



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

HAFIZA KUTUSU

AYŞE NUR İPEK

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2016

HAFIZA KUTUSU

AYŞE NUR İPEK

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

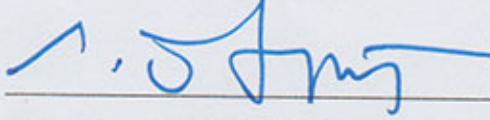
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

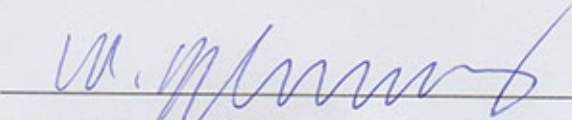
Ayşe Nur İpek tarafından hazırlanan " Hafıza Kutusu " başlıklı bu çalışma, 14/06/2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



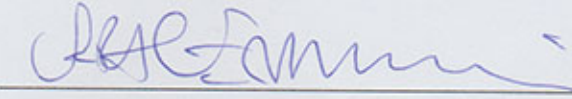
Prof. Cebrail ÖTGÜN (Başkan)



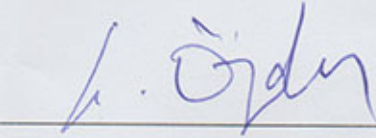
Doç. Zühal BAYSAR BOERESCU (Danışman)



Prof. Mehmet YILMAZ



Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

✓ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/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.

14/ 06/ 2016

Ayşe Nur İpek

Canım Anneme, canım Babama ve canım Babaanneme...

TEŞEKKÜR

Özgür Can Alkan'a, Engin Esen'e, Sibel Cent'e, Sultan Burcu Demir'e Aslı Işıksal'a, Kevser İpek'e, Sevda Kal'a, Mehmet Şafak Türkel'e, Nilay Kalınbayrak'a ve Mehmet ustaya en içten dileklerle teşekkür ederim.



ÖZET

İpek, Ayşe Nur. Hafıza Kutusu, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2016

Sanat eserleri binlerce yıldır hafıza aktarımı yapmaktadır. Hafıza, doğası gereği sanat eserlerine kaynaklık ederken 20. yüzyılın sonunda hafıza ve hafızayla ilişkili olarak kimlik, aidiyet ve geçmişe ilişkin kavramlar sanatın öncelikli konuları haline gelir. Dahası, arşivler sanat eserlerine dönüşür. Bu durumu oluşturan sebepler birçok düşünür tarafından Modernleşme süreci ile ilişkilendirilir. Modernleşme sürecinde yeniden şekillenen yaşam biçimleri insanları kendine yabancılaştırırken diğer yandan 20. yüzyıldaki felaketler modern akla olan inancın kaybolmasına ve güven sorunu ve kimlik bunalımının doğmasına yol açar. Bu durumda hafıza, hem kimliği inşa ediyor oluşu hem de güven duygusunu sağlayan unsurlardan biri olan “geçmişe ait bilgiyi” sağlıyor oluşu nedeni ile insanlar tarafından tutunacak bir alan olarak görülür. Bu nedenle tezde bir hafıza aktarım aracı olan sanat eserleri için hafızanın konumu modernleşme süreci içinde incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler

Hafıza, kayıt, unutma, hatırlama, modernleşme

ABSTRACT

Artworks have been making memory transfer for thousands of years. While memory is inherently the source of artworks; memory, identity in relation to the memory, belongingness and concepts in relation to the past become the primary subjects of art. Moreover, archives turn into artworks. The reasons of this situation are associated with the process of modernization by many philosophers. On the one hand the forms of life reshaped in the process of modernization make people alienated to themselves, on the other hand because of the disasters of the 20th century, the issue of trust and the crisis of identity emerge and the faith to the modern reason is lost. In this case, memory becomes something to hold onto because it both constructs the identity and provides “the information of the past” which provides the feeling of trust. For this reason, in this thesis, the situation of memory for artworks as the tools for memory transfer is studied in the modernization process.

Keywords

Memory, recording, forgetting, remembering, modernization

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

Sayfa No:

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vii
GÖRÜNTÜLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: HAFIZA	3
1.1.Hafıza- Kayıt İlişkisi.....	9
1. 2. Hafızanın Aktarımı.....	11
2. BÖLÜM: MODERNİZM VE HAFIZA	19
2.1. Parçalanın Zaman, Değişen Mekanlar ve Hafıza Kaybı.....	25
2. 1.1. Hafıza Mekanı Olarak Müze.....	36
3. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ SANATI VE HAFIZA İLİŞKİSİ	42
3.1. Döküman -Arşiv.....	55
4. BÖLÜM: FARKLI KAYDET	62
5. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŐMALARINI :HAFIZA KAYITLARI	67
SONUÇ	91
KAYNAKÇA	93

GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

Resim-1 Robert Fludd'ın ars memoriae'inde yapay bir bellek olarak tiyatroyu tasvir eden gravür

Resim-2 Sümer çivi yazısı, MÖ:2500, Irak

Resim-3 Güney Irak'a ait olduğu düşünülen M.Ö. 3100-3000'a ait Çivi Yazısı

Resim-4 Dagerreyotipi (Camera Obscura),1839

Resim-5 Silindir fonograf, Edison, 1899

Resim-6 Amsterdam evleri

Resim-7 Amsterdam'da bir kanal 1686

Resim-8 Ron Fricke "Samsara" 2011 (belgesel filmde bir görüntü)

Resim-9 Berlin Yahudi Müzesi, Daniel Libeskind, 1999

Resim-10 Berlin Yahudi Müzesi, Daniel Libeskind, 1999 (iç detay)

Resim-11 Berlin Yahudi Müzesi, Daniel Libeskind, 1999 (iç detay)

Resim-12 Berlin Yahudi Müzesi, Daniel Libeskind, 1999 (iç detay)

Resim-13 "Masumiyet Müzesi"indeki bir kabin

Resim -14 Christo Vladimirov Javacheff, "Paketlenmiş Reichstag", 1995

Resim-15 Peter Einsenmen, "Holokost Anıtı, , 2007

Resim-16 Raoul Ubac, "Duchamp'ın Tavanı", 1938 (Tavandan Sarkan 1200 Kömür Çuvalı)

Resim-17 Christian Boltanski, "Grand Hornu "Maden Ocağı Kayıtları",1997

Resim-18 Doris Salcedo, "Untitled", 1998

Resim-19 Doris Salcedo, "Untitled", 1998 (detay)

Resim-20 Doris Salcedo, "Shibboleth",

Resim-21 Berlin Yahudi Müzesi planı

Resim-22 Christian Boltanski, "No Man's Land" 2010

Resim-23 Emre Zeytinoğlu, “Devletin Belleği”, 1993

Resim-24 “Story corps” kabini

Resim-25 “Story corps” kabininde ses kaydı yapan iki kişi

Resim-26 Etel Adnan, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Sonundan Aile Hatıraları”, 2015

Resim-27 Song Dong, “Waste Not”, 2009

Resim-28 Voyager 1’in taşıdığı yeryüzünün seslerinin kayıtları olan plak

Resim-29 Voyager 1’in taşıdığı plağın kapağı

Resim -30 Sümer Tableti, M.Ö. 2500, Shuruppak, Irak

Resim-31 Eniac:Elektronik sayısal entegreli hesaplayıcı

Resim-32 Resim-31 21. Yüzyıla ait bir harici bellek

Resim-33 Resim-32 21. Yüzyıla ait harici bellek içi

Resim-34 Dünyanın sosyal ağ haritası

Resim-35 Nöron sisitemi

Resim-36 Burak Arıkan, “İstanbullaşmak Kavram Ağı”, 2011

Resim-37 Burak Arıkan, “İstanbullaşmak Kavram Ağı”, 2011

Resim-38 Ayşenur İpek, “Retorik soru”14x20cm, k.ü. desen, 2014

Resim-39 Ayşenur İpek, “Kendi”, 3000x4000cm, yerleştirme kağıt üzerine desen,işık,vantilatör, 2013

Resim-40 Ayşenur İpek, “İsimsiz”20x30cm k.ü.mürekkep, 2014

Resim-41 Ayşenur İpek, “İsimsiz”20x30cm k.ükarışık teknik, 2010

Resim-42 Ayşenur İpek, “İsimsiz”, 20x30cm,k.ü. mürekkep, 2010

Resim-43 Ayşenur İpek, “İsimsiz” 30x30cm, k.ü. mürekkep, 2010

Resim-44 Ayşenur İpek, “İsimsiz”, 20x30cm,k.ü. mürekkep, 2010

Resim-45 Ayşenur İpek, “İsimsiz”,20x30cm,k.ü. mürekkep, 2010

Resim-46 Dünya’nın Voyager 1 tarafından çekilen fotoğrafı

Resim-47 Ayşenur İpek, “Soluk Mavi Nokta”, 30x40cm, kağıt üzerine suluboya, büyüteç, 2015

Resim-48 Ayşenur İpek, “Manzara Resmi-1”, 40x55cm, k.ü. suluboya, 2015

Resim-49 Ayşenur İpek, “Manzara Resmi-2”, 25x35cm, k.ü. suluboya, 2015

Resim-50 Ayşenur İpek, “Rahat”, 5 adet 27x35cm, duralit üzerine yağlıboya, 2015

Resim-51 Ayşenur İpek, “Yol”, 30x40cm, k.ü. akrilik boya 2016

Resim-52 Ayşenur İpek, “Dünyalar Savaşı”, 48x63x2,5 cm, karışık teknik, 2015

Resim-53 “Uzak Temas” 3 adet 27x37x2.5 cm, karışık teknik, 2015

Resim-54 “Uzak Temas” (detay), 3 adet 27x37x2.5 cm, karışık teknik, 2015

Resim-55 Ayşenur İpek, “İsimsiz”, 40x50x2.5cm, karışık teknik, 2015

Resim-56 Ayşenur İpek, “İsimsiz”,(detay) 40x50x2.5cm, karışık teknik, 2015

Resim-57 Ayşenur İpek, “İsimsiz” 35x35x2cm, karışık teknik, 2015

Resim-58 Ayşenur İpek, “İsimsiz” 30x30x2cmkarışık teknik, 2015

Resim-59 Ayşenur İpek, “Çok Önemli Eller”,25x150cm, kağıt ü. mürekkep, 2016

Resim-60 Ayşenur İpek, “Çok Önemli Eller”,(detay) 25x150cm, kağıt ü. mürekkep, 2016

Resim-61 Ayşenur İpek, “Önemsiz Eller”, 30x40 cm, suluboya, 2015

Resim-62 Ayşenur İpek, “Üstün El” 25x35cm, kağıt ü. mürekkep, 2016

Resim-63 Ayşenur İpek, “El Elden Üstündür”, 25x35cm, kağıt ü. mürekkep, 2016

Resim-64 Ayşenur İpek, “Görünmez Eller”, 4 adet 25x35cm, kağıt ü. mürekkep, 2016

Resim-65 Ayşenur İpek, “Uçuş”, 70x100cm kağıt üzerine desen, 2013

GİRİŞ

Mağara duvarlarına yaptığı resimlerle 39000 yıl öncesini bugüne taşıyan insan, o günlerden bugüne dek hafızasını çok çeşitli yollarla aktarmıştır. Hafızayı aktarmanın bir yolu da sanatçıya kendi kişisel dilini oluşturarak hafızasındakileri kaydetme ve aktarma imkânı veren sanattır. O halde denilebilir ki sanat eserleri birer hafıza kayıdır.

Bilgiyi saklayan, ihtiyaç duyulduğunda ortaya çıkaran arşive benzeyen hafıza, arşiv olmanın da ötesinde “zaman ve kimlikle ilişkilidir” (Assmann, Conrad: 2010, s.122). Zamanın ilerleyişiyle hem kendini hem de kimliği inşa eder. Kimlik modern yaşamın karmaşası karşısında günümüzün en önemli meselelerinden biri haline gelir ki bu durum kimlikle doğrudan ilişkili olan hafızaya karşı artan bir ilgi doğmasına yol açar.

Benzer şekilde hafıza, günümüz sanatının yalnızca kaynağı değil öncelikli konularından biri olur. Hafızaya ve geçmişe ilişkin kavramlara karşı giderek artan ilginin sebepleri birçok düşünür tarafından modernleşme süreci ile ilişkilendirilmektedir. Kapitalizmden bağımsız okunamayan modernleşme hareketi -başlangıcı Rönesans’a kadar uzansa da- özellikle de Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimiyle yükselen Aydınlanma hareketine yaslanarak akıl ve bilim sayesinde insanlığın ideal yaşam biçimine kavuşacağı, özgürleşeceği ve sürekli ilerleyeceği düşüncesine dayanır. Bu yapılanma insanlık için gerçek bir sıçrama yaratsa da bir takım olumsuz yan etkiler de doğurur. Söz konusu olumsuz etkilerden biri modernleşme sürecinin hafızayı zayıflattığı yönündedir. Hafızanın insan için ne denli önemli olduğu, sözü edilen bu olumsuz etkilerin neler olduğu okunarak anlaşılacaktır. Benzer şekilde bu okuma; hafıza, kimlik ve geçmişe ait kavramların, neden günümüz sanatının öncelikli konuları arasında olduğuna cevap olacaktır. Bu nedenle sanat eserlerine kaynaklık eden hafızanın günümüz sanatının öncelikli “konu”larından biri haline gelmesinin nedenlerini okuyabilmek için bu tezde hafıza, tarihsel ve sosyolojik açıdan modernleşme süreci içinde incelenmektedir. Konuya bu açıdan yaklaşılmasında özellikle de

Paul Connerton'un "Modernite Nasıl Unutturur" ve Andreas Huysenn'in "Alacakaranlık Anıları" adlı kitapları temel olmuştur. Connerton modernleşme sürecindeki değişimlerin hafızayı zayıflattığına dair ayrıntılı bir araştırma sunarken, Huysenn de benzer bir yaklaşımla hafızaya karşı artan ilginin sebeplerini ilerlemeci Modernizm'in krizi ile ilişkilendirir.

Modernleşme sürecinde, özellikle de 19.yüzyılda başlayan sanayileşmenin etkisiyle yeniden şekillenen toplumsal yaşamda, öncelikle insanların yaşam alanı değişir. İnsanlar, herkesin birbirini tanıdığı küçük kasabalardan, onca kalabalığın içinde yalnız kaldığı, uyanların çok ve değişken olduğu, sınırları belirsizleşen ve topoğrafyasının sürekli değiştiği dolayısıyla da tanıdık şeylerin azaldığı mega kentlere taşınır. Teknolojik yapılanmanın yarattığı hız, insanlardaki zaman algısını değiştirir ve şeyleri deneyimleyecek zaman kısalır. Bu etkenler bilginin hafızada tutunmasını güçleştirmektedir. Dahası, 20. yüzyıldaki felaketler -iki büyük savaş, nükleer bombalar, kitlesel göçler, "daha iyi gelecekler"e (Harvey: 2010, s.70) dair umutları yok eder. Kimliği inşa eden hafızanın zayıflığı ve gelecek için duyulan endişe nedeniyle güven duygusunu sağlayan unsurlar belirsizleşir. Bu süreçte gittikçe kendine yabancılaşan ve kimlik bunalımı yaşayan insanlar için bir şeylere tutunma ihtiyacı, belki de tüm zamanlardan daha çok hissedilmektedir. Andreas Huysenn'nin deyişiyle "yaşamsal alanlarımızın alansal ve uzamsal koordinatlarının netliğini yitirdiği" (Huysenn:1999, 19) ve bu belirsizliğin yarattığı güvensizlik karşısında hafıza, her bir birey için "tutunacak bir alan" (Huysenn:1999, s19) olur. Kendine yabancılaşan insanın kimlik arayışı David Harvey'e göre ise "değişen bir dünyada güvenli bir liman arayışı"dır (Harvey: 2010,337). Güvenli liman ise geçmişte aranacaktır. Çünkü geçmişe ait bilgi güven duygusunu sağlayan unsurlardan biridir (Connerton: 2012, s.81).

Geçmiş sanki yeniden keşfedilmektedir (Kahraman: 2005, 307). Bu süreçte bir hafıza mekânı olarak müze de önem kazanır ve müze sayısı hiç olmadığı kadar artar (Connerton: 2012:38). Müze sayısındaki artış, modern yaşamın hızlı temposunda giderek daha da parçalanan öznenin, hafıza arayışını temsil eder.

Modernizm unutmayla ilişkilendirilirken, Modernizmin aşıldığı süreçte ise hatırlama edimi öne çıkar. Derrida tarafından dil ile ilgili olarak yapılan yapısöküm hamlesi, geleceğin bakış açısıyla yazılan tarihi de yapısöküme uğratar. Tekil bir tarih anlatımının yerine olası başka anlatılar aranmaktadır. Başka bir deyişle geçmişten hesap sorulmaktadır. Benzer şekilde bu süreçte hafıza, kimlik aidiyet gibi geçmişe ilişkin kavramlar bir hafıza aktarım yolu olan sanatın da öncelikli konuları haline gelir. Geçmişin izleri arşivlerde aranırken arşivler sanat eserlerine dönüşmektedir. Günümüz sanatındaki birçok eserin arşivlerle olan ilişkisi ile ilgili olarak Octavian Esanu'nun "What was Contemporary Art?"(Çağdaş Sanat Neydi?) adlı makalesinin "Çağdaş Sanat Eseri Bir Dokümandır" adlı bölümü dikkat çekicidir.

Diğer yandan teknoloji sayesinde birçok yeni hafıza kayıt ve aktarım yolları üretilmektedir. Bilginin depolanması hızlanırken hafızanın aktarımı da kolaylaşır. Bilginin yeni coğrafyası internet, kültürel hafıza oluşumu için en önemli unsur haline gelir. Dijital kayıt teknolojisi sanat eserlerini hiç olmadığı kadar insana ulaştırırken, bir yandan da sanatın medyası haline gelir.

"Hafıza Kaydı" olarak günümüzdeki sanat eserlerinin konumu ve tez kapsamında yapılan sanatsal çalışmaların süreçleri tüm bu etkenler içerisinde değerlendirilecektir.

1.BÖLÜM: HAFIZA

Hafıza, geçmişe ait bilgi ve deneyimlerin kaydedildiği bir depo ya da arşiv gibi, Douwe Draaisma'nın ifadesiyle “yer olmayan bir iç yer”dir (Draaisma: 2014, s.51). Zamanla kaçınılmaz ilişkisine bakılırsa hafıza, sürekli inşa edilen, olmakta olan, hem kendini hem de kimliği inşa eden bir süreç olarak da düşünülebilir. Hafıza çoğunlukla bir depoya benzetilse de bir hafıza edimi olan hatırlama yalnızca tüm verilerin saklandığı depodan bir şeyi çıkarmak değildir. Hatırlanan şey, şimdi ile olan ilişkisiyle şekillenir.

Bellek ile doğrudan aynı anlamı taşıyan hafızanın sözlük anlamı; “Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü dağarcık, akıl, hafıza, zihin”dir¹. Görüldüğü üzere akıl, zihin, bellek, hatta beyin kelimeleri girift bir ilişki oluşturarak hafıza ile ortaklık kurar. “Hafıza”, koruma, saklama, sakınma, akılda tutma anlamına gelen Arapça “hıfz” kelimesinden türemiştir. Benzer şekilde, koruyan, saklayan anlamındaki hafız; saklama yeri, korunak anlamındaki mahfaza; korunan, saklı anlamındaki mahfuz; koruma, saklama anlamında muhafaza ve muhafaza eden, korucu anlamındaki muhafız kelimeleri tıpkı “hafıza” gibi “hıfz” kelimesinden türemiştir.

İngilizcedeki memory (hafıza), “anımsama (bir kişiyi ya da bir şeyi), farkındalık, bilinç, ün”, eski Fransızcadaki memoire “akıl, hafıza, hatırlama, hatırlatıcı, kayıt” ve Latincedeki memoria: “hafıza, hatırlama, hatırlama gücü” kelimelerinin açıklamalarında görülebileceği gibi bu kelimeler bellekle ilişkilendirilir.²

Kelimenin kökeninden de anlaşılacağı üzere hafıza; bilgileri yok olmaya karşı kaydetmekte, korumaktadır. Bu nedenle aslında fiziki olarak var olmayan ama

¹http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.56a2b464da3c77.10038035 (erişim:23.01.2016)

² http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=memory (erişim: 22.01.2016)

beynin kıvrımlarında var olduğu düşünölen bu kavram, bir depo ya da arşiv gibi bir mekân ile ilişkilendirilmektedir.

Hafızadaki bilgiler, tür, benzerlik ya da kronolojik bir sıraya göre değil, birçok anlamlı ilişki kurularak arşivlenir. Dolayısıyla hatırlanan şey, hatırlama anındaki durumla ilişkilendirilir. Hatırlanan şeyleri birbirine bağlayan zaman içindeki yakınlıkları değil, hangi bağlamda bir ilişkide olduklarıdır.

Yüzyıllardır filozoflarca irdelenmiş olan zihnin nörolojik açıdan incelenmesi 19. yüzyıla başlar, ancak beynin ağırlığını, hacmini ölçmekten ve beynin işlevlerinin beyindeki yerlerini tespit etmekten çok öteye gidilebildiği söylenemez. 20. yüzyıla gelindiğinde ise çeşitli nöron tipleri saptanır. İnsan beyinin -bu rakamların daha fazla olabileceği düşünölmekle birlikte- yaklaşık olarak seksen ile yüz milyar civarında nöron taşıdığı ve her bir nöronun da binlerce nöronla bağlantı kurduğu ve beyindeki milyonlarca nöronun 100 terabaytlık dijital veri kapasitesine denk geldiği düşünölmektedir.

Hafızanın işleyişi kodlama ve kaydetme, depolama, geri çağırılma ya da hatırlama olarak üç aşamada gerçekleşir. Verilerin depolanma işlemi ise üç ayrı alana ayrılır. Bunlar; duygusal hafıza, kısa süreli hafıza ve uzun süreli hafızalardır. Alan Baddeley'e göre bu üç alan şöyle işler:

Duygusal hafıza; görsel duygusal hafızaya dayanan ikonik hafıza terimi ve kendi işitsel karşılığı olan yankı belleği ile birlikte, algıyla ilgili süreçler içerisindeki depolama rolüne işaret eder. Kısa süreli ya da işleyen hafıza; anlama, akıl yürütme ve uzun süreli öğrenme gibi bir dizi karışık görevi yerine getirmeyi sağlayan maddi gerekliliklerin geçici deposudur. Uzun süreli hafıza, daha sağlam kodlama ve depolama sistemlerine işaret eder. Uzun süreli hafıza içerisindeki farklılıklar, tecrübeleri hatırlama kapasitesi olan eylemsel hafıza ve dış dünya bilgisini depolayan anlamsal hafıza arasındaki farklılıkları içerir. Aynı zamanda, kişinin öğrenme tecrübelerini hatırlayamadığı ama bununla birlikte öğrenmeyi, davranıştaki bir değişme yoluyla gösterebildiği örtölü hafıza kapasitesine sahip birkaç paralel sistemin olduğu da görölmektedir (Baddeley: 1999, s.19-20).

Hafıza, hatırlama türlerine bağlı olarak çeşitli şekillerde açıklanmaktadır. Sosyal antropolog Paul Connerton bu durumun nedenini ve bellek kuramı geliştirmenin gücünü, hatırlanan şeylerin çok çeşitli olmasına bağlar. Connerton belleği; kişisel bellek, bilişsel bellek ve alışkanlık belleği olarak üçe ayırır. Ona göre kişinin kendine ilişkin kavrayışını oluşturan kişisel bellek, kimliği inşa eder; böylece onu başkalarından ayırt eder. Bilişsel bellek; kelimelerin anlamlarını, bir kentin planını akılda tutmak gibi hatırlama ile ilgilidir ki bu tür bilgileri akılda tutmak ve kullanabilmek için bu bilgilerin hangi bağlamda ve süreçte öğrenildiğinin önemi yoktur. Alışkanlık belleği ise nasıl okunacağı, nasıl yazılacağı, nasıl bisiklete binileceği gibi eylemleri yeniden ortaya koyma yetisi ile ilgilidir (Connerton:1999, s.39-40).

Tarih profesörü David Gross'a göre bellek; semantik, önermesel, örtük ve eylemsel olarak ayrılmaktadır. Semantik bellek; kelimelerin anlamları ve diğer kelimelerle olan ilişkileriyle ilgilidir. Önermesel bellek, Pisagor Teoremi ya da Fransız Devrimi'nin nedenleri gibi özellikli bilgiyi anımsamayı; işlemsel ya da örtülü bellek, bilgisayar kullanmak, bir enstrüman çalmak gibi öğrenilen becerilerin nasıl tekrar edileceğini hatırlamayı sağlar. Eylemsel bellek ise hayatın önceki bir noktasındaki belli olayları anımsamayla ilgilidir (Gross: 2000, s.12).

Fransız filozof Henri Bergson, "Madde ve Bellek" adlı kitabında iki tür bellekten söz eder. İlki, "hiç bir ayrıntıyı kaçırmadan" günlük yaşamda, "algılanan her şeyi, "imge-anılar" biçiminde kronolojik olarak kaydeder. Algılananları yararlılık ya da herhangi başka bir kritere göre ayırt etmeden zorunlu olarak biriktirir. Bergson'un deyişiyle "Daha önce hissedilen bir algının zekâyâ dayalı, daha doğrusu entelektüel olarak bilinmesi yalnızca bu zorunluluk sayesinde mümkün olacaktır; geçmiş yaşamımızın yokuşunu, belli bir imgeyi aramak için her tırmandığımızda bu algıya sığınırız" (Bergson: 2007, s.61). Zihinde birikenlerle deneyimlere göre anlamlı bağlantıların oluştuğu alan ise ikinci bellektir. Anlam oluşturabilmek için ilkinden verileri filtreleyerek kabul eder. Bu nedenle de Bergson'a göre ikinci bellek "daima eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde

bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellek”tir (Bergson: 2007, s.62). İkinci belleğin eyleme dönük oluşu, yani mevcut verilerden “şimdi”de yeni bir veri (anlam) üretiyor oluşu nedeniyle aslında geçmişi değiştirir. Başka bir ifade ile onu ilk halinden başka bir biçime dönüştürür. Bergson’a göre bu bellek “artık bize bizim geçmişimizi sunmaz, onunla oynar ve bellek adını hala hak ediyor olması, eski imgeleri koruduğu için değil, bunların yararlı etkisini şimdiki ana dek uzattığı içindir” (Bergson: 2007, s.62).

Hafıza her ne kadar kişisel bir kavram gibi gözükse de bunun dışında bir de kültürel hafıza ya da toplumsal hafıza denilen bir hafıza türü daha vardır. Toplumsal hafıza Jann Assmann’ın deyişiyle “gündelik olmayan olayları hatırlama organıdır” (Assmann: 2000, s.61). Ona göre hafıza denilince akla mekânı bireyin beyni olan bir iç olgu gelir. Nörolojik yaklaşımın dışında kalan bu tarihsel, dış boyut ise toplumsal ve kültürel çerçevenin koşulları tarafından belirlenen kültürel bellektir.

Kültürel bellek biyolojik olarak devredilemediği için, kuşaklar boyunca kültürel olarak canlı tutulması gerekir. Bu anlamın kaydedilmesi, canlandırılması ve ifade edilmesi, yani kültürel bellek tekniği ile yapılır. Bu tür kültürel bellek tekniğinin işlevi, sürekliliğin ve kimliğin devamının sağlanmasıdır. Kimlik, kolayca anlaşılacağı üzere bir bellek ve hatırlama sorunudur. Bir bireyin kendi kimliğini sadece belleği sayesinde oluşturabilmesi gibi, bir grup da grupsal ancak bellek sayesinde yeniden kurulabilir. Aradaki fark grup belleğinin nörolojik bir temeli olmamasındadır. Onun yerine mitler, şarkılar, danslar, atasözleri, yasalar, kutsal metinler süslemeler, resimler, yollar ve (...) tüm bir coğrafya gibi kimliği garanti edici bilgilerin bütünü olan kültür geçer (Assman: 2001, s. 91).

