Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

BİREYSEL VE KOLEKTİF BELLEK ARALIĞINDA SANATTA KİMLİK OKUMALARI

Gülşah Bayraktar

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2017

BİREYSEL VE KOLEKTİF BELLEK ARALIĞINDA SANATTA KİMLİK OKUMALARI

Gülşah Bayraktar

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2017

KABUL VE ONAY

Gülşah Bayraktar tarafından hazırlanan **"Bireysel ve Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları"** başlıklı bu çalışma, [25.12.2017] tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Sanatta Yeterlik Tezi** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Atilla İLKYAZ (Başkan)

Prof. Hüsnü DOKAK (Danışman)

Prof. Mehmet YILMAZ

Prof. Cebrail ÖTGÜN

Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

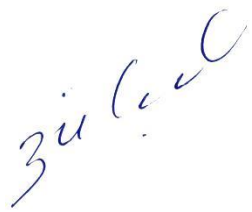
√ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

□ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

□ Tezimin/Raporumun …. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

25.12.2017

Gülşah BAYRAKTAR



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 Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

●**Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

○**Tezimin/Raporumun .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

○**Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

○ **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

25/12/2017

(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

Gülşah BAYRAKTAR

Teşekkürler…

Ailem

Prof. Hüsnü Dokak

Prof. Cebrail Ötgün

Prof. Mehmet Yılmaz

Prof. Atilla İlkyaz

Prof. Necla Rüzgar Kayıran

Fırat Çağrı Kırmızıgül

Aynur Köse

Abdullah Şanlı

Duygu Yıldırım

Bersun Çetinsoy

ve

Gurbetteki dostlarım

Gülşah Bayraktar, Kasım 2017

ÖZET

BAYRAKTAR, Gülşah. “Bireysel ve Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları” Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2017.

Bellek kavramının günümüz sanatında yaygın olarak kullanımının sanatçının bireysel ve toplumsal olana dönük bir okuma yapma ihtiyacından kaynaklanan taze bir dil yarattığı apaçıktır. Geçmişin anlamlandırılmasına yönelik yapıt üretimlerinde sanatçının, bireysel ve kolektif belleği referans alarak kronograf, arkeolog ya da bazen bir antropolog gibi bir tutum izlediği görülmektedir. Sanatçı bu yolla daha içten bir davranış sergileyerek anlatı, arşiv ve eşyayı üretiminin merkezine yerleştirmiştir. Bu eğilim karşımıza birey ve kolektife ait deneyimlerin bellekteki ortak geçmiş izlerini araştırmaya yönelen sanatçı imgesini çıkarmıştır.

Topluma ait öğrenmeler zihnimize işleyerek günlük hayatın ayrılmaz parçaları haline gelmiştir. Öyle ki aile, mikro yaşam alanı olan ev ve kent toplumun kültürüne özgü değerlerin taşıyıcıları olarak ifade edilmiştir. Bireyin her türlü yaşam alanına sızan bu özenli işlem, onun kimliğinin düzenleyicisi olarak değerlendirilmiştir. Kimliğin ise zamana bağlı olarak değişmeye ve yeniden şekillenmeye açık bir yapı olduğu ortaya koyulmuştur. Çünkü belleğin her zaman yeniden inşa edilebilir olması kimliğin de çerçevesinin değişebilir olmasını sağlamıştır. Bu nedenle süregiden bir çalışma olarak ifade edilen kimlik, genişlemeye devam eden bir kütüphane metaforu ile tanımlanmıştır. Bellek ise bu kütüphanenin anılar deposudur. Sanat bu zengin depodan yararlanarak özellikle sözlü tarihi de içine dahil ettiği farklı medyumlarda yapıt üretimine gitmiştir. Şimdiki zamanın içinde yüzdürdüğü geçmiş bilgisini geleceğe aktararak insanlık için bir öngörü alanı oluşturmaya çalışmıştır.

Bireysel ve kolektif anlatılar sanatçının bellek üzerinden kimlik anlatılarını keşfetmeye yönelik arzusunu harekete geçirmiştir. Böylelikle sanatçı kendisini geçmiş imgelerinin arasında kimliğin köklerine ulaşmaya yönelik bir çaba içinde bulmuştur. Hatta bazen sanatçının bireysel anlatısı bile yapıtın üretim sebebi

haline gelmiştir. Geçmiş imgemizin çatlaklarından sızan bilgileri sanat alanına taşıyarak geçmiş, bugün ve gelecek arasında bir denge bulucu görevi görmüştür. O nedenle sanatçı zihnimizin arka odalarındaki anlatıların izini sürerken gizli kalan hikayemizin bizi kim yaptığı ile ilgili soruya yönelmiştir. Bu sorunun cevaplarını bugün sanatın diliyle aramak, içe bakış deneyiminin önemi ve gerekliliğini vurgulayan kanallar açmıştır. Kimiz, ne olduğumuz ve ne olacağımızla ilgili tüm kıymetli ipuçlarını sanat bizlere vizörü sonuna kadar açarak göstermeye çalışmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Bireysel bellek, Kolektif bellek, Kimlik, Sanat.

ABSTRACT

BAYRAKTAR Gülşah. “Artistic Identity Literature in Individual and Collective Memory” Doctor of Fine Arts in Thesis, Ankara, 2017.

The widespread use of the notion of memory in contemporary art creates a fresh language that arises from the artist's need to read about individualistic and societal needs. Using individual an collective memory as a point of reference, the artist tends to act as a chronograph, an archaeologist, or sometimes an anthropologist while producing artwork for the meaning of the past. In this way, the artist shows a more sincere attitude by putting the narrative, the archive and the material at the center of his production. This tendency creates an image of artist who is exploring the common traces of the individual and collective experiences.

Collective learning has become integral parts of everyday life by getting into our blood and minds. So much so that, the family, the micro-habitat home, and the city, have been expressed as bearers of the cultural values of society. This acceptance, which has leaked into every living space of the individual, has been regarded as a constructor of his identity. However, it has been revealed that identity is open to change and to reshape by time. The fact that the memory is always re-constructible has made the frame of identity changeable. For this reason, the identity, expressed as a continuous study, is defined by the metaphor of a library that continues to expand. The memory is the memory store of this library. Art has utilized this rich store to produce works in different mediums by incorporating the oral history into it. It has tried to create a field of foresight for mankind by conveying the past knowledge that it bears in the present, to the future.

Individual and collective narratives have moved the desire of the artist for exploring identity narratives through memory. Thus, the artist found himself in an effort to reach the roots of the identity among the past images. Sometimes

even the individual narrative of the artist has become the cause of production. It has acted as a balancer between past, present and future by carrying the information leaked from the cracks of our image of past into the art field. That's why the artist has been searching for an answer for the questioni, ‘who our secret story turned us into’ while tracing the narratives in the back rooms of our minds. Searching for the answers to this question today with the language of art has opened channels that emphasize the importance and necessity of the inward-looking experience. The art tries to show us all the precious tips about who we are, what we are and what we will be by wide-opening its view finder.

Key Words: Individual memory, Collective memory, Identity, Art.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY i

BİLDİRİM ii

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI iii

TEŞEKKÜR iv

ÖZET v

ABSTRACT vii

İÇİNDEKİLER ix

GÖRSELLER DİZİNİ xi

GİRİŞ 1

I. BÖLÜM 6

BİREYSEL VE KOLEKTİF BELLEK GÖSTERGELERİ 6

1.1 BİREYSEL VE KOLEKTİF BELLEĞİN VAAT ETTİĞİ ŞEY 6

2. BÖLÜM 23

ÇOCUK BELLEĞİNİN MEKAN TİPOLOJİSİ 23

2.1 İÇSEL KEŞFİN ANALİZ ALETİ OLARAK EV 24

2.2 BİREYSEL TARİHİN ÖN PLAN RESMİ OLARAK AİLE 38

2.2.1 Bireysel Tarihin Arka Plan Resmi Olarak Kolektif Bellek 49

2.3 BİR MAHALLE VE BİR EVİN TAVAN ARASI BELLEĞİ 59

3. BÖLÜM 87

GERİ DÖNME ARZUSU 87

3.1 KİMLİĞİN KAYNAKLARI: BİR KENTİ DÜŞÜNME VE DÜŞLEME 90

3.2 GERİ DÖNME ARZUSUNUN FANTAZYASI OLARAK KENT 105

4. BÖLÜM 120

ANLATILMAMIŞ DENEYİMLER / YARI GÖMÜLÜ MANZARALAR 120

SONUÇ.....140

KAYNAKÇA 142

ÖZGEÇMİŞ.....151

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa No:

Görsel 1. Anny ve Sibel Öztürk, 2005, Arka Pencere (Hikaye 6).....9

Görsel 2. Gerhard Richter, 1964, Schmidt Ailesi.....12

Görsel 3. Gülsün Karamustafa, 2014, Vadedilmiş Sergi, ...15

Görsel 4. Gülşah Bayraktar, 2016, Unutulmuş Şeyler, ...17

Görsel 5. Eric Fischl, 2005, Clemente Ailesi.....19

Görsel 6. Rachel Whiteread, 1993, Ev 20

Görsel 7. Edward Hopper, 1921, Dikiş Makinasındaki Kız, ...27

Görsel 8. Sarkis, 2010, Bir İkona.....29

Görsel 9. Gülşah Bayraktar, 2017, Duvarlar Hatırlar, ...30

Görsel 10. Gülşah Bayraktar, 2017, İz 33

Görsel 11. Ömer Ali Kazma, 2014, Ev.....34

Görsel 12. Gülsün Karamustafa, 2012, Apartman Projesi, ...35

Görsel 13. Gülşah Bayraktar, 2017, Cennet Bahçem,.....36

Görsel 14. Michael Landy, 2003, Yarı Bağlı Ev.....37

Görsel 15. Erinç Seymen, 2016, Aile değerleri 2.....40

Görsel 16. Xiaogang Zhang, 1997, Büyük Aile.....41

Görsel 17. Gülşah Bayraktar, 2016, Aile Portreleri Serisi II, ...43

Görsel 18. Nur Koçak, 1980-1983, Annem, Babam, Ablam ve Ben I, ...44

Görsel 19. Gülşah Bayraktar, 2016, Annem II, ...45

Görsel 20. Arshile Gorky, 1926-1936, Sanatçı ve Annesi 46

Görsel 21. Gülşah Bayraktar, 2016, Annem I, ...47

Görsel 22. Gülşah Bayraktar, 2016, Aile Portreleri Serisi I, ...50

Görsel 23. Gülşah Bayraktar, 2017, Öğrenilmiş Şeyler, ... 51

Görsel 24. Gülşah Bayraktar, 2017, Rutinler, ... 53

Görsel 25. Servet Koçyiğit, 2005, Mavi Taraf Yukarı 54

Görsel 26. Balthus, 1938, Düşleyen Therese 55

Görsel 27. Aydan Mürtezaoğlu, 1999, Üstsüz 56

Görsel 28. Tetsuya Noda, 1969, Günlük. 22 Ağustos 1968,..... 57

Görsel 29. Esra Okyay, 2002, İsimsiz I,..... 58

Görsel 30. Gülşah Bayraktar, 2017, Bozyaka,..... 61

Görsel 31. Gülşah Bayraktar, 2017, Kesintiye Uğramış Masumiyet, ... 62

Görsel 32. Gülşah Bayraktar, 2017, Ayaklarımın Altındaki Dünya, ... 63

Görsel 33. Metehan Özcan, 2008, Sahibinden Habersiz Satılık,..... 64

Görsel 34. Gülşah Bayraktar, 2016, Oda,..... 66

Görsel 35. Gülşah Bayraktar, 2017, Köksüz Gerçekler, ... 68

Görsel 36. İlya kabakov, 1988-1995, Hiçbir Şeyi Atamayan Adam, ... 70

Görsel 37. Allan de Souza, 2004, Liman, ... 71

Görsel 38. Anny ve Sibel Öztürk, 2011, Tarifsiz Ev, ... 72

Görsel 39. Gülşah Bayraktar, 2017, Dantel Portreler, ... 74

Görsel 40. Doris Salcedo, 1992-1993, Atrabilarious..... 77

Görsel 41. Doris Salcedo, 1992-1993, Atrabilarious (detay),..... 78

Görsel 42. Turgut Özal Siyaseti ve Dönemi..... 79

Görsel 43. Bülent Şangar, 1997, Katliam, ... 81

Görsel 44. Gülşah Bayraktar, 2017, Sevgili Vatandaşlarım,..... 82

Görsel 45. Gülsün Karamustafa, 2005, Meydanın Belleği,..... 83

Görsel 46. Hera Büyüktaşçıyan, Evini yık, ondan bir tekne yap ve hayat kurtar!..... 84

Görsel 47. Gülşah Bayraktar, 2017, Evindeymiş Gibi,.....85

Görsel 48. Gülşah Bayraktar, 2017, Konak Meydanı 94

Görsel 49. Gülşah Bayraktar, 22016, Kent Klişeleri, ...96

Görsel 50. Roni Horn, 1994-1995, Sen Bu Havasın (detay),.....98

Görsel 51. Gülşah Bayraktar, 2016, Sen.....101

Görsel 52. Gerhard Richter, 1970, Bulutlar 102

Görsel 53. Marcelo Moscheta, 2010, Karbon Kopya-Fragonard, ...103

Görsel 54. Jannis Kounellis, 2001, İsimsiz.....104

Görsel 55. Aleksandra Mir, 2009, Venedik, ...106

Görsel 56. Jorge Satorre, 2008-2010, İlahi Gerçek (Kanıtlanmış Piaxtla), ...108

Görsel 57. Jorma Puranen, 1991, Hayallerde Eve Dönüş, ...109

Görsel 58. Gülşah Bayraktar, 2017, Kaybolan Cumartesi, ...110

Görsel 59. Gülşah Bayraktar, 2017, Kent Anımsamaları, ...111

Görsel 60. Gülşah Bayraktar, 2017, İkona,.....112

Görsel 61. Merle Porter, 1999, Renkli Fotoğraflarda Memleket,.....113

Görsel 62. Simon Norfolk, 2002, Afganistan, Kronotopya Serisinden, ...114

Görsel 63. Gülşah Bayraktar, 2017, İlk Cümle, ...115

Görsel 64. Füsun Onur, 1993, Kalıt.....117

Görsel 65. Tayfun Serttaş, 2011-2012, Foto Galatasaray, ...118

Görsel 66. Nil Yalter, 1979, Rahime Türkiye'den Kürt Bir Kadın,.....122

Görsel 67. Gülşah Bayraktar, 2017, Okul Sıraları, ...123

Görsel 68. Gülsün Karamustafa, 1993, Okul Defteri, ...124

Görsel 69. Gülsün Karamustafa, Okul Defteri (detay) 125

Görsel 70. Canan Dağdelen, 2013, SELF constructed PORTRAIT,.....125

Görsel 71. Gülşah Bayraktar, 2017, Benim olan Hayatım, ...127

Görsel 72. Mildred Howard, 2013, Yol I,.....129

Görsel 73. Gülşah Bayraktar, 2017, Otoportre I, ...130

Görsel 74. Gülşah Bayraktar, 2017, Otoportre II, ...132

Görsel 75. Gülşah Bayraktar, 2017, Sis, ...132

Görsel 76. Guillaume Bijl, 2013, Şüpheli, ...133

Görsel 77. Grayson Perry, 2013, Günlerin Haritası, ...135

Görsel 78. Gülşah Bayraktar, 2017, Kuyu 137

Görsel 79. Gülşah Bayraktar, 2017, Suyun Altındaki Tepecik, ...138

GİRİŞ

Bu tez çalışmasında anı tipolojileri üzerinden kimlik yaratımının bellek görüntülerine odaklanılmıştır. Kimliğin birçok bağıl değişken ile tanımlanabilir bir kavram olduğu ve bunun bir secere tutmaktan öte kimlik denen örtünün altındaki bireysel ve kolektif hikayelerle sarılmış bellek izlerine ulaşma çabası olduğu söylenebilir. Bu konunun güçlüğü ise birbirinden dağınık anımsamalarla yüzer gezer halde bulunan belleğin tüm girinti ve çıkıntılarında kimliğe işaret eden anı imgelerine ulaşmaya çalışmak olmuştur. Belleğin içinde iz sürmeye benzeyen bu seyir karanlık bir odanın içinde el yordamıyla kavradığımız mekan ve ona ait şeylerin varlık bilgisine sahip olmak gayretindeki bir deneyim alanından hareket etmektedir.

Bu tez çalışmasına konu olan bellek kavramının güncel sanatta sıklıkla adını duyduğumuz bir kavram haline gelmesi araştırma alanını belirleyici etken olmuştur. Bu konunun özelde çalışmalarımın çerçevesini oluşturması ve konuya ilişkin dünyadaki diğer örneklerin eser üretimime kavramsal olarak katkısı olacağını düşünmem bir başka sebeptir. Sanatçıların eserlerindeki bireysel ve kolektif bellek kavramına ilişkin problematiklere yaklaşımları ve konuyu yorumlama biçimleri sanatın beylik cümleler etmekten kurtulup daha tatminkar bir içerik araştırmasına başvurduklarını göstermektedir. Buna bağlı olarak sanatçılar daha bireysel ya da kolektif bir anlatıdaki içsel ve anlamsal karşılığın ne tür bir temsiliyet alanı oluşturduğuna ilişkin teması kurmaya çalışmaktadır. Bu temas sanatçıyı yanı başındaki anlatılmamış hikayeleri anlamaya ve görülenin arkasındaki anlamı buldurmaya yönelik bir amaca yöneltmektedir. Günümüz sanatında bellek kavramının öz imajımız ya da kimliğimiz ile ilgili olanı daha çok araştırmaya iten sebepler sanatçının varlık alanımızı tartışmaya açma isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu sebepler sanatçıyı birey ya da toplumla daha yakından ilgili konuları işlemeye yöneltmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde bireysel ve kolektif belleğin hatırlamanın iki farklı öznesi olarak kabul edilmesinin dışında birbiri içine işlemiş ve derinleşmiş iki

kavram olduğu üzerinde durulmaktadır. Bu iki kavram, gruba ve bireye öz kimliğini veren fenomenler bütünü olarak toplumla birlikte ve bireyler arası iletişim devam ettiği sürece güncellenmektedir. Hatırlamanın ilk koşulu olarak toplumu öne süren Maurice Halbwachs "sosyal çerçeve" kavramıyla bireyi doğduğu ve yaşadığı kültür ve coğrafya içinde sosyal bir varlık olarak kabul etmektedir. Buna bağlı olarak bireyin hatırlama becerilerinin toplumca belirlenmiş kültürel ve manevi stereotipler tarafından belirlenen bir olgu olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna karşın Nuri Bilgin psiko-sosyal açıdan çevrenin ne bireyleri kuşatan bir dış çerçeve ne de onları içine alan basit bir zarf olduğunu belirtmektedir (2013:143). Birey bu noktada salt toplumun anımsamalarıyla örgütlenmiş bir belleğe sahip değildir. Algılarımızın da içsel dünyamızın göstergeleri olarak bize ait olduğu ve belleğimizi şekillendirdiği üzerinde durulmuştur. Ayrıca hatırlama işlemi kadar belleğin unutma ile iç içe oluşunun doğal bir sonuç olduğu üzerinde durulmuştur.

Belleğin kimlik ile olan ilişkisine bakıldığında toplumu oluşturan normların, usüllerin ve değerlerin bireyin sosyalleşmesi ve kendini bir gruba ait hissetmesi bağlamında yapıcıdır. Bireyler içinde bulunduğu kültürün bir taşıyıcısı olarak o kültür ile özdeşleşmiş ve kimliğini, iletişime girdiği bu çevre sayesinde gerçekleştirme imkanı bulmuştur. "Bu bireyin, ortak ve kültürel bir formasyonun ufkuna bağlanması sonucu ortaya çıkan kaçınılmaz ve vazgeçilmez bir süreçtir" (Assmann, 2001:144).

Tezin birinci bölümünde bireysel bellek, kolektif bellek ve kimlik kavramları açıklandıktan sonra ikinci bölümde çocukluğa ait bellek mekanlarının kimliğin topografyası olduğuna dikkat çekilmek istenmiştir. Bu çerçevede çocukluğumun geçtiği evlerdeki yaşamın düzlüğü, oturduğumuz mahallenin tipolojisi, ailevi ve toplumsal değerlerle belirlenen bir kimlik yaratımının ilk aşamaları için önemli unsurlar olarak ele alınmıştır. Kimliğimin izlerinin yer aldığı mekan olarak ev, benim öz imajıma ait bilgileri taşıyan bir yuvadır. Bilgin'in de dediği gibi benlik işgal edilen yer ile özdeşleşip orada kök salan bir varlığa dönüşmektedir (2013:144). Kimliğimin mekan ile kurduğu ilişkide eşyalar birer anımsama figürü olmakla birlikte kimliğin okunabildiği cansız şeyler olarak kendilerine değer

atfedilmiştir. Jale Erzen, sanatın bir cansız bile olsa ötekini bir varlık olarak tanımaya imkan veren bir görme biçimi yarattığından söz etmektedir (2015:27). Bu düşünceden hareketle eşyanın bireyin kimliğinin uzantısı, belleğin korunduğu bir fanus ve benliğin sürekliliğinin garantilendiği şey olarak sanatın yegâne malzemesi haline getirildiği sanatçıların çalışmalarına yer verilmiştir. Bununla birlikte ikinci bölümde 1980'lerde yaşanmış olan darbe yıllarının, yokluk ile mücadele etmenin hikayeleriyle dolu kolektif belleğe özgü ortak anlatısına da yer verilmiştir. O dönemin haleti ruhiyesi çocuk belleğinin vizöründen deşifre edilerek bugüne sanatın diliyle aktarılmıştır. Ayrıca ebeveynlerin kendilerini ailesine adamışlıkları ve Türk ailesindeki geleneksel cinsiyet rollerinin kendi eserlerimde ve Türk sanatçıların çalışmalarında yer verilme biçimleri işlenmiştir. Tüm bunlarla birlikte evi bir bellek mekanı haline getiren aile fertleri, kolektif belleğin taşıyıcıları olarak kutsanmış ve kimliğin form vericileri olduğuna işaret edilmiştir.

Kolektif belleğin gözlemlenebildiği ve kimliğin başka bir kurucusu olarak tespit edilen İzmir kenti, geri dönme arzusu kavramı ile tanımlanmıştır. Üçüncü bölümde kent kavramı, bireyleri kolektif yani ortak duygular etrafında bir araya getiren kimlikli bir mekan olarak ele alınmıştır. Özellikle diğer yerlerden farklı kıldığım ve kendilediğim bu kent, bir grupta paylaşılmış fikirler, inançlar, değerler ve temsilleri kapsayan ve grubun ortak gerçekliğini oluşturan 'düşünsel çevre' olarak kavramlaştırılmıştır (Bilgin, 2013:129). Bu anlamda kent, bireylerin kimliğini ve belleklerini oluşturmada, ortaklıklar yaratmada önemli bir etken iken bireysel deneyimin konuya katkısına özellikle dikkat çekilmiştir. Çünkü Ricoeur'a göre ister bilişsel, ister pratik, isterse duygusal alanlarda olsun, hiç bir yaşam deneyiminde, öznenin kendisini deneyiminin nesnesel hedefi olarak belirlemesi ediminden daha bütünsel bir katılım yoktur (2012:114). Öznenin deneyimine yönelik artan bu farkındalık sanatın da başvuru kaynağı haline gelerek bireysel anlatıya değer verir bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Öznenin bireysel mitosuna ait anlatıların güncel sanatın alanında yer bulması, kimlik çalışmalarının da sahasına genişleterek diğerlerinin anlatısına tanıklık etmemizi sağlayan yeni referanslar sunmuştur.

Son bölüm belleğin yeniden inşa edilen bir yapım olmasına ithafen yazılmıştır. Belleğin yeniden inşa edilebilirliği olgusu bizi kimlik imajının muğlak ve bitimsiz bir süreç olduğuna taşımıştır. Bir çeşit çelişki ve soru işaretleri yaratmayı deneyen bu bölüm, anlatılıp dile gelmemiş, henüz yaşanmamış olanlara ve ihtimallere de açık kapı bırakan bir kimlik temsiliyeti çizmeye çalışmaktadır. Felsefeci David Polonoff'a göre kim olduğumuzun tam hikayesi hiçbir zaman bir bütün olarak kendimize açık değildir ve bu nedenle bireyin kendisini anlatmasının hep eksik kalacağı bir kavram olarak kimlik kurgusu sürekli yapım halinde olan sonsuz bir inşadır (Polonoff'tan akt. Randall, 1999:74). Eserler ise bu bağlamda üretilmiş görsel dil içermektedir. Eserlerin net olmayan biçimsel dili ile belleğimizde gel git yaratarak orada kimliğe dair bir boşluk açılması istenmiştir.

Sonuç olarak bu tez çalışmasında, bireysel ve kolektif belleğin etrafında bir yumak haline gelmiş olan bireyin, yetiştiği toplumun ahlaki değerleri, kültürel alışkanlıkları, sosyal ve siyasi örüntüleri ile "bütün" bir varlık temsili olduğuna dikkat çekilmiştir. Öznel yaşamın kesitlerine odaklanan günümüz sanatı örneklerinde kolektif belleğin yaşam kültürüne ait verilerin eklendiği görülmüş bu nedenle Batı sanatı ve Türk plastik sanatında konuya ilişkin sanatçıların yapıtlarına yer verilmiştir. Göç hikayeleri, aile fotoğrafları, yaşam alanları, eşyalar, kentin sokakları ve meydanlarında sanatçının merceğine takılan bireysel ve kolektif bellek unsurları ele alınmıştır.

Bireyi oluşturan kimlik özelliklerinin sanattaki örneklerine yer verdiğim bu çalışmada farklı medyumlar kullanarak özgün bir dil oluşturma gayreti içerisinde eserler üretmeye çalıştım. Bu anlamda benim için daha deneysel ve bellek denilen dehlizdeki arayışlarıma devam edeceğim bir alan önüme açılmıştır.

Sanat mikro ve makro hikayeler ile belleği merkeze alarak, dünyayı anlamaya ve farklılıkları çoğaltmaya yönelik bir girişim göstererek pozitif bir algı yaratmaktadır. Bu dünya düzeninde sanat bir terapi alanı olarak insanları uzlaştırmayı ve hoşgörü yaratmayı başararak içsel dengeyi kendisinde bulabileceğimiz bir zemin ya da sığınak olmuştur. Bu duygu bizi yaşadığımız

dünyada sanat aracılığıyla güvenli ve huzurlu bir yolculuğa taşımayı sürdürecektir.

I. BÖLÜM

BİREYSEL VE KOLEKTİF BELLEK GÖSTERGELERİ

1.1 BİREYSEL VE KOLEKTİF BELLEĞİN VAAT ETTİĞİ ŞEY

Dün ve bugün aralığındaki yaşam deneyimlerini hatırlayıp onlarla birlikte nefes almayı sürdüren birey, geçmişinin var ettiği kültürel bir varlık olarak şu anı kendi ve diğerlerinin anlatılarıyla sınamaya istemli bir "anı taşıyıcısı"dır. Belleğinin anımsadığı ve unuttuğu hikayelerle örülü olan birey komplike ve çok anlamlılığın gizli adacıklarında hüküm süren bir bütündür. Birey kendi eylemlerinin basit bir bellek deposu olmasının ötesinde toplum ve bireyin sonu olmayan iletişiminin yansıdığı bir aynadır. Bu karşılıklı anlaşmaya dayalı olarak kurulmuş olan sosyal bağ, belleği canlı tutmayı sağlarken, bireyler arasındaki duygu ortaklığının ve dayanışmanın güçlenmesini sağlamaktadır. Bellek her şeyden önce bireyin deneyim ve anılarını kapsayan bilişsel ve psikososyal anlamlandırma ve dile geliş biçimlerinin kaynağıdır.

Ahmet Cevizci'ye göre bellek;

> **1** Geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney ya da tecrübeleri anımsama, zihinde canlandırma ve geçmişi şimdi de koruma gücü. **2** Anımsayan öznenin, geçmiş yaşantılarına, bilinç hallerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisi. **3** Özgün olaylar, olgu ve nesneler, imge ve fikirler ortada olmadığı zaman, onlarla ilgili bilişi ya da malumatı zihinde korumaktan meydana gelen fonksiyon. **4** Söz konusu malumatı depoladığı, biriktirdiği varsayılan sistem ya da yer (2013: 213).

Hatırlama duygusal bir edimdir. Geçmişle kurulan bilinçli ilişkinin Batı geleneğinde önemli bir yeri olan "Bellek Sanatı", "ars memoriae" ya da

"memorative" kavramı M.Ö 6. yüzyılda yaşamış olan Yunan şair Simonides[1] tarafından ortaya atılmıştır.

Romalılar'ın Rönesans'a kadar getirdikleri ve retorik sanatının beş alanından biri olarak kabul ettikleri "mnemo tekniği" belli mekanların hayali görüntülerle çakıştırılıp ilişkiye sokulmasına ve şeylerin sıralı olgular düzeni olarak bilince kaydedilmesine dayanmaktadır. Antikçağ'da kaleme alınan *Rhetorica ad Herennium'*un yazarı Cicero, bellek sanatını "yapay bellek" olarak tanımlarken bireyin tahmin edilenden daha fazla bilgiyi bellekte tutabilme imkanına değinmiştir (Assmann, 2001:38). Bellek sanatı bireye bilgiyi toplama gücüne yönelik yöntemler sunarken "hatırlama kültürü"nün kaynağında gruba dayalı sorumluluk ve devamlılık ilkesi vardır. Gruba öz imgesi ve kimliğini veren devamlılık ilkesi nelerin hatırlanıp nelerin hatırlanmaması gerektiği sorularına verilen cevaplarla belirlenir. Kaçınılmaz bir biçimde bu sorularla yüz yüze gelen bir grup için Pierre Nora "bellek toplulukları" kavramsallaştırmasını kullanmaktadır. Jan Assmann ise hatırlamanın işlemediği bir topluluk fikrini geçersiz kılmakla birlikte "topluluk ruhu veren bellek" kavramı ile hatırlama kültürü arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Hatırlama kültürünün evrensel olduğu görüşünün temel alındığı bu düşüncede herhangi bir topluluğun kendine ait bir mottodan hareket eden seçilmişlik duygusu farkındalığı ile yaşadığı belirtilmiştir (Assmann, 2001:39). Buna bağlı olarak hatırlama kültürü en yüksek düzeyde hatırlanması ve unutulmaması koşuluna bağlı bir sui generis[2] (kendine özgülük) fenomeninin etrafında gelişmektedir.

---

1 "Hafıza Sanatı bir felaketten sonra bulunmuş ve bir evin çöküşüyle başlamıştır. Efsaneye göre, Kea'lı şair Simonides mükellef bir ziyafete katılır. Burada ev sahibine ve Castor ile Pollux adlı ikiz tanrılara lirik ilahiler okur. Bir ara, muhtemelen ikiz koruyucularının gönderdiği isimsiz bir ulak tarafından çağrılan Simonides, ziyafetten kısa süreliğine ayrılır, ama dışarı çıktığında kimseyi bulamaz. Derken çatı çöker, ev içeridekilerin başına yıkılır ve tüm misafirler enkazın altında kalır. Hepside tanınmayacak hale gelir. Simonides misafirlerinin oturdukları yeri hatırladığı için, akrabalarının da yardımıyla ölülerin kimliklerini teşhis edebilir. Felaketten mucize eseri kurtulan Simonides antikçağ hatiplerinin kullandığı hafıza tekniklerini keşfeder, alışıldık çevresindeki yerleri (fiziksel *topoi)* hikayelere ve söylemin bölümlerine (retorik *topoi)* bağlar; ancak aralarındaki bağlar çoğunlukla keyfidir, sembolik olmaktan ziyade semiyotiktir" (Boym, 2007, s.124).

2 Öncelikle Tanrı için kullanılan bir terim olarak, kendi türünde tek olanın; bir konuda biricik olan özelliğine verilen Latince ad (Cevizci, 2013:1465).

Belleğin kaynağını içe bakış geleneğinde arayan Paul Ricoeur, geç antikçağın yazarı Augustinus'un "İtiraflar" isimli kitabında ele almış olduğu kendini anımsayan içsel insan çözümlemesine başvurmaktadır (2012:116). Cevizci'ye göre anımsayan öznenin geçmişteki duyguları, bilinçli halleri, kısacası psikolojik yaşantıları ile ilgili olduğu zaman, buna içe bakışsal bellek denmektedir (2013:213). İçebakışsal belleği içsel bir arayış olarak tanımlayan Ricoeur, bilişsel, duygusal ve pratik deneyimlerin belleğe katılımındaki öncelik sırasını özneye vermektedir (2012:114). Burada önemli olan geçmiş izleniminin en başta bireye ait ve onun geçmişi olduğu ve bir başkasına aktarılamayacak özel mülkiyet alanı olarak tanımlanıyor oluşudur. Augustinus bireye ait bir şey olması sebebiyle kutsadığı belleği "ben, anımsayan, ruh olan ben" şeklinde içselleştirerek zihin ve ruh birlikteliğini mucizevi bir tapınak olarak inşa etmektedir (Ricoeur, 2012:116). İçsel insana duyulan bu hayranlık bireyin kendiliği, ruhu ve tutkularının anılara işleyiş tarzı, imgelere yüklenen anlamın yoğunluğundan beslenmektedir. Bu nedenle hatırlama eyleminin tüm detaylarının içeride (intus) yer aldığı belirtilen bellek uçsuz bucaksız bir avlu olarak tanımlanmaktadır (Ricoeur, 2012:117). Sanat bu uçsuz bucaksız avludan beslenerek içsel insanın görüntülerini işlemektedir. Anny ve Sibel Öztürk'ün *Arka Pencere* adlı çalışmasında mobilyalı odaya eşlik eden sesler, ısı, ışık, koku sinestetik algının yarattığı bir deneyim alanı sunulmaktadır (Görsel 1).

Görsel 1. Anny ve Sibel Öztürk, 2005, Arka Pencere / Rear Window. Anny und Sibel Öztürk. Erişim: 14.10.2017. goo.gl/QJqH9X

Buradaki mekan kurgusu izleyeni yaşantının hayali değil gerçek bir olgu olduğuna inandırmaktadır. Yapıt daha sanki şimdi oradaymışız hissini verircesine o evin anılarına bizi ortak etmektedir. Böylece içsel insandan bir kesit sunarcasına anlık bir deneyime dahil edildiğimizi düşünmekteyizdir.

Ricoeur içe bakış geleneğinin yanı sıra dış bakış kavramını ele almakta ve belleği grup ya da toplum adını verdiği kolektif bilgiye bağlayan Halbwachs'ın felsefesine yer vermektedir. Belleği sosyal bir olgu olarak yorumlamaya yönelik çalışmalarında Halbwachs, "belleğin toplumsal çerçeveleri" kavramını kullanmaktadır (akt. Bilgin, 2013:73). Bu tanıma göre toplum bireylerin hatırlamalarını kolaylaştırıp onlara etki etmekte, insanlara hatıralarını sabitleştirebilecekleri ve yeniden bulabilecekleri bir alan açmaktadır. Burada hatırlamanın öznesi yerine konulan toplumun anı geçmişine başvurmadan bireysel belleğin anımsamayı gerçekleştiremeyeceğinin altı çizilmektedir. Bireysel belleğin toplumsal olarak belirlendiği fikrinde sabit kalmış olan Halbwachs'ın aksine Assmann bireyleri hatırlamanın öznesi yerine koymakta ancak bireylerin anılarını kurgulayan çerçeveye bağımlı oldukları görüşünden yine de uzaklaşmamaktadır (Assmann, 2001:44-45).

Halbwachs'ın toplumun belleğine bağladığı zihinsel işlem sosyal bir olgudur. Bireyler arası sosyalizasyon devam ettiği sürece bellek bir aktaran konumunda yer almaktadır. Önemli olan bireyler arası bellek alışverişinin sürmesi ve devamlılığın bu yolla sağlanmasıdır. Belleğin diğerlerinin anımsamalarına bağlı oluşu sosyal çerçevenin değer atfettiklerinin dışında kalanların zayıflaması ve yetersizleşmesi sorununu da beraberinde getirmektedir. Halbwachs'ın deyişiyle toplumun bilincinde daha canlı olan geçmiş kayıtlarının bireylerin belleğinde yaşama şansı daha yüksektir (Bilgin, 2013:22). Birey iletişim halinde olduğu toplumun kendisine şans tanıdığı anlatıları ve geçmiş kayıtlarını sürekli güncellemekte ve onları anı geçmişinde bir kaideye yerleştirmektedir. Assmann'a göre; bu kaidede konumlanmış olan ortak anı geçmişi her ne kadar diğerinin belleğinden beslenip tutarlı ve ortak bir izlenim ortaya koysa da, bireysel olan algılar geçmişin bellekte tutulma biçimini belirlemektedir (2001:46). "Çünkü 'algılar vücudumuzla sıkı ilişki içindedir', anılar ise kaçınılmaz olarak "içine girdiğimiz çeşitli grupların düşüncesinden kaynaklanırlar." (Assmann, 2001:46). Bu durumda bireyin belleği diğerlerinin belleğinden kaynaklanan ama yine de bireysel deneyimin incelikli bir çözümlemesiyle kendilenmiş bir algının yorumudur. Bu nedenle bireyin kendine özgülüğü, zihinsel donanımı, hazır bulunuşluğu, önceki öğrenmeleri, seçimleri, onun algılama, anlamlandırma, hatırlama ve belleğe kaydetme biçiminin yön vericileridir. William Randall'a göre;

> …"bellek dış hikayemizin bir kaydı değil, içeride geçmişimizden alıp işlediğimiz incidir.. 'Olayların değil, hikayelerin bir koleksiyonudur (Schank, 1990'dan). Hiçbir zaman ham olayları alarak hiç dokunmadan benlik duygumuzun içine tıkmayız. Yalnızca… (çeşitli nedenlerle) seçtiğimiz olayları alırız. Daha sonra bunları kurgu, karakterizasyon ve türleştirmenin bir bileşimine göre dönüştürür, böylece deneyimler haline getiririz. Bu şekilde onları oluştururuz" (Randal'dan akt. Bilgin, 2013:22).

Bireyin öz kurgusu tarafından işlenen ve bu bağlam etrafında benlik duygusuna tutunan anılar belleğin kütüphanesinde gerektiğinde kullanılmak üzere raftaki yerini alır. Hatta Draaisma genişçe bir odaya benzettiği belleğin raflarında titizlikle listelenmiş sıralanmış ve kaydedilmiş anıların ancak bizim tarafımızdan dokunulabilir olduğundan bahsetmektedir (Bilgin, 2013:22). Draaisma'ya göre

sayfalarını yalnızca bizim karıştırabildiğimiz bu güvenli, zarar görmemiş oda metaforu Bartlett'in öne sürdüğü grubun mevcut çıkarları söyleminin karşısında yer almaktadır. Bartlett'e göre bir sosyal grubun mevcut çıkarları ve ihtiyaçlarına göre şekillenmiş olan geçmiş anlatısı toplumun ve bireylerin tepkide bulunma tarzlarını dahi etkileyebilmektedir (Bilgin, 2013:22). Draasima'nın oda metaforu ile ilişkilendirdiği bellek yalnızca bizim dokunabildiğimiz bir düzene sahipken, Bartlett'in ifadesine göre içeriği diğerleriyle etkileşim halindeki bir sentezdir. Bu nedenle bireyin hatırlama biçimi ve anılarının içeriği toplumun mevcut koşulları, çıkarları ve sezişlerinden etkilenmektedir. Nora'ya göre;

> Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, hafıza anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir…(2006:19).

Bellek yanlı bir inşa olarak birey ve grubun belleğinde iç devamlılık senaryosuna dönüşmüş bir temsil olarak yaşamaya devam etmektedir. Grubun ve bireyin herhangi bir biçimde ortak belleğin referanslarıyla kendi yaşantısına uyarladığı geçmiş yenilenen bir yapım olarak sınırsız ve çoğuldur.

Halbwachs'ın belirttiği üzere bellek, topluma ait olanın bilgisine sahiptir ancak Michael Schudson burada biraz daha aşağı inerek dipteki kumu kaldırır ve toplumun kültürel hazır verili uygulamaları içine hapsolmuş bir bellekten bahseder. İnsanların zihinlerinden çok toplumların yerleşmiş kuralları, kanunları, standartlaştırılmış usüllerini istem ve farkındalık dışı ezberlenmiş bir yapı olarak yorumlar ve toplumun sosyal normlarıyla yoğrulmuş bir bellekten bahseder (Schudson, 2007:179). Topluma özgü normlar, değer yargıları, inançlar, gelenekler ve tarih bir sosyal grubun zihinsel uzamında mevcut olup bireyin gündelik pratiklerine ve davranışlarına sızmış sosyal konvansiyonlardır. Bir sosyal grubun ya da toplumun bilinçaltına eklemlenmiş, günlük yaşamı ve sosyal ilişkilerini buna göre düzenlediği kültürel yapıntılar, bireye bir gruba katılım kolaylığı sağlaması sebebiyle toplum içinde huzur verici başlangıç noktası oluşturmaktadır. Toplumun yaşam aktini oluşturan değerler bireye halihazırda geçmiş verileri sunarak bireyin anıları ve geçmiş deneyimlerini içine

yerleştirebileceği bir vazife görmektedir. Bu değerler bireye toplum belleğinin kurucu öğeleri aracılığıyla kendi zihinsel haritasında rahatlıkla ilerleyebileceği işaret noktaları yaratmaktadır. Aile bu işaret noktalarını birleştirmeye destek sağlayan küçük bir ekiptir. Gerhard Richter'in *Schmidt Ailesi* adlı yapıtında aile toplumun belleğinin taşıyıcısı olduğunu hatırlatır bir biçimde sosyal ve iletişime açık bir düzeyde çalışılmıştır (Görsel 2).

Görsel 2. Gerhard Richter, 1964, Schmidt Ailesi / The Schmidt Family. Gerhard Richter. Erişim: 14.10.2017. goo.gl/yTbmEB

Böylece birey, toplumun ilgilerinde ve düşüncelerinde ortaklık sağlamış toplumsal kodları kullanarak dünyayı algılamaya ve anlamlandırmaya yönelik bir iç tasarı oluşturmaktadır. Bireyin eylemlerini, algılarını, davranış biçimlerini tepkilerini ve daha önemlisi hatırlamalarını yöneten bu iç tasarı bireye belleğinin ilk sayfaları yazılı bir şekilde hayata başlamasını sağlamaktadır. İlk sayfalarında toplumun ortak geçmişine ait anlatılar ve kültürel standartların yazılı olduğu bu defter bireye yaşamı boyunca dahil olduğu toplum, grup ya da kolektife ait bir zemin oluşturmaktadır.

Paul Connerton'a göre;

> Ne kadar kişisel olursa olsun, her bellek yoklama işi, her anımsama, hatta yalnızca bizim tanık olduğumuz olayları anımsamamız, hatta dile getirilmemiş olarak duran düşünceleri ve duyguları anımsamamız, başka bir çok kimsenin de sahip olduğu bir düşünceler kümesiyle ilişki içinde olur; kişiler, yerler, tarihler, sözcükler, dil biçimleri gibi şeylerle olur; yani, bir parçası olduğumuz veya parçası edildiğimiz toplumların maddi ve manevi tüm yaşamlarıyla birlikte gerçekleşir" (Connerton,1999, 65-66).

