

Doğan AKBULUT

Doç., İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, dogan.akbulut@inonu.edu.tr, Malatya-Türkiye
ORCID: 0000-0001-9310-720X**Marianne Hirsch'in Postmemory Kavramı ve Sanatta Temsili****Özet**

Marianne Hirsch'in Postmemory kavramı ve sanat konulu bu makalede, travmanın hem toplumsal hem de bireysel bellek üzerine yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda toplumsal travmaya örnek sanatçı olarak Alman asıllı Anselm Kiefer'in ve onun 1981 tarihli „Margarethe“ adlı eseri toplumsal travmaya ve İngiliz asıllı sanatçı Francis Bacon'ın “Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944” adlı resmi bireysel travmaya örnek olarak ele alınmıştır. Genel tanımıyla, Travma hayatımıza istemeden giren ve hem toplumsal belleğimizde hem de bireysel belleğimizde derin izler bırakan bir kavramdır. Bireyin istemeden yaşamak zorunda kaldığı çeşitli olaylar, savaş, deprem, göç vb uygarlık tarihinin her döneminde çokça yaşanmış bir olgudur karşımıza çıkar. Toplumsal yaşamın başlangıcından beri insanın kendini ifade etme aracı olarak yada farklı amaçlarla sıklıkla başvurulmuş bir gerçeklik olarak görülür. Primitif toplumlardan günümüze Travma olgusu tarih boyunca sanatın ilgi odağı olmuştur. Sanatın yapılandırıcı ve iyileştirici gücü sayesinde toplum, birey kişisel yaşamına duygu durumuna katkıda bulunur. Toplumsal hafızanın, aidiyet duygusunun ve kültürel kimliğin oluşmasında özünde sanatçı yapıtı olarak sanat edebiyat bunu kendine görevi edinmiştir.

Geçmiş, bugün ve gelecek arasında bir ilişki kurarak sanat hem geçmişle bir yüzleşmeye yol açar hem de bugünü sorgular ve yarının toplumsal geleceğine yön verebilir. Bu yolla toplumsal hafızanın sürekli olarak canlı kalması, bireysel ve kültürel hafızanın canlı tutulmasına katkıda bulunur. Genel travmanın temsil edilemez olduğu düşüncesi yaygın olan bir inanıştır. Travmanın ya da Postmemory kavramının temsili ancak sanat eserleriyle yoluyla mümkün olabilir.

Anahtar Kelimeler: Travma , Postmemory, Temsil, Sanat**Marianne Hirsch's Concept of Postmemory and Its Representation in Art****Abstract**

This article on Marianne Hirsch's concept of postmemory and art focuses on trauma and its impact on both social and individual memory. In this context, the German artist Anselm Kiefer and his 1981 work "Margarethe" are cited as examples of social trauma, while the English artist Francis Bacon's painting "Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944" is considered an example of individual trauma. Generally defined, trauma is a concept that involuntarily enters our lives and leaves deep traces in both our social and individual memories. Various events that individuals are forced to experience against their will, such as war, earthquakes, and migration, are phenomena frequently encountered throughout the history of civilization. Since the beginning of social life, it has been seen as a reality frequently used by humans as a means of self-expression or for various other purposes. From primitive societies to the present day, the phenomenon of trauma has been a focal point of art throughout history. Through the constructive and healing power of art, society contributes to the individual's personal life and emotional state. Art and literature, as works of art, have taken on this role in the formation of social memory, a sense of belonging, and cultural identity.

By establishing a connection between the past, present, and future, art both facilitates a confrontation with the past and questions the present, potentially shaping the social future of tomorrow. In this way, it contributes to keeping social

memory alive and maintaining individual and cultural memory. It is a common belief that general trauma is unrepresentable. The representation of trauma, or the concept of postmemory, is only possible through works of art. Keywords: Trauma, Postmemory, Representation, Art

1. Giriş

Postmemory, geçmişte yaşanmış travmatik olayların doğrudan deneyimlememiş kuşaklar tarafından, bellek, estetik ve görsel araçlar aracılığıyla bugüne taşınması anlamında ilk kez Marianne Hirsch tarafından kullanılmış bir kavramdır. Hirsch'in tanımına göre, *Postmemory*, *ikinci neslin, doğumlarından önce yaşanmış, ancak yine de onlara o kadar derin bir şekilde aktarılmış ki, sanki kendi anılarıymış gibi görünen, güçlü ve çoğu zaman travmatik deneyimlerle olan ilişkisini tanımlar* (2008,s.103). Hirsch bu kavramı özellikle soykırım (Holokost), savaş, göç, diaspora gibi toplumsal olaylara ve şiddete maruz kalmış, toplumların kuşaklararası hafızada temsiline odaklanır. Postmemory, estetik bir ifade biçimi olmasının ötesinde, geçmiş yaşamın travmalarının görünür kılınması ve aktarılması açısından önemli bir rol oynamaktadır. Hirsch'e (2012) göre, bu aktarım süreci, yalnızca bireysel hafızayı değil, toplumsal hafızayı da kapsar ve travmanın bu etkisi, sonraki kuşakların kültürel yaşamının dinamiklerini doğrudan etkiler ve toplum üzerinde kalıcı bir iz bırakır (s.8).

