

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**GÜNÜMÜZ SANATINDA ZAMAN ve BELLEK
KAVRAMLARININ GÖRSEL AÇILIMLARI**

R. Özgül KILINÇARSLAN

Danışman
Yrd. Doç. Gülay YAŞAYANLAR SAĞLAM

İZMİR – 2007

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

02 / 07 / 2007

R. Özgül KILINÇARSLAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnabilim Dalıöğrencisi'ınkonulu tezi / projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini / projesini savunmasından sonradakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin / projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı: KILINÇARSLAN **Adı:** Rabia Özgül

Tezin Türkçe Adı: Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının
Görsel Açılımları

Tezin Yabancı Dildeki Adı: The Interpretations of Time and Memory in
Contemporary Art

Tezin Yapıldığı

Üniversite: D. E. Ü.

Enstitü: G. S. E.

Yıl: 2007

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **Türkçe**

Doktora:

Sayfa Sayısı:

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanınının

Unvanı: **Yrd. Doç.**

Adı: **Gülay**

Soyadı: **YAŞAYANLAR SAĞLAM**

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- **bellek**
- 2- **zaman**
- 3- **görsel anlatı**
- 4- **modernizm-postmodernizm**
- 5- **kavramsal sanat**

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- **memory**
- 2- **time**
- 3- **visual narration**
- 4- **modernism-postmodernism**
- 5- **conceptual art**

Tarih: **2 Temmuz 2007**

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını istiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Sanatın temel işlevlerinden biri insanlığın tarihsel deneyimlerini koruyup saklanmasına ve bunların hatırlanmasına yardımcı olmasıdır. Bu anlamda sanat nesnesi bireysel ve toplumsal bellek için hafıza tetikleyicisi rolüne sahiptir. Birey, yaygın olarak, kendisinin ve ait olduğu topluluğun geçmişinin izlerini görsel sanatlar aracılığı ile sürer. Özellikle anlatımcı sanat geleneği içinde bir zaman ve uzam içinde gerçekleşen insan etkinliklerinin temsil ve kayıt edilme biçimleri sanat disiplinlerinin temel sorunlarından biri haline gelir.

Toplumsal ve kültürel değişimler, saklama ve koruma motivasyonunda etkili olurken aynı zamanda saklama ve koruma biçimlerini de belirlemişlerdir. Son iki yüzyıldır insanlık tarihini etkileyen teknolojik gelişmeler ve sosyal değişimler tarihin diğer dönemlerine göre hem daha hızlı gerçekleşmişlerdir hem de daha etkin olmuşlardır. Bu hızlı değişim sonrasında ortaya çıkan yeni duyuş ve düşünüş biçimleri sanatsal stillerde yeni temsil ve kaydetme biçimlerinin geliştirilmesinde etkili olmuştur. Buna bağlı olarak Modernizm sonrası sanat stillerinde zaman ve bellek kavramları yeni tariflerle sorgulanmıştır.

Özellikle 1970 sonrası sanat anlayışında ve bu anlayışla paralellikler taşıyan 1990'ların sanatında hafıza tetikleyicisi olarak sanat nesnesinin rolü belirgin bir biçimde yer alır. Soyut sanat anlayışının otonom hakimiyetini kıran ve belirgin bir biçimde en son tarif edilen avangard hareket olan kavramsal sanat anlayışı halen güncel sanat örnekleri üzerindeki etkisini korumaktadır. Kendisinden önce gelen Modernizmden ayrılarak farklı bir duyarlılığın etkin olduğu içinde yaşadığımız dönemde güncel sanat örnekleri bellek ve zaman olgularını bu yeni hissediş ve kavrayışla ele almışlardır. Bu olgular ile ilişkili olarak günümüz sanatçıları kimlik, gelenek, tarih, mit, arşiv ve müze kavramlarını sorgulamakta ve yeni tarifler getirmektedirler.

ABSTRACT

One of the main functions of art is to conserve and preserve historical human experience and help to remember them. In this context the art object plays the role as a memory trigger for the individual and collective memory. The individual, in general, traces the past of his own and the community he belongs to through visual arts. The way that the human actions taking place in space and time are represented and recorded in narrative art tradition becomes one of the main problematics of art disciplines.

Social and cultural changes, effective in the motivation of conserving and preserving define the forms depicting these changes. The technological developments influencing the human history for the past two hundred years has become more rapidly and more effective. New forms of senses and thoughts appearing after this rapid change has become in the developing of new representative and conservative forms. Thus, after Modernism, the concepts of time and memory in artistic styles came to be questioned by new definitions.

In the artistic tradition of 1970's and 1990's parallel visions the role of the art object as memory trigger takes part in a recognizable way. Conceptual art, breaking the hegemony of autonomous abstract art and known as the last defined avant – garde movement, still keeps on influencing contemporary art. Departing from Modernism that it follows and with the different sensibility of the era in which we live in, contemporary art practices have taken the facts of time and memory into account with this new sensibility and comprehension. The artists of today engaging in these facts have been questioning the concepts of identity, tradition, history, myth, archive and museum and coming up with new definitions.

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ SANATINDA ZAMAN VE BELLEK KAVRAMLARININ GÖRSEL AÇILIMLARI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
ÖNSÖZ	xi
GİRİŞ	xii

BİRİNCİ BÖLÜM BELLEĞİN KÜLTÜREL EVRİMİ

1. 1	BELLEK KAVRAMI	1
1. 2	BELLEĞİN KÜLTÜREL EVRİMİNDE ÜÇ DURAK; YAZI, MATBAA VE FOTOĞRAF MAKİNESİ	1
1. 3	ANTİK BİR SANAT OLARAK BELLEK: RETORİK VE TEMSİL	6
1. 4	BELLEĞİN SON İKİ YÜZ YILI: TEKNİĞİN OLANAKLARI İLE YENİDEN ÜRETİLEBİLDİĞİ ÇAĞDA BELLEK	10

İKİNCİ BÖLÜM
HAFIZA TETİKLEYİCİSİ OLARAK SANAT NESNESİ
VE
ZAMANIN İZLERİ

2. 1	ZAMANIN İZLERİ	24
2. 2	SAKLAMA VE KAYBETMEME: NESNENİN SOSYOLOJİSİ	29
2. 3	YENİDEN İNŞA VE BELGELEME: ÖZEL OLANA GERİ DÖNÜŞ	32
2. 4	GERÇEKLIĞİN TEKRAR ÜRETİMLERİ	35
2. 5	KARŞI – BELLEKLER: MEKANIN ANISI	37

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
YAPITLAR ARACILIĞI İLE BELLEK KAVRAMININ İFADELENDİRİLMESİ

3. 1	KİŞİSEL BELLEĞİN HAZIR - NESNE ARACILIĞI İLE KURGULANMASI: TRACEY EMIN	45
3. 2	TARİHİ YENİDEN OKUMAK: MICHAEL BLUM	53
3. 3	ARŞİV ARACI OLARAK SANAT YAPITI: SIMON NORFOLK	65
3. 4	OLMAYAN NESNE ARACILIĞI İLE GÖRSEL ANLATI: PAUL AUSTER	74

SONUÇ 81

KAYNAKLAR 84

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Edouard Manet, Le Dejeuner sur l'herbe, 1863, Tual üzerine yağlıboya, 213x269 cm, Musee d'Orsay, Paris s. 27
- Resim 2:** Arman, Accumulation of Cans, 1961, Pleksiglas vitrinde emaye sürahiler, 83x142x42 cm, Museum, Ludwig, Köln s. 30
- Resim 3:** Jannis Kounellis, Untitled, 1969, Her rafta kahve olan on iki asılı raf, 23.5 cm. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld s. 31
- Resim 4:** Nikolaus Lang, Chest for the Götte Siblings, 1973 – 74, Tahıl sandığı, buluntu nesnelere, metinler, fotoğraflar, haritalar, 60x320x87 cm, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Münih s. 32
- Resim 5:** Jochen Gerz, Hamburg Monument Against Fascism, 1986, Hamburg – Hamburg s. 34
- Resim 6:** Haim Steinbach, Supremely Black, 1985, Tahta formika, porselen sürahiler, karton deterjan kutuları, 74x168x33 cm s. 36
- Resim 7:** Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp), 1991, Bronz döküm, 38x63.5x36 cm, Walker Art Center, Minneapolis s. 36
- Resim 8:** Ilya Kabakov, The Toilet, 1992, Enstalasyon, Documenta Show in Kassel, Kassel, Almanya s. 39
- Resim 9:** Rachel Whiteread, Untitled (House), 1993, Beton ve alçı, 10 m, tahrip edilmiş, Londra s. 41
- Resim 10:** Michael Landy, Semi – Detached House, 2003, Enstalasyon, Tate Britain, Londra s. 43
- Resim 11:** Tracey Emin, My Bed, 1998, Yatak, şilte, çarşaf, yastıklar, bavul, geçici malzemeler, 79x211x234 cm, Tate Galery, Londra s. 46
- Resim 12:** Felix Gonzalez – Torres, Untitled, 1991, Bilbord, New York s. 49
- Resim 13:** Jo Spence, The Picture of Health, 1982 – 1986, Camera Austria, Kunsthaus Graz, Jo Spence Memorial Archive 2005 s. 51
- Resim 14:** Michael Blum, A Tribute to Safiye Behar, 2005,

- Enstalasyon, Deniz Palas, 9. İstanbul Bienali s. 54
- Resim 15:** Michael Blum, A Tribute to Safiye Behar, 2005, Enstalasyon, Deniz Palas, 9. İstanbul Bienali s. 56
- Resim 16:** Michael Blum, A Tribute to Safiye Behar, 2005, Enstalasyon, Deniz Palas, 9. İstanbul Bienali s. 57
- Resim 17:** Michael Blum, Lippmann, Rosenthal & Co, 2006, Enstalasyon, De Appel Center for Contemporary Art, Amsterdam s. 63
- Resim 18:** Simon Norfolk, Afghanistan: Chronotopia, 2002, Dijital baskı fotoğraf, 100x125 cm s. 67
- Resim 19:** Simon Norfolk, Treasure of Archeology from Tigris Valley, 2003, Dijital baskı s. 71
- Resim 20:** Doris Salcedo, Atrabiliarious, 1992 – 2004, Enstalasyon, Ayakkabılar, hayvan tüyleri, tıbbi malzeme, Collection SF MOMA, San Francisco s. 73
- Resim 21:** Christian Boltanski, Les Abonnes du Telephone, 2000, Telefon rehberleri, lambalar, raflar, sandalyeler, merdivenler, The South London Gallery, Londra s. 78

ÖNSÖZ

Bu çalışma bellek kavramının güncel sanat içerisindeki konumunu kavramak amacı ile oluşturulmuştur. Bu incelemede toplumsal, kültürel ve bilimsel gelişim ve değişimlerin etkileri göz önüne alınmıştır. Felsefe, sosyoloji, psikoloji ve sanat tarihi alanlarında geçmişten günümüze bellek kavramının ele alınışına ilişkin genel bir bakışı ve bu bağlamda güncel sanat örneklerinin bir değerlendirmesini derleme çabasıdır.

Aydınlanma ve sonrasında Modernizm içerisinde gelişen ilerleme düşüncesi insanlığın son yüzyılda tarihsel trajedilerin de etkisiyle ütopyaların hızlı dönüşümü ile birlikte yeniden sorgulanmaya başlamıştır. Yirminci yüzyılda Dünya Savaşları, soykırımlar gibi tarihsel olayların gerçekleşmesi sonrasında, ilerlemenin yararına ulusal ya da toplumsal belleklerin yeniden düzene sokulması olgusu ve geçmişten yeniden okunma çabası ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak bellek politikaları üzerine yeniden düşünme gereksinimi doğmuştur. Görsel sanatlar da ürettiği yeni biçimler ve düşünceler aracılığı ile farklı disiplinlerin tartışmaya açtığı bellek kavramı için yeni tarifler önermiştir. Bu çalışmanın çıkış noktası bu farklı dönem örneklerinin incelenmesi ve yorumlanmasıdır.

Bu çalışmayı hazırladığım süreç içerisinde bana yardımcı olan tez danışmanım Yrd. Doç. Gülay YAŞAYANLAR SAĞLAM'a, Prof. Mümtaz SAĞLAM'a, Yrd. Doç. Ramazan BAYRAKOĞLU'na, Yrd. Doç. Rasim ÖZGÜR'e, Yrd. Doç. Dr. Feyzi KORUR'a, Yrd. Doç. Murat ÖZDEMİR'e, Araş. Gör. Borga KANTÜRK'e, Araş. Gör. Gülcan ŞENYUVALI'ya, Öğr. Gör. Uğursal ŞARK'a ve Özlem SÖZBİLİR'e teşekkür ederim.

GİRİŞ

Sanat nesnesinin temel özelliklerinden bir tanesi toplumsal bellek için “hafıza tetikleyicisi” olarak işlev görmesidir. Anlamalı olan, kutsallık içeren ve örnek teşkil eden tüm insan etkinlikleri çeşitli araçlar ile kayıt edilirler ve tekrar kullanılmak üzere saklama – kaybetmeme motivasyonu ile korunurlar. Bu saklama – kaybetmeme işleminde insan, zaman ve mekan aldıkları çeşitli biçimler ile iletilecek hikayenin üç temel ögesini oluştururlar. Hikayeci sanat geleneğinde temsil edilen tüm insan etkinlikleri bir zaman içine yayıldıkları ve bir uzam içerisinde gerçekleştikleri için temsil edilme ve kayıt edilme biçimleri de sanat disiplinleri için temel bir sorun oluşturur.

Kişinin kendisini ait hissettiği topluluğun üyelerinin ya da geleneklerinin izini görsel sanatlar aracılığı ile sürmesi yaygındır ve zamanın aldığı çeşitli biçimler, ardıllığı yoğunlaştırma ya da yayma yöntemlerine yönelik tercihler de görsel kültürün ifade etme ve saklama eylemlerinde belirleyici öğelerdir. Görsel araçlar sıkça birer hafıza panosu olarak kahramanları, göçleri ve soyağaçlarını sergilerler ve onları kutsal zamanın ve mekanın birer parçasına dönüştürerek meşruluk kazandırır. Hafıza bu bağlamda göçmenler ve sürülmüş topluluklar için yaşanan değişiklikler içerisinde kimliklerini koruma aracı olarak özellikle önemlidir ve geleneklerin korunduklarını görsellik aracı ile ortaya koyar.

Modernizm’in geleneksel estetik değerlerle olan çatışması ve geçmişle olan bağlarından kopma çabası, zamanın ve belleğin ele alınış biçimlerinde belirleyicidir. Modern düşünüşün gelenekle ya da geçmişle bağlarını koparan yapısı onun şimdiden bir tasarı olarak geleceğe yol almasını öngörür. Postmodern zaman kavrayışında artık tasarı olarak geleceğe inanç yoktur. Modernizmin ütopyaları hızla disütopyalara dönüşmüştür. Geleceğin bu belirsizliği ve tasarımın yok olması onun belirlenimini sağlayacak olan standartları belirleyen geçmişin bulunma olasılığını yok sayar. Geriye kalan geçmişten ve gelecekte kopuş olarak ‘modern’, tasarıdan ve gelecekte kopuş olarak mutlak, süreksiz bir ‘postmodern’ şimdi olur.¹ Böyle bir mutlak şimdide sıkışmış zaman ve mekan postmodern algılayışın temelini oluşturur. Zaman ve mekan sıkışmasının temsili nasıl olacaktır? Eğer zaman ve mekanın

¹ Bkz. Modern ‘gelecek’, Postmodern ‘şimdi’ ve Premodern ‘geçmiş’ kavramları hakkında daha geniş bilgi için Hünler, Hakkı, **Estetiğin Kısa Tarihi**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1998, s.38-42

temsil edilişinde bir kriz varsa yeni düşünüş ve duyuş biçimlerine ihtiyaç duyulmaya başlanır.

Tarihten ve bireyin köklerinden kopuşun yarattığı gerilimin etkisiyle tarih anlayışı, tarih duygusunun yeniden temellendirilmeye çalışıldığı bir takım bellek nesnelere indirgenmiştir. Katıksız bir romantizm ortaya çıkan bu gerilimi gerçek bir tarih duygusuyla birleştirerek ortadan kaldırmaya çalışır. Bir fotoğraf albümünün sayfalarında ya da müzeleştirilmiş mekanlarda dolaşarak birey yitik tarihsellik duygusunu belleğinde yeniden canlandırmak ister gibidir.

Metropollerde bir sokağa sığdırılmış dünya mutfaklarından çeşitli örneklerin sunulduğu restoranların, gardıroplarda farklı dönemlere ait üst – üste yığılmış kıyafetlerin, bilgisayar hafızasında önceden dinlenmiş müziklerin yeni versiyonlarının ya da bizzat kendilerinin sıkıştığı dosyaların yarattığı esnek bir kolajdan artık söz edebiliriz. Bu postmodern peyzaj tarihte hiç görülmemiş bir çoğulculuğu simgeler. Bu eklektik peyzajda, bireysel ve kolektif kimlik arayışı değişen postmodern dünyada güvenli bir liman aramayı gerektirir gibidir. Bireyin ve topluluğun üzerinde patlayan bu üst üste yığılmış imgeler kolajı içinde yer ve kimlik arayışı önemli bir konu haline gelir.

Stuart Hall'ın dediği gibi *"kimlikler, geçmişin anlatıları tarafından konumlandırıldığımız ve kendimizi içinde konumlandırdığımız değişik tarzlara verdiğimiz adlardır."*² Kendini başkalarından ayıran bir mekanı (bir beden, bir oda, bir ev, insanı biçimlendiren bir topluluk, bir ülke gibi) işgal ederken bu mekanı tanımlamak kimliğini tanımlamakla eşitlenir.³ Bellek bütün kırılğan yapısına rağmen bu tanımlama için başvurulacak ilk ve belki de tek (J.F. Lyotard'ın formülü üst – anlatılardan kuşkulama ve tarihe olan inancın zayıflaması nedeni ile) kaynak olarak sunulur. Tarihten anıya kaçış yalnızca tarih karşıtı bir tutumun göreceli ve öznel bakışı değil teleolojik tarih felsefelerinin gücünü yitirmesi ve eleştirilmesiyle ilişkilidir. Aristoteles'in zaman kavrayışında olduğu gibi geçmişten şimdiye yol alan bir sürekliliğin olmayışı daha doğrusu modern bilincin böyle bir zaman kavrayışını bellekten silmesi nedeniyle bellek tarihçi için bir malzeme olmaktan öte bir kavram olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Bellek kavramı zaman ve mekan algısıyla, kimlik

² Huyssen, Andreas, **Alacakaranlık Anıları (Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek)**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999,s.11

³ Harvey, David, **Postmodernliğin Durumu**, çev.Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.337

ve yer meseleleriyle, tarihle, bilgiyle, bilinçle, varlıkla ve temsille ilişkileri nedeniyle bugün pek çok farklı disiplinin inceleme konusu haline gelmiştir.

Belleğin bu popülaritesi birden fazla etmeden beslenir. Yeni elektronik medya sayesinde yapay belleğin kayıt olanakları bunlardan biridir. Walter Benjamin'in ve Theodor W. Adorno'nun mekanik yeniden üretim çağında sanat ve kültür endüstrisi üzerine yazdıkları metinler bellek ile zamansallıktan beslenmişlerdir. Tekniğin olanakları bu kez elektronik medya aracılığıyla bellek sorununu daha girift bir hale getirmiş gibidir. Yapay belleklerin gündeme gelişi yazının ve matbaanın keşfine eşdeğerde bir kültür devrimi gibi gözükmemektedir. Bellek ve hatırlama artık başka biçimler kazanmıştır. Yüksek teknolojinin yol açtığı bir bellek yitimi bu sorunu belirginleştirir. Belleğin popülaritesinin diğer bir nedeni de artık devrini tamamlamış görünen eski ve yorgun kıta Avrupa'nın geçmiş kültürünü hatırlama ve anlama çabası olabilir. Kendine ortak bir geçmiş yaratma arzusunun bir uzantısı olarak ortaya çıkan arkeoloji disiplini bugünün kültürünü geçmişin ardıl kültürü olarak kavrayan tutuma hizmet eder. Ari beyaz ırk olarak belirlediği çehresinin renklenmesi ve geçmişin kültürlerinin farklı kaynaklarının ortaya çıkması da bellek meselesini gündeme taşır. Jan Assman ve Andreas Huyssen gibi araştırmacılar bu yüzyılın insanlık felaketi Holocaust'un yaşayan belleğinin neredeyse yok olmasının da bellek sorunun güncelliğinde rol oynadığını belirtirler.⁴ Kültürel hatırlama biçimlerinin sorunlu yapısı ve belleğin olumsal ve değişime tabii doğası nedeni ile toplumsal bellek bir dönem değişiminin eşliğinde gibidir. Bellek ve temsil böyle bir eşikte yeniden sorgulanır.

Dilde, anlatıda, görüntüde bütün temsil biçimleri belleğe dayanır. Belleğin kendisi bizi doğrulanabilir gerçeğe ya da sahici bir başlangıca götürmekten çok sonradan gelen bir temsile yaslanır. Geçmişin anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir. Geçmiş belleğin içinde saf ve yalın halde bulunmaz. Anımsama ediminin statüsü şimdidedir. Anımsama geçmişin kendisi değildir. Bu nedenle bir olayı yaşamak ile bir temsil içinde anımsamak arasında, geçmiş ve şimdinin arasında olduğu gibi ince bir yarıktan söz edilebilir. Bu belleğin canlılığı sağlayan bir yarıktır. Kültürel ve sanatsal yaratıcılık bu yarıktan beslenir.⁵

⁴ Assman, Jan, **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,2001,s.17 - Huyssen, Andreas, **Alacakaranlık Anıları (Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek)**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999,s.13

⁵ Huyssen, Andreas, **Alacakaranlık Anıları (Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek)**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999,s.13

Zaman kavramı üzerinde epeyce tartışma açan Modernizme karşı uzam tartışmalarının postmodernizm içinde devam etmesi ve içinde yaşadığımız anı kuşatan zaman ve bellek kavramlarının görsel sanatlar, sinema, edebiyat, müzik gibi disiplinlerce konu edilmesi bu meseleye duyulan ilginin artığının bir göstergesidir. Postmodernizm içinde sıklıkla sorgulanan ve yeniden kurulan kimlik, aidiyet, gelenek, tarih, kültür, kurgu, gerçek gibi kavramların bellekle yakından ilişkili olması durumu konuyu güncel bir mesele haline getirir. Andreas Huyssen'in deyişiyle son dönem sanat yapıtlarında beliren *geçmişin çoğul izleri*, belleğin güncel sanattaki konumuyla ilgili geniş kapsamlı soruları gündeme getirir. Bu çalışmada güncel sanat örnekleri, Henri Bergson, Sigmund Freud, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Fredrich Jameson, Jean Baudrillard, Michel Foucault gibi kuramcıların bellek kavramı üzerindeki görüşleri ışığında değerlendirilmiştir.

Birinci bölümde belleğin geçmişten günümüze geçirdiği değişimler kültürel ve teknolojik gelişmelerin ışığında ele alındıktan sonra bellek kavramının günümüzdeki konumlarını belirleyen kuramcıların görüşlerine değinilmiştir. Bellek, sanayi devriminin kültürel alanda yarattığı derin kırılmanın da etkisiyle son iki yüzyıldır, yeni bir sürece girmiştir. Bu sürece ilişkin kuramcıların görüşleri Antik dönemin iki felsefecisinden, Platon ve Aristoteles'ten etkiler taşır. Bu nedenle bu bölümde iki düşünürün sanat ve bellek üzerine yazdıkları metinlere değinildikten sonra yirminci yüzyılın kuramcılarının yaklaşımlarına yer verilmiştir.

İkinci bölümde hafıza tetikleyicileri olarak sanat nesnelerinin zaman kavramıyla birlikte geçirdikleri değişimlerden bahsedilmiştir. Bu bölüm özellikle 1960 sonrası sanatta belleğin sunumlarına ve günümüzdeki konumuna genel bir bakışı içerir. Bu sayede bir sonraki bölümde incelenen çalışmaların olduğu sanatsal ortamın sınırları belirlenebilir.

Son bölümde ele alınan dört sanatçının çalışmaları birinci bölümde değinilen kuramcıların görüşleri ile bağlantılı olarak öznel yargıları içerir. Günümüz sanatındaki farklı stiller kavramsal sanatın kriterlerinden beslenir. Bu nedenle üçüncü bölümde, Tony Godfrey'in Kavramsal Sanat kitabında uygulanan sınıflandırma metodu kullanılmıştır. Godfrey kavramsal sanatı hazır yapıt, müdahale, belgeleme ve dilin kendisi olarak dört kategoride ele alır. Bu kategoriler ilk ortaya çıkışlarından bu yana değişimler göstererek tanımlarını genişletmişlerdir.

Tracey Emin'in My Bed (Yatağım) alışması hazır yapıtın genişleyen erevesi bağlamında bellek kavramının yer aldığı bir enstalasyon olarak karşımıza çıkar. Hazır-nesne doğası gereği biriktirmeye yöneliktir bu nedenle geçmiş ve şimdiki zaman içinde var oluşu temel olarak bellek kavramı ile ilintilidir. Hazır – nesnenin sanatsal kullanımda Duchamp'ın hazır-yapıtlarından ayrılan süreci, Fountain'in (eşme) sergilenmesinin hemen ardından başlamıştır. Hazır yapıtın tarih sürecindeki ilk değişimi Sürrealist uygulamanın bir obje halini almasıdır. Man Ray'in The Enigma of Isidore Ducasse (Isidore Ducasse'nın Bilmecesi - 1920) ile Meret Oppenheim'in Fur Covered Tea Cup (Krk Kaplı ay Fincanı, Altlığı ve Kaşığı - 1936) adlı çalışmaları bu duruma örneklenebilir.⁶ Hazır yapıt üretimlerinde oluşan çeşitlilik kavramın tanımına yeni eklemlenmeler yaparak tanımı genişletir. Emin'in çalışması genişleyen hazır yapıt tanımı içinde ele alınmıştır. Hazır – nesnelere oluşan bu enstalasyon kültürel çevrelerde yarattığı sansasyon açısından da Duchamp'ın Fountain'i (eşme) ile benzeşir. Bu çalışmada kişisel belleğin nesnelere yoluyla aktardığı iletiler, toplumsal bellekteki ortak hissedişlerle bağ kurar.

Algıya bir müdahale olarak Micheal Blum'un A Tribute to Safiye Behar (Safiye Behar'ın Anısına) adlı projesi, belleğin kuramsal çevrelerde tartışılan problematikleri üzerine sanatsal bir yorumdur. Kavramsal sanat kategorizasyonu içinde müdahale basmağı belirgin biçimsel bir karakter taşımaz. Müdahale kategorisi daha çok anlamla ilişkilidir ve yerleşik algının tanımlarını bağlamından kopararak yeniden ifadelendirir. Bu erevede Blum'un projesi gerçek ve kurgu arasındaki benzerliklerden beslenerek tarih, bellek, mit, müze gibi kavramları yeni ilişkiler içinde sorgular.

Simon Norfolk'un savaş temalı fotoğraf serileri kavramsal sanatın belgeleme kategorisi içersinde değerlendirilebilir. Belge yoluyla oluşturulan belleğin görüntüleri sadece belli bir bölgedeki durumu değil genel olarak savaş kavramını sorgulamaya yöneliktir. Sanatçının Afghanistan: chronotopia (Afganistan: kronotopya) serisinden seçilen eski ayevi kalıntısının fotoğrafı ve Treasure of Archeology from Tigris Valley (Tigris Vadisi'nden Arkeolojik Hazineleler) serisinden seçilen fotoğraflar Benjamin'in kültür varlıklarını barbarlığın belgesi olarak tanımladığı Tarih zerine

⁶ Godfrey, Tony, **Conceptual Art**, Phaidon, New York, 1998, s.49

makalesinden ve Aby Warburg'un 'ıstırabın hazinesi' kavramıyla bağıntılı olarak ele alınır. Norfolk'un fotoğraflarında, zaman bağlamında Mikail Bakhtin'in *kronotop* terimi ile mekan kavramının görsel karşılıklarının nasıl oluştuğunun işaretleri üzerinde durulur. Gelişmiş ülkelerin çağdaş şehir peyzajlarına benzemeyen Afganistan manzarası Modernist tasarımın negatif imgesi olarak karşımıza çıkar.

Dilin kendisi kategorisinde ise olmayan nesne aracılığı ile görsel anlatının bir karşılığı olarak Paul Auster'ın 'Kehanet Gecesi' romanında anlatılan 'Tarihsel Koruma Bürosu' imgesi ele alınır. Toplumsal belleğin arşivle ve müze ile olan ilişkisinin sorgulandığı bu imge yoluyla dilin kendisinin kullanıldığı bir yapıt incelemesi denenmiştir. Düşüncenin dil yoluyla görselleştiği mekan bu sefer bir galeri ya da müze değildir; bir kitaptır. Bu çerçevede kitap bir sergileme mekanı olarak ele alınır ve metin bu bağlamda çözümlenmeye çalışılır.

BİRİNCİ BÖLÜM

BELLEĞİN KÜLTÜREL EVRİMİ

1.1 Bellek Kavramı

Günümüzde teknik anlamda, bilgiyi depolayan, saklayan ve geri çağıran dinamik mekanizmalara bellek diyoruz. Yalnızca bir kaydetme yöntemi olmayan belleğin bilgi ile olan sürecinin her aşamasında toplumsal, psikolojik ve tarihsel etkiler söz konusudur. Bu etkiler belleğin iki edimi olan hatırlama ve unutmanın kaynağında yer alır. Hatırlama ve unutma edimleri bireyin ya da grubun dolaylı veya dolaysız olarak katıldıkları bir eylemdir. Neyi hatırladığımız ya da neyi unuttuğumuz konusunda belirli ilkelerin var olduğu inancı, antik dönemden beri düşünürlerin belleğe ve onun edimlerine ilgi duymalarına neden olmuştur. İlk önceleri bilgi kuramı olarak felsefenin, daha sonra duyularımızdan gelen izlenimleri ihtiyaç, beklenti ve hedeflerimiz doğrultusunda değiştirip, dönüştüren bir psikolojik yaşantı olması nedeni ile bilimsel psikolojinin ilgisini çekmiştir. Bilgi ve özne ile olan ilişkisi, kültürel ve psikolojik boyutları ile bellek, sanatların biçim ve anlam üretimlerinde tıpkı zaman gibi etkin bir rol oynar. Farklı yaklaşım ve disiplinlerce ele alınan bellek günümüzde disiplinler arası çalışmaların merkezinde yer alır. Belleğin bu çok boyutluluğu sınıflandırma ve tanımlama zorluklarını da beraberinde getirir. Genel olarak kavramın, objektif olayların gerçek dünyası ile sübjektif olayların algılanan dünyası olarak iki farklı açıdan ele alındığını söyleyebiliriz. Belleğin bu iki tür kültürel kullanımı ve bu iki kullanımı arasındaki ilişki felsefi ve epistemolojik tartışmaların kaynağını oluşturur.

1.2 Belleğin Kültürel Evriminde Üç Durak; Yazı, Matbaa ve Fotoğraf Makinesi

“Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın var oluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlendirme biçimi – bu algılamayı gerçekleştiren araçlar – yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara bağlıdır.”

Walter Benjamin (Tarih Felsefesi Üzerine Tezler)

Değişen duyuş ve düşünüş biçimleri sanatın da yeni ifade biçimleri aramasına neden olmuştur. Bilgi, algı ve varlık meselelerinde karşımıza çıkan bellek değişen tarihsel koşullara bağlı olarak farklı şekillerde konumlandırılmıştır. Teknolojik ve kültürel değişimlerin insan algısında oynadığı rolü takip ederek hem

belleğin hem de sanatın bugün aldığı biçimleri daha rahat değerlendirebiliriz. Bellek düşüncesinde ve sanatın biçimlendirilmesinde en derin kırılma kültürel alanın diğer noktalarında da olduğu gibi son iki yüz yılda gerçekleşmiştir. Fakat bundan önce de bellek düşüncesinin gelişiminde kırılmalar yaşanmıştır. Yazının bulunuşu ve sözel kültürden yazılı olana geçiş insanın bellek ile olan ilişkisindeki ilk kırılma noktasıdır.

