

TC
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANAT'TA KİŞİSEL VE KOLEKTİF BELLEĞİN İZLERİ

Mehmet Çimen

Tez Danışmanı

Dr.Öğr.Üyesi. Başak Şiray

MARDİN 2019

TC
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANAT'TA KİŞİSEL VE KOLEKTİF BELLEĞİN İZLERİ

Mehmet Çimen

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi. Başak Şiray

MARDİN 2019

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüz Resim Anasanat Dalı 14756004 numaralı öğrencisi Mehmet ÇİMEN'in hazırladığı "**Çağdaş Sanat'ta Kişisel ve Kolektif Belleğin İzleri**" başlıklı yüksek lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 28/01/2019 Pazartesi günü saat 14:00'te yapılmış, tezin onayına oy çokluğu/oybirliğiyle karar verilmiştir.

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Şefik ÖZCAN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi M. Melis BİLGİN

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Başak ŞIRAY

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu'nun/...../2019 tarih ve/..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../2019

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Ömer BOZKURT

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	V
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
ŞEKİL LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
1. BELLEK NEDİR?	4
2. BELLEĞİN ÇAĞDAŞ TEMSİLLERİ	8
2.1. OTOPORTRE	8
2.1.1. <i>Otoportreden Otobiyografiye</i>	15
2.2.OTOBİYOGRAFİK ÇALIŞMALAR YAPAN SANATÇILAR	20
2.2.1. <i>Louise Bourgeois</i>	20
2.2.2. <i>Tracey Emin</i>	22
2.2.3. <i>Felix Gonzalez Torres</i>	25
2.2.4. <i>Miyako Ishiuchi</i>	26
2.2.5. <i>Hale Tenger</i>	28
2.3. KOLEKTİF BELLEK TEMSİLLERİ	29
2.3.1. <i>Doris Salcedo</i>	30
2.3.2. <i>Nil Yalter</i>	33
2.4. ARŞİV OLARAK BELLEK	36
2.4.1. <i>Christian Boltanski</i>	37
2.4.2. <i>İpek Duben</i>	39
2.4.3. <i>Marry Kelly</i>	41
2.4.4. <i>Marcel Broodthaers</i>	43
3. BELLEK DENEYİMLERİM	45
3.1. ALT-ÜST.....	45
3.2. KARA DELİK	50
3.3. FÜG	53
3.4. YENİ DÜNYA	56
3.5. İSİMSİZ (26)	60
SONUÇ	67
KAYNAKÇA	68

ÖNSÖZ

“Çağdaş Sanat’ta Kişisel ve Kolektif Belleğin İzleri” adlı tez araştırmamda desteklerini sunan, Yüksek Lisans süreci ve tez aşamasında bana destek veren tüm dostlarıma ve tez süresince beni hiç yalnız bırakmayan sevgili Banu Çizmeciye, Yüksek Lisans eğitimi boyunca çalışmalarımın belge ve dokümantasyonlarında yardım eden arkadaşım Canan Budak’a, bana tez süresince ilgisini, desteklerini esirgemeyen hocam, dostum Dr. Şefik Özcan’a Yüksek lisans eğitimi boyunca bende farklı bakış açıları yaratan ve yönlendiren tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi. Başak Şiray’a teşekkür ederim.

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

“Çağdaş Sanat’ta Kişisel ve Kolektif Belleğin İzleri”

Mehmet Çimen

Mardin Artuklu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

2019: v + 70. Sayfa

“Çağdaş Sanatta Kişisel ve Kolektif Belleğin İzleri” adlı bu tez/sanat eseri raporu, 1960’ların ‘Kavramsal Sanat’ından yola çıkarak, 1980’lerden sonra gelişen Neo-liberal kültür politikalarıyla birlikte şekillenen günümüz çağdaş/güncel sanatının “hafıza/anı/bellek” ile ilişkisini konu edinmektedir. Çalışmanın ana eksenini bu bağlamda, bir kısım çağdaş sanat yapıtlarının odaklandığı kişisel ve kolektif bellek temsillerini görsel ve kültürel incelemelerini yapmaktır. Güncel sanat yapıtları incelemelerine ek olarak, raporun ana konusunu da oluşturan, hafıza/bellek meselesi, hem kişisel, hem de toplumsal düzeyde, politik, kültürel, etnik-cinsel- kimliksel diyebileceğimiz çeşitli düzlemlerde, sanatın dokümantasyon biçimiyle ciddi bir ilişki içerisindedir. Bu ilişkiyi temel alarak; çalışma, kişisel ve kolektif belleğin tezahürleri etrafında beliren temsil örneklerini, sanatçıların eleştirel yaklaşımları ile birlikte ele alarak, güncel/sanat tarihsel bir incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kişisel, Kolektif, Bellek.

ABSTRACT

Master's Thesis

Traces of Personal and Collective Memory in Contemporary Art

Mehmet Çimen

Mardin Artuklu University

Institute of Social Sciences

Department of Painting

2019: vi + 70. Pages

The research subject of the thesis, “Traces of Personal and Collective Memory in Contemporary Art” focuses on the relation of memory with the contemporary arts shaped through the 1960's conceptual art and Neo-liberal cultural politics that has invaded the art scene after the 1980's. The present study aims to analyse the representations of contemporary art visually and culturally as they stand on the verge of the conceptual framework of memory. Examples of representations, shaped around manifestations of personal and collective memory; critical approaches of the artists and the historical analysis of art form the basis of this research.

Keywords:Personal,Collective,Memory

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 1.** Rembrandt Van Rijn, Self - Portrait The National Gallery, London, 1659
- Şekil 2.** Rembrandt Van Rijn, Self - Portrait The National Gallery, London, 1640
- Şekil 3.** Vincent Van Gogh, With Bandaged Ear The Courtauld Gallery, London, 1890
- Şekil 4.** Frida Kahlo, Me and My Parrots, El Museo del Barrio, 1941
- Şekil 5.** Frida Kahlo, with Monkeys El Museo del Barrio, 1943
- Şekil 6.** John Baldessari, I Will Not Make Any More Boring Art, New York, 1971
- Şekil 7.** Joseph Beuys, Fat chair, 1964
- Şekil 8.** Joseph Beuys, The Pack, 1969
- Şekil 9.** Louise Bourgeois, Anne, Tate Modern Müzesi, Londra 2000
- Şekil 10.** Tracey Emin, My Bed, Tate Galery, Londra 1998
- Şekil 11.** Tracey Emin, 1963- 1995 Arasında Yattığım Herkes, 1995
- Şekil 12.** Felix Gonzalez-Torres, İsimsiz -Ross'un Portesi, , 1991
- Şekil 13.** Ishiuchi Miyako, Mother's Series, 2001 - 2005
- Şekil 14.** Ishiuchi Miyako, Mother's Series , 2001 - 2005
- Şekil 15.** Hale Tenger, Kalp Ağrısı, 2000
- Şekil 16.** Doris Salcedo, Shibboleth, Tate Modern
- Şekil 17.** Doris Salcedo, Atrabiliarios, MOMA, 1996
- Şekil 18.** Nil Yalter, Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor, 1983
- Şekil 19.** Christian Boltanski, Théâtre d'ombres (Gölgeler Tiyatrosu), 1990
- Şekil 20.** Christian Boltanski – Menschlich 1994

Şekil 21. İpek Duben, Farewell My Homeland, 2004

Şekil 22. Marry Kelly, Post Partum Document, 1976

Şekil 23. Marcel Broodthaers “Pense-Bête 1964

Şekil 24. Mehmet Çimen, Alt-Üst, Mardin, 2015

Şekil 25. Mehmet Çimen, Alt-Üst, Mardin, 2015

Şekil 26. Mehmet Çimen, Karadelik, Mardin, 2015

Şekil 27. Mehmet Çimen, Karadelik, Mardin, 2015

Şekil 28. Mehmet Çimen, Füg, Mardin, 2016

Şekil 29. Mehmet Çimen, Füg, Mardin, 2016

Şekil 30. Mehmet Çimen, Yeni Dünya, Mardin, 2017

Şekil 31. Mehmet Çimen, Yeni Dünya, Mardin, 2017

Şekil 32. Mehmet Çimen, Yeni Dünya, Mardin, 2017

Şekil 33. Nasan Tur Arms, Art Space Arter İstanbul, 2006

Şekil 34. Mehmet Çimen, İsimsiz(Kimliksiz), Mardin, 2018

Şekil 35. Mehmet Çimen, İsimsiz(Tetik), Mardin, 2018

Şekil 36. Mehmet Çimen, İsimsiz(Vicdanı Red), Mardin, 2018

Şekil 37. Mehmet Çimen, İsimsiz(Kayıplar), Mardin, 2018

GİRİŞ

“Çağdaş Sanat’ta Kişisel ve Kolektif Belleğin İzleri” adlı bu tez/sanat eseri raporu, 1960’ların ‘Kavramsal Sanat’ından yola çıkarak, 1980’lerden sonra gelişen Neo-liberal kültür politikalarıyla birlikte şekillenen günümüz çağdaş/güncel sanatının “hafıza/anı/bellek” ile ilişkisini konu edinmektedir. Çalışmanın ana eksenini bu bağlamda, bir kısım çağdaş sanat yapıtlarının odaklandığı kişisel ve kolektif bellek temsilleridir. Kişisel ve kolektif belleğin tezahürleri etrafında beliren temsil örnekleri ve sanatçıların eleştirel yaklaşımları ile sanat tarihsel bir inceleme bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Bu tez/sanat eseri çalışmasında sanat tarihçi ve eleştirmen Joan Gibbons’ın “sanat yapıtının bellek yapıtı olduğu” önermesi rehber alınarak, çağdaş sanat hafıza/bellek ile birlikte okunmaktadır. Belleğin, hem öznel hem de toplumsal süreçlerine bakarak çağdaş sanat yapıtının üretimini nasıl etkilediği ve şekillendirdiği incelenmektedir.

Bu araştırma bellek ve sanat ilişkisi üzerine yazılmış kuramlar etrafında, sanatçı ve sanat yapıtlarının inceleneceği bir süreç ile şekillenecektir. Bu tez çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde bellek kavramı ile kuramsal çerçeve oluşturularak Henri Bergson’un bellek ve zaman felsefesi, Walter Benjamin’in kültür eleştirileri ve Proust okumaları üzerinden tartışılacaktır. İkinci bölümde sanat tarihinden örneklerle önce otobiyografik çalışan sanatçıların bellek çalışmaları, ardından kişisel belleği otobiyografik olarak ortaya koyan sanatçıların pratiklerinden “kişisel olan politiktir, dolayısıyla toplumsaldır” sonucu ile bakabileceğimiz örnekleri yer alacak ve son olarak kolektif belleği yansıtan sanatçıların çalışmaları ile sanata arşivsel yaklaşımları örnekleriyle ele alınarak, bellekle ilişkileri ölçüğünde tanımlanıp,

incelenecektir. Bu sanatçılar ve bellek çalışmaları sanat tarihçi ve eleştirmen Joan Gibbons'ın teorik yaklaşımları bağlamında ele alınacaktır. Son olarak üçüncü bölümde, kendi çalışmalarım ve onların bellekle ilişkisi, kişisel ve kolektif anların izleğinde incelenecektir. Sonuç bölümünde ise kişisel bellekle kolektif belleğin geçişkenliği, bellek temsillerinin sanatçının bireysel tutumu ve jestiyle yönlendirdiği malzeme ve medyum üzerinden izleyicilerin belleği ile kurduğu mekânsal ve zamansal ilişkiler tartışılacaktır.

İnsan denilen varlık, geçmiş ile gelecek arasındaki süreçte, sürekli bir 'şimdi'de "birey" olarak varlığını ortaya koymanın çabası içindedir. Tabii bu ifade; Rönesans'tan beri gelişen Modern birey anlamında anlaşılmalıdır. Nihayetinde birey olmak zaten başlı başına travmatik bir olgudur. Çünkü bireyin çevrili olduğu habitat, bir ailenin, kurumların, geleneklerin, devletin, neyi nasıl yapmamız gerektiğini belirten yazılı olmayan kuralların olduğu bir çerçeve içinde varlık bulur. Herhalde, birey olmakta ısrar etmek, biraz da bu verili çerçevenin sınırlarını aşındırabilmekle mümkündür. Sınırın dışına çıkılabildiği takdirde, bireysel eylem ve "eyleme" söz konusu olabilir. Diğer türlü, bu hazırlık süresince bilinmeyen için söz söyleme gücüne sahip olmadığımız üzere, konuştuğumuz ve kendimizi anlattığımız sürece topluma karışabilir, birey olabiliriz. Birey olabildiğimiz oranda sanatın, edebiyatın, yaratıcı her türlü "eyleme"nin içinde olabiliriz. Bunun içinde, hafıza/anı/bellek dediğimiz 'şeyler' varoluşumuzu bu noktadan itibaren anlamlı kılar. Böylece, hatırlanmaya değer veya unutulması gereken her şey birer bilgi kodu olarak bellekte yerini alır. Sanat bu noktada kolektif bilinçte hatırlanması gerekenleri anıtsallaştırırken, kişisel düzeyde de travma dediğimiz, unutmak istediklerimizin sağaltıcı bir aracı haline gelir.

Bildiğimiz, öğrendiğimiz, söylediğimiz ve tanıklık ettiğimiz tüm olgular, hafızamızın gerçekliğinin bir kısmını oluşturur. Bunu tamamlayan unsur ise, bireysel kurgularımızdır. Bu da yaratıcı süreçleri belirleyen kişisel hafızanın dönüştürücü, yeniden yapıcı dinamikleriyle ilgilidir. Bu anlamda; hafızanın oluşumuna “süreç” en büyük etkindir ve ancak yaşadığımız kadar, anıyı düş gücüyle de bezeli olarak belleğimize kaydedebiliriz. Bu tez/sanat eseri raporunda; az önce yukarıda ifade etmeye çalıştıklarım, çalışmalarımın alımlanması sürecinde, tarafımdan düşünülenlerin kısa bir özetidir demek gerekiyor. 1970’lerde Harald Szeemann’ın küratörlüğünde gerçekleşen “Tavırlar Biçime Dönüşünce” sergisine atfen, diyebilirim ki; hafıza/bellek üzerinden ortaya koymaya çalıştığım üretimler, temel noktada yaşantıların biçime dönüşmesini göstergeler. Eserlerimin kavramsal çerçevelerini üç ana başlık altında incelemeyi hedefledim. “Kişisel hafıza”, “Toplumsal hafıza” ve “Kolektif hafıza” deneyimlerinin, çağdaş sanat alanında karşılığını bulmak adına ürettiğim işlerle söylemek istediklerime karşılık bulabilir miyim sorusuna cevap aramayı bu anlamda önemsiyorum. İlerleyen bölümlerde kişisel ve kolektif hafıza üzerine çalışan sanatçıların eserlerinde yaşadıkları coğrafyaların işleri üzerine etkilerinin nasıl olduğuna ve kullandıkları malzemelerin önemine değineceğim.