Hirsch Postmemory kavramını ne için kullandığını şöyle açıklamaktadır:

Hayatta kalanların çocukları, o harap olmuş dünyadan zamansal ve mekânsal olarak daha uzakta yaşarlar. Onları kökenlerinden ayıran mesafe, bilinemez ve anlaşılmasız zulmün radikal kopuşudur; sonrasında doğanlar içinse bu, aşılması imkânsız bir kopuştur. Yine de, yasın ve hafızanın gücü ve ebeveynlerinin hayatlarını bölen uçurumun derinliği, onlara hafızaya benzer bir şey katar. Hayatta kalanların hafızasından zamansal ve niteliksel farkını ifade edecek bir terim ararken, bu ikincil veya ikinci nesil hafızaya "postmemory" demeyi seçtim (1996).

"Postmemory" kavramının ortaya çıkması kültürel hikâyeler, imgeler, davranışlar aracılığı ile hatırlanan travmatik yaşamışlıkların anlatılarına dayanır. Teorisyen Cathy Caruth'un vurguladığı üzere travmatik deneyim, doğrudan yaşandığında bilinç tarafından kavranamayan, ancak bellek ve dilin gecikmeli müdahaleleri aracılığıyla sürekli geri çağrılan ve bu geri çağırılma esnasında daima fazlalık ve eksiklik barındıran bir olgudur. Caruth'ın (1996,s.91) tanımına göre ise travma, "beklenmedik veya bunaltıcı bir şiddet olayına veya meydana geldiklerinde tam olarak kavranamayan, ancak daha sonra tekrarlayan geri dönüşler, kabuslar ve diğer tekrarlayan olgularla geri dönen olaylara verilen tepki olarak tanımlar". Yani, Caruth travmayı yeniden hatırlamak, geçmişini yeniden yaşamak anlamda değil, geçmişini şimdi de anlamlandırmak olarak kullanmaktadır. Latin Amerika'nın en önemli edebiyat ve kültür eleştirmenlerinden Beatriz Sarlo Beatriz Sarlo'ya göre, "belleğin doğrudan deneyimleyerek yeniden inşa edebileceği geçmiş olayların sayısı çok kısıtlıdır, öznenin kendi yaşamındaki ve yakın çevresindeki olaylarla sınırlıdır. Özne yaşadığı döneme ait tüm öteki olayları başkalarından dinlediklerinden öğrenir" (2012, s. 81).

Beatriz Sarlo belleği geçmişle bir yüzleşme olarak görür. Ona göre, kültürel bellek sayesinde birey kendi kültürünün geçmişini yüzleşmeye girer ve bu yüzleşme sonucunda kendi kimliğinin şekillenmesine katkıda bulunduğunu vurgular. "Geçmiş sadece tarihsel bir olgu değildir; aynı zamanda bireylerin ve toplumların kendilerini anlamlandırma biçimlerini belirleyen dinamik bir süreçtir"(2012,s.15). Bir tür ötekinin acısına ortak olmak onunla özdeşleşmek olarak kabul görebilecek bu düşünce kendini ötekinin yerine koyarak onunla duygusal bağ oluşturur. Bir anlamda " bende olabildim" düşüncesi ötekinin kimliğine olan saygısını artırır. Maria Gertrudis " Mieke " Bal, Hollandalı bir kültür kuramcısı postmemory kavramını bir kimlik konusu olarak görmez, ona göre bu kavram bir tür özdeşlemedir." Bu travmatik deneyimleri ve dolayısıyla başkalarının anılarını kişinin kendi anıları olarak veya daha doğrusu, kişinin kendisinin de yaşayabileceği deneyimler olarak benimsemesi ve bunları kendi yaşam öyküsüne kaydetmesiyle ilgilidir" (1999,s.9). Öte yandan Amerikalı bir psikiyatrist Judith Lewis Herman göre, „travmatik gerçeği anlatmak, hatırlamanın iyileştirici

bir yönünün olduğunu vurgular. Ona göre bu “ hem toplumsal düzenin yeniden sağlanması hem de bireysel kurbanların iyileşmesi için önkoşullardır”(1997,s.9).

Posttravma kavramının eleştirilen ve çok tartışılan kısmı ise "temsil edilemez" olarak düşünülmesidir. “Temsil açısından travma genellikle tam ve indirgenemez bir öteki olarak kabul edilir. Dahası, öznenin ötekisidir” (Chi-Ming, 2018). Amerikalı bir yazar ve eleştirmen Susan Sontag’ göre, hafıza bireysel bir olgudur ve temsile edilemez ve kişinin kendisiyle ölüp gider. Kolektif hafıza denen şey ise, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur: Bu nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsüdür”(2003,s.86). Sontag tanımlamasına göre hafıza denen şey bir hatırlamadan öte toplumda neyin daha önemli olduğunun, hangi hikayeye önem verilmesi gerektiğinin, hangi kaygıları taşımak gerektiğinin öğretisine dayalı kallektif bir bellek oluşumudur. Bu anlamda kallektif hafıza toplumsal ideolojinin bir yansımasıdır ve böylelikle birey ve topluluk bir tür toplumsal kimlik inşa ederler. Kültürel alanda yaptığı çalışmalar ile tanınan Alman Mısırbilimci Aleida Assmann’a göre “Böyle bir bellek, seçme ve dışlamaya dayanır; yararlı olanı yararlı olmayandan ve ilgili olanı ilgisiz olandan düzgün bir şekilde ayırır. Dolayısıyla kolektif bir hafıza, zorunlu olarak aracılı bir hafızadır“ (2008).

