



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**YER, NESNE, ZAMAN BAĞLAMINDA HAFIZA İMGELERİ**

**YASEMİN KAPLAN ÇALIŞ**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Ankara, 2024**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

YER, NESNE, ZAMAN BAĞLAMINDA HAFIZA İMGELERİ

YASEMİN KAPLAN ÇALIŞ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2024

# YER, NESNE, ZAMAN BAĞLAMINDA HAFIZA İMGELERİ

**Danışman:** Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu

**Yazar:** Yasemin Kaplan Çalış

## ÖZ

Hafıza, bireylerin geçmiş deneyimlerini saklama, hatırlama ve unutma süreçlerini kapsayan karmaşık bir yapıdır. Kişisel ve kolektif kimliklerin oluşumunda merkezi bir rol oynar. Sanat, bu hafıza süreçlerini somutlaştırmada ve geçmişi ifade etmede etkili bir araç olarak işlev görür. Sanatçılar, hafıza imgelerini duyular aracılığıyla yeniden canlandırır ve bu imgeler geçmişin duygusal rezonansını günümüze taşır. Unutma ve hatırlama dinamikleri, hafızanın belirli olayları seçme ve saklama işlevini şekillendirir. Sanat, hafızadaki imgeleri sabitleyerek anıların kalıcılığını sağlar, geçmişi yaşatır. Çalışma, kişisel hafızanın geçmiş deneyimlerle nasıl şekillendiğine ve sanat aracılığıyla nasıl ifade edildiğine odaklanmaktadır. Bu kapsamda otobiyografik hafıza ve sanatın, anıları kaydetme ve ifade etme süreçleri üzerindeki etkisini incelemektedir. Çağdaş sanatta hafıza ve zaman kavramlarının işlenişi, sanatçıların kişisel ve kolektif hafızayı araştırma yöntemleri değerlendirilmektedir. Ayrıca hafıza ve mekan arasındaki ilişkinin sanat eserlerinde nasıl temsil edildiği ve mekanın hafıza süreçlerini nasıl etkilediği açıklanır. Sanatçıların görsel imgeler aracılığıyla anıları nasıl temsil ettikleri ve çağrıştırdıkları, farklı dönem ve üsluplara yayılan eserlerle analiz edilir. Çalışma, bu yöntemleri referans alarak, hafızanın sanat dili aracılığıyla nasıl inşa edildiğini, korunduğunu ve iletildiğini aydınlatmayı amaçlar aynı zamanda kültürel, sosyal bağlamların hafıza imgelerinin yorumlanmasındaki rolünü değerlendirir.

**Anahtar Sözcükler:** Sanat, resim, hafıza, anı, mekan, zaman, nesne.

# MEMORY IMAGES IN THE CONTEXT OF PLACE, OBJECT AND TIME

**Supervisor:** Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu

**Author:** Yasemin Kaplan alış

## ABSTRACT

Memory is a complex system that enables individuals to store, retrieve and forget their past experiences. It plays a pivotal role in the formation of both individual and collective identities. Artistic expression serves as an effective vehicle for the materialisation of memory processes and the representation of the past. Artists re-enact memory images through the medium of the senses, thereby transferring the emotional resonance of the past to the present. The processes of memory and forgetting shape the functionality of the memory system by influencing the selection and retention of specific events. Artistic expression serves to fix images in memory, thereby ensuring the durability of recollections and the preservation of the past. The study focuses on how personal memories are shaped by past experiences and how they are expressed through artistic means. This study examines the impact of autobiographical memory and art on the processes of recording and expressing memories. In contemporary art, the concepts of memory and time are explored through the evaluation of research methods used by artists to investigate personal and collective memory. Furthermore, the relationship between memory and space is elucidated in artistic works, demonstrating how space affects memory processes. The manner in which artists represent their memories through visual imagery and the ways in which these representations evoke and resonate with viewers across different eras and genres are analysed in this study. The study employs these methods as a reference point to examine how memory is constructed, maintained and conveyed through the medium of art. The objective is to elucidate the role of cultural and social contexts in the interpretation of memory images.

**Keywords:** Art, painting, memory, memory, space, time, object.



## TEŞEKKÜR

Sevgili danışmanım Doç. Serap Emmungil' e, tez dönemim boyunca verdiği destek, değerli fikir ve yönlendirmeleriyle bana açtığı yol için minnettarım; ondan çok şey öğrendim ve daima yoluma ışık tuttu.

Değerli hocalarım Prof. Cebraail Ötgün ve Doç. Gülay Karakuő, tez izleme sürecim boyunca bana kattıkları değerli bilgiler ve yönlendirmelerle tezimi daha iyi bir noktaya taşımam için yol gösterdiler; gösterdikleri tüm ilgi ve emek için kendilerine çok teşekkür ederim.

Sevgili jüri üyelerim Prof. Atila İlkyaz ve Doç. Nil Köken, savunma sırasında söyledikleriyle zihnimi aydınlattıkları, farklı açıdan bakmamı ve tezimdeki önemli noktaları ve gelişmesi gereken yerleri görmemi sağladıkları için teşekkür ederim.

Beni bugünlere getiren ve her zaman yanımda olup bana inanan canım babaannem Sade'ye minnettarlığımı sunmak istiyorum. Ayrıca, bu süreçte hep yanımda olan, desteğini ve ilgisini hiç esirgemeyen canım eőim Emre Çalış' a çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ .....	i
ABSTRACT .....	ii
TEŞEKKÜR .....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ .....	vi
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM HAFIZA VE SANAT .....	3
1.1 Otobiyografik Hafıza: Bir "Zihinsel Zaman Yolculuğu" .....	8
2. BÖLÜM UNUTMAYI YENİDEN DÜŞÜNMEK VE İMGELERLE ANILARI İNŞA ETMEK .....	14
2.1 Zaman ve Saklama .....	23
2.1.1. Anı Kapanı .....	39
2.2. Mekan ve Hatırlama .....	55
2.2.1 Çocukluk İmgeleri .....	73
2.3 Nesne ve Kodlama-İlişkilendirme .....	93
2.3.1 Aile Yadigarları .....	103
SONUÇ .....	114
KAYNAKLAR .....	117
ETİK BEYANI .....	128

<b>ORİJİNALLİK RAPORU .....</b>	<b>130</b>
<b>ORIGINALITY REPORT .....</b>	<b>131</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....</b>	<b>132</b>

## GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Héliodore Joseph Pisan. Unutuş Nehri'ndeki Dante / Dante in the River of Lethe. 1800. <https://bit.ly/3wdlpKE> .....17
- Görsel 2.** Christian Boltanski. Anıt, Karanlıkta dersler / Monument, Leçons de ténèbres.1986. <https://tinyurl.com/yc7vpmjz> .....25
- Görsel 3.** Christian Boltanski. Anıt, Karanlıkta dersler / Monument, Leçons de ténèbres. 1986. <https://tinyurl.com/yc7vpmjz> .....26
- Görsel 4.** Christian Boltanski. Anıt / Monument. 1985. <https://tinyurl.com/4bcettbn> .....27
- Görsel 5 (sol).** On Kawara. Kawara'da Tarih Resminin Süreci. 1994. <https://tinyurl.com/yujxykvv> .....28
- Görsel 6 (sağ).** On Kawara. Kawara'nın Stüdyosu. 1966. <https://tinyurl.com/yujxykvv> .....28
- Görsel 7.** On Kawara. Ocak 4, 1966 / JAN. 4,1966. 1966-2013. New York. <https://tinyurl.com/4eb97mzu> .....29
- Görsel 8.** On Kawara. Bugün Serisinden Tuvaller / Canvases from the Today Series. 1966-2014. <https://tinyurl.com/4z9wf9mj> .....31
- Görsel 9.** On Kawara. Tarih Resimleri / Date Paintings. Tuval Üzerine Akrilik, Gazete Küpürü, Karton Kutu, 20,5 x 26. <https://tinyurl.com/yu7b7b3w> .....33
- Görsel 10.** Roman Opalka, Opalka 1965/1-∞. Portre Fotoğrafı / Portrait Photographs. Jelatin Gümüş Baskı. 196 x 135 cm. <https://tinyurl.com/33w2epjx>..34
- Görsel 11.** Roman Opalka. Opalka 1965/1-∞. Portre Fotoğrafı / Portrait Photographs. Numaralandırılmış Oto Portre Serisi. Detaylar: 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 ve 5341636. <https://tinyurl.com/23cya4ba> .....35
- Görsel 12.** Roman Opalka. <https://tinyurl.com/cfp5ttrn>. .....36
- Görsel 13.** Roman Opalka, Opalka 1965 / 1-∞, Detay. <https://tinyurl.com/ys2xcv32>. .....37
- Görsel 14.** Roman Opalka, Opalka 1965 / 1-∞, Detay. <https://tinyurl.com/y7p6f7mr> .....38
- Görsel 15.** Yasemin Kaplan. Yol. 2019. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 41 x 44 cm). .....42

<b>Görsel 16.</b> Yasemin Kaplan. Baba. 2019. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 28 x 20,5 cm). .....	44
<b>Görsel 17.</b> Yasemin Kaplan. Beni Duyabiliyor musun? 2020.....	45
<b>Görsel 18.</b> Yasemin Kaplan. Orada mısın? 2020.....	46
<b>Görsel 19.</b> Yasemin Kaplan. Kendimle Bir Gün. 2020. ....	47
<b>Görsel 20.</b> Yasemin Kaplan. Unutmak İstemiyorum. 2020. ....	48
<b>Görsel 21.</b> Yasemin Kaplan. Kendimle Bir Gün II. 2021. ....	50
<b>Görsel 22.</b> Yasemin Kaplan. Kendimle Bir Gün III. 2020. ....	52
<b>Görsel 23.</b> Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, 2019). ....	59
<b>Görsel 24.</b> Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, 2019). ....	60
<b>Görsel 25.</b> Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. <a href="https://zip.lu/3jjqT">https://zip.lu/3jjqT</a> .....	60
<b>Görsel 26.</b> Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, 2019). ....	61
<b>Görsel 27.</b> Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, 2019). ....	62
<b>Görsel 28.</b> Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, Emre, 2019).....	63
<b>Görsel 29.</b> Do Ho Suh. Ev İçinde Ev / Home within Home. 2013. (Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul Korea). <a href="https://zip.lu/3jjsf">https://zip.lu/3jjsf</a> . ....	65
<b>Görsel 30.</b> Do Ho Suh. Ev İçinde Ev / Home within Home. 2013. (Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul Korea). <a href="https://zip.lu/3jjsw">https://zip.lu/3jjsw</a> .....	66
<b>Görsel 31.</b> Do Ho Suh. Ev İçinde Ev / Home within Home. 2013. (Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul Korea). <a href="https://zip.lu/3jjsf">https://zip.lu/3jjsf</a> . ....	68
<b>Görsel 32.</b> Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II. 2019. <a href="https://zip.lu/3jjt2">https://zip.lu/3jjt2</a> . ....	69
<b>Görsel 33.</b> Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II. 2019. <a href="https://zip.lu/3jjt2">https://zip.lu/3jjt2</a> . ....	69
<b>Görsel 34.</b> Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II. 2019. <a href="https://zip.lu/3jjt2">https://zip.lu/3jjt2</a> . ....	70

<b>Görsel 35.</b> Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II. 2019. <a href="https://zip.lu/3jjt2">https://zip.lu/3jjt2</a> . .....	71
<b>Görsel 36.</b> Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II, Home Seoul. 2012-2013. (21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan). <a href="https://zip.lu/3jjtK">https://zip.lu/3jjtK</a> . .....	72
<b>Görsel 37.</b> Yasemin Kaplan. Hafızada Büyüyenler. 2020. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 58,7 x 77 cm). .....	76
<b>Görsel 38.</b> Yasemin Kaplan. Bir Gece Beklet. 2021. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 70 x 100 cm). .....	78
<b>Görsel 39.</b> Yasemin Kaplan. Senin için Sakladıklarım I. 2022. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 35 x 100 cm). .....	81
<b>Görsel 40.</b> Yasemin Kaplan. Senin için Sakladıklarım II. 2022. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 35 x 100 cm). .....	83
<b>Görsel 41.</b> Yasemin Kaplan. Senin için Sakladıklarım III. 2022. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 70 x 100 cm). .....	85
<b>Görsel 42.</b> Yasemin Kaplan. Grosvillars I. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). .....	87
<b>Görsel 43.</b> Yasemin Kaplan. Grosvillars II. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). .....	87
<b>Görsel 44.</b> Yasemin Kaplan. Grosvillars III. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). .....	88
<b>Görsel 45.</b> Yasemin Kaplan. Grosvillars IV. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). .....	89
<b>Görsel 46.</b> Yasemin Kaplan. Grosvillars V (Paskalya). 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). .....	90
<b>Görsel 47 (sol).</b> Yasemin Kaplan. Grosvillars VI (Yokuş Aşağı). 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). .....	91
<b>Görsel 48 (sağ).</b> Yasemin Kaplan. Grosvillars VII. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). .....	91
<b>Görsel 49 (sol).</b> Yasemin Kaplan. Odam. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). .....	91
<b>Görsel 50 (sağ).</b> Yasemin Kaplan. Odam. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). .....	91

<b>Görsel 51.</b> Ishiuchi Miyako. Annenin 25 Mart 1916 #53 (göğüs). / Mother's' 25 March 1916 #53 (breast). <a href="https://zip.lu/3iDkp">https://zip.lu/3iDkp</a> .....	94
<b>Görsel 52 (sol).</b> Ishiuchi Miyako. Annenin #49 / Mother's' #49, 2002. (Gelatin silver print, 107,63 x 73,66 cm). <a href="https://zip.lu/3iDqm">https://zip.lu/3iDqm</a> .....	95
<b>Görsel 53 (sağ).</b> Ishiuchi Miyako. Annenin #16 / Mother's #16, 2001, (Gelatin silver print, 107,5 x 74 cm). <a href="https://zip.lu/3iDqa">https://zip.lu/3iDqa</a> .....	95
<b>Görsel 54 (sol).</b> Ishiuchi Miyako. Annenin #36 (ruj) / Mother's #36 (lipstick). <a href="https://zip.lu/3iDpw">https://zip.lu/3iDpw</a> .....	96
<b>Görsel 55 (sağ).</b> Ishiuchi Miyako. Annenin #19 (tarak) / Mother's #19 (comb). <a href="https://zip.lu/3iDpw">https://zip.lu/3iDpw</a> .....	96
<b>Görsel 56.</b> Ishiuchi Miyako. 'Mother's'. <a href="https://zip.lu/3iDkp">https://zip.lu/3iDkp</a> .....	97
<b>Görsel 57.</b> Ishiuchi Miyako. Annenin #37 / Mother's' #37. <a href="https://zip.lu/3iDkp">https://zip.lu/3iDkp</a> .....	98
<b>Görsel 58.</b> Ishiuchi Miyako. Annenin #57 / Mother's #57. (Chromogenic print, 19.2 x 28,8 cm). <a href="https://zip.lu/3iDqa">https://zip.lu/3iDqa</a> .....	98
<b>Görsel 59.</b> Ben Freeman, Freeman Atölyesinde / Freeman at His Studio. <a href="https://zip.lu/3iDwG">https://zip.lu/3iDwG</a> .....	99
<b>Görsel 60.</b> Ben Freeman, İsimsiz / Unknown, 1996 öncesi. <a href="https://zip.lu/3iDwH100">https://zip.lu/3iDwH100</a>	
<b>Görsel 61.</b> Ben Freeman, Bağlılık / Commitment, 1992. Barbara Krakow Galerisi, Boston. Daniel Schacter, Belleğin İzinde. ....	101
<b>Görsel 62.</b> Ben Freeman, İsimsiz / Unknown, 1996 öncesi. <a href="https://zip.lu/3iDwH102">https://zip.lu/3iDwH102</a>	
<b>Görsel 63.</b> Yasemin Kaplan. Babaanne. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). ....	105
<b>Görsel 64.</b> Yasemin Kaplan. Kız kardeş. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). ....	106
<b>Görsel 65.</b> Yasemin Kaplan. Dede. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). ....	108
<b>Görsel 66.</b> Yasemin Kaplan. Baba. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). ....	110
<b>Görsel 67.</b> Yasemin Kaplan. Anne. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm). ....	112

## GİRİŞ

Hafıza, geçmiş ve şimdiki birbirine bağlayarak bireyin kendini ve dünyayı anlamlandırmasında önemli bir rol oynar. Çalışmada hafızanın, bireyin geçmişi ve şu anki durumu arasındaki bağlantıları nasıl kurduğu, bireyin kendini ve çevresini nasıl algıladığı üzerine bir tartışma sunulmaktadır. Bunun yanı sıra, unutmanın, hafızanın bir parçası olarak, bireyin geçmişini nasıl yeniden yapılandığı, geçmişini nasıl hatırladığı ve geçmişindeki olayları ve deneyimleri nasıl yorumladığı incelenmektedir.

Hafıza, insan yaşamının hem bireysel hem de kolektif boyutlarını etkileyen merkezi bir olgu olduğunda hafızanın işleyiş biçimi, unutma ve hatırlama süreçlerinin birbiriyle olan ilişkisi, bu süreçlerin bireyin kişiliğinin ve kimliğinin gelişimindeki rolü üzerine derinlemesine düşünmek önemlidir. Hafızanın derinliklerinde kaybolan detaylar zamanla daha da anlam kazanır ve kişisel tarihimizdeki kesitler kendimizi daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Bu süreç kişisel bir bağ kurmamızı, geçmişin anlamını günümüze taşıyarak özümüzü yeniden keşfetmemizi sağlar. İnsan zihninin karmaşıklığı, geçmiş deneyimlerin derinliklerinde saklı olan anıların muazzam bir kaynağıdır. Bu anılar, kişinin kimliğini şekillendiren temel unsurlardır. Bu tezde, hafıza ve sanat arasındaki bağlantı incelenerek otobiyografik hafızanın bir “zihinsel zaman yolculuğu” olarak nasıl işlev gördüğü, unutmak yerine anıları yeniden düşünmenin ve imgelerle anıların inşasının nasıl gerçekleştirildiği ele alınmıştır.

Hafıza ve sanat arasındaki ilişki, kişisel deneyimlerin gücünü ve bu deneyimlerin yaratıcı üretim üzerindeki etkisini ortaya koyan karmaşık bir dinamiği yansıtır. Otobiyografik hafızanın rolü, kültürel ve toplumsal faktörlerin yanı sıra zamanın etkisiyle şekillenen sanat eserlerinin üretimi ve bu eserlerin dünyayı deneyimleme ve anlama biçimimizi nasıl yönlendirdiğini belirginleştirir.

Otobiyografik hafıza, geçmişe bir zihinsel zaman yolculuğu sunar, kişinin yaşamının farklı dönemlerine geri dönmesine ve o dönemdeki anıları hatırlamasına olanak tanır. Bu yolculuk duygusal bir deneyimdir çünkü geçmişteki anılar genellikle kişisel anlamlarla yüklüdür. Sanat, otobiyografik hafızanın ifade edilmesi ve yeniden yapılandırılması açısından önemli bir araçtır. Sanatçılar, anıların unutulmasına karşı



bir alternatif sunarak bu anıları yeniden düşünmeye ve görsel bir dil aracılığıyla canlandırmaya teşvik ederler. Bu süreç kişisel deneyimlerin analizini ve anıların keşfedilmesini içerir. İmgeler, anıların somutlaştırılması ve yeniden inşa edilmesi için etkili bir araçtır. Hafıza, zihnimizde beliren imgelerin bize hangi duygusal yükü taşıdığı ile ilişkilidir ve genellikle duygusal olarak etkileyici olaylarla şekillenir.

Sanat aynı zamanda hafızanın mekansal temsiline dair önemli bir uygulama sunar. Hafıza ve mekan arasındaki ilişki, karşılıklı ve paylaşımlı bir doğaya sahiptir. Mekanlar, hafızamızda anıların toplandığı ve erişildiği bir arşiv gibi işlev görürken hafıza da mekanların hatırlanmasında ve deneyimlenmesinde rehberlik eder. Mekan, hafızanın hatırlama sürecinde merkezi bir rol oynar. Anılar ve geçmiş deneyimler; belirli bir zaman, mekan ya da mekanlarda somutlaşır. Sanatçılar mekanı, insan deneyimlerinin zihinsel yolculuğu ve düşünme için metaforik bir alan olarak kullanırlar. Çocukluk dönemi gibi önemli yaşam dönemleri, bireylerin hafızasında kalıcı izler bırakır. Bu etkiler, bireylerin çeşitli başa çıkma stratejilerini şekillendirir. Bu stratejiler arasında unutma, saklama, örtme ve dışa vurma gibi yöntemler yer alır. Unutma süreci, hafızada imgelerin belirli bir kalıba alınarak sabitlenmesi ve sanat yoluyla bu imgelerin hafıza dışında bir alana taşınması olarak değerlendirilmiştir. Sanat, hafızanın bu taşınma sürecini mümkün kılar. Aynı zamanda anıların imgelere, nesnelere veya kurgulara dönüştürülmesine olanak tanır ve hafızayı somutlaştırarak dışa vurur. Çalışma, hafıza ve sanatı ele alarak otobiyografik anlatıların ve kişisel deneyimlerin hafızayı nasıl biçimlendirdiğine odaklanmıştır.

## 1. BÖLÜM HAFIZA VE SANAT

İnsanların kişisel özellikleri ve yaşadıkları, parmak izi gibi birbirine hiç benzemeyen, herkesin farklı deneyimler yaşadığı bir hafıza kaydı oluşturur. Bireysel hafıza kayıtlarının benzersiz oluşu etkilenilen noktaların da farklılık göstermesine yol açar. Bu çalışmanın çıkış noktası “çocukluk” dönemidir. Çocukluk, insan hayatının her anında etkilerini sürdüren, yarattığı sıkıntıların çözülmeye çalışıldığı bir dönemi simgeler. Her insan, bireysel sorunlarının üstesinden gelmek için farklı yollar ve metotlar kullanır. Saklamak, üstünü örtmek, dışa vurmamak, sorunları fark etmemek ve sorunsuz gibi davranmak bu yöntemler arasında sayılabilir. Bu çalışmada, sorunların üstesinden gelme yolu olarak seçilen yöntem “unutmak”tır. Bireysel hafızada yaratılmaya çalışılan bu davranış şekliyle unutmaya odaklı çalışmalar üretilerek anlatılamayan, anlatılması tercih edilmeyen problemlerin üstesinden gelebilmek ve unutulabilen için bir mekan yaratılması amaçlanmaktadır.

Hafızada yer etmiş noktaları “bir kalıba alarak sabitleme” olarak yorumlanabilecek “unutma” süreci bu konuda hazırlanan çalışmaların ana eksenini oluşturmaktadır. Bireysel hafıza ve sanatla kurulan ilişkinin ana teması, hatıralarla yüzleşmenin verebileceği zararı önlemek adına, bu hatıraları hafıza dışında bir alana taşıyabilmektir. Bu taşımanın ve yer değiştirmenin de sanatla mümkün olduğu düşünülmektedir. Bir şeylerin yerini değiştirmeden içinden çıkarılmak istenilenleri tutan mekanı “hafızayı” tanımak yerinde olacaktır. Matbaanın bulunuşundan önce oldukça değerli olan, zamanla birlikte inşa edilen, insanlığın tarih yazımı için baş vurduğu en büyük kütüphane olan hafıza, canlı, devam eden bir süreçtir.

Hafıza, geçmişle ne kadar ilişkili de olsa hatırlanan herhangi bir şey, anda yaşanan haliyle şekil bulmaktadır. An içerisinde duyulan bir kelime ya da gözlemlenen bir imge, kişiyi geçmişe yönelik bir yolculuğa taşımaktadır. Bu noktada, nesnenin fiziksel varlığı kişi açısından önemli bir etken değildir çünkü onun imgesi mevcuttur. Zihinde beliren görüntülerin hangi duygusal içerikle ortaya çıktığı daha büyük bir önem taşımaktadır. Geçmiş, dışarıya sunulan ve kişisel hikayelerin/anlatıların toplu bir arşividir. Hafızadaki tüm hikayeleri tam olarak hatırlamak mümkün değildir. Genellikle anımsananlar, kişisel etkileri olan iz bırakan anlar ve olaylardır. Seçilen

bu hikayeler dışı vurularak imgeler, nesnelere veya kurgular haline dönüştürülür. Hafıza, bilgiyi depolama, saklama ve ihtiyaç duyulduğunda geri çağırma kapasitesine sahip bir çağrışımdan geri gelen bir olgudur. Bunun yanı sıra, hatırlama ve unutma süreçlerinin temelini oluşturmaktadır.

Bazı kaynaklarda hafıza kavramı onunla aynı anlamı taşıyan “bellek” olarak adlandırılmaktadır. Ancak bu tezde “hafıza” olarak kullanılmaktadır. Ahmet Cevizci hafızayı şöyle tanımlamıştır; “Geçmişte var olan tecrübeleri, deneyimleri ve yaşantıları hatırlayabilme yeteneği, zihnin geçmişe ait bilgileri canlandırma ve bu bilgileri mevcut durumda koruma becerisini ifade eder. Bu yeti, hatırlayan kişinin geçmişte yaşadığı olaylara, hissettiği bilinç hallerine veya algıladığı nesnelere dair çıkarımsal olmayan bir bilgiye sahip olmasını sağlar. Biricik olaylar, nesnelere veya olgular mevcut olmadığında zihinde bu öğelere dair bilgiyi tutma ve koruma yeteneği öne çıkar. Bu tür bilgilerin saklandığı, biriktirildiği düşünülen mekanizma, hafıza olarak tanımlanır” (Cevizci, 2005, s. 224).

Hafıza; deneyim ya da algı sonucu kazanılan bilginin, imgenin akılda tutulmasıdır. Düşünerek ve hayal ederek ortaya koyduğumuz soyut bir kavramdır. Augustinus hafıza için; hafızamın geniş ve kapsamlı alanlarına, duyularımın topladığım sonsuz nesnenin görüntüleriyle dolu hazinelere adım atıyorum. Düşüncelerle ilgili her şey orada saklı; duyguların arttığı, azaldığı veya başka bir şekilde değiştiği her şey o hazinelere yer almakta, henüz unutulup kaybolmamış anılar da oraya teslim edilmiş ve orada depolanmıştır. Bazı anılar, istediğim zaman ortaya çıkabiliyor ve aralarında kavga etmiyorlar; sen geleceksin, ben geleceğim gibi bir çekişme yaşanmıyor. İlk gelen anılar, sonrakilere yer açıyor ve geçip gittiklerinde, tekrar ihtiyaç duyulduğunda yeniden erişilebilir olmak üzere depolarına geri dönüyorlar. Hafızamı karıştırıp bir şey anlatmaya çalıştığımda süreç tam olarak böyle işliyor (Augustinus, 2010, s. 302). Augustinus’un düşüncelerine paralel olarak bu çalışmada hafıza, uçsuz bucaksız bir alan olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, çocukluk dönemine ait anılara dönülerek bireysel tarih incelenmektedir. Hafıza, zihnin süzgecinden geçirilen anıları ve bu anılardan ortaya çıkarılan nesnelere var etmektedir. Bu çerçevede hafıza, bireyin kişisel geçmişinin merkezinde yer alır ve bireyi oluşturan olgular arasında önemli bir yer tutar. Her bireyin yaşadıkları ve

bunları algılama süreçleri arasındaki farklılıklar eşsiz bir kimlik oluşumuna neden olur.

Her daim güncel kalan hafıza, zihindeki her bilgiyi/olguyu saklayıp korumaktadır. Hafızada saklanan/korunan bilgilerin sınıflandırılması belirli bir söz dizinine bağlı değildir tamamen olayların birbiriyle ilişkisine göre saklanmaktadır. Augustinus; hafıza, her şeyi ayırt edici özellikleri ve türlerine göre düzenleyerek saklar, demiştir. Her algı türü, kendine özgü bir yol bulup hafızaya giriş yapar. Örneğin; sesler, kulaklar yoluyla; renkler, ışık ve cisimlerin şekilleri gözler aracılığıyla; kokular, burun sayesinde tatlar ise ağız yoluyla hafızaya geçer. Hafızanın derin ve gizemli köşeleri, her türlü algıyı toplar ve gerektiğinde ortaya çıkartıp hatırlatır. Her algı kendine özgü kapılardan geçerek bu geniş mağarada depolanır. Nesnelere değil imgeleri hafızada hazır bulunur ve hatırladığında düşüncelere sunulur. Ancak imgelerin nasıl oluştuğunu, hangi duyguyla algılandığını ve hafızaya nasıl yerleştiğini kesin olarak bilmek zordur (Augustinus, 2010, s. 303).

Hafızada saklanan bu bilgiler; bir sıralama içerisinde zihinde kodlanmaktadır. İlk olarak bilgi hafızaya yerleştirilir sonra saklanır daha sonra hafızadan geri çağrılır. Bu aşamalar akla hafıza sanatını getirir. Frances Yates Hafıza Sanatı adlı kitabında; Yunanlıların birçok sanat dalını yarattığı gibi bir hafıza sanatı da geliştirdiklerinin çok fazla bilinmediğinden bahseder; bu sanat, yer ve imgeleri hafızaya kazıyarak ezberlemeyi hedefler. Hafıza sanatının genel kurallarını kavrayabilmek basittir. Bu kurallardan ilki hafıza da bir yer yaratmaktır. Farklı türlerde yaratılan mekanlar arasından en çok tercih edilenler, mimari olanlardır. Bu mekanlar hafızada bir yer dizisi oluşturmak için kullanılır, bu nedenle mekanın içinde yer alan binaları zihnimize canlı tutmamız gerekir. Zihinde oldukça geniş ve farklı bölümlerden oluşan bir bina oluşturmalı, içerisine farklı odalar, oyuklar ve akılda kalıcı nesnelere konumlandırılmalıdır. Hatırlanmak istenenler için kullanılacak imgeler bulunarak, bu imgeler hayal gücüyle binanın içerisinde ezberlenmiş alanlara yerleştirilir. Tüm bu aşamalar gerçekleştirildikten sonra tek yapılması gereken hafızadaki öncelikle o yeri sonra binayı daha sonra diğer tüm odalara yerleştirilen nesnelere tek tek emanet edilen bekçilerden istemektir. Antik dönemde hatiplerin konuşmalarını yaparken zihinlerinde binaların içerisinde gezinerek ezberledikleri odalar ve mekanlardan

oralara yerleştirdikleri imgeleri geri alıp hitap ettikleri kişilere aktardıkları hayal edilmelidir. Cicero'nun söylemiyle; antik dönemde bir şair olan Simonides'in hafıza sanatını keşfetmesi her konuda olduğu gibi dzenin, hafıza için de önemini fark etmesinden değil, bunun yanında görme duyusunun da tüm duyuların içerisinde en kuvvetli duyu olduğuna inanmasına bağlıdır. Locus olarak bahsedilen yer kavramı, hafıza tarafından kolayca kavranır; bir ev, belirgin bir özelliği olan bir mekan vb. yerler, hatırlamak istediğimiz şeylerin formu, imi ve yüzleridir. Örneğin; at, aslan veya kartalı hatırlamak istersek bunların imgelerini belli hafıza yerleri üstüne yerleştirmek gerekir. Göz önünde duran şeyler genellikle unutulmaktadır; çocukluk dönemindeki olaylar ise çoğu kez en iyi hatırlanan şeylerdir. Bunun nedeni, sıradan şeylerin hafızadan kolayca kayıp gitmesi, çarpıcı ve yeni şeylerin ise zihinde daha uzun süre kalmasıdır. Gündoğumunu, güneşin gökyüzünde izlediği yolu, günbatımını hiç kimse harikulade bulmaz çünkü bunlar gündelik olaylardır. Nadir gerçekteşen olaylar yüceltilirken daha sık gerçekteşenler ise önemsenmemektedir (Yates, 2019, s. 9-17).

Geçmiş, hafızanın içerisinde yalnız bir alan gibi yer almaz, onu kelimelere dökülebilmek için anılara ihtiyaç vardır. Sanat aracılığıyla dile getirilen anı bir kompozisyon ya da nesneyle ifade edilebilir. Hafıza, unutmaya ve yeniden hatırlamaya iç içedir. Dolayısıyla hafızanın hem geçmişini hem de geleceği şekillendiren süreçlerini anlamak bireysel veya kolektif açıdan insanın yaratma süreçlerini de anlamaya yardımcı olmaktadır.

Hatırlanan şey geçmiştedir, şimdiki zamanda ise onun imgesi vardır. Bu imge şimdiki zamanda var olmayan fakat geçmişte var olanı temsil edendir. İmge geçmişte var olanın sadece bir kopyasıdır. Kişi ise ona temsili olarak sahip olabilir. Hatırlamada esas olan bu kopyalardır. Var olan imgenin bize hatırlattığı şey nesne değildir, o nesneye ait olan geçmiştir (Bursalı, 2017, s. 26, 27). Yazar Vladimir Nabokov geçmişini var etmek için, kelimeleri bir anı nesnesi gibi kullanarak hatırası olan mekan ve nesnelere betimlemektedir. Kelimelere yüklediği anılarını yazıya dökerek hatırlama sorumluluğunu/yükünü kendisinden dışarı atar ve bu görevi yazıya verir. Bu tezde kurmaya çalışılan hafıza ve sanat ilişkisi Nabokov'un kullandığı terk etme edimine dayanmaktadır. Hafıza kavramı üzerine gerçekteşirilen

çalışmalarla, kişiliğimin gelişimi üzerinde etkisi olan kişi, nesne ve mekanların kağıt yüzeyine sabitlenerek hafızadan çıkarılması amaçlanmıştır. Freud; “Hafızasına güvenmediğinde kâğıt ve kaleme başvurduğunu belirtir”. Bu şekilde kâğıt, hafızanın harici bir uzantısı haline gelir ve gözden kaçacak olan bazı bilgileri üzerine alır. Bir şeyi kâğıda yazarken asıl hafızada yaşanabilecek olası bozulmalardan uzak, güvenilir bir hatırlatıcıya sahip olduğu bilinir (Draaisma, 2018, s. 25).

Tez kapsamında üretilen çalışmalar, hafızanın dışsal bir parçası olarak değerlendirilir ve bu süreç iyileşme adına destekleyici bir rol oynar. Hafızada yer edinmiş ve geçirdiği süreçlerle zararlılık potansiyeli taşıyan anıları, bu çalışmalar aracılığıyla uzaklaştırmak mümkün kılınır. Anıların benliğe verebileceği hasarı azaltmak ve onları zararsız, değişmez bir alanda saklamak, hafıza ve sanat arasında kurulan en önemli ilişki biçimini oluşturmuştur.

## 1.1 Otobiyografik Hafıza: Bir "Zihinsel Zaman Yolculuğu"

Otobiyografik hafızaya giriş yapabilmek için öncelikle bireyin kendi yaşamına odaklanması gerekmektedir. Otobiyografi en genel anlamıyla bireyin kendi hayat hikayesini yazması olarak tanımlanır. Bu yazım biçimi, yazarın varlığının oluşumunda önemli bir yer tutar. Aynı zamanda kişinin kendini tanıma çabası, yaşanan tüm zamanları gözden geçirme, acıları, sevinçleri, hangi anlardan etkilenildiği ve bu etkilerin ardından ortaya çıkan sonuçları dışsallaştırma arzusunu içerir. Otobiyografi, metin aracılığıyla kişisel bir parçayı ortaya koyma isteğini yansıtırken yazan kişinin yaşamının önemli ayrıntılar içerdiğini, bu ayrıntıların görünür kılınması gerektiğini düşündürmektedir. Rousseau yazdığı otobiyografi için şunları söyler; “İşte tam anlamıyla gerçek bir insan portresi, bir eşinin yapılmadığı ve belki de gelecekte de yapılmayacak bir tasvir. Kitabımın kaderini belirlemekle yetkili olan sizler, kim olursanız olun, yaşadığım zorluklar, vicdanınız ve tüm insanlık adına size yalvarıyorum: İnsanlığın incelemesi açısından, ilk kıyaslama belgesi olarak kullanılacak olan bu önemli ve eşsiz yapıtı yok etmeyiniz. Düşmanlarımın tahrip edemediği kişiliğimin bu biricik güvenilir anıtını; hafızamın ve hatıramın şerefi için koruyunuz” (Rousseau, 1991, s. XXXIII).

Otobiyografi; kendi varlığının önemini gerçek yaşamdan kesitler sunarak toplu bir kanıt haline getirmektir. Önce edebiyatta varlığını gösteren bu tür plastik sanatlar alanında da son derece yaygındır. Sanatçılar yaşam öykülerini, kişisel deneyimlerini ve içsel dünyalarını sanat eserlerine yansıtarak; kendilerini ve yaşadıkları dönemi ifade ederler. Bu şekilde hem bireysel hem toplumsal tarih yazımına katkıda bulunurlar. Kişisel anlatılar, sanat diliyle somutlaşarak kalıcı bir iz bırakmaktadır.

Kişisel tarihin bir bölümü hatırlandığında artık şu anda mevcut olmayan olaylar, anılar ve nesnelere temas geçilir ve kişisel tarih tüm bu deneyimlerin birbirleriyle ilişkili olduğu anlatılar içerir. Deneyimlerin/anıların doğruluğundan emin olunmasa da otobiyografik hafızayla girilen bu zihin yolculuğu cezbedicidir (Ingham, 2005, s. 69). Çünkü bu yolculuk, geçmişin izlerini sürebilmek, kimliği, yaşanan anları, duyguları ve ilişkilerin yeniden gözden geçirilmesini sağlar.

Eric R. Kandel'in söylemiyle; "Hafıza beni her zaman büyülemiştir. Bir düşünün, isterseniz lisedeki ilk gününüzü, ilk randevunuzu, ilk aşkınızı anımsayabilirsiniz. Böylece o hadiseyi anımsamakla kalmaz, hadisenin gerçekleştiği ortamı tekrar tadarsınız; görüntüler, sesler, kokular, sosyal çevre, günün vakti, konuşulanlar, duygusal hava. Geçmiş hatırlamak, zamanda yolculuk etmektir, bizi zamanın ve mekanın ötesine ulaştırır, serbestçe hareket etmemize izin verir (Kandel, 2016, s. 19). Otobiyografi yazan kişinin amacı ne olursa olsun yazdığı andan geçmişine bakarak hafızasındakilerle birlikte şu anda ki yaşamını metinleştirip geçmişini sonsuz kılma çabasıdır. Kendi hayatına odaklanan kişi, yaşamının hikayesini kendi bakış açısından değil de genel bir bakışla anlatabileceğine ve okurlarla paylaşmak istediğine bunun sonucunda yaşamın verilerini metinleştireceğine inanandır (Aksoy, 2009, s. 13). Fakat ne kadarını anlatacağına yine yazarın kendisi karar vermektedir. Yaratıcı, geçmişine ya da hafızasındaki anılara bir yorum getirmek zorundadır. Çünkü geriye baktığında onları bir bütün olarak göremez. Hafızadaki hangi anların/anıların seçileceği, hangi sıralamayla sunulacağı nasıl bir bağlamda ele alınacağı kişinin kendisiyle hesaplaşması gereken noktalardır.