Boris Groys’un ifadesiyle, sanat kendi kendinin temsilini, artık belgelemeler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Video kayıtlar, fotoğraflar, kişisel günlükler, belgelemeler temelde sanatla ilişkilendirilen toplumsallıkla, politikayla, kültürle ilgilidir. Örneğin; bir bienalin içeriğini, bu bağlamda başka türlü nasıl okuyabiliriz? Bunlara ek olarak, raporun ana konusunu da oluşturan, hafıza/bellek meselesi, hem kişisel, hem de toplumsal düzeyde, politik, kültürel, etnik-cinsel-kimliksel diyebileceğimiz çeşitli düzlemlerde, sanatın dokümantasyon biçimiyle ciddi bir ilişki

içerisindedir. Bu ilişkiyi temel alarak; çalışma, kişisel ve kolektif belleğin tezahürleri etrafında beliren temsil örneklerini, sanatçıların eleştirel yaklaşımları ile birlikte ele alarak, güncel/sanat tarihsel bir incelemeyi amaçlamaktadır.

Teorik açıdan, hafıza/bellek konusunda ele alıp, tartışmaya çalıştığım kuramcılar, Henri Bergson ve Joan Gibbons oldu. Marcel Proust, bir yazar/romancı olarak, zihinsel açıdan ufuk açıcı tartışmaları içsel bir noktada tetikledi. Kavramsal sanatçılardan Joseph Beuys, Doris Salcedo, Louise Bourgeois gibi sanatçıların yapıtları, sanat ve bellek ilişkisini bilince çıkarabilmem açısından önemli örnekler teşkil etti.

Sanat eseri raporunun bir diğer ekseni, kendi çalışmalarımın bellek ile ilişkisine ayrılmıştır. Nihayetinde, hafıza/bellek dediğimiz şey, düşüncenin toprakla ilişkisinden bağımsız değildir. (Deleuze) Burada ifade edilen şey, toprağın, yaşantıların her türüsüne bir kompozisyon düzlemi sağlamasıyla ilişkili olarak ele alınmalıdır. Çünkü toprak, hatırladıklarımızın da, unutmak istediklerimizin de, üstünü sonsuza dek örter.

1. BELLEK NEDİR?

Yaşantıların zihinde kodlanması, depolama ve gerektiğinde bu kavramların geri çağırılması gibi zihinsel aktiviteleri içeren çok amaçlı bir süreçtir. Bellek, duyuşal bellek, kısa süreli bellek, ve uzun süreli bellek olarak üç ana süreçten oluşmaktadır. Duyuşal bellek, duyu organlarıyla algılananların bir fotoğraf karesi gibi anlık ve kısa süreli olarak zihinde tutulmasıdır. Kısa süreli bellek, ihtiyaç anında gerekli olan

bilginin akılda tutulması ve gerektiğinde tekrarlanması ile hatırlama işlevini kolaylaştırmaktadır. Uzun süreli bellek ise bilgi, deneyim ve yaşanmışlıklar öğretisini zihinde uzun süre tutmayı ve tekrar tekrar hatırlamayı sağlamaktadır. Bellek, salt bir kayıt mekanizması değildir; aynı zamanda bir kurgu alanıdır.

Varoluş bilinç ve hafıza üzerinde temellenir. Bu da geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki devingen süreçleri içerir. Bu devingen süreçler düz bir çizgisellik de içermez. Döngüseldir. Yani geçmiş-şimdi-gelecek dediğimiz şeyler, zihinsel aktivitelerde iç içe, kırılmalarla, döngülerle birlikte hareket eder. Henry Bergson bu konuda şunları yazar; “(...) bilinçli varoluşumuzun en temel noktası bellektir. Geçmişin şimdiye doğru uzanması ve onda devam etmesi [prolongation], yani devingen ve geri çevrilemez süre olmasıdır” (Bergson, 1947: 31). Burada bellek önemli bir rol oynar. Çünkü algısal –duyumsal süreçler devreye girer. Sanatsal üretim süreçlerinin dayandığı ipuçlarını da belki burada aramak gerekir. Hatta yapıtın şekillenmesini, kristalleşmesini de bu noktada anlamak mümkün olabilir. Yine Bergson’un belirttiği üzere; “(...) bellek, sürenin birçok anını tek bir algıda toplar; böylece geçmişi şimdiye getirerek zamanın ayrı gibi görünen bu iki elemanını bir araya getirir” (Bergson, 54).

Bellek çeşitleri belli zaman dilimlerinde bir araya getirilirken sürecin toplumsal, psikolojik ve tarihsel etkilerini de beraberinde getirir. Belleği toplumsal bir olgu olarak yorumlamaya yönelik çalışmalarında Halbwachs, “belleğin toplumsal çerçeveleri” kavramını kullanmaktadır (akt. Bilgin, 2013:73). Bu tanıma göre toplum bireylerin hatırlamalarını kolaylaştırırken onlara etki etmekte, insanlara anılarını sabitleştirebilecekleri ve yeniden bulabilecekleri bir alan açmaktadır.

Marcel Proust “Kayıp Zamanın İzinde” adlı yedi ciltlik eserinde istemli ve istemsiz bellek kavramlarını ortaya koymuştur. Proust otomatik olarak ve daha örgütlü hatırladığımız istemli bellek yerine doğal veya istemsiz olan bellekte bir otantiklik hali bulmuştur. (Gibbons, s, 2) Proust geçmiş imgelerinin bir araya getirilmesi deneyimini bütünleyen eserinde aslında kendi bütüncül imgesini ortaya çıkarmak istemiştir. Belleği kolektif geçmişten veya bireysel geçmişinden ayırmayan, bunun yerine ikisinin birleştiği bir deneyim olarak ortaya koymuştur. Bireysel geçmişin belli tür içerikleriyle kolektif geçmişin malzemesi birleşmektedir (Benjamin, s,157).

Proust’un “Kayıp Zamanın İzinde”de (1908-1922) otantik kişisel bellek arayışı görülmektedir. Proust entelektüel olarak örgütlenmiş bir temel yerine insanın iç dünyasını oluşturan bir parça olarak belleğe duygusal bir değer vermektedir. Dahası Proust belleğe, geçmiş ve şimdi arasına köprü kuran yaratıcı bir güç atfetmektedir. (Gibbons, s.2)

Proust istemli belleği imge üretimi olarak karakterize eder. Bu imgeler şeylerin, olayların ve deneyimlerin dış görüntülerini yansıtır. Öte yandan çağrılmadan gelen, istemsiz bellek örneği, *madeleine* ile ilk karşılaşma anı ve tadı gibi, entelektüel ve istemli belleğin erişiminin çok ötesinde duyum ve duygunun birleşimini çağırır (Gibbons s.3).

“Hafızamızın en güçlü kısmı bizim dışımızda, çisentili bir rüzgârda, bir odanın rutubet kokusunda veya yanmaya başlayan bir ateşin ilk andaki kokusundadır; kendi benliğimize ait, zekâmızın işe yaramaz diye küçümsediği şeyi, geçmişin son ve en güçlü kalıntısını, bütün gözyaşlarımız dinmiş gibi görünürken hâlâ bizi ağlatabilen şeyi bulduğumuz her yerdedir. Bizim

dışımızda mı? Daha doğrusu içimizdedir, ama bizim kendi bakışlarımızdan gizlenmiş, iyi kötü devam eden bir unutuşa gömülmüştür. Ancak bu unutuş sayesinde ki, ara sıra eski benliğimizi bulur, olaylar karşısında o eski benlik gibi tavır alır, artık kendimiz değil, o insan olduğumuz için ve şimdi bizim ilgisiz kaldığımız şeyi o insan sevdiği için, yeniden acı çekeriz. Günlük hafızanın parlak aydınlığında, geçmişin hayalleri yavaş yavaş solar, silinir, sonunda geriye bir şey kalmaz; onları bir daha bulmamız mümkün değildir artık. Daha doğrusu, bazı kelimeler özenle unutuşa gömülmüş olmasaydı, bu hayalleri bulmamız mümkün olmazdı; tıpkı bir nüshası Ulusal Kütüphane'ye teslim edilmeyen bir kitabın bulunmasının imkânsız olabileceği gibi. (Proust, s.196)”

Bireyin kendi anlatısı, kurgusu tarafından işlenen ve bu bağlam etrafında benlik duygusuna eklenen hatıraları, belleğin kütüphanesinde gerektiğinde kullanılmak üzere raftaki yerini alır ve daha sonra, sanatçının kullanacağı malzeme ve bu malzemeyi kullanma biçimiyle, sanatçının jestiyle geri çağrılır.

2. BELLEĞİN ÇAĞDAŞ TEMSİLLERİ

Çağdaş sanatçıların bireyselliklerini ya da benliklerini en çok bellek temsilleri olarak ortaya koyduklarını görmekteyiz. Çağdaş sanatın oldukça popüler yöntemlerinden biri olan toplumsal olaylara dokümanter olarak yaklaşan arşivsel sunumlarıyla pek çok sanatçı kolektif bellek temsillerini bireysel tutumları, malzeme seçimi ve jestleri ile sanat ortamına koymaktadır.

2.1. Otoportre

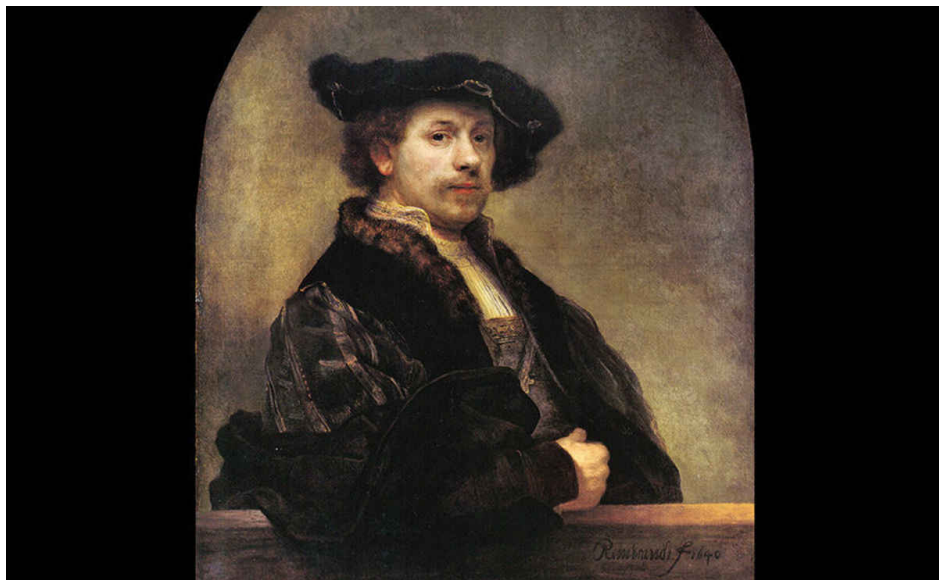
Günümüzde her anımızı belgeliyor, geçmişimizi gözler önüne seriyor, neredeyse her özel günü kayıt altına alıyoruz. Her davranışımızı, gezimizi, tüketim alışkanlıklarımızı sosyal ağla ya da bireysel uygulamalarla enformasyona çevirip depoluyoruz. Dahası bunların arasına sadece o anı veya ana hakim detayları değil, sıklıkla kendi suretimizi, imgemizi, portremizi de yerleştirerek paylaşıyoruz.

Sanat tarihindeki önemli portre ressamlarına baktığımızda Rembrandt'ın özel bir yeri vardır. 17.yy'da Rembrandt'ı özel kılan daha seçici bir bellek kaydı tutuyor olmasıdır. Amacı gerçekçi bir çizim yapmak değildir. Kendisini aynadan yansıtır gibi temsil etmek onun derdi olmamıştır. Seri halde kendini farklı zamanlarda resmetmek amacı. Bunun neticesinde kendisi hakkındaki bilgimiz onun hem gençlik yıllarına, hem de yaşlılığına ışık tutan bir süreç ile ilgilidir. Kendisiyle ilgili bir problemini görüyoruz; tüm kusurları ve fazlalıklarıyla yaşamsal sürecinin farkında olduğunu bilmemizi ve bu süreci sezinlememizi istiyor. Bütün otoportrelerinde bunu gözlerine bakıp görmek mümkündür.

Bergson'a göre, eğer bilinçte sezgi var ise, bilinç daha genişlemiş ve daha fonksiyonlu hale gelmiş olur. Sezgi-bilinç kaynaşması o kadar güçlüdür ki Bergson, sezginin kaynağının da yaşamsal hareketle olduğunu gösterir. Sezgi, artık insanın kendi var oluşunun bilincine varması değildir; yaşamsal hareketin kendi kendinin bilincine varmasıdır. Ama bu bilince varma yalnızca insanda gerçekleşebilir, çünkü yalnızca o, bakışını dinamikliği içinde süreye yönelttiği ölçüde, varlığın kendi dışındaki (insana ait olmayan) eğilimleriyle ilişki kurabilir. Sezgi, insana ait olmayana açılmanın yoludur. (Deleuze, Bergsonculuk, s.31) Rembrandt'ın yaşam sürecinin bir çok dönemini bize resmettiği otoportrelerinde görürüz. Bunun yanında, Rembrandt gündelik aksesuarları ile yıldan yıla hayatında nelerin değiştiğini, neleri hayatına kattığını da resimlerinde göstermektedir. Öyle ki, bize bıraktığı yani izleyicinin görmesini istediği şey kendisine ait izlerde bize ideal olanı sunmasıdır (Gibbons, s,3). Sanat tarihçileri Rembrandt'ın otoportreleri üzerine sanatçının bakışları ile ideal imgesini izleyiciye dayattığını yazmaktadır (Gibbons, s,3). Yaşlılığının getirmiş olduğu kırıksıklıklarla kendi temsiline öznel yorumunu getirip, izleyicinin belleğinde kendi hatıralarının canlı kalmasını istemektedir.