Travma, izleyicide travma etkisi yaratmaz, sanat aracılığı ile izleyicide empati duygusunu uyandırabilir. Bu empati La Capra’nın "Empatik huzursuzluk" (aracısız özdeşleşmeye direnen) olarak adlandırdığım şeyle özdeşleşir. Ona göre, “Empatik huzursuzluk” biçiminde görünen şey, “en azından akademik çalışmalarda, öfkeyi değil, eleştirel yargılarla test edilen bir mizaç olan öfkeyi içerebilir” (2016). İzleyicide oluşan bu negatif empati duygusu tarihsel hafızasında canlı kalmasına ve travmanın görünür olmasına katkıda bulunur. Postmemory görünürlüğü ise ancak sanat yoluyla mümkün olur. Sanat, bu bağlamda sadece estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı yeniden üretme ve travmayı görünür kılarak izleyiciyi pasif katılımcı olmaktan çıkarır ve onu postmemory’nin tanığı haline getirir. “Sanat, böylece, tanımadığımız ötekine tepki vermeye ve ötekinin travmasının, ölüm de dahil olmak üzere, çeşitli yönlerini alıp işlemeye açık olan öznelliklerimizin estetik karşılaşmasının ortaya çıkması için bir fırsat yaratabilir” (Pollock, 2010, s. 860). Bir toplumun kültürel hafızası ancak, “Dışsal sembollere dayalı olsa da, kolektif bir hafıza yeniden somutlaştırılabilir ve bir nesilden diğerine aktarılabilir” (Assmann, 2008). Bu aktarım ise, müzeler, arşivler, anıtlar, eğitim ve sanat yoluyla mümkün olur.

Postmemory kavramı ve çağdaş sanat kavramı üzerine temellendirilmiş bu makale, postmemory kavramının çağdaş sanat eserlerinde nasıl görsel analizle sunulduğu temeli üzerine kurgulanmıştır. Bu kapsamda çağdaş sanat içerisinde yer alan ve yapıtlarında postmemory kavramı irdeleyen ve göstergeye dönüştüren sanatçılar ele alınmıştır.

2. Postmemory, Yeniden İnşa Etme ve Sanatta Temsili

1960 sonrası sanat anlayışları büyük oranda ırk, cinsiyet, kimlik kavramları üzerine yoğunlaşmış durumdadır. Özellikle 1980 sonrası Postmodernist sanatın bütün ilgisi, kimlik siyasetini inşası üzerine kurgulanmış gibi görünüyor. Postmodern sanat kaynağını geçmişten alarak bugüne taşıyor taşıyarak geçmiş modernizmin reddine dayanarak yeniyi inşa ediyor. Dolayısıyla bugün Postmodern, postfordist, postkapitalist, küreselleşme gibi post’lu ön eklerle tanımlanan nihayet yapay zekanın hayatımızın her alanına girmeye başladığı günümüzde, dünle bugün, bugünle gelecek içiçe girmiş durumdadır. 1989 yılında sovyet Rusya blokunun yıkılmasıyla, geçmişin büyük anlatılarının sonunu yaşıyoruz. Yaşadığımız bu çağda sanatta da büyük izimler den bahsetmekte değildir.. Aşkaroğlu’na göre “ Postmodern kültür, her türlü dünya görüşü, değer, norm, düşünce ve sembollerin var olduğu ve dolayısıyla insanın seçme özgürlüğünün arttığı, korkunç derecede çeşitlilik arz eden bir süper markete benzer” (2015,s.5). Öte yandan geçmişin yaşanmışlıkları, travmaları, kimlik sorunları ve cinsiyet kavramları bu pazarın eklektik kimlerin oluşumunda en değerli metalarıdır. Artık eklektizm postmodern kültürün doğal evrimi gibidir. David Harwey’e göre (1997,s.107) "Eklektizm çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır: insan, Reggae dinler, bir Western seyrederek; öğlen yemeğinde McDonald's yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden; Tokyo'da Paris parfümü sürer, Hong Kong'da 'retro' giyinir". Bu dönemde sanat malzemesini modernizmin kenara ittiği hatta yok saydığı çöplüğünde bulur. Bugün dünya Marshall McLuhan’ın tanımında olduğu gibi

küresel köydür. Marshall McLuhan, 1964 yılında "Medya Anlayışı: İnsanın Uzantıları" adlı makalesinde Küresel Köy fikrini ilk ortaya atan kuramcıydı. Yıllar içerisinde iletişim teknolojilerin nasıl geliştiğini irdelediği bu eserinde küresel köy kavramını ilk kez kullanan yazar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ona göre; Bugünkü hızlanmamız, merkezden kenarlara doğru yavaş bir patlama değil, anlık bir içe doğru çökme ve mekan ile işlevlerin iç içe geçmesidir. Merkez-kenar yapısına sahip uzmanlaşmış ve parçalanmış uygarlığımız, aniden tüm mekanize parçalarının organik bir bütün halinde yeniden bir araya gelmesini deneyimliyor. Bu, küresel köyün yenedünyasıdır" (1964, s.106). Bu küresel köyde zaman, mesafe, sınırlar yok artık. Herkesin herkes olduğu Pastiş ve melez kimliklere sahibiz.

