



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

KÜLTÜREL NESNELER VE SANATTA ARŞİVSEL DÜZENLEME

Esra ÖZTAY GÜRARAS

Yüksel Lisans Sanat Çalışma Raporu

Ankara, 2025



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

KÜLTÜREL NESNELER VE SANATTA ARŞİVSEL DÜZENLEME

Esra ÖZTAY GÜRARAS

Yüksek Lisans Sanat Çalışma Raporu

Ankara, 2025

KÜLTÜREL NESNELER VE SANATTA ARŞİVSEL DÜZENLEME

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK

Yazar: Esra ÖZTAY GÜRARAS

ÖZ

Bu araştırma, sözlü ve yazılı kültürel nesnelerin bellek ve nesne bağlamında arşivsel olarak heykel sanatına yansımalarını araştırmayı amaçlamaktadır. Geçmişten günümüze yazılı ve sözlü kültürün korunması, toplumsal belleğin sürekliliği açısından kritik bir öneme sahiptir. Özellikle, yazılı kültür nesnelerinin kitap, parşömen, papirüs, kil tablet, mektup gibi belge ve metinlerin geçmişten günümüze gerek insan eli gerekse doğal afetler nedeniyle olsun tahrip ve yok edilmesi aynı zamanda bilginin depo edildiği kütüphanelerin yakılıp yıkılması sadece bir bilgi kaybı değil, aynı zamanda bir kültürün, bir medeniyetin yok olması anlamına gelmektedir. Bununla birlikte, sözlü kültür de benzer bir tehdit altındadır. Sözlü anlatılar, mitler ve efsaneler kuşaktan kuşağa aktarılarak kolektif belleği oluşturur. Ancak zaman içinde bu gelenekler de unutulmakta ve belleğin yok edilmesiyle birlikte sözlü kültür de hafızalardan silinmektedir.

Kültürel miras, toplumların kimliğini, geçmişini ve değerlerini yansıtan önemli bir unsurdur. Bu mirasa dair yazılı metinler ve belgeler, geçmişten günümüze taşınan değerli bilgileri barındırmaktadır. Ancak bu tür belgelerin ve metinlerin korunması, düzenlenmesi ve erişilebilir kılınması da büyük bir önem taşımaktadır.

Bu sanat çalışması aynı zamanda, bir kısım sosyal ve fiziksel antropoloji alanının da dahil olduğu araştırma konusu kapsamında benzer alanı çalışan ve farklı teorik yaklaşımları ile tarihsel ve kültürel belleğin korunmasını ele alan sanatçıların eserlerinden örneklerde sunarak çalışmanın kapsamı genişletilmiştir. Yazılı kültürün yok edilmesinin toplumsal ve kültürel etkileri, heykel sanatındaki biçimsel ve içeriksel dönüşümlerle ilişkilendirilmiştir. Yazılı ve sözlü kültürün kaybolması, toplumsal belleğin silinmesine yol açarken, kaybolan unsurların yeniden üretilmesi,

geçmişe dair bellek ve kültürün korunmasına yönelik bir sanat pratiği olarak ele alınmıştır.

Bu araştırma, kültürel nesnelerin sanat aracılığıyla yeniden inşası ve günümüz çağdaş sanatına nasıl entegre edildiği üzerine bir inceleme sunmaktadır. Araştırmanın uygulama kısmında kaybolan, yok edilmiş, yakılmış ya da tahrip olmuş kültürel nesnelerin izlerini yeni varyasyonlarla sunulamayanın imasına yeni bir bakış açısı ile var etme sürecine odaklanılmış, geçmişten gelen kültürel mirası koruma ve dönüştürme çabaları yansıtılmaya çalışılmıştır. Çalışmada, genel anlamda kaybolmuş yazılı nesnelerin formlarını ve anlamlarını yeniden inşa ederek, hem geçmişin kaybolan bilgilerine saygı duruşunda bulunmak hem de bu bilgilerin modern sanatla ilişkileri kurularak çağdaş sanat bağlamında nasıl bir anlam kazandığını malzeme ile keşfetmek amaçlanmıştır.

Anahtar sözcükler: Sözlü ve yazılı kültür, bellek, enstalasyon, arşivsel alan, çağdaş sanat, nesne.

ARCHIVAL ARRANGEMENT OF CULTURAL OBJECTS AND ART

Supervisor: Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK

Author: Esra ÖZTAY GÜRARAS

ABSTRACT

This research aims to investigate the archival reflections of oral and written cultural objects on sculpture art in the context of memory and object. The preservation of written and oral culture from past to present has a critical importance for the continuity of social memory. In particular, the destruction and destruction of written cultural objects such as books, parchment, papyrus, clay tablets, letters and other documents and texts from the past to the present, whether by human hands or natural disasters, as well as the burning and destruction of libraries where information is stored, means not only the loss of information, but also the destruction of a culture and a civilization. However, oral culture is also under a similar threat. Oral narratives, myths and legends are passed down from generation to generation, forming collective memory. However, over time, these traditions are also forgotten, and with the destruction of memory, oral culture is also erased from memory.

Cultural heritage is an important element reflecting the identity, past and values of societies. Written texts and documents related to this heritage contain valuable information carried from the past to the present. However, the protection, organization and accessibility of such documents and texts are also of great importance.

This artwork also extends the scope of the study by presenting examples of the works of artists who work in a similar field and address the preservation of historical and cultural memory with different theoretical approaches within the scope of the research subject, which also includes some social and physical anthropology fields. The social and cultural effects of the destruction of written culture are associated with formal and contextual transformations in the art of sculpture. While the loss of written and oral culture leads to the erasure of social memory, the reproduction of lost elements is considered as an art practice for the preservation of memory and culture of the past.

This research presents an examination on the reconstruction of cultural objects through art and how they are integrated into contemporary art. In the application part of the research, the traces of cultural objects that have been lost, destroyed, burned or vandalized are focused on the process of creating a new perspective on the implication of the unrepresentable with new variations, and efforts to protect and transform the cultural heritage from the past are tried to be reflected. By reconstructing the forms and meanings of lost written objects in general, the study aims to both pay homage to the lost knowledge of the past and to discover with the material how this knowledge gains an aesthetic meaning in the context of contemporary art by establishing relations with modern art.

Keywords: Oral and written culture, memory, installation, archival space, contemporary art, object.

TEŞEKKÜR

Sanat çalışma raporumun oluşum sürecinde bilgi, yönlendirme ve akademik rehberliğiyle yolumu aydınlatan değerli danışman Hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK' e en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Yaşamımın her anında yanımda olan sevgisi ve anlayışıyla beni destekleyen can yoldaşım, sevgili eşim Sevcan GÜRARAS, varlığıyla yaşadığım her anı daha anlamlı ve yaşanabilir kıldığı için gönülden teşekkür ediyorum.

Hayatımıza neşe, umut ve ilham katan sevgili kızımız Esmâ GÜRARAS, bu sanat çalışma raporumun her aşaması özellikle üretim sürecim senin gözlerinin ışığında büyüdü ve var oldu... Teşekkürler canım yavrumuz.

Hayatımın her dönemecinde bana eşlik eden kıymetli annem Sevil ÖZTAY ve bugün hayatta olmasa da sanat yolculuğumdaki en büyük desteğim dediğim kıymetli babam Nihat ÖZTAY' a ve bu sürece katkı veren herkese içtenlikle teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM:KÜLTÜR,KÜLTÜREL NESNE VE KÜTÜPHANELER	2
1.1. Kültür Kavramı	2
1.2. Kültürel Miras.....	8
1.3. Kültür nesnesi Olarak Sözlü ve Yazılı Kültür	9
1.3.1. Sözlü Kültür Nesnesi ve Bellek	11
1.3.2. Yazılı Kültür Nesnesi.....	19
1.4. Kültürün Kayıp Mirası Kütüphaneler ve Arşiv.....	28
2. BÖLÜM: ARŞİV VE SANAT İLİŞKİSİNDE ARŞİVSEL DÜZENLEME.....	33
2.1. Sanat ve Nesne İlişkisi.....	33
2.2. Sanatta Arşivsel Alan.....	45
3.BÖLÜM: KİŞİSEL UYGULAMALAR	67
SONUÇ	83
KAYNAKÇA.....	85
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	91
ETİK BEYANI	92
YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU	93
MASTER'S THESIS /ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....	94

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	7
Görsel 2. Mısır Hiyeroglif yazı örneği.....	20
Görsel 3. Mısır Hiyeroglif yazı örneği, “Rozetta Taşı”	21
Görsel 4. Antik Roma Dönemi tomar saklama yöntemini gösteren bir “Rölyef” ...	23
Görsel 5. Floransa’daki Biblioteca Nazionale’ de selden zarar gören yığınlar.....	29
Görsel 6. Joachim Koester. Kant’ın yürüyüşleri.....	31
Görsel 7. Jeewi Lee. "Palimpsest Yeniden Yazım Parçaları", sergi görünümü....	32
Görsel 8. Pablo Picasso, Gitar. Modern Sanat Müzesi, New York, 1912.....	36
Görsel 9. Naum Gabo. “Uzayda Doğrusal Yapı”, 1958.....	37
Görsel 10. Marcel Duchamp. “The Fountain”, 1917.....	38
Görsel 11. Donald Judd. 1973.....	41
Görsel 12. Joseph Kosuth. “Freud, Wittgenstein ve Musil”, 1986.....	42
Görsel 13. Sarkis. “Black-Out”, 1974.....	44
Görsel 14. Thomas Demand. “Arşhive”, 1995.....	46
Görsel 15. Sarkis. “Çaylak Sokak” 2019, sergisinden görünüm.....	49
Görsel 16. Anselm Kiefer, “Yüksek Rahibe/Zweistromland”, 1985-1989.....	51
Görsel 17. Anselm Kiefer, Haşhaş ve Hafıza, 2019-2020.....	52
Görsel 18. Doris Salcedo, 8. Uluslararası İstanbul Bienali Yerleştirilmesi, 2003....	53
Görsel 19. Tacita Dean. “The Sinking of the SS Plympton”, 2001.....	56
Görsel 20. Marta Minujin. “Yasaklı Kitaplar”, 2017.....	57
Görsel 21. Rachel Whiteread. “Sessiz Kütüphane”, 2000.....	58
Görsel 22. Sarah Sze. “Metronom- Projektörler”, 2023.....	59
Görsel 23. Gustav Metzger. “Bugün ve Dün” 1971/2009.....	61
Görsel 24. Gustav Metzger. “Oeuvres sur papier, Circuit”, Lozan 2018.....	62

Görsel 25. Thomas Hirschhorn, “Direct Sculpture”, 1999.....	63
Görsel 26. Thomas Hirschhorn, “Otto Freunlich Altar”, Sunak, 1998.....	64
Görsel 27. Thomas Hirschhorn, “Robert Walser”, Kiosk, 1999.....	65
Görsel 28. Esra Öztay Güraras, “Amr ’ın Emri”, 2023.....	68
Görsel 29. Esra Öztay Güraras, “Amr ’ın Emri”, (Detay), 2023.	69
Görsel 30. Esra Öztay Güraras, “Kayıtsız Çöp Kutusu”, 2023.....	70
Görsel 31. Esra Öztay Güraras. “Taş Plak”, 2024.....	71
Görsel 32. Esra Öztay Güraras. “Sarsakta mı saklasak, sarmasak tamı saklasak”, 2024.....	72
Görsel 33. Esra Öztay Güraras. “Ahit Sandığı”, 2024.....	73
Görsel 34. Esra Öztay Güraras. “Okkası Üç Kuruşa”, 2024.....	75
Görsel 35. Esra Öztay Güraras, “Bilgelerin Çantası”, 2023.....	76
Görsel 36. Esra öztay Güraras, “İçsel Okumalar”, 2023.....	76
Görsel 37. Esra Öztay Güraras. “Hafıza Delikleri”, 2024.....	77
Görsel 38. Esra Öztay Güraras. “Belleğimde Saklı”, 2025.....	77
Görsel 39. Esra Öztay Güraras. “Kişiye Özel”, 2024.....	78
Görsel 40. Esra Öztay Güraras. “Sığınak”, 2023.....	78
Görsel 41. Esra Öztay Güraras. “A-Raf-ta Kalanlar”, 2025.....	79
Görsel 42. Esra Öztay Güraras. “Yığınlar”, 2023.....	79
Görsel 43. Esra Öztay Güraras. “Yer Olmayan Yerler”, 2023.....	80
Görsel 44. Esra Öztay Güraras.” İsimsiz”, 2023.....	80
Görsel 45. Esra Öztay Güraras. “Bir Varmış, Bir Yokmuş”, 2025.....	81
Görsel 46. Esra Öztay Güraras. “Kitaplık”, 2024.....	81
Görsel 47. Esra Öztay Güraras. “Kitapsız Kitaplık”, 2025.....	82
Görsel 48. Esra Öztay Güraras. “Kaybolan Dizeler”, 2025.....	82

GİRİŞ

Kültürel belleğin taşıyıcıları olan yazılı ve sözlü kültürel nesneler, insanlığın tarihsel sürekliliğinde hem bireysel hem de kolektif hafızayı şekillendiren temel öğelerdir. Bu nesneler, yalnızca bilgi ve anlatı içerikleriyle değil, aynı zamanda taşıdıkları maddi formlarla da geçmişin izlerini bugüne taşımaktadır. Ancak tarih boyunca yaşanan savaşlar, doğal afetler ve toplumsal kırılmalar, bu değerli kültürel mirasın büyük ölçüde tahrip olmasına yol açmıştır. Bilgiye ev sahipliği yapan kitaplar, parşömenler, tabletler ya da sözlü anlatılar ya fiziksel olarak yok edilmiş ya da zamanla unutularak hafızalardan silinmiştir. Bu durum, sadece belgelerin ya da anlatıların kaybı değil, aynı zamanda bir kültürün silinmesi, bir medeniyetin izlerinin yok oluşu anlamına gelmektedir.

Günümüzde sanat, bu kayıpların izini sürme ve geçmişle yeni bağlar kurma arayışında önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Özellikle günümüz sanat pratikleri, yok olanın biçimini yeniden yorumlamak ve görünmeyeni görünür kılmak adına güçlü bir ifade alanı sunmaktadır. Bu bağlamda, arşivsel düzenleme yalnızca belgelerin saklandığı bir sistem olarak değil, sanatın yaratıcı süreci içinde belleği yeniden kuran bir yöntem olarak değerlendirilmektedir.

1.BÖLÜM: KÜLTÜR, KÜLTÜREL NESNE VE KÜTÜPHANELER

1.1. Kültür Kavramı

Kültür, bir toplumun kimliğini oluşturan, zaman içinde şekillenen ve yeni nesillere aktarılan bir yapıdır. Kültürün, bireylerin dünyayı nasıl algıladığını, sosyal ilişkilerini ve hayatın anlamını nasıl yorumladığını belirleyen bir yönü vardır.

Kültür kavramının oldukça zengin ve uzun bir tarihi olduğu söylenebilir. Kültür antropoloji dilinde soyut bir kavramdır ve bilimsel yazılarda uygarlık ya da belli bir topluluğun uygarlığı anlamına gelen karşılığı da olduğu yaygındır. Taylor'ın düşüncesine göre: "Kültür, öğrenilmiş, saklanmış, eğitimle yeni kuşaklara aşıl原因an bir muhtevadır", Marx'a göre ise: "Kültür, doğanın yarattıklarına karşılık, insanoğlunun yarattığı her şeydir" (Güvenç, 2020, s. 121-129).

Kültür, sosyal ve kültürel antropolojinin en önemli kavramı olmasının yanı sıra antropolojinin kavramları dahilinde de tanımlanması en zorlu olanıdır. Bu zorluk ise, kültür kavramının birden çok ayrımlı alan ve bağlamlarda kullanılıyor olmasından meydana gelmektedir. Kültür, kimi bağlamlarda uygarlık, eğitim ve güzel sanatlar ile eşanlamli biçimde kullanılmakta olup; etimolojik kökeni dikkate alındığında, üretme ve yetiştirme eylemleriyle ilişkilendirilebilen çok katmanlı bir yapıdır. İnsan, diğer canlılardan farklı olarak sadece genetik yapısına dayanarak doğada varlık sürdüremez; bu nedenle, genetik faktörlerin ötesinde bir varoluş stratejisi geliştirmesi de zorunludur. Biyolojik evrim süreciyle gelişen insan beyni, araç-gereç üretme ve semboller oluşturma becerisini kazanmış; bu yetenekler insana doğada varlık sürdürme, korunma ve avlanma gibi hayati ihtiyaçları karşılamak için üretilmiş ve iş bölümü geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Söz konusu bu imkân ve ihtiyaçlar bütünü ise "Kültür" ü oluşturmuştur (Emiroğlu & Aydın, 2003, s. 521).

Antropolojik bakış açısına göre, bireylerin, nesnelerin ve olayların tarihsel etkinliği, kültürel değerleriyle şekillenir. Tarihsel antropolojinin en büyük zorluğu, yalnızca olayların kültür tarafından nasıl biçimlendirildiğini anlamak değil, aynı zamanda kültürün süreç içinde nasıl yeniden şekillendiğini gözlemlemektir (Sahlins, 2014, s. 21-22).

Bozkurt Güvenç “İnsan ve Kültür” adlı kitabında, antropolog Murdock’ tan esinlenerek kültürü anlamsal tanımlar bakımından birkaç başlık olarak kaleme almıştır;

1. Kültür öğrenilir ve aktarılır,
2. Kültür, insana özgü ve toplumsaldır,
3. Kültür, bireylerin gereksinimlerini karşılayarak onlara doyum sağlar,
4. Kültür, idealize edilmiş kurallar bütünüdür,
5. Kültür, tarihsel ve süreklidir,
6. Kültür, değişime tabidir,
7. Kültür, bütünleştirici bir işlev görür,
8. Kültür, soyut bir olgudur (Güvenç, 2020, s. 130-134).

Kültürel bilgi iletiminin insan gruplarının davranışlarını nasıl etkileyebildiği oldukça önemlidir. Cavalli- Sforza ve Feldman’ a göre üç tür kültürel iletim saptanabilir. Dikey iletim, bir kültürel grubun davranış özelliklerinin öğretim ve öğrenim yoluyla birbirini izleyen kuşaklar boyunca devam ettirilmesidir. Arutyunov buna eşzamanlı ya da yatay iletim demektedir. Öğrenilenler diğer yetişkinlerden ya da kurumlardan öğrenilmektedir. İlk ikisiyle birleşen üçüncü tür ise dolaylı iletimdir. Berry’ e göre; dikey iletim de akranlardan öğrenilir yatay ve dolaylı iletim diğer yetişkinler ve kurumlardan öğrenilir. Eğer ki bu süreç başka bir kültürle temastan doğarsa kültürleşme ve yeniden toplumsallaştırma terimleri kullanılmaktadır. Kültürleşme terimi genellikle farklı kültürlere mensup farklı davranışlar sergileyen insanlarla temastan kaynaklanan kültürel, sosyal ve psikolojik değişmeye gönderme yapmaktadır. Bu nedenle her bir kültürel grup, iletişimsel ilişkiyi kuran bir kültürel iletim ağı içinde var olur. Bu ağın yoğunluğu kültürel bağların sıklığının göstergesidir (Kim 1988. Akt. Dolukhanov, 1998, s. 37-39).

19. ve 20. yüzyıl başlarının antropoloji biliminin anlayışında kültürel öğelerin açıklanmasında başvurulmuş temel bir yol olan kültürel yayılma yaklaşımı, günümüzde var olan kültürlerin bir kök kültürden türediğini ve kültürel özelliklerin tarihsel ya da coğrafi olarak dinamik bir yapıyla hareket ettiğini öne sürer. Uygarlık tarihi yazımlarında da bu antropolojik bakış açısının hâkim olduğu görülür. Batı uygarlık tarihi, kendisine kök kültür olarak başlangıçta Yunan-Roma medeniyetini, daha sonraki arkeolojik buluşların eşliğinde de Mezopotamya-Mısır medeniyetini

baz almıştır. Yazı, matematik, astronomi, eğitim, sanat, felsefe, bilim, tarım, sulama, dil gibi kültür öğeleri bu kök kültürlerden hem tarihsel hem de jeopolitik olarak tüm coğrafyaya yayılmıştır. Bu yayılma teorisinin son örneği ise Hint-Avrupa dillerinin Neolitik dönemde verimli hilal bölgesinde başlayan tarım kültürlerinin yayılma sahasını ve hızını izleyerek Avrupa'ya ve İran-Hindistan bölgesine doğru genişlediğini öne süren Colin Renfrew kuramıdır. Bu kurama göre tarım kültürünü başlatan Yukarı Mezopotamya ve Anadolu kültürlerinin dili olan Atasal Hint-Avrupa diliydi. Böylelikle tarımsal teknolojinin ve kültürünün yayılmasına koşut olarak dil de yayılma gösterdi (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 534).

Kültür, bir toplumun tarihini, değerlerini, inançlarını ve yaşam biçimini yansıtan geçmiş, şimdi ve geleceği sürekli canlı ve dinamik kılan kapsamlı bir yapıdır. Kültür, bir toplumun belirli bir zaman diliminde edindiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı bilgi, inanç, sanat, gelenek, değer ve yaşam tarzı gibi birikimlerin bütünüdür. Ayrıca kültür, bireylerin toplum olarak yaşamalarını ve kimliklerinin oluşmasına da etken olan temel bir faktördür.

Kültür, bütünüyle maddi ve gözlemlenebilen bir olgu olmamanın yanı sıra soyut ta bir kavramdır. Toplumda hem maddi hem de kavramsal olarak var olan her şey dil aracılığıyla mevcuttur ve tarihsel miras, dil yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılabilir. Ancak kültür kavramı coğrafi bir haritaya benzetilemeyecek kadar sınırları belirsiz, değişken, yayılmacı ve süreklidir (Güvenç, 2020, s. 140-142).

Leibniz, kültürün tarihsel olduğunu ifade ederken, kültür ile tarih kavramları arasında ki ilişkinin, kültürün üretilmesi ve sürdürülmesi açısından önemli bir bağa sahip olduğunu savunur. Kültürün sürekli yaratılması, insan varlığının tarihselliğinin kültürel bir şekilde devam ettirilmesi anlamına gelir ki bu anlamı diğer bir deyişle ifade edersek, geçmişteki insanların ürettiği maddi ve manevi her şey, günümüzde yaşayan bireylerin miras aldığı unsurlar olarak da kabul edilebilir (İlhan, 2018, s. 71). Bütünüyle birbiriyle kaynaşmış bir bilginin tamamına dayanan bir düşünce şekillenmesidir kültür. Bilginin tamamı akıl yürütmenin “nesne” karşısındaki davranış biçimlerinin örtük referanslarını oluşturur. Sosyo-kültürel antropolojik bakış açısıyla bakıldığında, kültür; örf-adetler, dil ve sanat gibi günlük kullanımda yer alan nesneler ve toplumsal kurumlar gibi yapıların tamamını kapsayan bir bütün olarak da ele alınır (Mucchielli, 1991, s. 8-11).

Bütün kültürel davranış biçimlerinin linguistik fenomenler gibi işlediğine inanan Levi-Strauss, kültürü maddi boyutların ötesinde dil, sanat, mit ve sembolik unsurlarla da bağlantılandırır. Levi-Strauss bu görüşüne şu sözlerle açıklık getirir:

Bir kültürü anlamaya çalışmak, yabancı bir dili öğrenmeye benzer; çünkü anlamaya ve öğrenilmeye çalışılan, daima bize yardımcı olan ve kavranamaz görünen yeni bir anlam dünyasıdır. Bir kültürü anlamak, “biz ve onlar”, “uygar ve ilkel”, “rasyonel ve irrasyonel”, “yazılı ve sözlü” gibi naif ve yanıltıcı dikotomiler serisini dikkate almaksızın, kendisine anlam bahşeden yapıyı ve bu yapı içindeki anlam üreten uluslararası ilişkileri anlamaktır. Bu ilişkiler toplumun dilidir ve dil olarak kültürü oluşturur. İnsan demek dil demektir, dil demek toplum demektir, bu nedenle bütün sosyal olaylar linguistik olaylardır (Levi-Staruss, 2023, s. 31-32).

Leslie White, insanı 'simgeleştiren tür' olarak tanımladığı bir yazısında, simgelerin anlamının bağlama bağlı olarak değiştiğine dikkat çekerken, Ernst Cassirer ise bir simgeler bütünlüğü olmaksızın ilişkisel düşüncenin ortaya çıkmasının imkânsız olduğu görüşündedir. İnsanlar, ilişkileri izole ederek onları soyut anlamları çerçevesinde düşünebilme becerisine sahiptir. Bunun en klişeleşmiş örneği ise geometri olup kavramsal olarak simgesel bir dil ve temsil biçimi aracılığıyla ifade edilir ve evrensel ile mekânsal ilişkileri konu alır. Kültürü, simgeler, anlamlar ve değerler sistemi olarak gören antropologlar geliştirdikleri her bir perspektifle semiyotik ve simgesel antropoloji diye adlandırabileceğimiz çoğunlukla imler ve simgelerle ele alınan bir alt-disiplin olarak şekillenmiştir (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 734).

Simgeler, insanların birtakım anlamlar yüklediği olay, nesne, ses ya da yazılı biçimlerdir. Peirce, simgeyi gösterge haline getiren bir tür anlaşmanın varlığından bahseder. Simgesel göstergeler temsil ettikleri nesnelerle doğrudan ilişkili olmadığı gibi aralarında varoluşsal bir benzerlikte bulunmaz. Bir dilin sözcükleri, simgesel göstergeler niteliğindedir ve bu dili kullanarak iletişim kurmak isteyen herkes bu göstergeleri ortak ve sabit anlamlarıyla benimsemek durumundadır. Heykel sanatında da simge göstergeler vardır ve çoğunluğu simge sınıfına dahil olurlar. Simgesel göstergeler zamanla terk edilebilir, kullanımları azalabilir ya da yenileri ortaya çıkabilir; ancak değişmeyen temel unsur, bu göstergelerin herkes tarafından ortak bir anlam çerçevesinde paylaşılmasıdır. Örneğin; Heykel ve resim sanatında kullanılan zeytin dalı barışın simgesiyken, terazide her zaman adaleti temsil eden

bir simge olacaktır. Elbette tüm bunları farklı göstergelerle bir araya getirerek farklı kompozisyonlara ulaşmak mümkün olsa da bu simge ve göstergelerin tek başlarına anlamları her daim sabit kalacaktır (Yılmaz, 2011, s. 112).

Sanat ile iletişim, birbirini var eden dinamik bir etkileşim içerisinde yer alır. Bu ilişkinin temelinde ise anlam üretimine dayalı semiyotik bir yapı bulunmaktadır. Bu çerçevede iletişim, yalnızca sanatın aktarım aracı olarak görülmemeli; aynı zamanda bireyin düşünsel ve duygusal süreçlerinde şekillenen, sanatsal üretimi besleyen yaratıcı bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Estetik deneyim, bireyin çevresini algılama biçimini ve kendini ifade etme yollarına dönüştürürken; içsel dünyadan süzülen anlamlar sanat formuna bürünerek iletişimsel bir yapıya kavuşur. Bu dönüşüm sürecinde birey, anlam üretimini sürdüren bir özne olarak semiyotik ilişkiyi devam ettirir. Böylece iletişim, farklı bilgi türlerinin bir araya gelmesini mümkün kılarak kültürel sürekliliği ve aktarımı destekler (Öztay, 2022, s. 8).