Rembrandt - self-portrait, 1659 , London



Rembrandt van Rijn "Self-Portrait at the Age of 34," 1640, , London

Rembrandt kadar otoportrelerini sanat tarihçilerinin konuştuğu bir başka otoportre sanatçısı da Vincent Van Gogh'tur. Resimlerinde kendi portreleri biraz daha sembolik bir anlatımla görülür. Van Gogh'un birebir gerçeğe yakın çalışmak gibi bir niyeti olmamakla birlikte, kendi öznesinin peşinde nasıl kendisinin kaydını tutmak istiyorsa, geçmiş bize bilişsel bilgiyi bellek duygularının havuzu içinde sunarak taradığını söyleyebiliriz. (Gibbons, s.3)

Van Gogh içinde bulunduğu psikolojik sorunları yaşamakta olduğu şehirde hayatını iyi-kötü etkileyen hatıralarını, acılarını, sevinçlerini resmeder. Kulağı sargılı portresini incelediğimiz zaman kendisiyle olan savaşını gözler önüne sermektedir. Kulağını izleyiciye çevirip resmetmesi, hatasıyla yüzleştiğini gösterir. Portresi üzerinden benliğinin değişimine en başta aynaya bakan kendisi tanıklık eder.



Vincent van Gogh Self-Portrait with Bandaged Ear (1853 – 1890) London

Bir başka önemli otoportre sanatçısı olarak Frida Kahlo'yu inceleyebiliriz. Van Gogh psikolojik travmalarından eserler üretirken Kahlo ise bedeninin tahribatı ve tahribatın belleğinde bırakmış olduğu izleri konu alır; hayatına en büyük etkiyi bedensel acıları vermektedir. Çocukluğunda geçirmiş olduğu çocuk felci nedeniyle bir bacağı gelişim göstermez ve sakat kalır. On sekiz yaşlarına geldiğinde geçirdiği trafik kazası sonucu uzun süre yatağa mahkum kalır ve bu süreç içerisinde yatağına taktığı aynalar yardımıyla kendini resmetmeye başlamıştır. Frida Kahlo bir süre sonra resim yaparak iyileştiğini fark eder ve sanata tutunur. Daha sonraki yıllarda aşık olduğu ressam Diego Rivera hayatını farklı bir yöne evirecektir. Rivera'nın başka kadınlarla ilişkilerinden rahatsız olan Kahlo evliliklerinin ilk yılında hamile olmasına rağmen yaşadıkları anlaşmazlık yüzünden kürtaj olur. Daha sonraları yeniden hamile kalan Kahlo, kazanın bedeninde yarattığı yoğun tahribat nedeniyle iki kez düşük yapar ve bir daha çocuk sahibi olma şansına erişemez. Sahip olamadığı ve kendinde eksik bulduğu tek şey bir çocuktur. Öyle ki, ilgi ve sevgisini evcil hayvanlarına yönelten sanatçının 1941 tarihli "Ben ve Papağanlarım" ve 1953 tarihli "Maymunlarla Otoportre" adlı iki çalışması mevcuttur.



Kahlo's "Me and My Parrots" (1941). Her self-portraits



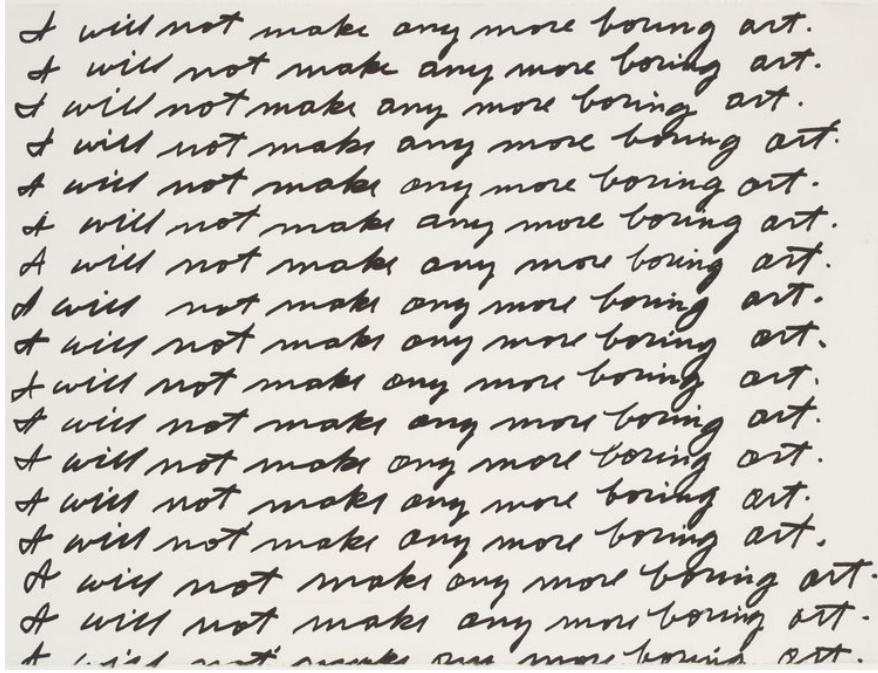
Frida Kahlo, Self-Portrait with Monkeys 1943 courtesy El Museo del Barrio

Frida Kahlo, kendi acıları, hayal kırıklıkları, yalnızlığı ve hep bir ameliyat masasına yatmasından kaynaklı kanlı bedenini, açık yaralarını, doğum, kürtaj gibi kavramları resimlerinde fazlasıyla kullanmıştır. Kadın olmanın getirdiği trajedilerle yüzleşen Kahlo'nun cinsiyet sorunları üzerinde duruşuyla tarih sayfalarında feminist sanatçı olarak anılarak diğer kadın sanatçılara umut olacaktır.

2.1.1. Otoportreden Otobiyografiye

1960'lerden itibaren sanatçılar sanat kurumlarına eleştirel bir tavırla çağdaş sanatı kavramsal bir yöne taşımıştır. Sanatçı bireysellikleri, kişisel ve kolektif temsilleri gayri maddi sunumlara evrilmiştir. Toplumsal hareketler, feminizm, kapitalizme karşı duruş olarak sanat marketlerine birebir müdahil olmamak gibi olgular sanatçıları el becerisi ile iş üretmekten uzaklaştırmıştır. Sanatçılar daha kavramsal bir tutumla, satılabilir, koleksiyonu yapılabilir nesnelere sunmaktan uzaklaşmış ve geleneksel sanat nesnelere sunmaktan vazgeçmişlerdir. 1960'lerden itibaren sanat gayri maddileşmiştir.

Sanat portreleri de otobiyografik sunumlara ve performanslara doğru evrilir. Bunun ilk örneklerinden kavramsal sanatçı John Baldessari'nin 1971 tarihli işi sayılabilir. Baldessari kendi sanatçı özneliğini müze ve galeri mekânına taşır. İlkokulda cezalı öğrenciler gibi sergi mekânının duvarlarını tekrar tekrar "Ben artık sıkıcı sanat yapmayacağım" cümlesi ile doldurur. Sanatçı kendi tarihsel geçmiş ve üretimine gönderme yaparak, güzel sanatlar eğitimine ve geleneksel sanat anlayışına tavır alır ve çağdaş sanat belleğindeki kırılmaya işaret eder.



*John Baldessari I Will Not Make Any More Boring Art 1971*The Museum of Modern Art, New York

Kendi hayatını performatif ve eleştirel happening'lerle sunan dönemin önemli sanatçılarından biri de Joseph Beuys'dur. 1960'lı yıllarda grafik, resim, heykel ve performans sanatının öncü isimlerinden olan Joseph Beuys, 2. Dünya savaşında Nazi ordusunda pilotluk yaptığı dönemlerde (1940) uçağın Kırım'a düşmesi sonucunda ciddi bir şekilde yaralanmıştır (Beykal, 2005 ; s 69). Beuys'un geçirdiği kazanın oluşumu ve kurtuluşu ile ilgili bir takım şaibeler olsa da, kendisi savaşta tarafsız olan Kırım Tatarları tarafından nasıl kurtarıldığını bir hikâyesinde şöyle anlatır:

“Eğer Tatarlar olmasaydı bugün hayatta olmazdım...

Uçağın düşmesinden sonra, Alman arama timleri umudu kestiklerinde, bütün o kar kıyamet içinde beni bulanlar Tatarlar.

Kendimde değilmişim ve ancak on iki gün sonra Alman sahra

hastanesine döndüğümde kendime gelmişim... En son hatırladığım, uçaktan atlamak için, paraşütlerin açılması için vaktin çok geç olduğu. Bu, yere çakılmadan birkaç saniye önce olmalı... Arkadaşım bağlıydı ve çarpmanın etkisiyle atomize olmuştu. Zaten ona ait neredeyse hiçbir şey bulamayacaklardı. Ama ben herhalde ön camdan dışarı fırlamış olmalıyım. Başımdan ve çenemden aldığım berbat yaralara rağmen beni bu kurtardı... Tamamıyla kara gömülmüştüm. Günler sonra Tatarlar beni böyle buldu. 'Voda' (su) diyen sesler hatırlıyorum; ondan sonra da çadırların keçesini, keskin yağ, peynir ve süt kokularını. Vücut ısını canlandırmak için bedenimi yağla kapladılar ve keçeye sardılar”(Tisdall, s. 19)

Bazı başka tanıklar olayların böyle gelişmediğini, Beuys’un kazadan sonra direkt bir Alman kurtarma ekibince hastaneye nakledildiğini söylemektedir. Kurmaca veya değil, Tatarlar’la ilgili bu hikâye Beuys’un sanatçı olarak yeniden doğuşudur ve Tatarlar’ın barışçıl, doğayla iç içe varoluşu da sanatının ilhamı kaynağını oluşturur (Antmen, 2009; 29). Beuys, çalışmalarının genelinde, kaza sonucu oluşan yaralarının iyileştirilmesi için kullanılan keçe, yağ gibi malzemeleri kullanmıştır. Keçe, izolasyonda kullanılan ve dış dünya ile bağlantıları kesen, aynı zamanda sanatın vazgeçilmezi olan “estetik” beklentileri karşılamayan ucuz bir malzemedir. Katı yağ ise bulunduğu mekânın fiziksel özelliklerine göre değişen ve dönüşen bir malzemedir. Beuys toplumun da aynı kendisi gibi yaralı olduğunu düşünüyordu ve kendi hikâyesindeki yaralanmadan sonraki yeniden doğuşun topluma da uygulanabileceğine

inanıyordu. Bunun için rasyonel düşünceyi bir kenara atıp yaratıcı düşünmemiz gerektiğini öne sürüyordu (Weintraub, 1996; 181). Çalışmalarında kullandığı malzemelere birtakım semboller yükleyerek toplumu rehabilite etmeyi amaçlamıştır

“Artık bir sanatçının savaş veya terör eylemlerini temsil eden yapıtlar üretmesini bekleyen savaşlarımız yok: Onun yerine, savaş eylemlerinin kendisi, kendi dokümantasyonu, kendi teslimiyetiyle eş zamanlı cereyan ediyor. Bir teslimiyet aracı olarak sanatın işlevi ve gerçeklik ile bellek arasındaki arabulucu olarak sanatçının rolü burada tamamen ortadan kaldırılmış durumdadır.”(Gros s,124)



Joseph Beuys Fat Chair, 1964, German,



Joseph Beuys, The Pack 1969 Neue GalerieGermany,

Beuys'un performanslarından geriye kalan belgelerle (video, fotoğraf) etkileşime giren izleyiciler, geleneksel heykelden aldıkları hazzı Beuys'un üretimlerinden alamıyorlar. Çünkü geleneksel heykeli algılamadıkları anda izleyici heykele dokunabilir. Ama Beuys'un heykellerine dokunmak imkânsızdır. Arta kalan belgelere dokunmak mümkün olsa bile geleneksel heykelden alınan hazdan farklı olacağı kesindir. Bu nedenle kavramsal sanatın dili burada devreye girecektir. Düşünce estetikle birleşip algı kapılarını aralayacağına, düşünüyor. Beuys'a göre önemli olan, şu ya da bu tür bir estetik hazdan ziyade, izleyicinin sürece bizzat katılmasıdır. Hatta izleyici bulunduğu konumdan sıyrılıp sanatçılığa soyunmalı, sahneye inmelidir. Dünya gerçek bir sahne ve 'herkes sanatçıdır' der Beuys, 'yeter ki farkına varsın, niyet etsin.' (Yılmaz, 2006)

2.2.OTOBİYOGRAFİK ÇALIŞMALAR YAPAN SANATÇILAR

Otobiyografi geniş bir ölçüde üretim pratiklerini ve çeşitli biçimleri kapsamaktadır. Kişisel anlatıların medya aracılığıyla ortaya serilmesi gittikçe popülerleşen bir pratik olmaya başlamıştır. Otobiyografik enformasyon hayatlarımızın günlük kaydında ve kurumsallaşmasında önemli bir role sahip olmuştur (Gibbons, 9). Birçok düzeyde ve biçimde işletilen bu bilgilerde otobiyografi Batı kültüründe kamusal olanla özel olanın ilişkisi ölçeğinde önemli bir rol oynar. Bunu akılda tutarak bu bölümde kişisel ve kamusal alanların arasında kendi anlatılarını temsil eden sanatçılara odaklanılacaktır.

2.2.1. Louise Bourgeois

Louise Bourgeois, yapıtlarında birebir kendi yaşamışlıklarından yola çıkmıştır. Sanatçı ürettiği eserlerin kendi çocukluk sorunlarından beslendiğini ve duygusal olduğunu ifade eder. Bourgeois, hem çocukluk hafızasının, hem de toplumun kadına dayattığı rollerin bilinçaltındaki izdüşümlerini cesaretle sorgulamıştır.

Bourgeois aile içinde yaşadığı parçalanma, ihanet, korku, kabullenme, kontrol kaybı gibi endişeleri üç boyutlu olarak kışkırtıcı bir şekilde işlemiştir. Eserlerini üretirken yer verdiği çocukluk travmalarından biri babasının dadısıyla yaşadığı ilişkiyi bildiği halde annesinin bu duruma olan suskunluğudur. Annesi halıların tamir edildiği, alınıp satıldığı bir atölyeye sahiptir. Atölyede halıların eksik yerleri tamir ederken mitolojik karakterlerin cinsel organları kesilip, yerine çiçek motifleri işlenmekteydi.

Çünkü toplum içerisinde cinselliğin görünür olması hoş karşılanan bir durum değildir. Annesi sesiz ve sakince atölyede ipliklerle uğraşıp örümcek gibi halıları tamir etmektedir. Louise annesinin sessizliği ve üretkenliğini bir metafor olarak örümceğe benzetir ve devasa örümcek heykelini "anne" olarak adlandırır.