Bireyin günlük karakter çizimlerinin temel bir etkinliği olarak hatırlamanın toplum içinde ve toplumla birlikte gerçekleştirilmesi ile anı tipolojisinin saf ve katışıksız olma ihtimali ortadan kaldırılmıştır. Birey eylemlerine istikrar sağlayabilmek için topluma yaslanmak ve ondan bayrağı devralarak yola devam etmektedir. Günlük hayatın ve gelecek tasarılarının yordama imkanı bulunduğu bu koşuda bayrağın teslim alındığı kaynak toplumdur. Çünkü Nora'ya göre "hafıza kaynağını kaynaştırdığı bir gruptan alır" (2006:19). Schudson, bireylerin en basit hatırlamaları için dahi kullandıkları bu kaynağın geniş bir grup tarafından paylaşılıyor olmasını toplumsal ya da kolektif bellek olarak tanımlamaktadır. Çünkü anılar her ne kadar bireysel olsa da toplumsal ve kültürel niteliklerini yitirmemiştir. O halde bireysel bellek ile kolektif belleği birbirinden ayırmanın mümkün olmadığı bir durum söz konusudur (2007:179). Ricoeur'e göre Halbwachs'ın *Collective on Memory* kitabının temel savı bunun üzerine kurulmuştur; "*Bireysel hafıza ile kolektif hafıza arasındaki bağ içseldir, içkindir; bu iki hafıza biçimi iç içe geçmiştir*" (Ricoeur, 2012:437). Bireysel belleğin kökeni tamamen kendi içselliğiyle kuşatılmamış kolektif belleğe bağlanmış bir eklemlenme durumudur. Halbwachs'a göre özellikle anonim olan göstergeler, tarih ve olaylar bireysel belleğin dışsal boyutunu oluşturan ve belleğe bir miktarda şiddetin uygulandığı uyum sağlama deneyimidir (Ricoeur, 2012:438).

Konuyla ilgili olarak Walter Benjamin'in kavramsallaştırmasına bakıldığında bireysel bellek "yaşanmış deney", kolektif bellek ise "aktarılan deney" kavramları ile özdeşleştirilmektedir (Traverso, 2009:3). Benjamin bu iki kavramı ortaya atarak sosyal hayatın ve kimliğin çözülmesi bağlamında ele aldığı yaşanmış deneyi sorunlu bulmaktadır. Yaşanmış deney bireysel belleğin uçucu ve anlık yaşantıları içermesi nedeniyle kitle toplumuna işaret etmektedir. Aktarılan

deneyde ise ortak anlatı bütünlüğü kurulabilen ve toplumların köklerine ait "mit"lerin kuşaktan kuşağa devredilmesi yoluyla işleyen bir süreç olduğu üzerinde durulmuştur. Bu fikre bağlı olarak aktarılan deney toplumsal bütünlüğü ifade ettiği ve bireyler arası üretimi referans gösterdiği için geleneksel toplumlara özgü bir kavramdır. Gülsün Karamustafa'nın 'Vadedilmiş Sergisi'nde çocukluğundan bugüne taşıdığı objeler 1970 ve 1980'lerin belge eseridir. Bu eşyalar belleğin uçucu olmadığına dair kanıtlar sunmakla beraber aynı dönemlerin havasını solumuş bireylerin zihinlerindeki ortak duyguların hatırlanmasını sağlamaktadır. Evlerimizde hala korumayı tercih ettiğimiz onlara yaşam hakkı tanıdığımız bu objeler kullanım değerlerinin ötesinde bir kültür taşıyıcısı olarak anlamlıdırlar. Bu yapıt evlerimizin iç sesinin üzerinde dolandığını ya da sadece bizim duyabildiğimiz sesler taşıdıklarını farkettirir. Ali Akay, *Radikal* gazetesindeki yazısında bu yapıtın yer aldığı sergi hakkında şunları yazmaktadır (Görsel 3).

> "Bilgi yoksa belge yoktur", yani bilenler yoksa bu bilgileri, belgeler de bir işe yaramaz. O zaman belge, sanat ve bugün arasındaki ilişkiye anlam verme sırası geliyor. Hem de bu iki serginin yan yana gelmesindeki beraberliğin işaretini görmeye başlıyorsunuz. Duygular fabrikası olan belgelerin soğukluğu o zaman ısınmaya başlıyor kafanızda; her şey duygulara ve anılara bağlanmaya başlıyor. Çünkü arşiv kullanma, sanatın duygusal bir bakışının en politik yanı olarak durur. Politik olanın estetikle ilişkisinde en belirgin bir şekilde, artık paylaşılan duygular, yeni politik öznelliğimizin bir parçası olarak durmaktadır. Estetik, çünkü duyumsaldır, duyguları paylaştırır, hayatı bugünkü ana taşıdığı için de politiktir. Sanat olduğu gibi politikadır, sanat tarihidir. Belge ise politik olanın taşıdığı bir yüzeydir (Akay, 2013, goo.gl/dMns7q).

Görsel 3. Gülsün Karamustafa, 2014, Vadedilmiş Sergi.
(Yazar Arşivi, 2014)

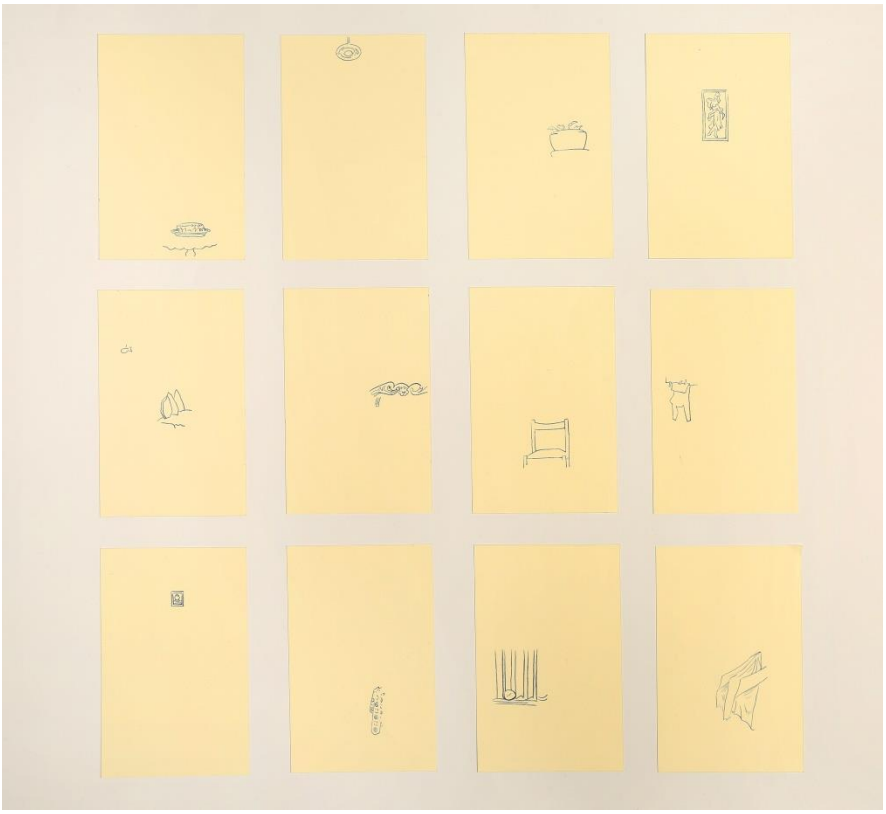
Yaşanmış deney ile aktarılan deney arasındaki farklılık kitle toplumu ile geleneksel toplumun belleği arasındaki geniş bir ayrıma dikkat çekerken, kolektife mal olmuş ve onun tarafından üretilmiş geçmiş, kültürel bir yapıntı olarak toplumda değer bulmaktadır. Bireysel bellek anlatılarının kolektifin bu geçmiş manzarasında yer alabilmesi ve bütüne dahil edilebilmesi için, bireyin deneyimlerinin toplumca önemli bulunmuş ve önceden sınanmış geçmiş yaşantılarıyla uyumlu olması gerekmektedir. Kolektif belleğe dahil olabilmiş ve grubun kimliğini yansıtan bireysel anlatılar grubun öz fikrini tehlikeye atmadığı gerekçesiyle korunmaktadır. Buna göre kolektifin seçiciliğinde yer bulamamış her türlü geçmiş imgesi kayıt dışı tutularak yok sayılmaktadır. Bunun yanı sıra kolektife dahil olabilen geçmiş anlatıları dahi kültürel stereotiplerce rötuşlanmak suretiyle kolektif kimliğin bir angajmanı olarak kabul görmektedir. Dolayısıyla kolektif bellek bir yontma ve şekillendirme işleminden geçirip attığı parçalarla ilgilenmemektedir. Çünkü kolektif için önemli olan yasa, birlik ve bütünlük düşüncesinin zarar görmemesidir.

Bir çeşit ayıklama işleminden geçen geçmiş anlatıları aktarım devam ettiği sürece grubun kimliğini korumaya devam etmektedir. Ancak güncellemenin değişim ve deformasyon tuzağına yakalanan kolektif bellek, bir emanet

kutusunun içindekiler gibi şimdiki zaman içinde olduğu gibi sabitlenip korunmaz. Kolektif düşünme biçimleri, sonradan edinilen bilgiler, belleğe karışan unutma ve zamanın etkilerine bağlı olarak sürekli oluşturulan anılar, grup kimliğinin bitmeyen bir dokuma halinin sürdürülmesidir. Enzo Traverso'ya göre, "Öznel karakteri nedeniyle bellek asla donmuş değildir; daha ziyade, sürekli dönüşüm halindeki açık bir şantiyeye benzemektedir" (2009:10). Traverso belleği bireysel ya da kolektif şeklinde tanımlamaktan öte yapım aşamasındaki bir şantiyeye benzeterek belleğin değişebilirliği fikrinin bağlandığı "şimdiki zaman" kavramını gündeme getirmektedir. Belleğin bir yapım olduğu üzerinde duran bu düşünce; ister kolektif ister bireysel olarak nitelendirilsin belleğin daima bir "şimdiki zamanlaştırma" tarafından filtre edildiğini ortaya koymaktadır. Şu anın paradigmalarıyla kavranan geçmiş imgesi şu anda dile getirilen bir anımsamanın ürünüdür. Dolayısıyla anımsamanın statüsü geçmişin kendisi değil ona biçimini veren zaman, şimdiki zamandır.

Bizi şu an ilgilendirenlerin ortaya çıkarılabilmesi için bellek seçer ve ayıklar. Auge'nin belirttiği gibi hatırlama ve unutma bir bahçıvanın ayıklama ve budama işlemine benzemektedir (Auge'den akt. Bilgin, 2013:24). Görsel 4'te hayal meyal hatırlanan imgeler bu seçme ve ayıklama işinin bir parçasıdır. Bir şekilde zihinde takılı kalmış görüntüler tekrar anlamlandırıldığında yaşadığımız mekanların ortak bilgilerinin bu çalışmanın içine sızmış olduğu görülmektedir. Kolektif belleğin şu anın ihtiyaç ve gerekliliklerine bağlı hatırlamaları toplumsal normlar etrafında toplum ile gerçekleştirilen bir anımsama ise eğer, işin içine karışan unutma, zaman ve edinilen yeni bilgiler anı bahçesinin içinde yeni bir ev inşa etmeye benzemektedir. Böylece kolektif belleğin anı bahçesindeki eve şeklini veren harç şimdiki zamanda yeniden hazırlanan bir karışımdır. Kolektif kimlik ise şimdiki zamanda yeniden karılmış olan harcın ortaya çıkardığı bir rölyeftir. Assmann burada "sosyo genetik" kavramıyla kimlik kazanmış olan bu rölyefin çelişki yaratan yönünü ele almaktadır. Birey ve toplumun birbiri içinde doğal bir şekilde mevcut olduğu ve toplum kimliği ile bireysel kimliğin parça bütün ilişkisini temel alan bir yapı olduğunu açıklamaktadır. Ancak yine de sosyal şeylere dönüşmüş ve kolektif düşüncedeki ortaklıklarla tesis edilmiş

grubun kimliği, bireylerin kendini bu kimlikte tanımladıkları ölçüde ortak bir kimlikten söz edilebileceği çelişkisini formüle etmektedir. Buna bağlı olarak ortak kimlik bizi kuran bireylerin bilgi ve bilinçlerinin bir ürünüdür ve bunun dışında kurulabilecek ortak kimlik yoktur (Bilgin, 2011:140).



Görsel 4. Gülşah Bayraktar, 2016, Unutulmuş Şeyler,
Kağıt üzerine kopya çizim, 28x36 cm

“Ben” kimliğinin yapılanmasında da benzer bir ilişki vardır. Benlik detaylarımızın kişiye özgü rastlantısal yaşantılarından oluşan bireysel kimliğimizin “biz” ve “ben” ucu “sosyo-genetik” kavramı ile açıklanmaktadır. “Ben” kimliğinin bireyleşme ve sosyalizasyonu sonucu bireysel bellek, toplumun belleğinde kültürel olarak belirlenmiş kulvarlar üzerinde ilerlemektedir. Birey toplumsal olarak belirlenmiş kültürel kaidelerle haşır neşir olduğu kadar kimliğini oluşturan bireysel deneyimlerin karmaşık bir hikayeye dönüştüğü bir kimlik kolajıdır. Bireyin kimliği salt kolektif belleğin yalın bir taşıyıcısı olarak tanımlanmaktan öte yorumlanmış, kendilenmiş bir anlatı hazinesi ve koleksiyonudur. Grup içinde

benlik kazanmış, bireysel ve kolektif bellek anlatılarının bir iç uyumu olan bireyin kimliği diğerlerinin bellek hikayeleri ile genişlemiş ve somutlanmış bir mikro bellektir.

Bireysel kimliğin kolektif bellek ile bağlanışı, diğerinin oluşturduğu imgeyle özdeşleşme yoluyla ortaya çıkan karşılıklı yansıtma sürecidir (Marquard/Stierle'dan akt. Bilgin, 2013:144). Bu süreç bireyin kimlik anlatısının diğer bellek anlatıları ile tesis edildiği, etkileşim ve eylemlilik içinde ortaya çıkan bir kimlik temsiliyetidir. Birey kendi belleğinin geniş arazisinde diğerlerinin simgesel duygu dünyası ve geçmiş mitoslarına ait imgeleri kendi anı geçmişi imgeleriyle kavuşturarak başka kimliklerin temsiliyet alanlarına ilişkin bilgiye de vakıf olmaktadır. Böylelikle birey kendi gerçekliğini bir dengeye oturtabilmek ve kimliğine istikrarlı bir alan yaratabilmek için ortak anlam ve sembollerle katmanlaşmış bir dünya görüşünün meşru kılındığı bir kimlik perspektifine ihtiyaç duymaktadır. Bu bir çeşit bireysel kimliğin ben ve biz ucunun aynı kompartımanda seyahat edip aynı manzarayı beraber izleyen ortak anlamlar dünyasına vakıf olmuş yolcular olarak imgeselleştirilmesidir. Aynı ufka doğru bakan bireylerin ortak geçmişleri özneler arası iletişim ve etkileşimi tesis etmesi bakımından kimliksel bağlanmayı kuvvetlendirmektedir. Eric Fischl'in resimlerinde canlandırdığı dünya yüzeyde görünür olmayan iç çatışmalarımızı ve kendi yerimizi sorgulatarak ironik bir dil yaratmaktadır. Kimliğimizin bağlı olduğu devrelerin işleyişinde yararlandığımız ortak anlam ve değerlerin bizleri şekillendirme biçimlerindeki aksaklıklar konu edilmektedir. Sosyal ilişkilerimiz belleğimizin tabularıyla kontrol edilirken ödün verdiğimiz kimliğimiz ve çevreyi kuran dinamikler arasındaki ilişki dile getirilmektedir (Görsel 5).

Görsel 5. Eric Fischl, 2005, Clemente Ailesi / The Clemente Family. WikiArt. Erişim: 14.10.2017. goo.gl/JZ5jZJ

Assmann'ın kavramsallaştırmasına göre etkileşim ve dolaşım aracılığıyla inşa edilen bireysel kimlik; vazgeçilmez sayısız ilişki ile birlikteliğin organik uyumunun sosyal mekanıdır (2001:149). Ortak dil, bilgi ve anılarda dile getirilip kodlanmış olan simgesel anlam dünyasının yeniden üretilmesiyle kimlik, organize edilmiş kolektif kimliğin tekil halidir. Asmann'a göre "kimlik, kesinlikle çoğulluk ifade eden bir kavramdır ve başka kimlikleri içerir. Çeşit olmaksızın birlik, başkaları olmaksızın benlik olmaz" (2001:145).

Bireysel kimlik toplumun kültürü, dili, kavramlar dünyası, değerleri ve normları tarafından belirlenmiş ve onlardan etkilenmiş bir temsildir. Bireyin karşısında toplum onun kurucu ve kavrayıcı bir unsuru olarak işlev görmektedir. Bireysel kimlikten bahsedildiğinde salt, saf ve katışıksız öznel bir deneyimin varlığından söz etmek hataya yol açmaktır. Kimlik her haliyle toplumsal ve kültüreldir. Bu nedenle Assmann'ın başkaları olmadan benliğin kavranamayacağını ele alışı kimliğin çoğul, katmanlı ve kolektife ait içerimlerle çevrili olduğuna dikkat çekmektedir. Gerçekte doğal kimliğin olmadığını belirten Assmann'a göre (2001:142) bireysel ve biz kimliği arasındaki fark soyut ve somut karşıtlığıdır. Ortak kimlikte sembolik anlamlar gruba özgü ifade edilmiş hayali bir büyüklüğü

yani sosyal yapıyı kastetmektedir, ancak bu haliyle bile biz kimliği gerçekliğin kendisi olacak kadar güçlüdür.

Sanatçı Rachel Whiteread *Ev* (1993) adlı çalışmasında bir ailenin hikayesinin tanıklığını yapmış ve içeriden biri kabul ettiği odaların kalıbını alıp tersine çevirerek onların tanıklığına ortak olmamızı ve karşısında durup düş kurmamızı istemiştir. Whiteread'in *Ev'i* bir temsil olduğuna göre bu ev üzerinden çocukluğumu geçirdiğim ve bugüne kadar değiştirdiğimiz evlerimizin de benim ve ailemizin hikayesine tanık olduğunu düşünmekteyim. Bu anlamda sayısız hikayeye sahip olması sebebiyle evlerimiz birer hikaye anlatıcısı ve anı taşıyıcısıdır (Görsel 6).

Görsel 6. Rachel Whiteread, 1993, Ev / House.
Apollo. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/X5Wknj

İnsan varlığının temelini oluşturan toplum ve kültür kimliğin doğası hakkında bilgi vericidir. Bu iki olgu bireysel kimliğin üretilmesi üzerinde etki yaratarak bireyin ben bilincini şekillendirmektedir. Ancak toplumsal ve kültürel şemalarla zihni örülü olan birey kendini bir gruba ait hissettiği ve bundan da önemlisi dile getirdiği oranda kolektif kimliğin bir üyesidir. Kendini kolektif kimliğin bir üyesi olarak kabul etmek ancak bilince çıkarılma düzeyi ile gerçekleşmektedir. Bireyin kendini bir grubun üyesi şeklinde ilan etmesi kendi farkındalığı ile ilgilidir. "Bu

bireyin, ortak ve kültürel bir formasyonun ufkuna bağlanması sonucu ortaya çıkan kaçınılmaz ve vazgeçilmez bir süreçtir" (Assmann, 2001:144). Bu süreç ancak kendimizi o grubun içinde ve onun parçası olarak ifade ettiğimiz sürece bir devamlılık göstermektedir. Kimliğimizin hem bireysel hem de kolektif yanını oluşturan bu süreklilik ilkesi bireysel kimliğimizin günlük hayatta sürekli temas halinde olduğu sosyal bedene[3] işaret etmektedir. Dış dünyada ortaya çıkan olaylarla tanımlayabileceğimiz sosyal beden kavramını oluşturan toplumsal işaretler, öznel anlatımıza dahil olarak nasıl biri olduğumuza dair kurgumuzu belirler. Biyografimize dahil olan sosyal beden hikayeleri benlik hakkında süregelen hikayelerimiz ile birleşerek bir bütün oluşturmaktadırlar. Bizim gibi toplumun diğer üyeleri de kendilerini toplumla özdeşleştirmelerine bağlı olarak kolektifin sosyal imgelem alanında yaşar ve bireysel hikayelerini geliştirirler.

Aynı manzara içerisinde kültürel olarak birbirine bağlanmış eylemlilik ve dayanışma içinde olan bireyler ortak hikayelere sahip öznelerdir. Ortak bellek verilerinin öznesi olmak güven verici, konforlu ve içeride olmakla ilişkilidir. Kolektif bellek sağladığı kimliğin yaratımında bireye bir dayanak noktası sağlarken diğerlerinden farklı öznellik alanı inşa etme imkanı da verir. Richard Jenkins'e göre "*insan bedeni, eşzamanlı olarak bireysel devamlılığın bir imlemi, kolektif benzerlik ile farklılaşmanın bir endeksi ve kimlik tespitinin üzerinde oynayabileceği bir tentedir*" (2016:37). Bireysel kimliğin ortak kültürel yapıntılar içerisinde farklılığını ifade edebildiği ve bireye özgü hareket alanı oluşturma imkanı sunan tente metaforu, bireysel kimliğin tesisi bakımdan önemlidir. Ayrıca bu hareket alanının varlığı bireysel kimlik ile toplumsal kimlik arasındaki organik uyumu sağlamaya yönelik sayısız ilişki yumağının arka planda işliyor olmasından kaynaklanmaktadır (Assmann, 2001:147). İçselleşmiş kurallar ve anlamların yer aldığı bu ilişkiler kümesi bireye ve kolektifin diğer üyelerine kendi dünyalarını anlamlı kılmayı sağlayacak göstergelerden oluşan normatif bilgiler taşımaktadır (Assmann, 2001:151). Bireylerin kimliklerini düzene sokmaya

[3] Ortak kimlik sonuçta sembolik biçimlendirmedir. Bu cümle tarafımca yapılmış bir çıkarımdır. "Sosyal beden", görülebilir, elle tutulabilir bir gerçeklik olarak yoktur" (Assmann, 2015:142).

yarayan normatif bilgiler ortak dil ve anılarda dile getirilebilen bir toplumun geçmiş mirası ve kültürel sisteminde yer almaktadır.

Birey daha doğmadan yerleşik bir düzene kavuşmuş bilgiler ve bunun toplamını oluşturan bellek öznenin inşası sürecinde her zaman devrededir. Birey bu noktada kolektif normlar ve ortak anılarda yer alan geçmiş hikayelerle yoğrulmuş bir canlı tarihtir. Birey kolektife ait tüm verilere ulaşmış ve kimliğini bu veriler üzerinden inşa edebilme, günün şartlarına ve şimdiye göre yeniden uyarlayabilme olanağı yakalamıştır. Birey burada kendi belleğinin restoratörü iken toplumun belleğine ait değişkenler de iskeletini oluşturmuştur. Bunun içerisine dahil edebileceğimiz ve toplumun en küçük sosyal grubu olan ailenin kolektif belleği ve toplumsal içerimleri yaşatma, algılama, benimseme ve uygulama tarzları da bireyin kimlik yaratımında kendi hikayesinin yazarlarından bir tanesidir. Aile bu açıdan hem kolektifin aynası hem de kendine özgü değerleriyle varlık alanını yeniden inşa eden kendi başına bir mikro bellek ve bireyin öz benliğinin kurucusudur. Bireyin zamanla hakim olup tanıdığı ve kendi duyularıyla algılayıp anlamlandırdığı, doğup büyüdüğü ya da kendini ait hissettiği kent ise öz benlik yapımının bir diğer boyutu ve devamıdır. Buradan bakıldığında birey aile ve kent tarafından donatılmış ontolojik bir figür olarak görülmektedir. Birey domestik yaşamını sürdürdüğü evi ve diğer insanlarla birlikte varlık alanını inşa ettiği mekanların şekillendirdiği bir kimlik olarak karmaşık bir yapıya sahiptir. Birey mekanla birlikte hatırlayabilen bir yapıdır ve çocuk belleğinin yerleştiği ilk mekanlar kimliğinin tabanındaki en unutulmaz anıların gömülü olduğu kimlikli mekanlardır. Bu mekanlara ulaşmak görünürde karmaşık olduğunu düşündüğümüz kimliğin sezinleyemediğimiz katmanlarını bulabilmemizin aracıdır.

2. BÖLÜM

ÇOCUK BELLEĞİNİN MEKAN TİPOLOJİSİ

Ev herkes için farklı bir temsildir. Ev yeryüzünden silindiğinde dahi belleğimizdeki imgesi yerini korumaya devam etmektedir. Bellek o mekanı hatırlar kendini konumlandırır ve tüm eylemlerini bunun içine yerleştirir. Ev, kendimizi içinde hatırladığımız ilk mekan olarak anıların içine yerleşmesine ve kimliğimizin yeşerip oraya tutunmasını sağlayacak olanağı yaratmaktadır. Bu nedenle yaşadığımız mekan benliğimizi kavradığımız yerdir. Gözden kaçan, mütevazi ya da üzerinde durulmamış herhangi bir anımsama şimdi içinde anlamlandırıldığında kimliğimize ait detayları bugüne taşımaktadır. Ev bu anlamları toplayıp biriktirmeyi ve şu anda içine girip dolaşmayı sağlayacak bir kimlik antolojisidir. Bu düşünce Randall'ın "benim hayatım" şeklinde tanımladığı bir iç-dış hikayesinin toplamıdır (Randall'dan akt. Akbulut, Vural 2012:250). "Benim hayatım" geçmiş deneyimlerimin uzlaştığı bir alana işaret etmektedir. Bu alan yaşadığımız evdir. Bu yer ile kurduğumuz her türlü bellek ilişkisi kendimizi içinde yeniden keşfettiğimiz büyük bir arşivdir. Şimdiki zamanda kendimizi tanımlayabildiğimiz hemen hemen her ölçütün evin içinde oluşturulduğuna ve kimliğimizin bu yerde tesis edilmeye başladığını görürüz. Bu inşanın en büyük yapımcısı olarak aile kendimizle ilgili ilk anımsamalarımızı içine yerleştirdiğimiz kişilerdir.

Bir evi dört duvar olmaktan daha öte dışarıdaki yaşamın tehlikelerine karşı koruyan ve onu kutsal bir yer haline getiren aile, hayata açtığımız ilk penceredir. Bu nedenle aile bir evin ruhsal merdivenidir. Derinleşmemizi sağlayan ve bir evi mabedimiz haline getirerek basamakları yavaşça birlikte çıktığımız dünyanın en önemli detaylarıdırlar. Kimliğimizi ailenin değerleri içinden okuduğumuz bir bellek kutusuna sahibizdir. Ailenin gerçekleştirdiği bir yapım olarak bizler bunun uygulayıcılarıyızdır. Ancak aile kendine ait değerleri belleğimize yüklerken bir yandan da kolektife ait verileri de belleğimize işlemektedir. Buna bağlı olarak kimliğimiz söz konusu olduğunda belleğimiz tikel ve çoğul bilgilerin toplamıdır.

Bu iki bilgininde mimarı ailedir. Ve aile bireysel tarihimizin arka planında mevcut olan kolektif belleğe ait ritüellerin taşıyıcısıdır. Kolektif bellek bilgilerinin ve düşünce pratiklerinin öneminin daha çocuk yaşta ruhumuza ve belleğimize yüklendiği bir gerçek ile karşı karşıyayızdır. Bunun nedeni kimliğimize kabul görmüş bir çevre içinde dengede kalabileceğimiz standartları oluşturmaktır. Bu koşulları oluşturucu aktarım ailenin yaşadığımız ortak mekanda sürekli olarak empoze ettiği şeylerdir. Birey bunun içine doğar ve gelişir. Tüm bunlar bir alışkanlıklar öbeğine dönüşerek belleğimizin kanıksadığı bir alanda yer alır.

Kolektif ritüellerin, standartların uygulandığı mekanlardan biri olan ev daha büyük bir kümeden beslenmektedir. Orta sınıf kültüre ait göstergelerin izlenebildiği ev, bu kümenin daraltılmış bir örneğidir. Aynı biçimde bu kültürün sürdürüldüğü ortak alanımız olan mahalle de kolektif belleğin üretilmeye devam ettiği kanallardan bir tanesidir. Burada önemli olan evimizde bulunan eşyalar ve bir mahalle imgesinin tavan arası belleğimizin aynası işlevini görmesidir. Eşyalar ve mahalle bir gözleme tabi tutulduğunda hem bireysel hem de kolektif belleğe özgü dokudan beslendiği ortaya çıkmaktadır. Buna bağlı olarak çocuk belleğinin bir mekan tipolojisinin çizilmeye çalışıldığı bu bölümde ev, eşyalar ve mahalle imgesi kolektif belleğin tesir ettiği ama aynı zamanda bireysel anlatınında köklerinin filizlendiği bir yer olarak ele alınacaktır.

2.1 İÇSEL KEŞFİN ANALİZ ALETİ OLARAK EV

“Uykularımda ne kadar çok gittim o eve…

Arandığım zamanlarda o evde saklandım…

Pek çok düşümde de evin zemin katını

restore ettiğimi, oraya yerleştiğimi gördüm…”

Tezer Özlü

Ev insanın fiziksel ve tinsel ihtiyaçlarının karşılandığı en tikel ve belirgin temel yapıdır. İnsan eylemlerinin tahsis edildiği bu tikel mekan dünya ile kurulan ilişkinin biçimlendiği ve o yerdeki kişiler ve fiziki öğeler ile iletişiminin temel

önermeye dönüştüğü yerdir. Fiziki şartları sebebiyle ev sadece bir duvar olup sınırları belirleyen, ilkel ihtiyaçları karşılayan kapalı bir nesne değildir. İnsanın kavrayışına açık olan bu mekan, simgesel ilişkilerin içine saklandığı bir kutu gibi sezişlerimizin ve anılarımızın korunup saklandığı bellek mekanıdır.

Maurice Ponty mekanın kavranışında temelde bedensel sezgiler ve sinestetik[4] algıların yer aldığını dile getirmektedir (Ponty'den akt. Erzen, 2015:200). Dışarıyı içeriden ayıran bu kapalı mekanda keşfedilen şey insanın kapısını açıp içeri girdiği evde bulduğu kendisidir. Bireyin ev ile kurduğu bu derin anlamlılık mekanın içinde ve boşluklarında rahatça gezintiye çıktığı iç dünyasının güvenli köşeleridir. Erzen'e göre; "*İçeride olmak insanın kendi ruhu içinde olması, dışarıda olmak ise çıplak ve korumasız olması anlamındadır*" (2015:198). Evin içerisi ve dışarısı diyalektiğinde bireyin iç dünyasına gönderme yapan bu bakış, Ricoeur ve Augustinus'un görüşlerinde de mevcut olan içsel insanın kendini arayış kavramı ile örtüşmektedir. Bireyin duygularının, düşüncelerinin ve anılarının istiflendiği ve kendi içselliğiyle buluşma imkanına dönüşen bu mekan bir tapınak olarak kavramsallaşmaktadır çünkü Nora'ya göre "hafıza anıyı kutsallaştırır" ve oraya demirler (2006:19). Traverso ise; belleğin duyumsal ve büyülü olup anıları kutsamaya yönelik olduğunu belirterek belleğin gücüne vurgu yapmaktadır (2009:18).

Bir gerçeğin bellekte yer edinebilmesi için kişi, yer ya da olay niteliklerinden birinin sağlanmış olması gerekmektedir. Deneyim ve kavramın birlikteliğini "hatırlama figürleri" olarak zaman ve mekana bağlayan Assmann, belleğin karakterine ilişkin üç boyutlu imgeselleştirmenin mutlak oluşunu benimsemektedir. Hatıralar imgeselleşmiş olan mekanda bireyin benliğinin çevresindeki tüm şeyler dünyası ile kışkırtılmış ve evin duvarlarına, mobilyalarına, ve diğer eşyalara yayılmıştır.

---

[4] "Yunanca kökenli bir kelime olup "birleşik duyu" anlamına gelmektedir. Sinestezik kişilerde herhangi bir duyunun uyarımı otomatik olarak başka bir duyu algısını tetiklemektedir". https://tr.wikipedia.org/wiki/Sinestezi, Erişim Tarihi: 25.05.2016.

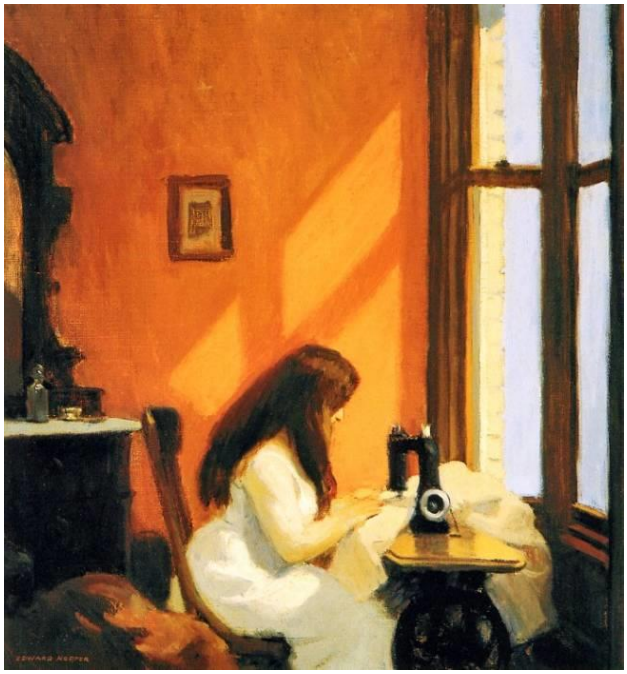
İnsanların eylemleri ve içsel hikayelerine yaşam alanı açan ev, belleğin somut olarak tahsis edildiği mekandır. Mekansallaşan bellek evdeki her şey ile birlikte zamanı paylaşan sipiritüel bir oluş haline gelir. Bireyin iç hikayesini muhafaza eden bellek evin fiziksel ve kültürel öğeleriyle anlam kazanmış iletişimsel ve süreçsel bir boyut olarak önem kazanır. Bu süreç bireyin mekana ait arzuları oradaki günlük yaşam deneyimleri, bedensel jestleri, duyguları, düşünceleri ve hayallerini biriktiren sonsuz bir kayıt işlemi ile gerçekleşir. Belleğin imgeleriyle insanın tinsel bir barınağını ve şiirsel varlığını (Erzen, 2015:234) kurma imkanı tanıyan ev, "*yer severlik"*[5] duyguları ile donatılır. O yerde yaşamak Gaston Bachelard'ın "mutluluk mekanı"[6] kavramı ile tanımlanan bireyin kendini keşfetmeye yönelik yeryüzündeki kendine ait kapıyı açmaktadır. Bu, bireyin tüm bedeniyle içine yerleştiği düşünsel ve düşsel mekandır. Anılar ve düşlerle genişlemiş olan ev insanın kelimelerle içine sığmakta yetersiz kaldığı paradoksal bir şekilde kendini hem yitirdiği hem de tanıdığı yapılandırılmış mekandır (Lefebvre, 2014:64).

Evimizde hatırladıklarımız kadar unuttuklarımızla da düş kurar ve o düş kurduğumuz yerde iç dünyamızın kapısından içeri gireriz. Bachelard'a göre "Ruhumuz bir konuttur. Ve 'evleri', 'odaları' hatırlayarak kendi içimizde 'konaklamayı' öğreniriz" (2014:30). Edward Hopper'ın dikiş makinasında çalışan genç kadını resmettiği çalışmasında bir odayı kendi evrenine dönüştürmüş olmanın huzuru renklerle yansıtılmaya çalışılmıştır. O oda bir bellek kutusudur ve genç kızın düşleri o odanın içine tutunmuştur. Bu bellek mekanı genç kızın düşleriyle birlikte onun içsel dünyasının bir belgeliğidir. Orada geçirilen vakit, makinanın sesi, yeniden hatırlanan düşler odanın bireye ait bir karakterini çizmektedir (Görsel 7).

---

5 Bachelard, 2014: 28.

6 Bachelard, 2014: 27.



Görsel 7. Edward Hopper, 1921, Dikiş Makinasında Kız / Girl at a Sewing Machine. WikiArt. Erişim:14.10.2017. goo.gl/gLn8gs

Ruhumuz bir konuttur ancak biz o konutun kiracısı değilizdir. O konutta ruhumuzun duvarlarına kendi[7] seçtiğimiz ve düşlediğimiz anıları asabilme özgürlüğünü elinde tutan evin sahibi olarak ikamet ederiz. Dolayısıyla benim belleğim benim imgelediğim mekanın bir görüntüsüdür. Algısal farklılıklarım, öğrenme, deneyim ve anılarımla bir senaryoya dönüştürdüğüm evin koordinatları iç dünyamda bağlamlar haritasına dönüşerek bireysel belleğin rolünü üstlenmektedir. Böylece mekan benim "*içsel varlığımın bir topografyası*" (Bachelard, 2014:29) olarak gerçeklik kazanmakta ve ses, eşya, doku, renk ve hatta kokuya ilişkin algılarımızın domestik merkezi olarak belirmektedir.

[7] "Kendi" dediğimiz zaman neyi kastederiz? *The Oxford English Dictionary* bu kelimenin İngilizcesinin bilinen soyağacını bin yıldan öteye, Germen köklerine kadar götürür. Sayfalar dolusu kullanım ve örnekten dört temel anlam ortaya çıkar: birincisi benzerliği belirtir, "ta kendisi" nde olduğu gibi; İkincisi ve en yaygını, eşzamanlı olarak tutarlılığı ya da zamanla meydana gelen içsel benzerliği ve diğerlerinden farklılığı çağrıştıran bireyselliği ya da bir kişinin ya da şeyin temelini kasteder-kendi, kendin, kendim, kendi çıkarı gibi; üçüncüsü içebakış ya da dönüşümlü eylemi kapsar, "kendinden şüphe", "kendine güven" ve "kendi bilinci" tabirlerinde olduğu gibi; son olarak bağımsız ve özerk bir aktör anlayışı vardır, "kendini geliştirme", "kendini itme" ve "bunu kendi yaptı " tabirlerinde olduğu gibi (Jenkins, 2016:47).

Sarkis'in yapıtlarında bir mekanın duyularımızın tetikleyicisi ve içsel varlığımızın merkezi haline gelişini bireysel efsanesine odaklanarak aktarmaktadır.

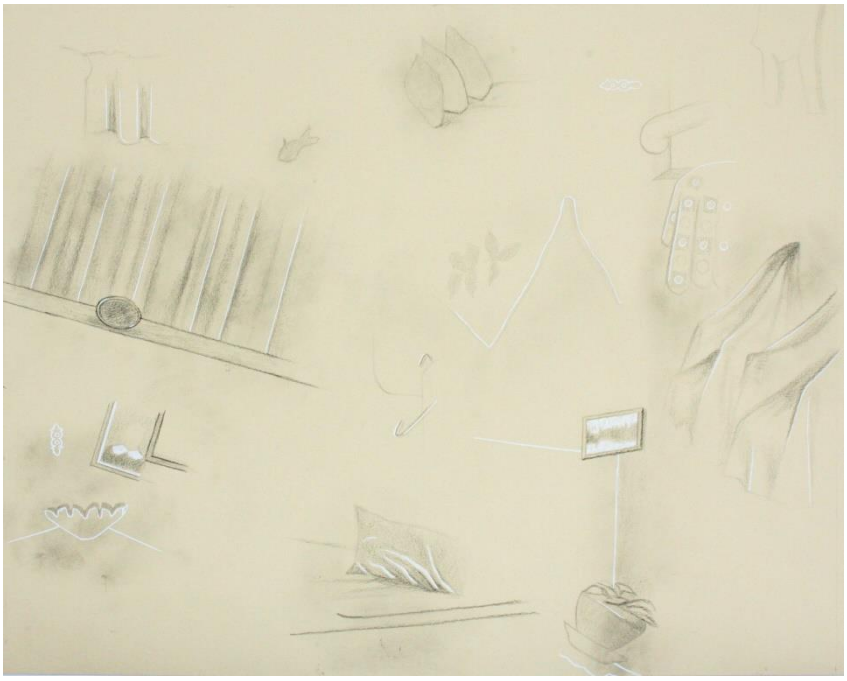
Sarkis'in enstelasyonlarında mekan belleğin güçlü bir taşıyıcısı ve bireysel hikayesinin köklendiği yerdir. Sarkis belleğini vatanı olarak tanımlamakta ve mekanla ilgili her ayrıntı ya da hikaye onun belleğini tetiklemektedir. Adrian Harding bellek hikayelerinin öbeklendiği mekanları unutulmaya karşı direnme arzumuzu gösterebileceğimiz tek yer olduğuna işaret etmektedir (2005:45). Bu fikir Sarkis'in yapıtlarında onun kimliğini ele veren taşıyıcılar ve geçmişten kendisine ulaşan sarsıntılara yer vermek şeklinde ortaya çıkmaktadır.

> Sanat için sanat eseri ve onunla görselleşen ifade "belleğin hazine kutusunda" kilitli durmaz; sanatçı yarattığı ya da bulduğu nesnelerin içinde depolanan bireysel ve kolektif bellek gücünü serbest bırakmak ister. Geçmişindeki sarsıntılarla ilgili sanatsal deneyimlerini, "benim çalışmalarım daima belleğe bağlıdır" diye özetler Sarkis. "bütün yaşadıklarım belleğimde saklıdır. Ancak tarih de bir hazinedir. Bize aittir. Tarihte olmuş her şey bize aittir, ortak mülkiyetimizdedir. İnsanoğlunun acı ve aşk içinde ürettiği her şey içimizdedir ve en büyük hazinemizdir. Benim de bütün yaptıklarım, yaşadıklarım ve çektiklerim hazinemdir. Bu kişisel hazineyi sanatta somutlaştırdığımızda, görselleştirdiğimizde ve aktardığımızda, bu formlarla yol alabiliriz; onlar sayesinde sınırları kapatmayıp açabiliriz" (Fleckner, 2005:191-192).

Sarkis *Bir İkona* Sergisi'nde İstanbul Çaylak Sokaktaki evinin planını altın renginde boyayarak onu ikonlaştırır ve bu mekanı kişisel mitolojisinin önemli bir parçası olarak ona değer katar. Herhangi bir ev iken Sarkis'in evi içindeki barındırdıklarıyla bir bellek mekanıdır. "Ayasofya'da girişte bir duvarda, Constantin'in elinde Ayasofya'nın maketi vardır, onu sunar. Ben şimdiki insana benim apartmanımı sunuyorum" (Dastarlı, 2010, goo.gl/ThbQBz) diyen Sarkis kendi biricik evini bireysel mitosunun değerli bir ölçeği olarak onu kutsamaktadır. Ayrıca evin kapı ve pencerelerini ortadan kaldırarak kendisiyle karşılaşma alanı bulduğu odaları izleyicinin imgelemine açmaktadır. Pınar Asan'a göre "Bir mekan olan ev, düşünceleri ve anıları bütünleştirme, dolayısıyla bir bellek oluşturma gücüne sahiptir. Varlık bu mekanda değer kazanır. Burada bellek ve hayal gücü birbirine bağlı kalırlar ve birbirlerini karşılıklı derinleştirirler" (Asan, 2007, goo.gl/MUzHSa). Sarkis'in ev imgesinde de bu derinleşmenin katmanları görülür hale getirilmektedir (Görsel 8).

