



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Heykel Anasanat Dalı**

**UNUTMA ve HATIRLAMA BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA  
BELLEK İÇERİKLİ YAKLAŞIMLAR**

**Nurcan KAYA**

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2021**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

UNUTMA ve HATIRLAMA BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA  
BELLEK İÇERİKLİ YAKLAŞIMLAR

Nurcan KAYA

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

# UNUTMA ve HATIRLAMA BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTA BELLEK İÇERİKLİ YAKLAŞIMLAR

**Danışman:** Prof. Ayşe Sibel KEDİK

**Yazar:** Nurcan KAYA

## ÖZ

Geçmişten günümüze dek unutma ve hatırlamanın bellekteki varlığının, bireysel kimliğin oluşmasında önemli bir rol oynadığı gibi, aynı zamanda sanatsal ifade biçimlerine de evrildiği görülmektedir.

“Unutma ve Hatırlama Bağlamında Çağdaş Sanatta Bellek İçerikli Yaklaşımlar” başlıklı bu raporda öncelikle unutma ve hatırlama kavramsal çerçevede ele alınmış; her dönem ortaya çıkan unutma sorunun özellikle modernizm ve sonrasında daha da belirginleşmesine karşın bireysel ve kolektif belleğin nasıl önemli hale geldiğine değinilmiş ve unutma ile hatırlama kavramlarının sanatçıların üretimlerine etkisi irdelenmiştir. Bu bağlamda bireysel ve kolektif bellekle birlikte arşiv içerikli yaklaşımlar geçmişi hatırlamak açısından sorgulanmıştır.

Bireysel ve kolektif belleğin sanattaki yansımalarının araştırıldığı bu rapor, kişisel uygulamalar ve sanatçı örnekleriyle desteklenmiştir. Çalışmaların sonucunda egemen bellek algısı yerine, tanıklık olgusuna dayanan bireysel ve kolektif belleğin günümüz sanatındaki yansımaları irdelenmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Unutma, hatırlama, sanat, bellek, kimlik, arşiv.

# **MEMORY RELATED APPROACHES IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF FORGETTING AND REMEMBERING**

**Supervisor:** Prof. Ayşe Sibel KEDİK

**Author:** Nurcan KAYA

## **ABSTRACT**

From past to the present the existence of forgetting and remembering in the memory plays a significant role in the formation of individual identity, it also evolved in to forms of aesthetic art expressions.

In this article entitled as “memory related approaches in the contemporary art, in the context of forgetting and remembering”, forgetting and remembering concepts are discussed primarily within conceptual frame; although the trouble of forgetting that arises in every era and becomes more evident especially in the modernism and following periods, it is emphasized how individual and collective memory has begun to crucial and the effects of the terms of forgetting and remembering upon the productions of the artists are scrutinized. In this context, individual based approaches have been questioned in terms of remembering the past. This report which analyzes the reflections of individual and collective memory in art, is supported by personal practices and artists’ sample works.

As a result of the studies, instead of the dominant perception of the memory, the reflection’s of the individual and collective memory based on the phenomenon of testimony in today’s art have been studied.

**Keywords:** Forget, remember, memory, art, identity, archive.

## TEŞEKKÜR

*Bu raporun hazırlanmasında gösterdiği sabır ve anlayıőtan dolayı öncelikle sayın tez danışmanım Prof. Ayşe Sibel Kedik'e,*

*katkılarından dolayı tez savunma jüri üyeleri Sayın Dr. Öğr Üyesi Fırat Engin'e ve Dr. Öğr. Üyesi Tanzer Arıő'a,*

*yanımda olan aileme, dostlarım Gözde Mulla, Sadık Arslan, Safigül Kurtyiğit, Serde Yerlikaya' ya, uygulama kısmında ise her türlü desteğini sunun Hamza Kırbaő ve Yunus Demir'e sonsuz teşekkür ederim.*

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZ</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iii</b>
<b>İÇİNDEKİLER DİZİNİ</b> .....	<b>iv</b>
<b>GÖRSEL DİZİNİ</b> .....	<b>v</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: UNUTMA VE HATIRLAMA</b> .....	<b>3</b>
<b>1.1. Unutma</b> .....	<b>4</b>
<b>1.2. Hatırlama</b> .....	<b>8</b>
<b>1.3. Modernizm ve Sonrasında Unutma ve Hatırlama</b> .....	<b>12</b>
<b>2. BÖLÜM: UNUTMA ve HATIRLAMA BAĞLAMINDA BELLEK ve</b> <b>GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI</b> .....	<b>19</b>
<b>2.1. Unutma ve Hatırlama Bağlamında Bireysel Bellekten Kolektif Belleğe</b> ...	<b>20</b>
<b>2.2. Sanatta Bellek İçerikli Yaklaşımlar</b> .....	<b>26</b>
<b>2.2. a. Bireysel ve Kolektif Bellek İçerikli Yaklaşımlar</b> .....	<b>31</b>
<b>2.2. b. Arşiv İçerikli Yaklaşımlar</b> .....	<b>41</b>
<b>2.3. Uygulamalar</b> .....	<b>51</b>
<b>SONUÇ</b> .....	<b>63</b>
<b>KAYNAKLAR</b> .....	<b>65</b>
<b>ETİK BEYAN</b> .....	<b>69</b>
<b>YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMA RAPORU ORJİNALLİK RAPORU</b> .....	<b>70</b>
<b>MASTER’S ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT</b> .....	<b>71</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	<b>72</b>

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Anselm Kiefer, 1996, Man Under/ Pramidin Altındaki Adam.....	29
<b>Görsel 2.</b> Agnes Martin, 1999, Happy Holiday/MutluTatil.....	30
<b>Görsel 3.</b> Tracey Emin, 1998, My Bed/ Benim Yatağım .....	33
<b>Görsel 4.</b> Nikhil Chopra, 2013, Coal on Cotton/Keten Üzerine Kömür.....	34
<b>Görsel 5.</b> Christian Boltanski, 1990, La Réserve des Suisses Morts/ Ölü İsveçliler Rezervi .....	35
<b>Görsel 6.</b> Rachel Whiteread, 1993, House/Ev.....	36
<b>Görsel 7.</b> Doris Salcedo, 1998, Untidled/İsimsiz.....	37
<b>Görsel 8.</b> Doris Salcedo, 1992-1993, Atrabilarious.....	38
<b>Görsel 9.</b> Neriman Polat, 2019, Flower Wound /Çiçek Yarası.....	39
<b>Görsel 10.</b> Neriman Polat, 2019, Flower Wound/Çiçek Yarası.....	39
<b>Görsel 11.</b> Emre Zeytinoğlu, 1993, Memory of Government/Devletin Belleği.....	40
<b>Görsel 12.</b> Tecita Dean, 1994, Girl Stowaway/Kaçak Yolcu Kız.....	43
<b>Görsel 13.</b> Thomas Hirschhorn, 2013 Gramsci Monument/ Gramsci Anıtı .....	44
<b>Görsel 14.</b> Allan de Souza, 2004, Abror/Liman.....	45
<b>Görsel 15.</b> Sarkis Zebunyan, 1989, Rookie Street/Çaylak Sokak.....	47
<b>Görsel 16.</b> Sarkis Zebunyan, 1986, Rookie Street/Çaylak Sokak.....	47
<b>Görsel 17.</b> Emma Nishimura, Collected Stories /Toplanmış Hikayeler .....	48
<b>Görsel 18.</b> Emma Nishimura, Collected Stories /Toplanmış Hikayeler.....	49
<b>Görsel 19.</b> Emma Nishimura, 2018, Archive of Remembrance/Anma Arşivi.....	50
<b>Görsel 20.</b> Emma Nishimura. 2018, Archive of Remembrance/Anma Arşivi.....	50
<b>Görsel 21.</b> Emma Nishimura, 2011, Vestiga: Navigating the Layers/ Katmanlarda Gezinme.....	51
<b>Görsel 22.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2016 İsimsiz Anıt.....	52
<b>Görsel 23.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2017, Beyaz Bayrak. ....	53
<b>Görsel 24.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2018, Bölgesel Fragmanlar Serisi Sur.....	54
<b>Görsel 25.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2020, Otoportre.....	55

<b>Görsel 26.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2020, Otoportrenin Arşivi.....	56
<b>Görsel 27.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2021, Dedemi Ararken.....	57
<b>Görsel 28.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2021, Unutulan Kitap.....	59
<b>Görsel 29.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2021, İsimsiz Defter. ....	60
<b>Görsel 30.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2021 , İsimsiz Arşiv .....	62
<b>Görsel 31.</b> Sarya Nurcan Kaya, 2021, Belleğin Arşivi.....	62



## GİRİŞ

Unutma ve hatırlama arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur. Şimdiki zamanda deneyimlenen her an, geçmiş zamanda yerini alır. Geçmişe ait anılar ise zamanla unutulmaya başlar. Ne var ki bu anılar beklenmedik bir anda, şimdiki zamanda tekrar hatırlanabilir. Dolayısıyla geçmişe ait bir imgenin veya anıya dair herhangi bir izin belirmesi, kesin bir unutmanın mümkün olmadığını gösterir. Böylece geçmişe ait küçük bir izin hafızada belirmesi hatırlama edimi olarak ifade edilebilir.

Şimdiki zaman içerisinde bir anı arayışı ya da bir anının kendiliğinden belirmesi, unutma ve hatırlamanın ne olduğu noktasında ilk adım olarak belirlenebilir. Paul Ricoeur, “Bir yandan unutuş bizi korkutur. Her şeyi unutmaya mahkûm değil miyiz?” der (2017, s. 461). Unutmaya dikkat çeken Ricoeur şöyle devam eder: “Diğer yandan, unutulmaktan kurtarılmış bir geçmiş kırıntısının geri gelişini küçük bir sevinçle karşılıyoruz.” (2017, s. 461). Geçmişe ait bir anının varlığı ve o anıya dair bir belirti, unutma karşısında hatırlamanın mümkün olabileceğine yönelik bir işarettir. Unutma ve hatırlama arasındaki ilişkiye dikkat çekerken unutma ve hatırlama diyalektiğini “okuma” olarak ifade eden Ricoeur’a göre, “Her iki okuma, elbette beynimizin izin verdiği sürece, bütün yaşamımız boyunca sürer.” (2017, s. 461). İnsan yaşamında hatırlama önemli bir yer tutmakla birlikte, unutma karşısında hatırlamanın gerçekleşmesi bireyin kendini tanıması, anlamlandırması ve varoluşsal süreciyle de doğrudan ilişkilidir. Bireyin hatırladığı her olgu öncelikle kendi anıları ve deneyimleridir. İnsanın doğduğu andan itibaren başlayan yaşam serüveninde her anı deneyimleme, öğrenme ve algılama becerisi kesintisiz devam eder ve bireyin belleğinde birer imge olarak yer edinir. Bu doğrultuda gündelik yaşamda bireyin deneyimlediği her an, kuşkusuz kendi anılarının şekillenmesinde belirleyici bir rol oynarken ayrıca kamusal alanda, aile içinde ve sosyal çevresindeki yaşanan olgular da bu anılarla harmanlanır. Ancak birey sadece kendi anılarını hatırlamakla sınırlı kalmaz. Zira içinde yaşadığı toplumun bir parçası ve o topluma ait tüm kültürel değerlerin birer taşıyıcısı olarak toplumsal olanı da hatırlamak durumundadır.

Hatırlama gibi unutma da, zaman içerisinde ansızın gerçekleşebilir ve tarihsel süreçte farklı unutma biçimlerinden söz edilebilir. Paul Connerton, “*Modernite Nasıl Unutturur?*” adlı yapıtında modernizmle birlikte gerçekleşen unutma sorununun varlığına dikkat çeker.

Buna göre modernizmle birlikte gündelik yaşam deneyiminde unutma önemli bir yer tutar. Modernizm, bireye yeni bir dünyanın kapılarını aralamış ve yeni yaşam biçimleri sunmuştur. Tüm bu değişimler neticesinde birey ve toplumun daha önce aşına olduğu yaşam biçimleri değişim geçirmiştir. Bu bağlamda kamusal alanların yeniden biçimlenişi, kapitalist sistemin yarattığı sınıfsal ayrımlar, küreselleşmeyle beraber kitlesel göçler vb olgular bireyin ve toplumun yerleşik düzenini değişime uğratmıştır. Ardından yaşanan 1. ve 2. Dünya Savaşı, kuşkusuz insan doğasının kırılğan yapısını derinden sarsmış, aynı zamanda deneyimlenmiş olguların geleceğe aktarılabilmesi noktasında kaygıya yol açmıştır. Ancak modernizm öncesi yaşayan toplumların da kendine özgü unutma edinimlerinin olduğunu ifade eden Paul Connerton, unutmanın modernizme özgü olmadığını altını çizer ve yazı öncesi toplumlardan söz ederken şöyle der: “Zira yazı öncesi toplumlardaki bilgi aktarımının özelliklerini inceleyen antropologlar ile klasik dönem tarihçileri, farklı toplumsal düzenlere özgü farklı yapısal unutkanlık türlerinin mevcut olduğuna dikkat çeken ilk kişilerdi.” (2018, s. 11). Tüm bunlar "unutmanın ne olduğunu?" sorgularken, unutma karşısında "hatırlamanın ne olduğu?" sorgulamalarını da beraberinde getirmiştir. Ancak modernizm ve sonrasında belirginleşen unutma sorunu, büyük anlatıların çökmesi ve ortaya çıkan kimlik sorunu bellek kavramı önemli hale gelmiştir. Ayrıca belleğin gündeme gelmesinin bir diğer nedeni olarak ulus devletlerin inşa süreçlerinde ortaya çıkan unutma/unutturma politikaları gösterilebilir. 1980'lerin başında daha da önemli hale gelen bellek, bireyin varoluşsal süreci ve kimliğin oluşması açısından da önemlidir. Bireyin varolma ve kendini anlamlandırma sürecinde bellek önemli bir kavram olarak ele alınırken, aynı zamanda sanatsal alanda da görünür hale gelir.

Birey belleğin ambarlarında, depolarında ve labirentlerinde gezinirken kendini bulma, geçmişte unutilanla karşılaşma arayışına girer ve bu oyuklarda geçmişin izlerine rastlar. Belleğin oyuklarında unutilan anılar, sanatsal alanda imgeler şeklinde ortaya çıkar. Sanatta birer ize dönüşen anılar, her defasında deneyimlenen, başkaları tarafından biçimlendirilemeyen anılardan ziyade bireyin kendi iç dünyasının yansımasıdır. Postmodern dönemde daha da çok sorgulanmaya başlanan bellek, sanat yapıtlarında; felsefe, politika, sosyoloji ve psikoloji gibi farklı disiplinlerle ilişkilendirilerek şimdiki zamanın koşullarında dünü yok olmaktan kurtarır.

## 1. BÖLÜM: UNUTMA VE HATIRLAMA

Unutma ve hatırlama arasında karşılıklı bir ilişki söz konusudur. Belleğin bir bileşeni olan unutma ve hatırlama, bireyin yaşamı boyunca ansızın gerçekleşebilir. Bireyin, yaşadığı süre boyunca deneyimleri, bilgi birikimleri ve anıları ansızın unutulabilir. Paul Ricoeur, “...Kesin unutma, yani izlerin tümüyle silinmesine denk bir unutuş, adeta bir tehdit gibi yaşanır.” der (2017, s. 470). Geçmişte yaşanan her ana dair izlerin silinmesi, unutma olarak adlandırılır. Ancak unutmaya karşın bellekteki izlerin varlığı, kesin bir unutmanın olmayacağını gösterir. Paul Ricoeur, unutmaya karşı, belleğin varlığına dikkat çeker. Ona göre; “Hafıza çalışmasını işte bu unutmaya karşı gerçekleştiririz, amacımız unutmanın gidişatını yavaşlatmak, hatta onu sekteye uğratmaktır.” (2017, s. 470). Paul Ricoeur’un da vurguladığı gibi, bireyin yaşamında en beklenmedik biçimde gerçekleşen unutmaya karşın, belleğin varlığı geçmişe ait anıların yok olmadığının göstergesidir. Unutma üzerine yapıtlarıyla tanınan Fransız antropolog Marc Auge de benzer şekilde kesin bir unutuşun olmadığından söz eder ve unutmanın bellek ile olan ilişkisine değinir. Auge’nin unutma üzerindeki analizine değinen Nuri Bilgin’e göre;

...unutmanın anıların yitirilmesi olarak değil, belleğin bir bileşeni olarak alınabileceğini ve unutmanın bu tarzda konumlandığında anlamının değişebileceğini belirtir ve bu durumda tıpkı ölüm ile yaşam çifti gibi, bellek ve unutma çifti de birbirine yaklaşıyor; unutmak belleğin canlı gücüdür (2013, s. 25).

Unutmanın bellek ile olan ilişkisini, ölüm ve yaşam diyalektiğine benzeten Auge’nin de vurguladığı gibi unutma, geçmişteki deneyimlerin yitirilmesinden değil, belleğin değişebilir yapısından kaynaklanmaktadır. Unutma karşısında hatırlama ise geçmişteki anıların şimdiki zamanda tekrar belirmesi olarak ele alınabilir. Bu bağlamda geçmiş şimdiki zaman içerisinde tekrar hatırlanır. Jan Assmann’ın da ifade ettiği gibi “Geçmiş hatırlanarak yeniden kurulur.” (2018, s. 40). Bu bağlamda hatırlama, geçmişin tamamen yok olmaması ve geçmişe ait bir izin belirmesi sonucu gerçekleşebilir. Jan Assman’a göre “Geçmiş tamamen kaybolmamalı ve geride kalmış bazı deliller olmalıdır.” (2018, s. 40). Geçmişteki anıların şimdiki zaman içerisinde belirmesi, unutma ve hatırlama diyalektiği olarak adlandırılır.

## 1. 1. Unutma

İnsanın yaşamı boyunca edinmiş olduğu bilgilerin, deneyimlerin, anıların bellekten silinmesi, hatırlanmaması olarak ifade edilebilen unutma, Türk Dil Kurumu'ndaki sözlük anlamına göre "Önceden öğrenilmiş olan bir şeyi anımsama ve tanıma gücünün geçici ya da sürekli olarak yitirilmesi" biçiminde tanımlanır (Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>).

Hollandalı psikolog Douwe Draaisma, "Dünyaya geldiğimiz andan itibaren unutmaya başlarız." der ve şöyle devam eder: "Öncelikle algı uyarılarını işleme tabi tutan beş "duyusal kayıt defterimiz" (eskiden "aşırı-kısa süreli kayıt" denirdi) bunları muhafaza etmeye eğilimlidir." (2015, s. 10). İnsan yaşadığı her olayı duyular aracılığıyla muhafaza eder, ancak Draaisma'nın da ifade ettiği gibi "zamanında aktarılmayan şeyler yok olur." (2015, s. 10). Bu bağlamda bir olgu yaşandığı an itibariyle belleğe aktarılmadığında giderek silinir. Zamana bağlı bu değişim unutmayı da beraberinde getirir. Elbette unutma ağırlıklı biçimde psikolojinin inceleme konusu olurken öte yandan mitoloji, felsefe ve sosyoloji gibi alanlarda da ele alındığı görülür.

Unutma kavramının izleri mitolojiye dek dayandırılabilir. Mitolojide unutma kavramı "Lethe" olarak adlandırılır. Unutma anlamına gelen Lethe, bir fiilden türer ve alegorik bir tanrıçanın adı olarak belirir. Yunan mitolojisinde Lethe, Hades ülkesinde bir pınara dönüşür. Bu pınarın suyunu içenler, geçmiş yaşantılarını ve çektikleri acıları unutup ancak bu sayede ölümler dünyasına girebileceklerine inanmışlardır. Platon, MÖ 381 yılına ait "Devlet" adlı eserinde 'Lethe'ye yer vermiş ve Lethe'ye (unutma) farklı bir boyut getirerek unutmayı, "ruh göçümü" olarak adlandırmıştır (Erhat, 2018, s. 194). Buna göre Platon öğretisinde unutma ve ölüm arasında bir benzerlik kurulur. Lethe pınarı, yani "unutma" pınarı tümüyle ölüm alanı içinde kalır ve ölümle ilişkilendirilir (Eliade, 2012, s. 165). Paul Ricoeur, hafızanın hatırlama ve unutma ile olan ilişkisine değinirken Lethe'yi şu şekilde açıklar;

Derin ve iki unutuş figürüyle felsefe yapmanın mitik temelini değinmiş oluyoruz; unutmaya Lethe adını veren temele. Ancak hafızaya unutmaya savaşma veren temele de ulaşmış oluyoruz: Platoncu anımsayış ile unutuşun bu iki figürü arasında bir bağ vardır. Anımsayış doğumun silemediği ve yeniden anımsamanın, anımsayışın beslediği ikinci unutuştan doğar. Aslında bakarsak hep biliyor olduğumuz bir şeyi öğrenmek işte bu şekilde mümkün olur. Yıkıcı unutuşun karşısında koruyan unutuş vardır (2018, s. 485).

Burada, Platon'un öğretisinde yer alan unutmaya kökensel bir bakış sunulurken öte yandan unutma ve hatırlama diyalektiğine dikkat çekilir. Böylece unutma karşısında hatırlama mümkün olabilmektedir. Unutmanın hafıza ile ilişkisini ele alan Ortaçağın önemli düşünürlerinden Augustinus, "İtiraflar" adlı yapıtında unutma, hatırlama ve bellek üzerine düşüncelerini aktarırken "unutma"nın hafızadaki varlığına dikkat çeker. Augustinus'un unutma üzerine düşüncelerini açıklayan Douwe Draaisma, Augustinus için "Aristoteles'in duyu izlenimi şeklindeki bellek izlenimlerine geri döndüğünü" ancak, "Unutma kavramının hafızamızda var olduğunu kabul etmeden unutmayı nasıl düşünebileceğimiz" sorusunda olduğu gibi "sürekli sorunlarla karşılaştığını" ifade eder (2018, s. 53). Böylece Draaisma'nın da vurguladığı gibi Augustinus, unutmanın nasıl gerçekleştiğini sorgularken, bir yanıyla da unutmanın bellekle olan ilişkisini irdeler. "Unutma, hafızanın tam anlamıyla yokluğuysa, hafızaya nasıl girmiştir?" diyen Augustinus şöyle devam eder: "Başka bir deyişle, bir şeyin olmayışını nasıl depolayabiliriz?" (Aktaran Draaisma, 2018, s. 53). Bu da unutmanın hafızayla olan ilişkisi açısından önemlidir ve Augustinus'a göre, bellek unutmayı da kendi içinde barındırma yetisine sahiptir (Aktaran Draaisma, 2018, s. 53). Augustinus, unutmanın hafızadaki varlığını "İtiraflar" adlı yapıtında şu şekilde açıklar;

Hatırladığımız şeyi hafızada tutuyoruz; ama unutmayı hatırladıkça unutma kelimesini işitsek bile bu kelimenin ifade ettiği anlamı bilemezdik, öyleyse hafıza unutmayı da içeriyor. O halde unutmamız için orada bulunuyor, o orada olunca da unutuyoruz. Buradan şöyle bir sonuç mu çıkıyor yoksa? Biz unutmayı hatırlayınca, onu hafızada olduğu için değil de imgesi orda olduğu için hatırlıyoruz, çünkü unutmanın kendisi orada olsaydı bizim hatırlamamıza değil de, tersine unutmamıza sebep olurdu (2010, s. 314).

Augustinus'un görüşlerinden hareketle Ricoeur'a göre de "Unutulmuş nesne tanındığında, unutmanın varlığına tanıklık eden şey hafızadır; o hâlde "unutmanın barındığı yer hafızadır." (2017, s. 48-49). Unutmanın hafızadaki varlığı, unutmanın tam olarak gerçekleşmediğini gösterir. Unutulmuş anılar belleğe işlendikleri hâliyle yerleşir ve işlendikleri halleriyle hatırlanır. Öte yandan farklı unutma biçimleri söz konusudur. Bunlar, hafızada varlığını sürdüren anıların hatırlanmaması durumudur. Zamanı geldiğinde gerçekleşmesi gereken bir hatırlamanın oluşmaması, hatırlamanın önüne konulan "engeller" olarak da tanımlanabilir. Paul Ricoeur, "*Hafıza, Tarih, Unutuş*" adlı yapıtında unutma kavramını incelerken, hatırlamanın önündeki engellerin varlığına dikkat çeker. Zamanla gerçekleşen unutma, var olan izlerin silinmesi nedeniyle gerçekleşen bir durum olmayabilir.

