaklaşık olarak ortalama bir Judenplatz oturma odasının ölçülerindedir.¹⁶⁶

Bu eser, ne tam anlamıyla soyut ne de tam olarak figüratif bir çalışmadır, daha çok Maya Lin’in projesini anımsatacak şekilde minimal özelliklere sahiptir.¹⁶⁷ İsimsiz Kütüphanedeki kitap motifi sıklıkla Yahudi kültüründe yer alan yazı ve hafızanın önemine atfedilmiştir. Öte yandan Wolfgang Kos gibi isimler tarafından, yapının negatiflik ve boşluk özellikleri öne çıkartılarak İsimsiz Kütüphane’nin tarihten kaçan, belleği vurgulayan bir çalışma olduğu belirtilmiştir. Yapının duvarlarındaki kitapların iç tarafı yani sadece sayfa tarafı görünmektedir; bu kitapların ne adı ne de içi asla okunamaz. Ayrıca bu “kütüphane”ye girilemez; kendisi zaten bir içeriğin kalıbıdır ve kapısı sıkı sıkıya kapalıdır. Kos, bu kapılılığı ve binanın negatif yapısını “hiç kimse tarihin kalıntılarına giremez, geriye kalan sadece bellektir ve bellek her zaman şimdidedir” şeklinde yorumlamıştır.¹⁶⁸

İsimsiz Kütüphane, ister Yahudi halkını hafıza ve kitapla ifade ediyor olsun isterse doğrudan belleğe ve anımsamaya atıf yapsın, tıpkı biçim dili açısından soyut anlatımla figüratif bir anlatım arasında durması gibi anlamı da sürüncemede bırakmaktadır. Rachel Whiteread verdiği bir radyo röportajında, projeyi hazırlarken bütün yan anlamları gözden geçirdiğini ve sonuç olarak insanların bakınca düşünmelerini sağlayan ama bakması zor, okunamayan (hem gerçekten okunamayan

¹⁶⁵ Abigail Gillman, “Cultural Awakening and Historical Forgetting: The Architecture of Memory in the Jewish Museum of Vienna and in Rachel Whiteread’s ‘Nameless Library’”, **New German Critique**, s.93 (Sonbahar, 2004): 146.

¹⁶⁶ **Age**, 162.

¹⁶⁷ **Age**, 162. Rachel Whiteread, Craig Houser ile yaptığı röportajda, İsimsiz Kütüphane’yi hazırlarken Maya Lin’in ona önemli bir ilham kaynağı olduğunu vurgular, aktaran Abigail Gillman, **age**, 162.

¹⁶⁸ Wolfgang Kos, “Erinnerungspolitik und Asthetik,” *Projekt Judenplatz*, 87’den aktaran A. Gillman, **age**, 167.

hem de anlamı okunamayan) boş bir kütüphane yaratmak istediğini belirtir.¹⁶⁹ Anıt, negatifliği, okunamayan kitapları, girilemeyen içi ve çok katmanlı okunmaya müsait olması sebebi ile karşı-anıt kategorisine dâhil edilmelidir. Ama aynı zamanda gerek gerçek insan ölçülerine uygun ebatlarına sahip olması gerekse acı bir geçmişe negatif de olsa maddi varlığı ile işaret etmesi bakımından geleneksel anıt geleneğinin izlerini bünyesinde barındırmaktadır.¹⁷⁰



Şekil 33: Rachel Whiteread, Judenplatz Holocaust Anıtı, 2000

en.wikipedia.org/wiki/Judenplatz_Holocaust_Memorial [17.11.2009].

¹⁶⁹ John Tusa, "Interview with Rachel Whiteread", http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/whiteread_transcript.shtml [17.11.2009].

¹⁷⁰ Gillman, *age*, 167.

5.4. Krzysztof Wodiczko: Projeksiyonlar

Polonya kökenli sanatçı Wodiczko'nun işleri arasında, toplumsal bellek ile en fazla ilgili olanlar şüphesiz video projeksiyonlarıdır. Özellikle de kamusal alanda gerçekleştirdikleri, toplumsal bellek ile kişisel anlatılar, beden-sosyal beden ile mimari arasında metaforik geçişkenlikler yaratır.

