



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

BİR BELLEK İMGESİ OLARAK KUYU

Rebuar Rezzak İLGE

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2020



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

BİR BELLEK İMGESİ OLARAK KUYU

Rebuar Rezzak İLGE

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2020

BİR BELLEK İMGESİ OLARAK KUYU

Danışman: Prof. Cebail ÖTGÜN

Yazar: Rebuar Rezzak İLGE

ÖZ

Bu çalışmada ele alınan *Bîr* isimli yerleştirme serisine imge ile dil arasındaki ilişki üzerinden yola çıkılmış, bellek anlamına gelen bu sözcük aynı zamanda kuyu sözcüğüne karşılık geldiğinden, yerleştirme çalışmaları kuyu şeklinde veya kuyuyu çağrıştıran silindir formu ile kurgulanmıştır. Kurgu süreci büyük oranda sezgisel olarak gerçekleştiğinden, öncelikle serinin Bergson felsefesinin temelini oluşturan sezgi, süre ve bellek kavramları ile olan ilişkisine değinilmiştir.

Yerleştirmelerde görülen imgelerin yüz ifadeleri ile belirlenmeyen bir otobiyografik dil oluşturduğu düşüncesinden hareketle seri, çağdaş sanattaki otobiyografik yaklaşımlarla olan bağı üzerinden analiz edilmiş, görsel günlükler olmalarının yanı sıra bellekteki izler olarak kurgulanmaları ve kısmen belgesel bir nitelik taşımaları bakımından fotoğraf sanatı ile olan ilişkileri irdelenmiştir.

Bîr serisinin toplumsal olarak ötekileştirilmiş, baskıya maruz kalmış kesimlerin kolektif belleği ile ilişkisi, karşı bellek başlığı altında ele alınmış, ayrıca serinin son parçasında konu edinilen Ezidilere yönelik katliamların dini sembolleri üzerinden ifadesine, benzer konuların çağdaş sanatta ele alınış biçimlerine değinilmiş, soykırım gibi büyük toplumsal travmaların sanat yoluyla aktarımının olanakları ve güçlükleri tartışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Bellek, kuyu, Henri Bergon, sezgi, süre, otobiyografi, fotoğraf, karşı bellek, post-bellek.

WELL AS AN IMAGE OF MEMORY

Supervisor: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Author: Rebuar Rezzak İLGE

Abstract

The installation series titled *Bîr*, which is discussed in this study, is based on the relationship between image and language, and since this word which means memory also corresponds to the word well, the installations have been constructed in the form of a well or a cylindrical form that evokes the well. Firstly, the relationship of the series with the concepts of intuition, duration and memory which form the basis of Bergson's philosophy has been mentioned, since the construction process has largely been intuitive.

Considering that the images seen in the installations constitute an autobiographical language that is not determined by facial expressions, the series has been analyzed through its connection with autobiographical approaches in contemporary art, and in addition to being visual diaries, their relations with the art of photography have been examined in terms of being constructed as traces in memory and having partly the characteristics of documentary.

The relationship of the series with the collective memory of socially marginalized, oppressed groups has been discussed under the chapter titled counter-memory, also in the last part of the series, the expression of the massacres against the Yazidis through religious symbols and the ways in which similar subjects are approached in contemporary art have been mentioned and the possibilities and difficulties of transmission of major social traumas such as genocide through art have been discussed.

Keywords: Memory, well, Henri Bergson, intuition, duration, autobiography, photography, counter-memory, post-memory.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iii
GÖRSEL DİZİNİ	iv
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: <i>BİR</i> SERİSİ.....	3
2. BÖLÜM: BERGSON'UN BELLEK ANLAYIŞI ÜZERİNDEN <i>BİR</i> SERİSİ OKUMALARI.....	27
2.1. Sezgi	27
2.2. Süre.....	31
2.3. Bellek.....	37
3. BÖLÜM: OTOBİYOGRAFİK BELLEK: ÖZNEL İMGELER.....	40
4. BÖLÜM: İZLER: FOTOĞRAF VE BELLEK.....	46
5. BÖLÜM: KARŞI BELLEK: GEÇMİŞİN YENİDEN İNŞASI.....	50
6. BÖLÜM: POST-BELLEK: TRAVMANIN SONRAKİ NESİLLERE AKTARIMI....	60
SONUÇ.....	72
KAYNAKLAR	74
ETİK BEYAN.....	78
ORİJİNALLİK RAPORU.....	79
ORIGINALITY REPORT.....	80
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	81

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1:** Rebuar Rezzak İlge, "*Berhembéz*" "*Kucaklama*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 15 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 4 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 70x100 cm, 2020.....3
- Görsel 2:** Rebuar Rezzak İlge, "*Bîr*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 145 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 9 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 100x100 cm, 2020.....4
- Görsel 3:** Rebuar Rezzak İlge, "*Bi Bîr Hatın*" "*Hatırlamak*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 140 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 9 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 70x100 cm, 2020.....5
- Görsel 4:** Rebuar Rezzak İlge, "*Ji Bîr Kirin*" "*Unutmak*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 140 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 9 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 70x100 cm, 2020..7
- Görsel 5:** Rebuar Rezzak İlge, "*Ji Çiyayê Şengalê Jiyanekê Westar a Şîn*" "*Şengal Dağı'ndan Mavi Bir Ölü Doğa*", kâğıt üzerine kömür tozu ve toz pastel ile yapılmış 7 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 4 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 70x100 cm, 2020.....8
- Görsel 6:** "*Bîr*" isimli yerleştirmenin iç kısmındaki ışık düzeneği için taslak.....9
- Görsel 7:** "*Bîr*" isimli çalışmadaki ışık düzeneğinin üzerine yerleştirilen şeffaf katmanların düzenini gösteren taslak.....9
- Görsel 8:** Yerleştirmelerin iç kısmındaki ışık düzeneği için taslak.....10
- Görsel 9:** Işık düzeneğinin üzerine yerleştirilen şeffaf katmanlar için taslak.....10
- Görsel 10:** Rebuar Rezzak İlge, "*Bîr serisi için ön çalışma no: 16*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....12

Görsel 11: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 17</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	12
Görsel 12: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 18</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	12
Görsel 13: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma fragman: 6</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.....	12
Görsel 14: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 22</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	13
Görsel 15: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 23</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017	13
Görsel 16: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 24</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	14
Görsel 17: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma fragman: 8</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.....	14
Görsel 18: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 31</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	15
Görsel 19: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 32</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	15
Görsel 20: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 33</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	15
Görsel 21: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma fragman: 11</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017	15
Görsel 22: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 43</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017	16

Görsel 23: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 44</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	16
Görsel 24: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 45</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	17
Görsel 25: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma fragman: 15</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.....	17
Görsel 26: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 52</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	18
Görsel 27: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 53</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	18
Görsel 28: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 54</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	18
Görsel 29: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma fragman: 18</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.....	18
Görsel 30: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 67</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	19
Görsel 31: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 68</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	19
Görsel 32: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 69</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	20
Görsel 33: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma fragman: 23</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.....	20
Görsel 34: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 73</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	21

Görsel 35: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 74</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	21
Görsel 36: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 75</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	21
Görsel 37: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma fragman: 25</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.....	21
Görsel 38: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 82</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	22
Görsel 39: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 83</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	22
Görsel 40: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 84</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.....	23
Görsel 41: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma fragman: 28</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.....	23
Görsel 42: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 10</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	24
Görsel 43: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 11</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	24
Görsel 44: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 12</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.....	24
Görsel 45: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma fragman: 4</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.....	24
Görsel 46: Rebuar Rezzak İlge, " <i>BİR serisi için ön çalışma no: 91</i> ", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2018.....	25

- Görsel 47:** Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 92*", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2018.....25
- Görsel 48:** Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 93*", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2018.....26
- Görsel 49:** Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 31*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.....26
- Görsel 50:** Rembrandt van Rijn, "*Bereli ve Kıvrılmış Yakalı Oto-Portre*" "*Self-Portrait with Beret and Turned-Up Collar*", 1659, tuval üzerine yağlı boya, 84,4x66 cm, National Gallery of Art Washington, D.C. bit.ly/37sCun7.....41
- Görsel 51:** Louise Bourgeois, "*Hücre – Gözler ve Aynalar*" "*Cell - Eyes and Mirrors*", 1989–1993, mermer, ayna, çelik ve cam, 236.2x210.8x218.4 cm. Collection Tate Modern, London. bit.ly/2OyEe5P.....44
- Görsel 52:** Felix Gonzalez-Torres. "*İsimsiz*", 1991, billboard, değişebilen ölçülerde dijital baskı, The Museum of Modern Art, New York, yerleştirmenin 2012'deki Van Dam Caddesi'nden görünümü, fotoğraf: David Allison. mo.ma/2D5PKQN.....45
- Görsel 53:** Ishiuchi Miyako, "*Annemin 25 Mart 1916 #53*" "*Mother's 25 March 1916 #53*", 2000, jelatin gümüş baskı. bit.ly/2O8LsOW.....47
- Görsel 54:** Nan Goldin, "*Mesai Sonrası Buzz ve Nan*" "*Buzz and Nan at the Afterhours*", 1980, gümüş boya ağırtıcı baskı, 39.4x59.1 cm, The Museum of Modern Art, New York. bit.ly/34bTM69.....48
- Görsel 55:** Judy Chicago "*Akşam Yemeği Partisi*" "*Dinner Party*", 1979, karışık malzeme, Brooklyn Museum, Brooklyn, New York. bit.ly/339bfuz.....52
- Görsel 56:** Gülsün Karamustafa "*Okul Defteri*", 1993, yerleştirme, Kadın Eserleri Kütüphanesi, İstanbul. bit.ly/2saQmm9.....53
- Görsel 57:** Doris Salcedo, "*Atrabiliarios*", 1993, kontrplak, ayakkabı, mesane, cerrahi iplik, 31.1x124,5 cm, Collection Museum of Contemporary Art Chicago. bit.ly/2OyJ2s0.....54

- Görsel 58:** Theodore Géricault, "*Kesilmiş Bir Kol ile İki Bacak*" "*Étude de Pieds et de Mains*", 1818-1819, tuval üzerine yağlı boya, 52x64 cm, Montpellier, Musée Fabre. bit.ly/337pCiZ.....57
- Görsel 59:** Hakan Gürsoytrak, "*Kayıpsın Diyorlar*", 2011, tuval üzerine yağlı boya, 100x100 cm. bit.ly/2rkULIG.....58
- Görsel 60:** Christian Boltanski, "*Kanada*" "*Canada*", 1988, yerleştirmesinden bir görüntü, ikinci el kıyafetler, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto. bit.ly/2OFv2MS.....64
- Görsel 61:** Christian Boltanski, "*Chases Lisesi Sunağı*" "*Autel De Lycée Chases*", 1988, 6 siyah-beyaz fotoğraf, 31 bisküvi kutusu ve altı lamba, 207x219,7 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. bit.ly/2OEercB.....65
- Görsel 62:** Anselm Kiefer, "*Senin Altın Saçların Margarete*" "*Dein goldenes Haar Margarete*", 1981, tuval üzerine yağlı boya, emülsiyon ve saman, 130x170 cm, özel koleksiyon. bit.ly/35nE7Ri.....67
- Görsel 63:** Anselm Kiefer, "*Sulamith*", 1983, tuval üzerine ağaç baskı kalıbı, yağlı boya, emülsiyon ve saman, 290x370 cm, özel koleksiyon. bit.ly/2DdqMPj.....68
- Görsel 64:** Anselm Kiefer, "*Neron Resim Yapıyor*" "*Nero Malt*", 1974, tuval üzerine yağlı boya, 220x300 cm, Staatgalerie Moderner Kunst, Münih. bit.ly/2KJXiNm....71

GİRİŞ

Bu çalışma kapsamında yapılan ve beş parçadan oluşan *Bîr* isimli yerleştirme serisine “belleğin bir imgesi var mıdır?” sorusuyla başlanmış, imge ile dil arasındaki ilişki üzerinden yola çıkılmış, anadilimde bellek anlamına gelen sözcük aynı zamanda kuyu sözcüğüne karşılık geldiğinden, bu tez kapsamında yapılan yerleştirme çalışmaları kuyu şeklinde veya kuyuyu çağrıştıran silindir formu ile kurgulanmıştır. Uygulama süreci, imgelerin ortaya çıkması ve kurgulanışı büyük oranda sezgisel olarak gerçekleştiğinden, ortaya çıkan çalışmalardaki hareketli imge, zaman ve yaşama dair olduğundan, uygulama sonrası süreçte yapılan araştırmalar sonucunda Henri Bergson’un bu kavramları ele alışı ile *Bîr* serisi arasındaki paralel noktalar keşfedilmiş, dolayısıyla metnin birinci bölümünde *Bîr* serisi açıklandıktan sonra ikinci bölümde Bergson felsefesinin temelini oluşturan sezgi, süre ve bellek kavramlarına ve bu kavramların *Bîr* serisi ile olan ilişkisine değinilmiştir.

Serinin ilk dört parçasında görünen imgelerin tamamı kendi el ve ayaklarının günlük yaşamda belli bir eylemi gerçekleştirirken fotoğraflanıp resmedilmesi ve bu resimlerin bir araya getirilmesiyle elde edilen kurgulardan oluşturulmuş, dolayısıyla yüz ifadeleri üzerinden belirlenmeyen bir otobiyografik dil geliştirilmiş ve üçüncü bölümde *Bîr* serisi bu yönüyle ele alınmıştır.

Görsel günlükler olmalarının yanı sıra bu çalışmaların bellekteki izler olarak kurgulanmaları ve kısmen de olsa belgesel nitelik taşımaları bakımından dördüncü bölümde fotoğraf sanatı ile olan ilişkileri irdelenmiş, önden görünüş, ölçek, simetri, monokromatik etki gibi biçimsel öğeler bakımından anıtsal niteliklerine değinilmiştir. İmgelerin büyüklüğü çağrışımlar yaratarak hayaletimsi varlıklar gibi betimlenmesi, geçmişte deneyimlenmiş olanın izlerini yakalayıp yeniden yapılandırılması ve bilinci istem dışı belleğin sonsuz olasılıklarına açmaya dayalı iç içe geçmiş yöntemlerle duysal ve duygusal uyarılma alanları oluşturulmaya çalışılmıştır.

Beşinci bölümde, bu çalışmaların toplumsal olarak ötekileştirilmiş, baskıya maruz kalmış kesimlerin kolektif belleği ile ilişkisi, *Karşı Bellek* başlığı altında ele alınmış,

buna benzer geçmişi yeniden inşa süreçlerinin ağdaş sanattaki yansımalarına, travmatik deneyimlerin doğası gereği temsilinin güçlüğüne, yanı sıra sanat yapıtının kendisinin bir bellek mekânı olarak görülebileceğine değinilmiştir. Kolektif belleğin toplu kıyım gibi dehşet uyandıran bir yönüne, konuya dair orijinal veriler sunmadan yaklaşmanın olanakları sorgulanmış, öznel imgeler üzerinden özgüllük yerine ilişkiselliği ön plana alan bir dille katliam gibi bir vahşet potansiyelinin hepimiz için olduğu ve bu çalışmalarda herhangi birimizin imgesinin olabileceğine dair, empati geliştirmeye yönelik bir okuma yapılabilceğine değinilmiştir.

Son bölümde *BİR* serisinin son parçasında konu edinilen Ezidilere yönelik katliamların dini sembolleri üzerinden ifadesine, benzer konuların ağdaş sanatta ele alınış biçimlerine değinilmiş, soykırım gibi büyük toplumsal travmaların sanat yoluyla aktarımının olanakları ve güçlükleri tartışılmıştır.

1. BÖLÜM

BİR SERİSİ

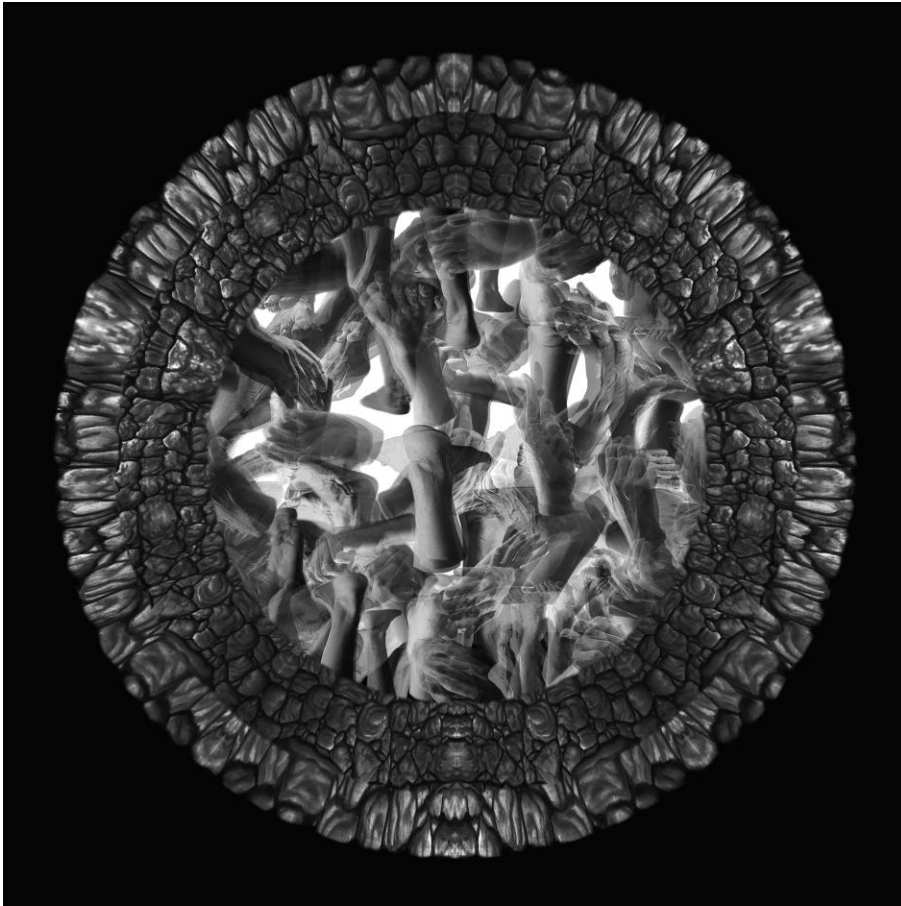
Karanlıktayız. Beraberinde boşluk ve mekânsızlık duygusu getiren, zifiri bir karanlık. Tek ışık kaynağı, havada asılı duran birtakım imgeleri barındıran yerleştirmenin iç kısmında gizli. Işık, imgelerin ardından geliyor, çoklu katmanlar halinde birbirini örten bu gölge/imgelerin gerisinde, üzerine gelen her bir gölge/imge katmanı ile biraz daha cılızlaşıyor. Cılız ışığın aydınlattığı kadarıyla görülebilen bu odada bu tez kapsamında yapılan *Berhembéz* (Kucaklama) isimli ilk yerleştirme sergileniyor (Görsel 1).



Görsel 1: Rebuar Rezzak İlge, "*Berhembéz*" "*Kucaklama*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 15 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 4 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 70x100 cm, 2020.

Çoklu imgelerin bir araya gelerek oluşturduğu bu çalışmayı alımlayabilmek için etrafında bir süre dolaşmak gerekiyor. Bizim onun etrafındaki hareketimiz, onun da kendi içerisindeki hareketini yaratıyor. Yerleştirmenin sürekli değişen, başı veya sonu olmayan, deneyimlendikçe devam eden, sonsuzlaşan bir yapısı var. Zihinde tamamlanabilecek bu imgeler bütünü izlendikçe birtakım fragmanlar ayırt edilmeye başlıyor. Bu fragmanları birçok noktada birbirinden ayırmak mümkün

değil gibi ancak izlendikçe bütünü oluşturan parçalar seziliyor. Belli bir fragmanı, birçok katmanın bir araya gelerek oluşturduğu, dolayısıyla bu fragmanın zamanın içinde çoklu halleri görülüyor. Nitekim ne hareketin kendisi ne de yanılması zaman olmaksızın deneyimlenebilir. Her bir fragmanın, insan bedeninin belli bir uzvunun hareketinden; bu hareketin zamanın içindeki parçalanmış imgelerinden oluştuğu görülebiliyor. Formun sürekli parçalanmasına, dağılarak yeniden bir araya gelmesine, kimi yerlerde bazı kümelenmelere, kümelerin yarıklar oluşturduğuna, yarıkların içinden görünen yeni parçalara ve bunların yeniden dağılmalarına tanık olunuyor. Sürekli bir dağılma ve parçalanma halinin yanı sıra odaklanıldığında, el, kol ayak ve daha alt katmanlarda insan bedenine ait başka uzuvların imgeleri seçilebiliyor. Hareket halindeki bu beden imgelerinin, kucaklama eyleminin çeşitli açılardan görünümüleri iç içe geçirilerek, bir arada sunulmalarından oluştuğu görülüyor.