Assmann'ında belirttiği gibi (2008);

"İnsanlar nispeten yakın zamana kadar geçmişin kapalı ve sabit, geleceğin ise değişime açık olduğuna ikna olmuşken, şimdi geçmişin sürekli değiştiğini ve geleceğin büyük ölçüde geçmiş tarafından belirlendiğini deneyimliyoruz. Geçmiş artık granit üzerine değil, suya yazılmış gibi görünüyor; yeni yapıları periyodik olarak ortaya çıkıyor ve siyasetin ve tarihin gidişatını değiştiriyor".

Postmodernizm geçmişin bir yandan geçmişin çöplüğünde eşelenirken, öte yandan gelecekle ilgili tasarımlarla uğraşan küresel bir dünyadayız. "İlerleme fikrinden sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi masetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir" (Harvey, 1997, s. 71). Bu dönem içerisinde birey ve toplum bir tür travma içerisinde olduğunun farkında bile değildir. Belirsizlik vurdumduymazlık kimliksizlik yada çoklu kimlikler içerisinde kendinin farkında olmayan bireyler bu çağın sorunlarını oluşturmaktadır. Postmodern dönemde sanat "postmemory"nin çatışmalı alanı içerisinde konumlanarak, kayıp ve travma deneyimlerinin görsel ve estetik yorumunun yeniden sunumuna dönüşmüştür. Bu bağlamda postmodern sanat bir yönüyle geleceği kurgularken öte yandan tarihsel geçmişin içinde arkeolog gibi kazılar yapmaktadır. Bir anlamda sanatçının çokça kullandığı konuların başında "postmemory" kavramı gelmektedir.

Hal Foster'in tanımına göre, "1980'lerin sonu ve 1990'ların başında, sanat ve teoride büyük bir değişim yaşandı; gerçeklik kavramı, temsilin bir sonucu olarak anlaşılmaktan, travmatik bir olay olarak görülmeye doğru evrildi" (2015, s. 12). Geçmişin travmatik olayları sanatın yeni sorunsalı olarak bugünde konumlandırıldı. Yani sanat, geçmişin inkara dayalı görmezden geldiği ya da unutmak istediği konuları yeniden kendine referans olarak aldı. "1990'larda, bireysel ve tarihsel deneyimi travma bağlamında yeniden tanımlama yönünde genel bir eğilim vardı: Sanat ve edebiyat dünyalarında, akademik söylemde ve popüler kültürde dilsel bir travma konuşuluyordu" (Foster,2015,s.38).

Sanat, uygarlık tarihinin her döneminde estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde bir olgu olarak karşımıza çıkar. Sanat, bir yanıyla kolektif bir bellek, bir yanıyla siyasi bir tarih olarak karşımıza çıkar. Öte yandan sanat tarihi, toplumsal yapının düşünsel yansıması anlamında siyasi bir tarih olarak değerlendirilebilir. Bunun yansıra sanat, "Sanatın insanlık halinin sevinçlerini ve üzüntülerini kaydetmek veya belgelemekten daha fazlasını yapabileceğini, bazen de biçimsel ve gösterge bilimsel analizin erişemeyeceği şekillerde insan zulmünün ve çatışmasının dehşetini (tasvir etmekten ziyade) çağrıştırdığını hatırlayabiliriz" (Corbet, 2024, s. 46).

Sanat, iyi niyet, yatıştırma veya zulümden dikkati uzaklaştırma portföyüne sahip bir yatıştırıcı veya elçi değildir. Sanat kışkırtıcıdır ve haklı olarak da öyledir. Bizi keskinleştirir, savunmasız kılar, bizi vahşi, tutarlı kılar ve hatta bizi korkutabilir. Tüm bunlar, büyük sanat pratiğinin, kendi güzelliğinin cazibesine kapılmayan bir bilgi pratiği olduğunu gösterir. Onu rasyonel olarak anlamalıyız çünkü kökeni, maskesi veya tarzı ne olursa olsun, hafızadır, algıdır, hayal gücüdür ve bilgidir. Bu dörtlünden daha güçlü bir kombinasyon yoktur ve insanlık projesi için bunların kaybindan daha tehlikeli bir boşluk yoktur (Morrison, 2005,s.717).

Geçmişin geri döndürülmesine yönelik sanatçı çabaları bir anlamda arşivcilik olarak görülebilir. Geçmişin yeniden ele alınması ve bugüne taşınması Hal Foster'in "gerçeğin geri dönüşü" adlı eserinde yorumladığı gibi bir tür arşivcilik

olarak tanımlanabilir. Gerçek, bir tür simülasyon olarak yeniden karşımıza çıkar. Bu arşiv sanatçıları geçmişin tozlu raflarında kalmış bastırılmış ya da sansürlenmiş olayları postmodernizm felsefi temellerinde yeniden ele alarak, bugüne taşır. Hal Foster bunu paranoyak bir arzu olarak ele alır ona göre “Belki de arşiv sanatının paranoyak boyutu, ütopyik hırsların diğer yüzüdür: Gecikmişliği oluşturma, sanatta, edebiyatta, felsefede ve yaşamda başarısız olan vizyonları alternatif toplumsal ilişki türleri için olası senaryolara dönüştürme, arşivin olmadığı yeri yeni bir ütopya yerine dönüştürme arzusu”(2015,s.71).