Ricoeur, zamanla gerçekleşen bir unutmanın "kortikal izlerin silinmesi" sebebiyle gerçekleşmediğinin altını çizer ve "birçok unutuş türünün hafızada gömülü olan hazinelere erişimin engellemesinden kaynaklanıyor" olduğunu ifade eder (2017, s. 487-489). Buna göre anılar bellek içerisinde varlığını sürdürürken hatırlanmaması durumu, hatırlamayı önleyen nedenlerin varlığına bağlanır. Psikanaliz bilimin kurucusu Sigmund Freud, psikolojide hatırlamayı önleyen nedenler üzerinde çalışırken hastaları üzerinde gözlemler yapar ve hastanın hatırlaması gereken bir olguyu tekrarladığını öne sürer. Hastanın yaşadığı travmaları unutması adına uygulanan "tekrarlama" çalışmasındaki amaç; hatırlamayı önlemektir. Ricoeur, engellenen hafıza üzerine Freud'un görüşlerini şu şekilde açıklar;

Freud'un ilk metnin başında zikrettiğimiz gözlemini hatırlamak gerekiyor: Hasta hatırlamak yerine tekrarlamaktadır. Tekrarlama unutuş değeri taşır. Unutuş da çalışma olarak adlandırılır, çünkü travmatik olayın bilince varılmasını engelleyen tekrarlamamanın zorlamasıyla meydana gelir. Burada psikanalizin verdiği ilk ders şudur: Travma erişilmez olduğu zaman bile varlığı sürdürür. Travmanın yerine, bastırılanın analiz edilen ve analistin birlikte yürüttüğü şifre çözme işlemi sırasında çeşitli kılıklarda geri gelişini gizleyen ikame, semptom fenomenleri ortaya çıkar (2017, s. 488-489).

Bu da yaşanan bir olayın bellekte muhafaza edildiğine, yaşanmış olguların bastırılmayacağına yönelik bir işarettir. Yaşanmışlıklar ve travmalar örtük bir biçimde bastırılabilir ya da engellenmiş olsa da belleğin muhafaza etme yetisi sayesinde varlığını sürdürür. Birey çoğu zaman belleğin yanılığına kapılabilir. Bellekteki yanılıklar zamanla hatırlanabilen anıların varlığını etkileyebilir. Anıların üzeri giderek örtülür. Kendi anılarının farkında olan her birey, ancak üzerine çöreklenmiş, yığılmış ve bastırılmış olmanın verdiği etkiyle anıların değiştiğini hisseder ve bu durum unutmaya beraberinde getirir. Birey anılarının değiştiğinin bilincindedir. Bu durum yıkıcı bir unutuş olmayabilir ancak, anıların kaybolması yerine aksi bir durum da yaşanabilir. Zira unutulmuş sanılan anılar belleğin en kuytu alanlarına gizlenerek varlığını sürdürür. Zaman, anıların hatırlanamaması durumu karşısında önemli bir yer tutar ve unutulmuş zannedilen anıların üzerinde koruyucu bir misyon üstlenir.

Zamanın anıları koruma işlevi, anıların yok olmadığına ve bellekteki varlığına işarettir. Unutmanın zamansal süreci geçmişe dair bir imgenin ansızın hatırlanmasıyla gerçekleşebilir. Douwe Draaisma'ya göre de zamanın, anılar üzerinde koruyucu bir etkisi vardır (2015, s. 182-183). Draaisma, bu etkiyi Sigmund Freud'un kardeşiyle birlikte gerçekleştirdiği bir gezi sırasındaki notları üzerinden şöyle değerlendirir:

Zamanın anılara neler yaptığı konusunda tam tersi sezgilerimiz de olabilir. Geçen yılların anılarımız üzerinde koruyucu bir etkisi olabilir, onların üstünü örter, tahrifattan korur. Bu sezginin getirildiği metaforlar derinliğe, gömülmeye, örten katmanlara göndermelerle doludur. Freud, 1902 yılında erkek kardeşi Alexander'le Pompei'ye gitmiş, burada kendi metaforları arasında bir gezintiye çıkmış ve sonra yapıtlarında pek çok kez travmatik anıların izini sürmeyi Pompei kazılarına benzetmişti. MÖ 79 yılında beş metre kalınlığında bir kül tabakasının altında kalan Pompei 18. yüzyılın ikinci yarısında titizlikle ortaya çıkarılmıştı. Pompei'nin asıl yok oluşu, diyor Freud, koruyucu katmanlar yok olunca başladı. Ona göre, hastanın psikanaliz sırasında derinlerden ortaya çıkardıkları, o zamana kadar örten anıların altında saklı kalmış el değmemiş, gerçek anlardır. Bilinçdışına girmiş anılar hayatta kalmalarını derinlerde gömülü olmalarına borçludur (2015, s. 182-183).

Derinlerde gömülü olan anılar bir bakıma arkeolojik bir alana benzetilen bellekte muhafaza edilir. Dolayısıyla bellekte korunan her an, geçmişe dair her iz ve unutulmuş anılar silinmez, aksine varlığını korur. Unutulmuş sanılan geçmişin hafızadaki varlığı, unutmaya karşı bir direnme olarak tanımlanabilir ve yeniden hatırlanması ancak “tanıma” ve “imgenin kalıcılığıyla” mümkün olabilir. Bu bağlamda Paul Ricoeur'un da ifade ettiği gibi “Bir anı geri geliyorsa daha önce kaybetmişim demektir, ama her şeye karşın onu buluyor ve tanıyorsam imgesi kalmış demektir.” (2018, s. 473-474). Geçmişte deneyimlenmiş olguların tanınabilmesi için, o ana dair bir izin belleğe yerleşmesi gerekir. Bu da imgenin bellekte kalıcı olduğunu gösterir. İmgenin kalıcılığı üzerinden Paul Ricoeur, Henri Bergson'a dikkat çeker ve şöyle der; "Bana göre Bergson "imgenin sürüp gitmesi" ile tanıma denen anahtar olgu arasındaki sıkı bağı en iyi anlamış felsefecidir hâlâ." (2018, s. 473-474). Nitekim Bergson'a göre “İmge daha ilk başta ister istemez belleğin içine kazınır.” (2015, s. 60). Yani geçmişin, anıların, insanı etkileyen bir olgunun, gündelik deneyimde gerçekleşen sıradan bir olayın imgeleri zaten bellekte yer alır. Fransız antropolog Marc Auge de, “Unutma Biçimleri” adlı yapıtında imgenin varlığına değinir ve imgeyi şu şekilde açıklar;

Hepimizin kafasında, sürüklenip duran pek çok imge yok mudur? Bunları hiç de uygun olmayan bir şekilde, anılar diye adlandırıyoruz; bizim dünyamıza bir kuyruklu yıldızın düzenliliğiyle girdikleri için kendilerinden hiçbir zaman kurtulamadığımız imgelerdir bunlar ve onlar da bizim bütünüyle habersiz olduğumuz bir dünyadan koparıp alınmışlardır. Aslında bu imgeler kuyruklu yıldızlardan da daha sık girerler bizim dünyamıza. Bu yüzden onları sadık ama biraz kaprisli ve dolayısıyla rahatsız edici uydular olarak görmek daha doğrudur. Bu imgeler görünür, kaybolur ve geceleyn uyumadığımız zamanlarda belleğimizi tedirgin etmek için birdenbire geri gelirler; ancak, biraz ilgi gösterip, yüreğimizin sesini dinlersek, onları gözleyebilir, sakın bir şekilde gölgelerini, renklerini, girintilerini çıkıntılarını inceleyebiliriz (1999, s. 51).

Böylece bellekteki anıların varlığı unutmaya karşın hatırlamanın mümkün olabileceğini gösterir. Nitekim unutulmuş anılar zamanla tekrar hatırlanır.

Alman düşünür Martin Heidegger'e göre "Nasıl ki bekleyiş beklenti zemininde mümkün oluyorsa anı/ anımsama da (Erimnerung) ancak unutma zemininde mümkün olur." (Aktaran Ricoeur, 2017, s. 486). Böylece anımsama ve unutma arasında doğrudan bir ilişkinin varlığından söz edilebilir. Bellekte varlığını sürdüren izler olduğu sürece hatırlamak da mümkündür.

## 1.2. Hatırlama

Türk Dil Kurumu'nun Sözlüğünde hatırlamanın tanımı; "Önceden öğrenilmiş bir şeyi zihinde yeniden canlandırma" olarak belirtilir (Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>). Hatırlama, tanımından da anlaşılacağı üzere daha önce deneyimlenen, öğrenilen ya da yaşanan bir "an"ın hafızada tekrar canlanmasıdır. Gündelik yaşantı içerisinde deneyimlenen bir an, duyu organları aracılığıyla belleğe yerleşir. Anıların belleğe yerleşmesi duyuların tanıklık ettiği biçimde gerçekleşir ve zaman içerisinde unutulmuş anılar, en beklenmedik biçimde ansızın gün yüzüne çıkabilir. Bu beliriş bazen bir ses, bazen bir görüntü veya bir kokunun etkisiyle en olmadık anlarda gerçekleşebilir. Beatriz Sarlo'ya göre, "İnsanın kendi kendine hatırlamama kararı vermesi, bir kokuyu duymama kararı vermesine benzer. Anılar tıpkı kokular gibi istenmese de aniden hücum eder." (2012, s. 9). Bu da, gündelik yaşam içerisinde, belirli bir zaman diliminde ve ansızın ortaya çıkan hatırlamanın her an mümkün olabileceğine işarettir. Nitekim antik çağda unutma anlamına gelen Lethe ırmağı artık tersine akmaktadır. Bir zamanlar Lethe ırmağı geçmişteki anıları, yaşantıları, bilgiyi unuttururdu. Ancak Lethe ırmağının zaman içerisinde sildiği anılar tekrar canlanır. Zira karşısında artık Mnemosyene vardır. "Lethe ölen ruhlara geçmişlerini unuttururken Mnemosyene yeniden yaşama döneceklere geçmiş yaşamlarını hatırlatır." (Yargın Biçer, 2020, s. 59). Bu bağlamda unutma ve hatırlama diyalektiğine mitolojik bir bakışla değinen Mircea Eliade'ye göre;

Ama "Akılda tutma ve unutma"nın mitolojisi, ruh-göçüyle ilgili bir öğretinin oluşması sırasında eskatolojiye ilişkin bir anlamda zenginleşerek değişikliğe uğramıştır. Bundan böyle en eski geçmişi öğrenmek mümkün değildir, ama asıl önemli olan daha önceki kişisel yaşamlar, varoluşlar dizisini öğrenmektir. Lethe'nin görevi tersine dönmüştür: Onun suları artık, dünyadaki yaşamı unutturmak amacıyla bedenden ayrılan ruhu karşılamaz. Tersine, Lethe gökyüzü âleminin anısını, yeniden diriltmek üzere yeryüzüne dönen ruhtan silip atar. Artık "unutma" ölümü değil de yaşama dönüşü simgeler. Lethe pınarından (Platon'un, Phaidra'da, 248 c, betimlediği gibi "unutma ve kötülük yudumu") içme tedbirsizliğini göstermiş olan ruh, yeniden dirilir ve oluş evriminin içine yeniden fırlatılır (2018, s. 165-166).



Bu da ölüm olarak adlandırılan unutmamanın ve ölümün sildiği geçmişin tekrar canlanabileceğini gösterir. Belleğin bir bileşeni olan hatırlamanın ne olduğu ya da nasıl gerçekleştiği, antik çağdan itibaren Yunan düşünürleri tarafından üzerinde durulan bir konu olmuştur. Bu düşünürlerden Platon ve Aristoteles “hatırlama” konusunu ele alıp incelerken “hatırlama yolları olarak mneme ve anamnesis”i ikiye ayırıp yorumlamışlardır.

İki farklı biçimde ortaya çıkan hatırlamanın bir tanesi olan “mneme” genel hatlarıyla “aniden akla gelen, bir duygu (pathos) gibi edilgen bir şekilde belirerek ortaya çıkan bir anıya yönelik hatırlamaya karşılık” gelmekte, bir diğer hatırlama biçimi olan “anamnesis ise sahip olunan bir anının peşine düşülerek, etken bir şekilde hatırlama çabası anlamına” gelmektedir (Ricoeur’dan Aktaran İlhan, 2018, s. 31). Bu da “mneme”nin en beklenmedik bir anda gerçekleşen bir hatırlama olarak ortaya çıkışına işaret ederken, “anamnesis”in ise aramaya, bulmaya yönelik bir çabayla gerçekleştiğinin ifadesidir. Nitekim hatırlamaya dair gerçekleşen arama yolu, zaman içerisinde yok olmuş bir anının hatırlanabileceğine yönelik bir arayış olarak da ifade edilebilir. Platon hatırlamayı, “bilgi görüşünün temelini” dayandıran ilk düşünür olarak bilinir. Platon hatırlama (anamnesis) kavramını, unutulmuş “gerçek bilginin” tekrar hatırlanması olarak tanımlamış ve bu bilginin “arama yoluyla” tekrar öğrenilebileceğini öne sürmüştür (İlhan, 2018, s. 32-33). Ona göre gerçek bilgi doğuştan gelir ve hatırlama da buna dayanır. Bu noktada birtakım izlerin hatırlanması önemlidir. Platon, sürdüğü izleri “ideaların ruhta bıraktığı” ve “doğum anında” unutulmuş olan izlerin hatırlanması olarak tanımlar. Bir başka deyişle “gerçek bilgiye” erişebilmek için aynı zamanda hafızada yer edinen izlere de erişebilmek gerekir. Tüm bunlar hatırlama çabası sonucunda gerçekleşir (İlhan, 2018, s. 32-33). Platon “*Phaidon*” adlı yapıtında hatırlamayı ele alırken anımsamanın unutulmuş kişiler için bir erdem olduğunu belirtir ve anımsamanın önemine değinerek, olgunluğa erişmiş kimselerin artık anımsamaya ihtiyacı olmadığını, zira onların hiçbir zaman “gerçeğin görüntüsünü yitirmediğini” öne sürer (Aktaran Akderin, 2017, s. 27-28; Aktaran, Eliade, 2018, s. 162).

Öte yandan Mircea Eliade’nin de ifade ettiği gibi Platon’un görüşlerine göre “öğrenmek, sonuç olarak anımsamak anlamına gelir.” (2018, s. 168). Hatırlamayı bilgi kuramı dâhilinde ele alan bir diğer düşünür ise Aristoteles’tir. Aristoteles, görüşlerinden ötürü Platon ile farklı düşünse de bir noktada birleşerek hatırlamayı Platon’da olduğu gibi “mneme”den ayırır.

Aristoteles, anamnesis kavramını geçmiş yaşantılara ait anıları ve imgeleri şimdiki zaman içerisinde hatırlama girişimi olarak ele alır (İlhan, 2018, s. 31-33). Böylece Aristoteles'te anamnesis, geçmişe ait anı ve imgelerin tekrar hatırlanması olarak tanımlanabilir. Hatırlama bireyin gündelik yaşam içerisinde daha önce deneyimlemiş olduğu anıların tekrar gün yüzüne çıkmasıdır. Paul Ricoeur'ya göre; "Aristoteles bir anlamda anamnesis'i doğallaştırmış, onu gündelik deneyimde hatırlama dediğimiz şeye yaklaştırmıştır." (2017, s. 46). Böylece günlük yaşamda unutulmuş bir şeyin tekrar hatırlanması, imge ve anının ortaya çıkmasıyla gerçekleştiğinin göstergesidir. Aristoteles'i Platon'a yaklaştıran bir diğer nokta ise hatırlamayı zaman kavramı dâhilinde ele almasıdır. Aristoteles hatırlamayı "geçmiş zaman" dâhilinde ele almış, ayrıca "bireysel" yönünü vurgulamıştır. Böylece her iki düşünür de hatırlama edimini, bireyin deneyimlediği "anı ve imgeler" in ortaya çıkmasına dayandırır. Daha önce deneyimlenen anı ve imgelerin hatırlanması ise arama sonucu gerçekleşebilir. Her iki düşünür de geçmiş ve bellek arasında bağ kurarak belleği "geçmiş" kavramı dâhilinde ele alır. Hafıza geçmişe dair her türlü anı ve imgeyi barındırır. Platon ve Aristoteles'in değindiği diğer önemli nokta ise "geçmiş" kavramı dâhilinde, hafızanın "bireysel" olduğunu vurgulamalarıdır (İlhan, 2018, s. 31-33). Anılar bireye özgüdür, doğal olarak bireysellik özelliği taşır. Zaman içerisinde unutulmuş her an, yine zaman içerisinde tekrar hatırlanabilir.

Hatırlama kavramına odaklanan ve hatırlamayı "zamansallık" üzerinden yorumlayan bir diğer düşünür olan Augustinus'u diğerlerinden ayıran en temel özellik "şimdi" kavramına odaklanmasıdır. Augustinus geçmişe ait bir anının veya imgenin hatırlanmasının "şimdiki zaman" dâhilinde gerçekleştiğini öne sürer. Bu da anıların ve imgelerin bellekteki varlığına işaret eder. Şimdiki zaman içerisinde var olan izleri bellekteki izler olarak tanımlayan Augustinus ayrıca, geçmişe ait anılar ve imgeler bellekte yer edinirken gerçekleşen eylemselliğe de odaklanmaz. Gerçekleşen olayın varlığına değil, duyular vasıtasıyla zihne nasıl yerleştiğine dikkat çeker. Anılar belleğe ilk izlenimleriyle yerleşir ve ilk izlenimleriyle, duyu organları tarafından yer edindiği ilk halleri ile hatırlanır (İlhan, 2018 s. 33). Belleğin her türlü imgeyi barındırma yetisinin olması hatırlanan her anın bireye ait olduğunun göstergesidir. İnsan öncelikle kendi anılarını hatırlar. Anılar geçmiş zamana ait olduklarından hatırlanırken de geçmiş zamana doğru bir yönelme söz konusudur. Bireyin kendi geçmişine, anılarına uzanan yolculuk bir bakıma kendisiyle karşılaşmasıdır ve belleğin kapılarının aralanmasıdır.

Antik çağdan itibaren anı ve imgelerin barındığı yer olarak belleğin önemi vurgulanırken bellek üzerine çeşitli metaforlar da geliştirilmiştir. Belleğe dair metaforlar daha çok mekânsallık özelliği taşır. Bellek bazen bir depo, kiler bazen de ambar olarak tabir edilir. Depolama metaforuna incelikli bir şekilde değinen Augustinus, “hafızayı” mekânsal betimlemelerle güçlendirir (Draaisma, 2018, s. 51). Hatırlamak adına hafızanın önemini vurgulayan Augustinus, “*İtiraflar*” adlı yapıtında hafızasının genişliğine dikkat çeker;

...Öyleyse beni yaratan Ona adım adım çıkarken, ben bu doğal yetimi de aşacağım; İşte artık hafızanın ovalarına ve geniş saraylarına geliyorum, duyularımınla çekip getirdiğim bin çeşit nesnenin sayısız imgeleriyle dolu hazinenin olduğu yere. Düşüncemize konu olan ne varsa orada saklı, duygularımızın çoğalarak, azalarak ya da işte bir şekilde değişerek algıladığı ne varsa. Ayrıca unutmamanın henüz yutup gömmediği anılar varsa onlar da teslim edilmiş oraya, depolanmış. Ben artık buradayım ve ondan ne istesem hemen getirmesini talep ediyorum ve hemen bazı şeyler ortaya çıkıveriyor, bazıları ise daha uzun bir süre istiyorlar ve sanki gizli saklı odalardan çıkar gibi çıkıyorlar, bazıları da aniden üşüşüyorlar, ben bambaşka bir şey isterken ve ararken tam ortaya atlayıveriyorlar, şöyle der gibi: “Aradığın biz olmayalım?” Hemen yüreğimin eliyle hafızamın yüzünden kovuyorum onları, ta ki istediğim şey bulutları dağıtıp saklandığı yerden göz önüne çıkıncaya kadar (2010, s. 302-303).

Anılar, duygular, imgeler ve saklı kalan ne varsa bireyin kendi belleğindedir. Unutma gibi hatırlama da bellektedir. Birey öncelikle kendine yönelir, kendi belleğinde yer edinmiş anı ve imgeleri hatırlar. Dolayısıyla hatırlama aynı zamanda bireysel bellek fikrini de güçlendirir. Ancak kapının aralanmasıyla hatırlanan anılar bireye ait olduğu kadar, aynı zamanda bireyin içinde yaşadığı topluma da aittir. Nitekim birlikte deneyimlenen ve zamanı geldiğinde hatırlanan her an, sadece biri tarafından değil, orada bulunan herkes tarafından hatırlanır. Böylece birey içinde yaşadığı toplumun yaşama biçiminden, kültürü, politik, dinsel olguları ve bir toplumu oluşturan tüm unsurlardan beslenerek gelecek nesillere aktarabilmede aracı bir misyon yüklenir (İlhan, 2018, s. 24).

Görüldüğü gibi hatırlama salt insan zihninin bir işlevi olarak görülemeyecek denli kapsamlı ilişkilerle meydana gelir: Hem insanın varoluşunu mümkün kılar; hem de bu varoluşun bir anlamının var olmasını, bu anlamın sonraki kuşaklara aktararak bir gelenek oluşturulmasını sağlar. Kısaca hatırlama insan ve insanla ilgili her şeyin varoluşunu sürdürebilmesi için gerekli zihinsel bir eylemdir (İlhan, 2018, s. 24).

Hatırlama, insanın varlığını sürdürebilmesi için deneyimlediği her anının geleceğe aktarılabilmesi noktasında önemli bir yer tutar. Öte yandan ana tanıklık eden her birey kendi tanıklığı üzerinden ortak belleğin oluşmasını sağlar. Bir birey tarafından unutulmuş bir olgu, bir anı, herhangi bir olay başka bir birey tarafından hatırlandığında bu durum belleği tetikleyici bir etki yaratır.

Unutma karşısında hatırlamanın mümkün olduğu fikri, geçmişi muhafaza edebilme ve geleceğe aktarabilme güvenini barındırır. Geçmişi geleceğe aktarma arzusu ile 20. yüzyılın başında bellek kavramı bir hayli önem kazanmıştır. Zira modernizmle birlikte ortaya çıkan yeni yaşam biçimleri, her alanda söz konusu olan değişim ve dönüşümler unutma sorununun daha da görünür hale gelmesine yol açmıştır. Unutma, bireyin var olmasını etkileyen en önemli sorun olmakla beraber, toplumsal mekanizmalarının üzerinde de büyük bir sorun oluşturmaya başlamıştır. Nitekim endüstrinin güçlenmesiyle var olan eski yerleşim birimlerinin giderek yok olduğu, yerine devasa kentlerin kurulduğu, hızın, tüketimin arttığı, kapitalizmle birlikte emek sürecinin yok olduğu modern dünyada insanın doğası değişirken, hafızası da giderek silikleşmiş ve unutma sorunu daha da belirgin hale gelmekle kalmayıp her alanda sarsıcı etkiler bırakmıştır.

### **1.3. Modernizm ve Sonrasında Unutma ve Hatırlama**

Modernizmle birlikte bilim, teknoloji, kültürel ve sosyal alanlardaki gelişmeler hayatın her alanında köklü değişimleri kaçınılmaz kılmıştır. Bu değişimler insanın fiziki sınırları aşabilecek derecede hızı keşfetmesi, içinde yaşadığı mekânların giderek değişmesi, üretim yerine sürekli bir tüketim kültürünün gelişmesi, kitle iletişim araçlarının giderek yaygınlaşması ve tüm bunların birey ve toplum üzerindeki etkisi olarak ifade edilebilir. Elbette modern yaşam biçimine olanak sağlayan tüm bu gelişmeler bir yanıyla insanın günlük yaşamını kolaylaştırırken diğer yanıyla olumsuz etkileri de beraberinde getirmiştir. Bu olumsuz etkilerin başında ise “hafıza kaybı” yer almaktadır.

Rönesans’ın ardından gelen modern çağ yeniliklerle dolu bir yaşamın doğuşuna işaret eder. Modern sözcüğünün tanımına bakıldığında en genel anlamıyla “yeni” kavramına denk düştüğü görülür. Nitekim genel anlamıyla Mehmet Küçük’e göre “modern, yeninin ya da yakının eş anlamlısı haline gelmekte” ayrıca “ister olumlu ister olumsuz değerlendirilsin, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara “modern” denilmektedir (2011, s. 11). Yeniyi kurmak için eskiyi yıkmak gerekir. Buysa modernizmin doğası gereği zorunlu olan “yaratıcı yıkma” eyleminin eski yaşam biçimlerini yok ederek, yerine yeni yaşam biçimlerini inşa etmesine olanak sağlar. David Harvey, “yaratıcı yıkma imgesi, moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşır” der ve devam eder “aslına bakılırsa, daha önce yapılmış olan çok şeyi yıkmaksızın yeni bir dünya nasıl yaratılabilirdi?” (2019, s. 29).