Görsel 8. Sarkis, 2010, Bir İkona.
Sarkis. Erişim: 26.04.2017. https://goo.gl/TCtAzk

Duvarlar Hatırlar isimli çalışmada, yaşadığım eve ilişkin hatırladıklarımın röntgeni çekilircesine kendi evim izlemeye açılmıştır. Evimizin unutulmuş köşelerine yerleşmiş anıların yüzeyde hafif titreşimler gibi beliriveren göz atmalara dönüşmesi sağlanmıştır. Gündelik hayatın domestik nesneleri anımsama figürleri olarak evimizin kayda değer ve özel nesneleridir. Böylece kendini keşfetme ve onunla karşılaşmaya yönelik ilk mekânsal sezgiler bu resimde yavaşça yüzeye çıkan imgelerle elde edilmek istenmiştir. Muğlak bir şekilde belirmiş her bir biçim bireyin kendini evinde görmeye başladığı ve onunla özdeşleştiği anımsamalarına yönelik izlenimler taşımaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. Gülşah Bayraktar, 2017, Duvarlar Hatırlar,
Kağıt üzerine karakalem ve tükenmez kalem, 36x29 cm

Gündelik hayatın envanterlerinin sanat tarafından ele alınışı, Modernizmin sanatın özerkliğine olan inancının 1960'lardan sonra yerini bireysel deneyimlere bırakmasıyla görünürlük kazanmıştır. Sanat nesnesinin yegane ve orijinal olması fikri sanatçının günlük hayatının sıradan olaylarına yer vermesi ile delinmiştir. Bireye ait arşiv ve eşyaların kendisine atfedilen değer ile bireysel belleği okumaya açmaya yönelik bir gelişim kaydedilmiştir. Böylece sanatın ifade araçlarından biri haline gelen her türlü kayıt, belge ve nesneler bu sürecin en önemli malzemesi olmuştur. Bireyin kendisini belleği üzerinden keşfi yeni ve canlı bir fikir olarak sanat dünyasının araştırma alanına girmiştir. Kavramsal Sanat ile benimsenen yaşamın sanatın bir önerisi olması fikri sanatçının kendisini deney alanı olarak değerlendirmeye almasını sağlamıştır. Böylece sanatçı büyük jestleri geride bırakarak çevremizi, düşüncelerimizi ve belleğimizi saran bireysel ve kolektif anlatıları gündemine yerleştirmiştir. Kısacası insanın varlığının bütünselliğine referans veren ve onun yaşamına ait minör detaylar yapıtın merkezinde kendine yer bulmuştur.

> Modern olan kılık değiştirendir; kılıktan kılığa girendir. Lefebvre, bunu felsefecilerin ve sosyologların ciddiye almadığını söylediği gündelik olanın tesadüfi-oluş'uyla açıklar. Böylece dikkate alınmaya, ama küçümsemesine karşın 20. yüzyıla ruhunu veren, *"gündelik olguları, mobilyaları, nesneleri ve nesneler dünyasını, zamanın kullanımını, çeşitli olguları, gazetedeki ilanları*", kısacası "bilinmeye layık olmayanları" yeniden gruplama ve hesaba katma görevini üstlenir. Aynı zamanda hem polemikçi hem teorik olan bir yöntemle, gündelik yaşamı çözümleyerek onun bilgisini görünür kılmayı dener (Lefebvre'den akt. Acar, 2012:64).

Gündelik yaşamın nesneler, olaylar ve olgular üzerinden algılanması bireyin belleğindeki anı kütüphanesinin raflarını kullanıma açmaktadır. Belleğin raflarında özenle korunmuş imgeler bireyin ev ile kurduğu ilişkide kendisini bir kazıya davet etmektedir. Evin kilitli kalmış deposundaki anı imgelerine yapılan bu zihinsel kazı, bireyin kendisini keşfetmesini sağlayacak buluntuları ele geçirmesiyle gün ışığına çıkmaktadır. Bireysel serüvenin hazinelerine ulaşmayı vaat eden bu kazı aynı zamanda bireysel tarihin yer altı müzesinin de keşfidir. Bu keşif ise ilk olarak beden tarafından gerçekleştirilmektedir.

Bir evin ayrıntıları bedenimiz tarafından algılanan ezberlere dönüştürülmektedir. Bir el hareketi ile bulduğumuz ışığın yeri bedenimize ait bir ezberdir. Ancak ev daha çok duyusal bir alan olması sebebiyle bireysel duyular evrenidir. Beden ve belleğin bu evren ile kurduğu ilişkide mekanın boşluk ve doluluklarında cereyan eden olaylar hikaye öbeklerine dönüştürülmektedir. Burada belleğin odalarında hikayelere yer açılmasıyla bedenin kendisinin de bir mekan olarak üretimi söz konusudur. Seçip ayıklayan bellek saklamaya değer gördüğü olayların tasnif edildiği bedene kendi duyularınca yerleşmektedir. Yani beden belleğin duyusal mekanıdır. O nedenle anılarımız ne kadar bireysel ve duyusal ise belleğimizin mekanı olan bedenimizde bir o kadar bireysel ve duyusaldır. Öyleyse bir evin anımsanmasında bedenin öznel duyumları ve bellek devrededir. Weyl'e göre;

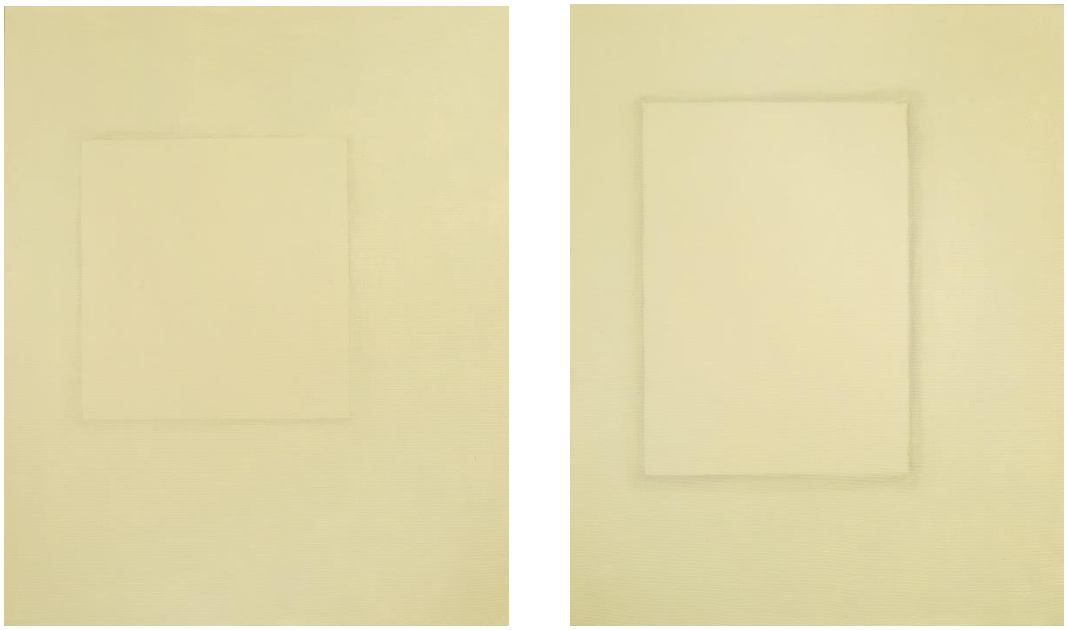
> …her canlı beden bir mekan*dır* ve kendine ait bir mekanı *vardır:* orada kendini ve mekanı üretir. Dikkat çekici bir ilişki söz konusudur: Beden, yani kullanılır enerjileriyle birlikte canlı beden, kendi mekanını yaratır ya da üretir; tersinden söylersek, mekan yasaları, yani mekan içindeki ayırt edilebilirliğin yasaları, canlı bedenin ve enerjilerinin serpilip gelişmesinin yasalarıdır (Weyl'den akt. Lefebvre, 2014: 188-189).

Bedenin bir mekan olduğunu belirten Lefebvre, asıl olanın bedenin mekanı kavrayışında olduğunu ifade etmektedir. Beden mekanı hatırladığında kendini ve o an ne hissettiğini hatırlamaktadır. Birinci düzeyde anımsanan şey mekan olsa da o anki duyguyu hatırlamak içsel keşfe ait bir detaya ulaşmaktır. Bu noktada Bachelard'a göre ev, bireyin iç dünyasına ve ruhuna ilişkin bir "analiz aleti" olarak ele alınmaktadır (2014:29). Evin kapalı olan tüm kapılarını açan bu analiz aleti, bireyin kendine tanıklık etmesini sağlayıcı bir karşılaşma sahası yaratmaktadır. Bireyin yaşadığı mekanda belleğinin izlerini sürerek bulduğu her anı imgesi ile bu saha genişlemekte ve içsel keşfe ait detaylara daha çok yaklaşılmaktadır. Böylece bireysel hikayesi ile ilk defa karşılaşan birey "...öz bilinçselliği ile kendi özünü sentezlemesi, tek kişinin tüm kişiye dönüşmesi" olgusuna yaklaşmaktadır (Çetin, 2010:128). Mekanın yeniden deneyimlenmesi ile elde edilen dengelenme kimlik bütünlüğü kavramına erişebilme olanağına gönderme yapmaktadır. Bundan dolayı bir oda tek başına bir oda değildir.

Eşyalardan ibaret olduğunu kabul ettiğimiz bir oda bireyin geçmiş hikayelerinin görünmez izleriyle döşelidir. Bachelard'ın anımsama barınağı şeklinde ifade ettiği bu mikro mekan bireyin tüm kişiye dönüşmesinin en güçlü kanıtlarının bulunduğu özel mekandır (2014:28-29). Bireyin alışkanlıklarının merkezi haline gelmesi ile kendisine ayrıcalıklı bir konum atfedilmiştir. Bir sanatçının kendini soyutlamayı tercih ettiği "hücre oda" (Ergüven, 2003:34), sanatçının kendine gizlendiği yerdir ve "bu kutu mekan sahibinin kılıfı değil aslıyla özdeş kopyasıdır" (Ergüven, 2003:35). Benlik ve belleği tanımaya sevk edişin bu büyülü yeri bireyin belleğinin derinleşmiş çizgilerinin kutsanmış mekanıdır. O nedenle bir oda birey hakkında bir belgedir ve oraya ait izler bireyin kendine gizlendiği yerdir[8]. Sahibini ele veren bu mucizenin içinde bireyin kendini arayışı ise otobiyografik bir dil kurma deneyimidir. Mehmet Ergüven'e göre boyanarak yeniden elden geçirilen bir odayı "mefruşat mağazasının ölü bir kopyası" olarak değerlendirmektedir (2003:34). Yaşamsal verilerin koparıldığı bu mekan artık bireyin bir misafirmişçesine geçici bir süreyle içinde soluk alıp verdiği yerdir. Bir

[8] Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Puccini Torre'nin çalışma odaları sanatçıların otoportreleri ve kimliklerinin birer çözümlemesi olarak değerlendirilmektedir (Ergüven, 2003: 32-41).

odanın elden geçirilmesiyle içe bakma ve keşif eylemi kesintiye uğramaktadır. Görsel 10'da boş bir duvarda görülen iz terkedilmiş bir odanın geçmiş bilgisini bize vermektedir. Daha önce kimin kullandığını bilmediğimiz bu mekan bir an sessiz kalıp odanın içindeki hayali seslere odaklanmamızı sağlamaktadır. Tahminler yürütmemize neden olan bu iz kullanıcısının kendine ait çok az geçmiş bilgisi verse bile yinede Ergüven'in "mefruşat mağazasının ölü kopyası"ndan eser yoktur. Çünkü oda sahibinin geçmiş anı imgeleri, hayali sesler ve izler ile yaşamaya devam etmektedir. Ömer Ali Kazma'nın *Ev* isimli video çalışmasında ise sanatçı Füsun Onur'un mahremiyetine nüfuz edercesine yaşadığı ve çalıştığı eve yönelmektedir (Görsel 11). Evin içinde yaptığımız gezinti bizi sanatçının kendisini gözetlemeye yöneldiğimiz duygusunu içeren bir keşfe sürüklemektedir. Bu anlamda Onur'un içsel dünyasına ilişkin bilgiyi evdeki eşyalar ve ekranın çevrildiği bakış açısı sayesinde okumaktayız. Bireyin keşfinin bir aracı olarak odanın atmosferi ile ilişkilendirilen sezgilerimiz Onur'un kendisini görmediğimiz videoda otobiyografisine dair algı kapılarını aralamaktadır. Buna bağlı olarak kendi odamıza tekrar bakmanın bireysel bir keşif olacağı fikrini de vermektedir.



Görsel 10. Gülşah Bayraktar, 2017, İz, Tuval üzerine akrilik, 50x40 cm (her biri)

Görsel 11. Ömer Ali Kazma, 2014, Ev.
Vimeo. Erişim: 22.04.2017. https://goo.gl/So73EM

Kendimize ait seçimlerin kabuğu[9] olan ev tüm yaşantımızla içine sığdığımız ve sızdığımız yerdir. Karamustafa'nın oturduğu apartmanın hikayesini öğrenmeye iten şey de budur. Maketi üretilen apartman daha önce Türkiye'den kaçan Rum bir aileye aittir. Sanatçı bu ailenin anlatılarının hayatları üzerindeki etkilerinin izlerini sürmektedir. Ortak mekandaki bir başkasının belleği ile kendi belleğini buluşturmaktadır. Yaşananlar ayrı olsa da bu apartman, sakinlerin geçmiş imgelerine bir beşik olmuştur. Apartmanın ve diğerlerinin belleği ile yapılan bu okuma sanatçıyı bir nevi kendi hikayesinin ortak malzemesi haline getirmektedir. Zamanı katederek yapılan bu çalışma onun kendinide içine yerleştirdiği belleğin derinlerine bakmanın bir deneyimi olarak görülmektedir (Görsel 12).

[9] Kabuk ve ev kavramı diyalektiğine ilişkin detaylı bilgi için bkz.(Bachelard, 2014:139-170) .

Görsel 12. Gülsün Karamustafa, 2012, Apartman Projesi (Yazar Arşivi, 2014)[10]

Kendimizi içinde görüp anlamlandırdığımız evimiz anılarımıza bir deri vazifesi görerek bizi içsel keşfin memleketine göndermektedir. Bu memleket çocukluğumuzdur. Belleğimizin, ruhumuzun tınısının bozulmadan korunduğu ev imgesi, çocukluğun seromonisine eşlik etmektedir. Yaşadığımız evler bu seromoninin en önemli tanığıdır. Çocukluğumu geçirdiğim mütevazi evlerimiz kendi hikayemin barınağı olarak içsel keşfime kaynaklık etmektedir. Bireysel mitosumun kaynağı olan ev belleğimde bir cennet bahçesi olarak yer almaktadır. O bahçede gördüğüm, işittiğim ve şahit olduğum anılar belleğime ve kimliğime ait bilgiler taşımaktadırlar. Belleğimde yaşama şansı bulan o bahçenin anı imgeleri, Murathan Mungan'ın belirttiği gibi doğası gereği "zihnimin fetiş nesnelerine dönüşerek" (Mungan'dan akt. Akbulut ve Vural, 2012:252) çoğalmış ve öyle ki; o imgelere benzer bir mekan, bir nesne, koku ya da an ile

[10] Bu eserin orjinali Atina Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde bulunmakta olup orijinal boyutu 2m'dir. Salt Beyoğlu'nda 10 Eylül 2013- 5 Ocak 2014 tarihleri arasında gerçekleştirilen "Vadedilmiş Bİr Sergi" için 15/1 ölçülerinde maketi üretilmiştir.

karşılaştığımda beni gönderdiği yer cennet bahçem olmuştur. Çocuksu mutluluklarım, üzüntülerim, hayallerim, örselenmelerim, keşkelerim ile dolu köklerimin olduğu o bahçe. (Görsel 13). Bu nedenle toprağın üzeri bana ait nihai bir görüntü verirken altı ise, beni ben yapan hikayelerin gezinmeye ve orada nefes almaya devam ettiği bir alandır. Belleğin bu alandaki sezgisel ve imgesel olan ile buluşması toprağın karakteri ve oradan fışkıranlara verdiği renk ve tondur. Ve birey, belleğinin toprak üzerindeki yalnızca küçük bir temsilidir.

Görsel 13. Gülşah Bayraktar, 2017, Cennet Bahçem,
Kağıt üzerine karakalem 22.5x29 cm

Gülsüm Depeli'ye göre; bireyin imgeler aracılığıyla hatırlaması ve bu işlemin şimdi içinde sürekli dolaşımda olması bireyin kendine ait bir keşif ve kazıdır (2010:20). Geçmişin dağınık imgelerinin yayıldığı ve her an herhangi bir duygu ve nesne ile karşılaşıldığında beliren manzara bizi aşina olduğumuz ana götürmektedir. Bu durum Depeli tarafından biyografik bir yüz yüze geliş olarak tanımlanmış ve hatırlamanın kimliği bireye yani özneye bağlanmıştır;

> 'Şimdi içinde yinelenen bellek' olarak biyografik karşılaşma ve hatırlama, metinsel olanın değil, görsel olanın mekanizmasıyla işler. Bellek iki biçimde imgeseldir; hem imgelerle işler hem de kendisi 'imgelem' oluşturur. Buna ek olarak hatırlama

> deneyimi, bütüncül değil parçalıdır, başı ve sonu olmak zorunda değildir. Bir noktadan başlayıp diğer bir noktada bitmez. Hatırlama, çizgisel ve nesnel olmaktan ziyade çağrışımsaldır, özneldir ve özeldir; daha yerinde bir ifade ile 'kişisel'dir. Geçmişimizle 'şimdi'mizin arasını, boşluksuz ve anlamlı bir şekilde düzenlemeye gayret eden bellek işimizden, hatırımızdaki ve hatıramızdaki imgelerden söz ettiğimizde, kaçınılmaz olarak kişisel olan bir zemine yöneliriz (Depeli, 2010:20).

Michael Landy'nin evi kendi belleğinin odacıklarına bakmayı sağlayan kişisel bir arşivdir. Landy'nin *Yarı Bağlı Ev* çalışmasında birbirine benzeyen iki ev, galerinin iki farklı koridorunda sergilenmiştir (Görsel 14). Bu aslında tek bir ev olmakla birlikte Essex'deki evlerinin ortadan ikiye bölünmüş bir kopyasıdır. Evler arasında kalan koridorlardaki duvarlara yansıtılan görüntüler sanatçının çocukluğuna ait imajlardır. Evin bir duvarında aile büyüklerine ait ev dekorasyonu dergilerinden kesilmiş görüntüler ile diğer duvarda evdeki nesnelerin yakın plan görüntüleri yer almaktadır. Bu ev sanatçının bireysel belleğinin bir deposudur ve babasının endüstriyel bir kazadan sonra emekli olmak zorunda kalıp dinlenerek geçirdiği zamanlardaki temel günlük sıradan aktivitelerine ilişkin anımsamaların yer aldığı görüntülerle işlenmiştir.

Görsel 14. Michael Landy, 2003, Yarı Bağlı Ev / Semi-detached.
Tate. Erişim:14.10.2017. goo.gl/258rvM

Bir evi, bir odayı anımsayışımız belleğimize takılı kalmış anı geçmişlerinin bir suretidir. O mekandaki eski duygular bizi o resmin içine tekrar taşıyarak bize kim olduğumuzu hatırlatır. Bugünümüzü anlamlandırmamızı sağlayan her şeyin aslında evin içinde gizli olduğunu görürüz. Eve ait imgelem dünyasının kendimizi görmemizi sağladığını ve bunu belleğimizdeki anı örüntüleriyle gerçekleştirdiğimizi fark ederiz. Yani kim olduğumuzun bilgisine ulaşabileceğimiz bazı verilerin kendi içimizdeki evde tutulduğunu anlarız. Ancak bir evi ocak yapan ve o ocağın bir parçası olduğumuz aile mekanı algılayışımızın duygusal kısmını oluşturur. Daha da önemlisi aile bireysel tarihimizin ön plan resmi olarak otobiyografimizin önemli detaylarını oluşturur. Aile bireysel tarihimiz inşa edilirken benliğimizin ilk basamaklarındaki tuğlaları yerleştirir. Ailenin gerçekleştirdiği bu inşa kimliğimizin kültürel çerçevesini çizmekle kalmaz ona toplumsal değerleride ekleyerek harç oluşturur. Yani birey aileye ve topluma ait bir külliyatın taşıyıcısıdır.

2.2 BİREYSEL TARİHİN ÖN PLAN RESMİ OLARAK AİLE

“Varlığının anlamı”, “benliğinin özü” ve “kimliğinin sokak başları” ile yaşantısını sürdürdüğü evinde tanışan birey, geçmişin bir temsilidir. Bu temsilde ev bir sahne bellek ise dekordur. Bireysel yaşantının dekorları anı imgeleriyle doludur. Her gün prova edilen günlük yaşam bireyin kimlik çekirdeğini oluşturan bir alt metindir. Her anımsama belleği pekiştiren alt metin olduğu gibi kendini hatırlamak nerede, ne zaman, ne yaptığını ve o an nasıl hissettiğini anımsamaktır (Ricoeur, 2012:118). Kendini geçmişin penceresinde yeniden hatırlayan bireyin ruha tutkuyla yerleştirdiği anılar ona bir benlik ülkesi ve bütünlük sağlamaktadır. Unutulanların da içinde olduğu bu ülke onu yeryüzündeki varlığına ilişkin gerçekliğini kavradığı ilk yere götürür. Bu yer evdir ve bellek, anılarıyla dertop olmuş bireyin kimliğine attığı her çentik ile form verici bir işlev görmektedir. Bellek tarafından işlenen bu malzeme kendi hikayesinin ve tarihinin yazarı olarak sığındığı evinde anı yığınlarıyla nefes alıp vermektedir.

Bellek bireye bir kimlik hikayesi dokuma imkanı vererek varlık alanını genişletir. Ev ise varlık alanının ve bireysel hikayenin şekillenmeye başladığı ilk mekan olarak aile fertlerini de kapsayan bireysel anı imgelerinin beşiğidir. Bireyin aile bireylerine ilişkin her türlü düşünce, iz, anımsama ve duygusu evin kendisiyle eşleştirilerek anı imgelerinin en yakınımızdakiler ile birlikte işlenmesine olanak sağlamaktadır. Bundan da öte evin odalarına, raflarına, sandıklarına naftalinleyip, katlayıp yerleştirdiğimiz hikayelerimiz aile fertleriyle paylaştığımız anılarla iç içe geçerek belleğimizdeki depolara yerleştirilir. Ailemiz ve kendimizle ilgili geçmiş yaşantıların tasniflendiği bu depo, bir bellek kutusu olan evimize ev sahipliği yapar. Zihnimizin arka odalarında saklayıp koruduğumuz her anı kırıntısı ev ve aile ikilisi olarak geçmiş yaşam deneyimlerimizin içine sızmıştır. Dolayısıyla içsel varlığımızın topografyası olan ev, bireyin kendini ve ailesini düşleyebildiği bir kozmostur.

Bir evin bellek mekanı niteliği almasını sağlayan en önemli öğe birlikte vakit geçirdiğimiz aile fertleridir. Ricoeur bireysel bellek ile kolektif bellek arasında bir yere yerleştirdiği aileyi belleğin üçüncü bir varsayımı olarak kabul etmektedir (2012:152). Bireysel bellek ile kolektif bellek arasında bir dolayım alanına oturtulan aile mesafe olarak kendimizle diğerleri arasındadır. Bu iki bellek atfı aralığında bulunan aile, bireyin kimlik çözgülerinin atıldığı mikro topluluktur. Bireyin anıları bu topluluk ile birlikte oluşur ve bellek her bir çözgüyü ailesiyle birlikte yaşadığı evin içinde atar. Evin çatısı altında dallanıp budaklanarak hayat ağacı metaforuna bağlanan kimliğimiz, belleğin kayıt altına aldığı bireysel ve ortak anılarla düğüm haline gelerek büyür ve bir kimlik formuna ulaşır. “Hayat ağacı” metaforuyla tanımladığımız kimliğimizin en kuytu köşelerinde dahi ailemizin içinde bulunduğu bir albüm mevcuttur. Aile ve kendimizle ilişkilenen her anımsamaya arka plan oluşturan bu albümdeki fotoğraflar kimliğimizin de arka planını oluşturan hikayeler içermektedir. Rampa İstanbul’da Kasım 2016’da açılmış olan *İkame* adlı sergide yer alan Erinç Seymen’in *Aile Değerleri* adlı çalışması bu konu etrafında genişlemektedir (Görsel 15). Ulya Soley, çekirdek aile silueti arkasına gizlenmiş bireylerin kimliklerine dair bilgi vermeyen yapıt hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır.

> (…) aile olmanın insanı kimliksizleştirdiğine ve yoksunlaştırdığına değinen bu resimdeki kimliksiz bireyler, aile kurumunun yoksunlaştırdığı kimliklerini nasıl ikame ediyor? Aile kurumu kapitalizmin temelinde yer alan sahip olma hırsı ve hızına pek çok açıdan hizmet ediyor. Diğer taraftan aile değerleri, nesilden nesle aktarılması beklenen hassasiyetler, aile kurumunun iç etiği, doğruları, yanlışları bireylerin üzerinde kurduğu egemenlik gibi problemli mekanizmalar doğduğumuz andan itibaren bizi kapsamlı, kuralları önceden belirlenmiş bir toplumsallık içinde şekillendiriyor (Soley, 2016:32).

Görsel 15. Erinç Seymen, 2016, Aile Değerleri 2.
Gazete Duvar. Erişim: 17.09.2017. https://goo.gl/RLD927

Bireyin ilk düşüncelerinin ve dünyaya ilk bakışının teleskobu olan aile, bireye bir kimlik kazandırmaya yönelik oluşumu yönetmektedir. Bernhardt'a göre "…çocuk, yetişkin tarafından domine edilen bir temsilin öznesiyse, o zaman sanat çocukluk dünyasını yetişkinler olmadan yeniden inşa etmeyi kendine görev bilmelidir"[11]. Kimliğimizin çekirdeğinde yer alan aile figürleri Xiaogang

[11] Bernhardt Ludovic, Nostomania Sergi Metni, Sanatorium, Erol Eskici 24.02-28.03.2015.

Zhang'ın *Büyük Aile* adlı yapıtında yetişkinler tarafından yönlendirilen bir kültüre odaklanmaktadır. Yapıtta Çin Kültürü ve kolektivizmindeki kimlik kavramı işlenmekte olup aile içinde şekillenen bireyin imgesine dikkat çekilmektedir (Görsel 16). Temel olarak genişleyen ve sosyal aile kavramı etrafındaki konulara odaklanan resimlerde ki portreler Çin kültürü soy kütüğüne ait belleği taşımaktadır. Figürlerin portrelerinde çok küçük farklarla birbirinden ayrılan ifadeler ve genetik özellikler Zhang'ın resimlerinin temel karakteridir. Sanatçı resimleri için şu ifadeyi kullanmaktadır;

> Hepimiz büyük bir ailede yaşıyoruz. Öğrenmemiz gereken ilk ders bu büyük ailede onun bir üyesi olarak yaşarken başkalarının meraklı gözlerinden uzakta kendimizi nasıl korumamız ve deneyimlerimizi manevi bir bölmede (hazne, oda) nasıl kilitli tutmamız gerektiğini öğrenmektir… 'Aile' standart model ve yaşam deneyimlerinin çelişkilerinin odağı haline gelir. Etkileşim içinde ve destek ve güvence içinde birbirimize bağlıyızdır (en.wikipedia.org/wiki/Zhang_Xiaogang).

Görsel 16. Xiaogang Zhang, 1997, Büyük Aile / Big Family. My9Arts. Erişim:14.10.2017. https://goo.gl/znYihZ

Bireysel tarihimizin yakın şahidi olan aile, kutsal mabet olmakla nitelendirilen eve anlam ve değer katar. Evimizi her düşlediğimizde ailemizi de içinde düşlememizin nedeni belleğin hatırlama işlemini kişiler ve şeyler ile eşleştirerek gerçekleştirmesidir. Bu eşleştirme ailenin varlığı ile büyüyen ya da küçülen mekana ilişkin hatırlamalara işaret etmektedir. Bu nedenle bellek evin tüm odalarına ve köşelerine yerleşerek tüm sahihliğiyle imgesini koruyan aileye ait izlerle doludur. Bir film gibi planlardan oluşan belleğimiz bu fragmanların içinde kimliğimizin çocuk ruhumuzla nasıl işlendiğine dair hikayeler taşımaktadır. Bu bağlamda ev "ruhsal yaşamın sicilinin çocuklukta tutulmaya başladığı" olay örgülerinin mekanıdır (Mungan, 2015:16). Aile ise bu mekanda çocuk belleğinin geniş dünyasında her zaman ön planda yer almaktadır. Çünkü bellek, evi aile ile birlikte tüm duyumların iç içe geçtiği bir resim olarak hatırlamaya meyillidir. Hatta düşüncelerimiz ve hayata bakışımız bu resmin içinde gelişir ve bir perspektif edinir. Ricoeur'a göre; "İmge aile çerçevesi içine yerleşir; çünkü baştan beri oradadır, oradan hiç çıkmamıştır (2012:141). Bu sebepledir ki aile içinde edindiğimiz kültür ve değerler baskın bir biçimde yaşantımızın tüm damarlarına ulaşmıştır. Fırat Arapoğlu konuyla ilgili olarak şöyle bir yorum getirmektedir. "Böylece bedenimizin ve içinde bulunduğumuz toplumun, kolektif bilinçdışı ve arketipleriyle burada tanışmış oluruz. Yani diğer bir deyişle, imge, sembol, dil ve bedensel jestlere dayalı, kültür adını verdiğimiz, kolay tanımlanamayan yapının içinde varoluşumuz ve mücadelemiz" (Arapoğlu, 2017:26) şeklinde tanımladığı aileyi bir yaşam yolculuğunun başlangıcı olarak görmektedir.

Görsel 17'de ailemizdeki baskın değerlere ilişkin bilgiler resimde örtük bir şekilde yer almaktadır. Baba figürü evin geçiminden sorumlu kişi olarak daima çalışmanın ön planda olduğu bir yaşam biçimi ile ilişkilenmiş kişidir. Bu resim bir arada pek az vakti nadiren birlikte geçirebildiğimiz zamanların temsilidir. Çok çalışmak bir erdemdir bu nedenle figürün elleri son derece detaylı ve güçlü bir biçimde işlenmiştir. Odada tek tük görülen eşyalar ise neredeyse yüzeye serpiştirilmiş gibi görülmektedirler. Her bir eşyanın bizdeki yeri onu elde etmedeki emek ile ilişkilenmiştir ve sahip olduklarımız yalnızca kendi çabamızın

ürünüdür. Ailemizin bize aktardığı bu ilkeler belleğimizin anayasası gibi değişmeyen değerlerdir. Dönüp aile mitosuma baktığımda resmimizi oluşturan en büyük parçaların bu detaylardan oluştuğu görülmektedir.

Görsel 17. Gülşah Bayraktar, 2016, Aile Portreleri Serisi II,
Kağıt üzerine akrilik, 16x19 cm

Yaşadığımız evin bellek mimarı olan aile bireysel tarihimizin de ilk mimarıdır. Nur Koçak bu bilinçle ürettiği *Aile Albümünden* isimli serilerinde kendi ailesine ait bir külliyatı işlemektedir Bu serideki çalışmalardan *Annem, Babam, Ablam ve Ben I* adlı çalışmasında bireysel tarihinin önemli figürlerini bir bellek yoklamasına tabi tutarak onları yeniden geçmiş imgelemi içinde gezdirmektedir. Ayrıca bu resimler üzerinden örtük toplumsal ve döneme ait paradoksları da işleyerek yalnızca bireysel belleğe dair izlenimler oluşturmakla kalmamış kolektif belleğe dair bir eleştiriye de yönelmiştir. Ahu Antmen'e göre; bu seriler Butler'in ortaya attığı "cinsiyet askerleri" kavramlarını çağrıştırırcasına cinsiyet bekçiliği rollerini deşifre eden bir dil kullanmaktadır (2014:101) (Görsel 18).

Hasan Bülent Kahraman'a göre;

> Bu resimlerde Koçak, kendi aile albümüne yöneliyordu. Kendi kişisel tarihini meydana getiren ve aile albümünde yer alan resimleri 'işliyordu'. Koçak'ın daha sonrada bir çocukluk defterini yayınlayarak devam ettireceği aile geçmişi bu resimlerde bu özelliklerini çok aşacak bir anlam çerçevesi yaratmıştı. Koçak, subay olan babasının ve annesinin yanındayken kardeşiyle birlikte çektirdikleri bir resimden hareket ederek esas itibariyle bir dönemin modernleşme problemine göndermede bulunuyordu…(2013:94).

Görsel 18. Nur Koçak, 1980-1983, Annem, Babam, Ablam ve Ben I.[12]

Koçak'ın ailesini resmettiği ve kendi bireysel mitosunu okuma şansı bulduğumuz *Aile Albümünden* serisi belleğindeki bireysel ve toplumsal hikayelere ışık tutar niteliktedir. Kendi mitosuma ait aile albümümdeki detaylara yer verdiğim çalışmalarımda bireysel tarihimin merkezindeki aileme ait bir

[12] Muraz, Özlem. (1997). Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto Gerçekçilik, Femininst Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi. Çukurova Üniversitesi. Adana. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). s.54

külliyatın görsel izlekleri oluşturulmaya çalışılmaktadır. Onlarla birlikte kurulan her anı, iç hikayemin bir hazinesi olarak günden güne benliğimin kıvrımlarını oluşturmuştur. Belleğim evim ve aileme ait bilgilerle genişlerken, biraradalık, zamanı paylaşma ve ailede düzenin sağlanmasına ilişkin mücadeleyle kazanılmış bir görüntünün aralandığını fark ediyorum. Görsel 19' da yuvanın bir forma ulaşmasını sağlayan ve bu inşayı gerçekleştiren kişi olarak annem, ikon bir figür olarak tasvir edilmiştir. Bu çalışma çalıları tek tek toplayıp bir köşede üst üste tutturma çabalayan bir kadının gayretini anlatılaştırmaktadır. Ailenin belleğini tesis etmeye çalışan kadının kendini ailesine adamışlığı bireysel hikayemin merkezinde yer alan kişi olmasına sebep olmuştur.

Görsel 19. Gülşah Bayraktar, 2016, Annem II,
Kağıt üzerine kopya çizim, 17x17 cm

Sanatçı Arshile Gorky *Sanatçı ve Annesi* (1926) isimli çalışmasında 1932 yılında Knoedler Galerisi'nde sergilenmiş olan Cezanne'nın "Sanatçının Annesinin Portresi" (1866-1867) çalışmasından etkilenerek kendi annesinin başını ikonlaştırarak resmetmiştir (Matossian, 2011:260). Gorky, 1927-1944

yılları arasında bu resim üzerinde defalarca çalışarak annesinin birçok eskizini üretmiş ve annesine duyduğu kudreti anıtlaştırmıştır. Nouritza Matossian'a göre Gorky'nin "annesine olan hürmeti kutsal bir nitelik taşımalıydı" (2011:260). Çünkü bu resmin bitmeyen serüveni, kaybettiği annesine olan bağlılığını pekiştirmeyi ve ona saygı duymayı ifade etmekteydi (Görsel 20).

Görsel 20. Arshile Gorky, 1926-1936, Sanatçı ve Annesi / The Artist and His Mother. Saatchi Gallery. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/ucskFd

Bir evin çatısının altındaki bellek anlatısının yoksunluğu arka plansızlık problemi ile yüz yüze geldiğimiz bir boşluk açmıştır. Bunun yanı sıra bize nereden geldiğimizi nereye gittiğimizi aktaran biri olmamıştır. Ailemize ait değerler ve koşullar yaşarken oluşturuluyor kendimiz geçmişin arşivi haline geliyorduk. Yolculuğumuz nerede başlamış biz neden İzmir'in Bozyaka semtinde bir mahalleye fırlatılmış gibi yaşıyorduk, bilmiyorduk. Randall burada en basit insan hayatının bile bir yolculuk hikayesine ve arka plana sahip olduğunu belirtir

(1999:331). Bizim arka plan hikayemiz ise geçmiş anlatısının eksikliğinin sebep olduğu bir yere ait olamama duygusuna karşı mücadele verdiğimiz tek ayakta üzerinde durma çabası olmuştur. Bu nedenle öncesizlik hali ayaklarımızın altında daima hissedilen bir sarsıntı olmuştur. Belki bu nedenle annem aile bireyleri arasında hep bir bağ kurmaya ve hayata hep bir düğüm atarak bu aileye bir geçmiş yazısı oluşturmaya çalışmıştır. Bendeki hep bir şeylere bağlanıp kopamama durumunun da annemden bana aktarılan miras olduğunu düşünürüm. En ufak sahip olduğum bir şeyi bile kaybetmek istemediğimin farkına vardığım zaman, çocukluğumdan bu yana annemin ağzından aynı cümlelerin döküldüğünü hatırlarım. Annemin mottosu “bağlandığım şeyden vazgeçemiyorum” olmuştur. Görsel 21’de bu motto görselleştirilerek aile olmaya dair değerlerin oluşmasına katkı sağlayan kişi tasvir edilmiştir. Bir ev temel değerlerin korunması, bir arada yaşama kültürünün ve bir aileye ait belleğin oluşturulması gereken yerdir. Bu inanca bağlanma fikri ise daha çok annem tarafından sahiplenilmiş ve yürütülmüştür. Annemin dikiş makinasın başındaki portresi bu nedenle manidardır. Birleştirme, bir araya getirme ve birbirine tutturma çabasının metaforu olarak dikiş dikme eylemi onun aileyi bir arada tutma duygusunun sembolik bir karşılığıdır. Hiç bitmeyen dikiş dikme eylemi aile için gösterdiği çabanın metaforudur.

Görsel 21. Gülşah Bayraktar, 2016, Annem I,
Kağıt üzerine karakalem, 23.5x29 cm

Bir ailede benimsenmiş ilkeler bireyin kimliğini, hayatı anlamlandırma tarzını etkileyerek çevresi ve kendi ile ile ilgili hikayeler biriktiren bir koleksiyoner haline getirmektedir. Randall'a göre bu koleksiyon her ailede farklı olsa da "…her birimiz kendimizi bunlar aracılığıyla görür, başkalarını yorumlar ve dünyamızdan anlam çıkarırız. Her birimizin varlığımızı deneyime dönüştürmek için kullandığı bir "kendini anlatma biçimleri" repertuvarıdır" (1999:234). Bireysel mitosumuzun en büyük repertuvarı olan aile, hayat devam ettikçe seslerini sürekli işiteceğimiz bir fon oluşturmaktadır. George Simmel'e göre; aile, bireyin içinde kendini tüm diğerlerinden ayırt ettiği ve diğer bireylere karşı olarak bir benlik ve antitez geliştirdiği bir kompleks oluşturur (2009:242). Kimliğimizi karakterize eden detayları bu kompleksin içinde bulmak mümkündür. Yazar Thomas Moore benzeri bir düşünce ile aileyi ele almak istediğimizde "*Kimliklerimizi oluşturmak üzere iç içe geçen karakter ve temalardan söz ediyoruz*" der (Randall, 1999:234). Ancak Moore'a göre bu aynı zamanda hayali bir oluşumdur. Burada hayat boyu aile dışında çeşitli çevrelerce de yaratılmaya devam eden bir "ben" gelişimi söz konusudur. Aile dışında okuduğumuz okullar, içinde yaşadığımız küçük toplulukların ve yaşantımızın ilerleyen dönemlerinde çalıştığımız kurumların da kendine ait bir hikayesi ve kültürü vardır. Birey bu mizansende tek başına kendini koruyamadığı bir çevre ve o çevrenin belleği ve kültürü ile karşı karşıyadır. Ancak böylesi bir durumda birey "…mutlak beninin bir kısmını az sayıda başka birkaç kişiye teslim ederek, onlara katılarak hem bireysellik hissini koruyabilir hem de aşırı bir tecritten, burukluktan ve meczuplaşmaktan kaçınabilir." (Simmel, 2009:241) Burada daha dar ve küçük bir yapı haline gelen ailenin yarattığı çevre dışında bir gruba ait olmak bireysel hikayenin diğerleriyle birlikte gelişmesini sağlamaktadır. Grubun kendini ifade etme biçimlerindeki çeşitlilik ve düşünme tarzları bireye ailenin sunamadığı başka kapsamları içinde bulundurmaktadır. Zemke ve Owen bu konuya şu şekilde yaklaşmaktadır:

> Doğal olarak içinde yaşadığım cemaatin hikayesi (semt, kasaba ya da şehir), kişisel hikayemden çok daha büyük bir hikayedir, ama bununla birlikte kişisel hikayem gibi içinde karakterler vardır, alt olay örgüleriyle yüklüdür, çelişkilerle, temalarla, bilgilerle- içinde başarılı bir üye olmak için gerekli olan her şey hakkında bilgi- yüklüdür ve belirli bir ortam ve belirli bir zaman bakışına sahiptir (Zemke ve Owen'den akt. Randall, 1999:235).

Aile dışındaki bir kültüre ve gruba dikkat çeken Flynn'ın düşüncesi Halbwachs'ın belleği "sosyal çerçeve" şeklinde tanımladığı kavramsallaştırmasını akla gelmektedir. Bireysel belleğin ilk kümesinin aile olması gibi içinde yaşadığımız toplumun belleği hikayemizi zenginleştiren ve sosyal bir varlık olduğumuzu anımsatan mesajlar içermektedir. Toplumsal bağlama ilişkin bu mesajları ve ilk fikirleri edindiğimiz yer yine evimizdir. Ailenin kodları ile işlenen toplumsal hakikatimiz belleğimize bir şuur oluşturarak bizi evin dışındaki dünyaya ait bir birey haline getirir. Böylece bireysel belleğimiz ve kimliğimiz topluma ait ortak değerlerin aktarımının gerçekleştirildiği bir kolektif bellek taşıyıcısı formuna ulaşır. Çünkü "*Yaşam öykümüz kimliğimizi edindiğimiz grupların öyküsü içinde gömülüdür*" (Connerton'dan akt. Bilgin, 2013:23). Schudson'a göre; belleğimiz bireysel bir mülkiyet olmakla birlikte toplumsal ve kültürel uygulamaların da yer tuttuğu kültürel bir havuzdur (2007:180). Bu fikre bağlı olarak ev hem bireysel belleğin hem de yaşadığımız toplumun temel kodlarının sürdürüldüğü yerdir. Aile ise kolektifin benimsediği değerleri ve düşünce pratiklerini bireye yükleyerek birey ile toplum arasındaki köprüyü kurucu bir işlev görmektedir. Dolayısıyla bireysel tarih ön planda aile, arka planda ise kolektif bellek verilerinin bulunduğu aralıkta yer almaktadır.

2.2.1 Bireysel Tarihin Arka Plan Resmi Olarak Kolektif Bellek

Ev bireyin toplumla uyum sürecinin başladığı ve orada kolektife özgü anlamlandırmalar, mesajlar, hikayeler ve ortak tarih anlatılarının aktarıldığı bir geçittir. Aile iki ucu birleştirici bir rol üstlenerek bireye toplumla tutarlı bir kimlik yaratmaya çalışmaktadır. Burada toplumun kabul gördüğü davranış biçimleri, düşünce yapısı, alışkanlıklar vs. şeyleri bireye yükleyerek kolektif içinde uyumlu bir kimlik hamuru ortaya çıkarmak esastır. Bu durum toplumdan devralınan yasalar, ritüeller ve standartlar ile revize edilen kimliğin yalnız bireysel bir inşanın neticesi olmadığını göstermektedir. Görsel 22'de ailenin yürüttüğü bir proje olarak topluma dahil edilme çabasının hedefi olan çocuk figürler öne çıkarılmaktadır. Ailenin kimliğin toplumla olan temasında başlıca aktör olmaları çocuk yaştaki figürlerin masumiyetinden çalınmış ilk anlara bizi taşımaktadır.

Topluma ait sınırların ve öğretilerin farkındalığının oluşturulmaya başlandığı bu zamanlar bireysel tarihin aile eliyle şekillendirildiği bir süreçtir. Uzlaşma adı altındaki bu süreç, bireysel hikayenin topluma dönük bir yüz oluşturması adına feda edilmiş bir zeminine dikkat çekmektedir. Bir bakıma bireysel tarihte bir yaratarak kolektif bir yapının içinde eriyip gitmenin olasılığına kanallar açmak anlamına gelmektedir. O nedenle bu çalışma kimliğimizin arka planında yer alan topluma ait tüm düşünce stereotiplerinin yıkılmaz bir duvar gibi hayatımızı yöneten şeyler haline gelmesinin sebeplerinin aranması gereken yerin erken çocukluk tarihi olduğu yönünde bir düşünce ortaya koymaktadır.

