

Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020

YAZARLAR |

Aslı Zengin |

Banu Cennetoğlu |

Banu Karaca |

Begüm Özden Fırat |

Dilan Yıldırım |

Ege Berensel |

Erden Kosova |

Ezgi Bakçay |

Nora Tataryan |

Özlem Hemiş |

Tanıl Bora |

Turgut Tarhanlı |

Umut Tümay Arslan |

Zeynep Günsür Yüceil |

Zeynep Sayın |

ÖNSÖZ |

Meltem Ahıska |

SÖYLEŞİ |

Lara Fresko Madra |

EDİTÖRLER |

Eylem Ertürk |

Sevim Sancaktar |

Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020

HAFIZA  MERKEZİ

İçindekiler

Önsöz

**Hafıza ve Sanat:
Eşitlik, Özgürlük, Adalet ve Barış için**
Meltem Ahıska: 9

Köprüler, Zincirler ve Kırımlar
Erden Kosova: 19

**2000'ler Türkiye'sinde "Sanatın Politikası":
Karşı Sanat Çalışmaları**
Ezgi Bakçay: 25

**Sanatsal İfade ve Yaratıcılık Özgürlüğü
Hakkı Bağlamında Şiddet, Hafıza ve Sanat**
Turgut Tarhanlı: 37

**Süregiden Şiddet Tarihinde Suç Ortaklığı ile
Müdahillik ve Paydaşlık**
Banu Karaca: 59

**Şiddetin Temsili ve Yüzleşmenin İmkânı
Üzerine Bir Deneme**
Nora Tataryan: 67

Hafızayı Planlamak ve Heykelleştirmek
Tanıl Bora: 77

**Umut Eden Beden Tekinsiz Mekânlara
Kayıyor ya da Boşluğa Övgü**
Zeynep Günsür Yüceil: 91

Antigone'nin Hafızası
Özlem Hemiş: 105

**İnsan Ötesi Bedenlerle Hafızanın İmkânları:
Tekno-Canavarlar ve Hayaletler**
Aslı Zengin: 117

**Çocukluğun Zamanı:
Yurt, Kazı ve Hafıza**
Umut Tümay Arslan: 131

**Adet Kanı, Saç ve İğne:
Kendine Tanıklığın İnşası**
Dilan Yıldırım: 161

Belleğin Ölümü, Ölümün Belleği
Zeynep Sayın: 175

Hayallerim-iz, Arşiv ve Sen?
Banu Cennetoğlu, Seçil Yersel: 187

Ars Listografi
Ege Berensel: **195**

Arşivin Dışarı
Begüm Özden Fırat: **203**

Köprüler, Zincirler ve Kırımlar: Söyleşiler
Erden Kosova: **209**

Feyyaz Yaman: Çerçevenin Dışında: **210**
Gülsün Karamustafa: Geçiciliğin Belleği: **220**
Hale Tenger: Buğulanmış Cam Arkaları Gibi: **226**
Asena Günal: Markaj Altında: **232**
Barış Seyitvan: Her Şeye Rağmen: **238**

Proje Ekibiyle Söyleşi
**Hafıza ve Sanat Araştırması Üzerine:
Geçmişin Günceli, Güncelin Geleceği**
Lara Fresko Madra: **245**

Ayşe İdil, Enis Köstepen, Eylem Ertürk,
Gamze Hızlı, Meltem Aslan, Sevim Sancaktar

Eser Dizini: **256**

Özgeçmişler: **262**

Künye: **268**

Önsöz

**Hafıza ve Sanat:
Eşitlik, Özgürlük,
Adalet ve Barış için**

9

**Meltem
Ahıska**

Kapının dışında birtakım adlar okuyorlardı listeden.

Adını duyan hemen hazırlanıyordu –

yırtık bir bavul, bir çıkın – kendilerine gerekmeden

ne varsa, bırakıyorlardı.

Yavaş yavaş boşalıyor, daralıyordu buldukları yer.

Kalanlar birbirlerine sokuldular. Unutulmuş bir çalar saati,

belli bir sessizlik ve tören havası içinde,

koğuşun üst köşelerinden birine koydular. Ondan sonra,

her akşam, sırayla biri kurdu saati ve sessizce beklediler

ertesini sabah altı on beşte saatin çalmasını, dışarı çıkıp

yüzlerini yıkamak için. Bir gün

gece yarısında çaldı saat. Kalktılar, yıkandılar (ay vardı),

sonra çevresine oturup saatin birer cıgara yaktılar.

Yannis Ritsos, "Alışkanlıklar da Değişir," çev. Cevat Çapan

Fırtına esmeye devam ediyor

1940 yılının başlarında Walter Benjamin Nazi Almanyası'nın dehşetinden kaçmak için sığındığı duraklardan sonuncusu olan Paris'te *Pasajlar* kitabı üzerine çalışıyordu. Bu kitabın önsözü olarak hayal ettiği "Tarih Kavramı Üzerine" metnindeki IX. tezde şöyle der:

"Klee'nin 'Angelus Novus' adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri faltaşı gibi, ağızı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölümleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır."¹

Benjamin, aynı yıl, 1940 yılının sonbaharında bir grup Nazi-karşıtı Almanla birlikte zorlukla ulaştıkları Fransa-İspanya sınırında geçişlerine izin verilmeyeceği haberi üzerine Gestapo'nun

eline düşmemek için intihar etti. Geçmişin yıkıntılarına, kayıplarına gözlerini büyük bir merak ve dikkatle çevirmiş, bu enkazın içindeki kırık parçaları kurtarmaya çalışırken "Cennet"ten kopup gelen fırtınayla olmayan bir geleceğe sürüklendi. Benjamin'in tarih tezlerinde fırtına bir alegoridir. "Alegori, dağılan bir dünyanın, şeylerle anlamın birbirinden koptuğu bir dünyanın biçimidir."² Bugünün dünyasında ise hem iklim krizinin neden olduğu kasırgalar ve afetlerle, hem de savaşlar, sürgünler, katliamlar ve kayıplar fırtınasının gerçek ve alegorik mevcudiyeti birbirine yakınlaşıyor. Banu Cennetoğlu'nun mültecilerin güncellenen ölüm listelerini görselleştiren ve "kâğıtlar üzerinde bir yas tutma"³ olarak düşündüğü işi, mültecilerin teknelerini batıran fırtınayı olduğu kadar insanları yerinden eden savaşların ve onları yollarda ve kamplarda ölüme mahkûm eden ırkçılığın fırtınasını da hatırlatır.

Bu kitapta, *Hafıza Merkezi*'nin oluşturduğu ve hâlen oluşmaya devam eden "seçki-arşiv" üzerine yazılan yazılar ve onların değiştiği sanat işlerinde fırtınanın esmeye devam ettiğini kuvvetle hissediyoruz. "Gelişme" adı altında toplumsal, ekonomik, askerî, hukuksal çeşitli biçimlere bürünen fırtına, hafızayı yerinden eder, erişilemeyecek, anlamlandırılmayacak, dünyasız ve yaşamsız diyarlara sürükler. Turgut Tarhanlı "hukukla kuşatılmaya, daraltılmaya,

¹ Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine," *Son Bakışta Aşk*, sunuş ve haz. Nurdan Gürbilek (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 43-44.

² Nurdan Gürbilek, "Sunuş," *Son Bakışta Aşk*, 21.

³ Banu Cennetoğlu'nun Erden Kosova ile söyleşisinden aktaran Ege Berensel, "Ars Listografi."

tektipleştirilmeye çalışılan bir normatif buyruğa karşı" yaratıcılık ve imgelem hakkını savunduğu yazısında Gülsün Karamustafa'nın bir video işinden söz ediyor (*Duvar Örüldürken*, 2003). Hafızanın yerle ve dünyayla ilişkisini yeniden düşünmeye çağıran bu çarpıcı sanat işinde farklı askerî darbelerde hüküm giymiş kadınlarla yapılmış söyleşileri görürüz. Bu söyleşilerden birinde, 1971 askerî darbesi sonrası İstanbul Sağmalcılar Cezaevi'nden Adana Cezaevi'ne nakledilen iki siyasi kadın mahkûmdan biri olan Jülide, geldikleri sivil cezaevinde kadın mahkûmların avludaki büyük ağacın gölgesinde yaptıkları ortak kahvaltılara katılmaktan duydukları büyük mutluluğu anlatır. Duyusal hafıza üzerine yazan Nadia Seremetakis'in vurguladığı gibi "birlikte yemek yemek" (*commensality*) özneler ve nesnelere arasında dilin ötesine uzanan çoklu bir hafıza değiş-tokuşu yaratır.⁴ Siyasi ve toplumsal olarak bölünmüş hafıza ağacının altındaki müşterek gölgede birbirleriyle temas etmeye başlamış gibidir. Ancak cezaevi yönetimi "şehir gerillaları" ile diğer mahkûmlar arasında ortaklaşan yer ve zamanın yaratacağı hafızanın tehlikesini fark etmekte gecikmez, ağacı derhâl keser. Jülide'nin sözleriyle ulu ağacın yok edilmesiyle orası artık gerçek bir hapisane olmuştur! Herkes kendi geçmişine ve kaderine bir kez daha mahkûm edilmiştir.

Türkçede şiddetli rüzgâr anlamında kullandığımız *fırtına* sözcüğü, Yunancadaki karşılığıyla *furtuna*, köklerini Latince *fortuna* sözcüğünde bulur. Eski bir sözcük olan *fortuna* "şans, kader, talih" anlamlarını taşır. Walter Benjamin'in kader, günah ve adlandırma arasında kurduğu ilişki bu açıdan düşündürücüdür. İnsanlar var olanı dilde adlandırmaktan kaçındıklarında mitik bir kaderin kendilerini adlandırmasına izin verirler. Benjamin'e göre politik biçimiyle bu günahın adı faşizmdir. Kaderin içine yerleşmiş olan "hepimiz aynı gemideyiz" türünden bir topyekûn deneyim dayatması doğası gereği öldürücüdür: "Bir Alman olarak doğduysam bunun için ölürüm."⁵ Kimse kendini bilmiyor, yaşananların adını koyamıyordur artık. Umut Tümay Arslan'ın bu kitapta yazısında tartıştığı gibi çocukluğun ve gençliğin ülkesi olan yurdundan sürülenler dilini kaybetmiştir. "Geçmiş yıkıntılar arasında kalmıştı ve insan artık kim olduğunu bilmiyordu" der Jean Améry. Kendi günahını bilmezden gelenler ise resmî dilin klişelerini tekrar ederek kötülüğün sıradanlığına dâhil olurlar.⁶

Fırtınanın getirdiği yıkımın engebeli zemini üzerine kurulan "topyekûn deneyim" bunu kaçınılmaz bir kader olarak sunar. Kitapta birçok yazıda gönderme yapılan Hera Büyüktaşçıyan'ın *Ada* (2012) işinde halının altına süpürülenlerle oluşan tümseğin üzerinde yamuk bir şekilde duran bir sandalye görürüz. İmge, sıradanlığın eşliğindedir; kader içine yerleşen günahın kendine nasıl tekinsiz ama korunaklı bir yuva yaptığını hissettirir. Arter'deki serginin tanıtım metninde iş hakkında şöyle yazılmıştır: "Sanki konuşulamayan, tabulaştırılmış, saklı bir geçmişe ait tozları sessizce örtüp, üzerine bastığımız yumuşak ve sıcak zemini kabartıyor."⁷ Yıkımın bir sıcaklık, yakınlık olarak yeniden onaylanmasını dengesizleştirmeye çalışıyor.

Hatırlama arzusu tüm yaşayanlar ve kaybedilenler için yaşamı kurtarmaya taliptir, ancak bunun için mitik kadere teslim olmayarak fırtınanın adını koymak, geçmişte bırakılan enkazı, geçmişle bugün arasında oluşturulan boşluğu tanımak gerekecektir. Zeynep Sayın imgeyi bir başka şeyi temsil ve taklit eden bir varlık değil bir "so-luk" olarak ele aldığı yazısında, Evrim Kavcar'ın 3. Mardin Bienali'nde gerçekleştirdiği *Dikkat Boşluk Var* (2015) işine değinir. Evrim Kavcar metal harflerden oluşan "boşluk" yazısını farklı zamanlarda Mardin'in farklı yerlerine yerleştirdi. Sayın'ın sözleriyle "boşluk, koca bir tarihin konturünü çiziyor" ve bu coğrafyanın çatışmalı tarihinde yok olanların izlerini, nefeslerini mevcudiyete getiriyordu. Zeynep Günsür Yüceil de yazısında bu yerleştirmelerden birine odaklanır: Mardin'de eski şehir ile yeni şehrin arasındaki kayalığa yerleştirilmiş, boşluk üzerine yazılmış boşluk imgesine. Yerleştirilmesinden üç ay sonra "boşluk" yazısından sadece "k" harfinin kalması manidardır. İş, bu parçalanmayla dönüşerek "boşluk'un K'sı" olmuştur. Topyekûn deneyim, boşluğun ima ettiklerini savurarak kendini yeniden dayatmaya, harflerle birlikte hafızaları uçurmaya çalışmaktadır.

⁴ C. Nadia Seremetakis, "The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory (Hislerin Hafızası, Bölüm I: Geçicinin İşaretleri)," *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, der. C. Nadia Seremetakis (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

⁵ Aktaran Susan Buck-Morss, "Mythic History: Fetish," *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge, Mass.; Londra: The MIT Press, 1999), 104. Ayrıca çevirisi için bkz. Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2015).

⁶ Barbara Cassin, "Vatan yerine dile sahip olma," *Nostalji: İnsan ne zaman evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*, çev. Seçil Kıvrak (İstanbul: Kolektif Kitap, 2018).

⁷ Aktaran Zeynep Günsür Yüceil, "Umut Eden Beden Tekinsiz Mekânlara Kayıyor ya da Boşluğa Övgü".

Baskılara karşı mücadelenin içinden damıtılan yeni eyleme biçimlerini ve kurulmaya çalışılan dönüştürücü yaşamsal bağları da yerle bir eder fırtına. Diyarbakır'da yıllarca birçok sanat etkinliğinde yer almış, birçok serginin küratörlüğünü yapmış ve şu anda sürgünde yaşamak zorunda olan Barış Seyitvan, Erden Kosova ile bu kitaptaki söyleşisinde Kürt illerinde tüm baskılara ve saldırılara rağmen sürdürülen sanatsal ve kültürel etkinliklerin 2015'te "çözüm sürecinin son bulması, yaratılan baskı dalgası ve kayyumlarla birlikte" nasıl kesintiye uğradığını anlatıyor.

Fırtına esmeye devam ediyor.

Beyhude mi hatırlamak?

Fırtına hızını kestiği zaman hafıza bir anlığına su yüzüne çıkabilir. Hale Tenger'in *Rüzgârların Dindendiği Yer* işi böyle bir anı düşündürüyor. 2007'de Hrant Dink'in ölümünün ardından yaptığı yerleştirmede hafıza mekânını rüzgârlardan pervanelerin eşliğinde Edip Cansever'in şiirinden dönüştürerek alıntılıdığı dizeleri duvarlara yansıtmıştı: "Çıkardık mı su altındaki ölüyü / Çıkarmadık su altındaki ölüyü." Umut Tümay Arslan'ın yazısındaki yorumuyla belki de bir temennidir bu –"belki de çıkarılabilir ölü su altından." Ancak 2019'daki farklı bir yerleştirmede Hale Tenger aynı dizeleri siyah motor yağının içine gömer. Siyah yağın yüzeyinde bir belirip bir kaybolan yazılar, dibe çeken karanlığı olduğu kadar ölüyü su yüzüne çıkarma ihtimalinin giderek cansızlaştığını da düşündürür. Umut Tümay Arslan'ın sözleriyle: "Yanık motor yağlı düzenek, silmenin, isimsizleştirmenin, dışlamanın, yıkımın mantığının, mekanizmasının işleyişini ve buradaki sorumluluğu hatırlatıyor." Gün geçtikçe ağırlaşan hatırlama sorumluluğu!

Hatırlama çabamızdaki yorgun duygu Aşık Veysel'in türküsünde bir yankı buluyor gibidir: "Beyhude dolandım boşa yoruldum." Sıklıkla Türkiye'nin hafızasız olduğu söylenir. Dehşet dolu olaylar ardı ardına gelmekte, tam birini hatırlayacağız derken bir diğeri onu şiddetle savurarak kısa bir süre sonra unutulmak üzere gündeme yerleşmektedir. Hale Tenger'in bu kitaptaki söyleşisinde dediği gibi: "Yaşadığımız coğrafyada o kadar ağır bir travma yüklemesi altındayız ki!" Ermeni soykırımından çeşitli işyanların şiddetle bastırılmasına, askerî darbelerden azınlıklara yönelik hukuki ve gayri-hukuki saldırılara, Kürtlere karşı savaştan Alevilerin katliamına, kayıplara, haksız tutukluluklara, işkencelere, sürgünlere, çeşitli hak ihlallerine uzanan bir dizi toplumsal olay ve olgu... hangisini, hangi sırayla, nasıl hatırlayacağız? Mithat Sancar'a göre birçok başka ülkede hafıza mücadelesi askerî diktatörlük, iç savaş ya da soy-

kırım gibi tek bir olay üzerine odaklanırken Türkiye'de toplumsal travmalar katmerlenerek üst üste binmiş, kırılması çok zor kalın ve sert bir kabukla sarmalanmıştır.⁸ Parçalar mutlaka birbiriyle ilintilidir ama hangi parçanın hafızası bu katılaşmış düğümü çözmeye yetecektir? Yetvart Danzikyan, Jak Alguadiş'le 1 Aralık 2017 tarihli Agos gazetesindeki söyleşisinin girişinde "Türkiye neredeyse her konunun birbirine bağlandığı bir ülke" derken nasıl bir bağlantıya işaret ediyordu?⁹

Üstelik Türkiye'de "cezazsızlık" durumunun "yasama ve yargı uygulamasıyla da onay bulan bir devlet pratiği" olduğunu¹⁰ ve devlet şiddetinin çeşitli hatlar üzerinden toplumsal dokuya derinlemesine nüfuz ettiğini düşünürsek çok daha karmaşık ve zor bir hafıza manzarasıyla karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Banu Karaca yazısında sanatın üretim koşullarının da hafızayı kötürümleştiren şiddetten muaf olmadığını tartışıyor. Tam tersine şiddet, sanat alanı için kurucu bir nitelik taşıyor. Birbiriyle yakından ilişkilenen mülksüzleştirme, suç ortaklığı ile müdahillik ve paydaşlık ağı, ulusal sanat tarihi çerçevesinin görünmez zeminini oluşturur. Sadece çeşitli sanat işlerinin yok edilmesine, kaybedilmesine değil, değerini yeniden dağıtımına, unutmaya dayalı "yurttaşlık ayrıcalığının" üretimine katkıda bulunur; sanat üzerine bilgi üretiminde şiddetin rolünü gösterir. Banu Karaca bu bağlamda, İranlı Amerikalı şair Kaveh Akbar'ın sorusunu gündeme getiriyor. "ABD-Meksika sınırında göçmen çocuklar ebeveynlerinden ayrılıp kafeslere konulurken ve Irak'ta dronların yönlendirdiği bombalar, aralarında çoğu zaman çocukların da bulunduğu sivilleri öldüren hedefleri işaretlemeye devam ederken" Akbar şunu soruyordu: "Tüm bunları üretebilen bir ulusta, bir mecrada, bir dilde yazan bir şair olmak ne anlama geliyor?"

Peki, devlet şiddeti nasıl temsil edilebilir? Bu sorunun merceğinden bakarak Türkiye'deki inkâr rejiminin sürekliliğini ve sistematikliğini vurgulayan Nora Tataryan, sanat işlerinin içine düştüğü kaygan zemine işaret ediyor. Sanatsal hakikat, birebir tarihsel hakikatle örtüştüğünü, onun bir temsili olduğunu iddia ettiğinde şiddet ve inkârla mayalanmış imge rejiminin içine düşecek, tanıklık potansiyelini yitirecektir. Sanat, verili hakikat rejimlerinde bir kriz yaratmadan bir etkide bulunabilir mi? Tanıklık ve yüzleşme konforlu bir deneyim olabilir mi?

Arşiv de şiddetten nasibini almıştır. Ariella Aïsha Azoulay *Potential History* kitabında arşivin geçmişi korumak, nesnel olmak gibi soyut iddialarının ardında tahrif, dışlama, gasp etme, hüküm verme gibi emperyal iktidar mekanizmalarının yattığını tartışır. Arşiv, ötekilerin varlığını

⁸ Mithat Sancar, *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007).

⁹ Aktaran Umut Tümay Arslan, "Çocukluğun Zamanı: Yurt, Kazı ve Hafıza."

¹⁰ Gülşah Kurt, *Cezazsızlık Sorunu: Soruşturma Süreci* (İstanbul: Hafıza Merkezi, 2014).

inkâr eden sessizlik ve boşluklarla ayakta durur.¹¹ Begüm Özden Fırat da bu kitaptaki yazısında *Hafıza Merkezi*'nin "seçki-arşiv"ini sorunsallaştırıyor. Bu arşivin dışında kalan ama arşivi kuran zaman, mekân ve bağlamlara bakmayı öneriyor. Zamanın belirsizliği, tecrübenin yıkımı, geleceğin kararması, melankoli hâli, bellek takıntısı, kültür endüstrisi, suç ortaklığı gibi güncel hafıza ve sanat rejimini kırılğanlaştıran temaları tartışarak önceki sorulara önemli bir soru ekliyor: Otonom bir hafıza alanını nasıl kurabiliriz? Banu Cennetoğlu ve Seçil Yersel de karşılıklı bir düşünme sürecini içeren yazılarında şablona, tasnif etmeye, kategorilere niye ihtiyaç duyduğumuzu sorguluyorlar. "Hiç tamamlanmayacak ve sürekli değişim içinde olan ilişkilennmeler sarmalı" anlatılarının bir parçasıysa, bütüncül bir hakikat temsili olabilir mi? Nurdan Gürbilek'ten yaptıkları alıntı bu kuşkunun ifadesi: "her doğrunun ancak karşıtı tarafından sakatlanarak, geçersizleştirilerek, bir yarım-doğruya dönüşerek var olabiliyor olması; [...] bir 'ne desem yalan' hâli."¹²

Beyhude mi hatırlamak, beyhude mi hakikat arayışı? Hatırlamakla ilgili bu yaygın duygu yapısının Türkiye'deki hafıza rejiminin belirgin bir unsuru olduğunu anlayarak başlamamız gerek. Asena Günel'in bu kitaptaki söyleşisinde vurguladığı gibi yorgunluk duygusunu besleyen, geçmişle yüzleşme enerjisini soğuran güncel baskılar ve hak ihlalleri, bir yandan da sanat alanında giderek egemen olan "kurumsallaşma-ticarileşme" dinamikleri hafıza ortamına darbeler indirmeye devam ediyor. Yine de soruları başka şekillerde sormaya çalışabiliriz: Arşivle nasıl farklı bir ilişki kurulabilir? Hafıza otonom bir alan olabilir mi? Gülsün Karamustafa'nın bu kitaptaki söyleşisinde dile getirdiği gibi, geçiciliğin bir hafızası var mıdır? Hakikat bütünlüklü olarak temsil edilemediğinde hakikat olmaktan çıkar mı?

Özlem Hemiş yazısında *Hafıza Merkezi*'nin "seçki-arşiv"indeki Eski Yunan mitolojisinin trajik figürü Antigone'yi konu alan sanat işleri ve tiyatro gösterimlerini ele alıyor. Kralın yasasına karşı gelmeye cüret etmiş, "sessizliğe karşı bir ses" ihtimali olmuş Antigone Türkiye'de çok kereler ve farklı şekillerde yorumlanmıştır. Ancak 19. yüzyıla uzanan çeşitli Antigone temalı Rumca ve Ermenice oyunlarla ilgili kayıtlar eksiktir. Hemiş'e göre "bu bilgilerdeki eksiklik arşiv/kayıt tutmak konusunda adeta seçilmiş belleksizliğe ışık tutuyor." Bu eksiklik bir kez daha arşivin ulusal çerçevesini açık ediyor. Hemiş şiddetin sürekliliğinden, bitimsizliğinden söz eder. Ancak, aynı yazıda daha az bilinen bir gerçekliği de dile getirir: Yasın terkiğini oluşturan hatırlamak, unutmak ve özmek Kürtçede aynı kökten, kuyu anlamına gelen "bîr" den gelmektedir. Hatırlamak, unutmak ve özmek Sema Kaygusuz'un "Esir Sözler Kuyusu"¹³ hikâyesini anıştıracak şekilde bir kuyu imgesinde birleşmiştir. Hatırlamak, unutmaktan, özmekten yalıtılmış ayrı bir etkinlik değildir. En önemlisi, hatırlamak sadece öznenin zamanıyla sınırlı değildir; yayıldığı geniş ve parçalı zaman içinde çok farklı tortular, acılar, öfkeler, özlemler birbirine karışmıştır.

Evet, dipsiz bir kuyu! Ama kuyunun içindeki esir sözcükler ancak onlara seslenddiğimizde ortaya çıkabilirler ve önceden kestirilemez dönüşürücü bir etkileri olabilir.

Hafızayı heykelleştirmek

Hafızanın canlılığını, belirsizliğini ve çok yönlü etkilerini zapt etmenin bir yolu dur anıtsallaştırmak. Hâkim ideolojiyi görselleştirmek ve hafızanın resmî kaydını dayatmaktır.¹⁴ Anıtlar egemenin kendinden menkul jestiyle zamansızlığa, ebediliğe talip olurlar. Ulus-devlet çağında anıtların işlevi, ulusal çerçeveyi ayakta tutmaktır. Anıtlarıştırma, estetiğin duysal algılama, duyumsamayla ilgili çok daha eskilere uzanan anlamlarını iptal ederek, hafızayı ve politikayı taşılaştırarak estetize eder.

Tanıl Bora bu kitaptaki yazısında hafızanın heykelleşmesini tartışmaya açıyor. Özellikle, son 20 yıldır Türkiye'de iktidarı elinde tutan AKP'nin kültür ve semboller politikasına odaklanarak bu dönemde "hafıza restorasyonuna" yönelik kültürel ve sanatsal girişimleri örnekliyor. "Kültür alanında hegemonya kuramadık" endişesiyle "şanlı geçmiş"imize, Osmanlı İmparatorluğu'yla devamlılığa, "otantik" bir hafızaya yatırım yapan, bunları "unutturmaya" lanet okuyan politikalar, "geçmiş planlama ve

¹¹ Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (Potansiyel Tarih: Emperyalizmi Bırakmak) (Londra: Verso, 2019). Azoulay'ın arşivle ilgili Türkçede yayımlanmış bir makalesi için bkz. "Potansiyel Tarih: Şiddet Üzerinden Düşünmek," *Çatışmayı Kaydetmek: Arşivler, İnsan Hakları ve Toplumsal Mücadele*, der. Duygu Doğan, Sidar Bayram (İstanbul: Demos, 2018).

¹² Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark* (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 213.

¹³ Sema Kaygusuz, *Esir Sözler Kuyusu* (İstanbul: Metis Yayınları, 2017).

¹⁴ Rita Sakr, *Monumental Space in the Post-Imperial Novel: An Interdisciplinary Study* (İmparatorluk Sonrası Romanda Anıtsal Mekân: Disiplinlerarası Bir Çalışma) (Londra: Continuum, 2012), 51.

heykelleştirme" çabalarıdır. Bora'ya göre hınc ve güç fantezisinin dışavurumları olan bu "nostaljik" politikalar milliyetçi-muhafazakâr bir narisizmle maluldür.

Tanıl Bora'nın ayrıntılı bir şekilde ele aldığı örneklerde son dönem "hafıza restorasyonu"-nun anıtlar, heykeller, isimlendirmeler, müzeler ve sergilerle nasıl gücüt bulduğunu görebiliriz. Yine de şu sorular geliyor akla: Buna hafıza demek ne kadar mümkün? Nasıl bir nostalji?

Nostaljinin Geleceği kitabında Svetlana Boym nostaljinin ikili anlamı üzerinde durur. Nostalji bir yanıyla, "günümüzde birçok güçlü ideolojinin özünü oluşturan, bizi duygusal bağlılık uğruna eleştirel düşünceyi bırakmaya yaratan ideal evi yaratma vaadidir."¹⁵ Öte yandan, "duygunun kendisi, yerinden edilmenin ve zamanın tersine çevrilemezliğinin yası, modern insanlık koşulunun tam kalbindedir."¹⁶ Boym, bu bağlamda iki nostalji türünü birbirinden ayırt eder: Yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji. Yeniden kurucu nostalji, yani "hafızanın restorasyonu" Türkiye'de olduğu gibi ulusal ve dinsel canlanmaların özünü oluşturur. Kökenlere dönüşün ve düşünceler, canavarlar yaratarak "ideal evi" komplolara karşı korumanın bir aracı hâline gelmiştir. Düşünsel nostalji ise eve dönüşün olanaksızlığını anlamlandırmanın bir yoludur. Kayıp duygusunu ve özlemi yok saymadan, "insanın özlemlerinin ve aidiyetinin çiftdeğerliliği üzerinde durur, modernliğin çelişkilerinden çekinmez."¹⁷ Umut Tümay Arslan'ın bu kitaptaki yazısında tartıştığı gibi, gerilimi gidermek egemenin jestidir.

Umut Tümay Arslan bu çağda şaibeli hâle gelen "yurt" kavramının önemini vurgularken yurdu, çocukluğun ve gençliğin ülkesi olarak konumlandırıyor. Ancak çocukluğun zamanı kendini bütünüyle açmayandır, diye ekliyor. Düşünsel nostalji geçmişin parçalı ve çatışmalı niteliği kadar sessizlikleri üzerine de kafa yorar; geçmişî fethetme güdüsüne kapılmayarak çoklu mekânları ve farklı zaman alanlarını tahayyül etmenin yollarını arar.¹⁸ Farklı nostalji türleri, bize birbirinden farklı ev ve yurt kavramlarının yanı sıra farklı hafıza biçimlerini de gösteriyor. Ancak bunlar aynı düzlemde ve hatta aynı zamanda yer alan, basitçe bir çoğulluğa gönderme yapan farklı hatırlama kipleri değildir.

Egemen ile ezilen, iktidar arzusu ile hakikat arayışı arasındaki farklar gibi derinden çatışmalıdır.

Bu anlamda toplumsal hafıza ile tarihin yeniden inşasını birbirinden ayırmak elzem görünüyor. İkincisinin hafızaya dayanan bir yanı yoktur, insanların gündelik hayatın içindeki deneyime ve tanıklığa dair hafızalarını yok sayarak yükselir. Totaliter rejimlerde devlet aygıtı tam da insanları hafızalarından ederek onları zihinsel olarak köleleştirir.¹⁹ Ama tarihin yeniden inşası aynı zamanda kolektif hafızaymış gibi sunulur; anlatılanın herkesin hikâyesi olduğu vazedilerek tarih yazımı ve hafıza yapımı aynı potada birleştirilir. Bunun en açık örnekleri faşist rejimlerde yaşanmıştır.²⁰

O zaman, hafızanın bir muharebe alanı olduğunu söylediğimizde ne demiş oluyoruz? Burada çatışan tarafların farklı hafızalar değil, devlet aygıtının militan unutu²¹ üzerinde yükselttiği inşa ile bunun altında ezilen yaşamın hafızası olduğunu bir kez daha vurgulamak önemli. Bu "muharebe"de hafıza, kazanmaya yarayan bir *silah* olarak görülemez. Haset, nefret ve öfke duygularını seferber etmekle hafızayı canlandırmanın yöntemleri arasında uzlaşmaz bir çelişki var. Hafızanın "yurdu" farklıdır.

Tanıl Bora hafızanın heykelleştirilmesinde şehit mitolojisinin büyük bir yer kapladığından söz ediyor. Şehit mitolojisinin "zamanı düzleyen, geçmiş-bugün ve geleceği hemzaman kılan siyasal-psikolojik etkisini" vurguluyor. Arapça şehit sözcüğü Aramice/Süryanice "tanık olma, tanıklık etme" kökünden gelir. "Şehit" ve "şahit" in akrabalığı tanıklık konusunda var olan rejim içerisinde sorulması "tehlikeli" ama bir o kadar da önemli bir soruyu gündeme getiriyor: Şehit mitolojisinde, şehit olanların tanıklığına yer var mı? Irvin Shaw'ın 1936'da yazdığı *Ölüleri Gömün*²² tiyatro oyununu hatırlayabiliriz. Zamanı ve yeri belirsiz bir savaşta ölen altı asker törenlerle gömülmeyi reddederek savaşın anlamsızlığıyla ilgili hikâyelerini anlatmak için yaşayanların arasına katılmak isterler. Bu savaş-karşıtı oyunun da düşündürdüğü gibi şehitleri anıtsallaştırmak, tanıklığı susturmanın bir yolu mudur?

Tanıklık, üzerine çok tartışılmış bir konudur. Hukuki anlamlarıyla ve bunun ötesinde, insan hakları savunucuları ve düşünürler tarafından

¹⁵ Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), 17.

¹⁶ A.g.e.

¹⁷ Boym, *Nostaljinin Geleceği*, 20.

¹⁸ A.g.e.

¹⁹ Paul Connerton, "Social Memory (Toplumsal Hafıza)," *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 14.

²⁰ Zamponi, İtalyan faşizmini incelediği yazısında şöyle der: "Faşizm, estetik siyasete başvurarak ve kendisinin kültürel meşrulaştırıcısı olarak tarihe rücu ederek, modern bireyi unufak eden ve Mussolini rejimini İtalyan 'cemaati'nin sahibi ve gerçek ifadesi olarak sunan yapay ve auratik bir geleneği dayatmıştır." Simonetta Falasca Zamponi, "Of Storytellers and Master Narratives: Modernity, Memory, and History in Fascist Italy (Hikâye Anlatıcıları ve Üst anlatılar Hakkında: Faşist İtalya'da Modernite, Hafıza ve Tarih)," *States of Memory: Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*, der. Jeffrey K.Olick (Durham: Duke University Press, 2003), 68.

²¹ Tanıl Bora, "'Söyledim ve vicdanımı kurtardım'dan ötesi?" *Birikim* 248 (2009).

²² Irvin Shaw, *Ölüleri Gömün*, çev. Coşkun Büktel (İstanbul: Yeni Tiyatro Dergisi, 2010).

farklı şekillerde ele alınmıştır.²³ Aslı Zengin bu kitaptaki yazısında tanıklığın insan ötesinde bedenleşme hâllerine dikkat çekiyor. "Hayalet, yitip giden, enkaz, döküntü, hurda, boşluk ve hikâyelerin nesnelere girdiği ilişkilerde kurduğu beden formlarını" tanık olarak düşündüğümüzde, tanıklığın bir insanın anlatısına indirgenemeyeceğini anlarız. Soner Ulu'nun *Cars* (Arabalar, 2015) işinde görselleştirdiği yıkık dökük yapıların önündeki harap arabalar, Kobane'de 2014 yılında IŞİD ile savaştaki katliamın tanıklarıdır. Zengin'in sözleriyle, "her bir araba resimlendikleri mekân ve yapılarla beraber yakın zamanda yaşanan şiddetin boyutuna dair bir çılgılık gibi duruyor." Tanıklığın insan-ötesinde maddi kültürle ilişkisi, hafızanın heykelleştirilmesinin yok ettiği izleri -yaşama yönelik tahribatın hafızasını- başka bir boyutta kavramamıza yardımcı olabilir.

Anıtlar ve heykeller yaşam ile ölümün arasında bir yerde konumlanmıştır. Anıtlar ölü ve fakat canlıdır, ya da vampirler gibi "hortlak"tırlar. Geçmiş diriltme iddiasıyla geçmiş ölü, taşlaşmış bir bedende ya da düzenekte temsil ederler, bir yandan da geçmiş temsilini, yaşayanların hafızası üzerinde hüküm sürecek ölümsüz ama öldürücü "canlı" bir buyruğa çevirirler. Anıtlar bu anlamda aygıtları ve mekanizmalarıyla aslen cansız olan ama içine "millet" gibi "organik" bir cemaat hayali üflenerek canlandırılmış devlete benzerler. "Anıtlar, yaşamla ölüm arasındaki karmakarışık bir oyunun ve ikisi arasındaki sınırların bulanıklaştırılması neticesinde, muhayyel cemaatler inşa eden mitik hafızayı ölümsüzleştirirler. Anıtlar ölüye hayat vererek ölümü yadsırlar, ama aynı zamanda taştan başka bir şey olmadıklarından yaşamı da yadsırlar."²⁴ Anıtsallaştırma ucubeler yaratır.

Aslı Zengin'in yazısında ele aldığı insan ötesi bedenlerin bir kısmı "tekno-canavarlar"tır. Onlar da anıtlar gibi ölü ama canlı ve öldürücüdür. Bu kitaptaki birçok yazıda değinilen Ali Bozan'ın *Bu Bir Toros Değildir* (2009) işi 1990'larda Kürt bölgelerinde ölüm saçan Toros markalı beyaz otomobillere gönderme yapar, ancak bu bir makineyi -otomobili- gösteren bir imge değil, canavarlaşmış, can alan bir aygıtın şiddet dolu performansına tanıklık eden bir imgedir. Dilan Yıldırım da yazısında hatırlamak ve tanıklık meselesini ele alıyor. Devletin militer teknolojisinin kendini Kürt bölgelerinde nasıl mekâna dâhil ettiğini, bütün bir yaşamın dokusuna nüfuz ettiğini, canavarlar yarattığını tartışıyor. Türkiye'nin "bir taniksizlik toplumu" olduğunu vurgularken "farklı tanıklık modaliteleri"ne dikkat çekiyor. Bu bağlamda yorumladığı Zehra Doğan ve Fatoş İrwen'in sanat işleri şiddetin yarattığı biçimsizleştirmeyi görünür kılıp, gözlerini gözetleyene çevirerek "hem kendilerine hem de birbirlerine tanıklık eden" ucubeliklerini sahiplenirler. Bu işler, heykelleşmenin şiddetle imkânsız kıldığı tanıklığı kendi parçalanmış bedenleri üzerinden gerçekleştirebilirler. Dilan Yıldırım'a göre "kendine tanıklığın" sanatsal performansı kolektif bir bedenleşmeye açıktır. Fatoş İrwen'in Diyarbakır cezaevindeyken cezaevinin 40 yıllık tarihine atfen ürettiği 40 adet belge bunun çarpıcı bir örneğidir. Kantinden alınan ve çay lekeleriyle eskitilmiş kâğıtların üzerine "iğne ucuyla açılmış deliklerden oluşan kimi düz yazı kimi şiir formatında 40 adet tarihsel belge". Okunamayan bir tarih, okunamayan bir arşiv! Cezaevi yönetimi de laboratuvarlarda incelediği bu "şifreyi" çözememiştir.

"Okunamayan arşiv" hafızanın anıtsal eşiklerini aşarak yeni kıyılara doğru bir yolculuğa davet ediyor bizi.

Hafızanın macerası

Esmeye devam eden "fırtınanın binicileri"²⁵ olmayı deneyebilir miyiz?

Ezgi Bakçay, Karşı Sanat üzerine yazdığı yazısında "biçimi baştan belirlenmemiş bir ortaklığın" öyküsünü anlatıyor. Burada, "kayıpların bıraktıkları boşluğun etrafında, zamanları ve kuşakları buluşturacak bir alan açma arzusu" olduğunu ileri sürüyor. Kesinlikten yoksun bir belirsizliğe katlanmayı, kurum olmayı reddetmeyi tartışırken hafızayla pek de ilişkilendirilmeyen, beklenmedik bir kavram kullanıyor: Macera. Bakçay'a göre macera, gelmekte olanla birlikte henüz gelmemiş olanı kucaklamaktır.

²³ Örneğin Giorgio Agamben, tanıklığın anlamları üzerinde durarak, yok edilmiş olanın imkânsız tanıklığına alan açmak için yeni bir dil yaratmanın gerekliliğinden söz eder. *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, çev. Ali İhsan Başgöl (İstanbul: Dipnot Yayınları, 2017).

²⁴ Meltem Ahıska, "Hatırlayan Ucubeler: Tophanedeki İşçi Anıtının Hikâyesinin İzini Sürmek," çev. Selim Karlitekin, *Red-Thread*, sayı: 3 (2011).

²⁵ Doors grubunun "Riders on the Storm" adlı şarkısından ilhamla.

20. yüzyılın aykırı sosyologlarından Simmel'in üzerine yazdığı bir deneyim biçimidir macera.²⁶ Hayatın sürekliliğinden koparılmış bir zaman parçası olan maceranın düşe benzer bir özelliği vardır. Öznenin merkezinden ve onun örgütlediği zamanın akışından o denli uzaklaşabilir, ona o denli yabancılaşabilir ki macerayı deneyimleyen bir başkası olduğunu düşünebiliriz. Macera özneyi başkalaştırdığı gibi, modern hayat deneyiminin genel kabullerini de sarsar. Şans ve zorunluluk, güç ve kader, aktiflik ve pasiflik, hesaplanabilirlik ve belirsizlik arasındaki ayrımları altüst eder. Maceracı, belirsizlikle iş görmeyi, şansa güvenmeyi, bütünden koparılmış parçanın hakikati peşinden koşmayı seçer. Maceracı kendini, hükmeden zamandan çekip çıkardığı başka bir zamana adar. Simmel'e göre sanat ve macera arasında yakın bir ilişki vardır. Sanat eseri de algılanan deneyimin sonsuzca sürüp giden silsilesinden bir parça kesip, her yöndeki bağlantılarını koparıp ona kendine yeterli bir biçim verir. Toplumsalın bütünleştirilmiş baskıcı "gerçeğine" karşı parçanın bir direnme gücü vardır. Maceranın yapısı, geleceğe modeller oluşturabilecek hayal edilmiş topografiler ya da potansiyel mekânlar sunar.²⁷

Bu kitaptaki yazılar da sanatın yeniyi yaratma potansiyeline yapılan güçlü vurgularla hafızanın macerasına bir çağrıda bulunuyor. Birkaç örneğe değinirsek: Ege Berensel arşivin tekiliği, rastlantıları, güdültüyü, arızaları da arşivlemesi gerektiğini söyleyerek hafızanın heykelleşmesine, anıtsallaştırılmasına karşı çıkar. Nora Tataryan sanatın anlam dizgelerinde çatlak yaratma kapasitesinin üzerinde durarak sanatın başka türlü bir hakikatin mekânı olabileceğinden söz eder. Umut Tümay Arslan, önemli bir sav atar ortaya: Hafıza bir araç değil ortamdır. Geçmişin işlenmesinde sürçme, kayma, yerinden çıkma olarak anlaşılabilir "arızalı performans" önerisiyle sanatın, yıkımın melankolik dili tarafından yutulmaya meydan okuduğunu söyler. Turgut Tarhanlı hakikatin hukuki gerçeklik kavramıyla sınırlı olamayacağını ileri sürer. Yasaların sanatın gücünden ne denli korktuğunu, öngörülemezlik kaygısıyla sanatı nasıl "objektiflik" alanına hapsedmeye çalıştığını ortaya koyarak sanat ve imgelem hakkını savunur. Tanıl Bora sanat üretiminin hakikatin birebir aktarılması olarak anlaşılmasına itiraz eder. Feyyaz Yaman gösterilmeyen, boşluk olarak temsil edilen bir hakikatin varlığına işaret ederek tarihi ve imgeyi katman katman açmayı önerir. Zeynep Sayın imgenin nefes gibi canlandırıcı etkisine dikkat çeker. İmge, bir başka şeyi temsil ve taklit eden bir varlık değildir, boşluğu mevcudiyeye

te getirme kapasitesine sahiptir. İmge hakkı ve adaleti için verilen mücadeleye katılmaya davet eder bizi. Zeynep Günsür Yüceil bakış ve görme biçimleri ile bunların beden üzerindeki etkilerini tartışarak politik olanı yeniden düşünmeye çağırır. Bu farklı bakışın adı "hayret"tir. "Gözdağı ve sindirmeyi gerçek gücünden soyunduran bir hâl."

Tüm bu önermelerde farklı bir zaman ve mekân deneyiminin bir ihtimali olarak hafızanın macerasını izlemek mümkün. Macera, meydan okumadır. Soluktur. Hayrettir. Parçalılığa, boşluğa dayanma gücüdür. Aynı zamanda, belirsizliğin panzehridir. "Her şeye rağmen" yeniden başlamaktır. Dünya üzerinde birlikte başka türlü yaşamın yaratıcı denemesidir.

Günümüzün parçalanma, öteki tarafından yutulma, kaybetme korkularını hınç ve nefret duygularına tercüme ederek, iç düşmanlar-dış düşmanlar-hep düşmanlar tehditleriyle "ne olursa olsun bir kurtarıcı olsun" talebini üreterek hüküm süren²⁸ iktidarlara karşı macera, arşivi ve hafızayı canlandırmanın, çoğullaştırmanın bir biçimi olabilir. Walter Benjamin'in tarih tezlerinde dediği gibi macera, "tarihin havını tersine taramaktır."²⁹

Macera, gerçeklik adı altında sürüp giden dehşet hikâyelerine karşı yeni hikâyeler kurmaktır. "Kurmaca, taşralı sıradan insanların aile yadigarı mobilyalar ve toprağın gelenekleriyle birlikte çağlar boyu aktardıkları hazine değildir. Başlamamış olanın ortasına her defasında yeniden atlama, gerçekliğin taşıdığı benzerlik ve nirengi noktalarıyla birlikte tümünden yittiği yerlere adım atmak üzere kıyıyı, sınırı yeni baştan aşma kabiliyetidir."³⁰ Çalınmış, dışlanmış, yok edilmiş hayatların taşıdığı ortak hakikatin izlerini görülür ve duyulur kılabilmek için. Eşitlik, özgürlük, adalet ve barışın hafızasını ve mücadelesini sürdürebilmek için.

Hafıza Merkezi'nin hafızaya sanatın merceğinden bakmak üzere görsel sanatlar ve gösterim alanından 400'den fazla işi bir araya getirerek bu "seçki-arşiv"i oluşturması, onu farklı okumalara açması, hafıza anlatılarının bu yolla dağılmasına, parçaların çoğalmasına imkân vermesi tam da macera kavramına denk düşüyor kanımca. Estetiğin huzursuzluğunu hafıza ve politika alanlarına taşıyan bu kıymetli projenin açtığı ve yazdığı yeni zamanda arşiv de oluşmaya, dönüşmeye, farklılaşmaya, okunamaz parçaları ile meydan okumaya devam edecek. Bu önsöz yazarken temaları başka türlü sınıflan-

²⁶ Georg Simmel, "Maceracı," *Bireysellik ve Kültür: Seçme Yazılar*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis Yayınları, 2020).

²⁷ Svetlana Boym, "Architecture of Adventure and the Off-Modern (Maceranın ve 'Modern-olmayan'ın Mimarisi)," *Architecture of the Off-Modern* (New York: Princeton Architectural Press, 2008), 6.

²⁸ Cem Kaptanoğlu, "Direnme ve ruh sağlığı," Samet Kurnaz ile söyleşi, *Medyascope*, 13.02.2021, erişim 15.03.2021 <https://medyascope.tv/2021/02/13/psikiyatriden-gundeme-33-direnme-ve-ruh-sagligi-prof-dr-cem-kaptanoglu-ile-soylesi/>.

²⁹ Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine," 43.

³⁰ Jacques Rancière, *Kurmacanın Kuyuları*, çev. Yunus Çetin (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), 168-69.

dırdım, yazarların sözcüklerini bir araya getirerek yeniden kurguladım, bu maceraya katılmaya çalıştım. Banu Karaca'nın yazısında, Angela Davis ve Yuri Kochiyama'nın yol arkadaşlığını belgeleyen filmdeki bir sahneye³¹ referansla söylediği gibi, "Buradayız. Olduğumuz yerden başlıyoruz."

³¹ Bu filmde (*Mountains That Take Wing/Kanatlanan Dağlar*, 2009) tüm hayatını devrimci politika, feminizm ve hak savunuculuğuna adanmış ve o sırada 80'li yaşlarında olan Kochiyama, feminist filozof ve hapisane karşıtı Davis'e adaletle ilgili hâlâ yapılması gereken işlerle ilgili şu soruyu yöneltir: "Peki, bunun nereden başlaması gerektiğini düşünüyorsun?" Angela Davis de, "Bence tam her nereadaysen, senin olduğun yerden başlıyor." cevabını verir.

Köprüler, Zincirler ve Kırılmalar

**Erden
Kosova**

Hafıza ve Sanat Projesi'nin ilk aşamasında proje başlığının vadettiği tematik köprüyü kurabilmek üzere görsel sanatlar ve sahne sanatları alanında toplumsal hafızanın işleyişiyle ilişkilendirilmiş yapıtları bir araya getiren dijital bir arşiv oluşturuldu. Etkinliğin ana gövdelerinden birini oluşturan konuşma dizisine davet edilecek katılımcıların çıkış noktası olarak değerlendirilecekleri somut bir zemin sunulabilecekti böylece. Arşiv çalışmasının son yirmi senelik dönemi kapsar bir şekilde hazırlanmış olması, çalışma grubunda yan yana geldiğimiz Ezgi Bakçay ve Turgut Tarhanlı ile birlikte dikkatimizi çeken ilk konulardan biri olmuştu. Projenin dar takvimi ve araştırma kaynaklarının kapasitesi böyle bir tarihsel ayrıca zorunlu kılmıştı. 2000'ler ile başlayıp bugüne uzanan dönemsel parantez bir yandan AKP'nin iktidarda geçirdiği yıllara, diğer yandan sanat alanında yaşanan kurumsallaşma sürecine denk geldiği için kendi içinde bir bütünlük içeriyor gerçekten de. Fakat her dönemleştirme girişiminde olduğu gibi takvim üzerinde çizilen parantezlerin bir şeyleri eksik bıraktığı da muhakkak. Projenin temel çerçevesini, yani kolektif hafızanın Türkiye özgüllüğü içinde işleyişini dolayimsız biçimde ele alan ve sonraki dönemde yoğun şekilde ele alınmasının yolunu açan çok sayıda öncü yapıtın bu yirmi yıllık parantezin öncesinde gerçekleştirildiğini baştan söylemek yanlış olmaz sanırım.

Bunu söylerken kendi deneyimimden yola çıkıyorum kuşkusuz. 90'ların ikinci yarısında henüz sanat tarihi yüksek lisans öğrencisiyken karşılaştığım ve sonraki tarihlerde kendileriyle çalışma fırsatı bulduğum için zihnimde yer edinmiş olan Gülsün Karamustafa, Hale Tenger, Aydan Murtezaoğlu ve Selda Asal gibi sanatçıların bellek kavramı üzerinde şekillenmiş yapıtları geliyor ilk olarak aklıma. Ve kendini merkez ya da başlangıç noktası olarak belirleyen geçmiş tarihyazımı örneklerinin yetersizliği ve dışlayıcılığı da dikkate alındığında, daha da geriye uzanabilecek, uzanması gereken, kapsayıcı bir bakışa ihtiyaç duyulduğu açık. Sanat içindeki ayrımsaların henüz tam olarak belirginleşmediği 80'li yıllara, siyasi tartışma ve mücadele zeminindeki çeşitliliğin ve farklılaşmaların sanata yansıdığı 70'li yıllara ve resmî ideolojiden kopuşların entelektüel çevrelerden öğrenci kitlesine doğru kaymaya başladığı 60'lı yıllara uzanan izlekler ve süreklilikler bulmak, arada yaşanmış olan kopuşları ve farklılaşmaları teşhis etmek mümkün.

Son yıllarda yakın geçmişe ait sanat pratikleri üzerine eğilen, eleştirel ve akademik niteliğe sahip ciddi bir yazın oluşmuş durumda. Bunun yanında monografilerin ve kısa dönemleştirilmelerin ötesine geçecek geniş kapsamlı bir haritalandırmanın hâlen oluşmakta olduğu, aradaki kopuklukları birbirine dikme yönündeki çalışmaların uzun erimli bir emeği gerektirdiği bir gerçek. Hafıza ve Sanat Projesi'nin önümüzdeki yıllarda farklı içeriklendirmelerle geliştirilmesi söz konusu olursa bu yönde daha fazla adım atılabileceğini düşünüyorum. Bu ilk aşamada, benim elimden gelenin -mevcut zaman darlığı

ve bellek konusundaki teorik birikim eksikliği mi hesaba kattığımda- ancak bir eskiz sunmak olacağını öngördüğüm için, kafamda oluşan tarihsel akışı bir dizi söyleşi aracılığıyla kat etmenin verimli olacağını düşündüm. Buradan yola çıkarak Turgut Tarhanlı, Ezgi Bakçay ve Eylem Ertürk'ün katılımıyla gerçekleştirdiğimiz söyleşi dizisinde farklı dönemlere tanık olmuş, sanatçı ve yapımcı olarak alanı şekillendirecek şekilde etkin olmuş beş isimle görüştük. Gülsün Karamustafa, Feyyaz Yaman, Hale Tenger, Asena Günal ve Barış Seyitvan ile yapılan söyleşiler toplumsal dinamikler hakkında zengin ipuçları veren otobiyografik bilgilerden bellek temasıyla ilişkilenen yapıtlara, sergilere ve tartışmalara doğru ilerledi.

Söyleşiler kronolojik olarak 60'lı yılların sonlarına kadar uzanıyor. Sosyalizmin küresel ölçekte, özellikle Latin Amerika ve Afrika'da ikinci bir atılım dalgası içine girdiği, Türkiye özgüllüğünde yeni kurulan Türkiye İşçi Partisi'nin ses getiren seçim kampanyaları aracılığıyla kitlelere ulaştığı, üniversite öğrencileri arasında heyecanla sahiplenildiği bir dönem 1960'lı yıllar. Cumhuriyet'in kurucu ideolojisiyle yetişen gençliğin, Soğuk Savaş paradigmasıyla yeniden şekillendirilen resmî ideolojiye giderek daha fazla mesafelenmesi ve küresel ölçekte yaşanan siyasi gelişmelere yakınlık göstermesiyle karakterize olan bir dönem. Devletin diline karşı kurulan mesafenin, geliştirilen politik eleştirinin görsel sanat alanındaki ilk yansımalarını Anadolu insanını ele alıştaki farklılıkta görebiliriz. Anadolu kültürünün çok renkliliğini, zenginliğini idealize eden yerelcilğe karşı kırsal yaşamın kasvetli yazgısını, yaşadıkları yoksulluktan bir türlü sıyrılmayan sähipsiz köylüleri öne çıkaran ressamlar başka bir toplumsal manzarayı ortaya koyuyorlardı ve bu nedenle "bir sosyal sınıfın diğer sosyal sähıflar üstündeki tahakkümü"nü savunmakla, komünizm propagandası yapmakla suçlandılar, takibata uğradılar. Resmî ideolojinin görmek istediği Anadolu tasavvurundan koparak yaşamakta olan toplumsal gerçekliği tuvallerine taşımayı amaçlayanlar arasında Neşet Günal'ın ismi öne çıkmaktaydı. Ressam kendi çocukluğundaki tanıklığından yola çıkarak toprak rengini öne çıkaran monokrom köy kompozisyonlarında yüzyıllara yayılan sömürü zincirinin köylüler üzerinde yarattığı fizyolojik deformasyonu betimlemiş ve eleştirel gerçekçiliğe dayanan üslubuyla genç kuşaklar ve öğrencileri üzerinde derin izler bırakmıştı. Diğer yandan, Altan Gürman'ın militarizm ve devlet bürokrasisini eleştirdiği yapıtların ilk örnekleri de 60'lı yılların ortalarında şekillenmeye başlayacaktı. 1968 Mayıs'ında Paris sokaklarına hâkim olan politik coşkuyu elindeki fotoğraf kamerasıyla kaydeden Sarkis, filmleri tab etmek yerine kaplar içinde duran sähıflara yatırarak sergileyecek ve daha sonraki yıllarda *Leidschatz* (acı hazinesi) ve *Kriegschatz* (savaş ganimeti) gibi sözcükler aracılığıyla dünya siyaset tarihiyle ilişkilendireceği dağarcığın toplumsal bellek, siyasal alan ve imge arasında kurduğu uzun soluklu matrisin ilk örneklerini gerçekleştirmeye girişecekti.

Bu dönemde giderek daha fazla genç, sosyalist düşünce ve gelecek tasavvuru etrafında toplanırken, devlet mekanizmasıyla yaşanan sürtüşmeler de sıklık kazanmaya başlıyordu. Gülsün Karamustafa'nın hatırlattığı üzere 1969'da verilecek olan yurtdışı öğrenim burslarının askıya alınması ve sonrasında öğrencilerin yasal müracaatlar aracılığıyla bu hakları geri alması yükselen ateşin göstergelerinden biriydi. Üniversitelerdeki hareketlenme hızla sokağa doğru yayılmaktaydı. Güvenlik kuvvetlerinin ve reaksiyoner grupların bu hareketlenmeye şiddetle yanıt vermesiyle bir gerilim sarmalı içine girilmişti. 12 Mart 1971'deki askerî muhtıra sadece kendini gösteren devrimci oluşumları değil aydınlar ve üniversite gençliğini de davalar, hapis cezaları ve işkence uygulamaları aracılığıyla hedef almıştı. Kendileri ya da yakın dostları tarafından yaşanan travmatik deneyimler Cengiz Çekil, Mehmet Güler, Aydın Ayan gibi bazı sanatçıların yapıtlarına kafes, demir parmaklıklar, acıdan kıvrılmış, deforme olmuş bedenler şeklinde yansıtmaya başlamıştı. Resmî ideoloji ve devletle olan duygusal bağların kopması eleştirel perspektifin serbestleşmesini ve derinleşmesini de beraberinde getirmekteydi. 1973 yılında Paris'teki öğrenci müşavirliği Fransa'daki sanat akademilerinde okuyan öğrencilere Cumhuriyet'in 50. yıldönümü için geniş kapsamlı bir sergi hazırlamayı teklif ettiğinde öğrenciler, aralarındaki politik farklılıkları bir yana koyarak, 12 Mart'a duydukları öfkeyi ortak bir bildiriye yansıtmışlar ve teklifi hayli sert bir dille reddetmişlerdi.

70'li yılların ikinci yarısına doğru ilerlendiğinde sosyalist mücadele baskılara rağmen kitleselleşmeye devam ederken toplumsal devrimin gerçekleşebileceğine yönelik iyimserliği de içinde taşımaktaydı. Türkiye'deki devrimci mücadelede diğer coğrafyalardaki hangi somut modelin izleneceğine dair görüş farklılığı devrimin dönüştürücü öznesinin hangi sınıf olduğuna dair tartışmalara bağlanıyor, bu ayrışmanın neticesinde sanat alanında köylü sınıfı, işçi sınıfı ya da farklı toplumsal katmanların yatay biçimde eklenmesiyle oluşan kitlesellik vurgusu öne çıkıyordu. Resmedilen figürler, Neşet Günal'daki gibi yaşam ve çalışma koşullarının getirdiği fizyolojik etkileri bedenleri üzerinde taşıyor olsalar da bu durum değişmeyen bir yazgının neticesi olarak değil, tarihsel akışı değiştirme potansiyelinin kaynağı olarak anlamlandırılıyordu. Aydınlık geleceğe bakan, başları dik, mücadelenin dinamizmi içinde resmedilen figürlerdi bunlar. Fakat devrim perspektifinin getirdiği bu temsili olumlamanın yanında mücadele içindeki sanatçılar gündemin, sokağın aciliyet talep eden zamansallığıyla yüz yüze geliyorlardı. Feyyaz Yaman'ın söyleşisinde aktardığı gibi, bir yandan yüzbinlerce insanın katıldığı mitingler için, afişler üzerine figüratif resimler uygulanırken, diğer yandan saldırı ya da çatışma sonucu hayatını kaybeden sayısız yoldaş için düzenlenen cenaze yürüyüşlerine kaybedilenlerin portrelerini yetiştirmeye çalışıyorlardı. Aynı zamanda baskınların, tekil infaz ve suikastlerin yanı sıra kitlesel katliamların kahredici haberleri, kolektif hafızaya kazınan vahşet imgeleriyle birlikte gelmeye başlamıştı. Siyasi cinayetler ve sınıf mücadelesini sakatlamayı amaçlayan 1977'deki 1 Mayıs katliamının yanı sıra, yüzyıllar boyunca kırılğan biçimde tesis edilmiş kültürel dengelerle, aidiyet farklılıklarına dayanan politik fay hatlarıyla oynayarak, Alevi nüfusu hedef tahtasına koyan Maraş (1978) ve Çorum (1980) katliamları kolektif hafızaya büyük sarsıntılar şeklinde kazınıyordu. Hüsnü Koldaş ve Nedret Sekban gibi ressamlar bu travmatik olayları tuval üzerine aktarmaya çalıştılar.¹

Türkiye'nin 70'lerin sonunda küresel ölçekte uygulamaya konan neoliberal ekonomi politikalarına hızlı bir şekilde entegre edilebilmesi için pürüz olarak görülen toplumsal itiraz ve direncin toptan yok edilmesi gerektiği düşünülüyordu ve 12 Eylül 1980 askerî darbesi ihtiyaç duyulan siyasal karantınayı geniş kapsamda acımasız şekilde tesis edebilmiş, kanamakta olan yaraları derin dondurucu etkisiyle gözlerden uzaklaştırabilmişti. Yetişkin nüfus içinde her elli kişiden birinin gözaltına alındığı, toplamda çeyrek milyona yakın insanın askerî mahkemelerde yargılandığı bu travmatik dönemde, cuntanın infaz ettiği ölüm cezaları ve başvurduğu yoğun işkenceler ancak yıllar sonra tartışmaya açılabilirdi. Taksim'deki dev 1 Mayıs mitinglerinde ve başka yürüyüşlerde kullanılan dev afişleri tasarlamış olan Orhan Taylan darbenin ertesinde 3,5 yılını geçireceği Mamak Hapishanesi'nde maruz bırakıldığı işkenceyi serbest kaldıktan sonra resimlerine aktaracaktı. Diyarbakır 5 no.lu cezaevinde tutuklulara yaşatılan ve çok sayıda ölümle sonuçlanan sistematik işkence kâbusu, yirmi yıllık hapis sürecinin ardından çizer Zülfikar Tak tarafından ancak 2003 yılında görselleştirilecekti. Bütün

¹ Bu döneme dair ayrıntılı çözümler için bkz. Ahu Antmen, "Türk Sanatında Yeni Arayışlar, 1960-1980" (doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Tarihi Programı, 2005); Güler Bek Arat, "1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam" (doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2007); ve Bora Gürdaş'ın iki metni: "Altmışlı Yıllarda Sanat Ortamı," *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017) ve "Yetmişli Yıllarda Sanat Ortamı," *Türkiye'nin 1970'li Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020).

acımasızlığı ve sertliğine rağmen cunta dönemi aynı zamanda oluşturulmaya çalışılan millî mutabakat ideolojisinin havada kaldığı, kurulmuş olan ulusal mitlerin çatlamaya başladığı, unutturulmaya çalışılan geçmiş ya da sürmekte olan travmaların kapatıldıkları yerlerden sızarak görünür hâle geldiği bir dönem olmuştur. Ülkede yaşayan Kürt halkının varlığı ve yaşadığı koşullar, 1915 Soykırımı'na yönelik tartışmalar şiddet eylemleri aracılığıyla da olsa gündemin ortasına oturmuş, Cumhuriyet'in kuruluşunda birinci sınıf vatandaşlık vaadiyle inşa edilebilmiş üst kimliğin kaybettiği inandırıcılığa, girdiği krize işaret eder hâle gelmiştir.

1970'li yıllarda toplumsal tahayyülü şekillendirmiş olan hakkaniyetçilik, eşitlikçilik, ölçülülük, tevazu gibi değerler ve kolektif düşünüş ve eyleyişe ilişkin alışkanlıklar, ANAP iktidarınca uygulanan ekonomi politikalarının toplumsal yaşam üzerinde yarattığı hızlı erozyon ile birlikte yerlerini bireycilik, ekonomik çıkar ve kulasızlaştırma gibi dinamiklere bıraktı. Küresel ölçekteki dönüşümlere eşzamanlı olarak şekillenen bu süreç sanat alanına, birey odaklı ve politik içerimlerden uzak bir psikolojizme ve dekoratifliğe meyleden yeni-dışavurumculuk akımının ağırlık kazanması olarak yansımıştı. Ama diğer yandan, 70'li yılların sonlarında kendini göstermiş olan ifade çeşitliliği ve deneysellik, devrimci hareketin kırılmasıyla yaşanan travmaya ve geri çekilişe rağmen, toplumsal eleştiriyi ilerleyen yıllara taşıyabilmişti. Pop-Art'ın eleştirel kanadı üzerinden toplumsal ilişkilere kadar sızan tüketimciliği gözler önüne seren yapıtlar; Füsün Onur, Nur Koçak, Nil Yalter gibi isimlerin işlerine yansıyan, kadın bedeni üzerindeki eril bakışı ve ataerkil iktidarı hedef alan feminist perspektif, sanayileşme sürecinin kentselleşme dinamikleriyle desteklenmemesi sonucunda oluşmuş problemleri ve buna eşlik eden kültürel karşı(t)laşmaları ele alan çalışmalar, Özal döneminin ahlaki deformasyonuna mizahi gözle yaklaşan resim pratikleri 80'li yılların gri atmosferine ışık tuttular.

Aynı dönemde sanattaki kavramsallaşma eğilimi de yoğunluk kazanmaktaydı. Sanat pratiğinin ve yapıtının ne olduğu üzerinde duran; imge, dil ve nesnel gerçeklik arasındaki örtüşmezliklerin altını çizen, alışılmış temsil sistemlerini yapıbozuma uğratan Kavramsal Sanat çerçevesinde değerlendirilebilecek çalışmalar, gruplaşmalar ve sergiler 80'li yıllar boyunca kendi içinde gelişim göstermişti. Bunun yanında 80'li yılların sonuna gelindiğinde, kavramsallaşma dinamiğinin kazandırdığı esnek ifade ve anlatım biçimlerini farklı görsel-dilsel-işitsel disiplin ve teknolojilerle birleştiren ve sanatın kendisinden ziyade toplumsal ilişkiler üzerine eğilen Kavramsalculuk daha fazla sahiplenilmeye başlandı. 70'li yıllarda Latin Amerika'daki sosyal ve politik türbülansı anlamlandırmak ve yorumlamakta çarpıcı örnekler vermiş bu çerçevede, politik sürtünmenin ve basıncın tekrar yükselmekte olduğu Türkiye'de imge ve söz üretmekte kullanışlı bir zemin olarak görüldü. Özellikle Kürt coğrafyasında yaşanan çatışma-

nın ve can kayıplarının yoğunlaşmaya başladığı, karanlık kontrgerilla faaliyetlerinin yaygınlaştığı, yeniden politik bir canlanma yaşayan üniversite gençliğine şiddetle karşılık verildiği 90'lı yılların hemen başında Hale Tenger, Selim Birsal, Erdağ Aksel gibi sanatçılar militarizm ve milliyetçiliğe ait ikonografileri tersyüz eden, Aydan Murtezaoğlu ve Bülent Şangar gibi sanatçılar Cumhuriyet'in kurucu ideolojisinin ve siyasal-toplumsal muhafazakârlığın ortaklaşa kurduğu toplumsal klostrofobiyi ele alan çalışmalarla eleştirel bir alan açtılar. Merkez-çevre ilişkisinin dayattığı komplekslerden uzak durarak Türkiye'nin özgül geçmişine ve gündemine bakmaktan çekinmeyen, tabularla tıkanmış tartışma damarlarının ötesine geçmeye çalışan bu yeni zemin genç kuşakları da kendine çekecekti. 90'lı yıllarda öğrenci hareketinin kendini yeniden göstermesi, sosyalist siyasette toparlanma çabası, otonom marxizm ve anarşizm üzerinden yeni bir siyasi düşünüş geliştirme çabaları, güçlü yayınevlerinin çevirileri sayesinde genişleyen eleştirel literatür, alt-kültürel ifade alanlarının açılması, özel radyolar, LGBT oluşumları gibi gelişmelerle kendini gösteren dinamizm sanat alanında da yansıma bulmaktaydı.

Kültürel alandaki dinamizmin yanı sıra bu dönem Kürt nüfusun içine itildiği korku tüneline, 1992'de Sivas Katliamı'nın, 1995'te Gazi Mahallesi'ne yapılan saldırı ve sonrasında operasyonların, 2000 yılındaki "Hayata Dönüş" operasyonunun işaret ettiği gibi içinden çıkılmayan bir şiddet sarmalını da içermekteydi. Ve sürgün, göç, mübadele, tehcir, pogrom, soykırım, katliam, operasyon, suikast gibi sözcüklere tıka basa doymuş bu ülkenin siyasal tarihiyle cebelleşmeden bu kapanmanın dışına çıkmak mümkün görünmüyordu. Kuşkusuz modernitenin küresel ölçekte yaşadığı yorgunluğa koşut bir durup bakma hâliinden bahsedilebilirdi ama zincirleme travmalarla tarihe karışan bir imparatorluğun üzerine kurulmuş ülkenin "sil baştan"lar ile biriktirdiği devasa yük büyüdükçe büyüyor, geleceğe taşınmaz bir ağırlığa bürünüyordu. Dolayısıyla üstü örtülmüş ama bir türlü iyileşmeyen pek çok yara, önceki kuşakların kenara koymuş olduğu, neredeyse unutulmuş aidiyetler, inançlar, diller; bireylerin kendileriyle ilgili çözemedikleri, kavrayamadıkları geçmişten kalan düğümler hem toplumsal yaşamda hem sanat pratiklerinde giderek daha fazla görünür hâle geldiler.

Hatırlama ve hatırlatma üzerine kurulmuş kültürel pratikleri siyasal bir geri çekilişin, tarihsel akış içinde gelecek perspektifi kaybının semptomları olarak okumak haksızlık gibi görünüyor. Farklı tahakküm biçimlerinin tarih içinde nasıl iç içe geçtiğini, kesiştiğini, eklemlediğini, geçmişte kurulmuş hiyerarşilerin bugüne ne tür tortular bıraktığını çözümlenmeden gelecek için kapsayıcı ve radikal bir dönüşümün rotasını belirlemek pek mümkün görünmüyor; 2020'de küresel siyaset gündeminin, *MeToo* ve *Black Lives Matter* gibi tanık olduğumuz küresel kampanyaların, sömürgecilerin heykellerini indiren ve onların isimlerini taşıyan sokakları yeniden

isimlendiren oluşumların, sömürgelerden çalınmış kültür nesnelere geri iadesine yönelik güçlenen taleplerin de vurgulamış olduğu gibi. Tabii ki ekonomi politığe dair çözümler ve kurumsal eleştiri bağlamında zayıf kalınmış olması, sermaye ile sanat ilişkisinin sorunsallaştırılmasında ortaya çıkan sessizlikler, kültürel üretimi ve dolayımı şekillendiren ayrıcalıkların üstünün örtülmesi, eleştirel enerjinin bağımsız oluşumlar ve mekânlar kurmakta zorlanması, kendini yenileyememe ve tekrara girme gibi sanat bağlamında eleştiriye ihtiyaç duyan çok sayıda yapısal konu ortada duruyor. Fakat sanat alanındaki belleğe dair çalışmalar ile toplumsal dönüşüm perspektifi arasında bir karşıtlık kurmak, bellek çalışmalarını kimlik siyasetiyle ilişkilendirmek bugüne kadar geliştirilmiş olan söylemsel zenginliği kolaycı biçimde değersizleştirmek anlamına geliyor.

Bugün artık hatırlama ya da unutmamanın siyasetini, toplumsal etkilerini sanat pratiklerinin ana motifi hâline getirmiş, konuyla ilgili teorik nüanslara hâkim olan ve tartışmalara doğrudan yanıt veren Hera Büyükaşçıyan, Dilek Winchester, Banu Cennetoğlu, İhsan Oturmak, Didem Pekün ve Barış Doğrusöz gibi pek çok sanatçıdan bahsedebiliyoruz. Hafıza ve Sanat Projesi'nde yapılan sunumlar ve bu kitap için kaleme alınan yazılar son yirmi sene içinde gerçekleştirilmiş geniş yapıt yelpazesini farklı bağlantılar ve perspektifler, ilişkilendirmeler ve farklılaşmalar üzerinden ayrıntılı şekilde değerlendiriyor. Tartışılanlara ek bir değerlendirme olarak şu soruyu ortaya koymak mümkün belki de: Bu yapıtlar nasıl bir sunum ortamını gereksiniyorlar; hangi tür kurumlarda işliyor ya da işlemiyorlar? Hale Tenger'in de söyleşisinde altını çizdiği gibi 80'li ve 90'lı yıllarda deneysel nitelikte ve siyasal içerik anlamında cesaret içeren işleri kamusal niteliğe sahip kurumlarda, ortamlarda görmek ve göstermek mümkün oluyordu. Son yirmi yıl içinde yoğunluğu artan özelleştirme dalgasıyla birlikte bu karakterde yapıtlar neredeyse tamamen ortadan kalkmış durumda. Onun yerine gelen, daha çok burjuva ailelerin, finans kuruluşlarının, ithalat ya da inşaat şirketlerinin himayesinde gelişmiş bir kurumsallaşma ve yeni dalga galeriler üzerinden bir ticarileşme çizgisi söz konusu. Sterilliliği ve sosyal filtreleri yüksek bu ortam içinde idare edilebilir bir politik tonun tercih edildiği görülüyor. Bir yandan içerik olarak bağlamdan tamamen kopuk, apolitik görünmeme yönünde bir çizgi izleniyor, diğer yandan da fazla cıvıltı yaratmayacak, eleştirisini dolaylı, çağrışımsal ya da genelleyici bir çerçevede sunan sergilere yer vermeye özen gösteriliyor. Özellikle son dönemde yoğunlaşan ve bunaltan siyasi baskı ve iktidar bloğunu oluşturan güçlerin agresifliği ve cezalandırıcılığıyla birlikte aileye, şirkete, kuruma zarar gelmesin endişesi öne çıkıyor. AKP-MHP koalisyonunun pek de maharetli olmayan bir şekilde inşa etmeye çalıştığı tarih kurgusuyla çelişme ve dolayısıyla iktidarın propaganda mekanizmasıyla hedef hâline getirilme riski giderek yükselirken, eleştirel içerikten ödün vermeden ve kurumsal endişeler üzerine düşünmek zorunda kalmadan sanat göstermek giderek zorlaşıyor ve bağımsız çizgilerini koruyan birkaç kurumun özverileriyle ve risk almalarıyla mümkün olabiliyor. Batı metropollerinde sanat ortamlarındaki bu sıkışmışlığı çözümü belki de, Barış Seyitvan'ın söyleşisinde işaret ettiği gibi baskının etkisini azaltan kolektif ve minör karaktere sahip oluşumlardan ve Diyarbakır, Batman ve Mardin'de kurulmuş olan bağımsız oluşumlar arasındaki dizilim, etkileşim ve dayanışma modelinden geçiyor. Ayrıca İstanbul ve Ankara gibi metropollerdeki belediyelerin el değiştirmesiyle birlikte tartışmaya açılan kamusal kaynakların kültürel pratikler için yeniden talep edilmesini öğrenmek ve kurulan temasların şekillenmesine katılım göstermek gerekli görünüyor.

Görsel sanatlar genellikle siyasal baskıyla gelen zulümden en az etkilenen kültürel alanlardan biri olarak düşünülür. Karşılaştırma yapmak çok anlamlı değil tabii ki, ama yine de kısaca değinmeye çalıştığımız gibi, bu alanda da geçmişte hayli bedel ödendi. Hâlen de bedel ödetildiğine birlikte tanık oluyoruz. Söyleştığımız sanatçıların seçiminde bir kriter olarak düşünülmemiştir ama isimler yan yana dizildiğinde hepsinin devletin otoritesi ya da şiddetiyle bir şekilde karşılaşmış olduğu ortaya çıkıyor. Gülsün Karamustafa 12 Mart muhtırasının ardından eşiyle birlikte hapse mahkûm olurken, Hale Tenger 3. İstanbul Bienali'nde sergilediği *Böyle Tanıdıklarım Var II* (1992) adlı duvar yerleştirmesi nedeniyle Türk Bayrağı Kanunu'na muhalefetten yargılandı. Feyyaz Yaman 1992 yılında kardeşi Hüsamettin Yaman'ı "gözaltında kaybetme" sonucunda yitirdi. Asena Günel 2018'de Hafıza ve Sanat Projesi'nde çalışma grubu arkadaşım Prof. Dr. Turgut Tarhanlı ve diğer 11 çalışma arkadaşı ile birlikte gözaltına alındı ve hâlihazırda Anadolu Kültür'ün ticari statüsüyle ilgili çıkarılan yasal sorunlarla boğuşuyor. Barış Seyitvan küratörlüğünü üstlendiği iki sergiye ilişkin açılan davalar nedeniyle şu an sürgünde yaşamak zorunda. Farklı kuşakları birbirine bağlayan tatsız, arzulanmayan, can acıtan, arkamızda bırakmadığımız bir süreklilik bu. Tekerrürlerle kendini hatırlatıyor ama paradoksal biçimde ondan kurtulmamız için daha iyi hatırlamamız, belleğimizi işlememiz, gelecek kuşaklara aktarmamız gerekiyor. Söyleşilerin bu yönde bir katkısı olması dileğiyle...

2000'ler Türkiye'sinde "Sanatın Politikası": Karşı Sanat Çalışmaları

**Ezgi
Bakçay**

Hakikat Adalet Hafıza Merkezi'nin Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi kapsamında oluşturduğu seçki-arşivde Karşı Sanat Çalışmaları'nın dikkat çekici biçimde yer tutması bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturdu. *Hafıza Merkezi*'nden alıntıyla: "*Türkiye'nin kesintiye uğratılmış toplumsal hafızasına bakan ve hak ihlallerine sebep olan önemli toplumsal olaylara odaklanan*" çok sayıda sergiye ve etkinliğe alan açabilmiş bir yapının neye benzediğini anlamak istedim. Karşı Sanat'ın çalışmalarını, Türkiye'nin ekonomik, politik ve jüridik topografyasında, sanat ve siyaset alanları arasında cereyan eden, şu an içinde bulunduğumuz çalışma da dâhil pek çok pratiğin temel çelişkilerini, kırılma noktalarını ve potansiyellerini tartışmak için bir örnek olarak seçtim.

Okumakta olduğunuz bu araştırma, Türkiye'de hak taleplerinin dillendirilmesi ve bellekleştirilmesi sürecinde sanatın imkânları ve sınırlılıklarını tartışmak için Karşı Sanat Çalışmaları'nın sergilerine odaklanıyor. 2000'lerin başının, Türkiye'de sanat alanının kurumsallaşmaya başladığı yıllar olduğu da düşünüldüğünde Karşı Sanat'ın kendine özgü yapısının, "sanatın siyaseti"ndeki dönüşümler bağlamında ne anlam taşıdığını anlamayı amaçlıyor.

Bu araştırma için, son beş yıldır çatısı altında çalıştığım Karşı Sanat'ın yirmi yıllık geçmişine dönüp baktım. *Hafıza Merkezi*'nin arşivine girmiş ve girmemiş sergileri taradım. Sonuçta özetle karşımda; sanatın da siyasetin de eşliğinde duran, her iki alanın da döneme özgü paradigmalarına uymayan, kurumsallaşmamış bir ortaklık arayışı, manifestosuz bir politik eylem, henüz arşivi tutulmamış bir hafızalaştırma çalışması olarak Karşı Sanat çıktı. Nihayet, bu eşikte duruşun, "biçimi baştan belirlenmemiş bir ortaklığın" zaafalarını ve potansiyellerini tartışmaya çalıştım. Bu tartışmanın hak mücadeleleri ve sanat arasında bağ kurmaya çalışan tüm aktörlerin maceralarına dair olduğu düşüncesindeyim.

Giriş

Karşı Sanat Çalışmaları kâr amacı gütmeyen bir kültür-sanat merkezi ve bir sergi mekânıdır. 2000 yılında Elhamra Pasajı'nda Feyyaz Yaman tarafından kurulmuş, yine onun tarafından finanse edilmiştir. Yaman'ın ifadesiyle "kent mekânıyla bellek üzerinden ilişki kurduğu için" inatla İstiklal Caddesi'nde kalmıştır.¹ Karşı Sanat 2019'dan bu yana, aynı cadde üzerinde Aznavur Pasajı'nda faaliyetlerini sürdürmektedir.

Karşı Sanat'ın hikâyesi biraz da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne

1971'de girmiş ve 1974'te öğrenci temsilcisi olmuş Feyyaz Yaman'ın hikâyesidir. 70'lerin siyasal ortamından mirasla Karşı Sanat'ın kurucu ilkesi; ortak yaşamı değiştirecek eşitlikçi estetik ütopyaya olan inançtır: "Sanat hayatı değiştirebilecek güçtedir, bu nedenle de politiktir."²

Bununla birlikte Feyyaz Yaman'ın kimliğinde ve Karşı Sanat bünyesinde somutlaşmış davranış ve seçimler bütünü (Pierre Bourdieu'ye göre "habitus") 70'lerin sol siyasetinin sanatla kurduğu ilişkilerde ayrıksı bir yer işgal eder. Feyyaz Yaman'ın geliştirdiği tasarıya göre sanat ideolojinin iletişim aracı değildir; yaşamı deneyimlemenin bir biçimidir. Karşı Sanat fikri köklerini propagandada değil, Bedri Rahmi Atölyesi'nin ekonomik örgütlenme geleneğinde, Bedri Bey'in öldüğü yıl olan 74'te Akademi'de hocasız kalan resim atölyesinin ürettiği özyönetim deneyiminde, Akademi'nin yemekhanesini kooperatif olarak işletmeyi talep etmiş ve bunu başarmış olmanın verdiği özgüvende bulur. Feyyaz Yaman paydaşlarına piyasadan olduğu kadar ideolojilerden de bağımsız sanatsal-entelektüel üretimin koşullarını sağlayacak bir tür ortaklık fikrinin peşine düşer. Karşı Sanat'tan önce başka grup ve mekânların örgütlenmesinde de yer alır. Ona göre "sanatsal özgürlüğün hayata geçirilmesi politik eylemdir."³ "Özgürlük deneyimini, dünya üzerinde bir birlikte-yaratma süreci olarak gören"⁴ Feyyaz Yaman hayatına dair kararları bu doğrultuda alır. Adı daha sonra Karşı Sanat olacak sanat temelli bir ortaklığı finanse edebilmek için resmi bırakır ve yapının ekonomik sorumluluğunu yüklenir.

Kendi tarihsel koşulları içinde değerlendirildiğinde Feyyaz Yaman bir "sanat aşığı" ya da "modern mesen" değildir. Yaşamına yayılan politik eylemlilik ve sanatsal pratik bağı 70'lerde kitleselleşen siyasetle olduğu kadar, siyasallığın silah zoruyla askıya alındığına tanık olmakla, bizzat devlet şiddetiyle, 12 Eylül'ü izleyen travmatik kopuşla, zorla kaybedilen bir kardeşle, bir jenerasyonun kaybıyla, ütopyanın kaybıyla açıklanabilir. Belki de kayıpların bıraktıkları boşluğun etrafında, zamanları ve kuşakları buluşturacak bir alan açma arzusu Karşı Sanat'ı tüm ekonomik ve politik güçlüklerle rağmen hâlâ ayakta tutmaktadır.

Burada durup sanat-siyaset ilişkisini anlamak uğraşında sosyal bilimlerin imkânlarını düşünüyorum. Bir sürecin ve bir mekânın örgütlenme çabasını tek kişinin hikâyesiyle başlatmanın sıkıntısını fark ediyorum. Neden bir birey maddi ve manevi fedakârlıklar yaparak bir tür ortaklığa sevk olur? Galiba doğru soru bu değil. Çünkü nihayet Jean-Luc Nancy'nin dediği gibi "bireyle

¹ Feyyaz Yaman ile yapılan derinlemesine görüşmeden. İstanbul, 10.12.2020.

² Feyyaz Yaman ile yapılan derinlemesine görüşmeden. İstanbul, 10.12.2020.

³ Feyyaz Yaman ile yapılan derinlemesine görüşmeden. İstanbul, 10.12.2020.

⁴ Svetlana Boym, *Başka Bir Özgürlük / Bir Fikrin Alternatif Tarihi*, çev. Cemal Yardımcı (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 17.

İlgili hiçbir kuram, hiçbir etik, siyaset ya da metafizik bireyin ortaklığa bu meylini veya bu sevk oluşunu görmeye kabil değildir."⁵ O zaman odaklanmamız gereken bu ortaklığın ne olduğu, nasıl olduğu ya da nasıl olabileceğidir. Şimdi sanatın imkânlarıyla özgürleştirici bir ortaklık yaratma arayışını Karşı Sanat deneyimi üzerinden araştırabilmek için "sanatın politikası" kavramından yararlanmaya çalışacağım.

"Sanatın Politikası"

Sanat ve politikanın iki sabit ayrı gerçek olmadığını söyleyen Jacques Rancière'i izleyerek "sanatın politikası" sanatın görünürlüğüne ve anlaşılabilirliğine, öznelere, özneler arasılığına, mekânsallığına, tarihle ilişkisine dair uzlaşımlar ve uzlaşmazlıklar bütünü olarak tanımlanabilir. Sanatın politikası görülür, duyulur, anlaşılır olanın sınırlarını tesis eden bir temsil düzenidir. Neyin sanat, kimin sanatçı olduğunu belirleyen uzlaşıdır. Örneğin *Hafıza Merkezi*'nin oluşturduğu seçkinin miladı olan 2000 yılından itibaren Türkiye'de çağdaş sanatın kurumsallaşmaya başladığını söylemek, alanın belli bir tür "sanat politikası" tesis etmeye başladığı anlamına gelir. Hangi mekânların ne tür işlerle doldurulacağı, kimin neyi yapmaya muktedir olduğu, alanın ödülleri ve cezaları, figüranları ve başrolleri, popüler ya da egemen temsil ilişkilerine göre konumu sanatın politikasıdır. Çağdaş sanatın bir politikası vardır. Fakat bu çağdaş sanat "politik" anlamına gelmez. Jacques Rancière'in "polis" dediği duyuşsal ortaklıklar üzerine kurulu konsensüsle belli türden bir ilişki vardır anlamına gelir.⁶

Çağdaş sanatın politikası başlı başına bir konu, fakat en kestirmeden, çağdaş sanatın kendini modern sanatın özerklik ilkesinden ayırarak kurduğu söylenebilir. Adorno'nun "sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olmamasıdır" düşüncesinde özetlenen modern özerklik ideali çağdaş sanatla birlikte terk edilmiştir.⁷ Böylece çağdaş sanat gündelik yaşam bağlamında diğer alanlarla, aktivizmle olduğu kadar tasarım ve reklamla da, sosyal bilimlerle olduğu kadar moda ve finansla da özerklik kaygısı taşımadan ilişki kurar. Bu yüzden kabından taşar ve gündelik yaşamın her alanına sızar. Çağdaş sanatın politik angajmanının modern sanattan farkı böyle açıklanabilir. Türkiye'de 90'lardan itibaren sanatın ülkeyi yöneten militarist, devletçi ve ataerkil yapıyı açıkça eleştirmesini, yakın geçmişe ya da bugüne ait göstergeleri dolaysız biçimde kullanmasını, gündemdeki sorunlara doğrudan cevap vermeye başlamasını sağlayan budur. Çağdaş sanat "işlevsizlik" ilkesini çiğneyerek politika alanı ile dolaysız ilişkiler kurarken gündelik dille konuşmaya başlar, ifade araçları çeşitlenir, güncel toplumsal sorunlara dair sorumluluklar yüklenir. Hatta yeni gelişen alanın politikası gereği yüklenmelidir de. Bu sorumluluk, özetle, giderek daralan kamusal alanın genişletilmesi olarak özetlenebilir. Bu bağlamda sanatçı kendini birden arşivci, aktivist, gazeteci, sosyal bilimci, arkeolog rolünde bulabilir. Hatta sanatçıdan beklenen de budur.

Çağdaş sanatın politikasını belirleyen bir diğer özellik, Türkiye'de "güncel" sıfatını kendine yakıştırmış olan pratiğin zamansallığıdır. Modern sanatın gelenekle, geçmişle, tarihle kurduğu süreklilik ilişkisinin aksine, çağdaş sanatın zamanı "şimdiki zamandır." Hatta Hal Foster'ın deyimiyle "post-ütopik bir şimdiki zamandır", neoliberal dille sürdürülebilirliğin şimdisisidir. Sanatçıdan, gündelik politik hassasiyetlere göre kendini sürekli güncellemesi beklenir. Kurumsallaşmanın yarattığı beklenti sürekli yeni işler, yeni projeler, yeni gündemlerdir. Çünkü çağdaş sanatın kurumlarının da, tüm diğer alanlardakiler gibi teknolojik ve ekonomik bakımdan işletilmesini gerektirir. Ayakta kalmak isteyen her kurumun amacı işlemseliktir: Bir işi bitirmek, yapıt vermek, aktüel yani edimsel olmaktır. Alan böylece sanatçıyı işçileştirir. Üstelik de güvencesizliğini kendisine bir özgürlük nişanı olarak bahşederek yapar bunu. Çağdaş sanatçı olarak alanda kalmak, hiç durmadan değişen yeni kimliklerin kısa vadeli performanslarını gerçekleştirirken, hep sanatçı kalmanın çelişkisiyle uzlaşmayı gerektirir.

Nihayet kurumsallaşmak, Latince "instituere, in-statuerere" sabitlemek, yerleşmek, heykel dikmek, anlamına gelir. Sanatın kurumsallaşması, "şimdiye ve buraya" yerleşmesini, çağı ile "sen-cron" yani eş zamanlı olmasını, "aktüel" olmasını gerektirir. Oysa Roland Barthes, Collège de France'taki derslerinden birine ait notlarda şöyle diyordu: "Çağdaş olan, zamana aykırı olandır." Çağdaş "con-temporarius" (Latince zamanların

⁵ Jean-Luc Nancy, *Ezersiz Ortaklık* (İstanbul: Monokl, 2020), 21.

⁶ Jacques Rancière, *Dissensus – Politika ve Estetik Üzerine*, çev. Mustafa Yalçınkaya (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020).

⁷ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory (Estetik Teori)* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 225.

birliği) ile güncel "actualis" (Latince eyleme ilişkin olan) farklı zamansallıklardır.⁸ Giorgio Agamben'e göre çağdaş olmak kendi zamanı ile *sen-kron* değil *dis-cron* yani "inattuale" olmayı gerektirir:

"Çağdaşlık, zamana bir kopukluk ve anakronizm yoluyla bağlı kalan ilişkidir. Kendi zamanlarıyla mükemmelen uyuşan, ona her bakımdan bağlı olanlar, çağdaş değildirlir [...] Şayet, gördüğümüz gibi, kendi zamanının omurgasını kıran (en azından onda bir fay hattı ya da kırılma noktası algılayan) bizzat çağdaş ise, bu kırığı zamanların ve kuşakların buluşma noktasına veya karşılaşmasına dönüştüren de odur."⁹

Kurumsallaşamayan Ortaklıklar

Karşı Sanat 2000'lerin başını "kurumsallaşmadan" atlar. Hâlâ bir dernek, bir sivil toplum kuruluşu, bir örgüt, bir galeri değildir. Kayyumlar ülkesinde, malum nedenlerle tüzel kişiliği şahıs şirkettir. Eser satışından komisyon almaz, buna rağmen özellikle geniş sergi mekânları tutar. Kesintisiz olarak ve çoğunlukla da karma, kalabalık sergiler yapmayı sürdürür. Modern sanat, güncel sanat, hak mücadeleleri ve felsefe alanlarından öznelerin sadece uğradıkları değil ürettikleri bir karşılaşma mekânıdır.

Sanatın politikası öncelikle sanatın öznesinin kim olduğunu belirler. Sanatı yapanlar, sanata konu olanlar ve sanatı izleyenler arasında ilişkiler kurar, var sayar, vaat eder. Karşı Sanat'ın özneleri: çağdaş sanatçılar, siyasi tutsaklar, Hafriyat Grubu, Özgür Kazova İşçileri, Defter Grubu¹⁰, TAYADlı Aileler, Tarih Vakfı, KAOS GL, Türkiye İnsan Hakları Vakfı (TİHV), İnsan Hakları Derneği (İHD), 500. Yıl Vakfı, Cumartesi Anneleri, 78'liler Girişimi, Roll Dergisi, Diyarbakır Askerî Cezaevi Gerçeğini Araştırma ve Adalet Komisyonu, Hakikat Adalet Hafıza Merkezi, Express Dergisi, Fulya Erdemci, Beral Madra, Türkan Şoray ya da ilk sergisini açmak isteyen genç bir ressam olabilir. Bu özneler tüm teklikleri içinde var olur, birbirleriyle de Karşı Sanat'la da uzlaşmazlar. Birbirlerine benzemezler, hatta birbirleriyle çatışırlar. Böylece dünyaya yaklaşmanın çok farklı biçimleri sergiler şeklinde peş peşe görünür hâlde gelir. Üst üste birikir.

Karşı Sanat'ı üreten ve onun tarafından üretilen kolektif öznelerin başında Hafriyat Grubu gelir. Davetkâr ve esnek örgütlenme biçimiyle Karşı Sanat'ın ortaklık modeline benzeyen Hafriyat, Karaköy'de kendi mekânına geç-

meden önce 69 kişilik *İstanbul Defterdarları* sergisini Karşı Sanat'ta gerçekleştirmiştir. Serginin kataloğu bugün hâlâ 2000'li yıllarda Türkiye sanat üretimini anlamak için kaynak niteliğindedir. Bu bağlamda ilginç örneklerden biri Mayıs 2005'te Beral Madra'nın küratörlüğünde gerçekleşen *Bir Bilanço: 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi*'dir. Sergi, 80'lerin kültürel hareketlerini hatırlamak amaçlı kolektif bir çalışma olarak başlar fakat süreç içinde ekip bölünür. Fikir ayrılıklarının ürünü olarak Eylül 2006'da yine 80'lerle yüzleşmek için, bu kez bir başka tarihsel ve estetik bakışla *Geriyeye Bakmak* başlıklı bir sergi düzenlenir. Tek bir kurumsal aklın yönetmediği bir kültür "kurumunda" sergiler fikirlerin çatıştığı mecralar olarak alternatif tarih yazımları ve bellek çalışmaları olarak işlev görebilir. Böylece Karşı Sanat, onu üretmiş olan çatışmalı bir ortaklığın mekânı hâlâ gelir.

Seçilmiş bazı sergiler üzerinden bu tartışmayı genişletmeden önce kısaca "biçimi baştan tanımlanmamış bir ortaklığın" yani kurum, "institution", olmamayı "-stare -state -statu" gibi belli bir yerde, ayakları üstünde durmamayı seçmenin, çok yorucu bir yolculuk olduğunu vurgulamak isterim. Bu, kelimenin tam anlamıyla, bir maceradır çünkü geleceği var sayar. Liberalizmin geleceği olmayan güvensizliğinden bu nedenle ayrılır. Macera (*aventura*, *ad-venire*), gelmekte olanı, henüz gelmemiş olanı kucaklamayı talep eder. Sanat pratiğini de yas çalışmasını da hatırlatan bu zamansallık içinde kalmak için kesinlikten yoksun bir belirsizliğe katlanmak gerekir.

Politik Eylem Olarak Sergi

"Nasıl bir ortaklık" sorusuna cevap arar ve "Karşı"nın sanat politikasını anlamaya çalışırken yöntem olarak sergileri incelemeyi seçtim. Çünkü sergiler sanatçısından izleyicisine, nakliyecisinden tasarımcısına kadar pek çok farklı üreticinin yan yana geldiği geçici ortaklıklar olarak düşünülebilir. Her sergi kendi gündemini belirler, kendi dilini konuşur, doğar, yavaş ve ölür. Karşı Sanat gibi takvimini ekonomik gereklerden, halkla ilişkiler baskısından, kurumsal tanınırlık kaygısından ve sansür korkusundan bağımsızlaştırmış yapılarda sergilerin peş peşe gelişi, biçimi baştan tanımlanmamış bir ortaklığın eyleme geçmiş hâlidir. Karşı Sanat'ın sergilerinden bazılarını bu bağlamda ele almak istiyorum. 200'den fazla sergi içinden yaptığım seçki sadece birer örnek oluşturacak, bütüne dair çok kısıtlı bir bilgi verecektir. Yine de bu sergileri, onları politik eylem kılan üç işlev bağ-

⁸ "contemporary," Online Etymology Dictionary, erişim 29.01.2021, <https://www.etymonline.com/word/contemporary>.

⁹ Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Agamben'in Venedik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde verdiği felsefe dersinin girişi.

¹⁰ 2002-2007 yılları arasında yani daha kuruluşunda, başta (2018'de hayatını kaybeden) İskender Savaşır olmak üzere İştâr Gözyayın, Zeynep Sayın, İhsan Bilgin, Bülent Somay, Ferda Keskin, Tanser Korkmaz, Orhan Koçak, Meral Özbek, Fatmagül Bertay gibi isimlerin dâhil olduğu Defter Grubu ile yol arkadaşlığı yapar. Express Dergisi ile de mekân paylaşır. Karşı Sanat'ın arşivinde bulunan ve Türkiye post-marksist düşünce geleneğinde önemli yere sahip tartışmalar hâlâ deşifre edilmeyi beklemektedir.

lamında değerlendirmeye çalışacağım: 1) Yeni kolektif özneler, ortaklıklar yaratması 2) Fiziksel ve sembolik alanlar açması 3) Temsil düzleminde, görüntüyle anlam arasındaki bağları dönüştürmeye imkân vermesi.

6-7 Eylül İstanbul Pogromu Sergisi

Yaptığım görüşmeler sırasında pek çok kişi Karşı Sanat'ta yapılan sergiler için "Bu sergi başka bir yerde yapılamazdı." cümlesini kullandı. Kuşkusuz "Karşı"ya bu kimliği kazandıran en önemli işlerden biri de Tarih Vakfı ve İnsan Yerleşimleri Derneği ile birlikte 2005 yılında düzenlediği 6-7 Eylül İstanbul Pogromu sergisidir.¹¹ Sergi Tümamiral Fahri Çoker'in Tarih Vakfı'na bağışladığı ve ölümünden sonra yayınlanmasını vasiyet ettiği özel arşivden ilk kez ortaya çıkan bir dizi fotoğraf ile olayların arkasında devletin olduğunu gösteren belgelerden oluşmaktaydı. 6 Eylül 2005'te, açılış günü galeri 20-30 kişilik bir grubun saldırısına uğradı. Saldırı öncesinde valilik duyumu aldığını bildirdiği için galerinin önü, sivil ve çevik polis tarafından tutulmuştu. Buna karşın İstiklal Caddesi'nde toplanan grup "Kıbrıs'ta öldürülen Türkleri neden göstermiyorsunuz?", "Atatürk'ün evini yakanları savunmayın!" diye bağırarak mekâna girdi, bildiri dağıttı. Saldırganlar fotoğrafları yırtıp camdan atmaya başlayınca katar polis olaya müdahale etmedi. Tanıl Bora'nın "hafıza muharebesi" benzetmesine somut örnek olan olay cezasız kaldı. Mahkemeye sevk edilen iki kişi doğrudan, bir kişi kefaletle serbest bırakıldı.¹²

50 yıl önce yaşanan saldırıların belge fotoğrafları 50 yıl sonra aynı yerde, benzer görüntüler ortaya çıkarmıştı. Bir ruh çağırma seansında kurbanların ve failerin hayaletlerinin aynı anda çıkıp gelmesini andırıyordu bu olay. Saldırının ardından Karşı Sanat çalışanları mekânı temizlemedi. Şiddetin izleri günlerce, bir enstalasyon gibi olduğu yerde korundu. Haberin duyulmasıyla kültür-sanat alanında eşine az rastlanırlar bir dayanışma başladı. Polis galeriyi arayıp "yine kalabalık geliyorlar ama merak etmeyin, bu kez geçmiş olsun ziyareti" diye bilgi verdi. Dayanışma ziyaretleri İstiklal Caddesi'nde toplu yürüyüşlere dönüşmüştü. Politik şiddetin zamanları kat eden kesintisiz yüzünü gösterirken, "tarihin omurgasını kıran" bu sergi Elhamra Pasajı'ndaki galeriyi Beyoğlu'nun hafıza mekânlarından biri yaptı.¹³ Nihayet sergi, yaşanmış ve yaşanmakta olan adaletsizlikler karşısında, zamanları ve kuşakları aşan bir ortaklığı hatırlatmış oldu. Jacques Derrida canlı şimdinin ayarını bozan bu ortaklığı adalet kavramıyla ilişkilendirir:

"... henüz doğmamış olanların ya da zaten ölmüş olanların hayaletleri önünde, siyasal ya da başka türden şiddet uygulamalarının, ulusçu, ırkçı, sömürgeci, cinsiyet ayrımcısı ya da daha başkaca kısımların, kapitalist emperyalizmin ya da her türden totalitarizm biçimlerinin, savaşların kurbanı olmuş ya da olmamış kişilerin hayaletleri karşısında, herhangi bir sorumluluk ilkesi olmaksızın, herhangi bir adalet -hiçbir yasa değil, bir kez daha anımsatalım ki hukuktan söz etmiyoruz burada- ne olanaklıdır ne de düşünülebilir.

Canlı şimdinin bu kendi kendisinin çağdaşı-olamama durumu olmaksızın, canlı şimdinin gizliden gizliye ayarını bozan (*désajuste*) şey olmaksızın, orda olmayanlara karşı, artık mevcut olmayan ve yaşamayanlar ya da henüz mevcut olmayan ve yaşamayanlar için adalete duyulan bu saygı ve bu sorumluluk olmaksızın "nereye?", "yarın nereye?" (*whither?*) sorusunu yöneltmenin ne anlamı olacaktır ki?"¹⁴

Başkasının Acısına Bakmak 2

Politik şiddet, temsil ve tanıklık söz konusu olduğunda Karşı Sanat birbiriyle uzlaşmaz farklı dillere peş peşe ev sahipliği yapmıştır. Bu durum görüntüyle anlam arasındaki bağların olası çeşitliliğini gösterirken, farklı temsil düzeneklerini birbiri-

¹¹ Tümamiral Fahri Çoker'in Arşivi'nden 50. yılında 6-7 Eylül Olayları başlıklı sergiye Asena Günel ve Murat Çelikkhan'ın hazırladığı *Hafıza Merkezi* yayını olan *Hatırlayan Şehir: Taksim'den Sultanahmet'e Mekân ve Hafıza* adlı kitapta değinilir.

¹² Balca Ergener, "Ellinci Yılında 6-7 Eylül Olayları Sergisi ve Sergiye Yapılan Saldırı Üzerine," *Red-Thread*, sayı: 1, <http://www.karsi.com/ellinci-yilinda-6-7-eylul-olaylari-sergisi-ve-sergiye-yapilan-saldiri-uzerine>.

¹³ "Hatırlayan Şehir: Taksim'den Sultanahmet'e Mekân ve Hafıza," *Hafıza Merkezi*, erişim 29.01.2021, <https://hatirlayansehir.hakikatadalehafiza.org>.

¹⁴ Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 12.

riyle çatışma hâlinde serimler. Sanat ve hak mücadeleleri arasında konumlanmanın getirdiği temel çelişki, şiddeti göstermenin sorumluluğu ile "göstermenin şiddeti" arasındadır. Özellikle ölüm oruçlarıyla ilgili yapılan bazı sergiler gerçekleri olduğu gibi göstermek isterken, pornografikleşmenin sınırına dayanır.¹⁵ Ailelerinin ya da bizzat mağdurların talebiyle ve katkısıyla olsa bile "orada olmayan ya da artık olamayanların" acılarını göstermeye kimin hakkı vardır? Dehşet verici görüntülerin etkisi nedir? Acının temsillerini politik kılmak nasıl mümkündür? Bu sorular Karşı Sanat'ın sergilerinde sık sık sorulmuş, görülen o ki her seferinde farklı yanıtlar bulmuştur.

Bu bağlamda gazeteci Ahmet Şık'ın kara mayınları konu alan, Anadolu Kültür ve Karşı Sanat ortaklığıyla gerçekleştirilen sergisine yakından bakmak anlamlı olacaktır. Mart-Nisan 2006'da gerçekleşen *Başkasının Acısına Bakmak 2* belge-fotoğraf çalışması, Susan Sontag'ın aynı adlı metnine adeta meydan okur. "Acı çeken bedenleri gösteren resimlere karşı duyulan iştahlı merak, neredeyse çıplak bedenlere gösterilen arzulı merak kadar şiddetlidir."¹⁶ diyen Sontag'a inat Ahmet Şık tanıklık etmeyi sürdürür. Bakılması neredeyse imkânsız görüntülerin, sakat bedenlerin, açık yaraların politik etkisini kuşkuyla karşılayacak olan Sontag'a rağmen gazeteciliğin imge etiği bağlamında şunları söyler:

"Rahatsız olun, moraliniz bozulsun, kâbuslar görün istedim. Siz anlarsanız, biz anlarsak, bir fotoğraf karesine sığmayacak kadar büyük bir sorunu birileri de anlamak zorunda kalır diye ümit ettim."¹⁷

Görüntülerin yaratacağı rahatsızlığın politik etkisi şüpheli olmakla birlikte Şık'ın sergisi görünmedikleri için can alan mayınlar ile görmezden gelinen bir savaşı ilişkilendirir. Ülkede süre gelen sözde toplumsal uzlaşının mayın döşeli bir arazi olduğunu anımsatır. Ona göre, siz görseniz de görmeseniz de, savaş da mayınlar da oradadır:

"Bu ülkede 'savaş yoktu' ama sıfatları şehit, terörist, düşman ya da gerilla olan on binlerce ölü vardı. Bu ülkede 'savaş yoktu' ama bedenleri ya da yürekleri yaralı yüz binlerce insan vardı. Bu ülkede 'savaş yoktu' ama boşaltılan, yakılan, yıkılan binlerce yerleşim yeri; topraklarından göç ettirilmiş milyonlarca yurttaş vardı.

Bu ülkede 'savaş yoktu' ama işkence tezgâhlarından geçirilen yüz binlerce insan; binlerce gözaltında kayıp ve topyekûn, savaş mağduru olmuş milyonlar vardı.

Bu ülkede 'savaş yoktu' ama, topraklarına döşeli, ardında kaç ölü bıraktığı dahi bilinmeyen 1 milyon mayın ve kat be kat fazlası savaş artığı vardı."¹⁸

Diğer yandan bir serginin politik etkisini sadece gösterdiği imgelerde aramak da yeterli olmayabilir. İmgelere her zaman sözcükler de eşlik eder. Ahmet Şık sergisi sırasında galeri "yarayı kaşımayın yoksa başınıza geleceklerden biz sorumlu değiliz" tehdidi alır. Karşı Sanat fotoğrafları özel güvenlikle korumak zorunda kalır. İHD davetiyle, Ankara'da Kültür Bakanlığı Sergi Salonu'nda gösterildiğinde ise, 42 fotoğrafın altısı "devlet düşmanlığı yapılıyor" gerekçesiyle sergi dışında bırakılır. Murat Çelikkan, Ahmet Tulgar, Reha Mağden'in fotoğraflar hakkında yazdıkları resim altları sansürlenir.¹⁹

Bu sergiye dair ilginç bir anekdot, aynı fotoğrafların *Ben Tanıdım* başlığı altında Nisan 2011'de Karşı Sanat'ta yeniden sergilenecek olmasıdır. Ahmet Şık tutuklanmıştır; "Ahmet'in Fotoğrafçı Arkadaşları" onun fotoğraflarından oluşan bir gezici sergi hazırlamışlardır. Bu çalışma "eylem-sergileme" olarak adlandırılmıştır.²⁰ Fotoğraflar bu bağlamda yepyeni bir politik işlev kazanmıştır.²¹

¹⁵ Mart 2006'da Karşı Sanat Çalışmaları ve Tutuklu Aileleri Yardımlaşma Derneği (TAYAD) işbirliğiyle açılan *Başkasının Acısına Bakmak 1* sergisi, siyasi tutukluların F tipi hapisanelere karşı verdiği mücadelelerini ve 19 Aralık 2000'de gerçekleşen operasyonu anlatır. "Hayata Dönüş" olarak duyurulan ve aynı anda 20 cezaevinde birden başlatılan operasyon fotoğrafları, videolarla olduğu gibi gösterilir. 19 Aralık sonrası ölüm oruçlarında kaybedilen 121 kişinin öyküsünü de anlatan sergide fotoğraf, film, dia, maket, çizim ve objenin yanı sıra Hüseyin Karabey'in *Sessiz Ölüm* filmine de yer verilir. Açıkçası bazı görüntüler bakılamayacak derecede dehşet vericidir. TAYAD'lı aileler Küçük Armutlu'dan beyaz tülbent ve kırmızı bandana ile ölüm oruçlarına gönderme yapan bir performansla galeriye gelirler. 2007'de de "Ölüm Oruçları" süreci Gençler Yurttaş'ın 50 karelik fotoğraf çalışmasıyla, ULİS fotoFEST kapsamında sergilenmiştir. <https://www.evrensel.net/haber/169555/baskasinin-acısına-bakinca>.

¹⁶ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akinhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003), 40.

¹⁷ "Ahmet Şık'tan Başkasının Acısına Bakmak," *biamag*, 20.03.2006, <https://m.bianet.org/biamag/kultur/76194-ahmet-siktan-baskasinin-acısına-bakmak>.

¹⁸ Ahmet Şık'ın sergiyle birlikte hazırlanmış olan kitabının önsözünden alıntıdır. "Ahmet Şık'tan Başkasının Acısına Bakmak," *biamag*, 20.03.2006, <https://m.bianet.org/biamag/kultur/76194-ahmet-siktan-baskasinin-acısına-bakmak>.

¹⁹ Evrim Altuğ ve Belgin Toraman, "Mayın sergisine sansür," *Birgün*, 08.07.2006, <https://www.birgun.net/haber/mayin-sergisine-sansur-27850>.

²⁰ İlk *eylem-sergileme* çalışması, 8 Nisan 2011 günü Karşı Sanat Galerisi'nde gerçekleşir. Sonra Evrensel Sanat, Kazım Koyuncu Kültür Merkezi, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi santralistanbul Kampüsü'ne taşınır.

²¹ "Ahmet Şık'ın objektifinden: 'Ben Tanıdım'," *Milliyet*, 08.04.2011, <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/ahmet-sik-in-objektifinden-ben-tanigim-1375184>.

"Eylem-sergilemelerin" en önemlilerinden biri 23-28 Ocak 2007'de Hrant Dink'in öldürülmesinin ardından, dört gün içinde Karşı Sanat ve Anadolu Kültür işbirliğiyle hazırlanan ve Tütün Deposu'nda gerçekleşen yaklaşık 50 sanatçının katıldığı *Hrant Sevgili Kardeşim... Sireli Yeğpayrıs* sergisidir.

Gerçekçi ol, imkânsız talep et!

Ahmet Şık'tan hemen 6 ay sonra aynı mekânda, küratörlüğünü Halil Altındere'nin yaptığı *Gerçekçi ol, imkânsız talep et!* sergisi gerçekleşir (19 Ekim-17 Kasım 2007).²² Bana göre dikkat çekici olan bu iki serginin politik iddiasını taşıyan dillerin büyük farkıdır. Belgeselin yerini sanatın kurgusu almıştır. Bugün hâlâ alanın en üretken isimlerinden olan 41 sanatçının yer aldığı *Gerçekçi ol, imkânsız talep et!*, kurumsallaşmakta olan çağdaş sanat/güncel sanat dilinin eleştirel hâliyle iş başında olduğu "başka bir mekânda yapması imkânsız" sergilerden biridir.

Başir Borlakov'un bu sergide yer alan *Bomba* (2007) adlı fotoğraf yerleştirmesi, Karşı Sanat'ın belleğine gönderme yapar. Fotoğraf-yerleştirme serginin odalarından birine dışarıdan atılmış el bombasıyla, bombadan kaçan üç kişiyi gösterir. Cam kırılmış ama bomba henüz patlamamıştır. Fotoğraf mizansenin gerçekleştiği odaya yerleştirilmiştir. Bu kurgu Ahmet Şık'ın mayın konulu belgesel fotoğraflarının tam tersi yönde işler. Failleri ve kurbanları bütünüyle belirsizleştirir. Tehdidin nereden geldiği ve kimi hedeflediği bilinemez ama vardır. 2000'lerin başında çağdaş sanat kurgusal gerçekliğiyle, toplumsal uzlaşmayı tehdit eden o bomba olmaya soyunmuştur.

Sergi bağlamında öne çıkan bir diğer iş HaZaVuZu'nun İstiklal'de gerçekleştirdiği *Akışı Kes* (2007) performansıdır. Performansa dâhil olmak isteyenler saat 18:30'da Elhamra Pasajı'nın girişinde buluşmaya davet edilir. Zamanı geldiğinde söylenen yerde toplanan kalabalıktan el ele tutuşup tek sıra hâlinde dizilmeleri istenir. Katılımcılar ne olursa olsun birbirlerinin ellerini bırakmamalı, sırayı zinhar bozmadan İstiklal Caddesi'nde gündelik akışı kesip Saint Antoine Kilisesi'nin duvarına değinceye kadar ilerlemelidir. 6-7 Eylül 1955'te yağmalanan kilise ile 6-7 Eylül 2005'te saldırıya uğrayan Elhamra çağdaş sanatın performatif yöntemi ile birbirine bağlanır.

Her iki örnek de mekânın ve kentin belleğini bugüne dâhil eder. Anlamı izleyicinin, katılımcının tamamlamasını bekler. Şiddete dair anıları şimdi ve burada yeniden uyarır. Bunun için sanatın kurgusal gücüne başvurur.



HaZaVuZu, *Akışı Kes*
2007, Afiş

²² Orton Akıncı, Nevin Aladağ, Halil Altındere, Vahap Aşar, Cem Aydoğan, Seyhun Babaç, Tufan Baltalar, Ramazan Bayrakoğlu, Bashir Borlakov, Songül Boyraz/Peter Höll, Gökçen Cabadan, Aslı Çavuşoğlu, Burak Delier, Işıl Eğrikavuk, Aksel Zeydan Göz, Ara Güler, Özlem Günyol, Nilbar Güreş, HaZaVuZu, Hakan Gürsoytrak, Seda Hepsev, Gülşah Kılıç, Mustafa Kunt, Levent Kunt, Cem Madra, Sefer Memişoğlu, Ahmet Öğüt, Fahrettin Örenli, Didem Özbek, Ferhat Özgür, Anny-Sibel Öztürk, Necla Rüzgâr, Erinç Seymen, Aslı Sungu, Canan Şenol, Serkan Taycan, Murat Tosyalı, Nasan Tur, Mehmet Ali Uysal, Anti-pop.com (Evrensel Belgin), ve Ali Miharbi yer alıyor.



HaZaVuZu, Akışır Kes
2007, Performans

Zülfikar Tak ve Eva Haule

Karşı Sanat'ın arşivine göz attığımızda cezaevleri ve tutsaklık koşullarının her zaman gündemde olduğunu görürüz. Karşı Sanat "Diyarbakır 5 No.lu Askerî Cezaevini Araştırma ve Adalet Komisyonu" ile yürüttüğü çalışmaların ardından komisyon raporlarının sunmasına eşlik eden sergiler düzenlemiştir. Urfa ve Diyarbakır'da yapılan sergiler, cezaevinin müzeye dönüşmesi sürecine kadar devam etmiştir.

Karşı Sanat ayrıca siyasi mahkûmların üretimlerine, resimlerine, şiirlerine, fotoğraflarına yer veren pek çok sergiye de ev sahipliği yapmıştır. Bugün hâlâ ülkenin farklı cezaevlerinden mektuplar almasına neden olan bu sergiler içerisi ve dışarısı arasında tünel kazma çabası gibi görünür.²³ Tartışmamız bağlamında, 2007 yılında gerçekleşen iki sergiyi; Zülfikar Tak'ın *Büyük Kapatma, karakalem çalışmaları* ve Eva Haule'nin *Tutsak Kadınların Portreleri*'ni ele almak istiyorum.

Zülfikar Tak 17 yaşında girdiği Diyarbakır Askerî Cezaevi'nde 12 Eylül zulmünün en çıplak hâlini yaşamış, cezaevi iç emniyet komutanı Esat Oktay Yıldırım emekli olduktan sonra içeride resim yapmaya başlamış bir tutsaktır. Anlaşılması ve anlatılması mümkün olmayan zulmü ve sistematik işkenceleri resimlerinin konusu hâline getirmiştir. Onun resimleri bugün sanat alanında acıya tanıklık ve politik temsil tartışmalarında referans verilen birer eser olarak kabul edilmektedir. Karikatürvari karakalemlerinde anlattığı şiddet olayları, insan olmaktan çıkarıldığı bir durumda, olaylara dışarıdan bakan birinin izlenimleri gibi anlatılır. Belgesel ve soyutlamayı birleştiren bu resimler sanat ve hak mücadeleleri alanlarında şiddeti göstermenin biçimine dair tartışmalar açar.

Eva Haule ise 1954 yılında doğmuş ve 1986 yılında RAF (Rote Armee Fraktion) üyesi olduğu için tutuklanmıştır. Ömür boyu hapis cezası almıştır. Hapishanede ilk üç yılını tek kişilik hücrede geçiren Haule açlık grevinin ardından başka bir cezaevine gönderilmiş ve koğuştta kalmaya başlamıştır. Eva Haule iki gönüllü fotoğrafçının derslerinden sonra cezaevinde tutsak kadınların çıplak fotoğraflarını çekmeye başlamıştır. 1998-2003 yılları arasında çektiği fotoğraflardan tutsak kadınların portreleri seçkisi ortaya çıkmıştır. Bu seçkinin gücü, cezaevinde çekilmiş olduklarının anlaşılmasıdır. Kadınları görünmezliğe mahkûm etmiş cezaevi, Eva Haule'nin fotoğraflarında görünmez kılınmıştır. Fotoğraflar üniformaların dışında, tek ve biricik bedenlerde süren hayatı gösterir.

"Fotoğrafını çektiren kişi özgürlüğün vaadine hâlâ inanıyor demektir."²⁴

Tıpkı Zülfikar Tak gibi Eva Haule de bizzat mağduru olduğu şiddetle belgesel ve kurgu arasında gedik açan yeni bir temsil biçimi icat ederek mücadele etmiş gibidir. Her iki örnekte de Karşı Sanat'ın politikası, sanatçı olan ve olmayan ayrımını aşmış, görünmezliğin alanından bakan iki kişinin, görüntüyle anlam arasında yeni bağlar örmesine imkân vermiştir. Böylece izleyenleri tanıklık etmeye davet etmiştir.

²³ "Özgürlüğün Sesi, 10-20 Eylül 2020," Karşı Sanat, erişim 29.01.2021, <http://www.karsi.com/ozgurlugun-sesi-2>.

²⁴ Eva Haule ile Filiz Taylan'nın gerçekleştirdiği sergi söyleşisinden (Nokta Dergisi, 01.04.2007).



Zülfikar Tak, *Büyük Kapatma*
2007, Karakalem

Eva Haule, *Tutsak Kadınların Portreleri*
2007, Fotoğraf

Özgürlüğün Paradoksları

2000'lerden bu yana, Türkiye'de sanatçıların, sosyal bilimcilerin, gazetecilerin, örgütlü ve örgütsüz hak savunucularının ve şiddet mağdurlarının adalet arayışları Karşı Sanat ve benzeri bazı ortaklıklar içinde birbirine dokunuyor. Farklı öznelerin, kendi dillerinden ve radikal farklılıklarından vazgeçmeden birlikte üretebilecekleri daha fazla yer açmaya ihtiyaç var. Sadece alanlar arasında değil zamanlar arasında da geçitler açmak bana "estetik ve politik eylem" kavramını hatırlatıyor. Diğer yandan Svetlana Boym'un "dünya üzerinde bir birlikte-yaratma macerası" olarak tanımladığı özgürlük deneyiminin derin paradokslarına yabancı değiliz:

"Dert edindiğim sorular özgürlüğün paradokslarına işaret ediyor: Kesinlikten yoksun bir belirsizliğe katlanmak için kesin olarak emin olmamız gereken şey -eğer varsa tabii- nedir? Sıradışı özgürlük deneyimlerini mümkün hâle getirmek için ne kadar sıradan ortak alana ya da karşılıklı güvene ihtiyaç vardır?"²⁵

Yaratıcılık ve belirsizlik arasında elbette derin bir bağ var. Ama sıradışı özgürlük ile bıktırıcı gündelik angaryalar ve hiç tanışmadığın insanların senden beklediği koşulsuz güven, sorumluluk ve fedakârlık arasında da aynı bağ var. Yine de politikanın "iktidarı ele geçirmek" değil tahakküme ve ayrımcılığa dayalı ilişkileri kökten dönüştürmek olduğu kabul edilirse, gelmekte olan bir ortaklığa inanarak maceranın içinde olmak, neoliberal güvencesizlik koşullarında en azından alınmaya değer bir risk gibi de görünüyor.

²⁵ Boym, *Başka Bir Özgürlük / Bir Fikrin Alternatif Tarihi*, 17.

**Sanatsal İfade ve
Yaratıcılık Özgürlüğü
Hakkı Bağlamında
Şiddet, Hafıza
ve Sanat**

**Turgut
Tarhanlı**

Yukardaki başlık altında yer alan bu metin, "Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi" başlıklı çalışmada, sadece hukuki bir perspektife tutunmuyor. Hukuk, sanat, toplumsal kuram ve çok disiplinli bir başka aksı oluşturan geçiş dönemi adaleti (transitional justice) kavramı ve politikaları bağlamında, hafızalaştırma süreçleriyle bağlantılı bir çözümlenmeye dair temel bağları göstermeye çalışmak, bu yazının ana hedefini oluşturuyor. Bu sayede, Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi kapsamında derlenmiş güncel sanat işlerinden oluşan (2000-2019) seçki-arşivin anlamı ve işlevi de, yukarda belirttiğim çerçeve içinde analiz edilmeye çalışılacaktır.

Kısaca, buradaki değerlendirmelerimin üç temel sütuna dayandığı düşünülebilir: hukuk/insan hakları, güncel sanat ve geçiş dönemi, özellikle geçiş dönemi adaleti.

Hukuk

Girişte belirttiğim çerçevede, o bağlara ilişkin değerlendirmeye girişmeden önce, bir hukukçu olarak konuyla ilgili insan hakları hukuku terminolojisini kullanarak ifade etmek gerekirse, "sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı" kavramı üzerinde durmak istiyorum. Bu, henüz yapıtaşları kurulmakta olan bir hak alanı olarak da görülebilir; böyle bir kavramsal çerçeve içinde tanımlanan mazisi çok eski değil.

Bu konunun bireysel ve toplumsal cephelerinin olması gerçeği, mâlum, farklı sanatsal ifade ve sanatsal yaratıcılık alanları için de söz konusu olabilir. Bu çifte yapısal karakteri, o hak alanının nasıl kullanıldığıyla ilgili kullanım biçimleri kadar, onlara yönelik ve değişik kişi, kurum ve çevrelerden doğabilecek farklı müdahale biçimlerini dikkate almayı da gerektirir.

Yazıya "hukuk" ile başlama gibi bir yaklaşımın, hukuk kurallarının çizdiği oyun sahasında hareket etmeye dair ve bu anlamda kuşatmacı bir tercihe dayanmadığını belirtmem gerek olmadığı kanısındayım. Türkiye Anayasası'nın "Bilim ve Sanat Hürriyeti" (Madde 27) başlıklı hükmü, insan hakları hukukunda, yukarda da belirttiğim gibi, son on yıl içinde benimsenen yeni bir ad ve kavrayışla, "sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı" şeklinde adlandırılıp kavramsallaştırılmaya başlandı. Bu nedenle Anayasa'nın o hükmünün de bugün, öyle bir mercekten görülüp yorumlanmaya muhtaç olduğunu düşünüyorum.

Bu açıdan bakılınca, daha sonraki değerlendirmeler bakımından epey önem taşıyan bir konu kendini daha belirgin bir biçimde ortaya koyuyor. Zira yukarda andığım o anayasal hüküm, sanatla ilgili hak alanının bireysel ve toplumsal cephelerini, siyasi ve hukuki bakımdan dış çeperlerini çizdiği bir saha içinde ve katı bir biçimde sınırlamıştır, daraltmıştır.

Bu siyasi tercihin, devlet aygıtları ve bireyler ya da toplumsal aktörler arasındaki ilişkilerde yaratacağı gerilim, tartışmasız bir gerçek. Öte yandan, bu sınırlamanın ne zaman ve nasıl kendini göstereceği konusu da farklı nedenlere bağlı olarak değişkenlik gösterecek bir belirsizliğe sahiptir.

Günümüzün insan hakları hukukunda, hak alanına yönelik, farklı etki ve şiddet derecelerine sahip olabilen müdahalelerin mutlaka devlet kaynaklı olması gerekmiyor. Kısaca, bir "ihlal" durumundan söz ediyorum. Bu duruma yol açan müdahalelerin aktörleri devlet yetkisi kullanan kişi ve kurumlar olabileceği gibi (dikey ihlaller), devletle hiçbir bağı olmayan, devlet dışı aktörler de olabilir (yatay ihlaller).

Elbette bu tasnif, çok kalın ve yüksek duvarlarla çevrilmiştir denilemez ve devlet dışı kaynaklı bir müdahale eylemi, ilgili devlet aygıtlarının tutum ve davranışına göre, o devlet kanadını da sorumluluk altında bırakmaya elverişlidir ya da bunun aksi bir durum da olasıdır.

Gene günümüz insan hakları hukuku literatüründe yer verilen bir diğer kategori, o hak alanına müdahaleye yol açan eylemlerin görünen faillerinin devlet yetkilerine sahip olmasına rağmen, arka plandaki asıl sorumlunun gene bir devlet yetkisine sahip kişi ya da kurumlar olmasıyla ilgilidir. Bir şekilde, günlük dilde kullanılan tabirle adeta taşeron kullanma durumundan söz ediyorum ki, bu nitelikte bir müdahalenin doğurduğu sonuç itibarıyla bu vakada da bir ihlal durumu ile karşılaşılması mümkündür (diyagonal ihlaller).

Böyle kavramsal ve kategorik bir ayrımı vurgularken, her üç durumda da devletin, haklara saygı gösterme ve onları koruma konusundaki pozitif yükümlülüğünü hatırla-

mak şart. Diğer bir ifadeyle, bu amaca yönelik olumlu, önleyici bir edimde bulunmak zorunda olma ve bunun, kasten ya da ihmalen yerine getirilmemesi durumunda doğacak devlet sorumluluğu.

Gerek Hakikat Adalet Hafıza Merkezi'nin faaliyet alanı gerek Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi sayesinde oluşturulan seçki-arşiv kapsamında yer verilen güncel sanat işleri ve performans sanatlarına dair örnekler, yukarıda bir ihlal tipolojisi çerçevesinde temas ettiğim kategorilerle bağlantılı olarak da tanımlanabilir ve farklı hak alanlarıyla bağlar kurulmasına elverişli sanatsal ifade formları sunar.

Elbette, bu seçki hem kronolojik bakımdan hem yer verilen işler bakımından daha da genişletilebilir ve derinleştirilebilir. Öte yandan, yukarıdaki paragraflarda temas ettiğim hak alanlarına yönelik müdahale biçimleri bakımından, seçki-arşiv ile bazı olgular arasında doğrudan bir hukuki bağın kurulması iddiasında değilim.¹ Böyle bir arşivin, genel olarak, sınırlarının farkındayım. Fakat öte yandan, kümülatif olarak, derlenip dillendirilen farklı mağduriyet temalarının, sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğünün kullanılması bağlamında uyandıracığı ilginin katkıda bulunabileceği -haklarla ilgili yeni savunuculuk hatlarının ya da bakışının açılmasına, inşasına yönelik-potansiyel bir katkıyı da önemsiyorum.

Bu genel girişten sonra, Anayasa'nın ilgili hükmünü aktararak devam etmek istiyorum. Böylece, Türkiye ortamında, sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğünün hukuki topoğrafyasını resmetmek kadar, ileride seçki-arşiv ile kurulacak bağ sayesinde yapılacak değerlendirmelere ve daha sonra, konuyla ilgili uluslararası hak standartlarıyla bağ kurup onlardan destek alabilecek yorumlara kapı aralamak da mümkün olabilir.