Otobiyografi; Fransızcadan oto "kendi" ghio "yaşam" ile Yunancadan gelen "grapheim" yazmak fiilinden türemiş bir kelimedir. İlk olarak Isaac Disraeli'nin Miscellanies adlı 1797'de yayımlanmış kitabının tanıtım yazısı için kullanıldığı görülmüştür. Bunun yansira terimleşip bir yazı türünün adı olarak ise ilk defa 1809'da kullanılmıştır (Marcus, 1994, s. 11). Otobiyografinin tarihsel sürecinde ilk olarak 19. yüzyılın sonlarında dikkat çektiği görülür. Oysa yaşam öykülerinin yazılması çok gerilere uzanmaktadır. Birçok araştırmacıya göre türün ilk örneği Aziz Augustinus'un İtirafları'dır. Yazarın anlatımı tamamıyla iç dünyasına yöneliktir. Her ne kadar otobiyografi yazımının Aziz Augustinus'un İtirafları ile başladığı düşünülse de otobiyografi yazımının ilk tanınan ismi Jean Jacques Rousseau'dur ve hayat hikayesinin adı da İtiraflar'dır. Augustinus'un eseri İtiraflar'da gençlik dönemindeki günahlarından sonra kendini dine verişini sunulsa olsa da Rousseau'nun İtirafları'nda romantik bireyin doğuşu sunulmaktadır (Aksoy, 2009, s. 11). Rousseau İtirafları için; bir proje üzerinde çalışıyorum fakat daha önce benzerine rastlanmamış bir yaratım olacak ve hiç kimse bunu bu şekilde yapmayı aklından geçirmemiştir. Benim gibi olan bireylere, doğanın tüm gerçekliği içerisinde bir insan sunmak istiyorum, bu kişi



ise sadece ben olacağım, tek başıma. Kendi duygularımı ve insanların doğasını derinden anlıyorum. Gördüğüm hiçbir şeye benzemiyorum, yaşayanların hiçbirisiyle aynı değilim ve bunu cesurca ifade edebilirim. Onlardan daha iyi olmayabilirim ama en azından farklı biriyim. Doğa, beni içine yerleştirdiği kalıbı kırmakta ne kadar başarılı oldu bunu ancak yazdıklarım okunduktan sonra anlayabiliriz. Eğer bazı süslemeler eklediysen bu sadece hafıza eksikliklerini gidermek içindir. Doğru olduğunu düşündüğüm şeyleri doğru olarak kabul ettim; yanlış olduğunu bildiğim şeylere asla yer vermedim (Rousseau, 1991, s. 3). Rousseau hafızasının yanılabilirliğini ama doğru olanın yine kendi yön verdiği doğrular olacağını vurgular. Bu noktada otobiyografiye; geçmişin oluşturduğu o boşlukları şimdinin gerçekliğiyle doldurmak olarak da bakılabilir.

Otobiyografi yazarı hem kendini hem de deneyimine dahil etmeyi umduğu, bu deneyime sanki dışardan bakıyormuş gibi davranacak bir okuyucu hayal eder. Gerçek anlamda iki hayatın hikayesini yazar; kendi konumundan, kendisine görünen hayatı ve başkalarının zihninde dışarıdan görünen hayatı (Wilson, 2003, s. 14). Otobiyografi her ne kadar edebiyatın bir türüymüş gibi görünse de diğer sanat dalları ile de etkileşime girmiştir plastik sanatlar alanında da sanatçılar kendi yaşam hikayelerini anlatma ihtiyacı hissetmişlerdir. Hafızanın sanat eseri formuna bürünmesi sanatçının yaşamını, kişiliğini ortaya koyduğu bir sanat türü haline almıştır. Otobiyografik hafıza, kişinin en gizli içsel noktalarına dokunabildiği ve kendini en özgür şekilde ifade edebildiği bir alan olması nedeniyle sanatçılar için bir sığınağa dönüşmüştür. Böylelikle kendi içsel yolculuklarına çıkan sanatçılar tüm öfkelerini, kalp kırıklıklarını, mutluluklarını ve kişisel imgelerini sanat dilleri aracılığıyla dışa vurmaya başlamışlardır.

Kişinin canlı bir şekilde hatırladığı şey, tamamen yok olabilir. Hafıza gizemli bir şekilde çalışır. Geçmişe ait imgeler; zaman ve duygular tarafından renklendirilir, çarpıtılır ve bulanıklaştırılır. Kısacası otobiyografik hafıza kişinin hayat hikayesini oluşturan olayların/deneyimlerin hafızasıdır. Geçmiş yaşantının tüm ayrıntılarının ve varlığının otobiyografik hafıza da yer alması, bu hafıza türünü kimlik oluşumunda etkili unsur haline getirir.

Hafızanın kendine ait bir iradesi vardır. Belirli bir anının, kokunun, nesnenin veya bakışın unutulmaması gerektiği düşünülse de birkaç gün ya da birkaç ay sonra bu izlenimlerin hafızadan silindiği veya artık o kadar net hatırlanmadığı fark edilir. Hafıza, unutulması gerektiği düşünülen her şeyi aksine hatırlatma eğilimindedir. Bir anda geçmişteki bir günü gözler önüne getirir. Kısacası hafıza, istediği yerde gezinip duran, hareket eden bir köpek gibidir. Psikologlar, kişisel deneyimlerin saklandığı hafıza alanına; otobiyografik hafıza adını verirler. Bu alan, yaşanan olayları ayrıntılı bir şekilde kayıt altına alındığı yerdir. En eski çocukluk anıları, ilk düşen diş ve küçükken yaşanan ev gibi detaylar hatırladığında başvurulan en kapsamlı kayıttır. Otobiyografik hafıza hatırladığı gibi unutturur. Hayattaki önemli detayları unuttururken, bir daha düşünmek istenilmeyen olayları ise özenle hatırlatır. Kısacası içsel karmaşasıyla hem tatmin eder hem de şaşırtır (Draaisma, 2020, s. 13, 14). Otobiyografik hafızada bulunan bilgiler, kişiye özel, spesifik, uzun ömürlü bilgilerdir. Hafızada saklanan anıları gerçeğe yakın bir şekilde hatırlamak mümkünken, hatırlanan anıların tamamıyla gerçek olduklarından bahsedilmemektedir. Anılar ne kadar gerçek gibi hissettirseler de küçük hatalar barındırmaları da muhtemeldir.

Kişi, hafızanın hatırlamakla bir ilgisi olması gerektiğini ve hatırlamanın bilinçli bir deneyim olduğunu düşünür. Bir olayı hatırlamak, daha önceki bir olayda olan bir şeyin şimdi bilinçli olarak farkında olmak demektir. Bu durum, Suparna Rajaram'ın bir makalesinin başlığında açıkça ifade edilmektedir: "Hatırlamak ve Bilmek: Kişisel Geçmişe Ulaşmanın İki Yolu" (Rajaram, 1993, s. 89). Hatırlamak, bireyin kişisel geçmişe ulaşmasını sağlayan bilinçli bir deneyimdir. Bu deneyim, geçmişte yaşanan bir olayı şu an bilinçli olarak hatırlamak anlamına gelir. Ancak bilmek, bu deneyimi hatırlamakla aynı değildir. Bilgi, bilinçaltında depolanabilir ve bu bilgiye ulaşmak için kişinin hatırlamak zorunda olmaması gerekir. Dolayısıyla, hatırlamak ve bilmek arasında bir ayrım yapılır: Hatırlamak bilinçli bir eylem iken, bilmek daha bilinçaltı bir süreç olabilir. Bu perspektif, insan hafızasının karmaşıklığını ve kişisel geçmişe erişimde ki farklı yolları vurgulamaktadır.

Her ne kadar tipik olarak hafızanın gerçekliğe göre daha mimetik olduğuna, gelecek planlarının daha özgür olduğuna inanılsa da ikisi de şimdiki veya gelecekteki koşullara uyması için yeniden tahayyül edilen (zaten gerçekleşmiş olanın veya

yeniden inşa edilenin) geçmiş deneyimlere dayanmaktadır. Bu düşünceler, otobiyografik hafıza ile kurgu arasındaki bağlantının yakınlığını ortaya çıkarmaya başlar. Erken çocukluk döneminde otobiyografik hafıza, benlik ve zamanın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Genellikle hafızanın, farklı kurgusal şekillerle yeniden inşasını içerir. Bir başka anlamda benliğin gelecekteki projeksiyonudur denilebilir. Şimdiki ve gelecekteki koşullara uyması adına yeniden inşa edilen geçmiş deneyimlere dayanmaktadır. Bu düşünceler otobiyografik hafıza ve kurgu arasındaki bağlantının yakınlığını ortaya çıkarmaya başlar. Otobiyografik hafıza, başkalarıyla paylaşılabilen öz deneyime dayalı bireyselleştirilmiş bilgidir (Nelson, 2003, s. 125). Otobiyografik anılara bakıldığında, belli bir zaman diliminde gerçekleşmiş deneyimleri temsil ettiklerini ve bu deneyimlerin duygusal, kavramsal ve duygusal özetlerini içerdiğini görülür. Çoğunlukla görsel imgelerin eşlik ettiği bu anılar belli bir perspektiften hatırlanır ve hatırlama esnasında bir tür zamanda yolculuk hissi oluşur. Bu anlamda otobiyografik hafıza insanı insan yapan temel özelliklerin başında gelir (Mutafoğlu, 2021, s. 1).

Tüm bilgiler ışığında; kişi hafızasına odaklandığında kişisel anılarını, hayatında deneyimlediği olayları nasıl hatırladığını ve unuttuğunu düşünür. Otobiyografik hafıza, zaman ve mekan bağlamında yaşanan olayları anımsamak olarak tanımlanır. Bu hafıza türü belirli ve özel olayların yanı sıra tekrar eden, genel ve geniş kapsamlı deneyimlerin de hatırlanmasını kapsar. Bu bağlamda hem bireysel anekdotları hem de genel yaşam olaylarını yeniden yapılandırma ve hatırlama kapasitesine sahiptir. Hafıza, öznelliğini bu şekilde ifade eder anıları hem hatırlar hem de an içerisinde yeniden oluşturur. Kişisel anılar büyük önem taşır; şimdiki zamanda kişiliği şekillendiren, düşünce yapısını geliştiren ve hedeflerin belirlenmesine katkıda bulunan duygusal bütünlüklerdir. Bu anılar, aynı zamanda kişisel tarihin/günlüğün bir parçasını oluştururlar. Günlük, kişiyi oluşturan deneyimlerin ve kişisel tarihin kapsamlı bir koleksiyonunu kapsar. Oscar Wilde tarafından teatral bir şekilde ifade edildiği gibi: “Hafıza, sevgili Cecily, hepimizin yanında taşıdığı günlüktür” (Wilde, 2010, s. 60).

Hafıza, bireyselliği vurgulayan, yalnızca nesnelere, fotoğraflar, mekanlar ve zaman dilimlerinin bize çağrıştırdığı unsurlardan oluşan bir toplamı ifade eder. Anılar

hafızaya kaydedilir, saklanır ve gerektiğinde geri çağrılır ancak bu süreç bir yapım ve inşa halinde gerçekleşir. Geçmiş ve şimdiki zaman arasında belirgin bir uzamsal fark bulunur fakat hafıza bu iki zaman dilimi arasında bir köprü kurar ve geçmişin anılarını şimdiki anla sürekli olarak yeniden ilişkilendirir. Otobiyografik hafıza dış uyarılara tepki veren bir hafıza türüdür. Bir fotoğraf ya da nesne hafızanın bilinmeyen katmanlarına doğru bir yolculuğa sürükleyebilir. Hafızayı tetikleyen bir araç olarak fotoğraf, hafızanın bir fotoğraf arşivi gibi çalışan bir sistemle işlediği izlenimini uyandırır. Hafızanın oluşum süreçlerinde fotoğraflara bakmak, zihinsel bir düşünme sürecini tetikleyerek bir gezintiye çıkılmasına olanak tanır ve bireyi tek bir ana hapseder. Otobiyografik hafıza bu yönüyle bir olayın genel özelliklerinin uzun süreli hatırlanması ve bir olayın yorumlanmasını içeren farklı özelliklere de sahiptir. Proust'un değindiği gibi; "Geçmiş hatırlama çabamız genellikle sonuçsuz kalır, zihnimizin tüm gayretleri boşa gider. Geçmiş zihnimizin kavrayış sınırlarının ötesinde hiç beklemediğimiz bir nesnenin ve bu nesnenin bize vereceği duygunun içinde saklıdır. Bu nesneyle yaşamımızın bir noktasında karşılaşmış ve karşılaşmayacağımız ise tamamen şansa bağlıdır" (Proust, 2021, s. 58).

Psikanalizde ruhsallık olarak adlandırılan alan, sanatta ve edebiyatta sanatçının esinlenmesinin ve yaratımlarının kaynağı olan alana karşılık gelir. Temelinde ele gelmeyen, karanlık, muğlak bir alan olarak tanımlanır. Yazar ve sanatçılar, sanatları aracılığıyla yalnızca beğenilecek eserler ortaya çıkarmakla kalmaz, eserlerini oluşturdukları an da kendi içlerinde de bir dönüşümün gerçekleştiğini fark ederler (Güngörmüş, 2021, s. 11). Bununla birlikte tez içerisinde, anıların ve deneyimlerin hayat anlatısına entegre edilmeye çalışılması yalnızca içsel bir mücadele değil aynı zamanda sanatsal bir ifade girişimi olarak değerlendirilir. Travmatik olayların hafızanın bütünleştirme süreçlerini nasıl kesintiye uğratabileceğinin ve hatırlama sürecinin nasıl bozulabileceğinin bir temsili niteliğindedir.

## 2. BÖLÜM UNUTMAYI YENİDEN DÜŞÜNMEK VE İMGELERLE ANILARI İNŞA ETMEK

Hafızanın bireyin kişisel geçmişinin merkezinde olduğunu, bireyi oluşturan olguların başında geldiğini ve algılama süreçlerinin herkeste farklılık gösterdiğini bir önceki bölümde vurgulamıştık. Bu bölümde anı olgusu, anıların unutulma süreci ve unutma sonrasında gelişen hatırlamadan bahsedilecektir.

Bir geçmişe sahip olmak bireyselliği ortaya çıkaran büyük bir resimdir. Bu geçmişi anılar mümkün kılar. Anıları ortaya çıkarmak için küçük fragmanlara ihtiyaç vardır. Öncelikle hatırlanmak istenenler dönemlere ayrılmakta ve ardından her döneme ait tetikleyici imgeler belirlenmektedir. Böylece kişisel bir anı-zaman çizelgesi oluşur. Bir anın anımsanmasında imgenin rolü çok büyüktür. Bir de sosyal hayat sayesinde hatırlanan anılar vardır, bunlar aileden birinin ya da yakın arkadaşların bahsettikleridir. Bu anıları kişi bazen hatırlar bazense kendi açısından yeniden oluşturur. Yeniden oluştuklarında eski anlamlarının dışına çıkarlar fakat tekil olarak hatırlananların gerçekliği yadsınamaz. Hafıza gizemli bir şekilde çalışır; geçmişe dair imgeler zaman ve duygular tarafından renklendirilir, çarpıtılır ve bulanıklaştırılır. Anılar kendi yollarını kendileri oluşturarak unutma ile yeniden şekillenirler. Şair Louise Gluck' un "*Nostos/ Yuvaya Dönüş*" adlı şiirinde geçen nefis bir cümle vardır;

"Dünyaya bir kez çocukken bakarız gerisi hatıradır" (Gluck, 2004, s. 54).

Dünyaya yalnızca içsel bir derinlikle ve özümseyerek bakılabilen zaman dilimi çocukluk dönemidir. Çocukluk anıları genellikle en belirgin ve en net hatırlanan anılar olarak kabul edilmektedir.

Zihnin labirentinde kaybolmuş birçok imge bulunmaktadır. Bu imgeler anılar olarak adlandırılmaktadır. Evrenimize bir kuyrukluyıldız gibi giren bu imgeler, tamamen kurtulamadığımız ve bilinçli olarak farkında olmadığımız bir evrenden koparılmıştır. Bu imgeler, çocukluk dönemine ait anılardır. Çocukluk anıları, unutmanın etkisine uğramış, kararmış bir görünüm alması için belli bir süre toprağa gömülen bazı Afrika heykelleri gibi yapay bir şekilde eskitilmiş anılardır (Auge, 2020, s. 19). Bu çerçevede, çocukluk anıları zamanla unutulmuş, silinmiş gibi görünse de zihinde yer

etmeye devam eder. Ancak bu imgeler, yaşanan gerçeklikten uzaklaşıp geçmişin derinliklerinde gizlenmiş, anımsanması güçleşmiş, soyut bir yapıya bürünmüştür. Bu tür anılar geçmiş ile şimdi arasındaki süreklilik ve kopuklukları yansıtan birer örnek olarak değerlendirilebilir.

Hafıza sistemi içerisinde otobiyografik anılar hayatın bölümlerine ayrılmış şekilde bulunur. Otobiyografik anılar, bir bireyin yaşamından hatırlanan bölümlerdir. Kişisel deneyimler genellikle bilinçli bir hatırlama niyeti olmaksızın saklanır ve birkaç farklı türde olabilen anılara yol açar. Helen L. Williams otobiyografik hafızanın çeşitli boyutlarını dört madde de tanımlamıştır; *Bireysel ya da biyografik anı*: Otobiyografik anılar bazen biyografik gerçeklerden oluşabilir. *Yeniden yapılandırılmış ya da kopya anı*: Anılar orijinal olayın kopyası ya da yeniden inşası olma derecelerine göre değişir. Bazı kişisel anılar canlı oldukları ve çoğunlukla alakasız detay içerdikleri için kopya gibi görünmektedir. Ancak bazı kişisel anılar doğru değildir ve ham deneyimler olmaktan ziyade, bazen yeniden inşa edildiklerini düşündüren geriye dönüp bakıldığında yapılan yorumları içerirler. *Genel ya da belirgin anı*: Otobiyografik anılar spesifik ya da genel olabilir. *Gözlemci perspektifinden ya da bir alan perspektifinden anı*: Otobiyografik anılar, bir gözlemci perspektifinden veya bir alan perspektifinden temsil edilebilir. İnsanların kendi anıları incelendiğinde, bazı anıların yaşantının orijinal bakış açısıyla (alan perspektifi) hatırlandığını ancak daha fazla sayıda anının dışarıdan bir gözlemci bakış açısıyla görüldüğü bulunmuştur. Bu gözlemci anılar, orijinal algının kopyaları olamazlar, mutlaka yeniden yapılandırılmış olmalıdırlar. Yakın geçmişteki anıların orijinal bakış açısıyla yeniden yaşandığını ancak eski anıların gözlemci bakış açısıyla yeniden yapılandırıldığı gözlemlenmiştir. Bu bulgular tekrarlanmış ve alan anılarının daha canlı olduğu belirtilmiştir. Bu maddelerde gözlemlenen otobiyografik hafızanın dinamik ve istikrarsız doğası, yeniden yapılandırıcı bir teoriyi desteklemektedir (Williams, 2008, s. 23). Hafıza bu bağlamda, bireylerin geçmiş deneyimlerini mevcut duygusal ve bilişsel durumlarına göre yeniden şekillendirme kapasitesine sahip bir süreç olarak anlaşılmaktadır.

Hafızanın en kapsamlı örüntüsünü kişisel anılar oluşturur ve zaman çizelgesinde geçmiş varlığın akışını tam olarak belirleyen unsurlardır. Kişisel anılar, çağrışım yoluyla şekillendiğinden zihinde yaşam boyunca mevcut olan nesnelere birbirlerini

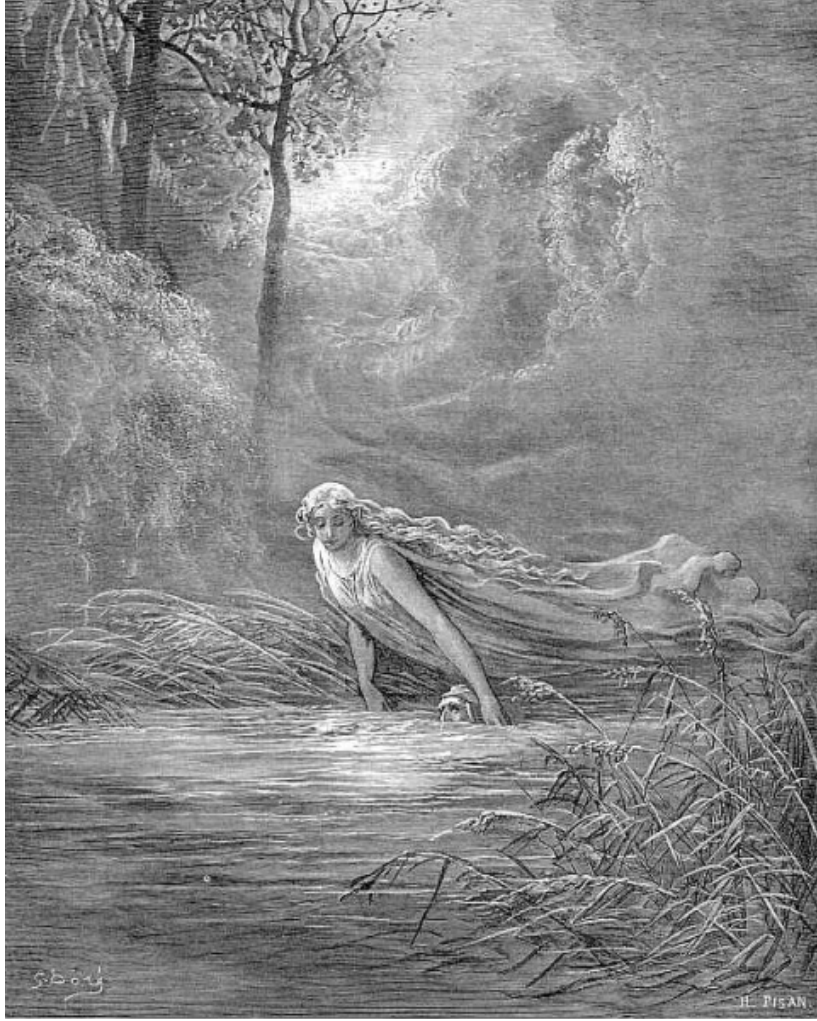
çaktığı varsayılır. Geçmiş yaşantıyı anlamlandırmaya çalıştıkça anılar sanki defalarca tekrar edilmiş gibi görünür. Hafıza daraldıkça anılar daha sıradan hale gelirken; hafıza genişledikçe anılar daha kişisel bir form kazanır. Böylece anı; bireyin kişisel tarihine köprü kuran deneyimlerdir. Anılar hafızada birikmekle başladıkları serüvene kişiliği ve sonrasında tüm hayatı şekillendirmekle devam ederler. Anılar bizi bir bütün yapan şeylerdir. Kişiliği, dünya algısını, yaşayış biçimlerini oluştururlar. Bir anıyı hatırlama gücü o anıya atfedilen değerde yatar. Çocukluk anılarında biriken imgeler, dünyaya bakışı şekillendirmekte ve bu perspektifin sonucunda ortaya çıkan nesnelere gözlemlenmektedir. Bazen bir imge ya da nesne sayfalarca yazılmış açıklamadan daha çok şey anlatır. Nabokov çocukluk anılarının hatırlanması üzerine şu cümleleri kurar: “Bazı çocukluk hatıralarımın ait oldukları zamanı doğru belirlemek için, bir destanın parçalarıyla uğraşan tarihçiler misali, kuyruklu yıldızları ve gelgitleri izlemem gerekiyor. Ama bazı anılar için veri yokluğu çekmiyorum” (Nabokov, 2011, s. 23).

Anılar nerede saklı dururlar sorusu Deleuze’e göre yanlış bir önermedir. “Sanki anılar bir yerde saklı durmalıymış, beyin onları saklamayı becerebilirmiş gibi yapılır. Oysa beyin tümüyle nesnellik çizgisi üzerindedir, beyinde her şey harekettir. Anı ise, bunun tersine, öznellik çizgisine aittir. Beyni anıların dayanağı ya da deposu olarak kavrayarak iki çizgiyi birbirine karıştırmak saçmadır. Öyleyse anı kendi kendinde saklı durur” (Deleuze, 2005, s. 94). Hafıza ise tüm anıları saklı tutar. Bu anılar hafıza tarafından zamanla şekillendirilebilir. Herkesin hafızasında kendine özel anıları, imgeleri ve benzer yaşanmışlıkları vardır.

Hafıza sanatı varken neden unutkanlığın da bir sanatı olmasın? sorusu sorulduğunda, hafıza sanatını geliştiren Yunanlıların kısmen unutkanlık sanatını da yarattığı görülmektedir. Yunan mitolojisinde yer alan unutkanlık olgusu adını, yeraltında unutkanlık nehri olarak anılan tanrıça Lethe<sup>1</sup>’den alır. Bu nehir insanların geçmiş yaşantısında var olan tüm acı anılarını gelecek kaygılarını yok etmeyi vaat eder.

---

<sup>1</sup> Lethe, (Yunan mitolojisinde) yeraltı dünyasında ölümlerin ruhlarına unutkanlık veren nehrin adıdır. Unutkanlık, tamamen suyun akışkan unsurlarıyla iç içe geçmiş ve onun akışkanlığına gömülmüştür (Weinrich, 2004, s. 6)



**Görsel 1.** Héliodore Joseph Pisan. Unutuş Nehri'ndeki Dante/ Dante in the River of Lethe. 1800.  
<https://bit.ly/3wdlpKE>

Lethe, bir unutuluş sembolü olarak kişinin geçmişi, geleceği ve şimdiki zamanı ile ilgili varoluşsal sırları içinde barındırır. Bu çerçevede unutmanın, kişinin kendini keşfetmesi ve geçmişi içselleştirip geleceği yeniden inşa etme yetisinde oynadığı rol, mitolojik anlatılarla etkili bir şekilde ifade edilmiştir. Mitolojik geleneklere göre, sıradan unutkanlığın dışında unutmak ruhsal bir deneyim olarak değerlendirildiğinde insanlığın doğasına özgü bir hareket olarak görülebilir (Yaman, 2021, s. 615). Unutmak, anlamak istenilen şeylerin düşünülebildiği bir dinlenme noktasıdır. Düşüncelerin en derin anlamlarını, parçalarını bir bütün şeklinde görünür kılmaya çalışmak için kişi unutulmuş nehrine atlar. Lethe, kişinin içindeki boşluğu temsil etmektedir. Bu boşluk bireyin kendini aradığı, ifade ettiği ve sonunda varlığını şekillendirdiği bir alandır. Tüm bu süreçler bireyin varlığının somut bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamak amacıyla gerçekleştirilmektedir. Unutma her gerçekleştiğinde



birey içinde yeniden uyanmanın coşkusunu yaşamaktadır. Lethe'ye kendini teslim ederken bu sürecin tüm yönlerinin bilincindedir. Lethe, geçmişimi tamamen unutmaya olanak tanıyan bir nehirdir ve bu fırsatı yalnızca bir kez sunmaktadır. Bu unutuş tüm benlikle karar verilen bir arınma metaforuna dönüşür. Pisan'ın Unutuş Nehrindeki Dante isimli eserinde (Görsel 1) “unutma” olgusu suyun arındırma gücüyle özdeşleştirilerek sunulur. Dante'nin arınma ile özdeşleştiği unutuş İlahi Komedyada şu şekilde ifade edilmiştir; Vergilius'la birlikte Araf'ı geçip Yeryüzü Cenneti'ne ulaşan Dante, uzun zamandır özlem duyduğu Beatrice'i gördüğünde Vergilius aniden ortadan kaybolur. Eunoie ve Lethe nehirlerinde arınan Dante, artık Cennet'e yükselmeye hazırdır. Cennet'e doğru Beatrice'le yola çıkar. Bu kutsal sudan arınarak, tıpkı taze filizler gibi yeniden doğmuş ve eski halime dönmüş olarak yıldızlara yükselmeye hazır hale gelmişim, der (Alighieri, 2005, s. 22).

Mutluluk ve unutma arasındaki derin ilişkiye dikkat çeken Nietzsche, geçmişle bağların koparılmasının mutluluğun anahtarı olduğunu vurgular. “Geçmişini tamamen unutup anın içinde kalamayan, bir savaşçı ruhu gibi sürekli bir gerilim ve endişe içinde bir an huzur bulamayan biri, mutluluğun ne olduğunu asla kavrayamayacak ve başkalarını mutlu edebilecek bir şey üretme yeteneğinden yoksun kalacaktır” (Nietzsche, 2015, s. 7). Unutmak doğal yolla gerçekleşen bir süreçtir. İnsanlar doğası gereği unutkan varlıklardır. Unutmak insanlara doğumlarından itibaren kodlanmış bir olgudur. Marc Auge unutma olgusuna şöyle yaklaşır; şüphesiz insan her şeyi tamamen unutamaz fakat her şeyi de hatırlamaz. Unutmak veya hatırlamak, bir bahçıvanın bitkileri seçip budaması gibi, seçici bir şekilde düzenlemek ve temizlemek anlamına gelir. Anıların bitkiler gibi olduğu düşünülebilir, bazılarını hızla ortadan kaldırmak gerekir ki diğerleri büyüyüp gelişebilsin ve çiçek açabilsin. Bu bitkilerin doğal süreci içinde kendi geçmişlerini bir ölçüde unuttuklarından bahsedilebilir. Tohumlar ve kesimler ile yetişkin son halindeki bitkiler arasında görünür bir bağ yoktur. Bu bağlamda çiçek, tohumun unutulmuş halidir (Auge, 2020, s. 18). Kökler salındıktan sonra geride bırakılanlardan yalnızca istenilen kadarını taşımak tercih edilir. Bu durum tezde, otobiyografik hafıza açısından çocukluk dönemi üzeri örtülmeye çalışılan anıların merkezi olarak öne çıkar. Bu nedenle kullanılan yöntem, unutmayı ve unutabilmeyi sağlayacak bir mekan yaratmaya yöneliktir. Bu unutma biçimi, anıları bir kalıba alarak sabitlemek ve hafıza ile sanat

arasındaki ilişki çerçevesinde olumsuz etkilerden korunmak amacıyla anıları hafızanın dışına taşımaktır. Geride kalanlardan dilediğimiz kadarını taşıyız ifadesi aslında taşınanların unutulmak istenip unutulmayan ya da unutulmak istendiğine inanılan anılar olduğunu ifade etmektedir.

Hafızam yoksa ben kimim? Hafıza yalnızca anıları hatırlatan bir şeyi tanımlamadığı gibi anımsama/hatırlama da geçmişin bir anda şimdide var olması değildir (Abensour, 2022, s. 14). Hafızamız olmadan kim olduğumuzu hiç sorguladık mı? Hafıza, kişiyi şekillendiren temel bir olgu olup anılarla birleştiğinde kişiliği oluşturan unsurların tümüne dönüşür. Bu bağlamda, ansızın bir hafızaya sahip olmanın mümkün olmadığı ya da hafızanın tek başına varlığının bir boşluk hatta yok oluş olduğu söylenebilir. Huyssen da bu duruma dikkat çekerek; “Hafızamızı yavaş yavaş kaybetmemiz onun yaşamlarımızı şekillendiren temel unsur olduğunu anlamamızı sağlar. Yaşam, hafıza olmadan bir boşluktan ibarettir. Hafıza, eylemlerimiz, hislerimiz, aklımız ve hatta tutarlı oluşumuzdur. Onsuz, yalnızca boş bir anı kutusu oluruz” şeklinde ifade eder” (Huyssen, 1999, s. 11).

Tez içerisinde yer alan konuya ilişkin çalışmalara başlamadan önce, “unutmak” kavramı üzerine yapılan değerlendirmeler, bunun “gereken önemi vermemek” veya “üstünde durmamak” biçiminde gerçekleştiği yönünde bir yanılgıya yol açmıştır. Ancak çalışmalar ilerledikçe aslında örtüldüğü düşünülen anıların hiç de örtülmemiş olduğu anlaşılmıştır. Bu noktada unutma kavramı yeni bir anlam kazanmıştır. Unutmanın, temel anlamda tamamen farkında olmamak olduğu kabul edilse de yeniden düşünmeye sevk eden bir süreç olduğu ortaya çıkmıştır. İçinde bulunulan her an, geçmişe ait bir anı olarak saklanmakta ve saklanan bu anının yok olduğu düşünülmektedir. Fakat bir belirteç ile tetiklendiğinde bu anılar yeniden hatırlanır. Bu bağlamda, unutma kesin bir sonuç değil; bir eylemden ziyade, bir anlam olarak değerlendirilmektedir.

Hatırlama, unutmanın zıddı olmaktan ziyade onunla birlikte işleyen sistemin bir parçasıdır. Unutma ve hatırlama arasında bir ilişki söz konusudur ve hiç kimse unutmaya karşı bağışıklık taşımaz. Bir olayı, imgeyi ya da nesneyi hatırlamak için öncelikle unutmuş olmak gerekir. Unutulmuş anılar, imgeler ve nesnelere hafızanın

bir fonksiyonu olarak yeniden hatırlanır. Bu nedenle unutma, hafızanın ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilir. Çevrede bulunan nesnelere, hatırlama sürecini tetikleyen birer anımsama butonudur. Bu nesnelere, zihinde saklı olan imgelerin dışa vurulmasına olanak tanır. Zamanla hafızadaki anılar silikleşmeye başladığında onları yeniden inşa etme sürecinde bu anılara benzer imgeler ortaya çıkar. Örneğin, çocuklukta sahip olunan bir oyuncak, hafızada yeniden canlanarak şimdiki zamanda kurgulanan bir anıya dönüşebilir. Bu süreç, bir imge ya da nesne üzerinden geçmişin izlerini sürerek geçmişini yeniden yapılandırma çabası olarak nitelendirilebilir. Aynı zamanda tezde yer alan çalışmalarda; unutulmak istenen anıların yüklendiği bir “çukur” imgesi oluşturulmuş ve unutmanın gerçekleşebilmesi için yalnızlığa, bu yalnızlığın sağlanabilmesi içinse boş bir mekana gereksinim duyulmuştur. Bu mekan, kimsenin ulaşamadığı, saklananların görülemediği bir manzara olarak betimlenmektedir.

Unutulmak, unutulacağını düşünmek ya da unutmak isteyip yine de bazı şeyleri saklamaya devam etmek, kişinin mutsuzluk hissini tetikleyebilir. Bireysel düzeyde, unutma süreci acı veren anılardan kurtulma olarak görülüp kişisel huzuru artırabilirken kolektif düzeyde başkaları tarafından unutulmak mutsuzluğa yol açabilir. Bireyler genellikle hatırlamak ve hatırlanmak arzusunu taşırlar, bazı anıları ve deneyimleri ise tamamen unutmamak isterler. Bu istek, hafıza ve unutuş süreçlerinin karmaşıklığıyla yakından ilişkilidir. Hafıza sanatı ve unutuş dinamikleri, geçmiş deneyimleri ve duyguları sürekli olarak yeniden şekillendirirken, unutmayı tamamen engellemek mümkün değildir. Hafıza zamanla değişen ve çeşitli etmenlerden etkilenen bir süreçtir, bu nedenle bazı anıların silinmesi veya kaybolması kaçınılmaz bir durumdur. Bu anlamda, hatırlama ve unutuş arasındaki denge, bireylerin psikolojik ve duygusal durumlarını belirleyici bir rol oynamaktadır.

Unutma bizi şu ana getirir fakat bu geçmişin tüm zamanlarda etkisini sürdürmesini engellemez. Gelecek için yeniden başlamayı, bugünkü anı yaşamak için şimdiki zamanı ve geçmişe dönmeyi yaşamak için ise geçmiş zaman dilimini kullanır. Şu anda kalmak, varlığını sürdürmek ve bağlı kalmak için unutmak kaçınılmazdır (Auge, 2020, s. 73-75). Bu noktada hafıza sanatı, unutmayı engellemek amacıyla değil, aksine anıları koruma ve geri getirme çabasıyla ortaya çıkmıştır. Hafıza,

unutma sürecine karşı koyarak hatırlanmak istenen anıları geri getirme işlevi görür. Bu süreçte, anıların bıraktığı izler hafızanın şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Hafıza, geçmiş deneyimlerin ve anıların tam olarak unutulmadan saklandığı bir mekan olarak değerlendirilebilir.

Unutmak düşünülürken, hafızada sadece unutmanın imgesi bulunur, unutmanın kendisi değil. Bunu nasıl açıklanabilir? Eğer hafızada bir şeyin imgesi varsa, bu şeyin önce var olması gerekir ki hafıza imgesini kaydedebilsin değil mi? Şu anda bu anılar görünür olmasalar da hafızada saklanan imgeleri sayesinde sanki hala görünürmüş gibi onlara bakabilir ve uzak olsalar bile hatırlayarak zihinde canlandırılabilir. Bu durumda hafızada unutmanın kendisinden ziyade imgesi mevcutsa unutmanın kendisinin daha önce var olmuş olması gerekir ki hafıza onun imgesini saklayabilsin (Augustinus, 2010, s. 315). Unutmak kademeli bir solmadır, zaman unutmanın, unutulmanın güçlü bir aracıdır. Unutmak insanlar için yalnızca hatırlayamadıklarını açıklamak için kullandıkları bir kelimedir. Hatırlamak içinse tek gereken bir ipucudur, zihinde bir ateş yanmasıdır.

Hafızanın en güçlü yönleri dışsal etmenlerde; bir esintide, bir yerin rutubet kokusunda ya da bir yağmur sesinde bulunur. Zihnin önemsemediği, geçmişin son ve en güçlü izlerini taşıyan anılara gözyaşları dindiğinde bile etki eden unsurlara bu dış etmenler aracılığıyla ulaşılır. Bu anılar aslında içsel dünyanın derinliklerinde gizlenmiş ve unutulması gereken şeylerin arkasına gömülmüştür. Günlük hafızanın parlak ışığında geçmişin izleri yavaşça silinirken geriye hiçbir şey kalmaz onları yeniden bulmak artık mümkün değildir. Daha doğrusu, bazı anıların özenle unutulmuş olması, bu anıları tekrar keşfetme şansını ortadan kaldırır (Proust, 1996, s. 747, 748). Hatırlama süreci sıklıkla duygularla yüklüdür. Anılar, çoğu zaman bilinçdışı bir şekilde geçmişte yaşanmış olayların acısını veya mutluluğunun yeniden hissedilmesine yol açar. Bu anılar, kimi zaman dil aracılığıyla, kimi zaman ise imgeler yoluyla şekillenir. Fotoğraf, bu imgelerin şekillenmesine katkıda bulunan bir medyumdur. Fotoğraflar, sadece hatırlamaya yardımcı bir araç olmanın ötesinde otobiyografik geçmişin ve hafızanın bir parçası haline gelmiştir. Fotoğraflar ve anılar birbirinden ayrı unsurlar olmakla birlikte genellikle birbirleriyle iç içe geçmiş gibi görünürler ve farklı tepkilere yol açarlar. Fotoğraflara bakıldığında anılar canlanır;

geçmiş zaman, fotoğrafla birleştğinde daha güçlü ve kesin bir anıya dönüşür. Her iki medyum da geçmişe götüren araçlar olmakla birlikte değişime ve yeniden yorumlamaya açıktırlar. Ayrıca birbirlerini etkileyebilirler anılar fotoğraflar aracılığıyla değişime uğrayabilir ve otobiyografik hafızayı yeniden şekillendirebilir. Fotoğraflar, geçmiş bir zamana dönerek o anı yeniden deneyimlemeyi ve bireyi o zamana yerleştirmeyi sağlar. Bu nedenle fotoğraflarda birden fazla kimlik barındırılabilir ve şimdiki zamandan geçmişe bakıldığında istenilen kimliğe bürünme olanağı sunar. Fotoğraflar bu bağlamda birey tarafından bilinçli ya da bilinçsiz olarak yaratılmış hafıza sayfaları olarak değerlendirilebilir.