Aile içinde edindiğimiz kolektif bilgiler günlük yaşantının her alanında karşımıza çıkmaktadır. Simmel burada ailenin başlangıçta siyasi ve gerçek bir önemi olduğunu belirterek bireye toplumsal kaidelere katılımını kolaylaştırıcı ve kuşatıcı bir çevre hazırladığını ve bunun zamanla ideal ve psikolojik bir hal aldığını ifade etmektedir (2009:241). Bireysel tarihimizin içselleşmiş bir yapımı haline gelen bu olguyu Lebriz Rona ise şöyle anlatmaktadır;

> Bellekte bize ait kişisel veriler, deneyimler bulunurken, aynı zamanda içinden geldiğimiz toplumsal yapının, aile kültürünün izlerini de barındırır. Kişisel tarihimizle ilgili bu bilgiler, sindirilmiş ve içsel bir biçimde yaşantının parçası haline gelir. Hatta bunlar, yaşantımızın ayrılmaz parçalarıdır (2007:13).

Görsel 22. Gülşah Bayraktar, 2016, Aile Portreleri Serisi I,
Kağıt üzerine akrilik, 15x20 cm

Kolektife özgü bilgiler bedenimiz ve belleğimizin ezberlenmiş davranış biçimlerine dönüşmektedir. Buna örnek olarak Erzen (2015:201) evimize misafir gelen kişi karşısında beden dilimizin toplumsal ahlak kurallarına bağlı olarak değiştiğini göstermektedir. Diğer bedenin otoritesi kolektif usülleri anımsamamızı sağlayarak tavır ve tutumlarımıza çeki düzen vermektedir. Evdeki solunan havanın farklılaşmasıyla mekanıda yeniden ele almaya yönlendiririliriz. Çünkü "Beden mekanın ölçeğini belirleyen önemli bir kriterdir" (Önür, 2012:177). Mekanın yeniden kavrandığı bu an bireyi diğerinin karşısında kendisinden bekleneni icra etmeye sevk etmektedir. Görsel 23 bedenin öğrenilmiş bilgisi üzerine üretilmiş bir çalışmadır. Bedenimizin ezberlemiş olduğu jestlerin kolektif bellek tarafından bedenimize yerleştirilmiş bir dil olduğuna dikkat çekilmektedir. Farkında olmadan bedenin başkası karşısında aldığı form bizi kolektif değerlerin yasalarıyla hareket etmeye zorlamaktadır. Böylece sürekli kültürel norm ve yasalarla karşı karşıya gelerek bir ayağımızın daima kolektif değerler basamağında olduğu bir başkası tarafından bize hatırlatılmaktadır.

Görsel 23. Gülşah Bayraktar, 2017, Öğrenilmiş Şeyler, Fotoğraf ve buluntu nesne, 30x30x5 cm

Kolektif uygulamaların bedenimizin jestlerini tayin etmesi gibi evin içi kadın ve erkek olmakla ilgili rollerin mekanı haline getirilmektedir. Evin içi daha çok kadına teslim edilmiş görevlerle çizilirken erkeğin yeri ve görevi evin dışındaki alan ile sabitlenmiştir. Cinsiyetçi bir söylemin odağı haline gelmiş olan ev, kadının kendini gerçekleştirebildiği alan olarak tespit edilmiştir. Bir bayram öncesi hazırlıklarına bakıldığında kadın, kendisine tanımlanmış ve yapmakla yükümlü olduğu işleri gerçekleştirmeye muktedir görülmüştür. Bunun yanı sıra kadına bahşedilen annelik görevinin çerçevesi toplumca belirlenmiş sınırlar içine alınmıştır. Dolayısıyla kadının kendisini evine adamasıyla kolektif bellek uygulamalarıyla bir anlaşma sağlanmıştır. Bu durum kadının toplum içindeki yerine işaret ederken, anne kız arasındaki rol model ilişkisinin hangi yollardan kurulduğuna dair ipuçları taşımaktadır. Tüm bu sorumlulukların altında kadını evine sadakatini sorgulayan bir başka düşünce biçimi ise kültürel kaidelerimizin mekanizmaları hakkında bilgi edinmemizi sağlamaktadır. Bu sebeple bireysel tarihin arka planındaki manzara, kolektif usüllerin, yerleşmiş düşünce pratiklerinin ve bunlara bağlı uygulamaların merkezlendirildiği evi göstermektedir. Görsel 24'te bir kadının evi ile tanımlanan işlerine ait günlük hayattan örneklere yer verilmiştir. Bu detaylar çoğaltıldıkça kadının görevi ile ilgili tanımının sınırlarının genişletilebileceği ortaya çıkmaktadır. Burada önemli olan annesini rol model alan kız çocuğuna aktarılan alt mesajlarlardır.

> "Bir başka deyişle, insanlar dişi veya erkek cinsiyeti ile doğarlar ancak yetiştirilirken toplumun cinsiyetlerine özgü beklediği roller çerçevesinde kız veya erkek çocuk olmayı öğrenerek büyürler (Terzioğlu ve Taşkın, 2008: 63). Ailenin, içerisine girdiği toplumsal çevrenin ve alınan eğitimin etkisiyle, kız ve erkek çocuklar cinsiyetlerine uygun roller kazanmakta ve toplumsal cinsiyet kimliğini edinmektedirler. Böylece kadınlar için ev ile ilgili işleri yürütme ve çocuk bakımı gibi işler öne çıkarken, erkekler için iş rolleri aile rollerinden daha önemli hale gelmektedir" (Powell ve Greenhause'dan akt. Günay ve Bener, 2011:158).

Görsel 24. Gülşah Bayraktar, 2017, Rutinler,
Fotoğraf, 6 cm (her biri)

Gülay Günay ve Özgün Bener'in ifadelerine bakıldığında erkek ve kadın olmaya yönelik sorumluluklar ve cinsiyet rolleri ebeveynleri tarafından kendilerine öğretilmektedir. Böylece kadının toplumdaki yeri, evi ile özdeşleştirilip kendisine tanımlanan yegane mekan evi olmuştur. Hatta bu ifade "Yuvayı yapan dişi kuştur" Türk atasözü ile kadına yöneliktir. Bu bir anlamda kendini evine ve ailesine adayan kadın figürü ile eşleştirilmiş kolektif düşünce formunun meşrulaştırılmasıdır. Servet Koçyiğit, Türk insanının günlük yaşam ritüellerini konu edindiği *Mavi Taraf Yukarı* adlı enstalasyonunda kolektif bir bellek üstünden kolektif bir bilince seslenmektedir (Görsel 25). "Saçını süpürge etmek" deyimini bir hazır nesne ile buluşturarak, domestik bir yaşamın portresini çizmektedir. Bu deyimin altını oymak üzere tavana kurulu bir sistem ile fırçası peruktan oluşan bir süpürgeyi mekanda gezdirmektedir. Böylece tekrarlan aynı hareket ile hem kolektif belleğin ezberinin içinin boşaltılmakta hem de işlevini yitiren hareket kadının da işlevsizleştirilmesi ile örtüştürülmektedir. Nazlı Gürlek, Koçyiğit'in bu eseri hakkında şu bilgiyi paylaşmaktadır.

> Kolektif hafıza ve toplumsal bilinçte yer etmiş durum ve nesnelerin tekrarlana tekrarlana kanıksanmış anlam, biçim ve işlevleri ile bunların birer sanat nesnesine dönüştürülmeleri sürecinde yerlerinden edilerek içine girdikleri yeni bağlam ile edindikleri özgün anlam, biçim ve işlevler arasındaki dinamizm, yaşamın bilinenlerini yerlerinden eden bir jest oluşturuyor (Gürlek, 2011:79).

Görsel 25. Servet Koçyiğit, 2005, Mavi Taraf Yukarı.
Servet Koçyiğit. Erişim: 01.05.2017. https://goo.gl/zlVfJ6

Kolektif kültürün yarattığı bu rol adama işi, kadının toplum içinde edineceği yerin kendi onayına gerek kalmadan belirlenmesi anlamına gelmektedir. Evin geçiminin sağlanması, güç ve kontrolün tesis edilmesi ise erkekliğin tanımı içine yerleştirilmiştir. Baba figürü anonim bir ifade ile eve ekmek getiren yani "aile reisliğini" üstlenen kişidir. Erkek çocuğunun algısında kendi cinsiyetine ait rol ilişkisi ise evin dışına kaydırılmıştır. Akif Pamuk'a göre her iki cinsiyet kategorisinin mottosu "çocuk yetiştirebilmek için kadın gibi duygusal ve sabırlı, asker olabilmek için de bir erkek gibi dayanıklı ve güçlü olmak gerektiği" üzerinde durmaktadır (2014:84). Hatta bu konu Ziya ve Erhart'a göre Türkçe

resimli çocuk kitaplarında işlenmekte olup cinsiyetçi bakış açısını meşrulaştırmaktadır (2013:65). Böylece biyolojik beden için tanımlanmış roller ve görevler çocukluk döneminden başlamak üzere hayatın tümüne yayılan bir düşünce biçimine yerleşmektedir.

> Clarke ve Braun'un (2012: 311) belirttiği gibi; "Toplumsal cinsiyet, içinde yetiştiğimiz sosyal çevreden ve toplumsal cinsiyetle ilgili kültürümüzdeki yerleşik düşüncelerden etkilenerek bireylerin çok erken yaşta öğrendiği bir şey olarak görülür. Çocuklar, biyolojik cinsiyetleriyle tanımlanmış bedenleriyle eşleştirecekleri kültürel olarak uygun ve uygun olmayan arzular, pratikler, inançlar ve duygular yelpazesini öğrenirler, sonrasında bu eşleştirmeler o insanın kalıcı bir parçası olmak üzere içselleştirilir." (Pamuk, 2014: 82).

Clarke ve Braun'un ifadeleri kültürel olarak önceden tanımlanmış ve bireyin hayat pratiklerini belirleyen cinsiyet kategorileri, ev içi yaşantımıza kolektif birer üretim olarak bakmamıza yol açmaktadır. İki farklı biyolojik türün cinsiyet rollerine ilişkin öğrenilen ve genişleyen kalıplar sanatın konu edindiği alanlardan birisi olmuştur. Cinsiyet, kadın ve erkek olmaya dair rollerin görünür hale getirildiği çalışmalar da toplumun cinsiyet ve cinselliğe bakışı eleştirilmiştir. Balthus'un *Düşleyen Therese* çalışması toplumun röntgenci tarafının ifşa etmektedir. Çocukluk masumiyetinin kaybına ortak edilen izleyicinin cinselliğe yaklaşımı, bilinçaltının fantezileriyle eşleştirilmiştir (Görsel 26).

Görsel 26. Balthus, 1938, Düşleyen Therese / Therese Dreaming. The Paris Review. Erişim: 12.11.2017. https://goo.gl/i2oK3j

Aydan Mürtezaoğlu *Üstsüz* isimli çalışmasında kendi aile fotoğrafına müdahale ederek cinsiyet tanımlamalarına ilişkin tabularımızı irdelemektedir (Görsel 27). Yapıtta toplumun cinsiyet rolleri ve cinsellik hakkındaki benimsenmiş fikirlerinin eleştirisi yapılmaktadır. Bu anlamda bireysel anı imgelerine başvurarak bedene ait toplumsal kabulü saydam hale getirmektedir. Mutlu aile fotoğrafında izleyiciye doğru bakan çocuk figürü sanatçının kendisi olmakla birlikte tüm kuşakların ahlaki soykütüğü çizilmektedir. Kahraman, bu yapıtla ilgili olarak bir çocuğun evreni ve bilişsel dünyasının bozguna uğratıldığı bilgisi üzerinde durmuştur.

> Ahlakın sadece kabuller üzerinden yürüyen bir sözleşme gibi durduğu ama aslında bir 'emperatif' olduğu anımsanırsa, bu resim, gene başka bir ön kabul olan çocuk masumiyetine tam da o sözleşme temelinde indirilmiş bir darbe şeklinde yorumlanabilir (Kahraman, 2013:171).

Görsel 27. Aydan Mürtezaoğlu, 1999, Üstsüz / Top/less.
Ebenzin. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/MojyPr

Kolektif belleğimize ait bilgilerin bir örselenmeye yol açtığını belirten bu düşünce ailenin sosyal bir taşıyıcı olduğu olgusunu hatırlatmaktadır. Kolektif bellek ve değerlerin aktarılmasını sağlayarak aile bir çevre yaratmakta ve kimliğimizin

tarifinin en kalıcı yanlarını oluşturmaktadır. Büyükler konuşurken araya çocukların girmemesi gerektiği, ağır başlı ve uslu bir kızın her zaman takdir görecek olması, erkek kardeşin ne zaman sünnet olacağının rahatlıkla konuşulabiliyor olması, bizim adetlerimize ters ile başlayan cümleler ve öğütler ile toplum içinde neyin yapılıp neyin yapılmaması gerektiğine ilişkin tavırlarımızı belirleyen yönergeler bireyi sürekli kontrol altında tutmaktadır. Bu mekanizmanın öğretileri ile büyüyen çocuk figürü, kolektif kültürün bir parçası olarak yetişmektedir.

Sanatçı Tetsuya Noda'nın ürettiği günlüklerden 22 Ağustos tarihli olan çalışmasında ailedeki hiyerarşi açık bir şekilde işlenmiştir. Kültüre ilişkin sosyo-kültürel kodlar bireyler arasındaki mesafe ve yerleşim düzeniyle kendini ele vermektedir. Kültürel ve toplumsal mirasın kaidelerinin haberciliğini yapıldığı bir izlek görülmektedir. Figürlerin her biri bu mirasın diğer kuşaklara aktarılmasını sağlayacak varislerdir. Toplumun belleğine ve sistematiğine ilişkin bilgi edindiğimiz çalışma, kabuller ve değerler hakkında keskin bir dil yaratarak aynı zamanda ritüellerin aile içinde tesis edildiğine dair vurgu yapmaktadır (Görsel 28).

Görsel 28. Tetsuya Noda, 1969, Günlük: 22 Ağustos 1968 / Diary: Aug. 22nd '68. British Museum. Erişim: 22.04.2017. https://goo.gl/FLVCJf

Esra Okyay'ın çalışmasında da benzer bir biçimde çocuk ve yetişkin hiyerarşisine dikkat çekilmektedir. Fotoğrafta çocuk figürü yukarıdan bakılarak yaratılan gerilim, aile içi sosyal dengelere tekrar bakılması adına bir kapı açmaktadır. Kolektif belleğimize ait ezberleri tersine çevirebilmek yönünde bir temsiliyet alanı oluşturmaya çalışan Okyay, bireyin kolektif değerler bağlamında kendini ve toplumu yeniden değerlendirmeye almasını sağlamaktadır. Böylece toplumun moral değerlerinin bir tür iç hesaplaşmasına dönüşen yapıt son derece tanıdık bilgiler ve deneyimleri gündeme getirmektedir (Görsel 29).

Görsel 29. Esra Okyay, 2002, İsimsiz I, (Sanatçı Arşivi)

Kolektif belleğe özgü imgelerin biriktirilip, dönüştürüldüğü ve sürekli gözden geçirilerek kullanıma açık tutulduğu bir yer olarak ev, bireysel tarihin en önemli atölyesidir. Atölyedeki malzemelerle kendi bireysel tarihimizin koleksiyonunu oluşturur ve kendimizi anlatmak için bu imgelere başvururuz. Bireysel hikayemizi anlatmak için seçtiğimiz her anı imgesi kendimizi tarif etmenin bir yolu olmakla birlikte geleceğe bakışımızın rotasına da yön vermektedir. Böylece kimliğimizi oluşturan bireysel ve kolektif anı imgeleri hayat derinliğimizi ve çevremize bakışımızı belirlemektedir. Bununla birlikte aileden devraldığımız

topluma ait ortak geçmiş bilgileri daha sonra diğerlerine aktaracağımız bilgiler olarak iç hazinemizde özenle korunmaktadır. Yaşadığımız ev ve çevremize baktığımızda kendimizi içinde gördüğümüz kolektif hikayenin ipuçlarının sahip olduğumuz şeylerdeki yansımasını görebiliriz. Bunun için oturduğumuz mahalle ve ev en iyi gözlem alanıdır. Ait olduğumuz gruba ilişkin kolektif bellek bilgileri, mahallemizin sosyal hayatı ve evimizdeki eşyaların tavan arası belleğinde gizlidir.

2.3 BİR MAHALLE VE BİR EVİN TAVAN ARASI BELLEĞİ

Bireyin yaşadığı ev ve bu evin konumlandığı çevrenin sosyal standartları ait olduğu gruba özgü izlerle çevrilidir. Günlük hayatımız ise bu çevresel koordinatlar içinde sürdürülmektedir. Birey ait olduğu grubun ortak tavır ve tutumlarıyla özdeşleşmiş bir kültürün taşıyıcısı olarak günlük pratiklerini buna göre düzenlemektedir. Hem aileden aldığı kültür hem de parçası olduğu grubun belleği ile kendini tanımlayan birey, yetiştiği kültür hakkında bize önemli bilgiler vermektedir. Nermin Saybaşlı'ya göre "Kişinin kapasiteleri ve eylemlerine, duygularını ifade etme biçimine, kendisi ve yakınları hakkındaki düşüncelerine odaklanılması, o kişinin içinde yaşadığı kültürü anlamakta önemli açılımlar sağlayacaktır" (2012:125). Buna bağlı olarak bireysel mitosumun göstergelerine değinmek üzere yaşadığımız evlerin çevresini kuşatan kültüre yer vermek bu düşünceyi daha açık hale getirmektedir.

Mahalle kültürünün tam ortasında geçen çocukluğum ne bu kültürün ne tam içinde ne de tam dışında yer almıştır. Ancak uzun seneler aynı mahallede oturmuş olmak orayla ilgili belleğimde kalıcı bilgiler bırakmıştır. Bulunduğumuz mahalledeki teyzelerin kapı önü sohbetleri, pencereden sarkıp çocuklarını yüksek sesle içeri çağıran anneler, eskimiş çalı süpürgeleriyle süpürülen kapı önlerinde geçilmeyen sınırlar, yaz günleri dışarıda yıkanan halılar, sokaktan geçen gevrekçi ve şambaliciden alınan tatlı, yaz akşamları geç saatlere kadar dışarıda oynanan saklambaç ve daha birçok oyun belleğimin uçup gitmeyen anı imgeleridir. Mahallede büyüyen birçok çocuğun belleğinde yer alan bu örnekler

orta sınıf kültüre ait bir portre çizmektedir. Günümüzde ise “nezihleştirme” adı altında yok edilen semtlerde oturan çocukların belleğinde yer almayan bu deneyimler bir arada olma ve paylaşmayı destekleyen bir kültüre işaret etmektedir.

Görsel 30’da geleneksel oyunlarımızı sürdürdüğümüz sokak bir bellek mekanı olarak tasvir edilmiştir. Sokak bir kültürün sosyalleşme alanının temsili, ortak anı imgelerinin diğerleriyle birlikte hatırlandığı ve grubun öz değerlerinin, çıkarlarının sürdürüldüğü yerdir. Mahalle kültürüne adapte olmuş bir figür olarak kardeşimin anı geçmişinde sokağa ait bilgiler yer almaktadır. Sokak oyunlarıyla kurduğu arkadaşlıkta grubu terketmemek, adalet ve dürüstlüğün korunması gibi ilkeler, birlikte paylaşılan duygular diğerleri ile birlikteyken öğrenilen şeyler olmuştur. Çünkü sokak birleştirici, kapsayıcı ve anı yaşamaya dair kolektif bir bilinç yaratmıştır. Bu nedenle sokak bir çocuğun zihninde kalıcı geçmiş izleri taşıyan kimlikli mekanlardan bir tanesidir. Ancak bugün bir mahallede oyun oynamayı düşlemek imkansız gibi görünürken aynı zamanda geçmişe özlem duymanın nostaljik bir imgesi haline gelmektedir.

Görsel 30. Gülşah Bayraktar, 2017, Bozyaka,
Kağıt üzerine karakalem, 29x24 cm

Görsel 31’de bir mahalle ve o mahalle ile birlikte kaybolan belleğe ilişkin bir gönderme yapılmaktadır. Oturduğumuz mahalleden ayrılmak durumunda kaldığımız dönemde kardeşimin yarıda kalan oyunlarının bir simgesi olarak bilyeleri sergilenmektedir. Günümüzde unutulmuş çocuk oyunlarının masumiyetinin yitirilişinin bir göstergesi olması sebebiyle zamanın bu noktada yontucu bir işlevi olduğu düşüncesi göz önünde tutulmuştur.

Görsel 31. Gülşah Bayraktar, 2017, Kesintiye Uğramış Masumiyet,
Kutu içine yerleştirilmiş bilyeler

Ayaklarımın Altındaki Dünya isimli çalışmada yaşadığımız mahalle ve onun ait olduğu kültüre ilişkin izlenimler bir zemin karosu imgesi ile anımsanmaktadır. Geçmişin hatırlama figürü olarak bu imge yaşadığımız zamanın kapılarını açan ve o çevreye günlük hayat pratiklerimiz bağlamında yeniden bakmamı sağlayan bir metafordur. Ev ve mahalledeki sesin hatta gürültünün işitildiği dönemin ortak geçmiş figürlerine bizi yönlendirmektedir. Taş zeminli, demir kapılı, su deposunun olduğu, alçak bir duvarla bahçelerin birbirinden ayrıldığı evlerin görüntüsü akla gelmektedir. Çocukların su kesildiğinde mahalle içindeki tulumbalara koşup sıraya girdiği ve bu suyla yıkanıp kömür ya da gaz sobası borusunun tellerine asılıp kurutulan çamaşırlar anımsanmaktadır. Sabahın erken saatinde kalkılıp hazırlanan soba ve üzerinde pişen çay ve kestaneler, pazar günü kahvaltısından sonra ütülenen önlük ve yakalar, dikilen sökükler bir evin olağan ve rutin şeyleridir (Görsel 32).

Görsel 32. Gülşah Bayraktar, 2017, Ayaklarımın Altındaki Dünya,
Tuval üzerine akrilik, 12x12 cm (her biri)

Mungan, ev içine ilişkin benzer örneklere yer verdiği kitabında bunları günlük hayatın sıradan görüntüleri olarak betimlemektedir. Böylece Mungan bazı sahnelerin kolektif belleğe ait ev içi hikayeleri ile yazılı olduğu benzeri çevrede yaşayan bireylerin ortak deneyimlerini dile getirmektedir.

> Sobanın içine attığımız çerçöpün nasıl tutuştuğunu seyretmek, hafif yanık rayihası odaya yayılana dek portakal, mandalina kabuklarını ateşe tutmak, ocakta kaynayan çaydanlığı alıp sobanın üstüne yerleştirmek, sonra gene sobanın üstünde kestane patlatmak; ekmek kızartmak, yemek ısıtmak, kahve yapmak havalar soğumaya başladığında bir sobanın etrafında kurulan ev içi hayatın küçük keyifleriydi. Sobanın bir metre kadar yükseğe gelecek biçimde soba borusuna kelepçelenen metal çubuklara asılan el bezi, toz bezi, el havlusu, çorap gibi eni boyu küçük çamaşırlardan damlayan suyun, sobanın kızgın yüzeyine değdiğinde çıkardığı tıslama sesini yıllar sonra hatırlamanın bizi niye o denli mutlu ettiğini bilmediğimiz sıradan ayrıntılar işte… (Mungan, 2015: 266).

Sanat, evin kapalı bir mekan olmanın ötesinde topluma ait verilerin içine sığdığı ve bunların mekanı kullanma pratiklerimiz üzerinden izlenebildiği olguları işlemektedir. Ait hissedilen grup ve kültürünün yapıtla kurduğu bağlam, mekanın tanıklık ettiği bireysel ve kolektif öğelere dikkat çekmektedir. Bireyin tüm sosyal veçhelerinin kapsamı haline getirilen mekan, bireyin kullanımına tabi bir özgürlük alanıdır. Ancak bu özgür alan kolektif ve bireysel belleğin meşru hale geldiği bir form olarak görünür hale gelmektedir. Bu düşünce, geçici olarak kullanılan mekanın kendisi için de söz konusudur. Eylemlerimize hareket alanı

sağlayan ev, oda ister geçici ister daimi olsun bireyin kimliğinin topografik bir çözümlemesine mevzu olmaktadır.

> …Ev ve oda üzerinden okunur hale gelen, döneme özgü toplumsal ve kültürel niteliği net biçimde yansıtan mekânsal gerçeklik, aslında sürekli olarak manupile edilmiş karmaşık bir durumdur. Geçmiş ile bugün arasına sıkışan bireyin kimlik arayışı, tam da bu tür ortamlarda yaşanmış olan hikayelere ve tanıklıklara ihtiyaç duyar. Metehan Özcan'ın özellikle kişisel mekanlara özgü *bellek analizleri* olarak da anılabilen foto-anlatıları, bu yüzden karmaşık ilişkisel deneyimlerle ***geçici*** yaşam alanlarının bir suretine dönüşmektedir. Ve ortak hafızaya belge olarak dahil olan, mimari bağlamın temsiliyetine dair bir dizi sorgulamayı mümkün kılmaktadır (Yaşayanlar, 2017:56)[13] (Görsel 33).

Görsel 33. Metehan Özcan, 2008, Sahibinden Habersiz Satılık. (Sanatçı Arşivi)

Bir ev ve mahalle yaşadığı kültürün sosyal kodlarıyla sıkı sıkıya örülü bir temsilidir. Aynı zamanda bireyin kolektif düşünce ve eylemlerinin barınağıdır. Bireysel hikayemiz ortağı olduğumuz kültür ile sürekli temas halindedir. Erzen (2015:195) varlık ve dünya hakkındaki anlamlandırma biçimimizin sosyal

[13] Gülay Yaşayanlar'ın NG Sanat Galerisi'nde 13 Nisan 9 Haziran 2017 tarihlerinde arasında gerçekleşen *Gizli, Sahte, Gerçek* adlı sergi kataloğunda sanatçı Metahan Özcan'ın *Sahibinden Habersiz Satılık* adlı fotoğrafı için yazdığı metnidir. Görsel sanatçısı tarafından şahsıma gönderilmiştir.

değerlerle şartlandırılması sebebiyle tepkilerimizin toplumla ilişkili bir yanı olduğundan bahsetmektedir. Fikirlerimiz içinde yer aldığımız grubun fikirleriyle kuşatılmakta ve duygumuz ile bedenimiz bundan etkilenmektedir. Baker'e göre; "fikir duygunun formunu biçimlendirir, ona bir form verir" (Baker'den akt. Saybaşlı, 2012:117). Dolayısıyla ev bu fikirlerin ve duyguların taşındığı ve görünür hale geldiği yerdir. Mahalle ise bu fikirlerin paylaşıldığı, üretildiği ve mutabık kılındığı daha büyük bir kolektif temsildir. Her iki mekanla kurduğumuz ilişkiler bizim zihinsel ve duyuşsal dünyamızın bağlı olduğu kültürel referansları açığa çıkarmaktadır.

İki mekan arasında yaptığımız çözümleme bizi tekrar evin içine gönderen bir ara yol açmaktadır. Bu ara yolda evimizde kullandığımız eşyalar kimliğimiz, ortak duyguları paylaştığımız grup ve bireysel mitosumuzu anlayabilmek adına bir tür rehberlik etmektedir. Öyle ki hangi sosyal grupla ilintilendiğimiz eşyaların üzerinde gezinen ipuçlarında okunabilmektedir.

Eşyalar, bireyin kültürel içerimlerinin afişi niteliğindedir. Bireyi eşyalar üzerinden okuyabilmek bağlı olduğu grubun sosyal niteliklerini anlamamızı sağlamaktadır. *Oda* adlı çalışmada evin küçük bir planı görülmektedir. Birkaç eşya parçası ailenin sosyal imkanları ve çevresi hakkında bilgi vericidir. Kış akşamları aynı yerde yemek yiyip ders çalıştığımız bu oda mahallemizdeki diğer birçok evinde resmidir. Sobanın telinde asılı duran bir kazak, bir kısmı görülen divan ve bir küçük demlik ayrı yaşam alanlarının olmadığı orta sınıf bir ailenin yaşam kültürünü ortaya koymaktadır (Görsel 34). Ayrıca resmin görünmeyen kısmında yer alan divan, TV, annemin yaptığı kaneviçe işi, eski bir masa, bir büfe, elde dokunmuş renkli bir paspas ile evin taş zeminini örtecek kadar büyük olmayan bir halı yer almaktadır. Eşyalarımızın düzlüğü ve sıradanlığı ziyarete gittiğimiz komşuların evlerindekinden farklı olmamıştır. Büfeler, dolaplar, masalar, duvarda asılı olan birkaç resim, halılar, melamin tabaklar, çiçek desenli perdeler, dantelle örtülü eşyalar, biblolar ve daha bir çok eşya bir grubun ortak anımsama figürleri olarak kendini ele vermektedir.

Görsel 34. Gülşah Bayraktar, 2016, Oda,
Aydınger üzerine marker kalem, 29.5x21 cm

Bilgin'e göre; eşyalar bireylerin kimlik inşasını perçinlemektedir (2009:46). Öyle ki mekan hiçbir şey olmasa bile eşyalar arasında kurulu olan bağ bireyin kendi sembolik evreninin bütünleyenidir (Lefebvre, 2014:108). Ancak misafir için ayrılmış olan salon, ev halkının kullanımına kapatılması nedeniyle bu evrenin dışında kalmıştır. Çünkü "zamana yaşanmışlık hissini kazandıran şey mekana ait özelliklerin bellekte bıraktığı izlerdir" (Asan, 2007, goo.gl/MUzHSa). Kullanılmayan bir mekana dair bilgilerimizin ve anı geçmişlerinin yokluğu oraya ait deneyimlerden mahrum bırakılmış olmamızdan kaynaklanmaktadır.

Nurdan Gürbilek'in "içi boşalmış işaretler" olarak tanımladığı çocukluğunun misafir odası aniden gelebilecek olan misafir için daima hazır bulundurulmuştur (1992:122). Diğer bir yandan bu mekanda görücüye çıkan nesneler "kamusal olanın özel olanla buluştuğu, özel olanın kamusalın nazarına sunulduğu bir alan olması itibariyle bir sahneye, bir vitrine dönüşür" (Gürboğa'dan akt. Şişmanoğlu,

2003:25).. Ayrıca tecrit edilmiş bu odanın nesnelerinin kullanım dışı kalması hane halkıyla oda arasındaki mesafeyi açmıştır. Gürbilek'e göre "…pek kullanılmayan tozlu büfeleri, yapma çiçeklerle dolu kristal vazoları, misafir bekleyen gümüş şekerlikleriyle kapısı hep kapalı duran, yaşanmamışlığını kapıyı açınca yüzüne haykıran, çocuklar için saklanacak bir yer olmaktan öteye geçemeyen odalardı bunlar" (1992:123). Ruhu alınmış bu odanın, zamanla mahremiyet kapılarının yabancıya açılması ile evden kendini ayıran duvarları yıkılmıştır. Ancak hiçbir zaman yaşantımıza dahil olamamış bu oda 1980'lerde birçok evin hikayesiyle aynı kadere ortaklık etmiştir. Gürbilek'in bahsettiği gibi eşyaların bir kısmı vitrine hapsedilerek yalnızca temizlik zamanında dikkatli ellere teslim edilen eşyalar olmuştur.

Kolektif belleğimizin raflarında duran bu eşyalar bizi aşina olduğumuz bir geçmişin içinde gezdirerek anılarımıza çeki düzen vermektedir. Orta sınıf standarttaki bir evin kimliğinin propagandasını yapan eşyalar bugün yeniden hatırlandığında bizi ortak duygulara bağlamaktadır. Aynı zamanda kendimiz ile kolektif bellek arasında bir zincir vazifesi gördürerek geçmiş bilgimizi tazelememizi, bir grubun üyesi olmanın güven telkin edici yanına sarılmamızı ve grubun varlığının güçlenmesini sağlamaktadır. Bu nedenle misafir odası kapısının gerisinde tutulmuş her bir eşya grubun varlık sebebinin bir ölçeği haline gelmiştir. Bireysel hikayemizin herhangi bir noktasında bir temsiliyet yaratamadığı için ise yalnız kolektif olanla beraber anılmıştır. "Bir anlamda 'biyografik ve kökensel hatırlama'yı (Assmann, 2001) çakıştırıp, üst üste gelmesini sağladığı oranda, kolektif hafızanın ortak malzemesini" arttırmıştır (Bilgin, 2013:104). Bu eşyaların kolektif bellek için anlamı güçlenirken ne yazık ki bireysel bellek için anlamı zayıflamıştır.

Bireysel hikayemde de çocukluğumda cansızmış gibi gördüğüm ancak daha sonra aile hikayemizle ilgili çok şey söylediğini düşündüğüm bir fotoğraf bulunmaktadır. Şimdimi anlamlı hale getirebilmenin aracısı olan ve evimizin boş bir duvarında asılı duran bu fotoğraf, aile hikayemizin seceresinin tutulduğu bir eşya vazifesi görmüştür. Hiçbir şekilde hiçbir yeri anımsatmayan bu fotoğrafın boş bir duvardaki çağrıştırdığı köksüzlük duygusu, bize gerçeğimizi

unutturmayan her gün baktığımız bir ayna olmuştur. Ait olduğumuz sosyal grubun içinde kendimize bir parça mutluluk ve yer arayışımızla ilişkilenen serüvenin bir metaforudur. Düş kurduran, hezeyanlarımızı bastırmaya çalıştığımız bazen de telkin arayışımıza çare bulduğumuzu düşündüğüm bir ümidin nesnesidir (Görsel 35).

Görsel 35. Gülşah Bayraktar, 2017, Köksüz Gerçekler,
Buluntu fotoğraf, Değiştirilmiş ölçüler

Sanatçı Vahap Avşar ise 1980'lerde evlerimizin duvarından inmeyen "Ağlayan Çocuk" resimlerini çoğaltarak popüler kültürün klişe haline gelmiş bu kültürel nesneyi bireysel hikayesinin önemli parçalarından biri yerine koymuştur. Popüler kültürün avunma duygusunun sembolik taşıyıcısı olan bu imgeyi defalarca resmederek bireysel arkeolojisinin ortaya çıkarılışının ilk buluntusu olarak belirlemiştir. Çünkü bireysel hikayesine anlam veren parçalardan bir tanesi olduğunu belirtmiştir. Alçak sanatın bir malzemesini kendi hikayesine ortak eden sanatçı onu bireysel mitosunun nesnesi olarak

kavramsallaştırmaktadır.[14] Avşar'ın algısına takılıp kalmış olan popüler kültürün imgesine toplumun bakışının yine kolektif tarafından yönetildiğini Halbwachs şu şekilde dile getirmektedir.

> Hiçbir zaman bir toplumun parçası olmamış, yalıtılmış bir bireyde belleğin hiçbir rol oynamadığı sezgisel bir algı düşünecek olursak, öte taraftan insanların nesneler konusunda belli bir anlaşmaya varmasını sağlayan sözcük ve kavrayışların eşlik etmesinin zorunlu olmadığı hiçbir kolektif algı yoktur, zira algıyı mümkün kılan başlı başına bu bellektir. Bu yüzden bu durumda saf dışsal gözlemler mümkün değildir. Nesneleri gördüğümüz anda başkalarının aynı nesnelere nasıl bakacağını kendi kendimize temsil ederiz. Eğer kendimizin dışına çıkıyorsak, bunun gayesi nesnelere karışmak değil, onlara başkasının bakış açısıyla bakmaktır (Halbwachs,1925: 210).

Halbwachs kolektif algının müdahil olduğu düşünme eyleminin nesneye bakışımızı belirleyen bir unsur olduğunu belirtmiştir. Fakat sanatçılar eşyaları farklı dolayım alanına sokarak onları bireysel ve kolektif algının sınırlarında gezdirmektedirler. Özellikle günlük hayatımızın nesnelerini ortak düşünme kapasitelerinin dışına çıkararak işlemek sanatçıların sıklıkla başvurduğu bir ele alış tarzı olmuştur. Örneğin İlya Kabakov *Hiçbir şeyi atamayan adam* (1988-1995) adlı eserinde biriktirilmiş ve tasniflenmiş sıradan eşyaları dökümental bir dille sergilemiştir. Bir evin tavan arasında saklanmış eşyaların değerleri konusunda ince çizgide gezinen bu çalışma, biriktirme tutkusunu ortaya koyan bir bellek kapsülüdür. Domestik bir iç plan görüntüsü ile karşılaştığımız eserde her bir eşya kendilerine ait kutularda ve çekmecelerde özenle korunmuştur. Bireyin belleğine mercek tutulan bu çalışma, kimliğimizin odacıklarına ulaşırcasına bir deneyim alanına izleyiciyi yönlendirmektedir Sanatın dilinin, günlük hayatı yordama biçimimizle ilgili alışkanlıklarımızı değiştiren bir öngörü sağladığı ortaya çıkmaktadır (Görsel 36).

---

[14] Arter'in düzenlediği "İkinci Sergi" adlı serginin 2. kitabında Pelin Uran'ın sanatçı Vahap Avşar ile yaptığı söyleşisine yer verilmektedir. Sanatçının üretme niyetinin hikayesine ve üretim süreçlerine değinildiği metinde, yapıtların geçmiş planı görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Arter, İkinci Sergi, İkinci Kitap 2/2, İstanbul, 2011: 288-322.

Görsel 36. İlya kabakov, 1988-1995, Hiçbir Şeyi Asla Atamayan Adam / The Man Who Never Threw Anything Away. Words İn Space. Erişim:28.05.2017. https://goo.gl/ATSK0i

Kabakov'daki günlük hayatın bir odanın içinde korunması fikri, ailemin evin tümüne yayılan obje biriktirme merakının anımsatıcısıdır. Farkında olmadıklarını düşündüğüm bir şekilde biriktirme eylemine yönelmeleri, geçmiş yazgılarının yokluğunu bertaraf edebilen bir duyguya bağlanmaktadır. Köksüzlüğümüzün belleğimizde yarattığı boşlukları kapatmak üzere biriktirdikleri eşyalar bir nevi teselli nesnesine dönüşmüşlerdir. Eşyanın kimliğini fark etmeleri ile ortak bir hafızanın kodlarından sıyrılmayı başararak kendi iç dünyalarında gezinmeye ve eşyaların kimliğimizin detayını veren en önemli unsur olduğunu hissetmişlerdir.

Eşyaların bireysel hikayemdeki ev, bir yere ait olma ve geçmiş bilgilerimizle ilgili boşlukları anımsatması gibi sanatçı Allan de Souza'da bireysel hikayesindeki benzeri boşlukları yapıtlarında işlemektedir. Onun hikayesi trajiktir ve bir yere ait olamamanın açtığı boşluğu fotoğraflarında ele almaktadır. 2004 tarihli *Kayıp Resimler* serisinde, ırkçı saldırılar nedeniyle ailesinin sürgünde geçen

hayatlarının bıraktığı izlerin sonuçlarından hareket etmektedir. Saldırılarda gözleri zarar gören sanatçı pürüzlü fotoğraflar üreterek net olarak hatırlayamadığımız ve anlamadığımız ayrıntıları kendimizin doldurduğunu belirtmektedir. Sanatçı adil olmayan dünyada bir yere yerleşip bir ev kuramamanın bireysel mitosundaki yerini şöyle aktarmaktadır (Görsel 37).

> Çok kez yanlış yerdeydim. Ama aile tarihçeniz ve çocukluk deneyimleriniz üç farklı sömürgede ve onların kolonyal iktidarlarında, Portekizlilerin yönetiminde Goa'da, İngilizlerin altında Hindistan'da ve yine İngilizlerin altında Kenya'da, bunlar arasında turlayarak geçmişse, yanlış zamanda yanlış yerde bulunmak kolayca bir alışkanlığa dönüşür (Hıcks, 2015:26).

Görsel 37. Allan de Souza, 2004, Liman,
Artslant. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/fDJ3Ue

Anny ve Sibel Öztürk'ün *Tarifsiz Ev* yerleştirmesinde eşyaların kendi bireysel hikayelerine ve köklerine ulaşan tarafı dikkat çekmektedir. Büyükannelerinin evlerinin simgesel bir ikamesi olarak kurgulanmış bir mekanda, çocukluk anılarına ait nesneler aracılığıyla görsel bir temsil yaratılmıştır. Bu yerleştirmeye bir bitkinin aile geleneğini sürdüren ve büyükbabalarına gönderme yapan bir anlam taşıdığı bilgisi iliştirilmiştir (Görsel 38). Rafael Von Uslar bu yapıtta

nesneler aracılığıyla yaratılan atmosferin, geçmiş bilgisini parlattığına değinmektedir.

> Bir oda illa ki gerçek mimari özellikleriyle değil, yarattığı izlenim ve duyguyla anımsanır. Nitekim hacimsel bir anı imgesini anımsamak ya da tasvir esnasında bir biçim vermek için de orijinal odanın birebir kopyasını yapmak gerekli değildir. Bir tür tercüme edimi olarak, "karanlığa gömülmüş ve silikleşmiş geçmişin arka planı önünde tek bir canlı imgeyi" öne çıkaran tek bir sahne tasarlamak yeterlidir. Belli nesne ve şahısların başat rol oynadığı çocukluk anılarında da, bir mekanın anısını dışarıdan bakan birine aktarabilmek için münferit nesneler ve kimi çarpıcı unsurlar işlev görecektir (Uslar, 2010:20).

Görsel 38. Anny ve Sibel Öztürk, 2011, Tarifsiz Ev / Unspeakable Home. Anny Und Sibel Öztürk. Erişim:14.10.2017. https://goo.gl/Ncz6NK

Nesne ve bellek ilişkisi, Dada hareketinin öncülük ettiği yaşam ve sanat arasındaki sınırların eritilmesi fikrinin sonuçlarıyla gelişmiştir. Nesneyi sanatın yegane malzemesi haline getirerek Kavramsal Sanatın ana fikrini vermiş olan hareket onu bir kullanım nesnesi dışındaki özgül anlamlarıyla ele almıştır. Sanatı girdiği krizden kurtaran nesne aynı zamanda sanatın düşünme pratiğinin bir modeli haline gelmiştir. Böylelikle sanatın ilkeleri değişerek salt estetik bir biçemin ürünü olmaktan sıyrılmıştır.

> Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkaran bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg'in (1906-1978) deyimiyle bir tür "kaygı nesnesi"ne dönüşür. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışılagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2008:125).

Nesnenin sanatın düşünme eyleminin hammaddesini oluşturması fikri onun kişisel dünyamızdaki anlam içeriklerine bakma olanağı sağlamıştır. Nesneyi ele alışımız, kullanım amacımız, ona verdiğimiz değer ve ona bakarken kendimizde yakaladığımız duygu ve benliğimizin tarifi içimizde biriken hikayelerin tortusunu yüzeye çıkarmaktadır. Bu tortulaşma, temas ettiğimiz nesnenin bir kültür nesnesi otoritesi olarak hayatımızda yer edinmesini ve sanatın ölçütünü belirlemeyi sağlamaktadır. Nesnenin gündelik hayat dışındaki kullanım imkanını taşıyan bu düşünce için Bilgin "kültür konservesi" tanımını kullanmaktadır (2013:105). Ona göre nesnenin bir "kültür konservesi" şeklinde kavramsallaştırılması, ailenin maddi kültürünü bir kuşaktan diğerine aktaran icracı gibi taşıdığı bir anlama işaret etmektedir. Her bir nesne insan eylemlerini ve söz konusu ailenin maddi kültürünü taşımak gibi kutsal bir görevi tesis etmesi sebebiyle çevrelerine bir insanlık atmosferi yaymaktadır (Direk, 2003:52).

