



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

BELLEK VE YENİDEN İNŞA: ŞİMDİ VE BURADA

Rabia ULUŞANVER

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

BELLEK VE YENİDEN İNŞA: ŞİMDİ VE BURADA

Rabia ULUŞANVER

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

BELLEK VE YENİDEN İNŞA: ŞİMDİ VE BURADA

Danışman: Prof. Cebail ÖTGÜN

Yazar: Rabia ULUŞANVER

ÖZ

Günümüz sanatında bellek kavramı, bireysel kimlik arayışlarını biçimlendiren unsurların başında gelmektedir. Sanat aracılığıyla bellekte değişip dönüşen geçmiş deneyimlerimiz, bugünde yeni bir okuma sunmaktadırlar.

Bu çalışmanın amacı, var olduğumuz sürece canlı kalan bellek kavramının süreçlerini irdelerken, aynı zamanda zihnimizin gizil odalarını keşfettikçe ortaya çıkan farklı anlatım biçimlerini sorgulamaktır. Çalışmanın birinci bölümünde geçmiş zaman kavramı bir arayış biçimi olarak incelenmiş, zihnimizin mahremiyet alanı olan belleğin depolama ve yeniden inşa etme rolü bağlamında kavranmaya çalışılmıştır. Bellek aracılığıyla üretilen sanat eserinin; deneyimler, dramatik bağlantılar, tarihsel ve toplumsal belirleyicilerle ilişkileri kurularak yeni verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Nostalji olanaklarının algılanan geçmiş imgesi üzerindeki diyalogu sorgulanıp, biçime dönüşen üslubu tartışmaya açılmış; anımsamanın bireysel ve kolektif deneyim süreçleri, felsefi yansımaları ve psikolojik etmenleri sorgulanmıştır. İkinci bölümde ise şimdi ve burada duyumsanan ve ifadeye ihtiyaç duyan imgenin mekandan ayrı düşünülemeyen yapısı ve anımsamanın kaçınılmaz biçimi olan unutma eylemi farklı bakış açıları ve yapıt örnekleri bağlamında kavramsal bir çerçevede incelenmiştir. Tüm bu araştırmalar doğrultusunda üretilen çalışmalar imge-mekan-zaman bağlamında sorgulanmaya açılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Resim, İmge, Bellek, İz, Mahremiyet, Yeniden İnşa, Zaman, Mekan, Unutmak.

MEMORY AND RECONSTRUCTION: HERE AND NOW

Supervisor: Prof. Cebraül ÖTGÜN

Author: Rabia ULUŞANVER

ABSTRACT

In today's art, the concept of memory is one of the elements that shape the search for individual identity. Our past experiences, which are transformed and transformed in memory through art, present a new reading today.

The aim of this study is to examine the processes of the concept of memory, which remains alive as long as we exist, while at the same time questioning the different forms of expression that emerge as we explore the hidden rooms of our minds. In the first part of the study, the concept of past time was examined as a way of seeking, and it was tried to be grasped in the context of the storage and rebuilding role of memory, which is the privacy area of my mind. The work of art produced through memory; It has been tried to reach new data by establishing relations with experiences, dramatic connections, historical and social determinants. The dialogue of the possibilities of nostalgia on the perceived image of the past was questioned, and his style, which turned into a form, was opened for discussion; Individual and collective experience processes, philosophical reflections and psychological factors of remembering were questioned. In the second part, the structure of the image that is felt here and now and needs expression, which cannot be separated from the space, and the act of forgetting, which is the inevitable form of remembering, are examined in a conceptual framework in the context of different perspectives and examples of works. Studies produced in line with all these researches have been opened to question in the context of image-space-time.

Keywords: Art, Painting, Memory, Trace, Privacy, Reconstruction, Time, Place, Forgetting.

TEŞEKKÜR

Bu çalıŐmayı hazırlama sűrecinde yol gűsterici ve aydınlatıcı katkılarından dolayı Sayın Prof. Cebrail Őtgűn'e ve tűm deęerli hocalarıma, her zaman yanımda olan ve hep bir özűmlle gelen çok kıymetli aileme ve deęerli arkadaŐım Ecem Yılman'a teŐekkűr ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: BELLEK VE YENİDEN İNŞA.....	3
1.1. Bir Arayış Biçimi: Geçmiş Zaman.....	5
1.2. Mahremiyet Alanı Olarak Bellek.....	11
1.3. Yeniden Şimdikleştirme: Gösterge Olarak İz.....	20
1.4. Kolektif İmge: Postmemory.....	49
2. BÖLÜM: ŞİMDİ VE BURADA DUYUMSANAN İMGE DENEYİMİ	58
2.1. Zaman ve Mekanın Eşzamanlılığı.....	59
2.2. Unutmak.....	64
SONUÇ.....	67
KAYNAKLAR.....	69
ETİK BEYANI.....	73
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....	74
MASTER’S THESIS/ARTWORK ORIJINALITY REPORT.....	75
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	76

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Tracey Emin - 'Exploration of the Soul' [Ruhun Keşfi], 1994, 32 Kağıt üzerine mürekkep, grafit ve 2 fotoğraf, kağıt üzerine renkli, kromojenik baskı, Metin sayfaları: 29,5 x 21 cm, Fotoğraf: 30 x 21 cm, Çerçeve: 37,7 x 28,7 x 2 cm, Tate, Londra.....8
- Görsel 2.** Rabia Uluşanver, Yine de Kaçınılmaz Jestler, 2021, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x 130 cm.....9
- Görsel 3.** Do Ho Suh, Perfect House [Mükemmel Ev], 2003, Yarı saydam naylon.....13
- Görsel 4.** Peter Blake, The Toy Shop, [Oyuncak Dükkanı], 1962, Ahşap, cam, kağıt, plastik, kumaş ve diğer malzemeler, 156,8 x 194 x 34 cm, Tate, Londra 15
- Görsel 5.** Paula Rego, Nanny, Small Bears and Bogeyman [Dadı, Küçük Ayılar ve Öcü], 1982, Kağıt üzerine akrilik boya, 120 x 152 cm, Tate, Londra.....16
- Görsel 6.** Mike Kelley, Kurulum Görünümü, Fotoğraf: Matthew Septimus, 2013-14, Moma, Manhattan, New York.....17
- Görsel 7.** Rabia Uluşanver, Remember I, Dijital Fotoğraf Serisi.....18
- Görsel 8.** Rabia Uluşanver, Remember II, Bez üzerine karışık teknik, 217 x 155 cm.....19
- Görsel 9.** Pierre Bonnard, Coffee [Kahve], 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 106,4 cm, Tate, Londra.....21
- Görsel 10.** Rabia Uluşanver, Ayna, 2021, Yerleştirme Görüntüsü.....23
- Görsel 11.** Marie-Louise Von Motesiczky, Still Life with Sheep [Koyunlu Natürmort], 1938, Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 80,8 cm, Tate, Londra.....24
- Görsel 12.** Rabia Uluşanver, Glare Series, 2021, Kağıt üzerine karışık teknik, 20,5 x 14 cm.....25
- Görsel 13.** Rabia Uluşanver, Glare Series, 2021, Kağıt üzerine karışık teknik, 20,5 x 14 cm.....26
- Görsel 14.** Rabia Uluşanver, Glare Series, 2021, Kağıt üzerine karışık teknik, 20,5 x 14 cm.....26
- Görsel 15.** Rabia Uluşanver, Glare Series, 2021, Kağıt üzerine karışık teknik, 20,5 x 14 cm.....27

Görsel 16. Claudio Parmiggiani, <i>Delacazione</i> [Yersizleşme], 2002, Duman, panel üzerinde is, 92 x 102 x 6.8 cm, Simon Lee Gallery, Londra.....	28
Görsel 17. Abraham Cruzvillegas'ın, <i>Blind Self Portrait</i> , [Kör Otoportre], 2008, Gazeteler, kartpostallar, zarflar, biletler, paketler, çizimler, posterler, el ilanları, çıkartmalar, kartlar, tarifler, reçeteler, haritalar, peçeteler üzerine akrilik boya, çelik iğneler, Tate, Londra.....	29
Görsel 18. Rabia Uluşanver, <i>The Story of a Sunrise</i> , 2021, Yerleştirme Görüntüsü.....	31
Görsel 19. Paul Klee, <i>L'univers De Klee</i> , 1955, Lithograph In Colours, 12 1/5 × 16 9/10 in 31 x 43 cm.....	32
Görsel 20. Marcelo Brodsky, <i>The Class, 1st Year, 6th Division 1967</i> [Sınıf, 1. Yıl, 6. Bölüm 1967], 1996, Kağıt üzerine mürekkep püskürtmeli baskı ve mum boya, Tate, Londra.....	33
Görsel 21. Uri Aran, <i>Dear Tenants</i> , 2012, (Detay) Karışık Medya, 76,2 x 121,9 x 61 cm.....	34
Görsel 22. Cy Twombly, <i>Untitled</i> , 1964, Graphite, colored pencil and crayon on paper, sheet , 72.4 × 101 cm, Whitney Museum of American Art, New York.....	35
Görsel 23. Rabia Uluşanver, <i>Mevsimler, Biz Küçük Bir Kız Çocuğuyken</i> , 2019, Video Enstalasyon.....	36
Görsel 24. Agnes Martin, <i>Happy Holiday</i> , [Mutlu Tatiller], 1999, Tuval üzerine akrilik boya ve grafit, 152,5 x 152,5 x 4 cm, Tate, Londra.....	37
Görsel 25. Rabia Uluşanver, <i>Düşümler</i> , 2018-2020, Kağıt üzerine akrilik, Her biri 40,5 x 29,7 cm.....	38
Görsel 26. Rabia Uluşanver, <i>Düşümler</i> , 2018-2020, Kağıt üzerine akrilik, Her biri 40,5 x 29,7 cm.....	39
Görsel 27. Rabia Uluşanver, <i>Düşümler</i> , 2018-2020, Kağıt üzerine akrilik, Her biri 40,5 x 29,7 cm.....	39
Görsel 28. Franz Kline, <i>Untitled</i> , 1960, Kağıt üzerine mürekkep, 29,4 x 36,8 cm.....	40

Görsel 29. Rabia Uluşanver, Yerleştirme görüntüsü, Simbart Project, İstanbul.....	41
Görsel 30. Joseph Beuys, 40 Years of Drawing, 2023, Yerleştirme Görüntüsü, Thaddaeus Ropac, London.....	42
Görsel 31. Joseph Beuys, 40 Years of Drawing, 2023, Yerleştirme Görüntüsü, Thaddaeus Ropac, London.....	43
Görsel 32. Joseph Beuys, 40 Years of Drawing, 2023, Yerleştirme Görüntüsü, Thaddaeus Ropac, London.....	44
Görsel 33. Miroslav Balka, 480 x 10 x 10, 2000, Sabun ve paslanmaz çelik, Tate, Londra.....	45
Görsel 34. Louise Bourgeois, Untitled [İsimsiz], 1996, Kumaş, kemik ve çelik, 300 x 208 x 196 cm, VAGA, New York.....	46
Görsel 35. Antoni Tapies, The Sieve, 1972, Kağıt üzerine Gravür, 65,4 x 89,2 cm.....	47
Görsel 36. Rabia Uluşanver, Test, 2020, Yerleştirme Görüntüsü, Her biri 20 x 20 cm.....	48
Görsel 37. Emma Kay, Worldview [Dünya Görüşü], 1999, Kağıt üzerine dijital baskı, 176 x 270.5 cm, Tate, Londra.....	50
Görsel 38. Sarkis, 1938'den beri Atölyem, 2022.....	52
Görsel 39. Susan Hiller, From the Freud Museum [Freud Müzesi'nden], 1991-6, Cam, 50 Karton kutu, kağıt, video, slayt, ampul ve diğer malzemeler, 220 x 100 x 6 cm, Tate, Londra.....	53
Görsel 40. Stephen Felton, The Wind, Love and other Disappointments [Rüzgar, Aşk ve Diğer Hayal Kırıklıkları], 2015, Mamco.....	54
Görsel 41. George Baselitz, The Brücke Chorus [Köprü Korosu], 1983, Tuval üzerine yağlı boya, 280 x 450 cm.....	55

Görsel 42. Petrit Halilaj, Abetare [Astar], 2017, Enstalasyon, 1000.0 x 1000.0 x 1000.0 cm.....	56
Görsel 43. Rachel Whiteread, Untitled (Rooms) [İsimsiz (Odalar)], 2001, Alçı, fiberglas, ahşap ve metal, Tate, Londra.....	61
Görsel 44. Do Ho Suh, Jet Lag [Jet Gecikmesi], 2022, Yarı saydam polyester kumaş, New York, Hong Kong, Seul ve Londra.....	63
Görsel 45. Simon Callery, Archive [Arşiv], 1996, Tuval üzerine yağlı boya, 254 x 360 cm, Tate, Londra.....	65

GİRİŞ

Geçmiş zamanın deneyime çevrilebilirliğini sorgulamak fenomenolojik bir araştırma konusu yaratır. Zamanın fenomenolojik analizi zamansal görünüşlerin çeşitliliğini ve bunların arasındaki bağlantıları yakalayarak tanımlamaya çalışır. Bununla beraber geçmişin tarihsel temsili altında akılda tutma ve yeniden üretme mantığı anı işaretlerine vurgu yapar. “Anımsama” eylemi anları kaydetme, koruma ve yansıtma süreciyle şimdide tezahür eder. Geçmişiyile varolan benlik, içinde bir çok deneyim barındırır ve bir anı taşıyıcısı görevi görür. Canlanan anının kontrol edilemez ve ısrarcı imgesi eklemlenerek ve çoğalarak biçime dönüşür. Bellek bugünle sürekli bir iletişim halindedir ve bugünü şekillendiren geçmişi algılayış biçimimiz bir anıyı imgeye dönüştürme sürecinde bize rehberlik eder. Bu bağlamda üretilen güncel sanat eserini, zamanın kapsam alanını ve bilincini merkeze alarak incelemek bu araştırma ve çalışmanın motivasyonunu oluşturur.

Bir ifade biçimi olarak sanat, sonsuz imgeler bütünlüğü oluşturur. Hegel’in anlayışında ifadeye duyulan bu doğal gereksinim, insanın içsel ve dışsal dünyayı, kendi içinde yeniden tanımladığı bir nesne olarak tinsel bilincine yükseltme ihtiyacından ileri gelir. Bu bağlamda düşsel olarak tasarlanan imge, bireyde ve içinde bulunduğu toplumda varoluşun belleğini oluşturur. Bu çerçevede algı, zaman, hatıra gibi kavramlar belleğin dinamik yapısıyla yeniden inşa edilir ve bu kavramlara dair yeni okumalar oluşabilmektedir.

Çağdaş yaşamın getirdiği geriye dönüş fikri bireysel sorgulamalara yol açar. Yeniden düşünmek, geçmişe yaklaşmanın bir biçimi olmalıdır ve bu yaklaşma, mevcutlaştırmanın felsefi anlamını sorgulamaktadır. Bellek kavramı ile sanat nesnesinin bir arada okunuşunu yöntem bilim ve algı odağında fenomenolojik bir yaklaşım ile araştırma düşüncesi bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Antik Yunan’dan Çağdaş Batı felsefesine dek sorgulanan bellek imgesinin güncel sanattaki konumu ve anlatım biçimi yenilikçi bir okuma sunmaya teşvik etmiştir. Araştırma ve çalışmanın motivasyonu anımsanan zaman ve şimdiki zamanı birbirine bağlayan ve ayıran ilişkiler kurarak yenilikçi bir tahayyül geliştirmektir. Aristoteles’in “hafızanın konusu geçmiştir” (Ricoeur, 2017, s. 34). düşüncesinden yola çıkarak zaman

nesnesi üzerinde Şekillenen duyumsanabilir göstergelerle kurulan iliŐkilerin incelenmesi ve yeni bir okuma sunması öngörülmüŐtür.

Öncelikli olarak yakın geçmişten günümüze değin, büyük dŐŐnrlerin ve araŐtırmacıların bellek tartıŐmalarının literatürde iŐleyiŐ biçimleri ele alınmıştır. Bellek aracılığıyla unutulmak üzere olan, anımsanan ya da aklımızdan hiç çıkmayan imgelerin zihinsel süreçleri ve sonuçları bibliyografik kontrol ve araŐtırmayla incelenmiştir. Bu noktada kişisel uygulamaların kavramsallaŐan durumu yeni bir imge-alan sorgulamasına yol açmıŐtır. Bu sorgulamada ortaya çıkacak olası sonuçların değerlendirmesi yapılarak, toplanan ve incelenen veriler dahilinde sanatçılarla örneklendirilerek yeni bir bakış sunulmaya çalışılmıştır.

Tüm bu genel kapsamdan yola çıkılarak ortaya çıkan çalışmalar; psişik gerekçeli günlük-günce formatında oluşturulan resimlerle, video ve enstalasyonlar aracılığıyla ifade edilmeye çalışılmıştır.

1. BÖLÜM: BELLEK VE YENİDEN İNŞA

“Bulduğu her taş, topladığı her çiçek, yakaladığı her kelebek daha o andan bir koleksiyonun başlangıcı; sahip olduğu her tek şey de zaten bir büyük koleksiyonun parçası” (Benjamin, 2012, s. 68).

Görülen ve idrak edileni saklama aracı olarak bellek; deneyimler, dramatik bağlantılar, tarihsel ve toplumsal belirleyicilerle şekillenen bir mekanizmadır. Kişisel meselelerin geçmiş imgesiyle betimlenerek yeniden incelenmesi bugünde yeni bir araştırma konusu yaratmaktadır. Geçmiş zamanı anlamak, araştırmak ve tartışmak için çeşitli düşünme yöntemleri geliştirilmiştir. Antik Yunan’dan Çağdaş Batı felsefesine dek bilgi kuramı olarak sorgulanan bellek, günümüze değin bilimsel psikolojinin, otobiyografik edebiyatın ve bireysel kimlik sorgulamaları doğrultusunda sanatın konusu olmuştur.

Geçmişin tarihsel temsili altında akılda tutma ve yeniden üretme mantığı anı işaretlerine vurgu yapar. “Anımsama” eyleminin anları kaydetme, koruma ve yansıtma süreciyle şimdide tezahürü söz konusudur. Geçmişiyile varolan benlik, yaşanmış ve duyulmuş bir çok deneyim barındırır ve anı taşıyıcısı görevi görür. Canlanan anının kontrol edilemez ve ısrarcı imgesi eklemlenerek ve çoğalarak biçime dönüşmektedir. Bellek bugünle sürekli bir iletişim halindedir ve bugünü şekillendiren geçmişi algılayış biçimimiz bir anıyı imgeye dönüştürme sürecinde bize rehberlik eder.

Proust; “Duyumsanabilir göstergelerde iki durumu özenle birbirinden ayırt eder: Anımsamalar ve keşifler; 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’. Proust, anımsamaların hayatın eğretilmeleri; eğretilmelerin de sanatın anımsamaları olduğu kanısındadır ve bu doğrultuda yalnızca sanatın; hayatın taslağını çizdiği şeye en yakın yansımaları yakaladığı söylenebilir. Anımsamaların karmaşık mekanizmalarını şöyle açıklayabiliriz; çağrışımsal bir düzen doğrultusunda, şu anki bir duygulanım ile, geçmiş bir duygulanım arasındaki benzerlik; öte yandan da o anda yaşadığımız ve şu anki duygulanımın etkisinde yeniden canlanan bir tümelle geçmiş duyulanımın bitişikliği. Yani bu belleğin, geçmişi olduğu gibi

kavrayamadığı anlamına gelir. Geçmişin sadece kendi içinde varlığını sürdürüp korunabildiğinden burada bahsedilebilir. Sonuç olarak; geçmişteki bir imge, şimdiki duygulanımla ortaya çıkar ve geçmişteki imgeleminden farklı olarak, şimdiyle içselleşmiştir. Böylece anımsama, ancak şimdiki zamanda varolan bir nesneyle oluşabilir. Sadece Proust için değil; Chateaubriand, Nerval, Baudelaire gibi büyük düşünürler için de anımsamalar, sanat eserini oluşturan önemli bir kavram niteliğindedir (Deleuze, 2004, s. 60-67).