1980'lerden bu yana birçok sayıda gerçekleştirdiği projeksiyonlarında sanatçı, tarihsel önemi olan ya da politik / ekonomik gücü simgeleyen anıtlara ve binalara sosyal içerikli imajlar ve videolar yansıtır. Örneğin 1985 yılında apartheid rejiminin yoğun olarak protesto edildiği günlerde gamalı haç yansıttığı Londra'daki Güney Afrika konsolosluğu projeksiyonu, 1984-5 yıllarında nükleer başlık yansıttığı Grand Army Plaza savaş anıtı projeksiyonu ve 1999 Hiroşima projeksiyonu (Şekil 34) en bilinenleri arasında sayılabilir.

Mimari, ideolojinin ve iktidarın en önemli araçlarından birisi olagelmıştır. Wodiczko'nun projeksiyonları için yöntem önermesinde de bu iktidar aygıtlarının deşifresine dair istekler yer alır:

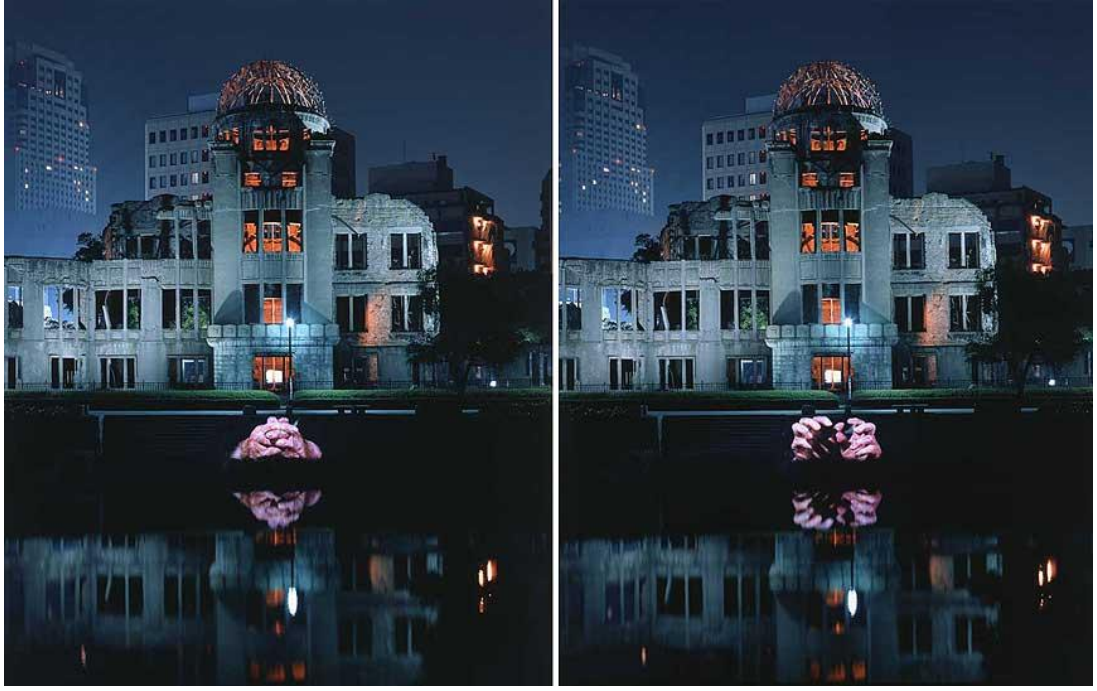
Bina hakkındaki üstü kapalı kalan şeyler açığa çıkartılmalıdır; mit görsel olarak belirginleştirilmeli ve maskesi düşürülmelidir. Mimari ile olan dalgın ve hipnotik ilişkiyle binanın önünde gerçekleşecek olan bilinçli ve eleştirel bir kamusal söylem aracılığıyla mücadele edilmelidir. Bu mitin kamusal görselleştirilmesi mitin maskesini düşürecek, onu “fiziksel” olarak tanımlayacak, yüzeye çıkmasını sağlayacak ve görünür halde tutacaktır, böylece sokaktan geçenler onun son teslimiyetini gözlemleyebilecek ve bunu kutlayacaklardır.¹⁷¹

Wodiczko'nun mitin kamusal görselleştirilmesi dediği yöntemiyle, iktidarın söylemi açığa çıkartılmış olur. Kullandığı yöntem sitüasyonistlerin *détournement* yönteminden izler taşır: kamusal sembollerin ve medya görüntülerinin huzur bozucu türdeki toplumsal anlamlar ve tarihsel anılar ile başkalaştırılması.¹⁷²

Diğer yandan Wodiczko, binaların yüzeylerine perde olmadan görüntüler yansıtarak onları tüm dokularıyla insan derisi ve bedeni gibi kullanır. Yüzeye yansıttığı yüzler, eller, beden parçaları binaları tekinsizleştirmektedir. Ayrıca “bedeni” kamulaştırarak izleyici beden ile mimarının bedeni arasında ilişki kurmaktadır. Böylece bireyin bedeni ile mimarının –son kertede iktidarın- bedeni birleşerek, disiplin rejimlerinin bedeni nasıl kontrol altına aldığı ve parçaladığı görsel olarak cisimleşir.