Dantel Portreler çalışmasında maddi kültürün taşınması fikrinden yola çıkılarak kültürel bir nesnenin bireysel ve kolektif bir belleğe ait bir imgeselleştirme yaratması istenmiştir. Dantel baskıların arasına yerleştirilmiş vesikalık aile fotoğrafları görülmektedir. 1980'lerde evlerimizin başköşesinde yer alan danteller bir evi ev yapan sembolik nesneler olarak kabul görmüşlerdir. Aynı zamanda ailenin maddi kültürünün taşıyıcısı olan el zanaatı örnekleri, aile ve yuva olabilme imajını tesis eden anlaşmaların nesnelerinden bir tanesi olmuştur. Hemen hemen her evin odasını dolaşan bu kültürel nesne zamanla tüketim kültürünün aşındırıcı etkisine direnç gösteremeyerek belleğimizin sandığına kapatılmaya mecbur kalmıştır (Görsel 39). Çünkü ilerleme fikri zamanın mottosu haline gelmiş ve mekanla olan bağları koparılmıştır. Bir anımsama figürü olan ortak kültürümüzün eşyaları, zamanın hızına yetişemedikleri için nostaljik bir imge olarak kalmışlardır. Bu nedenle ilerleme

geçmiş olgusuna nazaran daha kolay tüketilebilir, enerjik ve heyecan verici ritmiyle daha çekici ve cezbedici bir şimdiki zaman kavramı oluşturmuştur. Asan'a göre toplumsal teorinin konusu olan ilerleme,

> ...mekanın fethini, bütün mekânsal engellerin yıkılmasını ve nihai olarak "mekanın zaman aracılığıyla yok edilmesini" içerir. Mekanın olumsal bir kategoriye indirgenmesi, ilerleme kavramına içkindir. Modernite, ilerleme sorunuyla bağlantılı olduğuna göre zamansallığı, yer ve mekan içinde olma yerine, oluşum halinde olma olarak vurgulamıştır. Zamanın yer ve mekan birlikteliğindense akışkanlığını ve ilerlemeciliğini incelemiştir. İktidar, zaman ve mekan ilişkisini inceleyen Foucault tarihin mekanı "ölü, sabit, diyalektik dışı, hareketsiz bir şeymiş gibi el alınırken, zamanı zenginlik, doğurganlık, hayat, diyalektik" olarak düşünmesinin ne zaman ve neden ortaya çıktığını araştırır" (Harvey, 1999) (Asan, 2007, goo.gl/MUzHSa).

Görsel 39. Gülşah Bayraktar, 2017, Dantel Portreler,
Asetat üzerine baskı, vesikalık fotoğraflar, 21x21 cm (her biri)

Nesnenin zaman, birey ve toplum arasında kurduğu ilişkisellik Sarkis'in yerleştirmelerinde günlük hayatın dramasını kimi zaman da mutluluğunu taşıyan izler olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçının nesneleri imge-anı hazinesinin

parçalarıdır ve bulduğu ya da ürettiği her bir parça hatıranın cisimleşmiş halidir (Fleckner, 2005:273-274). Sarkis nesneleri sanatın alanına dahil ederek onların kavramsal çatısı ile oynar ve damgalanmış imge anıların hatırasını genişletir. “Bir Kilometre Taşı” adıyla açtığı sergide “Sessizliğin Sınırında, 1989-2005” adlı fotoğraf dizisinde “evin içinde artık hareketsiz ve sessiz kalmış odaları, beklemeye çekilmiş eşyaları” (Öztürk, 2005:54) göstermektedir. Çaylak Sokakta yaşayan teyzesinin ölümünden üç gün sonra ölü evinde çekilen görüntülerdeki evin sessizliğini asılmış fotoğraflarda ve uzun süre kullanılmış eşyalarda donup kalmış yaşanmışlık bölmektedir. Ayrıca altı katlı apartmanın asansörünün iptal edilmesi ile izleyicilerin deneyimine açılan merdivenler ile hatıranın bilgisi yeniden uyarılmıştır.

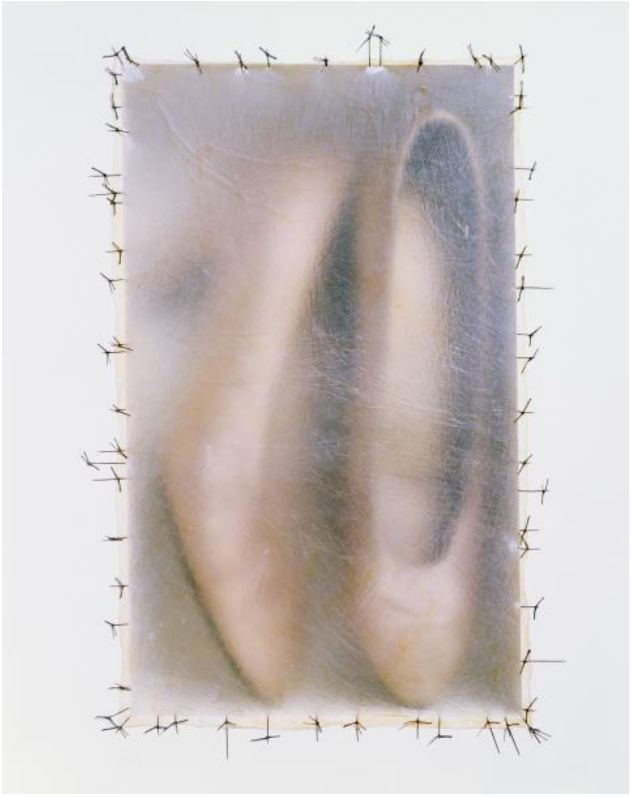
Sanat nesnenin birey ve toplumun belleğindeki içerimlerini birbirine geçirerek birey ve toplum arasındaki alandan beslenmektedir. Böylece birey ve toplum arasındaki bir aralıkta gezinerek hem kolektif hem de bireysel olanın referanslarını mevzu edinmektedir. Sembolik değeri toplum tarafından belirlenen bazı eşyalar, toplumun bir ferdi ya da küçük bir grubu için bağlamından farklı anlamlar taşıyabilir. Miras alınan bir eşya toplumda aile yadigârı, koruma, göstergesel değer gibi kavramlarla tanımlanırken herhangi biri onu benlik sunumunun yegane parçasına dönüştürüp kişiselleştirebilir. Yani geçmişe ait göstergesel değer bireysel bir bağlama aktarılma yoluyla kişiselleştirilebilir. Ve bir eşya bireyin otobiyografik hafızasının tetikleyicisi de olabilir. Geçmişi hatırlama ve anlamlandırma sürecinin, benlik duygusunun gelişiminin ve zihnin güncel işlevlerini kolaylaştıran bir metafor olarak onu farklı düzeylerde belleğe kaydedebilir. Kopytoff bunu “şeylerin kültürel biyografisi” kavramı ile açıklamaktadır (Bilgin, 2009:129). Buna göre eşyanın değişebilirlik statüsü, bireyin duygusal dünyasının bir imajı olarak görsel kodlanma yoluyla belleğe aktarılmaktadır (Bilgin, 2009:129). Bir çeşit içe yerleştirme yoluyla kimliğin parçası haline gelen eşyanın “…yarattığı geçmiş ve bugüne aidiyet duygusu, zihinsel zenginliği ve rahatlığı arttırır, sürekli içine sızılabilen/istenildiğinde çıkılabilen bir geçmiş algısı yaratır” (Bilgin, 2013:103). Mungan içe yerleştirme yoluyla beyaz bir mendile kendi belleğinde atfettiği anlamı dile getirmektedir.

> Babamdan kalma sakladığım birkaç şeyden biridir o beyaz mendil. Babamın beyaz mendili. Çekmeceleri düzelttiğim bazı günler elime geçer. Yıllardır kullanılmadığı halde her seferinde yeniden yıkatır, ütületir, çekmecedeki yerine kaldırırım. Hatıranın kuvvetiyle yaşar hayatımızdaki bazı nesneler, eşyalar; eşyaların uykusunu açmak öyle kolay değildir; bu da öyle (Mungan, 2015:79).

Mungan eşyanın kendisine anımsattıklarıyla şimdiki zamanın içinde dolanmaktadır. Rutin olmayan bu eylemle birlikte geçmiş imgeleri yeniden canlanmakta ve belleğin yoklaması işlemine dönüşmektedir. Eşyanın sembolik anlamlarının kendisinde bıraktığı duygular, bireysel hikayesinin geçmiş ve geleceğinin metaforlaştırılması şeklinde bir anlam kazanmaktadır. "Bununla birlikte geçmiş iradi hatırlama çabamızın ulaşamadığı bir yerde, hiç ihtimal vermediğimiz bir nesnenin ya da bu nesnenin bizde uyandıracağı duygunun içinde gizlidir" (Proust'tan akt. Parmaksız, 2014:40). Buna göre beyaz bir mendilin yerinden çıkarılıp elden geçirilmesi, kaybından endişe duyduğumuz geçmiş imgemizin kontrolünü sağlamaktır. Böylelikle belleğe yeniden bir düzen vererek unutma ile yaşayabileceğimiz sarsıntının ihtimalleri ortadan kaldırılmaktadır. Bir eşya bu rahatlama duygusunu yaratarak bireyi güvenilir bir geleceğe bağlamaktadır.

Kendileyerek ruha yerleştirdiğimiz eşyalar, kimliğimizin "psikolojik yatırımı" (Bilgin, 2013:100) haline gelmektedir. Benliğin bir uzantısı olduğunda kendi sürekliliğimizi garantileyerek benlik duygumuza eklenip kişisel manifestomuzu açık etmektedir. Maddi ve sosyal dünyayla olan ilişkilerimizin somutlandığı ve ayrıca kişisel ritüellerimizin geçerlik kazanmasına vasıta olan eşyalar sadece otobiyografik ya da kolektif belleğin değil "sosyobiyografik belleğin" de (Bilgin, 2013:103) konusu olurlar. Bu açıdan sanatçı Doris Salcedo'nun Kolombiya iç savaşında hayatını kaybeden kadınların yakınlarından topladığı ayakkabıları galeri mekanında sergilemesi savaşın yalnız Kolombiya'nın değil dünyanın bir problemi olduğunu göstermektedir. Salcedo'nun "sosyobiyografik belleğin" verilerini kullandığı çalışmasında eşyalar, bir evin acısı ve mateminin imgelenmesini sağlamaktadır. Bir evin içine ait duyguların galeri mekanına taşınmasıyla "imgelere ilişkin bireysel ve toplumsal bellek, insanla akıldışı tehdit arasında düşünsel bir mesafe yaratır" (Fleckner, 2005:273). Bu mesafe

Salcedo’nun enstalasyonunda ayakkabıların duvar içine gömülerek oluşturduğu ironi ile sağlanmıştır (Görsel 40, Görsel 41).



Görsel 40. Doris Salcedo, 1992-1993, Atrabilarious.
Tohu Magazine. Erişim: 02.06.2017. https://goo.gl/vimbF1

Görsel 41. Doris Salcedo, 1992-1993, Atrabilarious (detay).
Museum of Contemporary Art Chicago. Erişim: 02.06.2017 https://goo.gl/5oCQxT

1990'larda ailemizin içinden geçtiği süreç Türkiye'nin sosyobiyografik belleğine ait bir kesitin göstergesidir. Dönemin başbakanı olan Özal'ın siyaset anlayışı ile evimizin değişen dengesi, o dönemin vizöründen bakıldığında toplam Türkiye manzarası içinde görülen örneklerden yalnızca biridir (Demiray, 2002, goo.gl/VZaGGg). Özal'ın haber sonrası halka yaptığı ekran konuşmalarında kalemiyle halka işaret ederek bir nevi serbest piyasa ekonomisinin yükünü topluma devrediyor olduğunun mesajını vermiştir (Görsel 42). Kendisinden sıklıkla duymaya alıştığımız "kemerleri sıkıyoruz" cümlesi, çocuk belleğime evdeki huzurun tesisini tehdit eden bir replik olarak kodlanmıştır. Çünkü bu mesaj babam gibi serbest piyasada iş yapanları dışa bağımlı bir ekonomiye sürükleyerek onların alım güçlerini düşürmüştür. Her telaffuz edildiğinde en başta babamın ve evimizin huzurunun yeniden sağlanması gerektiği yönünde beraber hareket edilmiştir. Böylece gelişmekte olan Türkiye'nin ekonomisi[15], bir ailenin sadece ekonomisini değil aynı zamanda

[15] detaylı bilgi için bkz. Feroz Ahmad, Modern Türkiye'nin Oluşumu, 1995, Kaynak Yayınları, İstanbul, s.214-248. Oğuz Tektaş , Seksenler, 80'li yıllarda Gündelik Hayatımız, 2012, Çatı Kitapları, İstanbul, s.17-19.

bir evi ocak yapan tüm değerleri de yönetmiştir. Richard Sennett her türlü incinmeye karşı bir sığınak hatta Vesta Tapınağı olarak nitelendirdiği evin içine yaşamın gerginliklerinin sızması durumunda buranın bir ev olmaktan çıkacağını belirtmektedir (Sennett'ten akt. Rona, 2007:19). Bu bağlamda özellikle 1980'lerde darbe dönemi ile 1990'lar Türkiye'sine bakıldığında bir evin içini ev yapan unsurları koruyabilmek için verilen mücadele, siyasetin gerilimlerine karşı ayakta durabilme çabasının sahnelendiği yer olmuştur.

Görsel 42. Turgut Özal ve Dış Politikası.
Akademik Perspektif. Erişim: 26.10.2016. https://goo.gl/poIk2K

1980 darbesinden sonra toplumca yaşanan güçlükler evin içindeki günlük hayatı etkilemiştir. Bu dönem kolektif olarak yaşadığımız deneyimler belleğimizde buruk anılar bıraktığı gibi sanatta gündeme kayıtsız kalmamıştır. Bazı sanatçıların eserlerinde günlük hayatın içine işlemiş olan siyaset, ve ideolojinin görüntüleri birer içerik çalışması olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle birçok yapıtın temelinde "kültürün nasıl palazlandığını, özgürlük içerisindeki yasakları, dünyaya açılmanın yarattığı arzu ve aşırılığın izleri gözlemlenebilmekteydi" (Çalıkoğlu'ndan akt. Yılmaz, 2012:27). Kısacası kolektif olarak dahil olduğumuz siyasi sürecin izleri sanat yapıtlarında eleştirel bir biçimde kendine yer bulmuştur.

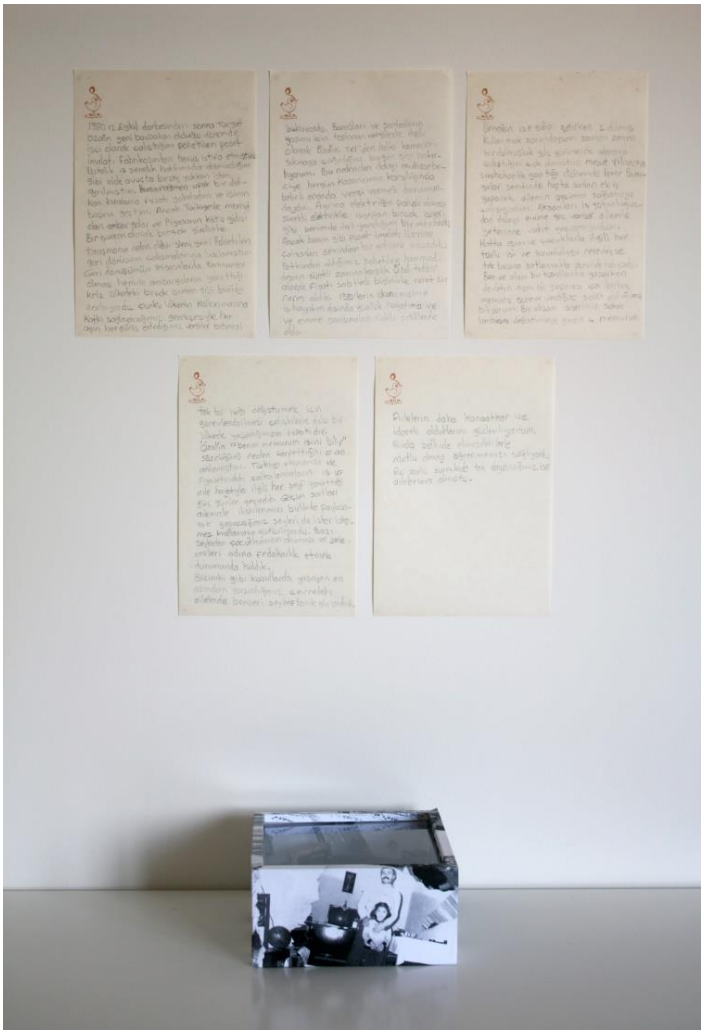
> Özetle, 1980'lerden bu yana yaşadığımız zaman dilimi bize modernleşmenin ucu açık çelişkilerini, olmazsa olmaz neden ve sonuçlarını derinden hissettirmiştir. Türkiye, kimine göre gerçek anlamda kimine göre de yarım yamalak ancak bu süreçte modern olabilmiştir. Hayaller, mutlu gelecek vaatleri, siyasete, ekonomiye ve kültüre eşit katılım sözü, göz kamaştırıcı vitrinler, dışa açılma, aidiyet duygusunun sökünü, dünyayla entegrasyon, işlevsel akılcılık, yaşamın kutsanması gibi 1980'lerde kaşımıza çıkan yenilikçi eğilim sergileyen birçok sanat yapıtında bu etkilerin açık ve gizli işaretlerinin yarattığı gerilimi ve hoşnutsuzluğu hissetmek mümkündür (Çalıkoğlu'nda akt. Yılmaz, 2012:31).

1980'lerde oluşturulmaya çalışılan modern kimlik kavramının sebep olduğu sonuçlara odaklanan Bülent Şangar, bir çeşit kolektivitenin çöküşünün belleğini kurgulamaktadır. Türkiye'nin darbe sonrası yaşadığı çalkantılar, popüler kültürün yükselişi, mahremiyetin kamusallaşması, aşağı kültürün yükselişi gibi olguların eleştirisini yapan yapıt, bir trajedinin kaçınılmazlığı üzerine odaklanmıştır. Kortun'a göre; orta sınıf bir ailenin ev hallerini yansıttığı çalışma, gelenek ve modernlik arasına sıkışmış bir buhran halini tasvir etmektedir (Güvensoy, 2015:95). Kötü sonla biten bir senaryoya ortak edildiğimi düşündüğümüz bu yapıt, hep beraber yaşadığımız bir dönemin belleğimizden silinmiş psişik görüntülerine yeniden bakmamızı sağlamaktadır (Görsel 43).

Görsel 43. Bülent Şangar, 1997, Katliam, (detay), Fotoğraf[16]

Sevgili Vatandaşlarım isimli çalışma, 1990'ların anlatısındaki çatlakları hedef alan hem bireysel hem de kolektif belleğin detaylarını ortaya çıkaran bir yerleştirmedir. Aileye ait fotoğraflar, 1990'larda babamın kullandığı bir kemer ve onun el yazısını içeren metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bahsi geçen sürecin aileye yansıyan tüm sonuçları bir kutuda hapsedilen kemer ve fotoğraflar ile anlatılaştırılmıştır. Babamın el yazısı ile deneyimlerini okuduğumuz metinlerde, Türkiye'nin ortak anı geçmişine ilişkin hikayeyi yakalamak mümkündür. Sözlü tarihe başvurularak oluşturulan çalışmada, bireysel ve kolektif belleğe özgü anlatı, görsel imajlar ve dönemin bir tanığının metinleriyle kayıt altına alınmıştır (Görsel 44).

[16] Bu görsel, internet kaynağından alınmış olup adres linkine ulaşılamamaktadır.



Görsel 44. Gülşah Bayraktar, 2017, Sevgili Vatandaşlarım,
Eski kemer, el yazısı metinler, ahşap kutu üzerine kolaj

Karamustafa benzer çerçevede Türkiye'nin tarihinde yaşadığı dramın ev içi hallerine odaklanan bir çalışma üretir. 6-7 Eylül olayları sırasında Taksim Meydanı'nda yaşananların ev içinde yarattığı huzursuzluk görüntülerini *Meydanın Belleği* adlı çalışmasında işler. Videoda, o dönem yaşanan olayların görsel kayıtlarıyla birlikte aile içindeki yansıması ele alınmıştır. Bir aile üzerinden anlatılmaya çalışılan gerilim, gerçekte kolektif olarak yaşadığımız ortak duygular ve şahit olduklarımıza bizi tekrar göndermektedir. Bildiklerimiz, gördüklerimiz, duyduklarımız hepimize aittir ve olanlar bir evin içinden dışarıya yansıyan toplumsal travmanın görüntüleridir (Görsel 45).

Görsel 45. Gülsün Karamustafa, 2005, Meydanın Belleği.
The Magger. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/2nocNQ

Sanatçı Hera Büyüktaşçıyan ise *Evini yık, ondan bir tekne yap ve hayat kurtar!* adlı çalışmasında kolektif belleği izlek edinmektedir. Geçmiş ve geleceğin belirsizleştiği bir ev temsili oluşturduğu yapıtında, bizi halılardan oluşmuş bir tekne fikri ile buluşturmaktadır. Zorunlu göçe maruz kalan toplumların bellek izlerini, evlerini yanlarında taşıdıkları birkaç halı ile görselleştirmektedir. Bir evin temeli yerine geçen halılar yaşananlara dair yalnız bir ara kesittir. Semon'a göre geçmiş ve şimdiki zaman bir organizma içinde canlı bir biçimde birbirine bağlıdır (Fleckner, 2005:189). Taşçıyan'ın eserinde de geçmiş ve geleceği bir yerden bir yere seyahat ettiren halılar, şimdiki zamanda önümüze serilerek taşıdıkları hikayelerin mirasına bizi ortak etmektedirler. Sanat nesnesi haline gelen bu eşya, geçmişin canlı tutulmasının ve evinden uzakta kalanların bağlılık duygularını güçlendiren bir malzemedir (Görsel 46).

Görsel 46. Hera Büyüktaşçıyan, 2014-2015, Evini yık, ondan bir tekne yap ve hayat kurtar! Enstalasyon (Yazar Arşivi, 2015)

Eve ait bir eşyanın geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek imgesinin metaforu olması, unutmaya karşı bir güvence geliştirmektedir. Bu nedenle geleceğin biz de yaratacağı savrulmuşluk duygusundan kurtulabilmek için eşyanın geçmiş bilgisine ihtiyaç duyarız. Görsel 47'de figürün arkasında yer alan desenli perde çocukluğumu geçirdiğim evlerimizde kullandığımız bir eşyadır. Taşındığımız evlerdeki boşluğun sessizliğini yutup, hiçbir anı imgemizin olmadığı bir yere yerleşmenin tedirginliğini dindiren ve halen evimizdeymişiz gibi yapabilmemizi sağlayan şey olmuştur. Kent değiştirdiğim evlerde de kullanmaya devam ettiğim bu eşya, geçmişin ve şimdimin tanığı, geçmişimi ise geleceğe taşıyan yegane eşyalardan biridir. Bilgin'e göre eşyalar gelecekte bir geçmiş kurgulamanın aracı olması sebebiyle içsel huzuru sağlayıcı bir işlev görürken arkalarındaki insan öyküleriyle bellektir (Bilgin, 2013:104). Benim için bu eşya, bireysel mitosumun tüm hikayelerini sandıklayıp, benle birlikte tüm geçmiş bilgilerimi bir yerden bir yere götürdüğüm ve kendimi evimdeymişim gibi hissedebildiğim köklülüğü veren bellektir.

Görsel 47. Gülşah Bayraktar, 2017, Evindeymiş Gibi,
Karışık Teknik, 20.5x30 cm

Evin içi, o evi yaşayanlar ve eşyalar bireysel ve kolektif belleğin delilleriyle dolu geçmiş bilgileri sunmaktadır. Aileden devraldığımız kolektif belleğe ait toplumca kabul görmüş pratikler ve bunları icra etme biçimlerimiz bizi toplumun bir parçası haline getirerek öz kimliğimizin şekillenmesine katkıda bulunmaktadır. Kimliğimizin kolektif yanını oluşturan bu bilgiler, dahil olduğumuz sosyal grubun algısı tarafından da yönetilen levhalar gibidir. Hatta evimizdeki yaşam ritüellerimizi bile belirleyebilen bu kültürün parçası olarak, sosyal rol ve statülerimiz buna göre şekil almaktadır. Bununla birlikte şu an bir mahalle kültüründen bahsetmemizin zor olduğu bir sistemde bulunmamıza rağmen, bu kültürünün içinde yetişmiş çocuklar bir sosyal gruba dahil olmanın, paylaşmanın keyfini sokakta bulmuşlardır. Bir çocuk için hayatın kendisinin hem evin içi hem de evin dışıyla kurulmuş bir anı geçmişine sahip olması onu kolektif bir kültür ve belleğin canlı tanığı haline getirmiştir. Tüm bunların içinde bireysel anlatılar kolektif belleğin içinde ayrı bir ton olarak ve daha da önemlisi kimliğin sökülemez parçaları olarak hayat karnemize işlenmiştir.

Çocuk belleğinin mekan tipolojileri bağlamında incelenen ev ve mahalle, toplumsal kodların yerleştiği mekanlar olarak ele alınmıştır. Bir sonraki bölümde kolektif belleğin gözlemlenebildiği bir başka mekan olarak İzmir kenti, geri dönme arzusu kavramı etrafında ele alınacaktır. Kolektif ve bireysel anlatılarla bir kent kimliği çizilirken, mekanın bireysel kimliğimin üzerindeki deneyimlerine yer verilecektir. Benlik imajının bir boyutu olarak içselleştirilen kent imgesi, bir yere tekrar ulaşma isteğinin gerekçelerine dönüşen detaylarla birlikte bireysel ve onun içine dahil olabilmiş kolektif anlatı ile ele alınacaktır.

3. BÖLÜM

GERİ DÖNME ARZUSU

Hep geri döneriz oraya, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla dönmesi gibi,

bir gün oraya geri dönmenin düşünü kurarız.

Bachelard (2014:132)

İnsan deneyimleri, davranış ve duyguyla anlam kazanmış bir bütünlük içermektedir. Bir mekana ait deneyimlerimiz ise tüm duyulara ve zihne yerleşen olguların algılanma biçimine göre şekillenir ve belleğe tutunur. İnsanın tüm görüş ve davranışlarında gözlemlenebilen bildirimler, mekanla kurulmuş olan psiko sosyal ilişki ile form almaktadır. Bu ilişkinin gerçekleşebilmesi için mekanın yaşam alanı olarak nitelendirilmesi ve oraya ait anıların oluşması gerekmektedir. Anı imgelerinin taşıyıcısı olan bellek, kendilenmiş mekanın sonsuz ve karmaşık evrenini ifade etmektedir. Kendini bir yere bağlayarak o yerde anıları ile dertop olmuş birey benlik imajının ve kimliğinin deşifrelerini bu mekana yığarak kendini orada bulmayı ve her defasında bunu hissetmeyi istemektedir.

Bir yeri sahiplenmek, kendini o yerin tam ortasında görmek ve oraya hakim hissetmek kimliğimizi ve orayla ilgili bilgilerimizi güncelleyen bir olgudur. Bu aynı zamanda oranın bir yer kimliği haline gelmesine yol açmaktadır. Mekan bireyler tarafından tüm boyutlarıyla kavrandığı durumda bu yer içsel ve dışsal bir kimlik üretimine pozitif imajlar sağlamaktadır.

Bilgin'e göre;

> Yer kimliği, maliki olduğumuz bir yerde tesis edilmez. Mülkiyeti kendine ait olmasa da bir yeri sembolik planda işaretlemek, inşa etmek ve böylece anlamlandırmak, o yere hakim olmanın, kendi iradesine tabi kılmanın, kendi kimliğini vermenin göstergesidir. Nitekim bu yer, 'benim yerim' olarak adlandırıldığı andan itibaren,

> bireyin ‘benlik’inin vücut bulduğu, imajının yansıdığı bir yer, daha da önemlisi kendi imgesini gördüğü, kimliğinin dışsallaştığı bir yer haline gelmiş demektir. Bu sürecin sonunda yer kimliği, kimlik yeri haline gelir (Bilgin, 2013:134).

İnsanın bir yeri benlik imajı boyutunda ‘kendi yeri’ şeklinde değerlendirmesi, kimliğinin ihtiyacı olan yerleşiklik ve bağlılık kavramlarını tesis etmektedir. Bireylerin yaşadıkları çevreyi kendi imajının bir parçası ve tümleşiği olarak görmesi diğer insanlarla kurduğu uzak yakın ilişkiyle değer almış ve bu karşılıklı ilişkilerden elde ettiği maddi ve manevi çıkarımlar sonucu kendini oraya ait ya da sürgün edilmiş hissetmektedir. Kentinden uzakta kalan birey, geri dönmeyi arzulayarak mitselleştirdiği o yere kavuşamama huzursuzluğunu sürekli yaşamaktadır. Bir süre sonra kavuşmayı isteme hali, takıntılı bir hal alıp tedavi edilemez bir hastalığın kronik semptomları gibi belirtiler göstermektedir. Swetlana Boym bu konuda kişinin memleketine dönme arzusundan kaynaklanan üzgün ruh halini, modern insanın hücrelerinde dolanan bir salgın hastalık olarak görmektedir (2009:17,25,31). Bu düşünceye bağlı olarak kent, zihnimizde bir yanılsama yaratarak bir tür saplanma ile karışık bağlanmaya dönüşmektedir. Bir kenti bu düzeyde kendilemek sorunlu gözükse de bu içsel bir olaydır. Dolayısıyla bir kenti kendinin kılmak, oraya ait yaşam algısının bireydeki izlerine yani sosyal ve duygusal anlamlandırmaları ön plandadır.

Benim yerim, benim evim olarak işaretlediğim kent İzmir, doğup büyüdüğüm, hayatımın sona ermesini istediğim, çocukluğuma ait anı imgelerimin saklandığı yerdir. İzmir ‘burası’ olarak başka yerlere göre ayırt ettiğim, kendimi evimde ve kendim gibi hissettiğim bu yer, bireysel kimliğimi vermenin göstergesidir. Bu nedenle İzmir, evimden uzaklaşma, taşınma, gurbet ve özlem deneyimlerime merkez oluşturmakla geri dönme arzusunun nesneleştirildiği yerdir. Boym bu arzunun bireyin zihninin ötesine geçtiğini belirtmiş ve farklı bir zamandaki mekana duyulan bu özlemi “nostalji” kavramı ile tanımlamıştır.

> Nostalji-*nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem), *nostalgia*- artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlemdir. Nostalji bir yitirme ve yer değiştirme duygusudur, ama aynı zamanda insanın kendi fantazisiyle arasındaki aşk ilişkisidir (Boym, 2009:14).

Özlemin nesnesi olan kent Boym'un da ifade ettiği gibi bireyleri fantazilerin alanına taşımakta ve geçmişin tekrar edilemeyen imgelerini yeniden canlandırmaya teşvik etmektedir. Zamanın geri çevrilemezliğinin yaşattığı hüznün karşısında özlem ve arzu duyguları bizi bölerek kimliğimizin izlerini keşfetmeye yönelik bir yol haritası çizmektedir. Kimliğimize ait izler daha önce bireyin psişik dünyasında yer almış olan kent izlenimlerinin içine karıştığı anımsamalarda birikmektedir. Anımsamalarımıza konu olan kent ne fiziksel ne de algılanan mekandır. Lefebvre'ye göre kent, gerçek ve kurgu arasına yerleşmiş temsili bir mekandır (Lefebvre'den akt. Taşçı, 2014:69). İnsanların paradigmaları, algılama, seçicilik, duyusal erişimlerinin sembollerinin birbirinden farklı olması kadar kent de herkes tarafından yeniden yaratılmaktadır. Kent yorumlamaları bireylerin kimlikleri bağlamında değerlendirdiği, belleklerinin devamlılığını garanti altına alma ve kendilerini oraya adama projesidir. Bu açıdan sürekli yaratımın nesnesi olan kent, zaman ve benliğimiz arasında gidip gelebildiğimiz bir asansördür. Kentle ilgili diğer anımsamalar ise özlem ve arzularımıza bağlanmayı sağlamaktadır.

Bireysel bellek ile kolektif belleğe özgü verilerin yer aldığı bu bölümde, İzmir'in kent belleğine ait anımsamalar çocukluğum ve yetişkinliğimin imgelem dünyası üzerinden bugüne aktarılmıştır. Geri dönme arzusuyla mitleşen bir kente ait parçalı okumalar bir araya getirilerek öz kimliğin oluşumunda kentin rolünü ortaya koyma fikri önem kazanmıştır. Toplumsal kaynaklı verilerin dahil olduğu belleğin kenti anımsama biçiminde öznel anlatınında etkili olduğu ortaya koyulmaktadır. Dolayısıyla kenti anımsamanın bireysel ve kolektif kimlikle ilgisi üzerine düşünülen bir bellek yoklama işinin katmanları ele alınmaktadır. Bireyler tarafından farklılığı öne çıkarılan kent imgeleri ile bireysel algımızdaki seçicilik bir kente geri dönmeyi arzulamanın sebeplerine dönüşmektedir. Bu düşleme eylemi kimliğin kaynaklarını kendisinde aradığımız bir kent fantazyası yaratımı anlatısıyla yüz yüze gelmemizi kaçınılmaz kılmaktadır. Dolayısıyla kimlik, kent, bellek ve düş kurma kavramlarının bireysel ve kolektif anımsamaların içinde yer aldığı haller yol gösterici olacaktır.

3.1 KİMLİĞİN KAYNAKLARI: BİR KENTİ DÜŞÜNME VE DÜŞLEME

Kenti yaşama tarzı, bir bireyin ya da grubun anı geçmişlerine bir yer sağlayarak bireylerin zihninde birbirinden farklı kent algıları yaratmaktadır. Bir yeri yaşama biçimi mekana dayanır ve bir aile için ev, kırsal kesimde yaşayan için köy, kentsoylular için kent ve herhangi bir coğrafyada yaşayan için o coğrafyayı hatırlamanın çerçevesini oluşturmaktadır (Assmann, 2001:47). Dolayısıyla mekanın hatırlama üzerindeki belirleyiciliğinin kendimizi konumlandırdığımız kültürel ve sosyal alışkanlıkların çevresel koşullarından uzak olmadığıdır. Ortak bir dile sahip olmanın ortaya çıkardığı kültürel veçhelerin izlenimlerini taşıyan kent, yaşayanların hatırlamalarında mekanın topluma özgü tüm değerleriyle ilişkilenmektedir. Bellek üzerinde işaretlenen kentin kimliksel dokusu içinde bireye, topluma, sosyal normlara, toplum tarihine, topografyaya, kültürel alışkanlıklara ait verilere ulaşmak mümkündür. Bunlar aynı zamanda belleğimizi besleyen istikrarlı öğeler olarak geçmiş deneyimlerimizi anımsamayı ve güncelleştirmeyi sağlayan işaretlerdir. (Halbwachs'tan akt. Bilgin, 2013:136)

Geçmiş anlatılarımızın mekansallaşmasıyla bir yeri bellek mekanı olarak işaretlememiz, arzularımız ve geri dönme isteğimizden başka kentin kronotopyasına ilişkin edindiğimiz bilgiler yoluyla gerçekleşmektedir. Kendimizi tanımlayabilmemizi sağlayan bireysel anekdotlarımız ise bu yuvada benimsenmiş, dünya görüşü haline gelmiş olan fikir ve görüşlerden beslenmektedir. Kentin ideolojisi ve zamanla yerleşen düşünceler, bireysel ve kolektif belleğimizi belirleyen aygıtlara dönüşerek kolektif olarak kent kimliğini ortaklaşa inşa etmeyi sağlayan bir yapım olarak belirmektedir. Ancak burada öncelikle kent kimliği kavramını açıklamanın önemi ortaya çıkmaktadır.

Kent, üzerinde yaşayanlara kara parçası olmaktan öte gelişigüzelmiş gibi görünen, gerçekte ise tarihsel ve ideolojik birçok olayın cereyan ettiği bellek mekanıdır. İnsanın tarihteki tüm eylemlerine tanıklık eden kent geçmişe bir yer sağlayarak onu şimdi ve geleceğe bağlayan bir tutkal vazifesi görmektedir. Kenti maddi manevi tüm yönleriyle algılamamızı sağlayan bu etki, bellek ve kimlik kavramları etrafında kent imgelerinin günümüze taşınma süreçlerini

okuyabilmemizi sağlamaktadır. Kentin kimliğini izleyebilmemizi sağlayan kent imgeleri bireylerin birlikte bir arada hatırlamalarıyla belleğe yerleşmektedir. Birlikte hatırlayan toplum, kendilerine ait bilgilerini birbirlerine aktarmak yoluyla kente ilişkin anlam düzeylerini çoğaltmakta ve yaymaktadır. Kenti oluşturan kültürel formlar, değer yargıları, toplumsal içerimler ve geçmiş bilgileri bu vasıta ile aktarılıp onun ontolojik arka planını güncellemektedir. Bu bağlamda geriye dönük bir kent okuması kenti yaşayanların kültürel birikim ve paylaşımları, toplumsal gelişimleri ve sosyalleşme kapasiteleri mekanın kimliğine dair bir kartvizit oluşturmaktadır. İnsan faktörünün belirlediği kent kimliğini oluşturan bu kartvizit, duyusal izlenim, tecrübe ve mantıksal süreçlerle açıklanamayacak kadar karmaşıktır. Kültürel, tarihsel, ideolojik, dinsel ve sosyal eylemlerin sahnesi ve bunlardan oluşmuş bir bütün olarak algıladığımız kent, onu diğerlerinden ayrı tutmamızı sağlayacak sosyal levhalar bulundurmaktadır. Bireyler kentlerini bu levhalar ile tanımlamakta ve onu özel, tek yapan değerleri birer bellek anahtarlarına çevirmektedirler. Kenti kimlikli bir yer olarak tanımlamayı sağlayan bellek anahtarları kenti paylaşanların uzlaştığı şeyler olarak bireylere çevresel ve sosyal faydalar sağlamaktadır.

Kent bireylere ortak kullanım alanı yaratarak onlara sosyal bir çevre oluşturmaktadır. "*Psiko-sosyal açıdan çevre, ne bireyleri kuşatan bir dış çerçevedir, ne de onları içine alan basit bir zarftır*" (Bilgin, 2013:143). Tek başına bireylerin hayatını düzenleyen standartlardan oluşmuş kurulu bir düzen de değildir. Kent birçok bileşenden oluşan toplumsal sürgitin izlenebildiği ve toplum için önemli şeylerin saklanıp korunduğu, benimsendiği heterojen bir kimliktir. Bu anlamda birbirinden farklı dinamiklerin aynı mekan içinde yer alabildiği organik bir kimlik örneğidir. Sayısız faktörün yanyana gelebildiği hatta farklı toplumsal kimliklerin buluşabildiği yer olması sebebiyle tek başına kuşatıcı bir çevre olmadığı gibi farklı çevrelerce kuşatıldığı ve tüm bunlarla birlikte "*neredeyse sakinlerinin tek tek iradi istemlerinden bağımsız olarak yaşamaya"* devam eden yapıdır (Demirkan, 1996:22). Kapsayıcı ve de tikel bir yapı olarak tesis ettiği maddi ve manevi kültür, kentin kimliğini veren bir terituvardır. Aşina kent imgeleri ve kültürel yapıntılar kentin terituvarları olup onu belleğimizde

şeylerle ifade edebildiğimiz metaforlardır. Bununla birlikte bireylerin kentlerini başka yerlere göre farklı kılma ihtiyacı ve oraya aidiyetliklerini sembolleştirebilecekleri şeylere duydukları gereksinim kolektif bir üretimdir. Buna bağlı olarak "terituvar" kavramı insanların manevi ve toplumsal içerimlerle donattığı fiziki ve kültürel imgelerini kimlik tasarılarının bir göstereni olarak belirmelerinin bir formudur. Bu form "ihtiyaca göre ve grubun yaşamını devam ettirmesi için gerekli kabul edilen işbirliksel etkinliğin değişik türlerine göre" değişmektedir (Kepes, 1996:178). Böylelikle bireyler kolektif olarak ortak düşünceler etrafında ortak geçmişe ve değerlere bağlanmanın araçlarını inşa ederek kente ait semboller geliştirmektedirler. Kevin Lynch'e göre kent, içinde barındırdığı her türlü insan ve sunduğu dopdolu hayatla, romantik bir yerdir ve sembolik ayrıntılarla doludur (2011:132). İyi organize edilmiş güçlü semboller bireyleri kolektif bir ruh ve anlam ilişkileri kurdurmaya yönelterek insanın faaliyetlerini bu yerle ilişkilendirmeye ve anılarını burada biriktirmeye teşvik etmektedir. Böyle bir mekan hissi, bireylerin ve kolektifin kök saldığı bir çevre olarak kavramlaştırılabilir (Bilgin, 2013:144). Ortak yaşam odağı haline gelen çevre, ritüeller ve kalıplar geliştirerek o yere bağlanmamızı ve kendimizi dışavurmamıza yardımcı olduğu gibi anılarımızada arka plan oluşturmaktadırlar. Böylece kent, bir kendileme ve kimlik yeri olarak benliğimle işgal ettiğim, özdeşlik kurduğum ve tüm farklılıklarını özümsediğim özel bir mekan olarak belirmektedir. Lynch, (1996:157) insanın bedeni, duyuları ve kanaatlerince algıladığı mekâna dair kurduğu bu özdeşliği işlevi olan bir imge olarak tanımlamaktadır. Ona göre işlevsel bir imge;

> Öncelikle bir nesnenin ne olduğunun belirlenmesini gerektirir, bu da o nesnenin öteki nesnelerden ayırt edilmesi, bağımsız bir bütün olarak tanınması demektir. Bunun adına da özdeşlik denir, ama bir başka şeyle eş olması anlamında değil bireysel ya da benzersiz olması anlamında (Lynch,1996:157).

Lynch'in özdeşlik kavramı pozitif imajlarla donattığımız karşılıklı etkileşim ve birlikte üretimle çoğalttığımız kent imajını yücelten bir düşüncedir. Farklı düşünce formundaki insanların kente ait ürettikleri ortak söylemler, ortak değerlerin geliştirilebildiği büyük bir "havza" yaratır (Ömer, 2007:202). Kenti büyük bir havza olarak düşünmemize sebep olan bu imgelem, kentin öne çıkan

klişe ya da sembolik bellek mekanları tarafından beslenir. Kitlesel bir anlaşma örneği sunan sembolik kent imgeleri, tüm farklı etnik ve kültürel grupları yanyana getirerek bireylerin ve mekanların kimliklerinin bir uyum içerisinde birbirlerini tanımaya yönelmelerini sağlamaktadır (Taşçı, 2014:90). Birer kent stereotipine dönüşen kent imgeleri, bireylere kendi sosyal kimliklerini açıklayabilme ve kendilerinin o yere bağlılık düzeylerini sergileyebilme fırsatı yaratabilen kültürel ajanlardır. Öyle ki bu yerler orada yaşayanlar tarafından kentin kültürel yüzü niteliği taşımasına sebep olacak kadar bir handikap da yaratmaktadırlar.

> Felonneau'ya (2012) göre, 'bir kartpostal etkisi'nden söz edilebilir; sembolleri kalıplaşmış ve yoğun bir set olarak sunan kartpostallar, mekanın amblem niteliğinin belirgin olmasını, yani bir topluluğa (komünote) aidiyet bilincini yansıtan tarihsel yerlerin veya hafıza yerlerinin varlığını gerektirir (Bilgin ve Uğurlar, 2010:177).