1.1 Bir Arayış Biçimi: Geçmiş Zaman

Geçmiş neden önemlidir? Bugünün bilincine varabilmemiz için geçmişin anahtar görevi gördüğü doğrudur. Mevcut koşullarda meydana gelen her türlü olay geçmiş zamanın tesirine maruz kalmaktadır. Beatriz Sarlo'nun yorumuyla geçmiş: “uzak ve yakındır; en beklenmedik anlarda boy gösteren bir anı, hatırlanamayan ya da hatırlamak istenmeyen bir olayı sarmalayan sinsi bir bulut gibi bugünün peşini bırakmaz” (Sarlo, 2012 s. 9). Anılar ısrarcı olmakla beraber bugüne muhtaçtırlar. Bir başka açıdan David Le Breton, geçmişe dair kaybedilmiş gibi gözükken şeyin yeniden bulunmasını yeniden dünyaya gelme duygusuna benzetir (Breton, 2015, s. 206). Bu bağlamda geçmişin hatırlanmasının bugüne yeni bir gerçeklik kazandırdığından bahsedebiliriz.

Geçmişin geri dönüşü kimi zaman bir kurtarıcı olurken, kimi zaman da tekinsizliğe sürükler. Bilerek geçmişe dönmenin yanı sıra anılar hatırlanma kararını bize sormadan kendileri alıp verebilirler. Terimsel anlamıyla, “Bilinen geçmiş zaman, yakın ya da uzak geçmiş zamanda gerçekleşmiş, tamamlanmış olaylar için kullanılır ve kesinlik bildirir” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilinen_ge%C3%A7mi%C5%9F_zaman). Tanım olarak tamamlanmış biçimde nitelendirilen bu olaylar, şimdiki zamanda tamamlanamayan duygular ve durumlar doğrultusunda birtakım arayışlara sebep olmaktadır.

Deneyimi oluşturan başlangıç, devam etme ve yok olup gitme evreleri geçmiş zamanı inşa ederken artık hatırlanabilir olmaktadır. “Sürekli olarak yeni bir şimdiki zaman ortaya çıkarken, şimdiki zaman geçmişe dönüşür ve böylece bir önceki noktadan çıkıp sürekli akan geçmiş zamanlar birbiri ardına ‘aşağı doğru’ geçmişin derinliklerine doğru düşer” (Ricoeur, 2017, s. 52). Akılda tutma, bu düşüşe direnerek kendi imgesini oluşturur. ...Bergson, geçmişin imge boyutunda incelenmesi için şimdiki zaman eyleminden soyutlanmak gerektiğini düşünmektedir (Bergson, 2015, s. 62). Şimdiki zamanda varolan geçmiş imgesi, değişen düşünme biçimi ve toplumsal anlayışla birlikte yeniden şekillenmeye açık bir forma sahiptir. Bu değişim ve dönüşüm Paul Klee'nin geçmişin oluşumuyla ilgili söylediklerini akla getirir: “Zamanın geçişiyle görüntüden silinen her boyuta diyeceğiz ki: sen şimdi geçmiş oluyorsun. Fakat olasılıkla daha sonra çok önemli -belki de talihli- bir anda tekrar yeni bir boyutta karşılaşabiliriz. Ve bir kez

daha sen şimdi olabilirsin” (Klee, 2013, s. 17). Klee'nin geçmişi kendine yakınlaştırıp uzaklaştıran bu cümleleri, bugüne çağrı niteliği de taşımaktadır.

Bu noktada deneyimin hatırlanacak duruma gelmeden önceki aşamalarından bahsetmek yerinde olacaktır. Belleğin hafıza aşamaları kendi aralarında üçe bölümlenebilir:

Kodlama ve Kaydetme: Alınan bilginin işlenmesi ve birleştirilmesi

Depolama: Kodlanan bilginin sürekli bir kaydının oluşturulması

Geri Çağırılma ve Hatırlama: Aktivite veya işlem sonucu ipucunun bilgiyi depodan geri çağırması veya hatırlatması (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Bellek>).

Bir başka sınıflandırma örneği olarak geçmişi anmayı ele alacak olursak: Paul Ricoeur'a göre iki ayrı hafıza biçimiyle karşılaşırız. Bunlardan ilki: dolaysız anı -yani akılda tutma-, ikincisi ise: ikinci anı (yeniden anımsamak) -yani yeniden üretim-dir (Ricoeur, 2017 s. 51). Kendiliğinden akla gelme ile bilinçli akla getirme arasında şeffaflık ayrımı söz konusudur. Algı, her iki hafıza biçiminde de artık geçmişte kalmıştır.

Bunun yanı sıra kendiliğinden hatırlanan şeyler daha en başından kusursuzdur; zaman buna ait imgeye şeklini bozmaksızın bir şeyler ekleyemez; bunlar yerlerini ve zamanlarını bellekte muhafaza ederler (Sarkis, 2017 s. 169).

Bir yazara göre, zihinsel fotoğraf çekme yetisi bilince değil, bilinçdışına aittir; bu yeti iradenin çağrılarına zorlukla yanıt verir. Bu yetiyi kullanmak için kendimizi noktalardan oluşan bir düzenlemeyi, bu noktaları saymaya kalkışmadan, akılda tutmaya alıştırmamız gerekir: bu belleğin maharetine erişmek için onun anındalığını bir şekilde taklit etmemiz gerekir. Bu durumda dahi uygulamada belleğin ne yapacağı belli olmaz; ve bize sunduğu hatıralar rüyaları andırdığı için, zihinsel yaşama düzenli olarak daha fazla müdahil olmaya başlaması zihnin entelektüel dengesine ciddi oranda hasar verebilir (Sarkis, 2017 s. 172).

Paul Ricoeur akıldaki varlıkla, gerçekteki yokluk -yani zamanı dolan şeyle- arasında ilişki kurar. Burada zihnimize gerçekliğini koruyan imgeyle, artık varolmayan nesne arasındaki bağdan söz etmek mümkündür. Nitekim akıldaki varlığı 'imgelem', gerçekteki yokluğu 'anı' olarak kabul edersek, imgelemin mevcut anıdan ayrıldığını söyleyebiliriz.

İmgelemi olduğundan daha somut bir alana taşıyan akılda tutma; “kimi yazarlara göre, hem kaçınılmaz bir unutuşun itirafı hem de geçmişin bilinçdışında varlığını sürdürdüğünün anlaşılması demektir (Ricoeur, 2017, s. 53).

...Eğer akılda kalan ya da yeniden hatırlanan imge, algılanan imgenin tüm ayrıntılarını kapsamayı başaramazsa, belleğin en derin ve en uzak bölgelerine bir çağrı yapılır; ta ki bilinen diğer ayrıntılar bilinmeyenlere gelip yansıyana dek bu sürer. Bu işlem sonsuza kadar devam edebilir ve zenginleştirilebilir, algı da giderek daha fazla gelişerek, artan sayıda tamamlayıcı anıyı kendine çeker (Bergson, 2015, s. 77).

Geçmişin yeniden üretimi ve yaşamsallığı, gündelik yaşamla ve dolayısıyla gündelik yaşamın hatırlamayla kurduğu ilişkiyle sağlanmaktadır. Gündelik yaşamdaki yansıtıcı eylemler veya mekanlar gelecek tasarımı konusunda ipucu verir. Bunun yanı sıra Soren Kierkegaard, geçmişin gelecekle olan ilişkisine dikkat çekmiştir. Ona göre, “İnsan geçmişi kendisi olarak değil, gelecek ile olan sürekliliği içinde anlar. Gelecek kendi başına değil, şimdiki zaman ile yalın sürekliliği içinde vardır” (Kierkegaard, 2006, s. 43). Bu yaklaşım, fiziksek olarak geçmişi tanımlayabilmemiz için üzerinden belirli bir süre geçmesi gerektiğini savunur. Bunun yanı sıra Bergson, geçmişi dönüştürebilmemiz için onu kullanmayı bilmemiz gerektiğine vurgu yapar: “...Bir telgraf gönderebilmek için aleti kullanmayı bilmek gerekir. Aynı şekilde, algıya dair imgemizi algıya yansıtmak için, onu yeniden-üretebilmemiz, yani bir sentez çabasıyla yeniden oluşturmamız gerekir (Bergson, 2015, s. 77).

“Aristoteles ise belleğin, mevcut olan şimdiyle değil, geçmişle ilgili olduğunu düşünmektedir. Şimdiyi, ne gelecek ne de geçmişle ilgili olan algıyla kavrayabileceğimizi öne sürer” (Sarkis, 2017 s. 36). “Şimdi mevcut olanı şimdiki zamanda hatırlayamayız; şimdi söz konusu olduğunda algı kullanılır, gelecek söz konusu olduğunda umut, geçmiş söz konusu olduğunda ise bellek” (Sarkis, 2017 s. 38). diye de ekler.

Kierkegaard’ın, Bergson’un ve Aristoteles’in bellek yaklaşımlarına bakıldığında, değişken imgelerle dolu, geçip giden ya da ebedi ve yeniden üretilebilir yönleriyle karşılaşırız. Bu gibi yaklaşımlardan sonra bir de belleği psikanalitik açıdan ele alan ve geçmişi, şimdiki analiz ortamından önce gelen ve ona yol açan nesnel bir hakikat olarak kavranması yönüyle inceleyen Nancy J. Chodorow’un yorumundan bahsetmek yerinde olacaktır: “Geçmişin şimdiyle olan ilişkisini çözmeye giriştiğimizde, psikolojik failliğin her zaman –belleğin, özneliğin ve kişisel anlamın yeniden üretilmekle veya belirlenmekle kalmayıp aynı zamanda yenilendiği, şekillendiği- şimdiki zamanda olduğunu unutmamak

gerekir” (Chodorow, 2019, s. 75). “Şimdi ve burada”ya odaklanırsınız, çünkü hem doğası gereği kendi başına ilgi çekicidir –yeni belirlemekte olan şimdiki zamanla eskiye kıyasla daha ilgiliyiz-, hem de “o zaman ve orada”yı anlamamanın en iyi yoludur” (Chodorow, 2019, s. 63). Bu görüşe göre geçmiş yaratılacak bir kavrayış değil, keşfedilecek sabit bir nokta ya da dayanaktır (Chodorow, 2019, s. 46). Bu da bizi kişisel tarihimize yakınlaştırarak, bir tarih kazısı yapmaya iter. Bulduğumuz şeyler artık eskisinden daha farklı formdadırlar.

Yöntem olarak kişisel anlamı çocukluk anılarının açıklanmasıyla yorumlayan psikanaliz Freud, “yaratılmış şimdi ve belirleyici geçmiş” arasındaki ikililiğin üzerinde durur. Bu anlamlar geçmiş arzular, durumlar ve fantezilerle birlikte kurulmaktadır. Şimdi ve burada’lığa odaklanan yorumlayıcı ruh yaklaşımı, epistemolojik ve deneysel açıdan geçmişten ayrılamaz. Psikanalist Roy Schafer’a göre de, “çocukluk geçmişi ile aktarımsal şimdinin yeniden inşaları birbirine bağlıdır.” “Şimdi ve buradaki aktarım yorumunun erken gelişim döneminin yeniden inşasıyla ilişkisi”ni değerlendirmek amacıyla, analiz edilen kişinin geçmiş ve şimdisi neredeyse özdeş hale gelir: “Olmuş olan neyse, olan odur, olan da olmuş olandır; anlatılan şimdi, anlatılan geçmişten kaynaklanır, tam tersi de geçerlidir” (Chodorow, 2019, s. 56).



Görsel 1. Tracey Emin - ‘Exploration of the Soul’ [Ruhun Keşfi], 1994, 32 Kağıt üzerine mürekkep, grafit ve 2 fotoğraf, kağıt üzerine renkli, kromojenik baskı, Metin sayfaları: 29,5 x 21 cm, Fotoğraf: 30 x 21 cm, Çerçeve: 37,7 x 28,7 x 2 cm, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-exploration-of-the-soul-t11887>

Benzer şekilde çocukluk geçmişinin bugünden ayrılamaz diyalogları Tracey Emin’in kişisel deneyimlerinden beslendiği psişik çalışmalarında görülebilmektedir. Emin, dışavurumcu ve içgüdüsel tavrda yazıyı da çalışmalarına dahil ederek günlük disiplininde

incelemeler yapmaktadır. Bu çalışma (Görsel 1) Emin'in on üç yaşına kadar olan hayatındaki önemli anları anlatan şiirsel bir görsellik sunmaktadır. 'Exploration of the Soul' [Ruhun Keşfi] isimli yerleştirme, Emin'in çocukluğundaki parçalanmış aile kavramını 32 sayfada özetlemektedir.



Görsel 2. Rabia Uluşanver, Yine de Kaçınılmaz Jestler, 2021, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x 130 cm

(Görsel 2) 'Yine de Kaçınılmaz Jestler' isimli çalışma da bununla ilişkili olarak, buluntu bir çocukluk fotoğrafının yeni bir ifadesini içermektedir. Resimde görülen figür, tedirgin, hayalperest ve aynı zamanda masum bir ifadeye sahiptir. Ellerinin aldığı biçim, 'küs işareti'ni andırır ve bu betimleme sanki barışmakta zorlandığımız çocukluk geçmişimize gönderme yapıyor gibidir. Çocuk figürünün kapalı gözleri, gizil ve nostaljik bir tasavvur okuması sunmaktadır. Burada, izleyicinin çocukluk albümlerine geri dönüşü söz konusudur.

Çağdaş sanat felsefesi üzerine düşünen Peter Osborne imgenin kişisel tarihe dönüşümü hakkında şunları söyler: "Geçmiş olan, şimdi olan üzerine veya şimdi olan

geçmiş olan üzerine bir ışık tutuyor değildir; bir imge daha ziyade, içinde olmuş olanın bir kümelenme oluşturmak üzere aniden şimdiyle bir araya geldiği yerdir. Başka bir deyişle: İmge, duraklama halindeki diyalektiktir.” Walter Benjamin de, anımsamanın yanıp sönen bir metotta gerçekleştiğinden bahseder; “Geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze görüldüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir.” Parıldayan anıyı ele geçirmek beraberinde bir seçimi doğurmaktadır. “Geçmiş, hatırlanan ya da hatırlanabilecek sonsuz sayıdaki seçenek içinden yapılan tek bir seçimdir ve öyle olmak zorundadır” (Hobsbawm, 1999, s. 18). İmgelemimiz geçmişle yoğurulur ve şimdiye sunulur. T.S. Eliot’un dizeleriyle:

*“Şimdiki zaman ve geçmiş zaman
Belki bir aradadır gelecek zamanda”*

(Dört Kuartet: “Burnt Norton”) (Boyer, Wertsch, 2015, s. 25).

1.2 Bir Mahremiyet Alanı Olarak Bellek

İnsanın mahremiyet alanını temsil eden geçmiş anılarını keşfettikçe ortaya çıkan veriler; kişinin bireysel olarak kendini tanımasına yardımcı olmasının yanı sıra, yaratıcı yönü besler niteliktedir. Baskılanan ya da ötelenen bu alan problem olmaktan çıkıp, sanat dahilinde değişime uğrayarak çözüm arayışlarına neden olur. “İnsanın kendisine ölçüt olarak tasarladığı kronolojik zaman tasavvuru somutluğunun yanında ruhsal düzenimizi yapılandıran ve koruyan örgütleyici bir mefhumdur” (Güngörmüş, 2021, s. 128). Bahsedilen içsel zaman dış gerçekliğin yanında ruhsal ve duygusal süreçleri de içeren ‘bilinçdışı’ alana tekabül eder. Burada jeolog Marcia Bjornerud’un bilinçdışını, kendi pratiğiyle betimler nitelikteki yaklaşımından bahsetmek yerinde olacaktır.

“Bjornerud içinde bilme merakının uyandığı çocukluk yıllarından bir harita görüntüsü hatırlar. Dünyadaki zaman dilimlerini gösteren bu haritada birkaç yer gri renkle işaretlenmiş ve gri rengin ‘resmi zamanı olmayan’ yerleri ifade ettiği belirtilmiştir. Yazar yıllar sonra jeoloji doktorası için saha çalışmasını bu yerlerden biri olan Svalbard’da yapar ve buranın bazı bakımlardan gerçekten de zaman dışı bir yer olduğunu keşfeder. Zaman dışılığı şu sözlerle anlatır: “Buz devri hala devam ediyordu. İnsanlık tarihinin farklı dönemlerine ait kalıntılar, on yedinci yüzyıl yağ üreticilerince atılmış balina kemikleri, Çariçe Büyük Katerina döneminden Rus avcılarının mezarları, Nazi Almanya’sına ait bir bombardıman uçağının parçalanmış gövdesi, özensizce düzenlenmiş bir sergi gibi tundrayla kağılı geniş toprakların orasına burasına serpiştirilmiş duruyordu.” (Güngörmüş, 2021, s. 128)

Bjornerud’un tarif ettiği, resmi zamanı olmayan bu yer psikanalizin bilinçdışı tarifine nasıl da benzer! Freud bilinçdışının en önemli özelliklerinden biri olarak “zamansız” oluşunu vurgular. Orada bütün zamanlar (geçmiş ve bugün, çocukluk ve erişkinlik, ileriye yönelik beklentiler olarak gelecek ve kaygı uyandıran bir ihtimal olarak yaşlanma ve ölüm) aynı anda hüküm sürebildiği için, bütün zamanların deneyimlerinden artakalan duygular, duygulanımlar, imgeler ve temsiller oraya buraya serpiştirilmiş durduğu için zamansız, zaman dışıdır bilinçdışı (Güngörmüş, 2021, s. 128). Nitekim Bjornerud’un Svalbard’ını belleğimizin bir göstergesi, yani en derin mahremiyet alanımız olarak ele almak mümkündür.

Belleği anıların oluşturduğundan bahsedecek olursak; bu konuyla ilgili John Locke; “İnsan ancak kendine ait, onu diğerlerinden ayıran geçmişleriyle bağlantı kurabildiği ölçüde bireydir.” önermesinde bulunur (Boyer, Wertsch, 2015, s. 10). Bu bakış açısı geçmişimiz hakkında bilgi edindiğimiz ölçüde var olduğumuzu öne süren monolojik bir

yaklaşım içermektedir. Pascal Boyer bu tutum için ayrıca: “kendilik bellek bilgisi, en üst düzeyinde kişinin hayat hikayesinin bir versiyonunu içeren ve daha alt düzeylerinde çeşitli yaşam dönemlerini bir araya getiren genel bir hikaye şeklinde yapılandırılmış bir temsiller hiyerarşisidir” (Boyer, Wertsch, 2015, s. 9). yaklaşımında bulunur. Aynı şekilde Bollas da “varoluşsal” bilme biçimini “temsili” bilme biçiminden ayırır ve “dilimizin kurallarını kavramadan önce varlığımızın gramerini öğrendiğimizi” iddia eder (Chodorow, 2019, s. 71). Buradan hareketle doğumdan itibaren başlayan anlamlandırma çabamızın yaşamımız sonlanana dek değişim ve dönüşüm içinde olduğundan bahsetmek mümkündür.