Bir sanat yapıtında travma çok farklı şekilde ele alınabilir. Eserin içeriği malzemesi, tekniği sanatçının bireysel yaklaşımı sanatsal üretimin oluşumunda önemli etkenlerdir. Ancak şu bir gerçektir ki travma kavramı, ister bireysel yaşantıdan kaynaklansın isterse toplumsal yaşamdan kaynaklansın olsun, sanat tarihi boyunca bir çok ele sıklıkla ele aldığı bir kavramdır. Ancak bu bireysel yaşama ait yada Özellikle Hirsch’in postmemory kavramının içeriği gereği anlatılara, hikayeye ya da tarihi belgelere dayalı olarak ikinci üçüncü nesiller tarafına dan yaşanan travmaların yeniden yorumlanması temelinde de olabilir.

Herman (1997, s.12) travmaya tanıklık etmenin yaşanan olaylara tanıklık etmek anlamına geleceğini, tanıklarla mağdurlar arasında bir empati oluşturacağını söyler. Fakat “Olaylar doğal afetler veya "Tanrı'nın işleri" olduğunda, tanıklık edenler mağdurla kolayca duygudaşlık kurabilirken, travmatik olaylar insan tasarımı olduğunda, tanıklık edenler mağdur ve fail arasındaki çatışmanın ortasında kalırlar. Çünkü mağdur yaşanan travmanın görülmesini, duyulmasını ve hatırlanmasını talep eder. Sanatçı ise mağdurun yaşamışlıklarından duyumsadığı bilgiyi eserinde anlatarak, travmanın geri çağırılmasına katkıda bulunur. Eğer sanat, “ şiddetin veya yıkıcı kaybın gerçek deneyimini kaydetmeyi, yani belirli bir olayla ilgili olmayı amaçlıyorsa, o zaman temelde birine ait olan bir deneyime sahip çıkmış olur” (Bennett, 2005,s.3).

Bu sayede geniş kitleleri bu olaya dâhil ederek geçmişin travmatik olaylarının yeniden sorgulamasına ve yüzleşmesine katkıda bulunur. “Sanatçı geçmiş deneyimlere olan duyarlılığından ve travmatik uyarılma yoğunluğundan yararlanır. Kendisinin, mekanın ve zamanın çeşitli yönlerini, çalışmalarının dışsallaştırılmış biçimlerinde yeniden şekillendirerek bu geçmişe hükmetmeye çalışır”(Shoshana,1992,s.211). 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında, sanat ve teorinin büyük bölümünde bir değişim, gerçeklik anlayışlarında bir değişim yaşandı; Foster’e göre, „temsilin bir sonucu olarak anlaşılan gerçeklikten, travmatik bir olay olarak görülen gerçeğe doğru bir değişim yaşandı. (2015, s. 13). Bu dönemde Sanat Foster’in deyimiyle geçmişin yaralarını sarmakla meşguldür. Sanat tarihi içerisinde kısa bir süre göz atmamız bile Travmayı konu alan birçok sanatçıyla karşılaşmak olasıdır.

Bu çalışma kapsamında travma kavramı ve Posttravma konusu literatür doğrultusunda iki farklı sanatçı ele alınmıştır. Bu sanatçıların ele alınmasında sanatçıların ele aldığı konular özellikle sanatçıların seçiminde önemli etken olarak görülmüştür. Alman Sanatçının genellikle konularını oluşturan kendi ulusal geçmişinin yaşamış olduğu travmaları ele alması, İngiliz sanatçı F. Baco’nın ise genellikle kendi yaşamsal kaygılarından kaynaklanan travmalarını yansıttığı bireysel travmayı ele alması bu makalede ele alınmasında önemli olmuştur. Ele alınan sanatçıların ortak özelliği ise her iki sanatçının aynı döneme yakın tarihlerde yaşamış olmasıdır.

3. Anselm Kiefer

1945 doğumlu Alman sanatçı Anselm Kiefer’in yoğunlukla ilgilendiği Nazi tarihine eleştirisine yönelik eserleri, tanık olmadığı ama çocukluğuna dair anılara ait savaş sonrası anlatılardan elde ettiği duyumlara ve tarihi bilgilerden oluşan travma teorisine dayanan önemli etkiye sahiptir. Kiefer’in eserleri “1990’lı yıllara ve Almanya’nın yeniden birleşmesine kadar, eserlerinde büyük ölçüde Nazi döneminin temalarını işlemiştir” (Graham Whitham, 2022, s. 91). Bunun yanı sıra Kiefer sanatında mitolojiye ait mitler önemli yer tutar“. Kiefer’in eserlerinin temelini II. Dünya Savaşı’nın yıkımları, vahşetinin neden olduğu toplumsal travmalar onun eserlerinin temelini oluşturmaktadır. Bu yönüyle kiefer kendi Alman geçmişiyile sanat yoluyla bir tür yüzleşmeye ve sorgulamaya girer.