Anayasa'nın, aşağıda aktaracağım ilgili maddesi, Anayasa'nın kabul edildiği tarihten bugüne kadar hiçbir değişikliğe uğramamış; 12 Eylül döneminde, 1982 yılında, Kurucu Meclis² tarafından kabul edilen metindir:

"IX. Bilim ve sanat hürriyeti

MADDE 27- Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir.

Yayma hakkı, Anayasanın 1 inci, 2 nci ve 3 üncü maddeleri hükümlerinin değiştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılamaz.

Bu madde hükmü yabancı yayınların ülkeye girmesi ve dağıtımının kanunla düzenlenmesine engel değildir."

Bilim ve sanatın birlikte tasarlandığı, ulusal ve uluslararası hukuk düzenlemeleri vardır. Ancak bugün, özellikle insan hakları alanında standart oluşturmaya yönelik kurumlardaki çalışmalar ışığında, bu birlikteliğin ayrılması yönünde bir eğilim de var. Fakat bu yazıda, "bilim" konusuna özel olarak temas etmeyeceğim.

Yukarıda aktarılan hükmün ilk paragrafı, saygı gösterilmesi beklenen, tanınan ve korunan hakkın konusu ve kapsamına ilişkindir. Sonraki iki paragraf ise, bu hakkın kullanımıyla ilgili özel sınırlama rejiminin çerçevesini çizer; her ne kadar, son paragraftaki sınırlama yetkisinin (yabancı yayınların ülkeye girmesi) günümüz dünyasındaki etkisi artık tartışılır bir hâl almış olsa da.

İlk paragrafta göre, herkesin sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahip olduğu tanınır. Ancak bu paragrafın hemen ardından yer verilen ikinci paragrafta ise şu hükme yer verilir:

"Yayma hakkı, Anayasanın 1 inci, 2 nci ve 3 üncü maddeleri hükümlerinin değiştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılamaz."

¹ Burada, özellikle Agamben'in de vurguladığı, olgular ile hukuki hedefe varma iradesi arasındaki katı denklemin doğurduğu bir imkânsızlık hâli dikkat çekiyor. Bkz. Giorgio Agamben, "Tanık," *Tanık ve Arşiv: Auschwitz'den Artakalanlar*, çev. Ali İhsan Başgöl (Ankara: Dipnot, [Tarih yok]), 18.

² Danışma Meclisi ve Milli Güvenlik Konseyi'nden oluşan yapı.

Anayasa'nın bu hükümde zikredilen ve bu şekilde, "korunmasının" hedeflendiği kuvvetle vurgulanan maddeleri, şu konulara ilişkindir: "Devletin şekli"³, "Cumhuriyetin nitelikleri"⁴ ve "Devletin bütünlüğü, resmî dili, bayrağı, millî marşı, başkenti."⁵

Madde 27, paragraf 2 hükmünde yer alan bu sınırlama, Danışma Meclisi'nin hazırladığı aynı maddeye ilişkin taslak metinde bulunmuyordu.⁶ Daha sonra, Millî Güvenlik Konseyi (Genel Kurmay Başkanı ve Kuvvet Komutanlarından oluşan heyet) önüne gelen taslak metnin bu heyetteki görüşmelerinde o sınırlama hükmü de madde metnine eklendi.⁷

Bir sanat ürününün, sanatsal bir işin "yayılması" (yayma hakkı), hukuken de açıklama gerektirir. 1951 yılında kabul edilen Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun⁸ "Yayma hakkı" başlıklı Madde 23 hükmünde böyle bir tanım yapılmıştır. Aslında bu hüküm, eser sahibinin hakları bağlamında ve onun rızası alınarak yapılacak "yayma eylemini" tanımlarken, bunun kapsamında değerlendirilebilecek farklı eylem ve işlem biçimlerini de belirtir. Fakat elbette, bu sayılı ve sınırlı (*numerus clausus*) bir liste değildir. Buna göre "yayma hakkı" kiralama, ödünç verme, satışa çıkarma veya diğer yollarla dağıtma, yurtdışında çoğaltılmış nüshaların yurt içine getirilmesi veya kamuya ödünç verme gibi işlemleri ve ilişkileri kapsar. Dolayısıyla Anayasa'nın Madde 27, paragraf 2 hükmündeki sınırlama da bu çerçevede anlaşılabilir.

Böyle bir mevzuat çerçevesi çizerek adım atmaya yönelmemde, öncelikle Türkiye'de sanat özgürlüğünün kullanılması ve buna ilişkin uygun bir ortamın sağlanması gibi, negatif ve pozitif yükümlülükler konu yapılacak bir kamu alanının manzara-i umûmîyesini resmetmek var. Buna ilaveten, bu analizi uluslararası hak standartlarının oluşumuna dair dinamik bir alana taşıma konusunda da iki hukuk düzeninin (iç hukuk ve uluslararası hukuk) çatışması varsayımı karşısında, o çatışma parametrelerini netleştirme niyetinin altı çizilebilir.

Bu tabloda, Türkiye'deki sanatçıların bu özgürlüğü bireysel ve toplu olarak kullanımı kadar, o sahaya herkesin erişimi, kültürel faaliyetlere herkesin katılımı da bu özgürlüğün bir parçasıdır. Dolayısıyla o sınırlama kapsamında bulunması gerektiği yorumu ya da iddiasıyla sanatsal özgürlüğe dâhil bir iş ya da gösteri, "yayma hakkı" kapsamında mütalaa edilmediği için politika alanının da dışında kalmış, dolayısıyla yayılmamış ya da dağıtılmamış fakat yalıtılmış bir "sanat nesnesi"ne dönüştürülebilir. En azından, böyle kuvvetli bir olasılık var. Öte yandan, her vakada, örneğin Sarkis'in, Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda sergilenen *Respiro* (2015) adlı işinde olduğu gibi, buna benzer bir müdahaleye karşı, estetik bir karşılık verme olanağı da olmayabilir veya o dahi, aynı gerekçeyle engellenebilir.

Burada bir olanaksızlıklar silsilesi gösterip, sonuçta karamsar bir teslimiyet tablosu çizme niyetinde değilim. Bilâkis, sanatsal ifade özgürlüğünü kullanmanın sanatsal aktivizmle örtüştüğü ya da kesiştiği bir durumu tasavvur etmeye çalışıyorum.

³ "MADDE 1- Devletin şekli
Türkiye Devleti bir Cumhuriyettir."

⁴ "MADDE 2- Cumhuriyetin nitelikleri
Türkiye Cumhuriyeti, toplumun huzuru, millî dayanışma ve adalet anlayışı içinde, insan haklarına saygılı, Atatürk milliyetçiliğine bağlı, başlangıçta belirtilen temel ilkelere dayanan, demokratik, lâik ve sosyal bir hukuk Devleti'dir."

⁵ "MADDE 3- Devletin bütünlüğü, resmî dili, bayrağı, millî marşı ve başkenti
Türkiye Devleti, ülkesi ve milletle bölünmez bir bütündür. Dili Türkçedir.
Bayrağı, şekli kanununda belirtilen, beyaz ay yıldızlı al bayraktır.
Millî marşı "İstiklal Marşı"dır.
Baskenti Ankara'dır."

⁶ Danışma Meclisi'nin kabul ettiği metin:
"IX. Bilim ve sanat hürriyeti
MADDE 27. — Herkes bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir. Bu fıkra hükmü yabancı yayınların ülkeye girmesi ve dağıtımının kanunla ayrıca düzenlenmesine engel değildir."

MİLLÎ GÜVENLİK KONSEYİ S. Sayısı: 450 Türkiye Cumhuriyeti Anayasa Tasarısının Danışma Meclisince Kabul Olunan Metni ve Millî Güvenlik Konseyi Anayasa Komisyonu Raporu. (D. Meclisi: 1/463; M. G. Konseyi: 1/397), 106.

⁷ "Madde — 27 Maddeye yeniden eklenen bir fıkra ile yayma hakkının Anayasanın değiştirilmesi mümkün olmayan 1 inci, 2 nci ve 3 üncü maddeleri hükümlerinin değiştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılacağı belirtilmiş ve madde redaksiyona tabii tutularak üç fıkra hâlinde düzenlenmiştir." MİLLÎ GÜVENLİK KONSEYİ S. Sayısı: 450 Türkiye Cumhuriyeti Anayasa Tasarısının Danışma Meclisince Kabul Olunan Metni ve Millî Güvenlik Konseyi Anayasa Komisyonu Raporu. (D. Meclisi: 1/463; M. G. Konseyi: 1/397), 69 ve 107.

Sarkis, *Respiro*
Yerleştirme, 2015



"Demokratik bir toplum"da süreçlerin sonuçlardan daha önemli olduğunu hatırd tutarak, sanatsal ifade özgürlüğü üzerindeki bu Anayasal sınırlamanın, çoğulluk olanağı ve çoğulluk fırsatları oluşturma çabaları açısından da bir tehdide dönüşebilmesi bunu düşündürüyor.

Öte yandan, Anayasa bağlamında sanatsal ifade özgürlüğü bakımından ortaya çıkan bu tehdit kaygısı, örneğin "düşünceyi ifade ve yayma özgürlüğü" (Madde 26) bakımından, en azından, böyle topyekûn kuşatıcı bir dille kaleme alınmamıştır.⁹ Anayasa'da, düşünceyi ifade ve yayma özgürlüğü için de uluslararası insan hakları standartlarına kıyasen, daha geniş bir sınırlandırma çerçevesi çizilmiş olsa bile, Anayasa'nın, sanatsal işlere yönelik "yayma hakkı"nın uygulanması konusunda yukarıda belirttiğim derecede ağır bir sınırlandırma getirilmesi sadece sanat (ve bilim) özgürlüğü için söz konusudur.¹⁰

Anayasa'yı hazırlayanların, sanatsal özgürlük alanının kavranmasını, öngörülebilirliğini, dilini ve ortaya koyacağı işleri kestirme tahayyülünü bile berraklaştırmaktan çok uzakta bulunmaları ve bunun doğuracağı olası "tehdidin" baştan kestirip atılmasının tercih edilmesi, çözülemiyorsa, çözümünü düşünmek dahi istenmiyorsa ve bunda bir sorun görülmiyorsa, yasaklamanın "çözüm" olabileceği şiarı ağır basmış görünüyor.

⁸ Kanun no. 5846-Kabul tarihi: 5 Aralık 1951 (R.G. 13 Aralık 1951-7981).

⁹ "VIII. Düşünceyi açıklama ve yayma hürriyeti

MADDE 26- Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Bu hürriyet resmî makamların müdahalesi olmaksızın haber veya fikir almak ya da vermek serbestliğini de kapsar. Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir.

(Değişik: 3/10/2001-4709/9 md.) Bu hürriyetlerin kullanılması, millî güvenlik, kamu düzeni, kamu güvenliği, Cumhuriyetin temel nitelikleri ve Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünün korunması, suçların önlenmesi, suçluların cezalandırılması, Devlet sırrı olarak usulünce belirtilmiş bilgilerin açıklanmaması, başkalarının şöhret veya haklarının, özel ve aile hayatlarının yahut kanunun öngördüğü meslek sırlarının korunması veya yargılama görevinin gereğine uygun olarak yerine getirilmesi amaçlarıyla sınırlandırılabilir.

(Mülga: 3/10/2001-4709/9 md.)

Haber ve düşünceleri yayma araçlarının kullanılmasına ilişkin düzenleyici hükümler, bunların yayımını engellemek kaydıyla, düşünceyi açıklama ve yayma hürriyetinin sınırlandırılması sayılmaz.

(Ek fıkra: 3/10/2001-4709/9 md.) Düşünceyi açıklama ve yayma hürriyetinin kullanılmasında uygulanacak şekil, şart ve usuller kanunla düzenlenir."

¹⁰ Anayasa Hukuku bağlamında, "sanat özgürlüğünün hukuki çerçevesi" konusunda kapsamlı bir değerlendirme için bkz. Deniz Polat Akgün, *Sanat Özgürlüğü* (İstanbul: On İki Levha, 2020), 195 ve devamı. Ayrıca, Siyahbant grubu ile İstanbul Bilgi Üniversitesi İnsan Hakları Hukuku Araştırma Merkezi'nin işbirliğiyle bir yıl farklı atölye çalışmalarıyla yürütülüp Anayasa Hukuku öğretim üyesi Ulaş Karan tarafından hazırlanan *Sanatta İfade Özgürlüğü Sansür ve Hukuk* (İstanbul: Siyahbant, 2013).

Bu Anayasa hükmünün gerekçesi de, sanki bu akıl yürütmeyi güçlendirici bir yönde kaleme alınmıştır diyebilirim. O gerekçe metninin konuyla ilgili ilk paragrafını aşağıda aktarıyorum:

*"Bilim ve Sanat hürriyetini güvence altına alan bu madde uyarınca herkes bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma yapma hakkına sahiptir. Bu hükmün gereği olarak, bilim ve sanat hürriyetini kullanan kişinin, bilim ve sanatın öz niteliği olan objektifliğe riayeti şarttır."*¹¹

Bu gerekçe metnindeki ikinci cümlede, güncel terimi kullanarak, sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı bağlamında, belki tüm sanat kuramını karşısına alacak derecede bu alana uzak bir yaklaşım ve terminolojinin kullanılmış olması dikkat çeker: *"Bu hükmün gereği olarak, bilim ve sanat hürriyetini kullanan kişinin, bilim ve sanatın öz niteliği olan objektifliğe riayeti şarttır."*

Kanımcıca, yukarda temas ettiğim o "tehdit" algısı, bir sanatçının, bu özgürlüğünü kullanarak ne yapacağı, nasıl yapacağı, yaptıklarını başkalarıyla nasıl paylaşacağı gibi soruları cevapsız kılan bir kuşku ve tedirginlik, üstelik sanata dair bir düstur belirleme gayretinden de geri durmayarak, *"... sanatın öz niteliği olan objektifliğe riayet"* gibi anlamsız bir sonuca varır. "Özgürlük" kavramı ve itaati vurgulayan "riayetin şart olması" ibaresinin aynı cümlede kullanılması, sadece hukuki bir gerekçe metni bakımından değil, fakat Anayasa'nın Madde 27, paragraf 1 hükmünde tanınan bu özgürlüğün "nasıl" sınırlanabileceği, hatta kayıtlanabileceği sorusunu da düşündürür.¹²

Öte yandan, sanat özgürlüğü çerçevesinde, üretilen her işin, Anayasa'nın Madde 1, 2 ve 3 hükümlerinin değiştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılmayacağı gibi bir sınırlama, Anayasa'nın Madde 4 hükmü karşısında da tuhaf bir sonuca yol açıyor. Zira Anayasa'nın o ilk üç hükmü zaten bir "Anayasa değişikliği"ne karşı, Madde 4 hükmüyle katı bir hukuki güvenceye bağlanmıştır; buna göre, o hükümler, *"değiştirilemez ve değiştirilmesi teklif edilemez"*.

O hâlde, bu ilk üç madde hükmünün Anayasa'nın olağan yöntemle değiştirilmesi durumunda bile, böyle bir girişime karşı, gene Anayasa'nın kendisi tarafından "korunmuş olduğu" bir hukuki çerçeve vardır. Buna rağmen, Anayasa'nın sanat özgürlüğü hükmüyle, ilk üç madde hükümlerinin, *ayrıca ve özel olarak*, sanatsal ürünlerin "yayma hakkı"nın kullanılması karşısında da korunmaya çalışılmasını, böyle siyasi bir tercihi, aslında nasıl bir tehdide ya da tehdit algısına karşı tasarlanmış bir "korunma" olarak değerlendirmek gerekir?

1987 yılından başlayarak, Anayasa'nın farklı maddeleri değiştirildi veya bazılarına ekler, bazılarının metinlerinden çıkarmalar yapıldı. Fakat sanat özgürlüğü ile ilgili Madde 27 metninde, herhangi bir değişiklik söz konusu olmadı. Belki, spekülasyon olacak ama dolaylı olarak, bu hükmün korunmasında fayda olduğu bile düşünülmüş olabilir.

Bu durum, ideolojik olarak da, Türkiye'de sanat özgürlüğünün hareket alanı ve ufku bakımından tedirginlik uyandırması gereken bir gerçek. Örneğin *"sanatın öz niteliği olan objektifliğe riayet"* ibaresi, sanatsal imgelem tartışmaları bağlamında nasıl bir anlam taşır; daha doğrusu, taşır mı? Bir insan hakkı olarak da tanınan "sanat özgürlüğü", son on yıl içinde, yukarda da temas ettiğim gibi, sadece böyle bir adla anılmakla da yetinilmeyip "sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı" olarak ad-

¹¹ MİLLÎ GÜVENLİK KONSEYİ, S. Sayısı: 450, Türkiye Cumhuriyeti Anayasa Tasarısının Danışma Meclisince Kabul Olunan Metni ve Millî Güvenlik Konseyi Anayasa Komisyonu Raporu. (D. Meclisi: 1/463; M. G. Konseyi: 1/397), 14.

¹² Madde 27 taslak metninin Danışma Meclisi'ndeki görüşmelerinde, hükmün gerekçesindeki *"objektifliğe riayet şarttır"* ibaresine, sadece üye M. Utkan Kocatürk karşı bir görüş açıklamıştır: *"(...) (S)anatın öz ruhunun objektif olduğuna dair bir iddia mantık karşısında geçerli değildir. Çünkü, sanat bir manada sanatkârın ruhunun ifadesi olduğuna normal de olabilir, anormal de olabilir; dolayısıyla sanat eserinde objektiflik aramak bizzat sanatın tarifine ve ruhuna aykırıdır. Bu bakımdan Sayın Komisyonun bu gerekçesine bir açıklık getirmesi gerektiği kanaatindeyim."*

Buna karşı, Anayasa Komisyonu Başkanvekili Feyyaz Gölcüklü aşağıdaki cevabı vererek metnin değiştirilmesine gerek olmadığını savunmuş ve Madde bu çok kısa müzakere sonucunda kabul edilmiştir. Gölcüklü: *"Konuşan arkadaşımızın da belirttiği gibi bu objektiflik bilime göre, sanata göre pek tabii olarak değişiktir. Fizik bilimlerdeki objektiflik sosyal bilimlerdeki objektiflikten farklıdır, sosyal bilimlerdeki objektiflik sanatta farklıdır. Bu hususu belirtmek için o cümleyi oraya koyduk. Objektiflik bilimin niteliğine, cinsine, sanatın kendi öz bünyesine göre yorumlanacaktır."* Danışma Meclisi Tutanak Dergisi, B: 132, O: 2, 21 Ağustos 1982, 296-297.

landırılmaya ve kapsamı da buna bağlı bir yaklaşımla temellendirilmeye başladı. Abes bir soru olduğunun farkındayım fakat gene de yer vermekten kaçınmak istemiyorum: "Yaratıcılık", "öznellik", "imgelem", "imge" kavramları, o anayasal metnin merceğinden bakılarak, özgürlüğün bireysel ve toplumsal boyutlarıyla birlikte tasavvur edilebilir mi? Elbette hayır.

Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi bağlamında, sanat özgürlüğüne ilişkin Anayasa düzeyinde tanınan bir özgürlük ve onun kullanılma alanının çeperleriyle ilgili bu hukuki başlangıç, sanat alanındaki farklı öznellikler ve toplumsal dinamizm karşısında, sistem içi bir dayatmanın ana hatlarını göstermekle ilgiliydi. Bu düzeyde bir dayatma hükmünün mutlaka harfiyen uygulanıyor olması da, kanımca şart değildir. Zira o vardır ve bu gerçek, zihniyet olarak, bazı sınırlayıcı türev uygulama biçimlerinin de yersizliğini ve gerektiğinde, o sınırlayıcı paradigmaya atfen, sözümona bir "meşruiyet" diline sarılmayı da kolaylaştırıcı bir karaktere sahip olabilir ve nitekim oluyor. Her ne kadar bunun etki derecesi, vakadan vakaya farklılık gösteriyor olsa bile.

Öte yandan, sanat ve siyaset bağlarını dikkate alarak, yukarıda netleştirmeye çalıştığım o sistem içi dayatma, içerik olarak, belki sadece büyük bir siyasi iddiaya odaklanmış ya da bu düzeyde bir toplumsal ve siyasi işbirliği içinde üretilmiş sanatsal işlerin yayılması hakkının kullanılmasına ket vurmuş gibi gelebilir.

O "içerikteki" sanatsal faaliyetlerin ve işlerin, birer enstrüman olarak, Anayasa'nın, değiştirilemeyen ve değiştirilmesinin teklif edilmesi, gene Anayasa ile engellenmiş olan ilk üç maddesinin¹³ "hükümlerinin değiştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılması" epey iddialı bir ifadedir. Dolayısıyla anılan o üç maddenin içeriğiyle bağlantı kurulabilecek konularda üretilmiş sanatsal işlerin de, sadece bu konulara yönelik eleştireliliği ve onu sanatsal yaratıcılık biçiminde ifade etmesi durumunda bile, sınırlayıcı bir siyasi tavra ve müdahaleye konu yapılması buna yönelen muktedirlerin yorumlarına bırakılmış görünmektedir. Anayasa'nın, 2001 yılında değiştirilen ve özgün metnine kıyasen daha demokratik bir karaktere sahip kılınmaya çalışılan, "Temel hak ve hürriyetlerin sınırlanması" başlıklı Madde 13 hükmü de hakkın "özüne dokunmama" ilkesine yer vermişse de, Madde 27 hükmünün katı metni karşısında, büyük ölçüde yoruma bağlı bir yaklaşımın belirsizliğini sürdürür.

Hukuk tekniği olarak, o değiştirilmez nitelikteki hükümlerin sanatsal işler üretilmesi ve yayılması yoluyla değiştirilmesini sağlamak olanaksız olduğuna göre, aslında sanat özgürlüğüne yönelik daha yaygın ve birçok hak alanını kuşatacak genişlikte bir müdahalede bulunma zihniyetinin icrasına açılan bir kapıdır söz konusu olan.

Hukuk, Sanat, İmge

"Hafıza ve Sanat" bağlamında olsun ya da olmasın, sanatsal ifade biçimlerinin hukuk âleminde kavranması, genellikle ifade özgürlüğü bağlamında oldu ve savunuldu. İfade özgürlüğüyle ilgili uluslararası insan hakları standartlarında, bir ifade biçimi olarak "sanat" dili de gene o özgürlük bünyesinde anlamlandırılmaya çalışılır. Dolayısıyla sanatsal formlarla ifade edilen ve paylaşılan her şey, konvansiyonel anlamda, aynı zamanda ifade özgürlüğünün kapsamında bulunabilir.¹⁴

Fakat sanatsal formlarla kurulmuş bu dilin, genel anlamda bir ifade özgürlüğü meselesinden farklı olduğu düşüncesi de özellikle ifade özgürlüğüne ilişkin ve insan hakları hukuku çerçevesinde yargı önüne götürülmüş vakalarda verilen kararlarda bile, dolaylı bir biçimde de olsa, sezilir ve kendini açığa vurmaktan alıkoyamaz. Örneğin Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi (AİHM) önünde karara bağlanmış ve sanatsal nitelikte işlerle ilgili müdahalelere karşı yapılan bazı başvurular sonucunda Mahkeme'nin verdiği kararlar genellikle bu yaklaşımı yansıtır.

Kısaca, sanatsal ifade özgürlüğünün korunması veya sınırlanması bağlamında kurulmaya çalışılan denklemin, genel hatlarıyla ifade özgürlüğü çeperlerinden taşamadığını söylemek yanlış olmaz. Ama bu yaklaşımda, buna rağmen, adeta çatlaklardan

¹³ Bkz. yukarıda, dipnot (3), (4) ve (5).

¹⁴ Özellikle görsel sanatlarla ilgili olarak, bkz. Judgment of the ECtHR. *Müller and Others v. Switzerland*, 24 May 1988, no. 10737/84; Judgment of the ECtHR. *Otto-Preminger-Institut v. Austria*, 20 Eylül 1994, no. 13470/87; Judgment of the ECtHR. *Wingrove v. the United Kingdom*, 25 Kasım 1996, no. 17419/90; Judgment of the ECtHR. *Vereinigung Bildender Künstler v. Austria*, 25 Ocak 2007, no. 68354/01; ECtHR. *Samodurov and Vasilovskaya v. Russia*, 15 Aralık 2009, no. 3007/06; *Ehrmann and SCI VHI v. France decision*, 7 Haziran 2011, no. 2777/10 (kabul edilmemiştir).

sızan bir farklılığın bulunduğu, örtülü bir dille ima edildiği gerçeğini de şimdilik sadece not etmekle yetiniyorum.

Sanat özgürlüğünün böyle bir hukuki konumlandırma içinde kavranmaya çalışılması tamamen isabetsiz ve yanlış denebilecek ağırlıkta bir durum değildir elbette, ama önemli ölçüde eksiktir. Ve bu eksikliğin neden olduğu boşluk, aslında hukuken saygı gösterilme ve korunma yükümlülüğü altında bulunan o özgürlük alanının yersiz sınırlamalara ve müdahalelere maruz kalabilme olasılığını da güçlendirmeye başlar.

Burada izah etmeye çalıştığım durum, Anayasa ile ilgili, bir önceki başlık altında ele aldığım ve 12 Eylül döneminde, Kurucu Meclis'in askerî kanadının yaptığı, bu özgürlüğü sınırlandırıcı bir alan daraltması gibi bir müdahale durumu değildir. Onun, ağır bir müdahale olduğu çok açıktır fakat adeta bir istisna hâli aygıtı olma karakteri de vardır. Bunu, sadece bir gözlem olarak belirtmek istiyorum. Sanırım, yukarda, yeteri açıklıkla üzerinde durdum.

Fakat daha genel olarak ve uluslararası hak standartları düzeyinde bir değerlendirme bakımından da sanatsal ifade özgürlüğü olgusu karşısında böyle bir sorunla yüz yüze geliyoruz. Türkiye'de, "Hafıza ve Sanat" başlıklı bir projede, bu sorunun üzerinde durmak elzem görünüyor.

Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Konseyi (*Human Rights Council*) bünyesinde, Özel Usuller (*Special Procedures*) olarak adlandırılan ve farklı insan haklarına ilişkin konularda, dünya ölçeğinde sorumluluk taşıyan Özel Raportör, Bağımsız Uzman, Çalışma Grubu gibi adlar altında faaliyette bulunan ve sayıları zaman içinde değişebilen insan haklarını takip ve koruma mekanizmaları var. Bunların varoluş mazisi, 1980'lerin başlarına kadar gider ama bir embriyo olarak oluşumları için bir on yıl daha geriye gitmek gerekir; en azından bazıları bakımından.

Bu mekanizmalar demeti içinde, 2009 yılında yeni bir Özel Raportörlük görevi ihdas edildi: "Kültürel Haklar Alanında Özel Raportör".¹⁵ Ve kurucu olarak, Pakistan vatandaşı bir sosyolog ve aktivist bir feminist olan Farida Shaheed bu göreve seçildi. Shaheed'in hazırlanmasında öncü olduğu bir çalışma, saha araştırmaları, devletlerin ve STK'ların, Raportör'ün sunduğu anket sorularına verdikleri cevaplar ve katkılarıyla şekillendi. Bu çalışma 2013 yılında tamamlandı ve tematik olarak, "Sanatsal İfade ve Yaratıcılık Özgürlüğü Hakkı" (*The right to freedom of artistic expression and creativity*) başlığını taşıyan bir raporla paylaşıldı.¹⁶

Bu rapor, özellikle sanat, siyaset ve hukuk bağlamında bir yorumlamada, yorumun kavramsal bileşenlerinin adını koyarak berraklaştırılması bakımından, konuyla ilgili insan hakları merceğini de güçlendiren bir katkıydı. Kanımca, sanat özgürlüğünün yapısal bileşenlerinin açıklıkla vurgulanması, bu konunun, genel bir yaklaşım olarak ifade özgürlüğü sahasına kapalı değerlendirilmesi karşısında, ifade özgürlüğünü tamamen dışlamasa da ona paralel fakat ondan nasıl daha farklı da kavranabileceği anlamında bir değer taşıyordu. Raporla ortaya konulan çerçevede sanatsal ifade formu, insan hakları bağlamında bir değerlendirmeyle yalın ifade özgürlüğünün ötesinde, ona katma değer sağlayan kavramsal açılımı bakımından önemlidir.

Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi'nin temel amaçları bakımından olduğu kadar, seçki-arşiv çalışması ve ona dâhil olan (ve olacak) işler konusunda, özellikle insan hakları perspektifinden nasıl bir bakışa sahip olunması gerektiği sorusu bu raporda çok ayrıntılı ve derin olmasa bile, belli cevaplar bulur.

Rapor'a göre, "...bir sanatsal iş, çoklu anlamlar vermesi için çok daha geniş bir alan sağlaması nedeniyle kurmaca olmayan [non-fiction] ifade açıklamalarından farklıdır. Bu nedenle bir sanatsal işin taşıdığı mesaj hakkındaki varsayımların kanıtlanması son derece zordur ve bir sanatsal işe atfedilen yorumlar mutlaka sanatçının vermek istediği anlamla örtüşmez. Sanatsal ifadeler ve yaratılar her zaman belli bir mesaj ya da bilgi taşımaz ve buna indirgenmemelidir. İlâveten, kurgu ve imgeselli-

¹⁵ *Special Rapporteur in the field of cultural rights*. Özel Raportörler, kendi yetki alanlarındaki konulara ilişkin olarak ülke ziyaretlerinde de bulunurlar. Kültürel Haklar Alanında Özel Raportör, 2012 tarihinde Türkiye nezdinde böyle bir teklifte bulunmuş fakat kabul cevabı verilmemiş ve 2017 yılında, hatırlatma babında tekrar Türkiye'ye ziyarette bulunma teklifinde bulunmuştur. Ancak böyle bir ziyaret henüz gerçekleşmedi. Bkz. <https://www.ohchr.org/EN/Issues/CulturalRights/Pages/CountryVisits.aspx>. erişim: 01.02.2021

¹⁶ "The right to freedom of artistic expression and creativity", Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights, Farida Shaheed, 14 Mart 2013.

ğe başvuruda bulunduğu anlaşılmalıdır ve bu özgürlüğün, yaratıcı faaliyetler ve sanatsal anlatımlar için vazgeçilmez, çok önemli bir unsuru olarak saygı gösterilmelidir.¹⁷

Sanat kuramı veya sanat eleştirisi alanları açısından, bu raporda açıklanan görüşlerin, fikri derinlikten uzak olduğu ileri sürülebilir. Bu, belki isabetsiz bir değerlendirme de olmayabilir ama öte yandan, insan hakları hukuku bağlamında bir özgürlük alanına ilişkin uluslararası düzeyde standart oluşumuna yönelik bir metin olması da gözden uzak tutulamaz. Raporun önem arz eden tarafı, sanat özgürlüğü konusunda, özellikle "kurgu" ve "imgesellik" karakteri ve bu kavramlara vurgu yaparak açıklamaya çalıştığı, düz ve yaygın anlamıyla ifade özgürlüğünden de ötede kabul edilebilecek bir özgürlük alanına ve onun korunmasına dikkat çeken bir hak anlayışını ortaya koymasındır.

Farida Shaheed'in bu raporuyla takdim edilen o hak alanının "sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı" başlığını taşımasındaki asıl nedenin de bu parametre olduğunu düşünüyorum. Raporunda, "sanatsal ifade" ve "sanatsal yaratıcılık" bileşenlerinden oluşan bir hak alanının yapısal karakteri irdelenmeye ve tasvir edilmeye çalışılır. Ve bunun asıl altı çizilmesi gereken yanı olan, o "yaratıcılık" unsurunun insan hakları hukuku alanına dâhil edilmesiyle varlık bulur, anlam kazanır. Bu elbette, insan hakları ve hukukun sınırlarını aşması doğal, çok disiplinli bir bakış ve kavrayışı gerektirecek bir konu. Nitekim, Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi başlığı altında, seçki-arşiv bünyesinde derlenen güncel sanat pratiklerinden hareketle, hakkın bu karakterinin taşıdığı değer ve etkinin, sanat kuramı, siyaset kuramı, sosyal bilimlere ve hukuk bağlamında şekillenen bir yaklaşımla irdelenmek istenmesi, kendi çalışma alanım bakımından da temas ettiğim o yapısal karakterinin farkındalığıyla olanaklıdır.

Şimdi, bundan önceki başlık altında ele aldığım konuya, sanat özgürlüğü alanının ve kullanım biçimlerinin Türkiye'deki anayasal koordinatları konusuna, kısaca dönmek ve öyle devam etmek istiyorum.

İki konuya temas edeceğim:

(i) Anayasa'nın Madde 27 hükmü, paragraf 2'de yer verilen sınırlayıcı çerçeve: "(Sanatı) (y)ayma hakkı, Anayasanın 1 inci, 2 nci ve 3 üncü maddeleri hükümlerinin değiştirilmesini sağlamak amacıyla kullanılamaz."

(ii) Anayasa'nın Madde 27 hükmünün gerekçesi (ilk paragraf): "(S)anat hürriyetini kullanan kişinin, bilim ve sanatın öz niteliği olan objektifliğe riayeti şarttır."

Bu iki alıntı metin, Devlet nezdinde, Anayasa'yı hazırlayanların ve daha sonra türlü biçimlerde uygulama alanına ve bazı politikalara da aksettikleri üzere, sanatsal ifade formları karşısındaki, önceden bilinemezlik ve öngörülemezlik hâlinin (ya da o cenah bakımından, "kaygısının" mı demeli?) ve buna yönelik sınırlayıcı zihniyetin dışavurumudur.

Değiştirilmesi, Anayasa'nın kendisi tarafından engellenmiş ilk üç maddenin, sanatsal ifade formları sayesinde değiştirilmesinin sağlanması amacı, ancak böyle bir siyasi güce sahip aktörlerin bu sonucu doğurmaya kadir olmalarına bağlı bir tartışmayı gerektirir. Başlı başına sanatsal formların, sadece bir kamusal dili kazanmasıyla böyle bir sonuca yol açılması mümkün olmadığına göre, aslında engellenmiş olan ya da istenen, öyle bir Anayasa değişikliği olasılığının önüne geçilmesinden çok sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğünün kendisidir.

Güncel sanat alanında, teknik anlamda elbette böyle bir değişikliğin aracı sayılamayacak, fakat doğrudan ya da dolaylı olarak, Anayasa'daki o hükümlerin içeriğiyle de ilgili konularda bir eleştireliliğe sahip işlerin olması yadırgatıcı değildir. Önemli olan, bu nitelikteki sanatsal işlerin mutlaka bir müdahaleyle yüzleşmesi de değildir. Bu olabilir ya da olmayabilir veya tamamen bu hükümlerin içeriğiyle ilgisi olmayan konularda da kendini gösterebilir.

Sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı bakışıyla, bu nitelikte ifade ve yaratımların genel bir yasak konusu olmaktan çok "demokratik bir toplum"da hakların sınırlandırılmasıyla ilgili meşruiyet ölçütleri ışığında değerlendirilmesi ve bu anlamda, özellikle "çoğulculuk" ilkesinin korunması bağlamında yorumlanması gerekir.

¹⁷ Shaheed, *Anılan Rapor*, 9. Özel Raportör'ün raporunda göndermede bulunulan bir görüşe göre, sanatçılar insanlığın daha karanlık tarafını (*darker side of humanity*) keşfedebilmeli ve suçlanmaksızın bunu dile getirebilmelidir. Bkz. Aynı yerde.

İkinci konuya gelince, daha ironik bir durumla karşılaşılır. Zira Madde gerekçesinde savunulan o "esas", sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı ışığında tamamen öznellikten uzaklaşmayı buyuran bir dile sahiptir: "*Sanatın öz niteliği olan objektifliğe riayet şartı.*" Aslında bu gerekçe bağlamında yorumla gerek duyulursa, sanat özgürlüğünün tanındığı Madde 27, paragraf 1 hükmünün külliye hükümsüz kılınması işten bile değildir. Zira sanat özgürlüğü alanı ve bunu daha da güçlendirici bir biçimde ifade eden sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı ile korunan alan, objektiflik, nesnellik, tarafsızlık, bitaraf olma, vb. pozisyonların tam aksinin savunulduğu bir öznellik alanıdır.

Kurgu ve imgeselliğin varlık bulduğu sanatsal iş ve anlatının, Farida Shaheed'in de bu hak alanını takdiminde kullandığı adla anarsak, sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkının "yaratıcılık" bileşeni, o yaratıcılığın "ifadesi"ne kıyasen dahi "özneliğin" tartışmadan çok uzak bir konumda bulunmasını ve bunun bir hak olarak tanınmasını gerektirir.

Oysa bu hakkın, "objektifliğe riayet şartı"na bağlı kılınmasına dair bir tavsif ve tasnif düzeni, bunu sağlayıcı ideolojik aygıtları kurmak ve karşı söyleme yönelik gerekli caydırıcılığı üretmek için üst normatif bir dizgeye muhtaçtır. Dolayısıyla bu bağlamda bir hegemonyanın inşası, insan hakları hukuku terminolojisine atfen kullanmak gerekirse, sadece bir *chilling effect* sonucu doğurma potansiyelinin de ötesine geçebilecek bir durumu hatıra getirir. Nitekim metinde, "sanatın öz niteliği" vurgusuyla yapılan, tümüyle sanat alanına ilişkin topyekûn kuşatıcı karakteri, öznelliğe (sübjektifliğe) saygı gösterilmesi değil, "objektifliğe riayet" dayatmasına varan yolun başlangıcıdır. Başka bir deyişle, yeni öznellik alanlarının, araçlarının yaratılması ve bununla ilintili olarak savunulacak bir imgelem hakkı yerine, toptancı, tekdüze, türdeş ve kuşatıcı bir zihniyetin doğurduğu adeta "resmî sanat" politikasının "objektifliğe riayet" şiarıyla dillendirilmesinden başka izahı olamayacak bir durumdur.

Bu nedenle seçki-arşivin kavradığı ve Türkiye'nin yakın veya uzak geçmişindeki ya da mevcut, farklı toplumsal sorunlarıyla ilgili, güncel sanat ve gösteri sanatları pratikleri, belli bir dönemle sınırlı olsa da, yaratıcılık veya imgelem hakkının kullanımına dair bir envanter oluşturma girişimine başlangıç (medhal) olarak nitelenebilir. Hukuk, sanat ve imge üçgeni bağlamında bir bakışla burada, hukukla kuşatılmaya, daraltılmaya, tektipleştirilmeye çalışılan bir normatif buyruğa karşı durma tavrı, sanatsal ifade dilini kullanarak eleştirelilik ve direnmeden de söz etmek mümkün görünüyor.

Böyle bir değerlendirmeyi, tüm seçki-arşiv dağarcığı üzerinden değil fakat o derlemede yer alan, Gülsün Karamustafa'nın iki video işinin üzerinde durarak yapmak istiyorum. Bunlar, *Duvar Örülürken* (2003) ve *Meydanın Belleği* (2005) adlı video işleridir.

Duvar Örülürken, farklı askerî darbelerde (1971 ve 1980) hüküm giymiş üç kadınla yapılan mülakatlardan oluşur. Bu darbelerin kişiler üzerindeki etkileri, bireysel veya insan ilişkileri bağlamında, cezaevi şartlarının kapatıcı, kuşatıcı aygıtlarının nasıl inşa edildiği, kısaca o "duvarın" nasıl örüldüğüne dair gözlemlerin paylaşımı öne çıkar. Öte yandan, darbeler arasındaki hem süreklilik hem de farklılıklar filmin ana temasını oluşturur.

Ben, bu videoyla ilgili olarak, özellikle ilk görüşülen kişi olan Jülide¹⁸ ile yapılan mülakatta dile getirilen gözlem ve yorumlara temas etmek istiyorum.

Film, 1971 darbesi (12 Mart Muhtırası) döneminde, iki genç kadının tutuklanarak İstanbul'daki Sağmalcılar Cezaevi'nden Adana Cezaevi'ne nakledilmeleri ve oraya vardıktan sonraki ilk gözlemleriyle başlar. İlk mülakatta yer alan tanık Jülide, oradaki ilk izlenimini, insanın kendisini adeta teneffüse çıkmış gibi hissettiği bir ortamda bulunmak şeklinde açıklar. Cezaevi avlusunda, çok büyük bir ağacın bulunduğunu görüp etkilendiğini, havalandırmaların o mekânda yapıldığını, hayatın onun etrafında döndüğünü söyler. Bu ortam, Sağmalcılar Cezaevi ile mukayese edildiğinde çok farklı ve hoştur. Ancak kendisi dâhil, oraya nakledilen bu iki kadının ve oradaki diğer iki siyasi tutuklunun cezaevi yönetimi nezdindeki kimliği, dönemin siyasi terminolojisiyle birer "şehir gerillası" olmalarıdır. Cezaevi müdürüne göre, bu tehlikeli bir durumdur; bunların ne yapacakları belli olmaz. Bu yüzden bazı önlemler almak gerekir.

Ve bu değerlendirmelerle hangi önlemlerin nasıl alınacağı, oraya varışlarının hemen ertesi günü, cezaevi müdürüyle ilk karşılaşmalarında kendini gösterir: Avludaki o ulu ağaç kesilecektir.

¹⁸ Kendisiyle görüşülen tanığın sadece ilk adını kullanmamın nedeni, Gülsün Karamustafa'nın da böyle kullanmayı tercih etmiş olmasıdır.



Ve ağaç kesilir; yerine bir tente yapılacağı söylenir. Jülide, orasının bir cezaevi olduğunu, ağır suçlardan ötürü hüküm giymiş kadınların bulunduğu bir cezaevi olduğunu elbette biliyorduk der. Fakat o ağacın kesilmesinden sonradır ki, "orası benim için artık bir hapishane oldu, gerçek bir hapishane oldu" diye ifade eder duygularını.

Filmdeki o ağaç imgesinin duvara dönüşmesini ve bunun sonucunda, oradaki kişilerle ilgili diğer öznellikleri "objektifliğe riayet" düsturu ile açıklamak mümkün olabilir mi? Öte yandan, ağaç imgesinin, kesilme eylemiyle tamamen karartıldığı ileri sürülmesi bile, en azından o mekânda, o vakayla başlayan ve bireyleri kuşatan bir "duvar" inşasının ilk tuğlası da o ağacın kesilmesidir. Ve bu tasvir, aynı zamanda, dönemin otoriter rejiminin inşası ve işleyişiyle ilgili dili kavramak bakımından da simgeselliği olan bir imgedir; buna tanık olanlar için ve Karamustafa'nın, sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğünü üzerine kurduğu o imgeyle başlayan video işi bakımından.

İkinci video, *Meydanın Belleği*, çift kanallı/ekranlı bir video yerleştirme biçiminde hazırlanmış ve sergilenmiş bir iştir. Bir ekranda, Taksim Meydanı görüntüleri, Cumhuriyet öncesine varan (örneğin Taksim'den balon uçurulması) bir zaman akışıyla başlar ama asıl 1920'lerin sonları ve 1980'lerin ikinci yarısındaki dönemi kapsayan farklı siyasi veya toplumsal olaylara dair fotoğraflar ve belgesel filmlerin akışı biçiminde tasarlanmıştır.

Cumhuriyet Anıtı; eski "güzel" günler; 6-7 Eylül pogromu; Kıbrıs sorunuyla ilgili gösteriler; 27 Mayıs 1960 darbesi ve Meydan'a dikilen "Süngü" heykeli; ABD 6. Filosunu protesto eylemleri; "Kanlı Pazar" vakası; 1 Mayıs 1977 gösterileri ve katliamı; diğer bazı toplumsal gösteriler ve 1980'lerin ikinci yarısında, Tarlabası Bulvarı'nın açılmasıyla ilgili meydan çevresindeki yıkımların görüntüleriyle film sona erer.

Öteki ekranda, bir ailenin özel, ev ortamındaki yaşantısı, Meydan odaklı diğer filmin akışına paralel olarak, eşzamanlı izlenir. Oyuncular, birbirleriyle konuşmalar da iletişim içindedirler ve Meydan'daki olaylar ve gelişmeler karşısında, zaman zaman merak, endişe, tedirginlik, korku ve kararsızlık gibi duygulanım hâlleri içinde bulduklarını görürüz.

Karamustafa'nın, Türkiye'de ve yurtdışında sergilenen bu video işi, aile hayatının, özel, olağan günlük seyri içindeki ilişkiler ile meydan imgesinin taşıdığı kamusal yükünün paralelligi ve yer yer iç içe geçme bağlarını da gösterir. Fakat hâkim unsur olarak, özel mekân ve meydan imgesinde yoğunlaşan kamusal mekân kavramlarının birbirini adeta itmesi, o meydan imgesinin oluşumunu da belirler.

Meydanın Belleği'ne yansıyan, Türkiye'nin yakın siyasi geçmişinin o dönemi, "işleyen bir demokrasi" timsali olarak nitelenemese de, Chantal Mouffe'un tabiriyle muhalifler arasındaki bir karşılaşma durumu olarak açıklanabilir.¹⁹ Fakat Mouffe, bu karşılaşma hâlini "agonistik mücadelenin" var olma şartı olarak vurgularsa da²⁰, *Meydanın Belleği*'ne kazınan, aslında antagonistik bir mücadele durumudur. Bu gerçek, neredeyse filme yansıtılan tüm episote'lar bakımından geçerlidir. Ve hatta etkileri günümüze kadar uzanır.

Filmin, aile hayatıyla ilgili zamansızlığı ve üzerinde gelişen toplumsal olaylardan bağımsız bir "meydan" olgusunu vurgulayıp öne çıkarması, filmin kurduğu imgeselliği adeta yer ve zaman bakımından sınırsız bir değere sahip kılar. *Meydanın Belleği* elbette yereldir, fakat sanatçının görünür kıldığı ve yeniden kurduğu o meydan imgesi vasfıyla başka, buna benzer yerelliklerle de buluşabilmesi mümkündür. Örneğin Plaza de Mayo (Arjantin), Union Square (ABD), Place de la République (Fransa), Wenceslas (Çekya), Maidan Nezalezhnosti (Ukrayna), Tahrir (Mısır), Tiananmen (Çin Halk Cumhuriyeti) meydanları ilk hatıra gelenler.

Filmin kapsadığı dönem ve üretildiği tarih buna elvermese de "meydan" imgesinin canlılığı dikkate alınarak, bu video işinin zaman sınırını aşarak, örneğin Gezi Parkı protestolarına varan bir imgeselliği de bünyesinde barındırması mümkündür. Her ne kadar bu olayların örneği öncelerden çok farklı olsa da; filmin kurgusundaki yaratıcılığın böyle bir tasavvura yol açma potansiyeli vardır.

¹⁹ Chantal Mouffe, *Dünyayı Politik Düşünmek: Agonistik Siyaset*, çev. Murat Bozluolcay (İstanbul: İletişim Yayınları, 2015), 27.

²⁰ Aynı yerde.

Gülsün Karamustafa, *Meydanın Belleği*
2005, Video



İç mekân görüntülerinde yer verilen kişilerin, Meydan'ı ve çevresindeki gelişmeleri görebilecek konumdaki bir evde yaşadıklarını anlarız. Ve farklı duyu durumlarının yansımalarıyla, orada, dışarıda olan biteni görmeye, anlamaya çalıştıklarını fark ederiz. Ama biz, bu filmi izleyenler, onların ne gördüğünü bilmeyiz. Sanatçının bu tercihi, bu işin, Türkiye'deki hegemonik bakışla sanat özgürlüğüne yaklaşma ve onu kuşatma politikasının ("*sanatın özünü oluşturan objektif şarta riayet!*") tam zıddı bir öznelliğe yönelmekle, sanatçıyı olduğu kadar izleyiciyi de özgürleştirir; sanatçının imgesellik hakkının alanını paylaşır ve anlam dağarcığını geliştirir. Ancak bu düşünceyi biraz açmak gerekiyor.

Burada, Mouffe'tan bir alıntı yaparak devam etmek istiyorum: "*Sanat pratikleri, duygusal tepkiler tetikleyen kaynaklar kullanarak insana duygulanımsal bir düzeyde ulaşmayı başarabildiği için yeni öznellik biçimlerinin inşasında temel bir role sahip. İşte sanatın muazzam gücü de burada yatıyor - karşımızdakini farklı bir şekilde görebilmemizi, yeni olasılıkları sezinelebilmemizi sağlayabilmesinde.*"²¹

Jacques Rancière ise, "*bütün performanslar [video dâhil-T.T.] bizim algılarımızın ve uygulamamızın dinamizminin çerçevesini yeniden biçimlendirmeye katkıda bulunur. Böylelikle yeni politik özneleşme biçimlerine götürebilecek birtakım yollar açarlar*"²² derken, eleştirel sanatın, politik etkisinin garanti olmadığını, "*her zaman için karar verilemeyen bir tarafı olduğunu bilir*" şeklinde bir görüşü de savunmaya gerek duyar.²³

Sonuçta, *Meydanın Belleği* videosu, alt başlığını da anarak, "*içeriden görüldüğü gibi*" bir mesafe koymakla görünmeyen, bilinmeyen ama işitilen, hane halkı üzerindeki etkileri gözlemlenebilen bir bilinmezlik, görünmezlik üzerinden izleyiciyi de o imge evrenine kattığı gibi, bu gücüyle meydan imgesini geleceğe, geleceğin insanların erişimine de açar.

Özel Raportör Shaheed, sanata yönelik daha fazla izleyicinin ilgisinin çekilmesinin önemli olduğunu belirtirken, sanatsal işler karşısındaki izleyicinin göreceklere karşı hazırlıksız olmasının, onlarla temasa geçme konusundaki iletişimsel gücünü önemli bulur.²⁴ Bu görüşü, sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkının kullanımının etkisi bağlamında düşünebiliriz.

Bu bağlamda, Nato Thompson'un, kitabında,²⁵ "*Paranoyak Çağda Didaktik ve Müphem*" başlığı altında irdelediği, farklı koşullarda didaktik ya da müphem olana dair ayrımını göz önünde tutarak, sanatçının bu filmdeki imgesellik konusunda, didaktik olmaktan uzaklaşıp müphem bir pozisyonda kalmayı tercih ettiğini düşünüyoruz. Bu sonucun, sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı çerçevesinde bir tercih olduğunu söylemek kanımca mümkün görünüyor.

Hafıza, İnsan Hakları, Geçiş Dönemi (Ama Neye Doğru?)

Hafıza çalışmaları, son çeyrek yüzyıl içinde ve farklı disiplinlere açılarak, çok yaygınlaştı ve derinleşti. Soğuk Savaş sonrasındaki dünyanın bunda payı büyük. Fakat bu konuyu sadece bu maziye sınırlandırmak da doğru olmaz. Ancak, on yılları bulan ve bloklar arası bir suskunluk ve üstünü örtme politikalarının tam aksi bir biçimde patlak veren Soğuk Savaş sonrası bu dönem, uzak geçmişin olduğu kadar yakın geçmişte baş gösteren mağduriyetlerle de yüzleşilmesi ve hesaplaşılması çabalarını ve taleplerini arttırdı. Bu duruma yol açan nedenler arasında, çatışmalar, özellikle kimlik temelli çatışmalar hatırı sayılır bir paya sahip oldu.

Buna ilâveten, insan hakları aktivizminin yaygınlaştırılma mücadelesi ve bunun kurumsal aygıtlarının geliştirilmesi, demokrasiye geçiş dönemi politikaları (ki bünyesinde birçok yeni kavram ve kurumsal aygıtın inşasını barındırır), sömürgecilik sonrası politikalar (evet, hâlâ!), ekonomik ve siyasi nedenlere bağlı olarak yaygınlaşan uluslararası göç olgusu, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve bu alanlara dair haklar aktivizmi de, hafıza çalışmalarının siyasi ve coğrafi bakımdan yaygınlaşmasında bir etkide bu-

²¹ Mouffe, *Dünyayı Politik Düşünmek*, 116.

²² Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 76-77.

²³ Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 77.

²⁴ Shaheed, *Anılan Rapor*, 9.

²⁵ Nato Thompson, *Seeing Power: Art and Activism in the 21st Century* (New York: Melville House, 2015), 36. Bu kitabın Türkçe çevirisi için bkz. Nato Thompson, *İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm*, çev. Erden Kosova (İstanbul: KÜY, 2018).

lundu. Bu alanlarda görünür kılınan, kılınmaya çalışılan sorunlar ve vakalar, yerel olduğu kadar ulusal veya uluslararası ölçekte kurulan kurumsal mekanizmalar aracılığıyla karşılanmaya, bir hâl çaresi bulunmaya çalışıldı. Elbette dünya ölçüğünde türdeş bir uygulamanın bulunduğu söylenemez. Ancak bunlar arasında başarılı örnekler varsa da, bazıları tam öyle nitelenmekten çok uzak kaldı. Başarılı kabul edilen vakalarda dahi kurulan çatışma sonrası düzen denkleminin kırılabilirliği süregelen bir gerilim oluşturmaya devam edebiliyor (örneğin Bosna Hersek).

Bu konuya hukuk cephesinden yaklaşmak, elbette bir politika tercihinin sonucudur. Fakat aynı zamanda, farklı hak alanlarıyla bağlantılı da bir insan hakları meselesidir. Dolayısıyla "Hafıza ve İnsan Hakları" başlığının haklar dağarcığı böyle bir kavramsal ve olgusal genişliği kavramanın bilinci içinde inşa edilmeyi gerektiriyor.

Öte yandan, geçmişin ağır mağduriyetleriyle ilgili gerçekleştirilen "geçiş dönemi" politikalarının yerinde bir karşılık bulması, demokratik, çoğulcu, kapsayıcı ve barışçı bir toplumun inşasına gerek gösterir. Hemen bir gül bahçesi vaadinde bulunmak hiç kolay değildir. Öncelikli olan, bu yönde kat edilecek yol, o "süreç" hatta o sürecin kendisi. Bunu göremeyen, sadece bir "sonuç" saplantısı risk doğurmaya elverişlidir. Bu nedenle "Hafıza ve İnsan Hakları" başlığı altında bir çalışmada da "süreç" ve "sonuç" kavramlarının öneminin ayırdında olan bir yaklaşım değer taşır. Bazı vakalarda, bu kavramlara dayanan politika tercihlerinin ürünü olarak, bu kavramlardan birinin diğerine karşı kullanılması gibi, stratejik gerilim pozisyonlarıyla karşılaştırılması da mümkündür.

Önemli bir diğer zorluk, bir meydan okuma ya da karşı bir söylem, hafızalaştırma (*memorialization*) politikalarının veya çabalarının bir silah hâline dönüştürülmesi (*weaponization*) olgusunda kendini gösterir.²⁶ Bu durum, farklı ölçek ve biçimlerde olsa bile, özellikle "çatışma" sırasında veya sonrasında durumlarda daha da belirginleşebilir.²⁷

Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman* adlı kitabının başlangıç bölümünde Susan Sontag'dan bir alıntıyla o bölümü kapatmayı tercih eder. Sontag'ın şu sözlerini aktarır Sarlo: "*Belki de hatırlamaya çok fazla değer verilirken düşünmeye yeteri kadar değer verilmiyor.*"²⁸

Sarlo, bu cümlelerin, gereğinden fazla hatırlamanın yeniden savaşa götürebileceğine dikkat çektiğini ileri sürer; özellikle Sırplar ve İrlandalılara atıfta bulunarak. Ve şöyle devam eder: "*Elinizdeki kitap bu tür savaşçı ulusal anıları araştırmıyor; başka bir yönde ilerliyor, geçmiş üzerine kimi söylemlerin dokunulmazlığını inceliyor. Sontag'ın dediğinden yola çıkıyor: Anlamak hatırlamaktan daha önemlidir, her ne kadar anlamak için mutlaka hatırlamak gerekse de.*"²⁹

Evet, bundan kaçınamayız. Ancak şöyle bir gerçeği dikkate almaktan da kaçınmamak durumundayız: Sontag'ın, son kitabında, *Başkalarının Acısına Bakmak*,³⁰ isabetle teşhiste bulunduğu gibi, "*Modernitenin yurttaşları -bir başka deyişle, seyirlik hâle getirilmiş şiddetin tüketicileri-, risk almadan olayların yakınında bulunmanın ustası olup, içtenliğin olanaklılığı konusunda en ufak bir tepki vermeyecek şekilde eğitilmişlerdir.*"³¹

Sanatsal ifade formlarının, hafızalaştırma çabaları bağlamında düşünmeye ve anlamaya yönelik önemli bir etkisi olabilir. Bunu söylerken, uluslararası insan hakları yargısının terminolojisinde yaygınlıkla kullanılan veya insan haklarına dair koruma mekanizmaları bünyesinde üretilen farklı *medium*larda kendini gösteren bir dili temel alıyorum.

²⁶ Bkz. Memorialization processes in the context of serious violations of human rights and international humanitarian law: the fifth pillar of transitional justice, Report of the Special Rapporteur on the promotion of truth, justice, reparation and guarantees of non-recurrence, 9 Temmuz 2020, 4 ve aynı Rapor, 13.

²⁷ Bkz. Aynı kaynak. Robert Musil, 1937 yılında gerçekleştirdiği, aynı başlık altındaki konuşmasına dayanan *Aptallık Üzerine* başlıklı kitabında, o dönemin baskın siyasi atmosferinin bilinciyle şu yorumda bulunur: "*Psikolojik olarak gerçek anlamda bireyin yaşadıkları, elbette toplumun bütününe yansıtılamaz ve buna akıl hastalıkları ve aptallık dâhildir, fakat bugün yine de 'zihinsel kusurların toplumsal bir taklidi'nden bıkmadan usanmadan söz edilebilir; zira örnekleri ziyadesiyle ortada...*" Robert Musil, *Aptallık Üzerine*, çev. Ersan Üldeş, Amy Spangler (İstanbul: Sel, 2018), 77.

²⁸ Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*, çev. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 19.

²⁹ Sarlo, *Aynı yerde*.

³⁰ Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akinhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004).

³¹ Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*, 111. Aynı alıntıyı, anlamı özgün diliyle vurgulamak için İngilizce metniyle de paylaşıyorum: "*Citizens of modernity, consumers of violence as spectacle, adepts of proximity without risk, are schooled to be cynical about the possibility of sincerity.*" Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (London: Picador, 2003), 111.

Kısaca vurgulamaya çalıştığım bu konu, o mahfillerde yaygınlıkla benimsenen, sanat ve insan hakları bağına dair yorumlarda, "sanatın çok anlamlılığa açık olma" karakteri gibi yüzeysel bir nitelemeden ibaret sayılamaz.³²

Özel Raportör'ün raporunda vurguladığı üzere, sanat ve kültür, kişinin farklı boyutları arasındaki bağları güçlendirir. Bunlar arasında değişim fırsatları ve sadece sözlü dile dayanmayan bir etkileşim yaratır. Bu bağlamın farkında ve ona bir karşılık vermeyi de kapsamak üzere, sanat temelli ve kültürel girişimlere yönelik güçlü bir yaklaşımda bulunmanın en önemli karakteristikleri şöyle açıklanabilir: bir yıkıma, çöküşe rağmen ayakta kalabilmenin yereldeki kaynaklarının dikkate alınması, insanlar arasındaki ve kamu kurumlarına olan güvenin mevcut düzeyi ve fiziksel ya da silahlı şiddetin tehdit derecesi.³³

Öte yandan, *Hafıza Merkezi*'nin faaliyet alanının kavramsal ve kurumsal çerçevesini, hafıza ve sanat bağlamında açıklamaya çalışırken atıfta bulunulan, "*Toplumsal hafıza üzerine üretilmiş işleri derlerken kullanacağımız çerçeveyi Hafıza Merkezi olarak çalışmalarımızda referans aldığımız uluslararası suçlar kavramından faydalanarak düşünüyoruz*" yaklaşımı, konunun olgusal hatlarını belirlemede yardımcı olabilir. Fakat "uluslararası suçlar" tanımı ve bu suç kategorisinin esasen hukuki ve yargısal bir dayanağa meyiletme mesajı verdiğinin açık olması karşısında, normatif arterlerden ilerlemeye çalışırken buna elverişli olan veya olamayan fakat hukuken kaçınılmaz olan birçok usuli araca ihtiyaç duyulacağı da bir gerçektir. Dolayısıyla hafıza ve insan hakları bağlamında "hakikat"ın, sadece çerçevesi ve içeriği tanımlanmış bir "hukuki gerçeklik" kavramıyla sınırlı olamayacağını da altını çizmek gerektiğini düşünüyorum. Bunun, bir dil ve terminoloji konusu oluşturmasının yanı sıra, içerik ve maddi alana dair belirleyici bir parametre olduğu şüphesizdir.

Burada, Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Konseyi, Kültürel Haklar Alanında Özel Raportör Karima Bennouna'nın 2018 yılı raporundan bir alıntıyı aktarmak istiyorum: "*Sanat ve kültür alanında toplumsal bağlantılı hareketlerin katkısını değerlendirir- mede bir insan hakları yaklaşımında bulunmak, hedefler ve metodolojiler hakkında ayrıca düşünmeyi zorunlu kılar.*"³⁴

Yakın ya da uzak geçmişteki mağduriyet hâllerinin hafızalaştırılması politikalarının, özellikle anıtsal bir formun ön planda olması yaygındır. Bunu yansıtan her örneğin mutlaka estetik bir değer taşıdığı elbette iddia edilemez. Fakat bu anıtsal ifade yaklaşımı, şayet üzerinde büyük ölçüde mutabakatın sağlanabildiği toplumsal ve siyasi geçiş süreçleri bağlamında ortaya konulmuş belirli mekân ve yapılar oluşturma karakterinden yoksunsa, kamusal sahada var olma ya da görünürlüğünü muarızlarına karşı, o zeminde baskın kılma hedefinden ötede bir mesaj sunamaz. Antagonizma olgusu öne geçer. Bu nedenle geçmişin "kahramanları" sayılan bazı simaların veya geçmişin yüceltilen bazı kavramlarının bu biçimde sergilenmesinin bir başka toplumsal gerilim ve kutuplaşma nedeni olması mümkündür. Örneğin 2020 yılında, *Black Lives Matter* sloganıyla seslendirilen ve ABD'den farklı ülkelere yayılan toplumsal muhalefetin, özellikle sömürgecilik mazisi ve günümüze uzanan etkilerine karşı tavrı, bu tür bir hafızalaştırma politikasına karşı önemli bir örnek oluşturdu.

Ahenk Yılmaz, "Hafıza Sanatı Olarak Hafızalaştırma: Bir Anıtları Çözümleme Yöntemi" başlıklı makalesinin³⁵ "*Sanatı bir yöntem olarak yeniden modellemek*" başlıklı kesiminde, bu gerilimin ayırıcısında bir analizin unsurlarını irdeler. Ve bu bağlamda bir hafızanın sadece zihinsel değil fakat fiziksel yapılar bakımından da işlerliğini vurgulayarak, çalışmasında önerdiği yöntemin üç anahtar bileşenden oluştuğunu ya da bu üç bileşene ayrıştırılarak okunabileceği görüşünü savunur: "İmge", "mahal" (*locus*) ve "imge - mahal ilişkisi".³⁶

"İmge", hafızalaştırma sürecinde hatırlanan o geçmişin fiziksel temsiline yönelik bir karşılıktır. "Mahal" (*locus*), fiziksel gerçeklik şeklindeki bu temsilin konumu ya da

³² Bkz. yukarıda, dipnot (14) ve orada anılan mahkeme kararları.

³³ Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights, 4 Ocak 2018, 4. Bu bağlamda kalmakla birlikte, konuyu sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri (SDG) bağlamında inceleyen bir araştırma için bkz. Sabine von Schorlemer, Sylvia Maus ve Felix Schmermer (Ed.), *UNESCO World Heritage and the SDGs - Interdisciplinary Perspectives*, Papers of the UNESCO Chair in International Relations, Özel Sayı 1, Dresden, 2020.

³⁴ Bkz. bundan önceki dipnotta atıfta bulunulan Rapor, 5.

³⁵ Ahenk Yılmaz, "*Memorialization as the Art of Memory: A Method to Analyse Memorials (Hafıza Sanatı Olarak Hafızalaştırma: Bir Anıtları Çözümleme Yöntemi)*" *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi* (Haziran 2010): 272.

³⁶ Aynı yerde.

arka planını ifade eder. Hafıza sanatının³⁷ zihindeki yerinden farklı olarak, izleyicinin kendini içinde konumlandırabileceği bir fiziksel çevreyi kurar. Ve "imge – mahal ilişkisi", temsil ve onun yeri arasındaki etkileşimi yansıtır. Dolayısıyla yazara göre, bu bağlamda imge, konumuna, yerine uygunluğuna bağlı olarak hatırlanabilir bir hâle gelir.³⁸

Hafızalaştırma sürecinde mahal odaklı niteleme de, Yılmaz'ın, Edward S. Casey'den aktardığı ve katıldığı bir görüşle,³⁹ "*hafıza doğal olarak mekân odaklıdır*" ya da en azından "*mekân desteklidir*" görüşüdür.⁴⁰ Buna göre, "mahal" üç adımda incelenebilir: "Belirlenim" (*determination*), sahanın ve özel bir hafıza mekânının sınırlarının belirlenmesi; "ayrışma" (*detachment*), belirlenen mahalın görünen ve görülmeyen sınırlarının belirlenmesi ve "yönlendirme" (*guidance*), mahalın bireylerin hareketlerine elverişliliği dikkate alınarak incelenmesi.⁴¹ Bu kavramsallaştırma bağlamında, mahalın görünen ve görünmeyen sınırlarının teşkilinde, dış çevreyle arasında varolabilen bağların hafızadan uzaklaşma hatta kopmayı önleyici bir biçimde tasarlandığı ölçüde hafızalaştırma sürecine katkıda bulunulması, diğer bir ifadeyle "imge – mahal ilişkisi" tesisine yol açılması mümkün olabilir.

Yılmaz'ın yukarda kısaca aktarmaya çalıştığım bu analizinin, mimarlık alanında bir incelemeye dayansa da, mekâna bağlı hafızalaştırma süreçlerinin teşkili konusunda değer taşıdığını düşünüyorum. Yazarın, özellikle bir geçiş dönemi adaleti parametresi olarak, "*sanatı yeniden modellemek*" nitelemesi fakat bunun, sanatın araçsallaştırılması anlamına gelmeyip "Hafıza ve Sanat" bağını mekân odaklı işler bağlamında temellendirmeye yönelik bir bakışa yönlendirmesi kayda değerdir.

İnsan hakları hukuku alanına dönerek, BM İnsan Hakları Konseyi bünyesinde, Kültürel Haklar Alanında Özel Raportör Farida Shaheed'in raporunda savunduğu görüşe temas etmek istiyorum. *Hafıza Merkezi*'nce hazırlanan seçki-arşiv derlemesi, "arşivcilik" alanının teknik inşa ayrıntıları bir yana, kanımca, bu bağlamda değerlendirilmeye müsait görünüyor.

Shaheed, hafızalaştırma süreçlerinde sanatçıların rolüne temas ederken, sanatçıların, geçmişe yeni bir ışık tutma ve halkın ötekini tahayyül etme kabiliyetini artırma kapasitesinin bu süreçlerde oynadığı çok önemli bir rolü olduğuna dikkat çeker.⁴² Özellikle tarihi, siyasi, toplumsal, vb. anlatının eleştirel bir analizi babında, bunun önemli bir etkisi olabilir. İlâveten, bu sanatsal dil ve katkı, "soğuk istatistikler" ve raporlamalar türü veriler karşısında, hak ihlallerinin derinliği, genişliği ve etkileri konusunda farkındalık yaratmak bakımından, mağdurların görünürlüğünün artırılmasında, daha somut eylemler olarak telakki edilebilir.⁴³

Bu metnin, *Hafıza, İnsan Hakları, Geçiş Dönemi* başlıklı bu kesimi altında, bu kez, BM İnsan Hakları Konseyi bünyesinde yer alan hak koruma mekanizmalarından bir diğer Özel Raportör'ün raporunun sunduğu destekle bu kesimin başlığına dair bir yorumda bulunmak mümkün görünüyor.

Hakikat, Adalet, Onarımın Geliştirilmesi ve Bir Daha Tekrarlamama Güvenceleri Özel Raportörü Fabián Salvioli'nin hazırladığı bu rapor, "Hafızalaştırma Süreçleri Bağlamında İnsan Haklarının ve Uluslararası İnsancıl Hukukun Ağır İhlalleri: Geçiş Dönemi Adaletinin Beşinci Sütunu" başlığını taşır.⁴⁴ Raportör Salvioli, "*Bir muharebe alanı olarak hafıza*" başlıklı kesimde, hafızalaştırma kavramının farklı bakışlar, değerler, anlatıların bir araya geldiği kültürel bir çerçeveye sahip olduğunu ve farklı formlar alabileceğine vurgu yapar.

³⁷ Bkz. Frances A. Yates, *Hafıza Sanatı*, çev. Ayşe Deniz Temiz (İstanbul: Metis Yayınları, 2020).

³⁸ Yılmaz, *Memorialization*, 272.

³⁹ Yılmaz, *Memorialization*, 274.

⁴⁰ Aynı yerde.

⁴¹ Yılmaz, *Memorialization*, 274–275.

⁴² Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights, Farida Shaheed – Memorialization processes, 23 Ocak 2014, 15.

⁴³ Aynı yerde.

⁴⁴ Memorialization processes in the context of serious violations of human rights and international humanitarian law: the fifth pillar of transitional justice, Report of the Special Rapporteur on the promotion of truth, justice, reparation and guarantees of non-recurrence, 9 Temmuz 2020.

Bu Rapor'un başlığında da görüldüğü gibi, geçiş dönemi adaleti çerçevesinde, "beşinci sütun" olarak nitelenen, "insan hakları ve uluslararası insancıl hukukun ağır ihlalleri bağlamında hafızalaştırma süreçleri" ile ilgili bir konudur. Ve sanatsal ifade formlarının bu açıdan taşıdığı değer nedeniyle, bu beşinci sütun "sanat" alanıyla da bağlantılı kabul edilir. Diğer dört sütun: Hakikate erişim hakkı, adalete erişim hakkı, giderim/onarım, bir daha baş göstermeme güvenceleridir.

Raportör'ün bu başlık altındaki değerlendirmesine esas kabul ettiği parametreler, hafızanın uygun biçimde kullanımını ifade eden "diyalojik bir hakikat"ın tesisini sağlamak üzere, "geçmiş suçlar ve şiddetin nedenleri ve sonuçlarına dair toplum içinde bir tartışmanın yapılabilmesi için gerekli koşulların yaratılmasıdır."⁴⁵ Gerek böyle bir tartışmanın varlığı gerek bu sayede, tehlikeli bir görecelik ve türdeş düşünme tarzından uzakta kalınarak, geçmiş şiddete dair farklı anlatıların ve yorumların duyulması yeniden bir toplumsal yapılanma hedefi bakımından değerlidir.⁴⁶

Öte yandan, gene aynı rapora atfen, fakat daha önce yukarda da altını çizmeye çalıştığım bir hususa da, önemle vurgu yapılarak, raporda yer verilir. Bu, "toksik bir politik kültür" karşısında, yargı olsun hakikat komisyonları vb. yapılar olsun, bunların kendilerini toplumun diğer mekanizmalarından yalıtılmalarının mümkün olamayacağı saptamasıdır. Adalet, tek başına, aynen adaletsizlik için de geçerli olduğu gibi, hafızanın muhtaç olduğu gereklilikler bakımından yetersiz kalır. Bu nedenle "geçiş dönemi adaleti süreçleri" salt teknokratik yaklaşımlardan uzakta kalmalı ve sivil toplumla bağlar kurmalıdır.⁴⁷

Yakın geçmişte, İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde, 1945 yılında, Nürnberg'de kurulan Uluslararası Askerî Ceza Mahkemesi önünde Nazi Büyük Savaş Suçlularının yargılanmaları ve haklarında verilen hükümler, bu nedendir ki, bir "sonuç" değil fakat kendi bağlamında bir "süreç" in başlangıcıdır. Bu gerçeği, günümüze dek uzanan, Alman toplumunun o "yeni" inşa süreci politikalarında görmek mümkündür.

Yukarda irdelemeye çalıştığım ve uluslararası insan hakları hukukunun takviyesi olarak açıklanabilecek gözlem ve yorumlara atfen kurmaya çalıştığım temellendirme, aslında, Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi bağlamında, yakın ya da uzak geçmişle ilgili şiddet ve farklı mağduriyet hâllerinin toplumsal zeminde dillendirilmesi ve değerlendirilmesinde, güncel sanat pratiklerini, bu sanatsal formları ve bunların çeşitliliğinden güç alınabilecek bir yaklaşımı desteklemeye yöneliktir.

Bu konuda yol açıcı olma ve bir ufka sahip olma çabasını, politik olarak reddetmekle birlikte, naif bir iyimserlik içinde bulunduğum söylenemez. Bu görüşüme esas oluşturacak parametreleri, bu metnin ilk alt başlığındaki kısımda, Türkiye Anayasası bağlamında da göndermelerde bulunarak değerlendirmiştim. Bu, bir birey olarak sanatçının sanat diliyle kurduğu eylemlilik hâli ile ilgili olduğu kadar elbette toplumsal bir boyutu da olan bir olgudur. Fakat konunun, o bireysel yanına da temas ederek ve günümüzde, hukuk, sanat, insan hakları ve hafıza bağlamındaki yeni tanımlamaları da dikkate alarak bir yere varmak istiyorum.

"Sanat ve kültür pratikleri, hegemonik mücadelede nasıl bir rol oynayabilir? Kültürel alan, kapitalizmin bugün içinde olduğumuz post-Fordist evresinde kritik bir konuma sahip çünkü duygulanımların üretimi gitgide önem kazanıyor. Kapitalist değerlenme [valorization] süreci için hayati olan bu alan, karşı-hegemonik pratikler için önemli bir müdahale alanı olarak da algılanmalı."⁴⁸

Chantal Mouffe'dan yaptığım bu alıntı sanat ve kültür pratikleri bağlamında olmakla birlikte, demokratik bir siyasetin özgül karakteristikleriyle de bağlantılı bir anlama sahiptir. Bunu "çoğulculuk" ilkesiyle ve daha politiko-jüridik bir yönde ve çerçevede açıklamak mümkün olabilir. Mouffe, tutkuların, duyguların kamusal hayattan ihracı ve tamamen özel alana itilmesini değil, fakat "onları demokratik yapıları harekete geçirerek, demokratik amaçlar etrafında kolektif özdeşleşme biçimleri yaratarak 'dönüştürmek'(ten)" söz eder.⁴⁹

Bu, iyimser bir beklenti varsayımı üzerine yapılmış bir yorum değil. Estetik değerler ve ahlâki değerler arasında, bu sonuncusunun ilkinin yerine konulma eğilimi ve bunun sanki siyasi değerlermiş gibi sunulması gözlemine bağlı bir yorum. Ve sanatçıların "yeni pratikler ve özellikler inşa ederek, mevcut güç konfigürasyonunun tahrir edilmesine yardım edebilirler" tezi üzerine kurulmuş bir yorum.⁵⁰

Bu yorumu, Rancière'in, Aristoteles'e atfen yaptığı tahlil ile de güçlendirebiliriz. Bu, "ses" ve "söz" ayırımına dayanır. "İnsan politiktir, çünkü haklı ile haksız ortaklık içi-

⁴⁵ Aynı Rapor, 7.

⁴⁶ Aynı yerde.

⁴⁷ Aynı Rapor, 10.

⁴⁸ Mouffe, *Dünyayı Politik Düşünmek*, 16.

⁴⁹ Mouffe, *Dünyayı Politik Düşünmek*, 29.

ne sokağa söze sahiptir; oysa hayvan yalnızca haz ve acıyı işaret eden sese sahiptir. Dolayısıyla bütün mesele kimin söze, kimin de yalnızca sese sahip olduğunu bilmektir."⁵¹

Rancière'in de belirttiği gibi, temel mesele elbette sadece insan ve hayvan arasındaki bir farklılığın tesliminden ibaret değildir. Siyasi olan, "ortak olanı dile getiren bir sözün" varlığı ile gerçekleşecekse, o mekânın konfigürasyonu, Rancière'in terimiyle bir duyulur-paylaşımı (*partage du sensible*) olarak, bunun yeniden şekillendirilmesidir. Örneğin "görünür olmayanın görünür kılınması", sadece "ses" çıkarabileceği fakat "söz" söyleme iktidarı, hatta ehliyetinden yoksun kalan veya bırakılanların da sözlerinin duyulabilmesine sahip kılınmasıdır.⁵²

Bu temellendirme, bundan önceki sayfalarda, özellikle uluslararası insan hakları standartları bağlamında, sanatın ve sanatçının "sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkı" şeklinde tanımlanan, içeriğinin ve hareket alanının, geçmişteki -ve elbette günümüzdeki- mağduriyet hâllerini, hak ihlallerini de kapsadığı bir siyasi tavrın gerçekleştirilmesidir.

Böyle bir sanatsal/siyasi davranış, bir itaatsizlik eylemi olarak nitelenebilir mi? Böyle bir durum, içinde bulunulan siyasi ortama göre değişse bile bu tanımın asıl çerçevesi, yukarıda andığım hak kapsamında bir anlama sahip kabul edilebilir. Ancak sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkının, özellikle bu metnin ilk altbaşlığı altında değerlendirildiğim hukuki bağlamda, hatırlanacağı üzere, "sanatsal yaratıcılık" ve "sanatta objektiflik şartına riayet", "sanat eserlerini yayma hakkı" ve "yayma hakkının Anayasa'nın ilk üç maddesinin değiştirilmesini sağlamak amacı ile kullanılmaması" gibi çelişkiler, hegemonik güçlerce bu özgürlüğün özellikle "yaratıcılık" unsuru ve bileşeniyle ilgili kuşku ve tedirginliklere yol açmış görünüyor.⁵³

Kavramsal çerçevesine bundan önceki paragraflarda temas ettiğim üzere, bazı durumlarda, sadece bir "özgürlüğün kullanılması" değil, fakat Antik Yunan düşüncesindeki *parrhesia* sözcüğünü hatıra getirebilen durumlarla da karşılaştırılabilir.⁵⁴

Kısaca *parrhesia* kullanan kişi yani *parrhesiastes*, Foucault'dan kısaca naklederek açıklamak gerekirse, belli karakteristiklere sahip olması aranan fakat tehlikeli olabilecek bir "oyun" içindedir. Zira söz söyleyen ile kendisine söz söylenen kişi arasında, bu tanıma uygun bir taraflar profili bakımından, birbirine eşit olmayan bir güç ilişkisinin olması gerekir. Bunu göze alan zayıf taraf olan *parrhesiastes*, açık sözlülükle bir hakikati, eleştirel bir üslupla ve bunun kendisi için bir ödev olduğu bilinci içinde ifade ettiği sözlerini bu diyalogun, kendinden güçlü olan (her zaman) tarafına söyleme sorumluluğunu kabullenmiştir. Bunun, kendisi için hayati bir tehlikeye yol açabileceğinin de farkındadır.⁵⁵

Bu kısa alıntı ve değerlendirmeye, "Hafıza ve Sanat" bağlamında, sanatçının konumu ve sanatsal ifade formlarının özgül siyasal bir ilişki biçimiyle güncel sanat ortamında da tartışmaya konu olmuş bu kavramı görmezden gelmemek adına yer verdim. Kavramsal çerçevede böyle bir inceleme daha derinleştirilmeye müsait olmakla birlikte, günümüzde bu alana ilişkin değerlendirmelerde insan haklarına ilişkin uluslararası gelişmeler ve geliştirilen hukuki standartlar ışığında bir yaklaşıma ağırlık vermek önem taşıyor.

⁵⁰ Mouffe, *Dünyayı Politik Düşünmek*, 124. Rancière'in, "kurmaca" üzerine tahlilinde de savunduğu üzere, "(Kurmaca), gerçeğe karşıt olarak hayaliyi imleyen bir terim değildir; daha ziyade "gerçek"i yeniden şekillendirilmesini veya bir dissensusun şekillendirilmesini içerir. Kurmaca, mevcut duyuşsal sunum kiplerinin ve sözlü ilan formlarını değiştirmenin; çerçeveleri, ölçek ve ritimleri çeşitlendirmenin; gerçekle görünüş arasında, bireyselle kolektif arasında yeni ilişkiler inşa etmenin yoludur" derken, kanımca, böyle bir açılıma pay bırakıyor. Jacques Rancière, *Dissensus: Politik ve Estetik Üzerine*, çev. Mustafa Yalçınkaya (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020), 139-140.

⁵¹ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 28. Ayrıca bkz. Judith Butler, *Savaş Tertipleri: Hangi Hayatların Yası Tutulur?*, çev. Şeyda Öztürk (İstanbul: YKY, 2015). Özellikle "Kırılğan Hayat, Yası Tutulabilen Hayat" başlıklı Giriş bölümü ve "kırılğanlığın ve yası tutulabilirliğin ayrımcı dağılımı" kavramı.

⁵² Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, 29.

⁵³ Bu konuda bkz. yukarıda, bu metnin ilk alt başlığı.

⁵⁴ Bu konuda bkz. Michel Foucault, *Hakikat Cesareti: Kendinin ve Başkalarının Yönetimi II (Collège de France Dersleri 1984)*, çev. Adem Beyaz (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2018) ve Michel Foucault, *Doğruyu Söylemek*, çev. Kerem Eksen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 9 ve devamı.

⁵⁵ Güncel sanat pratikleri içinde, böyle bir vasfın sanatın özünde bulunduğunu, belli sanatsal etkinlikler ve işler bakımından olduğu kadar kavramsal olarak da savunan görüşler ve tartışmalar vardır. Örneğin: Süreyya Evren ve Erden Kosova, "Parrhesia edimi ve sanatta siyasal olan," *art-ist*, yıl: 3, sayı: 5 (Kasım 2006): 1-20; Burak Delier, "Sanat Bir Parrhesia Arzusu Değilse Nedir?," *Sanat Dünyasının Senaryoları* (İstanbul: KÜY, 2016), 75-85.

Sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğü hakkının farklı hak alanlarını kavradığına bu metnin giriş paragraflarında değinmiştim. Genel olarak, bu hakkın farklı hak alanları ile bağlantısı bir gerçek olmakla birlikte, özellikle "Sanatsal İfade" ve "Yaratıcılık" kavramlarına yer vererek yapılan bir analize ve hakların korunması için izlemeye konu yapılan mecra, BM bünyesindeki İnsan Hakları Konseyi'nin hak koruma mekanizmalarından Kültürel Haklar Alanında Özel Raportörlük eliyle 2009 yılından bu yana geliştirildi ve bu çalışmalar farklı konu başlıkları altında sürüyor. Özellikle salt "ifade özgürlüğü" ile sınırlı bir yaklaşım ve kavrayış karşısında, bunun altının çizilmesi gerektiği kanısındayım.

Şimdi Kültürel Haklar Alanında Özel Raportörlük görevini yürüten Karima Bennoune'nin, 2020 yılındaki çalışmaları arasında özel bir yer vermeye özen gösterdiği bir konu "Kültürel Haklar Savunucuları" (*Cultural Rights Defenders*) oldu. Gerçi bu konu, daha önceki raportör zamanında da gözden uzak tutulmuş değildi fakat bu defa, bu konuya özgülenmiş tematik raporlar ve sunumlar ışığında belirginleşen bir hak alanının belirlenmesi çabası değerlidir. Ve bu çalışmaların "Hafıza ve Sanat" çalışması bağlamında derlenen seçki-arşivde yer alan ve alacak sanatçılar ve hatta, *Hafıza Merkezi* bakımından da bir vasıflandırmaya esas oluşturması düşünülebilir.

Vurgulamaya çalıştığım, "Kültürel Haklar Savunuculuğu"dur. İnsan hakları hukukunun uluslararası standartları arasında, bilindiği gibi, "İnsan Hakları Savunucuları" (*Human Rights Defenders* ya da İnsan Hakları Aktivizmi) tanınmış ve korunmuş bir müstakil hak alanıdır. Hatta BM bünyesinde bu hak alanına ilişkin standartların derlenip düzenlendiği bir Bildirge de 20 yılı aşkındır uygulamadadır⁵⁶ ve BM İnsan Hakları Konseyi'nin Özel Raportörlük mekanizmalarından biri de bu konuya özgülenmiştir.⁵⁷

Özel Raportör Bennoune, "*Kültürel Haklar Savunucusu Kimdir/Nedir?*" diye soruyor, "Sanatsal İfade Özgürlüğü Hakkının Savunulması" başlıklı konuşmasında⁵⁸ ve şöyle yanıtlıyor: "'Kültürel haklar savunucuları' kavramını, uluslararası standartlar uyarınca, sanatsal özgürlük dâhil olmak üzere kültürel hakları savunan, insan hakları savunucuları terimine atfen kullanıyorum."⁵⁹

Kültürel haklar savunuculuğu, insan hakları savunuculuğu kapsamında özel bir hak koruma alanı savunuculuğu biçiminde gelişiyor. Ve bu alana dâhil "savunucular" zümresinin sadece sanatçılarla sınırlı olmadığını da belirtmek gerekir. Salt sanatçılardan daha geniş bir kişisel ve kurumsal çevreyi, İnsan Hakları Savunucuları Bildirgesi'ndeki standartlarla uyumlu olduğu ölçüde, böyle tanımlamak mümkündür.⁶⁰

Bu durumda, güncel sanat pratiklerinin diliyle geçmişin ve günümüzün hak kayıpları, ağır mağduriyet ve ihlal hâllerine dair işlerin, hazırlık süreciyle başlayıp herhangi bir yöntemle kamuya paylaşılması eylemi, genel olarak hakların kullanılması ve savunulması bakımından elbette insan hakları standartları bağlamında tanınmış ve korunması gereken bir alanı ifade eder.

Hakların korunmasıyla ilgili gelişmeler yeni hak koruma alanlarının üremesi ve yaygınlaşması olgusuyla da kavranmaya muhtaç görünür. Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi'nin böyle bir anlam ve işleve sahip olması fikri, sadece "ses" çıkarmakla kuşatılmaya karşı, yeni bir "söz" söylemenin de mecrasını oluşturabilir; sanat ve siyaset etkileşiminin ayırıcılığı olarak.

⁵⁶ Declaration on the Right and Responsibility of Individuals, Groups and Organs of Society to Promote and Protect Universally Recognized Human Rights and Fundamental Freedoms, Resolution Adopted by the General Assembly (53/144), 8 Mart 1999.

⁵⁷ Special Rapporteur on the situation of human rights defenders.

⁵⁸ "Defending the Right to Freedom of Artistic Expression", K. Bennoune, Special Rapporteur in the field of cultural rights: (*Art-at-risk conference*, Zürich, Switzerland, 28 Şubat 2020).

⁵⁹ Bennoune, *Aynı tebliğ*, 3.

Özel Raportör Bennoune, bu konferanstaki konuşmasında, kültürel haklar savunucularının, tüm dünyada karşı karşıya kaldığı risk ve tehlikelere özel bir yer ayırır ve birçoğunun keyfi olarak özgürlükten yoksun bırakıldıklarını belirtir. Bu bağlamda, diğer bazı vakaların yanısıra, 2017 yılından beri tutuklu bulunan Osman Kavala'nın 18 Şubat 2020 günü tahliye edilip hemen tekrar tutuklanmasını dehşetle karşıladığını vurgular: ("*I was dismayed by the cruel re-arrest of cultural rights defender Osman Kavala in Turkey on 18 February*"). Bkz. *Aynı tebliğ*, 9.

⁶⁰ Bu konuda bkz. "Cultural rights defenders," Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights, 20 Ocak 2020.

Süregiden Şiddet Tarihinde Suç Ortaklığı ile Müdahillik ve Paydaşlık

**Banu
Karaca**

Hakikat Adalet Hafıza Merkezi (ya da kısaca *Hafıza Merkezi*) tarafından bir araya getirilen, Türkiye'deki zulüm ve insan hakları ihlallerini ele alan işlerin seçkisi henüz oluşum aşamasında. Şimdiye dek derlenen işlerin arasında gezindiğinde, Türkiye'de şiddet tarihinin referansları hâline gelmiş anahtar kelimelerle karşılaşılıyor insan. Birkaç tanesini zikretmek gerekirse: Ermeni Soykırımı, "zorla kaybetmeler", faili meçhul "siyasi cinayetler", (farklı şekillerde ve tarihlerde vuku bulmuş) askerî darbeler, "Cumartesi Anneleri", "köy boşaltmaları", Ankara Garı, Maraş, Sivas, Adana, Bilge Köyü, Dersim, Kızıldere, Zilan gibi -kimileri yerleriyle anılan- katliamlar ve kıyımlar ve aralarında Musa Anter ve Hrant Dink'in de bulunduğu, öldürülen birçok gazeteci. Tek tek ve toplu olarak, yüzleşilmemiş geçmişleri, verilmemiş hesapları, kayıpları, hem bilindik hem de henüz yazılmamış hikâyeleri temsil ediyorlar.

Uzunca bir süredir, savaş ve siyasi şiddetin kendisi ve imgeleri üzerine çalışıyorum. *Hafıza Merkezi*'nin derlediği seçki, içerdiği imgelerin ve performansların birçoğunu yıllardır takip etmeme rağmen, özellikle zorlayıcı oldu. Çoğuna çeşitli sergilerde, farklı şekillerde yinelenerek vücut bulurlarken eşlik ettiğimden, eski bir tanıdığım, hatta arkadaşım gibi oldular. Bana göre işin zorlayıcılığı bir açıdan da, çalışma grubu toplantılarımızın, Dağlık Karabağ'da, Türkiye'nin desteğiyle Azerbaycan tarafında yürütülen savaşa denk gelmesinden kaynaklandı. Savaş koşullarında, devlet şiddeti ile uğraşan sanat eserleri üzerine düşünmek ne anlama geliyor? 2020 yılının Kasım ayı başlarındaki ateşkes haberini, Azerbaycan'ın işlediği ağır insan hakları ihlallerine dair haberler izledi: Savaş esirlerinin infazına, Ermeni kültür varlıklarının yıkılması ve yağmalanması eşlik etti. Zaman zaman bu yağma, Ermeni ibadethanelerinin aslında başkalarının mirası olduğunu iddia etme çabalarını beraberinde getirdi. Süregiden şiddet tarihi zincirinin son halkası yani Ermeni kültürel yaşamının tahrip edilmesi ve kültürel varlıklarının yağmalanması ve yanlış atfedilmesi; Ermeni Soykırımı'nın ardından yaşanan kültürel ve sanatsal yıkımları yansıtan, çok tanıdık bir senaryoya göre gerçekleşti.

Birkaç yıl önce, insan hakları sözleşmelerine aykırı olarak, ABD-Meksika sınırında göçmen çocuklar ebeveynlerinden ayrılıp kafeslere konulurken ve Irak'ta dronların yönlendirdiği bombalar, aralarında çoğu zaman çocukların da bulunduğu sivilere öldüren hedefleri işaretlemeye devam ederken, İranlı Amerikalı şair Kaveh Akbar, Twitter üzerinden "günlük bir

soru" yöneltiyordu: "Tüm bunları üretebilen bir ulusta, bir mecrada, bir dilde yazan bir şair olmak ne anlama geliyor?" Gerçekten de, bu kadar şiddeti alenen ve mütemadiyen üretebilen bir "dil"de sanat üretmek ne anlama geliyor? Bu, kuşkusuz, çoğu ulus devletin, belki de hepsinin bağlamında sorulabilecek bir soru. Arşivi incelerken -ya da incelemeye çalışırken- şu soru zihnimde yankılandı: Bir dil olarak değil, bir "anahtar", ya da sanatın üretim koşullarını, dolaşımını ve algılanışını -kasıtlı ya da kasıtsız- şekillendiren bir ulusal çerçeve olarak, "Türkçe" sanat üretmek ne anlama geliyor?

Gelişmekte olan seçki-arşivde gezinirken, zihnimde yankılanan -araştırmalarım da sıklıkla karşıma çıkan- bir diğer mesele, Türkiye'de üretilen sanatın "politik olması" konusuydu. Bir yandan, Türkiye'de üretilen sanatın, her şeyden önce siyasi olduğu düşüncesi, bünyesinde oryantalist meyiller barındırırken, diğer yandan, sanatsal ifadelerdeki estetik kaygıların görmezden gelinmesini de beraberinde getiriyor. Bir noksanlık olarak tanımlanan bu özellik, coğrafi olarak ya da başka şekillerde küresel sanat dünyasının periferisinde kalanlara, "Batılı olmayanlara"¹ eskiden beri atfedilegelir. Yine de, Türkiye'den çıkan sanatsal üretimlerdeki siyasiliğin boyutları, Hannah Feldman'ın *From a Nation Torn: Decolonizing Art and Representation in France*² (Parçalanmış Bir Ulustan: Sanatı Sömürgeci Arındırma ve Fransa'da Temsil) başlıklı zihin açıcı çalışmasından yola çıkılarak epeyce farklı okunabilir. 1945-1962 yılları arasındaki dönemi ele alan Feldman, genelde "savaş sonrası" Fransız modernizmi olarak adlandırılan sanatın, aslında nasıl sömürgelikten arınan bölgelerdeki savaştan -şiddetten ve terörden-, özellikle de Cezayir'deki savaştan yoğun biçimde etkilenerek şekillendiğini gösteriyor. Feldman'ın bu müdahalesi, Avrupa merkezli savaş sonrası tanımının, Fransız devlet şiddetinin Avrupa kıtasından uzaklaştırılarak saptırılmasına hizmet etmekle kalmadığını; bir sanat tarihi dönemselleştirmesi olarak, hem o dönemde sanatın üretildiği fiili koşulları hem de karşılığında, bu sanatın ürettiği bilginin üstünü örttüğünü gösteriyor. Feldman'ın izinden giderek, Türkiye örneğinde, savaş sonrası ya da şiddet sonrası bir dönem veya siyaset tasavvur etmenin mümkün olmadığını iddia edebilirim. Yüzleşilmemiş ve irdelenmemiş şiddet olayları, gündelik hayatı hem yapısal olarak hem de anı çıkışlarla şekillendirmeye devam ediyor; öyle ki siyasetten yoksun ya da muaf sanatın fantezisini bile imkânsızlaştırıyor. Hâl böyle olunca da, süregiden şiddet koşulları, Türkiye'de üretilen sanatı, dolaşımını ve algılanışını şekillendiriyor.

¹ Bu asimetrilerin tarihi ve günümüzde nasıl karşımıza çıktıkları konusunda, bkz. Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly (Paris İlkel: Jacques Chirac'ın Quai Branly'deki Müzesi)* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007) ve Banu Karaca, *The National Frame: Art and State Violence in Turkey and Germany (Ulusal Çerçeve: Türkiye'de ve Almanya'da Sanat ve Devlet Şiddeti)* (New York: Fordham University Press, 2021).

² Hannah Feldman, *From a Nation Torn: Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962 (Parçalanmış Bir Ulustan: Sanatı Sömürgeci Arındırma ve Fransa'da Temsil, 1945-1962)* (Durham: Duke University Press, 2014).

Aynı çağrışımlar, Halil Altındere'nin *Hafıza Merkezi*'nin mevcut seçkinde yer alan işlerini incelerken de önüme çıktı. Özellikle 2000'li yıllarda, Halil Altındere'nin işleri sıklıkla "siyasi" olarak adlandırılıyordu. 2007'de yaptığımız bir röportajda sanatçı, sanatsal pratiğinin merkezinde gündelik hayatın ve onun yansımalarının yer aldığını belirtmişti. Hem sanat işlerine hem de küratöryel çalışmalarına sıklıkla atfedilen "siyasi" etiketini, çalışmalarını "öyküsel", hatta bazen "bayağı" ya da "kaba" ve "metafor veya soyutlamadan yoksun" olarak tanımlamanın bir yolu olarak anlamlandırmıştı. Bu iddiaların sık sık kendisine yöneltildiğine dikkat çekerek, eserlerinin izleyicilere ulaşmasının, izleyicilerin eserleriyle diyalog kurabilmesinin kendisi için önemli olduğunu vurgulamıştı. Gündelik hayatı merkeze almak, eserlerinin, içinden çıktığı "siyasi, toplumsal, ekonomik, dini ve toplumsal cinsiyet odaklı ilişkilerde" köklenmesi anlamına geliyordu. *Hafıza Merkezi*'nin seçki-arşivi bağlamında, Halil Altındere'nin çalışmaları, toplumsal unutmama ve hatırlamanın bu koşullar bağlamında üretildiği kanalları ortaya çıkarmak, analiz etmek, anlamak ve dönüştürmek için bir fırsat sunuyor. Siyasi hafıza ile gündelik yaşamın kesişme biçimlerini güçlü bir şekilde ifade eden çalışmalardan biri de, Altındere'nin, yakınları için adalet isteyen Cumartesi Anneleri'nin/İnsanları'nın, her hafta "kaldırdıkları"³, siyasi nedenlerle kaybolanları gösteren fotoğraflardan yapılmış posta pullarından oluşan *Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz* (1998) adlı işidir. Bu kişilerin arasında, 1995 yılında güvenlik güçleri tarafından kaçırılan, işkence gören ve öldürülen Hasan Ocak da var. Altındere, devlet tarafından basılan ve tarihi kodlamaya yarayan hatıra puluna yaptığı müdahalesiyle, ulus-devletin muzaffer anlatısına karşı çalışan bir söylem üretir. İzleyiciden farklı bir şekilde hatırlamasını isteyen pullar, aynı zamanda, devlet şiddeti nedeniyle kaybolanları, aramızdan sökülüp alınanları hatırlamamız gerekse, kime başvurabileceğimiz, kime ulaşabileceğimiz sorusunu da ortaya atıyorlar.



Halil Altındere, *Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz*
1998, Yerleştirme

³ Hatice Bozkurt ve Özlem Kaya, "Fotoğrafi Kaldırmak": Eşi Zorla Kaybedilen Kadınların Deneyimleri, (İstanbul: Hakikat, Adalet ve Hafıza Çalışmaları Derneği Yayınları, 2014).
https://hakikatadaletahafiza.org/wp-content/uploads/2014/12/fotografi_kaldirmak-turkce.pdf

Mülksüzleştirme ve Yankıları

Bu makalenin geri kalanında, Türkiye'deki hatırlama ve unutmama politikasını şekillendiren suç ortaklığı ile müdahillik ve paydaşlık sorunsallarına yoğunlaşmak istiyorum. Fail, seyirci kalan ve paydaş arasındaki süreklilikte yer alan bu ilişkiler, hem süregiden şiddet ile şekillenmekte hem de bu şiddeti sürdürmekte ve mümkün kılmaktadır. *Hafıza Merkezi*'nin kurulduğundan beri savunduğu ana konulardan inkâr (Tataryan'ın bu yayında yer alan yazısına bakınız) ve cezasızlığın siyasetiyle birlikte, devlet şiddetindeki suç ortaklığı ile müdahillik ve paydaşlık, sanat dünyasını öyle şekillendirmiştir ki, bunun boyutlarının hâlâ daha kapsamlı araştırılması gerekir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna ve Ermeni Soykırımı'ndan (1915-1917) başlayarak dönemsel olarak kendisini sağlamlaştırmasına eşlik eden mülksüzleştirme pratiğinin, devlet şiddeti ile sanat dünyasının (sanat üzerine bilgi üretimi de dâhil) birbiriyle keşiştiği alanlardan biri olduğu söylenebilir.

Mülksüzleştirme, çok etnisiteli ve çok dinli bir imparatorluktan, homojen olarak tasavvur edilmiş bir ulus-devlete geçişi ve bu ulus-devletin periyodik aralıklarla konsolide edilmesini mümkün kılan şiddetin merkezinde yer alıyordu.⁴ Bu süreçler; el koymaları, yağmaları ve bazen de baskı altında yapılan satışları kapsıyordu ve bugünün Türkiye'sindeki mülkiyet ilişkilerini temelden değiştirdi; modern ulus-devletin çoğunlukları ve azınlıklarını oluşturdu.⁵ Ermeni Soykırımı sırasında olduğu gibi sanat eserlerinin, antikaların ve diğer kültürel varlıkların (örneğin dini eserlerin); ikiz süreçler olarak ilerleyen devlet şiddeti ve mülksüzleştirme bir parçası olduğunu hatırlamak önemlidir. Ermeniler, Rum-Ortodokslar, Süryaniler ve diğer Hristiyanlar öldürülürken veya sürgün edilirken, -yağmalanmamışsa- mallarına, Emvâl-i Metruke ve Tasfiye Komisyonları tarafından, görünüşte, yeni yerlerine gittiklerinde kendilerine iade edilmek üzere el konulurdu.⁶ "Ekonominin Türkleştirilmesi"nde, yani mülk ve sermayenin madun gruplardan alınıp, devlete ya da onun "gerçek vatandaşları" olarak tanımladıklarına aktarılmasında bir başka dönüm noktası ise,

1942 tarihli Varlık Vergisi olmuştur. Savaş zamanı vurgunculuğunu azaltmak ve İkinci Dünya Savaşı'yla ortaya çıkan devlet bütçe açığını kapatmak için meşrulaştırılan bu tek seferlik vergi, esas olarak gayrimüslimleri hedef alıyordu.⁷ Bu noktada mülksüzleştirme, devletin zorunlu kıldığı fahiş vergiyi ödeyebilmek için, ticari mülklere ve sanat eserleri, antikalar ve ev eşyaları da dâhil olmak üzere özel eşyalara el koyulmasını veya açık artırmaları beraberinde getirdi.⁸ Tarihçi Ayhan Aktar'ın çok isabetli tespitinde değindiği gibi, dönemin gazetelerinin ilk sayfaları mülksüzleştirme devlet eliyle yapılan ayrımcılıktan ziyade, mülkün "gerçek hak sahiplerine" iadesi olduğunu ima eden, muzaffer manşetler eşliğinde verilen bu tür açık artırma ilanlarıyla doluydu.⁹ Varlık Vergisi'nin ardından, Yahudi ve Rum nüfusunun önemli bir kısmı ülkeden göç etti ancak ne şiddet ve zulüm ne de ekonominin Türkleştirilmesi burada son buldu. Gayrimüslim ibadethanelerini, iş yerlerini ve evlerini hedef alan 6-7 Eylül 1955 pogromu, sözde, Mustafa Kemal'in doğduğu Selanik'teki evin bombalanmasına karşı kendiliğinden ortaya çıkmış bir "protesto" gibi gösterilen, üstü kapalı bir devlet organizasyonuydu. Evlerin, iş yerlerinin ve ibadethanelerin yağmalanışını ve talan edilmesini takip eden günlerin tanıkları, bu şiddetin sonunda elde edilen "ganimetler"in doğaçlama sokak pazarlarında nasıl satıldığını anlatıyorlar. 1964 yılında, çoğu İstanbul'dan olmak üzere, yaklaşık 13.000 Rum-Ortodoks vatandaşın sürgüne gönderilmesi, yanlarına sadece 20 kiloluk bir bavul ve 20 dolar almalarına izin verilerek evlerini terk etmeye zorlanmaları, devlet eliyle yapılan mülksüzleştirmede bir başka dönüm noktası oldu. Geride bırakılan eşyalara ne olduğu bugün büyük ölçüde bilinmiyor, ancak izlere rastlamak her zaman mümkün. Tüm bu olaylar, yüzleşilmemiş bir şiddet tarihinin parçasıdır. Theodor Adorno'ya göre geçmişle yüzleşmek, yalnızca onunla ilgili hesap vermek veya sorumluluk almak değil, aynı zamanda geçmişteki şiddeti mümkün kılan koşulları da irdelemek anlamına gelir.¹⁰ Böylesi bir yükümlülük, bugünü, tarihin tekerrür etmesini engelleyecek şekilde dönüştürmeyi gerektirir.

⁴ Bkz. Taner Akçam, *Young Turks' Crime Against Humanity: The Armenian Genocide and Ethnic Cleansing in the Ottoman Empire* (Genç Türklerin İnsanlık Suçları: Ermeni Soykırımı ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Etnik Temizlik) (Princeton: Princeton University Press, 2012) ve Barış Ünlü, *Türklük Sözleşmesi; Oluşumu, İşleyişi ve Krizi* (Ankara: Dipnot, 2017).

⁵ Bkz. Gyan Pandey, *Routine Violence. Nations, Fragments, Histories* (Rutin Şiddet. Uluslar, Parçalar, Tarihler) (Stanford: Stanford University Press, 2006).

⁶ Bedross Der Matossian, "The Taboo within the Taboo: The Fate of the 'Armenian Capital' in the End of the Ottoman Empire (Tabu içinde Tabu: Osmanlı İmparatorluğu'nun Sonunda 'Ermeni Sermayesi'nin Kaderi)," *European Journal of Turkish Studies*, <https://ejts.revues.org/4411>, 2011:3, 2011:3, erişim 17.02.2021, <https://journals.openedition.org/ejts/4411>. Ayrıca bkz. Uğur Ümit Üngör ve Mehmet Polatel, *Confiscation and Destruction. The Young Turk Seizure of Armenian Property* (*El Koyma ve İmha. Jön Türklerin Ermeni Mülkiyeti Ele Geçirmesi*) (London Continuum, 2011), ve Mehmet Polatel, Nora Mildanoğlu, Özgür Leman Eren ve Mehmet Atılğan, *2012 Beyannamesi: İstanbul Ermeni Vakıflarının El Konan Mülkleri* (İstanbul: Hrant Dink Vakfı, 2012).

⁷ Ayhan Aktar, *Varlık Vergisi ve "Türkleştirme" Politikaları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000).

⁸ Bkz. Rifat N. Bali, *Varlık Vergisi: Hatıralar-Tanıklıklar* (İstanbul: Libra, 2012).

⁹ Aktar, *Varlık Vergisi*, 232 ve 235.

¹⁰ Theodor W. Adorno, "Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit (Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir)," *Kulturkritik und Gesellschaft II* (Suhrkamp: Frankfurt, 1997), 555-72.

Yukarıda işaret ettiğim gibi mülksüzleştirme, hem belirli grupların azınlığa dönüşmesi için bir koşul hem de azınlıklar ve çoğunluklar yaratılmasının bir sonucudur. Bu durumda mülksüzleştirme, yalnızca mülkiyetin, eşyaların, sanat eserlerinin ve hakların yitirilmesi değil, aynı zamanda yeniden dağıtılması anlamına da gelir. Bu yeniden dağıtım, mağdur ve fail ikiliğinin ötesinde, faydalanıcı ağları ve -tıpkı köklerinin dayandığı şiddet gibi- sürekli olarak reddedilen müdahillik ve paydaşlık ile suç ortaklığı biçimleri yaratır.¹¹ Bu ağlar içinde -"Türklük" biçiminde- yurttaşlık, unutmaya dayalı bir ayrıcalık olarak inşa edilmektedir. Unutmanın maddi koşulları da aynı bu şekilde, şiddet ve mülksüzleştirme ve bunun reddi yoluyla, günlük kamusal söylemde ve bilgi üretiminde biçimlendirilir.¹² Sanat üzerine bilgi üretiminde genellikle gizlense de mülksüzleştirme; ister savaş, ister sömürgecilik, soykırım veya yapısal şiddet yoluyla yapılmış olsun, sanat dünyasının kurumlarını, sermayesini ve aslında sanat dünyasının kendisini oluşturur ve bu nedenle sanat algısını da belirler.

Suç Ortaklığı ile Müdahillik ve Paydaşlık

Sanatçı Dilek Winchester, devam eden *Okumak ve Yazmak Üzerine* (2007-) serisinde, devlet şiddeti ve mülksüzleştirme ikiz süreçlerinin yansımalarından bazılarının yattıkları maddi ve kültürel koşulları, hatırlama ve unutmanın olanaklarını ve sınırlarını nasıl şekillendirdiklerini ele alıyor. Winchester, günlük okuma-yazma pratiğine yoğunlaşarak, Cumhuriyet sonrasında, 1928'de Latin alfabesine geçişle meydana gelen bir dizi kopuşu ve karartmaları açığa çıkarıyor. Serideki *İlk 3 Türkçe Roman* (2009) isimli iş, 19. yüzyılın üç edebi eserini bir araya getiriyor: Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi* (1851), Evangelinos Misailidis'in *Seyreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş, 1871)* ve Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1875). Hepsisi fonetik olarak Türkçe yazılmış olmasına karşın, sırasıyla Ermeni, Yunan ve Osmanlı alfabelerini kullanmaktadırlar. Winchester sadece üçünden hangisinin ilk "Türk" romanı sayılması gerektiğini sormuyor; dahası, bu farklı okuryazarlık pratiklerinin çok da uzak olmayan bir geçmişte yan yana var olduklarını vurguluyor. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte, bu farklı okuryazarlık pratikleri sadece unutulmakla kalmadılar; okuma, yazma (ve konuşma) ve dolayısıyla dünyayla ve başkalarıyla ilişki kurma biçimleri olarak da gayrimeşru kıldılar. Winchester pratiğinde, çoğunlukla yukarıda bahsi geçen romanlar için yaptığı gibi, metinlerin harf harf yeniden kopyasını çıkararak, böylece yeniden yazmayı ve okumayı öğrenerek, bugünün Türkiye'sine bir zamanlar ait olan farklı dil ve alfabelerin yörüngelerini izliyor ve tekrar tekrar çiziyor.

63

Aynı seriden *Kara Tahtalar* (2013) adlı eserde; Arap, Yunan ve Ermeni alfabeleriyle yazılmış metinler yer alıyor. Her bir kara tahtaya eşlik eden ses kaydından, metinlerin yine fonetik olarak Türkçe olduğu anlaşılıyor. Her birinde, ana karakterin kendi dilinin toplumun çoğunluğu tarafından kullanılmadığının farkına vardığı, kendini "öteki" olarak gördüğü bir anın yansımaları olan bir çocukluk anısına yer veriliyor: Okuldaki diğer çocukların, sadece evdeyken konuştukları bir "gizli dili" yok, mahalleden bir arkadaş başka bir dil ve alfabe öğrendiği başka bir okula gidiyor, anne-baba arasındaki bir mesaj, Latin harfleriyle yazılmadığı için deşifre edilemiyor. Winchester, kara tahtaların, metni konuşmaya çeviren bir yazılım tarafından okunmasına karar vermiş. Sanatçı, bu yabancılaştırıcı etkinin, bu okuryazarlık pratiklerinin, bir zamanlar ait oldukları sesler topluluğundan, coğrafyalardan ve tarih anlatımlarından nasıl koparıldıklarının altını çizmeye yaradığını söylüyor. Bu topluluklar, mücadele etmeye ve -tüm zorluklara ve ayrımcılığa karşın- çabalamaya devam ederken, izleyicilerin çoğu, kara tahtalardaki metinleri "Türkçe" olmalarına rağmen neden yardım almadan okuyamadıkları sorusuyla baş başa bırakılıyor.

Winchester'ın işleri, kısaca "Türkleştirme" olarak ifade edilen yıkıcı gücü sadece ispat etmekle kalmıyor, edebi ve dilsel mülksüzleştirme aracılığıyla, çoğulcu ifade biçimlerini -şiddetle inşa edilmiş- unutma yöntemlerini de ortaya çıkarıyor. Bu unutuş, yalnızca bir zamanlar olanın silinmesi, gözden kaybolması anlamına gelmiyor; böylesi bir çoğulluğu, geçmişte, günümüzde ve gelecekte bir imkânsızlık olarak inşa da ediyor. Winchester'ın bu işleri aynı zamanda, ulusal tarihte okuma ve yazma gibi gündelik pratiklerin, devlet şiddeti ve mülksüzleştirme süreçlerine nasıl suç ortaklığı ile müdahillik ve paydaşlık üretmeye devam ettiklerini ortaya koyuyor. Bu müdahillik ve paydaşlığı açığa çıkarmak, "Türklükten" ve onun gündelik yeniden üretiminden potansiyel bir geri çekilme barındırıyor.

¹¹ Mahmood Mamdani, "Beyond Nuremberg: The Historical Significance of the Post-apartheid Transition in South Africa (Nuremberg'in Ötesinde: Güney Afrika'da Apartheid Sonrası Geçişin Tarihsel Önemi)," *Politics & Society* 43, sayı: 1 (2015): 61-88.

¹² Bu dinamik ve onun sanat tarihsel bilgi üretimi hakkında daha ayrıntılı bir inceleme için, bkz. Banu Karaca, "Bir Tuhaf Mülkiyet: Türkiye'de Sanat ve Mülksüzleştirme," *Ayrıntı Dergi*, sayı: 32 (Sonbahar 2019): 82-87.



Dilek Winchester, *İlk 3 Türkçe Roman*
2009, Yerleştirme



Dilek Winchester, *Okumak ve Yazmak Üzerine*
2007, Yerleştirme

Özellikle suç ortaklığı, yararlanıcılık ile müdahillik ve paydaşlık konumlarına odaklanarak, mağdur ve fail kavramlarının sınırlarını genişleten çalışmaların sayısı artmakta. Edebiyat bilimci Debarati Sanyal, genellikle bir suça müdahil olmayı ifade etmek için kullanılsa da suç ortaklığının, etimolojik olarak, özellikle de Fransızca'daki karşılığı *complicité* kelimesinde olduğu gibi, anlayış ve yakınlık anlamlarını da barındırabileceğini belirtiyor. Sanyal, Latince *Complicare* fiilinin, aynı zamanda "birbiri içine katlanmak" anlamına geldiğini söylüyor. Sanyal'ın izinden giderek, resmi dilin ve buna bağlı olarak günlük okuryazarlık pratikleri, daima ulusal çerçeveye ve onun şiddet (ve mülksüzleştirme) tarihinin içine katlandığı ve resmi unutmaya politikalarına yatırım yapmaya davet ettikleri iddia edilebilir. Tarihçi Michael

Rothberg'in, -en azından potansiyel olarak- suç ortaklığını tespit edebilen yasal çerçevelerin dışında kalan bir sorumluluk yaklaşımı olarak müdahillik ve paydaşlıkla ilgili düşüncesi de bu tür yatırımlarda hayat bulur.¹³

Sanat nasıl sorumluluk alıyor ve alabilir, yani sanat süregiden şiddetin koşullarına nasıl yanıt verir, bu koşulların içindeki kendi dolaşıklığıyla nasıl yüzleşir? Filozof Jacques Rancière, sanatın -ve daha genel olarak estetik pratiklerin- sezilir olanı, anlamları ve birbirimizle ilişki kurma yollarımızı daha adil geleceklere doğru yeniden dağıtma kapasitesi barındırdığını öne sürer. Rothberg, hafızanın farklı müdahillik ve paydaşlık biçimlerine karşı mücadelede hayati bir rolü olduğunu belirtir.¹⁴ Sanatın özgürleştirici gücünde ısrar etmek, sanatın şiddet ve

¹³ Michael Rothberg, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators* (Müdahil Özne: Kurbanlar ve Failerin Ötesinde) (Stanford: Stanford University Press, 2019), 7.

¹⁴ Rothberg, *The Implicated Subject*.

mülksüzleştirme ile şekillenen üretim, dolaşım ve sunum koşullarına karşı mücadele etmek demektir. *Hafıza Merkezi*'nin derlemeye başladığı çalışmalar, hem süregiden şiddet biçimlerine hem de bellek çalışması üzerinden üretilen farklı müdahillik ve paydaşlık biçimlerine karşı böylesi bir mücadele için kaynak sağlıyor. Ne var ki bu, Türkiye'den çıkan sanatın hikâyelerini ve ortaya çıktıkları koşullarla nasıl mücadele ettiklerini anlatmak konusunda ancak bir başlangıç olabilir. Tüm arşiv girişimleri gibi bu çalışma da, kapsama ve seçime dair sorularla, mevcut sanat tarihi anlatılarıyla ve iste(me)yerek (yeniden) yarattıklarıyla, sanat eserlerinin sınıflandırılmasının getirdiği indirgeme tuzaklarıyla, yani ürettiği ve yeniden ürettiği örtük ve açık taksonomilerle mücadele etmek durumunda kalacak. Ve öyle görünüyor ki bunu, -en azından şimdilik- süregiden şiddet, savaş ve insan hakları ihlallerinin, geçmişle yüzleşmenin yollarını kısıtlayan koşulları altında yapması gerekecek. *Hafıza Merkezi*'nin sürdürdüğü çalışma, adalet uğruna mücadele ederken farklı bir şekilde hatırlama çağrısını da içeriyor. Arşiv, bu açık uçlu mücadeleye katılmaya ve eşlik etmeye bir davetiye niteliğinde. Bu tür mücadeleler ve bu mücadeleler için gerekli olan ittifakları inşa etmek, tıpkı layıkıyla yanıt vermeye çabalamak gibi, özellikle yapısal şiddetin daha doğrudan ve ani şiddete dönüştüğü karanlık anlarda göz korkutabilir. Böyle anlarda, *Mountains That Take Wing (Kanatlanan Dağlar)* (2009)¹⁵ belgeselinde kaydedilen, feminist filozof ve cezaevi sisteminin ortadan kaldırılması için mücadele eden Angela Davis ile Yuri Kochiyama (1921-2014) arasında geçen bir konuşmayı hatırlarım. Hayatını devrimci siyasete, feminizm ve insan hakları mücadelesine adanmış Kochiyama, 80'li yaşlarında, adaletsizliğe karşı hâlâ yapılması gereken tüm örgütlenme işlerini düşünür ve Davis'e şunu sorar: "Peki, bunun nereden başlaması gerektiğini düşünüyorsun?" Davis cevaplar: "Bence tam her neredeyse, senin olduğun yerden başlıyor."

Buradayız. Olduğumuz yerden başlıyoruz.

¹⁵ *Mountains That Take Wing - Angela Davis and Yuri Kochiyama: A Conversation on Life, Struggles & Liberation (Kanatlanan Dağlar - Angela Davis ve Yuri Kochiyama: Hayat, Mücadeleler & Özgürleşme Üzerine Bir Sohbet)*, Yönetmen: C.A. Griffith & H.L.T. Quan (2009).



Şiddetin Temsili ve Yüzleşmenin İmkânı Üzerine Bir Deneme

**Nora
Tataryan**

Devlet şiddeti, Türkiye'de güncel sanat eserlerinde nasıl temsil ediliyor? Şiddetin sanatsal temsili mümkün mü? Sanatın, şiddeti temsil etmek gibi bir sorumluluğu var mı? Şayet var ise, bu sorumluluk bir direniş alanı olarak tahayyül edilebilir mi? Hakikat Adalet Hafıza Merkezi benim de içinde bulunduğum bir grup araştırmacıyı, devlet şiddeti ile ilintili sanat eserlerini derledikleri seçki-arşivi yorumlamak üzere davet ettiğinde aklımda beliren ilk sorular bunlar oldu. Zira böylesine bir tasnif, sanatın ve estetiğin imkân sağladığı farklı düşünme şekillerinin önünü kapama tehlikesi taşısa dahi, Türkiye'deki şiddet geleneğinin üzerlerinden analiz edilebileceği bir külliyat sunmaktaydı.

Bu yazıda, yukarıda belirttiğim soruların ışığında, temsil ediminin kendisinin ne ölçüde şiddetli bir şey olabileceği ve reddettiği dili nasıl yeniden üretebileceğine odaklanacağım. Başka bir deyişle, devlet şiddeti ve temsil meselesine estetik bir bakış açısıyla bakmanın bize nasıl bir kavram dağarcığı sunduğuyla ilgileneceğim. Bu bağlamda spesifik örnekler üzerinden, bir yüzleşme alanı olarak tahayyül edilen sanat eserlerinin paydaşlık ve sorumluluk gibi kavramlarla nasıl ilişkilenebileceğini araştıracağım.

Bu coğrafyada yaşayan sanatçıların, eserleri üzerinden devlet şiddeti ile ilişkililmesi pek tabii şaşılacak bir durum değil. Özellikle yüzleşilmemiş bir geçmişten bahsettiğimizi hatırlarsak, sanat alanından bu adaletsizliklere anlamlar aranması, onlara cevaplar verilmesi ve bu eserler üzerinden bir yüzleşme tahayyül edilmesi daha da anlaşılabilir bir hâl alır. Ne var ki, bu meseleleri hangi zamanda konuştuğumuz da konunun içeriği kadar önem arz eder. Özellikle söz konusu sanat eserleri -yapılış nedenleri bu olsun veya olmasın- bir sanat endüstrisinin içinde konumlanırlar. Bir diğer önemli nokta ise hem sanat eserlerinin hem de konuştuğumuz bağlamın bir inkâr rejimi içerisinde cereyan ediyor oluşudur. Başka bir deyişle; devlet, geçmişte yaptığı katliamlar, faili meçhuller, soykırımlar ve şiddet edimleri için tatmin edici özürler dilememiştir ve yeni şiddet formları üretmeye devam etmektedir. Peki bu açmazda, sanat -veya bu seçki-arşivdeki sanat eserleri- siyaset biliminin, antropolojinin, tarihin veya başka disiplinlerin yapamadığı neyi yapmaya muktedir olabilir? Estetik düşünce şeklinden yönetsel olarak ne öğrenebiliriz?

Devlet şiddetiyle uğraşan işlere baktığımızda, tarihsel hakikat ile sanatsal hakikat arasında cereyan eden bir tansiyona tanıklık ederiz. Şayet estetiği; duyulabilir, hissedilebilir, akılla ulaşılamayacak olan bilginin alanı olarak tasvir edecek olursak, bu tansiyonun estetik bir tansiyon olduğunu ileri sürebiliriz. Sanatsal hakikatin ne olduğu Heidegger'in sanat eserinin

kökene ilişkin tartışması ile şekillenen ve uzun süredir felsefe tarihini meşgul eden bir sorudur. Bu noktada Heidegger sanat eserinin menşei sorusunu varlığın kaynağı sorusuyla birlikte düşünür ve sanatın bir temsilden ziyade yeni bir hakikat rejimi yarattığını savunur.¹ Bugün, Hakikat Adalet Hafıza Merkezi'nin seçki-arşivini düşündüğümüzde, benzer şekilde, sanatın temsil kapasitesinden, onun verili hakikat rejimlerinde yaratabileceği krizlerin nasıl bir imkân sunduğu sorusunu öncelikle buluyorum. Zira sanatın yaratacağı artı değer, bu tarihsel olayların olduğunu ispat etmekten, devlet şiddetinin yarattığı hakikat rejiminde kriz yaratmaktır. Böylesi bir ihtimali felsefesinin temelinde yerleştiren düşünürlerden biri de Jacques Rancière'dir. O -polis düzeninden farklı olarak- öznelerin kendileri çelişme haklarının onlara verildiği ve verili hakikat rejimlerinde çatlaklar yaratma kapasitelerinin öznelerle eşit olarak dağıtıldığı bir toplum hayal eder.² Bu anlamda hiçbir imge tek başına var olmaz, belli bir imge rejiminin içine konumlanır fakat bu düzen, içeriden çatlatılabilir, yeni anlamlar oluşturacak şekilde parçaları yeniden düzenlenebilir bir yapıya işaret eder. Bu çatlatma faaliyeti Rancière'de *dissensus*³ adını alır. Bu tabloda sanatçının rolü ise bu kırılmalara olanak sağlayabilecek yeni bir duyuşsal kumaş yaratmaktır.⁴

Bu tartışmayı, devlet şiddeti ile ilişkilenen işler ışığında düşündüğümüzde karşımıza şöyle bir tablo çıkar: Belki de tüm bu sanatsal üretimler, çatlak yaratma kapasiteleri göz önünde bulundurularak, temsil etme iddialarından uzaklaştıkları ölçüde meselenin yakıcılığına işaret etmeye daha yakınlaşırlar. Yapılan işlerin bir inkâr rejiminin içine düştüğünü tekrar hatırlayacak olursak, böylesi bir tahayyülü söz konusu tarihsel malzemeye başka türden bir ev olma, onları normalde düşecekleri anlam havuzundan başka bir yere konumlandırma faaliyeti olarak da görebiliriz. Dolayısıyla temsil kaygısı muktedirin diline hapsolme tehlikesi taşımaya devam etse de, estetiğin kriz yaratma kapasitesi sayesinde bu alan hâlâ başka türden bir hakikat mekânı olabileceği şansı taşır. Ne var ki, kamusal alanda belli seslerin var olmadığı bir rejimde, bu çabadan kolayca sıyrılmak gerektiğini salık vermek zemsiz bir talep olacaktır. Ancak yine de bu düşünce şeklinden bir şey öğrenemez miyiz? Yazımın ikinci kısmında örnekler üzerinden böylesi bir egzersiz yapacağım.

Tanıklık videoları, aralarındaki tansiyona işaret ettiğim sanatsal hakikat ile tarihsel hakikat kavramlarının birbirlerine en çok yaklaştıkları formlardan biri olmakla kalmaz, sorumluluk ve paydaşlık gibi kavramları tartışmak için de bir alan açar. Ancak bu alan, yazımın ilk kısmında bahsettiğim üzere, temsil telaşına düşerek karşı

¹ Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Topakoğlu (Ankara: Deki Yayınevi, 1950).

² Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman (İstanbul: Metis Yayınları, 2011).

³ Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 57.

⁴ A.g.e.

çıkıldığı söylemi yeniden üretme tehlikesini de beraberinde getirir. Böyle bir tehlikeyi örneklendirmek için Kutluğ Ataman'ın *Tanıklık* videosuna bakabiliriz.⁵ *Tanıklık*, hem 2007'de Toronto Luminato Festivali'nde, hem de 2010'da da İstanbul Bienali'nde Atom Egoyan'ın *Auroralar* adlı işiyle beraber sergilenmiştir. Bu sebeple *Tanıklık*'ı tartışmadan evvel *Auroralar*'dan ve bu iki işin birlikte gösteriliyor oluşunun yarattığı atmosferden söz etmek daha doğru olur.

1919'da çekilmiş bir Hollywood filmi olan *Ravished Armenia/Auction of Souls* isimli film; soykırım kurbanı olan Arşaluys Mardiganyan'ın hatıralarından oluşan *Ravished Armenia; the Story of Aurora Mardiganyan, the Christian Girl, Who Survived the Great Massacres* (1918) adlı kitabın uyarlamasıdır.⁶ Kitabın editörleri ve aynı zamanda filmin senaristleri Henry Leyford Gates ve Elanor Brown Gates 1915'te soykırımdan kaçarak ağabeylerini bulma umuduyla Amerika'ya gelen bu kadının yaşadıklarını tekrar canlandıracağı bir senaryo kaleme alırlar. Yaşadığı travmaları abartılı bir biçimde sette tekrar tecrübe eden Arşaluys Mardiganyan, Batılı izleyiciyi memnun etme çabası taşıyan bu film sürecinde, fiziksel olarak yaralanmakla kalmaz aynı zamanda ruhsal bir çöküntüye uğrar. Film günümüze ulaşmasa da bugün Anthony Slide'in derlediği *Aurora | Çemişgezekten Hollywood'a bir kadın, bir hayat, bir film* başlıklı kitap sayesinde⁷ Arşaluys Mardiganyan'ın acısının nasıl projelendirildiğini, bir şiddet pornografisine dönüştüğünü biliyoruz. Egoyan'ın *Auroralar* adlı videosu da bir hayli problemlili olan bu filmi, bir "süper tanık"⁸ yaratma çalışması olması itibarıyla eleştirir ve tanıklık ediminin imkânsızlığına -en azından filmde tahayyül edildiği hâliyle imkânsızlığına- ışık tutar. *Auroralar*'da, farklı ekranlardan izleyiciyle konuşan bir grup kadın görürüz. Bu kadınlar Arşaluys Mardiganyan'ın hikâyesini birbirlerinin cümlelerini tamamlayarak okurlar. Anlatı bazen karmaşıklaşır ve anlaşılmaz bir hâl alır, sesler birbirlerinin üzerine biner ve biz acıya tanıklık etmenin, o anlatıyı dinlemenin kolay bir edim olmadığını tecrübe ederiz.