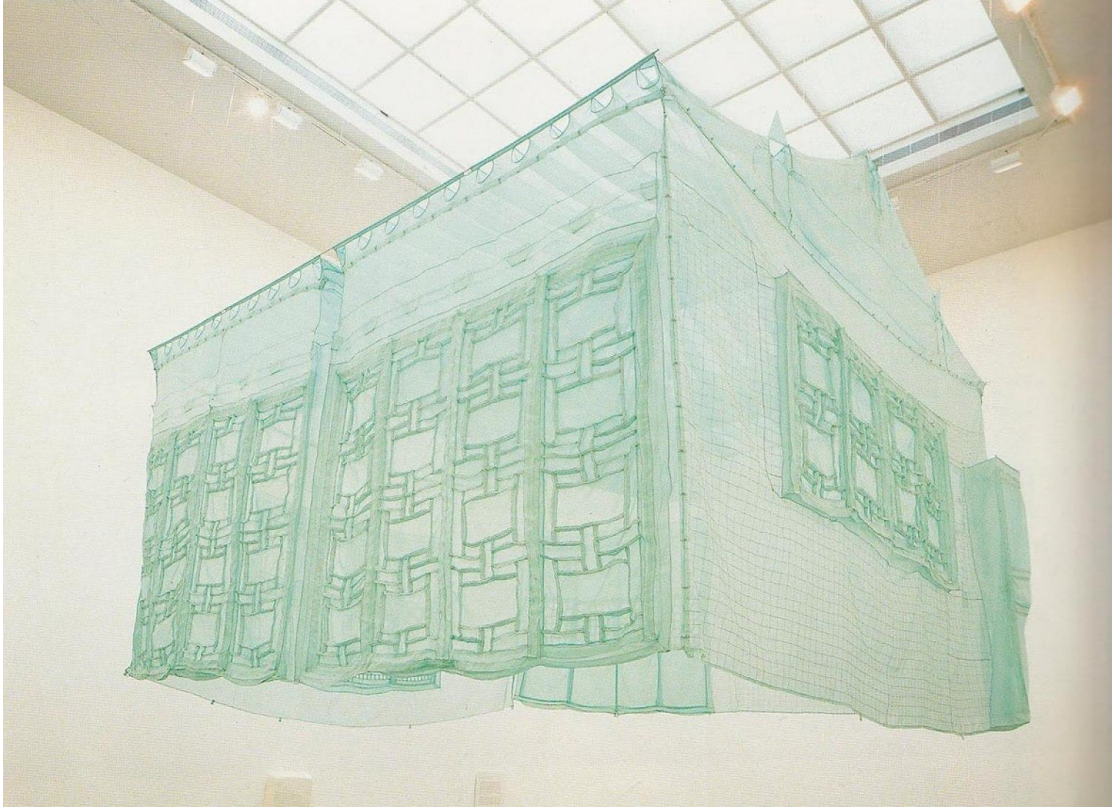
1960 savaşı sonrası daha çok odak noktası olan bellek üretimi, her şeyden önce bireyin içsel ve dışsal dünyayı kendi içinde yeniden tanımladığı bir alan inşa etme ihtiyacından ileri gelir. Bireyin ihtiyaç duyduğu özgür ifade arayışı içsel zamanın kavranması sayesinde deneyimde kendine yer bulur. ...Walter Benjamin, deneyimin modern zamanlarla birlikte yok olmaya yüz tuttuğuna dikkat çeker (Babacan Bursalı, 2017, s. 17). Çağdaş yaşamın getirdiği hızlı tüketim kültürü bu anlamda anıları da içine almaktadır. Nitekim, günümüz toplumunda hafızaya dönük çalışmaların artması Connerton’un deyişiyle modernitenin unutkanlık sorununa da bağlanabilir. Nitekim çağın yüzeyselliğinden ne kadar ayrışıp kendi alanımıza dönersek, çözümlenmeye değer o kadar inşa buluruz.

Bilinç seçmiş olduğu geçmişten bir bölge içinde kendine ait duygular arar. Bu gizemli arayış sonu olmayan bir yolculuğa dönüşür. Buraya tekrar vardığımızda neyle karşılaşacağımızı önceden tahmin etmemiz mümkün değildir. Bu bağlamda belleği ele alan sanatçının en önemli durağı ise kimliğimizin merkezi olan bir mahremiyet sembolü konumundaki ev kavramıdır. Bu yönüyle evin gerçekliğimize en yakın konumda olduğu söylenebilir. Evimizdeki dolaplar da, iç dünyamızın tasviri olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan bakarsak; çekmece, bize en yakın mahremiyet alanıdır. Gaston Bachelard’ın da söylediği gibi: “Çekmece, insan zihninin temelidir” (Bachelard, 2020, s. 109). Kendi zihnimizin derinliklerine dalmadan, yani çekmecelerimizi karıştırmadan benliğimizle karşılaşmamız mümkün değildir. Bu noktada Beatriz Colomina’nın betimlemesi bu fikre ışık tutacaktır: “Bu mekanda pencere yalnızca bir ışık kaynağıdır, manzara için bir çerçeve değildir. Göz içeriye dönüktür. Bu konumdan dışarıyı görmenin tek yolu, bakışın oturma odasının cumbasından arka bahçeye açılan müzik odasına kadar evin tüm derinliğini katetmesidir. Nitekim dışarıyı görmek, içeriği görmeye bağlıdır” (Colomina, 2020, s. 238).

Bir başka bakış açısı olarak: “Filozof, hafızanın bir anılar dolabı olarak kabul edilmesini istemiyordu. Ama hayaller, fikirlerden daha baskındır. Ve Bergsoncuların en ateşlisi, şair kimliğine bürünür bürünmez, hafızanın bir dolap olduğunu kabul eder. Şu enfes dizeyi, Peguy yazmamış mıydı:

Hafızanın raflarında ve dolabın tapınaklarında” (Bachelard, 2020, s. 111).

Buradan hareketle kişiselleştirilmiş alanlarımız hakkında Gaston Bachelard’ın söylediklerinden bahsedebiliriz; “Düş kuran kişi, çekildiği köşede dünyadaki tüm nesnelere tek tek yıkan titiz bir düşlemeyle dünyayı silip atmıştır. Köşe, bir anılar dolabına dönüşür. Eşya-anılar, toz içindeki eşyaların oluşturduğu düzensizliğin birbir küçük eşliğini aştıktan sonra, geçmişi düzene sokar. Yoğunlaşmış hareketsizlikle, yitip gitmiş bir dünyada yapılmış en uzak yolculuklar birleşir. Milosz’da (Şair Milosz, L’amoureuse initiation başlıklı romanının başkahramanı hiçbir şeyi unutmaz.) düş, geçmişte o kadar eskiye gider ki hafızanın ötesinde bir yere dokunur gibi olur: “Bütün bu şeyler uzakta, çok uzakta; yoklar artık, hiç de olmadılar, geçmiş onları hafızasında tutmuyor artık... Bak, araştır, şaşır ve titre... Senin bir geçmişin yok artık” (Bachelard, 2020, s. 179).



Görsel 3. Do Ho Suh, Perfect House [Mükemmel Ev], 2003, Yarı saydam naylon

<https://www.metalocus.es/en/news/perfect-house-do-ho-suh>

Bilinçdışını zihnimizin mahremiyet alanı, evi ise yine bilinçdışı gibi bizi dışarıdan ayıran ve gizleyen bir mahremiyet alanı olarak ele alabiliriz. Le Corbusier evi şöyle tanımlar: “soğuğa, sığağa ve dışarıdan gözlenmeye karşı koruma sağlayan bir barınak, bir kapalı mekandır” (Colomina, 2020, s. 7). Bu tanıma bakılarak evi, kişisel anılarımızın saklandığı korunaklı bir yere benzetebiliriz. Yine Le Corbusier’ye göre, “görmek evdeki ilksel etkinliktir. Ev dünyayı görmeye yarayan bir aygıttır, bir görme düzeneğidir. Dışarıdan ayırma ve korumayı sağlayan şey, pencerenin evin dışındaki tehditkar dünyayı güven telkin edici bir resme dönüştürme yeteneğidir” (Colomina, 2020, s. 7). Bilinçdışı da burada bahsedilen ev örneğine yakındır. Belleğimizde gizlenen o yer, dünyayı görme biçimimizi şekillendirir ve bizi biz yapan tüm etkinlikler burada gerçekleşir.

Nietzsche’nin iç ile dış arasındaki karşıtlığı ev açısından ifade etmesi anlamlıdır: “Düzensiz, fırtınalı ve çatışmalı hane” dediği şeyin kaynağı “hafızadır”; hafıza ya “şu tuhaf konuklara”, yani aşırı tarihsel bilgimize, “sayısız, kavranamaz bilgi taşına” ev sahipliği yapmaya çalışır, ya da “bilmeye değer şeyleri” özenle kutularına koyup kaldırır.” Tarih bu

hanenin kamusal temsilidir (Colomina, 2020, s. 10). İçeriye ve dışarıyı birbirinden ayıran temsili bir biçim olarak pencereyi burada inceleyebiliriz. Bu aracı kesişim noktası olarak ele alırsak; “Resim-pencere iki yönde iş görür: Hem dış dünyayı evin içindekiler tarafından tüketilecek bir görüntüye dönüştürür, hem de içeriğin görüntüsünü o dış dünyaya sergiler. Bunu kendi özelini teşhir etmekle karıştırmamak gerek. Tersine, hepimiz kendi kendimizi temsil etmek konusunda “uzman” olmuş durumdayız. Aile hikayemizi fotoğraflarla inşa etmekte ne kadar titizsek, ev halimizi resim-pencereden sunmakta o kadar becerikliyiz” (Colomina, 2020, s. 8). Bu noktada Peter Blake’in içeriden dışarıya açılan “The Toy Shop” isimli eserinden bahsetmek yerinde olacaktır.



Görsel 4. Peter Blake, The Toy Shop, [Oyuncak Dükkanı], 1962, Ahşap, cam, kağıt, plastik, kumaş ve diğer malzemeler, 156,8 x 194 x 34 cm, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-toy-shop-t01175>

(Görsel 5) ‘The Toy Shop’ [Oyuncak Dükkanı], isimli çalışma kendi geçmişine ve çocukluğunun popüler kültürüne ait kişisel parçaları yarattığı vitrinine sığdırarak izleyiciye görsel bir hayal gücü sunar. Tate Modern’in web sayfası tanıtım metninde; “Sanatçı, bir

araya gelen bu parçaların kişiselliğine özellikle dikkat çeker ve iş, ilgi alanları ve faaliyetlerini yansıtan bir tür otoportreye denk geldiğini ifade eder” (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-toy-shop-t01175>). tespitleri yer alır. Nostalji duygusu uyandıran bu eser, gençlik anılarını bugünde tekrar inceler. Yine aynı kaynakta yazının devamında; “Blake’in bu çalışmadaki genel amacı, vitrini ucuz oyuncaklarla dolu eski moda bir köşe dükkanını çağrıştırmaktır; bunu o kadar etkili bir şekilde yapar ki, ilk bakışta bir yıkım alanından alınmış ve müzede yeniden inşa edilmiş gerçek bir mekanı çağrıştıır” (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-toy-shop-t01175>).

“Şeylerin gizemi, diye sürdürür şair, zaman içindeki küçük duygular, ebediyetin büyük boşluğu! Bütün bir sonsuzluk, şömineyle meşe sandık arasındaki bu taş köşede yer bulur kendine... Bu saatte neredeler, kahretsin! Neredeler, senin o örümceklî büyük mutlulukların, senin o çürük ve ölü küçük şeyler üstüne kurduğun derin tefekkürlerin” (Bachelard, 2020, s. 178).



Görsel 5. Paula Rego, Nanny, Small Bears and Bogeyman [Dadı, Küçük Ayılar ve Öcü], 1982, Kağıt üzerine akrilik boya, 120 x 152 cm, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rego-nanny-small-bears-and-bogeyman-t03839>

Çocukluk anıları imge-anılara benzer. Bunlar yaşamımızın olağan akışına bazen belli belirsiz, bazen daha ısrarlı bir şekilde musallat olan hayaletsi varlıklardır. Bazen, bir an için düşlerimizde rastladığımız, geçmişte kalmış manzaralar ya da yüzler, düpedüz anlamsız göründükleri için bizi şaşırtan münasebetsiz ayrıntılar böyledir. İnsanın en eski anısının peşine düşmesi garip ve aldatıcı bir deneyimdir (Auge, 2022, s. 21).

Çocuksu bir anlatım diline sahip bir başka sanatçıyı ele alacak olursak Paula Rego, çalışmalarında genellikle travmalardan ve duyduğu hikayelerden beslenmektedir. Sanatçının (Görsel 6) ‘Nanny, Small Bears and Bogeyman’ [Dadı, Küçük Ayılar ve Öcü] isimli eserini arkadaşının anlattığı hikaye oluşturmuştur. Burada bahsedilen kişi “Elias Canetti’nin dadısının erkek arkadaşının dilini kesmekle tehdit ettiği otobiyografisine dayanmaktadır” (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rego-nanny-small-bears-and-bogeyman-t03839>). Saldırganı bir öcü olarak gören korku dolu çocuğun gözünden okunan hikaye adeta bir rüya veya düş tasviri olarak yansımaktadır. Çalışma, izleyiciyi çocuğun bilinçdışının derinliklerine ve mahremiyet alanına çekerek, tedirginlik ve kaygı uyandıran nitelikler sunmaktadır. Sanatçı, bizi arka odaya benzer rahatsız edici bu alanda oyuncağın biçimde gezdirerek empatiye zorluyor gibidir.



Görsel 6. Mike Kelley, Kurulum Görünümü, Fotoğraf: Matthew Septimus, 2013-14, Moma, Manhattan, New York

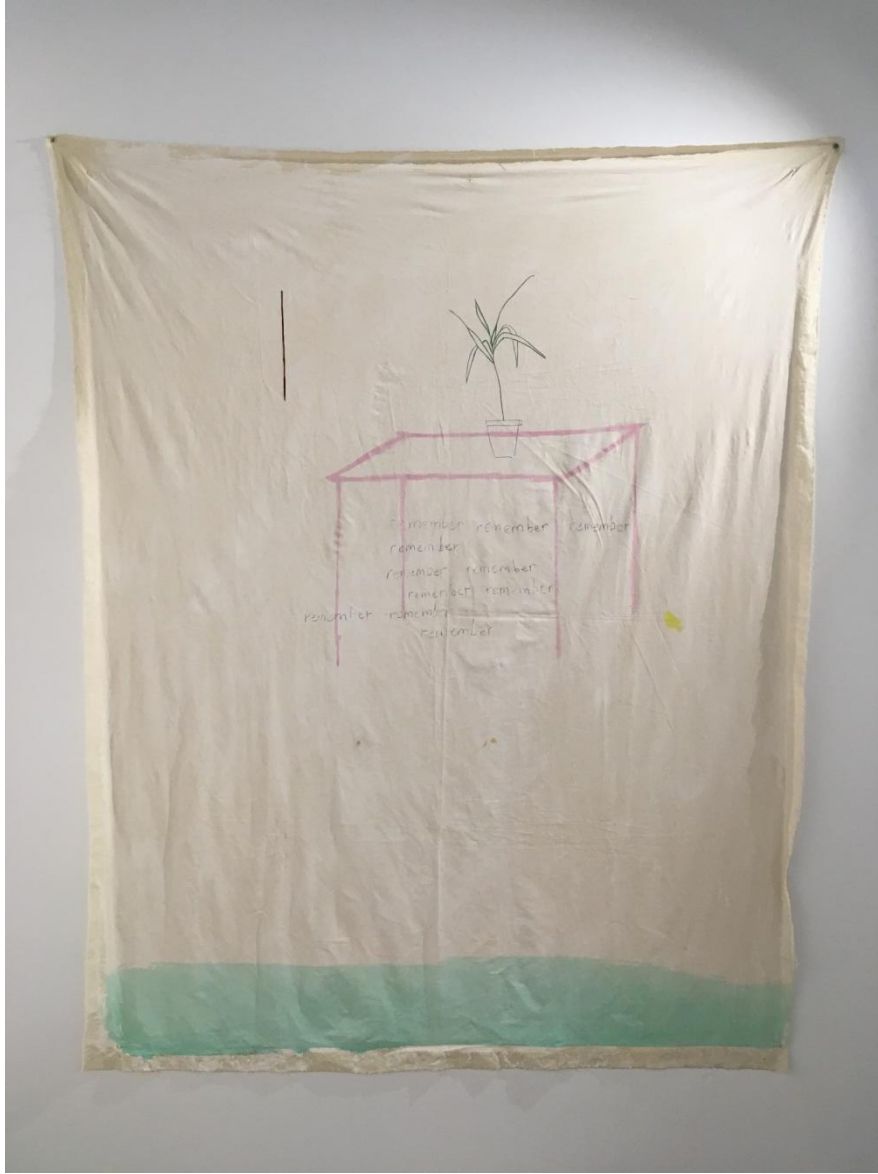
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3744>

Mike Kelley'nin de çalışma disiplinini kaygı, coşku, fobi gibi anlatılar oluşturur. Otobiyografisine bir oyun gibi yaklaşan sanatçı, buluntu nesnelere özellikle de ikinci el dükkanlardan topladığı çocuk oyuncaklarıyla çalışmaktadır. Çocuk oyuncaklarını bir metafor olarak kullanarak 'popüler kültürü, anıları ve parçalanmış anlatıları' incelemektedir (<https://milenaolesinska77.medium.com/michael-mike-kelley-b173ae2d2c89>). Kişisel ve sosyal araştırmalar doğrultusunda karanlık ama içine çeken çalışmalar üreterek, bastırılmış olanı açığa çıkartmayı denemektedir. Geriye gittiğimizde sahip olduğumuz ilk nesne olan oyuncakları ifade biçimi olarak kullanarak gizil olanı araştırma konusu haline getirmektedir. Kelley, çocukluktan henüz çıkmamış bazı ergenlerin bunu eğlenceli ama pek çok yetişkinin dokunaklı bulacağını söylemiştir. Hatıraların zihnimizde oluşturduğu imgeleri ve onlarla kurulan bağları çağrıştıran (Görsel 7) bu yapıt, eskiden sevilen şeylerin kolaylıkla bir kenara atan toplumun doğasını sorgulatmaktadır.



Görsel 7. Rabia Uluşanver, Remember I, Dijital Fotoğraf Serisi

Buna örnek olarak (Görsel 8) 'Remember I' isimli fotoğraf çalışmasını incelemek yerinde olacaktır. Gündelik hikayelerin biraraya gelmesiyle oluşan bu fotoğraf serisi, boşlukta kendine yer bulan anı nesneleriyle doludur. Sıradanlıklarının yanında algılanan her bir nesnenin uzamı, kendi hikayesini fısıldamaktadır. Birbirleri arasında ilişki kuran hikayeler, izleyicide tanıdık bir koku hissiyatı uyandırır niteliktedir. Odaklanılan her bir nesne kısa metrajlı bir film sunar. Minimal düzenekte sunulan senaryo, hayalgücünde kendine yer bulur. Parçalanmış anılar, durdurulmuş bir anda düzenlenmektedir.