¹⁷¹ Krzysztof Wodiczko, **Critical vehicles: writings, projects, interviews** (USA: MIT Press, 1999), 47.

¹⁷² Hal Foster ve diğ., **age**, 607.



Şekil 34: Krzysztof Wodiczko, Hiroşima Projeksiyonu, 1999

www.pbs.org/art21/slideshow/artists/w/wodiczko-video-003.jpg [15.03.2010].

Hiroşima projeksiyonunda, atom bombasının düştüğü yere en yakın binalardan biri olan Hiroşima Barış Merkezi - Bomba Kubbesi'nin önüne atom bombası felaketinden kurtulanlar, genç Hiroşimalılar ve bombanın atıldığı zaman çalışan Koreli köle işçilerden oluşan bir dizi insanın anlatıları yansıtılmıştır. Diğer bazı projelerinde olduğu gibi burada da bedenlerin sadece bir parçası olan eller görünmektedir; anlatıcılar atom bombasına dair yaşadıkları acıları, kuşaklar arası hikâyelerle bombanın şimdiki hayatlarını nasıl etkilediğini ve Hiroşima'nın toplumsal düzeni hakkındaki ipuçlarını izleyicilere aktarmaktadırlar. Bu projeksiyonda binanın anlamı diğer işlerine göre başka türlü kurgulanmıştır; felaketin izlerini bedeninde hafızalaştıran bir bina ile bu felaketi yaşayanların, hayatları bu olay ile yön değiştirmiş olan Hiroşima halkının el ve sesleri yani bedenleri birleşir. Konuşan artık sadece tanıklar değil, şimdiye kadar sessizce anıtlaşmış olan binadır.

Krzysztof Wodiczko, bir röportajında bu projeyi yapmadan önce “dünya barışına yaptığı katkılarından ötürü” aldığı Hiroşima sanat ödülünden ve bu ödülü hak etmek için bu projeksiyonu nasıl kurguladığından bahseder. Wodiczko için konuşulamayan bir olayın ve sessizliğin hüküm sürdüğü, başkaları ile sağlıklı tartışma zeminin olmadığı bir ortamda aslında barışın bir değeri yoktur. Bu fikrini, atom bombası felaketinin sembolü olan anıt-binaya yansıtır ve onu tanıkların anlatılarıyla yaşayan,

geçmişı ve acılarıyla yüzleşen canlı bir organizmaya dönüştürür. Projeye katılan genç kuşak anlatıcılardan birisini; imparatorluk ordusunda görevli bir subayın torunu olan genç bir kadının, evdeki yoğun disiplinden kaynaklanan sıkıntılarını ve okulda karşılaştığı güçlükleri yüzlerce insana nasıl anlattığını örnek olarak gösterir. Bu paylaşımdan sonra özel hayatında bir sorun olup olmadığını merak eden Wodiczko'nun aldığı yanıt şudur: “Daha önceleri suskunduk, şimdi bu durum hakkında tartışabiliyoruz ve işte barış budur.”¹⁷³

Bellek, tıpkı binanın önündeki akan nehir gibi her şeye tanıktır ama aynı zamanda akmaya devam etmektedir. Katılmış anıt, bu özel kamusal paylaşım sayesinde hareketlenerek geleceğe dair umutları tekrar yükseltmeyi başarmıştır.

¹⁷³ Krzysztof Wodiczko, **Art:21 Röportaj**, <http://www.pbs.org/art21/artists/wodiczko/clip1.html> [15.03.2010].