Bergson’un öğrencisi ve toplumsal bellek kavramının mimarı Fransız Sosyolog Maurice Halbwachs ise kişisel hafızayı toplumsal hafızadan ayırmaz. Hafıza kavramına nörolojik açıdan bakmayan Halbwachs’a göre hafıza, sosyal koşullara bağlıdır. Anıların hafızada yer edinebilmesi toplumsal grubun parçası olarak sağlanabilir. Halbwachs’a göre hafıza her ne kadar bireye aitse de, kişisel hafızanın oluşması sosyal çevreden bağımsız olamayacağı için toplumsal bellek kavramı mecazi bir ifade değildir. Dahası toplum; bellek ve

hatırlamanın öznesidir. Geçmişe ait bilgi sağlayan tarih ise Halbwaschs'a göre bellek değildir, çünkü bellek evrensel değildir. Bilindiği gibi tarih geçmişe ait bilgiyi -dönemin koşulları göz önüne alınarak- mümkün olan en nesnel şekilde aktaran bir bilim dalıdır. Tam da bu nedenle; nesnelliği nedeniyle Halbwaschs tarihi toplumsal bellekten ayırır. Toplumsal bellek zaman ve mekân ile sınırlı ve gruba özgüdür. Tarihin nesnel ilerleyişine karşı, grup belleği, kendi tarihinin farklılığını ve diğer grup bellekleri karşısındaki özgünlüğünü vurgular (Assman, 2001: s.39-48). Assman'ın, "Tarihin zamanı hiçbir grup tarafından süreklilik haliyle yaşanmayan ve hatırlanmayan yapay bir sürekliliktir" sözleri ise toplumsal hafıza ile tarih arasındaki farklılığa ilişkin bu düşünceye dahil edilebilir (Assmann: 2001, s.48).

Halbwaschs gibi Connerton da tarihçilerin izledikleri yöntemden yola çıkarak tarih ile toplumsal belleği birbirinden ayırır. Ona göre toplumsal bellek tarihin yeniden kurulması değildir.

Kendileri dışında, önermelerine uygun düşünmek durumunda oldukları yetkili kişilere dayanmak gibi bir tutumdan uzak durarak tarihçiler, kendi kendilerinin yetkilileridirler; kendi derledikleri bulgular karşısında özerktirler; şu anlamda ki ellerindeki bulguların eleştirilmesine yarayan ölçütler vardır (aktaran Connerton:1999, s.26).

Bu durum Connerton'a göre tarihi, toplumsal hafızaya bağımlı olmaktan kurtarır.

Hafızanın konusu geçmiş olsa da, bir hafıza edimi olan "hatırlama" şimdide gerçekleştiği için hafıza "şimdi"den bağımsız olamaz. Ya da tersinden söylenecek olursa; hatırlama durumu "şimdi"de gerçekleşse de hatırlama, hafızadaki –geçmişe ait- bilgilerin geri çağırılışı olduğu için geçmişten bağımsız değildir. Andreas Huysenn hafızanın şimdi ile ilişkisine dair şunları söyler:

Her anımsama kopmaz bir biçimde geçmiş bir olayla ya da deneyime bağlı olsa bile, herhangi bir anımsama ediminin zamansal statüsü hep şimdidir, yoksa naif bir epistemolojinin öne süreceği gibi geçmişin kendisi değil. Belleği oluşturan, geçmiş ile şimdi arasındaki bu çok ince yarıktır: bu yarık, belleği güçlü bir biçimde canlı kılar onu arşivden ya da başka herhangi bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden ayırt eder (Huysenn: 1999, s.13).

Hafıza geçmişten ve şimdiden bağımsız olmadığı gibi gelecekte de bağımsız değildir. Geçmişte edinilen deneyim gelecekle ilgili düşünceleri, duyguları ve eylemleri etkiler. Karar verme, hayal kurma gibi zihinsel etkinliklerin hafızada saklı bilgi ve deneyimlerle gerçekleşmesi gibi, gözümüze yaklaşan cisme karşı gözümüzü kapatışımız ya da sıcak sobaya elimizi değdirmeyişimiz gibi refleks davranışlar bile hafızada saklı bilgiler sayesinde gerçekleşir. Connerton, “Her türlü başlangıcın içinde bir anımsama ögesi yatar” (Connerton: 1999, s.15) sözleriyle bu duruma işaret eder ve şöyle devam eder:

Ne türden olursa olsun belli bir deneyimin akla yakın olduğundan emin olabilmek için onu, daha önceki deneyimlerimizin oluşturduğu bağlama dayandırmak zorunda oluşumuzdur; yani herhangi tekil bir deneyimden önce zihnimizin daha önce deneyimi yaşamış şeylerin tipik biçimlerinden oluşmuş bir genel çerçeveye göre önceden bir eğilim edinmiş olması gerekir. Zihnimizi etkileyen bir şeyi ya da eylemi kavramak, onu olabilecekler ilişkin bir beklentiler sistemi içinde bir yerlere yerleştirmektir. Sınırları zaman içindeki deneyimlerimize göre çizilen kavrama dünyası, anımsamaya dayanan örgütlü bir beklentiler kümesinden oluşur” (Connerton: 1999, s.15).

Hafızanın zamanla olan ilişkisine bakıldığında geçmişin, hatırlama eylemi ile şimdiye, hatta geleceğe bağlanması gibi “Hafıza Kutusu” kavramı da, zihnin kaydını tutmakla birlikte, yalnızca geçmişe değil, şimdiye aynı zamanda geleceğe de içkindir. Bu kavram ile anlatılmak istenen salt bir geçmiş kaydı değil, geçmişin verileriyle oluşan düşüncelerin ve duyguların kaydedilişidir. Geçmiş ve şimdinin kaydının ötesinde zihinde oluşan imgelerle şimdiden sonraki zaman da kucaklanır. Böylece zamanın doğrusallığı aşılır. Sözü edilen kayıt ile zihin, içinde dönen her türden veri dışarı çıkarılır.

1.1 HAFIZA-KAYIT İLİŞKİSİ

Tarih boyunca saklamak, kaydetmek gibi kavramlarla ilişkilendirilen hafıza; çoğunlukla, bilgilerin saklandığı yer, depo gibi algılanmış, kalıcılıkla ilişkilendirilmiştir. Bu kavramlara ilişkin birçok metafor günlük konuşma dilinden, felsefenin, psikolojinin alanına kadar girmiştir.

“Bellek Metaforları” adlı kitabında Douwe Draaisma, hafızayı, Antik Çağdan günümüze dek filozofların hafızaya ilişkin oluşturdukları metaforlarla birlikte inceler. Hafızanın işleyişi Antik Dönemdeki filozoflarca keşfedilemese de, hafızanın varlığına dair farkındalık ve akıl yürütme daima sürmüştür. Draaisma kitabında Platon’un balmumu tabletlerinden günümüz bilgisayarlarına kadar birçok yapay hafızaya ve mekân ile ilişkilendirilen arşiv, kütüphane gibi hafıza ile ilgili yaratılan metaforlara yer verir. Bu metaforlar bir yandan da oluşturuldukları çağın gelişmelerini de yansıtır. Bu yönüyle metaforun kendisi de hafıza aktarımı sağlamış olur.

Draaisma’nın aktardığına göre, Platon’un bilginin doğasına ilişkin yazdığı - Sokrates ile Theaitetos arasında geçen- “Theaitetus” adlı diyalogundaki tablet metaforunda bilgiyi tanımlarken Sokrates, genç Theaitetus’a şöyle der:

Zihnimizin bir balmumu topağından oluştuğunu, büyüklüğünün, temizliğinin ve kıvamının kişiden kişiye değiştiğini, ama bazı insanlarda her şeyiyle dört dörtlük olduğunu düşün”, bu balmumu tablet, Musaların annesi, bellek tanrıçası Mnemosyne’nin bir armağanıdır, der. Gördüğümüz, duyduğumuz veya kendi kendimize düşündüğümüz bir şeyi hatırlamak istediğimizde, bu balmumu topağını algıya veya fikre maruz bırakır ve üzerine mühür yüzüğüyle mühür basar gibi bu fikrin izini basarız (Draaisma: 2007, s.47).

Aristoteles kendi hafıza teorisinde Platon’un balmumu tablet metaforunu ele alır.

Duyularca özümşenen deneyim belleğimizde ‘tıpkı mühür basanların bıraktığı gibi ‘bir imge’, bir eikon³ bırakır” diye yazar. Platon’un balmumu metaforuna ilişkin, belleğin depolama işlemine “kelimenin tam anlamıyla bedene bir şeylerin mührü vurulur, fizyolojik özelliklere sahip bir izlenim, maddi bir iz”dir diyerek karşılık verir (akt. Draaisma: 2007, s.48-49).

Platon’un “bal mumu tablet” metaforu hafıza konusunda bir toposa dönüşecektir. Sonrasında mekân ile anılmaya başlayan hafıza ve depolama

³ Eikon: imge. Ricoeur’a göre “Platon’un eikon kuramı asıl vurguyu namevcut bir şeyin mevcudiyeti üzerine koyar; burada geçmiş zamana gönderme gizli kalır” (Ricoeur: 2012, s.24).

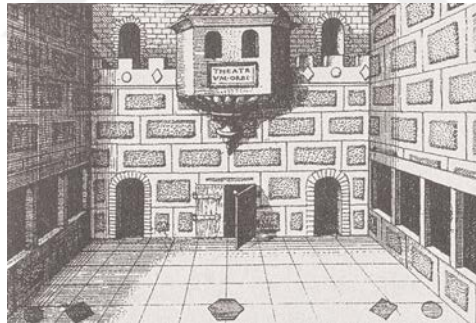
alanı olarak düşünülür. Augustinus ise depolama metaforunu bellek binaları, ambarları, mağaraları ve hazine daireleri olarak hayal eder. “Hatıralar, diye yazar Augustinus, ‘tarifi imkânsız birtakım yollarla onları bölmelerinde saklayan büyük hafıza ambarlarında’ korunur” (akt.Draaisma: 2007, s.51-52). Depolama alanı fikri Orta Çağ’da yazı yüzeyi şeklindeki metaforlarla birleşir, balmumu tablet metaforu daha sonra elyazmalarına, kitaba ardından kütüphaneye benzetilir. Antik Çağdan beri kullanılan balmumu tablet, yazı, kitap, kütüphane, manastır, mücevher kutusu, tiyatro, kuşhane, depo gibi metaforlar 17. yüzyıla kadar kullanılırken bu tarihten itibaren daha mekanik araçlara ilişkin analogiler yapılmaya başlanır. 19. yüzyıla gelindiğinde görüntüyü, sesi kaydetmek için icat edilen cihazlar özellikle de fotoğraf makinesi, 20. Yüzyılın ortasında icat edilen bilgisayar, bellek metaforlarına dahil olur. Öyle ki işleyişlerinin benzerliği nedeniyle “girdi”, “okuma”, “kodlama”, “yedek bellek”, “çalışan bellek”, “depolama”, “adres”, “eşleştirme”, “üzerine yazma”, “araştırma”, “erişim”, “okutma” ve “çıkartma” gibi bilgisayar ve bellek terminolojisine ait terimler her iki alandan karşılıklı olarak ödünç alınır. Örneğin, bilgisayar bilimi “erişim” terimini bellek psikolojisinden almıştır. “Adres” ve “kodlama” gibi terimler psikolojiye yapay zekâ alanından gelmiştir. Yapay zekâ alanında ortaya çıkan kavramlar arasındaki (yeri-adreslenebilir ile içeriği adreslenebilir kavramları arasındaki gibi) ayrımlar için de aynı şey geçerlidir; psikolojide daha önce bu ayrımlara rastlanmaz. Bazı durumlarda teorik terimlerin ileri-geri gittiği de görülmüştür. Örneğin, “yedek bellek” terimi bilgisayardan alınmış ve bilginin geçici bir süre depolanmasının karşılığı olarak “bellek” terimi psikolojiden türetilmiştir; yani psikolojinin ödünç verdiği bir terim daha sonra kendisine geri gelmiştir (Draaisma: 2014, s. 213-214).

1.2. HAFIZA AKTARIMI

Anlatmak ihtiyacı ile insan, hafızasını aktarabilmek için birçok yol geliştirir. Bunun en temel yolu konuşma dilidir. Ancak sesin uzamda kayboluşu ya da dile geldiği anda mevcudiyetini yitirışı nedeniyle, hafızanın aktarımında güçlükler doğar. Sözlerin zihinlerde kalıcılığını sağlamak, bilgiyi geleceğe ulaştırmak için yazının henüz keşfedilmediği ilk çağlarda günümüzde olduğundan farklı bir

çaba gösterilir. Bilgiyi aktarmak için insan hafızası kullanılır. Eski Mısır, Çin ya da Afrika kültüründe dünyanın sürekliliği için bilgi, bir takım ritüellerle, şamanlar, rahipler, Kelt ozanları, griotlar gibi insanlar tarafından aktarılır. Örneğin Afrika'daki Griot denilen anlatıcılar için bu eylem geçmişin aktarılmasında payı olmasından ziyade gerçek bir görevdir. Geleneklerin doğru aktarılması için görevlendirilen bir nevi arşiv görevi gören bu kişilerin, aktarılması gerekli bilgileri eksiksiz olarak hafızalarında tutmaları gereklidir. Assman'ın deyişiyle "Burada insan belleği, 'veri taşıyıcısı' olarak yazının bir ön biçimi olarak kullanılır" (Assmann: 2001, s.57).

Antik Yunan'da ise bilginin zihinde kalıcılığını sağlamak için hafıza sanatı (Ars Memoriae) geliştirilir. Bu teknikle hatırlanmak istenen bilgiler bir takım imgelerle eşleştirilerek gerçek ya da hayali bir mekân ile, örneğin bir bina, bir ev ya da bir saray ile ilişkilendirilir. İmgeler hayali sarayın içinde dolaşarak odalara yerleştirilir. Konuşma sırasında yani hatırlama anında imgeler hayaldeki sarayın odalarından tek tek alınır.



Resim-1 Robert Fludd'ın Ars Memoriae'inde yapay bir bellek olarak tiyatroyu tasvir eden gravür

Ancak sesin uzamda kayboluyor oluşu nedeniyle aktarılan bilgilerin kalıcılığını sağlamak gereklidir. Bunun için tarih boyunca insan yapay hafızalar icat eder. Draaisma'ya göre ilk hafıza yardımcısı yazıdır. Ancak yazıdan da önce hafızadakileri başkalarının kullanımına açan bir hafıza yardımcısı daha vardır. Düşüncüyü dışarı çıkaran ilk kayıtlar mağara resimleridir. Draaisma belki de mağara duvarlarına yapılan resimlerin büyüsel amaçlı oldukları varsayımıyla yazıyı öncelmiştir. Her ne kadar ruhlar için yapılmış bile olsalar bu durum

onları düşüncenin dışarı çıkarılışı durumu olmaktan alıkoymaz. Mağara resimleri binlerce yıl öncesine dair bilgiyi günümüze taşırlar. Bu yönü onları - henüz yazının icat edilmediği düşünülürken- ilk hafıza kayıtları yapar.⁴

Mağara duvarlarındaki görsel dil -konuşma dili gibi sistematikleşerek işaretlerin sesler yerine, doğrudan bir fikri ya da sözcüğü temsil ettiği- sembollerden oluşan ideogramlara sonra da yazıya dönüşür. Çince, Japonca ve Mısır dilleri de ideogramlar gibi grafik semboller ya da resimli yazılardan oluşur. Bu dillerdeki her işaret bir sesi veya nesneyi temsil eder. Sözlü kültürdeki hafıza aktarımının güçlükleri yazının bulunuşu ile aşılır. Yazı, hafızanın insanın yaşam süresiyle sınırlı varlığına ve bir aktarım aracı olan sözlerin geçiciliğine karşı, zihnin içinde saklı bilgilere uzam kazandırarak kişisel hafızayı başkalarının kullanımına açar. Sistemik ve nesnel olması ile konuşma dilinden ayrılır. Yazının nesnelliği sözün öznelliği karşısında onu daha güvenilir kılar.



Resim-2 Sümer çivi yazısı
MÖ:2500, Irak



Resim-3 Güney Irak'a ait olduğu
düşünülen M.Ö. 3100-3000'a ait Çivi Yazısı

Çinli lider Qin Shi Huang, bambu çubuklarına yazılı kitapları yaktırır ve bilgileri de canlı canlı gömdürür. Böylece bilginin kayıt altına alınmasına ve aktarımına engel olacak ve kitabın yaratacağı aydınlanmanın, imparatorluğuna vereceği zararı önleyecektir. Benzer bir olay MÖ 3. yüzyılın başlarında ise Mısır'ın İskenderiye kentinde yaşanır. Ptolemaios hanedanı tarafından kurulan, 900.000

⁴ Örneğin İspanya'daki Altxerri mağarasında bulunan, bilinen en eski duvar resimleri bugün, 39000 yıl öncesine, Paleolitik döneme dair bilgiyi bugüne getirir.

el yazmasına sahip Antikçağın en büyük kütüphanesi, o zamanın en büyük hafızası olan İskenderiye Kütüphanesi 391 yılında yakılır.⁵

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş ile ilgili olarak Connerton şunları söyler:

“Bir sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, bedenleştirme pratiğinden kaydetme pratiğine geçiştir. Yazının etkisi kayıt araçlarıyla kişiden kişiye geçirilen herhangi bir açıklamanın, değişmez biçimde kalıcı ve düzenleniş sürecinin kesinlikle kapalı olmasına dayanır. Bu durumun göstergeleri, “standart baskı” ve “kanonik” denen ürünlerdir. Söz konusu değişmezlik, yenilikleri salıveren zemberek olmuştur. Bir kültürün anıları “cahil” kimselerin söyledikleri yerine, daha çok anıların, yazı karakterlerinin yeniden üretilmesi yoluyla aktarılmaya başladığında, doğaçlama giderek güçleşir ve buluşlar, yenilikler kurumsallaştırılır. Fonetik yazı, iki süreci ‘ekonomikleştirme’ ve ‘kuşkuculuk’ süreçlerini iteleyerek kültür alanında yenilik sağlar. Ekonomikleştirme, toplumsal belleğin ritme bağımlılığından kurtarılmasının ürünü olarak doğar. Kuşkuculuk ise toplumsal belleğin içeriğinin sistemli eleştiri altına alınmasının sonucu olarak ortaya çıkar. (...) Ses ile simgelenen bir kaydın yerine, görsel bir kaydı getirip koyarak alfabe, bir toplumu, belleği ritimlerle desteklemenin söz konusu sınırlılıklarından kurtarır. Tek tek deyişlerin ezberlenmesine artık gerek yoktur; bunlar gereksinim duyulduklarında başvurulmak üzere bir yana bırakılan gereçler ile korunabilir” (Connerton: 1999, s.118).

Kalıcılığı ve nesnel bir hafıza aktarımı sağlıyor oluşu yazıyı kültür tarihi içerisinde önemli bir konuma oturtur. İnsanlık tarihinin kayıt altına alınabilmesini sağladığından tarih çağlarının da yazının bulunması ile başladığı kabul edilir. Guy Debord zamanın yazı tarafından örgütlenişini şöyle açıklar:

Geri dönüşü olmayan zaman, hükmedenin zamanıdır; bu zamanın ilk ölçüsü hanedanlıklardır. Yazı onun silahıdır. Dil, yazıyla birlikte bilinçlerarası dolayım olarak tam bağımsız gerçekliğe ulaşır. Ama bu bağımsızlık, toplumu oluşturan dolayım olarak ayrı iktidarın genel bağımsızlığıyla özdeştir. Yazıyla birlikte, artık canlıların dolaysız ilişkisine taşınmayan ve bu ilişkiye aktarılmayan bir bilinç ortaya çıkar: kişiliksiz bir

⁵Kütüphanenin Roma İmparatoru I. Theodosius tarafından Pagan geleneğini yaydığı gerekçesiyle yaydığı görüşü hakimken, ikinci İslam Halifesi Ömer’in emriyle Mısır Fatih Amr İbnül-As tarafından yakılarak yok edildiği de ileri sürülmektedir.

(https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0skenderiye_K%C3%BCt%C3%BCphanesi) (erişim:23.09.2015)

hafıza, toplumu yönetmenin hafızası. ‘Yazılar devletin düşünceleri; arşivler ise hafızasıdır’ (Debord: 2014,108).⁶

Yazı, kalıcılığı sayesinde hafıza aktarımında bir devrim yaratsa da hafıza, yazıdan önceki ritüellere benzer gelenekler, törenler gibi etkinlikler yoluyla aktarılmaya devam eder. Connerton’un “Toplumlar Nasıl Anımsar” adlı kitabında anlattığı üzere “geçmişin imgeleri ve geçmişin anımsanan bilgileri” törensel etkinlikler ve bir takım bedensel pratiklerle aktarılmaktadır. Özellikle de anma törenleri, geçmişin belirli formlarla yeniden düzenli olarak canlandırılışıdır. Hatırlanmak istenen olayları ve duyguları dile getirilen törenlerin tekrar ediliyor oluşu, geçmişin kesintisiz sürdüğünü düşündürür. Törenlerin etkisi yalnızca tören zamanıyla sınırlı da değildir. Diğer yandan geçmiş, nasıl yüzüleceğini bilmek gibi, başka bir insanla konuşurken kullanılan mimik ve jestler gibi bedensel pratiklerin doğal olarak tekrar edilmesiyle de aktarılır (Connerton: 1999,114).

Hafızanın uzantısı olan araçların ve geleneklerin yanı sıra hafızayı aktarmanın başka bir yolu ise kişisel oluşuyla diğerlerinden ayrılan sanattır. Daha önce değinildiği gibi mağara resimleriyle başlayan bu aktarım, özellikle de okuma yazmanın yaygın olmadığı zamanlarda bilginin aktarılmasındaki en etkili yol olmuştur. Sanat eserleri özerkliğini elde edene kadar otoriteyi, kiliseyi, soyluları, temsil eder. İçeriğinden biçimine kadar nasıl yapılacağı antlaşmalarla belirlenen sanat eserleri daha çok belge niteliği taşır. Sanatçılar da bu durumda hafıza aktarıcısı rolü üstlenirler.

16. yüzyılda, hafıza aktarımı için çok önemli bir diğer icat olan fotoğraf makinesinin atası camera obscuranın temel prensipleri Leonardo Da Vinci’nin yayımlanmamış notlarında yerini alır (Mc Luhan: 2001, s.182). Karanlık bir odada duvardaki bir delikten giren ışıkla dışarıdaki görüntüyü ters olarak yansıtan camera obscura, görüntüyü kalıcı olarak kaydedemez, hafızası olmadığı için ömrü içeriye giren ışık kaynağının süresi kadardır. Henüz fotoğraf

⁶ Debord “Yazılar devletin düşünceleri; arşivler ise hafızasıdır” cümlesini gerçek adı Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg olan Novalis’ten alıntılanmıştır.

makinesi icat edilmemişken gözün analogisi haline gelen camera obscura hafıza ile ilgili metaforlara konu olur. Ancak fotoğraf makinesi tıpkı hafıza gibi veriyi kaydedebilmesi nedeniyle çok daha etkileyici bir metafor olacaktır. Draaisma'nın belirttiğine göre "Fotoğraf üzerine yazılmış ilk makalelerde fotoğraf levhası 'hafızası olan ayna' olarak tanımlanmıştı" (Draaisma: 2007, s.103).⁷ 1600'lerde dönemin bir nevi hafıza aktarıcısı rolü üstlenen ressamın bile perspektif sorunlarını çözmek için iğne deliğinden yansıyan görüntüye bakarak resim yapıyor oluşu (Mc Luhan: 2001, s.183), bu rollerini kaybedeceklerinin işareti sayılabilir. Görme eylemini bedenden ayıran camera obscura yeni bir öznel modelinin ortaya çıkışını işaret eder (Crary: 2010, s.52).

19. yüzyıla gelindiğinde gözün işlevini yapabilen fotoğraf makinesi icat edilir. Neredeyse 100 milisaniyede bir, uyarıcıları saklayarak görüntüleri doğrudan kaydeden fotoğraf makinesi, gözü bile geride bırakır. Dahası görsel kayıt imkânı tanıyan fotoğraf makinesinin ardından Edison sesleri kaydeden fonografı icat eder. Böylece 19. yüzyılda peş peşe iki ayrı duyu organına alternatif, bilgiyi kaydederek tekrar oluşturabilen iki yapay hafıza icat edilmiş olur.



Resim-4 Dagerreyotipi
(Camera Obscura),1839



Resim-5 Silindir fonograf,
Edison, 1899

Jonathan Crary görmenin ve gözlemcinin değişen konumlarını irdediği "Gözlemcinin Teknikleri" adlı kitabında fotoğraf makinesi gibi göz için farklı

⁷ "Wendell Holmes'un fotoğrafla ilgili olarak kullandığı "belleği olan ayna" metaforu psikoloji teorisinde yüz seksen derecelik bir değişime uğramıştır. 1839'dan sonra insan belleği, görsel deneyimleri kaydetmeye ve yeniden üretmeye hazır bir fotoğraf levhası haline gelmiştir" (Draaisma: 2014,165).

görme biçimleri sağlayan başka optik aletleri; stereoskop⁸ ve fenakistiskopu⁹ hatırlatır. Gözün yaptığını hatta fazlasını yaparak yeni görme biçimleri sağlayan bu icatlar özellikle de görüntüyü kaydedebilen fotoğraf makinesi, görme edimini değiştirir.

Görüntüleri göz kadar hızla yakalayıp üstelik elden daha çabuk boyayabilen fotoğraf makinesi sanatta köklü bir değişiklik yaratır. “Görme artık hakiki ya da doğru olan dışsal bir imgeye tabi değildir. Göz artık ‘gerçek bir dünyayı’ teyit etmemektedir” (Crary: 2010, s.151). “Hafızası olan ayna”, göz ile bakılana aracılık eden temsili, sanattan uzaklaştırır. Başka bir ifadeyle ressamın kaydedici gözünün yerini sözü edilen “yapay hafıza” alır. Bu yapay hafıza, tarih aktarımı görevini ressamın üzerinden alır ve onu özgürleştirir. “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde Walter Benjamin “Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi” (Benjamin: 1995, s.47) diye yazar. Teknoloji, estetik güzellik üzerine kurulu sanatın temellerini sarsarak sanat kavramının kendisini sorgulanır hale getirir. Görünenin basit bir temsilinden öteye gidemeyen mimetik resme de artık gerek yoktur. Artun ise “Modern Hayatın Ressamı”nın sunuş yazısında 19. Yüzyılın başında değişen görme edimini şöyle özetler:

Gözleme/izleme etkinliğinin modern örgütlenmesi çerçevesinde sanat, güzelin, iyinin, doğrunun sanatçı dışından belirlendiği klasizmi ve onun mimetik ilkelerini terk eder. Özünde görülene değil de, belletilene dayanan tasvir düzeninin iktidarını kırar. Romantizmle birlikte, benzetme ve taklit gibi kavramların yerini ‘ifade’, ayna mecazının yerini ‘fener’ alır. (...) Modern Hayatın Ressamı’ Constantin Guys ve ‘bütün iyi ve hakiki ressamlar doğadan değil, zihinlerinde yer etmiş imgeden çizerler’ Çünkü hafıza sanatın macerası, sanat da güzelin hafızasıdır” (Artun, Baudlaire: 2003, 43-44).

⁸ Stereoskop bir imge çiftine birlikte bakılması yoluyla, imgenin derinlikli ve boyutlu görülmesini sağlayan optik düzenektir(Ç.n., Crary: 2010, s. 27)”.

⁹ Fenakistiskop: göz duyularının kısa bir süre devam etmesine dayanarak hareket yanılması veren eski optik cihaz.(Ç.n., Crary: 2010, s..27)”.

Ressamın özgürleşen gözüyle gördüğü ile bakılanın temsil ettiği şey, her bakan gözde birbirinden başka imgeler kurdurur. Bir başka ifadeyle görme öznelleşir. Çağın Romantik sanatçılarıyla başlayan bu yeni bakış, yüzyılın sonunda görme biçimini tamamen değiştirir. Görme edimindeki değişiklik sanatçıyı zihnindeki kişisel yolculuğu aktarmaya iter. Dinsel öğelerin ya da toplumsal konuların anlaticısı olmak yerine kendi iç dünyasının anlaticısıdır artık. David'in ya da Turner'ın resimlerinde örtük doğa görüntülerinin altında ya da Rodin'in bitmemiş gibi duran heykellerinde sanatçıların duyguları sezilmektedir. Sanat eseri artık sanatçıya ait kişisel bilgiyi aktarmaktadır. Alman Romantik manzara ressamı ve aynı zamanda fizyolog olan Carl Gustav Carus manzara resmi ile ilgili yazdığı bir mektubunda "bilim bir bitkiyi yaprak yaprak, hücre hücre teşrih etse bile, bu şekilde elde edilecek bilginin tek bir yaprak yapmaya yeterli olamayacağını" (Draaisma: 2014, s.108) yazar. Charles Baudlaire'e göre ise romantik sanatçıları bu nesnel görüşten ayıran şey "sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği bire bir kopyalamasında yatar –romantizm sanatçının hissetme biçimindedir" (Baudlaire: 2003, s.150).