Görsel 2: Rebuar Rezzak İlge, "*Bir*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 145 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 9 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 100x100 cm, 2020.

İzleyici bir sonraki odaya geçtiğinde *BİR* (Kuyu, Bellek) ile karşılaşılıyor (Görsel 2). Kuyuyu andıran bu yerleştirmeye yukarıdan bakıldığında, içinde üst üste yığılmış, iç içe geçmiş fragmanlar görülüyor. Her bir fragmanda bir insan eli veya ayağının belli bir eylemi gerçekleştirirken oluşturduğu hareketli görüntüler izleniyor. Bu şeffaf imgeler üst üste, iç içe, yan yanalar. Aralarına keskin sınırlar koymak çok zor, kimi hallerde ise imkânsız gibi. Transparanlığın ve açık formun getirdiği yumuşak, dingin etkiler sonsuz bir titreşimin gürültüsü ile bir arada duyumsanıyor.

Üçüncü odada görülen *Bi BİR Hatın* (Hatırlamak) isimli yerleştirmede (Görsel 3) fragmanların aşağıdan yukarıya doğru geldikleri, siyah bir sis bulutunu andıran alt kısımlardan yukarı doğru geldikçe de daha belirgin ve tanımlanabilir görünümlere ulaştıkları gözleniyor. Yine zihnimizde tamamlayabildiğimiz bu imgeler bütünü, tam da zihnin, bilincin, yani belleğin imgesini sunuyor. Bellekteki birer iz gibi her bir imge görüş alanımıza girdikçe, biz ona yaklaştıkça, var olup görüş alanımızdan çıkarken, yani biz onlardan uzaklaştıkça yok oluyor. Birileri oluştuğça, var oldukça, birileri yok oluyor ve bu döngü sonsuzlaşıyor.



Görsel 3: Rebuar Rezzak İlge, "*Bi BİR Hatın*" "*Hatırlamak*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 140 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 9 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 70x100 cm, 2020.

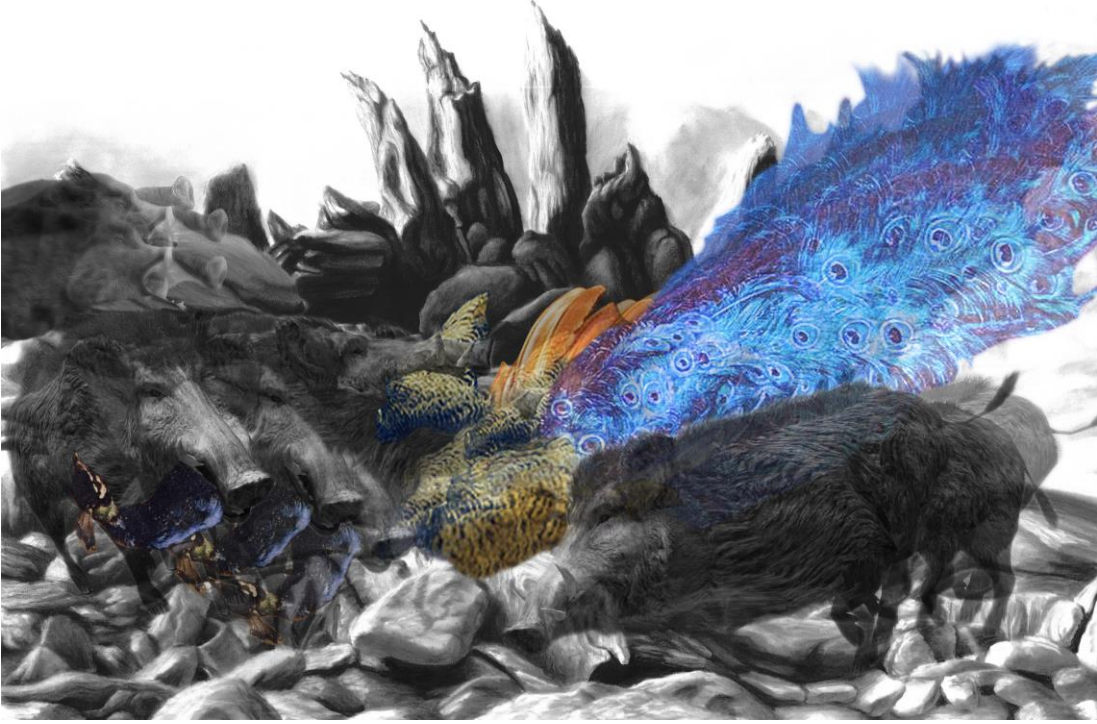
Her biri ayrı bir sis bulutunu andıran bu iç içe geçen gölgeleri izlerken ister sabit duralım ister etrafında dolaşalım, imgelerin bir araya gelerek oluşturduğu hareket hali varlığını sürdürüyor. Etrafında dolaşırken görülen hareketli imgelerin yönü karşıdan veya dışarıdan izleyiciye doğru iken; sabitlenerek izlendiğinde edinilen hareket algısının yönü izleyiciden karşıya, yani dışarıya doğru, uzamsal derinliğin içinde devam ediyor. Yerleştirmenin kendine özgü uzamı; bir yandan iki boyutlu yüzey etkisini, öte yandan üç boyutlu nesnenin olanaklarını bir arada barındırıyor. Resmin iki boyutlu yüzey üzerindeki optik yanılsamaya dayalı derinlik duygusunun oluşturduğu uzamsallık ile heykelin üçüncü boyutta yarattığı nesnel uzamsallık bir arada deneyimleniyor. Çalışma durarak alımlandığında edinilen bu deneyime, etrafında dolaşıldığında edinilen hareketli imge algısı da eklendiğinde videonun diline yaklaşan ara bir form ortaya çıkıyor. Dolayısıyla burada hem espas hem de form açısından resim ve heykel gibi plastik sanatlara özgü geleneksel biçimlerin yanı sıra izleyicinin hareketi ile tamamlanan performatif bir videonun görsel etkilerini barındıran ara bir dil söz konusu.

Dördüncü odada karşılaştığımız *Ji Bir Kirin* (Unutmak) isimli yerleştirmede ise fragmanların bu sefer ters yönde, yukarıdan aşağı doğru düştükleri ve düştükçe bulanıklaşarak tanımlanabilirliklerini yitirdikleri gözlemleniyor (Görsel 4).



Görsel 4: Rebuar Rezzak İlge, "*Ji Bîr Kirin*" "*Unutmak*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 140 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 9 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 70x100 cm, 2020.

Son odadaki *Ji Çiyayé Şengalé Jiyaneké Westar a Şîn* (Şengal Dağı'ndan Mavi Bir Ölü Doğa) isimli yerleştirme form olarak daha öncekilere benzese de gördüğümüz imgeler farklılık gösteriyor (Görsel 5). Arka planda, keskin kayalıklardan oluşan bir dağ görünümü, ön planda ise sırt üstü düşmüş bir tavus kuşunun bedeninin bir yaban domuzu sürüsü tarafından parçalanışı çeşitli açılardan izlenebiliyor.

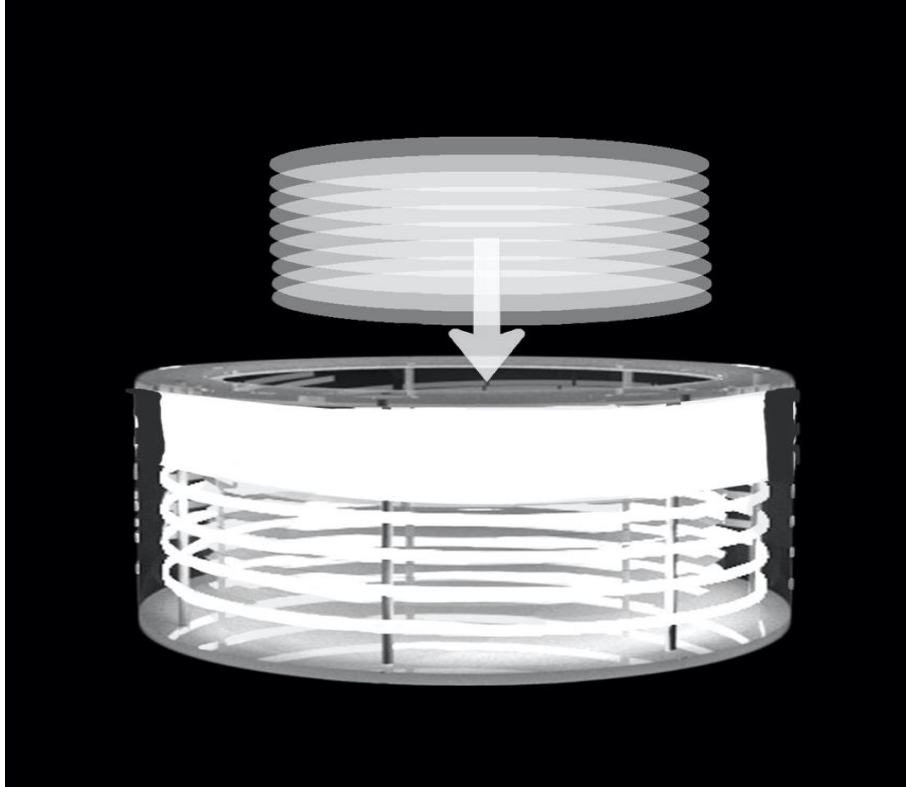


Görsel 5: Rebuar Rezzak İlge, "*Ji Çiyayê Şengalê Jiyaneke Westar a Şin*" "*Şengal Dağı'ndan Mavi Bir Ölü Doğa*", kâğıt üzerine kömür tozu ve toz pastel ile yapılmış 7 adet resmin duratrans yöntemi ile led aydınlatma düzeneği üzerine 4 katman halinde üst üste bindirilerek alınmış baskısı, 70x100 cm, 2020.

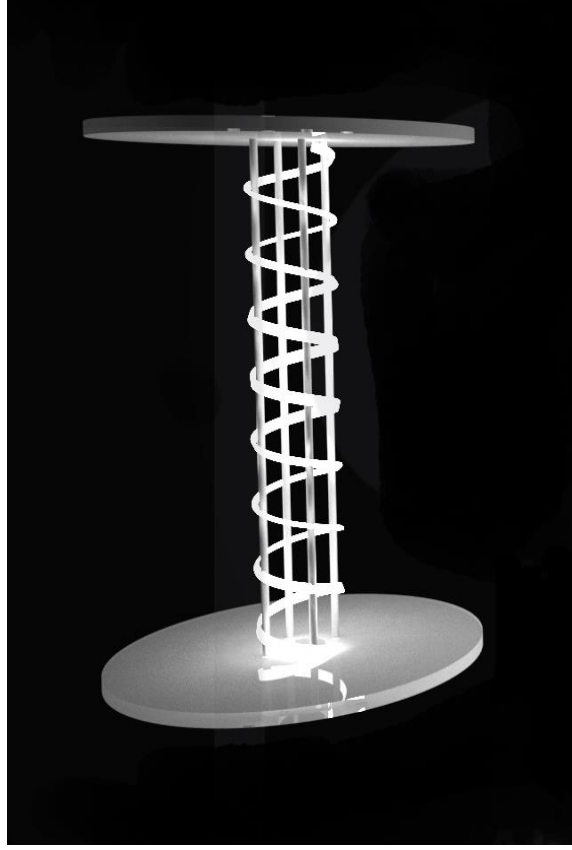
Beş parçadan oluşan bu yerleştirme serisinin her bir parçası çeşitli teknik aşamalardan geçerek hazırlandı. Öncelikle çeşitli boyutlarda, (çoğunlukla 70x50 veya 50x70 cm.) kâğıt üzerine kömür, kömür tozu ve toz pastel kullanılarak toplamda 167 adet resim yapıldı. Bu resimler taranarak dijital ortama aktarıldı ve elde edilen görsellere çeşitli seviyelerde transparanlık kazandırıldı. Şeffaf malzemelerle silindir şeklindeki ışık düzenekleri hazırlandıktan sonra (Görsel 6 ve Görsel 8) kâğıt ve pleksiglas tabakalarına alınan dijital baskılar, aralarında belli bir mesafe kalacak şekilde ışık düzeneklerinin üzerine yerleştirildi (Görsel 7 ve Görsel 9).



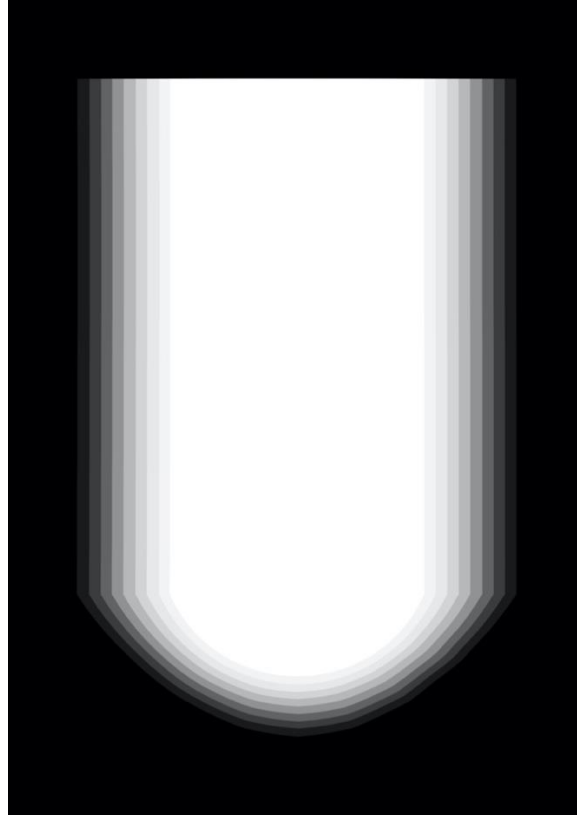
Görsel 6: "Bîr" isimli yerleştirmenin iç kısmındaki ışık düzeneği için taslak.



Görsel 7: "Bîr" isimli çalışmadaki ışık düzeneğinin üzerine yerleştirilen şeffaf katmanların düzenini gösteren taslak.



Görsel 8: Yerleştirmelerin iç kısmındaki ışık düzeneği için taslak.



Görsel 9: Işık düzeneğinin üzerine yerleştirilen şeffaf katmanlar için taslak.

Çoklu katmanlardan oluşan bu çalışmaların içerdiği anlam da çok katmanlı olduğundan, tezin bundan sonraki her bölümünde bu anlam katmanlarından birine odaklanılmıştır. Bu bölümün sonuna ise *Bir* serisindeki fragmanların nasıl oluşturulduğu ile ilgili örnekler eklenmiştir (Görsel 10 - Görsel 49).



Görsel 10: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 16*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 11: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 17*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 12: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 18*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



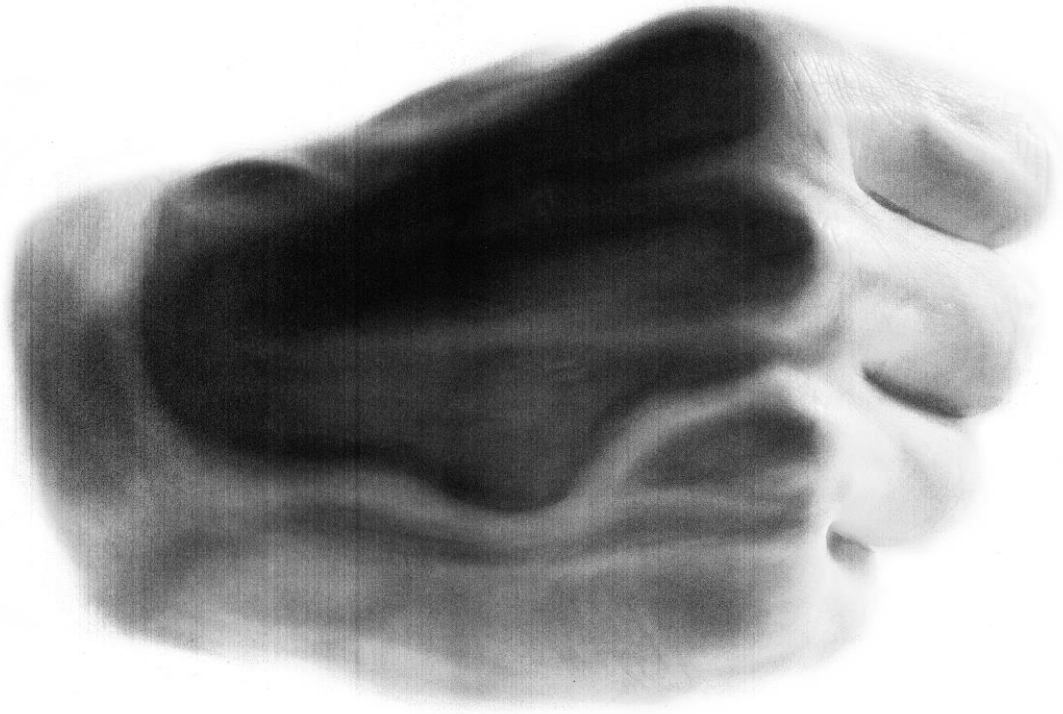
Görsel 13: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 6*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.



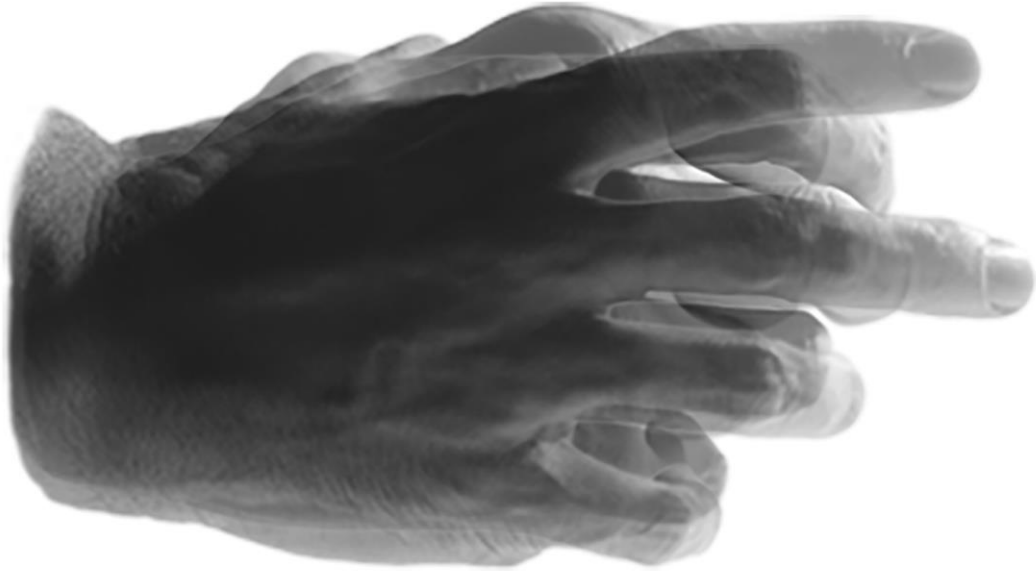
Görsel 14: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 22*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2017.



Görsel 15: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 23*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2017.



Görsel 16: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 24*", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.



Görsel 17: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 8*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.



Görsel 18: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 31*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 19: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 32*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 20: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 33*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 21: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 11*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.



Görsel 22: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 43*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2017.



Görsel 23: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 44*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2017.



Görsel 24: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 45*", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.



Görsel 25: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 15*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.



Görsel 26: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 52*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 27: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 53*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 28: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 54*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 29: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 18*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.



Görsel 30: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 67*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2017.



Görsel 31: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 68*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2017.



Görsel 32: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 69*", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2017.



Görsel 33: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 23*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.



Görsel 34: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 73*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 35: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 74*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 36: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 75*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 37: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 25*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.



Görsel 38: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 82*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2017.



Görsel 39: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 83*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2017.



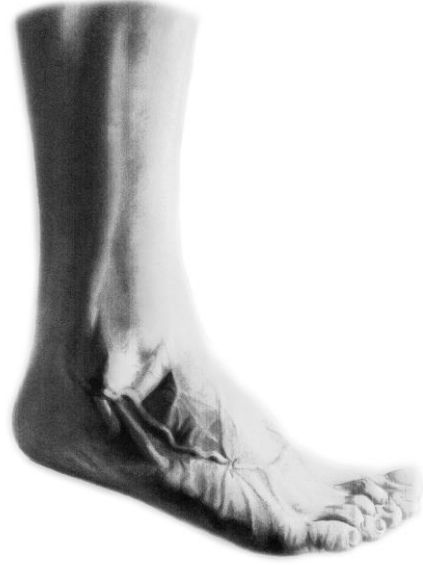
Görsel 40: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 84*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2017



Görsel 41: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 28*", kâğıt üzerine kömür tozu
ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali,
2017.



Görsel 42: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 10*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 43: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 11*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 44: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 12*", kâğıt üzerine kömür tozu 70x50 cm, 2017.



Görsel 45: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 4*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış üç adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.