Louise Bourgeois, Anne 2000 , Tate Modern Müzesi, Londra

Baba figürünü de rahatsız edici ve kışkırtıcı bir şekilde işlemiştir. Çünkü babası dünyaya bir kız çocuğu doğurmanın günah olduğunu düşünür ve Louise'i penisi olmadığı için sürekli aşağılar ve dalga geçerdi. Louise Bourgeois, kadınlara yapılan bu aşağılamalardan dolayı babasından intikam alabileceği "Babanın Yok Edilmesi" gibi eserler de üretmiştir. (Alaca, s.1-16)

2.2.2. Tracey Emin

Tracey Emin'in sanat anlayışı, "gerçeğin" gözler önüne serilmesini esas alarak, içinde yaşadığı sistemi sorgular niteliktedir. Sanat pratiğini kendi yaşamını merkeze alarak kuran sanatçı, çocukluğundan bu yana onu derinden etkileyen "izleri" sanatsal birer nesne olarak izleyiciye sunar.

Emin Sanatındaki ifade gerçekliğini kendi bedeninden ziyade, yazı, çizim, fotoğraf ve dikiş teknikleriyle alternatif üretimler halinde sunmaktadır. Tracy Emin'in çalışma odağı, genellikle cinsel gerçekliğe dayanmaktadır. Toplum içerisinde kadını kurban olarak seçen ahlaka karşı mücadele etmektedir. Cinselliği tüm çıplaklığıyla, dürüst ve en katı haliyle ele alışı onu kısa yoldan şöhrete ulaştırmıştır. Çünkü toplumun bilip üzerine konuşmadığı cinsellik sorununu sanatsal bir tavırla sergiler.

Bir galeri mekânında sergilenen "Yatağım" çalışmasında sanatçının bedenini görmek mümkün değildir. Tracy Emin'in yaşadığı depresyon dönemlerinden izleri bulunur. Dağınık bir yatakta, kendi bedeni ve zihninde iz bırakan kirli çarşaflar, çamaşırlar, izmarit ve boş içki şişeleri görmek mümkündür. Sanatçı, çocukluğundaki olumsuz cinsel yaşamını, travmatik kürtaj deneyimini ve sarhoşluklarını nesnelere aracılığıyla bir göstergeye çevirir. Aynı zamanda gerçeğin bir belgesi olarak izleyiciye yeni okuma olanakları sunar.



Tracey Emin, My Bed, 1998 Tate Gallery, Londra

“Belirli bir işlevi olan bir objeyi alıp, başka bir objeye dönüştürüyorsunuz. Yani daha önceki işlevinden soyup, ona yeni bir işlev yüklüyorsunuz. Ya da işlevini aynen koruyup bir sanat objesi haline getiriyorsunuz. İster objeyi eski işlevi ile koruyun, ister korumayın; ”bu bir sanat objesidir” dediğiniz anda, onun kimliği değişmiş demektir.” (Akay s,202)

Tracey Emin'in “1963-1995 Yılları Arasında Yattığım Herkes” adlı çalışmasında metaforik olarak kullanılan çadır, aslında onun bedenini temsil etmektedir. Cinsel ilişkide bulunduğu arkadaşlarının, tacizine uğradığı yakınlarının, ikizinin ve kürtaajla aldırıldığı iki ceninin isimleri yazmaktadır.



Tracey Emin, " 1963- 1995Arasında Yattığım Herkes" 1995.

“Kişi belli bir sözcüğün simgelediği kavramı, kullandığı bağlamdan anlar”. Emin’in çadırındaki isimler ise sanatçının yaşamı ve diğer çalışmaları konusunda bilgilendiğimizde anlam kazanmaya başlarlar. Emin, sanatsal eylemleriyle hem izleyiciyi hem de bir biçimde yaşamına girmiş insanları etkiler. (Atakan s,56)

Tracey Emin’in büyük harflerle dikerek ve sabitleyerek yazdığı bu isimler, izleyicinin zihninde görselleşerek sanatçının yaşamı ile ilgili somut bilgilere dönüşür.

2.2.3. Felix Gonzalez Torres

Küba asıllı Amerikalı sanatçı olan Torres üretimlerinde kavram olarak kayıp, ilişki, arzu, kimlik ve aşk temalarını kullanarak siyaset ve birey ilişkilerini sorgulamaktadır.

Kişisel hafızasından yararlanarak üretimini gerçekleştirdiği işlerinden en önemlisi “Ross’un Portresi”dir. Bu işi sayesinde üne kavuşan Torres sevgilisine olan aşkını kavramsal sanatla izleyiciye ulaştırır. “Ross’un Portresi” AIDS hastası olan sevgilisinin ölüme yaklaşan bedeninin günden güne nasıl eridiğini ve ölüme sonuçlanıp yok olduğunu anlatmak için Ross’un ağırlığına eş değer 80kg “Fruit Flasher” marka şeker sergi alanının bir bölümüne yığıntı halinde bırakılır ve izleyicilerin Ross Laylock’un en sevdiği şekerden alıp yemesi istenir. Bu şekilde hastalıktan günbegün eriyip biten bir beden temsili olarak şekerler tüketildikçe Ross’un yaşamış olduğu duyguları, acıları, ıstırapları izleyicilere aktaracağına inanır. Her sabah sergi öncesi tekrar aynı marka şekerlerden aynı ağırlık tamamlanır ve bu süreç gün içinde yine kendini tekrarlar. Aslında bir kısır döngünün parçasını oluşturmaya başlar; izleyiciler ve Torres her gün Ross’un bitişine şahitlik eder. Bir çok eserini “isimsiz” olarak adlandıran Torres eserlerinin izleyiciyle etkileşiminin eserlin isim ve içeriğini yönlendireceğine inanmakta ve bu şekilde izleyiciye kendi fikrini oluşturup en uygun başlığı seçmek için özgür bir alan sunmaktadır.



İsimsiz, Ross'un Portesi, Felix Gonzalez-Torres, 1991

Tores'in isimsiz serisi sonraki yıllarda İstanbulda gerçekleşecek olan bienal'e ilham olacaktır. 12. İstanbul Bienali'nin küratörleri olan Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann, Felix Gonzalez Torres'in yapıtlarından ilham alarak İsimsiz (Soyutlama), "İsimsiz" (Ross), "İsimsiz" (Pasaport), "İsimsiz" (Tarih) ve "İsimsiz" (Ateşli Silahla Ölüm) olarak farklı temalar altında düzenlenen beş karma sergi ve kişisel sunumlar yapmıştır. (İKSV. 2011)

2.2.4. Miyako Ishiuchi

Miyako Ishiuchi 2005 Venedik Bienali'nde Japon Pavyonu'nda sergilediği işinde annesi ölmeden önce çektiği fotoğraflarıyla annesinin yaşlı tenini, yaralarını ve parça parça bedenini fotoğraflamaktadır. Bu fotoğraflarda annesinin yüzünü asla göstermemektedir. Bedeninin yanında beden aksesuarları diye adlandırıp kullandığı giysiler saçını taradığı tarağı ve hata dişlerini sergiler. Fotoğrafların siyah beyaz

(monokromatik) olması önemlidir, çünkü bedenin tensi canlılığını yani tenin rengini olarak ölümlle ilişki kurmaktadır (Gibbons, 38). Fotoğraf medyumunun ölümlle ilişkisi ölmekte olan bedenle açığa çıkar. Bu çalışmada fotoğraf boyutları devasa olarak sergilenir. Sanki onun anısına, ölümlüne yapılmış bir hatırlama anıtı gibi devasa fotoğraflar basılmıştır (Gibbons, 38-40). Bir yanda sanatçının annesi ile olan ilişkisinin yakınlığı ve uzaklığı, bu boyutlar aracılığıyla görsel bir sorgulama sahnesine dönüşür. Beden aksesuarlarının orada olması sanki bir deriyi çağrıştıran nesnelere olarak var olmalarını sağlar. İçleri boşaltılmış birer kalıp ya da giysi gibi sahnelenmeleri sayesinde beden aksesuarları ile anneye ait bellek imgesi tamamlanır (Gibbons, 41). Beden bir bütün olarak gösterilmez fakat fotoğrafı bir hatırlama medyumunu olarak kullanan sanatçı, annesinin imgesinin peşinde, o öldükten sonra kalan kıyafetlerin üzerine sinmiş anne ruhunun imgesini anımsatmaktadır.



Ishiuchi Miyako, Mother's Series 2001-2005



Shiuchi Miyako, Mother's series 2001 -2005

Çürüyen bir beden, yaşlı, kırışık olarak temsil edilirken onun karşısındaki ihtişamlı moda kıyafetleri, bedenine özenen, saçını tarayan ideal kadın imgesinin getirdiği kozmetik ürünler ve bakım kremleri tam bir zıtlık yaratır. Bu durumu bir hatırlama medyumunu olarak kullanan fotoğraflar simetrik kompozisyonlarla, önden, siyah beyaz ve makro çekimlerin çok büyük baskılarıyla anıt mezarlaşır (Gibbons,40). Dolayısıyla sanatçının anımsaması, annesine sanki ikinci bir mezar yapıyormuş gibi öyküsel olarak sahnelenir.

2.2.5. Hale Tenger

Hale Tenger'in mekân ve anlatının bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yalın düzenlemelerinde, izleyicinin aktör/aktriste dönüştüğü dramatik bir sahneleme söz konusudur. Bu durum, Tenger'in çalışmalarındaki sosyo-politik eleştirinin, psikolojik bir perspektif kazanarak, toplumsal ölçekten kişisel olana yönelmesine işaret eder.

Tenger, “Kalp Ağrısı” adlı çalışmasında hem zaman, hem de mekân olarak daha soyut ve stilize bir iç mekân kurmasına karşın, yine güç politikalarının etkin olduğu hastane, okul, hapisane gibi resmi kurumların kavramsal uzantılarını ve görsel metaforlarını bir araya getirerek, bütün bu baskı sistemi içinde, bireyin acizliğini ve yalnızlığını duygusal bir tonda ifade eder. (Mimarlık. kültür ve sanat dergisi sayı, 240)



Hale Tenger “Kalp ağrısı” 2000

2.3. KOLEKTİF BELLEK TEMSİLLERİ

Bir önceki bölümde kişisel anlatılar ve mahrem anılar üzerinden gerçekleştirilen bellek temsilleri üzerinde durulmuştur. Kişisel olanın kaçınılmaz olarak kamusal ile teması ve kolektif bir çerçevenin içinde olacağı gerçeği unutulmamalıdır. Bu bölümde ise daha geniş ölçekte kültürel ve tarihsel meselelere değinen, politik ve toplumsal anlatıları başlangıç noktası olarak alan sanatçılara ve çalışmalarına odaklanılacaktır. Bu kolektif anlatılarda da kişisel anlatıların ve anıların iç içe geçebildiği görülebilir.

2.3.1. Doris Salcedo

Doris Salcedo,s ürekli değişime uğrayan zaman kavramını, bellek ve mekan perspektifi üzerinden ele alır. Doris Salcedo çalışmalarında Kolombiya'da yaşanan şiddetin kurbanları ile izleyici arasında iletişim kurmaya çalışır. İzleyiciyi denetlemekten ziyade, yarattığı imgeleri izleyicinin kendi uzamında gerçekleştirmesine olanak tanır. Dolayısıyla izleyicinin çalışma karşısında ne hissedeceğini ya da neleri hatırlayacağını kendi iç şifrelerine bırakmaktadır. Çünkü şiddetin dünyanın her tarafında var olduğunu düşünerek, insan doğasına özgü şiddet öğelerini sorgulamaya çalışır. (Harrison-Wood S;1237)

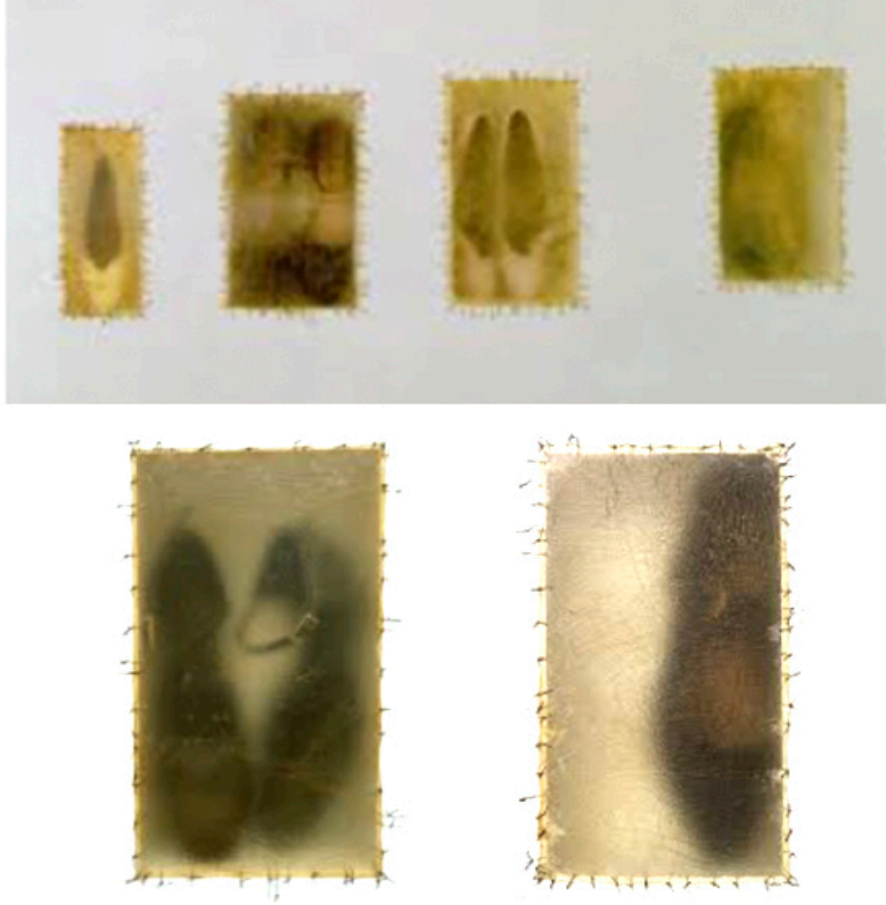


Doris Salcedo Shibboleth, 2007, Tate Modern Londra

Sanatçının “Shibboleth” olarak adlandırdığı işi İncil’de geçen bir hikâyeyi konu edinmektedir. ‘Shibboleth’ kelimesini doğru telaffuz edemedikleri için 42 bin kişinin ölümüyle son bulan bir hikâyedir. Sanatçı, bu ırkçılığın bir benzerini Kolombiya’da ‘Saragossa’ kelimesinin bir İspanyol gibi ‘sarahossa’ şeklinde söylenmeye çalışarak yaratılan bir ayrıştırmada görür. Betonda oluşturduğu çatlakla bir sınır oluşturur ve sergilediği mekânı iki bölgeye ayırarak, her iki tarafta duranın karşılıklı ötekileştirme durumuna işaret eder.