“Kalın tabaka halinde boyanmış resimlerinde sıklıkla, kolajlanmış veya aplike edilmiş malzemeler kullanır. Amaç hayal gücünüzü perspektifler, dokular ve katmanlarla içine çekerek, Nazi dehşeti ve Yahudi soykırımıyla ilgili suçluluk gibi zorlu kavramsal sorunlarla yüzleştirmektir. Sanatı geçmişi, silmek için bir araç olarak kullanır”(Cumming, 2008, s. 467). Joseph Beuys'un öğrencisi olan Anselm Kiefer'in resimlerinde Almanya'nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere de yer verilmiş; saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara işaret edilmiştir” (Antmen, 2010, s. 266). Eserlerinde malzemeyi kullanan Kiefer bu malzemelerle geçmişin yıkımını temsil etmektedir. Kiefer genellikle anlatımlarında direk anlatmak yerine metaforlar kullanmayı tercih etmiştir. Resimlerini malzemelere yüklenen metoforik ve sembolik anlamlarla anlatma taraftarıdır. Bu kullandığı malzemelere yüklediği metoforik anlamları anlamlandırmak onun sanatının okunması açısından önemli bir unsurdur. Kurşun, metal, alüminyum levha, beton, alçı, saman yığınları, bez parçaları, ağaç kökleri, yanık kitaplar onun kullandığı malzemelerdir. Bu malzemeler bir malzeme olmanın ötesine birer simgesel anlama sahiptir.

Kiefer resimleri bir anlamda Alman ulusunun geçmişine kara bir leke gibi bulaşan holokost travmasının nesiller boyu sürecek bir gerçek olduğunu vurgulamaktadır. Kimi kesimlerce Fasist olarak değerlendirilse de “Kiefer'in resimlerinin koyu, karanlık atmosferi özünde Almanya'ya yakılmış görsel bir ağıt niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında Kiefer, diğer Alman Yeni Dışavurumcularıyla karşılaştırıldığında en karamsar vizyonu ortaya koyandır” (Antmen, 2010,s.266).



Görsel 1. Anselm Kiefer Margarethe (1981). 280 x 380 cm. T.Ü.K.T San Francisco Modern Sanat Müzesi. ABD.

Anselm Kiefer „Margarethe“ adlı resmini Rumen-Yahudi şair ve Holokost'tan kurtulan Paul Celan'ın (1920-1970) "Ölüm Fügü" adlı şiirinden etkilenecek yapılmıştır. Yalnızca bu resim değil bir çok resmine konu olan Paul Celan'ın bu şiirinin II. Dünya savaşı Almanya'sı Nazi kampında geçen olayları anlatmaktadır. Kampta Almanları Yahudi esirlere yaptığı işkencelere bir gönderme yapmaktadır. Yanmış toprak izlenimi veren bir zemin üzerinde samanların yüzeye yapııştırılmasıyla oluşturulan bu resimde, yanmış toprak Almanya'yı temsil etmektedir. “Saman püskülleri ölüm kampı bacalarından yükselen dumanı andırırçasına yukarı doğru kıvrılır ve mum alevlerini çağrıştıran şekillerde son bulur. Anlam belirsizdir. Zira bu serpilen ürün dirilişi ima ediyor olabilir; ancak onun filizlendiği toprak kömürleşmiştir ve siyah boyanın dolaşık izleri Auschwitz'de bulunan kesilmiş saç yığınlarını çağrıştıır” (Hubbard, 2008). Bu eserlerdeki saç motifini andıran saman kadınsı bir güzelleğitemsil etmesinin ötesine geçerek toplama kamplarındaki kadınların saçlarının kesilmesinin bir hatırlatıcısı olarak sunulur.

"Kiefer'in sembolik küllü anma manzaralarına gömülü anlamsal anlamların karmaşıklığı, resimlerinin yoruma açıklığı, ölümün dile getirilemezini ve sonsuz sürgün duygusunu resim aracılığıyla aktarma çabası, Celan'ın şiirsel üslubuna çok

yakındır” (Fürstenow-Khositashvili, 2011, s. 52). Kiefer'in sanatsal dili, savaşın yıkımını ve yıkımını taklit ederek, doğal bir uyumun arka planında vahşetini analiz etmeye çalışır. Eserlerindeki biçim birliği, Celan'ın şiirlerinde olduğu gibi, yıkımla yer değiştirmiştir; cümleler parçalanmış, simetri asimetriye dönüşmüştür. Sonuç olarak yapıtlarıyla Kiefer, güzellik kaygısı ya da estetik olma düşüncesinde değildir. Onun eserleri toplumsal travmatik bir belleğin yansımalarıdır.

Kiefer'in resimleri güzellikten uzak bir dünyaya ait gibidir. “Bu resimlere veya kitaplara bakmak travmatiktir ve izleyicinin sırf okuma veya onları düşünme eylemi sırasında acı çekmesine neden olur. Bunlar kurbanların veya kahramanların yüceltilmesi değil, sessiz bir yastır” (Fürstenow-Khositashvili, 2011, s. 54). Onun resimleri savaşı estetize etmez insanın acımasızlığına, faşizmin uyguladığı siyasetin yıkımına ötesi insanın kendi ırkına yabancılaşmasına karşı eleştirel bir söylemdir.