Görsel 46: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 91*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2018



Görsel 47: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 92*", kâğıt üzerine kömür tozu
50x70 cm, 2018



Görsel 48: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma no: 93*", kâğıt üzerine kömür tozu 50x70 cm, 2018



Görsel 49: Rebuar Rezzak İlge, "*BİR serisi için ön çalışma fragman: 31*", kâğıt üzerine kömür tozu ile yapılmış 3 adet resmin dijital ortamda üst üste bindirilmiş ve çeşitli boyutlarda basılabilir hali, 2017.

2. BÖLÜM

BERGSON'UN BELLEK ANLAYIŞI ÜZERİNDEN *BİR* SERİSİ OKUMALARI

BİR serisinin (Görsel 1 – Görsel 5) uygulama çalışmaları tamamlandıktan sonra bellek üzerine yapılan araştırmalar neticesinde Henri Bergson'un bellek anlayışı ile *BİR* serisinin ortaya çıkmasını sağlayan motivasyon arasında sezgi, zaman, hareket, gibi örtüşen birçok nokta olduğu keşfedilmiştir. Dolayısıyla bu metnin ilk bölümünde sezgi, süre ve bellek gibi Bergson felsefesinin başlıca kavramları ve bu kavramlar ile *BİR* serisi arasındaki paralellikler üzerinde durulmaya çalışılmıştır.

2.1. Sezgi

BİR serisindeki yerleştirmelerin (Görsel 1 – Görsel 5) oluşum süreci, imgelerin ortaya çıkışı ve kurgulanışı önemli oranda sezgisel olarak gerçekleşmiştir. Dolayısıyla burada öncelikle üzerinde durulması, açıklanması gereken kavramın sezgi olduğu düşünülmektedir.

TDK sözlüğünde “gerçeğin deneye veya akla vurmadan doğrudan doğruya kavranması” olarak tanımlanan sezginin Batı dillerindeki karşılığı olan “intuition” ise, köken olarak Latince “intuitus” sözcüğünden gelir ve bakma, görme, pür dikkatle bakma, seyretme gibi anlamları içerir.

Sezgi, insanın düşüncesini bir konu üzerine sabitlemek ve konu ile düşüncesi arasındaki bütün araçları ortadan kaldırarak bir şeyi doğrudan ve dolaysızca kavramak anlamına sahiptir. Genel olarak, diskürsif akıl yürütmenin veya tahlilci düşünmenin tersine, birden ve aracısız olarak bir şeyi kavrama, ilişkileri keşfetme, şeylerin veya ilişkilerin zihinde birdenbire açılması, ne ise o olarak görünmesi ve saf görü diye de düşünülebilir (Gündoğan, 2010, s. 93).

Sezgi, gerçekliği görme aracı olarak ele alındığında sanatsal üretim için birincil yol olarak benimsenebilir. Sanat, dile getirilemeyen, kavramlarla açıklanamayanın duyumsandığı alan ise, sanatçı da üretimini analitik düşüncenin gerektirdiği ampirik bilgi yerine sezgileriyle ulaştığı bilgiye dayandırır.

Bergson'un sezgisi de içten bilme ve kavrama olarak açıklanır ve Bergson tarafından şöyle tanımlanır: “kendinde tek olan, buna bağlı olarak da dile getirilemez şeyle bir olmak için kendimizi o şeyin içine yerleştirmemizi sağlayan bir tür anlıksal duyumdaşıktır” (Bergson, 1998, s. 8).

Bîr serisinde gördüğümüz imgelerin (Görsel 1 – Görsel 5) genelinin bu tür bir duyumdaşlık ile ortaya çıktığı söylenebilir, ancak özellikle *Berhembêz* (Görsel 1) içsel görüye dair bir çalışma olarak diğerlerinden ayrılır. Bu çalışmada izlediğimiz kucaklama eylemi içe dönüktür, dolayısıyla öznenin kendini kucaklayışı, dış dünyaya kendini kapatarak gerçekliği sezgi yoluyla içsel olanda arayışı olarak okunabilir.

Sezginin işleyiş biçimi bizi içgüdüye yaklaştırır, içgüdü de sezgi gibi gerçekliği dolaysız kavrar. Bergson'a göre içgüdü sempatidir (Bergson, 1986, s. 231). Fakat içgüdüde bilinç devre dışıdır. Sezgide bilincin etkin oluşu ise bizi zekânın alanına yaklaştırır. Dolayısıyla içgüdü ile zekânın bir sentezi olarak düşünülen sezgi, gerçeği dolaysız kavramakla içgüdüden, zekânın içgüdüyü tutkularından kurtarması ve içgüdüde uyku halinde olan bilinci tam olarak uyandırmasıyla da zekâdan faydalanır (Akarsu, 1979, s. 57). Bundan dolayı Bergson'a göre sezgi, kendi şuuruna varmış içgüdüdür. Hatta sezginin ortaya çıkışında içgüdü, zekâyâ kıyasla daha etkilidir ve sezgiye daha yakındır.

Zekâ ise dışsal olanla ilgilenir ve işleyişi matematikselidir. Felsefe tarihi boyunca etkinliğini koruyan Aristocu estetik anlayışının tersine herhangi bir sanat yapıtını böyle bir işleyiş üzerinden okuyamayacağımız gibi *Bîr* serisindeki çalışmaları da (Görsel 1 – Görsel 5) zekâ yoluyla kavrayamayız. “Her şeyi artı ve eksi terimleriyle kavramak, daha derin doğa farkları olan yerlerde yalnızca derece farkları ya da yoğunluk farkları görmek belki de düşüncenin en genel hatası, bilimin ve metafiziğin ortak hatasıdır” (Deleuze, 2005, s. 60).

İçgüdü ve zekâyı sezgide bir araya getiren Bergson, bu yolla bilim ve metafiziği de bir araya getirmiş olur:

Gerçekten sezgisel bir felsefe, bilim ve metafiziğin çok arzulanan birliğini gerçekleştirecektir. Böylesi bir birlik, bir yandan metafiziği bir pozitif bilime –yani ilerleyen ve belirsizce kusursuzlaştırılabilir bir şeye- dönüştürürken, diğer yandan da pozitif bilim diyebileceklerimizin gerçek alanının düşleyebileceklerinden çok daha geniş olduğunun bilincine varmalarını sağlayacaktır. Metafiziğe daha fazla bilim, bilime daha fazla metafizik katacaktır (Topçu, 1998, s. 19-20).

Dikkat edilecek olursa Bergson, bilime karşı değildir. Bilimin madde evrenindeki başarısını ve elde ettiği bilginin meşruiyetini kabul eder. Bilim veya zekâyı dışlamaz. Zekâ her ne kadar şeyleri artı ve eksi gibi terimler ve derece farkları üzerinden kavramaya eğilimli olsa da problemleri açığa çıkaran temel yetidir. Ancak zekâ tarafından ortaya konan her sorun doğru olmayabilir, sorunun doğru olup olmadığını ise sadece sezgi yoluyla anlayabiliriz.

Zekâdaki bu eğilime ancak yine zekâ yoluyla, eleştirel bir başka eğilim oluşturarak karşı koyabiliriz. Peki, bu ikinci eğilim tam olarak nereden geliyor? Onu oluşturabilecek ve harekete geçirebilecek tek şey sezgidir, çünkü sezgi derece farklarının ardındaki doğa farklarını yeniden bulur ve doğru problemleri yanlışlarından ayırmayı sağlayan ölçütleri zekâyâ iletir. Bergson zekânın genel olarak problemleri ortaya koyan yeti olduğunu gösterir (içgüdü ise daha çok çözümler bulma yetisidir). Ama yalnızca sezgi, zekânın kendine karşı işlemesi pahasına, ortaya konan problemlerin doğru ya da yanlış olduğuna karar verir (Deleuze, 2005, s. 61).

Peki, sezgiyle neyin bilgisine ulaşabiliriz? Sezgi aracılığıyla ulaştığımız bilgi neye dairdir? Bergson'a göre bu bilgi her şeyden önce kendi bilincimiz ve kendi benliğimize ilişkindir.

Sezgi yoluyla, içeriden kavradığımız, en azından tek bir gerçeklik vardır. Bu, olagelen benliğimiz, zamandaki akışında kendi benliğimizdir. Anlık açısından başka hiçbir şeyle duyumdaş olmayabiliriz ama kendi benliğimizle kesinlikle duyumdaşızdır (Bergson, 1998, s. 10). Realite, zaman içinde sezdiğimiz şuurumuzdan başka bir şey değildir (Somar, 1939, s. 33).

Ji Çiyayê Şengalê Jiyanekê Westar a Şîn dışında (Görsel 5), *Bir* serisinin bütün parçalarını (Görsel 1 – Görsel 4) bu bağlamda düşünebiliriz. Bu yerleştirmelerdeki el, kol ve ayak resimlerinin tamamı, kendim modellik ettiğim fotoğraf çalışmalarından faydalanılarak yapılmıştır. Bu fragmanların, belli bir eylemi gerçekleştiren benin çeşitli görünümleri üzerinden sezgiyle bilincin keşfi arasındaki ilişkiye dair bir bakış açısı sunduğu söylenebilir.

Benlik veya bilincimizi sezmemiz süreden bağımsız düşünülemez. Dolayısıyla sezgi aynı zamanda süreyle ilgili bilgiye ulaşmamızı sağlar. Sezgi, aralıksız gerçekleşen değişimi anlayıp kavrayan bir yetenektir. Bu yetenek, art arda gelen

bir zincirlemeyi, içten olup biten bir gelişmeyi, “geçmişin geleceğe bindiren şimdiki aralıksız ve eksiksiz sürüp gidişini kavramaktadır” (Bergson, 1986, s. 34).

Algıyı da içeren sezgi, bizi maddenin mutlak varlığıyla temas ettiren, yani maddi, dolayısıyla dışsal olanın bilgisini veren algıdan farklıdır. Bergson’a göre asıl sezgi, bize dışsal olanın ötesinde, metafiziğin olanaklarını sunan ve mutlak olarak bilmek anlamında kullanılan iç süreye ilişkin sezgidir. Çünkü “sezgi, birbirleriyle etkileşim halinde olan zamansal ve süreye ait çokluğu yakalar; dışsal cisimlerin uzaysal çokluğunu değil (Russell, 2000, s. 161).

Hayatın oluşunu, süreyi ve hareketi anlamak ancak sezgi ile mümkündür. Sezgi kavramları ve soyut kategorileri bir yana bırakıp bizatihi deneyimi düşünmektir: O bütüncül deneyimdir (Bergson, 1998, s. 9).

Bergson’a göre gördüğümüz, deneyimlediğimiz şeyler hep karışımlardır, mürekkep varlıklardır. Şeyler dünyasında, mekânda doğa farkları görülmez, sadece derece farkları, sayılar ve oranlar görünür. Bilim gibi soyut ve biçimsel yapılarla ilgilenmek yerine, hayatın özünü yakalamaya çalışan felsefe, tamamen ampirik düzlemde kalarak, verili olanı eklemlenme noktalarına kadar takip etmekle mükelleftir (Demir, 2015, s. 72-73).

2.2. Süre

Bir serisindeki çalışmaların tamamı (Görsel 1 – Görsel 5) aynı zamanda süre ile ilgilidir. Bu çalışmalarda izlenen bütün imgeler ve bu imgelerin oluşturduğu fragmanlar, iç içe geçerek hareketin, dolayısıyla da sürenin ortaya çıkmasını sağlar. Açık formun sağladığı birbirinden ayrılamaz nitelikteki bu imgeler sürekli bir değişim ve sonsuz bir devinim içinde akarlar. Bu akış hali beraberinde süreyi getirir. Burada süre ile kastedilen zaman değil, çünkü zaman matematiksel, maddi ve mekânsaldır, süre ise içseldir, sürekli olarak dönüşen, dolayısıyla bölünemez ve ölçülemez olandır.

Bergson'a göre süre, sezgi yoluyla elde edilebilecek en doğru gerçekliktir. Bizim içsel yaşamımıza ait olan süre, geçmişin şimdide devamı ve geleceği kemiren bir zaman olarak açıklanabilir. "Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî ilerlemesidir" (Bergson, 1986, s. 16). Sürenin yanı sıra mekânda düşünülen zaman vardır; buna matematiksel zaman denir. Bergson'a göre insan ruhu ve bilinci için söz konusu olan zaman ile insanın dışında ortaya çıkan zaman diye bir ayırım vardır ve bu ayırım, süre ile zaman ayırımına denk düşer. "Süre kavramı, insan ruhu ve şuurunda cereyan eden zaman kavramı için kullanılırken; insan dışında maddi evrende geçen zaman için kullanılmamaktadır" (Gündoğan, 2010, s. 78). Asıl gerçek zamanın süre olduğunu öne süren ve süreyi tam bir değişim, bölünemez bir süreklilik ve ölçüye gelmez bir nitelik olarak tanımlayan Bergson, Nurettin Topçu'nun aktarımıyla, zaman ve süreyi şu ifadelerle birbirinden ayırır:

Bizim şuurumuzda geçen olaylar arasında bir yaşanma, olgunlaşma ve yığılma, zamanın geçmesi tasavvurunu bizde yaratmaktadır. Eşyada ancak zaman beraberliği (simultanéité) ruhta da ancak süre (durée) bulunmaktadır (Topçu, 1998, s. 37).

Olay ve varlık diye iki ayrı şey düşünmeyen Bergson, bütün varlığı bir süreklilik ve oluştan ibaret görür (Gündoğan, 2010, s. 46). Ona göre, kendisinden önceki felsefenin ve bilimin anladığı zaman, aynı cinsten, ölçülür bir mekândan ibarettir. Oysa asıl zaman (süre), bilincimizin bir oluşu ve yaratıcı bir tekâmüldür. Benim dışımda geçen fiziki zaman suyun buharlaşıp bulut haline gelmesini sağlayacaktır. Ancak benim iç dünyamda geçen süre, "artık maddenin bir olgusu

olamaz, belki maddenin akışına karşı giden hayatın bir olgusudur” (Mengüşoğlu, 1976, s. 1-2).

Değişimin, değişen durumlar dizisine göre biçimlendiği görüşü, sinematografik bir dünya görüşüdür, yani değişim, film kareleri biçiminde düşünöldüğü için süreklilik, kesik kesik durumların birbirini takip etmesi olarak algılanır (Gündoğan, 2010, s. 78). Bu görüş Bergsoncu anlayışa göre kökten yanlış olmakla birlikte ne değişimi ne de zamanı açıklayabilir. Bergson hareketi türdeş bir sürenin görünürdeki canlı bir temsili olarak görür. Hareketin bir mekân içinde olduğu söylene de o, sadece kat edilmiş bir mekân değildir. Hareket halindeki bir nesnenin, bulunduğu yerler itibariyle mekânda bir yer kapladığı görölse de “bir yerden bir yere geçme işi süre işgal eden ve ancak şuurlu bir seyirci için realite olan bu ameliye mekândan azadedir” (Bergson, 1986, s. 465). “Bir noktadan diğer bir noktaya geçiş olarak hareket, zihni bir sentez, ruhi bir süreç, bin netice mekânla alakası olmayan bir oluştur” (Akarsu, 1979, s. 58).

Bergson için hareket sürede, süre ise mekân dışındaki bir gerçekliktir. Akan nesnenin kendisini içermeyen bir akış, geçmiş durumları ayrı ayrı farz etmeyen bir geçiş. Doğal olarak tecrübe edilmiş ve yaşanmış olan bu geçiş ve süreklilik, sürenin bizzat kendisidir. Burada süre, akan şeylerin durumları, anları arasında yapay olmayan bağlantılı bir akış ve intikaldir. Bunu en iyi şekilde yaşadığımız örnek Bergson’a göre gözlerimizi kapayıp bir melodiyi dinlediğimiz andır. Gözlerimizi kapayıp, sadece melodinin kendisini dinlediğimiz anda, “harici dünyanın sınırları dışına çıkıp tamamen iç dünyamıza ait canlı ve akıcı olan bir süreyi yaşarız. Burada, haller arasında devamlılığı ve geçişi sağlayan da hafızadır. Bundan dolayı süre, hafızadır” (Bergson, 1922, s. 54-55).

Ruhsal yaşamımızı bir kumaş gibi düşünecek olursak, Bergson’a göre bu kumaşın dokunduğu malzeme sadece zamandır. Ruhi bir süreç olan zaman, anların birbirini takip etmesi değildir. Eđer zaman, anların birbirini takip etmesi olsaydı, “hal’den (présent) başka bir şeyin olmasına imkân kalmaz, geçmişin halde uzaması, tekâmöl ve somut süre asla olamazdı” (Bergson, 1986, s. 16). Dolayısıyla zaman, “olup bitmekte bulunan ve hatta her şeyin olup bitmesini sağlayandır” (Bergson, 1986, s. 5).

Devingen ve yaratıcı zaman (süre), asıl gerçekliği ifade eder. Bergson, dinamik ve yaratıcı olan gerçek zamanı “düşünemeyiz, fakat yaşarız çünkü hayat zekâyı aşar” der (Bergson, 1986, s. 69). Buradan yaşamın ve yaratıcı bir süreç olan zamanın, zekâ tarafından anlaşılamayacağı sonucuna varabiliriz. Çünkü “gerçek zaman şuur halleridir. Bunlar arasında hiçbir boşluk yoktur. Ruhun bütün geçmişi hem şuur hallerinin topunda hem de her birisinde tamamıyla saklıdır” (Tunç, 1986, s. XV).

Bu bilinç halleri ve süreç, Bergson için süreden başka bir şey değildir. Bilinç ve ruh halleri arasında hiçbir boşluk kabul etmeyen süre düşüncesi hem sürekli değişmeyi hem de sürekli oluşu, yani devamlılığı gerektirir. “Tamamıyla saf olan süre, şimdiki hal ile evvelki haller arasında bir ayrılık yapmaksızın kendini serbestçe yaşamaya bıraktığı zamanlardaki şuur hallerimizin aldığı bir tevali şeklidir” (Bergson, 1990, s. 206).

Tevali (sürüp gitme), şimdinin geçmiş ile karşılaştırılmasıyla düşünülebilen bir durumdur. Burada bilinç hallerimizin sürekli olarak birbirini takip edişi, bu hallerin iç içe geçmesi, birbirleriyle dayanışması ve kaynaşması söz konusudur. Mekân referans alınarak kurulmuş bir süre düşüncesinde ise bilinç hallerimizi iç içe değil, zamandaş olarak algılayarak onları yan yana sıralarız. Böyle bir durumda da bilinç hallerinin birbirini takibi, bir zincir gibi, zamandaş olan bir “önce ve sonra” algısını içerir. Bilincin algıladığı gerçek süre yani saf ve iç süre, “ancak iç içe giren, birbirlerinde eriyen, kenarsız, birbirine nispetle hiçbir ayrılık temayülü ve adetle hiçbir yakınlığı olmadan sadece keyfiyet (nitelik) halinde bir değişmeler” yumağı olabilir (Bergson, 1990, s. 98).

Süre, öznenin geçmiş ile bağlantısını kesmeden gerçekleştirdiği yeni bir yaratıştır. Yeni olmanın yanı sıra, bu yaratışın önceden keşfedilmesi de olanaksızdır. Çünkü öngörmek, daha önce görülmüş bir şeyi geleceğe yansıtmakla mümkün olabilir. Yeni olan ise, hiç görülmemiş olandır. Bu durum, ruh hallerimiz için de geçerlidir. “Sanatkarı olduğumuz hayatın anları için de aynı şey söylenebilir. Bunların her biri adeta bir yaratmadır” (Bergson, 1986, s. 19).

Bu düşünceyi temel aldığımızda, gerçekleştirdiğimiz eylemle kendimizi yarattığımızı, bu yaratma sürecinin sürekli devam ettiğini, dolayısıyla eylemimizin de biz ne isek ona göre gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Buradaki gerçekleşme edimi, “bir suretler yaratma, bir icat, yeninin mutlak olarak daimî bir yapılanması”dır (Bergson, 1986, s. 24).

Bergson’a göre “varlıkları dışleyen ve üzerinde dışlerinin izini bırakan bir zaman” olarak anlaşılan gerçek zamana (süreye) tâbi olmayan bir varlık yoktur (Bergson, 1986, s. 68). Buna benlik de dahil edilir: “Zaman yolu üzerinde ilerleyen ruhumun hali de topladığı sürelerden bir kartopu gibi mütemadiyen büyümüştür” (Bergson, 1986, s. 13). Sürenin en önemli özelliklerinden biri, zaman yolunun her bir anını devamlı yeni yaratmalarla bezemiş olmasıdır. Süre, yaratma demektir (Gündoğan, 2010, s. 91).

Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri adlı yapıtında Bergson mekân ile zamanı Kartezyen bir tarzda, keskin bir şekilde birbirinden ayırır. Ona göre mekân süreksizlik, yer kaplama ve homojen çokluk olma özelliğine sahipken, içsel yaşantımızda yakaladığımız süre kesintisiz, sürekli, yer kaplamayan, heterojen çokluğa sahip bir gerçekliktir (Bergson, 1990, s. 98). Bergson bu ayrımı şu örnek üzerinden somutlaştırır:

Elimize bir iğne battığında, önce gıdıklanma, sonra basınç, sonra ağrı ve giderek ruhumuzu kaplayan bir acı hissederiz. Oysa bu haller üzerine eğildiğimizde, ilkin ayrı gibi görünen durakların bir akış içinde birbirleri içine geçtiğini görürüz. Ruh hallerimiz, mekândaki şeyler gibi birbirinden ayrı durmayan, sürekli değişen ve iç içe giren heterojen niteliklerdir (Bergson, 1990, s. 182).

Ruh hallerimizde yakaladığımız süre sayılamayan, yer kaplamayan, sürekli değişen, bölünemeyen, yekpare ve heterojen çokluğa sahip bir gerçekliktir. Bergson “Ruh halleri mekânda yer kaplamadığı halde bizler ‘az kederliyim’ yahut ‘çok kederliyim’ deriz. Fakat mekânda yer kaplamayan ruh halleri nasıl ölçülebilir?” diye sorar. Özü saf nitelik olan ruh hallerinin çokluğu ölçülmek istenirse, nitelik göz ardı edilip, ruh halleri mekânlaştırılacak ve az, çok gibi kategorilere ayrılacaktır. Çünkü saymak için, sayılan şeyler arasındaki nitelik farkını yok edip, hepsini homojen şekilde adet olarak görmek gerekir (Bergson, 1990, s. 45-75).

Bergson'a göre bütün evren, iki karşıt gücün çatışmasından ibarettir. Bu çatışma, madde ile yaşam arasındaki çatışmadır ve her iki gücün yönü birbirine terstir. Yaşam yukarıya doğru, madde ise aşağıya doğru olan harekettir; daha doğrusu Bergson maddeyi bir hareket olarak değil, hareketsizlik olarak görür. Madde, yukarıya doğru çıkan yaşamı aşağı doğru çekmekte ve onun genişlemesini engellemektedir. Çünkü "madde atalet, geometri ve zarurettir" (Bergson, 1989, s. 22). Buna karşın yaşam özgürlüktür. Madde mekânın, yaşam ise zamanın ortaya çıkardığı bir şey olduğu için "madde uzay içinde vardır" (Bergson, 2007, s. 107).

Bîr serisinin üçüncü ve dördüncü parçaları olan *Bi Bîr Hatîn* (Hatırlamak) ve *Ji Bîr Kirin* (Unutmak) isimli yerleştirmelerdeki (Görsel 3, Görsel 4) ters yönlü hareketler de bu bağlamda yorumlanabilir. *Bi Bîr Hatîn*'de gördüğümüz imgelerin yönü yukarıya doğru, *Ji Bîr Kirin*'dekilerin yönü ise aşağı doğrudur. Dolayısıyla hatırlamak yaşamsal, unutmak ise ölümlü, yok olmayla özdeşleştirilen bir edim olarak görülebilir.

Özgürlüğü, "ben'in vücuda getirdiği fiil ile olan münasebeti" olarak düşünen Bergson, bu ilişkiyi, özgür olduğumuzdan dolayı tanımlayamayız; tanımlamaya, incelemeye çalışırsak, süreyi mekâna çevirmiş oluruz der (Bergson, 1990, s. 199). Oysa "hür fiil akıp gitmiş bir zamanda değil akmakta olan bir zaman içinde" yani sürede gerçekleşir. Öyleyse özgürlük somut, yaşayan bir olgudur. Hatta özgürlüğü tanımlamaya çalışan her çaba, sonunda özgürlüğün olanağını inkâr eden determinizme hak vermiş olur (Bergson, 1990, s. 201). Bergson bunu şöyle bir benzetmeyle açıklar:

Evrenin, kablolarla inip çıkan bir dağ treni olduğunu tasavvur edebiliriz. Yaşam, bu kablolarla yukarı doğru çıkmakta, maddeyse aşağı inmektedir. Zekâ, içinde bulunduğumuz çıkan trenin, inen treni gözlemesinden doğar (Bergson, 1998, s. 44).

Maddeyi bilme aracı, zekânın bir ürünü olan bilim, yaşamı anlama vasıtası ise içgüdü ve zekânın kaynaşmasıyla ortaya çıkan ve bir sempati olarak tanımlanan sezgidir. Zekâ Bergson'a göre madde üzerinde mekanik olarak etkin olmak için vardır; o halde zekâ, şeyleri mekanik olarak tasavvur eder; evrensel mekanizmayı ilke olarak ileri sürer ve hareketin başladığı anda amaca ulaşmadan önce

rastladığı her şeyi önceden kestirmesini sağlayan bir bilimi potansiyel olarak tasarlar (Bergson, 1998, s. 23).

Madde konusunda tahminde bulunan zekâ, hayat konusunda geleceğe dair hiçbir öngöründe bulunamaz (Gündoğan, 2010, s. 34). Yaşam, niteliği gereği hakkında öngöründe bulunulamayacağı gibi zekânın yapısı gereği de böyle bir olanak gerçekleşemez. Burada yaşamdan kastedilenin insana ilişkin ruh ve bilinç durumları olduğunu, mekânda yer tutan bedeninin organik varlığının söz konusu edilmediğini vurgulamak gerekir.

2.3. Bellek

Bîr serisi (Görsel 1 – Görsel 5), “belleğin bir imgesi var mıdır?”, “bellek nasıl imgeleştirilebilir?” gibi sorularla ortaya çıkmaya başlamış ve bu imge benim açımdan kuyu olarak belirmiştir. Bunun birincil sebebinin imgeleme dil arasındaki ilişkiye dayandığı kanısındayım. Anadilim olan Kürtçede kuyu anlamına gelen *bîr* sözcüğü aynı zamanda bellek demektir. Sadece deyim fiillerle ifade edilebilen hatırlamak (*bi bîr hatin*) ve unutmak (*ji bîr kirin*) gibi belleğe ilişkin eylemleri bildiren sözcükler de *bîr*'den türemiştir. Örneğin; “Ben hatırlıyorum” cümlesinin karşılığı olan “Tê bîra min” cümlesi kelimesine “Benim kuyuma geliyor” şeklinde çevrilebilir. “Ben unuttum” cümlesinin karşılığı olan “Min ji bîr kir” cümlesi ise kelimesine kelimesine “Ben kuyumdan sildim” şeklinde çevrilebilir. Dolayısıyla bundan önceki bölümde, ikinci odada gördüğümüz kuyu yerleştirmesi ile bellek arasında metaforik bir ilişkiden bahsedemeyiz. Metafordan ziyade sözcüğün ilk anlamı olan kuyunun kendisi imgeleştirilmiştir. Bu yüzden, *Bîr* serisi için zaten dilde var olan bu çift anlamlılık temel alınarak inşa edilmiştir diyebiliriz.

Burada kuyu imgesinin bir bellek metaforu olarak kullanıldığı edebi bir yapıta değinmek gerekirse, Mehmed Uzun'un *Bîra Qederê* (Kader Kuyusu) isimli romanı örnek olarak verilebilir. Uzun'un Kürt Latin alfabesinin kurucusu olan, dilbilimci ve Kürt entelektüel yaşamında önde gelen bir figür olan Mîr Celadet Elî Bedirxan'ın yaşam öyküsünü anlattığı bu romanın birçok bölümünde geçen kuyu ve bellek ilişkisini Ayhan Tek şu şekilde analiz etmektedir:

Metinde, kuyu etrafında doğumu ve ölümü anlatılan kahraman aracılığıyla Kürtlerin hafızası imlenmiştir. Çünkü Celadet, Kürtlerin son mirliği olan Bedirhanilerin yaşayan entelektüel, bilinçli, Kürtçe ve Kürt kültürü üzerine çalışmalar yapan bir prensidir. Bu prensin yaşamı anlatılırken aynı zamanda yazarın bu belleği tekrar roman yoluyla canlandırması, Kürtlerin kurumaya yüz tutmuş belleğini tekrar canlandırmaya dönük bir çabası olarak okunabilir. Bu yönüyle yazar bir yandan bellek kuyusundan beslenip yazarlık suyunu oradan çekiyorken diğer yandan da bu belleği romanlaştırarak Kürtçe okurun zihnini beslemesiyle toplumsal bellek kuyusuna tekrar su taşımaktadır (Tek, 2008, s. 70).

Bîr serisinin iki, üç ve dördüncü yerleştirmesinde gördüğümüz kuyu (Görsel 2, Görsel 3, Görsel 4) ve içindeki imgeler de metaforik bir düzlemde kurgulanmış, belleğin çok katmanlılığı ve hareket halindeki imgeler üzerinden bilincin yaşamla olan bağı vurgulanmıştır. Nitekim, Bergson *Metafiziğe Giriş*'te “Şuur demek hâfıza

demektir” der (Bergson, 1998, s. 11) ve onu yaşama odaklanmak olarak niteler. “Şuur ve Hayat” adlı konferansında da bilinci (şuur) bellek anlamında kullanır:

Çünkü hafıza, olup bitmiş olan bir şeyi hatırd tutar. Kendi geçmişinden hiçbir şeyi barındırmayan, sürekli kendi kendini unutan bir şuur nasıl var olabilir? Şuursuz dediğimizde bunu söylüyoruz, hiçbir şeyin farkında olmadığımızı söylüyoruz. Öyleyse her şuur hafızadır, geçmişin şimdi içre barındırması ve yığılmasıdır (Bergson, 1989, s. 14).

Bilinç, aynı zamanda dikkat ile ilgilidir. Çünkü herhangi bir şeye karşı dikkat yokken bilinç de yoktur. Bilinç, bir bakıma artık var olmayan şeyi yani geçmişte ezberde bulundurur ve onu henüz var olmayan şeyin yani geleceğin üzerine bindirir:

Biz bu geçmiş üzerine dayanmışızdır, biz bu gelecek üzerine eğilmişizdir; böyle dayanmak ve böyle eğilmek şuurlu bir varlığın hasletidir (...) Şuur var olmuş bulunan şey ile, var olacak şey arasında bir bağlantı çizintisidir; geçmiş ile gelecek arasında atılmış bir köprüdür (Bergson, 1989, s. 15).

Geçmişimiz, bilinç aracılığıyla bizi takip etmekte ve “yolu üzerinde topladığı şimdiyle hiç durmadan ilerlemektedir” (Bergson, 1986, s. 221). Bergson’un içimizde akıp giden zaman olarak ifade ettiği süre de;

(...) belleğin geçmişi şimdide taşıyıp devam eden yaşamı; ya içinde geçmişin durmadan büyüyen imgesinin ayırık bir biçimini taşıyan, ya da daha büyük olasılıkla, geçmişin niteliğın sürekli değişimiyle arkamızdan sürüklediğimiz, yaşlandıkça daha da ağırlaşan bir yük olduğunu gösteren şimdidir (Bergson, 1998, s. 30).

Hatırlama da “geçmişin lazım oldukça kendiliğinden gelip hal ile kaynaşmasından ibarettir” (Tunç, 1986, s. XXVIII). Russel’in ifadesiyle hafıza, “geçmişi ve geleceği, onlarla ilişki arzusuyla gerçek duruma getiren, böylece, gerçek süreyi ve gerçek zamanı yaratan”dır (Russel, 2000, s. 162).

Bergson algının, bedenın imajları yansıtırma gücü, duygulanımın ise imajları emme gücü olduğunu söyler (Bergson, 2007, s. 43). Ona göre şimdide olan bedenın yaşadığı tecrübe anlaktır, geçmişle bir ilgisi yoktur, fakat hiçbir algı saf olamayacağından ve hep bir süre tutacağından her algı bir bellektir:

Biz hep geçmişi algılarız, çünkü Şimdi dediğimiz her an, geçmişi konisine karışandır. Şimdi aslında yoktur, gerçekte var olan geçmişin geleceğe doğru sürekli açılımdır. Őimdiden daha az olan bir Şey de yoktur. Her algı zaten anıdır. Sadece geçmişi algılarız, saf Şimdiki zaman geleceği kemiren geçmişin anlaşılmaz ilerlemesidir (Bergson, 2007, s. 112).

Bergson'un bellek anlayışı ve bunun *Bir* serisi ile olan ilişkisine dair bölümü burada tamamlayıp ağdaş sanatta belleğin nasıl ele alındığına ve bu serinin söz konusu sanat pratikleri ile hangi noktalarda örtüştüğüne bakalım.

3. BÖLÜM

OTOBİYOGRAFİK BELLEK: ÖZNEL İMGELER

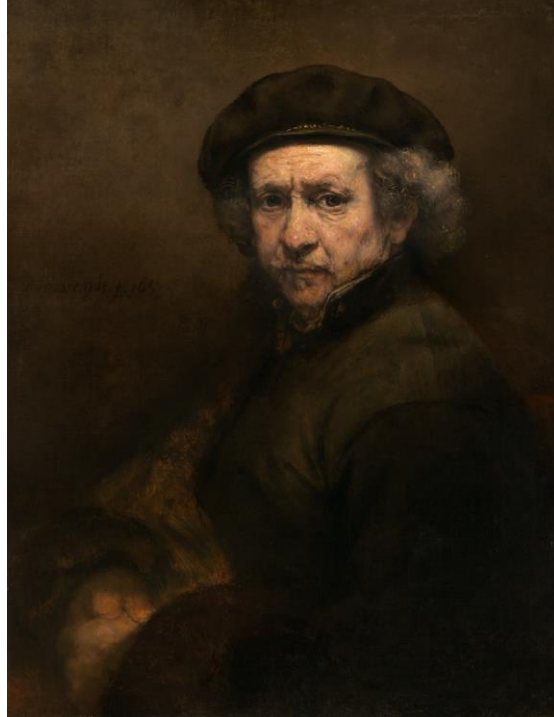
Bu bölümde birtakım sanatçıların kendi tarihçelerini temsil etme biçimleri ve bunu yaparken izledikleri yol ile *Bîr* serisi (Görsel 1 – Görsel 5) arasındaki ilişki ele alınmaktadır. Oto-portre resmi üzerinden sanat tarihindeki otobiyografik çalışmalara kısaca değinmekle beraber, kendi kişisel temsillerinin tasvirinden ziyade, burada üzerinde durulan asıl nokta, yapıtlarında kişisel deneyimlerine odaklanmış sanatçıların çalışmaları ile ilgilidir. Bu anlamda, sanat tarihinde oto-portre resmi ile öne çıkan ilk sanatçı olan Rembrandt van Rijn'i ele alıp çağdaş sanattaki ifade biçimlerinin, yeni ve kayda değer şekillerde otobiyografik yaklaşımlara nasıl olanaklar sağladığına değinilmiştir.

Ji Çiyayê Şengalê Jiyanekê Westar a Şîn (Görsel 5) dışında, *Bîr* serisinin bütün parçalarını (Görsel 1 - Görsel 4) otobiyografik çalışmalar olarak değerlendirebiliriz. Bu yerleştirmelerdeki günlük yaşamdan kısa fragmanlar olarak nitelendirilebilecek el, kol ve ayak resimlerinin tamamı, kendim modellik ettiğim fotoğraf çalışmalarından faydalanılarak yapılmıştır. Bu fragmanlar belli bir eylemi gerçekleştiren benin çeşitli görünümünü vermekle beraber her biri belli bir ruh halinin imgesini oluşturmaktadır. Ortaya çıkan bu imgeler kendini mercek altına alarak inceleyen bireyin kendini tanımlama çabaları olarak da okunabilir.

İzleyici bu imgeler yığınına sürekli bir değişim ve sonu gelmeyen bir espasın içinde izlerken gözünü yapıttan alamaz. Şeffaf katmanlar bir araya gelerek izleyiciyi sözle ifade edilemeyen, tanımlanamaz, büyümlü bir atmosferin içine çeker.

Bu bağlamda düşünülduğünde *Bîr* serisi, oto-portrelerini sanatının en belirgin niteliklerinden biri haline getiren ilk sanatçı, Rembrandt van Rijn'ın otobiyografik çalışmalarıyla paralellik gösterir. Yetişkinliğinden itibaren ömrü boyunca yaptığı oto-portre dizisinde Rembrandt, kendi imgesine, görünümünün değişiminin basit bir kaydından çok daha ileriye giden psikolojik bir derinlik katmıştır. Nitekim, Rembrandt'ın on yedinci yüzyılda uyguladığı kendi kendini incelemenin, yoğunluğu itibariyle herhangi bir kültürün sanatında örneği yoktu ve Batı'da bireyci öznenin ortaya çıkması ile yakından ilişkiliydi. Edebiyat tarihçisi Michael Mascuch'un işaret

ettiği gibi, bu yeni eğilim, kısmen kişisel almanaklar ve günlükler gibi yeni, daha popüler uygulamaların yayılmasıyla ifade ediliyordu. Bundan önceki otobiyografik yazı modeli, Aziz Augustinus tarafından *İtiraflar*'ında belirlenmiş ve açıkça dini ve ahlaki bir çerçeveye oturtulmuştu. On yedinci yüzyıla gelindiğinde, "daha önce 'manevi defter' olarak görülen bu metin, araç statüsünü kaybedip, bir öznenin yarattığı nesne olarak yeni bir statü kazanıyordu; yani, kişiliğinin bir yönünü temsil etmeyi amaçlayan birey tarafından bilinçli olarak yapılan, özerk bir metin haline geliyordu" (Mascuch, 1997, s. 88). Bu, Rembrandt'ın çağdaşı, Constantijn Huygens'in ifade ettiği, portrenin "insanın bütünü -sadece dış görünüşü için değil, aklının da- harika bir özeti" olduğuna dair görüşüne de tekabül etmektedir (Schwartz, 1985, s. 73-75).



Görsel 50: Rembrandt van Rijn, "Bereli ve Kıvrılmış Yakalı Oto-Portre" "Self-Portrait with Beret and Turned-Up Collar", 1659, tuval üzerine yağlı boya, 84,4x66 cm, National Gallery of Art Washington, D.C. bit.ly/37sCun7

Rembrandt'ın bakışındaki doğanın, içsel insana ulaşmak açısından sanat tarihindeki yeri çok önemlidir. Sanat tarihçisi Gen Doy'un belirttiği gibi, on yedinci yüzyıl portre ressamı, gözü, izleyici resmin karşısında nerede konumlanırsa konumlanırsa, onun bakışını ele geçiren ve hatta bulunduğu mekân içerisinde onu takip eden bir yanılısma yaratacak şekilde nasıl boyayacaklarının farkındalardı (Doy, 2005, s. 23-24). Ancak bu tek başına, bakışları ilginç kılmaya yetmez; bu

basit yanılısama ile birlikte, Rembrandt'ın göz teması elde edilir, çünkü bu gözler bir yandan korkusuzca bize bakarken, bir yandan da içinde tanımlanamaz ve neredeyse sürekli tedirgin bir şey barındırır (Görsel 50). Yine Doy'un on yedinci yüzyıl portre resmindeki ben kavramına ilişkin yorumuna bakarsak, Rembrandt'ın bakışlarının doğasının, filozof René Descartes'ın "öz bilinç" ve "kendini tanımlayan özne" kavramları ile ilişkili olan bireyin kendi kendini mercek altına alarak incelemesine dair bir nitelik taşıdığını söyleyebiliriz (Doy, 2005, s. 11-33).

Yukarıda bahsi geçen noktaların yanı sıra *Bir* serisinin (Görsel 1 – Görsel 5), yerleştirmede betimlenen nesnelere ışığın dıştan değil; nesnelere içinden geliyor olması, yapıtlarında kurguladığı aydınlatmanın, figürün kendi içinden geliyormuş hissini yaratan yapısı bakımından Rembrandt'ın yapıtlarıyla diğer bir ortak yönü olarak görülebilir.

Çağdaş sanattaki otobiyografik yaklaşımlara baktığımızda, yaşam öyküsünden izler taşıyan ve geçmişin yeniden inşası açısından *Bir* serisi ile örtüşen çalışmaları ile Louise Bourgeois'ya değinmek gerekir. 1970'lerin sonlarında Bourgeois, daha önceki yapıtlarını yaşam öyküsünden izler bağlamında incelemeye başlamıştır. Bunu, 1979'da Susi Bloch ile yaptığı röportajda görebiliyoruz; burada *The Blind Leading the Blind* (Körlere Yön Veren Körlere) ve *One and Others* (Biri ve Diğerleri) gibi yapıtlarından "geçmişin yeniden inşası" bağlamında soyut figür heykeller olarak söz etmiştir (Bourgeois, 1998, s. 104).