Yeni bir dünyanın yaratılması kuşkusuz eski geleneklerin kökten değişimini zorunlu kılarken, ayrıca toplumsal, siyasal, kültürel ve dinsel olmak üzere insan davranışlarını ve yaşamını etkileyen kökten değişimleri de beraberinde getirir. Ne var ki bu yalnızca yaşam biçiminin değişmesi değil, insanın giderek dünyaya bakış ve algılayış tarzının, davranışlarının ve doğasının da değişmesi anlamındadır.

Tüm bunlar bireyi eski yaşam biçimlerinden uzaklaştırırken, insan ilişkilerinin değişmesine, tek tipleşmeye, yalnızlaşmaya ve bireyin kendine yabancılaşmasına da yol açmıştır. Öte yandan “Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi.” (2014, s. 11) diyen Marshall Berman’ın da belirttiği gibi, modern hayatın girdabı insanları içine çekerken aynı zamanda “modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar” sağlamıştır (2014, s. 13). Elbette bu “geçmişin bütünüyle yıkımı” değildir. Ancak yıkılan her şey unutulmaya da bırakılmıştır. Yıkılan ve unutulmaya bırakılan şeylerin çokluğu ise modernitenin unutkanlık üzerindeki etkisini artırır. Tüm bunlar Paul Connerton’un da ifade ettiği gibi her alanda “modernitenin unutkanlık sorununa” işaret eder ve bu sorun gelişen süreçte bir “kültürel amnezi”ye (hafıza kaybına) yol açar (2012, s. 11).

Elbette Paul Connerton, modernitenin unutkanlık sorununa işaret ederken “hafıza kaybının kültürel amnezinin tekeli modernitenin elinde”dir demek istememektedir (2012, s. 11). Nitekim Connerton’un da ifade ettiği gibi “yazı öncesi toplumlarda” dahi farklı unutkanlık biçimleri mevcuttur (2012, s. 11). Ancak modernizmin unutkanlık üzerindeki etkisi, gündelik yaşam içerisinde sürekli değişim ve dönüşümün varlığı ile ifade edilebilir olmasında yatmaktadır. Fredric Jameson, modernizmin zamanla unutkanlık üzerinde artan etkisiyle “şu anki toplumsal sistemimizin bütününe, geçmişini muhafaza edebilme yetisini azar azar kaybetmeye başladığını” belirtmektedir (Aktaran Connerton, 2012, s. 12). Modernizm toplumsal yapıdaki değişiklikleri beraberinde getirirken, geçmişe ait yaşantılar yok olmakta ve unutulmaya doğru yol almaktadır. Ayrıca unutma sorununu belirginleştiren ve belleğin giderek zayıflamasına yol açan bir diğer neden ise geleceğe aktarılamayan deneyimler olarak ifade edilebilir. Walter Benjamin, aktarılan deneyim (Erlebnis) ile yaşanmış deneyim (Erfahrung) arasında bir fark olduğunu varsaymaktadır (Traverso, 2019, s. 11).

Walter Benjamin'in öne sürdüğü aktarılan deneyim (Erlebnis) “neredeysse doğal olarak bir kuşaktan diğerine sürer, uzun vadede grupların ve toplulukların kimliklerinden oluşmaktadır.” (Aktaran Traverso, 2019, s. 11). “Yaşanmış deneyim” (Erfahrung) ise “bireysel, dayanıksız, uçucu ve geçici yaşanmışlıklardır.” (Aktaran Traverso, 2019, s. 11). Bu bağlamda;

*Erfahrung* geleneksel toplumların tipik özelliğidir. *Erlebnis* ise kâh liberalizmin, mülkiyetçi bireyciliğinin antropolojik işareti olarak, kâh yaşamın doğal akışına dâhil olan bir mirasa dönüşmeksizin birçok kuşağı etkileyen travmalarıyla 20. yüzyıl felaketlerinin ürünü olarak, modern toplumlara özgüdür. Benjamin'e göre, modernite, özellikle aktarılan deneyimin çöküşüyle nitelenir; bu çöküş, sembolik ifadesini Birinci Dünya Savaşı'nda bulur (Aktaran Traverso, 2019, s. 12).

Modern toplumlara özgü olan aktarılan deneyimin çöküşü 20. yüzyılın en belirgin özelliklerindedir. Savaşın getirdiği yıkım, insanların kuşaklar boyunca elde ettiği deneyimlerin de giderek yok olması ve aktarılamaması anlamına gelmektedir. Nitekim 1. Dünya Savaşı ve ardından gelen 2. Dünya Savaşı ile 20. yüzyıl bu yok oluşun en derinden yaşandığı yüzyıldır. Bu yıkımın insanlar üzerinde bıraktığı etkiye dikkat çeken Traverso'nun da ifade ettiği gibi “milyonlarca insan, özellikle de doğanın ritmine uygun bir biçimde ve kırsal dünyanın kodlarına göre yaşamayı atalarından öğrenmiş olan genç köylüler” savaşın getirdiği sarsıcı etkilerle beraber “toplumsal ve zihinsel evrelerinden zorla koparılmıştı.” (2019, s. 12).

Savaşın yıkıcı boyutlarının insan bedeninde ve ruhunda kalıcı etkiler bırakması, hafızanın giderek silikleşmesini ve geçmişin birikimlerini ve deneyimlerini muhafaza edememe sorununu da kaçınılmaz kılmıştır. Benjamin'in modernizmle birlikte aktarılan deneyimin çöküşüne yaptığı vurgu, kuşkusuz toplumsal hafıza kaybının en önemli nedenlerindedir. Modernizme özgü unutkanlık sorununa geniş bir perspektiften bakan Paul Connerton ise, moderniteyle birlikte artan diğer unutkanlık biçimlerinin yanı sıra özellikle kültürel unutkanlık sorununa dikkat çekmekte ve “unutkanlığın zamansallıkları”nın olduğunu öne sürmektedir. Nitekim Connerton, “birçok maddi pratiğin kültürel unutkanlık süreciyle bağı” olduğunu ifade eder, ayrıca “bu pratiklerin süreç içerisinde” incelenmesi için “dört farklı zamansallık kategorisinin birbirinden” ayrılması gerektiğini öne sürer (2018, s. 47). Unutkanlık süreciyle bağlantılı olan bu kategoriler; “emek sürecinde zaman, tüketimde zaman, kariyer yapılarında zaman, enformasyon ve medya yapılarında zaman” olarak tanımlanmaktadır (2018, s. 47). Tüm bu zamansallıklar kendi içerisinde kültürel unutkanlık sürecinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Unutma süreci insan yaşamının her alanına nüfus ederken, zamanla insan emeğinin de yok olması, görülemez hale gelmesi ve unutulması kaçınılmaz olmaktadır. Özellikle endüstrileşmenin etkisi insan emeğini gözle görülemez hale getirirken aynı zamanda insanı doğadan kopararak kendisine de yabancılaşmasına yol açmaktadır. Jale Erzen, Karl Marx gibi düşünörlere referansla endüstri alanındaki gelişmelerin bireyin yaşamındaki etkilerine değinir. Erzen'in aktarımıyla örneğın Welsch, endüstrinin gelişmesine bağılı olarak yaşanan değışimlerin insan doğasını değışime uğrattığını belirtir. Bu değışim en bariz örneğı, insan ediminin yerini makinalaşmanın almasıdır (2019, s. 36).

İnsanın pratik alanda ilerlemesi ve kendi eylemlerinin yerini alan makinalar üretmesi, yani endüstrileşme, insanı doğadan ve bu biyolojik sürecin içselleştirmesinden kopararak yabancılaştırdığını ve bu yabancılaşmanın doğa ve insan ilişkilerinde şüphecilığe yol açtığı ve kendi içine kapalı bir hakikat algısı yarattığı Welsch'in kitabının ana tezidir (Aktaran Erzen, 2019, s. 36).

Endüstrileşmenin çok boyutlu etkisi, doğa ve insan ilişkilerinde olduğu gibi bir anlamda insanın yaşadığı çevreye de yabancılaşmasına yol açar. "20. yüzyılın başında endüstrinin güçlenmesiyle dünya yeni üretim ve tüketim şekillerine göre uyarlanarak yeni ürönlere göre tekrardan biçimlendi." diyen Jale Erzen, kentlerdeki değışimin nedenine de dikkat çekmektedir (2019, s. 186). Böylece yeni üretim ve tüketim biçimlerine göre yeniden biçimlenen eski yerleşim yerleri yok olurken, yeni yerleşim alanlarının ortaya çıkması hafızanın silikleşmesini de beraberinde getirmektedir. Oysa ki mekanlar ve mekanların belirli bir düzene sahip olması "hafıza sanatı" açısından son derece önemlidir. Frances Amelia Yates, "*Hafıza Sanatı*" adlı yapıtında Simonides'in hikâyesini ele alarak hatırlamanın mekânla olan ilişkisine değinir.<sup>1</sup> Yates'e göre Simonides, "Düzenli bir yerleşimin güçlü bir hafıza için vazgeçilmez bir koşul olduğunun farkına varır." (2020, s. 16). Dolayısıyla bir mekanın düzenli ve kalıcı olması bellekte yer edinerek hatırlamayı da kolaylaştırmaktadır.

---

<sup>1</sup> Hikayeye göre, Skopas adında bir soylu tarafından bir şölen düzenlenir. Skopas'ın verdiği şölene Keoslu şair Simonides de davet edilir. Şölenle "ev sahibinin şerefine" şiir okumaya başlayan Simonides şiirin bir kısmında ikiz tanrılar "Kastor ve Polydeukes'e" methiyeler düzer. Nitekim Simonides'in methiyeleri Skopas'ın pek hoşuna gitmez ve ücretin yarısını vereceğini geri kalan ücretin yarısını ise, "ithaf ettiği bu ikiz tanrılardan tahsil etmesini söyler." Bu olaydan bir süre sonra Simonides'e bir haber gelir ve onu dışarıda görmek isteyen iki kişi olduğu söylenir. Bunun üzerine Simonides dışarı çıkar ancak kimseyi bulamaz. Bu sırada şölenin verildiği salonun çatısı bir anda çöker. Skopas da dâhil olmak üzere tüm konuklar o anda çöken çatının enkazı altında kalarak yaşamını yitirir. Enkazın altında kalan cesetler tanınamaz hale gelir. Ancak Simonides, konukların nerede, hangi masada oturduklarını hatırladığı için, hangi cenazenin kime ait olduğunu tespit eder. Nitekim Simonides'in yaşadığı bu deneyim sonucu "mucidi olarak anılacağı hafıza sanatının ilkelerini" görmesini sağlamıştır. Bu sayede Simonides, "düzenli bir yerleşimin güçlü bir hafıza için vazgeçilmez bir koşul olduğunun farkına varır." (Yates, 2020, s. 15-16).

Bu bağlamda Paul Connerton, “bir kültürün mekansal çerçevesi”nin, “bizim o kültür dahilinde mekan oluşturma biçimlerimiz”in, “kültürel belleğin konumlanması açısından merkezi bir rol oynadığını” belirtmekle beraber ayrıca “bir hatırlama topografisi kurduğunu” da ifade eder (2018, s. 99). Ancak kültürel mekanların değişimi ve yıkımı belleği de zayıflatır.

Mekânlar üzerinde unutkanlığın hangi sebeplerden ötürü gerçekleştiğini belirtmek üzere üç farklı özellik öne süren Connerton’a göre; “İlk özellik, insan yerleşiminin çapı; ikincisi hızın üretilişi. Üçüncüsü ise kurulu bir çevrenin belirli aralıklarla kasti olarak yıkılması”dır (2018, s. 99). Üçüncü özellikten hareketle unutma sürecine bağlı etkenlerin başında; yerleşim alanlarının merkezden dışarı doğru yayılıp genişlemesi, buna bağlı olarak eski yerleşim alanlarının yok olması, sokak, cadde ve meydanların yıkılması ya da adlarının değiştirilmesi vb gösterilebilir. Böylece insanın aşına olduğu eski kent manzarası yerini değişen, dönüşen, yok olan silik bir manzaraya bırakırken bireyin deneyimlediği anılar da yok olmakta, hatta unutulmaktadır. Modernleşme süreci dâhilinde metropol yaşamına dikkat çeken George Simmel, “İnsanın kendini böyle yalnız, öylesine kaybolmuş hissettiği bir yer yoktur” der (Aktaran İpek, 2018, s. 247). Kent yaşamının birey üzerindeki etkilerine modernizm sonrası bir perspektifle bakan Marc Auge’nin analizine göre ise;

...modern sonrası dünya öyle çokluk ve fazlalık içindedir ki anlam vermek olanaksız olmuştur. Çoğu kez insanlar bu duruma manevi değil, maddi olarak isyan etmektedir: Sayısı artan ciddi hastalıklarla. Bu yersizlik kültürü içinde giderek daha hızlı hareket eden ve dünya etrafında dolanan birinci dünya yeni uğraşlar, yeni unutma yolları icat etmektedir. Bu hareketliliğin kendisi, sürekli geçiş halinde, bir şekilde göç halinde olmaya paralel olarak yer-olmayan mekânlar yaratmaktadır: İstasyonlar, AVM’ler, havaalanları gibi. Üçüncü dünya ise var olan düzen başka seçenekler sunmadığında yabancılaşıma ve isyana yönelmektedirler (Aktaran Erzen, 2019, s. 163-16).

Tüm bunlar Auge’nin vurguladığı gibi bireyin mekânda aidiyet hissini yok etmekte ve bireyin köksüzlüğünü beraberinde getirirken, öte yandan yeni unutma biçimlerinin de ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Unutma sorununun ortaya çıkmasındaki bir diğer etken ise hız alanında yaşanan gelişmelerle ilişkilendirilebilir. Modern çağla birlikte insanın yürüme eylemi yerini mekanik ulaşım araçlarına bırakmış, bu da ulaşım araçlarındaki çeşitliliğin artmasını ve mesafelerin fiilen kısalmasını beraberinde getirmiştir. Bisiklet, otomobil, uçak, vapur, tren, yürüyen merdiven, asansör gibi mekanik araçların insan yaşamına dâhil olması hareketlilik getirirken, öte yandan kısalan mesafeler insan algısını da değişime uğratmıştır (Connerton, 2018, s. 112).



Modern yaşamdaki hız olgusuna dikkat çeken Milen Kundara'nın deyimiyle “Yavaşlık ile anımsama, hız ile unutma arasında gizli bir ilişki vardır” (Birgün. <https://www.birgun.net/haber/zaman-manipulasyonu-87414>).

Modern sonrası dönemde ise bu ilişkinin (hızlı trenler, uzay yolculukları, ışık hızına yaklaşma çabası vs gibi) giderek artan hızla birlikte unutma sürecini de hızlandırması kaçınılmaz olmuştur. Aktarılan deneyimlerin giderek azalması, bireyin içinde yaşadığı çevrenin değişim ve dönüşümü, hız vb. etkenler belleği giderek zayıflatıp unutma sürecini beraberinde getirirken, ayrıca tüketim kültürüne dayalı bir yaşam biçimi de unutma sürecini hızlandırmıştır. Tüketimin unutkanlık üzerindeki etkilerine değinen Paul Connerton “Durumu kültürel bellek açısından değerlendirdiğimizde ise önemli olan şey tüketim maddelerin bolluğu değil daha ziyade ömürleridir.” der (2018, s. 122). Bu da bir nesnenin eskimeden yerini bir yenisine bırakmasıdır. Bu bağlamda tüketim kültürüyle birlikte bireyin yaşamında nesnelere sürekli olarak değişimi zamanla belleği de zayıflatmaktadır. Modernizm ve sonrasında yaşanan birbiriyle ilişkili tüm bu değişim ve dönüşümler unutma süreci üzerinde olduğu kadar aynı zamanda unutturma çabaları üzerinde de etkili olmuştur. Bunların en belirginini ise savaş sonrası meydana gelen yıkımın insan yaşamında bıraktığı tahribatın toplumun belleğinden silinmek istenmesi ve geçmişin hatırlanmasına yönelik engeller olarak belirtilebilir.

Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında Almanya’da Nazi rejimiyle birlikte yaşanan acı tecrübelerin zamanla toplumun belleğinden silinmek istenmesi bunun bariz bir örneğidir. Unutma ve unutturma politikalarına karşın toplumların geçmişiyle nasıl yüzleşebileceği noktasında bazı gelişmeler yaşanırken, bu bağlamda bir kavram giderek önemli hale gelmiştir. Bu da “geçmişin işlenmesi”dir. Alman düşünür Theodor W. Adorno, “*Geçmişin İşlenmesi*” adlı makalesinde geçmişte yaşananların unutturulmasına ve bastırılmasına yönelik bir tutumdan söz ederken, aynı zamanda geçmişte olup bitenle nasıl yüzleşilmesi gerektiğini de sorgular. Theodor W. Adorno öne sürdüğü “geçmişin işlenmesi” kavramıyla, “esas olarak, geçmişte neler yaşandığının ortaya çıkarılması ve belgelenmesi gibi edinimlere işaret etmektedir.” Ne var ki bu kavram, geçmişte olup bitenlerin açığa çıkarılmasından ziyade tüm yaşananların sonuçlarına karşı kayıtsız kalmayı da beraberinde getirir (Sancar, 2016, s. 30). Dolayısıyla geçmişle yüzleşme aslında, hatırlamaktan çok unutmak anlamına gelmektedir.

Zira geçmişle yüzleşmek aynı zamanda yaşanan acılarla da yüzleşmektir. Bu da yaşananların yok olmadığını halen var olduğunu gösterir. Bu bağlamda Theodor W. Adorno, “Geçmişten kurtulunmak isteniyor; haklı olarak, çünkü onun gölgesinde yaşamak imkânsızdır.” der ve sözlerine şöyle devam eder “Suç ve zorbalık yine sürekli suç ve zorbalıkla ödenecekse, bu dehşetin sonu yok; haksız yere, çünkü kaçıp kurtulmak istenilen geçmiş hala capcanlıdır.” (Aktaran Tarhan, 2013, s. 121).

Geçmiş, tüm bastırılmalara, inkarlara ve unutmalara/unutturma çabalarına rağmen gerçekliğini korumaktadır. Fakat bir olgunun unutturulması ya da hafızadan silinmek istenmesi yerini başka hatırlamalara ve hafızaya bırakabilmektedir. Bu bağlamda Jean Baudrillard’ın da ifade ettiği gibi, “Bu tür bir unutmaya olayı çok tehlikeli bir şey olup, insan belleğinin yerini yapay bellek alabilir.” (2016, s. 76). Bu da geçmişteki anıların hatırlanmasının aksine yerini, biçimlendirilmiş ve kurgulanmış hatırlamalara bırakmasıdır. Ne var ki geçmiş her ne kadar unutturulup bastırılrsa da ve bellekten silinse de canlılığını her daim korumaktadır. Bu bağlamda;

...Geçmiş, kamusal ya da özel kararların ötesinde, adalet ve sorumlulukların ötesinde, kolay kolay baş edilemez bir şey içerir. Bu şey, her neyse, psikoloji, entelektüel ya da ahlaki patoloji tarafından bastırılabilir yalnızca, ama hep oradadır, uzak ve yakındır; en beklenmedik anlarda boy gösteren bir anı, hatırlanamayan ya da hatırlanmak istenmeyen bir olayı sarmalayan sinsi bir bulut gibi bugünün peşini bırakmaz (Sarlo, 2012, s. 9).

Modernizm ve sonrasında yaşananların unutkanlık üzerindeki etkileri, birey ve toplum ilişkilerini geçmişteki toplumsal yaşam biçimlerinden uzaklaştırırken, içinde yaşadığımız yüzyılda bu durum daha da belirgin hale gelmektedir. Geçmişle bağlarının giderek koptuğunu hisseden birey, içinde yaşadığı dünyada varlığını sorgularken aynı zamanda unutmamak için hatırlama fikrine sarılmış ve bellek giderek daha fazla önem kazanmaya başlamıştır. Bellek son dönemlerde hiç olmadığı kadar çok gündeme gelmeye başlamış ve pek çok alanda ele alınıp tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Unutmaya karşı bir tepki biçiminde gelişen “bellek” konusuna son zamanlarda ilginin bu denli artmasına ve “hafıza ve hatırlamanın 20. yüzyılın sonlarında kazandığı önemin” çıkış noktasına değinen Aliade Assmann, bunun nedenini “öncelikle bu yüzyılın tarihte görülmemiş boyutlarda şiddet ve yıkıma sahne olmasına bağlar.” (Aktaran Sancar, 2016, s. 63). 20. yüzyılda yaşanan savaşların getirdiği yıkımlara ve soykırım olaylarına bizzat tanıklık eden bir neslin artık yok olma tehdidiyle geleceğe aktarılmayan deneyimleri ise belleğe sarılma fikrini önemli hale getirir.

Geçmişle bağların kopmasına sebep olan tüm bu gelişmeler, bireyin şimdiki zamanda kendini anlamlandırma isteğinin de kaynağını oluşturmaktadır. Elbette bu noktada bellek, bireyin hem kendini hem de içinde yaşadığı toplumun deneyimlerini hatırlaması adına önemli bir rol oynamaktadır.

## **2. BÖLÜM: UNUTMA ve HATIRLAMA BAĞLAMINDA BELLEK ve GÜNÜMÜZ SANATINA YANSIMALARI**

Bellek, bireyin geçmişteki yaşantılarının, anılarının ve bir olaya birebir tanıklığının kaynağı ve deposudur. Belleğe vurgu yapan Enzo Traverso, “Yaşanmış deneyimden kaynağını alan bellek son derece öznedir.” der ve devam eder “Tanık olduğumuz olgulara, tanığı, hatta aktörü olduğumuz olaylara ve bunların ruhumuza kazıdığı izlenimlere bağlıdır.” (2019, s. 20). Bu da belleğin, bireyin yaşadığı, deneyimlediği, birebir duyumsadığı olayların ve olguların kendisinde bıraktığı etkilerin tümünü kapsayıcı bir özelliğe sahip olduğunu gösterir. Benzer şekilde belleğe vurgu yapan Pierre Nora’ya göre; “Bellek “yaşam”dır, bu durum belleği unutma ve hatırlama diyalektiğine maruz bırakır.” (Aktaran Traverso, 2019, s. 30). Bu bağlamda bellek, gerçekleşen zaman içerisinde yaşanan olaylar unutulurken zamanla tekrar hatırlanabilmesi adına önemli bir işleve sahiptir. Dolayısıyla günlük yaşam içerisinde varlığını sürdüren bireyin geçmişe ait anıları belleğinin bir köşesinde yer edinir. Belleğin Türk Dil Kurumu Sözlüğündeki tanımı; “Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin” olarak belirtilir (Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>). Kısacası bellek, bireyin hayatı boyunca yaşadığı olayların, anıların ve duyguların tümünün muhafaza edildiği yerdir. Bu da belleğin öncelikli olarak bireysel olduğu fikrini güçlendirir. Ancak hatırlanan geçmişin sadece bireysel olmaması, aynı zamanda toplumsal da olması, unutma ve hatırlamanın diyalektik ilişkisinde var olan belleğin bireysel olduğu kadar kolektif yanına da işaret eder.