"Batı kültürü tarihinde, bellek ile yazı arasında daima yakın bir bağ olmuştur. Latince memoria sözcüğünün iki anlamı vardı: 'Bellek' ve 'hatıra'. İngilizcedeki 'memorial' sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktaydı: 'Hatıra' ve 'yazılı kayıt'. Bu ikilik, insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı vurgular. İlk zamanlardan beri, yani balmumu tabletlerden bu yana, insanın hatırlayışı ve unutuşu, prostetik belleklerden türetilmiş terimlerle tarif edilmiştir."*⁷

Belleğin kökenindeki bu ikilik onu algılayışı da belirlemiştir. Ortaçağ ve Rönesans'ta bellek yazılı kayıt olarak ya da objektif olayların gerçek dünyası olarak görülmüştür. Fakat Antik Yunan'da özellikle Platon'un görüşleri içinde bellek salt bir hatırlama tekniği olarak değil kendine özerk yapısı ile ele alınmıştır. Bu daha sonra da göreceğimiz gibi çağdaş düşünüşün belleğe bakışı ile daha yakındır. Bunun nedenleri, Draaisma'nın değinmediği, Yunancada hatırlama fiilinin iki karşılığının olması olabilir. Paul Ricoeur'un Memory, History, Forgetting kitabının girişinde hatırlamak fiilini Yunanca'daki iki kelimeyle tanımlar; 'mneme' ve 'anamnesis'. Burada mneme bellekle ilgili olana karşılık gelirken, anamnesis anımsamaya karşılık gelir. Mneme 'ne' sorusunu ortaya çıkarırken, anamnesis 'kim' sorusunu ortaya çıkarır. Kimin anımsadığı öznenin deneyimlediğine bağlı olduğu için bir teknik olarak hatırlamadan ayrılır. Hatırlama teknikleri ile ilgili olan mneme'dir. Platon'daki anamnesis kavramı teknik olarak ele alınan mneme'den ayrılrsa da özne üzerinde durmaz. Ne Platon ne Aristoteles ne de diğer Antik düşünürler hatırlayanın kim olduğu meselesi ile ilgilenmemişlerdir. Ricoeur'a göre bu onların daha çok birey ve şehir arasındaki pratik ilişkileri ele almalarına bağlanabilir. Bu ayrım bellek üzerine düşünüş temellerini belirtmek açısından önemlidir. Modern kuramcılardaki bellek anlayışını incelerken tarihsel koşullara bağlı olarak bu ayrımın nasıl ortaya çıktığı görülür.

* Burada bahsedilen prostetik bellek öğrenme ve öğrenilen şeyleri akılda tutabilme yetisi olarak insanı diğer hayvanlardan ayıran özelliktir.

⁷ Draaisma, Douwe, **Bellek Metaforları (Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi)**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s.47

Fransız fenomenolojist Paul Ricoeur, Platon'un Phaidros** diyalogundan yola çıkarak bellek ve tarih ilişkisindeki uyumsuzluğu felsefi bir perspektife oturtur. Yazmak belleğe yardım ederken ilaç görevi mi yoksa zehir görevi mi görür? Platon'un bu diyalogu, Antikitedeki yazılı olan ile hatırlanılan arasındaki ayrımı bugünkü tarih ve bellek tartışmasına taşır. Yazılı olan bilgiyi kalıcı bir formda sakladığı için bir bakıma kür görevi gören tarih, bunu yaparken olayları betimlemede sınırları çizdiği için kesin bir yargı üzerinden hatırlamaya neden olur. Buna karşılık bellek, çok kalıcı olmamakla birlikte geçmişten bazı anların unutulmasını önleyebilir. Tarih, geçmişin doğru belgelenmesi, akıllıca yorumlanması ve kesin bir sonuca bağlanmaya uğraşılması içinde insanlığın anlayışını en iyi şekilde derinleştirebilir. Ama belleğin geçmişin deneyimine bağlı ve geleceğe açık yapısı nedeniyle canlı ve yazıdan da önce ilk kaynak ya da tanık olması belleğin yaratıcı gücünün kaynağıdır.⁸

Belleğin bu yaratıcı gücü Yunan kültürel kimliğinin ve mirasının kaynağı olan Homeros şiirlerinin söylenmesine ve bu kadar etkin olmasına olanak tanımış gibidir. Benzer şekilde Yunan resim ve heykel sanatlarının anlatımcı özelliğinin gelişimi de sözel anlatı geleneğinden beslenmiş olabilir. Belleğin sözel anlatıdaki önemi – hafızaya alma ve saklama konusunda – ve bunun biçimlendirilmesi kültürün oluşturulması ve aktarılması konusunda ciddi ipuçları verir. Jan Assman Kültürel Bellek kitabında, ancak geleneğin akışına dahil olabilen metinlerin, bugüne kalabildiğinden bahseder; *"(...) yazıya geçme ilkesi, süreklilik garantisi değildir. Aksine unutma, yok olma, kaybolma, yılanma ve tozlanma gibi sözel anlatıya yabancı riskleri içermektedir ve bu çoğu kez sürekliliğin kesilmesi anlamına gelmektedir."*⁹

Çağdaş düşünüş Platon'un bilginin yazı ve işaretlerle aktarılmasını olumsuzlamasına benzer bir olumsuzlamayı tarihin aktarılma biçimlerine yöneltir. Assman'ında vurguladığı gibi tarihin ve geleneğin saklanıp korunmasında yazılı anlatıya geçiş kalıcılık ve süreklilik niteliklerini sağlamaya yetmemiştir.

** Phaidros diyalogunda; Sokrates yazıyı icat ederek onu insanlara armağan eden Mısır Tanrısı Thot'u Tanrı Amon'u temsil eden kralla konuşturur. Thot, Kral'a yazının icadından sonra artık Mısırlıların daha bilge olacaklarını ve belleklerinin genişleyeceğini ifade eder. Kral ise Thot'un babası olduğu yazıya abartılı özellikler atfettiğini, oysa insanların yazıya güvenip tembelleşeceklerini, böylece belleklerini kaybedeceklerini söyler.

⁸ Ricoeur, Paul, **Memory History, Forgetting**, trans. by Kathleen Blamey&David Pellauer, The University of Chicago Press, ABD, 2006, s.146 – 147

⁹ Assman, Jan, **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s.41

Antik dönemde sözel kültürde belleğin sanat eserlerinin biçimlendirilmesinde etkin rol oynadığını söyleyebiliriz. Bu dönemde anlatımcı özelliklerin geliştirilmesi, bilginin korunması ve aktarılması açısından önemlidir. Yazının bulunması Antik dönemde ve Ortaçağda tam olarak insan belleğinin bir alternatifi olarak görülmemiştir. Yazılı metin hafızaya yardımcı bir araç niteliği taşır. Hafızanın duyma ve görme ile olan ilişkisi yadsınmaz. Bu nedenle kiliselerle kitaplarda, sözcüklere ve imgelere birlikte yer verilir. Ortaçağ ve Rönesans'ta daha çok belleğin hatırlama teknikleri üzerine durulsa da hatırlama imgeden bağımsız ele alınmaz. Saint Augustinus ve Çiçero'nun bellekle ilişkili bir çok mekan metaforu geliştirdiğini biliyoruz. Bu dönemin düşüncesinde, var olmayan bir mekan olarak bellek, bilgilerin depolanıp saklandığı sonra da geri çağrıldığı bir yerdir.

Bu mekan metaforu daha sonra kitapla birleşir ve bellek olarak kitap metaforu oluşur. Kitap belleğin yeni mekanı olsa da matbaanın bulunması ve kitabın yaygınlaşması uzun zaman almıştır. Kitabın varlığı sözel anlatı geleneğini etkiler ama tam olarak yok etmez. Yazılı metin bilginin aktarımında belleğe yardımcı bir araç olarak görülmüştür. Kitaplardaki resim bolluğunun nedeni hakkında yaygın inanç o dönemde okuma yazma bilmeyenlerin çokluğu üzerinedir. Oysa bu bakış açısı seçkin bir düşünür çevresine hitap eden kitaplardaki imge bolluğunu açıklamakta yetersiz gibidir. Kitaplardaki imge bolluğu daha çok belleğin imge ile olan ilişkisinin göstergesidir. Hatırlama teknikleri belleği bir mekan olarak kurgulayıp içine imgeler yerleştirmeye ve sonra bu imgeleri mekanın içinde dolaşarak hatırlamaya dayanır. Kitaplar bellek mekanları olarak benzer şekilde kelimeler kadar imgelere de yer verir. İmgeler geleneğin ve deneyimin aktarılmasında önemli bir rol oynar. Matbaa tekniklerinin geliştirilmesi ve kitabın yaygınlaşması kitaplardaki imgelerin azalmasında etkili olmuştur. El yazması kitaplardaki özen, ortadan kalkmaya başlamıştır. Yazı ve resim sanatları, basılarak çoğaltılabilen kitaplarda eski etkilerini koruyamamışlardır. Tıpkı Benjamin'in ünlü makalesinde sanat nesnesinin çoğaltılabilirliği ve kült değerini yitirmesi gibi bellek olarak kitapta benzersiz bir şey olmaktan çıkıp kitlesel çapta üretilebilen bir nesneye dönüşür. On yedinci yüzyılda artık kitap iyice yaygınlaşır ve bu dönüşüm kült nesnesi olan kitabı artık geçiciliğin simgesi günlük bir nesne haline getirir. Bellek olarak kitap, on yedinci yüzyıl natüremortlarında bir vanitas simgesi olarak betimlenir. Kitap artık biriciklik özelliğini yitirmiş ve tozlanan, eskiyen, yok olan bir nesneye dönüşmüştür.

On sekizinci yüzyılın sonunda baskı tekniklerinin gelişmesi ve bu sayede yazılı metinlerin iyice yaygınlaşması sonrasında, objektif olayların bilinçli geri çağırımı olarak sınıflandırdığımız bellek şekil değiştirmeye başlar. Matbaa kültüründe, ortak bilginin kolaylıkla ulaşılabilir ve korunabilir olması bellek düşüncesinin ilgisini, salt saklama ve aktarma metotlarından uzaklaştırarak, belleğin örtük, istemsiz geri çağırımlarının incelenmesine kaydırır. Bu sayede bellek düşüncesiyle otobiyografik vicdan muhasebesi bağlaşıklık konular haline gelir. Bu durumun ilk edebiyatta alanında ortaya çıkar. J.J. Rousseau'nun İtirafı ve William Wordsworth'un Prelude'ü kendi kendini tahlil etme türünün ilk örnekleridir.¹⁰ Alman Romantik manzara resminin iki ressamı Carl Gustav Carus ve Caspar Friedrich David yapıtlarında da tutku ve hayallerin yansımalarını görmek mümkündür. Özellikle Friedrich'in resimlerinde izleyici kendi içe bakış deneyimini de yaşar.

Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust gibi yirminci yüzyılın önemli yazarları da iç gözleme dayalı metinler üretirler. Marcel Proust'un Kayıp Zamanın İzinde adlı roman serisi bellek algılayışı ve tanımlayışı bakımında diğerlerinden ayrılır. Proust kitapları boyunca tanımladığı istem dışı belleği yaratıcılığın kaynağı olarak gösterir. Matbaanın yaygınlaşması, seküler literatürün yayılması ve Freud'un 'ben' e ilişkin yaklaşımlarının popülerleşmesi gibi bellek anlayışını değiştiren diğer bir etmen de fotografik görüntünün icadı olmuştur. Fotoğraf imgelerin kalıcı biçimde kaydedilmesini olanaklı kılar.

"Fotoğrafın hiçbir şeyi unutmaması" birçok fotoğraf metaforunun tipik bir dayanağını oluşturur. Görsel temsillerin bir analogisi olarak fotoğraf, anı olarak depolanan şeylerin değişmezliğini özellikle vurgular: Hiçbir şeyi unutmayan, görsel deneyimimizin mükemmel, kalıcı bir kaydını içeren bir belleği ima eder."¹¹

Bu yeni bellek insanın deneyimlerini görsel olarak kaydetmeye ve yeniden üretmeye hazır bir fotoğraf yüzeyidir. Bellek olarak fotoğraf yüzeyi plastik sanatların özellikle de resmin geleneksel estetik değerlerini yeniden sorgulamasına neden olmuştur. Walter Benjamin, Tekniğin Olanakları İle Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı makalesinde, fotoğrafın icadından sonra resmin daha fazla kült nesnesi niteliğini koruyamayacağını üzerinde durur. Kopyalanıp çoğaltılabiliyor olma, sanat yapıtı için imge ve onun temsili sorunsallarını ortaya çıkarırken anın durdurulup yakalanabiliyor olması belleğe olan bakışı değiştirir.

¹⁰ Ed. Horowitz M. Cline, **New Dictionary of the History of Ideas**, Hutton, Patrick H, Gale, MI, 2005, s.1418

¹¹ Draaisma, Douwe, **Bellek Metaforları (Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi)**, Metis Yayınları , İstanbul, 2007, s.166

Günümüzde dijital medyanın olanakları ve yapay belleklerin yaygınlaşması ile bellek algısında oluşan son bir kırılmadan söz edilebilir. Bellek postmodern düşünüşte zaman kavramı ile birlikte önemli bir araştırma konusudur. Bellek algısında oluşan bu son kırılmadan ve postmodern düşünceden bahsetmeden önce belleğin düşün tarihindeki duraklarına bakılarak güncel sanattaki konumu da daha net belirlenebilir.

1.3 Antik Bir Sanat Olarak Bellek: Retorik ve Temsil

Antik Yunan mitolojisinde, belleğin tanrıçası Mnemosyne, Müzlerin, sanatın ve bilimin esin perilerinin annesidir. Bu nedenle diyebiliriz ki, bellek düşüncesi üzerine çalışanlar, belleğin yaratıcı gücünün, insanoğlunun deneyimleri hakkında gerçeğin temsiline imgesel formunu oluşturduğuna inanır. Yaratıcı bir eylem olarak doğayı taklit etmenin bir tarafına belleği diğer tarafına hayal gücünü koyarak, antik bellek düşüncesinin mimesis kavramı üzerine temellendiğini söyleyebiliriz.

Antik dönemde bellek, belirli yer ve zamandaki belirli bir olayın bellekten geri çağırımı olarak retoriğe ilişkin yetenekler içinde değerlendirilir. Dokuz 'müz'den (ilham perisi) biri olan retorik, bugünkü batılı anlayışı biçimlendiren Yunan mitolojisine göre Mnemosyne ve Zeus'un çocuğudur. Retoriği temsil eden 'müz'ün varlığının Mnemosyne'i gerektirmesi gibi hatırlayıp dile getirmek de belleği gerektirir. Bu da bellek sanatı ya da anımsama sanatının kaynağını oluşturur. Bellek üzerine yapılan ilk çalışmalar daha çok belleğin kaynaklarını güçlendirmeye yönelik hatırlama teknikleri üzerinedir.

Bellek Sanatı hakkındaki bilgilerimizi yani modern anlamda hatırlama tekniklerinin entelektüel kullanımını, tarihsel süreç içinde ilk ele alan İngiliz tarihçi Frances A. Yates'tir. Yates'in bakış açısı iki Antik Yunan filozofunun, Platon ve Aristoteles'in fikirleri üzerine temellenir. Bunlar; Platon'nun belleğin aşkın bilginin arka tipi olan yolları açan gücü ve Aristoteles'in belleğin gücünü tanıma ve geri çağırma gibi daha maddi analizlere dayandırdığı bakış açılarıdır. Yates'in kitabı bugün bellek düşüncesi üzerine geliştirilen yaklaşımlarda temel kaynaklardan biridir.¹²

¹² Ed. Horowitz M. Cline, **New Dictionary of the History of Ideas**, Hutton, Patrick H, Gale, MI, 2005, s.1418

Platon Timanios diyalogunun sonunda tek bir dünyanın var olduğunu belirtir. Bu dünya yetkin bir dünyadır. Anlaşılabilir bir modelden yola çıkılarak kurulan dünya insan zekasının ürünüdür ve aynı zamanda evrendir. Platon'a göre,

*"Resim ya da görüntü yola çıkılan modele benzer, ancak ona özdeş değildir, onun taklididir. İki tür varlık vardır: sürekli olarak kendini dönüştüren, bu anlamda hiçbir zaman kendisi olmayan varlıklarla ebedi olarak hep kendisi olarak kalıp hiç değişmeyen varlıklar. Bir görüntü olarak dünya, zekanın ürünüdür.(...) Model asla değişmeyendir. Kavranabilen dünya ise idealara bütünüyle uygun değildir, ancak olabildiği kadar uygundur. (...)Görüntü modele yaklaştıkça hem yetkinliğe hem de kutsallığa da yaklaşmış olur."*¹³

Burada tanrıların özelliklerine bağlı olarak yani onların değişmezliklerine göre yaratılan kainat ve insanlar kısmen onların özelliklerini taşımak durumundadır. Yunan düşüncesinin kaynağında olan kainatın sabit düzeni fikri ile mutlak bir değişimin varlığını kabul eden görüşünü, Platon zamanı değişmeyen bir değişken olarak belirterek uzlaştırmaya çalışmıştır. Platon'a göre önce gökyüzü yaratılmış, sonra gökyüzü kendi nesnelere, günleri, geceleri ve yılları yani zamanın birimlerini temsil etmeye başlamıştır.¹⁴ Platon'un zaman tarifi ve idealar dünyası sanatsal taklidi belirlemiştir. Platon'a göre sanat, idea'lara katılmak, onlardan pay almak suretiyle daha önceden kazanılmış olan bilgilerin anımsanması yoluyla yapılan bir keşiftir.

Platon'un metafiziğinde öğrenmenin aslında anımsama olduğu tezi savunulur. *"(...)Duyu algısı sadece duyuların kısa ömürlü uydurmalarını ortaya çıkarırken, bellek olanı – Sokrates'in Phaidon'da öne sürdüğü gibi, orijinalin kopyaları olarak atıfta bulunduğumuz iyi, güzel vb. bütün duyu algısı nesnelere-ebediye anımsar."*¹⁵ Anımsama aslında var olan bilginin bilinç düzeyine çıkması olarak tanımlanmıştır. Bu durumda hiçbir zaman kaybolmayan belleğimizde duran bir gerçeklikten söz edilebilir. Platon'un felsefesinde anamnesis, *"belleği eğitmeye dönük bir teknik değildir, bilinen şey, olgu ya da yerleri anımsamak için kullanılan bir teknik değildir. Daha ziyade, bir tür zihinsel ebelik olarak kabul edilebilecek, anlamlı sorular sorup yanıtlar bulmayı sağlayan diyalektik bir sanattır."*¹⁶ Platon'a göre zihnimize zaten var olan bilgilerin bilinç düzeyine çıkması tekil ve somut şeylerden bağımsız gerçek bilgi nesnelere anımsamaktır.

¹³ Çağla, Cengiz, **Bellek Üstüne Düşünmek**, Cogito, Sayı: 50, Bahar – 2007, Yapı Kredi Yayınları, s.218

¹⁴ **A.g.k.**, s.218

¹⁵ Barash, Jeffrey A, **Belleğin Kaynakları**, Cogito, Sayı: 50, Bahar – 2007, Yapı Kredi Yayınları, s.14

¹⁶ Çağla, Cengiz, **Bellek Üstüne Düşünmek**, Cogito, Sayı: 50, Bahar – 2007, Yapı Kredi Yayınları, s.219

Platon'un sitedeki sanatçıları basit taklitçiler olarak küçümsemesinin altında aslında onların hakikatin kılavuzluk ettiği yolu bulmak amacı ile başvuru ve giderek netleşen bir tür metot veya araştırma yöntemi ortaya koymadıkları düşüncesi yatar. Mutlak olanın asla görünür kılınmadığı ama belli belirsiz bir biçimde mutlak'a işaret eden bir sanat pratiğini ortaya koymanın gerekliliğinden bahseder. France Fagaro'nun da ifade ettiği gibi Platoncu anlayışa göre sanat; *"imgenin içersinde onu bir kopya değil de bir imge yapan farklılığın fark edilmemesine ve sonuç olarak imgenin, sadece imgesi olduğu nesne sanılmasına dayanan bir illüzyon olan rüyadaki halüsinasyon gibi olamamadır."*¹⁷

Burada imgelem ve bellek arasında bir paralellikten söz etmek mümkündür. Bir nesneyi o nesne olmaksızın tasarımla yetisi olarak imgelem; tasarımı kendisi yaratarak – Platon'a göre bu nesnesi olmayı anımsama olabilir – yaratıcı ya da anlakta önceden bulunan tasarımları anımsayarak yansıtıcı olabilir. Olmayan nesnenin temsilinin sunulduğu olarak Platon'un mağarasında gerçeklik ve onun görüntüleri meselesi sanattın temel problemlerinden birine karşılık gelir. Janet Coleman *'uçuşan gölgeler evreninde'*, gölgelere güvenen mağara sakinlerinin *'unutkanlık'* içinde kaldığını söylerken bu noktaya dikkat çekmek ister gibidir.¹⁸ Gerçeğin temsili ile anımsanan gerçeklik imgelem ve bellek arasındaki ilişkinin kesiştiği yeri belirtir.

Antik Yunan felsefesinin diğer kaynağı Aristoteles'in görüşlerine bakmak anımsama teknikleri üzerine yapılan Ortaçağ'a ve Rönesans'a hakim olan bellek anlayışını kavramak açısından yararlı olabilir. Aristoteles, Platon'dan farklı olarak duyu algısından türetilmiş imgelerle anımsamanın ortaya çıktığı söyler. Böyle bir anımsama duyu deneyimi ile sınırlıdır. Bu anlakta önceden bulunan tasarımları anımsayarak yansıtıcı olan imgeleme benzeyen bir bellek kavrayışıdır. Aristotelesçi felsefede *"anlık bile nesnelere için duyu deneyimine bağlıdır."*¹⁹ Ölümsüz idelere değil de duyu algısına dayanan anımsama fikri ile Aristoteles'in yaklaşımı Platoncu geleneğin anımsamaya atfettiği özerkliği sorgular. *"Aristoteles için bellek/anımsama tarafından kullanılan imgeler, imgelemin imgeleri gibi, algısal imgelerin daha zayıf kopyalarıdır."*²⁰ Çünkü bu görüşe göre algılamak için öncelikle bir nesneye

¹⁷ Fagaro, France, **Sanat**, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, s.48

¹⁸ A.g.k. s.220

¹⁹ Barash, Jeffrey A, **Belleğin Kaynakları**, Cogito, Sayı: 50, Bahar – 2007, Yapı Kredi Yayınları, s.15

²⁰ A.g.k. s.16

ihtiyacımız vardır. Algımızın kaynağı geçmişte kalan bir nesne ya da şeydir. Bu nesne ya da şeyi “*eikon (imaj, görüntü) formunda da hatırlasak, bir nedensellik mantığı içinde o şeye gönderme yaparız.*”²¹ Bu türden bir anımsama bilinçli bir araştırma sürecine girer. Algılama dediğimiz şeye gönderme yapan görüntü olarak anımsama ve düşüncelerin bir araya getirilmesi yani zekanın işletilmesi yoluyla ortaya çıkan anımsama olarak iki farklı biçimde anımsamayı gündeme getirir. Bu durumda anımsama tek başına algılama ya da kavramlaştırma değildir. Zamanın akışı içinde anımsama algılama ve kavramlaştırma süreçleri ile bağlantılı bir ruh hali olarak karşımıza çıkar. Şimdiki zamanda gerçekleşen olaylar için algılama, öngörülen şeyler için gelecek dersek geçmişte bellek olur. Aristoteles’in ifadesi ile;

*“Bellekten söz ederken, sadece geçmişte olanlarla ilgili olarak söz edilebilir. Şimdikinden söz eden bir kimse (yani mesela belirli bir beyaz nesne gördüğü anda) ne algıladığı nesnenin belleğinde olduğunu söyleyecektir, ne de onu incelediği ve düşündüğü anda bir düşünme nesnesinden: Şimdi’den söz ederken nesneyi algıladığını ve bildiğini. Ancak somut nesnelere olmaksızın bilgi ve algı varsa, o takdirde bellekten söz edilir: Şimdi’den söz ederken öğrendiği ya da incelemeye aldığı şey hakkında konuşacak, diğerinde ise işitilmiş, görülmüş vb. şeyler hakkında. Bellek etkinleştğinde insan kendi kendine her zaman der ya: ‘Bunu daha önce işittim, gördüm, düşündüm.’ Yani bellek ne algı, ne de varsayımdır, tersine birinin ya da diğerinin zaman geçtikten sonra ortaya çıkan garip bir modifikasyonudur.”*²²

Aristoteles’in sanat anlayışı da bellek anlayışı gibi zihinle bağ kurma açısından rasyonalisttir. Mimesis, gerçeklik ve tinsellik alanında söz konusudur. Bu alan hayal gücüyle kavranabilir ve ‘olanak’ kategorisi ile ilgilidir. Zorunluluğun egemen olduğu realite kategorisi ile olasılığın egemen olduğu olanak kategorisi ‘Mimesis’ de birleşirler. Bu bakımdan sanat, gerçeklikten daha fazla bir şeydir, onun aşılmasıdır; realite ve ideal olanın sentezi haline gelir. Sanatı bir örnek olarak gören Aristoteles resmettiği üzümlerle kuşları kandıran Zeuxis’e atıfta bulunarak ressamın tasvir ettiği gibi insanların var olmasının imkansız olduğunu çünkü ressamın bu insanları olduklarından daha iyi tasvir ettiğini söyler ve örnek görevi görmesi gereken şeyin olandan daha iyi olması gerektiğini belirtir.²³

Antik Yunan’ın bu iki filozofunun bellek konusunu ele alışları sonraki dönemin düşün tarihinde belleğin ele alınışına kaynaklık etmiştir. Roma retorik geleneğinde Çıçero bir anımsama sanatının kurallarını belirlemeye çalışmıştır.

²¹ Çağla, Cengiz, **Bellek Üstüne Düşünmek**, Cogito, Sayı: 50, Bahar – 2007, Yapı Kredi Yayınları, s.221

²² **A.g.k.** s. 222, b.k.z. Aristoteles, Fizik, Çev. S.Babür, ikinci baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.191, 219a22 – 219b.

²³ Fagaro, France, **Sanat**, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, s.51 – Aristoteles, Retorik, 1461b9

Anımsama daha çok yerleri ve görüntüleri belleğe kaydetme olarak ele alınmıştır. Çiçero'da anlatılan şair Simonides'in öyküsü kültürel mnemo tekniğın ortaya çıkış efsanesidir. Bir tören salonunun yıkılmasından kurtulan tek kişi olarak Simonides kazadan önce kimin nerde oturduğunu hafızasına yazmıştır. Yaşamlarını yitiren ve tanınmayacak hale gelen bu kişilerin kim olduğunu yerleri ve görüntüleri birleştirerek söyleyebilir. Bu öyküde anlatılan hatırlamanın mekanlaştırılmasıdır. Bellek sanatı tüm bilgileri hayali bir mekana yerleştirmeyi ve daha sonra mekanı gözünün önünde canlandırarak, kaydettiği bilgilere ulaşmayı başarır.²⁴ Bilinen ilk tarih felsefecisi Augustinus'ta *hafızanın tarlaları ve geniş saraylarından* bahseder. "*Her bellek tekniğinin ilk aracı mekanlaştırmadır.*"²⁵ Bellek sanatı hafızanın güçlendirilmesi tekniği olarak mekanlaştırarak hatırlar. Frances Yates'in Bellek Sanatı kitabında ele aldığı Batı bellek sanatı da bu araca dayanır. Bu nedenle bellek metaforları içinde mekanla ilişkili olanları çoktur. Saraylar, binalar, depolar, mağaralar, koridorlar, odalar 'hiçbir yer olmayan bir iç yer' olarak belleği işaret etmekte kullanılır.

1.4 Belleğın Son İki Yüz Yılı: Tekniğın Olanakları İle Yeniden Üretilbildiği Çağda Bellek

Belleğın kültürel evriminde ikinci kırılma noktası olarak tanımladığımız matbaa teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla modern çağın entelektüel sınıfı için bellek bir anlamda tekrar ele geçirilmesidir. Saklama ve koruma basamakları güvence altına alınan bellek, artık bellek sanatının tekniklerinden ayrı olarak da ele alınabilirdi. On sekizinci yüzyılın sonunda belleğın psikolojinin de etkisi ile analiz yöntemleri ile birlikte anılmaya başlandığından bahsetmiştik. On dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın icadı başka bir değışimin habercisiydi. Görsel anıların kaydedilebilirliğı bellek için tümüyle yeni bir durumdur.

On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan sanayi devriminin kültürel anlamda derin bir kırılmanın tetikleyicisi olduğunu söyleyebiliriz. Bellek bu dönemden sonra iki yüzyıl boyunca yeni bir sürece girdi. Bu dönemden itibaren bellek iki biçimde korundu ve tanımlandı; Birincisi beden merkezli, devam eden bir süreç olarak

²⁴ Assman, Jan, **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s.213

²⁵ **A.g.k.**, s.62

ikincisi objektif ve nesnelleştirilmiş, arşiv, kütüphane veya müze tarafından kurumsallaştırılmış olarak.

Platon'da Aristoteles'te hatta diğer Antik düşünürlerde bellek meselesinde kimin hatırladığı birincil soru değildir. Daha önce bahsettiğimiz gibi Yunanca hatırlama fiillerinden birinin buna olanak tanır. Her ne kadar Platon belleğe bir özerlik vermiş olsa da anımsayan özneyi tam olarak belirtmemiştir. Çünkü bireyin site ile olan ilişkisinde uygulama daha öncelikliydi. Belleğin edimlerinden biri olan hatırlama sanayi devriminden sonra birey ve toplum açısından ayrı ayrı ele alınacaktır. Yirminci yüzyılda belleğin merkezi rolüne dikkat çeken iki kuramcı olmuştur. Bunlardan biri kolektif bellek üzerinde duran Maurice Halbwachs diğeri de süre ve belleğin özdeşliğini savunan Henri Bergson'dur.

Bergson, doğal dünyayı devamlılığın ve akışın karakterize ettiğini ve bizim onu deneyimlediğimizi savundu. Modern bilim, canlılığın yapısını kavramada çektiği zorluklar nedeni ile onu daha kolay inceleyebileceği küçük parçalara ayırmaya çalıştı. Bergson bu türden bilimsel yaklaşımı fotoğraf ve filmi model göstererek tanımladı. Bilinç, tıpkı fotoğraf makinesi gibi devam eden hareketten kareler alır. Biçim, öz ve değişimin yasalarını bu donmuş kareler üzerine temellendirir. Doğal dünyanın bu görüntüleri düzenlenmiş, soyut zaman anlayışı boyunca hareket ettirilerek devamlılığın illüzyonunu kazanır. Böyle bir modelde, film karelerinde olduğu gibi gelecekte geçmişe doğru boş özdeş bir an, diğerini takip eder. Bergson'un analogisinde zaman canlı, akan, dinamik bir şeydir. Nesnel değildir, bütünlüklüdür ve matematikselleştirilemez. Genel zaman anlayışı zamanı soyut, çizgisel ve homojen içi boş bir şey olarak kavrar. Böyle bir kavrayışta zamanın her bir uğrağı birbirinden ayrı bir öge olarak kavranır ve temsil edilebilir. Bergson'un genel zaman kavrayışına model olarak fotoğraf ve sinemayı göstermesi bu sebeptendir. Bergson kendimizi zamanın dışından çok içine oturtmamız gerektiğini, düşünmekten ziyade yaşamamız gerektiğini ileri sürer. Bergson felsefesinde zaman ve beden birbirine bağlıdır. *"Herhangi bir şeyin yaşadığı yerde zaman da kaydedilir"*²⁶ diyen Bergson canlılığı ve hareketi bir tek kareye indirgeyen deneyim anlayışına panzehir olarak belleği öne sürer.