Tez içerisinde yer alan çalışmalarda, fotoğraf çekme pratiği bazı dönemlerde yalnızca hatırlamak diğer dönemlerde ise unutmayı engellemek amacı taşır. Bu yolla unutmaya süreci ortadan kaldırılır ve anılar somut hale getirilir. Bir mekanın veya nesnenin ne hissettirdiği, o nesnenin fiziki varlığıyla değil kişinin zihninde bıraktığı izlerle ilişkilendirilir. Anıların resimsel bir düzleme aktarılması bu deneyimlerin bireyde ne gibi dönüşümlere yol açtığını keşfetme amacı taşır. Anılar, bir mücevher gibi farklı açılardan incelenebilir ve zihinde belirli olguların tersine çevrilmesi hissini uyandırabilir. Otobiyografik anılar ise bireyin kendi deneyimlerini hem içeriden hem de dışarıdan gözlemlemesiyle paralellik gösterir. Yaşanmış olayların yeniden gözden geçirilmesi ve bu anıların imgeler halinde yeniden düzenlenmesi, zorlu dönemlerin etkilerini sorgulamaya olanak sağlar. Bu süreçte, zorlukların hafifleyip hafiflemediği veya daha katlanabilir bir form kazandığı sorunsalı üzerinde durulur.

Çağdaş sanatta yer alan sanatçılar, kişisel hafızayı temel alarak gerçekleştirdikleri üretimlerinde, yaşadıkları ülke, aile yapısı ve tarihsel geçmiş gibi faktörlerden kaynaklanan bilinçdışı etkilerin belirleyici rol oynadığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sanatçıların bireysel hafızalarının şekillendirdiği algılar ve deneyimler eserlerinin içerik ve biçimsel özelliklerini etkiler. Sanatçı hayatında kayıtsız kalamadığı öne çıkarmak istediği yaşanmışlıkları hafızası yardımıyla yorumlar. Bu bölümün devamında; sanatçıların anılarına, travmalarına odaklanılacaktır. Çocukluk anıları üzerine yoğunlaşarak bu anıların kişisel bellekteki etkileri incelenecektir.

## 2.1 Zaman ve Saklama

“Her yaşam bir günün diğerini izlediği bir diziyle şekillenir. Kendi içsel yolculuğumuzda, hırsızlardan hayaletlere, devlerden yaşlılara, gençlerden eşlere, dullardan kayınbiraderlere kadar birçok kişiyle karşılaşırız ama en nihayetinde hep kendimizle yüzleşiriz” (Joyce, 1997, s. 128).

Hafıza, birçok farklı açıdan yaklaşılabilen karmaşık bir kavramdır. Bireysel veya kolektif, kişisel veya kültürel, travmatik veya mutlu olabilir. Çağdaş sanatta hafıza genellikle kimliği, tarihi ve travmayı keşfetmenin bir yolu olarak kullanılır. Pek çok sanatçı, çalışmalarında kişisel anılarını bir çıkış noktası olarak benimserken diğer sanatçılar arşiv materyallerinden yararlanarak belirli bir grubun veya kültürün kolektif hafızasını araştırır.

Zaman, çağdaş sanatın önemli bir araştırma alanı olarak sıkça ele alınan kavramlardan biridir. Sanat eserleri, belirli bir zaman diliminde görünür hale gelir ve izleyici tarafından yine bu zaman dilimi içerisinde deneyimlenir. Bu açıdan bakıldığında zaman, sadece sanatın teması değil aynı zamanda sanatın yapısal bir bileşeni olarak da işlev görür. Bazı sanatçılar çalışmalarında zamanı, hayatın geçiciliği ya da tarihin sürekliliği üzerine yorum yapmanın bir aracı olarak ele almaktadır. Aynı zamanda birçok sanatçı tarafından bir araştırma nesnesi olarak incelenmiş ve etkilerinin görünür kılınması amaçlanmıştır. Bu bölüm sürekli değişen ve akış halinde olan zamanın sanatçılar tarafından nasıl sabitlenip yeniden yorumlandığını örneklerle açıklamaya çalışır.

Hafıza ve zaman, insan varoluşunun en temel sorularını incelemek için kullanılan kavramlardır ve deneyimlerle benlik algısı arasında güçlü bir bağ kurarlar. İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren sanat, bu iki kavramla derin bir ilişki kurmuş hafıza ve zaman sanatın önemli temaları haline gelmiştir. Zamanın sanattaki temsili ve hafıza kavramı, bu bağlamda birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Sanat, anları ve olayları koruyan, onları yeniden deneyimlemeye olanak sağlayan bir tür hafıza olarak değerlendirilebilir. Ayrıca ortak bir tema veya fikir etrafında insanları bir araya getirerek kolektif hafızayı destekler. Bireysel geçmiş üzerine kurulan eserler ise

kişisel hafızaya katkıda bulunur. Bu bağlamda sanat, geçmiş, bugün ve gelecek algısının şekillenmesinde önemli bir rol üstlenir.

Zaman, süreç içerisinde meydana gelen değişimleri, sürekliliği ve sonlanan olay örgülerini deneyimleme olanağı sunan genel bir kavramdır. Zaman, kesintisiz bir akış olarak ilerler; bu akışta duraklamalar ya da boşluklar bulunmaz. Zaman akışının sahip olduğu bu süreklilik, zamanın sonsuz bölümlere ayrılabilmesini mümkün kılar. Zamanın sembolik dilimlere (saniye, dakika, saat vb.) bölünmesi, bu kesintisiz akış içinde insanın zamanı kavrayabilmesini ve kontrol edebilmesini sağlar. Hafıza ise zaman kavramına sahip varlıkların geçmiş deneyimlerden elde edilen bilgileri saklama ve hatırlama becerisini temsil eden bilişsel bir süreçtir. Bu süreç, geçmiş ve şimdiki olaylar, bireyler, nesnelere ya da kavramlar arasında bağlantılar kurarak hayata ilişkin anlayışın şekillenmesinde merkezi bir rol oynar. Şimdiki zaman bağlamında hafızadan söz etmek mümkün olmasa da algılar geçmiş deneyimler veya geleceğe dair beklentilerle ilişkili olduğu düşünülür. Bu nedenle hafıza, yalnızca zamanla ilintilidir ve zaman kavramına sahip varlıklar için anlam taşır (Aristoteles, 2019, s. 50).

Fransız sanatçı Christian Boltanski'nin sanat pratiği, geçmişin günümüzdeki etkilerini ve görünürlüğünü derinlemesine inceleyen bir örnek oluşturmaktadır. Boltanski, hafıza ve kayıp temalarına odaklanarak enstalasyonlarında ölüm ilanları, aile albümleri ve bit pazarlarından derlediği siyah beyaz fotoğrafları kullanmaktadır. Genellikle hayaletimsi yüzlere dönüşecek şekilde büyütülen bu anonim portreler, kayıp hayatların anılarını çağırıştırır ve bizi kendi ölümlülüğümüze geri getirir. Bu fotoğraflar genellikle hayaletimsi bir estetikle büyütülerek sunulan anonim portrelerdir. Bu portreler, kaybedilen hayatların anılarını yansıtmakta ve izleyicileri kendi ölümlülükleri üzerine düşünmeye sevk etmektedir. Boltanski'nin eserleri, geçmişin izlerini günümüzde somutlaştırarak, tarihsel kayıpların ve kişisel hafızanın sürekliliğini vurgular. Sanatçının en dikkat çekici enstalasyonlarından biri, izleyicileri yaşamın kırılabilirliği ve geçiciliği ile yüzleşmeye davet eden "Anıt" (Görsel 2, 3, 4) adlı serisidir. İzleyicilere hayatın süreksizliğine, bireysel kayıplara dair somut bir deneyim sunarak insan varoluşunun ve hafızanın sürekliliğine dair derin bir sorgulama yaratır.

Anıt serisi duvara fayans gibi monte edilmiş, çerçeveli çocuk yüzü fotoğraflarından oluşur ve kabloları görünen basit ampullerle birleşir. Büyütülmeleri ve kontrast değerlerindeki değişim sayesinde görüntüler, gazetelerdeki ölüm ilanlarını anımsatır. En büyük sergisi 1986'da Paris'teki Salpêtrière Şapeli'nde düzenlenen bu düşünceli anıtlar, kolektif hafızanın önemini vurgular ve bir anma alanı açar (Kewenig, <http://bitly.ws/l473>).



**Görsel 2.** Christian Boltanski. Anıt, Karanlıkta dersler/ Monument, Leçons de ténèbres.1986. <https://tinyurl.com/yc7vpmjz>

Anıt serisi, Holocost'ta hayatını kaybeden çocukların onlarca fotoğrafından oluşan bir enstalasyondur ve Boltanski tarafından birçok farklı versiyonu üretilmiştir. Seride çerçevelenmiş çocuk fotoğrafları duvarlara düzenli bir şekilde yerleştirilmeden rastgele bir biçimde asılmaktadır. Fotoğraflar, genellikle piramitler, sunaklar ve steller şeklinde düzenlenen alanlara zemin seviyesinin biraz üzerinde asılmıştır. Çocukları temsil eden fotoğraflar aynı boyutlara sahiptir ve fotoğraflar arasında dolaşan kablolarla çoklu bir bağ kurulduğu görülür. Kurulan bu bağ fotoğraflar etrafında yanan ışıkların bağlantı kablolarıdır. Küçük ışık huzmeleri, fotoğrafların etrafında tekil veya grup halinde konumlandırılarak artık var olmayanların anısına yeni anlamlar kazandırır. Bu anlam sanatçı tarafından şu şekilde ifade edilir: “Eserimdeki ışık bir polis sorgusunu çağrıştırabilirken, dini bir anlamda taşıyabilir, mum ışığıyla aydınlatılan kutsal bir tabloyu da anımsatabilir. Eseri incelemenin çeşitli yolları vardır” (Yılmaz, 2019, s. 1).



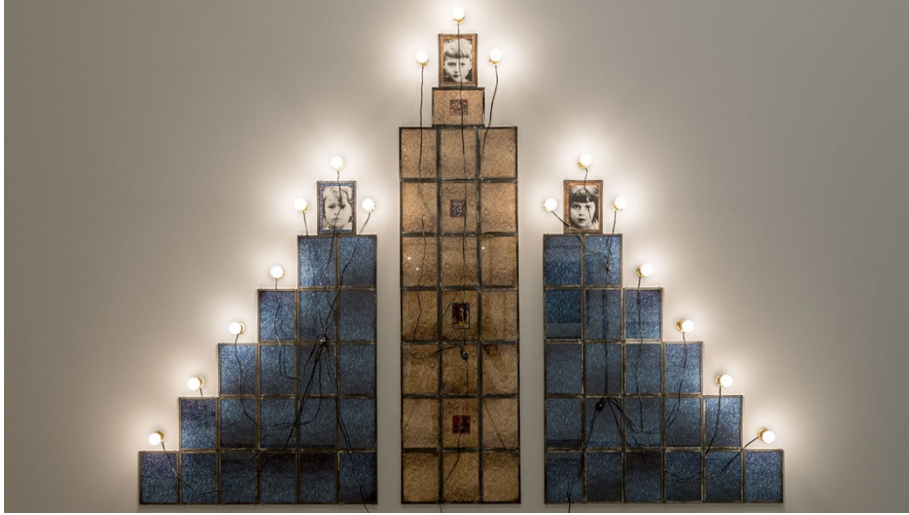


**Görsel 3.** Christian Boltanski. Anıt, Karanlıkta dersler/ Monument, Leçons de ténèbres. 1986.  
<https://tinyurl.com/yc7vpmjz>

Boltanski'nin eserlerinde yer alan çok anlamlı yolların en belirgin olanı, kullanılan fotoğrafların sahiplerinin bir soykırım kurbanı olduğunun hatırlatılmasıdır. Bu bağlamda ışıkların anlamı, bir sorgu odasının baskıcı temsiline yaklaşır. Işık, sürekli denetim altında tutulan, izlenen ve yaşam alanı daraltılmış bir şiddet biçiminin sembolüne dönüşür fakat serginin gerçekleştirildiği alanı dikkate aldığımızda ışığın şiddet temsilinden kutsiyet temsiline geçiş yaptığı görülür. Dini mekanlarda ışığın sembolik anlamları, Boltanski'nin fotoğraflar etrafında yanan ışıklarının temsil biçimlerini etkiler; bu ışıklar, kayıpların anısını yüceltirken aynı zamanda kutsal bir anlam da kazandırır. Işık varlığını sürdürmek için, gelip geçtikten sonra da varlığını sürdürmek için, bir daha gelmelidir (Cadava, 2008, s. 36).

Christian Boltanski'nin eserlerinde ışık, kutsalın temsilcisi olarak ön plana çıkar ancak ışığın etkisi azaldığında, karanlık kutsal olmayan mitler tarafından kuşatılır. Işık, bilginin ve inancın sembolü olarak dini mekanlarda anlamını sürdürebilmek için ritüelleştirilmiştir. Mekanlara renkli vitraylardan süzülen gün ışığı ve ziyaretçilerin yaktığı mumların alevi kutsiyetin sembolik ifadesine atıfta bulunur. Bu bağlamda kişinin temsiliyeti ve inancı, ışık aracılığıyla yeniden üretilir. Boltanski'nin eserlerinde sürekli yanan ışıklar kaybedilen ruhların yeniden varlık bulması olarak yorumlanır.

Anıt serisindeki mekanlar için fotoğrafların ışıkları söndüğünde karanlıkla kaplanmış alanlara dönüştükleri söylenebilir. Görünürlük, yalnızca bu ışıklar vasıtasıyla mümkün hale gelir; kaybedilenlerin anısını taşıyan resimler hem kendi görünürlüklerini sağlar hem de izleyicilere görme imkânı sunar. Çerçevesinin ince seçilmiş olmalarının verdiği hafiflik hissi; anıların yalnızca hatırlandıkları sürece var olduklarını ve ne denli kırılgan olduklarını vurgular. Boltanski'nin Anıt'ları, geçmişe ve geriye kalan kayıtlara adanmış bir övgü niteliğindedir. Fotoğraflar izleyici tarafından tanınmaz; bu görüntüler kimseye ait olmayan, geçmişte kaybolmuş, kimsesizlerin birer hatırlatıcısıdır. Her biri kişisel yaşamların, unutulmuş anlatıların taşıyıcıları olarak zamanın geçici doğasını temsil eder ve insan varlığının somut hatırlatıcıları olarak kalırlar. İzleyici, bu fotoğraflardaki kişilerin artık var olmadığını onların öykülerinin ve deneyimlerinin zamanla silindiği gerçeğiyle yüzleşir.



**Görsel 4.** Christian Boltanski. Anıt / Monument. 1985. <https://tinyurl.com/4bcettbn>

Anıt bireysel hikayeleri öne çıkarırken aynı zamanda kolektif hafıza ve daha geniş tarihsel bağlamla da ilgilenir. Sanatçı toplumu, kolektif tarih ile yüzleşmeye ve geçmiş olayların ahlaki sonuçları üzerine düşünmeye davet eder. Bu eserin merkezinde geçicilik kavramı yer alır. Sanatçı, zaman içinde değişen geçici malzemeler veya enstalasyonlar kullanarak yaşamın ve hafızanın geçici doğasının altını çizer. Anıt'ın geçiciliği, insan varoluşunun geçici doğası için güçlü bir metafor işlevi görerek izleyicileri kendi ölümlülükleri ve geride bıraktıkları miraslar üzerine düşünmeye sevk eder. Anıt, sanatın düşünceyi kışkırtma, empati uyandırma ve artık aramızda olmayanların anısını koruma gücünün bir kanıtı olarak hizmet etmektedir.

Bu açıdan bakıldığında; “Geçmiş, yalnızca kendi bağlamında anlam kazanır” (Assman, 2015, s. 39) önermesi yerinde olur. Geçmiş, izole edilmiş ve birbirinden kopuk bir varlık değildir aksine ona hayat veren anıların ve anlatıların karşılıklı etkileşimidir. İncelendikçe üzerinde düşünülürken ve günümüzle ilişkili olarak yeniden anlamlandırıldığında önem kazanır. Bu ilişki sayesinde geçmiş sürekli olarak yeniden tasarlanır ve şimdiki eylemlerimizi bilgilendirmek ve gelecekteki yörüngelerimizi şekillendirmek için bir iç görü sağlar.

Zamanı kronolojik bir süreç olarak algıladığımız düşünülürken zamanın akışı, yaşamlarımızın geçici doğası ve var olma süremizin geçiciliğini sabitleme üzerine çalışan Japon sanatçı On Kawara, önemli bir örnek teşkil eder. Haftanın her gününde farklı bir eser üreten, günlerini eser olarak yorumlayan Kawara'nın 1966-2013 arasında ürettiği “Bugün” serisi içinde olan “Tarih Resimleri” zamanın tanımlanmasına örnek gösterilebilir. Tarih resimleri, insan varoluşunun ve yok oluşunun sürekliliğini simgeleştirerek zamanın akışını ve geçiciliğini ifade etmeye, belirli zaman dilimlerini işaretleyerek sürekli akan zamanın doğasını betimlemeyi amaçlar.



**Görsel 5 (sol).** On Kawara. Kawara'da Tarih Resminin Süreci. 1994. <https://tinyurl.com/yujxykvv>  
**Görsel 6 (sağ).** On Kawara. Kawara'nın Stüdyosu. 1966. <https://tinyurl.com/yujxykvv>

Kawara'nın 1966 ve 2013 tarihleri arasında yaptığı çalışmalar titizlikle boyanmış ve yapıldığı günün tarihinden başka bir şey göstermeyen tuvallerden oluşmaktadır. Tarihsel sıralamayla başladığı bu tuvalerin ilki 04.01.1966, son tuval 12.01.2013 yılı olarak tarihlendirilir. Kawara'nın bu serisi sanatın doğası ve varoluşun temeline zaman kavramının oturtulmasıyla görsellik kazanmaktadır. Her tarih resmi, ritüelistik bir yapı ve uyum içerisinde belirlenmiş keskin kurullar izlenerek oluşturulmuştur. Kawara büyük bir titizlik ve disiplin anlayışıyla Tarih Resimleri üzerinde elli yıl

boyunca çalışmıştır. Üretilen seri mavi, gri ve kırmızıdan oluşan bir renk paletine sahiptir. Ortaya çıkan çalışmalarda tuval üzerine atılan tarih genellikle beyaz renkle yazılmıştır. Her Tarih Resmi Kawara'nın gezgin yaşam tarzını yansıtacak şekilde o dönemde kendisinin içinde bulunduğu ülkenin dilinde ve kendi tasarladığı yazı tipinde yazılmıştır. Roma alfabesi kullanılmayan bir ülkede bulunduğu Esperanto<sup>2</sup> dilini kullanmıştır (The Guardian, <http://bitly.ws/lkFJ>).



**Görsel 7.** On Kawara. Ocak 4, 1966/ JAN. 4, 1966. 1966-2013. New York.  
<https://tinyurl.com/4eb97mzu>

Tarih Resimleri, akan zamanın sabitlenmiş işaretleri olarak görsellik kazanır. Kendi varoluşunu ve etki edenleri titizlikle belgeleyen Kawara, sürekli bir akış halinde olan zamanın sıralı kayıtlarını tutmaktadır. Sabitlediği her kayıt, tarihte özel bir günü simgeleyen sabitlenmiş an olarak saklanır. Dikkati tarihin kendisine çekerek gereksiz ayrıntıları kasıtlı olarak saklar. Zamana odaklanan Tarih Resimleri, izleyicileri süreçlerin belirli anlarından çekip alarak bu anların önemine dair düşünmeye teşvik eder.

---

<sup>2</sup>(Esperanto 1887 yılında Polonyalı göz doktoru Ludwik Lejzer Zamenhof tarafından yapay bir dil olarak tasarlanan iletişim sistemidir <http://bitly.ws/lyXR>).

On Kawara'nın yaşam ve sanatı üzerine geliştirdiği yaklaşım, onun görünürlükten kaçınma ve kişisel bilgilere erişimi kısıtlama konusundaki tutumunu yansıtır. Kawara, hiçbir basılı ya da yazılı medyanın davetine katılmayarak görünür olmaktan kaçınmış ve resmi bir biyografisinin hiçbir mecrada bulunmamasını sağlamıştır. Bu sayede Kawara'nın eserleri onun otoportresi olarak yorumlanmıştır. Eserlerinde yer alan zaman bize sanatçı hakkında bir şeyler anlatmaktadır. Kendisinin varlığı görünmez olsa da eserleri izleyiciyle konuşur ve sanatçının varlığı belirginleşir. Kawara kendi belirlediği zamanın noktalarında var olmuştur. Bu yüzden yaşamda geçirdiği gün sayısı onun biyografisini oluşturur. Öldüğünde ulaştığı sayı 29.771 olarak kaydedilmiştir (De Johgh, 2013, s. 84).

Kawara'nın tarihsel simgesellik taşıyan eserleri, zamanı hapseden ve zamanın anlaşılması güç kavramını keşfetme arzusunu yansıtır. Adı konmamış bu çalışmalar sürekli akış halinde olan zaman kavramını büyük bir sabırla inceler. Belirli bir olay örgüsüyle izleyiciye sunulan, görünürde yalnızca bir tarihe indirgenmiş eserler geçen her saniyenin önemini düşünmeye ve bireyin geçiciliğini sorgulamayı hatırlatan kanıtlar haline gelir. Sanatçı, çalışmalarına genellikle o gün içerisinde yer alan gazeteler veya o günle ilgili bulunduğu farklı malzemeleri eklemektedir. Eklenen belgeler çalışmanın yapıldığı tarih ile aynı gün içerisinde yaşanan olaylar arasında bağlantı kurulmasının önemini vurgular. On Kawara'nın hayatı boyunca büyük bir adanmışlıkla gerçekleştirdiği tarih kaydı, geliştirdiği sanatsal pratiğe olan derin bağlılığını ve geçici bir varoluşa sahip bireyin zamanı kalıcı bir anlayışla saklama çabasını gözler önüne serer.

Yazar ve küratör René Denizot şöyle yazar: Serideki çalışmaların temel konusu her zaman aynı gün içerisinde bitmesi ve tuvalin tam ortasına yazılan tek şeyin o günün tarihi olmasıdır. Aynı zamanda çalışmalar tarihsel olarak ilerler ve o gün o anda hangi ülkedeysen tarihler onun diliyle yazılır. Çalışmaların özgün yanı her günün altında yatan dünyada ki günlük olaylardır. İzleyiciyle karşılaşmasında bıraktığı etki çalışmaların onlara sunduğu vizyonun dünya tarihi içerisinde bir an olmasıdır fakat bu anın adı bilinmiyordur (PHAIDON, <http://bitly.ws/lk4M>).





**Görsel 8.** On Kawara. Bugün Serisinden Tuvaller/ Canvases from the Today Series. 1966-2014.  
<https://tinyurl.com/4z9wf9mj>

On Kawara'nın zamanı olay örgüleriyle sabitleme kronolojisini incelediğimizde her bir tarihte yalnızca bir resimle yetinmediği gözlemlenebilir. Belirli günlerde, birden fazla tarih resmi oluşturduğu ve bu şekilde zamanın çeşitli yönlerini görselleştirdiği anlaşılmaktadır. Kawara'nın geliştirdiği disiplin ve zaman anlayışına göre, her tarih resmi gün içerisinde tamamlanmak zorundadır. Eğer bir tarih resmi, oluşturulmaya başlandığı gün içerisinde tamamlanmazsa, sanatçı tarafından imha edilir. Bu resimler, üretim aşamasında değişiklik göstermeyen katı bir disiplin anlayışıyla üretilir. Her gün tekrarlanan, bir önceki günün aynı üretim şekli, sanatçı tarafından uygulanan meditatif bir üretim biçimine dönüşür. Geldiği ülkenin kültürel anlayışıyla eşleşen bu rutindeki yarı mekanik anlayış eser üretim biçimini meditasyon haline getirir.

Hayatımızın her anına etki eden zaman, varlığımızı anlamlandırma ve hayat içerisinde konumlandırmada kilit bir rol üstlenir. Süreç halindeki akışı düzenlemede, hayatımızı yönlendirme ve senkronize etmede bölümlendirilmiş yapısıyla ve düzenlenmiş bölüm aralıklarıyla çevrimizle etkileşime girmeyi kolaylaştırır. Zaman anlayışı ve sınıflandırması evrensel olsa da ele alış ve yaşayış biçimi açısından farklılıklar gösterir. Sanatçı Roman Opalka'nın bitmemişliği zamana dahil etmesi, Kawara'nın üretim biçiminde yok edilmeye sonuçlanır. Eserin belirlenen zamanda tamamlanması üzerine geliştirilen saplantı ve tamamlama kararlılığı Japon kültürü

ve disiplininin etkilerinden biri olabileceği öne sürülebilir. Japon kültürünün kişinin çabalarında mükemmelliğe ulaşmada oluşturduğu disiplin ve bağlılık ele alındığında Kawara'nın imha ettiği resimler kurguladığı zaman kronolojisinde yer alacak yetkinliğe ulaşamadığı söylenebilir. Bu aşamada oluşan ve yok edilen eserler olmayan bir tarihin resimlerine bürünürler. Sanatçının kullandığı tarihler bakan ve bakılan arasında ortak bir zaman ve bağlantı noktası haline bürünür. Resmin oluşturduğu tarihe bakan seyirci baktığı tarihte kurulan olay örgüsüne geri döner ve zamanı bu tarih üzerinden tekrar ilerletir. Görselleştirilen tarih izleyeni o tarihi götürürken aynı zamanda kendi tarihsel süreçleri üzerine de düşünmesine yol açar. Kawara'nın Tarih Resimleri, zamana bağlılıkla geliştirdiğimiz kimlik inşasına ve zamanla geliştirdiğimiz bu kimlik yapısını sorgulamaya yol açar. Sabitlemiş bir zaman dilimine ait bu görsellerde geriye giderek hatırlama ve sorgulama süreçleri başlatırız. Çok kişisel bir birikimin oluşturduğu bu geçmiş zaman görselleri girdiği etkileşimle çok farklı zamanlara ait yaşamların zaman dilimlerine dahil olmaya başlar. Resimlerin farklı şekil ve zamanlarda tekrarlayan doğası oluşturduğu birikimle yeni bir süreç geliştirir. Oluşturulan tekrar hayatın döngüsel doğası ve rutini üzerine gelişen ve görünmeyen bu akışa hatırlatmada bulunur.

Sanatçının kişisel hayatının öz kayıtları olarak özetlenebilecek bu resimler zamanı saklamak ve sabitlemek olarak da ele alınabilmektedir. Görsel 9'da görüldüğü üzere; Kawara zamanı temsil eden tarihleri sabitlemekle yetinmez tarihlerle ilişkilendirdiği olayları hatırlatacak yazıları, gazete kupürlerini hazırladığı kutulara dahil eder. Tuval üzerinde sabitlediği zamanı tarihle ilişkilendirdiği hatırlatmalarla saklar. Bir karton paketinin üstüne yapıştırdığı etiket de ele aldığı tarihin simgesi ile bağdaştırdığı o gün yaşanmış olayı ekleyerek arşivler. Her gün için oluşturulan bu zaman kutuları ilişkilendirildiği o güne gitmenizi sağlayan bir zaman aracına dönüşür. Tarih Resimleri'nin başlıklarına bakıldığında ise; sanatçının o güne özel olarak belirlediği kişisel terimler göze çarpmaktadır: Gözlerimde hafif bir ağrı var (10 Temmuz 1967), Bu öğleden sonra Joseph, Christine ve Hiroko ile Monopoly oynadım ya da Saat 11.38'de kalkıp bunu yaptım (17 Temmuz 1971) gibi isimlendirmeler yer alır. Bunun yanı sıra resimlere dahil edilen altyazıların geneli oluşturulduğu tarihle ilgili dönemin siyasi ve ekonomik durumu hakkında fikirler verir.



**Görsel 9.** On Kawara. Tarih Resimleri/ Date Paintings. Tuval Üzerine Akrilik, Gazete Küpürü, Karton Kutu, 20,5 x 26. <https://tinyurl.com/yy7b7b3w>

Tarihlerin anları temsil ettiğinin farkına varıldığında zamanın On Kawara'nın yaşamının ve sanat pratiğinin anlamının tamamen kendi varlığıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Bu seri sanatçının ölümüyle sona ermiştir bu bağlamda saklanan zaman dilimleri On Kawara'nın kişisel yansımaları temsil etmektedir.

Zamanda geçirdiğimiz süreçlerin unutmaya geçmeden görselleştirilmesi ve kayıt altına alınması fotoğraf aracılığıyla da mümkün olmaktadır. Bulunduğu tarihten günümüze dek zamanın saklanması için en yaygın teknik olan fotoğraf, Roman Opalka'nın süreç sanatında aktif olarak kullanılır. Sanatçı "Opalka 1965/1-∞" serisinde her gün kendisini fotoğraflamaktadır. Süreç içerisinde ana medyum olarak kendi imajını kullanan sanatçı konu içerisinde tartıştığımız; sabitleme ve saklama biçimi üzerine örnek gösterilmektedir. Üzerinde çalıştığı sabitleme sürecini "Hayatımın anlamı; anlamsızlığa, gerçek bir amacı olmayan, kendime giden yolda mantıksal işaretleri düzenlemeye dayanıyor" (Wspólczesne, <http://bitly.ws/lrZP>) şeklinde açıklayan Roman Opalka kavramsal sanat içerisinde anılan Fransa doğumlu Polonyalı bir sanatçıdır. Eserleri On Kawara gibi uzun bir sürece yayılmaktadır. Zamanı kavramaya ve keşfetme inancı üzerinden ele alınan çalışmalar çalışmaların oluşturulduğu sürece bağlılığın kanıtı konumundadırlar. Opalka tıpkı Kawara'da olduğu gibi zaman üzerine çalışmanın getirdiği disiplinle kırk yıl boyunca üretimlerini devam ettirmiştir. Opalka üretim temelinin, zamanın akışkan



yapısı üzerine oturtmuş ve bu akış içerisinde insan üzerindeki etkilerini korumaya odaklanmıştır. Sürecin getirdiği değişimler her gün kayıt altına alınarak saklanmıştır. Opalka'nın ele aldığı detay serisi sayıların sonsuzluğuna ve hayatın geçici doğasına yoğunlaşan sanatsal bir meditasyondur.



**Görsel 10.** Roman Opalka, Opalka 1965/1-∞. Portre Fotoğrafı/ Portrait Photographs. Jelatin Gümüş Baskı. 196 x 135 cm. <https://tinyurl.com/33w2epjx>

Zamana olan takıntısı Opalka'ya bir fikir olarak; Varşova'da soğuk bir kış gününde eşini ve arkadaşlarını bir kafede beklerken zamanın ve bununla birlikte kendi hayatının farkına vardığında gelmiştir. Opalka'nın Detay serisi, zaman olarak tanımlanan süreç dahil olunan ve bu süreçte tutulan kayıtlarla görselleştirilmiş bir çalışmadır. Bu tür çalışmaların üretilmesi için sürece kısa süreliğine bağlı kalmak yeterli olamayacaktır. Opalka ve Kawara gibi zaman akışının bilincinde bir hayat şekli geliştirmek gerekmektedir. Her gün aynı ritmin korunması, belirlenen zaman dilimlerinde belirlenmiş çalışmaların yapılması ve bunları bir yaşam şekli olarak devam ettirmeniz gerekir. Roman Opalka, yıllar boyunca zamanı nasıl görsel olarak sunabileceğini düşünmüştür. Takvimler, saatler yalnızca günlük aktiviteleri organize etmek için kullanılan araçlardı; yemek yemek, çay içmek için uygun zamanları belirlemek için kullanılıyordu. Zamanı geri almak için kum saatini tersine çevirmek mümkün olsa da bu sadece fiziksel bir değişiklikti. Asıl olarak, zamanın geri döndürülemez akışını ve sonsuzluk içinde yaklaşan ölümünün izlerini yansıtmak istiyordu (The Economist, <http://bitly.ws/lrZR>).

Yaşanılan zamanda bireyin kendini nasıl konumlandıracağına olanak sağlayan kavram, öznel zamandır. Nesnel ve öznel zamanın aynı anda birlikte var oldukları düşünülürse deneyimler, yaşantılar ve başka zamanlarla etkileşimlerin zamansal zenginliğini anlamak daha kolay hale gelir. Birlikte var oldukları ve birlikte evrildikleri söylenen öznel ve nesnel zaman etkileri Opalka'nın eserlerinin temel dayanağıdır. Özellikle otoportreleri zamansal sürecin getirdiği değişim ve etkileri ritimsel sunması açısından önemlidir. Görülemeyen ama sürekli bahsedilen zamansal akış her gün kaydedilen portrelerde bir görünürlük kazanır. Sanatçı, otoportre serisinde kendi bedenini bir kurban olarak kullanır. Çalışmalarına başladığı andan itibaren düzenli olarak kamera karşısına geçerek çektiği fotoğraflarla bir sonraki güne atıfta bulunur. Fotoğraflar farklı zamanlarda çekilmiş olsalar da bağlı buldukları sürecin anlamını ortaya koymaktadırlar.



**Görsel 11.** Roman Opalka. Opalka 1965/1-∞. Portre Fotoğrafı/ Portrait Photographs. Numaralandırılmış Oto Portre Serisi. Detaylar: 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 ve 5341636. <https://tinyurl.com/23cya4ba>

Opalka'nın "Opalka 1965/1- ∞" serisinin yanında, her gün kayıt altına aldığı oto portreleri zamanın geçişini görsel bir dille anlatır. Her yeni fotoğraf, sanatçının o anki zamanda var olduğuna dair bir iz niteliğindedir. 1965'te seriye başladığı günden 2011'deki ölümüne dek çektiği bu oto portreler, sanatçının zamansal değişimini gözler önüne serer. Zaman, görünür bir kavram olmasa da yaşamı düzenler ve şekillendirir. Opalka, onu yakalamak amacıyla gün içinde geçirdiği anları kaydeder.



**Görsel 12.** Roman Opalka. <https://tinyurl.com/cfp5ttrn>.

Tuvalde yakaladığı ritimsellik ve tekdüzelik kendi yönettiği otoportre çekimlerinde de kullanılır. Zaman, tuvallerinde nasıl akıyorsa otoportrelerinde de aynı silikleşmeyle akmaya devam eder. Opalka'nın otoportreleri, kameraya ve izleyiciye odaklanmış bakışlarıyla kimlik fotoğraflarındaki sabit izlenimi andıran bir niteliğe sahiptir. Bu çalışmalarında, fotoğraf için düzenek hazırlama ve sonrasında gerçekleştirdiği kayıt işlemleri de dahil olmak üzere tüm süreci kendi yönetir. Zamanı hapsedici bir araç olarak kullandığı bu fotoğrafların yanı sıra otoportrelerini oluştururken tuval üzerine eşzamanlı devam eden çalışmaları da bulunmaktadır.

Opalka'nın bu sürecini kapsayan ve ömrünün sonuna kadar sürdürdüğü en bilinen çalışması zaman kavramına olan ilgisini somut hale getiren "Opalka 1965/1 - ∞" adlı eseridir. Sanatçı beyaz boya ile beyaz, gri, siyah tuvaler üzerine işlediği rakamlardan oluşan çalışmasına 1 rakamı ile başlayarak eserin adında da belirtildiği gibi sonsuza dek devam edeceğini ifade eder. Her bir tuval, sanatçının yaşamındaki bir sekansı/ bölümü işaret eder. Tuval üzerinde rakamlar ilerledikçe sayılar artar ve bu süreç sonsuzluğa doğru bir ilerlemeyi temsil eder. Seride sanatçı, başlangıçta siyah monokrom bir tuval üzerine beyaz boya ile 1 rakamını yazarak işe başlar. Sayılar ilerledikçe her bir rakam için biraz daha beyaz boya ekleyerek devam eder

ve sürecin sonunda başlangıçta siyah olan tuvali tamamen beyaz bir tuvale dönüştürür. Sanatçı, 2011 yılında hayatını kaybedene kadar bu süreci sürdürmüş ve her tuval, sonunda beyaza dönüşen bir pigment halini almıştır. Bu seride yer alan tüm eserler “Detay” olarak adlandırılmış ve “Opalka 1965/1-∞” başlığı altında bir araya getirilmiştir.



**Görsel 13.** Roman Opalka, Opalka 1965/1-∞, Detay. <https://tinyurl.com/ys2xcv32>.

Opalka'nın zamana dair yaklaşımı, oluşturduğu sayısal dizilimin ritmi aracılığıyla somutlaşır. Tuval üzerinde ilerleyen rakamlar arttıkça bu rakamların bıraktığı izler giderek soluklaşıp sönmeye başlar. Zamanın bu rakamsal süreçle işlenmesi hafızanın ve anın geçiciliğine vurgu yaparken aynı zamanda değişimin sabitlenme sürecine de bir örnek sunar. Zaman kavramının ayrıntıları, hatırlama sürecini yavaşlatır; geçmiş, şimdi ve gelecek ile kurduğumuz ilişkide bu zamanları hissizleştirir. Bu bağlamda Opalka, giderek silikleşen sayılar aracılığıyla zamanın anlaşılması güç yönlerine dikkat çekmeyi amaçlar. Her bir tuvali, sanatçının yaşam haritasından bir parçayı temsil eder ve bu haritadaki her yolculuğun bir kesitini yakalar. Çalışmalar, insan olmanın özünü, zaman içinde hafızadan silinenlerle birlikte yürüyenleri bir bütünlük içinde görmemizi sağlar. Opalka'nın sanatı, izleyicileri geçen zaman üzerine derinlemesine düşünmeye davet eder. Serisi

ilerledikçe, ilk tuvallerinin netliğinin sonraki tuvallerde giderek silikleştiği gözlemlenir. Bu durum, çalışmalarının da zaman karşısında savunmasız olduğunu ve zamanın etkilerine direnemediklerini hatırlatır.



**Görsel 14.** Roman Opalka, Opalka 1965/1-∞, Detay. <https://tinyurl.com/y7p6f7mr>

Bu bölümde, zaman kavramı üzerine çalışan iki sanatçı olan On Kawara ve Roman Opalka'nın ortak bir dil geliştirdiği görülmektedir. Zamanı ritimsel bir kayıt tutma diliyle ele aldıkları ve zamanın akışının bu sanatçıları zamanı kayıt altına almaya yönelttiği gözlemlenmiştir. Zamanı sayısal olarak hapsedme ya da görsel olarak akışını kayıt altına alma yöntemleri, zamanın durmadan ilerlediğini ve kişinin içinde bir anı yığını oluşturduğunu hatırlatan bir araç işlevi görmektedir.

### 2.1.1. Anı Kapanı

Eğer anında bir şeyi unutmak istiyorsanız, bu şeyin hatırlanması gerektiğini not alın

(Poe, 1846, s. 30).