## 2.1. Unutma ve Hatırlama Bağlamında Bireysel Bellekten Kolektif Belleğe

Geçmiş ve gelecek arasında süregelen yolculukta bireyin geleceğe olduğu kadar geçmişine de yönelmesi kaçınılmazdır. Bireyin geçmişe dair hatırladığı ilk izler, yaşam hikâyesinin birer fragmanıdır. Başka bir deyişle bireyin hatırladığı her an, daha önce deneyimlediği ve kendisinin de dâhil olduğu otobiyografik anlatılardan oluşur. “İlk elden kişisel bellek savları vardır. Bunlar, konusunu bir kimsenin yaşam öyküsünden alan anımsama eylemlerini gösterir.” diyen Paul Connerton’a göre “kişisel bir geçmiş içine yerleştirilmiş olduklarından ve kişisel bir geçmişe göndermede bulduklarından” bunlara “kişisel bellek” denilir (2014, s. 42). Connerton’un kişisel bellek olarak adlandırdığı bireysel belleğin önemli bir temsilcisi olan Paul Ricoeur da, “*Hafıza, Tarih, Unutuş*” adlı yapıtında belleğin bireye özgü olduğunu vurgular ve bireysellik üzerinden üç ayrı özellik öne sürer. Bunlar: Hafızanın bireysel olma durumu, bireyin kendi anıları ve bireyin belleğinde var olan anıların başkasının belleğine aktarılamadığıdır (2017, s. 115). Ricoeur, birinci özellik olarak sunduğu hafızanın bireye özgü olma durumu için “Benim hafızam olan hafıza öznenin yaşadığı bütün deneyimler için bir benim-olma modeli, özel mülkiyet modelidir.” der (2017, s. 115). Nitekim geçmişte deneyimlenmiş her olgu bireye has edimdir. Ricoeur’un öne sürdüğü ikinci özellik ise: “Bilincin geçmişle olan kökensel bağının bulunduğu yer, anlaşılabilir hafızadır.” (2017, s. 115). Bireyin şimdiki zaman içerisinde hatırladığı her an hafızasının derinliklerinde saklıdır. Geçmişe ait bir anın hatırlanması bireyi geçmiş zamana sürükler (2017, s. 115). İnsan bireysel serüvende geçmişine dair bir anıyı yakalamak adına, belleğinin derinliklerine iner ve kendi geçmişiyle karşılaşır. Paul Ricoeur’a göre;

Üçüncü olarak zamanın geçişi sırasındaki yön duygusu da iki yöne doğru hafızaya bağlanmıştır: Zamanın değişimini gösteren ok yönüne bir anlamda arkadan itilerek ilerleme, yani geçmişten geleceğe doğru yönelme; ikincisi de yaşanan şimdiki zaman içinde bu yönün aksine, yani anıyı yakalamayı umarken gelecekte geçmişe doğru yönelme. İçebakış geleneği işte bu ortak deneyimle ve gündelik dille toparlanan özellikler üzerine kurulmuştur (2017, s. 115).

Bireysel belleği savunmakla birlikte Ricoeur’un “içsellik/içebakış” geleneğinden farklı bir noktada duran Henri Bergson ise, hatırlamayı “zaman” kavramı dâhilinde ele alarak geçmiş zaman üzerinden tekrar geçmişe dönme arzusu taşımaz. Geçmişe dönme arzusu, geçmişin her zaman geçmişte olduğu düşüncesini benimsemektir.

Bir anı yakalayabilmek adına geçmişe dönme isteğine karşın, geçmiş şimdiki zamanın akışında ele alınabilir (İlhan, 2018, s. 41). Henri Bergson'a göre; "Geçmiş asla geçmişte olan bir şey değildir; geçmiş şimdiki zaman içinde yaşamayla devam eden bir şeydir." (Akataran İlhan, 2018, s. 41). Bireyin kendi geçmişini hatırlama edimini, kendi anılarını harekete geçirme isteğini ve belleği bireysel olarak ele alan Henri Bergson'u diğer düşünürlerden ayıran önemli bir nokta da Bergson'un görüşlerini şekillendiren zaman kavramını mekândan bağımsız olarak ele almasıdır. İlhan'a göre; "İşte Bergson'un zaman kavramından hareketle bireysel bellek kavramını getirdiği bu son noktada mekânı dışlaması, ikinci hatırlama yaklaşımına dayanan "kolektif bellek" kuramının doğuşu demek" olacaktır (2018, s. 43).

Kolektif bellek, en genel tanımıyla hatırlanan geçmişin sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal da olmasıdır. Bu bağlamda birey, geçmişin mirasını geleceğe taşıyan bir role sahiptir. M. Emir İlhan, "belleğin toplumsal oluşu"na dikkat çeker ve "belleğin içeriklerine konu olan her şeyin kolektif biçimde üretildiğini" ayrıca tüm bu üretimlerin "sonraki kuşaklara aktarılan, devam ettirilen, korunan, yeri geldiğinde dönüştürülen bir kültürel mirasın toplamı" olduğunu ifade eder (2018, s. 57). Toplumsal bellek denildiğinde ilk akla gelen isimlerden biri olan Maurice Halbwachs, bireysel belleğin toplumsal bellekle var olabileceğini, anıların, deneyimlerin kolektif bir şekilde oluşabileceğini, aynı zamanda da kolektif bir şekilde korunabileceğini ve hatırlanabileceğini öne sürer. Halbwachs'ın "Asla tek başımıza hatırlamayız." deyişi, hatırlamanın sadece bireyin hatırlama eyleminden ziyade "Kişisel hatırlama eylemini de kolektifliğe bağladığı"ni gösterir (İlhan, 2018, s. 56).

Kolektif bir hatırlama ise kolektif belleği oluşturur ve kendi anılarını hatırlarken ilişkili olduğu toplumun bir bileşeni olarak onların anılarını da hatırlayan bireyler ortak bir paydada buluşur. Kolektif bellek teorisi, esasen "tanıklık" olgusu üzerine gelişir (2018, s. 30). Nitekim "Geçmiş aynı eskiden gördüğümüz gibi ama tek başımıza değil, bu kez bir başkasının gözleriyle de gördüğümüz için daha iyi kavradığımızı düşünmez miyiz?" diyen Maurice Halbwachs'ın, "bireysel bellek ölümlülüğüyle sonludur" fikrine karşın geliştirdiği "kolektif bellek" teorisi, esasen "tanıklık" olgusu üzerine gelişir (2018, s.30).

Nitekim Maurice Halbwachs'ın kollektif bellek kavramı bağlamında önerdiği içerik; “Zamanın ve mekânın bir grup içinde birlikte yaşanması, hatırlamanın da bir birlikte hatırlama olduğu veya hatırlamak için tanıklar gerektiği” yönündedir (Aktaran İlhan, 2018, s. 60). Halbwachs'ın da vurguladığı gibi geçmişte deneyimlenen anılar, bireylerin bir araya gelmesiyle oluştuğu gibi, bu bağlamda hatırlama da kollektif bir biçimde ortaya çıkar.

Insanların bilinçlerinde iz bırakan olaylar, nesnelere, kişiler bellek aracılığıyla saklanır ve hatırlanırlar. Diğer bir ifadeyle, bellek geçmişin hatırlanmasını sağlamaktır. Bireylerin ayrı ayrı belleklere sahip olmasının yanında, bu bireysel belleklerin toplamından meydana gelen toplumun tümüne ait, onlardan farklı bir geçmiş bilincinden bahsetmek de mümkündür. Toplumlara, gruplara, ailelere özgü ve kollektif olarak oluşturulmuş geçmiş bilinci toplumsal hafıza olarak nitelendirilmektedir. Ancak hafıza geçmişte olmuş olayların zihinde yeniden canlandırılmasından ziyade, içinde bulunulan anın dinamikleri tarafından belirlenen ve değişen bir süreçtir (Bilgin ve Özyürek'ten, Aktaran Doğanay, 2016, s. 24).

Belleğin, içinde bulunulan anın dinamikleri tarafından belirlenmesi ve değişen bir süreç olması özellikle kollektif bellek açısından çok yönlü bir değerlendirmeyi beraberinde getirir. Dolayısıyla son zamanlarda her alanda bir inceleme konusu haline gelen bellek konusunun özellikle psikolojide, felsefede, otobiyografik edebiyat gibi alanlarda “merkezi meselelerden birisi olurken” aynı zamanda “bireysel kimlik için de önemli bir kavram” haline geldiği görülür (Connerton, 2018, s. 11). Öte yandan bellek, toplumların geçmişleriyle ilişkilerinde, kendilerini şimdiki zaman içerisinde var etme ve anlamlandırma çabaları için de bir hayli önemlidir. Bellek, özellikle 1980'li yıllardan itibaren önem kazanmış ve giderek tartışma konusu haline gelmiştir. Böylece “1980'lerin başından itibaren yaşanan çeşitli olaylarla” beraber özellikle “hafıza patlaması, hafızanın başkaldırısı, hafızanın intikamı, hafıza konjoktürü gibi parolalarla nitelenen bir dönemin” başladığından söz etmek mümkündür<sup>2</sup> (Sancar, 2016, s. 19). Geçmişin yaşanmışlıkları kollektif olarak vuku bulurken, hatırlamanın da kollektif olarak inşa edilmesi gerekmektedir. Benzer nedenlerle kültürel bellek de özellikle toplumların kendi geçmişiyle ve acılarıyla yüzleşmesinin ardından 1980'li yıllarda bir hayli gündeme gelmiştir. Bu bağlamda Mehmet Emir İlhan'ın da ifade ettiği gibi;

Çoğunlukla soykırım, postkolonyal dönemlerde hızla farkına varıldığı; daha önceden yaşanan acıların altında baskılanmış yaşantıların açığa çıktığı; hatta yaygınlaştığı dönemlerde kültürel bellekten söz edildiği anlaşılıyor (2018, s. 58).

<sup>2</sup> Toplumların kendi geçmişleriyle ilişkileri açısından önemli olan birtakım olaylar yaşanmıştır. Bunlar; “Latin Amerika'da askeri diktatörlüğün çökmesi, Güney Amerika'da ırkçı rejimin çökmesi, Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku'nun dağılması” olarak sıralanabilir (Sancar, 2016, s. 19). Tüm bu gelişmeler ışığında ortaya çıkan olgular, aynı zamanda “toplumların kendi geçmişleriyle ilişkilerinde bir değişim sürecine girmelerine yol açtı” denilebilir (Sancar, 2016, s. 19). Zira daha önceki dönemlere ait unutmaya veya unutturma politikaları, toplumların geçmişi tekrar sorgulamasına ve onunla yüzleşmesine neden olmuştur. Bu da geçmişi hatırlama isteğine bağlı olarak hafızanın önemini ortaya çıkarmıştır.

Kültürel bellek, geçmişin mirasını ve deneyimlerini geleceğe aktarma noktasında Jan Assmann tarafından ele alınan bir kavram olarak belirlenmiştir. Jan Assmann, “Halbwachs’in kolektif bellek kavramını geleneklerin aktarılmasını/intikalini içine alacak şekilde geniş olamadığını” belirtirken, bu bağlamda geleneği aktarabilmek adına “kültürel bellek” kavramını öne sürer (Aktaran İlhan, 2018 s. 26). Nitekim Halbwachs’ın öne sürdüğü kolektif bellek kavramı üzerinden düşünüldüğünde yaşanmış bir olaya tanıklık eden birey veya topluluk yok olduktan sonra hatırlamanın nasıl gerçekleşebileceği sorunu gündeme gelmektedir. Bu bağlamda kültürel bellek kavramı öne çıkmaktadır. Ancak Jan Assmann, “kollektif bellek kavramı yerine kültürel bellek kavramını önermemek”le birlikte, “hatırlamanın yolları ile hatırlamanın tarzları modi memorandi arasından bir ayrım” yapmaktadır (Aktaran İlhan, 2018 s. 66). Jan Assmann’ın öne sürdüğü kültürel bellek en genel tanımıyla; “geçmişin belli noktalarına yönelir. Geçmiş onda olduğu gibi kalmaz, daha çok hatıranın bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşmaktadır.” (Aktaran Sancar, 2016, s. 45). Öte yandan kültürel hafızada “gerçek değil hatırlanan tarih önemli” olmakla birlikte, ayrıca “iletişimsel hafızadan ayrıldığı önemli bir nokta” vardır. Bu da; “biçimlendirilmiş olması ve törenselliğidir” (Aktaran Sancar, 2016, s. 45).

Belleğin biçimlendirilebilir olması onun hatırlama edimini gerçekleştirdiği gibi, geçmişte yaşanan ve şimdiki zaman içerisinde hatırlanmak istenmeyen olguların unutulması ya da unutturulmasıyla toplumsal kimliğin tekrar inşa edilebildiğini de gösterir. Geçmişin unutulması, bireysel anlamda doğal bir sürecin sonucu olabilir. Ancak unutturulması, belleğin zamanın koşullarına göre belirlenebilir, kurgulanabilir olduğu anlamına gelir. Unutma-hatırlama bağlamında belleğin ele alınıp kurgulanması açısından tarihte pek çok örnek vardır. Geçmiş, bazen unutturulur bazen de politik çıkarılara göre yeniden tasarlanır. Geçmişin istenilen düzeyde kurgulanması özellikle ulus devletlerin inşa sürecinde ortaya çıkmaktadır. Durum bir yanıyla da hafızanın politik düzlemde kullanılmasıyla ilişkilendirilir. Hegel, politik düzleme çekilen belleği, politika tanrısı Zeus ile zamanın tanrıçası Kronos üzerinden “alegorik bir tarzda” betimlerken, Zeus’un Kronos’a karşı elde ettiği hakimiyetin tek bir nedenini sunar. O da; Zeus’un bellek tanrıçasının topladığı her şeyi tarihe dönüştüren devletin yaratılmasıdır (Aktaran Traverso, 2019, s. 25-26). Hegel’in alegorik bir biçimde sunduğu Zeus-Kronos karşılaşması herşeyi muhafaza eden belleğin aynı zamanda manipülatif yapısını da gösterir. Paul Connerton, “*Toplumlar Nasıl Anımsar?*” adlı yapıtında belleğin manipülatif yapısına şu şekilde değinir;

Toplumsal bellek karşısındaki bu bağımsızlığına karşın, tarihi yeniden kurma pratiği, önemli noktalarda toplumsal grupların belleğinden yol gösterici bir itici güç bulabilir ve buna karşılık, toplumsal grupların belleğinin biçimlenişine önemli katkılar sağlayabilir. Bu türden bir etkileşimin uç örneklerinden biri, devlet aygıtının, yurttaşların belleğini silme yolunda sistemli biçimde kullanıldığı durumlarda ortaya çıkar. Tüm totaliter rejimler bunu yapar; totaliter rejim uyruklarının kafalarını tutsaklaştırmaya, onları belleklerinden ederek başlar. Bir büyük güç küçük bir ülkeyi ulusal bilincinden yoksul bırakmak istediğinde, sistemli unutturma yöntemi kullanır (2014, s. 29-30).

Connerton'un vurguladığı biçimiyle belleğin toplumsal biçimlenişinde Halbwachs'ın "Hatırlamanın toplumsal çerçevesi teorisi" incelemeye değerdir. Zira bu teori içeriğinde, hatırlamayla birlikte unutmayı da açıklamaktadır (Özdemir, 2018, s. 22-23). Ancak bellek, kurgulanmaktan, tarihselleşmekten ve ele alınıp şimdiki zamanın çıkarlarına göre ayıklanmaktan çok daha fazlasını içerir. Zira bellek doğası itibariyle yaşamdan beslenir. Bu bağlamda hem unutmayı hem de hatırlamayı içerdiği gibi, tarihselleşmeye de açıktır. Örneğin; Maurice Halbwachs, "Tarih geçmişin olayları üzerinden dışsal bir bakış varsayarken, bellek anlatılan olgularla içsel bir ilişki kurar." der (Aktaran Traverso, 2016, s. 28).

Kültürel belleğin oluşma evresi ele alındığında "Henry Rousso'nun Vichy Sendromu"ndan bahsedilebilir. Bu modele göre, iki evre vardır: Bunlardan ilki; "önemli bir olay sonrası yaşanan travmanın baskılanma evresi"dir. İkincisi ise, "er ya da geç bir anamnez (bastırılanın geri gelişi) kaçınılmazlığı"dır (Rousso ve Traverso'dan Aktaran, İlhan, 2018, s. 58). Dolayısıyla geçmiş her ne kadar bastırılrsa ya da yok edilmeye çalışılsa da gerçekliği en beklenmedik anda ortaya çıkabilir. Beatriz Sarlo'nun deyişiyle "Karar vererek ya da aklımızı kullanarak geçmişten vazgeçemeyiz; sadece iradeyle geçmişini hatırlamak da mümkün değildir." (2012, s. 9).

Yazar Eduardo Galeneo, bilinmeyen ve iradeyle seçilemeyen geçmişin şimdiki zaman içerisinde tüm gerçekliğiyle var olduğuna işaret ederken bir yanıyla da "hatırlamanın gerekliliğini ve amacını" vurgular.

Hatırlamanın asıl amacı ve gerekliliği ona göre; "Geçmişini tekrarlamak için değil, tekrarlanmasını önlemek için biz hayattakiler, ölümlerin vantrologları olalım diye değil, aptallığın veya da talihsizliğin sürekli yankısına mahkum olmayan seslerle konuşabilelim diye"dir (Sancar, 2016, s. 60). Galeneo'nun da vurguladığı gibi, geçmişini hatırlama isteğinde asıl önemli olan, geçmişteki yaşananların ve olup bitenin bir daha yaşanmaması içindir.



Dolayısıyla hatırlama, hem bireyin hem de toplumun var olması ve geçmişteki deneyimlerini geleceğe aktarması, kendini anlamlandırması açısından büyük önem taşır. Öte yandan birey ve toplumun kendi geçmişleriyle ilişkileri, kendi geçmişini hatırlaması aynı zamanda bireysel ve kollektif kimlik oluşumu için de dikkat çekicidir. Birey ve toplumun geçmişlerinin şimdiki zamanda hatırlanmasındaki öneme vurgu yapan Sancar’a göre “Geçmişle yüzleşme iradesine sahip olmak ile yeni bir bireysel veya kolektif kimlik oluşturma isteği arasında yoğun bir etkileşim vardır.” (2016, s. 59).

Dolayısıyla “Kendi kimliğiyle ilgilenen herkesin, geçmişin mirasıyla da ilgilenmesi gerekir. Hatırlama kimliğin çimentosur.” (Sancar, 2016, s. 59). Böylece hatırlama, bireyin ve toplumun kendi geçmişiyle birlikte şimdiki zaman içerisinde var olabilmesidir. Geçmişin hatırlanması aynı zamanda kimliğin inşasıdır. Zira birey ve toplumun kendi geçmişlerini şimdiki zamana taşıması ve hatırlaması aynı zamanda geçmişle gelecek arasında bağları da güçlendirir. Ancak birey kendi yaşadığı deneyimlediği ve tanıklık ettiği anıları hatırlayabilmektedir. Öte yandan birey, başkasından dinlediği hikayelerde de kendisini bulabilir. Bir başkasının anlattığı anılar, mekânlar, olaylar örgüsü o kişinin yaşamına dair hikâyeler bütünü oluşturabilir. İster bizzat yaşanmış olsun isterse bir başkasından dinlenmiş olsun geçmişin bir hatıraya dönüşebilmesi, hatıra olarak belirlenebilmesi için anlatılması ve açığa çıkarılması gerekir. Douwe Draaisma, “Anımsamaların bir hayat hikâyesinde mutlaka yeri vardır ama o hikâyeyi oturup yazma isteği de uyandırabilirler insanda” demektedir. (2018, s. 10). Böylece her insan kendi hikâyesini, kendi yaşantılarını ve anılarını harekete geçirirken, acılarını, sevinçlerini, kayıplarını, boşlukları ve buluşlarını da anlatabilmektedir. Bu bağlamda;

...Dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş seste olsun; bütün temsil biçimlerinin belleğe dayandığını görmek için çok gelişkin bir kurama gerek yok ama belleğin kendisi, bizi sahici bir başlangıca götürmek ya da gerçeği doğrulanabilir bir erişim sağlamaktan çok, geç kalmışlığında bile ve özellikle de bu yüzden temsile dayanır. Geçmiş belleğin içinde yalın bir halde bulunmaz, anı haline gelmesi için dile getirilmesi gerekir. Bir olayı yaşamak ile onu temsil etmek içinde anımsamak arasında bir yarığın oluşması kaçınılmazdır. Bu çatlaktan yakınmak ya da bu çatlağı görmezden gelmek yerine, onu kültürel ve sanatsal yaratıcılık açısından güçlü uyaran olarak anlamak gerekir. O ünlü kurabiyesiyle Proust deneyimin öteki ucunda çocukluğun kendisi değil, çocukluğun anımsaması yer alır. Anımsamanın tarzı, ele geçirmeden çok bir arayıştır. Her anımsama kopmaz biçimde geçmiş bir olaya ya da deneyime bağlı olsa bile, herhangi bir anımsama edininin zamansal statüsü hep şimdiki, yoksa naif bir epistemolojinin öne süreceği gibi geçmişin kendisi değildir (Aktaran İlhan, 2018, s. 104).

Geçmişe ait anılar ve yaşantılar, yaşanan andaki gibi değil şimdiki zaman içerisinde belleğin derinliklerinde kaldığı biçimiyle hatırlanır.

Hatırlanan her an, geçmişe ait anılar sanatsal alanda birer imgeye dönüşüp kendine özgü ifade biçimiyle görünür hale gelebilir. Kendi anılarıyla birlikte yaşadığı çağın ve anın izlerini de belleğinde taşıyan bir sanatçı için tüm bunlar, kendi imge dünyasında kurgulayacağı sanatsal bir yaratı için güçlü uyarıcılar olabilir. Özellikle günümüz sanatçıları için bellek, sadece kendi anıları üzerinden değil, kolektif biçimiyle de işlenmesi gereken bir konu haline gelmiştir. Bellek, hafıza, unutma ve hatırlama gibi kavramlar çerçevesinde çalışıp sanatsal üretimini şekillendiren bu sanatçılar, kendi anılarıyla birlikte tarihi, toplumsal, politik ve bireysel yaşantıları da ele almışlar ve bellek çok boyutlu bir kavram olarak sanatın her dalında tartışılan önemli bir konu haline gelmiştir.

## **2.2. Sanatta Bellek İçerikli Yaklaşımlar**

Bireyin varoluşsal sürecinin bir parçası olan bellek, geçmiş deneyimlerin geleceğe aktarılabilmesi, bireyin kendini anlamlandırabilmesi için şimdiki zaman içerisinde başvurulabilecek bir referanstır. Antik çağda bellek, “mnemosyne” olarak adlandırılmaktadır. Öte yandan bellek, bir olgunun özünü ve başlangıcını da oluşturmaktadır. Uwe Fleckner, “Antik mitolojide bellek tanrıçası Mnemosyne tüm müzlerin anası olarak anılır, böylelikle anımsamak tüm sanatların kaynağı ve temeli kabul edilir.” der (2016, s. 208). Öte yandan bellek ile kayda geçirme arasında da bir ilişki vardır. Özellikle Batı kültüründe “bellek ile yazı arasında daima yakın bir bağ olmuştur.” (Draaisma, 2018, s. 47). Bu bağlamda belleğin farklı anlamlarını irdelemek, belleğin kayıt altına alma ve aktarmadaki işlevini açıklamak açısından da önemlidir. Bellek anlamı taşıyan “Memoria” kelimesi, Latince’de “bellek ve hatıra” anlamına gelir. İngilizce’de eskiden iki anlamda işlev gören “memorial” kelimesi ise “hatıra ve yazılı kayıt” olarak kullanılmıştır (Draaisma, 2018, s. 47). Douwe Draaisma, ikilik olarak adlandırdığı “hatıra ve yazılı kayıt” arasındaki ilişkiye dikkat çekerken aktarılan bilginin nasıl gerçekleştiğine işaret eder. Ona göre; “Bu ikilik, insanın hatıraları ile bu hatıralardan bağımsız olarak bilgiyi kaydetmek için keşfedilmiş araçlar arasındaki bağlantıyı” vurgulamaktadır (2018, s. 47). Bu da belleğin, hatıraları ve yaşantıları unutulmadan kaydedici niteliğe sahip olduğunu gösterir. Ancak bireyin ve toplumun, nesiller boyunca yaşantılarını ve deneyimleri aktarmadaki araçlar zamanla değişim ve farklılık göstermiştir. Ne var ki bu değişimler, bellekte muhafaza edilen bilginin kalıcılığını etkilerken, zamanla belleği aktaran araçlar da buna bağlı olarak çeşitlilik göstermiştir.