Simgesel antropolojinin yönelişinde Immanuel Kant'ın görüşleri kadar Claude Levi-Strauss'un yapısalcılığı da önemli bir yere sahiptir. Kant, düşüncenin içeriğinden bağımsız temel düşünme yapılarının varlığını öne sürmüş simgesel biçimler ve düşünceyle ilişkileri üzerine, psikoloji ve toplum bilimlerde etkili olan genel bir kuramı biçimlendirmiştir. Kant insanların gerçek dünyaya ilişkin doğrudan bir içgörü sahibi olabileceklerini reddediyor, olasılık, varoluş, zorunluluk, töz, neden, zaman ve mekân gibi salt zihinsel kategorilerin insanların dış dünyaya ilişkin bilgi edinmelerine olanak sağlayan betimleyici araçları sağladığını savunuyordu. Kant'a göre bilmede akıl şeylere değil, şeyler akla uyum sağlamaktaydı. "Simge" ve "simgecilik" terimleri antropolojide çok çeşitli yorumlara konu olmuştur ve semiyotik, simgecilik ya da simge bilime ortak ilgileriyle ilişkilendirilen antropologlar, ortak bir kuramsal yönelişi, hatta ortak bir sözlüğü dahi paylaşmamaktadırlar. Simgesel antropoloji, insanları bilgi ve mesaj ileten iletişim aracı işlevi gören bir im ve simge sisteminin taşıyıcısı ve ürünü, öznesi ve nesnesi olarak görür. Bunlar eylem ve davranış için olduğu kadar, fikir ve değerler içinde temel oluşturmaktadır. Charles Peirce, tüm evrenin imlerle dolu olduğunu kaydetmekteydi. İnsanların bilgi, düşünce, duygu ve algılarının çoğu, bir simge sistemi olan dil ile örülüdür. Sözcükler anlam iletir ya da nesne ve düşünceleri adlandırır veya sınıflandırır. Bu haliyle, dünya simgeler halinde sıkıştırılmış algılanışlardır. Sözel simgeler, diller, belirli bir zaman ve mekânda belirli bir topluma özgüdür. Dil ve dilin gelişimi, kültürün simgesel kavranışının temelini sağlar (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 734-735).

Dil denilince ilk olarak akla iletişim kurduğumuz konuşma dili gelir. Ancak konuşma dili, geniş bir iletişim ortamının sadece bir kısmıdır. Dil, konuşma dışında yazı, ıslık, resim, matematik, mimikler, telgraf, müzik, sinema, tiyatro, fotoğraf, televizyon, radyo, heykel ve mimari gibi çeşitli anlatım biçimlerini de kapsar. Bütün bu dil çeşitleri kültürel aktarımın iletişim ortamını meydana getirirler. Diller, Sosyo-kültürel ilişkiler kurmanın yanında toplumsal işlev, ilişki ve değişimleri taşır, aktarır ve arşivinde uzun süre tutarlar. O halde dil, “dünden gelen, bugün kullanılan ve yarına kalacak olan, söylenir-duyulur, yazılır-okunur, anlatılır-anlaşılır son derece zengin, sürekli ve güvenilir kültür hazinesidir” diyebiliriz (Güvenç, 2020, s. 93).



Görsel 1. Joseph Kosuth, 1965, “Bir ve Üç Sandalye”, Sandalye fotoğrafı, sandalye ve sözlükteki tanımı. Modern Sanat Müzesi, New York.
Kaynakça: Huntürk, Özi. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. s. 280. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bir iletişim aracı olarak dil birçok sanat dalının da odak noktası olmuştur. Sanatın dil, anlam ve nesneler ile ilişkisi olduğuna inanan Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth, kavramsal sanatı hem biçimsel hem de dilbilimsel olarak ele aldığı nesnelerin, dil ve kavram nitelikleriyle düşünsel sürecin bir parçası olduğu görüşündedir. Kosuth, 'Bir ve Üç Sandalye' (Görsel 1) adlı eserinde sandalyenin kendisini, fotoğrafını ve sözlük tanımını bir araya getirerek, herkesin zihninde oluşan sandalyenin harf dizilimi ve görsel temsilini ortaya koyar.

Antropoloji tarihi araştırmalarıyla önemli bir isim olan Claude Levi- Strauss' un kültür kavramına bakışı tüm tanımları belirli bir noktada merkeze toplayan anlaşılabilir bir anlatımdır. Levi- Staruss, insanlık tarihi boyunca tek kültürlü bir toplumun olmadığını ve olmayacağını söylerken aynı zamanda kültürel çeşitliliğe olan inancından da vazgeçmemiştir. Ona göre her kültür bir başka kültürlerle etkileşimi ve alışverişı sayesinde gelişir ve canlı kalır. Fakat bu farklı kültürlerle alışveriş esnasında kültürlerin direnç göstermesi gerektiğini yoksa bir süre sonra alışverişe sokacakları bir şeylerin kalmayacağı görüşündedir (Levi-Strauss, 2023, s. 11).

Kültürel çeşitlilik sadece bireylerin, grupların ve toplumların kültürel kimliklerinden meydana gelmez. Bir toplumun tarihi, dil ve inançları da kültürel çeşitliliğin bir parçasıdır. İnsanların estetik değerleri yansıtmaya çalıştıkları çeşitli kültürel ifadeler, farklı sanatsal yaratım biçimleriyle üretkenliklerinden ileri gelen yaratıcı bir ürün oluşturma sürecidir.

1.1. Kültürel Miras

Kültürel miras, somut ve soyut olmak üzere iki kategoriye ayrılır. Mimari yapılar, anıtlar, arşiv materyalleri, kütüphaneler, müzeler, kitaplar, sanat eserleri gibi öğeler somut kültürel mirası; dil, gelenek, görenek, mitler ve efsaneler gibi anlatılar ise soyut kültürel mirası oluşturan unsurlar olarak gösterilebilir. Kültürel miras, bir topluluk tarafından geliştirilip, kuşaktan kuşağa aktarılan gelenek-görenek, nesneler ve sanatsal değerlerde dahil olmak üzere bir yaşam biçiminin ifadesi ve aynı zamanda kültürel miras alanları olan yer ve mekanları da içerir. Kültürel miras, geçmişten günümüze ve gelecek nesillere kalıcı unsurları aktaran ve taşıyan toplumsal bilgi kaynaklarıdır. Dolayısıyla, kültürel miras eserlerinin uygun şekilde muhafaza edilmesi, bakımı, korunması ve sürdürülebilir olması bu açıdan önem arz etmektedir.

Kütüphaneleri toplumsal bilgi stoğu bağlamında kültürel mirasa örnek olarak gösterecek olursak bu minvalde “düzen” veya “derleme” den bahsetmek gerekecektir. Bilgilerin hangi kitaplarla bağlantı kurduğunu ve bu bağlantıların nasıl oluştuğunu ise etnoloji biliminin incelikleriyle ortaya koyabiliriz. Etnoloji, kütüphanedeki kitapların içerikleriyle değil, bu bilgilerin hangi bağlamda ve düzende yer aldığını, hangi kitaplarla bağlantı kurduğunu ve bu bağlantıların nasıl oluştuğunu

araştırır. Mesela, bir müzede iki nesne arasındaki tarihsel bağ, kronolojik bir zaman sırasıyla belirlenebilir; ancak etnoloji, bu ilişkiyi anlatıların içindeki motiflerin değişimi üzerinden keşfeder. Burada özgün olan, anlatının zaman içinde nasıl dönüştüğüdür. Örneğin, bir mendilin yas için kullanımdan neşe için kullanıma geçişi, mendilin burada bir 'öznellik' kazanmasını sağlar. Tarih açısından olay önemliyken, etnoloji açısından anlatı daha belirleyicidir. Bu noktada anlatı, imgesel olanın aktarılabilirliğini ifade eder. Durand' ın ifadesiyle, imgeleme, "geçmiş, olası, üretilmiş veya üretilecek tüm imgelerin bir araya geldiği bir müze gibidir" der (İlhan, 2018, s. 100-101).

İnsana dair bilgiler çok yaygın aynı zamanda yaygın olduğu kadar da dağınık ve birbirinden farklıdır. Çünkü her toplumda, o toplumun yaradılışı, tarihi gelişmesi, doğa üstüyle ilişkileri konularında çeşitli efsaneler, destanlar, yazılı ve sözlü kaynaklar vardır. Bunların tümüne o toplumun mitosları ya da kültürel mirası denir. Mitoloji, folklor ve beşerî bilimler bu mirası derlemeye ve değerlendirmeye çalışır. Belli bir toplumun üyesi olarak insan, kendi kültürel mirasını öğrenir, onu savunur, yaşatır ve kendisinden sonraki kuşaklara aktarır. Bu süreç kültürel varlığımızın bir ön şartı ve kaçınılmaz işlevidir (Güvenç, 2020, s. 26).

Kültürel miras toplumsal hafızanın bir aracı olarak işlev görür. Kültürel miras yapıları toplumsal kimlik bağlamında tarihi değere sahiptir ve bir yerin veya mekânın görsel imgesini sunabilir. Bu durum, görsel imgeler içeren tarihi yapıların, bir topluluğun kolektif belleğini aktarmak için bir köprü vazifesi görürler. Kültürel miras, sadece geçmişin bir ürünü değil, aynı zamanda gelecekteki toplumsal yapıların şekillenmesine katkıda bulunan bir araçtır. Kültürel mirasın korunması, toplumların tarihsel ve kültürel kimliklerinin devamlılığını sağlarken, aynı zamanda modern toplumsal yapıların inşa edilmesinde de önemli bir rol oynamaktadır.

1.3. Kültür Nesnesi Olarak Sözlü ve Yazılı Kültür

Kültürel nesneler, kültürün somut bir şekilde dışa vurduğu, toplumsal bağlamda anlam taşıyan nesnelerdir. Bu nesneler, sadece estetik objeler olarak değil, aynı zamanda kültürün aktarılmasında dil aracılığı ile toplumsal ilişkilerin kurulmasında da önemli işlevler görürler.

Geçmiş nesnel biçimlerin diliyle belgelendirilerek, yazılı belgeler aracılığıyla da gelecek kuşaklara aktarılması bir zaruriyettir. Yazılı kültür mirasının nesnesi olan

arşivler, sözlü kültürel belleğin korunması için gerekli aranjmanları sağlar. Bir kültürün geleneğinin taşınmasında yazılı yapıtlar öncelikli bir yere sahiptir. Bu nedenle metinler geleneğin kuşaktan kuşağa aktarımında birincil araç görevi görürler. Ancak bir geleneğin aktarımı için yine de yeterli değildirler (İlhan, 2018, s. 63).

Kültürel nesneleri bilginin somut bir varlığı olarak ele aldığımızda, bilginin varlığı kadar onların düzenlenmesi, saklanması, korunması ve güvene dayalı özgür toplumların var olabilmesi adına birer referans olma noktasında önemlidir. Kültürel bilginin biriktirilmesi ve iletimi, insanın toplumsal davranışının kilit ögesi olarak görülmektedir. Toplum yalnızca iletim ve iletişim yoluyla varlığını sürdürmez; ama tamamen iletim ve iletişim içinde de var olur. Bu var olma durumu uygarlık ya da toplum üyesi olarak insanoğlunun yaratımı sonucu ortaya çıkar (Dewey, 1929) (Akt. Dolukhanov, 1998, s. 35-36).

İnsanoğlu konuşa konuşa toplum denen birliği oluşturduktan çok sonra yazıya geçilmiş ve bu geçiş hemen hemen tüm toplumu kapsamıştır. Homo Sapiens 30 000- 50 000 yıldır yaşamaktadır ve buna karşılık ilk yazı günümüzden yaklaşık 6000 yıl öncesine dayanmaktadır. Sözlü ve yazılı kültürler ve bir kültürden ötekine geçiş evrimin sergilediği aşamalara artzamanlı yaklaşım, yalnızca saf sözlü kültürün ve ardından gelen yazılı kültürün değil aynı zamanda yazıyı doruğuna erdiren matbaa kültürünün ve yazıyla matbaaya dayanan elektronik kültüründe daha iyi anlaşılmasını sağlayan bir çerçeve oluşturur (Ong, 2020, s. 14).

Sözün, matbaanın icadıyla mekânsal olarak vücut bulduğu görüşünde olan Walter Ong bu görüşünü somut bir anlatım diliyle daha anlaşılır kılmaktadır:

Konuşma dilinden yazı diline geçiş, aslında sestten görsel mekâna geçiş demek olduğunda, matbaanın görsel mekân kullanımını etkilemesi, sorunun tek değilse de en önemli odak noktasıdır. Mekân kullanımı, matbaa- yazı etkileşimini yansıtmakla kalmaz, yazıda matbaanın ilk yıllarında henüz sönmemiş olan sözlü kültürün izlerini de yansıtır. Dahası matbaanın etkileri yalnız görsel mekân kullanımına indirgenmezse de bu kullanımla çeşitli yollardan ilintilidir (Ong, 2020, s. 140).

Walter J. Ong, sözlü kültürden bahseden ifadelerinde yazının ve yazma yetisinin öneminin farkında olmayan bir kültürün nasıl olabileceği tezahürünü hayal edebilmenin zorluğunu şu sözleriyle anlatır:

Kimsenin kelimeleri açıp bakmadığı bir “kültür” düşünün. Sözlü kültürde açıp bakmak zaten hiçbir şey ifade etmeyen bomboş bir deyimdir. Kelimeler göze görünen nesneleri temsil etse de yazı olmadığı sürece kelimelerin görsel bir varlığı olamaz. Kelimeler sestten ibarettir. Sözleri hatırlamaya çalışabilirsiniz, fakat sözleri arayıp bulacağınız somut bir kaynak yoktur. Sözün ne odak noktası ne bir izi (yazıya bağımlılığı sergileyen bir görsel benzetme), ne de ağızdan çıkmasıyla vardığı yer arasında elle tutulur bir yörüngesi vardır. Sözlü kültürde deneyimler belleği pekiştirecek şekilde akla yerleştirilir (Ong, 2020, s. 46).

Sözlü anlatımlar; yazılı kayıtlar ve görsel malzemelerin bir araya gelmesiyle kuşaktan kuşağa aktarılır ve bu aktarım sürecinde de çeşitli medyumlar kullanılır. Sanat, farklı ifade biçimlerini bünyesinde barındırarak belleğin aktarılmasında ve elle tutulur hale getirilmesinde kritik bir öneme sahiptir. Sanatçı, doğadan aldığı esinlenmelerle çözümlediği anlamları, eserlerinin içeriğine veya biçimine yansıtmıştır. Tarihin en eski dönemlerinden itibaren, henüz yazı icat edilmemişken bile sanat, doğayı, inançları, insanı ve toplumsal değerleri, aynı zamanda bu değerler arasındaki etkileşimi ve bilgi birikimini sonraki nesillere ulaştıran bir araç olmuştur. Bu özelliği sayesinde sanat, hem bir bellek taşıyıcısı olarak işlev görmüş hem de geçmişteki yaşamlar ve deneyimler hakkında bize bilgi sunan önemli bir yapıtaşı olarak tarihte yerini almıştır (Sağlam, 2020, s.580).

1.3.1 Sözlü Kültür Nesnesi ve Bellek

Bellek kavramını araştıran bilim dalları bireysel ve kolektif bellek olmak üzere belleği temelde iki kategoride ele almışlardır. Bireysel bellek her bir kişinin sahip olduğu bellektir, kolektif bellek ise bir grup insan veya bir topluluk tarafından deneyimlenen bellektir. Bellek bireysel bir olgudur ve insan zihninde gerçekleşen hatırlama faaliyetleri ile başlar. İnsanlar iletişim kurarak yani konuşma ve dinleme yoluyla olduğu gibi başka birçok yolla da bellek faaliyetlerinde bulunabilirler. Bireysel bellek esasen geniş bir alanı kapsar ve bireyi ailesine, ekonomik, sosyal ve kültürel tarihi geçmişine bağlar. Tarihi olaylar, duyguların kökeni, ulusal kimlik, toplumsal cinsiyet ve kişisel bellek arasındaki ilişkiyi keşfetmeyi mümkün kılar. Toplumsal ya da kolektif bellekler ise sabit varlıklar değildir. Sosyal normlara ve siyasal güç dengelerine bağlıdır, bu nedenle kolektif anıların içeriği zaman içinde değişim gösterebilmektedir. Kültürel bellek, bir toplumun ortak geçmişine dair kolektif hatıralarının ve bu hatıraların toplumsal düzeyde nasıl yeniden inşa edildiğinin bir

yansımasıdır. Ancak kültürel bellek kavramına değinmeden önce anı ve bellek kavramlarına öncelik vermek yerinde olacaktır.

Belleğin “bireysel bellek” olarak kabul edilmesi, zaman anlayışı çerçevesinde kurulan “geçmiş” düşüncesine dayanmaktadır. Bellek içerikleri, örneğin anılar ya da imgeler gibi bunlara sahip olan öznenin yalnızca içsel dünyasında var olsa da bu içeriklerle şekillenen geçmiş düşüncesi, hatırlansalar da hatırlanmasalar da tamamen bireysel veya öznel bir değere sahiptir. Bergson’ a göre: “Belleğin, anılarını veya alışkanlıklarını geçmişten itibaren birikerek, adeta bir ip yumağıyla şimdiye gelmesi, onu diğerlerinden ayıran bellek görüşünün dayandığı zaman anlayışının oluşturduğu geçmiş düşüncesidir”. Bergson'un bu görüşleri, bireysel veya öznel bakış açısının ötesine geçmek için yeterli değildir. Bireysel olanla kolektif olanı birleştirecek bir köprüye ihtiyaç vardır. Bu nedenle, bellek ve zaman kavramlarına dayalı bir geçmiş düşüncesi gereklidir (İlhan, 2018, s. 48).

Halbwachs’a göre “kolektif bellek” köklüdür ve mekânsal unsurlarla harmanlanmış sosyal deneyimlere atıfta bulunur. Bu, belleğin belirli bir süre boyunca incelenerek, kullanılan yerlerin toplanması ve içinde var olan kalıpların incelenmesiyle hatırlandığı bir temsiller hiyerarşisi anlamına gelir ve bunların hepsi kesinlikle insan topluluklarıyla ilgilidir. Çünkü belleğin özü aslında bireysel bellek değil, kolektif bellektir (Halbwachs, 1992, s. 151).

Dilin söylemsel biçimine dahil olmayan ne varsa onu kavramak oldukça güçtür ve büyük olasılıkla sözcüklerin tam ve gerçek anlamını da iletmesi neredeyse imkansızdır. Neyse ki mantıksal sezgimiz ya da biçim algımız genellikle bildiğimizden çok daha güçlüdür ve bilgiyi kavrayışımız da söylemimizden oldukça geniştir. Dilin kullanımında yeni bir şeye isim vermek istersek ya da dilde karşılığı olmayan yeni bir ilişkiyi ifade etmek istiyorsak “metafora” başvururuz. Metaforun ilkesi aslında basitçe bir şey söylemektir ancak bunu yaparken simgesel yollarla başka bir şey kastetmektir. Metafor bir dil değildir, dil ile ifade edilmemiş bir duygu ve düşüncüyü anlatmak için sembol işlevi gören söylemsel olmayan bir anlatım biçimidir. Dolayısıyla, aktarılan düşünceyle doğrudan bir ifade de bulunmaz; ancak yaratıcı kavrayışımız için yeni bir anlam ortaya çıkarır. Böylece insanlığın geliştirdiği en şaşırtıcı, en sofistike ve en sembolik dilin aracı olur. Dil ile düşünce dediğimiz

eylemi, maddi olmayan soyut olguları algısal dünyamız sayesinde kavrayabiliriz. Dil sayesinde düşünür, hatırlar, imgeleştirir ve en sonunda nesnel dünyayı anlarız. Şeyleri tarif eder, ilişkileri ortaya koyar, akıl yürütme olarak bilinen sembolleştirme sürecini kurgular, öngörür ve etkileşimi sürdürürüz. Kavramlarımızı, algılarımızı ve aralarındaki ilişkileri yansıttığı hususunda hemfikir olunan ve kolaylıkla anlaşılabilir bir yapı içerisinde bir dizi işitsel ve görsel sözcük üreterek iletişimde bulunuruz. Dilin bu kullanımına ise “ifade-söylem-telaffuz” denir. Dilin bu şekilde kullanımının oldukça şaşırtıcı olmasının yanı sıra bir biçimde de güçlü bir yapısı olduğunu da gösterir. Örtük düşüncemiz üzerinde öylesine etkilidir ki işte bu sistematik düşünme yapısına “söylemsel düşünce” denir. İnsanların çoğunun bildiğinin de ötesinde duyuşsal edinimlerimizin yanı sıra pratik yaşamımızı idame ettirdiğimiz nesnel olgularımızın da çerçevesini oluşturur (Langer, 2012, s. 22-24).

Modern dil biliminin öncüsü olan Ferdinand de Saussure sözel iletişimin konuşma temelli olduğunu, yazı dilinin ise konuşmayı tamamlayıcı olduğunu öne sürer. Saussure dili; kendi yapısı içerisinde ve yalnızca kendi bağlamında anlam taşıyan bir sistem olarak kabul eder. Dilsel göstergelerin anlamı, onların dış dünyadaki nesnelerle kurduğu dolaysız ilişkilerden değil, sistem içindeki diğer göstergelerle olan karşılıklı konum ve ayrımlardan kaynaklanır. Nitekim söz, göstergenin yalnızca göstergeler arasındaki ilişkilerden bağımsız olarak değerlendirilmesi gereken türdeş olmayan bir nesne olarak sunulmasına olanak tanır. Dilin konuşma yoluyla ifade edilmesi ise, herkesin de bildiği üzere sınırlıdır ve sürekli bir değişkenlik gösterir (Sahlins, 2014, s. 15-17).

Dil, kazı bilimi aracılığıyla ortaya konan kültürel izlerle birleşerek, bir uygarlığın geçmişini hem dilsel hem de somut mirasıyla anlamamıza imkân tanır.

İrsiyetin kuşaklar boyu devam etmesi, kültürde de zamanla değişerek varlığını sürdürür. Geçmiş, sürekli hatırlanıp belleğe dönüşürse gelenekselleşir ve bu gelenek, toplumsal değişimlere rağmen varlığını korur. Kazı bilimi, her şeyin temel yapısını ve unsurlarını ortaya koyarak, tümü hakkında genel bir anlayış sağlar. Bir uygarlığın oluşumunun izlerini sürebilmek bilim açısından önemlidir. Kültür ve kültürel ürünlerin birikimleri sonucu oluşan uygarlık ancak bir kazıbilim aracılığıyla incelenebilir (İlhan, 2018, s. 18).

Hafıza veya bellek, geçmişin izlerini bugüne taşıyan dinamik bir yapı olarak sanat eserlerinde hem içerik hem biçim düzeyinde kendini gösterir. Sanatçı, kimi zaman kişisel anılarını, kimi zaman kolektif travmaları ya da tarihsel olayları yeniden kurgulayarak zamana direnç gösteren bir anlatı oluşturur. Bu bağlamda sanat, hatırlamanın ve bazen de unutulmak istenenin yüzeye çıkarılmasının araçlarından biri hâline gelir. Kimi zaman bireysel bir kırılmadan yola çıkar, kimi zaman da toplumsal hafızada yankı bulan bir sessizliği görünür kılar. Bu nedenle sanat, fiziksel olmayan ama duygusal olarak yoğun bir alan yaratarak bir bellek mekânına dönüşebilir.

Jan Assmann, “Kültürel Bellek” adlı çalışmasında, kolektif hafızanın toplumsal kimliğin oluşumundaki rolünü ve kültürel süreklilik açısından taşıdığı önemi analiz eder. Ona göre kültürel bellek, geçmişin pasif bir şekilde korunması değil, toplumların tarihi seçici bir biçimde yeniden yorumlaması, anlamlandırması ve dönüştürmesidir. Bu dinamik süreç, toplumların kendilerini nasıl tanımladıklarına, hangi olayları, figürleri ve sembollerini öne çıkardıklarına bağlı olarak şekillenir. Assmann, kültürel belleğin bireysel hafızadan farklı olarak sosyal düzlemde oluştuğunu ve zamanla kolektif bir nitelik kazandığını belirtir. Böylece, kültürel bellek, bireylerin öznel hatıralarından bağımsız, intersübjektif (özneler arası) bir yapı olarak inşa edilir. Assmann'ın teorisinde kültürel bellek, grupların iletişimsel hafızasını besleyen içeriklerin, somut varlıklarını yitirseler bile kurumsal mekanizmalar aracılığıyla kuşaklar boyunca aktarılmasını ve korunmasını sağlar. Bu süreçte kritik rol oynayan faktör, kültürel aktarımın taşıyıcılarıdır. Şamanlar, din adamları, öğretmenler, ozanlar ve filozoflar gibi toplumsal bilginin temsilcileri, bu belleğin sürdürülmesinde anahtar bir işlev görür. Ayrıca, kültürel belleğin kalıcılığını sağlayan daha somut iletişim araçları da vardır. Anıtlar, heykeller, tarihî metinler, edebiyat, sanat eserleri, siyasi söylemler, törenler, hatıra nesneleri ve bayraklar gibi unsurlar, kültürel belleğin kurumsallaşmış biçimlerini oluştururlar (İlhan, 2018, s. 63-69).

Kolektif bellek çoğunlukla birbirinden farklı olan çok çeşitli anımsatıcı ürünlere ve uygulamalara atıfta bulunur. Kolektif bellek tek bir parçadan oluşan bir bütün değildir. Birçok farklı insanı, uygulamayı, malzemeyi ve temayı içeren kompleks bir süreçtir. Kolektif bellek kavramı, bizleri; belleği geçmişten gelen otantik bir kalıntı ya da tam

tersine şimdiki zamanda dinamik bir yapı olarak görmeye teşvik etmektedir. Hatırlamanın karmaşık süreci her zaman güncel arzular ve geçmiş miraslar arasında akışkan bir müzakeredir (Olick, 2011, s. 104-105).

Hatırlama, insan zihninin belleğinde yer alan anıların bilince geri dönmesi süreci olarak tanımlanır. Bu kavram etrafında, hatırlamanın nasıl işlediğini açıklamaya yönelik birçok farklı bellek teorileri bulunmaktadır. Batı düşünce sisteminde hatırlama olgusundan yola çıkılarak geliştirilen üç farklı bellek anlayışı öne çıkar; “bireysel, kolektif ve kültürel bellek”. Bireysel bellek, kişinin kendi yaşam deneyimlerinden doğan anıları merkezine alırken; kolektif bellek, bireyin anılarını, bir grubun veya topluluğun ortak deneyimleri içinde hatırlayabildiğini savunur. Bu iki yaklaşımın açıklamakta yetersiz kaldığı noktada ise kuşaktan kuşağa aktarılan “gelenek” gibi uzun süreli kültürel unsurları anlatan “kültürel bellek” devreye girer. Zira bireysel ya da kolektif boyutlarıyla “hatırlama”, geleneğin taşıdığı tarihsel süreklilikle kıyaslandığında daha kısa ömürlüdür. “Hatırlama”, insanın kendini ve çevresini anlamlandırabilmesi için gerekli bir zihinsel süreçken; “Gelenek”, yalnızca bireyin değil, toplumların var ettiği kültürlerinin devamlılığını gelecek kuşaklara aktarmayı gerektiren bir eyleme dönüşür (İlhan 2018:23-24).

Aristoteles, “*De Memoria et Reminiscentia*” adlı kitabın da hafızanın konusunun geçmiş ve geçmişe yönelik hatırlama olduğuna değinirken, bellek ve yazı hakkındaki görüşlerini Sokrates ve Phaedrus’un arasında geçen bir diyalogla anlatır. Diyalog şu şekildedir:

Sayıların, astronominin ve yazının yaratıcısı olan Mısır Tanrısı Tot Firavun’u ziyaret edip bu buluşmalarını insanlara aktarmasını önermiş. Yazıya gelene dek Tanrının diğer armağanlarının iyi ve kötü yanlarını tartışa tartışa ilerlemişler. “Burada” demiş Tot; insanların belleklerini iyileştirici bir yanı var. Buluşum hem akıl hem de bellek için bir ilaç. “Âmâ Firavun etkilenmemiş” bunu öğrenirler ise karşılığını vermiş, “ruhlarına unutkanlık yerleşir. Belleklerini kullanamaz olurlar çünkü yazılı olana güvенеceklerdir. İçlerinde olanı ortaya çıkarmayacak, dışta olan işaretlere bakacaklar. Keşfettiğin şey hafıza için bir çare değil bir hatırlatıcı...Kullara sunduğun gerçek akıl değil, onun yalnızca görüntüsü (Manguel, 2023, s. 81-82).