5. SONUÇ

Bellek kavramı, 19. yüzyıldan itibaren literatürde anahtar kavram olarak çıkmaya başladığında, Batı dünyası özelinde olmak üzere toplumlar kuvvetli dönüşümlerden geçiyorlardı. Bunlardan en önemlisi Aydınlanma ile akılcılığın başat hale gelmesidir. 18. yüzyılın sanayi devrimi ve özgürlük hareketleri ile birlikte temelleri atılan ulus devletler, artık rasyonalite doğrultusunda bir bilim olarak kabul edilen Tarih sayesinde kendilerine geleneksel dünyanın anlatılarından kopuk bütünleştirici söylemler inşa ediyorlardı. Gelenek, eski toplumlara özgü kabul ediliyor, ilerlemeciliğe olan vurgu artıyordu. Öte yandan hafıza, anıtlar, müzeler ve arşivlerle kurumsallaşıyor, geleneksel toplumların organik belleği kamusal alanda sabitleniyordu. Artık bellek, yeniçağın icatları karşısında hatırlamada yeterli görülüyor, onun yerini genelde resmi söylemle şekillenen Tarih, müzeler ve arşiv devralıyordu. Modernizm, işte bu hem ilerlemeciliğe ve geçiciliğe olan vurgusu hem de yoğunlaştırılmış tarih duygusu ile bellek konusunda bir çelişki taşımaktaydı: bir yandan geleneksel anlatıların dışlanması ve ilerlemeciliğin hızlanmasıyla gelen belleğin kaybolması hissi, diğer yandan ise ulus devlet söylemleri, müzeler ve arşivlerle vücut bulan yoğunlaşmış tarih duygusu eşzamanlı olarak gerçekleşiyordu. Bu dönemde bir yandan Sigmund Freud, Henri Bergson, Marcel Proust, Aby Warburg ve Maurice Halbwachs çalışmalarında bellek kavramına kilit bir rol veriyorlar, diğer yandan ise örneğin Avangard sanat, tekrar bu isimlerden etkilenerек geçmiş duygusuna; müzelere, kurumsal-akademik sanata saldırıyordu. Bu dönemin emeğine yabancılaşmış insan (işçi) tipi, tıpkı fotoğrafın geçmiş deneyimleri öldürdüğü halde yeni bir hafıza alanı açması gibi, deneyiminden uzaklaşarak gelenekselden kopuşu temsil ediyor ama aynı zamanda kamusal alanda yeni tarihsel anlatıların şekillenmesine şahit oluyordu.

Günümüzde ise yeni teknolojilerin yol açtığı hızlanma ve mekânsızlık hissi, kapitalizmin şekil değiştirmesi ve küreselleşmeyle birlikte coğrafyalar arasında hatalı olarak bir 'eşzamanlılık' olduğu fikrinin yayılması dolayısıyla, insan algılarında yeni bir tip zamansallığın ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yeni zaman anlayışında

ilerlemeci düz bir zaman anlayışını kırılmış, gelecek fikri her zaman ‘şimdi’de yaşanır hale gelmiştir. Bu ‘şimdi’ye yapılan vurgu; post yapısalcılık, feminizm, ve post kolonyalizm çalışmalarının tarih yazımını ve özne kavramını sorgulamalarıyla aynı dönemde gerçekleşmiş; örneğin tarihsel araştırmalarda ‘tanık’ kavramının ve kişisel deneyimlerin aktarımının ortaya çıkması gibi belleğe ve anımsamaya yapılan vurgu artmıştır. Andreas Huyssen, Nietzsche’ye atıfta bulunarak modern dönemin bellek duygusunun “tarihin kötüye kullanılması” yani fazla boğucu tarihsellik duygusundan kaynaklandığını, oysa günümüzdeki bellek ilgisinin zaman-mekân algılarında yaşanan krizin doğurduğu amnezi durumuna karşı verilen sağlıklı bir tepki olduğunu belirtir.¹⁷⁴

Günümüzde, gerek kamusal alanda gerek özel alanda anımsamaya ve kişisel deneyimlere ilgi yüksektir. Müzeler, anma yerleri gibi kamusal öğelerin yanı sıra, kişisel otobiyografiler ve hayat hikâyeleri de oldukça ilgi çekmektedir. 19. yüzyılda insanları örneğin ulus gibi bir kimlikte birleştirmenin yolu, ortak toplumsal hafızadan geçiyordu; oysa bugün bu tip evrenselliklerin kırılmasıyla artık daha çok kültüre vurgu yapan bellekten bahsedilmelidir. Örneğin sinema gibi her türden insanın veya çeşitli farklı sınıfların katılabildiği kitle ürünleri sayesinde kişisel hafıza veya kişisel deneyimler, toplumsal hafıza ve deneyimlerle çok daha kolay yer değiştirmektedir.