Antik çağlardan itibaren iletişime ve söze dayalı anlatılar, belleğin oluşmasında ve aktarımında büyük bir işleve sahip olmuştur. Retorik ve temsil olarak da adlandırılan sözsel ve iletişimsel anlatılar bir yanıyla sanatsal bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda “retorik ve temsil”in “belleği besleyen en önemli sanat öğeleri” olduğu söylenebilir (Aktaran Annepçioğlu, 2019, s. 236). Ancak zamanla bu aktarım değişime uğramış “Bellek araçları teknik ve teknolojik evrim geçirmiş” ve özellikle “yazı matbaa ve fotoğraf makinasının icadıyla başka bir boyut” kazanmıştır (Aktaran Annepçioğlu, 2019, s. 236). Bu noktada yazı, belleği aktarmada aracı bir işleve sahipken ayrıca, geçmişten bugüne belleğin oluşumunda da en etkin araçlarından biri olmuş ve “eski çağlardan itibaren belleğin taşıyıcısı” olarak bu vazifeyi yerine getirmiştir (Yücesan, 2018, s. 101). Toplumlar nesiller boyunca yaşantılarını, deneyimlerini ve geçmişte olup-bitenlerin acılarını ve sevinçlerini yazıyla birlikte şimdiki zamana aktararak belleklerini bugüne taşımışlardır. Antik çağlarda dahi yazının bellek ile olan ilişkisinden söz edilmiş ve yazının yok olmaya, unutulmaya karşı en etkili ifade araçlarından biri olduğu vurgulanmıştır. Örneğin; “M.Ö 13. yüzyılda bir papirüse yazılmış olan bir notta, kitap ve anıt mezar karşılaştırması” yapılmış ve sonuç; “Yazı ölüme karşı daha etkili bir silahtır, daha sosyaldır” şeklinde aktarılmıştır (Asmann’dan Aktaran, Yücesan, 2018, s. 101). Benzer şekilde Sigmund Freud, kaleme aldığı bir notunda “Hafızama güvenmediğim zamanlar kaleme kâğıda başvururum.” der (Aktaran Draaisma, 2018, s. 25). Dolayısıyla geçmişini bugüne taşıma ve bellekteki bilgiyi koruma açısından yazı önemli bir işleve sahiptir ve yazılı metinlerde olduğu gibi birçok sanat yapıtında da geçmişin izlerine ve belleğine rastlamak mümkündür.

Tarihte yaşananları veya yaşayanları hatırlamanın, bu hatırlamaya toplumsal bir boyut kazandırmanın ve toplumun hafızasını oluşturmanın çeşitli yolları, çeşitli yöntemleri mevcuttur. Sözlü ve yazılı kaynaklar, müze, anıt, anıt mezarlar, heykeller gibi bellek mekânları toplumun hafızasının oluşumuna hizmet eden araçlardır (Özaloğlu’dan Aktaran Midilli, 2018, s. 411).

Sanatın hemen her dalının özellikle toplumsal belleğin oluşması ve korunmasına hizmet etmesi aynı zamanda çağının tanıklığını yapmasıyla ilişkilidir. İçinde yaşadığı dönemin kültürel, toplumsal, düşünsel, bilimsel, teknolojik vb gelişmelerinden etkilenen bir sanatçının bireysel tavrının yanı sıra eserlerinde tüm bu etkilenimlerin izlerini görmek mümkündür. Öte yandan belleğin özellikle 20. yüzyılda sanatın konusu haline gelmeye başladığı görülür. Kuşkusuz yaşanan toplumsal olaylar neticesinde bireyin ve toplumun belleğe daha çok tutunmaya ihtiyaç duyması sanatçıları da harekete geçirmiş ve 20. yüzyılın ikinci yarısında her alanda görülen kırılmalar, bir yanıyla belleğin sanatsal alanda

görünürlüğünü artırmıştır. Bellekle birlikte aynı zamanda “kimlik, aidiyet, köken, göçebelik, kültür gibi geçmiş ile ilişkili kavramlar” ise “sanatın öncelikli konuları haline gelmiştir.” (İpek, 2018, s. 251).

Bellek konusunu ele alan sanatçılar, bu kavramlar üzerinden yapıtlarını inşa ederken, ayrıca geçmişe ait anılarını da harekete geçirmişlerdir. Ancak geçmişe ait yaşanmışlıklar ve anılar zamanla birer fragmana dönüşürler ya da bir göstergeyle ortaya çıkarlar. Geçmişe ait anıları harekete geçiren bu göstergeler aslında her dönemde sanatın en temel ifade biçimlerinden biridir. Söz konusu göstergeler Deleuze’un da vurguladığı gibi sanatsal bir yaratının başlangıcını oluşturabilirler. Gilles Deleuze “*Proust ve Göstergeler*” adlı yapıtında bellek ile sanat arasındaki etkileşime Marcel Proust üzerinden değinir. Ona göre;

Proust, anımsamaların ya da istem dışı anıların bolluğundan, bellek göstergelerinin bize sunduğu dünya-ötesi sevincinden ve aniden yakalamamızı sağladıkları zamandan söz eder. Bu doğrudur: Bellekle açıklanan duyumsanabilir göstergeler bir “sanat başlangıcı” oluştururlar, bizi “sanata yönlendirirler” (Deleuze, 2004, s. 61).

Geçmişe ait deneyimler, yaşantılar ve anılar birer göstergeyle hatırlanırken, sanatçılar da sanatsal yaratıda anılarını harekete geçirerek belleğin dinamiklerinden yararlanırlar. Bu türden sanat eserlerinde sanatçının belleğinin katmanlı izlerine rastlamak mümkündür. Bellek içerikli sanat yapıtlarının oluşumunda, çocukluğa dair imgeler, bireyin yaşamının bir anında ortaya çıkan travmatik süreçler ya da içsel dünyasındaki yansımalara benzer olgular görünür hale gelir. Bunun yanı sıra bireysel yaşantılarla birlikte kolektif hatıraların vazgeçilmez oluşu da bir ifade biçimine bürünür. Yapıtlarında belleğin izine rastlanan yazar George Bassani, belleğin sanat ile olan ilişkisine kendi deneyimleri üzerinden değinir. Ona göre; “Sanatın amaçlarından biri özellikle belleği koruma altına almaktır.” (Aktaran Yücesan, 2018, s. 106). Öte yandan George Bassani, yaşanmışlıklarını ve belleğinde iz bırakan acı tecrübelerini yapıtlarında sanatsal bir ifade biçiminde kayda alarak adeta unutulmaya karşı bir tavır sergiler. Zira insanlık tarihinin en acı trajedilerinden soykırıma tanıklık eden Bassani, toplama kamplarında yaşananları düşler ve bu noktada yazmanın belki de iz düşmenin önemini vurgular. George Bassani “Tüm yazarlar ve şairler sessizlik üstün gelmesin diye buradalar” der (Aktaran Yücesan, 2018, s. 106).

Belleğin oyuklarındaki geçmişin yaşanmışlıkları sanatsal bir ifade biçimine dönüşerek, iyileştirici bir misyon da üstlenebilir. Primo Levi’nin deyişiyle; “Travmatik hafıza suskundur. Onun dile gelmesi ve sese, sözcüklere dönüşmesi iyileşmenin bir işaretidir.”

(Aktaran Susam, 2018, s. 112). Travmalarla dolu bellekte çocukluğun ya da sonradan yaşanılmış deneyimlerin bin bir çeşit hatıraları saklıdır. Gaston Bachelard'ın deyiimiyle “...Psikolojik yıkıntılardan oluşan bir arsadır hafıza, bir anılar çerçesidir.” (2012, s. 106). Bu arsadan, anılar tek tek hatırlanırken, bir şiire veya tınıya dönüşebilir.

Böylece çoğu zaman dile gelmeyen, hafızada gömülü olan anılar, sevinçler ve acı olaylar sanatsal bir ifade biçimiyle bütünleşebilir. Sanatta içsel dünyanın yansıması, malzeme çeşitliliği, dilsel anlatım pratikleriyle zenginleşerek sanat yapıtında belirginleşir. Yapıtlarında belleğin izlerine rastlanan Anselm Kiefer, çalışmalarının kavramsal çerçevesini yaşadığı ülkenin tarihine ve kültürel değerlerine dayandırır. Kiefer, kendi öz değerlerinden ve belleğinden beslenerek yapıtlarını bu bağlamda ele alırken, kolaj, boya ve 1981 yılından itibaren ise kum, kurşun ve hasır gibi farklı malzemeler kullanarak imge dünyasını yansıtır. Yaşadığı toplumun bir parçası olarak insanlığın en başat acılarını kendi sanatsal diliyle metaforik yollardan anlatan sanatçı, 1996 tarihli “Man Under Pyramid” adlı yapıtında, kendisini çalışmanın merkezine koyup tek başına bir figür olarak betimler. Pramidin altında, çatlak ve kuru bir yerde kendini betimlerken, bu bağlamda öteki olma, yalnızlaşma ve ölüm temalarına odaklanır. Sanatçı bir bakıma içinde bulunduğu toplumun içsel dünyasını yansıtırken, “öteki”nin rolüne bürünür ve ölüm gibi temaları kendi ifade biçimiyle izleyiciye yansıtarak tekrar hatırlatır (Gültekin, Kılıç, 2019 s. 492) (Görsel 1).



**Görsel 1.** Anselm Kiefer, 1996, Pramidin Altındaki Adam/Man Under a Pyramid. Sosyal Araştırmalar. Erişim: 29.04.2021. <https://is.gd/BoOt64>

Kiefer'in yapıtında izleyiciye sunulan öteki olma durumu, toplumsal olguların, acı tecrübelerin birer yansıması ve iz düşümü olarak okunabilir. Bu bağlamda sanatçının imge dünyası izleyiciye o anın bireyde bıraktığı etkileri hatırlatır. "...Bedensel hafıza" der Paul Ricoeur, "Farklı zamansal uzaklıklara sahip duygusal anılarla doludur: Geçmiş zaman dilimi özlem veya nostalji biçiminde algılanıp yeniden hissedilebilir." (2010, s. 59). Şimdiki zamanda hissedilen geçmiş, mutlak biçimde içselliğin bir yansıması olarak dile gelir. Yapıtlarında içselliği görünür hale gelen bir diğer sanatçı da Kanada doğumlu Amerikalı ressam Agnes Martin'dir. Martin'in yapıtlarında kullandığı bant ve ızgara biçimindeki formlar, içselliğinin bir yansıması olarak ele alınabilir (Wikipedia. [https://en.wikipedia.org/wiki/Agnes\\_Martin](https://en.wikipedia.org/wiki/Agnes_Martin)). Sanatçı, çok zor fark edilen, ancak düzgün ve hafif denilebilecek çizgiler çizerek yapıtlarını oluşturur. Bu çizgileri çizerken "reprodüksiyon (tıpkı basım)" gibi tekniklerden uzaklaşmaya da özen gösterir (Lynton, 2009, s. 307-308). Sanatçının yumuşak renk tonlarını kullandığı 1999 tarihli "Happy Holiday" adlı yapıtı geçmişin güzel ve mutlu anlarını hatırlatmaktadır. Martin, geçmişin mutlu anlarını şimdiki zamana taşıırken, eserlerinde ele aldığı başlıklarla bunu izleyiciye hissettirir (Görsel 2).



**Görsel 2.** Agnes Martin, 1999, Happy Holiday/Mutlu Tatil. Tate.

Erişim: 30.04.2021,

<https://www.tate.org.uk/art/student-resource/exam-help/memory>

Sanatçının sessizliği ve sakinliği çağrıştıran eserleri içsel dünyasının bir yansıması, aynı zamanda içsel direnmenin iz düşümü gibidir

(Tate. <https://www.tate.org.uk/art/student-resource/exam-help/memory>).

Bu içsellik çoğu zaman hafızadaki imgenin açığa çıkmasıyla oluşur. Bellekte var olan imgeler zamana bağlı olarak ortaya çıktığında, hem bireysel hem de kolektif olarak vuku bulur. Böylece geçmişin yok olmasına ve unutulmasına olanak tanımayan bellek, sanatın anlatıma dayalı ifade biçimleri üzerinden yeniden şekillenir. Bu bağlamda sanatçılar, hem bireysel hem de kolektif içerikli yaklaşımlarla dünde yok olanı, görünmezliği, her an unutulmaya yüz tutmuş olanı kendi ifade biçimleriyle açığa çıkarıp yansıtırlar.

### **2.2. a. Bireysel ve Kolektif Bellek İçerikli Yaklaşımlar**

Belleğin sanat alanında ele alınmasıyla birlikte bireysel ve kolektif yaklaşımların görünür hale geldiği bellek içerikli sanat yapıtlarında, sanatçının bireysel ve kolektif yaşantılarına dair izler görmek kaçınılmazdır. Sanatçı, kimi zaman unutulmuş bir an üzerinden kendini ifade eder, bazen de unutulmaya yüz tutmuş, bellekte var olan anların kaydını alarak yapıtlarını oluşturur.

Bireysel dünyasının labiretlerinde dolaşırken, geçmişin izleriyle karşılaşan bir sanatçı, öncelikle kendi içsel dünyasından beslenir ve ilk izlenimlerini yansıtır. Maurice Halbwachs'ın deyişiyle “...Her daim başvurabileceğimiz ilk tanık kendimizdir.” (2018, s. 29). Bir olgu karşısında bireyin kendi tanıklığı o deneyimi daha da içselleştirirken, aynı zamanda kendi imgelem dünyasını da bu noktada inşa eder. Ancak bireyin sadece yaşadığı anlar belleğinde yer etmez, aynı zamanda içinde yaşadığı ve doğrudan etkilendiği toplumun anıları da kendi anılarının bir parçası olur. Zamanla ortaya çıkan olgular, anıların, deneyimlerin ve yaşanmışlıkların değişimine neden olabilir. James Young, bireyin doğrudan kendisinin deneyimlemediği ya da bizzat tanık olmadığı olguların nasıl hatırlanabileceğine ışık tutarken, gündelik hayattaki hatırlamadan farklı olarak “vekaleten devralınan anılar”ı dikkat çeker (Aktaran Sarlo, 2012, s. 80). Bu bağlamda bireyin birebir deneyimlediği anıların hatırlanabileceği hususunda karar kılarken, buna karşın başkalarının yaşadığı olguları üçüncü şahıslardan duymanın hatırlama olup olmayacağına değinir. James Young'un öne sürdüğü “vekaleten devralınan anılar”ı yani bu tür hatırlama edimini,

Marianne Hirsch, “postmemory” olarak adlandırmaktadır (Aktaran Sarlo, 2012, s. 80).

Beatriz Sarlo, “*Geçmiş Zaman*” adlı yapıtında, Marianne Hirsch’in öne sürdüğü 20. yüzyılın tartışma konularından olan hafıza ve hatırlamanın çok boyutlu yapısı bağlamında aktarılan anıların içselliğine vurgu yapar. Ayrıca sonrasında başkaları tarafından ele alınan hatırlamanın kavramsal boyutunu irdeler. Bu bağlamda;

Hirsch “hatırlama” edimine kamusal bellekten daha farklı kullanımlar atfediyor; burada mesele metinler, mitoslar, kurucu kahramanlar, anıtlar aracılığıyla bir Ulus’u ya da belli bir kültürü geçmişten geleceğe taşımak için hatırlamak değil; kastedilen “anı mekanları”nın ortak belleğe ve kamuya seslenen hatırlaması da değil. Zaman açısından daha özgül, doku açısından daha mahrem ve öznel bir boyut söz konusu. Postmemory ile kastedilen, olayların kahramanı olan ya da bunlara maruz kalan kuşaktan bir sonraki kuşağın anıları (yani:postmemory çocukların ebeveynlerine anılarına dayanan”anılar”dır). 20. yüzyıl üzerine çalışmalarda bu kavram yeterince yol almıştır. Ben burada kavramı mercek altına almak istiyorum. Hirsch ve Young postmemory’nin belirleyici özeliğinin “anlar”ın kaçınılmaz dolaylılığı olduğunu işaret ediyorlar (Aktaran Sarlo, 2012, s. 81).

Sarlo’nun da vurguladığı gibi Marianne Hirsch, hatırlamanın daha öznel ve içsel olanına dikkat çeker ve bir sonraki kuşağa aktarılan deneyimlerin nasıl hatırlanabileceğine de kapı aralar. Bazı durumlarda bireyin bizzat tanık olduğu, deneyimlediği ve yaşamışlık dozunun katıldığı hatıralar zamana bağlı olarak bir başka kuşağa aktarılır ve aktarılan deneyimler öznenin bizzat kendisi olmadığı durumlarda farklı belleklerin oluşmasına da neden olabilir. Bireysel belleğin yok olmasıyla birlikte ortaya çıkan anıların yitirilme korkusu ya da yerini başka bir belleğe bırakma olasılığı mevcudiyetini korurken, bu noktada bireyin imgelem dünyası bir dışavurum olarak yaratma edimine dönüşür.

Kuşak değişimi ile birlikte bakış açısı da değişime uğrar. Acı deneyimleri birinci kişi olarak yaşayarak hayattan kalanların anlatımlarından yaşamdan ayrılanların dolaylı anlatımlarına geçilecektir. (...) Öznel hafızanın yitip gitmesiyle yalnızca olayın güncelliğinden uzaklaşılacaktır, aynı zamanda olayın etkisi de değişecektir. Böylece fotoğraflarla zenginleştirilmiş, filme alınmış biyografiler ve resmi evraklar geçmişini anımsatma rolünü üsteleneceklerdir (Koselleck’ten Aktaran Assman, 2018, s. 100).

Geçmişini hatırlatan, bir zamanlar var olanların yaşantılarının doğrudan ya da dolaylı olarak kayda alınması ve hafızayı tetikleyen nesnelere varlığı hatırlamayı da beraberinde getirir. Ancak öznenin kendi deneyimi bir ayna misali kendi içselliğini sunar. Bu bağlamda öznel belleğin mevcudiyeti daima kendi deneyimini ve hatırasını verir. Bireysel yaşamından yola çıkan ve çoğu zaman bu bağlamda üretimlerini şekillendiren ve kendi içselliğini sunan bir sanatçı da Tracey Emin’dir. Tracey Emin’in “My Bed (yatağım)” adlı yapıtında, bireysel yaşamına dair izlere rastlamak mümkündür (Görsel 3).



Otobiyografik izler olarak da adlandırılabilir "My Bed" adlı yapıtını sanatçı, galeri mekanına gündelik yaşamda olacak şekilde yerleştirmiş ve dağınık yatakla birlikte; kan lekeli çamaşırları, kirli çarşafı, izmaritler ve boş içki şişelerini de kurguya dahil etmiştir. (Türk, Akkol, 2010, s. 110-111). Böylece kişisel yaşamına dair izleri seyirciyle buluşturan sanatçı, içsel dünyasıyla birlikte "gerçeğin yeniden sunumu"nu gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda Janet Wolff'a göre, "Yatağım adlı enstalasyonda gerçekliğin yeniden sunumunu gerçekliğin aynası gibi değerlendirmek mümkündür." (Aktaran, Türk, Akkol, 2010, s. 110-111).



**Görsel 3.** Tracey Emin, 1998, My Bed/ Benim Yatağım. Wikipedia.

Erişim: 10.04.2021. [https://en.wikipedia.org/wiki/My\\_Bed](https://en.wikipedia.org/wiki/My_Bed)

Gerçeğin yeniden sunulması, sanatçının kişisel dünyasının kapılarını ardına kadar aralarken mahremiyetini de gözler önüne serer. Enstalasyon, izleyiciyi adeta içine çekerek en kişisel olanla karşılaştırır. Bireyselliğin sunulması bazen şimdiki anın dinamikleri tarafından gerçekleşirken, bazen de geçmişteki gerçeklikte ve kayıp anlarda ortaya çıkmaktadır. Çalışmalarında bireysel belleğin izlerine rastlanan bir diğer sanatçı da Nikhil Chopra'dır. Hindistanlı sanatçı Nikhil Chopra, çalışmalarının kavramsal çerçevesini çoğunlukla bireysel ve tarihi geçmişine dayandırır. Farklı disiplinlerle çalışan sanatçı, performansa dayalı çalışmalarıyla da ön plana çıkmaktadır

(Artreview. <https://artreview.com/march-2009-futuregreats-nikhil-chopra/>).

Chopra, çalışmalarında birtakım karakterler yaratıp tiyatral bir biçimde izleyiciyle karşılaştırırken, aynı zamanda bireysel geçmişini de bugüne taşır. Bu bağlamda sanatçı çalışmalarında bir bakıma “kişisel geçmişinden ve tarihsel geçmişinden feyz almaktadır.” (Selçuk, 2018, s. 1055). Bunun en bariz örneği ise 1900’lü yılların başında ressam olan dedesi Yog Raj Chopra’dır. Sanatçı manzara ressamı dedesinden referansla kurguladığı performanslarda, panoramik manzara resimleri çizer. Chopra’nın “Coal on Cotton” adlı performansı, kilolarca denilebilecek ağırlıkta olan kaput bezini inşaat halindeki açık bir mekana taşımaya başlar. Taşdığı kaput beziyle bu mekanda bir çadır kurarak bir bakıma kendi evini inşa eden Chopra, bu deneyiminde ressam, hizmetçi, patron, işçi ve gezgin gibi rollere bürünür ve bunun yanı sıra oluşturduğu mekanda çay içmek, yemek yemek, dinlenmek ve uyumak gibi gündelik hayattaki rutinleri de yerine getirir (Görsel 4). Tüm bu deneyimlerle birlikte sanatçı, mekanda çizdiği panoramik çizimleri bitirir ve çadırı toplayarak Manchester Üniversitesi binasının dış yüzeyine yerleştirir. Sanatçının çalışmalarında genellikle bireysel deneyim ve anlatım ağırlıklı olmakla birlikte, ayrıca “geçmiş şimdiki koruma gücü gibi kişiye özgü olgular görünür olmaktadır.” (Selçuk, 2018, s. 1055). Böylece geçmişe dayalı kişisel anlatılar, şimdiki zamanın günceliğiyle ele alınıp tekrar canlandırılır.



**Görsel 4.** Nikhil Chopra, 2013, Coal on Cotton/Keten Üzerine Kömür.

Tomsreiseblogg. Erişim: 20.04.2021.

<https://tomsreiseblogg.wordpress.com/2013/09/12/coal-on-cotton-by-nikhil-chopra/>

Bireysel anlatılar, çoğu zaman geçmişten alınan bir andır. Bu anlar, şimdiki zamanda izleyiciye sunulurken, bireysel anıların yerleştiği, bir zamanlar köklerin salındığı uzamlar olarak da hatırlanır. Belleği merkezine alan bir diğer sanatçı Christian Boltanski’dir.

Kişisel geçmişinden yola çıkan Boltanski, bireysel yaşantısına ve çoğu zaman da çocukluk anılarına yolculuk edip, yapıtlarını oluşturmuştur. Ancak bunun yanı sıra kolektif bellek ağırlıklı yapıtlar da üretir. Boltanski'nin "Ölü İsveçliler Rezervi" adlı yerleştirmesi, İsveç'te Le Nouvelliste du Valais'de yayınlanan gazetelerin ölüm ilanlarının kopyularından oluşmaktadır. Kişisel arşiv de denebilecek bu kopyalar, sanatçı tarafından birkaç yıl toplanıp arşivlendikten sonra kurgulanmak amacıyla rastgele seçilmiştir. Sanatçı, gazete kopyularındaki portrelerin baş kısmını olduğundan daha büyük bastırarak bilinçli bir manipülasyona uğratmış ve böylece görüntüler baskı sırasında bozularak portreler adeta kimliksizleşmiştir (Selçuk, 2018, s. 2-4) (Görsel 5).