Augustinus, geçmişin hatırlanmasını, bellekte saklı kalan deneyimsel izlere zihnin yeniden yönelmesi olarak değerlendirir. Ona göre, geçmiş olayları anlatırken kullanılan sözcükler, olayların kendisini değil, duyular aracılığıyla zihne yerleşmiş

imgeleri yansıtır. Kendi çocukluğunu örnek göstererek, artık var olmayan bu dönemi anımsadığında, çocukluk anılarını doğrudan değil, belleğinde yer eden imgeler aracılığıyla şimdiki zaman içinde gördüğünü belirtir. Bu yaklaşım, geçmişin bellekte imgeler şeklinde saklandığını ve hatırlamanın bu imgelerin yeniden çağrılmasıyla gerçekleştiğini gösterir. Dolayısıyla, geçmişin temsil edildiği bu içsel alan, anıların kişisel imgeler biçiminde depolandığı ve şimdiye taşındığı bireysel belleği ifade eder (İlhan, 2018, s. 35-36).

Paul Ricœur'e göre Augustinus'un geçmiş zamana ilişkin çözümlemesi, hatırlama eyleminin taşıdığı neredeyse mucizevi niteliğe odaklanır. Augustinus'un "hafızanın sarayları" benzetmesi, belleğe içsel ve mahrem bir mekânsallık kazandırır. Bu metafor, geçmişe ait anıların, adeta bir "depo" ya da "kiler" gibi zihinsel bir alanda saklandığını ima eder. Augustinus' un ifadesiyle "bütün bunları hafıza toplar, gerektiğinde anar ve ardından o koskocaman mağarasına kimsenin sırrına eremediği o belleğin kuytularında saklar" (İlhan, 2018, s. 37).

Rus yazar Joseph Brodsky ise hafızayı anlatırken: "Her şeyden önce bellek alfabetik sıraya konmamış ve kimsenin toplu eserlerinin yer almadığı bir kütüphaneye benzer" sözleriyle metaforik bir dil kullanır (Manguel, 2023a, s. 36).

Sosyolojik bir terim olan "kollektif bellek", tanımı kesin olarak yapılamamıştır. Fransız sosyolog Maurice Halbwachs tarafından kolektif bellek kavramı ilk kez 1920 yılında ortaya atılmış, o tarihten günümüze kadar da tarih, sosyoloji, psikoloji ve antropoloji gibi pek çok disiplinde araştırma konusu olmuş ve farklı tanımlarla ele alınmıştır. Halbwachs'a göre kolektif bellek, belli bir zaman dilimiyle sınırlı bir yapıya sahiptir; bu sınırların dışında kalan kişi ve olaylara doğrudan erişim mümkün olmadığı gibi bu tür bilgiler tarih disiplininin kapsamına girer. Halbwachs için "bellek", bireysel bir yapıya sahipken, "hatırlama" süreci kişisel bir deneyim değildir. Öte yandan, Bergson'a göre "zaman ve bellek" birbirinden ayrı düşünölemeyecek derecede iç içe geçmiş bir ilişkiler ağıyla örölüdür (İlhan, 2018, s. 45-47).

Eğer belleğin bireylerle birlikte kaybolduğu kabul edilirse, toplumların kültürel miraslarını gelecek kuşaklara hangi yollarla aktarabildiği meselesi kritik bir önem kazanır. Bilginin neredeyse yalnızca insan hafızasında saklandığı gerçeği dikkate

alındığında, bu bilgilerin yalnızca hatırlamaya değil, aynı zamanda unutulmaya da açık olduğu bir diğer gerçektir.

Derrida'nın eserlerinde geçen "Gramatoloji" kelimesi bir yazma bilimi önerisine işaret eder. Derrida'nın klasik bir felsefe eserine hakkında "Platonun Eczanesi" başlıklı makalesine dair yapılan yorumlarda en dikkat çeken durum, Sokrates ile kitaba ismini veren karakter arasında "yazının icadına dair" aralarında geçen diyalogdur. Sokrates, yazının Yunancada hem zehir hem de tedavi anlamına gelen *pharmakon*' un (İngilizce "eczane" kelimesinin kökü) bir türü olduğunu anlatan eski bir mısır efsanesine atıfta bulunur. Sokrates'in burada anlatmaya çalıştığı şöyledir:

Yazının icadı daha önceleri zamana yenik düşen birçok bilginin korunmasına izin verse de aynı zamanda ona doğal hafıza gücümüze zarar verecek şekilde bel bağlar hale geliriz. Belki de Sokrates' in bir düşünür olarak en benzersiz özelliği aslında felsefesini asla yazıya dökmemesiydi. Söylendiğine göre, bunun nedeni artık açıklamak üzere bizzat orada olamayacağından ölümünün ardından eserlerinin yanlış anlaşılabilmesinden korkmasıydı. Daha genel anlamda Sokrates tartışmalarda filozofların şahsen mevcut olmasından ve kendi sesleriyle konuşmasından yanadır. Yazılı eserlerse ancak konuşan ustanın doğrudan mevcudiyetinin ikincil biçimleri olacaktır (Harman, 2020, s. 169).

Memory from A to Z (2002) adlı eserinde Yadin Dudai, "kolektif bellek" kavramının üç temel unsura işaret ettiğini belirtir: bilgi temelli, niteliksel bir yapı ve dinamik bir süreç. Bilgi temelli, bir kültür ya da topluma ait ortak bilgi birikimini ifade ederken; nitelik, grubun geçmişe dair kendine özgü bütünsel algısını yansıtır. Süreç ise, birey ile topluluk arasında şekillenen anlamın zaman içinde sürekli olarak değişim göstermesini de ifade eder. Schudson' a göre bellek, bireylerin zihinsel süreçlerinden ziyade toplumsal bir yapıya dayanır; geçmişin kaydını ise kurumlar aracılığıyla, yasalar, kurallar, standart uygulamalar ve belgeler gibi kültürel pratikler yoluyla tutar. Wertsch' in de belirttiği gibi, bireyler geçmişin temsiline yardımcı olmak için bir dizi kültürel araçlardan (kitaplarda yazılı olan semboller, resimler ve ikonlar, müzeler ve anıtlar ve günümüzde internet üzerinden dağılan oldukça büyük miktarda bilgi) yararlanırlar (Boyer ve Wersch, 2021, s. 176-179).

Bir olay doğrudan tanıklarla aktarılmasa bile, geriye kalan her yazılı ya da görsel iz, belleğin bir parçasını oluşturur. Temelde bellek, iz bırakan ya da kaydedilen şeydir. Kolektif bellek sözlü aktarım yoluyla biçimlenirken, kültürel bellek çoğunlukla simgesel veya maddi unsurlar üzerinden şekillenir (İlhan, 2018, s. 83).

İtalyan şair Petrarca, mektuplarından birinde okumanın bellekle ilişkisini imgesel bir dille aktarır. Ona göre, hiçbir zaman aynı kitaba ya da aynı sayfaya dönmeyiz; çünkü zamanla hem biz değişiriz hem de metin farklı bir anlam kazanır. Hafıza güçlenir, zayıflar ve yeniden şekillenir; dolayısıyla neyi tam olarak öğrendiğimizi ya da hatırladığımızı her zaman net biçimde kestiremeyiz. Ancak değişmeyen tek gerçek, geçmişin seslerini ortaya çıkarıp onları muhafaza eden ve çoğu zaman cesur, öngörülemez yollarla geleceğe taşıyabilen bir eylem olarak okumanın varlığıdır (Manguel, 2023, s. 88).

Halbwachs hatırlamanın, bir topluluğun geçmişine dair yaşadıklarını, tanıklara başvurarak gerçekleştirdiği ve geçmişi şimdiki zaman içinde yeniden şekillendirip aktaran bir eylem olduğunu görüşündedir. “Asla tek başımıza anımsayamayız” diyerek, bireylerin hatırlama sürecini kolektif bir bağlamda ele alır ve kişisel hatırlamanın kolektif belleğe bağlı olduğunu vurgular. Bu sebeple, hatırlama her zaman bir “biz” in izini taşır. Belleğin bireysel olmadığını savunan bir diğer düşünür Michael Schudson ise, kolektif bellek üzerine görüşlerini dört başlık altında şu şekilde özetler:

Bellek öncelikle toplumsaldır çünkü bireysel insan zihinlerinden çok kurallar, kanunlar, standartlaştırılmış usuller ve kayıtlar halinde kurumlara yerleşmiş ve yerleştirilmiştir. Bir kültürel uygulamalar serisi aracılığıyla geçmişe borçlu olduklarını onaylar ya da geçmişin manevi devamlılığını (gelenek, kimlik, kariyer, müfredat) ifade ederler. Bu kültürel kalıpla, bireylerin ezberlediklerinin farkında bile olmadan faydalandıkları bilgileri depolar ve iletirler. Bireyin, belleğin toplumsal ve kültürel uygulamalarının depolandığı geçmişi içeren kumbaralardan yararlanma kapasitesi vardır. Büyük bölümünü kendi zihninde tutmak zorunda olmadığı bilginin depolandığı kültürel ambarlardan faydalanırım. Bireyi kullanımına açık olan kültürel bellek, toplumsal kurumlar ve kültürel yapıntılar aracılığıyla dağıtılır ve yayılır. İkinci olarak, bellek kimi zaman kolektif biçimde yaratılmış anıtlar, eserler ve işaretlere yerleşmiştir; verilmiş bellek biçimleridir, bunlar açıkça ve bilinçli olarak anıları korumak ve saklamak için tasarlanmış, kültürel yapıntılardır (kütüphaneler, müzeler, anıtlar, yer adları, dil, tarih kitapları vb.). Üçüncü olarak, bellek bireylerin zihinlerinde konumlanmış durumlarda bir grup tarafından paylaşıldığı için

toplumsal ya da kolektif bellek olarak nitelendirilmesi doğru olacaktır. Dördüncüsü, anılar bireysel belleklerde kendine has bir biçimde yer etse bile toplumsal ve kültürel niteliklerini kaybetmezler. Çünkü: (a)işlevlerini dilin bireysel ötesi kültürel inşası aracılığıyla yerine getirir; (b)genellikle toplumsal uyarımla, tekrarlar ya da toplumsal sinyallere cevap olarak işin içine girerler; anımsama eylemi etkileşimlidir, kültürel nesneler ve toplumsal sinyallerle yönlendirilir, (c)toplumsal olarak biçimlendirilmiş anımsam kalıpları bulunur (Schudsun,2007) (Akt. İlhan, 2018, s. 56-57).

Kültür ve sanat tarihçisi Aby Warburg 1928 yılında kaleme aldığı bir yazısında kolektif bellek ve sanatçı arasında kurulan bağı anlatırken: “İnsanlığın ızdırap hazinesi insanın serveti haline dönüşüyor” demiştir. Sanat yapıtının kendisini aslında ızdırap deneyimleri arşivinde bir belge olarak varlık gösterir. Warburg’ un ifadesinden yola çıkarak sanatçının da buradaki görevinin tarihin kırılma anlarını ve geçmişin travmalarını araştırıp bu duyumsal, bastırılmış ve acılı deneyimleri yeniden kaydetmektir (Fleckner, 2016, s. 284).

Tarihin kökeninin varlıkbilime (ontoloji) dayandığını ve destansı anlatımların geleneklerin doğası gereği nesiller arası aktarım ile bireysel ve kolektif belleklerde kaydedildiğini düşünebiliriz. Tarihçi Warburg’ un da değindiği gibi günümüzde bireysel ve kolektif bellek adına belgesel nitelikli veriler, anılar ve bunların temin edilip yorumlanması geçmişin yeniden inşasına dair gereksinimleri de beraberinde getirmiştir. Belge ve arşive olan ilginin artarak sanatçıların çalışmalarına da önemli ölçüde yansımaları olmuştur.

1.3.2 Yazılı Kültür Nesneleri

Yazılı kültür söz yerine yazının hâkim olduğu dönemdir ve sözlü kültürün ya da yüz yüze iletişimin ötesine geçerek bilginin depolanma sistemi haline evrilmiştir.

Yazı, kitap, kütüphane ve arşivler, toplumsal hafızanın korunmasında kritik rol oynarken, bireylerin kişisel hafızalarıyla da derin bir bağ kurar. Kültürel nesneler, toplumların geçmişini, kültürünü ve ideolojilerini saklamakla kalmaz, aynı zamanda bireylerin kişisel deneyimlerinin ve hatıralarının şekillendiği araçlar olarak da işlev görür. Bu nesneler, kişisel hafızayı pekiştirirken, toplumsal hafızanın bir parçası haline de gelir. Kültürel bellek, bir toplumun tarihsel, kültürel aynı zamanda kimliğini de şekillendiren önemli bir olgudur. Geçmiş hatırlamanın yanı sıra, bir toplumun kimliğini inşa etme, kolektif anlamlar yaratma ve belirli bir geçmiş hatırlayıp

hatırlamama üzerine de kurulu dinamik bir süreçtir. Kültürel belleğin korunmasında ve aktarılmasında arşivler ve kütüphaneler kadar kültürel kurumlarda kritik bir öneme sahiptir.

İnsanlık, göçebe hayattan yerleşik düzene geçerken kendi kültürel varlığını oluşturmak, aktarmak için farklı iletişim yöntem ve araçları geliştirmiştir. İnsanların düzenli topluluklar halinde bir araya gelişi iletişim kurma ihtiyacından ortaya çıkmıştır. Bir arada yaşama ve iletişim hali sonrası bilgi yaratılmış ve kayda geçmiştir. İlk Önceleri sözel biçimde ve tek kayıt aracı olan mağara duvarlarına kazılı olan simgelerde yer alan bilgi, M.Ö. 3000 yıllarından itibaren yerini yazılı kayıtlara bırakmıştır (Ovenden, 2022, s. 17).



Görsel 2. Mısır Hieroglif yazı örneği.

Erişim:17.02.2025.<https://edergi.tubitak.gov.tr/edergi/yazi.pdf?dergiKodu=4&cilt=41&sayi=622&sayfa=68&yaziid=27038>.

Dünyadaki tüm yazı sistemlerinin kökeni aslında resme dayanır. Eğer bir resim, bir mesaj iletme işlevi taşıyorsa, bu resim aynı zamanda “yazı” işlevi de görür. Mısır medeniyeti “hiyeroglif” adı verilen yazı sistemi (Görsel 2) ile tanınır. Hieroglif yazı, Mısır’da geliştirilmiş ve sonrasında Ege ile Anadolu’ya yayılmış, resimsel işaretler içeren yazı türlerini tanımlamak için kullanılan genel bir terimdir (Dinçol, 2002, s. 20) (Akt. Özkara, 2015, s. 374).

Geçmiş, görsel biçimlerin diliyle kendi varlığını belgeleyip geleceğe aktarma gerekliliğini yazılı belgelerle yerine getirmiştir. İnsanlık, bilinçsel verilerini çizgiler ve renkler gibi görsel öğelerle ifade etme ihtiyacını her zaman hissetmiş ve bu ihtiyacı

yazıya dönüştürmüştür. Yazıya duyulan bu ilginin ilk örneği ise, nesne veya sembollerle şekillenen ve resimsel öğeler içeren en eski yazı biçimi olan “piktogram” olarak karşımıza çıkar. Bir fikri, bir kavramı anlatmak için yazı ile resim arasında bağ kuran bir diğer çizgi üslubu ise “ideogramlar” dır. Geçmişten günümüze değin insanoğlunda görsel biçimler yaratma ve yazı yazma gerekliliği hayatı daha düzenli bir şekilde sürdürme isteğinin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır (Tansuğ, 1988, s. 70-71).



Görsel 3. Mısır Hieroglif yazı örneği, “Rozetta Taşı”.
Erişim:17.02.2025 <https://orhankoc.com.tr/gizemli-bir-tas-rosetta-tasi/>

Mezopotamya ve çevresindeki yerleşimlerde bilim ve kültürün gelişiminde kil tabletler önemli bir rol oynamıştır. Bu tabletler, genellikle “Kolophon” adı verilen etiketlerle sonlandırılır ve bu etiketlerle, tabletin içeriği ve yazarı hakkında bilgi verirdi. Mısır’daki hieroglifler, resim yazısı olarak kalırken, Mezopotamya’daki piktografik yazı zamanla çivi yazısına dönüşmüştür. Ayrıca, Mısırlılar hierogliflerini (Görsel 3) taşlara kazımanın yanı sıra Nil Deltasında yetişen ve daha esnek bir bitki olan “papirüse” de yazmışlardır (Özkara, 2015, s. 372- 374).

Mezopotamya’da bulunan ilk yazılı kayıtlar, birkaç yüzyıl boyunca yazılı metinlerin egemen dili olarak kalan Sümer dilinde tutulmuştu. Rus dilbilimci Diakonoff, Sümer dilinde tutulan ilk yazılı kayıtlar için; “Bu eski yazı sistemlerinin hiçbiri, dilde ifade edildiği gibi, doğrudan doğruya konuşulunun karşılığı olan ifadeler şeklinde

tasarlanmamıştı, bunlar sadece, büyük ölçüde idari amaçlarla kullanılmış hatırlatmaya yönelik sistemlerdi” (Mann,1986, s. 103).

Yazının, Sümerler 'de ortaya çıkış nedeninin ekonomik amaçlı çeteleler tutmak; listeler yapmak olduğu ve dolayısıyla matematiğin bir sonucu olarak kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. O dönemde geçerli bir mesleğin mensupları olan Sümerli kâtipler, M.Ö 2700-1700 yılları arasında bugünkü Irak'ın güneyinde yaşadılar ve nehir yataklarındaki kili ana malzeme olarak kullandılar. Kâtipler bir parça kili, posta pulu ya da bir yastık ya da daha aralarda bir boyutta olacak ölçüde kesip yoğuruyorlar ve bunlara şekil verip tablet haline getiriyorlardı. Daha sonra kilin içerisinden ip geçirerek bu yüzeye çeşitli çizgiler çekerler ve tabletleri yazılı kayıt tutmaya hazır hale getirirlerdi. Kil tabletin üzerine bir kamış ya da benzer biçimde kalem biçimi verilmiş bir araçla çivi yazısı ile kayıtlar tuttular (Crowley ve Heyer, 2011, s. 63).

Kültür ve bilimin taşıyıcısı kil tabletler; resmî belgeler, tarım alanlarının işletilmesini içeren ekonomik, tarihi, edebi, bilimsel belgelerin yazılmış olduğu taşıyıcılar idi.

Dönemin şartlarına göre insanlığın uyguladığı kil tablet teknikleri zamanla geliştirilmiş yazı ile kayıt altına alınabilecek ve saklayabilme özelliği de olan papirüsü ve kâğıdı (Görsel 4) keşfetmişlerdi. Böylelikle yazıyla tarihsel sürecin kayıtları tutulmaya başlanmıştır. Yaklaşık iki yüzyıla yakın bir sürede elde edilen arkeolojik veriler sayesinde bilinen birçok uygarlığın gelişmiş kültürleri, kütüphaneleri ve arşivleri olduğunu bilmekteyiz. En erken uygarlıkların göçebe yaşamdan yerleşik hayata geçerken iletişimin kalıcı kayıtlara, elde edilen bilgilerin ise saklanmasına ihtiyaç duyulduğu anlaşılmaktadır (Ovenden, 2022, s. 37).

Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, düşünceyi ifade etme biçiminde köklü bir değişim yaratmıştır. Bu geçiş, iletişimin aracının sözden yazıya dönüşmesiyle mümkün olmuştur. Yazının icadı çok eskiye dayansa da yazı yalnızca kayıt yapma işlevinin ötesine geçerek, bilgiyi aktarabilme ve geniş bir alana yayılabilme kapasitesiyle sözden farklı bir boyut kazanmıştır (İlhan, 2018, s. 105).



Görsel 4. Antik Roma Dönemi tomar saklama yöntemini gösteren bir Rölyef.
Kaynakça: Manguel, Alberto (2023). *Okumanın Tarihi*. s. 160.

Yazının bulunması mitlerin, destanların, ilahilerin, tarihsel kayıtların ya da kraliyet propagandasının sürdürülme isteğinden değil, hesaplamayla ilgili teknik bir probleme çözüm bulmak gibi basit bir nedenden kaynaklı olarak ortaya çıkmıştır. Yazının gelişiminin ön safhasında; “İlk ekonomik metinler, sözcüksel metinler, farklı semantik alanlara ait terimler içeren sözcük listeleri eşlik ediyordu. Ünvan ve meslekler, metal nesnelere, seramik kaplara, dokumalara, şehirlere, ağaçlara, bitkilere, sığırlara, domuzlara, kuşlara, balıklara vs. verilen adlardı”. Hiç şüphe yok ki, matematiksel hesaplamalarla başlayan ve sözcük listeleriyle devam eden bu süreç ilk yazma eğiliminin bel kemiğini oluşturmuştur (Macleod, 2020, s. 37).

Sözlü kültürün bir anlatım dili olan mitleri bir orkestra parçasını okur gibi okumalıyız. Okuma yalnızca soldan sağa değil, aynı zamanda dikey olarak, yukarıdan aşağıya doğru da yapılmalıdır. Her bir sayfa, kendi içinde bir bütün olarak değerlendirilip, bu bütün üzerinden anlam çıkarılmalıdır. Müzik dinlerken, başlangıcından sonuna kadar süregelen ve zaman içinde evrilen bir deneyim yaşarız. Örneğin, bir senfoni dinlerken, başı, ortası ve sonu olsa da her dinleyişte önceki deneyim ile şimdiki arasında aynı hazzı almak mümkün değildir. Bu yüzden, müzik dinleyicisi veya mitolojik bir hikâye dinleyicisinin zihninde sürekli bir yeniden yapılandırma süreci vardır. Mitolojide müzik ve dil mukayese edilebilir, ancak aralarında yakın bir

benzerlik olduğu kadar muazzam farklılıklar da bulunur. Mesela dili bir paradigma olarak ele alırsak ilk olarak “fonemler”, ikincil “kelimeler”, üçüncül olarak ise “cümlelerle” kurulur. Müzikte, fonemlerin ve cümlelerin karşılıkları vardır, ancak kelimelerin doğrudan bir karşılığı yoktur. Mitolojide ise, kelimeler ve cümlelerin karşılıkları bulunabilir, fakat kelimelerin birebir karşılığı yoktur. Dolayısıyla her iki durumda da belirli bir kayıp yaşanır (Levi-Staruss, 2023, s. 95-99).

Yazı, bilginin kaydı, muhafazası ve arşivlenmesi kapasitesiyle insanlık tarihindeki en önemli teknolojik inovasyonlardan biri olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte, bu keşfin potansiyel olumsuz sonuçlarına odaklanan eleştirel perspektifler de bulunmaktadır. Antik Yunan filozofu Platon, iletişim tarihi bağlamında yazı karşısı ilk sistematik eleştirel çerçeveyi oluşturan düşünürlerden biridir. Platon'a göre yazılı kayıt, insan düşünce süreçlerinin doğasını temelden değiştirerek hafızayı tali bir konuma indirgemekte ve kognitif (bilişsel) yeteneklerin zayıflamasına neden olduğu görüşünü savunmaktadır (Baldini, 2000, s. 7).

Ancak insanın birey ve toplum odaklı gelişimine bakıldığında yazının icadının önemli bir eşik olduğu konusunda hemfikir olan birçok araştırmacı yazarda vardır.

Yazı, bilgilerin kaydedilmesinde ve hafızanın korunması hususunda en temel araçtır. Bellek ise, birey ve toplumların kültürel evrim sürecinde şekillenir. Yeni tarih yazımında başvurulmuş temel unsurlardan biri, bellek olarak “arşiv” dir. Bellek, bireyin toplumsal, ekonomik ve kültürel birikimlerini içinde barındıran, aynı zamanda bireyde şekillenen yaşam deneyimlerinin izlerini ve özlerini yansıtan değerli bir kaynaktır (İlhan, 2018, s. 9).

Yazılı kültürün evrimi, yazının icadını takip eden uzun bir zaman diliminde el yazması eserlerin yaygınlaşmasıyla önemli bir hız kazanmış ve oral kültürün dominantlığı kademeli olarak azalmıştır. Tarihsel veriler, erken dönem topluluklarında okuryazarlık seviyelerinin oldukça düşük olmasına rağmen, kitaplara atfedilen değer ve çeşitli gereksinimler doğrultusunda kitap temin eden seçkin bir zümrenin daima var olduğunu göstermektedir. Söz konusu dönemlerde okuryazarlık yetkinliği, genel itibarıyla dini otoriteler, yönetici sınıf ve üst düzey bürokratik kadrolarla sınırlı kalmıştır. Dini liderlerin okuryazarlığı öncelikli olarak kutsal metinlerin kopyalanması ve kuşaktan kuşağa aktarılmasını temin etmeye yönelik bir

işlev görürken, yönetici elit tabaka bu beceriyi ticari muamelelerin kaydı, diplomatik iletişim, hukuki evrakların hazırlanması ve idari kayıtların tutulması gibi pragmatik amaçlar doğrultusunda kullanmıştır. Buna mukabil, geniş halk kesimleri için yazı yazma eylemi, uzmanlık gerektiren kompleks bir teknik maharet olarak varlığını sürdürmüştür (Baldini, 2000, s. 42).

Antik Mısır'dan başlayarak, Mezopotamya'daki kil tabletlerden, Orta Çağ'daki el yazmalarına kadar, yazılı belgeler toplumların ideolojilerini ve kültürel yapılarını şekillendirmiştir. Yazılı metinler, özellikle belirli bir ideolojik çerçevede tarihsel anlatıları oluşturmuş, böylece toplumsal hafızanın sürekli biçimde yeniden inşa edilmesini sağlamıştır. Bu durum yazının toplumların kolektif belleğini saklama ve koruma işlevini üstlenmesinin temel nedenlerinden biridir.

Mezopotamya' da yazı yazma ve okuryazarlık süreci yazma atölyeleri ve yazma eğitim akademileri şeklinde adlandırılan oluşumlarla sadece katiplerin özel evlerinde, ustaların etrafındaki acemilerden gözetmenlere uzanan bir öğrenci grubu tarafından çalıştıkları yerlerde sağlanıyordu. Burada bulunan gözetmenlerin görevi ise daha küçük olan öğrencilere yardım etmek ve çoğunlukla disiplini tesis etmektir. Sümer edebiyatı hakkında bilinen şeylerin çoğu; katiplerin belge hazırlama, ticari veya yasal yazışmaları ya da matematik ile müzik hakkında öğrendiklerinin meslek okullarında çöpe atılan müsveddeleriydi. Sıradan yazman yetiştirme merkezlerinde fazla sayıda iş stoğu bulunulurdu ve genellikle ihtiyaç duyulmayan tabletler ıslatılıp yeniden dönüşüme sokulur tekrar kullanılırdı (Raven, 2023, s. 66-67).

Sosyal ve kültür tarihi alanlarında birçok çalışması bulunan modern tarih profesörü James Raven muazzam bir geleneğin nesnesi olan kütüphanelere dair görüşlerini şu ifadelerle anlatır:

Kitaplar ve kütüphaneler her zaman hareket halinde dinamik yapılar olmuştur. Doğal afet ve saldırganların talanları bir yana, büyük çaplı kütüphane ayıklaması gerçekleştirilebilir. Kütüphane kavramı zaman ve kültürler boyunca hiçte istikralı olmaması ve değişkenliğinin kitap kayıplarının temsil edilebilmesi ve ardından hafızada yeniden temsil edilebilmesiyle bağlantılı olması sebebiyle ulusal kurumsal veya ailevi hazineler olabilir. Kütüphaneler, bilginin saklanması ve bilgiye erişim için gereken kaynaklar olmanın yanı sıra, kültürel ve politik semboller olarak görev yapar o halde kütüphane sembolik olabilir gösterişli bir şekilde yığılmış raflar, kasalardaki sergiler ve hatta kütüphane binasının tasarımı bile politik içerikli olabilir. Kütüphaneler kitaplar için toplama

merkezi, bir bilgi deposu, otorite ve aynı zamanda muhalefet için bir odak noktası olarak faaliyet gösterebilir. Kütüphane ulusal dil ve edebiyatın korunması için bir sembol, dini tören, hafıza merkezi, güç merkezi ve vatan perver veya hizipçi hafızanın gerçek bir merkezi olarak hizmet edebilir (Raven, 2023, s. 43-47).

