

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEMEL EĞİTİM ANASANAT DALI
TEMEL SANAT VE TASARIM PROGRAMI

FALSE MEMORY: GÖRSEL SANATLARDA MEKÂN VE BELLEK
İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SAHTE ANI KAVRAMI

(SANATTA YETERLİK ESER METNİ)

Hazırlayan:

20183310001 ZEYNEP ABACI

Danışman:

Prof. Yavuz Hakan Gürsoytrak

İSTANBUL - 2023

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	ivv
SUMMARY	vii
RESİM LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı.....	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi	5
2. BİRİNCİ BÖLÜM: Mekân ve Bellek İlişkisi	6
2.1. Mekân Algısı.....	7
2.2. Psikocoğrafya.....	8
2.3. Kolektif Bellek ve Mekân İlişkisi	13
2.4. Hafıza Mekânı – Mekân Hafızası	14
3. İKİNCİ BÖLÜM: Kimlik ve Mekân İlişkisi.....	23
3.1. Mekân, Beden ve Bellek	24
4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Eşyalar, Nesneler ve Şeylerin Bellekle İlişkisi	29
5. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: False Memory	43
5.1. Otobiyografik Bellek.....	49
5.2 Yaşanmamış Düşleri Hatırlamak	60
6. BEŞİNCİ BÖLÜM: False Memory Kavramı Üzerine Uygulamalar	76
SONUÇ.....	97
KAYNAKÇA	104
ÖZGEÇMİŞ.....	113

ÖNSÖZ

Bu tezle hatırladıklarımızın ne kadarının gerçek ne kadarının kurgu olduğuna ve sahte anıların mekânla ne ölçüde ilişkisi bulunduğuna dair bir soru işareti ortaya koymak ve eser metniyle bu soru işaretini fizikselleştirmek istedim. Hem kendimde tabii olarak fark ettiğim anılarımın doğrulanma ihtiyacı hem de rüyalarımda gördüğüm o tekinsiz fakat aşına mekânlar beni bu konu üzerinde çalışmaya itti. Konuyla ilgili yapmış olduğum okumalar ve ilk resimlerim 2017 yılına dayanmaktadır. Eser metnimi oluşturmamdaki temel motivasyon; false memory (sahte anı) kavramının görsel sanatlar boyutunda ele alınmamış olmasına ilaveten kavramın, daha önce mekân ve bellek ilişkisi bağlamında da çalışılmamış olmasıdır. Bu çalışma, psikoloji ve görsel sanatlar arasında bir bağ kurmayı, literatüre katkı sağlamayı ve sonraki çalışmalara ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Yukarıda bahsettiğim ve organik olarak gelişen bu soru cümlesinden cesaret alarak gerekli araştırma ve pratikler sonucunda okumuş olduğunuz eser metni ve tez için üretilen eserler ortaya çıkmıştır. Okuyucunun resimlerimde göreceği üzere bedenin mekâna dönüşmesi, mekânın bedene dönüşmesi, bireyin otobiyografik anılarını ve mekânı nasıl dönüştürdüğü, eşyaların nasıl mekân yarattığı ya da kompozisyonlarımda kullandığım renk armonilerinin sahte anıları nasıl temsil ettiği gibi konular üzerinde durulmuştur. İlgili başlıklar altında false memory (sahte anı) kavramıyla ilişkilendirilebilecek sanatçı örneklerine yer verilmiş ve son bölümde kavrama dair üretimlerimin hem biçimsel hem kavramsal prospektüsü okuyucuyla paylaşılmıştır.

Çalışmam süresince bilgi birikimi ve ışıyla bana güç veren değerli danışmanım Prof. Yavuz Hakan Gürsoytrak’a, yoluma rehber olan Tez İzleme Komitesi’ndeki sayın jüri üyelerim Prof. Lebriz Rona ve Dr. Öğr. Üyesi Can Aytekin’e, kıymetli yorumlarıyla katkı sunan Dr. Öğr. Üyesi Derya Ülker’e, sevgili aile dostumuz Orkun Uyar’a, bütün sıkıntılarımı göğüsleyen, desteğini ve hoşgörüsünü esirgemeyen biricik eşim Timuçin Abacı ve canım aileme sonsuz teşekkürler.

Nisan 2023

Zeynep Abacı
İstanbul



1957 - ∞
Annem
Sabiha Açık'a

FALSE MEMORY: GÖRSEL SANATLARDA MEKÂN VE BELLEK İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA SAHTE ANI KAVRAMI

ÖZET

Bu eser metni, false memory (sahte anı) kavramına mekân ve bellek ilişkisi üzerinden bakmaya odaklanır. Belleğin yeniden yapılandırıcı özelliği tez kapsamında mekânla kurduğu ilişki bağlamında ele alınmıştır. Otobiyografik anlatıdaki kültürel bir inşa olan false memory kavramına ve onun çalışma mekanizmasına okuyucuyu taşıması amaçlanan bölümlerle bir koridor oluşturulmuş, Halbwachs'ın “bireysel belleği oluşturanın kolektif bellek olduğu” düşüncesine paralel olarak genelden özele, kolektiften bireysele bir anlatı yolu benimsenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde mekân ve bellek ilişkisine tarihsel bir bakış açısı ile yaklaşılmış olup ilgili alt başlıklarla kolektif bellekteki sahte anıların mekânı nasıl dönüştürdüğü sanat tarihinden eser örnekleriyle incelenmiştir. Tezin ikinci bölümünde mekânın kimlik oluşumundaki rolüne değinilerek, imgelemin belleği ve mekânı nasıl değiştirebileceği, algılayan bedenin mekân ve bellek ilişkisindeki konumuna eser örnekleriyle ışık tutulmuştur. Üçüncü bölümde eşyanın mekân yaratması fikri hem görsel hem de yazınsal örneklerle açıklanmış, eşyanın anı tetikleyicisi olarak kullanıldığı eserlere yer verilmiştir. Szeemann'ın “kişisel mitolojiler” olarak betimlediği eşya ve insan arasındaki temasın hem kolektif belleği hem de otobiyografik belleği yeniden yapılandırıcı özelliğine sanat eserleriyle değinilmiştir. Dördüncü bölümde false memory kavramının kendisine ilgili literatürce geniş bir alan açılmış ve diğer başlıklarla arasındaki ilişki ile değerlendirilmesinin okuyucu açısından kavramı tanımayı kolaylaştırması amaçlanmıştır. Aynı bölümde sahte anıların otobiyografik bellekte nasıl oluştuğu imgelem ve rüya ekseninde incelenerek Sürrealist Manifesto ve Freud'un Perde Anılar (Screen Memories) kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Görsel sanatlar ağırlıklı olmak üzere mekân ve bellek ilişkisine örneklerle mercek tutulmuş, bu bağlamda sahte anı kavramı üzerinden ilgili olabilecek eserlere yer verilmiştir. Son bölümde ise yazarın sanatsal pratikleri yer almaktadır.

Çalışmada yer verilen sanat eserleri, “false memory” kavramı ekseninde tartışılarak sahte anıların mekânı ve belleği otobiyografik anlamda nasıl yaratıp dönüştürdüğüyle ilgili soru işaretlerini okuyucuyla paylaşmak amacı taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sahte Anı, False Memory, Bellek, Mekân, Kurgu Mekânlar, Kolektif Bellek, Otobiyografik Bellek, Görsel Sanatlar, Psikocoğrafya, Perde Anılar



FALSE MEMORY: THE CONCEPT OF FALSE MEMORY IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN SPACE AND MEMORY IN VISUAL ARTS

SUMMARY

This thesis focuses on looking at the concept of false memory through the relationship between space and memory. The reconstructive property of memory is considered in the context of the relationship it establishes with space within the scope of the thesis. A corridor has been created with the sections intended to carry the reader to the concept of false memory, which is a cultural construction in autobiographical narrative, and its working mechanism. Parallel to Halbwachs' thought that "collective memory is what constitutes individual memory", a narrative path from general to specific, from collective to individual has been adopted.

In the first part of the study, the relationship between space and memory has been approached from a historical perspective, and how false memories in the collective memory transform the space are examined with examples of artworks. In the second part of the thesis, the role of space in the formation of identity is mentioned, and how imagination can change memory and space, and the position of the perceiving body in the relationship between space and memory are shed light with examples of works. In the third chapter, the idea of objects creating space is explained with both visual and literary examples, and works in which objects are used as a trigger of memories are included. The restructuring feature of both the collective memory and the autobiographical memory of the contact between the object and the human, which Szeemann describes as "personal mythologies", has been mentioned with the artworks. In the fourth chapter, a wide area has been opened to the concept of false memory in the related literature and it is aimed to make it easier for the reader to recognize the concept in terms of its relationship with other titles. In the same section, how false memories are formed in autobiographical memory is examined on the axis of imagination and dream and associated with the concepts of Surrealist Manifesto and Freud's Screen Memories. The last section includes the author's artistic practices.

The artworks included in the study are discussed on the axis of the concept of "false memory" and aim to share with the reader the question marks about how false memories create and transform space and memory in an autobiographical sense.

Keywords: False Memory, Memory, Space, Fictional Spaces, Collective Memory, Autobiographical Memory, Visual Arts, Psychogeography, Screen Memories



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Hakan Gürsoytrak “Keşif Heyeti” 120x140 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 Hafriyat III Sergisi (Gürsoytrak, Hafriyat III, 2022)	11
Resim 2: Antonio Cosentino, “TM-2 Piknik”, 140x 200 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 (Şahin, 2019)	11
Resim 3: Hafıza Mekânı olarak: Daniel Libeskind, Yahudi Müzesi, Berlin, (Jüdisches Museum Berlin, 2023).....	15
Resim 4: Mekân Hafızası olarak: Hakan Gürsoytrak, “Her Şey Öyle Sıradan Ki - Madımak” Hafriyat III Sergisi (Gürsoytrak, Hafriyat III, 2022)	16
Resim 5: Sandro Botticelli, “Magi’ye Tapınma”, 1475-76, Panel Üzerine Tempera, 111 x 134 cm, Uffizi (Sandro-Botticelli, 2023)	17
Resim 6: Nicolas Poussin “Et in Arcadia Ego” (1628) Louvre, Paris (Nicolas-Poussin, 2022).....	18
Resim 7: Zeynep Abacı, “Eski Bahçenin Hafızası”, Dijital Resim, 2021	22
Resim 8: Zeynep Abacı, “Bachelard’ın Koltuğu”, Dijital Resim, 2021	23
Resim 9: Zeynep Abacı “False Memory”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x35 cm, 2021	25
Resim 10: Louis Bourgeois “Femme Maison”, 1946-47, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Mürekkep, Eugene P. Gorman Koleksiyonu, New York (Monoskop, 2018)	27
Resim 11: Zeynep Abacı, “False Memory (Bourgeois’ya Saygı)” 100 x 130 cm Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2021	27
Resim 12: Emre Zeytinoğlu, “Mor Gabriel Manastırı’ndan Taşlar”, Aydınlanma, 2013 (Zeytinoğlu).....	31
Resim 13: Emre Zeytinoğlu, “İssos Ovası’ndan Taş”, Aydınlanma, 2013 (Zeytinoğlu).....	32
Resim 14: Doris Salcedo, “İsimsiz”, 1998, Wood, Cement and Metal, Tate Modern (Manchester, 2022).....	34
Resim 15: Harold Szeemann, “Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü”, 1974, İsviçre Enstitüsü (Swiss Institute Contemporary Art New York, 2022).....	35
Resim 16: Zeynep Abacı, “Kişisel Mitolojiler”, Tuval Marufle Fineart Kâğıt Üzerine Pigment Baskı ve Karışık Teknik, 45 x 63 cm, 2021	37
Resim 17: Christian Boltanski “1965-1988 Arşivleri” (1988) Capitale Européenne de la Culture, Nisan 2015, Fotoğraf: François Goudier (Camhi, 2022).....	39

Resim 18: Christian Boltanski, “Personnes”, Monumenta Grand Palais, Paris, 2010, Fotoğraf: Didier Plowy (Eva Albarran & Co, 2023).....	41
Resim 19: Hopwood, “Sahte Anı Arşivi”, Silinmiş UFO’lar, Talbot Rice Gallery Edinburgh 2014 (Hopwood, 2022)	47
Resim 20: Zeynep Abacı, “Boşluklu Otoportre”, Dijital Resim, 2022.....	51
Resim 21: Kırım kazasından sonra çekilen Joseph Beuys’un fotoğrafı (Artun, 2021)	53
Resim 22: Joseph Beuys, “Kamptan Ayrılmadan Önce Ben”, 1970/80, Münih (Vkovalev, 2022).....	54
Resim 23: Sarkis, “Çaylak Sokak”, 1985-86, Maçka Sanat Galerisi Arşivi (Maçka Sanat Galerisi, 2022).....	55
Resim 24: Christian Boltanski, “Henüz Başıma Gelmeyen ve Ölü Olarak Bulduğum Bir Kazanın Yeniden İnşası”, 1969 (Demelo, 2011)	59
Resim 25: Rene Magritte, “İnsanlık Hâli”, 100 x 81 cm, 1933, National Gallery (Renemagritte.org, 2023)	65
Resim 26: Zeynep Abacı, “Ayçiçeklerinin Yetiştği Ev”, Dijital Resim, 2020.....	66
Resim 27: Paul Delvaux, “Geri Çekilme”, 1973. Private Collection (Paul Delvaux, 2023)	67
Resim 28: Zeynep Abacı, “Dilemma”, Dijital Resim, 2022	68
Resim 29: Michael Blum, “Safiye Behar’a Övgü”, Yerleştirme, Deniz Palas, 2005 (Blum, 2022)	70
Resim 30: İlya Kabakov “İlk Otomobilin İmgesi” adlı yerleştirmesinin çizimini yaparken (Kabakov, 2022).....	72
Resim 31: İlya Kabakov “İlk Otomobilin İmgesi”, Yerebatan Sarnıcı, 1995 (Kabakov, 2022).....	73
Resim 32: Masumiyet Müzesi’nden bir görünüm (Masumiyet Müzesi, 2022)	75
Resim 33: Zeynep Abacı, “Sureti ve Aslı”, Dijital Resim, 2021	76
Resim 34: Zeynep Abacı, “İstilacı Bellek”, tuval üzerine karışık teknik, 2020	77
Resim 35: Zeynep Abacı, “False Memory V”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, ...	80
Resim 36: Caspar David Friedrich, “Sis Denizi Üzerindeki Gezgin”, (Artsy, 2023) 81	
Resim 37: Zeynep Abacı, “Distopya”, 120 x 90 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2017 ..	82
Resim 38: Zeynep Abacı, “İçeride ve Dışarıda” Dijital Resim, 2021	83
Resim 39: Zeynep Abacı, “Belleğin Peteginden Düş Sürüsü İçin Bir Ev”, ...	84
Resim 40: Zeynep Abacı, “False Memory II”, Tüab, 100 x 130 cm, 2021	86

Resim 41: Zeynep Abacı, “İçime Bulaşanlar”, Dijital Resim, 2021	88
Resim 42: Zeynep Abacı, “Şimdiye Doğru”, 90 x 90 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2020	88
Resim 43: Zeynep Abacı, “Hatırlanabilir Olan”, Dijital Resim, 2021	89
Resim 44: Zeynep Abacı, “Belleğin Yatağında Süzülen Boşluklar”, Dijital Resim, 2022	90
Resim 45: Zeynep Abacı, “Penceremden Dışarı”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 180 x 120 cm, 2019	91
Resim 46: Zeynep Abacı, “Bir Varmış Bir Yokmuş”, 18 B: 85 Y: 155 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2019	92
Resim 47: Zeynep Abacı, “Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım”, 7 parça görüntüleyici kutu ve dijital çizim, 2023 (detay)	93
Resim 48: Zeynep Abacı, “Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım”, 7 parça görüntüleyici kutu ve dijital çizim, 2023 (iç görsel-detay)	94
Resim 49: Zeynep Abacı, “Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım”, 7 parça görüntüleyici kutu ve dijital çizim, 2023 (iç görsel-detay)	94
Resim 50: Zeynep Abacı, "Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım", İç görseller, Dijital Çizim, 2023, (detay).....	95
Resim 51: Zeynep Abacı, Savunma Sergisinden Görünüm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Osman Hamdi Bey Salonu, 2023.....	96
Resim 52: Zeynep Abacı, Savunma Sergisinden Görünüm, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Osman Hamdi Bey Salonu, 2023.....	96

1. GİRİŞ

Bellek konusu farklı disiplinlerce ele alınan ve tek bir tanıma sahip olmayan kompleks bir konumda yer alır. Farklı tanımlamaların merkezinde, farklı metaforlarla ele alınan bellek en yalın haliyle deneyimleri, algıları, duyumları yeniden canlandırmak üzere saklama yetisidir ve “şimdi”den oluşur. Bergson’a göre madde imgedir ve imge temsilden fazlasıdır. Ona göre bellek denen şey sezgiseldir. Bergson belleği ters duran bir koniye benzetir. Koninin en ince ucu algılayan bedeni, havada duran geniş ağızlı kısmı ise geçmiş anıları temsil eder. Koni ters durduğu için, anılar sürekli şimdiye doğru bir akış halindedir. Belleği iki şekilde ele alan Bergson’a göre alışkanlık hafızası ve saf hafıza vardır. Alışkanlık hafızası bisiklete binmek örneğinde olduğu gibi duyuşsal motor becerileri ile yakından ilişkilidir. Saf hafıza ise Proust’un irade dışı bellek olarak tanımladığı hafıza türüdür ve dışarıdan gelen her türlü uyarıcı, algı ve duyum yoluyla anıları tetikleyebilir.

Bergson’a göre hatırlama, öznel bir akışkan deneyimken Durkheim’ a göre hatırlama, kültür ve hafıza arasındaki zaman algısı ve sosyal düzenin kesişimidir. Durkheim’ın öğrencisi olan Halbwachs hatırlamanın sosyal gruplardan geldiğini öne sürer. Erica Apfelbaum, tıpkı Halbwachs gibi bireysel deneyimlerin, devam eden dinamik bir sosyal sürecin sonucu olduğunu ayrıca başka gruplarla sürekli değişimler yoluyla depolanıp hatırlandıklarını savunur (Apfelbaum, 2010, s. 85).

Belleğe ve onun çalışma mekanizmasına yakından bakıldığında mekânla olan ilişkisini derinlemesine incelemek yerinde olacaktır. De Certeau’nun “hatırlanabilir olanın, mekânda düşlenebilen” (Certeau, 2009, s. 208) olduğu önermesindeki gibi mekân ve bellek ilişkisi Antik Yunan’dan günümüze farklı disiplinlerin çalışma ve tartışma konusu olmuştur. Mekânın hatırlatıcı gücünün farkında olan retorik sanatçıları hatırlamayı kolaylaştıracak teknikler geliştirerek mekânı bir rehber olarak kullanmışlardır. Cicero’nun yazılarında bahsettiği şair Simonides örneği retorlar tarafından benimsenen Ars Memoria denen kavrama ışık tutmuş ve 17. yüzyıla kadar uygulama alanını korumuştur. Halbwachs, Nora, Lefebvre gibi düşünürler belleğin kolektiviteyle ilişkisini mekânla beraber tartışmışlar, Bachelard, Proust, gibi yazarlar mekânı ve belleği eşyalar ve nesnelerle birlikte ele almışlardır. Son yıllarda yapılan çalışmalar, belleğin yeniden yapılandırıcı özelliğe sahip olduğu ve zihinsel bir

kurmacadan faydalanarak hatırlama noktasında anıları deforme edip aradaki boşlukları ideal olanla doldurduğu yönündedir. Mekânın hatırlamadaki rolü düşünüldüğünde literatüre 20. yüzyılda girmiş bir kavram olan “false memory”yi anmamak tek taraflı bir perspektif sunacaktır. Türkçeye “sahte anı” olarak çevrilebilecek bu kavramın mekânla olan ilişkisi; bu tez kapsamında anıların ve mekânın ideal olanla yer değiştirmesi konusunda güncel ve kolektif olandan otobiyografik anlatının merkezine doğru yapılan bir yolculuğu tanımlamaktadır.

Bu eser metninin amacı mekân ve bellek ilişkisini sahte anı kavramı üzerinden sorgulamaktır. Hatırladıklarımızın ne kadarının gerçek ne kadarının kurgu olduğuyla ilgili ihtimaller üzerinde duran çalışma; sahte anı kavramıyla ilişkilendirilebilecek sanatsal üretimleri ve yazarın sanat pratiğindeki etkisini göstermeyi amaçlar.

Beş ana başlıkta ele alınan çalışmada mekân ve bellek ilişkisi, kimlik inşasında mekânın etkisi, nesnelerin bellekle ilişkisi ve son olarak sahte anı (false memory) kavramı açıklanarak ana başlık ve alt başlıklar arasındaki ilişkinin okuyucuyu eser metni bölümüne hazırlaması amaçlanmıştır. Mekânın hatırlamadaki rolüne ilgili sanat örnekleriyle yer veren çalışma, anıların dönüşümünde mekânın dönüşümünün paralellğine dikkat çekmeyi hedeflemektedir. Her bölüm için belirlenen sanatçı ve eserlerinin analizi şeklinde ilerleyen çalışma, yazarın başlıklara uygun üretimleriyle devam eder.

False memory kavramının çalışma mekanizması ve motivasyonu olarak gerçeği değil idealize edilmiş olanı hatırlama fikrine paralel bir şekilde anıların ve buna bağımlı olarak mekânların dönüşümü örneklerle açıklanmaktadır. Konu ile ilgili daha önce yurt içi ve yurt dışında bir çalışma yapılmamış olması tezin kısıtlılığı olarak görülebileceği gibi bundan sonraki çalışmalar için literatüre katkı sunması açısından önemli bir konumdadır.

1.1 Çalışmanın Amacı

Görsel sanatlarda “false memory”, daha önce üzerinde durulmuş bir konu değildir. Bu eser metninde hatırladıklarımızın ne kadarının gerçek ne kadarının kurgu olduğuyla

ilgili sorulardan hareketle sahte anı kavramının sanat tarihi içinde nasıl ele alındığının gösterilmesi amaçlanmıştır.

Eser metninin amacı, ilk olarak mekân ve bellek ilişkisinin düşünsel ve pratik anlamda geçirdiği evrime odaklanırken mekânın hatırlatıcı gücünü sanatsal örneklerle açıklamaktır. Belleğin mekândan ayrı düşünölemeyeceğı fikrine paralel olarak, anıların yeniden inşasında mekânın dönüşümselliğı ve yeniden kurgulanması sahte anı kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Kişinin otobiyografik belleğindeki yeniden yapılandırılmış anılarının hafıza tetikleyicisi rolünde eşyalarla kurduğı diyalog önem kazanmaktadır. Bu diyalog ve eşyanın mekân yaratması fikri çeşitli sanatçılardan seçilen örneklerle ele alınmıştır.

Bu eser metni, mekân ve bellek ilişkine farklı bir perspektiften bakmayı, sahte anı kavramının yaşamın içinde ve hatta belleğın çalışma mekanizmasının olağan akışında mekânı nasıl oluşturduğuna dair ihtimalleri göstermeyi hedefler. Bir soru işaretinin (hatırladıklarımızın ne kadarı kurgu ne kadarı gerçek?) etrafında şekillenen eser metninde; rüyaların belleğı yanıltma gücünden, yaşanmamış düşleri anımsayan bireye, sanatsal pratiklerini kurgusal ve sahte bellek üzerine konumlandırmış sanatçıların eserleriyle ışık tutmayı amaçlar.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu eser metninin kapsamı disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsemesi nedeniyle geniştir. Metin, görsel ve edebi sanatlardan eser örneklerinin mekân ve bellek ilişkisi kapsamında sahte anı kavramıyla ilişkilendirildiğı çok yönlü bir yaklaşım metodu ile ele alınmıştır.

Tezin ilk bölümünde “Mekân ve Bellek İlişkisi” adlı ana başlıkla Antik Yunan’dan itibaren söz konusu olan ve üzerinde çeşitli sistematik ve yöntemlerin geliştirildiğı belleğın toposla olan ilişkisine değinilmiştir. Bölüme katkı sağlayacağı düşünölen alt başlıklarla mekân algısı ve yaşanan çevrenin birey üzerindeki etkisini inceleyen psikocoğrafya konuları ele alınmış, sanat tarihinden örneklerle tartışılmıştır.

Birinci bölümün alt başlıklarından biri olan “Kolektif Bellek ve Mekân İlişkisi”nde eser metninin esas odaklandığı nokta; otobiyografik belleği oluşturanın kolektif bellek olduğu fikri ele alınarak, Nora’nın hafıza mekânı ve mekân hafızası düşüncesi eser örnekleriyle açıklanmıştır. Mekânın yeniden yaratımı ve dönüşümü, kolektif belleği yeniden kurgulamak amacı taşıyan sanat tarihi örnekleriyle anlatılmıştır. Botticelli’nin, Kudüs şehrini imgesinde yeniden canlandırıp İsa’nın ideal anılarının yerleşebileceği bir mekân yaratması gibi Poussin’in Arcadia’yı yeniden tasarlaması, kolektif belleğin mekânı nasıl yeniden inşa ettiğine dair eser örnekleri olarak incelenmiştir.

İkinci bölümde mekânın kimliğimiz üzerinde nasıl bir etkisi ve gücü olduğu konusu beden ve bellek üzerinden bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bourgeois’nın “Femme Maison” serisi, Merleau-Ponty’nin fenomenoloji yaklaşımıyla incelenmiştir. De Certau’nun yaya örneğinde olduğu gibi her bedenin mekânı farklı algıladığından, dolayısı ile anıların yeniden üretiminde şimdiyi farklı şekillerde kuracağı düşüncesine, okuyucuyu dördüncü bölüm olan “False Memory”ye taşıması amaçlanarak yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde eşyalar, nesneler ve şeylerin bellekle olan ilişkisine yer verilmiş, eşyaya yüklenen anlamlar ve bu anlamların mekânı ve anıları nasıl yarattığı üzerinde durulmuştur. Salcedo ve Szeeman gibi sanatçıların eser örnekleriyle tartışılan eşyanın hatırlama üzerindeki etkisi ve gücü, iradi ve irade dışı bellek düşüncesine paralel olarak açıklanmıştır. Anıların yeniden ve yeniden kurgulanması ve eşyanın mekânı dönüştürmedeki etkisi okuyucuyu eser metni bölümüne hazırlaması amacıyla planlanmıştır.

Dördüncü bölümde tezin başlığı olan sahte anı (false memory) kavramına yoğunlaşmış, önceki başlıkların katkısıyla kavramın çalışma mekanizması, ilgili literatürce incelenmiştir. Son bölümde ise yazarın sahte anı kavramıyla ilişkilendirilebilecek eser örneklerine yer verilerek eser metni tamamlanmıştır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

İçinde birden fazla disiplini barındıran eser metninde görsel ve yazınsal sanatların dışında sosyoloji, psikoloji ve felsefe gibi bilimlerin kavram ve önermelerine yer verilmiştir. Mekân ve bellek ilişkisine kendi perspektifinden bakan disiplinler, eser metnini sahte anı kavramıyla ilişkilendirebilmek noktasında taşıyıcı kolon görevi üstlenmiştir. Strüktürel anlamda her bölüm kendi içerisinde taksonomik bir yapıya sahiptir. Eser örnekleri direkt olarak “false memory” kavramını açıklamak için kullanılmamış; ilişkisel bağ kurma metoduyla kavramı anlamlandırmak ve zihinde tahayyül edilebilirliğini artırmak için tercih edilmiştir.

Çalışmada yer verilen şiirler ilgili başlıklar altına yerleştirilmiş ve teze katkı sağlayacağı düşünülerek kullanılmıştır. Edebiyat ve görsel sanatların birbiriyle olan yakın ilişkisi düşünüldüğünde şiirlerin kullanımı ile okuyucunun görsel örneklerle yakın bir bağ kurması amaçlanmıştır. Tez kapsamında bölümler ve alt başlıklar altında gösterilen eser örnekleriyle beraber yazarın sanatsal üretimleri yer almaktadır. Mekânın bellekle olan ilişkisine “sahte anı” kavramı üzerinden odaklanan metinde kurgu mekânlar, kolektif bellek, otobiyografik bellek, yeniden yapılandırılmış bellek gibi kavramlardan faydalanılmıştır.

2. BİRİNCİ BÖLÜM: Mekân ve Bellek İlişkisi

Geçmiş ve şimdinin bir bütünün parçaları olduğu düşünülüğünde bellek, tıpkı Gestalt prensibi gibi onu oluşturan bütünün parçalarından daha farklı bir anlam sunar. Belleğin toposla ilişkisi Antik Yunan'a dayanır. Cicero'nun notlarında ünlü şair Simonides'in yıkılan bir binadan sağ kurtularak vefat eden kişileri oturdukları konumlara göre teşhis ettiği anlatılır. Kullanımı Antik Yunan'dan başlayıp 17. yüzyıla kadar devam eden ve Ars Memoria olarak adlandırılan hatırlama tekniği, retorik sanatçıların sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Bu yöneme göre zihnimiz birer mekândır ve retorik sanatçıları, hatırlamak istediklerini sırasıyla o mekânın odalarına ya da bölmelerine yerleştirir. Böylece konuşmacılar hitabet esnasında tasavvur edilen mekânın içindeki odaları dolaşarak aktaracakları metinlere hâkim olmaktadır.

Bellek imgeleri ve bellek mekânları konusuna değinen Cicero, daha önce görülmemiş şeylere belli bir imge ve biçim tahsis ettiğimizden, bu biçimlerin bir ikametgâha ihtiyaç duyduğundan bahseder ve ekler: “Zira yeri olmayan maddi bir nesne düşünmek mümkün değildir” (Cicero, 2017, s. 48). Freud'un Mistik Yazı Tahtası fikrine ilham kaynağı olacak Platon'un balmumu tableti örneğine göre ise belleğin toposu yani mekânı tablettir. Freud 1925 tarihli yazısında anıların bellekte tahrifat ve değişimlere maruz kaldığından bahsederken bunun önüne geçmek için ise gizemli yazı tabletini örnek verir. Bu tablet temelde selülozik bir tabaka üzerine yerleştirilmiş bir kâğıda yazılan yazıların kâğıt kaldırıldığında bile uygun ışıktaki okunabileceği üzerinedir. Platon'a göre bilgi ve hatırlamak arasında doğuştan gelen bir ilişki vardır. Ona göre a priori olarak ruhta örtük bulunan bilgi, yalnızca hatırlamaktan ibarettir.

18. yüzyılda Kant, tıpkı Ars Memoria'nın felsefesinde olduğu gibi, kişisel belleğin işleyişi ile kütüphane arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Kitapları konularına göre sınıflandırıp raflara dizmemiz gibi, konuları taksonomik yöntemle düşünmenin hatırlamayı kolaylaştırdığını söyler. Mekân, bellek ve retorik arasındaki yüzyıllar öncesine dayanan analojiye dikkat çeken Blitfield mekânın, retorik izleyicisi için önemini “Bir retor sadece uygun anı değil, aynı zamanda uygun yeri de seçmelidir” sözleriyle dile getirir (Wright, 2005, s. 53). Antik Yunan retoriğinin kanonlarından bellek, mekânla ilişkilendirilmiş ve bu ilişki 20. yüzyılda hafızanın maddiliğini fark eden kuramcılar tarafından önem kazanmıştır. Örneğin Cohen, Driggs, Schwartz gibi

birçok teorisyen kamusal heykel ve anıtların toplumsal bellek üzerindeki etkisini gözlemlerken Bennett ve S. M. Pearce gibi bilim insanları bu etkinin bellek kontrol davranışlarını nasıl biçimlendirdiğini göstermiştir.

Zaman Kırıntıları

[...] Neye yarar hatırlamak,
Neye yarar bu cılız ıııklı bahçelerde
Hatırlamak geçmiş şeyleri,
Bu beyhude akşam bahçesinde
Kapanırken üstümüze böyle
Zaman emberi
Hatırlıyor yetmez mi
Güneşe uzanan ellerimiz! [...]

Ahmet Hamdi Tanpınar (Tanpınar, 2022, s. 73)

2.1. Mekân Algısı

Mekânı algılama ve hatırlamada belleğın ve Gestalt prensiplerinin rolü yadsınamaz. Mekân algısı en yalın anlamıyla; bireyin çevresinden edildiğı deneyimin çeşitli uyarılar ve duyular aracılığıyla belleğı kodlanmasıdır. Deneysel felsefe üzerine çalışan ve ağrışım Psikolojisi'nin kurucusu olan David Hume'a göre bellek, çevresel bitişiklik ilkesine göre çalışır. Hume'un yan yana görmeye alışkın olduğumuz sandalye ve masa örneğindeki gibi; sandalye denince masa imgesinin zihinde canlanması durumu görsel algıda Gestalt'ın yakınlık, benzerlik, süreklilik gibi ilkeleriyle örtüşür. Sandalye ve masanın bir arada bulunmasının bilinçte sürekli olarak deneyimlenmesi, sandalyenin bellekten çağırıldığında masanın hatırlanmasını sağlar.

Bireysel belleğın en önemli aşamalarından biri algıdır. Algı, duysal bilgi verilerinin organize edilmesiyle çevremizdeki nesne ve olayları değıerlendirme sürecidir. Bunu yaparken nesnel dünyayı duyular aracılığıyla öznel bilince aktarmadır. Gestalt teorileri bellek araştırmaları için dönüm noktası olur. Gestalt algı teorisi üç temel kavram üzerine kuruludur: biçim (form), eşbütünsellik (isomorphism) ve alan kuvvetleri (field forces). Bu teoriye göre bütün, parçaların toplamından farklıdır.

Yaşam boyunca mekânla ilgili duyumların, algıların ve deneyimlerin, bağlamı ile birlikte belleğe kaydedilmesi mekânsal belleği oluşturur. Kalıcı mekân belleği üç aşamadan oluşur: duyum, algı ve kodlama.

2.2. Psikocoğrafya

Psikocoğrafya, Coverley'nin ifadesiyle psikoloji ve coğrafyayı birleştiren bir çalışma alanıdır. Debord'a göre Psikocoğrafya, içinde yaşadığımız coğrafyanın bireyin duygu ve davranışları üzerindeki etkisini inceler. Psikocoğrafyaya ait bir kavram olan *dérive*, amaçsızca sürüklenişin yarattığı umulmadık kayboluşlarla yeni çevreyi deneyimlemenin yollarından biridir.

Psikocoğrafya kavramını açıklamadan önce “flâneur”den bahsetmek yerinde olacaktır. Baudelaire'in 1863 yılında yazdığı *The Painter of Modern Life (Modern Hayatın Ressamı)* adlı kitabında flâneure dair ilk tanımı yaptığı düşünülür ve Walter Benjamin, flâneur ile modernizm arasındaki ilişkiyi, on dokuzuncu yüzyıl Paris'ine dayanan, *The Arcades Project (Pasajlar)* eseriyle ele alır.