**Görsel 5.** Christian Boltanski, 1990, Ölü İsveçliler Rezervi / La Réserve des Suisses Morts. Tate. Erişim: 29.01.2019. <https://is.gd/Uh77rT>

Geçmişe ve çoğu zaman da çocukluk anılarına yolculuk edip, geçmiş yaşantılarını harekete geçiren sanatçı, ayrıca yapıtlarını oluştururken; sosyoloji, hafıza ve tarih gibi konulardan beslenir. Bu bağlamda ölüm ve yaşam temalarını ele alarak geçmişiyile ilintili bireysel hikâyeler üzerinden yapıtlarını tekrar inşa etme amacı güder (Selçuk, 2018, s. 15). Boltanski'nin "Çocukluğuma dair o kadar çok uydurulmuş anı anlattım ki... Artık hiçbir gerçek anım yok." deyişinde olduğu gibi anılar bazen bulanıklaşabilir (Aktaran Fineberg, Selçuk, 2018, s. 15). Ancak ne kadar bulanık olsa da Paul Ricoeur'un da ifade ettiği gibi; "Çocukluk anıları toplumsallığın mührünü taşıyan yerlerde geçer: bahçe, ev, mahzen, vb." (2010, s. 141). Bu bağlamda Paul Ricoeur, Gaston Bachelard'a gönderme yapar ve sözlerine şöyle devam eder; "Bachelard bu yerler hakkında şunları yazacaktır: "İmge aile çerçevesi içine yerleşir: çünkü baştan beri oradadır, oradan hiç çıkmamıştır." (2010, s. 141). Dolayısıyla bireyin yaşadığı mekanlar giderek yok olsa da mekanla birlikte silinen hatıralar birer imgeye dönüşüp tekrar hatırlanabilir. Geçmişin izini görünür kılma, yıkımla birlikte yok olan mekanlar üzerinden belleği canlandırma amacı taşıyan İngiliz heykeltıraş

Whiterend, unutulmuş ve yok olan mekanları; alçı, lastik, reçine ve beton gibi malzemeler kullanarak, gelenekselleşmiş bir dizi kalıp alma tekniğiyle yeniden kurgular. Sanatçının “House (ev)” adlı yapıtı, Doğu İngiltere’de bulunan ve yıkım listesinde yer alan Viktoryen tarzıyla inşa edilmiş son evin, bir dizi kalıp tekniğiyle tekrar inşa edilmesidir. Yıkımla karşı karşıya kalan binanın dış duvarları henüz yıkılmadan betonla doldurulup boşluğunun kalıbını almak yoluyla yeniden inşa edilmesi, adeta bir zamanlar o bölgede yaşamın olduğunu hatırlatır. Sanatçının “House (ev)” adlı yapıtı bulunduğu bölgede yaşayan insanlar için bir anıt haline gelirken, ayrıca o bölgede daha önceki yaşamın izlerini taşıyarak birer hatıra dönüşür (Farthing, 2012, s. 558-559) (Görsel 6). Stephen Farthing’e göre;

Yapıt, ilk başta yapısal bir nesne gibi görülse de aslında toplumsal tarihin farklı yönlerini düşünmeye olanak tanır. Ev, sahiplerinden ve onların yaşantılarından izler taşıyan, 20. Yüzyıla ait bir zaman kapsülü haline gelir. Sağ taraftaki merdiven, dikdörtgen şeklindeki kapıya doğru yönelir. Kapının ortasında daha önce posta kutusu görevi gören bir bölme vardır. Yapı, elektrik prizlerine ve dökme demirden yapılan şömine pervazına benzer (2012, s. 559).



**Görsel 6.** Rachel Whiteread, 1993, House/Ev. Artsy.net.

Erişim: 27.04.2021.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>

Böylece bir zamanlar var olan ev imgesi kurgulanarak tekrar izleyiciyle buluşurken izleyici o anın geçekliğine dair izlenimlerle karşılaşır ve yaşanmışlıkların izini taşıyan uzamlar, bireyin belleğinde birer imge olarak hatırlanır. Dolayısıyla Whiteread’in çalışması bireysel bir hikaye olduğu kadar aynı zamanda belleğin kolektif yanına da vurguda bulunmaktadır. Bireysel hikayelerinin yanı sıra belleğin kolektif yanına vurgu yapan, bu doğrultuda yapıtlar üreten sanatçılar da vardır. Kolektif bellek içerikli yaklaşımlarda bireysel yaşantılardan ve anılardan farklı olarak kolektif unutmalara, hatırlamalara, hafızanın

bastırılmasına vurgu yapılır. Bellek konusunu merkezine alan, bireysel hikayesinden ziyade toplumsal meselelere odaklanan sanatçılardan biri Doris Salcedo'dur. Farklı bir tavırla da olsa tıpkı Rachel Whiterend gibi yok olanın ardındaki boşluklara işaret eden Doris Salcedo, unutma/hatırlama kavramları üzerinden yapıtlarını oluştururken sosyo-biyografik belleğin verilerini kullanarak belleğe vurgu yapar. Geçmişin hafızasını bugüne taşıma, kayıpların ardından kalan izleri yeniden kurgulayarak hatırlama süreçlerine değinen sanatçı, yaşadığı coğrafyanın olgularını görünür kılar.

Kolombiyalı bir sanatçı olan Salcedo, geçmişin hafızasını bugüne taşıırken Kolombiya'daki yaşam deneyimlerine ve bu coğrafyanın sosyo-politik meselelerine odaklanır. Ölüm ve yas temalarını merkezine taşıyan sanatçının yapıtları, bir bakıma kayıplardan geriye kalamayan izlerin bilinciyle kurgulanarak bir anma biçiminde tekrar inşa edilir. Sevdiklerinden kalan nesnelere toplayan sanatçı, bunları tekrar kurgulayarak sanatına dâhil eder. Bu nesnelere; yatak, gardırop, çekmece, sandıklar, eski giysiler, ayakkabılar vb şeklinde sıralanabilmektedir

(Artgallery. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/372.1997.a-o/>). Doris Salcedo'nun "İsimsiz" adını taşıyan ve seri şeklinde devam eden yapıtları yaklaşık yirmi yıla aşkın bir süreye yayılır. Sanatçı, ele aldığı bu seride, şifonyer, masa, gardırop ve sandalyelerden oluşan ev mobilyalarındaki boşlukları betonla doldurarak tekrar kurgular (Görsel 7). Mobilyaların heykele dönüşme serüveni, geçmişteki yaşantıların birer iz düşümü gibi kurgulanırken, "burada kullanılmış eşyalar onları kullananlarla yani diğer bir deyişle yaşanmışlıkla ilgili izler taşır." (Sağlam, 2020, s. 588).



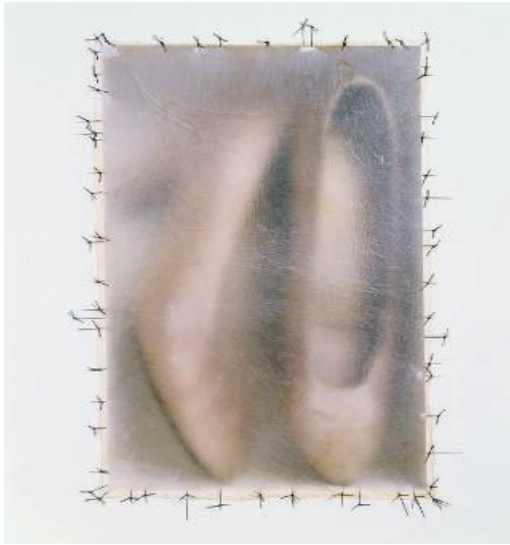
**Görsel 7.** Doris Salcedo, 1998, Untitled/İsimsiz. Mcachigo.org.

Erişim: 25.04.2021.

<https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-concrete/>

Böylece toplumsal hafızaya yönelerek zamanla silinen olgulara gönderme yapan Salcedo'nun çalışmalarında yaşadığı coğrafyanın şiddeti ve acı olayların izleri görünür hale gelir. "Atrabilarious" adlı çalışmasında kayıpların ardından kalan nesnelere ve aileleri tarafından bağışlanan ayakkabıları galeri mekânına taşıyan sanatçı, bu yolla geçmişin acı hatıralarını yeniden canlandırır (Görsel 8). Hayvan derisi zarıyla yüzeyi kaplanmış kayıplara ait bu ayakkabılar, var ile yok arası bir etki yaratarak kaybolan sahiplerinin hatırasını sanatsal bir ifadeyle tekrar canlandırır

(Artgallery. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/372.1997.a-o/>).



**Görsel 8.** Doris Salcedo, 1992-1993, Atrabilarious, Mcachicago. Erişim: 31.01.2019. <https://is.gd/vRxnBm>

Çalışmalarında çoğunlukla kentsel dönüşüm, gündelik hayatın iktidar meseleleri, şiddet ve toplumsal cinsiyet konularını ele alan bir diğer sanatçı ise Neriman Polat'tır. Neriman Polat'ın çalışmaları bir bakıma geçmişte yaşanan olguları hatırlatıcı niteliktedir. Sanatçının toplumsal olguları hatırlatan bir çalışması ise "Çiçek Yarası" adlı enstalasyonudur. Neriman Polat'ın "Çiçek Yarası" adlı enstalasyonu, galeri mekânının bir bölümünü kaplayan çiçekli pazen kumaştandır oluşmaktadır (Görsel 9-10). Neriman Polat, metrelerce uzunlukta olan pazen kumaşın yüzeyindeki çiçekleri tek tek kazıyarak deforme etmiştir. Kumaşın yüzeyinde deforme olan her çiçek, bir kurşun yarası gibi sanatçının yaşadığı coğrafyadaki kadın cinayetlerine odaklanır ve "anıtsal bir ağıt" niteliğinde tekrar inşa edilir (Gazetesu. <https://gazetesu.sabanciuniv.edu/events-detail/20288>).

Çiçek yarası (2019) çiçekli pazen bir kumaşı tersinden çiçeklerini kazıyor, oyuyor adeta bir yaraya çeviriyor: “Benim için Türkiye’deki kadın cinayetleri için fallik olmayan bir anıt bu. İsmi çiçek yarası çünkü bu bir yara ve sürekli kanayan ve çoğalan bir yara...” diye anlatıyor bu işini Neriman. Kurşun deliğine varıyor izler, çiçek yarasından koparak kaçarak, bağlanan kabuğu soyarak (Unlimitedrag. <https://www.unlimitedrag.com/post/hat%C4%B1rlamaktan-usanmayan-bir-sergi>).



**Görsel 9.** Neriman Polat, 2019, Çiçek Yarası/Flower Wound  
Kasa Galerisi Erişim: 28.09.2020,  
<http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/cicek-yarasi/>



**Görsel 10.** Neriman Polat, 2019, Çiçek Yarası/Flower Wound  
Gazetesu.Erişim: 28.09.2020,  
<https://gazetesu.sabanciuniv.edu/events-detail/20288>

Birey ve toplumun belleğini arşiv nesnelere üzerinden hatırlatarak izleyiciye sunan bir diğer sanatçı da Emre Zeytinoğlu’dur. Emre Zeytinoğlu, 1993 yılında gerçekleşen “Elli Numara/Anı Bellek II” adlı sergide “Devletin Belleği” adlı esentalasyonunda devlet dairelerinde sıkça karşılaşılan dosyaları ele alıp tekrar kurgular (Görsel 11). Devlet dairelerinde yer alan dosyalarda, bireye ait bilgiler tek tek arşivlenir. Bireye ait bilgiler zamanla unutulurken, sanatsal bir ifade biçimiyle tekrar hatırlatılır (Zeytinoğlu, 2013, s. 51).

Zeytinoğlu, “O Zaman Konuşuyorduk” adlı katalog yazısında yer alan “Arşiv Odası Üzerine” adlı yazısında “Devletin Belleği” adlı yerleştirmesini şu şekilde açıklar;

...Devlet dairelerinin en tipik görüntüsünü oluşturan kasvet dolu ve köhneleşmiş bir oda... Ve içine yerleştirilmiş siyah klasörler... Bu klasörlerde, kimlere ait olduğu gizlenmiş, belki zaten çoktan unutulup gitmiş kişisel bilgiler... İnsanların anıları ve belleği, artık kendilerinin dışında, bir otorite tarafından yönetilmekte ve denetlenmektedir. Oda griye boyanmış ve kısık bir floresan ışığı ile aydınlatılmıştır. İçeriye girildiğinde, insanın yüzüne nemli bir serinlik çarpar... Bir mezar odasını da andıran bu “arşiv odası”nda, her şey çürümeye terk edilmiş gibi durmaktadır. Anılar çürümekte, bellek donmaktadır. Fakat bir duvarın küçük bir bölümünde, neonlarla renklenmiş bir köşe göze çarpar. Burada “özgür” kılınmış anılar ve bellekler sunulmaktadır; ama onlar da “görölmüştür”(2013, s. 51).



**Görsel 11.** Emre Zeytinoğlu, 1993, Devletin Belleği/ Memory of Government  
Salt Galata. Erişim:09.07.2021,  
<https://saltonline.org/tr/236/o-zamanlar-konusuyorduk>

Bireysel hikayelere ve içinde yaşadıkları toplumun kollektif hafızasına odaklanan sanatçılar, kendi hikayeleriyle birlikte toplumun acılarını, sevinçlerini, geçmişini vb sanatsal yaratılarına yansıtırlar. Bellek üzerine çalışan sanatçıların çoğu zaman başvurdukları yöntem ise arşivlemedir. Arşiv nesnelerini sanatsal bir yaratıda tekrar kurgulama amacı güden bu sanatçılar aynı zamanda geçmişe ait bir izin yok olma tehdidine karşı onu muhafaza etme amacını da taşırlar.



## 2.2. b. Arşiv İçerikli Yaklaşımlar

Arşiv, çoğu zaman geçmişe ait belgelerin muhafaza edilmesi ve bireyin yaşam öyküsüne dair somut veriler olarak belirlenirken ayrıca, son zamanlarda sanat alanında giderek daha da görünür hale gelmiştir. Arşiv; belgeleme, kaydetme pratikleri üzerinden tanımlanabilir. Belge anlamı taşıyan arşiv, Paul Ricoeur'a göre "anı tarihyazım işleminin yazıya geçirilme anıdır." (2017, s. 189). Bu da geçmişte yaşananların bir nevi kayda alınmasıdır. Ancak bir olayın tanıklığı ve arşiv arasında bir ayrım vardır. Bu bağlamda Paul Ricoeur, tanıklık olgusuna kıyasla arşive değinir. Ona göre; "...tanıklık kökensel olarak sözeldir; dinlenir" ve "duyulur" iken, buna karşın "arşivde yazılıdır; okunur" ve aynı zamanda "bakılır" (2017, s. 189). Dolayısıyla geçmişte yaşanılmış ya da bireyin tanıklık ettiği olaylar anlatsal nitelik taşıırken arşiv ise, somuttur, elle tutulabilir ve göze hitap edebilir bir özelliğe sahiptir.

Arşivin oluşum sürecinin önemine değinen film yönetmeni Shaina Anand, "Arşivlemeyi bir şeyleri toplamaya ilişkin içeri dönük bir hareket olarak görme eğiliminde" olduğumuzu ifade eder ve "Küçük parçaları bulursunuz, bunları bir araya getirirsiniz ve bunları sakın korunaklı bir mekânda saklarsınız." der (2016, s. 77). Ancak arşiv sadece geleceğe yönelik biriktirme ve verili olanı yok olma tehdidine karşın muhafaza etme eğilimi değil, aynı zamanda biriktirilen ve muhafaza edileni gösterme, açma, görünür kılma ve ulaşılabilir olma eğilimini de içinde barındırır. Fransız arşivci ve Sinematek'inin kurucusu Henri Langlois, arşivi görünür kılma olgusuna değinmekle birlikte, bu olguyu bir örnek üzerinden açıklar. Ona göre; "filmi korumanın en iyi yolu filmi göstermektir." (Aktaran Shaina Anand, 2016, s. 77). Öte yandan Henri Longlois, filmi göstermeye yönelik tutumunu ise, "İran kilimleri"ne benzetir. Ona göre; "Filmler İran kilimleri gibidir, üzerlerinde yürümek gerekir." (Aktaran Liang, 2016, s. 109). Bu da arşivlemenin aksine başka bir deyişle muhafaza etme ve biriktirme eğiliminin ötesine geçen bir tutum olarak belirtilebilir. Nitekim Shaina Anand, bu olgular doğrultusunda Henry Langlois'in arşive aykırı söylemine dikkat çeker. Ona göre; Henry Langlois, "Arşivleme felsefesinin tam da zıddına işaret etmektedir." (2016, s. 77). Bu bağlamda Shaina Anand sözlerine şöyle devam eder;

...şeyleri somut olarak kullanmak ya da tüketmek, tedavüle sokmak ya da tedavülde tutmak ve onlara yoğunlaşmayı değil, dağılmaya dayalı; bellekle değil, imgelemeyle çalışan; korumaya değil, yaratıma yönelik bir paylaşım ve dağıtım sürecine kelimenin tam anlamıyla fırlatmak. Günümüz dijital arşivlerinin çoğu, her ne kadar artık tabiatları itibarıyla değerli ve eşsiz orijinaleri değil çoğaltılabilir ucuz kopyaları muhafaza ediyorsa da, hala kale modeline bağlı çalışıyor gibi görünmektedir. Bu

kopyaları Henri Langois'nın (ya da analog çoğaltımın teknolojik potansiyelini desteklemekle pratik siyasal kullanımına eleştirel yaklaşan kuramcı Walter Benjamin'in) hayal bile edebileceğinin ötesinde çok daha büyük ölçekte ve çok daha verimli bir şekilde "fırlatmak" mümkündür. Arşivlemek ve arşivlenmek son derece popüler bir hale gelebilir (2016, s. 77-78).

Arşivin sanatsal alandaki yükselişi, başka bir deyişle Anand'ın işaret ettiği gibi popüler hale gelmesi Hal Foster'ın deyimiyle; "arşiv itkisi"nin "2000'lerin başında çok daha güçlü bir şekilde geri" dönmesiyle olmuştur ve "öyle ki başlı başına özgün bir eğilim olarak görülebilir." (2017, s. 38). Hal Foster'a göre; "arşivsel olan"ın bu denli önem kazanması ve sanatçıların tekrar arşivsel ifade biçimlerine yönelmesinin nedeni; "Kaybolmuş, modası geçmiş ya da başka bir çıkmaza girmiş insanlar, mekânlar ve pratikler hakkında tarihsel bir sondaj biçimine bürünen sanatı ele alıyor." olmasıdır (2017, s. 8). Nitekim arşiv içerikli yaklaşımlar 2000'li yıllarda yükselişe geçse de arşivsel ifade biçimlerinin savaş öncesi ve sonrası akımlar olmak üzere farklı dönemlerde sanatçılar tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda sanatçıların fotoğraf albümleri, fotomontajlar ve fotoğraf klasörleri arşiv sanatına örnektir. Yanı sıra, "deneme filmler, kavramsal sanatın enformasyon yapıları, kurumsal eleştirinin belgesel yöntemleri" ayrıca "...araştırma videoları, feminist sanatın aşırma resimleri" de arşivsel sanat bağlamında örnek olarak gösterilebilir (Foster, 2017, s. 37-38). Dadacıların enstürümanı haline gelen fotomontaj ve kolaj yöntemini kullanıp birbiriyle alakası olmayan; eski dergi, gazete, mektuplardan alınan görselleri ve yazıları bir araya getiren, müdahale eden ve sonrasında yeniden kuran Dada sanatçılarının çalışma pratikleri, savaş sonrası arşiv sanatı bağlamında değerlendirilebilir.

Dada hareketiyle birlikte hazır nesnenin sanat pratiği haline gelmesiyle birçok sanat eserinde, kolaj tekniği, filmler, fotoğraflar ve fotomontajlar da görünür hale gelir. Arşive yönelim gösteren sanatçılar, geçmişte olan bir olguyu ancak şimdiki zaman içerisinde görünürlüğünü yitirmiş konuları açığa çıkarma eğilimi gösterir. Foster'in de vurguladığı gibi, geçmişteki konulara eğilim gösteren sanatçılar, "kayıp ve bastırılmış bilgiye pek meraklı" olmakla birlikte, ayrıca "bu bilgiyi fiziksel açıdan bir kez daha mevcut hale getirmeye çalışırlar." (Foster, 2017, s. 38). Bunun için de sadece resmi arşivlerden değil, kişisel arşivlerden, metinlerden, görüntülerden vb yararlanırlar ve Hal Foster'ın da ifade ettiği gibi sadece bunlardan yararlanmakla kalmayıp aynı zamanda bunları üretirler (2017, s. 41). Hal Foster'a göre;

...söz konusu olan sanat birkaç anlamda arşiveldir. Birincisi, sadece gayriresmi arşivlerden yararlanmaz, aynı zamanda bunları üretir ve bunu bulunmuş ve inşa edilmiş, olgusal ve kurgusal, kamusal ve kişisel malzemelerin melezliğini vurgulayacak şekilde yapar. Bu sanat bu malzemeleri çoğu zaman bir alıntılama ve yan yana getirme matrisine göre düzenler ve bazen de arşivsel denebilecek bir mimari içinde, bir metinler, görüntüler ve nesnelere toplamı halinde sunar (2017, s. 41).

Tacita Dean'ın sunumu bu anlamda, unutulana, görünmeyeni bir bakıma kaybolana tekrar hatırlatmak amacını güder. Dean'ın çalışmaları arasında, kısa filmler, videolar, ses işleriyle birlikte bir takım "anlatısal yan sözler" de yer alır. Bunun yanı sıra, karatahta çalışmaları ve fotoğrafları da yapıtları arasındadır. Bir zamanlar var olanı, ama aynı zamanda eskimiş unutulmuş veya unutulmaya yüz tutmuş mekanları ve bireyleri çalışmalarının merkezine taşıyan sanatçı, 1994 tarihli "Girl Stowaway" adlı çalışmasında, 1928 tarihinde İngiltere'ye yolculuk eden "The Haderzogin Cecilie" adlı bir gemide bir fotoğrafla karşılaşır. Bu fotoğraf, gemide kaçak şekilde yolculuk yapan, Avusturyalı Jean Jeinnie adında bir kıza aittir (Foster, 2017, s. 48) (Görsel 12).

Girl Stowaway bu tek belgeden yola çıkarak bir tesadüfler silsilesi halinde gelişir ve adeta kendi rastgele tınısıyla dallanıp budaklanarak bir arşive dönüşür. Önce, Heathrow Havaalanı'nda çantalar karışınca Dean fotoğrafı kaybeder (fotograf Dublin'e kadar gider) Sonra, Jean Jeinnie'yi araştırırken bu adın yankılarını her yerde duyar: Jean Genet hakkındaki bir sohbet, "Jean Genie" adlı pop şarkısında vs. Son olarak, gemi kazasını araştırmak üzere Starehole Körfezi'ne gittiğinde, orada kaldığı gece kayalıklarda bir kız öldürülür. Bilimsel deneyimlerdeki belirsizlik ilkesinin sanatsal muadilini deneyen Girl Stowaway arşivci olarak sanatçıyı da içine alan bir arşivdir (Hal Foster, 2017, s. 48).



**Görsel 12.** Tacita Dean, 1994, Girl Stowaway/Kaçak Yolcu Kız.  
Postmediabooks. Erişim: 01.05.2021  
<http://www.postmediabooks.it/2004/15dean/deantxt.htm>

Kaybolanın izini sürmenin ve açığa çıkarmanın yanı sıra, bir zamanların toplumsal anlamda önemli figürlerini hatırlatan arşiv çalışmalarından da söz edilebilir.

Geçmiş zamanların toplumsal, kültürel ve politik anlamda ses getiren aktörlerine ışık tutan ve onları şimdiki zamanda ele alıp kurgulayarak izleyiciyle buluşturan Thomas Hirschhorn, çalışmalarında arşiv nesnelerini kullanan bir sanatçı olarak dikkat çeker. Sanatçı ele aldığı ve anıt biçiminde inşa ettiği yapıtlarını “sahiplendiği filozoflara adamıştır.” (Foster, 2017, s. 45). Tarihin önemli figürlerini çalışmalarının merkezine taşıyan sanatçı; Bataille, Gramsci, Deleuze ve Spinoza olmak dört farklı anıt inşa etmiş ve her birini farklı mekanlara yerleştirmiştir (Foster, 2017, s. 45). Hirschhorn’un sahiplendiği figürlerinden biri de hegemonya kavramı ile tanınan İtalyan düşünür Antonio Gramsci’dir. Sanatçı, 2013 yılında inşa ettiği “Gramsci Anıtı”nı New York City’de bulunan “Bronx” taki bir sosyal konut bölgesine yerleştirir.” (Foster, 2017, s. 45). Seçilen mekanlar bilinçli bir tercihe dayalıdır ve alışılmış kamusal mekanların dışına çıkılarak, uzak bölgeler tercih edilmiştir. Hirschhorn, fikirlerini benimsediği filozofları ve kimi zaman yazarları kamusal alana çekerek, bir anlamda onları ve onların düşüncelerini halkla tekrar buluşturur (Foster, 2017, s. 45). Ayrıca anıtın olduğu mekanda gerek filozofa/yazara ait gerekse başka metinler aracılığıyla fikir alışverişinde bulunmasına olanak sağladığı izleyiciyi bir kurguya davet eder (Görsel 13). Bu bağlamda Hirschhorn, sanatçıları ve filozofları sanatsal pratiğine dahil ederek şimdiki zaman içerisinde yeniden hatırlatır. “Tarihi travmalar üzerinden okumak” yerine “kültürel belleğin üretici bir karaktere büründüğü, yeni birliktelikler ve karşılaşmalar yaratacak şekilde düzenlendiği bir tarih okuması” sunulur (e-skop

<https://www.e-skop.com/skopbulten/kotu-bir-dunyada-iyi-bir-elestirmen-olmak/2636>).