Bütün bu belleğe karşı yükselen ilgi, bu çalışmada, kültürel hayatın önemli bir parçası olan sanat ve sanat yapıtları üzerinden incelenmiştir. Bu sanat eserleri ve sanatçılar, tezde kişisel alan, kültürel hafıza ve kamusal alana yönelik çalışmalara sahip oldukları kabul edilerek sınıflandırılrsa da, aslında kişisel olan ile kamusal olanın arasındaki sınırların ne kadar muğlâk olabileceği görülmüştür. Oldukça öznel bir deneyimini, sanatçı galeriye parçalı bir özne yapısına uygun şekilde yerleştirmekte, yeni bir zamansallığa uygun anlatı biçimleri oluşturmakta ve izleyici de bu iş ile karşılaştığında kendi hafızasını tetikleyici ya da kendi deneyimlerine pay çıkartabileceği bir atmosfer ile karşılaşmaktadır. Aynı şekilde, kuşaklar arası hafızaya yönelik bir sanat eseri veya kamusal alanda yapılan bir anma çalışması da hem grupların hem de teker teker bireylerin anılarını canlandırabilecek güce sahiptir. Travma sonrası kuşakları, ailelerinin ya da ülkelerinin geçmişlerinde yaşanan acı dolu büyük olayları her ne kadar deneyimlememiş olsalar da, bu olayların kendi hayatlarına ve kimliklerine olan doğrudan etkilerini hissetmektedirler. Bu alandaki

¹⁷⁴ Andreas Huyssen, **Alacakaranlık Anıları**, 19-20.

bellek, bellek-sonrası adı verilen özel bir bellek türüdür. Örneğin Christian Boltanski ve Luc Tuymans işlerinde Holocaust ile hesaplaşırken, Mona Hatoum ailesinin maruz kaldığı Filistin'den zorunlu göç ile kendi sürgün imgesini birleştirmekte ve çıkış yolunu bedende aramaktadır. Bu noktada, kültürel veya toplumsal hafızaların birbirleri ile çelişebileceğini, bir tarihin bir taraf için kurtuluş tarihi iken diğer taraf için vatanın kaybedilmesi anlamına gelebileceğini akılda tutmak gerekir. Eğer bu çelişkiler kültürel söylemde göz ardı edilirse, hâkim söylemler doğrultusunda belleğin endüstrileşmesinin önü açılacaktır. Yeni dönemdeki bazı kamusal alan çalışmaları ise, geleneksel anıtların aksine karşı-anıt olarak sınıflandırabileceğimiz özel politik manevralara sahiptir. Burada en önemli noktalardan birisi, sanatçıların işlerini ortaya koyarken kimi anlarda ne kadar doğrudan anlatımlara sahip olsalar da kurdukları muğlâk dilin tek bir söylemin hâkimiyetine izin vermemesidir; böylece sanatçı, hikâye / eser ile izleyici arasında her zaman tekrar güncellenen, modernitenin donuk tarihinden farklı olan organik bir bellek akışı gerçekleşmektedir.

Peki, geçmişini anımsamak gerçekten çok mu önemlidir? Çoğu zaman evet ama ancak içinde bir tür 'unutmayı' da barındırırsa önemlidir. Her ülkenin ve birçok kişinin geçmişini, yüzleşilmesi gereken acı hatıralar ile doludur; eğer bu yüzleşmeler gerçekleşmez ise bu travmalar varlığını sürdürmeye devam edeceklerdir. Ancak donuk olmayan bir bellek ve onun kültürel akışı bu yüzleşmeyi sağlayabilir.

KAYNAKÇA

Alphen, Ernst van. "Deadly Historians: Boltanski's Intervention in Holocaust Historiography". **Visual Culture and the Holocaust**. ed. Barbie Zelizer. (New Jersey: Rutgers University Press, 2001): 45-74.

Anderson, Linda. **Autobiography**. USA: Routledge, 2001.

Ankori, Gannit. **Palestinian Art**. Londra: Reaktion Books, 2006.

_____. "Dis-Orientalisms': Displaced Bodies/Embodied Displacements in Contemporary Palestinian Art". **Uprootings/Regroundings Questions of Home and Migration**. ed. S. Ahmed, C. Castaneda, A. Fortier, M. Sheller. NY: Berg, 2003: 59-90.

Anselm Kiefer: The matter of history.

http://www.monumenta.com/2007/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=9&lang=en [06.11.2009].