Hafıza geçmişle bağlantı içerisinde olan, sürekli inşa edilen, içerisinde var olan imgeler/nesnelere birlikte anlamlandırılan, zamanla ve mekanla ilişkili bir arşivdir. Tüm geçmişimizi içinde barındıran, yaşadıklarımızı hatırladığımız, öğrendiklerimizi sakladığımız yerdir. Hafıza geçmişle birlikte çalışmış olsa da hatırlanan an şu anla birleşerek yeni bir varlık kazanır. Anıları hatırlamak doğrudan ya da dolaylı bir noktadan çağrışım yaratan nesnelere ve mekanlarla gerçekleşir. Geçmişte yaşananların, anıların ve deneyimlerin nasıl ve neden oluştuğunu açıklamaya çalışırken geçmiş ile bugün arasındaki farklar belirginleşir. Bu şekilde hafızanın arşivine ulaşarak o anların yeniden inşa edilmesi sağlanır.

Sanatın işlevlerinden biri, toplumsal ve bireysel tarihi koruyup saklayarak bunları yeniden hatırlatmak olarak tanımlanabilir. Bu noktada bu çalışmanın amacı, bireyin kendi geçmişinin izlerini resim sanatı aracılığıyla sunmaktır. Hafıza, geçmiş dışarı sunarak oluşan hikayelerin toplamıdır. Hafızanın güncel sanatta sıklıkla kullanılan bir kavram haline gelmesi araştırma alanını belirleyici etkenlerden biri olmuştur. Seçilen konu bireysel anlamda çalışmaların çerçevesini oluşturmuştur. Çalışmanın ana malzemesi, bireysel hafıza ve kişinin iç yolculuğudur. Bu yolculuktaki belirgin imgeler bazen ön plana çıkarılmış bazen de farklı bir yönden ele alınarak ilenmiştir. Kişinin kendisine olan mesafesini incelemesi, kendi hayatı üzerine düşünebilmesi ve kendini anlayabilmesinin hikayesi hafıza üzerinden sorgulanmıştır. Temalar; çocukluk, aile, nesne ve bireysel yaşanmışlıklardır. Sonsuz bir dünya olan hafızada, çocukluk dönemi ziyaret edilerek en geniş haliyle bireysel tarihe yönelip kişinin nasıl saf dışı bırakıldığı üzerine incelemeler yapılması amaçlanmıştır. Hafıza geçmiş ele almak için kullanılmış olup farklı medyumlarla, hatırlamanın ve bunun karşıtı olarak unutmanın nasıl gerçekleştiği sorgulanmıştır. Geçmişle yüzleşmek/hesaplaşmak ve bu süreçte geçirilen evreleri sanat aracılığıyla ortaya koyarak ilk olarak hafıza sonra hatırlamak daha sonra unutmak

hedeflenmiştir. Hafıza aracılığıyla; anı, anlatı, arşiv, imge ve eşyayı üretim merkezine yerleştirerek, bireysel tarih araştırılmıştır.

Birinci bölümümde de bahsedildiği üzere hafıza üzerine yönelmeyi sağlayan zaman dilimi çocukluk dönemidir. Hayatımdaki etkilerini, zorluklarını, yarattığı sıkıntıları çözmeye çalıştığım bir dönemi temsil eder. Her bireyin bu zorlukları aşmak için kullandığı kendine ait farklı yolları, yöntemleri vardır. Bu bölümde başvurulan yöntem unutmaktır. Unutma eylemini destekleyen bir mekan tasarlamaktır. Anı Kapanı adlı seride, bireysel hafızada bu stratejiyi uygulayarak unutma temalı çalışmalar üretilmiştir. Bu yaklaşım, genellikle anlatılmayan veya anlatılmak istenmeyen sorunlarla başa çıkmayı amaçlar. Yaratılan tüm çalışmalar ben olmanın hafızası üzerinedir. Tez süreci boyunca kişinin kendine yöneldiği içsel yolculuğunda hafızasının içerisinde yerler aradığı bazen bulduğuna sevindiği bazense hiç bulmamış olmayı dilediği anıların liderliğinde ilerlenmiştir. Anılar şimdinin varlığıyla yoğrularak geçmişini yeniden inşa ederler. Hafıza konusu kapsamında üretilen çalışmalar, üç ana başlık/seri altında toplanmıştır. İlk seri Anı Kapanı, ikincisi Aile Yadigarları, sonuncusu ise Çocukluk İmgeleri'dir.

Anı Kapanı, hafızanın derinliklerinin incelendiği ve bireyi hem tuzağa düşürebilen hem de özgürleştirebilen bir seridir. Bu seri içerisindeki her bir çalışma kişinin kendinden ve anılarından bir parça olarak neşe, keder ve bunların arasındaki anıları yakalar. Bu keşif sayesinde hafızanın, her zaman güvenilir bir anlatıcı olmadığı çoğu zaman geçmiş deneyimlerimizi çarpıttığı veya süslediği fikriyle yüzleşilir. Oluşturulan tüm seriler bir araya geldiklerinde kişisel anlatımın goblenini oluşturur, her bir ipliğin kendini keşfetmenin yeni bir katmanını ortaya çıkardığı hafıza labirentinde bir yolculuk gibidir. Bu manzaralarda gezinirken hafızanın sadece geçmişin bir kaydı değil şimdiki ve gelecekteki benliğimizi şekillendiren, yaşayan, nefes alan bir varlık olduğu hatırlanır. Seri, hafıza konusu kapsamında üretilen ilk çalışmaları içerisinde toplar ve kişisel hafıza üzerine yoğunlaşan benlikle olan ilişkiyi derinleştiren bir yaratım sürecidir. Anı Kapanı serisi; çocukluk dönemi, mekan, nesne ve hayatın önemli anlarından beslenerek kâğıt üzerine rapido/mürekkepli kalem tekniği ile üretilmiştir. Her bir çalışma geçmişle yüzleşmeyi sağlayan ve hala var olan korkuları işaret eden bir pencere sunarken anlatmamayı/göstermemeyi de

savunur. Aynı zamanda çalışmalar, geçmişe dönük bir yolculuğu betimlerken anıların derinliklerine inmeyi ve onları yeniden yorumlamayı sağlar. Seride, geçmiş deneyimlerin bir çukur içerisinde biriktirildiği düşünülmektedir. Açılan bu çukurlar, kişiye geçmişten gelen korkularla yüzleşmeye ve onları anlamaya zorlamaktadır. Ancak temel özellik, sadece geçmiş anıları anlatmak değil aynı zamanda onları içsel bir yerden yorumlayarak şu andaki benlikle ilişkilendirmektir. Anı kapanı, sadece geçmiş anıları hatırlamakla kalmaz aynı zamanda benliğin ve kimliğin inşasına katkıda bulunan temel unsurları da ortaya koymak için bir araç olarak kullanılır. Bu nedenle serinin devam ettirilmesi, geliştirilmesi, kişisel ve sanatsal keşif sürecinin bir parçası olması değerlidir.

Edgar Allan Poe'nun dile getirdiği gibi bir şeyi unutmak istiyorsanız bunun hatırlanması gerektiğini not edin (Poe, 1846, s. 30). Bu noktadan devam etmek gerekirse; not alma ve düzenli günlük tutma alışkanlıklarının getirdiği bir şeyleri kâğıt üzerinde görme isteğinden kaynaklanan bir eğilimle, kağıt yüzeyi tercih edilmiştir. Kâğıdın sunduğu tüm olanaklar kullanılarak konu, unutmak ve hatırlamak üzerinden ele alınmıştır. İlk olarak malzeme tanımı yapılacak olursa, hatırlama sürecinde materyal olarak kâğıt tercih edilmiştir. Kâğıt, unutmak kavramının karşılığı olarak algılanmaktadır. Bu sebeple hatırlama üzerinde etkili bir işlev görmektedir. Aynı zamanda kağıt, yazma eyleminden kaynaklı kişiye yakın bir malzemedir. Kâğıdın emici özelliği sayesinde, yazı ve çizginin daha az silinme olasılığı yaratmasından kaynaklı rapido/mürekkepli kalem tercih edilmiştir. Mürekkebin kağıtle buluştuğu anla birlikte sürecin uzunluğu orada geçen zamanı tekrar tekrar zihinde izlemeyi ve hatırlamayı olanaklı kılmıştır. Böylece geçen anın şimdiki an içerisinde düşünülüyor olması, geçmişteki anda oluşmayan duyguları içerisinde barındırmıştır.





**Görsel 15.** Yasemin Kaplan. Yol. 2019. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 41 x 44 cm).

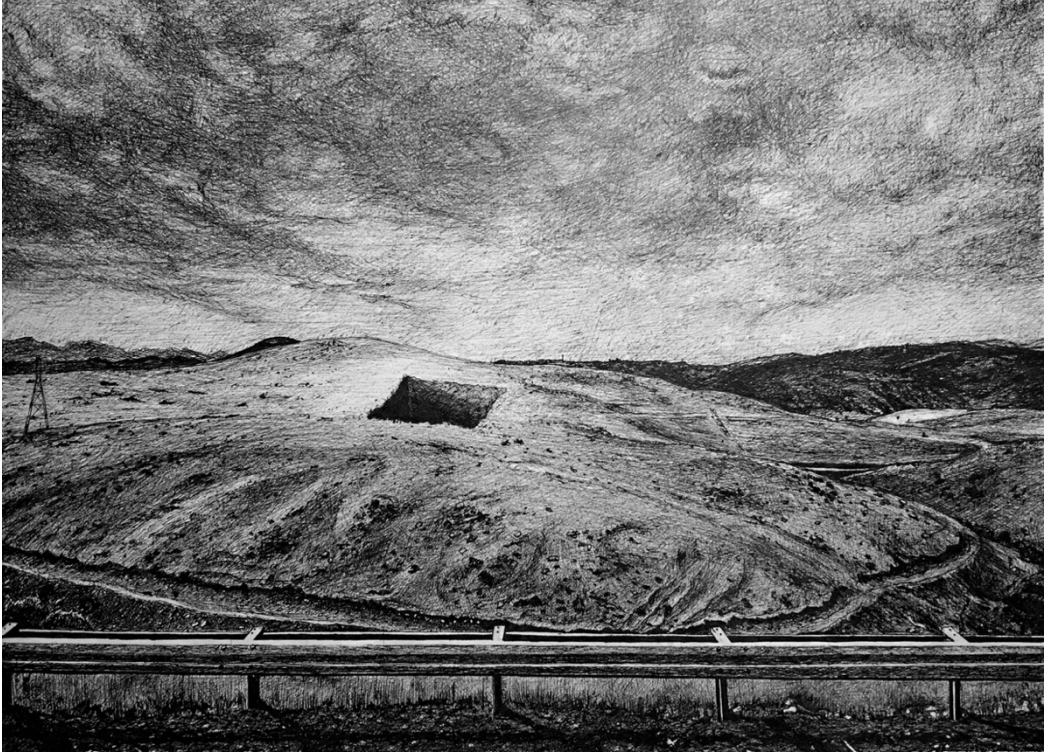
Anı Kapanı adlı serisinin ilk işi Yol (Görsel 15) adlı çalışmadır. Bu çalışma kâğıt üzerine rapido/mürekkepli kalem tekniğiyle üretilmiştir. Sürekli yolda olunan bir dönemde üretilen çalışma, hareket halinde çekilen bir fotoğrafa dayanmaktadır. Serinin başlangıcının bu döneme denk gelişi fiziksel olarak yolda olunan zamanda zihinsel olarak da yolda savrulan bir kişiyi temsil eder. Yol; geçmişe yönelik bir arayış, hafızada geriye gitme, yolda ilerleme ve geriye doğru hareket etme gibi çeşitli düşünceleri kapsadığından, manzara olarak tercih edilmiştir. Ayrıca, bir şehirden başka bir şehre seyahat etmek, eğitim hayatı boyunca sürekli yollarda olmak bir açıdan hayatın yol gösterme biçimlerinden biridir. Yol teması, bu süreçlerde biriken en değerli anıları toplama açısından önemlidir.

Bu bağlamda yol, bir arayış ve keşiftir; geçmişe doğru bir yolculuk veya hayatın ilerleyişine dair düşüncelerin yansıması olarak da görülmektedir. Yol temasının bu

çalışmalardaki anlamlarını genişletmek mümkündür. Yol, zaman içindeki ilerlemeyi ve geriye dönüşleri simgeler. İnsan yaşamının sürekli bir yolculuk olduğunu ve bu yolculukta geçmişe ve geleceğe yönelik bir seyahatin yer aldığını ifade eder. Çalışmalarda yolun merkezi bir tema olarak seçilmesi, kişisel keşif ve anlam arayışını yansıtır. Fiziksel hareketin ötesinde, ruhsal ve zihinsel bir seyahati temsil eder. Bu tema, geçmiş deneyimlere, hatıralara, öğrenme sürecine ve kişisel gelişime yönelik bir yolculuğu simgeler. Füsun Onur'un belirttiği gibi "Hikayeler başlangıç noktasında şekillenir" (Onur, <https://shorturl.at/Jd6lx>).

Yaşam hikayesindeki ilk zamanlar, hafızada hep geriye gitme gerekliliğini hissettirir; her şeyin orada başladığı, tüm yıkımların ve hayata geçişlerin bu dönemde yaşandığı düşünülür. Anılar, bu başlangıç noktasında şekillenir. Bir anının nasıl başladığı, genellikle o anının anlamını ve önemini belirler. Bireyler, anıları duygusal veya olay örgüsü açısından belirli bir başlangıç noktasından hatırlar. Bir cümle, bir nesne, bir mekan kişiyi o ana götürür. Bu imler, anıyı belirli bir olayın veya deneyimin başlangıcına bağlar. Başlangıç noktası, anının anlamını ve duygusal derinliğini etkileyebilir.

Yol, deneyimlerin ve yolculukların derinliklerindeki anıları oluşturan bir metafordur. Her yolculuk, bir hikayenin başlangıcını temsil eder ve yol boyunca yaşananlar, unutulmaz anıların tohumlarını eker. Yolculuklar, hayatımızın dönüm noktalarını işaret eder. Tozlu yollarda ilerlerken, geçmişin izleriyle karşılaşılır. Her adım, geçmişte yaşananları ve geleceğe yönelik umutları canlandırır. Yolculuklar, birçok macerayı; sevinci, hüznü, kazancı ve kayıpları içerir. Fakat yolculuklar sadece fiziksel seyahatlerle sınırlı değildir. Zihinsel ve duygusal yolculuklar da derin izler bırakabilir. Geçmişin labirentlerinde dolaşırken, anılarla dolu odalara ulaşılır. İyi anılar sevgi dolu duygular uyandırırken, kötü anılar ise acı ve zorluklarla yüzleşmeye neden olabilir. Yol, zamanın akışıyla birlikte dönüşür ve değişir. Her adım, yeni bir anının doğuşuna işaret eder. Yol boyunca yaşanan deneyimler, bireyin karakterini şekillendirir ve kendilik anlayışını derinleştirir. Nihayetinde, yolculuğun sonundaki en büyük değer, anılardır. Yaşanılan her anın bir parçası olarak geçmiş ile geleceği birleştirir. Bu bağlamda yolculukların en değerli mirası, rehberlik eden ve hayatı renklendiren bu anılardır.



**Görsel 16.** Yasemin Kaplan. Baba. 2019. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 28 x 20,5 cm).

Yol teması, hafızada geri gitme ilerleme olarak okunabilen ve geri dönüşte o yolda geçirilen zamana ait olan anıların varlığıyla serideki diğer işlere de yansımıştır. Baba (Görsel 16) adlı çalışmada da tekrar eden yol imgesi, içerisinde bir boşlukla var olmuştur. Bu boşluk çukuru ve çukur aracılığıyla kişinin kendisini betimler. Hafızanın eşliğinde şekillenen yolda ilerleyiş, manzaranın bir parçası olarak görülen o yerin görüntüsünün devamında, eksilmiş bir boşluk, çukur ortaya çıkar. Küçük bir alan görünmez hale gelir; manzara içinde yara gibi açılan çukur, bir karartı oluşturur. O alan, görünmek istemez, kendini geri çeker. Manzaranın gösterilmeyen, karanlıkta bırakılan bölgesi, benliğin bir çukur imgesiyle temsili üzerinden varlık kazanır. Baba (Görsel 16), görünmek istenmeyen bu boşluğun, o an içinde gerçek zamanlı olarak açıldığını betimleyen bir çalışmadır.

Yolda oluşmuş bu an ile anıyı kağıt yüzeyinde yeniden işlerken ki an arasında büyük bir fark bulunur. Kağıt yüzeyinde yol anısının oluşmaya başladığı an, ani bir gelişmeyle değişir ve farklı bir anın resmine dönüşür. Bu durum görünenin ötesinde, gösterilenin ardında gizli olan bir anın, bambaşka bir an doğurmasıdır. Çalışmada hissedilen yalnızca ilerleyen bir yolken, oluşturulan anda zaman durmuştur. Çukurun barındırdığı, en acı veren andır.



**Görsel 17.** Yasemin Kaplan. Beni Duyabiliyor musun? 2020.  
(Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 45 x 45 cm).

Beni Duyabiliyor musun? (Görsel 17) adlı çalışmada; manzaradan kesilmiş olan alanın çukur imgesiyle buluştuğu noktada, duyulmayı bekleyen fakat sesini bir türlü duyuramayan bir iç benlik/iç ses temsil edilir. Çukurun içine kapatılmış/hapsolmuş bu benlik, gizlenmek ve görünmez olmak isterken aniden ortaya çıkma arzusu taşır. Bu arzu, orada oluşan varlığın anlatmaktan kaçınma ancak aynı zamanda dışa vurma ihtiyacıyla ilişkilidir. Çukurun derinliklerinde yatan anılar, bu yığından sıyrılmak ve artık duyulmak, anlatılmak ister gibidir. Manzaranın karanlığı, çukurun içsel karanlığıyla eşdeğer bir anlam taşır.



**Görsel 18.** Yasemin Kaplan. Orada mısın? 2020.  
(Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 52 x 50 cm).

Çukurun derinliklerinde karanlığın yoğunluğunda gizlenen benlik, görünmez olmanın sığınaklarını arar. Zamanla içinde taşıdığı anılarla birlikte o derinliklerdeki sessizlik giderek çekilmez hale gelir. Zihni, yıllar boyunca biriktirdiği anı yığınlarıyla dolup taşar ve artık bu yükü taşımak istemez. Gizlenme isteği, başlangıçta bir savunma mekanizması olarak ortaya çıkar ancak zamanla bu istek, içsel anıları dışa vurma arayışına dönüşür. Görünmezlik perdesi yırtılır ve içsel varlık, anılarıyla birlikte ortaya çıkmak ister. Manzaranın karanlığı, çukurun iç karalığıyla birleşir ve bu karanlıkta kaybolmak yerine anıları dışsallaştırmayı arzulayan benliğin iç dünyasını yansıtır. Artık sıyrılmak istediği anılarla birlikte, bu karanlığı aydınlatma isteği de giderek güçlenir.



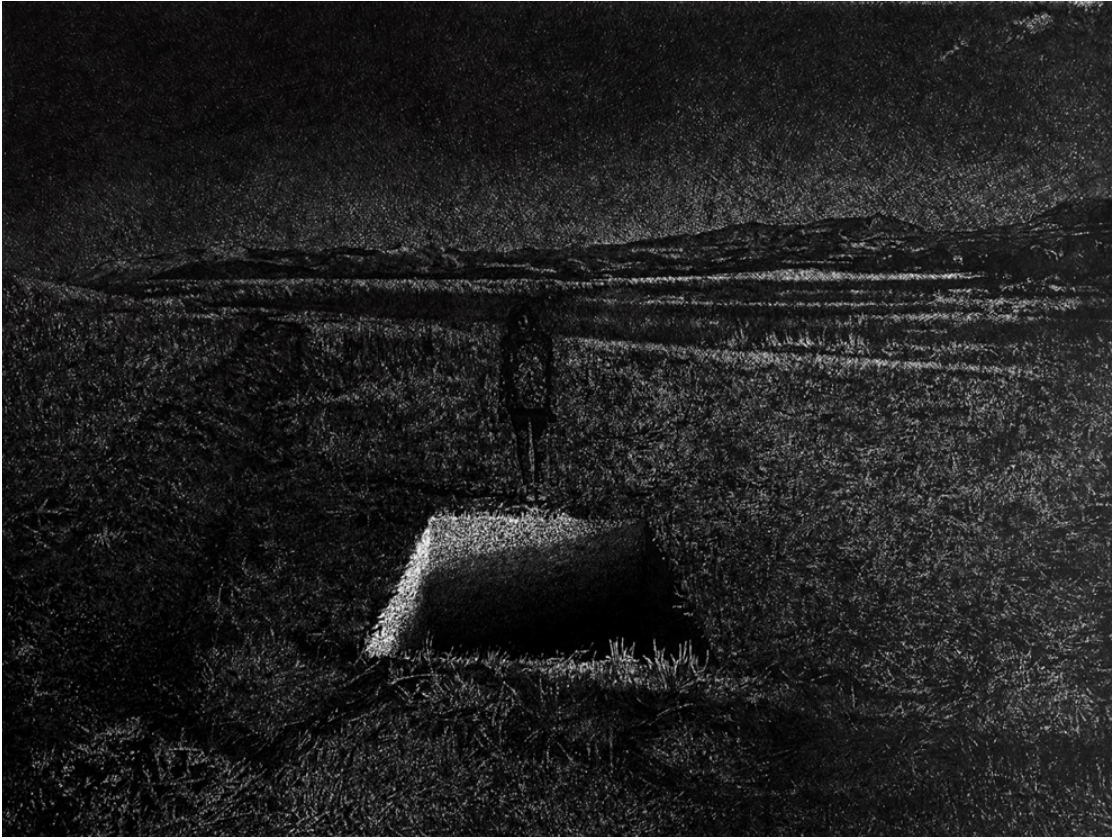
Geçmiş bir yerde hep vardır, bir yerde pusuya yatmış bir şekilde her zaman bekler ansızın ortaya çıkan bir anıda, hatırlanmayan ya da hatırlanmak istenmeyen bir anıyı sarmalayan bulut gibi şimdinin peşinden ayrılmaz. Geçmişten vazgeçmek elimizde olan bir şey değildir aynı zamanda geçmişi hatırlamakta sadece irademizle yapabileceğimiz bir şey değildir. Kendi kendimize bir anı hatırlamama kararı vermemiz, bir kokuyu duymamak istememize benzer. Anılar kokulara benzer, onları duymak istemesek de üstümüze gelirler. Geldikleri yerleri bilmeden uzaklaşmaları mümkün değildir aksine izlerini sürüp kendilerini daha çok hatırlamaya mecbur bırakırlar çünkü ilk izlenimleri yeterli değildir. Anılar inatçıdır, çünkü hâkim oldukları bir nokta vardır ve her manada kontrol edilemezdirler. Anıları hatırlamak için en doğru zaman anıların benimsediği onlara ait olan şimdiki zamandır. Geçmiş her daim şimdiye geri döner (Sarlo, 2012, s. 9, 10).



**Görsel 19.** Yasemin Kaplan. Kendimle Bir Gün. 2020.  
(Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem,  
70 x 52 cm).

Geçmişin şimdiye döndüğü o anda var olmayı sağlayan çukur imgesi yerini kendi gerçekliğine bırakmıştır. Kendimin varlığını kabullenmeye çalıştığım geçtiğim o yol manzaralarının içinde çukurum olmadan kendimle kaldığım bir gün geçiririm

(Görsel 19). Karanlığın yalnızca etrafı sardığı gökyüzünün aydınlanmayı seçtiği o noktada kişinin varlığı kendini kabul etmeye çalışır. Geçmiş anıların toplandığı çukurdan çıkıp, şu ana odaklanmak gerçek benliği kabullenmenin ilk adımı sayılır. Geçmişin gölgesinden sıyrılıp kendisine odaklanan kişi, yeni bir yolculuğa başlayabilir. Çukurun var olmadığı bir manzara olan Kendimle Bir Gün (Görsel 19) adlı çalışma, kendi içinde huzur ve kabul bulma fırsatı sunar. Çalışmada karanlığın içerisinde gökyüzünün aydınlığı bir çıkış yolu ve umudu temsil eder. Kendi varlığını kabul etme çabası karanlığı aydınlatmanın ilk adımıdır. Bu yeni başlangıçta kişi kendiyile barış içinde olmak ve içsel gücünü keşfetmeyi hedefler.



**Görsel 20.** Yasemin Kaplan. Unutmak İstemiyorum. 2020.  
(Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 59,7 x 47,4 cm).

Çukur imgesi, gösterilmeyen ve saklanan benliğin simgesi olarak karşımıza çıkar. İçsel derinliklerde gizlenen ve keşfedilmeyi bekleyen bir alanı temsil ederken aynı zamanda bu alanın zıtlıklarıyla dolu olduğunu da göstermektedir. Işık ve gölge alanlarıyla çukur, net olmayan ve flu bir biçimde betimlenmiş, hatırlanmaya çalışılan ve korkusuzca yüzleşmeyi bekleyen bir yerdir. Çukurun içindeki bu gizlenen benlik, gösterilmeyenin kendi görüntüsüne dönüşerek içsel bir çatışma ve arayışın ifadesi

haline gelmiştir. Saklanan ve saklayan arasında karmaşık bir ilişki mevcuttur; bu ilişki üç katmanlı bir şekilde, çizilmiş alanda ortaya çıkmaktadır. Bu alan hem dışa gösterilen hem de içsel olarak gizlenen dinamiklerle doludur. İçsel keşif ve kabullenme sürecindeki düşünceleri ve duygusal yoğunluğu ifade etmektedir. Burada da yol ve açılan çukur geçmişe doğru bir anının yansıması olarak ortaya çıkar. Bu anlatım, psikolojik ve duygusal katmanlar içerir. Gösterilmeyenin kendisi olarak çukurun içindeki benlik, gölgelerle ve ışıklarla dolu bir hikâye anlatır; bu içsel korkuların ve geçmiş deneyimlerin simgesidir. Bu korkuların ve gizlenenlerin ele alınış biçimi sanatın gücünü ve ifade özgürlüğünü yansıtır.

Çukur bir göstergeyse gösterilmeyen alanı temsil eder (Görsel 20), ayakta duran asıl benlik ise gösterilmeyenin kendi görselidir kısacası saklanan ve saklanmaya çalışan aynı kare içerisindedir. Çukur, ayakta duran benlik, saklanan alan ve saklanan kişi tarafından karşılıklı bir ilişki kurulmaktadır. Bu ilişki saklayan/saklanan, saklanan alan, saklananın benliği/kendiliği ve tekrar saklamaya çalışan tarafından çizilen üç katmanlı, çizen ve çizilen bir alan vardır. Unutmak İstemiyorum (Görsel 20) adlı çalışmada; çukur imgesinde yer alan ışık ve gölge alanları dışında kalan yerler; flu ve zifiri bir karartı şeklinde gösterilmektedir, ışığın varlığının olduğu kısım hatırlanmaya çalışılan net olmayan ve gölgede kalan kısımlar yüzleşilemeyen alanları göstermektedir. Manzara içerisinde görünürlüğü sağlanan yerler, korkulmayan korkuları bu ele alınış biçimiyle göstermeye çalışmıştır. Yol ve açılan çukur hafızada geri gidilmiş bir anı var eder. Yol, insanların geçmişteki anılarına geri dönmelerini sağlayan bir izlenim bırakmaktadır. Açılan çukur, bu geçmiş anıların belirli bir kesitini temsil eder. Çukurun açılmasıyla birlikte, kişinin o anıya geri dönmesi ve o anıyı tekrar yaşaması mümkündür. Bu durum, geçmişin getirdiği duygusal yükleri taşıyan ve bunları zaman zaman ziyaret eden bir deneyim olarak tanımlanabilir.

Benim içimde her şey, hafızamın kocaman sarayında başlar ve biter. O sarayda unuttuklarım, deniz, yer ve gök haricinde o zamana kadar yaşadığım tüm deneyimler emirlerime hazırdılar. Orası kendimle bulduğum yerdir. Nerede, ne zaman neler yaptığımı, yaparken içinde bulunduğum duygu durumunu ve kendimi hatırlatır. Deneyimlerimle şekillenen, başkalarına olan güvenimden



beslenen inançlarım ve tüm anılarım, burada saklanır. Hafızamdaki kişisel yaşantılarıma ya da benim bu yaşantıları kabul ettiğim inançlara dayalı şekillenmiş karşılaştırmalar yaparım. Geçmişte onları birbirlerine bağlarım bu şekilde elde ettiğim bilgiler eşliğinde yaptıklarımı, yaşananları, umut ettiklerimi detaylı düşünürüm. Şimdiki zamanda bunu, şunu yapacağım derim. Hafızamdaki tüm o imgelerle kaplı karmaşıklıkta söylediğim şey; bu veya şu sonuca ulaşırım ya böyle ya da şöyle olsaydı. Kendime bunları söylediğimde yine aynı hafıza sandığından çıkarılan imgelerimi kullanırım. Çünkü onlar olmadan hiçbir şey ifade edemezdim (Abensour, 2022, s. 140).



**Görsel 21.** Yasemin Kaplan. Kendimle Bir Gün II. 2021.  
(Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 59,8 x 47,4 cm).

Bu bağlamda; zihindeki/hafızadaki bu imgeler ve düşünceler, ifadeyi şekillendirmekte ve düşünceleri doğrulamaktadır. Bu imgeler olmadan, kelimelerin anlamı yok olurdu. Kişinin iç dünyasındaki bu imgeler ve düşünceler ifadesini şekillendirir ve düşüncelerini doğrular. Bu imgeler ve anılar, geçmişten bugüne uzanan bir yolculuğun haritasını çıkarır ve geleceği düşünürken bir pusula gibi

dururlar. Şu anda yapılacaklar belirlenirken, geçmişteki deneyimlerden alınan öğretileri hatırlar ve gelecek bu bilgiler ışığında Őekillendirilir.

Kendimle Bir Gün II' de (Görsel 21) var olan karanlığın tamamen bir i karartısı olduğu ve diğer çalıŐmalardan farklı olarak çukurun iinin aydınlığı dikkat çeker. Bu aydınlık, geçmişle yüzleşmenin sağladığı ferahlığı temsil eder; diğer alanların karanlığına rağmen, bu süreç, sorunları çözme yönündeki isteği ortaya çıkarır. Aydınlık ve ışıklı çukur, geçmişin derinliklerine inerek orada gizli olanları ortaya çıkarmaya yönelik bir çabayı ifade etmektedir. Diğer kısımların karanlık olması, zorluklar ve belirsizliklerle dolu olan tarafı yansıtır, fakat bu durum, çözüm arayışının ve anlamın peşinde bulunduğunu da işaret etmektedir. Kendimle Bir Gün II (Görsel 21) bu çatıŐmanın ve keşif sürecinin bir sembolü olarak ön plana çıkmaktadır. Var olan bu karanlık birçok açıdan okunabilir; içsel boşluk, yalnızlık, bilinçaltı gibi. İnsanın iç dünyasında yer alan sorunlar, korkular veya geçmişten gelen travmalar gibi unsurları temsil eder. İçsel bir karanlıktır. Aydınlık, geçmişle yüzleşme ve içsel keşif sürecinde bir ilerleme veya aydınlanma anlamına gelir. İnsanın bu zorluklarla başa çıkmak ve anlam aramak için bir çaba sarf ettiğini de ifade eder.

Hayatımıza çok etkisi olmuş, kendimize bunların hepsini ben mi yaşadım? diye sorduran zorluklar mevcuttur. Şimdinin geleceğimizi, geçmiş yaŐantımızın Őimdimizi belirlediğinden daha çok belirleyemeyeceğini hissederiz. Bu özgeçmiŐin tam zıttıdır, kim olduğumuza dair düŐmüŐ bir Őphedir (Auge, 2020, s. 22). Bu düşünceler ve duygular, bireyin kimlik ve geçmiş algısını sorgulamasına neden olabilir. Geçmişteki boşluklar ve yaşananların gerçekliği üzerine düşünmek, kimlik arayışının bir parçasıdır. Geçmiş deneyimler, mevcut benliği Şekillendirir. Geçmişle olan ilişkiyi anlamak ve bu boşlukları değerlendirmek, içsel bütünlüğü desteklemektedir. Kişinin kendisini anlaması ve kabul etmesi bu süreçte kişiyi daha içsel bir bütünlüğü doğru yönlendirir.



**Görsel 22.** Yasemin Kaplan. Kendimle Bir Gün III. 2020.  
(Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 58,7 x 77 cm).

Kendimle Bir Gün III (Görsel 22) adlı çalışma diğer çalışmalar gibi kâğıt üzerine rapido/mürekkepli kalem ile üretilmiştir. Seri içerisindeki son çalışma olan bu iş, beyaz bir alan/zemin üzerinde ortada bir çukur ve figürle var olur. Çukurun karanlığına rağmen, alanın beyazlığı figürün düşünceli bir şekilde geçmişteki anılara bakmasını yansıtır; böylece etrafındaki karanlıktan aydınlığa nasıl geçtiği görülür. Son çalışmada tüm o karanlıklardan uzaklaşıp beyaz bir alana ulaşmış olmak; kişinin geçmiş deneyimlerinden arınarak kendi iç dünyasıyla yüzleştiği, tüm o anı yığınınından silkelenip kendisiyle baş başa kaldığı bir alanı temsil eder. Beyaz alan, bir tür temizlik ve arınma hissi verir. Kişi geçmişte biriktirdiği anılar, duygular ve deneyimlerle dolu olan karanlık çukurdan çıkıp kendisiyle baş başa kalabileceği, saf ve açık bir alana ulaşmıştır. Bu alan, içsel huzur, berraklık ve yeni bir başlangıcı temsil etmektedir.

Zihinsel ve duygusal olarak temizlenmiş bir durumda olan kişi, yeni fikirler ve perspektifler geliştirmek için açık bir ruh haline sahip olmuştur. Bu anlamda beyaz alan, kişinin kendisiyle olan ilişkisini derinleştirmesine ve içsel yolculuğunda

ilerlemesine yardımcı olan bir simgedir. Geçmişe dalan figürün zihninden sanki Baudelaire' in şu dizesi geçer: "Sanki bin yıl yaşadım, o kadar çok anım var".

Sanki bin yıl yaşadım, o kadar çok anım var,

Tüm çekmecelerinin içinde bilançolar,

Küçük aşk mektupları, şiir ve romans dolu,

Tutam tutam saç yüklü, kocaman bir eşya bu,

Ki daha az sır saklar kederli hafızamızdan (Baudelaire, 2001, s. 94).

Tüm benliğimiz bir iple bağlanmış gibi peşimize taktığımız geçmişimizin ağırlığı altında hapsolmaktır. Geçmişin ağırlığı altında hapsolmak, insanın içinde bulunduğu anın güzelliklerini veya fırsatlarını kaçırmasına neden olabilir. Bu durum, Baudelaire'in ifadesinde de anlatıldığı gibi, anıların fazlasının melankolik bir yük olabileceğini işaret eder. Hatırlamak, geçmiş deneyimlerimizi ve bilgilerimizi korumamıza yardımcı olurken, unutmak da gereksiz yüklerden kurtulmamıza ve şimdiki anın tadını çıkarmamıza olanak tanır. Ancak insan doğası gereği, geçmiş deneyimlerle şekillenen bir kimliğe sahiptir. Bu deneyimler, kim olduğunuzun ve nasıl düşündüğünüzün temelini oluşturmada yol göstericidirler. Dolayısıyla, geçmiş tamamen unutmak veya ondan kaçınmak mümkün değildir. Ancak bu deneyimleri sağlıklı bir şekilde entegre edip, anın içinde yaşayarak geçmişin ağırlığı altında ezilmekten kaçınabilir. Keder veya efkar duygusu, geçmişin getirdiği acıları veya kayıpları hatırlamanın doğal bir sonucudur. Bu duyguları yönetmek ve anın içinde yaşayabilmek, kişisel gelişim ve mutluluk için önemlidir. Geçmişin yükünden kurtulup, şimdiki anın değerini fark ederek, melankoli aşabilir.

Anı Kapanı'na genel bir bakış attığımızda, anılar, yaşanılan deneyimlerin izlerini taşır. Geçmişteki bu deneyimler, düşünceleri, duyguları ve davranışları şekillendirir. Eğer anılar olmasaydı, sadece anlık düşüncelere sahip olup sürekli bir şimdi içinde yaşamak zorunda kalınabilirdi. Bu durumda, şimdinin tadını çıkarmak yerine, kaybın ve eksikliğin getirdiği kaygılarla uğraşmak zorunda kalınırdı. Dolayısıyla anılar, nasıl bir yaşam sürüldüğünü anlamaya yardımcı olur. Anıların sunduğu bu bireysel kimlik, yaşamın anlamını ve sürekliliğini sağlar.

Anı Kapanı serisinde yer alan çukur imgesi, çeşitli sembolik anlamlar taşır ve farklı yorumlara açıktır. Bu anlamlar arasında çukurun, bireyin yaşadığı zorluklar, engeller, acı verici deneyimler ve anıların simgesi olarak değerlendirilmesi yer alır. Çukurun karanlık ve derin olması, belirsizlik ve kaos hissini temsil eder. Figür bu karanlıkta kaybolmuş gibi görünür, çukurun içine bakarak kendisi ve kendi i dünyasıyla yüzleşir. Geçmişin yükünü taşıyan ve hatırlayan kişidir. Çukura bakmak; geçmişteki acılarla barış içinde olmaya çalışma, kabullenme ve iyileşme sürecinin bir parçasıdır. Aynı zamanda çukurdaki anılara ve yaşanmış olanlara duyulan bir özlem ve ilgilenme isteği vardır. Bu geçmişin hatıralarıyla bağlantı kurma veya onlara duyulan bir tür bağlılık olabilir. Bunlar çalışmanın ana karakteri olan kişiye ait düşünceler ve izleklerdir. İzleyici kendi deneyimlerine bağlı olarak, çalışmanın mevcut adıyla bir deneyim paylaşma yoluna girebilir.

## 2.2. Mekan ve Hatırlama

Döndüm ki, döndüğüm yerde değildim

(Ergüven, 2002, s. 64).

Hafıza kuramcıları, hafızanın son derece yapıcı ve yeniden yapılandırıcı bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Hafıza, bu bağlamda hatırlama süreçleriyle birlikte bireyin anılarını ve deneyimlerini şekillendiren çeşitli faktörlerden etkilenir; bu faktörler arasında mekan kavramı belirleyici bir rol oynar. Mekansal hatırlama, bireyleri anılarına ve geçmişteki mekanlara götürmektedir. Hatırlanan anlar, nesnelere ve kişiler belirli bir zaman ve mekan içerisinde varlıklarını sürdürmek ister; bu durum, somut bir alanda varlıklarını ortaya koyma, zamanın ve mekanın netliğine sahip olma isteğini yansıtır.