Auroralar adlı video yerleştirmeye birlikte gösterilen Ataman'ın tanıklık videosu ise Egoyan'inkine kontrast oluşturacak şekilde tek bir tanıklık anlatısı üzerinden ilerler. Ne var ki bu kez dinlediğimiz tanık, bellek yitimi sebebiyle tutarlı bir anlatı kuramamaktadır. Kevser Hanım -Ataman'ın ifadesiyle Kevser Abla- sanatçının ve sanatçının babasının bakıcısıdır. Kutluğ Ataman Kevser Hanım'ın Müslümanlaştırılmış bir Ermeni olduğunu öğrenir ve onunla geçmişini konuşmak üzere bir görüşme gerçekleştirir. Video boyunca Ataman'ın Kevser Hanım'a bu konuyla ilgili sorular sorduğunu, resimler gösterdiğini fakat Kevser Hanım'ın geçmişi hatırlamakta güçlük çektiğini izleriz. Hatta sanatçı yer yer Kevser Hanım'ı hatırlamaya zorlar ancak Kevser Hanım için hatırlamak mümkün olmaz. Aşağıda alıntıladığım pasajdan da anlaşılacağı üzere Ataman, Kevser Hanım'ın unutuğu ile kendi karanlığı -dolayısıyla Türkiye'deki toplumsal hafızanın yitimi- arasında bir analogi kurmaktadır:

"Beş yaşında küçük bir çocukken Kevser Abla bana her gece masallar anlatırdı. Yatak odası tamamen karanlıktı. Varlığının tek kanıtı sesiydi. Kevser'in masallarında Anka kuşuyla tanıştım, kanatlarında aylarca Kafkas Dağları'nın üzerinde uçtuğum kuş. Anka kuşu bana "gak" dediğimde su, "guk" dediğimde uyluğundan koparıp et verdi. Dağların öte tarafına konduğumda öyle uzun boylu bir Devle savaştım ki, başı bulutlara değiyordu, başlarını kestiğim Ejderhanın başları ben kestikçe çoğalıyordu. Yıllar sonra 70lerde, o tiksindirici kelimeyi, 'Ermeni'yi keşfettiğimde, Kevser'in Ermeni olduğu yolunda fısıltılar duydum (kimden hatırlamıyorum). Nasıl olurdu? Sorulacak tek kişi annemdi ve sorduğumda yüzünü tedirginlik kapladı. Diyebildiği tek şey "şşş!" oldu, bu da bu konuyu bir daha açamayacağımı anlamama yetti. Kevser Abla hakkında habis dedikodular yayacak kişi ben olamazdım, dolayısıyla sustum. Ne de olsa herkes onu seviyordu. Bugün, aynı çocukken Kevser Abla'nın masallarını dinlerken olduğum gibi, hâlâ karanlık bir odada, Devlerle ve Yedi Başlı Ejderhalarla savaşıyorum. Kimdi Kevser Abla? *Tanıklık* benim karanlığımı ifade ediyor, Kevser Abla'nın sesi bana rehberlik ediyor. Onun hakkında olduğu kadar benim de hakkımda."⁹

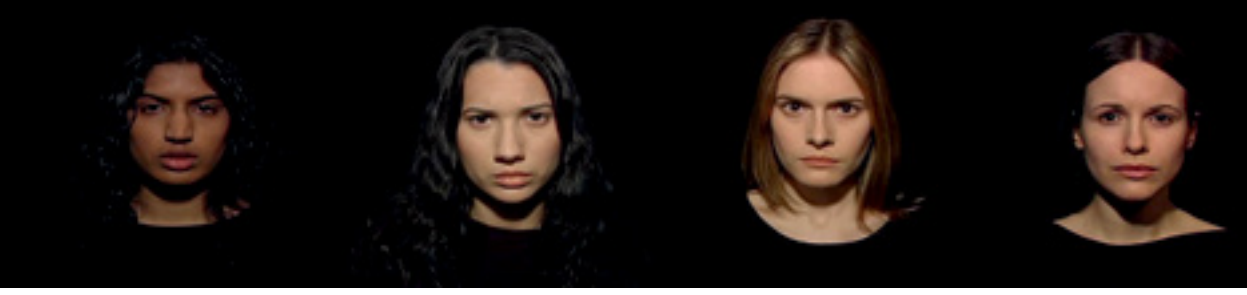
⁵ Kutluğ Ataman, *Tanıklık*, tek kanal video. Toronto: Artcore, 2007.

⁶ Atom Egoyan, "Forward (Önsöz)," *Ravished Armenia and the Story of Aurora Mardiganyan*, ed. Anthony Slide (Jackson: University Press of Mississippi, 2014).

⁷ Anthony Slide (ed.), *Aurora Çemişgezekten Hollywood'a Bir Kadın, Bir Hayat, Bir Film* (İstanbul: Aras Yayıncılık, 2017).

⁸ Atom Egoyan, *Auroralar*, çok kanallı video yerleştirme. Toronto: Artcore, 2007.

⁹ "İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimsellik," İKSV 10. Uluslararası İstanbul Bienali, erişim 09.02.2021, <http://10b.iksv.org/sanatici.asp?sid=27>.



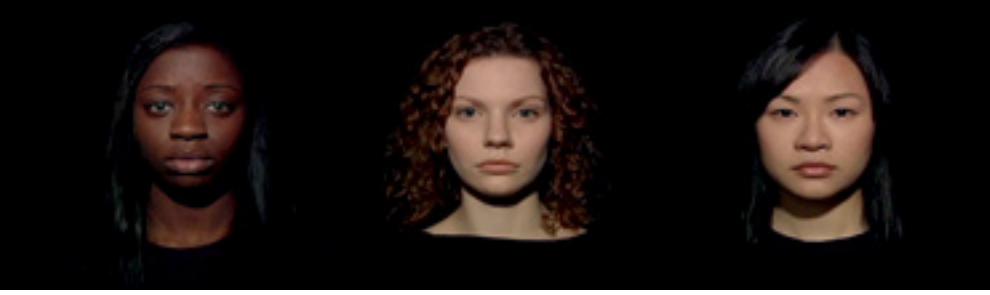
70 Kutluğ Ataman'ın kendi karanlığıyla eşitlediği ve video boyunca izlediğimiz tanıklığın imkânsızlığı durumu iki açıdan problem taşımaktadır: Birincisi Kevser Hanım'ın Müslümanlaştırılmış bir Ermeni olduğu düşünülürken, tecrübe ettiği bellek yitiminin nedeni bu olsun veya olmasın, hatırlanamayan ve hatırlanmayacak olan bir geçmiş, dolayısıyla tanıklık etmesi imkânsız bir hakikati resmetmektedir. Ancak Ataman bu imkânsızlığın kendisini konu etmek yerine, öznesini zorlamayı seçer. Ataman'ın kişisel karanlığıyla eşlediği toplumsal unutuş hâli, bu rejim içinde yaşamak durumunda kalmış Kevser Hanım'ın Müslümanlaştırılmasının nedeniyle aynı mantıktan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu iki durum arasında bir analogiden değil ancak bir neden-sonuç ilişkisinden söz edilebilir. İkinci problemlili husus ise sanatçının Kevser Hanım'ın Müslümanlaştırılmasını konu eden bir videoda sorumluluk, paydaşlık ya da en azından böylesine zorlu bir konuyla ilgili iş üretmenin gerektirdiği kendi pozisyonu üzerine düşünme edimine dair hiçbir söz sarf etmemesidir. Tam da bu noktada *Tanıklık* isimli videonun Egoyan'ın *Auroralar* yerleştirilmesiyle birlikte gösterilmesi bir uyuma değil bir paradoksa işaret eder zira birinde Müslümanlaştırılmış bir Ermeni'yi konuşturmaya zorlayan bir sanatçı, diğerindeyse tek bir insan üzerinden işleyen tanıklık mitinin imkânsızlığına değinen bir iş görürüz. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, *Auroralar* izleyicinin tanıklık pozisyonunu zorlarken, Ataman izleyenin önünde Kevser Hanım'ı zorlamaktadır ki bu sebeple bir yüzleşme deneyimi sunmaya muktedir olamaz.

Genel anlamda devlet şiddetine tanıklık etmiş öznelerin resmedildiği sanat eserlerinde tanıkları mağdur pozisyonunda görmeye alışığızdır ve Ataman'ın videosunda da olduğu gibi bu videolardaki saik, izleyenin bir hakikatle karşılaşıp bir dönüşüm yaşayacağı beklentisi ve akabinde gelecek bir yüzleşme ihtimali üzerine kuruludur. Ataman'ın videosunun, 2007'de henüz yüzleşme literatürünün bu coğrafyada yeni yeni oluşmaya başladığı ve bu konuyla ilgili kelime dağarcığının çok kısıtlı olduğu bir dönemde üretildiğini hatırlarsak, bu eleştirimin sanat eserini veya sanatçıyı değil, eserin içine düştüğü kaygan zemini hedef aldığı daha iyi anlaşılacaktır.

Hakikat Adalet Hafıza Merkezi'nin derlediği seçki-arşivde bu türden bir mağdur anlatısını doğrudan kıran ve dönemin yüzleşme kavramlarını zorlayan işlerle de karşılaştım.¹⁰ Ancak mağduriyet anlatısı kursun ya da kurmasın, devlet şiddetiyle ilintili işlerde o şiddetin nasıl temsil edildiğinin sanatçının seçimi olduğu kadar, içine düştüğü inkâr rejiminin de bir ürünü olduğunun altını bir kez daha çizmek istiyorum. Peki bu rejimden kaçış mümkün mü? Ya da sanatçının, konu aldığı öznelerin veya izleyenin özne bütünlüğünü koruyarak böylesi bir kaçışı hayal etmek mümkün mü? Tanıklık ya da yüzleşme konforlu bir deneyim olabilir mi?

Yazımı bu sorular eşliğinde düşünülebilecek iki örnekle bitirmek istiyorum. Bunlardan birincisi İz Öztat'ın sanat pratiği, diğeri ise Burak Deller'in *Maya* (2020) adlı video yerleştirilmesi.

¹⁰ Örneğin Nalan Yırtmaç'ın taş atan bir çocuk tasvir ettiği Uludure Katliamı'na referansla yaptığı *Perde* (2016) adlı işi, Aret Gıcır'ın Ermeni kadın gerillaların portrelerini resmettiği *Ateş ve Kılıç Arasında* (2015) adlı sergisi veya daha yakın döneme bakacak olursak Larissa Araz'ın Reina Saldırısı ardından çıkan haberleri izleyicilere bir kart oyunu üzerinden yeniden kaleme aldirdiği ve onlara haber yazımının iktidarla olan ilişkisini deneyimleten *Never Mind* (2017) işi bu eserlere örnek olarak verilebilir.



Atom Egoyan, *Auroras*
2007, Video

İz Öztat'ın sanat pratiğinde, ona musallat olan bir hayalet ve kendi alter egosu olarak tariflediği Zişan adında tarihi bir figür yer alır.¹¹ Zişan kurmaca bir karakterdir ve Öztat bu karakterin hayali arşivinden işleri izleyiciyle buluşturur ve bazen de onları yeniden yorumlayan işbirlikleri gerçekleştirir. Bu durum, sanatçının arşiv üzerine kurduğu tahakkümü tartışmaya izin veren bir zemin açar. Öztat, bütünlüklü bir özne anlatısı inşa etmek yerine, hakikatle ilişkisini en baştan farklı bir düzlemde kuran bu figür üzerinden, anakronik, birbiriyle çelişebilen tanıklık ihtimallerini tahayyül etmemize olanak verir. Dolayısıyla, gerçeklik ilkesi etrafında işleyen arşiv fikrini, kurmacanın ilkeleriyle yeniden yorumlar. Başka kelimelerle ifade edecek olursam, Öztat'ın pratiğinde yüzleşeceğimiz şey artık geçmişin birebir ve tutarlı bir temsiline mümkün olamayışıdır.

Banu Karaca'nın bu yayında yer alan *Süregiden Şiddet Tarihinde Suç Ortaklığı ile Müdahillik* ve *Paydaşlık* başlıklı yazısında da bahsettiği üzere, sanat eserlerinin üretimi, sergilenmesi ve dolaşımı söz konusu olduğunda paydaşlık fikrinden yeteri kadar bahsetmediğimiz aşikâr. Bu bağlamda, izleyenin, temsil edilen şiddet formuyla paydaşlığı da konuşulmayan konulardan bir tanesi. Fakat, bir yüzleşme fikri ancak bu türden bir paydaşlık dâhilinde tahayyül edilebilir. Aksi takdirde *Tanıklık* örneğinde olduğu gibi izleyicinin konforlu pozisyonunun asla sarsılmadığı, temsil ettiği/karşı çıktığı şiddeti yeniden üreten eserlerle karşılaşırız. Bu minvalde bir konforu izleyicisine sunmayan bir örnek olarak yorumladığım son bir eserden daha bahsedeceğim.

Burak Delier'in Ek Biç Ye İç Kolektifi'nin Feriköy'deki mekânında sergilediği *Maya* (2020) adlı video yerleştirmesinde bir ekmeğin yapım sürecini izleriz: Yüzünü görmediğimiz biri, ekmeği önce yoğurur sonra mayalandırır ve fırına verir. Ekmek mayalanırken onun üzerine yansıtılan soyut görüntüler izleriz. Sergiye eşlik eden Fawz Kabra'nın metnini okuduğumuzdaysa videoda ekmek mayalanırken üzerine düşen ışıkların ekmeğe izletilen şiddet görüntüleri olduğunu anlarız.¹² İşin bir parçası olarak, izleyiciye bu ekmek ikram edilir. Bu noktada izleyenin ne hissedeceği, bu ekmeği tadıp tatmayacağı öngörülemezdir pek tabii ancak, şiddet görüntüleriyle mayalanmış bir ekmeğin yenmesi fikri, izleyiciyi bu şiddeti içselleştirip içselleştirmeyeceği noktasında bir seçim yapmaya iter ve ona kendi pozisyonunu sorgulatar. Nihayetinde onu konforsuz bir deneyimle baş başa bırakır.

Yazımın başında, temsil ediminin kendisinin ne ölçüde şiddetli bir şey olabileceği ve reddettiği dili nasıl yeniden üretebileceğine odaklanacağımı ve sanat eserinin temsil hummasından vazgeçebileceği ölçüde mesele ettiği konu hakkında daha özgür bir eleştiri alanı açacağından bahsetmiştim. Bu anlamda yazı boyunca verdiğim örnekleri, bunu yapabilen ve yapamayan sanat eserleri olarak ayırmak yerine, onları içine düştükleri anlam rejimleri göz önünde bulundurularak okumayı önerdim. Böylesi bir okumanın bize yönetsel olarak ne öğretebileceği konusunu toparlayacak

¹¹ İz Öztat, "Çete-i Nisvan Beyannamesi," *Express*, sayı: 161 (Mart 2018): 24.

¹² Fawz Kabra, *Maya* (2020), *A Few in Many Places*, Protocinema.

olursam: Devlet şiddeti ve temsil meselesine, estetik bir bakış açısıyla bakmak bize devlet şiddetinin sadece kaydını tutmanın değil, bu eserlerin kullandığı mekanizmaların başka alanlara nasıl tercüme edileceği hususunun da bir o kadar önemli olduğunu hatırlatır. Böylesi bir perspektif değişikliğiyle sadece "haklı" bir konuyu tartıştığı için üzerine yorum yapılamaz eserler yerine, Rancièreci anlamda, verili hakikat rejimlerinde çatlaklar yaratma kabiliyetine sahip sanat pratiklerinden bahsediyor oluru. Bu noktada sarsılmaz okuma ve öznellikleri kırma faaliyeti, sanatın ve estetiğin yönetsel olarak ödünç alabileceğimiz bir yanı olabilir.

Elbette devlet şiddetini bizden uzakta, parçası olmadığımız bir olgu olarak hayal etmek daha konforludur ancak yüzleşme söz konusu olduğunda, o şiddeti tekrar üretmemek adına, bu konforlu alandan feragat edilmelidir. Bu noktada hem bu işlerin üreticisi hem de tüketicisi olan öznelere olarak kendi paydaşlık durumumuza olanak veren okumalarda ve böylesi bir kelime dağarcığı oluşturmakta ısrar etmeyi önemli buluyorum. Sanatın ve bu yayın kapsamında irdelediğimiz seçki-arşivin de, bütüncül bir temsilden vazgeçme noktasında bu türden bir tartışma zeminini hayal etmemize olanak verdiği ve bu konular hakkında konuşurken bize metodolojik bir katkı sunabileceğine inanıyorum.



Zişan, *Felaket*
1923, Kâğıt üzerine mürekkep

Zişan, *Cezire-i Cennet / Cinnet Haritası*
1915 - 1917, Kâğıt üzerine mürekkep





چته نساوه بياشنامه سي

- زوجه الله و والده الله و طهرسي طبيعتا امرى و مقدس
كوري و دكلدر.

- جمهوريت عسكريه فائدرلمانى ، اولادار وطنه هتم ايديلمه ملبدر.

- اعتدالى و ملي ايمانه قاديته حرمتنه دكل اجناسى موازنه
ايچوره واسطه عالم كتورلمسته معاونت ايدر.

- عرض ملتيتي ملك وطنه و دكلدر.

- نك فردي نظامه سياسي حقا مبله كيرمه و راي ويره
حقيله الله ايديلمه.

- معارف و طهر و ملتندره زباده شخصى حرمت و اراده
فائتميد بولسليددر.

Zişan, Çete-i Nisvan Beyannamesi
1925, Kâğıt üzerine baskı



Burak Delier, *Maya*
2020, Video



Burak Delier, *Maya*
2020, Ekmek ve video

Hafızayı Planlamak ve Heykelleştirmek

77

Tanıl
Bora

Yunanlı yazar Vangelis Hacıyanidis bir romanında, kimi insanların geleceği planlamaktan çok *geçmişini planlamakla* meşgul olduğuna değiniyor.¹ Bu paradoksal ifadeyi, *geçmişini* veya *hafızayı planlamayı*, Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) iktidarının kültür ve semboller politikası için kullanabiliriz sanırım.

AKP iktidarı, başından itibaren *hafızanın restorasyonuna* büyük yatırım yaptı. Cumhuriyetin kuruluş mitolojisini yeniden üreten resmî hafızayı revize etmeye dönük bir yatırımdı bu. Cumhuriyeti bir kopus, bir milat olarak tahayyül etmek yerine geçmişle ve özellikle Osmanlı imparatorluğuyla devamlılığı vurgulayan, buna bağlı olarak Osmanlı şaşasını işleyen bir hafıza 'üretimine' yönelindi. Nostaljik karakteri bariz bir hamleydi bu; yeniden-kurucu olma iddiasındaki bir nostaljizmdi. Ulus-devlet ve onun yurttaşlığı yerine, veya seküler bir "Türklük" yerine, Müslümanlığın cevherini oluşturduğu bir etno-dinsel kimliği geçiren bir nostaljizmden söz ediyoruz. Böylelikle, 'doğru' "kültür kodlarını" ("kod," çok sevilen biyolojikleştirici-özcü terminolojidir) kolektif zihne girmek sayesinde, 'otantik' hafıza canlanacak, kimlik arınacaktır.

Hafıza restorasyonu dedik, *karşı-hafıza* da diyebiliriz: Zira bu şanlı geçmiş inşası, doğru-dan doğruya, altilmek, değiştirilmek istenen hafızayla mücadele hâlinde, onun yanlışlığını, yabancılaştırıcı sahteliğini ifşa etme amacıyla kol kola yürütüldü. *Hatırlatmak* kadar, *unuturana* lânet etmek önemliydi. İslâmcı yazar Mustafa Müftüoğlu'nun ilk cildi 1975'te basılan, gözden geçirilip yenilenecek özellikle son on on beş yılda çok sayıda baskı yapan 12 ciltlik serisinin adı, bu ruh hâlini mükemmel özetler: "Yalan söyleyen tarih utansın." Nagehan Tokdoğan, *Yeni Osmanlılık* çalışmasında, bu karşı-hafıza performansının, haset, nefret ve öfke duygularını seferber ettiğini gösterir.² İmparatorluğun kaybının ve "üstün" Batı'yla karşılaşma deneyiminin yol açtığı aşağılanma, haset ve öğrenme hisleri, Cumhuriyetin resmî tarihini sahiplendiği düşünülen "Batıcı" tarih algısına reddiye içinde kendini dışavurur. "CHP zihniyeti" ile de özdeşleştirilen resmî veya Kemalist hafıza, Batılılaşarak yabancılaşmış, yozlaşmış bir bilinçe dayanır, bu kâh milliyetçi-muhafazakâr kâh İslâmcı-muhafazakâr yoruma göre.³ Bu 'yanlış' hafızanın, milleti kendi tarihine yabancılaştıran etkisiyle, bizzat bir mağduriyetin faili olduğu düşünülür. Bu mağduriyet, haklı bir nefret ve öfkenin konusu olarak işlenir. "Yalan söyleyen tarih"in ifşa

edilerek milletin "öz" tarihinin açığa çıkarılması, hatırlatılması, böylece sağlanan hafıza restorasyonu, bir diriliş, bir yeniden canlanma iddiasıdır. Coşkulu bir rövanş havasının vaat ve *ikame ettiği bir diriliş iddiası*.

Performans kavramını kullandık, ikameden söz ettik. AKP iktidarının hafıza restorasyonu pratiği, performatiftir; söylemi edimselleştirir, gösteriseldir, sahneye koyar. İkamecidir; deneyimlenmemiş, deyim yerindeyse 'ikinci el' bir şanlı geçmiş kurgusunu, bugün hissedilen aczlerin ve hınçların telâfisine dönüştürür. AKP iktidarının hafıza savaşını inceleyen kitabında Reyhan Ünal Çınar, aynı zamanda tarihsel kurgunun tüketim nesnesine dönüştürülmesi anlamında bir ikameden ("*Ersatz* nostaljiden") söz ediyor, muhafazakâr kitlenin "Yeni Osmanlılık ambalajı ile sunulan malları satın alan birer tüketicieye, müşteriye" dönüştürüldüğüne dikkat çekiyor.⁴

Hafıza muharebeleri

Şimdi, sözünü ettiğimiz hafıza savaşının bazı muharebelerine bakalım. Belli başlı bazı hafıza restorasyon saharalarında öne çıkan imgelere ve kültürel performanslara göz atmaya çalışalım.

Evvela, devamlılığı bakımından, İstanbul'un fethi temasından bahsedelim -daha doğru-su, yeniden-fethinden. 1994 yerel seçimlerine Refah Partisi (RP)'nin İstanbul Büyükşehir Belediye Başkan adayı olarak giren Recep Tayyip Erdoğan'ın seçim galibiyeti İstanbul'un yeniden fethi olarak anlandırılmış; seçimden sonra da şehrin "yeniden fethetme muhtaç olduğu" işlenmişti.⁵ Erdoğan yönetiminden itibaren RP'li, sonra AKP'li belediyeler, İstanbul'un kozmopolit ve "Bizanslı" mirasını silikleştirmeye, buna karşılık Osmanlı-İslâm kimliğini perdelamaya gayret ettiler. İstanbul'un Fethi kutlamaları, şehrin bu kimliğini vurgulamaya dönük bir zirveye dönüştü. Beri yandan, İstanbul'un Fethi temasını, Osmanlı-İslâm egemenliği altında farklı toplulukların birlikte yaşamasına imkân veren bir barış ve huzur ortamının tesisi olarak anlamlandıran bir strateji izlendi. Bu "hafıza planlaması," kuşkusuz, RP'den AKP'ye doğru mutasyona uğrayan siyasî hareketin hegemonik iddiasını yansıtıyordu. AKP iktidarının ilk yıllarına da damgasını vuran bu stratejinin tipik numunelerinden biri, Büyükşehir Belediyesi'nin 2003'te açtığı Miniaturk minyatür parkıdır. Osmanlı-İslâm eserlerinin baskınlığıyla beraber, Bizans ve Cumhuriyet dönemi eserlerine de yer açılmıştır burada.

* Tek tırnak vurgulu kelimelerde, çift tırnak alıntılarda kullanılmıştır.

¹ Vangelis Hacıyanidis, *Dört Duvar*, çev. Yasemin Aydın (İstanbul: Kiraathane, 2019), 62.

² Nagehan Tokdoğan, *Yeni Osmanlılık* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 101 vd.

³ Üzerinde durduğum karşı-hafızanın ideolojik tedarikçileri, hem İslâmcı, hem milliyetçi tarihyazımında mevcuttur. Kimi motifleri ayrıştır, bazen de yakınsar.

⁴ Reyhan Ünal Çınar, *Eccadin İcadı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2020), 71 vd., 85 vd.

⁵ Büke Koyuncu, *Benim Milletim* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 65 vd.

2010'ların ikinci yarısında ise, -AKP iktidarının "herkesi kucaklamayı" hedefleyen muhafazakâr-liberal söyleminin yerine şiddetli bir tehdit algısına dayalı otoriter-faşizan bir yönelime girmesine bağlı olarak İstanbul'un Fethi kutlamalarında, Batı'ya, "iç ve dış düşmanlara" karşı hıncı ve güç fantezisini besleyen milliyetçi-muhafazakâr narsisizmi öne çıkıttı. Yeni Osmanlıcı söylem, bu hissiyatın ifadesi olarak tebarüz etti. 2015'ten itibaren Fetih kutlamaları, yeni inşa edilen devasa Yenikapı meydanında hamasî konuşmalarla eda edilmeye başladı. Öncesinde, 2009'da açılan Panorama 1453 Tarih Müzesi, bu dönüşümün bir alâmeti idi. Bu müze, maksadını, ziyaretçisine "Sultan II. Mehmed'in binlerce askerinin tekbir sesleri ve Mehter Marşları eşliğinde o ruhu ve gününü yeniden keşif ve idrak" ettirmek, diye açıklar.⁶ Kuşatmayı ve askerî harekâtı tasvir eden ayrıntılı dev resimler, bir tür savaş grafik-romanı havası yaratır. Bu müze fetihle ilgili "yeni bir çağı başlatma," "farklı toplulukları huzur ve barış içinde yaşatma" iddiasına değil, münhasıran *fethetme* gurur ve hamasetine adanmıştır. Görsellerin panoramik niteliği, yani başsız-sonsuz oluşu, "fetih rüyasının" bitimsizliğine dair bir his de verir.⁷ Zaten Fetih'in ve Osmanlı'nın hafızada yeşertilmesine, bir "genetik" cevherin üzerindeki tozun silkelenerek açığa çıkarılması, yeniden aktive edilmesi gibi bir anlam yükleniyor. Bir "yeniden diriliş" anlamı...

"Yeniden diriliş" söylemi içinde Osmanlı'nın hatırlanmasına dönük hamarat bir çaba söz konusu. Gerek yine İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin, -tabii esasen bu belediyenin AKP yönetiminden çıktığı 2019 yazına kadarki dönemi kastediyoruz- gerek başka yerel ve ulusal kurumların kültürel etkinlikler katalogunda, Osmanlı teması baş köşededir. İstanbul'da yapılan iki etkinliği örnek gösterirsek, bu ilgi yelpazesi "Osmanlı Döneminde Mekke ve Medine", Amerikan Yerlileri'nin "Osmanlı ile bağlantısı"na kadar uzanır. İlki 2015'te, ikincisi 2011'de İBB ile İRCİCA işbirliğiyle düzenlenen bu etkinlikler, fotoğraf sergileridir.

II. Abdülhamit, bir başka gözde temadır. Gözde olmasının bir nedeni, gerek İttihatçıların anlatılarında gerek Kemalist tarih yazımında Osmanlı imparatorluğunun çöküşünü mühürleyen müstebit padişah olarak kabul edilmesine karşı, İslâmcı karşı-hafıza mücadelesinin eski safhalarına kadar geri gider. İslâmcıların "üstad" ideologu Necip Fazıl'ın (1904-1983) popülerleşmesine katkıda bulunduğu bu bakışa göre II. Abdülhamit, olağanüstü siyasî dehasıyla imparatorluğun çok zor şartlarda bekasını sağlamış, tüm İslâm ve Türk coğrafyasını himaye gayretini ihmal etmemiş, bu arada devletin siyasî altyapısını tahkim etmiştir. II. Abdülhamit, 2010'ların sonlarına doğru, Recep Tayyip Erdoğan'ın siyasî misyonunun kendisine benzetilmesiyle de gözde oldu. "İç ve dış güçlerin" amansız muhalefetine karşı devletin bekasını savunan Erdoğan, II. Abdülhamit'in misyonunu canlandırıyor bu tasavvura göre. Hatta bir İslâmcı yazar, Erdoğan'ı III. Abdülhamid olarak isimlendiren bir kitap yazmaya niyetlendiğini bile zikreder.⁸ 2010'ların ikinci yarısında II. Abdülhamid'le ilgili düzenlenen kültürel etkinliklerin ikisini öne çıkaralım. Birisi 2014'te tahta çıkışının 25. yıldönümü nedeniyle kendisine gönderilen hediyelerin sergilendiği Sultan "II. Abdülhamid'in Cülus Hediyeleri Sergisi"dir.⁹ Diğeri, padişahın ölümünün 100. yılı olan 2018'de yapılan "Abdülhamid Han 100. Yıl Anma Sergisi." Sergide II. Abdülhamid'in -ayrıca babası ve amcasının- özel eşyaları yer alır. Kuratör Nejat Çuhadaroğlu'nun özetlemesiyle: "Silahlar, kılıçlar, tabancalar, apoletler, ona hediye edilmiş çok ilginç eserler..."

2017'de Malazgirt, hafıza savaşının bir meydan muharebesi olarak öne çıktı. 'Yuvarlak' bir yıldönümü değildi 2017, Malazgirt savaşının 946. yılı idi. Ancak dönem, AKP iktidarının "iç ve dış düşmanlarca" sıkıştırıldığına dair kesif bir tehdit algısı içinde "yerli-ve-millîlik" adına keskin (ve ksenofobik) bir husumet dili kurduğu bir dönemdi. "Anadolu'nun Türk-İslâm egemenliğine girmesinin" başlangıcı sayılan Malazgirt, sözünü ettiğimiz milliyetçi-muhafazakâr narsisizmi ve güç fantezisini okşamaya uygun bir vesile olarak, öncesinde görülmemiş bir şaşaa ile kutlandı. Bu kutlama aynı zamanda, Cumhuriyetin -Kemalizmle malûl sayılan- yerleşik ulusal bayramlarına (23 Nisan, 19 Mayıs, 30 Ağustos, 29 Ekim) karşı bir alternatif hafıza kurmaya dönük süregiden stratejinin bir adımıydı. Ayrıca Erdoğan, Malazgirt'e yüklediği anlamı ve devamlılığı, o zaman Sultan Alparslan kimlerle mücadele ettiyse bugün kendilerinin de onlarla mücadele ettiğini söyleyerek gösterdi. İktidar medyası, tıpkı Malazgirt'teki gibi, bugün

⁶ "Panorama 1453 Tarih Müzesi," erişim 29.01.2021, <https://www.panoramikmuze.com/tr>.

⁷ Tokdoğan, *Yeni Osmanlılık*, 211-212.

⁸ *İhsan Süreyya Sırma Kitabı* (Söyleşi: Adnan Adnan Demircan (söyleşi), *İhsan Süreyya Sırma Kitabı* (İstanbul: Beyan Yayınları, 2018), 241. İstanbul: Beyan Yayınları, 2018), 241.

⁹ "II. Abdülhamid'in 25. Cülus Hediyeleri Sergisi Açıldı," *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı*, Eylül 2014, erişim 29.01.2021, <https://basin.ktb.gov.tr/TR-121948/ii-abdulhamidin-25-culus-hediyeleri-sergisi-acildi.html>.

de "yeryüzünün merkez güçleriyle hesaplaşma" davasının davacısı olduğumuzu anlattı. 2017'yi izleyen yıllarda da Malazgirt'te yapılan büyük kutlamalar, Cumhuriyet öncesi Türk-İslâm tarihiyle ilgili sergilere ev sahipliği yaptı. Mesela: 2020'de Selçuklu Belediyesi'nin "Belde-i Muhayyereden Kubbet-ül İslam'a" sergisini (kutlamaların mekânlarından) Ahlat'a taşınması gibi. Ayrıca, ülkenin birçok yerinde Malazgirt sergileri düzenlendi. Bu sergilerin hâkim içeriğinin, Selçuklu dönemi süsleme sanatlarından örnekler ve onların "orijinallerine uygun renk sır, sıraltı ve mozaik teknikleri ile üretilmiş" örnekleri olduğu anlaşılıyor.¹⁰ 2020'de Antalya-Kepez Belediyesi'nin kültür merkezinde açılan Malazgirt sergisinde ise, Sultan Alparslan'ın portresi, Malazgirt Savaşı'nın tarihçesi ve "resimler"in yanında "savaş alanında yapılan yüzey araştırmalarından elde edilen ok uçları, hançerler, mızrak uçları, kılıç parçaları gibi buluntuların" da sergilendiğini öğreniyoruz.¹¹

Malazgirt savaşının yıldönümü, 2017'den itibaren yapılmaya çalışıldığı gibi bir yeni millî bayram 'seviyesinden' çok uzak olmakla birlikte, eskiden de kutlanmıştı. 2016'da kutlanmaya girilen "Kut'ül Amare zaferi" ise, hafıza planlamasına yeni dâhil edilmesi bakımından önemlidir. 30 Nisan 2016'da Kut'ül Amare zaferinin 100. yıldönümünün farfaralı biçimde kutlanması, yeni Osmanlı tarih revizyonizminin Batı karşıtı ve anti- veya *kontra-emperyal* vechesinin bir hamlesi idi. Bağdat'a saldıran İngiliz ordusunun durdurulmasını sağlayan Kut'ül Amare muharebesi, 1. Dünya Savaşı'nın akışı içinde Osmanlı ordusunun kazandığı -kalıcı bir "kazanım" getirmeyen- nadir başarılarından biridir. 100. yılında, Cumhurbaşkanı Erdoğan'ın değişikliği "milletimizin tüm imkânsızlıklara rağmen vatanına nasıl sahip çıktığını gösteren" bir kahramanlık olarak kutlanırken, bilhassa vurgulanan nokta: bu zaferin "yıllardır milletimizin hafızasından silinmeye çalışıldığı" idi. Tarihçi Mustafa Armağan, Askeriyede 1945'e kadar kutlandığını söylediği bu zaferin, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'nin Anglosakson nüfuzuna girmesine bağlı olarak, unutturulduğunu yazdı. Oysa ona göre Kut'ül Amare, Britanya ordusunu o zamana kadarki "en büyük yüz karasına" uğratmanın

şerefini taşımaktaydı.¹²

Kut'ül Amare'nin öne çıkarılması, Çanakkale ile birlikte, Türkiye'nin bekasını 23 Nisan'dan, 19 Mayıs'tan önce, cihat ruhuyla verilmiş bu savaflara borçlu olduğunu vurgulamak içindir.¹³ (Çanakkale savaşı ile ilgili, Kemalist tarih anlatısıyla bir rekabet süregider: Mustafa Kemal'in kahramanlığı ve askerî dehası mitosuna karşı, ümmet bilinciyle ve iman gücüyle kazanılmış cihat mitosuna.) Kut'ül Amare 'kampanyasında' dikkat çeken husus, karşı-hafıza inşası militanlığıdır; *bilinçli bir unutturmaya karşı mücadele* söyleminin hâkimiyetidir. Her kademedeki yetkililer, Kut'ül Amare etkinliklerinin takdiminde, bu zaferin yıllarca "gizlendiğini" vurgular, "unutturanlara" kaş çatarlar. İki örnek vereyim. 2017'de Bursa Büyükşehir Belediye Başkanı Recep Altepe'nin sözleri: "Uzun seneler bu zafer gizlendi. Artık tek tek gizlenen güzellikler ortaya çıkarılıyor. Ecdadımızla gurur duyuyoruz." Gizlenen "güzellikler" hafızanın yüzeyine çıkarıldıkça, ecdadımızdan duyduğumuz gurur teyit ediliyordur. 2018'de Samsun İlkadım Belediye Başkanı Erdoğan Tok'un sözleri: "Bu muhteşem zafer, maalesef Türk milleti ve onun yeni nesillerinden gizlenmeye çalışılmakta, unutulması, hafızalara girmemesi istenmektedir... Unutulamaz, unutturulamaz, unutturmayacağız." Kut'ül Amare hakkında, 2016'da İstanbul Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı'nda tarihsel canlandırma mahiyetinde bir oyun sahnelendi. 2016'dan beri ülkenin birçok şehrinde Kut'ül Amare sergileri açılıyor, ortaokul ve lise öğrencilerine yönelik Kut'ül Amare konulu resim ve şiir-kompozisyon yarışmaları düzenleniyor. Bu sergiler fotoğraf ağırlıklıdır; ayrıca bölgenin haritalarına, savaşta katılan bazı komutanların (bu arada bazen Mustafa Kemal'in, bazen Enver Paşa'nın da) tablolarına, telgraflara ve "maketlere" yer verildiğini öğreniyoruz.¹⁴

AKP iktidarının hafıza savaşının Cumhuriyet dönemine uzanan muharebe alanları da var. Cumhuriyet tarihinin "vesayetçi CHP zihniyetince" veya "Batıcı-yabancılaşmış elitlerce" çarpıtılmış anlatısını 'doğrultmayı,' hafızayı 'millileştirmeyi,' unutturulan mağduriyetleri

¹⁰ "Belde-i Muhayyereden Kubbet-ül İslam'a Sergisi Malazgirt Zaferi'nin Kutlamaları için Ahlat'ta Yerini Aldı," *Selçuklu Belediyesi*, 23.08.2020, erişim 29.01.2021, <https://www.selcuklu.bel.tr/haberler/guncel-haberler/2625/belde-i-muhayyereden-kubbet-ul-islam-a-sergisi-malazgirt-zaferi-nin-kutlamalari-icin-ahlat-ta-yerini-aldi.html>; ve "1071 Malazgirt'ten 1299 Söğüt'e Anadolu Selçuklu Koleksiyonu Sergisi Açılışı Gerçekleştirildi," *T.C. Samsun Valiliği*, erişim 29.01.2021, <http://samsun.gov.tr/biz-cok-asil-bir-milletin-evlatlariyiz>.

¹¹ "Anadolu Şehitler Müzesi'nde Malazgirt Destanı Sergisi," *Sabah*, 10.08.2020, erişim 29.01.2021, <https://www.sabah.com.tr/antalya/2020/08/10/anadolu-sehitler-muzesinde-malazgirt-destani-sergisi>.

¹² Mustafa Armağan, "Kut'ül-Amare Zaferi neden unutturuldu?," *Yeni Şafak*, 30 Nisan 2017. Birçok tarihçinin katkısıyla hazırlanmış bir kitap: *Kut'ül-Amare 1916 – Olaylar, Hatıralar, Raporlar* (İstanbul: Kronik Kitap, 2016).

¹³ Çınar, *Ecdadın İcadı*, 68.

¹⁴ "Kut'ül Amare Zaferi'nin 100. Yılı," *Anadolu Ajansı*, 29.04.2016, erişim 29.01.2021, <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/kut-ul-amare-zaferinin-100yili-icin-gorkemli-anma-programi->;

"Büyükşehir'den, 'Kut'ül Amare' Sergisi," *Hürriyet*, 25.05.2016, erişim 29.01.2021, <https://www.hurriyet.com.tr/buyuksehir-den-kutul-amare-sergisi-37285529>; "Kut'ül Amare Zaferi Sergisi," *Yeni Şafak*, 24.05.2017, erişim 29.01.2021, <http://konya.kutuphane.gov.tr/TR-160902/unutulan-ve-unutturulan-zafer-kutulamare-icin-panel-ve-html>;

<https://www.yenisafak.com/hayat/kutul-amare-zaferi-sergisi-2679790>;

"Samsun'da Çanakkale ve Kut'ül Amare Sergisi," *Samsun Klas Haber*, 17.03.2018, erişim 29.01.2021, <https://samsunklashaber.net/dunya/samsunda-canakkale-ve-kutul-amare-sergisi/>.

hatırlatmayı hedefleyen muharebeler bunlar. Öne çıkan örnek, 27 Mayıs 1960 darbesi, Yassıada hapislikleri ve idamlarıdır. Millî irade kavramını, "vesayete" karşı seçilmiş iktidarın mutlaklığına meşruiyet temeli olarak alan AKP, 27 Mayıs darbesini bu temayı işlemek için kerteriz olarak alır. 2013'teki kitlesel Gezi protestolarını millî iradeye karşı darbevari bir "operasyon" olarak yorumlayan AKP iktidarını destekleyen geniş vakıflar ve dernekler platformu, o ara "Milletin adamları" sloganlı bir kampanya açarak 27 Mayıs hafızasını güncellemiştir. "Milletin adamları" sloganlı afişlerde Adnan Menderes, Turgut Özal ve Recep Tayyip Erdoğan görünüyordu. Üçü de millî irade kahramanlarıydı; ilki darbeye indirilip asılmış, ikincisinin ölümü iddialara göre doğal olmayan bir şekilde gerçekleşmişti, üçüncüsü de "iç ve dış güçlerce" devrilmeye çalışılıyordu. 27 Mayıs darbesi sonrası tutuklanan Demokrat Parti yöneticilerinin hapis tutulduğu ve sonra üçünün idam edildiği Yassıada'ya da 2013'te "Demokrasi ve Özgürlükler Adası" adı verildi. 2020'nin 27 Mayıs'ında adada bir 27 Mayıs Müzesi'nin açılışı yapıldı. Adayı helikopter pisti, otel, kongre merkezi, cami, otopark dâhil, tıklım tıklım binaya boğan bir düzenleme yapılmıştı. Müzede, 27 Mayıs yargılamalarının dava dosyaları, sanık sandalyeleri, sanıkların kullandıkları mikrofon, yargılamaları yürüten hâkim Salim Başol, başsavcı Altay Ömer Egesel ve divan üyelerinin hareketli balmumu heykelleri, "Adnan Menderes'in doğduğu evin benzeri," Menderes'in hapisane odası, Menderes'in 1959'da Londra'da atlattığı kazanın uçak enkazının bir replikası bulunuyor. Açık alanda, birçok "heykel ve obje"nin yanı sıra duvarlara çakılmış, "Adil Yargılanma" başlığı altında "Bir saat adaletle hükmetmek, bir sene ibadet etmekten daha hayırlıdır" hadisi gibi plakalar var. Müzede dokümanter nitelikli olmayan, soyut iki 'parçadan' söz edebiliriz. Biri, Yassıada'da yargılanan 592 milletvekilini temsilen bir duvara monte edilmiş valiz replikalarıdır. Diğeri, tutukluların sansüre uğrayarak muhatabına ulaşamayan mektuplarını temsilen, etrafı dikenli tellerle çevrili mektuplar ve büyük bir tüy kalemden oluşan "Ulaşamayanlar" heykelidir.¹⁵

Cumhuriyet dönemi hafızasıyla ilgili şimdiye kadar bahsedilenler gibi bir kampanyaya oturmaman fakat 'mesajı' bakımından ilgiye değer bir girişim, 2019 sonbaharında Milli Eğitim Bakanlığı'nca Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi'nde açılan "Olgunlaşma Enstitüleri Kurumsal Dönüşüm Toplantısı ve Hafıza Sergisi"dir. Olgunlaşma Enstitüleri'nin, CHP'nin tek parti iktidarı döneminde, 'üstelik' bu dönemin kültür politikalarının simge şahsiyeti Hasan Âli Yücel'in bakanlığı altında açılmış olmasına rağmen sahiplenilmesi de ilgiye değer. Serginin açılış konuşmasını yapan "Cumhurbaşkanı Eşi" Emine Erdoğan, "şu kubbelerin altında birikmiş olan hafızayı canlı tutmak hepimiz için bir görevdir" misyonunu hatırlatmış, Olgunlaşma Enstitülerinin hafızada canlı tutulmayı hak eden işlevini ise, "1950'lerde küreselleşmenin ayak seslerinin duyulmaya başlaması" karşısında "kültürel kalkan" olmalarıyla açıklamış. Serginin içeriğini oluşturan "Anadolu'ya has kumaş ve desen çeşitleri,"¹⁶ belli ki, küreselleşme ve kozmopolit kültüre karşı "otantik" (veya AKP iktidarı ve müttefiki MHP'nin 2015'in ikinci yarısından beri benimsediği söylemle "yerli-ve-millî"¹⁷) olanın mahfazası olarak görülüyordur.

15 Temmuz

15 Temmuz 2016 darbe girişimi ve bastırılmasını ayrıca ele almakta fayda var. Büyük duygusal yatırım yapılan bir olay bu; iktidarın ertesi gününden itibaren destanlaştırılmaya giriştiği, ertesi gününden itibaren hafıza planlamasının merkezine oturduğu bir olay.

Nagehan Tokdoğan, *Yeni Osmanlılık* kitabında, 15 Temmuz darbe girişiminin bastırılmasının, AKP'nin içinden geldiği siyasal geleneğin "mağduriyet söylemiyle karakterize olan duygu ikliminde büyük bir kırılma yarattığını... yenilgi ve bastırılmışlığın hâkim olduğu bir tarih anlatısını"nın, yerini "muzafferlik ve kendine tapma olarak isimlendirebileceğimiz bambaşka bir şimdi anlatısına" inkılâp ettiğini belirler.¹⁸ 15 Temmuz, bir millî yeniden diriliş ânı olarak işaretlendi. İktidar, başta lider Erdoğan olmak üzere, darbe karşısındaki kendi "dik duruşunu" kuşkusuz gururla vurgulamaktan geri kalmasa da, o gece sokağa çıkarak darbeyi protesto eden, silahlı darbecilere

¹⁵ "Yassıada, Demokrasi ve Özgürlükler Adası adıyla yeniden açıldı," EuroNews, 27.05.2020, erişim 29.01.2021, <https://tr.euronews.com/2020/05/27/erdogan-yass-ada-da-yap-ilan-is-yarg-lama-degil-bir-hukuk-cinayetiydi>.

¹⁶ "Olgunlaşma Enstitüleri Kurumsal Dönüşüm Toplantısı ve Hafıza Sergisi," *İstanbul İl Millî Eğitim Müdürlüğü*, 12.10.2019, erişim 29.01.2021, <https://istanbul.meb.gov.tr/www/olgunlasma-enstituleri-kurumsal-donusum-toplantisi-ve-hafiza-sergisi/icerik/2780>.

¹⁷ Tanıl Bora, "Yerli ve Millî," *Zamanın Kelimeleri* (İstanbul: Birikim Kitapları, 2018), 192-206.

¹⁸ Tokdoğan, *Yeni Osmanlılık*, 222-230.



Panorama 1453 Fetih Müzesi



*15 Temmuz Şehitler Anıtı
2017, Denizli*



*15 Temmuz Şehitler Anıtı
2017, Bilecik*



kafa tutan hatta çatışmaya giren halkı (o gece 251 vatandaş canını kaybetmiştir), yani millî iradeye sahip çıkan "Türk milletini" destanın öznesi olarak kahramanlık kürsüsüne çıkarttı. Tokdoğan, darbenin bastırılmasının ardından 81 ilin büyük meydanlarında 7 gün 24 saat tutulan kitlesel "Demokrasi Nöbetleri"ni, bir millî narsizm âyini gibi yorumlar. Bu kolektif narsizmi okşayan etkinlikler devamlılık kazandı; zaten 15 Temmuz "Demokrasi ve Millî Birlik Günü" adıyla, ulusal bayramlar arasına katıldı.

15 Temmuz hafızası inşasının genel bir dökümünü yapmaya çalışalım.

İsmlendirmeye başlayalım. İstanbul Boğaziçi Köprüsü'nün ismi "15 Temmuz Şehitler Köprüsü," Ankara Kızılay Meydanı'nın ismi "15 Temmuz Milli İrade Meydanı," Ankara Esenboğa Havalimanı'na giden yolun ismi "Şehit Ömer Halisdemir Bulvarı," Niğde Üniversitesi'nin ismi "Şehit Ömer Halisdemir Üniversitesi"¹⁹ olarak değiştirildi. Ankara'da Genelkurmay Kavşağı'na "15 Temmuz Şehitler Meydanı" ismi verildi. İki büyük şehrin yanı sıra hemen her ilde, ilçede, muhakkak 15 Temmuz adı verilen meydanlar, caddeler, parklar oldu.

Ankara Kızılay ve Genelkurmay meydanlarına üzerinde sadece "15 Temmuz Destanı" yazan dev kalıcı tabelalar yerleştirilmesi, 'ilginç' bir hafıza mekânı oluşturma işlemidir. Onun dışında, ülkenin birçok yerinde 15 Temmuz anıtları inşa edildi. İstanbul Boğaziçi Köprüsü'nün çıkışına yapılan anıt, etrafındaki on bir dönümlük Şehitlik Parkı ile beraber, bunların en büyüğüdür. Ankara'da Cumhurbaşkanlığı yerleşkesi içinde bir aydan kısa sürede inşa edilen anıtta, "tek millet, tek bayrak, tek vatan ve tek devlet" şiarını simgeleyen dört figür ve ellerinde Türk bayrağıyla 81 ili simgeleyen 81 insan figürü yer alır; iç yüzeyine ise 15 Temmuz gecesi hayatını

kaybedenlerin taş baskı portreleriyle isimleri nakşedilmiştir. Bursa'da 15 Temmuz şehitlerinin isimlerinin yazılı olduğu, 107 tonluk tek parça mermerden oluşan Şehitler Anıtı,²⁰ Denizli'de bir tankı durduran vatandaşları temsil eden 15 Temmuz Şehitler Anıtı,²¹ Bilecik'te dört parmağını kaldırmış ay yıldızlı bir avuca saplanmış mermileri gösteren anıt,²² öne çıkanlardır.

2016'da darbe girişimini izleyen aylardan itibaren, ondan sonra da her yıl yıldönümlerinde, ülkenin her yerinde 15 Temmuz sergileri açıldı. Sergiler esasen belediyeler tarafından açıldı. Ortaokul ve liseler ve üniversitelerde de pek çok sergi açıldı.²³ 2020'de bir sergi, İstanbul Havaalanı'nda düzenlendi.²⁴ Bu sergilerin başlıca içeriği, o gecenin fotoğraflarıdır. Bunlara gazete manşetleri veya saat saat olay akış şeması gibi dokümanter unsurlar eşlik eder. Resimler de geniş yer tutar; bunların çoğunun yine fotoğraflardan ilhamla üretilmiş foto-realistik ya da grafik-roman üslûbunda olduğu anlaşılıyor. Bunun profesyonel bir örneği, İranlı ressam Reza Hemmatirad'ın sulu boya ve akrilik illüstrasyonlarıdır.²⁵ Bir ortaokul öğrencilerinin "teknoloji tasarım dersinde oluşturdukları materyallerin üzerine, Fetullahçı Terör Örgütü'nün 15 Temmuz'da gerçekleştirdiği darbe girişimi sırasında şehit olanların fotoğraflarını yapıştırması" gibi "kolaj" denemelerine²⁶ de istisnaen rastlanıyor. İstanbul'un Üsküdar ve Bahçelievler belediyelerinin 2020'deki 15 Temmuz sergilerinde, o gece tankların ezdiği birer otomobili bir nevi enstalasyon gibi sergilemesini de not edelim.²⁷

2019'da Üsküdar-Kuzguncuk'ta açılan 15 Temmuz Şehitler Anıtı ve Müzesi'nin, 15 Temmuz'la ilgili en iddialı ve kapsamlı hafıza mekânı olduğunu söyleyebiliriz.²⁸ Hazine'nin Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne tahsis ettiği 1500 metrekarelik alana inşa edilen

¹⁹ Darbe gecesi yönetimini devralmak üzere Özel Kuvvetler Komutanlığı'na gelen Tuğgeneral Semih Terzi'yi öldüren, akabinde kendisi katledilen astsubay Ömer Halisdemir, 15 Temmuz'un önde gelen kahraman portrelerindedir.

²⁰ <https://iaahbr.tmgrup.com.tr/06d986/806/378/0/22/800/397?u=http://i.ahaber.com.tr/2017/07/14/107-tonluk-mermerden-15-temmuz-aniti-1499996844517.jpg>.

²¹ <https://i2.milimaj.com/i/milliyet/75/1200x675/5da0ddb745d2a0b7788bf31e.jpg>.

²² https://www.belekomahaber.com/wp-content/uploads/2017/07/19956129_956055711204055_8343287397706342388_o.jpg. Başparmağı avuca kapatıp dört parmak kaldırılarak verilen rabia (dört) işareti, 2013'te Mısır'da Müslüman Kardeşler yönetimini darbeyle deviren Mursi'ye karşı yapılan protesto gösterilerinin yapıldığı Rabiatal Adeviye meydanından alır. Gezi protestolarının olduğu dönemde, bir karşı popüler meşruiyet inşa etme kampanyası sırasında Recep Tayyip Erdoğan tarafından sahiplenilmiş ve izleyen yıllarda da AKP taraftarlarınc kullanılmıştır. Açık avuç, aynı zamanda DP'nin 1950 seçimleri öncesindeki meşhur "Yeter, yız milletin" afişindeki "dur" işareti yapan eli hatırlatır.

²³ 2017 Temmuz'unda 81 ilde açılan sergiler hakkında bir haber: https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/81-ilde-15-temmuz-sergisi,70HeONxGhky7EwBwN5_QEA/Nx2p3j_3_UgzLlOe8MxT-g. Bazı sergiler çevrimiçi izlenebiliyor: <https://sks.uskudar.edu.tr/15-temmuz>.

²⁴ "İstanbul Havalimanı'nda '15 Temmuz Zafer Fotoğrafları' sergisi açıldı," *Anadolu Ajansı*, 14.07.2020, erişim 29.01.2021, <https://www.aa.com.tr/tr/15-temmuz-darbe-girisimi/istanbul-havalimaninda-15-temmuz-zafer-fotograf-lari-sergisi-acildi/1909990>.

²⁵ "Okular Tepesi - 15 Temmuz Kahramanları' sergisi açıldı," *Milli Gazete*, 05.11.2016, erişim 29.01.2021, <https://www.milligazete.com.tr/haber/932344/okular-tepesi-15-temmuz-kahramanlari-sergisi-acildi>.

²⁶ "Sivas'ta 15 Temmuz şehitleri anısına sergi açıldı," *Sivas Memleket*, 04.01.2017, erişim 29.01.2021, <https://sivasmemleket.com.tr/egitim/sivasta-15-temmuz-sehitleri-anisina-sergi-acildi-h38941.html>.

²⁷ "15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik Günü Sergisi," *Üsküdar Belediyesi*, 14.07.2020, erişim 29.01.2021, <https://www.uskudar.bel.tr/main/news/15-temmuz-demokrasi-ve-mill-i-birlik-gunu-serg-i/1841>; "15 Temmuz'da tankın ezdiği otomobil sergileniyor," *Bahçelievler Belediyesi*, 06.07.2020, erişim 29.01.2021, <https://www.bahcelievler.istanbul/bahcelievler-detay/20/281/15-Temmuzda-tankin-ezdig-i-otomobil-sergileniyor/>.

²⁸ "Hafıza 15 Temmuz Müzesi bir yılda 500 bin kişiyi ağırladı," *Anadolu Ajansı*, 13.07.2020, erişim 29.01.2021, <https://www.aa.com.tr/tr/15-temmuz-darbe-girisimi/hafiza-15-temmuz-muzesi-bir-yilda-500-bin-kisiyi-agirladi/1908530>.

açıyor. Açılıştaki konuşan belediye başkanı Atilla Aydiner, "Anadolu ve Balkan coğrafyasının dört bir yanının şehitlerle dolu olduğunu... bizler bugün huzur içinde yaşıyorsak bunu hiç şüphesiz şehitlerimize borçlu" olduğumuzu söylemiş. Heykeltıraş Mustafa Yılmaz'ın yaptığı 3,5 metre yüksekliğindeki Şehitler Anıtı'nın vav harfini (kulun Allahla baş başa kaldığı secde hâlini temsilen) teşkil eden 7 basamağının en üstünde ay-yıldız, Bosna-Hersek'in sembolü zambak ve Arnavutluk'un sembolü kartal tasvir edilmiş. Vav harfinin, "şehadet şerbetini içen Türk, Bosna-Hersek ve Arnavut şehitleri ile onların yaslı ailelerini" anlattığı 'bildirilmiş.'

Şehit mitosunun her yerde hazır ve nazırlığı, hafıza inşasının bir bakıma *leitmotivini* teşkil etmesinin altını çizmeliyiz. Şehit mitolojisinin zamanı düzleyen, geçmiş-bugün-ve-geleceği hemzemin kılan bir siyasal-psikolojik etkisi var. Bu da hafızanın döngüselleşmesine, bütün vakaları hemzemin kılmasına zemin hazırlar: Hatırlanmaya değer, unutulmaması gereken bütün tarihsel vakalar, şehitleri (şehitlerimizi) anmanın, şehitlere borcumuzu hatırlamanın vesilesine dönüşürler.

Aşırı-sembolizm

Muhafazakâr hafıza inşasının veya planlamasının kültürel etkinliklere yansıyan veçhesiyle ilgili gözlemler aktarmaya çalıştık; şimdi doğrudan doğruya bu veçheye eğilelim.

AKP iktidarının başka alanlarda iktidar olmasına karşılık kültürel alanda bu başarıyı gösteremediğine dair, bizzat Recep Tayyip Erdoğan'ın 2018'den beri aralıklarla dillendirdiği yakınmaları hatırlamazsak olmaz. Bu yakınmanın 'olayı', aralıklarla tekrarlanıyor olması, fakat nedeni hakkında, daha önemlisi 'neliği' hakkında pek az konuşulmasıdır. Belki bir istisna, iktidara yakın düşünce kuruluşu SETA bünyesinde hazırlanan "Yerel Yönetimlerin Kültür Ajandaları, Sorunlar ve Çözüm Önerileri" başlıklı raporda, "nicelik itibarıyla fazla sayıda etkinlik ve programa imza atan belediyelerin niteliksel açıdan ne kadar yetkin oldukları" hakkında soru işareti konmasıdır.³² Kültürel iktidardan yoksunluk söyleminin nirengi noktası, yine hınçtır. "Beyaz Türkler" olarak da Batıcı-taklitçi ve solcu tanımlanan kültürel elitin ("bir avuç imtiyazlı zümre") kültür alanında 'su başlarını tutmuş' olması, ahbap çavuş ilişkileriyle, ideolojik taassupla ve kibirle bu alanda farklı seslere geçit vermemesi, severek tekrarlanan bir şikâyettir. Bu şikâyet, kolaylıkla ve çok defa bu çevreleri kriminalize etmeye dönüşebiliyor.³³

"Kültürel iktidardan eksik kaldık" yakınmasının bizzat bir hınç söylemi olmasının bir teza-

hürünü, 2020 ilkbaharında düzenlenen Yeditepe Bienali'nin sloganında ve sunumunda da görebiliriz. "Senin Bir Sanatın Var." Slogan, kültürel iktidarı gasp ettiği düşünülen Batıcı-taklitçi imtiyazlı zümrenin sanat anlayışına karşı bir alternatif sunma iddiasını ima eder. Bienal'i analiz eden yazısında Begüm Özden Fırat, etkinliğin sunumunda "ötekilerin" sanat anlayışıyla arasındaki farkın vurgulanmasının bir alt metin olarak kendini duyurduğunu saptıyor.³⁴ İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın 1987'den beri düzenlediği İstanbul Bienali'nin de, "onlar"ın "yabancılaşmış" sanat etkinliği olarak çıkarılmak zor değildir. Buna karşı Yeditepe Bienali'nin "genetik kodlarımıza sirayet eden, estetik algımıza karşılık veren sanat eserleri ve performansları" vaadi, Fırat'ın tanımıyla "genetik kodlarımızda saklı estetik bir cemaat"e seslenir. Milliyetçi-muhafazakâr tasavvurda çok sevilen "genetik kod" -veya "kültürel kod"- mefhumu, beşerî ve kültürel varlığı, fiiliyata taşınacak bir kuvve, işlenecek bir saf cevher olarak tasavvur ederek, organizmacı bir determinizm kurar. Sanatsal imgelerin, kolektif bellek depolarındaki "kadim kültür" imgelerini canlandırması, böylece o genetik kodları aktive etmesi umuluyordur.

Devam etmeden bir parantez açıp, Cumhurbaşkanlığı, Fatih Belediyesi ve Klasik Türk Sanatları Vakfı'nın işbirliğiyle düzenlenen Yeditepe Bienali'nin takdiminde "Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Himayelerinde" ibaresi öne çıkar. Özellikle 2017 anayasa değişikliği referandumundan sonra "Cumhurbaşkanlığı hükümet sistemi"nin ihdasının ardından, iktidara yakın yerel yönetimler, dernekler, vakıflar tarafından düzenlenen birçok kültürel etkinlik, "Cumhurbaşkanlığı Himayelerinde" etiketini taşıyor. Bu etiket, muhakkak, ekonomik destek anlamına geliyor. Yine muhakkak, en azından muhafazakâr kitle nezdinde bir meşruiyet ve prestij etiketidir -adeta bir 'helâl sanat' sertifikası gibi! Yanısıra, bu etkinliklere bir resmiyet, bir 'devlet töreni' havası getirebildiğini eklemeliyiz.

Begüm Özden Fırat, Yeditepe Bienali'nin estetik içeriğine baktığında, "temel misyonun klasik sanat eserlerini yeni biçimlerde teşhir etmek ve geleneksel sanatları yeni ve farklı ifade biçimleri kazandıracak üretimleri teşvik etmek" olarak belirlendiğini söylüyor. Buna karşılık, "geleneksel sanatları çağdaş sanatlar bakışıyla zindeleştirmeye çalışan modern sanatçıların işlerine Bienal'de neredeyse hiç yer verilmediğine dikkat çekiyor. Rumeysa Kiger de, geleneksel sanatların usta icracıların işleri "fahiş" bir şekilde fiyatlandırılırken, "yeni ve farklı" iş

³² Turgay Yerlikaya, *Yerel Yönetimlerin Kültür Ajandaları: Sorunlar ve Çözüm Önerileri*, sayı: 261 (Kasım 2018), https://setav.org/assets/uploads/2018/11/261_Belediyeler.pdf.

³³ Buna değindiğim bir yazıyı hatırlatmaya izin verilirse: Tanıl Bora, "Kültürel Hegemonya," *Birikim*, 15.02.2017, <https://birikimdergisi.com/haftalik/8174/kulturel-hegemonya>.

³⁴ Begüm Özden Fırat, "Senin Bir İhtimalin Var! Yeditepe Bienali, 'Gelenekli' Sanatlar, Hamiler ve Başka Bir Dünya," e-skop, 28.05.2018, <http://e-skop.com/skopbulten/senin-bir-ihhtimalin-var-yeditepe-bienali-%E2%80%9Cgelenekli%E2%80%9D-sanatlar-hamiler-ve-baska-bir-dunya/3810>.

üreten sanatçıların destek görmediği kanısındadır.³⁵

Yeditepe Bienali'nin tematik sergilerinden birisinin adı "Kusursuz tekrar"dır.³⁶ Sergide "geometrik ritmin nakaratını" takip eden hat, tezhib, minyatür uygulamaları yer alır. Bu, bütün bienalin de adı olabilirdi. Tekrar, mükemmele ulaşılmış eserleri, temaları örnek alan klasisist (ve neoklasisist) sanat anlayışının ilkesidir. Burada da bir hafıza çağırma arayışı görebiliriz; yine sanat imgeleri aracılığıyla, "kadim kültürümüzün genetik kodlarını" aktive edecek bellek imgelerinin peşine düşülmüştür. Bienal'de bu tekrarlar dışında, geleneksel motiflerle ve yöntemlerle, -hat yazısıyla veya ebruyla- süslemeler, bazen de bu motiflerin alışılmadık eşyaya uygulanması, geniş yer tutar. "Tekrar" esprisine görece uzak, o anlamda "yeni" diyeceğimiz işler; mesela dış mekânda geometrik desenli kaburga biçimli bir 'işlevsiz' geçit veya başka bazı soyut işler de yok değildir fakat istisnaîdir.

Buradan, doğrudan siyasî hafızayı konu alan bir sanat etkinliğine geçeceğim. 2020'de KADEM (Kadın ve Demokrasi Derneği) tarafından düzenlenen 28 Şubat sergisi. Muhafazakâr kültür-sanat dergilerinde yazan Samed Karagöz, sergiyle ilgili değerlendirmesine başlarken şöyle yazmış: "Açıkçası Sergiye giderken içimde bir şüphe vardı. Çok fazla ajitasyon, kör kör parmağım gözüne, basit eserler göreceğimden endişe etmiştim."³⁷ Böyle bir 'konvansiyonun' oluştuğunu, o da ikrar eder. "Böyle Daha Güzelsin" adlı sergi, muhafazakâr hafızanın inşasına dönük kültür etkinlikleri içinde, soyuta alan açmasıyla, başka deyişle 'dümdüz' bir sembolizme mesafe almasıyla, bariz bir istisna oluşturur.³⁸

Mesela iki sene önce birçok ilde AKP tarafından düzenlenen 28 Şubat sergileri ise, fotoğraflardan ve gazete manşetlerinden ibaretti.³⁹ Elbette, "Böyle Daha Güzelsin" in aksine bunların sanatsal etkinlikler olmadığını kaydetmek gerekir. Bununla beraber, muhafazakâr camianın kültürel etkinlikler ortamında "sergi" üst başlığı altında sanatsal olanla belgesel olanın çok zaman karıştığını veya bazen bir arada bulunduğunu da kaydetmek gerekir.

Muhafazakâr siyasî hafıza inşasında (veya -bu yazıda başvurduğum terimle-, planlamasında), belgesel olanın sanatsala hükmettiğini, hatta onu ikame ettiğini görürüz. Bizzat sanatsal sıfatlı etkinliklerde bile böyledir. Denizli'deki 15 Temmuz anıtının medyada "15 Temmuz fotoğrafı anıta dönüştürüldü" başlığıyla verilmesi, bu perspektifi özetliyor: Sanatsal üretim, hâkim anlayış itibarıyla, realitenin/hakikatin bire bir *aktarılması* olarak anlaşılır. 15 Temmuz'la ilgili resim ve illüstrasyonlarda grafik-roman üslubunun çokça öne çıktığından söz etmiştik -o da bununla ilgilidir.

"Anıtını dikmek," "müzesini açmak," birer edim olarak, sadece edim olarak değil, söylemsel performans olarak, bizzat hafıza inşasının güçlü simgeleridirler. İçeriğinden, 'kalitesinden' bağımsız olarak anıtlştırma, müzeleştirme hamlesi, bizzat bir hafıza hamlesi olarak iş görür -en azından buna inanılır. Yukarıda zikrettiğimiz projelerde heykelleştirme adlarının hiç anılmaması da, heykelleştirme ediminin heykelin kendisini ehemmiyetsizleştirmesinin bir alâmeti olsa gerek.

Küçük bir şehirde, Akçakoca'da yakın zamanda yaptırılan Alparslan heykeli hakkında yerel medyada yazan Ergun Aşçı, bu heykeli "şehir mobilyası" diye tanımlamanın daha münasip kaçacağını ileri sürüyor!⁴⁰ Zira heykelin temsil ettiği tarihsel şahsiyetin o yerle hiçbir özel alâkası yoktur, heykel de büyük ihtimalle bir katalogdan seçilmiş standart ve anonim bir "tarihî Türk kahramanı" dökümüdür.

³⁵ Rumeysa Kiger ve Selçuk Orhan, "İdeallerden ihtiraslara: Kurulamayan kültürel iktidar," K24, 02.05.2019, erişim 29.01.2021, <https://t24.com.tr/k24/yazi/ideallerden-ihiraslara-kurulamayan-kulturel-iktidar,2277>. Belki bu noktada Reyhan Ünal Çınar'ın, Yeni Osmanlıcılığın "yalnızca kendi iktidarına odaklı pragmatist yönetim mantığı" ile uyumlu "Ersatz (ikame) nostalji" anlayışının *ticarî* niteliğine dikkat çekmesini hatırlamak yerinde olacaktır. Bkz. yazıda 4. dipnot.

³⁶ Samed Karagöz, "28 Şubat sergisi," *Milliyet*, 29.02.2020, erişim 29.01.2021, <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/samed-karagoz/28-subat-sergisi-6154458>.

³⁷ <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/samed-karagoz/28-subat-sergisi-6154458>.

³⁸ Çevrimiçi sergi: <https://www.boyledahaguzelsin.com/>.

³⁹ "AK Parti'den '28 Şubat'ın Manşetleri' sergisi," *Anadolu Ajansı*, 28.02.2018, erişim 29.01.2021, <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/ak-partiden-28-subatin-mansetleri-sergisi/1076212>;

"28 Şubat'ın Manşetleri Sergisi' açıldı," *Akşehir Postası*, 01.03.2018, erişim 29.01.2021, <https://www.aksehirpostasi.com/28-subat-in-mansetleri-sergisi-acildi/17726/>.

⁴⁰ Ergun Aşçı, "Sultan Alparslan Heykelinin Dikilmesinin Ardından," *Akçakoca TV*, 13.12.2020, erişim 29.01.2021, <https://www.akcakocatv.com/ergun-asci/2923-sultan-alparslan-heykelinin-dikilmesinin-ardından>.

Türkiye'de İslâmcılığın kurucu ideologlarından, "Üstad" lâkabıyla bütünleşmiş Necip Fazıl'ın metinlerinde "heykelleştirme" tabirini çok sık kullanması geliyor buraya aklıma. Necip Fazıl, şahsiyetlerin veya hareketlerin değerleri, fikirleri "heykelleştirme" işlevinden ve misyonundan bahseder sık sık; heykelleştirme, bir değer, bir fikrin yücelmesinin, ebedileşmesinin işaretidir. Mesela, İslâm davasının bir ideolojik çerçevede oturtularak heykelleştirilmesinden veya "ideolocya hakikatının heykelleştirilmesinden" veya "hedef ve gayeyi heykelleştirmekten" söz eder.⁴¹ En programatik metni olan İdeolocya Örgüsü'nde "heykelleştirme," en programatik fiil olarak, yirmi defa geçer. Mesela Milli Selamet Partisi'nden, beklenen ruh inkılâbını "yerle gök arası heykelleştirmesini" bekler.⁴² Mesela saygıyla andığı kimi din bilgelerinin "ilmin ruha dönüşümünü" heykelleştirdiğini⁴³ veya "sabır ve tahammül şiarının mizacını heykelleştirdiğini" söyler.⁴⁴ Sultan ("ulu hakan") Abdülhamid, zarafeti, fazileti, vakarı, ulvî bir vazifeyi, fikri heykelleştirmiştir, ayrıca "yeni bir memur tipini" heykelleştirmiştir.⁴⁵ Sonra mesela üniforma heykelleştiricidir,⁴⁶ mesela emniyet teşkilatı başarılı uygulamasıyla heykelleşir.⁴⁷ Menderes'e "21 milyon Türkün kalbinde mermere ve tunca muhtaç olman heykelleşebilir," diye senâ eder;⁴⁸ dip politikasında yapılması gerekenleri "Türkçe heykelini tunca dökmek" diye özetler.⁴⁹ At üzerine küçük kitabında, konusunu, "atı bütün tarihi, şiiri, ruhî ve üstün tecelli şekilleriyle heykelleştirme" diye tanımlar.⁵⁰

gibi estetiğin *huzursuzluk* yaratmaya, anlam düzeninde bir *krize*, *çatlağa* yol açma kabiliyetine ket vuran... neticede galiba neredeyse sanata yer bırakmayan bir aşırı-sembolizm.

88

Velhâsıl onda heykelleştirme imgesi, bir sembolleştirme ve 'temsil' iradesini ve aynı zamanda *azmini* yansıtır. Bu sembolizm, temsil edilene atfedilen mana ve ehemmiyeti, yüceltimi hatta kutsallığı da yüklenir. Tersî yönde düşünürsek, muhafazakâr kültür-sanat ortamındaki ve hafıza inşasındaki heykel 'konvansiyonunu' da bu sembolizmle açıklayabiliriz: Heykelden, -başka sanatsal temsillerden de- doğrudan doğruya bir davayı, bir meramı, yoruma yer bırakmayacak doğrudanlıkla sembolize etmesi, "heykelleştirme" beklenir. Bu yazıda bazı örneklerini gördüğümüz grotesklikler, o zaman fazla yadırganmaz. Belki, *aşırı-sembolizm* demeliyiz buna. Dolayına, soyuta, yoruma yer bırakmayan... Nora Tataryan'ın elinizdeki çalışmada yer alan yazısında Rancière'den de ilhamla⁵¹ hatırlattığı

⁴¹ Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1986), 96. Necip Fazıl Kısakürek, *Hadiselerin Muhasebesi 1* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2010), 34. Necip Fazıl Kısakürek, *Çerçeve 5* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2010), 68.

⁴² Kısakürek, *Çerçeve 5*, 129.

⁴³ Necip Fazıl Kısakürek, *Çerçeve 4* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2010), 167.

⁴⁴ Necip Fazıl Kısakürek, *Son Devrin Din Mazlumları*, 26. bs. (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2008), 267.

⁴⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Ulu Hakan II. Abdülhamid Han* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2003), 96, 126, 134, 144, 181, 203, 249.

⁴⁶ Kısakürek, *Çerçeve 4*, 9.

⁴⁷ Kısakürek, *Çerçeve 4*, 184.

⁴⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Başmakalelerim 1* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 2008), 94.

⁴⁹ Necip Fazıl Kısakürek, *Çerçeve 1* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2010), 307.

⁵⁰ Necip Fazıl Kısakürek, *At'a Senfoni* (İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1984), 214.

⁵¹ Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 23-47.

Hilal Büşra Cebeci
Dreamcatcher is Feeling Blue
(*Düş kapının Camı Sıkım*)
2020, Heykel



Zehra Karakoç, *Geometrik Desenlerden Taşyıcı Kaburgalara*
2018, Yerleştirme



Ömer Faruk Dere, *Bağ*
2018, Yerleştirme



**Umut Eden Beden
Tekinsiz Mekânlara
Kayıyor ya da
Boşluğa Övgü**

**Zeynep
Günsür Yüceil**

Öncelikle Hakikat Adalet Hafıza Merkezi'ne teşekkür ederek başlamak istiyorum. Hem böylesi bir arşiv çalışması başlattıkları hem de bizleri bir araya getirerek çeşitli açılardan düşünme alanları açtıkları için, bu projeye emek veren herkese çok teşekkür ederim.

Arşivde gezinmeye başlayıp, dikkatimi çeken işlere tekrar tekrar bakmayı sürdürdüğümde aslında uzun zamandır etrafında döndüğüm bazı kavramların yeniden belirlediğine şahit oldum. Uzun zamandır, belirli ideolojik kodlarla tanımlı, kolaylıkla sabitlenebilecek ve kategorize edilebilecek görme ve görülme politikalarına tabii olmayan sanatsal üretimlerle ilgileniyorum. Hem zihinsel bir merakla izliyor, derslerde öğrencilerimle birlikte düşünsel olarak derinleşmeye çalışıyorum hem de son 20 senedir Hareket Atölyesi' adındaki topluluğumuzla fiziksel olarak araştırdığımız ve profesyonel olarak sahnelediğimiz bedensel işler vasıtasıyla tam olarak "bilmediğimiz" yerlere bakmaya çalışıyoruz. Dolayısıyla hem bilincin rasyonel katmanlarında hem de bedeninin bilinçaltı/ötesi olarak tarif edebileceğimiz hafızasında dolanmaya çalıştığımı söyleyebilirim. Ancak burada özellikle belirtmek istiyorum: Sanat eleştirmeni ya da sanat tarihçisi olmadığım için okumaları çok daha öznel bir yerden yaptım. Baktığım işleri kendi bedenimdeki etkileri üzerinden okumaya gayret ettim.

Bedenle çalışanlar bilir, bedeninin kendi hafızasından ve yaşam sürecinde fark etmeden içselleştirilmiş kültürel-sosyal-politik kodlarla örülü giysilerden soyunmak hiç kolay değildir. Bildiğimiz yerden konuşmaya/hareket etmeye meyleder, bilmediğimiz, daha doğrusu henüz bilinç seviyesine çıkmamış alanlardan kaçınmaya çalışırız. Ironi şudur ki, biz ne kadar kaçmaya çalışırsak çalışalım, o karanlık/tanımsız alanlar ışık hızıyla gelir bizi bulurlar.

Bu arşivde olan Hareket Atölyesi çalışmalarından biri *aHHval* (2009), tam da böylesi bir kaçıp-kovalamacanın sonucudur. Doktora tezimde Türkiye modernleşmesini dans eden bedenler üzerinden okumaya çalışmış, tezimi bitirdikten sonra dahi içimde hep bir tamamlanmamışlık, eksiklik hissiyle dolanmıştım. Ancak *aHHval*'i sahneledikten sonra bir parça rahatladığımı itiraf edeyim. *aHHval*, Türkiye'nin kültürel-politik tarihini sivil ve tamamen kadınların perspektifinden ele alan bedensel bir araştırmaydı ve sürekli kesintiler, eksilmeler, boşluklar, üst üste bindirmeler ve tamamlanamayanlar üzerinden kurulmuş bir kurgusu vardı.²

Bu sunumda/yazıda bu işe değil, başka sanatçıların beni heyecanlandıran işlerine bakıyorum

ama benzer kavramları kovaladığımı fark ediyorum. Bu kavram ve soruları baştan ortaya koymak gerekirse, arşivin ve seçkinin çıkış noktası olan "*Türkiye'nin kesintiye uğratılmış toplumsal hafızasına bakan ve günümüzde hâlâ hak ihlallerine neden olan konuları ele alan sanat yapıtlarını bir araya getirme*" isteği çerçevesinde seçilen sanatsal işlerin bazılarına şu hatlarda baktım:

→ Hal Foster'dan ödünç alarak "siyasi olanı yeniden düşünerek" gözden geçirmek istedim.

→ Yaşamın farklı düzlemlerinde ister fark ettirmeden içselleştirilmiş, ister belirli iktidar stratejileriyle benimsettirilmiş ehilileştirme politikalarına karşı çıkılabilir mi, sanatsal müdahalelerin bu bağlamda önerileri nelerdir, sorularıyla bakmaya çalıştım.

→ Ve yukarıdaki sorular bağlamında bu coğrafyada bakışın ve görme biçimlerinin bize sunduğu imkânları -hayreti- tartışmak istedim.

Hal Foster, "*Siyasi olanı yeniden düşünmek, herhangi bir temsil tarzını dışlamak demek değil, o tarzın özgül kullanımlarını ve maddi etkilerini sorgulamak demektir.*"³ diyor. Sermayenin her şeyi yutan ele geçirme stratejilerinden ve yeniden kodlama gücünden kaçabilmek için sanatsal müdahalelere bakarken, "*Siyasi sanatın görevi bu işlemlere sadece direnmek değil, "terrorist" provokasyon aracılığı ile bunları gizlendikleri yerden çıkmaya zorlamak -gözetleme ya da bilgi denetleme gibi işlemleri kelimenin gerçek anlamında kamusal hâle getirmek, ya da tersine, gözdağı ve sindirmeji gerçek gücünden soyundurmak.*"⁴ gerekir diye ekliyor. Bu noktada siyasi sanat ile siyaseti olan sanat arasında bir ayırım yapıyor. "İlki, retorik bir kod içine hapsolmuş, ideolojik temsilleri yeniden üreten bir sanattır; ikincisiyse, düşüncenin yapısal konumlanışını ve pratiğin toplumsal bütün içindeki etkinliğini dert edinen, günümüz açısından anlamlı bir siyasal kavramı üretmeye çalışan bir sanat."⁵ Arşivde Foster'ın çizdiği ayırımı netleşen, siyaseti olan sanat tanımına uyduğunu düşündüğüm birçok iş var ancak sınırlı zaman ve yer bağlamında elbette bunlardan sadece birkaçına bakabileceğim.

Halil Altındere'nin *Mirage*'ını (2008), Hera Büyüктаşçıyan'ın *Ada*'sını (2012) ve Berat Işık'ın *Delik*'ini (2012) umut eden bedenlerin (ya da bedensizleştirdiğimiz hâllerin) tekinsiz mekânlara kayması bağlamında düşünmek istiyorum. Hale Tenger'in *Rüzgârların Dinlendiği Yer* (2007) çalışması, tekinsiz olanla boşluk arasında bir yerde duruyor benim için. Hâlen tekinsiz olanla karşılaştığımız ama bir adım sonrasında tanımsız

¹ www.hareketatolyesitoplulugu.com.

² <http://hareketatolyesitoplulugu.com/ahhval/> (*aHHval*'in bir bölümünde, Tanıl Bora'nın *Türkiye'nin Linç Rejimi* kitabından seçilmiş bir metnin, tüm vücudu pembe kurdelelerle sarılıp hapsedilen güzel genç bir kadın tarafından, masal anlatırmişçasına söylenmesi gibi.)

³ Hal Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics* (New York: New Press, 2005), 137.

Ali Artun (der.), *Sanat Siyaset: kültür çağında sanat ve kültürel politika* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008).

⁴ Foster, *Recodings*, 149.

⁵ Foster, *Recodings*, 151.

olana, boşluğa kavuşma ihtimalimizin olduğu bir yer. Boşluğu, tanımsız olana ve anonimleşmeye doğru gitme isteğine ilişkin olarak düşünüyorum. Evrim Kavcar'ın *Dikkat Boşuk Var* (2015) çalışmasını, bizatihi bu boşluğun madde hâli olduğu için hem çok eğlendiren hem de trajik olanı gözümüzün önüne pat diye koyan fiziksel bir müdahale olarak görüyorum. Şener Özmen'in *Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?* (2015) ve İz Öztat'ın *Zişan'ın Utopie Dosyası'ndan Bir Seçki* (1917/2013) çalışmalarını da boşluğa övgü olarak tarif ettiğim, aslında özünde çok can acıtıcı bir deneyimi tanımsız olana doğru çekip, anonimleştirerek yeni bir hayat olasılığına izin veren sanatsal müdahaleler olarak görmek istiyorum. Arşiv dışından bu düşünme pratiğine katkı m addediğim Tal Dans Topluluğu'nun *Solum* (2015) çalışması ise, bazı kavramları bedensel araştırma bağlamında yakınlaşmaya çalıştığım yere doğru götürdüğü için bahsetmek istediğim bir iş.

Nadia Seremetakis, *The Senses Still (Dingin Hisler)* adlı kitabının "Hislerin Hafızası" bölümünde,⁶ performansı tarif ederken şöyle der: "*Performans, bilinçaltı katmanlarının ve üst üste birikmiş kişisel deneyim seviyelerinin bir an için, performansçıdan bağımsız olarak, somut ağlar yardımıyla bilinç taşınmasıdır*"⁷ ve ekler: "*Bu performans eylemsel değildir. Öncesinde deneyimsel ve kültürel olarak işaretlenmemiş olan, hatta hiç olan, boşluk olan şiiirdir.*"⁸

Bu işaretlenmemiş olma hâlini ilginç buluyorum. Bedensel araştırmalar sırasında da bilmediğimiz yerler, genelde işaretlenmemiş olana çıkmak için bir kapı oluyor. Yetiştirdiğimiz sosyal-kültürel çevrenin kodları ile, tanımlı politik sınır ve düşünme biçimleri ile, ehlileştirildiğimiz sosyal hayat içinde içselleştirilen toplumsal cinsiyet jestleri ve davranma biçimleriyle işaretlenmemiş hâller. Peggy Phelan'ın, *Unmarked (İşaretlenmemiş)* kitabında, görünürlük ideolojisi içinde olmayan özne arayışından bahsettiğine tanık oluruz. Phelan'a göre; görünürlük (*visibility*), politik iktidar ile çok yakından bağlı olan, dolayısıyla işaretlenmiş imgedir. İşaretlenmiş imgelerle temsil edilenler hep ötekileştirilmiştir ve onların görünürlüğü, Foucaultcu bir bakışla ifade etmek gerekirse, gittikçe daha fazla kategorize edilmelerine, bir anlamda tutuklanmalarına, sabitleştirilmelerine neden olur. Dolayısıyla, Phelan'a göre bilinçli bir tercih yaparak "temsilden" kaçınmak -işaretli imgeden kaçınmak- iyi bir strateji olabilir ki zaten, örneğin, ağırlıkla Batı'da başlayan "Performans Sanatı" alanında üreten sanatçıların var olan temsil biçimlerini yapıbozuma uğrattıklarını, bozup yeniden farklı biçimlerde kurguladıklarını, içeriden yıkıma uğrattıklarını biliyoruz. Tanıl Bora'nın geçen konuşmada zikrettiği güzel deyimiyse "hafıza muharebeleri" bağlamında geliştirilmiş bir tür dövüş stratejisi. Peki bu coğrafyada, bilinçli bir şekilde var edilen, sabitlenmiş imge dünyasından nasıl çıkılabilir? Görme ve görülme biçimlerinde Batı'dan ayrıştığımız alanlar var mıdır?

Her ne kadar Osmanlı'nın son dönemlerinde ve Cumhuriyet ideolojisinin kalbinde Batılılaşarak modernleşecek bir toplum projesi yatsa da, acaba bedenlerimize işlemiş yaşam pratiklerinde kendimizi bakışa nasıl teslim ediyoruz? Zeynep Sayın'a göre, Rönesans ile Avrupa'da oluşturulan merkezî perspektifin görünmeyeni ehlileştiren, onu karşıdan bakılabilir, denetlenebilir bir uzama dönüştüren ve bakana egemenlik bahşeden bir yanı var. Merkezî perspektif ile çizmeyen, kurgulamayan kültürlerde ise görüntü bir hakikat imgesi olarak ele geçirilemez, varolan mesafe korunur ve bu mesafeye saygı gösterilir. Sayın'a göre İslami kültürde, kendini bakıştan eksiltmenin önemi ve kendini teşhir etmenin imkânsızlığı öne çıkar.⁹

Özlem Hemiş, Sayın'dan el alarak devam ettiği araştırmasında, *Gözün Menzili: İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni* isimli kitabında: "*Görünmeyeni görünür kılmak gibi bir temele dayalı temsilden kaçınan; nesnenin kendine değil, nasılına öykünerek eseri ortaya koyan bir kültür.*"¹⁰ den bahsederken İbn Arabî'den yaptığı alıntılar şunlardır: "*Şaştım bir göze, nasıl kendini görür?*"¹¹, "*Göz ibret almak için bakarken kalp gözü hayrete düşer.*"¹² Hayret, Hemiş'e göre "*bu toprakların temsil anlayışına ve bakış strateji-*

⁶ C. Nadia Seremetakis, "The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory (Hislerin Hafızası, Bölüm I: Geçicinin İşaretleri)," *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, der. C. Nadia Seremetakis (Chicago: The University of Chicago Press, 1994).

⁷ *Performance is also a moment where the unconscious levels and accumulated layers of personal experience become conscious through material networks, independent of the performer.*, 7 -çeviri yazara aittir-

⁸ *This performance is not performative. It is a poesis, the making of something out of that which was previously experientially and culturally unmarked or even null and void.*, 7 -çeviri yazara aittir-

⁹ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2003).

¹⁰ Özlem Hemiş, *Gözün Menzili: İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni* (İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları, 2020), 357.

¹¹ Hemiş, *Gözün Menzili*, 310.

¹² Hemiş, *Gözün Menzili*, 339.

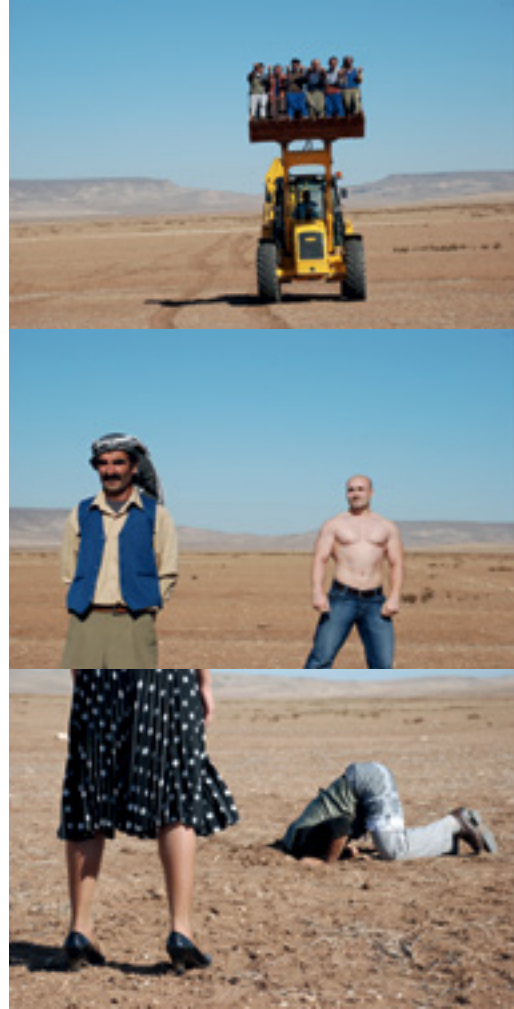
lerine yönelirken"¹³ üzerinde durulması gereken bir kavramdır. Bu bağlamda, *Hafıza Merkezi*'nin arşivinden seçtiğim çalışmaların, daha önce bahsettiğim seçme kriterlerine ek olarak, benim içimde bu hayreti uyandıran işler olduğunu da eklemeliyim.

"*Travmatik olaya karşı 'kuvvetli bir tepki' olmadığına, duygunun 'anılarına bağlı kaldığını' ve serbest bırakılmadığını açıklamışlardır. Tepki, 'gözyaşlarından intikam eylemine' kadar değişebilen bir eylemle serbest bırakılabilir.*"¹⁴

Halil Altındere'nin *Mirage*'nda video, uçsuz bucaksız bir boşluk görüntüsü ve rüzgâr sesiyle başlıyor -kesinti/cut- ve topraktan açılan görüntüde uzakta beliren, sonradan bir kepçe olduğunu anlayacağımız şeyle karşılaşıyoruz, farklı açılardan yaklaşan çekimde kepçenin havada dua eden altı adam taşıdığını görüyoruz. Dua ettiklerini yakınlaştıklarında duyduğumuz seslerden ve avuçlarını göğe açmalarından anlıyoruz. Havada durmuş gibi, kepçenin içinde giderken sırtlarından bakıyoruz -kesinti/cut- ve yine toprağa yakın açılan görüntü yana kayarken topuklu siyah ayakkabıları, ince çorabı ve puantiyeli eteğiyle bir kadını arkadan görüyoruz, birkaç adım ötesinde kafasını toprağa gömmüş poşulu bir erkek bedeni var, yüzünü hiç görmüyoruz, kamera havadan aşağı onlara doğru bakarken görüntü kesiliyor -kesinti/cut-, topraktan açılan görüntüde kamera yana kayarken tüm bedeniyle kameraya doğru bakan poşulu bir erkek ve hemen arka yanında üst bedeni çıplak, "vücut çalışan" bir başka erkek görüyoruz, poşulu daha yaşlı erkek hareketsiz durup sadece bakarken, arkasına uçsuz bucaksız boşluğu/bozkırı almış olarak "vücut çalışan" erkek farklı pozlar veriyor -kesinti/cut-, topraktan açılan ve yana kayan görüntüde daha önce kepçenin üstünde gördüğümüz altı erkeği bu sefer yerde oturup dua ederken görüyoruz -kesinti/cut-, biri ayakta, elindeki su şişesinden yerde oturan diğerinin başından aşağı su dökmeye başlıyor. Su dökülürken -kesinti/cut-, su birikintisinin yanında yerde yatan hamile bir kadın ve üzerine eğilmiş suni teneffüs yaptıran bir erkek bedeni görüyoruz -kesinti/cut-, kamera Hasankeyf üzerinden gökyüzüne doğru çıkarken görüntü kesiliyor.

Bu imgeler bir taraftan çok tanıdık ama bir taraftan da çok tanımsız: Poşulu, dua eden erkekler bir kepçenin üzerinde, kepçe uçsuz bucaksız boş arazide hareket ederken, onlar sallanarak dua ediyorlar. Topuklu ayakkabı ve

eteğiyle normal bir kadın imgesi ama hemen önünde başını tamamen toprağa gömmüş bir erkek bedeni. Suyun sakinleştirici, rahatlatan imgesi ama hemen dibinde yatan boğulmaktan kurtarılmaya çalışılan hamile bir kadın bedeni. Umut, içinde oldukları gerçek ötesi dünyada, belli belirsiz zuhur ediyor ama öte yandan bu bedenler tanıdığımız olma hâllerinin içinden geçerek tekinsiz mekânlara ve durumlara kayıyorlar. Bir tür zamansızlık hâkim dolayısıyla başı sonu olmayan bir tür "mirage" evrenin içindeyiz. Öte yandan çok iyi bildiğimiz bir evren burası, Hasankeyf. Bir süre sonra suların altında kalacak, görüş alanımızdan kaybolacak ama suların altında var olmaya devam edecek bir evren. Altındere, sular altında kalmadan evvel mekâna imgelerini ekiyor, hafıza alanında yaratılan bir kırılıma, çatlak oluşuyor.



Halil Altındere, *Mirage*
2008, Video

¹³ Hemiş, *Gözün Menzili*, 8.

¹⁴ Bessel A. van der Kolk, *Beden Kayıt Tutar: Travmanın İyileşmesinde Beyin, Zihin ve Beden*, çev. Nurdan Cihanşümü Maral (Ankara: Nobel Yayıncılık, 2018), 182.

"Mahremiyetler, ancak neoliberal-küresel duygu, arzu, fikir ve ifadelerin içinde, onlar kanallıyla, onların doğrudan ve sembolik müdahaleleriyle şekilleniyor."¹⁵

Hera Büyüктаşçıyan'ın *Ada*'sı bir yerleştirme. Halının üzerinde bir sandalye var, ancak, sandalye halının altında kalan ve ne olduğunu görmediğimiz ama duruş şekli-nden, bir cisimden ziyade organik bir yapının, belki bir hayvan ölüsünün, birikmiş tozun ya da bir zamanlar canlı olduğunu düşündüğümüz bir beden, kısacası hemen tanımlanamayan bir cüssenin oluşturduğu bir tümseğin üzerinde yamuk bir şekilde duruyor. Ev içinden bir kesit gibi, hafızada bir an. Arter'de sergilenen *Ada* için yazılan tanıtım metninde "sanki konuşulamayan, tabulaştırılmış, saklı bir geçmişe ait tozları sessizce örtüp, üzerine bastığımız yumuşak ve sıcak zemini kabartıyor." diyor. Seremetakis'in daha önce adı geçen metninde tozu tek başına ele aldığı bir bölüm var.¹⁶ "Toz, tarihsel-kültürel baskının duysal deneyim ve hafızanın üzerinde yarattığı bir atık olarak algılanabilir."¹⁷ diyor. Biriken tozla, hafızanın yerinden edilmesi arasında bir ilişki olduğunu söylerken; tozun sadece üzerinde biriktiği cisimde değil ona bakan gözün üzerinde de olduğunun, duysal hissizleşmenin sadece algılananda değil, algılayan özneye ve algılama biçimine dair, karşılıklı oluşan tarihsel bir sürecin sonucunda olduğunun altını çiziyor.¹⁸

Büyüктаşçıyan'ın *Ada*'sında halının altındaki neyse, baktığımızda, bizim algımıza, gözümüze ve kalbimize dadanan, Seremetakis'in sözünü ettiği türden bir toz tümseğinden söz edebileceğimizi düşünüyorum. Ev imgesi içinden beliren bu tekinsiz alanın hem çok yakınımızda hem de bir ihtimal uzağımızda kalabileceği gerçeği ile yüzleşiyorum.



Hera Büyüктаşçıyan, *Ada*
2012, Yerleştirme (detay)

¹⁵ Cenk Özbay, Ayşecan Terzioğlu, Yeşim Yasin (der.), *Neoliberalizm ve Mahremiyet: Türkiye'de Beden, Sağlık ve Cinsellik* (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 16.

¹⁶ C. Nadia Seremetakis, "The Memory of the Senses, Part II (Hislerin Hafızası, Bölüm II: Geçicinin İşaretleri)," *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, der. C. Nadia Seremetakis (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 35.

¹⁷ *Dust is the perceptual waste material formed by the historical-cultural repression of sensory experience and memory.*, 35 -çeviri yazara aittir-

¹⁸ *Dust is not deposited only on the object but also on the eye. Sensory numbing constructs not only the perceived but also the perceiving subject and the media of perception; each of these are reflexive components of an historical process.*, 38 -çeviri yazara aittir-



Berat Işık, *Delik 2*
2012, Video

"Yoğunluğun anımsatıldığı ve oluşturulduğu noktalarda algımız tepki verir -bu boş bir uzam bile olabilir. Kenardan bir gözlem, bir yorum; bir şeyin tutarlılığının eksikliği, uyum sağlamaması veya görünür ve bütüncül olmaya direnmesi, inkâr etmesidir."¹⁹

Berat Işık'ın *Delik 2* çalışması, sergilendiği mekânda bir koridorun sonuna yansıtılarak mekânsallaşmış. Videoda gittikçe derinlere giden bir delik çekimi görüyoruz. Sergi metninde "neredeyse endoskopik bir bakışa odaklanıyor" denen Işık'ın kamerasının, aynı tanıtım metninde "Diyarbakır yakınlarındaki bir yeraltı mağarasının karanlık derinliğine doğru döne döne" indiğini öğreniyoruz. Kesinlikle daha sonra bahsedeceğim Evrim Kavcar'ın *Dikkat Boşluk Var*'ından daha farklı bir boşluk bu. Seyrederken, kamerayı takip etmekten başka şansımız olmadığı için bedenimizle dâhil olduğumuz, mağaranın deliğinden başlayan ve aşağılara doğru inen karanlık bir boşluk. Ancak yine de sergilendiği mekânın korunaklı alanında bakabildiğimiz için bizden uzakta ama orada olduğunu biliyoruz artık. O tekinsiz delik, ülkenin doğusunda bir yerde, orada öylece duruyor.

¹⁹ Heiner Goebbels, *Aesthetics of Absence: Texts on Theatre (Yokluğun Estetiği: Tiyatro Üzerine Metinler)*, der. Jane Collins (Londra: Routledge, 2015), 43. "Our perception reacts where intensity is evoked and produced- this can even be a blank space. An observation on the side-line, something lacking coherence, because it doesn't fit or denies visibility and completion." -çeviri yazara aittir-

*"Aralama... bilinçte, bedende, bedenlerarasında bir aralık... gerçekliğin deneyimin(d)e dâhil edilmekte olan bir boşluk... bir boş alan, bir aralık... muhafaza edilmekte olan bir hareket alanı, bir ilişki alanı... bir nefes alanı."*²⁰

Hale Tenger'in *Rüzgârların Dinlendiği Yer* çalışması, başlangıçta söylediğim gibi tekinsiz olanla boşluk arasında bir yerde duruyor benim için. *Liminal*/Eşik diyebileceğimiz, arada bir alan. Panjurları kapalı loş bir odada yerle duvarın buluştuğu yerde, yere en yakın -dibe en yakın- yerde, sürekli akan, duvarların dibinde dönüp duran bir yazı var: "Çıkardık mı su altındaki ölüyü / Çıkarmadık mı su altındaki ölüyü." Edip Cansever'in *Rüzgârların Dinlendiği Yer* şiirinden alıntılanan ve "Çıkardın mı su altındaki ölüyü / Çıkardık mı su altındaki ölüyü / Çıkarmadık mı su altındaki ölüyü / Çıkardık mı su altındaki ölüyü" dizelerine yapılan bir müdahale ile değişen iki cümleyle karşılaşıyoruz. Odada bir çok pervane var, yerde dağınık bir şekilde çalışıp mekândaki rüzgârı oluşturuyorlar. Ne yazık ki işin video kaydında ses olmadığı için o esintinin sesini duymadım. Duymayı çok istediğimi itiraf etmeliyim.²¹ Bu rüzgârla birlikte, odada pervanelerin arasında dolaşırken, su altından çıkartmadığımız -çıkartmadığımız- ölümler arasındayken bile bir parça daha tanımsız olan bir alana taşındığımızı hissettim.

Ölümler ile birlikte o mekânda dolaşan bizler belki bir parça daha anonim olan bir yere ayak basabildik mi? Arada bir yer, o dizelerin hâlen duvar dibinde döndüğü ama rüzgârların da dinlenebildiği bir yer. Aradaki, boş alana doğru gidebilmek, o ölümlerin suların altında kalmadığı yere doğru bir adım atabilmek mümkün mü? Hale Tenger, kendisiyle yapılan bir röportajda muğlaklıktan, "geçmişin tam olarak kapanmamış defterlerinin yaprakları arasında, tuhaf bir muhayille dünyasına sıkışmaktan" bahsediyor. Ben, rüzgârın sesinin bize biraz daha ferah bir yeri ya da -en azından olasılığını- hayal ettirdiğini düşünmek istiyorum.



²⁰ Tülû Ülgen, *kurmaca, yanılısama: oyunculuk, deneyim, hakikat arasında* (İstanbul: Sub Yayınları, 2018), 70.

²¹ Elbette ki arşiv kaydından deneyimlemek, canlı mekânda deneyimlemek gibi olmuyor ama açıkçası sesi duyabilseydim biraz daha canlı deneyime yaklaşabileceğimi hayal ettim.

"Boş bir sahne, büyük bir tiyatro set'i ölçüsünde iddialıdır.

...

Temsilin ne kadarına katlanabilirsin?"²²

Evrım Kavcar'ın *Dikkat Boşluk Var* yerleştirilmesi, demirden yazılmış ve Mardin'de eski ile yeni şehrin arasındaki bir tepede, kayaların üzerine monte edilmiş bir "boşluk" kelimesi. Farklı açılardan baktığınızda boşluk üzerine çizilmiş bir boşluk imgesi. Evrim Kavcar, aynı zamanda orada yaşayanların deneyimlerini belgelediği bir kitap da yapmış, eskiden olan ama şimdi olmayan(lar)ın boşluğuna doğru yapılmış jestler, söylenmiş sözler, çıkarılmış seslerden oluşan boşluğa dair bir çok ifade. Sanatçı kitabını gösteriyoruz ama yazılanlardan, orada yaşayanlara yapılmış bir davet olduğunu anlıyoruz. Boşluğun çok fazla görünür kılındığı, kütle kazandığı, ağırlaştığı bir deneyim. Yerleştirilmesinden üç ay sonra, boşluk yazısından sadece "k" harfinin kalması ve işin adının "*boşluk'un K'sı*" olması ise anlamlı.

Boşluğun kendisiyle nasıl baş ediyoruz? Boşluğun temsil ettikleri ile karşılaşılabilir mi? Bir tepedeki kayaların üzerine monte edilmiş demirden kontrüksiyonun "k" harfi dışındaki tüm harflerinin yok olması ne anlama geliyor? Bu iş hakkında yazılmış metinlerde, "*Parçalanmış bir kelimedenden geriye kalan bir harfe, kişisel ve toplumsal bir ruh hâlinin metaforu olarak yaklaşır*" deniyor. Nedir tam olarak bu kişisel ve toplumsal ruh hâli? Demiri kayadan söktürecek, eğip bükecek kadar güç ve emek isteyen bir eylem: boşluk kelimesini görmek istememek, sadece tek harfi kalana dek sökmeye çalışmak. Bir yandan düzleşen ve harf imgesini kaybeden demir çubuk hâlâ orada, hatta uçmaya hazırlanan bir nesneye de benziyor: Boşluk kelimesinin harflerini görünmez kılan ama hâlen orada boşluğa doğru duran bir çizgi ve ucundaki harf, rüzgârla birlikte uçup gidecekmiş gibi bir his veriyor bana. Biraz da antene benziyor, bir yerlerden gelen ses ve görüntü dalgalarını başka bir yere ulaştıracakmış gibi. Boşluğun sesi ve görüntüsünü iletecekmiş gibi. Bir çok şekilde okunabilecek bir nesne. "*Gidene ve kalana bakarken, şu an ile ilişki kurmayı arzular.*" denmiş. Bana göre, şu an ile ilişki kurmaktan ziyade, geçmişte olandan uzaklaşmak, geçmiş taşıyan imgeyi yok etmek, o boşluk bile olsa boşluğun imlediğinden kaçınmayı çağırıyor daha çok.



²² Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook (Koreografin El Kitabı)* (Londra: Routledge, 2010), 194.
"An empty stage is just as much of a statement as a large theatre set

...

How much spectacle can you take?" -çeviri yazara aittir-

"Dinginlik, gömülü olanın, görünmez olanın, unutturulanın, yaşam desteği sağlayan oksijen gibi, sosyal farkındalığımızın yüzeyine eriştiği bir andır.

...

Tarihsel tozdan kurtulma anı."²³

Bu alıntıyı Şener Özmen'in *Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?* ve İz Öztat'ın *Ziştan'ın Utopie Dosyası'ndan Bir Seçki* çalışmalarına bağlamak istiyorum. Şener Özmen'in, *Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?* videosunda: Siyah bir mekânda siyahlar giymiş, dolayısıyla sadece yüzü ve elleri seçilebilen sanatçıyı, önünde hareket eden beyaz güvercini izlerken görüyoruz. Bir müddet sonra, küçük bir oğlan çocuğunun -sergideki bilgilendirmeden bu çocuğun sanatçının/Şener Özmen'in oğlu Robin olduğunu öğreniyoruz- sesinden bir metin okunmaya başlanıyor. Aslında o yaş için cümle kurum yapısı oldukça karmaşık olan metnin, Türkçesi aksanlı ufak bir oğlan çocuğunun sesinden duyulmasının üzerimdeki etkisi çarpıcı. Görüntü genel plandan değişik farklı açılarla devam ediyor. Metinde duyduğumuz "*zaman zaman iyi şeylerin de olduğunu ama etkisinin çabuk geçtiğini, sanat gibi, (anladığımız kadarıyla sanatçının) bir türlü bir araya gelmeyen çocukluğu gibi*" cümlesi söylenir söylenmez ekranda sadece sanatçının yalnız görüntüsü beliriyor. "*Bilmediğin, deneyimlemediğin, yaşamadığın bir şeyden sana söz etmem mümkün mü?*" diye sorarken güvercinin tüm gövdesini değil ekranda beliren kanat çırpışlarını seyreden sanatçıyı izliyoruz. "*Yalpalaya yalpalaya gidiyoruz, takla atarken boynumuz kırılıyor*" derken, bir an önce güvercinin havada takla atışının sonrasında tek başına güvercini görüyoruz yeniden, "*barışı beslemek lazım*" cümlesi eşliğinde. "*Seni salvereceğim umutsuz güvercin*" diyor sanatçı, "*siyaseten değil*" diye ekliyor, "*bunca beyaz güvercinin yaşadığı bir coğrafyada barıştan söz edemediğimiz için*" ve güvercine son bir kez bakarken bitiyor çekim.

Çok tanıdık, oldukça klişe bir imge: beyaz güvercin. Onunla canlı şekilde simsiyah bir mekânda buluşmuş sanatçının kendisi. Sadece izleyen, gözlemleyen biri. Bir oğlan çocuğunun sesinden duyduğumuz, barış hakkında, büyük bir insan tarafından yazıldığı belli bir metin. Metnin sesi, güvercin ve adamın doldurduğu mekânı başka bir yere-zamana taşıyor. Sözlerin anlamı umutlu değil ama çocuğun sesi kendi başına bir umut nesnesi benim için. O çocuğun, şimdi kendisinden daha büyük birinin/ babasının bahsedemediği barış fikrini gelecekte bir yere-zamana konumlandığına şahit oluyorum. Olmayan hâliyle, sadece sesiyle imlediği bir geleceğe. Tarihin tozunun silkelendiği bir geleceğe.



Şener Özmen, *Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?*
2015, Video

²³ Seremetakis, *The Senses Still*, 12.

Stillness is the moment when the buried, the discarded and the forgotten escape to the social surface of awareness like life-supporting oxygen... It is the moment of exit from the historical dust., 12 -çeviri yazara aittir-

Ayrıca eklenebilir: "*Social transformation is uneven. And it this unevenness, this non-contemporaneity of the social formation with it-self, that preserves and produces non-synchronous, interruptive articles, spaces, acts and narratives... These are expressions of non-synchronicity which become material encounters with cultural absence and possibility... These islands may emancipate sensory experience from the social structure of silence... Against the flow of the present, there is a stillness in the material culture of historicity; those things, spaces, gestures and tales that signify the perceptual capacity for elemental historical creation.*", 12.

İz Öztat'ın *Ziştan'ın Utopie Dosyası'ndan Bir Seçki* çalışması ise Nora Tataryan'ın da bir önceki konuşma dizisinde bahsettiği gibi kurmaca bir arşiv oluşturuyor. Tarihin akışında bir çatlak daha. İz Öztat, "bastırılmış bir geçmişi çağırma yöntemleri hayal ettiğim, devam etmekte olan bir sürecin parçası" diye tarif ediyor bu işini. "2010'dan beri Ziştan ile (1894-1970) zamana aykırı bir işbirliği içerisindeyim" diyor. Ziştan, tarihi bir figür. İz Öztat, marjinalize edilmiş, sürgüne gitmiş bu Osmanlı kadınıyla kendi tabiriyle "anarşik bir soyağacı icat ederek...bastırılan geçmişi tanımayı ve gelecek için başka ihtimaller oluşturmayı" deniyor. *Ölüm Sonrası Üretim Serisi*'nde "Ziştan'ın işlerini çıkış noktası olarak kullandığını" ve "geleceğe yönelen bir işbirliğine doğru yol aldığını" söylüyor. Tam da bu noktada geçen konuşmada Umud Yıldırım'ın sorduğu soru beliriyor zihnimde: "Mülksüzleştirmenin hayal gücüne de ipotek koyduğunu, hayal gücünü kısırlaştırdığını, imkânsızlaştırdığını söyleyebilir miyiz? Hayal kurmanın bu durumda politik bir eylem olup olmadığını sorabilir miyiz?" İz Öztat, bizatihi kendi varlığı sürgüne gitmek zorunda kalmış, mülksüzleştirilmiş Ziştan karakteri ile birlikte hayal kurmaya devam ediyor.

İz Öztat, *Ölüm Sonrası Üretim Serisi (Başına Buyruk Yazı, Utopie)*
2013, Örgü hasır, bitki lifleri

100



*"Bedenime ne ekleyebilir, neyi eksiltebilirim? Hareket etme aciliyeti ne kadar doğrudan ve gerçek? Hareket bedenden ne uzaklıkta ve ikisinin arasında dola-
nan ne? Bedenimle yalan söyleyebilir miyim? Bedenimle ceefa çekebilir miyim?
Bedenimi imha edebilir miyim?"²⁴*

Son olarak, arşivde olmayan *Solum* çalışmasından birkaç imge üzerine bir şeyler söyleyerek bitirmek istiyorum. TAL Dans Topluluğu, 2003'te kurulduğundan beri, mimar Filiz Sızanlı ve mühendis Mustafa Kaplan'ın birlikte beden-hareket üzerinden yaptıkları araştırmaları sergiledikleri bir topluluk. Aslında adını Beklan Algan'ın Şehir Tiyatroları bünyesinde kurduğu Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'ndan alan ve 1996'da Mustafa Kaplan'ın TAL içinde yaptığı araştırmalar esnasında tanışan ikili, *Solum* işini 2005'te sergiliyor.

Solum, (Latince) hem yalnız, yalnız başına (*alone, only*) hem de ülke, toprak, üzerine bastığınız yer anlamına gelen bir kelime. *Solum* iki solodan oluşuyor, burada Filiz Sızanlı'nın değil ama Mustafa Kaplan'ın solosundan bahsetmek istiyorum. Filiz'in solosunun çok ilginç ve üzerine konuşulması gereken birçok anlam katmanı oluşturduğunu ama bu katmanların daha çok toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınırna anlamlı olacağını düşündüğüm için kısıtlı zaman/alan bağlamında üzülerek ona giremeyeceğim.

Mustafa'nın solosunda, çok sert bir imge olarak beliren, kısırdığı lastiklerle gittikçe bozulan, yamulan suretini/yüzünü görüyoruz. Kendi bedenine uyguladığı şiddetle birlikte akan; bu coğrafyaya özgü göç, askerlik, Anadolu'da yetişmiş bir erkek birey olmaya dair kişisel hafızadan gelen şarkı ve imgeleri arka arkaya izlediğimiz bu işte, sonunda lastikleri kestiğinde yüzünde kalan izle birlikte, sahnenin kenarına gidip baş aşağı kafasının üzerinde kalarak namaza durduğu ve *Feraye* türküsünü²⁵ söylediği bölüme biten bu solodan sonra hafızamızda kalan imgeler hangileri olacak?



Taldans, *Solum*
2005, Performans

²⁴ "Solum - 2005," Tal Dans, erişim 07.01.2021, <https://taldans.com/repertory/solum/>.

"What can I add on to or withdraw from my body? How immediate and real is the urge to move? How far away is the movement from the body and what lingers between the two? Can I lie with my body? Can I suffer with my body? Can I destroy it?" -çeviri yazara aittir-

²⁵ Nikriz makamında bir Muğla zeybeği - Muğlalı bir yörük kızının adı olduğu söylenir. ("Milas, tarihi boyunca iki uygarlığa başkentlik etmiştir. Önce Karya Krallığı'na, daha sonra da Menteşe Beyliği'ne. Menteşe beylerinden Yakup'un oğlu İlyas av meraklısıymış. O dağ senin bu dağ benim dolandır dururmuş. İlyas Bey bir gün Muğla Dağları'nda avlanırken, Göktepe civarında güzel bir yörük kızına rastlamış. Kıza adını sormuş, güzel kız adının Feraye olduğunu söylemiş... Feraye'nin ağabeyi Mistik ısrarla iki gencin evlenmesine karşı çıkmış. Tüm ısrarlara rağmen Mistik nal demiş mih dememiş. Feraye bakmış ki olacak yol yok. İlyas Bey'e haber salıp falanca yerden onu kaçırmasını istemiş. Ne yazık ki bütün olanları sezmiş Mistik. Feraye'yi izleyip buluşma yerinde yakalamış ve kaçmaya cesaret eden biricik kız kardeşini oracıkta vurup öldürmüş. Kendini de uçurumun karanlıklarına atmış. İlyas Bey kavil yerine geldiğinde al kanlar içinde Feraye'nin ölüsünü bulmuş. Bunun üzerine İlyas Bey'in ne yaptığı bilinmiyor; yalnız bilinen bir gerçek var, o da bu acılı öykünün türküleştirdiği.

<https://www.evrensel.net/haber/121626/halk-turkuleri-ve-oykuleri>, erişim 18.12.2020.

<https://www.dailymotion.com/video/x16d6mx>, erişim 18.12.2020.)

Müzeyyen Senar: "Önce ben okudum. Sonra saz arkadaşlarım yavaş yavaş esere girdiler. Ancak bir nokta vardı ki beni rahatsız ediyordu. İkinci tekrarda da onu buldum. 'Ferahi'dir kızın adı Ferahi'yi 'Ferai'dir kızın adı Ferai' diye okumaya başlayınca her şey yerli yerine oturmuştu. Daha sonra da Ferai'yi, Feraye olarak değiştirdim ve öylece de kaldı. *Feraye* türküsü ilk olarak 1945 yılının Temmuz ayı içinde Novotni Gazinosu'nda çalınıp söylenmiş oldu." "Ertesi çarşamba, Tokatlıyan'da Ferai'yi en sona bırakmıştım. Hikâyeyi kısaca anlattım ve Naci Bey'i işaret ederek ona teşekkür ettim ve bu türküyü programı bitirdim. Bir ay geçmemişti ki Feraye türküsü herkesin dilinde idi." <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/cumartesi/cintay/2015/02/14/muzeyyen-ve-feraye>, erişim 18.12.2020.

Muhtemelen şiddetin acısının yanında, ona eşlik eden yaşam enerjisinin kalbimizi hayrete düşürdüğü, hafızamızdaki o dingin anda beliren bir hâl: *gözdağı ve sindirmeyi gerçek gücünden soyunduran bir hâl.*

Her

şeye

gebe

olabilecek

boşluğa

doğru

bir

övgü.

Antigone'nin Hafızası

105

Özlem
Hemiş

*Teiresias: Yiğitlik midir bir ölüyü
tekrar öldürmek?*

Sofokles, Antigone [1029]

Hak ihlalleri ve devlet şiddetini yansıtan yaptırılardan oluşan *Hafıza Merkezi* seçki-arşivinde gösterim sanatları alanındaki işleri incelerken gerçekleşmiş olan ölümlerle yetinmeyip, ölü beden üzerinden yaşayanlara eziyet etme, onları hizaya sokma ve sindirmenin; bir kez öleni defaten öldürmenin, cenazeleri bekletmenin, yok etmenin yakın tarihlerdeki kurbanlarını düşünerek Antigone imgesi üstünde biriken katmanları aralamaya yöneldim. Bu nedenle bu metin üç bölümden oluşuyor. İlk bölümde Antigone'nin soy ağacında yatan travmalara yer vererek Antigone imgesinin katlarını Sofokles metni ekseninde açıyorum. İkinci bölümde Antigone imgesinin Türkiye'deki serüvenine bakıyorum. Bir anlamda Antigone'nin hafızası üzerine düşünürken Türkiye'deki Antigone hafızasının barındırdıklarını bir envanter üstünden görelim istiyorum. Üçüncü bölümde ise *Hafıza Merkezi* seçki-arşivinin Antigonelerinden söz ediyorum. Antigone'nin başkaldıran imgesini kuran itkilere biri olarak niteleyebileceğimiz defin ve yas hakkı savunusuyla buluşan, *Hafıza Merkezi* seçki-arşivinde yer alan çalışmalar arasında Ferda Yılmazoğlu ve Pınar Pamuk'un 2014'te hazırlamış oldukları *Bir Dağın Başı* isimli video bu metnin çekirdeğiyle örtüşüyor. Günneydoğu'daki fail-i meçhul cinayetler ve zorla kaybetmelerle aile fertlerini yitiren insanların "kemik mücadelesini" anlatmak için iki kayıp hikâyesine odaklanıp ailelerin arayışlarını sürdürdükleri coğrafyayı onlarla birlikte ve onların dilinden kat ederek kaydeden bu videoda yer alan bir sembolik defin, Antigone'nin hikâyesine güçlü bir biçimde bağlanıyor. Ölü bedenlerin görmesi gereken ama görmediği saygıyı, bir isimsiz ölü'nün ardında bıraktığını düşündüğü kumaş parçalarına saygı göstererek gömen genç adamın eyleminin Antigone'nin eylemiyle akrabalığı en az Pasolini'nin Thebai için düşlemiş olduğu uzamla Diyarbakır'ın Kulp ilçesinin iki uç köyü arasındaki akrabalık kadar yakın görünüyor.

Antigone'nin travmatik hafızası

Sofokles'in *Antigone*'sinin Oxford ve Cambridge'ten çıkan edisyonlarını yayına hazırlayan Mark Griffith'e göre Antigone mitinin tragedya öncesi hâli, Sofokles'in mite katkılarını içermez.² Antigone; Sofokles'in tragedyasından önce örneğin Medea denli bir mitik üne sahip değildir. Antigone'nin "büyüsü" ileri sürüldüğü gibi sadece Alman idealizminin yeniden keşfine yol açmaz, daha kendi döneminde etkisini göstermiştir.³ Araştırmacılar, Sofokles'in *Antigone*'sinden önce yazılmış olan, aynı konu etrafında biçimlenmiş Aiskhylos'un *Thebai'ye Karşı Yediler* oyununun özgün metnine Sofokles'in *Antigone*'si sonrası bir müdahalede bulunulduğunu düşünürler.⁴ İÖ 441 yılının Dionysos şenliklerinde birincilik ödülü kazanan *Antigone*'nin etkisi sayesinde gerçekleşmiş, döneminin çağdaşı bir müdahaledir bu. Oyunların yarışmalarından sonraki sahnelemelerinde birtakım uyarılma ya da oyuncu müdahaleleriyle yozlaştığını düşündükleri için Atinalıların metinleri geç de olsa kayda aldıklarını biliyoruz. Bugün okuma şansını bulduğumuz tragedyalara birtakım bilinçli seçkilere borçluyuz.⁵ Unutmayalım ki Hegel'in kusursuz bir başyapıt olarak nitelediği *Antigone* yazıldığında Atina demokrasisi altın çağını yaşamaktaydı. Sofokles siyasetin etkin figürlerinden biriydi. Labdakosların bu arkaik hikâyesiyle, o gün orada yeni bir sistemin kalıbına dökülmekte olan bir halkta oyun, kuşkusuz bugünden farklı yankılanıyordu.

Adının içinde ailesinin lanetine olan bağı saklayan,⁶ bir yandan da oyundaki yok oluşuyla bu laneti sonlandıran Antigone'nin mensubu olduğu Labdakoslar, Thebai'nin kurucusu olan Kadmos'un soyundan gelir.⁷ Ailenin yazgısını korodan duyarız:

*Asırlardır Labdakos soyunda,
lanetlerin üzerine düşer ölümlerin laneti,
tanrılar yakıp yıkar ve
nesilden nesile geçer çaresizlik.
[539-597]*

¹ Sofokles'in *Antigone*'sinden alıntılar Ari Çokona çevirisinden yapılmıştır. Köşeli parantezlerde dize numaraları verilmiştir.

² Mark Griffith, "Introduction," *Antigone* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 7.

³ Joan Copjec, Hegel, Schelling ve Hölderlin'in *Antigone*'den büyülenmişcesine yazdıklarını söyler (Copjec, 2015: 22).

Gerçekten de *Antigone* etrafına örülen Lacan, Heidegger, Irigaray, Derrida ve Butler'in metinleri aynı büyü'nün -Alman idealizminden neşet etmiş- yaratıcı etkileri olarak nitelendirilebilir.

⁴ Bkz. Griffith, *Antigone*, 7; Joachim Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos Boyut, 2006), 118; ve George Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, çev. Mehmet Doğan (İstanbul: Payel, 1990), 345.

⁵ Latacz, *Antik Yunan Tragedyaları*, 48. Lykurgos'un İÖ 4. yy.da yazdırdığı "devlet kopyaları" olarak nitelenen seçki.

⁶ Antigone adının etimolojik kökeni farklı yorumlanabilmektedir. *Anti* iki anlam taşır "muhalif" ve "bedel". İsmi gone kısmı ise akraba, soy çizgisi gibi bir kökenden (genos) türeyen "yavru, nesil, rahim, tohum ve doğum" gibi anlamlar taşımaktadır (Bkz. Butler içinde Gourgouris, 2007: 39). Öte yandan hem Carol Jacobs (1996:891) hem de Žižek (2016: 20) ismin kökeninde anneliğe dair veriler bulunduğundan söz ederler.

⁷ Hatırlatmak isterim, antik Yunan tragedyaalarında ender olarak olay yeri Atina ve civarıdır. Kahramanlar ise Atinalı değildir. Tragedya kahramanlarının önemli bir kısmının geldiği iki büyük soyağacındaki atalardan Kadmos'un Fenike kökenli, Pelops'un Anadolu/Lidya kökenli olduğunu biliyoruz. Soy laneti genellikle yabancılar arasında süregitmektedir.



Pierre Paolo Pasolini, *Kral Oidipus*
1967, Film

Labdakoslar, Yunan mitlerindeki iki lanet örüntüsünden nasibini almıştır. İlki, Dionysos kültünü tanımama nedeniyle *Bakkhalarca* parçalanma motifidir. Antigone'nin babasının atası Labdakos da annesinin atası Pentheus da *Bakkhalar* tarafından parçalanmışlardır.⁸ Parçalanmış bedenlerin şiddetli resmi ailenin travmatik hafızasının temelinde durur. İkincisiyse tanrıların sevdiği bir ölümünün ilenmesiyle gerçekleşir. Tanrıların ikinci bir ömür bahsettiği ve Peloponez Yarımadası'na adını vermiş olan Pelops, oğullarından birini baştan çıkararak Labdakos oğlu Laios'u lanetlemiştir. Atreusların hikâyesinden de bilindiği üzere Pelops'un lanet savuran nefesi kuvvetli, laneti kavidir. Babası tarafından tanrıları sınavdan geçirmek için pişirilip ikram edilen ve onların ihsanıyla yeniden hayata döndürülmüş olan Pelops ile Dionysos'un kısa ama kuvvetli bir buluşma anı vardır. Byung-Chul Han'ın dediği gibi "şiddet, ilk dinsel tecrübe" olarak tanrıların ve çeşitli kuruluş mitlerinin temelinde yer alır.⁹ Pelops da Dionysos da her iki tarafın bilgisi-ne, deneyimine sahiptirler. Yok edilmiş ve yeniden var olmuşlardır. Ölmüş, dirilmişlerdir.

Tragedyaların yeniden anlatmayı tercih ettikleri mitlerin dramatik yapısında bir lanet kehanet sarmalıyla karşılaşırız; hikâyenin bundan sonrası, bu sarmala dairdir. Antigone'nin büyük babası Laios, Iokasta ile evlenir ve Apollon bilicilerinden bir oğlunun olacağını, oğlanın babasını öldürüp annesiyle evleneceğini öğrenir. Doğan çocuk ölme terk edilir ancak bir çoban bebeği bulup çocuksuz bir krala verir; oğlanın adı artık Oidipus'tur. Bir prens olarak yaşadığı kentte kendi hakkında çıkan bir söylentiye anlamak için Delphi'deki kehanet merkezine giden Oidipus yıllar önce Laios'a söylenmiş olan kehaneti duyar ve bu korkunç olayların gerçekleşmemesi için ayrıldığı kente dönmez. Delphi yolu üstünde bir kavşakta tanımadığı biriyle tartışır, onu öldürür; ölürken katiline lanetler savuran bu kişi aslında babası Laios'tur. Oidipus bir Sfenks'in tuttuğu Thebai kapısına gelir. Yanıtını bilemedikleri sorular nedeniyle heder olan bir halkı, Sfenks'in sorusunu cevaplayarak esaretinden kurtarır. Kentin dul kraliçesi Iokasta ve krallık bu bilge kuruncuya sunulur. Bundan böyle Oidipus artık annesiyle evlidir ve kendisiyle kardeş dört çocuğu olmuştur: Antigone ile İsmene, Polyneikes ile Eteokles. Kenti saran vebayı defetmek için alınan bir kehanetin yol açtığı bir soruşturma Oidipus'un gerçek kimliğini

⁸ Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma*, çev. Sevgi Tamgüç (İstanbul: Kabcacı, 2012), 67, 323, 412, 549-553, 609-610.

⁹ Byung-Chul Han, *Şiddetin Topolojisi*, çev. Dilek Zaptçioğlu (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 23.

ifşa eder. Kiminle evlendiğini idrak eden lokasta kendini öldürür. Oidipus ise gözlerini kör eder, kendisini desteklemeyen oğullarını lanetler ve Antigone eşliğinde Thebai'den ayrılır.

Antigone'nin bu serüvende ikili bir tanıklığı vardır; ailesinin dağılışını sessizce izlemek zorunda kalan gözleri, babasının da gözleridir artık. Onun uzun sürgününü paylaşır. Antigone ölümlerin bir mübadele değeri olabildiğini dayısıyla kardeşinin Oidipus'u Thebai'ye geri çağırmasını sırasında öğrenmiş, Oidipus'un onları reddedişine ve kral Theseus'tan kemiklerini Atina'da saklaması dileğine de tanık olmuştur. Oidipus ölümünden sonra kemiklerinin emin ellerde olacağını güvencesini alarak ölüme teslim olur. Antigone de Thebai'ye geri döner. Bu kez bir başka büyük acı onu beklemektedir. Thebai savaşta Polyneikes'e tahtı devretmesi gerektiği hâlde devretmeyen Eteokles ile tahttaki hakkını yabancı bir orduyla almaya gelen Polyneikes bu savaşta babalarının lanetini gerçekleştirerek bir-birlerini öldürürler. Dayıları Kreon kral olur, Eteokles'i onurlandırarak defnettirir, Polyneikes'in gömülmesini yasaklar. Bu aynı zamanda Polyneikes için usulünce yas tutulmasının da yasaklanması anlamına gelir. Ölü gömme ritüelinin sekteye uğratılması büyük bir aşağılama ve küfürdür. Erkeklerin dışarıda, kadınların hane içinde ayrıntılı görevler üstlendiği¹⁰ bu ritüelleri engellemekle Kreon, hem ölümlerin ailesini hem Hades'i çöğnemektedir. Sofokles'in *Antigone* oyunu tam da burada başlar.