Salcedo’nun birçok işi kamusal alanlarda olup, mekânı deneyimleyen izleyicinin hafızasında iz bırakmaktadır. Tate Modern’deki Turbin Hall (Türbin Salonu)’nun zemininde açılan yarıklar eskiden olduğu gibi bugün de kolonyalizmin açtığı yaraların izlerine dikkat çekmektedir. Doris Salcedo, politik şiddetin yaşandığı Kolombiya’nın kırsal kesimlerinde yaptığı ziyaretler esnasında faili meçhul cinayetlere kurban gitmiş insanların aileleriyle bir takım görüşmeler yapar. Salcedo’nun yaptığı bu görüşmelerin

nedeninin toplumsal olduğu kadar, kendi aile üyelerini de bu şekilde kaybettiği için kişisel olduğu söylenebilir. Hükümet destekli uyuşturucu mafyalarının, iz bırakmadan ortadan kaldırılan insanların bilinmezlikleri ölü yası tutulmadan dayanılmaz bir boşluk yaratmaktadır. En acı olan ise kaybolan insanlarla ilgili bir şikâyetin ya da bir soruşturmanın olanaksızlığıdır. “Atrabiliarios” 1996adlı çalışmasındaki odak, herhangi bir iz bırakmadan ortadan kaybolan insanların özel hikâyeleri yerine kişisel okumalara açık beden ve belleğin deneyimidir. Alçı duvarlar içinde oluşturulan girintilere yerleştirilen ayakkabılar, kaybolan insanların aileleri tarafından sanatçıya bağışlanmaktadır. Özellikle ayakkabılar seçilmiştir, çünkü ayakkabılar, diğer kıyafetlere göre daha özel ve insan bedeninin şekillendirdiği nesnelere. Ayakkabıların yerleştirildiği girintilerin üzeri hayvan derisi ile kapatılarak duvarın sıvası ile bütünleşmiştir. Bu bütünleşme ile bulanık ve zor görülebilen ayakkabılar, faili meçhul insanların akıbetine benzer bir şekilde hafızalarda kalan hayali andırmaktadır. Sanatçının yaklaşımı güçsüzlerin sesine form vermekten ziyade onlardan bu formu almaktır



Doris Salcedo 1996, Atrabiliarios, MOMA, New York City,

2.3.2. Nil Yalter

Nil Yalter babasının görevi nedeniyle Kahire’de doğmuştur. Üç yaşına kadar kahire’de yaşayan Yalter 27 yaşında Fransa’ya yerleşmiştir. Gezip gördüğü farklı coğrafyalarının birikimleri sanatçının kariyerini etkilemiştir. Sanatçılık süresince işlediği konuların başında göçebelik en büyük yeri kaplamaktadır. Göçebelik dışında kadınların sosyal statüsü ile ilgili sosyokültürel konuları işlemiştir. İşlerini etnolojik açıdan ele alan Yalter teknolojik medyumlarını araç olarak değil amaç olarak kullanmıştır. Teknolojiye olan tutkusuyla çağdaş kalabilmiştir.

Göçmen bir sanatçı olan Yalter 1960’larda devrimci, Fransız karşıtı akımlara dahil olmuş cinsiyet ve göçmen işçiler üzerine tartışmalara katıldı. Kadınlar, işçiler ve göçmenler ana odağı olmakla birlikte toplumun görünmeyen bireylerinin yaşam alanlarını ve varoluş mücadelelerini konu alır. Fransız tarihçi Philippe Artieres, Yalter’in gözlerini anıların mahfazasına benzetir ve “çağımızın görmezden gelinenlerinin, tanınmayanlarının, sesi olmayanlarının belleği” diye tarifler. Artieres’e göre, “Sanatçının gözleri, onların en küçük hareketlerini, en sessiz fısıltılarını, yüzlerinden geçen küçücük bir ifadeyi yakalayıp tutar” (Kültigin Kaan Akbulut gazete duvar 2016)

Nil Yalter işlerinde belgesel ve şiirsel dili harmanlayarak ifade gücünü yaşadığı kültürlerden aldığı farklı kimliklere bürünüp kişisel ve toplumsal olayların yol açtığı sarsıntılarla yüzleşir. Dışlanmış itilmişlerin hikâyesiyle ilgilenir üretimi ile alternatif bir tarih yazımı geliştirir. Göçmenleri yaşam mücadeleleri en çok ilgilendiği alanlardan biri olmuştur. Genelde Göçmen işçilerin sorunlarını anlatmak için topladığı objeleri video röportaj ve görselle belgeleyerek sergiler



Nil Yalter "Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor" (1983).

2.4. ARŞİV OLARAK BELLEK

Çağdaş sanatta bellek pratikleri geniş bir çeşitlilikte yaklaşım ve biçim sergilemektedir. Buraya kadar örneklenen sanatçılar, hem kişisel hem de toplumsal bellekleri yeniden hatırlama, çağırma, iz sürme ve geçmişe yenilenmiş bir oluşum verme ile temsil etmişlerdir. Bu bölümde ele alınacak sanatçılar ise müze ve arşiv gibi otoriter kurumlar tarafından düzenlenen ve depolanan bilgiyi ve anılaşırma metotlarını eleştiren temsillere odaklanmışlardır. Bellek hiç şüphesiz bilişsel biçimlere ve anlamaya bağlı olarak bilgiye dayanmaktadır (Gibbons, 118). Ali Akay, Radikal gazetesindeki bir yazısında arşivin çağdaş sanattaki önemine şu şekilde değinir:

“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 özelliğimizin bir parçası olarak durmaktadır. Estetik, çünkü duyumsaldır, duyguları paylaşırır, hayatı bugünkü ana taşıdığı için

de politiktir. Sanat olduğu gibi politikadır, sanat tarihidir. Belge ise politik olanın taşıdığı bir yüzeydir.” (Akay, 102)

Çağdaş sanattaki arşivsel eğilime değinen sanat tarihçi ve eleştirmen Hal Foster, arşiv tekniklerinin ve stratejilerinin önemli miktarda sanatçının tarihsel veya bulunmuş metinlerin, dokümanların veya imgelerin işleri için bir temele dönüştüklerinden bahseder (Foster: 2004, 3)

2.4.1. Christian Boltanski

Christian Boltanski'nin çocukluğu Fransa'nın Nazi işgalinde olduğu yıllara denk gelir. II. Dünya Savaşı'nın onda bıraktığı izler çalışmalarında görülmektedir. Fotoğraf çalışmalarında yaşamı, anıları ve ölümü, kendi belleğinde gerçekle kurgu arasındaki sınırları, basit nesnelere anlam katmanları yaratarak oluşturmaktadır. Sanatçı, fotoğraf enstalasyonlarında, görsellere eşlik eden, ters ışıkla silüetini yaptığı düşük ve yüksek voltajlı ışıklandırma ile fotoğraflardaki portrelerin duvara düşen gölgelerini soluklaştırır. Yarattığı ışık ve gölge oyunları ile duvarda soluklaşan izleri geçmişin gölgeleri olarak bize sunar. Sanatçı genel olarak toplumsal hafıza ve kendi acılarından ve travmalarından üretimlerini sergiler. Bu bağlamda , yaşam- ölüm zıtlığını, kayıp hafıza ve kolektif kültürel kodlar gibi konular etrafında işlerini ürettiği söylenebilir.



Christian Boltanski, Théâtre d'ombres (Gölgeler Tiyatrosu), 1990.

Fotoğrafik çalışmalarında kullandığı nesnelere kime ait olduğunu kendisinin de bilmediği meçhul kişilere aittir. Ortada bir kişiyi temsil eden nesnelere 'envanter' çıkarmak yerine, insanları doğrudan fotoğrafik portreleriyle gösterir.

Christian Boltanski özellikle Holokost'a odaklanmıştır. Savaş öncesi ve sonrasında kim oldukları bilinmeyen çocuk fotoğraflarını dinsel mabetleri anımsatan bir tarzda genellikle mumların ya da tek ampullerin bulunduğu karanlık odalarda sergiler. İzleyicilere fotoğraflar hakkında hiçbir bilgi vermeden tek parça kumaş üzerine basarak, yoğun olarak aydınlatmaktadır. Bu çalışma Holokost kurbanlarına yapılan bir anıt olarak yorumlanabilir.(Heartney. s. 352)



Christian Boltanski – Menschlich 1994

2.4.2. İpek Duben

4. Mardin Bienalinde sergilenen ve bizzat şahit olduğum İpek Duben'in "Elveda Yurdum" adlı sanatçı kitabı ve yedi parçadan oluşan, aynı zamanda belge niteliği taşıyan resimleri yaşadığımız dünyanın en sancılı olaylarını gözler önüne sermektedir. Mardin Bienalinde sergilenen "Elveda Yurdum" adlı çalışmanın, 1900'lerde göçe maruz kalan azınlıkların yaşadığı Mor Efrem Manastırında yerleştirilmesi, taşların üst-üste konulması gibi bir bellek yoklamasına referans olmuştur. Bu çalışma 20. yüzyılda Hindistan, Pakistan, Vietnam, Meksika, Gaza, Kosova, Bulgaristan, Yunanistan, Türkiye, Almanya, Çin, Ruanda, Rusya, Azerbaycan, Ermenistan, Arnavutluk, Sudan, Irak, Afganistan gibi ülkelerin sınırlarında, göçe zorlanan ya da göç etmek zorunda

kalan insanların sınırları aşmaya çalıştıkları süreçleri yansıtmaktadır. Sanatçı 25 Aralık 2009 da “İpek Duben 15 yılını özetliyor” röportajında bu eserini şöyle özetler:

“Farewell My Homeland/Elveda Yurdum diye gösterdiğim çalışmamda 223 imaj var ve bu imajların hepsi gerçek, tarihsel bir veridir. Bu projemde dünyanın her tarafındaki zorunlu göçleri anlatıyorum. Savaşlar, ırkçılık, açlık, dini sebepler, etnik nedenler vb. yüzünden yurdunu bırakmak zorunda kalan insanların dramı var burada. Benim belgelediğim anlar tam geçiş noktaları, insanlar ya kamplardalar ya da yürüyüş halindeler ve onları akan metin aracılığıyla kendi ağızlarından konuşturuyorum. Amaç büyük bir dramı, trajediyi yaşatarak hafızaya kazımak.”

Sanatçı kitabında yer alan fotoğraflarda, savaşlarda yaşanan göçlerle yurdunu terk etmek zorunda kalan ve özellikle savaşamayacak durumda olan kadın, çocuk ve yaşlıların dramını anlatmaktadır. Sanatçı kitabının kapağı sert ve geçişi engelleyen tel örgülerden oluşsa da resimlerin basıldığı kumaş zarif, geçirgen ve tüy gibi hafif olan ipektir. Sanatçı kitabının yerleştirildiği kilitli sandık, ironik bir biçimde değerli anların saklandığı tarihsel bir veri olarak hafızalara kazımaktadır.(lebziz.com)



İpek Duben "Farewell My Homeland", 2004-2005

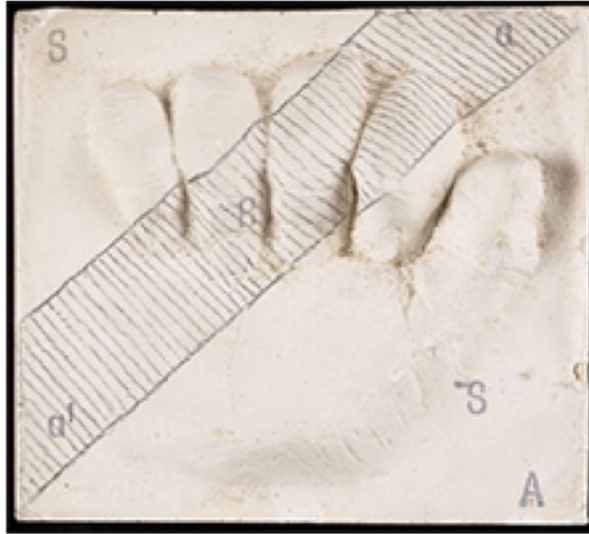
2.4.3. Marry Kelly

Marry Kelly bizi yaratan kültürün deşifre edilmesi gereken bir metin olduğu önermesiyle, kimlik sorununa daha soyut ve teorik açıdan yaklaşmaktadır. Kelly'nin Lacancı psikanalistik prensipleri, kendi çocuk yetiştirme deneyimini incelediği anne-çocuk ilişkisinin çok yıllı bir araştırmasıdır. Çalışmasında anne ve çocuk arasındaki özdeşleşimler üzerine odaklanarak soyutlanmış kavramsal-sanat konusunu irdeler. Bir kadının deneyimini kavramsal çalışmayla ön plana çıkarırken, aynı zamanda çocuk yetiştirme işinde ayrılıkları da vurgulamaktadır. Kolektif belleğin alternatif alanları içerisinde anne-çocuk ilişkisinin farklı yinelemeleriyle kimlik biçimleri arasında bir değişim yaratmaya çalışmaktadır. Bu çalışmada 1973'de doğurduğu oğlunun hayatının ilk altı yılının bir bölümü 165 parçalı bir belgesel olarak, diyagramları, açıklamalı mektupları, lekeli bebek bezlerini, çocuk çizimlerini, beslenme çizelgelerini ve

çocuğunun ilk sözlerinin analizlerini dahil ettiği bir biçimde yer almaktadır. Kelly'nin odak noktası ister toplumsal, ister siyasi, isterse psikolojik düzlemde olsun, benlik duygumuzu şekillendiren irade-dışı güçlerdir. (Heartney. s.252)

FEBRUARY 17, 1974

08.45 HRS.	5½ OZS. SMA, 4 TSPS. CEREAL, 2 TSPS. EGG YOLK
10.30 HRS.	2 OZS. ORANGE
13.15 HRS.	4 OZS. SMA, 6 TSPS. CARROT, 1 TSP. EGG
15.00 HRS.	2½ OZS. RIBENA
17.00 HRS.	6½ OZS. SMA, 2 TSPS. CEREAL, 8 TSPS. APPLE
20.00 HRS.	1½ OZS. WATER
21.30 HRS.	7 OZS. SMA
TOTAL:	29 OZS. LIQUIDS 23 TSPS. SOLIDS