²⁶ Game, Ann, **Toplumsalın Sökümü (Yapı bozumcu Bir Sosyolojiye Doğru)**, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.140- Henri Bergson, Yaratıcı Tekamül, 1913, s.17.

Bergson için bellek, beyin ya da Freud'un bilinçdışı gibi ayrı bir yerde depolanmaz. Bunun yerine Bergson'un felsefesinde maddi evren büyük, imgelerin aralıksız aktığı, maddenin ve belleğin bir parçası olduğu yerdir. Madde bir imgeler bütünüdür. İmgeler aracılığı ile Bergson, maddi olmayan temsili veya maddi olan 'şey'den daha az bir algıyı anlatır. Beden bu etkinliğin merkezindeki bir imge ve beyin bu hareketin genişlemiş akışında basit bir aralıktır.²⁷

*"Beynin etki tepki arasında açtığı aralık sayesinde, algılayan varlık algıladığı maddi nesneden ve ondan yayılan etkinlikten yalnızca kendisini ilgilendiren kısmı alıkoymayı başarır. (...) Nesnenin kendisi virtüel saf bir algıyla özdeşleşirken, bizim gerçek algımız, bizi ilgilendirmeyen kısmını çıkardığı nesneyle örtüşür."*²⁸

Algılama bizi doğrudan maddeyle buluşturur. Bu nedenle subjektif veya psikolojik değildir, algılanan nesneyle örtüşür. Beyin herhangi bir hareketi daha büyük veya daha az miktarda, bir tepki, duygulanım ya da hatıra üreterek genişletir. Beynin açtığı aralığı dolduran belleğin anımsamaları, anları birbirine bağlar ve geçmişi şimdiye dahil eder.

Geçmiş 'şimdi' olduktan sonra geçmiş olarak kurulmaz ya da kendisine göre geçmiş olduğu şimdiki anın şimdisi tarafından da yeniden kurulmaz. Bergson'da şimdinin ve geçmişin eş zamanlılığı fikrini Deleuze "geçmiş, olmuş olduğu şimdiyle bir arada var olmakla kalmaz; ama (şimdi geçerken) geçmiş kendinde saklı durduğuna göre, her şimdiyle bir arada var olan, tamamıyla bütün bir geçmiş, bütün geçmişimizdir"²⁹ diye açıklar. Bergson'a göre kendimizi geçmişe yerleştiremediğimiz sürece geçmişe ulaşamayız. Platon'da geçmişin saf varlığını, kendinde olan varlığını olumlar. Proust'ta geçmişin kendinde varlığını, bir tür saf geçmişi kabul eder ve bunun zamanın iki anındaki rastlaşma ile deneyimlenebileceğini söyler. Proust'ta yaratıcı imgelemin kaynağı istemsiz bellek fikri buradan gelir. Oysa Bergson'a göre saf anı ya da geçmiş yaşantının alanına dahil değildir. Ona göre paramnezi durumunda bile bir anı – imgeyi yaşarız.³⁰ Bergson'da geçmiş ve şimdi, anı ve algı çiftleri genel anlayıştan ayrılarak geçmişten şimdiye, anıdan algıya gider. Algı asla nesne ile tek başına bir temasa girmez. Anı – imgeler algıyı yorumlayarak tamamlarlar.

²⁷ Bergson, Henri, **Madde ve Bellek**, çev. Işık Ergüden, Dost Kitapevi, Ankara, 2007, s.16 – 17

²⁸ Deleuze, Gilles, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.59

²⁹ **A.g.k.** s.90

³⁰ **A.g.k.** s.90

Bergson gibi Freud'da 'geçmiş'in muhafaza edildiğinden bahseder. Ama bu geçmiş Bergson'da olduğu gibi mevcudiyet olarak geçmiş değildir. Freud'da saklanan ve korunan bilinçdışı ve bellek izleridir. Hiçbir şey geçmişte kalmış ya da unutulmuş değildir. Freud'un bellek izlerinden neyi kastettiğini psişik aygıt ilişkisi şemasından kavrayabiliriz. Bu şemanın bir ucunda duyumsal nokta diğer ucunda da motor nokta yer alır. Duyumsal nokta iç ve dış uyaranları alır. Motor noktada ise canlandırmalar ve enerji boşaltımları gerçekleşir. Psişik süreçler duyumsal noktadan yani algıdan motor noktaya doğru yol alır. Algılar bellek izleri olarak bellek sistemlerinde kaydedilen izler bırakır. Algı sistemi izleri muhafaza edemez. Çünkü bu yeni uyarımları algılama kapasitesini sınırlayacaktır. Alımlama kapasitesi ve belleğin izlerini muhafaza etme, birbirini karşılıklı olarak dışlar. Bu durumda bilinç alımlama sisteminde ortaya çıkar. Anılar bilinçdışı olurlar ve tüm etkinliklerini bu bilinçdışı halde gerçekleştirirler.³¹

Freud'un anı izlerinin, bilinçli hale gelme olgusu ile hiçbir ilgisinin olmadığı aslında anı izlerinin en güçlü ve en dayanıklı hallerine kendilerini geride bırakan sürecin bilinçli bir süreç olmadığı zaman kavuştukları iddiası Bergson ve Proust'un bellek kavrayışlarına benzer. Freud'un bilinç ve bellek arasında yaptığı ayırım Proust'taki istemli ve istem dışı bellek arasında yapılan ayırımla örtüşür. Bergson'un tasavvur belleği ve sürenin cisimleşmiş belleği de benzer bir ayırım içerir. Benjamin bunu Bergson'daki saf belleğin (tasavvur belleği) Proust'ta istem dışı belleğe dönüşmesi olarak açıklar.³² Ama daha önce de belirttiğimiz gibi Bergson'a göre saf geçmiş yaşam bölgesinde yer almaz ve Proust'taki gibi deneyimlenemez.

Freud'da anımsama ya da bilince çıkarma bir dışsallaştırma biçimidir. Bilincin dıştan gelen uyarıcılara karşı yaptığı gibi anı bilinçte yer aldığı da bilinç koruyucu kalkan görevini üstlenir. Böylelikle anılar bilinçli hale geldiklerinde duyumsal niteliklerini yitirirler. Psikanaliz yoluyla belli duygulanımlar bilince çıkarılarak bilinçdışı anılardan kurtulma sağlanabilir. Benzer şekilde Bergson'da duygulanım halleri ile bunların temsillerini birbirinden ayırarak geçmişe ait temsillerin duygulanımdan yoksun olduğunu söyler. Freud'un bilinç düzeyine çıkmış bilinç dışı anıları ile Bergson'un geçmişe ait temsilleri yani anı – imgeleri benzer

³¹ Game, Ann, **Toplumsalın Sökümü (Yapı bozumcu Bir Sosyolojiye Doğru)**, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.140 - Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, 1913,s.154 – 155

³² Benjamin, Walter, **Pasajlar - Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.205

şekilde duygulanımdan yoksunken Freud'da bilinçten ayrılan belleğiyle Benjamin'in istem dışı belleği duygulanımsaldır.

Benjamin'in istemli ve istem dışı bellek kategorileri Freud'un bilinç ve bilinçdışı teorisiyle uyuşur. Madlen'in tadının artık ikonlaşmış sahnesi istemsiz belleğe en iyi örneklendirmedir. Proust'un anlatıcısı Marcel'in Combray'daki çocukluğunu hatırlama çabası ve başarısızlığı, çaya batırılıp ıslanmış madlen kekinden bir parça almasıyla değişir. Kekten aldığı bir parça onu bütün günlük sıkıntılarından uzaklaştırarak aşla aynı yöntemle benzettiği benliğini değerli bir özle doldurur. Önce bu yaşadığı deneyimin kaynağını anlayamaz. Daha sonra çocukluğunda Combray'da pazar sabahları halasına günaydın demeye gittiğinde, halasının ıhlamura batırıp verdiği bir parça madlen kekinin kokusu ve tadı o akşam tiyatrodan eve döndüğünde çayına batırdığı madlen kekinin tadı ve kokusu ile birleşir. Sonra madlenin kokusu ve tadı Combray'daki çocukluğunun görüntülerini sarar. Bu mutlu an Proust'un hayal gücü ve duyumu ile birleşerek onu yaşadığı deneyime döndürür. Benjamin'in de istem dışı belleği geçici bir bütünlük ve zevk tecrübesi olarak tanımlar. Nesnenin tadının ya da kokusunun yaşattığı şok anı geçmişini hatırlama gayretinden bağımsız kendiliğinden geçmişin ortaya çıkışını sağlar. Oysa istemli bellek hem Benjamin hem de Proust için sıkıcı ve cansız bir biriktirme (saklama) uygulamasıdır. Çünkü geçmiş zihnin hakimiyet alanının ve kavrayış gücünün dışında bir yerdedir. İstemli bellek bu geçmişe ulaşamaz.

İstemli bellek, hatıranın bilinçten geçerek ve belirli bir zaman dilimi içinde canlılığını yitirmesidir. Bu zekanın tekdüze belleğidir. Proust istemli belleğin etkisini bir fotoğraf albümünün sayfalarını çevirmeye benzetmiştir. Sunduğu malzemede geçmişe ait bir şey bulunmamaktadır. Proust'a göre bu fotoğraf albümünde görebileceğimiz tek şey kaygılarımızın ve oportünizminizin bulanık ve tekdüze yansımasıdır.³³ Bergson'un bahsettiği geçmişin kendi içindeki varlığı Proust'taki istemli bellekte bulunmaz. Buna karşılık Proust'ta istem dışı bellek geçmişin kendi içindeki varlığına ulaşmanın bir yoludur. Proust'un geçmişin kendi içindeki varlığını kabullenışı Bergsoncu bir bellek anlayışına işaret ederken, istem dışı belleğin macerası olarak hakikati arayışı Platoncu bir felsefenin ip uçlarını verir. Öğrenmek anımsamaktır. Hakikat kendini sunmaz ama ele verir ve aynı şekilde istenmiş değildir istem dışıdır.

³³ Beckett, Samuel, **Proust**, çev.Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s.37

İstem dışı bellek iki duygulanım iki an arasındaki benzerliği temel alır. Ama daha çok bizi iki anda ya da iki duygulanımda birden olan bir özdeşliğe gönderir. İstem dışı bellek bağlamı içselleştirerek şimdiki duygulanımdan ayrılmaz kılar. Madlen'in tadı Combray'ı kuşatır. Şimdiki duygulanımda Combray tekrar ortaya çıkar. Combray'ın geçmiş duygulanımdan farklılığı şimdiki duygulanımda içselleşir. Deleuze bu durumu istem dışı bellekte temel olan şeyin benzerlik ya da özdeşlik değil içselleştirilmiş içkin farklılık olarak tanımlar. İki farklı nesneyi (Madlen ve Combray) farklı nitelikleriyle alıp, biriyle diğerinin kuşatılması ve ilişkilerinin içsel bir şeye dönüştürülmesinden ötürü anımsamayı sanata benzetir.³⁴

Kısaca hatırlama bir tekrar ele geçirme değildir ama yaratıcı, yapıcı bir süreçtir. Proust istemli anıların içerikleri tarafından yapılandırıldığına farkına varır. Ama istemsiz anıların bize gerçek yorumun önemli bir rol oynamadığı önceki bir deneyimin yeniden örneklemek için deliller verdiğiğine inanır. Böylece sanat çalışmaları inşa edilmiş görüntüler olarak istemsiz belleğin anımsamalarından beslenir.

Proust'un istem dışı belleği birçok açıdan izole edilmiş bireyin – ki bu çağdaş bireyin durumuna karşılık gelir – geçmişinin dökümüne hizmet eder. Benjamin'e göre bireysel deneyimin ya da geçmişin belli içerikleri kolektif olanla örtüşür. Benjamin bu örtüşmeyi kültürler ile açıklar. Benjamin'e göre "*kültler, belli dönemlerde anımsamayı kışkırtmışlar ve bir yaşam boyunca anımsamanın araçları olarak kalmışlardır.*"³⁵ Benjamin, Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı adlı yazısında sanat eserinin nasıl kült değerini yitirdiğinden bahseder.

Sanat eserini tekniğin olanağı ile çoğaltılabilirliği, kitlenin ya da izleyicinin sanatla olan ilişkisini değiştirir. Bu ilişki hem bellek hem de sanat nesnesi açısından gerçekleşir. Anımsamanın aracı olan kült olma niteliği artık sanat nesnesindeki mevcudiyetini yitirmiştir. Belleğin kırılma noktalarından biri olan fotoğrafın icadı sanat nesnesinin geleneksel estetik değerleri açısından da yeni problemlerin ortaya çıkışına neden olur.

³⁴ Deleuze, Gilles, **Proust ve Göstergeler**, çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yayınevi, 2004, İstanbul, s.66 – 67

³⁵ Benjamin, Walter, **Pasajlar- Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.207

Fotoğraf ilk önce resme öykünerek peyzaj, portre ve ölü doğayı konu edinmiştir. Her ne kadar ilk çekilen fotoğraf peyzaj* olsa da erken dönem fotoğrafın kullanımında yaygın olarak portrenin odak noktası oluşturduğu görülür. Benjamin bunu kült değerini yitiren sanat nesnesinin son bir direnişi olarak görür. Uzaktaki ya da ölmüş olan yakınlarının anılarını canlı tutma çabası kült değer için son bir sığınaktır. Benjamin'in aura olarak adlandırdığı öge bu eski fotoğraflarda portre yoluyla son kez var olmaktadır. Ama sonra insan fotoğraftan çekildiği andan itibaren sanat nesnesinin kült değerinin önüne sergilenme değerinin geçtiğini belirtir.³⁶

İnsana yer vermeyen bakış açılarında çekilen fotoğraflar ve Benjamin'in vurguladığı sergilenme değerinin önem kazanması izleyicinin alımlamasına müdahale eder. Artık izleyici yapıta uzanan bir yolu duyumsamayı, belli bir doğrultudan alımlamanın zorunluluğunu hisseder. Fotoğrafın geleneksel estetik anlayışının karşısına çıkardığı güçlükler, sanatın işlevsel olarak bir değişime uğramasına neden olmuştur. Benzer biçimde sinemanın ortaya çıkışı da geleneksel estetik anlayışını zorlayan problemler doğurdu. İzleyicinin oyuncu ile kurduğu ilişki artık tiyatrodan farklı idi. Benjamin bu konuda da bir aygıt yoluyla ulaşan sinema sanatçısının edimine artık izleyicinin bütünsellik niteliğinde saygı gösterme zorunluluğunun ortadan kalktığından bahseder. İzleyicide böyle bir anlayışın yerleşmesi sanat eseri başından sonuna bir bütünsellik içinde deneyimlemenin ortadan kalkması ilerleyen süreçte sanatın geçireceği değişimlerde belirleyici olmuştur. Aynı şekilde oyuncu da artık izleyicisi ile ilişki içine girememektedir. Bu durumda izleyici sanat nesnesine karşı kült değerler karşısında takınacağı tutumdan farklı bir tutum takınmaktadır. Artık izleyici yarı uzman niteliği kazanmıştır. Bu da Benjamin'e göre eseri '*kamunun ortak varlığına*' dönüştürür.³⁷

Roland Barthes'a göre fotoğraf yalnızca bir kez olmuş bir olayı sonsuza dek kopyalar ve "*var oluş açısından yinelenemeyecek olanı yineler.*"³⁸ Fotoğrafta anın yaşandığı zamanla anın aktarıldığı, dile getirildiği an arasındaki yarıktan söz edilemediği için istemsiz bellekten çok istemli belleğin ürünü gibidir. Fotoğraf anı- imgeyi dondurarak zamandan çekip alır. Bu nedenle fotoğrafın gerçekliğine olan

* Nicephore Niepce'nin 1826 tarihli penceren çekilmiş Paris görüntüsü fotoğrafı.

³⁶ Benjamin, Walter, **Pasajlar- Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.60

³⁷ **A.g.k.** s. 63-67

³⁸ Barthes, Roland, **Camera Lucida**, çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000, s. 18

inanç güçlüdür. Ama fotoğraf imal edilebilir, manipüle edilebilir. Özellikle günümüzde fotoğraf müdahale teknikleri ve dijital fotoğrafın olanakları ile manipülasyon yapabilme olanaklılığı kitlelere yayılmıştır. Bu da belleğin görüntüsü olarak fotoğrafa olan inançta bir çatlama meydana getirir gibidir. Yine de belgenin gerçekliğine – hem yazılı hem de görsel – olan yerleşik alışkanlığımız hakimiyetini sürdürür. İkinci bölümde ele alınan Michael Blum'un projesi, izleyicinin yerleşik alışkanlığından ve belgenin imal edilmesi, manipüle edilmesi arasında doğan karşıtlıktan beslenir. Sanatçı fotoğrafın ve yazılı belgenin olanaklarını kullanarak, belgenin tanık özelliğini sorgular.

Fotoğraf, tarihin akışından anları çeker, çıkarır. Geçmişten şimdiye bir akışı kesintiye uğratarak dondurulan an, nesnenin biçiminde sabitlenir. Ama geçmişin bilgisi hem nesnede hem de şimdi onu alılmayan da karşılıklı olarak kurulur. Geçmiş ile şimdi arasındaki bu türden gruplaşmalar Benjamin'de "diyalektik görüntüler" olarak adlandırılır.³⁹ Benjamin diyalektik görüntüler kavramını tarih anlayışında kullanmıştır. Benjamin diyalektik görüntüleri kolektif bilinçaltındaki idealler ve düşsel görüntüler olarak saptamıştır; bunu bilinçaltının "*itici gücünü Yeni'den alan görüntüsel imgeleminin en eski geçmişe atıf yapması*" olarak öngörmüştür.⁴⁰ Geçmiş nasıl olduysa öyle bilmek değil, bir anıyı ele geçirmek olarak yorumlar.

Auranın yok oluşu Benjamin'e göre zaman içinde yavaş yavaş meydana gelir. Üretim gücünün ve teknolojik ilerlemenin bir sonucu olarak da bir süre sonra bunun tümünden gerçekleşeceğini söyler. Benzer şekilde modern dünyada deneyimin değerinin düşmesi ile istem dışı belleğin de benzer bir kadere sahip olduğu vurgular.

19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başında fotoğraf teknolojisinin gelişimi ve auranın yok oluşu kimi kaygılar meydana getirdi. Fotoğrafın, sinemanın, müze ve arşivin, objektif, uzamsal ve resimsel tavırları hikaye anlatıcılığı ve tarih yazıncılığının öykücü tavırlarının yerini aldı. Stephen Kern belleğin bu türden yeni biçimlerini ikincil bellek deneyimleri olarak adlandırdı. Marksist yazarlar belleğin bu yeni formlarının kapital ve ideoloji tarafından sokulabileceği potansiyel konusunda uyardı. Lukacs, Kracauer, Adorno ve sonra Jameson ve Baudrillard kapitalizmin

³⁹ B.k.z. Bu tanımlama için Benjamin'in Pasajlar kitabının içinde Ahmet Cemal'in yazdığı çevirmenin notu bölümü.

⁴⁰ Benjamin, Walter, **Pasajlar- Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.32

unutkanlığı bağlamında bellek meselesini ele aldılar. Her biri Benjamin'in teknolojik ütopyacı anlayışını reddetti ve teknolojik ilerlemenin getirdiği insan dışılığına dikkati çekti. Kracauer 1920'de fotografik kayıtlar yığın toplamının belleğin setlerinin çatlattığını ve bellek teknolojilerin bireyler için yarasız olduğunu yazdı. Adorno belleğin makineye transferini başka türlü bir canlandırma örneğiyle sundu. Benjamin'e yazdığı mektupta Adorno bu durumu şöyle ifade eder:

*" Her türlü metalaştırma bir unutmadır: Nesnelere tespit edildikleri anda şeyleşir; bu anda nesnelere tüm parçalarıyla var olmazlar, nesneye ait bir şeyler unutulmuştur. Ve burada unutmamanın ne ölçüde deneyimi oluşturduğu sorusunu, yani bunun ne ölçüde epik bir unutmaya ve ne ölçüde yansıtıcı bir unutmaya olduğunu sormak gerekir."*⁴¹

Adorno'ya göre yaşantı ve deneyim karşıtlığında unutmaya dair de diyalektik bir teori eklemek gerekir. Russel Jacoby'de toplumsal bellek yitimini metalaştırma kavramı ile açıklar. Jacoby'e göre *"metalaştırma kavramına ilişkin açıklamalarda çoğu kez psikolojik boyut, bellek yitimi, yani toplumu oluşturan ve yeniden oluşturan ve yeniden oluşturan insani ve toplumsal etkinliğin unutulması ve bastırılması"* gözden kaçırılan bir olgudur. Günümüzün ekonomik ve toplumsal dinamikleri tarafından belleğin toplumun ve bireyin zihninden kovulduğunu söyler.⁴²

Benjamin'in Proust'taki istem dışı bellek tarifinde Adorno'ya göre unutmaya dair diyalektik bir teori eksikliği olsa da Benjamin'in hikaye anlatmanın artık imkansız olduğu yönündeki tarih felsefesine katılır. Benjamin hikaye anlatıcılığının gerilemesini modern dünyadaki deneyime verilen değer düşmesiyle ilişkilendirir. Hikaye anlatıcılığı üretim araçlarının değişmesinden sonra iyice yaygınlaşan roman ve diğer iletişim araçlarından farklıdır. Hem anlatıcının hem de dinleyicinin belleği aktif olmalıdır. Her dinleyici aynı zamanda potansiyel bir anlatıcıdır. Ann Game - Benjamin'in metodolojisi içerisinde - hikaye anlatıcılığını modernlik koşullarında bir nostalji olmaktan çok deneyimin yeniden ele geçirilmesini mümkün kılacak bir araç olarak tanımlar.⁴³ Benjamin eski anlatı biçimlerinin yerine geçen gazete haberleri üzerinden deneyime verilen önemin azalmasından bahseder. Gazetenin biçimsel ve içeriksel nitelikleri okurun deneyimi ile ilişkilenebilir; izoledir. Oysa eski anlatım

⁴¹ Adorno, Theodor W., Walter Benjamin Üzerine, çev. Dilman Muradoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 153

⁴² Jacoby, Russell, **Belleğini Yitiren Toplum**, çev. Hakan Atalay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.29 - 30

⁴³ Game, Ann, **Toplumsalın Sökümü (Yapı bozumcu Bir Sosyolojiye Doğru)**, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.140 - Henri Bergson, Yaratıcı Tekamül, 1913, s.216

biçimleri Benjamin'in tanımıyla *toprak kapta yaratıcının izinin olması gibi anlatı da anlaticının izini taşır*.⁴⁴

Deneyimi yeniden ele geçirmeye benzer bir geçmişe bakma istediği Benjamin'in tarih kavrayışında da kendini hissettirir. Bunu geçmişi görüldüğü, o bir anda, bir daha geri gelmeyecek olan o parladığı anda, yakalamak ve '*tarihsel özneye ansızın gözüküğü biçimiyle korumak*' biçiminde ele alabiliriz. Benjamin, Paul Klee'nin Angelus Novus resmindeki imgeyi 'tarihin meleğine' benzetir. Yüzünü geçmişe çeviren bu melek, Benjamin'e göre bizim bir olaylar dizisi gördüğümüz yerde tek bir felaketi görür. Ama melek bu felaketin izlerini düzeltemez çünkü cennetten esen bir fırtına onu sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler. Tarih meleğinin kanatlarını kıpırdatmasına engel olan bu fırtına ilerlemeye karşılık gelir. Tarih meleğinin yüzünün dönük olduğu geçmişte ise yıkıntılar yükselmektedir.⁴⁵

Benjamin'in tarih meleğinin çaresizce tanıklık etmeye mahkum olduğu yıkıntılar, geçmişin belgeleridir. Benjamin'e göre kültür alanındaki her belge aynı zamanda barbarlığın belgesi niteliğini taşır. Savaş ganimetleri kültür varlıkları olarak taşınır. Benjamin'e göre bu artefaktlar (insan eliyle üretilen nesnelere) kendilerini üreten toplumun barbarik ilişkilerinin bir alegorisidir. Ancak kitlesel olarak üretilmiş nesnelere bu barbarlığın izleri zamanla silinir ve unutulur. Kitlesel üretime geçilmesi ve artefaktan Benjamin'in tanımladığı toprak kabı yapanın, yaratıcının izinin silinmesi toplumsal bellek yitimine ortam hazırlar. Bu Adorno'nun her türlü metalaşmanın toplumsal bellek yitimine, unutmaya neden olduğu teziyle örtüşür. Metalaşmış ürün otantik temsil gücüne sahip değildir. Otantiklik izi olarak üretimi yapanın üretimdeki el izi kaybolmuştur. Kitle üretimi tekniği bireyselliğin izini silerken Benjamin'in vurguladığı zamana ilişkin deneyiminde kaybolmasına neden olur.

1980'lerde Jameson ve Baudrillard gibi eleştirmenler belleğin eleştirel gücünden umudu kesmiş gibidirler. Jameson'ın postmodernizm üzerine yazılmış metinlerinde, 1970'ler ve 1980'lerde belleğin, kültür endüstrisinin televizyon ve sinema gibi üretim biçimleri aracılığı ile işgal edildiğine işaret eder. 1970'ler bir nostalji salgını dönemidir. Buna en çok 1920'lerin ve 1930'ların modalarının tekrar

⁴⁴ Benjamin, Walter, **Pasajlar- Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.206

⁴⁵ Benjamin, Walter, **Pasajlar- Tarih Üzerine**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.42

canlanması örnek olarak verilir. Jameson'ın ve Baudrillard'ın vurguladığı tarihin her devrinin televizyon ve sinema filmine çevrilmek için tahsis edilebilir hale gelmesi durumuna Benjamin 1930'larda yazdığı makalede değinmiştir:

*"Sinemanın sosyal önemini, en olumlu yönüyle bile ve özellikle bu önem çerçevesinde, bu yıkıcı ve arındırıcı yönü göz önünde tutmaksızın düşünebilmek olanaksızdır: gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir. Bu görüngü, en somut biçimde büyük tarihsel filmlerde belirginleşmektedir. Abel Gance, 1927'de coşkuyla şöyle seslenmişti: 'Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar... Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler... sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler ve kapıların önü, şimdi kahramanlarla dolu.'" Abel Gance böyle demekle, büyük olasılıkla kendisi de ayırdına varmaksızın, geniş bir tasfiyeye davetiye çıkartmış oluyordu."*⁴⁶

Benjamin'in olumsuzladığı tarihsel film meselesini 1980'lerde yeniden vurgulayan Jameson bu ilişkinin tarihsel hikaye anlatıcılığını iki farklı zaman diliminin olanaksız kesişmelerini temsil eden mitsel figürlerin melodramına indirgenmiş olmasından bahseder. Bu tür filmlerde dönemlerin tarihsel bağlamı yerini kolayca tüketilebilen stereotiplere bırakır.

Jameson'ın tarifinde Modernizm büyük anlatıların dönemidir ve modern, özneyi uyumlu bir gelişim ve süreklilik hissi içinde ilerletir. Postmodernizmde Jameson'un ve diğer yazarların iddiası zamanın mekan tarafından ikincil konuma düşürülmesidir. Jameson zamanın maddeleştirmesini Modernizmin gerilemesi ile ilişkilendirir. Postmodern dönüşümü zaman, mekan deneyimlerimizdeki krize bağlar. Zamansal kategorilere hakim olmaya başlayan mekansal kategoriler kendi niteliklerinde de değişim gösterirler ve bu değişim o kadar hızlı olur ki öznenin buna uyum sağlaması neredeyse mümkün değildir.⁴⁷

Benjamin belirttiği filmlerin tarihin yerini alması durumunu Baudrillard'da da görmek mümkündür. Baudrillard 1960'ları ve 1970'leri bitişlerin ve yok oluşların çağı olarak tanımlar. Doğala dönüş ya da doğal olana duyulan arzu Baudrillard için bu yabancılaşmanın bir işaretidir. Baudrillard'ın gözünde sanayi sonrası kültürüne sahip olanlar doğa ve tarihle bağlarını yitirmişlerdir. Her ikisi de ürünleri alınıp satılabilen canlandırmalara dönüşmüştür. Baudrillard bu dönüşüm için filmleri sorumlu tutar. Baudrillard'da göre:

⁴⁶ Benjamin, Walter, **Pasajlar- Tekniğin Olanakları ile Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı**, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.55 – 56

⁴⁷ Harvey, David, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, Metis yayınları, İstanbul, 2003, s.227 – 228

“Sinema tarihin ortadan kaybolmasına ve arşivin egemenliği eline geçirmesine bizzat katkıda bulunmuştur. Fotoğraf ve sinema, kendilerinden yararlandığı mitler aleyhine, tarihin çağdaştırılmasına, ona görsel ve “nesnel” bir biçim kazandırarak büyük ölçüde katkıda bulunmuşlardır.”⁴⁸

Baudrillard’a göre bu anlayış tarihin bize özgü bir mite dönüştürülmesi ve ekrandaki mitlerin yerini almasına neden olur. Baudrillard’ın görüşünde simülakra dönemi gerçekliği yansıtmaktan çok üretmiştir. Buna bağlı olarak geçmişten ne kaldıysa Baudrillard’ın deyişiyle bir müze kültürü içinde saklanmıştır.

Gerçeğin ölümü hem nostaljinin ortaya çıkmasına neden olur hem de onu tekrar keşfetmek için ayırt edilmemiş bir çabaya kaynaklık eder. Kültürün müzeleştirilmesi bu çabanın sonucudur. Bu tarihle uğraşı ve saklama, tarihin artık ilerlemediği fakat eski işaretleri tekrar kullanıma soktuğuna dair bir hissiyat uyandırır. Bu da derin ya da ima yollu farklılığı yalnızca sentetik farklılığa indirger. Eski stiller, eski filmler gibi kendileri otantik olmadan otantiklik için duyulan arzunun bir işareti olarak geri dönerler.

‘Dramatize edilen tarih’, tarihle olan gerçek bağlantının yok oluşu ile ilgili bir başka uğraşı alanıdır. Ancak bu yapay bellek Frankfurt Okulu’nun da iddia ettiği gibi sermaye sisteminin içinde burjuva objesini muhafaza etmenin başka bir yoludur. Sermayenin kullandığı argümanlar aracılığı ile kurulan tarih bağlantısı şimdi gelinen durumu eleştirme araçlarını yok eder.

Baudrillard çağdaş belleği Benjamin’in gazetesi ile uyumlu bir biçimde tarif eder. Dijital hafıza artık günlük yaşamla bağı kalmamış bir bilgi yığıntısıdır. Özneler sonunda teknolojik gelişmenin içerisinde yok olmuştur. Baudrillard unutmaya tehlikesinden ve televizyon ve filmler aracılığıyla yapay belleklere dönüşen öznenin ölümünden bahsederken Michel Foucault belleği kendi içerisinde bir sorun olarak ele alır. Foucault için bellek, anısal tarihle öznenin metafiziksel kavramını desteklemek ve sürdürmek için bir proje içerisinde kesişir ve bu hissiyat içerisinde tarihi ve tarihe ait olan olayları hiyerarşik olarak bir araya getirir ve düzenler. Bu hiyerarşilerde birleştirilmiş ilerlemeci ve sürekli bir hikaye oluştururlar. Eğer hikaye bir enkaz yığını olarak başlarsa o zaman bu parçaları uyumlu bir ilerleme ve sürekliliği olan bir yapı olarak organize etmekte belleğin görevidir.

⁴⁸ Baudrillard, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998, s.67

Foucault bellek yerine bir karşı – bellek önerir ve kimlik, süreklilik ve geleneği destekler. Foucault'nun karşı belleği geleneksel tarihin yerine alternatif tarihler önermez. Etkinlikler arasındaki yapay süreklilikleri kıran bir ayrıştırıcı olarak etkinlik gösterir. Karşı – bellek veya soy bilim dağılımının peşindedir. Sentezden çok tanımlama sürecini savunur. Eğer tarih onu oluşturan belgelerin elenmiş bir çerçevesi olarak etkinlik gösteriyorsa soy bilim uygulaması bu belgelerin birer arkeolojik anıtlarmışçasına tanımlanmasından oluşur. Bu tarz uygulamada ahlak, metafiziksel öznellik ya da nedensellik teorisi dışlanmıştır. Soy bilim de bellek metafiziksel ya da ruhani özelliklerinden kurtulur ve telaffuz edilen, konuşulan, yazılan ya da hatırlanan bir ifade olarak belge içinde barınır. Foucault'nun metinlerinde bellek bütünleşmiş ruhani, uyumlu ve aynı zamanda parçalı, dağılmış bir biçim olarak ortaya konur.