4. Ölüm Fügü (Paul Celan)

Akşam vakitlerinde içmekteyiz sabahın kapkara sütünü
ve öğlenlerle sabahlarda bir de geceleri
hiç durmaksızın içmekteyiz
bir mezar kazıyoruz havada rahat yatılıyor
Bir adam oturuyor evde yılanlarla oynayıp yazı yazan
hava karardığında Almanya'ya senin altın saçlarını yazıyor Margarete
bunu yazıp evin önüne çıkıyor ve yıldızlar parlıyor
köpeklerini çağırıyor ıslıkla
sonra Yahudilerini çağırıyor ıslıkla toprakta bir mezar kazdırıyor
bize buyruk veriyor haydi bakalım şimdi dansa
Şiirin Tamamı için (<https://www.antoloji.com/olum-fugu-siiri/>)

5. Francis Bacon

Sanatçının yaratımları, bir anlamda sanatçının ruh halinin ve yaşamının dışavurumudur. Francis Bacon'ın resimleri gizemli şaşkınlık verici belli belirsizdir. Grotesk bir anlayışla soyutlanmış formlar, korkucu, zalimlik içeren semboller gibidir. Savunmasız ıstırap içinde yersiz yurtsuz, kimliksiz, bozulmuş, deforme olmuş bedenler, Ölüm takıntısı, acı, kimliksizlik ya da ruhun bedene hükmü onun resimlerinde öne çıkan kavramlardır.

Onun resimleri, içgüdü'nün ahlakın önüne geçtiği, Tanrısız bir dünyada Yalnız bırakılmış bireyin amansız haykırılarıdır. Bacon Tanrı'ya güvenmez çünkü, kendisinin kusurlu yada eksik yaratıldığına inanır. Bacon, erkek olmakla kadın olmak arasında kalmış cinsel tercihlerinden dolayı sürekli dışlanmış, horlanmış, hırpalanmış bir kişidir. Bu onun en büyük travmasını oluşturur. Çelişkiler içinde yaşamak zorunda kaldığı bir yaşam haline gelmiştir. Onun yaşamı, ruhu adına acıyı, işkenceyi göze almış bedenin istencine karşı koyamamış, eril ya da dişil olamamış, uçurumda duran bireyin travmatik geçmişinin öyküsüdür. Sanat ise, onun için geçmiş travmalarıyla yüzleşeceği tek alandır. Yaşama karşı tek sığınağı ya da kendini koruyabileceği tek kale gibidir. Tanrının ölümünün ilan edildiği bir dünya da öksüz bırakılmış insanın son sığınağıdır sanat. Nietzsche'ni “amor fati” kavramın yansımaları gibi Baconda kaderini kabullenmiş onunla yaşamının zorluğuna rağmen, o geçmişini kabullenmiş, onunla razı olmuş biridir.

Onun insana bakışı, hayata karşı kayıtsızlığı yaşamla ölüm arasına sıkışmış çaresiz bir bireyin, özelde ise kendi istismarlarının veya cinsel tercihinin, üstü örtük yansımaları olarak özetlenebilir. Bacon, sadece kendi yaşamının yansımalarını değil aynı zamanda içinde yaşadığı savaş sonrası toplum travmatik karamsarlığını da yansıtmıştır.

Resimlerinin ana malzemesi insan olan Bacon, bazen bir portre bazen yataкта uzanmış bir figür, bazen yarı insan yarı hayvan olarak algılanabilecek türden insanımsı et yığınlarına benzer kütleli varlıkları konu olarak işlemiştir.

Bu resimlerde, topluma kendi kimliğini kabul ettirmeye çalışan bir insanın yaşadığı travmaları dışavurumcu bir yaklaşımla anlatmıştır. Eşcinsel olmasının yarattığı sıkıntılar gündelik yaşamını etkilediği kadar resimlerini de etkilemiştir. Toplum tarafından sapkın olarak görülen sanatçının yaşam biçimi, maruz kaldığı toplumsal ve bireysel şiddet onun sanatında kullandığı travmaların psikolojik yansımalarıdır.



Görsel 2. Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944, Tate, Londra.

Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944, adlı çalışması Bacon'un en tanınmış resimlerinden biridir. Triptik olarak tasarlanmış bu çalışma boş bir zemine konumlandırılmış, yarı insan yarı hayvan gibi görünen bu canavarımsı yaratıkları andıran formda tasarlanmıştır. Bu canavarların gözleri, kolları, bacakları yoktur. Şiddeti çağrıştıran kan kırmızısı, geometrik formlardan oluşan bir zemin üzerinde oluşturulan figürler boşluğa sığdırılmışlardır. Onlar hayvansı, çılgınca bir açgözlülük, sonsuz nefret ve yok etme arzusu içinde resmedilmişlerdir.” Bacon’ın resimlerin deki insan ya da ne olduğu belli olmayan yaratıklar halinde resmettiği figürler, insanın acımasızlığının ve vahşiliğinin birer yansımaları gibidir. O çoğu zaman insanın içinden geçen hayvani yanı ön plana çıkarmak ve kendi içinde taşıdığı insanın anlamının resimsel yansımalarıdır” (Akbulut, 2024, s. 38).