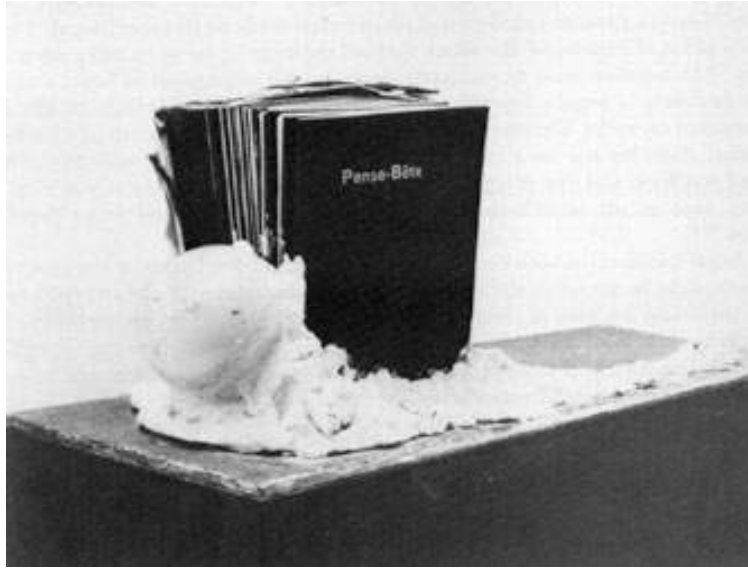


Marry Kelly, "Post Partum Document" (1976) Kunsthhaus Zurich

2.4.4. Marcel Broodthaers

Marcel Broodthaers sanat hayatı boyunca bir çok üretim alanının içinde olmuş; edebiyat, sinema, fotoğraf ve son dönemlerinde görsel sanatlar ile ilgilenerek üretim yapmıştır. Belçikalı sanatçı iki şiir kitabı yayınlamış, 1964 yılında edebiyat alanına ara verip sanat üretimine dahil olma kararı almıştır. İlk sergi deneyiminin davetiyesinde“Ben de ürettiklerimi satamayıp hayatta başarılı olamamaktan endişe duyuyordum,” der ve “Nihayet sahte bir şey icat etme fikri geldi aklıma ve hemen işe koyuldum”diyerek yeni üretim biçimine dair açıklama yapar. Davetiye: (Brüksel: Galerie Saint-Laurent, Nisan 10-25 1964).

İlk sergisinde yer alan eseri “Pense-Bête” son kitabının satılmayan 50 kopyasını alçıya gömerek sergilediği ilk sanat üretimi ve ilk eleştirisidir.



Marcel Broodthaers “Pense-Bête 1964

Broodthaers bu işiyle 12 yıllık sanat hayatını şekillendirmiştir. Sözcükler, nesnelere, imgelere üzerine çalışan sanatçı bunların arasındaki ilişkiyi irdelemiştir.

1960 yılında başlayan ve 1968'i de içine alan toplumsal hareketler, feminizm, sanatçıların kapitalizme karşı duruş olarak sanat marketlerine birebir müdahil olmamaları gibi dönemin duruşları ile birlikte Broodthaers müzeye karşı vermiş olduğu mücadele içerisinde Brüksel'deki evini kurmaca bir müzeye dönüştürme fikrini hayata geçirir. Bu müzenin yöneticisi, küratörü ve tasarımcısı olarak bu kavramsal müzeyi işler hale getirmiştir. Broodthaers açılışı bir mektupla duyurur ve mektupta şöyle der: "Umuyoruz ki 'çıkarsızlıkla hayranlığın birlikteliği' şeklindeki formülümüz sizi baştan çıkaracak."

Broodthaers bu müze eleştirisinde geleneksel müzenin uyguladığı tüm pratikleri kurmaca müzesine uygulamıştır. Eser sınıflandırma, saklama, ve etiketlendirmesine kadar tüm geleneksel sergileme yöntemlerini kullanmıştır. Bu pratiklerin yanı sıra davetiyelere, basın bültenlerine, hatta kendisi yahut gerçek müze küratörlerinin yapmış olduğu açılış konuşmalarını da derlemesi bu eleştiriyi öyle bir yere getirmiştir ki, kurmaca ile gerçek müze arasındaki farkı zaman zaman ortadan kaldırmıştır. (Artun, s,137-149)

3. BELLEK DENEYİMLERİM

İşlerimde hafıza konusunu işlememdeki en büyük etken çocukluğumdur. Çocukluk yıllarımda yaşadıklarımı bu gün tekrar tekrar üretime dahil etme fikri nostaljik bir düşünceden ibaret değildir. Benim arayışım kişisel olanın topluma nasıl sunulduğunu ve bu sunuş sonucunda oluşan fikirlerin nasıl tekrar işlenip nasıl yeni bir işe dönüştüğü ile ilgili olduğunu düşünüyorum. Dokümanterini yaptığım sadece kişisel olan hatıralarım değildir, üretimini yaptığım işlerin etrafında uçuşan sözcüklerinde ve yorumların birikimidir.

Bu nedenle “Kişisel bellek, Toplumsal bellek ve Arşiv olarak bellek” kavramları üzerinden üretimlerimi gerçekleştirdim.

3.1. Alt-Üst

Ne gariptir, insanoğlu tanrısal bir veriyi, evrenin var oluşuyla başlayan serüveni açık etti. Kullandığı radyo dalgalarının büyük patlama (big bang) kalıntısı olduğunu bilmeden, düşsel becerisini kullanarak önce ses aktarımını, ardından da sesle birlikte görüntü aktarımını sağlayarak televizyonu keşfetti. İlk televizyondan ilk görüntüyü almaya çalıştığında karşılaştığı “şey” kulaklarını tırmalayan cızırtı eşliğindeki karıncalanma idi. Mucidin, bu duyduğu ve gördüğü şeyin ne olduğu yahut nasıl olduğu konusunda bir fikri olup olmadığını bilemeyiz. Büyük Patlama ile birlikte genişleyerek evrene yayılan radyo dalgaları aracılığıyla televizyon anteninden içeri sızan bu sinyaller, evrenin ezeli ve ebedi varoluşuna dikkat çekmektedir. Kodları çözümlenemeyen bu veriler, evrenin hafızasını anlatır.

İnsan beyninin en kritik özelliklerinden birisi unutmak diğeri de hatırlamaktır. Geçmiş bir kelime ile çağırarak, belleğe gönderilen sihirli cümlelerle asırlar ötesine

geçmektir. “Alt-üst” çalışmasında çocukluğun saf anı, gelecekte karşılaşılan aynı verileri taşıyan iki sözcükle hafızanın geri dönüşünü gerçekleştirmek üzerine işlenmiştir. Alt-üst’te çocukluktaki bilinçsiz ve saf bir anda duyulan birkaç sözcüğün gelecekte benzer nitelikte tekrar duyulması ile birlikte hafızanın geri dönüşü konu edilmiştir.

İki adet tüplü televizyonun üst üste yerleştirildiği bu enstalasyonda verici, alıcı ve kod çözücü yardımıyla emir-komuta zincirinin alt ve üst yapısı anlatılmak istenmiştir. Yön duygusu henüz tam olarak gelişmemiş olan çocuğa, anteni sağa sola çevirmesi için emirler vererek televizyonda net görüntü elde etmeyi hedefleyen aile bireyleri; damda bulunan antenle aklının ve gücünün yettiğince uğraşıp görüntüyü düzeltmek için çabalayan çocuğun, belki de farkında olmadan, bu emir-komuta zincirini bozmasına veya buna uymasına sebep olmuştur. Bilinçaltında yer eden bu an, yıllar sonra, çocuk büyüyüp askere gittiğinde ve komutanın içtima esnasında verdiği sağa ve sola dönme komutlarını duyduğunda ortaya çıkar. Kişi, fark etmeden, çocukluğunda ortaya koyduğu tavrı tekrar göstermek ister. Aile bireylerinin emrine itaat eden çocuk komutanın emrine itaatte sorun yaşamayacaktır. Fakat komutları yerine getirmeyen öteki çocuk için komutanın emirlerini yerine getirmek gerçek bir eziyet olacaktır.



Mehmet Çimen, 2015, Alt-Üst, Mardin



Mehmet Çimen, 2015, Alt-Üst, Detay, Mardin

Birbirini takip eden görsellerin kendini tekrarlamasındaki amacı izleyicinin sergi mekânında dolaşırken her video ile karşılaştığı “anı” birbiriyle aynı kılmaktadır. Görüntünün tekrar etmesi yeni anlamlar üretmemesini sağlarken, hafızadaki imgeyi ve anı sabitler. Çünkü yeniden üretilmiş bu bellek anı, sanatçıya aittir ve bu tekrar tekniğiyle farklı okumalara kapatılmıştır. Üretilmiş olan bu video performans işi sanatçının çocuklukta yaşamış olduğu hatıralarının daha yakın bir geçmişte yaşadığı bir anla *dejavuya* dönüşmesi neticesinde ortaya çıkmıştır. Askerlik hatıralarında sağa sola dön sözcükleri, geçmiş yıllara ait hafızasının açığa çıkmasına sebep olmuş,

çocukluğunda evin çatısında televizyon antenini çevirdiği haliyle karşılaşmasını sağlamıştır. Evin içindeki herhangi bir odada televizyon karşısında bulunan aile bireylerinin pozisyonu çatıda antene müdahale eden çocuğun sabitlenmek istenen televizyon imgesini yakalamak için komutlara cevap veren ve anteni sağa sola çeviren konumu ile birleşir. Dam ile oturma odası, asker ile komutanı aynı kanalda aynı frekansta hizalanır.

Geçmiş, gelecek ve şimdi sağa, sola dön komutu, çocukluk, asker ve sanatçının şimdiye dair hatıraları alt üst uzamının olanakları ve bu olanakların performansı ile yeniden üretime sokulur. Hafızada yer edinen sağa ve sola dön sözcükleri etrafında yeniden kurgulanır. İki ayrı monitörde görünmesi için tasarlanmış olan sanatçının kendi performansı birbirine engel teşkil edecek şekildeki formlara dönüşür. Biri çözümlenirken, diğeri bozulur ve bu düzelen görünümünün tekrarları ile oluşan video yerleştirme görüntüleri sergi boyunca akmaya devam eder. Hatıralarında eksik kalan, unutulan, tam anlamıyla hatırlanamayan, nostaljik bir gönderme ise televizyon görüntüsünde oluşan karıncalanma ve ekran kaymaları da bellekteki bozulmalardır. Sanatçı bu üretimde hafızanın tamamına erişememe kaygısını saf anın bozuk kopyasını üreterek telafi etmeye çalışmıştır.

Her iki görüntünün birleşimiyle çocukluk anıları ve askerlik anılarının tersten bağlanması ve birbirini çağırması otoriteyle bireyin ilişkisini yeniden gözler önüne sürer. Bu ikili ve bağıl üretimi sonucunda, sanatçı tek bir müdahaleyle iki ayrı hatırayı aynı düzlemde hizalar, düzenler.

3.2. Kara Delik

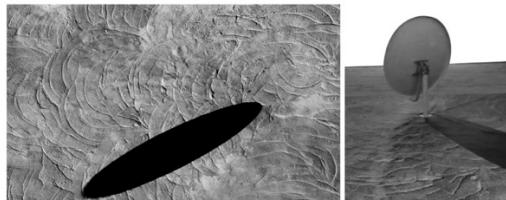
Yürümek, bedeni dönüştürme eylemidir. Bu eylem mekân deneyimlerini sürdürmekte ve geride bırakarak yenilemektedir. Deneyimlenen mekân ve geçirilen zamanda yaşananlara tanıklık edilir. Alanı belirli mekânların sınırları dışında olanları algılamamız imkânsızdır. Bir evin damında etrafta olup bitenler gözlemlenebilir ve yaşanabilirken, bulunulan damın hemen altında bulunan başka bir yaşantıyı sadece hayal edebiliriz.

Bir fotoğraf enstalasyonu olan ve yaşadığım coğrafyadaki hafızayı konu alan bu çalışma, travmatik bir yüzleşmenin sonucudur. Rastlantısal olarak karşılaştığım bu fotoğrafı yeniden üretirken, dolaylı olarak geri gelen travmatik bir gerçekliği de bugüne, şimdiye nasıl kurgulayacağımı ve nasıl bir benzerlikle tekrarlayacağımı görmek istedim. Bu enstalasyonda mülkiyetin sınırlarını aşan ve aynı zamanda mülkiyeti yok sayan bir temsil inşası çabalanmaktadır. Bu iş, zaman-mekân faktörünün işlevsiz olduğunu ve sadece hatıralardan ibaret olduğunu göstermektedir. Bakan kişi sadece gösterileni görür; izleyicinin üzerinde dolaştığı bu yüzeyin sadece bir ev olduğu düşüncesi ile hafızasında maruz bırakılan görsel arasında herhangi bir bağ kuramaması çok doğaldır, çünkü o sadece bir sınır alanıdır. Bazı eserler hikâyesi bilinmeden anlamlandırılmaz. Örneğin Felix Gonzalez Torres'in eseri olan "Ross'un Portresi"nin hikâyesini bilmeyen eksilen şekerlerin neyi imgelediğini çözemez. Torres Yapıtlarının isimsiz kalması gerektiğini savunmuştur hep. Kavramsal sanat olarak ortaya koyduğu bu eseri izleyici dahil olmadığı sürece, yani izleyici o şekerlemelerden almaz ve o yığıcı eksiltmezse, anlamına ulaşmaz. Benzer şekilde, "kara delik" enstalasyonunda da o çatıda yürümeyen izleyiciler de olabileceği ve aynı hissiyatı almayabileceğini düşünmemiz gibi 90'lı yılları yaşamamış ya da okumamış,

coğrafyayı hiç bilmeyen insanlar da “kara delik”te ne anlatılmak istendiğini bilemez. İzleyiciyi hem önden bilgilendirerek, hem de sanat eserine dahil ederek işi sunmak gereği açısından bu yapıt Torres’in eseri ile benzerdir.



Mehmet Çimen, 2015, Karadelik Mardin



Mehmet Çimen, 2015, Karadelik, Detay, Mardin

Çalışmamda işlediğim; etnik grupların dillerinin militarizmin gölgesinde yasaklanması, sansür, ayrıştırma gibi temalar, o dönemde belirli kesimlerin kullandığı çanak anten ile imgelenmiştir. Bu bağlamda Doris Salgado'nun dil, ötekileşme, ayrışma, sınır gibi kavramları işaret eden “Shibboleth” eseri ile arasında estetik açıdan çağrışım vardır.