Hem Baudelaire hem de Benjamin'in flâneur tanımının edebi yansıması ilk olarak Edgar Allan Poe'nun kısa hikayesinde gözlemlenir. 1840'ta yazılan *The Man of the Crowd (Kalabalıkların Adamı)*, okuyucuyu gözlemcinin perspektifinden Londra sokaklarını izlemeye götürür. 1809 yılında Boston'da doğan ve Londra'daki Stoke Newington'da başarılı bir öğrenci olan Edgar Allan Poe'yu psikocoğrafya geleneğinin temsilcisi olarak görmek mümkündür. *Kalabalıkların Adamı* adlı kısa öyküsünde kurgusal mekân olarak Londra'yı seçen Poe'nun, Baudelaire ve daha sonra Walter Benjamin'in isimlendireceği flâneurün karakteristiğine ışık tuttuğu söylenebilir. Poe'nun öyküsündeki gözlemci, modern kentin içinde hem kendini kalabalıktan soyutlamış görünmez bir iz sürücü hem de tam bu kalabalığın içinde konumlanmış bir figür olarak karşımıza çıkar. Baudelaire, Poe'nin *Kalabalıkların Adamı* öyküsünü kelimelerle yaratılmış bir “tablo” olarak nitelendirir.

Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak... (Baudelaire, 2021, s. 33).

Mekânın deneyimlenmesinde yürüme büyük bir rol oynar. Yürüme, bir tür amaçsız ve başboş gezinme şeklindeyken zamanda ve mekânda yok olup gitme riski de artar. Keşif meselesi bu yok olup gitme ihtimalleri ile başlar. Savrulmanın verdiği dalgınlık anları boyunca adeta her şey ilk kez görülüyormuş gibi yeniden görülmeye, sonrasında tanımlanmaya ve en sonunda da tasnif edilmeye başlanır. Dolayısıyla tüm çevre bir anda yeniden var olmaya, görünümünü farklı bir ışık ve biçim altında dayatmaya başlar (Köse, 2018, s. 327).

Flâneurün yürüyüşü, yol boyunca karşılaşılan tüm manzaranın çeşitliliğini, bağımsız bir gözlemciye özgü dikkatle belleğine kaydeder. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* adlı kitabında, 19. yüzyılla birlikte, doğanın kaynağının onu deneyimleyen kaydettiklerinden oluştuğunu söyler. Görme artık liberaldir ve belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir (Baudelaire, 2021, s. 39).

Baudelaire'in flâneurü metropolün seyrine doyamayan ve fantasmalar aleminde (Baudelaire'in kendi tabiriyle) baştan çıkan bir figürdür. Flâneur amaçsızca dolaşarak yalnızca bir haz elde etmez; aynı zamanda, o yürüme eylemiyle Hâkim Bey'in merkezin dışında kalan sanat pratiklerini ve toplumsal örgütlenmeyi tanımladığı bir kavram olan "rizom" gibi sokakları kuşatır. Psikocoğrafyanın doğuşu da burada başlar.

Psikocoğrafyanın kent ölçeğinde uygulama yöntemi olan *dérive* (sürüklenme), Guy Debord tarafından geçici bir çevresel seyahat tekniği olarak tanımlanmıştır. Sürüklenme, seyahat ve gezinme kavramlarından farklı olarak, oyuncu-yapıcı bir davranış biçimi ve psikocoğrafik etkilerin farkındalığını gerektirir (Jan D. Matthews, 2008, s. 42).

Yürümek şehri keşfetmenin ve ondan faydalanmanın en iyi yoludur; değişimler, geçişler, bulutlardaki çatlaklar, suyun üzerindeki ışığın hareketi. Alarm durumunda

dalıp giderek asfalt zeminde doğa yürüyüşü yapmak, yerde uzanan dokuya ait hikâyenin kendisini göstermesine izin vermek, akıntıya amaçlı bir biçimde kapılmak tavsiye edilir (Coverley, 2011, s. 76).

Debord'a göre psikocoğrafya her şeyden önce “psikolojinin ve coğrafyanın kesiştiği noktada, kentsel alanın davranışsal etkilerini keşfetmenin bir yoludur” (Sarı, 2013, s. 50). İnsan yaşadığı çevreyle kurduğu ağlar ilişkisi ve mekânı algılayışı ile şekillenir. Psikocoğrafya genel olarak göz ardı edilen periferi ruhunun algılanmasıdır. Dérive'in gerektirdiği sokak seviyesi bakışı yani flâneürün sokağa ilk adımını atışı, Rönesans'ın ideal bakışından farklı olarak bir keşif ve aşına olanı yeniden yaratma girişimi olarak okunabilir.

Terimin kökeni 1950'lerin Paris'ine ve Sitüasyonist Enternasyonal'in öncüsü olan Letrist Grup'a dayanmaktadır. Mekânın ve çevrenin insan davranışına nüfuz eden etkisini inceleyen bir düşünme yöntemi olan psikocoğrafya; Guy Debord'un öncülüğünde başlarda sanatsal ve estetik amaçlar için fakat daha sonra giderek artan politik amaçlar adına kent hayatını dönüştürmek üzere kullanılan bir araç haline gelmiştir. (Coverley, 2011, s. 9) Debord'un ifade ettiği şekliyle psikocoğrafya; bilinçli ya da bilinçsiz olarak örgütlenmiş coğrafi çevrenin, bireylerin davranışları ya da duyguları üzerindeki tikel etkilerinin çalışma mekanizmasını tanımlar. Kent gezintileri, kentin Lefebvre¹ bakış açısıyla yeniden kurulumu, mekânın özüne yapılan yolculuk, amaçsızca yapılan yürüyüşlerin yarattığı beklenmeyen kayboluşlar ve tanıdık-tanımadık çevreleri deneyimlemenin yeni yolları psikocoğrafyanın konuları arasındadır. Sokaklarında amaçsızca sürüklenen gezgin, kenti hayal gücüyle yeniden kurgular. İlerleyen bölümlerde bahsedeceğim De Certau'nun örneğinde olduğu gibi her yaya mekânı bireysel olarak algılayacak ve inşa edecektir.

Coverley mekânın, onu deneyimleyenlerde uyandırdığı çağrışımla şimdide geçmişe doğru uzanan bir gedik açtığını söyler ve ekler: “zaman ve yer birleştiğinde yerin kendine göre bir atmosferi oluşur” (Coverley, 2011, s. 11).

¹ Lefebvre, yaşamı değiştirmenin mekânın değişimiyle, mekânı değiştirmenin de yaşamın değişimiyle gerçekleşebileceğini düşünür ve mekânın toplumsal olarak üretildiğinden bahseder. Bknz. Mekânın Üretimi



Resim 1: Hakan Gürsoytrak “Keşif Heyeti” 120x140 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 Hafriyat III Sergisi (Gürsoytrak, Hafriyat III, 2022)



Resim 2: Antonio Cosentino, “TM-2 Piknik”, 140x 200 cm, Tuval üzerine yağlıboya, 1997 (Şahin, 2019)

Psikocoğrafyanın amacı, çevreye ilişkin hassasiyeti arttırmak, kent ile insan arasındaki diyalogun farkına vararak bu deneyimlerin bireysel hikâyelerle yorumlanarak yeniden

üretildiği çalışmalar yapmaktır. Psikocoğrafi yaklaşım, bireyi sokağın temsiline götürür. Öyle ki sokağın temsili, kent ile kurulan ilişkide bir reflektör görevi üstlenir. Bu bağlamda 90'lı yılların sonunda kurulan sanatçı inisiyatifi Hafriyat'ı, çağdaş psikocoğrafyanın temsilcisi olarak tanımlamak mümkündür. Hafriyat'ın kenti keşfetme söylemi iktidar kaygısı gütmeyen, gündelik yaşamın imgelerini sanata yansıtmayı gaye edinen, yatay örgütlenmeyle yaşam bulan bir keşiftir. Hakan Gürsoytrak'ın "Yalan Dünya" sergisi için kaleme aldığı metinde belirttiği gibi; onlar bir öneri ya da buluş peşinde değillerdir, toplumsal ya da politik bir değişim peşinde de...Gürsoytrak, Hafriyat için önemli olanın keşif yapmak olduğunu söyler; tıpkı kenti dolaşıp ganimetleri toplayan bir aylak gibi (Gürsoytrak, 2004). Hafriyat'ın en açık tanımı, Caner Karavit'in "Hafriyat III"ün sergi kataloğunda kaleme aldığı şekliyle: "geçmiş için kâşif, bugün için şahit ve yarını önermeyen"dir. (Karavit, 1997, s. 2)

Lefebvre'nin "gündelik hayatı çözümlemek, aslında toplumu çözümlemektir" düşüncesine paralel olarak Hafriyat, gündelik olanı ve yaşamı resmin konusu olarak seçer ve kendini şu satırlarla tanıtır:

Hafriyat grubu 1996 yılından bu yana bağımsız bir inisiyatif olarak etkinliklerini sürdüren, genel kavramını kentten ve imgenin çevreselliğinden alan yerel ve sivil bir sanat hareketidir. İstanbul'da yaşayan sanatçılardan oluşan grup, Türkiye'deki ve haliyle İstanbul'daki modernleşme projesinin trajik ve ironik görüngüleriyle ilgilenmektedir. Evrenselliği dikey olarak sabitleyen Batı merkezli odağın kültürüne teğet geçerken, kendi kimlik sorunlarına odaklanan bir yerellik önerisinin olabilirliği üzerinedir.²

Hafriyat'ın "Yalan Dünya" sergisi için yazdığı *Yerin Altını Üstüne Getirmek* başlıklı metinde Emre Zeytinoğlu'nun yaklaşımı şu şekildedir:

Hafriyat Grubu Türkiye'de bir "metropol gözlemcisi" (başka bir anlamda da "İstanbul gözlemcisi") olarak tanınır. Bu grup, popüler kültürün son derece dinamik bir biçimde ortaya çıkarttığı yeni simgelerin, o simgelere ait bağlamın ve söz konusu bağlamlar dizisinin yarattığı pratik yaşam tanımının peşindedir. Şu var ki; Hafriyat sanatçıları, kendilerini asla metropol sosyolojisi üzerine akademik araştırmalar yapmakla ya da

² Hafriyat sunum metninden.

kente yönelik kimi tarih çalışmalarının peşinden koşarak, onlardan (sanata aktarılabilecek) yeni ve ilginç malzemeler derlemekle görevli saymamışlardır. Bu grubun sanatçıları, gözlemlene yöntemi bakımından, daha çok “19. yüzyıl Parisi”nin “flâneur”lerine benzer (Zeytinoğlu, 2004).

Hafriyat sanatçıları, Türkiye’nin sosyal yaşamdaki mafyalaşma, yolsuzluk, yoksulluk, kentsel dönüşüm gibi birçok problem yaratan durumu ve çürümüş sistemi, İstanbul üzerinden dile getirmektedir. Bu değerlendirme bir sosyoloğun yapacağı saha araştırmasından ziyade Hafriyat’ın gündelik olana duyduğu ilgiyle gerçekleşir. Bir çözüm ya da öneri getirmeden, izleneni izleyen olarak dönüştürür.

De Certeau "hatırlanabilir olan, mekânda düşlenebilendir" (Certeau, 2009, s. 208) derken mekânsal organizasyonun hatırlamayı ve unutmayı harekete geçiren etkilerine değinir. Çünkü Coverley’nin deyişiyle, "Çevreyle yalnızca kuşbakışına karşı direnilirse bir bağ kurulabilir; zira aşağıdakilerin, yani aylakların, yani amaçsızca gezinerek tanımsız uzamda sürüklenenlerin hikâyesi yer seviyesinde, adımlarla başlar" (Coverley, 2011, s. 84).

Kenti modern bir mekân olarak tasavvur eden Hafriyat, salt İstanbul kenti ile ilişki içindeymiş gibi görünse de modernizmin kültürel yansımalarını toplumun farklı tabakalarında gözler. Hafriyatın keşif önermesi onu tüm orijinallik tartışmalarının dışında bırakarak, yeni bir söz söyleyen değil, tüketilen mekân ve zamanı yeniden üreten bir konuma sabitler. Benjamin’in deyişiyle flâneur; ayrıntıların toplayıcısı ve uzmanıdır. Flâneürün duyarlılığı, dağılmış parçacıkları toplayarak bir araya getirir. Hafriyat, tıpkı Benjamin’in benzetmesindeki gibi dipte kalan ayrıntıları bir gündelik yaşam koleksiyoneri gibi toplar. Kimi zaman kazarak kimi zaman şahitlik ederek kolektif belleğin uzamını yeniden üretir.

2.3. Kolektif Bellek ve Mekân İlişkisi

Kırsaldan kente göçün yarattığı sosyal ağların bozulmasıyla yaşadığı çevreden uzaklaşan toplulukların giderek daha bireysel hale geldiklerinden bahseden Halbwachs, kişisel belleğin kolektif boyutlarını; bireyin anılarını çağırırken toplumsal çevresine güvenmesi olarak tanımlar. Belleğin canlı olduğunu ancak kolektif olarak

akılda tutulan anılar olmasa bireyin kendi anılarını hatırlayamayacağını ifade eden Halbwachs'a göre toplumu oluşturan gruplar geçmişlerini yeniden inşa etmek konusunda başarılıdırlar. Ona göre geçmiş deneyimlerimizin anıları basit birer iz değil aktif olarak seçilmiş ve geçmişin yeniden inşasını sağlayan yapılanmalardır. Halbwachs, bu yapılanmanın son derece kişisel bile olsa sosyal çevre tarafından yazıldığını ve saklandığını söyler: “Tüm anılar ne kadar kişisel olurlarsa olsunlar başkalarıyla paylaştığımız fikirlerle, insanlarla, gruplarla, mekânlarla bağlantılıdır ve bu anılar zaman ve mekândaki referans noktalarıdır.” (Apfelbaum, 2010, s. 83)

Halbwachs'a göre bireysel belleği oluşturan toplumsal ve kültürel bellektir. Toplumsal belleğin hatırlaması, zaman ve mekâna bağlılık ve tarihin yeniden kurulması olarak ortaya çıkar. Toplumsal bellek, fiziki bir mekân ve zamana yaslanır. Ortak bellek yaşanan mekâna bağlıdır; aile için ev, kırsalda yaşayan için köy gibi... Halbwachs'a göre bellek, doğası gereği çoklu ve spesifiktir, kolektif olmasına karşın bireyseldir (Nora, 1984, s. 277).

Lefebvre'ye göre ise mekânı üreten toplumdur. *Mekânın Üretimi* adlı eserde Lefebvre, mekânın ve zamanın toplumsal olarak üretildiğinden bahseder ve mekânı üç aşamada ele alır; yaşanan mekân, algılanan mekân ve tasarlanan mekân. Marksist bir yaklaşımı benimseyen Lefebvre, dünyayı değiştirmek için, mekânın değişmesi gerektiğine inanır. Benzer şekilde Nora da “hafıza mekânı” ifadesiyle toplumsal belleğin dönüştürücü gücü ve tarih yazımına dikkat çeker.

2.4. Hafıza Mekânı – Mekân Hafızası

Pierre Nora, devamlı hafızadan söz etmemizi tek bir nedene bağlar: “artık hafızanın olmayışı.” Nora'ya göre süreklilik duygusunun kökü mekândadır ve artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları vardır. Nora, hafıza ve tarih arasında bir ayrım yoluna gider ve bu ayrımı; “hafızanın daima canlı kümeler tarafından üretildiği, tarihin ise artık mevcut olmayan şeylerin ‘eksik ve sorunlu bir şekilde’ yeniden oluşturulma çabası olarak” tanımlar. Hafızanın doğası bakımından somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök saldıgını tarihin ise yalnızca zamansal sürekliliklere bağlı olduğunu ifade eder (Nora, 2006, s. 17).

Nora'ya göre bir hafıza mekânının temel mevcudiyet motivasyonu, zamanı durdurmak, unutmayı engellemek ve ölümü ölümsüzleştirmek üzerine kuruludur. Bu mekânlar, Nora'nın kendi tabiriyle; anlamlarının sürekli depreşmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla sürekli dönüşüme açık olarak yaşarlar (Nora, 2006, s. 32).

Kamusal bellek üzerine söylem hem fiziksel hem de sembolik alanın önemini kabul eder. Tıpkı *Rhetorica Ad Herrinium*'un yazarının anılar için görsel yerler yaratma ihtiyacını yazarken bildiği gibi, hatırlanan şey doğrudan hatırlandığı yerle bağlantılıdır. Bir hafızanın, kendini kristalize edip salgılayabileceği bir mekânı olmalıdır; sınırları içinde retorik bir bellek alanının uygun görüldüğü bir kamusal alan yoksa, o zaman bellek ortadan kaybolabilir. Anıtlar, grupların kendilerini tanımlayabilecekleri ve hem şimdiki zaman hem de geleceğin büyük bir kısmı için “daha büyük kolektifle konuşabilecekleri” önemli bir alandır (Wright, 2005, s. 55).



Resim 3: Hafıza Mekânı olarak: Daniel Libeskind, Yahudi Müzesi, Berlin,
Fotoğraf: Thomas Bruns (Jüdisches Museum Berlin, 2023)



Resim 4: Mekân Hafızası olarak: Hakan Gürsoytrak, “Her Şey Öyle Sıradan Ki - Madımak” Hafriyat III Sergisi (Gürsoytrak, Hafriyat III, 2022)

Bu kolektivite alanları 19. yüzyıl romantizminde belleğin kendine yeni bir vücut bulması şeklinde ortaya çıkar. Çünkü romantizmin temel motivasyonu “ideal tip”in yaratıldığı ‘seçilmiş halk’ olma düşüncesiyle yeni bir ulus prototipi ortaya koymaktır. Romantizmin kurguladığı bu ideal ve seçilmiş halk kurmaca bir bellek oluşturacak ve bu belleği oluştururken de mekânın hatırlatıcı gücünden; onu dönüştürerek faydalanacaktır. Bu düşünce hatırlama sanatının mekâna tabii olmasıyla yakından ilgilidir.

Belleğin kurgulanması ve ideal mekânlar yaratma düşüncesinin esasen Romantizm öncesine dayandığı söylenebilir. Öyle ki; Halbwachs, doktora tezinde Hristiyanlığın topografyasının tamamen uydurma olduğunu söyler. Ona göre, kutsal kabul ettikleri kentler ve mekânlar, görgü tanıklarının ifadeleriyle değil, öğretiyeye bağlı ve “sonradan oluşturulan” fikirlerle doğru orantılıdır. Kolektif bellekte “duygudaşlık” hissiyle benimsenen mesihin öğretileri kısıtlı olduğundan, kültürel bellekteki hatırlanan tüm

parçalar biyografik episodlara yerleştirilmiş, bu episodlara vücut vererek, zaman ve mekân kazandırılmıştır (Assmann, 2018, s. 49).

Assmann *Kültürel Bellek* kitabında Halbwachs'ın bu önermesine yer verir. Hristiyan kültürü MS yaklaşık 100. yılda Galilea coğrafyasında mekânlaştırılırken Aziz Paulus'ın ortaya çıkmasıyla hatırlamanın odağının Galilea'dan Kudüs'e kaydığından bahseder. Halbwachs'a göre Kudüs'te "hiçbir otantik hatıra" yoktur ve İsa'nın yargılanması ve çarmıha gerilmesi müritleri tarafından görülmemiştir (Assmann, 2018, s. 49). Böylece Kudüs'ün hafıza mekânı olarak belirlenmesinin ardından İsa'nın çektiği acılar ve biyografisi yeniden kurgulanabilecektir. İsa'ya ilişkin hatırlananlar, çarmıh ve diriliş fikri temelinde yeniden kurgulanırken Kudüs ortak hatırlanan mekân olarak yeniden yaratılır.



Resim 5: Sandro Botticelli, “Magi’ye Tapınma”, 1475-76, Panel Üzerine Tempera, 111 x 134 cm, Uffizi (Sandro-Botticelli, 2023)

“Magi’ye Tapınma” adlı resimde Meryem, Yusuf ve bebek İsa tasvir edilmiştir. Medici ailesinin siparişi üzerine yapılan bu resimde, Botticelli, Antik Yunan mimarisinin kemer kalıntılarını ve Kudüs şehrini temsil eden yıkık duvarları hem geçmiş hem de geleceği temsil edecek şekilde kurgulamıştır. Yusuf ve Meryem şehrin

merkezine konumlandırılmıştır. Etrafındaki kalabalık, kompozisyonu simetrik bir biçimde iki tarafa ayırır. Resmin geneline ilahi bir huzur ve sakinlik hakimdir. Figürlerin kostümleri incelikle işlenmiştir. Zenginliğin temsili olan canlı kırmızı, mavi ve sarı renkler arka plandaki koyu renkteki yıkık duvarlarla kontrast oluşturur. İsa'dan önceki Kudüs'le İsa'dan sonraki Kudüs artık aynı olmayacaktır. Halbwachs'ın bahsettiği gibi Kudüs, İsa'ya ait ideal anıların yerleştirilebileceği, yıkılmışın yeniden kurgulanabileceği bir ortam olarak Botticelli'nin resminde karşılık bulur.

Ortak bellekte gerçekliğin ne olduğundan ziyade hatırlanan önem taşır. Kültürel bellekteki kurgu, toplumun gelecek beklentilerini karşılamak için didaktik ve sürekliliği olan bir yapıya dönüşür. Botticelli ve diğer birçok Rönesans sanatçısının benzer şekilde resmettiği İsa'nın doğum hikâyesi, kompozisyon tekrarlarıyla kültürel bellekteki yerini alır. Çünkü süreklilik ve maruz bırakma, belleğin nesillerce aktarımını kolaylaştırır. İsa'nın doğum sahnesinde olduğu gibi kurgulanmış bir hafıza mekânına yerleştirilen anılar, o ana tanıklık etmemiş sosyal gruplar tarafından bile yaşatılabilecektir.



Resim 6: Nicolas Poussin “Et in Arcadia Ego” (1628) Louvre, Paris (Nicolas-Poussin, 2022)

Hafıza mekânlarına resim sanatı tarihi açısından yaklaşıldığında Poussin'den bahsetmek yerinde olacaktır. Çünkü Poussin, Lachman'ın ifadesiyle Aydınlanma'nın sembolü olarak bir kültürel köken mitini (Lachman, 2003, s. 294) yeniden temsil ederken her zaman gerçek olandan uzaklaştırılmış imgeler kullanır. Yeni bir medeniyet inşa etmek için, izleyicisini ideal olan ve hayal edilen kültürel geçmişin izlerini sürmeye yönlendirir. Poussin resimlerindeki mekânları Antik Yunan ve Roma mimarisine özgü yapılarla kurgular. Blumenberg'in, "hatırlamanın saf gerçekliği yoktur" önermesinde olduğu gibi Poussin, yeni kültürel bellek inşasında mekânın hatırlatıcı gücünden faydalanmaktadır. Poussin'in Klasizmi çoktan geçmiş bir tarihsel anlatının zamansal ve mekânsal uzaklığı tariflemesi açısından, sanatçıyı Romantik estetiğin öncüsü olarak konumlandırır. Kompozisyonlarındaki mekân kurgusu, geçmişte olan fakat artık olmayanın izini sürmek üzere izleyiciye verilen bir pusula gibidir.

Geçmişin yeniden inşasında Poussin'in "Et in Arcadia Ego" adlı eseri bir nostalji nesnesi olarak okunabilir. Uzak bir yer ve uzak bir zamanın tasvirlendiği bu eserde Arcadia'nın idealize edilmiş görüntüsü dikkat çeker. Poussin'in manzara resimlerinde geçmişin mekânına yerleştirilen idil, nostaljinin dokunaklı sözcüklerine dönüşür. Arcadia'nın temsilinde izleyici artık olmayanın ya da hiç olmamış olanın izlenimine kaptırır kendini. 19. yüzyıl Romantizminin hazırlayıcısı olan bu kültürel kurgu, nostaljinin bir ütopyaya dönüşmesi şeklinde karşılık bulur. Arcadia, anlatıcılarının yeniden temsiliyle dönüşen bir kültürel mittir. Arcadia, Antik Yunanistan'ın orta Peloponnese bölgesinde, engebeli zirveleri ve derin geçitleri olan, büyük ölçüde dağlık bir bölgedir. Antik Yunan mitolojisinde vahşilerin, çobanların ve sürülerin tanrısı Pan'ın yaşadığı yerdir. Engibeli dağların atmosferinin, periler eşliğinde rustik müziğe ve doğaçlama dansa ilham verdiği düşünülür.

Arcadia daha sonra Roma şiirinde cenneti temsil eden ahenkli bir ütopya olan yalın bir hayatın pastoral nosyonunu doğurur. Romalı şairler Ovid ve Virgil Arcadia'nın engebeli gerçekliğini daha yumuşak ve sakin bir kurtuluş yerine dönüştürürler. Öyle ki; Virgil, *Eclogues* adlı eserinde, aşıkların gerçek dünyanın şiddetinden etkilenmeden, rahat bir mutluluk içinde yaşayabilecekleri "serin su kaynakları, yumuşak bal ve kuru" gibi yemyeşil bitki örtüsü imajını icat ederek ortamı idealleştirir

(Jones C. P., 2022). Virgil bir anlamda mekân ve ona dair belleği yeniden kurgulayarak Arcadia'nın ruhunu dönüştürür.

Bu dönüşüme Poussin'in "Et in Arcadia Ego"³ adlı resminde tanıklık ederiz. Kültürel anlatı içinde Arcadia'da olmayı deneyimlememiş izleyicilerin bile "Oradaydım!" diyebileceği ideal bir atmosfer yaratır Poussin. Halbwachs, *Kutsal İlkenin Efsane Topografyası* örneğinde; grup ve mekânın bir arada sembolik bir ortak yaşam kurduğundan, grupların kendi mekânlarından ayrı düşseler bile, bu birlikteliği kutsal mekânları sembolik olarak yeniden üreterek yaşadıklarından bahseder (Assmann, 2018, s. 47). Poussin, uzak geçmişle kurduğu bağda; Arcadia'nın topografyasını yeniden kurgulayarak mekâna ait belleği görünür kılar.

Poussin gibi çağdaşı Claude Lorrain de antik Roma kalıntıları, mitolojik ve pastoral sahneler yaratan mekânın hatırlatıcı gücünü eserlerine konu eden sanatçılardan biridir. Starobinski, Lorrain'in Konstantin Takı'nı bir ırmak kıyısına dikmekte tereddüt etmediğini (Starobinski, 2012, s. 160) söylerken, burada vurgulamak istediği kurgusal bir gerçekliktir. Öyle ki Roma'yı hiç görmemiş olanlar bile bu yıkık tak imgesini kendi resimlerinde kullanmışlardır. Strobinski'nin üzerini çizmek istediği nokta, eski ve yıkık kent görünümünün manzarayı şiirsel bir forma dönüştürmesi ve nostaljinin bir ütopyaya dönüşmesi fikridir. Poussin, Lorrain ve daha sonra Romantik sanatçıların yaptığı gibi geçmişe özlem, ancak ideal olanın kurgulanmasıyla giderilebilecektir. Çünkü antik zamanlardan beri ortak kabul gören bir olgu olarak; mekânın bir ruhu ve anımsattıkları vardır.

³Andre Felibien'e göre "Et in Arcadia Ego" ifadesi mezara gömülen kişiye ithafen "bir zamanlar Arcadia'da (yeryüzünde) yaşadı" (yaşamın zevklerini tattı) anlamına gelir. (Et in Arcadia Ego (1637) by Nicolas Poussin, 2023) Erwin Panofsky ise latince bir söz öbeği olan bu cümleyi "I too was born in Arcadia" olarak yorumlamaktadır. (Rivett, 2023)

Eski Bahçenin Hafızası

Yakınında değilim öfkenin
ve uzağında da değilim rastlantının
kısa ânındayım ve sonsuzluğun da ardında
ah! öfke için geç vakitтейim çölden çıkmak gerek bunun için,
atları denize sürmek...

Oysa kimseden çıkartmadım öfkemi
saçlarımı uzatmak için kimseye
söz vermedim kimseye yakın değilim inan
susmaktayım, uzağında değilim unutmanın

ah! öfke için geç vakitтейim
durup dururken bir yerde
karşıma çıkan rastlantıdayım
hafızasındayım eski bahçenin
sarhoş asmaların biriktirdiği
boğazımı yakan acı bir imgedeyim
güneşi anımsamada,
ve orada durmakta

ama orada kaybolmaktayım
ah! öfke için geç,
çok geç öfke için
durgun gölü bulandırmak gerek...
Gölde unuttuklarımızı rahatsız etmek!

oysa gölün hafızası var
ve o anımsar içinde unutulana
ve çürüyüp kendine dahil olanı
ah! öfke için geç
çok geç artık sahrada unutulana gökyüzü için.

Ben seni çoğalttım
ben seni çoğalttım
sırlarım azaldı böylece.

Birhan Keskin (Keskin, 2013, s. 93)

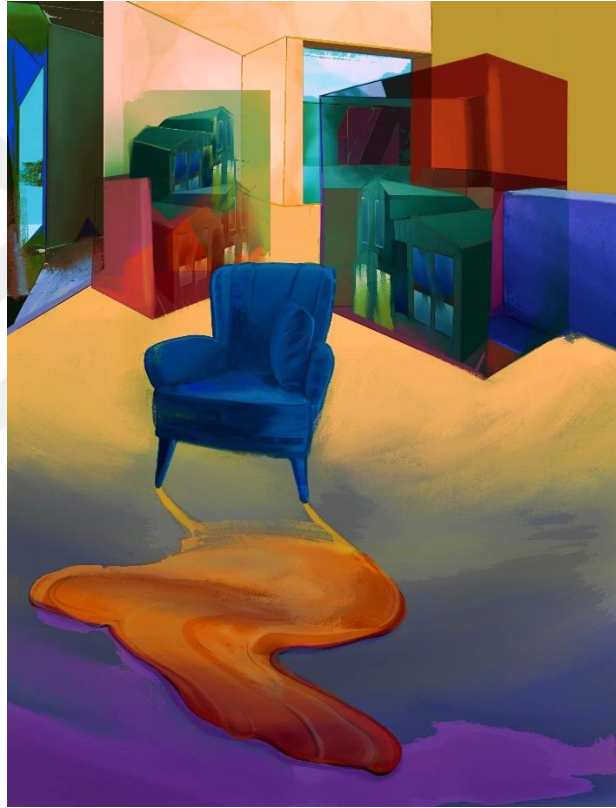


Resim 7: Zeynep Abacı, “Eski Bahçenin Hafızası”, Dijital Resim, 2021

Poussin ve Lorrain’in resimlerinde kurguladığı nostalji, bir yüzyıl sonra varlıklı ailelerin saray ve köşklerinin etrafındaki peyzaj düzenlemesinde yansıma bulacaktır. Antik dönem kalıntılarının replikalarıyla süslenen, bir çağrışımı, bir rüyayı anımsatan bu bahçeler, sahiplerinin özlemlerini biraz olsun dindirmeye çalışırken geçmişin temsili ve anımsattıkları o bahçelerle hayat bulacaktır. Jean Starobinski’nin bahçenin bir hafıza ülkesi olduğu fikrine paralel olarak yukarıda yer alan Birhan Keskin’in “Eski Bahçe’nin Hafızası” adlı şiirini mekânın kendine ait belleği ve anımsattıklarıyla ilgili olarak okumak mümkündür.

3. İKİNCİ BÖLÜM: Kimlik ve Mekân İlişkisi

Bachelard “evimiz ilk evrenimizdir” der *Mekânın Poetikası*’nda. İlk evimizin de kimliğimizi oluşturduğunu söyler. Sonraki tüm evlerimizde ilk evimizi bulmaya yönelik güdüleniriz. Evimiz, benliğimizdir. Bachelard, çatı arası metaforuyla hatıraların tam olarak orada barındığını söylerken belleği, çekmece, kasa, mahzen gibi metaforlarla ilişkilendirir. Ona göre yalnızca anılarımızı değil, unuttuklarımızı da içimizde barındırırız. Ruhumuz bir oturma yeridir ve evleri, odaları sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz (Bachelard, 2017, s. 30).



Resim 8: Zeynep Abacı, “Bachelard’ın Koltuğu”, Dijital Resim, 2021

Alain De Botton mekân ve kimlik ilişkisi üzerine bir yazısında şöyle söyler: “Başkaları nasıl biri olduğumuzu anlasın, süreç içinde biz de kim olduğumuzu hatırlayalım diye bina inşa ederiz” (Karaduman, 2016, s. 141). Bu durumda Botton’ın altını çizdiği nokta inşa ettiğimiz binaların içinde yaşanan ve kurgulanan tüm anılarla birlikte kimliğimizi oluşturduğu gerçeğidir. Algılayan bedenimiz inşa ettiğimiz binaya, içinde bulunduğumuz bina ise bedenimize nüfuz etmeye başlar.

3.1. Mekân, Beden ve Bellek

Mekâna yönelik yapılan fenomenolojik yaklaşımlar, aidiyet, kimlik, anlam ve deneyim kavramlarıyla ilişkili ‘yer’ kavramını doğurmuştur. Yer, deneyim sonucunda anı oluşumuna olanak sağlayan, mekânı farklı bir boyutu ile algılama imkânı veren ve mekânın özünü kavramayı kolaylaştıran bir kavramdır (Kalay, 2018, s. 36). Aristoteles, “yer”i, bir şeyin içinde olmak vurgusuyla değerlendirerek “kap” a referans verir ve ekler: “bir yerde olmak, bir kabın içinde olmaya çok benzer, yer bir maddeden ya da bir formdan çok daha öte bir şeydir” (Gürkaş & Barkul, 2012, s. 6). Kabı referans olarak gösterdiği bu benzetmeyle Aristoteles, bedenin algılayan fakat kapalı sınırlarını işaret eder.

Auge’ye göre mekân ile yer arasındaki temel fark bireyin varlığına dayanmaktadır. Bireyin mekânla kurduğu ilişki o mekânı “yer”e dönüştürmektedir. “Yer”e dönüşen mekân ise kimlik, anlam ve nitelik kazanmaktadır (Özcan & Güngör, 2022). Casey var oluşu ve yeri tümleşik olarak değerlendirir. Bu tümleşiklik deneyimlerimizi, hayallerimizi, algıladığımız evreni ve belleğimizi sırtlayan bedenlerimiz yoluyla gerçekleşir. Bu sebeple mekân, bedenlerimiz yoluyla algılanırken bu inşa edilmiş/kurgulanmış, bireysel varlık mekânı, en temel haliyle, “yer” olarak tanımlanabilir. “Yer” yerleşik-konumlanmış bir özne tarafından inşa edilen/kurgulanan mekândır (Gürkaş & Barkul, 2012, s. 6). Bu yorumlar ışığında “yer” kavramının mekânın atomlarını taşıdığını söylemek mümkündür.

Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya/Sohbetler* adlı eserinde mekânın homojen bir üç boyutluluk yerine, bedenimiz ile ilişki kuran çok sesli, değişken ve heterojen bir geçerliliği olduğundan bahseder (Merleau-Ponty, 2014, s. 26). Ona göre sınırları hesaplanmış salt bir mekândan söz etmek yerine mekânın, bedenin konumu ve hareketleriyle var olduğu düşüncesi hakimdir. Ona göre mekân, deneyimin izlerini barındırmakta ve sürekli devinim hâlinde bedenle paralellik kurmaktadır. Arapça olmak (kevn) kökünden türetilmiş olan mekân sözcüğü temelde “var olunmuş olan” anlamına gelir (Schick, 2002, s. 5). Mekân kelimesi başlı başına “içinde bulunulmuş, deneyimlenmiş ve belleğe kaydedilmiş” anlamlarını içinde barındırması bakımından düşündürücüdür. Mekânla iletişim halinde olan beden ve bellek zaten mekânın kendi doğasına kodlanmış bir gerçek olarak karşımıza çıkar.



Resim 9: Zeynep Abacı “False Memory”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x35 cm, 2021

Deneyimlerimizin mekânı olarak düşlenebilecek olan ev, bedenlerimiz yoluyla algılanır. Ev, insanın kendisi olduğu yerdir. Heidegger ve Bachelard’a göre ev, insanın ilk evreni ve deneyimin sürekli olduğu özel mekânıdır. Bu bağlamda Bourgeois’ın “Femme Maison” serisindeki bedene dönüşen evler Casey’nin, var oluş ve kimlik inşasının ‘yer ve içindeki deneyimle ilintili olduğu’ önermesine ışık tutar. Merleau-Ponty de tıpkı Casey gibi mekânın varoluşsal, varoluşun ise mekânsal olduğundan bahseder ve ekler: “Bedenim olmasaydı, benim için mekân da olmazdı” (Merleau-Ponty, 2002, s. 117). Bu cümle şu şekilde genişletebilir: “Mekân olmasaydı belleğim, belleğim olmasaydı bir kimliğim de olmazdı.”

Bergson bedeni, gelecek ile geçmiş arasındaki devinimli bir köprü olarak betimler. Ona göre bedenimiz etkide bulunan nesneler ile etkide bulunduğu nesneler arasında aracı bir iletken konumundadır (Bergson, 2015, s. 59). Bourgeois’ın tüm sanat yaşamının öznesi konumunda olan beden kullanımı tıpkı Bergsoncu bir tutumla, geçmişini algılayan ve geleceği şekillendiren bir form olarak karşılık bulur. Bourgeois’ın “Femme Maison” serisinde varoluşu, kimliği, evine ait belleği

Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi bağlamında ele alınabilir. Bourgeois'nın evi deneyimleyen bedeni, evi algılama biçimine ve nihayetinde evin kendisine dönüşür. Bu seride Bourgeois'nın çocukluğunun geçtiği ilk evin, sonraki tüm evlerindeki yansımalarını sezmek mümkündür. Evin boğuculuğu ve kapsayıcılığı, sanatçının algılayan bedeninde negatif bir anlama bürünürken bu algılama, Bourgeois'nın tüm sanat pratiğine yayılır. Kişinin doğup büyüdüğü ev fiziksel ve psikolojik olarak belleğine kaydedilir. Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda, doğduğu evdeki o ilk merdivenin reflekslerini kişi yeniden kazanır (Bachelard, 2017) derken metaforik anlamda öteki bütün evlerinde kişinin ilk merdiven reflekslerini hatırlamaya ve kurgulamaya eğilimli olduğundan bahseder. Bourgeois'nın çocukluk dönemi, benliğinin oluşumuna etkisi bağlamında ele alındığında, o döneme ait içsel ve çevresel faktörlerin sonraki dönemde kuracağı evlerini etkilemiş olduğu düşünülebilir. Çocukken babasının sanatçıya yaşattığı travmalar yüzünden “Femme Maison” serisinde evin, kadını kapsayıcı ve tutsak edici bir bedensel forma dönüştüğüne şahitlik ederiz.

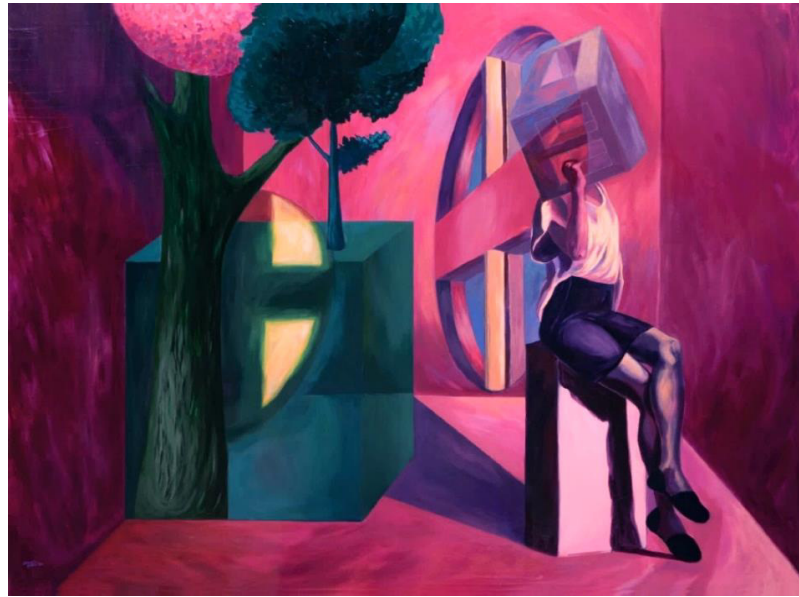
“Femme Maison” serisi beden ile mimarinin ilişkisi bakımından incelendiğinde, sanatçının ilk eviyle kurduğu hoş olmayan anılar bütünü olduğu söylenebilir. Bu seri Bourgeois'nın çocukluğunun saflığı, hatıraların konservasyonu ve anneye ait sığınma mekânının temsilidir. Sanatçı aradığı şeyin bir şekil ya da fikir olmadığından, tekrar yaratmak istediği bir duygu; vermek ve yok etmenin duygusu olduğundan bahseder (Alaca, 2008, s. 5). Unutmak ve hatırlamak ekseninde kurguladığı çalışmalarında Bourgeois, karanlık ve tatsız çocukluk anılarını bilinçdışına taşır. Ayrıca “Femme Maison” kelime anlamı olarak hem ev-kadın hem de ev kadını olarak okunabilir. (Poyraz, 2010, s. 21) Sanatçı bu seriyle kadınların ev formuna mı büründükleri yoksa evin kadın üzerindeki baskıcı ve kısıtlayıcı bir duruma mı dönüştüğü konusunda bir tartışma alanı yaratır.

“Femme Maison” serisindeki evler gerçek mekânlardır. Fransa ve New York'ta yaşadığı binanın mimari yapılarını benzer şekillerde tasvir eden sanatçı, belleğindeki anıları organik bir şekilde aynı evlerde gün ışığına çıkarır. Doğup büyüdüğü Fransa'ya ve evine olan özlemini bu serisinde dile getiren Bourgeois'nın sanat yaşamı boyunca üzerinde çalıştığı tema değişmez fakat çeşitli varyasyonlarla oluşturduğu formlar ve medyumlar dönüşüme uğrar. “Femme Maison”, Bourgeois'nın hatıralarının yansıması

olarak görünse de feminist hareketin önemli bir parçası ve ilham kaynağı olmuştur. Bu otobiyografik seri 1972’de Los Angeles Woman House isimli bir projenin esin kaynağı olur. Miriam Schapiro ve Judy Chicago tarafından düzenlenen bu enstalasyon sergisi, sıradan bir ev kadınının günlük ev yaşantısını yansıtır. İçinde çeşitli performanslara ve yerleştirmelere ev sahipliği yapan bu sergi kadının toplumdaki rolünün altını çizer.



Resim 10: Louis Bourgeois “Femme Maison”, 1946-47, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Mürekkep, Eugene P. Gorman Koleksiyonu, New York (Monoskop, 2018)



Resim 11: Zeynep Abacı, “False Memory (Bourgeois’ya Saygı)” 100 x 130 cm
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2021

Connerton'a göre ev, içinde bulunanlara kâinatın tüm özelliklerinin bir modelini sunar; çünkü ev, boyutu ya da malzemesinin ne olduğu önemli olmaksızın tüm ilişkileri yansıtabilir (Connerton, 2018, s. 19). Bourgeois'nın "Femme Maison" serisinde ev, sanatçının yaşamı ve kimliğinin bir modelini sunmaktadır.

De Certau *Gündelik Hayatın Keşfi* adlı kitabında anının yeniden üretimi konusunda yaya örneğini kullanır. Yayanın eylem halinde olması, deneyimlediği ve algıladıklarıyla mekânı yeniden ve yeniden ürettiğinden bahseder. De Certau'ya göre her beden deneyimi farklı olacağından, her yaya kendi mekânını farklı şekilde üretecektir. Bu düşüncenin sonraki bölümlerde ele alacağım false memory kavramına ışık tuttuğu söylenebilir. Her beden farklı şekilde hatırlayacak ve şimdiyi (anılarımızı şimdiye çağırdığımız için) farklı şekilde kuracaktır.

Starobinski, *Özgürlüğün İcadı* kitabında 18. yüzyılı anlatırken herkesin Aydınlanma Çağı'nda doğadan gelişigüzel bahsettiğinden, ama her birinin doğadan anladığının farklı, kendi yaradılışına göre olduğundan bahseder. Ona göre Hogarth'ın zihnindeki doğa imgesi Chardin'inkiyle aynı değildir (Starobinski, 2012, s. 17). Bu yorum De Certau'nun yaya örneğiyle benzerlik gösterir. Hogarth'ın ya da Chardin'in resimlerinde ele aldıkları doğa, kişisel belleklerinden damıttıkları öz ile kurgulanmıştır. Tıpkı bir önceki yüzyılın doğa ressamı olan Poussin'in resimlerinde antik nesneleri doğanın içine yerleştirdiği ve izleyiciye "oradaydım" hissi yaşatan idealize edilmiş manzaraları gibi.

4. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: Eşyalar, Nesneler ve Şeylerin Bellekle İlişkisi

Heidegger nesneyi tanımlarken granit örneğinden faydalanır ve granit parçasının sert, ağır, geniş, renkli vb. özelliklerle tanımlanabiliyor olmasıyla granitin salt bir nesne olduğunu söyler. Ona göre; graniti nesne yapan şeyin bu özellikler etrafında toplanmasıdır. Çünkü Heidegger betimlenebilen her şeyin nesne olduğunu ifade eder (Çağmar, 2017, s. 600). Türk Dil Kurumu'na göre nesne: “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje” anlamına gelirken eşya; “türlü amaçlarla kullanılan, insan yapısı, taşınabilir cansız nesnelerin bütünü” olarak tanımlanır. (<https://www.tdk.gov.tr/>, 2023)

Nuri Bilgin *Eşya ve İnsan* adlı kitabında eşyanın (objectum) etimolojik olarak; dışımızda var olan, gözle görülen ve duyularla algılanan şey anlamını taşıdığından bahseder. Bilgin'e göre eşyalar, fonksiyonellikleri ve sağladıkları hizmet bakımından insanın dış dünyayla etkileşimde, davranışın aracı durumunda rol oynarlar. (Bilgin, 2011, s. 24)

Merleau-Ponty'ye göre evreni algılayan beden hem özne hem nesne konumundadır. Beden, çevresi ve nesneyle kurduğu ilişkide; nesneye yüklediği anlam, nesneyi algılayış biçimi, nesneye atfettiği değer ve nesnenin hatırlattıklarıyla şekillendiği gibi eşyaya ve şeylere de aynı ölçüde hükmeder. Eşya, algılayan beden/ler için bir deneyim alanı yaratırken aynı zamanda belleği uyarıcı bir rol de üstlenir. Merleau-Ponty, insan ve şeyler arasındaki ilişkiyi şu sözlerle ifade eder:

Egemen bir zihin ile Descartes'ın ünlü çözümlemesindeki balmumu parçası arasındaki gibi mesafeli bir tahakküm ilişkisi yok, daha belirsiz bir ilişki var, kendimizi şeylerden ayrı, saf bir zekâ gibi, şeyleri de her türlü insanca özellikten yoksun saf nesneler gibi görmekten bizi alıkoyan baş döndürücü bir içli dışılık var (Merleau-Ponty, 2014, s. 33).

Zeynep Direk, *Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler* kitabında Locke tarafından ortaya atılan şu soru işaretine dikkat çekmektedir: “Nasıl olur da öznenin zamana, mekâna, içinde bulunduğu farklı koşullara bağlı olarak değişen algıları, yaşantıları, zihinsel durumları ona bütünüyle yabancı olan, öznel zihin halleri

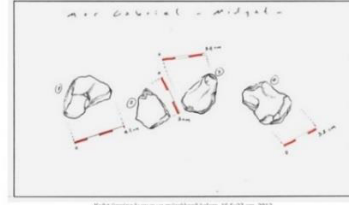
gibi görelî olmayan Şu uzamlı Őeye, mekândaki nesneye dair kesin bilgi verebilir?” Bu soru, algılamanın özneye ait bir durum, algılananın ise zaman ve mekâna ait bir Şey olduğunu işaret eder (Direk, 2003, s. 19). Nesnenin doğasına özenin perspektifinden bakan bu bakış aÇısı alĐının; nesnede var olmayanın özüyle yani özenin Őahsi deneyimleriyle oluŐtuĐuna dikkat çekerken bizi hatırlamada nesneye atfettiğimiz değere götürmektedir. Zamanda ve mekânda bir bağlama yerleŐtirdiĐimiz “Şeyler” ihtiyaÇ anında kullanabileceğimiz birer pusula görevi üstlenirler. Heidegger’e göre keyifli anların geçirildiği bir pikniği ya da evdeki yemek masasını düşünmek, o piknik ya da masadaki deneyimlerin hatırlanmasını sağlamaktadır (Sharr, 2017, s. 41).

Heidegger’ın örneğindeki gibi eşyanın hatırlatıcı gücünün farklı bir boyutunu Emre Zeytinoğlu’nun “Aydınlanma” adlı sergisinde gözlemlemek mümkündür. Çevreden toplanan çeşitli nesneleri galeri mekânına taşıyan sanatÇı, nesne ile izleyen arasındaki ilişkiye farklı bir perspektif sunar ve bulduğu nesnelere görünmeyeni görünür kılan bir kâşif gibi yaklaŐır. DıŐardaki nesneleri içeri taşıyarak izlediği metot periferinin ruhuna yapılan arkeolojik bir kazı niteliğindedir. Kişisel bir giriŐimle nesnelere değeri kazandıran bu sergi, kolektif belleğe ait yapbozun kaybolan bir parÇası gibi değerlendirilebilir. Mardin’den getirilen bir taş parÇası, sanatÇının yazdığı metinlerle (yani onu yoğunlaŐtırdıĐı bilgiyle) değerlendirildiğinde izleyiciyi Mor Gabriel Manastır’ına götürmektedir. Çünkü o herhangi bir taş parÇası değildir ve manastırın çevresinde; yayaların ayaklarının altında yüzyıllardır bir bağlama kavuŐmayı bekleyen, mekânı izleyici tarafından yaratan ve dönüştüren bir rehberdir artık. Zeytinoğlu’nun iŐaretlediĐi bu taşlar binlerce yıllık manastır, Süryani halkını, iŐerdekini ve dışardakini hatırlatmakta ve belleği uyaran bütüncül bir harekete ivme kazandırmaktadır.

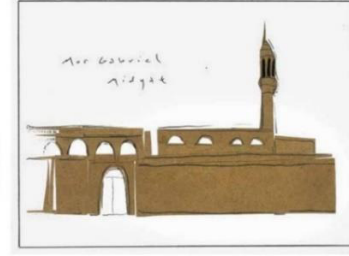
Mor Gabriel Manastırı'ndan Taşlar



Buradaki 4 adet taş, Mardin Midyat'taki Mor Gabriel Manastırı'nın duvarlarının çevresinden alınıp getirilmiştir. 397 ile 512 yılları arasında yapılmış manastır, Süryanilerin Mescid-i Akısalı sayıldığı söylenmektedir ve din adamlarının çoğu buradan yelirtmiştir. Ayrıca Süryanilerin hâlâ yaşadığı bilinen en büyük köyü bulunmaktadır. Deyirhanmur (Dayro d'Umro) adıyla anılır ki Süryanicedeki anlamı "tahılın evi"dir. Söz konusu taşlar, manastır yapısının dâhil değildir ve hiçbir tarihi değeri yoktur. Ne var ki yine de bu taşlara, birlerce yıldır yaşamakta olan Süryani halkının üzerinde gezindiği toprakların bir parçası olması nedeniyle, bir değeri atfedilmelidir.



Kuşçu Emre Zeytinoğlu'nun çizdiği kalem, 13x27 cm, 2012, pen and pencil on paper



Kuşçu Emre Zeytinoğlu'nun çizdiği kalem, 13x17 cm, 2012, pencil on paper

Resim 12: Emre Zeytinoğlu, “Mor Gabriel Manastırı’ndan Taşlar”, Aydınlanma, 2013 (Zeytinoğlu)

Olaylarla nesneler arasında kişisel bir ilişki kurmaya başladığı anda bir değer ve kültür ortaya çıktığından bahseden Zeytinoğlu, British Museum’un nesneleri sergileme yöntemini “Aydınlanma” adlı sergiyle yorumlayarak “değer oluşturma” süreci üzerinde durmaktadır. Aydınlanma’yı yaratan şeyin nesneye yeni bir anlam sunmak değil nesnenin bilgisini vermek olduğunu dile getiren sanatçı, sergisini bu konjonktür üzerine kurgular. Mardin’deki Mor Gabriel Manastırı’nın önünden rastgele toplanan dört taş parçasının bir temsil mekânını işaret etmesi gibi İssos Ovası’ndan alınan minik ve yeşil bir kaya parçasının Altdorfer’in ünlü eserini hatırlatması, Zeytinoğlu’nun nesnelere yüklenen değerler konusunda bakış açısını yansıtır. Altdorfer, hiç görmediği İssos Ovası’nı "oradaymış" gibi hayal ederek resmetmiştir ve “Aydınlanma” sergisinin izleyicilerinin de bu ufak kaya parçasına bakarak kendilerini "oradaymış" gibi hayal etmeleri olasıdır.

İssos Ovası'ndan Taş

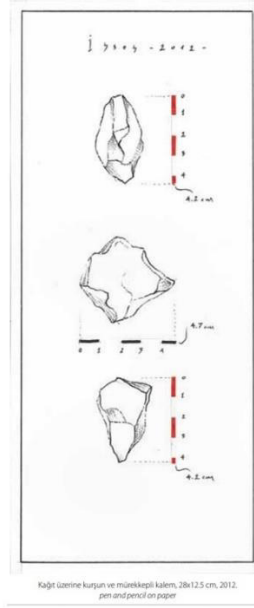


İssos'tan getirilen bu taş, arkeolojik bir parça değildir. Bugün bu kentte ayakta kalabilen tek yapı olan Ceneviz su kemerinin altından alınmış olması başka bir özelliği bulunmamaktadır. Bugünkü Antakya'dan İssos Ovası'na, yani İskenderun yakınlarındaki Yeşilkent ve Dörtöylü'ye kadar uzanan bölge, tam 195 yıl Perslerin egemenliğinde kalmıştı. Ta ki M.Ö. 333 yılında Büyük İskender, Pers kralı III. Darius'u yenip, Helenistik kültürü buraya taşıyınca kadar...

Bu savaşın sonucu tarih sahnesinde nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, asıl önemi sanat tarihine yaptığı etkidir. Helen kültürünün en önemli mozaik eserleri, özellikle bu savaşın esinlendiler ve gözlerimizin önüne harika kompozisyonlar serdiler. Örneğin Pompei'deki İssos Savaşı'nı anlatan "Büyük İskender" adlı mozaik, bu eserler arasında en ünlü olanıdır.

Oysa Alman ressam Albrecht Altdorfer'in 1529 yılında bir ahşap plaka üzerine yaptığı "Büyük İskender'in İssos Savaşı" adlı tablo da bugün en az Pompei'deki mozaik kadar önemlidir. Altdorfer bu savaşı resmederken, İssos Ovası'nı hiç görmemesine rağmen orayı hayal etmiş ve dramatik bir peyzaj yaratmıştı.

İşte burada sergilenen taş, tüm bu eserlerin doğum yeri olan İssos Ovası'nın küçük, fakat gerçek bir parçasıdır. Burayı hayal eden ama görmek olanağı bulamayan her sanatçının, görebilmek için uğruna pek çok şey feda edebileceği gerçek bir 'İssos taşı'dır bu...



Resim 13: Emre Zeytinoğlu, "İssos Ovası'ndan Taş", Aydınlanma, 2013 (Zeytinoğlu)

Zeytinoğlu ile gerçekleştirdiğim röportajda "bir refleks gibi gittiği yerlerden çeşitli nesneler topladığımı" dile getirirken, Zürih'e yaptığı bir gezide Cabaret Voltaire'in duvarındaki dökülmüş bir sıva parçasını alıp galeri mekânında sergilediğinden bahseder. Sanatçı, duvardaki kabarmış sıvanın altında yer alan ilk katmandan bir parçayı, nesneye eşlik eden bilgiyle sergiler. Zeytinoğlu'nun tarifiyle; "o bilgiyle beraber bir anlam ve duygu kazanan" bu çalışma, aynı zamanda bir mekân algısı yaratmakta ve izleyicinin hayal gücünü tetiklemektedir.

Zeytinoğlu, nesnenin kendi bilgisi olduğundan fakat bu bilginin yalnız nesnede ve onu sunanda olduğundan; izleyicide bu bilginin bulunmadığından bahseder. Dolayısıyla Zürih'ten ya da Mardin'den getirilen bu parçalar izleyici ile karşılaştığında bir kurgusalığa davetiye çıkarmakta ve alımlayıcısının hayal gücünü bir ölçüde harekete geçirmektedir. Hiçbir arkeolojik ya da sanat tarihsel açıdan değeri olmayan fakat sanatçı için mühim görünen objelerin yeni bir gerçeklik kazandığı "Aydınlanma" adlı sergi, eşyanın bellekle olan ilişkisinde mekânın izleyici perspektifinden nasıl yaratıldığına dair güçlü bir yorum sunmaktadır.

Nesneler ve eşyanın hatırlatıcı gücü üzerine eserler üreten sanatçılardan Salcedo, belirli tarihsel olayları çıkış noktası olarak zaman zaman gerçek eşyalar zaman zaman kurguladığı nesnelerle yerleştirmeler yaparak hem kültürel belleğin kaydını tutan hem

de onu yaratan bir sanatçıdır. Metaforik olarak kullandığı nesnelere yüklediği anlamlar, savaşın ve yok edilmenin ezici etkilerini temsil eder.

Doris Salcedo'nun betonla doldurulmuş nesnelerden oluşan çalışmaları ve kayıp insanlara ait mobilyalarla yaptığı yerleştirmeler kolektif hafızanın kaydını tutar. Salcedo, çalışmalarında Kolombiya'daki şiddetin kurbanlarının anılarını nesneleştirir. Bu nesneler acının deneyimlerini bireysel ve toplumsal bellek arasında bir köprü gibi bağlar. Tahta ve beton heykellerin içine hapsettiği nesneler, yüzleşmeyi, acının deneyimlerini saklı tutmayı ve izleyicinin belleğinde kalıcılığını sağlamayı amaçlar. Kurbanların kullandığı eşyalar üzerine bıraktığı işaretler, Salcedo'nun çalışmalarında çoktan unutulmuş bir zamanı yeniden hatırlatmak ve geçmişi şimdide tutmak amacı taşıyan sonsuz izler olarak okunabilir.

Whitehead'e göre bir renk sonsuzdur. Üzerinden geçen zamana aldırış etmeden bir tin gibi zamana eşlik eden rengin, gelip gittiğini fakat döndüğünde yine aynı renk olduğunu söyler. Whitehead'in “sonsuz nesneleri” (Berkas, 2022) tanımlarken kullandığı renk örneğinde olduğu gibi, Salcedo'nun çalışmalarında geçmiş ve gelecek şimdide hapsolür. Kolektif belleğin travmaları sonsuz bir nesne olarak sabitlenmiştir artık. Sanatçının betonla doldurulmuş sonsuz nesneleri, gerçekleşmiş, gerçekleşmekte olan ve gerçekleşecek tüm ihtimalleri içinde barındıran bir varlığa dönüşür. Bu sonsuz nesneler, kendine temas etmiş/edecek herkesin izlerini barındıran hatıra taşıyıcılarıdır. Neo Platonist Plotinus, savlarından birinde, “Geçmiş şimdinin içindedir, gelecek de öyle. Her şeyin mevcut koşullarından mesut biçimde, varlığında süregittiği bu dünyada, hiçbir şey olup bitmez” demektedir (Borges, 2021, s. 17). Salcedo'nun içi betonla doldurulmuş çalışmalarında da hiçbir şey olup bitmez, çünkü her şey; geçmiş, hatta gelecek bile olup bitmiştir artık.



Resim 14: Doris Salcedo, “İsimsiz”, 1998, Wood, Cement and Metal, Tate Modern (Manchester, 2022)

Cicero, kelime hafızası ile nesne hafızası arasında bir ayrım yapar ve retorik sanatçısı için nesne hafızasının daha önemli olduğunu iddia eder. Çünkü nesne hafızası belirli bir sıradaki hafıza yerlerine tahsis edilen imajlar yoluyla idenin kavranmasını kolaylaştırır. Tüm duyular arasında görme duyusunun en kuvvetli olduğu fikrine paralel olarak; düşündüğümüz şey en iyi, hayal gücünün iç bakışıyla görülür. Dolayısıyla yapay hafıza, belirli bir düzen içindeki hatırlama eylemlerini oluşturan bir dizi hayal edilebilir aktivasyonlar aracılığıyla düşüncenin temsilinin depolanması ve ardından özgür bırakılmasıyla gelen hatırlamaya izin verir (Nikulin, 2022). Bu hatırlama; Bergsoncu yaklaşımda iki şekilde oluşur: iradi bellek ve irade dışı bellek.

Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı eserinde sandıkların, dolapların, çalışma masası ve çekmecelerin içinde yer alan diğer nesnelerle beraber özel hayatımızın nesne-öznelere oluşturduğunu söyler (Yılmaz, 2015, s. 44). Harold Szeeman’ın literatüre kazandırdığı “kişisel mitolojiler” terimi, Bachelard’ın hatırlattığı gibi nesne-özne ilişkisinin altını çizer. Szeeman, berber dedesine ait eşyalarla bir sergi açmış ve onun anısını mekâna yayılan eşyalarla yaşatmayı amaçlamıştır. Berber dedesinin eşyaları

geçmişe ait anların vücut bulmuş halini yansıtır. Halbwachs anıları belleğimizde tutabilmenin yolunu iki farklı şekilde tanımlar. Bunlardan ilki; kronolojik sıra, diğeri ise nesnelere atfettiğimiz değerlerdir. (Bozyer, 2020, s. 41)

“Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü” başlığıyla açılan sergi için ‘kişisel mitolojiler’ terimini kullanan Szeeman’ın dedesine ait eşyalar, yeni bir mekân yaratmakta ve iradi belleğe atıfta bulunmaktadır. Ayrıca Szeeman, Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* adlı romanının başkahramanı Kemal’i örneklerken Proust’u refere ederek: “keki, hatırlamak için yer” (Pamuk, 2016, s. 66) şeklinde ifade etmesi gibi dedesini ve onun hatırasını canlandırmak için eşyaları Proust’un tam tersi bir çabayla kullanır.



Resim 15: Harold Szeemann, “Büyükbaba: Bizim Gibi Bir Öncü”, 1974, İsviçre Enstitüsü (Swiss Institute Contemporary Art New York, 2022)

Proust’un o madlen keki yediğinde eski anıları ve halasının evini gözünde canlandırması gibi Cahit Sıtkı Tarancı’nın "Hatıralar" şiirinin irade dışı belleğe vurgusuyla okumak mümkündür:

Hatıralar

Bilmem ki hâtıralar,
Ne istersiniz benden,
Gelir gelmez sonbahar?

Bu kanat çırpış neden?
Cama vuracak ne var
Ey eski hâtıralar

Sanmayın güller açar,
Bülbül değildir öten;
Bu rüzgâr başka rüzgâr.

Ne istersiniz benden,
Bilmem ki hâtıralar,
Gelir gelmez sonbahar?

Cahit Sıtkı Tarancı (Tarancı, 2021, s. 164)

Nesne ve irade dışı bellek ilişkisine örnek olarak Jannis Kounellis'in tavandan yere doğru on iki terazi gözünde sergilediği taze kahvelerini vermek mümkündür. Bu taze kahvelerin kokusu sanatçının otobiyografik belleğinde önemli bir yere sahiptir. Sanatçı Yunanistan'ın en önemli liman kenti olan Piraeus'ta doğmuştur. Kentin önemli bir ihracat ürünü olan kahvenin kokusu sanatçının belleğinde yoğun bir alanı kaplamaktadır. Taze kahvenin kokusu, geçmiş deneyimleri uyarıcı bir atmosfer yaratırken irade dışı bellek bağlamında; Proust'un madlen kurabiyesi örneğiyle benzerlik taşır.

Draaisma'ya göre belleğe komut veremeyiz. Bellek en sevdiklerimizin hatıralarıyla dolu olsa da kendi rotasından ilerler. Ona göre şayet en değerli anılarımız sahiden dokunulmaz olsaydı ve en güvenli şekilde kaydedilseydi, anı nesnelere ihtiyacımız olmazdı. (Draaisma, 2012, s. 29) Dolayısı ile bir nesneye anı yüklemek, o nesneyi her algılayışta anıyı geri çağırarak olacaktır. Eşyalara bağlılığımızın esasen eşyanın fenomeninden çok ona yüklenen hatıralardan kaynaklandığı söylenebilir. Eşya özü gereği ona atfedilen hatıranın kadim bekçisi olarak görevini yerine getirmeyi bekler.



Resim 16: Zeynep Abacı, “Kişisel Mitolojiler”, Tuvale Marufle Fineart Kâğıt
Üzerine Pigment Baskı ve Karışık Teknik, 45 x 63 cm, 2021

Diderot’nun, “nesnelerinizi, tabiatta olmayan kendi güneşinizle aydınlatın” ifadesinden, eşyayı üretenin kendi güneşimiz, onu zihnimizde haritalayan algı ve yüklediğimiz öznel değer olduğu anlamı çıkarılabilir. Nesnelerle ilişkisi bakımından incelendiğinde; Boltanski’nin, kişisel ve buluntu eşyalarla ürettiği çalışmalarında yalnızca var olan gerçeğin kopyasını değil, aynı zamanda nesneleri kendi ışığıyla aydınlatarak ilave bir gerçeklik ürettiği söylenebilir. Sanatçının ürettiği şey, natura naturata⁴nın yeni bir gösterimidir.

1969’dan 1974 yılına kadar bir dizi sanatçı kitabı yayınlayan Boltanski, çocukluğuna dair anılarını yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Sanatçı kitaplarında çocukluk temalarına, okuldan eve gitme pratikleri ile çocuklukta sahip olduğu nesnelere kadar hem gerçek hem de kurgusal anılar inşasına yönelmiştir. Boltanski, etrafında söylenen her şeyi ve temas ettiği her nesneyi tutma isteğinin, bu sanatçı kitaplarının oluşmasındaki temel motivasyon olduğunu dile getirir ve ekler: “Hafızamın en derin noktalarına arkeolojik kazılar yaparak kendimden ölen bir parçamı arıyorum” (Demelo, 2011, s. 136). Boltanski için temas ettiği her şeyi tutarken aynı zamanda

⁴Yaratılmış doğa anlamında kullanıldı.

yeniden yapılandırabileceğini ve anılarını yeniden bu yolla inşa edebileceğini biliyordu demek mümkündür. Çünkü Boltanski yalnız kendi hatıralarına arkeolojik bir kazı yapmakla kalmayıp, kurgusal karakterler ve mekânlarla ürettiği sanatsal pratiğini kolektif bellek normlarına uygun hale getirerek kitlesel travmaların idealizasyonunu üstlenmek gibi bir role sahiptir. Holokost travmasının deneyimleyicisi değil taşıyıcısı olarak rol aldığı sahnede, üretimlerini kurgu hikayelerle temsil etmektedir.

Bir röportajında şu ifadeye yer verir: “İlk çalışmalarında çocukluğundan bahsediyormuş gibi yaptım, ama gerçek çocukluğum ortadan kaybolmuştu. Bu konuda o kadar sık yalan söyledim ki artık bu zamana dair gerçek bir anım yok ve çocukluğum benim için gerçek değil, bir tür evrensel çocukluk haline geldi” (Demelo, 2011, s. 141). Boltanski’nin evrensel çocukluk olarak adlandırdığı, Borges’in her akşam izlediğimiz sayısız günbatımının belleğimizde tek bir imge olarak kalması fikrine paralel bir son imge gibidir. Kim olduğumuzla, kimliğimizle alakalı o son imge. Borges, *Sonsuzluğun Tarihi* adlı kitabında, geçmişe ait tüm hazların tek bir imgede derlendiğinden, her akşam izlediği sayısız günbatımını belleğinde tek bir günbatımına indirgediğinden bahseder (Borges, 2021, s. 35). Borges’in tek bir günbatımına indirgediği imge ideal olandır. Sahte anılarını kurgularken Boltanski de o ideal olan imgeden faydalanmakta ve böylece otobiyografik çalışmaları bile ortak bir çocukluk kavramını ve kolektifin içindeki tek bir hayatı simgelemektedir.

Tamar Garb ile yaptığı bir röportajda eser yorumunun açık olması ve herkesçe yorumlanabilir olması gerektiğini söyler. (Semin, Boltanski, Garb, & Kuspit, 1997, s. 24) Dolayısı ile ortak acı ve deneyimleri yaşamış ya da taşıyıcı olan kolektif bilinçteki tüm çocukluk anıları ortak bir paydada; Boltanski’nin mekân ve eşya ile kurguladığı evrende buluşabilecektir. Boltanski üç-dört yaşlarındayken babasının evlerinin alt katındaki mahzende bir yıl boyunca saklandığından ve annesiyle arasında sahte bir boşanma süreci yaşadıklarına tanık olduğundan, öyle ki; konuşmaları bile hatırladığından bahseder (Beil, 2006, s. 53). Sanatsal pratiğini ölüm, şans, Holokost anıları gibi konular üzerine kurgulayan Boltanski için bu durum pek de hatırlanabilir değildir. Ailesinin ona anlattığı hikayeler ve kendi kişisel tarihinin yeniden yazımı noktasında kurgusal otobiyografik çalışmalar yapan sanatçı, çocukluk anılarını her yeniden canlandırışında kolektif olanla sahte olan birbirinin yerini almaya başlar.