19. yüzyıl, katı yanılısamacı geleneğe başkaldırılan ve sanat tarihinde o güne kadarki en büyük değişimin yaşandığı dönemdir ve yüzyılın sonuna doğru sanatta Modernizm denilen yeni bir evreye geçilmektedir. Bu dönemdeki sanat eserlerinde öne çıkan ortak nokta -modernin kelime anlamı; "yeni"nin veya "güncel olan"ın ötesinde- daha önceki dönemlerdeki gibi bir üslup benzerliği olması değil, düşünme biçimindeki değişimdir. Modern döneme dek sorgulanmadan kabul edilen gerçeklik; modernist akılcı bakış ile inandırıcılığını yitirir. Aydınlanma döneminde ortaya çıkan kendini sorgulama refleksinin sanattaki yansıması, sanat eserinin o güne dek temsil ettiği "şeyin" sorgulanmasında izlenir. Sanatçı, "anlam" arayışına girer. "Aydınlanma felsefesinin geliştirdiği "öznellik" kavramı ile birlikte imgenin neyi temsil ettiği değil, ne anlama geldiği önemli olmaya başlamıştır." (Erzen:2011, s.64)

Jonathan Crary, öznelleşen görmenin; taklitten ifadeye, ayna metaforundan lamba metaforuna geçişle açıklanmasını ve bunun yalnızca sanatçı ve şairlere

özgü bir değişim olduğu fikrini yetersiz bulur. Öznelleşen görmenin çok daha geniş çapta bir etkiye sahip olduğunu işaret etmektedir. Görmeyi öznelleştiren ve sanat alanında büyük bir değişim sağlayan gelişmeler (Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi) modernleşen şehirlerde yaşamaya başlayan insanların hayatında da köklü değişiklikler yaratır. Fransız Devrimi topluma, özgürlük duygusu aşılar. Sanayi Devrimi ise her ne kadar üretim biçimi ile ilgili gözükse de aslında yaşamın her alanına temas eder. Sanayileşen kentler ve yeni kentlilerin yaşam biçimiyle birlikte düşünce yapısı ve zincirleme olarak da tüm kültürel, sosyal yapı değişime uğrar.

Crary'e göre bu yapılanma "insan haklarının varlığına, insanın eşitliği ve mutluluğu talep etme hakkına sahip olduğuna ilişkin miti canlandıran ideolojik güç olmuştur" (Crary:2010, s.23). Modernizmin temellerinin atıldığı bu süreçte; Crary'e göre bu kırılma, -toplumun, topyekûn yeniden yapılanmasından ötürü- insanların bilişsel yetilerinin ve arzularının da değişmesinden ayrı düşünülmemelidir. Ona göre 19. yüzyıldaki gözlemcinin yaşadığı şey "modernleşme süreci"dir.

Modernleşme, kapitalizmin yerleşik olanı kökünden söküp hareketli kıldığı, serbest dolaşımı engelleyeni ortadan kaldırdığı ya da sildiğı, biricik olanı değiş tokuş edilebilir hale getirdiğı bir süreçtir. Modernleşme yeni ihtiyaçlar, yeni tüketim ve yeni üretimin durmak bilmeyen ve kendi kendini daim kıldığı bir yaratımdır. Bu durum bedenler, göstergeler, imgeler, diller, akrabalık ilişkileri, dinsel uygulamalar ve uluslar için geçerli olduğu kadar mallar zenginlik ve işgücü için de geçerlidir. Bir insan olarak özne gözlemci bu sürecin kesinlikle dışında kalamaz, hatta sürece tamamen içkindir (aktaran Crary:2010,s. 22-23).

Şu halde, Crary'nin işaret ettiği gibi görme edimini değiştirmesinin de ötesinde kitlelerin yaşam biçimlerini köklü bir değişikliğe uğratan modernleşme süreci ve bu bağlamda hafızanın konumu incelenmelidir.

2. BÖLÜM: MODERNİZM VE HAFIZA

David Harvey'in deyişiiyle "Modernizm büyük ölçüde daha iyi gelecekler peşinde koşmaya ilişkindir" (Harvey: 2010, s.70). Bu nedenle modern toplumlarda ilerleme ile ilişkilendirilen gelecek; geçmişten üstün olarak kabul edilir. Geçmişin ikincil bir olgu olarak kabul edildiği -modernizmin zamansallığını kurgulayan- modernist düşünce biçimine göre geleneğe karşı mesafeli yaklaşılır. Ancak modernizmin aşıldığı süreçte bu mesafe ortadan kalkar. Söz konusu bu süreçte güven hissini sağlayan koşulların belirsizleşmesi ve zaman algısının değişmesi nedeniyle, geçmişe karşı yoğun bir ilgi belirir. Sanattan moda kadar birçok alanda görülen geçmişe karşı ilginin nedeni, birçok düşünür tarafından kapitalizmle bağlantılı olarak modernleşme süreciyle ilişkilendirilir. Bunun nedenlerini kavramak için, kültürel amneziye neden olduğu iddia edilen modernizme, sözü edilen modern ideolojinin krizine ve bu krizin sanatta yarattığı kırılmanın nasıl gerçekleştiğine tarihsel ve sanatsal bağlamda göz atmak gereklidir.

"Şimdiye ait olma" gibi bir anlam taşıyarak geçmişe yüz çeviren "modern" teriminin ilk kullanımı 5. yüzyıla kadar gitse de dış bir otoritenin tahakkümünden uzaklaşma fikri ile ilişkili olarak Rönesans'la başlar. Modernizm, modernleşme ve modernite kavramları, her birinin kendi açılımları olsa da geleneğin yadsınması ve yeniye duyulan sempati çerçevesinde ortaklık kuran "modern" kavramının uzantılarıdır. Kavram olarak "modern", önüne getirilen ekler ne olursa olsun kökenindeki zamansallığı taşımayı sürdürür.

Modernleşme hareketi 16. yüzyılda başlasa da aydınlanma¹⁰ hareketine yaslanan, Jürgen Habermas'ın modernite projesi dediği bu süreç 18. yüzyılda

¹⁰Kant'ın "Aydınlanma; kişinin kendi aklını kullanmaya cüret etmesidir" diyerek özetlediği Aydınlanma Çağı, verili bilginin sorgulandığı, insan aklının öne çıktığı bir açılıma işaret eder. 18. yüzyılda, Avrupa'da dini ya da Tanrıyı temel alan ideoloji yıkılır, onun yerine bilimsel bilginin öne çıkmasıyla ve demokrasi bilincinin yerleşmesiyle, akıl ve bilim aracılığı ile doğaya hakim olunabileceği ve ilerleneceği fikri gelişir. Sekülerizm Aydınlanma felsefesinin yeni teknolojiler ve gelişmelerle yeniden biçimlenen toplumsal yapısının, temelini oluşturur. Toplumda bilimsel bilgi ve akıl sayesinde toplumun karanlık çağlardan

belirir. Jean Fraçois Lyotard'ın üst-anlatılar dediği, Fransız Devrimi'yle yükselen Aydınlanma hareketi, insanlara Tanrı tarafından belirlenen kader yerine kendilerini inşa etme, kendi yaşam biçimlerini seçme fırsatı sunar. Akıl ve bilim sayesinde insanlığın ideal yaşam biçimine kavuşacağı, özgürleşeceği üzerine temellenen bu düşünceye göre insan, Tanrı'nın yerine akli koyup, akıl sayesinde edindiği bilgi birikimiyle doğaya hakim olacak, sürekli ilerleyecek ve özgürleşecektir. Ancak geleceğin tasarlandığı bu "yasama pratiğinde"¹¹ (Bauman: 2011, s.86) gelecek, geçmişten koparılarak inşa edilebilir. Bu nedenle geçmiş (tarih), geleceğin bakış açısıyla yazılır (Hartog:2000, s.221). Bauman'a göre modernite bir yaratıcı yıkım, sürekli bir sökme ve yıkma çağı, dünün tarihinden sonu gelmeyen kurtulma girişimlerinin öteki yüzüdür (Bauman: 2011, s.86). David Frisby'e göre "Fransızcadaki modernite kelimesinin kullanımı, modernliğin zamanının süreksizliği, gelenekten kopma duygusu, yenilik duygusu ve şimdinin geçici, yüzergezer ve olumsal doğası karşısında duyarlı olmasına yol açan modern hayatın bir niteliği olarak görüldüğü modernlik tecrübesine işaret eder" (aktaran Featherstone: 2013, s.24). Baudlaire ise 1863'te yayınlanan "Modern Hayatın Ressamı" adlı metninde moderniteyi "bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır" diye tanımlar (Baudlaire: 2003, s.104). "Şimdi"yi yücelten Baudlaire için geçmişe fazla gömülmek "şimdi"ye ilişkin belleğin yitirilmesine yol açacaktır.

İlerlemeye dönük yüzü moderniteyi gelenekten koparır. Öyle ki ilerleme, ivmesini bu kopuştan alır. David Harvey'e göre bu kopuş şöyledir:

kurtulacağı ve yeni inşa edilecek entelektüel kültür ile mutluluğa, refaha doğru ilerleyeceği fikri hakim olur. Ama bu dönemdeki akılcılık Rönesans'takinden farklı olarak gelenekle mücadele eder ve geçmişi reddeder. Harvey'e göre "Aydınlanma düşüncesi, ilerleme fikrine kucak açıyor ve modernitenin savunduğu o tarih ve gelenekle kopuşu aktif biçimde hedefliyordu. Bu düşünce her şeyden çok, insanları zincirlerinden kurtarmak amacıyla bilginin ve toplumsal örgütlenmenin mistik ve kutsal kabuğunu kırmayı hedefleyen laik bir hareketti (Harvey: 2010, s.26).

¹¹ Bauman'ın moderniteye ilişkin nitelemesidir. "Modern zihin yaşamacı akıldır ve modern pratik yasama pratiğidir" (Bauman: 2011, s. 86).

Modernitenin, bırakalım modern –öncesi toplumsal düzenleri, kendi geçmişine bile saygı göstermesi mümkün değildir. Her şeyin geçiciliği, bir tarihsel süreklilik duygusunu korumayı güçleştirir. (...) Modernite, yalnızca kendinden önceki tarihsel durumların her biriyle ya da hepsiyle acımasız bir kopuş gerektirmez; aynı zamanda kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar (Harvey: 2010, s.25).

Oysaki atlanan şey, geleceğin, geçmişin bilgi ve deneyimi üzerine inşa edildiğidir. Bir başka deyişle geçmişin gelecekte bağımsız olamayacağıdır. “Geçmişin yok sayıldığı, geleceğin ülküselleştiği bu çizgide bugün, ancak geleceği oluşturan bir noktasallık anlamındadır. Böylelikle bellek kavramı yadsınır ya da geniş ölçüde ihmal edilir” (Kahraman: 2005, s.135). Bu ihmal ise modern sonrası dönemde geçmişe karşı ve hafızaya karşı artan yoğun ilgiye neden olacaktır.

Hafızaya olan ilginin nedeni yalnızca modernitenin zamansallığı değildir. Kapitalizmden bağımsız okunamayan modernleşme sürecinde, (Şaylan:2002, s.57) kapitalizmin büyük ölçüde belirlediği toplumsal şekillenme süreci, hafızayı zayıflatan temel unsurdur. İşaret edilen bu süreç kuşkusuz oldukça geniş kapsamlıdır: çünkü kapitalist dönüşüm yalnızca ekonomik değişime değil, birçok açıdan büyük bir değişime yol açar.

Kapitalizmin modernleşme hareketiyle bu denli örtüşmesinin nedeni -her ne kadar farklı niyetlerle olsa da- bakış açılarının geleceğe, sürekli “yeni”ye olan ilgisinden kaynaklanır. Örneğin Fordizm’e adını veren Henry Ford, 25 Mayıs 1916’da “Tarih oldukça saçmadır. Gelenek istemiyoruz. Şimdiki zamanda yaşamak istiyoruz ve düşünölmeye değer yegâne tarih bugün yapmakta olduğumuz tarihtir” (akt.Bauman: 2011,s.138) diyerek kapitalizmin geçmişle olan ilişkisini dile getirir.

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde modernist -gelecekçi- hayaller hayal kırıklıklarına dönüşür. Her ne kadar refah düzeyine ulaşılsa ve özgürlükler çoğalsa da gelinen nokta hiç de hayal edildiği gibi değildir. Savaşlarla geçen 20. yüzyılda yüz milyondan fazla insan ölmüş, milyonlarcası ise göç etmek zorunda

kalmıştır. Bu sayı daha önceki iki yüzyılda ölenlerden bile fazladır. Savaş meydanlarında, toplama kamplarında ölen insanların yanı sıra, kitlesel ölümlere yol açan -19. yüzyılda, henüz icat edilmediği için geleceğin daha iyi olacağına dair düşünceyi gölgelemeyen- nükleer silahlar, insanın kendi türünü yok edebileceği endişesi yaratır (Şaylan:2002, s.18). En zengin ile en fakir arasındaki gelir farkı büyük bir uçurumdur.¹² Akıl sayesinde doğaya hakim olunacağı yönündeki inanç yerini insanlara hakim olduğu yönünde endişelere bırakır. Oysaki Aydınlanma, otoritelerin ve mitlerin tahakkümüne karşı bir itiraz olarak ortaya çıkmıştır. Ancak pratikte Aydınlanmanın, özgürleştirici vadinin tersine dönüşmesi, modern ideolojinin kendi ilkeleriyle çelişir. Bu nedenle Modernite, Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno tarafından, aklın araçsallaştığı düşüncesiyle eleştirilir. Bauman'a göre Modernite, özgürlüğü, bilinen ve anlaşılan zorunluluk olarak tanımlar. "Bireysel özgürleşmenin sırrı toplumsal olarak tesis edilmiş yasanın zorlayıcı gücünde yatar. Özgür olmak, kişinin yapabileceği şeyleri istemesi, yapmak zorunda olduğunu yapmak istemesi ve başaramayacağını asla arzulamaması anlamına geliyordu" (Bauman: 2011, s.87). Bu bakış açısını evrensel doğrular, ideal yaşam gibi bir şema karşılar. Ancak bu şema tam anlamıyla hayata geçirilemez ya da beklenmeyen olumsuz sonuçları da beraberinde getirir.

Habermas'a göre insanlığı kurtaran, özgürlüğüne kavuşturan "modernite bitmemiş bir proje"yse de, kimilerine göre de bu abartılı bir hayal ya da kurtulunması gereken bir "demir kafes"¹³ tir. Marshall Bermann'a göre ise modernizm, Karl Marx'ın "katı olan her şey buharlaşıyor" ifadesinde karşılığını bulur.

¹² "En tepedeki 358 'küresel milyarder'in bugünkü serveti en yoksul 2,3 milyar insanın (dünya nüfusunun %45'i) toplam servetine eşittir" (Bauman: 2011, 109).

¹³"Demir Kafes" Max Weber'in Kapitalist dönüşüm ile ilgili kullandığı metafordur. Ancak tezde kapitalist sürecin modernleşme ile birlikte okunmasından ötürü modernleşme kavramı ile ilişkilendirilmiştir.

Bilimsel paradigmaların yıkılması ya da sorgulanabilir hale gelmesi ise gerçeğe ve doğruya olan güveni sarsan diğer bir etkidir.¹⁴ Bilim alanındaki sorgulanabilirlik “doğrunun değişmeye konu olduğunu, gerçeğin ise parçalanmışlığını ve yoruma açık özellik taşıdığını ortaya koymuştur” (Şaylan: 2002, s.72). Bilime yönelik şüpheli yaklaşımlarla, çözülmesi öngörülen ama çözülemeyen sorunlar nedeniyle modern akıl sorgulanır. Bu düşünme pratikleri ile evrensel doğruların yerini, birden çok doğrunun olabileceği fikri alır.

"Akla Veda"¹⁵ edenlerden Paul Feyerabend, akılcı bir şekilde ilerlemediğini düşündüğü bilimin, evrensel geçerliliği olmayan fikirler içerdiğini savunur. Özgül bir bilimin tüm dünyada (ampirik olması nedeniyle) aynı olduğunu kabul eder. Ancak savunduğu şey; bilimin birçok farklı türünün olabileceği, başka doğruların da olabileceği fikridir. Feyerabend için bilim, gerçekliğe ulaşmanın yollarından yalnızca biridir; daha üstün, en doğru yöntem değildir. Bilimsel başarılar sonradan değerlendirildikleri için önceden garanti edilemeyeceklerini savunur. Bu da, modernizmin ilerlemeci tarihselliğine karşı bir duruştur.¹⁶ Bilimin üstünlüğünü tartışan Feyerabend şöyle demektedir:

‘Bilimsel dünya görüşü’ diye bir şey yoktur, tıpkı ‘bilim’ diye tek çekimli bir girişim olmadığı gibi; tabii metafizikçilerin, öğretmenlerin ve ulusunun rekabet gücünü artırmaya çalışan politikacıların kafalarının dışında. Yine de bilimlerden öğrenebileceğimiz çok şey var. Fakat aynı şekilde beşeri, bilimlerden, dinden ve Batı uygarlığının hücumunu savuşturmayı başarmış çok eski geleneklerin kalıntılarında da birçok şey öğrenebiliriz. Hiçbir alan birleşik, tek tip ve mükemmel değildir, itici ve hiçbir şeyi hak etmeyen olsa olsa birkaç alan vardır. Bizi ‘din’ ya da ‘sanat’ süpermarketinden uzaklaştırıp daha modern ve çok daha pahalı ‘bilim’

¹⁴ 1916 yılında Albert Einstein tarafından yayımlanan kütleçekimin geometrik kuramı "doğru"nun belli koşullara göre, göreceli olarak doğru olduğunu gösterir. “Kuram iki yüzyılı aşkın bir süredir kullanılan Newton’un hareket yasalarını değiştirmekle kalmıyor bunun yanında birçok kavramsal yenilik getiriyordu. Bunlardan biri zamanın mutlak olmadığı, gözlemciden gözlemciye değiştiydi. Buna ek olarak zaman, ayrıca olayların oldukları yerlerde bağımlı çıkıyor, böylece uzay ve zamanı bir bütün olarak değerlendirme ihtiyacı ortaya çıkıyordu.” (<http://biltek.tubitak.gov.tr/pdf/genelgorelilik.pdf>) erişim: 08.11.2015).

¹⁵ "Akla Veda" Paul Feyerabend’in bir kitabının adıdır.

¹⁶ Bkz. “Yönteme Karşı”, Paul Feyerabend.

süpermarketine yöneltecek hiçbir nesnel ilke yoktur (Feyerabend: 1999, s.309).

İlerlemeye olan inancın zayıflaması ve yaşamın her alanına bulaşan kaygı ile geleceği tasarlayan modernist ütopyaların yerini distopyalar almaktadır. Huysenn 1960'larda aynı zamanda tarihin sonu olarak algılanan bu süreci; eleştirel yer değiştirme, gelecek yöneliminden bellek kutbuna kayma olarak görür. Bu durumla ilgili olarak Anthony Giddens ise şöyle demektedir:

Modernliğin ortaya çıkışının daha mutlu ve güvenli bir düzenin oluşumuna yol açacağına ilişkin varsayımın inanmak yoluyla hevesimizi kırmak ya da zorlamaktan da fazlasını yapmış bulunmaktadır. 'ilerleme'ye olan inancın kaybolması kuşkusuz ki tarihe ilişkin çözümlenin nedenlerinden biridir (Giddens:2012, s.16).

Tarihsel çözümler, sürekliliğin yani istikrarın bozulması demektir. Bu durumda modernizm, ilerlemeye, "daha iyi gelecekler"e dair inandırıcılığını yitirirken insanlardaki güven hissini de sarsar. Güven duygusunu sağlayan şey ön bilgi ve istikrardır (Connerton: 2012,s.81). Modernizm ise söz konusu iki açıdan da başarısız bulunmaktadır. Jean-Paul Sartre'ın 1938'deki geçmişin var olmadığına dair söylemi,¹⁷ 1968'de Paris duvarlarında "tout, tout de suite" (her şey, hemen şimdi) yazılmasında etkili olacaktır (Hartog: 2000, s.19).

Doğrunun göreceli hale gelmesi ve Modernizmin her şeyin temeline oturduğu aklın tüm sorunları çözememesi nedeniyle insanlığın ideal yaşam koşullarına, refaha ulaşacağı teorisi pratikte tam anlamıyla hayata geçemediği için ilerlemeye olan inanç kaybolur. Artık doğru değişken olabildiğine göre, kesinlik, kararlılık, yani istikrar yerini belirsizliğe bırakır. Hiçbir şeye kesin olarak gözüyle bakılmamaktadır ya da doğrunun başka çeşitlemeleri olacağı düşüncesi daha olası gözükür. Bu nedenle birçok düşünür modernizmi güven duygusunun kaybı ile ilişkilendirir. Zygmunt Bauman modernitenin yarattığı güven kaybını şöyle açıklar:

¹⁷ Bkz. Jean Paul Sartre "Bulantı"

Eğer özgüven –endişeleri giderici bir ‘şimdiki zamana tutunma’ duygusu- ilerlemeye duyulan güvenin dayandığı yegâne temeli oluşturuyorsa, zamanımıza bu güvenin sallantıda olması şaşırtıcı değildir. Bunun neden böyle olduğunu açıklayan sebepleri bulmak zor değildir. Birincisi ‘dünyayı ileriye doğru hareket ettirme’ yeteneğine sahip bir failin bariz yokluğudur. Geç modern ya da postmodern zamanlarımızın en acı veren ve en azından yanıtlanamaz sorusu, dünyayı daha iyi ya da daha mutlu kılmak için ‘ne yapmalı’ değil, ‘onu kim yapacak’tır. (...) İkinci sebep, bir failin dünyanın biçimini düzeltmek için yapması gereken şeyin gittikçe daha belirsiz hale gelmesi, bunu yapacak kadar güçlü olmasının ihtimal dahilinde olmamasıdır. Son iki yüzyıl içinde pek çok fırça tarafından pek çok renge boyanan mutlu toplum vizyonlarının, ya ulaşılamaz boş hayaller ya da - onlara ulaşıldığının ilan edilmesi halinde- yaşanamaz olduğu görüldü. Her toplumsal tasarım biçiminin, mutluluktan çok değilse de en azından mutluluk kadar sefalet de ürettiği görüldü. Bu iki büyük ulaşılmaz için, yani artık ölü Marksizm ve şimdi hakim liberalizm için eşit ölçüde geçerlidir. Öteki ciddi rakiplere gelince, ‘ Ne tür bir düşünce Auschwitz’i evrensel bir özgürleşmeye doğru giden bir genel... Süreç içine yerleştirebilir?’ sorusu hala yanıtlanmamıştır ve öyle kalacaktır (Bauman: 2011, s.138-140)”.

Harvey de güven duygusunu tarihsel süreklilik ile ilişkilendirir. Ona göre modern toplumlarda, sabah kalkma, evden çıkma, eve geri dönme saatlerinin belirli olduğu, kahvaltı saatimizden spor sezonlarının açılışına kadar tekrarlanan tüm bu hareketler, düzenli aralıklara bölünmüş zaman; “ilerlemenin genel etkisinin bilinmez olana doğru bitmek tükenmek bilmeyen biçimde kulaç atma gibi görüldüğü bir dünyada, insana bir güven duygusu verir” (Harvey: 2010, s.228). Modern yaşamın ritmik hareketlerine alışan insanlar bu durumun bozulmasına yanaşmazlar. Bu durum istikrar gibi gözükse ve güven duygusu sağlasa da başka bir şeyleri; kendiliğindenliği, toplumun bir parçası olarak değil, yalnız “kendi” olarak davranma yetisini zayıflatır.

Sözü edilen konformizme karşın, güven duygusunu zedeleyen, insana zemini ayaklarının altından kaydırıyormuş gibi hissettiren başka etkenler de vardır; bunlar da parçalanmış zaman ve değişen mekândır.

2.1. PARÇALANAN ZAMAN, DEĞİŞEN MEKÂNLAR, YABANCILAŞMA VE HAFIZA KAYBI

Modernizmin zaman kurgusu, modernizmin bizzat kendisi tarafından bozular. Artık zaman, sonu olmayan sürekli ilerleyen bir durum değildir. Doğrusal ilerleyen zaman; bilimsel gelişmeler, bilişim ve iletişim teknolojileri sayesinde parçalanır ve zaman artık bir yöne değil her yöne doğru akar. 1916 yılında Albert Einstein tarafından yayımlanan kütleçekimin geometrik kuramı kuşkusuz zaman algısını parçalayan en büyük etmenlerden biridir. Ancak daha genel ölçekte bakıldığında teknolojik yapılanma bu değişimin pratikteki temel unsurudur. 17. yüzyılda gazete¹⁸ ile başlayan bu süreç, 19. yüzyılda telefonun icadı ile devam eder. 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise elektronik teknoloji alanındaki gelişmeler, genel kullanım amaçlı ilk bilgisayar ENIAC'ın geliştirilmesi, televizyonun yaygınlaşması yeni bir dönemin haberini verir. Bu yeni dönem Sanayi Sonrası Çağ diye anılırken 1995'te internetin tüm toplumun kullanımına açılmasıyla Bilgi Çağı, İletişim Çağı ya da Bilişim Çağı olarak anılmaya başlanır. Uydu sistemleri sayesinde televizyon, internet gibi daha da gelişmiş teknolojiler, iletişimi zamanın en küçük birimine indirirler. Tüm bu teknolojik gelişmeler zamanın deneyimlenme biçimini değiştirir. Her ne kadar bölgelere göre hala farklılıklar görülse de eşzamanlılık hakim olur. Bu durum, geçmiş, şimdi ve geleceğin aynı anda deneyimlenebilmesi anlamına gelir. Mekân, zaman aracılığıyla ortadan kalkar (Harvey: 2010, s.327). Dünyanın her yerinde kitleler aynı anda, aynı imaja bakabilmektedir.¹⁹ Bu durum, bilginin eş zamanlı olarak her yerde olması demektir.

Teknolojinin katlanarak artan hızı, bu hız karşısında yavaş kalan insanı, şaşkınlığa uğratmaktadır. Siber uzamda zaman, mesafelerin önündeki engelleri

¹⁸ İlk gazete MÖ. 59 yılında basılsa da bugünkü gazeteye benzeyen, süreli basılan ilk gazete 17. Yüzyılda Avrupa'da basılmıştır.

¹⁹ "1970'li yılların başlarından beri kullanılmaya başlayan uydu iletişim sistemleri, iletişimin birim maliyetini ve zamanını mesafeden bağımsız hale getirmiştir uydu yoluyla iletişimde, 500 kilometre mesafeden kurulan iletişimle 5000 kilometre mesafeden kurulan iletişimin maliyeti aynıdır" (Harvey: 2010,326).

kaldırır da yarattığı eşzamanlılık, gerçek yaşamdaki eşzamansızlık ile çatışır. İnsanlar “içinde yaşadıkları zamanın ortak geçmişi ile herhangi bir organik bağı bulunmayan bir tür daimi şimdiki zaman”da (akt.Conneton:2012, s.12) yaşarlar. Yakın geçmişteki felaketler de geleceğe dair iyi niyetleri yok ettiğine göre şimdide yaşamak kaçınılmaz olmaktadır. Ancak “şimdi” doğası gereği geçicidir ve bir şeylere tutunmak güçleşir. Bu durumda derinlemesine değil ancak yüzeysel yaşanabilir. Bauman “şimdi”de yaşamının yarattığı güvensizliği şöyle açıklar:

Güvensizlik sürekli hale geldiği ve böyle görüldüğü zaman, gelecek planları geçici ve değişken hale gelir. Kişi şimdiki zaman ne kadar az tutunursa, ‘geleceği’ o kadar az tasarlayabilir. ‘Gelecek’ olarak nitelenen zaman süreleri gittikçe kısalır ve bir bütün olarak hayat süresi ‘teker teker’ yüz yüze gelinen ve başa çıkılan epizodlar halinde dilimlenir. Süreklilik artık gelişmenin bir belirtisi değildir: ilerlemenin kümülatif ve uzun süreli doğası ayrı ayrı birbirini izleyen her epizoda hitap eden taleplere yol verir; her bir epizodun değeri gözler önüne serilmeli ve epizod tam sona ermeden ve bir sonraki epizod başlamadan tüketilmelidir (Bauman: 2011, 142).