İzmir Konak Meydanı, Felonneau'nun dile getirdiği amblem niteliğini taşıyan belirgin bir örnektir. Kent insanlarının biraraya gelmesini sağlayıcı kartpostal etkiye sahip olan bu meydanda stereotip imgeler mevcuttur. Bu kentsel ve stereotipleştirilmiş imgeler sosyal kimlik, ait olma ve benimseme olgularını öne çıkarıcı öğelerdir. Kusursuz bir imaj ortaya koyabilen ve grup iletişiminin sembolü haline gelmiş olan bu yer kolektif bellek anımsamaları için hammaddedir (Lynch,1996:155). Bu hammadde bireylerde mekana bağlanma ve yerleşiklik hissinin gelişimini sağlamaktadır. Bu nedenle bu çevreyi bilmek hem kültürel hem de duyusaldır. Duyusaldır, çünkü bu yere bir anlam yüklerken duyumuza da bir yer tayin etmekteyiz. O yeri anımsarken diğer insanlarla eylem içindeki halimizi anımsar ve o andaki duygumuza ait belleğimizdeki resmi de anımsarız. Kendimizi anlatırken yararlandığımız bu resim sayesinde ise anımsamayı her defasında tazeleriz. Buna bağlı olarak Görsel 48'de İzmir Konak Meydanı hem kolektif hem de bireysel belleğe ilişkin anımsamaların odağı olarak resmedilmiştir. Bu meydana kimliğini veren stereotip imgelerin bir araya getirilmesiyle üretilmiş kolaj çalışmasında, meydanda kurulan ortak yaşamın klişeleri görülmektedir. Ancak bu meydanı daha değerli hale getiren tarihe sahne olmuş vakaların bireyler için daha çarpıcı bir unsur olmasıdır. Türk direnişi'nin burada başlamasıyla 9 Eylül 1922'de Hükümet Konağı'nda göndere

çekilen bayrak ile İzmir erken Cumhuriyet Döneminin resmi ideolojisinin temsili olmuştur. Meydanda yapılan Cumhuriyet Bayramı, 19 Mayıs Gençlik ve Spor Bayramı, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı ve İzmir'in Kurtuluşu kutlamaları bireyleri ortak milli duygular etrafında toplarken aynı zamanda kimliklerini bu yerle tanımlamayı pekiştirici işlev görmektedir. Bu gibi ritüellerle o yere demirlemiş olan bireyler resmi ideolojinin bir parçası haline gelmektedirler. Buna bağlı olarak geçmiş hakkında ürettiğimiz düşüncelerimiz ve anımsamalarımız, ulus devlet söyleminin içerimlerini taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Bilgin'e göre; "*Anılar denizi içindeki bir periskop gibi, bu geçmişin belirli bir yanını su yüzüne çıkarır*" ve anımsanması istenenlerin bir projesi olarak bir kimlik ediniriz (2013:9). Bu nedenle bir kent kimliği oluşturma politikasına hizmet eden kimliklerimiz, geçmiş mitinin birer taşıyıcısıdır. Stuart Hall ise kimliği "geçmişin anlatıları tarafından kendimizi içinde konumlandırdığımız, değişik tarzlara verdiğimiz adlardır" şeklinde tanımlamaktadır (Susam, 2015:39). Kimlik dediğimiz de geçmiş anlatısından bağımsız olmayan bu kavram bireysel ve kolektif icraatın bir yaratımıdır.

Görsel 48. Gülşah Bayraktar, 2017, Konak Meydanı, Kolaj, 29x58 cm

Kimliğimizin dokusunu belirleyen kent, bizde bıraktığı izlenimleri kendi benliğimizle yorumlamamızın sentezinden ortaya çıkan bir bütündür (Lynch'den

akt. Bilgin, 2009:111). Bireysel farklılıklarımızın da dahil olduğu kent izlenimi, algılayabileceğimizden daha fazlasını içeren ve keşfedilmesi gereken bir labirenttir. Sokaklar bu bağlamda keşfedilmeye açık, canlı ve bireyin anımsamalarını güçlendirici ve şekillendiricidir. Özgürlük duygusu yayan, kültürel çeşitliliğin, farklı kimlik ve yaşam biçimlerinin gözlemlenebildiği sokaklar ve meydanlar, uğrak yerlerimiz olduğunda hayata bağlanmanın ve kendimizi oraya ait hissetmemizi sağlayan köprülerdir. Sokaklar bu köprüyü sağlayarak kısa zaman dilimlerindeki eylemlerimiz için birer özgürlük adası ve liman olmaktadır (Ömer, 2007:203). Görsel 49'daki fotoğraflarda görülen meydan ve sokaklar kentin uğrak yerleri olarak birer özgürlük adası ve kolektif belleğin görsel imajlarıdır. Klişe görüntülerin yer aldığı mekanlarda çekilmiş olan fotoğraflar birçok insanın belleklerinde yer alan görüntülerin aynısıdır. Ancak her ne kadar imajlar standart olsa da o kente bağlı bireyler için bellek mahzenlerinin yegane nostaljik imgeleridir.

İyi bir çevresel imge, kendine özgü ve diğerlerinden ayırt edici parçalarıyla farklılık duygusu vermektedir. Kentin çevresel ve kültürel kimliğine ilişkin farklılığı derinlemesine tanımlayabilmek için o kentte uzun süreli katılım gösterme ve onu deneyleme yoluyla elde edilebilecek bilgilere ihtiyaç vardır. Aşina olduğumuz kent imgeleri ve kültürü bireysel çevremizi donatarak huzur ve güven içinde olduğumuz duygusunu geliştirmektedir. Tanıdık olmanın sağladığı bu deneyim benliğe güvenli bir alan inşa ederek onun eksikliğinin yaratacağı bir felaketin sarsıntısından belleği ve bedeni korumaktadır (Connerton, 2012:42-43).

Görsel 49. Gülşah Bayraktar, 22016, Kent Klişeleri,
Fotoğraf, 27x20 cm (her biri)

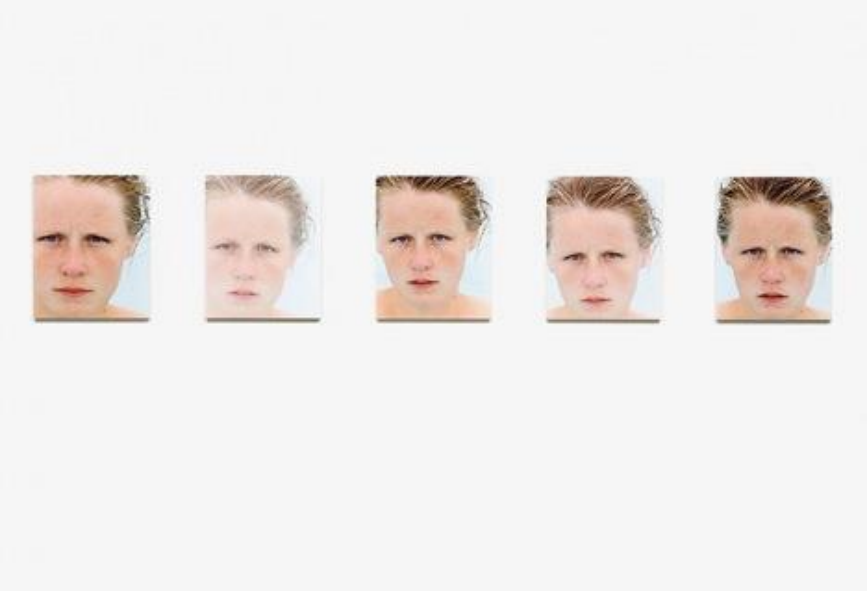
Jenkins'e göre; bir kentin farklılığının farkında olmak, sonradan edinilmiş bilgi değildir. Bu duygularla ilgilidir ve "İnsanların kendi kültürlerinin farkında olmalarının kalbinde yatar" (2016:151). Bir kentin farklılığını öne çıkarmak konusunda İlhan Tekeli İzmir ile ilgili olarak bir oydaşma olduğunu söylerken bu görüşü nesnel temellere bağlamaktadır. Buna göre kentin fiziki şartları ile kentin aktörleri olarak İzmirlilerin etkileşimiyle ortaya çıkan yaşam biçimi olgularını kenti imgelemenin adresi olarak göstermektedir (Tekeli, 2010:29). Rossi, kent

üzerine çalışanların bir kenti diğerinden ayırt etmede görünmez şeylerin rol oynadığını belirtmekte ve bunu Spengler'in "kitle ruhu" kavramı ile tanımlamaktadır (Rossi'den akt. Taşçı, 2014:95). Ancak her ne kadar kent ruhu kimliğin formunu veren şey olsa da her bir gözlemci ruh, kenti farklı amaçlar ve perspektifler etrafında algılama eğilimindedir. Bunun nedeni bireysel farklılıklarımızı oluşturan kültürel kimliğimiz ve belleğimizdir. Kentin bireylerin belleğinde bıraktığı geçmişe ait izlerin birbirinden farklılıklar göstermesi farklı olanın bizler olmasından kaynaklanmaktadır. Certeau bir yeri tarif etmede, kentte oturan bir kişinin mekanı algılama pratiğini yöneten kültürel kimlik kalıplarının önemli olduğu üzerinde durmaktadır;

> Örneğin bir mekânda yürüme eylemi "ne kadar panoptik olursa olsun, mekânsal düzenlemeleri ustaca idare eder: Ne onlara yabancıdır (ancak onlar içinde gerçekleşebilir), ne de onlara tabi olur (kendi kimliğini onlardan alır); onların içinde gölgeler ve muğlaklıklar yaratır ve bu yolla, göndermeler (sosyal kalıplar, kültürel âdetler, kişisel etmenler) yükler" (De Certeau'dan akt, Erek, 2012:13).

Bir kenti anlatmanın ve anlamanın yöntemlerini bireylerin mevcut toplumsal değerleri ve kültürel alışkanlıklarında arayan bu düşünce bireylerin anı geçmişleri ölçüsünde anlam bulmaktadır. Kimlik ve kent karşılıklı bir alışverişin sonuçlarıdır ancak yine de kişi kimliğini açıklarken, kendisini bir "yer"li olarak tarif etmektedir. Bu onun o yerde doğduğu, yaşamakta olduğu, orada yaşama konusunda bağlılıklarının bulunduğu, çeşitli davranış ve alışkanlıklarının o yerden kaynaklandığı anlamına gelmektedir (Kayın, 2009:125). Kenti deneyimleyen bireylerin davranış modellerini ve belleklerini biçimlendiren bir başka unsur ise doğa ve iklimdir. Belleğimizi ve bedenimizi saran kentin doğası ve iklimi tepkilerimizin ve alışkanlıklarımızın buradan türemesini ve kimliğimizin detaylarının oluşmasını sağlamaktadır. Horn 'Sen Bu Havasın' adlı yapıtında, kendisini daimi turisti olarak gördüğü İzlanda'da çektiği fotoğraf serisinde bu konuyu sanatın bir meselesi haline getirmektedir (Görsel 50). İzlandalı bir kadının yüzlerce fotoğrafını çekerek bir odanın içini fotoğraflarla izlemeye açmaktadır. "Yanyana duran iki imge arasındaki nüanslar, iklimdeki en ufak değişikliğin bile insanın kimliği üstündeki etkilerini gözler önüne sermektedir" (Wilson, 2015:194). Dolayısıyla Horn, bağlı olduğumuz yer ile ilişkilenen

kimliğimizin doğa ve iklim ile yakından ilişkili olduğuna dair bir kapı aralamaktadır. Roni Horn'un yaklaşımı kentin fiziki karakterinin düşüncelerimizi, bedensel pratiklerimizi ve günlük sıradan eylemlerimizi etkilediği bir bakış açısını gündeme getirmektedir.



Görsel 50. Roni Horn, 1994-1995, Sen Bu Havasın (detay), You are the weather (detail). Tate. Erişim: 10.05.2017. https://goo.gl/rvv5va

Kimliğimiz, yaşadığımız coğrafyanın doğası, iklimi ve kültürel dokularıyla işlenmiştir. "Yuva" olarak addettiğimiz kenti anlatırken çevresel faktörlerden etkilenmiş ve onu benimsemiş kişi gözüyle anlatırız. Söz konusu kentin dağını, taşını, denizini belleğine resmetmiş, havasını solumuş, suyundan içmiş insanların ruhları ve bellekleri kenti anlatır. Bu nedenle bir kenti imgelemek oraya bağlanmış bireylerin belleklerindeki kenti okumak ile eşdeğerdir.

Yaşamımı sürdürdüğüm Trabzon ve İzmir arasındaki ortak doğa imgesi deniz olmasına rağmen birbirinden ayrı deneyimler anlam düzeylerini belirlemektedir. Deniz, kimliğimin coğrafyasını etkileyen, yanlı anlatım yollarına başvurmama sebep olacak kadar İzmir'i öne çıkardığım önemli bir unsurdur. Ancak burada olduğu gibi herhangi bir şeyi olumlu temsiller ile etiketlemek ve bir çeşit tarafgirlik içine girerek onu şifrelemek bir tür aldatmacadır. Schudson'a göre

belleğin çarpıtarak gerçekleştirdiği bu görme biçimi aynı zamanda toplumsal süreçlerin içine karıştığı bir seçicilik olgusuyla ilişkilidir (2007:181). Çarpıtılmış ve diğerlerini görmeme biçimine ait bir eylem gerçekleştirerek bağlı olduğumuz gruba özgü bir davranış sergileriz. Bu nedenle bellek kendi yorumunu üreterek çıkarlarına hizmet etmeye yönelik bir tahrifat içine girme eğilimi göstermektedir (Schudson, 2007:184).

Bir tahrifat içine girerek olumlamaya çalıştığım deniz imgesi, İzmir'de kara parçasının devamıdır. Yaşam burada denizin etrafında akmakta olan bir döngüyle ilerlemektedir. Kenti bu şekilde imgelemek ve kimliğin bir uzantısı yerine koymak oraya bir yer kimliği kazandırmanında ölçüsüdür. Deniz ve kentin bireylerin hikayelerini beslemesi bu benimseyişten kaynaklanmaktadır. İnci'ye göre İzmir Körfezi, "kent ve kentlinin karakterini şekillendiren görsel bağlamda kenti, ortak değerlerle ve bellek bağlamında ise kentliyi birleştiren özel bir öğe olarak karşımızdadır" (İnci, Akyol ve Eylem, 2009:115). Bir yer kimliği kazanmış kenti, ortak şeyler ile imgelemek kolektif belleğe aittir ancak denizi kimliğimin sayfiye kenarı değil ciğerime dolan nefes olarak metaforlaştırmam ise bireysel belleğe ait bir anlatıdır. İzmir Körfezi karşılıklı iki kıyıyı kavuşturması nedeniyle her zaman bir muhatabınız olduğu duygusu vermektedir. Körfezin uzlaşma ve yakın olmayı çağrıştıran yapısı kent ve bireyleri iletişim kurmaya teşvik edici bir rolle çevrelemektedir. Bilgin, mesafe ve sınırların eridiği bu karşı kıyı kavramıyla ilgili olarak körfezin özel bir işleve sahip olduğunu belirtmektedir.

> İzmir'in kenarları az çok algılanabilen bir körfezin etrafında uzanması, bir güvenlik hissi yaratıyor; kara, çöl veya step insanlarının eksikliğini duyduğu ve insanın kendi evinde hissettiği bu korunaklılık hissi, kolektif özgüven artırıcı bir etkide bulunuyor (Bilgin'den akt Bilgin, 2013:135-136).

Bu haliyle kentin topografik karakteri bireylerin kimliğine etki edici bir sosyo kültürel bir yapıntı olarak eklemlenmektedir. Belirsiz olmayan bir ufka bakan bireylerin kimliğinin dışsallaştığı bir imge olarak deniz, kenti paylaşanların günlük hayatı yaşama kaliteleri ve biçimlerine düzen vermektedir. Bireylerin kente ilişkin anı geçmişlerine konu olan bu imge seyirlik bir şey olmanın

ötesinde, uzaklaşıldığında özlenmeye devam edilen, kavuşulmak istenen şey haline gelmektedir.

Gurbette olduğum yeri seyyar bir habitat olarak algıladığım[17] Trabzon'da, denize ulaşmak alt geçitten geçmeyi göze aldığınız bir deneyim gerektirmektedir. Kent ile ilişkilenmemiş bir kıyı şeridi hem kentin hem de orayı yaşayanların kimliklerinin bir katmanı olmaktan mahrum bırakılmıştır. Bu nedenle deniz ve kader kentin ortak hikayesi haline gelmiştir. Kentin kalbi demek olan denize geçişe engel koymak bireyleri kentlerine yabancılaştırma sorununu doğurmuştur. Bu durum "kendimizi bir yitiğin, başka bir yerin ve bir hayaletin gölgesindeki bir dili kullanırken bulduğumuz" (Chambers, 2005:16) duygunun tetikleyicisidir. Karşı karşıya geldiğim bu gerçeklik kendiliğinden bir savunma mekanizması geliştirmeme neden olmuştur. Gurbette olduğum kentte sığınak olarak gördüğüm deniz, ümidin, kaçışın ve geri dönme arzumun tesellisi olarak meditatif bir imgeye dönüşmüştür. Jaccard Afrika yerlilerinin yönlerini kaybettikleri anda çalılıkların içine doğru kaçmayı güvenli bulmalarıyla ilgili verdiği örnek benzer bir korunma içgüdüsünün varlığından haberdar etmektedir. (Jaccard'tan akt. Lynch, 2011:140). Bu nedenle *Sen* adlı çalışmada ümidimin, geri dönebileceğime inanma duyguma bağlanmanın metaforu olarak deniz güvenli bir sığınak olarak yorumlanmıştır. Engellenen doğa karşısında hissettiğim afallama duygusunun yerine huzurlu ve umut dolu bir dünya yerleştirilmiştir. Gülay Yaşayanlar'ın ifadesi ile "Aksayan ruhlara iyi gelecek derecede ölçülü bir karanlık ve özgürlük sapağı olacak denli gösterişli bir tasavvur karşımızdadır" (2017:36)[18]. Söz konusu imgenin kimliğimin ve belleğimin açık, sonsuz bir yorumu olarak işlenmesi içimizdeki sesi dinlemek gerektiğininde hatırlatıcısıdır. Çünkü doğa bir iç perspektiftir ve Çin resminde olduğu gibi insanın iç dünyasına ait gizil duyguları, düşünceleri metaforlaştıran,

---

[17] …seyyar bir habitat kavramı zamanda ve uzamda yer kaplamanın öyle bir biçimidir ki zaman ve uzam sabit ve dışa kapalı bir yer değildir artık (Chambers, 2005:16).

[18] Gülay Yaşayanlar'ın NG Sanat Galerisi'nde 13 Nisan 9 Haziran 2017 tarihlerinde arasında gerçekleşen *Gizli, Sahte, Gerçek* adlı sergi kataloğunda sanatçı Gözde Yenipazarlı'nın *İsimsiz* adlı dijital renkli fotoğrafı için yazdığı metnidir.

insanın mikro evreni ile makro evren arasındaki ilişkileri kavramsallaştırıp çoğaltan bir temsildir (Cheng, 2006:126) (Görsel 51).

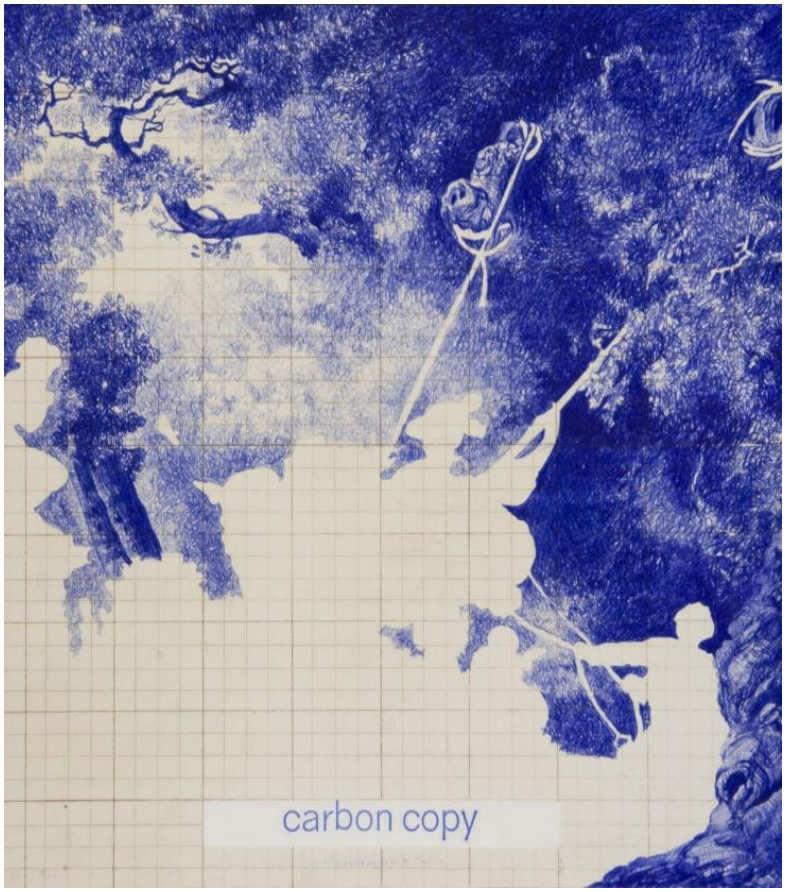
Görsel 51. Gülşah Bayraktar, 2016, Sen, Fotoğraf, 18x24 cm (her biri)

Richter'in bulut resimleri serilerine bakıldığında onları sanatçının iç dünyasına ilişkin bir okuma olarak değerlendirmek mümkündür (Görsel 52). Günlük hayata ilişkin hezeyanlar, çelişkiler, kaos ya da düş gibi kavramlara odaklanmak sanatçının bizzat kendisine yönelik bir içe bakış yolculuğudur. Bir başka sanatçı Marcelo Moscheta ise tanınmış sanatçıların eserlerinin kopyalarını ürettiği yapıtlarından birinde ağaçların dalları ve köklerini vurgulamayı tercih ederken, sanatı dünyaya bakışımızın vizörü olmakla ve bireysel inşamızın derinlerinde kendimizi bulmakla eşdeğer görmektedir (Görsel 53). Çizdiği peyzajlar hakkında "Bana göre bir manzara, bir aynanın karşısında yalnız başımıza kalışımız gibidir" (Hicks, 2015:49) derken kendine dönük bir bellek ve kimlik sorgusunun

itiraflarına dönüştüğü bir alanla karşı karşıya kaldığımızı ileri sürmektedir[19]. Ağacı bir metafor olarak düşünen sanatçı böylelikle doğayı kimlik üretiminin kıymetli bir parçası olarak yapıtın merkezine yerleştirmektedir.

Görsel 52. Gerhard Richter, 1970, Bulutlar / Clouds.
Gerhard Richter. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/mvw4XT

[19] Derken ile devam eden cümle tarafımca yapılmış bir çıkarımdır.



Görsel 53. Marcelo Moscheta, 2010, Karbon Kopya-Fragonard / Carbon Copy-Fragonard. Paralela 2010. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/MqdU9t

Bireysel kimlik ile yer kimliğinin diyalektiği bireyin hayatını oraya bağlayan bir inşayı gerçekleştirmektedir. İnsan kendini bir yerle özdeşleştirmeye, bireylerle aynı mekan içinde vuku bulan eylemleriyle anılarını paylaşmaya, kolektif olarak yinelemeye, üretmeye ve aidiyetliklerini onaylamaya ve sonuçta kimliklerini ve belleklerini güvence altına almaya ihtiyaç duymaktadır. İmgeler bu dünyada yaşamanın gerçeklik ötesi hayallerine bizleri bağlayarak onlara biçtiğimiz anlamların ufkuna doğru yol alma, üretme ve belleğimize dönüp bakma gücü vermektedir. Sanat bu genişlemeyi imgeler ile oynayan ve bizi gerçeklikten kurtaran sanatçının yarattığı temsile inanmayı sağlayarak yakalamaktadır. Oswald Ungers sanatın evreni yorumlamaya ilişkin algılamamızı harekete geçirerek bizi imgeler ile düşünmeye zorladığını dile getirmektedir (2013:9).

Böylece bizi boşluktan kurtaracak olan imgelerin dünyasına dalmamız gerektiğinin önemini vurgulamaktadır

Yunan Sanatçı Jannis Kounellis'in enstalasyonu, Ungers'in üzerinde durduğu imgeler aracılığıyla düşünme diyalektiğinin kavranabildiği bir çalışmadır (Görsel 54). Sanatçı bugün ve geçmiş arasında ilişki kurarak bir kentte yaşayanların kimliği ile kent kimliği arasındaki dengelenmeyi ele almaktadır. Kahve ticareti yapılan Piraeus'ta kahve kokusu, insanların aşina olduğu bir şeydir. On iki asılı rafta sergilenen kahve, sanatçının koku ve bellek arasında ilgi kurmasına sebep olan bir metafordur. Eseri deneyleyen Piraeus'lu diğer insanlarında anımsamalarında mevcut olan koku ile kente ait çocukluk anımsamalarını sergi alanına taşımaktadır. Kolektif ve bireysel belleğin kesiştiği bu yapıt aynı zamanda kimliklerimizin kaynaklandığı kenti aşina bir imge ile anlatmaktadır.

Görsel 54. Jannis Kounellis, 2001, İsimsiz / Untitled.
The Red List. Erişim: 03.02.2017. https://goo.gl/zXwLYE

Bir kenti düşler ve düşünürken sarf edilen kelimeler belleğimizin sesidir. Belleğimizdeki kent resminin bizde bıraktığı izler, içe yerleştirme ve onu

diğerlerinden ayırt etmemize sebep olmuş olan damgalarla doludur. Eğer bu yeri benimsemişsek ve oradan evimizden bahseder gibi bahsediyorsak oranın çoktan içimizde kök salmasına izin vermişizdir. Oraya ait olmaya ve onun bize ait olmasına bir geçiş sağlamışızdır. Bu olay bir kentten kaynaklanan değerler ve kültür altında kimliğimizin gelişimine yön vermektedir. Kent ne ise kimliğimizde onun hamurundan çalmıştır. Ancak bunu fark etmek yolu göç etmeyle ya da bir yerden bir yere yer değiştirmeyle anlaşılmaktadır. Organik bağ kurduğumuz yerden koparılma ya da göç etmeyle ortaya çıkan özlem duygusu, zamanla insanın ruhunda ve bedenindeki boşluğu daha da aralamaktadır. Bu boşluk belleğe daha çok başvurarak ve hayal kurarak oraya kavuşmanın arzulanması ile büyümektedir. Bu nedenlere bağlı olarak göçü yaşamış birçok sanatçının yapıtlarında kimlik, bellek ve kültürlerarasılık kavramlarına rastlanmaktadır. Sanatçıların diğer kültürleri tanımayla ilgili gayretleri de bu kavramların sanat ortamında daha çok paylaşılır hale gelmesini sağlamıştır.

Geri dönme arzusunun bir fantazyası olarak kent adlı bölümde yukarıda ele alınan kimliğin köklendiği yere bağlanmayla ilgili geliştirilen düşlerin alanına bellek okumalarıyla bakılacaktır. Sanatçıların kent anımsamalarını görsel hale getirirken imgelem dünyalarını geçmişin anlatısıyla açmaya çalıştıkları aktarılacaktır.

3.2 GERİ DÖNME ARZUSUNUN FANTAZYASI OLARAK KENT

Boym'a göre; kente ait anımsamalar "perde" anılardır (2009:124). Buraya duyulan özlem bireysel efsaneler ve hikayelerimizi içermektedir. Bu nedenle özlediğimiz kenti, tekrarlanamayanın tekrarı olarak açıklamaktadır. Gerçek ev ile imgelenen ev arasında karışan duyguları, hayatta kalma stratejisi ve eve dönüşün imkansızlığını anlatmanın bir yolu olarak görmektedir. Sanat burada geri dönmeyi arzulamakla reel olan arasındaki fantezi dünyasına odaklanmaktadır. Geri dönmeyi arzulamak ve zamanın geri çevrilemezliği, bir tür yas tutma eylemidir ancak Aleksandra Mir'in eserinde bu bir tür oyuna

dönüşmektedir. “Venedik” (bütün yerler başka her yeri de kapsar) çalışmasında özlemini duyduğu yere ait olmayan fotoğrafların üzerine *Miss You Venezia* yazarak bir aldatmaca yaratmaktadır. Kent bir düşlemenin ürününe dönüşerek gerçekliğini yitirmekte ve geçmişten rol çalan bellek hayal etmenin peşine düşmektedir (Görsel 55).

Görsel 55. Aleksandra Mir, 2009, Venedik, (bütün yerler başka her yeri de kapsar) (detay) / Venezia (all places contain all others). Aleksandra Mir. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/HcqA48

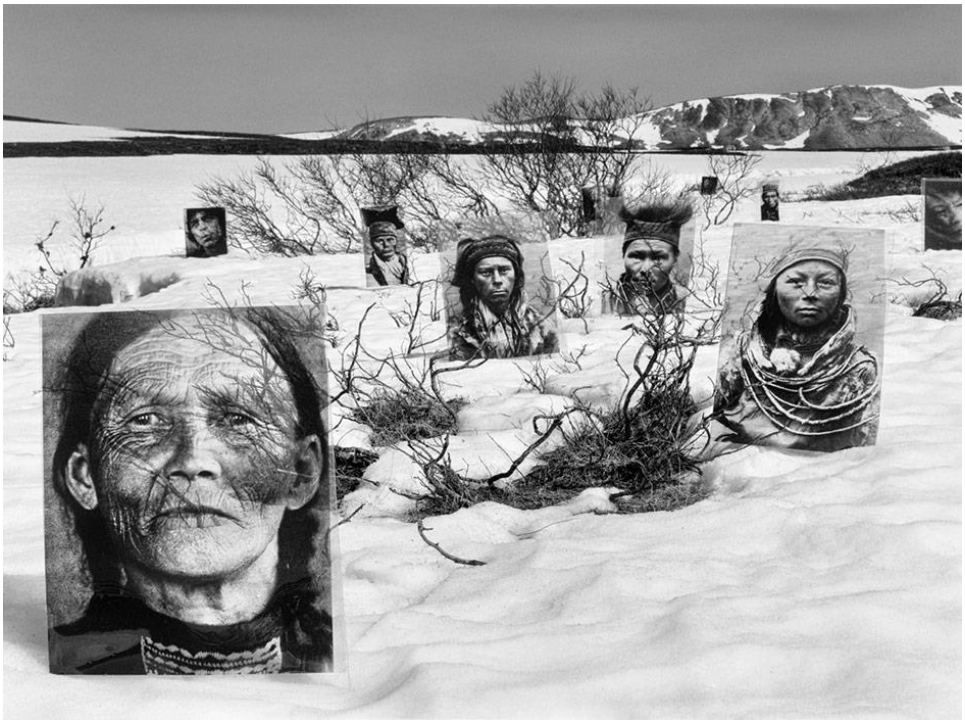
Anılarımıza ev sahipliği yapan kentler yaşam alanlarımızı oluşturan ve ayırt edip diğerlerinden sıyırdığımız bellek mekanlarıdır. Bu mekanlar “Kendilerinin dışında var olan bir anlamlar ağı veya ızgarası içinde yer alırlar” (Bilgin ve Uğurlar, 2009:172). Bellek mekanı haline getirdiğimiz bu yerler, hikayelerimizin ve bireysel külliyatımızın toplandığı duygu haznelerinin içinde korunur. Birey, geçmiş ile şimdi arasına sıkışmış anı imgelerini duygu haznesinden çıkarıp, o mekanda hissettiklerini kendine yeniden hatırlatır. Nora bu noktada bilgileri ve geçmişi kaydetme gücümüzün eksikliği nedeniyle, mekanı belleğe adama

ihtiyacı duyduğumuzu hatırlatmaktadır (2006:18). Öyle ki kent imgeleri ile mekansallaşan bellek, her bireyde ayrı bir gizil derinlik açarak kentle ilişkili yoğunluğu da artırmaktadır (Lynch, 1996:155). Bir kentin imgeler aracılığıyla deneyimlenmesi ve oraya ait izlenimlerin yaşayanlar üzerinde bıraktığı etki sanatta enformel sohbete, belgelere, arşivlere ve gözleme dayalı yöntemlerle işlenmektedir. Böylece günümüz sanatı herhangi bir ana, bireye ya da gruba ait bir olayı merkeze alarak o yere ilişkin mikro ya da makro insan hikayelerini işlemektedir. Sanatçı Jorge Satorre yapıtında benzer yöntemleri kullanarak bireysel ve kolektif anlatılara yönelmektedir. 1952'de Meksika'nın bir yerleşimi olan Piaxtla'dan ABD' ye yapılan toplu göçü araştırmaya yönelmiştir. Mikro tarih üzerine çalışan sanatçı *İlahi Gerçek (Kanıtlanmış Piaxtla)* adlı çalışmasında Piaxtla'da yaşamış insanlarla yaptığı görüşmelerden bilgiler toplamıştır. 350 çizim ve 137 sahne içeren bir senaryo çizelgesi hazırlayarak ve Piaxtla ile New York arasındaki yolu yeniden katederek bir tekrar gerçekleştirmiştir. Göç edenlerin yakın tarihine ve yer kimliğine dair topladığı bilgilerle gerçekleştirdiği eseri, bugün ile geçmiş arasında kalmış hikayelerin yeniden hatırlanmasıdır. Meksika'lı olan sanatçının kendi kenti ve belleğine ilişkin verileri toplayarak ürettiği bu çalışma, bireysel ve kolektif belleğin bir envanteri olma niteliğini taşımakla birlikte o yere bağlılığı yüceltmektedir. Sanat bu yolla arkeolojik bir kazı gerçekleştirirken geri dönme özleminin anlatısını işlemektedir (Görsel 56).

Görsel 56. Jorge Satorre, 2008-2010, İlahi Gerçek (Kanıtlanmış Piaxtla) / The Divine Truth (Indiciary Piaxtla).Labor. Erişim: 26.05.2017. https://goo.gl/nKHRuv

Jorge Satorre'ninkine benzer bir kazı Jorma Puranen tarafından adları haritada kaybolmuş Sami (Lapon) ırkını topraklarında kutsadığı eserinde yapılmıştır. Rus ve İsveç sömürüsüne uğramış Finlandiya topraklarındaki Sami kültür ve kimliğinin yok edilmesine neden olan hırsın kayıtlarını fotoğraflar ile belgelemiştir. "1884'te Prens Roland Bonaparte'ın Lapland seferi sırasında Fransız bir fotoğrafçı Lap'li insanlara ait 400 adet fotoğraf çekmiştir"[20] (goo.gl/brdwpF). Puranen Fin Lapland'li olan bir arkadaşı aracılığıyla keşfettiği bu görüntülerin görsel kayıtlarını tutmuştur. Geçmiş ile gelecek arasında yakınlık kurmayı deneyen Puranen, fotoğraflar ile bu halkı bağlı oldukları orjinlerine manevi bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bunun için onları yeniden fotoğraflayıp grafik filmlere aktarır ve 100 yıllık bir maziyi şimdinin içinde yeniden canlandırır. Puranen yirminci yüzyılın başlarında ellerinden toprakları alınan bu insanların yarıda kalmış düşlerini gerçekleştirmek üzere bu yapıtı üretmiştir. Böylece bir düşün gerçekleşmesi için araziye yerleştirilen fotoğraflar, bu topraklara hakların teslim edilmesine yönelik çabaya tanıklık etmişlerdir (Görsel 57).

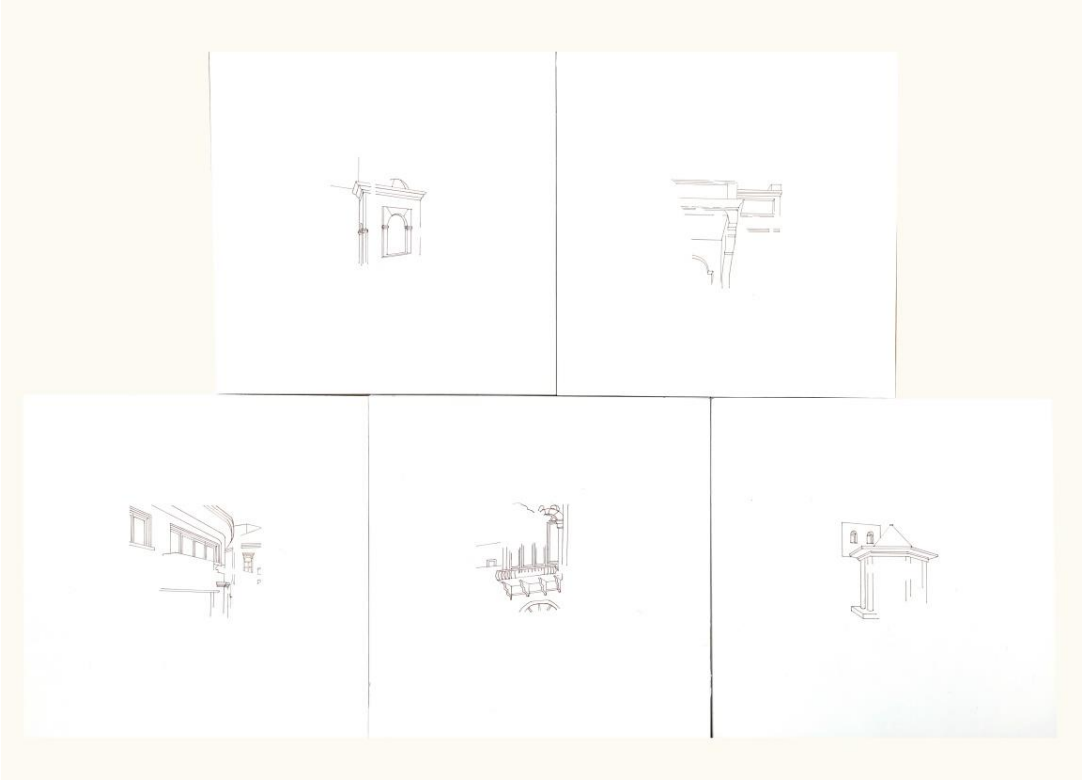
[20] Çeviri tarafıma aittir.



Görsel 57. Jorma Puranen, 1991, Hayallerde Eve Dönüş / Imaginary Homecoming. Blue Sky Gallery. Erişim: 28.05.2017. https://goo.gl/ZdREoy

Bilgin, zamanla işlevini yitiren yerler için mekan ortadan kalktığında onun etrafında gerçekleştirilen ritüellerin ve insanların yok olma ihtimali ile karşı karşıya olduğunu belirtmektedir (2013:141). Görsel 58'de Konak Meydanı'nda Kemeraltı Caddesi'nden içeri girildiğinde geçmişin izlerinin silindiği hatta bugüne teslim olmuşluğuna şüphe bırakmayan bir çevre görülmektedir. 1980'lerin ortası ile 1990'larda annem ve kardeşim ile sıklıkla uğradığımız ve cumartesi günlerini geçirdiğimiz bu çevrenin modern kent oluşumundan nasibini almış olduğu gözlemlenmektedir. Kaybolan yerlerle birlikte belleğimizin de uçucu hale geldiğini hissettiren dönüşüm ve değişim, hiçbir yere ait olmadığımız duygusuna kapılmaya neden olan görsel kirlilik ve karakterini yitirmiş bir sıradanlık içindedir. İzmir insanının sosyal hayatını düzenleyen ve diğer insanlarla ortaklaşa bir şeyler üretme imkanı tanımasına rağmen, bellek mekanlarının ortadan kaldırılmış olması geleceğe taşınabilecek bir geçmiş duygusunu da süpürmektedir. Boym, mekanların yalnız bir nostalji ya da hatırlamanın sembolü değil, gelecek hakkında tartışma bağlamı da yarattığını hatırlatmaktadır (2009:124). Ancak bu çalışma tartışma olanağının kendi kendine yok edişinin

belgesidir. Connerton'ın hatırlamanın bir topografyası olduğu ve çağdaş yerleşim yerlerinin hatırlamayı engelleyici unsurlar geliştirdiği şeklindeki görüşü, Kemeraltı Sokakları'ndaki bu hezeyanı açıklamaktadır (Connerton'dan akt. Tuğrul, 2014:28). Bir kenti düşleme ile hatırlama arasındaki fantazyasının gerçek olanla iplerinin kopmuş olduğu bir gerçeklik vardır ortada. Bu kopukluk yeniden hatırlamaya çalışırken bizi, belleğimizin sokak aralarında düş kurmaya yönlendiren bir arayışa çıkarmaktadır.



Görsel 58. Gülşah Bayraktar, 2017, Kaybolan Cumartesi,
Kağıt üzerine mürekkepli kalem, 16x16 cm (her biri)

Mungan, çocukken annesi ile yaptığı çarşı gezmelerinde uğradığı kumaşçılarda iki parmağının arasında yokladığı bazı kumaşlar için annesinden öğrendiği "bunun yeri iyi değil" deyişini bugün hala kullandığını yazmaktadır (2015:267). Mungan'ın bu kısa anlatısında, ortak bir hikayeye ve sezişe eşlik ettiğimi düşünürüm. Genç Hacılar ve Tatarlar'da deneyerek aldığımız kumaşların kalitesini anlamak için aynı repliğin kullanıldığını hatırlarım. Görsel 59, alınan

kumaşların dikildikten sonra geriye kalan parçaların kağıt üzerinde kapladıkları yüzeyin dışı boyanarak oluşturulmuştur. Bir kentin çocuk belleğindeki izdüşümünü arayış, boşlukla anlatılarak ona bir anımsama figürü rolü verilmiştir. Yüzeydeki boşluk kentte kumaş bulmak için gezintiye çıktığımız her bir sokağın sesi ve görüntüsüyle dolar (Görsel 59). Boşluğun hayatımızdaki yerinin sanatla uzlaşan yanları Uzakdoğu resim sanatında bütünü kavrayan önemli bir detaydır. Benzer kullanım İslami bezeme sanatında ise mahremde kalması gerekeni çizmek anlamına gelmektedir (Ayvazoğlu'ndan akt. Taburoğlu, 2012:69.) Karaytuğ'a göre; "Sanat işinin içerisinde bulunduğu boşluklar da bir nesne olarak sunulabilir olurlar. Sanat yapıtının doldurduğu yerde yalın bir varlık gibi durması bu boşluğu daha da görünür kılar ve yapıtın kurucu parçası bir yandan da yapıtı çerçeveleyen boşluk olur" (Karaytuğ'dan akt. Taburoğlu, 2012:69). Bu nedenle boşluğu imgelemek bellek için harekete geçirici bir öğedir. Böylelikle görünür olmayanı tasarlamaya başlayan bellek kendi hikayesinin anlatıcısı olarak görev alır.

Görsel 59. Gülşah Bayraktar, 2017, Kent Anımsamaları,
Kağıt üzerine akrilik, Farklı boyutlarda kağıtlar

Görsel 60'daki çalışma geçmiş ve bugün arasındaki bağa sıkıca sarılmış önemli bir detayı yakalayarak geçmişin temsiliyle karşılaştığımız andaki sıcaklığı hatırlatan tek ipucuna tutunmaktadır. Bu, kentin önemsenmeyen bir noktasında ve üzerinde durulmaya kayda değer görülmeyecek kadar geri planda kalmış bir seramik duvar yerleştirmesidir. *İkona* adlı çalışma zamana karşı bir yerin silinmezliğinin kanıtıdır. Bu nedenle hala o günde olduğum duygusunun, kente, belleğime bağlılığımın ruhunu okşayan yegane imge olması nedeniyle gerçektir. Ayrıca geçmişin tozlarının bize hala bir şeyler vaat etmeye devam ettiği bu yolla kulağımıza fısıldanmaktadır. İngiliz arkeolog Colin Renfrew'a göre; insanların etrafındaki nesneleri algılama biçimleriyle dünyayı anlamlandırma biçimleri arasında benzeşlik bulunmaktadır (Antmen, 2015:60). Antmen bu düşüncenin insana dair bir ipucu okuması olarak sanat alanında kullanımda olduğunu belirtmektedir (2015:60). Buna göre sanatın maddi kalıntılara verdiği değer, sanatçıyı bir arkeolog gibi geçmişi yeryüzüne çıkarmaya teşvik edici bir eyleme dönüştürmektedir. Maddi kültürü belleğin kasası olarak gören sanatçı, buradan faydalanması gerektiği ve geçmiş ile gelecek arasında bir yol bulma serüveninin parçası olduğunu bilmektedir.