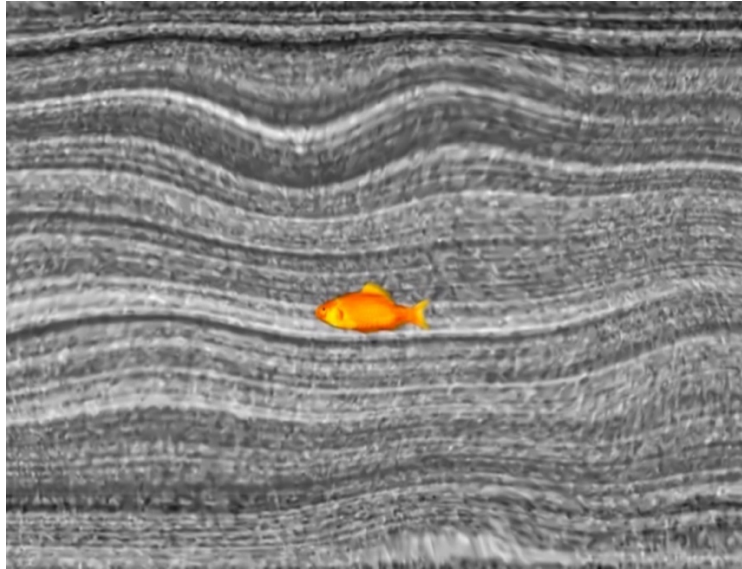
Şimdi ise hem bu yapıt dahilinde, hem de gündelik hayatta mülkiyet özelden kamuya geçerek el değiştirmiş ve hanenin damı ziyaretçilerin üzerinde yürüyebildiği bir dama dönüşmüştür. 90'lı yıllarda, coğrafyada uydu anteninin Kürtçe televizyon kanalları nedeniyle yasak olduğu dönemde damlarda sivil halkı gördüğümüz kadar antenleri sökmeye gelen askerleri de görürdük; bazı yaz sabahları bizi damlarda yürüyenlerin ayak sesleri uyandırır. Bu evlerin damları günümüzde kahvaltı salonları, eğlence mekanları ve turistlerin gezi alanları olarak kullanıldığı mekanlara dönüşmüştür. Zaman-mekân algısının kırılmasıyla bir dönemin baskıcı tutumu, yerini turistik ve romantik bir yapıya bırakmıştır. Mekân, zamanla insanların gözünde değişmesine ve farklı şekillerde algılanmasına rağmen, geçmişte de, şu anda da aynı fiziksel gerçekliğe sahiptir. Yani askerler damda çanak antenleri sökerken çekilen fotoğrafla aynı damda turistlerin gezintisi esnasında çekilen fotoğraf “Alt-Üst” içinde olduğu gibi birbirine bağlı iki gerçekliği hizalar. Bu imgeye yüklenen anlam aktiftir ve aynı bellek gibi yeniden ve yeniden kurgulanana anlam katmaktadır. Bu da gerçekliğin aslında sadece pasif bir imgeden ibaret olduğunu göstermektedir. Çekilen nesnelerin, üretilen imgelerin her an gerçekliğini yenilemesi gibi yeni bir imgenin doğması karşısında algı pratiklerimiz kendini yeniyeye bırakmak zorunda kalır. Akılda kalıcılığı mekânın incelendiği zamana göre değişmektedir.

3.3. Füg

Bu çalışmamla yaşadığımız çevrenin meydana gelen olaylara karşı duruşunu anlatmak istedim. Cızırtılı bir ses çıkaran televizyonun sürekli tekrar eden ve anlamlandırılmayan ses dalgaları, ekrandaki karıncalanmış görüntünün dalgalanması ile bütünleşmekte, adeta ses dalgaları görüntüde beden bulmaktadır. Karıncalanmış olan bu görüntü seyircide dalgalanan bir deniz intibası oluşturmaktadır. Bununla birlikte bir Japon balığının akvaryumun içinde sıkışıp kalmışçasına, ekranda dolaştığı, volta attığı görülmektedir. Karıncalanmış ekran görüntüsünün oluşturduğu deniz dalgaları, dijital gerçeklikle kırmızı Japon balığının hiç görmediği, tanık olmadığı deniz imgesine dönüşmektedir. Balığın ardında duran bu dalgaların çıkardığı cızırtı, balığın kendi sesini oluşturmakta ve çığlığa dönüşmektedir. Bu çığlığa referans Edward Munch'un 1895 tarihli "Çığlık" tablosudur. Siyah beyaz ekranın sınırları içine sıkışıp dolaşan kırmızı Japon balığı Munch'un tablosunda gökyüzünün turuncu kırmızılığı arasında kafasını iki elinin arasına sıkıştıran portreye, karıncalı ekran görüntüsünün dalgaları ise dalgalanmış gökyüzü ve denize bir göndermedir.



Mehmet Çimen, 2016, Füg, Mardin



Mehmet Çimen, 2016, Füg Detay, Mardin

Bu dijital kurgunun politik bir anlatıya dönüşme süreci “balık hafızası” üstüne kurulmuştur. Tüplü televizyon ile nostaljik bir anlatıya dönüştürmeyi hedeflediğim geçmişin özlemine vurgulama çabam, unutulana “şimdi”de yaşatma arzumdur. Unutulan ve hatırlanması zor olanı kaybetmek üzerine üretilmiş olan “Füg” Latince “Kaçış” anlamına gelir. Bu esere bu ismi vermemin nedeni, eseri tamamlayan kendi içinde iki ayrı bilimsel açılım olmasıdır. Cızırtı sesinin mekânda yayılması, füg’ün müzikteki anlamının yapılan çalışmaya nasıl destek olduğunu göstermektedir. Ritmik seslerin birbirini takip ederek bir döngünün parçasıymış gibi devam etmesi, nerede başladığı ve nerede bittiği tam olarak kestirilemeyen müzik ritmi, bireylerin ne zaman son bulacağını bilmeden yeni başlangıçlar yaşama isteğini yansıtmaktadır.

Psikolojide ise füg kavramı; travmalar sırasında kendini kaybetme durumundan kaçınma, kaçma, uzaklaşma, görmezden gelme, set örme manalarına gelmektedir. Yaşanmış olayların bir an önce unutulmasına sebep olan bu psikolojik rahatsızlık, hastanın kişilik bozukluğu yaşamasına sebep olmaktadır. Bir gün, bir hafta, bir ay ya da bir yıl gibi uzun, kısa aralıklarla yaşanan bir travma, hatıraların anımsanmamasına neden olmaktadır. Kötü etkileri olan bir psikolojik rahatsızlık olmasına rağmen toplumdaki bireylerin çoğu, bu hastalığın unutturma etkisinden memnun görünmekte ve bilerek hatta isteyerek olaylardan kaçmaktadır. Yapılan çalışmada toplumdaki bireylerin ötekileşme sebebiyle aylak bir balık gibi küçük dünyalarına sıkışması ve bu sıkışıklık içinde toplumda sürekli yaşanan travmaların bireyler tarafından bir balığın hafıza yenilemesi benzetmesiyle unutma isteği ve buna yönelik çabaları anlatılmaktadır. Bireylerin bu çabası esnasında medyanın yanlı bir şekilde davranıp, herkesin ideolojisine göre gerçekliği eğip bükerek yansıtması, sesin bulanık ve anlamsız bir hâli olan cızırtı ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu eserle toplumsal

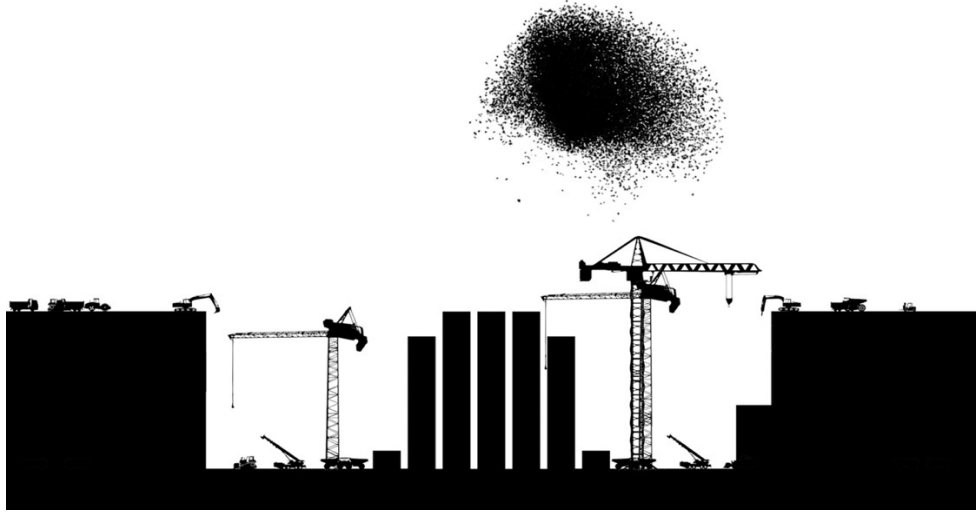
hafızanın çöküşü, niteliğini kaybetmesi, duyarsız bireylerin olgulara karşı sabit ve tavırsızlığı, medyada göçlerle yerinden edilen ve cansız şekilde kıyılarına vuran savaş mağduru insanların, yaşlı, genç ve çocukların bile magazinsel anlatım ile sınıflara ayrılması anlatılmıştır. Yaşlı veya gencin önemsizliği sanki orda önemli olanın sadece çocuklukmuş gibi diğer ölümlere karşı kayıtsız kalmaları en büyük rahatsızlığımdır.

3.4. Yeni Dünya

Doğadan koparıp aldıklarımız çürümeye başlar ve zaman hızlıca akar. Ölüm toprağı şekillendirir, betonlar toprağı zehirler, makine sesleri doğanın seslerine karışır. Doğa bir süre buna seyirci kalır, sonra yıkım başlar. Doğa gücünü gösterir ve bozguna uğratar bizi. Ama biz insanlar vazgeçmek nedir bilmeyiz. Yeni bir toz bulutu yükseltiriz gökyüzüne, yeniden kandırırız birbirimizi. Yeni dünyalar yaratır, yeni yıkımlar yaşarız. Geriye hatıralar, yıkıntılar ve çocukluk kalır.

Üretmiş olduğum “Yeni Dünya” ile anlatmak istediğim, doğa ile insanın savaş halinde oluşu, kentsel dönüşümün “mutenalaştırma” sorunu ile insanları yerinden etme, kültürel hafızayı silme, sınıfsal değişikliğe yol açma ve var olan hafızanın üstüne yeni bir kayıt ekleme yolu ile yeni bir hafıza üretimidir. Büyüyen bir şehrin merkezinde yer alan ya da eski diye adlandırılan herhangi bir semtin tüm hafızasını içinde barındıran mimarisi ile ilgili olarak bize bilgi veren cami, kahve, lokanta, bakkal, berber, meydan, park gibi yerlerin semt sakinlerinden koparılıp yerine plazalar inşa edilerek, semt sakinlerinin yaşam kalitesini sınırlandıracak yüksek fiyatlı evlere dönüştürülme pratiği bu yapının temelini oluşturmaktadır. Bu yüksek fiyatlı evleri satın alamayacak mahalleli daha uygun fiyatlara daha başka yerlere gitmek zorunda

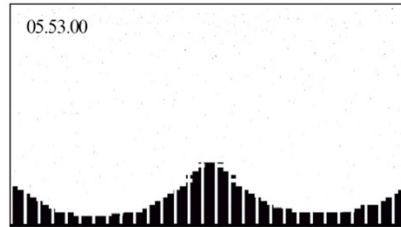
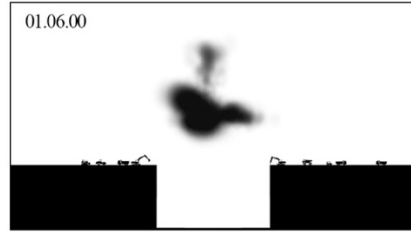
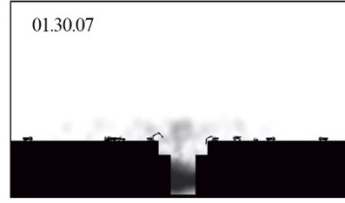
bırakılır. Bu yeni yerleşkelere yerleşen zengin sınıf semtin kültürel hafızasını silmek yükümlülüğünü taşımak zorunda kalır. Yeni gelen üst ekonomik semtliler hiçbir şekilde oraya aidiyet hissi benimsemeyecekleri gibi gitmek zorunda bırakılan eski semt sakinleri de gittikleri yerin kültürel hafızasını benimseyemeyeceklerdir. Büyük bir boşluk hissi duymama sebep olan bu durum beni farklı açılardan da düşündürmektedir çünkü bu durum sadece semtli insanları değil, yerli tüm canlıları da beraberinde etkilemektedir. Kent civarına ve içlerine yapılan birçok inşaat, insan dışında birçok canlıyı yaşadığı mekândan koparmakta, yuvasının üstüne moloz ya da beton yığınları dökmektedir.



Mehmet Çimen, 2017, Yeni Dünya, Mardin



Mehmet Çimen, 2017, Yeni Dünya, Detay, Mardin



Mehmet Çimen, 2017, Yeni Dünya, Detay, Mardin

Oysaki doğa hiçbir zaman kopamayacağımız, bizi biz yapan, içinde yaşamsal ihtiyaçlarımız olan her şeyi içinde barındırır. İkinci bir yaşamsal ihtiyacımız olan, güvenlik ve barınma ihtiyacının temeli ise, dış faktörlerden yani tehlikelerden korunmaktır. Peki korunduğumuz tehlike nedir, bizlere zarar verecek olan şey nedir? İnsan içgüdüleriyle hareket etmeyi bıraktığı an doğa bizi yalnız bırakır, çünkü en büyük tehlikenin insan olarak biz olduğumuzu görmemek mümkün değildir. Temel ihtiyaçlarımızın dışına çıktık ve hep en yeni olanı seçmek için kuyruklu oluşturmaya başladık. Eskinin üzerine hep yeniyi inşa ettik ama doymak nedir bilmeyen aç gözlülüğümüzün sonu felakettir. Doğa her zaman kendini yeniler, geç de olsa yeniler. Nesli tükenmiş olan birçok canlı gibi insan da kendi kıyametini belirlemektedir. Bugün, dünya kirlilikle mücadele ederken doğada plastik, metal, cam gibi birçok malzemenin doğaya karışmasının kaç yıl süreceğini hesaplıyoruz. Bir günde ürettiğimiz maddeye 600yıl ömür biçiyoruz. İçinde yaşadığımız beton binalara biçilen ömür ise bir insan ömrü ortalamasında 60–70 yıldır. Yani insan ömrü içerisinde bir binanın doğuşuna ve yıkılışına şahitlik etmemiz olası bir durum. Hele ki kentsel dönüşüm kapsamındaki kimi inşaatların yarattığı, insanı, doğayı ve canlıları yerinden etme süreci başlı başına incelenmesi gereken bir süreç oluşturduğu gibi, düzinelere binanın aylarca süren yıkımına maruz kalma hali de hem mekânın yerlisi, hem de çevresi için çok acı bir durum. Aylarca toz, toprak, moloz evler içerisinde eksilmezken, soluduğumuz havayla da aylarca bedenlerimize bu tozu depoluyoruz. Bu süreçte yoğun gürültü kirliliğini yaratan iş makinalarının sesleri, gece gündüz hafta içi veya hafta sonu demeden var gücüyle işçileri, emekçileri sömürürcesine çalıştırarak haftanın her günü ve anı kulaklarımızın zarlarını patlatmaya kararlılardır.