Boltanski'nin bir yansıtıcı olarak var olduğu ve kendini bir ayna metaforuyla tanımladığı sanat üretimlerinde izleyici pasif olmaktan ziyade performatif bir roledir. Kolektif bir çocukluk kavramını izleyiciyle paylaşan Boltanski evrensel bir gerçekliği yeniden tanımlar. Yaşanan ve deneyimlenen hayatların kurgusal olarak yeniden anlatılması yoluyla bizden önce temsil edilenlerin benzer anılarını izleyici yeniden yaşayacak ve kendi anılarını hatırlayacaktır. Boltanski'nin yaptığı tam olarak budur; anıları yeniden yapılandırarak bir arkeolog gibi gün yüzüne çıkarmak. Connerton'ın deyimiyle hatırlama dönemleri olarak karşılık bulan 1950 sonrasında; İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileri sanatçıları hatırlamaya ve hatırlatmaya yöneltir. Boltanski tüm hayatına yayılan sanat pratiği boyunca travma, anı, hafıza, kolektif bellek gibi konularda üretimler yapan, gündelik nesneleri ve eşyanın hatırlatıcı gücünü eserlerinde kullanan bir sanatçı olarak bilinir. Çalışmalarında kullandığı bisküvi kutularını "çocukların ve yoksulların emanet kasası" olarak tanımlarken onun sanatı unutmaya, zamana ve ölüme direnmeye çalışan mücadele alanlarının birer temsilidir.



Resim 17: Christian Boltanski “1965-1988 Arşivleri” (1988) Capitale Européenne de la Culture, Nisan 2015, Fotoğraf: François Goudier (Camhi, 2022)

Christian Boltanski'nin, “1965-1988 Arşivleri” adlı yerleştirmesi çocukluğunun izlerini yeniden kurarak geçmişi yeniden canlandırma girişimi olarak okunabilir. Yüzlerce kurabiye kutusundan oluşan yerleştirme, Boltanski'nin 1965'ten 1988'e kadarki günlük aktivitelerinin hatıralarını muhafaza eder. Anıların ve gündelik yaşamın ihtişamına dikilmiş bir hatıra anıtı olarak kendini gösteren bu çalışma, paslı kutuların karakteri tarafından temsil edilir. Bu yerleştirme bir yandan mimariyle, diğer yandan insan ölçeğiyle orantılı bir ilişkinin parçasıdır. Bu nedenle kutuların yerleşimi ve sayısı, her yeni sergilemeyle mekânsal bağlama göre değiştirilir. Bu durumda Boltanski mekâna göre yaptığı çalışmalarla mekânın ruhunu ve anıların mekânla birlikte değişimini gösterir. Boltanski'nin bu tavrını anılarını yeniden yapılandırđıęı, dolayısıyla otobiyografik çalışmalarının kurgusal olarak nitelendirilmesinin sebeplerinden biri olarak görmek mümkündür. Siyah apliklerle aydınlatılmış paslı teneke bisküvi kutuları, sanatçının otobiyografik anılarına ait yaklaşık 2.000 fotoğraf ve belge içerir. Gerçek ve kurmaca anlatılarla oluşturduğu anıları, kader ölüm ve ölümsüzlük ekseninde yer alırken Boltanski'nin yarattığı evren hem kişisel hem de tarihsel anıların unutulmaya direnmesi bakımından hatırlatıcı sunaklara dönüşür.

Boltanski'yi ele aldığı konular ve işleyiş yöntemiyle görünür olmayanı ortaya çıkaran, kapsayıcı ve izleyiciyi başkalarının acılarına duyarlı hale getiren bir sanatçı olarak tanımlamak mümkündür. Aynı anda hem “hiç kimse” hem “insanlar” anlamına gelen ve 2010 yılında Paris'te sergilediği anıtsal bir yerleştirme olan “Personnes”, şu anda burada olmayanın hatıralarını eşyanın hatırlatıcı gücü ile temsil eder. Binlerce sahipsiz giysiye yakalayan ve yüksek bir yığının üzerine rastgele atan devasa vince, onlarca kalp ritmi eşlik eder. “Personnes” başlığı bir yandan bedensiz giysilere karşılık gelen yokluk, boşluk kavramlarını refere etse de aynı zamanda kıyafetlerin ait olduğu ve kalp atışlarının altında tınlayan binlerce kişinin varlığını izleyiciye hissettirir.



Resim 18: Christian Boltanski, “Personnes”, Monumenta Grand Palais, Paris, 2010,
Fotoğraf: Didier Plowy (Eva Albarran & Co, 2023)

Boltanski, çalışmalarının ölüm gerçeğiyle ilgili olduğu, ancak direkt olarak Holokost'un kendisiyle ilgili olmadığını ifade etmesine rağmen bazı eleştirmenler tarafından, bir türe ait olmamak ve tasvir edilen öznenin gerçekten Holokost kurbanı olup olmadığından asla emin olunamayacak olması nedeniyle yönteminin sömürücü olduğu şeklinde eleştirilir. (Takac, 2022)

Aslında Boltanski'nin esas amacının travmayı değil onun hissini yaşatmak olduğu söylenebilir. Çünkü bellekte kalan; anının kendisi değil, yaşattığı histir. Yarattığı enstalasyonların gerçek insanların temsili ya da değil; sadece duygu ve hatıranın canlandığı hissi uyandırması nedeniyle kurgusal olduğu söylenebilir. “Personnes” sergisini “No Man's Land” adıyla farklı bir zaman ve mekânda yeniden ele alması ise belleğin yeniden yapılandırıcı gücüne karşı bir kabul gibi okunabilir. Ne de olsa zaman ve mekânla beraber anılar da dönüşüme uğramaktadır.

Boltanski bir röportajında "Beni ilgilendiren ve bahsetmeye çalıştığım şey, 'küçük hafıza' dediğim şey. Bizi birbirimizden farklı kılan da bu. Büyük hafıza tarih kitaplarında bulunabilir, ancak her birimizin biriktirdiği küçük bilgi yığınları bizi oluşturur" (Macba, 2022) derken mikro hafızanın kolektifin bir parçası ve hatta onu oluşturan şey olduğunu işaret eder. Halwachs'ın değindiği gibi otobiyografik belleği ve kimliği oluşturan kolektif bellektir. Boltanski anonim insanlara ait eşyalarla yaptığı enstalasyonlarla modern bir müzeci tavrını sürdürürken kolektiften bireysele doğru sürekli bir akışı temsil eder.

Boltanski, "Personnes" adlı yapıtı ile ilgili olarak giysilerin aslında kimseye ait olmadığından ve Afrika'ya giysi dağıtan bir şirket tarafından temin edildiğinden, aynı çalışmada sahnelenen kalp atışlarının da belirli birer kimliği olmadığından bahseder.

Hiçbir zaman kendimden bahsetmeye veya kendi çocukluk anılarımı anlatmaya çalışmadım. Ben her zaman herkes için ortak olan hikayeler anlatmak istedim. Bir fotoğraf albümü sergilediğimde fark ettim ki aslında hepimizin aynı fotoğraflara sahip olduğu, bu albümlerin aile katalogları olduğu evlilik, tatil, birlikte kutlanan ritüeller... İzleyiciler bu fotoğraflarda kendilerini tanıyarak "Ben de o sıradaydım" veya "amcama benziyor" veya "benim de gençliğimde beyaz bir takım elbisem vardı" demelerini amaçlıyorum... (DeRoo, 2004, s. 219-23)

Boltanski, bu eser metninin odak noktası olan false memory yani sahte anı kavramının "oradaydım" hissine yakın bir deneyimi, kolektif belleğin kurgusuna dayandığı eserleriyle izleyicinin zihnine yerleştirmektedir.

5. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: False Memory

Huyssen’e göre bellek, algı, deneyim ve imgelemin toplamıdır. Belleğin bir depodan çok, canlı ve değişken olan dile benzediğini düşünen Huyssen, aynı zamanda belleğin şimdiki zamanda yapılan kültürel bir kurgu olduğunu söyler (Huyssen, 1995, s. 13).

Psikoloji literatürüne ait bir kavram olan “false memory”, yaşanmamış anıların gerçekliğine inanmak olarak özetlenebilir ve bir çeşit “oradaydım” anlamını da içinde barındırır. Gündelik hayatta sıklıkla yaşadığımız “ütünün fişini çektim mi?” “tüpü kapattım mı?” gibi basit görünen ikilemler bile sahte anının konusu dahilindedir. Rüyalarımızda gördüğümüz o tanımsız mekânlar tekinsizlik hissi yaratsa da kendi sözlü tarihimizin birer parçasıdır belki ya da kurguya dayalı anılarımızın Donna Bridge’in tarifiyle bozuk birer fotokopisidir. Northwestern Üniversitesi Bilişsel Sinirbilim alanında doktora sonrası araştırmacı olan Bridge, hatırlama sırasında, mevcut mekânsal-zamansal bağlamdaki çevresel bilgilerin zihinde depolanan bilgilerle ilişkilendirildiğinden ve bir ipucuna yanıt olarak alınan bilgilerin depolanan bellek temsillerine entegre olduğundan bahseder. Bridge’e göre hatırlama genellikle hem doğru hem de hatalı bilgileri içerirken çoğu zaman anıya ait bölümlerin tekrar ve tekrar dile getirilmesinin sahte anılara sebebiyet verdiğini söyler. (Bridge & Paller, 2012, s. 12144)

Bazı anıları, hiç deneyimlememiş olsak bile tarafımıza aktarılan kendi kişisel tarihimizle ilgili hikâyeleri ya da gördüğümüz bir fotoğraf karesini kurguladığımız ideal mekânlara yerleştiririz. Hatırladıklarımızın ne kadarının gerçek ne kadarının kurgu olduğuyla ilgilenen bu eser metninde false memory denen kavramın gündelik hayatta sık sık tecrübe edinilen, bir sendromdan öte bir gerçeklik olduğunu söylemek mümkündür.

Freud, 1899 yılında yayınladığı “Perde Anılar” (Screen Memories) adlı makalesinde erken çocukluk deneyimlerini geri çağırırken zihnimizde oluşan imgelerin, gerçeklik resimleri olmadığını ve gerçekte onlarla yüzleşmekten kaçınmamızı sağlayan çarpıklıklar ve perdeler olduğundan bahseder. Psikanalizin temel varsayımı haline gelen düşünceye göre Freud’un ana fikri; bilinçli hatıraların bir kişinin istekleri, arzuları ve bilinçsiz çatışmaları tarafından kaçınılmaz olarak çarpıtıldığı yönündedir.

Freud'a göre psikanalizin temel amacı, perdelenmiş belleğin arkasına gizlenmiş gerçekliği ortaya çıkarmaktır. Psikanalisti bir arkeoloğa benzeten Freud, uzaktaki anıların orijinal izlerini ve kalıntılarını ortaya çıkarmak için daha uzak katmanları araştırmak gerektiğini savunurken çarpıtılan anıları gerçeğin gizli özünden nasıl ayıracağına dair bir önermede bulunmaz (Løkken, 2005, s. 4).

İngiliz Psikolog Sir Frederic Bartlett, 1932 tarihli *Hatırlama* adlı monografisinde sahte anı kavramına dair bir deney gerçekleştirir. Katılımcılara "The War of the Ghosts" adlı eski bir Hint efsanesi anlatılır ve daha sonra katılımcılardan bu hikâyeyi yeniden anlatmaları istenir. Deneyin sonunda Bartlett, katılımcıların nadiren tüm olayları doğru bir şekilde hatırladıklarını; genellikle akla yatkın ya da olması gerekenlere ilişkin beklentilere uyan fakat hikâyenin bir parçası olmayan anıların katılımcılar tarafından hikâyeye dahil edildiğini gözlemler. Bartlett deneyin sonucunda anıların, "geçmişteki olayların (deneyimlerin) yaratıcı bir şekilde yeniden yapılandırılmaları" olduğu sonucuna varır. Bu deneye göre Bartlett, hatırlama deneyiminin, hatırlayanın beklentileri (ne olması gerektiği ve ne olabileceği), belirli geçmiş olayların içeriği ya da genel bilgisi tarafından şekillendiğini savunur (Løkken, 2005, s. 5).

Bellek hataları önemsiz ayrıntıların yanlış hatırlanmasından, gerçekte deneyimlenmemiş travmatik olayların tehlikeli sahte anılarına kadar değişkenlik gösterebilir. False memory (sahte anı) terimi daha önce bireyin gerçekte yaşamadığı tüm olayları rapor ettiği bir psikolojik fenomeni ifade etse de son yıllarda yapılan çalışmalar, günlük hayatta sıkça karşımıza çıkan anlamsal ilişkiler ve diğer hafıza hatalarını da kapsadığını gösterir. Sahte anı tartışmasının temelinde otobiyografik belleğe ait deneyimlerin ne kadarının doğru bir şekilde geri getirildiği yatar (Løkken, 2005, s. 6).

Bellek deposunda önceden edinilen bilgi ile yeterli ilişki kurulursa, bilgi uzun süreli belleğe geçer. Deneyimlenen olaylar, görme, işitme, ses, koku, dokunma ve tat alma duyuları olmak üzere çeşitli modalitelerde kodlanır ve hafızaya kaydedilir. Beyindeki farklı yerlere ait zamansal, uzamsal, duygusal ya da anlamsal bilgi türleri arasında depolanır. Hatırlama sırasında bütüncül bir bellek oluşturmak için deneyimin ayrıntıları bu bilgilerle birleştirilir. Bu birleştirme yeniden yapılandırma olarak

adlandırılır ve bu işlem sırasında eksik ya da yanlış kodlanan anı boşlukları yerini bellek hatalarına bırakır (Bays, 2011, s. 6).

Bireyin sahip olduğu bütün hatıraları yeniden yapılandırma niteliği olan bellek, dinamik yapısıyla Bartlett'in teorisinde karşımıza çıkar. Belleğin yeniden yapılandırma özelliği, bellekteki boşlukların yenileriyle doldurulabilir olmasına ve geleceği idealize edebilmeye hizmet eder. Dolayısıyla olumsuz anıların yerini seçilmiş ve kurgulanmış ideal anılar alır. Yararcılık esasına dayanan belleğin, geçmiş imgeleri korumasındaki temel motivasyon; bize geçmişin bir projeksiyonunu değil pragmatik etkiler sunmasıdır.

Aristoteles'in *Bellek ve Hatırlama Üzerine* notlarında değindiği gibi hatırlamanın doğası gereği bir tür tasarlama süreci olduğundan ve algıladığımız şeyin daha önceki bir algıyla bağlantılı olup olmadığını bilemediğimiz noktada bunun gerçek bir hatıra olduğundan kuşku duyduğumuzdan bahseder (Aristoteles, 2017, s. 43). Bu kuşku bizi tekinsize götürür. Bellek orijini gereği tekinsizdir ve false memory kavramı bireysel olanı tanımladığı için otobiyografik bellekle ilişkilidir. Oscar Wilde, belleği "hepimizin taşıdığı günlük" (Wilde, 2022) olarak tanımlasa da son yıllardaki araştırmalar, geçmişe dair anılarımızın büyük bir güvenle, netlikle ve duyguyla hatırlanmalarına rağmen, bunların çoğu zaman hatalı ve yanlış olabildiğini doğrulamaktadır. Ayrıca son çalışmalar ayrıntı düzeyi ne kadar yüksekse, hafızanızın doğru olma olasılığının o kadar düşük olduğunu göstermektedir. Geçmiş yıllara ait hatıralarımıza, sonraki bilgilerden, fotoğraflardan veya kültürel inançlardan etkilenerек onları her hatırladığımızda yenileri eklenmektedir.

Belleğin yeniden inşasının genellikle bizim lehimize çalıştığı söylenebilir. California Üniversitesi'nden psikoloji ve sosyal davranış profesörü ve aynı zamanda "false memory" kavramının öncülerinden Elizabeth Loftus, belleğin bir üstünlük kompleksine sahip olduğundan, gerçekte almadığımız notlardan daha iyi notlar aldığımızı ya da çocuklarımızın gerçekte olduğundan daha erken konuştuklarını hatırlamamızın; yalan söylediğimizden değil, yalnızca kendimiz hakkında biraz daha iyi hissetmemizi sağlayan doğal bir şey olduğundan bahseder (Hilpern, 2022).

Journal of Experimental Psychology'de yayınlanan bir çalışmada araştırmacılar, çocukluk anılarının ayrıntılarının (renkler, havanın durumu veya bir olayın zamanı) doğru bir şekilde hatırlanmadığını, bu nedenle beyinlerimizin boşlukları fabrikasyon ayrıntılarla doldurduğunu keşfederler. Psikoloji profesörü Loftus, durumu şöyle özetlemektedir: "

Çoğu insan hatıraların, tıpkı bir kayıt cihazı gibi beynimizde depoladığımız ve istediğimiz zaman gidip baktığımız bir şey olduğunu düşünüyor. Ama aslında, onları her hatırladığımızda yeniden yaratılıyorlar. Çoğu durumda, orijinal deneyimin bazı izleri vardır. Ancak olay sonrası bilgiler ve kültürel inançların eklenmesiyle belleğe sahte anılar yerleşmektedir" (Loftus, 2010, s. 187).

Kültürel inanışlar ve sonradan yerleştirilen zihinsel imgeler anıyı detaylı bir şekilde hatırlamaya ve yanılsama yaratmaya müsait hale gelir. Öyle ki Ar Hopwood'un "Sahte Anı Arşivi" adlı sergisinde Adam isimindeki bir kişi Suffolk'ta bir köy yolunda araba kullanan bir çocuk olduğuna dair güçlü bir anısının varlığını hatırlamaktadır:

Eve yakın bir köşeyi dönerken arabayla yoldan çıktık ve bir süt şamandirasından kıl payı kurtulduk. Süt şamandirası yan yattı ve yolu sütle kapladı. Arabadaki çocuğun aslında babam olması ve Suffolk'ta hiç yaşamamış olmam gerçeğine rağmen yolu, büyük bir meşe ağacını ve sağa sola sıçrayan sütü hâlâ hayal edebiliyorum (Hilpern, 2022).

Adam'ın sahte hafızası, sanatçı Hopwood'un konuyla ilgili Wellcome Trust tarafından finanse edilen "Sahte Anı Arşivi" sergisinin bir parçası olarak toplanan yüzlerce isimsiz anı arasında yer alır. Sahte bir anıya sahip olduklarını düşünen veya bilenlerin, arşivin web sitesine gidip deneyimlerini yazmaları yeterlidir. "Sahte Anı Arşivi", Penzance'deki The Exchange'i, Edinburgh'daki The Talbot Rice Gallery'yi ve son olarak Londra'daki Freud Museum'u ziyaret eden bir gezici sergidir. Sergiye yapılan başvurular, uluslararası bir sanat projesine dönüşür. Hopwood, birkaç uluslararası bellek araştırmacısıyla iş birliği içinde çalışarak hiç yaşanmamış kişisel deneyimleri çeşitli medyumlarla düzenler ve sergiler. Arşivin amacı, bireysel ya da kolektif; geçmişin sürekli olarak nasıl yeniden inşa edildiğini göstermektir.

Sahte anılara karşı ne kadar hassas olduğumuzu gösteren ve bilimsel araştırmalara dayanan Hopwood'un arşivi, sanat eserlerini ve gerçekte hiç olmamış şeylerin canlı kişisel anlatımlarından oluşan benzersiz bir koleksiyonu içerir. Proje, insanların yanlış hatırladığı çoğu zaman komik, muğlak ve rahatsız edici şeylere içgörü sağlarken, geçmişe dair algımızı yaratıcı bir şekilde yeniden inşa etme şeklimizi çağrıştıracı bir şekilde yansıtır. (Hopwood, 2022)



Resim 19: Hopwood, “Sahte Anı Arşivi”, Silinmiş UFO’lar, Talbot Rice Gallery
Edinburgh 2014 (Hopwood, 2022)

UFO gözlemlerinin dijital olarak manipüle edilmiş fotoğraflarının sergilendiği bir yerleştirmeye açılan Hopwood'un sergisi, UFO'ların fotoğraflardan silinerek görselleştirilmesi olayına dayanmaktadır. 242 adet çerçevenin içine yerleştirilen manipüle edilmiş fotoğraflardan UFO'ya dair tüm kanıtlar kaldırılmıştır. Gerçekte olmayan fakat belleklerde sahte birer imge olarak yer eden görüntüler, belleğin yeniden yapılandırıcı gücünü temsil etmektedir. Fotoğrafın ve belleğin birlikte ele alındığı bu çalışmada arşivin sitesine gönderilen yüzlerce (sözde) UFO fotoğrafı arasında bir seçki yapan Hopwood, görsellere müdahale ederek objektifi kendine çevirir. Dünyayı aslına sadık bir şekilde kaydetmenin bir aracı olan kamera ve bellek arasında bir analogi kuran sanatçı, ikisinin de sınırlılıkları ve sınırsızlıkları üzerine sayısız ihtimal sunarken belleğin yanılabilceği fikrini fotoğrafa müdahale ederek temsil eder.

Anıların canlı tutulmasını sağlayan, onları olduğu gibi korumanın temel yolu kabul edilen fotoğraf, icadından beri geçen yaklaşık iki yüz yıl içinde kültürel bilinçte bellekle o kadar ilişkilendirilmiştir ki, bireysel ve kolektif benlik duygumuz söz konusu olduğunda onları birbirinden ayırmak neredeyse imkansızdır. Fakat ikisinin de manipülasyona açık yönü çalışma mekanizmalarının benzerliğiyle dikkat çekicidir. Alasdair Hopwood sanat pratiğini şöyle özetler:

Çalışmam, aynı zamanda hem komik hem dokunaklı hem de ciddi projelerde kurmacanın katartik potansiyelini ve etik sınırlarını araştırıyor. Gerçek ve kurgu arasındaki etkileşimden zevk alıyorum, ancak bunu kurmacanın nerede olması gerektiğini sormak amacıyla yapıyorum. Gerçeği kendi haline bırakın! (Bu arada kurguda ne tür bir 'gerçek' bulunabileceğini de düşünüyorum). Yanlış bilgi çağımızda kurmacanın kullanım değerini daha iyi anlayabilmek için hikâye anlatımını keşfeden bir sanat yapıyorum (Hopwood, 2022).

Nonbelieved Memories in The False Memory Archive adlı makale (2019) sahte anıların nasıl fark edildiği ve doğrulama yöntemlerinin ne olduğuna dair Hopwood'ın sahte anı arşivi ekseninde yapılan bir çalışmadır. Mazzoni'ye göre sahte anıların fark edilmesiyle ilgili aynı aileden bir kardeşin olayın aslında hiç yaşanmadığını belirtmesi ya da olayların gerçek olamayacak kadar mantıksız olması şeklinde tespit edilir. (Dinozor gördüğüne inanmak gibi) Belirli bir olayın gerçekten olup olmadığını sorgulayan bir fotoğrafın keşfedilmesi gibi hafızayla ilgili çelişkili kanıtlar sunar (Otgaar, ve diğerleri, 2019, s. 7). Bu makalede insanların kişisel anıların nasıl doğrulanacağını seçerken diğer insanlara güvendikleri sonucu ortaya çıkar. Bu sonuç aslında belleğe dışardan müdahale etmenin ne kadar kolay olduğuna ve tarih yazımındaki sahte verilerin kolaylıkla işlenebileceğine dair etkili bir örnek sunar.

Arşivin web sayfasında şu ifade yer alır: "Bir anı sadece hatırlamanın hatalı olduğuna dair bir kanıtla ya da deneyimin aslında hiçbir zaman gerçekleşmediğine dair bir şüpheyile bozulur" (Hopwood, 2022). Bu şüphenin aslında sahte anının tekinsiz yanını tariflediğini söyleyebiliriz. Doğruluğundan emin olamadığı noktada tekinsizlik hissi devreye girmekte ve kişi anılarının geçerliliğini teyit ettirme ihtiyacı hissetmektedir tabii eğer şanslıysa... Bir de anılarının sahte olduğunu fark etmeme gibi bir olasılıkla karşı karşıya kalmak da söz konusudur elbette.

Biraz sonra çocuklardan biri ormanın yakınında bir kabinde birini gördüğünü bildirdi. Bir öğretmen minibüse bindi, farları yaktı ve yavaş yavaş bu sözde kişinin olduğu ormana doğru sürdü. Minibüsün yanında yürüdüğümü hatırlıyorum ve aniden on adım önümde bir ağacın arkasından cadılar bayramı maskeli bir adam çılgık atarak atladı ve kaçtı...Artık sadece hayal ettiğimi düşünebiliyorum. (Hopwood, 2022)

“Sahte Anı Arşivi” kapsamında verilen sahte anı örneklerinde genellikle bir mekân olgusuna rastlanmaktadır. Sahte anıyı bildiren kişi mekân tasvirini detaylıca yapmış, çevresel faktörleri dikkatle kurgulamıştır. Olayı tüm detaylarıyla hatırlayan birey yıllar sonra, ya da şans eseri anısının asla gerçek olmadığını keşfeder. Mekânın bellekle olan ilişkisi, sahte anılar devreye girdiğinde de değişmez bir değişken olarak yerini korur. Doğal olarak sahte anılar, sahte olarak nitelendirebileceğimiz bir mekâna yerleşir. Bu tez için hazırlanan aşağıdaki basit tablo sahte anı ve mekânın kompakt ilişkisini sunmaktadır.

Anı=Mekân (deneyimlenen)

Sahte anı= Sahte Mekân (düşlenen, tasarlanan, yeniden inşa edilen)

Kişi, bu bağlamda daha önce hiç gidip görmediği, bulunmadığı bir mekânı bile detaylı olarak anımsayabilecektir. Çünkü anıların birer mekâna ihtiyaç duyması gibi sahte anılar da yine bir mekânda var olmaya zorunludur.

5.1. Otobiyografik Bellek

Otobiyografik bellek bireyin hayatından bölümleri içerir. Bu sistemin işlevi; davranışı şekillendirmesi, yönlendirici ve didaktik olmasıdır. Otobiyografik anılar başkalarıyla paylaştığımız ve kimliğimizi oluşturan sosyal anılardır. Otobiyografik belleği bireyin kendisiyle ilgili bilgi ve deneyimlerinin hafızası olarak tanımlamak mümkündür.

İnsan belleği lineer bir zihinsel yetenek ve bilişsel sistemden ziyade bilgiyi çeşitli yollarla kodlayan ve saklayan multimodal bir sistemler bütünüdür. Bu otonom ve kişiselleştirilmiş bilişsellğe dayanan belleğin çalışma mekanizması iki farklı şekilde işler: genel bilgileri saklayan ve işleyen semantik bellek (anlamsal) ve kişisel deneyimleri depolayan epizodik (anı) bellektir. Örneğin; semantik belleğe göre

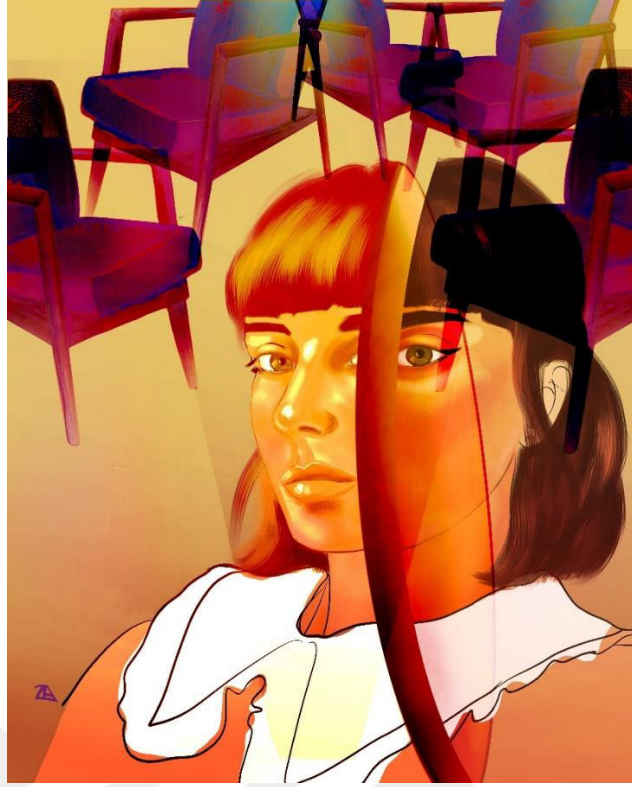
kahvenin kokulu bir içecek olduğunu bilmek ve epizodik belleğe göre ise geçen yaz tatilinde küçük bir sahil köyündeki kafede içilen bir fincan damla sakızlı kahveyi hatırlamak mümkündür.

Conway'e göre otobiyografik anılar, her karmaşık olay hakkında birçok farklı bilgi içeren karmaşık temsillerdir ve bu anılarda yer alan bilgiler farklı yollarla erişilebilirliğe sahiptir (Conway & Williams, 2008, s. 901). Otobiyografik anılar genellikle deneyimlenmiş aynı olay örgüsünde farklı tanım seviyeleri içerir. Örneğin bir aileden aynı olayı yaşayan bireyler, algılama ve kodlama seviyelerindeki farklılıklar yüzünden deneyimlenen olayı farklı şekillerde aktarabilirler.

Bellek, gerçekleşmiş olayların orijinal bir kopyasını sunmaz; bunun yerine insanlar deneyimledikleri olayları yeniden yapılandırma ve orijinal olaydan farklı şekilde hatırlama eğilimindedirler. Epizodik belleğini yeniden inşa etmek için semantik belleği kullanan birey, olaylar karşısındaki genel inanç ve beklentilerinden yararlanarak geçmişin tutarlı bir hikayesini idealize etmeye çalışır. Anılar deneyimseldir oysa inançlar sadece çıkarımsal olabilirler. Bellek yalnızca anılar, düşünceler ya da rüyaların karıştığı bir kayıt cihazından ziyade yapıcı bir süreç olarak işler.

Kişisel belleğin temel bilişsel özelliklerinden biri olan yeniden yapılandırma; otobiyografik anıları dönüştürme yetisine sahiptir. Draaisma otobiyografik belleği tanımlarken şu cümlelere yer verir:

Bir şeyi şimdi hatırlarız, bundan dolayı bir anda sadece eski kendimizi bugüne taşımakla kalmaz, aynı zamanda yaşadığımız ana ait duygu ve düşüncelerimizin bir kısmını da anıya katarız. Anılar çıkarıp baktıktan sonra olduğu gibi tekrar belleğe koyduğumuz birer klasör değildir, kullanıldıkça değişirler. Aynı olayın anısını hatırladığımız anın ruh haline göre değişik hisler uyandırabilirler (Draaisma, 2016, s. 95).



Resim 20: Zeynep Abacı, “Boşluklu Otoportre”, Dijital Resim, 2022

Bu tanım, belleğin doğal çalışma mekanizmasını açıkladığı gibi, bizi “false memory” denen sahte anı kavramına daha da yakınlaştırır. Nicolaas Matsier belleğin el altındaki malzemeye hemen bir yemek yapıp sofraya koyan bir aşçı gibi olduğundan bahsederken aynı yemeği bir daha pişiremeyeceğini söyler (Draaisma, 2016, s. 95). Matsier’in bakış açısı, Bridge’inkiyle paralellik gösterir.⁵ Öyle ki anılar, onu her hatırlamaya çalıştığımız noktada kendi boşluklarını yaratacak ve o boşluklara sahte anıları dahil edecektir.

Luis Bunuel, belleğin yalnız unutkanlıkla değil, hayal ürünü ya da kurgulanmış anılarla da baş etme zorunluluğunun altını çizer. *Son Nefesim* adlı kitabında, yakın arkadaşı Paul Nizan’ın düğün töreninden bahsederken, seremoninin yapıldığı kiliseyi, rahibi ve damadın sağdııcı olan Jean Paul Sartre’ı iyi hatırladığını söyler fakat daha sonra bu anının gerçek olmasının imkânsız olduğunu farkederek. Çünkü sıkı bir Marksist olan arkadaşının kilisede evlenmesi olanaksızdır. Bunuel bu anının ne kadarının

⁵ Donna Bridge’e göre “Bir anı, orijinal âna geri dönüp de yarattığımız eksiksiz bir fotoğraf gibi değildir. O ânın bozuk bir kopyasıdır. Anılarınız onları hatırladıkça zayıflar. Anı ironisinin en ilginç yanı; bir anıyı tekrar tekrar hatırlamaya çalıştığımızda yaptığımız, aslında o anıyı son hatırladığımız âni hatırlamaktır. (Bakırcı, 2021)

gerçek ne kadarının kurgu olduğundan emin değildir ancak yine de hafıza tortularının eksik ya da fazlasıyla bireyin kimliğini oluşturduğunun altını şu sözlerle çizer: “Beni ben yapan, şüphelerim olduğu kadar, inandığım gerçeklerdir de... Kararlılığımla, kararsızlığımla, yinelemelerimle, unutkanlıklarım ve yalanlarımla, benim portrem... Tek sözcükle söylemek gerekirse benim belleğim” (Bunuel, 2000, s. 12).

Bunuel’in burada yaptığı şey tam olarak; anısını kurgusal bir mekâna yerleştirmek ve hatırasıyla birlikte mekânı da dönüştürmektir. Kendisinin de ifade ettiği üzere; yanılısma ya da gerçek, bu anıya dair hatırladığı şeyi, yazarın kimliğini ve öyküsünü oluşturan kişisel bir mitoloji olarak okumak mümkündür. Nöroloji alanındaki çalışmalar bellekteki fenomenlerin sürekli değişen bağlamları içinde nesnel bir değerlendirme yapmanın imkânsızlığından, dolayısıyla birebir anımsamanın olanaksızlığından söz ederler. Anımsama, ancak her seferinde yeni anlatılar bağlamında gerçekleşebilir. Anımsama, ilk alımlandığı bağlamdaki gibi değil, değişen koşullar içerisinde belleğin kurguladığı, içinde hayal gücünün ve deneyimlenmiş olayların, kişi ve mekânların değişime uğrayarak yer aldığı bir anlatı sürecine dönüşür.

Benjamin’in deyimiyle bellek, yalnız geçmişi hatırlamak için faydalandığımız bir vasıta değil, aynı zamanda geçmişin üzerinde sergilendiği bir sahne, öznenin kendini anımsama sürecinde kendi yaşam öyküsünü izleyen bir seyirci konumunda hissettiği gösteri mekânıdır (Sayın, 2006, s. 40). Benjamin’in “kendi yaşam öyküsünü izleyen bir seyirci” tanımını bir üst noktaya taşıyarak; ‘bellek, öznenin kendi yaşam öyküsünü sahneye koyan bir rejisör, yönetmen ya da dramaturg konumunda hissettiği bir gösteri mekânıdır’ demek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda otobiyografik belleğinin gösteri mekânlarını kurgulayan 20. yüzyıl kavramsal sanatçılarından Beuys’un tartışmalı uçak kazasını sahte bellek/kurmaca bellek kavramıyla okumak mümkündür.

Von Ulrike Knöfel, Beuys mitosunun kaynağının Mart 1944'teki uçak kazası olduğunu ve daha sonra bu deneyimi birçok kez anlattığını ve her anlattığında yeniden şekillendirdiğini söyler. Tatar şamanları tarafından nasıl kurtarıldığını, onu hayvansal yağla ovalayarak ve keçeden yapılmış bir çadırda sağlığına nasıl kavuşturduklarını anlatır (Knöfel, 2022). II. Dünya Savaşı sırasında, Nazi Hava Kuvvetleri Luftwaffe için gönüllü olan Beuys, savaştaki esas rolünün telsiz operatörlüğü olmasına rağmen kendisini bir savaş pilotuna dönüştürmüş ve uçağı düşürenin aslında kötü hava

koşulları olmasına karşın düşman ateşinin kurbanı olduğu mitosunu yaratmıştır. Uçak düştükten sonra 1944 yılında ekip arkadaşının ailesine gönderdiği mektupta kendisini kurtaranların Rus işçiler olduğunu yazsa da Beuys'un kişisel mitolojisinde bu işçiler zamanla Tatar şamanlarına dönüşür.