108

İnsanın "ağır ve sürekli acıları tragedyaların saf malzemesidir" Campbell'a göre.¹¹ Thebai'de taşın, toprağın, toprağın altındakilerin kat kat, üst üste gelen acılarla oluşmuş travmatik bir hafızası vardır. Antigone'nin erkek kardeşi Polyneikes'in bedeninin kurda kuşa yem edildiği uzamda bedenlerin parçalanması, yok edilmesi tanrıların insanlarla kurduğu iletişimin bir formudur. İktidarların tanınma arzusunun, ısrarının ve öfkesinin bir yansıması olarak mitleştirilmiştir. Sofokles'in oyununda ise iktidar, tanrısal olandan feyz alan bir dünyevi iktidardır artık. Kreon, oyunun ilk epizodunda iktidarını ilan ettiği ünlü tiradındaki sözleriyle kendi dünyevi yetkesini tanrısal yetkeye, celalini Zeus'un celaline eşitler:

*Her şeyi gören Zeus tanığımdır,
kentin başına iyilik yerine kötülük
geldiğini gördüğümde susmayacak,
vatan hainlerinin dostu olmayacağım.
İçinde bulunduğumuz gemi olan
ülkemiz güvendenyse ancak o zaman
gönlümüzce dostlar edinebiliriz.
[184-190]*

Acıyla, mahrum bırakarak ve cezalandırarak terbiye etmenin bilgisi tanrılardan devralınmıştır; daha doğrusu halka tanrılar örnek gösterilerek zulüm meşrulaştırılmıştır. Kreon, Eteokles tarafından bir uzlaşmanın bozulmuş olduğu bilgisini gündemden düşürerek Polyneikes'in davasının haklılığını tartmaya yanaşmadan "tanrıların tapınaklarıyla vatan toprağını baştan başa yakıp yıkarak kardeş kanı dökmek" [197-199] suçuna "yasasıyla" karşılık vermiştir.

Oyun, Antigone'nin Polyneikes'i yordamıyla gömme kararını kızkardeşi İsmene'yle paylaştığı bir prologla açılır. Antigone, Kreon'un buyruğuna karşı gelecektir. Sembolik ritüeliyle kardeşinin üstünü iki kez örter.¹² İkincide yakalanarak Kreon'un huzuruna getirildiğinde onunla, ondan aşağı kalmayarak bir söz düellosuna tutuşur. Eylemini inkâr etmez, bilakis sahiplenir. Antigone'nin nişanlısı, Kreon'un hayatta kalan tek oğlu Haimon, babasını hatalı kararından vazgeçirmek için dışarıdan bir karardaki ısrarının nasıl göründüğüne dair ustaca bir retorikle bir resim çizer ama başarılı olamaz. Kreon elini Antigone'nin kanına boyamaktan imtina ederek yavaş bir ölüme terk etmek üzere onu bir mağaraya kapatma hükmü vermiştir. Labdakos soyundan gelen bu prensesin yaşamı Thebai'de canlı olarak kapatıldığı, ölüme terk edildiği bir mağarada intihar etmesiyle son bulur. Ölüme giderken "kendi ölümlerini bulmaya" [894] gittiğini söylemekte, "babasının sıcaklığıyla, annesinin şefkatiyle ve ağabeyinin sevgisiyle" [897-899] kavuşacağını düşünerek teselli bulmaktadır. Antigone, bu rahimvari mağarada neredeyse başlangıca dönerek "atalarımın toprağı, Thebai şehri ve soyumun kadim tanrıları" [937-938] seslenişinin ardından ritüelistik bir kavuşum gerçekleştirir. Babasının önce kardeşi, anneleri intihar ettikten sonra annesi olan, iki erkek kardeşini toprağa veren Antigone'nin zor hikâyesini; Thebai'yi kuran soyun uzun sürmüş lanet zincirinin kendi payına düşen kısmını sona erdirir.

Kreon ise bilici Teiresias'ın doğanın yasasını nasıl bozduğunu betimleyen sözlerinden ve onun öngörülerinden tedirgin olmuştur. Antigone'yi ölüme terk ettiği mağaraya giderek yanlışımdan dönmek ister ancak geç kalmıştır. Haberciden Haimon'un orada olduğunu, acı ve öfkeyle Kreon'a saldırdığını, bunu başaramayınca babasına çektiği kılıcı kendine saplayarak intihar ettiğini öğreniriz. Bir diğer evladını savaşa kurban veren Euridike de Haimon'un öldüğünü duyunca intihar etmiştir. Ailenin ilk kadın intiharını Antigone'nin annesi lokasta gerçekleştirmişti. Antigone'nin ardından Euridike'nin de intiharı bugünden bakınca ataerkil yapıya kendi bedenleriyle kadınların verdiği bir yanıt gibi görülebilir ancak yaşamın yüceltildiği o dönemde

¹⁰ Nicole Loraux, *Mothers in Mourning (Yas Tutan Anneler)*, çev. Corinne Pache (Ithaca: Cornell University Press, 1998), 18-19.

¹¹ Joseph Campbell, *The Masks of God: Primitive Mythology (Tanrının Maskeleri: İlkel Mitoloji)* (Londra: Secker&Warburg, 1960), 50.

¹² Loraux, Antik Yunan'da mezarlıkta defin sırasında ölümlerin ailesinden kadınların katılımının sınırlandırıldığını, süre olarak kıstlandığını söyler (1998:19). Bu bağlamda aslında Antigone bir erkek işi yapmaktadır. Butler'ın da dikkat çekeceği üzere Antigone'nin eylemi "erkeksi" olarak nitelenmektedir. Eylemi geleneksel dizgeyi bozduğu için "başkaldırısı" dışında da erkekçedir (Butler, 2007:21).

bu edimin, kadınların zayıflıkları olarak görünmesi ihtimali daha yüksektir. Tüm bu yıkımın ardından Kreon artık sadece kendini suçlamaktadır. Halkı temsil eden koro ise sahneden ayrılırken anlayış ve sağduyu öğüdünü tekrarlamaktadır.

Sofokles'in dramatik stratejisi salt yukarıda Kreon'dan duyduğumuz iyi-kötü, dost-düşman, vatan haini-vatansever dışında oyunda yer alan aydınlık-karanlık, hane-kent, kadın-erkek, nefret-sevgi, kirli-temiz, töre-yasa gibi karşıt çiftlerden hareketle oluşmaz. Kuşkusuz bu karşıtlıklar dramatik çatışmanın yakıtıdır ve oyunun akıcılığına, tartışma alanına sonsuz olanaklar sağlarlar ancak trajik olanı üreten olanaksız seçimlerin sahneye taşınması ve/veya haklı ile haklının karşılaşmasından doğar. Bu nedenle Lacan'ın Antigone üzerine bir başlığı çok daha isabetli bir saptamadır: "Antigone iki ölüm arasındadır."¹³ Tragedyada ailenin ve kadim toprak yasasının, yani ölümlerin hakkını savunan Antigone ile sahneye ilk çıktığındaki işini bilen devlet adamı imgesi çizen Kreon'un savunduğu insan yapımı yasaların karşı karşıya gelmesi, böylesi bir seçim önermesi düşündürse de Antigone'nin Hades'e, Kreon'un Zeus'a vurgusundan bir tercih dilenmediği rahatlıkla okunabilir. İki tanrıdan birini, göğü ya da yeraltını seçmek, tanrısal yasa ile devletin yasasını tartıya vurmak trajik dilemmayı sığlaştırır. Zaten Sofokles de bir tercih yapılmasını diler gibi durmuyor; ortaya koyduğu ikilem o ya da bu seçimi yüceltmiyor; bir diğerini dinlemeyenin/duymayanın/görmeyenin, siyasette, hayatta ve sanatta diyalog formuna sağır olanın, o bekayı sürdürmeye -"yasaları ve düzeni savunma"yı [678] arkaya alarak da, "nefret için değil sevmek için yaratıl(dığını)" [523] söylemekle de- muktedir olmayacağını söylüyor. Hayat bilgisi dediğimiz şey bir anlamda sağduyu hanemizdeki birikimin terkiibini belirliyor; madem verildi bize bu meleke, cümlede kullanmak farzdır, diyor. Bunu derken metnin ilk koro şarkısında insana, insanlığını hatırlatıyor ve sınır bilgisi veriyor: çünkü "...onulmaz illetlere deva bulduğu hâlde bir tek Hades'ten sakınmanın bulamadı yolunu" [362-364].¹⁴ Oyunun sonunda da insan düşünüyor tabii. Hangi durum daha beter; bilinmeyen ölüm ülkesine bir vuslat ihtimaliyle gitmek mi, tüm sevdiklerini kaybedip kaybettiklerinin müsebbibi olarak yaşamaya mahkûm olmak mı? Antigone, oyunun başında "suçunu" kabul etmişti. Oyunun sonunda ise Kreon, oyundaki üç intihara da kendisinin neden olduğunu kabul eder. Büyük bir dehşetin tanığı olan seyircinin sahnede ki koroyla kurduğu ilişki tam da burada önem taşıyor. Tanrı buyruğuna biat ederek mutluluğun sağduyuyla mümkün olduğunu söyleyen koro, seyircinin dehşetini bir yol pusulası vererek yatıştırıyor. Tam da burada Butler'ın söyledikleri bir kez daha anlam kazanıyor: "Ölüm ile yaşam arasında askıya alınmış olarak yaşayanlara gösterilen şiddet, iz olmayan bir iz bırakır."¹⁵

109

Hafıza Merkezi seçkisinde yer alan, Levent Yıldız'ın Aksanat'ta 2018 yılında sergilenen *Antigone* yerleştirmesi, Antigonelerden bir koro oluşturarak ironik bir önerme sunuyor. Dokuz farklı Antigone'nin film ve oyun kayıtlarını dokuz ayrı ekrandan eş zamanlı yayınlayarak sergileyen Yıldız'ın, görüntü ve sesle çoğalan bu Antigoneleri farklı dillerden örnekleri buluşturan yapısıyla Antigone imgesinin görsel katmanlarının bir kısmının katlarını açıyor. Öte yandan bir direniş sembolünü, erke kafa tutmasıyla öne çıkan bir figürü dijital bir potada eriterek kakofonik bir koroya dönüştürüyor. Sofokles'in halkı temsil eden korusu bugün çağdaş toplum yapısından başka bir toplumsal dokuya, özneleşmeden öznenin dağılmaya başladığı sürece, çağdaş insanlığın evrenindeki değerler buharlaşmasına, aynı şeyi söyler gibi görünürken başka anlam ağlarına bağlanan ve iletişimi olanaksız kılan çöküşe işaret eder gibi duruyor. İlk baktığımda Yıldız'ın *Antigone*'sinin bana, Lacan'ın kendi yanıtladığı sorusunu düşündürdüğünü de buraya not etmeliyim: "Bir insan *Antigone*'de ne bulur? Öncelikle Antigone'yi bulur."¹⁶

¹³ Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis: 1959-1960 (Psikanalizin Etiği: 1959-1960)*, çev. Dennis Porter (New York: W.W.Norton & Company, 1997), 270.

¹⁴ Güngör Dilmen çevirisinde daha kısa ve etkili bir cümle tercih edilmiştir: "...her derdin bulur çaresini, ölümden gayri."

¹⁵ Judith Butler, *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), 51.

¹⁶ Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, 250.



Levent Yıldız, *Antigone*
2017, Video

Türkiye'deki Antigone hafızası

Hafıza Merkezi seçkinde 40 kadar mekân ve etkinlikte (festival ve bienaller) 2000–2019 yılları arasında yer alan görsel ve gösterim sanatlarının örnekleri bulunuyor. Seçki, yukarıda sözünü ettiğim, Ferda Yılmazoğlu ve Pınar Pamuk'un videoları *Bir Dağın Başı* (2014) ile Levent Yıldız'ın *Antigone* (2017) yerleştirmesi, Cengiz Tekin'in *İsimsiz* (2008) videosu gibi doğrudan bir sahneleme olmayan Antigone referanslı güçlü işleri de barındırıyor. Seçki-deki sahnelemeler ise Stüdyo Oyuncuları'nın *Antigone*'nin bir yeniden yazımı olan *Euridike'nin Çılgılığı* (2006), Diyarbakır Şehir Tiyatrosu yapımı Sofokles'in *Antigone*'si (2012) ve Şermola Performans'ın *Antigone*2012'si (2012). Demokrasi görünümümlü otoriter rejimlerde Antigone sahnelemelerinin bir arayüz işlevi taşıma potansiyeli, sessizliğe bir ses olmak imkânı barındırması ihtimali beni "tiyatro" çerçevesinde bu taramanın dışında kalan alana da bakmaya yönlendirdi. Aşağıdaki envanter bir anlamda bu merakla oluştu.¹⁷

Bu toprakların hafızasını yoklayınca karşımıza çıkan ilk *Antigone* verisi bir çeviri hakkında. 1848'de Lazaradiris Basımevi'nden çıkan Vittorio Alfieri'nin *Antigone*'si (1783) İstanbul'da Rumcaya çevrilmiş bir İtalyan oyunu. Oyunun sahnelenip sahnelenmediği bilinmiyor.¹⁸ 1860'lı

yıllarda Ermeni tiyatrosunun kadın başrollerini üstlenen Arusyak Papazyan'ın akıllarda kalan bir Antigone yorumcusu olduğunu biliyoruz ancak maalesef prodüksiyon hakkında elimizde hiçbir bilgi yok.¹⁹ 1889'da Yeni Tiyatro'ya turneye gelen Karayanni Opera Topluluğu'nun programında bir *Antigone* olduğu ve topluluğun İzmir'e de gittiği kayıtlara geçmiş ancak operanın tamamı mı yoksa sadece seçilmiş aryalara mı yer verildiğine dair bir bilgimiz yok.²⁰ 1900 yılında Odeon Tiyatrosu'nda birleşen Tavoularis ve Pantopoulos topluluklarının yine Rumca bir Sofokles'in *Antigone*'si prodüksiyonu olduğunu biliyoruz.²¹ 1910'da Kyveli-Pyrst Topluluğu yine Odeon Tiyatrosu'na Sofokles'in *Antigone*'si ile gelmiş.²² Varyete Tiyatrosu'na da 1911'de Rozalia Nika-Fyrst Topluluğu, 1912'de Kyveli Adrianou Topluluğu birer *Antigone* getirmişler.²³ O zamanlar, Rumca oynanan oyunların burada ulaşacağı bir seyircisinin varlığına dair bu bilgiler, bugün maalesef bir yokluğa işaret ediyor. Bu bilgilerdeki eksiklik de arşiv/kayıt tutmak konusunda adeta seçilmiş belleksizliğe ışık tutuyor.

Sofokles'in *Antigone*'si yeni kurulan ve pusulasını Batı'ya çeviren genç cumhuriyetin şemsiyesi altında oynanan ilk antik Yunan oyundur ve Carl Ebert tarafından 1941–42 sezonunda Tatbikat Sahnesi'nde sahnelenmiştir.²⁴ Metin, 1941'de Millî Eğitim Bakanlığı Klasikleri dizisinde

¹⁷ Bu envanter kısa süre zarfında ulaşılabilen kaynaklardan derlenmiştir ve takibi çok güç olan amatör tiyatroların çalışmalarını içermemektedir.

¹⁸ Metin And, "Eski İstanbul'da Yunan Sahnesi," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı: 3, Ankara (1972): 89.

¹⁹ Şârasan, *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları*, çev. Boğos Çalgıcioğlu (İstanbul: bgst, 2008), 43.

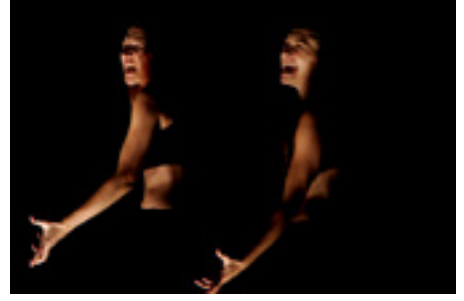
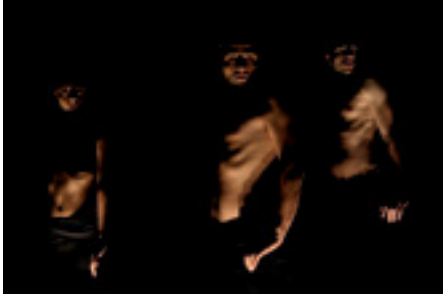
²⁰ And, "Eski İstanbul'da Yunan Sahnesi," 95.

²¹ A.g.e., 99.

²² A.g.e., 103.

²³ A.g.e., 105.

²⁴ Dikmen Gürün, "Sophocles in Turkish Theatre (Türkiye Tiyatrosu'nda Sofokles)" (*Arc-Net XII. International Conference Delphi*'de sunulan yayınlanmamış metin, 2004), 3.



Stüdyo Oyuncuları, *Euridike'nin Çığlığı*
2006, Oyun

Sabahattin Ali tarafından çevrilmiştir. Yalçın Kaya'nın *Bozkırdan Doğan Uygurlık Köy Enstitüleri: "Antigone'den Mızraklı İlmihal'e"* kitabının başlığı da burada yer alan küçük bir anekdot da Türkçede Antigone'nin serüveninin nasıl bir idealin simgesi olarak başladığını gösteriyor. Bir köy enstitüsünü ziyareti sırasında karşılaştığı bir genç kıza yanında neler taşıdığını soran İsmet İnönü, kızın torbasından azığının yanı sıra Sofokles'in *Antigone*'sinin de çıkmasından çok etkilenmiştir. Yeni çevirilen klasiklerden birini okuyan bu Anadolu kızı cumhuriyet aydınlanmasının ümidi gibi görünmüştür ona ve heyecanlanmıştır.²⁵

Devlet Tiyatroları arşivini tarayınca 1941-42 sezonundaki ilk *Antigone* ile birlikte çeşitli Antigone'lerin bugüne değin on kez sahnелendiğini görüyoruz. İçlerinde Anouilh (Ankara DT) ve Brecht (Adana DT) versiyonlarının da olduğu bu yapımlar Adana (Brecht, 2009-2010), Ankara (Anouilh, 1949-1950/1979-1980; Demirel 1974-1975; Sofokles, 2005-2006), İstanbul, İzmir (1992-1993) ve Trabzon (Demirel ve Sofokles, 1998-1999) Devlet Tiyatroları'nda seyirciyle buluşur. 1966'da Kemal Demirel'in yazdığı, Almanca ve İngilizceye de çevrilmiş olan *Antigone*, 1974'de Ankara Devlet Tiyatrosu'nun 25. yıl kutlamaları kapsamında programa alınır.²⁶ 2005-2006 sezonunda Ayşe Emel Mestçi Ankara İrfan Şahinbaş Sahnesi'nde metnin kendi dinamiğinin dışına da uğrayan yaklaşık üç saatlik bir *Antigone*'yi Güngör Dilmen çevirisiyle sahneye koyar. Ancak 2011-12 sezonunda hem Faik Ertener rejisiyle bir yeniden yazım *Anita'nın Aşkına da Antigone New York'ta'sı* (Janusz Glowacki) Türkiye'de ilk kez sahnelenir, hem de Kenan Işık rejisiyle Sofokles'in *Antigone*'si Sabahattin Ali çevirisiyle yorumlanır. Kenan Işık yorumunda bir Aynur Doğan ağıtı da ilk kez DT'de yer alır. 2012'nin *Antigone* açısından Türkiye'de ilklere vesile olan verimli bir yıl olduğunu söyleyebiliriz çünkü o dönemdeki "açılımın" etkisi olarak da yorumlanabilecek bir tesadüf sonucu Kürtçe iki *Antigone* sahnelenir. Bu iki oyun, *Hafıza Merkezi*'nin seçkisinde, dolayısıyla birazdan daha etraflıca eğilmek üzere şimdilik ilerleyeceğim.

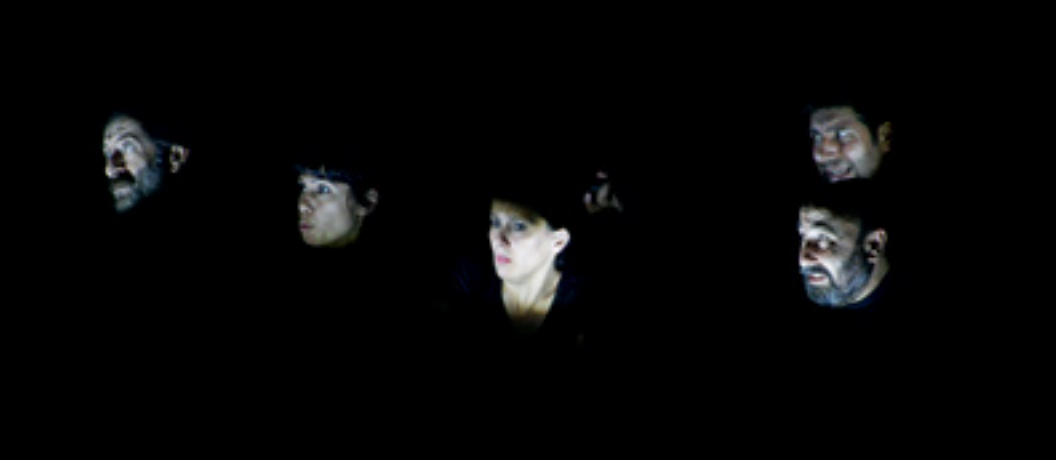
Ödenekli diğer yapımlarda Antigone'nin serüveni daha kısa. Bakırköy Belediye Tiyatrosu'nda ise Gürcü yönetmen Robert Sturua'nın rejisiyle Brecht'in yazdığı *Sofokles'in Antigone'si* 1994'te sahnelenir ve İstanbul Tiyatro Festivali programında yer alır. Darülbeydi'den İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarına olan serüven içinde yer alan tek *Antigone* 2004-2005 sezonunda Macit Koper'in sahnелendiği Sofokles'in *Antigone*'sidir. Kurum, 2005 yılında Roberto Ciulli tarafından yorumlanan Theater an der Ruhr prodüksiyonu *Antigone*'ye de ev sahipliği yapar.

Özel tiyatroların arşivlerine ulaşarak *Antigone*'nin peşine düşmek biraz daha zor. Yenter kardeşlerin İstanbul'a geldikten sonra Kent Oyuncuları olarak oynadıkları ilk oyun 1960-61 sezonunda gösterilen Anouilh'nin *Antigone*'si. Daha sonra Yıldız Kenter'in TRT için yönettiği radyo tiyatrosu formunda bir Sofokles'in *Antigone*'si de vardır; bugün de çevrimiçi olarak dinlemek mümkündür.

1995-96 sezonunda Genco Erkal'ın on bir metinden oluşturduğu *İçimdeki Çılgılık* oyununda yer alan dokuz güçlü kadın figüründen biridir *Antigone*. Dostlar Tiyatrosu'nun bu yapımında, Mehmet Ulusoy ile Özgür Yalım'ın ortak rejisiyle dokuz kadın da Jülide Kural tarafından canlandırılmış, yapıt o dönemin ses getiren sahnelemelelerinden biri olmuştur.

²⁵ Yalçın Kaya, *Bozkırdan Doğan Uygurlık Köy Enstitüleri: "Antigone'den Mızraklı İlmihal'e"*, II. Cilt (İstanbul: Tıglat, 2001), 132.

²⁶ Gürün, "Sophocles in Turkish Theatre," 4.



Diyarbakır Şehir Tiyatrosu, *Sofokles'in Antigone'si*
2012, Oyun

1997'de özel tiyatrolarda bir ilk gerçekleşir. Sofokles'in *Antigone'si* hem bir özel tiyatrodaki ilk kez sahnelenmiştir hem de ilk kez Yunanca aslından bir çeviriyle -Güngör Dilmen'in çevirisiyle- sahneye taşınmıştır. Mahir Günşiray rejisiyle sahnelenen yapımın bir diğer farklı yanı Kreon dâhil tüm rolleri kadınların üstlenmiş olmasıdır. Özel tiyatrolarda sahnelenen son örnek ise Tatavla Sahne'de (2016) Eraslan Sağlam rejisiyle sahnelenen Anouilh'nin *Antigone'si*dir.²⁷

Antigone'nin Türkiye'deki serüveninde Osmanlı'dan cumhuriyete geçişte kaybolan çok dilli bir kültürün kaybı hazindir. Cumhuriyetin ilk yıllarında tasarlanan kültürel politika doğrultusunda Antigone'nin simgeleştiğini, ancak özellikle 90'larla birlikte eleştirel bakışın taşıyıcısı olma potansiyelinin farkedildiği anlaşılıyorsa da ülkenin çok elverişli iklimine karşın Antigone gibi bir figürün yeterince değerlendirilmediğini söylemek mümkündür.

Hafıza Merkezi'nin seçkisinde yer alan Antigoneler

*Hafıza Merkezi'nin seçkisinde yer alan en etkileyici işlerden biri Şahika Tekand'ın yazıp yönettiği 2006 tarihli *Euridike'nin Çılgılığı*'dir. Tekand'ın Sofokles'in *Antigone'si* üstünden yaratıcı bir yeniden yazım örneği verdiği yapıtın prömiyeri, bugün artık olmayan AKM'de gerçekleşmiştir.*

Sofokles'in *Antigone'sinde* Euridike bir kere konuşur, iki kere hareket eder. Konuşmaları duyup dışarı çıkar, neler olup bittiğini sorar, hayatta kalan tek oğlunun da öldüğünü öğrenir. Bir daha sesini duymayız, bir parantez içinde sahneden sessizce çıktığını okuruz. Ardından kendisini öldürdüğünü öğreniriz. Daha önce bir oğlunu bir kardeş kavgasından çıkan savaşın

başında tıpkı İphigenia'nın Troya Savaşı başında kurban edilişi gibi ölüme uğurlamıştır Euridike. Bir yas bulutunun içindeyken yası ikiye katlanmış, buna dayanamamıştır. Tüm bunların sebebi olan Kreon'a kendi bedeniyle verebileceği tek yanıt intiharıdır. Suçlayan kocaman bir soru işareti gibidir gidişi. Bu sessiz figürden güçlü bir oyun kuran Tekand, kaynak oyunun bir parantezine sıkışmış Euridike'ye ses olur. Onun düğüm olmuş yasını, içinde tuttuğu sesini bir çığlıkla duyurur. Sofokles'teki sessiz varlığın usulca gidip kendini öldürmesinden farklı bir etki vardır burada. Oyundaki tüm kadınların; Antigone'nin, İsmene'nin ve korodakilerin sesi bir olur adeta; Euridike'nin çılgılığı ile Antigone'nin edimi birleşir. Euridike'nin eylemi de en az Antigone'nin eylemi kadar sarsıcıdır; değişim talep etmekte ve onu koşullamak için kendi yok oluşunu sunmaktadır. Oyun tragedyanın ritüelistik eşik deneyimini oyuncunun da deneyimlemesini koşullayan bir tasarım içinde sahnelenmiştir ve Euridike de kendi sessiz döngüsünü tamamlamak üzeredir. Tiradının ardından "sesinin yankısını karanlığa bırakarak Hades'e" gidecek, kendini ölümün sessizliğine teslim edecektir. Gitmeden önce tragedyalara layık bir lanet zinciri kurar tiradında; "karanlığın yüreğinden, işkencenin güneşi altından, dünyanın bütün kentlerine bütün kurbanlar adına" konuşarak "yıllarca susan dudaklara" lanet okur. Sanki toprak (Gaia) ile bir olmuş gibidir; "doğurduğu hayatı" -madem ki bu hayat böylesine dehşetlidir- geri almak istemektedir. AKM'den doğrudan Galatasaray Lisesi'nin önüne vardığında Cumartesi Anneleri'nin can-ı yürekten katılacağı bir çığıktır bu. *Antigone* tragedyasının kalbinden bir başka trajediye ruh üflenmiş gibidir.

Daha önce değindiğim gibi Türkiye'deki Antigone'nin hafızasına 2012'de birbirinden tamamen farklı biçimlendirilmiş iki Kürtçe performans eklenir. Bunlardan ilki Diyarbakır Şehir

²⁷ 2020 sezonuna hazırlanan çalışmalar yarım kaldıkları için burada yer almamaktadırlar.



Şermola Performans, *Antigone2012 (Çarkeh Sal Berê)*
2012, Oyun

Tiyatrosu yapımı, Celal Mordeniz'in yönetmenliğini üstlendiği Sofokles'in *Antigone*'sidir. Kayyuma devredilmiş Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'nin, lağvedilmiş tiyatrosunun el konulmuş arşivine ulaşmak mümkün olmadığından izleyemediğim oyun hakkında kısıtlı bilgilerim, oyunun yönetmeni ile sohbetimizden. Bu ilk Kürtçe *Antigone*'nin yönetmeni Celal Mordeniz, sahnelemesinde René Girard'ın Oidipus okumasının izini *Antigone*'de sürdürdüğünü dile getiriyor. Bu nedenle her bir karakterin tüm oyuncular tarafından canlandırıldığı; herkesin her karaktere büründüğü bir yapı kurmayı tercih ettiğini söylüyor çünkü bireysel farkların silindiği bir evrende aynaların çatışmasının altını çizmek istiyor. Bu yer yer aynışmalardan Butler da *Antigone* yorumunda²⁸ söz ediyor. Mordeniz'in seçimi aynı zamanda karakterlerin takip edildiği bir yapıdan sıyrılarak hikâyenin özünün daha yoğun duyulmasını da hedefliyor.

İstanbul'da Kürtçe tiyatro yapan Şermola Performans üç yüzleşme oyunu tasarlar kuruluşunda. Kâğıt toplayıcılığı yapan bir kadının hikâyesine odaklanan *Karabasan* ve Diyarbakır cezaevinin ağır koşullarını yüzümüze çarpan *Disko 5 No'lunun* ardından gelen son yüzleşme oyunu *Antigone2012*'dir. Berfin Zenderlioğlu tarafından yazılıp yönetilen *Antigone2012*'nin refleksiyle daha önce kısaca değindiğim *Bir Dağın Başı* videosu arasında bir ortaklık bulunuyor. Zenderlioğlu metnini, 2012'de *Radikal* gazetesinde yayınlanan itiraflardan, kaybettikleri eşlerinin, çocuklarının ardına düşüp onlardan ümidi kesince kemiklerini bulmayı, onları usulünce defnetmeyi isteyen insanların arayışlarına eşlik eden Veysi Altay'ın belgesel çekimlerinden yararlanarak oluşturmuş.

Oyun güçlü bir fikirle kurulur; 2012 *Antigone*'sinin iki kardeşinden birini devlet şehit olarak görmüştür, diğerini terörist. Arkasında *Antigone*'nin hafızasını taşıyan Kadın, kardeşinin kemiklerine ulaşabilmek, ona bir mezar sunabilmek ister. Bu amaçla henüz 14 yaşındayken göz göze geldiği kardeşinin katilinin peşine düşer, planı doğrultusunda onunla evlenir. Oyun bu ikilinin, Kadın'ın ve Adam'ın, düğün gecesinde geçer. *Antigone*'nin ölmeden girdiği mezarla 2012 *Antigone*'sinin düğün gecesini benzer bir eşik zaman/mekân atmosferi taşır gibidir. Oyun yerine gelen seyircinin yerde uzanan iki kişiye dikkat ederek oturmasını gerektirecek biçimde kurgular Zenderlioğlu sahneyi. Bir rahatsızlık duygusunu deneyimleyerek yerine oturacaktır seyirci. Üstüne suskunlukla basılan bedenleri düşündürür bu açılış.

Üstüne susularak basılan ölü bedenler imgesi bizi Cengiz Tekin'in 2008 tarihli *İsimsiz* videosuna da götürür. Türkiye İnsan Hakları Vakfı'nın *Ateşin Düştüğü Yer* başlıklı 20. yıl sergisinde yer alan *İsimsiz*, gerçekten de isimsiz bir ölü bedeninin kara gözlüklü, takım elbiseli Kreongil düşüncenin uygulamacısı tipler tarafından yerde yuvarlanarak terk edildiği bir uzamı gösterir. Oyundaki Adam da böyle bir varlıktır. Biliriz ki bu yerde yuvarladıkları insanın yakınları ondan umudu kesene dek evine dönmesini bekleyecek, onun ardına düşecek, resmî makamlara soracak, yanıt alamadıklarında aramayı kesmeyecek, hiç değilse kemiklerine ulaşmak isteyeceklerdir.

²⁸ Judith Butler. *Antigone'nin İddiası: Yaşam ile Ölümün Akrabalığı*, çev. Ahmet Ergenç (İstanbul: Kalcı, 2007), 45.

Oyundaki Kadın da bu sonsuz bekleyişte tükenen anne ve babası için harekete geçmiştir. Düğün gecesinin başında, erotik bir oyunsallıkla adamı bağlar. Adamı bağladığında onu kendi 14 yaşının anılarına götürmek ister; bir sorgu ortamı oluşturur. Adamın başını akvaryuma sokarak hatırlamasını, sorularının cevaplarını vermesini kolaylaştırmak ister. (Uygulanagelmekte olan bir şiddetin bu esteteze formu, steril hâli tedirginlik vericidir.) Bir noktada Adam bağlarından kurtulur ve aslında Kadın'ın oyunun farkında olduğunu söyleyerek sahnenin dengesini değiştirir. Kazananı olmayan bir yüzleşmedir bu.

Yasın terkinde diri duran hatırlamak, unutmak ve özlemenin Kürtçede aynı kökten, kuyu anlamına gelen *bîrden* geldiğini öğrenince insan, acının dile nasıl yerleştiğini düşünüyor.²⁹ Oyunun zamanında, 2012 yılında bir kadın, bir Antigone, hâlâ kardeşine mezar dilemektedir. Kardeşinin baş ucuna bir taş dikmek, topraktan alıp annesiyle babasının mezarına götürmek, biraz da bir şişeye kendisi için koyup suyla içerek yüreğindeki acıyı dindirmek, yasının devrini tamamlamak istemektedir. Şermola Performans'ın oyunu bu anlamda, bu coğrafyada zamana dayanıklı ve sürekliliği bir türlü kırılmayan bir şiddetten doğan acıyı yansıtır. Arkaik olanla bugünü bir araya getirirken şiddetin bitimsizliğini hatırlatır.

Nitekim çok değil, üç yıl sonra "çözüm süreci" ya da "demokratik açılım" rüzgârı tersine dönecek, Hacı Lokman Birlik'in cansız bedeni, zırlı bir aracın arkasından sürüklenecek, bu durum "bir standart uygulama" nitelemesiyle meşrulaştırılıp bir sindirme aracı olarak kullanılacak, ardından Taybet Ana'nın naaşı yerde kalacak, 10 yaşındaki Cemile'nin bedeni buzdolabında saklanacaktır. Oysa ölmüşlerin ritüellerle gömülmesine gösterilen özenin tarihi İÖ 90.000 ile 10.000 arasına tarihleniyor.³⁰ Yas ritüelleri üzerinde uzlaşmış, kadim etkinlikler. Sadece giden için değil, geride kalanlar için de icra edilen bir görev. Kayba uğrayanların sevdiklerini bilinmeyene ya da muhtemel bir ıssızlığa yolcularken ritüeller vasıtasıyla aniden içinde buldukları bu yeni durumlarını idrak ve kabullerini; acı veren bir eşiği, parçası oldukları toplulukla birlikte geçmelerini desteklemek gibi bir işlev taşırlar. Özellikle ecelin değil, şiddetin yol açtığı kayıplar, ölüyü sahibine teslim etmeyerek geride kalanlara eza edilmesi, yas sahiplerinin acılarını sürekli dağılayan, kabuk tutmayan açık yaraya dönüştürür.

Judith Butler'ın "bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?"³¹ sorusu tatmin edici bir yanıtta uzak öylece durduğu müddetçe Türkiye'deki Antigone hafızası belli ki yükünü arttırarak varlığını sürdürecektir.



Cengiz Tekin, *İsimsiz*
2008, Video

²⁹ Ak'tan aktaran; Nermin Saybaşı, *Mıknatıs-Ses: Rezonans ve Sanatın Politikası* (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), 172.

³⁰ W.M. Spellman, *Ölümün Kısa Bir Tarihi*, çev. Ahmet Bora Pekiner (İstanbul: Can, 2017), 34.

³¹ Butler, *Kırılgan Hayat*, 35.

Kaynakça

- And, Metin. "Eski İstanbul'da Yunan Sahnesi." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı: 3, Ankara (1972): 87-106.
- Butler, Judith. *Antigone'nin İddiası: Yaşam ile Ölümün Akrabalığı*. Çev. Ahmet Ergenç. İstanbul: Kabalcı, 2007.
- Butler, Judith. *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Campbell, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology (Tanrının Maskeleri: İlk Mitoloji)*. Londra: Secker&Warburg, 1960.
- Copjec, Joan. *Tut ki Kadın Yok*. Çev. Barış Engin Aksoy. İstanbul: Encore, 2015.
- Griffith, Mark. "Introduction." *Antigone*, 1-69. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Grimal, Pierre. *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma*. Çev. Sevgi Tamgüç. İstanbul: Kabalcı, 2012.
- Gürün, Dikmen. "Sophocles in Turkish Theatre (Türkiye Tiyatrosu'nda Sofokles)." *Arc-Net XII. International Conference Delphi'de sunulan yayınlanmamış metin*, 2004.
- Han, Byung-Chul. *Şiddetin Topolojisi*. Çev. Dilek Zaptçioğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Jacobs, Carol. "Dusting Antigone (Antigone'nin Tozunu Almak)." *MLN*, Vol. 111, sayı: 5, Comparative Literature Issue (1996): 889-917.
- Kaya, Yalçın. *Bozkırdan Doğan Uygarlık Köy Enstitüleri: "Antigone'den Mızraklı İlmihal'e"*. II. Cilt, İstanbul: Tıglat, 2001.
- Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis: 1959-1960 (Psikanalizin Etiği: 1959-1960)*. Çev. Dennis Porter. New York: W.W.Norton & Company, 1997.
- Latacz, Joachim. *Antik Yunan Tragedyaları*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos Boyut, 2006.
- Loroux, Nicole. *Mothers in Mourning (Yas Tutan Anneler)*. Çev. Corinne Pache. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- Saybaşı, Nermin. *Mıknatıs-Ses: Rezonans ve Sanatın Politikası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- Sofokles. *Antigone*. Çev. Ari Çokona. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Spellman, W.M. *Ölümün Kısa Bir Tarihi*. Çev. Ahmet Bora Pekiner. İstanbul: Can Yayınları, 2017.
- Şârasan. *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları*. Çev. Boğos Çalgıcioğlu. İstanbul: bgst, 2008.
- Thomson, George. *Aiskhylos ve Atina*. Çev. Mehmet Doğan. İstanbul: Payel, 1990.
- Žižek, Slavoj. *Antigone'nin Üç Yaşamı*. Çev. Erkan Ünal. İstanbul: Encore, 2016.

**İnsan Ötesi
Bedenlerle
Hafızanın İmkânları:
Tekno-Canavarlar
ve Hayaletler**

**Aslı
Zengin**

Neye beden diyoruz? Bedeni beden yapan ne? Beden dediğimiz hep insana veya hayvana mı dairdir? Merkeze koyduğumuz mesele şiddet, hafıza ve tanıklık gibi mevhumlar olduğunda o zaman beden dediğimiz şeyin insan ötesinde, insanı aşan başka formlarına dair neler söyleyebiliriz? Mesela devletin, faşizmin, soykırımın, kadın düşmanlığının, homofobi ve transfobinin insandan öte cisimleşmiş bir bedeni ya da bedenleşmiş hâli nelere tekabül eder? Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi'nin bir araya getirdiği son yirmi yıllık (2000-2019) güncel sanat arşivine bakarken beni yönlendiren sorular bunlar oldu.

Bu yazıda, beni bu soruları sormaya teşvik eden işleri bir sosyal bilimci olarak inceleyip, insan merkezli beden anlayışının dışına çıkarak bedeni başka olasılıklar dâhilinde yeniden düşüneneğim. Bedeni, insanla ilişkili ama sadece insanla açıklanamayan, başka varlık, nesne ve duygulanımları da bir araya getiren birliktelik, kümelenme, montaj veya topluluk (*assemblage*) çerçevesi içinde anlamaya çalışacağım. Bu proje için seçtiğim işler bedeni sadece insan odaklı düşünen yaygın anlayışların dışına çıkarak, bedenin insan ötesi (*posthuman*) varoluş, temsil ve kurgu biçimlerine bakıyor. Böylece Türkiye'deki şiddet hafızasına ve tanıklığına dair bedenin çoklu kuruluş biçimlerine, diğer bir deyişle beden çokluğuna işaret etmeyi amaçlıyorum.

Bakacağım işleri metodolojik olarak iki gruba ayırdım. İlk gruptaki işler daha çok teknoloji, makine ve beden ilişkisiyle alakalı. Donna Haraway'ın *Siborg Manifestosu* (2006) gibi insan ötesiyle ilgili çalışmaların izinden giden bir yaklaşımla bu eserleri inceleyeceğim. Bu minvalde yoğunlaşacağım işler Türkiye coğrafyasındaki zalim beden formlarına ve teknolo-canavarlara dair. İkinci gruptakiler ise zulme tanıklık etme ya da canavar olana direnme biçimlerinin insan ötesinde bedenleşme hâllerine odaklanıyor. Hayalet, yitip giden, geriye kalan enkaz, döküntü, hurda, boşluk ve hikâyelerin nesnelere girdiği ilişkilerde kurduğu beden formlarını ya da bedensiliğini tartışacağım.

Tekno-Canavarlar

Elaine Graham *Representations of the Post/Human* (İnsan Ötesinin Temsilleri, 2002) adlı kitabının girişinde teknolojinin soyut, yekpare ve kültürel olarak evrensel bir güç olmadığını vurgular. Bu fikrini desteklemek için bizden dijital, sibernetik ve biyomedikal teknolojilerin hayatlarımızdaki yerini düşünmemizi ister. İnsan denen mevhum, günümüzdeki bu teknolojilerle tanımı sürekli değişen ve yeniden yorumlanan bir varlık. Teknolojiler insanların sadece araçsallaştırdığı ampirik nesnelere tekabül etmiyor. Aynı zamanda insanın varlığını kurma ve biçimlendirme kapasitesine de sahipler. Bu anlamıyla Graham'a göre teknolojinin ontolojik bir gücü olduğunu iddia etmek mümkün. Teknoloji çeşitli

dünyalar, kişiler ve benlikler var edebilir. Beden de insan gibi bundan payını alıyor ve bizi hem kavramsal hem de ampirik olarak çokluklara sürüklüyor. Her şeyden önce insanın bedeninin sınırları yeniden çiziliyor. Daha geleneksel bir anlayışla bedenin artık deride sonlandığından söz etmek mümkün değil. Yine Graham'ın kendi kitabında yaptığı bir alıntıyla teknolojinin deriyi esnettiğine ve parçaladığına şahit oluyoruz. Deri artık bedenin sınırını oluşturmuyor. Sadece post-insan, yani insan ötesi bir hâle değil, aynı zamanda post-beden, yani beden ötesi hâllerle de karşı karşıya kalıyoruz.

Bunun en iyi örneklerini Haraway *Siborg Manifestosu*'nda tartışıyor. Haraway'e göre siborg, makine ve organizmanın birleşiminden oluşan bir melez, bir kırma. Hem toplumsal gerçeklik hem de kurgudan oluşan bir yaratık. Belki cins bile diyebiliriz. Siborg, Haraway için umut verici imkânlar taşıyan bir var olma biçimi. Siborg aynı zamanda insana dair bildiğimiz sınırları aşmış yok eden ve bizi hem tedirgin hem de memnun eden bir olasılığa doğru kapı açıyor.

Ben bu yaklaşımı biraz tersine çevirerek, Haraway'in iddia ettiğinin aksine, teknoloji ve makine ile harmanlanmış bedenin her zaman özgürleştirici, ufuk açıcı ve sınırları aşan anlamlar taşımayacağını, bazen de şiddetin ve işkenenin nasıl en görünür formuna dönüşebildiğini tartışmak istiyorum. Bunun için de devletin teknoloji ve şiddeti kullanarak bize kendisini gösterdiği insan ötesi beden formlarına odaklanacağım. Devletin teknolojiyi kullanarak bedenleşmiş hâline teknolo-canavarlar demeyi tercih ediyorum. Devletin teknolo-canavarlar üzerinden uyguladığı şiddete gündelik hayatımızda sürekli rastlıyoruz. Devlete bu teknolo-canavarlar üzerinden bakmak aslında devleti bizden uzak, soyut ve ulvi bir güç kaynağı gibi görme eğiliminin aksine, onu hayatımızın her an bir parçası olabilen, gündelik hayatımıza türlü şekillerde müdahil olan ve çeşitli bedenleşme teknikleriyle en mahrem alanımıza dahi girebilen bir organizasyon biçimi olarak anlamayı mümkün kılıyor.

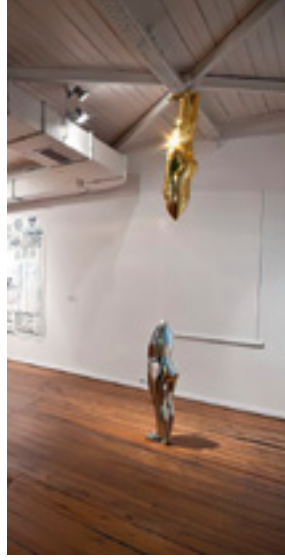
Devlet kullandığı teknoloji ve makinelerle kendini hayat içerisinde var edebileceği canavar bedenler kurabiliyor. Bunlardan bir tanesini Ali Bozan'ın *Bu Bir Toros Değildir* (2009) adlı fotoğraf çalışmasında görüyoruz. Hepimizin bildiği gibi Beyaz Toros özelliikle Kürt coğrafyasında derin acıları çağırın bir araç, bir makine. Bozan, eklediği ekstra kapılarla arabayı normal görüntüsünden çıkararak aslında arabanın bildiğimiz anlamının dışındaki hâline vurgu yapıyor. Resimdeki arabaya "Toros Canavarı" diyor. Eklenen ekstra kapı aslında devletin karanlık koridorlarına, odalarına açılan bir kapı. Bu kapıdan zorla soktuğu insanları gözaltına aldığı ve kaybettiği bir geçit. Beyaz Toros'un fazlalık oluşturan kapıları insanları yutuyor, kaybediyor ve yok ediyor. Bu anlamıyla Beyaz Toros sadece

Ali Bozan, *Bu Bir Toros Değildir*
2009, Fotoğraf



Köken Ergun, *TANKLOVE*
2008, Video





Elçin Ekinci, *İsimsiz*
2010, Yerleştirme

bir araba değil ama halka zarar veren, halkı korkutan bir tekno-canavar ya da canavar-makine. Aslında infaz makinesi demek de doğru olur. Bu tekno-canavarın renginin beyazlığı da bize çok şey anlatabilir. Popüler algımızda hayaletlere biçtiğimiz rengin beyaz olduğunu düşünürsek, bu canavar-makinenin adeta yaşayan diri bedenleri hayalete çevirme mekanizmasına hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Beyaz sanki gündelik hayata musallat olan hayaleti ya da egemen ırk söylemlerinin beyazlığını anımsatıyor. Ya da ölüyü sarıp sarmaladığımız kefenin renginin de beyaz olduğunu düşünürsek Toros'u kaçırap kaybettiklerini kefen gibi içine saran ve hapseden bir araç olarak görmek de mümkün.

Köken Ergun'un *TANKLOVE* (2018) çalışması da yine aynı mantıkla anlam kazanıyor. Ergun izleyicisine 1997 yılı 28 Şubat günü sabahın erken saatlerinde Ankara'nın Sincan ilçesi sokaklarında konvoy hâlinde ilerleyen tanklarla yapılan askerî güç gösterisini tekrarlama üzerine dayalı performatif bir iş sunuyor. Askerî tankın sokaklarda kendini gösterme hâli yine devletin girdiği başka bir tekno-canavar beden şekline tekabül ediyor. Sokaklarda boy gösteren tekno-canavar, hareket ederek egemenliğini aynı zamanda mekâna

kazıyor. Gündelik hayatın geçtiği alanlarda turlayarak varlığıyla baskı, korku, tedirginlik ve endişe yaratıyor. Tanka baktığımızda aslında tüm çıplaklığıyla devletin bedenlerinden birini görüyoruz: Bir canavar-makine ölüm ve şiddeti sokakların ruhuna işliyor. Böylece ölümle şiddet gündelik hayatın akışkanlığını sağlayan mekâna her daim bir ihtimal olarak yerleşiyor.

Peki devlet şiddetinin veya katlinin siborglaştırdığı bedenlere dair bir şeyler söylemek mümkün mü? Bunun için Elçin Ekinci'nin *İsimsiz* (2010) heykel yerleştirmesini örnek vermek istiyorum. Donna Haraway'ın siborgu melez ya da kırma olarak gören makine-beden tanımını hatırlayalım. Ekinci'nin içinde kurşunla birleşip bütünleşen çocuk bedeninin heykeli bize Uğur Kaymaz ve Ceylan Önkol gibi devlet tarafından öldürülen nice çocuğu hatırlatıyor. 2004 yılında babası ile birlikte terörist olduğu gerekçesiyle Mardin Kızıltepe'de kurşunlanarak öldürülen on iki yaşındaki Uğur'un bedeninden tam on üç tane, yani yaşından fazla kurşun çıkmıştı. Yarı silah kurşunu yarı çocuk bedeni olan bu heykelin hammadde adeta Uğur'un bedeninden çıkan kurşunlardan ibaretmiş gibi bir izlenim veriyor. Bir çocuğun bedenini savaş teknolojisiyle

Ali Miharbi, *Duvarı Kırbaçlayan Makina*
2013, Yerleştirme



paramparça eden makinelerden geriye kalan bir heykel. Bu heykel savaş teknolojisi ve insan arasındaki sınırları yeniden çiziyor, hatta bu sınırları muğlaklaştırıyor da diyebiliriz. Çocuk nerede başlıyor nerede bitiyor, kurşun nerede başlıyor nerede bitiyor, savaş nerede başlıyor nerede bitiyor; bu heykele bakınca tüm bunları düşünüyör ama net cevaplar veremiyoruz. Başlangıç ve sonlara dair net sınırlar çizemiyoruz. Militarizm ve savaş teknolojisiyle çizilen, yıkılan, yok olan çocuk bedeninin muğlaklaştırılmış sınırlarında dolanıyor gözlerimiz. Mermiye dönüşen çocuk bedeniyle ve çocukluğun namlunun ucunda yaşanan biçimleriyle burun buruna kalıyoruz. Bu vesileyle çocukluğun birçok insan için hiç de evrensel ve eşit anlamlar taşımadığını hatırlıyoruz.

121

Devlet tarafından siborglaştırılmış beden tartışmasına diğer bir örnek ise Şener Özmen'in *Bayrak* (2010) işi. Bu fotoğrafta bayrağa bakmaktan boynu tutulmuş erkekleri bir arada görüyoruz. Özmen bu fotoğraf çalışmasıyla devletin ideolojisi ve siborgluk arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmemizi sağlıyor. *Bayrak* çalışmasıyla ilgili Abdulhalim Karaosmanoğlu Altüst'te yazdığı yorumda ideoloji için şöyle diyor: "İnsanı robotlaştıran, duygularını, özneliğini ortadan kaldırmak yerine kendi çıkarı için kullanan ideolojik estetik ile insanlık millî marşlar aracılığıyla bir cemaatin üyesi kılınır."¹ Yani ideolojinin kendisine ve işleyiş biçimine teknoloji olarak bakan bir işten bahsediyoruz. Burada bedenler bireysel hareket kapasitelerini yitirmiş, daha doğrusu bireysel hareket kapasiteleri devlet müdahalesi ile bozulmuş, yontulmuş ve sabit bir konuma bağlanmış. Bedenleşmiş makinenin aksine, makineleşmiş bedenleri görüyoruz. Bu bedenlerin her birini insanın içine kaçan devlet olarak da nitelendirebiliriz. Devlet adeta William Friedkin'in meşhur *The Exorcist* (1973) filminden esinlenerek çekilmiş Metin Erksan imzalı yerli *Şeytan* (1974) filmindeki gibi, bedenleri ele geçiriyor, bedenlerimiz üzerinden kendi bedenine kavuşuyor. Resimdeki her bir beden aslında devlet dediğimiz devasa bedenin türevine dönüşüyor ve ideoloji teknolojisi ile birer siborg hâline geliyor.

Peki gündelik hayatımıza sirayet eden şiddet ve teknoloji insansız bir bağlamda birbirleriyle birleşince ortaya çıkan nedir? Bir şiddet biçimi teknolojik performansa ya da sadece mekanik bir harekete dönüşünce neleri işaret eder? Ali Miharbi'nin *Duvarı Kırbaçlayan Makine* (2013) işine bu sorular eşliğinde bakabiliriz. Bu işte teknoloji ve

¹ Abdulhalim Karaosmanoğlu, "Kürdistan Sanatı: Şener Özmen," *Altüst Dergi*, 30.06.2015, <http://www.altust.org/2015/06/kurdistan-sanati-sener-ozmen/>.



makine düşünce aracı olarak ortaya çıkıyor. Aslında karşımızda bir bilim kurgu ürünü var. İnsanın üretmiş olduğu bir şiddet tekniğini bizlere duvar üzerinde sunuyor. İnsan olana dair bir fonksiyonun taklidini yapan bir makine ile karşı karşıyayız. İnsanın insana, insanın hayvana uyguladığı bir şiddet biçimi. Çağrışımları kölelikten bugünün insan hayvan ilişkisine kadar uzanıyor. Bu şiddet gösterisinin çağırdığı bedenler ve ilişkiler nelerdir? Bu baktığımız sanat eserinde bir beden var mıdır yok mudur? Gördüğümüz beden şiddet mi uygular, şiddete mi uğrar? Beden

bu esere nasıl ve neresinden tutunur? Hiç yorulmadan sürekli kırbaçlayan bir makine. Bunu da bir tekno-canavar olarak görmek mümkün mü? Ya da tersi bir yerden okumayla var olan sınırlara, duvarlara isyan eden bir tekno-direnşi mi çağırıştırır? Bu direniş sorusuyla beraber yazının en başında bahsettiğim ikinci grup eserlere geçiyorum.



Şener Özmen, *Bayrak*
2010, Fotoğraf

Kalanlar, Kalıntılar ve Yıkıntılar

Buraya kadar devletin teknoloji, makine ve şiddet birlikteliğinde oluşturduğu beden formlarına ve insanı insanlıktan çıkararak (*dehumanize*) makineleştirme işlevine odaklandım. Şimdi ise bu şiddete tabi kılınan kişilerden arda kalanların, enkazın ve yıkıntıların bedenmişçesine bize anlattıkları tanıklıklar, hikâyeler ve sözler üzerinde duracağım. Bahsi geçen işlerdeki cisimler, eşyalar ve yapılar zaten iktidar tarafından insan sayılmayanın (*dehumanized*) ardından kalanlara ve bu kalıntıların insan-tarih ve mücadele ilişkilenmesinden doğru hayat kazanmasına, yani bedenleşmesine dair olacaklar.

Soner Ulu *Cars (Arabalar, 2015)* isimli çalışmasında Kobane'de 2014 yılında IŞİD'le yapılan savaş sırasında yaşanan katliama tanıklık etmesi için insan ötesine yönelip nesnelere gücüne başvuruyor. Artık çoktan arabalıktan çıkmış ya da terk edilmiş ara-



Soner Ulu, *Cars (Arabalar)*
2015, Fotoğraf

124



ba fotoğrafları bu saikle ortaya çıkıyor. Fotoğraflarda yıkık dökük yapıların önünde harap olmuş arabaları görüyoruz. Her bir araba resimlendikleri mekân ve yapılarla beraber yakın zamanda yaşanan şiddetin boyutuna dair çılgın gibi duruyor. Ulu, tanıklığın cansız nesnelere üzerinden de kurulabileceğini, yaşanan şiddetin maddi ve manevi boyutuna dair arabaların da adeta söz üretebileceğini ve hatta şiddeti üzerlerinde taşıyabileceklerini vurguluyor. Kendimizi neredeyse canlı bir bedenden arda kalan cesede bakar hâlde buluyoruz.

Diğer bir iş ise Halil Altındere'nin bronz *Mekap* (2013) heykeli. Egemen dile tercüme ettiğimizde "terörist pabucu" olarak bilinen mekap iktidarın lanetlediği, küfrettiği, şeytanlaştırdığı ve canavarlaştırdığı bir nesne. Altındere mekabi bu anlamlarından arındırıp yüceltmek için onu bir heykelle dönüştürüyor. *Mekap* heykeli bize sadece devletin zalim tekno-canavar bedenlerini hatırlatıp onlara tanıklığa çağırıyor, aynı zamanda karşı mücadelenin, gerillanın yollarda ve dağlarda direniş içerisinde yol alan ayaklarının hikâyesini de anlatıyor. Mekabi böylece devletin tekno-canavarlara karşı direnen, onların üzerine yürüyen gerilla bedeni olarak algılayabiliyoruz.



Halil Altındere, *Mekap*
2013, Bronz heykel

125

Başka benzer bir beden kavramsallaştırması ise Sonia Balassanian'ın *Taşların Sessizliği* (2015) isimli heykel düzenlemesi. Balassanian'ın işi Türkiye-Ermenistan sınırındaki Ani antik kenti yakınlarında, sınırın Ermenistan tarafında kurulu taşocaklarından çıkarılan süngertaşından oluşuyor. Gövdesinden kopuk, kabaca oyulmuş on iki büyük heykel başını yerde beraber görüyoruz. Toprak, taş ve et bedenlerin iç içe geçtiği, ebat olarak büyükçe olan bu heykeller aynı zamanda tarihin üzerimizdeki ağırlığının bir simgesine dönüşüyor. Geçmişin ağırlığının on iki tane baş heykelinden oluşması Nisan 1915'te tutuklanan ve Beyazıt Meydanı'nda idam edilen sosyalist Ermeni entelektüellerine gönderme yapıyor. Balassanian bu eseriyle toprak, coğrafya ve insan bedeninin arasındaki sınırları birbirine kattığı ve muğlaklaştırdığı bedensel bir montaj sunuyor.

Neriman Polat'ın *Elbise* (2015) adlı çalışması ise bizi başka bir beden tasviriyi karşı karşıya bırakıyor. Önümüzde odanın ortasında asılı duran bir elbise var. İçinde daha önce taşıdığı beden tüm uzuvları ve hatlarıyla karşımızda dikili duruyor. Sanki göremediğimiz hayaletimsi bir bedenle karşı karşıyayız. Elbisenin içindeki bedeni göremesek de onu hissediyor ve algılıyoruz. Hissettiğimiz bu bedenin aynı zamanda artık bu diyarda olmadığını, yok olduğunu, başka bir yere göç etmiş olduğunu idrak ediyoruz. Elbiseye bakarken bedenden geriye kalan boşluğa bakıyoruz. Normalde renkli ve çiçekli olan elbise sanatçı tarafından soldurulmuş ve her bir çiçeği siyah-beyaza dönüştürülmüş hâlde. Elbiseye bir ağıt eşlik ediyor. Tutulmasına izin verilmemiş



Sonia Balassanian, *Taşların Sessizliği*
2015, Yerleştirme

bir yası tutuyoruz adeta. Polat bu eserini 2015 yılında devletin Kürt coğrafyasında bodrumları bastığı, "inlerine girdik" diyerek insanların evlerine, yatak odalarına kadar girip buraları dar maduman ettiği, kadın veya çocuk demeden insanları umarsızca öldürdüğü zamanda üretiyor. Aynı yıl 11 çocuk annesi 57 yaşındaki Taybet İnan Şırnak'ın Silopi ilçesinde komşusundan evine dönerken vurularak yaşamını yitiriyor. Cenazesi yedi gün sokak ortasında kalıyor. Cenazeyi yerden alıp gömmeye çalışanları dahi yaralayan bir kötülüğün Kürt coğrafyasında kol gezdiği zamanlar. Elbiseye baktıkça, hatta elbiseyi dinledikçe yası tutulamamış olan, ağıdı yakılamamış olan bize, geride bıraktığı boşluk üzerinden ulaşıyor. Aslında elbise kendi coğrafyasını aşarak bizi başka kadın cinayetlerini de hissetmeye çağırıyor. Erkekler tarafından öldürülen kadınların hayatta artlarında bıraktıkları boşluğa uzun uzun bakmaya davet sanki. Boşluğa bakarken bir yandan da ağıdı dinlemeye devam ediyoruz. Tedirginliğimiz gitgide artıyor. Boşluğa bakarken aslında artık aramızda olmayan bir sürü kadın bedenini görüyoruz ve hissediyoruz. Kaybın cinsiyetiyle karşı karşıya kalıyoruz. Sanki yüzlerce kadından oluşan devasa bir cenazeye bakıyor gibiyiz.

Son olarak Hera Büyüктаşçıyan'ın *Önceki Günün Adasından* (2015) işine dikkat çekmek istiyorum. Bu yerleştirmede masa üzerine üst üste yığılmış, mavi paket kâğıdıyla kaplı not defterleri görüyoruz. Not defterlerinden her birinin içinde okulda öğrenim görmüş Rum öğrencilerden birinin adı yazılı. Bu defterler ait oldukları bedenlerden arda kalan, sahipsiz kalmış bir küme oluşturuyor. Büyüктаşçıyan bunu bir ada, yani topografya olarak kurguluyor ama defterlere baktıkça ben bir yandan da Rum okulunun dersliğinde ders dinleyen, arkadaşıyla konuşan, yaramazlık yapan, sırasında uyuklayan, parmak kaldıran veya kitabına gömülmüş öğrencileri hayal edebiliyorum. İrkçi ve milliyetçi politikalar yüzünden azınlıklaştırılan ve sayıları gitgide azalan Rum öğrencilerin yerini şimdi bu defter kalıntıları alıyor. 2015 yılında 14. İstanbul Bienali'nin tanıtım yazısında bu yerleştirme için, yaşayan bir organizma misali büyüyen mavimsi bir ada oluşturduğu söyleniyor: "Hem artık orada mevcut olmayan öğrenciler, hem de kaybolup gitmiş tüm toplum için varoluşsal bir alan yaratıyor."² Bu yerleştirmeye baktıkça çocukların bedenlerinden oluşan eklektik, birbirine tutunmuş bedenler topluluğu veya toplamı (*assemblage*) görüyorum.

² "Hera Büyüктаşçıyan: Önceki Günün Adasından," İKSV, erişim 25.01.2021, <http://14b.iksv.org/works.asp?id=31>.

Neriman Polat, *Elbise*
2015, Yerleştirme



Sonuç Yerine

Tekno-canavarlar ve bize nesne, enkaz ve boşlukla ulaşan kayıplar ve hayaletler. Yazı içerisinde paylaştığım tüm işler şiddet hafızasının ve şiddete tanıklığın bize insan ötesi beden formlarıyla kendini gösterme hâllerine dair idi. Yası tutulamayan kadın, terörist olarak öldürülen çocuk, okulundan ve evinden edilen başka çocuklar, idam edilen devrimciler bize boşluk, yokluk, kalıntı ya da insan ötesi başka beden formları üzerinden ulaştılar. Bu yüzden de hafıza ve şiddet ilişkisinin sadece insan odaklı hâline değil, insanla ilişki içerisinde ama sadece insanla açıklanamayan hâllerine vurgu yapmaya çalıştım. Fakat tam da bu insan ötesi hâllere odaklanırken, devlet ve toplum şiddetinin yarattığı insan dışı hâlleri de unutmamak gerekiyor. Yani devletin kullandığı şiddet araçları ve teknikleriyle bazı grupları insanlıktan çıkarması ya da insan saymaması durumundan bahsediyorum. Peki tüm bu insan dışılığı düşündüğümüzde, post-insan, yani insan ötesi dediğimiz kavramsallaştırma ne kadar yeterli? Post-insanı insan dışı, insana yaraşır olmayan, yani *inhuman*'la ilişki kurmadan düşünebilir miyiz? Ya da ne kadar düşünebiliriz? Bu soruları buraya bırakırken, insan ötesi bedenlerle insan dışı kılınmış bedenler arasındaki çetrefilli ilişki üzerine daha fazla kafa yormamız gerektiğini düşünüyorum.



Hera Büyüktaşçıyan, *Önceki Günün Adasından*
2015, Yerleştirme

Kaynakça

Haraway, Donna J. *Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim Teknoloji ve Sosyalist Feminizm*. Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

Graham, Elaine L. *Representations of the Post/human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture (İnsan Ötesinin Temsilleri: Popüler Kültürde Canavarlar, Yabancılar ve Diğerleri)*. Manchester: Manchester University Press, 2002.



129





Çocukluğun Zamanı: Yurt, Kazı ve Hafıza

131

**Umut Tümay
Arslan**



Lynn Randolph, *Binyılın Çocukları (Millennial Children)*
1992

"Bu binyılın çocukları yüzlerini izleyiciye dönerek bu gezegende hâlâ bir gelecek olup olmayacağını soruyorlar. [...] Nükleer bir reaktörün dumanlı bacaları arkalarında belli belirsiz seçilirken, bir bombardıman uçağı yıldırımlarla dağlanan gökyüzünden yere doğru pike yapıyor. [...] Bu ciddi bakışlı çocuklar daha yok olmadılar ama dünyanın içine çekildiği kıyamet onları da tehdit ediyor. Gerçek ile kâbus arasındaki, sadece korkunç bir olasılık olan çıkışsız bir geleceksizlik ile bugün de şiddetli bir gerçeklik teşkil eden yüzlerce milyon çocuğun mahvolmuş geleceği arasındaki tehlikeli sınır bölgelerindedir. Tanıklıkları, izleyiciyi binyılın hem öyküleri hem de gerçeklikleri için hesap vermeye çağırın çocuklardır bunlar."¹

Jean Améry, *Suç ve Kefaretin Ötesinde* kitabının "İnsan Yurda Ne Kadar İhtiyaç Duyar?" bölümünde, yurt sözcüğünün ve yurt etrafında oluşan karmaşık düşünsel ve duygusal alanın milliyetçilik tarafından ele geçirilmiş olmasının yurdu yok saymakla sonuçlanmasına itiraz eder.² Diğer itirazları gibi buradaki itirazları da eleştirel-muhalif düşüncenin bizine yöneliyordur. Kuşku yok ki yurt sözcüğü ve etrafını çevreleyen düşünsel ve duygusal arazi, "iç gıcıklayan sevimli çağrışımlar", "basmakalıp atasözleri", "yurt sanatı", "yurt şiiiri", "her türden yurt saçmalığı", "entelektüel bayağılık", "gerici uyusukluk" ile dopdoludur.³ Bu milliyetçi keşmekeş içinde eleştirel düşünceye "dünya vatandaşı" olmak gibi en iyi anlamıyla araziye dönüştürmekten aciz en kötü anlamıyla ise milliyetçi arazinin bir parçasıyken yokmuş gibi yapan, inkâra dayalı psikopolitik bir konum kalır geriye. Dünya vatandaşlığı fikri, boş, homojen, evrensel bir konumdan konuşabildiğine inanmayı ve inandırmayı sağlayarak güç ilişkilerinden azadeymiş gibi görülen hâliyle çağın ruhuyla pek uyumlu, ahlaken tertemizdir. "Çağın ruhu yurt fikri-ne yatkın değil." Améry böyle söylemişti.

Milliyetçilik ve endüstri toplumunun ilerlemeciliği öylesine doldurmuştu ki yurt etrafında oluşan araziye, yurt hep geçmişte kalan, geçmişe havale edilmiş ya da havale edilecek olan bir şeyleri anlatır hâle gelmişti. Şimdiki zamanda insanın yurda ihtiyaç duyup duymadığı, ne kadar ihtiyaç duyduğu, insanın yurdunun neresi olduğu soruları folklorik, pitoresk ve yitirilmiş manzaraları çağırın, coşkuyla yâd etmeye doğru

¹ Donna J. Haraway, "Mutevazi_Tanik@İlkinci_Binyıl," *Başka Yer: Donna Haraway'den Seçme Yazılar*, çev. Güçsal Pusar (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 281. (Orijinal metin künye: "Modest_Witness@Second_Millennium," *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@_Meets_OncoMouse™* (New York ve Londra: Routledge, 1997).)

² Jean Améry, "İnsan Yurda Ne Kadar İhtiyaç Duyar?," *Suç ve Kefaretin Ötesinde: Alt Edilmişliğin Üstesinden Gelme Denemeleri*, çev. Cemal Ener (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), 71.

³ Améry, "İnsan Yurda Ne Kadar İhtiyaç Duyar?," 71.

büzülen cevaplarla geçiştiriliyordu. Oysa Améry yurdu, romantik klişeler ve geleneksel mefhumlardan kurtararak, şimdiki zamanda, "tümüyle yeni ve edebiyatın kayda geçirdiği hiçbir geleneksel duygu tarafından belirlenmemiş niteliği"⁴ ile anlatmak ister ve anlatır. Sonradan edinilen, edinilebilen bir yurt değildir bu. Çok küçük yaşta, dış dünyayı sahiplenmeye başlamamız, anlamlandırmayı öğrenmemizle oluşan, hem içimizde bir yeri olan hem de onun içinde onun bir parçası olduğumuz bir dünyadır bu yurt: "içine doğduğumuz çevreyi de gramerini bilmeden öğrendiğimiz anadilimiz gibi öğreniriz. Anadilimiz ve yerlisi olduğumuz dünya bizimle birlikte büyür, içimize kök salar ve bu sayede bizde güven duygusu doğuran bir aşinalık kazanır."⁵ Öyleyse yurt kaybının, yurt hasretinin nasıl bir dili ve gerçekliği vardır? İnsanın yurdunu ve anadilini kaybetmesi, yurt ve anadil bildiği, memleketim dediği dünyanın düşman bir dünyaya dönüşmesi nasıl bir gerçeklik üretir? Bu gerçekliğin fiziki, çıplak gözle görünür yanları vardır öncelikle: Sınırlardan kaçak geçmek, gerekli seyahat belgelerini sağlamış olarak gümrük kapılarından geçmek; bir daha dönmek üzere eski hayatın yurdundan kovulana, sürgün edileni terk etmesi. Jean Améry kendi sürgünlüğünde, yurtlarını terk etmek zorunda kalanlardan fazla bir şey de bulur. Evleri, malları, çayırıları ve tepeleri kaybetmenin yanında insanları ve dili de kaybetmeyi. Okul sırasında yan yana oturan arkadaşlar, komşular, hocalar birer muhbire, canavara, "en iyi ihtimalle mahcup birer fırsatçıya" dönüşürken, sürgün edilen dilini de kaybeder.⁶ Dili kaybetmeyi farklı katmanlarda ifade eder Améry. Kader yoldaşlarının konuşmalarının hep aynı konulara doğru daralması yani dilin büzülmesi ama aynı zamanda Almanca her sözcüğün anlamının onlar için değişmesi, Alman gerçekliğini oluşturan bu dilin onlar için düşman bir dil hâline gelişi, bu dilden dışlanmaları.⁷

Améry'nin ensesine çöken yurt hasretinin, defalarca belirttiği üzere, halk şarkılarını andıran evcil bir tarafı, duygusal gelenekler tarafından kutsanmış bir niteliği hiç yoktur. Tıpkı "toplama kampı hatırası" gibi yurt hasreti de onu hiç terk etmemiştir.⁸ "İçime işleyen" dediği bu hasret, moda bir tabir olsa da kullanmaktan başka çare yok gibidir, kendine yabancılaşma olarak tarif edilebilir Améry için.⁹ "Geçmiş yıkıntılar altında kalmıştı ve insan artık kim olduğunu bilmiyordu."¹⁰ Améry'nin bahsettiği sadece yerleşik bir dünyanın kaybedilmesi, gezgin,

göçebe, sürgün bir dünyaya adım atmış olmak değildi; içine doğduğu dilin ve ülkenin, ona düşman bir evrene dönüşmesiydi -bir SS görevlisinin doğduğu bölgenin lehçesiyle konuşuyor oluşuyla karşılaşmak mesela. Bir parçası olduğu ve onun bir parçası olduğunu düşündüğü dille dolu bu dünya onu artık "biz" diyemeyen bir insana dönüştürmüştü. İnsanın yurda ne kadar ihtiyacı olduğu sorusunun ilk cevaplarından birini burada verir Améry. İnsan geride bıraktığı yurdun ne kadar azını yanında taşıyabiliyorsa yurda o kadar fazla ihtiyaç duyuyordur. Améry'nin durumunda yurt tümüyle kaybedilmiştir; çünkü içinde taşıyamayacağı kadar yabancı bir yere, kendisine ait olmayan bir dil ve dünyaya dönüşmüştür. Bu yüzden yurt hasretini, özyıkım olarak da betimleyecektir. Geçmiş, "düşman-yurt", bizzatıhi yurt hasretini çeken tarafından parça parça sökülüyor, imha ediliyor, "kendinden nefretle birleşen yurt nefreti can yakıyor"dur.¹¹ Kendini ve yurdu yıkımın tam ortasında yeniden kaba yurt hasreti ise bu acıyı katlanılmaz kılıyordu, diye anlatıyor Améry. Psikanaliz değil tarihsel pratik bir derman olabilirdi bu hasrete:

"Yakıcı bir arzuyla ve toplumsal bir görev olarak nefret etmek istediğimiz şey birdenbire karşımıza dikiliyor ve özlenmek istiyordu: hiçbir psikanalizin derman bulamayacağı nevrotik bir durum. Terapi ancak tarihsel bir pratik olabildi. Ama devrim gerçekleşmedi ve nasyonal sosyalist iktidar dışarının zoruyla devrildiğinde, bizlerin dönüşü yurt için sıkıntıdan başka bir şeye yol açmadı."¹²

Bilerek, onurla, kültürel enternasyonalizmi sahiplenerek anavatandan kopma edimiyle bu anavatana geri dönmek üzere kaybetmeye mecbur bırakılma arasındaki ayrım. Améry'nin yazdıklarında bu ayrım, göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Yurt fikrinin milliyetçiliğe terk edilmesine itiraz, bu ayrımı görmezden gelmeye, yokmuş gibi yaparak konuşabilmeye de itirazdır. Sürgün sadece "sallantılı bir zemin üzerinde sürekli sendelemek" olarak hatırlanabiliyorsa kültürel enternasyonalizm ancak yurdun verdiği güven duygusunun topraklarında serpilebiliyordur: İnsanın bir yurda ihtiyaç duymaması için önce ona sahip olması gerekir.¹³ André Gorz ile Jean Paul Sartre arasındaki fark. Yerleşik bir Fransız olan ve yurdun verdiği güven duygusuna sahip Sartre'ın teslim aldığı mirası aşması, geride bırakabilmesi pekâlâ daha

⁴ Améry, "İnsan Yurda Ne Kadar İhtiyaç Duyar?," 74.

⁵ A.g.e., 71.

⁶ A.g.e., 64.

⁷ A.g.e., 76-7

⁸ A.g.e., 65.

⁹ A.g.e.

¹⁰ A.g.e.

¹¹ A.g.e., 75.

¹² A.g.e.

¹³ A.g.e., 69.

mümkün olmanın yanında onun enternasyonalizmine de değer kazandırıyor. Kişinin kendi kendini aşabilme kabiliyetini hatırlamak, bu konuda güç veren örneklerle karşılaşmak elbette önemlidir -buradaki değer ekonomisinin, güç ilişkilerince yapılmışlığını unutmduğumuz takdirde. Tıpkı Améry gibi yarı Yahudi Avusturyalı bir göçmen olan Gorz'un "telaşlı kimlik arayışını", "kök salma hasretini" ise işte bu farkla birlikte düşünmek gerek.¹⁴ Enternasyonalizmi ya da kimlikçiliği gördüğü yerde tanıdığını iddia edenlerden şüphe etmeye ihtiyacımız var. Çocukluğun zamanının nasıl geride bırakıldığı, ev ve yurdun nasıl geçmişte kaldığı, onun içimize kök salışı ya da onu hiçbir şekilde yanımızda taşıyamayacak oluşumuz, bütün bunlar insanın yurda olan ihtiyacına, yurt etrafındaki düşünsel ve duygusal alana ya da ev ve kimliğe dair sorulara ve cevaplara nüfuz eder. Uzak durmak istesek de tekrar tekrar karşımıza çıkan bu yurt, çocukluğun zamanıdır: "Yeni yurt/vatan diye bir şey yoktur. Yurt, çocukluğun ve gençliğin ülkesidir."¹⁵

Sanatsal tanıklık, tarih meleği, *fehlleistung*

Améry Alman toplumuna seslenmiş, ama orada beklediği tarihsel pratiği, Alman gerçekliğini ve dilini dönüştürme kudretini ve kuvvetini görememişti. Onun anlattıklarını işitebilecek olan protez kulakları ya da görebilecek gözlükleri üreten genç Almanlar belki de 1962'de Oberhausen Manifestosu ile Batı Almanya'da *Papas Kíno*'nun (Babanın sineması) ölümünü ilan eden sinemacıları. Aralarında Harun Farocki, Helke Sander, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Ulli Lomel, Wolfgang Petersen, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, Wim Wenders, Hans-Jürgen Syberberg, Helma Sanders-Brahms, Werner Schroeter, Alexander Kluge'nin olduğu bu yeni kuşak yönetmenler "Yeni Alman sineması" nı babalarla bağları kopararak inşa etmek istemişti. Thomas Elsaesser, *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945* başlıklı zihin açıcı kitabında bunun ne demek olduğunu anlayabilmemi sağlayacak ayrımlar oluşturarak bu kopuşu görmemi sağladı.

Kitapta, geçmişin işlenmesi (*vergangenheitsbewältigung*) ile ilgili filmler ele alıyor. İkinci Dünya Savaşı sonrası Alman filmlerinde Holokost ve yıkım sonrası yaşam. Bir yandan travma teorisini diğer yandansa Avrupa tarihindeki anma kültürünü yeniden tartışmaya açıyor Elsaesser. Kitabın filmleri düşünme biçimiyle tarihi kavrama biçimi arasındaki ortaklık göz ardı edilemeyecek kadar önemli: Her ikisini de müzede dondurulmuş parçalar olarak değil tekrar tekrar döndüğümüz, yeni bağlamların yeni görme biçimleri ürettiği bir anlayışla ele almak. Bu anlamda güncel travmatik olayların bizi geçmişle ilişkimizi yeniden tanımlamaya ittiği, yeniden düşünmeye zorladığı, şimdiki zamandan bu geçmişe gittiğimizi hesaba katan bir kavrayış sunuyor. Dahası, Holokost'u tekilliği içinde düşündüğümüzde Avrupa'nın geçmişle hesaplaşma konusundaki yetersizliğini gösteren parça parça örneklere hâlen tanık olmakta oluşumuzla birlikte düşünüyor. 1970'lerde "Alman ekonomik mucizesinin" yarattığı tarihsel amneziden -Fassbinder'in *Korku Ruhu Yer Bitirir*'inin (*Angst essen Seele auf*, 1974) bu mucizede uzlaşmaya ve faşizmin geride kaldığı inancına da bir itiraz olduğunu hatırlayabiliriz- hatırlama ve hafıza kültürünün içerdiği unutturmaya bu başarısızlığın tanıkları oluşumuzla. Alexander Kluge'nin belki de Yeni Alman sinemasının başlangıcı olarak düşünülebilecek belgeseli *Taştaki Vahşet* (*Brutalität in Stein*, 1961) Alman sinemasının geçmişi unutmayı seçtiği bir dönemde *unutmamayı hatırlamayı* seçen bir film¹⁶ olarak işte bu kültüre itiraz etmişti.¹⁷

Elsaesser'in sürekli geri döndüğümüz ya da sürekli geri dönen bu geçmiş kavrayışını tartışabilmek için seçtiği kavram Freud'a ait: *Fehlleistung*. İngilizceye *parapraxis* olarak tercüme edilen bu kavram, dilde, hafızada ya da bizzatıhi fiziksel olarak gerçekleşen, her tür sürçmeyi, kaymayı, yerinden çıkmayı anlatır. Geçmişin işlenmesiyle bağlantılı biçimde devreye sokulduğunda Elsaesser'in yaptığı gibi hem poetik hem de politik olarak verimli bir toprağa dönüşüyor; çünkü yüzleşmedeki başarısızlıkları, bir türlü yüzleşilemiyor oluşu, yüzleşmeye çalışırken ortaya çıkan kaymaları görme-

¹⁴ Améry, "İnsan Yurda Ne Kadar İhtiyaç Duyar?," 71.

¹⁵ A.g.e., 72.

¹⁶ Bkz. Eric Rentschler, "Remembering Not to Forget: A Retrospective Reading of Kluge's Brutality in Stone (Unutmamak için Hatırlamak: Kluge'nin Taştaki Sertlik Filminin Geriye Dönük Bir Okuması)," *New German Critique*, sayı: 49 (1990): 23-41, erişim 18.01.2021, JSTOR, www.jstor.org/stable/488372.

¹⁷ Nurdan Gürbilek, Kluge'nin 13 yaşındayken tanık olduğu, çocukluk şehri Halberstad'ın bombalanarak bir enkaza, moloz yığınlarına dönüşmesiyle ilgili röportaj-ını kitabından (*Der Luftangriff auf Halberstad am 8 April 1945, 1977*), Sebald'in *de Hava Savaşı ve Edebiyat*'taki son konuşmanın sonunda söz ettiği kitap, bahsederken kitaptaki bir öykünün ulusun enkazı kaldırma çalışmasının bir özeti olduğunu ifade eder: "Sinema salonunun bombalanmasından hemen sonra bir sinema salonu çalışanı saat ikideki matineye yetiştirebilmek için elinde bir itfaiyeci küreği telaş içinde molozları temizliyordur." "Enkaz," *İkinci Hayat* (İstanbul: Metis Yayınları, 2020), 48.

ye ve tanımaya imkân veriyor. "Arızalı performans"ları bilince taşımak, tek bir yorumun, tek bir yüzeyin kifayetsizliğini fark edebilmemizin, inkâr kültüründen gücün her şeye nüfuz eden ilişkisel hareketine, liberal demokrasi vitrininin altında yatan faşizm hayaletinden gösteri toplumuna ve kapitalist piyasa kültürüne dinamik bir alanla ilişki içinde, benim kavrayışıma göre kesik, parçalı ve katmanlı düşünmenin önünü açar.

Avrupa tarihinde bu geçmiş geçmemiştir. Elsaesser, bu geçmemişi tartışırken ve temsilin sınırları hakkında sorular sorarken Yeni Alman sinemasına dair de yukarıda bahsettiğim ilişkiyi kurmamı sağlayacak önemli bir özelliği görünür kılıyor. Almanya'nın travmatik geçmişiyle ilgili 1990 sonrası kültürel hafıza ve geçmişle yüzleşme pedagojisi içinde düşünebileceğimiz filmlerle Yeni Alman sinemasının sunduğu örnekler arasındaki farkı tanımlarken ortaya çıkan bir özellik. 1990'ların sonundaki dönemde Yahudilerin olumlu temsillerine odaklanma eğilimi görülüyor; oysa Yeni Alman sinemasında bu anlamda Yahudi figürlerinin ayırt edici bir eksikliği söz konusu. İlk bakışta ikinci grubun geçmişin işlenmesine daha yakın olduğunu düşünenler olabilir. Oysa burada Fassbinder, Farocki, Kluge, Sender gibi yönetmenlerin, arızalı performansları ve yüzleşemiyor oluşu, yani her türden sürçme ve kaymayı, temsilin bir parçası hâline getirdiklerine tanık oluruz. Geçmişe tam olarak hâkim olamadığının bilincinde bu bakış, onu kapatmamanın üretken yolunu işte böyle kurmuştur: Yapma ve yapamama, yapabilme ve yapamayı, başarı ve başarısızlık, başarısızlıkta başarı, dile getirirken sekteye uğratma, temsildeki arıza, bunları bir arada sahneleyebilecek ölçekler, mizansenler, bakış ve ses ilişkileri oluşturmak.¹⁸ Bu anlamda geçmişi anmaya, anıt pedagojisine yatkın 1990 sonrası dönemin filmlerinin kendinden hoşnutluğun, geçmişiyle yüzleşip onu geride bırakan kendinden memnun ulusun aynasına dönme ihtimalini unutmamak gerek. Elbette şunu da: Yeni Alman sineması ve onunla akraba örnekler ise (kitapta adı geçen birkaç örnek vermek gerekirse: *Sterne (Yıldızlar)*, Konrad Wolf, 1959; *Die Dritte Generation* (Üçüncü Kuşak), Fassbinder, 1979; *Das letzte Loch (Son Delik)*, Herbert Achternbusch, 1981; *Aufschub (Soluklanma)*, Harun Farocki, 2007) geçmişi canlı tutmuşlardı. Örneğin Farocki'nin *Aufschub*'ında arızalı performansı bilince taşıyan bir bakış son derece güçlüdür Elsaesser'e göre. Film, 1944 sonbaharında ailesiyle birlikte Auschwitz'e nakledilerek öldürülen fotoğrafçı Rudolf Berslauer tarafından çekilen görüntülerden oluşuyor. Bu çekimler, Hollanda'daki Yahudiler için bir geçiş toplama kampı olan Westerbork'ta yapılmış. Alain Resnais'nin Gece

ve *Sis*'inde de (*Nuit et brouillard*, 1955) kullanılan bu görüntüleri Farocki, görüntüdeki ses eksikliğinden yararlanıp soru formunda olan ara başlıklar kullanarak görüntü sürekliliğini bozacak biçimde kullanıyor. Elsaesser'e göre Farocki, Holokost etrafında oluşmuş bilgi keşmekeşini, Holokost'u anma kültürünün, Holokost'u çevreleyen hafızanın kurumsallaşmasının geçmişi donduran kalkınma kesinti yaratmaya çalışıyordu. Geriye sararak, tekrar tekrar aynı yere dönerek yeniden düşünmeye, yeni bilgiye, soluk almaya, dinlenmeye, ertelemeye yer açmak. Daha fazla kanıtla, daha fazla adli soruşturmayla doldurulmayacak olana bir yer açmak. Anlatmak zorunda oldukları şeyleri duyma ya da dinleme kabiliyetine sahip dinleyicilerle hiç karşılaşmamış tanıklara yer açmak.¹⁹

Farocki'nin arşiv görüntülerine tekrar tekrar dönen arkeolojik bakışı, imajlar etrafında oluşmuş arızalı performansları tanımaya da imkân veren bir yöntemdir. Elsaesser'in aktardığına göre Rudolf Berslauer tarafından çekilen görüntülerden birinde yer alan trenin içinden bize bakan kız uzunca bir süre Yahudi olarak düşünülmüş, imaj bu şekilde dolaşıma girmiştir -gazeteci Aad Wagenaar, bu bilinmeyen kızın aslında bir adı ve hikâyesi olduğunu titiz bir incelemeyle gösterene kadar. Settela Steinbach adlı bu kız Almanya-Hollanda sınırındaki Aachen ve Maastricht civarındaki bölgeden gelmiştir ve Sintidir. İmaj, 1994 yılında bu keşfedilene dek Yahudilere yönelik zulmün bir simgesi olmuştur. İmajlarla ilişkimizde her zaman ortaya çıkan ve çıkacak olan bu kaymalar, geçmiş hatalardan öğrenmeye, geçmiş dosyasını kapatmaya ya da "bir daha asla" demekle gurur duymaya dayalı düşünme biçimlerini sorgulamaya geçmişin işlenmesini tekrar tekrar düşünmeye götürür bizi. Bir soykırım bir başkasını gizleyebiliyor, Roman ve Sinti soykırımını tanıyan bir bakış imajla kurulan ilişkiyi de değiştirebiliyordur. Elsaesser'in ifadesiyle görüntüler tarihin bir noktasında basitçe durma noktasına gelmiyor; bizimle seyahat ediyor, bize eşlik ediyorlar ve hatta bazen bizim önümüze geçiyorlardı.²⁰

Améry'nin *Suç ve Kefaretin Ötesinde*'sinin yayımlandığı yıl olan 1966'da 21 yaşındaki Rainer Werner Fassbinder, *Nur eine Scheibe Brot (Bir Dilim Ekmek)* adlı bir oyun yazmış. On sahnedan oluşan bu oyun Auschwitz hakkında savaş sonrası resmî anlatıya uymayan bir film yapmak isteyen genç bir adam, Fricke hakkında. Fricke, Holokost'u önemsizleştirmekten, seyirlik hâle getirerek bayağılaştırmaktan korkuyor. Fakat işte ne oluyorsa oluyor yine de güncel filmlerdeki geleneksel, duygusal klişelere dayanan bir film üretmenin cazibesine kapılıyor. Ortaya çıkan film -kim şaşırabilir ki?- övgü

¹⁸ Thomas Elsaesser, *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory Since 1945 (Alman Sineması – Terör ve Travma: 1945 Sonrası Kültürel Hafıza)* (New York: Routledge, 2014), 25.

¹⁹ Paul Ricoeur'un *Hafıza, Tarih, Unutuş*'undan (Türkçesi: Metis Yayınları, 2012) aktarıyor Elsaesser. Buradaki tartışma için ayrıca Elsaesser'in şu metnine de bakılabilir: "Returning to the Past its Own Future: Harun Farocki's Respite," *Research in Film and History, The Long Path to Audio-visual History* No. 1 (2018): 1-20. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14781>.

²⁰ Elsaesser, *German Cinema*, 164.

ve ödülle kucaklanıyor. Fassbinder'in bu oyunu, Améry'nin geçmişle yüzleşmeye, hatırlama ve hafıza siyasetine, felaketten sonra birlikte yaşamın nasılına dair anlatıklarının bir kısmını duyabilecek kulakların olduğunu gösteriyor gibidir. Sonrasında daha çok tartışılacak yerleşik, tanıdık görme ve iştirme rejimleriyle Holokost hafızasının sıradanlaştırılması, geçmişte yaşanmış olana sıkıştırılması ve toplumun yola hiçbir şey olmamış gibi devam edebiliyor oluşu, bir zamanlar Führer'i alkışlayanların şimdi bu filmi alkışlayabilmesi, bu gerçeğin dehşetine epey öncesinden tanıklık ediyor, bu sıradanlaştırılmış yüzleşmeyle uyumsuzluklar üretiyordur Fassbinder. David Barnett, Fassbinder'in bu "erken" oyununun yerleşik temsil biçimleriyle uyumsuz düşüncesiyle yazısını şöyle anlatıyor:

"Fassbinder yazma konusunda henüz genç ve deneyimsiz olmasına rağmen, bu oyun Holokost konusuna şaşırtıcı derecede olgun bir perspektiften yaklaşıyor ve temsil edilemeyen nasıl temsil edileceği sorusunu soruyor. Resmî bakış açılarını bozulmaya uğratabilmek için bu derece zorlu meseleleri yerleşik olanın dışındaki anlatma biçimlerine doğru açmanın güçlüklerine işaret ediyor. Ayrıca oyuncuların bu işe tıpkı herhangi bir işmiş gibi davrandığı "Auschwitz hakkında bir filmin yapımı"nda ortaya çıkan maddi sorunlara dikkatimizi çekiyor. Oyunda, idealist Fricke ile amcası Herr Baumbach arasındaki kuşak çatışması gibi onu yazıldığı zamanının metni yapan anlar olsa da, oyunun ortaya attığı estetik sorular güncelliğini koruyor."²¹

Elsaesser'in Yeni Alman sinemasının Holokost'la, felaket-toplum olmakla ilişkisine dair çıkarımları da bu yüzden güncel. Kurbanlar ve failer arasında uzlaşma, sağaltım ya da bu geçmişin canlılığını, şimdinin bünyesiyle ilişkisini göz ardı eden yaklaşımlarla düşünmeyi reddeden, böyle yapmamayı tercih eden, felaket-sonrasıyla geride bırakmadan, kurtuluş, zafer, gurur vaat etmeden uğraşmayı amaçlayan Yeni Alman sinemasının yönetmenlerinin temsile dair soruları da. Dile getirmeyle bir türlü getiremiyor olmak arasındaki bağı koruyan biçimsel keşifleri de.

Çocukluğun zamanı, hafıza, hafriyat

Yeni Alman sinemasının sanatsal tanıklığı ürettiğine dair bu tartışma Améry'nin kavramsallaştırdığı biçimde çocukluğun ülkesinin ve zamanının; yani ev, yurt ve coğrafya düşüncesinin sanat ve hafıza arasındaki ilişkiyi kurabilmenin, onu milliyetçi keşme-keşten sökerek düşünebilmenin imkânlarını yaratmaktaki etik-estetik-politik gücünü görmeye itiyor. Beni buraya doğru götüren başka metinler, başka karşılaşmalar da var. Benjamin'in "Kazı ve Hafıza",²² Berlin'de Çocukluk²³ metinleri ve sinemada çocukluğun zamanıyla, yurt ve coğrafyayla yerleşik olandan farklı ilişkiler kuran başka örnekler.

Bir türlü tam olarak bir araya gelemeyen bir hayat ve çocukluğu hatırlatan Benjamin'in Berlin'de Çocukluk kitabı, çocukluğun baskı altında daha çok dile gelmeye başlayan bir şey olduğunu da hatırlattı bana: beklerken, bekleme hâlinde, belirsizliğin çok kuvvetli olduğu dönemlerde. Benjamin bu kitap üzerine 1932-1938 yılları arasında çalışmış. Hayattayken basılmış bir kitap değil (1950). 1932'de tamamlanmış ilk versiyonu ile 1938'deki arasında çok fark olduğunu söylüyor Rolf Tiedemann kitaba yazdığı Sonsöz'de (2000 yılında yayımlanan versiyon. Öncekiler 1950, 1955, 1972, 1974, 1977, 1982, 1985, 1989). 1938 versiyonu, Benjamin'in Paris'ten kaçmadan önce saklanmasını sağladığı ve o zamandan beri kayıp sayılan bir miktar kâğıt parçası içinde 1981 yılında Paris'teki Millî Kütüphane'de bulunuyor. Tiedemann, Benjamin'in çocukluk kitabının ortaya çıkışına, yayımlanışına ilişkin verileri düşündüğümüzde bütün sürecin, Benjamin'in şu sözünü doğrular nitelikte olduğunu söyler: "Tarih yazmak demek, yılları belirtilen sayılara fizyonomilerini vermek demektir." Sayılara insan yüzlerini vermek. Geçen zaman Yahudi burjuvazisi içinde geçirilen çocukluğu ezip geçmiş, çocukluğunu hatırlayan, yazan yazarın yazdıklarının üzerine ise Hitler devletinin gölgesi düşmüştür. Berlin'de Çocukluk'un Aralık 1932-Temmuz 1933 arasında çıkan gazete versiyonlarının ise 1960'ların ortalarında Kanadalı bir sahaf üzerinden ulaşılan GieBen dosyasın-

²¹ David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre (Rainer Werner Fassbinder ve Alman Tiyatrosu)* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 247.

²² Walter Benjamin, "Ibiza Sequence (İbiza Sekansı)," *Selected Writings Vol. 2, Part 2 (1931-1934)*, der. Marcus Paul Bullock, Michael William Jennings, Howard Eiland ve Gary Smith, çev. Rodney Livingstone (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2005), 576. <https://folk.uib.no/hliis/TBLR-B/Benjamin-ExcavMem.pdf>

²³ Walter Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, çev. Tefik Turan (İstanbul: YKY, 2020).

dan alınmış gibi olduğunu söylüyor Tiedemann. Frankfurter Zeitung gazetesinde yayımlanan bu yazılarda sansürün etkisi de görülür: "Girip çıktığım bütün yüksek tabaka evleri arasında, bir dünya vatandaşına ait olan tek ev burasıydı." cümlesi çıkarılmıştır. Tiedemann:

"Cümleyi Benjamin'in çıkarmış olmadığını son el nüshası göstermekte... Dünya vatandaşlığına olumlu bir yaklaşım, her şeye rağmen bir muhalefet gazetesi olma iddiasındaki Frankfurter Zeitung için, daha 1934'te bile artık sakıncalı olmaya başlamıştır. Tıpkı daha önce, daha 1933 temmuzunda, gazetenin uzun yıllardan beri yazarı olan Benjamin'in yazılarını kendi saygın adıyla basmanın sakıncalı görülmüş olması gibi (çünkü yeni denetleme kurulları bu kişinin Yahudi olduğunu anlayabilirlerdi): 'Okuma Sandığı' yazar adı belirtmeden, 'Dolaplar' C. Conrad takma adıyla yayımlanmıştır. Benjamin'in arşivindeki gazete kesiklerinde, elyazısıyla düşünülmüş şu kenar notları görülüyor: 'Yazar adı gayrikanuni olarak belirtilmemiş' ve 'Takma ad redaksiyon tarafından keyfi ve gayrikanuni olarak konmuş.' Daha o zaman bile, yürürlükten kaldırılması gündemde olan bir hukuka sığınmanın ne kadar zavalıca bir hâle geldiğini, sonunda yazarın bizzat, kitabın başka parçalarının Almanya'da basılmasını sağlamak ve bunun karşılığında önüne atılacak, cüzi de olsa hayati önem taşıyan telif ücretini alabilmek için kendi tercih ettiği takma adı olan 'Detlef Holz'u kullanmak zorunda kalışını gösteriyor."²⁴

Bu çocukluğu hatırlama yazıları yirminci yüzyılın başında Berlin çocukluğunu; nesnelere, eşyaların, evin, şehrin, yetişkinlerin sözlerinin ve davranışlarının bir çocuk için anlamlarını araştırıyor. Şahsi olanla toplumsal olan, Benjamin'in şahsi çocukluğuyla 20. yüzyılın başında Berlin'de çocuk olmak ve hatta modernliğin büyük kentlerinde çocuk olmak birbiriyle iç içe geçiyor. Birer bulut olan kelimelere bürünüp kılık değiştirme, benzerlikleri keşfetme oyunundan, kendine benzer olması istendiğinde çaresizlik içinde kalışına;²⁵ yaptığı resmin içine girip kaybolan Çinli ressam gibi guajla resim yaparken, hokkaları ve fırçalarıyla haşır neşirken, kılık değiştirip resme karışmasını

dan,²⁶ şehrin zamanının bir özelliği olan Kayzerpanorama'da görülen seyahat resimlerine,²⁷ telefon ahizesinden gelen sesin üstüne abanan, yürek daraltan, teslim alan, emredici ve hipnotize edici kuvvetine;²⁸ ana-baba evinden kaçabilme umudundan bu umudu yeşerten tren seyahatlerine;²⁹ cinsiyetin uyanışından çocukluğun içerilerine uzanan teyzelere,³⁰ çocukken zevk alma hâllerinden ve nesnelere, çocukken hasta olmaya; evin saklanacak yerlerinden dolaplarına, rüyada hortlak çıktığı görülen evin karanlık perdelerinden, aydınlık köşelerine, dikiş sandığından kapılara, koridorlara ve evde verilen davetlere, hatırlanan eşyalara; şehirdeki kaza ve yangınlardan, madeni nefesli çalgılar eşliğinde buz pistine; anneanne evinin nesnelere bu evin girip çıktığı burjuva evler içinde dünya vatandaşına ait tek ev oluşuna ama yine aynı evden yayılan burjuvaya özgü ezeli güvenlik duygusuna,³¹ hayal gücünün tülünü üstüne serdiği caddelerden, şehrin Noel bayramlarında kendisinin ve mutluluğunun ağırlığıyla bir çuvala benzeyişine³² bir çocukluk labirenti kuruyor. En sonunda ise bir kambur adam beliriyor. Pek çok çocukluk korku figürünü birleştirmiş bir metafor gibi. Çocukluk nesnelere unutulmuş hissesini bir tahsildar gibi alıyor bu figür. Parça parça akıp geçen görüntüler o adamcağızın kafasında artık. İşini bitirmiş olsa da arkasından yine de sesleniyor Benjamin'in.

Benjamin'in kurduğu çocukluğun zamanı, topyekûn bir geride bırakma ya da bütünüyle hatırlamayla işlemiyor. Mesela çocuk-yetişkin hiyerarşisinin temel sahnelerinden birinde; bu hiyerarşiyi tersine çevirecek bir güçle hatırlıyor çocuk, hatırlanıyor çocukluk. Kimi öğretmenlerin fiziksel ya da sözlü şiddetle otoritelerine çağırışlarını hatırladığı bir an. Bir "dayak" sahnesi değil. "Her insanın çocukluğunda yaşadığı sıradan bir an: Önünde iki kanadı da kapalı bir cümle kapısı belirir ve kendisine bu kapının günün birinde açılıp onu hayata giden yola salıvereceği temin edilir."³³ Söz konusu cümle kapısı öğrendikleri bir şarkıdaydı: "Haydi kalkın arkadaşlar, atlara atlara, / Er meydanına, hürriyete koşulsun! / Meydan, ki erkeğin değeri var orada hâlâ, / Tartılıyor orda hâlâ yürek." Son mısranın anlamını soruyor ve kimse cevap veremeyince, "bunu büyüyünce anlayacaksınız" dedi öğretmen, diye yazıyor Benjamin. Büyümüş Benjamin'in soruya cevabı ise şu: "Şimdi büyüdüm. Herr Knoche'nin bize o zaman gösterdiği kapının iç tarafında duruyorum. Ama kanatları hâlâ kapalı. Ben bu kapıdan geçme şerefine katılamadım."³⁴

²⁴ Rolf Tiedemann, "Sonsöz," *Bin Dokuz Yüzyılın Başında Berlin'de Çocukluk* (İstanbul: YKY, 2020), 105.

²⁵ Tiedemann, "Sonsöz," 9.

²⁶ A.g.e., 11.

²⁷ A.g.e., 16.

²⁸ A.g.e., 24.

²⁹ A.g.e., 30.

³⁰ A.g.e., 31, 34.

³¹ A.g.e., 56.

³² A.g.e., 60.

³³ A.g.e., 38

³⁴ A.g.e.

Kimi *cümle kapıları* hayatta yapıp ettiklerimize, seçimlerimize bağlı olarak tıpkı çocuklukta olduğu gibi hep kapalı kalacak -benzer bir "anlamamayı tercih ederim" durumu, cümleye çağrılmamaya sadakat Zafer Sütunu'nu anlattığı bölümde de kendini gösterir. Kimileri unutulacak. "Unutulmuşu vaatkar ve ağır kılan kaybolup gidişinin izi, onun içimize gömülmüşlüğüdür", diyecek Benjamin. Bütün bir çocukluk tek bir nesneye dolabilecek. Bir mekâna. Yine de ilk kez yürüme gibi hep kayıp tecrübeler olacak.

Elbette bu kitap Almanya'da yayımlanamayacaktı. Aslında kitap son biçimini hiçbir zaman bulamayacaktı. Tiedemann'ın ifadesiyle: "O da yazarı gibi tarihin 'kasap tezgâhı' üzerinde bir kurban." Aynı durum Benjamin'in son "tamamladığı" metni olan "Tarih Kavramı Üzerine" için de geçerli.³⁵ İki metni "tamamlanmamışlık" dışında birbirine bağlayansa Tarih'in ve hafızanın zafer melekleriyle bağını gören ve bununla uyumsuz bakış.

Benjamin 1932'de yazdığı ve yine hayattayken yayımlanmamış olan "Kazı ve Hafıza" metninde hafızanın geçmişi keşfetmek için bir araç değil, bir ortam olduğunu söylemişti. Dil bunu açıkça ortaya koyuyordu. Tıpkı antik kentlerin gömülü olduğu yeryüzü, toprak gibi hafıza da tecrübe edileni aktaran bir araç değil bir mekândı. Hafızayı düşünürken Benjamin Freud'un takip ettiği yoldan gitmiş gibiydi. Sanki bir arkeolog gibi bakmalıydık hafızaya. Arkeologun maddi tekniği olan kazı, bizatihi hafızamızın faaliyetine dair de bir şeyler söyler. Bu yüzden der Benjamin, "Her kim gömülü geçmişine ulaşmak isterse, kendini kazı yapan biri gibi görmeli, böyle davranmalıdır. Bu kazıcı ki aynı meseleye tekrar tekrar dönmekten kaçınmamalı, toprağı eşeler gibi eşelemeli, sanki bir şeyin üzerindeki toprağı kaldırır gibi çalışmalı, alt üst etmekten korkmamalıdır." Kazı faaliyeti, meselenin göremediğimiz, üzerine toprak atılmış katmanlarını tanımamıza olanak verir. Öyleyse hafıza sanatı, gün yüzüne çıkarılan, açıkça görülebilen nesnelere indirgenemez.³⁶ Arkeoloji de sadece geçmiş araştırma için kullanılan bir teknik değil, bugünkü izlerin, belirtilerin, yüzeye vuran şeylerin kaynağı olabilecek hikâyeleri, düğümleri de bilme, arama faaliyetidir. Ayrıca hafıza sanatı, hatırlayanın imgesini de vermelidir, tıpkı iyi bir arkeolojik raporun sadece bulgulara ulaşılan katmanları değil, öncesinde hangi katmanların aşıldığını da belirtmesi gerektiği gibi. Bu yüzden hafızayı kazımak, hatırlama faaliyetiyle kazı faaliyeti arasındaki bağlantıyla, değiş tokuşla düşünmek, hafızaya dair varsayımlarımızı da dönüştürebiliyor. Hatırlamayla unutmayı birbirinden tam olarak ayırtıramıyor oluşumuz, hafızanın zaman içinde lineer bir şekilde genişlemediğini, çatlaklar ve yırtıklarla dolu oluşunu, seçiciliğini ve kypaklığını, hatırlamanın aktif bir parçası olan sessizliklerin üretimini, nihayet hatırlama ve unutmanın güç stratejileri olarak işleyişini fark etmeye, tanımaya yaklaşıyoruz böylelikle. Bir mücadele alanı olarak hafıza güncel politik ilişkiler içine gömülü. Dolayısıyla uzak bir geçmişte değil, hafızanın şimdinin içinde aldığı biçimler üzerine düşünen, hafızaları kazıyan bir yaklaşım, hafızaya dair arkeolojik bir bakış açısıyla bir arada hafızayla maddilik arasındaki bağları da araştırmaya koyulmak zorunda kalıyor.³⁷ Geçmişin belirli okumalarının şimdide anlamlı kılınışını maddi kültürün nasıl güçlendirdiğini anlama çabası da hafıza çalışmalarının bir parçası hâline geliyor.³⁸ Maddi dünya, hatırlama ve unutma pratiklerinin icra edildiği bağlam ise şayet; maddi kültür hafızanın ekonomi-politiğinden güç ilişkileriyle yapılanmışlığına düşünülebilir, söylenebilir ve yapılabilir olanı mümkün kılan ama aynı zamanda sınırlayan tarihsel-toplumsal koordinatlar olarak kavranabilir.

Bu anlattığım psikanalitik, arkeolojik ve mimari kavrayışa daha önce ifade ettiğim gibi sinemadan da gidilebilir. Suça tanık olan çocuklar, hatırlama ve anlatma faaliyetinin en erken sahnesi olarak çocukluk; zalimliğe tanık olarak zalimleşen çocuklar; yetişkin dünyanın otoritesiyle çocuk dünyasını bütünüyle kontrol edememenin çaresizliği; kolektif şiddet hafızası, suç ve sorumluluk söz konusu olduğunda da davetsizce ya da davetli olarak mutlaka geri gelen çocukluk. Ya da içine doğduğu evin sınırları,

³⁵ Yakın zamanda yazılmış şu metinlere bakılabilir mesela: Samantha Rose Hill, "Walter Benjamin's Last Work (Walter Benjamin'in Son İşi)," *LA Review of Books*, 09.12.2019, <https://lareviewofbooks.org/article/walter-benjamins-last-work/>;

Clara Picker, "Benjamin's Last Will: A Response to Samantha Rose Hill's "'Walter Benjamin's Last Work' (Benjamin'in Son Dileği: Samantha Rose Hill'in 'Walter Benjamin'in Son İşi'ne Bir Cevap)," *LA Review of Books*, 05.04.2020, <https://lareviewofbooks.org/article/benjamins-last-will-a-response-to-samantha-rose-hills-walter-benjamins-last-work>

³⁶ Georges Didi-Huberman, *Kabuklar*, çev. Elif Karakaya (İstanbul: Lemis, 2018), 64.

³⁷ Maria Theresia Starzmann, "Engaging Memory: An Introduction (Hafızayla İlgilenmek: Giriş)," *Excavating Memory: Sites of Remembering and Forgetting*, der. Maria Theresia, John R. Roby (Gainesville: University Press Florida, 2016).

³⁸ Starzmann, "Engaging Memory," 3-4.

perdeleri nedeniyle bilmemenin, hatırlamamanın ne demek oluşunu anlatmak, fark etmek üzere tekrar yanına gidilen. Faillik ve çocukluk. Çocuklar sinemasal tanıklık evreninde ne olup bittiğini gören ama aynı zamanda da susturulmuş varlıklar (*infante* Latince konuşamayan anlamına gelen *infans* kökenli). Bu çocuk figürlerini hem bir toplumsal tip hem de hayalet gibi düşünmek mümkün. "Zaman yerinden çıktı, yuvasından çıktı, aklını kaçırdı; yerinden edilmiş, çıldırmış, rahatsız edilmiş, ayarı bozulmuş; zıvanadan çıkmış, yerinden sürülmüş, kendi dışında artık"³⁹, diyen bir hayalet. Çocukluğun zamanı, şimdinin içinde tam olarak içerilemeyen bir kesintiyle, bir suça, bunun kolektif icrasına ortak olmaktan duyulan huzursuzlukla, tekrar tekrar geri gelen ve üstlenilmeyi beklenen sesle, geride bırakmacı, *olan olducu*, ilerlemeci bir zaman kavrayışına dirençle ilişkili olarak düşünülebilir. Adaletin olmadığı bir dünyayla karşılaşmayı, buna rağmen adalet için çabalamanın imkânlarını düşünmek üzere, bir kriz durumundan çıkıyor gibidir. Buradaki çocuk bildik çocuk imgesinin rahatlatıcılığından da çok uzak. Çocuklardan bize umut vermelerini bekleyen, bizle konuşmalarını isteyen ya da acıma ve koruma talep eden çerçevelerden. Şayet egemen olanın bakışı şu ise: "Her şeyin bizle konuşmasını istiyoruz, her şey bize kendini açsın istiyoruz." Çocukluğun zamanı kendini bütünüyle açmayandır.

Kara toprağa küreği ihtiyatla vurmak gerektiğinden, bir metodolojinin olması gerektiğinden söz etmişti Benjamin kazı yaparken. Aşağıda Hafıza ve Sanat seçki-arşivinden seçtiğim örnekler hem bu kazı işini yapma biçimleri, metodları nedeniyle benim açımdan önemli hem de bu örnekler üzerine düşünürken ve onları seçerken ben de burada tartıştığım ve çocukluğun zamanı kavramsallaştırmasıyla karşıladığım kazı yöntemine başvurdum. Şu üç mercekten düşünmeye çalıştım: Birincisi kolektif hafızayı düşünme biçimiyle ilgiliydi. Şayet bir ortam, bir mekân gibi düşünenecek kolektif hafızayı burası, Tarih'in ezilenleri için bir enkaz, bir yıkıntılar yığını, bir talan alanı. Bir dizi öykünün birbirini doğurarak bugüne doğru ilerlediği bir birikim değil, geçmişin bugüne kavuşması hiç değil, bir öykünün başka öyküleri tüketerek, unutturup yok ederek kendini tek kılması, geçmişin beklentilerinin yok edilmesi.⁴⁰ Burada alt edenlerle alt edilenler aynı duygulanım dünyasını paylaşmıyorlar. Demek bir bölünme, çatışma, birbirine maruz kalma, birbirini tartma, karşılaşma alanı olarak da düşünülebilir bu ortam. Politik tarihin alt edilmişlerinin, kayıplarının yüzlerini arayan, sanatsal miras ve zenginlik denilen şeyin irksallaştırılmışlığını tartışmaya açan ve Fransız yeni-sömürgeciliğinin görünümüne

sanat eleştirisi içinde tanıklık eden *Heykeller de ölür* (*Les Statues meurent aussi*, Chris Marker, Alain Resnais, Ghislain Cloquet, 1953) filmi anmak isterim burada. Dekolonize edici bir bakış üreten bu film, her şeyin bizle konuşması, bize kendini açması talebinin sömürgeci bakışla ilişkisine dikkat çekmişti. Görünür alanı alan-dışına geçişli kılan, kendini bütünüyle açmaya direnen, burayı doldurmayı seyircisine bırakan sanat, hafızanın içine doğduğumuz evlerle ilişkisini, bu ilişkinin bizatihi önümüzdeki gerçekliği, şimdi ve burada olanı nasıl kavrayıp yorumladığımızı, duygulanım dünyamızı belirleyici gücünü anlamamıza, tanımamıza imkân verebilir.

İkinci olarak çocukluğun zamanıyla düşünmenin, en erken hafıza katmanı olarak, bireyseldeki toplumsalı, mahrem olanın içindeki gayri şahsiyi, en özel olanın derinine gömülmüş evrenseli tanımamıza imkân verebileceğine inanıyorum. Sadece kişisel bir söylemden hareket edememeye dair bir düşününselliği kurabileceğine. Çocukluğun teslim alınışıyla, dış dünyanın içeriye davetsizce doluşuyla çocukluğun bir türlü tam olarak mahkûm edilemiyor oluşunun ürettiği tekinsizliği birlikte düşünmemize. Evin içinde çıkma yapan, evden dışarıya doğru iten, zemini kırılanlaştıran, halının altından yükselmeye başlayan tümseklerin, parazitlerin zamanı. Sanatın politik gücü, hafıza sanatının gücü belki de buralarda olabilir. Tökezleyen, iskalayan, inkâra devam eden insanı somut bir yargıyla karşılaştırmadan ona bakan, onun egosuyla, yapıp ettikleriyle de ittifaka girmeyen gerçek bir dost-yüzey. Bunları düşünürken, sorarken Sarkis'in çalışmaları hep aklımdaydı. Onun çocukluğun zamanıyla büyüdü bir ilişkisi var. Hep en dipteki katmana ulaşmaya, bu katmanı görmeye, onu yeniden bir perspektifin içine almaya çalışıyor. *Tuz* ve *Işık* için duvarları kat kat kazıyıp ilk yapıldıkları katmana eriştiklerini, bu katmanda açığa çıkan çatlakları *kintsugi* yöntemiyle onardıklarını anlatmıştı.⁴¹ Arkeolojik ve psikanalitik bir kavrayış. *Israr olarak tekrar*, gizlenen ama unutulamayan bir şeyin yarattığı sürekli baskı, psikanaliz ve hafıza sanatı arasındaki ilişkinin sahnesi gibi. Bu baskının görülebilmesi için şimdi ve burada kendimi normal olarak tanımamı sağlayan temsil sisteminin kazılması ve eşelenmesi, bulanıklaşması, deforme edilmesi, ölçeklerin değişmesi, görünür alanın eksiltilmesi ya da rahatsız edici olanla doldurulması gerekir. *Israr* olarak tekrar aynı zamanda arızalı performanslara, bir türlü yüzleşemiyor oluşa, kaymalara ve sürçmelere dair karşılaşmaları, bilincin rahatsız edilmesini, bilinçdışının bilince taşınmasını, bu sürçmelerle işleyişi üzerine düşünemeyi de mümkün kılıyor.

Üçüncü olarak hafıza sanatının sadece hatırlanması gereken, gömülmüş, susturulmuş olan

³⁹ Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, çev. Alp Tümertekin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 18.

⁴⁰ Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine," çev. Nurdan Gürbilek, *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, der. Nurdan Gürbilek (İstanbul: Metis Yayınları, 2018). Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine," çev. Ahmet Cemal, *Pasajlar*, (İstanbul: YKY, 2001).

⁴¹ 23.5 Hrant Dink Hafıza Mekânı'nın düzenlediği online Sarkis söyleşi. 23 Nisan 2020.

için değil, belki de daha çok hatırlayana dair bir faaliyet oluşu. Şimdinin güç ilişkilerine, maddi kültürüne, ekonomi-politiğine gömülü oluşu; yarık ve çatlaklarla tıka basa dolu oluşu; yapılabilir, söylenebilir, düşünülebilir olanın sınırlarını kaydırma işinin öncelikle bu bağları tanımakla mümkün olabileceği.

Arşivi bu merceklelerle incelerken taş, sandalye, perde tekrar tekrar karşıma çıktı; hem sanatçıların kullandıkları malzemelerdi bunlar hem de hafıza sanatını kavramsal olarak düşünmemi sağlayan sözcükler oldu. Bu taş kazılıp bulunanı da, bir daha geri gelmesini istemediğimiz için arkasından fırlatıp atılanı da, bir türlü hareket ettiremeyen, değiştirilemez, yerinden oynatılmaz bir sabitliği ya da tanınma, kendini var etme, buradayım demeyi, tanıklığı da içeriyor. Perde, bütün bir görünür alanın kurulmuşluğunu, bakıyor olmanın bir mesele hâline gelişini, ortaya çıkarmayı ve gizlemeyi, ayartmayı; sandalye bir yer edinmeyi, bizatihi varoluşu, eşit bir zeminde konuşamıyor oluşu, bize ayrılmış sembolik yerleri düşündürüyor.

Yıkımın tarihi ve katmanları

Burada seçtiğim işler, yıkımın tarihini düşünmenin biçimleri. Yan yana geldiklerinde enkaz, yıkıntılar yığını, talan olarak tarihi tahayyül etmeye imkân tanıyorlar. Geçmişle bir bütün olarak, doğrudan karşılaşmamıza, her şeyi gördüm ayartısına kapılmamıza engel oluyorlar.



Sarkis, *Kırmızı Vitraylar Serisinden No:1*
2020, Vitray

6-7 Eylül Pogromu'na ait *Kırmızı Vitraylar Serisinden No:1* (2020) bu fotoğraf, serinin diğer fotoğrafları gibi kırmızı filtreden geçiriliyor, işaretlendiği yerlerden parçalara ayrılıp yeniden birleştiriliyor. Sarkis bu parçaları Japon *kintsugi* sanatından ilham alarak oluşturduğu bir teknikle kurşun kullanarak tamir ediyor. Kırmızı filtre, bir bütün olarak görmeye, doğrudan ulaşabilirliğe meydan okuyor. Sadece hafıza parçaları var. Bu parçalar onlara bakanlarla birlikte bir gelecek de oluşturacaklar. Kurşun şeritler bu serideki her bir imgenin içinden geçiyor. Onlara fotoğrafik belgeler, bir olayın hatırlatıcısı olarak bakmıyoruz, daha çok yapboz gibiler. Onarmanın iyileştirici mantığı da bozulmuş burada. Bitmiş hâlde bile parçalılık kurşunla işaretlenmiş. Onarıcı olsa da bir bütüne ulaştırmayan, parçalılığı kurşunla işaretlenen, kırmızı filtrenin dolayımı, şimdiden baktığımızı, bakıyor oluşumuzu, hatırlayanın imgesini de resmin üstüne düşürür.



Gülsün Karamustafa, *Meydanın Belleği*
2005, Video

Gülsün Karamustafa'nın *Meydanın Belleği* (2005) çalışması şahsi olanla kolektif olanın iç içe geçişini, mahremdeki evrensel tanımamıza olanak vermesiyle önemli ama aynı zamanda bu iki kanallı video görünür alanın geçirgenliğiyle hafızanın faaliyetine dair de dikkat edilmesi gereken bir şey yapıyor. İki kanal arasında kurulan geçirgen ilişki görünür yüzeyleri de tek tek başka ses ve bakış hayaletlerine açık, geçirgen hâle getirir. Kendi alan-dışısıyla kurduğu bu geçirgen ilişki nedeniyle başka hafızalar içeri dolabilir. Evin içinde kimlerin olduğunun evin dışında yaşananla ilişkiyi değiştirebileceğini, görünür alana taşınan envanterin hatırlayanın kimliğiyle büyüyebileceğini ya da bizatihi hafızanın sanatının bunu yapabileceğini hayal ediyorum.

Bu alan-dışına Gezi eylemlerini de, Gezi Parkı'nın öncesini de, buradaki Ermeni mezarlığını ve onun yıkımını ve araziye hukuksuz bir şekilde el konuluşunu da,⁴² AKM yapılırken yıkılan Miramar Apartmanı'nı da, bu apartmanın en üst katında oturan Rafael Alguadiş'in -içinde Agos'un büyüdüğü ve önünde Hrant Dink'in katledildiği, şimdi 23.5 Hrant Dink Hafıza Mekânı olan Osmanbey'deki Sebat Apartmanı'nın ve Melek Sineması'nın mimarının- Varlık Vergisi nedeniyle bu evi satmak zorunda kalışını,⁴³ Melek Sineması'nın

Varlık Vergisi sonrasında Emek'e dönüşmesini ve Emek Sineması'nın yıkılışını, yakın zamanda AKM'nin yıkılışını da ekleyerek daha da genişletilebilecek bir ağ örebiliriz. Böyle bir ağ örmeye çalışırken kurduğumuz cümlelerin yarattığı zamansal karmaşa geçmişin geçmemişliğiyle bizi Sebald'in evrenine götürüyor ("Andre adını, demişti bir keresinde bana, dedi Austerlitz"; "hatta bazen, demişti Alphonso, dedi Austerlitz").



Gülsün Demir, Uğur Oluş Beklemez, *Hafriyat*
2018, Yerleştirme

Hafriyat (2018) yakın tarihli bir yıkımın etrafında dolaşıyor: Diyarbakır'ın Sur ilçesinde Temmuz 2015 itibarıyla başlayan çatışmalı süreç ve olağanüstü hâl sonucunda yıkılan Sur'a dair. Ekran çokluğu ve parçalılığın dikkat çekmek isterim. Yerleştirme, yıkılan bir şehirden, bir mahalleden, evini kaybeden insanlardan geriye kalanların bir gazete haberinde tek bir sözcüğe indirgenmesinin yarattığı hayal kırıklığından yola çıkmış. Çatışmalarda yıkılan Sur'un bir zamanlar barındırdığı hayatlara yakından bakıyor. Yaşanan kaybı nedenleriyle değil sonuçlarıyla ele alıyor. İnsanların yaşamlarından, evlerinden, eşyalarından, anılarından arta kalan çok katmanlı bir malzemenin arkeolojisini sunuyor. Yıkılan şehrin geride bıraktığı boşluğun üzerine ve etrafına o boşluğun bir zamanlar barındırdığı yaşam -anı fotoğrafları, rölöveler, uydu fotoğrafları, anonim videolar- deneysel bir biçimde yerleştirilmiş. Tek bir yüzeyle, tek bir kanalla anlatmanın imkânsızlığına dair, hafıza faaliyetinin kendisi üzerine de bir düşünce katmanı var burada. Hatırlamanın hafriyatıyla, yaşanan şiddetin yol açtığı hafriyat arasındaki değiş tokuşu düşünebilmek, yapmayla yapamama, dile getirme ile dile getirememme, temsildeki arıza ve şiddeti tanıyarak anlatma ve hatırlamaya yaklaştırıyor biz seyirciyi.

⁴² Tamar Nalçı ve Emre Can Dağlıoğlu, "Gezi Parkı'nın yanı başındaki Ermeni Mezarlığı," Agos, 05.06.2013. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/2794/gezi-parki-nin-yan-basindaki-ermeni-mezarligi>.

⁴³ Karel Valansi'nin Jak Alguadiş'le babası Rafael Alguadiş hakkında 23 Ekim 2013 tarihli Şalom söyleşi için bkz. <https://www.salom.com.tr/arsiv/haber-88677-emek-sinemasinin-mimari-rafael-alguadis.html>; Ayrıca Yetvart Danzikan'ın Jak Alguadiş'le 1 Aralık 2017 tarihli Agos söyleşi için -söyleşinin girişindeki şu cümleyi de buraya alalım: "Türkiye neredeyse her konunun birbirine bağlandığı bir ülke"- bkz. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/19803/emek-sinemasindan-sebat-apartmanina-oradan-varlik-vegisine>.



Gülsün Karamustafa, *Apartman*
2012, Yerleştirme

Apartman (2012) aşağıya doğru gitmeye, kazı yapmaya, eşelemeye, başka bir hafıza topografyası kurmaya teşvik edecek bir dikkat, merak üreten bir çalışma. Mimarideki restitüsyon da bununla birlikte düşünülebilir. Yapının şimdiki zamanından yola çıkarak ilk tasarımına gitme ve geçirdiği müdahalelere dair verilerin ortaya konması. Karamustafa, 1991'de taşındığı Cihangir'deki Bazlamacı (Vaslamatzis) Apartmanı'nın hikâyesini araştırıyor ve İstanbul'da ilk gazoz fabrikasını kurarak kızları Olimpia'nın adını taşıyan gazozu üreten ve 6-7 Eylül Pogromu'dan iki yıl sonra Yunanistan'a göç etmek zorunda bırakılan, zorla yerlerinden edilen Vaslamatzis ailesinin yaşadığını öğreniyor. Apartmanın maketi, ailenin öyküsü, ailenin oradaki yaşamını belgeleyen fotoğraf kareleri, 6-7 Eylül Pogromu'na dair bilgilerle önce Yunanistan'da sergileniyor bu çalışma. Bu işin açtığı uzam, pogromun katman katman şiddetini, talan ve yıkım tarihini daha fazla bilmeye de itiyor: Panikle bir odaya kilitlenen çocuklar, Olimpos Fabrikası'nın o geceki saldırılarda büyük hasar görmesi, hassas malzemelerin, cam şişelerin bu kolektif linçe katılanlar tarafından kırılması; ardından ailenin seri tehdit ve zulüm altında kalışı, o zaman 7 yaşında olan Grigoris Bazlamacı'nın bütün bu şiddeti yetişkin gözleriyle ve hisleriyle yaşadığını ifade edişi.⁴⁴

143



Doris Salcedo, *İsimsiz*
2003, Yerleştirme

Salcedo İstanbul'u ziyareti sırasında yıkıntılarla dolu bir bölgede yürürken, bu denli merkezî bir bölgede bu kadar çok terk edilmiş bina olmasının yoğunluğu ve aşırılığıyla karşılaşılıyor ve nedenini merak ediyor.⁴⁵ Yahudilerin ve Rumların kendi evlerinden, bu binalardan zorla gönderildiği şiddet dolu bir geçmişin mirasını taşıdıklarını öğreniyor bu binaların. Buradaki zorla yerinden etme ve yeniden yerleşmenin çok katmanlı bir süreç oluşu gerçeğiyle karşılaştırmak istiyor bizi. "Çok katmanlı bir olaylar dizisi" 1550 sandalyenin iki binanın arasındaki boşluğa, yıkımın izini, tarihini taşıyan boşluğa yerleştiriliyor. Burada etkileşim içinde olan birden fazla unsur var. Salcedo'nun kendi ifadesiyle bir müze ya da galeri alanında bahsedilebilecek bir hikâye değil buradaki. Buradaki yerleştirmenin olduğu belirli alana da, üst üste yığılan şiddet dair de anıları harekete geçiriyor. Salcedo'ya göre bu savaş niteliği

⁴⁴ Grigoris Bazlamacı ile Ezgi Berk'in 05.09.2014 tarihli Agos söyleşi için bkz. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7927/olimpos-gazozlari-ve-bazlamaci-apartmani-esliginde-6-7-eylulun-hikyesi>.

⁴⁵ Sanatçının bu ve diğer işleri hakkında konuştuğu şu kısa videoya bakılabilir: <https://www.youtube.com/watch?v=xdt2vZ9YpwE&feature=youtu.be>.

olan bir çalışma. Rasyonelliği, soğukkanlılığı ve aşırılığıyla hazmedilmeye, yıkımın melankolik dili tarafından yutulmaya meydan okuyor. Zaman içinde yerinden edilenlerle, yerinden yurdundan etmenin, köksüzleştiriminin şiddeti ve kaotikliği ile bir çarpışma yaratıyor. Hafızanın parçalılığı ve kaotikliği, tekrarı ve üst üste yığılılığı, şiddetiyle. Olay burada kendini açıkça söylemiyor, ne zaman başlamış, ne zaman bitmiş bilmiyoruz. Galiplerin zamanı, Tarih, boşluğun içinden akıp giderken burada bu 1550 sandalyeyle devasa bir kesinti, bent yaratılmış diye düşünüyorum.

Bu çalışma bütün aşırılığıyla, yıkımın tarihiyle bağlantılı olarak teklik-çokluk denklemi üzerine de düşündürüyor. İstanbul'da yaşanan mülksüzleştiriminin şiddetini konuşmaya imkân veriyor. Çifte ortadan kaldırmayı düşünmemize: Hem insanların katledilmesi, yerinden edilmesi, sürgün edilmesi hem de mallarına el konulması, kültürel varlıklarına, hatıralarına el konulması. Restitüsyon bu yüzden gerekli sanırım. Yerinden etmenin, mülksüzleştiriminin ve el koymanın katman katman verisi. Şiddet içeren bir tarihi olan bir mekânla, şeyle ilişkiye girdiğimizde burada düşüncenin maddî olanla, yıkımın yüzeyiyle işe başlaması gerektiğini de hatırlatıyor. Maneviyatla işe başlamanın ise yıkımı, hafızanın şiddetini, sanatsal zevkin bu şiddetle ilişkisini düşünmekten alıkoşusunu.



Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var III*
2013, Yerleştirme

Böyle Tanıdıklarım Var III (2013), şayet dümdüz bakarsak, en geniş anlamıyla yorumlanan devlet şiddetine tanıklık eden kronolojik bir fotoğraf seçkisi sunuyor gibi: Vakıfların ve haber ajanslarının arşivlerinden, ayrıca işin yerleştirilmesinden birkaç hafta önce Diyarbakır'daki gösterileri izleyen fotoğrafçıların çalışmalarından derlenen imgeler, siyasi tarihin ikonik imgeleri (biri arabasına yerleştirilen bombayla, bir diğeri güpegündüz sokak ortasında öldürülen ünlü gazetecilerin hafızalara kazınmış görüntüleri, 6-7 Eylül Pogromu sırasında gerçekleşen politik ve fiziksel şiddet ile ilgili görseller), tekrarlandıkça göze çarpan imgeler (ellerinde çocuklarının fotoğraflarını taşıyan İstiklal Caddesi'nde haftada bir toplanarak kaybedilen çocuklarını anan Cumartesi Annelerinin fotoğrafları). Devlet şiddetini hatırlatan 731 fotoğrafın bir araya getirilmesiyle oluşmuş bir çalışma değil bu lakin. Türkiye'nin son 50 yılına ışık tutan fotoğraflar röntgen filmlere basılmış, bu filmlere bakmak için kullanılan negatoskopların üzerine yerleştirilmiş. Bugünden 1950'lere uzanan bir labirent oluşturulmuş. Tenger labirenti bir huni olarak görebileceğimizi söylüyor: "Labirente girdiğinizde onlarca Uludere, Hrant Dink fotoğrafı görebiliyorsunuz; labirentin sonlarına doğru ise, nasıl huninin ağız daralır, o döneme ait olayların fotoğrafları da seyrekleşiyor. Hafıza da huni gibi; geriye gittikçe, anılar netliğini yitirir." Burada Salcedo'nun çalışmasının aksine bir yığılma değil bir düzenleme var. Bugünden geçmişe doğru arşiv görüntüleri sıralanıyor. Fakat burada bu röntgenler olayları hatırlatmak için orada değil, ya da şöyle söylemek lazım: Hatırlamaya, görme düzeneğinin kendisine dair bir sorgulama var burada.

İmgelere bakarken sorular sorduruyor: Bilmeye rağmen görmediklerimiz, bildiklerimizi bilmediklerimiz, bilmediğimizi bilmediklerimiz? Hafızamızın hemen yakaladıkları, hiç ilişki kuramadıkları? Şunu fark ediyoruz: Kronolojik olarak geriye gittikçe zaman aralığının büyümesi ve bu aralıktaki röntgen fotoğrafların azalması. Zamanın şifa veren gücü kadar bir illet oluşunu düşünebiliriz. Bir görme ve hafıza düzeneği inşa edilmiş burada ve onun sunduğu labirent içinde yol alıyoruz. Florasan ışıklı kutular, röntgen filmleri... bütün bu görünür olanın envanterinin kendini gerçeklik olarak sunuşuna dair soru ise en önemlisi. Açıkça ortaya koymaya dayalı, görünür olanla gerçeklik arasında kurulan ilişki söylemsel bir otoriteyle işliyor (tıp ve tarih düşünülebilir). Bu hafıza ve görme düzeneğini sorgulamamıza imkân veren onun işleyiş mekanizmasının da düzeneğe dâhil edilmişliği. Hafıza hunisinin deliğine doğru çekilmiş, zamanın üzerini örttüğü diğer olayları, görünmeyenleri düşünüyoruz. Ya da görünür olanı kendinden ibaret olarak değil ulaştığımızı, silinmiş olanlarla birlikte düşünmemiz gerekecek. Dile getirilemeyeni, görünür olmayı anlatabilmek için çaba ve gayrete ihtiyaç var. Öte yandan görünür olanı, daha fazla görünür olanı daha iyi hatırlayıp hatırlamadığımıza dair de bir şüphe beliriyor. Chris Marker'ın *Sans Soleil* filmindekine benzer bir düşünce katmanı var burada. Hatırlamıyoruz, tıpkı tarihi yeniden yazdığımız gibi hafızayı da yeniden yazıyoruz.

Burada seçtiğim çalışmalar bir araya geldiklerinde -başkalarını da ekleyebiliriz elbette- boş ya da homojen diye düşündüğümüz hafızanın bir çatışma, şiddet ve savaş alanı oluşunu düşündürüyor. Boşluğun, görünmez alanın, şiddetle, gaspla, kendine mal etmeyle dopdolu bir tarihi var. Egemen hafızanın at koşturduğu bir alan. Silmenin, boşaltmanın, yerinden etmenin arazisini tararken, şimdide duymadığımız, kulak tıkadığımız sesler var mı acaba, bunu da sorduruyorlar. Jacques Rancière'in G. W. Sebald'ın yıkımı ve yıkımın tarihini anlatma biçimine dair yazdıklarını hatırlayabiliriz burada. Onun yazma yöntemini ve onu okuma biçimimizi. Siyah-beyaz fotoğraflar, tarih, gezi günlüğü, roman, anı, otobiyografi, deneme türleri arasında çağrışımlar ve bağlantılarla gezinen, mekânları ve zamanları kuralısızca kateden ve "tembel zihinlerin sınıflandırılmaz olarak nitelendirdiği"⁴⁶ bu yazı türü, hem yeni bir kurmaca türü hem de tabii kılmadan ve yıkmadan bağlantı kuran, başka bağlantılara açık yeni bir ortak akıl, bilginin başka türde bir kullanımınıdır Rancière'e göre.⁴⁷ Kurmaca denilenin canevinin, onu var eden örgüyü, zamansal işleyişin alıştığımız biçiminden farklı biçimde örmek ve alıştığımız kurmacanın da örgülerden bir örgü oluşunu bizatihi kurmacanın kendisine dâhil etmek. Zaman burada hep geleceğin geçmişi. Bir sona, tamamlanmaya doğru ilerlemiyor, hep sondan, bir sonrakinden geriye dönük olarak, yeni bağlantılarla örgünün anlamı dönüşüyor -"pek çok örümcek ağı" diyor Rancière.⁴⁸ Sebald'ın anlattığı yıkım tarihinin merkezinde Holokost ve savaş sonrası Almanya var. Çocukluğunu geçirdiği muhteşem Bavyera Alpleri'nin manzarasına herkesin bildiği sır gibi sessizce gömülen yıkım, Yahudilerin yok edilişi. Sebald, felaketin boyutlarını ancak 1965'te üniversitedeyken, Auschwitz personelinin Frankfurt yargılaması başladığında anlayabildiğini söylüyor ("sanıklar, komşu olarak tanıdığım türde insanlardı, oysa tanıklar hiç karşılaşmayacak insanlardı").⁴⁹ Çocukluğun zamanı bu defa sırta batmış bir diken. Kaçıp kurtulunamayacak, kendini sürekli hatırlatan, evin içinde saklandığı yerde çıkma yapan, üzerinde durduğumuz yerin, kim olduğumuz hakkında bilinenlerin doğruluğunu ve sağlamlığını bozan bir kuvvet. Bu defa "çocukluğun cenneti"nin dağılışı, bozuluşu, gizleyip örtbas ettikleriyle, normal sayılan ama hiç de öyle olmayanları tanıyabilmekle anlatılıyor. Evin uzağında sayılan felaketin evin içinde oluşunu görebilmek, evde çıkma yapan unsurları yeniden düşünmekle işliyor çocukluğun zamanı. Babasının fotoğraf albümüne ya da normal sayılan, onunla ne yapacağı bilinmeyen görüntülere geri dönüş. Sebald, Oberstdorf kayak merkezindeki gramer okulunda onlara Belsen'in kurtuluşunun bir filminin gösterildiği günü, güzel bir bahar öğleden sonrası oluşunu, sonrasında hiçbir tartışma olmadığı için bu filmle ne yapacağını bilmediğini anlatıyor ve şunu söylüyor: "O zamandan beri ısrarla yaptığım, öğrenmek için uzun bir süreçti."⁵⁰ Ayrıntılar, bağlantılar, türsel geçişlilik, bir ifade yüzeyinden diğerine silinmiş izleri, paçavraları, artıkları toplayarak anlatma, savaş döneminin sessizlik mutabakatına savaş sonrasında ise resmî yas ve anma kültürüne karşı, Benjamin'i yankılayacak bir biçimde tarihin imgesel boyutunu canlandırmanın, Tarih'in havını tersine tarama kabiliyetimizi hatırlamanın, dünyayla ve başka insanlarla yeniden bağ kurmanın felaket-sonrası formudur. Ne "hakikat bizden kaçamaz" diyen, olayları ardı ardına sıralayan vakanüvisin, kayıt altına alan arşivcinin malumat deposuna ne de yıkımın tarihine anlatanın ve okuyanın dahlini iptal eden dile getirilemezlik, aktarılamazlık ve imkânsızlıktan ibaret bir boşluğa dönüşür burada anlatı. Aktarılamazlık, toplanan ve aralarında bağlantı kurulan her şeye nüfuz ediyor, bu seçki-arşivi bir hayalet-arşive dönüştürüyor, toplama ve bağlantı kurma, ifade yüzeyleri arasında ilişkiler kurmaya devam etme ısrarı tekinsizin alanının maddi dünyayla, Yahudilerin yok edilişi ve bu yok edişin izlerinin silinmesiyle bağıni kuruyor, buradaki anlatma, dinleme ve öğrenmeye sadakati sürekli kılıyor.⁵¹ Bu yüzden kitapları hep bu yıkımın etrafında, silinen izlerin izleri etrafındadır: "Kitapları işte bu yıkım etrafında, giden ve bir daha asla dönmeyenlerin, kaçabilenlerin ve özellikle de son anda ebeveynleri tarafından özel trenlere bindirilip -aralarında bazılarının isimlerini unutacağı, hatta hafızalarını yitireceği- İngiltere'ye gönderilen o çocukların yazgısı etrafında döner."⁵² Kendi hayatını dahi bu bağlantılarla düşünüyor Sebald: Mayıs 1944'te savaşın

⁴⁶ Jacques Rancière, "Kâğıttan Manzaralar," *Kurmacanın Kıyıları*, çev. Yunus Çetin (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), 116.

⁴⁷ Rancière, "Kâğıttan Manzaralar," 136.

⁴⁸ Rancière, "Kâğıttan Manzaralar," 128.

⁴⁹ Maya Jaggi, "Recovered Memories (Kurtarılmış Anılar)," *The Guardian*, 22.09.2001. <https://www.theguardian.com/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation>.

⁵⁰ Jaggi, "Recovered Memories."

⁵¹ Şöyle ifade ediyor Gürbilek bu gerilimi: "Sebald anlatılarının bir malumat deposuna dönüşmüş postmodern anlatılardan farkını da bu ikisini aynı anda barındırıyor olmasında aramak gerekir. Anlatı, o kurtarıcı çaba olmadığında bir tekinsizlik oyununa dönüşür. Kurtarma çabasından geriye daima tekinsiz bir artık kalacağını görmediğinde ise tasasız bir arşiv olmaktan öteye geçemez." *A.g.e.*, 60.

⁵² Rancière, "Kâğıttan Manzaralar," 120.

ulaşamadığı bir yerde doğduğunu söylediikten sonra Kafka'nın kız kardeşinin Auschwitz'e sınır dışı edildiği ayla aynı ay olduğunu ekliyor. Bu tekensiz bir duygu; çünkü "çiçek açan çayırarda bir çocuk arabasına itiliyorsunuz ve birkaç yüz mil doğuda korkunç şeyler oluyor."⁵³ Suç ve kefaretin ötesinde bir kavrayış. Kurtarma arzusu ve telafisizce kaybedişin birlikteliğiyle, akıp giden, her şeyi örten ilerlemenin zamanını çocukluğun zamanıyla kesintiye uğratan bir anlatım biçimi. Başkalarının yazmaya katlanamayacaklarını yazmakla kendini sorumlu hisseden, tarihe cepheden değil eğik ve dolaylı bakabileceğinin farkında bir bakış. Mağdurun bir koza gibi sakladığı hıncın dilin içinde silinmesine izin vermeyen, faillerin mirasını taşıyan kuşağın bir ferdi olarak zamanıyla hoşnutluğa değil kendinden şüpheli yerleşen bir varoluş. Sebald'ın anlatıcısı eve gitmemek için, çocukluğun zamanına, kökenlere dönmek için spiraller çiziyor, ama hep kendini bu hayaletlerle dolu evde, çocukluğun zamanında buluyor. Sahte belgeler ve şüpheli portrelerle gerçekliğin iç içe geçtiği bu anlatılarda sürekli şüphe etme ve belirsizlik okuyucu için de geçerli. Anlatının birden fazla kere katlandığı bu biçim, bir şeyleri hep dolaylı biçimlerde öğrendiğimiz ve tam emin olamadığımız, anlatıcı otoritesinin de sorgulandığı, bilginin başka türde bir kullanımı.

Öyle görünüyor ki Jean Améry'yi duyan kullaklar Sebald'inkilerdi. *Göçmenler* (1993) Jean Améry'nin 1978'de intiharından kısa bir süre sonra, Sebald'ın öğretmenlerinden birinin intiharını öğrendiğinde ortaya çıkıyor. Galli Kalvinist ebeveynler tarafından evlat edinilerek büyütülen ve 1938-39'da İngiltere'ye *Kindertransport* ile götürülerek kurtarılan on bin Yahudi çocuktan biri olan Jacques Austerlitz etrafında kurulmuş *Austerlitz*'i yazmaya götürense Channel 4'da seyrettiği, *Kindertransport* ile Galler'e geldiğini orta yaşlarında hatırlayan, Sebald ile aynı doğum gününü paylaşan ve Münihli olan Susie Bechhofer ile ilgili bir belgesel oluyor. Yine kurmacayla gerçeğin iç içe geçtiği *Austerlitz*'de kitabın ilk bölümünde, Breendonk kalesiyle ilgili anlatı Jean Améry'ye bağlanıyor -Austerlitz'in, olağanüstü bir büyüklüğe ulaşan yapıların kendi yıkımlarının gölgesini de önceden etraflarına saldıklarını, daha en baştan sonradan bir enkaz hâlinde var olacakları gözönünde bulundurularak tasarlandıklarını söylediği bölümde.⁵⁴ Kale'nin Almanlar tarafından bir ceza kampı olarak da kullanıldığını ve savaş sonrasında Belçika Direnişi'nin anıtı ve ulusal müze hâline geldiğini öğrendiğimiz -Jean Améry de *Suç ve Kefaretin Ötesinde*'nin "İşkence" bölümüne bu bilgiyle başlıyor- bu yapının içinde gezen anlatıcının çocukluğun korkularının gizli olduğu kapıların açılışından bahsettiği kısımda, kaledeki sabun

kokusuyla birlikte gelen babasının kullanmayı sevdiği sert kıllı temizlik fırçasının imgesi mide bulantısı getiriyor. Anlatıcı, mide bulantısının bu kaledeki ağır sorguları çocukluğunda duymuş olmasıyla ilişkili değil, Jean Améry'nin bu kalede gördüğü işkenceyi anlatışıyla ilgili olduğunu söylüyor.⁵⁵ Anlatıcının Alman olduğunu, böyle bir kampın etrafında nasıl yaşanabildiğini iyi bildiğini, çocukluğun zamanının yarattığı huzursuzluğu devreye sokan şu sözlerinden öğreniriz:

"Ne var ki Breendonk ve aynı şekilde diğer bütün kamplarda yıllar yılı her gün çekilen bu eziyeti zihnimde canlandırmakta zorluk çeksem de, kale binasından içeri girip de hemen sağdaki kapının camından SS'lerin gazinosundan içeri baktığımda, masaları ve sandalyeleri, büyük kömür sobasını, Gotik harflerle titiz bir şekilde yazılmış olan özdeyişleri gördüğümde Vilsbiburglu ve Fuhlsbüttelli, Kara Ormanlı ve Münsterlandlı aile babalarının ve iyi aile çocuklarının mesaiden sonra burada oturup iskambil oynadıklarını veya memleketteki sevdiklerine mektuplar yazdıklarını pekâla gözümün önüne getirebiliyorum, çünkü ne de olsa yirmi yaşına kadar onların arasında yaşamıştım."⁵⁶

Felaket-sonrasını, felaket-toplum olmayı anlatan Sebald, insan yapımı yıkımın, kitlesel katliamın 50 yıl sonra insanlar üzerinde bıraktığı etkileri araştırırken geçmişin etrafında, hatırlama ve unutmanın arazisinde dolaşılıyor. Sadece unutmamak değil, ya da unutmaya karşı hatırlamak değil meselemiz, "yıkım vakaynamesini tersine çevirebilecek", Tarih'in havasını tersine tarayabilme kabiliyetimizi inşa edebilecek bir kurmacaya üretmektir. Rancière, Sebald'ın kurmacasının her daim varılacak bir sona yönelen, izlenecek bir yolu olan klasik kurmacadan farkını, yani daha baştan yıkıma mahkûm bu modelden farkını, bir yeri ve o yerin tanıklık ettiği yapım/yıkım sürecini başka yer ve zamanlara yatay olarak bağlayan bağların örülmesi olarak tarif eder.⁵⁷ Tekrar yukarıda seçtiğim işlere dönecek olursak: Bu işlerin hepsi dile getirdikleri yıkım çemberini sonsuz ölçüde genişletebileceğimiz bir kurguya sahip. Böylesi bir genişletilmeye açıklığın gücü, yıkımların o sonu gelmez tarihini hatırlatmasında değil. Zaten Sebald'ın meselesi de her şeyin her şeyle bağlantısını kurmak değil.⁵⁸ Bu açıklığın gücü, ilerlemeci, neden-sonuç silsilesinin belirlediği, geride bırakmacı, her zaman yıkıcı zaman anlayışının yerine başka bir zamansal ortaklığı kurabilmesinde. Yıkımların perdesini gerdiği her yüzeyde, Türklük

⁵³ Jaggi, "Recovered Memories."

⁵⁴ W. G. Sebald, *Austerlitz*, çev. Gülfer Tunalı (İstanbul: Can Yayınları, 2008), 21.

⁵⁵ Sebald, *Austerlitz*, 27.

⁵⁶ A.g.e., 24.

⁵⁷ A.g.e., 127.

⁵⁸ Rancière, "Kâğıttan Manzaralar," 129.

perdesinin de gerildiği her yüzeyde, yatay ve eşitlikçi pek çok bağdan kurulu bir başka ağıın örülebilmesine imkân vermelerinde. Akıp giden yıkımın zamanına, Tarih'in zafer alayına köstek olacak bir başka zamansal ortaklık kurmalarında. Rancière, Sebald'den yola çıkarak bu yeni kurmacayı "karda silinmiş izleri karda silinmiş başka izlere bağlamak suretiyle hikâye kurma çabası"⁵⁹ olarak tarif ediyor. Olan biteni anlamak ya da bütünüyle hatırlamak değil buradaki. Açıklamayı, bütünüyle anlamayı, bir sona varan zamansal işleyişi sekteye uğratmak. Açıklamanın örtbas etmeye dönüştüğünün farkında, yıkımın tarihini sürekli kılan, yıkım çalışmasını rasyonelleştiren anlam üretim sürecinin, neden-sonuç bağlarının, bir yere varmacı yolculuğunun izlediği yolu ve zamanı sekteye uğratan bir bakış. Herkesin sadece *var olana* inanmasına engel olan bakış.⁶⁰

Bu yazı için Austerlitz'i okurken Alain Resnais'nin *Dünyanın Bütün Belleği* (*Toute la mémoire du monde*, 1956) adlı kısa belgeselinin üzerimde hep bıraktığı tesire dair de bir şey öğrendim. Fransız ulusal kütüphanesi hakkındaki bu belgesel, bir yandan arşivlemenin, toplamanın, biriktirmenin, bir araya getirip kataloglamanın, insan yapımı bu marifetin yüceltimi, sayısız kelime üreten, sürekli genişleyen bir ağıın, kitaplar dolayımıyla insanlar veya kitaplarla insanlar arasında bir ortaklığın üretimi gibidir; ancak diğer yandan tuhaf bir tekinsizliği de vardır belgeselin. Gece ve Sis'teki gibi gezinen kamera, raflar arasında dolaşırken, kitaplar insanlaşıyor, raflar ve kütüphanenin üzerine kamp, hapishane hayaleti düşüyordur. Adeta burada kurulan ortaklık bilginin fabrikasıyla hapishanesini aynı anda hissettiriyordur. Belgeselden bahsederken Austerlitz, kütüphanedeki topluluğun sayısız kelime üretmek için sayısız kelimeyle beslenen bir varlık hâline geldiğini söyler. Ama topluluk fikrinin verdiği okyanusvari duygu mutlak bir kaynaşma gibi yaşanmayacaktır. Topluluğun "mutlular adası mı ceza kolonisi mi" olduğu sorusunu kendine sormaktadır Austerlitz. Bu soruyu kendi kendine sorarken kütüphanenin camından dışarıya, cama yansıyan görüntülere bakıyordu. Kütüphanedeki koleksiyonun, içerideki topluluk seslerinin arasında oturlan anı, dışarıya, başka şeylerin anlarına bağlayan bir bakış. Sonra gelenin öncekini sildiği ardışıklığın mantığı yerine, içeriyle dışarıyı eşitlikçi bir anlatım zamanıyla birbirine bağlayan, birini diğeri-ne açık kılan, arşivi hep kıyılarına taşıyan zamansal işleyiş.

"Ufacık, inci gibi yazısıyla bir kez olsun tereddüde kapılmadan veya bir şey silmeden küçük fişlerini peş peşe doldurur ve sonra onları alfabetik olarak düzgünce önüne sererdi. Yıllar sonra bir gün, dedi Austerlitz, *Bibliothèque Nationale*'in iç dünyasını anlatan siyah-beyaz bir film izlediğimde, okuma salonlarında doldurulan talep formlarının nasıl süratle borulardan, deyiş yerindeyse sinir yollarından aşağı inerek kitapların muhafaza edildiği salonlara ulaştığını, kütüphanenin karışık mekanizmasına bağımlı araştırmacılar topluluğunun, nasıl son derece karmaşık, sürekli gelişen, sayısız kelime üretmek için sayısız kelimeyle beslenen bir varlık hâline geldiğini görmüştüm. Sadece bir kez izlediğim, ama zihnimde gitgide daha da fantastik ve akıl ermez bir hâl alan bu filmin adı galiba *Toute la mémoire du monde*'du (*Dünyanın Bütün Belleği*) ve Alain Resnais tarafından çekilmişti. Hafif vızıltı, hışırtı ve öksürme seslerinin doldurduğu kütüphanenin salonundayken, Mutlular Adası'nda mı yoksa tam tersine bir ceza kolonisinde mi bulunduğumu sorardım sık sık kendime, ki bu soru birinci kattaki yazma eser ve belge koleksiyonu bölümündeki çalışma yerimden dışarısını, karşı kanadın üst katındaki bir sıra pencerede yansıyan çatının koyu arduvaz levhalarını, ince, kiremit kırmızısı bacaları, pırl pırl buz mavisi gökyüzünü ve bembeyaz tenekeden rüzgâr fırladığını, fırladığın içinden kesilmiş, yukarı doğru uçan, gökyüzünün kendisi kadar mavi kırlangıcı en az bir saat kadar seyrettiğim, asla aklımdan çıkmayan o gün de aklımı kurcalıyordu. Eski camlardaki yansımaların kimi dalgalı, kimi eğri büğrüydü, dedi Austerlitz, ve onların bu görüntüsü karşısında her nedense gözlerimin dolu dolu olduğunu çok iyi hatırlıyorum."⁶¹

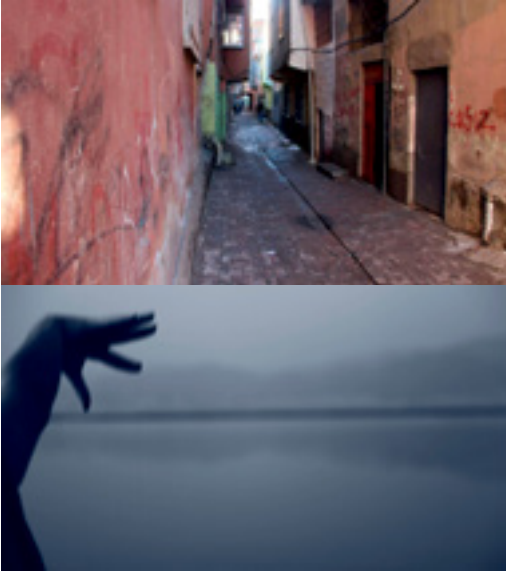
⁵⁹ Rancière, "Kâğıttan Manzaralar," 135.

⁶⁰ Sebald'in metinleri birbirine uzak mekânlar ve zamanları birbirine bağlayarak, galiplerin zamanına sekteye uğratan uzam-zamansal ortaklıklar kurarak sinemayı çağırıyor. Sebald uyarlaması ve Sebald'in etkisinde filmlerle bunu tartışan bir metin için bkz. Allen Meek, "In Transit: Sebald, Trauma, Cinema (Yolda: Sebald, Travma, Sinema)," *Humanities* 6 (2017).

⁶¹ Sebald, *Austerlitz*, 231.

Taş, sandalye, perde, kuyu ve dalga

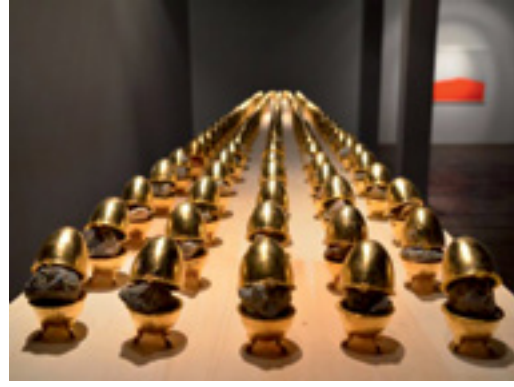
Bu bölümde seçtiğim işleri öncelikle kullandıkları malzemeler ya da başvurdukları kavramlarla birbirine bağlıyorum. Yıkıma mahkûm olmayan bir başka uzam-zamansal dünyanın, bir ortaklığın kurulabilmesinin imkânı hem ortaklığı hem de indirgenemez ayrımları bir arada tutabilmekten çıkıyor. Bu yüzden ortak olanın ve olmayanın, paylaşılanla paylaşılmanın gerilimli ilişkisi içinde kalan işleri bir araya getirerek düşünüyorum. Bir seyirci montajı denemesi? *Bir Türk* olarak hatırlamanın ve unutmanın duygusal ve düşünsel güzergahlarını anlama çabası? Sebald'ı hatırlayabiliriz burada. Bazı imgeleri mümkün kılan hatırlama biçimlerinin, düşünce katmanlarının da verisini sunarak örümcek ağları gibi genişlemeye açık bir hafıza topografyası oluşturmayı deniyorum.



Aram İkrâm Taştekin, Gözde Özkurt, *Taş*
2016, Video

Diyarbakır ve İzmir'de yaşayan iki genç, ortak bir kavramdan yola çıkarak kendi dünyalarına gidiyorlar. Böylelikle *Taş* (2016) çalışması, çeşitli amaçlar için kullanılmış, dile türlü şekillerde dâhil olmuş ve kavramlaşmış bir nesnenin anlam sınırlarını farklı açılardan ele alıyor. Bu sınırların bir ucunda, Kürtlerin haysiyet mücadelesi ve çocuklukla birbirine teğellenmiş taş imgesi var. Diğer uçta ise hafızanın, bedeninin ve onların çepçevre saran kültürün ve dilin içinde bilinç ve bilinç dışı arasında salınan binlerce imgeden biri olarak "taş" var. Videolar sergi salonunda karanlık bir odada karşılıklı duvarlara yansıtılarak sergileniyor. Aram Taştekin'in videosu, Diyarbakır'da polise taş atan çocuklarla yapılmış röportajlar ile Diyarbakır'dan görüntüleri içerir. Çocukları dinlerken sesleri Diyarbakır'da dolaşiyor. Gözde Özkurt'un videosu taştan yola çıkıp, taşa varan masalsi bir anlatı. Bu iki video karşı karşıya tekrar tekrar eşelememiz gereken bir toprağı düşündürüyor. Bir yandan suya atılan taş, bir daha gelmesini istemediğimizin

arkasından atılan taş, kurdun karnını dolduran taş... bunlarla oyun ve çocukluk ortaklığı, beri yandansa taşın içine doğduğumuz evle, yurtla birlikte aldığı farklı biçimler, farklı duygulanım biçimleri. Bu elbette hatırlamanın kendisini de evrensel, boş bir özne konumundan yapamayacağımızı düşündürüyor. İçine doğduğumuz ev, kimlik, yurt, homojen ve boş bir zaman içinde durmuyor ki. Neyin mirasını taşıyoruz? Nelere yapışık doğduk? Gerçekliği temsil etme, anlatma hakkına kimler sahip? Kimlere kim oldukları sürekli hatırlatılıyor? Ya da kim olduğunu önemsememe, unutma, göz ardı edebilme hakkına kimler sahip? Bu sorular, kolektif hafıza içindeki bölünmüşlükleri, *bu bir taş değil*'i de düşünmeye itiyor.



Hera Büyüктаşçıyan, *Panarchia*
2012, Yerleştirme

Hera Büyüктаşçıyan'ın *Panarchia* (2012) çalışması, fiziksel ve sembolik şiddetle, zorla yerinden etmeyle azaltılmış bir nüfusa, Rum nüfusuna dair. Çalışma, kitlesel olarak üretilmiş, hiçbiri tam kapatılmamış, içlerine konulan birer taş parçasıyla aralık bırakılmış altın rengi yüzlerce Fabergé yumurtasından oluşuyor. Enstasyonun asıl versiyonu 1500 objeden oluşuyor; bu da tüm kompozisyona sembolik bir boyut kazandırıyor: Türkiye'de devlet şiddeti ve kolektif şiddetle azaltılarak 1500 kişi indirilmiş Rum nüfusu. Fabergé yumurtalarını bloke eden taşlar, bütün nüfus siyasetini, Türkleştirme politikalarının şiddetini, Türk-Sünni-Müslüman olmayanlara yönelik korku, susturma ve baskıyı; ama aynı zamanda egemen gruba yönelik hiç bitmeyen övgü, böbürlenme ve şişme ihtiyacını, konuşma özgürlüğünden dilediğinde susma hakkına, unutma, inkâr etme, yalan söyleyebilme haklarına, istediğinde susturup istediğinde konuşabilmeliyiz deme hakkına ayrıcalıklarla dolu bir ifade, davranış ve alışkanlık rejimini, Türklük ethosunu da aklıma getiriyor. Popüler kültürde Fabergé yumurtaları şahsi, manevi değeri olan küçük eşyaların saklanılmasında kullanılır. Yarı aralık, içlerinde birer taşın bulunduğu bu yumurtalara, içeriye hükmeden dışarıyı, Türklük ethosunca soluksuz bırakılmayı, suskunlaştırılmayı da hatırlatıyor bana.



Ekmele Ertan, *Bugünün Tarihi*
2019, Yerleştirme

Bugünün Tarihi (2019) projesi, Ekmele Ertan'ın şimdiki zamanın tarihini tutmak amacıyla üç bölümde kurduğu, seramik, 3d lazer print, video ve ışık yerleştirmesinden oluşuyor. "Türklük Sözleşmesi"⁶² kavramsallaştırması ve tarih yazımıyla birlikte düşünülen bir çalışma. 1. bölüm sözleşmeyle ilgili. Kapının girişine dizilmiş bir şehir modeli var. Birçok şeyi hatırlatabiliyor bu model. Pişmemiş topraktan şehrin üretilmesi ise şehirlerin ilk hâllerini düşündürüyor. Her türlü şehir yapısına referans verir bir iş hâline geliyor böylelikle. Sergi alanına girebilmek için bu kırılğan şehrin üzerinden geçmek gerek. Yıkıma dâhil olmak, yıkıma dâhil olunduğunun farkında olup olmamak, izleyicilerin yarattığı tahribatın ardından sergi mekânında değişen ilişki kurma biçimleri, (daha çok yıkılmış alanlar üzerinden gitmek, yeni hasarlar vermemeye özen göstermek, yıkım arttıkça etken olmanın ağırlığını hissetmek gibi) sessiz sözleşmenin varlığıyla ilgili sorular sorduruyor. Hepimiz bir sözleşmenin parçasıyız ve dışına çıkamıyoruz burada. Sözleşme uyarınca da bazı şeyleri yapıyoruz, şehrin üzerinden yürüyoruz. Sözleşmenin içindeyiz. Soru belki de şu: Yıkımların görünür envantere yerleri var, hafızamızda, belki vicdanımızda. Peki o zaman görünür olmayan ne, kaydedilmeyen ne? Kaydedilmeyen kısmı belki sıradan olan, bizlerin ne yaptığı. Diğer iki bölümde de bu tarihin içerisinde nerede durduğumuza bu gözle bakılıyor. 2. bölüm sessizlikle ilgili: Bir çocukluk objesinden yola çıkılıyor burada. 1970'lerde arabaların içinde süsleme amaçlı kullanılan kafasını sallayan bir köpek objesinden. Bir tür sessizlik, onay olmasa bile kabullenme hâliyle birlikte düşünülmüş burada. Sessizlik de bu kolektif icranın bir parçası. 3. bölüm ise kimi zaman karşı çıkış ya da kınamanın da sözleşmenin bir parçası oluşu üzerine düşünmeye itiyor. "Şiddetle kınıyorum" sözlerinden çıkıyor bu fikir. Twitter'dan bu mesajları topluyor Ertan, 2008-2013 yılları arası. 6 metrelik bir şeritte bu twitt'leri dizilmiş görüyoruz. Her türlü şiddetle kınama var burada. Ne zaman kınamalar artmış gibi bir analizden çok ya da hangi olaya dair kınama var gibi bir analizden çok karşı çıkışın belirli bir biçiminin de bir uzlaşmanın parçası olabileceğine, etkisizliğine dikkat çekiliyor.

Bu iş bana en çok metnin başında tartıştığım "arızalı performans" kavramını düşündürüyor. Bir türlü yüzleşemiyor oluşunun, sürekli inkârâ geri dönmemesinin, kınarken dahi uzlaşmanın bir parçası olduğunun farkında bir bakışın ortaya çıkışı. Bu anlamıyla failiğin egemen kimliğin hafızasında izlerini süren Sebaldcı çalışmalara giden yolları da açabilir. Bu tür çalışmalar, gasp etme, kendine mal etme, ötekinin kaybının bıraktığı boşluğu doldurma, onu atıl, kudretsiz, hesap soramayan bir boşluğa ya da hayalet çevirmenin tehlikelerini de düşünebilir. Konuşmanın simetrik olmayışını, zeminin dümdüz olmadığını, gözümüzü kamaştıran körlükleri, kendi dışındaki her şeyi kimlik siyaseti olarak işaretleyen en büyük kimlik siyaseti olarak Türklüğün kendisinin boş, evrensel bir konum gibi düşünülebilmesini, buna inanmışlığımızı (tekrar) hatırlamamızı sağlayabilir. Psikopolitik bir yasa olarak Türklüğü, özneli kendisine tabii kılan bu ruhsal yasayı tarif edebilmek için sekteye uğradığı anlara da başvurmak zorunda olduğumuzu da fark edebiliriz böylelikle. Yıkımın perdesini geren Türklük ethosunu köstekleyen, tökezleten, kesintiye uğratan paçavra toplayıcılarının, ayrıntıların, önemsiz görülmüş olanın, silinmiş izlerin tarihini bunlar arasında yatay ve eşitlikçi bağlar öreerek kurabiliriz. Sanatın politik gücü de işte, böyle bir zamansal ortaklığın, kendini mutlak ve monolitik ilan eden, geçmişini donduran, yurttaşları sözleşme katılımıyla birbirine bağlayan yıkım perdesinin zamanına karşı örülmesinde yatıyor olabilir.

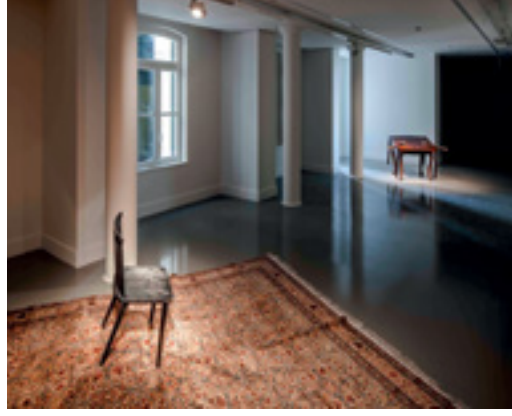
⁶² Barış Ünlü, *Türklük Sözleşmesi: Oluşumu, İşleyişi ve Krizi* (Ankara: Dipnot, 2018).



Sevim Sancaktar, *Otur ki Hatırlasın*
2019, Yerleştirme

Otur ki Hatırlasın (2019) tanıklık-tarihsel bilgi, tecrübe-arşiv arasındaki geçişi ve geçişsizliği sorgulayan, mimari ve arkeolojik referansları olan ve Galata Rum Okulu'nda gerçekleştirilen serginin parçası. Sanatçı sokaktan, depolardan, eskicilerden bulunduğu ahşap sandalyelerin aşınmış sırtlarından katman katman boya söküyor ve onları ilk hâllerine götürüyor. Bu kazı faaliyeti 50 sandalyenin ilk tasarımlarına gitmek üzere zımparalanmasıyla tamamlanıyor. Sandalyelerle kurulmuş bir meclis, bir konuşma ortamı var. Konuşmanın eşit olamayışı. Konumlar arası eşitsizlik. Konuşmaya çalışırken susturma. Oturup konuşup hatırlayalım dediğimizde dile gelmeyenler. Ya da ters istikametten şu soru: Susturulmuş olan haysiyet talebiyle konuşmaya başladığında bunun bizim gerçekliğimizi, içine yerleştirdiğimiz, durduğumuz yeri sarsmaması mümkün mü? Susturulmuş olanlar, egemen ve yerleşik hafızadan başka hafızaları olanlar konuşmaya başladığında muhataplarında yol açacağı savunma ve inkârla da ilgili düşünülebilir sandalyelerin duruşlarının bozukluğu. Ayrıcalıklı olmaya alışmış olan için eşitlik fikri onun durduğu yeri sarsıyordu. Belki de tekinsiz bir soru: Dilsiz olanın dile gelişi sadece acıları ifade etmek üzere, egemen olana muhtaç bir biçimde ortaya çıktığında sorun yok da konuşma, adalet hakkında konuşma kabiliyetiyle hatırladığında ne olacak? Ortaklıkların kurulabilmesi her zaman ortak olanla olmayanın, paylaşılabilenle paylaşılamayanın gerilimli, tekinsiz ilişkisini de içermek zorundadır. Gerilimi gidermek egemenin jestidir. Çatışmayı tanıyarak bir arada varoluş ise geçmiş bir geçmişin konuşulabilmesine, geleceğin geçmişine yer açabilir.

Aynı tekinsizlik duygusu *Ada*'da (2012) daha yoğun. Evin içinde çıkma yapan bir kuvvet var. Zeminde titreme, çıkıntı yapan, halının altına süpürülmüş olan, zeminin sağlamlığını bozan -sergi kataloğunda sanatçının bu çalışmaya dair notlarında *Hayırsız Ada*'yla (İstanbul Köpeklerinin Sürgünü, 1910) bağlantısını da gördüm.⁶³ Altta biriken, geride bırakıldığı sanılan, görünmeyen



Hera Büyüктаşçıyan, *Ada*
2012, Yerleştirme

gerçekliğin yüzeydekini yerinden etmesiyle karşı karşıyayız burada. Varoluşun yegâne temsili bir yerde durmak, bir yer edinmek ise burada sandalyenin tek ayağı yukarıda kalmış, aşağıda biriken ya da geride bırakılmaz olan yukarıdaki yerinden edecekmiş gibi hissediyoruz. Bütün bu mizansen tanıdık olanı tuhaflaştırıyor. Eve ait olanın yabancılaştığı bir durum. Evin dışından değil içinden gelen bir unsur. Hem eve ait hem de evde çıkma yapıyor.

Feminist estetiğe, feminist hafıza sanatına da yakınız burada. Feminizm her zaman erkek veya kadın olmanın toplumsal anlamlarının yerleşik olmamasına, bunların yerinden edilebileceği fikrine bağlı olageldi. Bir yer ve zamanda kadın olmanın ne anlama geldiğine dair tarihler anlatıyoruz ve sonrasında da bu kategorilerin zaman içerisinde nasıl dönüşüme uğradığının izini sürüyoruz. Yani halının altında kalmış olanın yükselip karşımıza varlığıyla çıktığında bununla ne yapacağımız sorusu cinsiyet farkının sabitlenemeyeceği, onu sabitleyecek bir mizansenin yokluğuyla da ilgili bir mesele. Mütereddit, kusurlu, bir türlü tam yerine oturmeyen bir mizansen, görsel uzamı kuran çok temel bir meselenin, cinsel farkı sabitleme çabasının da nafililiğiyle karşılaştırıyor her zaman.⁶⁴ Yerleşik bir cinsiyet fikrine ihtiyacımız olmamasıyla. Bu iki iş de, konuşmayı başarısızlığa uğratan arzuyla birlikte hareket etmeyi, ona açılarak konuşmayı, arzulayan insanın demek istediklerine doğru açılabilmesi,⁶⁵ geçmişin, bastırılanın, susturulanın olduğu gibi geri gelemeceğini tanımının yanında hiçbir şey olanın, orada olmayanın, dışta bırakılmış olanın her şey olabileceği bir anda, bir sınırdaki sanatsal yüceltimi gerçekleştiriyor. Modern sanatın estetik ya da ahlaki ideallerden kopmuş yüceltimi ve en derin siyaseti belki de bu sınırdadır. Yıkımın zamanının dışına itilmiş zamanları yoğunlaştırarak, birbirine bağlayarak hiç olanlara vermesi, hiçe dönüştürülecek ya da dönüştürülmüş olanla her şey olanın sınırında işini gerçekleştirmesindedir.

⁶³ Hera Büyüктаşçıyan-Merve Ünsal, "Yüzey Gerilimi," *Haset, Husumet, Rezalet* (İstanbul: Arter, 2013), 62.

⁶⁴ Bu bağlantıyı kurmama imkân veren metin: Jacqueline Rose, *Görme ve Cinsellik*, çev. Özge Çelik (İstanbul: Metis Yayınları, 2010).

⁶⁵ Paul Ricoeur, *Yorumla Dair: Freud ve Felsefe*, çev. Necmiye Alpay (İstanbul: Metis Yayınları, 2007).

Kimin nasıl görüleceğini belirleyen, ışıkla karanlığın oyununu kuran yıkım perdesini kesintiye uğratmanın bir diğer yolu, galiplerin zamanının dışına, kenarına, kıyısına atılmış olanlar arasında bağlar kuracak bir başka zamansal ortaklık yaratmak. İyi temsil-kötü temsil ayırımına saplanmış hayal gücünden kopabilmiş, Türklük perdesinin görme ve işleme ayarlarıyla oynayan ihlalcı imgeler, ihlalcı uzam-zamansal ortaklıklara da yer açıyorlar.⁶⁶ Egemenlerin, galiplerin, alt edenlerin egosu tarafından yutulamayan, onu kendilerinin bir parçası kılamadıkları imgeler. Egemen bakışı eksiklikle, kontrolsüzlükle, her şeyi kuşatamayışı ile karşılaştıran, böylelikle sürekli yıkım üreterek kendini mutlakmış gibi dayatan egemen bakışın üzerimizde mutlakmış etkisi üreten gücünü kırılabilir hâle getiren anlardan oluşan bir ağ örülebilir bu imgeler arasında. "İktisadın ve iktidarın zamanının"⁶⁷ dışına itilmiş olanları bir araya getiren bir ağ. *Hayalden* (Sevil Tunaboşlu, 2012), *Ateş ve Kılıç Arasında* (Aret Gıcı, 2015), "*Kemalizm bir ibadet biçimidir.*" (Hakan Akçura, 2007), *Madımak'93* (Burak Delier, 2007) çalışmalarını bu açıdan birlikte düşünüyorum. Yıkım perdesinin ağına karşı düşünülebilir ve hayal edilebilir olanın sınırları kaydıran ya da bu sınırları gösteren başka bir ağ, başka türden ortaklıklar kuruyorlar. Görsel alandan hariç tutulanın, yasaklanmış olanın bu alana girişini, böylelikle neyin çerçeve-dışında kaldığını fark ettirek görsel alanla Türklük perdesi ve narsisizm arasındaki kurucu ilişkiyi de gösteren örnekler. Ötekine bakarken kendi imgesinin dönüşümüyle uğraşan bir sanatçı; mağdur olarak değil kudretleriyle bize bakanlar; bütünlük vaat eden imgenin sönebilirliği, eksikliğiyle kurgulanması ya da tıpkı Fassbinder'in oyunundaki sorularına benzer sorularla hayalin sınırlarını düşünen, katliamı kurmacalaştırırken sanatın kapitalist ilişkilerin içinde üretim yapısının temsil krizinin bir parçası hâline getirilmesi. Bunların hepsi görsel uzamın, yıkım perdesinin ona bakanla ilişkisini yeniden kurduğu ölçüde politik sanat örnekleri.



Sevil Tunaboşlu, *Hayalden*
2012, Yerleştirme

Hayalden'de (2012) yaklaşık 16 parçadan oluşan bir duvar tasarlıyor Tunaboşlu. 90'larda Kürt illerinde çocuk olmayı anlatan *Bildiğin Gibi Değil* (Rojin Canan Akın ve Funda Danışman, 2011) ve Bejan Matur'un *Dağın Ardına Bakmak* (2011) kitapları bu duvarın kaynaklarından ikisi. Bu iki kitap, sanatçıyı bir hayali duvar üretmeye götürüyor. Bir başka yeri, bir dağı yuva bellemek nedir sorusuyla. "Kendi yuvandan ediliyorsun ve başka bir yere kaçmak zorunda kalıyorsun. Aslında devlet seni oraya itiyor. Ama orada olmanı da istemiyor. Fakat bir yeri muhakkak yuva sayman gerek, orası da senin yuvan oluyor. Maruz kaldığın bir yuva, orada bir hayat kuruyorsun. Kadın olarak varoluşunu nasıl devam ettirsin diye düşünmeye başladım." Kendini bu başka yerde, böyle bir evde hayal ederek kendi üzerine düşünen bir yerleştirme. Kadın gerilla kıyafetleri içindeki otoportrelerin yer aldığı, hayalden üretilen duvar aracılığıyla öncelikle kendisinin ve sonra bu duvara bakanların tanıma ve anlama kabiliyetini çalıştırmak üzerine kurulu bu çalışma. Gerçekliğe karşı hayal değil yıkım perdesini geren milliyetçi

⁶⁶ Bu ihlalcı imgeler kavramsallaştırmasını şuradan alıyorum: bell hooks, *Black Looks: Race and Representation* (Siyah Bakış: Irk ve Temsil) (Boston: South End Press, 1992).

⁶⁷ Jacques Rancière, "Dilsizin Sözü," *Kurmacanın Kıyıları*, çev. Yunus Çetin (İstanbul: Metis Yayınları, 2019), 163.

hayallere karşı bir başka hayal. Yıkım perdesinin dışta bıraktığını perdeyi dönüştürecek bir biçimde perdeye bu dâhil ediş, ortak olan ve olmayan, paylaşılan ve paylaşılmanın arasındaki ayrımın silinmesini çarışmasız bir bir arada varoluşa dönüştürmüyor burada; çünkü fark, onu silen bir evrensellekle bastırılmıyor. Çocukluğa ait bir kurmaca karakterin, Alice'in hatırlanışı da,⁶⁸ bu başka kapıdan girebilmeyi, insanın kendi kendini aşabilme kabiliyetini hatırlatıyor. Modern sinemanın ya da modern kurmacanın yüceltimine de yakınız. Estetik maharet ya da ideal değil burada yüceltimi mümkün kılan; hiç olanla her şey olan arasındaki sınırdaki kırılma anında duruyor sanat. Dile sığmayan şeyi dile dâhil ediyor. İnsan-dışlaştırmayla ve dilsizleştirmeyle, bütünlük vaadiyle işleyen yıkım perdesinin hiçliğe karıştırdığı yaşamları her şeye dönüştürebilecek bir kırılma ve karşılaşma anının, bu kararın üretilebilmesinde belki de sanatın ve hayal gücünün politik gücü. PKK'yle güvenlik güçleri arasındaki çatışmanın sona erdiği ve barış sürecinin konuşulduğu bir dönemde yapılmış çalışma, sanat ve kültür perdesinin yerleşik ayarlarıyla da böylece oynayabiliyor.⁶⁹



Aret Gıdır, *Ateş ve Kılıç Arasında*
2015, Tuval üzerine yağlı boya



Sevil Tunaboğlu, *Hayalden*
2012, Yerleştirme (detay)

Aret Gıdır'ın adını yazar Zabel Yesayan'ın 1909 Adana katliamı betimlemesinden alan sergideki resimlerinden biri *Ateş ve Kılıç Arasında* (2015). Bu resim de tıpkı *Hayalden* gibi bakını dikkate, tanıma ve daha fazla bilmeye doğru itiyor. Yüz yıl önce yaşanan ve geri dönüşü olmayan kopuşu irdeleyen sergideki bu resim, 1915'in öncesini parçalanmış bir zaman tecrübesiyle katediyor. 1915'e kadar uzanan süreçte çocuklarını, ailelerini, kiliselerini, okullarını, topraklarını ve kendilerini silahlanarak korumaya çalışan, hayatta kalmak için direnen Ermeni kadınların hikâyelerinden yola çıkarak Ermeni Soykırımı'na yaklaşmayı deniyor böylelikle. Rancière'in Faulkner'in *Ses ve Öfke*'si üzerine yazdıklarına bir ilmek atmak mümkün; kurmaca, "dilsiz sayılan insanların sadece acılarını ifade etmek için değil, aynı zamanda konuşma ve adaletle dair konuşma kabiliyetlerini ortaya koymak için dile geldikleri o siyasi sahneleri akla getirir."⁷⁰ "Hiçbir şey"den "her şeye" doğru kırılma anının üretimi burada, yıkım perdesinin "kurban olma" ve "acıları dile getirme"den ibaret bıraktığı soykırım mağdurlarının bizim bakışımıza karşılık verme kudretiyle doldurulmasıdır.

⁶⁸ Bkz. <https://www.canakkalebienali.com/sevil-tunaboğlu/>

⁶⁹ Bu yerleştirmede yer alan resimlerden birine sergileme sürecinde falçata ile kesik atılıyor. Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz: <http://www.siyahbant.org/kesici-alet-3-uluslararası-canakkale-bienalinde-isimin-basına-gelen-olaydan-en-son-benim-haberim-oldu/>

⁷⁰ Rancière, "Dilsizin Sözü," 161.



Hakan Akçura, "Kemalizm bir ibadet biçimidir." (Murat Belge'den) 2007, Afis



Burak Delier, *Madımkak93* 2007, Yerleştirme

Hakan Akçura'nın işinde bir eksiltme var. Sekülerlik öncesi görsel tabular ve temsil edilemezliğin bu tabularla ilişkisi üzerinden hareket eden çalışma, Atatürk imgesinin dünyevi bakışın yerini alarak idealleşmesini tartışmaya açıyor. Resimdeki eksiltme, her nerede olursa olsun egemen bakışların mutlaklığını, tamlık ve bütünlük iddiasını sorgulamaya da götürüyor. *Madımkak'93* (2007) ise Madımak Katliamı'nın etrafında dolaşan bir iş. Tersyon adlı kurmaca bir şirketin ürünü olan bir takım elbise, yanmaz bir takım elbise tasarlanmış.⁷¹ Sanatın kapitalizmin içinde konuştuğunun farkında ve bunu fark ettiren bir çalışma. Buna dair bir olgunluk ve farkındalıkla ortaya çıkan bir düşünce katmanı var burada. Şaşkınlık, masumiyet, acıma gibi duygu trabzanlarını elimizden alıyor. Tersyon manifestosu'nda da söylendiği gibi: Tarih kazananların tarihidir. Acının, katliamların temsilinin sanat piyasası içindeki dil ve tezahürlerine dair de "arızalı performansı" tanıyan bir bakışın ürünü. İnsanın bu ürünün yanına, "kırılgan gruplara yüzde 20 indirim" yazısı geliyor.

⁷¹ Bkz. <https://burakdelier.wordpress.com/works-2/madimak93-2007-tersyon/>



Atom Egoyan, *Auroralar*
2007, Video

Auroralar (2007) videosunda da ona banları kazı faaliyetine çağırın bir ağ örülmüş. Videoyu "acıya tanıklık" olarak görmeye engel olacak bir beden ve ses çoğulluğu katman katman şiddeti tanımamız için bir dikkat celbi. Videoya kaynak olan gerçek hikâye genç bir kadına, Arşaluys Mardigyan'a ait. Atom Egoyan *Aurora-Çemişgezek'ten Hollywood'a Bir Kadın, Bir Hayat, Bir Film* kitabına yazdığı önsözde yıkım katmanlarından birinden bahsediyor: "Bu genç kadının, halkının toptan katledilmesine tanıklık ettikten sonra, kendi hikâyesine dayanan bir Hollywood filmi için travmayı yeniden yaşamış olması gerçeği, ticari eğlence-likler üretilirken kişisel travmaların suistimal edilmesi üzerine ciltler dolusu şey söylüyor."⁷² Hikâyesinin ticari potansiyelini fark eden Henry Gates ve eşi bu kızın yasal vasisi. Arşaluys, Müslüman hanelerinde zorla alıkonulan binlerce çocuk ve kadın gibi ilk önce ismini kaybediyor ve Aurora Mardigyan oluyor. Başından geçenler 1918'de film hâline getiriliyor. Aurora'nın da filmde geniş bir rolü var. Film "Ruh Müzayedesi" adıyla gösterime giriyor ve Aurora tanıtım turnesini yarıda bırakıyor. Bunun sonucunda yerine geçecek yedi Aurora "benzeri" bulunuyor. Bu enstalasyondaki yedi Aurora, filmin 1918'de gösterime girmesinden önce yayımlanan Aurora'nın başından geçenlerle ilgili yayımlanmış bir metinden parçalar okuyorlar. Aurora Mardigyan'ın hikâyesinin filmi de kayıp (on dakikalık bir makara hariç). Enstalasyon Aurora'nın ruhunu beyaz perdeye geri getirme teşebbüsü olarak düşünülüyor.

Katman katman hikâye ve dolayım. Soykırımın şiddetinin belirli bir zaman diliminden, o andan ibaret olmadığını tanımaya yaklaşıyoruz. Çemişgezek'i Hollywood'a bağlayan bu yıkım perdesinin onu yeniden Çemişgezek'e bağlayan başka yıkımlarla ilişkisini araştırmaya, kazı yapmaya doğru itiyor bu tür çalışmalar. Başkalarının acısına bakma endüstrisinden sürekli silinmeye ve yeniden yazılmaya, şiddetle örülmüş bir temsil ağı içinde konuşuyor olduğumuzu düşünüyoruz. Sergileme sırasında *Auroralar*'ın karşısında *Tanıklık* (Kutluğ Ataman, 2006) vardı. Müslümanlaştırılmış Ermeni bir kadınla konuşma, onun kendini anlatmasını bekleme, bir türlü hatırlayamayışı üzerine. Onu dinleyenlerden hiçbir çaba beklemeden, bir türlü yüzleşemiyor oluşun Türklük perdesiyle bağını kurabilmemize engel olan bu temsil düzeneği, sürekli silme ve yeniden yazmanın, şiddetle örülmüş temsil

ağının bir parçası gibi mi yerleştirilmiş burada? Bu videoyu Bienal'de gördüğümde hissettiğim daha çok "gururla yüzleşmeye çalışanlar"dan biri olarak konumlandırılmış olmalı. Yıkım perdesine kayıtlı bu berbat duygunun yapışkanlığını giderebilmek için, "arızalı performanslar"ı tanıyabilmek için, sürekli öğrenmek gerektiğini ancak *Auroralar*'ın dolaylı, dolambaçlı, katman katman örülmüş ağları üzerine düşündükçe anladım.

Bugünden bakınca, Berat Işık'ın *Delik 2* (2012) videosunu Egoyan'ın videosunun karşısına yerleştirmenin kuvvetli bir etki üretebileceğini düşünüyorum. Soykırım sırasında Ermenilerin kuyulara atıldığına dair sözlü anlatılardan yola çıkıyor bu çalışma. Diyarbakır'ın 100 km dışında Çüngüş ilçesi yakınlarındaki bir yeraltı mağarası hatırlama ve unutkanın mekânına dönüşüyor. İlk versiyonunda Berat Işık, kamerasını adeta bir endoskopi cihazı gibi kullanarak mağaranın derinliklerine iniyor, çeperlerinde neredeyse yüz yıl önce olmuş olayların izini arıyor. Kuyunun ağzından içeriye tek tek Ermeni isimleri haykırıyor. *Delik*'i sonrasında *Haset Husmet Rezalet* sergisi için bir kez daha ele alıyor Işık -tekrar tekrar ele alma, aynı yere geri dönme, bunlara da dikkat çekmek isterim. Bir koridorun sonuna yansıtılarak mekânsallaştırılan video, ilk versiyonunun anlatısallığından sıyrılmış durumda. Kuyunun karanlığına döne döne inen, tarihten azade, yalın bir endoskopik bakışa dönüşmüş. İçeride bir yerlerde saklı olanı arıyoruz. Bu defa bakış daha çok bize, failerin mirasını taşıyan kuşaklara dönmüş gibi. Kendine dönme, kendi failliği üzerine düşünme. Birden fazla soru: Neyi görmeyi umuyoruz? Beklenen felaket sahnesi yok burada. Failliğin mirasını ve hafızasını taşıyan kuşaklar olarak neyi yapmakta başarısız olduğumuz üzerine düşünebilir miyiz? Neleri işitmiyoruz? Neleri görmüyoruz? Şimdiye dair bir soruya, konuşmanın imkânlarına ve imkânsızlıklarına, eşitsizliğin toprağını eşelemeye doğru da gidebiliriz.

⁷² Atom Egoyan, "Önsöz," *Aurora-Çemişgezek'ten Hollywood'a Bir Kadın, Bir Hayat, Bir Film*, der. Anthony Slide, çev. Evrim Kaya (İstanbul: Aras, 2017), 12.



Şener Özmen, *Sus*
2010, Fotoğraf



Cengiz Tekin, *İsimsiz*
2008, Video

Sus'ta (2010), bir kuyunun başında takım elbiseler içinde yüzükoyun uzanan bir kişi var. Sağ eliyle "gelmeyin" dercesine dur ihtarını çekiyor, sol eli ile de kuyudan aşağı bakarak "sus" işareti yapıyor. Zamanı ve mekânı belli değil bu çalışmanın. Bir yanı sıra 12 Eylül'ü hatırlatsa da daha çok Kürt coğrafyasındaki zorla kaybedilmeleri akla getiriyor. Burada bir gerilim alanı kurulmuş ve sadece bizim bakışımız için bir suç mahalli sahnesi kurgulanmış. Failin edimi bakışımızı ve çerçeveyi bütünüyle dolduruyor. Çerçeve dışında susturulanlar ve orada durması gerekenler var.

Cengiz Tekin'in 2008 tarihli *İsimsiz* video çalışması da gerilimin aynı şekilde üretilişine ve kurmaca bir suç sahnesinin bizim bakışımız için inşa edilmesine dikkat çekmek ister. Yuvarlanan şey bir ceset, üç takım elbiseli, güneş gözlüklü erkek bir sözleşmeyi uyguluyorlar. Gözümüzün takip ettiği cesedin yuvarlanması ve hareketi, failerin cesedi bir çukura yuvarlamalarıyla bitiyor. Failerin ediminde kalıyoruz. Hem video hem de resim suç sahnesini, tekrar eden öldürme ve şiddet mekanizmasını soğukkanlılıkla görünür kılıyor. Sadece failerin edimine odaklanmamıza zorlayan, sadece bizim tanık olduğumuz bir suç sahnesi üretiliyor. Acıma ya da başka duygulara kaçmaya izin vermiyor bu kurmaca; çünkü suçun olabilmemesinin, devam edebilmesinin, tekrar edebilmesinin koşullarını hatırlatıyor. Zevkin, seyretme zevkinin de failinin edimine yapılmışlığını görünür kılan bir mizansenle gerçekleştiriliyor bu. Failin bakışına teğellenmemizle. Sözleşmenin geçerli olduğu yer burası işte. Yekpare bir tarih, yekpare bir görsel uzam, failin edimine ve bakışına tutunan, başka türlü görmeyi inkâr eden yurttaşlarla mümkün ancak. Suça sessizlikle ortak olan yurttaşlarla.



Hale Tenger, *Çıkardık mı su altındaki ölüyü?*
2019, Kinetik heykel

çıkardın mı su altındaki ölüyü
çıkardık mı su altındaki ölüyü
çıkarmadık su altındaki ölüyü
çıkardık su altındaki ölüyü
Edip Cansever

Hale Tenger'in *Rüzgârların Dinlendiği Yer* sergisindeki işlerinden biri yukarıda seçtiğim kuyuların bir başka formu. Tenger, 2007'de Hrant Dink'in katledilmesinin ardından yaptığı yerleştirmeye, oradaki toprağa, o hafıza topografyasına geri dönüyor. 2007'de yaptığı yerleştirme fanlar ve yansımalar arasında ölüyü çıkarmamış olma hâliyle birlikte bir havalandırma, belki de bir temenni -belki de çıkarılabilir ölü su altından diye. Burada seçtiğim hâlinde ise siyah yağın içinden bir çıkan bir kaybolan yazılar ağır bir karanlığı barındırıyor.⁷³ Bir kuyuyu. Düşenden bir daha haber alınamayan dipsiz kuyuları. Yıkımın, silmenin tarihi burada bir makine gibi çalışıyor. Fakat yıkımın tarihince sürüklenmekten, üst üste yığılan yıkıntılara çaresiz ve şaşkın bakılmaktan alıkoyacak bir başka iş de yanık motor yağı, demir ve alüminyumdan oluşan bu mekanizmaya eşlik ediyor. Bu mekanizmayı başka zamansallıklar, başka ortaklıklar kurarak sekteye uğratabilecek olanın, birlikte yaşamın kaskatı bir sözleşmeye dönüşmesine, bu sözleşmenin mutlak bir güçmüş gibi görülmesine engel olabilecek olanın, yıkım mekanizmasının sekteye uğradığı anların, karşılaşmaların, açıklıkların hatırlatılması ve getirilmesi. Birbirini "tartma", "birliktelik" ve "dilsizlik" hâllerini, bizi yapan şeyin başkalık oluşunu, karşılaşmalar içindeki gerilim, çarpışmalar ve çatışmayla birlikte hareket edebilmeyi hissedebileceğimiz perdelerin uçması, yarı transparanlıkları, geçirgenlikleri, hafifçe aralanmaları ya da üst üste binmeleri. Perdelerin hareketi, bu açıklığın ben'in ötekiyle etik bağının kaynağı olduğunu düşündürüyor. Onlara eşlik eden bozkır ve de-

niz videoları, Sebald'deki doğal tarih gibi, insan yapım ve yıkım marifetlerine tanıklık eden yerler olarak orada. Doğa tarihi ve insanlık tarihi arasındaki karşılaşma ve mücadele, tıpkı Gece ve Sis, Austerlitz ya da Sans Soleil'de olduğu gibi hafıza topografyasının, izler arasında bağlar kurmanın ve izlerinin silinmesinin izlerinin bir parçası hâline geliyor. Yanık motor yağlı düzene, silmenin, isimsizleştirmenin, dışlamanın, yıkımın mantığının, mekanizmasının işleyişini ve buradaki sorumluluğu hatırlatıyor. Ancak bu işleyiş unutmazsak, kendimizi kaybetmeye, başkalarının üzerimizdeki izlerini kabullenmeye, çarpışmanın şiddetiyle savunmaya geçmemeye, inkâr etmemeye, bir kriz anında akıntıya kapılmamaya hazır olabiliriz, belki de. Sanatın kalbindeki siyaset belki bu. Ölülerini sudan çıkartacak çözümleri vermiyor; ama yıkım mekanizmasının kendini mutlak ilan etmesine engel olabiliyor; bu mekanizmaya köstek olabilecek ağlar örebiliyor. Silmenin, silinmenin arazisine tekrar tekrar dönmeye, fail toprağını tekrar tekrar eşelemeye itiyor, böyle bir gücü veriyor. Hiç olanla her şey olanın sınırına, kıyısına yerleşiyor ve orada çalışmaya başlıyor. Tekrar tekrar.

⁷³ Hale Tenger'le Aysegül Oğuz ve Anıl Olcan'ın Bir+Bir için yaptığı 15 Ocak 2020 tarihli şu söyleşiye bakılabilir: <https://www.birartibir.org/kultur-sanat/571-cikarmadik-su-altindaki-oluyu>



Hale Tenger, *Rüzgârların Dinlendiği Yer*
2019, Yerleştirme



Hera Büyüktaşçıyan, *Dalgaların Dalgası*
2018, Yerleştirme

Son olarak *Dalgaların Dalgası* (2018). Devlet eliyle boşaltılmış iki bina. Birinin içindeyiz; serginin yapıldığı mekân, Galata Rum Okulu. Diğeri, Büyükkada Rum Yetimhanesi; seslerle, imgelerle, fotoğraflarla burada. Binanın dördüncü katına geldiğimizde, ayakta durma çabasında olan bir yapının bugün yaşadığı yıkımı yansıtan son bölüm karşımızda. Hera Büyüktaşçıyan'ın geçmişin tekinsiz dalgalarının ayağımızın altında duran zemini ve bugünümüzü yerle bir edebileceğine işaret eden *Dalgaların Dalgası* başlıklı yerleştirme binanın çatısından içeriye doğru hareket eden ahşap bir dalga olarak bizi karşılıyor. Bu dalga Murat Germe'nin kısmen yıkılmış çatıya işaret eden fotoğraflarıyla birleşiyor. Dalga aşağıdan değil çatıdan geliyor. Yer ile göğü alt üst etmesi gibi zamanı da alt üst eden bir dalga bu.

"*Dalgaların Dalgası* tarihin yıllar yılı birikmiş külliyatının günün birinde şimdiki gerçekliğimizi sarsan ve yeri geldiğinde yutup geçen beklenmedik olan o kudretli dalganın hatırlatıcısıdır. Kimi zaman hasıraltı edilmiş yaşanmışlıkların, geri dönmek ve hatırlanmamak üzere ardından bir taş atılan gerçekliklerin, bir daha geri gelmez denilip vazgeçilenlerin günün birinde ansızın dönmesi ve kök salmış olduğumuz zemini altımızdan her an çekip alabileceğinin hatırlatıcısı niteliğindedir."⁷⁴

Bu dalga yoğunlaşmış bir nesne. Farklı istikametlerde çalışıyor. Onu, hayatları zorla yerinden eden, insana bir varoluş veren bu dünyada edindiği yerden koparan, sonsuzca mahvediş üreten şiddet dalgası gibi de şimdiki gerçekliğimizi, üzerinde durduğumuz zemini, egemen olduğu için zeminin kırılmasını unutanı, hasır altı edeni de yerinden edecek ezilenlerin, alt edilmişlerin dalgası olarak da düşünebiliriz. İsrarla gelen, talep eden, tekrar tekrar gelen, sorumluluk hatırlatan bir karşılaşmaya, ısrarla gelene zamanı raydan çıkarma kudreti veren bir karşılaşmaya açıklığımızı hatırlatıyor bu ikinci istikamet. Bu yüzden geçmiş ve gelecek alışımı. Getirilmesi gereken, getirmemiz gereken, birlikte hareket etmemiz gereken, çağrısını duymamız gereken dalga. Dalgaların dalgası.

Hangi bulanık ırmak sürükleyip götürdü bizi?

Biz derinlerde kaldık

Sular akıp gidiyor başlarımızın üstünden

Dilsiz kamışları eğerek

Çocukların fırlatıp attıkları

Çakıllara dönüştü

Kestane ağacının altındaki sesler.

Yorgos Seferis, "Bir kış ışını üstüne,"

çev. Cevat Çapan, 1966



Adet Kanı, Sa ve İğne: Kendine Tanıklığın İnşası

161

**Dilan
Yıldırım**

"cinayeti kör bir kayıkçı gördü
ben gördüm kulaklarım gördü
vapur kudurdu kuduz gibi böğürdü
hiçbiriniz orada yaktunuz"¹

Hafıza Merkezi'nin hakikat ve adalet temalarını dert edinerek derlediği seçki-arşivdeki işlere bakarken hummalı bir kazı çalışması zuhur ediyor kavrayışınızda. Kazı, "bu işler ne yapıyor?" sorusunun çağırıldığı canlı bir imgedir. "Hangi hakikatler zuhur ediyor?" sorusu elbette elzem bir soru. Görsel sanat alanındaki çalışmaların konularına veya işlerin kendilerine temsiliyet düzeyinde bakacak olursanız, bu kazı alanında yeni hiçbir şeyin keşfedilmediğini fark etmelisiniz. Fark etmelisiniz ki, herkesin neyin nerede gömülü olduğunu çoktan bildiği bir coğrafyadan doğuyor bu çalışmalar. Kazı imgesi, bizi daha çok dünya gözüyle tanıklık etmemizin artık fiziken imkânsız olduğu derin geçmişin yaşamlarına götürür. Oysa bu seçki-arşivdeki işlerin koşulu; var olan tanıklık etme imkânının reddine, ıskalanışına veya inkârına dayanıyor. Yakın geçmişte ve bugün, görünmeyen veya görünmez kılınan hakikatlerle yüzleşirken Türkiye'nin bir tanıksızlık toplumu olduğunu düşündürüyor. Bu yazıda tanıksızlığa müdahale eden işleri konu etmek istiyorum. Hem ötekine hem birbirine hem de kendine tanıklık üreten işlere bakıyorum. Birbirinden farklı tanıklık modalitelerini düşündüren bu işlerin, dünyaya nasıl canlı bir müdahalede bulduklarını anlatmaya çalışıyorum.



Bu bir Toros'tur. Orta ölçekli bir aile arabası olarak, Renault 12 ismiyle 1969 senesinde Fransa'da doğdu. 1980'de üretimi sonlandırılmış olsa da dünyanın başka yerlerinde üretilmeye ve satılmaya devam etti. Konforsuz bir araçtı ama "insan yükünü" taşımak için benzersiz ve ekonomik bir makineydi. Bu hantal araç, özellikle engeli ve topraklı arazide gösterdiği performans sebebiyle Türk otomotiv tarihinde satış rekorları kırdı. Türkiye'nin bir kısmında çiftçi dostu bir araç olarak bilirse de zorlu Kürt coğrafyasında faili meçhul cinayetlerin

ve zorla kaybetmelerin sembolü hâline geldi. Mahalle aralarında, kalabalık veya ıssız yollarda, HEP/DEP/HADEP binasının az ilerisinde, köşeyi dönünce kaldırımın üzerinde konuşlanmış; ön konsolunda bir telsiz kasası duran Beyaz Toros.

Bu bir Toros değildir:



Ali Bozan, *Bu Bir Toros Değildir*
2009, Fotoğraf

Ali Bozan, *Bu Bir Toros Değildir* (2009) işinde, profilden poz vermiş bir Beyaz Toros sunuyor bizlere. Dönemin Radikal gazetesine işini şöyle anlatıyor: "Toros'un sadece bir araba olmadığını, kaybedilme ya da gözaltına alınma anlamına gelen, bölgede alakalı-alakasız herkesin canını ve beynini incitmiş kanlı canlı bir Toros canavarını anlatıyorum. Abdulkadir Aygan, Neşe Düzel'le röportajında günde kaç kişiyi alıp infaz edebildikleri sorusuna, Toros'un fiziki yapısıyla ilgili serzenişte bulunuyordu. Çalışmam kontrgerillanın arzusuna bir meydan okumadır."²

"Değildir" diye sunulan alelade Toros fotoğrafına bakan ezbere bir gözün, yani sadece bir arabaya bakan gözün, hemen fark edemeyeceği bir sanatsal müdahale var Ali Bozan'ın işinde. Aygan'ın serzenişine derman olarak icat edilmiş, arabanın fiziksel kapasitesini arttıracak ufak bir ek: Üçüncü bir kapı.

İlk bakışta kolaylıkla fark edilemeyen bu meçhul kapı, Toros'un kesinlik derecesinde ikna olduğumuz görüntüsünü, gerçekte bize görüldüğü hâlini bozar. Başka bir deyişle, gerçeklik düzlemimizi, yani Toros'un sadece bir araba olarak görüldüğü görüngüler dünyasını hackleyerek, başka bir hakikat düzlemine bir çeşit portal açar. Sonradan yerleştirilmiş kapıyı, ilk

¹ Attılâ İlhan'ın *Cinayet Saati* şiirinden alınmıştır. Ahmet Kaya'nın sesiyle hayal edilmiştir.

² Nihan Bora, "Yersizliğin koordinatlarını bulanlar," *Radikal*, erişim 25.02.2021, <http://www.radikal.com.tr/hayat/yersizligin-koordinatlarini-bulanlar-939545/>.

seferinde görmekte gerçekten zorlandıysak ve ancak sonradan fark edebildiysek, bu bizi dehşetli bir sorgulamaya iter: Artık neyi görüp görmediğimizden, cümleyi nasıl okuduğumuzdan emin olamayız. Üçüncü kapının sunduğu portaldan geçip, bize olduğumuz düzlemde görünmeyen şeyler görünür hâle geldiğinde, bu gerçekten de bir Toros değildir artık. Sanatsal bir icat olarak meçhul kapı, eksik kalan esas bir ögeyi fotoğrafa yerleştirerek hakikate varma iddiası taşır.

Başlangıçta bize göre fazladan eklenmiş olan kapı, esaslı bir bilgi hâline geldiğinde, görünmeyen iktidar üzerine düşünmeye zorlanırsınız. Bu "görünmeyen" güç, alelade bir Toros marka arabaya 17 bin insan sığdırmıştır. Ali Bozan'ın işinin bize verdiği dehşet, 17 bin insanın alelade bir Toros'a sığdırılmış olması bilgisi midir, yoksa gözlerimizin fotoğrafta görünse de üçüncü kapıyı ısrarla fark edemeyişi mi? 17 bin faili meçhul dehşetli bir bilgidir, ama tekinsiz olan bizim bu bilgiye zaten aşına olup ihtiyatla onu kendimizden bile saklamamız, gördüğümüzü görmüyor oluşumuz olabilir mi? Eğer şahitlik, toplumsal düzlemde, ötekinin deneyimine dair bir sadakat eylemiyse, bu aynı zamanda kendi deneyimimize dair bir sadakat meselesi hâline dönüşüyor³: "Nasıl görmedim?" Bu üçüncü kapıdan geçerek faili, yani cümlenin gizli öznesini düşünelim istiyorum.

Türkçede öznenin dört hâli olan gizli özne, kurulan cümlenin öğeleri içerisinde açıkça yer almayan fakat okuyucu/dinleyici tarafından var olduğu kabul edilen/bilinen bir öğedir. Eylemin kimin tarafından yapıldığını gösterecek olan ayrı bir cümle ögesi (özne) gereksiz kabul edilir. Gizli özneye ulaşmak için yüklem sormamız öğütlenir. Gizli de olsa öznenin kim olduğu, yüklem görevi gören kelimenin (yani eylemin) sonuna eklenen bir sesle (kişi ekiyle) imlenmiştir. Bu küçük ses birimi, kendinden daha küçük ve anlamlı bir birime bölünemeyecek o cılız ses bize eylemin failinin kim olduğunu söyler. Gerçekleştirilen eyleme, o cılız kişi ekinin yakasına yapışıp sorarız: "Kim?"

Kim sorusu esasen teatral bir muhakeme. Çünkü gündelik hayatta konuşurken-dinlerken-okurken cümle kurulduğu anda özneyi tanıyoruz. Bu bilgi, cümle içerisinde cılız bir sesle ifade edilen muazzam bir bilgi. Gizlense de sır olmayan bilgi. Açıkça görünse de görünmese de fail olanın cılız bir ekten öte seslendirilmesi, yani eylemi kimin yaptığını konuşabilmek, cümleye özneyi açıkça yerleştirmek, siyasal bir mesele: eylem ve fail ilişkisi. Daha ötesi, yaşamsal bir mesele. Türkiye'de zorla kaybetmelere ve faili meçhul cinayetlere karşı verilen mücadelenin ana hatlarından birini oluşturan bir çaba bu.

20 Ocak 2021'de, sosyal medya hesaplarımıza bir zorla kaybetme haberi düştü. Elektrik işçisi Gökhan Güneş, işe gitmek üzere evinden çıkmış ancak gideceği yere varamamıştı. Sosyal medya hesapları, insan hakları örgütleri ve muhalif haber ajansları #GökhanGüneşNerede? etiketiyle bir kampanya başlattılar. Emniyet Müdürlüğü, daha önce de siyasal kimliği sebebiyle tehdit edildiği ifade edilen Güneş'in zorla kaçırılma anına dair sunulan kamera kayıtlarına kayıtsız kaldı. Görüntülerde açıkça görünen zorla alıkonulma anı, Emniyet Müdürlüğü tarafından soruşturmaya değer kabul edilmedi, dolayısıyla "görülmedi" diyebiliriz.

Güneş'i kaybetmeme mücadelesinin sorduğu "Nerede?" sorusu, Güneş'in aslında nerede olduğu bilgisini kolektif bir tutum ve kararlılıkla ifade eden; soru cümlesi gibi gözükse de pratikte öyle eylemeyen, gizli olanın aslında aşikâr olduğunu seslendiren bir cümleydi: "Gökhan'ın nerede olduğunu biliyoruz, onu geri verin." Yani sorunun kendisi, işin aslına dair teatral bir soruşturmayı hacet görmüyordu. Yaşanan olayın hem ismini koydu (zorla kaybetme/alıkoyma) hem de öznesini açıkça seslendirdi (devlet). Kampanya işe yaradı. Güneş alıkonulduktan altı gün sonra döndü. Kaybolanın dönüşü Türkiye'de pek de başımıza gelen bir şey değil.

Özgürlüğüne kavuştuktan sonraki ifadesine göre, Gökhan bile başına gelenleri aslında "görmemişti" çünkü bütün alıkonulma boyunca gözleri bağlıydı. Bize aktardığına göre, meçhul failere sordu: "Kimsiniz?" Şu cevabı aldı: "Biz görünmeyenleriz."

Türkiye'de devlet şiddetinin tarihi ve bugünü, yalnızca mağdurlar veya muhalifler tarafından değil, herkesçe bilinen sırlardan oluşan bir vakalar yığını. "Herkesin bildiği sır" tanımlamasına kanımızın hemen kaynayışı, mahir bir söz oyunu olmasının

³ Richard Kearney, *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness (Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar)* (New York: Taylor & Francis, 2005), 73-75.

ötesinde verdiği o tanıdık his, onun Türkiye'nin siyasal ve toplumsal kültüründe hatırı sayılır bir kurucu güç olmasından ileri geliyor. Adaletsizlik bağlamında herkesin bildiği sırlarla kurulan bir toplumsal modaliteyi, kelimenin gerçek anlamıyla bilinmeyenin kurduğu bir toplumsallıktan farklı düşünmek zorundayız.

Aşikâr haksızlığın sır kalabilmesi, bir sırmış gibi hâlâ işleyebilmesi -işleyebileceğine olan güveni- bilmezlik veya görmezlik alanlarında oluşmaz. Böylesi bir bağlamda, hakikatin sembolik ve somut dünyada görünür kılınmasını sağlayan yegâne toplumsal güç tanıklıktır. Burada yasanın kurduğu yargılayıcı bir mahkeme alanından gayrı, toplumsalın birbirine tanıklık edebilme yetisinden söz ediyorum. Görmek ve bilmek, şahitlik etmeye denk değilse, "birbirine şahitliği" kuran esasın toplumsal bir ikrar meselesi olduğunu; iktidardan gayrı veya ona rağmen gelişen bir ikrarın ise Türkiye gibi ihtilafli coğrafyalarda siyasi bir mesele olduğunu teslim etmemiz gerekir. Çünkü, toplumsal tanıklık, gerçeklik düzlemimizde neyin görünür neyin görünmez olduğunu maddî hakikatin ötesinde belirleyen bir güçtür. Bu güç iktidar gözünde suç teşkil edebilir.

Gündelik hayatlarımızda görülmek elzem bir şeydir oysa. Yani gözetlenmekten farklı olarak, birbirini tanımak ve birbirine şahitlik etmek anlamında görülmek: Bir ikrar meselesi olarak görülmeye ihtiyacı. Yalnızlığın en korkunç hâllerinden biri tanısız kalmak olsa gerek ki, kimsenin bize inanmadığı veya deneyimlerimizin görünmez kılındığı anlarda üstün bir makamın şahitliğine başvururuz sıklıkla. Şu yakarışı hepimiz şarkılardan şiirlerden iyi tanıyoruz: "Allah şahit çok sevdim seni." Gündelik dilde, Allah'ın şahitliğinin çağrıldığı her an, hakikat adına tanıklığın kutsallığının ve gücünün çağrıldığı andır. Öte yandan, toplumsal tanıklık iktidarın alanına girdiği için oldukça meşakkatli bir meseledir. Dillere pelesenk "Aman şahit yazmasınlar" sözü, şahitliğin suça denk düşebileceğine dair cezaî bir hayat bilgisidir Türkiye'de. Yine de şehrin duvarlarında ve şarkılarda gezen başka bir sözü hatırlayalım isterim: Suçlu addedilse de, eyleminden vazgeçmeyen bir modalite olarak "sevmek suçsa suçluyum." Bu yazının devamında, tanıklık bağlamında suçu üstlenmekten geri durmayan işlerden bahsetmek istiyorum. Ötekine, birbirine ve kendine tanıklık suçunu işleyen işlerden.⁴

Tanıklık basitçe görmek/görmüş olmak fiiliyle tüketilmez, bir ikrar meselesidir. Arapça kökenli bir kelime olarak ikrar "saklamayıp doğruca söylemek, açıkça söylemek" anlamına geliyor. Alevilik inancında temel kavramlardan

biri olarak ikrar, veya ikrar vermek, bir yükümlülük yani sorumluluk anlamı içerir. İradeyi merkeze alan bir kavrayışla, insanın hakikatle olan bağını temsil eder. Hakikatle kurduğumuz bağ hem ötekine daırdır hem de dönüşlü bir fiil gibi eylemsel olarak kendimize daırdır: İnsanı insan yapan ikrardır. "Söz vermek" eylemiyle akraba bir kavramdır. Öte yandan, kelimenin Alevi anlamıyla, ikrarın ömür boyu sürecek bir sorumluluk getirdiğini dolayısıyla zahmetinin büyük olduğunu anlamamız gerekir.

*Hafıza Merkezi'nin seçki-arşivinde gazeteci Ahmet Şık'ın 2006 tarihli **Başkasının Acısına Bakmak 2** isimli sergisindeki fotoğraf serisine rastlıyoruz. Sergi, Kürt coğrafyasında varlığı inkâr edilen bir savaşın izlerini gösteren fotoğraflarla, resim altı öykülerini hikâyelendiriyor. Ahmet Şık, fotoğraf serisine ilişkin olarak, kendi ifadesiyle, gördüklerinin kendisine kâbuslar verdiğini yazmış. Varlığı inkâr edilen bir savaşın parçaladığı bedenleri, protez kolları, kaybedilmiş gözleri, yakılmış köyleri "yok" dense de gördüğünü söyleyerek eyleyen bir sergi. Bir anlamda, "olmayan" bir savaşın varlığını izleriyle kanıtlamaya çalışan, fotoğraflara bakanların aynı kâbus verici izlere tanık olmasını hedefleyen bir çalışma. Kendi sözleriyle: "Rahatsız olun, moraliniz bozulsun, kâbuslar görün istedim."⁵*

Rancière'in *Katlanılmaz Görüntü* yazısında ele aldığı gibi, gerçekliğin görüntüsünden medet ummanın bizi nereye götürebileceğinden ben de pek emin değilim. Özellikle de herkesin bildiği sırlarla işleyen bir ülkede. Rancière aynı yazısında haksızlıkla mücadele etmeye inanan bir çağın kapanışının çoktan ilan edildiğini yazıyor.⁶ Yine de öylesi bir çağın, özellikle de gizli tanık çağında, hakikatle kurduğu sorumluluk ilişkisine çok ihtiyacımız var.

Ahmet Şık'ın sergisinin serüveni bize, iktidarın bunu bizden daha iyi bildiğini söylüyor aslında: Sergi şehir şehir dolaşırken Ankara durağında yetkililer tarafından "devlet düşmanlığı yapıldığı" gerekçesiyle engelleniyor. Emniyet yetkililerinin serginin devam edebilmesi için koştukları şart düşünmeye değer: Bazı fotoğrafların, özellikle de fotoğrafların altında yer alan resim altı öykülerinin, yani mağdurların kendi anlatılarının kaldırılması şartı. Bu sergi bağlamında fotoğrafının çekilmesinden pek de hoşlanmayan bir devletle karşılaştığımızı düşünebilir miyiz? Kendi hikâyesini anlatanları ve onları aktaranları sevmediği de aşikâr.

⁴ "Suçu üstlenmek" kavramı üzerine hem teorik hem de siyasal bir tartışma için Suphi Nejat Ağırnaslı'nın "Cadı Kazanında Kaynayan Günahlar" yazısı okunabilir.

⁵ "Ahmet Şık'tan Başkasının Acısına Bakmak," *bianet*, erişim 25.02.2021, <https://m.bianet.org/biamag/kultur/76194-ahmet-siktan-baskasinin-acisina-bakmak>.

⁶ Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci* (İstanbul: Metis Yayınları, 2021), 85-105.



Timur Çelik, *İsimsiz (Görgü Tanığı serisi)*
2017, Tuval üzerine yağlı boya



Timur Çelik, *İsimsiz (Görgü Tanığı serisi)*
2019, Tuval üzerine yağlı boya

Timur Çelik'in *Görgü Tanığı* serisinde boyadığı manzaralar barış sürecindeki Kürt coğrafyasına bakarken, görünür dünyanın ufkuna mutlaka bir yangın yerleştirir. Bu yangın, manzaranın seyirlik dokusunu tedirgin eder. Hayranlık uyandıran azametli dağları veya geniş düzlükleri uzun uzun seyretmek istesek de bakışımız o huzur kaçıran yangına çekilir. Ya alevler bakışımızı artık çeviremeyeceğimiz kadar çoktan tablonun merkezine doğru hamlelerini yapmışlardır ya da ufukta tüten uğursuz bir duman huzurumuzu fena hâlde kaçırmaktadır. Kimi zaman tablonun bir yerine yangını dikkatle izleyen başka insanlar yerleşir. Biz bakışımızı çevirsek, onlarla çelişkiye düşeriz: Onlar bakmaya, nöbet tutmaya, ısrarla şahitlik etmeye devam ederler. Hayır, bu ateş rustik bir manzaraya eşlik eden bir tarla yangını değil. Bu bakış, seyir değil. Huzurumuz kaçtı. Artık sormak zorundayız: Bu yangın neyin nesidir? Manzarayı soyut bir temsil olmaktan çıkararak, yangını tuvalden çıkarıp üstümüze çullandıran bir müdahaledir bu.

Manzara sanatının asla sadece bir doğa olmadığı, tarihte belirli bir zamana ve onun tarihsel koşullarında örgütlenmiş özel bir bakışa baktığımız öğütlenir.⁷ Timur Çelik'in *Görgü Tanığı* serisinde sunduğu manzara, sona ermekte olan bir barış ihtimalini tarihsel olarak belgeliyor dersek, eksik kalacağız. Zira, tarihsellik değerinin yanı sıra, Ali Bozan'ın üçüncü kapısına benzer şekilde eyleyen, yangın alarmı gibi çalan resimler bunlar: Rustik doğa manzarasına atfedilen kaçış ve zamansızlık duygumuzu hackleyen; bir aciliyet duygusuyla, yaklaşan felakete karşı kötümserliği örgütleyen,

⁷ W.J. T Mitchell, *Landscape and Power (Manzara ve Güç)* (Chicago: The University of Chicago Press, 2002).

bir yangın alarmı gibi çalan bir manzara sanatı.⁸ Ikarus'un düşüşünü resmeden Bruegel'in insanları gibi "hiçbir şey olmuyormuşçasına" bakışımızı geniş düzlüklere kaçırmak isteyebiliriz. Ama, yangın alarmı çalıyor, kaçış yok: Doğaya değil, zamana veya yaklaşmakta olan felakete bakıyoruz. Başka bir deyişle, bir mekâna değil, aslında yaklaşmakta olan bir zamana -bir felaket zamanına- bakıyoruz. Yangın büyüüp manzaradaki her şeyi yutabilir. Tanıklığın zamanla ilişkisini düşündürürken, seyir ve aciliyet duygusunun uzlaşmazlığını boyuyor Timur Çelik.

Görgü Tanığı serisindeki bir işi çoğumuz gazetelerden tanıyoruz. 11 Eylül 2020 tarihinde, Van'daki özel bir hastaneye askerler tarafından bilinçleri kayıp ve vücutları ezilmiş iki köylü getirildi. Hastane raporunda "yüksekten düşme" olarak geçen vaka, haber ajanslarına iki köylünün işkence gördükten sonra helikopterden atılma hikâyesi olarak yansıdı. Failler ve olayın mağdurları dışında, olayın görgü tanığı yoktu. Olayın mağdurlarından Osman Şiban, haber sayfasında yer alan fotoğrafta kanlı gözleri dehşetle havaya bakar şekilde ekranlarımızda düştü. Olayın diğer mağduru Servet Turgut ise hiçbir zaman konuşmadı, zaten kısa bir süre sonra yaşamını yitirdi. Yetkililer "helikopterden atılma" veya işkence gibi bir olayın asla vuku bulmadığını yinelediler.

Timur Çelik, *Yangın (Görgü Tanığı serisi)*
2017, Tuval üzerine yağlı boya



Timur Çelik, *İsimsiz (Görgü Tanığı serisi)*
2020, Tuval üzerine yağlı boya

Timur Çelik, görgü tanığı olmayan bu olayı, sanki kendi gözleriyle görmüş gibi boyadı. 1980'li yıllarda Van'da askerlik yapmıştı. Bu sebeple coğrafyanın dokusunu ve hissini iyi tanıyordu: Çalışmasında, toprak renkleriyle boyanmış Skorsky model bir helikopter, yerden belirli bir açıyla havaya yükselmiş, çalışan pervaneleri gökyüzünü bulandırıyor. Bu bulanıklık bir hareket, sanki canlı bir şey helikopter. İki insan atıyor yere. İki insan bir yaprak gibi düşmekte. Bakış açısı mağdurların ya da faillerin gözüyle hayal edilebilirdi pekâlâ. Ama öyle değil: Olay, üçüncü bir kişinin gözünden, Van coğrafyası olarak hayal edilen geniş açı bir manzaraya yerleştirilmiş. Acaba sadece tekil bir olaya değil, tekerrür eden bir zamana; o coğrafyada tekrar edip duran bir ana bakıyor olabilir miyiz? Toprak rengiyle manzaraya dâhil olmuş helikopterin pervanesi dönüp duruyor, içinden insanlar düşüp duruyor olabilir mi?

Olayın üzerinden çok geçmeden boyanan bu resim, olayın takibini yapan haber ajanslarının sayfalarında Osman Şiban'ın havaya dikilmiş kanlı gözlerinin yanında yerini aldı. Sosyal medyada bir nevi olayın gerçek fotoğrafıymış gibi defalarca paylaşıldı. Birçoğumuz, tanıksız ve kanıtsız bırakılmış "helikopterden atılma" anını bu resimle "gördük." Timur Çelik'in tanıklığa talip olduğu bu işini, sanatla üretilmiş bir kanıt olarak düşünmek mümkün. Peki nasıl bir kanıt? Bir savaş coğrafyasında tekrar eden bir hakikate -yani kurucu şiddetin bilgisine- dayanan, tekil bir olayın doğrulanması için ispata hacet yok diyen bir kanıt: "Görmesem de gördüm, helikopterden iki Kürt köylüsü atıldı."

⁸ Felaket ve yangın alarmı kavramlarına dair tartışma için bkz. Michael Löwy, *Walter Benjamin: Yangın Alarmı* (İstanbul: Versus, 2007).

2015-16 yıllarında gerçekleşen Hendek operasyonlarının sonunu imleyen bir Nusaybin fotoğrafı, o dönem bölgede bulunan gazeteci ve ressam Zehra Doğan'ın, bizler gibi sosyal medyadan gördüğü fotoğrafı yeniden resmetmesiyle zihinlerimize kazandı.



Nusaybin



*Zehra Doğan, Nusaybin
2016, Dijital resim*

Instagram çağıının diliyle konuşacak olursak, bu fotoğraf bir zafer selfiesiydi: O dönemde fotoğrafa eşlik eden haberler, terörün sonlandırıldığını, devletin huzuru sağladığını muştuluyordu. Instagram çağı demişken, bu döneme damgasını vuran görsellik rejimini hatırlamakta fayda var: Operasyonların ve çatışmaların sürdüğü aylar boyunca, askerî abluka altına alınan bölgelere gazetecilerin girişi yasaklanmıştı. Bölgede yaşanan akıl almaz boyuttaki şiddeti, güvenlik güçlerinin bolca çekip dolaşma soktuğu selfieilerle naklen izledik, öyle hatırlıyoruz.

Zehra Doğan, fotoğrafın bir replikasını resmederken aslında tek bir temel müdahalede bulunuyor: Yerle bir olmuş şehrin önünde hizaya geçerek poz veren askerî araçlar canavarlaştırılmış. Korkunç. Peki, fotoğrafın aslı yeterince korkunç değil miydi zaten? Kanıtı kanıt: Yaşanmaz bir yıkıntı hâline getirilmiş şehrin kendisi, daha da dehşetlisi, mutlak yıkımın bir zafer fotoğrafında arka plan yapılmış olması yeterince korkunç değil miydi? Yıkım, şehrin üzerinde tüten bir duman dışında, olduğu gibi yeniden resmedilmiş zaten. Tanıklık bağlamında Zehra Doğan'ın müdahalesini şöyle okumayı önereceğim: Yıkım, sunulan bir kanıt değil, bakışı tersine çevirerek konuşan bir tanıktır. Fotoğrafta bir arka plan iken, resimde gören hâline gelmiştir. Yıkım, selfieyi çekene şunu söylüyor gibi: "Ben de seni gördüm. Fotoğraftakine değil, resimdekine benziyordun."



Zehra Doğan, *İsimsiz*
2018, Çarşaf üzerine tükenmez kalem



Zehra Doğan, *Ez Zehra, ne poşmanım*
(*Ben Zehra, Pişman Değilim*)
2019, Çarşaf üzerine yazma, adet kanı,
tükenmez talem, saç

Zehra Doğan, gazeteci olarak yaptığı haberlerin yanı sıra bu resim gerekçe gösterilerek 2016'da tutuklanıp cezaevine kondu. 2020 senesinde Kıraathane'de gerçekleştirilen *Görülmemiştir* sergisinde yer alan bir odada cezaevi yatağını kendi deyimiyle "sahte bir kuluçka makinesi" olarak yeniden hayal ediyor: "Bana göre cezaevinin o kuluçka makinesinden beklentisi şudur: Oraya yatacaksın ve kim olduğunu, ne gördüğünü, ne yaşadığını unutacaksın, inkâr edeceksin."⁹ Kendine tanıklık etme yetisini ve iradesini kıran bir icat gibi. Fakat kuluçka makinesi, Zehra Doğan'ın müdahalesiyle çığırından çıkarılmış. Baş yastığında saçlarıyla Kürtçe kim olduğu ve yaptıklarından pişmanlık duymadığı yazılı. Başucuna yerleştirilmiş resimli günlüğün bir sayfasında gözleri kamera lensine dönüşmüş bir figürün üzerine not düşülmüş: "Bir kulağımdan girer, bir kulağımdan çıkar tutsaklık. Elimden aldıklarını sanıyorlar ama kameram benim gözlerim."

Yatak örtüsü kadın tutsakların figürleriyle nakış nakış işlenmiş: Çırlıçıplak bu kadınlar bir sarmaşık gibi birbirlerine uzanıp hem birbirlerini hem de o yatağa yatanı sarmalıyorlar sanki. Cezaevinde olsalar da iktidarın bakışının nüfuz edemeyeceği bir dünya kurmuş gibiler. Dağlanıp biçimsizleşmiş kadınlar bunlar. Yine de bedenlerini sahiplenmekten çekinmiyorlar. "Ben bunlara ucubeler diyeceğim Zehra" diyorum sohbet ederken. "Peki" diyor ve ekliyor: "En büyük güçleri kırılabilirlik olan ucubeler onlar." Kırılabilir olsalar da kırılmayan, dağlanıp biçimsizleşmiş olsalar da kendilerine ve birbirlerine bakmaktan çekinmeyen kadınlar. Birbirlerine gözetlemek için değil gözetmek için bakan, hem kendilerine hem de birbirlerine tanıklık eden ucubeler.

⁹ Zehra Doğan'la kişisel görüşmeden alıntıdır.



Zehra Doğan, *Külotumdaki Kırmızı Ordu*
2016, Giysi kumaşı üzerine, kuşburnu suyu, tükenmez kalem

Yatağın kenarındaki duvara asılı görselde vajinasını utanıp sıkılmadan gösteren, adet kanını herkesin gözü önünde döken bir kadın figürü var. Sanatçının yarattığı ucube figürlerindeki adet kanı, ona bakan eril gözün iktidarını hem sembolik hem de performatif olarak sınıyor. Utanan, saklayan, kanadığı için dünyadan af dileyen değil, adet kanını bir muska gibi üzerinde taşıyan kadın figürleri. Sembolik düzeyde kendi kaniyle sınanması artık imkânsız bu kadın figürler, malzeme olarak adet kanıyla yaratıldıklarında, gerçek hayatta cezaevi iktidarının kendisini sınavan objelere dönüşmüşler. Cezaevi memurları ve görevlileri tarafından dokunulamayan, denetlenemeyen hatta bakılamayan: *Görül-e-memiştir*.

169

İktidarın gözünü kurucu bir görme-görülme ilişkisi olarak anlamak, söz konusu bakışın bir perspektif meselesinden fazlası olduğunu düşünmeyi gerektiriyor. Devlet antropolojisi bize bu bakışın baktığı şeyleri okunabilir kılmayı hedefleyen bir bakış olduğunu öğretir.¹⁰ Üstün militer teknolojiyle yeniden inşa edilmiş savaş coğrafyalarında ise, tek başına göz imgesinin imkân verdiği optik sınırlar içerisinde düşünmek etnografik açıdan yeterli değil. Böylesi bağlamlarda, kurucu şiddete eşlik eden bakışı, daha çok skopik¹¹ ("radyoskopi" örneğinde olduğu gibi) veya radyolojik metaforlarla birlikte düşünmeli: Sadece okunur kılan değil ama aynı zamanda bedene, eşyaya, mekâna, dokuya ve anlatıya şiddetle nüfuz etmeyi hedefleyen bir bakış. Kürt coğrafyasında, bu bakışı gerçek hayatta mümkün kılacak üstün teknoloji militer araçlar mekâna dâhildir. Isıyla, hareketle, titreşim farkıyla gören aletlerle donatılmış bir mekânsallık düşünmeliyiz. Bu fantastik bir gerçekliktir diyebiliriz: Böylesi bir yerde, gözetleme kuleleri ve hareketli dronlar vasıtasıyla gökyüzü bir gözetlenme sahasına, yerin altına yerleştirilmiş sensörlerle toprak bir kayıt cihazına dönüştürülmüştür. Kürtlerin yaşadıkları coğrafyayı sıklıkla bir açık hava hapishanesine benzetmeleri, iktidarın bakışının aynı zamanda kapatan bir bakış olduğunu düşündürür bize.

¹⁰ James Scott, *Devlet Gibi Görmek* (İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2020).

¹¹ Skopik bakış kavramının kullanımı ve karşılaştırmak için bkz. Ariella Aïsha Azoulay, "Potansiyel Tarih: Şiddet Üzerinden Düşünmek," *Çatışmayı Kaydetmek: Arşivler, İnsan Hakları ve Toplumsal Mücadele*, der. Duygu Doğan, Sidar Bayram (İstanbul: Demos, 2018).



Fatoş İrwen, *Gülleler*
2018-2019, Saç

Sanatçı Fatoş İrwen Diyarbakır Cezaevi'nde aynı koğuŖu paylaŖtıđı arkadaşlarının saçlarından duvarları delen gülleler yaratmış. Küçükken yere dökülen saçları, kutsal bir Ŗey gibi özenle toplayıp duvardaki boşluklara dolduran bir annenin kızı olarak, işini konuşurken söyle söylüyor: "Atık veya cansız değil saçlar. Yaşam döngüsünün gücünü kanıtıyor gibiler."¹² Biyolojik olarak ölümden sonra bile büyümeye devam eden saçların kerametini düşündürüyor Fatoş İrwen. Kırılgan ama kudretli bir malzeme. Biyografisi olan bir beden parçası olarak saçlar: Sahibinin yaşadığı hayatın dokusal tarihçesi gibi. Her biri ayrı bir siyasi tutsağın saçlarından yapılmış gülleler, hapisanenin sadece bir zulüm mekânı değil aynı zamanda bir yaşam alanı, direniş ve yaratıcılık mekânı olduğunu hatırlatıyor. Bu gülleleri kuşatmayı delecik bir top mermisinden öte, bir bakış olarak hayal edebilir miyiz? Koğuştaki kadınların duvarlara bakarken ne gördüğünü, daha doğrusu, kapatmaya karşı kendilerini ve yaşamlarını nasıl gördüklerini anlatıyor diyebilir miyiz?



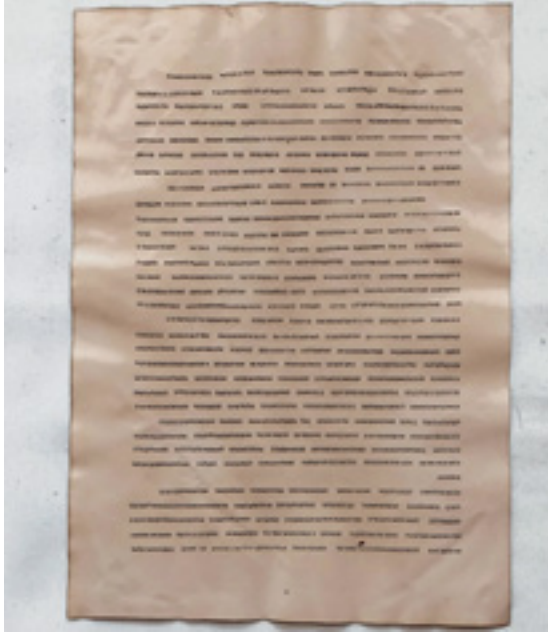
Aynı duvarlar, sanatçının bir başka işinde bir kapatma aracından birer tanığa dönüştürülmüş. Yıllar içerisinde üzerine defalarca sıva çekilmiş duvarları, arkeolojik bir kazı yapar gibi, zamanda geriye doğru giderek katman katman soymuş. Seksenlere kadar varmış. Tarih içerisinde orada kalmış tutsakların her katmanda bıraktığı izleri ihtiyatla söküp, ilaç kutularının üzerine diş macunıyla tutturularak hazırlanan seri bir iş hazırlamış. Koğuş arkadaşlarının yardımıyla, plastik sandalyeleri üst üste koyarak duvarların bir orasına bir burasına uzanıp çalışmış. Diyarbakır Cezaevi'nin kapatılıp müzeye çevrileceğinin konuşulduğu bir tarihte, hikâyenin kimin tarafından korunup, kim tarafından nasıl anlatılacağını sorunsallaştıran kolektif bir müdahale yaratmış sanatçı: Tutsakların kendi elleriyle, mekânın tanıklığını söküp alışı.

Fatoş İrwen, *Duvar*
2019-2020, Duvar katmanları



¹² Fatoş İrwen'le kişisel görüşmeden alıntıdır.

Fatoş İrwen'in bir başka işi, Diyarbakır Cezaevi'nin 40 yıllık tarihine atfen yaratılmış 40 adet belgeden oluşuyor. Cezaevi kantininden dilekçe yazmak için alınan A4 kâğıtların dokusu çay lekeleriyle eskitilmiş. Kâğıtların üzerine iğne ucuyla açılmış deliklerden oluşan kimi düz yazı kimi şiir formatında 40 adet tarihsel belge üretilmiş. Cezaevinin metinlerle kurduğu yasaklı ilişkiden doğan bu çalışma, okunmayan bir tarih aslında. "İçeriye alınmayan kitaplar, sansürlenmiş mektuplar ama en çok soruşturulan notlardan doğdu" diye anlatıyor sanatçı.¹³ Yasaklı bu yerde, bir an için bunların oradan geçmiş tutsaklar tarafından üretilmiş olduğunu hayal etmek istiyoruz. Mümkün değil, ama zaten iğne deliklerinden ibaret bu belgeler okunmadığına göre hakikate varmanın imkânsızlığına bakıyor gibiyiz. Temsilî bu belgeler, cezaevi yönetiminin kudretini sınanan performatif objelere dönüşüme sonrasında. Dolaşıma girdiği ilk yer elbette devlet kurumları: İlk başta yazı sanıldığı için alıkonulup soruşturmaya tabii tutulmuşlar. Şifresinin çözülmesi için kriminal laboratuvara gönderilmişler. Devletin soruşturma odalarında nüfuz edilmeyen ve okunur kılınamayan bir tarih/kendine tanıklık yaratmış Fatoş İrwen.



Fatoş İrwen, *Öteki Tarih*
2019-2020, Kâğıt, iğne deliği

Bu yazıda, iktidarla sınanan ama iktidarı sınamaktan da geri durmayan tanıklık modalitelerini anlatmaya çalıştım. Hem ötekine hem birbirine ama en çok da kendine tanıklık etmeyi dert edindim. Konu ettiğim işlerin yarattığı dünyalarda gezinirken, tekrar tekrar emin oldum: Tanıksız kalmanın en dehşetli hâli, kendine tanıklık etme yetisinden yoksun kalmaktır. Buradaki "kendi," tartışmaya açtığım ucube figürlerinde olduğu gibi, bireysel sınırları aşip kolektife uzanan bir kendilik olarak düşünülmesi. Ama aynı zamanda, dönüşlü bir fiil gibi bireysel anlamda hakikate sadakat olarak da okunmalı. Tanıklık, her üç hâlinde de (ötekine, birbirine, kendine) eylemseldir. Böylesi bir eylemsellik, gizli faillerin ve gizli tanıkların dünyasında suç teşkil edebilir. Bu yazının konu ettiği işler, işte bu suçu üstlenmeye çağırıyor.

¹³ Fatoş İrwen'le kişisel görüşmeden alıntıdır



Fatoş İrwen, *Şıryan*
2012, Video

Bitirirken, Fatoş İrwen'in işlerinde kırılğan ama keskin bir figür olarak tekerrür eden iş-neye dönmek istiyorum. Nüfuz edilemeyen bir anlatıyı kâğıtlara nakşeden bu cılız iğne, Fatoş İrwen'in *Şıryan* (2012) işinde sanatçının ellerini dikmektedir. *Şıryan*, 35 dakikalık bir video performans. Kadrajda birbirini gerçek manada diken iki el var. Bir el, diğnerinin avuç içine ve parmaklarına desenler nakşediyor: İğne, iplik ve deri. Dışarıdan Sur'un sokak sesleri geliyor: Çocuklar oynuyor, komşular gündelik gürlütülerini çıkarıyor, motosiklet geçiyor, silahlar konuşuyor. Bir el ötekini dikip, sonra sökmeye devam ediyor. İğnenin ne yapıyor olduğunu düşünmek için uzun bir zaman 35 dakika. O cılız iğne, iktidarın kovuşturamayacağı parmak izleri nakşediyor olabilir, kendine yeni bir yazgı çiziyor da olabilir. Belki bu eller tek bir kişiye ait değildir? Başka eller birbirinin parmak izini/suçunu kendine yazıyor, birlikte bir yazgı nakşediyor, kendilerini birbirlerine dikiyor olabilir.

Bu kıymetli arşivi oluştururken emeği geçen Hafıza Merkezi ekibine teşekkür etmek isterim. Özellikle de hem editoryal hem de düşünsel anlamda bu yazıyı mümkün kılan Sevim Sancaktar'a teşekkür borçluyum. Yazımı okuyup yorumlarını esirgemeyen Osman Özarıslan, Özgür Sevgi Göral, İlkin Karakuş, Ekin Kurtiç ve İrem Sözen'e teşekkürler. Uzun sohbetlerle işlerinin dünyasını bana açmakla yetinmeyip, düşünsel emeğini de esirgemeyen Fatoş İrwen'e, Zehra Doğan'a ve Timur Çelik'e çok teşekkür ederim.

Ölümün Belleği, Belleğin Ölümü

175

Zeynep
Sayın

Hafıza ve Sanat Konuşmaları'na davet ettiğiniz ve dinlemeye geldiğiniz için edeceğim teşekkürü biraz sonra açacağım nedenlerle sonraya, belki konuşmanın sonuna bırakmak, önce ölüm hakkında konuşmak istiyorum. İmge, bellek ve soluk hakkında konuşmak istiyorum. Soluk hakkında konuşurken çok sevdiğim Senegalli Birago Diop'un 1948 senesinden kalma *Soluk* şiirini alıntılarla başlayacağım.

Soluk

Şeylerin içindeki özü
Dinle daha sık
Sesini ateşin
Suyun
Kulak ver rüzgâra
Ataların soluğudur
Hıçkırın çalı
Onlar, ölülerimiz, yitip gitmediler:
Sararmasında gölgelerin
Koyulmasında gölgelerin
Toprağın altında değildir ölüler:
Titreyişinde ağacın
İç çekişinde ormanın,
Akışında suyun
Uyuyuşunda,
Kulübede, kalabalıkta.
Ölü değildir ölüler.
Şeylerin içindeki özü
Dinle daha sık
Ateşin sesi yüksek
Ve duyulur suyun sesi
Rüzgârın esintisi
Hıçkırın çalı
Ölü atalarımızın soluğu
Yitmemiş olan
Toprakta olmayan
Ölü olmayan atalarımızın.
Yitmemiştir ölülerimiz:
Kadının kucağında
Bebeğin çığlığında
Yanan korda
Sönen ateşte
Ağlayan çimende,
İnleyen kayada,
Ormanda, evde,
Ölü değildir ölüler.
Şeylerin içindeki özü
Dinle daha sık
Sesini ateşin
Suyun
Kulak ver rüzgâra

Ataların soluğudur
Hıçkırın çalı
Hatırlatır her gün,
Yazgıyı yasaya
Yazgıyı o büyük soluğa bağlayan
Ahdi bize,
Ölü olmayan atalarımızın yazgısına
Bizi yaşama bağlayan ahdi.
Bizi birbirimize bağlayan ağır yasa
Ölüm yatağında yatan soluğa
Yatakta ve kıyısında nehirlerin
İnleyen kayada ve ağlayan çimende
Hareket eden soluğa
Soluk aldıkça hayatta kalan
Gölgenin sararmasına ve kararmasına,
Ağacın titremesine, iç çekmesine ormanın,
Akmasına nehrin ve uyumasına suyun,
O büyük soluğa bağlayan ahid,
Ölü olmayan ölüleri soluyan,
Gitmeyen ölüleri,
Toprağın altında olmayan ölüleri.
Şeylerin içindeki özü
Dinle daha sık
Sesini ateşin
Suyun
Kulak ver rüzgâra
Ataların nefesidir
Hıçkırın çalı.

Birago Diop, 1948.

Bu şiirle başlamamın nedeni, tartıştığımız konularla ilgisinin olması ama aslında bu şiirde bana yine de eksik bir duygu kaldığını, çünkü gitmeyen ölülerle birlikte gidemeyen ölülerin de olduğunu söyleyerek yola koyulmak istemem. Özlem Hemiş geçen günkü konuşmasında Antigone'den ve Antigone'nin Kreon tarafından gömülmesi yasaklanan, kuşa kurda yem olmak zorunda bırakılan erkek kardeşi Polyneikes'ten söz etti. Kreon'un böyle yapmasının elbette ki bir nedeni var: Ne ölüler dünyasına dâhil olsun ne yaşayanlar dünyasına dâhil olsun, iki arada bir derede hayalet, hortlak, larva gibi gezinmeyi sürdürsün Polyneikes ve yaşayanlar da yasalarını hakkıyla tutmaya kadir olamazın, kendi ölülerine ağlayamazsınlar. Dolayısıyla ataların soluğudur dediğimiz rüzgâr ya da çalı aslında bazı ataların soluğu. Soylu ataların, kendi atalarının imgesine sahip olmaya kadir olanların soluğu. Yani ataların soluğunu sürdürme ve yaşatma hakkına sahip olan ölüler var ve ataların soluğu olma hakkına sahip olmayan ölüler var. Bazı ölüler yaşıyorlar, bazı ölüler ölüler. Bu kaçınılmaz olarak bizi imge meselesine bağlıyor ki imge, Latince *imago* demek, soylu Romalıların atalarından aldığı ölü maskesi. Bugünkü

aile fotoğrafı albümlerinin eski versiyonu. Soyluların imge hakkı var, soysuzların yok. Soysuzluk, kendi soyunu kanıtlayamıyor olmak demek. Soyun kanıtı imge: ölü maskesi, portre, büst, fotoğraf. Soysuzun imgesi yok. Uzun bir tarihi olan bu konu *Hafıza Merkezi*'nin Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi'yle de bağlantısı olan bir mesele. Soysuzlara imge hakkını iade etmeyi arzulayan bir proje, o nedenle bugün burada bu konuşmayı yapıyorum. İmge, hafızayı tutan, ölüleri kurtaran yegâne şey. İmgebilimci olduğum için bu konuşmada önce imge meselesini konumlandırmaya çalışacak ve imgeyi konumlandırdıktan sonra çok az, bir iki örnek vererek, cemaat meselesine geçmeye çalışacağım.

İmgeden söz ederken, ben imgeyi varlıksal bir şey olarak düşünüyorum. Elbette ki antropolojik bir tarihi var ama aslında varlığa, olmaya dair, *to be or not to be*'nin içindeki *being'e*, *Sein'a* dair olan bir şey. Çinlilerin, François Jullien'den ve diğerlerinden de bildiğime göre, uzun yüzyıllardır kullandıkları harikulade bir imge tanımı var, *chi xiang* diyorlar. Şimdi bu *chi* sözcüğü, hepimizin bilmeden kullandığı bir sözcük. *Tai chi* ya da *reiki* yaptığımızı söylerken ya da *chi gong* yaptığımızı söylerken kullanıyoruz. Yaşam enerjisi, yaşam soluğu, soluk demek olan bir sözcük bu. *Xiang* ise imge ya da konfigürasyon demek, belki Walter Benjamin'in takımyıldızlarını da anımsatıyor bu biraz. Takımyıldızı, soluk imgesi. Yani *chi-xiang* Batılıların imge sözcüğüne hem denk hem ters gelen bir yerde duruyor orada. Dolayısıyla aslında Ali Bozan'ın *Bu Bir Toros Değildir* (2009) işi, Dilan Yıldırım'ın da sunumunda aktardığı gibi, başka bir yerden konuşuyor. Temsilden, daha da ötesi taklitten konuşmuyor. Batı resmi ya da Batı düşünce tarihi 150 yıl öncesine kadar aslında imgeleri temsil düzeneği içinde düşünmüş. Yani imge, bir başka şeyin temsildir. Ama hayır. Yani şimdi nasıl aslında Ali Bozan, o araba, hayır o bir araba değildir ya da Magritte bu bir pipo değildir, o noktada kırılan bir şey başka bir şeydir diyorsa, imge de bir başka şeyi temsil ve taklit eden bir varlık değildir. Aslında bu temsil düzeneği, benzeşime dayalı bir şeyi burada yeniden üretiyorum demek. *Chi-xiang* öyle düşünmüyor. *Chi-xiang*, yalandan ve hakikatten, doğrudan ve yanlıştan, bu yeniden üretimin orijinale uyup uymadığından, iyi taklit kötü taklit olup olmadığından hareket etmiyor. Hakikat yerine soluktan hareket ediyor. Soluk derken, *aura* ile de bunu düşünebiliriz. Walter Benjamin'in *aurası* ile beraber düşünebiliriz. Karizmayla düşünebiliriz ya da hava ile düşünebiliriz. Bir insan bir yerden bir yere yürümekteyken, onu biz gördüğümüzde, vay dediğimizde onun havası bizde kalır ama onun benzeşimi, onun neye benzediği aklımızda bile kalmamış olabilir. Âşık olduğumuz insanın gözlerinin rengini hatırlayamıyor olabiliriz örneğin. Havası, benzeşimi aşar. Dolayısıyla imgeyi enerji vektörü, Aby Warburg'la birlikte, bir dinamogram, bir hareket hâlinde olan ve aynı zamanda kendi içinde bir enerji düğümü olan bir şey diye tanımlıyorsak eğer, o zaman imgenin canlandırıcı bir etkiye yol açtığından söz edebiliriz. Bu aslında imgenin bir duman gibi, nefes gibi, bu etkilerle bizi sarmalayarak bizim etrafımızda dönebileceği anlamına da gelir.

Konuşmanın sonuna doğru bir yerde bu davet için teşekkür ederim derken kastettiğim de şu: Aslında imgeler, eski temsil ve taklit düzeninden son derece farklı bir şekilde artık günümüzün çağdaş ya da güncel sanat ortamında kendi içlerinde kurdukları etkileşim alanları sayesinde iletişimsel cemaatler, mikro cemaatler kurmaya da kadirler. Teşekkürüm aslında *Hafıza Merkezi* tarafından kurulan bu mikro cemaate. Aslında biraz sonra bu konuya, konuşmanın sonunda yeniden geleceğim. Bu arada söylemeden de geçemeyeceğim, niye *Hafıza Merkezi*, merkez üssü gibi, bunu anlayabilmiş değilim. Yani hafızanın merkezi olur mu? Gerçekten belki arkeolojik kazı alanı olur, belki başka bir şey olur ama niye merkez allahınızı severseniz? Her neyse.

Şimdi, birincisi bu *chi-xiang*, ikincisi Maurice Blanchot. Maurice Blanchot, imgenin cesede benzediğini söylüyor. Çünkü, şunu söylüyor: Aslında bir insan son nefesini verdiği ve öldüğünde, ayrıç açarak söylüyorum, Yunanlılar son bakışı ile bakmaktan söz ediyorlar. Nefes versus bakış. Bakış tabii yine temsil düzeneğine dair olan, eski bildiğimize dair olan bir şey. Soluktan söz ettiğimizde başka bir şeyden söz ediyoruz. Son nefesini verdiği geride bir şey kalıyor. Bir ceset. Ceset, mutlak çelişki aslında. Çünkü önümüzde bir kütle var, bir beden var. Fakat o beden artık ölmüş. O beden artık soluk almıyor. O beden artık insan değil. İletişim kuramıyor. O beden aslında *to be*, *Being*, *Sein*, mevcudiyet anlamında, olmak anlamında artık yok. Dolayısıyla Maurice Blanchot imgeden söz ederken bir olmayışın mevcuda gelişi, bir yokluğun mevcuda gelişi diyor. Bu çok değerli bir şey. Şimdi burada Gençler Yurttaş'ın son derece sert olan imgesinde ölüm orucu yüzünden ölmüş sevdiğine sarılan, onu koklayan birini görüyoruz. İmge, artık olmayan bir şeyi, geçmişte olmuş olan bir şeyi, şimdide mevcuda getiriyor. Artık olmayan şeyin, geçmişin, tarihin, belleğin katmanlarını tutuyor ama yıldız kayması gibi bir tutma bu. Kendinin bile elinden kayıyor. *Hafıza Merkezi* tarafından oluşturulan seçki-arşivde -ve tarihin içinde- yer alan işler için sorun şu ki, artık olmayan bir tarihin imge kaydı, bir ailenin, kabilenin, devletin, vatanın, soyun geçmişini, tarihini, kimliğini tesis ve teyit etmek için tutuluyor.



Gençer Yurttaş, *Ölüm Oruçları*
2007, Fotoğraf

Gençer Yurttaş bu fotoğrafla imge için adalet talep ediyor, imgeye hakkını iade etmek istiyor. Fotoğrafta arkada başkaları da var yas tutan. Musalla taşında, ölüm orucunda ölen bir kadın. Ölüm orucu son derece korkunç bir şey. Dilan Yıldırım'ın sunumunda bahsettiği Fatoş İrwen örneğin, kendi derisinin altına, elinin içine düğümleri atarken, iplikleri geçirirken kendi parmak izini yok ediyor aslında. Kendi parmak izini yok ediyor olması son derece harikulade bir şekilde bizi mütemadiyen bütün bu biyoloji indirgemeye maruz bırakan siyaseti de alt üst eden bir şey. Ölüm orucunda çaresizlik var. Aynı zamanda hem çaresizlik hem de onur var. Bu şuradan kaynaklanıyor: Öyle mi, sen benim biyolojimi mi siyaset konusu yapıyorsun? Olur, o zaman ben sana kendi ölümümü veriyorum. Böyle bir jest var burada. Sert bir jest tabii ki ve Gençer Yurttaş bu jestin fotoğrafını çekiyor ya da bu durumun fotoğrafını çekiyor. Maurice Blanchot tam şunu söylüyor: İmge cesede benzer, kadavraya benzer. Bu bir yerde kalsın şimdi. Burada cemaat kuramına ve Jean-Luc Nancy'nin esersiz cemaatine Blanchot'tan esinlenen imge kavramı ile yaklaşmak istiyorum. Fakat onu bir sonraki aşamaya, eğer zamanım yetecek olursa terfi ederek diğer bir imge kuramıyla, imge tasviriyile devam etmek istiyorum.

Ondan önce bir görsel göstermek istiyorum. Joseph-Benoît Suvée'nin 1791'den kalma bir görselini seçtim ama sanat tarihinde bir *leitmotif* bu. İlginç bir görsel çünkü Gaius Plinius Secundus, 79 senesinde yazdığı *Doğal Tarih* adlı yapıtında diyor ki: Aslında ilk resim yeryüzünde bir boşluğun konturünü çizen resimdir. Yani bir yokluğun mevcudiyetini şimdiye ve buraya ge-

tiren resimdir çünkü Korintoslu Dibutates'in kızı bir erkeğe çok âşık fakat erkek, bilmediğimiz bir nedenden gitmek zorunda. Dolayısıyla âşık olduğu erkeğin duvara vuran gölgesinin konturünü çiziyor âşık olan kadın.

Joseph-Benoît Suvée, *Çizimin İcadı*
1791, Tuval üzerine yağlı boya



Dolayısıyla imge bir boşluğun, bir yokluğun konturünü çiziyor. Bu, Maurice Blanchot'nun imge cesede benzer demesiyle son derece örtüşen bir şey. Hiç durmadan boşluktan hareketle bazı şeyleri mevcuda gelmeye açmak. Bu önemli olan bir şey diye düşünüyorum. Bir yokluğu mevcuda gelmeye açmak.

Göstermek ve tartışmak istediğim diğer imge ise kanarya imgesi. Madenciler, elektronik ölçüm aletleri olmadan önce yerin altına kömür aramak için indiklerinde, buharlı makinelerin icadıyla birlikte yeri delik deşik etmeye başladıklarında, yanlarında bir kanarya götürürlermiş.



Kömür madencisi

Çünkü kanarya grizu patlamasını önceden bilerek kanatlarıyla çırpınmaya kadir bir kuşmuş. Eğer madenciler grizu patlamasını haber veren, yani başka bir ifadeyle, felaketi önceden haber veren kuşu ciddiye almazlarsa kuş ölmüş. Georges Didi-Huberman diyor ki: imge, aynı zamanda felaketin kehanetinde de bulunan şeydir. Soluk gibi alır, o ataların, o ölmüşlerin ya da gitmiş olan, henüz ölmemiş olan ölülerin ya da gidemeyen ölülerin soluğunu alır, o ölünün verdiği son soluğu alır ve onu aslında felaketin kehanetine kadar getirir. Üstelik kanaryalar güzeldir, imgeler gibi, güzellikle felaketi aynı bünyede buluşturmaya kadirdir. Gershom Scholem'in Walter Benjamin için yazdığı kuş dizelerinde "uçmaya hazırdır kanatlarım dönmek isterim elbet geriye / çünkü o zaman canlı olarak bile kalsaydım azalırdı şansım yine" alıntılanarak betimlediği tarih meleği de yöndeş bir şey söylüyor. Büyük bir olasılıkla ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek isteyen bir melek bu, Paul Klee'nin *Angelus Novus'u*.

179



Paul Klee, Angelus Novus (Tarih Meleği), 1920



Kuşları canlandırma makinesi

19. yüzyılda buharlı makinelerin icadı, fosil yakıtlara ulaşmak uğruna yeryüzünün delik deşik edilmesine ve tehlikeli miktarda karbon salınımına neden oldu. Bu gördüğümüz aynı yüzyılda madenciliğin paralelinde icat edilmiş kuşları canlandırma makinesi. Kuşlar grizu patlaması nedeniyle soluksuz kalıp ölüyorlar. Dolayısıyla kuşlara soluk ve oksijen vermek için böyle sempatik bir mini makine icat ediliyor. Ben buradan şu sonucu çıkarıyorum: İmgeler de soluksuz kalırlarsa ve yine eskisi gibi temsil uzamında birtakım düzeneklerin içinde yer almaya kalkışlırlarsa ölürlür. Yani tek nefeslik imge olarak kalırlar. Kendi hayatlarını, o soluğu oradan alıp başka bir yere taşımaya kadir olarak götüremezler. Yangın alarmı, hayat kurtarıcısı olamazlar. Kahince felaketleri önceden haber veremezler.



Kuşları canlandırma makinesi

Bir yerden alıp başka bir yere taşımak, kehanette bulunmak, yangın alarmı olmak da aslında imgenin özelliklerinden ve bizim Türkçeye mecaz diye çevirdiğimiz şeydir. Metafor sözcüğünden söz ediyorum burada. Metafor sözcüğü, bir yerden alıp başka bir yere taşımak, *transport* etmek demek: *Trans=meta*, *portare=pherein*. Yani metaforlar nakil yapan araçlar aslında. Soluğu hem barındırıyor hem taşıyor hem de buraya getiriyorlar. Dolayısıyla ölüm, boşluk ve soluk ekseninde bu seçki-arşiv üzerinden düşünmeye çağırıldığım için Evrim Kavcar'ın seçkideki *Dikkat Boşluk Var* işini anmak istiyorum. Beş sene önce Mardin Bienali sırasında gördüğüm ve beni çok etkileyen bir işti. Kavcar, *Dikkat Boşluk Var* işini farklı zamanlarda şehrin farklı yerlerine yerleştirdi. Bunlardan biri eski şehirle yeni şehir arasındaki bir kaya oyuğuna yerleştirilmişti. Burada gördüğümüz ise Atamyran Konağı'ndan baktığımızda boşluğun içinden bize Mezopotamya Ovası'nı açan inşaat tellerinden oluşturulmuş madeni bir boşluk yazısı.