Görsel 8. Rabia Uluşanver, Remember II, Bez üzerine karışık teknik, 217 x 155 cm

(Görsel 9) ‘Remember II’ isimli çalışmada da geçmiş anıları imgesel bir yüzeyde betimlenmektedir. Şeffaflığın ön plana çıktığı tekinsiz alanda, masanın altına itilen ve ötelenen çocukluk geçmişimizin kendini göstermesi sorgulanmaktadır. Yerleştirmede gündelik ve sıradan bir oda manzarasının, hayali ve ütöpik bir mekana dönüşümü izlenmektedir. Remember kelimesinin hayaleti andıran silik tasviri, arkada bıraktığımız şimdiye gönderme yapıyor gibidir. Yüzey olarak seçilen amerikan bezinin ham ve doğal görüntüsüyle, olağan ve gündelik bir duygu yaratımı amaçlanmıştır.

1.3 Yeniden Şimdikleştirme: Gösterge Olarak İz

Her sanat yapıtının gizli derinliklerine ulaşmak için sanatçı, izleyici, eleştirmen ya da sanat tarihçisi hem geçmişin sanatsal mirasını hem de farklı dönemlerin ortak imge varlığına bıraktığı “kalıcı bellek izleri”ni dikkate almak zorundadır (Fleckner, 2016, s. 264). Başka bir deyişle Sigmund Freud’un 20. yüzyılın düşünce dünyasını önemli ölçüde etkileyen “bilinçdışı” olgusunun yansımaları sanatçının imgeleminde ‘kalıcı bellek izleri’ olarak etkisini göstermektedir. ...Bellek izleri, hatırlama çabalarından daha derin daha yaygın bir şekilde uzanırlar ve sisli bir unutmanın karanlık ve müphem sınırına doğru geriye atıfta bulunurlar ki bu da, merkezi platonik bir motiftir (Waldenfels, 2011, s. 33). Bernhard Waldenfels’in burada bahsettiği bellek izleri; korkularla, travmalarla ve huzursuzluklarla kaplıdır. Sanatçı, bu karanlık odaya kapatılmış hisleri yeni bir forma bular. Bir başka ifade ile, Walter Benjamin “bugünün geçmişin acılarıyla yüklü olduğunu” belirtir (Sarlo, 2012 s. 52). David Le Breton’un Acının Antropolojisi isimli kitabında ele aldığı acının görünmeyen yönünden söz etmek yerinde olacaktır: “...Acının gizli anlamı bireyin dünyayla ilişkisini belirginleştiren dolambaçlı yollardan ve anlam belirsizliklerinden geçer. İnsan kimi zaman farkında olmadan bol bol acı üretir ve böyle davranmadığı takdirde yaşaması mümkün değildir” (Breton, 2015, s. 175).

...İnsanın kendi kendine hatırlamama kararı vermesi, bir kokuyu duymama kararı vermesine benzer. Anılar tıpkı kokular gibi istenirse de aniden hücum eder. Nereden geldikleri bilinmeden uzaklaştırılmaları mümkün değildir; tam tersine insanı peşlerine düşürüp daha çok hatırlamaya zorlarlar, çünkü ilk andaki izlenim hiçbir zaman tam değildir. Anılar ısrarcıdır, çünkü bir noktada egemendirler ve (her anlamda) kontrol dışıdır. Başka bir deyişle, geçmiş kendiliğinden bugün olur. Anı bugüne muhtaçtır, çünkü Deleuze’un Bergson’a dayanarak söylediği gibi, anının kendine özgü zamanı şimdiki zamandır: Demek ki hatırlamak için tek *uygun* zaman, yani anıların sahip çıktığı *anılara özgü* zaman şimdiki zamandır” (Sarlo, 2012 s. 9-10).

Belleğin ürettiği bu geriye dönüş fikri bugünün yakalanması olarak ifade edilebilir. Biz güneşi düpedüz görmeyiz, aksine güneş altında bir şeyi görürüz ki, doğrudan ışığa baktığımızda göz kamaşması ve körleşmeyle karşı karşıyayızdır (Waldenfels, 2011, s. 14). Resmin gösterdiği şey de bu örneğe benzer doğrultuda bir iz sunar. Sanatın başlangıcından günümüze dek, sanatçıların deneyimlerini üretim alanına dönüştürme ve nostaljik olanı açığa çıkarma yolunda iz’lerin yol gösterici olduğu görülmektedir.



Görsel 9. Pierre Bonnard, Coffee [Kahve], 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 106,4 cm, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonnard-coffee-n05414>

Post-Empresyonist Fransız ressam Bonnard, hafıza görüntüleri kullanarak kaçırılan zamanı tekrar deneyimlemeyi mümkün kılmıştır. Şimdiki zamandan eskizler alıp, stüdyoya geçtiğinde akılda kalanlarla yeni bir dil oluşturur. Otobiyografik bir görsel sunan Bonnard, izleyiciyi hafıza mekanlarına dahil ediyor gibidir. Bellek aracılığıyla ürettiği fotografik resimler, şimdiki zamanda duyuları harekete geçirir.

...Aristoteles de görülen bir görüntünün, bu görüntü hakkındaki farkındalığın ve onu ne olarak algıladığımızın açıklanabilmesiyle ilgilenmektedir. Buna göre algıları yorumladığımız ve buna bağlı olarak bir nesneyi belli bir tür nesne olarak algılamamızı sağlayan; nesnenin algılanmasından “sonra” algısal izleri saklama, algısal izleri ve onların birleşimlerini yorumlama yetisi olarak tanımlanabilir ki böylece sağduyu kadar belleğin işlevleri de tanımlanmış olur (Babacan Bursalı, 2017, s. 23).

En derindeki düşüncelerimizi kimi zaman izah edemeyişimiz bundan ileri gelir. Bunlar gizemli içsel hayatımızın doğurduğu şeylerdir. Yargılar, düşünceler, amaçlar bu derinliklerden beklenmedik bir şekilde ve bizi şaşırtacak şekilde çıkarlar. Bir mektup bize beklemediğimiz bir önemli bir haberi ulaştırır ve düşünce ve dürtülerimizin düzensizleşmesine yol açar; meseleyi o an için bir kenara bırakırız ve artık onu düşünmeyiz; ancak bir sonraki gün ya da üç dört gün sonra, durum, o koşullar altında ne yapmamız gerektiği ile birlikte, karşımızda yalın bir şekilde durur. Bilinç zihnimizin

yüzeyinden ibarettir ve tıpkı dünya gibi zihnimizin de içini değil, yalnızca kabuğunu biliyoruz (Sarkis, 2017, s. 134). Arthur Schopenhauer'in deneyimin anlamlandırılma süreci hakkındaki bu yaklaşımına dayanarak; bilinçdışının derinliklerinden yüzeğe yaklaştırılan ve yeni bir biçime dönüştürülen bir sanat eseri için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Sanatçı, üretimini gerçekleştirdikten sonra onu bir kenara bırakır ve ancak ondan uzaklaşıp tekrar baktığında derinlikli ve açıklayabileceği bir okumaya dönüşür ya da belki hiç dönüşmez. Belleğe şekil veren eğilimler hiçbir zaman sabit değildir. Eklemlenen her iz varolan biçimi etkiler.

...Bellekte birbirine benzeyen izler birbirleriyle temas ederek birbirlerini güçlendirecek veya zayıflatacak ya da birbirlerinin yerini değiştirecektir. Kurt Lewin'in terimleriyle söylesek: Bellek, algıdan çok daha akışkan bir ortamdır, çünkü gerçekliğin denetimlerinden bir hayli uzaktadır. Sonuçta, nesnenin bütünlüğünü kaplayan ya da sadece fragmanları hatırlayan, kimi kesin ve yalın, kimiye yakalanması ve kavranması zor görsel kavramlarla dolu bir depo ortaya çıkmaktadır (Arnheim, 2007, s. 101-102).

Aziz Augustinus'un aklını kurcalayan, tam da şimdiki anın ele avuca sığmazlığıdır, çünkü şimdiki an, henüz var olmayan gelecek zaman ile artık var olmayan geçmiş zaman arasında kalır (Gombrich, 2015, s. 46). Burada gerçekleşen her dönüşüm, geçmiş ve gelecek zamana atıfta bulunur. "Sanatçının, resmettiği kişide, (bu kişinin o an yaşadığı duygunun) öncesinin izlerini koruyabilme gücü vardır. Sözgelimi, 'şimdi' neşeyle kendinden geçmiş bir kişide ...az önce dökülmüş gözyaşlarının net izleri hala korunduğunda olduğu gibi... Zihinde *geçmiş*'i canlandırmak için kullanılan araçların aynısıyla, *gelecek*'i önleyebiliriz (Gombrich, 2015, s. 42).



Görsel 10. Rabia Uluşanver, Ayna, 2021, Yerleştirme Görüntüsü

Bu örneğe uygun olarak (Görsel 11) 'Ayna' isimli yerleştirmede hayali bir şimdiyle vedalaşma söz konusudur. Yerleştirme, fotoğraf baskı kağıdı üzerine çizilen imge manzaralarından oluşmaktadır. Ayna, çanta, gölet gibi sinematografik öğeler bir araya gelerek şiirsel bir örüntü oluşturmaktadırlar. Bir toz parçacığı gibi hassas ve geçici izler, az önce gerçekleşen şimdiki zamanın şeffaflığını kendi biçimleri ve renkleriyle betimlemektedirler. Ayrıca görünürde zamanı olduğu gibi değil, algıladığımız şekliyle aktarma çabası da ön plana çıkmaktadır.



Görsel 11. Marie-Louise Von Motesiczky, Still Life with Sheep[Koyunlu Natürmort], 1938, Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 80,8 cm, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/von-motesiczky-still-life-with-sheep-t04850>

Marie-Louise Von Motesiczky'nin resmettiği (Görsel 9) 'Still Life with Sheep' [Koyunlu Natürmort] isimli eser de, izleri muhafaza etmekten bahseder. Sanatçı, 1938 yılında Alman birliklerinin Avusturya'ya gelişinin ardından Viyana'dan ayrılmak zorunda kalır. Hemen ardından yerleştiği Amsterdam'daki bir otelin ütü masasına 18. Yy.'dan kalma çocukluğunu hatırlatan Çin koyunlarını yerleştirerek, resmini yapmaya koyulur. Viyana'lı çevresini hatırlatan aşına nesnelere, sanatçının şehirden ayrılmadan önce yanına alabildiği çok az eşya arasındadır. Nitekim sanatçı, çocukluğunu ve evini bu nesnelere içine sığdırmaya çalışarak, güvende ve yalnız olmadığını yüzeye her dokunuşunda bıraktığı izlerden hissettirir niteliktedir.

Dubuffet, nesnelere görüntüsünü, bir insanın beynine işlendikleri andaki haliyle göstermek" ister, "bu kişinin dikkati ya da bilinci araya girmemişken ya da hiç olmazsa yalnızca belli belirsiz olarak ya da sıradan herhangi bir insanın (normal olarak bu insan, gözleri herhangi bir nesneyi yakaladığı anda, bin bir çeşit başka şeyle meşguldür) gündelik yaşamından daha çok olmamak üzere araya girmişken" (Gombrich, 2015, s. 13). Bir şeyi görebilmek için, onu seçmek ve öteki şeylerden ayırmak zorundayız. Bana öyle geliyor ki, gerçek mucize, gene de bildik olanı mutlaka tanımamızı sağlayacak kadar çok izlenimi depolamamızdır (Gombrich, 2015, s. 15).

(Görsel 13) ‘Glare’ isimli defter çalışması içinde bir yürüyüş hikayesini barındırır. Kadrajlar, düzenli yürüyüşlerde hayal edilen ya da geriye dönük düşünülen mekanları çizgi ve renklere dönüştürme sürecini kapsar. Minimalize edilen izler, okuyucuya şeffaf bir alan sunmayı amaçlar. Yakalanan nesne ve mekanlar Dubuffet’in de bahsettiği gibi, beyine işlendikleri andaki halleriyle ele alınır. Gündelik hayatta karşılaştığımız kalabalık ve karmaşaya rağmen indirgenmeye çalışılan meseleler, izleyicinin de dahil olmasıyla beraber şekillenen çizgiler sunar.



Görsel 12. Rabia Uluşanver, Glare Series, 2021, Kağıt üzerine karışık teknik, 20,5 x 14 cm



Görsel 13. Rabia Uluşanver, Glare Series, 2021, Kağıt üzerine karışık teknik, 20,5 x 14 cm



Görsel 14. Rabia Uluşanver, Glare Series, 2021, Kağıt üzerine karışık teknik, 20,5 x 14 cm

““Kazı ve Hafıza” başlıklı harika, kısa metinde Walter Benjamin, Freud’un izinden giderek arkeoloğun faaliyetinin, maddi tekniği bir tarafa, hafızamızın faaliyetine has bir şeyi aydınlatılabileceğine dikkat çeker. “Her kim kendi gömülü geçmişine ulaşmak isterse, kazı yapan biri gibi davranmalıdır. Aynı meseleye tekrar tekrar dönmekten, onu toprağı eşeler gibi eşelemekten, toprağın krallığını altüst eder gibi altüst etmekten korkmamalıdır.” Kayıp zamanı böyle eşeleyip ortaya çıkararak, “önceki bağlamından kopmuş ve bize artık bir koleksiyonunun galerisindeki torsolar, sade giysiler üzerindeki mücevherler gibi görünen imgeler” bulur”” (Didi-Huberman, 2018 s. 63-64).



Görsel 15. Rabia Uluşanver, Glare Series, 2021, Kağıt üzerine karışık teknik, 20,5 x 14 cm

Lefebvre, mekanlar var olduğu sürece, izlerin yok olmayacağından bahseder: “Başkalaşım, aktarımlar, ikameler tarif edilir; nesne-doğa (şu toprak yığını, şu ağaç, şu tepe) kendi doğal bağlamı içinde algılanmaya devam ederken, civardaki toplumsal mekân nesnelere dolar ve doğanın nesnelere ve ürünlerine ortak bu “nesneselliğe” uygun olarak kavranır” (Lefebvre, 2015 s. 182).



Görsel 16. Claudio Parmiggiani, Delacazione [Yersizleşme], 2002, Duman, panel üzerinde is, 92 x 102 x 6.8 cm, Simon Lee Gallery, Londra

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/85693/Claudio-Parmiggiani-Senza-Titolo>

Günümüz sanatçısının, izleri öznel ya da toplumsal geçmişi deneyim alanına dönüştürme sürecinde anıları yeniden canlandırmak için bir araç olarak kullandığı görülmektedir. Tarihine dair ipuçlarını takip eden sanatçı, yarattığı imgelerle yeni bir düşünsel platform inşa ederek, izlerin sınırlarını ve algılama biçimlerini genişleten bir okuma sunmaktadır. Buna örnek olarak Claudio Parmiggiani'nin (Görsel 17) 'Delacazione' [Yersizleşme] isimli serinin bir örneğine bakıldığında toz ve duman yoluyla oluşturduğu izlerin doğrudan çalışmanın kendisini oluşturduğundan bahsedebiliriz. Sanatçı, bu çalışmaları nesnelere birlikte sabitlenmiş panele yakın bir yerde kontrollü bir şekilde ortaya çıkan birkaç saatlik yangının izlerini taşır. Alev söndüğünde ise nesnelere yerini gölgelere bırakır. Parmiggiani'nin 1970'den günümüze değin seri olarak ürettiği çalışmalar, "pratiğin kalbinde yer alan bir arayış, hareketsiz, sessiz ve zamandan etkilenmeyen bir tarih ve mitoloji kazısı" (<https://www.simonleegallery.com/artist/claudio-parmiggiani>) olarak tanımlanabilir. Sanatçı, nesnelere yakarak elde ettiği is ve tozu kullanarak oluşturduğu biçimlerle artık burada olmayan nesnelere paradoksal biçimde gönderme yapmaktadır. İzleyiciye düşünsel bir tasarım oluşturan nesnelere minimal soyutlamaları şeffaf ve kayıtsız bir bellek tasavvuru sunmaktadır. Yokluğun en güçlü ifadesi olarak sessizlik, Parmiggiani'nin çalışmalarının odak noktasını oluşturmaktadır. Bu yönüyle çalışma, hislerle manipülatif bir biçimde oynuyor gibidir.

İnsanın deneyim sonucunda algıladığı izler, kendi haritasını oluşturur. “İzlerin enginliği araştırmayı bitmek bilmez bir süreç haline getirir; yeni ortaya çıkan izler, mevcut izlere başka türlü bakmak, hatta bazılarını ilk kez bir iz olarak görmek, eski yorumları yerinden ederek yeni yorumlar üretir” (Colomina, 2020, s. 11). Burada algıları tasarlamak, zamanı görsel bir mekana dönüştürme çabasının ilk adımını oluşturur. Giorgio de Chirico’nun şu anda beliren imgeye ilişkin şu sözleri mevcuttur:

“Birden gözlerimizin önüne gelen, ama hiçbir anlamı olmayan, hiçbir konusu olmayan, hiçbir mantığa sığmayan bir görüntüye öyle güçlü bir inançla sarılmamız ki o yarattığı sevinç ya da acı –her neyse- biz istemesek de resmini yaptırmalıdır bize, öyle ki, bir insanın açken bir parça ekmeği hayvan gibi parçalamasına yol açan dürtüden daha güçlü bir dürtü olmalıdır bu” (Antmen, 2014, s. 139).



Görsel 17. Abraham Cruzvillegas’ın, Blind Self Portrait, [Kör Otoportre], 2008, Gazeteler, kartpostallar, zarflar, biletler, paketler, çizimler, posterler, el ilanları, çıkartmalar, kartlar, tarifler, reçeteler, haritalar, peçeteler üzerine akrilik boya, çelik iğneler, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/cruzvillegas-ac-blind-self-portrait-glasgow-cove-park-t13779>

Buradan hareketle Abraham Cruzvillegas’ın (Görsel 18) ‘Blind Self Portrait’ [Kör Otoportreler] ismini verdiği çalışmasından bahsetmek yerinde olacaktır. Sanatçı; gazeteler, kartpostallar, zarflar, biletler, ambalajlar, çizimler, posterler, el ilanları, çıkartmalar, kartlar, yemek tarifleri, reçeteler, haritalar ve peçeteleri bir araya getirip üzerini kırmızı

renkle kaplayarak kişisel tarihini anonim arşiv nesnesine dönüştürür. Bu bloklar sanatçının geçmişine dair izler taşıırken, oluşan fragmental görüntü sanatçının anılarından oluşan bir harita oluşturur.

Sanatçıların tüm bu deneyimlerinde sadece yapıtın kendisi değil, geçmişi de algılanan yönüyle beraber izleyiciye köprü kurar. Bu iletişim şekli doğası gereği yeni kavramlar ve hikayeler üretir. Sanatçı, insanlara unutmayı seçtiklerini tekrar hatırlatmaya meyillidir. Duyguları keşfetmenin bir yolu da budur.

“Beyaz kağıdın bir yazarla ilişkisi ne ise, belleğin de imgeleme ilişkisi odur. Zira yazar unutmak istemediği şeyleri kağıda aktarıyor ve daha sonra bunları canlandırıyor, imgeleme bellek üzerinde duyuların ve anlamın vakıf olduğu ya da bizzat kendi icat ettiği şeylere ait figürleri işleme de aynı şekilde anlaşılmalıdır; bunları hatırlayacağı zaman da Aristoteles’in dediği gibi, onları gözden geçirmek ve yeniden harekete geçirmek üzere onlara geri döner” (Sarkis, 2017, s. 94).