Görsel 60. Gülşah Bayraktar, 2017, İkona,
Tuval üzerine akrilik, 30x30 cm

Bir kartpostal üreticisi olan Merle Porter'in kartpostallarında da mekanın değişmezliğini ve geçmiş şimdi hala burada dedirten o büyük resmi kavrarız. Porter 1950'lerden 1980'lere kadar California, Nevada ve Arizona'da küçük kent merkezlerinin yanı sıra yol ve kolay algılanabilir kent sembolleri fotoğraflamıştır. Büyük manzaralardan çok yollar, köprüler ve binalar gibi sıradan kent imgeleri, genellikle kavşağın ortasında durarak pozlanmıştır. Amacı sanat yapmak olmayan Porter, kariyeri boyunca eşi Bessie ile birlikte çalışmış ve Güneybatı'daki küçük dükkanlarda, hediyelik eşya mağazalarında satılmak üzere bu kartları üretmiştir. Tahminen 1960'da çektiği düşünülen Lone Pine fotoğrafı 2012'de aynı noktadan yeniden çekildiğinde bu yerin kendi kimliğini koruduğu ve bazı yer işaretlerinin aynı kaldığı görülmektedir. Farkında olunmadan dökümental bir kaydın tutulduğu kartpostallarda kentin bazı meydanlarının dün gibi kendini korunuyor olması ve bu değişmezlik hissi birey için korunaklı bir çevre algısı yaratmaktadır. Aynı zamanda bu duyguyla belleğin unutma riskini ortadan kaldıran psişik bir tedaviye hizmet edilmektedir (Görsel 61). Ancak "şimdinin geçiciliğine ve tarihten silinmeye zorlanan kültürel mirasların uzayda salınan boşluklarına" (Cuguoğlu, 2017:26) odaklandığımızda Norfolk bizi iç burkan bir kareyle karşı karşıya getirmektedir.

Görsel 61. Merle Porter, 1999, Renkli Fotoğraflarda Memleket / Territory in Photo Color. Clui. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/BYPWLR

Simon Norfolk'un *Kronotopya* serisinde yer verdiği Afganistan'da çekmiş olduğu fotoğraflardan birinde savaşın harabeleri arasında ayakta kalmaya çalışan yıkık dökük bir mekanın Porter'in meydanları kadar şanslı olmadığı görülmektedir. Yapım aşamasındaki inşaata benzer bir yapı gibi görülen çayocağı enkazı, belleğin kalbine atılmış bombadan kalanlarla sabırla yaşamaya çalışmaktadır. Geçmiş bu fotoğrafta Warhol'un "Zaman Kapsülleri" gibi büyük bir sessizlikle bugüne tutunmaya devam etmektedir. Ancak Bilgin'in de bahsettiği üzere, bir mekanla birlikte oluşan sosyal pratikler acı bir şekilde ortadan kaldırılmış ve "hayalet bir temsil" olarak yeniden konumlanmıştır. Özgül Kılınçarslan'a göre bu fotoğrafta "Gökyüzü ve yeryüzünün sonsuz uzanışı içinde duran eski çayevinin iskeleti, çocukça anıların ve umudun simgesi balonlarla birlikte zaman ve mekanla olan bağlarını koparır" (2007:69). Tekrarlanamayan bir geçmişin kendisine bağlanmanın temsili olan bu yapıt, derinde bir yerde hissettirmeye çalıştığı her anın uçucu ve geçici olabileceği duygusuyla bizi sarmaktadır (Görsel 62).

Görsel 62. Simon Norfolk, 2002, Afganistan: Kronotopya / Afghanistan: Chronotopia. Simon Norfolk. Erişim: 10.05.2017. https://goo.gl/TvTDJC

Mekanın, zamanın gelip geçici olduğunu kavradığımız gibi belleğin de unutma ile yakınlık içinde olduğunu bilmemiz bizi endişelendirmektedir. Kaybetme duygusu bizi anımsamaya ihtiyaç duyduğumuz şeyleri aramaya yönlendirmektedir. Geçmişi bugünden daha değerli kılan geriye bakma isteği, Varyanttan aşağı doğru kıvırılan yolu gösteren eski bir kartpostalda bir hayal dünyası yaratmaya sebep olmaktadır. Kentin merkezine inen yol tüm anımsamaların kalbine inen bir seyir defteri açmaktadır önümüze. Öyle ki bu seyir defteri bir fotoğrafla geri dönme arzusunun tetiklendiği bir sayfa açmaktadır (Görsel 63). Nezaket Ekici ise denize ve gökyüzüne ulaşma isteğini eve dönüştürdüğü bir kamyon kepçesinde gerçekleştirdiği "Cennet Adası" adlı performansıyla bir yere yakın olma, oraya ulaşma arzusunu eyleme geçirmekte ve o yeri yaşamının minör mekanı haline getirmektedir[21].

Görsel 63. Gülşah Bayraktar, 2017, İlk Cümle,
Eski İzmir Kartpostalı, 17.5x23.5 cm

[21] "*Kentsel Adalet"* Sergi Kataloğu'nda yer alan Nezaket Ekici'nin "Cennet Adası" adlı performans ve baskı çalışması metninden alınmıştır. Bu katalog 6Nisan-3 Mayıs 2015 tarihleri arasında CerModern'de düzenlenen sergi için hazırlanmıştır.

Bir yeri özleme halinin altında kente dair yakalanabilecek en önemli şey kentin tarihi mekanlarının varlığıdır. Kenti büyülü hale getiren bu kutsanmış yaşam belgeleri korunduğu sürece kent, sadece üzerinde yaşanılan bir alan olmaktan çıkmaktadır. Ancak kentin adaleti bu yönde masum bir oluşum ve büyüme içinde değildir. Kenti dönüştüren potansiyel güç, bakan ve sorgulayan gözler için bir tehdit unsurudur. Özgen Yıldırım *Kentsel Adalet* sergisi için yazdığı katalog metninde sanatın bu konuya yaklaşımını şu şekilde ele almaktadır.

> Tarihi mekanlar kentsel dönüşüm ve restorasyon adına kapital için gözden çıkarılırken bireyi birey yapan geçmiş, anılar ve yaşanmışlıklar bir sokak isminin değiştirilmesinden başlayarak yok edilebilmektedir. Bireysel belleğin yok olması, toplumsal bilincin kaybolmasına neden olurken sanatçının var ettiği her bir sanat yapıtı bu bellek kaydını dinamik tutmayı başarabilmektedir. Belleği dinamik tutmak, bireyin çevresine örülen cam fanusun sınırlarını keşfetmesi, kentsel eşitsizliğin farkına varması ve adalet duygusunu tatması bağlamında sanat ve yapıt ile mümkündür (Yıldırım, 2015:17).

Füsun Onur'un siyah kadife kaplı bir kutunun içine dikilmiş pembe saten kumaş ile yazdığı "İstanbul" adlı yerleştirmesi, belleği dinamik tutmakla ilgili bir öğüt vermektedir. Bir çeşit çukur baskıdan oluşan yazı, kayıp ve yitirme kavramlarını öne sürmektedir. Yok olmak ve kaybetmek ile tanımlanan *İstanbul*, pembe renkte bir kumaş kullanılmasıyla belleğimizde artık düşleme ile görebileceğimiz bir kentten söz etmektedir. Rem uykusunda görülen bir düş gibi yüzeydeki boşluğu izleyenin kendi imgelem dünyasında doldurmasına yer bırakan bir kent olgusu yaratmaktadır (Görsel 64).

Görsel 64. Füsun Onur, 1993, Kalıt.
ZKM. Erişim: 18.12.2016. https://goo.gl/wGwvfq

Onur'un bize bıraktığı kenti imgeleme eylemi Tayfun Serttaş'ın yapıtında daha açık ve görünürdür. İstanbul'un kültür ve kimlik çeşitliliğine tanıklık etmiş olan fotoğraflar, saklı kalmış kent belleğini okuyabilmemiz için gün yüzüne çıkarılmış kayıtlardır. Farklı kimliklerle bir arada yaşayabilme kültürüne olan özlemi doyuran bu çalışma, Maryam Şahinyan'ın Galatasaray'daki stüdyosunda çektiği fotoğraflardan oluşmaktadır. Serttaş'ın, Şahinyan'ın arşivinden seçtiği ve kendisinin restorasyonunu yaptığı fotoğraflar bir kent yaşamının kültürel dokusuna işaret etmektedir. Sanatçı kentin kendine özgülüğünü yitirilişinin temsillerini bize yansıtmakla birlikte, Şahinyan'ın stüdyosundan içeri giren kentin kültürel havasına yabancılaştığımızı hatırlatmaktadır. Sıtkı Erinç bu konuda kültürel çeşitliliğin insanları birleştiren bir unsur olarak önemine değinmekte ve bu gerçeği görememeyi ise çağdışı kalmakla bir tutmaktadır (2011:64). Erinç'in söylemi üzerinden Serttaş'ın yapıtına baktığımızda aynı kentte yaşasak bile geri dönmenin asla mümkün olmadığı bir gerçeklikle yüz yüze geldiğimiz görülmektedir. Bu nedenle Serttaş'ın bulup çıkardığı arşiv, kültürel belleğin kaybına ilişkin acı bir kelam etmektedir (Görsel 65).

Görsel 65. Tayfun Serttaş, 2011-2012, Foto Galatasaray, Tayfun Serttaş. Erişim: 16.09.2017. https://goo.gl/obKYj7

Sanat öznel algılarla üretilmiş minör anlatılar kütüphanesinden faydalanan bir dili benimsemiş görünmektedir. Belleğin gücüne inanmakta olan sanatçılar yaşadıkları toplumun parametrelerine kayıtsız kalmayarak etkilendikleri olayların, durumların bireysel ve kolektif karşılıklarını yapıtlarına taşımaktadırlar. Bu etkilenişe bağlı olarak birbirinden farklı estetik tavırlar geliştiren sanatçılar, algıları ve belekleri aracılığıyla içselleştirdikleri anlatıları yapıtlarına konu edinmektedirler. Graf belleğin öznel olabileceğini vurgularken sanatçının ve sanatın bellekle ilişkisinin değişim gösterdiğini belirtmektedir.

> Çağdaş sanatçılar, sonuçta hafızanın akışkan bir yapısını oluşturan sayısız öykü toplanırken sadece var olan kolektif bellekteki hafızanın bireysel gücünü iddia ederler. Sonuçta hafıza, sadece birlikte tasarladığımız şekilsel ve içeriksel parametreler uyarınca şekillenen bir kurgudur. Bu yüzden hafıza sadece öznel olabilir ve zamanın etkisinden dolayı değişebilir. Bu anlayış, anı anlatımının geleneksel katı yapılarındansa akışkan ve dinamik modellerini kabul eden günümüz sanat dünyasında bilinen bir gerçektir (Graf, 2014, goo.gl/vTVUvT).

Bellek ve anlatının zaman ve bireysel algılara bağlı olarak yeni süreçlerle ifade ediliyor olması sanat eserinden de aynı beklenti içerisine girmemize neden olmaktadır. “Sartre, sanatçıdan beklenen, dünyanın garipliğini, donukluğunu

yapıtlarında yansıtmak değil, aksine yaşanılan dünyayı sindirebilecek, ayrıntısal ve öznel görünümlere dönüştürmektir der" (Erinç, 2011:108). Buna göre sanatçı hem iç dünyası hem de düne bakışını yansıtırken izleyene de bir köprü kurmaktadır. Bugün ve dün arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmamızı sağlayacak ipuçlarını harekete geçiren bir imgelem ağı yaratmaktadır. Sanat bu anlamda bozulan iç organik durumumuzu yatıştırmakla mükellef bir varlık nedeni edinmektedir (Erinç, 2011:52).

Bu bilgiden hareketle ilerlediğim bu bölümde kent, belleğimin bir tutku nesnesi yani o yere geri dönme arzumun fantazyası olarak anlatılaştırılmıştır. Böylelikle bugünün dünyasına ait bir çıkış yolu bulmak üzere kente ait bireysel ve kolektif bellek izleri bir başvuru noktası olarak tercih edilmiştir. Kendi imgelem dünyamda kurduğum fantazyanın peşinde iz sürerek gerçekleştirdiğim bu deneyim, kimliğimin bir fotoğrafını çekebilmek adına yol gösterici olmuştur. Bu fotoğraf için doğduğum ve gurbette olduğum iki ayrı kente odaklanmak bireysel anlatımı daha da netleştirmiştir. Düş kurarak ve belleğimi gözden geçirerek oluşturduğum "yuvam" kabul ettiğim bir kent anlatısı, kimliğimin derindeki izlerini fark etmemi sağlamıştır. Böylece sanat bir fantazyanın düşlerini görünür kılabilmeyi sağlayarak kendime ait bir iç analiz okuması yapabilme olanağı tanımıştır. Ancak gerçek ve düşleme arasındaki bir aralıkta yer alan ve değinilmemiş olaylar ve anlatıların da bireyin kimliğini oluşturan önemli parçalar olarak görülmesi gerektiğine henüz değinilmemiştir. Farkında olmadığımız bir bilinçlilikle de olsa anlatmadığımız, hikayeleştirmediğimiz anlatımız içimizde gizli kalır. Anlatmayı denediğimiz anda kimliğimize dair aralanan anlatının burada saklı kaldığını farkederiz. Dördüncü bölümde bu konu üzerinde durularak bir kimlik anlatısı ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

4. BÖLÜM

ANLATILMAMIŞ DENEYİMLER / YARI GÖMÜLÜ MANZARALAR

> *Her insanın içinde bir giz vardır, çoğumuz bu gizi keşfetmeden ölürüz, ölüp gittiğimiz için de keşfedemeyiz, çünkü artık ne giz vardır, ne de biz. Bana gelince ben, öldüm, sonra da zihnimdeki en son mücevher kasasının anahtarıyla yeniden yaşama döndüm. Şimdi yapmam gereken ise, o kasayı başkalarından edinilmiş her türlü izlenimden uzakta açmak, böylece içindeki gizemde çok güzel bir gökyüzü olarak kendini gösterecek.(16 Temmuz 1866 tarihli mektup) Mallarme (Bachelard, 2014: 117).*

Sanat, belleğimize tutunmuş olanları yeryüzüne çıkarmak için bir keşif alanıdır. Sanatçı ise bir kaşif gibi bu dünyayı, kendisini, çevresini sorgulayan ve sorguladıkça eyleme geçen kişidir. Reel dünyayı problem edinen sanatçı, bu dürtüyü kendi içinde hissederek üretmektedir. Bireysel sezgi ve algılarının yorumlayıcısı olarak iç hikayesinin nasıl oluştuğuna dair bilgileri toplamaktadır. Bu nedenle içeriden alıp işlediği deneyimler hayattan kaynaklanan ama onun öznel bakışını taşıyan karelerdir. Burada esas olan ve kendisine dikkat çekilen şey “ben” imgesidir.

Sanat, “ben” imgesinin deneyim alanından beslenen bir mutfaktır. İçinde yetiştiğimiz aile, çevre, kültür ve kentin koşullarınca belirlenen deneyimler, sanatçının daima altını eşelemeye merak duyduğu bir konu olmuştur. Çünkü birey her zaman sır dolu bir evrendir ve içsel hikayesi oluş halindedir. Akay’ a göre sürekli şimdiyle işleyen bir kavram olarak tanımlanan “oluş”, hedefi olmayan ve geleceği içinde saklayan bir içkinliktir (2015:25). Sanatın da “oluş” ile haşır neşirliği, deneyimleri dönüştürücü bir enerjiye sahip olmasına dayanmaktadır. Bu nedenle deneyimlerle tanımladığımız birey, sanatın içine çekilmekten kendini alıkoyamadığı bir girdaptır.

Sanatın malzemelerinden bir tanesi olan insan, belleğinin muhteşem bir eseri olarak kendisini anlatmayı denediği kadar bir hikayedir. Ancak bu anlatıda bir şeyler eksiktir ve bunu tamamlayacak olan ise belleğimizde dosyalayıp rafa kaldırdığımız, nasıl dile getirileceğini bilemediğimiz, kayda değer bulmadığımız ya da üzerini örtmek durumunda kaldığımız deneyimlerdir. Tennyson, "Ben karşılaştığım her şeyin bir parçasıyım" der (Randall, 1999:74). Yani olmuş olan ve olacakların bir kümesi olduğumuzu söyler. Bunun içinde anlatmadıklarımız, yüzleşmediklerimiz, gizliliklerimiz, düşünce kapasitemiz gibi bizi büyüleyici bir tür haline getiren özelliklerimiz bulunmaktadır. Randall'a göre; tüm hikayemizin varlığı kabul edilse bile, rahim içindeki bir bebek gibi içinde olduğumuz hikaye ne tam anlatılabilir ne de ona ulaşılabilir (1999:74). Ancak sanat bu hikayeye ulaşmanın yollarını arayan bir mecradır. Bu nedenle belleğimizdeki oyukları kurcalayarak hikayemizin örtük yönlerini ortaya çıkarmanın yollarını aramaya bizi teşvik etmektedir. Bu bağlamda Yalter, deneysel ve işbirliğine dayalı çalışmalarında kurulu düzen ve sınırlamaların dışında kalan hikayelerin örtük yanlarına dikkat çekmektedir.

Nil Yalter *Kayıt Dışı* sergisinde marjinalleştirilen ve sömürülenlerin hikayelerine değindiği görsel bir dil kullanmaktadır. Özellikle kadınlık, emek, yoksulluk ve göç anlatılarının aktörleri olan kadınların hayatlarını mercek altına alarak onların görülmez bir varlık olmadıklarını ortaya koymaktadır[22]. Sanatçının 1970'lerde ürettiği sergi eserleri çağdaş sanat için çok erken bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir (Berkmen, 2016:18). Daha önce çağdaş sanatın ciddiye almadığı ancak bugün güncel olan konular, Yalter'in zihninin arka odalarından ve atölyesinden bu sergiye taşınmıştır. Yeniden gün ışığına çıkarılan yapıtlar arasında dünyayı anlamanın yeni biçimlerinden biri olan *Rahime, Türkiye'den Kürt Bir Kadın* adlı çalışması tekil bir anlatının çoğul anlatıya dönüştüğü bir örnektir. Göçmen bir Kürt kadının kendi bedeni, geleceği, kimliği üzerinde hak sahibi olamadığı anlatısı, ortak bir kimlik temsiliyeti portresi çizmektedir. Bir tür mahkumunkinden farksız gördükleri hayatlarının anlatıları ve kendilerinin de

[22] Yalter'in göç olgusuna, kadın hayatına ve göçmen kadınlara yönelik ürettiği çalışmalar hakkında bilgi için bkz. Antmen, 2014:107-108.

unuttukları varlık alanları yapıtla beraber hatırlanır hale gelmektedir. Böylece Yalter, Rahime gibi diğer kadınların dile getirilmemiş anlatılarına, ortak mücadelelerine ve görünür olmayan hikayelerine değer atfetmektedir (Görsel 66).

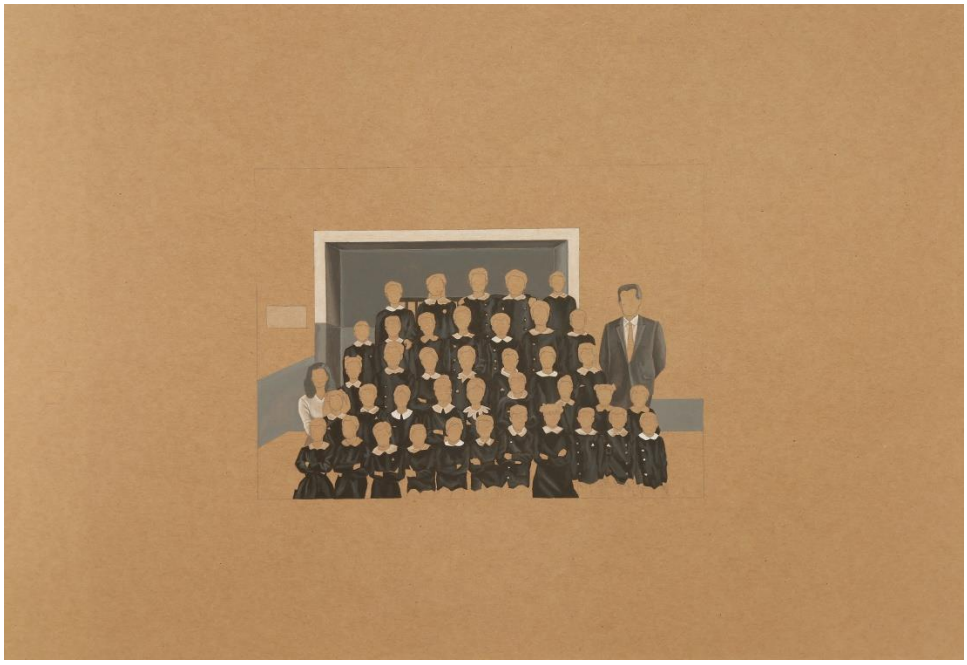
Görsel 66. Nil Yalter, 1979, Rahime Türkiye'den Kürt Bir Kadın.
(Yazar Arşivi, 2016)

Yalter'in yapıtındaki bireysel bir hikayenin diğerlerinin hikayesinden de kesitler sunması bireylerde ortak duygular paylaşmayı ve aynı kadere bağlanmayı güçlendirmektir. Buna bağlı olarak kimliğin baskın tarafını oluşturan anlatılar paylaşılmadığı sürece anlatımızın solgun bir tarafı olarak kalmaktadır. Oysa dile getirildikçe fark edilen uzaktaki imge, bireyin kendisine ulaşmayı sağlayan asıl imge haline gelmektedir. Bu anlamda okul sıraları kendi gerçekliğimizle ilgili notların tutulduğu mekan olarak asıl imgedir.

80 kuşağı için okul sıraları varlığını duyurmanın imkansızlığa dönüştüğü ve kayıp bireylerin yuvası olmuş mekandır. Toplumca kanıksanmış bu mekanın işleyişi bir kader anlatısı ortaklığı yaratmaktadır. Bu mekan sosyal normların uygulandığı, kolektif düşünme biçimlerinin sürdürüldüğü, bir grubun bir lider tarafından yönetildiği, iletişimin hiyerarşik bir biçimde kurulduğu, geleneksel değerlerinde içinde yaşadığı ve bir kimlik yaratımının mücadele alanına dönüştüğü yerdir. Bu nedenle kimliğimizi sorgularken okulda çekildiğimiz

fotoğraflara tekrar bakmak bugün kim olduğumuz ile ilgili aynayı tutmaya yardımcı olmaktadır (Görsel 67). Esra Ersen *Türküm, Doğruyum, Çalışkanım* adlı yapıtında aynı konuya benzer bir açıdan bakar ancak bunun Cumhuriyet İdeolojisinin çizilmesiyle ilgili bir proje olduğunu da eklemeyi de ihmal etmez.

> Toplumu homojen ve "sınıfsız" bir bütünlüğe dönüştürmeye yönelik cumhuriyetçi ideolojinin üniterlik kavramına yaptığı vurgunun bir ürünü siyah önlükler; ama aynı zamanda giysi üzerinden bir edep geliştirmenin, farklılaşmaya, bireyselliğe yönelik eğilimlerin törpülenmesinin bir aracı olarak da işlevlendirilmişler (Kosova, 2011:52).



Görsel 67. Gülşah Bayraktar, 2017, Okul Sıraları,
Kağıt üzerine akrilik, 34x50 cm

Sanatçı Karamustafa'nın babasının evrakları arasında bulup çoğalttığı okul defteri kendi kimliği üzerinden kolektif bir kimlik anlatısı oluşturmaktadır (Görsel 68, Görsel 69). Burada 1950'lerde militarist ve ezbere dayalı ders konuları çocuk belleğine işlenen ideolojinin göstergelerini göz önüne sermektedir. Graf eğitim kurumların da devletin kendi eliyle gerçekleştirdiği bu projenin fark etmemiz gereken toplumsal bir yanından bahsetmektedir. Graf'a göre; "toplumun heterojenliği ve çoğulculuğu, her zaman için politik ideoloji ve milli çıkarlar karşısında yenik düşmektedir" (Graf, 2014, goo.gl/vTVUvT). Eğitim

politikamız karşısında topallayan bir kimlik oluşumu sürecine değinen bu düşünce Canan Dağdelen'in yapıtında ele alınmıştır. Dağdelen'in kendi ilkokul vesikalığını beyaz kil üzerine resmettiği *SELF constructed PORTRAIT* adlı yapıtı "…sanatçının yaralarımızın başlangıç noktalarından birine, eğitim sistemine bir sitemi olarak okunabilir" (Özata, 2015:26) (Görsel 70). İktidar yoluyla eğitim kurumlarında gerçekleştirilen nesil inşasının bireysel bir örneği olarak Komet'in *İdi İdim İdik* başlıklı etkinliği, kendi kimlik yaratımının ve özgürlüğünün parçalarına şahit olmamızı sağlayan daha olumlayıcı bir anlatıyı görselleştirmektedir. Kahraman bu serginin Komet'in bireysel külliyatına ilişkin kendi anlatısının bir kolajı olduğunu dile getirmektedir.

> Komet, daha çok erken dönemlerinden itibaren bireyliğin toplumsal patolojisi üstünde düşünmüş ve bunu saptayan gazete, dergi küpürlerini toplamaya başlamıştı. Çocukluğunda okuduğu, dolayısıyla kendisine belli bir iktidarın dayatıldığı kitaplar, aynı zamanda benliğini/bireyliğini/özgürlüğünü oluşturan birikim olarak gene sergide yer alıyordu (Kahraman, 2013:296)

Görsel 68. Gülsün Karamustafa, 1993, Okul Defteri,
Kasa, Eski okul defterleri ve fotoğraflar, Yerleştirme[23]

[23] Görsel 68 ve 69 internet kaynağından alınmış olup adres linkine ulaşılamamaktadır.

Görsel 69. Gülsün Karamustafa, Okul Defteri (detay)

Görsel 70. Canan Dağdelen, 2013, SELF constructed PORTRAIT. Turkish Paintings. Erişim:17.09.2017. https://goo.gl/j9LNSU

Karamustafa, Ersen ve Dağdelen'in yapıtlarındaki kolektif belleğimizin aksak, kırık dökük anlatıları, anlatmayı denemediğimiz ve anlamlandırmak üzere daha önce yeterince zihnimizi meşgul etmeyen bir karanlığı ortaya çıkarmaktadır. Bunu anlamak, okul sıralarının kendilik bilinci kazanma becerisinin bir anlamda örselendiği ve kimliğimizin törpülenmeye maruz kaldığı bir vaka mekanını tasvir etmek ile eşdeğerdir. Diplerden sızıp ortaya çıkan bu hasarları fark ettiğimiz anda bugün kim olduğumuzun resminin daha önce çizilmiş olduğu anlaşılmaktadır. "Hakikat bizden kaçamaz" (Benjamin, 1993:41) diyen Gottfried Keller'in sözü, gömülü olduğu yerden çıkıp gelen detayların kimliğimizin dünle olan bağını kurmamızı sağlamaktadır. O nedenle anlamca kayda almadığımız geçmiş imgeleri kendi gerçekliğimizin asıl temasını oluşturma ihtimali taşımaktadır. Bunlardan milli bayramlar, anma törenleri ve diğer özel günlerde aldığım sportif görevler okul sıralarında kaybolmaktan kurtulmama sebep olan asıl temalarımdan biri haline gelmiştir. Her ne kadar bu bireysel mitosumun önde bir anlatısı olsa da onun "*kimliğin yaralarını*" iyileştiren bir güce sahip olduğuna inanmamı sağlamaktadır. Görsel 71'de bu saptama görsel hale getirilerek bireysel belleğim ve kimliğimin inşasının, anlatılmamış deneyimlerinden bir tanesi olarak yer verilmiştir. Bunun için en başa gidilerek sadece bana ait olan bu anlatının ilk imgesi resmedilmiştir. Yeniden anlatılıp, yeniden yorumlanan haliyle "benim olan hayatımın"[24] yüzeyde görülen temsilinin arkasındaki, bugünki anlam setine odaklanılmıştır. Benjamin bir çeşit kazıyla eşdeğer tuttuğu yeniden anlamlandırmayı, bireysel hazinemize ulaşmak için değerli bir işlem olarak görmekte ve sabırla yaklaşmak konusunda uyarmaktadır.

> Kendi gömülü geçmişine yaklaşmaya çalışan biri kazıcı gibi hareket etmelidir… Aynı maddeye tekrar tekrar dönmekten korkmamalıdır… Zira maddenin kendisi yalnızca bir tortu, bir katmandır, ancak meşakkatli bir incelemenin ardından toprağın altında yatan gerçek hazineyi gösterir: Önceki çağrışımların hepsinden kopartılmış, bir koleksiyoncunun galerisindeki değerli fragmanlar ya da heykel gövdeleri gibi sonraki anlayışımızın sıkıcı mahzenlerinde duran imgelerdir bunlar (Benjamin'den akt. Boym, 2009:133).

[24] Jerome Bruner doğrudan kendimiz tarafından ele alınan hikayemizi "benim hayatım" olarak değerlendirmektedir. Bunu hikayenin doğrudan kendisi değil benim içimde ele alınan şekli olarak tanımlamaktadır (Randall, 1999:75).

Görsel 71. Gülşah Bayraktar, 2017, Benim olan Hayatım,
Kağıt üzerine marker, 18,4x24.5 cm

Benjamin, bireyin başarılı bir kazıyı sürdürebilmek için bir plan dahilinde çalışması gerektiğini vurgularken Bachelard ve Supervielle uçsuz bucaksızlık kavramını ortaya atmaktadır. Bachelard bu kavramı yalnız kaldığımız anda bizi düş kurdurmaya iten yaratıcı bir tepkiye neden olduğunu söylemektedir (2014:224). Supervielle ise içimizdeki uçsuz bucaksız ormanların nazik sakinleri olduğumuzu belirtmekte ve ormanı bir ruh hali olarak metaforlaştırmaktadır (Bachelard, 2014:227). Buna göre içimizdeki ormanın sakininin anlatmadığı hikayesi üzerine eğilmek gerekmektedir.

Belleğimiz içsel uçsuz bucaksızlığımızın kendimize bile itiraf edilmemiş gerçeklerin, fantazyaların, yalanların, unutmaların, bastırmaların, üzeri örtülmüş ve çarpıtılmış deneyimlerin de merkezidir. Öyle ise bellek doğrudan bilinebilir bir geçmişin izleri olmakla birlikte, itiraf edilmemiş ve dile gelmemiş gerçekleri taşıyan içsel bir arşivdir. Sanat içsel arşivlerimizin karanlık sularında gezinerek görülenin ve bilinenin ardındaki gölgelere el uzatmaya yardımcı olmaktadır. Yasumasa Morimura tek tek her bireyin zihninde ve bedeninde gri bölgeler taşıdığından bahsetmektedir. “Ve günlük yaşamda genellikle su yüzüne

çıkmayan bu belirsiz alanlara biçim veren şey, sanattır" (Kuspit'ten akt. Antmen, 2014:160) diyen Morimura, sanatın gri bölge arayışında imgelerin değişen anlamlarıyla oynamakta olduğunu belirtmektedir[25]. Sanatçı Howard'ın ailesi ve kendisi hakkındaki hikayeleri anlattığı çalışmalarında soluk kalmış imgelerin arkasındaki dünyayı düşlemekle yola çıkmaktadır. Böylece Morimura'nın bahsettiği gri bölgelerin alanında gezinmektedir. Daniel Schacter ise Mildred Howard'ın belleğin uzak ve yarı saydamlaşmış hikayeleriyle bağ kurarak, bireysel anlatımızın kalıntılarının güçlü deliller olduğunu yazmaktadır (Görsel 72).

> Mildred Howard, geçmişteki olayları eski nesnelerle andığı eserlerinde bu ilişkiyi yansıtmaktadır. Kim olduğumuza ve kim olacağımıza dair anlayışımızın, zaman acımasızca geçip giderken soluklaşabilen, değişebilen ya da hatta güçlenebilen anılara dayandığının farkındadır. Zamanla bellek arasındaki bu dinamikten otobiyografilerimiz –hayatlarımız hakkında anlattığımız hikayeler- doğar. Belleğin kırılgan gücünü, zaman geçtikçe belleğe olanları incelemeden ve zamana dayanan deneyim kalıntılarını kim olduğumuza dair hikayelere nasıl dönüştürdüğümüzü değerlendirmeden anlayamayız (Schacter, 2010:116).

[25] Diyen ile devam eden cümle tarafımca yapılmış bir çıkarımdır.

Görsel 72. Mildred Howard, 2013, Anahtar Sistem Güzergahı V Yönündeki Bulvarlar / Avenues Along the Key System Route V. Magnolia Editions. Erişim: 14.10.2017. https://goo.gl/TrRK6T

Görsel 73'teki otoportrede zamana dayanan deneyim kalıntılarının kimliği nasıl değiştirdiği ve değiştirmeye devam ettiği üzerinde plastik bir dil kullanılmıştır. Değiştirilen, unutulan, anlatılmayan, anlatı dışı bırakılan geçmiş imgelerinin kimliği oluşturduğuna dair bir düşünce üretilmiştir. Bu nedenle yeniden yorumlanan kimliğin muğlak portresi, geçmişin çizdiği ancak hala bitmeyen bir resim gibi netleşememiştir.

Kimlik, içinde bulunduğumuz bir şimdi ile belleğimizin haznesini açık tutup içine bakılmasına izin verdiklerimiz arasındaki gerilimde yaşar. Dolayısıyla her şimdide anlatılan, yeni bir kendini keşif yani "poiesis" deneyimidir (Sayın, 1996:283-284). Her bir yeni keşif ise kimliğin yeniden üretimi ve bireyin kendini gerçekleştirmesidir. Hall'a göre şimdinin değişkenliği bağlamında farklı biçimlerde aktardığımız anlatımız, kimliğin sürekli inşa halinde ve

tamamlanmamış olduğunu göstermektedir. Bu nedenle kimlikten bahsederken sürekli yenilenen ve güncellenen bir kimlik kavramından söz etmektedir (Hall'dan akt. Akbulut ve Vural, 2012:95).

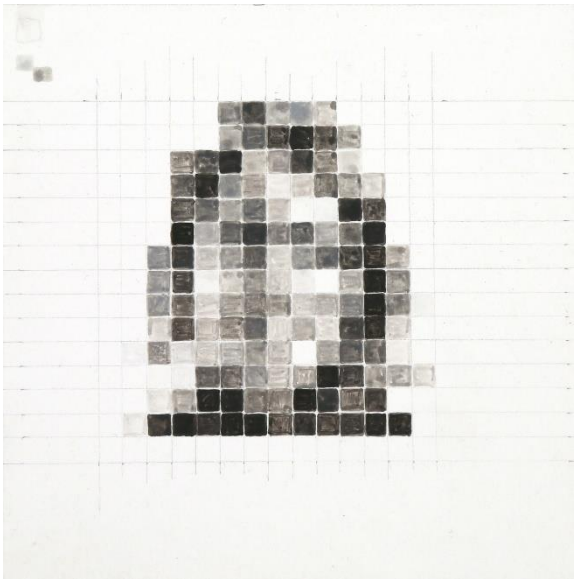
> Hall (2000:704, 705; 1998a; 70-72) kimliği, tamamlanmış tarihsel gerçekler olarak düşünmek yerine, asla tamamlanmamış, daima süreç halinde olan ve daima temsilin dışında olan değil, içinde inşa edilen bir 'üretim' olarak düşünmemiz gerektiğini söyler. Ona göre kimlik kısmen bir anlatı, daima kısmen bir tür temsildir ve daima temsil halindedir (Hall 1998a: 72a) (Hall'dan akt. Akbulut ve Vural, 2012:95).

Görsel 73. Gülşah Bayraktar, 2017, Otoportre I,
Tuval üzerine akrilik, 20x20 cm

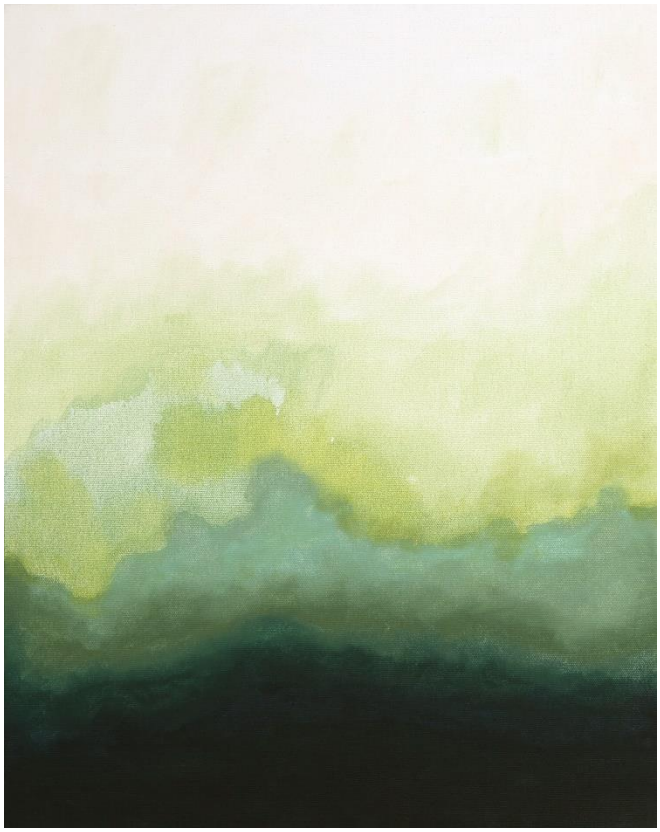
Kimliğin daima bir temsil olduğunu söyleyen Hall'ın düşüncesine göre kendimizle ilgili anlatımız nihai bir bilgi vermemektedir. Zeynep Sayın ise kimliğin başkalarına bağımlı ve kendini ancak etkileşimde oldukları aracılığıyla gerçekleştirebildiğini söylemektedir (1996:285). Buna bağlı olarak bir anlatıya dönüşmemiş içsel evrenimizin detayları ve diğerleriyle birlikte gerçekleşen kimliğimiz hakkında istikrarlı bir görüntü çizmek kaygan bir zemin karşımıza

çıkarmaktadır. Görsel 74'de başkaları tarafından sezinlenmeyen ve bilinmeyen hikayelerin taşıyıcısı olarak otoportre imgesi, kimliğin kaygan bir zemini olarak tasvir edilmiştir. Çünkü kim olduğumuzun bilgisi bu otoportre çalışmasında olduğu gibi parçalıdır. Tüm hikayemizi bakışlarımızın gerisinde taşıdığımız ve kimliğimizin tam bir resminin çizilemeyeceği düşüncesi bu çalışmanın ana fikrini oluşturmuştur. Randall, hepimizin sırları olduğu ve bunların bize bir öz ve atmosfer veren detaylar olduğundan bahsetmektedir. Bu detaylar "kimliğin anlatılmamış deneyimlerle ifade kazanmış yüz hatlarımızda" (Randall, 1999:331) saklı duran hikayeler gibi biz anlatmadığımız sürece bizimle yaşayacaktır. Görsel 75'de de bu düşünceden hareketle kimlik soyut bir form olarak ele alınmış ve ona dair bir izlenim yaratmaktan kaçınılarak yüzeyde bir belirsizlik duygusu oluşturulmuştur. Buna neden olarak Mustafa Doğulu zamanla kimliğimizde beliren iç ve dış soyut alanları göstermekte ve şöyle devam etmektedir;

> (…) bazen bu alanların arasına uçurumlar giriyor. Bu uçurumlar bazen sanatla, edebiyatla doluyor; bazen kuramsal olarak üstüne gitmekle, kendini zorlamakla, denemekle; bazen insanı anlamak için parçalara ayıran kavramların ışığıyla aydınlanıyor bu uçurumlar…"Kişinin başına ne gelirse gelsin, nasıl durumlarda bırakılırsa bırakılsın, üzerinde hangi etkiler işlerse işlesin, toplam sonuç olarak belirli bir yaşam durumunda ulaşacağı yer, hep kendi yarattığı bir yerdir- kişi, kendi kendinin 'eser'idir: Kişi yakınmaya yer bırakmayan bir varoluş biçimini gerçekleştiren insandır" diyor Oruç Aruoba (Doğulu, 2015:9).



Görsel 74. Gülşah Bayraktar, 2017, Otoportre II,
Kağıt üzerine akrilik, 12x12 cm



Görsel 75. Gülşah Bayraktar, 2017, Sis,
Tuval üzerine akrilik, 50x40 cm

Sanat kesin bir yargıya ulaşma çabasından öte, değişmeyi mümkün hale getiren dışsal yani kültürel ve çevresel faktörlerin, bireylerin belleğini ve kimliklerini nasıl dönüştürdüğü ile ilgilenmektedir. Zamanın değişen ruhunun da sebep olduğu bu etki, bireyin bellek ve kimliğinin kabuk değiştirmesine neden olmaktadır. Sanat bu değişimin izlerini takip etmekte ancak Iain Chambers'ın da dediği gibi kendilik duygumuzun bir hayal ürünü ve bir kurgu olduğu düşüncesine dayalı uydurulmuş bir gerçeklik olduğuna odaklanmaktadır (2005:46). Sanatın öz yaratımımıza dair farkettiği bu açıklık, kendimizi nasıl yansıttığımız ile gerçekte kim olduğumuz arasındaki boşlukta duran bir kurmaca olduğumuzu görülür hale getirmeye çalışmaktadır. 13. İstanbul Bienali'nin sanatçılarından olan Guillaume Bijl'ın *Şüpheli* adlı çalışmasında, anlatılan olayların kurgu mu yoksa gerçek mi olduğuna inanmakla inanmamak arasında kalışımız, sanatçı hakkında ikilemde kaldığımız bir anlatıya dahil olmamızı sağlamaktadır. Gerçekte Bijl'in, göründüğü gibi biri olup olmadığına dair yarattığı şüphe, onun kimliği aracılığıyla kendi kimliğimizin temsilini de sorgulamaya açmaktadır (Görsel 76).