Modern hayatın yarattığı güven sorunu en çok da şehir yaşamında hissedilir. Özellikle de metropollerde zamanın ortadan kaldırdığı mesafelere rağmen, şehir yaşamında başka bir mesafe; “zihinsel mesafe” ortaya çıkar. Fiziki olarak çok yakın olmak bile, zihinsel uzaklığı değiştirmek yerine daha da artırır. Simmel’in deyişiyle “Metropol kalabalığıyla kıyaslandığında, insanın kendini böylesine yalnız, öylesine kaybolmuş hissettiği başka bir yer yoktur” (Simmel: 2003, s.96). Bu uzaklığın nedeni söz edilen güven duygusunu sağlayan koşulların zayıflığıdır. Simmel’e göre büyük şehirlerde yaşayanların küçük kasabalarda yaşayanlara göre kendilerini daha güvensiz hissetmeleri, tanıdık şeylerin azlığındandır. Çünkü değişimin her türünün hızı küçük yerlerdekiyle ölçülemez bile. İmaj yığınları, yüzler, sokak isimleri, yapılar, her şey... hızla değişmektedir. Tüm bunların hafızalarda yer etmesini sağlayacak zaman kısadır. Kapitalist dönüşümün etkisinin en çok hissedildiği, Simmel’in deyişle “para ekonomisinin merkezi” olan metropollerde insan ilişkileri de iktisadi çıkarlar doğrultusunda kurulur ve akılcılık ön plandadır. Kendini koruma güdüsüyle hareket eden “metropol tipi kişilik, tehdit edici seyri ve aykırılıklarıyla kendisini köksüz bırakacak dışsal çevresine karşı koruyucu bir organ geliştirir:

yüreğiyle değil, zihniyle tepki gösterir” (Simmel: 2003, s.87). Etrafındaki kişileri çoğunlukla “ilişki kurmak zorunda olduğu” kişiler olarak görür. Simmel metropol yaşamının ritmine ayak uydurmak zorunda olan insanların ruh halini “bıkkınlık” olarak tanımlar. Bıkkınlığın nedenleri sınırları uyaran unsurların yoğunluğu ve hızla değişmesidir. Bu uyaranlara uzun süre maruz kalıyor olmak zamanla insanları kayıtsızlığa iter ve onlar için artık şeyler arasındaki farklar erir. Simmel metropolün bıkkın kişiliğini şöyle tanımlar:

Bıkkın kimselerin gözünde her şey aynı donuklukta, aynı griliktedir; hiçbir nesne diğerinden daha tercih edilir değildir. Bu ruh hali, bütünüyle içselleştirilmiş para ekonomisinin öznel yansımasıdır. Şeylerin çeşitliliğini eşdeğer kılan para, en korkunç tesviyecidir; çünkü para, her türlü nitel farkı ‘fiyatı ne?’ sorusuyla ifade eder. Olanca renksizliği ve kayıtsızlığıyla, bütün değerlerin ortak paydası haline gelir: Şeylerin özünü, bireyselliğini, özgül değerini, karşılaştırılmazlığını geri dönüşsüz bir biçimde aşındırır” (Simmel: 2003, s.92).

Simmel’in kayıtsızlık diye nitelendirdiği bu davranış biçimini Erwin Goffman ise “Uygar İlgisizlik” diye tanımlar. Modern yaşamın yarattığı tedirginliğe karşı koruma kalkanı görevi gören bu durum “fon müziği” biçimindeki güvendir; seslerin gelişigüzel bir araya gelmesinden değil, dikkatlice sınırlandırılmış ve denetim altına alınmış toplumsal ritimlerden oluşur” (akt. Giddens:2012, s.75).

Modern hayatı oluşturan parçalanan zaman, belirsiz gelecek, güven eksikliği, bilgi yoğunluğu, hızlı yaşam gibi unsular insanlarda esriklik hali yaratmakta, onlara kim olduğunu unutturmaktadır. Güvende hissetmek için hafızasına sarılan bireylerin -hızla artan ve değişen uyaranlar karşısında sarıldığı- hafızası aslında geçici hafıza gibi işler.²⁰ Bilgiyi deneyimleme süreci daha kısa zaman aralığında gerçekleştiği için kalıcılığı da azalır. Bu durum unutmaya kaçınılmaz kılar. Bauman böyle geçici bir hafızaya sahip kimliği “palimpsest kimlik” (silinip yeniden yazılabilen) olarak niteler.

Unutma sanatının hatırlama sanatından daha değerli bir nitelik olduğu, öğrenmekten çok unutmanın sürekli uyumun koşulu olduğu, her yeni şeyin ve insanların bir sabit kameranın görüş alanına girip çıktığı, bizatihi belleğin yeni imgeler almak için

²⁰ “Ara bellek”, bilgisayar ve benzer işleyişe sahip cihazlarda, verilerin işleneceği ilgili belleğin hızını artırmak için geçici olarak kullanılan bellektir.

daima silinmeye hazır bir videokasetini andırdığı bir dünyaya uygun kimlik türüdür (Bauman: 2011, s.111).

“Alacakaranlık Anıları” adlı kitabında Andreas Huyssen belleğin zamanla olan ilişkisinden ve modern sonrası dönemde teknolojinin bellek yitimine neden olduğundan söz eder. Huysenn, tarih, bilim, edebiyat, sanat gibi birçok disiplinin ortak paydasında yer alan bellek kavramının modernizm sonrası dönemde ısrarla yer almasını, tarih için ve yüksek teknolojinin yol açtığı bellek yitimine karşı mücadele olarak görür. Ona göre günümüzde belleğe olan saplantılı yaklaşım, yaşam alanımızı teknolojik devrimin maruz bıraktığı etkilerden koruma, modern yaşamın hızlı temposunda kaybolan bireyin kendisine bir bellek alanı yaratma çabasıdır. Bellek, tarih için bir araç olmaktan çıkıp anıya hizmet eder ve modern ideolojinin gelecek beklentilerinin yerini, ‘bellek’ ve ‘geçmiş’ alır. (Huysenn:1999, s.15-19).

Artık bellek öncelikle, meta biçimli yoluyla kapitalist şeyleşmeye karşı yaşamsal ve güç veren bir panzehir, daha önceki bir kültür endüstrisinin ve onun tüketim pazarlarının demir parmaklı homojenliğinin bir yansıması değildir. Daha çok, bilgi işlem süreçlerini yavaşlatma; zamanın arşivin eşzamanlılığı içinde çözümlenmesine direnme; benzeşim, hızlı bilgi akışı ve kablo ağları evreninin dışında bir düşünme tarzını yeniden ele geçirme; afallatıcı ve çoğu zaman tehditkâr bir heterojenlik, eşzamansızlık ve aşırı bilgi yüklemesi dünyasında tutunacak bir alan talep etme girişimini temsil eder (Huysenn:1999, s.19).

Huysenn gibi Connerton da günümüzdeki hafızaya olan ilgiyi modernleşme süreciyle açıklar. Moderniteyi (kültürel amneziden ötürü) tümünden suçlu bulmasa da ona göre günümüzdeki hafıza konusuna olan ilginin sebebi “modernitenin unutkanlık gibi bir sorunu” olmasıdır. Unutkanlık, modernleşme hareketiyle başlayan ve birbirini tetikleyen kırılmaların yaşandığı sürecin tamamını kapsar.²¹ Unutkanlığın temel sebebi ise modernleşme ile birlikte yerel değerlerden ve insani ölçeklerden uzaklaşılmasıdır. Connerton söz konusu unutkanlık sürecini -kapitalist dönüşümle ilişkili olarak- öncelikle mekân belleği üzerinden açıklar. Connerton’a göre, modernleşme ile birlikte ilk olarak değişen mekânlardır. Modernleşme ile hızla kalabalıklaşan, duvarları yıkılarak sınırları

²¹ Connerton’a göre modernite çağı 19. yüzyılın ortalarından itibaren başlar.

genişleyen ve biçimsizleşen şehirler sınırlarını, odak noktasını kaybeder ve merkezini yitiren şehir kolay unutulur hale gelir. Unutulan yalnızca şehrin fiziki yapısı değildir elbette;

Modernitenin koşulların ve ürettiği kendine özgü mekânları göz önünde bulundurduğumuzda, bir dizi bilişsel anının yanı sıra, birbirinin içine geçerek daha etkili anlam tabakaları meydana getiren kişisel anılar ile alışkanlıkların oluşturduğu güçlü bir bileşimin de kaybolduğunu görürüz (Connerton: 2012, s.135).

Tanıdık şeylerin yokluğunda insanlar kendilerini tam olarak güvende hissetmezler. Aksine insanların kendilerini güvende hissetmediklerinde en ihtiyaç duyduğu şeyler tanıdık şeylerdir. Yeni taşınılan şehir, içinde tanıdık bir şeyler oluncaya dek bir eksiklik varmış gibi hissettirebilir ve kişiye arzuladığı mutluluğu vermeyebilir ya da içinde büyüyen şehrin fiziki yapısının, aradan geçen bir süreden sonra değiştiğini görmek huzursuzluk verebilir. Çünkü kişiyi inşa eden unsurlar eksilmiştir.

Connerton'nun önermesindeki modern yaşamın yarattığı, mekân belleğinin aşındırılması günümüzde de birçok kentte sürmektedir. Örneğin söz konusu amneziden kendisini korumuş bir şehir olan Amsterdam'da 17. yüzyılda inşa edilen yapılar yamulmalarına rağmen hala korunmakta ve kullanılmaktayken Türkiye'de özellikle de kentsel dönüşüm projeleri ile hızlı bir yapılaşma gerçekleşmekte, şehirlerin dokusuyla birlikte karakterleri de durmaksızın değişmektedir. Dahası sokak, cadde isimlerinin de her yeni iktidarla birlikte değişmesi hafıza kaybını artırmaktadır.



Resim-6 Amsterdam evleri Resim-7 Amsterdam'da bir kanal 1686

Saime Tuğrul ise şehrin karakterini yok eden, toplumsal hafıza kaybına neden olan söz konusu yıkıma ek olarak günümüz şehirlerindeki yeni kamusal alan olarak AVM'leri örnek gösterir.

Sürekli yıkılan, inşaat halinde olan bu kentlerin referans noktaları artık sokaklar, hatta caddeler bile değil, kentin her tarafından fıskıran AVM'lerdir. AVM'lerin tamamen kitle tüketim merkezleri olduğunu düşünecek olursak, kolektif hafızamızı belirleyen, bir AVM modelidir: Her şeyin şimdinin içinde, anında tüketilip unutulduğu, geçmişin amnezik izlerinin AVM'lere giden caddelerde kaybolduğu, geleceğe devredilecek kolektif hafızanın AVM'lerin yüksek binalarının tepelerinden görüldüğü gibi uzak ve silik bir hafızanın parçaları olmamız kaçınılmazdır (Tuğrul:2014, s.18)

Saime Tuğrul'un söz ettiği AVM'ler hafızadaki yerini fiziki yapısıyla alırken bir yandan da hafızanın hatırlama edimini aşındırır. Toplum, ihtiyacı olduğu her şeyin bir arada olduğu bu binalara çekilirken bu merkezlerde benzer şeyleri yapmaya alışarak çoktan unutmaya koyulur. Çoğunlukla gün ışığının saklandığı bu yapılarda zamanın nasıl geçtiği ilk unutulanlar arasındadır.

Connerton modern yaşamla ilişkilendirdiği unutma sürecini ise dört başlıkta inceler. Modern hayatın insanları kendine yabancılaştırdığı, insanların hafızalarını zayıflattığı, bu nedenle de bireylerin hafızasına belki de en çok ihtiyaç duyduğu bu süreç Connerton'un şeması üzerinden incelenebilir

Connerton'a göre modernitenin unutturduğu ilk şey emek sürecidir. İktisadi değerler üzerine kurulu kapitalist sistemde üretim işlevselliğin ötesinde piyasada satılmak üzere yapılır. Bunun anlamı üretim değerinin değişim değeri ile değişmiş olmasıdır. Sanayileşmenin değiştirdiği üretim yöntemleri tüketiciyi üretim sürecinden uzak tutar. Bu da kitleleri -üretim aşamalarında insan olsa da- her gün görmeye alışık olduğu ürünlerin kökenine karşı ilgisiz kılar, böylece emek süreci göz ardı edilir ya da üstünkörü bir bakışla unutulur. Simmel'e göre üretim sürecindeki zaman unutulurken ürünün kendisi de üreticisine yabancılaşır, "işçinin kendi ürettiği ürünü almak zorunda olması" bu durumun göstergesidir (Simmel:2003, s.38). Derya Güler Aydın ise bu durumun

sonrasında bahseder; Marx²² okumasıyla “Kapitalizmde insan sadece kendi emeğine değil, kendi potansiyel eyleme gücüne de yabancılaşmakta, bu anlamda insanlıktan çıkmaktadır” (Aydın: 2010, s.20) demektedir. Harvey’e göre ise;

Günlük hayatta benzeşlerin iç içe örülmesi (metallardan oluşan) farklı dünyaları aynı mekân ve zamanda bir araya getirir. Ama bu öyle yapılır ki, işin kökenine, bunları üreten emek süreçlerine ya da üretilmelerinde geçerli toplumsal ilişkilere dair bütün izler mükemmel biçimde gözden gizlenir (Harvey:2010, s.335).

Amerika’daki çocukların hatta lise öğrencilerinin süt, bal vb. gibi en temel besinlerin kaynağının ne olduğunu, -ketçabın ne olduğunu bilmelerine karşın-domatesin ne olduğunu bilmemeleri, bu sürecin sonucudur.²³ György Lukács²⁴ “kapitalist üretim sürecinin tam da kendisini üreten süreci unutmak üzerine kurulu olduğunu ileri sürer” (akt.Connerton:2012, 50). Connerton’un aktardığına göre birçok teorisyen tarafından meta ürünlerin kökenlerinin unutulmasına ilişkin bu süreç “şeyleşme” ya da “metaların fetişleşmesi” olarak açıklanır. Hatta “Unutmak fiilini, teknik söz dağarcığına fetişizm ya da şeyleşme olarak geçmiş terimler ile eş anlamlı olarak kullanırlar” (Connerton:2012, s.58).

İkinci unutkanlık süreci, tüketim sürecindeki zamandır. Gelişen yeni teknolojiler, kapitalist seri üretimi tırmandırırken tüketim anlayışını değiştirir ve tüketim hayatın merkezine oturur. Sanayi Devrimiyle yükselen modernizm döneminin akışını büyük ölçüde üretim belirlerken 1960’lı yıllara gelindiğinde artık tüketim belirler. Zaten tüketimin sözlükteki ikinci anlamı “üretim karşıtı”dır. Ritzer’in deyişiyle “Kapitalizm ‘üretici kitle’nin denetim ve sömürsünü tamamlamak için denetlenebilir ve sömürülebilir bir tüketici kitle yaratmıştır (Ritzer: 2000, 85)”. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde metaların kullanım değerine yapılan vurgu,

²² Karl Marx

²³ Bkz. https://www.youtube.com/watch?v=bGYs4KS_djg (erişim: 10.11.2015)

²⁴ Bkz.György Lukács, “Tarih ve sınıf bilinci”.

metaların değişim değerine kayar.²⁵ Seri olarak üretilen ürünler sayısal olarak artarken nitelikleri de değişir. Ürünler doğaları gereği birbirinin aynıdır ve tüketicinin ürünle kişisel bir bağ kurmasına izin vermez. Çünkü sipariş üzerine, el ile yapılan “kişisel” ürünün aksine, seri üretilen ürün “tüketicisinden bağımsız bir şekilde üretilmiştir”, dışsaldır ve aurasızdır. Bu yüzden neseldir. Ürün, kişisellikten ne kadar uzak olduğu ile aynı oranda daha çok tüketiciye hitap edecektir (Frisby, Simmel: 2003, s.38-39). Ancak kişisellikten yoksun kolayca elde edilebilir metalarla olan bu ilişki kaçınılmaz olarak yabancılaşma sürecine dönüşür.

Meta değişimi olan tüketim; metaların estetikleşmesiyle devamlılığını sağlar. Bu da tüketimin zamansallılığını şekillendirir. Daha doğrudan bir ifade ile tüketim sürecini hızlandırır. 1900’lerin fuarlarındaki estetize edilmiş metalara olan ilgi 20. yüzyılın ortasına gelindiğinde tüketim çılgınlılığına dönüşecektir. Çünkü kapitalizmin devamlılığı tüketimin devamlılığına bağlıdır. Bu nedenle temel amaç tüketicilerin ihtiyaçlarını karşılamak değil onlara yeni ihtiyaçlar yaratmaktır. Bunun gerçekleşebilmesi için ise tüketici, tüketim biçimlerine göre kimlik oluşturmaya yönünde güdülenmeli ve tüketimin içine çekilmelidir. İşlevselliğin ötesine geçen tüketim, insanların yaşam biçimlerini şekillendirmektedir. Bu yeni evrede insanlar artık tüketim biçimleriyle kimliklerini ortaya koymaktadırlar. Tüketim ürünlerine daha önce sahip olmak sosyal ayrımların göstergesi haline gelir.²⁶ Bireyler, tükettikleri ürünlerle kendilerini diğerleri karşısında ayrıcalıklı hisseder. Kapitalist sistem, ürünlerin tüketilmesini garantilemek için onları çekici hale getirmektedir. Kolaylıkla elde edilen ve tüketilen ürünler aynı hızla çekiciliğini yitirir. Ürünlerin görünürlüğünü sağlayan ise medyadır. Şimdinin geçiciliği belki de en çok tüketim alanında hissedilir.

²⁵ Bu durum reklamcılık sektörünü doğurur. Reklamcılığın tarihi M.Ö. 3000’lere kadar dayansa da ilk reklam ajansının da 1841’de kurulur. “Reklamın Tarihçesi”
http://www.prestij.com.tr/REKLAMIN_TARIHCESI.html (erişim 13.11.2015,)

²⁶ Henüz satışa sunulmadan ön siparişle ürün satın alma, ya da bir ürünün örneğin bir telefonun, satışa sunulduğu günün erken saatlerinden itibaren daha mağaza açılmadan önünde oluşan kuyruklar bu duruma verilebilecek iyi birer örnektir. Üstelik yapılan röportajlarda kimi tüketicilerin o ürün ile ilgili çok da bilgisi olmadığı, yalnızca o ürüne ilk sahip olanlardan olmak istediği için o kuyrukta beklediği görülür.

Connerton'a göre diğerk bir unutmaya süreci kariyer yapılarındaki zamandır. Kapitalizm öncesi toplumlardaki çırak-usta ilişkileriyle ilerleyen gözlemleyerek öğrenme süreci, bir bilgi aktarımı şeklinde sürer. Bu süreç uzun bir süreçtir ve öğrenilenler yalnızca kişisel hafızalara değil toplumun hafızasına da kazınır. Süresinin değişkenlik gösterdiği bu kariyer süreci kapitalizm tarafından değiştirilir.

Sanayiye dayalı kapitalist toplumsal yapılarda zaman daha 'akılcı'dır. Kapitalizm öncesi formasyonlardaki zaman çizelgeleri kendine has rutinler ile ayarlamalara sahipken, kapitalist formasyonlar bunlara kesinlik dakiklik, güvenilirlik, katılık, sabitlik ve sağlam bir düzen eklemiştir (aktaran Connerton: 2012, s.74).

Ancak kapitalizm sanayileşme ile toplumun en azından bir kesimini üretimden uzaklaştırır. Özellikle de ekonomik bunalım yaşanan dönemlerde bu daha da artar. "İnsanlar hatıralarında kalan şeyleri, kariyer yapılarında da uygulamaya sokamadıkları için, hatırdaki kalan o şeylerin artık hiçbir hükmü kalmıyor" (Connerton: 2012, s.84). Bauman'a göre ise güvenli iş tanımının yok olduğu bu süreçte 'esneklik' günün sloganıdır.

"Hiç kimse kendisinin gerçekten vazgeçilmez olduğunu hissedemez; en ayrıcalıklı konum bile ancak geçici ve 'bir sonraki uyarıya kadar' geçerli görülebilir. Ve insanlar hesaba katılmıyorlarsa yaşadıkları hayatlar da hesaba katılmıyordur. Uzun vadeli güvenliğin yokluğunda, 'anlık haz' cazip biçimde makul bir strateji olarak görülür" (Bauman:2011, s.193).

Connerton'un söz ettiği dördüncü unutkanlık süreci ise medyanın zamansallığıdır. Medya zaman ölçüğünü kısaltarak kültürel unutkanlığa yol açar. Connerton zaman algısını değiştiren üç farklı medyadan bahseder. Bunlar; gazete, televizyon ve bilişim teknolojisidir. Gazete, eşzamanlılığın inşasındaki temel olur. Okurlar gazetenin tek bir sayfasında birbiriyle zaman, mekân ve bağlam bakımından farklı birden çok bilgi edinirler. Ancak yine de ilk zamanlar - 19. yüzyılın ortasında teknolojik yeniliklerle gazetenin saatte 2500 adet basılabilmemesine ve haber ajanslarının kuruluşuna dek- haberler gecikmeli olarak ulaşır.²⁷ 20. yüzyıla gelindiğinde ise televizyon ve bilişim teknolojisinin de

²⁷ "1789'da Bastille'nin düşüşü haberi Madrid'e on üç günde ulaşırken 21 Ekim 1805 tarihinde Trafalgar'da kazanılan zafer Londra'ya Kasım'da anca bildirilmişti (Connerton: 2012, s.85)".

hayata dahil olmasıyla bilgi anlık olarak iletilebilmektedir. Bilginin dağılımının kolaylaşmasıyla ortak hafızaya daha çok insan dahil olsa da, bu denli fazla ve durmaksızın güncellenen bilgi hafızayı zayıflatır. Çünkü dijital medyanın birbiriyle zaman, mekân ve bağlam bakımından farklı birden çok bilgiyi izleyiciye eşzamanlı olarak sunması ve bu bilgilerin ya da verilerin, gazete gibi maddi olmamaları bu bilgilerin akılda kalıcılıklarını azaltır. Bu nedenle izleyicinin izledikleriyle duygusal bağ kurması ya da bilgileri içselleştirmesi daha da güçtür. Hızla geçen imge yığını karşısında izleyiciler için, - doğrusal ilerleyen zaman algısının aksine- geçmiş, şimdi ve gelecek zaman arasında çok fark yoktur. Mesafe engeli ortadan kalktığına göre zaman artık daha kısa algılanır. Zaman algısındaki değişikliklerle birlikte TV karşısındaki edilgen birey için gerçek ve gerçek olmayan arasında da çok fark yoktur. Gerçekler sanal olarak sunulurken gerçekçiliklerini kaybetmektedirler. Zihinlerde gerçekte olduğu gibi bir etki bırakmaz, hatta hızla silikleşirler. Çoğunlukla görüntülerin geçiciliği ile yarattığı etki aynı zaman dilimine aittir ve orada kalır. Hemen yeni görüntülerin verdiği ruh durumuna bürünülür. Bu denli hızlı ruhsal değişim gerçeklikten uzaklaşılmasının göstergesidir. Anlaşıldığı üzere medya iletişim araçları hafızayı zayıflatan unsurlardan biridir.

Connerton'un söz ettiği unutkanlık süreçlerinden özellikle de tüketim sürecindeki zaman ve medyanın zamansallığı Baudrillard'ın simülasyon kuramını akıllara getirir. Baudrillard'a göre her şey kopyaların kopyalarından ibarettir. İşlevselliğin ötesine geçen tüketimin yerini kültürel tüketim alır. "Nesneler maddi nitelikleriyle işe yaramaktan çok, anlam, sembol, kod, statü, 'imaj', arzu ve 'bir ilişki beklentisi' üretir. Tüketim bu sayede kültürel bir hadise olur" (akt. Artun: 2011, 51). "İnsanlar işaretler ve kodlarla kurgulanmış bir ortama hapsolmuş, "uyumlu, sessiz çoğunluk"²⁸ halini almıştır. Baudrillard'ın sözünü ettiği medya araçları toplumun yalnızca tüketim alışkanlıklarını değil zihnini de kontrol edilebilmektedir. Connerton ise şöyle demektedir:

Günümüzde var olan elektronik iletişim bu tür metaforları gittikçe arkaik kılacak, çünkü yarattıkları imgeler bütününün zihnimizde herhangi bir şey "kazıdığını", etkin bir hatırlama

²⁸ (Şaylan: 2002, s. 242)

biçimi doğurduğunu iddia etmek eskisi kadar makul olmayacaktır. Ticarileştirilmiş iletişim sistemi içinde kontrol mekanizmalarını elinde bulunduranların güttüğü bellek politikalarının temelinde, üretilen görüntülerin herhangi bir şeyle bağdaştırılabilme özelliklerinin çok belirgin olmaması, herhangi bir hatırlama eylemine yol açmaması yatar. Üretilen görüntüler yalnızca gözden uzaklaştırabilme yetisini geliştirmeli, unutkanlığı yoğunlaştıran görüntülerin seri halinde üretimine yol açmalıdır. Bu kültürel açıdan önemlidir, çünkü bir kişinin herhangi bir şeyi kesin olarak 'hatırladığı' söylenebildiğinde, hatırlanan şey, hatırlama eylemiyle meşgul olan kişiye gönderme yapar. Hatırlanan kişiler, yerler, fikirler, nesnelere – açıktan açığa olmasa da dolaylı olarak - hatırlama eylemini gerçekleştiren kişiyle ilgilidir. Çağdaş medya, hatırlanan şeyin hatırlayan kişiyle olan bu özgül ilgisinin yarattığı tehdidi zayıflatır, böylece kişisel belleğin kültürel değerini azaltır (Connerton: 2012, s.138).

Tüm bu incelemelerden anlaşıldığı üzere; Şaylan'ın "uyumlu, sesiz çoğunluk", ya da Simmel'in "bıkkın kişilik" dediği modern insan, sınırlarını dikkatlice çizdiği kendi alanında yaşamaktadır. Dış dünyaya karşı kayıtsızlaşan bu uyumlu sessizliği gösteren en iyi karelerden biri Ron Fricke'nin belgeseli "Samsara"da yer alır.



Resim-8 Ron Fricke "Samsara" 2011
(belgesel filminden bir görüntü)

2.1.1. HAFIZA MEKÂNI OLARAK MÜZE

Şimdiye kadar sözü edilenler hafızanın iki ediminden biri olan unutma ile ilgilidir. Kapitalist süreçle bağlantılı olarak gelişen modernleşmenin yarattığı unutma sürecinden söz edilmiştir. Modernizmin aşıldığı süreçte ise geçmişe karşı gittikçe artan bir ilgi gözlenir. Buradan hareketle hafızanın diğer edimi olan hatırlama, modernizm sonrasıyla ilişkilendirilebilir.

“Ars Memoriae”dan (hafıza sanatı) hatırlanacağı üzere, Sema Demir’in ifadesiyle “Mekânın bilgi tutucu, deneyim saklayıcı yeteneğini fark eden insanoğlu mitolojik devirlerden beri aynı yöntem ile unutmaya meydan okumuştur” (Demir: 2012, s.185). Hatırlamanın öne çıktığı bu süreçte ise bir hafıza mekânı olarak müze önem kazanır. Müzenin konumu değişir ve müze sayısı hiç olmadığı kadar hızla artar (Connerton: 2012: 38).²⁹

Bu süreçte modernizmin yadsıdığı gelenek, ya da geçmiş içeriye alınırken bir hafıza mekânı olarak müze sanki geçmişten yeniden inşa etmektedir. Müze -tıpkı hafızanın, insanın kimliğini inşa etmesi gibi- kaybolma tehlikesine karşı toplumun kimliğinin göstergesi ve koruyucusu olma görevi üstlenir.

Modern döneme ait bir kurum olarak müze, ilk kurulduğu zamanlardan bu yana tarih gibi geçmişe ait olanı saklama rolü üstlenirken bir yandan da iktidarların meşruluğunun onaylanmasında ve aynı zamanda ulusal kimlik oluşturulmasında rol oynamıştır (Huysenn: 1999, s.28). “Müzenin başlangıcını belirleyen, sağlam gelenekler duygusu değil, daha çok bu geleneklerin yitirilmesi ve ona eşlik eden çok katmanlı (yeniden) kurma arzusudur” (Huysenn: 1999, s.27).

Harvey’in ve Connerton’nun tarihsel süreklilik ve güven duygusu ile ilişkilendirdiği zamansallık önermesi, hafızanın günümüz söylemlerinde, Huysenn’in deyişiyle “saplantılı” şekilde görülmesiyle tutarlı bir okuma sunar.

²⁹ Ali Artun’un yaptığı araştırmada yer alan 2002-2012 yılları arasında Türkiye’de açılması tasarlanan ve açılmayı başaran müzelerin dökümü için bkz. <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-muzemani-turkiyede-2002-2012-arasi-muze-girisimleri-dokumu/455> (erişim: 18.02.2016)

Huysenn'e göre 1980'lerde "Her şeyin sonu söyleminin pratik bir sonucu olarak giderek daha çok sayıda müze planlanıp inşa edilmiştir. Tüketim toplumunun tasarlanmış eskitimi, amansız bir müze saplantısında karşılığını bulmuştur" (Huysenn:1999, s.26).