Foucault yirminci yüzyılda zamanında belirli bir bakış açısıyla uzamsallaştırıldığını söyler. Zamanın bu uzamsallaştırılmasının yani tarihin farklı ve maddi biçimlere bölünmesinin eleştirel bir uygulama olduğunu söyler. 'Sürekli şimdi' olarak tanımladığı kavramda zaman önemli bir öge olarak silinir ve alanları haritalamak ihtiyacı ortaya çıkar. Bu alanlar içerisinde çözülebilir ilişkiler vardır. Foucault görsel terimlerle yazar. Bu tarz bir haritalama ile günlük alanları ve kendi ifadesi ile heterotopi alanları ayrıştırır. Heterotopi alanlar toplumdaki ayrılaştırılmış alanlardır ve paradoksal olarak tüm toplumsal alanlarla bağlantılıdır. Hem diğer alanları hem de diğer mekanları içerirler ve başka zamanlara açılımlar yaparlar. Hiçbir ortak özellik ve düzene bağlı olmaksızın yan yana var olan farklılıklar radikal kıyaslanamazlık yapısına sahiptir. Bu postmodernin merkezlessiz evreni için önerilmiş bir kavramdır.⁴⁹

Tarihçiler ve eleştirmenler modernite içerisinde hafıza meselesini tarif ederken birkaç farklı konumda yer almışlardır. Bergson için bellek, algı ve deneyimin mekanik çerçevelenmesinin bir antidotudur. Marksist eleştirmenler için bellek, çağdaş yabancılaşmış öznenin tarih ve toplum içerisinde uyumlu hale getirilmesi için ideal bir araçtır ve aynı zamanda bir eleştiri aracıdır. Ancak Benjamin ve Baudrillard gibi eleştirmenler arasında bir ayrım vardır. Benjamin için teknik üretim kapitalizm karşısında kullanılacak olumlu bir araçtır. Ancak Baudrillard fotoğraf ve film gibi görsel kayıt biçimindeki belleğe kuşku ile yaklaşır.

⁴⁹ Connor, Steven, **Postmodernist Kültür**, çev.Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.22 – 23

Genel olarak bu eleştirmenler ideal olan olarak, kırsalın mitsel köyünün organik belleğini řu anki költürün karşısına koyarlar. Belleğe ait bu sorular pek çok sanatçı ve sergi tarafından konu edilmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

HAFIZA TETİKLEYİCİSİ OLARAK SANAT NESNESİ VE ZAMANIN İZLERİ

Toplumsal bellek için hafıza tetikleyicisi olan sanat nesnesinin geleneksel estetik değerleri geçen yüzyılda fotoğrafın ve sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte pek çok biçimde sorgulanmış ve yeniden tarif edilmiştir. Ama bellek kavramının sanat üretimlerinde belirgin bir biçimde ele alınışı 1960'lar ve sonrasına dayanır. Geçen yüzyılın başında çağdaş düşünüşün ve sanatın ilgisini üzerine çeken zaman olgusu yüzyılın ikinci yarısından sonra yerini mekan olgusuna bırakmıştır. Zamanın bu ikincil konuma düşmesi ve mekan tariflerinin ortaya çıkışı sıklıkla mekan metaforları ile anılan belleğin popülaritesini hem kuramcılar hem de sanatçılar nezdinde arttırmıştır. Bellek kavramı doğası gereği bir zaman tarifini gerektirir. Kültürel ve sanatsal yaratıcılık bütün dönemlerde zaman ve mekan tarifinden beslenmiştir.

2.1 Zamanın İzleri

Altmışlar, yetmişler ve seksenlerin soyut olmayan sanat anlayışı Modernizmin biçimci anlayışına meydan okurken kullandığı temel öğelerden bir tanesi de zaman ve zamanın biçimler aracılığı ile ifade edilmesi olmuştur. İzleyici ile kurduğu ilişkide kaynaktan yoksunluk, biçim hiyerarşisine dayanan formalist bir kodlama, zamandan bağımsız(mış gibi görülen) araçlar ve izlenme yöntemleri talep eden modernist sanat nesnesi anlam, orijinallik, tahsisat, müelliflik, yapı – bozumculuk, belagat ve ideoloji gibi kavramlar etrafında gelişen yeni bir anlayış ve ortak bir hissiyat tarafından sınılanır. Kendisini “*geçmişin sorgulanması ve reddedilmesi*” olarak da tanımlayan Modernist sanat anlayışı da şüphesiz bir zaman tarifine sahiptir ancak insan figüründen yoksun olması, etkinlik alanı ve etkinlik mekanı tariflerinde bulunmaması nedeni ile zaman tarifini görsel sanat geleneğinin aksine hikayeden almaz. Sanat nesnesinin şimdiki zamanda yaşaması gerektiğine ait düşünce ve bu düşüncenin malzemenin dili kullanılarak ifade edilmesi insan etkinliklerini, tarihini ve siyasal değerlerini teknoloji adına temsil sahnesinin dışında bırakmıştır. Sanatın dışında bir iması bulunmayan ve kimseyi rahatsız etmeyen sanat nesnesi zaman ve zamanın ardışıklığını, yoğunlaştırılmasını ya da yayılmasını çağrıştıran her türlü ifade biçiminden özellikle kaçınmıştır.

Modernizmin sanatın özerkliğine ait bu kesin ve sabit fikri ve kendisine kaynak olarak aldığı teknolojiye olan inanç, 1960'lı yılların sonunda değerlerini

geçmişten alan farklı disiplinler tarafından sekteye uğratılır. Yaptığımız ya da söylediğimiz hiçbir şeyin orijinal olamayacağı iddiasındaki bu yeni görüş için düşüncelerimiz yaşam boyu tecrübe ettiğimiz temsillerden oluşur ve bu nedenle de bir sanatçının kendisine ait biçimler keşfetmesi ya da anlamlarını kontrol etmesi olanaksızdır. Yetkin bir orijinallik yerine imgeler ve sembollerin (işaretler) değişik bağlamlarda ele alındıklarında (tahsis edilme) kazandıkları ya da kaybettikleri anlamlar, anlamın kendisinin yapılanma sürecini (yapı – bozum) ortaya koyar. Tüm bu işaretler kendilerini üreten ve yorumlayan kültürlerin ideolojilerine kendileri dil veya temsil modelleri (söylev – belagat) olarak dahil edilmişlerdir. Bu yeni düşünce içerisinde figür sanata tekrar dahil edilirken, sanat, zaman ve mekanla da yeni bir temsil ilişkisi içine girmiştir.

Kendisini yapılandırırken temel işlev olarak insan figürünü anmayı ve onurlandırmayı belirleyen Avrupa sanatı bu yeni anlayış içerisinde milli, cinsel, çevreci ve etnik kimliklerin yeni araçlarla ifade edilme biçimine dönüşür. Belirli kimlikler üzerine yapılan bu vurgu, yüksek ya da evrensel sanat nesnesine karşı meydan okurken aynı zamanda tarih yazıncılığını da tekelinde tutan, beyaz, heteroseksüel, orta – üst sınıf Batılı seçkinlerin, çizgisel zaman tanımlamasını da film alıntıları, fotoğraflar ve dini semboller gibi malzemelerle müdahale ederek ya da doğrudan belgeleyerek tekrar tarif eder. Ticari sanat nesnesinin ürünleşerek seçkinlere ait bir lüks nesnesine dönüşmüş olması, tüm akademik disiplinlerde açıkça izlenebilen eğitim eşitsizliği ile desteklenerek kültürel farklılıkların ve kimliklerin tarihsel izlerinin ifade edildikleri bu yeni biçimlerin kurumsallaşma adına pek çok direnç ile karşılaşmalarına ve sıklıkla ‘zanaat’ veya ‘popüler kültür’ olarak tanımlanmalarına yol açar.

Kişisel ya da farklı geçmişlerin belgeleme yolu ile ifade edilmesine gösterilen kurumsal tepki kaynağını ilk olarak 19. yüzyılın ortalarında sanatı “*güzelliğin anımsatıcısı*” olarak tanımlayan Baudelaire’den alır.⁵⁰ Çağdaş sanat uygulamaları, sanat müzeleri ve sanat tarihi tarafından oluşturulan hafıza yapısı sanatsal geleneğe ait bir çalışmanın kendisine zemin ve destek sağlamak için önceki döneme ait aynı gelenekteki çalışmaların hafızasının uyarılması gerektiğini belirtir. Ancak çalışma öncülleri tarafından boğulmamalı ve bu önemli imgelerin anısı kaynak olarak kullanılarak, gizlenerek ve dönüştürülerek tetiklenmeli ve izleri

⁵⁰ Ed. Holly, Michael A., **Art History Aesthetics Visual Studies**, Foster, Hal, *Dialects of Seeing*, Yale University Press, MA, 2002, s. 216

gizil bir süreklilik içerisinde sürülmelidir. Hafıza tetikleyicisi olarak işlev gören bu anı imgeleri tarafından oluşturulan anlamlar sanatsal geleneği meydana getirirler ve geleneği de olası anlamların iletilme yöntemi olarak tekrar tanımlarlar. Bu bağlamda hafıza sanat için bir araçtır. Hafıza tetikleyicileri olarak bu imgeler yeni olanı geleneksel olana dahil ederken geriye dönük olarak da işler ve hafıza tetikleyen detayları yapılandırır. Bu anlamda da gelenek yalnızca tarihe ait olan değil sıkça kendisini tekrar tarif ederek inşa edilen bir olgudur. Bu tür sanatsal uygulamalar bir geleneği takip ettikleri için aynı zamanda sanat tarihine de aittirler ve hafıza tetikleyicisi etkilerin yapı alanı olarak da sanatsal etkinliğin gerçekleştiği müzeleri tarif ederler. Dönüşümün gerçekleştiği atölye veya stüdyolar ve etkin kılındıkları sergiler ve müzeler arasında hafıza tetikleme süreci tarafından kurulan sürekli bir ilişki vardır ve Baudelaire için sanat nesnesi atölyelerde uygulanan ve müzelerde sergilenen ve saklanan bir bellek sanatıdır.

Arşivleme ilişkileri Michel Foucault tarafından “*belirli bir dönemin belirli kavramlarını yapılandıran ifadelerin görüntülerini kontrol eden bir sistem*”⁵¹ olarak tarif edilir. Bu bağlamda bellek kavramı aracılığı ile zaman tarifinde bulunan sanat uygulamaları, müzeler ve sanat tarihi Baudelaire’in ardından Manet ile yeni bir Modernist tanım geliştirir. Manet uygulamaları ile hafıza tetikleyicisi imgelerin gizil sürekliliğini açıkça alıntılacağı benzetmeler (pastiche) ile sekteye uğratır. Manet Avrupa resim geleneğinin hafıza yapısını öncüllerinden çok daha açık bir biçimde ortaya koyar ve geçmişi çıplaklık, ölü doğa, portre ve manzara gibi resmin geleneksel tarzlarını alışılmadık bir biçimde bir araya getirerek görsel imalar aracılığı ile tekrar canlandırır. Manet resimlerindeki bu imge dizilimini ve tarz birleşimi Henry Fried tarafından etkileri Frank Stella’ya dek uzanacak güçlenmiş bir resim bütünlüğü olarak tanımlanır: resmin kendi içerisinde özerkliğini arttıran bir bütünlük.

⁵¹ Ed. Urhan, Veli, **Foucault ve Bilginin Arkeolojisi**, çev. Veli Urhan, Deleuze, Gilles, Yeni Bir Arşivci (“Bilginin Arkeolojisi”), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002, s. 139 – 160



Resim 1: Edouard Manet, Le Dejeuner sur l'herbe, 1863, Tual üzerine yağlıboya, 213x269 cm, Musee d'Orsay, Paris

Zamanın izlerini takip eden bu hafıza yapısı uygulandığı Paris – Roma ekseninde dar bir coğrafi bölge ile sınırlandırılmış ve yalnızca resim sanatına odaklanmıştır. Dildeki değişimin bu kadar etkin olmasını nedeni de bu sınırlandırmalardır ve dönüşümün ardından oluşan koşullar Theodor Adorno tarafından yerleştirilen “Valery Proust Müzesi” tanımının kaynağını oluşturur. Ancak müze üzerine geliştirilen düşünceler değişmiştir ve Valery için müze artık “*geçmişin sanatının ölüme gönderildiği*” bir yerdir.⁵² Adorno'ya göre bu görüş müzeleri birer “maddeselleşme” ve “kargaşa” alanı olarak kabul eden atölye sanat uygulamacıları için geçerlidir. Adorno şemasında Proust da üstünlüğü atölyede sanat üretiminde bulunan kişilerden alarak müzedeki izleyiciye devrettiği bu noktada devreye girdi. İdealist izleyici için müze sanatsal üretimin maddi düzensizliğinin damıtıldığı ruhani bir alandır ve atölyenin bir tür hayaleti gibidir. Proust müzeleri gerçek birer maddeselleşme alanı olmaktan çok olağanüstü canlandırma alanları olarak tanımlanmıştır. Müzeler çalışmalarını bir kargaşa içerisinde barındıran mekanlar

⁵² Ed. Holly, Michael A., **Art History Aesthetics Visual Studies**, Foster, Hal, *Dialects of Seeing*, Yale University Press, MA, 2002, s. 220

değil, çalışmaların kendi içlerinde gerçekliği sınıadıkları alanlardır. Erwin Panofsky'e göre:

“Arkeolojik araştırma tekrar yaratılan estetik olmazsa kör ve boştur ve estetiğin tekrar yaratılması arkeolojik araştırma olmazsa sıkça akıl dışı olur ve yanlış yönlendirir. Ancak bu ikili ‘bir diğerinden güç alarak anlamlı olan sistemi’ , yani tarihsel bir ardıllığı desteklerler... Sosyal Bilimler... aksi takdirde elden gidecek olanı yakalamaktan değil ancak yok olacak olanı canlandırmaktan sorumludur.”⁵³

Erwin Panofsky 1940 yılında sanat tarihine çağdaş bir anlam kazandırırken aynı zamanda maddeselleşme ve canlandırma diyalektiğini de idealist bir inanç içerisinde tekrar tarif eder. Proust'un sanatçı atölyesinin müzede tekrar canlandırılması ve materyallerinin orada yüceltilmesini istemesi gibi Panofsky de geçmişin sanat tarihi içerisinde canlandırılması ve parçalarının orada barındırılması talebinde bulunur. Bu idealist düşünceye karşı bir görüş de yine 1940 yılında Walter Benjamin tarafından “Tarih Felsefesi Üzerine Tezler” adlı makalesinde ortaya konur. Benjamin *“geçmişini tarihsel olarak ifade etmek onu ‘gerçekten olduğu gibi’ tanımlamak demek değildir”* ifadesi ile geleneğin parçalarının tekrar canlandırılması ya da düzenlenmesi değil serbest bırakılması gerektiğini belirtir. Bu bağlamda Panofsky maddeselleşme ve canlandırma arasındaki diyalektiği canlandırma lehine bir çözüme ulaştırmayı denerken Benjamin aynı diyalektik çatışmayı maddeselleşme adına bir düşünce ile ele alır.

Baudelaire ve Manet tarafından tarif edilen arşiv ilişkileri Valery ve Proust tarafından maddeselleşme ve canlandırma kavramları aracılığı ile tekrar düzenlenmiş ve son olarak da Benjamin ve Panofsky aracılığı ile mekanik çoğaltmanın etkisi altında üçüncü Modernist tanıma kavuşmuştur. II. Dünya Savaşı sonrası yükselen tüketici toplum ile birlikte ortaya çıkan dördüncü bir arşiv ilişkisi modeli 1960'lı yıllara gelindiğinde minimal, süreç ve kavramsal sanat biçimleri ile hafıza alanı olarak müze mimarisine ve geliştirdiği zaman tanımına belirli eleştiriler getirilir. Alana özel (site – specific) ve kurumsal eleştiri sanatları ile birlikte harekete eden bir diğer görüş olan Feminizm de bu hafıza yapısının ataerkil mantığını sorgular ve Modernizm bu biçimde parçalanır. Ancak “post” ve “neo” olarak tanımlanan kavramlar sanatsal üretim ya da tarih hikayeciliğine getirdikleri eleştirilerle yeterince ikna edici olamadılar ve farklı görüşler de bu kavramların yerini alacak kadar güçlenemediler.

⁵³ A.g.k., s. 221

2. 2 Saklama ve Kaybetmeme: Nesnenin Sosyolojisi

1960'ların başında ortaya çıkan Yeni Gerçekçiler'in adı çoğunlukla Pop Art ile birlikte anılsa da onların gündelik yaşam nesnelere ilgisi tüketime odaklı değildir. Yeni Gerçekçilik içinde özellikle Arman ve Daniel Spoerri gibi sanatçılar saklama, kaybetmeme olguları üzerinde durmuşlardır. Her ikisi de Camille Bryen tanımladığı gibi "*nesnenin maceralarını*"⁵⁴ sistematize etmişlerdir. Psikoloji ve sosyoloji ile hazır yapıt arasında bir köprü kuran bu çalışmalar uygarlığımızın bir portresi gibiydi. Çağdaş yaşamın bir nevi arkeolojisi olan bu çalışmalarda belgeselci bir tavır görmek mümkündür. Yeni Gerçekçiler saklama ve kaybetmeme kavramlarının yanı sıra yokluk kavramının da üzerinde durmuşlardır. Yves Klein'in son projesi kendisinin ve bir grup arkadaşının vücut kalıplarını alıp, artık kendisiyle bütünleşen mavi renge boyayarak (tüm arkadaşlarının kalıpları maviye, merkezde bulunacak kendi vücut kalıbı ise altın rengine boyanacak) oluşturacağı çalışma bir mozoleyi andırır. Sanatçının erken ölümü nedeni ile gerçekleşmeyen bu sergi projesi ölüm ve kayıp fikirlerini taşıyor diyebiliriz. Aynı dönemde Klein gibi kendi etrafında mitler yaratan diğer bir sanatçı da Joseph Beuys'tur.



Resim 2: Arman, Accumulation of Cans, 1961, Pleksiglas vitrinde emaye sürahiler, 83x142x42 cm, Museum, Ludwig, Köln

Sanat ve yaşamın kavuşmasını gerçekleştiren önemli sanatçılardan biri olan Beuys kişisel belleğe ait anıları toplumsal bellekteki ortak anılara dönüştürür. Sanatçı çalışmalarında kendi deneyimiyle diğerlerinin deneyimine ilişkin simgesel nesnelere ve çevreleri ortak bir payda da buluşturur. Amerikan hegemonyasına, tüketim toplumuna karşı Beuys'un yarattığı mitler gibi bir karşı duruşta 1960'ların sonunda İtalya'da ortaya çıkar. Arte Povera sanatın sade ve temel olan öze geri dönmesi gerektiğini savunan ve bu bağlamda insan – kültür – doğa ilişkilerini tekrar tartışan bir yaklaşıma sahiptir. Bu akım içinde anılan Jannis Kounellis'in tavandan yere doğru on iki terazi gözünde sergilediği taze kahveler yalnızca bedensel duyumu değil, bedenini anımsamalarını da canlandırır. Sanatçı Yunanistan'ın en önemli limanı kendi olan Piraeus'ta doğmuştur. Kentin önemli bir ihracat ürünü kahvedir. Bu çalışmada Proustvari bir istem dışı belleğin taze kahvenin kokusunda canlandığı anılardan söz edebiliriz. Proust'un anlatıcısı Marcel'in madlen kekinden aldığı bir parçayla canlanan Combray'daki çocukluğu gibi taze kahvenin kokusunda canlanan sanatçının Yunanistan'daki çocukluğunun anıları. Bu çalışma sanatçının deneyimleri ile ilişkilendirilebileceği kadar izleyicinin de deneyimleriyle ilişkiye girer. Taze kahvenin kokusu geçmiş deneyimleri uyarıcı bir atmosfer yaratır ve bu bağlamda insan-doğa-kültür ilişkilerini tekrar sorgulamaya kaynaklık eder.

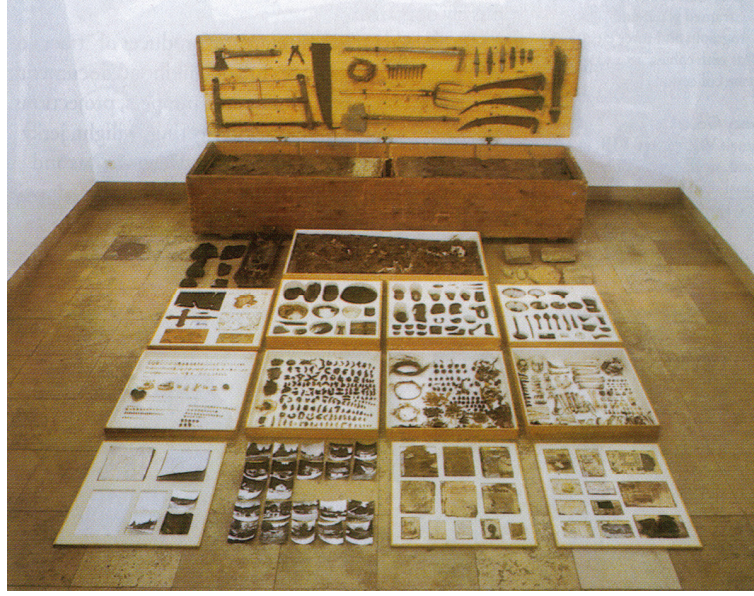
⁵⁴ Ed. Walter, Ingo F. **Art of the 20th Century- Volume II**, Taschen, Köln, 2005, s.518



Resim 3: Jannis Kounellis, Untitled, 1969, Her hafta kahve olan on iki asılı raf, 23.5 cm. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld

2.3 Yeniden İnşa ve Belgeleme: Özel Olana Geri Dönüş

1960'larda farklı stiller birbiri ardına çıkıyordu. Happening ve Fluxus'un performans sanatı izleyici ve sanatçıyı ortak bir deneyimde buluştururken sanatsal ilgiyi içerden dışarıya yönelten bir bakışa sahiptir. 1970'lerde ise Beuys, Yeni Gerçekçilik ve Arte Povera tarafından geleceği önceden işaret edilen, 1960'lara göre daha sessiz ve farklı bir avangarddan söz edebiliriz. 1960'ların içerdekini dışarı çıkaran anlayışını sonraki dönemde, dışarıdakini içeriye alma anlayışı takip eder. Bu duygu ve düşüncelerini kendine döndürme dönemidir. Özel olana geri dönüş, farklı geçmişin ya da kişisel anıları gündeme gelir. Günlük yaşamda bellek ve onun izlerinin bir sunumu olarak yeniden inşa ve dokümantasyonun argümanları kullanılır. Bu yeni anlayış günlük yaşamdan nesnelere kullansa da Yeni Gerçekçiler'in nesnenin sosyolojisi anlayışından ayrılır. Benzer şekilde Arte Povera tarafından talep edilen kültürel devrimden de kendini ayırarak daha mütevazı bir hareket olarak kalır.



Resim 4: Nikolaus Lang, Chest for the Götter Siblings, 1973 – 74, Tahıl sandığı, buluntu nesnelere, metinler, fotoğraflar, haritalar, 60x320x87 cm, Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Münih

Eleştirmen Günter Metken'in sanatta gözlemin yerini vurguladığı "spurensicherung" (izler veya ipuçları bulma sanatı) terimi bu dönem bağlamında ele alınabilir. Nikolaus Lang'den Christian Boltanski'ye ve Anne ve Patrick Poirier'e uzanan yelpazede sanatçıların toplumsal veya kişisel belleğin izlerini sürerler ve sergilerler. Nesnelere, fotoğraflar, videolar, çizimler, metinler bir nevi kanıtlar toplama olarak sergilenir. Nikolaus Lang'ın ölü Götter kardeşlerin reliktlerini sergilediği çalışmasında olduğu gibi bazı çalışmalarda kurmaca izler karşımıza çıkar. Lang bir tahıl sandığına ve onun etrafına yerleştirdiği kıyafetler, ev eşyaları, mektuplar, hayvan kemikleri, raporlar, haritalar, fotoğraflarda ortak geçmişini araştırır.⁵⁵ Bu tarihe, arşive ve müzeye yeni bir bakış açısının ürünü gibidir. Burada arkeolojik araştırma sanatının yeni estetik değerlerinin ardılığı kurmaca amacı değil çalışmanın bizzat kendisini oluşturur. Ama bu araştırma bilimsel araştırma yöntemlerini takip etmez. Sınıflandırma biçimi de amaca değil sunuma yöneliktir.

Bu çalışmalarda sunum önemli bir artistik bakış açıdır. Koleksiyonlar ve müzeler içeriği etkilemiştir. Envanterin, arşivin veya vitrinin nesneliliğinin görülmesi, pseudo – scientific (bilimsel gibi görünen fakat bilimsel olmayan yaklaşım) taklitçilik ve kişisel sorgulama ile birlikte yapılandırılır. Foucault'nun karşı – bellek kavramı ve belleğin konuşulan, yazılan ya da hatırlanan bir ifade olarak belge içinde barınması bu çalışmalarda sıklıkla görülen bir niteliktir.

Boltanski kanıtın izlerinin paradigmatik üreticisidir. Çocukluk belgelerinin dolu olduğu bavullar, ışıklandırılmış fotoğraflar, toplanmış çocuk giysileri sanatının çalışmalarında kişisel belleği ve toplumsal belleği hep aynı konu da birleştirir: Holocaust. Kararsız bir sessizlik, Holocaust travması doğrultusunda arşiv, dosya ve depoya birleşir. Arşivler aynı zamanda ölüm için anıtlardır. Belge yalnızca bir karşı bellek olarak yer almaz aynı zamanda Benjamin'in kültürel varlıkların bugüne taşıdığı barbarik dönemlerinde anıttır. Boltanski'nin kişisel belleğin aktardıkları ile başlayan Holocaust bağlamı işleri günümüzde büyük enstalasyonlar olarak toplumsal belleğin bu olaya ilişkin travmasını aktarır. İnsanlık tarihinin bu büyük trajedisinin yaşayan bellekleri yavaş yavaş yok olurken sanatsal çalışmalarda Holocaust bağlamında ele alınan bellek kavramı arşivin, müzenin ve kütüphanenin sessiz tanıklığına bir alternatif üretme çabası gibidirler.

1971'de Anne ve Patrick Poirier antik arkeolojik alanları model durumunda lirikleştirmeye başlar. Eklektisizm ve imgelem Hadrian Roman villasından devrimci mimar Claude Nicolas Ledoux'a kadar geniş şehir repertuarında tarihsel bir yelpazeyi oluşturur. Karanlık gece, ışıldayan su, labirent, koridorlar "mitleri, rüyaları, kolektif bilinçaltının isteklerini" sunar. Freud'un ünlü arkeolojinin analojisi ve psişe, kalıntı ve unutmaya imgesel mimarinin sınırlarını çizer gibidir. Aynı tarihlerde Amerikalı sanatçı Charles Simonds kurgusal küçük insanların köyünü antik bir referanstan uzak ama zamansız, organik bir köyü Lower Eastside'a yerleştirdi. Kanıtın kurgusal izleri New York gökdelenlerine karşı bastırılmış bir ütopyayı sunar. Buna karşılık Nancy Graves daha bilimsel tarih öncesi bir tavır alır. Buzul dönemine ait develeri sergiler. Bilimin metotları taklit edilerek kurmaca geçmişler bağlamında tarih ve arkeoloji kavramları yeniden ele alınır. Bu çalışmalar insanın kökenine uzanan soy bilimsel bir araştırmanın sanatsal yorumlarıdır.

⁵⁵ A.g.k. s.567



Resim 5: Jochen Gerz, Hamburg Monument Against Fascism, 1986, Hamburg – Hamburg

Jochen Gerz hepsinden daha radikal bir şüpheli olarak Boltanski'nin yaptığı gibi beton ve iletişim üzerindeki şüpheleri belirtti. Bu da anıt ve bellek üzerine gelişen söylemin alanına yaklaşıyor. 80'ler ve 90'ların önemli heykel çalışmalarından biri olan Harburg Anıtı'nda, kavramsal sanatçı ve kitap yazmaya karşı kitaplar yazan bir yazar olarak Gerz travmatik olarak gömülen geçmişe yeni bir bakış açısı getirir. Bu insanların belleğin kendisini adres gösteren bir çalışmadan çok bellekle nasıl başa çıktıkları işaret eden bir çalışmadır. Hamburg Monument Against Fascism (Faşizm'e Karşı Hamburg Anıtı) adlı çalışmasında izleyici kendi yazıtını oluşturur. Burada izleyici faşizm, savaş ve şiddet karşısında bir dayanışma olarak çalışma yoluyla kendi deneyimini oluşturur. Anma pratiği izleyicinin deneyimiyle bir karşı anıt fikrini oluşturur. Yazılanlar ya da çizilenler tam olarak görülmez ama her bireyin kendi deneyimi bir bellek izi olarak kolektifin belleğinde yani oluşturulan yazıtta saklıdır.

2.4 Gerçekliğin Tekrar Üretimleri

Baudrillard'ın simülakra döneminin gerçekliği yansıtmaktan çok üretmiş olduğuna dair düşünceleri 1980'lerin başlarında sanat çevrelerini etkiler. Baudrillard'ın gözünde sanayi sonrası kültürüne sahip olanlar doğa ve tarihle bağlarını yitirmişlerdir ve bu nedenle ürünleri alınıp satılabilen canlandırmalara dönüşmüşlerdir. Ross Bleckner, Peter Hallay ve Philip Taaffe ve Neo-Geo hareketindeki bütün ressamalar, Haim Steinbach, Jeff Koons gibi sanatçılar bu fikirleri benimserler. Neo-Geo makine aracılığıyla boyanmış düzgün yüzeyleri ve keskin hatlı soyut biçimleriyle, Steinbach'ın sert, parlak plastik yüzeyli saatleri sanatın simülakrum olarak en iyi örnekleri olarak görülmüştür. 1980'lerin Neo-Ekspresif ressamalarını hatta Sherrie Levine'in çalışmalarını Baudrillard'ın fikirleri ile bağdaştırmışlardır. İmgelerin teknolojik üretimin sayesinde yeniden üretilebilir olması saf köken ya da yapıtın tek yaratıcısı olma ideasını sorgularken aynı zamanda hafıza tetikleyicisi olarak sanat nesnesinin yerini de vurgular. Levine'nin çalışmaları tekniğin olanakları ile yeniden üretilebilir olması bağlamında sanat

eserini Benjamin'in görüşlerine yaklaştırırken bunların birer canlandırmalar olarak tarihsel bağlamından koparılması olarak Baudrillard'ın görüşlerine de yakın durur.



Resim 6: Haim Steinbach, Supremely Black, 1985, Tahta formika, porselen sürahiler, karton deterjan kutuları, 74x168x33 cm



Resim 7: Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp), 1991, Bronz döküm, 38x63.5x36 cm, Walker Art Center, Minneapolis

Thomas Lawson gibi eleştirmenlerde Neo- Sürrealizm ve Neo-Pop'ta önceki dönem avantgardın dirilişini, tekrar ortaya çıkışını görmüştür. 1980'lerdeki sanat

ortamındaki eleştirilerde sanat hareketlerinin ve avantgard jestlerin basitçe kendilerini tekrarladıklarına dair genel bir hissiyat vardır. Bu düşünce retro ve nostaljinin moda ve televizyonu da içeren pop kültürüne doğru bir genişleme içersinde olması ile desteklenir.