Tıpkı yazı gibi kitabın biçimi de tarih boyunca değişim geçirmiştir. Kil tabletler, rulolar ve kodeksler geçmişte kitabın farklı formları olarak kullanılmış; özellikle papirüs ve parşömenden yapılan bu formlar Antikçağ’ da yaygın hale gelmiştir. Bu örnekler her ne kadar günümüzdeki kitaplara benzemeseler de kitap kavramının zamanla kolektif bellekte yer etmeye başladığını bunun yanı sıra daha uzun ömürlü ve korunabilir bir biçime evrilmiş olduğunu söyleyebilir (Özkara, 2015, s. 378).

Kitaplar, yazılı bilginin yayılmasında ve toplumsal hafızanın aktarılmasında kritik öneme sahip kültürel nesnelerdir. İlk başta el yazmaları ve parşömenler olarak varlık gösteren kitaplar, matbaanın icadıyla kitlesel üretime geçmiştir. Kitapların tarihsel gelişimi, onların sadece bilgi taşıyıcıları değil, aynı zamanda ideolojilerin, estetik anlayışlarının ve kültürel değerlerin taşıyıcıları olduğu gibi maddi kültüründeki en uyarlanabilir ve süreğen nesnelerden biridir.

Kitap, fiziki bir nesne olması bakımından “var olma” niteliği taşır. Yazılı bir nesne olan kutsal kitaplar köklerini sözlü gelenekten alır. Sözlü olarak aktarılan bir içerikle doğrudan yazıya geçirilmiş olan arasında belirgin bir fark bulunur; bu fark, geleneğin dönüşüm alanını temsil eder. Din adamlarının sözlü aktarımlarının yazıya dökülmesiyle birlikte, sözün taşıdığı otorite figürü zamanla geri plana itilmiş, böylece ‘metin’, sözün anlatıcısının yerini alarak yeni bir ‘kültürel nesne’ haline gelmiştir. Yazı teknolojisi ise bu dönüşümde belirleyici olmuş, geleneği ve belleği derinden etkilemiştir (İlhan, 2018, s. 168).

Nesne, insanın dünyayı etkileyip değiştirmesine ve etkin bir biçimde var olmasını sağlar. Bu noktada nesne, insanla eylem arasında köprü kuran bir araçtır. Kültürel nesneler ise, bir toplumun, coğrafyanın veya kültürün tarihini, geleneklerini, değerlerini, sanatını veya yaşam tarzını nesnelerle ortaya koyarken, belirli bir anlam, sembolizm veya tarih taşıyabilen ve genellikle belirli bir topluluğun kimliğini oluşturan önemli unsurlar olarak ifade edilebilir.

O halde nesneler insandan bağımsız bir varoluşa hatta kendi aralarında da sürekli değişken ve dinamik bir ilişkiler ağına sahip oldukları gibi her toplum kendi kültürünü, kültür de kendi toplumunu yaratmış ve nesnelleştirmiştir, diyebiliriz (Harman, 2020, s. 10).

Kâğıdın tarihi, yalnızca üzerine yazı yazılan bir malzeme olmanın ötesine uzanır; matbaadan daha eski olan bu ‘nesne’, mektupların, belgelerin, notların korunması ve yayılmasında görünmez bir rol üstlenir. Pasif bir araç değil bilakis iletişimin sessiz ama vazgeçilmez bir taşıyıcısıdır. Fransız yazar Paul Valery bir konuşmasında şöyle anlatır: “Bilirsiniz, kâğıt bir depolama aracı ve iletken rolü oynar; sadece bir insandan değil, bir dönemden diğerine de iletir; böylece, doğruluk ve inanılrlık konusunda çok yönlü bir görev üstlenir” (Müller, 2018, s. 9).

Matbaanın icadından önce, kâğıdın tarihi ilk bakışta pasif bir malzemenin geçmişi gibi görünse de aslında kâğıt, teknolojik bir dönüm noktasının ardından hızla kültürel pratiklerde önemli bir yer edinmiştir. Bu teknolojik süreç, kâğıdın yalnızca bir taşıyıcı araç olmanın ötesinde toplumsal ve kültürel iletişimin temel unsurlarından biri haline gelmesini sağlamıştır. Kitap tarihçileri Henry-Jean Martin ve Lucien Febvre, “*Kitabın Doğuşu*” adlı temel eserinde 13. Yüzyıldan itibaren Avrupa kâğıt teknolojisinin yayılmasına yol açan önkoşulun, matbaada hareketli matrislerin olduğunu belirtir. Orta çağın sonlarında kâğıt, manastır ve üniversitelerde yazı maddesi olarak kullanılan parşömeni, elle kopyalamanın uygulandığı çoğaltma teknolojisi bağlamında gölgede bırakmıştır. Bu doğrultuda kâğıt en önemli görevini gerçekleştirmiş, bir yapıtın eş zamanlı kopyaları üretilmiş, bilgiyi kaydedip yaymış, matbaaya zemin hazırlamış ve günümüz teknolojisiyle bilgi toplumunun ortaya çıkışına katkı sunmuştur (Müller, 2018, s. 35-36).

Kültürel nesnelerin çeşitliliğine bir anlamda da kültürel bilginin aktarımının somut varlığına; el yazması kitaplar, arkeolojik buluntular, fotoğraflar, parşömenler, tarihi belgeler, geleneksel kıyafetler, mektup ve törensel objeler örnek olarak gösterilebilir. İnsanlarca yaratılmış olan kültürel bilgi çeşitliliği ve öğretiler; bellek, miras ve gelenekler yoluyla toplumlara aktarılır ve aynı zamanda ortaklaşa paylaşılır.

1.4. Yazılı Kültürün Kayıp Mirası Kütüphaneler ve Arşiv

Birçok medeniyete coğrafi ve ekonomik olarak uygun Őartlar sağlayan Dicle, Fırat ve Nil nehirlerinin varlığı, insanoğlunun yerleşik hayata geçilmesi ile birlikte kentleşme, haberleşme ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Piktografik yazının evrimiyle birlikte, Mezopotamya'da çivi yazısı ve Mısır'da hiyeroglif yazı sistemleri gelişmeye başlamıştır. Bu yazı sistemlerinin yayılması, yazılı belgelerin sayısının hızla artmasına neden olmuştur. Ekonomik ve kültürel ilişkilerdeki büyüme, daha fazla yazılı belgeye duyulan ihtiyacı pekiştirmiştir. Bu ihtiyaç, belgelerin düzenli bir Şekilde saklanmasını ve korunmasını sağlamak amacıyla arşivler ve kütüphanelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır ( zkaral, 2015, s. 379).

Başlangıç olarak kütüphanelerden bahsedebilmek için öncelikle metinlerin depolanıp muhafaza edildiğine dair kanıtların olması, metinlerden bahsedebilmek içinde elbette yazılarla ilgili kanıtlar olması gerekmektedir. Günümüzde Batı Asya'da geniş kapsamlı yapılan pek çok çalıőmaya rağmen Irak'ın güneyinde yer alan, antik Uruk Őehri Warka' da bulunmuş olan ve varlıkları bu yüzyılın başından beri bilinen "Arkaik Metinlerin" bulunan en eski yazılı belgeler olduğu gerçeğidir. Gerçek olan Şu ki, bu metinler yazıldıktan bir yüzyıl hatta daha uzun bir süre boyunca adeta çöpe atılmıştır. Veenhof'un da belirttiği gibi; "Normalde, yönetimin artık ihtiyaç duymadığı eski kayıtlar zamanı gelince atılır ya da inőaat malzemesi olarak kullanılırken kimi zaman da ikincil alanlarda kullanılırdı". Ancak burada önemli olan husus nesilleri açan ve süresi belli olmayan bir zaman dilimi boyunca Uruk Őehrinde yer alan metinlerin her ne kadar ekonomik metin olanları güncelliğini kaybetmiş olsa da depolanmış veya arşivlenmiş olması gerçeğidir. O halde diyebiliriz ki Yakındoğu'da yazının hayata geçmesiyle birlikte yazılı metinler için, arşivsel ve k ratoryal bir tutum sergilenmiştir (Macleod, 2020, s. 36-37).

Kütüphaneler, yazılı bilginin düzenlenmesi, organize edilmesi, saklanması, erişilmesi ve toplumların kültürel mirasının düzenli bir Şekilde aktarılması açısından merkezi öneme sahip kurumlardır. Kütüphane anlayışı, yalnızca fiziksel materyalleri depolamanın ötesinde, bilgiye erişimin adil ve düzenli bir biçimde yapılması gerektiğini de ifade eder. Bu nedenle kütüphaneler, bilginin serbestçe ve

eşit bir biçimde paylaşıldığı sosyal mekânlar olurlar. Bu işlevleri, kütüphaneleri toplumsal eşitlik ve demokratikleşmenin merkezine yerleştirir.

İskenderiye'den Saraybosna'ya kadar uzanan “kütüphane” kavramı, zaman ve kültürler boyunca kitap kayıplarının toplumsal hafızada temsil edilebilmesinden kaynaklı olarak kayıpların anılmasının esasını oluşturmaktadır. Kitapların yandığı, sel sularına gömüldüğü veya savaş ganimeti olarak at arabalarıyla taşındığı gibi durumlarda hafızalara kaydedilen görüntüler genellikle silinmez. Kitaplar ve kayıplar, (Görsel 5) dağılan kütüphaneler, sürgün edilmiş maddi mirasın daha büyük bir kayıp, haksızlık ve düşmanlık duygusu yaratıp, telafisi mümkün olmayan dışlanmış bir militan sürgün grubu için sembolik haline gelmiştir (Raven, 2023, s. 45).

Kültürel mirasın temel taşlarından olan bilginin korunması tüm dünya için önemli bir mücadeledir. Kütüphaneler ve arşivler toplum için bilgiyi korumanın sorumluluğunu paylaşırlar. Onların çabalarıyla bilgi bir kuşaktan sonrakine aktarılır, insanların ve toplumların gelişmesi aynı zamanda esin kaynağı olması açısından da önemlidir (Ovenden, 2022, s. 27).



Görsel 5. Floransa'daki Kasım 1966 seli sırasında Biblioteca Nazionale' de zarar gören bir yığını.

Kaynakça: James Raven, 2023, Kayıp Kütüphaneler, Ketebe Yayınları, s.21.

Kütüphaneler, kitap koleksiyonlarının ötesinde, koruyuculuğun çok önemli olduğu ulusal, kurumsal veya ailevi hazineler olabilir. Bilginin saklanması ve bilgiye erişim için gereken kaynaklar olmanın yanı sıra, kültürel ve politik semboller olarak görev yapar. Kitaplar için bir toplama merkezi, bir bilgi deposu, otorite ve aynı zamanda muhalefet için bir odak noktası olarak faaliyet gösterebilir. Kütüphane ulusal dil ve edebiyatın korunması için bir sembol, dini tören ve hafıza merkezi ve vatanperver veya hizipçi bir hafızanın gerçek bir merkezi olarak hizmet edebilir. İster ulusal ister kişisel olsun, bir koleksiyon, belirli anıları zenginleştirmek için bir depo, etki yaratan bir hazine ya da politik ve dini bir araç olarak tasarlanabilir. O zaman bir kütüphane ile bahsedilen şey sadece bir koleksiyonun evrimini değil, aynı zamanda anlık değişimini ve yeniden biçimlendirilebilecek bir koleksiyonu da içerebilir (Raven, 2023, s. 46-47).

Toplumsal bilgi stoku olarak görülen kütüphaneler, kütüphane içindeki kitapların bilgisiyle ilgilenmez ancak o bilginin hangi bağlamda ne düzende yer aldığı ve hangi kitaplarla bağlantılar kurduğunu ve kurulduğunu merak eder. "Motif" gerçek anlamı itibarıyla tarihin bir konusu olabilir ama o motif üzerinde yer aldığı nesneye göre anlam kazanır (İlhan, 2018, s. 100).

Kütüphaneler ve arşivler, yazılı kayıtları muhafaza ederek toplumların kendi kültürel ve tarihi kimliklerini korumaya, "yer duygusu" ve "ortak bellek" duygusu ile yaşamlarına yardımcı olmayı sağlayan sabit birer referans noktasıdır (Ovenden, 2022, s. 287).

Michel de Certeau' ya göre, mekân, "kullanılan bir yer" olarak tanımlanır ve bu, "hareketli şeylerin bir kesişmesi" olarak anlaşılabilir. Mekân, soyut bir kavram olarak, "yer" teriminden farklıdır. "Yer" terimi, kimlik, ilişki ve tarihsel bağlamda tanımlanabilirken, simgeleştirilmiş ve kaydedilmiş anlamlarla antropolojik bir yer olarak kabul edilir. Bu, mekânın, onun kullanımına dair sürekli bir dönüşüm ve etkileşim içinde olduğunu gösterir (Auge, 2021, s. 94).

Buradaki anlatımda "yer" terimiyle gerçekleşmiş bir olaya, bir mite veya bir tarihe yüksek önemdeki bir yere atıf yapılmaktadır.

Yer olmayan yer fikri Fransız tarihçi Michel de Certeau' dan gelir. Auge ise çağdaş dünyaya dair antropolojik tetkik nesnesini tekrardan tanımlamaya çalışır. İlişkisel ve

tarihsel olarak tanımlanamayan ya da kimlikle ilgili olmayan “yer- olmayan- yer” kavramını bireyselleştirilmiş kültür fikrinin gereksiz hale geldiği olaylar bolluğuyla tanımlanan bir aşırılık kültürü olarak “süper modernite” kavrayışının uzamsal boyutu olarak tasavvur edebiliriz. Auge “yer- olmayan- yer” için hiçbir şekilde arı bir biçimde var olmadıklarını daha çok zıt kutuplar gibi olduklarını, tam anlamıyla silinemediklerini ve tam anlamıyla tamamlanamaz olduklarından bahseder. Auge “yer olmayan yer” i sürekli olarak üzerine sil baştan yazılan bir “Palimpsest” e benzetir (Osborne, 2021, s. 206).

Palimpsest, henüz kâğıt icat edilmeden bir takım yazı ve imgelerin parşömenin üzerine, kazınarak yazılmış, yazılmış yazının izleri silinmeden üzerine başka bir yazının aynı yüzeyde yeniden kullanımıyla ve üst üste katmanların oluşmasıyla meydana gelen tekniğe verilen isimdir. Çok katmanlı imgelerden oluşan ve birçok farklı disiplinde de karşımıza çıkan “*Palimpsest*”, resim, mimari, arkeoloji, edebiyat, fotoğraf ve sinema gibi alanlarda da karşılaştığımız bir anlatım aracıdır.



Görsel 6. Joachim Koester. Kant'ın yürüyüşleri, 2003-2004, renkli fotoğraf, 81x69 cm, Kaliningrad. Erişim:27.03.2025 [Drakula'dan Manson ailesine. Joachim Koester- İspanya | lamiradadelmamut](#)

Danimarkalı sanatçı Joachim Koester gerçeği kurmaca olandan ayıran muğlak yerler üzerinde bir tarih yolculuğuna çıkar. Tipik bir tutum alarak, tikel bir yerle bağlantılı belirli bir hikayeyle başlar. Zamanda bir şekilde parçalı ya da katmanlı olan mekâna özgü bir hikayeyle (Görsel 6). Ardından, genellikle bir fotoğraf dizisinde ya

da film yerleştirmesinde hikâneyi toparlamaya çalışır ama asla çözüml noktasına vordırılmaz. Arşiv sanatıyla ilgilenen sanatçılar gibi Koester' da çalışmalarına çoğu zaman metinler ekler. Koester, maceraperestlere odaklanan yapıtlarında belli tarihsel hilelere ışık tutmak adına farklı zaman çerçevelerinden yararlanır. Koester' ın çalışmalarını, gerçeklik ve kurgu arasında gidip gelen, gerçekliğin nasıl yaşadığını, doğruluğu olmayan tarihsel bir hafızadan yansıtır (Foster, 2020, s. 54).

Çağdaş sanat eleştirisi ve pratiğinde "yer olarak sanat" ve "bellek olarak sanat" kavramı, eseri hem kısıtlayıcı hem de sınırsız uzamsal olanaklarla ilişkili iki ana biçimi olarak görür. "İçkin olarak maddi hiçbir şey değil, sadece bir saha-olmayan - sahada temsil edilişlerinin karakteridir". Bu temsil öncelikle artarak çoğalan fotografik olandır. Mimarileşme ve fotografik belgelerin dolayımı, çağdaş sanatın post-kavramsal karakterinin kuruluşundan beri beraber yürüyerek kurduğu eylemler dizisidir. Fotoğrafın belgesel işlevi, var olma sürecinde üstlendiği rolüyle post-kavramsal eserin ontolojisini biçimlendirir (Osborne, 2021, s. 215).



Görsel 7. Jeewi Lee. "Palimpsest, Yeniden Yazım Parçaları", sergi görünümü. Alman Mimarlık Merkezi DAZ Berlin, 2023.Erişim: 04.03.2025

<https://www.jeewi.de/works/looking-glass-self/palimpsest> erişim.2

Sanatta palimpsest, sadece katmanların üst üste bindirilmesi değil, aynı zamanda var olanla artık görünmeyen arasındaki bir geçiş alanıdır. Bir yer, zamanla üzerine eklenen anlamlar ve izlerle melez bir yapıya dönüşürken; silinmiş ya da bastırılmış olan da tamamen yok olmaz, aksine görünmez bir varlık gibi orada kalır. Bu yüzden

Palimpsest hem bir yüzey hem bir yerin kendisidir hem de o yerin artık görünmeyen ama hissedilen hâlidir. “Yer olmayan”, yani fiziksel olarak var olmayan ama iz bırakan, çağrışım yaratan, bellekte kalan her şey, Palimpsest içinde aktif olarak yer alır. Sanat bu noktada, mekânın sadece görünenini değil, hatırlananını da işler; böylece “yer” dediğimiz şey, sadece coğrafi değil, duygusal ve zamansal bir örgü haline gelir.

2. BÖLÜM. ARŞİVSEL DÜZENLEME VE ARŞİV SANAT İLİŞKİSİ

2.1. Sanat ve Nesne İlişkisi

Heykel sanatının anadili biçimdir, fakat ikonografi biliminin irdelediği sembolik bir anlatım dili de vardır. Modernizm öncesi çoğunlukla ‘anlatım’ dilini, modernizm dönemi ‘biçim’ dilini, modernizm sonrası heykelleri ise hem anlatım hem biçim dilini birlikte kullanır. Sanat tarihi kapsamında heykeller biçim veya anlatım dilleriyle irdelenmiştir. Heinrich Wölfflin sanat eserlerini biçim üzerinden irdelerken, Ervin Panofsky ise sanat eserlerinin anlamları üzerine yoğunlaşmıştır (Huntürk, 2016, s. 17).

Modern sanat tarihinin önemli isimlerinden olan Heinrich Wölfflin, Morelli, Riegl ve Warburg 19. Yüzyılın sonlarından itibaren sanatın temel kavramlarını belirlemek üzere birtakım yöntemler üzerine çalışmışlardır. İlk kuşak sanat tarihçileri diyebileceğimiz bu entelektüel kuşak sanatın sınırlarını çizmiş, sanat tarihini dönemlere ayırmış, sanat eserlerinin ortak özelliklerini incelemiş ve bu veriler ışığında salt biçimsel çözümler ile sanat tarihinin bilimsel bir disiplin olması yolundaki temelleri atmışlardır. Bu kuşağın önemli kuramcılarında olan Wölfflin sanat yapıtlarının biçimsel çözümlemesi ve genel niteliklerinin belirlenmesin üzerine birbirine karşıt beş algılama prensibi oluşturmuştur. Bu temel prensipler ise, “çizgisel-gölgesel”, “düzlem-derinlik”, “açık form-kapalı form”, “çokluk-birlik”, “belirlilik-belirsizlik” gibi biçime özgü ölçütlerdi. Wölfflin bir sanat yapıtının incelenmesini belirlenen bu nesnel ölçütlerle tek tek ele almış kültürden ve sanatçısından bağımsız salt bir nesne olarak incelemiştir (Panofsky, 1995, s. 9-10).

Bu ilk kuşak sanat tarihçilerinin öğrencisi olarak yetişen Ervin Panofsky, Wölfflin’ in bir sanat yapıtını incelerken geliştirdiği ölçütleri eleştirmiş ve sanat yapıtını tek

başına bir nesne olarak ele almasına karşı çıkmıştır. Panofsky bu karşı çıkış düşüncesinde ki ifadesi şöyledir: “Sanat yapıtı, içinde olduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durum gibi olgularla ile birlikte ele alınıp incelenmelidir”. Panofsky, bu olguların hepsini “kültürel belirtiler” olarak isimlendirmekte ve sanat yapıtının ruhundan yola çıkarak “biçim”, “içerik”, “konu” olarak ele almanın yerinde bir yöntem olduğunun gerekliliğini savunmuştur (Panofsky, 1995, s. 11).

Arthur Danto’ ya göre ise; bir nesnenin sanat yapıtı olması için iki gerekli koşul vardır, bunlar ‘anlam’ ve ‘cisimleştirme’. Burada yapıtın yorumlanabilmesi için bu iki koşulun bir arada olabilmesi gerektiğine değinir. Eğer bir yapıt yorumlanamıyorsa sıradan bir nesneden öteye geçememiştir. Danto için bir sanat yapıtı: “Sanat, yorum atmosferinde var olur. Her sanat yapıtı bir şey hakkındadır ve aynı oranda yapıtın konusuna dair bir tavrı veya konuyu görme biçimini ifade eder” (Alioğlu ve Bayrak, 2019, s.16).

Motifler yerine imgeler, öyküler ve alegorilerle ilgilenen ikonografik çözümleme, elbette ki nesne ve olaylarla pratik deneyimlerimizle edindiğimiz yakınlıktan öte bir şeyler gerektirir. İkonografik çözümleme, yazın aracılığı ile aktarılan amaca yönelik okuma ya da sözlü gelenekle edinilmiş olsun belli tema ve kavramlarında tanınmasını gerektirir (Panofsky, 1995, s. 39).

Platonun evreninde ise nesneler, duyulur olanlar ve akılla kavrananlar olarak ikiye ayrılır. Platon, duyularla algılanan şeyler ve akılla kavranan formlar arasındaki ilişkiyi incelerken, Demiourgos (Mimar Tanrı) üretimi ve insan üretimi diye iki kısma ayırır. İnsan üretimi olmayan şeyleri doğal yaratım olarak tanımlar ve Demiourgos alanının aklın ötesinde olduğu için duyularla algılandığı görüşündedir. Akılla kavranan idealar dünyasını ise “kozmos” un bir yansıması olarak görür. “Sanatın görüntüleri birer benzetme ve kopya olarak dış dünyaya yansıtılır. Bu nedenle bunlar gerçeklikler değil sadece görüntülerdir, ideaların kopyalarıdır. O yüzden nesneler arasındaki ilişki “Mimesis” (taklit) ilişkisidir” (Alioğlu ve Bayrak, 2019, s. 21).

Aristoteles, insanın doğasında yer alan taklit etme eğiliminin çocukluktan itibaren başladığını savunur. Ona göre doğayı esas alan sanat, nitelikli olduğu sürece bireyin ahlaki gelişimini destekleyen eğitsel bir işlev üstlenir (Huntürk, 2016, s. 27).

Sanatsal yaratımla olan ilişkimiz hem yaratıcı hem de izleyici düzeyinde özne-nesne ilişkisidir. Bu ilişkide plastik sanatlar, nesneye en fazla gerek duyan sanat dalıdır. Sanat yapıtı, sanat ürünü, sanat nesnesi dediğimiz şey özerk bir

nesne olarak modernizme özgüdür. Daha öncesinde öte dünyadan söz eden dinsel, büyüsel bir anlatımdır. Kapitalist üretimle sanat dinden ayrılmış, özerklik kazanmıştır. Rönesansa erişinceye kadar nesne gerçeğinin yeri simgelerle dolmuş, fakat yeniden doğuşla birlikte bunun yerini matematiksel bir nesne almıştır. Artık nesne somut, aklın uzantısıdır; o çözümlenebilir, irdelenebilir, sorgulanabilir; yalnız doğayı taklit etmeyecek, modelle özdeşleşmeyi aşacaktır. Çağdaş düşünceye göre doğa bir model değil, kaynak olacaktır (Emrali, 2002, s. 80).

Sanatta nesne, modernizme kadar mimesis olarak şekillenmiştir ancak bu dönemde ortaya çıkan sanayi ve endüstri alanındaki icatlar ve gelişmelerle, toplumu büyük oranda etkilemiş ve nesneye olan bakışı değiştirmiştir. Günlük İşlevi dışında kullanılmayan nesneler, sanatçılar tarafından taklitlerinin yerine, gerçeğin birer temsili olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçılar, kullandıkları nesnelerle, yapıtlarındaki anlamı desteklemiş bilindik sanat malzemesinin dışına çıkarak yeni medyumlar aracılığı ile izleyicide yeni bir algı yaratmaya başlamışlardır.

Tarih boyunca imge kavramı insan yaşamında sanat ve kültürlerde önemli olmuştur. Kökenleri araştırıldığında Paleolitik zamanlardan günümüze değin insanoğlunun imgeyi yarattığı anlaşılmaktadır. İnsanlar, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda çeşitli nedenlerle kendilerine özgü imgeler üretmiş ve bunları kullanagelmışlerdir. Bu bağlamda imge, tıpkı dil gibi evrensel bir yapıya bürünmüştür. Toplamların kültürel yapılarında yer alan mitler, ezgiler, öyküler, desenler ve günlük pratikler, o toplumun hayal gücünün yansımalarını barındırır. Esasında değişen yalnızca sembollerdir; çünkü insanın anlatı kurma yetisi tarih boyunca bu simgeler aracılığıyla şekillenmiştir. Semboller değişir ancak sembolik düşünce değişmez, imgelerin değişmesiyle anlatılarda değişir ama imgeleme yetisi değişmez. Dahası değişmeyen sadece “yeti” değil, imgelerin formu ve sembollerin düşünce üzerindeki etkisidir. İmgeleme, Durand’ ın tabiriyle, “geçmiş, olası, üretilmiş ya da üretilecek tüm imgelerin topladığı bir müze durumundadır” (İlhan, 2018, s. 93-94).

Nesneler, kendi duygusal yüklerini başka nesnelere aktarabilir ya da başkalarının yükünü üstlenebilir. Bu yönüyle her nesne, tekil ve çoğul anlamlara açık, katmanlı bir etki gücüne sahiptir; yani her biri potansiyel bir hazine gibi, etkileyiciliği zaman ve bağlama göre değişen bir yoğunluk taşır (Harman, 2020, s. 10).

Nesne, sanatçının imge dünyasında birtakım değişimler, dönüşümler ve kırılmalarla bir şey olmaktan çıkar ve öznenin nesneye yüklediği bir varlık haline gelir. Sanat çalışmalarında nesneye ilk olarak 1911-1915 yıllarını kapsayan sentetik kübizm döneminde rastlanır. Karton, ip, tel, kumaş ve düğme gibi gündelik yaşamın birer nesnesi olan ve doğa ile ilgisini koparmış salt biçimler aracılığıyla bir araya getirilen nesneler yeni kimlikleriyle birer imge haline dönüştürülmüş ve yeni bir anlatım dili kazanmıştır. Bu sentetik kübist birleştirmeler asamblaj olarak tanımlanır. Pablo Picasso bu tür nesneleri heykelde kullanarak asamblaj sanatının öncülerinden olmuştur. Picasso'nun çalıştığı Gitar' da (Görsel 8) yeni bir tür yapı söz konusudur. Ayakta durmayan gitar duvara asıldığı için resim veya kabile maskesi olarak düşünülebilir. Geleneksel heykel malzemesi yerine tel, metal ve plaka kullanarak yeni bir üç boyutlu yapı oluşturması bakımından önemlidir (Huntürk, 2016, s. 227).