Modern sonrası dönemdeki hafıza saplantısı, müzeye bakışı tamamen değiştirir. Müze artık yalnızca koleksiyon sergilerinin değil, geçici sergilerin de mekânı olur (Huysenn:1999, s.26). Buradan şu anlam çıkarılabilir; müze artık iktidarların meşruluğunu onaylayan, ulusal kimlik oluşturma ya da ulusal kimliği gösterme ödevinden sıyrılan, başka olasılıklara da fırsat veren bir mekândır. Ali Artun'un ifadesiyle "modernliği tarihselleştiren modernist dönemin müzeleriyle kıyaslandığında bugünün müzeleri "şimdi ve burada" olanla ilgilidir.³⁰

Huysenn ise postmodern dönemde yaşanan müze çılgınlığına ilişkin üç ayrı yaklaşım tespitinde bulunur. Bunlar; "telafi olarak kültür modeli", "kıyametçi kuram", başka dile tam olarak çevrilemeyen "Kulturgesellschaft terimiyle adlandırılan sosyoloji ve eleştirel kuram yönelimli (Huysenn:1999, s.40)" modellerdir.

Telafi tezinin önde gelen temsilcileri Herman Lübbe ile Odo Marquard'dır. Bu kurama göre müze -daha önce de söz edildiği gibi- modern yaşamın hızlı temposunda giderek daha da parçalanan öznenin, hafıza arayışını temsil eder. Modernizmin sınırları dışında tutulan gelenek şimdiye girer ve geçmiş yeniden kurgulanır. "Müze ile şimdinin gerçek dünyası birbirinden ayrılır ve müze, müze duvarları dışındaki hızın yıkıcılıklarına karşı koymak için gerek duyulan bir boş vakit, sakinlik ve düşünme alanı olarak önerilir" (Huysenn: 1999, s.44).

Benzeşim ve felaket kuramını geliştiren Jean Baudrillard ile Henri Pierre Jeudy'ye göre ise gerçeğin taklitten ayrılamadığı çağdaş kültürde, bir kitle iletişim aracı olarak müzeleştirme, gerçeği koruyamaz. "Baudrillard'a göre, aynı

³⁰ <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-muzemani-turkiyede-2002-2012-arasi-muze-girisimleri-dokumu/455> (erişim: 18.03.2016)

şekilde Jeudy'e göre de, müzeleştirme öldürücü, dondurucu ve kısırlaştırıcıdır; tarihsizleştirir ve bağlamından kopartır”(Huysenn: 1999, s.46).

Kultargesellschaft kuramını kültür endüstrisi açısından değerlendiren Huysenn'e göre kitle iletişim araçları, özellikle de televizyonun sağladığı izleme arzusuna rağmen, televizyondaki hızla kaybolan imajlara karşın müze, kitle iletişim araçlarının sağlayamadığı bir şeyi sunar: o da sergilenen nesnelerin fiziki varlığıdır. “Müze nesnesi ile belgelediği gerçeklik arasındaki ne kadar kırılma ya da belirsiz olursa olsun, ya da sergilenme tarzında ya da seyircinin zihninde, nesne olarak canlı televizyon yayınının bile boy ölçüşemeyeceği bir gerçeklik izi taşır” (Huysenn: 1999, s.50). Huysenn'e göre nesneyi bağlamının dışına çıkaran müze, aslında onun başkalığını artırarak öteki çağlarla diyalog kurdurur. Bu da müzenin bir hafıza mekânı olarak başarısını gösterir.

Tarihsel sürekliliğin bozulmasıyla modernizmin zamansallığının parçalanmasının ardından, Harvey'e göre, postmodernizm tarihi yağmalamakta ve orada ne bulduysa şimdiye getirmekte; postmodern mimari ise geçmişin öğelerini rastgeleymiş gibi bir araya getirmektedir (Harvey: 2010, s.71). Harvey'in sözlerinden yola çıkıldığında, postmodern mimariye ve postmodern dönemdeki hafıza arayışına verilebilecek iyi bir örnek ise Berlin'deki Yahudi Müzesi'dir. Almanya'nın birleşmesinin ardından yapımına başlanan, mimarı Daniel Libeskind olan müze Berlin Müzesi'ne ek olarak yapılır. Yapısı zig-zag şeklindeki bir çatlağa benzer. İçinde gezilebilir bir heykele ya da anıta benzeyen müze, Holokost'u, “bir yitişin öyküsünü anlatmaktadır” (Maden, Şengel: 2009, s.55). Yüksek duvarların arasında gezen izleyicinin kendisini bir Yahudi gibi hissetmesini ister sanki. Tepedeki ince bir çatlaktan görülen zayıf bir ışık bu duyguyu pekiştirir. “Libeskind'in de hedeflediği gibi, bu müzeye giriş tarihi bir giriştir ve bu sayede, ziyaretçiler yalnızca Berlinli Yahudilerin tarihini değil kentin tarihini de deneyimleyebileceklerdir” (Maden: 2009, s.55)



Resim-9 Berlin Yahudi Müzesi, Daniel Libeskind, 1999



Resim-10
Berlin Yahudi Müzesi,
Daniel Libeskind,
1999 (iç detay)



Resim-11
Berlin Yahudi Müzesi,
Daniel Libeskind,
1999 (iç detay)



Resim-12
Berlin Yahudi Müzesi,
Daniel Libeskind,
1999 (tavan detay)

Postmodern dönemdeki müze hareketi akla 16. yüzyıldaki müzelerin işlevine benzer ilk girişim olan nadire kabinelerini³¹ getirir. 2005'te Berlin'de açılan DDR

³¹ Artun nadire kabinelerini şöyle anlatır: "Nadire koleksiyonlarının bir sınırı yoktur. Bütün zamanlar ve mekânlar, canlı/cansız, doğal/yapay her şey bu koleksiyonlarda yerini bulabilir. Yeter ki evreni canlandıran harikalardan biri olsun, nadide olsun, acayip ya da garip olsun: örneğin, deniz kabukları, mercanlar, kurutulmuş bitkiler, doldurulmuş kuşlar, kavanozlanmış sürüngenler, ceninler, cüceler, ucubeler, resimler, heykeller, sikkeler, mücevherler, dokumalar, silahlar, saatler, pusulalar, teleskoplar, haritalar..., ve tabii kitaplar. Kabineler ilk bakışta müzelerden çok, aktarları veya çerçileri hatırlatır. Nadireler, tıka basa dolu raflar, çekmeceler, dolap ve vitrinlerle kaplı nişlerde, bölmelerde saklanır. Büyüdükçe, özel dairelere, sarayların özel galerilerine taşar. Nadirelerin oluşturduğu karmaşa ancak sahibinin hayal gücünde düzene girer. Aralarındaki gizemli ilişkileri ancak o okuyabilir, anlamlandırabilir. O nedenle nadire kabineleri, zamanın koleksiyonerleri olan imparatorların, asilzadelerin veya alimlerin, merkezine kendilerini yerleştirdikleri harikalar arasında kudretlerini tefekküre daldıkları birer mikrokozmos sayılırlar. Gizemini ancak yaratıcısının sökebileceği mitolojiler oluştururlar. Dolayısıyla son derecede özeldirler; kamuya kapalıdır". Ali Artun: <http://www.aliartun.com/content/detail/19>, (erişim: 24.05.2016)

(Demokratik Almanya Cumhuriyeti) Müzesi ise bu müzelerden bir tanesidir. Müze, izleyicilerine 2. Dünya Savaşı'nın ardından Berlin Duvarı'nın yıkılmasına kadar olan zaman aralığındaki Doğu Almanya tarihine, Evrim Altuğ'un ifadesiyle dokunmalarını sağlamaktadır (Altuğ: 2012, 68). Dokunmak aslında yalnızca bir metafor olarak işlev görmez, çünkü tarihe dokunmayı misyon edinen müzedeki nesnelere gerçekten de dokunulabilmektedir. Dahası, müze, ziyaretçilere kendilerini devlet güvenlik polisine sorgulatma³² ya da Doğu Almanya yapımı otomobil Trabant'ı simülasyonu ile sürme deneyimi sunar.

Ziyaretçilerin, ilgili konu bölümlerindeki çekmeceleri, dolapları 'karıştırarak' eriştiği tarihsel nesnelere arasındaki oyuncak asker figürlerinden eski Doğu Alman bebeklerine, tutulan okul günlüklerinden plastik ev maketlerine, eski içki, sigara ve temizlik maddelerinden çıplaklar kampı hatıraları ve futbol takımlarının nostaljik karelerine uzanan nice detaya yer verilmekte" (Altuğ: 2012, 69).

Orhan Pamuk'un aynı adlı romanından esinlenerek 2012 yılında açtığı, Türkiye'nin ilk şehir müzesi olan "Masumiyet Müzesi" de, tıpkı DDR müzesi gibi geçmiş, belirli bir döneme ait nesnelere kurcalamaktadır. Kendi ifadesiyle büyük anlatılarla ilişkilendirilen modern dönemin müzelerinin aksine, küçük, bireysel anlatılar peşinde olan Pamuk, müzeler için yazdığı manifestoda şöyle demektedir:

Bir topluluğun, cemaatin, takımın, milletin, devletin, halkın, bir kuruluşun, şirketin, bir cinsin tarihini anlatmaya çalışan müzelerden bıktık, yorulduk. Tek tek bireylerin, sıradan hikâyelerinin bütün büyük toplulukların tarihinden daha zengin, daha insani ve çok daha mutluluk verici olacağını hepimiz biliyoruz.³³

³² <https://www.deutschland.de/tr/topic/politika/almanya-avrupa/ddr-muzede> (erişim: 04.01.2016)

³³ Bkz. <http://tr.masumiyetmuzesi.org/page/manifesto> erişim: 24.12.2015

Pamuk'un deyişiyile bu müze onun bilinçaltını resmeder.³⁴ Müzede, kitaptaki 83 bölüm için 83 adet kabin/yerleşirme bulunmaktadır. Nadire Kabinelerini hatırlatan bu bölümler, romanın geçtiği döneme -romandaki ana karakterlerden biri olan Kemal'in biriktirdiği, sevdiği kadına ait olan- ait objelerle doludur.



Resim-13 "Masumiyet Müzesi"indeki bir kabin

³⁴ <http://www.sabitfikir.com/dosyalar/masumiyetin-uc-kati> erişim: 24.12.2015

3. BÖLÜM

GÜNÜMÜZ SANATI ve HAFIZA İLİŞKİSİ

Modernleşme süreci boyunca gittikçe kendine yabancılaşan ve kimlik bunalımı yaşayan insan için bir şeye tutunma ihtiyacı belki de tüm zamanlardan daha çok hissedilmektedir. Bunun nedenleri ise önceki bölümde anlatıldığı gibi kitleleri hayal kırıklığına uğratan Aydınlanmanın akılcılığında aranır. Bu nedenle şimdiye kadar sözü edilen tarihsel sürecin -hafızayı zayıflatması ya da hafızaya belki de daha fazla ihtiyaç duyulmasına neden olması ile ilişkili olarak- olumsuz yanlarına değinilmiştir. Söz konusu olumsuzlamalar modern sonrası dönemdeki hafızaya olan ilginin nedenleriyle ilişkilendirilen modernist dönemdeki gelişmelerin etkileri olarak bu teze konu olmuştur. Hatırlanacak olursa bu olumsuzlamalar; kapitalist sürecin şekillendirdiği yaşam biçimleri, akla olan inancın sarsılması ve kitlelerin kendini güvende hissetmemesi, zamanın parçalanmışlığı, yetişilemeyecek ölçüdeki değişim hızı gibi hafızayı zayıflatıcı nedenlerdir. Tüm bu dağınık ve hızlı süreç bilginin hafızada tutunmasını güçleştirdiği için modernizmin aşıldığı dönemde hatırlama edimi öne çıkar.

Modernizmi aşındıran süreç modernizmin değillemesi üzerine inşa edilir. Modernist ideolojinin ilkeleri sorgulanırken modernizmin dışarıda bıraktıkları şimdiye dahil olmakta ve geçmiş yeniden yapılandırılmaktadır. Epistemolojide (bilginin ve bilimin bilgisi ya da felsefesi) radikal bir kopuş ya da toptan yadsıma yaşanırken Jacques Derrida tarafından dil ile ilgili olarak yapılan yapısöküm hamlesi tarihi de yapısöküme uğrattır. Bu durum sabit bir gerçeklik olduğu varsayımına, dolayısıyla da modernist düşünceye meydan okumadır. Bununla birlikte geçmişe ait nesnel bilgi olarak kabul edilen tarihin nesnelliği sorgulanmaktadır.

Hatırlanacağı üzere Halbwachs tarihi, nesnelliği nedeniyle bellek olarak kabul etmezken Alun Munslow ise yazılı tarihi, nesnel olmadığı için geçmiş olarak kabul etmez. Üstelik Munslow, tarihin tam anlamıyla bir bilim olup olmadığını sorgular. Ona göre “Tarih, fizik bilimleri gibi, doğrudan doğruya bilimsellik iddiasında bulunamaz; çünkü tarih hipotez-deney sırasını izlemediği ve

tümdengelimci mantığı kullanmadığı gibi, tartışmasız olgular üreten deneysel ve nesnel bir süreç de değildir” (Munslow: 2000, s.15). Tarih, geçmişin izlerinden anlam oluşturmaya çalışan tarihçinin savunduğu fikir ve teorilerden etkilenir. Bu nedenle tarih onun için daha çok edebi bir anlatıdır. Dahası modernleşme sürecinin tarihçilerin aktif rol aldıkları yeni ve faydacı bir tarih yazımı olmadan açıklanamayacağını, iktidarlar tarafından manipüle edildiğini savunur. Munslow tarihin bir anlatı, kurmaca olduğuna dair düşüncesini başka tarihçilerin görüşlerine başvurarak şöyle açıklar:

Amerika’lı tarih felsefecisi David Carr, yaşanmış (geçmiş) bir şey olarak tarihle, yazılmış (anlatılmış) bir şey olarak tarih arasında temelde bir süreklilik ya da tekabülîyet olduğunu savunur. Hayatlarımız anlatı haline getirildiği ve yazılı tarih de metin olduğu için geçmişin kendi başına anlatının yapısına uyduğunu iddia etmekte haklı mıyız? White³⁵ argümanı tersine çevirir; anlatılar önceden mevcut değildir, tersine, bir anlatı tarihçi tarafından icat edilir ve sunulur. Sonuç olarak, aynı geçmiş olaylar hakkında anlatılan çok farklı hikâyeler vardır. Fransız tarihçi Paul Wayne’in ileri sürdüğü gibi, fiilen olanla sınırlı olmakla birlikte (tarihçiler olayları, insanları ve süreçleri uydurmazlar), bir hikâye olarak tarihin anlamı, dayatılan ya da Hayden White’in ısrarla belirttiğine göre, tarihçiler tarafından bulunmuş olduğu kadar icat da edilmiş olan bir öyküden gelir (Munslow: 2000,25-26).

Munslow’a göre, yapısökümcü bakışla, tarihle ilgili olarak artık ampirist bir kesinlikten söz edilemez. Sabit bir tarih olduğu görüşünün yerine geçmişe olası anlatılar olarak bakılmaya başlanır. Bu olasılıkların altyapısı yukarıda söz edilen gelişmelerle hazırlansa da 90’lı yıllara geçişteki gelişmeler asıl kırılmayı yaratır. Tarih için dönüm noktaları sayılan Berlin Duvarı’nın yıkıldığı 1989 ve hemen sonrasında SSCB’nin dağıldığı 1991, Soğuk Savaş’ın bitimi, Kapitalizm’in karşısındaki alternatif gücün ortadan kalkışı, 18. yüzyılın sonunda başlayan modern tarihsellik düzeninin sonu olarak kabul edilir.³⁶ Huysenn’e göre 1989’un başlıca tarihsel altüst oluşları, bu tür gelecek tasarıları doğurmaz. Batı’nın Soğuk Savaş’taki zaferi de Alman birleşmesi de kalıcı bir coşkuya yol açmaz;

³⁵ Hayden White

³⁶ Francis Fukuyama “Tarihin Sonu ve Son İnsan”

gelecek yüzyılı tahayyül etmemizi sağlayacak pek fazla siyasal imgelem de üretmez (Huysenn:1999,12). Bu tarihten iki yüzyıl önce gerçekleşen, geleneği yıkan devrimin³⁷ gelecek ile ilgili verdiği umutları vermez. Aksine bu devrimle başlayan söz konusu hayalleri sona erdirir. Geleceğe yönelik, ilerlemeci bakışla yazılan tarihin sonuna gelinmiştir. Lyotard'a göre artık hiçbir büyük anlatı olmayacaktır. Geleceğe dair öngörüler inandırıcılığını yitirirken, geçmişe ait bilginin de doğruluğu sorgulanmaktadır (Hartog:2000, s.202). Tarih artık olmakta olandan ziyade anlatılan olarak görülür. Artık önceleri geçmişe ait olan "geçmiş" artık daha çok bugüne ait olmaktadır (Huysenn:2003,1) Bu durum, anlatılanların devletlerin kendi çıkarları doğrultusunda anıtsallaştırdığı, geçmişini inşa ettiği ya da gerçekleri eksik anlattığı anlamına gelmektedir. Bununla ilgili olarak Gündüz Vassaf'ın "Tarihi Yargılıyorum" adlı kitabının önsözündeki ifadesiyle "Tarih, giydiklerimizin, bize giydirilenlerin, üstümüzdekileri yenileyip, değişmemiş sandığımız eskilerimizi sandıklardan çıkarıp tekrar giyinmemizin öyküsü"dür (Vassaf:2007,14). Vassaf'a göre geçmiş, bize giydirilmektedir (Vassaf:2007,14). Öyle ki edilgen olan bireyler, üzerlerine giydirilen elbiselerden (öğretilen geçmişten) kendi bedenlerini bile ayırt edemezler.

Tarihe karşı duyulan güvensizlikle, anlatılanlardan kurtulunması gerektiği düşüncesi belirir. Şu halde doğrunun değişmeye konu olduğu hatırlandığında³⁸ tarihin doğruluğuna olan inancın sarsılması da güven hissini zedeleyen etmenler arasına eklenebilir. Güvenin ise temel olarak geçmişe ait ön bilgi ve istikrar sayesinde sağlandığı hatırlanmalıdır.³⁹ Geçmişe ait bilgi olarak tarih güvenilir olmadığına göre ve kimlik ancak hafıza sayesinde oluştuğuna göre, ayrıca Aydınlanmacı akla yaslanan modernitenin ve kapitalist süreçlerin insanı kendine yabancılaşması hatırlandığında, zamanla ilgili bir çatlak oluşur. Gelecek ve geçmiş arasındaki bu çatlakta -her ne kadar duvarlarda "tout, tout de suite" (her şey, hemen şimdi) yazsa da- şimdinin geçiciliği bir kimlik bunalımı doğurur ve kimlik konusu ön plana çıkar. Connerton'un tespitleri

³⁷ Fransız Devrimi

³⁸ Bkz s29

³⁹ Paul Connerton'un güven hissini sağlayan şeyin bilgi ve istikrar olduğu düşüncesi hatırlanmalıdır.

hatırlanırsa modernite ile ilişkilendirilen kapitalist sürecin yarattığı unutkanlık kimlik bunalımını doğuran temel etkidir. Connerton'un deyişiyile "Günümüzün gelişmiş tüketici kapitalizmi, geçmiş ve geleceği ne kadar bastırırsa, çağdaş özneler o kadar az istikrar ve kimlik sağlar -elbette ki bu çağdaş öznenin durmadan kimlik hakkında konuşmasının sebeplerinden biridir" (Connerton: 2012, 71). Geçmişe tutunma güdüsüyle öne çıkan kimlik kavramı, tıpkı hafıza kavramı gibi birçok disiplinin odak noktasına yerleşir. Merkezileşen kimlik kavramına karşı olan bu ilgi Bauman'a göre şöyledir:

Denilebilir ki, kimlik artık çağdaş hayatın diğer tartışmalı yönlerini aydınlatmaya, kavramaya ve incelemeye yarayan bir prizma haline gelmiştir. Toplumsal analize konu olan yerleşik meseleler artık 'kimlik' ekseninde çevresinde dönmekte olan söyleme uymak için farklı biçimde yeniden ele alınmakta ve yeniden düzenlenmektedirler. Örneğin, adalet ve eşitlik tartışması, 'tanıma' açısından yürütülme eğilimi göstermekte; kültür meselesi birey, grup ya da kategori farklılığına, bölgesel diller ve melezliğe göre tartışılmakta, bu arada siyasal süreç ise her zamankinden çok insan hakları (yani ayrı bir kimlik hakkı) ve 'hayat siyasetleri' (yani kimlik oluşturma, müzakere ve iddia etme) konuları çevresinde teorileştirilmektedir (Bauman: s.2011, 173-174).

Bauman'a göre aslında modernliğin başından itibaren var olan kimlik problemi modernleşme döneminde amaçlanan kimliğe nasıl ulaşılabileceğiyle ilgiliyken modern sonrası dönemde bu problem, hedefin belirsizleşmesi ya da gidilecek bir yolun olmayışının, seçilecek kimliğin de hangisi olduğunu belirsizleştirmesiyle ilgilidir (Bauman: 2011, s.182).

2. Dünya Savaşı ertesinde artan tedirginlik ve kapitalist süreçlerin insanları kendine yabancılaştırması ve kimlik bunalımı yaratması, 80'lere gelindiğinde insanları modernitenin kendini öncesinden koparmasına benzeyen bir kopuşa doğru sürükler. Bu kopuş ise insanları geçmişi kazımaya yöneltir. Bu nedenle tekil bir tarih anlatımındansa kişisel arşivler gün yüzüne çıkarılmalı, olası anlatılar⁴⁰ bulunmalıdır. Bu durumda tutunacak şeyler arşivlerde aranmalıdır.

⁴⁰ Hatta öyle ki Beatriz Sarlo'nun belirttiğine göre sözlü tarih başka bir deyişle tanıklıklar akademik tarihçiler tarafından meşru (hatta zaman zaman belirleyici) kaynaklar olarak görülmektedir. (Sarlo: 2012,11)

Modern ideolojiden kopuş olarak nitelendirilen bu süreç, Habermas gibi modernizme bitmemiş bir proje olarak bakan Marshall Berman'a göre şöyledir:

Geçmiş modernizmlerin çoğu kendilerini unutuş yoluyla bulmuştu. 1970'lerin modernistleriyse kendilerini anımsayarak bulmak zorunluluğuyla karşı karşıya kaldı. Eski modernistler, yeni bir çıkış noktasına ulaşmak amacıyla geçmişi silip süpürmüştü. 1970'lerin yeni çıkış noktaları, ölmediği halde gömülmüş olan geçmiş yaşam tarzlarını yeniden kazanma çabalarında yatıyordu. (...) 1970'lerin modernistleri, 1950 ve 1969'ların havasında çağdaş olabilmek için terk ettikleri yuva, aile ve mahallelerini bir saplantı haline getirmişti.(...) öte yandan yuvaya bakmak, artık zaman bağlamında 'geriye' bakmak anlamına gelir. (...) 1970'lerin kültüründe merkezi temalardan biri, kişisel kimliğin yaşamsal bir parçası olarak etnik hafıza ve tarihin yeniden kazanılmasıydı (Berman:2013, s.441-443).

Francis Fukuyama tarihin sonundan bahsederken Donald Kuspit ise sanatın ilham kaynağı saydığı bilinçdışının sanattan kovulması ile sanatın sonunun geldiğinden söz eder. Artık sanatın konusu sezilen gerçeklik değil, daha çok bilinen gerçekler, evrensellik kavramının altında örtülü kalan parçalardır.

80'li yılların sonunda tüm dünyayı etkileyen siyasi gelişmeler, kuşkusuz sanat alanını da etkiler. Tarih anlatımının tekilliğine karşı geçmişi bulup kazımak günümüzde birçok sanatçının öncelikli meselesi haline gelir. Hafıza, kimlik, aidiyet, köken, göçebelik, kültür gibi geçmişe ilişkin kavramlar, sanatın öncelikli meseleleri haline gelir. Kahraman'a göre "Karşısında hep utangaç davranılan, hep çekinilen 'geçmiş'e yönelik her türden kısıtlama artık aşılmaktadır. Geçmiş yeni yeni keşfedilen bir büyük ve görkemli kıtadır" (Kahraman: 2005, s.307). Geçmişin kucaklanmasını geleneğe dönüş ya da bir keşiften ziyade bir ekletisizm ve sahiplenme dönemi olarak görür.

Modernizmin lineer açılımlarına karşılık post-modern dönem daha hiberbolik bir yönelimi tercih etmiştir. Modernizm geçmişi bütünüyle yadsıyan ve bu dönemde geleneğin yeniden keşfiyle aşılma istenmiştir. Bununla birlikte geleneğin bu dönemde ele alınış biçimi erken modern dönemdeki geleneğe dönük tavrıdan ciddi bir farkla ayrılır. Erken dönemin geleneğe dönük anlayışı daha ziyade geleneğin de 'püriten' bir anlayışla ele alınmasını öngörürken bu defa gelenek bir kült olarak ve ekletik bir biçimde sürece dahil edilmiştir" (Kahraman: 2005, s.173).

Modernist ütopyaalar yok olurken evrensel doğruların yerini parçalara bölünmüş gerçeklikler almaktadır. Ancak aslında bu, modernizmle bir hesaplaşma dönemidir. Rifat Şahiner'e göre bu hesaplaşma;

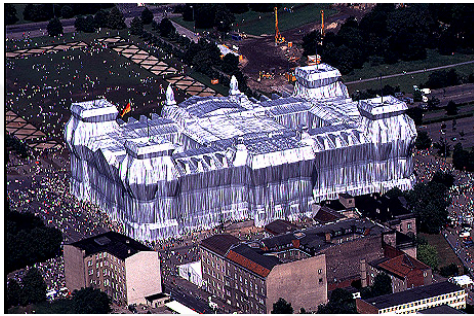
“..modernizmin evrensellik, biriciklik, orijinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken yerine merkezin ötelediği mikro söylemleri ve politikaları, türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist bir dünya algısını ve müellefin/sanatçının ölümünü ilan eden teorik altyapıları yerleştiriyor”dur (Şahiner:2013,11).⁴¹

Levent Çalıkoğlu'na göre ise 90'ların sonlarına doğru saflık, biricik olma gibi hayallerini terk eden sanatçılar, modernist estetik anlayışını sorgulayarak farklı ifade olanaklarından yararlanan çok katmanlılık sunarlar (Çalıkoğlu: 2008,12). Çünkü (parçalan) gerçek, evrenselliğin aksine, farklılıklarda ortaya çıkabilir. Bu da yeni temsil olanaklarının ortaya çıkması demektir.

Onlara göre gerçek, toplumdaki farklı grup ya da kolektivelere göre farklı temsil olanakları ile göğüslenilebilir. Kitleleşen yapının yaşamın yansıtılması 'şu anda' ve 'burada' ölçütü esas alınarak gösterilebilir. Bu nedenle de modern sanatçılar gibi taklit ögesini sanatın dışına atmadan 'şimdi', 'burada' ve 'bu coğrafyada' olanı gösteriyorlar, kaydedip imgeye dönüştürüyorlar. Dolayısıyla önceki kuşaklarda kutsal bir emanete dönüşen 'evrensel olma' iddiası taşımadan, sadece kendileri olmaya çalışıyorlar. Bu sanatçılar artık, Lyotard'ın 'üst anlatılar' adını verdiği vaat edilmiş epistemolojilere de değer vermeden, bilim bilgi, tarih, aydınlanma, özgürleşme gibi anlatılara dudak büküp, gerçekliğin yaşamda farklı kodları olduğuna inanıyor (Çalıkoğlu:2008,12).

⁴¹ 1967'de "Yazarın Ölümü"nü yayınlayan Barthes'e göre okuyucusu olmadan metin de yoktur. Metin her bir okurla birlikte yeni bir anlam kazanır. Bunun olabilmesi için de metin yazarından bağımsız olmalı, dayatması olmamalı, birden fazla geçekliğe kapı aralamalıdır. Krauss'a göre ise yazarın (sanatçının) ölümüyle "Nesne yeni bir estetik anlayışıyla sunulur (...) İzleyici nesneyi değişik konumlarda ve değişen ışık ve mekân bağlamında algılamak, bağlantıları kendisinin kurduğunun eskisinden daha fazla bilincindedir (Foster:2009,79)". Bu durumda sanat eserleri birer açık yapıta dönüşür. "Açık yapıt" kavramı Umberto Eco'nun "Açık yapıt" adlı kitabından alıntılanmıştır. Eco'nun kitabı tam da modernin kırılmak üzere olduğu zamanda 1962'de yayınlanmıştır. Aslında Eco "açık yapıt" kavramını, geleneksel sanat eserinden farklı olarak, çeşitli yorumlara olanak tanıdığı için modern sanatla ilişkilendirmektedir. Fakat modern sonrası çoğulcu yaklaşımlarla örtüştüğü için açık yapıt kavramı bu noktada modern sonrası dönemle örtüşüyor gibi gözükmektedir. O halde belki de bu ikilik modernin postmodernle ayrışmadığı noktada duruyor olabilir.