Aristoteles. "On Memory and Reminiscence". çev. J. I. Beare.

<http://classics.mit.edu/Aristotle/memory.html> [11.11.2009].

Art Now: Doris Salcedo: Unland.

<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/dorissalcedo/default.shtm> [07.11.2009].

Assman, Jan. **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama Ve Politik Kimlik**. çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bal, Mieke. "Narrative inside out: Louise Bourgeois' Spider as Theoretical Object". **Oxford Art Journal**. c. 22. s. 2. (1999):103-126.

Barash, Jeffrey Andrew. "Belleğin Kaynakları". **Cogito**. s.50. (Bahar 2007): 11-22.

Barthes, Roland. **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**. çev. Reha Akçakaya 3. bs. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2000.

_____. **Roland Barthes**. çev. Sema Rifat. İstanbul: YKY, 1998.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**. çev. Ahmet Cemal. 7. bs. İstanbul: YKY, 2009.

Bergson, Henri. **Madde ve Bellek**. çev. Işık Ergüden. Ankara: Dost Yayınları, 2007.

Becker, Ilka. "Louise Bourgeois". **Women Artists**. ed.Uta Grosenick. Köln: Taschen, 2001: 65.

- Borger, Irene. **Christian Boltanski ile Röportaj**.
<http://www.bombsite.com/issues/26/articles/1148> [06.11.2009].
- Buchloh, Benjamin. "Gerhard Richter from 'Interview with Benjamin Buchloh'".
Art in Theory 1900-2000. ed. Charles Harrison, Paul J. Wood. 8. Bs. USA:
Blackwell, 2007: 1147-1157.
- Buckley, H. Jerome. **The Triumph of Time: A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress and Decadence**. USA: Harvard University Press, 1967.
(Aktaran: Radstone, Susannah. **The Sexual Politics of Time**. NY: Routledge, 2007).
- Cicero. **De Oratore I,II**. çev. E. W. Sutton. London: Harvard University Press, 1967.
- Clark, Toby. **Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**. çev.
Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Cvoro, Uros. "The Present Body, the Absent Body, and the Formless". **Art Journal**.
c.61. s.4. (Kış 2002): 55-63.
- Debord, Guy. **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**. çev. Işık Ergüden. 2. bs. İstanbul:
Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Draaisma, Douwe. **Bellek Metaforları** çev. Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları,
2007.
- Drathen, Doris. "Sarkis", çev. Ogün Duman. **Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine**. Ed. Uwe Fleckner. İstanbul: Norgunk, 2005.
- Fanon, Franz. **A Dying Colonialism**. çev. Haakon Chevalier. NY: Groove Press,
1965. (Aktaran Yeğenoğlu, Meyda. **Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**. İstanbul: Metis Yayınları, 2003).
- Fleckner, Uwe. "Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi". çev. Ayşe Orhun Gültekin.
Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine. ed. Uwe Fleckner. İstanbul:
Norgunk, 2005.
- Foster, Hal. **Gerçeğin Geri Dönüşü**. çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
2009.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh. **Art since 1900**.
UK: Thames & Hudson, 2004.
- Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler: İnsan bilimlerinin Bir Arkeolojisi**. çev.
Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 2006.
- _____. **Cinselliğin Tarihi**. 2. bs. çev. Hülya U. Tanrıöver. İstanbul: Ayrıntı
Yayınları, 2007.
- Freud, Sigmund. **A Note Upon The 'Mystic Writing Pad'**. The Standard Edition of
the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX. UK: Vintage
Publishing, 2001.