Sanat tarihçisi Benjamin H. D. Buchloh, hikâyenin bir uydurma olup olmadığını açık bir şekilde sorgularken Beuys'un uçağı gökyüzünden düştükten sonra hangi motivasyon ve güçle fotoğraf için poz verdiğine dikkat çeker. Hayati şekilde yaralanan biri için yapılması muhtemel olmayan bir şeydir bu. Buchloh 1980 tarihli bir makalesinde şu soruyu dile getirir: "Peki fotoğrafları kim, nasıl çekti? Tatarların yağ ve keçeden yapılma kameralarıyla mı?" (Buchloh, 1980, s. 47).



Resim 21: Kırım kazasından sonra çekilen Joseph Beuys'un fotoğrafı (Artun, 2021)

Ali Artun bir yazısında Beuys'un "şaman mı yoksa şarlatan mı?" olduğunu sorgular. Sanatçının 1973 tarihli monografisinde yayınlanan uçağın fotoğrafıyla 1976 yılında New York Guggenheim müzesinde açtığı sergide gösterilen uçak fotoğraflarının birbirinden çok farklı olduğundan bahseder (Artun, 2021). Hikayesini her defasında farklı aktaran Beuys, personasını efsaneleştirmiş, kurguladığı kişisel tarihine yıllar içerisinde eklemeler yapmıştır. Kimi öyküsünde Rus askerleri tarafından düşürülen uçak, kimi anlatısında kar fırtınası yüzünden düşmüştür. Bu açıdan yaklaşıldığında uçağın düşüp düşmediği bile tartışma konusudur. Beuys'un otobiyografik anılarını kurgulamadaki başarısının onu, tariflediği gibi bir savaş kahramanı değil ama döneminin sanat otoritelerinden biri haline getirdiğini söylemek mümkündür.



Resim 22: Joseph Beuys, “Kamptan Ayrılmadan Önce Ben”, 1970/80, Münih
(Vkovalev, 2022)

“Kamptan Ayrılmadan Önce Ben” adlı çalışmasında ve tüm diğer sanatsal pratiklerinde görülebilecek nesne kullanımı sanatçının alâmetifarikasıdır. Beuys, Tatarların kendisini iyileşene kadar misafir ettikleri kampı, tedavi amaçlı kullandıkları yağ ve keçe gibi malzemeleri organize ederek temsil ederken mekânı yeniden oluşturur.

Otobiyografik belleğinden çekip çıkardığı nesneleri mekâna yerleştirmesiyle bir üst gerçeklik yakalamayı amaçlayan Beuys, izleyiciye sahte anılarının birer temsilini sunar. Mekânı kurgulayış biçimi ve nesnelerin dağılımı izleyiciyi ikna etmekte ve Beuys’un gerçek olmayan anıları izleyici tarafından kabul görmektedir. Kurgu öykülerini aktarırken Beuys’un “oyun alanında” mekân, yeni bir bağlam kazanmaktadır. Çünkü sahte bile olsa her anı bir mekâna ihtiyaç duymaktadır. Beuys, bu fikre paralel olarak anılarını yeniden canlandırırken o anı oluşturan tüm koşulları yeniden inşa etme girişiminde bulunur.

Ribot, entelektüel ve hissel bellek olarak iki ayırım yapar ve bir his durumunu, onun organik koşullarını yeniden canlandırmaksızın gerçekten yeniden yaşayabileceğimizi beklemenin imkânsız beklemekle eş olduğunu söyler: “[...] bu durumda, elimizde

kalan, basitçe onun muadili, soyutlanmış hali, yani çeşitli entelektüel hatıralardan oluşmuş sahte bir hissel bellek olacaktır; his yeniden tanınacak fakat yeniden canlandırılmayacaktır” (Ribot, 2017, s. 183).

Sarkis’in yapıtları Ribot’nun yorumuna koşut olarak bu hissel belleğin sahte bir gösterimi olarak okunabilir. Sarkis çocukluğunun geçtiği Çaylak Sokak’taki evini yeniden kurar ve farklı bir mekânda anıları ve geçmişiyi yeniden tanıır. Sarkis duygu ve mimariyi buluşturan, dışardakini içeriye alan ve mekânın içinde mekânlar yaratan bir sanatçıdır. İzleyiciyi aktif halde tutmak konusunda oldukça davetkâr olan sanatçı, belleğin çok katmanlı yapısını çalışmalarında yansıtır. 1986 yılında Türkiye’de Maçka Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği “Çaylak Sokak” sergisi otobiyografik açıdan arşiv niteliği taşımaktadır. Ses bantları ve kendi geçmişine ait eşyaların bir araya getirildiği bu yerleştirme, sanatçının çağrışım yoluyla belleğinin derinliklerine yaptığı kazıları izleyiciye hissettirir.



Resim 23: Sarkis, “Çaylak Sokak”, 1985-86, Maçka Sanat Galerisi Arşivi (Maçka Sanat Galerisi, 2022)

Sarkis bu yerleştirmede, kişisel belleğinden süzülen ve kendisi için anlamlı olan eşyalarla kurguladığı mekânda, yeni bir gerçeklik yaratır. Dışarıyı içeri taşıyan ve mekânı bağlamından kopararak yeni bir anlam yükleyen sanatçı, kendi kişisel geçmişinin iz sürücüsü ve yeniden inşacısı konumundadır.

Çocukluk yıllarında yaz aylarında yanında çalıştığı dayısının kundura tezgahını sergi alanına yerleştiren Sarkis, tezgâhın üzerine Andrey Tarkovski'nin “Nostalji” filminin ses bantlarından oluşan bir heykel koyar. Çocukluğundan kalma küveti suyla doldurarak galerinin ortasına yerleştirirken Sarıyer’de bulduğu küçük bir balıkçı takası maketini bu havuzun içinde yüzdürür ve ilk kez teyzesinin lambalı radyosundan dinlediği müziği, şiirsel bir anlatımla galeri mekânında konumlandırır (Uz & Uz, 2018, s. 7). Sarkis Demirarslan’la yaptığı bir röportaj sırasında şunları söyler:

Ben hatıralı işleri çok sevmem aslında. Hatıralı işler genelde konuya dönüşürler ki konulu işleri de sevmem. Bu yüzden benim kişisel hayatımla ilişkilendirebileceğiniz işlerim çok nadirdir. “Çaylak Sokak” ise en otobiyografik işimdir diyebiliriz. 1964 yılında Paris’e geldikten sonra 22 yıl boyunca Türkiye’de sergi yapmadım. 70’lerden sonra hapishanelerin dolu olduğu zamanda Türkiye’de sergi açmak hiç içimden gelmedi. Sonra 1984’te Maçka sanat Galerisi’nden Rabia Çapa çok taze fikirlerle geldi. Düşünsene 22 yıl sonra Türkiye’de ilk kişisel sergin olacak ve Avrupa’dan ne getirecek diye bekleyenlerin olduğunu da biliyorsun. “Çaylak Sokak” sergisi de bir anlamda ilk çalışma mefhumunu keşfettiğim zamanların arayışıdır: “Bu adam kimdi, ilk musikiyi ne zaman dinledi, hangi işlerde çalıştı, dünyayı çalışarak nasıl keşfetti, ne öğrendi” bu soruların arayışıdır aslında “Çaylak Sokak”. Sekiz dokuz yaşında dayımın kunduracı dükkanında çalışmışım ben. Tek işim tezgâhtan yere düşen çivileri toplayıp çekiçe düzeltmekti. Bu müthiş bir disiplin öğretmişti bana. “Çaylak Sokak” sergim için o kunduracıdaki tezgâhı bile bulduk. Hatta İslam Tarih ve Kültür Müzesi sırf o tezgâhı koleksiyonlarına almak istediler. “Çaylak Sokak” bu anlamda benim en otobiyografik yerleştirmem oldu. O sergi ile Türkiye’deki sanat ve kültür ortamıyla buluştum (Demirarslan, 2022).

Sarkis’in göstergeler ve kişisel mitolojisinden süzülen anılarla oluşturduğu “Çaylak Sokak”, izleyiciyi kendi kişisel mitosunu bulmaya/yaratmaya davet eder. Sarkis otobiyografik belleğinde yer etmiş eşya ve nesneleri bir iz sürücü gibi takip ederken aynı zamanda onlara subjektif birer gösterge gibi yaklaşarak anlamlar yükler. Eagleton konuyla ilgili şunları dile getirir:

Göstergelerde hiçbir şey bütünüyle sunulmaz. Söylediğim ya da yazdığım bir şeyi bütünüyle sunabileceğime olan inancım yanılsama değildir de nedir; çünkü elde bulunan göstergeleri kullanmak, her zaman bir biçimde dağılmış, bölünmüş ve bir

daha asla kendisiyle bir bütün oluşturmamayacağım 'anlam varlığını' kuşatır. Ben yalnızca anlam değilim ki, aynı zamanda kendimim: dil, kullandığım uzlaşma dayalı bir araç olmaktan çok, elimde olmadan kullandığım bir şeydir. Bütün düşüncem o zaman; dengeli bir varlık olduğuma duyduğum inancın kurmacadan öte bir değeri olmadığıdır (Poetikars, 2022).

Sarkis tıpkı Eagleton'ın önermesinde olduğu gibi çeşitli göstergeler yardımıyla zamanı ve mekânı yapıbozuma uğratarak onlara yeni anlamlar ve olasılıklar yükleyerek geçmişini şimdiye taşıırken kendi kişisel anlatısının kurmaca temelleri üzerinde bir evren modeli inşa eder. Sarkis sergilerinin tümünün doğurma yeri olduğunu; onları geçmişte vurgulanan, yani var olandan doğurttuğunu söylerken Bernard onun için şu cümleleri sarf eder: “Doğduğunuz yerde bile kökeninizi bulamayabilirsiniz. Köken sonradan inşa edilir; anlam da kişisel üretiminden, başka bir deyişle yaratıcı eylemden gelir, her şeyi olduğu gibi kendini yaratmadır” (Biçer, 2020, s. 72). Bu düşünce biçimi bir açıdan Eagleton'ın kurmacadan öte bir değere inanmadığı fikriyle paralellik gösterir Sarkis'in, kökenin sonradan edinildiği yani kendi kişisel tarihinin sonradan yazıldığı; inançlar, beklentiler, umut ve umutsuzlukların şekillendirdiği bir köken inşasından bahsediyor olması muhtemeldir.

Hem otobiyografik hem de kolektif belleğin yansımaları Sarkis'in çalışmalarında birer temsil mekânı yaratmanın ötesinde keşfedilmeyi ve yeniden yorumlanmayı bekleyen ganimetler olarak yer bulur. Kendi kişisel geçmişinden yola çıkarak eşya ve mekânla inşa ettiği anılar kümesi gerçek olmasının yanı sıra kurgusal birer metafor olarak okunabilir. Sarkis belleğin yeniden yapılandırıcı gücünden sergilerinde kullandığı somut metaforları farklı mekânlarda yenileyerek ve güncelleyerek faydalanmaktadır. Fikirleri biçime dönüştüren, iradi ve irade dışı belleğe göndermelerde bulunan Sarkis'in, otobiyografik yerleştirmesi olan “Çaylak Sokak” izleyiciyi hem kendi kişisel anılarına yönlendirmekte hem de kolektif bir bilinçte mekânın ve nesnelerin diline yeni bir anlam kazandırmaktadır. Sarkis eserlerini ve arkasındaki fikri şöyle özetler:

Eserlerim daima belleğe tutturulmuştur. Hayatımdaki her şey oradadır. Tarih bir tür hazinedir. İnsana dair var olan her şey, ızdırap, aşk hep içimizdedir ve bizim en değerli hazinemizdir. Eğer bu sanatla somut ve görünür hale, deneyimlenebilecek bir nesne

haline gelebiliyorsa, bu biçimlerle yolculuk yapılabilir; o vakit sınırlar kapatılmak yerine açılabilir (Fleckner, 2017, s. 19).

Sarkis, Gençler ile gerçekleştirdiği bir röportajda sergilerinde mekânın belleğini bir kenara bırakmadığından ve bir sahne hazırladığından bahseder (Gençer, 2022, s. 81). Kendini bir rejisör gibi gören Sarkis, aktörün bizzat kendisi tarafından yazıldığını ve sahnelediği tüm figürlerin yine kendisi tarafından yaratılmış olduklarını dile getirirken mekânda kurgulanan sanat eserlerinin yaşamasını sağlayan; izleyici olduğu vurgusunu yapar. Bu bağlamda hem aktör hem sahneleyici olarak rol aldığı “Çaylak Sokak” adlı yerleştirmesi gerçek ve kurgu ekseninde okumalar yapmaya elverişli otobiyografik bir sanat yapıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sarkis ve Boltanski’nin sanatsal pratikleri, kişisel anıları inşa etme noktasında paralellik taşır. Öyle ki “Boltanski’nin Arşivleri” adlı çalışma sanatçıya ait belgelerin mekâna özgü sürekli değiştiği, veniden yorumlandığı bir forma sahiptir tıpkı Sarkis’in gezici “Çaylak Sokak” adlı yerleştirmesi gibi...

Boltanski 1969 yılında “Reconstitution D’un Accident Qui ne M’est Pas Encore Arrivé et où J’ai Trouvé la Mort” adlı bir sanatçı kitabı yayınlar. “Henüz Başıma Gelmeyen ve Ölü Olarak Bulduğum Bir Kazanın Yeniden İnşası” olarak çevrilebilecek bu eser, Boltanski’nin yarattığı sahte bir otobiyografik anı olarak değerlendirilebilir. Sahte bir kazayı belgelemek için çeşitli fotoğraflar, çizimler ve kartlar kullanan Boltanski, bu kitabında kendi ölümünü ilan eder. Kitap bir suç mahallinde olması gereken tüm bilgileri içermekte ve gerçek bir kaza anını temsil etmektedir. Kitabın içinde acil durum irtibat numarası, vesikalık fotoğraf, sanatçının adresi gibi bilgiler yer alır. Boltanski arabanın kendisine çarptığı konumu tebeşirle işaretlemiş ve yoldaki lastik izlerinin fotoğraflarını da bu kitaba eklemiştir. Sahte bir kaza anısı yaratan sanatçı mekânı da olayın gerçekçiliğini artırmak adına ona uygun hale getirmiştir. Tüm bu fotoğraflar ve yazılar okuyucunun zihninde şu fikri yaratmak içindir: “Christian Boltanski bir trafik kazasında öldü.”



Resim 24: Christian Boltanski, “Henüz Başıma Gelmeyen ve Ölü Olarak Bulunduğum Bir Kazanın Yeniden İnşası”, 1969 (Demelo, 2011)

Amelia Jones bir yazısında, kendini temsil etmedeki modern eğilimlerin, postyapısalcılığın birey merkezliyetçiliğini gösterdiğinden ve özneyi yani sanatçıyı mimetik temsilden ziyade dönüşlü bir temsile odaklanmaya ittiğinden bahseder. Jones’a göre Rönesans’tan bu yana sanat, öznesinin bir tezahürü olarak görülür ve Pollock’ın çalışmaları bile Pollock öznesinin bir temsilidir. (Jones A. , 2006, s. 3)

Boltanski’nin eserleri şiirseldir ve lineer ya da Jones’ın tariflediği gibi mimetik olmaktan ziyade kolektife yorum aralayan bir yapıya sahiptir. Otobiyografik çalışmalarındaki kurgusalılık ve sahte hatıralar, böylelikle kolektif bilinci aktive etmeyi amaçlar. Sanatçının çalışmaları yalnızca Boltanski’ye ait olmakla kalmaz izleyicinin de bir parçasını yansıtan ayna görevi üstlenir. Kişisel belleği oluşturanın kolektif bellek olması fikrine paralel olarak otobiyografik bir anı bir kişiye ait değil birçok kişiye ait olabilir. Boltanski’nin sanatsal pratiğinde yaptığı tam olarak budur. Deneyimlemediği anıları ve acıları kurgusal gerçeklikle sunarak yaşanmamış düşleri hatırlamak ve hatırlatmak.

5.2 Yaşanmamış Düşleri Hatırlamak

Baudelaire düşü tam da gerçeklik olarak tanımlar. Ona göre gerçek; düştür, hayaldir, fanstasmadır, gizemdir. *Yapma Cennetler* kitabının sunuşunda belirttiği gibi, “Hakiki gerçek sadece düşlerde bulunur. Düşler sayesinde doğa düzelir, süslenir ve yeniden yaratılır. Düşler zamanı ve mekânı zapt eder, zamanın akışı durur...” (Baudelaire, 2021, s. 58).

Draaisma, rüya ve bellek arasında yoğun bir analogi olduğundan; sadece günden geriye kalanlar yani gündüz yaşananların gece rüyada geri dönen ufak bir fragmanın bile rüyayı oluşturan elemanların bir kısmının bellekten ödünç alındığını gösterdiğinden bahseder. Hatta öyle rüyalar vardır ki; rüya gören kişinin uyanık yaşamındakinden daha çok anıya ulaştığının kanıtı olabilirler. Hipermnezi olarak adlandırılan bu olguda bellek, gündüz mühürlenmiş kapıları sanki rüyada açıyor gibidir (Draaisma, 2020). Bellek ve rüya arasındaki bu sıkı ilişki düşünüldüğünde sahte anıların belleğe nasıl yerleştiği ya da rüyaların belleğe sahte anıları nasıl yerleştirdiği konusu teknik olarak anlam kazanmış olur. Bu iki mekanizmanın birbirini etkileme noktasında bir hayli güçlü olduğunu söylemek mümkündür.

Halbwachs, insanların kendi kendilerine temsil ettikleri imgelerle karışıp yani kişilerin yalnız başına hayal ettiği şeyleri yaşadığına inandığı anların; rüya gördükleri zaman olduğunu söyler. (Halbwachs, 2017, s. 212)

Konuyla ilgili çalışmalar, otobiyografik bellekteki yanlış anıların kaynağının rüyalarda meydana gelen yanlış hatırlamalar olabileceğini göstermektedir. İki alan arasında bir köprü oluşturan ilk teori rüyaların, otobiyografik bellek olarak kavramsallaştırılması için gerekli çerçeveyi sağlayan kaynak izleme paradigması olduğu yönündedir. Kaynak izleme paradigması rüyaların doğal olarak oluşan sahte anıların ana kaynaklarından biri olabileceğini öne sürer. Bu paradigmaya göre insanlar hayali olarak yarattıkları olayların anılarını yanlış bir kaynağa atfettiğinde sahte anılar ortaya çıkacaktır (Beaulieu-Prévost & Zadra, 2015, s. 2).

Montreal Üniversitesi'nde sahte anılar ve rüya ilişkisi üzerine çalışan araştırmacılar bir deney gerçekleştirirler. Bu deneye göre uyku laboratuvarına davet edilen 26 katılımcı iki gün boyunca uyku sırasında gözlemlenecek ve bir teknisyen tarafından yönlendirilecektir. İkinci RAM uykusu sırasında teknisyen tarafından bilinçli olarak manipüle edilen katılımcılara “uykunda konuşuyordun ve bir köpekten bahsediyordun” ya da “sizi gözlemlerken kısa bir süreliğine uyuyakaldım ve rüyamda yeşil bir balon gördüm” gibi kısa bilgiler verilir. İki gün boyunca belirli periyotlarla uyandırılıp rüyaları sorulan ve kaydedilen deneklerin %19'u deneyden bir hafta sonra yapılan görüşmede deney sırasında gördükleri rüyaları değil teknisyen tarafından sözel olarak implant edilen rüyaları kendi anılarıymış gibi rapor ederler. Deneyi gerçekleştiren Prévost ve Zadra, söz konusu durumun anının kaynağının yanlış bir yere atfedilmesiyle bağlantılı olduğunu ve rüyaların sahte anı oluşumunda pay sahibi olabileceğini ifade ederler (Beaulieu-Prévost & Zadra, 2015, s. 6). Bu deneye göre sahte otobiyografik anıların üretiminde rol oynayan rüyaların anılara akışı göz önüne alındığında gerçek hayattaki deneyimlenmiş otobiyografik anıların güvenilirliği tartışmaya açıktır.

Bergson'a göre tinimiz kimi karakteristik özellikleri çevreden toplayarak, bütün aralıkları (boşlukları) anı-imgelerle doldurmuştur ve bunlar kâğıdın üzerine yansıtıldığında, gerçekten basılı (somut) karakterlerin yerini tutar ve bizde yanılsama uyandırır. Böylece devamlı olarak yeniden inşa ederken tinsel olan algı-imge ile anı-imge birbirini kovalar (Bergson, 2015, s. 78). Sahte anının çalışma mekanizması Bergson'un anı-imge teorisiyle benzerlik gösterir. Sahte anıda yeniden yaratma ve inşa söz konusuyken anıları geri çağırma yani hatırlama seansları noktasında her defasında aradaki boşluklara yeni imgeler eklenir.

Bu hatırlama seansları sırasında oluşan boşlukların çalışma prensibini Todorov'un *Fantastik* adlı eserinde anlattığı algılama yöntemiyle açıklamak mümkündür. Todorov, metindeki fantastik kurgu üzerine şöyle söyler: “Bir nesnenin algılanması söz konusu olduğunda algılama, nesne kadar önemlidir. Ama algılama üzerinde çok fazla duruluyorsa, nesnenin kendisi algılanmaz olacaktır” (Todorov, 2017, s. 105). Burada algı yerine hatırlama, nesne yerine anı kelimelerini getirdiğimizde karşımıza şöyle bir sonuç çıkacaktır; bir anının hatırlanması söz konusu olduğunda hatırlama seansları, anı kadar önemlidir ama hatırlama üzerinde fazlaca durulduğunda anının

kendisi hatırlanmaz olacaktır. Dolayısıyla “false memory” üzerine çalışmalar yapan Bridge’in vurguladığı gibi, bir anıyı hatırlamaya çalıştığımız her an aslında yaptığımız; anıyı hatırlamaktan ziyade, bir önceki anı hatırlamaktır. Dolayısı ile Todorov’un nesne ve algılama örneğinde olduğu gibi anıdan ziyade onu hatırlamaya çalıştığımız anlar önem kazanır. Bu anlar da her seferinde zihinsel oyuklar yaratarak araya hayali/kurgusal imgeleri davet etmektedir. Bu davet yani tefekkür noktasında geçmiş i yeniden inşa etmek onu tahrif edecek ve akla yatkın olmayan anıları saf dışı bırakacaktır.

Otobiyografik anıyı dönüştürürken ve kurgularken, Shakespeare tarafından “aşıklar ve delilerin beyinlerini fokurdatan bir unsur”⁶ olarak reddedilen hayal gücünden faydalanırız. Shakespeare’in aksine Pope, kendi yarattığı gerçekliğin zihninde yer etmesinden mutlu olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir:

Günlerim ve gecelerim birbirine o kadar çok benziyor, ‘hayal’ dışında hareket eden herhangi bir güce o karşı o kadar duyarsız ki, bazen aile arasında, bazı şeylerden gerçeğin ta kendisi ve gerçek olaylarmış gibi bahsediyorum, oysa onları yalnızca düşlemiş oluyorum ve yine, gerçekten de olmuş bazı şeyler aklıma geldiğinde (sorup da öğrenene kadar) onların yalnızca benim düşlerimin eseri olduğunu düşünüyorum (Hines, 2005, s. 55).

Huarte, *Belleğin Boş Beyaz Sayfası* adlı yazısında “nasıl ki bir şeyleri yazmak ve sonrasında bunları okumak kâğıda değil, yazara ait bir edim ise, bellekteki şeyleri onarmak ve bir şeyleri öğrendikten sonra hatırlamak da imgelemin edimidir” (Huarte, 2017, s. 96) derken belleği edilgen bir yorumla ele alır. Yazarın belleği boş bir kâğıt, bir çeşit tabula rasaya benzetmesi belleğin esnekliği ve imgeleme izin veren dönüşüme açık yapısından kaynaklanır. İdealize edilen ve beklentilerle kurgulanan bellekte hatırlanan; imgeseldir.

Aristoteles imgelemin sağduyuya ait bir olgu olduğundan ve belleğin hatta bellekteki kavramların bile imgelemden bağımsız var olamadığından bahseder (Aristoteles, 2017, s. 36). Hayal gücü, olanı değil olması gerekeni, olması gerektiği şekliyle

⁶ Shakespeare, Bir Yaz Gecesi Rüyası, perde 5, sahne 1, satır 4,8.

anımsatır. Bu bağlamda yaşanmamış anıların gerçekliğine inanmak, bireyin kendi gerçekliğini idealize etme çabasından başka bir şey değildir. Olanaklı olanla olanaksız olan artık bireyin zihinsel terazisinde yer değiştirmekte, inanç ve beklenti duyguları devreye girmektedir.

İnsan kendisinin rüyasıdır
Geçerken bir uçtan bir uca ömrünü
Yaşanılanlar anıya dönüştü mü
Geriye bir rüyadan izler kalır

Kimdi o çocuk ben dediğim
O delikanlı ben miydim gerçekten
Şimdi bir tren penceresinden
Başka yaşamlara bakar gibiyim

Zamanı eksiltten saniyelerden
Sevinçlerden, üzüntülerden
Hangisi düş, hangisi gerçek

Sonunda sanki her şey eşitlendi
Geriye şiirler kalacak belki
Rüyanın gerçekliğine tanıklık edecek

Ataol Behramoğlu- İnsan Kendisinin Rüyasıdır (Behramoğlu, 2008)

Freud anıları tanımlarken gerçek ya da sahte olup olmadığına bakmaksızın farklı kaynaklardan parçaların bir araya geldiği rüya ve kurgu yapıt benzetmesini kullanır. Ona göre, şimdide hatırladığımız anıların sonradan uydurulmuş sahneler içermesi oldukça yüksek bir ihtimaldir (Mollon, 2001, s. 72).

Freud, “perde anılar” (screen memories) kavramını rüya ile ilişkilendirerek; önceden kaydedilmiş tüm deneyimlerin anı fragmanlarının arketip olarak hatırlanabileceği algısı söz konusu olsa da rüyalarda çoğunlukla yalnızca reproduksiyonlardan parçalar görüldüğünü ve bir deneyimle başka bir deneyimin ayrıntılarının birbirine

kariştırıldığından bahseder. Freud'un yorumuna göre yaşam boyu beynin içinde depolanan deneyimlerin izlenimleri rüyalarda ortaya çıksa bile bu anıların bilinçli, tutarlı ve doğru biçimde tekrar üretilmesinin mümkün olacağı anlamına gelmemektedir. Freud'a göre rüyalar, arzusun örtük ifadeleri ve i  çatışmadan kaynaklanan  arpıtmalardır. Kendi tabiriyle: "Bir çeşit i  sahtek rlıktır" (Mollon, 2001, s. 66).

Rüyalar ve sahte anılar arasındaki ilişkinin Sürrealist Manifesto'yla yakınlık gösterdiği söylenebilir. Freud'un perde anılar kavramıyla okunabilecek eserlerde sanatçılar, yaşanmamış düşlerin ve sahte bir belleğin peşine düşerler. Tüm sürrealistler, Freud'la birlikte bilinçdışının sanat ve şiir için temel gereksinim olduğuna; iki sanat dalı için de önemli olan hayal gücü sebebiyle inanmışlardır. Freud'un  ğrencisi ve Sürrealist Manifesto'nun yazarı Andr  Breton, sanatçının tuvalini, kişiliğinin derinliğinden kaynaklanan görsel çağrışımları üzerine yazdığı boş bir tablo olarak tanımlar. Breton, dilin ya da kalemin kayması, şans, rastgelelik, tesadüf ve rüya gibi durumların bilinçdışına giden yollar olduğunu ve sürrealizmin uygulama metotları arasında olduğunu söyler (Rose, 1983, s. 350).

Rüya  alışması teorisi sürrealizmin sanatsal yaratımının en aydınlatıcı modelini sunar. Freud, rüyaların nasıl inşa edildiğini açıklarken sık sık resimsel ve sembolik temsilleri örnek gösterir. Freud *Rüyaların Yorumlanması* adlı makalesinde, rüyaları resim bulmacalarına benzetir ve rüyaların gerçek, gerçekçi temsiller olarak kabul edildikleri sürece saçma olduğunu savunur. Bir rüyanın açık içeriğinin, Freud'un "rüya düşünceleri" dediği gizli bir içeriği dolaylı bir şekilde temsil eden bir tür 'resimsel senaryo' olduğunu iddia eder. Freud'un rüyaların ikili anlamlara (gizli ve açık) sahip olduğu görüşü imgelerin işleyiş şekli ve sembollerin işleyiş şekli arasında kendini gösterir. Bu ilişki aynı zamanda rüyada tüm imgelerin tek bir sahnede birleştiği eşzamanlılığı da işaret etmektedir. Öyle ki Freud bu fikrini Raphael'in, tarihsel olarak bir arada olmadıkları halde bir grup filozofu tek bir me anda temsil ettiği "Atina Okulu" adlı resmiyle  rnekler (Walker, 1983, s. 112). Sürrealist resim sanatını eşzamanlı mantıksal ilişki bağlamında yorumlamak mümkündür. Freud'un altını çizdiği gibi "rüya, bir dileğin gerçeklemesi" ise eğer imgelem sınırsızdır ve sanatçı resim yüzeyinde rüya imgelerini dilediği gibi kompoze etme, rüyalarını en ideal olacak şekilde tasarlama hakkına sahiptir.



Resim 25: Rene Magritte, “İnsanlık Hâli”, 100 x 81 cm, 1933, National Gallery
(Renemagritte.org, 2023)

Bachelard, *Mekânın Poetikası* 'nda, mekân, rüya ve eylem halindeki beden ilişkisini şu sözlerle dile getirir: “Mekân eylemi çağırır bu arada hayal gücü de eylemden önce çalışmaya koyulur” (Bachelard, 2017, s. 42). Sürrealizm temelde gerçekleştirilmemiş hayaller ve isteklerle gerçeğin muğlaklaştığı, hiçbir perspektifin hiyerarşik bir düzende ele alınmadığı ve bu muğlaklığın yarattığı tekinsizlikle ilgilenmektir. Sürrealist sanatçıların resimlerinde mekânı algılayış ve temsil etme biçimi, mekâna ait tüm unsurların yine aynı sınırsızlıkta ve tüm ihtimalleri kapsayacak şekilde organize edilmesinde yatar. Bir pencerenin insana dönüştüğü ya da mekân içinde mekân yaratan imajlar, izleyicileri gördüklerinin düş mü yoksa gerçek mi olduğu konusunda zorlayıcı bir seçime maruz bırakır.



Resim 26: Zeynep Abacı, “Ayçiçeklerinin Yetiştği Ev”, Dijital Resim, 2020

Magritte ve Chirico'dan etkilenen fakat hiçbir zaman kendini tam anlamıyla sürrealist olarak tanımlamayan Delvaux, sürrealizmin şiirsel ve gizemli yönünü eserlerine aktarmayı tercih etmiştir. Evrensel mantık kurallarından sıyrılan resimleri klasisizmden moderne, rüya ile gerçek arasında konumlanır. Gizemli bir atmosferde kurguladığı resimlerinin örüntüsünü trenler, iskeletler, binalar, pencereler, aynalar oluşturur. Birbiri ile konuşmuyormuş gibi anlam bütünlüğü olmayan bu dokular, sanatçının kişisel deneyimlerinin ve rüyalarından sızan imgelerin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Tamamlanmamış mimari eğitiminin yansımalarını kompozisyonlarında Antik Yunan ve Roma tortuları şeklinde görmek mümkündür. Çoğu zaman tek bir kaçış noktasıyla resmettiği rüyalar evrenine donuk ve sessiz figürler eşlik eder.

Delvaux'nun rüyalar aleminden yayılan büyüdü dünyaları, besteci Tory Takemitsu'nun To the Edge of Dream (1983) adlı senfonik eserine ilham kaynağı olur. Takemitsu, müziğinin Delvaux'nun "melodik parçaların birçok rüya parçası gibi şeffaf bir alanda yüzdüğü" güzel dünyalarını yeniden yaratmaya çalıştığını ifade eder (Farren, 2023).



Resim 27: Paul Delvaux, “Geri Çekilme”, 1973. Private Collection (Paul Delvaux, 2023)

“Geri Çekilme” adlı çalışma kompozisyon anlamında resmi ikiye böler. Sol tarafta bulunan çıplak figür ve ön planda bulunan figür arasındaki espasa bağlı oran oldukça abartılıdır. Atektomatik formda ele alınan kompozisyonda mekân hem güncel hem de antik öğeler içerir. Resmin sol tarafındaki binayı Roma sütunlarına benzer bir yapı taşırken sağ taraftaki bina modern bir görünüme sahiptir. İçinde birden fazla ikilik ve tedirgin edici çelişkiler barındıran resimde soldaki figürün çıplak bedenine karşı sağdaki figür elbiseyle betimlenmiştir. Aynanın içinden geçen görüntü çoklu anlam taşımakta, gerçeği ve rüyayı eşzamanlı bir şekilde yansıtmaktadır. İzleyiciye dönük olarak yerleştirilen aynalardaki görüntünün gerçeğin bir yansıması mı yoksa mekânın içine açılan birer pencere mi olduğunu tahmin etmek güçtür. Bu noktada devreye giren tekinsizlik hissi, kompozisyonun geneline hâkim olan steril renk armonisine öndeki figürün canlı kırmızısının katılmasıyla artar. Eskitilmiş iki ayna ve şimdiki zamana ait iki figür benzer şekilde bir soru işaretini hatırlatmakta ve izleyiciyi ikileme düşürmektedir. Bu bir rüya mıdır gerçek mi? Aynaya yansıyan suret midir asıl mı?



Resim 28: Zeynep Abacı, “Dilemma”, Dijital Resim, 2022

“Dilemma” adlı resim Delvaux’nun hem biçimsel hem içerik anlamında yarattığı ikileme paralellik taşır. Kompozisyon Delvaux’nunkinin aksine simetrik olarak ikiye bölünmüştür. Eski zamanlara ait oymalı ahşap aynalar bugünün zamanına aitmiş gibi görünen figürlerle iletişim halindedir. Aynadaki görüntülerin gerçeğin birer temsili mi olduğu konusu bu resimde de belirsizdir. Çünkü “arayış” düşüncesiyle ele alınan bu resimde en başta figürlerin aynanın içinde mi yoksa karşısında mı olduğu muğlaktır. Rüya alemine ait gibi görünen figürlerin içinden geçen coşkunun deniz resmin dışına taşmakta ve bu “sihirli” aynalar figürleri adeta hapsetmektedir. Delvaux’nun “Geri Çekilme” adlı resmi için yöneltilen soru bu kez “Dilemma” için yöneltilebilir. Bu bir rüya mıdır gerçek mi? Aynaya yansıyan suret midir asıl mı?