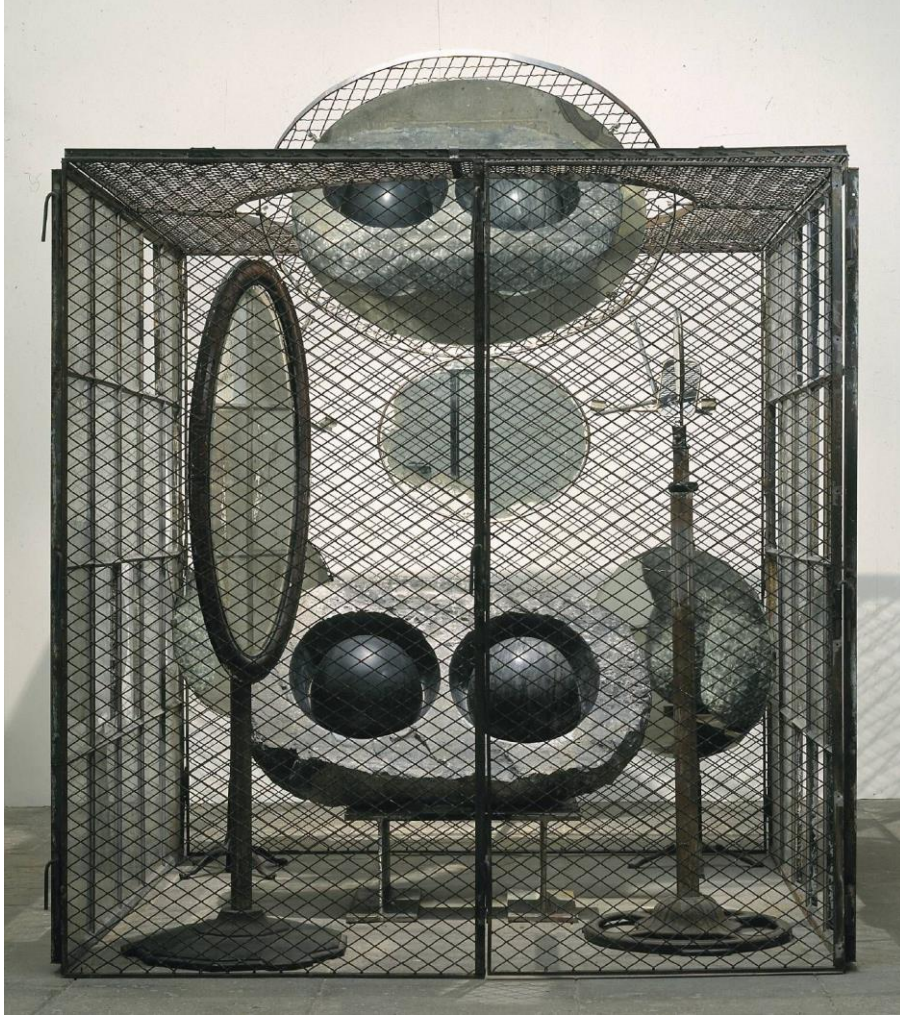
Bourgeois, sanatı ile anıları arasındaki ilişkiye dair düşüncelerini şöyle açıklıyor: "Bu, kayıp cenneti hiçbir zaman bulamayan şairin tutumu ve gerçekten kimsenin tam olarak kavrayamayacağı bir sebep için çalışan sanatçıların durumudur" (Bourgeois, 1998, s.125). Sanat, onun için bir bakıma acı veren ve kusurlu bir geçmişle uğraştığı ve onu aştığı ortam, bellek ise heykellerinin ve yerleştirmelerinin tematik temelidir:

Onlar benim belgelerim. Onlara özenle bakıyorum ... Hatırlayarak düşünmek benim nezdimde olumsuzdur. Anılar arasında ayırım yapmak zorundasınız. Siz mi onlara gidiyorsunuz yoksa onlar mı size geliyorlar? Siz onlara gidiyorsanız, zamanınızı boşa harcıyorsunuzdur. Nostaljiden verim elde edemezsiniz. Fakat onlar size gelirlerse her biri heykel için birer tohumdur (Bourgeois, 1998, s. 125).

Sezgisel hatırlamanın önemini vurgulayan Bourgeois'ın 1970'lerin ortasından itibaren çalışmalarının tamamı kişisel deneyimler üzerine kuruludur. *The Cells* (Hücreler), 1990'lı yıllarda Bourgeois'ın üretiminin büyük kısmını oluşturur ve *The Destruction of The Father*'dan (Babanın Yıkılışı) sonra, en belirgin şekilde otobiyografik eseri olarak görülebilir.

Görsel 51'de bir parçasını gördüğümüz *Hücreler* serisi, izleyicinin içine girmekten ziyade içine baktığı biçimler olarak varsayarsak, bunlar, eski bilim insanları tarafından geliştirilen, anıların hayali nesnelere ve görüntülere bağlandığı ve içinde eski bilgi veya deneyimlere kolayca yeniden erişebilmek için görsel olarak kurulmuş hayali bir binanın odalarında düzenlenmiş birtakım bellek tekniklerini çağırıyor (Yates, 1992, s. 18-24). Fakat Bourgeois için önemli olan, eski bellek sanatında olduğu gibi belleği sistematize etmek ya da nesnelleştirmek değil; hem gerçekleşen olaylar hem de deneyime eşlik eden duyguların karmaşıklığı için bir ifade biçimi bulmaktır. Nesnelere ve boşluklar, bilinçli zihne benzeyecek şekilde programlı olarak kurgulanmamıştır. Bunun yerine, Bourgeois, *Hücreler*'inin alanını ve nesnelere sıkıştırır, böylece etki, kolayca "okunabilen" veya içinde oturulabilecek bir odanın etkisi olmaz. Birtakım imaları barındıran bu anlam oyunu, düzenli bir evden ziyade bilinç dışının karşılaştırmalı olarak düzenlenmemiş dünyasına benzeyen nesnelere ve aksesuarların yan yana dizilmesiyle yaratılmıştır.

Bir serisinin son parçası olan *Ji Çiyayé Şengalé Jiyaneke Westar a Şin* (Görsel 5) isimli yerleştirmede de travmatik bir geçmişe ilişkin imgeler görüyoruz. Serinin diğer parçalarında ise yaşanan bireysel deneyimlerin bıraktığı duygunun karmaşıklığı, birebir temsile dayanmayan, kolayca okunamayan ve imalar barındıran bir dille dışa vurulmuştur.



Görsel 51: Louise Bourgeois, “Hücre – Gözler ve Aynalar” “Cell - Eyes and Mirrors”, 1989–1993, mermer, ayna, çelik ve cam, 236.2x210.8x218.4 cm. Collection Tate Modern, London. bit.ly/2OyEe5P

Otobiyografik yaklaşımlara son bir örnek olarak Felix Gonzalez-Torres'in hayat arkadaşı Ross'un AIDS'ten ölümünün ertesi yılı 1991'de üretilen, toplanmamış çift kişilik bir yatağı gösteren billboard görüntüsüne bakalım (Görsel 52). Poster, kısa süre önce içinden çıkmış bir yatağı kamusal bir alanda gösteriyor olmasına karşın, renk ve tonun yalın uyumları ve açık bir kompozisyonun kullanıldığı yapıtta öznel bir konu oldukça estetik bir şekilde tasvir edilmiştir. Gonzalez-Torres'in bu imgeyi bir kamusal alana yerleştirmesi, duyduğu acıdan uzaklaşma ihtiyacı ve bu renksizlik ve düşük yoğunluklu form etkileri de yasın yüceltilmesi olarak yorumlanabilir. Bu, “yokluk estetiği” ile, Jean-François Lyotard tarafından modernist monokrom resim ile bağdaştırılan yüce kavramını çağrıştıran bir imgedir (Waspe, 1997, s. 18). Immanuel Kant'ın, yücenin, kavranamazlığın kendisini kavrama yetisinde var olduğu ile ilgili kavramsallaştırmasını takiben Lyotard,

modernist soyut resimde aslanan şeyin, “ne görülebilen ne de görünür kılınabilen”; ancak tasarlanabilir bir şeyin temsili olduğunu öne sürer. Lyotard’a göre, bu temsil ikileminin yanıtı, Kant’ın temsil edilemez olanın olası bir göstergesi olarak biçimsizlik, biçimin yokluğu kavramında yatmaktadır (Lyotard, 1984, s. 36-43).

Bîr serisindeki çalışmalar (Görsel 1 – Görsel 5) ve Gonzalez-Torres'in yapıtı, yalnızca özgül bir anlatı sunmamaları ve imgenin göreceli biçimsizliği nedeniyle değil, aynı zamanda gösterilemez olan için –nihayetinde bilinemeyen ölümün kendisi için- göstergeler sağlamaları sebebiyle Lyotard'ın temsil edilemezlik ikilemini hem somutlaştırıyor hem de çözüyor gibi görünmektedirler.



Görsel 52: Felix Gonzalez-Torres. “İsimsiz”, 1991, billboard, değişebilen ölçülerde dijital baskı, The Museum of Modern Art, New York, yerleştirmenin 2012'deki Van Dam Caddesi'nden görünümü, fotoğraf: David Allison. mo.ma/2D5PKQN

4. BÖLÜM

İZLER: FOTOĞRAF VE BELLEK

Bu bölümde, temsil edilen konu ile belgesel bir ilişki kurarak belleğe bağlanan, gerçek dünyayı neredeyse tam anlamıyla “izleyen” çalışmaları ve bu çalışmaların *Bîr* serisi (Görsel 1 – Görsel 5) ile olan bağına araştırmak amaçlanmıştır. Görsel sanatlarda konuyla ilgili bu tür bir ilişki barındıran en yaygın araç, “dijital fotoğrafçılığın ortaya çıktığı döneme kadar, saf benzetimler üretme yetisiyle, ne kadar incelikli olursa olsun, gerçekte olanlarla her zaman varoluşsal bir ilişki iddia edebilen fotoğraftır” (Sontag, 2008, s. 137-179). *Bîr* serisinin yapım sürecinde bir araç olarak sıkça kullandığım fotoğraflar ile gerçekliğin birebir görsel verilerini sunması yoluyla elde edilen temsille olan ilişkisi, bunun bellekle olan bağı ve bu tür bellek yaklaşımlarını anlamamanın kilit yönlerini ele almama olanak sağlayacağına inandığım iki fotoğraf sanatçısı seçtim: Miyako Ishiuchi'nin, annesinin yaşlanan vücudunun ve ölümünden sonra geride bıraktığı, yine yaşamının izlerini gösteren kişisel eşyalarının yakın çekim fotoğraflarına ve Nan Goldin'in yakın arkadaşlarına ve ailesine dair yaptığı belgelendirme çalışmalarına değinmeye çalışacağım.

Ishiuchi'nin fotoğrafları, *Bîr* serisindeki yerleştirmeler gibi ölçek, önden görünüş, simetri, monokromatik etki gibi biçimsel öğeler bakımından anıtsal nitelikler taşır. Yapıtları fotoğraf olsa da, bütün bunlar aslında geleneksel heykel anıtlarıyla ilişkili niteliklerdir (Görsel 53).

Allan Sekula'ya göre, küçük bakır bir levha üzerinde tek, çoğaltılamaz, gümüş bir görüntü üretilen dagerreyotipi fotoğraf, görüntülerin içine işleyip onları aşan, büyüdü çağrışımlar sağlayan ve ölüleri betimlerken, yitirilenden arta kalan şey olarak onlara hayali bir değer kazandıran bir fetiş nesnesi olarak işlev görmüştür. Bu tanım, fetişin, hem tapınma ya da ruhsal arınma için doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılan bir nesne olarak antropolojideki tanımına, hem de anmayı ve yası kolaylaştırmak için bulundurulmuş bir nesne olarak dagerreyotipine yakın bir anlam sunar (Burgin, 2013, s. 103-104).

Ishiuchi, fotoğrafın gelenekteki yerini; fetiş nesnesi ve yitirilenden arta kalan şey olarak kabul edercesine, fotoğrafladığı nesnelere veya fotoğraflanmış bedenin bazı kısımlarını, üstelik birçok çalışmada renksizleştirerek izole eder. Bu renksizliğin

bir sonucu olarak, en belirgin yaşam göstergesi kaybolur, böylece hayaletimsi, başka bir dünyadan bir varlıkmiş gibi hissettiren, basit ve önemsiz olanın görkemi vurgulanır.



Görsel 53: Ishiuchi Miyako, “Annemin 25 Mart 1916 #53” "Mother's 25 March 1916 #53", 2000, jelatin gümüş baskı. bit.ly/2O8LsOW

Ishiuchi diğer serilerinde de, özellikle 1980'lerin sonundan bu yana sürdürdüğü *Scars*'da (Yara İzleri) kişiliği yüz ifadesi üzerinden belirlemeyi reddeder. Annesinin cildinin görüntüleri gibi, ki bunlar da bazen yara izlerini gösterir, Yara İzleri'ni oluşturan fotoğraflar, beden üzerinde yazılı olan başka işaretlerin; fiziksel yaraların gösterimleridir. *Mother's*'daki (Annemin) fotoğraflar gibi, bunların da metonimik bir işlevi vardır ve söz konusu kişinin bedeninden parçaları gösteren bu fotoğraflar, onun yaşamının çok daha büyük bir “resmini” imlerler. Dahası, Ishiuchi bedende kalan izleri, sadece bellek için değil, fotoğraf sanatının kendisi için de bir bellek aracı olarak görmektedir:

Yara izlerinin fotoğrafını çekmeye devam ediyorum. Duramıyorum çünkü fotoğrafa çok benziyorlar. Benzemekten de öte, neredeyse fotoğrafla aynı nitelikleri taşıyorlar. Her biri geçmişten, kaydedilmiş günlerden birer görünür olay. Hem izler hem de fotoğraflar, asla telafisi olmayan birçok şey için duyduğumuz üzüntülerin tezahürü ve bir armağan olarak anımsanacak bir yaşam için duyduğumuz sevgidir (Ayerle, 2015).

Kişiliği yüz ifadesi üzerinden belirlemeyi reddetme, yitirilenden arta kalanın, büyüdü çağrışımlar yaratma yoluyla hayaletimsi varlıklarmışçasına betimlenmesi ve geçmişin kaydedilmiş küçük, parçalı görüntülerinin metonimik bir ifadeyle kişiliğin ve ruh hallerinin daha bütünlüklü imgelerini sunması bakımından *Bîr* serisi (Görsel 1 – Görsel 5) ile Ishiuchi'nin yapıtları arasında paralellikler olduğu gözlemlenebilir.



Görsel 54: Nan Goldin, “Mesai Sonrası Buzz ve Nan” “*Buzz and Nan at the Afterhours*”, 1980, gümüş boya ağırtıcı baskı, 39.4x59.1 cm, The Museum of Modern Art, New York. bit.ly/34bTM69

Nan Goldin *The Ballad of Sexual Dependency*'nin (Cinsel Bağımlılık Baladı) kitap versiyonuna yazdığı girişe “insanların okumasına izin verdiğim günlüğüm” diye başlar ve bu çalışmayı kendisi on bir yaşındayken, daha on dokuzuna yeni bastığında intihar eden kız kardeşi Barbara Holly Goldin'in anısına adayarak bitirir (Goldin, 1986, s. 6-9). Bu kitapta Goldin'in belli imge gruplarıyla bellek süreçlerinin nasıl birbiriyle örtüştüğünden içtenlikle söz ettiği bir kayıt ve anımsama çerçevesi oluşturulmuştur. Her bir imgede özetlenen kısa öykü (örneğin Görsel 54), “yığının

arasından, belleğin sonsuz bağlantı akışına öyküner yaşamın yoğunluğuna ve tadına yönelik tetikleyiciler içermektedir" (Goldin, 1986, s. 6).

Bîr serisindeki (Görsel 1 – Görsel 5) yerleştirmelerde de olduğu gibi Goldin'in çalışmaları da görsel günlükler olmalarının yanı sıra, bir yandan geçmişin gerçek izlerini yakalayıp yeniden yapılandırmaya, bir yandan da bilinci istem dışı belleğin sayısız ihtimaline açmaya dayalı, iç içe geçmiş yöntemlerden beslenen, duygusal ve duygusal uyarılma alanları yarattıklarını söyleyebiliriz.

5.BÖLÜM

KARŞI BELLEK: GEÇMİŞİN YENİDEN İNŞASI

Bu bölümde üzerinde durmaya çalıştığım yapıtların tamamı, cinsiyet, siyasi görüş veya ırk bakımından sosyal ve politik olarak baskı altında olanların karşı-geçmişlerini veya karşı-belleklerini ifade etmektedir. Ancak, başlamadan önce, bazen birbirinin yerine geçen, kimi zaman da iç içe geçerek karışıklığa sebep olan, “tarih” ve “bellek” gibi birbiriyle yakından ilintili terimleri kullanmanın sorunlarına dikkat çekmek gerekir. Tarihsel bilgi, kuşkuya yer bırakmakla beraber; akademik olarak onaylanmış metodolojiler üzerinden, geçmişin düşüncelerinin ve olaylarının inşa edildiği ve yetkinliklerinin onandığı temel araç olarak geçerliliğini sürdürür. Akademik tarihsel araştırmada, geçmişin fikirleri ve olayları genellikle doğrulanabilir ve zaman ve mekânın mantıksal bir çerçevesi içinde yer alan ortak çıkarlara sahiptir. Ancak bu, anıt heykellerin üretiminde olduğu gibi, genellikle üslup veya geleneklere bağlı olmasına rağmen; ortak çıkarlara, mantığa, kesin bir kronolojiye veya fikirlerin ve olayların konumlarına zorunlu olarak bağlı olmayan belleğe uygulanamaz.

Bununla birlikte, tarih ve belleği bu şekilde birbirinden ayırmak, onları belleği geçmişini kurmanın daha az meşru bir aracı olarak görülebileceği ikili bir ilişkiye sokar ya da tam tersine, “tarihin daha otantik olanı, varoluşsal olarak zengin, yaşayan belleği yok eden” olarak görülebilir (LaCapra, 1998, s. 17). Tarihçi Dominick LaCapra'nın ifade ettiği gibi, bellek ne tarihin zıddıdır ne de onunla aynıdır. LaCapra'ya göre;

Bellek, genellikle kararsız bir doğası olmasına rağmen, tarih için çok önemli bir kaynaktır, öte yandan da tarih belleğin eleştirel olarak test edilebileceği birtakım yöntemler sağlar. Tarih ve bellek, birbirleriyle tamamlayıcı bir ilişki içindedir; tarih, birincil tanıkların ve kaynakların ifadelerini yorumlayan ve doğrulayan, belki de daha düzenleyici bir bellek biçimi olarak işlev görür (LaCapra, 1998, s. 21-23).

Öte yandan, sosyolog Barbara A. Misztal'ın gözlemlediği gibi, belleğin çoğu zaman bir sosyal aktivite, hatta bir sosyalleşme aracı olduğunu var sayarsak, tarihsel araştırma veya hatırlama, sadece belleğin nasıl daha özenle algılanabileceğini değil, aynı zamanda insan anlayışı ve ilişkilerinin modellendiği veya şekillendirildiği temel materyal olarak da görülebilir (Misztal, 2003, s. 12-14).

Pierre Nora ise tarih ile bellek arasında daha keskin bir ayırım olduğunu savunur. Nora'ya göre tarih geçmişin bir tasavvuru olmasına karşın; bireysel ya da kolektif olsun, bellek her zaman günceldir ve şimdi ile güçlü bağlar kurar. Bellek temelini duygulardan alır, büyüdür; buğulu, karmaşık, içi içe geçmiş, özel ve simgesel anılardan beslenir, dolayısıyla ayrıntılarla örtüşür; tarih ise zihinsel ve ayrıştırıcıdır. Bellek anıyı kutsallaştırırken; tarih tam tersine anıyı yok sayar, onu kapı dışarı eder. Bellek somut olana, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salarak varlığını sürdürür, ancak tarih sadece zamansal süreklilikler, gelişmeler ve nesnelere koşullu bir ilişki içerisindedir, belleğin her tür aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlılığından yoksundur. Bellek, yaşamla iç içe hatta yaşamın kendisi iken tarih artık var olmayan veya hiç var olmamış şeylerin yeniden oluşturulmuş bir sureti olması bakımından ölü ve yapaydır (Nora, 2006, s. 19). Tarih iktidarlarca şekillendirilmeye, onların çıkarlarına göre araçsallaştırılmaya mahkumdur; bellek ise bu tür manipülasyon mekanizmalarına karşı daha dirençli olması bakımından bireylerin veya toplumların geçmişleri ile şimdiki zamanları arasında daha sahici bir ilişki kurabilmelerini sağlar.