Thomas Lawson, bu tekrar hissini Amerikan gücünün hakimiyetinin sonuçlanması ile ilişkilendirir. 1984 tarihli Artforum'da şöyle yazar:

“... bu çizgisel inanç sistemi silinmeye başlanmıştır, uygulanabilirliği kültürün artık ilerlemediği ancak basitçe çözümlendiği bir döngüsel zaman mitinde ebedi dönüş olarak daha etkin bir biçimde bastırılmış bir süreç kavramı ile yer değiştirmiştir. Bu postmodern dünyada tarih artık kendi kimliğini açıklamanın ya da özerkliğin değil yalnızca anlık bir faydacılığın aracılığıdır.”⁵⁶

Lawson “süre gelen şimdi” kavramını yaratıcılık eksikliği ve geleceği alımlama yetersizliği terimleriyle açıklar. Diğer eleştirmenler geri dönüşü geçmişin buluşlarını sindirmenin bir yolu olarak görürler. Bu dönemde sanatçı ve eleştirmenler tekrarlama fenomeninin pazar tarafından sürdürüle gelen bir kinizm olması ya da basitçe nostalji olması konusunda karasız gibidirler. Tarihin bu dirilişi ekspresyonizm, dada, sürrealizm gibi stillerin tarihsel bağlamından çıkarılması gibi biçimler almıştır. Bu stiller sanat çalışmalarında işaret ya da sembol olarak kullanılmışlardır. Bu tekrar kullanılmalar kinizmin bir biçimi olabilirler ya da zamanı eleştiren biçimler olarak görülebilirler.

2.5 Karşı – Bellekler: Mekanın Anısı

1990'lı yıllarda sanat çalışmaları yoğun bir biçimde 1970'ler den etkiler taşır. 1970'lerin artisttik bir bakış açısı olarak sunuma verdikleri önem bu dönemde de etkili olmuştur. Bu bağlamda enstalasyonlar Modernizmle değişime uğrayan zaman kavramını geçmişin mekanları olarak, bellek ve mekan perspektifinden ele alır. Doris Salcedo'nun, Ilya Kabakov'un, Chriantian Boltanski'nin, William Kentridge'in çalışmaları karşı – bellekler olarak 'öteki'nin hikayesine yer verir.

Doris Salcedo'nun çalışmaları Kolombiya'da ki şiddetin kurbanları ile izleyicinin iletişim kurmasına olanak tanır. Birçok eleştirmen bu işlerin kurbanların deneyimleri ve anılarını nesneleştirdiğini, hatırlanır kıldığını ve bunların acının, kaybın deneyimlerini aktaran bellek yüzeyleri olduğu konusunda hem fikirdir. Bu

⁵⁶ Lawson, Thomas, **Forum: Generation In Vitro**, Artforum 23, no:1, Eylül 1984, s.99

alışmalar sosyal atmosferle bireysel olanın deneyimleri ve deneyimlerinin dönüştüğü travmatik bellek arasında arabuluculuk yapmaya niyetli gibidirler. Bu tahta ve beton heykeller içine gömülmüş nesnelere bireyin deneyimini, izleri silinen nesnelere olarak aktarırken kitlesel üretim nedeniyle nesnenin deneyim aktarımından yoksun olduğu görüşündeki eleştirmenlerin bakış açısından ayrılır. Sanatçı ve kurban arasındaki deneyim nesnelere yoluyla izleyiciye iletilir. Burada nesne şiddetin belleğinin taşıyıcısı ve aktarıcısı konumuna taşınır. İnsanın kullandığı nesne üzerine bıraktığı izler Salcedo'nun çalışmalarında nesnenin ait olduğu kişinin varlığının kanıtı gibiydi. Nesnelere taşıdığı kişisel bellek beton ve tahta ile sıkıştırılıp parçalanırken geçen zamanın izlerini taşır.

Ilya Kabakov'un karşı – belleğinin aktarımları olan 'yansıma', 'geçmişe dönme' gibi çeşitli psikanalitik kavramları irdeleyen ve ortaya koyan enstalasyonları, gündelik hayattan çeşitli nesnelere simgeleştirerek, izleyicinin kendi ruhsal deneyimlerine çağırışım kanalları açar. Sanatçı bu enstalasyonlarda eski Sovyetler Birlięi'ndeki deneyimlerini kurgusal biyografilerle birleştirir. The Toilet (Tuvalet) adlı 1992 tarihli enstalasyonunda sanatçı kendi etnografya müzesini oluşturarak sosyalist sistemdeki yaşantıyı bugüne taşır. Bu enstalasyon Batılı avangard geleneği içinde Duchamp'ın eřme'sini anımsatır. Kitlesel üretimin bir ürünü olan porselen pisuvar, Kabakov'un komün yaşam alanını temsil eden tuvaletlerine karşı bireysel olanı vurgular. Bir zamanların sosyalist Doğu Avrupa kùltürü kapitalist dünyada sanatçı tarafından yeniden canlandırılır. Tarihin bu şekilde yeniden canlandırılması toplumsal bellek yitimine karşı geçmişe koruma çabasıdır. Bu anlayış Foucaultcu bir bakış açısında 'sürekli bir şimdi' içinde önemini yitiren zaman yerine geçmişin alanlarını haritalama çabası gibidir. Ayrıştırılmış bir alan olarak bu enstalasyon toplumun diğer alanları ile ilişkiye girerek diğer zamanlara açılım sağlar.



Resim 8: Ilya Kabakov, The Toilet, 1992, Enstalasyon, Documenta Show in Kassel, Kassel, Almanya

Bir karşı-bellek anlatısı olarak William Kentridge'in Felix in Exile (Sürgünde Felix) adlı çalışması 'öteki'ye ait bir anlatıdır. Yalnızca bu çalışmada değil, sanatçının bütün çalışmalarında zaman ve değişim kavramı önemli bir konudur. Bu bakış açısı onun canlandırmalarının tekniğinden kaynaklanan bir doğallık içerir. Sanatçı canlandırmalarını birçok projeksiyondan yansıtılan yan yana gelen görüntülerle oluşturduğu enstalasyonlarda sergiler. Kullandığı kurgu tekniği tek tek oluşturulmuş çizimlerin art arda eklenmesidir. Onun çizimleri eksiltmeler yoluyla canlandırmalara aktarılır. Bu anahtar bir çerçeve çizip, bazı bölgelerini silerek ve sonra onları tekrar çizerek ve böylece bir sonraki çerçeveyi yaratarak uygulanır. Bu şekilde orijinal anahtar karenin küçük bir bölgesini silerek dilediği kadar çerçeve yaratabilir. Silinen şeylerin izleri izleyici tarafından hala izlenebilir ve filmler yayıldıkça yok olan bir anıya ya da zamanın geçişine dair bir his William Kentridge'in betimleme tekniği ile söylenmemiş olanı, unutulmuş ya da bastırılmış

ancak kolayca duyumsanabilecek olanı yakalar. Felix in Exile'in kataloğunun önsözünde Kentridge şöyle yazar:

"İnsanın geçmişi parçalamaya yönelik bir etkinliğe sahip olması gibi arazide de erozyon, büyüme, bakımsızlık aracılığı ile etkinlikleri gizleyen doğal bir süreç vardır. Güney Afrika'da bu sürecin farklı boyutları vardır. 'Yeni Güney Afrika' teriminin kendi içerisinde geçmişi kapatmak, parçalanmanın doğal süreci, yeni şeylerin doğallaşması vardır."

William Kentridge'in 1989 – 1999 yılları arasında gerçekleştirdiği Felix in Exile, Drawings for Protection serisini tamamlayan sekiz filmin beşincisidir. Filmlerin tümü 30 – 40 karakalem çizimden oluşur ve şiirsel ve siyasi hikayeler iletir. Bu süreç içerisinde pek çok canlandırma filminde olduğu gibi yalnızca biçimlendirme, çözülme, silme ve üzerine tekrar çizme teknikleri ile sınırlı kalmaz; bu teknikleri bilinçli olarak sanatsal ifade aracı olarak da kullanır. Kentridge film haline getirilmiş hikayelerini çizim sırasında oluştururken, daha sonraki işlemler 35 mm bir kamera ile sürekli olarak fotoğraflanır. Karakalem çizim tekniği bir aşamadan diğerine kesintisiz bir geçiş sağlar. Felix in Exile çalışmasında uygulanan bu gelişimci ve kavramsal süreç ardışık 35 mm sıralı çekimler ile belgelenmiştir. Felix in Exile ülkenin bölünmesi hakkında kamuoyunda tartışmalarının henüz devam ettiği ve ilk açık seçimlerin gerçekleştirilmesi üzerine çıkan kimlik oluşumu tartışmalarının hüküm sürdüğü 1994'de yaratılmıştır. Film Paris'te sürgünde olan Nandi'li mühendis Felix'in hikayelerini anlatır. Kadın Felix'in alter egosudur. Kişinin evine hissettiği özlemi ve yeni demokratik Güney Afrika'da gerçekleşen olaylara olan tepkisini temsil eder. Odasında üzerinde gezinen korkular ve anılardan farksız olarak dünya da sonunda Felix'i zararsız hale getirir – Felix vurulur. Bakışları aynaya yansır. Felix'in ürettiği çizimlerde boş odası anılar ve özlem gibi su ile kaplı gibidir. Diğer taraftan Felix siyahi Güney Afrika'nın acısını dağıtan kozmik bir uzaklık ile sarmalanmıştır. Peyzajın topografyasında Nanni'nin tarama enstrümanları tarihin, var oluşa ait bir standardın ve bir yönün izlerini sürerler. Felix ve Nanni'nin çizim ve imgeleri bir diğerinin üzerine yığılırlar ve duygusal bir şokun sismografik belgeleri olarak işlev görürler. Hikayenin kurbanları günlük gazetelerden bulunup çıkartılırlar ve peyzaja da öylece yazılırlar. Nanni de ölür ve kendisini tekrar yurdunun terkedilmiş peyzajında elinde bir valiz çizimle bulur. Kentridge'in bu anlatısı Felix'in karakterinde Güney Afrika tarihine bir bakışı içerir.



Resim 9: Rachel Whiteread, Untitled (House), 1993, Beton ve alçı, 10 m, tahrip edilmiş, Londra

1990'lı yılların başında genel olarak anma kavramı etrafında yapılan heykel çalışmalarıyla Rachel Whiteread nesnelerin izleriyle bir yaşanmışlık hissini sanat nesnesine aktarır. Sanatçı nesnelerin içinin, boşluklarının alçı ve reçine ile kalıbını alarak nesnenin taşıdığı geçmişi bu negatif – pozitif ilişkisine yansıtır. Bu negatif – pozitif ilişkisi biçimsel olduğu kadar kavramsal bağlamda da etkindir. İzleyiciyi aşına olduğu ile aşına olmadığı arasındaki bir sınırdan bırakarak Freud'un unheimlich (tekinsiz) kavramının görsel biçimine dönüşür. İzleyici bilgisine sahip olduğu şeyin orada varlığını hissederken bunun görsel karşılığını biçimde bulamaz. Sanatçının heykelleri madde ile maddeye denk negatif alanı arasındaki ilişkiyi, kaybettiğimizi ya da bulduğumuzu düşündüğümüz şeyler arasındaki ilişkiyi sorgular.⁵⁷ Var olan ile olmayanın sınırlarının belirsizleştiği bu heykeller, sanatçının ilk yıllarında daha gündelik, ev yaşantısına dair nesnelere referans alırken son yıllarda daha çok kamusal alan ile ilişkili toplumsal olana göndermesi olan anıtsal çalışmalara yönelir. Bu daha küçük ve yakın çevresinden seçtiği objelerin yerini zaman ile kamusal alana ait daha anıtsal çalışmaların aldığını görürüz. 1993 tarihli Turner Prize'ı kazanan çalışması House (Ev) kamusal alana yerleştirildikten bir süre sonra çevre sakinlerinin de itirazı sonucu kaldırılmıştır. Bu proje de gerçek bir evin içi alçı ile

⁵⁷ Ed. Townsend, Chris, **The Art of Rachel Whiteread**, Shelley Hornstein, Matters Immaterial, Thames&Hudson, London, 2004, s.55

doldurulur ve daha sonra bu alçıdan yapı kamusal bir alanda gerçek bir ev gibi sergilenir. Gerçek büyüklüğü ve alçıdan beyaz mimarisi ile bu hayalet ev, hem kişisel hem de toplumsal belleğini taşır. Kamusal alanda bir heykel olarak ev bütün ev imgelerinin bir anıtı gibidir.

1990'ların sonunda İngiliz sanatçı Mark Dion'un Tate Thames Dig (Tate Thames Nehri Kazısı) adlı çalışması hem belgenin artistik sunumu hem de pseudo – scientific yaklaşımı nedeniyle 1970'lerin çalışmalarını anımsatır. Bu projede bir arkeolog gibi çalışan sanatçı Londra'da yer alan modern ve güncel sanatın iki önemli müzesi Tate Britain ve Tate Modern'in kıyısında yer aldığı Thames Nehri'nden topladığı nesnelere bir müze kurgusu içinde yine Tate Modern'in galerisinde sergilemiştir. Biçimsel olarak müzelerin arşivleme yöntemlerini kullanan bu projede sergilenen nesnelere plastik şişe kapaklarından farklı biçimlerdeki tuğlalara kadar çeşitlilik gösterir. Genel olarak çağdaş yaşamın artıkları olan bu nesnelere zaman içinde doğal koşulların da etkisiyle değişime uğramış, yıpranmıştır. Kırık camlar, yırtılmış kağıtlar, küflenmiş metaller yaşanmışlığın izlerini barındıran kültürel varlıklara dönüşürler.

Yaşadığımız dünyadan bir artekt olarak evin bir sanat nesnesine dönüştüğü diğer bir projede Micheal Landy'nin 2003 tarihli Semi-Detached House (Yarı Bağlı Ev) adlı çalışmasıdır. Sanatçının çocukken yaşadığı evin benzeri iki ev galeri içersinde inşa edilmiştir. Mimari bir kavram olarak birbirine tek taraftan bağlı iki evden biri anlamına gelen işin adı projenin ana karakterini de belirler. Bu iki ev birbirinden ayrılarak galerinin iki ayrı koridoruna yerleştirilmiştir. Bu iki ev arasında kalan koridora evlerin aslında birbirine bitişik olması gereken yüzleri bakar. Bu boş duvarlara projeksiyon ile yansıtılan görüntüler sanatçının kişisel belleğine ait çocukluk anılarına dairdir. Evlerden birinin duvarında sanatçının ebeveynlerine ait 1960'lardan kalma ev dekorasyon dergilerinden kesilmiş görüntüler yansıtılır. Bu görüntüler evde yapılabilecek el işi ürünlerine ait örneklerden oluşur. Diğer evin koridora dönük duvarına ise ev içindeki nesnelere yakın çekim görüntüleri yansıtılmıştır. Geçmişin el üretimi ile sanayi üretimi nesnelere ait görüntüleri bir koridorun iki ucunda karşı karşıya gelir.



Resim 10: Michael Landy, Semi – Detached House, 2003, Enstalasyon, Tate Britain, Londra

Hafıza tetikleyicisi olarak sanat nesnesi postmodern dönemde geçen yüzyılın sanat stillerinin geri dönüşleri olarak geçmiş biçimleri tekrar ederken kuramsal bağlamda bellek meselesine ait tartışmaları da görsel bağlamda yeniden değerlendirirler. 1960 sonrası sanatta belirginleşen kavramsal tavır, 'sürekli şimdi'nin var olduğu bir zaman algısında tarih, müze, arşiv bağlamlarında bellek alanlarını vurgular.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YAPITLAR ARACILIĞI İLE BELLEK KAVRAMININ İFADELENDİRİLMESİ

3.1 Kişisel Belleğin Hazır – Nesne Aracılığı ile Kurgulanması: Tracey Emin

*“Ne mutlu o suçsuz iffetli kadınlara
Dünyayı unutan ve dünyanın unuttuğu,
Lekesiz zihnin ebedi gün ışığı!”*

Alexander Pope⁵⁸

“Belleğin yaşamlarımızı yapan şey olduğunu fark etmek için parça parça da olsa belleğimizi yitirmeye başlamamız gerekir. Belleksiz yaşam yaşam değildir. Belleğimiz; tutarlılığımız, aklımız, duygumuz hatta eylemimizdir. Onsuz birer hiçiz...”
Luis Bunuel⁵⁹

Anımsayan özne, düne ait olan geçmiş yaşantısını, bugünde bellek aracılığı ile oluşturur. Belleğin sakladığı izler olarak anılar, geçmişe ait iken; bellek, şimdide yaratılan bir kurgu olarak, varlığını içinde bulunduğumuz an'a yayar. Geçmiş, şimdi, gelecek birlikteliği, bu anlamda belleğin kimlik tasarımlarında kullanılmasını sağlar. Genç İngiliz Sanatçılar (YBA) içinde ele alınan Tracey Emin'in çalışmaları, bu bağlamda kaynağını kişisel bellekten alan, bir kimlik tasarımı niteliği taşır. Tracey Emin'in işleri genellikle otobiyografi ve itiraf etme kavramlarıyla birlikte anılır.

Tate Galeri tarafından organize edilen, elli yaşın altındaki İngiliz sanatçılara verilen Turner Prize'in, 1999 yılı adaylarından Tracey Emin'in işi My Bed (Yatağım), yarışmayı kazanan Steve Mc Queen'in videosundan çok daha fazla gündemde yer aldı. Emin'in bu çalışması; daha önce 1998'de Tokyo'da (Sagacho Exhibit Space) Sagacho Sergi Mekanı'nda ve sanatçının Amerika Birleşik Devletleri'nde Every Part of Me's Bleeding (Benim Her Parçam Kanıyor) adlı ilk kişisel sergisi çerçevesinde, New York Lehmann Maupin Galeri'de sergilendi. Sergilendiği her mekanda yerleştirme küçük farklarla yeniden kurgulandı.

⁵⁸ Alexander Pope'un "Eloise'den Abelard'a" adlı şiirinden bir alıntı. Ortaçağda yaşamış bir rahip ve rahibenin imkânsız aşkını ve sürgündeki mektuplarının anlatıldığı metin aynı zamanda bir tiyatro eseri olarak da sahnelenmiştir.

⁵⁹ Huyssen, Andreas, **Alacakaranlık Anıları (Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek)** kitabının girişinde Bunuel'den yukarıdaki paragrafı alıntılar.



Resim 11: Tracey Emin, My Bed, 1998, Yatak, şilte, çarşaf, yastıklar, bavul, geçici malzemeler, 79x211x234 cm, Tate Galery, Londra

1999 sonbaharında, Turner Prize'a aday gösterilen Tracey Emin'in My Bed (Yatağım) adlı yerleştirmesi, adının da referans ettiği üzere, temel olarak sanatçının yatağını sunar. Yatağın üzerinde dağınık, buruşmuş, lekeli bir çarşaf, yorgan, yastıklar, külotlu çorap, havlu ve etrafında saçılmış votka şişeleri, sigara paketleri, prezervatifler, doğum kontrol hapları, sanatçının polaroid fotoğrafı, beyaz tüylü bir oyuncak gibi yaşanmışlığın izleri ve hatıra nesnelere yer alır. Galerinin ortasında konumlandırılan yatağın etrafındaki duvarlarda, mürekkep çizimler, notlar, neon ışıklı yazılar bulunur. Bütün bu görüntü, yaşamla sanatın birbirine karıştığı yerde durur. Yerleştirmenin atmosferi, yazılırken ayrılan ama okurken art arda gelerek birleşen kelimeler gibi bir tür ulama etkisi yaratır.

Sergilendiği farklı mekanlarda, sanatçının diğer çalışmaları ile farklı şekillerde bir araya gelen My Bed yerleştirmesinde dikkati çeken temel değişiklikler, tavandan yatağa sarkan ilmek yapılmış ipin bulunmaması, bunun yerine iplerle bağlanmış iki bavulun konumlandırılmasıdır. Olası bir intihar tasarısına hazırlığı, doğrudan izleyiciye gösteren ip, Tokyo'da ve New York'taki sergilerde yer alırken Turner Prize için yapılan kurguda, yerini intiharın örtük simgelerine bırakmıştır. Yatağın etrafındaki yaşanmışlık izleriyle kurgulanışı; depresif bir ruh halini ve olası intiharı, ipin kendisi olmadan da izleyiciye iletmeye yeterlidir. Yine aynı

düzenlemede; 1999 tarihli Leaving Home (Evi Terk Etmek) adlı diğer bir yerleştirmesinin parçası olan, iplerle bağlanmış iki bavul, yatağın hemen yanında yer alarak çalışmaya eklenir. Geçmişin bugünde anımsandığı her seferde, bugüne göre yeniden şekillenmesinin sembolik biçimi; kişisel bellekteki bir kaçış olarak intihar fikri, belki de yerini yolculuğa çıkmaya bırakmıştır. Sanatçının Londra'da Royal College of Art'ta eğitime başlamadan önceki çalışmalarının, ekspresif resimler olduğu bilgisi, bugün gördüğümüz farklı malzemelerle yaptığı çalışmalarının da kişisel dışavurumlardan beslendiğinin işaretleri sayesinde, dışavurumcu anlatım dilinin biçimsel tavrı değişse de devam ettiğinin bir göstergesidir. Tracey Emin'in otobiyografik tavrı, bir hayatta kalma mücadelesi ile birleşir. Zaten sanatçı da "tanrıya ihtiyacım olduğu gibi sanata ihtiyacım var"⁶⁰ cümlesi ile bunu açıkça belirtir. Anımsayan özne, bugünü kurarken hatırlamayı, kişisel belleğine sahip çıkmayı, bir var olma sorunu olarak ortaya koyar.

Bunuel'in ifadesindeki; *onsuz birer hiçiz* cümlesi, 2004 tarihli senaryosunu Charlie Kaufman'ın yazdığı, yönetmenliğini Michel Gondry'in yaptığı "Sil Baştan" filmindeki ana karakterlerden biri olan Joel'in durumunu anlatır. Joel, yaşadığı aşkın travmasını, Lacuna adlı – Latince kökenli bu kelime kayıp parça ya da boşluk anlamına gelir – bir şirketin yardımıyla yaşadığı aşka dair anılarını sildirerek atlatmaya çalışır. Hafızanın silinmesi, geçmiş anıların yok edilmesi; Joel'in gelecek tasarılarını da yok eder. Bu nedenle; filmin kahramanı, sanki sonsuz ve tekrar eden bir şimdiye hapis olmuştur diyebiliriz. Geçmişe ve geleceğe doğru genişleyemeyen burada bahsedilen şimdi, hacmi olmayan bir noktaya indirgenerek kimliğin yıpranmasına, hiçleşmesine yol açar. Günümüzde, bireyin bilinçli ya da bilinçsizce maruz kaldığı etkiler nedeniyle kaybettiği geçmişin hatıraları, geleceğin tasarıları; aynı bireyin hacimsiz bir şimdi de yaşadığı bir kimlik problemine dönüşür. Emin'in çalışmalarının otobiyografik karakterini değerlendirirken büyük anlatıların egemen olduğu modernist söyleme tezat, kişisel olan yani kişisel belleğin anlattıklarının yüceltildiği, günümüz bakış açısı öne çıkar. Günümüzde, büyük tarihsel anlatıların kibirli tavrı altında ezilen birey, bu kez de özgünlüğün ve keyfiyetin yüceltilmesinden kaynaklı, bir ben – merkeziliğin böbürlenmesine maruz kalır gibidir.

Tracey Emin, Alexander Pope'un şiirinde geçen dünyanın unuttuğu kadın değildir. Özellikle medyanın bütün araçlarını kullanarak kişisel belleğin hikayesini

⁶⁰ Sanatçının 1997 tarihli South London Galeri'de yer alan sergisinin adı "Tanrıya ihtiyacım olduğu gibi sanata ihtiyacım var" anlamına gelen "I Need Art Like I Need God" cümlesidir.

önce izleyiciye yaşattığı şok ile sonra da hakkında çıkan spekülasyonlara kaynak oluşturarak geniş kitlelere duyurur. Emin, genel olarak bütün işlerinde kendi yaşam öyküsünden de beslenerek 'kötü kız' imajını güçlendirir. "Sil Baştan" filminin kadın karakteri Clementine'in *"Ben bir kavram değilim. Birçok herif benim bir kavram olduğuma ya da onları tamamladığıma ya da onları yaşama döndüreceğime inanıyor. Ama ben sadece kendi iç huzurunu arayan baş belası kızın tekiyim"* sözleri, Emin'in hem işlerindeki hem de röportajlarındaki tavrına benzer. Emin'in doğrudan ve kimi zaman küfürlü olan anlatımı çoğu kez izleyicinin voyoristik bakışının sanatçıya yönelmesine neden olur. Bu sayede; kişisel belleğin aktardıkları, daha çok spekülasyonlara açık hale gelerek bazen çalışmanın ötesine geçer. Sanatçı kesinlikle dünyanın unuttuğu kadın değildir, ama çalışmalarındaki ben – merkezilik sanatçının dünyayı unutup unutmadığı konusunda soru işareti oluşturur.

Bir başka yatak hikâyesinin anlatıldığı, 1991 tarihli Felix Gonzalez - Torres'in reklam panosu işi, benzer biçimde mahrem olanın gösterilmesi, aşkın ve orada bir zamanlar var olmuş olanın şimdi orada olmayışının temsili gibidir. Gonzalez-Torres'in, AIDS'ten ölen sevgilisi Ross'la paylaştığı yatağın bir görseli olduğunu düşünecek, sanatçının kişisel öyküsünü bilen izleyiciler olsa da imgenin kendisi, bu hikayeye bağlanmak için bir dayatmada bulunmaz. Her izleyicinin imgeden çıkaracağı farklı anlamlara açıktır.⁶¹ Emin'in yatağı ise tüm verileri ile kişisel belleğin bir parçasıdır ve sanatçıya aittir. Bu nedenle; yatak yerleştirmesiyle izleyicinin gireceği ilişkinin ilk basamağı sanatçının belleği üzerinden gerçekleşecektir. Proust'un madlen kurabiyesi etkisi, istem dışı belleğin harekete geçirilmesi durumu, izleyici açısından Gonzalez – Torres'in yatak görseli ile daha mümkündür. İzleyici, kendi geçmiş deneyimlerini, reklam panosunda gördüğü yatakla yeniden, bugünde canlandırabilir. Dışarıdan gelen bir uyarıcı, istemsiz belleği harekete geçirerek anıları yeniden canlandırır. Oysaki Tracey Emin'in yatağı ile izleyicinin özdeşleşmesi gerekir. 2001 yapımı Sharon Maguire'ın yönettiği, "Briget Jones'un Günlüğü"nde anlatılan; orta sınıf bir İngiliz kadınının, kadın olmak, yalnız olmak ile ilişkili sıkıntılarını, izleyici nasıl hikayenin protogonisti ile özdeşleşerek paylaşıyorsa Emin'in My Bed yerleştirmesinde izleyiciyle yapıt arasında benzer şekilde bir ilişki kurulur.

⁶¹ Godfrey, Tony, **Conceptual Art**, Phadion, New York, 2004, s.10



Resim 12: Felix Gonzalez – Torres, Untitled, 1991, Bilbord, 1992’de New York’ta yirmi dört farklı mekanda sergilenmiştir

Gonzalez - Torres’in çalışmasında görüntü anonimdir ve istem dışı belleği harekete geçirerek izleyicinin öznel hikayesine göre biçimlenir. Emin’in çalışmasında ise görüntü özeldir ve Proust’ta göre istemli bellek ya da Freud’a göre bilinç, ikincil olarak izleyicinin kendi hikâyesini ortaya çıkarır. Gilles Deleuze’un Proust ve Göstergeler kitabında, istemli ve istem dışı belleğin “*aynı yetilerin farklı uygulamalarını gösterdiği*”⁶² belirtilir. Deleuze göre:

*“Algı, bellek, imgelem, akıl ve düşüncenin kendisi istemli olarak hareket ettikleri sürece, olumsal bir uygulamaya sahiptir: Böylece algıladığımız şeyi hatırlayabiliriz, hayal edebiliriz, tasavvur edebiliriz; aynı zamanda bunun tersini de yapabiliriz. Algı bize derin hakikati vermez, istemli bellek de istemli düşünce de öyle, bunlar yalnızca mümkün hakikatleri verir.”*⁶³

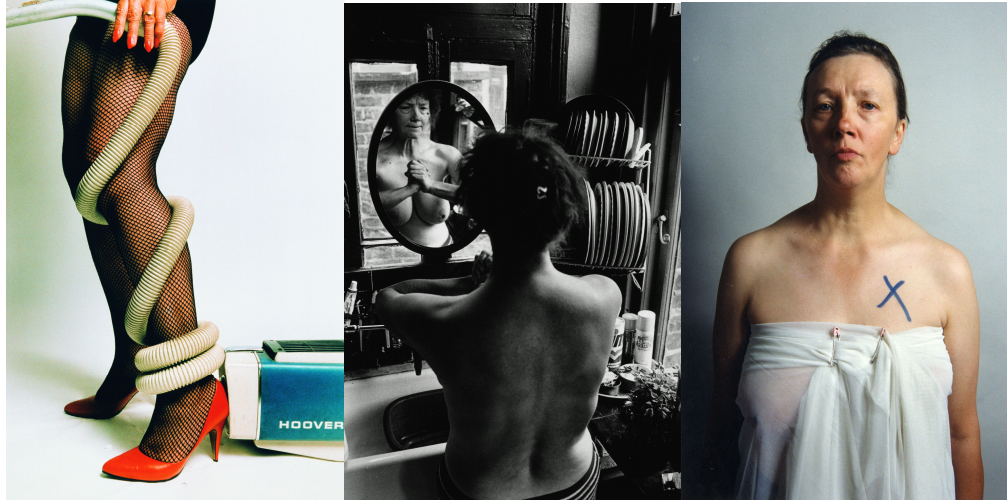
⁶² Deleuze, Gilles, **Proust ve Göstergeler**, çev.Ayşe Meral, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2004 , s.104

⁶³ **A.g.k.**, s.104

Bu nedenle eğer çalışmayı istemli belleğin ürünü olarak değerlendirirsek yalnızca olası gerçekleri elde edebiliriz. Eğer Emin'in yerleştirmesini istemli belleğin bir ürünü olarak değerlendirirsek ilkin izleyicinin belleğindeki anıları şimdiye çağırılmaz. Daha çok sanatçının kişisel deneyimlerini, çalışmanın voyoristik gövdesine çevirdiği yatağa, oradaki deneyimi yaşayanın sanatçı olduğu bilinci ile yaklaşır. Emin'in yerleştirmesinde öznelliğin baskın olması izleyiciyi karşılaştığı imgeyi yorumlamaya ya da "*göstergelerin doğasını keşfetmeye*" zorlamadan sanatçıya odaklanır. Bu durumda imge izleyicinin istemli belleğine yönelerek gizil anlamların keşfedilmesini ikincil plana atar gibidir.

Tracey Emin'in çalışmalarına benzer şekilde, kişisel tarihini çalışmalarıyla birleştiren fotoğraf sanatçısı Jo Spence, 1982'den ölümüne kadar (1992) süren hastalığının etkilerini belgelediği bir dizi otoportre çekmiştir. Spence'in kendisinin de ifadelendirdiği gibi bu portreler bir nevi foto-terapi yöntemi gibidir.⁶⁴ Spence'in hastalığının öyküsü ve yaşadığı travma benzer şekilde kişisel olana ait iken ortak bellekteki ya da toplumsal bellekteki hastalık ve ölüm korkusu ile birleşir. Hastalık ya da daha temelinde ölüm korkusu, insanlık tarihi boyunca çeşitli şekillerde biçimlendirilmiş bir memento mori'dir. Günümüzde sıklıkla dile getirilen anı yaşama (carpe diem) söylemine karşılık ölümü unutma, ölümü hatırla söylemi, geçmişin ve geleceğin yok olduğu yerde hacimsizleşen şimdide, çoğunlukla unutulmaya çalışılan bir yaklaşımdır. Tracey Emin'in My Bed işi ile sembolleşen günümüz bireyinin iç sıkıntısı, bu hiçleşen şimdide yapılır.