“Yeni Dünya” olarak adlandırdığım video animasyon, bu inşaat süreçlerinin tanıklığı üzerinden doğanın hafızasını konu almaktadır. Herhangi bir insan merkezli inşa sürecinde yok sayılan ve bir zamanlar huzur içinde yaşadıkları yuvalarından edilen canlıların hikâyesidir. İnşaat süreci, canlılar için bir göç demektir; tıpkı bir semtin eskisi insanlar gibi o alanda yaşayan hayvanlar da büyük ihtimalle artık yaşamıyordur. Bu animasyon çalışması, doğanın göbeğindeki bir dev ölçekli bir inşaatla yuvalarından edilen kuşların birlikte sürü halinde doğanın intikamını aldığı bir kurgudur.

3.5. İsimli (26)

Şimdi ve güncel olanla obsesif bir ilişki içinde olan çağdaş sanatın el emeği ya da zanaatla çekişmesi Minimalist Sanatçıların geleneksel sanata ve kurumlara aldıkları tavır çerçevesinde el emeğini terk edip sipariş usulü kavramsal iş üretiminin yolunu açmaları ile başladı. İyi boya sürmenin, çizim yapabilmenin ve her türlü el işçiliğinin bir kriter olmadığı çağdaş sanat pratiklerinde sanatçı kavramsal projenin yürütücüsü yerine geçmektedir. El emeğine yabancılaşan sanatçının pratiği daha çok planlama ve pazarlama alanlarına kaymaktadır. Bu çalışmam ile eleştirmek istediğim, çağdaş sanatçının emekle ilişkisi ve üretim süreçlerinde kaybettiği pozisyonudur.

Endüstri devrimiyle başlayan makineleşme süreciyle işçinin üretimdeki rolünde değişim yaşanmıştır. Makineleşme, bir bakıma işçi vasfının değersizleşmesine sebep olurken öte yandan işçiyi makine ile aynı pozisyona geçirmiştir. Beden ve zanaata dayalı olan üretim biçimi dönüşüme uğramış ve makine artık ana unsur olmuştur. Öncesinde üretimin odak noktasında olan işçi; makineye bağımlı kılınmış,

makineyi gözetleyen ve her türlü ihtiyacını karşılayan bakıcı pozisyonuna getirilmiştir. (Çağlayan, Bayrakçı: 2016, 268)

Seri üretime geçme esnasında işçi, olası bir tehlike ile karşı karşıya bırakılmıştır. Bu tehlike, ölümcül sonuçlara yol açabileceği gibi kalıcı kayıplar da bırakabilmektedir. Bu kayıplar bir sonuç olmakla birlikte aynı zamanda yas sürecinin de başlangıcıdır. Kayıpla ilgili kabullenme çok ağırlı bir dönemdir. Bir çok vakada ‘hayalet ağrı’ olarak tanımlanan, bilincin kaybedilen uzvun eksikliğini kabullenememesinden kaynaklanan ve halen o uzvu “var” kabul etmeyle kendini gösteren bilişsel bir his gözlemlenir.

Uzvu kaybı aynı zamanda dil ve ifade imkânlarının da kaybıdır. Nitekim duygularımızı ellerimizin hareketleriyle tamamlarız. Duygularımızın bedenimiz üstündeki etkisini ani reflekslerle görmekteyiz. El hareketlerimiz aynı zamanda bedenimizin dilini oluşturmaktadır. İnsanların sinirli, stresli, mutlu ya da düşünceli olup olmadığını ellerine bakarak anlamamız mümkündür. Post-modern dünyada (görsel dünya) dilin anlattıkları kadar mimik, jest ve beden hareketlerimizin de etkili olduğunu siyasi ve politik simgeler aracılığıyla da görebiliriz.

Politikacıların en çok kullandığı ve birçok ideolojinin imgesine dönüşen el ve parmak hareketleri mevcuttur. Birçok portre sanatçısının yüz ifadesi kadar önem verdiği ellerin de önemi büyüktür. Nasan Tur 2006 yılında İstanbul Art Space Arter’de sergilemiş olduğu el serisinde politik anlatıya dönüşen ellerin kimlik kazandığı, birbirinden ayrılan grupları işaret eder.



Nasan Tur, Arms (2006) Art Space Arter İstanbul

İsimsiz (26) işinin üretim sürecinde uzuv kaybı yaşamış insanların ellerini konuşturdum. Küçük diyaloglar kurduğum bu insanlardan birkaç istisna dışında geneli işçilerden oluşmaktadır. Kayıp anıyla ilgili hatırladıkları bilgileri paylaşırken aktardıkları birkaç hatıra beni bu işi üretmeye yol açtı. Ellere baktığım anki tepkim genelde iç burkan bir acı hissi ile birlikte, hiçbir zaman eş değer olmayacağını bildiğim ama benim için büyük ve sürekli bir sızı olarak gözlerimin önünde duran avucumun içindeki dikiş izlerimin peşinde elimin kesildiği günün anısıdır. Bu bağlamda işime isim vermemde büyük bir etki oluşturmuştur. Avuç içimdeki kesiğe atılan 26 dikişin bıraktığı izden ötürü bu işin ismi doğmuştur: İsimsiz(26)

İsimsiz (Kimliksiz) dahilinde, iki parmağının kaybı ile birlikte diğer iki parmağının da derisi yüzüldükten sonra elinde zarar görmemiş olarak sadece baş parmağı kalan bir marangoz “parmak izim silindiği için aylarca vize alamadım; kaybı yaşadığım gün bu kaybı gördükleri halde ısrarla benden parmak izi istemeleri kadar acıtmadı” dedi.



Mehmet Çimen, 2018, İsimsiz(kimliksiz), Mardin

İsimsiz (Tetik): Av esnasında silahının temizliğini yapan ve elinde pompalı silah patlayan bir avcı şunu söyledi: “Doktor dört parmağımı kaybettin dedi ve bende doktora bana baş parmağımı kurtar yoksa bir daha tetik çekemem dedim.”



Mehmet Çimen, 2018, İsimsiz(Tetik), Mardin

İsimsiz (Vicdani Red):“Silaha karşıyım ve tetik çekmemek için tetik parmağımı kestim.”



Mehmet Çimen, 2018, İsimsiz (Vicdani Red), Mardin

İsimsiz (Kayıplar): Suriyeli bir demirci,“9 çocuğumu kaybettim, yüzük parmağımı kaybetmem (...)” dedi.



Mehmet Çimen, 2018, İsimsiz(kayıplar), Mardin

SONUÇ

Bu sanat eseri raporu sürecince; kuramsal ve pratik alana dair gösterilen çaba, aslında bir sonuç oluşturmaktan ziyade, gelinen noktada çalışmalarımın bir anlatı oluşturabilecek şekilde, yeni bir üretimi ve bakışımı ortaya koymasına yönelikti. Bu yüzden bu sonuç bölümü, bir kendini tekrar olarak neticelendirmekten ziyade, ısrarlı bir yeniden başlamanın enerjisi olarak anlaşılmalıdır.

Çağdaş sanatta bellek pratikleri geniş bir çeşitlilikte yaklaşım ve biçim sergilemektedir. Tezde ele alınan sanatçılar hem kişisel hem de toplumsal hafızaları yeniden hatırlama, çağırma, iz sürme ve geçmişe yenilenmiş bir oluşum vererek temsil etmişlerdir. Aynı zamanda, sanatçılar, müze ve arşiv gibi otorite sahibi kurumlar tarafından düzenlenen ve depolanan bilgiyi ve anılaşırma metotlarını eleştiren temsillere de odaklanmışlardır. Bellek hiç şüphesiz bilişsel biçimlere ve anlamaya bağlı olarak bilgiye dayanmaktadır (Gibbons, 118). Bu da epistemeler etrafında örülen otorite yapılarının eleştirisi olarak da anlaşılmalıdır; çünkü resmi tarih yazımı, hatırlanması gereken ya da zorunlu olanların tarihidir. Ama aynı zamanda gayri resmi tarih yazımlarından da söz edilmelidir; aksi takdirde sanatın ve sanatçının hafıza/bellek konularında düşünmesinin ve eylemesinin başka türlü anlamı da söz konusu olamaz. Kayıt dışına itilenin arkeolojisini yapmak bu noktada günümüzde sanatçıların temel üretim ve paylaşım stratejilerini oluşturmaktadır.

Bu durum günümüz sanatının dokümanter karakterinin aslında önemine de değinmeyi gerekli kılar. Çünkü bilgi-salt bilgi de değil-, yaşantı, gündelik yaşam vs. hafızayı, hatırlamayı ve dolayısıyla belgeyi zorunlu kılar. Ali Akay'ın arşivleme

pratikleri ya da içsel zorunlu bir araya getirme ve depolama arzusu üzerine söyledikleri bu noktada önem kazanıyor: “(...) çünkü arşiv kullanma, sanatın duygusal bakışının en politik yanı olarak durur. Politik olanın estetikle ilişkisinde en belirgin bir şekilde, artık paylaşılan duygular, yeni politik öznelliğimizin bir parçası olarak durmaktadır.(Akay, 2013,).”

Çünkü, estetik kökensele anlamındaki gibi, duyumsaldır, deneyimlemektir, her gün taze bir bakış altında dünyayı tüm hayat enerjileriyle birlikte yeniden görmek, bundan, yaşamın sevinci anlamında haz almak, bunu paylaşmak ve çoğaltmaktır. Paylaşmak ve çoğaltmak ise başlı başına politik bir eylemdir. Ve bu politik eylemin, deneyimler olarak korunması tarih içerisinde geleceğe akmasına izin verilmesi gerekir. Eğer alternatif bir sanat tarihi yazımından söz edilecekse herhalde bu minvalde olmalıdır. Çünkü bir belge olarak sanat tarihi yazımı, ancak bu şekilde yaşam vaat eden bir politik belgeye/bilgiye esinleyici olarak dönüşmüş olur.

KAYNAKÇA

AKAY, Ali. (1990), Kıvrımlar , İstanbul, Bağlam Yayınevi

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

ALACA, Ilgım Veryeri, (2008) Louise Bourgeois'ın Sanatının Kronolojik Dönüşümü Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (Cilt 17, Sayı 3)

Artun. (2005) Sanat-Hayat dizisi, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları

ANTMEN, A, (2009) 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul, Sel Yayıncılık,

ATAKAN, Nancy. (1998) Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınevi

Bergson, H. (2015). Madde ve Bellek , Ankara, Dost Kitabevi.

Beykal, C. (2005). Aslolan Çizgidir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

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

Deleuze, G. (2006). Bergsonculuk, Çeviri: Hakan Yücefer İstanbul, Otonom Yayınları,

Groys, B. (2014). Sanatın Gücü, Çeviren: F. Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi,

Hal Foster, 'An Archival Impulse', October 110, Fall 2004, 3–5.

Harrison, C.& Wood, P.(2011). "Sanat ve Kuram", Çeviren: Sabri Gürses, (1.Baskı) İstanbul: Küre Yayınları,

Heartney. E,(2008) Sanat ve Bugün, Çeviri: Osman Akınhay, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:78, İstanbul, Agora Kitaplığı

Joan Gibbons (2007) Contemporary Art and Memory, Martin's Press New York

Ott E. (2005).Modern Dinin Filozofu Henry Bergson, İstanbul, Birey yayınları

Kültigin Kaan Akbulut gazete duvar 16 ekim 20016 Erişim: 12.10.218

Proust M. (1996), Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde, Çeviri: Roza Hakmen
İstanbul, Yapı Kredi Yayınları

Tisdall, Caroline, (1979) Joseph Beuys : Guggenheim Museum, 1979 New
York

Yılmaz, Mehmet (2006). Modernizmden Postmodernizme. Ankara, Ütopya Yayınevi:
İstanbul Kültür Sanat Vakfı 2011 <http://www.saha.org.tr/projeler/proje/isimsiz-12-istanbul-bienali-> (Erişim: 20.11.2018)

<https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/372.1997.a-o/>(Eşirim:
15.10.2018)

<http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=722>

Erişim: 18.11.2018

Mimarlık. kültür ve sanat dergisi Yapı 240 <http://www.galerinevistanbul.com/wp-content/uploads/2016/10/2001-Fulya-Erdemci-Yap%C4%B1.pdf> Erişim: 11.11.2018

<http://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677> Erişim:20.11.2018

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNTİHAL RAPORU

Tez Başlığı: **Çağdaş Sanat'ta Kişisel ve Kolektif Belleğin İzleri**

Yukarıda başlığı gösterilen Tez çalışmamın kapak sayfası, giriş, ana bölümler ve sonuç kısımlarında oluşan toplam 70 sayfalık kısmına ilişkin 26/02/2019 tarihinde tez danışmanım tarafından "Turnitin" adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orjinallik raporuna göre, projemin benzerlik oranı %1 'dir.

Uygulanan Filtrelemeler:

Kaynakça hariç

Alıntılar dahil

Açıklamalar:

Mardin Artuklu Üniversitesi "Turnitin" adlı intihal tespit programı sonucunda; azami benzerlik oranlarına göre Tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Adı Soyadı: Mehmet ÇİMEN

Öğrenci No: 14756004

Programı: Resim

Statüsü: Tezli Yüksek Lisans

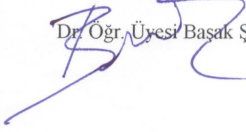
Tarih ve İmza

26.02.2019



Danışman Onayı

Dr. Öğr. Üyesi Başak ŞIRAY



A.B.S. Başkanı Onayı

Dr. Öğr. Rahman Işık SARIALIOĞLU