Çağdaş sanatçıların, tarihi yeniden değerlendirmek ve belleği yeniden ele almak üzere ürettikleri sayısız yapıt arasında, Judy Chicago'nun *Dinner Party*'si (Akşam Yemeği Partisi) (Görsel 55), 1970'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde öğretilen tarihin son derece yanlı versiyonlarına, başka bir deyişle kadınların tarihinin ihmaline dikkat çeken öncü bir öneme sahip bir yapıttır (Chicago, 1996, s. 3). Bu yapıt, feminist sanatın kilit meselelerini kapsamakta ve feminist hareketin belli dönemlerdeki, "özellikle özcülük (essentialism) ve kadın estetiği gibi kavramlarla ilgili kaygılarının temsili haline gelmiştir" (Garrard, 1996, s. 6-7). *Akşam Yemeği Partisi*, herhangi bir tarih resminde olduğu kadar anıtsal, programatik ve didaktik olan dev bir yerleşime şeklini alır. Chicago'nun bu tür bir gelenekle ilgili olarak kendisini bilinçli bir şekilde konumlandığı hem tematik hem de sanat tarihsel bir referans noktası olarak Son Akşam Yemeği temalı resimlere atıfta bulunmasından anlaşılabilir. Sanatçı, yapıtının bu bağlamda nasıl ortaya çıktığını şöyle anlatıyor:

Yemekler hakkında, en dikkat çekici olarak da, tabii ki yalnızca erkekleri içeren Son Akşam Yemeği betimlemeleri hakkında düşünmeye başlamıştım. Tam bu sırada, çalışmayı *Akşam Yemeği Partisi* olarak isimlendirmeye karar verdim ve böylece tarih boyunca yemek pişirenlerin bakış açısıyla Son Akşam Yemeği'ne onu yeniden yorumlayarak mizahi bir şekilde atıfta bulundum (Jones, 1996, s. 409-427).



Görsel 55: Judy Chicago *"Akşam Yemeği Partisi" "Dinner Party"*, 1979, karışık malzeme, Brooklyn Museum, Brooklyn, New York. bit.ly/339bfuz

Chicago'nun *Akşam Yemeği Partisi*'nden sonra, ihmal edilmiş veya bastırılmış tarihlere meydan okuyan veya ifşa etmeye çalışan sanatçılar, kimi yorumculara göre bunu daha az iddialı bir ifadeyle yapmış olabilirler. Elbette bu, politik mesajlarında daha az hırslı oldukları anlamına gelmez; sadece bunu çoğunlukla daha az didaktik, daha az indirgeyici ve yoruma daha açık biçimlerde yaptıkları söylenebilir.

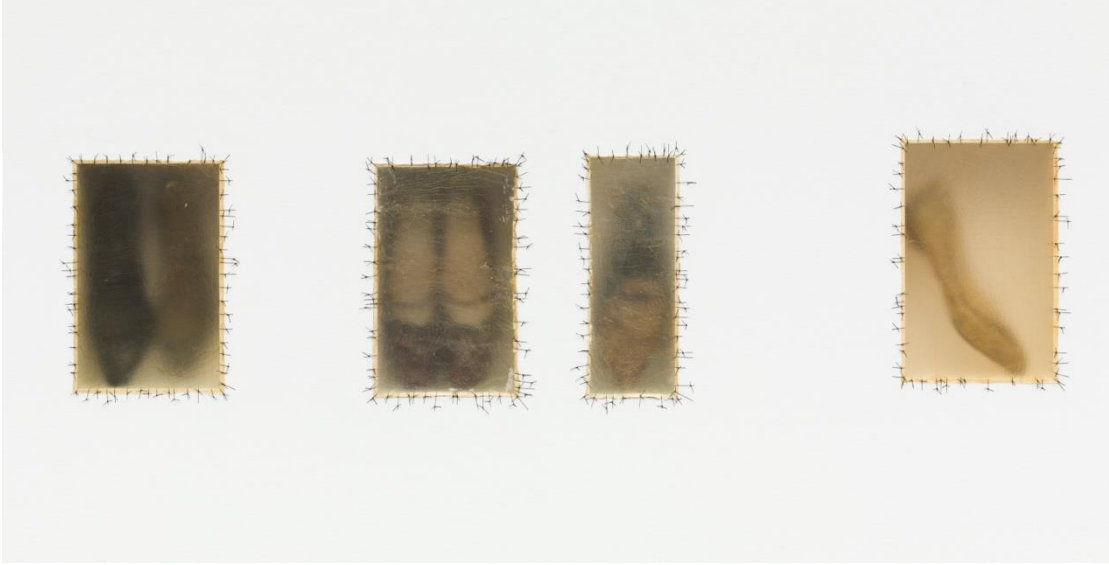
Toplumsal cinsiyet rollerine dair yapıtlarıyla tanınan Gülsün Karamustafa'nın *Okul Defteri* isimli yerleştirmesi ise daha içe dönük, birebir kendisiyle ilişkili anılara yöneldiği bir çalışma olarak görülebilse de, aslında bireysel bellek üzerinden toplumsal tarih okumaları yapabileceğimiz veriler sunan bir niteliğe sahiptir (Görsel

56). Çocukken okul defterine yaptığı ödevlerin ve o dönemde çekilmiş fotoğraflarının izlenebildiği bu çalışma, “her ne kadar sanatçının bireysel tarihinin bir parçası olan ilkokul defterlerine ait sayfalardan oluşsa da aynı zamanda dönemin militarist düşünce yapısının nerelere kadar nüfuz ettiğini ortaya koyuyor” (İz, 2013).



Görsel 56: Gülsün Karamustafa “Okul Defteri”, 1993, yerleştirme, Kadın Eserleri Kütüphanesi, İstanbul. bit.ly/2saQmm9

Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo'nun hibrit mobilya ve giysi heykelleri de militarizm, karşı-tarih ve karşı-bellek kavramları ve bu kavramların sanat kurumları ile olan ilişkilerini tartışmak açısından uygun bir zemin sağlıyor. Salcedo, Kolombiya'daki politik olarak baskı altında olan kesimlerden, ilk elden topladığı, ölü veya faili meçhullerin kişisel anılarını çalışmaları için temel kaynak olarak alır. Temsil ettiği anılar kendisine doğrudan anlatılırken, Salcedo onları anlatımcı bir dilden ziyade daha metaforik formlar ve materyaller üzerinden aktarmaktadır.



Görsel 57: Doris Salcedo, "*Atrabiliarios*", 1993, kontrplak, ayakkabı, mesane, cerrahi iplik, 31.1x124,5 cm, Collection Museum of Contemporary Art Chicago. bit.ly/2OyJ2s0

Aynı zamanda, heykelleri hemen hemen doğrudan yapıtın ardındaki gerçekliğe bağlanan parçalar veya detaylar içermektedir. Bunu en açık biçimde, Salcedo'nun Kolombiya'da yaşanan vahşete dair öykülerin tanıkları olarak, 1987 ve 1989 yılları arasında topladığı giysileri içeren çalışmalarında görebiliyoruz. *Atrabiliarios* isimli yerleştirme serisinde faili meçhullerin ayakkabılarını sergilemesi (Görsel 57), sanatçının temsil dilini en belirgin biçimde kullandığı yapıtlarına örnek olarak gösterilebilir. Her bir ayakkabıda, geride kalanlar için kaybedilen kişinin varlığına dair bir izi, kullanıcısının doğrudan ayak izini barındırır. Başka bir deyişle, anılar kelimenin tam anlamıyla kişinin gerçekliğiyle birebir bağlantılıdır, böylece "sanat, oldukça farklı gerçekliklerden gelen insanlar arasında bir karşılaşma olanağı sağlar" (Basualdo, 2000, s. 16).

Bununla birlikte, *Atrabiliarios*'daki ayakkabılar açıkça görüntülenmemekte ve işaret ettikleri anlam, serimlenme yöntemi ile gizlenmektedir. Ayakkabılar galerinin duvarındaki yaklaşık olarak birer ayakkabı kutusu büyüklüğündeki nişlere yerleştirilmiştir. Nişler, duvarlarda aşağı yukarı göz hizasında yatay bir hat üzerinde düzenlenmiş ve her bir nişin açık veya görünür tarafı, cerrahi iplikle duvarın kenarlarına dikilmiş yarı saydam hayvan derisi ile örtülmüştür. Bu serimleme biçimi gizemli bir etki sağlar, öyle ki anı; örtme, dikiş atma, fetiş ve yitirilenden kalan nesne gibi çeşitli çağrışımlar içinde bulanıklaşarak gizil bir niteliğe erişir. Sanat eleştirmeni Nancy Princenthal'e göre, bu görüşün

bulanıklaşması travmanın doğası gereği anlaşılabilir olması ve kişinin kendisinin ya da bir başkasının olsun, acı deneyimini doğru şekilde temsil etmenin imkansızlığı ile ilgilidir (Princenthal, 2000, s. 55). Princenthal'ın belirttiği gibi, çalışmanın ismi "Atrabiliarios" da, gizil yönleriyle çalışmayı muğlaklaştırıyor. Bu durum, sözcüğün hem İspanyolca hem de İngilizcedeki karşılığı için geçerlidir; bir sıfat olan bu sözcük, en kullanılabilir haliyle bile yaklaşık olarak "melankolik" anlamını verebilmesine karşın, pratikte neredeyse kullanım dışıdır (Princenthal, 2000, s. 51-55). Her ne kadar *Atrabiliarios*, sevilen kişinin kimliğinin bastırılmasıyla ilgili olarak, geride bırakılanın kriziyle ilgili olsa da; Princenthal ayrıca, sözcüğün yas (*atra bilis*) ile ilişkili olan "melankoli" tabirinin kökenine de değinir. Bu, Freud'un melankoliyi, sevilen "nesne"nin kaybına eşlik eden ciddi bir kimlik krizi ile karakterize ettiği, patolojik bir yas şekli olarak tanımlamasını da çağırıyor (Freud, 2015, s. 17-45).

Atrabiliarios çalışmasındaki belleğe yaklaşım, bu nedenle yas tutma süreciyle yakından ilişkilidir. Salcedo, belki de yalnızca patolojik veya biçimi bozulmuş bir yas şekli yaratabilecek olan iç savaş ve uyuşturucu kaçakçılığının şiddetle hüküm sürdüğü bir ülkede meydana gelen kayıpları ortaya koyuyor: "Çalışmam, yaşamın devam edişiyle; Derrida'nın söylediği gibi, biçimi bozulmuş bir yaşamla ilgili. Bellek, ölenin figürü (biçimi) ile ölüm tarafından biçimi bozulmuş olan arasında çalışmalıdır" (Salcedo, 2000, s. 140).

Charles Merewether tarafından, yapıtları izlenirken geçen süre ve izleyici ile yapıt arasındaki yakınlık unsurlarının önemi hakkında kendisine soru sorulduğunda, Salcedo, izleyici ile yapıtlarında değinilen yaşamlar arasında köprü kurmanın yollarını bulmanın önemli olduğunu söylüyor. Bunu yapmak için, Gilles Deleuze'ün Bergson'u takiben "sürenin esasen bellek, bilinç ve özgürlük olduğu, çünkü en ilkinden bu yana süregelen belleğimiz olduğu" savına olan inancını yansıtan, böylesi yaşamların yeniden görünür kılınmasını sağlayan sessiz ve derin düşüncenin koşullarını ortaya koyuyor (Salcedo, 2000, s. 137). Süre, derin düşüncenin bir meditasyon biçimine doğru genişlemesinin koşullarını sağlar. Salcedo'nun, çalışmalarının hatırlanan kişiyle ilgili nesnelere yoluyla biçimlendiğine dair inancına değinen Bennett, uzun (dört yıl kadar) ve titiz bir yapım sürecinin, süreci, nesnelere kadar sembolik kılan nesnelere karşılaşmanın bir yolu olduğunu ileri sürmektedir. Biraz daha açmak gerekirse, Salcedo'ya göre söz konusu süreç,

“ölümle -kaybın yabancılaştırıcı ve zihin bulandırıcı deneyimi ile- tuhaflaşan dünyanın, dönüşüm halindeki nesnelere izleyicilerin kendi karşılaşmaları sırasında yavaşça açığa çıktığı” sembolik bir travma tanınması sürecidir (Bennet, 2005, s. 67).

Ji Çiyayê Şengalê Jiyanekê Westar a Şîn (Şengal Dağı'ndan Mavi Bir Ölü Doğa) (Görsel 5), isminden de anlaşılacağı üzere, Ezidilere yönelik katliamları konu alır. Dolayısıyla ihmal edilmiş, politik baskıya maruz bırakılmış bir topluluğun karşı-belleğini ifşa eden bir çalışma olarak Salcedo'nun yapıtlarıyla paralellik gösterir. Bu ve serinin diğer parçalarında gördüğümüz imgeler, yitirilenin varlığına dair bir iz sunmakla beraber; Salcedo'nun ayakkabıları serimleme biçimindeki buğululuğu çağrıştıran yapıları ile travmanın temsil edilmeyi olanaksızlaştıran, anlaşılmaz doğasını anımsatarak bulanıklaşırlar.

Öte yandan *Bîr* serisinde izlediğimiz insan bedeni imgelerinin tamamı (Görsel 1 – Görsel 5) parçalanmış beden imgeleridir. Parçalanmış olmalarına rağmen ölü olarak değil, tam tersine belli birtakım eylemleri gerçekleştirirken görülmektedirler. Bu imgelere yitirilmiş olanların, faili meçhullerin izleri olarak baktığımızda, bize Theodore Géricault'nun idama mahkûm edilmiş “suçluların” kesilmiş kol ve bacak resimlerini çağrıştırmaları (Görsel 58). Richard Leppert'in aktardığı gibi Géricault, bu kopuk uzuvları alelade bir şekilde değil, “hayatı en zevkli, özünü doğrulayan ve açıkça toplumsal angajmanıyla, yani cinsel birliktelikleri üzerinden yaşayan âşıkların hikâyesi”ni betimlercesine resimlemiştir:

Elin hareketi bilhassa zarif: sanki okşuyormuş gibi. Bedenler, yere yığılan âşıkların bedenleri gibi birbirine sarılı. Dolayısıyla, suçlunun teşrih edilen bedeninin sergilediği; suç değil, kendisini cezalandıran toplumun ona yakıştıramadığı onurun izleridir (Leppert, 2009, s. 2008-2009).



Görsel 58: Theodore Géricault, "Kesilmiş Bir Kol ile İki Bacak" "Étude de Pieds et de Mains", 1818-1819, tuval üzerine yağlı boya, 52x64 cm, Montpellier, Musée Fabre. bit.ly/337pCiZ

Bîr serisinde (Görsel 1 – Görsel 5) gördüğümüz kopuk insan uzuvlarını da bu bağlamda değerlendirebiliriz: Temsil ettikleri ölümlerin izleri hareket halinde ve yaşamı işaret etmektedir, Derrida'nın söylediği gibi, biçimi bozulmuş bir yaşamı.

Kayıplar ve faili meçhullerin bellekteki yerinin kuyu metaforu üzerinden imgeleştirilmesi bağlamında Hakan Gürsoytrak'ın *Kayıpsın Diyorlar* isimli resmine değinilebilir (Görsel 59). Gürsoytrak'ın 2009'da içinden 1990'lı yıllarda kaybedilen faili meçhullere ait kemiklerin çıkarıldığı Silopi'deki Botaş asit kuyularına gönderme yapan bu çalışmasına, Fatih Taş tarafından yazılan ve gazeteci Nazım Babaoğlu'nun 1994 yılında gözaltında katledilişini konu alan, fakat yasaklanarak toplatılan kitabın ismini vermiştir. Sibel Oral, 2013'de % 100 Barış başlıklı karma sergide gösterilen bu yapıta dair yorumlarını *Radikal Hayat'ta* şu şekilde aktarmıştır:

Diyarbakır'da da sergilenen bu tablodaki kuyuya uzun uzun bakın. Cumartesi Anneleri'ni hatırlayın. Göğüslerine dayadıkları çocuklarının fotoğraflarını yıllardır bize gösteriyorlar. Bu tabloda annenin sırtı bize dönük, dipsiz karanlık kuyuya bakıyor, orada arıyor belki de çocuğunu. İki yanında ise iki servi ağacı ve her ikisinin tepesinde de birer kuş. Servinin mezarlık ağacı olması, beyaz kuşların ise özgürlük ve barışı temsil ediyor olması onların tabloda olma nedeninin göstergesi (Oral, 2013).



Görsel 59: Hakan Gürsoytrak, "*Kayıpsın Diyorlar*", 2011, tuval üzerine yağlı boya, 100x100 cm. bit.ly/2rkULIG

Daha geniş bir politik düzlemden baktığımızda, üretilmekte olan şeyin, üstü örtülmeye çalışılan bütün öldürülmüş veya kaybedilmişlere dikkat çeken bir dizi karşı-bellek olduğunu görüyoruz. Bu yapıtlar, bir bakıma, Misztal'ın, Foucault'yu takiben "kurumsallaştırılmış" veya "hegemonik" belleğin karşısında, haklarından mahrum edilmiş, baskıya maruz bırakılan ve kayıp yakınlarının belleği olarak tanımladığı ve "karşı-bellek" olarak ifade ettiği şeyle ilgili bir tür direniş eylemleridir (Misztal, 2003, s. 61-63). Salcedo'nun çalışmalarının, iktidar tarafından mağdur bırakılan grupların öyküsüne dayanması nedeniyle, karşı-belleği açığa çıkardığı söylenebilir. Ancak bu tür topluluklar, öykülerinin topluluk dışında da duyulabilmesi için, karşı-belleklerinin, kimi zaman medyada, giderek artan bir şekilde internette ve aynı zamanda sanatta da bulunabilecek bir temsil bağlamına da gereksinim duyarlar. Nitekim kurumlar tarafından üretilen bağlamlar ve söylemler hiçbir zaman önyargısız ve ideolojik olarak tarafsız değildir.

Örneğin, Edlie Wong, ABD'nin Kolombiya'ya dair ana akım medyanın, oradaki şiddeti neredeyse tanrı vergisi, ideolojik ötekiliğinin bir koşulu olarak görme ve Şili'de olduğu gibi, ABD'nin siyasi ve ekonomik çıkarları dışındaki diğer ülkelerde meydana gelen şiddeti, bu şiddetle ilgili istatistik dikkate değer derecede düşük olsa bile, daha şok edici olarak lanse etme eğiliminde olduğunu savunmaktadır (Wong, 2001, s. 74-79). Burada Wong, Kolombiya'daki ölümlerin statüsü olmadığını belirten Salcedo'dan alıntı yapıyor. Buradan, Salcedo'nun uluslararası bir sanatçı olarak statüsünün, ülkesindeki şiddetin boyutlarının yalnızca tanınırlık kazanması değil, aynı zamanda bunun kavranmasında da özellikle önemli bir faktör olduğu görülmektedir. Wong'un gözlemlendiği gibi, Salcedo'nun sanat dünyası tarafından tanınıyor olması, Kolombiya'da öldürülen veya kaybedilen insanların kamuoyunda teşhir edilmesinde sınırlı da olsa önemli bir etki sağlıyor (Wong, 2001, s. 71-72).

Burada Pierre Nora'nın, belleğin kendini kristalize ederek sakladığı, verilerin depolandığı mekânlar olarak tanımladığı *lieux de mémoire*, (bellek mekânları) kavramına değinmek gerekir. Nora için, *lieux de mémoire*, biçim, sembolik değer ve işlev olarak çeşitlilik gösterir; kimi diğerlerine göre daha normalleştirici iken kimi de, örneğin bir dakikalık saygı duruşu, maddi bile olmayabilir (Nora, 2006, s. 30-32). Nora'nın çok geniş tanımı gereği, sanat yapıtları da kendi başlarına, *lieux de mémoire*'ı oluştururlar ve aslında, bu metinde üzerinde durulan tüm yapıtlar, tasvir edilen veya öne sürülen bellek ve tarihlerin farklı bağlamlara ait olduğunu var sayarsak, bir şekilde, bellek depolarıdır. Fakat sanat yapıtlarının da bir şekilde bir yere yerleştirilmesi gerekir, böylece yapıtlar *lieux* içinde *lieux* (mekân içinde mekân) olurlar. Bu, Joan Gibbons'ın da aktardığı gibi; Nora'nın öngördüğü, “görünüşte bağlantısı olmayan nesnelere birbirine bağlayan görünmez bir iplik” tarafından bir arada tutulan ve “bu ayrı kimliklerin hepsinin ait olduğu farklı bir ağ örgüsü, bilince kavuşturulması bizim sorumluluğumuzda olan kolektif belleğin bilinçsiz bir organizasyonu” olarak nitelendirdiği, daha geniş bir tarih ve bellek ağına işaret etmektedir (Gibbons, 2006, s. 170).