⁶⁴Weiser, Judy, **Remembering Jo Spence: A Brief Personal and Professional Memoir**, <http://www.photohearp-centre.com/articles/2005/ Weiser Memoir on Spence.pdf>



Resim 13: Jo Spence, The Picture of Health, 1982 – 1986, Camera Austria, Kunsthau Graz, Jo Spence Memorial Archive 2005

Emin'in bu yerleştirmesinin yanı sıra, diğer işlerinde de kullandığı kadın olma durumuna ilişkin sert dil, onun işlerinin feminist estetik bağlamında sorgulanmasına neden olmuştur. Popüler kültür içinde kadının ticarileştirilmesi, metalaştırılmasına karşı eleştirel olamayan yönüyle feminist sayılmazken 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında yer alan feminist kadın sanatçıların çalışmalarında kullandığı dikiş tekniğini uygulaması nedeniyle feminist estetiğin bir uzantısı olarak da değerlendirildi. Bu yerleştirmenin yer aldığı sergideki 1999 tarihli *Psyco Slut* (Sapık Fahişe) isimli yama iş bu tür üretimlerine örneklenebilir.

Onun sanatının, itirafa, bir anlamda günah çıkarmaya dayalı yönü, hamilelik, kürtaj, tecavüz, suiistimale uğramak, acının ve suçluluğun yıkıcılığı gibi sanatçının kişisel hikayesinden parçalar taşır. Kişisel belleğin dışavurumları olan sanatçının işleri, kürtaj ya da cinsel taciz gibi konuları doğrudan ele alışları, konuşulabilir konular haline getirmesi nedeniyle feminist söyleme ait hafızalarda yer etmiş bazı işleri anımsatır. Emin'in sergilediği kanlı tamponları, Judy Chicago'nun *Red Flag* (Kırmızı Bayrak) adlı çalışmasını ve Carolee Schneeman'ın *Interior Scroll* (İçteki Parşömen Tomar) adlı 1975 tarihli performansını anımsatır.

Emin'in yatağının provoke edici yanı; sadece gündelik olanın galeriye taşınmasından öte, voyorizmi kışkırtan 'kötü kız'ın itiraflarının iğrencin, abjectin estetiğini kullanmasıdır. Kirli iç çamaşırı, kullanılmış prezervatif, lekeli çarşaf, ortaya atılmış ilaçlar, boş şişeler, sigara izmaritleri; bütün bu çöpler, merkezdeki nesne

olan yatağın etrafında konumlanır. Çarşaf hem kırışık hem de lekeli, beyaz düzgün bir çarşafın tam zıttıdır ve burada öznenin bölünen, ayrılan, belki de öteki diyebileceğimiz öznenin sürgün olan kısmını simgeler. Julia Kristeva'nında dediği gibi *"iğrence varlık kazandıran kişi, özdeşleşmek, arzulamak, ait olmak ya da reddetmek yerine (kendisini) yerleştiren, (kendisini) ayıran, (kendisini) konumlandıran ve dolayısıyla da gezip dolaşan bir dışlanmıştır."*⁶⁵ Batı'nın çağdaş pratiğinde ve özellikle Hıristiyanlık algısında iğrençlik sapkınlığa benzetilir. Bu nedenle dışlanan, üstü örtülen, toplumsal hafızada unutulmaya bırakılır.

Kaybetmenin, hastalığın, ölümün ve aynı zamanda aşkın, cinsel ilişkinin ve doğurganlığın mekanı olan yatak imgesi insanın yaşam döngüsünün temel göstergelerinden biri olarak addedilebilir. Bu çalışmada, yaşanmışlığın izleri ve belki de enkazı ile birlikte kişiselleşen imgenin bir kimlik tasarımına ait olduğu fikri, çalışmanın ismi sayesinde bir kez daha belirginleştirilmiş gibidir. Kavramsal sanatta, yapıtı belirleyen öğelerden biri olan isimlendirme, imza gibi bir üst çizgi oluşturur. Böylelikle yapıtın ürettiği anlamların çoğalabileceği sınırı belirler. Ama bu kesin bir son nokta oluşturmaz. İmza yalnızca samimiyetin göstergesi değil aynı zamanda işin garantisi niteliği taşır. Sanatçıya ait olduğunun garantisini ve bir zamanlar orada olan ama izleyicinin çalışma ile karşılaştığı anda orada olmayan sanatçıyı da temsil eder. Bu çalışmada sanatçı aynı zamanda mizansenin protogonisti olarak orada var olmuştur. Yapıt, izleyiciyle buluştuğunda; protogonistin aynı zamanda sanatçının izlerini, ardında kalanları, sergileyerek orada olmayan protogonistin varlığının altını çizer.

My Bed yerleştirmesinin ve genel olarak Tracey Emin'in diğer çalışmalarının otobiyografik yapısı, gerçeklik sorununu gündeme getirir. Sanatçının otobiyografik ve doğrudan anlatımı samimiyeti güçlendirirken yerleştirmede yer alan yatağın kurumsal olana her dahil oluşunda, yeniden kurgulanması gerçeklik ve samimiyete olan inancı zedeler. Tate Galerisi'nde sergilendiği süre içerisinde Cai Yuan ve Xi Jianjun Two Naked Men Jump On Tracey's Bed (İki Çıplak Adam Tracey'nin Yatağına Atlar) isimli performansı spontan sanat ile kurumsallaşmış olanın arasındaki ayrımı belirginleştirir. Çinli sanatçılar kıyafetlerini çıkarıp bağırarak yatakta zıplar ve yastık kavgası yapmaya başlarlar. İlkini, Tracey Emin'in My Bed yerleştirmesinin Turner Prize'a aday olup sergilenmesinin yarattığı şokun yerini;

⁶⁵Kristeva, Julia, **Korkunun Güçleri**, çev. Nilgün Tatal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.21

sonradan, Cai Yuan ve Xi Jianjun'un performansının yarattığı şaşkınlık alır. Sanat politikaları ve sanatın kurumsallığı sorunu bu performansla yeniden ortaya çıkmış. Gerçekleştirilen performans nedeniyle kısa bir süre de olsa yatak artık Emin'e ait değildir. Dişil olan protogonistin yerini eril olan almıştır. Bu performanstan sonra Emin yatağı tekrar düzenler. Sembolik anlamda itiraf edilen kişisel deneyimin anlamı dağılmıştır diyebiliriz. My Bed yerleştirmesi Saatchi Galeri tarafından satın alındıktan sonra sanatçı tarafından bir kez daha düzenlenmiştir. Bu nedenle; sanatçının bu yerleştirmesi tıpkı geçmişten bu güne taşınan, şimdide var edilen geçmiş anılar gibi her seferinde yeniden kurgulanmıştır. Anıların şimdide var oluşlarının, hatırlandıkları ana ait olması gibi, sanatçının yatağı da düzenlendiği mekânın zamanına ait gibidir.

3.2 Tarihi Yeniden Okumak: Michael Blum

“Doğru yolu bulmak için kaybolmak gerekir. Labirent içine giren kaybolsun ve dolaşsın diye yapılır. Ama labirent, o aynı kişiye, yeni bir plan çizmesi ve labirentin gücünü yok etmesi için bir başkaldırıyı da düşündürür. Bunu başardığı takdirde insan labirenti yıkacaktır; onu boydan boya geçen biri için labirent yoktur.”⁶⁶

Hans Magnus Enzensberger

Enzensberger'in labirent tanımı; 9. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen, Michael Blum'un projesini deneyimleyen izleyicinin zihin yolculuğuna benzemektedir. Farklı kavramlardan oluşan yollar içinde dolaşan izleyici, önce yolunu kaybeder, kurgunun gerçek olduğuna inanır; sonra geçtiği yolları tekrar düşündüğünde, labirentin aslında hiç var olmadığını fark eder. Tüm bu yolculuk deneyimi, klasik anlamda tiyatro seyircisinin yaşadıklarına benzer. Az sonra izleyeceklerinin tümünün bir oyun olduğunu bilerek oyuna dahil olma, oyuna inanma ve sonunda oyunun bitişi, gerçek hayata geri dönüş. Micheal Blum'un A Tribute to Safiye Behar (Safiye Behar'ın Anısına) adlı projesi, gerçekle kurgu arasındaki benzerliklerden beslenerek izleyiciyi tarih, bellek, mit, müze gibi kavramlarla inşa edilmiş bir labirente sokar ve bu labirentin içinde kurmaca bir karakterin hayatını sahneler.

⁶⁶ Calvino, Italo, **Görünmez Kentler**, çev. Işıl Saatçioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s.36. Labirent özellikle postmodern anlatılarda dönüşümün sembolü olarak kullanılmıştır. Labirentten içeri girmek ölümü sembolize ederken, labirentten çıkış yeniden doğuşu sembolize eder.



Resim 14: Michael Blum, A Tribute to Safiye Behar, 2005, Enstalasyon, Deniz Palas, 9. İstanbul Bienali

9. İstanbul Bienali çerçevesinde Deniz Palas apartmanının dördüncü katında, merdivenin karşısındaki dairede sergilenen bu çalışma; Troçki'nin Meksika'da, Freud'un Viyana'da, Marx'ın Trier'deki evi gibi, örneklerini çoğaltabileceğimiz müze-evlere benzer. Safiye Behar, kurgulanan hayat hikayesine göre 1900'lerin başında İstanbul'da yaşamış, dönemin önemli tarihsel kişileriyle zaman zaman yolları kesişmiş bir karakterdir. Behar'ın kurmaca kişisel tarihi, bir dönemin gerçek tarihinden kesitlerle birleştirilmiştir. Bir müze – ev kurgusunda oluşturulmuş bu yerleştirmeye, başka bir kurmaca karakter olan Birleşik Devletlerde yaşayan, Behar'ın torunu; Melih Tütüncü ile yapılan röportaj da eklenmiştir. Yerleştirmenin yer aldığı apartman dairesinde, girişin hemen yanında sol tarafta yer alan odada – bu oda yerleştirmeyi gezen izleyicinin apartman dairesinden çıkmadan önce son olarak gezdiği mekan – izleyici bu kurgu röportajı izleyebilir.

Yerleştirmenin yer aldığı apartman dairesi; eski, yer yer dökülmüş sıvaları, solmuş renkleri, yıpranmış yapısıyla bir zamanlar yaşanmış, ancak artık geçmişte kalan bir evi canlandırmak için kurulan dekorun inandırıcılığına katkıda bulunur. Behar'ın, İstanbul'da yaşadığı döneme şahitlik eden evin dekoru, özenle seçilmiş gibidir. Penceresi, görkemli boğaz manzarasına açılan yemek odası, girişin tam karşısında yer alır. Antika yemek masası, sandalyeler, masanın sağ yanındaki

komodin, duvardaki siyah-beyaz genç bir erkek fotoğrafı; bu eski, tozlu evin yemek odasını oluşturur. Bir müze ziyaretçisi konumuna sokulan izleyici, dekorun yer aldığı sahneye, ancak kırmızı şeritlerin gerisinden bakabilir. Bu hem saklanan, korunana barındıran müze kurgusunun sahiciliğini artırır hem de sahne – izleyici ilişkisini belirleyerek teatraliteye hizmet eder. İzleyicinin, sağ taraftaki kapının hafif aralığından, yatak odasını görebilme imkanına sahip olması, kurgu karakterin hayatı hakkında fikir verir. Ama aynı zamanda tam olarak deneyimlemeye izin vermez ve kendine has gizemli bir atmosfer yaratır. Buna karşılık içinde pek fazla eşya olmayan sol taraftaki çalışma odasına girilebilir. Tıpkı bir müzede; sanat eserine yaklaşabileceğimiz sınırın, şeritlerle ya da görevlilerce belirlenmiş olması gibi izleyici odada ki eşyalara mesafeli durur. Çalışma odasındaki masanın üzerinde, Behar'ın bu evde yaşamış olduğu varsayılan döneme ait; bir daktilo, bir gazete ve kitaplar vardır. Buradaki eşyaların dağınık konumu, Safiye Behar'ın az önce çalışma masasından kalkmış olduğu izlenimi yaratacak şekilde, karaktere özgü bir düzen oluşturur. Ama esas vurgu; bu duyguya tezat olarak oluşan, ölüme ve terkedilmişliğe dair gibidir. Buradaki geçmişe ait eşyalar, uzun zamandır kimsenin yaşamadığı hissini uyandıracak kadar tozlu, solmuş, ihmal edilmiş duruşları ile yaşama ait olmaktan çok ölüme ait bir mekan hissini güçlendirirler.



Resim 15: Michael Blum, A Tribute to Safiye Behar, 2005, Enstalasyon, Deniz Palas, 9. İstanbul Bienali

Blum, kurduğu müze – ev ile izleyiciyi sahnenin dışında bırakmakla birlikte, izleyicinin sınırlı bir alana dahil olmasına izin verir. Ama bu dahil oluş, kurgu karakterin gerçekten yaşamış olduğuna, izleyiciyi ikna edecek kadardır. Seyirlik olana biraz daha yakından bakabilme imkanı, kurgunun gerçekliğine inandırmaya yarayacak, ancak daha fazla bilgi edinmeye olanak tanımayacak kadardır.

Sanatçı, tarihsel önemi olan kişilere ait müze – evlerdeki yapıya benzer bir dekoru, Deniz Palas'ın bu deniz manzaralı dairesinde, Safiye Behar'ın bir zamanlar yaşadığına, izleyiciyi ikna etmeye yetecek kadar veriyi kullanarak oluşturur. Karakterin yaşamış olduğu varsayılan bu evde, izleyiciye yaşanmışlık hissini verecek, temel eşyalar bulunmaktadır. Kurgu mekan, yemek odası, yatak odası ve çalışma odasından ibarettir. Yani; Behar'ın, bir zamanlar yaşadığı ev olduğuna inanmamıza yetecek veriler müze – evin içinde yer alır. Tıpkı bir oyunda; sahnede olan dekorun, oyunun gerçekliğine inanmamız için ne fazla ne de az olması gibi, Blum'un sahnesinde de dekor karakterin canlanması için yeterlidir.

Kurulan sahnenin inandırıcılığını artıracak diğer unsurlar da tam olarak yerine getirilmiş gibidir. Müze – evlerin girişinde bulunan, ait olduğu kişinin yaşam öyküsü hakkında bilgi vermek amacıyla sergilenen; belgeler, fotoğraflar, tablolar Behar'ın müze – evinde de mevcuttur. Kimi zaman sanat eseri tarihsel bir belge olabilir, ama bu çalışmada belge – ki burada kullanılan belgeler, fotoğraflar metinler, soyağacı çizelgesi hepsi birer kurgu ürünüdür – kurmacanın sahiciliğini arttırmak amacı ile kullanılmıştır. Tarihsel belgenin biçimsel dili kullanılarak, kurmaca öykünün gerçekliğine izleyici inandırılır. Belgenin biçimsel dilinden kasıt; belgesel fotoğrafın, yazılı belgenin, şema ya da haritanın biçimlendirilmesinde kullanılan yapının, kurmaca öyküyü destekleyen kurmaca belgelerin oluşturması kullanılmış olmasıdır.



Resim 16: Michael Blum, A Tribute to Safiye Behar, 2005, Enstalasyon, Deniz Palas, 9. İstanbul Bienali

Sanatçı, aynı zamanda iyi bir araştırmacıdır. Behar'ın İstanbul'da yaşadığı varsayılan dönemde gerçekleşen kimi tarihi olayları (1924 Kadın Kongresi gibi...) inceleyerek karakterinin hayat öyküsünü oluşturur. Paris Panthéon – Sorbonne'da tarih üzerine master çalışması yaptığını bildiğimiz Blum, sanatçı – araştırmacı karakterini Monument to the Birth of the 20th Century (Yirminci yüzyılın Doğuşuna Anıt) 2004 – 05 ve Lippmann, Rosenthal & Co. (Lippman, Rosenthal ve Şirketi), 2006 adlı çalışmalarında da bu projede olduğu gibi, başarı ile ortaya koyar.⁶⁷ Tarihsel veriyi, kurmaca öykü ile birleştirirken kurduğu yapı ikna edicidir. Belgenin olanaklarını kullanarak, kurmaca öyküsünü yapılandırır. Yazılı belgenin, fotoğrafın, çizelge veya haritanın izleyicinin zihnindeki öncül bilgisini kullanarak, kurmaca müze – evin giriş salonuna çeşitli fotoğraflar, çizelgeler ve metinler yerleştirir.

⁶⁷ Her iki proje de tarihi gerçekleri, kurmaca hikayelerle birleştiren, "Safiye Behar'ın Anısına" projesinin kavramsal çerçevesine benzerlik gösteren projelerdir. Avustralya Linz'de, OK Centrum für Gegenwartskunst'ta gerçekleştirilen "Yirminci yüzyılın Doğuşuna Anıt" aslında bir anıt değil; sergi, kitap ve reklam kampanyasından oluşmuş bir projedir. Sanatçı bu çalışmada 'anıt' kelimesini, tarihin yapılandırılma biçimine dikkat çekmek ve anıtlar, abideler, anma günleri gibi kavramların günlük yaşamdaki bellekle olan ilişkisini vurgulamak amacıyla kullanmıştır. Projenin gerçekleştirildiği tarihten yüzyıl önce, Hitler ile Wittgenstein'in, Linz'de aynı okulda okuduklarını gösteren bir okul fotoğrafı bulunur. Okul bahçesinde işler farklı gitseydi, bugün tarih farklı olabilirdi fikri üzerine; Jean-Francois Chevrier'den Jacques Chirac'a Noam Chomsky'den Thomas Hirschhorn'a politika, tarih, felsefe alanlarında düşünen kişilerin spekülasyonlarını içeren bir kitap oluşturulmuştur. "Lippman, Rosenthal ve Şirketi" projesi ise işin sergilendiği Hollanda'nın tarihiyle yakından ilişkilidir. İkinci Dünya Savaşı sırasında, bir Yahudi bankasını şube olarak kullanan Naziler üzerine yapılan projede; eski banka mekanı, müze kurgusu ile kurulur.

İzleyiciyi ikna süreci; kurulan dekordan da önce, sergilenen bu belgeler yoluyla başlatılır. Belgeler sayesinde edindiği bilgilerle, Behar'ın gerçekliğine inandırılmak istenen izleyici, labirentin içinde kolaylıkla kendini kaybedebilir; labirentten çıktığında ya da sahnedeki oyun bittiğinde, ikna sürecine hizmet eden bu belgeler, başka meselelerin tartışılmasına olanak sağlar. İzleyiciyi, kurmaca öyküsüne belgelerle inandırmaya çalışırken bir yandan da yazılı belgenin ne kadar gerçeği yansıttığı, belgesel fotoğrafın gerçekliğe ne kadar hizmet ettiği şeklindeki, günümüzde tarih, felsefe, görsel sanatlar gibi farklı disiplinlerin tartıştığı sorular günışığına çıkar.

Behar'ın küçük bir tarih müzesi haline getirilmiş evi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve hemen sonraki dönemde yaşamış kişilerin tarihini, kurmaca karakterin hayat öyküsü ile birleştirir. Kurmacaya ait kişisel belleği, bilinen tarih içine yerleştirir. Böylelikle sanatçı, tarih bilgisine ait farklı bakış açılarından beslenir. Bu çalışmadaki tarih kavrayışı Hegel'in ilerlemeci ve bütüncü tarih anlayışından değil de Foucault'nun köklerini; Nietzsche'den alan tarih anlayışı ile örtüşür. Bu dizgeselliğe karşı, tekil tarihleri önemseyen soy kütüksel bir bakış açıdır. Tarihi ilerleyen bir süreç olarak görmeyen ve ona anlam yüklemeyen aynı zamanda bütüncü bakışa karşı duran bir anlayıştır. Bu sayede ayrıma vurgu yapar ve tek'lerin gözden yitmemesini sağlar. Bu soy kütüksel araştırma önerisiyle Blum projesinin öznenin tarihini öne çıkaran yapısı arasında, bir ilişki kurulabilir. Blum'da tarihi tekil bütün bir yapıdan ele almayarak, bireyin öyküsüne yer vermiştir. Böylelikle bu çalışma tarihin bütüncül ve tekil bir anlayışını sorgular.

Özellikle; Fransız fenomenolojist Paul Ricour'un da "Memory, History, Forgetting" kitabında yazdığı gibi, yazılı tarih; geçmişe bakışımızda, olayları kavrayışımızda yardımcı olduğu kadar yanıltıcı da olabilir mi?⁶⁸ Bellek ve tarih ilişkisi ele alınırken sıklıkla; belgenin güvenilirliğine, kalıcılığına karşı belleğin değişken ve dönüşebilen yapısına değinilir. Belleğin uçucu, değişken yapısı güvenilirlik sorununu ortaya koyarken aynı zamanda olaylar üzerine düşünüp yorum yapabilmeyi de olanaklı kılar. Yirminci yüzyılda yazılı tarihin, zaman zaman otoritenin tarihi olabileceği, olayların farklı coğrafyalarda farklı şekillerde

⁶⁸ Paul Ricour'un kitabında yer alan bölümün adı 'History: Remedy or Posion?' Tarih: Deva mı Zehir mi? Bu başlık Derrida'nın Platon'un Eczanesi/Eczacılığı diye çevirebileceğimiz Platon's Pharmakon makalesine atıfta bulunulur. Bu makalede Platon'un Phaedrus'la tarihin yazılması ve bellek üzerine olan diyaloglarından bahsedilir.

değerlendirilebileceği gibi görüşler, buna bağlı olarak geçmişle yeniden hesaplaşma yazılı tarihe olan güveni zedelerken belleğin kırılğan yapısı nedeniyle geçmişe dönük bilgi edinme adına başvurulabilecek kaynaklardan biri olduğu görüşünü güçlendirmiştir.

Tarihin ne kadar gerçeği yansıttığı, ne kadar şimdiye hizmet ettiği, tarihin durağan hatta cansız yapısına karşın, belleğin canlılığı gibi meseleleri, bu projenin kavramsal çerçevesi içerisinde değerlendirebiliriz. Blum'un kullandığı şekli ile bellek kavramı "*geçmişten bir iz, bir anı, şimdiye ait olması artık mümkün olmayan sonlu ya da tanımlı bir eylemden öte*"⁶⁹ yaşayan, etkin bir kavramdır. Bunu tarihin, belgenin ve müzenin stabil doğasını kullanarak ortaya koyar. Gerçekle kurmaca arasında oluşturduğu özgül mekanda izleyiciyi yakalayan sanatçı gerçeklikten beslenerek kurmacayı yaşatır, canlandırır.⁷⁰

Kurmacanın gerçekliği olasılığına izleyiciyi inandıran önemli etmenlerden biri de daha önce de belirttiğim gibi, çalışmanın teatrallik ile olan yakın ilişkisidir. Sahneleme fikrinden beslenerek, bakmak ve bakılmak üzere yerleştirilen nesnelere de katkısıyla müze – evin inandırıcılığı artırılır. Klasik anlamda bir tiyatro oyunu izlemeye giden kişi, az sonra göreceklerinin bir kurgunun parçası olduğunu bile bile onu deneyimlediği süre boyunca, bir yanı ile gerçekliğine inanır ve o gerçekliği nasıl yaşarsa; Blum'un projesini daha deneyimlemeden, hakkında okuduklarıyla bir kurmaca olduğunu bilen izleyici de sanatçının belirlediği ikna sürecine, bir bakıma teslim olarak, yaratılan öykünün gerçekliğine inanır. Bu çalışmada da klasik tiyatrodaki gibi, sahne izleyiciye hemen hemen tek taraftan açılır. Yerleştirme, izleyiciyi sahnenin karşısına alacak, neredeyse izleyiciye sahneyi tek açıdan görme imkanı tanıyacak şekilde düzenlenmiştir. Yerleştirmenin hemen önündeki kırmızı koruma iplerinin de etkisi ile izleyici ve sahne arasındaki mesafe belirlenmiş olur. Oyunda kullanılan dekorla izleyici arasına, bu ipler yoluyla bir sınır çizilmiştir. Bu tür yerleştirme biçimi, teatrallığe olan vurguyu bir kez daha belirginleştirir.

Sahneleme, dekor kurma ve anıya dair işler üreten başka bir sanatçı olan Sarkis'le Blum arasında, tam olarak bir anoloji kurulamasa da kısmi paralelliklerden

⁶⁹ Ed. Flechner, Uwe, **Bellek ve Sonsuz**, Makale Elvan Zabunyan, Bellek ve Başka Yer, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2005, s.78

⁷⁰ **A.g.k.**, s.75. Burada aklımıza Sarkis'in "Gerçeklikle hiçbir ilişkisi yoksa kurmaca ölür." sözü geliyor. Önceki paragrafta da belirttiğim üzere Blum'un projesinin başarısı iyi bir araştırmacı ve sanatçı olması ile ilişkilidir. Verilerini gerçekten titizlikle toplayarak kurmacaya aktarır. Bu nedenle Sarkis'in kurmaca ve gerçek arasındaki tarif ettiği ilişki Blum'un bu projesinde görülebilir.

söz edebilir. Elvan Zabuyan'ın, Sarkis'in çalışmaları üzerine yazdığı; "Aydınlanma" adlı makalesindeki *"Bir dekor oluşturmak, - temsilin alanına girdiği için – bir kurmaca dünyasını yeniden oluşturmaktır bir anlamda, ama gerçeklikten çekip alınmış bir kurgusal durumdur"* tarifi; bu çalışmadaki dekor kurma, sahne hazırlama basamaklarını anlatır gibidir.

Yaşamda temel öge olan insanın yokluğu – bu çalışmada protogonistin yokluğu – duygusal vurguyu artırır. Çalışmadaki teatrallığı gündeme getiren unsurlar, dramanın niteliklerinin kullanılmış olmasıdır. Kurulan dekor, izleyiciyi sahnenin karşısına alarak tek bir açıdan bakmaya zorlayan yapı, protogonistin etrafında yapılan hikaye ve onun orada olmayışı, duygusal etkinin güçlendirilmesi, bütün bu öğeler dramaya ait özelliklerdir. Kurmaca müze – ev, seyirlik bir mekandan fazlasıdır. İzleyiciyi içine alarak ona hem bir araştırmacı hem de seyirci olma rolünü verir. Bu sayede; proje, sıkıcı bir müze gezisinden fazlasını vaat eder gibidir.

Sanatın problematiklerinden biri olan isimlendirme, Blum'un projesinde anlatılan hikayenin kısa bir özeti gibidir. Blum'un, en başta çalışmanın adı ile onurlandırdığı, kurmaca tarihsel karakter Safiye Behar üzerinden; tarih, bellek, müze, gerçek, kurgu gibi kavramlar sorgulanırken bir dönemin tarihine de değinilir. Sahnelenen oyunun protogonisti Safiye Hanım'ın, tarihsel bir karakter haline gelmesi; Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk ile sözde yaşadığı aşk hikayesine bağlıdır. Bu nedenle çalışma çok temelinde Atatürk'ü onurlandırmaya yönelik alternatif bir anıt gibidir. Kamusal alandaki heykelin Türkiye coğrafyası içindeki en yaygın örneği belki de Atatürk heykelleridir. Anlatılan kurmaca hikayede, tarihsel bir karakter olarak izleyicinin belki de en iyi bildiğini düşündüğü, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk'ün; tarihi kurmaca bir karakterle kesiştiği noktada, hiç bilmediğimiz bir biçimi ile karşısına çıkıyor. Tarihi öneme sahip kişileri mitleştirme eğilimi, o kişiye ait insani yönleri unutmaya neden olabilir. Bu nedenle tarihsel öneme sahip kişiye ait çok insani bir hikayeyi bilmiyor olmak olasılığı üzerinden hareket eden sanatçı, izleyiciyi kendi oluşturduğu kurgusal hikayeye inandırabilir. Burada kamusal alana konulan heykele karşılık oluşturulan, alternatif bir anıtın varlığından söz edebiliriz. Anma kültürüne farklı bir bakış açısı getiren sanatçı, çok insani bir nedenle Türkiye Cumhuriyeti'nin

kurucusunu ele alarak dolaylı olarak çalışmasını, Atatürk'ün anısına gerçekleştirmiştir diyebiliriz.

Bu çalışmada; ağırlık merkezini oluşturan gerçekle kurgu arasındaki gerilim, sanat yapıtı ya da hikâyeyle karşılaşan izleyici ya da okuyucunun kod açmaya yönelik ilk temel sorusundan beslenir. Bu hikaye gerçek mi?⁷¹ Tüm veriler, metinler, fotoğraflar, soyağacı çizelgeleri, eşyalar olmayan karakteri canlandırmaya yöneliktir. Safiye Behar'ın gerçekten yaşamış tarihsel bir karakter olmasına yetecek tüm veriler, büyük bir titizlik ile kurgulanmış gibidir. Bütün bu gerçeklik duygusunu zaman zaman sekteye uğratan sanatçı tarafından bilinçli yapıldığını düşündüğüm, projenin bir kurgu olduğunun verileri, hikayenin gerçekliğine ikna etmek için kullandığı verilerle yan yana durur.

Sanatçı, kurgu ile gerçek arasındaki sınırdaki izleyiciyi gezindirirken hemen hemen bütün işlerinde olduğu gibi bu çalışmada da ironiden yararlanır. İroni yalnızca anlattığı hikayenin içinde değil, kurmacanın biçimsel boyutunda da kendini gösterir. Girişte, yemek masasının üstündeki dolu likör şişesi ve küllükteki sigara izmariti, kurulan sahnenin yapısına tezat sanatçının ironik tavrının göstergeleri gibidir. Nesnelere belirli mekansal sınırlar (sahnenin sınırları) içinde yaşayarak, nesne rolünü aşarak sanatçının belirlediği zaman ve mekâna bağlı ilişkiye yansır. Belgeler yoluyla aktarılan kişisel belleğin anıları, var olmayan karakterin gerçekliğine inandırırken bu ikna sürecine katılan nesnelere, aynı zamanda labirentin içinde yolunu kaybeden izleyiciye labirentin aslında var olmadığını da anlatmak ister gibidir. İroni küllükteki izmaritte ya da bir antikacının anlayabileceği eşyalar arasındaki küçük dönemsel farklarda tam olarak görülemez de Melih Tütüncü ile yapılan röportajda iyice belirginleşir.

İstanbul'dan Amerika'ya göç eden Safiye Behar'ın torunu Melih Tütüncü ile yapılan röportaj hikayenin kurmaca olduğunun kanıtı gibidir. Sanatçı kullandığı video röportaj ve oradaki ironik tavrıyla da hikayenin kurmaca olduğunun altını çizerek izleyiciye, aslında labirentin var olmadığını söyler gibidir. Videodaki görüntünün ikna ediciliği, röportajda geçen diyalogların yanı sıra, biçimsel olarak da az önce gördüğümüz müze – evden çok uzaktır. Melih Tütüncü bir limuzinin içinde; büyük annesi ile 20. yüzyılın bütün karakterlerinin nasıl bir araya geldiğini,

⁷¹Bkz. Hikayeci anlatımların analizinde sorulacak sorulara ilişkin daha ayrıntılı bilgi için Roger Seamon, **Acts of Narration**, The Journal Of Aesthetics and Art Criticism, Vol.45, No.4 Yaz - 1987 s.369 – 379

kesişen yollarını anlatır. Röportajını izlediğimiz kişi, oyuncu olma halini tüm yapaylığı ile izleyiciye aktarır. Salt anlatılan hikayelerdeki tutarsızlıktan değil, röportajdaki – miş gibilikten izleyicinin bir kurmacaya dahil edildiği anlaşılabilir. Bu röportajda; Melih Tütüncü kurmaca karakterini canlandıran aktör, sanatçının tercihi doğrultusunda oynuyor – muş hissini kuvvetlendirecek bir oyunculuk sergiler. Bu sayede sanatçı projenin kurgusallığını belirterek izleyicinin dikkatini ele aldığı kavramlara yöneltmek ister diyebiliriz. Bu nedenle Blum’un izleyici ile olan ilişkisi didaktik olarak adlandırılabilir. Blum labirentin içinde yolunu kaybeden izleyicisine, labirentin aslında var olmadığını göstermek üzerinden bir yaklaşım geliştirir. Sanatçı, sanki izleyicinin belli başlı soruları sormasını ister gibidir. Kişisel belleğin karşısında, yazılı tarihin söylediklerine olan inanca dair sordurduğu sorular ya da belgenin güvenilirliğine dair sordurduğu sorular gibi...