Hafızanın kazındığı 90'lı yıllarda yakın tarihin belki de en derin izlerini taşıyan dramatik geçmişiyle Berlin öncelikli bir öneme sahiptir. Berlin'deki Yahudi Müzesi, DDR Müzesi gibi müzeler tarihle yüzleşmeyi ve tarihin bugünün organik bir parçası olmasını sağlarken bu hatırlatma sanatçılar tarafından da sürdürülmektedir. Bunlardan biri Peter Einsenman'ın Yahudi'lerin yaşadığı acıları hafızalara kazımak için Berlin'in merkezine yerleştirdiği "Holokost Anıtı"dır (Resim-15). Bu anıt tıpkı Berlin Yahudi Müzesinde olduğu gibi insanları anıtın içinde dolaştırarak onların tarihe temas etmesini sağlar.



Resim -14 Christo Vladimirov Javacheff,
"Paketlenmiş Reichstag", 1995



Resim-15 Peter Einsenmen,
Holokost Anıtı, , 2007

Diğer bir örneğe Christo Vladimirov Javacheff'nun 1995'te iki hafta boyunca paketlediği Reichstag'dır. (Alman Parlamento Binası) (Resim -14). Huysen bu yerleştirme ile ilgili olarak şunları söyler:

Görünenin ve görünmeyenin diyalektiğinin canlı ve coşkulu bir şekilde ifade edildiği bu geçici yerleştirme Berlinlileri ve dünyayı büyüledi. (...) ama görünürlük ve görünmezlik, hatırlama ve unutma, Alman başkentini yeniden inşa etme tartışmalarının bir başka boyutu... Asıl sorun, merkez merkezlenmiş şehir. Çoğu kişi yıkılan Berlin duvarından kalan boşluğu ne tarihsel ne mimari olarak iyileşmeyecek bir yara gibi görüyor"(Huysenn: 2003, s.79).



Resim-16 Raoul Ubac,
"Duchamp'ın Tavanı", 1938
(Tavandan Sarkan 1200 Kömür Çuvalı)



Resim-17 Christian Boltanski,
"Grand Hornu "Maden Ocağı Kayıtları", 1997

Belçika'nın eski bir maden yerleşimi olan Limburg'daki Genk kentinde düzenlenen 9. Manifesta Avrupa Çağdaş Sanat Bienali, küratörlerden Katerina Gregos'un açıklamalarından anlaşıldığı üzere geçmiş ile bağ kurmaktadır. Gregos sanayi sonrası diye dillendirilen günümüze atıfta bulunarak Huysen'in sözünü ettiği hafıza kaybından söz eder ve geçmişin yok sayılmasını irdeler. Ana maden ocağı binası Waterschei'de açılan bienal üç bölümden oluşur. "Yeniden Yapılanmanın Poetikası", "Kömür Çağı" ve "17 Ton" başlıklarını taşıyan bu üç bölüm, sanatın ve kültürün, özgül toplumsal oluşumları hem kaydeden hem de dönüştüren sosyal süreçlere içkin olduğunu göstermeye çalışıyor".⁴² Küratörler sırasıyla serginin üç ayrı bölümünün tarihle kurduğu bağı şöyle açıklamaktadırlar:

Yeniden Yapılanmanın Poetikası"nda "...emek deneyimindeki değişimlerin, nüfusların ve sanayilerin coğrafi uçuculuğunun, dünyanın dört bir yanında maddî ve zihinsel süreçlerin genelleşmesinin poetikayla ilişkisini keşfe çıkıyor",

Kömür Çağı başlıklı bölüm, 18. yüzyıl sonları ile 21. yüzyıl başına kadar uzanan bir zaman dilimine ait sanat eserlerinden bir seçme sunuyor ve böylece modernliğin maddî sanat tarihine bir örnek oluşturuyor. Bir yakıt, bir çevresel etken, bir fosil ve bir endüstri olarak kömürün sanatsal üretimi nasıl şekillendirip koşullandırdığını kazıyla ortaya çıkarıyoruz.

17 Ton'da ise "Serginin bu bölümü, Limburg'da ve başka yerlerde kömür madenciliği hafızasının enerjisinden güç alan farklı kültürel üretimleri keşfe çıkıyor. [...] Sergi, müzelerde, polis arşivlerinde veya aile yadigarı olarak saklanmış olan nesnelere ve belgelere aracılığıyla ve geçmiş ile gelecek arasındaki sürekli alışverişlerle hayat bulan yaratıcı disiplinler ve geleneklerde beklenmedik yolculukların peşine düşüyor."⁴³

⁴² (<http://www.e-skop.com/skopbulten/manifesta-9-modernligin-yeralti-tarihi/866>).

⁴³ (<http://www.e-skop.com/skopbulten/manifesta-9-modernligin-yeralti-tarihi/866>)

Huysenn son yıllarda ortaya çıkan ne tam olarak geleneksel heykel, ne de yerleştirme olan (memory sculpture) hafıza heykellerinden bahseder. Geçmiş şimdide getiren ve izleyici tarafından okunabilen bu heykeller izleyiciye yeni bir uzay zamanı açar ve onları maddesel heykelin daha uzağına taşır. Orijinallik ve varlık çabasında olmayan bu heykellerde malzemelerin kullanımı hafızanın bir hatırlama ve yeniden sunum olduğunun göstergesidir. Kitle iletişim çağının siber uzayında mekân ve zaman hissini yeniden yapılandırır. (Huysenn: 2003, 110). Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo da hafıza heykelleri yapan sanatçılardan biridir. Salcedo'nun çalışmaları toplumsal hafızaya ilişkindir ya da kendi ifadesiyle "politik şiddet"⁴⁴ Ülkesinin geçirdiği politik, siyasi karmaşanın sonucunda kaybolan yaşamlar, onu çalışmalarında "kaybolma", "görünme" süreçlerine odaklanmaya iter. Salcedo'nun kendi ailesi de Kolombiya'daki politik sorunlar nedeniyle ortadan kaybolmuştur. İşleri her ne kadar Kolombiya'daki şiddeti anlatır gözükse de onun söylemi daha geniş bir perspektife sahiptir, evrenseldir. Kendisiyle yapılan bir söyleşide "Kolombiya'da yaşanan özel ve ağır bir olayla başka her yerde yaşanan aynı ölçüde anlamsız ve ağır günlük yaşam arasında bağlantı kurma imkânı arıyorum (Harrison, Wood: 2011,1237)" demektedir. Stallabrass'ın ifadesiyle;

Salcedo'nun titiz ve son derece zahmetli işleri, hafızaya hürmet gösterme amacı taşır... Charles Merewether'in ortaya koyduğu gibi, daha özgül olarak Salcedo'nun işleri, kayıplarla yaratılmak istenen etkiye, yani hafızanın dondurulmasına ve bastırılmasına karşı çıkar (Stallabrass: 2009,36-37).

Görünmezlik kavramı üzerine kurguladığı çalışmalarında bu kavram, güçsüzlüğü temsil eder. Ona göre görmek ise gücü temsil eder. Bu da sahip olmanın bir yoludur (Basualdo C.: 2008, 26) Belli belirsiz görülen giysiler kaybolmuş, güçsüz bedenleri hatırlatır.

⁴⁴ (Widholm J. R., Grynsztejn M. : 2015)



Resim-18 Doris Salcedo,
"Untitled", 1998

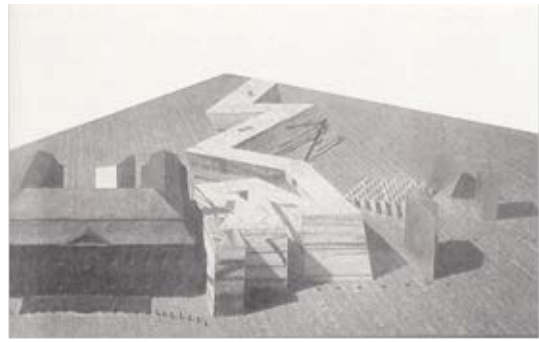


Resim-19 Doris Salcedo,
"Untitled", 1998 (detay)

Kendisi de yüksek modern Batı kültürünün sınırları dışında kalan bu ülkenin vatandaşı olan Salcedo, Tate Modern'in ünlü "Turbine Hall"unda "Shibboleth" adını verdiği 178 metre boyunda çatlak oluşturur. Salcedo'ya göre bu çatlak "sömürgeci ve imparatorluk geçmişi dikkate alınmayan, önemsizleştirilen, öylece yok edilen, modernizm ile paralel uzanan ırkçılığın tarihini ortaya serer."⁴⁵ "Shibboleth" "müzenin temellerini sorgular"ken (Özgür: 2008, 128) aslında modernizmi sorgulamakta ve modernizmin çizdiği sınırları kırmaya çalışmaktadır. Salcedo'nun "Shibboleth"i, Libeskind'in müzesinin planıyla benzeşir. İlginçlik ise her iki eserin de Aydınlanmaya yaslanan modernitenin çerçevesini, açtıkları yarıkla kırmaya çalışmalarıdır.



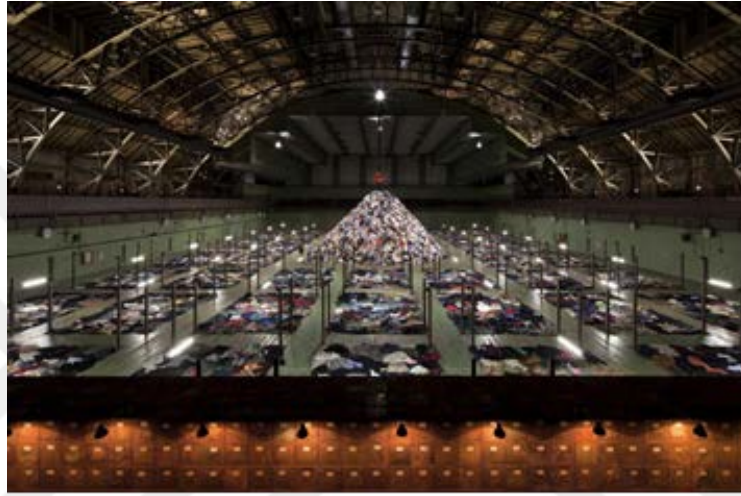
Resim-20 Doris Salcedo, "Shibboleth",
2007



Resim-21 Berlin Yahudi Müzesi planı

⁴⁵ (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-iii-p20336/text-summary>). (erişim: 30 .04.2015)

Christian Boltanski ise 2. Dünya Savaşı'nın fragmanlarını oluşturarak toplama kamplarında kaybolan ya da unutulmuş yaşamları hatırlatır. Tıpkı Salcedo gibi, irdelediği acıyı tadan Boltanski'nin kişisel hafızası, toplumsal hafızayla örtüşür. Holokost korkusu, Yahudi babasının bir yıl boyunca yer döşemesinin altına saklanmasına neden olmuştur. Kendisini geleneksel anlamda Yahudi olarak tanımlamasa da, Yahudilerin uğradığı yok oluş karşısında bir Yahudi olmayı tercih eder.



Resim-22, Christian Boltanski, "No Man's Land" 2010

Bir soykırım anıtı denilebilecek "No Man's Land" adlı yerleştirmesiyle Boltanski, soğuk, hangar gibi bir salonda, teneke kutulardan oluşturulmuş duvarın ardında, yerde serili ve ayrıca eski giysilerden oluşan yığının arasında dolaştırdığı izleyiciye kendisini kaybolan yaşamlardan biri gibi hissettirir. Neredeyse izleyicinin başka bir şey hissetmesine izin vermez, adeta düşüncesini dayatır.

Tüm sanat eserleri için söylenebilecek olsa da özellikle de toplumsal hafızaya ilişkin çalışmalar sanat ve kültür tarihçisi Aby Warburg'un "İstirap Hazinesi" kavramını haklı kılıyor olabilir. Warburg, "İstirap Hazinesi" kavramını (Leidschaz) "toplumsal bellekteki korkunun üstesinden gelinmesinin ürünü ve taşıyıcısı" olarak görür ve sanat eseri için "İnsanlığın ıstirap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor" (aktaran Fleckner: 2005, s.188) demektedir.

80'li yılların sonundaki gelişmeler kuşkusuz Türkiye'de de etkisini gösterir. Türkiye'de de benzer bir yol izlenir ve 90'lı yıllardan günümüze dek yapılan birçok sergi ya da kültürel etkinlik geçmişi sorgulamaktadır. Vasıf Kortun'un küratörlüğünde, ilki 1991'de Taksim Sanat Galerisinde, ikincisi ise 1993'te, Akaretler 50 numaralı binada "Elli Numara: Anı/Bellek II", adıyla iki sergi düzenlenir. Şehrin hafızasının sürekli tahribata uğradığı Türkiye'de serginin yapıldığı -1909'a dek saray ressamı Fausto Zonaro'nun yaşadığı, 12 Eylül askerî darbesine kadarsa Cumhuriyet Halk Partisi Beşiktaş İlçe Başkanlığının olduğu- binanın "50" olan kapı numarası, yapıldığı günden beri hiç değişmemiştir. Kortun'a göre burası, kolektif hafızanın yeniden inşa edildiği bir yer olarak seçilmiştir. "12 Eylül 1980, bina için bir dönemin bitişinin, aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk partisinin kapatıldığı ve akabinde ivme kazanacak bir tarihi kopuşun da habercisidir" (Kortun:2013, s.18). Serginin bu binada yapılması bu nedenle manidardır. Kortun, serginin katalog yazısında serginin açılış amacını şöyle açıklar:

"Anı/Bellek serilerine konu olan; geçmişine yabancı, anıları silinmiş, resmi tarihler içinde boğulan, şizofrenik bir yapılanma ve coğrafi arada-deredelik içinde konumsuzlaşan kültürlerden gelen; mahrem kültürden, medeni kültüre hızla geçen yapılanmalar içinde başka diyarların da dillerini yaşayan, bedeninin yeri ve kişinin kendine ve/veya ortaya sunulduğu sorununu inatçı bir biçimde ya da kendiliğinden 'kurcalayan' eserlerdir ve Anı/Bellek sergileri bu eserleri sergileyecek belli bir düşünce ve tartışma alanı açmayı amaçlar".⁴⁶

"Anı Bellek" sergileri kişisel hafızayla tarihin ayrıştığı yerde durur. Muhalif duruşuyla, sorgulanmadan kabul edilenleri kurcalayarak ters yüz etmek, tıpkı Vassaf'ın belirttiği gibi giydirilen geçmişi şeffaflaştırmak niyetindedir. Ancak Kortun'a göre sergideki işler tarihi yeniden inşa etmez. Bunun yerine hafıza, tarihe yeğlenir (Kortun:2013, s.29). Vasıf Kortun, sergideki Emre Zeytinoğlu'nun "Devletin Belleği" adlı yerleştirmesine ilişkin şöyle söyler:

⁴⁶ Bkz. http://www.saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf (erişim: 27.01.2016)

Bireyin, “kimlik”le karşı karşıya geldiği yer devlet dairesidir: bitmez tükenmez numaralar, sonu gelmeyen imza ve damgalar, ikametgâh senetleri, nüfus hüviyet cüzdanı kopyaları, temiz raporları, dilekçeler... Ne orada çalışan insanların faaliyetlerinin, ne de bu kâğıtların ne işe yaradığı bilinir. Nüfusunun ciddi bir bölümü şu ya da bu anda ya gözaltında kalmış ya da hapse girmişken, ulaşamayacağınız kayıtlarınızın tutulduğu bu ülkede klasör hâlâ önemlidir. Klasör bedene benzer: Zaman geçtikçe şişmanlar, sararır, bel vermeye başlar. Ellerinizi kurutan kötü üçüncü hamur kâğıtlar zaman içerisinde çözülür. Aile şecerelerinin tutulmadığı, kaydetme geleneğini unutmuş olan bu yerde, dosyalar her seferinde çok nesnel ve ciddi bir absürtlüğü ifade eder. Klasörün belleği ile içindeki kişilerin bellekleri örtüşmez. Birinin varoluşu, öbürünün taşıdıklarının değişmesi pahasına sürer. Bellek, görülmüştür”. (Kortun:2013, 33)



Resim-23 Emre Zeytinoğlu, “Devletin Belleği”, 1993

Emre Zeytinoğlu ise “Anı/Bellek II” sergisindeki “Devletin Belleği” adlı yerleştirmesinin “Arşiv Odası Üzerine” adlı metininde bu yerleştirmenin içerdiği eleştirel anlamı şöyle açıklar:

Devlet dairelerinin en tipik görüntüsünü oluşturan kasvet dolu ve köhneleşmiş bir oda... Ve içine yerleştirilmiş siyah klasörler... Bu klasörlerde, kimlere ait olduğu gizlenmiş, belki zaten çoktan unutulup gitmiş kişisel bilgiler... İnsanların anıları ve belleği, artık kendilerinin dışında, bir otorite tarafından yönetilmekte ve denetlenmektedir. Oda griye boyanmış ve kısık bir floresan ışığı ile aydınlatılmıştır. İçeriye girildiğinde, insanın yüzüne nemli bir serinlik çarpar... Bir mezar odasını da andıran bu “arşiv odası”nda, her şey çürümeye terk edilmiş gibi durmaktadır. Anılar çürümekte, bellek donmaktadır. Fakat bir duvarın küçük bir bölümünde, neonlarla renklenmiş bir köşe göze çarpar. Burada “özgür” kılınmış anılar ve bellekler sunulmaktadır; ama

onlar da “görölmüştür” damgası altında “özgür” olabilmektedir. Ve bu odadaki görüntüler üzerine anlatılabilecek birçok şey... Fakat elbette tümünün bileşkesinde, bir otorite olarak bireyleri denetleyen, onların ruhlarına müdahale eden ve bu müdahaleyi de bir görüntüye dönüştüren devletin eleştirisi... (Zeytinoğlu: 2013, s.51).

3.1. DÖKÜMAN- ARŞİV

Geçmişin bu denli öne çıktığı, olası gerçeklik parçalarının arandığı bu süreçte kişisel hafızaların yanı sıra toplumsal hafızanın parçalarını bulmak içinse kuşkusuz arşivler son derece önemlidir. Öyle ki arşivler sanat eserlerine dönüşür. Birçok sergi geçmişi kurcalarken geçmiş başka yollarla da tartışılır ve onu koruma yolları incelenir. Örneğin bir kültür kurumu olan Salt'da “Türkiye’de Geçmişle Yüzleşme”, “Amatör Arşivcilik”, “Belgesel Malzemenin Sanata Dönüşümü” gibi atölye çalışmaları gerçekleştirir.⁴⁷ Geçmiş artık yalnızca geçmişe ait değildir. Anlatılan ya da inşa edilen değildir. Geçmiş, tıpkı hatırlama eyleminin kendisi gibi şimdi ile ilişkili olarak yeniden yapılandırılmaktadır. Bu da tarihten daha çok kişisel hafızalarda inşa edilir.

Başka bir arşiv çalışması ise 2003 yılında Amerika’da gerçekleştirilen ve devam etmekte olan “Story Corps” (Hikâye Topluluğu) adlı projedir. Projenin amacı sıradan Amerikanların hikâyelerini toplayarak oral tarih arşivi oluşturmaktır. Bunun için sokakta ses geçirmez bir kabin kurulur ve içerisinde isteyen insanların istedikleri bir yakınıyla röportaj yapmaları ve ses kaydını bırakmaları istenir. Kayıtların bir kopyası röportaj sahiplerinde kalırken bir kopyası da (American Folklife Center at the Library of Congress) Meclis Kütüphanesi’ndeki Amerikan Halkyaşamı Merkezi’nde arşivlenir.

⁴⁷ Bkz. <http://saltonline.org/tr> (erişim: 27.01.2016)



Resim-24 "Story Corps" kabini

Resim-25 "Story Corps"
kabininde ses kaydı yapan iki kişi

Bu projenin temeli, "Story Corps"un kurucusu Dave Isey'in yıllarca radyo belgeselleri yaparak önemsiz gibi gözüken basit insanların hikâyelerini dinleyicilerle buluşturduğu radyo programlarına dayanır. Isey 1998'de Manhattan, Boverly'deki düşkünler oteli ile ilgili bir belgesel yaparken ve fotoğrafçı Harvey Wang ile bu oteldeki adamlarla ilgili bir kitap yazarken kitabın bir kopyasını bu adamlardan birine gösterir. Kitabı alan adam koşarak "Ben yaşıyorum! Ben yaşıyorum!" diye bağırır.⁴⁸ Isey'e göre bu cümle "Story Corps"un çıkış noktasıdır. Belli ki adam ilk defa fark edildiğini hissetmiştir. Bu durum projenin asıl amacını gösterir. Aslında proje hikâyeleri arşivlemenin de ötesinde, insanlara dinlenilme, var olma fırsatı vermek içindir. "Story Corps" projesi bugün ise tüm dünyadaki hikâyeleri toplayabilmek için akıllı telefon uygulaması oluşturmuştur. Uygulamanın sloganı şöyledir: "Record and share the stories that are all around you" (Etrafınızdaki bütün hikâyeleri kaydedin ve paylaşın)⁴⁹

Olası anlatıların arandığı postmodern dönemde çoğu sanatçı Marcel Proust'un kahramanı Marcel⁵⁰ gibi, hafızası olmadan işe koyulamaz, titiz bir arşivci gibi

⁴⁸ Bkz. <https://www.ted.com/participate/ted-prize/prize-winning-wishes/storycorps-me> (erişim: 16.03.2016)

⁴⁹ Bkz. <https://storycorps.me/> (erişim: 27.01.2016)

⁵⁰ Marcel Proust'un "Kayıp Zamanın İzinde" adlı kitabının kahramanı Marcel yazar olmak istemektedir. Ama yazması için önce hafızasını bulması gereklidir. Hafızası olmadan bir türlü yazamaz. Her ne kadar kazara bulduğu hafızası sayesinde yazmaya başlasa da hafızası onu hayal kırıklığına uğratar ve bu defa çözümü unutmada arar.

davranarak çalışır. Yakın geçmişteki, kendi zihninde benliğini arayan, anlatılamayanı anlatmaya çalışan sanatçının aksine, arşivlerde geçmişin izini sürer.

Octavian Esanu'nun "Çağdaş Sanat Neydi?" adlı makalesinde günümüz sanat eserlerinin dokümantasyonla olan ilişkisine dair yaklaşımı dikkat çekicidir. Makalenin "Çağdaş Sanat Eseri Bir Dokümandır" adlı bölümünden anlaşıldığı üzere Esanu, çağdaş sanat eserlerinin dokümantasyonla olan ilişkisini "nesneye dahi ihtiyacı olmayan" Çağdaş Sanatın kendini meşrulaştırma ihtiyacı olarak görür. Bu ilişkinin nasıl geliştiğini görmek için öncelikle "20. yüzyılın ikinci yarısında refah devletinin ve sosyalist yönetimlerin gerilediği bir ortamda güçlenmiş" olduğunu düşündüğü Çağdaş Sanatın örgütlendiği bu iklimi inceler (Esanu,2013).⁵¹ Ona göre Çağdaş Sanat; Batı'da savaş sonrası dönemde tüketim kültürünün hakim olmasıyla gelişirken, Batı'nın kenar bölgelerinde ise (post-sosyalist Doğu Avrupa ülkeleri) Doğu bloğunun yıkılmasının ardından gelişen demokratikleşme hareketi sırasında, Batı menşeli yeni sanat kurumlarının⁵² (Soros Çağdaş Sanat Merkezi), yerel sanatçı sendikası gibi

⁵¹ Bkz. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-soros-cagdas-sanat-merkezleri/1496>) (erişim: 06 07. 2015)

⁵² Octavian Esanu, Doğu Bloğunun yıkılmasının ardından gelişen demokratikleşme hareketi sırasında biri Batı menşeli Soros Çağdaş Sanat Merkezi (SSCA) diğeri de mevcut "yerel sanatçı sendikaları" olmak üzere iki farklı sanat kurumu olduğundan bahseder. SSCA'nın Doğu-Avrupa'daki çıkarması mevcut sanatçı sendikaların işlevini elinden alır. "Sanatçı" ünvanını almanın yolu artık bu kurumlardan geçmektedir. Essau'ya göre Batı menşeli olan SSCA ve bu gibi kurumlar "yeni sosyopolitik ve ekonomik sularda sanatçılara "nasıl balık tutulacağını" öğretir." SSCA ile sanatçı sendikaları arasındaki birkaç farka dikkati çeker. Sanatçı sendikaları Güzel sanatlardan mezun olmuş üyelerine yardım yaparken, SSCA merkezlerinin kapıları üye olmaksızın herkese açıktır. Sanatçı sendikalarının sanatı disiplinlere göre ayırırken SSCA böyle bir ayırım yapmaz SSCA'nın konumuzla asıl ilgili kısmı ise sanatçı ödenekleri, sanat dokümantasyonu ve çağdaş sanat sergileri olarak üç ana kategoride bütçe paylaşımına göre hareket etmesidir. <http://www.skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-soros-cagdas-sanat-merkezleri/1496> (erişim: 06 07. 2015)

"SSCA şebekesi dokümantasyon programının hedeflerini aşağıdaki sözlerle tanımlamıştı: SSCA'nın seçtiği sanatçıların çoğu hakkındaki belgeler ya çok yetersizdir, ya da hiç belge bulunmamaktadır. Dolayısıyla SSCA, seçilen sanatçının eserleri hakkında, biyografik bilgiler, bibliyografya, ilgili makalelerin nüshaları, yayınlanmış kataloglar vb. dahil olmak üzere kapsamlı bir döküm hazırlar. Dokümantasyondan bizzat sanatçılar, küratörler, sanat tarihçileri veya herhangi bir ziyaretçi faydalanabilir. (.<http://www.skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-soros-cagdas-sanat-merkezleri/1496>)"

kurumları saf dışı bırakması ve onların yerini almasıyla örgütlenir. Bu kurumların buradaki önemi ise köklerinin “karşı-kültürel modernizm (ya da postmodernizm) örneklerinin dokümantasyonu, kaydı ve korunması faaliyetlerine dayanma”sında ve çağdaş sanatın örgütlenmesinde aldığı roledir (Esanu,2013).