6. BÖLÜM

POST-BELLEK: TRAVMANIN SONRAKİ NESİLLERE AKTARIMI

Bu bölümde, Marianne Hirsch tarafından, birincil tanıklardan ziyade daha sonra gelen nesil veya nesillerce inşa edilen, ikincil bellek olarak nitelendirilen ve “post-bellek” olarak tanımlanan bir tür belleği ele almak amaçlanmıştır (Hirsch, 1997, s. 243). Karşı-bellek ve karşı-tarih geçmişin mevcut tarihselleştirilme biçimlerine ideolojik ve politik alternatifler sunarken, post-bellek geçmiş olayların veya hala üzerinde çalışılmakta olan geçmiş deneyimlerin mirası olarak düşünülmektedir. Post-bellek, bir olay veya deneyimin üzerinde çalışma sürecine devam etme yükümlülüğü taşır ve bu olay veya deneyime henüz bir cevap süreci söz konusu değildir. Bununla birlikte, karşı-tarih ve karşı-bellekte olduğu gibi, post-bellek de bir tür toplumsal bellektir, ancak çoğu zaman, önceki neslin birincil tanıklarının anılarında ifade edilmesi yasaklanmış veya engellenmiş olanı dile getirmektedir. Devasa boyutlardaki insan vahşetinin temsil biçimlerine odaklanılan bu bölümde, II. Dünya Savaşı sırasında Naziler tarafından gerçekleştirilen Yahudi Soykırımı (Holokost) ile bağlantılı olarak aktarılan belleğin çağdaş sanattaki izdüşümleri ve bu izdüşümlerinin *Bîr* serisi (Görsel 1 – Görsel 5) ile olan ilişkileri incelenmiştir.

Holokost mağdurları toplu halde vahşet ve istismar travmalarına maruz kalmalarına karşın, aslında olanlardan “toplu olarak” deneyimlenmiş gibi söz etmek pek mümkün değildir. Lawrence L. Langer'ın işaret ettiği gibi, mağdurlar sistematik olarak sosyal sorumluluk, akrabalık ve karşılıklı destek normlarının tamamen yok olduğu bu süreçte, kendilerini sadece hayatta kalma stratejilerine indirgemişlerdir. Nitekim, Nazi Soykırımı mağdurları ve soykırımı bağlı diğer felaketlerden bir şekilde kurtulanlar için kişiliğe verilen zarar o denli aşırı boyutlardaydı ki bireylerin aşığılanma ve eziyete dair bütünleştirici anıları olsa da, ortak bir anı neredeyse hiç mümkün olmamıştır (Langer, 1991, s. 96). Ancak bu, tecrit koşullarının delinip kurban veya mağdurların seslerinin duyulduğu ya da hatırlamanın sosyal veya kolektif bir biçimde olamayacağı anlamına gelmez. 1982'de Yale Üniversitesi'nde kurulan Holokost Tanıklıklarına Yönelik Fortunoff Video Arşivi ve Güney Kaliforniya Üniversitesi'ndeki Shoah Vakfı Enstitüsü gibi projeler, yüz binlerce mağduru, benlik yitimi ve aşığılanma konusundaki toplu görüşlerine dayanarak, kolektif belleğin güç kazandığına dair ifadelerini bir araya

getirmiştir. Buradan, her ne kadar bireyler tarafından hissedilen olayların ve deneyimlerin dolaysızlığı ve özgüllüğü ister istemez kaybedilse de olayların ve deneyimlerin, post-bellek ve sanat eserlerindeki eklemlemeleri yoluyla veya bunlar aracılığıyla bir tür bütünleşme ve ortak anlam elde ettiği sonucuna da ulaşabiliriz.

Bununla birlikte, Holokost ile ilgili olarak kimin neyi, nasıl temsil ettiğine dair görüşler çeşitlilik göstermektedir. Örneğin, eski bir Auschwitz ve Buchenwald mağduru olan Macar yazar Imre Kertész, Yahudi Soykırımı ile ilgili olarak, ikincil tanıkların soykırımı kendine mal etme endişesinden dolayı bir tür sahip çıkma güdüsü olduğunu itiraf ediyor. Ancak, bunun gibi içgüdüler, Holokost biliniyorsa, Holokost'un "stilizasyonu" olarak nitelendirdiği bir bedelin ödenmesi gerektiği anlayışına yol açmaktadır. Kertész'e göre, en iyi durumda, Paul Celan ve Primo Levi dahil olmak üzere birçok edebiyat figüründe olduğu gibi, sanatçı hayati bir katarsise ulaşabilir, en kötü durumda ise Steven Spielberg'in 1993'deki filmi *Schindler'in Listesi*'nde olduğu gibi, Holokost duygusallaştırılmış ve metalaştırılmış olur (Kertész, 2001, s. 267–272). Kertész'in popüler ve konunun ciddiyetini zedeleyici biçimlere karşı yüksek sanat biçimleriyle ilgili endişeleri bir yana, sanat tarihçisi Ernst Van Alphen, tarih ile hayal gücü arasında, yüzleşmesi güç gerçekleri ortaya çıkarmaya yönelik bir dürtü ile onu metaforik yöntemlerle temsil etme arzusu arasında bir karşıtlık olduğunu belirtir. Van Alphen'e göre bu karşıtlık, Theodor Adorno'nun, acı çekmenin estetikleştirilmesini kınamasından kaynaklanan, mağduru sadece estetik zevk için sunmakla kalmayıp aynı zamanda, onun kendi dezavantajlılığını kısmen ortadan kaldıran, başka türlü bir taciz olarak gördüğüne ilişkin ahlaki birtakım yargılara dayanmaktadır. Adorno'ya göre, Celan'ın şiirleri gibi "en yüksek" sanat biçimlerinde bile, Holokost'un söze dökülemeyen gerçekliğini zayıflatabilecek, telafisi olmayan bir şeyin sanat aracılığıyla kefaretinin ödenebileceği hissini yaratan bir sapma tehlikesi vardır (Alphen, 1997, s. 17-20).

Fakat Van Alphen, daha sofistike bir figüratif temsil anlayışından yanadır, ona göre figüratif temsil sadece estetik bir mesele değil, bir biliş biçimidir; bilişsel süreçler olarak, figürasyon veya stilizasyon, travma veya vahşetin özüne inme konusunda "literatür"den çok daha iyi bir şansa sahiptir. Nitekim Van Alphen, temsilin

bütününün, sabit veya değişmez olmayan, tam tersine yeni temsil biçimleri vaat eden mevcut sembolik olasılıklara dayandığını göstererek figüratif ve daha edebi temsil biçimleri arasındaki karşıtlığı gidermeye çalışmaktadır. Van Alphen, söz konusu yeni temsil biçimlerinin tarihin hayal edilemez yönlerinin üstünü örten, açık ve kavranabilir öyküler ile geçmişini inşa etme eğiliminde olan, tarihçinin sözde “olgusal yeniden yapılanma”larında bulunmayacağına dair ikna edici argümanlar sunar. Sanat ve edebiyatta geliştirilen biçimleri ise alternatif yöntem ve yaklaşımlar olarak olumlar:

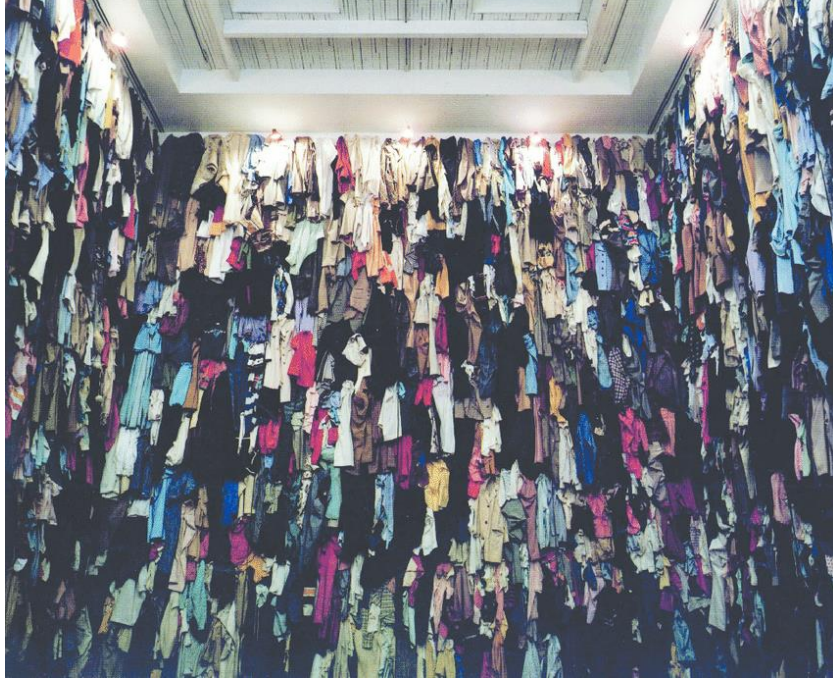
Tarih, yalnızca gerçekleri bilmek ve hatırlamaktan çok daha fazla sorumluluk getirir, özellikle de bu tarih Holokost'la ilgili ise. Bize keskin bir biçimde dayatılan bu diğer sorumluluklar, tahayyül edilemez bir gerçekliğin travmatik müdahalesi üzerine ayrıntılı biçimde çalışmayı ve anlatılan hikayelerin tutarlılığı ile üstü örtülen çatlakların ve gözyaşlarının ön plana alınmasını içerir. Bu sorumluluklarla ilgili olarak, sanat ve edebiyatın yaratıcı söylemlerinin devreye girmesi ve tarihsel olsa da tarihçinin yapıtları tarafından yerine getirilemeyen işlevleri yerine getirmesi söz konusudur (Alphen, 1997, s. 37).

Fransız sanatçı Christian Boltanski'nin Yahudi Soykırımı ile ilgili yapıtları, Holokost temsili konusunda genellikle olumlu dönütler almış, aynı zamanda Hirsch tarafından post-bellek kategorisinde değerlendirilmiştir (Hirsch, 1997, s. 256-264). Boltanski, kendisinin de itiraf ettiği gibi, kompozisyonlarının düzeninde minimalist kökenlerine ihanet eden yerleştirme çalışmalarıyla tanınır. Bunlar aynı zamanda, çoğunlukla bellek ve ölüm ile ilgili düşünceleri veya temaları ele alan yapıtlardır. Bu temalar, kurgusal biyografiler, “arşivleme” verileri ve envanterler oluşturan ilk çalışmalarında ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu “arşiv”i oluşturan parçalar, kişisel eşyalardan ve fotoğraflardan oluşmakla birlikte, bütün eşyalar orijinal olmadığından, kurgusallık ile gerçekliğin iç içe geçtiği bir dizge kurar. İlk örnekler arasında, üç kitapta bir araya getirilmiş olan, çocukluğuyla ilgili fotoğraf, belge ve giysi parçaları gibi otobiyografik materyaller, çocukluğundan kalma el yapımı eşyalarla hazırladığı rekonstrüksiyonlar ve bunları tel örgülerle kaplı bir dizi çekmecede sergilediği *Attempts to Reconstruct Objects that Belonged to Christian Boltanski between 1948 and 1954* (1948 ile 1954 yılları arasında Christian Boltanski'ye Ait Olan Nesnelere Yeniden Kurma Girişimleri) başlıklı yerleştirmeleri sayılabilir. Bu erken dönem arşiv uygulamaları parodilerini, 1970'de başladığı *Reference Vitrines* (Referans Vitrinleri) gibi, önceki çalışmalarından alınan parçaları içeren bir dizi sergileme örneği izlemiştir. *Photo Album of the Family D. 1939–1964* (D. Ailesinin 1939-1964 Fotoğraf Albümü) gibi 1970'li yılların

başlarında yaptığı çalışmalar, kimi gerçek kimi kurgusal belgeler ve envanter için bir araç olarak buluntu veya temellük edilmiş fotoğraflara artan ilgisini göstermektedir.

D. Ailesinin 1939-1964 Fotoğraf Albümü, aslında Boltanski'ye sanat koleksiyoneri Michel Durand-Dessert tarafından verilen, belli bir sıraya göre düzenlenmemiş aile fotoğraflarıyla dolu kutulardan oluşan bir fotoğraf günlüğüdür. Boltanski, bu fotoğraflardaki insanları tanımamasına rağmen, onlara bir olaylar kronolojisi ve isimler vererek bir aile tarihi inşa etmiştir. Her ne kadar Boltanski başlangıçta bu çalışmayı ailenin varlığının ve yaşamlarının önemli olaylarının bir kaydı olarak görse de, daha sonra D. ailesi hakkında bilgi vermek yerine, fotoğrafların izleyiciyi kendi geçmişine geri gönderdiklerini ifade etmiştir (Gumpert, 1994, s. 33-34). Böylece, ilişkisel değerın özgüllükten daha önemli olduğunu kabul etmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Boltanski Holokost'u ele almasına rağmen dehşeti çoğaltmaya çalışmaz. Holokost sonrası bir sanatçı olarak temel stratejisi, örneğin Salcedo'nun *Atrabiliarios*'undaki ayakkabıların ayırt edici özelliği olan köken orijinalliğini bile talep etmeyen, kinayeli bir dildir. Aslında, giysilerin özgün olmadığı çoğunlukla açıkça beyan edilir; genellikle çok daha sonra üretilmiş ve ikinci el kaynaklardan toplu olarak satın alınmışlardır. Boltanski, memento mori (ölümlü olduğunu hatırla) olarak işlevlerini, köken ne olursa olsun, sürdürdüğünü bilerek, atılmış kıyafetlerden gelişiğızel seçilmiş parçaları, *Canada* (Kanada) isimli yerleştirmelerinde dizilmiş giysiler için vekil olarak görme yeteneğimize güvenmektedir (Görsel 60).

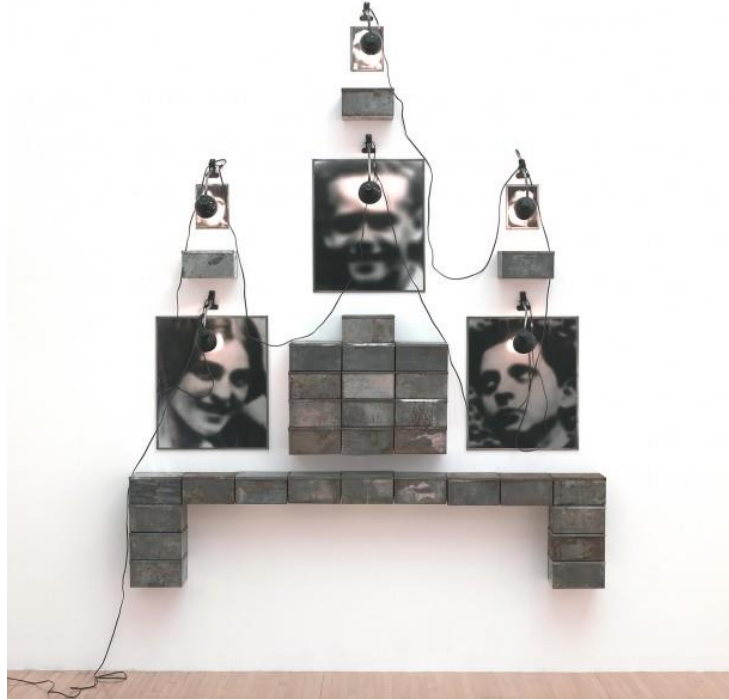


Görsel 60: Christian Boltanski, “Kanada” “Canada”, 1988, yerleştirmesinden bir görüntü, ikinci el kıyafetler, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto. bit.ly/2OFv2MS

Rastgele toplanan giysilerin bu kullanımı, ikincil tanığın mesafesinin, yapıtın açık bir özelliği haline gelmesini sağlar ve onu, post-bellek alanına sağlam ve açık bir şekilde yerleştirir. Dahası, Boltanski'nin anıtsallık ve özgüllük arasında bir denge kurmasını sağlar. Giysilerin hacmi ve yerleştirmenin ölçeği, bizi anıtsallıkla ilişkilendirilebilecek büyük ölçekli soyutlama alanına götürür ama aynı zamanda, her giysi, onu giyen kişinin izini taşır, o kişiden bir şey iade eder ve bir tür “yediden diriliş” etkisi yaratır (Garb, 1997, s. 19).

Autel De Lycée Chases (Chases Lisesi Sunağı) (Görsel 61) ve *Reserves: The Purim Holiday* (Rezervler: Purim Tatili) isimli çalışmalardaki fotoğraflarda temsil edilenlerin aslında Holokost'un kurbanları olup olmadığı bilinmiyor, ancak her iki yapıt da bu tür spekülasyonları açıkça ortaya koyarak, başlıkları ya da fotoğrafların bağlamları üzerinden Yahudi tarihine ve kültürüne işaret ediyor. Fakat belki de belirsizlikleri ile öne sürülen şey, bu vahşet potansiyelinin herkes için olduğu ve böyle bir yerleştirmede herhangi birimizin isimsiz bir yüzü olabileceğidir. Aslında, Boltanski'nin post-bellek işaretleri, vanitasların tematik ve ikonografik geleneği ve ölümü hatırlatmalarıyla yakından bağlantılıdır (Garb, 1997, s. 20). Örneğin, Boltanski'nin sunak veya anıtları çağrıştıran yerleştirmelerine benzer bir durgunluk ve sessizlik, tipik on yedinci yüzyıl Hollanda ölü doğa resimlerinde bulunur. Bu

resimler genellikle, çürümeye yüz tutmuş meyvelere eşlik eden kafatası veya sönmüş mum gibi yaşamın geçiciliğini hatırlatan *momento mori*'leri içerir. Boltanski, ölümlülüğe dair benzer bir ikonografiyi, Holokost'un anılmasının yalnızca saygı duygusu yaratacak şekilde değil, aynı zamanda yaşamın temel kimliğini, iyi bilinen ve geniş ölçüde anlaşılan anımsatıcılar üzerinden kurduğu bir dille; kafatasına benzeyen yakın çekimleri, solgun ışık efektleri ve eski bisküvi kutularını kullanarak oluşturmaktadır.



Görsel 61: Christian Boltanski, "Chases Lisesi Sunağı" "Autel De Lycée Chases", 1988, 6 siyah-beyaz fotoğraf, 31 bisküvi kutusu ve altı lamba, 207x219,7 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. bit.ly/2OEercB

Bîr serisinde de (Görsel 1 – Görsel 5) Boltanski'nin diline yakın bir yaklaşım söz konusudur. Özellikle *Bîr*, *Bi Bîr Hatîn* ve *Ji bîr Kirin* isimli yerleştirmelerde gördüğümüz imgeler (Görsel 3, Görsel 4), bir yandan kolektif belleğin toplu kıyım gibi dehşet uyandıran bir yönüne temas eder öte yandan da konuya dair orijinal veriler sunmaz, sadece öznel imgeler olarak vekalet ederler. Bu öznel imgeler üzerinden, katliam gibi bir vahşet potansiyelinin hepimiz için olduğu ve bu çalışmalarda herhangi birimizin imgesinin olabileceğine dair bir okuma da yapılabilir. Dolayısıyla bu çalışmaların kurgusundaki ilişki değerinin özgüllüğe göre daha ön planda olduğu söylenebilir. Bu seride toplu kıyımlar, yarattıkları

dehşet çoğaltılmaya çalışılmadan anılır. Büyük ölçekli soyutlamalar olarak değerlendirebileceğimiz bu çalışmalar anıtsallık ve özgüllük arasında bir denge kurarak oluşturulmaya çalışılmıştır.

Holokost'un revizyonu konusu, bizi Boltanski'nin çağdaşı, Holokost kurbanlarıyla doğrudan aile bağı olmayan, ancak *Nachgeborenen* (daha sonra doğanlar) olarak bilinen bir kuşaktan olan (1945 doğumlu) Alman sanatçı Anselm Kiefer'a da değinmemizi gerektirir. Kiefer'ın sanatçı olarak kariyeri, Almanya'da ulusal kimliğin yeniden değerlendirilmesi bağlamında gelişmiştir ve 1980'lerdeki resimleri, bu on yıl içinde ortaya çıkan ve o zamandan beri *Historikerstreit* (tarihçilerin tartışması) ismi ile anılan, Almanların tarihi revizyona olan ilgisiyle yakından ilişkilidir (Huyssen, 1995, s. 16). Kiefer'ın çalışmalarında post-bellek, birincil tanıkların sessizliğine bir sonraki neslin tepkisi olarak ortaya çıksa da söz konusu olan kurbanların kişisel sessizliği değil, uygulanan zulme karşı ulusun toplu sessizliğidir diyebiliriz.

Kiefer da Boltanski gibi Holokost'un derin trajedilerine işaret eden, onları çağrıştıran ama hiçbir şekilde azaltmayan bir temsil aracı bulmuştur. Büyük anlatıları reddetmeye başlayan postmodern bir iklimde, Holokost'dan sonra böyle bir anlatının olup olamayacağı sorusu bir yana; sanatçı ne tanımlayıcı veya anlatımcı işler üretmeye ne de olayları ahlaki yönden değerlendirmeye çalışmıştır. Bunun yerine, her iki sanatçı da anlatı yoluna gitmekten ziyade zaten derinde gömülü olan bir ikonografiyi şiirsel bir ifade oluşturmak için yeniden ele almışlardır. Boltanski'ye göre bu, geleneksel vanitas görüntülerinin modern bir versiyonunun geliştirilmesi, Kiefer için ise saman, kum ve kurşun gibi yüksek rezonanslı malzemeler ya da sanatçının paletinin yanı sıra, kavrulmuş toprak, orman, tarihi binalar, ya da İncil ve mitolojik figürler gibi sembolik motifler aracılığıyla mümkün olmuştur.