Resim 17: Michael Blum, Lippmann, Rosenthal & Co, 2006, Enstalasyon, De Appel Center for Contemporary Art, Amsterdam

Tıpkı labirentten çıktığımız anda, labirentin gücünü yitirmesi gibi, Micheal Blum’un hazırladığı müze-evden çıkarken de bazı kavramların etki alanı değişir. Etki alanının değişmesinden kast edilen, kavramların sorgulanarak yeniden tanımlanma gerekliliğinin hissedilmesidir. Sanatçının, çok kullanılan ya da bir

açından iyi bilinildiği düşünölen kavramlara ait yeni tariflerin geliştirilmesine yönelik sorgulamacı ve araştırmacı tavrı diğer çalışmalarında da göze çarpar. Özellikle; ilk dönem çalışmaları, dile ilişkin çatışkaları ortaya koyan kavramsal açıdan daha az katmanlı projelerdir. Buradan, sanatçının ilk çalışmalarının, sonraki kapsamlı projelerinin taslağını oluşturduğu gibi bir sonuç çıkabilir. Aldığı Fransız eğitiminin etkisi olarak da düşünöbileceğimiz dilin yapısına ilişkin felsefi problemler ilk çalışmalarından itibaren kendini gösterir. Örneğin; “De deux choses l'une” isimli yerleştirmesi, duvara yazılmış kelimeler ve bunlar arasındaki siyah kurdele ile kurulan bağlantıdan oluşur. Bu çalışma, çok bilinen ya da kullanılan diyebileceğimiz ikili kelimelerden oluşur. Adem ve Havva, Marx ve Engels, siyah ve beyaz gibi kelime ikililerindeki kelimelerden biri bir duvarda diğer diğer duvarda yer alır. Birbirine karşılıklı duran bu iki duvarda kelimeler alfabetik sıra ile yer alır ve kelime çiftleri siyah kurdele ile birleştirilir. Siyah kurdele yazının bir uzantısı haline gelir. İzleyici kurdeleler arasından geçemez ve yalnızca işi dışından bir noktadan izleyebilir. İlk çalışmalarında konu edindiği bu daha tekil diyebileceğimiz problemler, sonraki çalışmalarında farklı sorularla birleşerek daha kapsamlı projelere dönüşür. Sanatçı, genel olarak dil, metin, felsefe ve tarih içindeki problematikleri görselleştirir. “Safiye Behar’ın Anısına” adlı projesine benzeyen “Lippmann, Rosenthal & Co.” adlı projesi yine müze, bellek, anma, anma kültürü gibi problemleri kendine konu edinir. “Lippmann, Rosenthal & Co” projesi sanatçının da bir metninde belirttiği gibi mekana özgü (site - specific) olan yerine, mekana duyarlı (site - responsive) kavramını önemseyen bir projedir. Tıpkı “Safiye Behar’ın Anısına” da olduğu gibi bu projede; sunulduğu yerin kültürüne ve sergileme mekanının tarihçesine göre yapılandırılmıştır.

Blum’un bütün çalışmaları dil, tarih, bellek, müze, arşiv gibi kavramları sorgular. Sanatçı düzenlediği enstalasyonlarla birer bellek mekanı olarak kendi müzelerini oluşturur. Safiye Behar’ın Anısına projesi de bireysel belleğin mekanı olarak oluşturulmuş küçük bir müzedir.

3.2 Arşiv Aracı Olarak Sanat Yapıtı: Simon Norfolk

“Kim ‘geçmiş’i kontrol ediyorsa, geleceği de kontrol eder. Kim ‘şimdi’yi kontrol ediyorsa geçmiş de kontrol eder.”

1984, George Orwell

“İnsanlığın ıstırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor.”

Aby Warburg

Walter Benjamin’in savaş ganimetleri olan kültür varlıklarının kültür alanında bir belge olarak barbarlığın izlerini taşıdığı fikri Aby Warburg’un kültür varlıklarına ilişkin ‘ıstırap hazinesi’ kavramıyla örtüşür. Aby Warburg sanat eserinin kendisini *“öncelikle insanın acı çekme deneyiminin arşivindeki bir belge olarak görür.”*⁷² Simon Norfolk’un fotoğraf serileri genel olarak savaşın izlerini sürer. Fotoğrafik imgeler yoluyla savaşın görsel kaydına ilişkin yerleşik anlayış çoğunlukla belgesel ya da haber fotoğrafı üzerinedir. Norfolk bir fotojurnalist değildir. Eski tip ancak tripotla kullanılabilen fotoğraf makineleri ile yaptığı uzun çekimler bir fotojurnalist tavrından çok doğaya çıkmış bir manzara ressamı görüntüsü yaratır. Ama sanatçının fotoğraf üzerindeki iktidarı estetize etme kaygısından çok savaşın gerçekliğini bütün ayrıntıları ile ortaya koyma çabasını temsil eder diyebiliriz. Çünkü Norfolk belgesel fotoğrafın biçimsel dili ile bütün bağlarını koparmaz ama aynı zamanda savaşı ele alırken yalnızca o anı değil, savaş üzerine belki de insanlığın hafızasında ki bütün anları aktarır. Televizyonun dünyanın herhangi bir yerindeki olayın canlı görüntülerini sunduğu, fotoğrafçıların ordunun iletişim stratejilerini karşılamaya zorlandığı bir zamanda ve bu görüntülerin savaşın barbarlıkları olarak ikonografik normların içine entegre edildiği bir ortamda Norfolk görüngünün karakteristiğinin altında yatanları keşfetmeyi başarır. Onun fotoğrafları belli bir zamanda belli bir coğrafyada yaşanan savaş gerçeğinin illüstrasyonundan öte kavramsal olarak savaşı çerçeveler. Bu savaş manzaraları bizi kanla, ölümle, silahla değil savaştan arda kalanlarla buluşturur. Savaştan geriye kalan sokaklar, binalar, eşyalar yani savaşın enkazı, geçmiş zamanda yaşanmış anları bugüne taşır. Warburg’un deyimiyle; Norfolk’un kendi zamansallığı taşıyan fotoğrafları savaşın dramatik izlerinin kristalleştiği bir ‘ıstırap hazinesine’ dönüşür.

Sanatçı, çalışmanın başından sonuna her anını denetler. Afganistan serisi ismini Rus edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin’in kronotop kavramından alır.

⁷² Ed. Fleckner, Uwe, **Bellek ve Sonsuz - Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi** – Uwe Fleckner, çev. Ayşe O. Gültekin, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.9

Kronotop anlatıda zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağıntılılığı anlamına gelir ve uzam ve zaman içerisinde eşzamanlı harekete izin veren bir alan, zamanın 'katmanlılığını' ortaya çıkaran bir alanı belirtir. Böyle bir bakış açısına göre zamansal her ilişki ve durum, sonuç aşamasında uzamsal bir ilişki ve durumu anlatır. Afghanistan: chronopia (Afganistan: kronotopya) serisi için sanatçı Afganistan'ı kronotopu kırılmış ve geçmişin çamuruna atılmış bir aynaya benzetir. Sanatçıya göre bu kırılan aynanın parçaları, büyüklüklerini kaybetmiş geçmiş medeniyetlerin yankılanan ve parıldayan parçalarıdır. Bu fotoğraflarda Stonehenge'i andıran çağdaş bir beton çay evi vardır; İngiliz bahar şenlik direğini andıran bir FM radyo kulesi; Gizza piramitleri; Jaipur'daki astronomik gözetleme kulesi; Petra'daki hazine binası; hatta Lascaux mağaralarındaki adak kaya resimleri vardır.⁷³ Bu nedenle bu fotoğraflar aynı zamanda savaşın arkeolojisini belgelerler.

Tarihi kentler farklı zamanlara ait anları tek bir karede toplarlar. Afganistanın kronotopu olan bu fotoğraflar Baudolino'nun parşömenlerine benzer. Umberto Eco'nun roman karakterlerinden biri olan Baudolino yazmayı öğrenmek için rahiplerin kitaplığından bulduğu eski parşömenleri kullanır. Ama eski yazı ile Baudolino'nun yazdıkları birbirine karışır. Tarihin farklı dönemleri aynı parşömende bir araya gelir. Geçmişin katmanları üzerine yine şimdi geçmiş olan başka bir zaman geçer. Arkeolojik kalıntılara benzeyen bu durum sanatçının deyimiyle Afganistan topraklarını savaşın arkeolojisinin sergilendiği bir müzeye çevirir. Geçmiş medeniyetlerin izleri, birbirinin üstüne binmiş katmanlarda yer alır. Bu izlerin bazı kısımları yeni gelenin altında kalır, yıkılır, silinir ama izlerini görmek mümkündür. Geriye kalan izler nesnenin artık olmayan mevcudiyetini aktarır.

Geriye kalan bu izlerden çatışmanın tarihini keşfetmek özenli bir iştir. Bütün yapılar modern beton bloklar, sahte neo – klasik saraylar, tarihsel binalar ve kalıntıların kendileri aynı görüntüyü alır. Sonuçta ortaya çıkan görüntü gelişmiş dünyanın çağdaş şehirli çevresinin negatif imgesidir. Bu iki dünya yapısal olarak birbirine bağlıdır. Modernizme ilişkin inancın zayıfladığı günümüzde bu fotoğraflar parçalanıp savrulan büyük anlatıların ardında kalanları gösterir. Son otuz yıllık tarihi boyunca süre gelen savaşlar nedeni ile Afganistan toprakları bir zaman kaymasını yaşamakta gibidir. Çok hızlı bir sürede müttefiklerin düşmana dönüştüğü

⁷³ Sanatçının Afghanistan: chronopia serisinin yer aldığı kataloğun başında yer alan yazısından alınmıştır.

topraklarda art arda yaşanan çatışmalardan geriye yıkımın farklı zamanlarının birleşen görüntüsü kalır.



Resim 18: Simon Norfolk, Afghanistan: Chronotopia, 2002, Dijital baskı fotoğraf, 100x125 cm

Afganistan: kronotopya serisi bir harabe estetiği oluşturur. Sanatçının bu seriye ilişkin yazdığı metinde Avrupa sanatında diğer kültürlerde var olmayan kalıntılara ve harabelere karşı duyulan hayranlıktan bahsedilir. Sanatçı bu hayranlığın köklerini Rönesans'a kadar dayandırır. Claude Lorraine veya Caspar Friedrich David gibi sanatçıların yıkılmış klasik sarayları, gotik kiliseleri günbatımının kızılığında ya da gündeğumunun alaca karanlığında resimlediklerini ifade eder. Bu motifler uygarlığın büyük yaratımını sembolize eder. Roma İmparatorluğu, Antik Yunan veya Katolik Kilise gibi büyük güçlerin hiçbirinin hakimiyeti sonsuza dek sürmemiştir. Er ya da geç hepsi parçalanmışlardır.⁷⁴ Anıtlar iktidarlara karşı beslenen korku ve hayranlıkla karışık saygı duygusunu simgeler.

⁷⁴ Sanatçının Afghanistan: chronotopia serisinin yer aldığı kataloğun başında yer alan yazısından alınmıştır.

Norfolk'un fotoğraflarında yer alan kalıntılar bir anıt olarak kendileri için unutkanlığın öznelere haline dönüşür. Harabelerin suskun tarihi, belli bir zamana ait gibi değildir; zamansızdır. Ne zaman ve hangi amaç için yapıldığı belli olmayan anıtlara benzerler. Örneğin geriye yalnızca betondan iskeleti kalmış çayevinin imgesi İngiltere'nin güneyinde Salisbury ovası'nda yer alan Stonehenge'e benzer. Stonehenge'nin tam olarak ne zaman hangi amaçla yapıldığı muğlaktır. Çayevinin kalıntısı da yalnızca biçimsel olarak dikili taşlara benzediği için değil, kökenine dair taşıdığı belirsizlik nedeni ile de onları çağırır. Fotoğraftaki kalıntı sanki kutsalın hatırasını saklar gibidir. Stonehenge olan benzerliği ile batılı bakışa hem çok tanıdık hem de çok yabancı olan bu görüntü Freud'un *unheimlich* (tekinsizlik) kavramını ile açıklanabilir. İzleyici için tekinsizlik unutulmuş ile hatırlanan arasındaki gerilimde ortaya çıkar. Unutulan, izleri silinen bir yapı tarihin başka bir dönemine ait ne zaman ve ne amaçla yapıldığı belirsiz olan bir kültür varlığının görüntüsüne bürünmüş gibidir. Bu benzerlik aşına olma hissini yaratırken bir an sonra betonarme yapısıyla farklı coğrafyasıyla ve zamanıyla yabancı hale gelir. Yakalandığı an'da başka bir şeye dönüşen an, aynı nedenle sonsuz çözme ve sonsuz birleştirme olanaklarına sahiptir. Bir an'a o anla ilgili tüm geçmiş ve gelecek an olasılıklarını yüklemek anlamında kronotop değişken ve dinamik bir yapıdır.

Savaş söz konusu olduğunda kişisel ve toplumsal belleklerde kaydedilen travmatik anılar ortaya çıkar. Freud anıların bilinçli hale geldiklerinde duyumsal niteliklerini kaybettiğinden bahseder. Bilinçdışı travmatik anıların bilinçli hale gelmesi Bergson'un geçmişe ait temsilleri yani anı – imgeleri ile benzerlik taşır. Bu türden bir eylem önce bilince çıkan anı - imge ile bilinçli bir hatırlamayı bir süre sonra da unutmayı beraberinde getirir. Bu ıstırap hazinelerinin, toplumsal bellekteki bilinçdışı korkularının üstesinden gelmedeki yardımcı rolünün altını çizer. Geçmişe ait temsiller ya da anı- imgeleri fotoğrafik görüntüyle birleşir. Sanatçının fotoğraflarında bilince çıkarma ve sonradan gelen bir unutmadan söz edebiliriz. Ama bu gerçek bir unutmaya değildir. Çünkü tekinsizlik duygusu, tanıdık olma ve yabancı olma hislerinin bir aradılığı unutmaya değil yeniden hatırlamayı sağlar ve bu hatırlama artık dışsallaştırılmış temsiller olduğu için bireysel deneyimleri savaşa ilişkin bütün bir deneyimle birleştirir.

Belleğin bir problemiği olarak unutmaya süreci af etme, bağışlama eylemi ile yan yana durur. Paul Ricour'un *Memory, History, Forgetting* kitabında unutmak ve af etmek horizon kavramı ile açıklanır. Belleğin horizonunun bir tarafında geçmişe

sadakat olarak unutmaya diğer tarafında işlenen suç ve geçmişle uzlaşma olarak af etmek yer alır.⁷⁵ Kesin bir sınırla birbirinden ayrılmayan bu iki eylem ancak mutlu bir unutuşun eşiti olan uzak bir noktada kesişir. Şeytani aklın, kireç kuyularını çimlerin kaplayacağını, silah kovanlarını toprağın yutacağını ve sonunda insan seslerinin susacağını ve hafızanın yenik düşeceğini hesap ettiğini varsayarak mutlu bir unutuştan söz edilebilir. Norfolk'un Afganistan serisinde yer alan fotoğraflarının genelinde gökyüzünün ve yeryüzünün sonsuz uzantısını birleştiren bir ufuk çizgisi bize bu türden mutlu bir unutuşu hatırlatır gibidir. Savaşın şeytani aklının unutturmaya çalıştıkları belleğin horizonunda belirir. Yaşananların unutulma basamağında geçmişle uzlaşmanın bir biçimi olarak yeryüzünün ve gökyüzünün sonsuzluğa uzanışı içinde yer alan baloncu figürü katastrofik atmosfer içindeki zamansızlık ve mekânsızlık hissine müdahale eder. Norfolk'un fotoğrafı belleğin bir hareketi olarak direnç gösterir. Taliban yönetimi altındaki Afganistan'da balon yasal değildir. Savaşın kendi içinde ürettiği absürtlükler gibi fotoğrafın solgun manzarasında yer alan rengarenk balonlar bir an için izleyicinin bakışını üzerine çeker. Baloncu ile birlikte betonarme Stonehenge imgesi sürreal bir atmosfer yaratır. Gökyüzü ve yeryüzünün sonsuz uzanışı içinde duran eski çayevinin iskeleti çocukça anıların ve umudun simgesi balonlarla birlikte zaman ve mekanla olan bağlarını koparır.

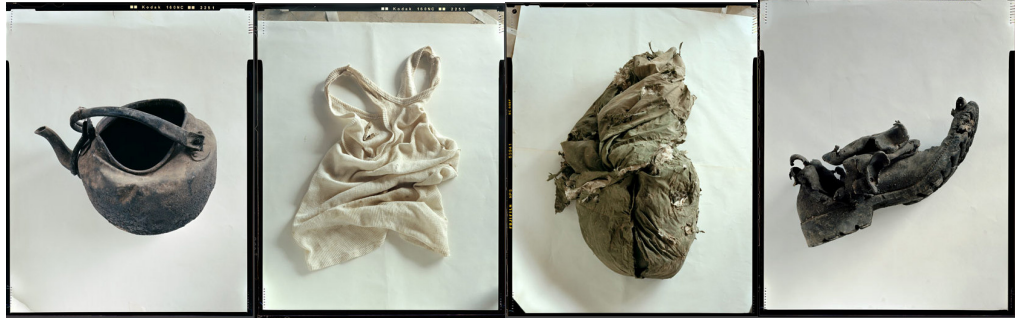
Baloncunun olduğu bu kalıntı fotoğrafı, tutarsızlıkların ortaya çıkardığı çatlakları birleştirilebilir olmayan eşzamanlılıklarının ard arda olmayan ardışıklığı içinde açıklar. Böyle bir ardışıklık tarihin kronolojik olmayan bir biçimde bir araya getirilmesidir. Bu sanatçının görüntülediği peyzajda her hangi bir iddiayı meşru kılan şeyin açıklığa kavuşturmak amacı gütmeyiz. Ama ifadelerin ortaya çıkışları ve bu ifadelerin başka ifadelerle birlikte var oluş koşullarını göstererek art arda olmayan tarihsel ardışıklığı vurgular. Bu peyzajda ortaya çıkan geçmiş bize orada yaşanan bütün geçmişleri tek tek aktarmaz fakat bir bütün içinde artık var olmayanın oradaki mevcudiyetini hatırlatır. Zaman ait kesin bir veri yoktur ama sonsuz bir belleğin unutmayan hafızası geçmiş zamanların mevcudiyetini anımsayarak korur. Sanatçının arayışı her şeyin dağılıp yok olduğu bir dünyada adaletsizliği ve ahlaksızlığı önleyecek hatırlayacak ve hatırlatacak bir bellektir. Bu aydınlanmayla birlikte ölen tanrının belleği değildir ama onun gibi anımsayan unutmayan ve yok saymayan bellektir. Hatırlanan an zaman içindeki tek bir an değildir belki ama

⁷⁵ Ricoeur, Paul, **Memory, History, Forgetting**, The University of Chicago Press, ABD, 2004, s.412

yıkımın bütün zamanlarını bir anda toplayan bu anlarının mevcudiyetini meşru kılma iddiasında olmadan mevcudiyetlerini işaretleyen bir ifadeler bütünüdür. Bu birbirlerine eklenemeyen uygulamaların farklı zamanlardaki birbirlerinden ayrıştıkları ve kendilerini ortaya koydukları karmaşık bir bütündür.

Fotoğraflar yoluyla oluşturulan arşiv, Foucault'un arşiv anlayışına benzer. Bu tür bir arşiv bir kültürün kendi geçmişinin dokümanları olarak saklanan tüm metinlerin toplamını kaydını muhafaza eden bir kurumu ya da yapıyı değil ama binlerce yıllık insanlar tarafından söylenmiş şeylerin sadece düşünce yasalarına göre ya da sadece koşulların oyununa göre ortaya çıkmadığı bütün bu söylemin düzenini belirginleştiren bütün ilişkiler oyunu sayesinde ortaya çıktıklarından bahseden bir yapıdır. Böylelikle dış arazların rastlantısallığında kaybolan geçmişin anlarını kendi içlerindeki ayrılıklarını da koruyarak bütünler ve muhafaza eder. Böylece geçmişe ait söylemlerin çeşitliliği ortadan kaldırılmak zorunda olmadan karşılaştırmalı bir çözümlemeye olanak tanır.

Norfolk'un fotografik kayıtlarında fotoğraflanan nesne artık orada olmayanın varlığını da vurgular. Var olanla olmayanın ikisini birden aynı anda zihinde canlandırır. Geçmişin izleri silinirken unutmayı ve yine aynı geçmişin ıslarla ayakta durmaya çalışan izleri nedeni ile de hatırlamayı sağlar. Savaşı korkunç yüzü kum ve rüzgar tarafından yutulurken yok olan anıtlar, mezar taşları yas tutmanın anlamının da kaybolmasına neden olur gibidir. Geriye kalan kuşaktan kuşağa geçerek belleğe yazılanlar olabilir. Bu nedenle bu fotoğraflarda yer alan imgeler doğa tarafından yok edilenleri bellekte yeniden canlandırmaya kaynaklık eder. Doğanın gücü karşısında insanın çaresizliğini ortaya koyan manzaralar romantik bir tavrın göstergesidir. Sanatçının kendisinin de ifade ettiği romantik manzara resimleri ile olan ilişkisi fotoğraflarda kullanılan ışığın etkisi ile güçlendirilmiştir diyebiliriz. Onun renkli ve büyük formatlarda basılan fotoğrafları manzaranın gücünü arttırır.



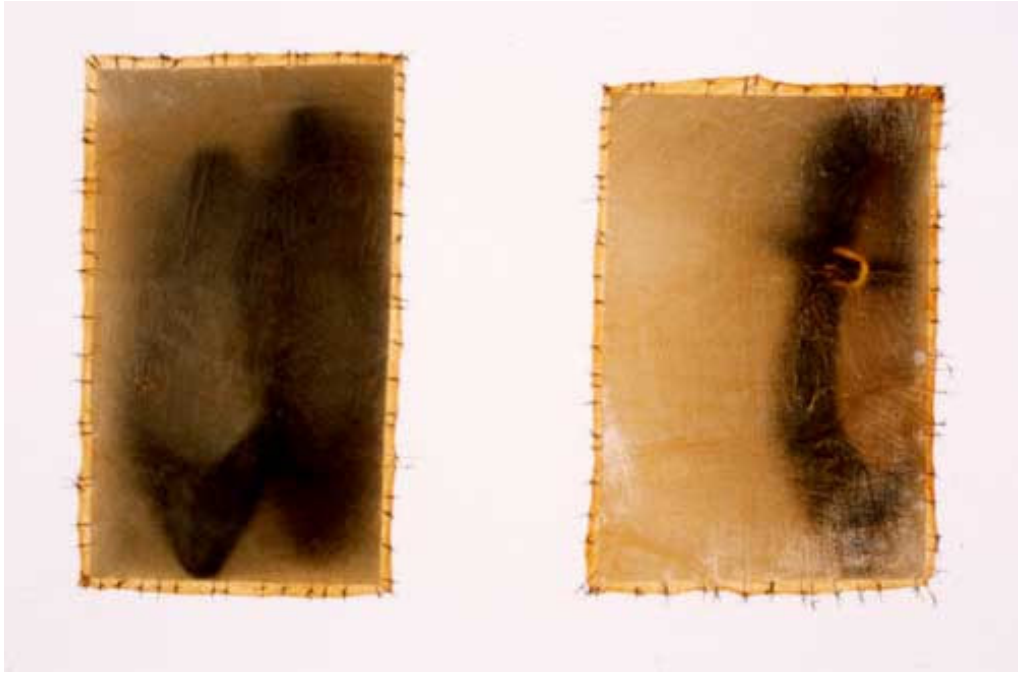
Resim 19: Simon Norfolk, *Treasure of Archeology from Tigris Valley*, 2003, Dijital baskı

Sanatçının savaşın arkeolojisine ilişkin diğer bir çalışması da Tigris Vadisi'nden Arkeoloji Hazinesi adını taşır. Binlerce yıldır insan kültürünün bir parçası haline gelen şiddetin tarifi bu kez de savaş alanından geriye kalan nesnelere yoluyla yapılır. Bu projede yer alan nesnelere arkeolojik birer buluntu, artefaktlar olarak sunulur. Buluntu nesnelere fotoğrafları beyaz bir fonda çekilmiştir. Beyaz renkli fon nesneyi mekanından ayırarak izleyicinin dikkatini nesneye yöneltir. Nesne artık izleyicinin belleğinde ki görüntülerle ilişkiye girer. Fotoğraflarda görülen savaşın enkazları yaşanmışlığın izini taşır. Hangi zamana ait oldukları bilinmez. Belirsiz bir zamana ait gibidirler. Bu eşyalar izleyiciyi yüzsüz ve kimliksiz olanın geçmişine döndüren ya da geçmişini izleyiciye taşıyan bir zaman makinesi gibi çalışır. Burada nesnenin tabiatı ikincil olarak devreye girer. Bu sayede fotoğraftaki imgeler etraflarından yalıtılmışlıkları ile popüler kültürün ölü nesnelere haline gelmeden yaşanan şiddeti aktarırlar.

Sanatçı savaş alanında bir arkeolog gibi çalışır. Toprakta çıkardığı bu nesnelere orada kurduğu mütevazı bir stüdyoyu andıran ortamda eski tahta bir fotoğraf makinesiyle belgeler. Bu serisi ile ilgili olarak bu nesnelere getirmek istemediğini buldukları yerde kalmaları gerektiğini söyler. Bu nedenle buluntu nesnelere araştırmacıların incelemesi için fotoğraflayıp belgelemiştir. Böylelikle Norfolk batılı arkeoloji geleneğine de eleştirisini yöneltir.

Yerleşik duyuş ve düşünüşün karşısına kendi negatif imgelerini koyarak, olumlanan, üstü örtülen ya da geçiştirilen olayları, hissedileri ortaya çıkarmaya çalışır. Bu aynı zamanda hazır – nesnenin sanatsal bağlamda yeniden ele alınışıdır. Bu yolla kitlesel üretimin kimliksiz bir ürünü hazır – yapıt olarak çıkmaz. Onun buluntu nesnelere üzerlerinde deneyimin izlerini taşır. Ama bu buluntular çıkarıldıkları yerde bırakılır. Onlara ait deneyim belge yoluyla aktarılır. Bu kitlesel

Üretim yok ettiği Benjamin'in hikaye anlatıcısını, ya da çömlek ustasının el izini deneyimlemeye benzer bir durumu ortaya çıkarır. Bu anlamda nesne, epik bir unutuşa maruz kalmaktan kurtulur. Diğer bir deyişle metalaşmanın bir sonucu olan toplumsal bellek yitimine uğramaz. Nesnenin taşıdığı deneyimin izleri onu diğer benzerlerinden ayırarak bir hikayenin parçası haline getirir. Nesnenin kime ait olduğu belli değildir ama bulunduğu savaş alanının trajik öyküsünü üzerinde taşır. Norfolk'un buluntu nesnelere savaşın ve şiddetin etkilerini taşırken Benjamin'in dile getirdiği kültür varlıklarının birer savaş ganimeti olarak ele alınması gerektiğine ilişkin tezine de farklı bir yorum getirir gibidir. Barbarlığın ve şiddetin izlerini taşıyan kültür varlıkları düşüncesi bu çalışmada başka bir bağlam kazanır. Kitlesele retim sıradan nesnelere Norfolk tarafından ortaya konulan bir arkeolojinin parçası haline gelir. Sıradan gündelik nesnelere sanatçının seçimi yoluyla sanat nesnesine dnşrlere. Kelimenin tam anlamıyla barbarlığın izlerini taşıyan bu nesnelere birer kültür varlığı olarak sunulurken Benjamin'in tarifine yeni bir yorum getirir gibidirler.



Resim 20: Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1992 – 2004, Enstalasyon, Ayakkabılar, hayvan tüyleri, tıbbi malzeme, Collection SF MOMA, San Francisco

Norfolk'un artefaktları bu bakımdan Doris Salcedo'nun 1992 – 2004 tarihli projesi *Atrabiliarios*'u (Melankoliden etkilenen) anımsanır. Salcedo'nun Kolombiya'daki şiddetin kurbanlarının eşyalarını topladığı ve bunları tıbbi malzeme ve hayvan tüyleri ile oluşturduğu nişlere yerleştiren sanatçı kitlesele üretim

kimliksiz ürününe kişisel bir deneyimi aktarmak düzleminde Norfolk'un anlayışı ile benzeşir. Salcedo'da Norfolk gibi artık tekil anlamından sıyrılan çoğul tarihler anlayışında ötekinin hikayesini nesnelere yoluyla aktarır. Salcedo'nun bu projesi şiddetin kurbanları ile kurduğu kişisel diyaloglar çerçevesinde gelişirken Norfolk'un buluntu nesnelere projenin adının da işaret ettiği gibi arkeolojik bir araştırmanın sonuçları gibidir.

Bu çalışmalar istem dışı belleğin sadece geçmiş nesneyi değil o geçmişten yeniden canlandırışına benzer bir etki alanı meydana getirir. Güncel sanatta arşiv olarak sanat yapıtı anlayışı tarihe olan bakışın çeşitlenmesi ve başka anlatılara da yer vermesi anlamında belirleyici bir tavır haline gelmiştir. Norfolk'un fotoğraf serileri de bu bağlamda savaş teması etrafında tarih ve arkeoloji alanlarına farklı bir sorgulama getirir.

3. 4 Olmayan Nesne Aracılığı ile Görsel Anlatı: Paul Auster

“Bütün o anlar zamanın içinde kaybolacak, tıpkı yağmurdaki gözyaşları gibi...”⁷⁶

Ridley Scott, Bıçak Sırtı

Tesadüfen oradan geçen birinin, belki de hiç dikkatini çekmeyecek, çakıl taşlarının içine gömülmüş, kare biçimli, boyası aşınmış bir tahta kapak ve bu kapağın altına gizlenmiş bir yeraltı deposu. Depoya, dört metre kadar yerin altına inen, demir merdiven kullanılarak ulaşıyor. Ardından, dar bir koridordan geçip, koridorun sonundaki kapıya varılıyor. Kolu ya da tokmağı olmayan, üstünde yalnızca bir asma kilit olan bu tuhaf kapı, hafızamıza yer etmiş diğer gizemli kapı imgeleri ile birleşiyor. Takip edilecek Beyaz Tavşan, gardırobun anahtarı ya da kapının sınırlarını çizebileceğin bir tebeşir, hemen hepsi fantastik bir dünyaya gidiş biletini simgeler. Genel olarak hikayenin kahramanı harikalar diyarına gidiş biletini bulduğu şekilde dönüş biletini bulamaz. Dönüş biletini ararken hep bir sorun çıkar karşısına. Paul Auster'ın Kehanet Gecesi'nde yer alan imgenin hikayesinde de hüznün topraklarına yalnızca gidiş bileti vardır. Yeraltındaki, dar koridorun sonunda yer alan asma kilitli kapının ardında, izleyiciyi bekleyen oda imgesi, zamanın içinde kaybolan anları biriktirmesi nedeniyle melankoliktir. Melankoli ya da hüznün dışında

⁷⁶ “all those moments will be lost in time, like tears in rain”- Ridley Scott'ın yönettiği orijinal adı “Blade Runner” olan “Bıçak Sırtı” filminde kaçak android Roy ölmeden önce bu cümleyi söyler.

imgenin taşıdığı diğer duygu ve düşünceler tavandaki dört fülörasan lambanın yanmasıyla aydınlanmaya başlar. Boyutları yaklaşık on beş metreye dokuz metre civarında olan depoyu yerden tavana kadar yükselen gri metal raflar doldurur. Yeraltı deposunun gizlenmiş girişi nedeniyle raflarda yer alan kitapların yasaklanmış yayınlar olabileceği düşüncesi, toplumsal hafızaya yer etmiş ortak görüntülerden biri olarak, yasak kitapların gömülmesi imgesinden beslenir. Fakat bu raflarda sıralanan kitaplara biraz daha yakından bakınca, depodaki yirmi dört gri metal rafta yer alanların yasak kitaplar değil, yalnızca farklı yerlere ve tarihlere ait telefon rehberleri olduğu fark edilir. Burası, Tarihsel Koruma Bürosu'dur.