**Görsel 13.** Thomas Hirschhorn, 2013 Gramsci Monument/ Gramsci Anıtı.

E-skop. Erişim: 24.04.2021

<https://www.e-skop.com/skopbulten/kotu-bir-dunyada-iyi-bir-elestirmen-olmak/2636>

Arşivsel sanat yok olana karşı bir tavır sergilerken aynı zamanda onları şimdiki zamanın akışında tekrar hatırlatır. Sanatçı, kaybolan belleği en beklenmedik şekilde çeşitli pratik ve imgeller bütünüyle izleyiciyle buluştururken; bu buluşma, bazen sanatçının kendi arşivine yönelik bir tavırla da açığa çıkabilir. Örneğin fotoğraf, arşivsel olma özelliği bakımından geçmiş belgelemek, bir anı kayda geçirmek ve muhafaza etmek olgusu üzerinden gelişir. Bu bağlamda bir fotoğraf bir anın ve zamanın belgelenmesi, o anın dondurulmasıyla ilişkilendirilebilir. Ayrıca kişisel arşivdeki bir fotoğraf sanatçının anılarını harekete geçirirken, aynı zamanda geçmişe ait bir gösterge olarak da sanatsal ifadenin bir parçası haline gelebilir. Kenyalı sanatçı Allan de Souza, “Kayıp Fotoğraflar” adlı çalışmasında çocukluğuna dair arşiv nesnesi olarak da değerlendirilebilecek fotoğrafları kullanır. Sanatçı, babası tarafından çekilmiş olan 35mm’lik slaytlar üzerinden geçmişini hatırladığını düşünür. Kenya’ya gittiğinde hafızasında kalan görüntülerin belleğinde değişime uğradığını fark eder ve döndükten sonra 1962-1967 yılları arasında Nairobi-Kenya’da çekmiş olduğu slaytları renkli olacak şekilde tekrar bastırır. Sanatçı bu fotoğrafları evdeki lavabo, banyo ve mutfak gibi gündelik yaşamda sık kullanılan alanlara yerleştirir. Fotoğraflar yaklaşık 6 ay boyunca bu alanlarda kalarak deformasyona uğrar. Allan De Souza, deformasyona uğrattığı fotoğrafları bir süre sonra bastırır (Allan De Souza. <https://is.gd/IJTcYX>). Sanatçı, geçmiş zamana ait göstergelerle şimdiki zamanı birleştirip anılara ve hafızaya yönelir. Bu yeni deneyimlerle hafızanın sürekli işlenebilir olduğunu vurgular (Görsel 14).



**Görsel 14.** Allan de Souza, 2004, Liman / Abror. Photoworks. Allandesouza.

Erişim: 30.01.2019. <https://is.gd/yj1UB8>

Böylece fotoğraflar sanatsal kurguya dahil edilirken, geçmişe ait anılar da tekrar canlanabilir. Zira geçmişe ait fotoğraflar, mektuplar, aile albümleri vb. hatırlamada büyük bir öneme sahiptir. Bu olguya değinen Douwe Draaisma, “*Sıla Hasreti Fabrikası*” adlı yapıtında zamanla unutulmuş anıların, geçmişe ait göstergelerle hatırlanabileceğini önerir. Ona göre;

...fotoğraflar, eski filmler veya müzik anıları tetikleyebilir. Çoğu huzurevinde, yaklaşık elli yıldır ortadan kaybolmuş ama eskiden bütün evlerde bulunabilecek türden alet edavatın, eski kokularla, markaları bir zamanlar iyi bilinen çamaşır deterjanlarıyla dolu kavanozların, artık sokakta duyulmayan türden gürültülerin, yirmili otuzlu yılların ünlülerinin fotoğraflarının yer aldığı bellek dolapları veya özel odalar bulunmaktadır. Yaşlılar, grup terapilerinde artık var olmayan, sadece hatıralarda bir anlam taşıyan şeylere gönderme yapan, unutulmuş üzere olan kelime ve deyişleri kullanmaya özendirilmektedir. Bir kuşağın bildiği ama bir sonrakine yabancı olan kelimelerdir bunlar: yün çilesi, Gelincik sigarası, gaz lambası, kül kovası gibi (2008, s. 79).

Bellek kavramını merkezine alan bir diğer sanatçı Sarkis Zebunyan’dır. Sarkis, yapıtlarında çoğunlukla “kişisel ve kültürel belleği” ele alıp kurgularken, kendi anılarını enstalasyonlarında izleyici ile buluşturur. Sanatçının, geçmişine ait anılarını harekete geçirip yeniden kurguladığı enstalasyonları bir bakıma “bellek mekânlarına” dönüşür. Çalışmaları büyük ölçüde bellek etrafında şekillenen sanatçının doğup büyüdüğü, yaşamının büyük bölümünü geçirdiği yer olan “Çaylak Sokak”, belleğinin bir uzantısı olarak yapıtlarında çok sık ele alınır. Sarkis’in, “Çaylak Sokak” adlı enstalasyonu beş farklı kompozisyondan oluşmaktadır. İzleyicinin rahatlıkla etrafında gezebileceği şekilde düzenlenen enstalasyon, sanatçının çocukluğuna dair izler taşıyan; kundura tezgâhı, ayakkabı kalıpları, örs, çekiç, kundura tezgâhına yaslanmış şekilde bulunan deri rulo ve iskemle vb nesnelere oluşmaktadır. Ayrıca tezgâhta film bantlarından oluşan bir heykel ve bir takım kundura malzemeleri de yer almaktadır. Sanatçı, kundura tezgâhının olduğu alanı sarı ışıkla aydınlatırken, platform kısmına da “Çaylak Sokak” adlı bir tabela yerleştirmiş ve geçmişine ilişkili arşiv nesnelere sanatsal bir kurguya dönüştürmüştür (Görsel 15). Bu bağlamda Sarkis’in ele aldığı arşiv nesnelere, çocukluğunda çalıştığı kundura dükkânındaki anıların, geçmişinin ve çocukluğunun birer uzantısıdır. Böylece geçmişinde yaşadığı, doğup büyüdüğü mekânlara dönen Sarkis, geçmişine ilintili olan nesnelere üzerinden yapıtlarını kurgularken anıları tekrar canlandırma amacı gütmektedir (Annepçioğlu, 2019, s. 235).



**Görsel 15.** Sarkis Zebunyan, 1989, Çaylak Sokak/ Rookie Street. Arter. Erişim: 19.06.2021. [https://www.arter.org.tr/sarkis\\_yakin\\_plan\\_okuma](https://www.arter.org.tr/sarkis_yakin_plan_okuma)

Sanatçının babasına ait olan ayakkabılar da kurguya dahil edilmiş ve bu ayakkabıların üzerinde, daha önce de çoğu kez yapıtlarında kullandığı kavram olan “Kriegsschatz (Savaş Ganimetleri)” yazılmıştır. Ayrıca altın varakla yazılan “Kriegsschatz (Savaş Ganimetleri)” sözcüğünün yazılı olduğu bölüm, yeşil ışık kullanılarak aydınlatılmıştır. Sanatçının babasına ait ayakkabıların alt kısmı ise manyetik bantlar yerleştirilerek kurgulamıştır (Görsel 16). Ona göre; “müziğin kayıt edildiği bu bantlar” aslında “her zaman depolanabilen bir bellek, bir rezervleme nesnesi olan sanat eserinin bir tür analogisini oluşturur.” (Aktaran Annepçioğlu, 2019, s. 236).



**Görsel 16.** Sarkis Zebunyan, 1986, Çaylak Sokak enstalasyonundan Detay. Art-Sanat: Çaylak Sokak. Erişim: 19.06. 2021. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/773832>

Sanatçı için sanat yapıtı ve onunla görselleşen ifade “belleğin hazine kutusunda” kilitli durmaz; sanatçı yarattığı ya da bulduğu nesnelere içinde depoladığı bireysel ve kolektif bellek gücünü serbest bırakmak ister: Geçmişindeki sarsıntılarla ilgili sanatsal deneyimlerini “benim çalışmalarım daima belleğe bağlıdır,” diye söz eder Sarkis. “Bütün yaşadıklarım belleğimde saklıdır. Ancak tarih de bir hazinedir. Bize aittir. Tarihte olmuş her şey bize aittir, ortak mülkiyetimizdedir. İnsanoğlunun acı ve aşk içinde ürettiği her şey içimizdedir ve en büyük hazinemizdir. Benim de bütün yaptıklarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir. Bu kişisel hazineyi sanatta somutlaştırdığımızda, görselleştirdiğimizde ve aktardığımızda, bu formlarla yol alabiliriz; onlarla sınırları kapatmayıp açabiliriz” (Uwe Fleckner, 2016, s. 207-208).

Sarkis’in de vurguladığı gibi bellek, sanatsal alanda bir ifade biçimine dönüşürken, sanatçı da belleğinde yer edinen olguları, anıları ve yaşanmışlıkları gizli tutmaz. Sanat bir bakıma yaşanmışlıkların iz düşümü gibidir. Ayrıca sanatçı yaşamı boyunca kendi anılarını şekillendirirken, öte yandan yaşadığı toplumun var olan olgularını da belleğinde muhafaza eder. Bu da aynı zamanda bazen arşiv nesnesiyle bir ifade biçimine dönüşürken, bazen de bellek bir arşiv haline gelmektedir. Geçmişin izlerini, kaybolan hikayeleri arşiv nesnelereyle sanatsal alanda kurgulayarak bugüne taşıyan bir diğer sanatçı da Kanadalı Emma Nishumura’dır.

Nishimura, ailesinin geçmişiyle ilintili olan, kaybolmuş, unutulmuş hikayelere odaklanır ve ele aldığı farklı hikayeleri görünür hale getirerek şimdiki zamanda tekrar hatırlatır. Nishumura, “Collected Stories” adlı çalışmada kendi ailesinin ve başka ailelerin hikayelerine odaklanmıştır (Görsel 17).



**Görsel 17.** Emma Nishimura, Collected Stories/ Toplanmış Hikayeler.  
Emma Nishimura Erişim: 15.04.2021, <https://is.gd/CWzc4l>



Nishumura, topladığı hikayeleri geleneksel Japon paketlenme tekniği olarak bilinen “furoshiki” formunda tekrar basar (Görsel 17-18). Hikayeleri kurgulayıp tekrar izleyiciye sunarken, çalışmada yer alan hikayeye dair metinleri okunamaz hale getirir. Nishumura, hafızanın kuşaktan kuşağa nasıl aktarıldığını sorgulayan bu çalışmalarında, ayrıca kırılğan hafızanın somut hale gelebilirliğini de irdeler (Emma Nishumura. <https://is.gd/CWzc4l>).



**Görsel 18.** Emma Nishimura, 2017, Collected Stories/Toplanmış Hikayeler.

Nishimura. Erişim:15.04.202. <https://is.gd/CWzc4>

Sanatçının hafıza odaklı bir diğer çalışması ise “An Archive of Rememory/Anma Arşivi” dir. “Collected Stories/ Toplanmış Hikayeler” adlı çalışmanın devamı niteliğinde olan “An Archive of Rememory/Anma Arşivi” adlı çalışmada sanatçı, nesilden nesile aktarılan hikayelerden yola çıkmakla birlikte aynı zamanda yok olan hikayelere de odaklanır (Görsel 19-20).

Aile albümlerinden ve diğer ailelerin albümlerinden toplanan fotoğrafların arşivlenmesiyle oluşan paketler, geçmişteki anılara işaret ederken, bu paketlerin içleri tamamen boştur. Bu bağlamda sanatçı geçmişe ait anıları şimdiki zamanda ele alıp kurgularken, aynı zamanda yok olanı tekrar hatırlatır ve kendi sanatsal pratikleriyle arşivleyip muhafaza eder (Emma Nishimura. <https://is.gd/cAG8ML>).



**Görsel 19.** Emma Nishimura. 2018,  
An Archive of Rememory/Anma Arşivi.  
Erişim: 15.04. 2021. <https://is.gd/cAG8ML>



**Görsel 20.** Emma Nishimura. 2018,  
An Archive of Rememory/Anma Arşivi.  
Erişim: 15.04. 2021. <https://is.gd/cAG8ML>

Birey bazen başkasına ait anıları ve yaşanmışlıkları dinleyebilir, bazen de kendi aile bireylerinin hikayeleriyle karşılaşabilir. Bu da, aile mirası olan eskiye ait arşiv nesnelere aittir. Sanatçının 2011 yılına ait “Katmanların Rotası” adlı çalışması da arşivsel bağlamda ele alınabilir. “Katmanların Rotası” adlı çalışmasında sanatçı, büyükannesinin dikiş kutusunda saklı kalan desenleri ve motifleri tekrar kurgulayarak gün yüzüne çıkarır. Nishimura, büyükannesinin bir zamanlar ürettiği giysileri ele alıp kurgularken, onun bir zamanlar yaptığı deneyimleri keşfeder ve kaybolanı, yok olanı şimdiki zaman içerisinde tekrar görünür kılar (Görsel 21).



**Görsel 21.** Emma Nishimura, 2011, Vestige: Navigating the Layers/  
Vestige: Katmanlarda Gezinme. Erişim: 15. 04. 2021.  
<https://www.emmanishimura.com/vestige-navigating-the-layers>

Emma Nishimura'nın çalışmalarında geçmişteki anılar, aile hikayeleri ve arşiv nesnelere sanatsal yaratıda tekrar görünür hale gelir. Ancak bellek üzerine kurguladığı çalışmalarında, bireysel anlatılardan ziyade kolektif anılara ağırlık verir. Sanatçı, arşiv nesnelere sanatsal kurguya dahil ederek geçmişi yeniden hatırlatır.

### 2.3. Uygulamalar

Bellek, geçmişin hatırlanmasında büyük önem taşırken, aynı zamanda geçmişin deneyimini de şimdiki zamana aktarmada büyük bir misyon üstlenir. Belleğin zamanla değişen bir içeriğe sahip olması, hem unutmayı hem de hatırlamayı beraberinde getirir. Geçmişle olan bağların giderek kopması belleği daha da önemli hale getirirken, birey ve toplum hatırlama olgusu üzerinden belleğe sarılır. Elbette bellek, hatırlama açısından aktif bir role sahiptir, ancak bellek sadece hatırlama değil bir bileşeni olarak unutmayı da beraberinde getirir. Nuri Bilgin'in de ifade ettiği gibi; "Bellek, sadece hatırlayarak değil, geçmişin olumsuzluklarını unutma yoluyla da kolektif kimlik oluşumuna hizmet edebilir." (2013, s. 43). Kolektif kimlik oluşumunda unutma aktif rol oynarken, hatırlama ise birey ve toplumun şimdiki zaman içerisinde var olma çabası ile ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda hatırlama bireysel kimlik için de önemlidir.

Örneklenen çalışmalarda genel olarak unutma ve hatırlamanın, gerek arşiv gerekse arşivsel olmayan sembolik nesnelere bir ifade biçimi haline geldiği görülür. "Unutma ve Hatırlama

Bağlamında "Çağdaş Sanatta Bellek İçerikli Yaklaşımlar" adlı rapor kapsamında gerçekleştirilen uygulamalarda, nesnelerin kavramsal içerikleri ya da sembolik anlamları üzerinden oluşturulan bireysel bir anlatı söz konusudur. Bu anlatıda gerek kişisel arşivde yer alan nesnelerin gerekse bellekte yer edinen deneyimlerin, anıların ve imgelerin iz düşümlerine yoğunlaşmıştır.



**Görsel 22.** Sarya Nurcan Kaya, 2016, "İsimsiz Anıt. Pozlanmış tülbent, serigrafi baskı, 70cmx100cm, 2016"

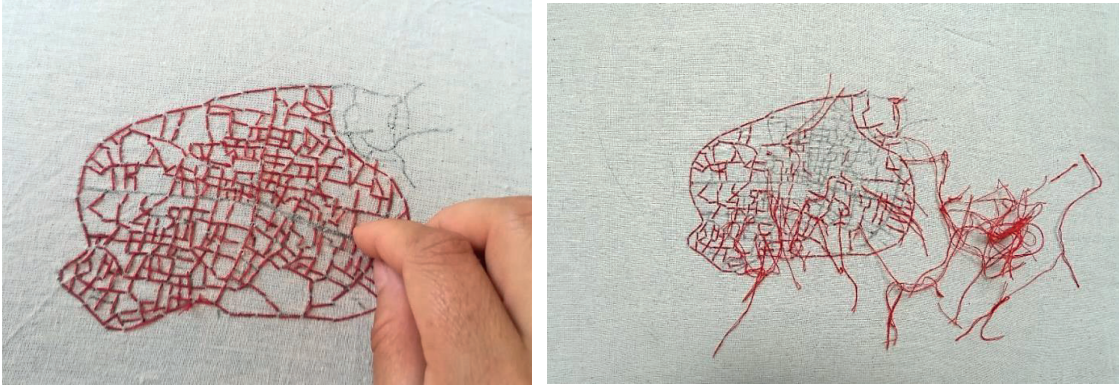
Görsel 22’de ve 23’te yer alan “İsimsiz Anıt” ve “Beyaz Bayrak” adlı çalışmalar Lisans döneminin sonunda bu türden bir yoğunlaşmanın ilk örnekleri arasında yer almaları ve Lisansüstü çalışmalara kaynaklık etmeleri açısından örnek olarak verilebilir. Cumartesi Annesi’ne ait bir tülbentin serigrafi tekniğiyle tekrar pozlandığı ve gerek kendi coğrafyamızda gerekse farklı coğrafyalarda kaybolan ya da hafızalardan silinmek istenen kayıpların akıbetlerinin sorgulandığı, böylece unutturulmaya çalışılan olgulara dikkat çekilmek istendiği “İsimsiz Anıt” adlı çalışmanın devamı niteliğinde olan “Beyaz Bayrak” adlı çalışma, 2015 yılında Türkiye’nin farklı bölgelerinde yaşanan yıkımlara, kayıplara, sokağa çıkamama durumuna ve göçlere yönelik ele alınmıştır. Beyaz bir kumaşın aynı zamanda barışı sembolize eden bir bayrağa dönüştürülmesi ile beyaz tülbentli Barış Anneleri’nin barışa yönelik söylemleri bir kez daha hatırlatılmak istenmiştir.



**Görsel 23.** Sarya Nurcan Kaya, 2017, Bölgesel Fragmanlar Serisi Beyaz Bayrak, 2'50", Video görüntüleri

Bireyin daha önce deneyimlediği, yaşamının büyük bir bölümünü şekillendirdiği ve anılar biriktirdiği mekanların zamanla değişim geçirmesi ya da tamamen yok olması aynı zamanda anıların da yok olması anlamına gelir. Görsel 24'te yer alan "Bölgesel Fragmanlar Serisi "Sur" adlı video çalışması yok olan yıkılan mekanlarla birlikte yok edilen anılara yöneliktir. İktidarın kamusal alanlara müdahalesinin bir örneği olarak Diyarbakır'ın tarihi Sur ilçesinin bir bölümü tamamen yok edilmiştir. Sur ilçesi, yıkımların gerçekleştiği sırada sürekli kuş bakışı krokisiyle medyaya yansımış ve her defasında ne kadar mekanın yıkıldığı gösterilmiştir. Çalışmada kuş başkışı Sur krokisi, kumaş üzerine kırmızı iplerle tekrar işlenmiştir.

Kumaşa işlenen Sur krokisi, bellekte kalan yıkım görüntülerinde olduğu gibi tek tek sökülerek deforme edilmiştir. Kumaşın yüzeyinde deforme olan kroki, bellekte yer edinen olguların birer iz düşümü gibi ele alınmıştır. Bireyin çevresinde yaşanan değişimler dönüşümler, kolektif anılar belleğinde yer edinir. Tüm bu anıların bireyin iç dünyasına yansması onun varoluşsal süreciyle de doğrudan ilişkilidir. Söz konusu çalışma iç dünyanın bu anlamda bir yansması olduğu kadar aslında bir yanıyla arşivsel bir nitelik de taşımaktadır.



**Görsel 24.** Sarya Nurcan Kaya, 2018, Bölgesel Fragmanlar Serisi “Sur. 2’55” Video görüntüleri

Görsel 25’te yer alan “Otoportre” adlı çalışma, kimliğin yeniden inşası olarak kurgulanmıştır. Bu çalışmada kimliği en belirgin biçimde göstermek adına kendi fotoğrafım tercih edilmiştir. Bireyin var olması ve hatırlanması adına, kimlik fotoğrafı imgesinden yararlanılmıştır.

Fotoğraf geçmişi belgelemek, kayıt altına almak adına bir gösterge olduğu kadar, bireyin bir yansıması olma özelliğine de sahiptir. Kimlik fotoğrafı sahibinin yüzünü net bir şekilde yansıtmak zorundadır. Çalışmada yüzün belirgin bir şekilde yansıdığı küçük bir kimlik fotoğrafı tekrar pozlanıp büyütülerek kumaş üzerine basıldıktan sonra dokuma tekniği ile yeniden inşa edilmiştir. Fotoğrafın bu yolla yeniden inşa edilmesi aynı zamanda onu deformasyona uğratmıştır. Dolayısıyla büyütülerek pozlanan fotoğraf imgesi, belirgin ve küçük olan fotoğrafın yerine geçmiş ve kumaş üzerine basılıp yeniden dokuma tekniği ile oluşturulan görüntü geçmişi belgelemek yerine, geçmişin giderek nasıl belirsiz hale geldiğine vurgu yapmıştır. Bir tür unutulmuş öznenin yeniden hatırlanması çabası da denilebilecek çalışmada, bozularak kimliksizleşen görüntü ise içsel bir ifadenin yansımasıdır. Bu yanı sıra çalışma Agnes Martin’in ızgara formlarından oluşturduğu içsel dünyasının yansımasının bir hatırlatması ya da Christian Boltanski’nin toplumsal olanı görünür kılarak deforme ederek kimliksizleştirdiği görüntülerine benzer bir yaklaşım sunar.



**Görsel 25.** Sarya Nurcan Kaya, 2020, Otoportre. Kumaş üzerine transfer baskı ve yeniden biçimlendirme, 70x100cm, 2020

Görsel 26’da yer alan “Otoportrenin Arşivi” adlı çalışma, “İsimsiz Otoportre” adlı çalışmanın devamı niteliğindedir. Çalışmada kişisel arşiv olarak da adlandırılabilir; fotoğraflar, kişisel notlar, ilaç reçeteleri, haritalar ve belgeler ele alınıp dokuma tekniği ile yeniden kurgulanmıştır. Kimlik ve otobiyografi bağlamında değerlendirildiğinde bu belgeler, geçmişin bir kaydı olarak bireyin tanınmasına veya okunmasına olanak sağlayacak niteliktedir. Çekmecede, dolaplarda ve raflarda istiflenen kişisel arşivler, aynı zamanda anıların, mekanların ve kişisel bilgilerin saklanması özelliğine sahiptir. Dolayısıyla bireysel yaşamın somut verileri özelliğine sahip arşivsel belgeler, saklanma edimine ve okunmama içeriğine karşın ele alınıp tekrar dokunarak bireysel bir hatırlatma olgusu ile tekrar inşa edilir. Bu yolla çalışmada ele alınan arşiv nesnelerindeki fotoğraflar ve metinler, deforme edildikten sonra tekrar arşivlenir.



**Görsel 26.** Sarya Nurcan Kaya, 2020, Otoportrenin Arşivi. Yeniden biçimlendirilmiş; fotoğraf, tez notları, ilaç reçeteleri, haritalar, gezi notları, Her biri değişken boyutlarda 3 adet yerleştirme.

Fotoğraflar, belge olma niteliği bakımından tarihçilerin de öncelikli argümanları arasındadır. Bir tarihçinin karşılaştığı fotoğraflar sadece bir olgunun yansıması ve somut bir veri olarak nitelendirilirken, birey için bir belgeden çok daha fazlasını içerir. Zira, bireyin deneyimlediği ana dair bir fotoğrafla karşılaşması, ona kendi geçmişini yaşantılarını, hüznlerini ya da sevinçlerini hatırlatır. Enzo Traverso, tarihçinin bakış açısıyla o anı yaşayan özne için bir fotoğrafın çok farklı anlamları içerdiğini vurgulamaktadır. Tarihçinin deneyiminden geçmeyen bir fotoğraf, duygusal anlam atfetmez. “Bir tanığa ise” der Traverso, “...Fotoğraf çok daha fazlasını söyleyecektir.” (2019, s. 23). Bu bağlamda ele alınan fotoğraf imgesi Enzo Traverso’nun da vurguladığı gibi bir anı deneyimlemiş bir kişi için çok şeyi hatırlatacaktır. Geçmişe ait bir gösterge olma özelliğinden dolayı fotoğraf, öznenin yaşadığı bir anın kaydı olarak çok şey hatırlatır. Görsel 27’de yer alan “Dedemi Ararken...” adlı çalışma buna yöneliktir. “Dedemi Ararken...” adlı çalışmada, kullanılan fotoğraflar, bir zamanlar gündelik hayatta sık kullanılan nesnelerin imgelerinden oluşur.