- Eco, Umberto. **Yorum ve Aşırı Yorum**. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 2003.
- Gibbons, Joan. **Contemporary Art and Memory**. UK: I.B. Tauris, 2007.
- Gillman, Abigail. "Cultural Awakening and Historical Forgetting: The Architecture of Memory in the Jewish Museum of Vienna and in Rachel Whiteread's 'Nameless Library'". **New German Critique**. s.93 (Sonbahar 2004): 145-173.
- Güçlü, Abdulbâki, Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit H. Yolsal. "Bellek". **Felsefe Sözlüğü**. 2. bs. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003: 191-196.
- _____. "Bergson, Henri-Louis". **Felsefe Sözlüğü**. 2. bs. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003: 205-208.
- Halbwachs, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Félix Alcan, 1925. (Aktaran: Assman, Jan. **Kültürel Bellek**. çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001).
- Havelock, Eric Alfred. **Preface to Plato**. London: Harvard University Press, 1963. (Aktaran: Whitehead, Anne. **Memory**. NY: Routledge, 2009).
- Hirsch, Marianne. "Past Lives: Postmemories in Exile". **Poetics Today**. c. 17. s. 4. (Kış 1996): 659-686.
- _____. **Family frames: Photography, Narrative, and Postmemory**. USA: Harvard University Press, 1997.
- Huyssen, Andreas. "Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth". **October**. s. 48. (Spring, 1989): 25-45.
- _____. **Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek**. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- _____. **Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory**. USA: Stranford University Press, 2003.
- Iggers, Georg G. **Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı**. 3. bs. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2007.
- Klein, Kerwin Lee. "On The Emergence of Memory in Historical Discourse". **Representations**. s.69. (Kış, 2000): 127-150.
- Krauss, Rosalind. **Bachelors**. USA: October Books, MIT Press, 1999.
- Kos, Wolfgang. "Erinnerungspolitik und Asthetik". **Projekt Judenplatz**. (Aktaran Gillman, Abigail. "Cultural Awakening and Historical Forgetting: The Architecture of Memory in the Jewish Museum of Vienna and in Rachel Whiteread's 'Nameless Library'". **New German Critique**. s.93 Sonbahar 2004: 145-173).
- Lajer-Burcharth, Ewa. "Real Bodies: Video in the 1990's". **Art History**. c.20, s.2

(Haziran, 1997): 185-213.

Landsberg, Alison. **Prosthetic Memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture**. New York: Colombia University Press, 2004.

Lashnits, Tom. **Maya Lin**. New York: Chealse House Publishers, 2007.

Lebeer, Irmeline. "Sarkis ya da Terkedişin Dramı". çev. Ayşe Orhun Gültekin. **Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine**. Ed. Uwe Fleckner. İstanbul: Norgunk, 2005.

Levi, Primo. **Boğulanlar Kurtulanlar**. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 1996.

"Louise Bourgeois".

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/louisebourgeois/rooms/room01.shtm> [06.12.2009].

Madra, Beral. "Beyrut az daha barışa inanacaktı". **Radikal Gazetesi**. 10 Ağustos, 2006. <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalYazarYazisi&ArticleID=788462> [03.05.2010].

Malpas, Simon. **the Postmodern USA**: Routledge, 2005.

Marcus, J. S. "Luc Tuymans Captures the Moment". **Wall Street Journal**. 3 Haziran 2009. <http://online.wsj.com/article/SB124654830763786455.html> [06.11.2009].

Marks, Laura U. "Signs of the Time: Deleuze, Pierce, and the Documentary Image". **The Brain is the Screen**. ed. Gregory Flaxman. Londra: University of Minnesota Press, 2000: 193-214.

Medikal Sözlük. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/similia%20similibus>
<http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/similia+similibus+curantur> [05.11.2009].

Memory. Stranford Encyclopedia of Philoshopy.

<http://plato.stanford.edu/entries/memory/#2> [11.11.09].

Menu, Michel. "Kaptan Sarkis'in Bataryası". çev. Işık Ergüden. **Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine**. Ed. Uwe Fleckner. İstanbul: Norgunk, 2005.

Merewether, Charles. "Doris Salcedo, Interview with Charles Merewether". **Art in Theory 1900-2000**. ed. Charles Harrison, Paul J. Wood. USA:Blackwell, 1999: 1180-1183.

Misztal, Barbara. **Theories of Social Remembering**. Glasgow: Open University Press, 2003.

Molyneux, John. "Emin Matters". **International Socialism**. s. 106 (Bahar, 2005).
<http://www.isj.org.uk/index.php4?s=back> [06.11.2009].