İzleyiciyi ikileme düşüren ve sahte anının mekânla ilişkisi üzerine değerlendirilebilecek bir enstalasyon olan A Tribute to Safiye Behar (Safiye Behar’a Övgü) İstanbul Bienali kapsamında 2005 yılında Michael Blum tarafından gerçekleştirilir. İstanbul’un o zamanlar Pera semtinde, Cumhuriyetin ilk yıllarına tanıklık eden çevirmen, öğretmen ve feminist Safiye Behar (1890-1965) ve Atatürk arasında samimi ve entelektüel bir yazışma devam etmektedir. Mektupların hayatta kalan birkaç örneği Türk tarihinin kırılma noktasında özellikle kadın hakları konusunda önemli bir etkisi olduğunu gösterir. Atatürk’ün 1938’deki vefatıyla sona eren dostluk sonrasında Behar, Chicago’ya göç eder ve orada uzun yıllar Türkçe tercüman olarak çalışır (Lambert-Beatty, 2009, s. 52).

Michael Blum'un Charles Esche ve Vasıf Kortun küratörlüğündeki 9. Uluslararası İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği Safiye Behar'a Övgü adlı yerleştirmesi izleyicinin kurgusal bir karakter vasıtasıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarına farklı bir perspektiften bakmasını amaçlar. Blum'un Safiye Behar'dan kalan kişisel eşyalarla oluşturduğu müze Deniz Palas'ta yer alır. Sanat pratiğinin yanında Sorbonne'da tarih eğitimi alan Blum, bienal kapsamında Atatürk'le uzun ve samimi bir dostluk yaşayan Türk Yahudisi Safiye Behar'ın hikayesini izleyiciyle paylaşmak ister. Deniz Palas'ın bir dairesini Behar'ın mektupları, fotoğrafları ve kitaplarını içeren vitrinlerle dekore eder. Öyle ki Behar'ın evinin bir köşesindeki sehpa Atatürk'ün en sevdiği atıştırmalık olan bir tabak leblebi bile yer alır. Evin odalarının tüm detaylarını dikkatlice kurgulayan Blum, Atatürk'ün Behar'a yolladığı mektuplardan, sayısız belge ve yüzlerce eşyaya kadar yaşanmış, gerçek bir ev tahayyül eder. Blum'un Behar üzerinden kurguladığı kişisel mitolojiler müzesinde izleyici dikkatle yerleştirilmiş sahte anılara maruz bırakılır.

Bazı izleyicilere göre yerleştirmenin kurgusalılığı Behar'ın fotoğraflarda yüzünün hep bulanık bir şekilde görünmesi ya da belgesel videolardaki aşırı oyunculuğun verdiği kara mizah dokunuşları gibi nedenlerle sezilebilmektedir. Safiye Behar'a Övgü hem tarihsel hem politik olması açısından ilgi çekici olsa da bu projeyi önemli kılan en büyük şey onun Blum tarafından oluşturulan kurmaca bir karakter olmasıdır. Sahte anıların oluşumundaki en önemli faktörlerden biri inançtır. Çünkü doğruluk, doğruluktan çok inançla ve mantığa yatkınlıkla ölçülür. Blum'un kurguya dayalı bu çalışması içerdiği yüksek inandırıcılık bakımından önemli bir noktada olsa da hikâyenin tutarlı olup olmadığı izleyicinin zihnindeki beklentisini ne kadar karşılayabildiğiyle alakalıdır. Blum tarafından izleyicilerin zihnine yerleştirilen bu ev ve içindeki nesnelerle birlikte gerçekte yaşamamış bir karakter olan Safiye Behar'ın sahte anıları, Deniz Palas'taki bu apartman dairesini gerçek/deneyimlenmiş bir mekâna dönüştürür. O mekânda daha önce hiç bulunmamış kurgusal bir karakter, Blum'un sahte belgeleriyle mekânın tam da merkezine yerleşirken izleyiciye soru işaretleriyle dolu bir kapı aralar. Tarih yazımının sanıldığı kadar dürüst olmayabileceği konusuna eleştirel bir dille yaklaşan A Tribute to Safiye Behar adlı yerleştirme, tez kapsamında sahte anı kavramına mercek tutması bakımından ilgi çekici bir konumdadır.



Resim 29: Michael Blum, “Safiye Behar’a Övgü”, Yerleştirme, Deniz Palas, 2005
(Blum, 2022)

Safiye'nin konumunu benzersiz kılan, uyguladığı çifte kurtuluştur; sınıftan ve cinsiyetten. Ayrıca Mustafa Kemal ile otuz yılı aşkın bir süredir ilişkisi olmuştur. Hiçbir zaman kamuoyunda tanınmamış olsa da Mustafa Kemal'in 1920'lerdeki birçok reformunun ilham kaynağı olmuştur. Mustafa Kemal'in vefatının üzerinden neredeyse 70, Safiye'nin vefatından 40 yıl sonra bugün bir anma zamanı. Neyse ki, Şikago mimarlık sahnesinin önemli isimlerinden Safiye'nin torunu Melik Tütüncü, bu saygıyı mümkün kılan değerli bilgi ve belgelerin sağlanmasında çok yardımcı oldu. 2005 yılında, Türkiye ve AB ortak gelecekleri hakkında yalanlarla meşgulken Safiye şimdiki ve gelecek nesiller için yardımcı bir yol gösterici model olabilir. Hem Doğu'nun hem de Batı'nın bir ürünü olarak idealleri için ayağa kalktı ve ömrünü inandıklarına adadı. Küresel bir düşünür olarak; bu terim ortaya çıkmadan önce dünyayı dar sınırlar, milletler ve devletlerin ötesinde bir kavramla ele aldı.⁷

Bartlett, anıların geçmiş olayların yeniden yapılandırılmaları olduğu sonucuna varır. Hatırlama deneyiminin, hatırlayanların ‘tutumu’ ile (ne olması ve ne olabileceğiyle ilgili beklentiler ve genel bilgi) şekillendirildiğini savunur. Sahte anı tartışmasının merkezinde, otobiyografik belleğin ne kadarının geçmiş deneyimlerin doğru bir şekilde geri getirildiği veya geçmişin inşasında temsil ettiği yer olması fikri yatar. Blum’un “Safiye Behar’a Övgü” adlı yerleştirmesiyle, altını çizmek istediği nokta

⁷ Sergi metninden, Michael Blum, A Tribute to Safiye Behar (Safiye Behar’a Övgü)

kültürel belleği oluşturan bireysel belleğin ne kadar güvenilir olup olmadığıyla ilgili olduğudur. Belleğin her zaman deneyimlenmiş olayların gerçek birer kopyasını sağlamadığını uzun zamandan beri tartışan uzmanlara göre; insanlar genellikle olayları yeniden yapılandırır ve onları orijinal olaydan farklı şekilde hatırlar. Hiç yaşamamış Safiye Behar'ı izleyiciye hatırlatma görevi üstlenen Blum, Conway'in (Løkken, 2005, s. 13) belirttiği gibi insanın olaylarla ilgili anılarının tam bir fantezi olduğu fikrine ışıktutar.

Blum'un fantezisine göre Behar, daha önce hiç bulunmadığı bir evde "oradaymış" gibi tasvir edilmiştir. Kurgunun inandırıcılığı Blum'un seçmiş olduğu mekân ve mekânın içini çeşitli nesnelerle organize etmesindeki başarısıyla alakalıdır. Deniz Palas'ın bir dairesini Behar'ın evine dönüştürmesindeki temel dürtü izleyiciye zihinsel zaman yolculuğu yaptırmak ve 'orada' bulunan izleyiciyi zamanın ve mekânın anlık kısıtlamalarından kurtarmaktır. Ne de olsa hatırlayanlar olarak geçmişimizi yeniden deneyimleyebilir ve anılarımızı istediğimiz zaman ve mekânda şimdiye yansıtabiliriz.

Bir asırdan fazla bir süre önce William James benzer bir noktaya değinir: "Hafıza, geçmişte bir gerçeğin tarihlendirilmesinden daha fazlasını gerektirir. Benim geçmişime ait olmalı. Başka bir deyişle, onun oluşumunu doğrudan deneyimlediğimi düşünmeliyim" (Løkken, 2005, s. 20).

Blum'un bu yerleştirmesi sahte anıların sosyal etki tarafından nasıl yapılandırıldığını ve gerçekmiş gibi algılanmasına sebep olduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir. İmgelemin sahte bellek oluşumunda temel faktör olabileceği düşünüldüğünde, Behar'ın ev/müzesinde olduğu gibi görselleştirme ve sonradan yerleştirilmiş anıların izleyici tarafından gerçek olanla karıştırılma olasılığını artırdığını söylemek mümkündür. Karakterin kurgu olduğunu öğrendikten sonra izleyicinin sergiyi tekrar tekrar ziyaret etmek istemesi Blum'un başarısının yanında sahte anıların çalışma mekanizmasını gözler önüne serer.

Blum'un yıkılmak üzere olan Deniz Palas'ın bir dairesini seçmesi, tıpkı Tanpınar'ın eserlerinde Boğaz'ın durgun sularının öykünün kahramanlarında hayaller ve rüyalarla çevrelenmiş bir âlem etkisi yaratması gibi, bu apartman dairesi ve boğazın dingin sularına bakan izleyici arasında katalizör görevi üstlenmiştir. Blum'un bu lokasyonu bilinçli olarak tercih edip etmediğini yorumlamak güç olsa da gerek konumu gerek içeriği bakımından bu yerleştirme, Coşkun'un aktarımıyla Bachelard'ın *Su ve Düşler* adlı eserinden şu pasajı akla getirir:

Su hayalleri toplayarak, madde ve cisimleri eriterek, eşyayı kendi nesnelliğinden çıkarma, onu mas ve temsil etme vazifesinde muhayyileye yardım eder. Aynı zamanda bir cins sentaks, hayallerin devamlı birleşmesini temin eder, eşyaya bağlı hülyayı yerinden söküp koparan yumuşak bir hareket getirir (Coşkun, 2010, s. 81).



Resim 30: İlya Kabakov “İlk Otomobilin İmgesi” adlı yerleştirmesinin çizimini yaparken (Kabakov, 2022)

Blum'un yerleştirmesine paralel olarak Kabakov'un “İlk Otomobilin İmgesi” adlı çalışması kurgulanmış sahte bir belleğin görselleştirilmesi olarak değerlendirilebilir. “İlk Otomobilin İmgesi” adlı yerleştirme İlya Kabakov'un 4. İstanbul Bienali kapsamında Yerebatan Sarnıcı'nda sergilediği bir enstalasyondur. Bizans döneminden kalma bu tarihi yapı içerisindeki bir kaya üzerine yaptığı çizimle izleyicinin inanç ve beklenti sistemini yerinden sarsmaya niyetli bu yerleştirme, false memory kavramının mekân ve bellek ilişkisi kapsamında değerlendirilmesine olanak tanır. Kabakov, yerleştirmeye uzaktan bakan izleyici için metin desteğini öngörürken, tıpkı Blum'un

“Safiye Behar’a Övgü” örneğinde olduğu gibi hazırlıksız gözler bu yerleştirmenin doğruluğuna inanmaya hazırdır. Kabakov, yerleştirmesi hakkında şunları diler getirir:

Sütunlar ve heykeller sarnıcın tüm alanını kaplıyordu. Ahşap bir patika onların yanından geçiyordu ve her 'antik çağ anıtının' yakınında standart bir açıklama plaketi vardı. Bir aralık buldum ve kendi plaketime yerleştirdim. Yerleştirdiğim plaket tam olarak diğer 'değerli nesnelere' benziyordu. Bütün hile tam da bu plaket ile diğerleri arasındaki ayırt edilemezlikte yatıyordu. (Kabakov, 2022)

Kabakov’un bu hileli ve gerçek olmayan yerleştirmesinin inandırıcılığını artırmak için mekânın ruhuyla ilişkilendirdiğini söylemek mümkündür. Antik çağdan kalma bir kaya üzerine fresk tekniğiyle nakşedilen araba imgesi, metni okumadan hızlıca geçip giden izleyicilerin belleklerinde sahte birer anının soru işareti olarak kalacaktır. Sütunların ardındaki ufak bir kaya parçasını tercih etmesindeki asıl neden belki de izleyicilerin dikkatini metne fazlaca vermeden sadece kayadaki imgeye dikkat kesilmelerini sağlamaktır.



Resim 31: İlya Kabakov “İlk Otomobilin İmgesi”, Yerebatan Sarnıcı, 1995
(Kabakov, 2022)

Kabakov'un 4. ve 5. yüzyıla ait olduğunu ileri sürdüğü yerleştirmesine ait açıklama plaketine şu bilgiler yer almaktadır:

Bu bir otomobil görüntüsü ile Bizans ihtişamının bina süslemelerinin bir parçasıdır. Kabartma üzerinde açıkça görülebilen otomobil, normalde Bizans'ın aristokrat nüfusu tarafından kullanılıyordu. Otomobil, zengin bir şekilde dekore edilmiş bir arabaya bağlanırdı ve ön camlarından geçen çapraz kirişe tutturulmuş dizginler tarafından bir at arabası gibi sürülürdü. Mürtet John döneminde, 'Berilly' olarak adlandırılan ünlü araba yarışmaları, atlı savaş arabalarının yanı sıra kendilerine bağlanan otomobillerin bulunduğu savaş arabalarının katıldığı yerlerde yapılırdı. Kurdeleler ve çiçeklerle süslenmiş bu tür savaş arabaları, şenlikli alaylara öncülük etti. Otomobiller ayrıca ülke mülklerine yapılan geziler için de kullanıldı. Bu tür "arabalar" antik Konstantinopolis'in dar yollarında yeterli hıza ulaşamazdı ancak başkenti Bizans'ın diğer şehirlerine bağlayan yollarda, otomobillere bağlanan savaş arabaları atlı olanlardan çok daha üstündü. Bununla birlikte, şehirlerin içinde çok fazla trafik olduğunda, otomobiller genellikle dizginsiz hale getirilirdi ve eşekler veya atlar ile değiştirilirdi. Konstantinopolis'in varlıklı ailelerinin böyle iki ya da üç hızlı arabası vardı. Böyle bir "gezi" gerçekleştiren aristokrat bir ailenin görüntüsü, kabartmanın parçasında açıkça görülmektedir. (Kabakov, 2022)

Kabakov, "İlk Otomobilin İmgesi" adlı yerleştirmesiyle izleyiciyi olağanın dışında düşünmeye teşvik ederken gündelik nesneleri mekân içerisinde yeni bir bağlama kavuşturmuştur. Yerleştirmenin inandırıcılığını artırmak için mekânda kurguladığı espas, nesne ve metin ilişkisi, kurgulanmış sahte bir belleğin görselleştirilmesi olayına dayanır.

Kabakov'un yarattığı kurmaca görselliğin yansımaları, Masumiyet Müzesi'nde eşya ve mekânla birlikte görmek mümkündür. Benjamin'e göre: "Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir ve bu izler iç mekânda vurgulanır" (Benjamin, 2013, s. 98). Romanın başkahramanı Kemal, kurgusal bir karakter olması sebebiyle ve her ne kadar bu apartman dairesinde yaşamamış olsa da sevdiği kadına ait eşyalarla oluşturduğu kurmaca dünyada sahte bir evren temsilcisi olarak belirir:

Merhamet Apartmanı'nda biriktirdiğim eşyaları elime almadan, yalnızca onları bir kere görmekle bile Füsün ile geçmişimizi, akşamları sofrada oturumuzu artık hatırlayabiliyordum. Eşyalarla, porselen bir tuzluk ya da köpek biçiminde bir terzi mezurası ya da korkutucu bir konserve açacağı ya da Füsünların mutfağında hiç eksik olmayan Batanay marka ayçiçeği yağı şişesi ile birleştirdiğim tek tek anlar, yıllar geçtikçe hafızamda sanki geniş bir zamana yayılıyordu. Merhamet Apartmanı'nda biriken eşyalara, tıpkı izmaritler gibi baktıkça Füsünların evinde sofrada otururken yaptıklarımızı tek tek hatırladım (Pamuk, Masumiyet Müzesi, 2008, s. 438).



Resim 32: Masumiyet Müzesi'nden bir görünüm (Masumiyet Müzesi, 2022)

Romanın başkahramanı Kemal'in ağzından duyduğumuz bu cümleler Proustvari bir yaklaşımı hatırlatır. Eşyanın mekân yaratması ve anılar üzerindeki etkisi düşünüldüğünde Kemal'in topladığı objeler sevdiği kadınla geçirdiği güzel hatıraların bulunduğu mekânı yeniden yaratır. Orhan Pamuk'un müzesinde temsilin figürler üzerinden değil eşyalarla kurgulanması bir tercihtir ve eşyanın özneye, özenin eşyaya dönüşmesi şeklinde karşılık bulur. Kemal karakterinin eşya ile olan ilişkisi, onun kimliğini oluşturmakta ve sevdiği kadının eşyalarına yüklediği anlamlar bu kimliğin yansımaları sunmaktadır. Mekân içinde yeni bir mekân oluşturacak şekilde düzenlenen müzedeki kutular, Kemal'in anılarına kurmaca bir gerçeklik alanı sunar.

6. BEŞİNCİ BÖLÜM: False Memory Kavramı Üzerine Uygulamalar

Tarkovksy'nin “Ayna” adlı filminde geçmiş ve geleceği refere eden ayna imgesi Kozin'in deyiimiyle iki ayrı yöne ayrılan çift yönlü bir yansıtma aracıdır (Aslan & Tayanç, 2018, s. 305). Tarkovsky, ayna objesinin kullanımı ile rüya ve gerçek arasında bir bağ kurmayı amaçlamış ve aynı zamanda unutulmuş anlarla yeniden buluşmayı kurgulamıştır.



Resim 33: Zeynep Abacı, “Sureti ve Aslı”, Dijital Resim, 2021

“Sureti ve Aslı” adlı eser tam da bu kırılma noktasında konumlanmaktadır. Hangisinin rüya hangisinin gerçek olduğunun anlaşılmadığı bu tekinsiz hissi yansıtmak için kompozisyonda birbirine bakacak vaziyette kurgulanan aynalar, bir fikirler kontrastını yansıtmaktadır. Bergsoncu yaklaşımla geçmiş ve geleceğin bir bütünün fazlası olduğu, aynı zamanda geçmişin şimdiye doğru bir akış içerisinde hareket ettiği fikrini temsil etmek üzere bozulan ve akış halinde görünen figür, bir diyalektiği yansıtır. Aynadaki ilk figür geçmiş; yani deneyimlenmiş anıyı temsil ederken, ona sırtını dönmüş ikinci figür, bilinmez bir geleceği temsil eder. Kompozisyonun soluna yerleştirilmiş kırık merdiven, bilinmezliği sembolize ederken sanatçının otobiyografik belleğindeki anıların sahte mi yoksa gerçek mi olduğu konusundaki belirsizliği ve düşünsel çıkmazını yansıtır.

Yaralı Bilinç adlı kitabın “Hale, Ayna ve Benzetişim” adlı pasajında Benjamin’in teknik olanaklarla yeniden çoğaltılan kopyaların aurayı yani haleyi öldürdüğü fikrine yer verilir. Benzer şekilde hatırlama yoluyla her seferinde yeniden üretilen anılar, bozuk birer fotokopi sunmakta ve bozuk fotokopiler orijinal anıları deforme etmektedir. Ayna burada, orijinal olanla, sahte olanın diyalektiğinde rol oynayan bir nesne konumundadır.

[...] Görüntü ayna ilişkileri bakışın tözselliğinin azlığına ya da çokluğuna göre değişiklik arz eder. Bakış, aynanın arka alanına, yani bir yandan kendini açığa vururken öte yandan saklı kalan şeyin muğlaklığına açık kalabilir; diyalektik bir çelişki olarak görüntü ayna karşıtlaşmasıyla sınırlı da kalabilir; ya da kendi çerçevesinden çıkıp özerk bir görüntü orijini içinde patlayabilir [...] (Shayegan, 2020, s. 126)

Resimdeki diyalektik gerçeklik aşırı gerçekliğe dönüşmektedir. Aşırı gerçeklik kurgusaldır. Eriyip giden zamanın şimdide tutulma ve çerçevesinde hapsedilmesi çabası kompozisyonda karşılık bulur.



Resim 34: Zeynep Abacı, “İstilacı Bellek”, tuval üzerine karışık teknik, 2020

Bergson'a göre geçmişteki imgelerin tortusu söz konusu olduğunda, bu imgeler devamlı bizim şimdiki zaman imgemizle karışır ve hatta yer bile değiştirebilir. Çünkü bu imgelerin kendini muhafaza etme sebebi fonksiyonel olmalarıdır. Geçmiş imgelerin tortuları şimdiki zamana ait olan deneyimi önceki deneyimle tamamlayarak zenginleştirirler ve edinilen deneyim giderek büyüdüğünden diğer deneyimi kapsar ve istila eder (Bergson, 2015, s. 50).

Yukarıdaki “İstilacı Bellek” adlı eser, deneyimlenmiş ve dış dünyada algılanmış anıların yeniden çağırılması noktasında belleğe kattıkları, boşlukları yeni ve ideal olanla doldurduğu bir anı kümesinin şimdiye akışı ve istilasını temsil eder. İdealize edilmiş bu sahte anılar kümesi mekânı sürekli olarak işgal etmektedir.

Connerton, evdeki mobilyaların, ev ile bedenin ortak tarihini hatırlattığını ifade eder. Piyano, saat, sandalye, fotoğraf gibi nesnelerin gelişigüzel yerleştirilmediğini ve bu hatıraların evin tam merkezinde bulunduğunu söyler (Connerton, 2018, s. 30). Eserlerimde sıklıkla tekrar eden mobilya motiflerini anı taşıyıcısı ve hafıza tetikleyici olarak tanımlamak mümkündür.

Kompozisyonlarımda kullandığım sembolik öğelerden saksı, ayna, berjer, merdiven, sandalye, pencere gibi nesneler, bağlı olduğu anıyı otobiyografik bellek açısından temsil eder. Eserlerimde tercih ettiğim rückenfigur⁸ tekniği, 19. yüzyıl Romantizminin biçim ve içeriğine atıfta bulunurken, geçmiş bir zamanı gözleyen, çoğalan ve yinelenen imajlar; geçmişin ve geleceğin, rüyanın ve gerçeğin, deneyimlenen ve kurgulananın ışığında dönüşüme uğrar. Figürlerin izleyiciye sırtını dönmesi bir yabancılaştırma yöntemi olarak ele alınmış olup, izleyen izlendiği bir kurgusallıkla sunulmaktadır. Caspar David Friedrich'in eserlerinde sıklıkla kullandığı bu yöntem, geçmiş bir zamanı gözleyen ve geleceğin nostaljisini içinde taşıyan bireyin resim yüzeyindeki tezahürüdür.

⁸ Figürün sırtının izleyiciye dönük olarak betimlenmesi. Özellikle C.D. Friedrich ile gündeme gelen yöntem Alman Romantiklerini etkilemiştir.

“Bedenimi çevreleyen nesneler, bedenimin onlar üzerindeki olası etkisini yansıtırlar” (Bergson, 2015, s. 18). Bergson’un ifadesiyle bizi biz yapan nesneler, en çok vakit geçirdiğimiz ve anlam yüklediğimiz nesneler, algılayan bedenimizi dolayısıyla belleğimizi yansıtırlar. Assmann, *Kültürel Bellek* adlı yapıtında nesneler belleğini şu şekilde tanımlar:

İnsan kendini bildi bileli yatak, iskemle, yemek ve yıkanma takımı, giysi ve alet-edevat gibi günlük ve özel eşyalardan, evler, köyler, kentler, sokaklar, araçlar ve gemilere kadar; bir anlamda kendini bulduğu şeylerle çevrilidir. Bu yüzden onu çevreleyen eşyalar bir anlamda kendinin yansımasıdır, geçmişini, atalarını hatırlatır. İçinde yaşadığı şeyler dünyasının, şimdiki zamanı yaşarken farklı geçmişleri hatırlatan bir zaman dizini de vardır (Assmann, 2018, s. 27).

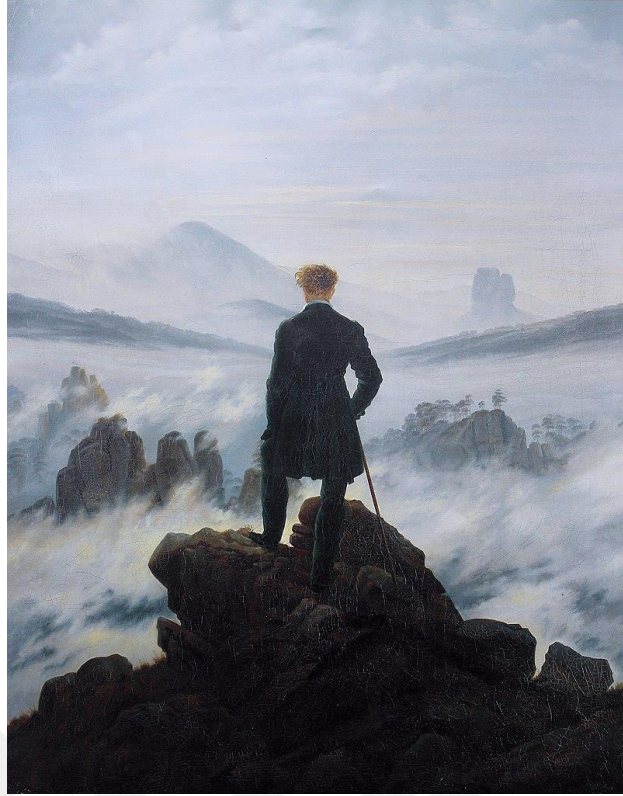
Merleau-Ponty’nin mekân ve beden analogisinde; beden hem özne hem nesne olabileceği düşüncesine paralel olarak kurgulanan “False Memory V” adlı eserde, mekânın tüm dinamizmiyle, özne yani algılayan beden tarafından dönüştürüldüğünü söylemek mümkündür. Merleau-Ponty algılayan beden ve mekân ilişkisini şu sözlerle dile getirir:

Zamanda ve mekânda değilimdir, zamanı ve mekânı kurmam da onlara aitim, bedenim onlarla birleşir ve onları içerir. Bu içermenin boyutu varoluşunun ölçüsüdür, fakat hiçbir durumda bu içerme tamamıyla kapsayıcı olamaz. Yerleştiğim zamanın ve mekânın her zaman başka bakış açılarını içeren belirsiz ufukları vardır (Yorgancıoğlu & Çalak, 2020, s. 128).



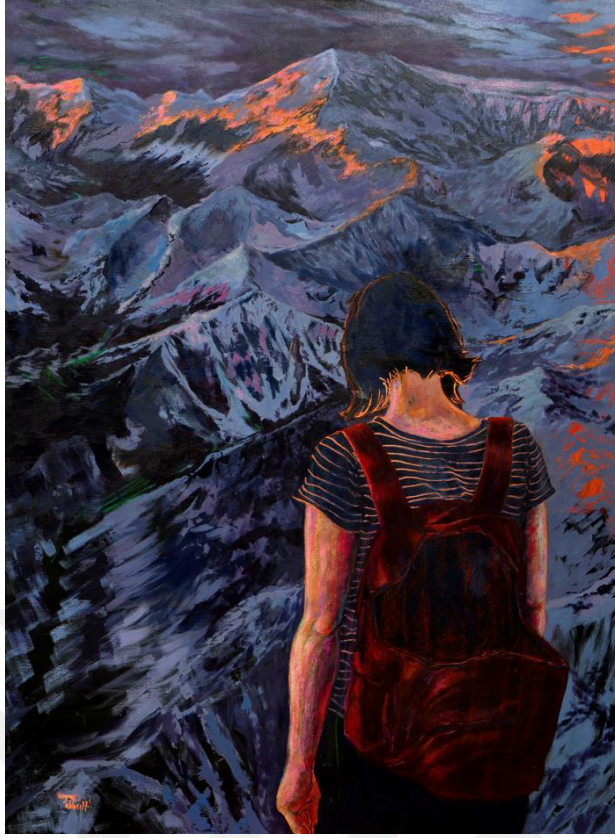
Resim 35: Zeynep Abacı, “False Memory V”, Tuval Üzerine Akrilik Boya,
100 x 130 cm, 2021

“False Memory V” adlı resimde izleyiciye sırtını dönmüş olan figür otobiyografik bir anlatıma sahip ve sanatçının bedeni üzerinden mekânı yeniden deneyimlemesi ve kurması fikrini yansıtır. Algılayan beden yani bellek hem iç mekâna hem dış mekâna atıfta bulunurken çok zamanlı ve çok mekânlı olan kompozisyon içerisinde anıların sonsuz değişimine dair ipuçları verilmektedir. Birden fazla kaçış noktası bulunan ve çok katmanlı olan mekân tasarımı, anıların her seferinde yeniden değiştiğinin ve bir sonraki bakışta yeniden değişebileceğinin sinyallerini verir izleyiciye. Boşlukta duran geometrik form, havada süzülen ağaçlar ya da çarpıtılmış bir perspektifle mekânda her an hareket halinde ve kalkıp gidecekmiş gibi duran berjer, belleğin kalıcı ve sabit bir depo olmaktan öte eylem halinde, değişime hazır ve esnek yapısını temsil etmektedir.



Resim 36: Caspar David Friedrich, “Sis Denizi Üzerindeki Gezgin”,
1818, 94,8 x 74,8 cm, Hamburg Kunsthalle (Artsy, 2023)

Hilmar Frank'in belirttiği gibi, Romantik dönemdeki sanat, "varlığın sorunsallaştırılması, [öznenin] dünyayla sonsuza dek gelişen ilişkisinin araştırılması ve ifadesi olarak işlev görmeye başlar." (Amstutz, 2015, s. 448) “Sis Denizi Üzerindeki Gezgin”de uzun koyu renkli ceketıyla elinde baston tutan bir figür, kayaların rahatsız ve keskin yüzeyinde dengeli ve sakin bir şekilde durmakta, zirveyi saran bulutlu kütlenin içinden hala sezilebilen manzarayı seyretmektedir. Rückenfigur tekniğiyle konumlanan figür, izleyicinin manzaranın içinde bulunmasına izin vererek görsel ve kavramsal bir mekân üretir. Friedrich'in bu eserinde gördüğümüz şey, gerçeklik deneyimimizin sürekli olarak aracılık ettiği biz ve dünya arasında artan bir kopukluk hissinin bilinmezliğidir.



Resim 37: Zeynep Abacı, “Distopya”, 120 x 90 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 2017

Romantizmle beraber öznel iradenin aktivasyonu bizi ironik bir şekilde kendi dünyamızın katılımcısı olmaktan ziyade izleyici olarak konumlandırır. Friedrich’in resmindeki özne ve deneyimlenen evren arasındaki espas, geniş sis kütlesi tarafından görünür kılınır. Caspar David Friedrich sanatsal pratiğini şu sözlerle ifade eder: “Sanatçı yalnızca kendinden önce gördüklerini resmetmemelidir aynı zamanda kendiyle beraber gördüklerini de resmetmelidir. Eğer içinde görececek hiçbir şeyi yoksa o vakit kendinden önce gördüklerini de unutmalıdır” (Amstutz, 2015, s. 447). Dışarıdaki bir gerçekliğe izleyicinin dikkatini çeken Friedrich’in bu yorumuna paralel olarak “False Memory” serisinde kurgulanan içe dönük bir gerçeklik söz konusudur.



Resim 38: Zeynep Abacı, “İçeride ve Dışarıda” Dijital Resim, 2021

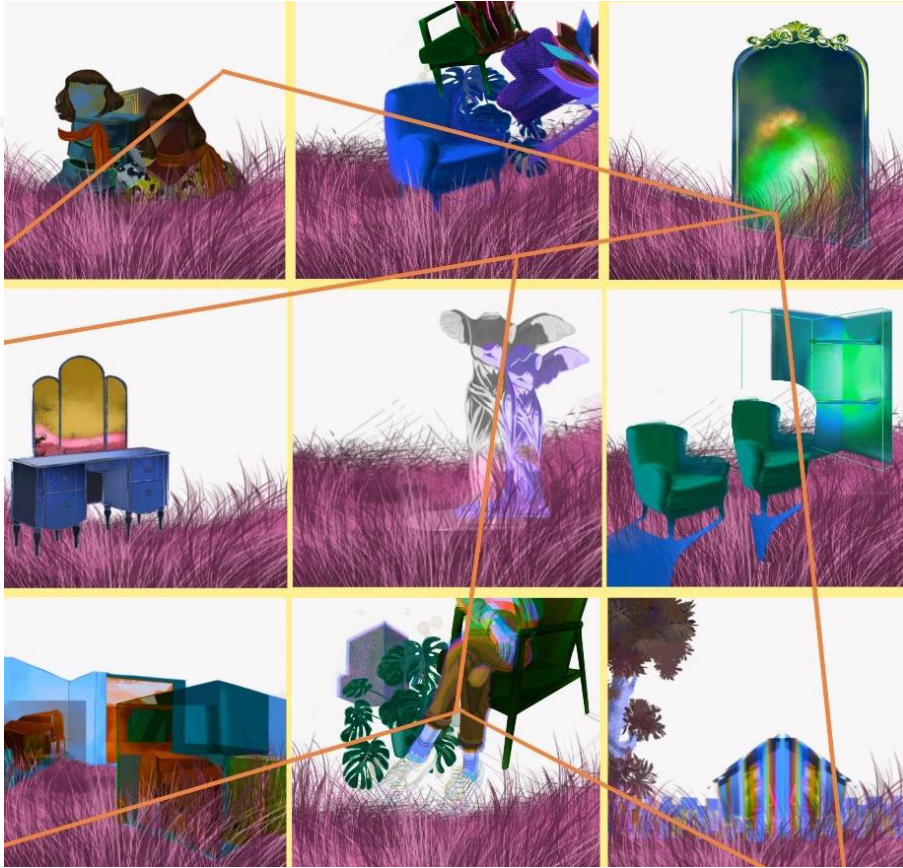
Bachelard’ın yalnız anımsadıklarımızın değil, unuttuklarımızın da içimizde barındığı düşüncesi Freud’un tekinsiz kavramıyla paralellik gösterir. Tekinsizlik kavramının doğurduğu endişe esas olarak yabancı bir hisle karşılaşmak değil tersine derinlerde bir yerlerde aşına olduğumuzdur. Nurdan Gürbilek tekinsizlik kavramını şu sözleriyle ifade eder:

Bizde esas endişe doğuran şey yabancı ya da bilinmeyen değil, içten içe tanıdık olandır. İşte bu unutulmuşun gizli yuvasından başını uzatması, yıllar sonra tanınmaz halde verdiği tanınma savaşıdır ‘tekinsiz’. Bilinmeyen bir geçmişte bastırıldıktan sonra geri dönen, örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkan, tanıdık olanla şimdi tanınmaz olan şeyin rahatsız edici karışımı (Gürbilek, 2020, s. 51).

“İçeride ve Dışarıda” adlı kompozisyonda geniş bir uzamda; neredeyse ufuk çizgisinin tam üzerinde görünen ve üst üste yığılmış evler, bu rahatsız edici karışımın birer temsili gibi okunabilir. Çoğalan figürlerden her biri, unutulmuş bir şimdiki zamanı gözlerken, zaman ve mekân içinde eriyip giden atmosfer, renk armonileriyle görselleştirilmektedir. İmgelemime nüfus etmiş ve rüyalar aracılığıyla gün yüzüne çıkan bu tanıdık fakat aşına olmayan mekânlar ne tam gerçektir ne de düş. Beckett’in *The Unnamable* adlı romanında betimlediği gibi: “Bir dış var, bir de iç ve ben aradayım, belki de ben buyum, dünyayı ikiye ayıran şey, bir tarafında dış, ötekinde iç...” (Kalay, 2018, s. 58).