Görsel 18. Rabia Uluşanver, The Story of a Sunrise, 2021, Yerleştirme Görüntüsü

(Görsel 19) 'The Story of a Sunrise' isimli yerleştirmede de geçmişe dair figür ve mekanlar, zihinde bıraktıkları izlerle ve biçimlerle varolmaktadırlar. Dönüşen ve kendi konumlarını kendileri belirleyen çizgiler, bir oyun alanı yaratmaktadırlar. Birbirlerine iliştirilen biçimlerde; iniş ve çıkışlarla beraber ayağa kalkabilmenin, ayakta durabilmenin ve yeni kapı inşa edebilmenin küçük bir melodramı resmedilmiştir.



Görsel 19. Paul Klee, L'univers De Klee, 1955, Lithograph In Colours, 12 1/5 × 16 9/10 in | 31 x 43 cm

<https://www.artsy.net/artwork/after-paul-klee-lunivers-de-klee>

Bir başka yaklaşım olarak Dışavurumculuk, Kübizm, Gerçeküstücülük gibi bir çok akımda etkisini gösteren Alman kökenli sanatçı Klee, çalışmalarında kişisel tarihini, inançlarını ve çocuksu perspektifini yansıtmaya çalışmıştır. İmgelerden kopamayan ve izlerini takip eden sanatçının kırılğan ifade biçimi her zaman şiirsellikten ve müzikten beslenmiştir. Klee'nin çalışmaları ruhsal durumunu ve hayallerini yansıtır niteliktedir. Renklerle ve formlarla oynayan çalışmalar, senfoni niteliği taşımaktadır. Ritim, uyum ve tekrarları kullanarak oluşturulan imgesel manzaralar, kendi müziğini oluşturmaktadırlar. Sanatçı, görünmeyen renk ve çizgilerle görünür kılmaya çalışmaktadır.



Görsel 20. Marcelo Brodsky, The Class, 1st Year, 6th Division 1967 [Sınıf, 1. Yıl, 6. Bölüm 1967], 1996, Kağıt üzerine mürekkep püskürtmeli baskı ve mum boya, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/brodsky-from-buena-memoria-1st-year-6th-division-class-photo-1967-t14158>

Marcelo Brodsky'nin (Görsel 21) 'The Class, 1st Year, 6th Division 1967' [Sınıf, 1. Yıl, 6. Bölüm 1967] isimli projesini bir anıt niteliğinde inceleyebiliriz. Lise sınıfı grup portresinin bir kopyasını kişisel dokunuşlarıyla yeniden çerçeveye sokan sanatçı, arkadaşlarının kaderini belirleyen yolları ve bıraktığı izleri detaylandıran notlar almıştır. Döneminin kolektif kaosunun yansımaları her birinde farklı izdüşümler yaratmıştır. Sanatçı da toplumsal olarak yaşadıkları travmaların bıraktığı izleri görselleştirerek yeni bir okuma sunar. Brodsky'nin anıları, imgenin sözcükte yer bulmasıyla yeniden şekillenir.



Görsel 21. Uri Aran, Dear Tenants, 2012, (Detay) Karışık Medya, 76,2 x 121,9 x 61 cm

<https://www.davidkordanskygallery.com/exhibitions/the-assistants2/individual-works?view=slider#33>

Uri Aran da çalışmalarında çeşitli büyüme aşamalarının kaba bir tanımını sunuyor gibidir. Hafızanın kırılmasını ve asılsız düşünceleri kullanarak soyut ilişkilendirmeler oluşturmaktadır. Farklı işlevlerdeki nesnelerin çağrışımsal imgelem düzeyinde aktarımı, öznel koleksiyona benzer niteliktedir. Resim ve enstelasyonlarında görülen duyarlılık, çektiği videolarla çok benzer özellikler taşır. Videolarında rastlanan melodiler, amatör film estetiği, kesintiler, karakterler ve sakin doğa görüntüleri açıkça hafızayla ilişkilendirilir.



Görsel 22. Cy Twombly, Untitled, 1964, Graphite, colored pencil and crayon on paper, sheet , 72.4 × 101 cm, Whitney Museum of American Art, New York

<https://whitney.org/exhibitions/cy-twombly>

Birleşik Amerikalı ünlü sanatçı Cy Twombly'ye ait (Görsel 23) resimde çırpınışa benzer zıtlık oluşturan hareketler ve kimi yerlerde görülen naif-sakin müdahaleler, sanatçının dış dünyaya olan izlenimlerine ve iç dünyasına ait arzu ve korkularına tekabül etmektedir. Üst üste getirilen ve okunabilirliği indirgenen biçimler nesne ile imge arasında geçen diyalogu ifade etmektedir. Konuşmaya benzer çizgiler, hatırlama ve unutmamın aralığında bir yerde duruyor gibidir.



Görsel 23. Rabia Uluşanver, Mevsimler, Biz Küçük Bir Kız Çocuğuyken, 2019, Video Enstalasyon

(Görsel 15) ‘Mevsimler, Biz Küçük Bir Kız Çocuğuyken’ isimli video enstalasyon çalışması, olağan seyirinde hareket eden küçük bir kız çocuğunun doğaçlama kaydından oluşmaktadır. Dans ediyor gibi görünen figür, bir koşuşturma halindedir. Bazen duraksayarak daha yavaş bir ritimde hareket ederken, kimi zamansa durur ve düşünür. Sözgelimi, içinde dört mevsim barındıran bir ruh hali içindedir. Bu çocukluk anılarımızla

yakından ilişkili görünür. Belleğimizde kalan anlar kimi zaman coşku içerirken, kimi zaman da kırılganlıklarla doludur. Bu da hatırlanan imgenin ne kadar kaygan ve değişken olduğunun bir göstergesi niteliğindedir.

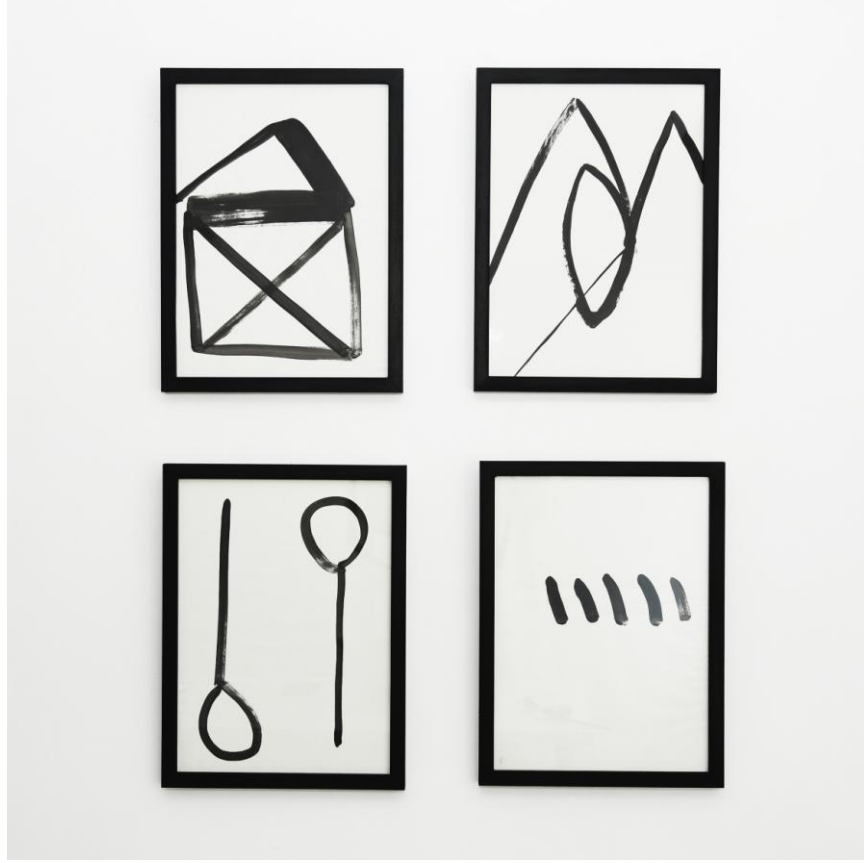


Görsel 24. Agnes Martin, Happy Holiday, [Mutlu Tatiller], 1999, Tuval üzerine akrilik ve grafit, 152,5 x 152,5 x 4 cm, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/martin-happy-holiday-ar00179>

Bir başka ifade biçimi olarak Agnes Martin'in (Görsel 25) 'Happy Holiday' [Mutlu Tatiller] isimli çalışmasında da kullandığı sessiz paletin, geçmişteki anıları uyandırma biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Fısıltıya benzeyen kesik biçimler ve seçtiği dingin renkler bizi onun iç dünyasına ve kişisel anlarına yaklaştırır. Dengeyi bir yöntem olarak benimseyen sanatçı, ruhsal ve duyusal alanlar inşa eder. Boşluklarıyla ve doluluklarıyla kendini var eden izler, az şey söyleyip çok şey hissettirir niteliktedir. Bain, 'hissin tanımı gereği, asgari bir yeniden canlandırılabilirliğe sahip olduğunu' söyler; "ancak daima daha üst duyuların duyularıyla birleşmeleri itibarıyla, görülmüş ve işitilmiş olan şeylerin sahip olduğu o üst düzey yeniden canlandırılabilirliğe ortak olurlar" (Sarkis,

2017, s. 182). Bachelard'ın da dediği gibi; “Resim dışarı vurduklarından çok, içine aldıklarıyla etkindir” (Bachelard, 2020, s. 182)



Görsel 25. Rabia Uluşanver, Düşümler, 2018-2020, Kağıt üzerine akrilik, Her biri 40,5 x 29,7 cm

Bu noktada (Görsel 26, 27, 28) ‘Düşümler’ isimli yaklaşık 100 parçadan oluşan çalışmadan bahsetmek yerinde olacaktır. İzleyiciyi boşluğun içine koyan çalışma, yarım bırakılmış, yeni başlanmış ya da parçalanmış gibi görünen izleri takip etmesini talep eder. İçkinliğin ön planda olduğu küçük dışavurumlar, günlük yaşam ediminden ve hafızanın deneysel aktarımından yararlanır. Psişik gerekçeli günlük-günce formatındaki çalışma, öznel bir dönüşümü imler. İmgeleri yapı-bozuma uğratarak yeni bir biçim üretmeyi amaçlayan yaklaşım, bilincin yüzeye aktarımının yanı sıra aktarımın yüzeyle olan ilişkisini sorgulamaktadır.



Görsel 26. Rabia Uluşanver, Düşümler, 2018-2020, Kağıt üzerine akrilik, Her biri 40,5 x 29,7 cm



Görsel 27. Rabia Uluşanver, Düşümler, 2018-2020, Kağıt üzerine akrilik, Her biri 40,5 x 29,7 cm



Görsel 28. Franz Kline, Untitled, 1960, Kağıt üzerine mürekkep, 29,4 x 36,8 cm

<https://whitney.org/collection/works/196>

Benzer bir yöntem kullanan Franz Kline'in beyaz alanlar üzerine oluşturduğu akışkan siyah formlar 20. Yüzyılın Soyut Dışavurumculuğunu simgeler hale gelmiştir. Kline, Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Joan Mitchell gibi sanatçılarla birlikte çalışmıştır. Kline'in sanatı kendiliğinden ve olağan soyut imgelerle doludur. Çalışmalarını anlık ve sezgisel bir yöntemle üretiyor gibi görünse de, her formu tasarlayarak tuvale geçirmektedir. Hızlı fırça darbelerinin izleri, aksiyon resmini andırır niteliktedir. Kendi yolunu bulan çizgileri, yoğun bir ifade oluşturmaktadır.

Günlük yaşamımızda dört bir yanımızın izlerle donanmış olduğunu görürüz. Her an kendinden bir parça, his ya da iz bırakarak yok olmaktadır. Bu noktada Georges Perec'in geleceğe iz bırakan an kavramı hakkındaki düşüncelerinden bahsetmek yerinde olacaktır: "Geriye en azından yazılı bir iz bırakmayan olay yok denecek kadar azdır. Hemen her şey, o ya da bu anda, farklı hızlarda ve farklı tekniklerle (yere, saate ya da ruh haline bağlı olarak değişebilir), bir kağıda, bir defter yaprağına, bir ajanda sayfasına ya da insanın bahtına çıkan herhangi bir vasıtaya (metro bileti, gazetenin kenarı, sigara paketi,

zarfin arkası vs.) aktarılır ve bu suretle gündelik yaşamı oluşturan bazı unsurlar kayıt altına alınmış olur” (Perec, 2020, s. 4). Sanatçının üretim pratiği de aynı yönde ilerlemektedir. Kayıt altına alma ile başlayan süreç, incelikleri ve derinlikleriyle beraber kendi sınırlarını oluşturur.



Görsel 29. Rabia Uluşanver, Yerleştirme görüntüsü, Simbart Project, İstanbul

Oluşan imgelem kurgusu, ürettiği diyaloglara gönderme yapar. Jean Baudrillard sanatın yaptığı göndermelere yorumda bulunur;

...Her imge, dünyanın gerçekliğinden bir şeyler götürmeli, her imgede bir şeyler kaybolmalıdır; ama imhanın, kati entropinin cazibesine de kapılmamak gerekir – kayboluş etkin halde kalmalıdır: Sanatın ve ayartmanın sırrı budur. Sanatta –ki bu, klasik sanat kadar çağdaş sanat için de geçerlidir- ikili bir ön-gereklilik, dolayısıyla ikili bir strateji mevcuttur. Bir yanda imha etme itkisi, dünyanın ve gerçekliğin bütün izlerini silme itkisi, diğer yanda bu itkiye direnç. Henri Michaux'nun sözleriyle, sanatçı “hiçbir iz bırakmama yönündeki temel itkiye var gücüyle direnen” kişidir (Baudrillard, 2018, s. 35).

Buradan hareketle sanatın, zamana iz bırakma güdüsünden beslendiği söylenebilir.



Görsel 30. Joseph Beuys, 40 Years of Drawing, 2023, Yerleştirme Görüntüsü, Thaddaeus Ropac, London

<https://www.moussemagazine.it/magazine/joseph-beuys-antony-gormley-thaddaeus-ropac-london-2023/>

Londra’da gerçekleşen “Joseph Beuys: 40 years of Drawing” isimli sergide Beuys’un 100’e yakın yapıtı yer almaktadır. Beuys kağıt üzerindeki çalışmalarını başka ortamlardaki projeler için çalışma veya hazırlık malzemesi olarak düşünmedi. Bunun yerine, kavramsal düşüncesini kristalize etmenin birincil yolu olarak fiziksel çizim eylemini deneyimledi. Beuys’un çalışmalarıyla güçlü bir kişisel ilişki geliştiren Gormley, benzer şekilde çizimi, daha geniş sanatsal yaratım sürecinin temeli olan bir ‘fiziksel düşünme biçimi’ olarak tanımlıyor ve onun için ‘çizimsiz bir gün, kayıp bir gündür’ diyor. (<https://www.moussemagazine.it/magazine/joseph-beuys-antony-gormley-thaddaeus-ropac-london-2023/>) Hafızasına form vermek için eskiz yöntemini kullanan sanatçı, farklı tekniklerle kağıda deneyler yapmaktadır.



Görsel 31. Joseph Beuys, 40 Years of Drawing, 2023, Yerleştirme Görüntüsü, Thaddaeus Ropac, London

<https://www.moussemagazine.it/magazine/joseph-beuys-antony-gormley-thaddaeus-ropac-london-2023/>



Görsel 32. Joseph Beuys, 40 Years of Drawing, 2023, Yerleştirme Görüntüsü, Thaddaeus Ropac, London
<https://www.moussemagazine.it/magazine/joseph-beuys-antony-gormley-thaddaeus-ropac-london-2023/>

Beuys kendi çalışmalarını şöyle ifade eder; “Çizim işlerimde ilk görünen biçimdir. Düşüncenin formunun ilk görüneni, görünmeyen güçlerden görüneye dönüştüğü nokta. İster düz, ister yuvarlak, ister sağlam bir destek olsun, bir yüzeye indirilmiş, gerçekten özel bir düşünce türüdür. Karatahta gibi ya da kağıt, deri ya da parşömen gibi esnek bir şey ya da herhangi bir yüzey”. (<https://www.moussemagazine.it/magazine/joseph-beuys-antony-gormley-thaddaeus-ropac-london-2023/>) Tekrarlanan ya da yeniden tasarlanan formlar incelikli bir okuma sunmaktadırlar. Beuys’un yönteminde kağıda aktarılan çizgiler, düşünce akışıyla paralel biçimde şekillenmektedirler. Dünyayla olan ilişkisini yeniden kavramsallaştıran sanatçı, imgelerini dondurmak için kağıdı kullanmıştır.



Görsel 33. Miroslav Balka, 480 x 10 x 10, 2000, Sabun ve paslanmaz çelik, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/balka-480-x-10-x-10-t07953>

Miroslav Balka'nın zamana belirgin bir iz bırakarak kendi formunu oluşturan sabunları kullanarak ürettiği 10 metreyi aşan (Görsel 34) bu heykel, kolektif ve kültürel bir yapılanma sunmaktadır. Ayrı ayrı her bireyin kendi dokunsallığı heykele kişisel formunu vermektedir. Süreç içinde bozulan sabunlar, içinde kendi kültüründen bireylerin kişisel hikayelerini ve süreçlerini barındırır. Bu yönüyle oldukça özel ve tanıdık duyuları harekete geçirmektedir. İzleyiciyi kendine yakınlaştırıp uzaklaştıran bir dizi renkten oluşan bu heykel, önceki sahiplerinin anılarını şimdiki zamanda tekrar incelemektedir.