Görsel 8. Pablo Picasso, Gitar,1912. Modern Sanat Müzesi, New York.
Kaynak: Özi Huntürk.2016, Heykel ve Sanat Kuramları. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. S.227.

Rus devrimi ve I. Dünya Savaşı'ndan sonra, dünya geri dönülemez bir şekilde değişti. Bu değişimlere ek olarak yürüyen merdiven, elektrikli süpürge, ampul, renkli fotoğraf gibi icat ve yeniliklerin ortaya çıkmasıyla insanların yaşam biçimleri de farklılaştı. Devrimden önce Avrupa' da uzun yıllar geçiren Rus Sanatçı Viladimir Tatlin, Naum Gabo ve kardeşi Antoine Pevsner 1917'de Rusya'ya döndüler. Paris'te

bulunduğu süre zarfında Picasso'yu ziyaret eden Tatlin, sanatçının üç boyutlu asamblaj eserlerini inceledi. Sanatın, modern endüstriyel dünyayı doğrudan yansıtması gerektiğine inanan Tatlin, Rusya'ya döndükten sonra hurda malzemelerle soyut geometrik rölyef yapıtlar üretmeye başladı. Bu eserlerde, yapının kendisi kadar, nesneler arasındaki ve çevresindeki boşluğun da önemli olduğuna dikkat çekti. Mimaride teknoloji ve güncel hayatta yaşanan gelişmeleri modernize etmek için ortaya çıkarılan konstrüktivizm terimi başlangıçta Pevsner tarafından dile getirilerek 1920'li yıllara gelindiğinde kullanımı yaygınlaşmaya başladı (Hodge, 2014, s. 124-125).



Görsel 9. Naum Gabo. 1958, “Uzayda Doğrusal Yapı”. Naylon monofilamenti pleksiglas, 38,5x20,0x20, 0cm.Basel. (a).
Erişim:02.05.2025.<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/68209/Naum-Gabo-Linear-Construction-in-Space-No-2>

Bir Bauhaus öğrencisi olan Max Bill de konstrüktivizmin sanat pratiği üzerindeki etkisini örneklemeye çalışmıştır. Amacı, Gabo (Görsel 9) ve Pevsner gibi matematiksel kavramların modellerini heykelsi bir form haline getirmektir. Max Bill, matematiksel nesneler olan “Geometriyi, yüzeylerin ve şekillerin karşılıklı ilişkilerini, tüm formların temeli olarak görür. Burada matematiksel figürlerin estetik ifadesinin kaynağı yatar. Soyut düşünceye somut bir form vererek mekânın matematiksel modellerinde olduğu gibi ona bir duygu unsuru ekler”. Bu sanatçıların asıl tutkusu, projektif (yansıtma)ve kavramsal bir form kavrayışıyla malzemeye hâkim olmak ve nesneyi çekirdek gibi görünen simetriden tekrar tekrar üretmektir (Krauss, 2021, s. 92).

Kübizmi ve fovizmi terk etmiş ancak yeni benimsediği üslubundan ve onu uygulayan bu konularda teori yazan insanlara da eşit derecede yabancılaşmış olan Marcel Duchamp için mesele artık bir sembolizm meselesi değildir. 1914'e gelindiğinde Duchamp, ilk iki heykelini endüstriyel ürünlerin kendisi ile yapar. Sonrasında mutfak taburesine monte edilmiş bir bisiklet tekeri ve şişeler birer ticari ürünlerdir. Duchamp'ın ilk hazır yapıtı imzalı şişe rafı yalnızca sanatçı tarafından imzalanmış olması sebebiyle sıradan nesneler arasından sanat alanına aktarılmıştır (Krauss, 2021, s. 98).

1917 yılında Marcel Duchamp, bir pisuvarı alıp 90 derece döndürerek üzerine "R. Mutt -1917" olarak adını yazdı ve bir sanat galerisine yerleştirdi. Bu sıra dışı hamle, sanat dünyasında ezberleri bozan bir kırılma yarattı. Artık mesele nesnenin ne olduğu değil, nerede ve nasıl sunulduğuydu. Duchamp, pisuvarı sıradan bir objeden çıkarıp, bağlamını değiştirerek düşündüren bir sanat işine dönüştürdü. Bu yaklaşım, "ready-made" yani "hazır nesne" kavramının temelini attı. Duchamp için bu nesneler, hem gündelik yaşamdan alınmış sıradan eşyalar hem de bir sanatçının seçimiyle anlam kazanan işlerdi. Onun yaptığı, yalnızca estetik kuralları değil, aynı zamanda sanatın sergileniş biçimini, değerini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi de sorgulamaktı. "Çeşme" adlı bu eser, sanatın üretimden çok niyetle, beceriden çok fikirle ilişkili olabileceğini ortaya koyarak kavramsal sanatın önünü açmıştır.



Görsel 10. Marcel Duchamp. "The Fountain", 1917.
Erişim:15.03.2025. <https://www.nouvar.net/marcelavy-101-marcel-duchamp-ve-isin-reddi/>

Duchamp' a göre, yaratıcı sürecin başlangıcında malzeme, bir iletişim aracı görevi üstlenir. Sanatçı, duygularını malzeme aracılığıyla aktarır ve bu malzeme, izleyiciye duygusal mesajı iletmekte önemli bir araç olarak işlev görür. Duchamp ilkel duyguların aktarımında önemli bir araç olan malzemeye bakışını şu sözlerle anlatır: “Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder” der. Sonuç olarak ortaya çıkan yapıt sanat kılıfı adı altında kendini ifade etmek gibi görünse de aslında bu süreç sanatçının kendini iyileştirdiği içsel bir keşif haline dönüşmüştür (Kuspit, 2022, s. 31).

Duchamp' ın bu cesur girişimi sanat tarihindeki önemli dönüm noktalarından biridir. Sanata getirdiği farklılık ile sanat tarihinde adından en çok bahsedilen sanatçı olmuştur. Duchamp' ın bu yaklaşımı 1960'lara doğru Amerika'da yeniden ortaya çıkar. Kavramsal sanat ve pop sanat gibi akımları etkileyerek tekrar Avrupa'ya döner. Onu izleyen sanatçılar düşüncenin kendisini sanat eseri olarak kabul etmeye başlar ve sanat eserlerinin arasına el üretimi olmayan hazır ve her türlü malzemeyi sanata katma cesareti göstermişlerdir. Sanatçılar sürekli yeni ve denenmemişin arayışında olmuşlardır (Huntürk, 2016, s. 252).

1950'li yıllardan sonra eleştirel rekabetin artmasıyla mecranın egemenliğinin azaldığı görülür. 1960'lara gelindiğinde sanat eserlerinin katı mecra tabanlı kategoriler halinde sınıflandırılması eleştirel bakımdan gitgide önemsizleşir. Bu süreç belirli bir özgürlük düşüncesinin yeşermesiyle ortaya çıkan maddi ve manevi olmayan araçların sınırsızlığından sanat yapma özgürlüğüne uzanan bir devrimdi. Ancak bu süreç ne eleştirel ne de kurumsal olarak tartışılan ve kesin olarak kabul edilmiş bir süreç değildi (Osborne, 2021, s. 152).

1967 yılında Sol LeWitt'in Amerikan “Art forum” dergisinde yayınlanan “Kavramsal Sanat Hakkında Paragraflar” adlı makalesinde kavramsal sanatı şu sözlerle tanımlamıştır: “izleyicinin gözleri ve hislerinden ziyade aklına seslenmek için yapılan sanat”. Dikkatleri çoğunlukla izleyicinin düşüncesine ve iletilmek istenen mesajlara odaklanması amaçlanmış sanatsal fikirlerini görsel anlatımdan olabildiğince uzak ve sönük bir görsel biçimcilik anlayışıyla sunmuşlardır (Hodge, 2014, s. 183).

Amerika’da kavramsal sanat, düşüncenin biçimden çok daha ön planda olduğu bir yaklaşım olması gerektiği fikri yaygınlaşmıştır. Duchamp’ ın sanatı, Jasper Johns, Rauschenberg, John Cage ve Merce Cunningham gibi öncü sanatçıların eserleriyle şekillenen fikirler üzerine temellenmiştir. Sol Le Witt’ de sanatın sadece duygusal dışavurum, estetik, biçim veya beğeni gibi unsurlardan oluştuğu görüşünü reddetmiştir. Joseph Kosuth ise kavramsal sanatın tanımını, sanatın kavramsal temellerini sorgulamak olarak ortaya koymuştur ve "Felsefeden Sonra Sanat" başlıklı bir makalesinde estetiği sanattan ayrı tutarak, nesnelerin fiziksel niteliklerinin biçimbilimsel bir çerçevede analiz edilmesini eleştirmiştir. Duchamp’ ın hazır nesneleriyle başlayan bu evre, sanatın odağını biçimsel bir problem olmaktan çıkarıp, işlevsel bir soruna dönüştürmüştür. Başka bir deyişle, sanatın odağı görsel izlenimden kavramsal bir anlayışa evrilmiştir. Kosuth ise sanatın, tıpkı dilbilimsel felsefe çalışmalarında olduğu gibi, kendi iç koşullarına dayanan bir dil olarak çözümlenebileceğine inanmıştır (Atakan, 1998, s. 11).

Sanat kavramının estetik kavramından ayrılmasına, sanatçıların sanat nesnesinin statüsünü sorgulamaya başlanmasıyla imge ile dil arasındaki ilişkinin irdelenmesine yol açmıştır denilebilir.

Dil ve anlam sorunu, minimalizmin çabalarının olumlu yanını görmemize analojiye yardımcı olur, çünkü sanat yapıtına illüzyonist bir merkez veya iç mekân vermeyi reddetmek için, minimal sanatçılar, estetik nesnenin anlamını tamamen inkâr etmekten çok belirli bir anlam kaynağının mantığını yeniden değerlendirdiler (Krauss, 2021, s. 298).

Minimalizmin sanatçılarının tutkusu, bir heykelin anlamının kökenlerini dışarıya atmaktır. Minimalistler sanatın gelenekle olan bağlarından kopmak ve sanatın temelinde yatan fikirlere odaklanmış, endüstriyel malzeme kullanımını savunan konstrüktivist fikrin savunucusu olmuşlardır. Sanatsal ifade ve ustalık geleneğini reddeden bir anlayışla yalın ve geometrik biçimlerle aritmetik ilerlemeyi heykellerinde hâkim olarak kullanan minimalist sanatçılar bir dizi tekrara dayalı kompozisyon stratejisi kullanmışlardır.

Donald Judd’ un sanatında tekrara dayalı bu nitelik hem nesnenin hem de anlamın parçası olabilir. Judd’ un heykelleri birbirinin tekrarı olan tek biçimli dizelerden

(Görsel 11) oluşur ve heykellerinin ismi yoktur. Heykelleri belirli nesnelerin taklidi değil yalnızca “belirli nesneler” olarak görülmesini, böylelikle heykellerinde dünyanın envanterinin genişletmesini istemiştir. Sanatçı Donald Judd’ un çalışmaları bir makine atölyesinde imal edilir. Bunun nedeni heykellerinde görmek istediği nesneye ait olan keskin kenar ve köşelerdir (Danto, 2020, s. 50).

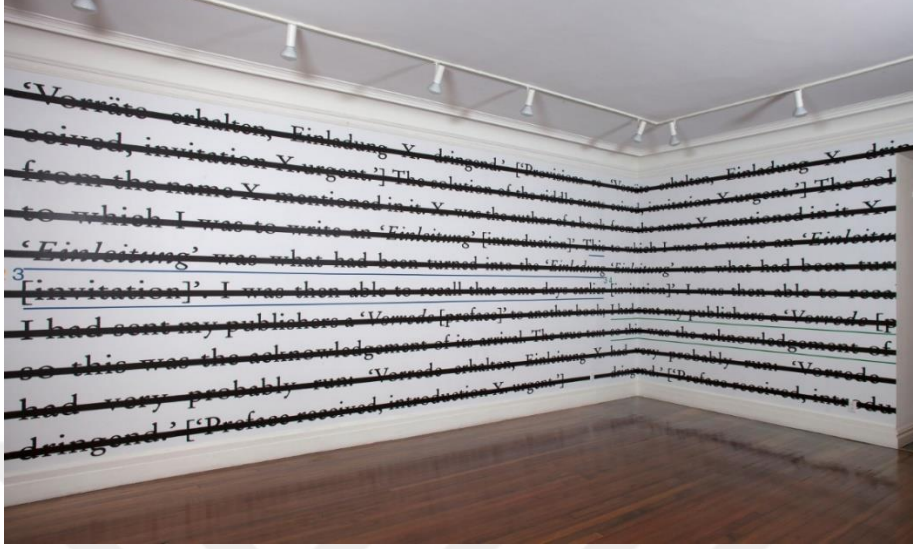


Görsel 11. Donald Judd. 1973, Boyutlar: 289,56 x 68,58 x 60,96 cm. SFMOMA, San Francisco, ABD.

Erişim:25.03.2025. <https://www.postdocument.net/search.php?content=Donald%20Judd,%20Untitled%20%28Stack%29,%201967>

Başlangıçta sanatın bilimsel bir dil aracılığıyla Modernizmin özünü yansıttığını düşünen Joseph Kosuth, zamanla bu görüşünden uzaklaşarak Modernizmi endüstriyel kapitalizmin kültürel bir yansıması olarak değerlendirmeye başlamıştır. 1974’te antropolojiye yönelmesiyle birlikte tarihi, bireysel eylemlerle biçimlenen ve kişisel mitlerle beslenen insan ürünü bir yapı olarak görmeye başlamıştır. Ona göre sanat da bu öznel mitlerin dışavurumu niteliğindedir. Kosuth, tarih ve antropolojinin yaratıcı süreçler olarak bir düşünceyi yerli yerine oturtma ve anlam kazandırma kapasitesine sahip olduğunu savunur. Kosuth’un antropoloji bilimine yönelmesindeki amacı izleyicilerin kendi kültürlerini görebilecekleri bir sanatı yapmaktı çünkü sanatla kültürün birbirine bağlı olduğunu insanlar tarafından insanlık için üretilmesine ve geleceğini belirlemede etkin rolü olduğuna inanmasıydı. Kosuth bu inançtan yola çıkarak, toplumsal bilinci ortaya çıkarmaya yarayan “Antropolojikleşmiş” sanat ve felsefeyi, toplumu betimlemede felsefeden farklı

olarak kültürün yaratılmasına katkıda bulunmayı amaçlamış ve bu yolla toplumsal ve tarihsel bağlamlar içinde “dil” ve “kültürü” doğrudan ilişkilendirilmiştir (Atakan, 1998, s. 59).



Görsel 12. Joseph Kosuth. 1986, *Freud, Wittgenstein ve Musil*, (Kurulum) Leo Castelli Galery. Erişim: 02.05.2025. <https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth2?view=slider#4>

Joseph Kosuth, duvar kâğıdı enstalasyonunda (Görsel 12) kullandığı bir metin Sigmund Freud'un “*Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*” adlı eserinden bir paragraftır. Sanatçının sözleriyle, Freud'un eserinin bu bağlamda kullanımı, Zero & Not' un yazarının eserini bir tür kavramsal mimari olarak anlamasına bağlıdır. Eser, paragrafların sayılmasıyla başlar ve duvarları kaplayana kadar devam eder. Metin silinse de inşa edilen alanın kendisi için yine de bir dil alanı olduğu ima edilebilir (Atakan, 1998, s. 87).

Fransız filozof ve düşünür Jean- François Lyotard (1979), "Postmodern" kavramını, “La Condition Postmodern” adlı eserinde evrensel büyük anlatıların geçerliliğini yitirdiği ve farklılıkların öne çıktığı ancak bütünleşemediği bir durum olarak tanımlar. Postmodernizm, Batı'daki yeni teknolojiler ve değişen güç ilişkilerinin şekillendirdiği özgün bir tarihsel durumu ifade ederken, dünyayı hegemonik ideolojilerin alanı değil, çoğulluğun ve bireysel seslerin parçalı ifadesi olarak gören bir ideoloji, analitik bakış açısı ve estetikdir. Bu yaklaşım, Postmodern sanatsal pratikler içinde mimari, sinema, edebiyat, heykel ve sanatta geçmişe ironik göndermeler yapan üslup ve biçemlerine yönelik nostaljik çağrışımlarla eklektik kolaj benzeri ürünlere de yol açmıştır. Postmodernizmi yalnızca bir düşünce akımı olarak değil, aynı zamanda

batı toplumlarında teknolojik dönüşümler ve ideolojik kırılmalar bağlamında şekillenen bir tarihsel ve toplumsal durum olarak ele almakta gerekir (Eriksen, Nielsen, 2022, s. 217).

Teknolojik gelişmeler sonucu büyük anlatıların günümüz çağdaş toplumlarında bir meşruiyetinin olmadığına ve güvenilirliklerini kaybettiğine inanan Lyotard: “Nihayet, burada bizim işimiz gerçekliği arz etmek değil, algılanabilen ancak sunulamayanın imalarını keşfetmek olduğu açığa çıkmalıdır” (Lyotard,1997, s.158).

Lyotard’ ın büyük anlatıları; ebedi olanın, tarihsel olanın, psişik olanın yerine ima modeller olarak; fragman, postiş ve dolayımın kullanıldığı sanat pratiklerine müracaat etmek gibi açıklanabilir.

Sarkis’ in 1970’li yıllardaki üretimleri, metal plakalar, katran, tel, neon ışıkları ve ısı gibi çeşitli materyaller aracılığıyla sıradan objelere yeni semantik anlamlar yükleyerek, yalnızca öznel bir anlamlandırma yaratmakla kalmamış, aynı zamanda toplumsal bellekte yerleşik savaş temalı kültürel imgelerin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Sanatçının kullandığı yeniden inşa edilmiş nesneler, bireysel hafızasıyla ontolojik bir bağ kurarken, eş zamanlı olarak bu nesnelerin mekânsal dönüşümlerini ve bulundukları bağlamdaki işlevsel karşılıklarını epistemolojik bir sorgulamaya tabi tutmaktadır. Örneğin, bir sergi enstalasyonunda zemine uygulanan ve ardından destrüktif bir işlemle (kesme ve yakma) dönüştürülen katranın duvar düzlemine entegre edilmesi, söz konusu sanatsal yaklaşımın somut bir örneğini teşkil etmektedir. Tıbbi bir terim olarak kullanılan “Karartma” (black-out) kavramı, askeri terminolojide gizlenme, bilinç kaybı ve yazınsal bağlamda metinlerin sansürlenmesi veya silinmesi gibi çoklu anlamlara sahip çok katmanlı bir yapıyı sergilemektedir. Sarkis’ in eserlerinde bu kavramsallaştırmaya yaptığı göndermeler, dilsel ve materyal unsurların politik ve poetik birer araç olarak nasıl işlev görebileceğine dair derinlemesine bir analizi ve bu araçların potansiyelini irdelemektedir. “Black-Out” (Görsel 13) sözcüğünün barındırdığı karşıtlık hem eylemleri hem de durumu inceleme için kullanılabilecek her şeyi ört bas etmiş, korumuş, gizlemiş ve silmiştir. Sarkis, “Black-Out” çalışmasıyla simgesel olarak maddenin barındırdığı kara enerjiyi katranı yakarak dışarı atmıştır (Atakan, 1998, s. 37).



Görsel 13. Sarkis. "Black-Out", 1974, Galerie Handschin, Basel
Erişim; 15.03.2025. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1132142>

Post modern anlayışta sanat, izleyicinin kendisini seyretmesinden çok deneyimlemesini ve düşünmesini talep eder. Sanat dallarında sınırlar belirsizleşir. Her tür üretilmiş, hazır veya doğal nesne, mekanlar ve yerler, hatta sanatçının bedeni dahil sanatın malzemesi haline gelmiştir. Günümüz sanatı modernizmin biçim dilini kullanırken aynı zamanda yeni bir dil zenginliği ile post modern anlayışın getirdiği yaklaşımları da yansıtmıştır.

Stella'nın "modern başlangıçlar" kavramı, estetik ozmozun etkisini yalnızca ortadan kaldırmakla kalmayıp, aynı zamanda bu etkiyi tersine çevirmektedir. Bu durum, yüksek sanatın sanat olmayana doğru bir evrim geçirdiğini, dolayısıyla sanatın nihai sınırına ulaşıldığını işaret etmektedir ki bu durum, Postmodern dönemde sanatın sonu olarak da değerlendirilebilir. Lowry'in de ifade ettiği üzere, postmodernite de sanat, toplumsal bir hizmet nesnesi olma niteliğini yitirmiştir. Stella'nın görüşüne göre, otantik bir sanat üreticisinin eseri, estetik değerini bir şekilde yitirmek zorundadır (Kuspit, 2022, s. 30).

"Fikir Sanatı" veya "Enformasyon Sanatı" olarak ta adlandırılan Kavramsal Sanat geleneksel sanat eseri biçim ve anlayışının dışında kalan bir görünüm sunar. Kavramsal sanatçılar bir fikrin her zaman sonuçtan çok daha önemli olduğuna inanır ve geleneksel sınırların ötesinde düşünürler. Fikirlerini en uygun araçlarla, gündelik

nesne ve objelerle, kelimeler, basit çizimler, kısa film ve performanslarla düşünür ve ortaya koyarlar. Kavramsal Sanat için, Performans sanatı, Enstalasyonlar, Video, Yeryüzü ve Arazi Sanatı gibi pek çok sanat türünü de kapsayıcı bir sanat terimidir de diyebiliriz. Günümüz sanatının temellerinin atıldığı 1960'larda Sanatçı Sol Le Witt' in bir sözünü aktaracak olursak: "Enstalasyon sanatından politik, feminist ve sosyal içerikli sanata kadar bugünün kayda değer sanat formlarının kökü kavramsal sanata dayanmaktadır" (Hodge, 2014, s. 183).

2.2. Sanatta Arşivsel Alan

20. Yüzyılın en etkili sanat eleştirmenlerinden olan Greenberg'e göre Duchamp' in sanatı hangi yöne doğru götürdüğünün eleştirisi olarak hazır yapımlara odaklanmış görünmektedir. Greenberg'in eleştirilerini yine de her şeye rağmen geçersiz kılmadığını belirten Bettina Funcke için "Duchamp' in alet çantasında çok daha güçlü araçlar vardı. Kendi çalışmaları için el kitapları oluşturma şekli, birinin kendi eserinin ince ayarlı yeniden üretimi, kopya ve basımı yapılmış nesnenin statüsü, sanatın söyleme dönüştürülme şekli..." Daha da önemlisi, bugün Funcke'nin sanat dünyası için ilk önemini zaten açığa vurduğu "dokümantasyon, bilgi, değiştirilmiş fotoğraflar, sahtecilikler, kimlikler, anlatışimler ve aktarımlardan" oluşan "Duchamp' in aşırı sömürülen mirasına" sahip olduğumuz görüşüdür, denilebilir (Harman, 2022, s. 210).

Sanatın dönüm noktası diyebileceğimiz 1960'lı yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanat, 1970 ve 1980'li yılların stüdyo-sonrası ve meca- sonrası farklı sanat pratiklerine zemin hazırladı. Obrist'e göre, sanatın maddi nesneler üretmesi fikrine meydan okuyan kavramsal sanat, neredeyse her şeyin, her fikrin, bir enstantanenin ve jestin sanat kategorisi adı altında değerlendirilmesine yol açtı. Obrist'in sıklıkla zikrettiği çağdaş sanatın vazgeçilmez unsuru olan "koleksiyon, kütüphane, arşiv" gibi disiplinler arası terimlerle sanatın mecralarının genişlemesine neden oldu (Foster, 2020a, s. 98).

Günümüz sanat pratiği içerisinde arşivsel düzenleme (Görsel 14) olarak ifade edilen, belgeyi koruma, saklama veya biriktirme gibi uygulamalar, arşivsel sanatın bir parçası olarak değerlendirilebilir. Arşivsel uygulamalar, sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda kişisel ve kolektif belleği, tarihi ve kültürel

mirası nasıl temsil ettiğini de gösterir. Bu bağlamda sık sık geleneksel sanat formlarının ötesine geçer ve imaları geniş bir yelpazeden farklı uygulamalarla sunar. Saklama, biriktirme ve kayıt tutma toplumsal ve kültürel etkenlerin sonucunda ortaya çıkan bir alışkanlık ve davranış şekline dönüşür.



Görsel 14. Thomas Demand. “Arşive”1995. Silver dye bleach print, face-mounted to acrylic. Erişim.20.03.2025. <https://www.guggenheim.org/artwork/4383>

“Tarih ve Bellek” kitabının yazarı Jacques Le Goff, tarihin kökeni ve ontolojik dayanağının doğrudan, özneler arası, nesil aşırı aktarım olarak geleneğin yapısında da kaydedildiği gibi bireysel ve kolektif belleğinde tanıdığı görüşündedir:

Tarih yazımı tarihçilerin tarihi ve mevcut durum için en önemlisi modern, 18. Yüzyıl sonrası dünya tarihî anlamında tarih; bireysel ve kolektif belleğin bu birliğin kırılmasıyla, hatıraların çoğalmasıyla ve bunun sonucunda dışsal, belgesel kaynakların toplanması ve yorumlanması üzerinden geçmişin kolektif anlamının yapay inşaları gereksinimiyle başlar. Modern tarih yazımında belge ve arşivin önceliği buradan kaynaklanır. Bununla birlikte yakın zamanda tarihsel deneyimin mecrası olarak belleğe dair metaforik açıdan genişletilmiş bir kavrayışı geri getirmeyi amaçlayan, daha çok psikoanalitik biçimli güçlü teşebbüsler olmuştur. Travma, melankoli ve yas, bireysel psişik yaşam kategorilerinden çıkarılıp daha geniş bir alana yayılarak hem kültürel hem siyasi tarih söylemlerinde kolektif deneyimin imtiyazlı terimlerine dönüştürülmüştür. Bu söylemlerde sık sık sanatçıların biyografilerini ve özellikle çocukluklarını yeniden değerlendirmek için kullanıldığı çağdaş sanat üzerine söylemde git gide daha merkezi bir yol oynamaya başlamıştır. Çağdaş sanatın burada önemli rol oynamasının nedeni öznellik ve duyguyla kültürel açıdan imtiyazlı ilişkilerdir (Osborne, 2021, s. 284-285).

Heykel sanatı, genellikle fiziksel form ve mekân arasında bir ilişki kurarak anlam üretir. Ancak, diğer bir ifade sureci de arşivleme ve istiflemedir. Günümüz sanat pratiğinde kullanılan istifleme teknikleri, nesnelerin sıralanarak, üst üste yerleştirilerek ya da belli bir düzende bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar. Bu tür bir düzenleme, arşivsel bir mantığın görsel ve fiziksel bir yansımasıdır. Bu bağlamda, arşivler yalnızca bilgi ve belge saklamak için değil, aynı zamanda fiziksel objelerin düzenlendiği bir alan olarak işlev görür. Arşivleme, nesnelerin sınıflandırılması, düzenlenmesi ve saklanması süreçlerini kapsar ve bu süreçler sanatçının form, hacim ve yerleştirme anlayışını doğrudan etkiler.