Aile mirası olan ve bir zamanlar evlerin belirli yerlerinde zamana tanıklık eden nesnelere, geçmişini hatırlamada önemli bir işleve sahiptir. Ancak 1990'lı yıllara ait olan ve bir zamanlar gündelik hayatta sık kullanılan nesnelere, işlevini yitirdiği için sanatçının dedesine ait tahıl ambarında muhafaza edilmiştir. Bu bağlamda ailenin geçmişteki yaşantılarına dair izler taşıyan nesnelere, yok olma tehdidine karşın fotoğraflanarak, eski mekanlarında yer edindiği şekliyle kağıt üzerine yerleştirilip yeniden kurgulanmıştır. Kağıt yüzeyde mekan etkisi külden yeniden oluşturulurken, nesnelere imgelerini yansıtan fotoğraflar ise bu yüzeye yerleştirilmiştir. Bu bağlamda kullanılan fotoğraf eskiyi hatırlatma ve yeniden görünür kılmaya yönelik olarak ele alınırken, mekan ise külün doğası itibariyle yok olanın ardında kalana işaret eder. Söz konusu çalışmada, mekana eskiden olduğu gibi yerleştirilen nesnelere fotoğrafik imgeleri deforme edilip yeniden zemin üzerine yerleştirilir ve yok olana karşın hafızanın sürekli işlenebilirliğine vurgu yapılır.



**Görsel 27.** Sarya Nurcan Kaya, 2021, Dedemi Ararken... Kağıt üzerine kül ve biçimlendirilmiş fotoğraf kolajı, 6 adet çerçeve yerleştirmesi, 35x35 cm.



**Görsel 27.** Sarya Nurcan Kaya, 2021, Dedemi Ararken... Kağıt üzerine kül ve biçimlendirilmiş fotoğraf kolajı, 6 adet çerçeve yerleştirmesi, 35x35 cm. Detay.

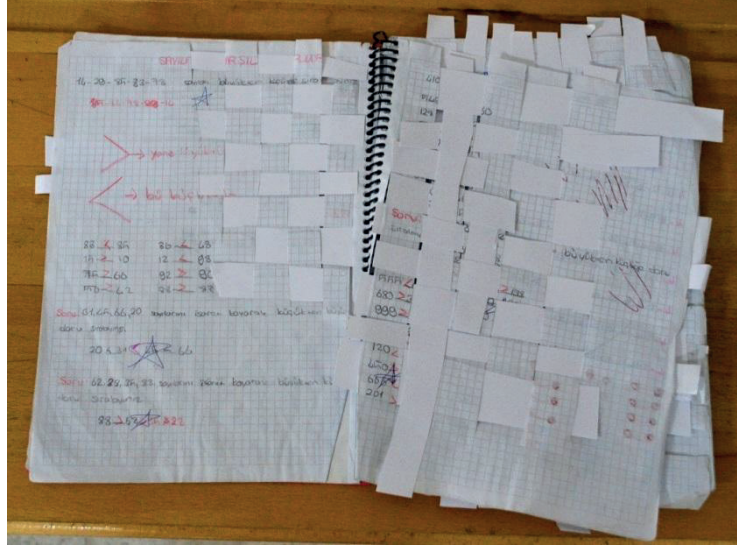
Hafızanın değişebilir yapısı, unutma ve hatırlamayı güncel kılmaktadır. Görsel 28’de yer alan “Unutulan Kitap” adlı çalışma kişisel arşivde yer alan Paul Connerton’un “Modernite Nasıl Unutturur?” adlı yapıtının yeniden kurgulanmasıyla oluşur. İlk çağlardan günümüze dek yazılı kaynaklar, öğrenmeyi, bir bilgiyi gelecek nesillere aktarmayı ve aynı zamanda hafızayı besleyen araçların başında gelir. Unutma kavramı, tez sürecinde yoğun olarak incelenen Paul Connerton’un “Modernite Nasıl Unutturur?” adlı yapıtında, modernizm öncesi ve sonrasında nasıl ortaya çıktığı ve hangi alanlarda belirginleştiği ayrıntılı bir biçimde ele alınır. Buna göre kapitalist süreçle birlikte ortaya çıkan makinalaşma süreci insan emeğini bulanıklaştırıp görünürlüğünün yok olmasına neden olurken, bir yanyıla seri üretimlerin bolluğu da unutma sorununu beraberinde getirir. George Lucas, “Şeyleşme” adlı makalesinde değindiği unutkanlık sürecinin doğrudan modernist süreçle ilişkili olduğunu belirtir. Ona göre; “kapitalist üretim sürecinin tam da kendisini üreten süreci unutmak üzerine kurulu”dur (Aktaran Connerton, 2018, s. 50). Bu bağlamda ele alınan çalışmada, Paul Connerton’un “*Modernite Nasıl Unutturur?*” adlı kitabı dokuma tekniğiyle yeniden kurgulanmış ve kapitalist sürecin, makinalaşmanın, seri üretimin, insan emeğinin görünürlüğünün azalmasına ve kitabın içeriğini oluşturan unutma kavramına dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Bu yönüyle çalışmanın, Thomas Hirschhorn’ın önemli yazarları, filozofları ve sanatçıları tekrar hatırlatan anıtlarına yönelik kurgusal anlatımlarıyla benzerlik gösterdiği söylenebilir.



**Görsel 28.** Sarya Nurcan Kaya, 2021, Unutulan Kitap. Biçimlendirilmiş kitap ve kitap sayfaları, masa üzerine yerleştirme

Görsel 29’da yer alan “İsimsiz Defter” adlı çalışma, “Unutulan Kitap” adlı çalışmanın devamı niteliğinde olup unutma sorununa dikkat çekilir. “İsimsiz Defter” adlı çalışma, bir bilgiyi öğrenme, deneyimleme, unutma/unutturma ve hafızanın biçimlendirilmesi bağlamında ele alınmıştır. Okullar, bireyin çocukluğundan itibaren yetişkinlik çağına kadar hafızayı besleyen kamusal mekanlardır. Öğretmen-öğrenci ilişkilerinin gerçekleştiği okullarda nelerin öğrenileceği ya da nelerin öğrenilmesi gerektiği belirlenir. Çalışmada bir okulun kazan dairesinde bulunan kullanılmış ve eski bir okul defteri, öğrenilen bilgilerin kayda alındığı, aynı zamanda kullanıldığı için tüketilen ve her zaman bir yenisine ihtiyaç duyulan bir nesne olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda “İsimsiz Defter” adlı çalışma, her yıl müfredatın değişmesiyle daha önceden öğrenilen bilgilerin hızla silindiği ve yerine yeni bilgilerin öğretildiği anlara işaret edilerek yeniden kurgulanmıştır. Çalışmada kullanılan eski defter daha önceden öğrenilen bilgilere işaret ederken, defterin sayfaları arasına geçirilmiş temiz, yeni beyaz kağıtlar ise eski bilgilerin giderek silikleştiği ya da unutulduğuna yönelik bir vurguyu içerir.

Eski defter sayfalarının arasına geçirilen kağıtların beyaz ve düzensiz olması, bir yanıyla hafızanın nasıl şekilleneceğine yönelik bir bilinmezliğin yansıması olarak da ifade edilebilir.



**Görsel 29.** Sarya Nurcan Kaya, 2021, İsimli Defter. Biçimlendirilmiş buluntu defter ve kağıt, okul sırası üzerine yerleştirme.

Bireyin gündelik yaşamda deneyimlediği bilgiler bir yandan unutulurken, zamanla tekrar hatırlanabilir. Birey, kendi anılarıyla birlikte aynı zamanda yaşadığı toplumun anılarını da hatırlar. Görsel 30'da yer alan "İsimli Arşiv" adlı video performans çalışması, kolektif bellek bağlamında ele alınmıştır. Bu çalışmada, yaşanan coğrafyalarda egemen söylemlerin biçimlendirmek istediği kimlik algısı ve sonrasında ortaya çıkan ötekileştirme durumlarına dikkat çekilmek istenmiştir.

Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren yaşanan kayıplar neticesinde kayıp yakınlarının, kaybolanların akıbetini sorgulamak için belirli zaman aralıklarıyla kamusal alanda bir araya gelmeleri çalışmanın hareket noktasını oluşturmuştur. Bu bağlamda aileler ile bazen birebir görüşmeler yapılmış, bazen de medyadaki görüntüleri aracılığıyla bir tanıklık durumu gerçekleşmiştir. Arşivlerin kapalı olması nedeniyle geçmişten bugüne kadar kayıpların net sayısına ulaşamamaktadır. Yazılı ve görsel medyaya da yansımayan bu durum karşısında kişisel arşivlerde saklı kalan fotoğraf görselleri “İsimsiz Arşiv” adlı çalışmada kullanılmıştır. Kayıplara ait portre fotoğrafları tekrar basılarak kullanılırken, aynı zamanda net olmamakla birlikte tahmini bir sayıya ulaşabilmek için bu fotoğraflar kimliksizleştirilerek çoğaltılmıştır. Gerçekleştirilen performansta, fotoğraflar tıpkı cenaze törenlerinde olduğu gibi toplu iğneyle kıyafetin üzerine üst üste gelecek biçimde iliştilmiştir. Performans süresince üst üste gelerek katmanlaşan ve metrelerce uzayan fotoğraf imgeleri giderek kimliksizleşirken, yaşanan kayıplar bireysel bir bakış açısıyla yeniden hatırlatılır. Farklı coğrafyalarda politik ve egemen söylemin biçimlendirmek istediği toplumsal hafızalarda, kimi zaman unutulmak adına kapatılan arşivlere karşı kendi söylemlerini besleyen arşivlerin ortaya çıkması toplumsal mekanizmalardaki dengelerin bozulmasına sebebiyet verir. Ancak geçmişte yaşanan acı tecrübelerin bir daha yaşanmaması adına hatırlamak önemlidir. Görsel 31’de yer alan “Belleğin Arşivi” adlı çalışma bu anlamda “İsimsiz Arşiv” adlı performans video çalışmasının devamı niteliğindedir. Bu çalışmada yer alan siyah tülbent, “İsimsiz Arşiv” adlı çalışmada kullanılmış, sonrasında ise var olan beyaz tülbent ile dokunmuştur. Beyaz tülbent bir boş levha olarak ele alınırken, üst üste gelen siyah şeritlerle var olan boşluk farklılaştırılmak istenmiştir. Susan Sontag, çok fazla hatırlamanın ortaya çıkması edimi karşısında yeteri kadar düşünmenin gerçekleşmediğini belirtir. Bir yanı sıra da Sontag, bazı olguları düşünmek için hatırlamanın önemine değinir. Bu bağlamda Sontag, “Anlamak hatırlamaktan daha önemlidir, her ne kadar anlamak için mutlaka hatırlamak gerekse de.” der (Aktaran Sarlo, 2012, s.19). Ancak bazı durumlarda hatırlama bir olgunun tekrarlanmaması adına önemlidir. Zira unutulmuş ya da bastırılan her anın hatırası her an canlı ve hatırlanmaya hazırdır.



**Görsel 30.** Sarya Nurcan Kaya, 2021, İsimsiz Arşiv. Performans video,  
10'20, video görüntüleri



**Görsel 31.** Sarya Nurcan Kaya, 2021, Belleğin Arşivi, Biçimlendirilmiş beyaz  
ve siyah tülbent yerleştirme, 70x80 cm

## SONUÇ

Sanatta unutma ve hatırlamanın gerek kavram düzeyinde gerekse uygulama düzeyinde ele alındığı bu raporda, gündelik hayatta unutma ve hatırlamanın sanatsal pratiklere nasıl yansıdığı araştırılarak örneklendirilmiş, bireysel ve kolektif bellek uygulamaları kapsamında konu çok boyutlu içeriğiyle yansıtılmaya çalışılmıştır.

Bireyin yaşamının her alanında ortaya çıkan ve giderek belirginleşen unutmaya karşın hatırlamanın varlığı, kesin bir unutmanın mümkün olamayacağını göstermiştir. Bu bağlamda geçmişe ait anıların şimdiki zaman içerisinde belirmesi hatırlamanın her an gerçekleşebileceğini ortaya koymaktadır. Özellikle modernizm ve sonrasında yaşanan teknolojik ilerlemeler, her alanda değişim-dönüşümleri meydana getirmiştir. Bu sebeple birey ve toplum algısı değişime uğrayarak, unutmanın son derece belirginleştiği gözlemlenmiştir. Geçmişte yaşanan unutma/unutturma olgularına karşın, bellek kavramının önemli bir hale gelmiştir. Ancak unutma ve hatırlama bağlamında ele alınan bellek, iktidar söylemleri tarafından biçimlendirilmiştir. Bu biçimlendirme, toplumun neleri unutmaması ya da neyi hatırlaması gerektiği noktasında önemli bir rol oynamıştır. Okullardaki ders kitapları, kamusal alanlardaki değişim-dönüşümler ve birinci tekil şahıs anlatımlarının yerine geçen yapay bellekler bunun en açık örneğidir. Ancak belleğin değişebilir yapısına karşın, çocukluk, aile ve sosyal çevredeki bireysel ve kolektif anılar hatırlama açısından son derece önemli olduğu tespit edilmiştir. Bireyin yaşamının bir anında en beklenmedik biçimde ortaya çıkabilen anılar, ne kadar unutulsa ya da unutturulmaya çalışılsa da belleğin bir köşesinde varlığını hep sürdürmektedir. Bireyin deneyimlediği bireysel ve kolektif anılar, tanıklık olgusuna kıyasla sanatsal çalışmalara yansıdığı en etkili hatırlama ve hatırlatma yöntemi haline gelmektedir. Unutma ve hatırlama bağlamında ele alınan bireysel ve kolektif bellek sanat yapıtlarına yansıtılırken, geçmişteki yaşantıların birer iz düşümü olarak da görülerek yeniden hatırlanmıştır.

Bireysel ve kolektif bellek içerikli sanat yapıtlarında ele alınan nesnelere, geçmişte hatırlatma açısından belleği tetikleyerek hatırlama edimini ortaya çıkarmıştır. Sanatçının yapıtlarında ele aldığı fotoğraflar, geçmişe ait arşivsel belgeler ya da evin tavan arasında saklı kalan nesnelere sanatsal bir ifade biçimini alarak geçmişte hatırlama açısından son derece önemli olduğu gözlemlenmiştir. Bu sebeple bireysel ve kolektif bellek içerikli sanat

yapıtlarının üretim süreci, geçmişte unutulmuş olgulara ve deneyimlere kapı araladığı görülmektedir.

Günümüz sanatında gerek bireysel gerekse örneklendirilen çalışmalarda da görüldüğü gibi, ele alınan malzemenin dili belleği harekete geçirerek geçmişte yaşanan olguları şimdiki zamanda tekrar hatırlatığı gibi, sanatçının deneyimlerinin birer yansımasıdır. Geçmişe ait hatırlamalar sanatsal bir ifade biçimine dönüştüğünde adeta bir arşiv niteliği taşıdığı gibi arşiv nesnelere varlığı da yeni yaratmalara olanak tanımaktadır. Geçmişe dair bireysel ve kolektif hatırlamaların sanata yansıması, kimliğin oluşumu için önemli olduğu kadar, birey ve toplumun varoluşsal süreciyle de ilişkilidir.



## KAYNAKLAR

Agnes Martin. Erişim: 11.05.2021.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Agnes\\_Martin](https://en.wikipedia.org/wiki/Agnes_Martin)

Allan de Souza. Erişim: 22.09.2020. <https://allandesouza.com/portfolio/2004-the-lost-pictures>

Anneçioğlu, Hülya, Karaçalı, Kurt, Cüneyt (2019). Bellek ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zebunyan./ *Art-Sanat, Dergipark* 12. Erişim:15.09.2020.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/773832>

Assmann, Jan. (2018). *Kültürel Bellek* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Augé, Marc. (1999). *Unutma Biçimleri* (A. Beyaz, Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.

Augé, Marc. (2015). *Unutmanın Kitabı* (D. Muradoğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Augustinus, Saint. (2014). *İtirafılar* (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Bachelard, Gaston. (2012). *Düşlemenin Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Bachelard, Gaston. (2013). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2016). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bellek, Erişim: 12.12.2018. <https://is.gd/zM1akQ>.

Bergson, Henri. (2015). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Biçer, Yargın. (2020). “Post-Modern Unutuşa Bir Direnç Noktası Olarak Sarkis”, *Görünüm/ Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, s. 58. Erişim: 16. 02. 2021, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1132142>

Bilgin, Nuri. (2013). *Tarih ve Kolektif Bellek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Boran, Ayşe. (2015). *Kötü Bir Dünyada İyi Bir Eleştirmen Olmak*. e-skop, Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kotu-bir-dunyada-iyi-bir-elestirmen-olmak/2636>

Connerton, Paul. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Connerton, Paul. (2018). *Modernite Nasıl Unutur?* (K. Kelebekoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, Gilles. (2004). *Proust ve Göstergeler* (A. Meral, Çev.). İstanbul: Kabalacı Yayınevi.

Doğanay, Gülmelek. (2016). “Unutma ve Anımsama Arasında Geçmişin Eril İnşası: Çaykara’da Kadın Olmak ve Geçmişin Reddi”, *Fe Dergisi* 8, no 1 s. 15-33. Erişim: 12.05.2021. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/937930>

Dorris Salcedo. Erişim: 11.05.2021. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/372.1997.a-o/>

Draaisma, Douwe. (2018). *Bellek Metaforları* (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Draaisma, Douwe. (2008). *Sıla Hasreti Fabrikası* (D. Tunç, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Eliade, Mircea. (2014). *Mitlerin Özellikleri* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Emma Nishumura, Erişim: 11.05.2021. <https://www.emmanishimura.com/collected-stories>  
Erhat, Azra.(2018). *Mitolojiler Sözlüğü* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Erzen, Jale N. (2019). *Üç Habitus* (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Farthing, Stephen. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (A. Gizem, F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Fleckner, Uwe. (2016). *Bellek ve Sonsuz* (O. Duman, I. Ergüden, A. Erkay, R. Hakmen, E. Kosova, A. Orhun, Gültekin, O. Türkay, İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Geçmiş Yanılsamalar ve Yalanlarla Doludur, Erişim: 12.05.2021  
<https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/gecmis-yanilsamalar-ve-yalanlarla-doludur-41284093>

Gültekin Tuba., Kılıç, Yurdagül. (2019). Holokost’un Hafızalarda Bıraktığı Gerçek ve Değişmeceli Anlatımıyla Anselm Kiefer Eser Örneklerinin Çözümlemesi/*Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Erişim:29.04.2021  
[https://sosyalarastirmalar.com/cilt12/sayi63\\_pdf/3sanat\\_sanattarihi\\_arkeoloji\\_mimari/gultekin\\_tuba\\_yurdagulkilic.pdf](https://sosyalarastirmalar.com/cilt12/sayi63_pdf/3sanat_sanattarihi_arkeoloji_mimari/gultekin_tuba_yurdagulkilic.pdf)

Halbwachs, Maurice. (2018). *Kolektif Bellek* (Z. Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Harvey, David. (2019). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Hatırlama. Erişim: 20.06.2019. <https://is.gd/M3DcQJ>

İlhan, M. Emir. (2018). *Kültürel Bellek* Ankara: Doğu Batı Yayınları.

İpek, Ayşe Nur. (2018). “Sanat Eserine Dönüşen Hafıza”, *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi/ Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını*. Erişim: 16.02.2021, [http://tykhedergi.duzce.edu.tr/Dokumanlar/tykhedergi/Dosyalar/S\\_4%20Ayse%20nur%20ipek.pdf](http://tykhedergi.duzce.edu.tr/Dokumanlar/tykhedergi/Dosyalar/S_4%20Ayse%20nur%20ipek.pdf)

Küçük, Mehmet. (2011). *Modernite versus Postmodernite*. İstanbul: Say Yayınları.

Lynton, Norbert, (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Memory Coursework Guide. Erişim: 11.05.2021. <https://www.tate.org.uk/art/student-resource/exam-help/memory>

Neriman Polat. Erişim: 05.09.2020. <https://gazetesu.sabanciuniv.edu/events-detail/20288>

Neriman Polat. Erişim: 10. 05.2021. <http://kasagaleri.sabanciuniv.edu/tr/portfolio-view/cicek-yarasi/>

Nikhil Chopra, <https://artreview.com/march-2009-futuregreats-nikhil-chopra/>

Onur, Tarhan. (2013). Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?/*Defter Dergisi*, Erişim: 10.06.2020. <https://defterdergisi.wordpress.com/2013/01/27/sayi-38/>

Özdemir, Buket (2019). Hatırlama ve Unutma Kültürü: Geçmişle Yüzleşme Bağlamında Türkiye Örneği. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi/Raporu). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Platon. (2017). *Phaidon*. (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Ricoeur, Paul. (2011). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (M. Emin, Özcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Sağlam, Firdevs. (2020). Kültürel Belleğin Sanatla Yeniden Deneyimlenmesi: Doris Salcedo Örneği.*Dergipark*, Erişim: 11.05.2021. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1473570>

Sancar, Mithat. (2016). Geçmişle Hesaplaşmanın Genel Teorisi. Tanıl Bora (Ed.). *Geçmişle Hesaplaşma*, s. 17-69. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sarlo, Beatriz. (2012). *Geçmiş Zaman* (P. Beyaz Charum, D. Ekici, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Selçuk, Ü., S. (2018). “Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar”, *İdil*, 7/49, s. 2-4, Erişim: 10.01.2019. <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1535723940.pdf>

Shaina, A., Lawrance, L. Şen, A. (2016). (E. Koyuncu, Çev.). Arşiv Ateşi. Şen -, Alper., Çelikaslan, Ö. Tan, P. *Otonom Arşivleme*, s. 77-109. Ankara: Sivil Düşün Bak.ma Yayınları.

Traverso, Enzo. (2019). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Türk, Ayşegül., Akkol, Nuray. (2010). Tracey Emin’in Günümüz Sanatındaki Yeri Ve İşlerinin Değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2*, s. 105-120 Erişim 12.05.2021. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/254111>

Unutma. Erişim: 20.06.2019. <https://bit.ly/2EjGklG>

Yates, Frances Amelia. (1966). *Hafıza Sanatı* (A. D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Yücesan, B., Midilli, S. (2018). Giorgio Bassani’de Belleğin Temel Unsurları, Toplumsal Bellek Bağlamında Bir Hatırlatma Alanı Olarak Sinema: ‘Çanakkale Savaşı’ Örneği. Emel Özkaya, Ahmet Yılmaz, Bekir Zengin, Hamza Kuzucu, Tülünay Dalak (Ed.). *Batı Kültüründe Bellek Cilt 3*, s. 101-411. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları. Erişim: 19.05.2021. <http://bakea2017.cumhuriyet.edu.tr/wp-content/uploads/Bat%C4%B1-Edebiyat%C4%B1nda-Bellek-Cilt-3-Online.pdf>

Zamanın Manipülasyonu. Erişim: 11.05.2021. <https://www.birgun.net/haber/zaman-manipulasyonu-87414>

Zeytinoğlu, Emre. (2013). Arşiv Odası Üzerine. O Zamanlar Konuşuyorduk. *Sergi Katolog Yazısı, Salt/Garanti Kültür Aş*. Erişim: 22.07.2021

## **Etik Beyanı**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
  - görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
  - başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
  - atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
  - kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
  - bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı
- beyan ederim.

23/08/2021

Nurcan KAYA

# Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: UNUTMA ve HATIRLAMA BAĞLAMINDA  
ÇAĞDAŞ SANATTA BELLEK İÇERİKLİ YAKLAŞIMLAR

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
23/08/2021	82	19716	28/06/2021	%16	1634818787

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (23/08/2021)

Nurcan Kaya

Öğrenci No: N17239416

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI  
UYGUNDUR.

(Prof. Ayşe Sibel KEDİK)

## Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : MEMORY RELATED APPROACHES IN CONTEMPORARY ART, IN THE CONTEXT OF FORGETTING AND REMEMBERING

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
23/08/2021	82	19716	28/06/2021	%16	1634818787

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (23/08/2021)

Nurcan Kaya

Student No.:

Department:

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL  
APPROVED

(Prof. Ayşe Sibel Kedik)

## YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

23/08/2021

Nurcan Kaya

---

### \*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
- Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**