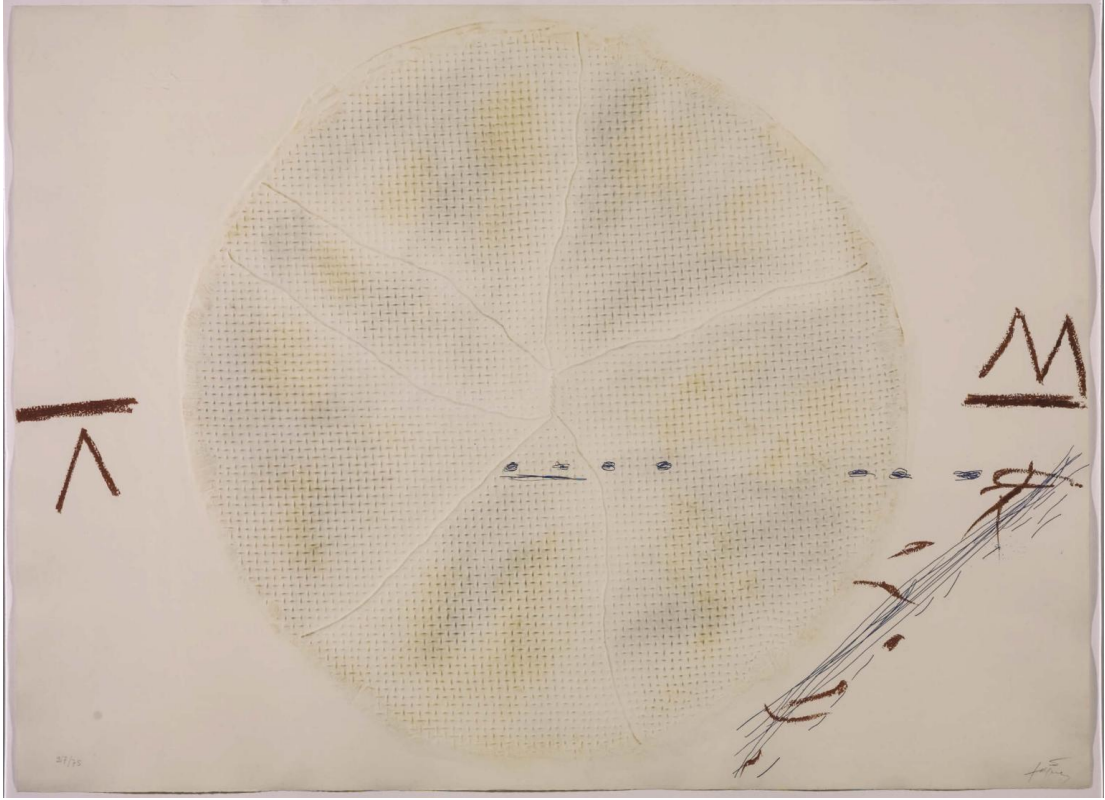


Görsel 34. Louise Bourgeois, Untitled [İsimsiz], 1996, Kumaş, kemik ve çelik, 300 x 208 x 196 cm, VAGA, New York

<https://www.glenstone.org/art/exhibition/louise-bourgeois/>

Bu noktada zamana iz bırakan yönüyle kıyafetleri incelemek yerinde olacaktır. Louise Bourgeois “annesinin sahip olduğu kıyafetlerin yanı sıra, çocukluğundan kalma elbiseler ve iç çamaşırları da dahil olmak üzere, hayatı boyunca kıyafetleri biriktirdi. Bourgeois için bu giysiler günlüklerinin sayfaları kadar anlamlıydı, çünkü insanların, yerlerin ve olayların anılarını olduğu kadar kendi bedenlerinin hissini de eşit ölçüde koruyorlardı” (<https://www.berlinerfestspiele.de/de/gropiusbau/programm/2022/louise-bourgeois/ausstellungstexte.html>). Sanatçı bu malzemeleri çalışmalarına dahil ederek, geçmişe yüklediği anlamı izleyiciye yeniden sunmaktadır. Naif görünümlü iç çamaşırları ve gecelikler, sıgır kemiği gibi oldukça vahşi ve tekinsiz bir nesneye asılıdır. Tekinsiz ve psişik bir atmosfer sunan yerleştirme, gerçeküstü bir yaklaşım benimsemektedir. Oldukça travmatik bir aile geçmişine sahip Bourgeois, (Görsel 16) bu çalışmasında olduğu gibi

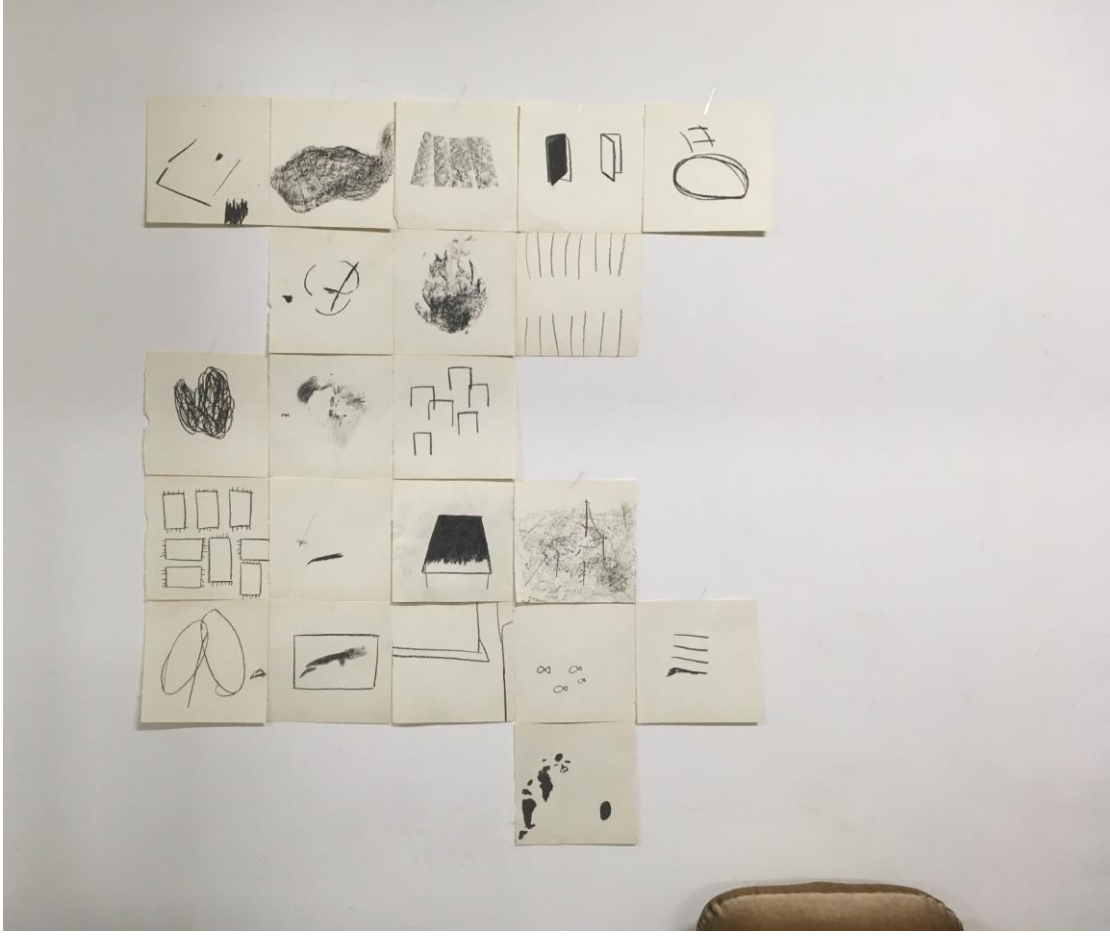
izleyiciyi bilinçdışının derinliklerinde keşfe çıkarmaktadır. Yaşadığı çocukluk anılarının bugünde bıraktığı duygusal etkiler, biçime ait çizgisini derinleştirir. Suzanne Swarts, “Çalışma kişisel olsa da, izleyicilerin derinliklerine inen özel bir kaliteye ve gizli anıların ve düşüncelerin kilidini açma yeteneğine sahip.” olduğunu ifade etmiştir. (<https://artfacts.net/exhibition/louise-bourgeois---to-unravel-a-torment/885236>)



Görsel 35. Antoni Tàpies, The Sieve, 1972, Kağıt üzerine Gravür, 65,4 x 89,2 cm

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/tapiés-the-sieve-p07570>

Buradan da görüleceği gibi “sanat eseri, onu alımlayan kişide bir düşünme ve anlamlandırma süreci başlatır. Bu süreçte sanatçının eseriyle getirdiği malzeme ve biçimler kadar, onu alımlayan kişinin kendi ruhsallığından kattığı malzeme ve biçimler de önemlidir. Bir anlamda bu iki kişinin ruhsallıkları sanat eserinin oluşturduğu alan üzerinde buluşup bir etkileşime girerler ve bunun sonucunda anlamlar oluşur (Güngörmüş, 2021 s. 29). Sözelimi, şimdi ve burada esas olan ortak izlerin yarattığı yeni bir inşa arayışıdır.



Görsel 36. Rabia Uluşanver Test, 2020, Yerleştirme Görüntüsü, Her biri 20 x 20 cm

Bir büyüme öyküsünü ele alan ‘Test’ isimli çalışma, diz sıyrığına benzer. Dramatik ve fragmantal imgeler, birbirlerinin arkasına yaslanıyor gibidir. Sis bulutunun arkasından bakıyormuş gibi görünen çizgiler, aynı zamanda gerçekliğe çok yakındır. Örüntü, izleyiciden hikayeye ortaklık talep eder. Anının arkasında bıraktığı izler, aynı bir diz sıyrığının beton taşında bıraktığı iz gibi kağıt üzerinde şekillenir.

Peki bir iz, “belleksel iz” nedir? Bu yeni soruya cevap verebilmek için, Pontalis Freud’un peşinden giderek bazı ipuçlarına dikkati çekmektedir. Her şeyden önce bellek, Pontalis’in de belirttiği gibi, çoğuldur, yani birçok “belleksel dizge” vardır. İkincisi, iz (trace) kavramından çizgi ya da hat kavramına geçmek gerekir; gizli, bilinçdışı, bastırılmış çizgi kavramına. Bastırma, olduğu gibi alınmış olay, anı ya da yalıtık izle değil, anılar ya da izler arasındaki bağlantıyla ilgilidir (Auge, 2022, s. 23).

1.4 İmgenin Şimdi ve Burada Oluşuna Dair: Postmemory

Marianne Hirsch'in "postmemory" olarak tanımladığı nesilden nesile aktarılan anıların, kamusal belleğin aksine zaman açısından daha özgül, doku açısından daha mahrem ve öznel bir boyutta incelenmesi gerektiğini savunmaktadır. ...Hirsch ve Young postmemory'nin belirleyici özelliğinin anıların kaçınılmaz dolaylılığı olduğunu savunmaktadırlar. Belleğin temel yapısının başkalarından duydukları toplumsal geçmiş anıları üzerine inşa edildiğini ve bireyin doğrudan deneyimleyebileceği olayların sınırlı olduğunu düşünmektedirler (Colomia, 2020, s. 80-81). Bellek, bireysel deneyimlerin dışında -duyulan- geçmiş zaman söylemlerini de içine almaktadır. Burada bizden önceki neslin anılarının kuşaktan kuşağa aktarımı söz konusudur. Olayların yerine geçen bu anlatılar belleği yeniden inşa ederek kendilerine yer edinirler. ...James Young bu türden hatırlama biçimini velaketen devralınan anılar olarak tanımlamaktadır.

Paul Ricoeur belleği üç bölümde inceler; insanın kendi belleği, yakınlarının belleği ve ortak bellek. "Birçok kişinin geçmiş zamanı aklına getirmesi" olarak tanımladığı "yad etme"de kişiler olayları ya da ortak bilgileri hatırlamada birbirlerine yardım ederler; böylelikle birinin anısı diğerinin anıları için hatırlatıcı işlevi görmektedir. Bu türden bir süreci "düşünceye bağlı hafıza" olarak nitelendirir. Bir hatırlama aracı olarak yazı, saklanan, yeniden canlandırılan, gizli stoklarla yeniden zenginleştirilen izlere maddesellik kazandırarak gelecekteki günler için, anıların canlandırılacağı zamanlarda kullanılmak üzere anı stoğu yapar. Yazının yanı sıra, unutmaya karşı koruyan fotoğraflar, kartpostallar, not defterleri ve ajandalar gibi işaretler de belirteç görevi görürler (Ricoeur, 2017, s. 57). Burada toplumsal ve kültürel bir dayanışmanın varlığından söz edilebilir. Kolektif hafıza, bireysel hatırlamayla yapılarak yeni bir inşaya ya da yeniden inşaya dönüşür.

Ortak yapılanma aracı olarak kültür, her bireyin dünyaya adım attığı andan itibaren edindiği deneyimleri kapsar. Ruth Benedict, kültürü; "Büyütülerek (bilimsel) ekrana yansıtılmış bireysel psikoloji" olarak tanımlar (Güvenç, 1979, s.102). İnsanlar yeni anlamlar bulabilmek için kendi tarihlerinin içine gömülmüş durumdadır (Antmen, 2014, s. 273). Ortaya çıkan bu yeni anlamlar bütünü, bugünde eylemlere ve toplumla kurulan ilişkiye yön verir niteliktedir. Ortak bir anlamlandırmanın ve ifadenin verdiği karşılık, kimlik oluşumunu yadsınamaz ölçüde etkiler. Aile, çevre ve ulusu içine alan yüzleşme

mekanizması tarihi yeniden inşa eder. ...Geçmiş bizi inşa ettikçe, biz de dönüp geçmişini inşa ederiz (Leppert, 2009, s. 24). Bu noktada dünyanın geçmişini kendi anılarını referans olarak yeniden üreten Emma Kay'ın "Worldview" isimli çalışması incelenebilir.



Görsel 37. Emma Kay, Worldview [Dünya Görüşü], 1999, Kağıt üzerine dijital baskı, 176 x 270.5 cm, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kay-worldview-p78340>

(Görsel 18) 'Worldview' [Dünya Görüşü], dünya tarihinin hafızadan yazılmış büyüleyici bir kroniğidir. Çalışma büyük patlamadan hemen önce başlayıp, yirminci yüzyılın sonuna yaklaşırken bitmektedir. Gazete, kitap, film, TV programları, bilgisayar oyunları, okuldaki anıları, müzik, reklam ve kendi seyahatleri gibi anılardan yararlanarak; referans bir materyale ihtiyaç duymadan tarihin grafiğini çizmektedir (<https://www.bookworks.org.uk/node/67>). Eksiklikleriyle ve boşluklarıyla kendi formunu oluşturan bu eser, aynı zamanda otoriter bir tavır sergilemektedir. Nitekim kendi tarihini yazarken, tarihimizi de sorgular. Bu noktada Edward Casey'in sözünü ettiği 'yapıtın hafızayı unutuştan çekip çıkarmayı amaçlayan genel yönelimi'nden bahsedilebilir.

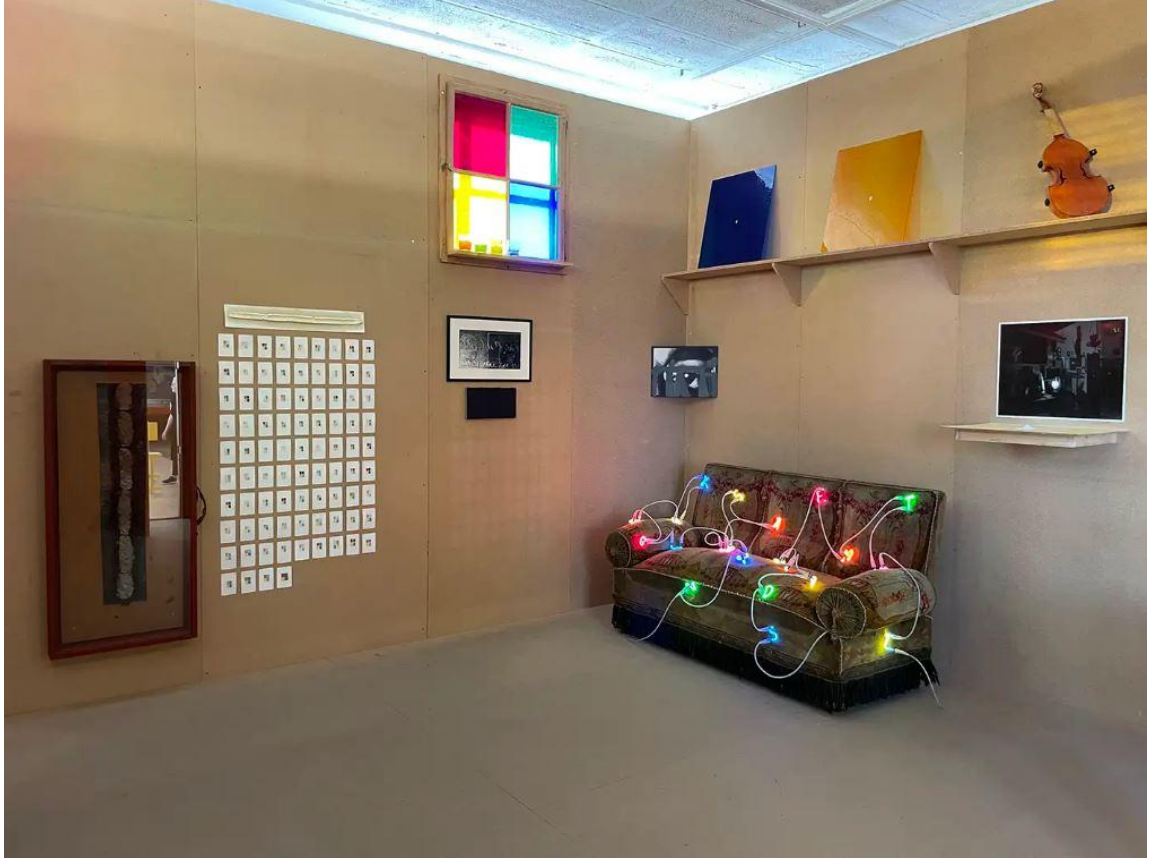
"Sanatta toplumsal bellek kavrayışını kuramlaştırmak için Warburg hem entelektüel hem kavramsal desteğini alacağı çağdaş bellek psikolojisinden faydalanır. Bu

yalnızca alguların insan belleğine nasıl iz bıraktığını değil, daha ziyade ve en önemlisi, anımsandığı zaman hatıraların nesiller boyunca canlı kalmaya devam edebildiğini açıklamayı amaçlamaktadır” (Sarkis, 2017, s. 16). Geçmişin iyileştirilmeyen yaralarının bugüne aktarımıyla ortaya çıkan toplumsal yüzleşme, tarihin yeniden okunmasını da beraberinde getirmektedir.

Warburg, sanat eserinin, hatırlama rolü itibarıyla, insanın ıstırap deneyimini belli bir motif kullanarak, çoğu zaman vücut dili vasıtasıyla nasıl resimsel terimlere tercüme ettiği meselesidir. Bir korku refleksinin bir bireyin zihnine fizyolojik bir uyarı-engram olarak işlenmesine ve açıklanamaz bir şekilde kaygı uyandıran o hatırayı bir korku sebebi olarak nesneleştirmeye girişmesine benzer bir şekilde, sanat eseri de bir savunma mesafesi yaratma işlevini üstlenir. İnsan ıstırabının ifadesi (ağıt, yas, melankoli ya da umutsuzluk) formel olarak saflaştırılmış bir jest biçiminde resme dahil edilir. Böylece gerek bireysel gerek kolektif olsun resimsel bellek birey ile irrasyonel olanın tehdidi arasında düşünömsel bir mesafe yaratır (Sarkis, 2017, s. 17).

Fakat “Ortak acı, ortak hatırlama kadar birleştirici olmayabilir. “Öteki gibi acı çekmek mesafeyi yok etmek değildir, çünkü acı insanı yalnızlaştırır ve özelleşmiş kişiliğinin sınırları içinde tutar” (Breton, 2015, s. 35). Bu türden bir ortaklık, birleştiriciliği olan bağı gevşetmektedir.

Sarkis’in ‘Leidschatz’ (ıstırap hazinesi) kavramında sanatçının yalnızca kendi ruhumu çalkalayan şeylere yanıt vermekle kalmayıp aynı zamanda öbürlerinin ruhuna da geçmiş zamanlarda çalkalamış olan ve kendisine dokunan şeye de yanıt veren bir sanat kavrayışı tespit etmesi asla tesadüf değildir (Sarkis, 2017, s. 18). Bireyin duygusal yaklaşımı ya da ideolojik yanlılığı gerçekliği ne kadar çarpıtırsa çarpıtırsın, zihninde canlandırmak için kullandığı olgu ve olaylar kolektiftir. Nitekim, mevcut kendi gerçekliğini bir dengeye oturtabilmek ve kendiliğine istikrarlı bir alan yaratabilmek için ortak anlam ve sembollerle katmanlaşmış bir kimlik perspektifine ihtiyaç duymaktadır. Halbwachs’ın ‘Collective on Memory’ kitabının temel düşüncesi bunun üzerine kurulmuştur; “Bireysel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki bağı içseldir, içkindir; bu iki hafıza biçimi iç içe geçmiştir” (Leppert, 2009, s. 24).