Arşivsel sistem, yalnızca nesnelerin sistematik bir şekilde muhafaza edildiği bir depo işlevi görmez; aksine, bu düzenleme biçimi, nesnelerin semantik değerini yeniden inşa eden stratejik bir mekanizma olarak işlevsel bir sistemdir. Belgeler, insan belleğinin dışavurumu olarak formüle edilmiş araçlardır ve düşüncelerin kaydedilmesi, eylemlerin belgelenmesi, bilginin transferi, iddiaların desteklenmesi, olgusal durumların teyidi ve tarihsel olaylara dair kanıtların oluşturulması gibi amaçlarla bilinçli bir şekilde üretilirler. Bilginin üretimi, depolanması ve erişilebilir kılınması süreçleri, geçmişle somut bir bağlantı tesis ederek, belgeler vasıtasıyla geçmişe dolaylı bir tanıklık imkânı sunar.

1990'lı yılların başlarında, sanatçılara ilişkin biyografik ve bibliyografik bilgilerin yanı sıra, eser, sergi, koleksiyon, slayt ve makale envanterlerinin sistematik olarak toplanması ve belgelenmesi, sanat araştırmaları açısından henüz yeni ve gelişmekte olan bir uygulamaydı. Suzanne Briet, sanat için dokümantasyonun önemini şu sözlerle ifade eder: “Endüstri için makine neyse, kültür içinde dokümantasyon odur”. Bir doküman ise, en basit tanımıyla “bir olguyu destekleyen bir kanıt” ya da “fiziksel veya zihinsel bir görüngüyü temsil eden, yeniden oluşturan veya kanıtlamak amacıyla saklanmış, nesnel ve yahut kaydedilmiş sembolik bir göstergedir” (Esanu, 2022, s. 109-111).

Çoğu zaman sorgulamadan elde ettiğimiz bir bilgi veya doküman bulduğumuz sosyal, kültürel, ekonomik ve tarihsel bağlamlar içinde üretilir. Kanıt niteliği taşıyan bu bilgiyi üreten arşivin taşıyıcısı olan öznenin de dikkate alınarak sorgulanması gerekir. Arşiv, kim tarafından oluşturulmuş olursa olsun sanatsal müdahaleler,

düzenleme, duygu ve eklemelerle yeniden insanın içkinliğiyle özne ve nesne arasında bağ kurar. “Arşiv mutlak bir hakikatin taşıyıcısı olamaz. Zira ne kadar kapsayıcı olursa olsun, arşiv her zaman bir seçki ya da tasarıdır ve bu seçki belirli türden bir anlatıyı destekleyecek şekilde düzenlenir”. Eleştirel tarih yazımı ve hafıza çalışmaları özellikle II. Dünya savaşı sonrasındaki yıkımı anlamlandırmaya çalışırken arşiv kavramının sınırlarını da yalnızca resmi arşiv olma bağlamından da çıkararak genişletmiştir. Resmî belge olmanın ötesine geçen bu genişleme aynı zamanda eleştirel yaklaşımın arşive bakışını, kurulum ve araştırma yöntemlerini hayal gücünün de olanaklarını kullanarak günümüz sanat pratikleriyle yeni bir anlatıya dönüşmesine imkân tanımıştır (Tataryan, 2025, s. 8- 10).

Arşiv sanatına olan ilginin artması 2000’li yılların başından günümüze, çok daha güçlü bir şekilde hem siyasi hem de teknolojik olarak genişletilerek özgün bir eğilimle geri döndüğü söylenebilir. Alüminyum folyo, bant gibi gündelik eşyaların, bir yazar, sanatçı veya filozofa adanmış imge, metin ve belgelerin veya modası geçmiş dev araçlarla eliptik düşüncelerin, efsanevi rock konserlerin kayıtları dahası halk hareketi sloganlarının yan yana getirilerek oluşturduğu birtakım yerleştirmeler arşiv sanatının sanatsal pratik modelindeki argümanlarını temsil etmektedir. Arşiv sanatçıları kayıp ve bastırılmış bilgi ve belgeye meraklıdır. Bulunmuş imge, metin ve nesne araçlarını hiyerarşik olmayan yerleştirmelerle bilgiyi fiziksel açıdan yeni bir bakış açısıyla tekrar mevcut hale getirmeyi amaçlar. Kitle kültürünün arşivinden alınan veriler çoğu zaman muğlaktır bu durumda alternatif bir bilgi ağı olan belleğe başvurulur. Arşiv sanatçısı sadece gayri resmi arşivden yararlanmaz. Bulunmuş, inşa edilmiş, olgusal ve kurgusal, kamusal ve kişisel malzemelerin melezliğini vurgulayacak şekilde yeniden üretir. Bunları bazen arşivsel denebilecek bir mimari içinde, metinler, görüntüler ve nesneler toplamı halinde sunar. Arşiv sanatı müzeye odaklı sanattan farklıdır. Fakat müzelerin temsili düzeninin ya da kurumsal etiğinin eleştirisiyle çokta ilgilenmezler. Müzenin bir kamusal alanda bütünlüklü bir sistem olarak büyük oranda yıkıldığı varsayılır (Foster, 2020, s. 37-41).

Heykelin fiziksel varlığı, kültürel bellek ile olan etkileşimini pekiştiren somut bir alan yaratır. Arşivler, bu sürecin teorik temellerini oluştururken, sanatçı geçmişi ve toplumsal hafızayı günümüz sanatına nasıl entegre ettiğini gösterebilir. Sanatçı,

geçmişin arşiv materyallerini yeniden şekillendirerek toplumsal kimliklere dair güçlü semboller üretebilir.



Görsel 15. Sarkis. “Çaylak Sokak” 2019 sergisinden görünüm.

Erişim:20.03.2025. <https://argonotlar.com/sarkis-caylak-sokak-kitabindan-tadimlik/>

Geçmişe ait sanat yapıtlarının günümüz sanat yapıtlarına doğrudan etkisi olmasa da sanat yalnızca sanatçıların değil, herkesin imge dünyalarından süzülerek ve bilinçaltımızda derin anlamlar bırakarak oluşmuş ortak bir belleğin ürünüdür. Sanatçı Sarkis’ in işleri geçmişten günümüze imgelenen dünyamızı derinden etkileyen “bellek” temalı işler barındırır (Fleckner, 2016, s. 10).

Sarkis, “Çaylak Sokak” isimli yerleştirmeleriyle (Görsel 15), derinlerde gizli kalmış izleri arşivsel düzenlemelerle görünür kılmayı arzu eden bir sanatçıdır. Kimi zaman hayatına dair yıkımların, ölümlerin, sevinç ve umutların izlerini taşıyan arşiv, fotoğraf, desen gibi biriktirdiği gündelik nesneleri sergileyerek canlı bir müze oluşturarak insanlığı tarihin derinliklerine dek düşünmeye davet eder (Fleckner, 2016, s.347).

Günümüzde her şey sanatın malzemesi olabilir, bir düşünceyi ortaya koymak için her tür mecradan faydalanılabilir. Sanatın ne olduğuna dair felsefi bir teori için gereksinimiz olan belki de sadece fikirlerin ya da anlamların cisimleşmesidir. Sanatın felsefi bir tanımını sunmayı amaçlayan Artur Danto’nun “ontolojik “bir çalışmanın ürünü olan “Sıradan Olanın Başkalaşımı” adlı kitabında bir şeyin sanat olabilmesi için anlam ve cisimleştirmenin gerekli bir koşul olması gerekliliğinden bahseder (Danto, 2021, s. 128).

Sanatçılar, belirli bir olayı, dönemi veya konuyu ele alırken farklı perspektiflerden inceleyebilirler. Arşivsel sanat pratiği üzerine çalışan sanatçılar eserlerinde bellek, tarih, kültürel miras, kişisel ve toplumsal hafıza gibi konuları ele alarak, arşivsel süreçleri sanatlarına dâhil etmiş, izleyicileri düşündürmeyi, tarihle, hafıza ile ilişki kurmayı amaçlamışlardır. Bir sanatçı, arşivsel düzenlemelerle geçmişin farklı katmanlarını bir araya getirerek toplumsal hafızayı görsel bir biçime dönüştürür. Bu tür düzenlemeler, izleyiciye geçmişin nasıl yeniden anlamlandırıldığını gösterir ve arşiv ve arşivsel nesnelerin sanatta kullanılması, kolektif bir bellek oluşturma sürecine katkı sağlar.

Nadir bulunan, orijinal kitap baskılarına tutkulu bir koleksiyoncu olan Jacques Lacan, hayatı boyunca her türden eşyayı biriktirmiştir. Örneğin, usta sanatçıların tabloları, arkeolojik küçük heykeller, kıymetli olduğunu düşündüğü birtakım mobilyalar, tuhaf giysiler, deri ayakkabılar, altın parçaları gibi nesneleri sıralayabiliriz. Lacan'ın listesinde dökümü yapılmış eşyalar hiç kuşkusuz bulunmazlar. Çünkü tüm arşivleri gibi onlar da dağılmışlardır. Tarih boyunca insanlar kültürleri ne olursa olsun kanıt için her zaman listelere başvurmuştur. Bu nedenle liste Lacan için tarihin arşivlenmiş gerçeğidir, olayın beklenmedik şekilde ortaya çıkışının damgasıdır. “Jacques Lacan'ın Büyük listesi” diyebileceğimiz koskoca bir nesne koleksiyonu içinde söz konusu olan; eşyalar, yerler, iç içe geçmiş bir dizi olay “hafıza ve nesne için hakiki bir depodur” (Roudinesco, 2021, s. 87-88).

Psikanalizde bir bakıma sanatçının depo ve bellek konusuna benzer bir araştırmaya girer. Lacan' da bilinçdışı psikanalizleri için bunlara başvurur.

1990'lı yılların sanatında dikkatte değer bir değişim de enstalasyon sanatının yükselişi ile olmuştur. Karmaşık ve tartışmaya açık olan bu kavrama göre “Enstalasyon sanatının sınırları yoktur ve belli bir mesafeden izlenmez. İzleyici ile bütünleşir ve içinde gezinir. Enstalasyon sanatı başlı başına bir mecra olmadığı gibi, mecraya özgü bir türde değildir” (Stallabrass, 2020, s. 31).

Alman sanatçı Anselm Kiefer, II. Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'nın Nazi geçmişinin neden olduğu yıkımı, sanatsal üretiminin temel eksenine yerleştirerek bu travmatik tarihsel mirası öznel bir inceleme nesnesi haline getirmiştir. Sanatçı,

kendisini yalnızca bir eser yaratıcısı olarak değil, aynı zamanda bu çetrefilli tarihsel sürecin estetik alandaki varisi olarak konumlandırmaktadır. Kiefer, eserlerinde geçmişini inkâr etmek veya doğrudan bir saldırı tutumu sergilemek yerine, kişisel hafızasından beslenerek özgün sanatsal ifade biçimlendirmeleriyle yeniden anlamlandırmaktadır (Şahiner, 2013, s. 89).



Görsel 16. Anselm Kiefer, *Yüksek Rahibe/Zweistromland* , (1985-1989), Courtesy Astrup Fearnly Museet. Erişim: 26.12.2023. <https://news.artnet.com/art-world/anselm-kiefer-workshop-robbed-metal-628313-628313>

Sanatçı Kiefer, “Yüksek Rahibe” (Görsel 16) isimli çalışmasının üretim sürecinde, bilginin gücünü ve değerini öte yanda bilgiye ulaşmanın zorluklarını vurgular. Sanat tarihi açısından oldukça önemli olan bu yapıt, sanatçının kendini ifade etmesi açısından da oldukça sessizdir. Bu yapıtın Almanca adı ‘Zweistromland’ dır. Dicle ile Fırat arasındaki uygarlığın beşiği ve ilk büyük kütüphanenin kurulduğu toprakların adıdır. Çalışma, büyük boy yaklaşık 200 adet kurşun levhadan üretilmiş kitapların iki anıtsal boyuttaki rafa yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Kiefer, geniş edebiyat ve tarih bilgisi ile desteklenen çalışmalarını kurşundan yaptığı anıtsal boyutlardaki kitaplara asitle müdahalelerde bulunarak, ürettiği kitapları raflara yerleştirdiği arşivsel denilebilecek nesneler toplamıyla düzen ve kaos içeren enstalasyonlarla gerçekleştirir. Kitaplık (Görsel 16) olarak kurgulanan çalışma, biriktirilen tarihsel

anıları ifade ederken terk edilmiş bilginin kullanılmadığını âtıl halde oluşunu gözler önüne sermektedir. Kurşun döküm olan bu kitaplar bilgiyi hem koruyor hem de esirgiyor. Yapıt büyüklük olarak insan üstü boyutlarda olduğu için ya geçmişin ya da geleceğin tanrıları için hazırlanmış bir kitaplık izlemi veriyor. Kiefer, yenilikçi bir sanatçı olmasının yanı sıra eserlerini yaşadığı, benimsediği kültür ve geleneklerini simgesel, mitolojik, anıtsal imge ve analogilerle anlatarak bir inancın savunucusu ve yaptığı işe adanmış bir kahramana dönüşür (Lynton, 2000, s. 52).

Bu ve benzeri tarihi olayların gösterdiği üzere bilgiyi ve kültürel kimliği ortadan kaldırmaya yönelik kasıtlı girişimler yağma, yakma ve istilalar savaş benzeri durumlarda bütün taraflar için birer kurban ve hedef olmuştur. Alevler gerçeği ve hafızayı yutar. Hayalde kayıp bir kütüphane, yazılı, gerçek bir doğruyu içerebilir ve kitap koleksiyonlarını tahrip edenler medeniyetin temelini baltalayabilir ya da sembolik bir temsili olup yanarak kül olabilir (Raven, 2023, s. 50).



Görsel 17. Anselm Kiefer, *Mohn und Gedächtnis* (Haşhaş ve Hafıza), detay, 2019-2020. Fotoğraf Sylvain Heraud arşivi.
Erişim: 02.05.2025. <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/anselm-kiefer-artwork-30-years-200-acres-180980994/>

Bir metin doğrudan çürütülemez. Tamamen çürütülse bile, kitabın sözleri değişmez. Bu nedenle “kitapta öyle yazılı” sözü, hemen hemen “bu gerçektir” sözünü doğrular nitelikte bir anlamada gelir. “Herkesin yanlış dediğine doğru diyen bir metin, sonsuza

dek o metin var olduğu sürece yanlışıyla yaşar. Metin doğası gereği dik kafalı ve inatçıdır”. İşte bu nedenlerden olsa gerek kitaplar yakılmıştır (Ong, 2020, s. 98).

Ülkesinde uzun süren iç savaş döneminde kaybolan insanlara ait mobilyalardan enstalasyonlar yapan Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo’nun 2003 yılında iki bina arasına katmanlar halinde inşa etmek için istiflenmiş halde duran farklı renkte 1.550 adet ahşap sandalyeyle mekânın unutulmuş hafızasına dikkat çekmektedir (Görsel 18). Salcedo’nun eserlerinde birbiriyle etkileşim halinde olan bireysel ve kolektif hafıza kavramının ortaya çıkardığı “kültürel hafıza” kavramı söz konusudur. Tarihi konu ve kişiler, kolektif hafızanın bir parçasıdır ve bu kavramlar bizlere anıları hatırlatmaktadırlar. Arşiv, hafızanın bir adım ilerisine giderek gerçeklikle kurduğu bağı belgelerle de görünür kılar.



Görsel 18. Doris Salcedo, 8. Uluslararası İstanbul Bienali Yerleştirmesi, 2003.
Erişim:30.12.2023. <https://www.bernerzeitung.ch/die-kunst-der-grausamkeit-528436158465>.

Salcedo’nun mekâna özel yerleştirmesi yapıtlarının çoğunda olduğu gibi hem ülkesinde hem de dünyanın her yerinde halen yaşanan sayısız “kayboluşları” hafızalara kazınmış hüznü bir yerleştirmedir (Wilson, 2015, s. 322).

Charles Merewetre'nin belirttiği gibi, Salcedo'nun hafızaya adanmış titiz ve zahmetli eserleri, kayıplarla yaratılmak istenen etkiyi yani hafızanın dondurulmasına karşı çıkar. Salcedo, kültürleri verimli biçimde bir araya getirmek, düşünceyi kışkırtmak farklı dönem ve kültürlerle içsel bir bakış kazandırıp mekân ile bileşimleriyle eserlerinin görsel açıdan güç kazanmasını amaçlamaktadır (Stallabrass, 2021, s. 42).

Arşiv sanatçıları, tarihsel süreçte marjinalleştirilmiş veya unutulmuş bilgi katmanlarına eleştirel bir merakla bu verileri kavramsal düzlemde yeniden görünür kılmak amacıyla çalışırlar. Bu pratikte, buluntu nesne, imge ve metinler gibi heterojen materyaller, geleneksel arşiv hiyerarşilerini reddeden parçalı ve çoğulcu yerleştirmelerle düzenlenir. Kitle kültürü arşivlerinden devşirilen bu malzemeler, izleyicinin kolektif hafızasındaki tanıdıklıkları sayesinde, bağlamından kopararak yeni anlam katmanlarına açık hale gelir. Ancak bu kaynaklar, doğası gereği belirsiz ve çok katmanlı bir yapı sergiler; dolayısıyla karşı anlatılar veya alternatif okumalarla dönüştürülmeye elverişlidir. Nicolas Bourriaud'nun post prodüksiyon kavramı, bu pratiğin kuramsal temelini oluşturur. Bourriaud, sanatçıların önceden var olan kültürel formlara müdahalelerini vurgularken, dijital çağda özgünlük, aidiyet ve üretim kavramlarının dönüşümüne işaret eder. Bu bağlamda, arşiv sanatçıları envanter oluşturma, seçki kurma ve kolektif paylaşım gibi yöntemleri benimseyerek, geleneksel arşiv mantığını yapı bozuma uğratar. Öte yandan, arşiv sanatında kullanılan materyaller statik bir veri kümesi değil, gelecekteki yorumlara ve müdahalelere açık dinamik bir potansiyel taşır. Bu pratik yalnızca “post prodüksiyon” (üretim-sonrası) değil, aynı zamanda “ön prodüksiyon” (üretim-öncesi) süreçlerine de odaklanır; tamamlanmamış tarihsel anlatılar ve yarım kalmış projelerle diyalog kurar. Dolayısıyla arşiv sanatı, geçmişin izlerini şimdide yeniden inşa ederken, geleceğe dönük spekülatif bir bilgi alanı yaratır (Foster, 2020, s. 40).

Fransız sosyolog, Maurice Halbwachs, bireysel hafızanın kolektif hafızayla bağlantısını kurup hafızanın geçmişi yeniden yaşatmadığından bilakis onu inşa ettiğinden bahseder. Halbwachs'ın hafıza hakkındaki görüşleri ile Foster'ın da arşiv teorisi için ifade ettiği düşünce “arşivin bir kazı alanı değil, inşa alanı olduğu” sözüyle benzerlik göstermektedir (Foster, 2020, s. 67).

Belleğin kişilerle yok olup gittiği toplumların, sahip oldukları kültürel miraslarını sonraki kuşaklara miras kalacağı sorunu önem kazanır. Bilginin neredeyse tek korunağının insan hafızası olduğu gerçeği, bilginin her zaman hatırlamak kadar unutulmaya da müsait olduğu anlamına gelir. Hollandalı Psikolog Dauwe Draisma “belleği”; nesnelerin ev sahibi olduğu bir depoya benzeten sözlerini şu ifadelerle anlatır: “Yazılmış olan şeyle, yaşanmış deneyim yer değiştiremez, yazılmış olan şey mesafe ve anlatım üzerine kuruludur. Oysa depolar, bizzat nesnelerin kendisine ev sahipliği yapar” (İlhan, 2018, s. 123).

Hafıza, yalnızca kaydedilmez; aynı zamanda sanat yoluyla dönüştürülür, yorumlanır ve geleceğe yeniden aktarılır. Dolayısıyla, bellek temsilleri günümüz sanat pratikleriyle sadece geçmişle değil, bugünün algısıyla ve geleceğin olası yorumlarıyla da doğrudan bir ilişki içindedir.

Tacita Dean'ın sanatsal pratiği, geçmiş ve şimdiki zaman, olgusalılık ve kurgusalılık arasındaki karşılıklı etkileşimi sorunsallaştıran, keşfe dayalı bir metodoloji izlemektedir. Sanatçı, temel ifade araçları olan çizim, fotoğraf ve belgesel aracılığıyla, gerçek hayattaki trajik olayları kolektif hafıza ve unutulmuş tarihsel süreçler çerçevesinde yeniden ele almaktadır. Dean'ın arşiv odaklı üretimleri, arşivin bizatihi alegorik bir temsilini sunmaktadır. Bu çalışmalar, zaman zaman melankolik bir atmosfer yaratırken, sıklıkla zihinsel bir karmaşaya yol açmakta ve her durumda tamamlanmamış bir nitelik arz etmektedir. Alegorik anlatının karakteristik özelliklerini taşıyan bu yapıtlarda, merkezi figür çoğunlukla muğlak göstergelerle dolu bir dünyada yönünü kaybetmiş ve çeşitli sınamalarla karşı karşıya kalan bir özne olarak belirir. Bu tür bir evrende özneye rehberlik edebilecek yegâne unsur ise, beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan tesadüfi olaylardır (Foster, 2020, s. 49).



Görsel 19. Tacita Dean, “The Sinking of the SS Plympton”, from part of “The Russian Ending”, 2001, Kâğıt, Foto Gravür.

Erişim: 03.04.2025. <https://saglamart.com/tacita-dean-kayip-zamanin-pesinde>

Tacita Dean’ın sanatsal pratiğinde (Görsel 19) fotoğraf, geçmişe dair modern bir tahayyül inşasının plastik potansiyelini ortaya koyar. Bu süreç, kimi belirsizlik barındırır da ikna edici bir dönüşümle sonuçlanır. Fotografik temsil, bir yandan yıkıntıya duyulan patolojik bir ilgiyi yansıtırken, diğer yandan görünürde olanın yeniden anlamlandırılmasına aracılık eder. Dean’ın çalışmalarında fotoğraf, hazır görüntülerin üzerine inşa edilen yeni bir imgelem katmanıyla, mistik ve tarihsel olanı harmanlayan bir anlatı alanı sunar. Sanatçı, aşınmış ve değeri yeniden tanımlanmış medyumlar aracılığıyla, geçmişle bugün arasında gizemli bağlantılarla kurgusal bir arşivin oluşumuna zemin hazırlar. Arşivlerde anonim bir şekilde yer alan bu görsel kayıtlar, hazır nesne statüsüyle zamanın akışını bükerek geçmişe dair terk edilmiş mekanlar ve kimliği silinmiş bireyler üzerinden imgelemler sunar. Dean’ın yaklaşımı, fotoğrafı bir vaka çalışması olarak ele alarak, zamanın ve kişilerin imgelemesini yeniden yapılandırmaktır. Bu süreç, uzun vadeli bir estetik dönüşümü gözlemlemeyi mümkün kılar. Sanatçının yöntemi, kayıp bilgiye duyulan arzunun, bilgiyi güncel bir bağlama taşıma çabasıyla şekillenir. Bulanık ve belirsiz veriler, alternatif bir karşı bellek stratejisiyle düzenlenen bu durum post prodüksiyon müdahalelerle, nesnelere yeni kimlikler kazandırabileceği gibi, temellük teriminin de kavramsal tartışmalarında önünü açmaktadır <https://saglamart.com/tacita-dean-kayip-zamanin-pesinde> Erişim: 03.04.2025.

Fotoğrafın postmodernist sanat eserlerinde yaygın bir şekilde kullanılmasının temel nedeni, teknolojik gelişmeler sayesinde yaygınlaşması ve tekrar üretime olan uygunluğudur. Fotoğraflar, yeniden üretim süreçlerinin artmasını sağlayarak, postmodernist sanat eserlerinde farklı kodlar, anlamlar ve metinsel ilişkilerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Bu bağlamda, fotoğrafın içeriğinden çok, görsel bütünlük ve imgenin nasıl oluşturulduğu ve nasıl vurgulandığı önem kazanmaktadır.



Görsel 20. Marta Minujin. 2017, “Yasaklı Kitaplar” Parthenon, Documenta 14, Kassel Almanya. Erişim: 31.12.2023. <http://www.brandlifemag.com/yasaklara-karsi-kitaptan-bir-tapinak/>

Kolektif hafızanın farklı kesitlerini, hafızanın bastırılma ve geri kazanılma anlarını etkileyici biçimde bir araya getiren bir diğer isim Arjantinli sanatçı Marta Minujin. Vaktiyle Nazilerin kitap yaktıkları Almanya’nın Kassel kentindeki Friedrichplatz meydanında gerçek Yunan tapınağı boyutlarındaki göze çarpan 100.000 kitaptan oluşan, “Yasaklı Kitaplar” (Görsel 20) enstalasyonu, 1933 yılının Nazi Almanya’sında, bugün sembolik tapınağın yükseldiği yerde yakılarak küle dönmüşlerdi (Stallabrass, 2021, s. 174).

“Belki de arşiv sanatının paranoyak boyutu ütopyacı hevesin bir diğer yanıdır: Geç kalmışlığı oluşum haline dönüştürme; sanat, edebiyat, felsefe ve yaşamdaki başarısızlığa uğramış düşleri alternatif toplumsal ilişki türleri için mümkün kılan senaryolar haline getirme; bir arşivin hiçbir yerini bir ütopyanın yeni yerine dönüştürme arzusudur” (Foster, 2020, s. 67).

Tarihi olayların bilgiyi ve kültürel kimliği ortadan kaldırmaya yönelik kasıtlı girişimleri yağma, yakma ve istilalar gibi savaş benzeri durumlarda bütün taraflar için birer kurban ve hedef olmuştur.

Thomas Jefferson 1813 tarihli ünlü mektubunda bilginin yayılmasını bir mumun başka bir mumdan yakılmasını şu sözleriyle kıyaslamıştı: “Benden bir fikir alan kişi, benimkini azaltmadan kendine talimat verir; tıpkı kendi mumunu benimkinden yakarken beni karanlıkta bırakmadığı gibi”. Kütüphaneler ve arşivler Jefferson’ın mumunun vaadini yerine getirerek fikirler, doğrular ve gerçeklerin temel birer referans noktasını oluştururlar (Ovenden, 2020, s. 28).



Görsel 21. Rachel Whiteread. 2000. “Sessiz Kütüphane”. 10x7x3,8 m Çelik ve Beton. Viyana. Erişim:15.07.2024. <https://www.thecollector.com/what-are-rachel-whitereads-most-famous-sculptures/>

Britanyalı sanatçı Rachel Whiteread tarafından tasarlanan Viyana’nın Yahudi mahallesinde Judenplatz’ ın da yer alan “*Holokost Anıtı*” (Görsel 21) sayısız kurbanı anmak için kendisine yaptırılan kalıcı bir kamusal sanat yapıtıdır. “İsimsiz Kütüphane” olarak da bilinen heykel bir kütüphanenin içini andırmaktadır. Normal bir kütüphanede olması gerekenin aksine sırtlarını göremeyeceğimiz şekilde kitaplar yerleştirilmiştir. Anıtın girişinde “Naziler tarafından 1938-1945 yılları arasında öldürülen 65.000 bin Avustralya Yahudi’sinin anılarına...” yazmaktadır. Anıtın kapılarının içi sonsuza dek kapalı olan anıt, bu kitlesel trajedi sırasında kaybolan sayısız çoklukta kayıp hissi ile asla geri getirilemeyen hikâyeleri yansıtmaktadır. Rachel Whiteread, üniteleri sağlam, önceden haber veren bir beton

kütle halinde bir araya getirmeden önce her kitap sırasını ve kapıyı ayrı ayrı çimento beton dökerek kurgusal bir alan yaratmıştır

<https://www.avlaremoz.com/2017/01/24/holokost-anitlari-ve-hissettirdikleri-2/>

Erişim:

05.05.2025.

Toplumsal bilgi stoğu olarak görülen kütüphaneler, kütüphane içindeki kitapların bilgisiyle ilgilenmez ancak o bilginin hangi bağlamda ne düzende yer aldığı ve hangi kitaplarla bağlantılar kurduğunu ve kurulduğunu merak eder. “Motif” literal anlamı itibarıyla tarihin bir konusu olabilir ama o motif üzerinde yer aldığı nesneye göre anlam kazanır (İlhan, 2018, s. 100).