Bununla birlikte, Boltanski Holokost ile ilgili ikonografisini vakur ve sessiz bir şekilde düzenleyerek hem kutsallığı çağrıştıran hem de rahatsız edici bir atmosfer yaratırken; Kiefer, çeşitli motif ve materyalleri, kültür ve medeniyetin düzenini yitirşini ve yıkımını imleyen bir şekilde kullanarak, Dışavurumculuğun düşüncüyü geri plana iterek duyguyu ön plana alan geleneğine dayanmaktadır. Margarete ve

Sulamith resimleri bu yaklaşımın tipik örneklerindedir. Margarete ve Sulamith serisinin dayandığı şiir; Celan'ın *Ölüm Fügü*, "dein goldenes Haar Margarete, dein aschenes Haar Sulamith" (Senin altın saçların Margarete, senin kül olmuş saçların Sulamith) diye seslenirken, Aryan Margarete'yi Yahudi Sulamith'in karşısına yerleştiren, toplama kamplarındaki ölümün egemenliğinin ritmik bir anımsatıcısı gibidir. Bununla birlikte, şiir, ölüm kamplarının koşullarına geniş bir atıfta bulunurken, Kiefer, Margarete ve Sulamith'in figürlerine odaklanarak onların sembolik bağlarını resimlerin arka planlarına karşı yerleştirdiği amblemlere veya arketiplere dönüştürüyor (Gibbons, 2007, s. 83).



Görsel 62: Anselm Kiefer, "Senin Altın Saçların Margarete" "Dein goldenes Haar Margarete", 1981, tuval üzerine yağlı boya, emülsiyon ve saman, 130x170 cm, özel koleksiyon. bit.ly/35nE7Ri

Dein goldenes Haar Margarete'in (Senin Altın Saçların Margarete) arka planı, Kiefer'in, kavrulmuş, harap ve kıraç manzaralarının çoğunda olduğu gibi, ufuk çizgisinin, resim düzleminin neredeyse en üst kısmına itildiği, böylece arazinin resim yüzeyinin çoğunu kapladığı engin manzaralardan biridir (Görsel 62). Bu, Kiefer'in yüzey etkilerinden bolca faydalanmasına, yapıtını dışavurumcu bir fırça çalışmasıyla doldurup ona materyallerini neredeyse kaotik bir şekilde yüklemesine olanak tanır. Margarete'nin bu versiyonunda, boya, manzaranın perspektifini şekillendirmek ve açıkça, yeryüzünün kömürleştiğini imleyen, şiddetle uygulanmış büyük, siyah işaretlerle üst üste gelen, yine şiddetli bir durağanlık hissi yaratmak

için kullanılmıştır. Boyanmış peyzajın daha betimsel figürüne karşın, kültürel ve tarihi önemi Lisa Saltzman tarafından ortaya konan, Margarete'nin altın rengi saçlarını temsil eden bir tutam saman, resmin neredeyse merkezine yay şeklinde yerleştirilmiştir:

Kiefer'dan önce Celan'ın ve Goethe'nin de yapıtlarında kullandığı Margarete, samanla somutlaştırılmış ve metaforize edilmiş ('strohblond', tam olarak saman sarısı anlamına gelir) sarı saçlı Alman kadını figürüdür. Çünkü saman hem saf maddeselliği ile hem de sarı saç telleri olarak, Nazizm'in ideolojik kibrinin, yani Alman kimliğinin otokton olduğunu, kendi toprağında köklenip ortaya çıktığını resimsel olarak betimleyen bir Alman peyzajıdır (Saltzman, 1999, s. 28).

Burada Margarete, ırksal saflığı ayrılmaz bir şekilde öfkeyle ilişkilendiren Alman milliyetçi kan ve toprak söylemleriyle ilgili olarak görülebilir. Zaten Alman halk edebiyatı ve sanatında tekrarlanarak gelmiş bir motif olan bu terim, Naziler tarafından Yahudilerin Almanya'dan kovulmasını haklı çıkarmak için, toprakla ilgili hiçbir hak talebinde bulunamayacakları gerekçesiyle, dolayısıyla Alman ırkının saflığına dair Yahudi karşıtı propagandalarına uyarlanmıştır (Gibbons, 2007, s. 84-85).



Görsel 63: Anselm Kiefer, "Sulamith", 1983, tuval üzerine ağaç baskı kalıbı, yağlı boya, emülsiyon ve saman, 290x370 cm, özel koleksiyon. bit.ly/2DdqMPj

Buna karşın, Rosenthal'ın gözlemediği gibi, saçları küle dönmüş *Sulamith*'i (Görsel 63) resimsel olarak somutlaştırılmış bir figür olarak temsil ederken; Kiefer, Margarete'yi "tarihin olaylarından etkilenmemiş, doğada kendiliğinden var olan bir naif ya da ideal" olarak görür. Margarete gibi, Sulamith de benzer bir biçimde, yay

şeklindeki saçları ile temsil edilmiştir, ancak bu sefer Kiefer malzemenin kendisini bir sembol olarak kullanmak yerine Sulamith'i resimleyerek imgeleştirmiştir. Toprak ile bütünleştirilen Margarete'den farklı olarak, Sulamith “medeniyet içinde ya da yakınında”, -kentsel bir metropolün yüksek binaları olarak- varlık kazanmaktadır (Rosenthal, 1988, s. 96). Kiefer, Margarete'yi Alman topraklarının bir simgesi olarak temsil ederken, Sulamith'in Alman “medeniyetinin” kurbanı olduğunu ileri sürüyor gibi görünmektedir.

Sulamith'e bedensel bir varlık verilmediğinden, ancak isminin, resmin sol üst köşesinde yazılan ithafla temsil edildiğinden dolayı bu yoruma gidilmiştir. Bu resim, Wilhelm Kreis'in *Alman Savaş Kahramanları İçin Anıt Mezar* olarak 1939'da tasarladığı, fakat gerçekleştirilememiş bir Nasyonal Sosyalist bina projesini temsil etmektedir. Tonozlu tuğla salon, Saltzman'ın bir menoraya (Yahudi tören şamdanı) benzettiği ve Kiefer'ın, mekânın anma potansiyelini Kreis'in “Yüce Alman Askerleri”nden Yahudi Soykırımı'nın kurbanlarına devrettiğini öne sürdüğü, ufuk noktasındaki alevlerle doruğa ulaşan, derin ve dramatik bir perspektifle oluşturulmuştur (Saltzman, 1999, s. 29). Ancak, peyzajlarda olduğu gibi, buradaki etki de yapıtın materyalleri ve maddeselliği kadar resimsel içeriği ile de üretilmiştir; tuğlaların üzerindeki isle kaplanmış siyah pigment, Huyssen'in önerdiği gibi; dev ve uğursuz bir ceset yakma fırınına gönderme olarak görünmektedir (Huyssen, 1995, s. 225-227).

Ji Çiyayê Şengalê Jiyanekê Westar a Şîn de (Görsel 5) Ezidilerin tarihleri boyunca uğradıkları katliamları -2014'deki DAEŞ'in Şengal katliamı Ezidilerin yetmiş üçüncü katliamı olarak kabul edilir- mitolojik figürler üzerinden sembolik bir dille ele alması bakımından Kiefer'ın yaklaşımı ile örtüşür. Ezidi inancına göre tanrı tarafından dünyayı yönetmekle görevlendirilmiş, en yüce melek olan Melekê Tawis (Tavus Meleği) bu çalışmada bir tavus kuşunun bir yaban domuzu sürüsü tarafından baş aşağı devrilerek parçalanan bedeni ile temsil edilmiştir. Bu çalışmada da arka plandaki peyzajda görünen sarp dağlık alanın ufuk noktası kompozisyonun oldukça üst bir kısmına itilmiş, böylece ön planda yaban domuzlarının saldırarak tavus kuşunun başı ile kanadını kopardığı anın hareketli görüntüsünü yerleştirmenin etrafında dolaşarak çeşitli açılardan izlememize olanak sağlanmış ve temsil edilen olayın kaotik atmosferi, düzenin yitirilişi ve yıkım vurgulanmıştır.

Genelinde gördüğümüz en yoğun, hatta neredeyse tek renk olan mavi ve isminden anlaşılacağı üzere yas olgusuna da değinilen bu çalışmada -Kürtçede mavi sözcüğüne karşılık gelen *şîn* sözcüğü aynı zamanda yas anlamına gelir- sembolik olmasına karşın anlatımcı bir dilden olabildiğince kaçınılmış, bir sanatçının bu tür vahşet anlarına ne kadar tanıklık edebileceği sorunu ve travmanın aktarımının olanaklarının sınırlılığı gözetilmiş, olayı ahlaki yönden değerlendirmekten ziyade, bunun bende yarattığı duygunun imgelemimdeki yansımalarına odaklanarak yapıt üzerinden somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Bu bağlamda Kiefer, Holokost'un temsili konusundaki tartışmaya bir katkı olarak da görülebilecek olan, özellikle paletli resimlerinde görüldüğü gibi, gösterişli ve göz alıcı bir estetik yaratma sürecinde, sanatçının bir nevi suç ortağı haline geldiğini kabul etmektedir. Bunun ilk örneklerinden biri, paletin, görüntünün sağ üst kısmında, ufukta bir sıra menora benzeri şamdan içeren, karartılmış bir manzara üzerinde durduğu *Nero Malt* (Neron Resim Yapıyor) resmidir (Görsel 64). Resim, açıkça kan ve toprak retoriği ile Nazilerin Yahudileri imha etme teşebbüsleri arasındaki ilişkiye değinirken, çıkarılabilecek bir başka sonuç da sanatçının Neron'un yaptığından -Roma yanarken keman çalmasından- daha fazlasını yapamayacağıdır. Başka bir deyişle, asılı palet, sanatçının vahşete tanıklık etme kapasitesinin sınırlı olduğunu ima eder.



Görsel 64: Anselm Kiefer, “Neron Resim Yapıyor” “Nero Malt”, 1974, tuval üzerine yağlı boya, 220x300 cm, Staatgalerie Moderner Kunst, Münih. bit.ly/2KJXINm

Kiefer, paleti genellikle, geniş bir faşist mimari yapının iç mekanının merkezinde duran, Saltzman'ın öne sürdüğü gibi, bilinmeyen askerin konumunu “külfetli bir tarihi mirasın kurbanı, ertelenmiş bir travma ve utanç duymadan Alman olma yetisinin kaybı” olarak vurgulayan, bastırılmış bellek alanlarına yerleştirilmiş, kazığa oturtulmuş bir kafa olarak sunar (Saltzman, 1999, s. 67-70). Yine Saltzman'ın belirttiği gibi, travmatize edilmiş peyzajlar ve yıkık binalar aynı zamanda, resimlerin tekinsiz yüzeylerinde sıkışıp kalmış, zamanla damıtılarak saflaşan, ama asla çözülmeyecek, asla unutulmayacak ve asla iyileşemeyecek ruhsal yaralar olarak da okunabilir (Saltzman, 1999, s. 82-92).

SONUÇ

Bu çalışma kapsamında yapılan *Bîr* isimli yerleştirme serisine “belleğin bir imgesi var mıdır?” sorusuyla başlanmış, imge ile dil arasındaki ilişki üzerinden yola çıkılarak anadilimde bellek anlamına gelen sözcük aynı zamanda kuyu sözcüğüne karşılık geldiğinden, söz konusu yerleştirme çalışmaları kuyu şeklinde veya kuyuyu çağrıştıran silindir formu ile kurgulanmıştır. Uygulama süreci, imgelerin ortaya çıkması ve kurgulanışı büyük oranda sezgisel olarak gerçekleştiğinden, ortaya çıkan çalışmalardaki hareketli imge, zaman ve yaşama dair olduğundan, uygulama sonrası süreçte yapılan araştırmalar sonucunda Henri Bergson’un bu kavramları ele alışıyla *Bîr* serisi arasındaki paralel noktalar keşfedilmiş, dolayısıyla Bergson felsefesinin temelini oluşturan sezgi, süre ve bellek kavramlarına değinilmiştir.

Serinin genelinde görünen imgeler kendi el ve ayaklarının günlük yaşamda belli bir eylemi gerçekleştirirken fotoğraflanıp resmedilmesi ve bu resimlerin bir araya getirilmesiyle elde edilen kurgulardan oluşturulmuş, dolayısıyla yüz ifadeleri üzerinden belirlenmeyen bir otobiyografik dil geliştirilmiş ve bu çalışmaların bireyin kendini tanımlamaya yönelik çabaları olarak yorumlanabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Görsel günlükler olmalarının yanı sıra bu çalışmaların bellekteki izler olarak kurgulanmaları ve kısmen de olsa belgesel nitelik taşımaları bakımından fotoğraf sanatı ile olan ilişkileri irdelenmiş, önden görünüş, ölçek, simetri, monokromatik etki gibi biçimsel öğeler bakımından anıtsal niteliklerine değinilmiştir. İmgelerin büyüklü çağrışımlar yaratarak hayaletimsi varlıklar gibi betimlenmesi, geçmişte deneyimlenmiş olanın izlerini yakalayıp yeniden yapılandırılması ve bilinci istem dışı belleğin sonsuz olasılıklarına açmaya dayalı iç içe geçmiş yöntemlerle duyuşal ve duygusal uyarılma alanları oluşturulmuştur.

Karşı Bellek başlığı altında bu çalışmaların toplumsal olarak ötekileştirilmiş, baskıya maruz kalmış kesimlerin kolektif belleği ile ilişkisi ele alınmış, buna benzer geçmişini yeniden inşa süreçlerinin çağdaş sanattaki yansımalarına, travmatik

deneyimlerin doğası gereği temsilinin güçlüğüne, ayrıca sanat yapıtının kendisinin bir bellek mekânı olarak görülebileceğine değinilmiştir.

Kolektif belleğin toplu kıyım gibi dehşet uyandıran bir yönüne, konuya dair orijinal veriler sunmadan yaklaşmanın olanakları sorgulanmış, öznel imgeler üzerinden özgüllük yerine ilişkiselliği ön plana alan bir dille katliam gibi bir vahşet potansiyelinin hepimiz için olduğu ve bu çalışmalarda herhangi birimizin imgesinin olabileceğine dair, empati geliştirmeye yönelik bir okuma yapılabileceği sonucuna varılmıştır.

Serinin son parçasında konu edinilen Ezidilere yönelik katliamların dini sembolleri üzerinden ifadesine, benzer konuların çağdaş sanatta ele alınış biçimlerine değinilmiş, soykırım gibi büyük toplumsal travmaların sanat yoluyla aktarımının olanakları ve güçlükleri tartışılmıştır.

KAYNAKLAR

- Akarsu, Bedia. (1979). *Çağdaş Felsefe*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Alphen, Ernst Van. (1997). *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Ayerle, Liz (2015). *Memory: Miyako Ishiuchi*. proximityarts. Erişim: 24.08.2019.
<https://proximityarts.org/2015/12/07/memory-miyako-ishiuchi/>
- Ballantyne, Andrew. (2012). *Mimarlar İçin Deleuze ve Guattari* (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.
- Basualdo, Carlos. (2000). Conversation with Doris Salcedo. In N. P. Carlos Basualdo, *Doris Salcedo* (p. 16). London: Phaidon.
- Bennet, Jill. (2005). *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Bergson, Henri. (1922). *Durée et Simultanéité*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Bergson, Henri. (1986). *Düşünce ve Devingen* (M. Katircioğlu, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, Henri. (1986). *Yaratıcı Tekâmül Devingen* (Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: MEB Basımevi.
- Bergson, Henri. (1989). *Zihin Kudreti* (M. Katircioğlu, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bergson, Henri. (1990). *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri* (Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Bergson, Henri. (1998). *Metafiziğe Giriş* (B. Karacasu, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Bergson, Henri. (2007). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bourgeois, Louise. (1998). *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923–1997*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Burgin, Victor. (2013). *Fotoğrafı Düşünmek* (A. Ünal, Çev.). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Chicago, Judy. (1996). *The Dinner Part*. Harmondsworth: Penguin Books.

- Colebrook, Claire. (2013). *Gilles Deleuze* (C. Soydemir, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (2003). *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman* (U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. (2005). *Bergsonculuk* (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiği* (C. Batukan, E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles. (2013). *Kritik ve Klinik* (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2012). *Anti- Ödipus* (F. Ege, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Demir, Metin. (2015). Bergson–Deleuze Karşılaşması: Virtüelin Materyalizmi. *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi, Cilt 20, sayı 39, 57-101.*
- Doy, Gen. (2005). *Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture*. London and New York: I.B. Tauris.
- Freud, Sigmund. (2015). *Yas ve Melankoli* (A. Emirsoy, Çev.). İstanbul: Telos Yayınevi.
- Gündoğan, Ali Osman. (2010). *Bergson*. İstanbul: Say Yayınları.
- Garb, Tamar. (1997). Tamar Garb in Conversation with Christian Boltanski. Didier Semin, Tamar Garb, Donald Kuspit, George Perec, *Christian Boltanski* içinde (s. 6-40). London: Phaidon.
- Garrard, Marry D. (1996). *The Power of Feminist Art*. London: Thames and Hudson.
- Gibbons, Joan. (2007). *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Rememberance*. London: I. B. Tauris.
- Gibbons, Joan & Winwood, Kaye. (2006). *The Hothaus Papers: Perspectives and Paradigms in Media Arts*. Birmingham: Article Press, in association with VIVID.
- Goldin, Nan. (1986). *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation Books.
- Goodchild, Philip. (2005). *Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş* (R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gumpert, Lynn. (1994). *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion.

- Hirsch, Marianne. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Huysen, Andreas. (1995). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek Giriş* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Huysen, Andreas. (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. London, New York: Routledge.
- İz, M. Kemal (2013). *Salt'ta Bahar, "Vadedilmiş Bir Sergi"yle Devam Ediyor*. Sanatatak. Erişim: 10.09.2019. <http://www.sanatatak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor>
- Jones, Amelia. (1996). *The Sexual Politics of The Dinner Party*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kertész, Imre. (2001). *Who Owns Auschwitz?* Yale Journal of Criticism 14, 267–272.
- LaCapra, Dominick. (1998). *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca, New York, London: Cornell University Press.
- Langer, Lawrence L. (1991). *Holocaust Memories: The Ruins of Memory*. New Haven, Connecticut, London: Yale University Press.
- Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Liotard, Jean François. (April 1984). The Sublime and the Avant-Garde. *Artforum*, 36-43.
- Mascuch, Michael. (1997). *Origins of the Individualist Self: Autobiography and Self-identity in England, 1591–1791*. Cambridge: Polity Press.
- Mengüşoğlu, Takiyettin. (1976). *Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Misztal, Barbara A. (2003). *Theories of Social Remembering*. Maidenhead, Philadelphia: Open University Press.
- Nora, Pierre. (2006). *Hafıza Mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Oral, Sibel. (2013). *Hikâyenin Devamı 'Malum'*. Radikal. Erişim: 20.09.2019. <http://www.radikal.com.tr/hayat/hikyenin-devami-malum-1135339/>

- Princenthal, Nancy. (2000). Survey. In N. P. Carlos Basualdo, *Doris Salcedo* (p. 55). London: Phaidon.
- Rosenthal, Mark. (1988). *Anselm Kiefer*. Chicago, Philadelphia: the Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art.
- Russell, Bertrand. (2000). *Batı Felsefesi Tarihi Yeniçağ* (M. Sencer, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Salcedo, Doris. (2000). Interview with Charles Merewether. In D. Salcedo, C. Basualdo, N. Princenthal, & A. Huyssen, *Doris Salcedo* (p. 140). London: Phaidon.
- Saltzman, Lisa. (1999). *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Sauvagnargues, Anne. (2010). *Deleuze ve Sanat* (N. Sarıca, Çev.). Çev: Nurten Sarıca, İstanbul: De Ki Basım ve Yayım.
- Schwartz, Gary D. (1985). *Rembrandt: His Life, His Paintings*. London: Penguin Books.
- Somar, Ziya. (1939). *Bergson: Hayatı, Felsefesi, İlk Eseri*. İstanbul: Sühulet Kitabevi.
- Sontag, Susan. (2008). *Fotoğraf Üzerine* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Su, Süreyya. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Tek, Ayhan. (2018). VII. *Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitabı* içinde *Kürt ve Türk Edebiyatlarında Bir Bellek Metaforu Olarak Kuyu*, s. 63-74, İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Topçu, Nurettin. (1998). *Bergson*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tunç, M. Şekip. (1986). Önsöz. H. Bergson, *Yaratıcı Tekâmül* içinde. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Waspe, Roland. (1997). *Private and Public*. Stuttgart: Cantz Verlag.
- Wong, Edlie. (Winter 2001). Situating Memory in the Art of Doris Salcedo. *Critical Sense*, 74-79.
- Yates, Frances A. (1992). *The Art of Memory*. London: Pimlico.