Evrin Kavcar, *Dikkat Boşluk Var*
2015, Yerleştirme

Evrin Kavcar diyor ki: Bu bir boşluktur, bu bir boşluk değildir. Ali Bozan diyor ki: Bu bir arabadır, bu bir araba değildir. Bu bir pipodur, bu bir pipo değildir. Boşluk, aslında bir boşluk değildir. Temsil düzeni içinde değildir. Burada boşluk, yokluğun konturünü çizerek o yokluktan ve boşluktan hareketle bazı şeyleri görünürlüğe ve mevcuda getirmektedir. Nedir bu mevcuda gelenler? Bir kere tabii ki Mezopotamya, elbette az ilerideki Suriye. Kültürlerin buluştuğu, kültürlerin mozaiki olan güzel Mardin değil sadece. Mardin son derece sert, ölüm oruçlarında gördüğümüz o fotoğrafın da izini taşıyan, kültürlerin ve insanların yok edildiği, yok ettirildiği, 1915'ten 2015'e çok çeşitli izleri kendi bünyesinde barındıran bir yer. Dolayısıyla boşluk dediğinizde, soluk dediğinizde, mevcuda getirmek dediğinizde sadece bir boşluk yazısıyla, bu kadar az şeyle bu kadar çok şey anlatılabilir. Yani sadece bir boşluk yazısıyla bü-

tün bunları tartışmaya açan bir işten söz ediyoruz. Boşluk, koca bir tarihin konturünü çiziyor ve ölü olan ölümlerin hatırasını bugüne getiriyor. Diğer felaketlere hâlâ gebe olduğunu da söylüyor Mardin'in. Başka harika bir işi daha var Evrim Kavcar'ın. Kendi nefesiyle kurduğu, ataların, ölü olan ataların hatırasını andığı, imge kimin hakkı sorusunu açan ve hatırlatan defterleri var. İmgeler her zaman imge hakkıyla beraber yol alan şeyler. İmge hakkı, her zaman egemene özgü olan bir şey. Toplama kampında öldürülenlerin, botlarla denizleri aşmaya çalışan göçmenlerin imge hakları yok. İmgeleri varsa, kimse onlara imgelerini kullanabilir miyiz, basabilir, yayımlayabilir miyiz diye sormuyor. Öldüklerinde, denizde boğulduklarında solukları nefes almıyor. Mardin nefesi kesilmiş ölümlerle dolu. Ölmemiş olan ölümler hâlâ görünürlükte, ama bazı ölümleri ikinci kez öldürmüşler. Zamanımız yetseydi Kavcar'ın nefes işlerini Fatoş İrwen'in işleriyle karşılaştırabilirdik. Belki bu bir başlangıç olur, daha ileriki zamanlarda karşılaştırma fırsatımız çıkar.



Evrim Kavcar, *Dikkat Boşluk Var*
2015, Yerleştirme

Kavcar'ın *Dikkat Boşluk Var* yerleştirmesindeki diğer işleri de Atamyran Konağı'nda sergilendi. Kavcar insanların boşluk hissine verdikleri cevapları belgeleyerek, fotoğraflayarak, çeşitli notlar alarak bir sanatçı kitabına dönüştürdü. Görselini sizlerle paylaşmak istediğim, aynı odadan iki kitabe yerleştirmesi var. Bu iki kitabe bir tabut, bir mezar taşı gibi dikey değil yatay bir lahit gibi. Kavcar aynı sergi alanının içine bu lahde dönmüş kitabeyi koyduğu anda zaten boşluk, soluk, ataların soluğu, mezar, ziyaret, ölüm gibi bütün bu bağlantıları kurmuş ve beni özellikle bütün bu ortamlara götürmüş oluyor. Umut Tümay Arslan aynı oturumdaki konuşmasında "kolektif hafızaya bir ortam gibi bakabiliriz" dedi. Ben de imgenin bu anlamda bir bellek deposu olduğuna kani olmuş biriyim. İmge kendi içinde bütün bu farklı bellek katmanlarını barındırdığı için zaten geçmişin bütün katmanlarını da taşıyor. Bu nedenle, aynı zamanda geleceğe açılan bir kehanette bulunabiliyor imge. Dolayısıyla imgeye bal gibi canlı ve canlandırıcı bir varlık olarak bakabileceğimizi düşünüyorum. Aslında artık vurgunun temsilde, taklitte ya da sanatçının sanatsallığında değil, imgelerin enerjisel hareketinde, soluklarında, *chi*'lerinde olduğunu düşünüyorum, hatta bundan eminim. Sigara içen modernizmin son eylemini gerçekleştirir, diye bir kitap kapağı görmüştüm bundan 20 sene önce. Modernizm kısmı değil, duman kısmı çok hoşuma gitmişti. Duman nedir? O solukla, o dumanla bizi çevreleyen bir şeydir. Ben imgelerin bunu yapmaya, bizi *auralarıyla*, soluklarıyla çevrelemeye kadir olabildiklerini düşünüyorum.



Rilke'nin mezar taşı

Bir sonraki görsele geçip ikinci bir işe değinmek istiyorum. Bu gördüğünüz görsel, bir iş değil. Rainer Maria Rilke'nin mezarı. Rilke'nin mezarının önünde bir gül var. Bu gülün arkasındaki mezar taşında da Rilke'nin kendisinin yazmış olduğu harikulade bir şiir.

"Gül, ey saf çelişki
onca göz kapağının altında
kimsenin uykusu olamamanın sevinci..."

182

Onca göz kapağı altında: Bakan gözler kapalı. Göz kapağı der demez, az önceki son bakışıyla bakma önermesini hatırlıyorum derhâl. Yunanlılar son nefesini verdi yerine son bakışıyla baktı derler. Son nefesini verme değil, gözün son bakışıyla bakma. Göz kapakları, bütün gözler kapalı. O kadar göz kapağının altında hiç kimse olma. O kadar göz kapağının altında hiç kimsenin uykusuyum ben. Aslında hiç kimse olmuşum ben. *Mr. No-body* olmuşum, hiç kimse, sonsuz bir inorganiklik, sonsuz bir anonimite. Çünkü ölmüşüm ben zaten. Artık herhangi bir kimliğe giyinmekten, herhangi bir şeye soyunmaktan imtina eder bir durumdayım ve o sevinçle artık herhangi biri olmak zorunda olmayışın sevinciyle uyuma şansına sahip olabilirim. Henüz ölmemiş olan bir ölü olarak benim ölmemişliğimin, hâlâ o gülde yaşıyor olmuşluğumun soluğu, çalıda kendini sürdürebilir. Yani benim atalarımın soluğunu mezardan alıp bir başkasına devreden o kimsesizlik, o anonimite Budistlerin nirvana diyeceği o harikulade anonimite olabilir. Ben de o anonim mekânın içinde esriyerek zevkle ve sevinçle kendimi yitirebilirim. Ölümüne böyle de bakılabilir. Konuşmaya başlarken andığım Antigone'nin erkek kardeşi Polyneikes örneğinde olduğu gibi aslında ölemeyenler var. Öldüklerini bilemediklerimiz var. Ölülerine ağlayamadıklarımız var. Öldüklerini bilemediğimiz için, ölümlerine ağlayamadığımız için yasımızı ne yapacağımızı bilemediğimiz, sürekli bir ümitle öbür gün gelecek mi, hayır o üç sene önce öldü duyguları arasında bizi sıkıştıran bir durum da var.





Volkan Aslan, *Ölüye ağlayamayan insanların huzursuzluğu içindeyim*
2018, Video

Volkan Aslan'ın bu seçkideki işi de bana son derece ilginç geldi. Çünkü Kavcar, kitabeleri yatay yerleştiriyor fakat Aslan'ın işi dikey bir ekran aslında. Bu ekranda 32 saniyelik çok kısa bir video sürekli tekrar ediyor ve dalından koparılmış bir gülü yıkama sahnesini gösteriyor. Yalın ve şiirsel bir sahne. Aslan, bir mezar taşı gibi dikeylemesine mekâna yerleştiriyor ekranı ve işin ismi Sait Faik'in İzmir'e isimli hikâyesinden bir alıntı: "Ölüye ağlayamayan insanların huzursuzluğu içindeyim." Aslında burada ölü yıkanır gibi gül yıkanıyor. Gençler Yurttaş'ın ölüm orucunda ölmüş direnişçisi gibi yıkanan bir gül. Rilke'nin mezarının önünde sürekli bitmekte olan gül. Burada mezarı olmayan, ziyaretine gelinemeyenlerin yasıyla yıkanıyor. Kavafis'in diyeceği gibi: "Başında güller, ayaku^çlarında yasemin." Aynı zamanda kanaryası gibi madencilerin, tarih meleği gibi Walter Benjamin'in, felaket habercisi. "Güzellik, korkunçluğun başlangıcıdır." Rilke'ye göre imge bu ikisini de aynı bünyede taşımaya kadirdir.



Doris Salcedo, *A Flor de Piel*,
2012, Yerleştirme

184 Son bir gül işi daha göstermek istiyorum. Doris Salcedo'nun *A Flor de Piel*, 2012 senesinden son derece ilginç bir işi. Kolombiya'da öldürülen bir hemşirenin hatırasına yapılmış iş binlerce gül yaprağının birbirine dikilmesi ile oluşturulmuş. Ezgi Bakçay'dan ödünç aldım bu örneği, dün ona Rilke'den bahsederken bana göstermişti. Harikulade bir iş aslında, kırılğan. Bu iş güllerden, ölünün hatırını, ölünün belleğini ve ölünün hatırasını -hatır ve hatıra aynı kökten geliyor, mezar ve ziyaret aynı kökten geliyor, hatıra da gönül demek- dolayısıyla ölünün gönlünü yeniden yâd etmek için yapılan harikulade bir giysi aslında. Gülden bir deri, deriden bir gül, güllerden ölmüş bir beden. İş yerinden kaldırmaya, yerini değiştirmeye niyetlendiğinizde bu giysinin bir sunak, bir sunağa verilen armağan olduğunu görüyorsunuz. Bir ölüm armağanı aslında. Siz bu "sanat yapıtını" alıp bir yerden başka bir yere koymaya niyetlendiğinizde toprakta çürüyen kemikler gibi güller dağılıyor, geriye gül tozu kalıyor. Gül tozundan başka bir şey kalmıyor. Bir İran atasözünü hatırlatıyor bana, "gülü kokla, dostuna uzat".

Hafıza Merkezi'nin çalışma gruplarına açtığı seçki-arşivi ben buradan okuyorum. Bu söylemenleri Jean-Luc Nancy'ye bağlayarak kısaca neden imgenin bir cemaat kurmaya kadir olduğunun kapısını aralamak istiyorum. Maurice Blanchot'nun da arkadaşı Nancy'nin asil meselesi, cemaatin, bir araya gelen, cem eden toplulukların bunu nasıl esersiz, "yapıtsız" yapabileceği. Neden? Çünkü, cemaat aslında yapılan değil, olan bir beraberlik. Başı belli olmadığı gibi sonu da belli değil. Gezi cemaatini düşünelim. Aslında cemaat değil, Kertezyen felsefenin

düşünüyorum, öyleyse varım, önermesinden bu yana varlık bile -yani *to be or not to be*- yapılabilen bir şey diye düşünülmüş, *cogito ergo sum*. O yüzden de zaten günümüzde yaşam, içkin olarak yapılabilen bir şey diye düşünülüyor. Sanki ölüm de sağlık da yaşam da yapılabilen şeyler. Sağlığımız bizim Covid-19 zamanlarında bile yapılabilen bir şey diye düşünüldü. Biyosiyaset başka türlü mümkün değil. Kreon, Polyneikes'in ölümünü ben yaptım, ben yaparım diye düşünüyor. Yani aslında yaşamı ve ölümü yapılabilen, içkin olarak insan tarafından üretilebilen şeyler olarak düşünme geleneğinden geliyoruz. Dolayısıyla varlığı da düşüncenin yapıtı, düşüncenin ürünü olarak düşünüyoruz. Varlık ne demek? Olmak, *sein, being*. Eğer varlığı düşüncenin eseri olarak düşünebiliyorsak ölümü de böyle düşünebiliyor muyuz? Jean-Luc Nancy diyor ki: İmkânsız. Evet, ölümün efendiliği diye bir şey tabii ki var. Bakınız, Kreon. Bakınız, *Hafıza Merkezi*'nin yüzlerce örneğini derlediği seçki-arşiv. Fakat aslında çok temel olan bir şey var: O da şu ki, ben toplumu bile içkin bir yapıtı diye örgütleyebilirim, bir toplumu kendimin içkin yapıtı olarak yapabilirim. Bina yapabilirim, sevgili yapabilirim, çocuk yapabilirim. Benim yapamayacağım tek bir şey var: Ben ölümü kendi yapıtı olarak yapamam. Ben öldüm diye düşünemem. Kendi intiharını ya da cenazesini yapıtı gibi sağlığında örgütleyen var tabii, ama bu temsiller birer "pipo değil". Dolayısıyla benim içkinliğimin aşıldığı yer, benim öte tarafa geçtiğim sınırdır aslında ölüm.

Burada dört tane seçeneğimiz var: ölmek, ölmemek, öldürmek, öldürmemek. Her insanın sonlu ve ölümlü olduğu gerçeği, aslında bü-

tün kutsal kitaplarda da yazdığı üzere, öldürmeyeceksin buyruğunu da beraberinde getiren bir şey. Yani aslında ölüm şuuru, ölüm, yaşamın ve ölümün yapılabilir ürün olarak imal edilebilir şeyler olmadığı şuuru, beraberinde başka bir adalet, şefkat, sevgi gibi şeyleri de getiriyor. Nedense düşüncenin, felsefenin konusu olmayan şeyler şefkat, sevgi. Yüzyıllar boyunca olmamış en azından. Olumsuzluk anlamında değil, tam tersine, gerçek anlamda bir cemaatin henüz gerçekleşmemiş olduğunu, çünkü gerçek anlamda bir cemaatin aslında ölümün aşkınlığına dayalı bir cemaat, bir ölüm cemaati olduğunu itiraf edememişler. Aslında imgeyi de varlıksal bir yerden gelerek, insan tarafından yapılmış değil de gerçekten, soluğun uzantısı ve soluğun sürekliliği ve hareketliliği ve metaforu olduğu fikri üzerinden düşünmedik. Yangın alarmı olarak, ölümün aşkınlığı sayesinde adil olan bir şey diye düşünmedik. Ölümü aşkınlık olarak düşünebilir, imgeyi ise alt katmanında ölümün yokluğuyla mevcuda gelen ve Benjamin'in diyeceği gibi bütün farklı zamansal katmanları kendi içinde barındıran, patlayana kadar zamanla dolu olan bir şey olarak düşünebilirsek, o zaman ölümün aşkınlığına dayanan bu cemaat düşüncesiyle burada benim dinlediğim konuşmalardan çıkan ortak sonuç, ölümü de içinde taşıyan imge ile ölüm cemaati arasında kurulabilecek olası bağlantıdır. Eğer ölüm cemaati, ölümün insanı aşan yegâne aşkınlık olduğuna ve artık öldürmeyeceksin, insanı da belleği de öldürmeyeceksine dayalı, kendini yapmayan, yapıt gibi bir başı, bir ortası, bir sonu olmayan bir cemaatse, tanımlamaya çalıştığımız türden bir imge de kendini Birago Diop'un, Rainer Maria Rilke'nin, Evrim Kavcar'ın, Volkan Aslan'ın tevazusuna sahip, kendini boşluktan hareketle mevcuda gelmeye açan, bunu kendini bile aradan çektiği için yapabilen bir imgedir belki. Belki de *Hafıza Merkezi*'nin en değerli yanı, kendi dışında şeyleri kendilerini boşalttıkları ölçüde açmaya kadir olan bu imgeleri derlemiş olmasıdır.

Kısaca şunu söylemeye çalışıyorum: Aslında teşekkürü sonra edeceğim dediğim nokta buydu konuşmanın başında. *Hafıza Merkezi* bizim burada küçük bir cemaat olmamıza yol açtı. Mikro bir direniş ortamı. Güncel sanatın eskiye, temsil düzeneğine sahip olmuş olan imgelere oranla böyle bir etkililik alanı var demek istiyorum. Eskiden ne yapardık? Müzeye giderdik, tiyatroya giderdik, operaya giderdik. İmgenin temsil yeteneğine tabii bir şekilde yaşardık, imge önde, biz arkada. Bakardık. Ayna ve bakış, temsil ve taklit, en önemli kavramlarımızdı. Şimdi bu soluğun dolanımında olan imgeler bizim aslında mikro direniş cemaatleri oluşturmamıza, onlara göre ve onlarla beraber, biz onların etrafında ve onlar bizim etrafımızda, aynı soluğu soluyarak yol almamıza alan açıyor. Çünkü benzeşime değil, havaya, soluğa, *auraya*, enerjiye bağlı olan bir alan açıyor bu imgeler. Bir vorteks, bizi içlerine alıyorlar. Hiyerarşi ilişkileri yok burada. Ortak bir uzlaşım, tescillenmiş bir hatıra, hatıranın soy kütüğü alanı içinde değil. Bunu isterseniz Rancière'nin *dissensus*'uyla, isterseniz başka yerlerden gelerek okuyun ya da okuyalım. Okunması olası birçok önerme var. Fakat imgeler, sigaranın nefesi gibi ölü olan ölümlerin soluğunu buraya getirmeye, ölü olan ölümleri canlandırmaya kadir olabiliyorlar. Bu türden imgelerin kurduğu, kurdurmaya kapı araladığı bu türden ortaklıklar, bu türden cemaatler adına teşekkür ederim; burada bulunan bizleri imgelerin ve ölümlerin soluğuyla bir araya getirdiğiniz için.

Kaynakça

Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Alman Tragedyasının Kökeni)*. Çev. John Osborne. Londra, New York: Verso, 2003.

Blanchot, Maurice. *Felaket Yazısı (L'écriture du désastre)*, Paris, Gallimard. 1980). Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Monokl Yayınları, 2003.

Diop, Birago. "Soluk." Çev. Zeynep Sayın. *Anthologie der neuen Negerpoesie und der Poesie Madagaskars*. Ed. Léopold Sédar Senghor (1948).

Didi-Huberman, Georges. *Sentir Le Grisou (Grizuyu Hissetmek)*. Paris: Ses Editions de Minuit, 2014.

Jullien, François. *Der Umweg über China, Ein Ortswechsel des Denkens (Çin Üzerinden Dolanan Yol, Düşünce Yerinin Değişmesi)*. Leipzig: Merve Verlag, 2002.

Secundus, Gaius Plinius (Pliny the Elder). *Doğal Tarih (Naturalis Historia)*. İstanbul: Say Yayınları, 2017.

Scholem, Gershom. *Greetings from Angelus: Poems (Angelus'tan Selamlar: Şiirler)*. Çev. Richard Sieburth. New York: Archipelago, 2018.

Sophokles. *Antigone*. Çev. Sabahattin Ali. İstanbul: MEB Yayınları, 1995.



Hayallerim-iz, Arşiv ve Sen?

Yorumlayan

Banu
Cennetoğlu

Eklemlenen

Seçil
Yersel

vardır, demiş oluyoruz. Hazır kategorilere, tanıdık alanlara, görünürlüklerinden aşına olduğumuz işlere bakarken bir kategori daha üretiyoruz. Konuşmakta zorlandığımız temsil, tasnif, temellük, taviz, pozisyon ve politikaları, üretilenin parçası olan mekân ve kurum hafızaları, bir eserin nasıl söylediğinden çok neyi söylediği ile rahat hissetmemiz, ya da sesimizi çıkarmaktan çekindiğimiz, biri yeter ki söyle(n)sin hâli, telafi çabası, "kurtarıcı bakış," Eurydike'yi tekrar öldüren Orpheus naifliği... Bir eser sadece anlatmaya çalıştığı üzerinden mi okunmalı? Projenin koşul ve imkânlarının dayatmasıyla da olsa, bir seçkinin çoğu kendi hafızasını erişilir kılabilen kurumlardan, belli etiketlerle tasniflenmiş kataloglardan derlenirse, sorunlu olabilecek ama hiç sorun-sallaştırılmamış eşlikçi metinleri/etiketleri bir kere daha dolaşıma sokarak statükonun kendinden tereddütsüzlüğüne destek olmaz mı? Kişisel ve kurumsal ilişkiler, üretim rejimini, kullanılan kaynaklar, dolaşıma girdiği, gösterildiği mecralar, bu mecralarda olan bitenler, dışarıda olanlar, dışarıda bırakılanlar, hassas konular ve pozisyonlar, gösterim sonrası yolculuğu, saklanması, satılması, korunması, özel ve kamusal koleksiyonlar, bu koleksiyonların kaynakları, kaynakların şiddetle olan ilişkisi, sermayenin sanat ile (şiddetli) ilişkisi, araçsallaş(tır)ma pratikleri. Hiç tamamlanmayacak ve sürekli değişim içinde olan ilişkilermeler sarmalı. Tüm bu işbirliklerinin anlatılanın parçası olduğunu, böylesi bir dolanıklığı, amacı derlemek toplamak diz-gin-lemek olan bi şablona nasıl yerleştiririz? Yerleştirmeli miyiz? Şablona neden ihtiyaç duyuyoruz? Sanat ve hafızayı kendine dert edinmek isteyen bir arşivde, bunların adlarını nasıl ve nereye kadar koyabiliriz? Bu tartışmanın bir arşiv tarafından açılabilir, erişilebilir ve sürdürülebilir olması mümkün olur mu? Bunların yeri burası değilse, neresi? Peki Uwazi ya da benzeri bir şablon böyle bir okumaya aracılık edebilir mi? Ara bir yüz, aracı-yüz üzerinden yüzleşme çabamız mı bu? Müdahaleye açık olması beklenen arşiv nasıl ve kimler tarafından oluşturulur? Bir arşiv bakan göze, gören göze, okuyan akla ve ruha açık hâle getirilebilir mi? Verilen/görülen/gösterilenden tetiklenen tıkanıklık hissini takiben zihnimde üşüşenleri, seçkiye dâhil edilmiş olduğum "işimin" (geçici olduğunu bildiğim) Uwazi sayfasından alınmış kâğıt çıktıya kalem ve post-it kullanarak not düştüm; "eser, biçim, yıl, ad, mekân, kategori, kaynak, disiplin, hakkında" bilgilerine müdahale eden ve paralel, çapraz, altüst eden bilgi ve duygulara aracılık edebilecek, hiçbir zaman tamam olmayacak bir tasnif mümkün mü? Arşivleme eylemine, niyetine eleştirel bakmanın yanı sıra, ele alınanları değerlendiren kategorilere de yeniden bakabiliriz. Örneğin ben T.C. tarafından "vatandaşlık arşivi"ne alındığımda, elimdeki nüfus cüzdanında beni kategorik olarak değerlendiren başlıklara bütünüyle karşılık gelememem gibi; indirgemeci tasnif anlayışı sadece arşivi değil, tasnif edileni de bağlar ve ileriye dönük, zincirleme bir dizi kurguya sebep olur. Bu arşivde "Eser, biçim, yıl, ad, mekân, kategori, kaynak, disiplin, hakkında" olarak kategorik bakan tasnife yeni başlık(lar) açılrsa ve bu başlık(lar) için kendi içinde ve dolayımında esnemesine izin veriyor olsa, nasıl olur? Arşiv yapısı dolayısıyla sanat ürünü kendine kapalı, kendinden menkul hatta üreticisinden bağımsız bir yapıymışçasına ele alınmamış ve ona bir işlev, bir fayda, bir yararlılık, bir dile getirme gücü -ulviliği- vakfedilmemiş olabilir mi!? Bu bir okuma hâlidir, bu hâlin kime faydası vardır, kim bundan yararlanır, kim buna işyan eder, bu arşivin kendisi bir sergi alanı kurgulamış olur mu, bu serginin ziyaretçisi kimdir, kimi davet eder? "Arşiv" denilen yapı kategorize edilme kolaylığına ve rahatlığına düşmeden sanat yapıtına nasıl bir esneme/özeleştirme ve kendine bakma olanağı sağlar? Kendini sorunsallaştırmayan her arşiv, kendine kapalı bir alan kurar ve o alanda mutlu mesut yaşar.

*"Evet, budur çiftkalplilik; aynı iç mekânda aynı anda 'birinin dediğini öteki reddedip fokurdayarak ayrı ayrı qaçqalaq quqalaq-quqalaq qaçqalaq sekmelerle' konuşan iki ayrı papağan. Bir çiftdeğerlilik; aynı deneyimin aynı anda karşıt duygular uyandırıyor olması. Her doğrunun ancak karşıtı tarafından sakatlanarak, geçersizleştirilerek, bir yarım-doğruya dönüşerek varolabiliyor olması; yürekler bir kez çiftleşince her birinin ayrı ayrı yalana varıyor olması; bir 'ne desem yalan' hâli."*³

³ Sorduğu ve sordurduğu tüm sorular için sevgili ekibimize ve Nurdan Gürbilek'e teşekkürlerimizle. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark* (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 213.

2010/2008

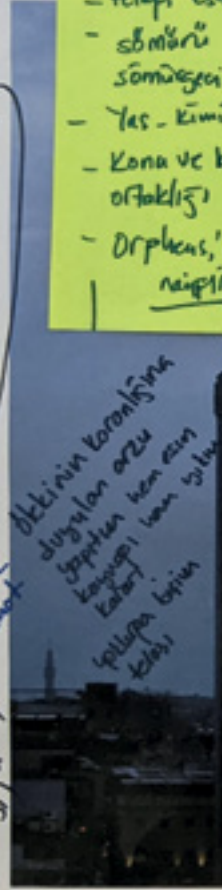
bu zamandan
o zamana
olanlar...

The List / Liste • Uvasi

The List / Liste

Sayıstıcı
Barfu Cennetoğlu

Görsel



Kaynak: bayansız & bilmic
Görüşler
Blanchot
Orpheus
Silmazlı
Seyhan
Peyz

- kuratörce bakış
- telepi estetiği
- sönümlü
sömürgeci dili
- Yes - Kimin ?
- Kona ve boşluk
ortaklığı
- Orpheus'un
naipliği

- temsil
- uygulama
- outer mekansları ve
benzeri vakalara fikir.

İretim? iz?
Harşeg eseniz? Sözlü bilgiler
- Liste değil? ↓

Sözcüksüz üretime
dair bilgilerin doğru
ve tam olması nasıl
dur?
Kaynak ne, kim olmalı?
çıkardığı, sırtlanabilir,
midatide edilebilir olmalı?

Liste nedir ve ne vadedir o vakalarda.
Tüm belgelerin parçalanması - parçaların bütününe ilişkin

KAG kelime
KAG Lipi
KAG say
KAG istemes

Kürdistan (Kedimisinim)
hafızası

2012. Liste'de menses: Kirt demek
Kürdistan
dayanmek

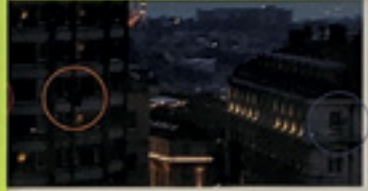
2015

- Kürdistan kelimesini kullanmaya
karar veremeyiz... Simdi?

bu hafta 7 Haziran seçimler! ♥
20 Temmuz - Sıfır Koltukları

Harşin vesatlar bağdırken videoya çekti-
lemek için bir yerde drama çekiyen...

listede olan birçok
Kediminin siddeti -
Senekemanin siddeti
Lilijin siddeti -
gagman
mülteci
sığınmacı
legal
illegal
kayıtsız
kayıtsız olan
kayıtsız kalan..

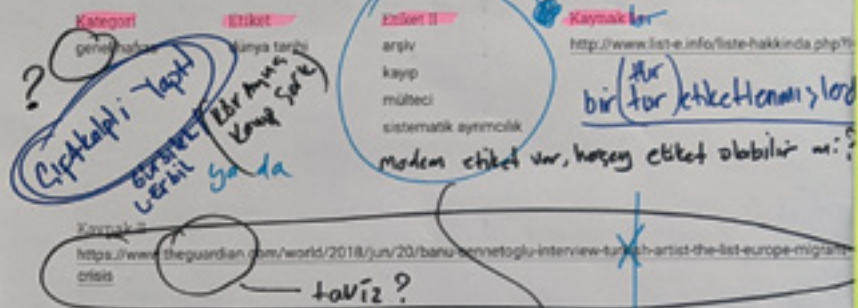


https://halke-mani.uvasi.io/?city=izmir24642

1/6

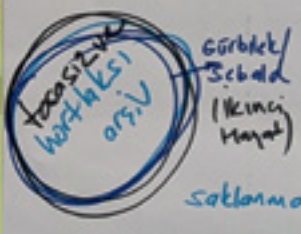
arayız oracılığı ile yüzleşmek mümkün mü? kim için?

20k! hatta olmaz.



- görünür olmanın görünürde olanın iktidarı
 - "görünür" kılımağı satırstipnum serisi görünür kılması
 - "yüz"ün yüzleşmeye izin vermemesi;

59 eserin hazırlığı sırasında olanlar "eser"leri nasıl etiketler?
 - herşey rapünan devam?
 - sessizliği utancı
 - çok sesin utanmazlığı

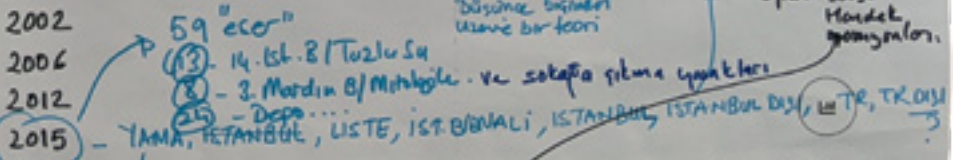


mizakere temsil temellik sansür oto-sansür korku, cömür, kocuata, koruma, saklanma, do...
 bunları kendine derz etmiş, etmiş. Özetler... ve oları mefular ve tutuşmalarlık..

stema / gösterim Yılı / Zamanı
 Yeri

Örn: Liste için tüm bu etiketler, buradan seçilebilir..

- 1993
- 2002
- 2006
- 2012
- 2015



1975-2015
 serisi için 100 yıl.
 Osman Kavala Zelen Bayır
 Ne nasıl yüzleşecek?
 Venedik, Sürkin, Jant



Ars Listografi¹

195

**Ege
Berensel**

¹ Lisleme Sanatı; Jacques Roubaud'nun Oulipocular için türettiği bir kavram...

Bir listeci için böyle dümdüz, peşi sıra, ardi ardına akan, soldan sağa eklenen cümleler kurmak kahredici bir şeydir. Listeci her defasında bu dikey okuma sevgisini çoğunlukla aşağıdan yukarıya sıralanış özelliğini listelerden alan, usandırıcı bir yazın türü olan şiirden ayırmak gerektiğini ısrarla hatırlatır bize. Guillermo Cabrera Infante'nin "Bir Listeci İçini Döküyor" öyküsünün kahramanı "Listeler çoşturur beni" diye başlar öyküsüne... Ne yazık ki duygularını alt alta basamaklı yazarak ve şiirle karıştırılmasını diye başlarına sayılar ekleyerek dile getirmeyi yeğleyecektir.

- 1 Listeler
- 2 çoşturur
- 3 beni

Bir listeciye, bir şiir kitabının yukarıdan aşağıya sıralanan şiirlerin isimlerinden oluşan içindekiler bölümü, kitaptaki şiirlerden daha şiirsel gelecektir. Kitapların, aşağıdan yukarıya akan dizinleri, sözlükler, telefon rehberleri, bilançolar, yıllıklar, tutanaklar, kataloglar, puan cetvelleri, errata listeleri, tren ya da otobüs tarifeleri; yani dikey olarak okumayı çağıran her tür metin parçası bütün anlatıların ötesinde başka hikâyeler, bağlantılar, gizemler içerecektir listeci için.

Infante; Yeats, Fitzgerald, Auden ve Hemingway'in edebiyat karşısında listeleri yücelttiğini söyler... Yeats her zaman büyük tiryakilikle en sevdiği okumanın tren tarifeleri olduğunu itiraf eder... Fitzgerald en güzel sayfalarında, büyük çöküşlerle biten birtakım partilere gelen konukların adlarını listeler... Auden sadece tren tarifelerini değil her çeşit listeyi yazınsal bulur...

- 1 Hemingway
- 2 acemi
- 3 yazarlara
- 4 yarış
- 5 belletenleri
- 6 incelemelerini
- 7 öğütlemiştir...

Kutsal kitaplar kıyamete kadar dökümlerle, tanrısal sayıp dökmelerle, listelerle doludur...

- 8 Buhurlarla dolu on şekellik bir altın kaşık
- 9 Yakılan bir takdime olarak bir genç boğa, bir koç, bir yıllık erkek kuzu
- 10 Suç takdimesi olarak bir erkek
- 11 Ve selamet takdimeleri kurbanı olarak iki öküz, beş koç, birer yıllık beş erkek kuzu...

Listeler birikimlerden, yan yana dizilmelerden, nakaratlardan oluşur... Eco duaların da listeler olduğunu yazar. İslam'da Allah'ın doksan dokuz isminin arka arka söylenmesi müminlere cennetin kapılarını açar. Infante, kutsal kitapların bu listeleme geleneğine hiçbir edebiyat yapıtının ulaşamayacağını söyler... Klasik edebiyatta da Vergileus'u Homeros'a yeğler... Homeros listelemenin kiyısına kadar gelir. "Biotia'ların Peneleus'u, Leitus'u, Arkhesilaus'u, Prothoeon'u ve Klönus'u, Etoneus'un Thespeia'nın, Graia'nın topraklarıyla Mykalessus'un düzlüklerini kalkındıranları; Harma'da Eilesion'da, Erythrae'de oturanları, Eleon'u Hyle'yi Peteon'u, Okalea'yı, Medeon'u dolduranları..." Bu dağlara tepelere olan göndermeler yatay okuma olmaktan öte gidemez... Oysa Vergileus Troya'nın konumunu, savaşı, yağmaları, kırımları daha anlaşılır kılmak için listeler yapar... Silahları, kahramanların isimlerini, safların, cenklerin, yara çeşitlerinin, ölüm ve talan türlerinin adlarını, çapul ve fidye dökümlerini listeler...

Doğuda, İslam dünyasında İbnü'n Nedim'in El-Fihristin'den başlayıp Katip Çelebi'nin Keşfü'z-Zunûn'una kadar giden; Batıdan, Yunan düşüncesinden tevarüs etmiş bir tasnif ve listeleme geleneği vardır... Katip Çelebi'nin Keşfü'z-Zunûn'u kendi döneminde yazılmış -Arapça, Farsça ve Türkçe yazılmış- tüm kitapların listesini çıkarır, ilimlerine ve konularına göre ayırır... El Kindî'nin "Aristoteles'in okuduğu kitapların listesi" metni harikuladedir.

Listelemek, sonsuzluğu anlamak için bir düşünme temrinidir. İnsanoğlu sonsuzluk fikriyle yüzleşmek, anlaşılmanın kavramak için listeler, kataloglar, sözlükler, ansiklopediler üretir. Umberto Eco, ölüme meydan okumak için listelediğimizi yazıyordu. Eco listeleri iki farklı kipe ayırır... Edebi, poetik, estetik listeler ve pratik, pragmatik listeler. Pragmatik listeler, alışveriş listeleri, kütüphane katalogları, herhangi bir yerdeki nesnelere dökümü, bir restoran menüsü gibi listelerdir... Pragmatik listeler atıfta bulunur, çünkü içerdiği nesnelere karşılıkları mevcuttur. Nesnelere mevcut olmasaydı, liste sahte olurdu... Bu listeler değiştirilemezler, sınırlıdır... Poetik liste sınırsız bir listedir, sonunda daima bir vesaire bulunur... Yazar genellikle kayda geçirileceklerin sayısının sonsuz olduğunun farkındadır ya da sadece görsel haz almak, görsellik üretmek için nesnelere arka arkaya sıralar. Pratik listelerde listelenen şeyler birbiriyle bağlantılıdır...Poetik liste bir tür bağlantısızlıklar icat eder... Eco bu iki liste kipinde dilbilimsel bir ayrım olduğunu ifade eder: Pratik listeler gösterilenlerle, Poetik listeler gösterenlerle ilgilidir... Listelerin ilk örnekleri Antik Yunan'da klasik hitabette ortaya çıkar; anafora ile sıralamak ve asinteton ya da polisindeton ile sıralamak... Anafora'da aynı sözcük dizelerin başında yinelenir. Asinteton, cümlelerin içindeki bağlaçların kalktığı bir sözbilim stratejisidir. Polisindeton'da listeleme bağlaçlarla yapılır... Ortaçağ'da listeleme sonsuzluk fikrine atıfta bulunurdu, bitmeyen bir ısrar rejimi vardır orada. İyi listeleme sonsuzluk fikrini ve sonda yer alan vesairenin baş döndürücülüğünü bize iletmelidir...Klasik ve Çağdaş edebiyat da listelerle doludur: Rabelais Gargantua'da yüzlerce çocuk oyununu listeler; Joyce'un Ulysses'in 17. bölümü, yani yaklaşık yüz sayfalık bölüm, Bloom'un mutfak dolabında bulunan nesnelere listesidir... Oulipocular, Perec listelemeyi çok uç noktalara götürür... Georges Perec, "Vilin Sokağı" metninde 27 Şubat 1969, Perşembe saat 16:00'ya doğru sokakta gördüğü her şeyi listelemekle yetinir, "İki Yüz Kırk Üç Kartpostal"da kendisine gönderilmiş 243 kartpostalda yazılanları arka arkaya listelemekle yetinir. "Bin Dokuz Yüz Yetmiş Dört Senesi Boyunca Boğazımdan Geçen Sıvı ve Katı Besinleri Envanterleme Girişimi" öyküsü bir yeme içme listesinden ibarettir. Jacques Roubaud, Oulipoculardan, Perec'ten bize ulaşan sanatın listeleme sanatı olduğunu, geçmişin büyük eserlerinin listelerinin değil, bayağı, dikkate değer olmayanın, olağan içi şeylerin listeleri olduğunu yazar... Sıradan göstergeler, Oulipocuların elinde sıradanlaşır...

Eco ve Infante'nin Homeros'un listeciliği üzerine fikirleri tezattır: Eco'ya göre Homeros, 1186 geminin, savaşçıların adlarının, coğrafi unsurların, dağların, tepelerin listelemesiyle listeleme sanatını doğuran kişiydi... Üstelik Homeros'ta ifade edilemeyenler kipiyle karşılaşırız... Ozan, sözü edilecek nesnelere ya da olayların sayıları sınırsızsa sessiz kalmayı yeğler; Dante, cennetteki bütün melekleri sayamaz çünkü sayısını bilmez...

Poetik listeler, çoğunlukla kaotiktir... Gerçeküstücüler kaotik listeleri çok uç noktaya götürmüşlerdi... Foucault'nun büyülediği, Borges'in uydurduğu *Kelimeler ve Şeyler*'in girişinde alıntılanan, Çin Ansiklopedisi'ndeki hayvanların listesi en kaotik listedir; a) İmparatora ait olanlar, b) mumyalanmış olanlar, c) evcilleştirilmiş olanlar, d) süt domuzları, e) denizkızları, f) masalsı yaratıklar, g) başıboş köpekler, h) bu sınıflandırmaya girenler, i) deli gibi çırpınanlar, j) sayılamayacak kadar çok olanlar, k) devetüyünden ince bir fırçayla resmedilenler, l) vesaire, m) biraz önce bir sürahiyi kıranlar, n) uzaktan sinek gibi görünenler...

Foucault şöyle yazar; "Bu listede, gene de alışılmamış buluşmaların tuhaflığı söz konusudur ve her birini birbirine bağlayan şey alfabetik dizidir (a, b, c, d). Ama insanı büyüleyen, aralarında hiçbir ilişki olmayan "şeylerin" aniden komşu hâline gelmeleridir. 'i) deli gibi çırpınan, j) sayılamayacak kadar çok olan, k) devetüyünden ince bir fırçayla resmedilen' hayvanların sıralanışı mekânı tahrip eder. Bu hayvanlar yazıya döküldüğü sayfa dışında nerede bir araya gelebilirlergelebilirler?" Ama dil onlara bir mekân açar...

Eco'nun görsel liste diye kategorize ettiği resim sanatının içinde doğmuş bir tasnif metodu daha var: Giovanni Paolo Pannini'nin 1759 yılında yaptığı *Antik Roma* resminde olduğu gibi bazı görsel listelerin sadece tasvir edileni değil, aynı zamanda bir resim geleneğinin, türünün veya koleksiyonunun geri kalanını da temsil ettiğini ve listelediğini yazar. Hollandalı natürlü ressamlığında da bir tür listeleme işler; orada listelenen yiyecekler dünyevi nimetlerin geçiciliğini bize hatırlatmak içindir. Görsel sanatlar düşünülebiyecek, söylenebilecek ya da görülebilecek olanın ötesinde, dışarıda olan sonsuz ve anlaşılmaz fenomenlere işaret etmek için sınırsız listeler kullanılır.

Arşivleme itkisi listelemeye ortaya çıkar. Listeleme, arşivleme tekniklerinden biridir aynı zamanda. Arşiv hem fiziksel hem ideolojik olarak arşivlenen şeye erişimi,

arşivlenen şeyin mülkiyet ilişkilerini, yayın ve çoğaltma protokollerini de yöneten her türlü kural, prosedür, sınıflama ve düzene koyma tekniğinden ibarettir. Derrida'nın *Arşiv Ateşi*'nde söylediği gibi; arşivin tekniği, arşivin içeriğini, varoluşunu ve geleceğini de belirler... Derrida'ya göre arşivin iki düzeni olacaktır: ardışık/sıralı (*sequential*), listelemeye dair olan ve emir kipinde olan (*jussive yasaya* (*jus*) göre). Listeleme listelenen şeyin birbiriyle olan ilişkisini koparır... Sanatçılar, sosyal bilimciler, aktivistler, listelenen şeyin, arşivin, dokümanın içinde ilişkiler icat etmeye çalışır. Listelemenin karşısına konulan bir başka düşünme kipi haritalamadır. Arşivlemenin iki prosedürü olan listeleme ve haritalama, sanat işlerinde ya da aktivist üretim pratiklerinin içinde nasıl işler? Listeler karşı bilgi üretir mi? Listeler faili nasıl saklar, nasıl faş eder? Liste failin kendisine dönüşür mü? Fail Liste diye bir şey olur mu? Listeyi estetize etmemek, sanatçı yerine aracı, sanat nesnesi yerine kavram ve dokümantasyonu yerleştirerek bu kavramları sorunsallaştırmak mümkün mü? Liste nasıl heykelleştirilmez, anıtlashtırılmaz? Listeler, geçmişi şeyleştirilmeden, estetikleştirmeden, yansızlaştırmadan, sanatların kullanımına hazır bir tüketim nesnesine dönüştürülmekten nasıl kurtarılır? Güncel sanat listeleri kullanırken bu tür sorular sorar, listeler yapmaya da en başından beri meyillidir... 1960'ların kavramsal sanatı listeci bir sanattır... Richard Serra'nın fiil listeleri gibi... Vangelis Vlahos'un 17 Kasım örgütünün, ev baskınında polisin kaydettiği evden çıkanların listesini sergilediği gibi...

Devletler sürekli liste üretirler: cezaların, talimatların, yönetmeliklerin listeleri, ölüm listeleri, kanun hükmünde kararname listeleri... Burada iki tür liste ayrımından bahsedebiliriz: Failin ve Madunun Listelerinden... Devletler çoğu zaman bir listeye de ihtiyaç duymaz, sadece sayı onun için yeterlidir, istatistik bir devlet bilimidir, sayılar kolaylıkla manipüle edilir... Salgından ölenlerin sayıları, kadın cinayetlerinin sayıları, çocuk ölümlerinin sayıları... Madunun kimliği bir şekilde gizlenir. Sivil toplum örgütleri, hak savunucuları, madunun kimliğini, adını, ölüm nedenini, failini de işaret eden karşı listeler yaparlar... Kadın cinayetleri için anıt-sayaç, işçi cinayetleri, çocuk ölümleri, hak ihlalleri raporları gibi... Bazen sanatçılar hak savunucularının yaptığı karşı listelere aracı olur, kamuoyunda bir farkındalık yaratılması için aktivist bir pozisyona yerleşir...

Banu Cennetoğlu Hollandalı sivil toplum örgütü UNITED'la, Avrupa'ya iltica edenlerin hayatlarını kaybeden insanların -açık bir veri olan- listesini görünür kılmak için bir işbirliğine girer... 1993 yılından başlayarak, her defasında güncellenen ölümlerin listesi, hayatını kaybedenlerin ismini, yaşını, cinsiyetini, geldiği ülkeyi, ülkeleri, ölüm nedenlerini ve ölüm nedenlerinin başka başka kaynaklardan teyit edilmiş haber kaynaklarını içerir... Ölümlerin cesetleri çoğu zaman bulunamaz, onlar listeye gömülü gibidirler, adları listede bir mezar taşı gibidir... Bu liste 2007'de Amsterdam'da ilk kez kamuoyuna sunulduğunda 7.128 onaylanmış kayıt içeriyordu. Haziran 2018'de *The Guardian*'da özel bir ek olarak yayınlandığında 34.361 ölüm kayıt edilir... Eylül 2018'de Barselona'daki en son sunumunda 35.597 ölüm... Thomas Keanan'ın yazdığı gibi, ölüm nedenleri çoğu zaman bir hava muhalefeti nedeniyle teknenin batmasına, insan hatası nedeniyle teknenin aşırı mülteci alması sonucu alabora olmasına yani doğal nedenlere bağlanır... Oysa biliyoruz ki ölümler, Avrupa Birliği'nin mültecilerin bu ülkelere yasal girişleriyle ilgili kasıtlı seçimlerinden kaynaklanır...

Sanatçı bu listenin sunumuyla ilgili her türlü estetikleştirmeyi reddeder, listenin sunumunda galeri mekânını değil, kamusal mekânları, metro duvarlarını, gazete sütunlarını, billboardları, kent ekranlarını kullanır, sanatçı kimliğini görünmez bir pozisyona yerleştirir... Sanatçı olmanın getirdiği imkânlarla listenin görünür olmasına sadece aracılık eder... Sokaktaki insanla listenin sürpriz karşılaşmasını, yüzleşmesini örgütler... Aslında bu listenin yayınlanması ve sunumuyla ilgili kurumlarla yürüttüğü performatif ikna ve müzakere çabası, kolektif çeviri, yayın, haber kaynaklarını teyitle geçen uzun mesailer sanatsal üretimin kendisine dönüşür... Banu Cennetoğlu'nun Erden Sozova'yla yaptığı söyleşide söylediği gibi bütün bu çabalar, kâğıtlar üzerinde bir yas tutma eyleminden başka bir şey değildir...

Heimrad Bäcker'in neredeyse 20 yılda yaptığı 1986 tarihli "Tutanak" listeler, dokümanlar, arşivler üzerine üretimin-düşüncelerin başka bir veçhesini oluşturur. Nasyonal Sosyalist cinayet mekanizmasının topyeküncülüğü, imhanın kinik diyalektiği, ırksal hijyen ve hunharlık nasıl betimlenir, nasıl temsil edilir... Her türlü betimleme, temsil, gerçeğin yolunu tıklar... Bir yiğit çıplak ölü, kemikleri sayılacak kadar insanın fotoğrafı gerçek dehşetin ve acının boyutlarını yansıtmaktan çok uzaktır... Bütün bu gerçekliği temsil edecek, yerine geçecek bir gerçeklik yoktur... Didi-Huberman, *Kabuklar*'da yıllarca gitmekten sakındığı ve çok geç bir yaşta ziyaret ettiği bir hafıza mekânına dönüşmüş, anneannesinin de mahkûmlarından biri olduğu Auschwitz Birkenau toplama

kampındaki, bir mahkûmun ele geçirdiği fotoğraf makinesiyle yüksek bir pencereden çektiği toplu bir infaza ait tek tanıklık olan ve bu hafıza mekânının kûratörleri tarafından sergilenmeyen 8. fotoğrafa odaklanır. Bu fotoğraf bu tanıklığa ait hiçbir şey göstermez... Fark edilmemek için, aceleyle, muhtemelen düşerken çekilmiş, sadece pencerenin bir kısmını ve gökyüzünü gösteren bir imajdır... Bu hiçbir şey göstermeyen-imaj, bu kaza anının fotoğrafı, Didi-Huberman için bütün bu büyük acıyı temsil etmeye en yakın imajdır. Arşiv tekilliği, rastlantıları, gürültüyü, arızaları da arşivlemelidir. Arşiv, tahrifat ve arızaları otomatik olarak reddetmeyen kûratöryel bir algoritma olmalıdır. Heimrad Bäcker on binlerce sayfalık Nasyonal Sosyalist arşivin içinde tekillikleri, rastlantıları, gürültüleri ve arızaları eksilterek bir montaja tabii tutar... Yaptığı şey faillerin ve kurbanların dilini alıntılamaaktır. Belgelerde korunmuş dilde kalmak yeterlidir diyecektir...Gerçeklik metinlerde bir iz bırakır... Listeler, kayıtlar, sayımlar, yasaklar, tutuklama nedenleri, yakılmış sinagogların, yasaklanmış davranışların listeleri, girilmesi yasak olan parkların listeleri, talimatlar, tanımlar, tabirler, konuşmalardan alıntılar, veriler, sayılar, rakamlar, raporlar, kısaltmalar, isimler, meslekler, etkinlikler, tıp deneylerinin betimlemeleri, sorgu tutanakları, günlük yürüyüşlerin ölüm sayılı kilometre listeleri, son mektuplar, Auschwitz'in sadece sayılara indirgenmiş telefonları, infaz sayıları, hayatta kalınan günlerin istatistikleri...

Listeler sayılara, belirsiz imlere, işaretlere indirgeninceye kadar eksiltilir.

2400
2600
4600
6600
9100
sayı bilinmiyor
sayı bilinmiyor
10600
sayı bilinmiyor
sayı bilinmiyor
sayı bilinmiyor
12600
14600
16600
17600
21000
21400
26400
27030
29330
30530
32030
35079
36079
38749
39249
40449

199

Eksiltmeler sonunda biri hariç artık hiçbir şey göstermeyen, karşılıkları olmayan, boş listenin dehşetiyle bizi yüz yüze bırakır.

ÖN KAMP

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.
15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.

I. KAMP

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

II. KAMP

1. 2. 3. 4. 5. 6.

III. KAMP

1. 2. 3. 4. 5.Gaz Odası

Topyekûn vahşet tekil parçalar aracılığıyla temsil edilebilir mi? Kronolojik zaman bozuma uğrar: Arşivler zamanın kaçınılmaz entropisi ve bozulusudur. Alıntılarda bir edebilik yaratılmaz... Bu eksiltmeler ve montaj yapılırken Bäcker, somut şiir, el yazısı çizimler, asemik yazı, buluntu şiir, sayı şiiri gibi 1960'ların bazı deneysel yazı metotlarını kullanır... Böylece failin listesi, liste olarak fail gözümüzün önüne serilir... Heimrad Bäcker'in bu büyük evraka, dokümana uyguladığı montaj, yanılısma (*schein*) yaratmaz. Adorno'nun montaj fikrini alıntılırsak: Montajın parçaları, gerçekçi eserde olduğunun aksine, artık gerçekliğin göstergelerini değil ta kendisini vermektedir. Montaj devrimci biçimi açığa çıkarır... Adorno'nun estetik kuramında itiraz ettiği forma, biçime dair eleştirisini Tutanak için de tekrar edebilir miyiz?: "Sanat eseri yalnızca acıyı tekrar etmez onu azaltır da; sanat eserinin vehametinin bir düşünme aracı olan form aynı zamanda acı çekmenin etkisizleştirilmesidir (nötrleştirilmesidir)."...

Béla Tarr'ın Budapeşte'deki evsizlerin listesiyle yaptığı *Prolog* filmi görsel listelemeyi örnekler... Filmik imajın kendisinde her zaman iliştilenmiş bir arşiv itkisi vardır. Film imaj, belleğin yerine ikame edilmiştir... Film makinesi unutmak için kaydeder ve daima arşivselidir... Béla Tarr'ın 2004 yılında yaptığı, Avrupa Birliği'ndeki ülkelerin her birinden bir yönetmene de yaptırılan, kendi ülkelerinin Avrupa vizyonunu anlattıkları kısa filmlerden biri olan ve ne yazık ki neredeyse hiç bilinmeyen, oldukça kısa, 5 dakikalık siyah-beyaz filmi *Prolog*, kesintisiz tek bir plan-sekanstan oluşan, açıkça yoksul ve yoksun, muhtaç sayısız genç ve yaşlı adamı ve birkaç kadını, Budapeşte'nin sokakta yaşamak zorunda kalmış insanlarını bir arada gösterir. Film, Samuel Luke Fildes'in 19. yüzyıl sonu Londra'sında sokakta yaşayanları bir kuyrukta resmettiği, Eco'nun görsel listeleme dediği neredeyse Dickensçi *Sıradan Bir Koğuşa Kabul Başvurusu* resmini hatırlatır... Kamera, bizim göremediğimiz bir şeye doğru bir kuyrukta yavaşça ilerlemektedirler. Bu uzun kaydırmalı çekimle kuyrukta bekleyen 204 insanın yüzü teker teker çerçeveselir... Görünmeyen şeyin çok önemli olduğu bize hissettirilir... Beklentiler boşa çıkar... Yarı açık bir pencerenin önünde genç bir kadın, sokak insanlarına hayatta kalmalarını sağlayacak gündelik yaşam desteği olan bir bardak süt ve bir dilim ekmeği dağıtır, kadının arkasındaki saat 12'yi gösterir... Uzun bir kaydırmalı çekimden sonra pencerede sabitlenen kamera bu eylemi 13 kez görüntüler... Kararmadan sonra bu 204 yoksul, yoksun, muhtaç insanın isimlerinin listesi alfabetik olarak sıralanır...

Agost Zoltan
Andresi Judit
Angyal Attila
Antal Miklos
Babos Istvan
Bakos Ferenc
Bella Geza
Balog Szaba
Balogh Andras
...

Burada metin ve imaj, liste ve imaj birbirinden koparıp bir aralık inşa edilir... İmaj sadece görünür olandan metin de yalnızca söylenebilir olandan ibaret değildir artık... Avrupa Birliği, neoliberal kapitalizmin yoksullaştırdığı insanların, evsizlerin sayılarının gün geçtikçe artmasından başka bir işe yaramamıştır... Yunanistan, İspanya ve Portekiz gibi Güney Avrupa ülkeleri için, "kamusal mutfaklar" önündeki bekleme sıraları büyük ölçüde artmıştır. Örneğin, şehirdeki farklı insan ve dernek ağları tarafından düzenlenen resmî olmayan dayanışma "mutfakları" dışında, yalnızca Atina'da açlık sıralarına katılanların sayısı son birkaç yılda yaklaşık birkaç katına ulaşmıştır.

Ihab Hassan modern bir insiyak, düşünme temrini diye adlandırdığı Listelemenin karşısına, modern sonrasının bir fikri olarak Haritalamayı yerleştirmişti 1980'lerde... Geert Lovink gibi düşünürler haritalamanın, veri görselleştirmenin günümüzde geldiği konuma dair eleştirel bir pozisyon alırlar. Günümüz güncel sanatı içinden bakarak Burak Arıkan'ın sermaye ve iktidar ilişkileri üzerine yaptığı *Mülksüzleştirme Ağları* haritalaması ve Refik Anadol'un SALT Araştırma arşiv koleksiyonlarındaki 1.700.000'i aşkın belgenin her birini, özelliklerine göre makine zekâsıyla sınıflayan algoritmalarla ürettiği *Arşiv Rüyası* adlı medya enstalasyonunu nasıl anlamalıyız?

Haritalamayı bilginin uzamsallaşması, verinin görselleşmesi olarak tarif edebiliriz kısaca... Haritalar, karşı bilgi üretir mi? Zaten bildiğimiz bir şeyi gözümüzün önüne

mi sokar? Haritalama, statüko, içerik, yazılım mimarisi, dünya görüşü ve estetik bir fikirden mülhemdir... Haritalama, açık veri fikrine inanan, çoğunlukla insan algısının baş edemeyeceği büyük verilerle uğraşan, bu veriler arasında ilişkiler icat etmeye çalışan hareket hâlindeki fikirlerin görselleştirilmesidir. Toplumsal analizler yalnızca bir haritayla son bulur... Orada başlamaz... Haritalama olasılıklarla ilgili olmalıdır... Statükonun kartografisine indirgenmemelidir. Veri görselleştirmenin günümüzde artık fetişistik bir çılgınlığa dönüşen yönünü her fırsatta sorgulamalıdır... Bilgi, veri, arşiv görselleştirmeler, genellikle yönelmeleri gereken sorular konusunda net fikirler olmadan üretilirler. Çoğunlukla bir soru da ortaya koyamazlar... Bu işin uygulayıcıları ya da sanatçıları için çoğunlukla ağır ürettiği sorular değil, şeyleri nasıl görselleştirdiği ve görselleştirilen nesnenin ürettiği form, formun güzelliği, imajı, temsili daha önemli hâle gelir. Ağ görselleştirme sanatı denilen şey üç farklı sınırla sürekli mücadele hâlinindedir: ekranın sınırları, algoritmalar ve insan algısının sınırları... İnsan algısı çoğu zaman görselleştirmeyle üretilen bağlantılar ve ilişkiler düzlemiyle başa çıkamaz. Ağ okumaya niyet eden izleyici, katılımcı, okuyucu orada sadece daha fazla bağlantı görür, bağlantılara odaklanır. Eğer sanatçı, aracı, aktivist, bir hak savunusuna ilişkin veriyi görselleştiriyorsa fail de bağlantılar, algoritmalar, form ve temsil mekanizmaları içinde ortadan kaybolur. Geert Lovink haritalamayla, veri görselleştirmeyle ilgili problemlerin ancak entegre, tümleşik bir haritalama fikriyle çözülebileceğini söylüyordu... Yani sosyal bilimcilerin ya da sivil toplumun ürettiği diğer verilerle de sürekli diyalog hâlinde olan, sürekli dönüşen gerçek zamanlı haritalamalardan bahsediyordu.

Deleuze, Foucault üzerine yazdığı kitapta bu tür kartografiler için Foucault'un "diyagram" kavramını öne sürer; "Bu liste belirli değildir ama daima biçimlenmemiş, organize olmamış maddelere ve biçimselleşmemiş, sonlandırılmamış, fonksiyonlara ilişkindir; bu iki değişken birbirine ayrılmaz şekilde bağlıdır. Bu yeni formel olmayan boyuta ne diyeceğiz? Foucault bir yerde bunun adını en net şekilde koyar: Bu bir "diyagram"dır, yani "bütün engellerden veya sürtünmeden soyutlanmış ve her türlü spesifik kullanımdan koparılması gereken bir işleyiş." Diyagram artık sessel ya da görsel bir arşiv değil, bütün toplumsal alanı kateden bir kartografi, bir haritadır...

Vesaire
Vesaire
Vesaire

201

Kaynakça

- Bäcker, Heimrad. *Tutanak (Nachschrift)*. Çev. Erhan Altan ve Selda Saka. İstanbul: Dünya Yayınları, 2003.
- Beyer, Susanne, ve Lothar Gorriss. "We like lists because we don't want to die (Listeleri seviyoruz çünkü ölmek istemiyoruz)." *Spiegel Online*, 11.11.2009. <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/spiegel-interview-with-umberto-eco-we-like-lists-because-we-don-t-want-to-die-a-659577.html>.
- Cennetoğlu, Banu. "The List (Liste)." *Moving Images: Mediating Migration as Crisis*. Der. Krista Lynes, Tyler Morgenstern, Ian Alan Paul, 169-172. Bielefeld: transcript-Verlag, 2020.
- Cennetoğlu, Banu, ve Erden Kosova. "Liste." *Red-Thread*, sayı: 4 (2017) <https://red-thread.org/liste/>.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Çev. Burcu Yalim ve Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2013.
- Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression (Arşiv Humması: Freudyen Bir İzlenim)*. Çev. Eric Prenowitz. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Did-Huberman, Georges. *Kabuklar*. Çev. Elif Karakaya. İstanbul: Lemis Yayınları, 2018.
- Eco, Umberto. *Confessions of a Young Novelist (Genç bir Romancının İtirafı)*. Londra: Harvard University Press, 2011.
- Eco, Umberto. *The Infinity of Lists (Sonsuz Listeler)*. New York: Rizzoli, 2009.
- Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi, 2001.
- Infante, Guillermo Cabrera. "Bir Listeci İçini Döküyor." Çev. Tomris Uyar, *Yazko Çeviri*, sayı: 2 (Eylül-Ekim 1981): 61-69.
- Keenan, Thomas, ve Sohrab Mohebbi. "Listing (Listeleme)." *Moving Images; Mediating Migration as Crisis*. Der. Krista Lynes, Tyler Morgenstern, Ian Alan Paul, 165-168, Bielefeld: transcript-Verlag, 2020.
- Lovink, Geert. *Social Media Abyss: Critical Internet Cultures and the Force of Negation (Sosyal Medyanın Dipsiz Kuyusu)*. Cambridge: Polity Press, 2016.
- Perec, Georges. *L'infra-ordinaire (olağan-ıç: gündelik hayatın envanteri)*. Paris: Le Seuil, 1989.

Arşivin Dışarısı

**Begüm Özden
Fırat**

Bu yazı, Ekim-Aralık 2020 tarihleri arasında Banu Cennetoğlu, Ege Berensel, Ayşe İdil, Sevim Sancaktar, Eylem Ertürk ve Gamze Hızlı'dan oluşan ekip ile saatler boyu süren, özelde "Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi" seçki-arşivi hakkında, daha genel olarak da bellek, arşivleme, tasnif etme, düzenleme, seçme ve dâhil etme pratikleri üzerine yaptığımız tartışmalardan ilhamla ortaya çıktı.

Çevrimiçi olarak gerçekleşen "Hafıza ve Sanat Konuşmaları" serisinde yaptığımız sunumlar, var olan ama görünmeyen, erişilemeyen ve erişime ne zaman açılacağı henüz bilinmeyen bir arşiv hakkındaydı. Konuşmalarımız, izleyicinin bilmediği bir sanat seçkisini tarif etmeye, bu da yetmezmiş gibi bir de onu yapısöküme uğratmaya çalışıyordu. Yapısal ve yöntemsel olarak seçki-arşive eleştirel bir katkı sağlamaya gayret eden konuşmalar, bu niteliğiyle, daha çok seçki-arşivdeki sanat işlerine odaklanan serideki diğer oturumlardan farklılaşıyordu.

Kamusal erişime açık olmayan bir seçki-arşiv hakkında konuşmak ve yazmak kuşkusuz çok zor. Fakat bu durumun, üzerine düşünölmeye değer güçlü alegorik bir yönü de var. Hak ihlallerine sanat yapıtlarının merceğinden bakan bir araştırmacının sonucu olarak ortaya çıkan bu seçkinin görünmezliği, Türkiye'de arşiv üzerine yürütölen tartışmalara yakıcı ve neredeyse alaycı bir katkı gibi görünöyor bana. Kapalı resmî arşivler üzerine konuşmak ve arşivin hakikatle ilişkisine vurgu yapmak, Türkiye'de geçmişle yüzleşmeye yapılan en can alıcı davetlerden biri olagelmıştır. Bu anlamıyla, Türkiye'de arşiv bir yokluğa ya da boşluğa işaret eder. Henüz erişilemeyen Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi'nin seçki-arşivi üzerine yapılan konuşmalar ve üretilen yazılar da, benzer bir yokluğu çağırıldığı ölçüde bizi bir kurum ve kavram olarak arşivin kendisi hakkında düşünmeye davet ediyor. Kendi yokluğuna işaret ederek, kendini yokluğunda kendisi üzerine konuşuran bu seçki-arşivi tartışırken, yokluk efektini yoğunlaştırmak için konuşmamda ne arşivin kendisinin ne de ismini zikrettiğim işlerin imgesini paylaşmıştım. Bu yazıda da, aynı sebeple görsel kullanmıyor, fakat görsel olanı olabildiğince sözsöl olarak betimlemeye gayret ediyorum. Zaten, seçki-arşivin kendisinden ziyade, arşivin dışında kalan ama arşivi kuran zaman ve mekânlar, yani bağlamlar üzerinde duruyorum.

Öncelikle seçki-arşivin "içerisini", yani seçkinin ne hakkında olduğunu hatırlatayım. Araştırma ekibinin ifadesiyle Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi, "Türkiye'nin toplumsal hafızasında bastırılmış meselelere dair resmî söylemi sorgulayan, şiddet ve ağır insan hakkı ihlali içeren toplumsal olaylarla, sistematik ayrımcılığa dair üretilmiş ve 2000-2019 yılları arasında Türkiye'de sergilenmiş yapıtlardan oluşan" ve dijital ortamda bir araya getirilen bir seçki-arşivden oluşuyor. Arşivin taradığı sergi ve gösterim mekânlarının sayısının artırılması ve kapsamının 2000 öncesine doğru genişletilmesi tartışılıyor. Ama seçki-arşivin seyirci/izleyici/araştırmacılara açılması için henüz erken olduğu da düşünö-

lüyordu, konuşmaların yapıldığı Aralık 2020'de. Bir de güvenlik kaygısı söz konusu. Bu sebeplerle, seçkinin bir süre daha kamusal erişime kapalı kalması muhtemel.

Hafıza çalışmaları, bellek işinin geçmişin kendisiyle çok az alakası olduğunu, asıl meselenin geçmişini anlamak, onunla yüzleşmek ve geçmişini kurtararak bugün ve gelecekle kurulacak ilişkinin biçimini değiştirmek olduğunu söylüyor. Benzer bir perspektifle bu yazıda seçki-arşivin geçmişe böylesi etik ve politik bağlanmanın imkânlarını taşıyıp taşımadığını sorgulayacağım. Odağında söz konusu seçki-arşivin dışarı olarak tanımlayabileceğimiz, arşive giren kişinin, sanat eseriyle ve arşivin kendisiyle karşılaşma anını kuşatan farklı tarihsel zaman/mekânlar, yani bağlamlar var. Öncelikle şunu soralım: Böylesine bir seçki, bir şeyleri "arşivlerken" neyi dışarıda bırakır? Burada, seçki oluşturulurken kapsam dışı bırakılan işler, kurumlar ya da sergi mekânlarını vb. kastetmiyorum. Her arşivin zorunlu olarak dışarıda bıraktığı, tasnif etmediği bağlamlardan söz ediyorum. Arşive her girişte bakma/arama/anlama edimimize zorunlu olarak eşlik eden, arşivin içinin -var ise- tarihsel saflığını bozan, belgeleyici niteliğini sarsan, tarihsel zaman ve mekân katmanlarını kast ediyorum. Arşive her bakış, sanıyorum ki bu farklı zaman-mekânların karşılaşmasını içerir, bir nevi bu farklı bağlam katmanlarının senkronizasyonu ve eşzamanlı hareketi ile sanat yapıtının ya da belgenin anlamı üretilir.

Yazının devamında araştırmacının bağlamı, arşivin bağlamı ve işin bağlamı olarak adlandırdığım üç farklı "arşiv dışarı" üzerinde duruyorum ve her bağlamın hatırlama, hafıza ve zamanla kurduğu ilişki çerçevesinde tetiklediği anlam üretim süreçlerine odaklanıyorum. Sanırım her arşiv gibi bu seçki de öncelikle arşive girenin; yani araştırmacı, izleyici ya da okuyucu olarak "ben" in tarihsel şimdisi tarafından kuşatılır. Buna araştırmacının bağlamı diyelim. Bu düzeyde "ben" in seçkiyle karşılaştığı "an" ı sarıp sarmalayan dönemi ve o dönemin "ruhunu" inşa etmemiz gerekli. İkinci olarak arşivin bağlamı diyebileceğimiz, seçkinin kendi mekânsal ve zamansal bağlamı var. Bu arşivin içerisi gibi gözükse de, aslında arşivin teknik zeminini oluşturduğu ölçüde görünmez kılınmış, dolaısıyla dışsallaştırılmış bir bağlam. Bu düzeyde mekânsal bir arayüz olarak kullanılan Uwazi ve seçkinin kapsadığı zaman dilimi olarak 2000'ler yer alıyor. Son olarak, seçki kapsamına dâhil edilen işlerin sergilendiği "beyaz küp" ün kendisi ve bu mekânların dışarısındaki "tarihsel şimdii" tanımlayan işin bağlamı diye adlandırabileceğimiz katman var. Öte yandan, bu yazıda üzerinde durmayacağım ama yine de işaret etmek istediğim en az iki bağlam daha var: ilki seçkideki işlerin üretildiği dönemin tarihsel bağlamı, ikincisi ise temsil edilen hadisenin bağlamı; yani darbeler, katliamlar, pogromlar, kayıp ve faili meçhul olayları, Kürt meselesi, Gezi olayları gibi hadiselerin tarihsel şimdisi. Bu iki bağlam da diğerleri gibi yeniden inşa edilmeyi bekliyor. Şimdi bu üç düzeyi tek tek açmak istiyorum.

Araştırmacının bağlamı

2020 Türkiye'sinin zamanla -geçmişle, şimdi ve gelecekle- kurduğu ilişki neye benziyor? Şimdiyi nasıl anlarız ve geçmişini nasıl düşünürüz? Bu soruları biraz provokatif ve spekülâtif bir biçimde, siyasal rejimlerin zamanla kurduğu ilişki üzerinden yanıtlamaya çalışacağım.

Aklımda, Pınar Öğünç'ün Gazete Duvar'da yayınladığı "belirsizlik tefrikası" serisinden yola çıkarak, içinden geçtiğimiz dönemi, zamansal belirsizliğe dayanan toplumsal-politik bir rejim olarak tanımlamak var. Belirsizlik zamanla kurulan ilişkinin bir biçimi ve her an her şeyin olabileceği ihtimalini imliyor, bir yandan da geleceğin kestirilemez olduğunu ima ediyor. Keskinlik ve kesinlik yitimi gibi bir içerimi de var, dolayısıyla bilmenin, öngörmenin ve planlamanın imkânsızlığını da içeriyor. İçerisinden geçtiğimiz dönemde, belki de küresel olarak zamanla böylesi bir belirsizlik üzerinden ilişkilendiğimiz, siyasetten üretim ilişkilerine, kendilik ve toplumsallık kavrayışlarımızdan çalışma deneyimine kadar belirsizliğin belirleyici bir faktör hâline geldiğini ve bunun bir yönetme biçimi olduğunu ileri sürebiliriz.

Belirsizliğin üretiminin ve dağıtımının otoriter popülist rejimlerle bir yakınlığı var. Zira bu rejimlerin zamanla kurdukları ilişkide sanki bir farklılaşma varmış gibi görünüyor. Hamit Bozarlan 16 Haziran 2019 tarihinde Bir+Bir'e verdiği söyleşide "Erdoğanizm" olarak adlandırdığı siyasal rejimi "zamana güveni imha eden bir rejim" olarak tanımlar. Erdoğanizm "ya yaşanan anı düşünüyor -ve bu 24 saatlik bir an- ya da çok uzun erimli bir güç tahayyülünü geliştiriyor", der. Yani, bu rejim 2071 Türkiye'si gibi ne olduğu belirsiz bir geleceği dile getirir ama yakın geleceği planlamaz (5 yıllık, 10 yıllık planlamayı düşünün). Bu şekilde gelecek hamasi bir tarih ikâmesi olarak konumlandırılır. Diğer taraftan aşağıdan, tabandan başka bir zamansallık, hatırlama ve geleceği tahayyül etme kudretini de yitirmiş, "son dakikaya" kısıtlanmış, kronolojik olarak bile bugünün hangi dünü takip ettiğini kavramaktan alıkonulmuş bir karşı devrim zamanındayız. Sürekli bir "son dakika" gelişmesine dayanan, her anın bir olayla doldurulduğu bir şimdi içerisindeyiz adeta. Sanki durursak tarihin boşluğuna düşecekmiş gibiyiz.

Bu belirsizlik rejimi, Türkiye'de solun aşına olduğu, hatta onun kurucu duygu yapısı olarak tanımlayabileceğimiz melankolik bir hâli tetikliyor. Bir yanda unutmamaya ah ettiğimiz art arda sıralanan 2000'lerin katliamları: "Unutursak kalbimiz kurusun." Diğer yanda, Daniel Bensaid'in veciz sözü: "Yalnızca geçmiş travmaların değil kararmış geleceğin de bir patolojisi vardır."

205

Aklıma 2011'de Depo'da açılan *Ateşin Düştüğü Yer* adlı sergide yer alan anti-pop'un *Bellek Kutusu* adlı işi geliyor. Bu iş, oyun konsoluna benzer bir masanın üzerine yerleştirilmiş dokunmatik bir ekrandan oluşuyor. Oyun Türk bayrağı görüntüsüyle başlıyor. Sonra hafıza kartı oyununa benzer bir şekilde pek çok kart açılıyor önünüzde. Amacınız kartlardaki imgeleri birbiriyle eşleştirmek. Ceylan Önkol, Tansu Çiller, Metin Göktepe, Uğur Mumcu, Ayşe Paşalı, Festus Okey'in tanıdık fotoğrafları bir bir açılıyor oyuncunun önünde, peki bu kartların eşleri neredeydi? 6-7 Eylül'den bir yağma fotoğrafı, Hayata Dönüş operasyonu, Maraş Katliamı... Diğer kart neredeydi? Böylece "bellek işi" çalıştıkça, yani bizler hatırladıkça ve birbirleriyle eşleştirdikçe kartlar siliniyor ve en sonunda Türk bayrağı kararıyor.

2020 Türkiye'sinde, failerin ismini bilmekten, onları cisimleştirip birbiriyle eşleştirmekten, bugünün -Aslı Zengin'in bu proje bağlamında gerçekleştirdiği sunumda kullandığı ifadeyle- canavar bedenlerinin ne olduğunu ve ne yaptığını ayırt etmekten uzaktayız gibi görünüyor. Önümüzdeki masada, isimsiz ve cisimsiz küçük failer ordusuna karşı *hashtag*lere indirgenmiş mağdurlar kalabalığı var. Böylesi parçalanmış bir şimdi içerisinde geçmişe nasıl bağlanılır? Hafıza ve sanat seçkisi kendi zamanına nasıl bir çipa atar? Sonsuz bir şimdinin, boş bir zamanın dışında, tarihsel tecrübeyle yüklü bir bakışı nasıl kurarız? Kartları kartlarla, faili faille nasıl eşleştiririz? Bu zamansal belirsizlik rejimi içerisinde hafıza nasıl işler? Ya da bizler hafızayı nasıl işleyebiliriz?

Arşivin bağlamı

Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi kapsamında oluşturulan seçki, araştırma ekibinin ifade ettiği gibi, henüz çevrimiçi bir veritabanı olarak kamuya açılacak kapsamda değil. Bu seçki ileride 2000'ler öncesine doğru geliştirilebilir ve güncel sanatın "taşrasını" kapsayacak şekilde farklı kurum ve inisiyatifleri içerebilir. Fakat ne kadar kapsayıcı olursa olsun bu seçkinin hep dışarda bırakacağı bir bağlam var: kendi bağlamı. Yani seçki-arşivin kapladığı mekân ve kapsadığı zaman.

Arşivin mekânından başlayalım. Seçki-arşivin mekânı epeyce mütevazı hatta biraz sıkıcı, oldukça nesnel görünen *Hafıza Merkezi*'nin diğer arşiv çalışmaları için de kullandığı dijital bir veritabanı platformu olan Uwazi. Uwazi belge koleksiyonları oluşturmak ve paylaşmak için geliştirilmiş açık kaynak bir platform ve pek çok ülkede insan hakları aktivistleri tarafından insan hakları ihlallerini belgelemek ve analiz etmek için kullanılıyor. Her ne kadar bağımsız bir platform olsa dahi, dijital dünyanın en büyük riski; yok olma, kaybolma, "uçma" tehdidi altında olan bir zemin burası. Farklı bir sebeple de olsa Radikal gazetesinin arşivinin bir anda uçup gitmesiyle, MySpace'in 12 yıllık dijital arşivinin yanlışlıkla silinmesiyle birlikte düşüncecek olursak, seçki-arşivi kırılan bir hafıza mekânı olarak düşünmek mümkün. İşleri dijitalleştirerek bir araya getiren bu seçki, onları kırılan bir zeminde "koruyor". Diğer yandan farklı sanat ve kültür kurumlarının kütüphanelerinde duran eski sergi katalogları ya da internet sayfalarında dağınık olarak bulunan sergi ve sanat işi bilgilerinin bir araya getiriliyor olması, belleksiz kurumlar açısından büyük önem taşıyor.

Peki, seçki-arşivin kapsadığı dönem olarak 2000'lerin zamansal iklimi ve hatırlama rejimi hakkında neler söyleyebiliriz? 2000'ler Türkiye'si küresel eğilimlere de paralel olacak şekilde, özellikle akademi alanında "bellek patlamasının" yaşandığı ve kurumsallaştığı bir dönem. Enzo Traverso, *Geçmiş Kullanma Kılavuzu* (İletişim Yayınları, 2019) adlı kitabında günümüzün bellek takıntısının tarihsel tecrübenin çöküşünün ürünü olduğunu iddia eder. Ona göre, "nirengi noktalarını yitirmiş, şiddetin biçimsizleştiği ve gelenekleri silen, yaşamları parçalayan toplumsal bir sistemin atomize ettiği bir dünyada" bellek ancak bir takıntı olarak işlenir. Burada Traverso, Walter Benjamin'den mülhem kuşaklar arası kültürel aktarım yoluyla biriktirilen, özdüşünümsel ve tarihselleştirilmiş bir kolektif zihinsel evrene işaret eden tecrübenin yıkımına ya da "tecrübe sakatlanmasına" değiniyor ve parçalı, dağınık, tarihsiz ve tekil yaşantıların hükümraniğinden dem vuruyor.

Nurdan Gürbilek'in 1980'lerin kültürel iklimini "sözün bastırılması" ile "söz patlaması" arasındaki gerilimli ilişkide bulmasına benzer şekilde, tarihsel bir dönem olarak 2000'leri de "hafızanın bastırılması" ve "hafıza patlaması" diyalektiği içerisinde düşünebiliriz. 2010'larda ortaya atılan yeni ve eski Türkiye ifadeleri tarihsel zamanda bir kopuş iddiasında bulunmakta. Bu yarılma ile iki farklı ve karşıt hatırlama rejimi ortaya çıkar. Bir tarafta, eski Türkiye'ye, onun kurum ve anlatılarına nostaljik bir bağlanma olarak tarif edebileceğimiz, aslen muhafazakâr hafıza politikası var. Diğer tarafta ise bu tutumun tam karşı kutbunda yer almış gibi görünen ama onun simetrik ötekisi olan, muhafazakâr milliyetçi sağın özgün bir biçimi olarak AKP'nin hafızalaştırma politikaları yer alıyor. Bu aslında, Hafıza ve Sanat Konuşmaları'nda Tanıl Bora'nın ifade ettiği şekliyle, unutturulduğu iddia edilen bir geçmişi -Küt'ül-Amâre zaferi gibi- yeniden

icat etmeye dayanan bir hınç politikası. Bu iki hafızalaştırma rejimi arasındaki ilişkiyi bir imge olarak Taksim Meydanı üzerinden düşünebiliriz: meydanın bir ucunda yıkılan AKM, karşısında yükselen cami inşaatı...

Öte yandan bu iki hafızalaştırma politikası (hafıza savaşı da denilebilir buna) arasındaki alanda (Gezi parkı?) ikamet eden otonom bir "sol" bellek anlatısı da söz konusu. Toplumsal hareketlerin, azınlıkların, farklı liberter yahut sosyalist siyasetlerin anlatılarının kuşaklar arasında fısıldanarak aktarıldığı bir alan burası. Bu zayıf ve kırılan bellek işleri 1990'lardan beri özellikle güncel sanat alanında kendine ifade buluyor, bir bellek patlamasına yol açıyordu. 2000'lerde bu iki egemen bellek politikasının ötesinde, aşağıdan kurulan ve kırılan olan bellek işini ve yükünü nasıl aktarabiliriz? Tarihsel tecrübeyi inşa etme ve başka türlü bir geleceği hayal etme kudretine sahip bu otonom hafıza alanını nasıl kurabiliriz?

İşin bağlamı

Önümüzde sanat eserlerini, az çok nesnel bir şekilde katalogladığını iddia ederek takdim eden (bu alanda ilk) bir seçki-arşiv var. Bu nesnellik iddiası altında bir seçime dayanıyor: Seçki-arşiv, seçilen güncel sanat ve gösteri sanatları kurum ve mekânlarının 2000-2019 yılları arasındaki sergileme ve gösterim programlarının taranmasıyla oluşturuluyor. Böylelikle seçki-arşiv öncelikle sergileme mekânına ve tarihine göre tasnif edilmiş oluyor. Bu seçim elbette gizlenmiyor, ama bu mekânlar ve tarih aralığı, tasnifin kendi içsel mantığı olduğu için görünmez vaziyette. Bu nedenle, işin sergilenmediği bağlamın inşa edilerek görünür kılınması gerekiyor.

Seçki toplam 40 kurum ve sergi mekânında gerçekleşen 1.670 sergi ve gösterim programının taranmasıyla oluşuyor. Bu sergi mekânları, Türkiye'deki hâkim sergileme pratiklerini kuran ve bu şekilde özellikle güncel sanat alanını şekillendiren, ana akımlaşmış eleştirel sanat kurumları. Dolayısıyla, bu kurumlardaki sergilerin neyi nasıl gösterdiklerine, neyi dâhil ettiklerine, sergi tasarım ve söylemlerine kulak kesilmek gerekiyor. Bu kurumlar nasıl bir temsil pratiği ve geçmişin bugünden hatırlanma ve tecrübe edilme biçimini -telkin olmasa da- teşvik ediyor? Bu kurumlarda açık ya da kapalı sansür nasıl işliyor, ne hatırlanıyor ve neyin üzeri kapatılıyor? Sermaye ve kültür-sanat kurumları arasındaki ilişkiyi -kolaycı bir biçimde reddetmekten ötenasıl anlamalı? Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın 12. İstanbul Bienali'nde sergilediği (seçki-arşivde yer almayan) *İsimsiz Mektup* işini düşünelim. Bienal'in açılışında dağıtılan ve Bienal'in tanıtım kartlarıyla ölçü, renk ve tipografi olarak aynı tasarıma sahip bu kartların üzerinde "kayıp yazan bir ibare bulunur. Bu davete iştirak ederek kartın üzerini kazıdığınızda, yaldızın altından Vehbi Koç'un 3 Ekim 1980 tarihinde Kenan Evren'e yazdığı 15 maddelik mektubun son bölümü çıkar.

Bu iş, tam bir hafıza çalışması olarak düşünölmeli, zira bu mektupta sermaye birikimi ve sermayenin Türkleştirilmesi süreçleri; zor, şiddet, bir soykırım ve bir darbe hikâyesi anlatılıyor. Bu şekilde mekânların kimliğini, tarihini, belleğini inşa etmek için ufak bir adım atmamıza sebep oluyor.

Son olarak "Seçkide yer alan işlerin sergilendikleri bağlamın tarihsel şimdisi nasıl inşa edilebilir?" sorusunun peşine düşeceğim. Bunun için başlangıç olarak işlerin kendisine bakabiliriz. Seçkide yer alan bazı işler kendi tarihsel bağlamlarına istatistiksel bir mercekle göz diyor. Bir tür bağlam inşacıları olarak düşünebileceğimiz bu işler arasında Neriman Polat ve Arzu Yayıntaş'ın 2016'da ürettikleri ve sergiledikleri *İstikrarlı Ölüm* var. Bu iş, duvara 3322 tane çiviyle çakılmış bir "İSTİKRAR" yazısından oluşur. Bu, 2015'te sokağa çıkma yasağı ve bombalı saldırılarda öldürölen 295 sivil, 204 güvenlik görevlisi, erkekler tarafından öldürölen 414 kadın, Türkiye sularında ölen 706 mülteci ve iş cinayetlerinde ölen 1703 işçinin toplam sayısıdır. Banu Cennetoğlu'nun *14.05.2019* (2019) adlı işi, bu tarihte Türkiye'de basılmış 770 ulusal, bölgesel ve yerel gazeteyi bir araya getirerek kendi tarihsel bağlamını inşa eder. Bu nadir örnekler dışında, işin sergilendiğı dönemin tarihsel şimdisini kurmak için otonom kolektiflerin veri toplama pratikleri faydalı olabilir. Aslı Odman'ın "enkaz bilim" ("Enkazbilim: Kaybın Verisi, Bilgi Müşterekleri Oluşturabilir mi?", 2019) olarak nitelendirdiğı bu veri arşivine örnek olarak, Emek Çalışmaları Topluluğu'nun "İşçi Sınıfı Eylemleri Raporu", Eşit Haklar İçin İzleme Derneğı'nin "Toplantı ve Gösteri Hakkı İzleme Raporu", kadincinayetleri.org'un yıllık verileri, Halkların Köprüsü Derneğı'nin "Mülteci Ölümleri Almanacağı", Dört Ayaklı Şehir'in "Hayvan Hakkı İhlalleri" raporları, İşçi Sağlığı ve İş Güvenliğı Meclisi'nin "İş Cinayetleri" raporlarını sayabiliriz. Türkiye'yi kayıp ve hak ihlalleri üzerinden anlamayı mümkün kılan bu veriler, seçkide yer alan işlerin sergilendiğı tarihsel şimdiyi ve mekânsal dışarısını inşa ederek, seçilen işleri toplumsal ve kültürel bağlamı içerisinde anlamamızı ve hatırlamamızı sağlar.

Arşiv ve bellek işi, söylemeye lüzum yok, geçmişten ziyade bugüne dair meseleleri gündeme getirdikçe politik bir güç edinir; politik potansiyeli zamanlar arası sıçrama, ilişkisel düşünebilme, tarihselleştirme yeteneğı ve kudreti kazandırma ihtimalinden kaynaklanır. Yazının başında neoliberal otoriter rejimlere özgü olduğunu ileri sürdüğüm belirsizlik rejimini, bu sefer toplumsal yaratıcılık ile arasındaki yakın bağı aklımızda tutarak yeniden düşünelim isterim. Doğanın ve devletin kurumları gözlerimizin önünde bir bir çökerken, ilk defa bizim yaşadığımızı sandığımız bu çalkantılı hayatı anlamlandırmak ve tarihselleştirebilmek ve geleceğı öngörülebilir olmasa da hayal edilebilir kılmak için, belirsizliğı bir nevi fırsat olarak düşünebilir miyiz? Elbette ki bu bir insanın tek başına, bir bilgisayar ekranı başında, gerçekleştirebileceğı bir iş değil. Arzum ve umudum Türkiye'de Hafıza ve Sanat Projesi'nin, seçki-arşivin, düzenlenen konuşma serisinin ve bu yayının bir karşılaşma mekânı olarak, bağlam katmanlarını ilişkisel olarak kat etmemizi sağlaması, bellek işini güçlendirmesi ve ilham vermesi.

Köprüler, Zincirler ve Kırılmalar: Söyleşiler

**Erden
Kosova**

Feyyaz Yaman
Gülsün Karamustafa
Hale Tenger
Asena Günal
Barış Seyitvan

Feyyaz Yaman: Çerçevenin Dışında

210

Erden Kosova: Feyyaz Bey, öğrencilik yıllarından itibaren Türkiye'de sanat ve siyaset arasında kurulan temaslara tanık oldunuz ve daha da ötesinde köprülerin kurulmasında etkin biçimde rol aldınız. Farklı kuşaklar arasındaki geçişleri, dönüşümleri, süreklilikleri ve kopuşları yakından izlediniz. Karşı Sanat'ta dönemlere odaklanan sergiler düzenlediniz. 1980 civarında yaşanan dönüşümler, resim geleneği ile kavramsal arayışlara sahip sanatçılar arasındaki temas ya da temassızlıklar hakkında söyleyecekleriniz olduğunu düşünüyorum. Ama belki önce yaşam öykünüz ile başlayabiliriz.

Feyyaz Yaman: Tarihsel bir perspektiften bakarak, bir dönemden bahsetmemiz gerekiyor. Duvar'ın öncesi ile sonrası, modernite ile sonrası ayrımını ve neoliberal dönemin yerleşmesi sürecini biz kuşak olarak derinden yaşadık. Bugünden bakıyor olmak değerlendirmelerimizi deforme edebiliyor, yeniden düzenleyebiliyor. Bu yüzden tarihselliği hatırlatarak konuşmak istiyorum.

Baba tarafından ailem Gümülcine'den, anne tarafım Vodina'dan Adapazarı'na göçmüş. Farklılıklar içeren bir aile yapısı mevcut: Erken ölen dedelerimin Selanik Müdafai Hukuk bağlantıları olmuş, Bulgar işgalinde biri vurularak öldürülmüş. Babaannemin kardeşi Hüsamettin Özgültekin Çanakkale Savaşı gazisi, sonrasında Kuleli'de Fransızca öğretmenliği yapmış, babam da oto elektrikçisiydi. 1955 yılı Adapazarı, Kömürpazarı Mahallesi doğumluyum. Beni Rüştüye mezunu babaannem yetiştirdi; babam da bütün imkânsızlıklara rağmen okumaya teşvik etti. Adapazarı'ndaki okullarda Cumhuriyet'in yetiştirdiği hocalardan çok yönlü bir eğitim aldık. Şehir farklı bir İstanbul periferisiydi: Sinema sayısı yüksek olan, film şirketleri kurmuş ailelerin çıktığı, İstanbul'a dönük bir yerleşimdi. Öğrenciyken politik ilgilimiz de yüksekti ve gruplaşmalar vardı. Ortaokulda, daha sonra Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda grafik hocası olan Barbaros Gürsel'in babası Hüsnü Gürsel, bize Batı geleneğine hâkim bir sanat tarihi dersi ve resim eğitimi verdi. Orta II'de resim hocamız Rüştü Bey Adnan Çoker'in sınıf arkadaşıydı, Akademi ile yakınlıkları vardı. Lisedeki hocam Ali Faik Peltek de istekli öğrencilere hafta sonları gönüllü resim eğitimi vererek bizi akademi sınavlarına hazırladı. O

dönemde Kokoschka'dan, Constable'dan kopyalar yapmıştım. Arkadaşım Mustafa Salihoğlu ile birlikte 1972 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sınavını dereceye girerek kazandık, kaydımızı yaptırдық. İki yıl sonra kardeşim Feyzan Yaman da İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu İngilizce Bölümü'ne girince kuşak olarak İstanbul'a yerleştik.

Akademi'nin özgürlüğü çarpıcıydı. Konferans salonundaki açılış töreninde protokolde ön sırada subaylar oturduğunu hatırlıyorum. Rektörün konuşmasından sonra Deli Yüksel lakaplı öğrenci temsilcisi arkadaş "Bize konuşma hakkı verilmediği için salonu terk ediyoruz arkadaşlar." dediğinde bütün öğrenciler amfiyi boşaltmıştı. Statüko karşısında özgüven kazanmanın ilk deneyimiydi bu. İlk sene temel sanat eğitiminde Altan Gürman, Özer Kabaş, Ali Teoman Germaner, desen atölyesinde Sabri Berkel'den eğitim aldım. 1973'te Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesini seçtim, orada eşim Sevgi Akyüz ile tanıştıktan sonra özgüvenim daha da gelişti. Onun eleştirileriyle siyasi ve ekonomik anlamda özgürleşmenin hızlı adımlarını atmaya başladım. 1974'te Sabahattin Tuncer ile birlikte öğrenci temsilcisi seçildim. Aynı yıl Bedri Rahmi - Eren Eyüboğlu'nun Kalamış'taki atölyesinde kalmaya başladım ve oradaki entelektüel çevreyle; Vedat Günyol, Mustafa Eyüboğlu, İsmet Zeki Eyüboğlu, Mualla ve Robert Anhegger, Ferit Edgü gibi isimlerle tanıştım. Aynı yıl 36. Devlet Resim Heykel Sergisi'ne bir çalışmam kabul edildi. Kalamış'taki ön hazırlıkla Tarlabası Etap Marmara Oteli'nin giriş alanlığına yerleştirilen Bedri Rahmi'nin eskiz çalışmasının beton rölyef ve seramik olarak üretim ve montajında çalıştım.

Bedri Rahmi vefat edip atölyesi boşta kalınca, bir sene hocasız şekilde, Neşet Günal'ın gözetiminde İbrahim Örs'ün asistanlığı altında kendimiz idare ettik. O ara dönemde atölye sanat ile siyasetin buluşma alanı hâline gelmişti. Daha sonra Neşet Günal atölyesine geçildi. O atölyede zaten Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Kasım Koçak vardı. Siyaset orada tartışılıyor ve üretiliyordu. O dönem için Neşet Günal atölyesindeki ortak resim çalışması deneyimi çok ilgimizi çekmişti. Kolektif bir dünya görüşü uyarınca özneliği iptal etmek amacıyla yönetimin itirazına rağmen ortak imzalı resimler üretmiştik. Aynı yıl akademide öğrenci derneğini kurmak için görevlendirildim ve öğrenci kooperatifi çalışmalarına katıldım. Mustafa Salihoğlu ile birlikte bir yıl öğrenci kantininde bütün okulun yemeğini organize ettik ve lokantayı işlettik.

1975'de Sahir Abacı ile tanıştım. Dev-Genç siyasetine katıldım. Okuldaki Dev-Genç örgütlenmesinde Bülent Oşkan, Hakkı Mısırlıoğlu ve diğer arkadaşlarla beraber çalıştık. Öğrenci temsilciliklerinin çoğunluğu bu grubun katılımındaydı. Sanat Şenliği düzenlenmesi ve orada Meksika sanatı ile ilgili yaptığımız sunum, bu siyaset içinde sanatla ilişkinin boyutu açısından

iyi bir örnek sayılabilir. Bu etkinlikler daha sonra Sanat Bayramı ve Bienal etkinliklerine doğru gidişin öncüsü oldu. 1975 yılının benim açımdan çok zengin bir deneyimi de, Eren Eyüboğlu ile birlikte bir yıl boyunca çalışarak hazırladığımız Bedri Rahmi Eyüboğlu retrospektif sergi çalışması oldu. Ankara Vakko Sanat Galerisi'nde açılan sergi yılın sanat olayı olarak görüldü. Ankara'da kaldığımız bir ay boyunca Orhan Peker, Bahri Savcı, Turan Erol ile tanışmak ayrı bir kazanımdı.

O yıllarda akademik eğitimde hatırlatılması gereken önemli bir başka konu da yurtdışına gönderilen asistan adaylarının durumuydu. Asistanlık vaadiyle Paris'e bursla gönderilen 1968 kuşağından öğrenciler dönmüşlerdi ama Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden asistanlık kadrolarını alamadılar. Oluşan gerilime biz de öğrenciler olarak eklenmiş, gelenlerin haklarının verilmesini talep etmiştik. Bu olayın Akademi'de sanat dili üzerinden yaşanan çatışmaların ilk örneği olduğuna inanıyorum.

Bu dönemdeki politik dilin sanatsal imgesi, sonradan yapılan genellemelerde olduğu gibi mimetik veya kaba toplumcu gerçekçilik tanımlamalarına sığdırılmaz. Birbirlerinden çok farklı sanat tarihi bağlamları kurulabilen ve gündelik hayatla, siyasetin diliyle ilişkilenen zenginliği görmezden gelmek mümkün değil. O dönemde Ahmet Oktay'ın yazıları, özellikle Murat Belge'nin Caudwell üzerine doktora tezi, çağdaş filmlerin takip edilebildiği sinema günleri ve edebiyat dünyasındaki tartışmalar sanat ve siyaset ilişkisi üzerine çok zengin bir perspektif sunuyordu. Aynı zamanda yeni figür dilinin örnekleri de Akademi'de tartışılmaya başlamıştı. Alaattin Aksoy, Kemal İskender gibi isimler farklı bir dil aktarmaktaydılar. Asım İşler'in, Neşet Bey'in atölyesine gelerek ışık, kompozisyon anlattığını, gravür atölyesine Hayter tekniğini getirdiğini hatırlıyorum. Ama bizim politik çizgimizin yoğunluğundan ortak bir dil kuramadık onlarla. Ayrıca Adnan Çoker atölyesinde Canan Beykal kavramsal boyutu olan işlere yönelmişti. Nur Koçak Pop Art'a ilişkin yaptığı çevirileri taksir kâğıtları üzerine basıp yayınlıyordu. İlk defa öyle bir şey görmüştük. Kavramsal Sanat üzerine konferans salonunda seminerler düzenlenmişti. Bir de tabii, Şükrü Aysan ve bizden genç olan Serhat Kiraz, sonradan A4 Ofset'i kuracak olan Alparslan Baloğlu, Kavramsal Sanat üzerine yoğunlaşan bir grup oluşturdular ve her şeyden bağımsız nesnelere kavramsal bir dille incelemeye başladılar.

Neşet Günal atölyesi ikiye bölündüğünde Mehmet Gülerüz'e burada kadro açılabilmişti ve üst kattaki atölyeye devam eden son sınıf öğrencilerine bakmaya başlamıştı. Bir eleştiriyiyle başlamıştı dersine: Bizim kapalı desen yaptığımızı söylüyordu ve açık desen başlığıyla başka bir tezin altını çiziyordu. Desenden başlayan, nesne ile ilişkisini süreç içinde oluşturup pentüre dönüştüren, sürekli değişebilen bir dil açık-

liğini savunmaktaydı. Şunu söylüyordu: "Büyük kompozisyonu küçük fırçayla pıtırıtılarak, deseni aktarıp içini boyayarak, modle ederek dolduramazsın; büyük resim bedenini hareketini alarak büyük fırçayla yapılır." Doğruydum bu. Ama şöyle uygulamaya sokuyordu: "Krafta, kâğıda, hemen bozulup atılabilecek şeyler üzerine çalışın; yağlıboya kenara bırakın, akrilik ya da piyasa ürünü plastik boya kullanın; deneyselliği öne çıkarın; modele bakıp çizim yapmaktansa tuvalin üzerine boyayı fırçayla fırlatın; ortaya çıkan lekenin içindeki figürasyonları görün ve bunları var olan modele, çizgiye, desene eklemeyerek ilerleyin." O dönem atölyede Mevlüt Akyıldız var, İnci Eviner var, ben varım. Aramızdan bir tek İnci bu yönde daha kendine özgü bir dil kurabilmişti. Biz daha sokak, beden, emek gibi noktalardan, yaşanmakta olan ölümlerin gerçekliğinden, siyasi bir dilden yola çıkmaya, determine bir yerden yaklaşmaya çalışınca Gülyüz'le gerilim çıktı aramızda. Onu hakikat sorunu taşımamakla eleştiri yapıyorduk. Konuşalım deyince atölyede Sabahattin Tuncer, Ferit Özen ve Sevinç Altan katılımıyla toplantı yaptık. Tartışmanın sonucunda iki taraf da ikna olmadı. Gülyüz istenmediğim yerde durmam diyerek o gün istifa dilekçesini verdi, sonra da ABD'ye geçti.

Aynı yıl Bağdat Caddesi, Şaşkınbakkal'da bir giriş katı mağaza tutarak; Kasım Koçak, Aysun Koçak, Berrin Küçükkağa, Nurperi Demirhan, Biles Öcal, Sevinç Altan, Sevgi Akyüz, Tatbiki Güzel Sanatlar'dan Taşkın ve Erhan arkadaşların ve benim katıldığım Atölye Benek adlı kolektif bir deneyim oluşturduk. Herkesin ürettiği kadar katıldığı, herkesin ihtiyacı kadar tükettiği bir kazanç anlayışını sanat ile birleştirmeye çalıştık. Önceliğimiz, bulduğumuz işlerle ortak gelir havuzu yaratmaktı. Biles Öcal, Moda'daki dükkânları dolaşarak tabela ya da vitrinlere obje hazırlama işini üzerine almıştı. Ben Adapazarı'nda Melek Sineması'nın kapanmasından sonra dönüşüm geçiren pasajın dekor işine giriştim. Eren Eyüboğlu'nun yardımıyla Profilo'dan bir iş geldi. Jak Kamhi'nin Yeniköy'deki evine pleksiden bir ara bölme yapılacaktı. Sevgi'nin yaptığı eskizleri beğendiler. Profilo fabrikasındaki grevde bildiri dağıttıktan sonra, Kamhi'lerin evine gidip o pleksi vitrayı monte edip, geliri de havuza aktarıyorduk.

Sonrasında Kasım'lar Maocu çizgiye, ben ve bir grup Dev-Genç'e yönelince bir ayrışma oldu. Onlar Maltepe Ressamları olarak devam ettiler. Biz de Galipdede Caddesi'nde Teutonia'nın karşısında Sarioğlu Han'da Mustafa Salihioğlu ile tuttuğumuz atölyede halı, vitray, grafik ve gravür işleri yapmaya başladık. Büyük mekânı resim atölyesi olarak kullandık. 1977, Karşı Sanat Çalışmaları'nın çıkışı olacak olan Atelye Alaturka'nın kuruluş tarihidir. Sahir Abacı ile dışarıdan fuarcılık çalışmalarına başladık. Aynı yıl Akademi'de, Devrimci Gençlik için Sanat dergisini çıkardık, o dönem İGD'li (İlkeri Gençler Derneği) arkadaşların çıkardığı Dayanışma

Dergisi'ne karşı bir çalışma olarak. Bizim için de bir grafik çalışma pratiği oluştu.

1977 1 Mayıs'ından sonra Dev-Yol siyasetine geçtim. Ertesi yıl düzenlenen 1 Mayıs yürüyüşü için Şükrü Aysan'ın *Afişe Çıkmak* isimli kitabında fotoğrafını koyduğu pankartı büyük boy boyadım. Kadırga öğrenci yurdu kantininde bir günde ürettiğimiz bu çalışma, DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) ve Bağımsız Nakliyat-İş için yaptığımız diğer resimler ile birlikte benim için Meksika sanatı bağlamında muralist gelenekle kurduğum köprülerden biriydi. 1978 yılında Sahir Abacı ile birlikte Dev-Yol siyasetinden ayrıldık, Akademi'deki Bağımsızlar Grubu'na katıldık. Korhan Gümüş ile beraber plastik sanatlar kolunu kurduk. Engin Akçin, Yılmaz Değer, Dilek Zaptçioğlu, Deniz Bilgin ile arkadaşlığımız bu dönemde gelişti. 1 Mayıs Mahallesi çalışmaları, mimarların gecekondulara dair çalışmalara proje ödevleriyle katılmaları, derslere giren modellerin haklarıyla ilgili okul boykotu bu döneme denk düşer.

Görsel Sanatçılar Derneği, DİSK'in Ören'deki Sanatçı Çalıştayı, sanatçıların ilercici belediyelerle dayanışma içinde yaptıkları duvar resimleri, Sadık Karamustafa'nın grafik çalışmaları, Yeraltı Maden-İş Sendikası'nın sanatçılarla beraber çıkardığı Duvar Gazetesi, tiyatro oyunları (Ankara AST ve Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde başlayan, Mehmet Ulusoy'un *Kafkas Tebeşir Dairesi* ile zirveye ulaşan), Yılmaz Güney, Erden Kıral, Tunç Okan gibi sinemacıları dikkate alarak sanatın gündelik hayatla ve siyasetle kurduğu ilişki biçiminin değişimini anlamak için; bunu küresel anlamda neoliberal kültür politikalarının yarattığı kırılma ile birlikte düşünmek daha doğru olur sanıyorum. Resimde Neşet Günal'la, heykelde Mehmet Aksoy'la başlayan toplumsal eleştirel dilin etkilerinin ayrıksılığını günümüze kadar hem estetik alanda hem de sanat-siyaset ilişkisinde gözlemlemek hâlen düşündürücü.

1980'de yaşanan askerî darbe kaosu başlangıcıdır. Ülkenin yaşanılmaz hâle geldiği bir sürecin sonunda 12 Eylül faşizmi ile yeni dönem geçmiş olduk. Darbeden iki hafta sonra diploma sınavına girdim. 4 aylık askerlik hakkı için Adapazarı'na döndüm. Aynı yılın sonunda trafik kazasında babamı kaybettim. Her şeyin askıya alındığı bir yıldan sonra bütün aileyi yanıma alarak İstanbul'a taşındım.

70'li yılların sonunda ortaya çıkmış olan ironik vurgu darbeden sonra daha da netleşmişti. Sezer Tansuğ'un da yer aldığı jüri DYO Resim Yarışması'nda muhtemelen bu kuşağın hepsine moral olsun diyerek dört yapıta birden ödül verdi. Sezai Özdemir de o dönem ödül almıştı. Yine aynı dönem bir başka yarışmada ironik yaklaşımın ilk temsilcilerinden Şenol Yorozlu'nun *İkili Davet* adlı çalışması yer almıştı. Yeni figür dili kullanılan kompozisyonda kanepede oturan bir işadama, bir eli yanında oturan kadın figürün bacağına, diğer yanında oturan kadına dönüp

konuşurken görülmekteydi. Orhan Deliorman, Apaçi adını koyduğumuz Fuat Acaroğlu, Mevlüt ve Şenol dörtlü bir gruptu. Biz Neşet Bey'in atölyesinde günün politik olaylarını tartışırken onlar daha bireysel bir dünyada daha mesafeli bir tavır izliyorlardı. Özgür karakterleriyle, farklı bir eleştirel dil oluşturmaya başlamışlardı. Georg Grosz, Otto Dix gibi ressamlarla ilişkilendiriyorlardı. Hem politik tarafı olan hem de bireysel dillerini son derece üslupçu bir biçimde ortaya koyan bir dil geliştirmişlerdi. Yine Neşet Günal atölyesinde Artin Demirci, Aşık Mene ve Sabahattin Tuncer'in görünür olduğu gruplaşma daha sonra Kuzguncuk ekolünün renk ve biçim sorunlarını öne çıkaran dilini oluşturuyordu.

1980 faşizminin görülmemiş şiddeti altında politik dilin ironik dönüşümü, sanat ortamının önce banka galerileri ile başlayan, giderek özel koleksiyonların galericilik yönelimiyle mekânlaşan "sanat piyasası"nın oluşumunda zengin bir çeşitliliğe imkân tanıdı. Diğer yandan feminizm ile beraber yükselen kadın ressamların çalışmaları (İpek Aksüğür Duben, Fatma Tülin Öztürk, Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Neşe Erdok, Tomur Atakök, Canan Beykal) emek-beden üzerine kurulu figür dilinden bağımsız, yeni gerçekçi-eleştirel dilin öncüleridir. Onlara paralel olarak Mustafa Ata, İrfan Önürmen, Yavuz Tanyeli bu değişimin yanında düşünülebilir.

Akademi öğrencilik ortamında özellikle Dev-Sol davasında cezaevinden çıkan başta Aziz Öz olmak üzere Ramize Erer, Tuncay Akgün, Tamer Ulukılıç, Caner Karavit, Ömer Güney (Saka Grubu) ve daha sonra "Akadeğilmi" grubu ironi dilini bu yeni figür anlayışı ve yeni malzeme çeşitlemeleri ile son derece görünür hâle getirdiler. Hatta yükselen mizah dergileri ve karikatür sanatının doğrudan ilişkilendiği deneyimler yaşadılar. Sonrasında Hafriyat Grubu'nun da dilinin oluşumunda bu etki izlenebilir. Bu saydığım oluşumların tamamı yan yana düşünüldüğünde politik-avangart dilin zengin bir çeşitlilik içerdiği bir kez daha görülür.

Sosyalist-toplumcu sanat dilindeki hamsenin yerini, gündelik hayattan alınmış, yıpranmış, deforme gerçeklik alırken mavi yakalı ile örgütsüz emek-beden, kente yeni göçmüş kapıcı, temizlikçi, merdiven altı üretimin karakterleri yer değiştirmişti. Bu siyasi sembollerin dönüşümünde postmodern kültürün girişi öncesi yapısalcılığın ve eleştirel gerçekçiliğin etkilerini izlemek mümkündür. İroninin koruyucu kalkması sonradan sanat piyasası ve yeni konformizmin uyumluluğuna doğru değişse de korunaklı bir alan yaratabiliyordu. Bu konum; hem tam yüzleşmeye girmeksizin muhalefet etme duygusunda tatmin oluyor, hem de eleştirel dil ve olumsuzlamayı sürdürülebilir kılıyordu. Hafriyat da bu imkânlılık üzerine oturdu bence. Özellikle İrfan'ın dilinde, Hakan Gürsoytrak'ın İngiltere'den özgür figür çalışmalarını özümseyerek gelmesinin ertesinde yaptığı resimlerde

görüyoruz bu ironiyi. Antonio Cosentino'nun gecekonducularda yaşayan karakterleri ele almakta ziyade, gecekondu mimarisinin içerdiği istifi düzenini öne çıkarmasında da görüyoruz bunu. Aynı deneyimi Ramize, Tuncay ve Aziz'in öncülüğündeki grubun çalışmalarında da izleyebiliyoruz. Gülyüz'ün tanımladığı çizgide kraft kâğıtlar üzerine yaptıkları işleri Kuledibi'ndeki ara sokaklara gerilen çamaşır iplerine asarak, filme çekerek daha sonra Osman Hamdi Salonu'nda, Sanat Bayramı'nda sergiledikleri ve çalışmaya devam ettikleri uygulamalarda izlemek mümkün.

90'lı yıllar bizim için tek kutuplu dünyanın sermaye birikimine paralel hizmet sektöründeki ve teknolojiye dönüşümün hem iş dünyası hem de sanatla bu alanın eklenmesi açısından içine düştüğümüz yoğun bir çalışma dönemi oldu. Bu noktada eşim Sevgi Akyüz'le beraber geliştirdiğimiz pistole tekniği ve dev boyutlu fotografik Camel ve Marlboro çalışmalarının birikimi ile ekonomik olarak ivme kazandık. Kısaca özetlersek: 92'de limited şirket olduk; reklam ajansları, kongre şirketleri ve halkla ilişkiler firmaları ile anlaşmalı bir şekilde ilerledik; fuarcılık, lansman, 3-boyutlu strafor çalışmalar konusunda uzmanlaştık ve uluslararası ölçekte uygulamalarda bulunduk. Seyrantepe'ye taşındık, 2000m²'lik çalışma alanlarına ve yaklaşık 30 kişiye varan kadrolaşmaya sıçradık. Karşı Sanat Çalışmaları'nın ekonomik bağımsızlığını oluşturan da bu faaliyetlerimiz oldu. Fuarcılık alanındaki çalışmalar bizi Tüypap'la yan yana getirdi, 2000'lerdeki Sanat Fuarı çalışma birlikteliği bu ilişkilerden doğdu. Buradan aldığımız enerjiyle Beyoğlu Tünel'deki sanat atölyemizi devam ettirirken diğer yandan eşim Sevgi'nin sorumluluğunda Fevzi Tüfekçi, Asım İşler ve Fethi Kayaalp yönetiminde kurduğumuz gravür atölyesinde profesyonellik kazandık, yayınlar yaptık. Tüm bu olumlulukların içerisinde 1992 yılında kardeşim Hüsamettin Yaman arkadaşı Soner Gül ile birlikte gözaltında kaybedildi. Ayhan Çarkın'ın itiraflarıyla netleşen faili belli bu devlet şiddeti, sanat alanına yeniden dönüşümün nedeni oldu. 1999 yılında Marmara Depremi ve aynı yılın sonunda kemik kanseri oluşum bu kararlılığı hızlandıran gerekçeler oldu.

Aynı sene gravür atölyesini tam profesyonel donanımlı işleyen bir mekâna dönüştürdük. Litografi presi ve Emel Matbaası'ndan aldığımız transfer baskı presi, asit odası ve reçine dolabı, merdane takımları ile eksiksiz bir atölye kurulmuş oldu. O sırada Artin ve arkadaşları Harmoni'yi, Elhamra Sanat Galerisi'ni kapatmayı düşünüyorlardı. Bırakmayın diye konuşmaya gittik, sonra da biz devrabilir miyiz, kafamızdaki galeri fikrini burada değerlendirebilir miyiz diye düşünmeye başladık. Konuyla ilgili Hafriyat'tan arkadaşlarla bir toplantı yaptık. Gülçin Aksoy'dan Gül İlgaz'a kadar pek çok arkadaş, benim kendi çevrem, Sezai, Antonio katıldı. Heyecanla karşılandı bu fikir. Biz de Karşı Sanat'ta sanatçılarla birlikte örgütlenmeye

başladık. Ama benim niyetim Şaşkınbakkal'daki Atölye Benek deneyiminin ve Kasım Koçakların sonradan Maltepe Ressamları olarak devam ettirdikleri çizginin devam edebileceği bir alternatif oluşturmaktı. Karşı Sanat'ı deneyime açık, reel sosyalizme ait toplumsal gerçekçiliğin dışında duran ve sol siyasetin dilini konuşacak çoklu bir platform olarak görüyordum. Küratöryel çalışmalara da açtık. Sanatçıların bir araya gelişini organize edecek, sanat komiserliğinin kültürel olarak daha fazla donanmış bir iş olarak görüyordum küratörlüğü. Ama küratörlüğün bienal gibi ortamlarda sözün imge üzerindeki hâkimiyetini destekleyen bir yere doğru gittiğini gördükçe de eleştirdim. Karşı Sanat'ta Levent Çalıkoglu ile iki sergi yaptık; Fulya Erdemci, Beral Madra küratörlüğünde sergiler açtık. Hepsinden önemlisi 78 Kuşağı'yla bir yüzleşme platformu olarak *Pankart* sergisini Aslan Eroğlu ile beraber organize ettik. Gülçin Aksoy'un, Nancy Atakan'ın, Neriman Polat'ın, Maria Sezer'in, Nazan Azeri'nin dâhil olduğu kadın sanatçı grubuyla birçok sergi yaptık.

2003 yılında İskender Savaşır ve Defter Grubu'yla ilişkiye geçtik. Önceki İstasyon deneyimlerinden haberdardım. Sabahattin Tuncer'in de Mehmet Gülerüz'den önce İstasyon'da bir atölye hocalığı dönemi olmuştu. Karşı Sanat kurulurken Sabahattin Tuncer ve Yavuz Tanyeli ile onlara gidip politik sözü, yeni oluşan sanat zemininde nasıl devam ettiririz, bunu kurumsal açıdan nasıl zenginleştiririz, diye tartıştık: Orhan Koçak, İskender Savaşır, Oruç Aruoba, İhsan Bilgin ve Bülent Somay ile birlikte. O zaman Defter Grubu Beyoğlu Belediyesi'nin çaprazındaki Eti Behar'a ait yerinden ayrılacak durumda kalmıştı. Toplantılara, derslere, seminerlere bizde devam etmelerini teklif ettik. Onlardan olumlu yanıt gelince, Elhamra Pasajı'ndaki 3. katın arka taraftaki dairelerini de kiralayarak bulunduğumuz katın bütünü düzenledik. Belirli seminer konuları çerçevesinde ilerleyelim, bunlar aracılığıyla Defter de bir döner sermaye elde etsin, diye düşünmüştük. Onlardan tek isteğim açtığımız sergilerle ilişkilenebilecek birer eleştirel etkinlik hazırlamalarıydı. Kant, Lacan, ekonomi politik gibi çerçeveler üzerinden ilerledik. Orhan, İskender ve Bülent açtığımız sergilere yönelik eleştirel okumalar yaptılar. Mesela Mustafa Özel'i pornografi üzerinden, Nancy'leri ekoloji üzerinden eleştirdiğimiz birçok panel gerçekleştirdik.

Yeni devrimci sanat çizgisini tanımlamak, aramak yönünde bir zemin oluşturmaya çalışıyorduk. Tabii o dönemde bizim dışımızdaki dünya giderek neoliberalizmin hâkimiyetine girmişti. Rekabetçi, bireyci, dayanışma ruhu olmayan yeni bir öznenin sanatçı kimliği ve profili olarak oluştuğunu görüyorduk. Ben ise bir meslek odası şeklinde sorumluluğumuz olsun diye uğraşıyordum. Temasta olduğum arkadaşların hâlini görüyordum: Sigortaları, sosyal güvenceleri yok, atölye ve barınma konusunda sorunlar yaşıyorlar. Bunun için Büyükkçekmece'de 10

dönüm civarında bir arsa satın aldım, Alaturka kanadından dört ortakla birlikte, ve orayı sanatçı köyü yapmaya giriştik. Mimar Ahmet Beykan projesini çizdi. Küçük süit odalar, büyük atölye mekânı, yemekhane, çamaşırhane, kütüphane ve sinema salonu, toplantı odası içeriyordu bu planlar. Ama pek çok arkadaş bu motivasyona uzak durdu. Bunun üzerine UPSD'yi (Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği) örgütlemeye çalıştık, sanatçıların sorunlarını çözmeye çalıştık. Mehmet Gülerüz ile birlikte iki dönem dernek yönetiminde görev aldım. Sonrasında bir önceki kuşaktan destek alarak, Hafriyatçıları dernekte örgütlenmeleri için motive etmeye çalıştık. Kültür Bakanlığı'na karşı, galericilerin sanatçıları için sosyal güvenlik primi yatırımlarını sağlamak gibi argüman geliştirebileceklerini söylüyorduk. İstekli bir genç kuşak bir araya gelmişti ama Bedri Baykam seçimleri kazandıktan sonra, UPSD kapsayıcı bir sanatçı derneği olmaktan çıktı, tek kişinin yönetimi altında kıkıkleşti. Örgütlenme çabaları, sanatçıları kendi öznelliklerini ön plana çıkarınca işlerlik kazanamadı.

90'lı yıllar Bienal'in başlaması, güncel sanat dilinin devreye girmesi, bu dilin pentüre mesafeliliği, Vasıf Kortun'un ortaya çıkışı, medya ve dil anlamında yaşanan ayrışmalarla karakterize oldu. Beral Madra, Biles Öcal ile sergi yapmıştı Galeride BM'de ve Biles'e "pentür bitti artık, bırak" şeklinde konuşmuştu. İşlerinin tamamının satılmış olmasına rağmen Biles'in bu sözü çok dert ettiğini hatırlıyorum. Bu tür belirlenimciliğe karşı durma ihtiyacı hissettim ben de o dönem. Bir tür kampaşa oluştu. Karşı Sanat olarak Vasıf Kortun'la, Halil Altındere'yle bir araya gelen bir dil tanımlayamadık kendimize. Ama Karşı Sanat'ın çoklu yapısı ve tartışma gereksiniminden yola çıkarak Halil'le bir sergi de yaptım. Mesela Burak Delier'i ben ilk o serginin ertesindeki okumalarda tanıdım. Önemli temaslardı bunlar, ama piyasa örgütlenmesi ve kültür aktörlerinin kendi alanlarını geçirimsiz biçimde tanımlamaları, ötekileştirme politikaları ve 80 öncesinin fraksiyonlaşmalarına benzer gruplaşma tercihleri bu diyalogun durmasına neden oldu. Yaşanan az sayıda temas karşılıklı bir etkileşim ve dönüşüm üretmedi pek. Çelişki ve diyalogsuzluk hâlen devam ediyor.

Ölüm Eşittir Ölüm sergisini yaparken eleştiren Mehmet Ergüven ile, gösterilen imge ölümlü gösteriyor mu meselesine girmiştik. Buna benzer biçimde güncel sanat dili hakikati temsil ediyor mu, etmiyor mu, bu yükü taşıyabiliyor mu, taşıyamıyor mu, diye sormaya başladık. Bu sorgulamanın getirdiği gerilime güncel sanat dilinin piyasa üzerinde hâkimiyet kurduğu saptamasını yaptık. Akademiler de özelleştirme politikalarıyla, galericiliğin öne çıkmasıyla eski devlet merkezli konumunu kaybetmekteydi. O yüzden karşı bir eleştiri dili inşa etmemiz, sanatçıları örgütleyerek, kuramsallık üzerinden ilerleyerek deneyim geliştirmemiz gerektiğini düşündük. Bundan yola çıkarak, bir tür kontarak biçiminde, *Başkasının Acısına Bakmak*

sergilerinin hazırlığına giriştim. İskender Savaşır ile tartışmalarımız bu zemine oturmaya başladı. Susan Sontag'dan başlayarak acıyı göstermenin, temsil etmenin ne anlama geldiği üzerinde durduk. Güncel sanatın bu yüke ne ölçüde karşılık verebildiği üzerine düşünürken bu dilin siyasi anlamda böyle bir arayışı manipüle edip etmediği, üstünü örtüp örtmediği sorularını soruyorduk. Bu tartışma bence Türkiye sanat ortamında hâlen en can alıcı nitelikteki meseleye işaret ediyor.

Jale Erzen'in 1983 yılında Fındıklı Akbank Toplantı Salonu'nda Akademi hocaları ile birlikte "Türk Resminde Figür" başlığı ile yaptığı sunum, Mehmet Güteryüz ve Bedri Baykam gibi sanatçıların, Hasan Bülent Kahraman ve Vasıf Kortun gibi sanat yöneticilerinin İstanbul'a gelişi değişimin ilk duraklarıdır. Sanat yayıncılığı alanına Argos, Gergedan, Boyut, Beyaz ve Kalın gibi dergilerin girişi, sanat bayramları ve şenliklerinin Bienal'e dönüşümü ve Murat Belge ve çevresinin sivil toplumculuk üzerinden siyaseti daha zengin bir alana çekmesi... Bu tür gelişmeler siyaset dilinin sanat pratiği ile ilişkilenebilmesine yeni bir zemin hazırlamışlardır. 80'li yıllarda sanatçıların kendi atölyelerini kurması, galeri sayısının hızla artması, satışın başlaması gibi gelişmeler kuşkusuz Özal ekonomisinin yerleşiklik kazanmasıyla birlikte gelişen olgulardır. Ama bana kalırsa belirleyici değişim dıştan gelen "bienal" formunun küresel bir aktör olarak Türkiye'ye girişi oldu. Neoliberal politikayla doğrudan ilişkilendirilebilecek stratejik bir inşa süreciydi bu. Tabii kilit nitelikteki dönüşüm bence Vasıf Kortun'un Bilkent Üniversitesi'ne transferi, oradan da dört sanatçıyla İstanbul'a gelişiyle olmuştu. Bizim Karşı'yı kurmamız gibi onların da kendi dünyalarını şekillendirmeleri bence "kendinde" davranışlardır. Bazen Bienal bağlamında karşı karşıya geldik, ama demokratik bir platformda konuşmak mümkün olmadı. Belki bir şeylerin konuşulduğu tek temas İstanbul Bienali sırasında 5 no.'lu Antrepo'daki Post-Express dergisinin kurduğu ortamda söz konusu olmuştu. Ondan sonraki konuşmalar hep kapalı gruplaşmalar içinde karnından konuşmalar olarak gerçekleşti maalesef.

EK: Elli seneye yayılan bir süreci nefes kesici bir akışkanlıkla ve detaylı bir tarihselleştirmeye aktardınız bizlere. Biz projemizde devlet ya da devlet güdümlü gruplardan kaynaklanan şiddetin yarattığı travmaların sanat üzerinde nasıl titreşimler yarattığına bakmaya çalışıyoruz. Bahsettiğiniz *Başkasının Acısına Bakmak* sergisi bu temayı doğrudan ele almış sergilerden biri. Tabii başkasının acısını temsil etmenin yanında, insanın kendi acısını da göstermesine yönelik örneklerden bahsedebiliriz. İşkence görmüş olan, hapse girmiş sanatçılar da var geçmişte, ya da yakın arkadaşlarının yaşadıklarına tanık olanlar. 1970'li yıllarda tarihin taşıyıcı aktörleri olarak idealize edilen figürlerden, geleceğe olan iyimser bakıştan, devrime yönelik umuttan bahsettiniz. Pekiyi, devletle olan çatış-

ma ve orada yaşanan kayıpların, acıların dönemin sanatına ne ölçüde yansıtıldığı söylenebilir?

FY: Şöyle söyleyeyim: Duvarın yıkılması önceki süreçte devletle olan ilişkide gelişmiş bir mağduriyet dili var. Yani, devlettir bu; işkence yapar, öldürür. Deneyimlenmiş, kabullenilmiş bir tanımlama bu. Devletin şiddetini gösterme dili hakikatin dili olarak kullanılmıştır. Sanat tarihinde, mesela Grünewald'ın Çarınhtaki İsa betimlemesinde acıyı yansıtmak üzere başvurduğu deformasyonda benzer bir yaklaşım görürüz. Şiirsel beden yerine deforme olmuş beden insanlara hep daha ilginç gelmiştir. Akademi'de yaptığımız ortak resimdeki devrimcinin bedeni Holbein'in Ölü İsa'sına benzer bir şekilde yatay biçimde uzanmış hâlde resmedilmişti. Resmi yaparken neden ölüyü tasvir ettiğimizi tartışmıştık; gördüğümüz işkenceyi, acıyı yansıtıyor mu, diye sormuştuk. Doğrudan bir işkence sahnesi değildi yaptığımız, bir örtüklük içermekteydi. Yani Goya'nın işlerindeki duygulanıma başvurmayan bir dildi kullandığımız. 1 Mayıs 1977 katliamı için yapılan resimleri ya da Hüsnü Koldaş'ın *Kızıldere Katliamı* resmini düşünelim. O zamanlar gazetelerde çıkmış bir fotoğraf vardı, hatırlarsın belki, yukarıdan çekilmiş bir kağıt arabası, arabanın üzerine atılmış cesetler, arkadan sarkan eller, kollar. O fotoğrafı hâlen saklıyorum. Hüsnü'nün yaptığı da o: Bu katliamı tarihe not düşmek istiyorum, der gibi. 1 Mayıs için yapılmış resimlerde ise genellikle meydana katledilenleri çağrıştıracak cesetler önde görülüyor olsa bile, mesela Seyit Bozdoğan'ın yaptığı resimde arkada büyük bir yumruk ve güçlü işçiler görürüz. Ama Hüsnü Koldaş'ın resmine bakarsan, ellerinde sopalarla, bayraklarla sıraya dizilmiş kalabalık figürlerin eciş bücüş betimlendiğini görürsün. Neşet Bey ekolünden gelen bir vurguyla deforme olmuş elleri, yüzleri, emek-bedeni gösterme tercihi öne çıkar. Bu deformasyon da uzun süreye yayılmış bir şiddetin kalıtsal görünümü, anatomisiydi çünkü. Desene ağırlık vermek, birini karşısına oturup çizmek, sokağa çıkmak üzerine kuruluysa bu tutum. Bedri Rahmi de Neşet Bey de Akademi'nin dışına çıkarırlardı bizleri. Her sene bahar geldiği zaman, doğaya çıkılır, Fenerbahçe'ye gidilirdi, ya da Romanların yaşadığı Karabaş'a gidilip, kahvehanede, parkta ya da evinin kapısında oturan insanlar resmedilirdi. Kavramsalın, imgeselliğin gerçeklikle ilişkilendirilmesi, sınanması gerekiyordu çünkü. Sol siyaset adına resim üretmeye çalışan, pentür dilinden kopmayanların hepsinin temelinde sağlam bir desen ve nesneyle ilişki kurmakta praksişi değerlendirme alışkanlığı görülür. Nesneyi karşına alıp ötekileştirmek şeklinde değil, aksine ona yaklaşmak, hakikati tanımak gereksinimiyle.