Görsel 22. Sarah Sze. 2023. Metronom. Projektörler, kâğıt, ahşap ve paslanmaz çelik, karışık medya, boyutlar değişken. Solomon R. Guggenheim Müzesi.

Erişim:18.03.2025. <https://arts.columbia.edu/news/professor-sarah-sze-solo-show-guggenheim>

Arthur Danto' ya göre Sarah Sze' in çalışmalarında sanat, “modelin oynadığı rolün mimari olmaktan ziyade bilimsel olduğu”, medya kuramcısı Alexander Galdoway ise “dijital ağların iki usul arasında salındığı” görüşündedirler. Bu usullardan ilkinin doğrusal, etkili ve işlevselliğe müsaade eden “zafer zinciri” olarak tanımlarken diğerinin üzerinden iletişim kurarken verimizi yakalayan ve böylelikle bizi tamda bağlanma eylemi sırasında tuzağa düşüren bir “enkazın ağı” olarak betimlerler. Sarah Sze ise eserlerini bir “habitat” olarak tarif eder. Her bir parça incelenip test

edilebileceği bir ortamdaymışçasına belirli bir davranışın kanıtıymış gibi hareket eder. Bu habitatların zaman zaman başka bir tür içinde yaşadığımız insan merkezli çevrede bulunan belki de fazlalık olan ihtiyaç dışı, gereksiz nesnelerle kendine dünyevi bir yuva yapmaya mecbur ancak başka bir dünyaya ait bir kuş tarafından çatılmış paradoksal bir yaşamın inşasını da akıllara getirir (Foster, 2020a, s. 184).

Amerikalı görsel sanatçı Sarah Sze, “Metronom” adlı eserinde (Görsel 22) çağdaş yaşamın nesnesi olarak tanımladığı gündelik yaşamın malzemelerinden yararlanmaktadır. Sanatçı, bilginin ve belleğin rolünü genellikle askıda kalan nesnelerin temsiliyle ifade etmektedir.

“Heykelin ana fikrini betimlemek, onu parçalarına ayırmayı beraberinde getirir” der, Sarah Sze. Sanatçının bu prensibi onu bilindik şeylerden alışılmışın dışında dünyalar yaratmaya teşvik eder. Eserlerinin çoğu buluntu nesne kadar sıradan olmasalar da asamblaj işlerin geneline göre daha derli topludurlar. Sarah Sze yapıtlarını sıradan olarak niteleyebileceğimiz, çengelli iğne, şişe kapağı, kulak temizleme çubuğu gibi sanata dahil edilmeyen malzemeleri kullanmış ve bunlara çeşitli müdahalelerde bulunarak yerini bilindik gündelik nesnelere bırakmıştır. Sze’ in eserlerinde gerek kavramsal gerekse fiziksel olarak yön veren birtakım eylemler vardır. Çalışmalarında “değer vermek” ve “bocalamak” diye tabir ettiği iki eylemin altını çizer. İrili ufaklı nesnelerden yapılmış titiz kompozisyonlarıyla estetik açıdan değersiz olarak algılanan şeylere estetik değer kazandırmak hakkında izleyiciyi düşünmeye sevk eder (Foster, 2020a, s. 177-178).

Sze için zaman ve mekân deneyimimizin günümüz insanın doymuş dünyasındaki dijital ve maddi nesnelerin, görüntü ve bilgilerin akışına göre sürekli olarak yeniden biçimlendiğine dair devam eden düşüncelerini inceleyecek zamanın ötesine geçmeyi amaçlayan enstalasyonlarla tüketilen zamanı sorgulama fırsatı sunmaktadır.

Arthur Danto için sanat yapıtı her zaman bir şey hakkındadır. “Sanatçı, yapıtın temsil ettiği bir şey hakkında olmasına ilişkin bakış açısını ve durduğu noktayı metaforlar ile ortaya koyar”. Danto için bu metaforik ortaya koyuşun her zaman tarihsel bir bağlamı olduğu ve sanatsal ifadenin içeriğinin hem yapıtı yapan hem de izleyicisi

tarafından yapılacak yorumla oluştuğu görüşündedir (Alioğlu ve Bayrak, 2019, s. 29).

Gustav Metzger, Nazi dönemiyle ilişkili belge ve nesneleri obsesif bir arşivleme prensibiyle, kütüphane benzeri vitrinlerde bir araya getirerek anlaşılması güç olana yönelik bir anlamlandırma çabası sergilemektedir. Sergi masası formatındaki bu düzenlemelerde, sanatçının 1950'ler ve 1960'larda kaleme aldđđı metinler de yer almaktadır. Bu metinlerde Metzger, elit koleksiyonlara yönelik üretilen nesnelerden bilinçli bir ayrışmayı savunarak, katılımcılığı önceleyen kamusal bir sanat anlayışını benimsemekte ve bu yeni gereksinimlere yanıt veren ilk eserlerini kavramsal olarak şekillendirmektedir. Holokost'tan itibaren II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilen ve kullanılan kitle imha silahlarının sürekli yaygınlaşmasına ve son elli yılda biyolojik çeşitliliğin ekspansiyonel (artış veya azalış hızı) kaybına tanıklık eder. Metzger' e göre, evrensel geçicilik ve dönüşümün kaçınılmazlığı karşısında, kalıcılık iddiasındaki bir sanat anlayışı temel doğa yasalarıyla çelişmektedir. Metzger' in radikal bir biçimde yapıcı (konstrüktif) olmayan ama yerleşik düzeni sarsan ve yeni düşünme biçimlerinin önünü açan bir tavır olan yapıtları, bu yıkıcı süreçlerle paralellikler kurarken; kitle iletişim araçlarını merkeze alan çalışmalarıyla cehalete karşı keskin bir antitez de oluşturmaktadır <https://www.artforum.com/events/gustav-metzger-3-188388/> (a).Erişim: 26.03.2025.



Görsel 23. Gustav Metzger. "Bugün ve D n" 1971/2009. Serpentine Galerisi.
Erişim: 25.03.2025. <https://www.kestlebarton.co.uk/arts-and-events/gustav-metzger-earth-minus-environment/>

Arşiv Sanatçısı Gustav Metzger' in 2009 tarihli D n ve Bugün başlıklı retrospektif sergisi, sanatçının 1995 yılından itibaren derlediği kapsamlı kişisel arşivinden seçilmiş ve düzenli bir şekilde istiflenmiş gazetelerden (Görsel 23) oluşmaktadır. Bu koleksiyonun belirli bir kısmı, "kredi krizi", "yok oluş" ve " ağdaş yaşam biçimi" olmak üzere üç temel temayı ele alan makalelerin incelenmesine olanak sunmaktadır. Gazeteler, Metzger' in sanatsal pratiğinde 1960'ların başlarından itibaren merkezi bir konuma sahip olmuştur. Gazetenin efemera ve gündelik niteliği, oto-yıkıcı sanatın temelindeki yok oluş düşüncesiyle paralellik arz etmektedir. Bununla birlikte, gazetelerin sürekli güncellenen içeriği "kayıp zaman" olgusunu yansıtırken, bu materyallerin arşivlenmesi ve yeniden izleyiciyle buluşturulması, unutkan bir dünyaya karşı tarihsel birer belge olarak korunmaları anlamına gelmektedir. Sergi alanının merkezinde, haberler aracılığıyla edinilen bilginin muazzam hacmini ve zamanla tarihsel bir ağırlık kazanan bu içeriği vurgulamak amacıyla gazete sayfaları anıtsal formda (Görsel 24) istiflenmiştir. Bu enstalasyonun yakınında konumlandırılan bir masa üzerinde ise ziyaretçilerin tetkik edebileceği gazete demetleri bulunmaktadır. Metzger' in belirlediği temalarla ilgili düşüncelerini, duygularını veya çağrışımlarını yansıtan görsel, metinsel veya makale türündeki katkıları seçerek çevredeki duvarlara iliştirmeye teşvik etmektedir. <https://www.artforum.com/events/gustav-metzger-3-188388/> (b)Erişim: 25.03.2025



Görsel 24. Gustav Metzger. Oeuvres sur papier, Circuit, Lozan 2018 (Kitle İletişim Araçları sergisinin ikinci bölümünün görünümü), 1972-2018. Erişim: 24.03.2025. <https://www.kunstbulletin.ch/en/notebook/gustav-metzger-niemand-kann-behaupten-es-nicht-gewusst-zu-haben>

Metzger' in çalışmalarında katılımcılar tarafından duvar yüzeyine yapılan eklemeler, zamanla büyüyen kolektif bir enstalasyonun parçası hâline gelerek, katılımcıların bireysel perspektiflerini yansıtan bir platform oluşturmakta aynı zamanda medyanın gerçeklik algımız üzerindeki dönüştürücü etkisini gözler önüne sermektedir. Katılımcı ve izleyicinin dahil olduğu bu süreç, sanatın izleyiciyle kurduğu etkileşimi derinleştirirken, aynı zamanda kolektif yaratımın dinamiklerini ve medyanın toplumsal yapıları nasıl şekillendirdiğini sorgulayan bir deneyim alanı sunmaktadır.



Görsel 25. Thomas Hirschhorn, Direct Sculpture, 1999. Karışık Teknik. Galerie Chantal Crousel, Paris. (b).
Erişim: 27.03.2025. <https://www.artbasel.com/stories/chantal-crousel-galerie-paris-marais-portrait>

Enstalasyon sanatı, çağdaş sanat pratikleri içerisinde önemli bir dönüşüm geçirmiş ve görsel kültür alanında etkili bir ifade biçimi olarak öne çıkmıştır. Bu sanat formu, yalnızca estetik yaklaşımlar açısından değil, aynı zamanda kavramsal ve mekânsal boyutlarıyla da geleneksel sanat anlayışını sorgulayan bir yapı arz etmektedir. Enstalasyon, sanatın sınırlarını yeniden tanımlarken, farklı disiplinlerle kurduğu etkileşim aracılığıyla disiplinler arası bir yapıya bürünmüş ve bu özelliği sayesinde hem üretim süreçlerinde hem de izleyiciyle kurduğu ilişkide yeni açılımlar sunmuştur. Geleneksel anlamda sanat eserinin tekil, nesnel ve durağan doğasına karşıt olarak, enstalasyon sanatı çoklu, geçici ve katılımcı yapısıyla sanat

deneyimini yeniden yapılandırmakta; izleyiciyi pasif bir alımlayıcı konumundan çıkararak etkin bir özne haline getirmektedir.

Thomas Hirschhorn yıllar boyunca kamusal alanda çok sayıda eser meydana getirmiştir. Projelerinin çoğu marjinal trampa ve tesadüfi mübadelenin yerel biçimleriyle ilişkilidir. Seyyar satıcılar, pazar tezgâhları ve danışma kulüpleri gibi ev yapımı ikramlar, yeni bir şekle sokulmuş ürünler, doğaçlama broşürler sunan düzenlemeler örnek gösterilebilir. Hirschhorn, sanat pratiğinin çoğunu doğrudan heykeller, sunaklar, kiosklar ve anıtlar olmak üzere dört kategoriye ayırmıştır. Bunların her birinde hem eksantrik hem de gündelik olan arşiv malzemeleriyle bir ilişki kurduğunu gösterir. Hirschhorn' un sunakları, kaynağını doğrudan heykellerden alır. Hem mütevazı hem de şaşalı olan bu imge ve metin karışımı eserler, Hirschhorn için özel öneme sahip kültürel figürlere ithaf edilmişlerdir. Çoğunlukla küçük yadigarlar, dilek mumları ve hayran tapınmasının duygulu işaretleriyle dolu olan bu sunaklar kazada ya da kazara ölmüş kişileri onurlandırmak adına yapılan anmalardır.



Görsel 26. Thomas Hirschhorn, Otto Freunlich Altar, 1998, karışık teknik, kurulum görünümü, Basel Erişim: 27.03.2025. <https://www.artforum.com/features/cargo-and-cult-the-displays-of-thomas-hirschhorn-163101/>

Hirschhorn, "işini" bir dizi mevcut kamusal alanda konumlandırır. Sunakları her zaman sokağa yerleştirilir ve sergilenir, düşük gelirli konutların merdivenlerinde veya

avlularında sürpriz olarak ortaya çıkarlar. Oldukça farklı bir "katılım" türü mevcuttur. Heykelimsi nesnelerinin bu en sefil günlük alanlardaki yabancı varlığı, geleneksel olarak koruyucu çerçevelerin ve kurumsal alanların izin verdiği büyük ölçüde farklı karşılaşmalar yaratmaya mahkumdurlar. Bir şeyi yad etmekten ziyade, isimlerine uygun bir şekilde bilgi sunma amaçlıdır. Hirschhorn'un işlerinde "Doğrudan heykeller" (Görsel 25) ve "sunaklar" (Görsel 26) kadar açık olmayan "kiosklar" da (Görsel 27) arşivseldir. Birbirine çiviyle tutturulmuş, bantlanmış kontrplak ve mukavvalardan oluşan bu yapılar hem söylemsel hem de toplumsaldır. Seminer odası ile kulüp odası karışımı bir melezlik içinde genelde imge, metin, kaset ve televizyonun yanı sıra mobilya ve gündelik eşyalarda bu çalışmalarda yer alır. Hirschhorn, anıtlarını felsefi, siyasi, toplumsal ve ekonomik uzlaşmazlığın olduğu karışıklıklarla tek anlamlı bir yapı olmaktan çıkarıp geçici süreliğine bu farklılıkları dile getirmek için kullanılabilecek egemen bir arşiv haline getirmektedir. Hirschhorn yaptığı, radikal figürlere arşiv çalışmalarıyla yeniden hayat vermektir (Foster, 2020, s. 42-47).



Görsel 27. Thomas Hirschhorn, Robert Walser-Kiosk, 1999. University of Zurich, Irchel Campus
Erişim: 27.03.2025. <https://www.semanticscholar.org/paper/Archive-as-history-%3A-Godard%2C-G%C3%A9ricault%2C-Hirschhorn-O'brien/64e421f858673c670c56337c878592e1cf9902a7>

Thomas Hirschhorn'un sanatında yer alan en dikkat çekici dönüşümler, özellikle eserlerinde ortaya koyduğu sunak benzeri sergilemelerde belirginleşir. Kültürel ve toplumsal normlara karşı geliştirdiği eleştirel tavırlar bu yapıları sorgulayan modernizmin en kahraman ve trajik figürlerinden bazılarının anılması, kitle kültüründeki ünlü olma olgusunu inşa eden sıra dışı mekanizmalarla bilinçli bir karşı karşıya gelme durumu yaratmaktadır. Hirschhorn enstalasyonlarında gündelik hafıza nesnelerini (mumlar, bulunan fotoğraflar, pankartlar) biriktirir ve bunları bir araya getirerek sokak tapınakları tarzında sunar.

Sanatçı Hirschhorn, bir sanatsal pratik olan “sunak” enstalasyonlarıyla, anma eylemine yönelik arzusunun çağdaş sanatın üretim ve tüketim süreçlerinin merkezinde konumlanan kitlesel halde kültürel hayranlık biçimleriyle iç içe geçtiğini ve bunlarla güçlü bir bağ kurduğunu göstermektedir.

3.BÖLÜM: UYGULAMALAR

Bu bölümde yer alan çalışmalar, sanat çalışma raporu kapsamında araştırılan sözlü ve yazılı kültür nesnelere dayalı temsili metinlerden yola çıkarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın kapsamını oluşturan sözlü ve yazılı kültür mirasını konu alan nesneler ve bellek kavramları üzerine yoğunlaşmıştır. Sözlü geleneği temsil eden bellek, mit ve efsanevi anlatılar, yazılı gelenekle tarihi değiştiren, kolektif belleğe dayalı travmatik olaylar metinleriyle aktarılmış ve bu tarihi anlatılar ışığında metaforik yaklaşımlarla üretim süreci gerçekleştirilmiştir.

Kültürel nesnelerin sanat aracılığıyla yeniden inşası günümüz sanat pratiğinde ele alınmış olup; yok edilmiş, yakılmış ya da tahrip olmuş kültürel nesnelerin izlerini “Lyotardcı eda” ile “sunulamayanın iması” na yeni bir bakış açısı getirerek var etme sürecine odaklanılmıştır. Geçmişten gelen kültürel mirası koruma ve dönüştürme çabalarının üretim sürecinde yazılı ve görsel kanıta dayalı somut bir belge sunulmayan uygulamalarda tarihi ve kişisel belleğe dayalı anlatılar referans noktası olmuştur. Malzeme seçiminde anlatılmak istenenin doğasına uygun medyumlar tercih edilmiştir. İnsanoğlunun hırsları karşısında hiçbir malzemenin direnemeyeceği gerçeğiyle dönüşmesi ve değişmesi gerekenin malzeme değil insanın zihniyeti olduğu gerçeği vurgulanmak istenmiştir. Her geçen gün önemini yitirmiş bir konumda yer alan ve araştırmanın da odak noktası olan kitapları, kütüphaneleri, bilgi ve arşivleri var eden “kâğıt” nesnesinin geçmişte sahip olduğu önemi ve değeri belleğin derinliklerinden çıkarıp insanlığa hatırlatmak istenmiştir. İskenderiye Kütüphanesi ya da kalıntıları, Arap istilasında, beş asırdan fazla bir süre sonra 642’ de komutan Amr tarafından istila edilmiştir. Bu istiladan sonra, Ptolemy’nin eski kütüphanesinin yanmasıyla komutan Amr’ı bağdaştıran yazar İbnü’l-Kıfti, *İhbarü’l-Ulema Bi-Ahbari’l Hükema* adlı eserinde, Komutan Amr ’in emriyle 54 bin ilmi kitabın (parşömen) İskenderiye’deki hamamları ısıtabilmek için yakıt olarak dağıtıldığını, tamamının yanmasının ise altı ay sürdüğünü anlatmıştır (Raven, 2023, s. 30-31).

“Alevler gerçeği ve hafızayı yutar. Hayalde kayıp bir kütüphane, yazılı, gerçek bir doğruyu içerebilir ve kitap koleksiyonlarını tahrip edenler medeniyetin temelini baltalayabilir ya da sembolik bir temsili olarak yanarak kül olabilir” (Raven, 2023, s. 50).



Görsel 28. Esra Öztay Güraras, “Amr ’ın Emri”, 2023, Oluklu Karton, Ahşap, 150x45x45 cm.

Kolektif hafızanın parçası olan tarihi konu ve kişiler geçmişi hatırlamada birer referanstırlar. “*Amr’ in Emri*” isimli çalışma (Görsel 28 ve 29) yazar İbnü’l Kıftı’nın anlatımından esinlenilerek gerçekleştirilmiştir. Hamamları ısıtabilmek için yakılan kitaplar, adeta yakılmaya hazır çoğalarak istiflenmiş odun yığınları metaforu ile bağdaştırılmıştır. Yakılarak yok edilmeyi tasvir eden kütüphane vurgusu kitap raflarındaki boşluk imgesiyle ilişkilendirilmiştir. Nesnelerin biçimlendirilmesinde geleneksel heykel malzemesinin dışına çıkmış olup modernist sanatın ifade olanaklarından olan kütle ve boşluk ilişkisi geleneksel estetik yöntemlerle aktarılmaya çalışılmıştır. Boşluk diye tabir ettiğimiz ancak varlığı ortaya çıkarmaya yarayan ışık, kütleyi bütünleştirici bir katkıya dönüştürür.

Sarkis’ in deyiimiyle: “Işığı davet etmek gerekir, çünkü onsuz hiçbir imge var olmaz” (Dery,2016, s.290).

Bilgiyi muhafaza etmeyi topluma bir hizmet olarak gören sanatçı Anselm Kiefer, Nazi Almanyası'nın travmatik geçmişini sanatına entegre ederek, terkedilmiş bilgi ve kültürel hafıza üzerine derin bir sorgulama yaparak tarihi yeniden anlamlandırmıştır. Sanatçı Doris Salcedo ise, Kolombiya'daki iç savaş kayıplarına atıfta bulunarak, kaybolanları hatırlatan ahşap sandalyelerle oluşturduğu enstalasyonları ile kolektif hafızayı canlandırmış ve unutulmuş anıları gözler önüne sermiştir. Her iki sanatçı da tarihin karanlık köşelerine ışık tutarak bellek, kimlik, kültürel miras üzerine toplumsal hafızayı sorgulayan dönüştürücü etkisi güçlü eserler ortaya koymuşlardır.



Görsel 29. Esra Öztay Güraras, “Amr ‘ın Emri”, (Detay), 2023.

Bilginin doğruluğu, mekân duygusunu destekler ve fikirlerin, görüşlerin ve anıların çeşitliliğini garanti eder. Bireysel bir arşivi yok etmek ya da muhafaza etmek fikri çok önemli olabilir. Bir yazar kitabının ilk taslaklarını, müsveddelerini muhafaza edebilir. Bu tip bireysel arşivler, finansal kaynaklar, fotoğraf albümleri ya da çeşitli efemera gibi malzemeleri de kapsayabilir. Bir yazarın edebi yazılarını bilinçli olarak yok etmek istemesi bir çeşit aşırı öz- düzenlemedir. Geleceğin, geçmişi eleştireceğinden kaynaklı olsa gerek, yazarlar çoğu kez yazdıklarını imha etme dürtüsüne kapılmışlardır (Ovenden, 2023, s. 123-124).

“Kayıtsız Çöp Kutusu” isimli çalışma (Görsel 30) kişisel arşivlemenin ötesinde gündelik yaşamda arşivlenemeyen belgelerin imha girişimidir. Bunlar kayıt altına

alınmadan imha edilen kişisel dipnotlar, yazılar, efemera veya mektuplardan oluşur ancak kayda geçmese de belleğin deposunda yerleri hazırdır.



Görsel 30. Esra Öztay Güraras, “Kayıtsız Çöp Kutusu”, 2023. Karton, Krepon kâğıdı. 150x45x45 cm.

Sözlü kültürün temel anlatım biçimlerinden biri olan mitoslar, yalnızca doğrusal bir şekilde değil, çok katmanlı bir biçimde okunmalıdır. Mitleri anlamlandırmak, bir müzik eserini dinlemekle benzerlik taşır: Nasıl ki bir senfoni sadece baştan sona ilerleyen bir yapı değilse, mitler de yalnızca zamansal bir çizgi üzerinde çözülmez. Onlar, aynı zamanda eşzamanlı anlam katmanlarını da barındırır. Bir müzik eserinde her bölüm hem öncekiyle ilişkilidir hem de anlık olarak yeni bir duygusal ve estetik deneyim üretir. Bu nedenle, müzik dinleyicisinin zihninde olduğu gibi, mitin alımlayıcısında da sürekli bir yeniden yapılandırma süreci işler. Müzik ile dil, bu bağlamda karşılaştırılabilir yapılar sunsa da aralarında önemli farklar vardır. Dil, anlamı birimler aracılığıyla yapılandırır; ses birimlerinden kelimelere, oradan cümlelere ulaşan hiyerarşik bir sistem içerir. Müzik ve mit anlatıları ise bu sistemin

bazı karşılıklarını taşısa da özellikle anlam taşıyan "kelime" düzeyinde bir eksiklik söz konusudur. Bu eksiklik, anlatının hem zenginliğini hem de yoruma açıklığını artırır. Dolayısıyla mitos, her okunduğunda yeniden şekillenen, sabit anlamlara indirgenemeyen çok katmanlı bir anlatı formudur (Levi-Staruss, 2023, s. 95-99).



Görsel 31. Esra Öztay Güraras. "Taş Plak", 2024. 60x60 cm. Üç oluklu karton, ahşap çerçeve.

Müzik, fiziksel olarak kaydedilmiş bir banttı ya da bir plak yüzeyinden ibaret değildir; esas olarak duyulmayanın, yani varlığın sessizliğinin içinden doğan bir ifade biçimidir. Bu sessizlik, müzik yapıtının gerçek zamansallığıyla birlikte içine gömüldüğü bir bellek alanı gibi düşünülebilir. "Kayıt" kavramı, bu bağlamda yalnızca sesin teknik olarak sabitlenmesini değil, aynı zamanda onun duygusal ve estetik yoğunluğunun muhafaza edilmesini de ifade eder. "Kayıt eylemi" sadece veriyi çoğaltmak için yapılan bir teknik işlem değildir, aynı zamanda belleğin biriktirici doğasının sanatla kurduğu ilişkiyi de görünür kılmaktır. Thomas Hirschhorn'un eserlerinde ki "kayıt eylemi" toplumsal ve kültürel hafızayı yeniden yapılandırmada önemli bir yer tutar. Eserlerindeki "sunaklar ve kiosklar" gibi yapılar, adeta birer "hafıza alanı" olarak işlev görür. Bu yapılar, geçmişteki önemli figür ya da olayları hatırlatırken, aynı zamanda bir tür kayıt işlemi gerçekleştirir. "Kayıt" burada, statik bir bilgi aktarımı olarak değil toplumun kültürel hafızasının dinamik bir şekilde yeniden düzenleme ve dönüştürme çabasının aracıdır. Görsel 31' de yer alan "Taş

plak” isimli çalışma sadece kayıt eylemini gerçekleştiren bir arşiv değil aynı zamanda duyguların ve anların somutlaştığı bir belleğinde temsilidir. Müzik ve mit gibi çok katmanlı yapılarla “kayıt” eylemi yeniden tanımlanmış, sadece teknik değil, aynı zamanda duygusal ve kültürel bir aktarım aracı olduğu yansıtılmak istenmiştir.

Filozof Novalis müzikle görsel sanatlar arasında kurduğu şiirsel karşıtlık ilişkisini şöyle anlatır. Heykeli “katı” ve müziği “akışkan” olarak niteleyen Novalis, bu iki ifade biçimini “çelişmeli yoğunluklar” olarak tanımlar. Böylece müzik, hem fiziksel olmayan bir hafıza biçimi hem de formun ötesine geçen bir duygusal varoluş hâline gelir (Recht, 2016, s.182).

Mumyalama geleneği aslında ölümsüzlük arayışının bir sembolüdür ve geçmişte bu işlem, bir insanın varlığının ötesine geçmesini, gizemli bir boyutta yaşamaya devam etmesini amaçlayan efsanevi bir uygulama olarak görülüyordu. Bugün ise, mumyaları yok eden temel etmenler sadece doğal bozulmalar değil, aynı zamanda geçmiş kültürlerin simgesel değerlerini çürütüp yok eden, onları yalnızca bilimsel yöntemlerle yeniden canlandırmaya çalışan, ancak bu süreçte onların özünden uzaklaşan tarih, bilim ve kültürel miras anlayışıdır. Bu bakış açısı, geçmişin sırlarını anlamaktan uzak, sadece teknokratik bir yaklaşımla geçmişin zengin sembolik yapısına saldıran bir uygarlığın izlerini sürdürmektedir. (Baudrillard, 2022, s. 28-29).



Görsel 32. Esra Öztay Güraras. “Sarsakta mı saklasak, sarmasak tamı saklasak”, 2024. Kitap, sargı bezi.

Eksik ya da silinmiş bir imgeyi zihinsel düzeyde yeniden inşa etmenin yolu, sanatçının kayıplara, yok oluşa ya da silinmeye direnen güçlü simgeler bulma arzusundan geçer. Bu süreçte duyusal etkisi yüksek, yaşanmış ya da hâlâ etkisini sürdüren imgeler tercih edilir. Bedensel bütünlüğü olmayan bir mumya dahi, salt hayal ürünü değil; belirli tarihsel ve kültürel kayıtlara dayanan, somut bir ontolojik gerçeklik taşır. “Sarsakta mı Saklasak Sarmasak tamı Saklasak” isimli çalışma (Görsel 32) koruma ve saklama duygusundan yola çıkarak bilgiyi sayfaların arasında saklayan ancak kendini fiziki olarak koruyamayan kitap nesnesini koruma arzusuyla varlığın ötesine geçmesi istenmiştir. Bu yalnızca biyolojik bir koruma değil, aynı zamanda simgesel bir devamlılığın inşasıdır.