Hatıraların doğru olduğu kabul edilir, ancak çoğunlukla bu bir yanılsamadır. Neredeyse daima, yeniden canlandırılmış izlenimlerde eksilteler ve kayıplar, bazen de eklemeler söz konusudur; bazen artı bazen eksi etmenler içerirler (Ribot, 2017, s. 184).

“Belleğin peteğinden kendi düş sürüsü için bir ev yapmıştır” der Proust için Benjamin ve deneyimlenmiş olanla hatırlanmış olanın farklılığına dikkat çeker. İlki sonludur, çünkü deneyim alanıyla sınırlıdır, hatırlanan ise sonsuzdur; çünkü o yalnızca, kendinden önce ve sonra olmuş olan her şeyin anahtarıdır (Benjamin, 2017, s. 243).



Resim 39: Zeynep Abacı, “Belleğin Peteğinden Düş Sürüsü İçin Bir Ev”,
Dijital Resim, 2022

Benjamin’in tanımıyla aynı ismi taşıyan yukarıdaki çalışma, eşyalarla kurulmuş olan bağ ekseninde sanatçının göstergesel evreninin bir katalizörüdür. Eşyaların hatırlatıcı gücü, kişisel bir mitos etkisiyle mekânı her seferinde yeniden yaratmaktadır. Hatırlama seanslarıyla bellekte her seferinde yeniden dolup boşalan alanlar, zihindeki ortak bir anda; sanatçının düşlerinde gördüğü tekinsiz fakat bir o kadar aşına olan ev imgesinde

birleşir. Kompozisyonda kullanılan eşyalar anlama biçim verir ve sanatçının kendi kişisel tarihine giydirdiği bir vücut gibi okunabilir.

Anılar mekândan bağımsız düşünülemez. Doğrusu hem kolektif hem otobiyografik bellek, mekândan bağımsız değildir. Çünkü De Certau'nun dediği gibi “hatırlanabilir olan, mekânda düşlenebilir”.⁹ Burada cümle iki farklı, fakat aynı amaca hizmet eden fikri barındırır. Birincisi her anının bir mekâna ihtiyacı vardır; ikincisi mekânın hayal edilebilirliği üzerinedir. Yani imgelemin gücüyle mekânı yaratmaya dolayısı ile anıyı da doğru orantıda tasarlamaya yöneliktir. Belleğin yeniden yapılandırıcı özelliği, imgelemin yardımıyla çevresini yeniden şekillendirmeye başlar. Uydurulmuş anılar, uydurulmuş mekânlara yerleşir. Kolektif ya da bireysel olması önemli değildir, işleyiş biçimi açısından benzerdir. Tarih yazımında çarpıtılan gerçekler, akılda kalıcılığı kolaylaştırması amacıyla nasıl ki bağlı olduğu mekânı dönüştürüyorsa, bireysel tarih yazımında da mekân çarpıtılarak idealize edilmektedir. Eski bir fotoğraf karesi, defalarca anlatılmış bir öykü ya da rüyada ortaya çıkan tanıdık fakat aşina olmayan mekânlar, yeniden yapılandırılmış anıları beslemekte ve tekinsizlik hissini yeşertmektedir.

“Belleğin Peteğinden Düş Sürüsü İçin Bir Ev” adlı resimde bu hissi yumuşatmak ve kişisel belleğimde olan biteni anlamlı ve inanılır kılmak için armonilerden, yüksek satürasyonlu, canlı ve parlak renk paletinden faydalandım. Çünkü Dali'nin de söylediği gibi: “Sahte anılarla gerçek anılar arasındaki fark mücevherler gibidir; sahte olanlar her zaman daha canlı ve gerçek görünür” (Bakırcı, 2020).

False memory kavramıyla oluşturduğum resimlerde genel olarak bir iç mekân, ev ya da oda gibi daha küçük evrenler yaratılmakta ve bu evrenlerde kullanılan anı taşıyıcı nesnelerle kurgu anılar temsil edilmektedir. Kompozisyondaki figürlerin çoğaltılması yöntemiyle sahte ve gerçek diyalektiğini gündeme taşımak amaçlanmaktadır. Resimlerimdeki ayna objesinin kullanımı ve yansıtma tekniği Orhan Pamuk'un (Pamuk, 1992) *Şirin'in Şaşkınlığı* adlı yazısında değindiği gibi aynadaki mi yoksa aynanın karşısındaki mi daha gerçek olduğu sorusuyla ilgilidir. Kompozisyonlardaki eşyaların sabit, mekânın ise değişken olması, bir tercih olmakla

⁹ Bkz.s.1

beraber hissel olarak hatırlananın çevresel olarak hayal edilebilirliği ve her yeni hatırlayışta anıların değişimini göstermek üzerine kurgulanmıştır. Eşyalar, bellek tetikleyicisi rolündedir. Özellikle sandalye ve koltuk imgesi tanıdık bir hissi temsil ederken değişen mekânlar hatırlananın kurgu mu yoksa gerçek mi olduğunun birer görselleştirmesi olarak okunabilir.



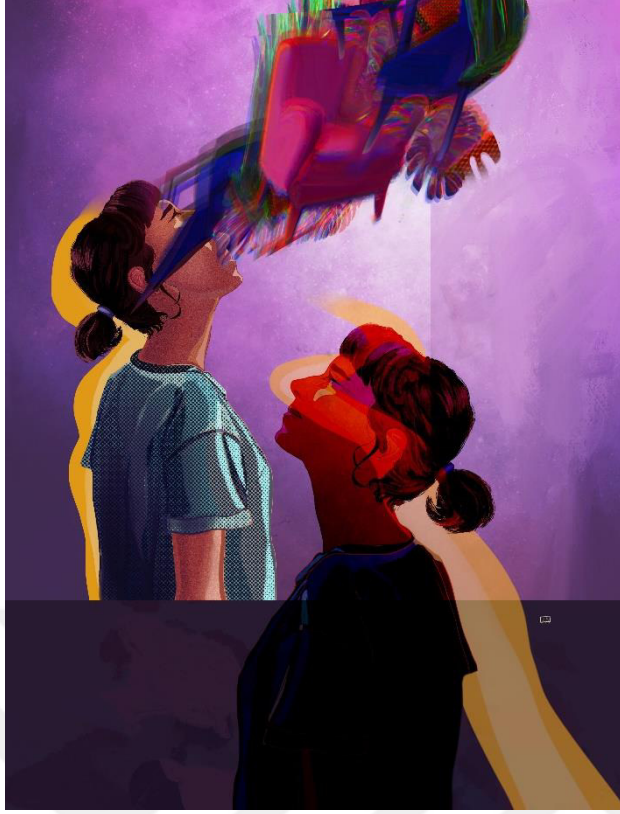
Resim 40: Zeynep Abacı, “False Memory II”, Tüab, 100 x 130 cm, 2021

Resimlerimde kullandığım boş bir koltuk, bir ağaç gövdesi, çekmeceler, pencereler ve renk armonileri otobiyografik anıların mekânına yapılan yolculuğu tanımlamaktadır. Belleğin, deneyimleri saklı olduğu yerden ortaya çıkarma sürecinin doğrudan mekânla ilgili olduğu düşünüldüğünde “false memory” kavramında hatırlanan 'şeyler' kendi evrimi içinde değişime uğrayarak şimdiye doğru bir akışı temsil eder. Bellek şimdiki zamanda yapılan kültürel bir kurgu olarak düşünüldüğünde, önemli olan şimdinin hissidir ve her yeni şimdide yeni birer anı oluşurken sanatçı bir çeşit anı koleksiyoncusuna dönüşür. Tarafımıza aktarılan hikayelerle oluşturduğumuz kişisel mitolojimiz ya da uzak bir geçmişteki o fotoğraf kareleri, sabah uyandığımızda tüm detaylarını hatırladığımız fakat daha önce hiç görmediğimiz ev/mekânla dolu rüyalar, belleğimizde "oradaydım!" diyebileceğimiz birer sahte anıya dönüşebilir ve çoğu

zaman bunun farkına bile varmayız. Anının gerçekliğine inanmak, mantıklı bir çerçeveye oturtmak için bu kurguları, dönüştürülmüş birer mekâna yerleştiririz zihnimizde.

Yukarıda yer alan “False Memory II” adlı resimdeki kurgu bu dönüşüme odaklanmaktadır. Bir hatırlama anı söz konusudur temsilde ve mekânın katmanları gibi figür de çoğalmaktadır. Sahnenin geneline hâkim olan tedirgin edici atmosfer, figürlerin yüzlerinin görünmemesi ve atektonik olarak tasarlanan kompozisyonla anlatılmıştır. Canlı ve parlak renklerle oluşturulan eser, tekinsizlik ve şüphe duygusu ile çatışma halini yansıtmakta ve bu huzursuz edici hissi bastırmaya çalışmaktadır. Figürler ve mekân arasında espasın yok denecek kadar az olmasını, gerçek ve kurgu arasındaki mesafesizliğin birer tezahürü olarak okumak mümkündür. Bu mesafesizlik aynı zamanda geçmişin şimdiki zamanla yer değiştirmesi şeklinde karşılık bulmaktadır. Resimlerimdeki eriyen figürler ve mekânlar geçmişin, şimdiki zamana doğru olan yolculuğunu Bergsoncu¹⁰ bir tavırla temsil etmektedir. Bergson’un *Madde ve Bellek* adlı yapıtında altını çizdiği gibi hatırlama, sürekli “şimdi”ye doğru bir akış içinde ve bedeninin konumuyla gerçekleşmektedir. Ona göre beden, alımlanan hareketlerin geçiş yeridir ve üzerimizde etkide bulunan şeyler ile bizim etkilediğimiz şeyleri birleştiren bir çizgidir. Bedenin hatırlamadaki konumunu bir koniye benzeten Bergson’a göre koninin altta kalan en dar ucu algılayan bedeni ve “şimdi”yi sembolize ederken anılar sürekli devinim halindeki bir fenomenin merkezinde yer alır.

¹⁰ Bknz s.1



Resim 41: Zeynep Abacı, “İçime Bulaşanlar”, Dijital Resim, 2021



Resim 42: Zeynep Abacı, “Şimdiye Doğru”, 90 x 90 cm, Tuval Üzerine Akrilik
Boya, 2020

“İçime Bulaşanlar” ve “Şimdiye Doğru” adlı resimleri gerek biçimsel olarak gerek içerik bakımından anıların “şimdi”ye akışının otobiyografik birer temsili olarak okumak mümkündür. Şimdiye akan, havada süzülen ya da eriyen figürler ve eşyalar anıların devinim halinde olduğu ve sürekli değişime maruz kalmakta olduğunun göstergeleridir. Tedirgin edici ikiliklerin yaşandığı tiyatral sahnelerin canlı ve parlak renklerle kurgulanmasıyla “sahte” olanın cezbedici gücü devreye girer.



Resim 43: Zeynep Abacı, “Hatırlanabilir Olan”, Dijital Resim, 2021

Baudelaire 1859 Salonu üzerine bir eleştiri yazısında doğayı resmetmenin bir yalan olduğunu ve hakikati dioramanın aydınlatıldığını söyler ve ekler: “Muhteşem büyüler sayesinde yanılsamalara sürüklendiğim dioramalar geri gelebilse keşke. En gözde düşlerimin büyük bir hüner ve trajik bir özle işlendiği bu dekorlara bakmayı kat kat yeğlerdim. Bu sahte manzaralar, sahtelikleri sayesinde daha bir hakiki, manzara ressamı ise yalansızlıkları yüzünden daha yalancılardır” (Baudelaire, 2021, s. 43).

Bridge’in anıların zayıf yönünü tariflerken ifade ettiği gibi anıları her anımsamaya çalıştığımızda yaptığımız, aslında o anıyı son hatırladığımız anı hatırlamaktır. Bu düşünceye paralel olarak Halbwachs, uzun süre üzerinde düşünülmemiş anıların değişikliğe uğramadan yeniden üretildiğini fakat onu yeniden inşa etmeye kalktığımızda hatıraların tutarlılığını artırmak için yaptığımız şeyin geçmişi tahrif

etmek olduğuunu dile getirir. Bellekten hatıraları seçerken bazılarını saf dışı bırakarak geri kalanını da “şimdi”ye ilişkin düşüncelerimizle organize ettiğimizi söyler. (Halbwachs, 2017, s. 219)



Resim 44: Zeynep Abacı, “Belleğin Yatağında Süzülen Boşluklar”, Dijital Resim, 2022

Bu saf dışı bırakma, seçme ve ayıklama anlarının bellekte boşluklar olarak tezahür etmesi ve bu boşluklara ideal olanın eklemlenmesi durumu “Belleğin Yatağında Süzülen Boşluklar” adlı resimde temsil edilmektedir. Canlı ve sıcak bir renk paletine sahip bu dikey kompozisyonda biçimsel olarak tahrif edilmiş ve karıncalanmış boşluklar, anlamsal bir kontrast oluştururken anların yenisiyle yer değiştirmesinin anlık progresyonunu görselleştirir.

Rönesans sanatçısı ve teorisyen Leon Battista Alberti, resim sanatı üzerine yazdığı tezinde resmi pencereye benzeyen bir imgenin inşası olarak tanımlar: "Her şeyden önce, üzerine resim yapacağım yüzeyde, boyanacak öznenin görüldüğü açık bir pencere olarak hayal ettiğim bir dikdörtgen çiziyorum" (Orell, 2003). Resim yüzeyinin sanatçının dünyaya açıldığı bir pencere olarak düşünüldüğünde Alberti'nin pencere içinde yeni bir pencere açmasını, hakikati ve doğayı ararken faydalandığı bir illüzyon olarak tanımlamak mümkündür. Kendimizin dışında var olan dünyayı algıladığımız pencereler algı ve bellek arasında bir bağlantıyı yansıtır. Bu bağlantı, algılanan evren ve hayal edilen evren arasında yapılan anlık yolculuklar olarak tanımlanabilir.



Resim 45: Zeynep Abacı, "Penceremden Dışarı", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 180 x 120 cm, 2019

"Penceremden Dışarı" adlı resimde bu yolculuğun izlerini sürmek mümkündür. Mekâna eşzamanlı bir şekilde yayılan dört farklı bakış, kompozisyon içerisinde bir ritm oluşturur. Farklı zaman dilimlerine ait olduğu bulutların hareketlerinden sezilen bu manzarada izlenen, dış dünyanın bir yansıması mı yoksa hayal edilen geçmişin şimdiye doğru akması mıdır? İnce tül perdeler belleğin yanılabilirliğini ve

kırılganlığını temsil ederken düşük bakış açısıyla resmedilen bu iç mekân, uykuyla uyanıklık arasında bir düş sekansı gibi okunabilir. Aynı zamanda bu pencereler belleğin geçmişe açılan kapıları gibidir; belleğin unutmak ve hatırlamak arasında gidip gelen dinamik ve değişken yapısının birer prototipini sunar.

Belleğin bütünüyle unutmaya ediminin kontrolünde olduğunu söyleyen Draaisma'ya göre dünyaya geldiğimiz andan itibaren unutmaya başlarız. Draaisma *Unutmanın Kitabı*'nda hatırlamak ve unutmak arasındaki ilişkiyi bir biçimin iki farklı profilden görünümüne benzetir ve ekler: “İstersek birini, istersek diğerini görürüz” (Draaisma, 2015, s. 12).



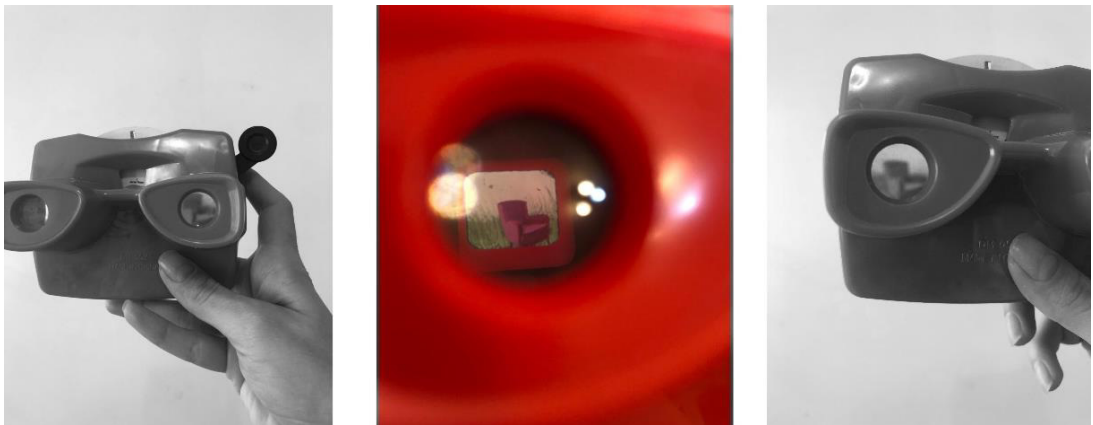
Resim 46: Zeynep Abacı, “Bir Varmış Bir Yokmuş”, 18 B: 85 Y: 155 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2019

“Bir Varmış Bir Yokmuş” adlı eser unutmak ve hatırlamak ekseninde kurgulanmış olup hatırlamanın sadece uygun şartlar sağlandığında mümkün olabileceği fikrine paralel olarak tasarlanmıştır. Draaisma'nın tariflediği şekilde iki farklı profilden görünüme sahip olan yerleştirmedeki resimsel anlatı doğru bakış açısını yakalayan izleyici tarafından görsel olarak tamamlanmaktadır. Eser etrafında hareket etmek durumunda kalan izleyicinin doğru bakış noktasını kendisinin bulması teşvik edilir. İzleyici doğru noktadan baktığı anda eşzamanlı bir hatırlama ve unutmaya gerçekleşmektedir. İki bakış açısında tamamlanan görseller birbirinden farklı bütünler

sunmakta, harekete ve açığa bağlı olarak yalnızca birini doğru bir şekilde izlemeye olanak tanımaktadır. Hatırlamanın ve unutmanın temsili olarak oluşturulan yerleştirmede iki hatıra arasına zaman ve mekân dolayısıyla boşluklar dahil olacaktır.

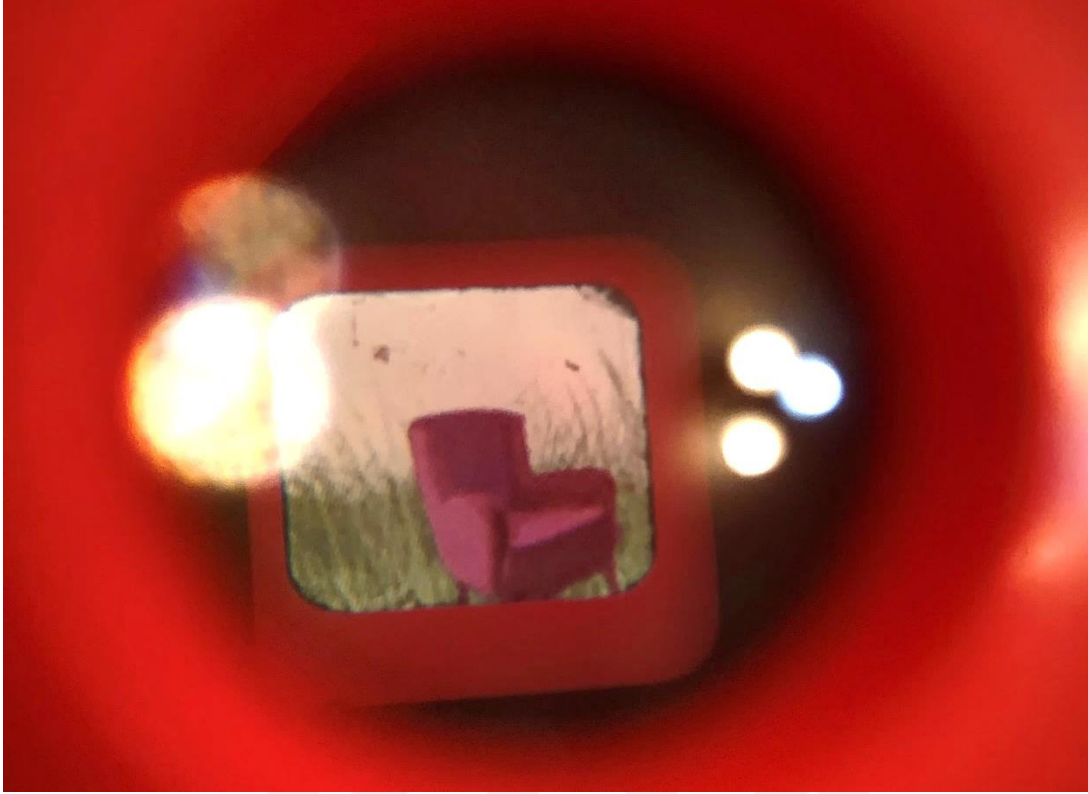
Aşağıda yer alan "Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım" kutuları bu hafıza boşluklarını görselleştirmek ve boşluklara ideal olanın yerleştirilmesini sembolize etmek için üretilmiştir. "Temas" kavramından hareketle yola çıkan bu yerleştirmede iki farklı temastan söz edilebilir. İlki; izleyicinin eline alıp gözüne götürebildiği bir eser olması bakımından sanat nesnesiyle kurduğu fiziksel temas, ikincisi eserin sahte anıların çalışma prensibini tariflediği ve izleyicide empati duygusunu ve "oradaydım" hissini tetikleyen düşüncel temas.

Donna Bridge'e göre bir anıyı yeniden hatırlamaya çalıştığımızda yaptığımız, aslında o anıyı son hatırladığımız anı hatırlamaktır. Bridge, aynı hatıraya ait fragmanların tekrar ve tekrar çağrılmasının bellekte boşluklar oluşturacağını ve bu boşluklara sahte anıların dahil olabileceğinden bahseder.¹¹ "Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım" adlı yerleştirmede, izleyici mekanizmayı her çalıştırdığında görüntü fragmanları değişirken boşlukların yerine yeni imgelerin eklendiği bir "oradaydım" hissi yaşaması ve eksilen ya da eklemlenen görsellerle hangi anının gerçek hangisinin sahte olduğu konusunda temsili bir sorgulama yapması amaçlanmıştır.



Resim 47: Zeynep Abacı, "Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım", 7 parça görüntüleyici kutu ve dijital çizim, 2023 (detay)

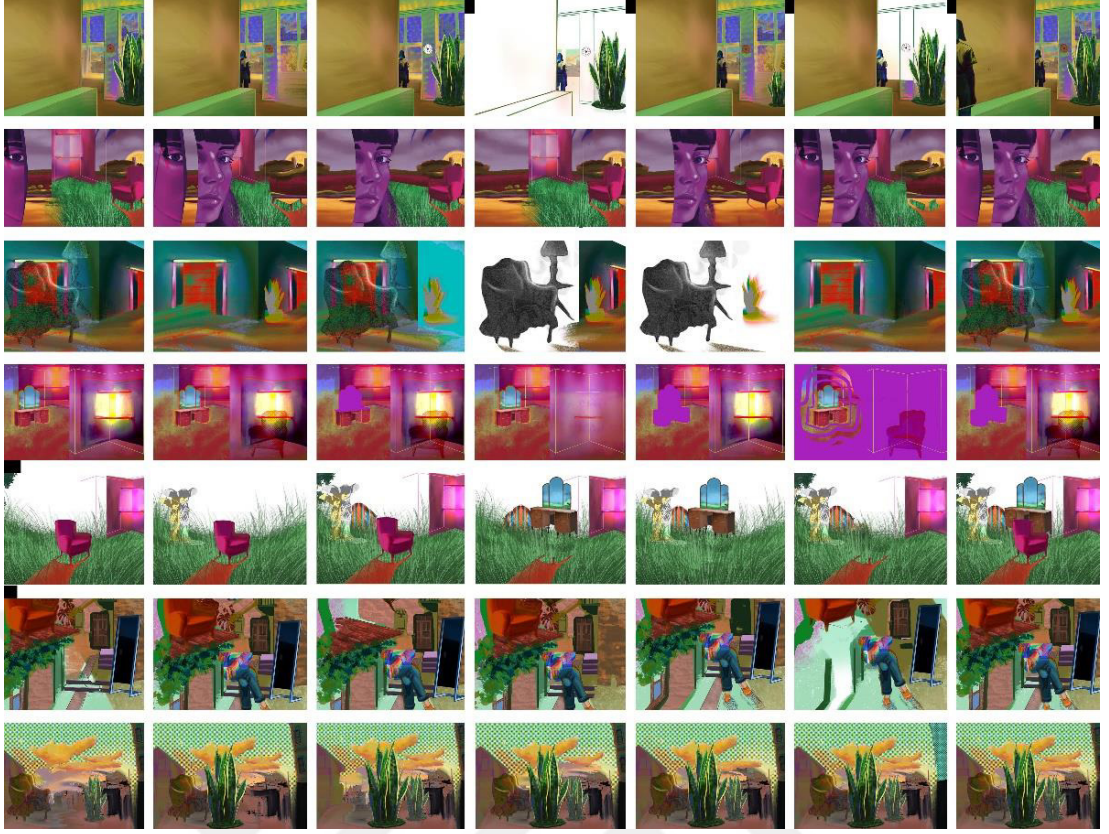
¹¹ Bknz. s.51



Resim 48: Zeynep Abacı, “Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım”, 7 parça görüntüleyici kutu ve dijital çizim, 2023 (iç görsel-detay)



Resim 49: Zeynep Abacı, “Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım”, 7 parça görüntüleyici kutu ve dijital çizim, 2023 (iç görsel-detay)



Resim 50: Zeynep Abacı, "Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım", İç görseller, Dijital Çizim, 2023, (detay)

"Fill/Feel in the Blanks/Oradaydım" adlı yerleştirme 90'lı yıllarda oldukça popüler olan bir oyuncaktan ilham alınarak oluşturulmuştur. Bu oyuncak, "oraya" gidip göremeyenlerin "oradaymış" gibi hissetmesine olanak tanıyan ilk üç boyutlu görsel deneyim mekanizmasıdır. Çalışma her bir kutunun içine konumlandırılmış diskler ve disklerin içine yerleştirilmiş yedi adet dijital çizim ve dialardan oluşur. İzleyici ve sanat nesnesi arasındaki espası minimuma indiren bu yerleştirmeyi, hatırladıklarımızın ne kadarının doğru ne kadarının yanlış olduğuyla ilgili bir soru işaretinin görselleştirilmesi olarak okumak mümkündür. İzleyicinin mekanizmayı hareket ettirmesiyle peşi sıra değişen imajlar, gerçek ve sahte olan arasında düşünsel bir çıkmazı işaretler.



Resim 51: Zeynep Abacı, Savunma Sergisinden Görünüm, Mimar Sinan Güzel
Sanatlar Üniversitesi, Osman Hamdi Bey Salonu, 2023



Resim 52: Zeynep Abacı, Savunma Sergisinden Görünüm, Mimar Sinan Güzel
Sanatlar Üniversitesi, Osman Hamdi Bey Salonu, 2023

SONUÇ

Bu eser metninde mekân ve bellek ilişkisi temel alınarak sahte anıların mekânı nasıl kurguladığı üzerine odaklanılmıştır. Tarihsel süreçte mekân ve bellek arasındaki ilişki temelli bir yaklaşımla, anıların bir mekâna ihtiyaç duyması üzerine incelemeler yapılmıştır. Her bireyin mekânı farklı anlamlandırdığı ve eşzamanlı olarak anılarını farklı şekilde kurguladığı fikri, eser örnekleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. İlgili başlıklarla okuyucuya sahte anı kavramı hakkında sorular yöneltten bu eser metni anıların ve mekânın nasıl birlikte kurgulandığına dair çıkarımlarda bulunmaya yönelik atılmış bireysel bir adımdır. Hatırladıklarımızın ne kadarı gerçek ne kadarı kurgusaldır? Rüyalarda karşımıza çıkan o yabancı fakat bir o kadar aşina olan mekânlar sahte anılarımızın bozuk birer fotokopisi olabilir mi? Aile albümlerinden ya da bir fotoğraf karesinden çıkarımlarda bulunarak doğruluğuna inandığımız fakat hiç deneyimlenmemiş anılar kişisel mitosumuzun tezahürleri midir?

Mekân ve bellek arasındaki analojinin antikiteye kadar uzandığı görülmektedir. Cicero'nun anlatılarındaki Simonides örneği ve retorik sanatçılarının, belleği fiziksel bir mekânmış gibi kurgulayarak uyguladığı yöntemler, hatırlama konusunda mekânın gücünü ifade eder. Kullanımı Antik Yunan'dan başlayıp 17. yüzyıla kadar devam eden "Ars Memoria" adlı hatırlama metoduna göre; zihnini bir mekân olarak tasavvur eden retorik sanatçısı, hatırlamak istediği pasajları belirli bir düzene göre odalara tahsis ettikten sonra hitabet esnasında hayal ettiği mekânın içindeki odaları dolaşarak aktaracağı metinlere hâkim olmaktaydı. Mekânı ve belleği birlikte ele alan bu yaklaşım prensipte mekânı algılamakla doğru orantılıdır.

Mekân algısını oluşturan temel ilke; bireyin çevresinden edindiği deneyimin çeşitli uyaranlar ve duyular aracılığıyla belleğe kodlanmasıdır. Bu bağlamda tez kapsamında "Mekân ve Bellek İlişkisi" adlı birinci bölümün ilgili alt başlığında psikocoğrafyanın mekânı algılama ve bireyin kalıcı mekân belleğinin oluşumuna katkılarına değinilmiştir. Psikocoğrafyanın görsel sanatlarla kurduğu ilişkiye örnek olarak verilen Hafriyat grubunun kentle ilgili deneyimlerinde, tüketilen mekânı ve zamanı yeniden kurduğu gözlemlenmektedir. Hafriyat'ın yaşanılan çevreye karşı bir kâşif duyarlılığındaki yaklaşım metodu bu tez kapsamında otobiyografik anlamda

uygulanmıştır. Eser metni bölümünde görüleceği üzere çevreden merkeze, dış mekândan iç mekâna doğru otobiyografik anlamda yapılan bir keşif söz konusudur.

“Kolektif Bellek ve Mekân İlişkisi” başlığının altında mekânı oluşturanın toplumun kendisi olduğu fikri Lefebvreci bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Hafıza mekânı olarak düşünülebilecek kolektivite alanları 19. yüzyıl romantizmiyle doğrudan alakalıdır. Çünkü romantizmin temel motivasyonu “ideal tip”in yaratıldığı “seçilmiş halk” olma düşüncesiyle yeni bir ulus prototipi ortaya koymaktır. Romantizmin kurguladığı bu ideal ve seçilmiş halk kurmaca bir bellek oluştururken mekânın hatırlatıcı gücünden; onu dönüştürerek faydalanmaktadır. Mekânın hatırlama üzerindeki etkisi ve tarih yazımındaki yeri ve önemi düşünüldüğünde Halbwachs’ın Hristiyan topografyasının aslında bir mit olduğunu vurgulaması dikkat çekicidir. Aziz Paulus’un ortaya çıkışıyla merkezi Galilea olan Hristiyan kültürü Kudüs’e kaymış ve burada yeniden kurgulanan bir anlatıya dönüşmüştür. Belleğin dönüştürücü gücü mekâna yansımış ve Hristiyan coğrafyasına ait anılar yer değiştirerek yeni mekânında tekrar üretilmiştir.

Halbwachs’ın önermesi bağlamında Botticelli’nin “Magi’ye Tapınma” adlı resminde Kudüs kentinin temsilini, sahte bir bellek inşası olarak yorumlamak mümkündür. Kolektif bir sahte belleğin mekân sayesinde nasıl oluşturabileceğine iyi bir örnek olan bu resimde, mekânın kurgusu ve bu kurgu üzerine implant edilen İsa’nın anıları söz konusudur. Arka plandaki yıkık ve yeniden doğmakta olan bir Kudüs şehri temsili, 15. yüzyıl sanatında dogmatik bir kompozisyon kuralı olarak yer bulur. “Magi’ye Tapınma” adlı resmi, İsa’nın anılarının yerleştirilebileceği ve yıkılmışın yeniden kurulabileceği ideal bir hafıza mekânı yaratımının kabulü olarak değerlendirmek mümkündür.

Benzer şekilde hafıza mekânı bağlamında Poussin’in “Et in Arcadia Ego” adlı çalışması yeniden kurgulanan bir mekânın idealize edilmiş anılarını temsil etmektedir. Arcadia, anlatıcılarının yeniden temsiliyle dönüşen bir kültürel mittir. Arcadia, Antik Yunanistan’ın orta Peloponnese bölgesinde, engebeli zirveleri ve derin geçitleri olan, büyük ölçüde dağlık bir bölgeyken, Roma’lı şairler Ovid ve Virgil tarafından daha yumuşak ve sakin bir kurtuluş yerine dönüştürülür. Ovid ve Virgil’in yaptığı bir anlamda mekân ve ona dair belleği yeniden kurgulayarak Arcadia’nın ruhunu dönüştürmek ve idealize etmektir. Ovid ve Virgil’in sonrasında Poussin’in Arcadia’ya

yeni bir kimlik kazandırması fikrini mekânın birey üzerindeki etkisinin bir yansıması ve kültürel anlamda oluşturulmuş yeni bir bellek olarak okumak mümkündür.

Bachelard'ın, “evimizin ilk evrenimiz olduğunu ve ilk evimizin de kimliğimizi oluşturduğunu” söylerken altını çizdiği nokta; içinde yaşadığımız, algıladığımız ve deneyimlediğimiz tüm anılarla birlikte mekânın hatırlatıcı ve oluşturucu gücüdür. Tezin ikinci bölümü olan “Kimlik ve Mekân İlişkisi” başlığı altında Bourgeois'nın “Femme Maison” serisi, bedenin mekânı algılama ve onu yeniden üretme felsefesiyle incelenmiştir. Mekânı bedeniyle algılayan birey bağlamında “Femme Maison” serisi için sanatçının geçmiş, şimdi ve gelecekle kurduğu ilişkisel ağlar bütünü demek mümkündür. Bourgeois, bu seriyi mekân üzerinden unutmak ve hatırlamak aksında kurgularken eylem halinde olan; yani algılayan bedenin, mekânı bireysel olarak nasıl yeniden ürettiğine odaklanır. Öyle ki, Bourgeois'nın “Femme Maison” serisinde ev figürü hem özne hem de nesne rolünde karşımıza çıkmaktadır.