Mekanla ilgili hatırlamalar bireylere ortak bir hafıza sağlar bu ortaklık ayrışmalar yaratır. Hatırlanan olayların geçmiş yaşantıları ya da unutulmayacak anları yansıtmaları, belirli bir ritim içerisinde hatırlanmalarıyla, zamansallık ve mekana özgünlük sağlar. Bayramlar ya da aile içi kutlamaları bu zaman ve mekana aitliğin en belirgin örnekleridir çünkü ortak bir hafızayı yansıtırlar. Anılar da bu mekansallığa aittirler. Herkes kendi yaşadığı çevredeki alan içerisinde mekansal hatırlama ortamını oluşturur (Assmann, 2018, s. 46, 47). Hafıza sanatının ihtiyaç duyduğu mekan algısı birey için de gerekli hale gelir çünkü hafızanın bir mekana ihtiyacı vardır ve bunun aksine mekanında hafızaya, kısacası hafıza alanlaşmak için mekana dönüşür. Kişi görünürde olmayan kişilerle ortak bir mekan yaratır ve bu mekan bazen o kişilerle hayat bulurken bazen sadece kişinin o mekanı görmesiyle hayat bulur. Hafızadaki mekan kişisel olabildiği kadar ortak bir hafızanın da ürünüdür.

Peki mekan nedir? Bu soruyla karşılaşıldığında akla ilk ne gelir? Hemen içinde bulunulan mekan, seyahat edilen ya da geçmişte yaşanan yerler, evler gelebilir. Çünkü mekan, içinde var olduğunda oluşan bir kavramdır. Mekan boşluktan ya da dört tarafı kapalı bir duvardan, çitten veya kişiyi çevreleyen alandan oluşur. Peki ama mekan anlayışı nereden gelir? Pek çok sanatçı, arka bahçelerinden,

yaşadıkları evlerden ya da oyun oynadıkları sokaklara kadar çocukluk mekanlarından ilham almıştır. Bu mekanlar sadece nostalji kaynağı olmakla kalmaz aynı zamanda mekan ve çevrelerindeki dünyaya dair algılarının şekillenmesinde de önemli bir rol oynar. Çocuklar mekanı deneyimlemenin benzersiz bir yoluna sahiptir. Yetişkinlerin aksine, çevrelerine karşı doğal bir merak ve hayranlık duyarlar. Her şeye taze gözlerle, önyargılardan veya sınırlamalardan arınmış olarak bakarlar.

George Perec Mekan Feşmekan adlı kitabında mekana ulaşmayı; yatak, oda, daire, apartman, sokak, mahalle, şehir gibi giderek çoğalan bir mekan ekseninden tanımlamıştır ve şöyle yazmıştır; “Mekan, zihnimizin dinlenme noktasıdır bakışımızın sabitlendiği, dikkatimizin toplandığı yerdir” (Perec, 2023, s. 132). Mekan, zamana kıyasla daha tanıdık ve daha güvenli bir izlenim bırakır. Her yerde saat taşıyan insanlarla karşılaşmak mümkündür ancak pusula taşıyanlara rastlamak nadirdir. Saati bilmek günlük yaşam için her zaman önemlidir, oysa bulunulan yer hakkında düşünmek genellikle akla gelmez. Mekan her daim içinde bulunulan bir noktaya aitmiş gibi hissedilen yerdir. Sanatçılar, mekan ve hatırlama kavramlarını insan deneyimiyle ilişki kurmanın bir aracı olarak kullanmışlardır. Mekanın sanatta kullanımı yalnızca fiziksel boyutların keşfedilmesine olanak tanımakla kalmaz aynı zamanda tefekkür ve düşünme için metaforik bir alan işlevi görür. Bu noktada hatırlama; hafıza, nostalji ve yer duygusunu çağrıştırdığı için çok önemli bir rol oynar. Bu unsurlar birlikte aydınlatılabilen, duyguları kışkırtabilen ve izleyicileri kendi varoluşlarını sorgulamaya sevk eden güçlü bir kombinasyon oluşturur.

Resim sanatında mekanın temsil edilişiyle ilgili birçok senaryo vardır; mekanın görünürlüğü hiçbir zaman bir ölçüt olmamıştır. Işık, perspektif, gölge, renk gibi öğeler mekanın gizli kahramanlarıdır. Boşluğun karşıtı olarak görülen mekan, boşluğu düzenleyen bir kavrama dönüşür. Nesnelere boşlukta oluşturduğumuz yerlerine yerleştirdiğimiz zaman mekan bir anda ortaya çıkar. Doğrudan var edemediğimiz mekanı nesnelere sayesinde var etmiş oluruz. Tuval boş haliyle de tuvaldir fakat renkle birlikte mekana dönüşür (Ergüven, 2002, s. 64, 65). Mekanın doğrudan var edilmesi mümkün olmayabilir ancak nesnelere aracılığıyla mekan algısı oluşturulabilir. Bu, izleyicinin görsel imgeler aracılığıyla mekanı zihinsel olarak oluşturmasına olanak tanır. Renk ve form kullanımıyla sanatçı, mekanın derinliğini

ve atmosferini oluşturarak seyirciyi belirli bir duygusal veya zihinsel deneyime yönlendirebilir. Mekanın temsili, çok katmanlı ve soyut bir süreçtir. Mekan fiziksel olarak var olan alanın ötesine geçer ve görsel imgelerin etkisiyle algısal bir gerçeklik kazanır. Işık, renk, gölge ve kompozisyon gibi unsurlar mekanın algılanmasını ve anlamını şekillendirir böylelikle resmin izleyici üzerinde derin bir etki bırakmasını sağlar.

Hafıza ve mekan arasındaki ilişki, karşılıklı ve paylaşımlıdır. Mekanlar, hafızada anıların toplandığı ve erişime açıldığı birer arşiv gibi işlev görmektedir. Örneğin, evde hangi dolapta hangi eşyanın olduğunu hatırlamak, belirli bir yerde bulunan bir kitabı aramak veya geçmişte yaşanan bir olayı hatırlamak için mekanlar büyük öneme sahiptir ve tabii ki bunun tersi de mümkündür. Hafızadaki bilgiler, belirli mekanlarla sıkı sıkıya ilişkilendirilmiştir. Hafıza ve mekan arasındaki bağlantı günlük yaşamın bir parçasıdır ve pek çok alanda etkilidir. Mekan hafızayı organize etmeye, bilgilere erişmeye yardımcı olurken hafıza da mekanı hatırlamaya ve deneyimlere rehberlik eder. Bu karşılıklı ilişki, insan deneyiminin temel bir özelliğidir ve yaşamın her alanında etkilidir.

Mekan kavramı, zihinsel ve fiziksel bir yapı olarak da incelenmektedir. Zihinsel bir yapı olarak ele alındığında mekanlar genellikle belirli duygusal veya sembolik anlamlar taşır. Sanatçılar, renkler ve formlar aracılığıyla mekanın içindeki duygusal atmosferi yansıtabilirler. Ayrıca mekanlar belirli sembollerle ilişkilendirilerek izleyicilere belirli bir hikâye veya düşünceyi çağrıştırabilir. Zihinsel mekanlar, izleyicinin hayal gücünü ve yorumlama yeteneğini harekete geçirir. Sanat eserlerindeki belirsizlik ve açıklık izleyiciye resmin mekanını kendi zihinsel dünyasında tamamlama fırsatı verir. Bu, her izleyicinin resmi farklı şekillerde yorumlama ve anlama olanağı sağlar. Resimde zihinsel mekanların kullanımının aksine fiziksel mekanların varlığı herhangi bir obje, renk, form gibi medyumlar kullanılmadan gerçekleştirilir. Görünür kılmayı istediğimiz her mekan bir biçim bularak resimlere dahil edilebilir. Somut mekanlar, soyut mekanların aksine fiziksel varoluşlarıyla doğrudan bağlantılıdır ve genellikle belirli bir yerin, nesnenin veya olayın gerçekleştirilebilir bir temsilini sunar. Sanatçılar somut mekanlar kullanarak hayatın somut ve benzersiz bir gerçekliğini görünür kılarlar böylece eserin



değiştirebileceği duygusal ve entelektüel yansımalar izleyicinin kendi deneyimleriyle daha kolay ilişkilendirilebilir.

İstanbul doğumlu Ermeni sanatçı Sarkis Zabunyan bu somut mekanları görünür kılmayı tercih etmiş bir sanatçıdır. Anılarını mekan, nesne ve bir oluşummuş gibi göstermeyi tercih eder. Çalışmaları genellikle sanat, mimari ve çevre arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyicileri mekan, hafıza ve kimlik algılarını yeniden gözden geçirmeye davet eder. Eserleri, deneysel ve yenilikçi yaklaşımlarıyla tanınır ve sanatında hafıza yinelenen bir temadır. Kişisel hafıza, kolektif hafıza ve kültürel hafıza dahil olmak üzere hafızanın farklı yönlerini araştırır. Sarkis'in eserleri, geçmiş üzerine düşünmeye, unutulmaları hatırlamaya ve hafızanın hayattaki önemini keşfetmeye davet niteliğindedir. Sarkis'in mekansal sanata katkılarında biri, yenilikçi malzeme kullanımı ve mekana özgü müdahaleleridir. Enstalasyonlarında sıklıkla buluntu nesnelere, tekstil ürünleri, ışık ve ses kullanan sanatçı sıradan mekanları merak ve tefekkür duygusu uyandıran sürükleyici ortamlara dönüştürür. Mekansal tasarıma ve duysal deneyime gösterdiği titizlik sayesinde Sarkis, izleyicileri zaman, hafıza ve hayal gücünde çok duyulu bir yolculuğa çıkaran sanat eserleri yaratır. Genel olarak sanatçının çalışmaları, mekansal sanatın meydan okuma, ilham verme ve düşünmeye sevk etme yönündeki dönüştürücü potansiyelini örnekler. Bu bağlamda Sarkis'in mekan ve hatırlama üzerine örnek bir çalışması olan enstalasyonu "Çaylak Sokak" dikkat çekmektedir.

Sarkis Çaylak Sokak enstalasyonunu 1986 yılında oluşturur. İlk olarak aynı yıl içerisinde İstanbul'da Maçka Sanat Galerisi'nde, 1989 yılında ise Paris'te sergiler (Tekiner, 2014, s. 55). Enstalasyon içerisinde birçok farklı malzemeyi barındırır. Otobiyografisini/geçmişini sanki birer heykelmiş gibi kaidenin üzerinde sergiler. Her bir parça farklı bir anısını, dönemini, aile bireylerini tanımlar. Sergi alanına yerleştirdiği nesnelere o alandan ayrılıp kendi mekanını oluşturur. Bu mekan artık Sarkis'in kendine ait odasıdır. Emre Baykal'ın söylediği üzere; "Çaylak Sokak kişisel bir tarih etrafında toplanan nesnelere oluşur. Ona dahil olduğunuzda size ait bir şeylerin varlığıyla karşılaşmış gibi hissettiğiniz ve kendinizden bir şeyler bulduğumuz bir yerdir. Geçmişimden bir mekana dönüşen, her gün uğradığım bir yerdî" (Baykal, 2019, s. 9, 10).



**Görsel 23.** Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, 2019).

Kendini mekanı şekillendiren bir heykeltıraş olarak tanımlayan Sarkis (NTV, <https://zip.lu/3jjql>). Sanatı aracılığıyla geçmişin durağan bir varlık olmadığını aksine algıları, kimlikleri ve kolektif bilinci şekillendirmeye devam eden dinamik bir güç olduğunu hatırlatır. Mekanın özelliklerini ve atmosferini bir araya getirerek içerdiği nesnelere ve boşluklarıyla birlikte sanatsal bir ifadeye dönüştür. Bu, mekanın sadece fiziksel bir varlık olmadığını bununla birlikte sanatçının duygusal ve estetik anlamda etkileyici bir deneyim sunma yeteneğini yansıtır. Sarkis'in mekanı seslerle, ışıkla ve nesnelere etkileşim içinde kullanma becerisi, izleyiciye anlamlı bir deneyim sunma potansiyeline işaret eder. Sarkis'in sanat hayatının belki de en temel taşlarından biri olan "Çaylak Sokak" ve bu tema etrafında şekillendirdiği, nesnelere kurduğu dünya, bu bölümde anlatılmak istenen noktayı belirgin şekilde ifade etmektedir. Kişisel hafızasına beden kazandıran nesnelere ile Sarkis mekan içerisinde birlikte büyürler.

Çalışmayı izleyenleri, sanatçının doğup büyüdüğü ev, sokak ve burada yaşayan ailesi ve akrabalarından toplanmış eşyalar karşılar. Sarkis kurduğu bu sahne hakkında şunları söyler; "Çaylak Sokak, İstanbul'a ve bu sokağa döndüğümde, geçmişimi en saf haliyle mercek altına aldığım bir sergiydi. Bu noktaya nereden ve nasıl geldiğimi, hangi aileden ve çalışma tarzımın nasıl şekillendiğini gösterir" (Baykal, 2019, s. 22).

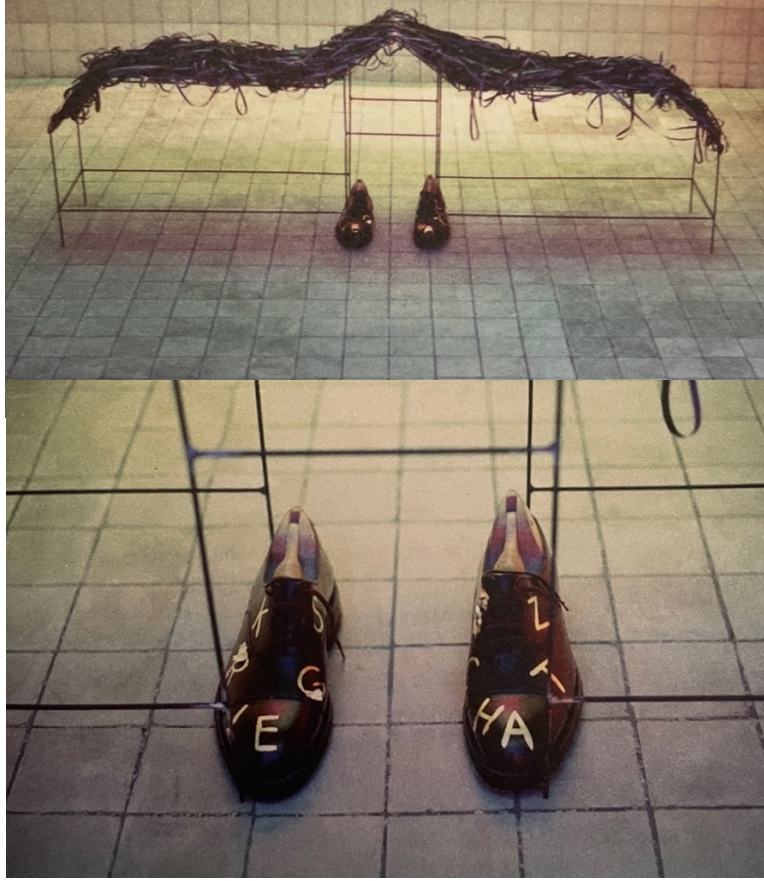


**Görsel 24.** Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, 2019).

Çaylak Sokak geçmişe gidiş ve onu bugünde yaşatmalarla kaplıdır. Herkesin kendinden bir şey bulabileceği ortak bir geçmiş gibi, ilklerin olduğu ev, atölye, çalışma, baba ve okul gibi. Sarkis o sokaktan sergisine şunları taşıdığını söyler; banyo, radyo, kunduracı tezgâhı, tablolar, tüm bu nesnelere birbirine bağlama görevi taşıyan ses kayıt bantları, okul, ev gibi bir yapıyı temsil eden metal konstrüksiyon, Çaylak Sokak tabelası (Görsel 23), babasına ait ayakkabılar ve onlar aralarında konuşmak için yer ararlar, der (Baykal, 2019, s. 23).



**Görsel 25.** Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. <https://zip.lu/3jjqT>.



**Görsel 26.** Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, 2019).

Her eski eşya/nesne, kendi hikayesini anlatmak için bir fırsat arar ve sessizce günümüzde var olmanın gizemini çözmeye çalışır. Zaman, mekanın içinde bir labirent gibi dolanır, geçmişini ve bugünü bir araya getirir ve bu buluşma noktasında izleyiciyi büyüler. Eski nesnelere, yeniden canlanarak geçmişten birer parça taşır. Bu etkileşim, mekanın duvarlarında yankılanırken, geçmişle günümüz arasında derin bir anlayış ve bağ kurma fırsatı sunar.

Sarkis; hafıza ve anımsama kavramını, insanların özlemleri, acıları ve bu acılarla sanatın baş etme yöntemlerini tekrar tekrar araştırmıştır (Fleckner, 2017, s. 10). Kullandığı nesnelere kimi yüzyıl öncesine ait olsa da sanatçının onları bir araya getirdiğinde mekanları değişse de geçmiş yaşantı ve anlamlarından ayrılmazlar. Sarkis için asıl önemli olan çalışmalarını yerleştirdiği mekanın tarihiyle onun işlerinin tarihi ile nasıl ortak bir noktada buluşacağı ve ortaya nasıl bir imge, anlatı çıkacağıdır. Sarkis'in evreni hafızasıdır. Hafızanın tarihsel ve kültürel bir olgu olduğuna da dikkat çeken sanatçı; sanat eserlerinin geçmişle bağlantı içerisinde



hatta direkt içinde geçmişini barındırarak var olduğundan bahseder. Bahsettiği geçmiş hafızaya aittir ve onun olan imgelerle birleşerek bir hafıza ürünü ortaya koyar. Kurduğu mekanların içinde rol alan nesnelere, kendi hikayelerini anlatan bir hafıza yaratırken geçmişle bugün arasında bir köprü oluştururlar. O mekanın üzerinde yer alarak, olayların ve karakterlerin hafızasını yansıtır. Bu nesnelere, sadece fiziksel varlıklar değil, aynı zamanda sembolik anlamlar taşıyarak izleyicilerin duygusal ve zihinsel deneyimlerine katkıda bulunurlar (Tekiner, 2014, s. 54).

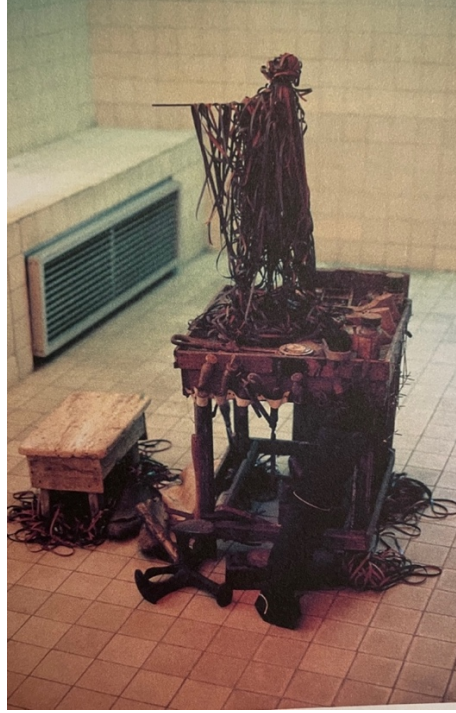


**Görsel 27.** Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, 2019).

Sarkis, nesnelere izinden yola çıkarak dünyasını yeniden kurgular. Geçmişte yaşadıklarıyla ve geçmişten gelen nesnelere birlikte hafızasında kalan mekan içi nesnelere toplayarak kendine özgü bir oda yaratır. Bu oda, onun geçmişe dair anılarla dolu, kişisel bir zaman kapsülü olarak işlev görür. Her bir nesne, geçmişle olan bağını ve sanatçının kişisel tarihini yansıtan birer parça olarak bu odanın içinde yer alır. Çaylak Sokak içerisinde barındırdığı nesnelere her birinin ortak bir geçmişten gelmesi onların arasındaki derin bağını güçlendirir.

Nesneler arasında kurulan bağlantılara örnek oluşturması için, küçük banyo küveti, balıkçı teknesi (Görsel 27) üzerinde durmak yararlı olacaktır. Ailesindeki tüm çocukların yıkandığı bu küçük banyo küvetini Sarkis dayısından ödünç almıştır. Bu küvet izleyiciyi direkt geçmişe, aileye, çocukluğa, eve götürür. Ailedeki çocuklar büyüyüp küvetin işlevi tamamlanınca atılmayıp başka bir işlevi yerine getirmek için

kullanılmış ve içerisine domates dikilmiştir. Böylece sanatçının yaşamında küvet iki farklı geçmişe sahip bir nesnedir. Geçmişteki kullanım yönüyle doğumu, büyümeyi çağrıştıran bu nesne Çaylak Sokak için üçüncü kez suyla doldurulup üzerine bir balıkçı teknesi yerleştirilir (Baykal, 2019, s. 37).



**Görsel 28.** Sarkis, Çaylak Sokak, 1986. (Baykal, Emre, 2019).

Sanatçı Çaylak Sokak'ta yer alan nesnelere, adeta birbirleriyle sesle bağlanmış gibi bir izlenim yaratır; nesnelere, sesleri çıkmayan ses bantlarıyla birleştirir. Bantlarla oluşturduğu figürlerin sesleri çıkmaya da içlerinde yaydıkları sesleriyle görünür olurlar. Mekan içerisine yerleştirdiği bir diğer öğe ise boyacı tezgahıdır (Görsel 28). Bu tezgah çocukluğundan kalan bir diğer hatıradır. Dayısına ait olan bu tezgah Sarkis'in yazları dayısının kunduracı dükkanında çalıştığı günleri simgelemektedir. Bantların işlerle ve mekanla ilişkisinden şöyle bahseder Sarkis; "Her nesne her malzeme aynı bedenün uzvudur, şekilleri değişkendir fakat birbirlerine tutunurlar" (Baykal, 2019, s. 23).

Sanatçı, en basit nesnelere bile aileden kalan alışkanlık nedeniyle bir gün gerekli olabilecekleri düşüncesiyle atmamış ya da atamamıştır. Bu nedenle, eşyaları atmama, saklama ve kullanma dürtüsü devam etmiştir (Baykal, 2019, s. 77). Sanatçı için aile geleneği ve kişisel geçmişin sanata yansması büyük önem taşır; sıradan

veya göz ardı edilebilecek detaylar bile bir anlam ifade eder. Sarkis'in mekansal düzenlemeleri, kullandığı nesnelere ve sergilerin isimleri, kişisel geçmişinden beslenmekle birlikte ortak bir geçmişini yansıtır. Sanatçının her nesneyi bulunduğu mekanla birlikte yeniden kurguladığı süreçte Çaylak Sokak tabelasından ses bantlarıyla yapılan heykellere kadar her detay hem sanatçının hem de izleyicinin geçmişine dair bir bağ kurar. Bu sayede, kişisel hafızanın ötesinde yaşanmış bir geçmişe de dokunulmuş olur. Çaylak Sokak, çocukluğa, büyümeye, aileye ve o ailenin kattığı nesnelere birlikte bakıp, geçmişte ki o mekana/eve dönmektir. Sarkis bizimle tam da orada buluşmak ister.

Tarih boyunca sanatçılar, mekan ve hatırlama kavramlarını insan deneyimiyle ilişki kurmanın bir aracı olarak kullanmışlardır. Hatırlama, bir seçme süreci olarak işlev görür. Bu süreç, belirli bir nesnenin, anının veya deneyimin unutulmasını engellemeye yönelik bir çaba olarak öne çıkar. Sanatçılar, bu seçme sürecini estetik ve mekansal düzenlemeler aracılığıyla görünür kılarak izleyiciye hem bireysel hem de kolektif hafızayla derin bir bağlantı kurma olanağı sunar. Bu bağlamda, mekan sadece fiziksel bir ortam değil, aynı zamanda hatırlamanın ve anlamın inşa edildiği bir zihinsel alan olarak da değerlendirilmektedir. Sanat eserleri, hatırlama sürecini tetikleyerek geçmişin izlerini günümüze taşır ve izleyiciyi kişisel ve kolektif hafızayla yeniden buluşturur.

Mekan hafıza için ne kadar önemliyse zamanda hatırlamak için öyledir. Ne kadar geçmişle ilişkide kalınırsa kendisini o denli gösterir. Geçmişin oluşması çok basittir; zamanın geçmesi geçmişini yaratır. Şu an yarına dönüştüğünde geçmiştir. Hatırlamak geçmişini yeniden yaratır. Bu da geçmişle bağlantı içerisinde kalındığında var olduğu tezini destekler. Geçmişle bağlantı içerisinde olabilmek için zihinde geçmişin geçmiş olduğunu yerleştirmek gerekir (Assmann, 2018, s. 39, 40). Bir mekanın hatırlama kültürü içinde var olabilmesi bu nedenle geçmişle alakalıdır. Çocukluk mekanlarına döndüğünde, taşınılan bir eve, terk etmek zorunda kalınan bir odaya tüm bunlar geçmişle harmanlanıp hafızaya geçmişte hatırlanan bir mekan olarak yerleşir. Bu yerleşke anılara ve benzer bir mekanla birlikte oluşturulan geçmişe aittir. Assmann; "Geçmişin hafıza içerisinde tam olarak olduğu gibi korunamadığına değinir. Geçmiş; şimdiki zamanda hafızamızla yoğurularak sürekli değişim ve yeniden kurulum

halindedir. Bu kurulum hafızada geçmişle sınırlı kalmaz, şimdiyi ve geleceği de etkiler ve yeniden oluşturur (Assmann, 2018, s. 40).

Hafıza ve zaman arasındaki bu dinamik etkileşimde Assmann, anıların dönüştürücü etkisinin/doğasının altını çizmiştir. Bunların yalnızca kişisel tarihte ki olaylara ilişkin anlayışı şekillendirmekle kalmayıp aynı zamanda şimdiki zamana ilişkin algıları ve henüz var olmamış olanlara ilişkin beklentileri de etkilediğini öne sürmektedir. Hatırlama, anı, mekan ve zaman şimdiki zamanda sürekli değişen bağlamıyla iç içe geçip evrildikçe kişisel anlatıların ve kolektif tarihlerin karmaşıklığı içinde gezindikleri önemli bir mercekle işlevi görmektedir. Bu bağlamda Güney Koreli sanatçı Do Ho Suh şimdiyle yoğurduğu geçmişini aktarmaktadır. Mekanı sanatın bir nesnesi olarak ele alır ve kendi çalışmalarını bu mekanla birlikte sunar. İzleyiciyle arasında mekansal bir bağ kurar. Şu ana kadar yaşadığı tüm evleri çalışmalarında bir sanat nesnesi konumuna getirir.



**Görsel 29.** Do Ho Suh. Ev İçinde Ev / Home within Home. 2013. (Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul Korea). <https://zip.lu/3jjsf>.

Do Ho Suh'un çalışmaları aracılığıyla geçmişte yaşadığı evleri yeniden oluşturduğu alanlarda, iç mekanlara odaklanılır. Her odasını dolaşır eşyalarını, nesnelere ve



geride kalan izlerini gözlemleyip, hafızada onları derinlemesine inceleme fırsatı yakalanır. Evi koruyucu bir sığınak olarak düşünmek istenilir fakat bu her zaman böyle olmaz. Sanatçının evleri, incelenen mekan hakkında ve dolayısıyla izleyen kişi hakkında bir dizi farklı okumadan oluşur (Garcia, 2018, s. 1).



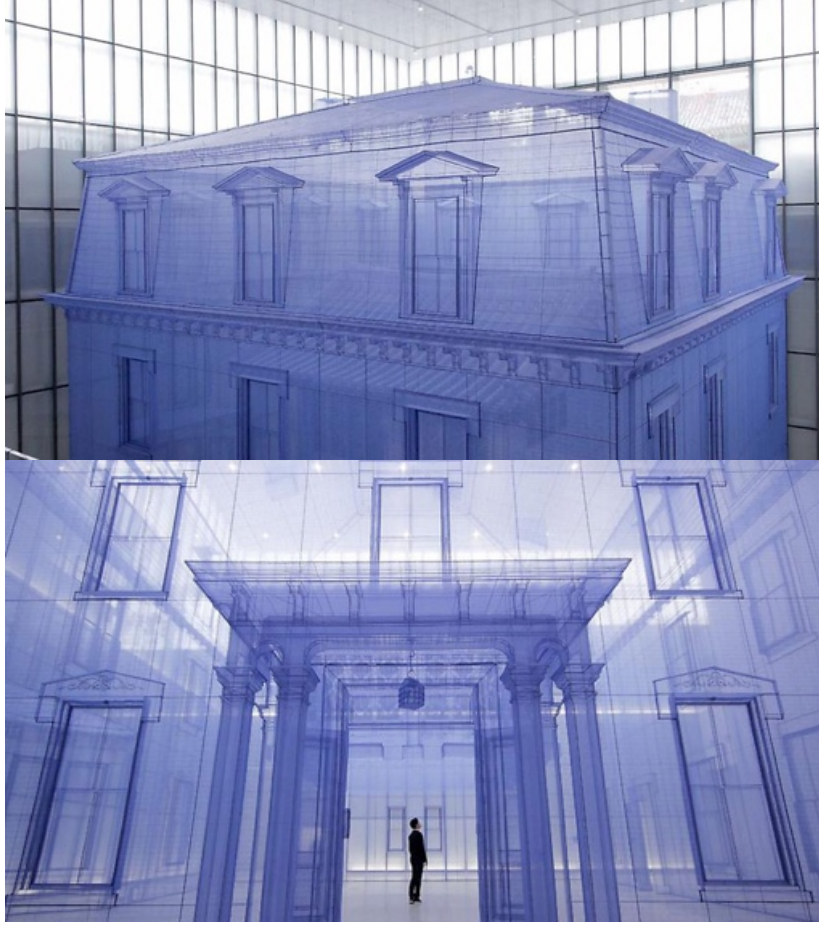
**Görsel 30.** Do Ho Suh. Ev İçinde Ev / Home within Home. 2013. (Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul Korea). <https://zip.lu/3jjsw>.

Do Ho Suh'un yarattığı mekanları daha geleneksel bir yapı malzemesi yerine kumaşla yeniden yaratmasına yol açan şey nedir? Suh'un kumaş kullanımının birkaç farklı anlamı vardır. En basit şekliyle, geride bıraktığı mekanların varlığında yaşamak amacıyla onları paketleyip yanına alabileceği ve herhangi bir yerde yeniden kurabileceği bir bavul ev yaratma arayışında olmasıdır. Kullandığı kumaş hafif ve paketlenilirdir, mekanın geçiciliğine işaret eden saydam, ruhani bir niteliğe sahiptir, hala o anda gibi hissettiren bir anının temsilidir. Çalıştığı bu özel kumaş Kore yazlık kıyafetlerinde kullanılan, ucuz ve kolay erişilebilir bir malzemedir. Kumaşın yarı saydamlığı geleneksel Kore mimarisinde kullanılan pirinç kağıdını taklit eder ve bu da geçmiş kültürüne bir gönderme bir referans noktasıdır. İzleyicileri bu çalışmalarıyla tam anlamıyla evlerine davet eder ve onları, nesnelere insanlarla paylaşma eylemi oldukça samimidir. Suh'un çalışmaları, sadece fiziksel mekanların yeniden yaratılmasını değil, aynı zamanda duygusal ve zihinsel anlamların da aktarılmasını hedefler. Dolup taşıdığı bu özlem duygusuyla birlikte "Ev içinde Ev /

Home within Home” adlı çalışmasını var etmiştir. Bu çalışma onun karakteristik yanını ortaya koyduğu yarı saydam kumaştan inşa ettiği heykelsi bir mekandır.

Do Ho Suh’un evlerini bu şekilde yeniden yaratma fikri, Güney Kore’den New York’a taşındığında ve bu evinde yaşadığı gürültü yüzünden uykusuz geceler geçirdiği bir günde başlamıştır. Kore’deki çocukluk evinin sessizliğine yoğun bir özlem duygusu onu evini yanında götürebileceği bir forma sokma düşüncesiyle evini yeniden yaratma arzusuyla doldurmuştur. Çalışmaları bu özlem duygusunu dindirmek istemesinin yanı sıra var olan kaybın bilinciyle yoğun bir melankolide içermektedir (Newman, 2018, s. 82).

Sanatçının Amerika Birleşik Devletleri’ndeki ilk adresi olan Providence (Görsel 29), Rhode Island’da bulunan dairesinin tüm binasını kapsayan tam ölçekli bir kopyasıdır. İçerisinde bulunan ev ise çocukluğunun geçtiği geleneksel Kore tarzı evin bir kopyası olan Seul Evi’dir. Birinci yapının içerisinde bulunan ikinci yapı, onu çevreleyen yarı opak kumaşlardan oluşan çok katmanlı paneller arasında yüzüyormuşçasına tavandan asılır. Do Ho Suh’un öğrenci olarak Amerika’ya taşınması onda kültürlerarası yer değiştirme ve zamansal sınırlar fikirleriyle tanımlanan yeni bir ev konseptini hızlandırmasını sağlamıştır. Yarı opak örtülerle örtülen iç ile dış arasında sıkışıp kalan ziyaretçiler bu alanı kendi yorumları üzerinden değerlendirmeye ve sürekli genişleyen mekan kavramı üzerinde düşünmeye bırakılır (Azzarello, 2013, <https://zip.lu/3jjsf>). Bu etkileşim, ziyaretçilerin kendi yaşam deneyimlerini ve kültürel geçmişlerini bu mekanlara yansıtmasını sağlar. Suh’un çalışması, geçmişten gelen aidiyetin ve hafızanın nasıl mekansal bir bağlama dönüştürülebileceğini gösterir. Yarı opak örtülerle örtülü geçiş alanları, ziyaretçilerin kendilerini fiziksel sınırların ötesinde bir yerde hissetmelerine olanak tanır. Bu durum ev kavramını sadece belirli bir yerle sınırlamaktan çıkararak sürekli değişen ve genişleyen bir deneyim olarak algılanmasına yardımcı olur. Çalışma insanların evlerini ve yaşadıkları mekanları yeniden düşünmeye teşvik ederken kültürler arası etkileşimin ve kişisel deneyimlerin mekanlar üzerindeki etkisini derinlemesine keşfetmelerini sağlar. Bu bağlamda Suh’un Amerika’ya taşınması sadece fiziksel bir değişiklik değil aynı zamanda yeni bir ev kavramının ortaya çıkmasına öncülük eden bir dönüşümün başlangıcı olmuştur.



**Görsel 31.** Do Ho Suh. Ev İçinde Ev / Home within Home. 2013. (Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul Korea). <https://zip.lu/3jjsf>.

Do Ho Suh; “Hayatınızın bir noktasından evden ayrılmak zorunda kalırsınız. Geri döndüğünüzde ise aynı ev değildir karşılaştığınız. Ev, hayatınız boyunca sizinle taşıdığınız şeydir. Ben bu konuyu görsel olarak ele alıyorum. Hafif, taşınabilir, katlayıp bir çantaya koyabileceğiniz ve her zaman yanınızda taşıyabileceğiniz bir şey yapmam gerekiyordu” (Ünsal, 2018, <https://zip.lu/3jjsF>). Suh bir fotoğraf albümü yapmak yerine evini yeniden yaratmıştır. Fotoğraf albümünde yer alan geçmişe bakıp o evde yaşananları ve evi yeniden hatırlamak onları daha taşınabilir hale sokmak yerine evi mekansal olarak oluşturup yanında taşımayı seçmiştir. Evinin değişen yüzünü görmeden geçmişte kaldığı haliyle bugüne gelmesini sağlamıştır. Kendisine kendi hafıza mekanının fiziksel halini hediye etmiştir. Do Ho Suh kamusal ve kişisel alan, hafıza ve yer değiştirme gibi konulara değinmektedir. Hayatında ki gezici olma rolünden etkilenerek oluşturduğu çalışmaları onun kendi varlığının yansımasıdır. Çalışmalarındaki hafıza ve ev ilişkisi anıların evlere nasıl kazındığı, evlerin içinde yürürken düşünmeye başlanılan şeydir.



**Görsel 32.** Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II. 2019. <https://zip.lu/3jtt2>.

Sanatçının bir diğer çalışması “Mükemmel Ev II / The Perfect Home II” (Görsel 32), 19 yıldır yaşadığı New York City'nin Chelsea semtindeki eski dairesinin birebir ölçekli yeniden yaratılmış bir kopyasıdır. Tam boy küvet, havalandırma delikleri, radyatörler, aydınlatma armatürleri ve hatta dahili telefon gibi detaylar birebir şekilde dikilmiş ve yarı şeffaf, hafif bir kumaşla kaplanmıştır (Azzarello, 2018, <https://zip.lu/3jtt2>). Enstalasyonun malzeme kullanımı ve yerleştirmesi, sanatçının Güney Kore'den New York'a daha sonra da şu anda yaşadığı Berlin ve Londra'ya taşınan geçicilik duygusunu yansıtır. Bu yer değiştirmeler yabancı kültürlerdeki yeni ortamlara sürekli olarak uyum sağlamayı gerektirir. Sanatçı, eski evlerini yeniden yaratırken bu evlerde yaşanmış anıları tekrardan canlandırır ve insanların fiziksel mekanlarla olan bağını vurgular. İzleyicileri, geçici de olsa sanatçının apartman dairesinde ve anılarında yaşatarak eserin içinde dolaştırır (Azzarello, 2018, <https://zip.lu/3jtt2>).



**Görsel 33.** Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II. 2019. <https://zip.lu/3jtt2>.



Do Ho Suh'un enstalasyonları işlevsel evler değildir, fiziksel olarak var olsalar da bir anı kadar kırılıgandır, dışarıdan olduğu gibi içeriden de görülebilirler, hiçbir duvar ışığın geçişini engellemez. Işık, bu mekanların her odasına uyumlu bir şekilde yayılır bu da eserin şeffaflığını ve geçirgenliğini vurgular. Sanatçının bu yaklaşımı mekanın geçirgenliğiyle hafızanın narin doğasını bir araya getirir, izleyiciyi hem fiziksel hem de duygusal düzeyde düşündürür.



**Görsel 34.** Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II. 2019. <https://zip.lu/3jtt2>.

“Mükemmel Ev II” (Görsel 36) de görüldüğü üzere enstalasyonlar bazen yerden yükselir bazen de tavana asılı kalırlar. Her iki durumda da mekanlar sakin ve uyumlu bir görünüm sergiler. Sanatçının kompozisyonları, mekanın hem fiziksel hem de metaforik olarak erişilebilirliğini vurgulayarak izleyiciyle kurduğu ilişkide açıklık ve davet edicilik sunar. Sanatçı, malzeme seçimiyle ilgili şunları söyler; “Fiziksel olarak mekanın bu ambiyansını yeniden yaratabilen şey bu hafif kumaştır. Oturup ev için ağlamak istemedim. Bu özlem konularını daha aktif ele almak istedim” (Ünsal, 2018, <https://zip.lu/3jjsF>). İçine girilen ev labirentlerini keşfe çıktığınızda; dikkatlice yürüyüp ve çok dikkatli bir şekilde gözlemlemek, büyük ve küçük detaylarını keşfetmek isteriz. Yol boyunca fark edilir ki aslında tüm özellikleri çok tanıdık ve yakındır. Sanatçının evleri, izleyicinin evine ve anılarına taşınır. Yarı saydam kumaş sizi aniden mekana dahil eden bir ayna işlevi görür ve sonunda bu mekana uyum sağlamış halde bulunursunuz. Her enstalasyonda duyguların bir haritası önünüze serilir ve yeni ev içi bölgenizde rehberlik eder (Garcia, 2018, s. 2).