“Bu programın da ana amaçlarından biri, devlet sosyalizminin gölgesinde filizlenen “dejenere” sanata dikkat çekmekti. SCCA dokümantasyon programı, kütüphane ve arşive karşı alternatif bir bilgi alanı olarak tasarlanmasının yanında, Batı’ya özgü modernlik ideallerini aşılamanın, böylece genel demokratikleşme sürecine hizmet etmenin aracı olarak da kullanılıyordu. Hedeflerinden biri, geçiş sürecinde “tarihin yeniden yazımı” olarak bilinen sürece katkı sağlamaktı: yani, yerel tarih yazımının, çarpıtılmış ulusal tarih üzerindeki ideolojik perdeyi kaldırma sürecine. Yeni post-sosyalist kimliklerin inşası için tarihin arındırılması gerekiyordu; daha sonra bu kimlikler ulusal kategorilerin yörüngesine kayacaktı. Sosyalist tarihin “kirlenmiş” olduğu, ya da “komünist propaganda”dan ibaret olduğu ilan edildi. Tarihinin başlıca görevi de, tarihi “onarmak”, “yeniden inşa etmek” ve “ulusallaştırmak” idi. SCCA şebekesi içinde oluşturulan yeni dokümantasyon programları çerçevesinde sanat alanında da benzer süreçler ortaya çıktı: Sanat tarihçileri de, sosyalizm döneminde resmi sanat tarihinin kalın ideolojik örtüsü altında saklı kalmış sanatsal deneyimleri gün ışığına çıkarmak için dokümantasyona başvurdular”.⁵³

Esanu’nun araştırmasından anlaşıldığı gibi dokümantasyonu oldukça önemseyen, özellikle Doğu Avrupa’da Çağdaş Sanatın örgütlenmesindeki kilit role sahip olan SSCA, Çağdaş Sanat- dokümantasyon ilişkisinde rol alır. Söz konusu ilişkinin nasıl geliştiğini inceledikten sonra Esanu Çağdaş Sanatın dokümantasyon ile kurduğu ortaklığı şöyle açıklamaktadır. “Sanatın, esas olarak fiziksel nesnelere (tablolar, heykeller ve grafik eserler) üretiminden, gayri fiziki veya düşünsel sanatsal deneyimlere (eylemler, performanslar, kavramsalılık) dönüşmeye başlamasıyla sanat dokümantasyonun rolü giderek artmış oldu. Çünkü bu tarz deneyimlere nesnellik kazandırabilmenin tek yolu, onları derhal kanıtlanabilir hale getirmek olacaktı” (Esanu, 2013)⁵⁴

⁵³ (<http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiiv-cagdas-sanat-eseri-bir-dokumandır/1497>) (erişim: 06 07. 2015)

⁵⁴ (<http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiiv-cagdas-sanat-eseri-bir-dokumandır/1497>) (erişim: 06 07. 2015)

Dökümantasyon; yazılı belgeler, günlük kullanım nesnelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan arşivler birçok Çağdaş Sanat eserinde görülebilir. Şair, ressam ve yazar Etel Adnan'ın 14. İstanbul Bienali'ndeki, ailesinin hatıralarına dayanarak Ermeni-Türk ilişkilerini ve tarihini anlattığı “Osmanlı İmparatorluğu'nun Sonundan Aile Hatıraları” adlı çalışması geçmişi irdeleyen çalışmalardan biridir. “Adnan'ın küçük kitabı, güçlü ve eşsiz diliyle, toplumsal ve politik meseleleri evrensel bakış açlarına ve hakikate dokunabilen kişisel bir düzlemde ele alır”.⁵⁵



Resim-26 Etel Adnan,
“Osmanlı İmparatorluğu'nun Sonundan Aile Hatıraları”, 2015

Çinli sanatçı Song Dong'un Moma'daki (Museum of Modern Art, New York) “Waste Not” adlı -Çin'deki kültürel devrim sırasında 60'ların zorluklarını bizzat yaşamış olduğundan kendini ve ailesini korumak adına her şeyi saklayan annesinin yıllarca biriktirdiği, kullandıkları bitmiş diş macunlarından, kullanılmış sabunlara, mutfak eşyalarından, giysilere kadar birçok günlük kullanım nesnesinden oluşan- yerleştirmesi ise başka bir arşivdir. Dong, yerleştirmesiyle yaşam öyküsünü film şeridinden başka bir medya ile, gerçek kullanım nesneleriyle izletir izleyicilere.

⁵⁵ <http://14b.iksv.org/works.asp?id=82> (erişim: 18.03.2016)



Resim-27 Song Dong, "Waste Not", 2009

Hal Foster "Arty Party" adlı yazısında, buluntu nesnelere, izleyicinin alıp sahip olabileceği baskı yoluyla çoğaltılmış, bilgi veren metinler, bir kişinin çalışma ya da yaşam alanıymış gibi hissettiren "kamusal enstalasyon, gösterişsiz bir performans ve kişisel arşiv arasında bir yerde duran"⁵⁶ sanat eserlerinin günümüz sanatında belirleyici bir dönemeç olduğunu belirtir. Boris Groys'a göre ise; kaybolma tehlikesine karşın zamanı belgeleyen geleneksel sanat, şimdiburadalığın işareti olarak algılanan "mevcutta olma" halinden kurtulmuştur. Bu anlayışa göre (geleneksel) sanat yapıtı, sanatı cisimleştiren mevcudiyet kazandıran bir rol üstlenir. Sanat eserinin nesneye olan ihtiyacı ortadan kalktığına göre artık sanat, kullandığı medyalarla kendisini belgelemektedir. "Tekil sanat yapıtları, tabii ki, şu veya bu yolla olmadıkları şeylere, belki gerçek dünyadaki nesnelere veya belirli siyasal meselelere atıfta bulunurlar; ama sanata atıfta buldukları düşünülmez, çünkü onların kendileri sanattır." "Mevcutta olma" zorunluluğu kalktığına göre bir sanat sergisinde gördüğümüz resimler, heykeller, videolar vs. artık sanatın kendisine atıfta bulunmaktadır. Bu durumda sanat bu araçlarla kendini belgelemektedir. (Groys, 2012).

"Ancak sanatı belgelemeye gelindiğinde, sanat artık bu mecralar aracılığıyla sunulmaz, yalnızca onlar tarafından depolanır. Çünkü sanatı belgelemek, tanım olarak, sanat değildir. Sanatın belgelenmesi, tam da yalnızca sanata atıfta bulunmakla, artık sanatın kendisinin ulaşılabilir olmadığını, eksik ve gizli olduğunu açıkça gösterir" (Groys, 2012)⁵⁷

⁵⁶ <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-leninist-partiden-lennonist-partiye-elestiri-sonrasi-cagdas-sanat/2037>

⁵⁷ <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-zamaninyoldaslari/925>

Tez boyunca modernleşmenin bireyler üzerindeki olumsuz etkilerine değinilmiştir. Ancak söz konusu yaklaşım bu yaşam biçiminin etkileri nedeniyle ihtiyaç duyulan “kişisel alan” olan sanatın -bu tez kapsamında yapılan çalışmalar için- açtığı alanın konumunu ve önemini vurgulamak içindir. Özellikle de modern yaşamın hafıza üzerinde olumsuz etkileri olsa da, modern yaşamın bir getirisi olan teknolojik devrimin küresel çapta bir hafıza oluşturması bakımından eşsiz olduğu kabul edilmektedir.



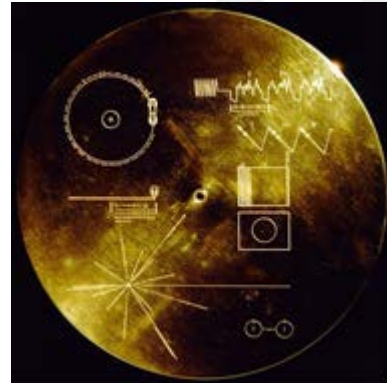
4. BÖLÜM: FARKLI KAYDET

Her şey kaydedilmektedir. Mağara resimleriyle başlayan hafıza kaydı, 5 Eylül 1977 tarihinde, NASA tarafından Voyager 1'in uzaya fırlatılmasıyla başka bir boyut kazanır. Görevi uzayın derinliklerindeki keşfedip topladığı verileri yeryüzüne ulaştırmak ve olur da başka yaşam formları tarafından bulunursa diye dünyaya ait bilgiyi onlara iletmek üzere taşımaktır. Böylece belki, Voyager 1'in 40.000 yıl sonra ulaşması beklenen Zürafa takımyıldızındaki yaşam formlarıyla bizim muhtemelen göremeyecek olduğumuz iletişimi başlatacaktır.

Voyager 1'in altın kaplama bir plakta taşıdığı bilgiler: yeryüzüne ait imajlar, dalga, rüzgâr, gök gürültüsü, hayvan sesleri gibi sesler, farklı kültürlere ve zaman dilimlerine ait müzikler, 55 farklı dilde selamlama ve Amerikan Başkanı Jimmy Carter ve Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri Kurt Waldheim'im yazılı mesajlarıdır.⁵⁸



Resim-28
Voyager 1'in taşıdığı
yeryüzünün seslerinin
kayıtları olan plak



Resim-29
Voyager 1'in taşıdığı
plağın kapağı

20. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise bilginin aktarım biçimi bambaşka bir boyut kazanır. Bilgiye yalnızca elit bir kesimin ulaşabildiği, bilgiyi korumanın ve herkese ulaştırmanın kolay olmadığı eski çağların aksine içinde olduğumuz

⁵⁸ https://tr.wikipedia.org/wiki/Voyager_Alt%C4%B1n_Plak (erişim :15.11. 2015)

iletişim ağı döneminde (network era) hafıza aktarımı, çok daha hızlı ve kolay hale gelmiştir. Bilgisayar terminolojisine ait bir terim olan “farklı kaydet” başlığından da anlaşılacağı üzere, günümüzde bilgi eskiden olduğundan “farklı” şekilde kaydedilmekte ve aktarılmaktadır. Bugün İskenderiye kütüphanesindeki kitapların tamamını avuç içi kadar büyüklükteki bir harici diske kaydetmek mümkündür. İlk çağlardaki bir sayfalık -taş üzerine yazılmış- metnin ağırlığı ya da 167 m² alan kaplayan 30 tonluk ilk bilgisayar Eniac düşünülduğünde bu “hafıza kutuları”nın boyutları büyüleyicidir.⁵⁹



Resim-30 Sümer Tableti,
MÖ 2500, Shuruppak, Irak



Resim-31 Eniac:Elektronik sayısal
entegreli hesaplayıcı



Resim-32 21. Yüzyıla ait
bir harici bellek



Resim-33 21. Yüzyıla ait
harici bellek içi

Bilgiyi “0” ve “1” rakamlarıyla kodlayarak ören, Alvin Toffler’in deyişiyle “tarihsel değişimi hızlandıran” (akt.Kumar:2013, s.19) bilgisayarın bize olan fiziki

⁵⁹Bu tez yazıldığı sırada Samsung 16 terabaytlık depolama alanına sahip (SSD) dijital bellek üretti. (Solid State Drive: Katı Hal sürücü) Üretilen bu dijital belleğe 3 milyon mp3 dosyası, 4000’den fazla film, yaklaşık 5 milyon fotoğraf sığabilir. Bkz. (<http://www.sciencealert.com/samsung-shows-off-the-world-s-biggest-hard-drive-a-16tb-ssd>) (erişim: 25. 08.2015).

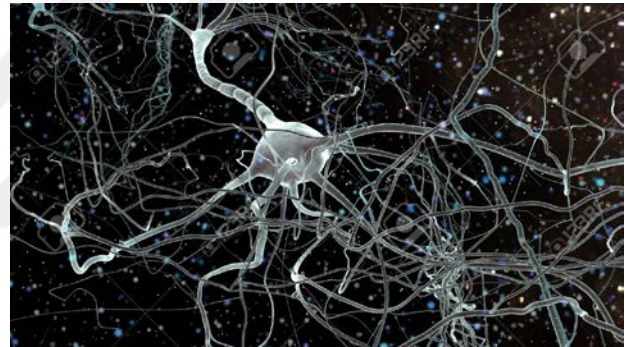
Gelecek on yıl içerisinde tamamlanması beklenen, henüz Türkçede bir karşılığı olmayan (giant exascale supercomputers) süper bilgisayarlar üretilmekte. Süper bilgisayarların saniyede bir milyar işlem yapması beklenirken yalnızca aşırı derecede hızlı olmasının yanında çok büyük oranda bilgiyi analiz edip düzenleyebilme yetisine de sahip olması hedeflenmekte. (<http://www.sciencealert.com/obama-pledges-us-will-build-exascale-supercomputers-within-10-years>) (erişim: 25. 08. 2015)

yakınlığının ötesinde fiziki sınırları ortadan kaldırarak istenilen her türlü bilgiyi parmaklarımızın arasına getiren medya ise internettir. 50'lerdeki yayın ağı (broadcast era) dönemiyle kıyaslandığında internet, teknolojinin üssel artan gelişme hızı⁶⁰ ile paralel ilerleyen yaygın bir kullanım hızı gösterir. “Radyo, televizyon ve İnternet’in bulunuşundan 50 milyon kullanıcıya ulaşmak için geçen süre incelendiğinde; radyo için 38 yıl, televizyon için 13 yıl iken, İnternet için yalnızca beş yıldır”.⁶¹

Bilginin yeni coğrafyası internet ile bilginin korunma ve aktarılma biçimi değişir. Artık bilgi fiziki olarak değil sayısal olarak biriktirmekte ve dağılmaktadır. Bu durum hızlı oluşu ve çok yönlü dağılımı açısından sinir hücrelerinin davranış biçimine benzer.



Resim-34 Dünyanın sosyal ağ haritası



Resim-35 Nöron sistemi

Dijital medya teknolojisi bilgiyi saklamayı ve bilgiye ulaşmayı ucuz hale getirmiştir. Böylece bilgi şimdiye dek hiç olmadığı kadar ulaşılabilir hale gelmiştir. Öyle ki her aşaması halk tarafından twitter, facebook gibi sosyal paylaşım siteleri ile dünyaya canlı olarak iletilen Mısır'daki devrim, sosyal iletişim ağı sayesinde başlamıştır. Bilginin internet sayesinde milyonlara

⁶⁰ Moore Yasası, Intel şirketinin kurucularından Gordon Moore'un 19 Nisan 1965 yılında Electronics Magazine dergisinde yayınlanan makalesi ile teknoloji tarihine kendi adıyla geçen yasa. Her 18 ayda bir tümeşik devre üzerine yerleştirilebilecek bileşen sayısının iki katına çıkacağını, bunun bilgisayarların işlem kapasitelerinde büyük artışlar yaratacağını, üretim maliyetlerinin ise aynı kalacağını, hatta düşme eğilimi göstereceğini öngören deneysel (ampirik) gözlem. (erişim 06.08.2015)

⁶¹ Bkz. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0nternet>)”.

ulaşması saniyeler alırken, oluşan bu eşsiz küresel iletişim ağı kültürel bir hafıza oluşmasını sağlar.

Georg Simmel "Otobüs, tren ya da tramvay kullanımının yaygınlaştığı 19. yüzyıla kadar, insanlar hiçbir zaman, dakikalar hatta saatler boyu tek kelime etmeksizin birbirlerine bakmak zorunda kalmamıştı"⁶² diyordu. 21. yüzyılda ise insanlar ceplerine dünyaları sığdıran -her hareketlerinin sanal bir haritasını da durmaksızın kaydeden- akıllı telefonlarıyla ve facebook, twitter, blogger, instagram gibi sosyal paylaşım siteleri sayesinde birbirlerine hiç olmadığı kadar bağlanmakta -bununla birlikte belki de aynı oranda uzaklaşmakta- dijital kayıt cihazları ve medya iletişim araçlarıyla takıntılı bir halde her şeyi kaydetmekte ve paylaşmaktadırlar. Fotoğraflar, videolar, kısa mesajlar, uzun mesajlar, makaleler, elektronik kitaplar vb. birçok veri o kadar çok paylaşılmaktadır ki bilginin hem nicelik hem de nitelik açısından en son matbaanın sağladığı üssel artışını, bugün, medya iletişim teknolojisi, dijital kayıt cihazları, elektronik ağ sağlamaktadır.

İnternette paylaşılan bilgiler yayınlandığı andan itibaren yayıncısının kontrolü dışına çıkar. Hızla milyonlarca insana ulaşması nedeniyle kaybolması neredeyse imkânsızdır. Sanal olarak durmaksızın arşivlenen bu bilgiler insanların yaşamı sonlandıktan sonra da var olmaktadır. Böylece ölümden sonra da sanal olarak hafızanın bir kısmı var olmaya devam etmektedir.

Kişisel bloglar, sosyal ağlar hem sanatçılar hem de izleyici açısından kitlelere ulaşmak için sanat kurumlarına alternatif hale gelmiştir. Tumblr, Vimeo, Youtube, Instagram vb. gibi internet tabanlı sosyal ağ ve blog sitelerinde bir sanat kurumuna ihtiyaç duyulmadan çalışmalar izleyicilerle paylaşılmakta, hatta bir müzenin ulaşabileceğinden daha fazla izleyiciye ulaşılabilir. Bu durumda müzeler de sergiledikleri eserlerin en azından bir kısmını internet üzerinden yayımlamak durumunda kalmıştır. Bir başka alternatif ise birçok müzeyi çevrimiçi olarak ziyaret edebileceğiniz Google Sanat Projesi'dir. Google

⁶²Bkz. (akt.Frisby, Simmel:2003,28)

Sanat Projesi'nin internet sayfasına girildiğinde örneğin Metropolitan Müzesi internet üzerinden gezilebilmekte, istenilen resmin yüksek çözünürlüklü fotoğrafı büyütülerek gerçek resmin karşısında görülemeyen ayrıntılar görülebilmektedir.

Dijital teknoloji, sanatın yalnızca sunum biçimlerini değil yapılış biçimini de etkilemiştir. Benan Çokokumuş'un ifadesiyle "Dijital sanatın temeli olarak kabul edilen teknoloji, günümüzde Çağdaş Sanat üretiminin yalnızca bir aracı değil aynı zamanda ortamı ve medyası durumuna gelmiştir" (Çokokumuş, 2015)

Dijital teknolojileri çalışmalarının bizzat medyası olarak kullananlardan biri olan Burak Arıkan İstanbullaşmak⁶³ projesinin bir parçası olarak yaptığı "İstanbullaşmak Kavram Ağı" adlı çalışmada dijital olarak oluşturulmuş arşivi yazılım ile buluşturarak dijital sanat eserine dönüştürür. "İstanbullaşmak" veritabanı⁶⁴ birbirleriyle bağlam bakımından ilişkili birçok dijital veriyi sunan dijital hareketli bir haritadır. Arıkan çalışmasını şöyle açıklar: "İstanbullaşmak Kavram Ağı", İstanbullaşmak veritabanındaki kavramlar ve ortaya çıktıkları zaman dilimleri arasındaki ilişkileri dinamik bir ağ haritası olarak gösteriyor. İstanbullaşmak, kentsel yapı içerisinde göz ardı edilen aktörleri ve olguları sorunsallaştıran sanatçı ve araştırmacıların görsel üretimlerinden karar ve icraat mekanizmalarının beyanlarına, 1999'dan 2011'e kentin yakın zamanlı hafızasındaki durakları ve süreçleri interaktif bir veritabanında izlemeye açıyor. Bu veritabanı, sanatçı videoları, fotoğraf serileri, belgesel filmler, haber klipleri, karikatürler ve mimari projelerin güncel bir istifinden oluşuyor. İçerik, kente dair tipik söylem ve tarifleri yeni bakış açıları önermek üzere araçsallaştıran 80 kavramın altında örgütlenerek birbiriyle ilişkililiyor. Bu kavramların işaret ettiği sorunsallar, sergide yer alan 400'ü aşkın medya ile vurgulanıyor"⁶⁵

⁶³ "İstanbullaşmak, kentsel yapı içerisinde göz ardı edilen aktörleri ve olguları sorunsallaştıran sanatçı ve araştırmacıların görsel üretimlerinden karar ve icraat mekanizmalarının beyanlarına, 1999'dan 2011'e kentin yakın zamanlı hafızasındaki durakları ve süreçleri interaktif bir veritabanında izlemeye açıyor. Bu veritabanı, sanatçı videoları, fotoğraf serileri, belgesel filmler, haber klipleri, karikatürler ve mimari projelerin güncel bir istifinden oluşuyor. İçerik, kente dair tipik söylem ve tarifleri yeni bakış açıları önermek üzere araçsallaştıran 80 kavramın altında örgütlenerek birbiriyle ilişkililiyor. Bu kavramların işaret ettiği sorunsallar, sergide yer alan 400'ü aşkın medya ile vurgulanıyor"

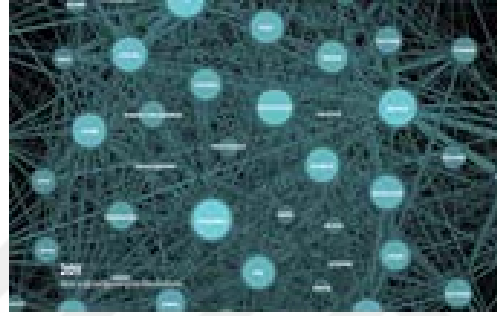
(<http://saltonline.org/tr#!tr/30/becoming-istanbul>) (erişim: 09.02.2016)

⁶⁴ <http://database.becomingistanbul.org/#/0/0/991601706> (erişim: 09.02.2016)

⁶⁵ (<http://burak-arikan.com/tr/becoming-istanbul-concept-network>) (erişim: 09.02.2016).



Resim-36 Burak Arıkan,
“İstanbullaşmak Kavram Ağı”, 2011



Resim-37 Burak Arıkan,
“İstanbullaşmak Kavram Ağı”, 2011

5.BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI: HAFIZA KAYITLARI

“İnsanın yaşadığı değildir hayat, aslolan hatırladığı ve anlatmak için nasıl hatırladığıdır” (Marquez:2003,s.7)

Modern hayatın hızlı ritmi hayatı derinlemesine yaşamayı güçleştirirken anın yoğunluğunu da hafifletir. Kundera'ya göre yavaşlığın derecesi, anın yoğunluğu; hızın derecesi ise unutmanın yoğunluğuyla doğru orantılıdır (Kundera:2014,s. 36). Hızın en çok hissedildiği, kimlik bunalımı ve güven sorununun güncelliğini yitirmediği, Simmel'in deyişiyle “kişisel olan her şeyi yutarak büyüyen” (Simmel:2003, s.100) metropollerde hafıza, tutunulacak en güvenilir yer olur. Bu güvenli alan için Eduardo Galeano şöyle der:

“Bir sığınak mı? Bir ana karnı mı? Yağmurdan boğulacak, soğuktan donacak, rüzgârdan ikiye ayrılacak gibi olduğunda seni saklayacak gizli bir köşe mi? Önümüzde harika bir geçmiş mi var? Rüzgâra tutkun denizciler için bellek, yola çıkılacak bir limandır” (Galeano:2003,s.104).

Galeano'nun “yola çıkılacak liman” dediği bellek, Sarkis Zabunyan için de benzer bir şeyi ifade eder. Bellek, gidildiğinde geri dönebilmek için bir bağlantıdır onun için. 25 yıldır adresini neden hiç değiştirmediyine ilişkin soruya verdiği yanıtında bu durumdan şöyle bahseder:

“Biliyorsun: bellekten çok bahsediyorum, insan her zaman belleğiyle bir yerden bir yere gidiyor, her zaman beyniyle bir yerden bir yere gidiyor –ve bulunulan yer bir bellek. Bu noktadan yola çıkarak sürekli bir yerlere gidiyorum. Bana bir sabit nokta lazım. Böyle bir bağlantı noktası olmadan sürekli hareket eden sanatçıları anlamak benim için zor. Her zaman, en yoğun olarak diyeceğim, bulunduğumuz bir yer olmalı. Hiçbir şeysiz, bağlantısız, iskeletsiz bir yere gidilebileceğine inanmıyorum”(Fleckner:2005, 130).

Sarkis'in "bağlantı noktası" ya da Galeano'nun "yola çıkılacak liman" dediği hafıza, süreç olarak düşünüldüğünde ise, birey için bu süreç, hafıza sayesinde inşa edilen kimliğini ve parçası olduğu uzamı kavrayış sürecidir.

Hafıza bu tezde kişiye ait tüm bilgileri saklayan bir kutuya benzetilmektedir. Yapılan sanatsal çalışmalar ise bu bilgileri dışarı çıkaran onları kalıcı kılan kayıtlardır. Bu nedenle her bir çalışmanın birer "Hafıza Kaydı" olduğu düşünülmektedir. "Hafıza Kutusu" ise "hafıza kayıtlarının" kaynağıdır. Kavram, zihnin aksı olarak düşünülmelidir.

"Hafıza Kutusu" yazar için -tez boyunca sözü edilen modern yaşamın yoğunluğu ve hızlı ritmine karşı- Huysenn'in sözünü ettiği kişisel alanı açar. Kavram, zihnin kaydını tutmaya ilişkin olduğundan konuların değişkenliği zamanın ilerleyişine yaslanır. Çalışmalar bütün olarak düşünüldüğünde yazar için belirli bir zaman diliminin okunması olarak algılanmalıdır.

Çalışmaların konuları; birincisi kişisel hafızaya ikincisi ise toplumsal hafızaya ait olmak üzere iki ana gruba ayrılabilir. Tez sürecinin başlangıcında kişisel konulardan oluşan çalışmalar daha çok yazarın hafıza sayesinde inşa edilen kimliğini ve parçası olduğu uzamı kavrayış sürecine ilişkindir. Debord'un "İnsan kendi doğasını sahiplenirken, evrenin açılımını da kavrar" (Debord: 2014,104) sözleri tam da bu duruma işaret eder. Zihnin sınırsız uzamında iç coğrafyanın keşfedildiği bu süreçte çıkarılan zihin haritaları, kurulan imgeler görsel bir dile çevrilerek kaydedilir. İkinci grupta adlandırılacak çalışmalar ise (Resim:38-45) toplumsal olayların etkisiyle yapılmışlardır. Gerçek, yaşanmış durumları resmeden ironik bir yaklaşımla yapılan bu çalışmalar izleyiciye sorular sordurmak ister. "Küçük Mavi Nokta" (Resim-48) adlı çalışma ise tam da bu iki grup çalışmanın ortasında yer alır. Aslında en büyük "Hafıza Kutusu" olan evrenin büyüklüğü karşısında küçücük kalan dünyanın yüzeyinde olanlarla, yazarın bu büyük evreni kavrayış çabalarını resmeder.

"Hafıza Kayıtları" salt geçmişe ait bir arşiv kaydı gibi düşünülmemelidir. Daha önce de sözü edildiği üzere hafızanın konusu her ne kadar "geçmiş" olsa da hafıza şimdiden ve gelecekte bağımsız olmadığı için, "Hafıza Kayıtları" olarak

adlandırılan sanatsal çalışmalar, geçmişini resmettiği gibi, geçmişe ait bilgi ile oluşturulan imgeleri de resmeder. Dolayısıyla hafıza, bu çalışmaların konusu değil kaynağıdır.

Çalışmalarda kullanılan teknik ve malzemeler değişkenlik gösterir. Çalışmaların büyük bir kısmını kâğıt üzerine yapılan desenler oluşturmaktadır. Desen, teknik açıdan hızlı sonuç almaya izin vererek zihindeki imgeleri hızla yakalamanın en iyi yollarından biri olduğu için tercih edilir. Diğer yandan “Manzara Resmi” (Resim-49-50) ve “Rahat” (Resim-51) adlı resimlerde yağlıboya ve suluboya, geleneksel bir yöntem oluşları nedeniyle seçilmiş, bu malzemelerin tarihsel geçmişi, resimle anlatılmak istenen düşüncenin destekleyici bir unsuru olarak düşünülmüştür.



Resim-38
Ayşenur İpek, “Retorik soru”
14x20cm, k.ü. desen, 2014



Resim- 39 Ayşenur İpek, "Kendi", 3000x4000cm, yerleştirme
kâğıt üzerine desen, ışık, vantilatör, 2013

"Kendi" (Resim- 39) adlı çalışma bir otoportredir. Yerleştirmede parşömen kâğıdına çizilmiş iki adet karakalem otoportre üst üste gelecek şekilde asılmıştır. Desenleri, arkasından gündüz gün ışığı, akşam ise yapay bir ışık aydınlatmaktadır ve kâğıtların arkasında kâğıtların hareket etmesini sağlayan bir vantilatör kuruludur. Kâğıtlar vantilatör sayesinde hareket ederken ışıkla birlikte her iki desen de görülebilmektedir. Ancak vantilatörün rüzgârı ile sürekli hareket eden kâğıtların yüzeyindeki portreleri oluşturan çizgiler tam olarak üst üste gelemezler. Üst üste gelememiş, iki ayrı portre olduğu izlenimi yaratsa da, aslında her iki desen yalnızca bir portredir.