Görsel 33. Esra Öztay Güraras. “Ahit Sandığı”, 2024, 110x40 cm. Akasya ağacı, 5000 adet çivi.

Kutsal kitaplarda yer alan ve Yahudi inancına göre Tanrı’nın Musa peygambere görünmesiyle yakın ilişkili bir mitos olan, “sandık mitosudur”. Sandık, belleklerde tarihin en eski geleneklerine bir çağrışım yapar. Samuel Henry Hooke ‘un “Ortadoğu Mitolojisi” adlı kitabında yer alan “Ahit Sandığı” isimli çalışmanın (Görsel 33) çıkış noktası olan metni, alıntılacak olursak:

O vakit Rab bana dedi: Kendin için evvelkiler gibi iki taş levha yont ve dağa (Sina) yanıma çık ve kendin için ağaçtan bir sandık yap. Ve parçaladığın evvelki levhalar üzerinde olan sözleri bu levhalar üzerine yazacak ve onları

sandiğa koyacaksın. Ve akasya ağacından sandık yaptım iki taş levhayı evvelkiler gibi yonttum ve dağa çıktım ve iki levha elimde idi. Ve toplantı gününde Rabbin dağda ateşin içinden size söylediği on emri, levhalar üzerine evvelki yazıya göre yazdı ve rab onları bana verdi. Ve dönüp dağdan indim ve levhaları yapmış olduğum sandığa koydum ve onlar rabbin emrettiği gibi oradadır (Hooke, 1995, s. 181).

Ahit Sandığı; Musa'nın halkıyla çıktığı yolculuğun, Tanrı'yla yapılan sözleşmenin ve taş tabletlerin değil, insanlığın kutsala dair ortak sezgisinin bir simgesidir. Bu çalışma (Görsel 33) yalnızca bir kutsal nesnenin yeniden inşası değil; aynı zamanda unutulmuş, bastırılmış ya da bilinçli olarak kaybedilmiş bir kültürel hafızanın yeniden inşasıdır. Kültürel belleğin kayıp nesneleriyle kurulan estetik ve kavramsal bir yüzleşme olan Ahit Sandığı, tarihsel bir kutsal emanet olmasının ötesinde, kültürlerarası ortak hafızada yankı bulan bir metafor olarak ta ele alınmıştır. Eserin üretim süreci hem ikonografik hem de yapısal anlamda kutsal metinlerdeki anlatılardan yola çıkarak kurgulanmış, sembolik ve yorumlayıcı bir sanat diliyle yeniden biçimlendirilmiştir. Akasya ağacından inşa edilen sandık, 5.000 adet çiviyle çevrelenmiştir. Bu çiviler, yalnızca yapısal işlevleriyle değil, aynı zamanda “dokunma” ve “koruma” arasında kurulan ikili ilişkiyle düşünülmüştür. Burada çivinin kullanımıyla esere yüklenen anlam, kutsal olana yönelik yaklaşımın sınırlarını imler. Kutsal nesneye dokunma arzusu ile onu koruma gerekliliği arasında oluşan o gerilimli estetik alan, eserin hem fiziksel hem de kavramsal omurgasını oluşturur. Ahit Sandığı'nın tarihsel bağlamı; Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam başta olmak üzere, üç semavi dinin ortak kültürel ve simgesel dünyasına uzanır. Bu yönüyle üretilen sanat çalışması, dinsel aidiyetlerin ötesine geçen bir kültürel arşiv mekânı olarak düşünülmüştür.

Geleneksel toplumlarda hem bilgi hem de kutsallık, büyük ölçüde sözlü aktarım yoluyla biçimlenmiş ve otoritesini bu sözün doğrudan icrasından almıştır. Ancak yazının devreye girmesiyle birlikte bu sözlü anlatı dönüşüme uğramıştır. Özellikle kutsal metinlerin yazıya geçirilmesi, anlatıcının otoritesini metnin kendisine devretmiştir. Bu durumda özneye atfedilen önem zamanla yerini “nesne” ye bırakmıştır denilebilir.



Görsel 34. Esra Öztay Güraras. “Okkası üç Kuruşa”, 2024. Kese kâğıdı, gazete, plastik çöp poşeti.

Milli arşivlerimiz çok yakın bir geçmişe kadar devlet arşivleri koruma kanununa tabi olmadığı için çeşitli ihmaller ve kayıtsızlıklar sonucunda devlet evrakının bir kısmı alım, satım, vakıf, veraset ve başka çeşitli sebeplerle kaybolmuş, elden çıkarılmıştır. 1931 yılında, dünya arşivcilik tarihinde eşi benzeri görülmemiş bir hadiseyle miktarı 30 ila 50 ton arasında olan Osmanlı dönemi arşivleri, millî hâfızamızın bir bölümü, millî kültür ve şuurdan habersiz “okkası üç kuruş on paraya” Bulgaristan’a hurda kâğıt olarak satılmıştır (Aktaş& Kahraman, 1994, s. 3).

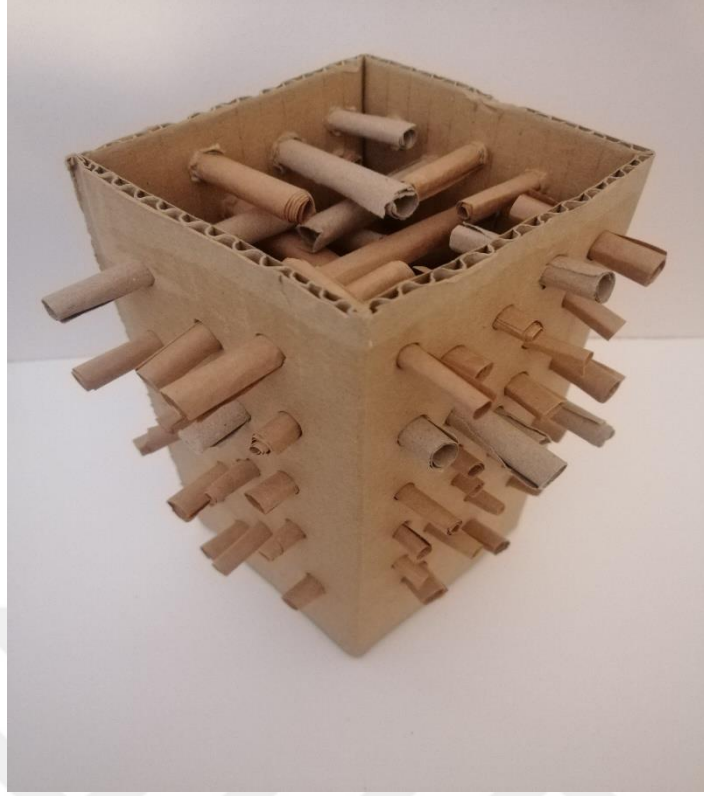
“Okkası Üç Kuruşa” isimli çalışma (Görsel 34) tarihin tozlu sayfalarından gün yüzüne çıkmış, hafızalardan silinmeyen hadisenin anlatımıyla bir medeniyetin kayıp arşivini temsili olarak anlatır. Belge bir materyaldir, bilgiyi ve hafızayı taşır, onu koruyacak muhafaza edecekte elbette insan değildir.



Görsel 35. Esra Öztay Güraras, “Bilgelerin Çantası”, 2023. Çift oluklu karton, değişen boyutlar.



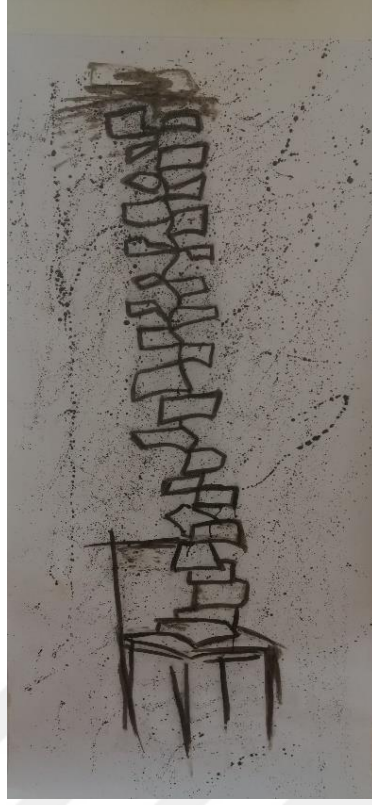
Görsel 36. Esra Öztay Güraras, “İçsel Okumalar”, 2023. Sandalye, Kağıtlar, İç Mekân düzenlemesi.



Görsel 37. Esra Öztay Güraras. “Hafıza Delikleri”, 2024. 110x50 cm. oluklu Karton, Kraft kâğıt.



Görsel 38. Esra Öztay Güraras. “Belleğimde Saklı”, 2025. Değişken boyutlar. Ahşap ve hazır nesne.



Görsel 39. Esra Öztay Güraras. “Kişiyi Özel”, 2024, 200x90 cm. Kâğıt üzeri akrilik desen.



Görsel 40. Esra Öztay Güraras. “Sığınak”, 2023. 30x10 cm. Karton.



Görsel 41. Esra Öztay Güraras. “A-Raf- ta Kalanlar”, 2025. Ağaç kabukları (değişen boyutlarda) Plastik kablo kutusu.



Görsel 42. Esra Öztay Güraras. “Yığınlar”, 2023,150x45 cm, oluklu karton, çıta.



Görsel 43. Esra Öztay Güraras. “Yer Olmayan Yerler”, 40x30 cm. 2023. Karton.



Görsel 44. Esra Öztay Güraras. “İsimsiz”, 2023, 45x35 cm. Alüminyum ve çelik.



Görsel 45. Esra Öztay Güraras. “Bir Varmış, Bir Yokmuş”. 2025. 30x 20cm, Ahşap çerçeve, kâğıt üzeri alçı.



Görsel 46. Esra Öztay Güraras. “Kitaplık”, 2024, 24x20cm. Karton, Kâğıt, bez.



Görsel 47. Esra Öztay Güraras. “Kitapsız Kitaplık”. 2025, 110x31 cm. Ahşap çerçeve, ağaç kabukları (değişen boyutlarda).



Görsel 48. Esra Öztay Güraras. “Kaybolan Dizeler”, 2025. 40x20 cm. Ahşap çerçeve, paslanmaz fırın ızgara teli.

SONUÇ

Kültür, bireylerin ve toplumların tarihsel, sosyal ve sembolik kimliklerini belirlemede merkezi bir rol oynamaktadır. Dinamik ve çok katmanlı yapısıyla kültür, yalnızca geçmişten aktarılanları değil, bir toplumun kimliklerinin temellerini oluşturan ve kuşaktan kuşağa da aktarılan değerler bütünüdür. Kültürel miras hem somut hem de soyut öğeleriyle, geçmişin izlerini günümüzle birleştirerek toplumsal yapıları şekillendirir. Kültürel nesneler diyebileceğimiz arşivler, kütüphaneler ve sanat eserleri yalnızca bilgi depoları olarak değil, aynı zamanda toplumsal belleğin taşıyıcıları olarak ta işlev görür. Etnolojik yaklaşımlar nesnelerin sadece içeriklerini değil, aynı zamanda anlam kurma biçimlerini de inceleyerek kültürün zaman içindeki evrimini anlamamıza da yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda kültürel mirasın korunması, toplumsal bilinç ve kimliğin sürdürülebilirliği için de hayati önem taşıırken, sanatta kültürel mirasın taşıyıcısı ve yorumlayıcısı olarak önemli bir rol üstlenir.

Bellek hem bireysel hem de toplumsal bir yapıdır ve zamanla şekillenip dönüşebilen bir olgudur. Bireysel bellek, kişisel deneyimlerden kaynaklanırken; kolektif bellek, toplumların ortak geçmişlerini paylaştığı bir yapıdır. Kültürel bellek, bu paylaşılan hatıraların toplumlar tarafından yeniden yorumlanması ve gelecek kuşaklara aktarılması sürecini ifade eder. Sanat ve toplumsal yapılarla şekillenen hafıza geçmişin nasıl hatırlandığını ve anlamlandırıldığını dil aracılığıyla yazılı ve sözlü kültürün ötesine geçerek bilginin korunması ve aktarılması için önemli bir araç olur. Sanat, yazılı ve sözlü kültürden farklı olarak, görsel ve duyuşsal bir şekilde belleği dışa vurur. 20. yüzyılın sonlarından itibaren önemli bir dönüşüm geçiren sanat ve arşiv ilişkisi sanatın yalnızca fiziksel nesnelerle değil, aynı zamanda fikir ve anlık ifadelerle de varlık bulması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu bağlamda, arşiv sanatçıları geçmişin belgelerini ve nesnelerini tarihsel hafızanın, kültürel kimliğin ve kaybolan değerlerin hatırlanması için derin bir sorgulama yaparak hafızayı somutlaştırıcı güçlü semboller aracılığıyla yapıtlarını ortaya koymuşlardır. Günümüzde kültür ve hafıza gibi kavramların arşivsel yaklaşımlarla olan ilişkisi çağdaş sanat pratiği ile güçlenmiş, bu süreç içerisinde de sanatı yalnızca görsel bir ifade biçimi olmanın ötesine taşımıştır.

Kültürel nesnelerin sanat aracılığıyla yeniden inşası günümüz sanat pratiğiyle ele alınmış olup; yok edilmiş, yakılmış ya da tahrip olmuş kültürel nesnelerin izlerini

“Lyotard’cı eda” ile sunulamayanın imasına yeni bir bakış açısı getirerek var etme sürecine odaklanılmıştır. Geçmişten gelen kültürel mirası koruma ve dönüştürme çabalarının üretim sürecinde yazılı ve görsel kanıta dayalı somut bir belge sunulmayan uygulamalarda tarihi ve kolektif belleğe dayalı anlatılar referans noktası olmuştur. Bu raporda yer alan sanatçılardan Anselm Kiefer ve Rachel Whiteread tarihi gerçeklerle kurduğu bağı yapıtlarındaki malzeme seçimleriyle de kalıcı hale getirmişlerdir. Eserlerini Alman tarihine dayandıran sanatçı Anselm Kiefer, bilginin taşıyıcısı ve kültürel aktarımın nesnesi olan kitapları maruz kaldıkları kayıplardan ve yıkımlardan korumak için kurşun levhalarla yaptığı kitaplarla anlatır. Kolektif hafızanın bir diğer taşıyıcısı olan sanatçı Rachel Whiteread ise toplumsal bilgi stoklarının taşıyıcı olan kütüphanelerin yok edilişlerini anlatmak için yapıtlarında çelik ve beton malzemeler kullanarak bilginin korunması gerektiği mesajını vermek istemiştir. Her iki sanatçıda da malzeme seçimlerinde dikkat çeken nokta yakılmaya ve yok edilmeye karşı direnç gösteren malzeme seçimleri olmasıdır.

Oysaki sanat çalışma raporumda gerek araştırma gerekse uygulama kısımlarında olsun özellikle üzerinde durulan bir husus vardır ki o da şudur: “İnsanoğlunun hırsları karşısında hiçbir malzemenin direnemeyeceği gerçeğinden yola çıkarak; dönüşmesi ve değişmesi gereken malzeme değil insanın zihniyeti olduğu gerçeğidir”. Bu anlayıştan yola çıkarak uygulamalar kısmında üretilen çalışmaların malzeme seçiminde anlatılmak istenenin doğasına uygun medyumlar tercih edilmiş olup hazır nesnelere ağırlık verilmiştir. Her geçen gün önemini yitirmiş bir konumda yer alan ve araştırmanın da odak noktası olan kitapları, kütüphaneleri, bilgi ve arşivleri var eden kâğıt nesnesinin geçmişte sahip olduğu önem ve değeri belleğin derinliklerinden çıkarıp insanlığa hatırlatmak ve düşünmeye sevk etmek istenmiştir. Sonuç olarak, kaybolmuş olanı hatırlatan, kültürel mirası koruyan, belleği canlı tutan bir direnişin zamana karşı direnç gösteren ifade biçimleri çalışma kapsamında sanatta arşivsel alan olarak konumlandırılabilir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Necati. Kahraman, Seyit A. (1994). Bulgaristan' da ki Osmanlı Evrakı. T.C. *Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü*. Sayı,17. s.3.
- Alioğlu, Nazan. Bayrak, Bengisu. (2019). *Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Argonotlar web sitesi. Erişim: 20.03.2025.
<https://argonotlar.com/sarkis-caylak-sokak-kitabindan-tadimlik/>
- Art Basel web sitesi (a). Erişim: 02.05.2025.
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/68209/Naum-Gabo-Linear-Construction-in-Space-No-2>
- Art Basel web sitesi (b). Erişim: 27.03.2025.
<https://www.artbasel.com/stories/chantal-crousel-galerie-paris-marais-portrait>
- Artforum web sitesi (a). Erişim: 26.03.2025.
<https://www.artforum.com/events/gustav-metzger-3-188388/>
- Art Forum web sitesi(b). Erişim: 27.03.2025.
<https://www.artforum.com/features/cargo-and-cult-the-displays-of-thomas-hirschhorn-163101/>
- Artnet web sitesi. Erişim: 26.12.2025.
<https://news.artnet.com/art-world/anselm-kiefer-workshop-robbed-metal-628313-628313>
- Atakan, Nancy. (1998). *Resim ve Heykelde Alternatif Arayışlar* (Z. Rona Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Auge, Marc. (2021). *Yer-Değiller- Bir üst Modernite Antropolojisine Giriş* (Ö.K. Buhari Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Baldini, Massimo. (2000). *İletişim Tarihi* (G. Batuş Çev.). İstanbul: Avcıol Basım Yayın.
- Baudrillard, Jean. (2022). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Biçer, H. Yarkin. (2020). Post- Modern Unutuşa Bir Direnç Noktası Olarak Sarkis. *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Sayı,8. s. 57-75.
Erişim: 15. 03. 2025. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1132142>
- Boyer, Pascal. James, V. Wertsch. (2021). *Zihinde ve Kültürde Bellek* (Y.A. Dalar Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Brandlife web sitesi. Erişim: 31.12.2023. <http://www.brandlifemag.com/yasaklara-karsi-kitaptan-bir-tapinak/>

BZ dergi web sitesi. Erişim: 30.12.2025. <https://www.bernerzeitung.ch/die-kunst-der-grausamkeit-528436158465>

Castelli web sitesi. Erişim: 02.05.2025. <https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth2?view=slider#4>

Colombia University School Of The Arts web sitesi. Erişim: 18.03.2025. <https://arts.columbia.edu/news/professor-sarah-sze-solo-show-guggenheim>

Crowley, David. Heyer, Paul (2011). *İletişim Tarihi* (B. Ersöz Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.

Danto, Arthur C. (2021). *Sanat Nedir* (Z. Baransel Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Dery, Louise. (2016). Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine. U. Fleckner (Ed.) *Sarkis: Adak Yerleştirme*, s.289-305. (R. Hakmen. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Dolukhanov, Pavel. (1998). *Eski Ortadoğu'da Çevre ve Etnik Yapı* (S. Aydın, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Emiroğlu, K. Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Emrali, Refa. (2002). Sanat Nesnesinin Değişimi. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. Sanat Yazıları*, Sayı 9/2002, s.79-85.

Eriksen H. Thomas, Nielsen S. Finn. (2022). *Antropoloji Tarihi*. (A. Bora Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Esanu, Octavian. (2022). Çağdaş Sanat Nedir? A. Artun. & N. Öрге (Ed.) *Çağdaş Sanat Eseri Bir Dokümandır*, s.95-123. (N. Öрге. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Fleckner, Uwe. (2016). Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine. U. Fleckner (Ed.) *Uçucu Hayat*, s.347. (A.O. Gültekin. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Fleckner, Uwe. (2016). Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine. U. Fleckner (Ed.) *Theatrum Mundi*, s.281-287. (R. Hakmen. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Fleckner, Uwe. (2016). Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine. U. Fleckner (Ed.) *Yazılı Sözcükler Hazinesi Dairesi: Sarkis' in Sanatı Üzerine*. s.9-12. (A.O. Gültekin. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Foster, Hal. (2020) *Yeni Kötü Günler* (F.B. Aydar Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Foster, Hal. (2020a). *Ya Farstan Sonra? Çöküş Çağında Sanat ve Eleştiri* (A. Önal Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Guggenheim web sitesi. Erişim: 20.03.2025.
<https://www.guggenheim.org/artwork/4383>

Güvenç, Bozkurt. (2020). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Halbwachs, Maurice. (1992). *On Collective Memory*. USA: Chicago University Press.

Harman, Graham. (2022). *Sanat ve Nesneler* (O. Karayemiş Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harman, Graham. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji* (O. Karayemiş Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Hodge, Susie. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri* (E. Gözgülü Çev.). Ankara: Domingo Yayıncılık.

Hooke, S. Henry. (1995). *Ortadoğu Mitolojisi* (A. Şenel Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Huntürk, Özi. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İlhan, M. Emir. (2018). *Kültürel Bellek Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kestle Barton web sitesi. Erişim: 25.03.2025. <https://www.kestlebarton.co.uk/arts-and-events/gustav-metzger-earth-minus-environment/>

Krauss, E. Rosalind. (2021). *Modern Heykel Dehlizleri* (S. Erduman Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Kuriel, Rica. (2017). Holokost anıtları ve Hissettirdikleri: İsimsiz Kütüphane.

Avlaremos web sitesi. Erişim: 05.05.2025.

<https://www.avlaremos.com/2017/01/24/holokost-anitlari-ve-hissettirdikleri-2/>

Kunstbulletin web sitesi. Erişim: 24.03.2025.

<https://www.kunstbulletin.ch/en/notebook/gustav-metzger-niemand-kann-behaupten-es-nicht-gewusst-zu-haben>

Kuspit, Donald. (2022). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Lamiradadelmamut web sitesi. Erişim: 27.03.2025. [Drakula'dan Manson ailesine. Joachim Koester- İspanya | lamiradadelmamut](https://www.lamiradadelmamut.com/drakula-dan-manson-alesine-joachim-koester-ispunya)

Langer, K. Suzanne. (2012). *Sanat Problemleri* (A. Feyzi Korur Çev.). İstanbul: TEM Yapım Yayıncılık.

- Levi-Staruss, Claude. (2023). *Mit ve Anlam* (G.Y. Demir Çev.). İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- Lynton, Norbert. (2000). Modernizmin Serüveni. Enis Batur (Ed.). *Postneoizmler ve Sanat*, s.42-52. (C. Çapan Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lyotard, J.F. (1997). *Postmodern Durum* (A. Çiğdem Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.
- Macleod, Roy. (2020). *İskenderiye Kütüphanesi* (E. Derviş Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Manguel, Alberto. (2023). *Okumanın Tarihi* (F. Elioğlu Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Manguel, Alberto. (2023a). *Geceleyin Kütüphane* (D. Şendil Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Mann, Michael. (1986). *The sources of Social Power*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mucchielli, Alex. (1991). *Zihniyetler* (E. Kotil Çev.). İstanbul: İletişim yayınları.
- Müller, Lothar. (2018). *Beyaz Büyü Kâğıdın Çağı* (S. Altınçekiç Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Nouvar web sitesi. Erişim: 15.03.2025.
<https://www.nouvar.net/marcelavy-101-marcel-duchamp-ve-isin-reddi/>
- Olick, J. K. Vinitzky-Seroussi, V., Levy, D. (2011). *The Collective Memory Reader*. New York: Oxford University Press.
- Ong, J. Walter. (2020). *Sözlü ve Yazılı Kültür* (S.P. Banon Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Orhan Koç web sitesi. Hafıza Çöplüğü. Erişim: 17.02.2025.
<https://orhankoc.com.tr/gizemli-bir-tas-rosetta-tasi>
- Osborne, Peter. (2021). *Kavramdan Sonra: Çağdaş Sanatın Felsefesi* (N. Bingöl Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Ovenden, Richard. (2022). *Kitapları Yakmak* (F. Doruker Çev.). İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Özkaral, Tuğba Cevriye. (2015). Eski Çağda Yazı, Kitap ve Kütüphanelerin oluşum Süreci Günümüz Eğitimine Katkıları. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Sayı, 34. s. 371-384.
- Öztay, Oğuz Han. (2022). *İdeolojik İletişim ve Muhafazakâr Sanat "Hasan Nail Canat"*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Panofsky, Erwin. (1995). *İkonografi ve İkonoloji* (E. Akyürek Çev.). İstanbul: AFA

Yayınları.

Postdocument web sitesi. Erişim: 25.03.2025.

<https://www.postdocument.net/search.php?content=Donald%20Judd,%20Untitled%20%28Stack%29,%201967>

Raven, James. (2023). *Kayıp Kütüphaneler* (D. B. Cenkçiler. Çev.) İstanbul: Ketebe Yayınları.

Recht, Roland. (2016). Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine. U. Fleckner (Ed.) *Bellek ve Dağılma*, s. 175- 186. (İ. Uysal Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Roudinesco, Elisabeth. (2021). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan* (N. Başer Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Sağlam, Firdevs. (2020). Kültürel Belleğin Sanatla Yeniden Deneyimlenmesi: Doris Salcedo Örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. Sayı, 26. s. 579-600.

Sağlam, Mümtaz. (2020). Tacita Dean: Kayıp Zamanın Peşinde. Sağlamart web Sitesi. Erişim: 03.04.2025. <https://saglamart.com/tacita-dean-kayip-zamanin-pesinde>

Sahlins, Marshall. (2014). *Tarihsel Metaforlar ve Mitsel Gerçekler* (T. Doğan Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.

Semantic Scholar web sitesi. Erişim: 27.03.2025.

<https://www.semanticscholar.org/paper/Archive-as-history-%3A-Godard%2C-G%3%A9ricault%2C-Hirschhorn>

Smithsonian web sitesi. Erişim: 02.05.2025.

<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/anselm-kiefer-artwork-30-years-200-acres-180980994/>

Stallabrass, Julian. (2021). *Çağdaş Sanat* (E. Soğancılar Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Şahiner, Rifat (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Tansuğ, Sezer. (1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tataryan, Nora. (2025). Eleştirel Kurmaca ve Hakikat. *Sanat Dünyamız*. Yapı Kredi Yayınları, Sayı 204/ Bahar 2025, s. 10.

Thecollector web sitesi. Erişim: 15.07.2024. <https://www.thecollector.com/what-are-rachel-whitereads-most-famous-sculptures/>

TÜBİTAK web sitesi. Erişim: 17.02.2025.

<https://edergi.tubitak.gov.tr/edergi/yazi.pdf?dergiKodu=4&cilt=41&sayi=622&sayfa=68&yaziid=27038>

Yeewi Lee web sitesi. Erişim: 04.03.2025. <https://www.jeewi.de/works/looking-glass-self/palimpsest> erişim.2

Yılmaz, Ercan. (2011). Göstergebilimsel Bakışla Heykel. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 3/Bahar 2011, s. 106-118.

Wilson, Michael. (2015), *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur* (F.C. Erdoğan Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.



YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

11/ 06/ 2025 (İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

Esra ÖZTAY GÜRARAS

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

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

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

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

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

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

11/06/2025

Esra ÖZTAY GÜRARAS

(İmza) Adı Soyadı

YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

“Kültürel Nesneler ve Sanatta Arşivsel Düzenleme”

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
02/ 07/ 2025	93	152,261	10/06/2025	15	2709228093

Uygulanan filtreler:

- Kaynakça dahil
- Alıntılar dâhil
- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları' nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (11/ 06/ 2025)

Esra Öztay Güraras

(İmza)

Öğrenci No.: N22121601

Ana sanat : Heykel

Program (işaretleyiniz): Yüksek Lisans

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK, İmza

MASTER’S THESIS /ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

“Archival Arrangement of Cultural Objects and Art”

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
02/ 07/ 2025	93	152,261	10/06/2025	15	2709228093

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (11 / 06/ 2025)

Esra ÖZTAY GÜRARAS

Student Name

Signature

Student No.: N22121601

Department: Sculpture

Program/Degree: Master’s

Master’s	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Dr. Öğr. Üyesi, Şinasi TEK, Signature