Nesnenin yani eşyanın bellekle olan ilişkisinde belirleyici unsur eşyaya yüklediğimiz değerdir. Heidegger'ın piknik masası örneğinde olduğu gibi keyifli anların geçtiği bu piknik masasını düşünmek, o masadaki deneyimlerin hatırlanmasını sağlamaktadır. Nesneler ve eşyaların hatırlatıcı gücü üzerine eserler üreten Salcedo, Kolombiya'daki şiddetin kurbanları için yapmış olduğu betonla doldurulmuş heykelleriyle eşyanın hatırlatıcı gücünü kolektif olanın çerçevesinden gösterir. Kolektif belleğin travmalarını sonsuz bir sabitlikte tutan bu beton heykelleri, eşyanın hatırlatıcı gücü ve toplumsal belleğin iz sürücüsü olarak okumak mümkündür.

Çoğu zaman gerçek insanların eşyalarını birer temsil ürünü olarak kullanan Salcedo'nun kolektif belleği uyaran çalışmalarının aksine Boltanski'nin “1965-1988 Arşivleri” adlı yerleştirmesinde eşyayla oluşturduğu ilişki bireysel ve kurmacadır. Paslanmış yüzlerce bisküvi kutusu, fotoğraf ve belgelerden oluşan; çocukluk anılarına dair bilgilerin ve kendi kişisel geçmişine yaptığı yolculuğun arşivi olarak okunması mümkün olan bu eserde yaklaşık 2.000 tane otobiyografik görsel bulunmaktadır. İlk çalışmalarında çocukluğundan bahsediyormuş gibi yaptığını fakat bu konuda fazlasıyla yalan söylediği dile getiren sanatçının, gerçek bir anısının olmadığını ve çocukluğunun evrensel bir çocukluk anısına dönüştüğünü söyler. Bu evrensel çocukluk anısını eserlerinde kullandığı bisküvi kutusu, fotoğraf vb. çeşitli eşyalarla

oluşturan Boltanski için anılarını idealize edip kurgularken eşyanın hafıza tetikleyici gücünden faydalandığını söylemek mümkündür. “Personnes” isimli yerleştirmesinde kullanılan eşyaların kimseye ait olmaması ve aynı enstalasyonda dinletilen kalp atışlarının da rastgele insanlardan kaydedilmesi gibi durumlar, Boltanski’nin sanatını bazı eleştirmenler tarafından sömürücü olarak nitelendirse de sanatçının esas yapmaya çalıştığı şeyin Holokost anılarının travmasını değil o travmanın hissini yaşatmak olduğu söylenebilir. İzleyiciyi empatiye zorlayan eserlerini false memory kavramının “oradaydım” hissine yakın bir deneyim ve kolektiften bireysele bir yolculuk olarak değerlendirmek mümkündür.

Tezin merkezini oluşturan “false memory” yani sahte anı kavramını yaşanmamış anıların gerçekliğine inanmak ve “oradaydım” olarak özetlemek mümkündür. Belleğin çalışma mekanizması bir depodan çok yaşayan, dönüşen ve şimdiki zamanda yapılan bir kurgu şeklindedir. Anıların mekânla olan ilişkisi düşünüldüğünde sahte anıların da mekânı aynı doğrultuda dönüştürdüğü söylenebilir. Ayrıca otobiyografik bir tanım olan false memory yani sahte anıların oluşumunda rüyaların etkisi çeşitli deneylerle gözlemlenmektedir. Yanlış bir kaynağa atfedilen anılar rüyalarda ortaya çıkmakta ve bu deneyimlenmemiş anılar tekrar eden rüyalar yoluyla zihin tarafından bir süre sonra deneyimlenmiş gibi algılanmaktadır. Psikoloji literatüründe kaynak izleme paradigması olarak tanımlanan bu durum rüyaların sahte anı oluşumundaki rolüne dikkat çeker. Rüyaların sahte anı oluşumuna etkisinin Sürreal Manifesto ile yakınlık gösterdiği söylenebilir. Freud’un perde anılar kavramından ilham alan sanatçılar eserlerinde yaşanmamış düşlerin ve sahte bir belleğin peşine düşerler.

Çocukluk anılarımız ya da tarafımıza aktarılan kişisel tarihimizi hiç deneyimlememiş olsak bile zihnimizde ideal bir mekâna yerleştiririz. Çünkü tam da Cicero’nun ifade ettiği gibi “anılar birer ikametgaha ihtiyaç duyarlar”. False memory kavramının temel motivasyonu akla yatmayan eksik ya da şüpheli anıların birey tarafından idealize edilmesidir. Tıpkı tarih yazımında Halbwachs’ın kolektif belleğin yeniden kurgulandığı Hristiyan topografyasını örneklerken olduğu gibi, “false memory” kavramında birey otobiyografik anılarını yeniden kurgulamakta ve bu anılara birer mekân tahsis etmektedir.

Kavramla yakın ilişkisi olan Elizabeth Loftus’a göre bu davranış biçimi bireyin lehine işler. Sahte anılara sahip insanların yalan söylemediklerinden, bunun yalnızca kendilerini biraz daha iyi hissetmek için başvurdukları doğal bir yol olduğundan bahseder. Sahte anı kavramıyla ilgili eserler üreten sanatçılardan Hopwood, “Sahte Anı Arşivi” adlı sergisi için bir açık çağrı düzenleyerek, kamuya açık bir sahte anı arşivi oluşturmayı hedeflemiştir. Hopwood’ın kurduğu web sitesine katılımcılar sahte anılarını yazıp yollamışlar ve sanatçı yapılan başvurular arasından seçtiği sahte anıları kalabalık bir sergiye dönüştürmüştür. “Sahte Anı Arşivi” için yapılan başvuruların büyük çoğunluğuna bakıldığında sahte anlatılarda bir mekân olgusuna rastlanmaktadır. Kültürel inanışlar, sonradan yerleştirilen zihinsel imgeler, fotoğraf kareleri, rüyalar bireyin sahte anıyı detaylı bir şekilde hatırlama yanılsamasına zemin hazırlar.

“Sahte Anı Arşivi” için gönderilen metinler arasında, daha önce hiç deneyimlemediği bir anıyı tüm mekânsal detaylarıyla hatırladığını bildiren katılımcılar gözlemlenmektedir. Küçükken Suffolk’ta yaptığı bir araba kazasında yolun ortasına süt kamyonunun devrildiği, yolun kenarındaki meşe ağacını ve yolun sütle nasıl kaplandığını bildiren bir katılımcı bu hikayedeki öznenin yani kazayı yapan kişinin gerçekte aslında babası olması ve Suffolk’ta hiç bulunmamasına rağmen kazayı tüm çevresel detaylarıyla hatırladığını söyler. Hopwood’ın sergisi için gönderilen başka bir sahte anı örneğinde de yine benzer şekilde mekân olgusuna rastlanmaktadır. Okul çıkışı servisle giderken ormanın içinde bir kulübede maskeli birini gördüğünü hatırladığını bildiren kişi de anısının gerçekliğine dair şüphe duyduğunu dile getirir. Hopwood’un bu sanat projesi “false memory” kavramını merkeze alması bakımından dikkat çekici ve önemlidir.

Anıların deneyimsel, inancın ise çıkarımsal olma özelliği otobiyografik bellekteki yanılsamanın ipuçlarını vermektedir. Benjamin’in deyimiyle bellek, salt geçmiş anımsamamız için yararlandığımız bir araç değil, “öznenin kendi yaşam öyküsünü izleyen bir seyirci” konumunda hissettiği bir gösteri mekânıdır. Sahte anı kavramında ise bellek, “öznenin kendi yaşam öyküsünü sahneye koyan bir rejisör” olur. Bu bağlamda otobiyografik belleğinin gösteri mekânını kurgulayan bir sanatçı olarak Beuys karşımıza çıkmaktadır. Beuys’un sanat tarihçilerinin büyük bir kısmının ortak görüşü esasıyla aslında hiç gerçekleşmemiş uçak kazasından sonra kendisi için kişisel

bir mitoloji yaratması, onun çalışmalarını ve tüm sanat pratiğini sahte anı kavramıyla ilişkilendirmeyi mümkün kılar. “Kamptan Ayrılmadan Önce Ben” adlı yerleştirmesinde Tatarların kendisini iyileştirmek üzere misafir ettikleri kamp ortamını galeri mekânına taşıyarak kurmaca bir gerçeklik yaratması ve sahte anıların vücut bulacağı bir konuma sabitlemesi, Beuys’u otobiyografik anlatıda false memory kavramına yaklaştırır. Beuys, izleyiciye sahte anılarını empoze etmek için alametifarikası olan keçe malzemeleri ve galeri mekânını, kişisel mitosundaki kamp alanına uygun olarak dikkatli bir şekilde dizayn eder.

Sahte anı kavramıyla ilişkilendirilebilecek diğer bir otobiyografik çalışma Boltanski’nin 1969 yılında “Reconstitution D’un Accident Qui ne M’est Pas Encore Arrivé et où J’ai Trouvé la Mort” adıyla yayınladığı bir sanatçı kitabıdır. “Henüz Başıma Gelmeyen ve Ölü Olarak Bulduğum Bir Kazanın Yeniden İnşası” anlamına gelen bu eseri Boltanski’nin gerçek olmayan bir ölüm ilanı olarak okumak mümkündür. Sahte bir araba kazası kurgulayan sanatçı, fotoğraf ve detaylı belgelerle olayın inandırıcılığını artırmak için çevresel faktörleri büyük bir titizlikle tasarlamıştır. Boltanski için mekânın kurgusal bir anıdaki hatırlatıcı gücünden nasıl faydalanacağını iyi bildiği söylenebilir.

Sahte anılar ve rüyalar arasında sıkı bir analogi olduğu düşüncesi Halbwachs tarafından “kişilerin yalnız başına hayal ettiği şeyleri yaşadığına inandığı anların; rüya gördükleri zaman olduğu” şeklinde dile getirilir. Rüyalarda ortaya çıkan daha önce içinde bulunulmamış ve deneyimlenmemiş mekânların kişi tarafından hatırlanması anının kaynağının yanlış bir yere atfedilmesiyle ilgilidir. Rüya ve imgelemin sahte anıların oluşumunda oynadığı rol düşünüldüğünde Blum’un “Safiye Behar’a Övgü” adlı yerleştirmesi anlam kazanmaktadır. Daha önce orada bulunmamış ve o mekânı hiç deneyimlememiş kurgusal bir karakter yaratarak izleyicinin zihnine gerçek olmayan bir anı yerleştirmeyi amaçlayan bu sergide kurgunun inandırıcılığı, Blum’un seçmiş olduğu mekân ve mekânın içini çeşitli eşyalarla düzenlemesiyle sağlanmıştır.

Blum’un sahte bir tarihi karakter yarattığı yerleştirmesine benzer şekilde Kabakov’un “İlk Otomobilin İmgesi” adlı çalışması kurgulanmış bir kültürel belleğin görselleştirilmesi olarak değerlendirilebilir. Kabakov’un mekânın ruhunu kullanarak yarattığı sahte hatıra, tarih yazımının kırılğan ve hassas noktasına dikkat çekmesi

bakımından önemlidir. Antik çağdan kalma bir kaya üzerine fresk tekniğiyle resmedilen imge, dikkatsiz gözler için ilk bakışta mekânın bir parçası sanılabilecek bir özelliğe sahiptir. Tarihi Yerebatan Sarnıcı sütunlarının altına konumlandırılan ve yalnızca belirli bir mesafeden bakılabilen bu yerleştirme mekân içerisinde yeni bir bağlama kavuşarak sahte bir tarihi anlatıyı görselleştirir.

Bu tez kapsamında üretilen ve çeşitli görsel sanatlar alanlarından verilen örnekler false memory kavramının mekân ve bellekle ilişkisini gündeme taşımaktadır. Psikoloji literatüründe bireysel bir kavramı işaret eden false memory yani sahte anı kavramı, özellikle son iki bölümdeki sanatçı örneklerinde otobiyografik açıdan incelenmiştir. Farklı bir disiplinden ödünç alınan bir terim olan false memory ile ilgili ürettiğim çalışmaları sahte anı ve mekân kavramlarıyla birlikte değerlendirmek için bir literatür taramasına ihtiyaç duyulmaktadır.

False memory kavramıyla ilişkilendirilen tüm bu sanatsal örnekler ve üretimlerin ışığında sahte anıların tıpkı gerçek anılar gibi bir mekâna ihtiyaç duyduğundan ve bu anıların dönüşürken beraberinde mekânı da ideal bir şekilde kurguladığından bahsetmek mümkündür. İster organik ister implant edilmiş olsun her anı bir mekâna ihtiyaç duyar ve hatıraların inandırıcılığını artırmak için tıpkı Blum, Boltanski ya da Beuys'un eserlerinde yaptığı gibi o mekânı tüm detaylarıyla betimlemeye çalışır.

İmgelem, hayal gücü, rüyalar, kültürel inanışlar, beklentiler, idealize etmek gibi kavramlar otobiyografik anlamda hatırlanan sahte anılara zemin hazırladığı gibi bu durum kültürel bellekteki kurguyla paralellik taşır. Huyssen'in ifadesiyle “şimdiki zamanda yapılan kültürel bir kurgu olan belleğin” sürekli dönmek ve bağlı olduğu mekânı yeniden inşa etmek üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Eserlerimde otobiyografik anlamda ele aldığım ve rüyalarımdaya ortaya çıkan tanıdık ve bir o kadar aşina olmayan tekinsiz mekânların her seferinde yenileriyle yer değiştirmesini, bu kültürel kurgunun bir yansıması olarak okumak mümkündür. Resimlerimde çoğunlukla benzer eşyaların kullanıldığı farklı iç ve dış mekân tasarımları; anılarımızı hatırlamaya çalıştığımız her anda, aradaki boşlukları yeni anıların istila ettiği ve mekânı yeniden inşa ettiği temsillere dönüşür.

KAYNAKÇA

- Alaca, I. V. (2008). Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1-16.
- Amstutz, N. (2015). Caspar David Friedrich and the Aesthetics of Community. *Studies in Romanticism*, 447-475.
- Apfelbaum, E. (2010). Halbwachs and the Social Properties of Memory. In S. R. Schwarz, *Memory: Histories, Theories, Debates* (85). New York: Fordham University Press.
- Aristoteles. (2017). Bellek ve Hatırlama Üzerine. In U. Fleckner, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (Çev. Emre Koyuncu) (36-45). İstanbul: Umur Yayınları.
- Artsy. (2023, 02 02). Artsy: <https://www.artsy.net/artwork/caspar-david-friedrich-wanderer-above-the-sea-of-fog> adresinden alınmıştır.
- Artun, A. (2021, 09 08). *e-skop sanat tarihi eleştiri*. e-skop.com: <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677> adresinden alınmıştır.
- Aslan, M., & Tayanç, D. A. (2018, 12 26). Tarkovsky'nin "Ayna"sına Yansıyan Bellek: Bellek Türleri, Özellikleri ve Süreçleri Açısından "Ayna" Filminin Analizi. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 301-321.
- Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek* (Çev. Ayşe Tekin). Ayrıntı Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası* (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bakırcı, Ç. M. (2021, 10 06). *Anı İronisi: Bir Anıyı Hatırlamak, Onu Unutmanıza Neden Oluyor!* evrimagaci: <https://evrimagaci.org/ani-ironisi-bir-aniyi-hatirlamak-onu-unutmaniza-neden-oluyor-2948> adresinden alınmıştır.
- Bakırcı, Ç. M. (2020, 07 17). *Sahte Anılar: Beynimiz Sahte Anıları Nasıl Yaratıyor?* Sahte Anılar: Beynimiz Sahte Anıları Nasıl Yaratıyor? - Evrim Ağacı (evrimagaci.org) adresinden alınmıştır.
- Baudelaire, C. (2021). *Modern Hayatın Ressamı* (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bays, R. B. (2011, 07 05). *Investigating a Model of False Memory Construction: Is Seeing Believing?* Atlanta, GA: Georgia State University.

- Beaulieu-Prévost, D., & Zadra, A. (2015, 02 09). When People Remember Dreams They Never Experienced: A Study of the Malleability of Dream Recall Over Time. *Dreaming-Journal of the Association for the Study of Dreams*, 1-14.
- Behramoğlu, A. (2008, 01). ataolbehramoglu.com:
<http://www.ataolbehramoglu.com.tr/html/siir-100.htm> adresinden alınmıştır.
- Beil, R. (2006). *Christian Boltanski Time*. Berlin: Hatje Cantz.
- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: YKY.
- Benjamin, W. (2017). Penelope'nin Unutma Çalışması. In U. Fleckner, *Mynemosyne'in Hazine Sandıkları Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (Çev. Emre Koyuncu) (240-247). İstanbul: Umur Yayınları.
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek* (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Berkşan, B. (2022, 06 15). *Okuma Atlası Felsefe*. felsefeokuma.blogspot.com:
<https://felsefeokuma.blogspot.com/p/alfred-wheathead-n-1861-1947felsefesi.html> adresinden alınmıştır.
- Biçer, H. Y. (2020, 05 30). Post-Modern Unutuşa Bir Direnç Noktası Olarak Sarkis. *Görünüm Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 57-75.
- Bilgin, N. (2011). *Eşya ve İnsan*. İstanbul: Gündoğan Yayıncılık.
- Blum, M. (2022, 08 10). *A Tribute To Safiye Behar*. Retrieved from A Tribute To Safiye Behar: <http://blumology.net/safiyebehar.html> adresinden alınmıştır.
- Borges, J. L. (2021). *Sonsuzluğun Tarihi* (Çev. S. Nilüfer). İstanbul: Can Yayınları.
- Bozyer, H. (2020). Hafızayı Eşyayla İnşa Etmek: Refik Halid Anlatısında Eşya-Hafıza İlişkisi. *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, 29-59.
- Bridge, D. J., & Paller, K. A. (2012, 08). Neural Correlates of Reactivation and Retrieval-Induced Distortion. *n The Journal of Neuroscience*, 12144-12151.
- Brown, A. S. (2003). A Review of the De'ja' Vu Experience. *Psychological Bulletin*, 394-413.
- Buchloh, B. H. (1980, Ocak). Beuys: The Twilight of the Idol. *Artforum*, 35-43.
- Bunuel, L. (2000). *Son Nefesim* (Çev. İlkay Kursak). İstanbul: AFA Yayınları.
- Camhi, L. (2022, 10 16). *An Appreciation of Christian Boltanski, Brilliant Artist, My Friend*. Vogue: <https://www.vogue.com/article/christian-boltanski> adresinden alınmıştır.
- Certeau, M. d. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi - I Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları* (Çev. L. Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi.

- Cicero, M. T. (2017). Bellek İmgeleri, Bellek Mekanları. In D. U. Fleckner, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları, Platon'dan Derida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (Çev. Emre Koyuncu) (48). İstanbul: Umur Yayınları.
- Connerton, P. (2018). *Modernite Nasıl Unutturur* (Çev. Kübra Kelebekoğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Conway, M. A., & Williams, H. L. (2008). *Autobiographical Memory*. Oxford: Elsevier Ltd., 893-906.
- Coşkun, B. (2010, 01-06). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Mekân-Rüya İlişkisi Üzerine Bir İnceleme: Mekân İçinde Rüya, Rüya İçinde Mekân. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 77-106.
- Coverley, M. (2011). *Psikocoğrafya - Londra Yazıları* (Çev. Selen Serezli). İstanbul: Kalkedon.
- Çağmar, M. Ş. (2017). Sanat Eserinde Hakikat: Martin Heidegger ve Walter Benjamin. *Journal of Oriental Scientific Research (JOSR)*, 599-611.
- Demelo, S. (2011). *Autobiography and Self-Portraiture in the works of Christian Boltanski and Sophie Calle*. Colchester / Essex: University of Essex .
- Demirarslan, Z. (2022, 11 15). *Benim Sanatım*. benimsanatim.com: <https://benimsanatim.com/sarkisle-guzel-bir-paris-sabahi> adresinden alınmıştır.
- DeRoo, R. J. (2004, 02 27). Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68. *Oxford Art Journal*, 219-238.
- Direk, Z. (2003). *Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. İstanbul: MetisYayınları.
- Draaisma, D. (2012). *Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer* (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayıncılık - Edebiyat Dizisi.
- Draaisma, D. (2015). *Unutmanın Kitabı* (Çev. Dilman Muradoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Draaisma, D. (2016). *Sıla Hasreti Fabrikası – Bellek Yaşlılıkta Nasıl İşler?* (Çev. Dürrin Tunç). İstanbul: YKY.
- Draaisma, D. (2020). *Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer (Belleğimiz Geçmişimizi Nasıl Şekillendirir?* (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- Et in Arcadia Ego (1637) by Nicolas Poussin*. (2023, 03 02). Visual Arts Cork: <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/et-in-arcadia-ego.htm> adresinden alınmıştır.

- Eva Albarran & Co. (2023, 03 16). Eva Albarran & Co: <http://eva-albarran.com/en/production/personnes-christian-boltanski-monumenta-grand-palais/> adresinden alınmıştır.
- Ezgi Tuncer Gürkaş, Ö. B. (2012, 05 22). Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi. *Sigma*, 1-11.
- Farren, J. (2023, 02 18). *Paul Delvaux Artist Overview and Analysis*. The Art Story": <https://www.theartstory.org/artist/delvaux-paul/> adresinden alınmıştır.
- Fleckner, U. (2017). *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları: Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (Çev. Emre Koyuncu). İstanbul: Umur Yayınları.
- Gençer, D. (2022). *Kavramsal Sanat ve Enstalasyon: Sarkis Zabunyan Örneği*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Gürbilek, N. (2020). *İkinci Hayat Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürkaş, E. T., & Barkul, Ö. (2012, 05 22). Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi. *Sigma 4 Özel Sayı*, 1-11.
- Gürsoytrak, H. (2004, 03 19). *Hakan Gürsoytrak*. Hakan Gürsoytrak: <http://www.gursoytrak.com/yalan-dunyada-hafriyat/#more-1415> adresinden alınmıştır.
- Gürsoytrak, H. (2022, 03 15). *Hafriyat III*. Hakan Gürsoytrak: <http://www.gursoytrak.com/sergiler/hafriyat-iii-akm/> adresinden alınmıştır.
- Halbwachs, M. (1941). La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte: étude de mémoire collective. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 237-239 .
- Halbwachs, M. (2017). Zamanın Nehir Yatağında Yüzen Tahtalar. In U. Fleckner, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (Çev. Emre Koyuncu) (210-223). İstanbul: Umur Yayınları.
- Hilpern, K. (2022, 12 04). *Independent*. Independent.co.uk: <https://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/features/the-false-memory-archive-did-that-really-happen-9105226.html> adresinden alınmıştır.
- Hines, R. D. (2005). *GOTİK Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkım Dört Yüz Yılı* (Çev. Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi.
- Hopwood, A. (2022, 12 12). arhopwood.com: <https://www.arhopwood.com/about> adresinden alınmıştır.

- Hopwood, A. (2022, 11 08). *AR Hopwood's False Memory Archive*. falsememoryarchive.com: <https://www.falsememoryarchive.com/about> adresinden alınmıştır.
- <https://www.tdk.gov.tr/>. (2023, 03 19). <https://www.tdk.gov.tr/> adresinden alınmıştır.
- Huarte, J. (2017). Belleğin Boş Beyaz Sayfası. In U. Fleckner, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (Çev. Emre Koyuncu) (94-97). İstanbul: Umur Yayınları.
- Huyssen, A. (1995). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek* (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jan D. Matthews, K. K. (2008). *Sitüasyonist Enternasyonal* (Haz. Şenol Erdoğan). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Jones, A. (2006, 01 01). *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. New York: Routledge.
- Jones, C. P. (2022, 11 20). *Medium*. medium.com: <https://medium.com/thinksheet/how-to-read-paintings-et-in-arcadia-ego-by-nicolas-poussin-14023bc7b1b> adresinden alınmıştır.
- Jüdisches Museum Berlin*. (2023, 03 15). The Libeskind Building: <https://www.jmberlin.de/en/libeskind-building#lightbox-60181> adresinden alınmıştır.
- Kabakov, I. (2022, 11 08). *The Fisrt Image of the Car*. Fineartbiblio: <https://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-first-image-of-the-car> adresinden alınmıştır.
- Kalay, R. (2018). *Bedenin ve Mekânın Dönüşümselliği: Mekânın Teni*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Karaduman, S. (2016). *Nesne Düzeni ve İmge Tasavvuru Bağlamında Sanatsal Bir Kurgu Olarak Masumiyet Müzesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Karavit, C. (1997). Hafriyat III. In C. Karavit, *Hafriyat III Sergi Katalog Yazısı* (2). İstanbul: Hafriyat.
- Keskin, B. (2013). *Kim Bağışlayacak Beni*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Knöfel, U. (2022, 11 24). *Spiegel International*. [spiegel.de: https://www.spiegel.de/international/germany/new-letter-debunks-myths-about-german-artist-joseph-beuys-a-910642.html](https://www.spiegel.de/international/germany/new-letter-debunks-myths-about-german-artist-joseph-beuys-a-910642.html) adresinden alınmıştır.

- Köse, H. (2018, 12 15). Yaratıcı Uzamlar ya da Psikocoğrafya Kavramı Odağında Mekanın Yeniden Üretimi. *Moment Journal*, 320-342.
- Lachman, L. (2003). Time, Space, and Illusion: Between Keats and Poussin. *Comparative Literature*, 293-319.
- Lambert-Beatty, C. (2009). Make-Believe: Parafiction and Plausibility. *October Magazine*, 51-84.
- Loftus, C. L. (2010, 06 06). False Memory. *The Cambridge Handbook of Forensic Psychology*, 187-194.
- Løkken, A. C. (2005). *False Memories in the Real World An Autobiographical Memory Study Amongst Reality-TV Participants* . Oslo: University of Oslo.
- Macba. (2022, 12 10). Macba.cat: <https://www.macba.cat/en/art-artists/collectables/christian-boltanski> adresinden alınmıştır.
- Maçka Sanat Galerisi. (2022, 06 10). Maçka Sanat Galerisi: <https://www.mackasanatgalerisi.com/2021oncesiturkce/Exhibitions/Sarkis-1985--1986-0> adresinden alınmıştır.
- Manchester, E. (2022, 12 10). Tate. Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-untitled-t07524> adresinden alınmıştır.
- Masumiyet Müzesi. (2022, 03 16). Masumiyet Müzesi: <https://www.masumiyetmuzesi.org/> adresinden alınmıştır.
- Mavipencereliev. (2023, 10 16). Mavipencereliev: <http://www.got-blogger.com/mavipencereliev/3666695182933509502/> adresinden alınmıştır.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception (Translated by Colin Smith)*. London, New York: Routledge Classics.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan Dünya/Sohbetler (Çev. Ömer Aygün)*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mollon, P. (2001). *Freud ve Sahte Anı Sendromu (Çev. Gürol Koca)*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Monoskop. (2018, 10 06). Monoskop: https://monoskop.org/File:Bourgeois_Louise_1946-47_Femme_Maison.jpg adresinden alınmıştır.
- Nicolas-Pousssin. (2022, 10 10). Nicolas Pousssin 17th Century Classical Painter: <https://www.nicolas-pousssin.com/en/works/arcadian-shepherds/> adresinden alınmıştır.

- Nikulin, D. (2022, 11 10). *Sabah Ülkesi Kültür- Sanat ve Felsefe Dergisi*. sabahulkesi.com: <https://www.sabahulkesi.com/2019/08/09/ilk-cagda-hafiza/> adresinden alınmıştır.
- Nora, P. (1984). Bellek Tarihin Gözünde Daima Şüphelidir. In U. Fleckner, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (Çev. Emre Koyuncu) (274-279). İstanbul: Umur Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları* (Çev. Mehmet Emin Özcan). Ankara: Dost Kitabevi.
- Orell, J. (2003). *Window*. The Chicago School of Media Theory: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/window/> adresinden alınmıştır.
- Otgaar, H., Bücken, C., Bogaard, G., A.Wade, K., Hopwood, A., Scoboria, A., & Howe, M. L. (2019, 07). Nonbelieved Memories in the False Memory Archive. *Journal of Applied Research in Memory and Cognition*, 429–438.
- Özcan, U., & Güngör, S. (2022, 12 10). *Yersizleşmeye Rağmen: Tadao Ando 'yu "Yer" Bağlamında Okumak*. Yapı Mimarlık Tasarım Kültür Sanat Dergisi: <https://yapidergisi.com/27116-2/> adresinden alınmıştır.
- Pamuk, O. (1992). Şirin'in Şaşkınlığı. *Kiimlik-Sınırsallık-Mekân*, (25-31).
- Pamuk, O. (2008). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2016). *Hatıraların Masumiyeti*. İstanbul: YKY.
- Paul Delvaux. (2023, 10 16). Meer: <https://www.meer.com/en/13121-paul-delvaux> adresinden alınmıştır.
- Poetikhars. (2022, 12 20). poetikhars.com: <https://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/derrida-ve-yapibozum> adresinden alınmıştır.
- Poyraz, E. (2010). *20. Yüzyıl Sonundan Günümüze Çağdaş Sanatta Toplumsal Bellek Etkileşimleri*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Renemagritte.org. (2023, 01 02). Rene Magritte: <https://www.renemagritte.org/the-human-condition.jsp> adresinden alınmıştır.
- Ribot, T. (2017). Hislerin Belleği. In U. Fleckner, *Mnemosyne'in Hazine Sandıkları Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler* (Çev. Emre Koyuncu) (176-187). İstanbul: Umur Yayınları.
- Rivett, P. (2023, 03 16). *History's mysteries & other thoughts*. Pilarrivett.com: <https://pilarrivett.wordpress.com/2010/07/28/et-in-arcadia-ego/> adresinden alınmıştır.

- Rose, G. J. (1983). Sigmund Freud and Salvador Dali: Cultural and Historical Processes. *American Imago*, 349-353.
- Sandro-Botticelli. (2023, 03 28). sandrobotticelli.com: <https://www.sandro-botticelli.com/adoration-of-the-magi.jsp> adresinden alınmıştır.
- Sarı, J. (2013). *Kenti Deneyimleme Aracı Olarak Psikocoğrafya*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Bilim Dalı.
- Sayın, Ş. (2006). Edebiyat ve Anımsama. In M. K. (Hazırlayan), *Bellek, Mekan, İmge* (37-41). İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Schick, I. C. (2002). *Batının Cinsel Kıyısı Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık* (Çev. Gamze Sarı & Savaş Kılıç). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Semin, D., Boltanski, C., Garb, T., & Kuspit, D. B. (1997). *Christian Boltanski*. Londra: Phaidon.
- Sharr, A. (2017). *Mimarlar İçin Heidegger* (Çev. Volkan Atmaca). İstanbul: Yem Yayınları.
- Shayegan, D. (2020). *Yaralı Bilinç Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni* (Çev. Haldun Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Starobinski, J. (2012). *Özgürlüğün İcadı ve Aklın Amblemleri* (Çev. Haldun Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Swiss Institute Contemporary Art New York. (2022, 10 06). Swiss Institute Contemporary Art New York: <https://www.swissinstitute.net/exhibition/harald-szeemann-grandfather-a-pioneer-like-us/> adresinden alınmıştır.
- Şahin, N. V. (2019). *Hafriyat Sanat Grubu ve Hakan Gürsoytrak*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Takac, B. (2022, 11 20). *Widewalls*. widewalls.ch: <https://www.widewalls.ch/magazine/christian-boltanski-obituary> adresinden alınmıştır.
- Tanpınar, A. H. (2022). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarancı, C. S. (2021). *Otuz Beş Yaş*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Todorov, T. (2017). *Fantastik* (Çev. Nedret Öztokat). İstanbul: Metis Yayınları.
- Uz, A., & Uz, N. (2018, 02 28). Türkiye’de 1980’li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam ve Sarkis). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 1-11.

- Vkovalev. (2022, 11 11). *Vkovalev Live Journal*. Vkovalev Live Journal: <https://vkovalev.livejournal.com/174292.html?view=comments> adresinden alınmıştır.
- Walker, J. A. (1983). Dream- Work and Art-Work. *Leonardo*, 109-114.
- Wilde, O. (2022, 12 10). *The Project Gutenberg eBook of The Importance of Being Earnest, by Oscar Wilde*. [gutenberg.org: https://www.gutenberg.org/files/844/844-h/844-h.htm](https://www.gutenberg.org/files/844/844-h/844-h.htm) adresinden alınmıştır.
- Wright, E. A. (2005, 11 28). Rhetorical Spaces in Memorial Places: The Cemetery as a Rhetorical Memory Place/Space. *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 35, No. 4, 53.
- Yılmaz, E. (2015, 3). Nesne Üzerinden Mekana Bakmak. *Ege Mimarlık*, 44-48.
- Yorgancıoğlu, D., & Çalak, I. (2020). Bedensel Deneyime Dayalı Yer Bilgisinin Yeniden Yapılandırılması İçin Bir Yöntem İrdelemesi: Deneyimsel Haritalama. *Megaron*, 126-137.
- Zeytinoğlu, E. (2004). “Yer”in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat”. *Yer”in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat”, Yalan Dünya Sergi Katalogu*. İstanbul, Karaköy, Türkiye: Hafriyat Karaköy.
- Zeytinoğlu, E. (n.d.). Aydınlanma. *Aydınlanma Sergisi*. GaleriMİZ, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Zeynep Abacı 2013 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü'nden onur derecesiyle mezun oldu. Aynı üniversitenin Temel Sanat ve Tasarım programında yüksek lisans eğitimini tamamlayan Abacı, 2016 – 2020 yılları arasında İstanbul Okan Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü'nde 2020 – 2022 yılları arasında İstanbul Gelişim Üniversitesi Grafik Tasarımı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. Şu anda Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim İş – Öğretmenliği Bölümü'nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışmakta ve aynı zamanda Işık Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümü'nde ders vermektedir. Sanatsal üretimlerini Ortaköy'deki atölyesinde, mekân ve bellek ilişkisi bağlamında sahte anı kavramı üzerine sürdürmekte; pentür sanatının yanında, illüstrasyon, video art, dijital sanat ve NFT gibi sanat dallarıyla ilgilenmektedir.

İlk solo sergisini 2021 yılında “False Memory” başlığıyla Galeri Kambur'da gerçekleştiren Abacı'nın eserleri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Osman Hamdi Bey Salonu, Paris Julio Gallery, PG Art Gallery, Marmara Üniversitesi Atatürk Sergi Salonu, G&G Sanat Merkezi, İstanbul Concept Gallery, İstanbul Planlama Ajansı/ İpa Kampüs, Bodrum Çağdaş Sanat Fuarı, Ovooart Galeri, Okan Üniversitesi, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Yuvakimyon Rum Kız Lisesi'nde sergilendi. İBB ve İPA'nın “Kamusal Alanda Dijital Sanat” adlı açık çağrısıyla seçilmiş olan projesi “Boşluk Senfonisi” ile proje geliştirme sürecine dahil olarak üretimini gerçekleştirdi. BUYayınevi'nden çıkan üç adet çocuk kitabını resimledi. (*Sıla Antik Kentte Bir Gün, Sıla Korku Evinde, Kuşların Adası, 2016*)

Yayınlar:

-Hartmann'ın Resimlerinden Mussorgsky'nin Müziğine: “Bir Sergiden Tablolar”
(sanatokur.com)

-Disiplinlerarası Etkileşim Bağlamında Castel'in Renk Klavyesi [1612775599.pdf](https://www.idildergisi.com/1612775599.pdf)
(idildergisi.com)