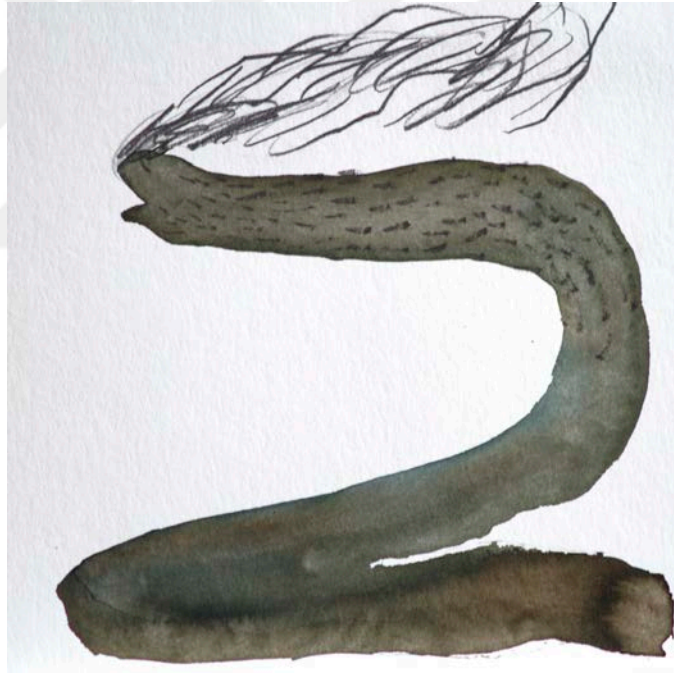
Resim:40
Ayşenur İpek, "İsimsiz"
20x30cm k.ü.mürekkep, 2014



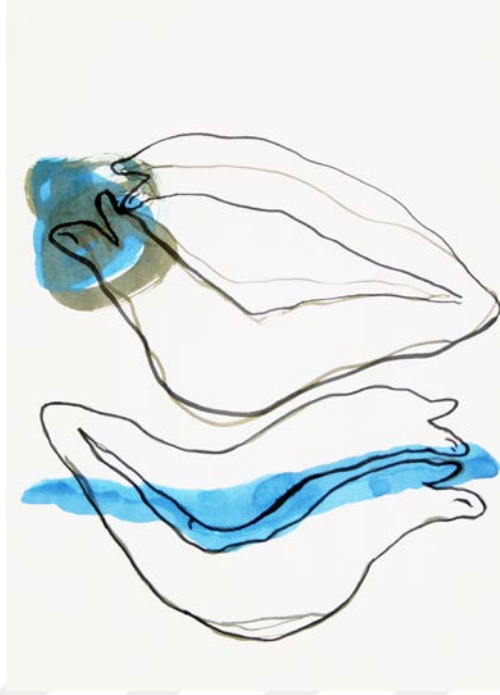
Resim-41
Ayşenur İpek, "İsimsiz",
20x30cm, kâğıt üzerine karışık teknik, 2010



Resim-42 Ayşenur İpek, "İsimsiz",
20x30cm, k.ü. mürekkep, 2010



Resim-43 Ayşenur İpek, "İsimsiz"
30x30cm, k.ü. mürekkep, 2010



Resim-44 Ayşenur İpek, "İsimsiz",
20x30cm,k.ü. mürekkep, 2010



Resim-45 Ayşenur İpek, "İsimsiz",
20x30cm,k.ü. mürekkep, 2010



Resim-46 Dünya'nın Voyager 1 tarafından çekilen fotoğrafı



Resim-47 Ayşenur İpek, "Soluk Mavi Nokta",
30x40cm, kâğıt üzerine suluboya, büyüteç, 2015



Resim-48 Ayşenur İpek, "Küçük Mavi Nokta",
1cm boyutunda seramik heykel, akrilik boya 2016

"Küçük Mavi Nokta" adlı çalışma Carl Sagan'ın 1994'te yazdığı aynı isimli kitabından yola çıkılarak yapılmıştır. Dünyanın Voyager 1 uzay aracı tarafından, 6,4 milyar km uzaklıktan çekilen fotoğrafından esinlenerek yazdığı kitabında

Sagan, fotoğrafta uzayın sonsuz uzamında (0,12 pixel büyüklüğündeki), toz zerresi gibi, küçük görünün, anlamsız sebeplerle paylaşılmayan dünyanın henüz gidilebilecek yegâne yer olduğunu hatırlatmaktadır.

“Şu noktaya tekrar bakın. Orası evimiz. O biziz. Sevdiğiniz ve tanıdığınız, adını duyduğunuz, yaşayan ve ölmüş olan herkes onun üzerinde bulunuyor. Tüm neşemizin ve kederimizin toplamı, binlerce birbirini yalanlayan din, ideoloji ve iktisat öğretisi; insanlık tarihi boyunca yaşayan her avcı ve toplayıcı, her kahraman ve korkak, her medeniyet kurucusu ve yıkıcısı, her kral ve çiftçi, her aşık çift, her anne ve baba, umut dolu çocuk, mucit, kâşif, ahlak hocası, yoz siyasetçi, her süperstar, her "yüce önder", her aziz ve günahkâr onun üzerinde bir günüşiği huzmesinin üzerinde asılı duran o toz zerresinde. Evrenin sonsuzluğu karşısında dünya çok küçük bir sahne. Bütün o generaller ve imparatorlar tarafından akıtılan kan nehirlerini düşünün, kazandıkları zaferle bir toz tanesinin bir anlık efendisi oldular. O zerrenin bir köşesinde oturanların başka bir köşesinden gelen ve kendilerine benzeyen başkaları tarafından uğradığı bitmez tükenmez eziyetleri düşünün, ne çok yanılıya düştüler, birbirlerini öldürmek için ne kadar hevesliydiler, birbirlerinden ne kadar çok nefret ediyorlardı”.⁶⁶

Sagan'ın 1994'te yazdığı bu sözler günümüzde güncelliğinden hiçbir şey yitirmemiştir. Onun sözlerini görselleştiren bu çalışma, bu sözleri tekrar hatırlatmaktadır. İlk önce kâğıt üzerine suluboya ile mümkün olduğunca küçük boyutta dünya resmedilmiştir. Üzerine büyüteçle bakıldığında, resmin küçüklüğü nedeniyle çıplak gözle anlaşılması güç olan dünya resminin büyütülmesi planlanmıştır. Resme yan açıyla bakıldığında ise dünyanın gerçek boyutu görülecektir. Ancak daha sonra “Küçük Mavi Nokta”nın üç boyutlu olmasına ve yerleştirileceği mekânda izleyici tarafından tesadüfen görülmesine karar verilmiştir. Böylece dünyanın evren karşısında ne kadar küçük olduğunun fark edilmesini sağlamak arzulanmaktadır. Bu nedenle seramik hamurundan yaklaşık 1 cm çapında bir dünya heykeli yapılarak üzerine akrilik boya ile dünya haritası mümkün olduğunca doğru şekilde boyanmaya çalışılmıştır.

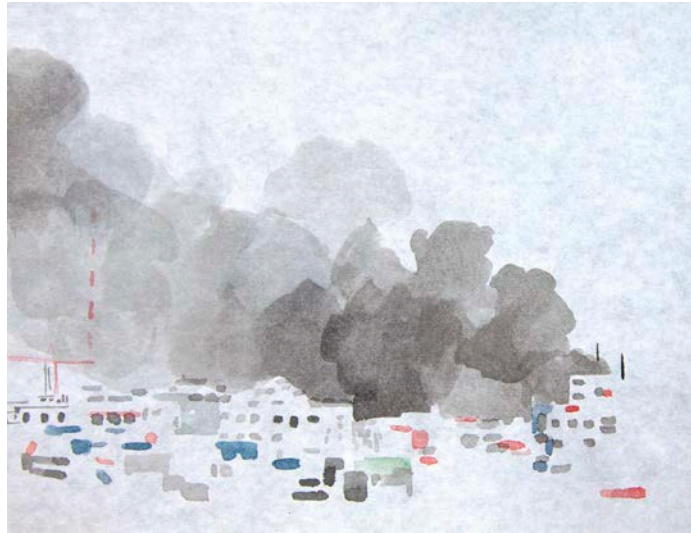
“Manzara Resmi-1” (Resim-48) ve “Manzara Resmi-2” (Resim-49) resimleri 2015'e ait birer manzaradır. İlk bakışta şehrin üzerinde görülen lekeler doğa

⁶⁶ Bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Suluk_Mavi_Nokta#cite_note-6 (erişim: 07.03.2016)

olaylarıyla ilgili bir fırtınayı anımsatsa da, başka bir fırtınayı göstermektedir. “Manzara Resmi-1” adlı resmin üzerine yapıştırılan şeffaf kâğıt ise yok olmak üzere olan şehri silikleştirmektedir. Aynı düşünceden hareket edilerek yapılan “Manzara Resmi-2” adlı resim ise, yalnızca bir şehir manzarası görüntüsü olduğunu sezdirecek kadar -az- detayla yapılarak şiddetin gerçekliği hafifletilmek istenilmiştir.



Resim-49 Ayşenur İpek, “Manzara Resmi-1”,
40x55cm, k.ü. suluboya, 2015



Resim-50 Ayşenur İpek, “Manzara Resmi-2”,
25x35cm, k.ü. suluboya, 2015

Resim-50’de görülen “Rahat” adlı (5 adet) resim serisinde “Manzara Resmi” serisindeki düşünce sürdürülmektedir. Bu resimlerde suluboya ve yağlıboya

kullanımı geleneksel manzara resimlerinde sıkça kullanılan bir yöntem olması nedeniyle seçilmiştir. Çünkü ilk bakışta normal, sıradan bulutlu bir gün resmi izlenimi yaratılmak istenmiştir. Ancak dikkatle incelendiğinde öyle olmadığı anlaşılmaktadır.



Resim-51 Ayşenur İpek, "Rahat", 5 adet 27x35cm,
duralit üzerine yağlıboya, 2015



Resim: 52, "Yol"
Ayşenur İpek, "Yol", 30x40cm, k.ü. akrilik boya 2016

Özellikle de son birkaç yıldır göç yolu haline gelen deniz, yüzlerce insanın içinde kaybolduğu bir yol olması nedeniyle "Yol"(Resim: 51) resme konu olmuştur. İçinde kaybolmak üzere olan insanların olduğu bir kaç çeşitlemesi yapılmış olsa da bomboş bir deniz daha anlamlı görülmüştür.



Resim-53 Ayşenur İpek, "Dünyalar Savaşı", 48x63x2,5 cm, karışık teknik, 2015

"Dünyalar Savaşı" adlı resimle daha önceki çalışmalarda sürdürülen düşünceye başka bir açıdan yaklaşılmaktadır. Bu defa söz konusu sorunlu duruma dokunmayan özne de resimde yer alır. Resmin yüzeyinde kullanılan parşömen kâğıdı, alttaki portrenin görünürlüğünü azaltırken parşömen kâğıdının yüzeyi ve alttaki resmin yüzeyi arasında boşluk bırakılarak resimdeki portre ile parşömen kâğıdındaki elin temasını kesilmiştir. El, portrede görülen figürün bakışlarının, elin boşluğundan kısmen yakalanabileceği şekilde yerleştirilmiştir. Temas etmek için uzanmış görünen el aslında temas etmekten uzaktır.



Resim-54 Ayşenur İpek, "Dünyalar Savaşı", (detay) 48x63x2,5 cm, karışık teknik, 2015



Resim-55“Uzak Temas” 3 adet 27x37x2.5 cm, karışık teknik, 2015

“Dünyalar savaşı” (Resim-53) adlı çalışmada olduğu gibi (Resim-55) “Uzak Temas” ve alttaki “İsimsiz” (Resim-57) adlı çalışmalarda da iki yüzey arasında boşluk bulunmaktadır ve alttaki resim-desen yüzeyini silikleştiren parşömen kâğıdı kullanılarak aynı ironi sürdürülmek istenmiştir.



Resim-56 “Uzak Temas” (detay), 3 adet 27x37x2.5 cm, karışık teknik, 2015



Resim-57 Ayşenur İpek, "İsimsiz", 40x50x2.5cm, karışık teknik, 2015



Resim-58 Ayşenur İpek, "İsimsiz", (detay), 40x50x2.5cm, karışık teknik, 2015



Resim-59
Ayşenur İpek, "İsimsiz" 35x35x2cm,
karışık teknik, 2015



Resim-60
Ayşenur İpek, "İsimsiz" 30x30x2cm
karışık teknik, 2015

“Çok Önemli Eller” (Resim-61) adlı çalışma “Çok Önemli Kişi” anlamına gelen “Very Important Persons” (VIP) kelimelerinden yola çıkılarak yapılmış bir eğretilerdir. Bilindiği gibi “VIP” çok önemli kişileri daha az önemli kişilerden ayırmak için kullanılır. “Çok Önemli Eller” serisinde konu açısından ellerin tekrarı anlamlıdır. Ellerdeki hareketler tahakkümün göstergesidir.



Resim-61 Ayşenur İpek, “Çok Önemli Eller”,
25x150cm, kağıt ü. mürekkep, 2016



Resim-62 Ayşenur İpek, “Çok Önemli Eller”,(detay)
25x150cm, kağıt ü. mürekkep, 2016

“Çok Önemli Eller” (Resim-61) adlı çalışmanın devamı daha doğrusu tamamlayıcısı niteliğinde olan bir diğer çalışma ise “Önemsiz Eller”dir (Resim-63). Bu eller adından da anlaşılacağı üzere önemlilerin yanında önemsiz kalanlardır. İkincil öneme sahiptirler ve diğer elleri öne çıkarma rolü üstlenirler. Başlangıçta “Çok Önemli Eller” (Resim-61) serisindeki el sayısı kadar önemsiz el yapılması planlanmıştır. Ancak aynı sayıdaki resimlerin etkisinin daha az olacağı düşünüldüğü için yalnızca bir adet “Önemsiz El” resmi yapılmasına karar verilmiştir.



Resim-63 Ayşenur İpek, “Önemsiz Eller”, 30x40 cm, suluboya, 2015

“Çok Önemli Eller” (Resim-61) ve “Önemsiz Eller” (Resim-63) adlı resimlerle değinilen hiyerarşi, metafor olarak kullanılan eller ile anlatılmaya devam edilir. Bu defa (Resim-64) ve (Resim-65)’de görülen resimlerde “El Elden Üstündür” atasözünden yola çıkılarak hicivli bir anlatım yolu aranır. Bu nedenle de fotografik gerçeklikten uzaklaşmaya çalışılır. “El elden üstündür” atasözünün sözlükteki anlamı şöyledir: “1. Bir konuda çok ileri durumu bulunan kişi, o konunun son kertesine ulaşmış değildir. Kendisinden ileri ve derece derece birbirinden yüksek birçok kimseler daha vardır. 2. Her şeyin daha iyisi vardır.”⁶⁷

⁶⁷ Bkz. Aksoy, Ömer Asım (1995). Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2 Deyimler Sözlüğü. İstanbul: İnkılâp Kitabevi. ISBN 975-10-0128-5.

Ancak bu resimde atasözünün sözlükteki anlamının dışına çıkılır ve yine hiyerarşiye işaret edilir.



Resim-64 Ayşenur İpek, "Üstün El",
25x35cm, kağıt ü. mürekkep, 2016



Resim-65 Ayşenur İpek, "El Elden Üstündür",
25x35cm, kağıt ü. mürekkep, 2016



Resim-66 Ayşenur İpek, "Görünmez Eller",
4 adet 25x35cm, kağıt ü. mürekkep, 2016



Resim-67 Ayşenur İpek, "Uçuş",
70x100cm kağıt üzerine desen, 2013

SONUÇ

“Hafıza Kutusu” adlı sanatta yeterlik tez çalışmasında sanat eserlerinin bir hafıza aktarım yolu, dolayısıyla da birer hafıza kaydı olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Tez sürecinin başlangıcında tez kapsamında yapılan çalışmaların daha çok kişisel hafıza ile ilgili oluşu nedeniyle tezin içeriğinin de bu doğrultuda olması planlanırken hafıza konusu ile ilgili yapılan araştırmalar konu için yeni bir pencere açmıştır. Araştırma sürecinde özellikle de ilk okunan kitaplardan ikisi; Paul Connerton’un “Modernite Nasıl Unutturur” ve Andreas Huysen’in “Alacakaranlık Anıları” adlı kitapları araştırmanın yönünü belirlemiş, böylece konu başlangıçta planlananın ötesinde yeni bir boyut kazanmıştır. Araştırmalar özellikle de Modernleşme sürecinde değişen yaşam koşullarının hafızayı nasıl etkilediğini göstermiş, bir hafıza kaydı olarak sanat eserinin bu bağlamda incelenmesine yol açmıştır. Bu araştırmaların sağladığı kavrayış hem kişisel alan olarak düşünülen hafızaya neden ihtiyaç duyulduğuna cevap olmuş hem de hafızanın neden günümüz sanatının öncelikli konuları arasında olduğunun görülmesini sağlamıştır.

Hafızanın konusunun “geçmiş” olması, sanat eserinin salt geçmişini kaydeden bir araç mı olduğu sorusunu akla getirmiş, bu nedenle süreç içerisinde tez kapsamında yapılan çalışmalarla ilgili bir çelişki belirlemiştir. Ancak hafıza, her ne kadar geçmişe ait bir kavram olsa da bir hafıza edimi olan hatırlama “şimdi”de gerçekleşmektedir. Bu nedenle, hafızanın “şimdi”den, hatta hafızada saklı bilgilerin, gelecekle ilgili düşünceleri, duyguları ve eylemleri etkilemesi açısından “gelecek”ten de bağımsız olmadığı görülmüş; dolayısıyla da bu durum, sanat eserlerinin salt bir geçmiş kaydı yapmadığı ve hafızayı inşa eden geçmişe ait bilgilerin yeni anlamlar yaratılması için kaynak olduğu düşüncesini doğrulamıştır.

Hafıza konusunda yapılan araştırmalar hafızanın varlığının birey için ne denli önemli olduğu konusunda bir farkındalık yaratmıştır. “Hafıza Kutusu” kavramı

tezin başlangıç sürecinde kişisel hafızayı imlerken daha sonra kavramın anlamı bir parça değişmiş ve asıl hafıza kutusunun evren olduğu, bilinen tüm hafızaların ona ait olduğu düşüncesine evrilmiştir.



KAYNAKÇA

Artun A. (2011). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Assmann J. (2001). Kültürel Bellek. (A.Tekin Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Assmann A., Conrad S. (2010) Memory in a global age : discourses, practices and trajectories, Houndsmills, Basingstoke, UK ; New York, NY : Palgrave Macmillan,

Baddeley A. (1999). Essentials of Human Memory: Hove, England: Psychology.

Basualdo C. (2008) "Doris Salcedo" London: Phaidon Press

Baudlaire C., Artun A. (2003). Modern Hayatın Ressamı. (A. Berktaş Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bauman, Z. (2011). Bireyselleşmiş Toplum. (Y.Alogan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Benjamin W. (1995). Pasajlar. (C.Halil Çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berman, M. (2013) Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor : Modernite Deneyimi (Ü.Altuğ, B. Peker Çev.) İstanbul : İletişim Yayınları.

Bergson H. (2007). Madde ve Bellek : Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme. (I. Ergüden Çev.). Ankara: Dost Yayınevi

Connerton P. (2012). Modernite Nasıl Unutturur (K. Kelebekoğlu Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Connerton P. (1999). Toplumlar Nasıl Anımsar (A. Şenel Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Crary J. (2010). Gözlemcinin Teknikleri. (E.Daldeniz Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Çalıköğlü L. (2008). 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Debord G. (2014). Gösteri Toplumu. (A. Ekmekçi, O. Taşkent .çev.) İstanbul Ayrıntı Yayınları.

Draaisma D. (2007). Bellek Metaforları (K. Gürol Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Erzen. J.N. (2011). Çoğul Estetik. İstanbul: Metis Yayınları

Feyerabend P. (1999). Yönteme Karşı (E. Başer Çev.). İstanbul Ayrıntı Yayınları.

Featherstone, M. (2013). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü (M. Küçük Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Fleckner, U. (2005) Bellek ve Sonsuz (A.O. Gültekin, I.Ergüden, İ. Uysal, O. Duman, R. Hakmen). Norgunk Yayıncılık.

Foster H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü (E. Hoşcusu Çev.). İstanbul Ayrıntı Yayınları.

Galeano E. (2003) Yürüyen Kelimeler (B. Kale Çev.) İstanbul: ÇitlembikYayınları

Giddens A. (2012). Modernliğin Sonuçları. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gross D. (2000) Lost time : on remembering and forgetting in late modern culture. United States of America: University of Massachusetts Press

Harrison C., Wood P. (2011). Sanat ve Kuram. (S.Gürses Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Hartog F. (2000). Tarih, Başkalık, Zamansallık (A. Kahiloğulları Çev.) Ankara Dost Kitabevi Yayınları

Harvey D. (2010). Postmodernliğin Durumu. (S. Savran Çev.). İstanbul Metis Yayınları

Huysen A. (1999). Alacakaranlık Anıları. (K. Atakay Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Huysen A. (2003). Present Pasts Urban Palimpsests and the Politics of Memory. California: Stanford University Press

Kahraman H.B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler Algılar ve Öteleri. İstanbul: Agora Kitaplığı

Kundera, M. (2014) Yavaşlık. (Ö. İnce Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları

Kumar K. (2013) "Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş

Marquez G.G. (2005). Anlatmak İçin Yaşamak (P. Savaş Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

McLuhan M. (2001). Gutenberg Galaksisi Tipografik insanın Oluşumu (G. Ç. Güven). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Munslow A. (2000). Tarihin Yapısökümü. (A. Yılmaz Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ricoeur P. (2012) Hafıza, Tarih, Unutuş (M. Emin Özcan) İstanbul: Metis Yayıncılık

Ritzer G. (2000). Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek. (Ş. S.Kaya Çev.). İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

Sarlo B. (2012) Geçmiş Zaman (P. B. Charum, D. Ekinci) İstanbul: Metis Yayıncılık

Simmel G., Frisby D. (2003). Modern Kültürde Çatışma. (T. Bora, E. Gen Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stallabrass J. (2009). Sanat A.Ş. (E. Soğancılar Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şahiner R. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya Yayınları.

Şaylan G. (2002). Postmodernizm. Ankara: İmge Kitabevi.

Vassaf G. 2007) Tarihi Yargılıyorum İstanbul: İletişim Yayınları

Widholm J. R., Grynsztejn M. 2015, "A Work In Mourning Doris Salcedo" Museum of Contemporary Art Chicago and the University of Chicago Press, <http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/texts/a-work-in-mourning/> (erişim: 04.05.2016)

Altuğ E., 2012, sayı129, s68 "Tarihe Dokunaklı Bir Müdahale: DDR Müzesi, Sanat Dünyamız

Özgür F., 2008 Ocak s.124 "Şibolet ve Çatlak", ART-İST 7

Altuğ E. 2012 "Masumiyetin Üç Katı"

<http://www.sabitfikir.com/dosyalar/masumiyetin-uc-kati> erişim: 24.12.2015

Artun A. "Müzedede Modernliğin Kurulması ve Bozulması"

<http://www.aliartun.com/content/detail/19>, (erişim: 24.05.2016)

Artun A., Baransel. Z. 2011 "Türkiye'de 2002-2012 Arası Müze Girişimleri Dökümü"

<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-muzemani-turkiyede-2002-2012-arasi-muze-girisimleri-dokumu/455> (erişim: 18.02.2016)

Aydın, D. G. Haziran 2010, Cilt:43 Sayı: 2, s20 "Kapitalizmde Bireyin sorgulanması: Yabancılaşma ve Demir Kafes", Amme İdaresi Dergisi.

Anonim 2012, Manifesta 9: Modernliğin Yeraltı Tarihi

<http://www.eskop.com/skopbulten/manifesta-9-modernligin-yeralti-tarihi/866> (erişim: 10.08.2015)

Çokokumuş B. 2015, Cilt 3, Sayı 5 "Dijital Ortamda Kültür ve Sanat"

<http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1428508310.pdf>

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_esanlamlar&arama=esanlam&guid=TDK.ESA.549f044e7fb8d3.71677602

Demir S. 2012 Sayı: 95 "Kültürel Bellek, Gelenek Ve Halk Bilimi Müzeleri", Milli Folklor Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi

Esanu O. 2013 Neoliberal Dönemde Çağdas Sanatın Örgütlenmesi IIIVSoros Çağdas Sanat Merkezleri (N.Örge Çev.)

Esanu O. 2013 "Neoliberal Dönemde Çağdas Sanatın Örgütlenmesi II/IV: Soros Çağdas Sanat Merkezleri" (N. Örge Çev.) (<http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-soros-cagdas-sanat-merkezleri/1496>)

Esanu O. 2013 "Neoliberal Dönemde Çağdas Sanatın Örgütlenmesi III/IV: Çağdas Sanat Eseri Bir Dokümandır", (N.Örge Çev.) <http://www.e-skop.com/skopbulten/neoliberal-donemde-cagdas-sanatin-orgutlenmesi-iiiv-cagdas-sanat-eseri-bir-dokumandir/1497> (erişim: 06 07. 2015)

Foster H. 2014 Leninist Parti'den, Lennonist Partiye: Eleştiri Sonrası Çağdas Sanat (E.Gen Çev.) <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-leninist-partiden-lennonist-partiye-elestiri-sonrasi-cagdas-sanat/2037> (erişim: 10.07.2015)

Groys B. 2012 “Zamanın Yoldaşları” (Kemal İz Çev.) <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-zamaninyoldaslari/925> (erişim: 08.09. 2015)

Kortun V. 2013 “Elli Numara: Anı/Bellek II” “O Zamanlar Konuşuyorduk” Sergi Katalog yazısı, SALT/Garanti Kültür AŞ. İstanbul
http://www.saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf
(erişim: 27.01.2016)

Maden. F., Şengel D. 2009, “Kırılan Temsiliyet: Libeskind’de, Tarih ve Mimarlık” Odtü Mimarlık Fakültesi Dergisi. cilt:26 Sayı:1

Pamuk O. “Manifesto” <http://tr.masumiyetmuzesi.org/page/manifesto> (erişim: 24.12.2015)

PETER D. 2015 “Obama pledges US will build ‘exascale’ supercomputers within 10 years” <http://www.sciencealert.com/obama-pledges-us-will-build-exascale-supercomputers-within-10-years>) (erişim: 25. 08. 2015)

S PETER D. 2015 Samsung shows off the world’s biggest SSD hard drive: 16TB <http://www.sciencealert.com/samsung-shows-off-the-world-s-biggest-hard-drive-a-16tb-ssd>(erişim: 25. 08.2015).

Tuğrul, S. 2014 Cilt: 1,Sayı: 2 “AVM’Lİ Hatırlama ve Unutma” Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi
<http://www.momentdergi.org/index.php/momentdergi/article/view/69/100> (erişim: 15.05.2016)

Zeytinoğlu E. 2013 “Arşiv Odası Üzerine” “O Zamanlar Konuşuyorduk” Sergi Katalog yazısı, SALT/Garanti Kültür AŞ.
http://www.saltonline.org/media/files/o_zamanlar_konusuyorduk_scrd-1.pdf
(erişim: 27.01.2016)

Manifesta 9: Modernliğin Yeraltı Tarihi <http://www.e-skop.com/skopbulten/manifesta-9-modernliğin-yeralti-tarihi/866>

Aksoy, Ömer Asım (1995). Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2 Deyimler Sözlüğü. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

“DDR Müzede” <https://www.deutschland.de/tr/topic/politika/almanyaavrupa/ddr-muzede> (erişim: 04.01.2016)

Ethal Adnan <http://14b.iksv.org/works.asp?id=82> (erişim: 18.03.2016)

“İstanbullaşmak” <http://saltonline.org/tr#!tr/30/becoming-istanbul> (erişim: 09.02.2016)

“İstanbullaşmak” (veri ağı) <http://database.becomingistanbul.org/#/0/0/991601706> (erişim: 09.02.2016)

İstanbullaşmak Kavram Ağı <http://burak-arikan.com/tr/becoming-istanbul-concept-network> (erişim: 09.02.2016).

İnternet <https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0internet> (erişim 06.08.2015)

Moore Yasası https://tr.wikipedia.org/wiki/Moore_yasas%C4%B1 (erişim 06.08.2015)

Suluk Mavi Nokta https://tr.wikipedia.org/wiki/Suluk_Mavi_Nokta#cite_note-6 (erişim: 07.03.2016)

Voyager Altın Plak https://tr.wikipedia.org/wiki/Voyager_Alt%C4%B1n_Plak (erişim :15.11. 2015)

Dave Isay, 2015 StoryCorps beyond the booth https://www.ted.com/talks/dave_isay_everyone_around_you_has_a_story_the_world_needs_to_hear (erişim: 16.03.2016)

<https://storycorps.me/>(erişim: 27.01.2016)

İskenderiye Kütüphanesi

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0skenderiye_K%C3%BCt%C3%BCphanesi (erişim:23.09.2015)

Ron Fricke “Samsara” 2011
(belgesel filminden bir görüntü)

Atölye:Türkiye’de Geçmişle Yüzleşme Murat Çelikkan Salt Galata 24 Ekim 2015
<http://saltonline.org/tr#!tr/1230/atolye-turkiyede-gecmisle-yuzlesme-muratcelikkan?q=%E2%80%9CT%C3%BCrkiye%E2%80%99de%Ge%C3%A7mi%C5%9Fle%Y%C3%BCzle%C5%9Fme%E2%80%9D> (erişim: 27.01.2016)

Atölye:AmatörArşivcilik,09.04.2016 http://saltonline.org/tr#!tr/1374/atolye-amator-arsivcilik?q=Amat%C3%B6r_Ar%C5%9Fivcilik (erişim: 09. 04.2016)

Atölye: “Belgesel Malzemenin Sanata Dönüşümü”

http://saltonline.org/tr#!tr/1149/atolye-belgesel-malzemenin-sanata-donusumu?q=Belgesel_Malzemenin_Sanata_D%C3%B6n%C3%BC%C5%9F%C3%BCm%C3%BC (erişim: 27.01.2016)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ayşe Nur İpek
Doğum Yeri ve Tarihi : Trabzon 1981

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
ResimBölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
ResimBölümü

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi : aysenur7@gmail.com

Tarih : 14/06/2016