Görsel 38. Sarkis, 1938'den beri Atölyem, 2022

<https://www.sarkis.fr/en/sarkis-exhibitions-since-1960/>

Sarkis için sanat eseri ve onun aracılığıyla görselleşen ifade 'belleğin hazine sandığında' kapalı ve kilitli olarak durmaz. Maksadı, ister buluntu ister sanatçının imal ettiği bir nesne olsun, bireysel ve kolektif belleğin onda saklı kalmış olan trajik enerjilerini özgürleştirmektir. Sarkis sanatsal deneyimin geçmiş tarafından nasıl sarsıldığını şöyle özetler: "Eserlerim daime belleğe tutturulmuştur. Hayatımdaki her şey oradadır. Tarih bir tür hazinedir. Tarihte olmuş olan her şey bize aittir. İnsana dair varolan her şey, ıstırap, aşk, içimizdedir ve bizim en değerli hazinemizdir. Yaşadıklarım, yaptıklarım deneyimlediğim her şey benim hazinemdir.. Eğer bu sanatla somut ve görünür hale, deneyimlenebilecek bir nesne haline getirilebiliyorsa, bu biçimlerle yolculuk yapılabilir; o vakit sınırlar kapatılmak yerine açılabilir" (Sarkis, 2017, s. 19). "Yahut Nietzsche'nin sözleriyle ifade edersek, "yalnızca incitmeyi sürdüren şey bellekte kalır" (Sarkis, 2017, s. 22).



Görsel 39. Susan Hiller, From the Freud Museum [Freud Müzesi'nden], 1991-6, Cam, 50 Karton kutu, kağıt, video, slayt, ampul ve diğer malzemeler, 220 x 100 x 6 cm, Tate, Londra

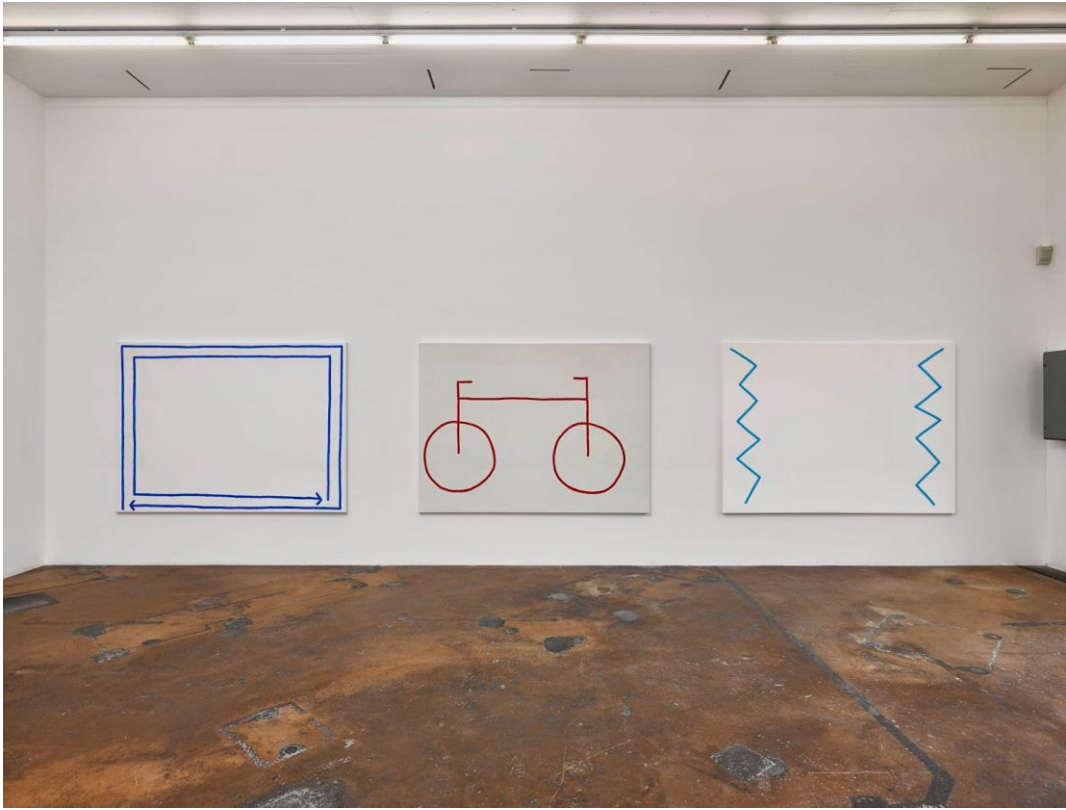
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hiller-from-the-freud-museum-t07438>

Susan Hiller'in Sigmund Freud'un sanat eseri koleksiyonunda yer alan (Görsel 20) 'After the Freud Museum' [Freud Müze'sinden] isimli 50 kutudan oluşan eserinden bahsetmek yerinde olacaktır. Çalışma pratiğinde biriktirme ve belgeleme olan sanatçının bu eseri çeşitli kişisel ve arşivsel hatıra nesnelere bir araya getiren antropolojik bir kazı çalışmasına benzer. Susan Hiller çalışması hakkında şunları söyler: "Bir düzeyde, vitrin yerleştirmem kültürel ve tarihsel kayma noktalarını - psişik, etnik, cinsel ve politik rahatsızlıkları –çağrıştıran şeylerin bir koleksiyonudur. Burada kişisel olanın yanında, tarihsel ve kolektif bir söylem mümkündür. Sanatçının bu imaları içeren aykırı yaklaşımı Beatriz Colomina'nın şu sözleriyle ilişki kurar: "Arşiv mahremiyetin tarihinde, hatta tarihin tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Arşiv özeldir, tarih kamusal" (Colomina, 2020, s. 8).

Henri Bergson'un öğrencisi olan Fransız Sosyolog Maurice Halbwachs de belleğin toplumsal yönüyle ilgilenir. Sosyal koşullardan ayıramadığı bellek meselesine, bireysel olarak oluşumu ve korunması çerçevesinden bakar. Belleğin sosyal koşullar

olmadan varolamayacağını öne süren bu düşünce belleği bireysel olarak ele alırken, toplumsal olarak belirleneceğini öne sürmektedir. Bu sayede en kişisel anıların bile sosyal bir çevreye ihtiyaç duyar. Bir başka ifade ile, “kuşkusuz toplumlara ait bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler” (Halbwachs, 2018, s. 44). Halbwachs, her ne kadar bireysel belleği sosyal bir olgu olarak görüyor olsa da bireysel ve toplumsal belleği birbirinden ayıran noktalara dikkat çeker. “Bireysel olan sadece algılardır, anılar değil. Çünkü ‘algılar vücudumuzla sıkı ilişki içindedir’, anılar ise kaçınılmaz olarak ‘içine girdiğimiz çeşitli grupların düşüncesinden kaynaklanır’” (Halbwachs, 2018, s. 46).

Uzun tarihsel dönemler boyunca, insan topluluklarının varoluş biçimi nasıl değiştiyse, algı biçimi de aynı şekilde değişmiştir. İnsan algısının örgütlenişinde yalnızca - algının ortaya çıktığı ortam- doğa değil, tarih de belirleyicidir” (Benjamin, 2015, s. 17).



Görsel 40. Stephen Felton, The Wind, Love and other Disappointments [Rüzgar, Aşk ve Diğer Hayal Kırıklıkları], 2015, Mamco

https://www.daily-lazy.com/2015/04/stephen-felton-wind-love-and-other_13.html?m=1

Simgeler şeklinde kodlanabilen her şey, görece kolaylıkla geri çağrılıp anımsanabilir de (Gombrich, 2015, s. 16). Buna örnek olarak; beyaz tuvale simgesel

nesnelere yerleştiren Stephen Felton, üretimlerinde kişisel deneyimlerinden ve tarihsel hikayelerden beslenerek, bunları bir belgesel niteliğinde sunar. Mümkün olduğunca az müdahaleyle kendine ait ikonografik bir resim dili oluşturan sanatçı, basit görünen fakat kavramsal niteliği olan alanlar oluşturmaktadır. Yarım bırakılmış gibi görünen resimler, izleyiciye kısa metrajlı bir hikaye sunuyor gibidir. Kullandığı renkler ve basit desenleri Henri Matisse ve Keith Haring'i andırır.



Görsel 41. George Baselitz, The Brücke Chorus [Köprü Korosu], 1983, Tuval üzerine yağlı boya, 280 x 450 cm

[https://arhive.com/artists/68002~Georg_Basel/works/523277~The Brücke Chorus](https://arhive.com/artists/68002~Georg_Basel/works/523277~The_Brücke_Chorus)

Şair “‘Keder, zamanın kanatlarından çıkar yola’ dediğinde kastettiği, psikolojinin dilinde, hissel belleğin giderek entelektüel bir belleğe dönüştüğüdür. Bazı sanatçıların, belleklerini bir üzüntüye ya da tutkuya ait hatıradan arındırmak için, bu hatırayı bir sanat eserinde sabitlediklerini biliyoruz” (Sarkis, 2017, s. 184). Alman Neo-ekspresyonistlerin en eski sanatçılarından biri olan Georg Baselitz, “savaş ve savaş felaketinin ardından gelen mahrumiyetle ilgili, etkisinde kaldıkları çocukluk anılarından beslenmiştir. Kentin bombalanışına tanık olan Baselitz, bunu yaşamının en etkileyici anısı olarak tanımlamıştır” (Fineberg, 2014, s. 411).

Baselitz gençliğinde çocuk ve akıl hastalarının yaptığı ‘ilkel’ kaynaklarla ilgilenmiştir. Savaş sonrası yılların popüler sanatından bağımsızlığını savunmak için Eugen Schönebeck ile birlikte “Pandemonium” (1960-62) manifestosunu yazmıştır. O yıllarda Almanya’da çalışmanın getirdiği hayal kırıklığı ve umutsuzluk resimlerini yakından etkilemiştir. Eserleri yakın tarihin olaylarını trajik bir biçimde betimlediği için duygusal nitelik taşımaktadır. 1969’da Baselitz resimlerini izleyicinin algısını yavaşlatmak için baş aşağı sergilemeye başlamıştır. 1980’li yıllarda çalışmalarında Edvard Munch ve Emil Nolde gibi sanatçılardan biçimsel ve tarihsel referanslar almıştır. Louis Lavelle’e göre; “Bireyi en çok etkileyen şey çekmiş olduğu acılardır. Bu acılar yaşama ciddiyet ve derinlik kazandırır; aynı zamanda, insan yaşadığı dünyayla ve kaderinin anlamıyla ilgili olarak en temel bilgileri bu acılardan çıkartmıştır” (Breton, 2015, s. 206). Sanat tarihi boyunca bireysel ve ortak travmalardan beslenen Baselitz’in kimliğinin oluşumunda bu acılar etkili olmuştur.



Görsel 42. Petrit Halilaj, Abetare [Astar], 2017, Enstalasyon, 1000.0 x 1000.0 x 1000.0 cm

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/67456/Petrit-Halilaj-Abetare>

Petrit Halilaj, fiziksel bütünlüğüyle hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap eden bir masal dünyasına benzer bir görsellik sunmaktadır. Ortak bir kimliğin bir dizi hayal sunumu, bizi çocukluğumuza doğru yolculuğa çıkarmaktadır. Karalamalara benzeyen metal yerleştirmeler, yaydıkları duyuşal doğru açısından izleyiciyi tanıdık ve sorgulanabilir bir alana çekmektedirler. Sanatçı, çocukluk yıllarımızda tahta sıralara kazıdığımız ortak duyguların mekana yansıtılmış halini gözler önüne sermektedir.

Bellek kavramını psikolojik temellerinden arındırarak sosyal çevreyle ilişkisini ‘Toplumsal Hafıza’ kavramıyla birlikte ortaya koymuş sosyolog Maurice Halbwachs, yalnızca kendimizi mekanın dışına taşıyarak bir şeyleri hatırlayabildiğimiz iddiasının doğru olmadığını savunur.

“Duygu ve düşüncelerin, diğere tüm olaylar gibi, bizzat bulunmuş ya da geçmiş olduğum ve hala var olan bir mekana yeniden yerleştirilmesi gerekir. Karışık bir halde bile olsa mekanların temsilini kendimizde bulamadığımız döneme ulaştığımızda, geçmişimizin belleğin uzanamadığı bölgelerine ulaşmış oluruz. Bu yüzden yalnızca kendimizi mekanın dışına taşıyarak bir şeyleri hatırlayabildiğimiz doğru değildir. Aslında, tam tersine, bize zaman içinde değişmediğimiz ve geçmişini şimdiye geri getirebildiğimiz yanılmasını veren şey, yalnızca, dayanıklılığı itibarıyla mekansal imgedir. İşte bellek böyle tanımlanmıştır. Yalnızca mekan yaşanmaksızın ve herhangi bir parçasını kaybetmeksizin varlığını sürdürebilecek kadar dayanıklıdır (Sarkis, 2017, s. 264).

2. BÖLÜM: ŞİMDİ VE BURADA DUYUMSANAN İMGE DENEYİMİ

“Mekân hem bütün ve kırık, hem de genel ve parçalıdır. (...) Aynı zamanda, tasarlanan, algılanan, yaşanan şeydir.”

(Lefebvre, 2015 s. 355-359)

Şimdi ve burada bulunan her duyumsama mekanın kokusunu taşımaktadır. “Mekân insan varlığının bir koşuludur. Heidegger, mekânı bir boşluk ve -eylemselliğin veya ferdin muhafazası olan- bağımsız varlık olarak ele alan kartezyen yaklaşımın eleştirisi olarak, kendisi için varoluşun anlamı olan varlığın aslında ‘dasein’ (sözcük anlamıyla orada olmak, dünya-içinde-olmak) olduğunu öne sürer. Heidegger’e göre, daseinontolojik olarak mekânda bulunur ve kendisi bu bulunma halini ‘dünya içinde oturmak’, yani yer ile yakın ilişki içinde bulunmak olarak tanımlar” (<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=438&RecID=5511>).

Yaşanan mekan ve düşlenen mekan birbirinden zamansal olarak ayrılır. Mekan aracılığıyla deneyimlenen şimdi, içinde şiirsel imgeler barındırma gücüne sahiptir. “Mekan, ama onu kavrayamazsınız, bu korkunç içeridelik-dışarıdalık, işte budur hakiki mekan.” (Bachelard, 2020, s. 260)

Bellek ile beraber düşlenen mekan, hatırlamaya zemin hazırlar. Hatırlama olmadan unutma tek başına düşünülemez. Unutulmaya direnen anıyı şöyle betimleyebiliriz; “Burada bütün bu devininin mekanda iz bırakmasını göstermek üzere Heidegger’den aldığım “çatlak” kavramına başvuracağım. Çünkü çatlak beyazı, boş tuvali, zemini ya da taşı yırtar ve yırtma hareketi orada kalır. Çatlak böler ve bölerek birbirinden ayırdığı parçaları yine de bir ara’da (eşzamanlı olarak) tutar. -----S. Yazıcıoğlu ise “görmenin sisi”nden söz ederek “görülecek ya da anlaşılacak bir şeyin olup olmadığını bilmememiz” durumuna işaret ediyor. Çatlak bu açıdan görünmeyen profilidir” (Özaydın, Tezer, 2020, s. 39).

2.1 Bellek ve Mekanın Eşzamanlılığı

“İnsan ağaçlar ve taşlar arasından günlerce yürür. Göz nadiren takılır bir şeye. Yalnızca, onu, başka bir şeyin işareti olarak tanıdığı zaman: kumdaki iz kaplanın geçişini anlatır; sazlık, bir su damarını haber verir; japongülü kışın bittiğini muştular. Bunlar dışında her şey dilsiz, her şey aynıdır; ağaçlar ve taşlar sadece ağaç, sadece taştır.”

(Calvino, 2019, s. 64)

Georges Perec mekanın, boş bir sayfaya çizilen sözcük ve işaretlerle başladığını söyler. Fiziki veya manevi anlamda insan müdahalesiyle kişiselleşen mekan, zamana yakınlaştırma niteliğiyle öne çıkmaktadır. Geçmiş bir durumu hatırlayabilmek için geriye döndüğümüzde ya da karar vermeden karşılaşılan bir anda zihinde tasarlanan ilk imge, bir mekan çerçevesi içinde canlanır. ...Kant, Saf Aklın Eleştirisi'nde şöyle diyordu: “a priori bilginin ilkeleri olarak duyusal görünürün iki saf biçimi vardır: mekan ve zaman.” Deleuze, Kant'ın bu kavramsallaştırmasını, “beliren her şey zaman ve mekanın koşulları altında (...) belirir.” diye aktarır. Buradan yola çıkarak, sanat nesnesinin, zamansal ve mekansal olmak üzere iki farklı gerçeklik tanımladığını söyleyebiliriz (Özaydın, Tezer, 2020, s. 10).

Zamanın bir araya getirdiği mekanın kendi tarihi, bireyin mekanı algılayış biçimiyle şekillenmektedir. Biçim ve boşluğun birbirlerini tamamlayarak kurduğu ilişki, geriye dönüp baktığımızda hatırlayacağımız görsel temsilleri oluşturur. Buradan hareketle mekandan kopamayan anılarımızın, alımlayıcı öznenin zihninde harita görevi gördüğü söylenebilir. 1960'larda ortaya çıkan karşı-biçimci yaklaşımla birlikte mekan, anlamı sorgulanan bir konuma gelmiştir. Mekanı alternatif sanat nesnesine dönüştüren bu tavır, sanat tarihinde dağılan, düzenlenen ve yeniden yapılandırılan biçim arayışlarına yönlendirmiştir.

“Lefebvre üretilen ve üreten mekânı üçe ayırmaktadır:

Algılanan mekân: (*mekânsal pratik*) doğrudan, sorgulamadan ve kavramsallaştırılmadan yaşadığımız, gözlemlenebilir gündelik sosyal pratikleri kapsayan ve somut olan mekân (Örneğin: çalışma yerleri, banliyödeki toplu konutlar..)

Tasarlanan mekân: (*mekân temsilleri*) zihinsel pratikleri, planlamayı, düzenlemeyi, soyut kavramları, biçimlendirmeyi kapsayan mekân, imgelemin ve sembolizmin nüfus ettiği mekân (Örneğin: delikler, koridorlar, labirentler..)

Yaşanan mekân: (*temsil mekânları*) görülen ve tasarlanan mekânın bir kombinasyonu olan, aykırılığı, köktenciliği, akıldışılığı ve sanatı içine alan mekân” (Şenel, 2016, s. 5).

Bu ayrıma göre mekanın üretimine; bireysel ve toplumsal gündelik yaşamda, alımlayıcı ve tasarlayıcı zihinde, son olarak da yaratıcı bedende rastlamak mümkündür.

Immanuel Kant, ‘Saf Aklın Eleştirisi’ isimli kitabında hatırlanan bir nesnenin, beraberinde kurgusal bir imgelemi de doğurduğundan şöyle bahseder: “Ayla yeryüzü doğrudan aynı zamanda algıladığımız nesnelere değildir, birini görmesem de onu ötekiyle hayal gücüm sayesinde birleştirir ve eşzamanlı olarak algılarım” (Özaydın, Tezer, 2020, s. 36).

Sanat alanında eşzamanlılık zamanın (önceli sonralı art arda olanın) mekanlaşması, kendini bir mekanda göstermesi, ortaya çıkması, görünmesi, belirme ve patlak vermesi, eski deyimle, “zuhur”udur. Zaman mekanlaşır, fakat bu ölçüde de mekan zamanlaşır, dağınık parça ve yerler olmak yerine eşzamanlılığın formuna girer. Böylece H. Bergson’un eşzamanlılığı zamanın mekanla kesişmesi olarak tanımlaması burada kurucu, yapıcı bir anlam ve vurgu kazanır. Eşzamanlılık, şeylerin zamanla mekanın birbirlerine kavuştukları noktada ortaya çıkma, yani devinin, doğma ve doğru yüzlerini gösterme anıdır (Özaydın, Tezer, 2020, s. 39).