Do Ho Suh yaşadığı evleri yeniden var ederken evin içerisinde ilk bakışta gözden kaçan önemsiz görünen detaylara dikkat çeker ve bu detaylar ev sahipleri hakkında küçük ipuçları verir. Çünkü her evin iç mekanı, sessiz ve belirleyici bir hafızadır, günlük yaşamın bir hikayesini üretmek ve göstermek için bir yazım biçimidir. Suh'un evlerine girildiğinde ev sadece fiziksel bir alan sunmaz aynı zamanda kendisi için oluşturduğu otobiyografik bir proje alanında ilerlenir. Ev, kendisi ve izleyicilerin en derin duygularıyla empati kurabilen bir nesnedir. Bu alanda ana nesne mekan gibi görünse de asıl olan bu mekanların Suh'un öz portrelerinden birini temsil ediyor olmasıdır. Bu çalışmalar sayesinde Do Ho Suh, kişisel anılarını çerçeveleyerek izleyiciyi en içten hatıralarına dahil eder. Hafıza, kimlik, göç, mekana aitlik veya ait olmama duygusu etrafında düşüncelerini paylaşır. Tüm bu düşünceler bir evin biçimini alır ve ev kelimesinin içerdiği belirsizliğin bir temsili olur (Garcia, 2018, s. 4).



**Görsel 35.** Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II. 2019. <https://zip.lu/3jtt2>.

Her evin yeniden üretilmesi, sanatçının geçmişine tekrar tekrar dönerek onu yeniden yorumlama ve şimdiki zamana anlam kazandırma çabasıyla şekillenen bir ritüel haline gelir. Bu süreç, zorlayıcı, tekrarlayıcı ve nostaljik bir arzu ile beslenir; sanatçı, her defasında kendini bu ritüelin içine atarak kökenlere geri dönme, özlem ve mutlak başlangıcın en arkaik yerine ulaşma arzusu taşır (Garcia, 2018, s. 8). Londra'da yaşayan Do Ho Suh, göçebe bir yaşam sürmekte ve sergilere katılmak için sürekli olarak farklı şehirlere seyahat etmektedir. Yarattığı heykeller ve enstalasyonlar sayesinde evini yanında taşıyabilmekte ve nerede olursa olsun kendini evindeymiş

gibi hissedebilmektedir. Çalışmalar, sanatçının mekan ve aidiyet duygusunu yeniden tanımlayan bir ifade biçimi olarak öne çıkmaktadır (One, <https://zip.lu/3jju2>).



**Görsel 36.** Do Ho Suh, Mükemmel Ev II / The Perfect Home II, Home Seoul. 2012-2013. (21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan). <https://zip.lu/3jju2>.

Mekan, hatırlama ve hafıza arasında kurulan ilişki, mekan hafızasının hatırlamayla nasıl bütünleştiğini ortaya koymaktadır. Bireyin mekanla etkileşimde bulunurken deneyimlediği duygular ve bu etkileşimden doğan anlamlar, mekansal hafızanın temelini oluşturur. Bu bağlamda, mekanlar içinde yaşanan olaylar, kazanılan deneyimler ve kişisel anlamlarla bireyin hafızasında mekansal bir aidiyet duygusu yaratmaktadır. Bu aidiyetin kökenine inildiğinde çocukluk dönemine ve o dönemde mekanla kurulan ilişkilere ulaşılır. Sarkis ve Do Ho Suh gibi sanatçılar, eserlerinde çocukluklarına geri dönerek bu dönemde şekillenen mekansal ilişkileri ve hafıza kavramını işlemektedirler. Çocukluktan itibaren deneyimlenen tüm mekanlar, bireyin zihninde ilk mekanlara; ilk eve, ilk odaya atıfta bulunarak kalıcı imgeler oluşturur. Bu imgeler, mekanların varlığıyla canlanır; mekanlar, bireyin anılarını, imgelerini ve duygularını hatırlamasına olanak sağlar. Mekanların hafıza üzerindeki bu etkisi bireyin geçmişini anlamlandırmasında ve kendisiyle kurduğu bağda temel bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, sanatta mekan ve hatırlama kavramları bireyin kendisi ve çevresindeki dünya ile ilgili anlayışını derinleştirmede sanatsal ifadenin gücü ve öneminin bir göstergesidir.

## 2.2.1 Çocukluk İmgeleri

Ey, çocukluk günlerinin kış şekeriyle kaplı, nar gibi kızarmış zafer sütunu

(Benjamin, 2009, s. 8).

Sanat, hayatta yer alan önemli olayların, anların, deneyimlerin anılarını yakalayıp saklayarak bu anıların canlı kalmasına ve geçmişe bir bakış atmayı sağlamaktadır. Sanatta bir ifade biçimi olarak kullanabilen hafıza birçok biçimde dışa vurulur. Her insanın derinlerinde/kalbinde çocukluk anılarının şekillendirdiği manzaralar yatar. Çocukluk İmgeleri serisi, masumiyet ve keşfin iç içe geçtiği, zamanda asılı kalan anıları, nesnelere yakalayan, kişinin kendi erken dönem deneyimlerinin canlı kalan yanlarını araştıran bir dizi görsel yansımadır. Bu seri içerisinde yer alan her imge, nesne ve yer bir portal görevi görerek izleyicileri bilinçaltı, iç gözlem, geçmiş mekanlar ve biçimlendirici çocukluk dönemini tanımlayan geçici karşılaşmalar arasında dolaşmaya davet eder.

Kullanılan araç ve teknik açısından değerlendirildiğinde; Anı Kapanı serisinde kullanılan kâğıt üzerine rapido/mürekkepli kalem tekniği devam ettirilmektedir. Çocukluğun neredeyse evrensel bir göstergesi sayılan fotoğraf aracılığıyla saf, filtrelenmemiş duygular, küçük ve gözden kaçan ayrıntıların derin etkisini uyandırmak amaçlanmıştır. Her bir çizgi; yakalanmış o anın, hafızanın bir köşesinde bırakılmış bir anının, direncinin ve nostaljinin verdiği gücün bir kanıtıdır. Görüntüler sadece zamanda donmuş anlar değil aynı zamanda herkesin içinde var olan kalıcı çocukluk ruhunun da kanıtıdır. İzleyicileri kendi çocukluk anılarıyla yeniden bağlantı kurmaya, masumiyetten anlayışa uzanan bir yolculuk üzerine düşünmeye davet eder. Çalışmalar geçmişin şimdiki zamanla el ele vererek ileriye giden yolu aydınlattığı insan deneyiminin bir kutlamasıdır. Çocukluk İmgeleri nostaljinin sınırlarını aşmayı ve çocukluğun duygusal manzaralarını araştırmayı hedefler. Her bir imge, nesne ve mekan daha büyük bir anlatının parçasıdır. Kişisel ve paylaşılan anılardan yola çıkarak oluşturulan bu seri beyaz zemin üzerinde bir nesne ile tek bir odak noktası yaratılarak oluşturulur. Bir zamanlar yaşanılan yerlerin, oynanan oyunların ve kurulan bağların görsel bir keşfidir ve belki ortak bir deneyim ile bireysel yolculuğun kolektif bir dokusunu oluşturur.



Çocukluk İmgeleri, çocukluğun geçici ama ebedi doğasına bir övgüdür, kim olduğunu ve kim olacağını şekillendiren günlük anlarda bulunan kalıcılığın bir kanıtıdır. Seri, çocuklukla ilgili duyguların keşfini derinleştirmeyi aynı zamanda keşfedilenleri vurgulamayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çocuklukla ilintili olan otobiyografik hafıza, kişinin kendi yaşam olaylarını, deneyimlerini ve anılarını ifade eder. Otobiyografik hafızanın sanatı etkilemesinin en önemli yollarından biri, kişisel deneyimlerin ve duyguların eserler için ilham kaynağı olarak kullanılmasıdır. Çocukluk, otobiyografik hafızanın içerisinde bir dönemdir. Bu dönem kişinin gelişiminin önemli bir yönüdür. Çocuklukta yaşanan anlar ilham ve motivasyon kaynağına dönüştürülebilir böylece sanatçının ilk deneyimleri, eserlerine işlenebilecek zengin bir imge ve anlam kaynağı olarak hizmet eder.

Hafıza, resim sanatında eserlerin yaratımını ve yorumlanmasını derinden etkiler. Sanatta hafızayı deneyimleme ve anlama şeklini şekillendirmede teknolojinin rolü de dikkate değerdir. Dijital teknolojilerin ortaya çıkmasıyla sanatçılar, anıları yakalamak, korumak ve keşfetmek için çok sayıda yeni araç ve tekniğe erişebilmektedir. Dijital teknolojiler, anıları yenilikçi yollarla yakalamayı ve saklamayı her zamankinden daha kolay hale getirmektedir. İster çocukluk anılarının keşfedilmesi ister otobiyografik hafızanın kullanılması veya dijital teknolojilerin uygulanması yoluyla olsun hafıza sanatı gelişmeye devam eder.

Hatırlamak, ayrıcalıklı bir deneyimleme ve bilme biçimi olarak görülebilmektedir. Özellikle çocukluğun gömülü hazinesine sahip olabilmek bu ayrıcalığı hissetmeye yol açmaktadır. Çocukluğa ait imgelere ve nesnelere başvurmak kişisel ve tarihsel iç görü arayışını iletir. Resimsel süreçte kişisel tarihe göz atmak, çocukluğun bilinmeyen bölgelerinde gezinmek bir sanatçı için büyük bir buluştur. Çocuklukta yatan anılar, imgeler, nesnelere kişiyi bilinmedik yerlere götürür ve bu anılar ortaya bir konu çıkmasını sağlar. Çocukluk anıları bir başlangıç olarak görülmemelidir, onlar her şeyin ortaya çıktığı bizi biz yapan yaşanmışlıklardır aynı zamanda otobiyografik hafızanın temel imgelerinden biridir. İngiliz şair William Wordsworth; çocukluğu yetişkinin geri dönüşü olmayan şekilde kaybettiği ilk doğrudan görme alanı olarak görmüştür; "Çocukluk yer, nesne ve basit gibi görünen her şeyin şanlı olduğu, gökkuşağı ışığıyla süslendiği bir yerdir. Çocukluk geri alınamaz bir şekilde

kaybedilmiş olsa da yetişkin için bir güç kaynağıdır” (Martens, 2011, s. 21). Wordsworth’ün de dile getirmiş olduğu gibi çocukluk yaratıcılığın, merakın ve hayal gücünün sınırsız olduğu, dünya ile ilk karşılaşmanın ve öğrenmenin heyecan verici bir zamanıdır. Çocukluk, insan hayatındaki o saf ve masum zaman dilimi olarak kalmaya devam eder. Yetişkinlik döneminde bile, çocukluk anıları ve deneyimleri kişinin içsel dünyasını zenginleştiren ve ona ilham veren unsurlar olarak varlığını sürdürür. Peki bu çocukluk anıları nelerden oluşur? Neden bunlara önem verilir? Hafıza kişiye ne vaat eder ya da vaatlerini yerine getirir mi tutar mı? Bu soruları yanıtlamak gerektiğinde; çocukluk anıları kişinin ilk deneyimlerini, duygusal anlarını ve öğrenme süreçlerini içerir. Bu anılar genellikle hayatın ilerleyen dönemlerinde bizi etkiler ve şekillendirir. Çocukluk anılarının önemi; bireyin kim olduğunu anlamasına ve yaşamını anlamlandırmasına yardımcı olabilmektedir. İlk kez yaşadığımız duygusal deneyimler, ilişkiler, nesnelere olan ilişki ve aile bağları bu anılarda yer alır. Bu nedenle çocukluk anıları kişisel kimliğin, tarihin temel taşlarından biridir. Hafıza, bize geçmişimizi hatırlatmanın yanı sıra gelecekteki deneyimlerimizi anımsamak için bir araç sağlar. Fakat hafıza her zaman kesin olmayabilir. Zamanla bazı anılarımız solar ve değişir. Hafızamız vaatlerini tam olarak yerine getirme konusunda değişken olabilir, bazı anılar çok net ve canlıyken bazıları belirsiz ve karmaşık olabilmektedir.

Bu bağlamda, Çocukluk İmgeleri serisinde çocukluk anılarını tasvir eden resimlerde, en erken yaşlara ait anıların hafızada sanki anında erişilebiliyormuş gibi sunulduğu görülmektedir. Anıların canlandırılması, düşünce sonrası ya da açık hatırlama yerine bir tür anlık hatırlama olarak yansıtılmaktadır. Bu yaklaşım hafızanın işleyişine dair farklı bir anlayış ve temsil biçimi sunar. Ancak bu çalışmalar, anıların unutulmuşluk derinliklerinden çıkarılmasına yönelik belirgin bir çaba sunmazlar. Çocukluk anılarını örten bir perdenin var olduğu düşünülürken perdenin yavaşça aralanmasıyla çocukluk dönemine ait nesnelere ve mekanlarla birlikte o dönemden kalan anıları ortaya çıkarır. Ayrıca, unutulmuş rastgele nesnelere ve mekanlarla ilgili spesifik anılar da bu süreçte belirginleşir. Bu durum geçmişin, şimdiki anda beklenen bir deneyim olarak yeniden gün yüzüne çıkmasını sağlar.



**Görsel 37.** Yasemin Kaplan. Hafızada Büyüyenler. 2020. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 58,7 x 77 cm).

Anı kapalı serisinin ardından üretilen Çocukluk İmgeleri serisi, önceki seride ele alınan çukur imgesinin, silikleşmiş bir versiyonunu sunarak bu imgenin giderek yok olmaya başlayan bir karşı kendiliği simgeler. Çukur imgesinin ilk ortaya çıkışı, kişinin kendi varoluşuna bakışı içerisinde var olan bir başka ben kavramını öncelerken Çocukluk İmgeleri serisi, bu ben kavramıyla yüzleşmiş ve onu kabul etmiş bir alana geçişi temsil etmektedir. Bu yeni alanda, çukur imgesi silikleşir ve sonunda yok olarak nesnelere dönüşür. Bu nesnelere, çukurun derinliklerinde yer alan çocukluğa ait anı ve nesnelere içerir.

Hafıza Büyüyenler (Görsel 37) adlı çalışma beyaz bir zemin üzerinde açılan çukuru ve içerisinden büyümeye başlamış bir Japon şemsiyesi bitkisini betimler. Japon şemsiyesi, sulak bir alanda suyun içerisinde susuz yaşayamayan çoğunlukla bataklığı tercih eden bir bitkidir. Çukurun içerisinden yükselen bitki, metaforik olarak bir bulantı, çamur ve karmaşanın içinden sıyrılarak var olmayı başaran bir unsuru temsil eder. Bu bitki, çukur imgesinden kurtulan ve yeşeren ilk nesne olarak öne çıkar. Cansız bir nesnenin aksine, bu bitki canlılığı ve çamurlaşmış hafızadaki yaşamı simgeler. Bu çalışma, çukurun karanlık, dipsiz ve ulaşılamaz olarak algılanmasının ne denli yanıltıcı olduğunu gösterir. Japon şemsiyesi, hafızadaki nesnelerin ve imgelerin var olabilmesi için büyüyen bir bitkidir ve bu bitkiyle birlikte açılan çukur, diğer anılar ve nesnelere için yeni bir yaşam alanı sağlar. Hafıza Büyüyenler (Görsel 37) serinin ilk çalışmasıdır aynı zamanda çukur imgesinden ayrılışı ve çukurun ilettiği anlamdan kopuşu simgeler. Çukur, var ettiği bir kendilik ve yansıtma özelliğini içerisinden çıkan nesnelere yükler. Bu bağlamda Çocukluk İmgeleri serisi, çukurun derinliklerinden çıkan anı ve nesnelerin bağımsız bir bütün olarak var olmasını ifade eder. Bu nesnelere çukur imgesinin ötesine geçerek, kendi başlarına anlam kazanan bir varoluş düzeyine ulaşır.



**Görsel 38.** Yasemin Kaplan. Bir Gece Beklet. 2021. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 70 x 100 cm).

Bir Gece Beklet (Görsel 38) bir önceki çalışmada (Görsel 37) kullanılan çukur imgesinin kullanılmamasıyla dikkat çeker. Bu durum kişinin kendisiyle yüzleşme sürecini geride bıraktığını ve yaşadıklarını ifade etme gerekliliği hissettiğini gösterir. Çalışma, kişinin iç dünyasını dışa vurmasının bir görev haline geldiği bir aşamada ortaya çıkar ve çocukluk anısından bir detayı yansıtır. Görsel 38’de şeffaf su dolu bir bardak ve içerisinde erimenin başlangıç aşamasında olan çubuklu bir şeker görülmektedir. Çocukluk döneminde geliştirilmiş bir alışkanlık olarak, çubuklu şeker, su dolu bir bardağın içinde gece boyunca bekletilir. Sabaha geldiğinde şeker eriyip sadece sakız kalacak şekilde bir dönüşüm geçirir. Bu noktada erimiş şekerden geriye kalan sakız tüketilirken şekerli su da içilir. Şekerin gece boyunca bekletilip

sadece bir sakız olarak kalması geçmişle günümüz arasındaki süreçsel değişimi simgeler. Sürece dayalı bu anı, bir günün sonunda önceki günün izlerinin bugüne kadar ulaştığını ve yeni bir günün başlangıcını göstermektedir. Bir anının bireyde büyük bir yer tutması ve sürekli hatırlatıcı bir rol oynaması, belki de ona iletmek istediği bir mesajın varlığından kaynaklanır. Bir Gece Beklet (Görsel 38) bu durumu yansıtır; kişinin geçmiş deneyimlerinin mevcut durumunu nasıl şekillendirdiğini ve bu sürecin içselleştirilmiş bir parçası haline geldiğini gösterir.

Çalışmadaki “bir gün öncenin izlerini bulup, ertesi gün sadece bir sakız olarak karşımıza çıkması” göstergesinden yola çıkarak geçmişin izleriyle bugün arasında süregelen bir ilişki ve bu ilişkinin insanın iç dünyasında nasıl bir yer işgal ettiği anlaşılır. “Kişisel hafızamızdaki anılar zamanda geriye doğru silinir. Çocukluğumuza ait anılarımız en son kaybolanlardır” (Abensour, 2022, s. 156). Anıların silinmesi kişinin yaşamında ve kimliğinin oluşmasında önemli bir rol oynar. Yaş aldıkça geçmişin derinliklerinden gelen anılar bazen beklenmedik bir şekilde tekrar canlanabilir. Bu insan zihninin karmaşıklığını ve sürekliliğini anlamak için önemli bir pencere sunar. Hafızanın yeniden yapılandırılması, yaşamda geçmişin tam anlamıyla yeniden yaşandığı anlamına gelmez. Bu, olayların doğrudan bir tekrarı değildir; daha ziyade, çeşitli ipuçları ve çağrışımlara dayalı olarak noktaları birleştirme sürecidir. Hafıza statik bir depo değil, deneyimler ve bakış açılarından etkilenen dinamik bir süreçtir. Geçmiş ve bugün arasındaki bu dinamik etkileşim sayesinde birey kendisi ve dünyasına dair anlayışı inşa eder.

Çocukluk döneminde kişiyi eğlendiren bir kitap, uzun bir zaman aralığından sonra yeniden okunduğunda birey üzerinde beklenti ve nostalji karışımı bir duygu uyandırır. Kitabı açmakla yetinmeyip anıların canlanmasını ve içsel benlikte bir yenilenme yaşamak beklenir. Geçmişteki hisleri tekrar hissetmeyi ve o döneme ait anıların geri dönmesi umulur. Geçmişteki duygulardan ve görünümlerden elde kalan nedir? Genellikle, o zamanki hallere dair genel bir hissiyat hem olumlu hem de olumsuz yönlerin tanıdık yanları, şekilleri, ilginç, heyecan verici ve eğlenceli anlardır. Bazen, canlı görseller, bir resim, bir sayfa, bir nesne veya birkaç satır metin hatırlanır. Fakat gerçek anlamda, tüm olaylar dizisini titiz ayrıntılarla yeniden yaratmakta zorlanır (Halbwachs, 2016, s. 117, 118). Bugünkü belirsiz anılar ile

çocuklukta edinilen canlı, net ve güçlü izlenimler arasında gözle görülür bir uçurum vardır. Belki de kitabı yeniden okuyarak bu uçurumu kapatmak ve bu izlenimleri bir kez daha canlandırmak umut edilir; ama kitabı yeniden okumak sadece okumakla ilgili değildir, bu o biçimlendirici deneyimlerle şekillenmiş bir parçamızla bağlantı kurmak, kitabın bir zamanlar içeride uyandırdığı duyguları yeniden keşfetmekle ilgilidir. Bu durum bir dereceye kadar çocukluğa yeniden dokunup o anı yaşamayı sağlar.

Görsel 37 ve 38’ da yer alan çalışmalarla başlatılan Çocukluk İmgeleri serisi, çukur imgesinden kopuşu simgelerken çocukluk anılarıyla ilerleyen bir süreci yansıtır. Bu seri, çocukluk anılarının nasıl nesnelere ve mekanlara dönüştüğünü ve bu nesnelere aracılığıyla yeniden yaşanmış bir deneyim sunduğunu göstermektedir. Her bir nesne bir zamanlar yaşanan ilk duyguları, anları hatırlatır ve yeniden canlandırır. Böylelikle bu çalışmalar yalnızca görsel değil aynı zamanda duygusal bir bağ kurma ve yeniden keşfetme deneyimi sunmaktadır. İlk çocukluk anılarından yola çıkarak oluşturulan seri, bu anıların nesnelere dönüştürülmesiyle farklı bir deneyim yaşanmasına olanak sağlamıştır. Anıların çevresindeki nesnelere yaşanmışlık sağlaması, bu örneklemin doğruluğunu pekiştirir. Seri, aynı zamanda şu soruya cevap aramayı amaçlar: Geçmişten mutlu bir anıya sığınacak olsak, bu hangi anı olurdu veya hangi nesneyi seçerdik? Her bireyin unutmadığı bir anı ya da nesnesi bulunmaktadır. Serideki her nesne ve mekan, bu arayışın hangi anı ya da nesneyle sonuçlanacağını merak ederek ilerlemiştir.



**Görsel 39.** Yasemin Kaplan. Senin için Sakladıklarım I. 2022. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 35 x 100 cm).

Çocuklukta yaşanan anılar, nesnelere ve imgelerle doludur. Bu nesnelere, sadece fiziksel varlıklarıyla değil aynı zamanda o dönemde yaşanan duyguları ve anlamları da temsil eder. Her bir nesne geçmişteki anıları canlandıran bir anahtar gibidir bireyi o dönemin atmosferine geri götürür ve hissedilen duyguları tekrar deneyimlemeyi sağlar. Çocuklukta yaşanmış her bir anı kişinin kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkilerin, deneyimlerin bir yansıması olarak kişiyle birlikte büyür ve evrilir. Nesnelere zamanla kayboldular da anıları ve taşıdıkları duygusal anlam hala hafızada ve kimlikte yaşar. Bu nesnelere hatırlamak, yeniden keşfetmek geçmişle olan bağları



korumayı sağlar. Görsel 39, 40 ve 41'te yer alan çalışmalar, bahsedilen geçmişin anahtarlarını temsil eder.

Görsel 39'da el örgüsü bir çocuk patiği görülmektedir. Patik, yıllar önce kişinin çocukluğunda giydiği, ona ait bir nesnedir. El örgüsü olması, sadece dönemin değerlerini ve yaşam tarzını yansıtmakla kalmaz, bunun yanında bu patiği ören kişinin (babaannenin) özgün tarzını da yansıtmaktadır. El emeği nesnelere kişisel bir dokunuş taşır; bu durum o nesneyi daha özel ve anlamlı kılar. Patiğin üzerine işlenmiş bir palyaço figürü bulunmaktadır. Palyaço figürü, çocukluğun neşesini simgelerken o dönemdeki eğlence anlayışını da yansıtmaktadır. Ancak palyaço, çocukluğa ait farklı bir anıyı ve anlamı taşıyor olabilmesinin yanında onu ören kişinin tasarım tercihinin bir yansıması da olabilir. Patiğin yıpranmışlığı, nesnenin zaman içinde geçirdiği süreci ve kullanıldıkça kazandığı anlamı göstermektedir. Sadece fiziksel bir nesne olarak, kişisel ve duygusal bir anlam taşır. Onu yıllar boyu korumak ve saklamak geçmişle olan bağlantıyı güçlendiren bir eylem haline gelmektedir.

Kâğıt üzerine rapido tekniğiyle siyah beyaz üretilmiş olması, çalışmaya nostaljik bir izlenim kazandırırken beyaz bir zemin üzerinde tek bir odak noktası olarak vurgulanması geçmişte yapılan bir göndermeyi simgeler. Bu vurgu nesnenin önemini pekiştirir ve üzerindeki detayların dikkatle incelenmesini sağlar. Bu türde bir nesnenin korunması, saklanması geçmişte olan bağlılığı ve kişisel tarihi hatırlamayı sağlayan önemli bir araç haline gelir. Dolayısıyla bu nesne yalnızca görsel bir obje olarak değil kişisel ve tarihsel bir anı olarak da değerlendirilmektedir. Bu patik küçük bir çocukken babaannem tarafından örülmüş olan, çok severek kullandığım ve birçok çocukluk fotoğrafımda ayağımda olan bir nesnedir. Geçmişten taşıdığı anı ve hatıralar çok kıymetlidir. Bu nedenle, yetişkinlikte babaanneye patiğin aynısı ve tabii ki iki kat büyük bir versiyonu ördürülerek halen giyilmeye devam edilen bir nesne haline gelmiştir.



**Görsel 40.** Yasemin Kaplan. Senin için Sakladıklarım II. 2022. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 35 x 100 cm).

Görsel 40 yer alan çalışma, el yapımı kalemlik olarak tasarlanmış bir terliği temsil etmektedir. Terlik, sarı bir fon kâğıdının kesilerek şekillendirilmesi ve üst kısmının beyaz fareli bir kumaşla kaplanmasıyla oluşturulmuştur. Terlik, kişinin anaokulu yıllarında yapılan ve sonrasında özenle korunmuş bir nesne olarak öne çıkmaktadır. Arka kısmında, kişinin ismi ve ortaokul yıllarında yazılmış bir notla birlikte saklanmış olması, bu nesnenin kişisel ve duygusal bir miras niteliği taşıdığını göstermektedir.

Bu nesne geçmişe ait bir anıyı canlı tutmanın yanı sıra, kişinin o dönemdeki yaratıcılığını ve özenini de yansıtmaktadır. Ana okul yıllarında yapılmış olması o

zamanın eğitim öğretim ortamını, üzerinde fare olan bir kumaş kaplaması ise o dönemin modasını ve kullanılan malzemelerin erişilebilirliğini gösterir. Bunlardan en önemlisi kişinin çocukken bu kumaşı seçmesinin, kendi zevkinin ipuçlarını bize yansıtmaktadır. Halbwachs'ın bahsettiği gibi “O anda geçmişteki hislerimizden, görünümlerden elimizde kalan nedir?” (Halbwachs, 2016, s. 16) elimizde kalan hafızada canlanan anıların kendisi ve anıları oluşturan detayla birlikte nesnelere.

Saklamak ve korumak, geçmişini hatırlamaya ve geleceğe bir hafıza nesnesi bırakmaya olanak tanır. Her anı, kişiyi geçmişe bağlayan bir köprü görevi görür, zaman içindeki değişimlere rağmen duygusal değerini korur. Görsel 40' de yer alan terlik; dört beş yaşlarında ana okul yıllarında olan kişinin arkadaşlarıyla birlikte bir etkinlik sırasında yaptığı çalışmanın ürünüdür. O anın detayları tam hatırlanmasa da terlikle ilk karşılaşmada; oturulan sandalyeyi, masayı, sınıf ortamını ve hatta o gün orada olan bazı arkadaşlar net bir şekilde hatırlanmıştır. O nedenle bu terlik sadece bir el işi ürünü olarak değil o zamanın anılarını ve duygularını içinde barındırır. Onunla birlikte geçmişteki eğlenceli zamanları, arkadaşlıkları ve neşeyi yeniden yaşamak mümkün olur. Tek bir terlik aracılığıyla birçok anının yeniden canlandırılması geçmişle kurulan bağ üzerindeki olumlu etkisini ortaya koymaktadır.



**Görsel 41.** Yasemin Kaplan. Senin için Sakladıklarım III. 2022. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 70 x 100 cm).

“Senin için Sakladıklarım” serisinin üçüncü ve son çalışması olan şapka (Görsel 41), serinin diğer iki çalışmasıyla (Görsel 39, 40) benzer şekilde, siyah beyaz tonda, beyaz bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Şapka, diğer nesnelere gibi arka planla birleşmeyip tek başına durmaktadır. Bu durum, nesnenin odak noktası olarak dikkat çekmesini ve detaylı incelenmesini sağlamakla kalmaz; aynı zamanda yaratılan boşluk, nesnenin geçmişte yer aldığı alanın çevresini betimlemeye hizmet eder. Şapka dışında başka hiçbir unsura yer vermeyen bu mekan, sonsuz bir beyazlık içinde tasvir edilmiştir. Çocukluğa ait olan bu şapka, diğer nesnelere gibi özenle korunmuş ve geçmişin anılarını günümüze taşımıştır. Üzerinde taşıdığı her deformasyon ve renk solması, zamanın izlerini ve çocukluk günlerinin neşesini muhafaza eder. Her dokunuşta geçmişin o neşeli günlerini hatırlatır ve şapkanın sahibine daima geçmişe dair bir yolculuk sunar. “Senin için Sakladıklarım” adlı bu üç parçalık seri, sunduğu ipuçlarıyla çocukluktan yetişkinliğe giden süreçte çocukluğa ait nesnelere özenle saklayan ve koruyan bir kişiliği temsil eder. Bu nesnelere, çocukluğun izlerinin günümüzde halen var olduğunu kanıtlar.

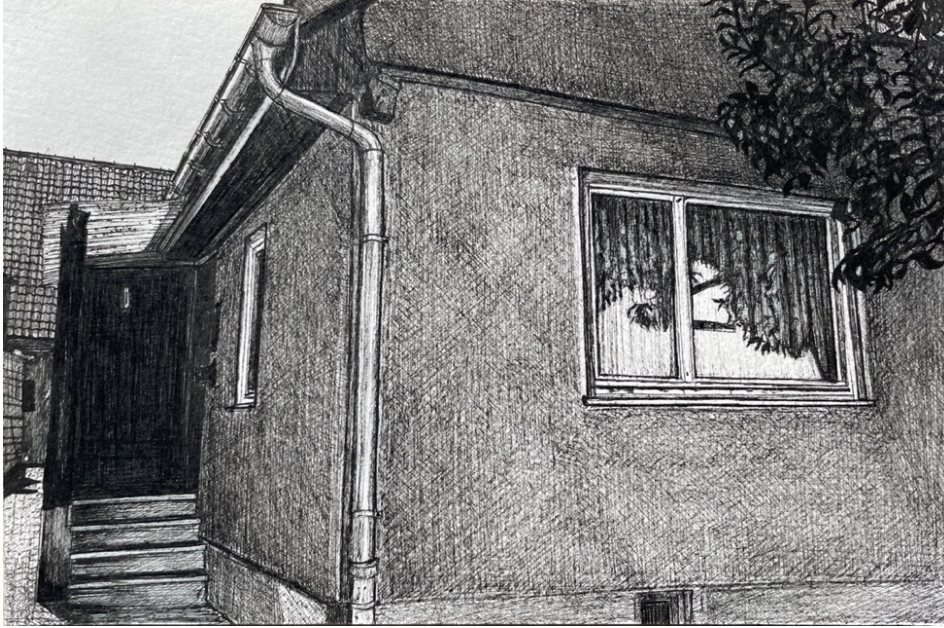
Bu nesnelerin hafızada edindikleri yerin ötesinde, sahip oldukları anılarla çukur imgesinden çıkarılmaya hak kazanmalarının nedeni nedir? Asılları elimizde mevcutken neden yeniden resmedilmişlerdir? Kağıt üzerinde sabitlenmiş bu nesnelere, fiziksel olarak elde tutulabilir bir varlığa dönüşmektedir. Hem nesnenin fiziksel varlığına sahip olmak hem de kâğıt üzerinde bir kopyasını bulundurmamak, onun tek bir nesne olarak varlığını sürdürmesini sağlamaktadır. Bunu açmak gerekirse; resim yüzeyine sabitlenmiş nesne hem fiziksel varlığını hem de ona dair anıları ve düşünceleri kapsayarak zamanla bütünleşir. Böylece nesne hem mevcut fiziksel haliyle hem de resim üzerindeki temsiliyle, geçmişin ve geleceğin bir kesişim noktası, ikisini birden içinde barındıran tek bir varlık haline gelir. Şapka, patik ve terlik (Görsel 39, 40, 41) fiziksel varlıklarıyla da sahip olunan nesnelere; ancak fiziksel varlığa sahip olmayan, düşünceye dayalı bir anı da “Bir Gece Beklet” (Görsel 38) adlı çalışmada olduğu gibi elle tutulabilir hale getirilebilir. Resim sanatı, her bireyin zihnindeki fikri, anıyı veya oluşumu resim yüzeyine sabitleyebileceği bir alan sunar. Hayal edilen bir şeyi somutlaştırmak ve resim yüzeyine sabitlemek bu sanatın anlamını derinleştiren bir unsurdur.

Resimsel ifade biçimiyle çocukluk dönemine ait bir anıyı kağıt yüzeyine sabitlemek, nesneyi bir fotoğraf gibi belgelemeyi sağlar. Bu süreç, nesnelerin belirli bir zaman diliminde yok olması durumunda, kişinin elinde eski anılarla birlikte kağıt üzerine aktarılmış birer fotoğrafının kalmasını mümkün kılar. Dolayısıyla, resimleme işlemi, sadece nesnenin fiziksel temsilini değil, aynı zamanda o anın yaşandığı duygusal ve anımsatıcı özelliklerini de kağıt üzerinde ölümsüzleştirir.





**Görsel 42.** Yasemin Kaplan. Grosvillars I. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).



**Görsel 43.** Yasemin Kaplan. Grosvillars II. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

Resim sanatı, anın geçici doğasını dondurarak o anın özgünlüğünü ve duygusunu muhafaza eder. Özellikle çocukluk anıları gibi değerli zaman dilimlerini resimlere sabitlemek bu anların yeniden yaşanmasını, hatırlanmasını ve paylaşılmasını mümkün kılar. Resim, böylece kişisel ve kültürel hafızanın sürekliliğini sağlayarak geçici deneyimlerin kalıcı izlerini bırakır.





**Görsel 44.** Yasemin Kaplan. Grosvillars III. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

“Grosvillars” adlı seri (Görsel 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48), geçmişe dair anıları içinde barındırır. Fotoğrafın hafıza üzerindeki hatırlatıcı rolünü resimsel bir bağlama taşıyan bu seri, geçmiş fotoğraflar aracılığıyla mekanlarda yeniden deneyimlemeyi amaçlar. Grosvillars kentinde geçmişe dair yaşanılmış anıların canlandırılması, sadece geçmişten kalan fotoğraflarla değil aynı zamanda günümüzde fiziksel olarak ziyaret edilerek, mekanlarda çekilen yeni fotoğraflarla da gerçekleştirilmiştir. Bu yaklaşım, geçmiş anılar ile günümüz izlenimlerini bir araya getirerek zamanlar arası bir köprü kurar. Serinin çalışmaları, geçmişte yaşanan anıları hatırlatmanın yanı sıra, bu anıların geçiciliğini durdurma gücünü de taşır. Çocukluk döneminde yaşanan anıların fotoğraflara sabitlenmesi, çoğu zaman farkında olmasak da ailelerimiz tarafından gerçekleştirilir. Bu fotoğraflar, geçmişteki anıları yeniden deneyimleme ve hatırlama imkanı sunar.

“Grosvillars” serisi, mekanların ve zamanın akışının altını çizerek nostalji ve anıların önemine vurgu yapar. Aynı zamanda, fotoğrafın hafıza üzerindeki güçlü etkisini ve zamanın geçiciliğini durdurarak yeniden yaşama imkanı sunan bir araç olduğunu gösterir. Geçmişin ve anıların önemini hatırlamak, kişinin kim olduğunu ve nereden geldiğini anlamaya yardımcı olurken, geleceğe bir miras bırakmaya da olanak tanır.



**Görsel 45.** Yasemin Kaplan. Grosvillars IV. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

Serinin her bir parçası (Görsel 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48), Grosvillars kentinden bir kesiti, kişinin çocukluğunun geçtiği mekanları temsil ederken, geçmişte yaşanan bu kente bir geri dönüşü de simgeler. Kişi Grosvillars'a döndüğünde, çocukluğunun izlerini taşıyan bu mekanlarla karşılaşarak sadece bir zamanlar yaşadığı güzel anıları hatırlatmakla kalmaz aynı zamanda o döneme ait duyguları da yeniden canlanır. Evinin, mahallesinin, kilisenin ve patenle kaydığı sokakların varlığı, zamanın adeta durduğu hissini uyandırır. Değişmeden kalan birçok unsur, çocukluğunda hissettiği duyguları tekrar yaşatır. O anlarda, ne kadar küçük olduğunu ve dünyanın ne kadar büyük görüldüğünü yeniden hatırlar. Geçmişin ve şimdinin kesiştiği bu nokta, onu adeta bir zaman yolculuğuna çıkarır.

Grosvillars'ın hala canlı kalan etkisi sadece bir ev olarak algılanabilecek bir yerin ötesine geçer; zamanın durduğu ya da zamansız bir mekan gibi hissettirmesinden kaynaklıdır. Geçmişin izlerini takip etmek, bu izlerde saklı olan küçük bir anıyı yakalama arzusundan beslenir.





**Görsel 46.** Yasemin Kaplan. Grosvillars V (Paskalya). 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

Walter Benjamin, geçmişte yaşanan mekana dönüldüğünde ortaya çıkan duyguyu, “Ev hatıralarda başkalaşmış gibiydi” (Benjamin, 2009, s. 30) şeklinde bir ifadeyle betimlemiştir. Bu ifade, mekanın insan hafızasında nasıl dönüşüme uğradığını ve geçmiş deneyimlerin nasıl yeniden şekillendirildiğini anlatmak için güçlü bir metafor sunmaktadır. Mekanın fiziksel özellikleri ve atmosferi zaman içinde değişirken insanların bu mekana dair anıları ve duygusal bağları da aynı şekilde evirilmektedir.

Evler, yaşayanların yaşamlarının geçmiş izlerini taşıyan mekanlardır. Her köşesi, her odası, yaşanan deneyimlerin izlerini barındırır ve bu izler zamanla değişir, dönüşür. Evlerin hatıralardaki başkalaşımı, mekanın insan deneyimleriyle olan sürekli etkileşimini ve bu etkileşimin mekansal hafızayı nasıl şekillendirdiğini anlamak açısından önemlidir. Evler, sadece fiziksel yapılar değil içinde yaşayanların geçmişle olan ilişkisinin karmaşıklığını da yansıtır. Bu bağlamda, evlerin hatıralardaki değişim ve dönüşümü mekanın insan hafızası ve kimliği üzerindeki derin etkilerini incelemek mekanın önemini anlamak için zengin bir alan sunmaktadır.