Görsel 76. Guillaume Bijl, 2013, Şüpheli. (Yazar Arşivi, 2013)

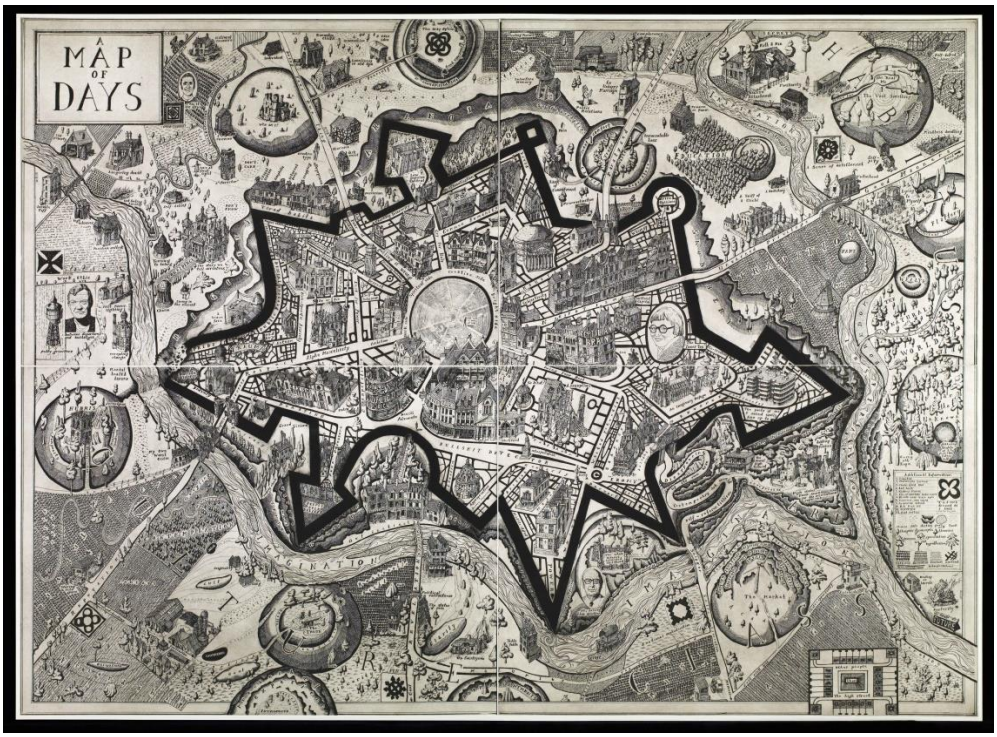
Sanat kimliklerimizin karmaşık, açık uçlu, birer hayal ürünü, kurgu ve tamamlanmamış oluşunu, bize başka olanakların kapısını açmak noktasında devreye girmektedir. Böylece içimizdeki "…dillendirilmeyen öznellik hikayelerinin tarihsel ve kültürel anlatılarla buluştuğu istikrarsız noktalarla…"[26] karşılaşmamızı sağlayan kapının anahtarını elimize vermektedir. Bu bir geçiştir ve sanat bu geçişte inşa ettiğimizi düşündüğümüz kimliğimizin bir hedefi ve sonu olmayan bir kavram olduğunu dile getirmektedir. Kimliğin hareketliliği, sürekliliği ve yeniden biçimlenme halinin bizi zamana uyarlayışı ve akışa bağlayışı ile yaşadığımız esnekliği görmemize yardımcı olmaktadır. Chambers'ın "*hareket halindeyken yolculuğu tamamlamanın imkansız*" (2005:69). olduğunu söylemesi gibi bir bakıma kimliği başka bir yere yerleştirebilmenin olasılığını ortaya koymaktadır. Bu bize kimliğimizin ve anlatımızın kırılganlığını göstermektedir. Sanat bu kırılgan noktaların, yani deneyimlerimiz ve belleğimizin bizi rahatlığın ötesine taşıyan keşfedilebilir alanlarıyla karşılaşmamıza fırsat vermektedir. Bu bağlamda bakıldığında Grayson Perry'nin yapıtları son derece etkilidir. Bireysel kimliğine odaklandığı yapıtlarında dünyadaki yerimizi sorgulamaya açan Perry, günümüz çağdaş sanatının provokatif ve ikon isimlerinden bir tanesidir. Yapıtlarında toplumsal cinsiyet, din, sınıf, siyaset, seks gibi ortak malzemelerden beslenmektedir. Perry içindeki sese dikkat kesilerek tanımsız sularda gezindiği bireysel dünyasındaki farklı kimlikleri yapıtlarında işlemektedir. "(…) Kimliğin yaşayan ve değişen notalarının ezgileri" ni (Doğulu, 2015:9) işlediği yapıtları, düşünce dünyasının ve kendiliğin kabul edilmeyen, inkar edilen parçalarının yansımaları olarak görülmektedir. Hakan Kırdar'ın *Anıt Ormanı* sergisinde olduğu gibi "…küllerin altında bir şeyleri gizlemenin asla mümkün…"[27] olmadığı bellek, Perry'nin yapıtlarında açıkça ifşa edilir bir dille görselleştirilmiştir. Sanatçı, "kendinden şüphe duymayla sakatlanmış ve hata yapma korkusuyla tanımladığı kendiliğini" (Doğulu, 2015:9) üreterek aşmayı ve kötü bir aile hayatından kendini kurtarmayı başarmış bir sanatçıdır (Görsel 77). Ioanna Kuçuradi *Sanata Felsefeyle*

---

[26] Chambers kimliğimizin bu istikrarsız noktalarda biçimlediğini dile getirmektedir (2005:45).

[27] Oktay Orhun'un Hakan Kırdar'ın Sanatorium'da 2016'da açmış olduğu "Anıt Ormanı" Sergisi için "Hatırlamak İyileştirir" başlıklı yazısından alınmıştır.

Bakmak kitabında Perry'nin başardığı gibi, üreterek sanatın insanı her türlü kadercilikten koruduğunu şu şekilde dile getirmektedir: "Yaşam, insanı sanat yoluyla yok olmaktan korumakla da kendini korumuş olur" (2013:27). Yaşamın ve insanın sanat yoluyla ayakta kalması böylelikle sanatın iyileştirici tarafını da ortaya koymaktadır.



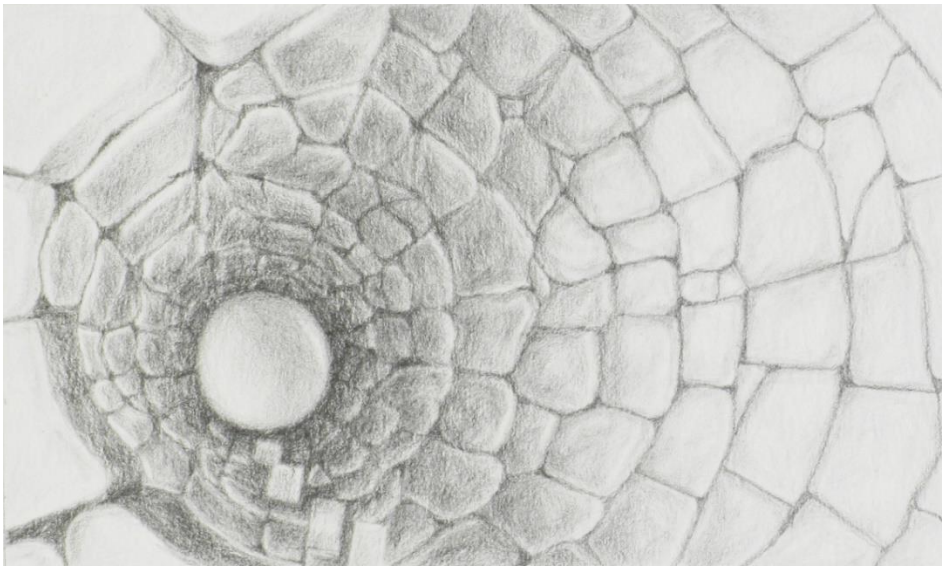
Görsel 77. Grayson Perry, 2013, Günlerin Haritası / A Map of Days. Paragon Press. Erişim:24.09.2017. https://goo.gl/Yct3Kb

Sanatçı Kemal Özen'in *İyi Çocuk Ol Acınla Büyü* sergisi Perry ile benzer bir konu etrafında gezinerek "toplumsal kurallarla çevrili kalmış hayatlarımızın arkasında eksik kalmış hevesler, gizlemek durumunda kalınmış arzularla sakatlanmış bir çocukluk üzerine kurulmuştur"[28]. Randall bunu ifade edebileceğimizden daha fazla deneyimin aktarılamadan içimizde kilitli kalıp bizi kuşatması şeklinde açıklamaktadır (1999:332). Saybaşlı ise Randall ile yakın bir çerçeveden bakarak gerçeklik kavramımızın her zaman eksik ya da yanlış

[28] Kemal Özen, 2013 'te Sanatorium'da "İyi Çocuk Ol Acınla Büyü" adlı kişisel sergisi metninden alınmıştır.

kalmaya mahkum olduğunu dile getirmektedir (2012:128). Dolayısıyla anlatamadıklarımızı bir kenara koyarsak hatırlamayı ve anlatmayı denemek bile, bu çabanın sonuçlarının daima yarım ya da eksik kalmasına sebep olmaktır. Buna göre kimlik, eksikleriyle birlikte her dile getirildiğinde yeniden yapılandırılan, kendimizi dünyaya sunma eğiliminde olduğumuz bir içerimdir.

Hikayemiz çok yönlü olabildiği gibi, etrafımızda dönüp duran dünya bizim hikayelerimizi de biçimlendirebilir (Randall, 1999:263). Hatta başkalarının hikayelerini alıp içselleştirebileceğimiz bir yumak oluşturabiliriz. Bunlar başkalarından ödünç aldığımız ama kendimizin olduğuna inandığımız "imzalı hikayeler" olabilir (Randall, 1999:253,254). "Pessoa'nın dediği gibi biz, duyguyla kendimiz, zekayla başkaları oluruz" (Doğulu, 2015:9). Başkalarının hikayelerini kendi anlatımızla birleştirip çoğalttıkça, biz de değişiriz. Değişim, bizi her yönde etkiler. Ruh halimiz, düşüncelerimiz, değerlerimiz, belleğimiz ve hikayelerimizin çerçevesi de değişir. Bu süreç insan değiştikçe devam eden bir olgudur. Görsel 78, bu değişime dikkat çeken bir fikir ile üretilmiştir. İçimizde yeni bir hikaye bulmanın enerjisi bizi hayata bağlar ve onun peşinden koşmaya istekli isek otobiyografimiz zenginleşir ve kendimizi yeniden kurgulamanın ara yollarının peşine düşeriz. Görmeye çalıştığımız otobiyografimiz ne kadar güçlü ise, içimizdeki resim de o kadar büyük olur (Randall, 1999:263). Bu nedenle belleğimizin kuyusuna indikçe daha çok su bulacağımız duygusuyla belleğimize daha çok sarılırız (Randall, 1999:331).



Görsel 78. Gülşah Bayraktar, 2017, Kuyu, Kağıt üzerine karakalem, 9x15 cm

Sanat kuyunun dibinde daha çok su bulacağımız ihtimali ile dile getirilmemiş anlatılarımıza ipini sarkıtarak kendimizi yeniden keşfe olan ihtiyacımızı perçinlemektedir. Birikmiş suya atılan taş gibi içimizdeki engin denizi harekete geçirerek, bireysel mitosumuzun dalgalanan suda yüzeye çıkmasını sağlamaktadır. “Margaret Atwood buna hiç dile getirilmemiş şeylerin, sıradan konuşmaların altında suyun altındaki tepeler gibi yatan yarı gömülü manzarası (1998:341) der” (Randall, 1999:331). Bu gömülü manzaranın farkına varmak, kimliğimizle ilgili ezberlerimize sanatın diliyle belleğimize göz atarak gerçekleşebilir. Ancak kim olduğumuz sorusunun cevabına ulaşmak için belleğimizdeki eski hikayelerimize başvursak dahi, bizi tekmeleyerek yeni hikayelere sürüklerler (Randall, 1999:280). Bu nedenle her zaman dipte duran hikayemiz belleğimizde birer tepecik olarak yaşamayı sürdüren bir imgeselleştirmeye maruz kalmaktadır. Görsel 79’da kimliğimizin bir yığın tepecikten oluşan, su yüzüne çıkamamış eski ve yeni hikayelerle, benliğimizi kuşatan şeylere dönüştüğü fikri üzerinde durulmuştur. Yarı gömülü manzaralar yada suyun altındaki tepecik kavramları ile imgeselleştirilen kimliğin, hem bir kurgu hemde tamamlanmamış bir hikaye olarak ucu açık ve sonsuz bir temsil olduğu bilgisi çalışmanın çerçevesini belirlemiştir. Nietzche’nin de belirttiği gibi kimliğin sonlu bir ifade olmayışı bizi özyıkımdan koruyan bir kurmacadır

(Byatt'tan akt. Chambers, 2005:46). Hayatımızın kurmacası bizi, belleğimizin sürekli hikayeleştirmesi ile yeniden yazdığımız kimliğimizi güvenilir sularda gezdirebileceğimiz yaratıcı bir alana itmektedir. Bu alanda sanattır.

Görsel 79. Gülşah Bayraktar, 2017, Suyun Altındaki Tepecik, Kağıt üzerine karakalem, 6x11 cm

Sanat hayatımızın bir kopyasını sunmakla ilgilenen bir dile sahip değildir. Sanatın amacı kendimiz ile hayat arasındaki gezegenin sonsuzluğunda bir içe bakış deneyimi yaratmaktır. Sanat "benim hikayem" dediğim sonsuzluğun kaybolan ufkunda, hiçbir zaman tamamlanamayacak olan resmimizi bir yerden bir yere taşıyacak gezgin ruhumuzu bize göstermektedir. Bu, benliğimizi, belleğimizi, duygularımızı, önyargılarımızı, korkularımızı, endişelerimizi özgürleştirici bir düşünceye adayışımızın bir başlangıcı olabilir. O halde sanat, bize yeniden başlama olanağı tanıyan en ustaca fikirleri anı imgelerimizde bulabileceğimiz ışığı yakmaktadır. Böylece bizi biz yapan belleğimizin açık seçik ya da gizli haritalarına bakarak onların salt geçmişin bir yansıması değil aynı zamanda geleceğe yöneltilmiş bir projeksiyon ya da provalar (Randall, 1999:332) olduğunu da bize hatırlatmaktadır. Bununla birlikte kendiliğimizi anımsadığımız, dudaklarımızdan dökülmeyen ve bakışlarımızla ele verdiğimiz deneyimimiz (Randall, 1999:332) karşısında kim olduğumuza dair birkaç rengi bize sunmaktadır. Sanatın belleğimiz ve kendiliğimiz ile kurduğu bu yakınlık, iyi

bir hikaye yazarı olarak bireysel tarihimizin ne olacağına dair en doğru rengi bulacak kişinin yine kendimiz olduğunu hatırlatmaktadır.

> Geçmiş daimi bir imge birikimidir, ancak beynimiz sürekli geriye bakmak için ideal bir organ değildir; yapabileceğimiz en iyi şey, bellekten geçen gökkuşağının parçalarını seçip tutmaktır. Bellekte tutma edimi bir sanat edimi olup aktüel olayların sanatsal bir biçimde seçilmesi, sanatsal bir biçimde birbirlerine karıştırılması, sanatsal olarak yeniden bir araya getirilmesidir. Kötü anı yazarı, geçmişine yeniden dokunur ve sonuç, bir yabancının duygusal bir kaybı teselli etmek için çektiği maviye çalan ya da pembe tonlarında bir fotoğraf olur. İyi anı yazarı ise detayları en üst düzeyde doğru bir şekilde muhafaza etmek için elinden geleni yapar. Bu niyetini gerçekleştirmesinin yollarından biri, kişinin hatırladığı renkten doğru parçayı tuval üzerinde koyacağı doğru yeri bulmasıdır (Nabokov, 1971:272).

Tuval üzerinde doğru yeri seçmek ve doğru parçayı saptamak anlatımıza iyi bir başlangıç oluşturabilir. Ancak hayatımızın hikayesinin değişebilirliği, göz önünde bulundurmamız gereken büyük bir parçayı bize hatırlatmaktadır. Bunu düşünmek kimliğimizin süregiden bir oluş halinde olduğunu bilmemiz gerektiğini farkettirmektedir. Çünkü belleğimiz pürüzsüz değildir ve her zaman yalan söylemeye, olan biteni değiştirmeye yatkındır. Bu değişebilirlik olgusu bizi dramatik bir varlık olmaktan öte içimizdeki hikayenin iyi anı yazarı olarak bitimsiz bir yola sürüklemektedir. Sanat bu yolda zihnimizi kurcalayan, deşifre etmediğimiz anlatımızın perdelenen yanlarında kimliğimizi aramaya çıkmaktadır. Kimlik daima bir perdelenmenin ürünü olarak hiçbir zaman net bir bilgi vermeyeceği gibi gizliliklerimizde onu ele vermeyecektir. Sanatın zihnini kurcalayan bu mevzuyu araştırmaya ve sorgulamaya açan günümüz sanatçıları, bu bağlam etrafında güncel bir dilin örneklerini sunmaya devam etmektedir.

SONUÇ

Bugüne ilişkin bildiklerimiz geçmişin eseridir. Geçmiş hakkındaki tüm öğrenmelerimiz, alışkanlıklarımız, değerlerimiz, tepkilerimiz, dünyayı algılama yöntemlerimiz ve geleceğe bakışımız, çevrenin yönettiği bir senaryonun görüntüleridir. Bu senaryonun figüranları olan bizler, belleğimize tutunan ve kayda değer gördüğümüz anıları bir içselleştirmenin imgelemi haline getiririz. Burada toplum ve ailenin baskın değer ve düşünceleri belleğimize formunu veren şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece yaşantımızın en ince noktalarına dek uzanan geçmiş örüntüleri, toplumu ele veren hücreler olduğu gibi kimliğimizin de delilleri olma niteliği taşımaktadır. Bu manzara, bizi biz yapan yani öz imajımızı veren bilişsel ve duyuşsal bir faaliyetin sonucudur.

Neyi ne kadar hatırladığımız ve dahi unuttuklarımız belleğimizin bilişsel ve duygusal ediminin sonucudur. Bu işlem bir kimlik yaratımının belgelerini bize sunduğu gibi daima eksik kalacak olan hikayeyi de ortaya çıkarmaktadır. Mungan (2015:73) kuyunun dibine sarkıtılan bir ip ile kendi mitosuna ilerlediğini düşündüğü ve o kuyudan yukarı edebiyata tutunarak çıktığını belirtir. Ancak her ne kadar yazıp söylese de, asıl hikayenin hatırlayamadıklarının arasında saklı olduğu duygusundan kurtulamadığını yazmaktadır. Ben de kuyunun dibine ipi sarkıtarak oradaki tortunun benim hikayemi oluşturan yegâne parçalar olduğu düşüncesinden hareketle üretimime yön vermeye çalıştım. Bu yöntem benim dilimi geliştirebilmem için önümde kocaman bir yol açarak geçmişin görüntüleri içinde kendime bakabilme ve bunu üretimime dahil edebilme olanağı tanımıştır.

Bireysel ya da kolektif bellek anlatıları sanatın beslendiği yeni bir kaynak olarak günümüz sanatında yerini almıştır. Bu gelişme sanatı bireyin ve toplumların kendilerini yani kültürlerini ve geçmişlerini tanıma ve anlaması yönünde bir çabaya sevk etmiştir. Sanatçılar bellek ve kimlik kavramlarına gerçek tanıklarla yaptıkları görüşmeler, eşya ve arşivlerle sanatın üretim dilini de değiştirmişlerdir. Böylece dökümental bir nitelik kazanan sanat, günümüz insanının gerilimlerine, kaosuna, çaresizliğine çözüm arayan ve her şeyin kendi

içinde olduğunu gösteren bir “şifacı” gibi insanlığı iyileştirmek noktasında katkı sağlamıştır.

Sonuç olarak bu tez çalışması belleğimiz ve ortak hikayelerimiz üzerinde durarak, sanatın gözüyle onlara yeniden bakmayı sağlayan fikrin sürükleyicisi olmuştur. Bu heyecan sanatın diliyle çığlık atmayı öğreten bir süreci deneyimlemenin ürünlere dönüşmesine tanıklık etmiştir. Bir duvara atılan çığlıkla geri dönen sesimin bir tınısı ve derinliği olduğunu duyma fırsatını yakalamış olmak çalışmanın en yüreklendirici bölümü olmuştur. Böylelikle bir varış noktası aramaktansa ara duraklarda biraz soluklanarak yol üzerindeki detaylara bakış atmak, sanatsal ifademi besleyecek buluşmalara da kaynaklık etmiştir. Bu nedenle amaç sonucun kendisine ulaşmak değil, sonuca götüren yolda yaşadığım süreç ve öğrenmelerin zenginliğinin farkına varmak olmuştur.

Şimdi daha yeni yeni duymaya başladığım sesler ile cümleler kurmaya çalıştığımı düşünüyorum. Bundan sonra üreteceğim eserlerde kendi hikayeme ve yaşadığım ülkenin belleğine mercek tutarak daha yakın bir ilişki kurmaya eğilimli bir dil geliştirmeyi planlıyorum. Belleğimde birikecek olan seslerin ve izlerin daha sonra nasıl bir geçmiş manzarası yaratacağını ise zaman kendisi belirleyecektir.

KAYNAKÇA

Acar, Barış. (2012). Türkiye'de Güncel Sanatçı Güncel Mi?, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı,* Haz. Mehmet. Yılmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi, 59-77.

Akay, Ali. (2013). *İki Ayrı Yerde Yakın Zamanlar.* Radikal. Erişim: 25.09.2017. goo.gl/dMns7q

Akay, Ali. (2015). Hedef: Nereye Kadar?, *İstanbul Art News*, 20, 25.

Akbulut, Hasan. Akar Vural Ruken. (2012). Çocukluğun Anımsanışı: Masumiyetin Arayışında Uzak/Yakın Geçmiş Nostaljisi, *Milli Folklor*, 24 (95): 249-262.

Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2014). *Kimlikli Bedenler,* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2015). Hatırlamak Sanatı: Handan Börüteçene, *Sanat Dünyamız, 95,* 60-92.

Arapoğlu, Fırat. (2017, Ocak). Aptalca Belki Ama Gerçek. *İstanbulArtNews*, 38, 26.

Asan, Pınar. (2007). *Belleğim Vatanımdır: Sarkis Üzerine.* Sarkis. Erişim: 26.04.2017. goo.gl/MUzHSa

Assmann, Jan. (2001). *Kültürel Bellek, (Çev: Ayşe Tekin)* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bachelard, Gaston. (2014). *Mekanın Poetikası,* (Çev: Alp Tümertekin) İstanbul: İthaki Yayınları.

Benjamin, Walter. (1993). *Son Bakışta Aşk,* (Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek) İstanbul: Metis Yayınları.

Berkmen, Eda. "*Kayıt Dışı"* Yalter, Nil (2016). *Kayıt Dışı* (Sergi Kitabı) Ed. İlkay Baliç, Küratör: Eda Berkmen. İstanbul: Arter Yayıncılık. Bu kitap Nil Yalter'in ARTER'de 14 Ekim 2016-15 Ocak 2017 tarihleri arasında gerçekleşen "Kayıt Dışı" adlı sergisine eşlik etmektedir.

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

Bilgin, Nuri. (2011). *Eşya ve İnsan.* İstanbul: Gündoğan Yayınları.

Bilgin, Nuri. (2009). *İnsan- Eşya İlişkileri.* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Bilgin, Nuri. Uğurlar, Pınar. (2010). İzmir ve İzmirlilere İlişkin Algı ve Temsiller, *İzmirli Olmak Sempozyum Bildiriler Kitabı 22-24 Ekim 2009,* 165-179.

Blue Sky Gallery. Erişim: 01.01.2017. goo.gl/brdwpF

Boym, Swetlana. (2009). *Nostaljinin Geleceği.* (Çev: Ferit Burak Aydar) İstanbul: Metis Yayınları.

Cevizci, Ahmet. (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Chambers, Iain. (1994). *Göç, Kültür, Kimlik*, (Çev: İsmail Türkmen-Mehmet Beşikçi) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cheng, François. (2006). *Boşluk ve Doluluk,* (Çev: Kaya Özsezgin) Ankara: İmge Kitabevi.

Connerton, Paul. (2012). *Modernite Nasıl Unutturur*, (Çev: Kübra Kelebekoğlu) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Connerton, Paul. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar*, (Çev: Alaeddin Şenel) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Cuguoğlu,Naz. (2017, Ocak). Olmadı Merdivenle Kaçarız. *İstanbulArtNews*, 38, 26.

Çetin, Altan. (2010). Kutadgu Bilig'de Türk Aile Kültüründe Bir Babanın Oğul İmajı Ya Da Süregiden Bellek/Kültür, *Milli Folklor*, 22 (85): 122-132.

Dastarlı, Elif. (2010). *Sarkis, Evini İzleyiciye Açtı.* Radikal. Erişim: 03.01.2017 goo.gl/ThbQBz

Demiray, Muhittin. (2002). *Özal Dönemi Türk Dış Politikasının Temel Anlayışları.* Tarih Tarih. Erişim: 28.01.2017. goo.gl/VZaGGg

Demirkan, Tarık. (1996). Tarih Boyunca kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler, *Cogito*, 8, 17-22. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Depeli, Gülsüm. (2010). Göçmenlik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi, *Kültür ve İletişim, 13 (2)*, 9-39.

Direk, Zeynep. (2002). *Dünyanın Teni,* İstanbul: Metis Yayınları.

Doğulu, Mustafa. (2015, Mayıs). Kendi Kendinin 'Eser'i Olmak. *İstanbulArtNews*, 20, 9.

Erek, Ayşe N. (2012). Güncel Sanatta Kentsel Mekan: Aydan Mürtezaoğlı, Banu Cennetoğlu ve Sarkis'in İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi, 27, 11-24.

Ergüven, Mehmet. (2003). *Kurgu ve Gerçek,* Ed. Adnan Özer, İstanbul: Gendaş Kültür.

Erinç, Sıtkı M. (2011). *Sanat Psikolojisine Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Erzen, Jale N. (2015). *Üç Habitus Yeryüzü, Kent, Yapı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fleckner, Uwe. (2005). İnsanlığın Istırap Hazinesi İnsanın Serveti Haline Dönüşüyor, (Çev: Ogün Duman), *Bellek ve Sonsuz*, Ed: Uwe Fleckner, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 185-197.

Fleckner, Uwe. (2005). Theatrum Mundi, (Çev: Roza Hakmen), *Bellek ve Sonsuz*, Ed: Uwe Fleckner, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 269-276.

Graf, Marcus. (2014). *Kişisel Öykü ile Toplum Tarihi Arasındaki Anımsama.* Artfulliving. Erişim: 20.08. 2014. goo.gl/vTVUvT

Günay, Gülay. Bener, Özgün. (2011). Kadınların Toplumsal Cinsiyet Rolleri Çerçevesinde Aile İçi Yaşamı Algılama Biçimleri. *TSA,* 15 (3): 157-171.

Gürbilek, Nurdan. (1992). *Vitrinde Yaşamak,* İstanbul. Metis Yayınları.

Gürlek, Nazlı. (2011). Servet Koçyiğit, *Her Yerde Evinde,* (Çev:Erden Kosova) Ed. Mine Haydaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güvensoy, Deniz. (2015). *Türkiye'de Kimlik İnşasının Güncel Sanat Yapıtları Bağlamında İncelenmesi,* Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Halbwachs, Maurice. (1925). Zamanın Nehir Yatağında Yüzen Tahtalar, (Çev: Emre Koyuncu), *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları*, Der: Uwe Fleckner, Görsel Deneme: Sarkis (2017) İstanbul: Umur Yayınları, 210-223.

Harding, Adrian. (2005). Kaptan Sarkis ve Şürekası, (Çev: Işık Ergüden), *Bellek ve Sonsuz*, Ed: Uwe Fleckner, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 43-53.

Hicks, Alistair. (2015). *21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler,* (Çev: Dilek Şendil-Mine Haydaroğlu-Süreyya Evren) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnci, Uzun. Altun, Akyol Didem. (2010). Eylem, Bal. İzmirli'nin İzmir'i: Kentsel Bellek Üzerine Mekansal Çalışma, *İzmirli Olmak Sempozyum Bildiriler Kitabı 22-24 Ekim 2009,* 109-124.

Jenkins, Richard. (2016). *Bir Kavramın Anatomisi Sosyal Kimlik,* (Çev: Gül Bostancı) İstanbul: Everest Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent. (2013). *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:80.

Kayın, Emel. (2010). Mekansal ve Sosyo- Ekonomik "Tümleşiklikler-Parçalanmışlıklar" Geriliminde "İzmirlilik", *İzmirli Olmak Sempozyum Bildiriler Kitabı 22-24 Ekim 2009,* 125-135.

Kepes, Gyorgy. (1996). Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine Notlar, (Çev: Bahar Öcal Düzgören) *Cogito,* 8, 177-90. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kılınçarslan, Özgül R. (2007). *Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları*, Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi GSE, İzmir.

Kosova, Erden. (2011). "*Esra Ersen: Yüz Yüze",* (Çev: Liz Amado, Fred Stark, Ogün Duman) Ed. Mine Haydaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kuçuradi, Ioanna, (2013). *Sanata Felsefeyle Bakmak,* Ankara:Türkiye Felsefe Kurumu.

Lefebvre, Henri. (2014). *Mekanın Üretimi,* (Çev:Işık Ergüden) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Matossian Nouritza. (2011). *Arshile Gorky Kara Melek*, (Çev: Menekşe Arık-Tankut Aykut) İstanbul: Aras Yayıncılık.

Lynch, Kevin. (2011). *Kent İmgesi,* (Çev: İrem Başaran) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Lynch, Kevin. (1996). Çevrenin imgesi, (Çev: İlknur Özdemir), *Cogito,* 8, 153-161 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mungan, Murathan. (2015). *Harita Metod Defteri*, İstanbul: Metis Yayınları.

Nabokov, Vladimir. (1971). Geçmiş Daimi Bir İmge Birikimidir, (Çev: Emre Koyuncu), *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları*, Der: Uwe Fleckner, Görsel Deneme: Sarkis (2017) İstanbul: Umur Yayınları, 272-273.

Nora, Pierre. (2006). *Hafıza Mekanları,* (Çev: Mehmet Emin Özcan), Ankara:Dost Kitabevi.

Orhun, Oktay. (2016, Şubat). Hatırlamak İyileştirir. *İstanbulArtNews*, 28, 14.

Ömer, Aytaç. (2007). Kent Mekanlarının Sosyo Kültürel Coğrafyası, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 17 (2), 199-226.

Önür, Nimet. (2012). Türk Sinemasında Mekanlar ve İliştirilmiş Kimlikler. Doğan Günay (Ed.), Alev F. Parsa (Ed.), Görsel Göstergebilim (173-210) İstanbul:Es.

Özata, Levent. (2015, Temmuz/Ağustos). Kabuk Tutmayan Yaralar, *İstanbulArtNews,* 22, 26.

Öztürk, Rana. (2005). Sarkis'ten Topyekûn Bir Sanat Önerisi, *Sanat Dünyamız*, 95,49-56. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, Akif. (2014). *Kimlik ve Tarih,* İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Parmaksız, Yelsalı Melis Pınar. (2014). Ars Memoriadan Postmnemonik Topluma Levent-Gültepe'de Kayıp Zamanın İzinde, *Moment Dergi*, 1(2):34-56.

Randall, William L. (1999). *Bizi "Biz" Yapan Hikayeler,* (Çev: Mehmet Emin Özcan) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Ricoeur, Paul. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş,* (Çev: M. Emin Özcan) İstanbul: Metis Yayınları.

Rona, Lebriz. (2007). *Evin Belleği ve Taşınma,* Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul.

Saybaşlı, Nermin. (2012). Sanatın Ara Yollarında, *Toplum ve Bilim,* 125,115-133.

Sayın, Zeynep. (1996). Sahicilik İlkesi ve Çokkültürcülük, *Cogito*, 8, 282-288. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Schacter, Daniel L. (2010). *Belleğin İzinde,* (Çev: Eda Özgül) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Schudson, Michael. (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri, (Çev: Begüm Kovulmaz) , *Cogito*, 50, 179-199. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Simmel, George. (2009). *Bireysellik ve Kültür*, (Çev:Tuncay Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.

Soley, Ulya. (2016, Ekim). Yerine Koyduklarımız, *İstanbulArtNews, 35,* 32.

Susam, Asuman. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şişmanoğlu, Şehnaz. (2003). *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali,* Yayımlanmamış Master Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Taburoğlu, Özgür. (2012). Boşlukları Doldurmak ve Horror Vacui, *Sanat Dünyamız, 130,* 66-69.

Taşçı, Hasan. (2014). *Şehir, Mekan, Meydan,* İstanbul: KaknüsYayınları.

Tekeli, İlhan. (2010). İzmir'in Farklılığı Üzerinde Düşünmenin Farklı Yolları, *İzmirli Olmak Sempozyum Bildiriler Kitabı 22-24 Ekim 2009,* 29-36.

Traverso, Enzo. (2009). *Geçmişi Kullanma Kılavuzu,* İstanbul: Versus Kitap.

Tuğrul, Saime. (2014). Avm'li Hatırlama ve Unutma, *Moment Dergi,* 1(2):16-33.

Ungers, Mathias Oswald. (2013). *Kent Metaforları,* (Çev: Ceren Öztürkcan) İstanbul: Lemis Yayın.

Uslar, Rafael Von. (2011). Anny & Sibel Öztürk, *Her Yerde Evinde,* (Çev:Ogün Duman) Ed. Mine Haydaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wikipedia. Erişim: 25.05.2016. https://tr.wikipedia.org/wiki/Sinestezi

Wikipedia. Erişim: 17.08.2016. https://en.wikipedia.org/wiki/Zhang_Xiaogang

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur,* (Çev: Fridevs Candil erdoğan) Ed. Eren Koyunoğlu, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yaşayanlar, Gülay. (2017). *"Gizli, Geçici, Sahte",* (Sergi Kataloğu) Küratör: Gülay Yaşayanlar. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.

Yıldırım, Özgen. (2015). Kentsel Adaletin Aracı Gücü, Kentleşmenin Aynası Sanat. "*Kentsel Adalet"*, (Sergi Kataloğu). Bu katalog 6 Nisan-3 Mayıs 2015 tarihleri arasında CerModern'de düzenlenen sergi için hazırlanmıştır.

Yılmaz, Ayşe N. (2012). Güncele Sinmiş Tarih, *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı,* Haz. Mehmet. Yılmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi, 13-32.

Zengel, Rengin. (2007). *Dosya: Kentler ve Meydanları.* Mimarlık Dergisi. Erişim: 26.01.2017. goo.gl/xyiVCm

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Gülşah BAYRAKTAR

Doğum Yeri ve Tarihi: İZMİR, 1979

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Resim Bölümü / İZMİR

Yüksek Lisans Öğrenimi: Marmara Üniversitesi GSE Resim Anasanat Dalı / İSTANBUL

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

Bilimsel Faaliyetler:

“Sanatta Bireysel ve Kolektif Belleğe Özgü Güncel Yaklaşımlar”

SSHIF 2015 Sosyal ve Beşeri Bilimlere Küresel Yaklaşımlar: Kuram ve Uygulamalar Uluslararası Sempozyumu/ POLONYA / 2015

“Geleceğin Yatırım Araçları Olarak Sanatta Geçmiş Deneyimler”

“Sürüm 21” 2. Uluslararası Sanat Sempozyumu / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi/ MUĞLA / 2017

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar:

Karadeniz Teknik Üniversitesi GSF Resim Bölümü Öğretim Görevlisi/ TRABZON - Devam ediyor.

Gelişim Koleji Görsel Sanatlar Öğretmeni / İZMİR

İletişim: gulsahbayraktar03@yahoo.com

Bireysel ve Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları

Yazar Gülşah Bayraktar

Gönderim Tarihi: 10-Oca-2018 10:15AM (UTC+0200)
Gönderim Numarası: 901473482
Dosya adı: Tez_09.01.2018.pdf (5.72M)
Kelime sayısı: 31799
Karakter sayısı: 220714

Bireysel ve Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları

ORIJINALLIK RAPORU

%7	%6	%2	%3
BENZERLIK ENDEKSI	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCI ÖDEVLERI

BIRINCIL KAYNAKLAR

1	docplayer.biz.tr İnternet Kaynağı	<%1
2	www.apikam.org.tr İnternet Kaynağı	<%1
3	www.gazetebayrak.com İnternet Kaynağı	<%1
4	fr.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
5	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	<%1
6	www.sarkis.fr İnternet Kaynağı	<%1
7	www.ilefarsiv.com İnternet Kaynağı	<%1
8	www.artfulliving.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
9	Submitted to Konya Necmettin Erbakan	<%1

	University Öğrenci Ödevi	
10	Submitted to Istanbul Bilgi University Öğrenci Ödevi	<%1
11	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<%1
12	bizden.net İnternet Kaynağı	<%1
13	www.millifolklor.com İnternet Kaynağı	<%1
14	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
15	acikarsiv.ankara.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
16	www.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
17	www.sivildenemeler.com İnternet Kaynağı	<%1
18	www.msgsu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
19	docslide.us İnternet Kaynağı	<%1
20	globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1

21	www.motifakademi.com İnternet Kaynağı	<%1
22	saltonline.org İnternet Kaynağı	<%1
23	tr.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
24	EYLEMER, Sedef and MEMIŞOĞLU, Dilek. "The Borderland City of Turkey: Izmir from Past to the Present", Eurolimes, 2015. Yayın	<%1
25	banualtuntas.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
26	GÜRHAN, Nazife. "DİYARBAKIR KENT ALGISI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA", Şarkıyat Araştırmaları Derneği, 2016. Yayın	<%1
27	e-dergi.atauni.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
28	www.jasstudies.com İnternet Kaynağı	<%1
29	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<%1
30	GÜNGÖR, Feyza Şule. "MARCEL PROUST'UN KAYIP ZAMANIN İZİNDE ADLI ROMANINDA BELLEĞİN KURGULAYICI ROLÜ ÜZERİNE BİR	<%1

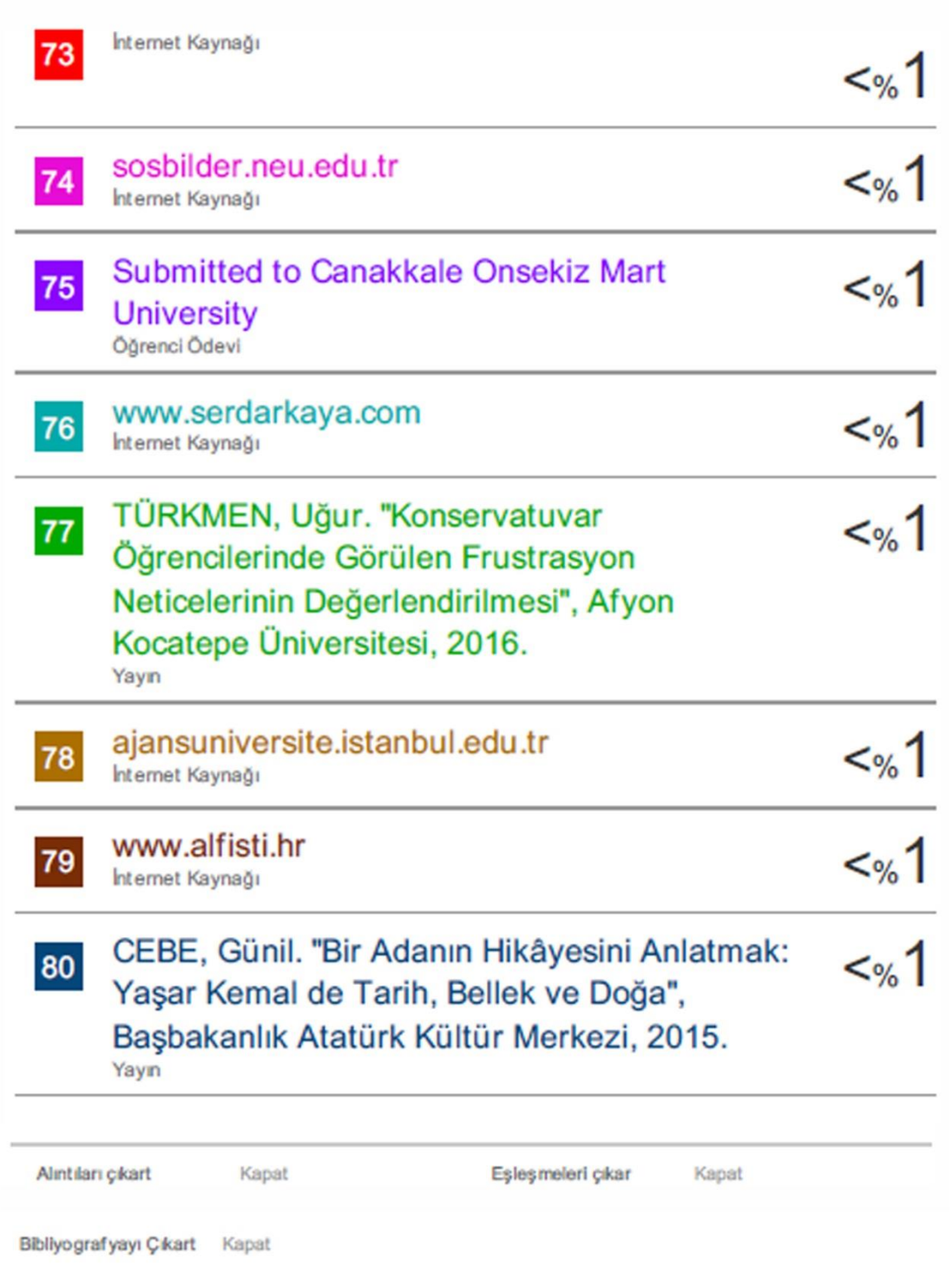
DEĞERLENDİRME", Ankara Üniversitesi, 2015.
Yayın

31	www.sobider.com İnternet Kaynağı	<%1
32	neolaki.net İnternet Kaynağı	<%1
33	polen.itu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
34	www.eroleskici.com İnternet Kaynağı	<%1
35	www.radikal.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
36	www.ejoir.org İnternet Kaynağı	<%1
37	mimesis-dergi.org İnternet Kaynağı	<%1
38	biyolojiegitim.yyu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
39	www.thesis.bilkent.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
40	adudspace.adu.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<%1
41	abs.kafkas.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1

42	Submitted to Erciyes Ãniversitesi Öğrenci Ödevi	<%1
43	www.turkishstudies.net İnternet Kaynağı	<%1
44	Submitted to Beykent Universitesi Öğrenci Ödevi	<%1
45	www.trakyagazetesi.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
46	Submitted to Dumlupinar University Öğrenci Ödevi	<%1
47	Submitted to Ondokuz Mayıs Universitesi Öğrenci Ödevi	<%1
48	Submitted to Istanbul Ticaret Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<%1
49	www.kocaeliaydinlarocagi.org.tr İnternet Kaynağı	<%1
50	YILMAZ, Ayşe Nahide. "SANAT ve SİYASET İLİŞKİSİNİN DÖNÜŞÜMÜ", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2014. Yayın	<%1
51	Submitted to Bilkent University Öğrenci Ödevi	<%1
52	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	<%1

53	Submitted to TED Universitesi Öğrenci Ödevi	<%1
54	www.ek.yildiz.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
55	academy.anadolu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
56	www.tekedergisi.com İnternet Kaynağı	<%1
57	Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi	<%1
58	e-dergi.marmara.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
59	ŞEN, Nurcan. "Yusuf nihat'ın senelerce duyulmayan feryâd'ı; bir annenin arkasından duyulan kederin şiiri", Türk İslam Medeniyeti İlmi Araştırmalar Enstitüsü, 2013. Yayın	<%1
60	bpab.kocaeli.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
61	aksaray.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
62	KAYA ŞAHİN, Şehriban. "Televizyon, tarih ve toplumsal bellek", TUBITAK, 2011. Yayın	<%1

63	www.kaypakkaya-partizan.org İnternet Kaynağı	<%1
64	www.jobeps.org İnternet Kaynağı	<%1
65	mersin.mitosweb.com İnternet Kaynağı	<%1
66	www.tunceli.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
67	incaenmapia.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
68	iletisim.akdeniz.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
69	Yilmaz, Meliha. "FROM ILLUSION TO REAL VIOLENCE IN THE PERFORMANCE OF BODY -BLOODY INTERNALIZATIONS IN ART-", Idil Journal of Art and Language, 2013. Yayın	<%1
70	artfulliving.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
71	acikerisim.selcuk.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<%1
72	www.kitapbooks.com İnternet Kaynağı	<%1
	m.friendfeed-media.com	



73	İnternet Kaynağı	<%1
74	sosbilder.neu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
75	Submitted to Canakkale Onsekiz Mart University Öğrenci Ödevi	<%1
76	www.serdarkaya.com İnternet Kaynağı	<%1
77	TÜRKMEN, Uğur. "Konservatuvar Öğrencilerinde Görülen Frustrasyon Neticelerinin Değerlendirilmesi", Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2016. Yayın	<%1
78	ajansuniversite.istanbul.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
79	www.alfisti.hr İnternet Kaynağı	<%1
80	CEBE, Günil. "Bir Adanın Hikâyesini Anlatmak: Yaşar Kemal de Tarih, Bellek ve Doğa", Başbakanlık Atatürk Kültür Merkezi, 2015. Yayın	<%1

Alıntıları çıkart Kapat Eşleşmeleri çıkar Kapat

Bibliyografyayı Çıkart Kapat