Sovyet sanatını görme imkânının olmadığı bir dönemde Arnavutluk'taki sanat üzerine önemli bir sergi gelmişti, sanatçılarla, sanat komiserleriyle birlikte. Sorular sormuştuk, tartışmıştık, eleştirmiştik. Bir resimde ortasında tank duran yemyeşil bir tarla görülüyordu. Tankın

üzerinde kızıl yıldızlı armalar içinde bir asker. Kırmızı gelinciklerle süslenmişti tarla, hem renk kontrastı oluşturmak için hem de mücadelede ölenleri simgelemek için. O sembolizme, romantizme itiraz etmiştik. Sabahattin Tuncer ve ben 1979'da SSCB konsolosluğuna gittik. Akademi'de Rus sanatına dair herhangi bir kaynak olmadığını söyledik. Devrimler Ansiklopedisi'nin arka kapağındaki Alexander Deyneka'ya ait farklı, çarpıcı resmi görmüştük sadece. Konsolosluk ertesi gün bir sürü kitap ve slayt koydu önümüze. Neşet Bey'in atölyesine kurduk slayt makinesini, tartışmaya başladık. Gördüğümüz hiçbir şeyi beğenmedik orada, hiç yakın hissetmedik. Jdanovcu anlayışla resmedilmiş sağlıklı işçiler, vatandaşlar falan. Maocu arkadaşlar da o dönem Çin sanatının popüler, naif, çocuksu, gelenekle ilişkili diliyle hiç ilgilenmediler. Heykel müzesi gibi bir yerden fotoğraflar getirmişti Kasım Koçak; feodal derebeyine karşı direnen, aç bırakılmış, yerlerde sürüklenen insanlar görülyordu, onlarla ilgilenmişlerdi. Bense Maleviç'in ilk dönemleri ve İtalyan Fütüristlerin yapıtlarıyla ilgiliydim. Hareketi, sürekliliği, zamansallığı, oluş hâlini yakalama çabası çekici geliyordu bana. Meksika sanatına, varoluşsal hakikati arayan Orozco, Renato Guttuso gibi bağımsız karakterler çekiyordu beni. Mantegna, Della Francesca gibi figürü farklı kullanan İtalyan Primitifleri çok önemliydi bizim için. Konvansiyonel ya da mimetik olarak tanımlanan dil esasında anlatımcılık üzerinden bir eleştiri kurmakta. Hâlbuki dilin kendisinde anlatımcılığın ötesine geçen, hikâyeye anlatmaya mesafelenecek figür çalışmaları sanatın bütün sorunlarına açık ve öznel bir farklılık içeriyor. Sembolleşmiş isimler oldukları için Nedret ve Hüsnü'yü ele alalım. İkinin de çalışmalarından sanat tarihsel olarak beslenmeleri yerleri okuyabiliyorsak, o zaman ortak karakteristik olan toplumcu gerçekçiliğin ötesindeki kişisel farklılıkları ve bu yöndeki arayışları görebiliyoruz. Bu heyecan verici geliyor bana. Kasım'ın köylüyü, Nedret'in proleterleri öne çıkarması değil mesele. Onun portrelerinde Pollaiolo gibi kıvrık kıvrık fırça vuruşları vardır mesela. Ahmet Umur Deniz'in kompozisyonu, boyama tekniği Velazquez boyasından ya da Norveçli ressam Odd Nerdrum'un pentüründen etkiler taşır. Ama Ahmet'in figürlerindeki ölüm korkusu bence daha fazla konuşulması gereken bir unsurdur. Buna Neşet Bey'i, yalınlığıyla Léger'in diliyle ve Çin resminin afişe yakın diliyle ilişkilenen Avni Memedoğlu'nu da dâhil edebiliriz. Ama kişilere yaslanmaktan dolayı kimse bunları göremiyor. Bu detaylar konuşulur hâlde gelebilseydi, belki kavramsal olanın ötesinde daha farklı bir dil tartışmasına girebilirdik. 70'lerde Bağımsızlar'ı kurduğumuzda tam da bunları konuşuyorduk. O dönem Tarık Günersel'den Murat Belge'nin doçentlik tezini alıp fotokopi param olmadığı için elle çoğaltmıştım: Okuyordum ve etrafımla paylaşıyordum, Birikim'e gidip geliyordum. Jdanov'un toplumcu gerçekçiliğine karşı Marksist yazar Caudwell'i konuşmak doğru bir yerdirdi. Ama askerî darbe pek çok şeyi kesintiye uğrattı.

1968 kuşağı Fransa'da bireysel özgürlüğün, arzunun öne çıktığı bir yerden konuşuyordu. Post-marksizm'in beslendiği kaynaklar o dönemde oluşmuştu. Onların siyasi deneyimleri, Vietnam'ı da düşünürsek küresel anlamda dışa da dönük, siyaseti doğrudan içeri taşıyan bir dil olarak gelişti ama toplumsallaşamadı. Diğer yandan Türkiye'deki 78 kuşağında bu bir siyasi yapıya doğru evrimleşti. Fatsa'da ya da Alevilere yönelik katliamların gerçekleştiği yerlerde direniş komiteleri kuruldu, başka bir dünyaya geçiş yönünde başarılı ya da başarısız alternatifler arandı. Celalettin Can'a söylenen bir laf var içeri alınırken: "Seni öldürmeyeceğiz, içerde tutacağız. Çıktığında göreceksin ki, çok şey değişmiş, tanımadığın bir dünyaya gireceksin." 12 Eylül'ün esas tarifi budur. Bizim kuşak öyle bir politik deneyim zenginliği yaşadı, öyle bir yere geldi ki, bu birilerini ürküttü. Hele Rusya'nın hemen gününde, yeşil kuşak çemberinde bu olanlar risk içeriyordu birileri için. Dolayısıyla darbeyi, neoliberal müdahaleyi biz Şili'deki kadar sert yaşadık. Bu sendromla hâlen yas anlamında yüzleşmediği için, demokrasi ve hukuk alanında sorunlar yaşamaya devam ediyoruz. Hâlen bu sürecin özneliriyiz, benim de kişisel travmamın kaynağında bu var belki de. Kardeşimden çok, 1980 darbesi üzerinde etki bırakmıştır. Sadece sanat ve hakikat ilişkisinde değil, hukuk anlamında da eksik kaldı bu yüzleşme. Ölüm ya da başkasının acısını gösterme meselesinde önemli olan bence bunu bir tür anlatımcı-mimetik dille ifade etmek değil, aksine kavramsal anlamda bir özgürlük sorunu hâline getirmek, yasımızı tamamlamak, acıyı kapatabilmek. Bu yapılamadığı sürece yaşananlar ifade edilemez olarak kalıyor.

Mimetik olarak yaklaşmış bir isim olarak aklıma hâlen açtığı sergileriyle bir şeyleri anlatan TKP kökenli İrfan Önürmen geliyor. Kalabalık insan grupları yapar; önde ölüm vardır, öldüren gösterilir, ölenin yakınları gösterilir, durumun nedenleri anlatılır. Benim etrafımda sanatla uğraşan siyasetle ilişkili arkadaşlardan böyle doğrudan bir anlatım talebi hiç görmedim, ne geçmişte ne bugün. Estetiğin problemleri çerçevesinde tartışıldı hep. Ama bugün bunu estetiğin problemleri çerçevesinde tartışmak, kavramsallaştırmak bana göre hâlen gerçekliği kavramayan bir yerden gerçekleşiyor. Doyurucu bir yüzleşme yaratılmadı. Chicago Modern Sanat Müzesi'nde çağdaş bir ressamın büyük boy işlerini görmüştüm. Beyaz sivil polislerin ellerinde tüfeklerle öldürdükleri siyahların cesetlerini araba bagajına doldurup önünde poz vermelerini resmediyordu. Faili doğrudan konuşan bir yerden söz alıyordu, son derece estetik ve kişisel bir dille, Goya'yı hatırlatır bir biçimde. Şuna tahammül edemiyorum: Failin belli olduğu yerde, estetik söylemde fail görünmüyormuş gibi göstermek bir estetik duyarlılık değil bence, aksine faili ve suçu örten bir manipülasyon aracı olarak işleyen bir söylem. Güncel sanatı en çok eleştirdiğim konu bu. Doğrudanlığı küçümsediğimiz yerde esasında failiğin ve suçun

doğrudanlığını da manipüle ediyoruz. Bu belki de modernite ve estetiğin ortaya çıkışında da mevcut bir problem. Dinin imgeyle kapattığı şeyi, örtbas ettiği suçu, temsiliyet ilişkisi içine hapsettiği süreci bugün estetik kapatıyor. Gerçeklikle estetik arasındaki bu sorunlu ilişki, Hegel'in dediği gibi, imgeselleştirme ve sanat ile değil de kavramsallaştırma aracılığıyla aşılabilir belki. Var olan boşluk bugün imge tarafından doldurulamıyor; devlet, şiddet ve suç arasındaki ilişkiselliği onarabilecek, yası tesis edecek güç gösterilemiyor.

Karşı Sanat'ta yaptığımız *F-tipi* ile ilgili sergide "Hayat Kurtarma Operasyonu" ile ilgili, montajını Cem Arslan'ın yaptığı bir film vardı. Küçükarmutlu'da temasa geçtiğimiz devrimci çevrelere bize çok sayıda belgesel malzeme getirdiler. Kimyasal bir maddeyle yanmış, taşlaşmış cesetlere ait morgdan alınmış, dava tutanağına da eklenmiş imgeler... Şimdi simsiyah olmuş, parçalanmış vücut neredeyse heykel olduğu için cenaze için hazırlanan tabuta sığmıyor; kapağı kapatamıyorlar. Üzerinden örtü de kayınca öyle gidiyor cenaze. Zaten gerilim var, polis müdahalesi var. O defin sürecinden görüntüler var. Bunların galeride sergilenmesine kimse tahammül edemedi. Bunu göstermek Susan Sontag'ı takip ederek söylersek, pornografik mi? Pedagojik anlamda bunu gören bir çocuğun ya da yetişkin bireyin psikolojisi nasıl etkilenir? Ama bu yöndeki eleştiride de şu boşluk var: Kilise bize hep güzeli gösterdi; İsa'nın acı çeken bedenini estetize edilmiş hâliyle, anlaşılabilir, kabul edilebilir bir yaralı beden şeklinde gösterdi. Hollanda resim geleneğini düşün: Güzeli çiçeklerin içine ölümlülük ya da kötülüğü temsil etmek üzere böcekler saklanmış. Tek başına sineğin resmi yapılmadı kötünün temsili olarak; güzel çiçeklerin üzerinde dolaşan sinek olarak resmedildi. Kilisenin güzelin ebediliği üzerindeki vurgusu ölümü, şiddeti örtüyor. Bunun karşısında biz ölümü direkt görünür kılan bir kareyle karşı karşıya kaldığımızda tepki gösteriyoruz. Hâlbuki öbür tarafta hem ölümlülüğü hem güzelliğin tanrısallığını göstererek üzerimizde bir tür iktidar ve şiddet mekanizması işletilebiliyor. Bugünkü sanat ortamında, galerilerde, görünmeyen şiddeti maskeleyen bir tür şeyleşmiş popüler dil mevcut ve bu dil şiddet üzerine, estetik konuşabilirlik üzerine tartışırken aynı zamanda başka bir şiddeti inşa ediyor. Biz ise bu tür bir şiddete tahammül etmeye devam ediyoruz ama diğerine edemiyoruz. Ben kardeşimin cesedini ararken, kimsesizler morguna gittiğimde de karşılaştım bu durumla. Bir sürü cesetle karşılaşınca şoka giriyorsunuz. Başkasına göstermeye yönelik tartışmayı bir kenara bırak, sen yıkılıyorsun orada duygusal açıdan. Ama bu bir gerçeklik ise, tahammül etmek, görmek zorundayız. Düşünmek, algılamak, üzerine konuşmak, tartışmak, buradan başlamak zorundayız. Ama sanat gündelik hayatta karşımıza çıkan bu şeylerden kaçıyor. Güzeli konuşmaya var, çirkin konuşmaya yok. Ama halk sürekli karşılaşıyor bunlarla. İki kişi helikopterden atıldığı zaman,

aileleri cesetlerini ya da yaralı bedenlerini almaya gittiğinde önüne çıkıyor. Diyarbakır'da sürekli oluyor bunlar. Roboski'deki bedenlerin durumuna tahammül etmek de aynı şeydi. Ama bunları sembolik anlamda temsiliyet ilişkilerine taşıyıp da o gerçekliği kabul edilebilir bir yere getirdiğimizde estetik üzerinden geliştirdiğimiz sorunsallık ortadan kalkıyor. Ama o zaman gerçekliği konuşmadığımız, yüzleşmeyi içine almayan, yası iptal eden bir noktadan konuşuyoruz. O zaman da yas tamamlanmadığı için sürekli hâle geliyor.

Ezgi Bakçay: Feyyaz Abi, sergide fotoğrafları gördüğümüzde, hepimiz böyle bir imgenin gösterilmesi politik değildir, demiştik. O dönem Sontag'ın defalarca okuduğumuz metinlerinden de biliyoruz ki, bu tür imgelerin gösterilmesi yasa alan bırakmıyor, özneyi politize etmiyor, bunun da ötesinde özneyi nesneleştirerek politik bir şiddet üretiyor. Bu saptama bir kenarda duruyor, üzerinde herhâlde herkesin uzlaşacağı bir şekilde. Ama şimdi sen başka bir yer açarak diyorsun ki: Bazı toplumsal koşullarda, sanat bağlamında ön kabule dönüşmüş bir teorinin bile sorgulanması gerekir. Sontag'ın, acının gösterilmesi zaten baştan sona hatadır şeklinde söyledikleri her koşulda, her şekilde aynı işleyecek bir önerme olarak algılandığına eğer, yüzleşmeleri öteleyen bu politik doğruya tavrı, estetik uzlaşmayı gözden geçirmeliyiz, diyorsun.

FY: Şöyle bir boşluk hissediyorum: Acıyı göstermek sanat tarihi içinde zaten daha önceden de sorunlu bir durum olageldi. Şüpheli Thomas'ın İsa'nın yarasına parmağını soktuğu resimleri hatırlayın: Yara ve acı dışarıda konuşulabilir hâle getiriliyor. İsa'nın yüzünde bir acı ya da protesto ifadesi belirmiyor, kutsal bir tevekkülle durumu kavramış öznenin bakışı söz konusu. Mesafelendirme, yaşanan acı üzerine konuşmayı mümkün kılıyor. Ama mesafelenme iktidarın örtme hamlesini de içeriyor, acıyı yeniden inşa eden bir dil üretiyor.

Hannah Arendt'in "kötülüğün sıradanlığı" ifadesi üzerine gündemde olan bir tartışma var. O kadar tüketilebilir bir hâle geldi ki ifade, Arendt'teki varoluş probleminin dışına taşı. Soma'da yerdeki işçiye tekme atan AKP'li bürokrat, ABD'de siyahların maruz kaldığı şiddeti eleştirmek üzere attığı twitte kullanabildi bu ifadeyi. Kavramsallaştırma ya da imgeselleştirmenin bir konuyu konuşurken ona açılım getirmek, onu toplumsallaştıra, hukuka yönelik bir tür yargıya dönüştürmekten çok üzerini örten bir pozisyona sürüklemek gibi bir riski var. Sontag'ın kullandığı pornografikleştirme kavramı öyle bir klişeye dönüştürüldü ki, karşımıza çıkan her rahatsız edici gerçeklik kolayca bir şekilde paketlenip, üzeri örtülüp daha dışardan bir yerden konuşmaya havale edilir hâle geldi. Ama yaşadığımız dünyada toplumsal gerçeklik bir şiddeti her gün öylesine tekrarlar hâle geldi ki, Sontag'ın uyardığı şey medyada sürekli karşımıza çıkan bir şeye dönüştü. Pekiyi, bu durumla

nasıl bir görme, bakma, kavramsallaştırma, imgeleştirme ilişkisi kuracağız? Gazeteci, belgeselci göstermiyorum dedikçe, hissettiğimiz duygulanım olarak bilinçaltımızda hissettiğimiz şeyi nasıl yas düzeyine getireceğiz?

EB: Karşı Sanat'taki sergilerde gösterilen imgeler değil belki de incelenmesi gereken. Sosyal medyanın bugünkü işlevine sahip olmadığı bir dönemde olaylar televizyonda nasıl veriliyordu; o imgeler size, kimler tarafından nasıl ulaştırıldı? Belki o dönemdeki enformasyon akışı ile adalet arasındaki ilişkiyi anlatabilirsin bize.

FY: Evet, bütün görme-bakma ilişkileri zinciri içinde değerlendirmek, dediğin gibi çerçeveleme meselesine bakmak gerekiyor. Aynı zamanda bu Foucaultcu anlamda yönetsimsellik politikalarının da devamı. Bireyin inşasında her gün işleyen politikanın tuzağına düşme riskinden bahsediyorum. Tasarım Bienali kapsamında birkaç yıl önce Arter'in eski yerinde sergilenen, deprem konusunda önerilerde bulunan bir çalışma kaldı aklımda. ABD'lilerin Vietnam'da kullandıkları askerî stratejileri içeren bir kitapçık, rehber kitap olarak sergileniyordu. Orada şöyle deniyordu mesela: Görünmemek için dağın tepesindeki ufuk çizgisinde değil gölgede yürüyün; arazide şöyle ilerleyin, şurada su kaynağı bulabilirsiniz. Gerilla mantığını deprem önlemlerine eklemiyor. Kullanılan söylemi, bağlamı ve ilişkilendirme meselesini oradaki Bienal'in kuramıyla birlikte okuduğumuzda söylediğin çerçeveleme meselesiyle karşılaşıyoruz. Bir konuyu ele alış biçimini çerçevelemek demek, zaten o konuyu daha baştan iktidar ilişkileri içinde belirleyici şekilde kontrol altına almak demek. Biz bunu kendi içimizde siyasi reflekslerin ketleriyle yapmaya başladığımızda, toplumsal geleneğimizden de kopuyoruz. Mesela bizde cenazelerde öleni eve getirirler, yüzünü gösterirler. Bu beni müthiş rahatsız ederdi. Trafik kazası geçirmiş babamı getirdikleri zaman, ben şok olmuştum. Bakmanı istiyorlar, bakmazsan, onun öldüğünü bilmezsen, sonra bu kaybı aşamazsın diyorlar. Psikolojik bir rahatlama sağlamak üzere geleneksel bir yas mekanizmasına dönüşmüş. Zeynep Sayın'ın bahsettiği maske unsuru gibi. Kardeşimle ilgili bir konuşma yapmam gerektiği zaman böyle anlatmıştım: Ben kardeşimin kemiklerini aramıyorum; durumu cesedin ortada kalması olarak algılamıyorum, ona ulaşıp gömdüğüm zaman rahatlayacağımı, yas sürecini tamamlayacağımı düşünmüyorum. Yas tutamama meselesinin toplumsal olarak bu coğrafyada kazandığı süreklilik benim esas derdim. Sadece kardeşim ölmedi, her gün kardeşlerim, arkadaşlarım, sevdiğim insanlar ölüyor, öldürülüyor. Hrant'ı kaybediyoruz. Ama Hrant'ın cesedini yerde göstermekle, o imgede görünen ayakbağındaki deliği pornografiyle yahut öbür tarafta kumsala vurmuş göçmen çocuğun cesediyle birleştirmek çerçevelemenin alanına giriyor. Ama Hrant'ın kaybı bir gerçeklik olarak yerdeki hâliyle görülmeliydi. Käthe Kollwitz'in yaptığı bir resim vardır, Karl Liebknecht'in yatay biçimde uzanan cesedinin, yanında yas tutan insanların

göründüğü. Hristiyanlığa ilişkin ölüm antropolojisi içerisinde düşünmüyorum tabii ama yas ve matem geleneği içerisinde konuşuyorsak, ölü ve ölümlü olan ilişkinin Sontag'ın argümanlarının ötesinde konuşulması gerekiyor kanımca.

Turgut Tarhanlı: Susan Sontag bir de şunu der o kitapta: Şiddetin tüketicisi olarak var olan modern insanın aslında o şiddete ya da acıya bakabilmesinin, onun yakınında durabilmesinin aynı zamanda kendisini ya da içinde bulunduğu ortamı koruyucu, kollayıcı bir boyutu da var. Dolayısıyla bu bir biçimde bakma hâlini ön plana sürüyormuş gibi görünürken, aslında bir sınır inşasına da giriyor. Hakikati tam anlamda teşhis etmek konusunda sıkıntı oluşabiliyor böylece. Habercilik alanında belirgin biçimde görüyoruz bu durumu. Birkaç gündür sosyal medyada Alzheimer hastası yaşlı bir balerine ilişkin bir video dolaşiyor. İstemsizce ya da farkına varmaksızın belirli koreografik hareketleri gerçekleştirdiği bir kayıt. Kadının gençliğinde başarılı kariyeri sırasında çekilmiş arşiv görüntüleri de giriyor araya. Tıbben diyorlar ki; öğrenilmiş bedensel hareketler, jestler ileri yaşlarda da beden tarafından taşınır; o hareketi gerçekleştirme istemine sahip olmasa bile beden o refleksi gösterir. Dolayısıyla bu durumu estetize eden bir biçimde sunmak konusunda soru işaretleri oluşuyor izleyende. Sınırı aşıyor muyuz, diye düşünüyor insan. Kişisel irade, özerklik konusu da önemli bir kriter o anlamda. Yıllar önce Habertürk gazetesi bir kadın cinayetini sürmanşet kapağına taşımıştı, hatırlarsınız. Kadın banyodayken eski partneri ya da eşi tarafından büyük bir bıçakla öldürülüyor. Cinayet mahalinden cansız çıkarılırken üzerine bir örtü serilmiş sırtında saplanmış bıçak görülür hâlde, gazetenin kullandığı fotoğrafta. Üzeri mozaikleştirilmemiş, bulandırma efekti kullanılmamış; kadının gözleri yarı açık. Habertürk'ün başındaki Fatih Altaylı'nın imgenin kullanılmasına dair savunusu şöyleydi: "Biz zaten bu şiddeti ifşa etmek istedik, rahatsız olunması gereken bu karşınızdaki gerçeklik." Olay başka bir habercilik diliyle de anlatılabilirdi tabii, Habertürk'ün seçimi pornografik bir görüntüye yol açıyor. Bazı şeylere bakmak diğerlerinden daha kolay, kadın bedeni mesela. Teşhir edilen şey mağduriyetin paylaşımı ama tek taraflı, asimetrik bir ilişki kuruyor sıklıkla.

EK: 6-7 Eylül olaylarına dair yapılan sergi bu tartışma içinde nereye oturabilir? Bürokratik bir bakışla çekilmiş ama içten içe olayların vahimliğine karşı kayıtsız kalamamış bir bakış görüyorduk orada. Ve yıllar sonra görünür hâle geldiklerinde bu fotoğraflar o tarihsel travmaya yönelik kolektif algı üzerinde etki yaratmayı başarmıştı kanımca.

FY: O sergide çerçeveleme meselesi tekrar gündemdeydi. 6-7 Eylül 1955'teki olaylar yeterince konuşulmadı, yası tutulmadı, vicdani olarak kapanmadı, hâlen de öyle. 50. yıl sergisinde olaylar kamusal anlamda görünürlük kazandı. Failin kim olduğu o zaman da biliniyordu ama bu bi-

linirliğin hukuki anlamda cezaya dönüşmemiş olması yasin tamamlanmamışlığını beraberinde getiriyordu. Dolayısıyla sergi bu tamamlanmamışlığın altını çizmekten ibaret kaldı. Orada başka bir manipülasyon da söz konusuydu. Avrupa Birliği'ne geçiş, devlet şiddetinin radikalliğini yumuşatma arayışları konusunda da tetikleyici bir etkiye sahip bir sergiydi. Bir siyasi irade de vardı, onun arka planında. Dolayısıyla tarihsel şiddeti tartışmaya çalışıyorduk ama arkada unutulmaması gereken başka bir çerçevede de vardı. Sanat açısından, evet, faili belli olan kolektif bir acı nasıl görünmez bir hâlde devam ediyor sorusu ortaya konuyordu. Her yıldönümünde düzenlenen anmalarda, mesela Açık Radyo'da, tanık özneleri dinliyoruz ve aynı şeyi, gerçeklikle yüzleşmemişlik durumunu bir daha yaşıyoruz. Eğer sergi bir tür belgeleme işlevine indirgenirse bence üstü bir kez daha örtülmüş olur. Walter Benjamin'in tarih tezi gibi, yaşayan ve devam eden bir şey üzerine konuşuyor çünkü. Biz onu yarının demokrasisine yönelik geçmişi, yaşanan acıları bugüne çağırın ve yüzleşebilen bir şeye dönüştürebiliyorsak eğer, güncel bir anlam kazanıyor. Belgesel boyutu için de şunu söyleyebilirim: Amerikan gerçekçi fotoğrafçı Jacob Riis'i hatırla. Fotoğrafın ilk dönemindeki teknik problemler içinde yoksul aileleri görüntüleme çabası bir hakikat ihtiyacından kaynaklanıyor, ama diğer yandan Roosevelt de onu sonradan bir seçim kampanyasına çeviriyor. Her geri çağırma, bugüne taşıma çabasının da böyle bir riski mevcut. Turgut Bey ile buluştuğumuz Diyarbakır 5 no.'lu cezaevinin müzeye dönüştürülmesi projesinde de karşılaştık bununla. Mardinli bir arkadaşım, bu konuyu neden şimdi soruyorsun bana, diye çıkmıştı. Ben içerde yattım, ölümle burun buruna içerde notlar tutmaya çalışıyordum, çıktım, onun üzerinden bir sürü şey yaşadım, sen neredeydin bütün bu zaman boyunca, dışarıda ne yapıyordun diye sormuştu. Sorduğum soruya cevap olarak aldığım bu hayli zorlayıcı, ağır karşı-soru bana unutulmaz bir an yaşatmıştı.

6-7 Eylül'de yaşananların acısı, en azından sözel düzeyde dışarıya tam olarak gösterilebilir mi? Konuşulması hayli güç bölümler var bu olaylarda. Pekiyi bunları taşımaya nasıl tahammül ediyoruz, edeceğiz? Teğet geçiyoruz esasında. 5 no.'lu cezaevi şahitliklerine dâhil olduk bir şekilde ama her gün her yerde devam ediyor bu olay. Benim rahatsız olduğum olay bunu göstermek konusunda. Sen de çok iyi biliyorsun: Brechtien yabancılaştırma tekniğiyle başka boyutta konuşulabilir hâle gelebilir, gösterme edimine başvuruluyor olsa da. Ama şu bence çok daha kötü: Mesela Kürt meselesini tartışırken, bugün Keçiburcu'na çok sayıda sarı tabut demek bence çok yanlış, manipülatif bir şey. Yeni bir çerçevelenmenin, devlet şiddetini yeniden örtmenin üretilmesidir bu. Ortada estetik bir boşluk söz konusu. Bunu nasıl dolduracağız, ifade edeceğiz? Ben 5 no.'lu cezaevi hakkında dilediklerimi nasıl resmedeceğim? Anlatılması çok zor bir şey. Anlatılmaz mı? Bence anlatılabilir ya da daha doğrusu anlatılmalı. Konuşulabilir, kav-

ranabilir hâle getirilmeli. Yoksa biz bunu hukuk boyutuna taşıyamayız. Çünkü negatif bir boşluk bu. Tıpkı bugün Taksim Meydanı'nda olduğu gibi. Meydanı boş mekân olarak niteleyenler var. Hayır, meydan boş bir mekân değil. Toplumsal varlığın negatif hâli var orada bence. Onu bildikleri için, negatif varlığın görünür olmaması için tomalarla işgal ediyorlar orayı. Gösterilmeyen, boşluk olarak temsil edilen bir boşluk ve hakikat de var şu anda. Cumartesi Anneleri'nin toplanamalarını düşünelim.

TT: Taksim Meydanı'nda çok katmanlı bir yük de söz konusu. Malum Ermeni Mezarlığı'dır Hilton'a kadar uzayan kısmı.

FY: Kazdıkça çıkıyor. Belki sanat eserinin de böyle bir sorumluluğu var. Geriye doğru okumalarla tarihi ve imgeyi katman katman açabiliriz. Öyle değil böyle göstermek daha uygundur klişeleri bizi kesmemeli şu anda. Diğer yandan, gerçekliğin üstünü örten işler yapılıyorken, gerçeklik bunu aşılıyor işte: İki insanı helikopterden atıyorlar. Fotoğraf karesi var mı, yok? Biri çıkıyor, diyor ki, bir metreden düştü ayağını kırdı, kafasını çarptı. Biz bunu ne kadar daha hakikati dolduran dil olarak taşıyacağız? Taşıyamıyoruz. Hem biliyoruz hem de görülmez, konuşulmaz kılıyoruz. Egemen söylemdeki çerçevelenme taktiğinin öteki konumundakine aktarılmış hâli. Tıpkı Franz Fanon'ın *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*'de dediği gibi. Kendi içimizde bu çerçevelenmeyi işler kılıyoruz o zaman. Maskaleştiriyoruz ve ikna sürecini kabul ediyoruz, Hegel'in efendi-köle diyalektikliğinde açıkladığı gibi. Hegel bunu söylerken Haiti'deki devrimin bilgisine sahipti ama aynı zamanda oralardaki yatırımlara ait borsa tahvillerine de sahipti, Susan Sontag'ın da altını çizdiği üzere. Üstüne konuşulmayan gerçeklik gündelik piyasa ilişkilerinde, gündelik davranışlarda işlemeye devam ediyor ve biz de bunun aktörleriyiz. Ama görünebilirlik ve faili belli olan gerçeklikten bahis açıldığında hemen üzeri örtülüyor. Sanat bunu gösteremez demeyi kabul edemiyorum. Bir şekilde gösterilebilir: Brecht bunu denedi, sanat tarihinde belirli örnekler var, katman katman açılabilir üzerine konuşuldukları.

* Erden Kosova, Ezgi Bakçay, Turgut Tarhanlı, Sevim Sancaktar ve Eylem Ertürk'ün katılımıyla 10 Kasım 2020 tarihinde Feyyaz Yaman ile gerçekleştirilen söyleşiden kısaltılarak aktarılmıştır.



Gülsün Karamustafa, *Sahne*
1998, Yerleştirme

Gülsün Karamustafa: Geçiciliğin Belleği

220

Erden Kosova: Gülsün Hanım, bu proje çerçevesinde sanat ile hafıza arasındaki temas noktalarının üzerine eğilmeye çalışıyoruz. Türkiye özgüllüğü içinde kolektif hafızanın nasıl şekillendiği, şekillenmekte olduğu sorusu özellikle üzerinde durulan damar. Uzun döneme yayılan sanat pratiğiniz hem sanat dinamiklerinin dönüşümü hem de bellek konusunun işlenişi açısından açıklayıcı, şekillendirici pek çok özelliğe sahip. Bellek sözcüğü anıldığında benim aklıma ilk gelen çalışmalardan biri sizin *Sahne* (1998) başlıklı çalışmanız oluyor. Kişisel arşivinizden alınmış ve 12 Mart askerî muhtırasının ertesindeki dönemde çekilmiş bir fotoğraf üzerine şekillenmişti *Sahne*. O imgenin hikâyesini sorarak başlamak istiyorum. Nasıl bir anlamı vardı sizin için, neden o kadar süre bekledi ve ne zaman başkaları da görebilir dediniz?

Gülsün Karamustafa: O bir mahkeme fotoğrafı. Tesadüfen mahkeme sırasında orada bulunan gazeteci bir arkadaşımız tarafından çekilen ve özel olarak bize değil de o dönemdeki yüzlerce tutukluyla ilişkin olarak, yanlış hatırlamıyorsam, *Hürriyet* gazetesinde yayınlanmış bir fotoğraf. Mahkeme kararıyla içeri alındığımız için takip etmemiz mümkün olmadı, yayımlandı mı yayınlanmadı mı diye; belki teyit etmek gerekebilir. Arkadaşımız yargılamadan birkaç sene sonra bize bu fotoğrafın orijinalini elden vermişti, biz de bir kenara koymuştuk.

EK: Sonuçta mahrem bir yanı olan, iki genç insanı, kendilerini içinde bulmak ve sonrasında hatırlamak istemeyecekleri bir anda görüntülemiş bir imge duruyor ortada. Aslında soruyu biraz da genel olarak yetmişli yıllardaki sanat üretiminizle ilişkilendirmek istiyorum. Tanışıklığımız uzun süreye yayılıyor ve katıldığımız pek çok sergiyi takip ettim geçmişte ama o erken döneme ait çalışmaları ancak yakın bir geçmişte görme fırsatı bulduğumu hatırlıyorum: 2016'da TÜYAP'ın onur ödülünü aldığınızda sanat fuarı alanında yapılan gösterimde ve yine aynı yıl Berlin'deki Hamburger Bahnhof'ta düzenlenen retrospektif nitelikteki geniş ölçekli kişisel serginizde. Bu

erken dönemin işleri ile birlikte sanki bir yapbozun eksik parçaları böylece tamamlanmış oldu. Bahsettiğimiz resimlerin yeniden gösterimi için de belli bir süre geçmesi, psikolojik bir hazırlık gerekti sanırım.

GK: Neden sonradan ortaya çıktı, neden zamanında değerlendirilmedi? O dönem birçok farklı şeyin içinde savrulup gidiyorduk, bunu söyleyebilirim ilk olarak. Aslında o dönemde ürettiğim resimlere durup bakma, kendi açımdan değerlendirme fırsatı bulmuştum Taksim Sanat Galerisi'nde 1978 yılında açtığım bir sergi vesilesiyle. Hapishane deneyimi üzerine sonradan yorumlayarak yaptığım resimler vardı o sergide. İzleyen yıllarda ise bu döneme ait yapıtlar biraz unutuldu. Hapishane resimlerini, afişleri çıkarıp yeniden değerlendirebileceğimi düşünmedim uzun süre. *Sahne*'deki fotoğraf gibi dosyalara konmuş biçimde uzun süre beklediler. Arkama bakmama gibi bir huyum var benim. Önümde ne var; ona nasıl yetişebilirim; etrafımda olan bir şeyler var, bunlar bende ne etki bırakıyor; ben nasıl bunun içinde olabilirim, iletişim kurabilirim, diye soruyorum. Bugünle meselem var biraz. Bu nedenle geçmişteki resimler zamanında değerlendirilmedi, 2013 yılında SALT'taki retrospektif sergiye kadar beklediler. O serginin hazırlık aşamasında bir dosyanın içinden çıkıverdi hapishane resimleri. Şöyle bir şey var: Değer vermezdik. Ben sanat yapıyorum, bunu nasıl, hangi kaynakla sergilerim, bunu nasıl değere dönüştürürüm gibi günümüze ait endişeler yoktu kafamızda. Bir aksiyon içindeydik, "neye yarar?" diye düşünürdük daha çok. Zaman geçti bu birikimin üzerinden ama hayat da bizim üzerimizden ağır bir şekilde geçti o dönem. Geri dönüp bakacak fırsatım olmadı açıkçası. Yaşamak, hayatta kalmak zorundaydık. Geçimi sağlamak için dergilere resimlemeler, illüstrasyonlar yapıyordum. Sadece para kazanmak için Resimli Roman dergisine öpüşen çift resimleri yaptığımı, hikâyeler resimlediğimi hatırlıyorum.

EK: *Sahne*'deki fotoğraf çekildiğinde Sadık Bey ile evli olmalısınız.

GK: Evet, Sadık ile okulun son senesinde devrimci mücadele içinde tanışmıştık. Esas yoğun birlikteliğimiz de okuldaki boykotlar sırasında oldu. Boykot kararı alınır ama uygulamaya geçildiğinde çok az kişi kalır etrafta. Küçük bir gruptuk boykotun içinde. Bülent Erkmen ve birkaç mimar arkadaşımızı hatırlıyorum. Epey bir cesaretle okulu bir ay boyunca işgal etmiştik 12 Mart'ın öncesinde. Boykotu korumak demek büyük bir sorumluluk demek. Kütüphanesi, rektör odası, okulun her şeyi sizin sorumluluğunuzda geçiyor. İşgal nedeniyle çıkarılmıştı ilk defa mahkemeye ama beraat aldık. Babam gazeteci-yazar Hikmet Münir Ebcioğlu 1950'li yıllarda yaptığı radyo programlarıyla hayli popüler bir konumdaydı. Akademi'de okuma isteğime bir süre direndikten sonra okulun yanında bir işim olsun istemiş, İstanbul Radyosu'nda diskotek memuru olarak görev almamı sağlamıştı. Daha

sonra prodüktör-spikerlik sınavını kazandım ve çalışmayı sürdürdüm okul yıllarında. O vesileyle BBC Türkçe Servisi'nden altı aylık bir Londra bursu aldım. Daha yirmili yaşların başındayız, bir düşünün. Ne kadar atak, deli doluyumuz. Sadık ile, gideceksek beraber gidelim, dedik ve öncesinde evlendik. O altı ayı 1969 Londra'sında olağanüstü bir yoğunlukta yaşadık. Bir yandan Vietnam Savaşı'na tepkiler, solda müthiş bir hareketlilik; sürekli grevler, büyük sendika yürüyüşleri oluyor; bir sene önce Paris'in altı üstüne gelmiş, etkisi hâlen hissediliyor. Diğer yandan Beatles şarkıları, moda tasarımcısı Marie Quant ve mini etekleri, feministler ilk defa büyük yürüyüşler düzenliyor, Sadık onlar için panolar hazırlıyor. Fakat diğer yandan ülkede posta grevi vardı, haber alamıyorduk Türkiye'den. Bu iletişim eksikliğini şimdiki kuşaklara anlatmamız zor. Biz bıraktığımızda sol hareket giderek canlanmaktaydı ama oluşan gerilimle hareketin yertına indiğini işitiyorduk. Türkiye'ye döndüğümüzde, bizi ortalıkta kimse tanımayan diyerek, evimize bir arkadaş getirdiler. Sonra tutuklanınca o arkadaş bizim adresi vermiş. Evimiz basıldı, başka gelenleri de tutuklamak üzere iki hafta boyunca ev karargâha dönüştürüldü. Sonra da mahkeme süreci.

EK: Okul bitmiş miydi bu arada?

GK: Ben Şubat 1969'da aldım diplomamı. Hesabımız, Londra'dan döner dönmez Sadık da bitirecekti. Günü gününe yaşıyorduk. Kendi açımızdan ne yarına ne geçmişe çok kafa yoruyorduk. 1968 kuşağının o tuhaf gücüne, dünyayı değiştiririz inancına sahip olduğumuzu hissediyorduk.

EK: Bu kuşağın geleceğe yönelik projeksiyonu ile devlet ideolojisi arasındaki makas, 12 Mart muhtırasını takiben yaşananlarla birlikte oldukça açılıyor. Doğrudan aydınları ve öğrencileri hedef alan bir şiddet dalgası yaşanıyor ve bunun psikolojik ve politik etkileri ortaya çıkıyor. Siz ve Sadık Karamustafa da bizzat bu dalganın hedefleri oldunuz o dönem ve hapishane deneyimi sırasında daha geniş bir toplumsallıkla tanıştınız. Sizin için nasıl geçti bu dönem?

GK: Öncelikle söylemem gereken, devletle olan bu ilişkiyi daha önceden tanıyor olmam. 1969 yılında yurtdışında okumak üzere öğrencilere verilen burslara yoğun bir müracaat olmuştu. Hatırladığım kadarıyla politik gerilimden dolayı o seneki başvuruların neredeyse tümü reddedildi. Bunun üzerine başvurmuş olan öğrenciler mahkemeye giderek haklarını geri aldılar. Politik ortamdaki fokurdama devlet ile ilişki konusunda sorgulamaları beraberinde getiriyordu. Ben de en uç deneyimlerden birinin içinde bulmuştum kendimi anlattığım gibi, boykot komitesinin içindeydim. Devletle olan ilişkimin neden barışık olmadığını açıklamam için iki kişisel neden daha var. Benim dayım Mihri Belli, komünist hareket içinde yer almıştı dolayısıyla hayatının 11 yılını hapiste geçirdi.

Yengem Sevim Belli de aynı şekilde, bir davadan diğerine koştu. 27 Mayıs darbesinden sonra radyo müdürü olan babam da bir başka açıdan okkanın altına girmişti. 1960 askerî harekâtında kurumların başlarındaki insanlar uydurulan nedenlerle görevlerinden alınıp Yassıada'ya götürüldü. Çocukluk yıllarında bunlara tanık olunca derin izler oluşuyor tabii ve devlet makbul bir şey olarak algılanmıyor. Ben hapse girdiğimde süregelen zincire eklendim diye düşündüm sadece. Dayım yakın olalım diye 1950'lerde yatığı Sultanahmet'teki hapishanenin oralara taşındığımızı hatırlıyorum. Her hafta anneannem bütün koşuşa verilme üzere yemek pişirirdi, ihtiyaçları götürürdü. Hapishane kapısı tanıdığım, bildiğim bir şey sonuçta.

EK: Sadık Bey daha fazla kalıyor sanırım, 1973'te mi çıkmıştı? Akademi'yle ilişkiniz devam etti mi bu süreç sonrasında?

GK: Evet, Sadık 2,5 sene kaldı. 1973 yılında çıktı. Ecevit affı hazırlık aşamasındayken, peyderpey salmaya başlamışlardı siyasal mahkûmları. Londra dönüşünde yaşanan tutuklanmayla birlikte Akademi'yle, radyoyla, her şeyle tamamen bitti ilişkiler. 1975 senesinde Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'na asistanlık sınavına girdim ve orada altı yıl çalıştım. 12 Eylül'ün ertesinde, 1981'in başında tezimi yazdıktan, asistanlığı tamamlayarak öğretim görevlisi olduktan sonra kurumda huzur duymadığım için maaştan, emeklilikten vazgeçip istifa ettim. Madem bellek üzerine konuşuyoruz, bunu da söyleyeyim bari. Tatbiki'ye geçtiğim için Akademiler, çok yakın arkadaşlarımız hepsi bir ağızdan beni ihanetle suçlamışlardı. Ekmek parasına ihtiyacım olan bir dönemde böyle bir tepkiyle karşılaşmış olmak beni çok yaralamıştı. Akademi'deki o erkek egemen ortam içinde hiçbir şekilde ilerlemeye, hoca olmaya imkân yoktu ve öbür tarafta ise bileğimin gücüyle bir sınav kazanmıştım.

EK: Tatbiki'deki göreviniz sürecinde politik faaliyetleriniz nasıl devam etti? Memuriyetten dolayı bir geri çekilme oldu mu?

GK: Bir azalma olmadı, hep sürdü. İncancımız doğrultusunda yayın yapan her kesime zihinsel emeğimizle, bileğimizle destek verdik. Yürüyüşler ve 1 Mayıslar için afişler yaptık; sendikalarla, DISK ile, BANK-SEN ile çalıştık. Orhan Taylan, Tan Oral ve çok sayıda arkadaşımız ile birlikte bir gruptuk; yardımcı olabildiğimiz her yere, her yayına çizimlerimizle, resimlerimizle, kapak tasarımlarıyla destek vermeye çalıştık. Ta ki 12 Eylül darbesi sonrasında Sadık tekrardan Barış Davası listesine alınana dek. Oradan beraat etti ama öncesinde Çağaloğlu'nda bu üretimi yapabilmek için kiraladığımız 20 m²'lik küçücük bir atölyemiz vardı, orayı basmışlardı. Birikim dergisiyle yan yana duran bir odaydı burası. *Kıymatlı Gelin* (1975), *Star Wars* (1981), *Balkon* (1982) gibi şu an tanınan işlerimi o küçük odada türlü zorluklarla küçücük bir masanın üzerinde yapmıştım. Gelir getirsin

diye benim resimlerimden, Sadık'ın afişlerinden seçtiğimiz imgeleri kartpostallara basmıştık. Battık tabii, böyle bir şeyin gelir getirmesi mümkün değil. Tabii arada Sadık'ın 18 ay süren ağır bir askerlik dönemi vardı hapisten çıktıktan sonra. Kucağımda bebekle tek başına kaldım o dönem İstanbul'da. Seksenli yılların sonlarına kadar, hep dalgalı biçimde, bir tür yersiz yurtsuzluk hâli içinde geçti hayatımız. "Geçicilik" olarak adlandırırđık durumu. Bu müthiş bir laftır, çok tekrarlarız aramızda, hayatımızın belki rezümesidir bu ifade. Yüreğimi inciten bir şeydir bu yerleşik olamama, bir zemin üzerinde duramama hâli. Ancak doksanlı yıllarda ritim bulduk diyebilirim. Sadık Karamustafa okulda ders vermeye başladı; ben de sergiler üzerinde daha yoğun çalışma fırsatı buldum. Pasaportlarımıza el konulan 16 ve 18 yıllık dönemin ertesinde yurtdışıyla ilk temaslar başladı.

EK: Kronolojik olarak biraz geri dönerek sormak istiyorum: Yetmişli yılların sonunda sosyalist hareket içinde farklılaşmalar ve görülür gerilimler oluşmaya başlıyor. Bu ayrışmalar estetik tartışmaları etkiliyor muydu acaba?

GK: Sadık bugünlerde bir kitap üzerinde çalışıyor ve geçmiş yıllar üzerine de yazıyor. Kendini net biçimde tanımlayan bütün bu devrimci gruplar arasında ayrışmalar yaşanırken biz bu tanımların içine hiç sokamadık kendimizi. Ama bu kişilerle o kadar dürüstçe beraber olup davalarına o kadar katkıda bulunduk ki, hepsinin üzerinde bir iz bıraktığımızı düşünüyorum. Aksiyon içinde ne yapmanın doğru olacağını düşünerek iş üretiyorduk. Üzerinde tartışırken devrimci arkadaşlarımızın bizi hafif aşağılamayla şu kavramla tanımladıkları geliyor hep aklımıza: "Küçük burjuva demokratik unsur." Bu bakışa göre, demokratik niteliği içtenlikle sahiplenir ve mücadeleye büyük katkıda bulunur bizim gibi insanlar. Ama bir bakarız, bir hadise olduğunda ana komite geri çekilmiş ve bizim gibi "demokratik unsurlar" ortada kalmış. Tabii ki narsistçe bir boyutu da vardı belki ama ben buradan gelen tartışmalara biraz kendimi kapatıp, doğru bildiğim yolda ilerlediğimi, kafamda yapmak istediğim şeylere yöneldiğimi düşünüyorum.

Turgut Tarhanlı: 12 Mart büyük ölçüde Türkiye'nin sol aydın, gençlik çevrelerine yönelik bir balyoz harekâtıydı; malum, Nihat Erim'in ağızından da bizzat telaffuz edildiği gibi. 12 Eylül'e gelindiğinde ise yeni bir yapılanma iddiasıyla Türkiye siyasi yelpazesinin tümünü bir anlamda harmanlayan bir müdahale söz konusuydu. Siz bir sanatçı olarak mukayese ettiğinizde 12 Eylül'ü nasıl hissediyordunuz, nasıl bir "geçicilik" içindeydiniz? 12 Eylül'den bir müddet sonra Türkiye'de gökkuşağı gibi bir çoğullaşma hâli yaşanmıştı. Feminist oluşumlar; Yeşil Parti, LGBT oluşumlarına yönelik ilk adımlar; Bilsak'ta Mustafa Kemal Ağaoğlu'nun yoğun ilgi gören toplantıları; İletişim Yayınları çevresinin çıkarttığı Yeni Gündem dergisi, bir

anda "sivil toplum" kavramını solun dışına çıkararak farklı çevrelerle birlikte daha çoğulcu bir Türkiye kurma yönünde ortak bir dil kurmaya yönelik çabalar... Böyle bir dinamizmin sanata nasıl yansıdığını söyleyebiliriz?

GK: O dönemi çok iyi tanımladınız Turgut Bey, o konuda söyleyeceğim şeyler var. Yaşamakta olan o açılım tabii ki hepimizi etkileyerek gelişti. Şunu hatırlatabilirim: Benim istifa ettiğim dönem tam da YÖK'ün ortaya çıktığı dönemdir. Tatbiki Güzel Sanatlar'da temsilciliğini yaptığım TÜM-AS'tan (Tüm Asistanlar Derneği) arkadaşlarımla tartışmalar, eğlenceler, olağanüstü güzellikteydi, hâlen de devam eden dostluklar yaşadık. Bütün bu canlanma içinde basit feminizmden daha girift feminizm tartışmalarına uzanan dönüşüme, toplumsal cinsiyet meselesinin gündeme gelmesine, yeni çıkan gelişlere, yani hepsine temas etme fırsatımız oldu; görsel olarak katkı vermişliğimiz, yazılarımızla tartışmalara katılmışlığımız oldu. Ondan sonra tek başına kaldığım depresif bir dönem geçirdiğimi söyleyebilirim: Arabesk işlerini yaptığım, kitsch meselesi üzerine yoğunlaştığım yıllar. Gidiyorum Orhan Gencebay ile söyleşi yapıyorum, onun evinde duvarda gördüğüm posteri işimde kullanıyorum, sinema sektöründe sanat yönetmeni olarak çalışmaya başlıyorum, evlerden eşya topluyorum... Bir reddetmeyle karşılaştım, "arabesk ressamı" diyenler çıktı. Neyle uğraşıyorsun, nedir bu paçavralar, sorularıyla karşılaştım. Bu sanat mı, bu resim mi? *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit* sergileri sırasında bir kesim bizden ayrıldı mesela, böylelikle biz kendimizi temizliyoruz diyerekten. O yüzden kendimi hiçbir grubun, kesimin insanı olarak göremedim, hâlen de öyle.

EK: Turgut Bey'in sorusuna dönmek istiyorum. Türkiye'nin sanayileşmesine paralel olarak sosyalist harekette doğal olarak işçi ve köylü figürleri dönüştürücü özneler olarak ele alınıyor yetmişli yıllarda. Bunun yanında kırsaldan kent çeperlerine geçişle birlikte kültürel farklılıklar da birbirleriyle temas etmeye başlıyor, kültürel mezelenmeler ortaya çıkıyor. Arabesk üzerine eğildiğiniz işler bu dinamik zemine bakıyor. Nasıl gelişti bu ilgi sizin için? Sinemadaki çalışmalarınızın bir etkisi oldu mu bu noktada?

GK: Değerlerin değişmesi meselesi... Kendi yaşamım dâhilinde defalarca tanık oldum bu değer değişimlerine. Kırsaldan kentsel geçiş konusunda da dönüşen algılayışlar söz konusu. Önce bir nefret ve reddetme hissi duyuluyor, sonra bir ilgi, sempati ve iç içe giren, çok katmanlı duygular... Seksenli yılların başında bu değer meselesi üzerine düşünmeye başladım. Evlenmeden önce Karadeniz'i hiç görmemişim. Sadık Ünyeli olunca ailesiyle kaynaştık tabii ve daha önce hiç görmemiş olduğum küçük farklılıkların ayırına vardım. Ve bu farklılıkların gelenek olmadığını da gözlemledim. Daha sonra Özal politikalarıyla özdeşleştiğimiz liberalleşme hareketinin daha yetmişli yıllarda köy,

kasaba hayatında etkiler yaratmaya başladığını farketmişim. Daha önce bahsettiğim, bugün bilinen resimlerim içinde *Kapıcı Dairesi* (1976) isimli bir yapıt vardı mesela. O dönem kapıcı dairelerini gözlemliyorum ve farklı bir şeyler oluyor orada; üst katlarda yaşayanlarla arasında kültürel bir çarpışma var. Bu olan biteni anlamak için etrafa bakmaya başladım, ilgisiz kalamadım. Çizime, resme dönüştürmeye başladım.

Bahsettiğim 1978 Taksim Sanat Galerisi sergisinde benim hayatımda olumsuzluklar yaratmış olan politik ortama değil, o fikir fikir kaynayan değişimlere bakmaya çalışmışım. Seksenli yıllarda iç göçün de yoğunluk kazanmasıyla birlikte daha da hızlandı bu değişimler. Üniversitede çalışan arkadaşlarımdan, ressam dostlarımdan duyduğum kadarıyla o günlerde şöyle tartışıldığını hatırlıyorum: Bu değişim bir şeyleri alıp götürüyor ve olumsuz doğru gidiyor; bak TRT'mizi şu müziğe açtılar, bak şu değerlerimizi değiştirdiler, diye. Ben de, durun burada bir şeyler oluyor, kaçırılmaması gereken, dikkate alınması gereken şeyler bunlar demeye çalışıyordum. Böyle bir başlangıçla, küçük ayrıntıları görerek, işleyerek, ekleyerek, bu görünmez olanı göstermeye çaba sarfettim. Seksenlerin ortalarına gelindiğinde kitsch kavramı artık kafamda somutlaşmıştı, çünkü inanılmaz bir kırma/hibrid malzeme bolluğu vardı değerlendirilebilecek. Sinema da etkili oldu tabii, dediğin gibi. 1984'de başlayan temas yoğun biçimde altı sene boyunca sürdü. Bu süreçte Atif Yılmaz ile birlikte çalıştığımız *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmi kültürel karşılaşmalar konusunda önemli bir birikim kazandırmıştı bana. Ama o dönemde aldığım eleştirilerin, tepkinin beni çok kırdığını bir kez daha söylemem gerekiyor. Bu değişimlere bakılmasının gerekli bir şey olduğunu ama çok az sanatçının doğrudan bu konuya eğildiğini düşünüyorum. Bilsak'tan bahsetmişti Turgut Bey. Hakikaten müthiş bir alandı orası, Mustafa Kemal'in bütün tanıdıklarıyla, karmaşık ilişkileriyle birlikte. İlk yaptığım duvar halılarını ve kitsch nesnelere değerlendirdiğim enstalasyonları gösterebileceğim bir yer bulamıyordum. Az sayıda galerici vardı zaten, onlar da ellerinin tersiyle reddediyorlardı. En sonunda Mustafa Kemal'e gittim ve dersler için kullandığı Bilsak binasındaki apartman dairesini kiraladım. Ama bomboş, içinde ışık olmayan bir daire. İçine girdim, halıları yerleştirdim, evden, etraftan boynuz lambalar getirip ışık sorununu çözdüm. Ve bir ay boyunca orada hiç kimseye bağlı kalmadan o dönemki birikimimi sergilemiş oldum. Gayet de ilgi gördü. O sergiyle bağlantılı olarak da ilk yurtdışı kişisel sergim gerçekleşti 1988 yılında Fransa'nın Grenoble şehrinde. Zor bir dönemdi; her şeyi kendim yapmam, dişimle tırnağımla elde etmem gerekti.

EK: Yine Turgut Bey'in değindiği feminizm konusunu açabilir miyiz acaba? Seksenli yıllardaki çalışmalarınızda kadının yoğun bir görünürlüğe sahip olduğunu, toplumsal cinsiyetle ilişkilendirilebilecek temaların ortaya çıktığını ve

bunların sonraki dönemlere kadar uzandığını söyleyebiliriz sanırım. Hem sanat hem sosyal bilimler alanlarında da bu yönde bir canlanma var o dönemde, sanırım.

GK: Bu soruya yanıt vermek için bayağı bir geriye gitmem gerekiyor. 1970 yılında olması lazım, Suat Derviş'in kurduğu Devrimci Kadınlar Derneği'ne (DKD) girmiştım üye olarak, hatta son günlerinde Suat Hanım ve eski dönemlerden çok sayıda kadınla da tanışmıştım. Biz öğrenciler olarak onlara katkıda bulunuyor, feminizm tartışmalarını dinliyorduk. O dönemlerde kadın meselesi devrim meselesiyle tümüyle bitişik biçimde ele alınırdı. Daha sonra 1975 yılında İlerici Kadınlar Derneği (İKD) kuruldu. Onların faal üyesi olmadım; belki öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladığım için, tam hatırlayamıyorum. Ama her türlü işlerine, çıkardıkları dergilere, broşürlere destek olmaya çalıştım. Arşivleri varsa bir yerde katkılarımı görebilirsiniz; o kadar iç içe çalışıyorduk. 1980 sonrasında Açık Üniversite meselesi ve oradaki çalışmalar var. Yani, demek istediğim feminizm ile temasım ve faaliyetlerim daha eski bir dönemde başlıyor. Doksanlı yıllarda ise uzun süre ülkede kapalı kalmış olmanın acısıyla belki de uluslararası sergilere yoğun biçimde katılmaya başlamış, göçebe bir sanatçıya dönüşmüştüm. Bu geçiş de Türkiye'de sanat tartışmalarından biraz uzaklaşmamı ve feminizm konusunu ulus ölçeğinin ötesinde düşünmemi beraberinde getirdi.

EK: Bellek konusunu işlediğiniz bir dizi çalışmadan da bahsedelim. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisine ait göstergeleri, La Turquie Kemaliste dergisinden alıntıları kullandığınız işler, yine kurucu döneme ait heykeller, sizin ilkokul yıllarınıza ait defterleri kullandığınız işler... Ve daha sonraki döneme ait, Turgut Bey'in de ilgilendiğini bildiğim, Türkiye'nin yakın geçmişine ait farklı periyotlara temas eden *Meydanın Belleği* (2005) başlıklı çalışmanız. Geriye bakışı içeren bu çalışmalar nasıl şekillendi?

GK: Galiba oradan oraya atlayan, ikili, üçlü düşünüp yolunu bulmaya çalışan bir zihnin ürünü bunlar. Bir yanda renkli bir içeriğe sahip kitsch, göç, bavul ticareti gibi konularla uğraşırken, kafamda bir de belleğin getirdiği siyah-beyaz görüntüler, anılar bir öbek olarak duruyordu. Hâlen bunlarla uğraşıyorum, diyebilirim. Yakın zamanda bu konulara dair bir şeyler de ortaya çıkacak çünkü elimdeki malzemenin bitebileceği bir nokta yok. Zaman geçmeden ortaya dökeyim telaşındayım. Bildiklerim belli bir dönüşüm geçirip ortaya çıkmazsa bir daha kimse dönüp bunlarla uğraşmayacak, diye bir korku yaşıyorum. Yalnız kolay bir süreç değil bu. Bellek konusuna nasıl takıldım hatırlamaya çalışıyorum. Galiba Vasıf Kortun'un 1991'deki *Anı/Bellek* sergisi bana küçük bir anahtar sundu. Bellek o dönemin teorik alanında en çok tartışılan kavramlarından birisiydi, çağdaş sanat alanında Baudrillard, Jameson gibi isimlerle, post-ko-

lonyalizm üzerine çalışanlarla birlikte geniş bir literatür oluşmuştu. Bu yüzleşmeler sayesinde benim de kafamda uyanan sorular, yanıtlar ve tanık olduğum bu tartışmalarla temas kurma isteği vardı. *Anı/Bellek* sergisi için küçük bir iş yapmıştım: üç tane çocuk yeleği ve yelekteki kapitonelerin içine sakladığım şeyler. Objelerin ne olduğu tam anlaşılmıyor. Anneannemden dinlediğim bir hikâyeye dayanıyordu ana fikir: Kırım'dan Bulgaristan'a, oradan da İstanbul'a gelen bir ailenin önlere çıkan yol geçitlerinde getirmek istedikleri değerli şeyleri çocukların yeleklerine dikerek sınırları geçme telaşydı çıkış noktası. Sonrasında bellek üzerine çalışmaya devam ettim. Çocukluğumu, anneannemin çocukluğunu, babamı, toplumun geçtiği aşamaları, Cumhuriyet'in kuruluş dönemini düşünmeye, araştırmaya başladım. *Muhacir* (2003) filmi, Ankara'daki kolosal heykellerin altında büyüyen çocuk meselesini işlediğim *Abide* ve *Çocuk* (2010) başlıklı enstalasyon ve farklı tarihsel dönemleri bir araya getiren *Meydanın Belleği* isimli film bu çizgide ilerleyen yapıtlar oldular. Zor olan tabii karşılaştığım bu zenginliğin içinden çıkabilmek, onu ayıklamak, minimize ederek sanat yapıtına dönüştürmek. Sanıyorum bu konuda girdiğim uğraşlara yanıt aldım. Hâlen bu minvalde yaptığım işler, sergiler dolaşüyor ve yeniden yorumlanıyor. Sergilerin gerçekleştiği her farklı toplumsal bağlamda, izleyenlerin zihninde kendileriyle özdeşleştirdikleri unsurlar, anlatmak istedikleri hikâyeler su yüzüne çıkıyor. Tabii değindiğim konular da kendi içinde geliyor, yeni anlam katmanları oluşturuyor. *Meydanın Belleği* isimli işi gerçekleştireli 15 sene olmuş, ama Taksim Meydanı'nın film çekildiğindeki hâliyle alakası yok şimdi. Şu anda aile albümleri üzerine çalışıyorum. Daha önce de seçerek kullanmıştım ama şimdi tamamen içine girmek istiyorum ama sonuçta ne çıkacak şimdiden kestiremiyorum. Biraz ürkütüyor tabii bu bilinmezlik.

* Erden Kosova, Turgut Tarhanlı, Meltem Aslan ve Eylem Ertürk'ün katılımıyla 22 Aralık 2020 tarihinde Gülsün Karamustafa ile gerçekleştirilen söyleşiden kısaltılarak aktarılmıştır.

Hale Tenger: Buğulanmış Cam Arkaları Gibi

Erden Kosova: Hâle, sanat çalışmaların çerçevesinde bellek kavramının işleyişine dair sohbet etmek istemiştim. Ama otobiyografik girişlerle başlamak çerçevenin kurulmasına, bir hatırlama zemini oluşturmaya yardımcı oluyor. Formasyon dönemiyle başlamak isterim. Sanat eğitiminden önce bambaşka bir alanda eğitim gördüğünü hatırlıyorum.

Hale Tenger: Evet, aslında sanat okumak vardı en başta aklımda. İzmir'de kolej dönemi boyunca en zevk aldığım ders iki saat üst üste işlenen sanat dersi olurdu. Çok değerli hocamız Aysel Çırpanlı hâlen İzmir'de yaşıyor. Farklı malzemelerle uygulamaya yönelik dersler görürdük. Sanat tarihi dersini de çok severdim. En yüksek notları da bu derslerden alırdım. Ancak çevremde benim bu ilgimi yönlendiren kimse olmadı. Lise sonda üniversiteye hazırlık için dersanelere gitmek bir standarttı ama ben inat ettim gitmedim. Benim gibi iki arkadaşım daha vardı ama onlar yurtdışında okuyacakları için gitmiyorlardı. Diğer yandan sanat okumak için nasıl hazırlanılması gerektiğini de pek bilmiyordum. Tatbiki Güzel Sanatlar'a giden bir arkadaşım on gün perspektif çizimi öğretmeye çalıştı bana, o kadar. Tabii 1979'da girdiğim Akademi sınavlarında başarılı olamadım ve genel sınavda ilk tercihim olan Boğaziçi Üniversitesi'nin iki yıllık önlisans programlarından olan Bilgisayar Programcılığı'na girdim. İlk senemde aynı zamanda bilgisayar ile ilgili yarı-zamanlı bir işe de başlamıştım. O sayede de anladım ki, bilgisayar başında oturup saatler geçirmek bana göre bir iş değil. Boğaziçi Üniversitesi'ndeki istatistik, matematik gibi dersler de zorluyordu üstelik. Daha ilk yıldan bırakmak istedim. Öncesinde de aklımda sanat okumak vardı zaten, ama ailem sık dişini, iki senelik program nasıl olsa, mezun ol, sonrasında ne istersen oku, seni destekleyeceğiz dediler. Hatta babam altın bilezik olur sana demişti ama öğrendiğim Fortran, Cobol gibi yazılım programları mezuniyetten çok kısa süre sonra tarihin çöplüğüne gömüldü. Formasyon anlamında eğitimden çok, esas olarak Boğaziçi'nde dâhil olduğum arkadaş çevresi ve entelektüel ortam benim üzerimde şekillendirici oldu. Liseyi İzmir Amerikan Koleji'nde okuduğum için okul kulüplerine aşinaydım. Yapısal

bir benzerlik vardı Boğaziçi ile. Seramik kulübüne girmiştim. Fotoğraf kulübüne uğradım, tiyatro ve müzik kulübünden arkadaşlarım vardı. Mozaik adında bir müzik grubu kurmuşlardı: Ayşe Tütüncü, Mehmet Taygun, Bülent Somay, Serdar Ateşer, Timuçin Güner, Ümit Kıvanç gibi isimlerin oluşturduğu bir gruptu. 90'lardan beri pek çok projemde birlikte çalıştığım Serdar'la tanışmamız da o dönemdedir.

EK: Daha sonra Akademi'ye girmek üzere yeniden hazırlandın.

HT: Boğaziçi'nden mezun olduktan sonraki yaz Resim Heykel Müzesi Derneği'nde verilen bir aylık hazırlık kursuna gittim. Sonradan öğrendim ki bir sene, iki sene boyunca hazırlanılıyormuş. O zaman her bölümün sınavı ayrıydı, heykeli istiyordum olmadı, yüksek lisansı da içeren beş senelik seramik bölümüne yedekten girdim. 12 Eylül'ün sonrasında baskıcı bir döneme denk gelmiştik. Sakalını kesmedi diye atılan hocalar vardı. Akademi'ye geçerken daha rahat bir ortam olacağını düşünmüştüm ama hiç öyle çıkmadı doğrusu. Karşılaştığım hantallık ve tutuculuk şaşırtmıştı beni; memuriyet gibiydi her şey. Kafa açmaya çalışan hocalarımız da vardı ama genel anlamda bürokratik bir zihniyet hâkimdi. Bütün bölümlere verilen Temel Sanat dersi hangar gibi bir yerde yapılıyordu ve böyle bir ortamda öğrencilerle tek tek ilgilenmek söz konusu olamazdı zaten. Sosyal faaliyetler de çok zayıftı, bölümler arası ziyaretler hoş karşılanmıyordu. Belki ben de çekingendim biraz ama işte kendi içime kapanarak, kil ile olabildiği kadar mutlu mesut geçirdim o beş seneyi. Bu kadar itici bir ortamda yaptığım şeye zevkle yaklaşabiliyorsam, demiştim kendi kendime, demek ki bu yönde devam etmem gerekiyordu, buna emin olmuşum.

EK: Politik anlamda kritik bir dönemde gerçekleşiyor Boğaziçi'nden Akademi'ye geçiş. İki okul arasında bir karşılaştırma yapman mümkün olur mu politik bağlantılar açısından?

HT: O dönemde solcu olan ve politik olarak daha aktif lise öğrencileri için esas ilgi odağı ODTÜ idi. ODTÜ'nün yanında Boğaziçi hafife alınırdı. Ama var olan her fraksiyon Boğaziçi'nde de faal şekilde mevcuttu. Fikren sola yakındım ama politik gruplara karşı mesafeliydim. Özellikle kadınların giyimleri, görünüşleri üzerine koydukları kategorik kurallar çok yadırgatıcı ve düşündürücüydü. Ne giyim kuşamımdan taviz vermeye, parka veya pazen elbise giymeye niyetim vardı, ne de makyaj yapmaktan vazgeçmeye. Ama bütün bu olanların konuşulmadığı, yokmuş gibi davranıldığı yer Akademi idi aslında. Boğaziçi'nden sonra Akademi'nin ast-üst odaklı hantal eğitim anlayışı beni çok şaşırtmış, öğrencinin sesini duymaya niyeti olmayan akademik kadrosu, üniversiteye hâkim kültürel kuraklık ile birlikte beni çok hayal kırıklığına uğratmıştı.

EK: Eğitim sistemine eleştiri getiren, daha farklı estetik arayışlarda olan öğrenciler var mıydı Akademi'de?

HT: Bizim bölümde Sarkis Paçacı, Latif Demirci gibi esasen karikatürle uğraşan ilginç öğrenciler vardı. Ama öğretim kadrosu oldukça tutucuydu, kilin standart kullanımı ötesine geçmeye çalışıyorsan sorun çıkarıyorlardı. Hiç unutmam; Sarkis'in bitirme projesi epey uçuk kaçık ve bence harika bir işti ama kabul edilmeyince sene kaybederek bizim dönemle birlikte mezun olmuştu. Bana da mesela sen heykel mi yaptığını sanıyorsun diye çıkışan bir hoca bile olmuştu. Böyle şeylere tanık olunca, aman önce bir bitireyim de sonrasına bakarım artık düşüncesi yerleşiyordu. Hocaların yaklaşımlarında bir nevi bıkkınlık vardı, enerjisi düşük, dağınık bir sistemdi gördüğüm. Royal College of Art'tan bölüme mektup gelmiş mesela, İngilizcem iyi diye hocalardan biri bir baksana şuna, ne yanıt verelim diyor. Okuyorum, öğrenci değişim programı öneriyorlar. Tarihe bakıyorum, mektup tam bir sene önce gelmiş, daha yanıt verilmemiş! Üstelik bunu soran hoca kendi de Amerikan Koleji mezunu. Cevap verildi mi bilmiyorum ama hayata geçen bir değişim programı olmadı. Bu kadar önemli bir fırsatın tepilmesinde iyi niyet olmadığı aşikâr. Neyse, benim yaptığım şey kendi üretimime yoğunlaşıp mezun olmak oldu.

EK: Sonrasında Britanya'ya gidiyorsun.

HT: Son senemde bölümden bir asistan British Council'ın bir burs ilanı olduğunu söyledi üst kattaki idari bölümde. Son başvuru tarihine birkaç gün kala haberim olmuştu. Daha önce bursu alan bir tanıdığım genelde tıp, ekonomi gibi alanlarda verildiğini ve bakanlıktan torpilim olmadan kazanmanın çok düşük ihtimal olduğunu söyledi. Bursun İngilizce seviye tespit sınavlarını hep Milli Eğitim Bakanlığı yapmış o seneye kadar. Torpil skandalı ortaya çıkınca, benim başvurduğum sene British Council her aşamaya müdahil olma kararı almış. Dil sınavı kolay geçti benim için; mülakatta da Ankara'da çok hoş bir jüri ekibiyle karşılaştım ve olumlu geçti, bursu kazandım. Burslunun hangi üniversiteye gideceği British Council inisiyatifindeydi. Seramik-heykel olarak belirtmiştim yüksek lisans alanımı, bu konuda programı olan toplam üç üniversite var İngiltere'de, zorlanıyoruz, yerine heykel yüksek lisans programı olur mu diye sordular. Pratiğimde heykele yatkınlık vardı ama bölüm hocalarımdan gelen heykel değil bunlar dayatmasıyla kendime güvenemedim ve seramikte ısrar ettim. Sonuçta Galler'de, Cardiff'teki South Glamorgan Institute of Higher Education'a Seramik-Heykel yüksek lisans programına kabul edildim. Gittiğim bölümde 12 yüksek lisans öğrencisiydik ve her birimize ihtiyaçlarımız ve ilimiz doğrultusunda eğitim verildi. Akademik derslerin yanında her hafta iki farklı bölüm hocası ile düzenli atölye görüşmelerimiz olurdu. Karşılıklı rüyalarımı-

zı bile paylaşacak kadar samimi, akıl açıcı bir sohbet formatındaydılar ama değerlendirmeye dâhildiler. Bir düşünme sistemi, bir bütünlük kazandırmaya çalışırlardı. Akademide memur gibi yoklama tutularak geçen beş seneden sonra bu kadar özgür bir ortama geçince ilk zamanlarda pek bir şey yapamadım. Ta ki niye atölyede duruyorsun, çıkıp dolaşsana dedikleri güne kadar. Sonrasında bölüm başkanı benim ve bir diğer dönem arkadaşımın ihtiyaçlarını sezdi ve bizi özel olarak heykel bölümüne yolladı. Bir sürü atölyeye girip çıktım; kaynak yapmaktan, bronz döküme, ahşap atölyesine kadar. Malzeme skalam epey genişledi böylece. Malzeme bilgisinin yanı sıra bugün kullandığım sanat dilinin ilk altyapısı, strüktürü de orada oluştu. O dönem yaptığım işler ağırlıklı olarak demir, bronz, cıva, cam, ahşap gibi farklı malzemelerden oluşuyordu ve işin bütününe oranla çok küçük kil figürler kullanıyordum. İngiltere'deki sistemde eşit ortası dönemde hem öğrencileri hem de akademik kadronun yeterliliğini değerlendirmek için denetmenler gelir. O denetim sonrası bölümden, işlerinde kil oranını artırmazsan diploma veremeyebiliriz şeklinde yazılı bir mektup geldi. Yani böyle devam edemezsin denmedi, sadece sana diploma veremeyebiliriz dediler. Mezuniyet projemde asıl işim büyük bir yerleştirme idi ama bazı bronz heykelcikler de vardı. Yerleştirmemde demir ile kili görsel etki olarak eşit ağırlıkta ama kili çok ince, zarımsı bir formda kullanmıştım. Projem beğenildi ve diplomamı aldım ama o sırada şu netleşti kafamda: Ben akademisyen olmak istemiyordum. O yüzden diploma alıp almamak da umurumda değildi açıkçası. Önümde açılan malzeme dili beni o kadar heyecanlandırmıştı ki, buradan devam ederim diye düşünmüştüm.

EK: 1988'de diplomayı alır almaz mı döndün Türkiye'ye? Yoksa biraz daha kalma şanslı olmuş muydu?

HT: Bir hafta on gün sonra döndüm, bursun şartı öyleydi, British Council geri dönüş biletini mezuniyetten kısa bir süre sonrasına ayarlıyordu. O dönemde geleceğim için şunu düşündüğümü hatırlıyorum: Ben İstanbul'da yaşamak istiyorum ama aynı zamanda çalışmalarımı uluslararası ortamlarda da gösterebilmek istiyorum. Öğrencilik döneminde nelerden, hangi sergilerden, işlerden etkileniyordum diye düşünüyorum şimdi. Mesela Taksim Sanat Galerisi'nde gerçekleştirilen sergiler, Osman Hamdi Salonu'nda yapılan *Yeni Eğilimler* sergileri, AKM'deki *10 Sanatçı 10 İş* sergileri (A, B, C, D), *Günümüz Sanatçıları* sergileri (hatta benim bir işim de 1990'daki 11. sergiye kabul edilmişti), *Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*, 1987'de gerçekleşen Birinci Bienal ve belki en etkilendiğim sergi olarak, Sarkis'in *Çaylak Sokak* yerleştirilmesi, zor bir mekân olan Maçka Sanat Galerisi'ni atmosferik olarak dönüştürdüğü sergi.

Hafıza konuşuyorsak tabii bu sergiler kaybettiğimiz alanları da aklımıza getiriyor. Dolmabahçe Hareket Köşkü, gitti. Resim Heykel

Müzesi'nin bahçesi kullanılıyordu, şimdi malûm başka bir işleve sahip. Yerine bir şey kondu mu? Hayır, konmadı. Atatürk Kültür Merkezi gitti; Akademi'nin Osman Hamdi Salonu artık günümüzün farklı seslerine ev sahipliği yapmıyor. Bizden önceki kuşaktan Füsün Onur, Cengiz Çekil, Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların, benim dönemimden İnci Eviner'in, Aydan Murtezaoğlu'nun ve daha pek çok sanatçının sergilerinin düzenlendiği Taksim Sanat Galerisi... Tarık Zafer Tunaya... Ve bunların hepsi bilâ-ücret kullanabildiğimiz kıymetli ve etkin kamusal mekânlardı. 1993'te *Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna Hersek* adlı sergimin yer aldığı, o dönem çok iyi projelere ev sahipliği yapan Kadın Eserleri Kütüphanesi... Gene 1993'te *Havanın Lüzumu* sergime ve başka önemli sergilere ev sahipliği yapan Atatürk Kitaplığı... Belediye seçimlerinden sonra Atatürk Kitaplığı'ndaki sergileri düzenleyen ekip oradan uzaklaştırıldı; ebru, nakış sergilerine dönüldü. Yitirdiğimiz bu kamusal alanların yerine yenileri gelmedi. Tam anlamı ile kâr amacı gütmeyen istisnai birkaç özel kurum yıllardır bu alanı doldurmaya çalışıyor. Gerisi galeriler, büyük sermaye gruplarının desteğiyle ayakta olan özel kurumlar ve müzeler.

EK: 1990'da ilk serginin Galerisi Nev'de gerçekleşiyor sanırım.

HT: Evet, birbirinden bağımsız, klasik heykel anlayışında olmayan ama heykelsi diyebileceğim işlerdi. Bulunmuş objelerden, bronz döküme ve plastiğe değişik malzemelerin kullanımı ile kaidesiz ama ayakta duran/durmaya çalışan heykel veya duvar yerleştirilmesi veya duvar heykeli diye tanımlanabilecek işler dâhil farklı formlar içeriyordu.

EK: Sonrasında işlerin daha fazla mekânsallaşıyor, psikolojik ve politik göndermeler içeren, atmosferik mekân düzenlemelerine doğru gidiyor. Belki de Türkiye'de enstalasyon terimine karşılık gelecek ilk işler oluyor bunlar.

HT: O dönemlerde *Böyle Tanıdıklarım Var II* (1992) adlı işimi sergilediğim 3. İstanbul Bienali ile eşzamanlı olarak Atatürk Kitaplığı'nda Zerrin İren Boynudelik ve Gül Dirican'ın davetiyle yaptığım kişisel sergi *Havanın Lüzumu* benim için esas dönüm noktası olmuştu. Sahaflardan topladığım, ya da kendi biriktirmiş olduğum bulunmuş eşyaları, Atatürk Kitaplığı'nın arşivlerinden eserler ve kitaplar ile deposundan bazı mobilyaları bir araya getirerek kütüphane bünyesindeki sergi alanı olarak kullanılan galeriyi mekânsal bir dönüşüme sokmuştum. Etnografya müzelerindeki dönem odaları gibi kurgulamıştım. İçeri girildiğinde sanki orası hep öyleymiş gibi bir izlenime kapılıyordu izleyici. Mekânı dönüştürmeye, izleyiciyi yanılsatmaya, sarmalamaya yönelik bu deneyim beni çok heyecanlandırmıştı. Bütün duylara hitap eden atmosferik mekân kurgularına devam ettim böylece.

EK: Mekân kurgusu olarak nitelendirilebilecek işlerden biri olarak en başta *Sandık Odası* (1997) geliyor aklıma. Burada izleyicinin sadece duyularına değil, belleğine de dokunuluyordu. Seçilen mobilyalarla, radyoda duyulan TRT maç yayını ile belirli bir tarihsel döneme ait bir iç mekânda buluyordu izleyici kendini -eğer yaşı yetiyorsa geçmişte tanık olduğu bir döneme ve mahremiyetini tattığı iç mekânlara sığıyordu zihni.

HT: Evet, *Sandık Odası* da o anlamda tipik bir örnek. Duyularla birlikte aynı anda hafızadaki birikimlere, yani izleyicinin o anki bilişsel varlığının bütününe dokunmaya çalışıyorum. Bu dokunuş anının kapsamı sadece sergilemekte olduğum kurgu ve izleyici olarak onu deneyimleyen kişilerden ibaret değil. Daha geniş anlamda içinde bulunulan zaman diliminin atmosferini de (*Zeitgeist*) kapsıyor. Atmosferden kastım tüm sosyal, politik kapsamlar; yani hem yaşanmakta olan coğrafi konuma dair olanlar, hem de yerkürenin tamamına. Sadece coğrafya demiyorum çünkü artık devasa bir yeryüzü sorunumuz var. Birlikte yaptığımız çalışmalarda Aylin Vartanyan'ın estetik ve anestezi kavramlarına getirdiği yorumu kullanırsam, uçları açık bir karşılaşma alanı, bir eşiksellik alanı olarak kurguladığım bu çalışmalar, anesteziye olduğu gibi uyutmanın tersine unutulmuş, bastırılmış olanı uyandırmaya odaklanıyor, uyutulmuş olanı dürtüyor. Dediğin gibi, *Sandık Odası*'nda içeri giren izleyicinin zihninde geçmişte kalmış bir tortu birdenbire su yüzeyine çıkabiliyor. Hazırladığım mekân kurgusu, iç içe geçmiş üç ayrı odadan oluşuyordu. İlk odada radyodan 12 Eylül darbe döneminden bir haber kaydı ve ardından gene o döneme ait naklen bir maç yayını çok yüksek sesli olarak duyuluyordu. Soğuk bir hissiyat yaratan yemek masası da vardı orada. İzleyicinin ikinci olarak girdiği üç yataklı bir çalışma ve yatak odası karışımı bir yerdi. Radyonun sesi orada daha az da olsa hâlâ duyuluyordu. Son olarak küçük sandık odası geliyor. Önceki odalarının soğuk ışığının ve gri skalasının tersine sıcak bir ışığa ve renk patlamasına geçiliyor ve izleyiciye radyonun sesinin artık ulaşmadığı bir konfor alanı, bir sığınak sunuluyor. Beyin yıkayan radyo sesinden uzak, kişinin kendi dünyasını kurmasına az da olsa izin veren daracık bir alan.

Yerleştirmedeki mekân kurgusunu bir bütün olarak ele alırsak, sadece politik içerimlere dayanan değil, aynı zamanda eril ile feminen olanın, toplumsal ile kişisel olanın içiçe geçtiği bir mekân kurgusu var. Bir süredir başımıza gelmekte olan küresel felaketler her şeyin birbiriyle etkileşim içinde, birbirine bağlı olduğunu hatırlatıyor bize. Evine gelip kapını çektğinde, ardında bıraktığın gerçeklik, gün boyunca kurduğun temaslar bitmiyor, kapının arkasında kalmıyor. Küresel ölçekte yaşanan iklimsel, politik, ekonomik, kitlesel ve kişisel krizlerin hepsi birbiriyle bağlantılı; ayrıştırılmaları mümkün değil. Benim şahsi dertlerim ile içinde yaşadığım

toplumun dertleri aynı dertler, aynı ortak sebeplerin sonuçları. Geçirgenlik ve iletkenlikler üzerine yeniden düşünmek durumunda olduğumuz bu dönemde yerküre üzerindeki insan yaşamı ve insan-dışı yaşamlar arasındaki ilişkinin aslında nasıl kesintisiz bir etkileşim ve dönüşüm içinde olduğunu, uzun süre uyutulduktan sonra şimdi idrak ediyoruz, belki de yeniden hatırlıyoruz. *Sandık Odası*'nda bu geçirgenliği sosyal, psikolojik ve politik boyutu ile gözler önüne sermeyi amaçlıyordum.

EK: Soğuk savaş paradigmasıyla birlikte ciddi bir izolasyon içine girmiş, içe kapanmışlığı içinde köhnemiş bir ülkenin alegorisi olarak okuduğumu hatırlıyorum 1997 tarihli bu işi. Dışarıda olup biten dönüşümlere tepki veremeyen bir yaşlanmışlığı, hantallığı yansıttığını düşünmüştüm. Yine aynı yıl Galeri Nev'de açtığın *Devren Satılık* sergisiyle birlikte düşünüyorum belki de. Orada bir terk etmenin ya da belki bir ölümün sonrasında geçmişte olan, istiflenmiş eşyanın, anıların kullanıldığını hatırlıyorum.

HT: Galeri Nev İstanbul sergisi için aslında başka bir iş üzerine çalışmaya başlamıştım, fakat tam o sıralarda Susurluk kazası oldu. Bu kaza ile ortaya saçılan gerçeklikler ışığında üzerinde çalıştığım proje fazla steril göründü gözüm ve *Devren Satılık*'ı hazırlamaya başladım. Bıraktığım proje üç-maymun kabartmalarıyla tüm galeriyi kaplayacak beyaz duvar kâğıdı idi. *Devren Satılık*'ı ilk olarak Serdar Ateşer'e atölyemin galeriye kusması olarak tarif etmiştim, sergiye ses hazırlığı yapabilmesi için. Sekiz kanallı ses kaydında pek çok şey duyuluyordu: milletvekillerinin meclisteki yeminleri, politik çağrışımlar içeren türküler, Hikmet Şimşek'in çocuklara TRT'de İstiklâl Marşı'nı öğretmeye çalışırken her kelimeyi uzun uzun açıklaması ama "şiddet" kelimesine gelince "hepiniz bilirsiniz zaten şiddet ne demek" diye geçiştirmesi, vesaire... Aynı şekilde *Sandık Odası*'na geri dönersek, orta odada masa üzerinde açılmış ders kitaplarında resmî ideolojinin göstergelerinin bize baktığını görüyoruz. Kitaplardan birinde mahkeme fotoğrafinin altında "mahkemelerin bağımsızlığı" yazmakta. Hep dokumuzda olan, kurtulamadığımız şeyler bunlar aslında.

2007'deki bir çalışmamda Edip Cansever'in "*Çıkardık mı su altındaki ölüyü / Çıkarmadık su altındaki ölüyü*" dizelerini yerde duran ve yüksek hızda uçuşu ile çalışan çok sayıda vantilatörün yarattığı rüzgâr ile yan yana getirmiştim. Yerleştirmenin çok ağır ve karanlık bir atmosferi vardı ama aynı zamanda cılız da olsa bir havalandırma (ümitlenme) çabası da söz konusuydu. Hrant Dink suikastının ardından yaptığım bir işti. 2019 yılında gerçekleştirdiğim *Rüzgârların Dinlendiği Yer* sergisinde ise şiirin tamamına dönmekle birlikte "*Çıkardık mı su altındaki ölüyü / Çıkarmadık su altındaki ölüyü*" dizelerini içi simsiyah yanık motor yağı dolu bir hazne içinde, sonsuz bir döngü içinde art arda batırıp çıkararak kullandım.

2013'te Gezi olayları öncesinde Arter'deki *Haset, Husumet, Rezalet* sergisi için röntgen filmlerine basılmış fotoğrafları içeren ve günümüzden başlayıp sembolik olarak 1955'te biten, Türkiye'nin yakın geçmişindeki devlet şiddetine ilişkin imgeleri bir araya getiren *Böyle Tanıdıklarım Var III*'ü (2013) hazırlamıştım. Hemen onun akabinde de Galeri Nev'de bir kişisel sergim olmuştu. Üç Maymunlar'ın animasyon olarak kullanıldığı videoda arka planda Frank Sinatra'nın söylediği tatlı bir çocuk şarkısı duyuluyor ancak sözlerine dikkat edildiğinde aslında itaat etmeyen her bir çocuğu öteki bir varlığa (eşek, domuz vb.) dönüşmekle tehdit ediyordu. O video sergilenmekte iken Berlin'de başka bir sergiye davet edildi ve olur dedim. Ardından Gezi olayları patladı. Üç-maymunların gözü nihayet açılmıştı ve Gezi'ye tanık olduktan sonra o videoyu o şekli ile gösteremem dedim; müdahale etmem gerektiğine karar verdim. Yeni bir versiyon hazırladım Gezi sırasında sokaklarda kaydettiğim görüntüler ve seslerden esinle. Bu sefer maymunlar kafalarında gaz maskeleri ile gaz yedikçe hep birlikte "Sık bakalım" tezahüratını söylüyorlar. İki film loop hâlinde arka arkaya gösterildi. Evet çok ümitliydik Gezi sonrasında. Ama yine değişmeyen nakaratın içine girdik.

EK: Neyin, ne zaman sergileneceği konusu zamansallığı gündeme getiriyor. Bellekle ilişkilenen sanat pratiklerini etkileyen başka bir zamansallık boyutu geliyor şimdi aklıma. İki tür bellek işleyminden bahsedebiliriz belki. Öncelikle geçmişe doğru hareket edip, orada sıkışıp kalmış deneyimleri yeniden yorumlama ya da üstü örtülmüş suçları, kayıpları, acıları ortaya dökme ve bir daha tekrarlanmaması için gerekli tartışma ortamını yaratma. *Böyle Tanıdıklarım Var III*'ten bahsetmiştik, 1955'e kadar uzanan bir imge arşiviyle işliyordu. Diğer yandan bir de hâlen içinde yaşanmakta olan sorunlu bir durumu kayda geçirme, üstünün örtülmesini önleme, gelecekte bütünlüklü bir kavrayışı mümkün kılma yönünde çaba gösteren pratiklerden de bahsedebiliriz sanırım. Buna örnek olarak da doksanlı yılların başında Bosna-Hersek'te yaşananlar üzerine yaptığın *Nezih Ölüm Gardiyanları*.

HT: Aslında hem *Nezih Ölüm Gardiyanları: Bosna-Hersek* (1993), hem de *Böyle Tanıdıklarım Var III* (2013) sürmekte olan şiddete odaklanan işler. Dediğin gibi bir yandan yaşanmakta olan sorunlu bir durumu kayda geçirme, üstünün örtülmesini önleme çabası içeriyorlar, diğer yandan Bosna işi özelinde ilk sergilendiği tarihi düşünürsek sürmekte olan savaşa, soykırıma ve şiddete henüz uluslararası müdahalenin gerçekleşmemiş olmasının yarattığı acı karşısında çaresiz kalmak ve izlemek yerine savaş ve işkence tanıklarına destek olma, seslerini duyurmaya aracılık etme işlevi var. Tarihsel anlamda ise kayda geçirecek, arşiv tutarak gelecekte bütünlüklü bir kavrayışı mümkün kılma işlevi içeriyor. Benzer bir şekilde arşivsel imgelere dayanarak Türkiye'deki devlet

şiddetine, politik şiddete 1955–2013 arası bir zaman diliminden bakan *Böyle Tanıdıklarım Var III* çalışması şiddetin çokluğunu, tekrarını ve devamlılığını gözler önüne sererek hem bu durumun kronikliğini bugün içinden bütünsel olarak kavramayı mümkün kılıyor, hem de dayandığı arşivsel seçkiyi farklı bir dil, yöntem ile yeniden kayda geçirerek gelecekteki bir yenden kavrayış imkânı için korumaya alıyor.

Yaşadığımız coğrafyada o kadar ağır bir travma yüklemesi altındayız ki, hem kuşaklar boyu birikmiş, üst üste binmiş, kaldırılamaz bir yük var, hem de içinde yaşadığımız dönemde üzerimize yığılmış olan kayıplar, acılar, haksızlıklar. Bu kronikleşmiş toplumsal hâletiruhiye bireyler üzerinde farklı savunma mekanizmalarını tetikliyor, kimi tamamen reddederek, kimi zaman zaman kendini uyutarak, donuklaştırarak bu travmalarla başa çıkmaya çalışıyor, duyarlılık eşiklerini düşürüyor ki akıl ve beden sağlığını kaybetmeden yapıcı olmaya devam edebilsin, hayatı sürdürebilsin. Benim çalışmalarım yapılmaya çalıştığım şey bu uyuşma anlarının, donukluk hâllerinin uzamasını önlemek, kendimizi bu uyutulma hâlinde çıkarmak, dürtmek olarak tanımlanabilir.

* Hale Tenger ile Erden Kosova arasında 23 Aralık 2020 tarihinde gerçekleştirilen söyleşiden kısaltılarak aktarılmıştır.

Asena Günal: Markaj Altında

232

Erden Kosova: Asena seninle tanışmamız İletişim Yayınları'ndaki çalışma odanda olmuştu. Daha sonra Depo'nun yönetimini üstlendiğinde çok daha sık görüşmeye başladık ve çeşitli vesilelerle birlikte çalıştık. Sosyal bilimler ve yayıncılık alanından sanata doğru yaptığın geçiş nasıl gelişti bize hatırlatabilir misin?

Asena Günal: Depo'da çalışmaya başlamadan önce sanatla ilişkili olduğumu, iyi bir sanat izleyicisi olduğumu bile söyleyemem doğrusu. İstanbul Bienali'ni, Karşı Sanat'ta gerçekleşen etkinlikleri ve Hafriyat Grubu'nun sergilerini takip ettiğimi hatırlıyorum. İlk doğrudan temas Anadolu Kültür'ün Karşı Sanat'ta gerçekleşen sergisinde gösterilen Dilek Winchester'ın yapıtı vesilesiyle kurulmuştu. Dilek bir rezidansa davetliydi o dönem ve işini mekâna yerleştirmemi ve sergi süresince işin gerektirdiği bakımı üstlenmemi rica etmişti benden. İletişim Yayınları'nda yedi buçuk yıl süreyle çalıştıktan sonra doktora çalışmaya yoğunlaşmak için ayrılmıştım. Doktora bitince de yayıncılığa dönmek istemedim. Sadece Toplum ve Bilim dergisinin yayın kurulunda olmaya devam ettim. Boğaziçi Üniversitesi'nde tez danışmanım Ayşe Buğra idi. Hem onunla hem de İletişim Yayınları'nın üzerinden eşi Osman Kavala'yla tanışıklığım vardı. Osman Bey önce Birgün gazetesi için benimle görüşmüştü ama tez aşamasında olduğum için, kabul edemedim. 2008 yılında doktora bitip de yayıncılığa dönmeyi istemediğime karar verdiğimde yine Osman Bey ile görüştüm. O görüşmede bana bahsetti Depo projesinden. Anadolu Kültür'ün o dönem başka bir projesi söz konusu olsa, belki onda çalışacaktım. Dolayısıyla zamanlama açısından tesadüf olduğunu söyleyebilirim. Sanatın içinden değil de sosyal bilimler ve yayıncılık alanından geliyor oluşum sanırım Osman Bey'in kurmak istediği yapıyla da uyuyordu. Sadece sergilerin yapıldığı değil, disiplinlerarası tartışmaların, gösterimlerin de gerçekleşeceği bir yer vardı aklımda. Doğrusu, sanatın dışından gelmem nedeniyle başta epey çekindim ama formasyonunun, birikiminin, bağlantılarımın bir noktada Depo'da da işler hâle geleceğini hissettim. Sanatçılarla sosyal bilimcileri yan yana getirme fikrinin de bir çekiciliği vardı. Tabii burada not düşmem gerekir ki, sonuçta ben kendi çevremi, sol sosyal bilimcileri güncel sanata pek yaklaştıradım bu süreçte. Arada hep kırılması zor bir mesafe mevcut oldu. Belgesel gösterimlerine geldiler ama sergilere rağbet etmediler.

EK: Paradoksal bir karşılaşmadan bahsedebiliriz belki. Bir yandan sanat pratiklerinin giderek toplumsal konular üzerine kurulması, kültürel-coğrafi özgüllüklere, sorunlara yer vermesi söz konusu 90'ların ikinci yarısından itibaren. Bu anlamda bir kesişme, yakınlaşma öngörülebilirdi belki de. Diğer yandan 2000'li yılların başında beliren bir kurumsallaşma-ticarileşme dinamiği var ve sanat çerçevesinde giderek belirginlik kazanan bu politik söylemin giderek kurumsal konfor alanı içine çekildiğini görüyoruz. Aradaki mesafenin aşılmasının sebeplerinden biri bu olmalı.

AG: Depo'da çalışmamın öncesindeki dönemde bu dinamiklerin çok farkında olduğumu söyleyemem. Sosyal bilimler alanında tartıştığımız resmî ideoloji, resmî tarih yazımı, cinsiyetçilik, çokkültürlülük ve toplumsal hafıza gibi temaların sanat alanında da işleniyor olduğunu görmek benim çok ilgimi çekmişti, sanat içindeki şekillenişini çözme yönünde bir heyecan oluştu bende. Hafriyat, 9. İstanbul Bienali çerçevesinde *Misafirperverlik Alanı* adıyla bir zemin kurduğunda etkinlikleri heyecanla takip ettiğimi hatırlıyorum. Detaylar bile aklımda kalmış: Dilek ile gitmiştik, Banu Karaca ile orada tanışmıştık mesela. Benim için yeni ve cazip bir alandı. Kurumsallaşma ve sermaye ile kurulan temalar benim Depo'da olduğum döneme denk geliyor daha çok. Sibel Yardımcı'nın kitabını okuduktan sonra küresel şehirlerin pazarlanmasında bienallerin üstlendiği rol gibi temaların içine girebilirdim. O dönem bu dinamikler o kadar da fazla hissedilir değildi. İnisiyatifler ve çok sayıda bağımsız proje mekânı vardı. Kurumların ağırlığı daha sonra hissedilmeye başlandı. Bugüne baktığımda da bağımsız oluşumların varlığından bahsetmek pek mümkün değil.

EK: Depo'nun başlangıç aşamasına geri dönersek, izlenecek çizgi konusunda tam netleşmemiş şeyler vardı sanırım. Sanat ve toplumsal ilgiler arasında nasıl bir denge tutturulacağı sorusu vardı ortada, hatırladığım kadarıyla. Sanat kanadı zayıf kalmasın diye bir danışma kurulu oluşturulmuştu ama fazla işlememişti.

AG: Evet, bahsettiğin kurul içinde bir kan uyumsuzluğu vardı. Disiplinlerarası çalışmalara yönelik ilgiler ile sanat içi perspektif arasında farklılıklar vardı. Bu kurul sistemi yürümeyince, kendi içimizdeki tartışmalar ve gerektiğinde güvendiğimiz, konuyla ilgili kişilere danışma şeklinde bir karar mekanizması işlemeye başladı. Osman Bey'in zihninde o ilk dönemlerde "bölgeler arası işbirliği"nin güçlü biçimde var olduğunu hatırlıyorum. Bölge derken Kafkaslar, Ortadoğu ve Balkanlar gibi Türkiye'yi çevreleyen geniş coğrafyalar. Bu coğrafyalar arasında sanat üzerinden gerçekleşecek bir etkileşime katkı vermeyi düşünüyordu Osman Bey. O dönemi karakterize eden kültürel hareketlilik hâline, kültür politikalarının önceliklerine uygun bir düşünceydi bu muhtemelen. Ama Depo sonraki dönemde Türkiye'deki ihtiyaçların ken-

dini göstermesi, hissettirmesiyle birlikte başka yönlere doğru ilerledi. Bizler de çalışanlar olarak kendi önceliklerimizi takip ettik. Eleştirel çalışmaları sergileyecek fazla mekân olmaması nedeniyle bize yönelik bir ilgi ve talep oluştu. Karşı Sanat'ın da çok etkin olmadığı bir döneme denk gelmişti. TİHV'in (Türkiye İnsan Hakları Vakfı) 20. kuruluş sene devriyesi nedeniyle düzenlenen *Ateşin Düştüğü Yer* (2011) sergisi söz konusu olduğunda bizden başka bir mekân yoktu ortada. 130 sanatçının katıldığı serginin organizasyonunu tamamen sanatçılardan oluşan bir ekip gönüllü olarak üstlenmişti.

Politik içerikli sergilerin yanı sıra *Uzayda Bir Elektrik Hasıl Oldu* (2012) gibi dönem sergileri, *Açık Şehir* (2010) sergisi için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Aynı zamanda galerilerle çalışmamayı tercih eden sanatçılar da mekân kullanma yönünde istekte bulunmaya başladılar. Güncel sanat ortamının yapısı nedeniyle Depo'ya zamanla bir misyon yüklenmiş oldu böylece. Üzerine önceden karar verilmiş, düşünülmüş bir gelişme değildi bu. İstanbul'da çok geleneksel anlamıyla bir kurum olmayan, kapıyı çalıp girebileceğin, rahatça iletişim kurabileceğin, direktörüyle kolaylıkla görüşebileceğin, esnek, eleştirel seslere açık bir yer oldu Depo. Bu karakter hem biz çalışanların hem de Anadolu Kültür'ün yıllardır yaptıklarının etkisiyle şekillendi. Küresel kültür yönetimi alanı ve fon kaynaklarının öncelikleriyle gelmiş olan bölge vurgusu zamanla bence başka bir şeye dönüşmüş oldu. Komşu ülkeleri kapsayan bölgesel ilişkiler de silinmedi tabii bu arada; bu yöndeki etkinlikler ve red-thread.org dergisi sürüyor. Osman Bey de bir röportajında şöyle bahsetmiş Depo'nun gelişiminden: "Kurumsal olarak bir evrim geçirdi. Ticari hedeflerinin olmaması, bir kurumun halkla ilişkiler faaliyetleriyle ilişkilenebilmesi Depo'ya daha özgür bir evrim ortamı sağladı. Sonuçta kendi çevresinin, yani Depo'daki yönetimin, Depo ile ilişkisi olan sanatçıların, akademisyenlerin, sivil inisiyatiflerin etkisiyle kişiliği belirginleşti. Sanırım Depo'ya gelenler siyasi ve sosyal meseleleri eleştirel bir perspektifle ele alan sergilerle karşılaşacaklarını tahmin ediyorlar. Bağımsızlık, açık ve mütevazî bir mekân olması da bu kişiliğin bir parçası."

Ezgi Bakçay: Bugün güncel sanat alanında kimin ne malzemeye ihtiyacı olsa, Depo'ya geliyor. Beni Depo hakkında en büyüleyen şey bu fiziksel paylaşımın varlığı. Monitör mü yok, Asena'ya soralım, kalıp hâline gelmiş bir cümle. Mekânları ayakta tutan dayanışma faktörü devreye giriyor burada.

AG: Biz sadece Depo olarak var olmaya çalışmıyoruz, başkalarının varlıklarını sürdürmelerine de katkı vermeye çalışıyoruz. Anadolu Kültür de biraz böyle. Sadece kendi projelerini yapan bir yer değil, başkalarının kendi projelerini yapmasını kolaylaştıran bir yer. Bu tam Osman Bey'i tarif eden bir cümle oldu. Kapsına geleni geri çevirmeyen, destek isteyene fon bularak, ilgi-

lenebilecek insanlarla tanıştırmak, fikir vererek katkı veren... Biz de bir nebze bunu yapmaya çalışıyoruz Depo'da. Hiçbir zaman jilet gibi bir kurum olamayacağız tabii. Bence mekânın, binanın da verdiği bir karakter var. Açılış sürecinde yenilenirken de çok cilalı bir hâle getirilmemiş ve organik dokusu korunmuş.

EK: Anadolu Kültür'ün getirdiği kurum hafızasından bahsettin biraz önce. Anadolu toprakları üzerinde yaşamış ve yaşamakta olan kültürel birikimin sürekliliği sağlanmaya çalışılıyor Anadolu Kültür'de. Bu zenginlik içinde kaybedilmiş kültürlere gösterilen ilgi belki 1915 Soykırım'ının yüzüncü yılı nedeniyle Depo'da düzenlenen etkinliklerde kendini gösterdi. Bu konudaki etkileşim nasıl işliyor iki kurum arasında?

AG: Anadolu Kültür'ün 2002 yılındaki kuruluş aşamasında hafıza meselesinin o kadar ön planda olduğunu sanmıyorum. Anadolu Kültür'ün açılmasından altı ay sonra DSM (Diyarbakır Sanat Merkezi) açılıyor. DSM'yi kurmakta amaç çatışma bölgesinde kültür ve sanat üzerinden farklı grupları bir araya getirmek, bir diyalog zemini yaratmak, Diyarbakır'ı Türkiye'nin diğer metropollerine ve Avrupa ile bağlantılandırmak. Anadolu Kültür için genel olarak çizilen ilk hedefin büyükşehirler dışındaki potansiyeli harekete geçirmek olduğunu söyleyebiliriz. O anlamda İstanbul'un merkezinde konumlanan Depo'nun bu öncelikle uyumlu olduğu da söylenemez. Ama hem Anadolu Kültür'ün faaliyetlerine ev sahipliği yaptık, hem de farklı şehirlerde düzenlenmiş etkinliklerin ikinci bir gösterim alanı olarak işledik. Anadolu Kültür sonraki dönemde bir de Kars Sanat Merkezi'ni kuruyor ve kurumu sadece Kars değil sınıra yakın diğer ülkelerden insanların (Ermenistan, Gürcistan, Azerbaycan, İran) ortak etkinlikler yaptığı bir yer olarak tasarlıyor. Kars Belediyesi AKP'ye geçince kapandı merkez. Antakya'da da bir merkez kurma çabası oluyor ama o uzun sürmüyor. Hafıza ile ilgili meseleler daha sonra Türkiye'deki siyasi gündemin seyriyle birlikte öne çıkmaya başlıyor. Ben üniversitedeyken Ermeni Soykırımı, Dersim, 6-7 Eylül olayları, zorla kaybetmeler pek konuşulan şeyler değildi. Düşün, ODTÜ'de siyaset ve uluslararası ilişkiler okuyorum ve bu meselelerle karşılaşmıyorum. Sonradan yayıncılık yaparken bu konuların farkına vardım. Rıfat Bali'nin kitaplarının editörlüğünü yaparken Yahudiler ve gayrimüslimlerin maruz kaldığı ayrımcı politikalara dair derinleşme fırsatı oldu. Unutma kültürünün sorgulandığı, Aydınlanma'nın mirası olan *unut* ve *ilerle* şeklindeki işleyişin geride bırakıldığı bir dönemdi. Bu noktada Anadolu Kültür sivil toplumda, yayıncılıkta, akademide, kültür ve sanatta yaşanmakta olan hatırlama, yüzleşme çerçevesinde bir dönüşümün parçası ve öncülerinden biri oldu.

Bu konuşmanın öncesinde yaptığımız sergilere bir göz atayım dedim. Bastırılan geç-

mişi kolektif hafızaya dâhil etme, farkındalık eksikliğini giderme, yanlış bilgilendirmeleri ve önyargıları düzeltme, diyalog için alan açma gibi bir amaç mevcut olmuş hep. 2015 yılında gerçekleşmiş 12 serginin tamamı burada, Ermenistan'da ve diasporada yaşayan Ermeni sanatçılarla beraber hazırlanmış. Depo'nun kuruluşundan itibaren Documentarist ile birlikte düzenlediğimiz *Saturdox* belgesel gösterim programını 2015'ten itibaren belirli bir temaya ayıralım dedik ve ilk temayı soykırım ve insanlık karşısı suçlar olarak belirledik. Aynı program çerçevesinde bir sene boyunca *Hafıza Merkezi* ile işbirliği içinde zorla kaybetmeler konusuna eğildik. Bir sene de Hamiş ile işbirliği içinde Suriye ve mülteciler üzerine yoğunlaştık. Geçen sene de 12 Eylül'ün 40. yılı vesilesiyle, darbeler ve askerî rejimlere karşı mücadele ile ilgili bir program hazırlamıştık. 2020'nin başında ilk gösterimi de yaptık ama küresel salgın nedeniyle devam edemedik. Umuyorum 41. yılda yapabiliriz. Tabii geçtiğimiz seneyi 12 Eylül üzerine pek bir şey yapmadan kapatmış olmamız beni üzüyor.

Eylem Ertürk: Bu noktada, senin de üzerine çok çalıştığın *Bir Daha Asla* (2013) projesinden de bahsetmek iyi olur sanırım.

AG: Bayağı kapsamlı bir projeydi. Sinan Birdal, Önder Özengi ve ben bir ekip oluşturduk. Sekiz ülkenin geçmişleriyle nasıl yüzleştiklerini ve en sonunda nasıl özü dilediklerini araştırdık bir yıl boyunca. İngiltere'nin Kanlı Pazar vakası, Willy Brandt'ın Varşova Gettosu anıtı önünde diz çöküşü, Fransa'nın Cezayir'den dilemediği özü, Sırbistan'ın Srebrenitsa'ya yaklaşımı... Arşiv ve literatür taradık, insanlarla görüştük ve bence hiç de fena olmayan bir sergi çıkarttık. Turgut Bey'in de yazısıyla katıldığı bir derleme kitap çıkarttık İletişim Yayınları'ndan.

Turgut Tarhanlı: Başka illerde de gösterildi, hatırladığım kadarıyla o sergi. Oralarda nasıl tepki görmüştü?

AG: Evet; Diyarbakır, Samsun, Ankara, İzmir ve Bursa'da açıldı ve çok iyi tepkiler aldı. Bursa'daki Nilüfer Belediyesi kendisi talip olmuştu. Sergi kapsamında Tanıl Bora'nın konuşması vardı ve salon hıncahınç dolmuştu. Tartışmalarda "ulusalcı" diye nitelendirileceğimiz kişiler de söz aldı. Canlı ve karşılıklı bir tartışma oldu. İstanbul'da bu tür karşılaşmalar pek olmuyor. Benim için de dönüm noktası diyebileceğim bir sergi oldu aslında. Tezimden sonra ilk kez bir konuya bu kadar yoğunlaştım ve bu süreç beni zenginleştirdi. Sergi vesilesiyle bir sömestr boyunca Columbia Üniversitesi'nde Tarihsel Diyalog ve Sorumluluk Programı'na ve Washington'daki Holokost Müzesi'nin eğitim seminerine katıldım. Dolayısıyla çok da planlamadan bu temaların içine girmiş oldum. Hatta benden önce Columbia'daki programa katılmış olan Murat Çelikkın ile birlikte *Hatırlayan Şehir* kitabını çıkardık. Bu arada *Bir Daha Asla*'nın ik-

tidara yakın gazetelerde de yer aldığını, televizyonların gelip söyleşi yaptıklarını belirtmeliyim. Sonradan gözaltına alındığımda ise ısrarla "siz Türkiye Ermeniler'den özür dilesin diye sergi mi yaptınız?" şeklinde bir sürü soru sordular bana. Türkiye'nin bu alana devlet düzeyindeki yaklaşımının dönüşümünü de izleyebiliyoruz bu olanlardan.

EK: Şimdiye kadar saydıklarımızın dışında da bellek temasıyla ilişkilenebilecek, Depo'da düzenlenen pek çok sergi geliyor aslında aklıma.

AG: Evet. Şu an konuşmamıza vesile olan *Hafıza Merkezi'*nin düzenlediği projenin hazırlık aşamasında Sevim ve Eylem Depo'da gerçekleştirilmiş bütün sergileri taradılar ve hatta gösterilen işleri de kaydettiler. Daha önce bahsettiğimiz *Ateşin Düştüğü Yer* sergisi geliyor yine aklıma ilk olarak. Evrensel Belgin'in o sergide yaptığı *Bellek Kutusu* adlı çalışma hâlen anımsadığım, değerli bulduğum bir iş. Başlangıçta bir Türk bayrağı çıkıyor karşımıza. Türkiye tarihinin travmatik anlarına ait imgeler üstü kapalı hâlde çift olarak sunuluyor. Teker teker açtıkça önkileri hatırlayıp eşleştirmeye çalışıyorsunuz. Çevrimiçi versiyonu da vardı hatta, arada oynuyordum. Çok çarpıcı işler vardı sergide. Etkinlikler de olmuştu. Mimar Sinan Sosyoloji'den bir ekibin kurduğu BEKS Kolektifi vardı. 12 Eylül ile ilgili farklı kuşak ve siyasi konumlardan insanlarla sözlü tarih görüşmeleri yapmışlardı. Sergide bu görüşmelerin ses kaydıyla birlikte görüşülen insanlara dönemi hatırlatması için kullandıkları gazeteyi paylaşmışlardı ve araştırmanın detaylıca anlatıldığı bir de söyleşi olmuştu.

2015 yılı boyunca gerçekleştirilen sergilerden bahsetmiştim. Birkaçını saymak gerekirse Diana Markosian'ın *1915* (2016) başlıklı fotoğraf sergisi, Norayr Şahinyan'ın fotoğraf sergisi, Anita Toutikian'ın *N'Akışlar* (2015) sergisi ve Silvina Der Meguerditchian'ın farklı ülkelerden Ermeni sanatçıları bir araya getirdiği ve İstanbul Bienali ile eşzamanlı açılan *Torunlar* (2015) sergisini sayabilirim. ABD'de yaşayan felsefe profesörü Armen Marsoobian'ın Merzifon'da fotoğrafçılıkla uğraşan dedesi Dildilian'ın ve ailedeki diğer fotoğrafçıların arşivi üzerine hazırladığı *Bir Ermeni Ailesinin Yitik Geçmişine Tanıklıklar: Dildilian Kardeşlerin Objektifinden (1872-1923)* (2013) sergisi çok ilgi gördü. Daha sonra Ankara'da, Diyarbakır'da Surp Giragos Kilisesi'nde ve Merzifon'da da gösterildi sergi.

Başka neler vardı diye düşündüğümde, arşiv üzerine odaklandığımız sergilerimiz olmuştu mesela. Patrizia Bach'ın hem kişisel sergisini hem de Walter Benjamin üzerine şekillendirdiği grup sergisi ve o sergideki konuşma serisi gibi. Arşiv konusunu işleyen Daphne Vitali'nin *Şimdi Tarih Olduğunda* (2019) sergisinde Türkiye'den Ege Benensel, Banu Cennetoğlu ve Barış Doğrusöz'ün işleri yer almıştı.

TT: *20 Dolar 20 Kilo* (2014) sergisini hatırlıyorum.

AG: Evet, doğru. 1964'te Rumların yaşadığı zorunlu göçün 50. yılında, 2014'te gerçekleştirilmiş o sergiyi, Babil Derneği ile işbirliği içinde. Hera Büyüktaşçıyan'ın işleri vardı o sergide. Başka sergileri de not aldım: Columbia Üniversitesi ile işbirliği içinde Ayşegül Altınay ve Işın Öno'l'un hazırladığı, sadece sanatçı yapıtlarının değil, *Hafıza Merkezi'*nin çalışmalarının, Nar Photos ekibinin dokümanter karakterde bir işinin gösterildiği *Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı* (2014) sergisi, *Acının İki Yüzü/Du Rûyên Êşê* (2014) adında çatışmalarda evlatlarını kaybetmiş Kürt ve Türk ailelerin hikâyelerini bir araya getiren sergi, bellek temasıyla ilişkilenen etkinliklerimizdi.

EK: Aktif çatışma dönemlerinde ihtilafta olan toplumlara dair konuları, sanatçıları, gösterileri yan yana getirme çabasının yapay gündem yarattığına dair eleştiriler yapılıyor kimi zaman. *Torunlar* sergisinin ve benim sergi üzerine yazdığım bir metnin bu yüzden eleştirildiğini hatırlıyorum. Sürmekte olan, çözülmemiş biçimde bekleyen sorunları göz ardı eden uzlaşım bir alan kurulduğu söylenmekteydi. Batı'dan gelen fonların da bu tür bir uzlaşım-sallığı göstermeye yönelik işlediğine dikkat çekenler de var. Depo'daki deneyimler sonrasında ne dersin bu konuda?

AG: Fon sağlayan kurumlarla olan ilişkiler beni de sürekli düşündürdüren bir konu ve işin pek sevmediğim bir tarafı. Depo'nun ilk yıllarında coğrafyalar-arasılığın fonlar tarafından desteklenmediğinden bahsetmiştik. Aslında böyle tarif etmek biraz haksızlık olur. Özellikle bir dönem Balkanlar'a aktarılan kaynaklarla birlikte bir önceliğin ortaya çıktığından bahsedilebilir. Ama ben Osman Bey'in bu tür konulara, fon çekebileceği düşüncesiyle ilgi gösterdiğini hiç düşünmedim. Arada oluşabilecek etkileşim potansiyelini gerçekten ciddiye alıyordu. Şu an oluşturulmuş yapının üzerinde de fonların bir etkisi olduğunu düşünmüyorum. Evet, farklı beklentilerin kimi zaman çakıştığı durumlar oluşmuş olabilir. Anadolu Kültür ve Depo'nun kendi öncelikleri var ve bunlara uygun düşecek biçimde fon arıyor, bulunamadığı da olabiliyor. Fon bulunamayan projeleri askıya almak zorunda kalıyorsun. Ticari ilişkileri olmayan Depo'nun olanakları da belli. Kurumun sırf açık kapanması için, insan kaynağı için gerekli olan bir meblağ var ve bu Osman Bey tarafından karşılanıyor. Bunun yanında büyük prodüksiyon maliyetine sahip sergiler, hele işin içine gümrük, nakliye, konaklama, ulaşım gibi faktörler giriyorsa ancak fon aracılığıyla mümkün oluyor. *Bir Daha Asla* sergisi için mesela biz üç kişi olarak tam zamanlı bir sene boyunca çalıştık. Ya da Derya Bengi, *Uzayda Bir Elektrik Hasıl Oldu* sergisi için bir sene çalıştı. Emek veren bu insanların geçiminin bir şekilde sağlanması lazım.

Diğer soruna gelince, doğrusu ben ortada sorun yokmuş gibi davrandığımızı hatırlamıyorum herhangi bir sergide. Zaten gerçekten bir sorun

söz konusu olduğunda, o iş yürümüyor. Geçen sene Gulbenkian Vakfı'ndan destekle başladığımız ve Türkiye ile Ermenistan'dan genç sanatçıları bir araya getirecek olan *Geleceğin Geleceği* sergisini iptal etmek zorunda kaldık çıkan savaş nedeniyle. Zorlayamazsın o noktada. Ama dediğim gibi içerik açısından bizim kendi sözümüzü yumuşattığımız, sakındığımız, taviz anlamında uzlaşım sal tavır gösterdiğimiz bir durum olmadı. Belki tek bir vakadan bahsedebiliriz. Osman Bey gözaltına alındıktan sonra *Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre BAK* projesi çerçevesinde yaptığımız sergiyi hazırlarken avukatlarımız Kürt illerinde yaşanmakta olan çatışmalı duruma temas eden iki video çalışmasının riskli olabileceğini söyleyince önce erteledik sonra iptal ettik. Ama sonradan gösterebildik biz o işleri.

EK: Bu tür vakalarla karşılaşma ihtimali giderek artacak gibi görünüyor.

AG: Son zamanlarda şunu düşünüyorum: Bellek, travma, ihlaller gibi konularla ilgilenebilmek, geçmişe bakabilmek için aktif çatışmanın, baskının durmuş olması gerekiyor. Biz bu meselelere baktığımızda ortam biraz daha yumuşaktı. Şu an yüzleşme konusuna ayıracak vaktim de zihinsel gücüm de yok. Doğrudan gözaltı tehdidi altında yaşadığımda, çalıştığım ortamın kurucusu hapisteyken, vergi cezalarıyla, örneği görülmemiş kapatma davalarıyla yargının, emniyetin ve maliyenin yakın markajı altındayken, bu yönde çalışacak nefes alanı, enerji kalmıyor. Hayatımız müşavirlerle, avukatlarla geçiyor. Bunun ötesinde direniş iradesinin sınırlarına geliyoruz. Başka STK'ların da aynı zorlukları yaşadıklarını düşünüyorum.

EE: Belki şu konuyla bitirebiliriz: Osman Bey'in son üç yılda yaşadığı hapis sürecinde Anadolu Kültür ve Depo'nun tehdit altında olduğu bir ortamda sanatçıların aktif olarak devreye girdiğini görüyoruz. Bu da geçmişteki deneyimlerin, Anadolu Kültür ve Depo tarafından kurulmuş dilin getirdiği bir duygudaşlıkla, sahiplenmeyle mümkün oluyor. Düzenlenen çok sayıda değerli kampanya var.

AG: Çünkü sanatçılar, bu kurumun kendilerinin üretimde bulunmasını sağlamak için verdiği uğraş görüyor. Çok sayıda sanatçıyla bir temas kurulmuş geçmişte. Osman Bey ilk gözaltına alındığında pek çok sanatçı sosyal medyada, Depo'da ya da Anadolu Kültür'ün etkinliklerinde yer almış olduklarını görsellerle hatırlatmışlardı. Sonraki dönemde Depo'da 72 saat boyunca kesintisiz bir kolektif sanat üretiminin gerçekleştiği *Vardiya* (2018) etkinliği gerçekleşti. Sekiz kez topluca Silivri'ye gidildi, bütün duruşmalara geldi sanatçı ekibi. Önemli günlerde dayanışma amacıyla toplu fotoğraf çekimleri oldu. Videolar ve animasyonlar hazırlandı. Çok sayıda sanatçının katkıda bulunduğu doğum günü kitabı çıktı. Sermaye ve devletle olan içli dışlı ilişkileri nedeniyle kurumlar kamusal alanda hiçbir açıklama yapmayarak bizi yalnız

bıaktılar. Belki yaparlarsa bedel ödeyeceklerini düşündüler. Biz sözümüzü sakınmadığımız için en büyük bedeli ödüyoruz şu an. Ama şunu söyleyebilirim ki, başlangıçtan itibaren sanatçılar ve sanat alanında çalışan bireyler tarafından hiç yalnız bırakılmadık.

* Erden Kosova, Ezgi Bakçay, Turgut Tarhanlı ve Eylem Ertürk'ün katılımıyla 12 Kasım 2020 tarihinde Asena Günel ile gerçekleştirilen söyleşiden kısaltılarak aktarılmıştır.

Barış Seyitvan: Her Şeye Rağmen

238

Erden Kosova: Barış 1982 doğumlusun. Doksanlı yıllarda yaşadığın coğrafyanın maruz kaldığı zorluklara ortaokul-lise döneminde tanık oldun. O yıllardaki kültürel etkinlikleri, oluşumları da genç yaşta izliyordun, bildiğim kadarıyla. Artuklu Üniversitesi'ndeki yüksek lisans tezini dört parçalı Kürdistan coğrafyasının içinde yaşanmış göç ve mültecilik deneyiminin çağdaş sanata yansımaları üzerine yazdın. Daha sonraki dönemde sanatçı ve küratör olarak kültürel üretimin etkin bir parçası oldun. Kurumsal deneyimin de oldu. Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'nin sergi salonunun ve Sümerpark'taki Amed Sanat Galerisi'nin direktörlüğünü ve bu iki mekânda birçok serginin küratörlüğünü üstlendin geçmişte. İstersen 80'lerle başlayalım senin yaşam öyküne.

Barış Seyitvan: Dediğin gibi 1982 Diyarbakır Kulp doğumluyum. İlköğrenimimi de Kulp'un Ağaçlı köyünde tamamladım. Sonra 90'ların başında yaşanan yoğun çatışmalardan dolayı Diyarbakır Merkez'e göç etmek zorunda kaldık. Köylerin yakılması ile birlikte bizim gibi yüz binlerce insan Diyarbakır'a sığındı ve 250.000 nüfuslu şehir birkaç yıl içinde 1 milyon nüfusa ulaştı. Bu sıkıntılı sürece konut sorunu gibi farklı altyapı sorunları da eşlik ediyordu. Aynı evde 5-6 ailenin yaşadığı durumlar görüldü. Hem yaşanan savaş süreci hem de insanların kırsaldan kente doğru zorunlu göçü ciddi problemleri beraberinde getirdi. Köyden göç ettiğimiz sıralar ortaokula devam ediyordum. Sonra 1995'te Diyarbakır Güzel Sanatlar Lisesi'ne başladım. Dicle Üniversitesi'nde Resim Öğretmenliği Bölümü'nde okudum, 2004'te mezun oldum. Bahsettiğin yüksek lisans tezini 2017'de Artuklu Üniversitesi'nde yazdım.

Doksanlı yıllardan başlamadan önce, bütünüyle bilinçli bir devlet politikası olan ve 1925'te yürürlüğe konan Kürt halkını asimile etme, Kürt kültürünü silme fikriyle tasarlanmış Şark İslahat Planı'na kadar uzanan bir süreç var. Asimile edilemeyenlerin sürgün gibi uygulamalarla karşı karşıya kaldığı bu süreçte kültürel üretimden bahsetmek zor. Bu dönemde Kürtlere özellikle kendi anadilleri unutturulmaya çalışılıyordu. Bundan dolayı Kürt kadınlarına Türkçe öğretilmesi yeni doğan kuşakların asimile edilmesinin kolaylaştırılması bakımından kritik bir önem teşkil ediyordu. 1980'de başlayan olağanüstü hâl ile yoğunlaşan baskı, doksanlı yıllarda savaş düzeyine yükseldi.

Baskı ve şiddet ortamı dört parça Kürdistan'da da farklı şekillerde paylaşılan bir durumdu aslında. Bu dört parçada yoğun biçimde iç göçler yaşandı ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerine geçen çok sayıda insan oldu.

Kuzey Kürdistan'daki sosyal ortam içinde sanatsal üretimler sürekli olarak denetime tabii olmak durumunda kalıyordu. İfade alanlarının genişlemesi ve çeşitlenmesinin önünde engeldi bu denetim. Devlet kendi eliyle bir şeyler yapmaya çalışıyor ve bunun dışında bir şeyler yapmaya girişenler bugün olduğu gibi direkt engelleniyor, açtıkları oluşumlar kapanıyordu. Diyarbakır'da varolan kurumsal çalışmalar arasında, 1988 yılında Diyarbakır'da Cuma Boynukara tarafından Diyarbakır Sanat Tiyatrosu adıyla açılan ve Emek sinemasında gösteriler düzenleyen bağımsız tiyatroyu anabiliriz. Aynı yıl içinde Diyarbakır Devlet Tiyatrosu da açılmıştı. 1990 yılında Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi bünyesinde Şehir Tiyatrosu kuruldu. 1995 yılında Refah Partili belediye başkanı bu tiyatroyu feshetti. Tiyatroda çalışan sanatçı arkadaşlar başka belediyelere gönderildi, bazıları işten atıldı, bazıları temizlik personeli ya da zabıta olarak görevlendirildi. Diğer belediyelere gidenler gittikleri yerlerde özel tiyatrolar kurmaya çalıştılar ve zor şartlarda bodrum katlarında tiyatroyu yaptılar. Devlet Tiyatrosu'nun sahnesini kiralamaya ve oyunlarını orada oynamaya çalışıyorlardı. Onun dışında Emek ve Dilan sinemaları çok önemliydi Diyarbakır ve bölgedeki sosyal yaşam için. Mezopotamya Kültür Merkezi (MKM) ilk olarak 1991 yılında İstanbul'da kurulmuştu, 1993 yılında Diyarbakır'da da açıldı.

EK: Daha sonra Mersin ve Adana'da devam ettiler...

BS: Evet, İzmir, Antep ve Urfa'da da kuruldu. Diyarbakır şubesi müzik ve folklor faaliyetleri yürütüyordu. O dönemin gruplarından Koma Azad ciddi bir popülerlik kazanmıştı. 1995'te bu merkez polis baskınıyla kapatıldı. 1997 ve 2000 yıllarında tekrar açmayı denediler, iki seferde de kısa bir süre sonra tekrar kapatıldı. Sonrasında Medkom, Dicle Fırat Kültür ya da Dicle Fırat Kadın Merkezi adlarıyla açıldı; onlar da kapatıldı. Ayrıca Diyarbakır'da bulunan Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi'ne bağlı Resim-İş Öğretmenliği bölümü vardı. Bugün sanatsal üretimlerini yapan birçok sanatçı buradan mezun oldu. Ayrıca Türkiye'nin İstanbul, İzmir, Ankara ve Adana gibi şehirlerine giden onlarca sanat öğrencisi vardı. 1980 ve 90'lı yıllarda Diyarbakır'da sadece bir tane sanat galerisi mevcuttu. Diyarbakır Surları'nın içinde bulunan Dağkapı Burcu dediğimiz yerdeydi. Tabii bu galeride sergi düzenlemek hayli zordu. Yapılan yazışmalar sürekli kontrol altında ve ancak bir sürü belge gönderdikten sonra az bir ihtimalle o galeride yer alabiliyordun. Diyelim ki, galeride sergi düzenledin, açıldıktan sonra bu sefer polis kontrolleri oluyor, içerik gözden geçiriliyordu. Tiyatrolar da benzer bir kontrol

altındaydı. 90'lı yıllarda oyunlar oynanmadan önce metinler emniyete gönderilirdi. Sahneye konulan oyunlar genelde Aristoteles, Brecht, Çehov, Euripides, Shakespeare gibi tiyatro yazarlarının oyunlarıydı ve bu klasik metinler bile gönderilirdi. Emniyet uygun görmediği cümleleri metinden çıkarır, düzeltilmiş versiyonu geri gönderirdi. Oyun oynandığı zaman bu sefer en az iki kamerayla gelip kaydederlerdi. Kaydetmekteki amaç oyundan çıkarılmış olan cümlelerin kullanılmadığını denetlemektir. Sadece tiyatroya değil, bizim bütün kültür ve sanat aktivitelerimizin çekimlerini itina ile yapıyorlardı. Bazen şakayla karışık şunu diyorum: Bizim en donanımlı kültürel arşivimiz emniyettedir, bu arşivi onlardan alabilirsek bize çok yararlı olacak.

EK: Bir kolektif enerji beliriyor sanırım bu dönemde, grup çalışmalarının ve aidiyetin önemli olduğu. Daha sonra 2000'li yıllara girildiğinde ise başka tür dinamikler giriyor devreye. Yeni bir kurumsallaşma süreci beliriyor. Ülkedeki diğer metropollerle girilen ilişkilerle birlikte başka tür bir sanat pratiği de ortaya çıkıyor.

BS: 80'li yıllardan 90'lara girerken bütün sanat disiplinlerinde, özellikle müzik ya da folklor gruplarında beraber üretme, daha da ötesinde komünal yaşama gibi bir tercih gözlemleniyor. Çünkü şöyle bir durum var aslında: Devletin baskısından çekiniyorsun ve bir tür savunma mekanizması geliştiriyorsun. Aslında bir tür görev paylaşımı yapıyorsun.

EK: Gelecek olan baskıyı, yükü, tek tek bireylerin üzerinden alıyorsun, çok sayıda insana dağıtıyorsun.

BS: Dağıtıyorsun, paylaşıyorsun. Özellikle 90'lı yıllarda Kürdistan coğrafyasında sanat yapmak çok ciddi bir cesaret istiyordu. Müzik grubu sahneye çıkacağı zaman ya da tiyatroyu oynama sahnelendiğinde, polis baskını yapıyor, şu grup üyesi çıkarsa izin vermeyeceğiz, bu çıkmayacak gibi dayatmalarda bulunuyordu. Kamusal alanda insanların Kürtçe konuşması bile mümkün olmuyordu. Hâl böyle olunca insanlar yasak dinler mi? Gizli gizli evlerde bir araya geliniyor ve şarkılar söyleniyordu. Dengbêjler de kelimelerini bu şekilde insanlarla paylaşıyorlardı. Bütün engellemelere rağmen 90'lı yıllar boyunca çok ciddi çalışmalar yapıldı, değerli bir süreçti bizler için. Yaşanan baskıyla birlikte patlamaya hazır bir enerji birikimi de oluşuyor ve 2000'lerde hem bireyler hem kurumlar aracılığıyla bu enerji açığa çıkıyordu.

EK: Aynı zamanda büyük bir travmanın yükü de taşıyor. Sayısız ölüm ve işkencenin yarattığı ruhsal yaraların üstesinden gelme çabası da söz konusu.