**Görsel 47 (sol).** Yasemin Kaplan. Grosvillars VI (Yokuş Aşağı). 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

**Görsel 48 (sağ).** Yasemin Kaplan. Grosvillars VII. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).



**Görsel 49(sol).** Yasemin Kaplan. Odam. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

**Görsel 50 (sağ).** Yasemin Kaplan. Odam. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

Mekanların gizemi ve kişisel anlamları, geçmişle bağlantı kurma ve geçmişten gelen anıları yeniden keşfetme fırsatı sunmaktadır. Çocukluğun ve gençliğin geçtiği mekanlar/alanlar bireyin kişisel gelişiminde rol oynamaktadır. Bu bağlamda “Odam” (Görsel 49, 50) adlı iki çalışmadan oluşan seride; kişiye ait bir odanın geçmişten bugüne uzanan bir köprü ve kişinin şu anki kimliğinin gelişiminde bir faktör olduğu vurgulanmaktadır. Çalışmada, kişinin çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği odanın onun için ne anlama geldiği ve nasıl bir değişim mekanı olduğu vurgulanmaktadır. Odadaki mobilyaların sürekli yer değiştirmesi, zamanla yıpranmaları ve hala ayakta kalmaları, geçmişin ve değişimin izlerini taşıyan unsurlar olarak bugün de kişiyi derinden etkiler. Bu oda, büyüme sürecinde önemli rol oynayan her bir detayla doludur. Burada yaşanılmış gençlik krizleri ve kişisel dönüşümler, odanın da farklı kimlikler kazanmasına neden olmuştur. Odaya saklanan küçük notlar, günlükler, kitaplar ya da eski bir fiş gibi nesnelere, unutulmuş anıları hatırlatır ve geçmişe bir anlığına da olsa geri dönmeyi sağlar. Her ziyarette bu mekan, çocukluğu, gençliği ve bir birey olarak nasıl geliştiğini hatırlatır. Tüm bu mekanlar, çocukluk ve yetişkinliğe ait izlerin birer toplamıdır. Odadaki tüm unsurların bir kâğıt yüzeyine sabitlenmiş olması, onları kronolojik bir düzende görmeye imkan tanır ve hayatın dönemsel bir geçidi gibi bir anlatı sunar.

Bu bölüm içerisinde bugüne çağrılan nesnelere ve mekanlar, hafızayı, geçmişi ve anıları yeniden canlandıran imgelerdir. Nesnelere geçmiş deneyimlerin fiziksel izlerini taşıırken, mekanlar da bu deneyimlerin yaşandığı ve anıların şekillendiği yerlerdir. Bu anlamda tüm çalışmalar bireyin kimliğinin ve anlam dünyasının bir parçasıdır. Onlar, geçmişten gelen izlerle dolu olarak kişisel hafızanın korunmasına katkıda bulunurlar.

## 2.3 Nesne ve Kodlama-İlişkilendirme

İçimizdeki ormanların nazik sakinleri  
(Bachelard, 2014, s. 227).

Nesnelere ruhun özünü aşlamak için durmak bilmeyen arayışa rağmen, onların doğal hallerindeki sıradanlıklarıyla karşılaşıldığında kişi kendini sık sık hayal kırıklığına uğramış bulur. Onları kendi algı ve yorumlarının merceğinden geçirerek yüceltmeye salt fizikselliklerini aşmaya çalışır ve nesnelere onlara yüklenen anlamlarla var edilir. Bu süreç, sıradan nesnelere, kişisel ve duygusal bağlarıyla birlikte sanatsal birer ifade aracına dönüşmelerini sağlar. Anılar ve duygusal deneyimler bu nesnelere anlam katarak, onları sanatsal yaratım sürecinde vazgeçilmez unsurlar haline getirir. Nesnelere duyguları uyandırma, anıları harekete geçirme, zamanın ve mekanın sınırlarını aşma gücü yüklenir. Yine de durmak bilmeyen bağlantı ve anlayış arayışında varoluşun basitliğinin doğasında bulunan güzelliği gözden kaçırma riskiyle karşı karşıya kalınır. Belki de nesnelere gerçek değeri, ruhun derinliklerini yansıtmaya yeteneklerinde değil, insan varoluşunun geçici doğasını hatırlatma kapasitelerinde yatmaktadır. Yaşamın geçiciliğinin somut hatırlatıcıları olarak hizmet ederlerken bireyleri şimdiki anı kucaklamaya ve basit zevklerde neşe bulmaya davet etmektedirler.

Sanatçılar, biçim, renk ve kompozisyonu kullanarak sıradan nesnelere nostalji, anı ve düşüncenin birer medyumuna dönüştürmüşlerdir. Bu süreç, somut olan ile soyut olan, görülen ile hatırlanan nesnelere arasındaki uçurumu kapatan bir nitelik kazanır. Nesnelere, zihnin derinliklerindeki duygusal deneyimleri, duyguları ve çağrışımları tetikleme konusunda olağanüstü bir yeteneğe sahiptir. Basit bir vazo, eski bir kaşık ya da bir çift ip yumağı, kişiyi zamanda geriye götürerek unutulmuş yerleri, insanları ve anıları yeniden canlandırabilir. Resim sanatında sanatçılar, bu gücü kullanarak eserlerine anlam ve nesne katmanları ekleyerek izleyicileri insan deneyiminin karmaşıklığı ya da sanatçının bireysel deneyimleri üzerine düşünmeye davet ederler.

Japon fotoğraf sanatçısı Miyako Ishiuchi seçtiği nesnelere yücelten ve onları günlük bağamlarından koparan yöntemleri benimsediği bir sanat anlayışına sahiptir.



Ishiuchi'nin konu alanı doğrudan insan bedeninin ve aksesuarlarının temsiline dayanmaktadır. Kişisel tarihine odaklandığı “Mother’s” (2000-2005) serisi annesini; annesinin bedeni ve kişisel eşyalarının görüntüleri aracılığıyla anar. Zamanın, hafızanın ve kişisel tarihin özünü araştırır. Sanatçı, annesinin kişisel eşyalarını atmak yerine fotoğraflamaya karar vererek “Mother’s” serisini oluşturmuştur. Seri, annesinin eski ayakkabıları, korseleri, takma dişleri ve kullanılmış rujları gibi kişisel eşyalarının yanı sıra annesinin ölmeden önce çekilmiş fotoğraflarını da içermektedir. Sanatçının bu yaklaşımı, kişisel hafıza ve kaybı belgeleme sürecinde sıradan nesnelere derin anlamlarla yüklü sanatsal ifadeler haline getirmiştir.



**Görsel 51.** Ishiuchi Miyako. Annenin 25 Mart 1916 #53 (göğüs). / Mother’s’ 25 March 1916 #53 (breast). <https://zip.lu/3iDkp>

2000 yılında Ishiuchi, o zamanlar 84 yaşında olan annesinin fotoğraflarını çekmeye başlar; annesinin cildinin, seyrelmiş saçlarının ve vücudunun yaklaşık üçte birini kaplayan bir yemek pişirme kazasından kalan yara izlerinin yakından görüntülerini yakalar. Sanatçının annesi, bu fotoğraflama sürecinin başlamasından yaklaşık bir yıl sonra, 2000 yılında vefat eder (Robert, <https://zip.lu/3iDkp>). Ishiuchi'nin, ölüm sonrası mahremiyet kavramını işlediği bu eserler, detaylara gösterdiği titizlik ve kompozisyona yaklaşımındaki incelikle derinlik kazanır. Işığın, gölgenin ve dokunun ustaca kullanımı sayesinde, sanatçı hem görsel olarak büyüleyici hem de duygusal olarak yankı uyandıran görüntüler yaratır. Eserler, izleyiciyi tasvir edilen nesnelere ve figürlerin içsel güzelliği ile dokunaklılığı üzerine düşünmeye ve etkileşime girmeye davet eder.

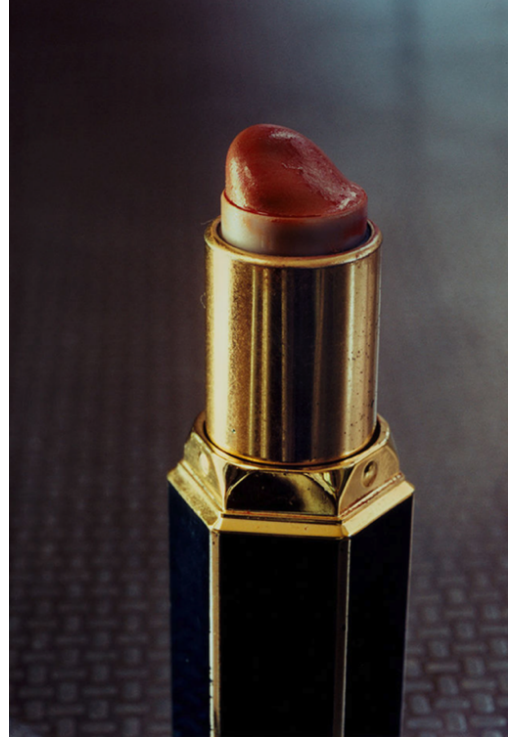


**Görsel 52 (sol).** Ishiuchi Miyako. Annenin #49 / Mother's' #49, 2002. (Gelatin silver print, 107.63 x 73,66 cm). <https://zip.lu/3iDqm>

**Görsel 53 (sağ).** Ishiuchi Miyako. Annenin #16 / Mother's #16, 2001, (Gelatin silver print, 107.5 x 74 cm). <https://zip.lu/3iDqa>

Eskimiş iç çamaşırlarını ve korseleri ailesinin evindeki kayar cam kapıya bantlayan sanatçı, kapıya vuran güneş ışığının iç çamaşırlarının arkasından geçişini fotoğraflamaktadır. Görüntüleri, annesinin ölmeden önce çekilmiş fotoğraflarıyla birleştirerek “Mother's” serisinde hüznü ve nazik bir portre oluşturur. Seri, yaklaşık kırk fotoğraftan oluşur ve 1999 yılında tamamlanmasının ardından 2005 yılında Venedik Bienali'nde Japonya Pavilyonunda sergilenmiştir. Miyako Ishiuchi annesinin yaşamına dair samimi bakışların birçok izleyiciyi derinden etkilediğini gözlemlemiş ve böylece seri, öznel bir hüznü ifadesinden güçlü evrensel bir övgüye dönüşmüştür (Robert, <https://zip.lu/3iDkp>).

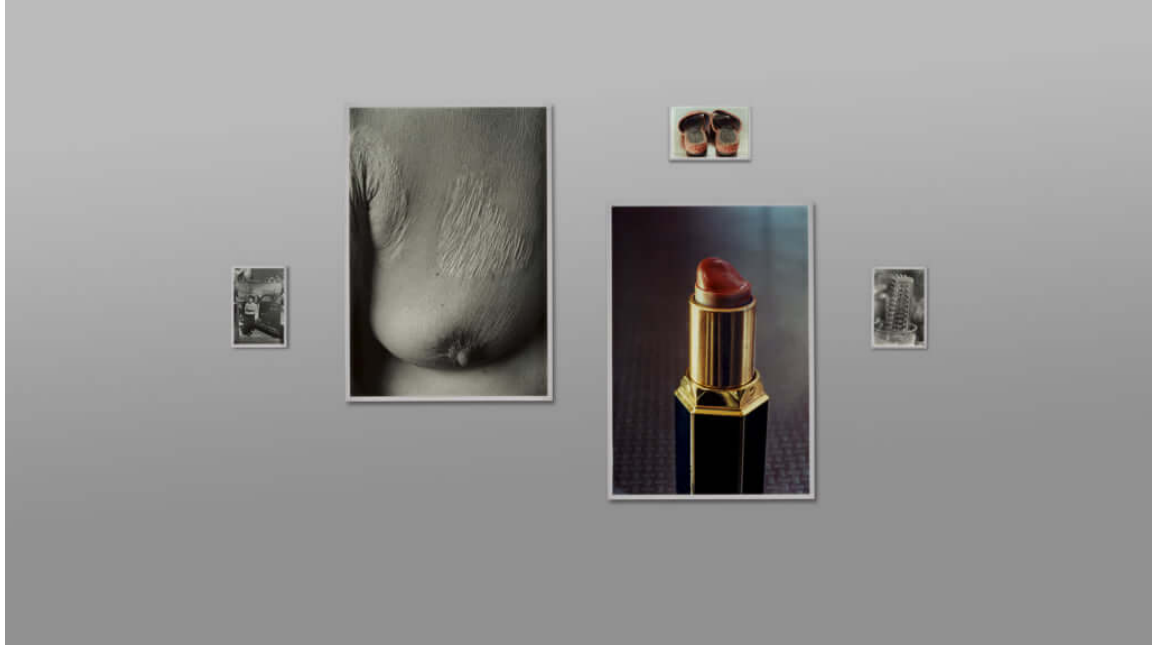
Fotoğraf serisi, geçmişteki bir yaşama dair izleri ve onunla olan ilişkisini anlamak için duygusal bir keşif sunmaktadır. Sanatçının annesinin kişisel eşyalarını belgelemeyi tercih etmesi, sıradan nesnelere derin duygusal ağırlıkla doldurur ve izleyicileri bu görünüşte sıradan eşyaların bir yaşamın artık geçmiş bir parçası olarak ne kadar anlamlı olduğunu düşünmeye davet eder. Yıpranmış gecelikleri ve korseleri arkadan vuran ışıkla aydınlatma kararı, varlığın geçici doğasını ve çürümenin kaçınılmazlığını vurgularken, aynı zamanda hafızanın ve yaşanmış bir hayatın elle tutulur kalıntılarının sürekli varlığını da ön plana çıkarır.



**Görsel 54 (sol).** Ishiuchi Miyako. Annenin #36 (ruj) / Mother's #36 (lipstick). <https://zip.lu/3iDpw>  
**Görsel 55 (sağ).** Ishiuchi Miyako. Annenin #19 (tarak) / Mother's #19 (comb). <https://zip.lu/3iDpw>

Sanatçının kullandığı belgeleme ve koruma eylemi, acıyı güçlü bir sanatsal ifadeye dönüştürerek izleyicileri kişisel düzeyde etkileyen sevgi, kayıp ve zamanın geçişi gibi temaları işleyen bir ifade yaratır. Charles Sanders Peirce, fotoğrafın “bir yandan bireysel nesneyle diğer yandan da ona işaret eden kişinin hafızasının duyuları ile dinamik bir bağlantıda” olduğunu belirtmiştir (Gibbons, 2007, s. 34-37). Bu ifade, fotoğrafın yalnızca fiziksel olarak nesneye işaret etmekle kalmayıp izleyicinin hafızasındaki anılarla da etkileşimde bulunduğunu gösterir. Bu şekilde fotoğraf hem nesnenin somut varlığını hem de izleyicinin içsel duygusal tepkilerini bir araya getirerek anlam kazandırır. Miyako Ishiuchi hem birey hem de toplum olarak geride bırakılan nesnelere olan saplantıyı bir noktada gözler önüne serer. Bu fotoğraflar son derece kişisel olsa da sembolik boyut sanatçı tarafından belirlense de saf samimiyet alanını aşarlar. Fotoğrafların bulunduğu Met Müzesi'nin Fotoğraf Bölümü'ndeki yardımcı küratör Mia Fineman şunları söyler;

“Mother's serisi, nesnelere insan dokunuşunun güçlü depolarına dönüştüğü ölüm sonrası bir samimiyeti/yakınlığı çağırır” (Robert, <https://zip.lu/3iDkp>).



**Görsel 56.** Ishiuchi Miyako. 'Mother's'. <https://zip.lu/3iDkp>

Seride, sıradan nesnelere insan dokunuşunun özünü dolup taşarken ölümden sonra yaşanan derin bir yakınlık hissedilir. Ishiuchi, objektifi aracılığıyla bu kişisel eşyaları güçlü birer anı deposu statüsüne yükselterek izleyicileri, sıradan görünen bu eşyaların artık geride kalmış bir hayat bağlamındaki önemini düşünmeye davet eder. “Nesneler Hafızası” olarak tanımlanan bu durum Jan Assmann tarafından şu şekilde açıklanır; “İnsan varoluşu boyunca günlük yaşamında kullandığı eşyalar; sandalye, yatak, yemek takımları, giysiler ve çeşitli araç gereçler ve yaşadığı mekanlar; evler, köyler, sokaklar, şehirler aracılığıyla kendini ifade eder. Bu eşyalar ve mekanlar, bireyin kendini bulduğu, yaşadığı dünyayı yansıtır. Yaşadığı çevrenin içindeki nesnelere ve mekanlar hem mevcut zaman diliminde hem de geçmişteki çeşitli deneyimleri hatırlatan bir zaman dizini oluşturur. Çevre ve nesnelere, bireyin geçmişi ile şu an ki yaşamı arasındaki bağlantıyı sürdüren bir tanımlamayı içerir (Assmann, 2018, s. 27). Assmann’ın belirttiği üzere yaşadığımız zaman dilimi içerisinde hem şimdiki zamanı yaşar hem de geçmişe ait nesnelere dolu olan bir zamanı yaşarız. Nesnelere fiziksel varlıklardan daha fazlasıdır; anıların deposu, kimlik sembolleri ve hikâye anlatımı için kanallardır. Her nesne, onu kişisel anlatılara, kültürel bağlamlara ve evrensel temalara bağlayan bir çağrışım ağı taşır.





**Görsel 57.** Ishiuchi Miyako. Annenin #37 / Mother's' #37. <https://zip.lu/3iDkp>

Miyako Ishiuchi, fotoğraf serisi hakkında; “Şimdi sahip olduğum şeyler sadece annemden geriye kalan şeyler. Ona veda etmek için onları tek tek ışığa çıkarıyor ve fotoğrafa mühürlüyorum” (Arcana, <https://zip.lu/3iDkt>).



**Görsel 58.** Ishiuchi Miyako. Annenin #57 / Mother's #57. (Chromogenic print, 19.2 x 28,8 cm). <https://zip.lu/3iDqa>

Bu koruma eylemi, Ishiuchi'nin varoluşun geçici doğasıyla yüzleşmesine ve annesinin hayatının somut kalıntılarında teselli bulmasına olanak tanıyan bir katarsis biçimine dönüşmektedir. Sanatçı, kişisel eşyaları ve mahrem anları hassas bir şekilde tasvir eder. Bunu yaparken sanatın iyileştirme, ilham verme ve izleyicileri ortak insanlıkta birleştirme yönündeki dönüştürücü potansiyelini bir kez daha teyit eder ve onları kendi ölümlülükleriyle yüzleşmeye geride bırakılan nesnelere bir anlam bulmaya davet eder.



**Görsel 59.** Ben Freeman, Freeman Atölyesinde / Freeman at His Studio. <https://zip.lu/3iDwG>

Anıların temel bir özelliği olarak odaklandığı kırılğan gücün, kişisel anıların, aile fotoğraflarının ya da aile yadigarlarını da dahil ederek harici bir diske/medyaya yüklenmesi olasıdır. Geçmişten gelen bu fiziksel izler solabilir, zayıflayabilir ve değişikliğe uğrayabilir ama yine de bu izle canlı bir enerji yayarlar. Bu noktada sanatçı Ben Freeman bahsettiğimiz bu enerjiyi aktarmayı amaçlamıştır. Soyut resimler yaparak başladığı resim yolculuğunda; antikacılara yaptığı ziyaretler sırasında eski fotoğrafların ve aile yadigarlarının çekiciliğine kapılmıştır. Freeman'ın çalışmaları farklı unsurların katmanlarını bir araya getirerek başlatılan teknikler karışımıdır. Örneğin; 19. yüzyıl fotoğrafları veya belgeler gibi unsurları bir araya getirir ve ardından bunları yansıtılan imgelerle örtüştürür. Eski resimlerin ve portrelerin kullanımı geçmişteki bir zamanı anmak için bir anıt görevi görür. Anonim olmaları ise her izleyicinin kendi anlamını yüklemesine olanak tanır. Bu resimler soru işareti olarak sunulur ve genellikle cevapsız bırakılır (Schacter, 2010, s. 456). Freeman'ın sanatı, şimdiki an ile geçmiş arasında zamansal bir köprü kurar gibi görünmektedir. Bu rölikler, parçalarının anlam ve önemi izleyiciyle kurdukları ilişkiye bağlı olarak şekillenir. Çalışmaları, aynı zamanda özreferansiyel bir yön taşır çünkü günümüzde fotoğraflık imgelerin üzerimizdeki duygusal etkisini kabul etmeye yönelik bir temele dayanır. Freeman'ın eserleri hem tarihsel bir perspektif sunar hem de fotoğrafın duygusal yükünü ve anlamını vurgular (Peter, <https://zip.lu/3iDXa>).

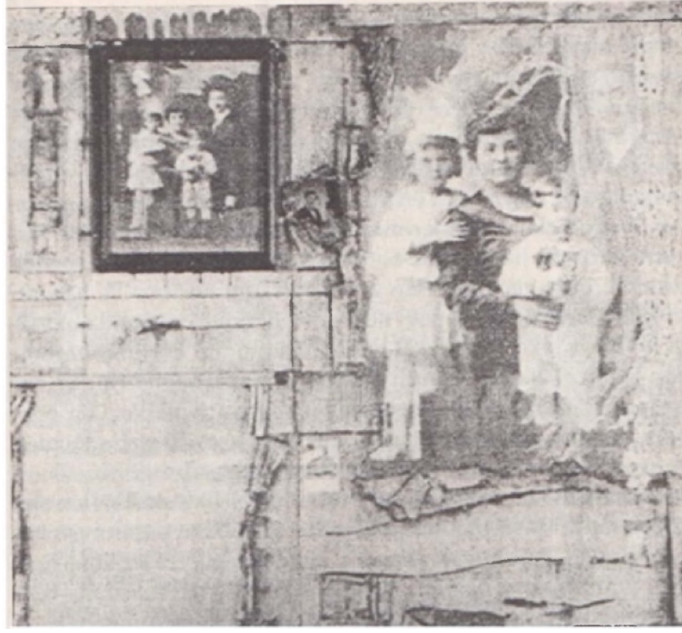


**Görsel 60.** Ben Freeman, İsimsiz / Unknown, 1996 öncesi. <https://zip.lu/3iDwH>

Sanatçının çalışmaları, yalnızca fiziksel değil, anılar ve duygularla dolu manevi alanlar olarak da değerlendirilebilir. Freeman, farklı mekanlardan topladığı öğeleri bir araya getirerek oluşturduğu yüzeylere, çeşitli geçmişlerin izlerini taşımaktadır. Nesnelere ve imgelerin taşıdığı anlamlar, zamanın akışına karşı bir direnç oluşturur ve geçmişi gelecekle ya da şimdiyle birleştirir. Mekanlar zamanla değişse de içlerinde taşıdıkları enerji bir ruh olarak korunur. Freeman'ın eserleri, bu ruhu ve anıları vurgulayarak insanların kendilerini geçmişleriyle bağlantılı hissetmelerini sağlar. "Hayatlarımızda nesnelere bıraktığımız fiziksel izlerden büyülenen ve buradan yola çıkan Freeman eski fotoğrafları, aile yadigarları ve sararmış haritaları içeren büyük ölçekli resimler üretmiştir" (Schacter, 2010, s. 456).

Görsel 61'de yer alan Bağlılık adlı çalışmanın merkezinde on dokuzuncu yüzyıla ait bir aile fotoğrafı, bir tanesi yalın bir şekilde diğeri ise büyütülmüş ve yeniden boyanmış olarak iki farklı versiyonda yer almaktadır. Bu tasvir ailenin geçmişine ait unsurların izlerini taşır. Fotoğrafların yanı sıra aile evinin bir resmi, yaşadıkları Boston şehrinin solmuş bir haritası, kimliği bilinmeyen akrabaların küçük portreleri ve bir çiftçi takviminde koparılmış bir sayfa ile eski bir posta kartı yer almaktadır. Posta kartının üzerindeki yazılar zor okunacak şekilde solmuş ancak bir pulun varlığı ile zamanın izleri belirginleşmiştir. Bu eski nesnelere dair bir duygu

yaratmakta izleyiciyi tarihsel ve duygusal keşfe davet etmektedir. Bu tasvir, geçmişin ayrıntılarını tam olarak bilmesek de nesnelerin oluşturduğu kompozisyonla geçmişin duygusal ve duygusal yoğunluğunu aktarır. Bu yanıyla çalışmadaki her bir nesne, bireysel hafızanın izlerini taşıyarak tarihsel arka plana dair ipuçları sunar (Schacter, 2010, s. 457).



**Görsel 61.** Ben Freeman, Bağlılık / Commitment, 1992. Barbara Krakow Galerisi, Boston. Daniel Schacter, Belleğin İzinde.

Çalışmalar, sanatçının öncelikle iletişim kurmayla ilgilendiğini düşündüren bir doğrudanlıkla karakterize edilebilir. Tümünü sanatçı ile izleyici arasında bir tür diyalog içerir ancak bunlar kişisel yorumlara kolayca uyarlanmayan parçalardır (Peter, <https://zip.lu/3iDXa>). Yaratım sürecinde karşılaştığı nesnelere ve imgelere her ne kadar solmuş, yıpranmış olsalar da bir zamanlar yaşamın ayrılmaz parçaları olduklarını ve şimdi hatırlanan kişiler hakkında büyük bir güçle konuşmaya devam ettiklerini ifade eder. Freeman'a göre; "Bu somutlaşmış anılar; geleceğe, biz oradaydık ve değerliydik" şeklinde bir mesaj ileten güçlü çığlıklardır. Sanatçı bu nesnelere ve imgelere, geçmişin zihinlerimizde bıraktığı izlere uygun şekilde nitelmiştir; bu mekanların zaman içinde berraklıklarını, netliklerini ve anlamlarını kaybetmelerine rağmen var oldukları anın kültürünü ve enerjisini muhafaza eden birer varlık olarak kalmaya devam ettiklerini belirtmiştir (Schacter, 2010, s. 456).





**Görsel 62.** Ben Freeman, İsimsiz / Unknown, 1996 öncesi. <https://zip.lu/3iDwH>

Bu bağlamda Freeman'ın çalışmaları, zamanın akışı içerisinde mekanların anlamlarını nasıl koruyup dönüştürdüklerini görünür kılmakta anıların ve mekanların birer taşıyıcı olarak hafızanın sürekliliğine nasıl katkıda bulunduğunu irdelemektedir. Nesnelere durağan varlıklar değildir; algılarımız ve yorumlarımızla şekillenerek zaman içinde gelişir ve dönüşürler. Bir anıyı her hatırladığımızda, onu biraz değiştirir yeni anlam katmanları ekler veya eski çağrışımlardan sıyrırız. Bu nedenle hafıza nesnelere dinamik ve akışkandır; devam eden kendini keşfetme sürecini yansıtır. Bu noktada, Freeman'ın amacı; topladığı nesnelere ve bilinmeyenlerin anılarıyla dolu fotoğrafları bir fotoğraf karesinin ötesinde, kendi geçmişiyle ve karenin içinde sıkışmış olan başkalarının geçmişiyle birlikte bir tuval yüzeyinde yeniden canlandırmaktır.

Resim sanatında nesnelere, sanatçılar tarafından kodlama-ilişkilendirme yoluyla anlam katmanlarıyla donatılır. Bu nesnelere hem kişisel hem de kolektif anıları uyandırarak izleyicileri geçmişe dair bir yolculuğa çıkarır. Nesnelere kurulan kodlama ve ilişkilendirme, belirli mesajları ve temaları iletmek amacıyla bu nesnelere taşıdığı çağrışımları ifade eder. Bu süreç, izleyicilerin kişisel deneyimlerine ve kültürel bağlarına dayanarak nesnelere yorumlama ve onlarla bağ kurma yollarını araştırır. Sanatçının niyeti ile izleyicinin algılarının kesiştiği bu alan, etkileşim ve yorumlamaya açık dinamik bir ortam yaratmaktadır.

### 2.3.1 Aile Yadigarları

Kendisi, yalnızca kendisi, sonsuza dek BİR ve tek

(Poe, 2010, s. 51).

Hafıza aracılığıyla nesnelere ve mekanlar, anıların temsillerinde önemli rol oynamaktadır. Her iki unsur da hafızayı harekete geçirmekte ve hatırlamaya teşvik etmektedir. Hatırlama, bu kavramlar sayesinde geçmişte kalmış olanı yeniden çağırma eylemidir. Tezde, kişinin kendini bulma isteği, geçmişe dönme, çocukluğu hatırlama ve ailesini anma süreci kişisel hafızanın duraklarını ziyaret etme anlamına gelmektedir. Kişisel hafızanın bu durakları, bireyin bütünlüğünü ve bir insan olarak varoluşunu tüm bunlarla kimliğini nasıl oluşturduğunu arar ve yansıtır ayrıca anıların saklandığı ve yeniden canlandırıldığı mekansal ve nesnel referans noktalarıdır. Bu duraklar, bireyin geçmişe dair hatırladığı ve kendini tanımladığı olayları, insanları ve duyguları temsil eder.

Güven Turan nesnelere kurduğumuz ilişkiyi şu şekilde ifade etmiştir; “Günlük hayatımızda nesnelere kuşatılmış durumdayız ve çoğu zaman bunun farkında bile değiliz. Nesnelere olmadan kendimizi çirliçiplak ve çaresiz hissederiz. Her ne kadar zaman zaman nesnelere bunalsak da onların üzerinde fazla düşünmeyiz. Nesnelere vardır ve biz onları kullanırız. Ancak şairler, yazarlar ve sanatçılar için nesnelere çok daha derin bir anlama sahiptir. Yaratıcı kişiler için paranoyanın itici bir güç olduğu sıkça söylenir ve bu bağlamda nesnelere, onların hayatında hem korkutucu hem de sevgi dolu bir yaklaşımla ele alınır. Bu ilişki, bir nesneye yaklaşmak ve ondan kaçmak arasında gidip gelen, aşkta gördüğümüz türden karmaşık bir ilişki çemberinde yer alır (Turan, 1996, s. 2). Buradan referansla söylenebilir ki, bu karmaşık ilişki yaratıcı süreçte nesnelere nasıl bir rol oynadığını daha da belirgin hale getirir. Bir nesne, bir yazarın zihninde bambaşka bir anlam kazanabilir; bir şair için bir simgeye dönüşebilir, bir sanatçı için ise bir sanat eserinin merkezine yerleşebilir. Şairler, yazarlar ve sanatçılar için nesnelere yalnızca kullanım araçları olmanın ötesinde bir anlam taşır. Onlar, nesnelere anlamlandırır, onlarla diyalog kurar ve onlardan ilham alırlar. Yaratıcı süreçte nesnelere rolü, yalnızca ilham kaynağı olarak kalmaz; aynı zamanda bir ifade aracı olarak da öne çıkar. Bu

şekilde, nesnelere, yaratıcı bireylerin düşüncelerini, duygularını ve dünyaya bakışlarını yansıttıkları birer araç/tuval haline gelir. Bu tuvalde, her bir nesne, kendi hikayesini anlatarak sanatçının ruhunu yansıtır. Sonuç olarak, günlük hayatta çoğu zaman farkında bile olmadan kullanılan nesnelere, yaratıcı bireylerin dünyasında çok daha anlamlı bir rol üstlenirler. Bu bağlamda, nesnelere yaratıcı bireylerin hayatındaki önemini ve onların dünyaya bakışını anlamak, yaratıcı sürecin dinamiklerini daha iyi kavramamıza yardımcı olur.

“Aile Yادigarları” serisinde nesnelere bireysel hafızanın birer yansıması olarak değerlendirilmektedir. Nesnelere bireyin geçmişi üzerindeki etkileri incelenerek bu nesnelere nasıl birer hafıza taşıyıcısı olarak işlev gördüğü araştırılmaktadır. Her bir nesne, bireysel bir anıyı ve bu anının duygusal yükünü taşımakta olup resim sanatı aracılığıyla bu hikayeler görünür kılınmaktadır. Sanat pratiğinin merkezinde, kişisel hafızadan yola çıkarak önce kendisiyle yüzleşme, ardından çocukluğunun travmatik yönlerine değinme ve nihayetinde ailesinin bıraktığı izlerle başa çıkma süreci yer almaktadır. Her nesne, bir aile bireyine ait olup, fiziksel olarak hala kişiyle ilişkili olanlardır. Ayrıca, fiziksel olarak mevcut olmayan fakat hafızanın derinliklerinde varlığını sürdüren nesnelere de bulunmaktadır. Bu nesnelere, kişinin geçmişiyle bağlantı kurmasını sağlayarak, kişisel ve duygusal bir anlatı oluşturur.

Bu seride, ailede temel varlığını sürdüren veya sürdürmüş olan bireyler; anne, baba, kız kardeş, babaanne ve dede olarak ele alınmaktadır. Bu bireylerin seçilmesinin temel nedeni, kişinin hayatında en önemli yeri ve rolü üstlenmeleridir. Anne, bireyi dünyaya getiren ve bakımını üstlenen figür olarak, baba ise gelişimine katkı sağlayan ve onu koruyan bir rol üstlenir. Kız kardeş, varlığıyla destekleyici bir unsur olarak yer alırken, babaanne ve dede, dışarıdan destek sağlayan aile üyeleri olarak ön plana çıkar. Bu yapı, geleneksel aile dinamiklerini tanımlar. Ancak, zaman içinde bireyin yaşamında meydana gelen değişiklikler bu sıralamanın farklı bir düzene dönüşmesine neden olmuştur. Mevcut sıralama; babaanne, kız kardeş, dede, baba ve anne şeklindedir. Bu değişim bireyin hayatındaki aile içi ilişkilerin ve dinamiklerin nasıl evrildiğini ortaya koymaktadır. Babaanne ve dedenin ön planda yer alması, bu bireylerin kişinin yaşamında daha belirgin bir rol üstlendiklerini veya daha güçlü bir etki bıraktıklarını gösterir. Kız kardeşin destekleyici rolü, bu ilişkideki önemli bir

unsur olarak öne çıkarken, baba ve annenin daha geri planda kalması, ebeveyn figürlerinin beklenmedik bir şekilde daha az etkili ya da destekleyici olduklarını ortaya koymaktadır. Bu değişiklikler, kişisel hafızanın ve aile içi yapıların bireyin yaşamındaki etkilerini ve önemini daha açık bir şekilde yansıtmaktadır.



**Görsel 63.** Yasemin Kaplan. Babaanne. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

“Babaanne” (Görsel 63) adlı çalışmada, merkeze yerleştirilmiş bir örgü şişi dikkat çekmektedir. Beyaz bir zemin üzerinde, adeta boşlukta süzülüyor gibi görünen bu şiş, geçmişin tüm ayrıntılarından soyutlanmış ve sadece kişiyle özdeşleştirilmiştir. Etrafında onu destekleyecek herhangi bir unsur bulunmamasına rağmen kendi başına varlık göstermektedir. Bu durum, çalışmanın odak noktasını oluşturan örgü şişinin, bireysel anlamda taşıdığı bağlayıcı ve bütünleştirici rolünü sembolize etmektedir. Örgü şişi (Görsel 63) örülen giysiyi bütünsel bir şekilde tutma işlevi görmektedir. Şişin tek parça oluşu, onun toplayıcı ve birleştirici gücünü temsil eder. Bu nesnenin babaanneyi çağrıştırmasının nedeni, örgü şişinin giysiyi bir arada tutması gibi, babaanne figürünün de aileyi bir bütünlük içinde bir arada tutmasından



kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda ürettiği her örgü yaşanmışlıkların ve anıların birer temsilcisidir.

Babaanne yıllar boyunca ördüğü her nesneyi ve ailedeki herkesi, örgü şişinin içinde biriken tamamlanmış eşyalar gibi bir arada tutmuştur. Bireyin kız kardeşi ve kendisine bakarken üç kişilik aileyi bir arada tutmak için büyük çabalar vermiştir. Bu nedenle her bir örgü şişi, babaanne ile olan ilişkiyi temsil eder. Nereye giderse gitsin çantasının bir köşesinde iliştiirdiği bir yumak ve şişi olan babaanneyi “Babaanne” (Görsel 63) adlı çalışma temsil etmektedir. Ördüğü her nesneyle geleceğe unutulmaz bir görsel miras bırakmış olacaktır.



**Görsel 64.** Yasemin Kaplan. Kız kardeş. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

“Kız kardeş” (Görsel 64) adlı çalışmada bir yastık imgesi, serinin diğer çalışmalarında olduğu gibi beyaz bir zemin üzerine yerleştirilmiştir. Yastık, bir nesne olarak değerlendirildiğinde, başımızı koyduğumuzda sağladığı rahatlama ve destekle tanımlanır. Bu bağlamda yastık, bireyin rahatlama ve destek arayışının somutlaşmış bir ifadesidir. Yastığın sağladığı fiziksel destek, duygusal destekle benzerlik taşır. Bu benzerlik, özellikle kız kardeşlik kavramı açısından belirginleşir;

zira kız kardeşlik, duygusal destek ve güvenlik arayışının bir yansıması olarak yastıkla özdeşleştirilmiştir. Çünkü kız kardeş aile içi ilişkilerde önemli bir destek kaynağıdır. Her zaman yanınızda olması sizi yargılamadan kabul etmesi ve ihtiyaç duyduğunuzda destek vermesi, onun işlevsel bir yastık gibi algılanmasını sağlar. Yastık metaforu kız kardeşin sağladığı rahatlık ve güven hissini somutlaştırır. Tıpkı bir yastığın başımızı desteklemesi ve bizi rahatlatması gibi kız kardeş de bireyin duygusal yükünü hafifletir, huzur verir.

Çalışmada yer alan yastık (Görsel 64), temelde kız kardeşimin parmak emme alışkanlığıyla olan ilişkisini ve bu alışkanlığın oluşturduğu duygusal bağları temsil etmektedir. Yastık, bu alışkanlığın duygusal yansımalarını somutlaştırarak, birey ile kız kardeşi arasındaki ilişki dinamikleri ve bu alışkanlığın duygusal etkilerini ifade etmektedir. Küçük çocuklarda gözlemlenen parmak emme davranışı, bireyin kız kardeşinde de mevcut olup bu alışkanlık yastıkla önemli bir ilişki içerisindedir. Kız kardeşi, yastığı sürekli olarak yanına alır ve yastık olmadan herhangi bir yere gitmez ya da uyumaz. Yastık, bir koltuğun parçası olarak tasarlandığı için büyük boyutu nedeniyle taşınabilirlik açısından zorluk yaratmıştır. Ancak, babaanne yastığı küçültüp daha taşınabilir bir minyatür forma dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, yastığın hem taşınabilirliğini artırmış hem de zamanla yeniden üretilebilirliğini (aynı kumaş ve desenden) sağlamıştır.

Bu nesneyi hala saklamak, kız kardeşimin yastıkla olan bağını ve ortak bağlarımızı hatırlatmaktadır. Yastığı bir kağıt yüzeyine sabitlemiş olmak duygusal bağı sürekli olarak yeniden canlandırmaktadır. Kısacası; bir küçük yastık bütün kız kardeşlik anılarını içinde barındırır.