- Naficy, Hamid. **An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking**. UK: Princeton University Press, 2001.
- Nora, Pierre. **Hafıza Mekânları**. çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost Kitabevi, 2000.
- Ölüm Fügü**. Kitap-lık. s.53. İstanbul: YKY, 2002.
- Petrie, Brian. "Boccioni and Bergson". **The Burlington Magazine**. c.116 s.852 (Mart: 1974): 140-147.
- Platon. **Theaetatus**. çev. R. A. H. Waterfield. NY: Harmondsworth, 1987. (Aktaran Douwe Draaisma. **Bellek Metaforları**. çev. Gürol Koca. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Qualls, Larry. "Louise Bourgeois: The Art of Memory". **Performing Arts Journal**. c.16. s.3. (1997): 39-45.
- Ra'ad, Walid. **Bomb Magazine Röportaj**.
<http://bombsite.com/issues/81/articles/2504> [03.05.2010].
- Recht, Roland. "Bellek ve Dağılma". çev. İnci Uysal. **Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine**. Ed. Uwe Fleckner. İstanbul: Norgunk, 2005.
- Renan, Ernst. **What is Nation?**
http://www.cooper.edu/humanities/core/hss3/e_renan.html [06.12.2009].
- Ricoeur, Paul. **Memory, History, Forgetting**. çev. K. Blamey, D. Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- Smith, S, J. Watson. "The Rumpled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions". **Biography**. s. 24. s. 1. (2001).
<http://www.egs.edu/faculty/tracey-emin/articles/the-rumpled-bed-of-autobiography-extravagant-lives-extravagant-questions/> [06.11.2009].
- Sontag, Susan. **Fotoğraf Üzerine**. çev. Osman Akinbay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Sturken, Maria. "Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field". **Memory Studies**. c.1. s.1. (2008): 74-78.
- Şahiner, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008.
- Terdiman, Richard. **Present Past: Modernity and the Memory Crisis**. London: Cornell University Press, 1993. (Aktaran Whitehead, Anne. **Memory**. NY: Routledge, 2009).
- Thurschwell, Pamela. **Sigmund Freud**. Londra: Routledge, 2001.
- Tisdall, Carolin. Angelo Bozzolla. **Futurism**. 2.bs. Londra: Thames and Hudson: 1993.

Traverso, Enzo. **Geçmiş Kullanma Klavuzu: Tarih, Bellek, Politika.** çev. Işık Ergüden. İstanbul: Versus Kitap, 2009.

Tusa, John. **Interview with Luc Tuymans.**

http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/tuymans_transcript.shtml
[06.11.2009].

_____. **Interview with Rachel Whiteread.**

http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/whiteread_transcript.shtml
[17.11.2009].

_____. **Interview with Mona Hatoum.**

http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/hatoum_transcript.shtml
[10.04.2010].

Tuymans, Luc. "Artist's Writings". **Luc Tuymans.** 2. bs. ed. Ulrich Loock, Juan Vicente Aliaga, Nancy Spector. London: Phaidon Press, 2001.

Vicente, Juan. "Juan Vicente Aliaga in conversation with Luc Tuymans". **Luc Tuymans.** 2.bs. d. Ulrich Loock, Juan Vicente Aliaga, Nancy Spector. London: Phaidon Press, 2001.

Whitehead, Anne. **Memory.** NY: Routledge, 2009.

Wilson-Goldie, Kaelen. "Generation Gap". <http://www.thenational.ae/article/20080717/REVIEW/582412451/1008> [03.05.2010].

Winter, Jay. "Notes on the Memory Boom: War, Remembrance and the Uses of the Past". **Memory, Trauma and World Politics.** ed. Duncan Bell. New York: Palgrave Macmillan, 2006: 54-73.

Wodiczko, Krzysztof. **Critical vehicles: writings, projects, interviews.** USA: MIT Press, 1999.

Wodiczko, Krzysztof. **Art21: Röportaj.**

<http://www.pbs.org/art21/artists/wodiczko/clip1.html> [15.03.2010].

Yeats, Frances. **The Art of Memory.** Selected Works Vol. 3. London: Routledge, 1999.

Yeğenoğlu, Meyda. **Sömürgeci Fantaziler Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark.** İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Young, James E. "The Texture of Memory: Holocaust Memorials in History". **Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook.** ed. Astrid Erll, Ansgar Nünning. Berlin: Walter de Gruyter, 2008: 357-365.

_____. "The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today". **Critical Inquiry.** c.18. s.2. (Kış, 1992): 278-279.

_____. "Horst Hoheisel's Counter-Memory of the Holocaust: The End of the Monument". <http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/> [17.11.2009].

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi 05.11.1982

Doğum Yeri İstanbul

Lise 1997-2000 FMV Nişantaşı Işık Lisesi

Lisans 2000-2006 Mimar Sinan Üniversitesi,
Resim Bölümü

Karma Sergiler

2007 Yürüyüp Geçtiğimiz Yer, CKM
Düzenleyen: Emre Zeytinoğlu

2007 Sleeping Bitch / Uyuyan ID
Galeri Splendid, Küratör:
Leyla Gediz, Derya Demir