Görsel 43. Rachel Whiteread, *Untitled (Rooms)* [İsimsiz (Odalar)], 2001, Alçı, fiberglas, ahşap ve metal, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-rooms-t07938>

“Odanın mekanın dirilmesiyle, en silik, en ehemmiyetsiz hatıralar birdenbire en önemli hatıralar olup çıkar, hayat bulur, anımsanırlar” (Perec, 2020, s. 41). Bu noktada Rachel Whiteread’ın (Görsel 24) ‘Untitled (Rooms)’ [İsimsiz (Odalar)] isimli eserinden bahsetmek yerinde olacaktır. Sanatçı, çalışmalarında kauçuk, reçine ve alçı gibi malzemeler kullanarak nesnelerin ve mekanların negatif alanlarının döküm sürecine odaklanır. “Formları indirgeme ve soyutlamada minimalizm ilkelerini benimseyen Whiteread, masalar, sandalyeler, banyolar ve yataklar gibi arketip günlük nesnelere kullanarak insan varlığının izlerini ve rezanansını koruyan heykeller yaratmaktadır” (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-rooms-t07938>). (Görsel 24) ‘İsimsiz (Odalar)’ iç dökümle şekillenen, üç adet birbirine paralel oda grubundan oluşmaktadır. Bethnal Green, Londra E2’de bulunan, 1999 yılında eşiyle birlikte satın aldıkları bu ev, 2. Dünya Savaşı’ndaki bomba hasarından sonra yeniden inşa edilmiştir. Bu arada farklı amaçlarla kullanılan ve kimi zaman kullanım dışı kalan binayı kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirmeden önce bu şekilde dondurmıştır. Sanatçı çalışması hakkında şunları dile getirmektedir:

“Neredeyse fotoğraf çekmek veya mekanın baskısını almak gibi. Binanın o kısımları daha sonra olmazsa, yine de ...mekanın bu arşivine sahip olacağım. Binalardaki katmanlaşma ve kullanım değişikliğimin geride bıraktığı izlerle ilgileniyorum. Benim işim, gerçekten de savaş sonrası yıllarda ortaya çıkan garip türde bir mimariyle ilgili” (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-rooms-t07938>).

Whiteread’ın karşılaştığı mekanla kurduğu ilişki, Ron Burnett’in imgelerle ilgili çözümlemesine benzer nitelikler göstermektedir: “İmgeler, hareketi dondurur, yapılan tercihi göz önüne sererler. Görülenler resimler olarak düzenlendiğinde, akış halindeki deneyim durdurulmuş olur. Hareket atılmış değildir; daha ziyade bir kalıntı gibi görünür, imgeye biçim verme sürecinin bir hatırası gibi, resmin ötesinde kalan potansiyel olarak rahatsız edici mekanlara bir göndermedir artık” (Burnett, 2018, s. 46).

“Düşlerimizde bilmediğimiz yerlerde dolaşırız, hiç karşılaşmadığımız kişilerle konuşuruz. Anılarımızda yer almayan nesnelere, kişiler düşlerimizde yer alabilir. Düşlerin yarattığı şaşkınlık, figür ve nesnelere biçim değişimlerinden değil, günlük yaşamda karşılaşılacak zaman ve mekan içinde ortaya çıkan olaylarda ve sözcüklerdedir” (Batur, 2016, s. 186-193). Hayalimizde canlanan anı mekandan bağımsız oluşamaz ve bizi vardığı nokta mekanın sınırlarını çizer. “Mesele bu noktaya nasıl vardığımız değil, bu noktaya varmış olduğumuzun, şu an bu noktada olduğumuzun farkına varmak: Tek bir mekan yoktur, hepimizin etrafını saran, bizleri içine alıp, güzelce sarıp sarmalayan tek bir mekan yoktur, her yer mekan kırıntılarıyla doludur” (Perec, 2020, s. 14). Nitekim ne kadar mekan varsa, o kadar anıyla karşılaşmamız an meselesidir.



Görsel 44. Do Ho Suh, Jet Lag [Jet Gecikmesi], 2022, Yarı saydam polyester kumaş, New York, Hong Kong, Seul ve Londra

<https://www.thisiscolossal.com/2022/09/do-ho-suh-jet-lag/>

“Mekan erir, parmakların arasından kayıp giden kum gibi. Zaman onu alır götürür ve geriye kalır biçimsiz parçalar.” Do Ho Suh’un (Görsel 25) ‘Jet Lag’ [Jet Gecikmesi] isimli yerleştirmesi “hayatımızın rutinini oluşturan gündelik nesnelere hareket ettirilemez veya basitçe yapısal olarak tasvir etmek yerine, onların duygularını yakalar” (<https://www.thisiscolossal.com/2022/09/do-ho-suh-jet-lag/>). Nesnelere yarı saydam kumaşlardan oluşan tasvirleri bizi düşsel bir yolculuğa çıkarır. İzleyiciyi enerji alanına davet eden biçimler, aynı zamanda günlük hayatımızda sıkça karşılaştığımız bu anlara bağlılığımızı da sorgulatır niteliktedir. “Yere, tarihe ve çevresinde oluşturduğu topluluklara özgü bir nesne, belleğin dağınıklığına göre inşa edilir ve alt üst edilir. Kaide tavana uzanır ve kafa zemini süpürür. Bu incelik, yalnızca nesnenin önemi ve onunla nasıl etkileşime girdiğimiz hakkında değil, aynı zamanda neden oraya ilk başta geldiği hakkında muazzam sorular ortaya çıkarır” (<https://www.thisiscolossal.com/2022/09/do-ho-suh-jet-lag/>).

2.2 Unutmak

*“Kar güneş değildir, müzik sessizlik değildir,
güneş kardır sessizlikse müzik.
(Halin Evet-ve-Hayır olması gerekir,
ya o-ya bu değil.)
Sessizlikle müziğin, sanatla yaşamın,
karla güneşin arasında bir adam duruyor.
O adam John Cage (aradaki hiçliğe adanmış kendini)”*

(Özaydın, Tezer, 2020, s. 52).

“Cage’e göre, her şeyin standartlaştırıldığı, tekrar edildiği çağdaş uygarlıkta bütün mesele, bir nesneyle kopyası arasındaki boşlukta unutmaktır” (Özaydın, Tezer, 2020, s. 59). “Unutmak, toplum için olduğu kadar birey için de bir zorunluluktur. İçinde bulunulan zamanın, şu anın ve bekleyişin tadına varmak için unutmayı bilmek gerekir; ancak unutmak bellek için de bir ihtiyaçtır: Uzak geçmişe ulaşabilmek için yakın geçmiş unutmak gerekir” (Auge, 2022, s. Giriş).

Kuşkusuz her şeyi unutamaz insan. Ancak her şeyi anımsayamadığı da bir gerçektir. Anımsamak ya da unutmak, tıpkı bir bahçıvanın yaptığı gibi, ayıklamak ve budamak demektir. Anılar bitkilere benzer. Bazı bitkilerden hemen kurtulmak gerekir ki diğerleri boy atsın, gelişsin, çiçek açsın. Kaderlerine uygun olarak gelişip serpilen bu bitkilerin değişmek için bir bakıma kendi kendilerini unuttukları söylenebilir. Onlara hayat veren tohumlar ya da çeliklemler ile sonunda oldukları şey arasında bir ilgi yok gibidir; çiçek, bu anlamda, tohumun unutulmasıdır (Auge, 2022, s. 18).

Şimdiki zaman, unutmaya eylemine karşı bir yanıt niteliğindedir. Bir başka bakış açısıyla, “unutmaya bizi şimdiki zamana getirir; ancak bu onun bütün zamanlarda çekimlenmesine bir engel oluşturmaz: Yeniden başlama’yı yaşamak için gelecek zamanda; şu anı yaşamak için şimdiki zamanda; geri dönüşü yaşamak için di’li geçmiş zamanda çekimlenir. Şimdiki zamanda kalmak için unutmak, ölmek için unutmak, sadık kalmak için unutmak gerekir” (Auge, 2022, s. 74-75).

Unutulan şeye, yitip giden anı olarak değil, bir resme bakar gibi bakmak gerekir. Kendine dönmenin bir sonucu olarak unutmaya, fragmente olmuş biçimlerimize yapılan bir atıftır. “Unutmanın övgüsünü yapmak, belleği küçümsemek anlamına gelmediği gibi, anıyı göz ardı etmek anlamına hiç gelmez; böyle bir övgü, unutmanın anımsama çerçevesinde işlendiğini kabul etmek ve anı çerçevesinde tuttuğu yere işaret etmek demektir. Anımsama

ile unutma arasındaki ilişki, yaşam ile ölüm arasındaki ilişkinin aynısıdır diyebiliriz” (Auge, 2022, s. 15).

Yaşam ile ölümün aksine, anımsama ve unutmanın şimdiki zamanda sınırları yoktur. Bu noktada Bachelard’ın betimlemesinden bahsetmek yerinde olacaktır; “Uçsuz bucaksızlık bizim içimizdedir. Yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu ama yalnız kaldığımızda yeniden işe koyulan bir tür varlık genişlemesine bağlıdır. Hareketsiz kalır kalmaz, başka bir yerde oluruz: uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarız. Uçsuz bucaksızlık, hareketsiz insanın hareketidir. Uçsuz bucaksızlık, dingin düşlemenin dinamik özelliklerinden biridir” (Bachelard, 2020, s. 224).



Görsel 45. Simon Callery, Archive [Arşiv], 1996, Tuval üzerine yağlı boya, 254 x 360 cm, Tate, Londra

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/callery-archive-t07119>

Simon Callery’nin meditatif pratiğinde bir unutma anından bahsetmek mümkündür. “Callery için bir resmi yapma ve ona bakma süreci yakından ilişkilidir” (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/art-now-simon-callery>). Callery izleyicinin

de onun üretim sürecine benzer biçimde ‘hafıza kaybı’ yaşamasının kaçınılmaz olduğunu düşünmektedir. Akışa izin veren boşluk duygusu, duyuları harekete geçirerek şimdiki kontrol altında tutar. Callery’e göre resimden alacağımız şey budur; anın uçsuz bucaksızlığı içinde kaybolmak ve unutmak.

SONUÇ

Bu araştırmanın temelini oluşturan belleğin şimdiki kapsayan dönüştürücü gücü; güncel sanat bağlamında bireysel, kolektif ve unutulmaya yüz tutan yönleriyle ele alınmıştır. Bellek kavramı bağlamında incelenen zaman ve mekan deneyimleri birbirleriyle devamlı bir etkileşim ve dönüşüm halindedirler. Auge'nin de söylediği gibi; “Zamanın hiçbir boyutu diğerlerinden soyutlanarak düşünülemez” (Auge, 2022, s. 47). Şimdi; geçmiş ve gelecek kavramlarının tesiri altındadır ve biri olmadan diğerinin bir tözü yoktur. “Zaman olayları özgül bir şekilde birbirleriyle bağlantılandırır. Anlatı zamana bir koku verir” (Han, 2018, s. 29). Şimdiyle içselleşen geçmişin işlevsel ve eleştirel yeniden inşası, çağdaş sanatta sorgulama ve araştırma konusu olmuştur. Bu noktada sanatçıların yaklaşımları, malzeme tercihleri ve araştırma yöntemleri örneklendirilmiştir.

Anımsama, şimdiki zamanda karşılaştığımız bir koku, ses, nesne ya da dokunsallık eylemiyle tetiklenen deneyimle oluşmaktadır. Byung-Chul Han “şimdinin kendi başına bir tözü yoktur. Bir geçiş noktasıdır sadece” (Han, 2018, s. 24). yaklaşımında bahsettiği gibi, geçmiş ve gelecek düşünülmediğinde şimdinin biçimsiz olacağı ortadadır. “Nasıl ki bir şeyleri yazmak ve sonrasında bunları okumak kağıda değil, yazara ait bir edim ise, bellekteki şeyleri onarmak ve bir şeyleri öğrendikten sonra hatırlamak da imgelemin edimidir. Bu nedenle bellek etkin değil, edilgin bir güçtür, tıpkı beyaz kağıdın, üzerine yazı yazılacak bir boşluk olmaktan başka bir şey olmaması gibi” (Sarkis, 2017 s. 95-96). İmgelemimizin bizi götürdüğü noktaya varmak için yapılan çalışmalar da, bilincimizin dışında beliren göstergesel formlar olarak varolmaktadırlar.

Belleğin gizli odalarına ulaşmak, mahremiyet kavramını doğurduğu gibi, kimliğimize ulaşma arayışlarının bir sonucudur. Kimliğimizin saklı derinliklerine inmek soru sormayı ve farkındalığı beraberinde getirir. Belleğe ulaşmaya çalışan biri, sorduğu soruların cevaplarını titizlikle incelemelidir. Sanatın ve sanatçının bellek kavramına yaklaşımı da bu doğrultuda izleyicinin de dahil olduğu ince ve sık dokunmuş bir anlatıyı beraberinde getirmektedir.

Nesnelere, mekanlara, insanlara yüklediğimiz anlamlar hep oradadır, fakat değişim ve dönüşüm kaçınılmazdır. Anıların katlanılabilir oluşu da belki buna bağlıdır.

Sanat, bu anlamları yeniden kurgulamaya ve yeni bir okuma sunmaya olanak verir. Artık mesele, şimdide kalan duygunun aktarımıdır. Kaçınılmaz olan bir nokta daha vardır ki, o da unutmanın belleğin bir koşulu olmasıdır. Unutulmaya direnen her duygu, bir gün kendini şimdiye bırakacaktır.

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, Rudolf. (2007). *Görsel Düşünme* (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Artfacts. (2019). Erişim: 22.05.2022. <https://artfacts.net/exhibition/louise-bourgeois---to-unravel-a-torment/885236>
- Auge, Marc. (2022). *Unutma Biçimleri* (M. Sert, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Babacan Bursalı, Meryem. (2017). *Sanatta Hafızanın Biçimleri*. İstanbul: Küre Yayınları
- Bacherlard, Gaston. (2020). *Mekanın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2018). *Sanat Komplosu* (E. Gen, I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, Enis. (2016). *Gerçeküstüçülük*. İstanbul: Kült Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2012). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı* (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.
- Bergson, Henri. (2015). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi.
- Berliner Festspiele. Erişim: 07.02.2022. <https://www.berlinerfestspiele.de/de/gropiusbau/programm/2022/louise-bourgeois/ausstellungstexte.html>
- Bookworks. Erişim: 05.07.2022. <https://www.bookworks.org.uk/node/67>
- Boyer, Pascal, WERTSCH, James V. (2015). *Zihinde ve Kültürde Bellek* (Y. Aşçı Dalar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Breton, David Le. (2015). *Acının Antropolojisi* (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Burnett, Ron. (2018). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pular, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Button, Virginia. Erişim: 02.04.2023. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/art-now-simon-callery>
- Calvino, Italo. (2019). *Görünmez Kentler* (I. Saatçioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Chodorow, Nancy J. (2019). *Duyuların Gücü* (J. Özata Dirlikyapan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cogito, *Bellek: Öncesiz, Sonrasız*. 50. Sayı. (Bahar 2007). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Colomina, Beatriz. (2020). *Mahremiyet ve Kamusalılık* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Deleuze, Gilles. (2004). *Proust ve Göstergeler* (A. Meral, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Didi-Huberman, Georges. (2018). *Kabuklar* (E. Karakaya, Çev.). İstanbul: Lemis Yayınları.
- Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (S. Atay-Eskier, G. Erinç Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fleckner, Uwe. (2016). *Sarkis Külliyyatı Üzerine Bellek ve Sonsuz* (Kolektif, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Gombrich, E. H., (2015). *İmge ve Göz* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güngörmüş, Nilüfer E.. (2021). *Sanatçının Kendine Yolculuğu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt. (1979). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Halbwachs, Maurice. (2018). *Kolektif Bellek* (Z. Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Han, Byung-Chul. (2018). *Zamanın Kokusu* (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Hobsbawm, Eric. (1999). *Tarih Üzerine* (O. Akınhay Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Kierkegaard, Soren. (2006). *Kaygı Kavramı* (T. Armaner, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Klee, Paul. (2013). *Modern Sanat Üzerine* (K. Çaydamlı, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Lawrence, Gabrielle. (2022). Erişim: 09.12.2022.

<https://www.thisiscolossal.com/2022/09/do-ho-suh-jet-lag/>

Lawrence, Gabrielle. (2022). Erişim: 09.12.2022.

<https://www.thisiscolossal.com/2022/09/do-ho-suh-jet-lag/>

Lefebvre, Henri. (2015). *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Manchester, Elizabeth. (2005). Erişim: 14.10.2022.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-rooms-t07938>

Manchester, Elizabeth. (2005). Erişim: 14.10.2022.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-rooms-t07938>

Medium. Erişim: 03.04.2022. <https://milenaolesinska77.medium.com/michael-mike-kelley-b173ae2d2c89>

Mimarlık Dergisi. Erişim: 12.04.2022.

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=438&RecID=551>
[1](#)

Özaydın, Gülşen, Tezer, Saadet Tuğçe. (2020). *Mekansallık – Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınları.

Perec, Georges. (2020). *Mekan Feşmekan* (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Ricoeur, Paul. (2017). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (M. E. Özcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ropac, Thaddaeus. (2023). Erişim: 15.05.2023.

<https://www.moussemagazine.it/magazine/joseph-beuys-antony-gormley-thaddaeus-ropac-london-2023/>

Ropac, Thaddaeus. (2023). Erişim: 15.05.2023.

<https://www.moussemagazine.it/magazine/joseph-beuys-antony-gormley-thaddaeus-ropac-london-2023/>

Sarkis, Fleckner. (2017). *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları* (E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Umur Yayınları.

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

Şenel, İ. (2016). *Günümüz Sanatında Değişen Mekansal Algılar ve Yeni Malzeme Estetiği*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı. İzmir.

Tate. (2005). Erişim: 10.02.2023. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-toy-shop-t01175>

Tate. (2005). Erişim: 10.02.2023. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-toy-shop-t01175>

Tate. Erişim: 15.04.2023. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rego-nanny-small-bears-and-bogeyman-t03839>

Waldenfels, Bernhard. (2011). *Ayna, İz ve Bakış* (M. Keskin, Çev.). İstanbul: Avesta Yayınları.

Wikipedia. Erişim: 05.01.2023

https://tr.wikipedia.org/wiki/Bilinen_ge%C3%A7mi%C5%9F_zaman

ETİK BEYANI

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 yararlanması 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.

03/08/2023

Rabia ULUŞANVER

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Bellek ve Yeniden İnşa: Şimdi ve Burada

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
03.08.2023	41	76707	20.06.2023	%7	2140785059

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. (03/08/2023)

Rabia ULUŞANVER

Öğrenci No.: N19137325

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI
UYGUNDUR.

(Prof. Cebrail ÖTGÜN)

MASTER'S THESIS / ARTWORK ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Memory and Reconstruction: Here and Now

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
03.08.2023	41	76707	20.06.2023	%7	2140785059

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. (03/08/2023)

Rabia ULUŞANVER

Student No.: N19137325

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

(Prof. CebraİL ÖTGÜN)

YAYIMLAMA VE FİKRİ 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 raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporunda 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)

03/08/2023

Rabia ULUŞANVER

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

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze 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 metodların 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.