**Görsel 65.** Yasemin Kaplan. Dede. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

Kaşık, günlük yaşamda vazgeçilmez bir araç olarak işlev görür ve hem beslenme hem de kültürel ritüellerde önemli bir rol oynar. Yalnızca yemek tüketiminde kullanılan bir araç olmanın ötesinde iyileştirme, ölçülendirme ve kişisel anlamlar taşıyan bir nesne olarak da değerlendirilebilir. Kaşık, yemekle ilişkilendirildiğinde birlikteliği ve paylaşımı simgeler; yemeklerin paylaşıldığı anlar ve geleneksel ritüeller aracılığıyla aile bağlarını güçlendiren bir yana sahiptir. Bununla birlikte, kaşık tekil kullanıldığında veya tek bırakıldığında yalnızlığı hissini çağrıştırabilir. Yemekle ilişkilendirdiğimiz bu nesne kişisel bir anlam taşıyabilir mi? Kaşık, kişisel bir nesne haline geldiğinde, bireyin sahiplik ve aidiyet duygusunu pekiştirir. Kaşığın bireysel

bir eşyaya dönüşmesi, kişinin bu nesneye olan bağıını güçlendirir ve onun yemek deneyimlerinde kişisel bir anlam kazanmasını sağlar.

“Dede” (Görsel 65) adlı çalışma; kaşığı bir aile bireyi ile ilişkilendirerek, kaşığın sadece bir araç olmanın ötesinde, kişisel bir aidiyet ve kimlik duygusu sağladığını vurgulamaktadır. Kişisel bir kaşık onu kullanan kişinin alışkanlıklarını, zevkini ve yaşam tarzını yansıtabilir. Özellikle uzun süre yalnızca bir kişi tarafından kullanılan ve kişisel bir bağ kurulan bu nesne, o kişinin kişisel tarihinin ve deneyimlerinin bir parçası haline gelir. Çalışmada imgesi görülen kaşık, dedeme aittir. Dedem akşam yemeklerini birlikte yemeği çok önemseyen ve bu yönüyle herkesin bir arada olmasını sağlayan bir yana sahiptir. Bu nesne onun favori kaşığıydı ve yemek masasına farklı bir kaşık konulduğunda hemen kendi kaşığını isterdi. Ailedeki herkes onun bu kaşığa olan aidiyetini bildiği için buna özen gösterirdi. Kaşık materyal olarak ağır, işlemeli ve parlak bir yapıya sahiptir, bu özellikler dedeyle özdeşleşmiştir; adeta tüm kişiliğini kaşığa yansıtmış gibi görünmektedir. Kaşığa somut olarak halen sahip olursa da onu kullanmakta zorluk çekilir. Çünkü dedem tüm varlığıyla hala bu kaşığı tutuyor ve akşamları herkesi aynı saatte o yemek masasında görmek istiyor gibi hissettirmektedir.

Dede tarafından kullanılan kaşık (Görsel 65), bir aile bireyinin nesneye yansıyan yaşamını ve ailenin ortak hafızasını yansıtan bir parçasıdır.



**Görsel 66.** Yasemin Kaplan. Baba. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

Kravat, bir kişiden geriye kalan miras niteliğinde bir nesne olarak babayı simgelemektedir. “Aile Yadigarları” serisinde yer alan tüm çalışmalar; aile albümü niteliğinde bir işlev üstlenir. Bu yönüyle çalışmalar, kişisel hafızanın nesnelere üzerindeki varlığını ve etkisini vurgular. “Baba” (Görsel 66) başlığı altında sunulan kravat imgesi, hafızadaki bu etkileşimin somut bir örneğini temsil etmektedir.

Birey babasının gençlik dönemine ait bu kravatı bulduğu andan itibaren hafızasında onunla yan yana var olmuştur. Geçen zaman boyunca kravat babasının kimliğine bürünerek ona farklı anlamlar kazandırmıştır. Babasını tanıma isteği, onun nasıl bir insan olduğunu öğrenme arzusu bu kravatın altında yatar. Babasıyla olan ilişkisinde, baba-kız ilişkisi dışında bir bağ geliştiremediğinden kravatın anlamı kendi gözlemleriyle şekillenmiştir. Bireye kravat; dedesinin sürekli kravatlı gezmesiyle bir babanın da sürekli kravatlı gezmesi gerektiğini düşündürmüştür. Fakat babası özel günler dışında hiç kravat takmamıştır. Bu nedenle gençliğine ait olan bu kravat, bireye babasının o dönemdeki daha renkli ve farklı olan kişiliğini yansıtmıştır. Kravat, birçok rengi üzerinde barındırdığı için babasının çok renkli bir insan olduğunu yansıtır. Bu özellik, babasının gençliğinin canlılığını, özgünlüğünü ve yaşam dolu kişiliğini göstermektedir. Kağıt yüzeyinde kravat imgesinin siyah beyaz uygulanması, o günlerin geride kalmışlığını ve geçmişin izlerini yansıtırken, bu imgenin günümüzdeki biçimini de görünür kılmaktadır.

Her bakışta, bu kravatın sunduğu duygular ve hayal dünyasında yaratılan anılar, babayla olan ilişkinin anlamını daha da güçlendirir. Kravat, geçmişi ve bugünü birleştiren babamın yaşadığı dönemin izlerini taşıyan ve onu sürekli olarak hatırlatan bir köprüdür. Bu yönüyle, babamın hatırasını yaşatmak ve onun kişiliğini anlamak açısından değerli bir nesne olarak hayatımda özel bir yere sahiptir.



**Görsel 67.** Yasemin Kaplan. Anne. 2024. (Kâğıt Üzerine Rapido/Mürekkepli Kalem, 10 x 15 cm).

“Anne” (Görsel 67) başlıklı çalışmada, bir telefon imgesi yer almaktadır. Telefon, birebir boyutlarda nesnenin orijinal haliyle, beyaz bir zemin üzerine çalışılmıştır. Diğer çalışmalarda olduğu gibi, bu çalışmada da tek bir nesne odağı bulunmaktadır. Telefonun siyah beyaz üretilmiş olması, geçmişe yönelik bir gönderme niteliğindedir. “Aile Yadigarları” serisinde yer alan tüm çalışmalar geçmişe ait izleri ve bu izlerle birlikte kişileri yansıtır/anar. Telefon, kişi için anneye ait bir nesneyi tanımlamaktadır. Telefon imgesi, annesi ve babası ayrılmış küçük bir çocuğun annesiyle telefonda gerçekleştirdiği son görüşmenin sonucunda yaşamında önemli bir yer edinmiştir. Bu telefon, tam anlamıyla bir an nesnesidir. Çocuk, yıllar sonra telefonu saklandığı yerden bulduğunda yaşadığı his ve geçmişteki o ana geri dönebilme deneyimi, telefonun gerçekliğini pekiştirir. Bu nedenle, telefon anneye ait bir nesne olarak kalmıştır.

Telefona bir nesne olarak gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaştığımızda, iletişimde kalmayı, haberdar olmayı ve konuşabilmeyi sağlayan özellikler taşır. Çalışmada yer alan telefon, yalnızca son bir çağrıyı kabul etmiş ve sonrasında bir daha çalmamıştır. Bu telefona atfedilen değer, onu bir kâğıt yüzeyi üzerine sabitlemek ve böylece onu sonsuza kadar oraya hapsedmektir. Hafızadan silinmeyen bir anının sabitlenmesi,

bu nesneyi önemli kılarken aynı zamanda bir ölçüde değersizleştirmektedir. Ancak bu değersizleştirme yalnızca “Anne” (Görsel 67) adlı çalışma için geçerlidir. Ayrılığın bıraktığı yıkıcı izlerin, kişinin üzerinden tamamen silinememesi durumu, geçmişte bir nesneyle yaşanan anıların bu nesne aracılığıyla geri dönme ve yeniden canlanabilme olgusunu ifade eder.

Bir kişinin geçmişinden kalan bir kum tanesi, onu diğer tüm anılarıyla buluşmaya davet eder. Sonuç olarak; çocukluk anıları ve anılara yön veren nesnelere bir sanatçının çalışmaları üzerindeki etkilerine dair bir bakış sunar.



## SONUÇ

Hafıza, yaşamın her anında kalıcı etkiler bırakan karmaşık bir güç olarak tanımlanmıştır. Hafıza, sadece geçmiş deneyimleri saklamakla kalmamış, aynı zamanda bu deneyimlerin, bireylerin kimliklerini ve yaşamlarını sürekli olarak şekillendirdiği görülmüştür. Hafıza, bireylerin kişisel tarihlerinin temel taşlarını oluşturan ve geçmiş deneyimlerin nasıl hatırlandığı ile korunduğunu inceleyen bir mekanizma olarak ele alınmıştır. Augustinus'un hafızayı duyularla toplanan görüntülerle dolu geniş bir alan olarak betimlemesi, hafızanın karmaşıklığını ve anıların depolandığı mekanizmayı vurgulamaktadır (Augustinus, 2010, s. 302).

Hafıza sanatı olarak adlandırılan teknikler, yer ve imgeleri hafızada tutma amacı taşımaktadır ve bu süreçte sanatın hafızayla ilişkisi detaylandırılmıştır. Sanat, hafızanın dışsal bir yansıması olarak işlev görür ve geçmiş deneyimlerin, duyguların ve anıların somutlaşmasına olanak tanır. Bu bağlamda, sanat eserleri hafızadaki imgeleri temsil ederek, bireysel ve kolektif tarihin sürekliliğini ve korunmasını sağlar. Hafıza imgeleri, sanatsal ifadeler aracılığıyla yeniden yapılandırılarak, geçmişin izlerini kalıcı ve erişilebilir biçimlere dönüştürmüştür. Bu süreç, sanatın hafızayı biçimlendirme ve geçmişle bağ kurma işlevini ortaya koymuştur.

Otobiyografik hafıza, yaşam olaylarını hatırlama ve unutturma süreçlerini kapsayarak kimlik oluşumunda kritik bir rol oynar. Sanatçılar, bu hafızayı sanatsal ifadeye dönüştürerek içsel dünyalarını eserlerine yansıtmış ve hafızanın bireysel kimliği şekillendirmedeki rolünü vurgulamışlardır. Fotoğraf ve diğer görsel araçların, hafızayı tetikleyerek geçmişin izlerini günümüze taşıdığı görülmüştür. Bu bağlamda psikanaliz ile sanat, anıların temsili ve travmatik olayların hafıza üzerindeki etkilerini görünür kılmıştır.

Geçmiş, kişisel kimliği şekillendirirken anılar, bu geçmişi somutlaştırır. Anıları hatırlamak için belirli dönemlere ayrılan ve tetikleyici imgelerle desteklenen kişisel zaman çizelgeleri oluşturulur. İmgeler, anıların hatırlanmasında kritik bir öneme sahiptir ve sosyal etkileşimler aracılığıyla hatırlanan anılar yeniden şekillendirilebilir. Bu süreçte imgelerin, geçmiş deneyimleri günümüze taşıyarak hafızayı şekillendirdiği ve sosyal etkileşimlerle anıların nasıl hatırlandığını ve yeniden nasıl

anlam kazandığı üzerindeki etkisi anlaşılmıştır. Sonuç olarak, imgeler hem bireysel kimliği inşa etmiş hem de geçmişin sürekli olarak yeniden yapılandırılmasını sağlamıştır.

Unutma, hafızanın bir parçası olarak kabul edilir ve zamanla anıların silikleşmesine neden olur. Unutmanın kademeli bir solma olarak görüldüğü; hafızanın unutmanın kendisini değil ancak unutmanın imgelerini saklayabileceği ve hafızanın dinamik bir süreç olarak işlediği vurgulanmıştır. Bununla birlikte; unutma ve hatırlama arasındaki dengenin bireylerin duygusal durumları üzerinde belirleyici bir rol oynadığı fark edilmiştir.

Bu tez, hafıza imgelerinin yer, nesne ve zaman bağlamındaki etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin sanatsal temsillerini sanatçılar ve tez kapsamında üretilen çalışmalar üzerinden incelemiştir. Hafıza, bireysel ve toplumsal tarihin yansıması olarak zamanla ilişkili anıların, nesnelere ve mekanların nasıl koruduğunu ve bu unsurları sanat yoluyla nasıl ifade edildiğini anlamaya yardımcı olmuştur.

Yer, hafızada geçmişin mekanla özdeşleşmiş imgelerini saklar. Mekanlar, yaşanmışlıkları ve anıları barındıran, hafızanın somut temsilcileri olarak sanat eserlerinde yer almıştır. Mekan ve hafıza arasındaki ilişki, hafızanın yapıcı ve yeniden yapılandırıcı doğasını ön plana çıkarmıştır. Sanatçı rnekleri, mekanı hatırlama ve nostalji temalarıyla ilişkilendirerek izleyicilere geçmişi ve kişisel tarihleri düşünme fırsatı sunmuştur.

Nesneler, hafızanın taşıyıcıları olarak önemli bir rol oynar. Her nesne, belirli anılara ve duygusal ykmlklere sahiptir; sanatçılar bu nesnelere kullanarak hafızadaki belirli anıları ve deneyimleri vurgulamışlardır. Nesnelere fiziksel objelerin ötesinde duygusal ve tarihsel anlamlar taşıyan kodlar olduğu gösterilmiş ve sanatçılar tarafından belirli bağamlarla ilişkilendirilerek hafızada yankılanan anıları ve duyguları yeniden uyandırabildikleri gözlemlenmiştir.

Zaman, hafızanın sürekliliğini ve geçişkenliğini temsil eder. Hafıza imgeleri, geçmişin birikimini ve anıların sürekliliğini sanat yoluyla ifade etmiştir. Zamanın akışı, hafıza süreçlerinin dinamik doğasını ortaya koyar ve geçmişin anılarını

günümüze taşır. Çağdaş sanatçılar, hafızayı kimlik, tarih ve travma gibi temalarla ilişkilendirerek kişisel anılar ve arşiv materyalleri kullanarak hafızayı araştırmışlardır.

Sonuç olarak “Yer, Zaman, Nesne Bağlamında Hafıza İmgeleri”, sanatın geçmişi nasıl yansıttığını ve anıların nasıl korunduğunun anlaşılmasına olanak tanımıştır. Hafıza, sanat eserlerinde mekan, nesne ve zamanla ilişkilendirilerek geçmişin ve anıların günümüze taşınmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, hafıza imgeleri geçmişin anlamını ve etkisini günümüze aktarma görevini üstlenmişlerdir. Aynı zamanda tez, hafızanın ve sanatın; bireysel tarihin derinliklerini ve sürekliliğini koruduğunu açığa çıkarmıştır.

Tez kapsamında üretilen çalışmalarda, hafıza kavramının mekan, nesne ve zaman bağlamındaki odak noktalarına dokunarak, hafızanın karmaşıklığı içerisinde çıkartılmak istenen üç başlığa değinilmiştir; benlik, çocukluk ve aile. Tüm uygulama çalışmaları, çoğunlukla beyaz ve siyah alanlarla oluşturulmuş kağıt yüzeyi üzerine, geçmişin izlerini taşımalarından kaynaklı siyah beyaz etüt edilmişlerdir. Hafızanın derinliklerine inip kişisel bir keşfe çıkılmış ve böylelikle kendini arama yolculuğunun aşamaları tamamlanarak sonuçlandırılmıştır. Geçmiş anılar yeniden yorumlanarak geçmiş ve şimdi arasındaki uzaklık yakınlaştırılmıştır. Çocukluğa ait nesnelere, kağıt yüzeyinde canlanarak izleyicilere bu dönemin duygusal derinliklerine erişim imkanı sağlanmıştır. Aile içi dinamikler ve kişisel hafıza; nesnelere aracılığıyla temsil edilmiş, çalışmalardaki her bir nesne aile bireylerini ve geçmişin izlerini görselleştirmiştir. Bu çalışmalar, hafızanın sanatsal ifade aracılığıyla nasıl korunduğunu, bir yüzeye nasıl sabitlendiğini ve dönüştüğünü göstermiştir. Sanat hafızanın sürekliliğini ve geçmişin izlerini günümüze taşıyarak bireysel ve kolektif tarihlerin yeniden tasarlanmasına olanak tanımaktadır.

## KAYNAKLAR

Abensour, Alexandre. (2022). *Bellek* (G. K. Rocheman, Çev.). Ankara: Fol Yayınları.

Agustinus. (2010). *İtiraflar* (Ç. Dürüşgen, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Aksoy, Nazan. (2009). *Kurgulanmış Benlikler Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Alighieri, Dante. (2005). *İlahi Komedyâ* (R. Teksoy, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Arcana. (2002). Ishiuchi Miyako: Mother's. *Arcana Books*. Erişim: 10.01.2024. <https://www.arcanabooks.com/catalog/book/024370/>

Aristoteles. (2019). *Parva Naturalia (Doğa Üzerine Yazılar)*. (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Artblart/The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Ishiuchi Miyako. Annenin #57/Mother's #57. 2004. Erişim: 02.04.2024. <https://artblart.com/tag/ishiuchi-miyako-mothers/>

Artsy. On Kawara. May. 20, 1981. From Today. 1966-2013. Erişim: 10.03.2023. <https://www.artsy.net/artwork/on-kawara-may-20-1981-wednesday>

Assmann, Jan. (2015). *Kültürel Bellek* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

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

Auge, Marc. (2020). *Unutma Biçimleri* (M. Sert, Çev.). İstanbul: YKY Yayınları.

Azzarello, Nina. (2013). Do Ho Suh Constructs a Home within a Home at MMCA. *Designboom*. Erişim: 20.04.2024. <https://www.designboom.com/art/do-ho-suh-constructs-a-home-within-a-home-at-mmca-11-19-2013/>

Azzarello, Nina. (2018). Walk through a full-scale Fabric Replica of Do Ho Suh's New York Apartment. *Designboom*. Erişim: 20.04.2024.

<https://www.designboom.com/art/do-ho-suh-brooklyn-museum-perfect-home-11-05-2018/>

Bachelard, Gaston. (2014). *Mekanın Poetikası* (A. Tmertekin, ev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Baudelaire, Charles. (2001). *Ktlk iekleri* (A. Necdet, ev.). İstanbul: Adam Yayınları.

Baykal, Emre. (2019). *Sarkis, aylak Sokak*. İstanbul: Arter Yayınları.

Ben Freeman, Freeman Atölyesinde/Freeman at His Studio. Erişim: 12.02.2024.  
[https://benfreemanstudio.com/?page\\_id=60](https://benfreemanstudio.com/?page_id=60)

Ben Freeman, İsimsiz/Unknown, 1996 ncesi. Erişim: 12.02.2024.  
[https://benfreemanstudio.com/?page\\_id=7](https://benfreemanstudio.com/?page_id=7)

Ben Freeman, Bağlılık/Commitment, 1992. Barbara Krakow Galerisi, Boston.  
Schacter, Daniel L. (2010). *Belleğin İzinde, Beyin, Zihin ve Geçmiş* (E. Özgül, ev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ben Freeman, İsimsiz/Unknown, 1996 ncesi. Erişim: 12.02.2024.  
[https://benfreemanstudio.com/?page\\_id=7](https://benfreemanstudio.com/?page_id=7)

Benjamin, Walter. (2009). *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de ocukluk* (T. Turan, ev.). İstanbul: YKY.

Bursalı, Babacan, Meryem (2017). *Sanatta Hafızanın Biçimleri*. İstanbul: Küre Yayınları.

Cadava, Eduardo, *Işık Sözcükleri (Tarihin Fotografisi zerine)*. (A. U. Kılıç, ev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Cevizci, Ahmet. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Christian Boltanski. Monument, Leçons de ténèbres/Anıt, Karanlıkta dersler. 1986. Erişim: 20.03.2023. [https://kewenig.com/viewing\\_room/christian-boltanski-portraits](https://kewenig.com/viewing_room/christian-boltanski-portraits)

Christian Boltanski. Monument/Anıt. 1985. Erişim: 20.03.2023. <https://www.connaissancedesarts.com/musees/centre-pompidou/etude-dune-oeuvre-monument-de-christian-boltanski-11128614/>

De Jongh, Karlyn. (2013). On Kawara Unanswered Question. *Personal Structures Time . Space . Existence*, s. 84-93.

Deleuze, Gilles. (2005). *Bergsonculuk* (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Do Ho Suh. Ev İçinde Ev/Home within Home. 2013. (Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul Korea). Erişim: 21.04.2024. <https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh>

Do Ho Suh. Ev İçinde Ev/Home within Home. 2013. (Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul Korea). Erişim: 21.04.2024. <https://archibat.com/blog/en/the-ghost-houses-of-do-ho-suh/>

Do Ho Suh. Ev İçinde Ev/Home within Home. 2013. (Enstalasyon, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul Korea). Erişim: 21.04.2024. <https://www.designboom.com/art/do-ho-suh-constructs-a-home-within-a-home-at-mmca-11-19-2013/>

Do Ho Suh, Mükemmel Ev II/The Perfect Home II. 2019. Erişim: 21.04.2024. <https://www.designboom.com/art/do-ho-suh-brooklyn-museum-perfect-home-11-05-2018/>

Do Ho Suh, Mükemmel Ev II/The Perfect Home II. 2019. Erişim: 21.04.2024. <https://www.designboom.com/art/do-ho-suh-brooklyn-museum-perfect-home-11-05-2018/>

Do Ho Suh, Mükemmel Ev II/The Perfect Home II. 2019. Erişim: 21.04.2024.  
<https://www.designboom.com/art/do-ho-suh-brooklyn-museum-perfect-home-11-05-2018/>

Do Ho Suh, Mükemmel Ev II/The Perfect Home II. 2019. Erişim:21.04.2024.  
<https://www.designboom.com/art/do-ho-suh-brooklyn-museum-perfect-home-11-05-2018/>

Do Ho Suh, Mükemmel Ev II/The Perfect Home II, Home Seoul. 2012-2013. (21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan). Erişim:21.04.2024  
[https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh?utm\\_source=Google&utm\\_medium=cpc&utm\\_campaign=artists&utm\\_content=DoHoSuh&utm\\_term=&gad\\_source=1&gclid=Cj0KCQjw6auyBhDzARIsALlo6v-T1MVWYRNpVzIsPYzsmi44LuZ1Nlwr6wLQnpjEaCtnbsVCZm4nvTgaAovXEALw\\_wcB](https://www.lehmannmaupin.com/artists/do-ho-suh?utm_source=Google&utm_medium=cpc&utm_campaign=artists&utm_content=DoHoSuh&utm_term=&gad_source=1&gclid=Cj0KCQjw6auyBhDzARIsALlo6v-T1MVWYRNpVzIsPYzsmi44LuZ1Nlwr6wLQnpjEaCtnbsVCZm4nvTgaAovXEALw_wcB)

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

Draaisma, Douwe. (2020). *Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer* (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ergüven, Mehmet. (2002). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

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

Garcia, Rosa. (2020). Un recorrido por el espacio domestico de la mano de Do Ho Suh: Mantener vivos los recuerdos a pesar de todo / A Tour of the Domestic Space with Do Ho Suh. Keeping Alive the Memories Despite Everything. *InvestigacioneInnovacionenArquitecturay Territorio*, 8/2, s.51-68.

Gibbons, Joan. (2007). *Contemporary Art and Memory Images of Recollection and Remembrance*. New York: I.B Tauris.



Gluck, Louise. (2004). Louise Gluck Poems. *Poemhunter.com-The World's Poetry Archive*, s. 54. Erişim: 20.03.2024. <https://www.poemhunter.com/louise-gluck/poems/?search=nostos>

Guggenheim. On Kawara. Kawara'da Tarih Resminin Süreci. Erişim: 06.03.2023. <https://www.guggenheim.org/teachingmaterials/teachingmodernandcontemporary-asian-art/on-kawara-%E6%B2%B3%E5%8E%9F-%E6%B8%A9>

Guggenheim. On Kawara's studio/Kawara'nın Stüdyosu. Erişim: 04.04.2023. <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/teaching-modern-and-contemporary-asian-art/on-kawara-%E6%B2%B3%E5%8E%9F-%E6%B8%A9>

Guggenheim. On Kawara. Nov. 1, 1996. From Today. 1966-2013. Erişim: 04.04.2023. <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/teaching-modern-and-contemporary-asian-art/on-kawara-%E6%B2%B3%E5%8E%9F-%E6%B8%A9>

Güngörmüş, Erdem, Nilüfer. (2021). *Sanatçının Kendine Yolculuğu*. İstanbul: Metis Yayınları.

Halbwachs, Maurice. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (B. Uçar, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.

Huyssen, Andreas. (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ingham, Mark. (2005). *Afterimages Photographs As An External Autobiographical Memory System And A Contemporary Art Practice*. (Theses For Phd). Goldsmiths College Visual Arts Department Fine Art. London.

Invaluable. Hêliodore Joseph Pisan. Dante in the River of Lethe/Unutuş Nehri'ndeki Dante. Erişim: 10.01.2023. <https://www.invaluable.com/auction-lot/1800s-dore-woodcut-divine-comedy-dante-in-the-riv-520-c-ad74019a56>

Ishiuchi Miyako. Annenin 25 Mart 1916 #53 (göğüs)/Mother's 25 March 1916 #53 (breast). <https://pen-online.com/arts/ishiuchi-miyako-and-her-mother-the-evolution-of-japanese-society/>

Ishiuchi Miyako. Annenin #49/Mother's #49, 2002. (Gelatin silver print, 107,63x73,66 cm). <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.168524.html>

Joyce, James. (1997). *Ulysses* (N. Erkmén, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kandel, Eric R. (2016). *Belleğin Peşinde Yeni Bir Zihin Biliminin Doğuşu* (M. Doğan, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kewenig. Viewing Room, Christian Boltanski, Portraits. Erişim: 20.03.2023. [https://kewenig.com/viewing\\_room/christian-boltanski-portraits](https://kewenig.com/viewing_room/christian-boltanski-portraits)

Los Angeles Times, Tarih Resimleri/Date Paintings. Tuval Üzerine Akrilik Gazete Küpürü, Karton Kutu, 20,5x26 cm. Erişim: 18.03.2023. <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-on-kawara-20140721-story.html>

Marcus, Laura. (1994). *Autobiographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. New York, USA: Manchester University Press.

Martens, Lorna. (2011). *The Promise of Memory*. England: Harvard University Press.

Met Museum. Ishiuchi Miyako. 'Mother's' #16. 2001. Erişim: 02.04.2024. <https://artblart.com/tag/ishiuchi-miyako-mothers/>

Met Museum. Ishiuchi Miyako. 'Mother's' #36 (lipstick). Erişim: 02.04.2024. <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ishiuchi-miyako>

Met Museum. Ishiuchi Miyako. 'Mother's' #19 (comb). Erişim: 02.04.2024. <https://www.metmuseum.org/art/online-features/metcollects/ishiuchi-miyako>

Met Museum. Ishiuchi Miyako. 'Mother's'. Erişim: 02.04.2024. <https://pen-online.com/arts/miyako-ishiuchi-and-her-mother-the-evolution-of-japanese-society/?scrolled=1>

Mutafoğlu, Merve. (2021). Otobiyografik Bellek ve Kltr İlişkisi. *Onto Psikoloji Dergisi*. Erişim: 20.01.2022. <https://www.ontodergisi.com/sayilar/otobiyografik-bellek-ve-kultur-iliskisi>

Nabokov, Vladimir. (2011). *Konuş, Hafıza* (Y. Yavuz, ev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Nelson, Katherine. (2003). Self and social functions: Individual autobiographical memory and collective narrative. *Memory*, 11/2, s. 125-136.

Newman, Sarah. (2018). Do Ho Suh. *Oz*, 40. s. 82, 83.

Nietzsche, Friedrich. (2015). *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası Zamana Aykırı Bakışlar-2* (M. Tüzel, ev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

NTV, Sarkis ile sanat ve mekan zerine. Erişim: 25.03.2024. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/171685.asp#BODY>

Onur, Füsun. İstanbul Kadın Müzesi. Erişim: 28.05.2024. <http://www.istanbulkadınmuzesi.org/fusun-onur>

One: Do Ho Suh. Erişim: 21.04.2024. [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/one\\_do\\_ho\\_suh](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/one_do_ho_suh)

Perec, Georges. (2023). *Mekan Feşmekan* (A. Erkay, ev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Peter Hay, Halpert Fine Art. (2000). Ben Freeman: Romance Erişim: 10.01.2024. <https://www.phhfineart.com/articles/2017/4/10/ben-freeman-romance>

PHAIDON. Erişim: 18.03.2023.  
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/>

PHAIDON. On Kawara. Canvases from the Today Series/Bugün Serisinden Tuvaller. 1966-2014. Erişim: 18.03.2023.  
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/july/14/on-kawaras-date-paintings-explained/>

Pen. Ishiuchi Miyako. 'Mother's' #37. Erişim: 02.04.2024. <https://pen-online.com/arts/miyako-ishiuchi-and-her-mother-the-evolution-of-japanese-society/?scrolled=1>

Poe, Edgar Allan. (1846). Marginalia. *Democratic Review*, XIX/97, s. 30.

Poe, Edgar Allan. (2010). *Bütün Hikayeleri* (D. Körpe, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Proust, Marcel. (1996). *Kayıp Zamanın İzinde II, Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde* (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Proust, Marcel. (2021). *Kayıp Zamanın İzinde, Swann'ların Tarafı Kitap I* (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rajaram, Suparna. (1993). Remembering And Knowing: Two Means Of Access To The Personal Past. *Memory & Cognition*, 21 (1), s. 89-102.

Robert, Henri. (2020). Miyako Ishiuchi and her Mother, the Evolution of Japanese Society. *Pen*. Erişim: 02.04.2024. <https://pen-online.com/arts/miyako-ishiuchi-and-her-mother-the-evolution-of-japanese-society/?scrolled=1>

Roman Opalka, Opalka 1965/1-∞. A pair of Portrait Photographs. Gelatin silver print. 196x135 cm. Erişim: 27.04.2023.  
<https://www.christies.com/privatesales/roman-opalka#about-section>

Roman Opalka, Opalka 1965/1-∞. A pair of Portrait Photographs. Détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636. Erişim: 27.04.2023. <https://www.marchand-mercier.com/explorations-blog/2020/5/5/roman-opalka>

Roman Opalka, <https://www.axel-vervoordt.com/gallery/artists/roman-opalka>

Roman Opalka, <https://designyoutrust.com/2019/05/roman-opalka-the-polish-artist-who-spent-half-his-life-painting-from-1-to-infinity/>

Roman Opalka, Detay. <https://www.christies.com/features/Opalka-5583-1.aspx>

Rousseau, Jacques, Jean. (1991). İtiraflar I (R.N. Güntekin, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Sarkis, Çaylak Sokak, Baykal, Emre. (2019). Sarkis/Çaylak Sokak. İstanbul: Arter, s. 24-29-32.

Sarkis, Çaylak Sokak. 1986. Maçka Sanat Galerisi, Karışık Retrospektif, 20 Mart-12 Mayıs 2001. Erişim: 21.04.2024. <https://www.mackasanatgalerisi.com/2021oncesiturkce/Exhibitions/Sarkis-2000--2001-0>

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

Schacter, Daniel L. (2010). *Belleğin İzinde, Beyin, Zihin ve Geçmiş* (E. Özgül, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tekiner, Aylin. (2014). Çaylak Sokak'ta Bir Okuma Denemesi, *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 9, s. 53-68.

The Economist. Erişim: 19.04.2023. [https://www.economist.com/obituary/2011/08/20/roman-opalka?utm\\_medium=cpc.adword.pd&utm\\_source=google&ppccampaignID=18151738051&ppcadID=&utm\\_campaign=a.22brand\\_pmax&utm\\_content=conversion.d](https://www.economist.com/obituary/2011/08/20/roman-opalka?utm_medium=cpc.adword.pd&utm_source=google&ppccampaignID=18151738051&ppcadID=&utm_campaign=a.22brand_pmax&utm_content=conversion.d)

[irect-response.anonymous&gclid=CjwKCAjwg-GjBhBnEiwAMUvNW9fanK-  
liyJSbU3bh1jzSQRHtr0z8AJ91EAptL5NJKtmNGu58s3AKxoCpD8QAvD BwE&gcl  
rc=aw.ds](https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/06/on-kawara-silence-review-date-paintings)

The Guardian. Erişim: 18.03.2023.  
[https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/06/on-kawara-silence-review-  
date-paintings](https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/06/on-kawara-silence-review-date-paintings)

The Guardian. On Kawara. JAN. 4,1966/Ocak 4, 1966. Erişim: 07.03.2023.  
[https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/06/on-kawara-silence-review-  
date-paintings](https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/06/on-kawara-silence-review-date-paintings)

Turan, Güven. (1996). Nesnelere ve İlişkimiz: İtiş Kakış Bir Aşk. *Sanat Dünyamız*, 62, s. 2.

Ünsal, Elif Merve. (2018). Do Ho Suh's Full-Scale Replica Installation: The Perfect Home II Is On View At The Brooklyn Museum. *World Architecture*. Erişim: 18.04.2024.  
[https://worldarchitecture.org/article-  
links/epfnp/do-ho-suhs-fullscale-replica-installation-the-perfect-home-ii](https://worldarchitecture.org/article-links/epfnp/do-ho-suhs-fullscale-replica-installation-the-perfect-home-ii)

Weinrich, Harald. (2004). *Lethe: The Art and Critique of Forgetting*. London: Cornell University Press.

Wilde, Oscar. (2010). *Ciddi Olmanın Önemi* (M. Erşen, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Williams, H. L., Conway, M. A., Cohen, G. (2008). Autobiographical memory. *Memory in the Real World* (3rd ed., pp. 21-90). Hove, UK: Psychology Press.

Wilson, Rachel. (2003). *Memory Cages - Trauma, Memory and Autobiography Within a Personal Art Film*. (A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts (by Coursework) Cinema Studies). La Trobe University Victoria, Faculty of Humanities and Social Sciences. School of Communication. Arts and Critical Enquiry. Australia.

Wspólczesne, Malarstwo. *Polish Art Corner*. Erişim: 19.04.2023.  
<https://polishartcorner.com/category/opalka-roman/page/2/>

Yaman, Hülya. (2021). İnsan Neden Unutur? Düşünsel Bir Figür Olarak Unutma Sorunsalı. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2021 Bahar/ 31, s. 614-615.

Yates, Frances A. (2019). *Hafıza Sanatı* (A. D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Yılmaz, Deniz. (2019). Ölüm, Hafıza ve Nesnelerin Hayatı. *E-Skop*. Erişim: 22.03.2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-olum-hafiza-ve-nesnelerinhayati/5173>



## On Kawara ve Roman Opalka Eserlerinde Zaman Kavramı ve Geçicilik

### The Concept of Time and Temporarity in The Works of On Kawara and Roman Opalka

Yasemin KAPLAN ÇALIŞ <sup>ID</sup>  
Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel  
Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,  
Afyonkarahisar, Türkiye

Serap EMMUNGİL  
KARAMANOĞLU <sup>ID</sup>  
Hacettepe Üniversitesi, Güzel  
Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,  
Ankara, Türkiye



Geliş Tarihi/Received 11.01.2024  
Kabul Tarihi/Accepted 28.02.2024  
Yayın Tarihi/Publication Date 31.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding author:  
Yasemin KAPLAN ÇALIŞ  
E-mail: yaseminkaplan@gmail.com

Cite this article: Kaplan Çalış, Y., & Emmungil  
Karamanoğlu, S. (2024). The concept of time  
and temporarity in the works of On Kawara  
and Roman Opalka. *Art Vision*, 30(52), 95-  
104.  
<https://doi.org/10.32547/artvision.1418232>



Content of this journal is licensed under a Creative  
Commons Attribution-Noncommercial 4.0  
International License.

#### öz

Bu makale, zamanın tanımına, sanatçıların eserlerinde zaman kavramını nasıl ele aldıklarına ve hangi medyumları kullandıklarına değinmektedir. Zaman üzerine çalışan sanatçılar On Kawara ve Roman Opalka'nın eserleri örnek olarak sunulmaktadır. Zaman kavramı çerçevesinde sanatın yaşamın geçici doğasına bir ayna, tarihin kronolojik kaydı, kişisel ve toplumsal bir yansıma görevi üstlenen bir araç olarak hizmet edebildiğine değinilmiştir. Sanat, geçici olan anları yakalama konusunda eşsiz bir yeteneğe sahiptir. Zaman tarih boyunca sanatçılar tarafından sürekli bir keşif kaynağı olmuştur. Farklı akımlar içerisinde zamanın hangi biçimde ele alındığı, zaman akışının gözlemlenmesinin nasıl dışa vurulduğu tartışılmıştır. Zamanın akışı, tüm karmaşık yönleriyle ve boyutlarıyla sanatta bir kavram/tema olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmada, sözü geçen sanatçılar On Kawara ve Roman Opalka'nın eserlerinde zaman kavramını ele alış biçimleri derinlemesine incelenmiştir. Bu inceleme bizi farklı sanatsal akımlar, teknikler ve ortamlara götürerek, sanatta zamanın geçişiyle örülmüş insan deneyiminin zengin dokusunun eserlerde hangi biçimlerde ortaya çıktığını izlememizi sağlayacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Zaman, On Kawara, Roman Opalka, Resim, Sanat

#### ABSTRACT

This article addresses the definition of time, how artists deal with the concept of time in their works and which mediums they use. The works of On Kawara and Roman Opalka are presented as examples of artists working on time. Within the framework of the concept of time, it is emphasized that art can serve as a mirror to the ephemeral nature of life, a chronological record of history, a personal and social reflection. Art has a unique ability to capture transient moments. Time has been a constant source of discovery for artists throughout history. The way in which time is handled in different movements and how the observation of the flow of time is expressed are discussed. The flow of time is treated as a concept/theme in art with all its complex aspects and dimensions. In this study, the aforementioned artists have been working on On The ways in which Kawara and Roman Opalka deal with the concept of time in their works are analyzed in depth. This examination will lead us to different artistic movements, techniques and mediums, and will enable us to observe the ways in which the rich texture of human experience woven with the passage of time in art is revealed in their works.

**Keywords:** Time, On Kawara, Roman Opalka, Painting, Art

#### Giriş

Zaman farklı kişilerle farklı adımlarla ilerler. Size zamanın kiminle yürüdüğünü, kiminle koştuğunu, kiminle dötrnala gittiğini ve kiminle hareketsiz durduğunu söyleyeceğim (Shakespeare, 2004, s. 111).

Zaman olayların, süreçlerin ilerlemesini ölçmek için kullanılan bir kavramdır ve varoluşun temel bir unsurudur. İnsanlar zamanı birbirine göre sıralamak, kategorilere ayırmak, geçmişti hatırlamak ve geleceği planlamak için kullanırlar. Zaman ayrıca fiziksel bir boyuta sahiptir, güneşin doğuşu ve batışı gibi doğal süreçlerin tanımlanmasının bir parçası olmuştur. Augustinus zamanın varlığını şu şekilde sorgulamıştır:

## ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tezde,

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

beyan ederim.

26/09/2024

Yasemin KAPLAN ÇALIŞ

## ORIJINALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: YER, ZAMAN, NESNE BAĞLAMINDA HAFIZA İMGELERİ

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
26.09.2024	79	167,907	29.08.2024	%1	2466014851

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 26/09/2024)

Yasemin KAPLAN ÇALIŞ

Öğrenci No.: N18144071

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	x		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR

Doçent, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

## ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : YER, ZAMAN, NESNE BAĞLAMINDA HAFIZA İMGELERİ

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
26.09.2024	79	167,907	29.08.2024	%1	2466014851

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 26/09/2024)

Yasemin KAPLAN ÇALIŞ

Student No.: N18144071

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	x		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Associate Professor, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YOK Ulusal Tez Merkezi/ H.U. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

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

26/09/2024 (İmza)

Yasemin KAPLAN ÇALIŞ

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

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

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

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