BS: Kesinlikle! 90'lı yıllar boyunca sadece tek bir ilçede sayısı binlere ulaşan faili meçhul cinayetler işleniyor. Hem JİTEM tarafından hem Hizbullah tarafından gelen şiddetle bir savaş

sürecine giriliyor ve bu durum insanların psikolojisini bozuyordu. İnsanların kültürel anlamda üretim yapması, bir yerden diğerine gidebilmesi engelleniyordu. 2000'lere doğru ilerlediğimizde ise şöyle bir durum oldu: Yerel seçimlerde HADEP büyük bir başarı yakaladı ve yerel yönetimlerdeki değişimin ertesinde kültürel üretimde olumlu etkiler görülmeye başlandı. Yeni festivaller ve bunlara eşlik eden atölye çalışmalarını aracılığıyla tiyatrodan müziğe ve görsel sanatlara kadar bütün kültürel alanlara destek sunuldu. Bir hafta, on gün süren ve yoğun etkinlikler içeren festivallerdi bunlar. O süreçte sayısız sanatçı Diyarbakır'da ve bölgede misafir edildi. İlerleyen dönemde festivallerin yanı sıra Dicle Fırat Kültür Merkezi ve başka kurumlar kuruldu, bağımsız tiyatrolar açıldı. On yıl kadar süren verimli bir dönemdi bu.

EK: Aynı zamanda gençler de, yeni bir kuşak da, bu etkinliklerle birlikte motive oluyor. Ve kültürel üretim alanında bir geleceğin ışığı yaşıyor.

BS: Evet, 90'ların etkilerini çocukluk döneminde yoğun yaşamış bizim kuşakla birlikte özellikle. 2000'lerin başında böylece bir hareketlenme yaşıyor. İnsanlar çok ateşli. Eğlenmek istiyor, paylaşmak istiyor, sanat yapmak istiyor. Festivaller kurumsal bir altyapı sunuyor ama hâlen mekân sorunları var. Çünkü yönetimler yeni devralınıyor. Önceki dönemlerde açılmış mekânlar, mesela tiyatrolar kapatılıp konferans salonu yapılmış. O süreçte 2002 yılında Anadolu Kültür'ün kurduğu Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM) örneği var ayrıca. Diyarbakır'a İstanbul ve diğer şehirlerden, Avrupa'dan sanatçılar, yönetmenler gelmeye başladı DSM aracılığıyla. Salonlar hep doldu, teorik tartışmalar ve Avrupa sinemasından örnekler izlendi. Önemli sergiler geldi İstanbul ve Avrupa'dan. Fotoğraf, karikatür, sinema atölyeleri düzenleniyordu. Bölgenin çalkantılı gündeminden ve buna yanıt veren canlı sanat üretiminden etkilenen küratörler Diyarbakır'a gelmeye başladılar. Ama biz sanatçıların güncel sanat alanındaki gelişmeleri öğrenebileceğimiz kaynaklara ulaşmada sıkıntıları vardı. İstanbul'a giden arkadaşlara sanat kitapları ve dergiler ısmarlıyorduk. Bunların fotokopilerini çekip arkadaşlara dağıtıyorduk. Bu sayede Türkiye'deki ve dünyadaki gelişmeleri takip edebiliyorduk. Dolayısıyla diyebiliriz ki, bütün bu etkinlikler aktif bir tartışma zemininin oluşmasına yardımcı oldu. Bugün Diyarbakır'da birçok arkadaşımızın zihinsel anlamda beslenmiş olduğu dönemdir o yıllar.

Bizim özellikle bu dönemde ilişki içerisinde olduğumuz yer İstanbul'du: Çünkü dünyada hem konumu hem de kültürel birikimi nedeniyle bir merkez konumunda, aslında Avrupa'ya açılan bir kapı gibi. Bölgede bulunan birçok sanatçının İstanbul'a gitmesinin sebebi de tam olarak buydu. 2000'ler ve ertesinde de Türkiye'de iki kültür şehrinin öne çıktığını düşünüyorum: İstanbul ve yine hem tarihiyle hem konumuyla

ağırlığını koyan Diyarbakır. Bu iki şehirde bulunan kurumlar ve sanatçılar birçok açıdan deneyim paylaşımlarında bulundular. Son birkaç yıldır bu sürece başka şehirler de eklendi. İzmir ve Ankara gibi şehirlerde bulunan sanatçılarla da ortak projeler yapılmaya başlandı.

EK: Bölgede başka şehirler de kendini göstermeye başlıyor bu arada.

BS: Mardin, Batman ve Van'da kültür ve sanat alanında ciddi bir hareketlenme yaşandı. Batman'da Yılmaz Güney sineması mesela çok önemliydi. Daha sonra bu sinema yakıldı; yandığı söylendi. Bunun bilerek yapıldığını düşünüyoruz. Şu an sinemanın olduğu alanda bomboş bir arazi var. Batman'da Yılmaz Güney'in adını taşıyan film festivali ise hâlen yapılmaya devam ediyor. En son 25-29 Mart 2020 tarihinde Batman Belediyesi, Ortadoğu Sinema Akademisi ve Yeni Sinema Kolektifi'nin ortak düzenlediği 8. Festival gerçekleşti. Ayrıca Batman Belediyesi'nin desteklediği ve Kürt destanlarını müzikal olarak sahneleyen Heskîf Orkestrası'nı da burada anmam gerekiyor.

EK: Farklı oluşumların, farklı şehirlerin devreye girmesi ve böylelikle yoğunlaşan iç tartışmalar bir çeşitlenmeyi, farklılaşmayı da beraberinde getiriyor, anladığım kadarıyla. Bu olumlu süreç 2015'e kadar uzanıyor sanırım.

BS: Evet, o geçiş dönemi önemli. Belediyelerin işleyişlerinin 2010'dan sonra daha profesyonelleşmeye başlaması, sanat mekânlarının sayısının artması, Şehir Tiyatrosu'nun profesyonelleşmesi, Amed Sanat Galerisi'nin açılması, diğer belediyeler bünyesinde kültürel faaliyetlerin yoğunluk kazanması ve yine Kayapınar Belediyesi'ne bağlı olarak açılan Cegerxwîn Akademisi'nde sınıfların, sinema ve toplantı salonları ve atölyelerin yanına galerinin eklenmesi, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı Aram Tigran Kent Konservatuarı gibi yeni oluşumlar... Aram Tigran Konservatuarı'nın kuruluşunda şahsen yer aldım. Temel sanat eğitimi ve sanat tarihi dersleri de veriyordum. Tabii bunların Kürtçe eğitimler olması da önemli. 2010-11 döneminde ilk başladığımızda 1000 kişi gibi yoğun bir başvuruyla karşılaştık. Üç yıl devam edecek bir akademi çalışmasıydı. Daha sonra çocuk orkestrası kuruldu ve yine çocuklar için konservatuar açılması için girişimlerde bulunuldu. Birçok olumlu proje politik atmosferin elverişliliği nedeniyle çözüm sürecinde gerçekleştirilebildi. Fakat 2015 yılında çözüm sürecinin son bulması, yaratılan baskı dalgası ve kayyumlarla birlikte bu olumlu gelişmeler kesintiye uğradı.

EK: 2015 sonrası döneme geçmeden Mardin Bienali üzerine düşüncelerini merak ediyorum.

BS: Mardin Bienali çok önemli tabii ki, ama Mardin'deki sanat üretimi Mardin Bienali'nden ibaret değil. Zaten ciddi çalışmalar vardı. Özellikle, senin de bildiğin gibi, Kızıltepelili sanatçı arkadaşların çalışmaları ve çabaları çok de-

ğerli. 2013 yılında yaptıkları *Yersiz: Kader Birliği* sergisini hatırlayabiliriz. Emre Zeytinoğlu'nun küratörlüğünü yaptığı sergiye önemli sanatçılar davet edilmişti. Daha sonra *Sen Ne Sanıyorsun* başlıklı önemli bir sergi düzenlenmişti. Ferhat Özgür'ün 2009 yılındaki *Davetinizi Aldım* sergisi de çok önemliydi çünkü Mardin Bienali'ni şekillendiren bir sergiydi bu. 2009 yılında Sabancı Müzesi açıldı fakat ben bu girişimin tamamıyla turistik karakterde olduğunu düşünüyorum. Mardin çok güzel, orada bir yerimiz olsun diye düşünülmüş, belli ki. İşleyişi buna işaret ediyor. Bunun yanında Mardin Artuklu Üniversitesi'nin Mardin'e ve bölgeye katkısı oldu. Hem Kürt Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün hem de Güzel Sanatlar Fakültesi'nin açılması Mardin'deki kültürel yaşama görülebilir seviyede canlılık kattı.

EK: Mardin Bienali'nin yerellekle nasıl ilişkilendiğine dair eleştiriler de dile getirildi. Yerel aktörlerin karar alma süreçlerine dâhil edilmesinde eksiklikler yaşandı. DSM'nin ilk döneminde "ithal" sergilerin toptan Diyarbakır'a taşınmasında da benzer problemler hissedilmişti.

BS: Hep tartıştığımız bir konu oldu bu. DSM'ye yerel sanatçıları yeteri kadar göstermedikleri yönünde eleştiri geliyordu. Bu yüzden kendilerini sorgulama sürecine girdiler: Ne ölçüde yerelliğe temas edebildikleri, Diyarbakır'da devam edelim mi, etmeyelim mi, soruları üzerinde durdular. Yerel yönetimlere ait mekânların ortaya çıkmaya başlamasıyla kendilerine ait bir mekânda sergileme işlevini tamamladıklarını düşündüler. Daha sonra DSM'nin Diyarbakır'da bir proje ofisi olarak kalmaya devam etmesine yönelik karar da böyle gelişti.

Mardin Bienali ilk olarak 2010 yılında yapıldı; sonra 2012, 2015 ve 2018 olarak devam etti. 2020 için planlanan sergi ise küresel salgın nedeniyle ertelendi. Son dönemlerde bahsettiğin sorun aşıldı biraz. Üçüncüsü, Bienal Sinema Derneği'nin ve Mardin'deki sanatçıların desteğiyle, kolektif bir çalışmayla gerçekleşmişti. Mardin Bienali ile ilgili şu konuda bir eleştiri getirilebilir: Suriye, İran, Irak gibi ülkelerle çevrilmiş bir coğrafyanın tam ortasında yapılıyor Bienal. Mardin çok sayıda medeniyetin mirasını taşıyan, farklı halklardan insanların yaşadığı; Kürtler, Süryaniler, Araplar, Türkler ve hatta Ermenilerin yaşamış olduğu bir şehir. Ama biraz daha çevresine, kendini çevreleyen bölgeye açılması gerekiyordu Bienal'in. Şehrin tam karşısında Suriye topraklarını görüyorsunuz. Suriyeli sanatçılar, Irak'ta yaşayan Kürt sanatçılar dâhil edilebilirdi. Belki gelecekte bu başarılabilir.

EK: Yavaş yavaş bugüne biraz daha yaklaşıyoruz. Hangi noktada ortamın değişmeye başladığını söyleyebiliriz? Tabii ki politik alanda ne zaman değiştiğini biliyoruz ama kültürel alana yansımaları ne zaman oldu?

BS: Devletin bizi biraz daha rahat bıraktığı, belediyelerin kültür üretimini destekleyebildiği

dönem 2015 yılında başlayan yoğun savaşla birlikte aniden bozuldu. Kobane'ye, Rojava'ya IŞİD'in düzenlediği saldırılar başladı. HDP'nin aldığı yüksek oy oranının birilerini kızdırmaması ve bunun kabullenilememesi bugün geldiğimiz noktaya sürüklenmemize neden oldu. 2015-16 yılında sistematik olarak belediyelere kayyum atamalarına başlandı. Yüzde 70-80 oyla göreve gelen belediye başkanlarının bir kısmı ülkeyi terketmek zorunda kaldı, onlarcası ise cezaevinde tutuluyor şu anda. Süreç içinde belediyelerin farklı kademelerindeki çok sayıda çalışanın işine son verildi.

EK: Yaşanan bu dönemde sen de Diyarbakır Belediyesi'ne bağlı Amed Sanat Galerisi'nin başındasın.

BS: Evet, Amed Sanat Galerisi'nin başındaydım. Aynı zamanda kent konservatuvarında çalışıyordum. 2016'nın sonunda kayyum atandı Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi'ne. Kayyumun ilk icraatı bizim galerimizi kapatmak oldu. Ve belediyeye bağlı çalışan 32'ye yakın sanatçı işten ilk atılan kişiler oldu. Şunu hep söylerim: Sanat ve sanat kurumları bizler için çok önemli çünkü biz halk ve kurumlar arasındaki diyalogu sağlıyoruz. Kayyumlar tarafından belediyelere bağlı kültür sanat mekânlarının kapatılması sistematik bir kültürel kırımdı aslında. Kolunu, bacağına, her şeyini kesmeye yönelik hareketler bunlar. Konservatuvarlar kapatılıyor ve daha çok dini eğitimin verildiği merkezlere dönüştürülüyor. Büyükşehir Belediyesi'nin sergi salonu mescide dönüştürülüyor, Amed Sanat Galerisi spor salonuna dönüştürülüyor. Kent konservatuvarları kapanıyor, şehir tiyatrosu feshediliyor. Var olan bağımsız sanat merkezleri de kapatılıyor, Dicle Fırat Kültür Merkezi örneğinde olduğu gibi. Bütün kültürel alanı tamamıyla kontrol altına alma, hatta bir tarihi yok etme çabası bu aslında.

EK: Belki Amed Sanat Galerisi'nde bu noktaya gelmeden önce yapmış olduğunuz etkinliklerden bahsedebilirsin.

BS: Sümerpark'ta eski halı fabrikasının olduğu kısmın restore edilerek sanat merkezine dönüştürülmesiyle oluştu Amed Sanat Galerisi ve kısa sürede bağımsız bir mekân olarak ülkede ve bölgede güncel sanatın merkezlerinden biri hâline geldi. Galerinin bir yanında atölyeler diğer yanında da 12 Eylül sonrasında yoğun işkenceleriyle tanınan, dünyanın en kötü hapisaneleri listesinde ilk ona girmiş ve hâlen aktif olarak kullanılan Diyarbakır 5 no.'lu cezaevinin müzeye dönüştürülmesi kampanyasının yürütüldüğü mekân vardı. Bu kampanyanın başladığı dönemde belediye başkanı olan Gültan Kışanak, ne acıdır ki, şu an o cezaevinde tutuluyor.

Senin de bildiğin gibi müzeye dönüştürmeye yönelik ilk toplantıları Karşı Sanat'tan arkadaşlarımızla birlikte gerçekleştirmiştik. Hatta cezaevinin kurulum sürecinden günümüze uzanan

kayıtlar ve incelemeler periyodik olarak hazırlandı, Cezaevi Koordinasyon Merkezi olarak adlandırdığımız yapı ona göre tasarlandı. Sürekli iletişim hâlinde olduğumuz Diyarbakır'daki 78'liler Derneği bu süreçte önemli bir rol oynadı. Cezaevinin en korkunç dönemlerine tanık olmuş arkadaşlarla görüşmeler yapıldı. Onların kitapları, şiirleri, içerideyken kullanmış oldukları objeler toplandı, müzeye hazırlık olarak. Bu konuda cezaevinde yakınlarını kaybetmiş ailelerden büyük destek gördük. Aynı zamanda merkezde bu konuya eğilen atölye çalışmaları ve sergiler de düzenledik.

En son sergimiz 1980 sürecinde cezaevinde kalmış kadınları konu alan *Kadınlar ve Diyarbakır 5 no.'lu Cezaevi* başlıklı sergiydi. Genelde cezaevine dair tanıklıkları erkeklerden duyduk şimdiye kadar. Kadınların tanıklıkları çok az duyulmuştu. Küratörlüğünü benim üstlendiğim sergi süreci boyunca yüze yakın arkadaşı bir araya getiren çalışma grubuyla bir yıl boyunca çalıştık. Cezaevinde kalmış olan ya da yakınlarını ziyaret etmek için sürekli olarak cezaevine gelmiş kadınlarla temas kurmaya çalıştık. Geçen süre içinde insanlar pek çok yere yayılmıştı. Ankara'ya, İzmir'e, Antalya'ya, İstanbul'a, Avrupa'ya geçmiş insanlar vardı. Çocukları ya da aileleri yaşadıklarını bilsin istemeyen kadınlar çok konuşmak istemiyorlardı. O dönemi cezaevinde geçirmiş 21 kadınla görüşme yapabildik. Tabii ortaya çıkardığımız kapsamlı çalışma onları ciddi bir şekilde duygulandırdı.

Amed Sanat Galerisi'nde *Uluslararası Fotoğraf Günleri* etkinlikleri düzenledik üç kez. Avrupa'nın ve dünyanın birçok yerinden gelen sanatçıların katılımıyla atölyeler ve sergiler düzenledik. Ayrıca *Bakur* sergileri adı altında bölgede yaşayan bütün sanatçılara açık sergiler düzenledik. *Kürdistan Buluşması* başlığıyla benim koordine ettiğim, yaklaşık 230 sanatçının katıldığı bir sergi düzenledik. Sempozyum ve seminerlerle destekledik. Başlıktaki *Kürdistan* terimi sonradan başıma sorunlar çıkardı tabii. Hazırladığımız *billboard*'lar nedeniyle hedef gösterildik.

Amed Sanat Galerisi olarak her yıl on ayrı sergi düzenliyorduk. Bununla birlikte ciddi bir koleksiyon geliştirmiş olduk. Çeşitli yayın faaliyetlerimiz oldu. Aynı zamanda derinlikli bir arşiv çalışması yürüttük faal olduğumuz dönem içinde. Sanat müzesi kurma hazırlıkları için-deydik. Kayyumun atanmasıyla beraber Amed Sanat Galerisi kapatıldı. Cezaevi Koordinasyon Merkezi kapatıldı ve içinde bulunan bütün her şey boşaltıldı. Şu an boş bir mekân olarak duruyor. Yapmış olduğumuz ve depomuzda duran yayınların hepsinin yakılarak imha edildiğini duydum geçenlerde. Bahsettiğim kültür kırımı burada da devam etti, ediyor.

Bizim o süreçte yaptığımız çalışmalara üniversiteler, Milli Eğitim Müdürlüğü ya da

valilikten hiçbir destek gelmedi. Üniversiteye gönderdiğimiz sergi afişlerimizin asılması, rektör izin vermiyor denilerek engelleniyordu. Büyükşehir Belediyesi olarak kendimiz otobüsler göndererek ilköğretimdeki, ortaöğretimdeki öğrencileri sergilere getiriyorduk. Resim öğretmenleri ile koordineli çalışıyorduk. Daha sonra bu süreç Milli Eğitim Müdürlüğü tarafından yasaklandı, öğrencilere gitmeyeceksiniz denildi. Okullardan getirebildiğimiz öğrenciler daha sonra hafta sonu anne ve babalarının elinden tutuyor, salona getirip, sergiyi dolaştırıyorlardı. Sonuçta izleyici sayımız sergi başına 5000'e yaklaştı.

Tabii çalkantılar yaşadığımız da oluyordu. İŞİD saldırısının hemen ertesinde gösterimde olan ve planlanan sergileri iptal etmek zorunda kaldık ve sergi mekânını Irak'taki saldırılardan kaçan misafirleri ağırlamak için kullandık. Böyle bir süreç içerisinde artık sanatın gerekliliğini, işlevini tartışmaya başlıyorsun çünkü yaşama kasteden tehditlerin yaklaştığını görüyorsun. Öyle bir coğrafyadasın. İŞİD'in saldırısından hemen sonra Şengal'deki Ezidilerin çoğu göç etmek zorunda kalmıştı. İlk etapta 5000'e yakın göçmen Diyarbakır'a geldi, barınacak yere ihtiyaçları vardı. Spor salonlarının, belediyeye ait merkezlerin hepsini hızlıca hazırlamak zorundaydık. Bunlardan bir tanesi de bizim galeriydi. Gösterimdeki sergiyi kaldırarak mekânı parçalara bölüp aileler için yaşam alanları yarattık. Cezaevi Koordinasyon Merkezi de bu şekilde kullanıldı.

Zor dönemlerdi bizler için. Yakında bir yerde savaş devam ediyor, sen de onun sonuçlarıyla, çekilen acılarla yüz yüzesin. Az önce bahsettiğim *Kürdistan* sergisinde de aynı şekilde, Kobane'ye saldırılar düzenleniyordu. Aynı günlerde sanat etkinlikleri düzenlemeye çalışıyorsun ama olanları da takip etmek zorundasın. Düzenlediğimiz son sergiler sırasında da çok yakınımızda Sur'da çatışmalar devam ediyordu. Ciddi bir bombalama vardı. Tabii bunlar çok büyük, etkisi uzun sürecek travmalar. Sadece Sur'da olanlara bakalım, pek çok kısım -birkaç kilise dışında- dümdüz edildi, tarihi doku yok oldu. Pek çok ev yıkıldı, yerlerine yeni çirkin konutlar yaptılar.

EK: Arşiv çalışmalarından bahsetmiştin. Bütün bu yıkımdan bu birikim kurtarılabildi sanırım?

BS: Önceki dönemlerde güçlü bir arşiv çalışmasından bahsedemeyiz. Kişisel çabalarla oluşturulan arşivler söz konusuydu. Bu yöndeki eksikliğin bir sorun olduğunu düşünerek 2009'dan itibaren Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Amed Sanat Galerisi olarak bir arşiv çalışmasına giriştik biz. Sadece dijital olarak kaydetme anlamında değil, eserlerin kendilerinin de Amed Sanat Galerisi'ne devredilmesi yönünde bir çabamız vardı. Çünkü bu çalışmaların yer alacağı bir müze tasarısı üzerinde çalışıyorduk ve sanatçı arkadaşlarımız böyle bir projeye seve

seve destek vereceklerini söylüyor, işlerini bize hibe ediyorlardı. Biz de teslim aldığımız yapıtlara karşılık bir sözleşme yapıyorduk sanatçılarla. Kurduğumuz dijital arşivin kayyum yönetimi tarafından tahrip edilmesine izin vermedik. Masum bir hevesle, büyük bir emekle hazırlanan bu arşivin mahrem bir tarafı da var sonuçta. Belli güç odaklarının eline geçmesi ya da farklı çıkarlar için kullanılmasına karşıyım. Bu arşivin yeniden kamusallaştırılması, araştırmalara açılması için uygun zaman ve koşulların oluşması gerekiyor. Önümüzdeki dönemde paylaşım yönünde çalışmalarımız olacak.

EK: Kayyum sürecinde kamusal kaynakların kültür sanat ile olan bağı kesilmiş durumda. Ama faaliyetlerin, üretimin, paylaşımın ritminde çok bir geri çekilmişlik yok sanırım. 90'ları tanımlarken tespit ettiğin kolektif karakter yeniden tesis ediliyor sanki.

BS: Şu an kayyumlar kendilerine yakın gördükleri veya emirlerinde olduklarını düşündükleri sanatçı ve kurumlarla çalışıyorlar. Bağımsız çalışmalar yapan sanat kurumlarının çoğu etik olarak onlarla ilişkiye geçmeyi reddediyor zaten. Kamusal kaynaklar hiç adil olmayan şekilde dağıtılıyor. Kendi çevrelerine hazırlattıkları saçma sapan projelere anormal paralar aktarıyorlar. 2000'li yılların başından itibaren yerel yönetimlerin kurmuş olduğu çok sayıda alan kayyumların eline geçince mekân konusu yeniden sorun olmaya başladı. Bu yüzden sanat üretiminin ve üretilenlerin sunumunun önünde engeller oluşmaya başladı.

Kayyumlar atanmadan önce (2015 yılında) Batman, Mardin ve Diyarbakır'da yaşayan ve üreten arkadaşlarla birlikte kurduğumuz Merkezkaç Sanat İnisiyatifi'nin yanı sıra, daha sonraki yıllarda Diyarbakır'da Loading, A4, Tango MED, Ma Music, Amîdart ve Mordem Kültür Merkezi gibi çok sayıda bağımsız kurum açıldı ve şu anda ciddi çalışmalarla şehrin yükünü taşıyor bu kurumlar. Burada Kültür için Alan projesinin verdiği desteği de anmadan geçmek istemiyorum çünkü bölgedeki ciddi hareketliliğin sürmesini sağlayan en büyük kolaylaştırıcı, verilen bu tür destekler oluyor. Ayrıca Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası hem elindeki mekânları paylaşmaya hem de projelere fon sağlamaya devam ediyor. Diyarbakır dışında Mardin'de 13 Metrekare Sanat Kolektifi gibi, Mişar Art gibi oluşumların çağdaş sanat üzerine derinlikli etkinlikler ve konuşmalar düzenlediğini görüyoruz. Batman'da Bat Art Lab ya da diğer tiyatro merkezlerinin ciddi çalışmaları devam ediyor. Bunlar bölgenin tümü için önemli. Fakat siyasi baskıların giderek arttığını, ekonomik problemlerin derinleştiğini göz önüne alırsak bağımsız oluşumların kurduğu bu alanın ne kadar devam edebileceğini şimdiden kestiremiyorum.

EK: Bugünlerde ne üzerine çalışıyorsun?

BS: Şu anda Ortadoğu'dan Avrupa'ya göçmüş Kürt sanatçıların dijital bir haritasını oluşturacağım bir çalışma, bir tez üzerinde çaba sarfediyorum. Google Maps'te hareket ediyor gibi Avrupa coğrafyası üzerinde gezilecek, harita üzerinde kim, nerede, ne üretiyor, görülebilecek. Teknik olarak nasıl çözebileceğimiz üzerine düşünüyoruz. Gerekli toplantılar, görüşmeler hâlen sürüyor. Salgın koşullarında çevrimiçi şekilde ilerliyorum. Zaten Diyarbakır'da yaşarken çağdaş sanat bağlamında göçmen ve mültecilik tezini işlerken bu çalışmanın zeminini hazırlamıştım. Şimdi ben kendimi göçmen olarak bulmuş durumdayım. Çalışmalara Berlin'den devam etmenin zorluklarıyla cebelleşiyorum bugünlerde.

* Bu söyleşi daha önce *Apartment Project Berlin'de Chromatic Wednesdays* etkinliği çerçevesinde 2 Aralık 2020 tarihinde gerçekleştirilen çevrimiçi söyleşinin gözden geçirilmesiyle hazırlandı. İlk versiyonun metne aktarılmasını üstlenen Emre Birişmen ve Melih Sarıgöl'e teşekkür ederiz.

Hafıza ve Sanat Araştırması Üzerine: Geçmişin Günceli, Güncelin Geleceği

245

Lara
Fresko Madra

Ayşe İdil
Enis Köstepen
Eylem Ertürk
Gamze Hızlı
Meltem Aslan
Sevim Sancaktar

Hakikat, Adalet ve Hafıza Çalışmaları Derneği (Hafıza Merkezi) 2011 yılında avukat, gazeteci ve insan hakları savunucuları tarafından kuruldu. Neredeyse 10 sene sonrasında hukuk, gazetecilik ve aktivizm alanında çalışanların çok ötesinde bir gündemi ve nüfuzu var. Bu disiplinlerarası genişlemenin kurumsal sürecini biraz aydınlatabilir misiniz?

Meltem: Türkiye'nin yüzleşmediği çok katmanlı hak ihlalleriyle ve üstü örtülmüş, çarpıtılmış gerçeklerle malul bir tarihi var. *Hafıza Merkezi*'ni kuran ekibin ortaklaştığı yer; bu yüzleşme ve kabul yaşanmadan ne 35 yılı aşkın süredir devam eden savaşın sona erip kalıcı bir barışa evrilebileceği ne de demokratik ve insan haklarına dayalı bir toplumun kurulabileceği. Kurucuların geldikleri disiplinler ve deneyimler bir anlamda bu yüzleşme ve kabule katkı sunabilmek için seçeceğimiz yöntemleri belirledi. Akademi ve gazetecilik disiplinleri bizi daha çok araştırmaya, veriye dayalı bilgi üretmeye, toplumsal hafızanın tezahürlerine bakmaya; hukuk ise hukuki analiz ve dava odaklı çalışmalarımıza yönlendirdi demek yanlış olmaz.

Bu çok katmanlı kabul edilmemiş/yüzleşilmemiş tarih sonuçları itibariyle sadece insan hakları savunuculuğunun değil birçok farklı disiplinin dert edindiği bir konu. Aslında odaklandığımız konuların ve nihai hedefimizin yaşadığımız coğrafyada birçok başka çalışma alanı ve grupları tarafından paylaşıldığını baştan beri biliyorduk. Bir noktada o bağları kurmak hep uzun vade için düşündüğümüz bir hedefti.

Bu süreci hızlandıran belki kuruluşumuzdan bu yana geçen 10 yılda hızla değişen dış faktörler oldu. Türkiye'de de küresel düzeyde de seçimle işbaşına gelen otoriter rejimler tüm muhalif kesimlere saldırmaya, onları susturmaya, kriminalize etmeye başladı. İnsan hakları savunucuları, gazeteciler, sanatçılar, akademisyenler... hedef hâline getirildi. Türkiye'de özellikle son 4-5 yıldır sivil alanda iktidarın anti-demokratik uygulamalarını eleştiren sözler söylemek doğrudan hedef olmanıza sebep oluyor. Tüm bu faktörler bir araya gelerek bizi daha çok ortaklaşma, daha çok işbirliği, daha çok dayanışmayla sözümüzü daha güçlü -belki bir parça daha güvenli- söyleyebilmenin yeni yollarını aramaya yönlendirdi.

Yani kurumsal olarak hem iç hem dış faktörler bizi dertlerimizin keşiştiği başka disiplinlerle yöntemlerimizi ortaklaştırmak, yeni yöntemler aramak gibi arayışlara yöneltti. Hafıza ve Sanat teması ve bu proje de aslında tam da böyle bir noktadan hareketle doğdu.

246

Hafıza Merkezi aslen bir sivil toplum kuruluşu. Bir STK'nın sanatla bu kadar iç içe geçmiş bir proje yapma fikrinin ne tür bir coğrafi, sosyal ve entelektüel ortamdan çıktığını biraz anlatabilir misiniz?

Enis: Ben *Hafıza Merkezi*'nin adını, orada çalışmaya başlamadan önce ilk kez 2013 yılında İstanbul Film Festivali'nde gösterilen, *Hafıza Merkezi*'nin yapımcılığını üstlendiği *Bûka Baranê* belgeseliyle duydum. Filmin yapımcısı Murat Çelikkhan *Hafıza Merkezi*'nin kurucularından ve eş direktörü. Bir diğer eş direktör Meltem Aslan ise uzun yıllar hem Anadolu Kültür'ün hem de *Hafıza Merkezi*'nin direktörlüğünü yürüttü. *Hafıza Merkezi* Anadolu Kültür'ün sergi mekânı Depo'yla uzun süre ofis paylaştı. Yani organik olarak sanatı insan haklarının yanında, içinde, komşusu gören bir bakış *Hafıza Merkezi*'nin varlığına içkin. *Hafıza Merkezi*'nin internet sitesindeki kaynaklar bölümünde zorla kaybetmeler ve kayıplar üzerine filmler, edebi eserler, popüler şarkılar vardı. Ama bu proje özelinde bakarsak, proje fikrini 2017 yılında, barış sürecinin bitmesi ve darbe girişimi sonrası başlayan

OHAL ile sivil alanın korkunç bir hızda daraldığı günlerde geliştirdik. Çalışmalarımızın sonuçlarını paylaşamadığımız -ya bazı yeni çalışmalarını yapamayacağımız ya da sonuçlarını paylaşamayacağımız için girişemediğimiz- bir dönemdi. Ama bir yandan da *Hafıza Merkezi*'nin de dert edindiği geçmişle yüzleşme, hesaplaşma, sadece insan hakları hareketinin ya da akademiye ilgili disiplinlerin değil sanatın da gündemindeydi. Bunu en yakından zaten o dönem ofisimizin olduğu Depo'da gözlemliyorduk. O zaman şu sorudan yola çıktık: Önümüzün tıkalı olduğu bu dönemde geçmişteki birikime bakarak, onu derleyip toparlayarak, onun etrafında insan hakları hareketini, akademiye, sanatçıları buluşturup yeni bir dil arayışı, paylaşım alanı, üretimi teşvik edecek bir şevk oluşturabilir miyiz?

Ortaya çıktığı ortamın ötesinde bir tahayyül de var sanırım bu kurguda. Bu projenin nasıl biraradalıklar oluşturacağını öngörüyorsunuz?

Enis: İnsan hakları hareketinin, sanat pratiklerinin ve akademinin yöneldiği, mesele ettiği ve bunlara bazen ortak referanslarla yaklaştığı bir tür bilgi kümesi olduğunu düşünüyorum. Esasında birbirimizin dilinden ve dertlerinden anlayabileceğimiz bir alan var. Fakat bu alanın yeteri kadar keşfedildiğini, bu alanda buluşulduğunu düşünmüyorum. Ben sinemayı yakından takip eden biri olarak o alandan örnek vereyim: Mesela Türkiye'de insan hakları alanında çalışıyorum diyen herkesin izlemesi gereken filmler, belgeseller yapılıyor, gösterime giriyor ama en yakınimdaki iş arkadaşlarımın bile haberi olmayabiliyor. Herkesin kendi bildiğini derinleştirmeye çalışması dışında ortaklaşan bir bilginin ve paylaşımın üretilmesine ihtiyaç var. Hele ki herkes seslenegelendiği kesimlerin darlığını ya da küçüklüğünü dert ederken... Görsel sanatlar ve gösteri sanatlarına dair bir seçki-arşiv oluşturma girişiminin, adına ne dersek diyelim; etrafında bir araya gelebileceğimiz o alanın bir parçası olabileceğine inanıyorum.

Eylem: Diğer yandan, sanatın farklı disiplinleri arasında da ciddi kopukluklar var. Zamanla birbirlerinin yürüttüğü tartışmalardan uzak kalan farklı sanat üretim alanları oluştuğunu söyleyebiliriz. Elbette günümüzde dünyadaki güncel sanat pratikleri gittikçe birbirinin içine geçiyor, disiplinler ayırımından söz etmek zorlaşıyor. Diğer yandan da geçmişten getirdiğimiz alışkanlıklarımız ve sanatsal üretimdeki konfor alanlarımız var. Örneğin güncel sanat dünyasıyla tiyatro, dans ve performans üretenlerin birbirlerine değdikleri alanlar oldukça kısıtlı.

Bu seçki arşivi derlemek için kurduğunuz ekipte de geniş bir disiplinlerarası ortaklaşma var sanırım. Biraz ekibin kimlerden oluştuğundan ve farklı alanlardan projeye nasıl katkıda bulduklarından bahsedebilir misiniz?

Gamze: Araştırma sürecinde görüşülen sanatçılar, küratörler, akademisyenlerin geri bildirimlerinden, seçki-arşivi yorumlaması için davet ettiğimiz farklı alanlardan gelen 15 kişiye kadar çok geniş bir yelpazeden insanın yapılan çalışmaya ve ortaya çıkan tartışmalara katkısı oldu. Bu disiplinlerarasılığı teşvik eden yaklaşım, özellikle konuşma serisi için belirlediğimiz temalar etrafında son yirmi yılda üretilmiş sanat eserlerinin sanat, sosyal bilimler, felsefe, insan hakları hukuku gibi alanlardan farklı bakışlarla yorumlandığı çok canlı bir tartışma alanı yarattı. Araştırma ekibi daha önce de çeşitli vesilelerle bir araya geldiğimiz Ayşe, Eylem ve Sevim'den oluşuyor. Üçü de temelde güncel sanat alanından geliyor, ancak hem hafıza konusunda daha önce yaptıkları hem de sivil toplumla işbirliği ve deneyimleri sebebiyle sanat ve siyasetin keşiştiği alanda duran isimler. Ayşe sanatçı, imge-yas-hafıza ilişkileri üzerine düşünüyor.

Sanatta da daha içine kapanık alanların keşiştiği yerleri görmek, deşifre etmek ve bir etkileşim olasılığı yaratmak amacı da güttük bu projeye. Teorik tartışmaları ve toplumsal alanla hesaplaşma yaklaşımları birbirine paralellik gösteren görsel sanatlar ve gösteri sanatları alanlarına öncelikli olarak odaklanmamızın altında böyle bir niyet de vardı. Dolayısıyla sadece insan hakları alanı, akademi ve sanatın ortak bir tartışma zemininde buluşmasının ötesinde, sanatın farklı disiplinleri arasında belki bizim de tahayyül edemediğimiz yeni biraradalıklara alan açmak, şans vermek ve bir durup belki de birbirimize bakmak istedik.

Sevim: Enis'in ve Eylem'in söylediklerine, sanatın icra edildiği ortamı yansıttığı kadar kurucu olabildiği alanlar üzerine bir ek yapmak istiyorum. Ezgi Bakçay yazısında politik bir eylem biçimi olarak sergi yapmanın üzerinde duruyor. Serginin içerik olarak politik olmasının ötesinde sergi yapma süreçlerinde ortaya çıkan dayanışma ilişkilerinin, karşılaşmaların, ortak karar alma ve uygulama deneyimlerinin kendisinin politik olduğuna dair bir görüş bu. Bu süreçlerden bize kalan neler oluyor? Bu seçkinin oluşma ve tartışma süreçlerinin de benzer potansiyelleri barındırdığını düşünüyoruz ve üretken başka biraradalıklara yol açabileceğini umuyoruz. Bu tür kolektif üretimlerin kendi serüvenleri var. Onlar etrafında oluşan geçici ortaklıklar çeşitli politik baskı biçimlerine karşı da bir arada hareket etme tecrübesi yaratabiliyor.

Eylem: *Hafıza Merkezi* ekibi avukatlar, gazeteciler, insan hakları savunucularından oluşuyor. Çalışma gruplarında yer alan *Hafıza Merkezi* ekibinden Enis aynı zamanda *Altyazı Sinema Dergisi*'nin yayın kurulunda yer alıyor ve yapımcılık yapıyor. Gamze önce Anadolu Kültür, daha sonra *Hafıza Merkezi*'nde insan hakları odaklı sivil toplum deneyiminden geliyor. Meltem'in de Anadolu Kültür geçmişinin yanı sıra uzun yıllardır insan hakları alanında yaptığı çalışmalar son dönemde geçiş dönemi adaleti ve geçmişle yüzleşme çalışmalarına odaklanmış durumda. Kurumun iletişim koordinatörlüğünü yürüten Kerem Çiftçioğlu sivil toplumla kültür-sanat alanı arasında ortak çalışmalar üretmeye çalışıyor. İnsan hakları avukatı olan Özlem Zingil ise uzun yıllardır Mülksüzleştirme Ağları'na ve Mekânda Adalet Derneği'ne katkıda

Araştırmanız sanat alanında toplumsal hafıza ile ilgili çalışmalara bakarak başlıyor fakat süreç içinde insan hakları çerçevesi ön plana çıkıyor. Araştırma notlarınızda projenin daralması sürecinden bahsediyorsunuz. Özellikle projeye bağlantılı olarak, toplumsal hafıza ve insan hakları konularının teorik ve pratik kesişim noktalarını ve ayrıştığı alanları biraz açabilir misiniz?

Eylem: Hafıza ve Sanat Projesi'ni 2017/18'de kurgularken, Türkiye'deki hafıza çalışmaları ve sanat pratiğinin kesiştiği alanlara bakmayı hedeflemiştik. Toplumsal hafıza meselelerinin sanat üretimlerine yansımalarını inceleme fikri, belki biraz *Hafıza Merkezi*'nin belgeleme odaklı çalışmalar yürütmesinden dolayı, ilk başlarda bir antoloji oluşturma yöntemine odaklanmıştı. Antolojiyi daha geniş bir perspektifle birçok farklı faaliyeti içeren bir projeye dönüştürmüştük. Bunun içinde arşiv ve seçki oluşturmak kadar atölye çalışmaları, üniversitelerde ders programları, konuşmalar, yayınlar, online bir platform ve hatta bir sergi de vardı. Kaynak bulmak çok zaman alınca; projeyi bir seçki oluşturmaya, konuşmalar ve yayına daraltarak daha küçük bir şekilde başlatmak istedik. Projenin faaliyetlerini yöntemsel olarak daraltmak bir aşamaydı, ancak kavramsal çerçeveyi belirlemek ve daraltmak daha zorlu bir süreç oldu.

Toplumsal hafızaya bakan sanat işler dediğimizde, sadece geçmişle yüzleşme değil, günümüz ve gelecekteki hatırlama ve unutma pratiklerini de içeren bir yaklaşımdan bahsediyoruz. Böyle düşününce, neredeyse tüm "politik" sanat işlerinin buraya dâhil olacağını ve alanın genişliğiyle altından kalkılamaz bir çalışma olacağını fark ettik. Elbette araştırmanın zaman ve insan kaynakları kısıtlarının yanı sıra, *Hafıza Merkezi*'nin odaklandığı konuların somutluğu da çerçevenin genel hafıza çalışmalarından öncelikli olarak insan hakları alanına doğru daralmasına sebep oldu. Bu noktada teorik olarak hafıza çalışmalarına odaklanmak yerine, pratikte *Hafıza Merkezi*'nin çalışma alanlarına giren konularda üretilmiş sanat üretimlerine bakmayı tercih ettik. Son 20 yılda Türkiye'de üretilmiş ve sergilenmiş sanat işlerine bakarken, sadece insan

bulunuyor. Ekibin nispeten yenice üyelerinden Gülistan Zeren de sosyoloji alanındaki eğitiminin ardından, *Hafıza Merkezi*'nin toplumsal hafıza alanındaki çalışmalarının genişletilmesi için çalışıyor. Kısacası *Hafıza Merkezi* ekibi de farklı disiplinlerin bakış açılarıyla sürece önemli katkı sundu. Buradaki alanların çeşitliliği, sanatla bir araya getirmeye çalıştığımız dildeki farklar ve gündemlerin aciliyetlerinin arasındaki uyumsuzluklar elbette zorluk yaratıyor. Aynı dili konuşmuyoruz belki, ama bir arada geçirdiğimiz zamanları artırdıkça, birbirimize sorduklarımızla yeni, ferah, farklı yaklaşımlara alan açıldı diye düşünüyorum. Ekibin disiplinler arası çeşitliliği bir engelden çok, yaratıcı bir olasılık olarak ele alındı sanırım.

Hakları Evrensel Beyanname'sinde sıralanan haklarla değil çeşitlenen türlü hak mücadeleleriyle de ilişkilenen, ilgilendiği alanları çoğaltan bir insan hakları merceği çok geniş bir çerçeve sunuyor. İnsan hakları ve sanatın kesiştiği yerde kalan konulara, temalara, meselelere bakmak için doğru yaklaşımın ne olacağı sorusu bizi -farklı disiplinlerden gelen araştırma ekibi ve *Hafıza Merkezi* ekibini- uzun süre meşgul etti -özellikle de yaşadığımız coğrafyada toplumsal travma yaratan, hak ihlali olarak tanımlanan olayların ve konuların niceliği, niteliği, çok katmanlılığı düşünülünce... Sonuçta çerçeveye; Türkiye'nin toplumsal hafızasında bastırılmış meselelere dair resmî söylemi sorgulayan, şiddet ve ağır insan hakkı ihlali içeren toplumsal olaylarla, bu olaylara zemin hazırlayan sistematik ayrımcılığa dair üretilmiş sanat eserleri, sergiler ve performansları dâhil etmeye karar verdik.

Darbeler, katliamlar, pogromlar, kayıp ve faili meçhul olayları, Kürt meselesi, Gezi olayları, ülke tarihindeki farklı etnik ve dini azınlıkların hafızası ile bu temalar etrafında yorumlanabilecek, genel hafıza çalışması olarak değerlendirilen güncel sanat üretimleri seçki-arşivde bir araya getirildi. Seçki-arşiv, doğrudan belli olaylara referans vererek ve tanıklıklara dayanarak geçmişte yaşananları hafızalaştıran, yani Türkiye'de devlet şiddetinin izlerini tarayarak hafıza oluşturan sanat işleriyle, daha dolaylı ve kavramsal bir yaklaşımla toplumsal hafızaya bakan, şiddet ve ağır insan hakkı ihlallerine ve sistematik ayrımcılığa karşı pozisyon alarak barış iradesini yansıtan çalışmaları içeriyor.

Enis: Toplumsal hafıza çalışmalarının soy kütüğündeki önemli bir adım; tarih yazımı tartışmalarında hâkim sınıfların, kazananların yazdığı tarihe karşı başka, muhalif bir tarih bilinci oluşturmak. Bu bakımdan tabii ki kazananların, egemen olanların, resmî tarihi yazanların görmezden geldiği şiddet tarihleri, toplumsal hafızayı insan haklarının geçmişle hesaplaşma ile ilgilenen dallarıyla ilişkilendiriyor. Bu bakımdan özellikle geçiş dönemi adaleti perspektifindeki çalışmaların, sorunların "kökenlerini" (root

causes) ortaya dökme çabası toplumsal hafıza çalışmalarını ister istemez geçiş dönemi adaleti mekanizmalarının parçası hâline getiriyor. Resmî tarihler, olaylara faillerin perspektifinden bakanlar tarafından yazıldığı sürece katliamlardan, soykırımlardan, işkencelerden, zorla kaybetmelerden ve bunların faillerinden bahsedilmeyecek. Bunların failleriyle yüzleşmeyi önüne hedef olarak koymayan bir insan hakları hareketi de arzuladığı toplumsal değişime yeterli katkıyı sunamayacak.

İnsan hakları terminolojisi, araştırma notlarımızda da değiştiğiniz gibi, aslında kısıtlı birtakım kriterler öne sürüyor – soykırım, insanlığa karşı suçlar ve savaş suçları. Bu projeyi insan hakları ihlallerini araştırmaya ve belgelemeye adanmış bir STK çatısı altında gerçekleştirmenin beklenmedik avantajları oldu mu? Kısıtları neydi?

Eylem: Sanatın "kategorilere sığmayan" doğası ve çoklu anlam olasılıklarını, zaman zaman teknik bir terminolojiye kayabilen insan hakları alanının diliyle anlamaya çalışmanın kendisi başlı başına bir zorluk tabii. Özellikle çok çeşitli sanat üretimleri arasından bir seçki yapabilmek, yolunuzu bulabilmek için, çalışma sürecinde kendimize bazı sınırlar koymamız, işaretler bulmamız gerekti. Kaybolmamak için seçki-arşive koyduğumuz "etiketler", geçici olsa da somutlaşabilmek adına soykırım, pogrom, darbe gibi ağır hak ihlalleri içeren olaylara ve bunların getirdiği baskın ve şiddet yüklü anlamlara doğru açıldı. Çok farklı sanat işlerini içeren bir yerde bu tür bir yaklaşımın teknik faydaları olsa da farkında olmadan bizi kısıtlı bir alanda konuşmaya ittiğini unutmamak gerekiyor. Hafıza ve Sanat çalışma gruplarında çok tartışılan konulardan birisi oldu bu. Ancak bir yandan da, oldukça disiplinlerarası bir çalışmada, birbirimizin alanlarına, diline, terminolojisine bir girip çıkmak, kısıtların farkında olarak bu etkileşimin bize vereceği olası yeni yaklaşımları görebilmek önem-

liydi. Örneğin, belki bizim Ermeni Soykırımı'yla ilgili olarak seçki-arşive dâhil ettiğimiz bir işin, aslında dolaylı olarak bu coğrafyadaki birçok farklı hak ihlaliyle nasıl ilişkilendiğini görebildik. Birçok işteki kimlik ve hafıza yaklaşımının nelerde yoğunlaştığı, nasıl bir dilde ifade bulduğuna dair tespitler yapma olanağı bulduk. Belli olaylara odaklanmasa da genel hafıza çalışmaları altında değerlendirilebilecek soyut yaklaşımları farklı okumalara açma olanağı da görünür oldu diğer yandan. Burada *Hafıza Merkezi*'nin yıllardır insan hakları alanında yürüttüğü hukuki takipler, araştırmalar ve saha çalışmalarının da önemli bir katkısı olduğunu düşünüyorum. Örneğin sanatta beden ve boşluk, şiddet ve hafıza konularını tartışırken, *Hafıza Merkezi*'nin zorla kaybedilenlerle ilgili araştırmaları, bizler için konuştuğumuz alanın bu coğrafyadaki gerçekliğine ve boyutlarına dair bir zemin sundu. Bu geçişlilikleri görmek, sanat ve siyasetin tam da kesiştiği yerin dilini kurabilmek açısından önemli sanırım.

249

Taranan kurum listesine baktığımda özellikle 2000'lerin sonunda ve 2010'ların başında aktif olan pek çok ticari galerinin eksik olduğunu görüyorum. Bunların bir kısmı 2010'ların ortasında siyasi, ekonomik, kültürel çalkantılar arasında kapandı, birçoğu kapanırken geride bir internet sitesi bile bırakmadılar. Hâlihazırda bir hafıza sorunu yaşayan, bile isteye hafızasını bastıran ya da bazen mahsus bir koruma mekanizması olarak bu hafıza boşluklarını yaratan bir ortamda bu arşivi kurgulamanın, bir araya getirmenin bugün ve yarın için teknik zorlukları ve etik kaygı ve yükümlülükleri nedir?

Sevim: Hafıza ve Sanat Projesi özelinde arşiv ile araştırmanın farkını akılda tutarak ilerlemek çok belirleyici oldu. Seçki-arşiv daha görünür olmasına rağmen, arka planında öncelikle bir araştırma söz konusu ve şüphesiz eksiksiz olma iddiası taşıyor. Araştırma açık uçlu bir süreç. Çok daha olasılıklı bir evreni var ve her şeyi görünür kılmak mümkün değil. Bu ön kabulde araştırma yaklaşımında kullanılan dilin, iletişim araçlarının ne olduğu, bunlara kimin karar verdiği, bir araya getirilen verilerin neyi kapsadığı ve neleri yeniden ortaya çıkarma potansiyeli taşıdığı önemli bir konu. Buna karşın arşivlerin bir bütünlük iddiası var. Neyi tutuyor, neyi koruyor? Neyi gö-

rünür kılıyor? Neyi görünür kıldığını düşündüğü bir zamanda görünmezlikler yaratıyor? Biz arşiv kavramına bu sorularla yaklaşıyoruz. Etik kaygılarımızı da bunlar belirliyor.

Projenin 2018-2019 yıllarındaki araştırma sürecinde öncelikli olarak belirlenmiş 40'a yakın sanat mekânı ve etkinliğinin 20 yıllık sergileme ve gösterim programlarını taradık. Bu açıdan yaklaştığımızda bakılacak daha çok fazla yer var tabii ki. Senin de hatırlattığın gibi kapanan çok fazla sanat kurumu ve oluşum var. Araştırmanın devamında onların da eklenmesi gerekir elbette. Şu aşamada baskın hatırlama rejimlerine

karşı neler üretildiğinin kaydını tutmaya, farklı şehirlerden farklı kurumsal yapılar üzerinden bir önceliklendirme yaparak başladık. Araştırmaya, çoğunlukla İstanbul'dan olmak üzere Çanakkale, Diyarbakır ve Mardin gibi birkaç farklı şehirdeki sergi ve gösterimler üzerinden çerçeveye giren sanat üretimlerini dâhil ettik. Bu şehirlerdeki kurumsallaşmış yapılarla alternatif mekânlar, inisiyatifler ve sanat etkinliklerinin dengesini kurmaya çalıştık. Türkiye'de hatırlama ve unutmaya süreçlerine sanat aracılığıyla bakmanın ihtimallerini araştırdık. Bu süreçlere dair fikir veren işleri ilk aşamada sanat-siyaset ilişkisi, şiddet ve toplumsal hafıza, sanatta temsil politikaları, arşivin olanaklarının yanı sıra ihlaller, sansür ve otosansür gibi çerçeveler içinde yorumlamaya açmayı hedefledik. Bundan sonra seçki üzerine yapılacak yorumlamalar da aynı etik kaygı ve yükümlülükleri paylaşarak sınıf meseleleri, toplumsal cinsiyet, sanat-sermaye ilişkisi gibi yeni alanları da kapsayacaktır.

Sevim'in terminolojisiyle devam edelim öyleyse. Bu araştırmanın ve sonucunda ortaya çıkan derlemenin genişleme ihtimalleri üzerinde durduk. Projenin derlediği çoğu eser siyasi ve toplumsal dinamikleri içinde barındırdığı ölçüde değişik zaman ve coğrafyalarda farklı şekilde anlam kazanıyor. Güncel sanatın hem ana ait hem geleceğe bakan bir yanı; küresel bir pratik olarak da yerel ve uluslararası düzlemlerde görünürlüğü var. Araştırmanın kendisi bu zamansal ve coğrafi akıllarda kendini nerede kurguluyor?

Sevim: Sanat üretimlerinin içine doğdukları politik ve sanatsal bağlam ve işlerin nasıl algılandığı, nasıl yorumlandığı farklı zamansallıklar ve coğrafyalara göre değişiyor. Sergilenme koşullarının birçok üretim için hızlı değişebildiğini de fazlaca tecrübe ettik son yıllarda. Bu sebeplerle, özellikle küreselleşmenin de etkisiyle, üretimlerin fiziksel ve sanal ortamlarda dolaşımı önemli bir konu. Dolaşım taahhüdünde bulunan mecralar hangi konulara alan açıyor, hangi kaynaklardan fonlanarak üretiliyor ya da sansür, otosansür tartışmaları içerisinde kurumların ve sanatçıların üretimlerini gerçekleştirebilmek için geliştirdikleri manevralara rağmen farklı coğrafyalar ve bağlamlarda neler boşlukta kalıyor bakmamız gerekiyor. Seçkiye dâhil edilen işlerde Türkiye'de sergilenmiş olmak şartı aradık. Zira işlerin bu coğrafyada dolaşıma girip açtığı tartışmaları hatırlamak önemliydi. Bu bakış açısı aynı zamanda burada sergilenmeyen üretimlerin sergilenmeme nedenleri üzerine bilgi üretmek ihtiyacını da ortaya koydu. Bu sebeplerle araştırmanın devamında diasporada üreten sanatçıların işlerini ve bu bağlamdaki uluslararası tartışmaları araştırmaya dâhil etmeyi önemsiyoruz.

Neyi nasıl hatırlayacağımıza dair bir tartışmayı Hafıza ve Sanat Konuşmaları'nda kamusal olarak açmış olmak, bir araya gelmeye duyulan ihtiyacın büyüklüğünü de görünür kıldı. Konuşmalar sırasında yöneltilen sorular ve yorumlar kültür-sanat alanında Türkiye'de tarih yazımına dair hepimize ciddi bir sorumluluk düştüğünü hatırlatır nitelikteydi. Toplumun sorumluluklarına karşı devletin yükümlülükleri ikileminde, kurumsallaşma geleneği olmayan bir ülkede arşivsizlik belirleyici bir sorun. Bu konjonktürde bu tür araştırmalar toplumsal sorumluluk almanın form bulmuş hâli bizce. Bu sebeplerle politik baskı ortamında araştırmacılarla -kambur sırtında da olsa- potansiyel taşıyan arşivler arasındaki etkileşim olanaklarını ve ihtimalleri açık tutmanın önemi yadsınmaz.

Bizim oluşturduğumuz derlemenin Türkiye'deki inkâr rejiminin sistematik bir şekilde farklı alanlarda hissettirdiği şiddet olgusu etrafında şekillendiğinden bahsettik çokça. Süreçte baktığımız işler aracılığıyla bazı konuları ve söylemleri içinde bulduğumuz siyasi ve toplumsal dinamikler içinde var etmenin ne kadar zor olduğunu ya da müthiş bir mücadele ve müzakere gerektirdiğini tekrar hatırlamış olduk. Örneğin Nora Tataryan kitaptaki yazısında, sanat işleri şiddet temsilleriyle mücadele ederken oluşan temsil krizlerine ve işlerin içine düştüğü kaygan zemine bakmamız gerektiğini hatırlatıyor. Bu bağlamda üretilere daha geniş perspektiften bakabilmek için de taradığımız alanı genişletmek ve tartışmayı uluslararası bir yaklaşımla çeşitlendirmek çok fazla şey öğretebilir bizlere. Bir hatırlatma yapmaya çalışırken, çelişkilerin içinde potansiyelleri ya da tam tersinin olabileceğini akılda tutarak, neleri nasıl sorguladığımızı, görünür ya da görünmez kıldığımızı bakmaya çalışıyoruz. Bu sorgulama içerisinde ülkenin koşullarının dayattığı kaygan zeminde paydaşız üstelik. Bu, müdahili olduğumuz bir toplumsal yapıyı hatırlatmaya devam ettiğinden sanat alanındaki her üretimin, hareketin sorumluluğu olduğu gibi böyle araştırmaların da merceklerini çeşitlendirmesi, paydaşlarını çoğaltması ve baktığı yerleri genişletmesi gerekiyor.

Sözlü tarih hem insan hakları alanında hem de güncel sanat ortamında sık sık kullanılan bir metot. Bu arşiv projesinin de bu çalışmalara katkısı olacağını düşünüyorum. Fakat sözlü tarih görüşmeleri henüz arşiv taramanızın sistematik bir parçası değil. İleride arşivin gelişmesinde tarama, toplama ve derleme yöntemlerinizi bu yönde genişletmeyi düşünüyor musunuz?

Sevim: Seçki-arşiv üzerinden bir tartışma zemini oluşturmak için araştırmamızı sanatçı, araştırmacı ve eleştirmenlerin yorumlamalarına açtık. İşlere daha geniş perspektiften bakıp farklı okumalara doğru genişleyen, zamanla ortaklaşacağımız bir tartışma zemini oluşabilmesi önemliydi. Bienaller, müzeler, festivaller, performans ve gösteri mekânları, galeriler ve sanat inisiyatiflerinin kendi web siteleri, basılı broşür ve katalogları asıl kaynak olarak alınıp, dergiler ve farklı yayınlarda yapıtlar hakkında çıkmış yazılar ya da birebir görüşmelerde alınan bilgiler ikincil kaynak olarak seçkiye dâhil edildi. Bazı işlerle ilgili varlığını bildiğimiz, kaynağının peşine düştüğümüz ama ulaşamadığımız bilgiler de oldu. Tam da birkaç önceki soruda vurgu yaptığın web sitesi bırakmadan kapanan yapıtların izini sürmenin güçlüğü ile karşılaştık. Ya da üretilen ve dolaşıma giren sanat yapıtları hakkındaki bazı bilgiler zaten hâlihazırda dolaşıma giren kaynaklardan edinilmişti. Ulaştığımız alternatif kaynaklar da çoğunlukla ana kaynağı tekrar ediyordu. Böyle durumlarda sanatçıyla ya da sanatçının birlikte çalıştığı küratör ya da kurum ile görüşüp son 20 yıl içerisinde yapılmış üretiminin eksik parçalarını tamamlamaya çalıştık.

Tam bu noktada sanat eleştirisinin azlığını da hesaba kattığımızda sözlü tarih çalışmalarının araştırmacının önemli bir parçası olmasının önemini anlayabiliriz. Bazı bilgilere, anekdotlara yazılı ya da görsel kaynaklardan erişmek çoğunlukla imkânsız. Muhakkak ki sözlü tarih çalışmaları çok önemli metotlardan biri. Kitapta yer alan Erden Kosova'nın yazısı aslında tam böyle bir arayışa karşılık geliyor. 2000-2019 aralığında baktığımız üretimleri ve alanın tüm

dinamiklerini anlamak için 80'lerden günümüze her 10 yıllık periyodu o dönem aktif olan kişilerle konuşuyor. Bir yandan teorik ve politik olarak dönemi onlarla tartışırken bir yandan da o üretim ikliminin içinde kolektiviteye bakıyor aslında. Biz şu aşamada seçki-arşivi çoklu okumalara açtık ve bu örnekte olduğu gibi farklı araştırma yöntemlerini bir imkân olarak gördük. Dolayısıyla sözlü tarih çalışmaları yapan kişilerin ilerleyen süreçlerde katılımıyla izi sürülemeyen, kaydı olmayan bilgilerin araştırmaya dâhil edilmesi mümkün olabilir.

Bugünü düşünürsek, örneğin, 2021'in ilk aylarında Boğaziçili öğrencilerin tutuklanmasına sebep olan sanat üretimleri üzerine çok fazla konuşmuyoruz. Bildiğim kadarıyla bu konuda henüz kapsamlı bir yazı da çıkmadı. Eser her ne olursa olsun ifade özgürlüğünün önündeki engeli tartışmıyoruz. 10 yıl sonra bu işi bir vesileyle hatırladığımızda bu bilgilerin bize dolaşımdaki kaynaklardan gelmeyeceği kesin. Yakın dönem sanat hafızasına/arşivine katkısı büyük olan Radikal gazetesinin (1996-2016) kapanışı sonrası arşivin de kapanması ihtimalinin yarattığı endişe tüm bu anlatının özeti de sayılabilir. Onu da hatırlamak önemli. Dolayısıyla sözlü tarih çalışmaları, sanat üretimleri üzerine yorumlamaların çoğalması, dijital kaynakların uçuculuğuna karşı basılı kaynaklarda ısrar etmek, sanat eleştirilerinin çoğalması ve en önemlisi bu bilgilere ulaşabileceğimiz mecraların çoğalması hayati. Araştırma ekibi olarak seçkiye dâhil ettiğimiz işlerin yorumlamalarla çoğalacağını, seçkinin de uzun vadede statik bir arşiv olarak kalmaktansa çeşitli diyaloglarla genişleyip devam etmesini umuyoruz.

Proje kapsamında devlet şiddeti ve toplumsal şiddet terminolojileri arasındaki farkı biraz açabilir misiniz?

Eylem: Projenin başından itibaren kaçınmaya çalışıp ister istemez kendimizi içinde bulduğumuz kavramlar: şiddet, devlet şiddeti, toplumsal şiddet, psikolojik şiddet, kadına/işçiye/çocuğa şiddet... Kimin, kime, nasıl, neden uyguladığına göre çok farklı yaklaşılabilir tabii şiddetin toplumsal boyutlarına. Kullandığımız dilin neyi yeniden ürettiğinin her zaman farkında olarak kavramdan kaçınmaya çalışsak da seçki-arşivdeki işlerin önemli bir oranı şiddet referanslı anlamlar içeriyor. Özellikle şiddet, hafıza ve sanat kesişimine bakan ilk çalışma grubunda bu konular tartışılırken, insan hakları hukukunda Türkiye'de önemli isimlerden olan Turgut Tarhanlı'nın yaptığı ayrımı hatırlatmak isterim. Haklara müdahalelerin illa ki devlet kaynaklı olmadığı, dolayı ve ilişkilendirilmiş çeşitli gruplardan gelen hak ihlallerinin de devlet şiddeti bağlamında ele alınabileceğinden bahsediyor Tarhanlı özetle. Şiddetin ve toplumsal ihlallerin kaynakları ve yöntemleri açısından üç farklı boyutuna değiniliyor burada: Dikey ihlaller, devlet yetkileri kullanan kişi ve kurumlardan gelen mü-

dahaleleri içeriyor. Yatay ihlaller, devletle hiçbir bağı olmayan aktörlerin müdahalelerini ifade ediyor ancak bu "bağısızlık" çok keskin değil ve dolaylı da olsa devletin belli kurumlarını sorumluluk altında bırakma potansiyelini ifade ediyor. Diğer yandan diyagonal ihlaller, bir tür "taşeron" kullanarak yapılan, arka planda gizli faille devletin ilişkili kişi ve kurumlar olduğu şiddet vakalarını içeriyor. Bu ayrımın, bizim sanat alanında yaptığımız araştırma açısından önemi, Türkiye'de açık sansür vakalarının yanı sıra, belki de daha fazla, dolaylı şiddet içeren müdahalenin sanatın üretilmesi ve sergilenmesinin koşullarını belirliyor olmasında yatıyor. Siyah Bant'ın (www.siyahbant.org) yakın dönemde sanat eserlerine, sergilere ve gösterimlere müdahaleleri, devreye giren çeşitli aktörleri ve müdahalelerin farklı dinamiklerini belgeleyen çalışmalarını burada anmak isterim. Hafıza ve Sanat seçki-arşivinde de buradan tarayarak dâhil ettiğimiz bazı sergi ve eserler bulunuyor.

Kadın cinayetleri ve LGBTİ karşıtı şiddet henüz seçkide yer almıyor. Bu kategorileri ayırtırmak devlet şiddetinin militarizmle ve toplumsal şiddetin erkek egemenliğiyle derinden ilişkili olduğu göz önünde bulundurulduğunda ayrı bir zorluk yaratmadı mı?

Sevim: Seçkinin çerçevesi *Hafıza Merkezi*'nin ilk günden bu yana odaklandığı ağır insan hakları ihlallerine dayanıyor. Seçkinin çerçevesi -bir anlamda kapsamı daraltıyor gibi gözükse de- aslında çalışmaya nefes aldırın bir alan tanımlıyor. Hak ihlalleri meselesine yoğunlaştığımızda, insan hakları kavramının ne kadar geniş bir anlam alanına yayıldığını fark ediyoruz. Şiddet biçimleri birbirinden bağımsız değil kesinlikle. Bu öyle bir sarmal ki erkeğin kadına uyguladığı şiddetle devletin vatandaşa, insanın doğaya uyguladığı şiddet birbiriyle iç içe geçiyor. Bu anlamda toplumsal cinsiyet yanında yaşam hakkı, çocuk hakları mücadeleleri ya da daha spesifik şiddet biçimlerine karşı duran hareketler de zaten bir ağ oluşturuyor. Seçki-arşiv indirgemeci olmadan, tematik evrenini genişletmek için kategorilerin ötesine geçen yorumlamalara muhtaç gibi görünüyor. Seçki-arşivin tam da bu ve benzeri sorular etrafında açılacak tartışmalarla ilerleyerek bu zorlukları aşabileceği kanısındayım.

Ayşe: Projeye 2019 Mart ayında dâhil olduğumda hâlihazırda belirlenmiş bir çerçeve vardı. İlk başta genel politik işler derlemesi gibi de algılanabilen bu araştırma konusunu, yarattığı gri alanlar ve çatlaklar ile geçirgen bir yapıda sürdürmeye çalıştıkça, yararlı olabilecek bir birikimden çok sınırları belirsiz ve uçsuz bucaksız bir alana girdiğimizi gördük. Nasıl bir işe bakarak "Bu politik değil" diyebilirdim? Herhangi bir işe bir hafızalaştırma çalışması olarak bakmamak da mümkün görünmüyordu. Özellikle göç, LGBTİQİA+ ve kadına şiddet, çocuğa şiddet konularında, ilk başta mutabik kaldığımız ağır insan hakkı ihlali ve sistematik ayrımcılık temaları çerçevesinde baktığımızda ciddi bir arada kalmışlık hissediyordum. Sevim'in de yukarıda bahsettiği gibi bu çelişkiler farklı süreçlerde tekrar tekrar su yüzüne çıktı ve ekipçe yoğun tempoda (ve muhtemelen tahmininizden uzun bir süre) yürüttüğümüz tartışma ve çalışma toplantıları ile zaman ilerledikçe *Hafıza Merkezi*'nin çalışma alanları ve tanımlarının içerisinde kalmanın aslında daha belirgin, kapsayıcı ve sağlıklı bir seçki-arşive yol açacağını fark ettik.

İlişkili şiddet tarihlerinden bahis açılmışken, Türkiye'de ekolojik şiddet ve yıkım sıklıkla yerinden etme, güvenlik kisvesi altında karakol, jandarma ve kalekollarla tahsis edilen baskıcı bir toplumsal kontrol, doğal kaynakların temellük edilmesi ve insanlık tarihi mirasının yıkımı ile iç içe geçiyor. Bazı sanat projeleri bu kesişimleri ele alabildiği ölçüde düşün dünyamıza sosyal bilimlerin ötesinde birtakım katkılar sağlıyor. Seçki bu tür kesişimler ve açılımlar için nasıl alan sağlayabilir?

Eylem: Böyle kesişimlerin farklı örnekleri var seçki-arşivde. Özellikle ekolojik şiddet veya yaşam alanı mücadeleleriyle ilgili son 20 yılda sergilenmiş tüm sanat projelerine bakılmış olmasa da Diyarbakır'da insan hakları ve yaşam alanı ihlalleri bağlamında Sur'un yakın zamandaki yıkımı, veya Gezi olayları etrafında üretilmiş bazı işler buna örnek olabilir. Mesela; Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre BAK projesi kapsamında 2018'de üretilen Gülsün Demir ve Uğur Oluş Beklemez'in yerleştirmesi *Hafriyat*; yıkılan bir şehir ve evini kaybeden insanlardan geriye kalanların tek bir sözcükle, "hafriyat"la ifade edilmesinden yola çıkıyor. Hak ihlallerini

teorik olarak veya hukuki boyutlarıyla konuşmak kaçınılmaz, ancak her bir insanın, hayatın, hikâyenin parçalanmasının bıraktığı boşluğu hissedebilmek ancak başka bir yaklaşımla, bir ihtimal sanatın yarattığı çatlaklar ve ürettiği sorularla mümkün olabiliyor. Bu açıdan Hafıza ve Sanat Projesi'nin bir sivil toplum örgütünün çatısı altında hayat bulması, Türkiye'deki hafıza çalışmalarının sanat üretimleriyle kesişimini görmek ve buradan doğacak hareket olasılıklarına bakmak açısından da önemli bir açılım olabilir.

Geçiş dönemi adaleti (transitional justice) sanat ve hafıza çalışmalarının sık sık bir araya geldiği bir kavramsal ve pratik çerçeve öneriyor. Türkiye için bu çerçeve şimdilik bu yönde atılan ufak adımlar, kaçan fırsatlar ve geleceğe yönelik bir beklenti olarak varlığını sürdürüyor. Bu projenin tasarlanışında geçiş dönemi adaletine dair tohumlar bulmak mümkün mü?

Enis: Geçiş dönemi adaletinin birbiriyle yakından ilişkili dört ana yaklaşımı var. Ceza adaleti ve yargılamalar, hakikat komisyonları gibi girişimlerin ortaya çıkmasına vesile olan hakikat arayışı, onarıcı adalet mekanizmaları ve yasal, kurumsal alanda yapılacak reformlar. Onarıcı adalet oldukça geniş bir alanı kapsayabiliyor

ve burada sembolik mekanizmalar da mevcut. Mesela Kolombiya Barış Anlaşması'nda FARC'ın teslim edeceği silahlardan 3 heykel yapılacağı ve bunların Bogota'ya ve görüşmelerin yürütüldüğü Havana'ya yerleşeceği yazılıyordu. Benzer şiddetin bir daha yaşanmaması için, "Bir daha asla!" demek için planlanan hafızalaştırma giri-

şimleri de bir yandan. Bizim ele aldığımız sanat eserlerinin hiçbiri böyle bir geçiş dönemi adaleti çerçevesinde üretilmiş olmasa da sivil toplumun bu eserlerin bazılarında bir hafızalaştırma gücü verebileceğini düşünüyorum. Arşivin de bu anlamda bir "hafıza mekânı" hâline gelme potansiyeli var. Her ne kadar arşivin ne ölçüde kamusal olarak paylaşılabilmesine dair süregiden çetrefilli bir tartışma olsa da, yine de çok küçük bir örnek vermek gerekirse, bir konuşmamızda Umur Tümay Arslan'ın hatırlattığı üzere seçkide de yer alan Şener Özmen'in *Sus* (2009) adlı fotoğrafını düşünebiliriz. *Hafıza Merkezi*'nin TESEV'den devraldığı failibelli.org adlı dava izleme sitesinin giriş görseli bu fotoğraf. Bu fotoğrafta bir kuyuya eğilip, bir eliyle sus işareti yapan, diğer elini de yaklaşmayın diye uzatan adam Türkiye'deki hem failleri hem de işbirlikçilerini mimleyen çok güçlü bir imge. Failibelli sitesinin insan hakları hareketi ve akademi tarafından ziyaret ediliyor olması bu imgeyi bir galeri nesnesi olmanın ötesine bir adım da olsa çıkarabilmiş olabilir. Bu imgeleri çoğaltabiliriz.

Bu kitapta seçki-arşive erişebilen ilk araştırmacıların çalışmaları derlendi. Bu çalışma gruplarını nasıl seçtiğinizden, nasıl çalıştıklarından ve ileriye dönük planlarınızdan bahsedebilir misiniz?

Eylem: Bu seçkide bizim odaklanmayı düşündüğümüz 5 tema vardı: Şiddet ve hafızanın sanattaki karşılıkları, sanatta politik temsil, hafızaya beden üzerinden bakmak, travma ve tanıklık meseleleri ile arşiv yapmanın kendisini dert edinen çalışma grupları kurduk. Her gruba davet edeceğimiz 3 kişiyi düşünürken, özellikle farklı disiplinlerden gelen, normal şartlarda ortak tartışma zeminleri az olan ve yeni bir dil, yaklaşım ve konuşma olanaklarına açık olabilecek akademisyen, eleştirmen ve sanatçıları aradık. Bunun yanı sıra, bazı gruplarda özellikle belli odaklarımız oldu. Mesela bedenim temsili konusunda çalışan grupta performans ve tiyatro eleştirmenliği alanlarından birilerinin olması önemliydi, Zeynep Günsür Yüceil ve Özlem Hemiş en başından dâhil oldu. Veya şiddet ve hafızaya tarihsel olarak bakan grupta, sanattan olmasa da bunların keşişimlerini dert edinen bir insan hakları hukukçusu olarak Turgut Tarhanlı'nın katkısının önemli olacağını düşündük.

Olabildiğince disiplinler arası bir yaklaşımla ilerlemeye çalıştık. Tabii disiplinlerarasılık, yaratıcı potansiyeli yüksek ama zor bir biraradılığı beraberinde getiriyor aslında. İnsan hakları alanının terminolojisiyle güncel sanata bakılabilir mi? Sanatın temelindeki eleştirel duruş, haklar alanında bir fayda yaratmalı mı? Odaklandığımız temaların ötesinde bu türden birçok yapısal soruyu da dikkate aldık, çalışma gruplarını belirlerken ve yürütürken. Her gruba 3 aya yayılmış, neredeyse her hafta bulduğumuz bir çalışma süreci geçirdik. Bu süreçte herkes kendi ilgi alanları doğrultusunda seçkiden işlere bakarken, bir yandan da tema çerçeve-

Bu imgeleri farklı şekillerde kamusallaştırmanın yollarına bakılabilir. Ama öncelik bu güçteki imgelerin envanterine-arşivine-seçkisine-antolojisine erişebilmemiz. Ama sadece biz şimdi erişelim diye değil; bunları da insan hakları, akademi, sanat alanlarına yeni girenlere (ya ilgi olarak ya kuşak olarak) ve yıllar sonra girecek olanlara aktarmanın yollarını aramak gerekiyor. Buna yeni ve popüler bir örnek olarak, sanatçı ve sinemacı Steve McQueen'in BBC için yaptığı, Afro-Karayipli İngilizlerin ırkçılıkla nasıl karşılaştıkları ve buna karşı ne tür mücadeleler geliştirdiklerini anlatan 5 filmlik antolojisi *Small Axe* (2020)'i düşünelim mesela. Antoloji geçmişin deneyimini bugüne taşıyor ama bir yandan da 20 sene sonra da bu antolojiyi ulaşılır kılacak, ortak hafızanın parçası kılacak mekanizmalar da ya olacak ya da Afro-Karayipli topluluklar bunu elden ele dolaştıracaklar.

sinde tartışmalar yapıldı. Çalışma gruplarında bir ara sadece bu tartışmaları kaydedip yayınlamak mı diye konuştukuz bile oldu. Her gruba davet edilen 3 kişinin yanı sıra, araştırma ekibi ve *Hafıza Merkezi* ekibinden birer kişi çalışma gruplarında mutlaka yer aldı.

Gamze: Seçki-arşivin geleceğini hâlâ konuşmaya devam ediyoruz. Daha önce de pek çok kez değinildiği gibi araştırmacının ve seçkinin pek çok sınırı, sorunlu denebilecek yanları var elbette. Ama bunları göz ardı etmeden, araştırmacının ve seçkinin oldukça kıymetli bir tartışma zemini oluşturduğunu; tam da hedeflediğimiz gibi sivil toplum, sanat ve akademi dünyası arasında küçük de olsa bir fikir alışverişi platformu yarattığını görmek güzel. Bu zemini çoğaltmanın bir yolu olarak ilk aşamada seçkiyi biraz daha genişletip sanatçılara, sanat eleştirmenlerine ve araştırmacılara açmak için yöntem arayışındayız. Bu çalışmanın dışında da farklı disiplinlerden insanlarla bir araya gelmenin, geçmişle yüzleşme ve insan hakları alanının teknik dilinin dışında bir diyalog imkânı yaratmanın yollarını aramaya devam ediyoruz.





Eser Dizini

Bu eser dizini Hafıza ve Sanat Araştırması kapsamında seçki-arşivin içinden ve dışından yorumlamalara dahil edilen eserlerin künye bilgilerini içermektedir. Eserlerin yorumlamalara dahil edilmesine vesile olan sergi ve gösterimlerin bilgileri künyenin son satırında belirtilmiştir. Söyleşilerde adı geçen eserler dizine dahil edilmemiştir.

A

Ahmet Şık, *Başkasının Acısına Bakmak 2*, 2006, Fotoğraf serisi. Karşı Sanat, 2006, İstanbul. **30, 31, 164.**

Ali Bozan, *Bu Bir Toros Değildir*, 2009, Fotoğraf. yerolmayan, DEPO, 2009, İstanbul. **15, 118, 119, 162, 177.**

Ali Miharbi, *Duvarı Kırbaçlayan Makina*, 2013, Yerleştirme, Fotoğraf: Rıdvan Bayrakoğlu. Ruhun Mekanik İşleyişi Üzerine, Pilot Galeri, 2013, İstanbul. **121.**

anti-pop, *Bellek Kutusu*, 2011, Dijital medya (hafıza oyunu). Ateşin Düştüğü Yer, DEPO, 2011, İstanbul. **205.**

Aram İkrâm Taştekin, Gözde Özkurt, *Taş*, 2016, Video (7'40"). Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre BAK, DEPO, 2016, İstanbul. **148.**

256

Aret Gıcı, *Ateş ve Kılıç Arasında*, 2015, Tuval üzerine yağlı boya (140×180 cm). Ateş ve Kılıç Arasında, Öktem Aykut Galeri, 2015, İstanbul. **70, 151, 152.**

Arzu Yayıntaş, Neriman Polat, *İstikrarlı Ölüm*, 2016, Yerleştirme (sunta üzerine 3322 çivi). Kayıpta Saklı, Karşı Sanat, 2016, İstanbul. **207.**

Atom Egoyan, *Auroralar*, 2007, Video (11'), Kaynak: İKSV Arşivi. 10. İstanbul Bienali (İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimser-lik), Antrepo No.3, 2007, İstanbul. **69, 154.**

B

Banu Cennetoğlu, *Liste*, 2006, Yerleştirme (kamusal alanda sergilenen poster, *billboard*, basılı malzeme). Yama, 2015, İstanbul. **188.**

Banu Cennetoğlu, *14.05.2019*, 2019, Bu tarihte Türkiye'de basılmış 770 ulusal, bölgesel ve yerel gazete (26 cilt kitap). Şimdi Tarih Olduğunda, DEPO, 2019, İstanbul. **207.**

Başir Borlakov, *Bomba*, 2007, Fotoğraf. Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et, Karşı Sanat, 2007, İstanbul. **31.**

Berat Işık, *Delik 2*, 2012, Video (renkli, sessiz, 3'25"), Kaynak: Arter Arşivi. Haset, Husumet, Rezalet, ARTER, 2013, İstanbul. **92, 96, 154.**

Burak Delier, *Madımak'93*, Tersyön, 2007, Yerleştirme (ateşe dayanıklı takım elbise ve videostill). Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et, Karşı Sanat, 2007, İstanbul. **151, 153.**

Burak Delier, *Maya*, 2020, Ek Biç Ye İç'te müdahale, Yerleştirme (HD video, 18' 21", ekmek ve maya), Yerleştirme fotoğrafı: Zeynep Fırat, Protocinema'nın daveti ile üretilmiştir. A Few in Many Places, Ek Biç Ye İç, 2020, İstanbul. **71, 74, 75.**

C

Cengiz Tekin, *İsimsiz*, 2003, Fotoğraf.
Sanatçının Sözde Portresi, Diyarbakır Sanat Merkezi, 2008, Diyarbakır. 155.

Cengiz Tekin, *İsimsiz*, 2008, Video (1'58'').
Ateşin Düştüğü Yer, DEPO, 2011, İstanbul. 110, 113, 114.

D

Dilek Winchester, *İlk 3 Türkçe Roman*, 2009, Yerleştirme, Fotoğraf: Mustafa Hazneci,
Sanatçının ve SALT'ın izniyle.
Yüzyılların Yüzyılı Sergisi, SALT Beyoğlu, 2015, İstanbul. 63, 64.

Dilek Winchester, *Okumak ve Yazmak Üzerine*, 2007, Yerleştirme görüntüsü, Fotoğraf:
Mustafa Hazneci, Sanatçının, SALT'ın ve Ars Aevi Güncel Sanat Müzesi'nin izniyle.
Yüzyılların Yüzyılı Sergisi, SALT Beyoğlu, 2015, İstanbul. 63, 64.

Diyarbakır Şehir Tiyatrosu, *Antigone*, 2012, Oyun, Kaynak: İKSV Arşivi.
18. İstanbul Tiyatro Festivali, Haldun Taner Sahnesi, 2012, İstanbul. 110, 112.

Doris Salcedo, *A Flor de Piel*, 2012, Yerleştirme,
(Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/31379>).
A Flor de Piel, Guggenheim Müzesi Koleksiyonu, 2012, New York. 184.

Doris Salcedo, *İsimsiz*, 2003, Yerleştirme, Fotoğraf: Muammer Yanmaz, Kaynak: İKSV
Arşivi.
8. Uluslararası İstanbul Bienali (Şiirsel Adalet), Karaköy, 2003, İstanbul. 143.

E

Ekmel Ertan, *Bugünün Tarihi*, 2019, Yerleştirme (seramik, 3d lazer baskı, video ve
ışık yerleştirme (üst üste eklenen, sürece yayılı 3 bölümden oluşuyor).
Bugünün Tarihi, PASAJ, 2019, İstanbul. 149.

Elçin Ekinci, *İsimsiz*, 2010, Yerleştirme.
Fikirler Suça Dönüşünce, DEPO, 2010, İstanbul. 120.

Eva Haule, *Tutsak Kadınların Portreleri*, 2007, Fotoğraf serisi.
Karşı Sanat, 2007, İstanbul. 33.

Evrin Kavcar, *Dikkat Boşluk Var*, 2015, Yerleştirme ve sanatçı kitabı.
3. Mardin Bienali (Mitolojiler), Eski Mardin – Yeni Mardin arası ve Atamyran
Konağı, 2015, Mardin. 11, 93, 96, 98, 180.

F

Fatoş İrwen, *Duvar*, 2019–2020, Zaman Kayıtları (ilaç kutuları üzerine dış macunuyla
yerleştirilen taş, sıva katmanları vb., cezaevi mekânından sökülen parçalar).
5 No.lu Diyarbakır Cezaevi'nin duvarları, Diyarbakır. 170.

Fatoş İrwen, *Gülleler*, 2018–2019, Saç (açlık grevi eylemlerine atfen açlık grevlerinde
bulunan ve bu grevin parçası olan siyasi tutsakların saçları).
Diyarbakır E Tipi Kapalı Cezaevi, Diyarbakır. 170.

Fatoş İrwen, *Öteki Tarih - OKU!*, 2019–2020, 40 metin (çay ile eskitilmiş A4 kâğıtları
üzerine delikler, Diyarbakır Cezaevi'nin 40 yılına atfen...).

Eser Dizini

Diyarbakır E Tipi Kapalı Cezaevi, Diyarbakır. 171.

Fatoş İrwen, *Şiryan*, 2012, Video performans (35').
Diyarbakır. 172.

G

Gencer Yurttaş, *Ölüm Oruçları*, 2007, Fotoğraf.
Ölüm Oruçları, Karşı Sanat, 2007, İstanbul. 178, 183.

Gülsün Demir, Uğur Oluş Beklemez, *Hafriyat*, 2018, Yerleştirme
(3 adet 50x75cm fine art baskı fotoğraf, 3 kanallı video yerleştirme/sunum).
Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre BAK, 2018. 142.

Gülsün Karamustafa, *Apartman*, 2012, Yerleştirme, Fotoğraf: Cem Berk Ekinil.
Vadedilmiş Bir Sergi, SALT Beyoğlu, 2013, İstanbul. 143.

Gülsün Karamustafa, *Duvar Örüldürken*, 2003, Video.
Ateşin Düştüğü Yer, DEPO, 2011, İstanbul. 11, 46, 47.

Gülsün Karamustafa, *Meydanın Belleği*, 2005, Video (çift kanallı).
Hafızayı Harekete Geçirmek: Kadınların Tanıklığı, DEPO, 2014, İstanbul.
46, 48, 49, 142.

Gülsün Karamustafa, *Sahne*, 1998, Yerleştirme (değişken boyutlarda dijital baskı), Sanatçının izniyle. 23

H

HaZaVuZu, *Akışı Kes*, 2007, Performans.
Gerçekçi Ol, İmkansız Talep Et, Karşı Sanat, Elhamra Pasajı, 2007, İstanbul. 31, 32.

Hakan Akçura, "*Kemalizm bir ibadet biçimidir.*" (*Murat Belge'den*), 2007, Afiş (70 x 100 cm).
Allah Korkusu, Hafriyat, 2007, İstanbul. 151, 153.

Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var III*, 2013, Yerleştirme (basın arşivinden fotoğraflar, röntgen filmlerine kuru lazer baskı, pleksi levhalar, LED, metal), Genel plan fotoğrafları: Murat Germen, Detay fotoğrafları: Ali Erdemci, Galeri Nev İstanbul ve sanatçının izniyle.
Haset, Husumet, Rezalet, Arter, 2013, İstanbul. 143, 230.

Hale Tenger, *Çıkardık mı su altındaki ölüyü?*, 2019, Kinetik heykel (demir, alüminyum, yanık motor yağı, pleksi, mekanik aksam, elektronik kontrol ünitesi, 42 x 88,5 x 43 cm), Fotoğraf: Laleper Aytek, Galeri Nev İstanbul ve sanatçının izniyle.
Rüzgârların Dinlendiği Yer, Galeri Nev, 2019, İstanbul. 12, 156.

Hale Tenger, *Rüzgârların Dinlendiği Yer*, 2007, Yerleştirme (onaltı adet vantilatör ve hareketli video projeksiyonu), Fotoğraf: Laleper Aytek, Galeri Nev İstanbul ve sanatçının izniyle.
Görünmezlik Taktikleri, ARTER, 2011, İstanbul. 12, 92, 97.

Hale Tenger, *Rüzgârların Dinlendiği Yer*, 2019, Yerleştirme (video, kumaş, bronz, bakır, pirinç, kum, yanık motor yağı, mekanik aksam), Fotoğraf: Laleper Aytek, Galeri Nev İstanbul ve sanatçının izniyle.
Galeri Nev İstanbul, 2019, İstanbul. 157.

Halil Altındere, *Kayıplar Ülkesine Hoşgeldiniz*, 1998, Yerleştirme (pul serisi).
Ateşin Düştüğü Yer, DEPO, 2011, İstanbul. 61.

Halil Altındere, *Mekap*, 2013, Yerleştirme (bronz heykel).
Gerçeklik Başka Yerde, Pilot Galeri, 2014, İstanbul. 125.

Halil Altındere, *Mirage*, 2008, Video (7'20").
Starter, ARTER, 2010, İstanbul. **92, 94.**

Hareket Atölyesi, *aHHval*, 2009, Performans.
iDans 02: Zamanın Dansı Dansın Zamanı, Garajistanbul, 2009, İstanbul. **92.**

Hera Büyüктаşçıyan, *Ada*, 2012, Yerleştirme (15m² halı ve ahşap sandalye),
Fotoğraf: Murat Germen.
Haset, Husumet, Rezalet, ARTER, 2013, İstanbul. **11, 92, 95, 150.**

Hera Büyüктаşçıyan, *Dalgaların Dalgası*, 2018, Yerleştirme, Fotoğraf: Murat Germen.
206 Odalı Sessizlik: Büyükada Rum Yetimhanesi Üzerine Etüdlar, Galata Rum
İlkokulu, 2018, İstanbul. **157.**

Hera Büyüктаşçıyan, *Önceki Günün Adasından*, Yerleştirme (668 parça defter),
Fotoğraf: CHROMA.
14. İstanbul Bienali (Tuzlu Su), Galata Rum İlkokulu, 2015, İstanbul. **126, 128, 129.**

Hera Büyüктаşçıyan, *Panarchia*, 2012, Yerleştirme (heykel, ahşap kaide, taşla bloke
edilmiş Fabergé yumurtaları, taş, altın varak).
Normallik Oksimoronu, DEPO, 2012, İstanbul. **148.**

Hilal Büşra Cebeci, *Dreamcatcher is Feeling Blue*, (*Düş kapanının Canı Sıkkın*) 2020,
Yerleştirme.
Böyle Daha Güzelsin, KADEM (Kadın ve Demokrasi Derneği), Topkapı Sarayı,
Darphane-i Amire, 2020, İstanbul. **86, 89.**

İ

İz Öztat, *Ölüm Sonrası Üretim Serisi (Başına Buyruk Yazı, Utopie)*, 2013,
Yerleştirme (örgü hasır, bitki lifleri). **93, 99, 100.**

K

Kamusal Sanat Laboratuvarı, *İsimsiz Mektup*, 2011, Performatif müdahale.
12. İstanbul Bienali (İsimsiz), 2011, İstanbul. **206.**

Köken Ergun, *TANKLOVE*, 2008, Video.
Kitle ve İktidar, SALT Ulus, 2013, Ankara. **119, 120.**

L

Larissa Araz, *Boşver*, 2017, Masa oyunu (sözlük, oyun kartları).
Kelimeler Dilin Ucuna Varamadığında, Öktem Aykut Galerisi, 2020, İstanbul. **70.**
Levent Yıldız, *Antigone*, 2017, Video yerleştirme (9 kanallı video yerleştirme, renkli /
siyah-beyaz, değişken süre).
Akbank 36. Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi, Akbank Sanat, 2018, İstanbul. **109, 110.**

N

Nalan Yırtmaç, *Perde*, 2016, Yerleştirme (perde üzerine stencil).
Kayıpta Saklı, Karşı Sanat, 2016, İstanbul. **70.**

Neriman Polat, *Elbise*, 2015, Sesli yerleştirme (müdahale görmüş pazen elbise).
Kayıpta Saklı, Karşı Sanat, 2016, İstanbul. **125, 127.**

Ö

Ömer Faruk Dere, *Bağ*, 2018, Yerleştirme.
Senin Bir Sanatın Var, Yeditepe Bienali, Ayasofya Müzesi, 2018, İstanbul. **86, 89.**

Eser Dizini

P

Pınar Pamuk, Ferda Yılmazoğlu, *Bir Dağın Başı*, 2014, Video.
Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre BAK, DEPO, 2014, İstanbul. 106, 107, 110, 113.

S

Sarkis, *Kırmızı vitraylar serisinden No:1*, 2020, Vitray, Fotoğraf: Nazlı Erdemirel.
UNTITLED, Dirimart, 2020, İstanbul. 141.

Sarkis, *Respiro*, 2015, Yerleştirme, Kaynak: İKSV Arşivi.
Venedik Bienali 56. Uluslararası Sanat Sergisi, Türkiye Pavyonu, 2015, Venedik. 41.

Sevil Tunaboşlu, *Hayalden*, 2012, Yerleştirme.
2. Çanakkale Bienali: Kurgular ve Karşı Duruşlar, 2012, Çanakkale. 151, 152.

Sevim Sancaktar, *Otur ki Hatırlasın*, 2019, Yerleştirme
(müdahale edilmiş, zımparalanıp, dengesi bozulmuş 50 adet sandalye).
Göz kapakları, iki dost iki düşman, Galata Rum Okulu, 2019, İstanbul. 150.

Soner Ulu, *Cars (Arabalar)*, 2015, Fotoğraf (6 adet fine art print, 12 × 80 cm).
Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi '15, Akbank Sanat, 2015 İstanbul. 15, 123, 124.

Sonia Balassanian, *Taşların Sessizliği*, 2015, Yerleştirme (12 parça oyulmuş sünger-taşı),
Fotoğraf: Şahir Uğur Eren (İKSV Arşivi).
14. İstanbul Bienali (Tuzlu Su), İstanbul Modern, 2015, İstanbul. 125, 126.

Stüdyo Oyuncuları, *Euridike'nin Çığlığı*, 2006, Oyun (65'), Kaynak: İKSV Arşivi.
15. İstanbul Tiyatro Festivali, Atatürk Kültür Merkezi, 2006, İstanbul. 110, 112.

Ş

Şener Özmen, *Bayrak*, 2010, Fotoğraf (99,06 × 149,86 cm), Sanatçı ve Pilevneli Galeri'nin izniyle.
13 Eylül, Diyarbakır Sanat Merkezi, 2010, Diyarbakır. 121, 123.

Şener Özmen, *Canlı Bir Güvercine Barış Nasıl Anlatılır?*, 2015, Video (04'32"),
Sanatçı ve Pilevneli Galeri'nin izniyle.
Çıkış Var, Pilot Galeri, 2015, İstanbul. 93, 99.

Şener Özmen, *Sus*, 2010, Fotoğraf, Sanatçı ve Pilevneli Galeri'nin izniyle.
13 Eylül, Diyarbakır Sanat Merkezi, 2010, Diyarbakır. 155.

Şermola Performans, *Antigone2012 (Çardeh Sal Berê)*, 2012, Oyun (60'), Yaz. ve yön. Berfin Zenderlioğlu, Fotoğraf: Nazım Serhat Fırat.
Şermola Performans, 2012, İstanbul. 110, 113.

T

Taldans, *Solum*, 2005, Performans, Fotoğraf: Ebru Ahunbay & Aslı Girgin.
Centre National de la Danse, 2005, Paris, Fransa. 93, 101.

Timur Çelik, *İsimsiz (Görgü Tanığı serisi)*, 2017, Tuval üzerine yağlı boya (30 × 24 cm). 165.

Timur Çelik, *İsimsiz (Görgü Tanığı serisi)*, 2019, Tuval üzerine yağlı boya (30 × 24 cm). 165.

Timur Çelik, *İsimsiz (Görgü Tanığı serisi)*, 2020, Tuval üzerine yağlı boya (32 × 25 cm). 166.

Timur Çelik, *Yangın (Görgü Tanığı serisi)*, 2017, Tuval üzerine yağlı boya (22 × 14 cm). 166.

V

Volkan Aslan, *Ölüye ağlayamayan insanların huzursuzluğu içindeyim*, 2018, Video (HD video, renkli, sessiz).
Beni Vur! Beni Onlara Verme!, Pi Artworks, 2018, İstanbul. **183.**

Z

Zehra Doğan, *Ez Zehra, ne poşmanım (Ben Zehra, Pişman Değilim)*, 2019, Çarşaf üzerine yazma, adet kanı, tükenmez kalem, saç (191 × 137 / 40 × 81 × 20 cm), Tarsus Hapishanesi, Fotoğraf: Ute Langkafel MAIFOTO.
Ez Zehra, Maxim Gorki Tiyatrosu, 2021 Berlin. **168.**

Zehra Doğan, *İsimsiz*, 2018, Çarşaf üzeri tükenmez kalem. **168.**

Zehra Doğan, *Külötmadaki Kırmızı Ordu*, 2016, Giysi kumaşı üzerine kuşburnu suyu, tükenmez kalem (65 × 83 cm), Mardin Cezaevi, Fotoğraf: Ute Langkafel MAIFOTO.
Ez Zehra, Maxim Gorki Tiyatrosu, 2021, Berlin. **169.**

Zehra Doğan, *Nusaybin*, 2016, Dijital resim, Nusaybin, Mardin. **167.**

Zehra Karakoç, *Geometrik Desenlerden Taşıyıcı Kaburgalara*, Yerleştirme, Fotoğraf: Begüm Özden Fırat.
Senin Bir Sanatın Var, Yeditepe Bienali, Gülhane Parkı, 2018, İstanbul. **86, 89.**

Zişan, *Çete-i Nisvan, Çete-i Nisvan Beyannamesi*, 1925, Kâğıt üzerine baskı. **73.**

Çete-i Nisvan Beyannamesi Türkçe çevirisi:

- Zevcelik ve validelik tabiatın emri ve mukaddes vazife değildir.
- Mecburiyet-i askeriye kaldırılmalı, evlatlar vatana hibe edilmemelidir.
- Ahlaki ve milli iman kadının hürriyetine değil, içtimai muvazene için vasıta haline getirilmesine muavenet eder.
- Irki milliyetçilik vatanperverlik değildir.
- Tek firkalı nizamda siyasi haklar meclise girme ve rey verme hakkıyla elde edilemez.
- Maarif, vatan ve milletten ziyade, şahsi hürriyet ve iradeye katkıda bulunmalıdır.

Zişan, *Cezire-i Cennet / Cinnat Haritası*, 1915 - 1917, Kâğıt üzerine mürekkep (25.5 × 18 cm).

Here Together Now, Matadero Madrid, 2013, Madrid. **72.**

Zişan, *Felaket*, 1923, Kâğıt üzerine mürekkep. **71, 72.**

Zülfikar Tak, *Büyük Kapatma*, 2007, Karakalem çalışmaları.
Karşı Sanat, İstanbul. **21, 33, 34.**

Özgeçmişler

Ash Zengin, Rutgers Üniversitesi Kadın, Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik Çalışmaları Bölümü'nde yardımcı doçent. Rutgers'dan önce Brandeis, Harvard ve Brown Üniversitelerinde öğretim üyesi olarak çalıştı. Doktorasını Toronto Üniversitesi Antropoloji ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları ortak programında tamamladı. Aynı zamanda *İktidarın Mahremiyeti: İstanbul'da Hayat Kadınları, Seks İşçiliği ve Şiddet* adlı kitabın yazarı. Zengin'in yerli ve uluslararası birçok dergi ve derlemede makaleleri bulunuyor. Çalışma alanları arasında; cinsiyet ve cinselliğin aşkın ve aykırı hâlleri, egemenlik ve şiddet, sağlık ve hukuk politikaları, ölüm ve toplumsal öbür dünyalar, yakınlık ve duygular antropolojisi ile feminist, queer ve trans hareketler bulunuyor.

Ayşe İdil, görsel sanatlar lisansını Şikago Sanat Enstitüsü Okulu'nda tamamladı. İdil'in, yapay ile orijinalin yaratabildiği benzer duygulanımları ve samimiyet olasılığını araştırdığı çalışmaları, çeşitli ilişkilenmeler ve tercümelemlerde rastlanan kopukluklara işaret eder. İlk kişisel sergisi *Hep açık, olmayan kapı*, Aralık 2018'de Poşe'de gerçekleşti. İştirakçilerinden Deniz Kırkalı ile Babakale, Çanakkale'de *Garp Sessions* isimli, her sene farklı kolaylaştırıcı ve katılımcıları ağırlayan, kolektif öğrenme, düşünme ve sindirme metotlarını deneyimledikleri programı düzenliyor. Radyo Modyan'da Larissa Araz ile kültür ve sanat alanında çeşitli hizmetler sunan kişilerle buluştukları *Kirli Çakı* programını sundu, hâlen serbest çağrışım ve beklenti üzerinden müzik kurguladığı *Mehtapta Safari* programını sunuyor. 2019'da Arter Araştırma Programı'nda ve Galeri 5'te Devir programında yer aldı. İmge-yas-hafıza ilişkilerine baktığı Hafıza Borcu metni Arter Yayınları tarafından dolaşıma girdi.

Banu Cennetoğlu, sanatçı, İstanbul'da yaşıyor. Ağırlıklı olarak "bilgi"nin üretim, tasnif ve dağılım politikaları üzerine çalışıyor. Kişisel sergilerinin yer aldığı kurumlar arasında K21 Ständehaus, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2019); Sculpture Center, New York (2019); Chisenhale Gallery, Londra (2018); grup sergileri arasında ... *of bread, wine, cars, security and peace*, Kunsthalle Wien, Viyana (2020); *Actually, the Dead Are Not Dead*, Bergen Assembly 2019, Bergen (2019); *Beautiful world, where are you?*, Liverpool Bienali (2018); *documenta 14*, Atina ve Kassel (2017) bulunuyor. 2006'da sanatçı kitapları ve görsel sanatlarda basılı malzeme üretimi ve arşivlenmesine odaklanan BAS'ı kurdu. 2003'ten bu yana *UNITED for Intercultural Action* adlı sivil toplum örgütü ile beraber Avrupa'nın göç karşıtı politikaları yüzünden ölen insanların (erişilmesi mümkün olan) bilgilerinden oluşan "Liste"nin derlenmesi, güncellenmesi ve görünür olmasına aracılık ediyor.

Banu Karaca'nın araştırma odakları siyasi antropoloji, eleştirel teori, sanat ve estetik, kültür politikaları ve feminist hafıza çalışmalarını kapsıyor. Güncel çalışmaları sanatta ifade özgürlüğü, savaşın ve politik şiddeti görselleştirmenin toplumsal cinsiyet boyutu ve görsel okuryazarlık üzerinde yoğunlaşıyor. Son yayınları arasında *Women Mobilizing Memory* (Columbia University Press, 2019) derlemesi ve *The National Frame: Art and State Violence in Turkey and Germany* (Fordham University Press, 2021) kitabı öne çıkıyor. Türkiye'deki sanatta sansür vakalarını araştıran, raporlayan ve analiz eden Siyah Bant girişiminin kurucularından olan Karaca, İstanbul'da ve Berlin'de bulunan *Forum Transregionale Studien*'de geç Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyet tarihinde mülksüzleştirme süreçlerinin sanat tarih yazımını nasıl şekillendirdiği konusundaki araştırmasına devam ediyor.

Begüm Özden Fırat, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesi. Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde, yüksek lisansını ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı. Doktora derecesini Amsterdam Üniversitesi *Amsterdam School for Cultural Analysis* Programı'ndan aldı. Kent ve kültür sosyolojisi, görsel kültür çalışmaları ve toplumsal hareketler alanlarında çalışıyor. *Commitment and Complicity in Cultural Theory and Practice* (Palgrave/Macmillan, 2009), *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, Possibilities* (Rodopi, 2011) ve *Küresel Ayaklanma Çağında Direniş ve Estetik* (İletişim, 2015) kitaplarının editörlerinden. *Encounters with the Ottoman Miniature: Contemporary Readings of an Imperial Art* adlı kitabı 2015'te I.B.Tauris tarafından yayınlandı. *Boşluk* (2020) adlı deneysel videonun yönetmeni ve *Hoşgeldin Lenin* (2016) adlı belgeseli gerçekleştiren kolektifte yer aldı.

Dilan Yıldırım, lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji ve Siyaset Bilimi alanlarında tamamladı. Harvard Üniversitesi Sosyal Antropoloji Bölümü'nde doktora adayı. Aynı üniversitede Siyasal Antropoloji/ Ekoloji Çalışma Grubu'nun yürütücülüğünü yapmaktadır. İhtilafı coğrafyaların siyasal ekolojisine dair antropolojik bir perspektif sunmaya çalıştığı doktora çalışmasında mekân ve iktidar, değer antropolojisi, mülksüzleşme, şiddet, güvenikleştirme ve militarizasyon, siyasal kültür ve devlet etnografyası alanlarına yoğunlaşmaktadır.

Ege Berensel, görsel araştırmacı ve medya sanatçısı, Ankara'da yaşıyor. Berensel'in *Mü/hür* (1992) ve *Panoptikon* (1994) videoları, ulusal ve uluslararası festivallerde ödüllendirildi. *Orasıburası* adlı üç ekranlı video enstalasyonu 2005'te Kunst-Werke Berlin'de, 2007'de Fundació Antoni Tàpies, Barcelona'da; üç ekranlı video enstalasyonu *Türkü Söylemeyen Tepe* 2007 yılında 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nde ve çok ekranlı video enstalasyonu *Dinamo Mesken* 2015'te SALT Ulus'ta sergilendi. 2016 yılında *Devlet Dersi* ve *Militan Sinema* MSUV Novi Sad'da, 2019'da *Kadınların Filmleri* ve Grev DEPO İstanbul'da sergilendi. SALT Beyoğlu'nda 2014'de 1963 filmiyle *Yazlık: Şehirlinin Kolonisi*, 2018'de *İmgeler Okulu* görsel araştırmasıyla *İdealist Mektep, Üretken Atölye* sergilerine katıldı. 2020'de AVTO İstanbul'da *Cevat Kurtuluş* video enstalasyonu sergilendi. 2018'de *Laboratuvarlar Laboratuvarı* ile 4. İstanbul Tasarım Bienali'nin katılımcısı oldu. "Türkiye 8mm Aile Filmleri Arşivi"ni yürütmektedir.

Enis Köstepen, 1979'da İzmir'de doğdu. Boğaziçi Üniversitesi'nde uluslararası ticaret ve sosyoloji, *The New School for Social Research*'te antropoloji eğitimi aldı. 2001 yılında Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nin, 2007 yılında Bulut Film'in, 2008'de Mithat Alam Eğitim Vakfı'nın, 2019'da Altyazı Sinema Derneği'nin kurucuları arasında yer alan Enis Köstepen, *Uyku Sonra* (kısa film, 2004), *Tarihe Şerh: Irak Dünya Mahkemesi* (2007), *Bahtı Kara* (2009), *Tepenin Ardı* (2012), *Hayatboyu* (2013, ortak yapımcı), *Abluka* (2015), *Kız Kardeşler* (2019, ortak yapımcı) filmlerinin yapımcıları arasında yer aldı. Sinema alanı dışında insan hakları, sosyal ve ekonomik değişim üzerine akademik çalışmalar ve sivil toplum projelerinde yer alan Köstepen, 2013–2020 yılları arasında *Hafıza Merkezi*'nde proje koordinatörlüğü ve kaynak geliştirme görevlerini üstlendi.

Özgeçmişler

Erden Kosova, sanat eleştirmeni. 2013 yılından bu yana Berlin'de Maxim Gorki Tiyatrosu'nun düzenlediği görsel etkinliklere içerik hazırlığı konusunda destek veriyor. Galit Eilat ile birlikte tasarladıkları *Art in Dark Times* adlı söyleşi dizisi 2020'de Berlin'in alternatif proje mekânlarından bi'bak'ın ev sahipliğinde gerçekleştirildi. Kosova aynı zamanda *red-thread.org*'un editöryel ekibinde yer alıyor. Ayrıca 2020'de yayınlanan *Cengiz Çekil: 21.08.1945-10.11.2015* başlıklı sanatçı monografisinin ana metnini kaleme aldı.

Eylem Ertürk, Hafıza ve Sanat Projesi'nin eş küratörü, Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde doktora adayı. Kamusal alan ve hafıza konularında araştırma ve güncel sanat projeleri yürütüyor. Viyana Uygulamalı Sanatlar Üniversitesi Sosyal Tasarım Bölümü'nde (2019) ve İstanbul'da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fotoğraf Bölümü'nde (2007) yüksek lisanslarını, İTÜ İşletme Mühendisliği'nde lisansını tamamladı. Türkiye'de çeşitli sanat kurumları ve projelerinde araştırmacı, editör, küratör ve yönetici olarak yer aldı. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sanat ve Kültür Yönetimi Programı'nda dersler verdi, *Yerel Kültür Politikaları El Kitabı* (2011)'nin editörlüğünü yaptı. Anadolu Kültür'deki çalışmalarında (2010-2017) güncel sanat ve kültürlerarası diyaloga odaklanırken, *Hatırlamak ve Anlatmak için Şehre BAK* projesi, yayınları ve sergilerini yürüttü.

Ezgi Bakçay, İstanbul doğumlu sanat ve kültür kuramcısı, sosyolog. Lisans eğitimini Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nde tamamladı. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde yüksek lisans yaptı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden doktorasını aldı. 2006 yılından bu yana Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta, görsel kültür ve sanat kuramları dersleri vermektedir. Karşı Sanat Çalışmaları'nın küratörlüğünü üstlenen Ezgi Bakçay, çeşitli kültür ve sanat kurumlarında seminerler, atölye çalışmaları ve sergiler düzenlemektedir. Kamusal alan, imge, bellek, kültür, estetik ve siyaset konularında üretimlerini sürdürmektedir.

Gamze Hızlı, lisans eğitimini Orta Doğu Teknik Üniversitesi Siyaset Bilimi Bölümü'nde tamamladı. 2003-2005 yılları arasında İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı'nda dersler aldı. Ocak 2005-Mart 2012 arasında Anadolu Kültür'de çeşitli projelerin geliştirilmesi, uygulanması ve raporlanmasında görev aldı. Mart 2012'den beri *Hafıza Merkezi*'nde çalışıyor.

Gülistan Zeren, Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden 2016 yılında mezun oldu. École Normale Supérieure de Lyon'da Çağdaş Toplulukların Analizi programında yüksek lisans eğitimini tamamladı. Yüksek lisans tezini sağlık politikalarının neoliberal dönüşümü üzerine hazırladı. Araştırmasının odak noktası Türkiye'de tıp alanının kurumsal dönüşümü ve bu dönüşümün aile hekimlerinin mesleki kimlik inşasına olan etkileriydi. 2019 yılından beri *Hafıza Merkezi*'nde çalışıyor. İnsan Hakları Davaları İzleme blogu olan *Faili Belli*'nin koordinatörlüğünü yürüttü ve Türkiye'deki farklı hafızalaştırma çalışmalarına ilişkin bir seçki sunan *Memorialize Turkey* sitesi için yeni içeriklerin araştırılması ve yazımı sürecini üstlendi. Hâlihazırda, Hafıza ve Barış Çalışmaları Ekibi'nin bir parçası olarak çalışmaya devam ediyor.

Kerem Çiftçiöğlü, lisans eğitimini Sabancı Üniversitesi'nde Toplumsal ve Siyasal Bilgiler alanında tamamladı. Yüksek lisans derecesini ise Essex Üniversitesi'nin İnsan Hakları Teori ve Pratiği programından aldı. 2004'te tamamladığı lisans derecesinin ardından Helsinki Yurttaşlar Derneği, İstanbul Bilgi Üniversitesi Avrupa Birliği Enstitüsü ve Europa Nostra Türkiye Ofisi gibi çeşitli kâr amacı gütmeyen kurumlarda gönüllü ve profesyonel çalışmalar yürüttü. 2014 yılında katıldığı *Hafıza Merkezi*'nde İletişim Koordinatörü olarak çalışmaya devam ediyor.

Lara Fresko Madra, toplumsal şiddet tarihlerinin Türkiye'de güncel sanat alanındaki yansımaları üzerine doktora tezini Cornell Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde yazıyor. Yazıları Afterall Journal, Art Forum, Art in America ve Art Review gibi dergilerde, sergi kataloglarında ve çevrimiçi mecralarda yer aldı. Küratörlüğünü üstlendiği sergiler arasında 2014'te Rampa'da gerçekleşen *Burnumuz ucunda duran gizli bir dünya* ve 2017'de Depo'da gerçekleşen *Bir iç mekân bahçesi* yer almaktadır.

Meltem Ahıska, Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesidir. *Radyo'nun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik* (Metis, 2005) kitabının yanı sıra, yazdığı ve derlediği çeşitli kitapları vardır. Garbiyatçılık, toplumsal hafıza, ulusal kimlik ve toplumsal cinsiyet üzerine makaleleri ve denemeleri çeşitli dergilerde ve derleme kitaplarda yer almıştır. *Hikâyemi Dinler misin? Tanıklıklarla Türkiye'de İnsan Hakları ve Sivil Toplum* (2004) ve *Aradığınız Kişiyi Şu Anda Ulaşılamıyor: Türkiye'de Hayat Tarzı Temsilleri, 1980-2005* (2006) başlıklı sergilerin ve kitapların (Zafer Yenal ile birlikte) editörlüğünü yapmıştır. *Havalandırma* (Metis, 2002), *Anda* (Şahir Erdinç ile birlikte, Everest, 2008) ve *Yad* (Metis, 2020) adlı şiir/deneme kitapları vardır. *Akıntıya Karşı, Zemin, Defter, Pazartesi* dergilerinin kuruluşunda ve yayın kolektiflerinde yer almıştır. Hâlen *red-thread.org* dergisinin yayın kolektifi ve *Critical Times* dergisinin yayın danışma kurulu üyesidir.

Meltem Aslan, *Hafıza Merkezi*'nin kurucu üyelerinden biri ve eş direktörüdür. 2009-2018 yıllarında Anadolu Kültür'ün genel koordinatörlüğünü yaptı. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nde, yüksek lisansını Türk Eğitim Vakfı bursiyeri olarak Columbia Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde tamamladı. Avrupa Birliği'nin İnsan Hakları ve Demokratikleşme programından aldığı ikinci yüksek lisans derecesi kapsamında tezini Türkiye'de devlet güvenliği adına yapılan ifade özgürlüğü ihlalleri üzerine yazdı. Son dönem çalışmalarında geçiş dönemi adaleti, geçmişle yüzleşme yöntemleri, kültür ve sanat aracılığıyla diyalog ve uzlaşmaya odaklanan Aslan, sivil toplumda yerel yönetimler ve kadın çalışmaları alanlarında da TESEV ve Kadın Yurttaş Ağı Derneği (KAYA) gibi kurumlarda çalıştı. Geçiş dönemi adaleti ve geçmişle yüzleşme alanında eğitim ve toplantılara katıldı, Türkiye'de üniversitelerde geçiş dönemi adaleti üzerine seminerler verdi.

Nora Tataryan, doktoraasını Toronto Üniversitesi Kadın ve Cinsiyet Çalışmaları Bölümü'nde, yüksek lisans eğitimini Sabancı Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Programı'nda (İstanbul) ve lisans eğitimini Galatasaray Üniversitesi (İstanbul) ve Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Paris) Felsefe Bölümü'nde tamamladı. Şu anda Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışan Tataryan'ın uzmanlık alanları arasında estetik teori, feminist felsefe ve psikanaliz bulunuyor.

Özlem Hemiş, İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nden lisans, Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü'nden yüksek lisans ve İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nden doktora derecelerini aldı. *Gözün Menzili: İslami Coğrafyada Bakışın Serüveni* (Vakıfbank Kültür Yayınları, 2020) kitabının yazarı. 20: 1989'dan Bugüne İstanbul Tiyatro Festivali kitabını Leman Yılmaz ile birlikte yayına hazırladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda dersler veren Hemiş, hâlen Kadir Has Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor. European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama (Avrupa Antik Yunan Tiyatrosu Gösterimleri Araştırma ve Belgeleme Ağı ARC-NET) ile İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Edebi Kurul üyesi ve Tiyatro Eleştirmenleri Birliği Türkiye'nin genel sekreteri.

Özlem Zıngıl, 2001 yılında Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun oldu. 2007 yılında Galatasaray Üniversitesi Ekonomi Hukuku, 2011 yılında ise İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler yüksek lisans programını tamamladı. Şu anda İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Kamu Hukuku doktora programına devam ediyor. Zıngıl, 2005 yılından bu yana İstanbul Barosu üyesi. Kurumsal ve serbest avukatlığın yanında Uluslararası Şeffaflık Derneği'nde proje koordinatörü ve genel koordinatör olarak çalıştı, Hrant Dink Vakfı ve Van Barosu tarafından yürütülen çalışmalara destek sundu. 2013 yılından beri Mülksüzleştirme Ağları'na katkı sunuyor. Hâlihazırda *Hafıza Merkezi*'nde Hukuk Çalışmaları Ekibi'nde yer alıyor.

Özgeçmişler

Seçil Yersel, 1973 yılında doğdu. Sosyoloji ve sanat alanında eğitim aldı. 1994 yılından bu yana, ara mekânlar ve başka mekân arayışları için fotoğrafla ve fotoğraf içinde çalışıyor; ses-metin-montaj ile sergilerde ve yayınlarda yer alıyor; yürüyor, topluyor, yazıyor, seslendiriyor ve paylaşıyor. Çalışmaları İstanbul, Tokyo, Berlin, Londra ve Münih gibi pek çok şehirde sergilendi. Yersel, 2000 yılından bu yana sanatçı kolektifi Oda Projesi'nin Özge Açıkkol ve Güneş Savaş ile kurucu ortağıdır. Oda Projesi, kendisini İstanbul'un enerjisine yerleştirir ve alternatif mekân oluşturma biçimleri yaratarak ve ilişkiler yoluyla dayanışma bağlantıları kurarak kentsele dokuda ve kişilerdeki hızlı fiziksel ve sosyal değişimlere bakar. İstanbul'da başlayan proje, Berlin, Münih, Gwangju, Venedik, San Fransisco, Kopenhag ve Vaasa gibi birçok şehirde deneyimlendi. Seçil Yersel iki senedir Berlin'de yaşıyor ve çalışıyor.

Sevim Sancaktar, sanatçı, küratör ve sergi tasarımcısı olarak, arşivsel araştırma ve güncel sanat üzerine kurulu bir üretim pratiği içerisinde çalışmalar yürütüyor. Lisansını Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi'nde, yüksek lisansını Sabancı Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü'nde tamamladı. Sanatçı kolektifi REC Collective'in ve sergileme çözümleri üreten Karşılaşmalar'ın kurucularından biri olarak birçok sanatçı ve sanat kurumuyla, üretim ve sergileme süreçlerinde işbirliği yaptı. *Drawing Thoughts*, *Erol Akyavaş Photography*, *Füreye*, *Kitabın Yazgısı (Fata Libelli)*, *Aşıkâr Sır (Hafıza Merkezi)*, *Ara Güler*, *Islık Çalan Adam* ve *Paylaşılan Kutsal Mekânlar* gibi pek çok sergi ve yayının küratöryel ve tasarımsal süreçlerine katkıda bulundu. Yaklaşık iki yıldır devam eden Hafıza ve Sanat Projesi'nin eş küratörlüğünü yürütüyor. Covid-19 salgını sürecinde kurulan *Omuz*, *Dayanışma* ve *Paylaşım Ağı* kolaylaştırıcıları arasında.

Tanıl Bora, 1963'te Ankara'da doğdu. İstanbul Erkek Lisesi'ni ve Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. 1984-88 arasında haftalık haber dergisi *Yeni Gündem*'de gazetecilik yaptı. 1988'den beri İletişim Yayınları'nda araştırma-inceleme dizisi editörüdür. 1993-2014 arasında üç aylık sosyal bilimler dergisi *Toplum&Bilim*'in yayın yönetmenliğini yürüttü. Aylık sosyalist kültür dergisi *Birikim*'de yazıyor, 2010'dan beri bu derginin yayın koordinatörüdür. Ağırlıklı çalışma alanı Türkiye'de siyasal düşünce ve ideolojilerdir. Bu konuda yayımlanmış makale ve kitapları bulunuyor.

Turgut Tarhanlı, İstanbul Üniversitesi'nin (1999) ardından İstanbul Bilgi Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde, Uluslararası Hukuk ve İnsan Hakları Hukuku öğretim üyesi. 2002-2019 yıllarında Hukuk Fakültesi dekanlığı; 2000-2020 yıllarında İnsan Hakları Hukuku Araştırma Merkezi müdürlüğü yaptı. Lisansüstü programlarda, *Uluslararası İnsan Hakları Hukuku*, *İş Dünyası* ve *İnsan Hakları* ve *İnsan Hakları Aktivizmi* derslerini vermektedir. Anılan sonuncu derste, özellikle güncel sanat pratikleriyle bağ kurmaya yönelik çok disiplinli bakışı ön planda tutar. Harvard ve Princeton üniversitelerinde uyumsuzlukların çözümü, müzakere, uluslararası suçlar ve onarıcı adalet konulu projelerde çalıştı; New York Üniversitesi'nde, iki kez konuk araştırmacı olarak bulundu. Yayımlanmış altı kitabı, Türkçe ve İngilizce makaleleri bulunmaktadır. 2001 yılında, Türkiye'deki mülteci hukuku çalışmaları nedeniyle BMMYK (UNHCR) Başkanı tarafından "Takdir Belgesi" ile ödüllendirildi. Birçok sivil toplum örgütünün kurucularından ve İstanbul Barosu üyesidir.

Umut Tümay Arslan, 1975'te Ankara'da doğdu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Çevre Mühendisliği Bölümü'nü bitirdi. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde doktorasını tamamladı. Çeşitli mecralarda sosyal teori ile film çalışmalarını buluşturan çalışmaları yayınlandı. Hâlen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmalarına devam ediyor. Yayımlanmış kitapları: *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine* (Nilgün Abisel vd., Metis, 2005); *Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk* (Metis, 2005); *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema* (Metis, 2010); *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (derleme, Metis, 2012); *Kat, Sinema ve Etik* (Metis, 2020).

Zeynep Günsür Yüceil, sosyoloji okudu, Delhi Üniversitesi'nde Hint Kültürü ve Hint Klasik Dansları üzerinde çalıştı. Yüksek lisansını Middlesex Üniversitesi Gösteri Sanatları Programı'nda, doktorasını Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde tamamladı. Doçent olarak Kadir Has Üniversitesi'nde Tiyatro Bölüm Başkanlığı yapmaktadır. Günsür 1990 yılından beri, yönetmen ve performansçı olarak bağımsız yürüttüğü disiplinlerarası gösteri çalışmalarına devam etmektedir. 1999 yılından itibaren kurucusu olduğu Hareket Atölyesi Topluluğu ile hareket tiyatrosu alanında işler üretmektedir.

Zeynep Sayın, yazınbilimci, sanat kuramcısı, öğretim üyesi. 1961 yılında İstanbul'da doğdu. İstanbul, Salzburg ve Viyana'da yazınbilim, sanat tarihi ve felsefe okudu. İstanbul'da çeşitli üniversitelerde, Mardin Artuklu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde, Viyana'da ve Linz'de güzel sanatlar akademilerinde, Jena Üniversitesi'nde çalıştı, Leipzig Hochschule für Grafik und Buchkunst'ta ders vermeyi sürdürüyor. *Mithat Şen ve Bedenyazısı* (Kaknüs, 1999), *Noli me tangere* (Kaknüs, 2000), *İmgenin Pornografisi* (Metis, 2003), *Kötülük Cemaatleri* (Tekhne, 2016) ve *Ölüm Terbiyesi* (Metis, 2018) adlı kitapları yayınlandı.

Künye

Hafıza ve Sanat Projesi

Hafıza Merkezi'nin yürüttüğü Hafıza ve Sanat Projesi demokratik değerlerin, hukukun ve insan haklarının üstünlüğünün yıprandığı, sivil toplum hareketinin türlü baskılarla mücadele ettiği günümüz Türkiye'sine sanat alanındaki üretimlerin merceğinden bakmayı hedefliyor. Görsel sanatlar ve gösteri sanatları alanında 2000 yılı sonrasındaki üretime odaklanan proje; araştırma, bir seçki-arşiv derlenmesi ve yorumlama aşamalarından oluştu. Seçkiye dâhil edilen üretimler, çoklu okumalara olanak sağlamak amacıyla farklı çalışma alanlarından 15 akademisyen, eleştirmen ve sanatçının yorumlamalarına açıldı ve çalışma gruplarında belirli temalara odaklanarak tartışmalar yürütüldü. Bu kitaptaki yazılar, projenin ilk kamusal programı olarak 16-25 Aralık 2020 tarihleri arasında çevrimiçi olarak gerçekleştirilen Hafıza ve Sanat Konuşmaları'na dayanıyor.

Proje Küratörleri

Eylem Ertürk, Sevim Sancaktar

Proje Koordinasyonu

Gamze Hızlı, Kerem Çiftçioğlu

Proje Destekçileri



Hafıza Merkezi bu araştırmaya ve kitabın yayınlanmasına katkılarından dolayı Chrest Vakfı'na teşekkür eder.

OAK
FOUNDATION

SIGRID
RAUSING
TRUST

Oak Vakfı ve Sigrid Rausing Trust Vakfı'na da kurumsal desteklerinden ötürü ayrıca teşekkür ederiz.

Araştırma (2018-2020)

Ayşe İdil, Eylem Ertürk, Sevim Sancaktar

Taranan Kurumlar

Araştırma sürecinde öncelikli olarak belirlenmiş 40 sanat mekânı ve etkinliğinin 2000-2019 yılları arasındaki sergileme ve gösterim programları tarandı.

Bienal/Festival: İstanbul Bienali, Mardin Bienali, Çanakkale Bienali, İstanbul Tiyatro Festivali, iDans Performans Festivali, A Corner in the World, Amber Platform

Müze/Galeri: İstanbul Modern, Pera Müzesi, Sabancı Müzesi, Arter, Salt Beyoğlu, Salt Galata, Pilot Galeri, Depo, Karşı Sanat, Galata Rum Okulu, Akbank Sanat, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi

Performans/Gösteri Mekânı: Şermola Performans, Çıplak Ayaklar, Galata Perform, İkinci Kat, garajistanbul, Mekân Artı, Kumbaracı50, performistanbul

Diğer İnisiyatif/Kurum: Diyarbakır Sanat Merkezi, Hafriyat, Atilkunst, 5533, Apartman Projesi, Loading Art Space, HaZaVuZu, x-urban collective, Domates Biber Patlıcan, siyahbant, 15 Temmuz Müzesi ve STK-sanat alanı işbirliğiyle gerçekleştirilen dayanışma sergileri

269

Çalışma Grupları ve Katılımcılar (Eylül-Aralık 2020)

Şiddet, Toplumsal Hafıza ve Sanat Çalışma Grubu

Erden Kosova, Ezgi Bakçay, Turgut Tarhanlı, Eylem Ertürk, Meltem Aslan

Sanatta Politik Hafıza Çalışma Grubu

Banu Karaca, Nora Tataryan, Tanıl Bora, Sevim Sancaktar, Özlem Zingil, Kerem Çiftçioğlu

Beden, Şiddet ve Hafıza Çalışma Grubu

Aslı Zengin, Özlem Hemiş, Zeynep Günsür Yüceil, Eylem Ertürk, Gülistan Zeren

Tanıklık Çalışma Grubu

Dilan Yıldırım, Umut Tümay Arslan, Zeynep Sayın, Sevim Sancaktar, Enis Köstepen

Arşiv Çalışma Grubu

Banu Cennetoğlu, Begüm Özden Fırat, Ege Berensel, Ayşe İdil, Gamze Hızlı, Eylem Ertürk, Sevim Sancaktar

Künye

Hafıza ve Sanat Konuşmaları 2020

Yazarlar

Aslı Zengin
Banu Karaca
Banu Cennetoğlu – Seçil Yersel
Begüm Özden Fırat
Dilan Yıldırım
Ege Berensel
Erden Kosova
Ezgi Bakçay
Meltem Ahıska
Nora Tataryan
Özlem Hemiş
Tanıl Bora
Turgut Tarhanlı
Umut Tümay Arslan
Zeynep Günsür Yüceil
Zeynep Sayın

270

Katkıda Bulunanlar

Lara Fresko Madra
(Hafıza ve Sanat Araştırması üzerine proje ekibi ile söyleşi)

Asena Günal, Barış Seyitvan, Feyyaz Yaman,
Gülsün Karamustafa, Hale Tenger
(Erden Kosova ile söyleşi)

Editörler

Eylem Ertürk, Sevim Sancaktar

Yayın Koordinatörü

Gamze Hızlı (*Hafıza Merkezi*)

İngilizce-Türkçe Çeviri

Gülüm Baltacıgil
(Banu Karaca metni)

Son Okuma

Gamze Hızlı, Merve Elveren

Kıtap Tasarımı

Salih Gürkan Çakar

ISBN:

978-605-70285-0-1

Kâğıt Tipi:

UPM Sol PLus 90gr
Repap Recycle 300gr

Yazı Karakterleri:

Cera Pro, Times

Baskı ve Cilt:

Ofset Yapımevi
Şair Sokak No:4 Çağlayan Mahallesi
Kağıthane 34410 İstanbul

Görseller :

Bu kitaptaki tüm görseller sanatçıların ve eser/hak sahiplerinin izni ile veya belirtilen kaynaklardan temin edilerek kullanılmıştır.

Kitapta yer alan metinler ve görsellerin bütün hakları saklıdır. Yasal sınırlar içinde ve kaynak gösterilmek suretiyle yapılabilecek alıntılar dışında her türlü kullanım ve yararlanma, eser/hak sahiplerinin ve yayıncının önceden iznine tabidir.

271

Teşekkürler:

Asena Günal
Aslı Çetinkaya
Gülşah Mursaloğlu
Latife Uluçınar
Lamarts
Mert Sarısu
Övgü Gökçe
Rumeysa Kiger
Sezin Romi
Şule Ateş
Yasemin Özcan
Yiğit Ekmekçi