Tarif edilen yeraltı deposunda, yani Tarihsel Koruma Bürosu'nda; 1919'dan 1982'ye kadar – romanda geçen tarihe göre bugüne kadar – olan telefon rehberleri bulunur. Rehberler, Birleşik Devletlerdeki eyaletlere, bazı küçük kentlere, ayrıca Kanada, Meksika ve Avrupa ülkelerine aittir. Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine dek geçen zaman diliminde bazı yıllara ait telefon rehberleri eksiktir. Ama İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden bir yıl sonraki – 1946'dan sonraki – yıllara ait rehberlerde eksik yoktur.

Yazar imgenin protagonistine yani bu mekanı düzenleyene, “*tarihsel koruma bürosu; bir anılar evi, ama aynı zamanda günümüz için de bir türbe*”⁷⁷ cümlesini söyleyerek anlatının ağırlık merkezini dile getirir. Sanki bütün dünya bu odada toplanmış gibidir. Telefon rehberleri, içinde yer alan isim ve adreslerle “*yaşayanların*” ve “*ölülerin*” kayıtlı olduğu bir arşivdir. Tarihsel Koruma Bürosu'nun raflarında, hem yaşayan hem de ölmüş olan insanların adlarının yer alması nedeniyle bu oda imgesi; hem bir anılar evini, hem de bir türbeyi simgeler. Anılar evi ve türbe olarak Tarihsel Koruma Bürosu, geçmişten aldığı geleceğe ilave eder ve mutlak zamanı içinde barındırır.⁷⁸

Geçmiş, şimdi ve gelecek; ancak üçü bir araya geldiğinde belirgin bir anlam taşır. Şimdiden ve gelecekte bağımsız bir geçmiş, geçmişten ve gelecekte

⁷⁷ Auster, Paul, **Kehanet Gecesi**, çev. İlknur Özdemir, Can Yayınları, İstanbul, 2004, s.99

⁷⁸ Bkz. Elias, Nibert, **Zaman Üzerine**, çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s.108 kitabından Censorinus, De Dei Natali xvi, 3f – Friedrich Hultsch, Leipzig 1867. Censorinus'a göre: “Mutlak zaman ölçülemez, başlangıcı ve sonu yoktur: Hep var olan bir şeydir ve hep var olan bir şey olacaktır ve her hangi bir insana başka bir insana olduğundan daha fazla bağlı değildir. Mutlak zaman üç zamana bölünür: Geçmişe, şimdiye ve geleceğe. Bunlardan geçmişin başlangıcı, geleceğin ise sonu yoktur. Oysa ortada bulunan ‘şimdi’, öylesine kısa ve kavranmaz, ele avuca gelmez haldedir ki, bir uzunluğa sahip olmadığı gibi, geçmiş ile geleceğin bağlantısından öteye bir şey olmadığı izlenimini vermektedir ve ayrıca öylesine kaygan, kararsızdır ki, hiçbir zaman aynı yerde bulunmaz ve içinden geçtiği her şeyi geçmişten alıp geleceğe ilave eder” olarak belirtilmiştir.

bağımsız bir şimdi tanımı yapmak her zaman eksik kalacaktır. Geçmiş zamana ait olan anı, şimdinin zamanına sahip bellekte canlanır. Belleğin bu canlılığı -hafızaya, hatıralara bir geçmişe sahip olma ve onları şimdiki ana taşıma özelliği- bir bakıma durağan, cansız, ölü olanın karşıtını simgeler. İnsanın olmadığı yerde yaşamın varlığından söz etmek zorlaşır. Bu nedenle tapınaklar, müzeler inşa eden insanoğlu; içine insana ait, insanın yaptığı objeyi koyar. Paul Auster'ın Kehanet Gecesi adlı romanında tarif edilen imge de bu düşünceden beslenir. Hafıza tanrıçası Mnemosyne ile Zeus, her biri yaratıcı uğraşının bir yönü ile ilgilenen dokuz esin perisine can verir. Bunlardan biri de tarihin esin perisi Kleio'dur. Tarihsel Koruma Bürosu, bir anlamda müzeler adanmış bir mekandır. Bununla ilişkili olarak Ali Artun'un Müze ve Modernlik kitaplarının birinci cildinde *“Antik Yunan'da, başlarda, müzeler adanmış bahçe, tapınak, kutsal kalıntı odaları gibi birçok yere, hatta kimi festivaller kadar kitaplara da müze denebiliyor”* ifadesi yer alır.⁷⁹ Batılı anlayışta; müzenin tarifi, tıpkı tapınaklarda olduğu gibi, kutsal kalıntıyı / nesneyi barındıran mekanlar olması fikrine dayanır. Böyle bir anlayış imgede tarif edilen yeraltı deposunun, hem bir müze hem de bir tapınak olarak ele alınabilmesini olanaklı kılar. Zaten yazar, protogonisti aracılığıyla yeraltı deposu için; bir anılar evi, aynı zamanda bir türbe tarifini yapmıştır. Raflarda yer alan telefon rehberi görüntüsü izleyiciye bir kütüphane tasvirini de anımsatır. Müze fikrinin temel kaynağı olan M.Ö. 4. yüzyılda kurulan ve yaklaşık olarak yedi yüzyıl kadar etkinliğini devam ettiren İskenderiye Müzesi, Büyük İskender'in Mısır'da Helen kültürünün merkezi olacak bir kent kurma, bu kente bir kütüphane adama tasarısı ile ortaya çıkmıştır.⁸⁰ Müze, tapınak, kütüphane fikrinin yakınlığına ilişkin; Antik kökeni dışında, imge de tarif edilen yeraltı deposunu müzeye benzetmek, hatta bir çeşit müze olarak adlandırmak, sanırım bugün değişen ve genişleyen müze tarifi ile daha olanaklı hale gelir. Neyin müzeye ait olduğu tartışmasını, ironik bir biçimde; önce kurumun duvarlarını yıkarak, sonrada kuruma dahil olarak bulanıklaştıran, avangard hareket sayesinde; Tarihsel Koruma Bürosu'nu bir müze olarak betimlemek, yüzyıl öncesine göre daha az tartışılacak bir benzetme olabilir. Ama Adorno'nun *“Her sanat yapıtını müzeye aktaran süreç, geri döndürülmesi olanaksız bir süreçtir”*⁸¹ sözünü hatırlayarak Tarihsel Koruma Bürosu'nu yalnızca bir bellek mekanı olarak tarif etmek, günümüzde eleştirildiği biçimi ile müzenin ya da arşivin

⁷⁹ Artun, Ali, **Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 13

⁸⁰ a.g.k. s.13-17

⁸¹ Huyssen, Andreas, **Alacakaranlık Anıları (Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek)**, çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s.37

ölü, durağan, standartize edilmiş doğası yargısından bu mekan imgesini korumak için daha yararlı gibidir.

Tapınak, müze ya da kütüphaneye benzettiğimiz bu bellek mekanı saklama ve koruma motivasyonu ile ortaya çıkmıştır. İmgenin protogonisti, bir sanatçının keşfetme, biriktirme, saklama ve düzenleme süreçlerini kullanarak Tarihsel Koruma Bürosu'nu oluşturur. Oluşturulan bellek mekanının duygusal motivasyonunu protogonistin “ – bir anılar evi ve bir türbe – bu iki şeyi aynı çatı altında bir araya getirerek insanlığın henüz bitmemiş olduğunu kendime kanıtlıyorum⁸²” sözüyle iletilir. Protogonist, uzun badirelerden sonra, kendi içinde ölü kalan bir yanından bahseder. Anma, biriktirme, saklama merkezli işler üreten Christian Boltanski'nin söyleminde de bir benzerlik vardır. Sanatçı, bir yetişkin olmaya başladığı zamanla sanatçı olarak çalışmaya başladığı dönemi eş zamanlı kabul eder. Çocukluğunun bittiğini idrak ettiğinde öldüğünü söylüyor ve ekliyor: “Sanırım hepimizin içinde bir ölü var. Ölü bir çocuk. Benim içimde ölü olan Küçük Christian'ı hatırlıyorum.”⁸³

Christian Boltanski'nin işlerindeki genel etki, Auster'ın aktardığı imge ile örtüşmektedir. La Reserve du Musee des Enfants (Çocuk Müzesi'nin Deposu-1989) adlı çalışmasında kayıp çocuk bedenlerinin ardında kalan belleğin izlerini, raflara istiflediği çocuk kıyafetleriyle aktarmıştı. Yaşayanlar için anı olan geçmiş, şimdi de belirlediğinde; belleğin canlılığından söz ederken hatırlamanın kültürel köklerine baktığımızda, yaşamın bittiği yerde ölümle başlayan bir hatırlama kültürüyle karşılaşırız. Jan Assman Kültürel Bellek kitabında dün ile bugün arasındaki kopukluğun en eski deneyimin ölüm olduğunu vurgular. Bu kopukluk yok olma ve koruma arasındaki kararsızlık olarak ölüm deneyimine dayandırılır.

Bellek mekânı, Tarihsel Koruma Bürosu'nda yer alan yirmi dört metal rafın dördü; başka ülkelere ait telefon rehberlerine ayrılmıştır. Kanada, Meksika ve Avrupa ülkelerine ait telefon rehberlerinin içinde 1937 \ 38 yılından kalma Varşova'ya ait bir rehber bile bulunmaktadır. Varşova'ya ait bu rehberde adı, adresi geçen Yahudi kökenli Polonyalılarından kaç tanesi hayattadır? Tamamına yakını ölmüş olabilir mi? İkinci bölümde ele aldığımız Micheal Blum'un kurguladığı gibi eğer Wittgenstain ile Hitler okul bahçesinde arkadaş olabilmış olsalardı telefon

⁸² Auster, Paul, **Kehanet Gecesi**, çev. İlnur Özdemir, Can Yayınları, İstanbul, 2004, s.99

⁸³ <http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>

rehberlerinde adı geçen Yahudiler'in birçoğu hâlâ yaşıyor olur muydu? Adorno'nun da dediği gibi "*Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlık*" mıydı?



Resim 21: Christian Boltanski, *Les Abonnes du Telephone*, 2000, Telefon rehberleri, lambalar, raflar, sandalyeler, merdivenler, The South London Gallery, Londra

Bellek kavramı çerçevesinde, 1980'lerden bu yana ortaya çıkan sanat yapıtlarının büyük bir çoğunluğu; sürgün, soykırım ve nostaljiden beslenir diyebiliriz. Özellikle Yahudi Soykırımı, sanat disiplinlerinin hemen hepsinde tema olarak ele alınmıştır. Bu konuda; 'Holocaust hakkında konuşabilmek ve sorumluluğunu teslim edebilmek için neden bu kadar beklendi' sorusunun yanı sıra, 'neden savaşın üzerinden altmış yıl geçmesine rağmen hala konu hakkında bu kadar konuşuluyor' sorusunun ortaya çıkması, tartışmaların güncelliği hakkında fikir vericidir. 'Gül Bahçesi' filminde Maximillian Schell'in canlandırdığı Nazi kampından kurtulan yaşlı adamın nezdinde, geçmişle hesaplaşan herkes için; 'iyileşecek yaraları olduğu sürece, geçmiş bugün olarak kalır.' Bu nedenle günümüz sanatçıları soykırımları, özellikle de Holocaust'u toplumsal belleğe dair çalışmalarında sıklıkla ele alır. Ellen Rothenberg, Art Spiegelman, Gabrielle Rossmer, William Kentridge gibi sanatçıların çalışmaları örnek gösterilebilir. Tarihsel Koruma Bürosu'nda yer alan 1937/38 tarihlerine ait Varşova telefon rehberi imgesi, bir anılar evi ve aynı

zamanda bir türbe olan bellek mekanını tamamlayıcı hatta etkileyici bir unsur sayılabilir.

Paul Auster'ın Kehanet Gecesi kitabında yer alan imge, 2000 tarihli Christian Boltanski'nin Les Abonnes du Telephone (Telefon Aboneleri) adlı yerleştirmesinde görselleştirilmiştir. Kavramsal sanat üretiminde dilin kendisinin kullanılarak ortaya konulan çalışmalar çerçevesinde, Auster'ın imgesi bir bellek mekanı yaratmaktadır. Boltanski'nin yerleştirmesi, sergilendiği mekana göre ufak farklılıklar gösterse de genel olarak 3000 telefon rehberinin bir odanın dört tarafındaki raflara yerleştirilmesinden oluşmuştur. Odada izleyicinin telefon rehberlerini alıp bakabileceği bir çalışma masası düzeneği de vardır. Boltanski'nin yerleştirmesi bir kütüphaneyi andırır. Kütüphane benzetmesini tek bozan faktör rafların arkasından gelen sestir. Ses sürekli olarak yerleştirmede yer alan telefon rehberlerindeki isimleri okur. Bu yerleştirmede yer alan 3000 telefon rehberi dünyanın dört bir yanından gelen günümüze ait rehberlerdir.

Sonuç olarak; imgeden değerlendirebildiğimiz bu iki çalışmada da tam olarak bir örtüşmeden söz etmem mümkün görünmüyor. Auster'ın imgesi toplumsal bellek, hatırlama kültürü, anma, geçmiş, gelecek, şimdi birlikteliği; mutlak zaman, tarih, bellek ilişkisi; müzenin kökeni ve tapınak ile kütüphane arasında değişen konumu; insanlığın dramları, Holocaust, arşivleme gibi konuların etrafında yapılır. Boltanski'nin Telefon Aboneleri yerleştirmesi, Auster'ın Tarihsel Koruma Bürosu ile hem içerik hem de biçim olarak tam bir benzerlik içermez. Boltanski'nin Telefon Aboneleri adlı yerleştirmesi, Paris'te Modern Sanatlar Müzesi'nin zemin katında, La Reserve du Musee des Enfants (Çocuk Müzesi'nin Deposu -1989) adlı çalışması ile yan yana sergilenmiştir. Boltanski'nin yerleştirmesi, Auster'ın imgesinden tarih bağlamında ayrılır. Tarihsel Koruma Bürosu'nun gizli girişi daha en baştan gizemli, mistik, tekinsiz bir atmosfer yaratır. Telefon Aboneleri, müzede ya da galeride sergilenen, kendini saklamayan bir iştir. Telefon Aboneleri'nde raflardan gelen sesi deneyimlemek belki benzer bir tekinsizlik duygusu ya da mistik bir atmosfer yaratabilir. Tarihsel Koruma Bürosu'nun raflarında yer alan telefon rehberlerinin; yüzyıl başından bugüne uzanan tarihi, Dünya Savaşları ile kesintiye uğrayan sıralama fikri, sembolik olarak Varşova telefon rehberleri ile tarif edilen imge, yoğun bir tarihsellik içerir. Boltanskinin yerleştirmesinde rafların düzenlenişi, spotlarla aydınlatılan oda, çalışma masası, sandalye, masa lambası, dünyanın dört bir yanına ait sarı sayfalar, hepsi bu güne ait nesnelere aittir. Bu nedenle Boltanski'nin

yerleştirmesi bir kütüphane kurgusundan öteye geçememektedir diyebiliriz. Tarihsel Koruma Bürosu, yaşayanlar için bir anılar evi ya da ölüler için bir türbe iken Telefon Aboneleri dünyanın dört bir yanından insanların adlarına ve numaralarına ulaşılabilecek bir kütüphane gibidir. Telefon Aboneleri, Boltanski'nin diğer çalışmaları ile birlikte ele alındığında – Londra'da ya da Paris'te sergilendiği gibi başka çalışmaları ile birlikte sergilendiğinde – belleğin izlerini, orada olmayanın tarihini anlatma bağlamında düşünülebilir. Tarihsel Koruma Bürosu adı bir mekânı tarif ederken Telefon Aboneleri adı bireyleri tanımlamaya yöneliktir. Telefon Aboneleri yerleştirmesi daha çok Tarihsel Koruma Bürosu imgesinin alt başlıklarından biri gibidir.

SONUÇ

1960'ların sonuna doğru benzersiz sanat objesinin vazgeçilebilirliğine ve kavrama duyulan ilgi yaygınlaşmaya başlamıştır. Yeni politik, estetik, ekolojik, teatral, yapısalcı, felsefi, gündelik ve psikolojik motivasyonlar kullanılmıştır. Kavramsal sanat soyut anlayışın yanılmaz görüşünü kıran ilk harekettir ve aynı zamanda ilan edilen en yakın dönem avangard sanat hareketidir. Ortaya çıktığı dönemden itibaren uluslararası bir fenomen olarak görülmüştür. İlk ortaya çıkışında sanat olarak konumu tartışılabilirse de, kavramsal sanat, çağdaş olanı işaret ederek tüm alanlardaki sanatçıların imge ve anlamı ile meşgul olup fikir üretmelerini sağlamıştır. Bu çalışmada, sanatın kesinlikten ve otonomluktan uzaklaştığı günümüzde, en son tanımlanan avangard hareket olan kavramsal sanatın tanımlarının çerçevesinde ele alınan güncel sanat örnekleri bellek kavramı ile ilişkileri göz önüne alınarak seçilmiştir.

Teknolojik gelişimin hızına bağlı olarak kültürel anlayışların çabuk değiştiği bir dünyada zaman ve bellek güncel sanatçılar için kilit kavramlar haline gelmiştir. Geçmiş stilleri yeniden kullanarak, sanatçılar kendi bellek mekânlarını oluşturmuşlardır. Tekil bir kavram olarak tarih, günümüzün yeni duyuş ve düşünceleri içinde yeni oluşan çoğul 'tarihler' tarafından sorgulanmaktadır. Sanatçıların bu ilgisi resmi ve resmi olmayan anlamda tarihi geri alma çabasına dönüşmüştür. Var olan sistem içerisinde daha özel ve bireysel yollarla tarihin tekil ve çoğul hallerini sorgulamaya başlamışlardır. Birçok sanatçı büyük anlatıları yorumlamaktan uzaklaşarak günlük hayatın hikâyelerine odaklanmışlardır.

İnsanlık durumunun çoğul anlamlarını derinden anlamak için insanlığın geçmiş deneyimlerinin zenginliğinden yararlanmanın önemini vurgulayan Modernizmin hatırlayıcıları, günümüzün çok kültürlü ortamında çekiciliklerini şimdi her zamankinden fazla koruyorlar. Modernizmin hatırlayıcıları olarak Tarihçi David Gross'un da vurguladığı Bergson, Freud, Proust ve Benjamin'in görüşleri günümüzde bellek ile ilgili kavrayışın temellerini oluşturur. Benjamin'in fotoğraf ve sinemanın çıkışı ile birlikte sanat nesnesinin değişen estetik değerlerinden bahsederken kültür varlıklarının geleneği taşıyıcı rolü üzerinde durmuştur.

Hafıza tetikleyicisi olarak sanat nesnesi tarihin her evresinde bellek kavramı ile ilişkilidir. Ama kavram esasen 1970'lerde sanatsal etkinliklerde belirgin olarak ele

alınmıştır. 1990'ların sanat anlayışı, artistik bir bakış açısı olarak sunuma verdiği önem, bireysel olanın hikâyesinin anlatılması ve bellekle ilişkili olarak tarih, arşiv, müze, kimlik gibi kavramları ele alışı itibariyle 1970'lerin anlayışı ile benzerlik gösterir.

Günümüzde iletişim araçlarının hızlı gelişimi ve özellikle internetin genişleyen ağı Alman sanatçı Karsten Bott'un* arşivine benzer bir bilgi arşivinin oluşmasına neden olmuştur. Antik çağdan beri düşünürler belleği bilgi felsefesi ile birlikte ele almışlardır ve özellikle bellek üzerine olan fikirlerinde hatırlama teknikleri üzerinde durmuşlardır. Bellek sıklıkla hatırlama edimi ile birlikte anılır. Bugün değişen ve çeşitlenen iletişim ve bilgi teknolojileri belleği hatırlama ediminin dışında unutmama edimi ile de ele almak gereksinimini doğuruyor gibidir. Böylesine çoğulcu bir ortamda unutmak aynı zamanda seçim yapmak anlamına gelir.

Umberto Eco'ya göre toplumsal ve kültürel belleğin işlevini her şeyi korumak ve saklamak olarak değil bir eleme yapmaktır. Bu bireysel bellek içinde geçerlidir. Eco'nun yaklaşımı verilerin çok hızla arttığı ve yayıldığı bir dünyada bilgiye ulaşmak için hatırlama edimi kadar eleme olarak unutmamanın önemini vurgular. Eco bu durumu Borges'in Funes öyküsünden örnekle hiçbir şeyi unutmayan adamı internete benzeter.⁸⁴ Funes taşıdığı onca bilginin yükü nedeniyle iş yapamaz hatta yerinden kalkamaz hale gelir. Bu bağlamda seçen, ayıran ve vurgulayan olarak sanatçı bu dönemde her dönemden olduğundan daha belirleyici hale gelir. Duchamp'ın Çeşme'sinden sonra sanatçının kendi elleri ile yapan olmak dışında nesneye ait yeni bir düşünce yaratarak nesneyi seçen olarak değerlendirilmesi düşüncesi bu çerçevede önem kazanmaktadır. Bellekle ilgili güncel sanat örneklerinde de hazır nesnenin yaygın kullanımı özellikle bellekle ilgili enstalasyonlarda sıklıkla göze çarpar.

* 1998 yılında – Berlin'de, Münih'te, Düsseldorf'ta, New York'ta ve Seattle'da sergilendi-birçok sanatçının katıldığı Deep Storage – Collecting, Storing and Archiving in Art sergilerinde Alman sanatçı Karsten Bott'un One of Each (Her birinden Bir Tane) çalışması süreç içinde oluşturulan bir arşivdir. On yıldan fazla bir sürede binlerce günlük yaşama ait nesnenin biriktirilip sınıflandırması ile oluşturulan bu proje sergilenme mekânını kaplayacak şekilde yerleştirilmiştir. İzleyici yalnızca diğer sergi odasının çıkış kapısının olduğu yerden bu nesnelere bakabilir, dokunamaz ya da etrafında dolaşamaz. Böylece güncel tarihin arşivi ulaşılamaz bir bilgi yığını haline gelir. Bu da sergilenen nesnelere birer çöp yığını haline getirir.

⁸⁴ Carriere, Jean-Claude, Delumeau, Jean, Eco, Umberto, Gould, Stephan J., **Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler**, çev. Necmettin Kamil Sevil, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.213

Kayıp dünyanın değerlerini yeniden canlandırma kapasitesine ve yaratıcılığına sahip bellek, Modernizmin hatırlayıcıları tarafından bireyi ve toplumu anlamanın kilit taşı olarak görölmüş ve hatırlamanın altı çizilmiştir. Diğer bir taraftan günümüz bilgi ortamında, Eco'nun değindiği, yeni bir süzme parametresinin geliştirilmesine duyulan ihtiyaç da dikkat çekicidir. Bu nedenle güncel sanat örneklerinde sanatçının seçici – koleksiyoner tavrının sanatsal bir strateji olarak daha sık ortaya çıktığını görüyoruz. Özellikle 1990'larda sanatçılar birer araştırmacı gibi davranıp kendi seçkilerini oluşturdukları enstalasyonlarda kurgulayarak küçük müzeler oluşturmuşlardır. Bellek meselesi geçmiş stillerin kültürün her alanında tekrar edildiği günümüz ortamında, farklı boyutlarıyla güncel sanat çalışmalarının kavramsal çerçevesinde sorgulanmaktadır.

KAYNAKLAR

ADORNO, Theodor W., **Walter Benjamin Üzerine**, Çev. Dilman Muradoğlu, İkinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 163 S.

Art in Theory 1900 – 2000 (An Anthology of Changing Ideas), Editör: Charles Harrison, Paul Wood, Dördüncü basım, Blackwell Publishing, İngiltere, 2005, 1258 S.

Art of the 20th Century- Volume I - II, Ed. Ingo F. Walter, Taschen, Köln, 2005, 840 S.

ARTUN, Ali, **Tarih Sahneleri – Sanat Müzeleri 1**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 348 S.

ASSMAN, Jan, **Kültürel Bellek**, çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 345 S.

AUSTER, Paul, **Kehanet Gecesi**, çev. İlknur Özdemir, Can Yayınları, İstanbul, 2004, 264 S.

BARASH, Jeffrey A, Belleğin Kaynakları, **Cogito**, Sayı: 50, Bahar-2007, Yapı Kredi Yayınları, 271 S.

BARTHES, Roland, **Camera Lucida**, çev. Reha Akçakaya, Üçüncü basım, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2000, 141 S.

BAUDELAIRE, Charles, Modern Hayatın Ressamı, çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 252 S.

BAUDRILLARD, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998, 193 S.

BAYAR, Işıl, Tarih Anlayışları Bakımından G.W.F. Hegel, F. Nietzsche ve M. Foucault, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 2004, Cilt:21, Sayı:2

BECKETT, Samuel, **Proust**, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 82 S.

BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, Beşinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 277 S.

BERGSON, Henri, **Madde ve Bellek**, çev. Işık Ergüden, Dost Kitapevi, Ankara, 2007, 182 S.

BERGSON, Henri, Zaman ve Özgür İstenç, **Cogito**, Sayı: 11, 1999, Yapı Kredi Yayınları, 275 S.

BLAIN, Jean, Paul Ricoeur'le Söyleşi: Bellek, Tarih, Unutuş, **Cogito**, Sayı: 50, Bahar-2007, Yapı Kredi Yayınları, 271 S.

- BÜRGER, Peter, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 190 S.
- CALVINO, Italo, **Görünmez Kentler**, çev. Işıl Saatçioğlu, Dördüncü basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 204 S.
- CARRİERE, Jean-Claude, Jean Delumeau, Umberto Eco, Stephan J. Gould, **Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler**, çev. Necmettin Kamil Sevil, İkinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 259 S.
- CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Üçüncü basım, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, 975 S.
- CONNERTON, Paul, **Toplumlar Nasıl Anımsar**, çev. Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 170 S.
- CONNOR, Steven, **Postmodernist Kültür**, çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 420 S.
- CORK, Richard, **New Spirit, New Sculpture, New Money (art in the 1980s)**, Yale University Pres, Çin, 2003, 493 S.
- COZEA, Angela, Proustian Aesthetics: Photography, Engraving and Historiography, **Comparative Literature**, Sayı:45, No.3, Yaz - 1993
- ÇAĞLA, Cengiz, Bellek Üstüne Düşünmek, **Cogito**, Sayı: 50, Bahar-2007, Yapı Kredi Yayınları, 271 S.
- DEBORD, Guy, **Gösteri Toplumu**, Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, 254 S.
- DELEUZE, Gilles, **Bergsonculuk**, çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2005, 146 S.
- DELEUZE, Gilles, **Proust ve Göstergeler**, çev. Ayşe Meral, Kabalcı Yayınevi, 2004, İstanbul, 191 S.
- DELEUZE, Gilles, **Yeni Bir Arşivci ("Bilginin Arkeolojisi")**, Ed. Urhan, Veli, Foucault ve Bilginin Arkeolojisi, çev. Veli Urhan, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002
- DRAAISMA, Douwe, **Bellek Metaforları (Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi)**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, 341 S.
- ELIADE, Mircea, **Mitlerin Özellikleri**, çev. Sema Rifat, İkinci basım, Om Yayınevi, İstanbul, 2001, 251 S.
- ELIAS, Nibert, **Zaman Üzerine**, çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 260 S.
- FAGARO, France, **Sanat**, çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2006, 294 S.

- FLECKNER, UWE, **Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi**, çev. Ayşe O. Gültekin, Ed. Uwe Fleckner, Bellek ve Sonsuz, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2005, 301 S.
- FOSTER, Hal, **Dialects of Seeing**, Ed. Michael A. Holly, Art History Aesthetics Visual Studies, Yale University Press, MA, 2002
- FOSTER, Hal, Rosalind Krauss, Yve – alain Bois, Benjamin H.D. Buchloch, **Art Since 1900**, Thames & Hudson, London, 2004, 704 S.
- GAME, Ann, **Toplumsalın Sökümü (Yapı bozumcu Bir Sosyolojiye Doğru)**, çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, 275 S.
- GODFREY, Tony, **Conceptual Art**, Phaidon, New York, 1998, 447 S.
- HANFMANN, George M. A., Narration In Greek Art, **American Journal of Archaeology**, Vol.61, No.1, Ocak 1957
- HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu**, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul,2003, 407 S.
- HORNSTEIN, Shelley, **Matters Immaterial**, Ed. Townsend, Chris, The Art of Rachel Whiteread, Thames & Hudson, London, 2004, s.55
- HUYSEN, Andreas, **Alacakaranlık Anıları (Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek)**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, 190 S.
- HÜNLER, Hakkı, **Estetiğin Kısa Tarihi**, Paradigma Yayınları, İstanbul,1998, 359 S.
- JACOBY, Russell, **Belleğini Yitiren Toplum**, çev. Hakan Atalay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,1996, 184 S.
- JANSEN, Yolande, The red shoes: Walter Benjamin's reading of memory in Marcel Proust's A La recherche du temps perdu, in the light of Dreyfus Affair, **Journal of Romance Studies**, Sayı: 3, No.1, 2003
- KRISTEVA, Julia, **Korkunun Güçleri**, çev. Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 302 S.
- LAWSON, Thomas, Forum: Generation In Vitro, **Artforum 23**, no:1, Eylül 1984
- LYOTARD, Jean F., **Postmodern Durum**, çev. Ahmet Çiğdem, İkinci basım, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, 159 S.
- Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, İkinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, 495 S.
- MUELLER, Robert E., Mnemesthetics: Art as the Revivification of Significant Consciousness Events, **Leonardo**, Sayı: 21, No.2, 1988
- Museum Studies**, Ed. Bettina Messias Carbonell, Blackwell Publishing, Cornwall, 2005
- New Dictionary of the History of Ideas**, Ed. HOROWITZ, M. Cline, Gale, MI, 2005

OLIVEIRA de Nicolas, Nicola Oxley, Micheal Petry, **Installation Art In The New Millennium**, Thames & Hudson, London, 2003, 208 S.

PEARSON, Ansell K., Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze, **Cogito**, Sayı: 50, Bahar-2007, Yapı Kredi Yayınları, 271 S.

PLATON, **Devlet**, çev. Sabahattin Eyuboğlu, M. Ali Cimcoz, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1999, 284 S.

PROUST, Marcel, **Kayıp Zamanın İzinde (Swann'ların Tarafı)**, çev. Roza Hakmen, İkinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, 439 S.

RICOEUR, Paul, **Memory History, Forgetting**, trans. by Kathleen Blamey&David Pellauer, The University of Chicago Press, ABD, 2006, 642 S.

Sanatçı Müzeleri, Ed. Ali Artun, çev. Elçin Gen, Ali Berktaş, Engin Yılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, 251 S.

SEAMON, Roger, Acts of Narration, The Journal Of Aesthetics and Art Critism, Vol.45, No.4 Yaz - 1987

SONTANG, Susan, Fotoğraf Üzerine, çev. Reha Akçakaya, İkinci Basım, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1999, 236 S.

STANISZEWSKI, Mary A., **The Power of Display (A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art)**, MIT Pres, MI, 1998

The Thames & Hudson, **Dictionary of Art Terms**, İkinci basım, Thames & Hudson, Slovenya, 2003, 240 S.

Theories and Documents of Contemporary Art, Ed. Kristine Stiles, Peter Selz, University of California Pres, ABD, 1996

Thinking about Exhibitions, Ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Routledge, NY, 2003

TOULMIN, Stephen ve June Goodfield, Anılar ve Söylenler, **Cogito**, Sayı: 11, 1999, Yapı Kredi Yayınları, 275 S.

WAKEFIELD, D.F., Art Historians and Art Critics – VIII: Proust and the Visual Arts, **The Burlington Magazine**, Sayı: 112, No. 806, Mayıs – 1970

WEISER, Judy, **Remembering Jo Spence: A Brief Personal and Professional Memoir**

ZABUNYAN, Elvan, **Bellek ve Başka Yer**, çev. Roza Hakmen, Ed. Uwe Flechner, Bellek ve Sonsuz, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2005, 301 S.

http://www.phototheorycentre.com/articles/2005/_Weiser_Memoir_on_Spence.pdf

<http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>

<http://www.simonnorfolk.com>