“Bacon, küçüklüğünde maruz kaldığı şiddet, korku, istismarı ve travmayı gömmek yerine, bu duygusal yoğunluğu sanatıyla dışa vurmayı tercih etmişti. Britanyalı sanatçı, topluma ve kendimize daha pozitif versiyonlarımızı sunmak için bastırdığımız o zorlu duygu ve deneyimleri ortaya çıkarma tutkusuyla gerçeğin peşinden gitti. Çünkü Bacon için sanat, sonunda bize kendimizle alakalı bir doğru sağlamalı!” (Yürüten, 2019).

Bacon için tuval bir tür yüzleşme alanıydı bir yandan insanlığın içinde bulunduğu karamsar bir dünyanın sorgulanması öte yandan kendi kişisel travmasından kurtuluş için arınma alanı gibi dir. Gasset ifade ettiği gibi Bacon içinde sanat bir zorunluluktur. Ona göre, “ *sanat gündelik yaşamın gerçeğinden ve bizi kuşatan bayağılıktan özgürleşmek, yaşamımıza bir anlam verebilmek içindir... Sanat aşk gibi, mahrem bir olaydır, dışardan gelme değil, içten doğma; o nedenle anlamını kendisinin dışındaki fiziksel gerçeklerde arayamaz*” (2012 s.8).

Bacon’a göre insan figürü bütünüyle ettir. “Çürüyecek, acı çekecek, saldıracak veya çılgılık atacaktır. Sanki çerçeve, tuval ve hatta belki de boyanın kendisi birer kafes biçimidir. Dikkatli olmazsak hayvan kaçacaktır” (Tóibin, 2021). Tıpkı Kafka’nın Dönüşüm ‘ünde Gregor Samsa’nın bir sabah kendini böceğe dönüşmesi gibi Bacon’un figürleri de kasap dükkânındaki et parçalarına dönüşür. Bacon’ın tüm resimlerinde, yalnız, ürkek, korkmuş ve kendinin farkında

olan figür ile hırlayan, yırtıcı, kötü niyetli ve ürkütücü figür arasındaki gerilimi görüyoruz. Bacon, insanı hayvana karşı, zekâyı içgüdüye karşı, kırılabilirliği kaba kuvvete karşı oynuyor (Tóibín, 2021). Bütün bunlar onun hayatında travmaların metafor olarak yansımalarıdır. Bacon resimleriyle bir tür yüzleşme içindedir. Onun korkuları resimlerine yarı insan yarı canavarlar olarak girerken öte yandan bir tür günah çıkarma olarak da düşünülebilir. Bacon'ın birçok resminde gördüğümüz ve Yunan mitolojinde yer alan Furies yada Furiae, Hiddetliler veya Cehennem Tanrıçaları olarak adlandırılan temaları görmek mümkündür. Bacon bir anlamda kendini suçlu olarak görür. Bacon'ın figürleri Furies'in (cehennem melekleri) hiddetine uğramış ve cezalandırılmışlardır. Bacon bir röportajında şöyle der, "Yaşamı anlamsız bulurum ; ama kendi yaşamımızla ona anlam veririz.....doğarız ölürüz ama bu ikisi arasında bu amansız varlığa dürtülerimizle anlam veririz.Yaratmak – acılardan büyük kurtuluştur ve yaşamın hafiflemesidir. Ama yaratıcı olmak için acı çekmek gerekir, pek çok dönüşümden geçmek gerekir" (Sylvester, 1999 , s. 12).

Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, 1944 üç figür insanı cezalandırmak için görevlendirilmiş Yunan mitolojindeki Gaia ve Uranüs'ün kızları olan cehennem melekleri gibidir. İnsanlığı cezalandırmak için yeryüzüne Bacon'un resimleriyle karanlıktan çıkmış gibidirler.

6. Sonuç

Marianne Hirsch'in Postmemory ya da Cathy Caruth'un tanımıyla "gecikmiş bir geri dönüş" olarak adlandırdığı kavramlar sanat tarihi sürecinde sıklıkla ele alınan bir kavramdır. İnsanın olduğu her yerde hem bireysel hem de toplumsal travmaların yaşanması kaçınılmaz bir olgudur. Tarih boyunca yaşanan savaşlar, afetler, göç vb toplumu etkileyen ve hem birey hemde toplum üzerinde derin travmatik izler bırakan olaylar, insanın hafızasında yaşanmış olana dair derin izler bırakmaktadır. Bazen de bu travma olarak adlandıracağımız bu yaşama ait olaylar kişinin kendi deneyimi olmasa da ikinci üçüncü kuşak tarafından yaşanan ve anlatılara, hikayelere görsel ya da işitsel olarak elde edilmiş anılara dayalı olarak oluşan birikim sonunda oluşur. Hirsch'in "Postmemory" ya da Caruth'un travmayı "gecikmiş bir geri dönüş" olarak tanımladığı kavramla açıklanır.

Birçok sanatçı tarafından eserleri aracıyla temsil edilen travma kavramının geniş kapsamlı olması göz önünde tutularak bu makalede iki farklı travma örneğini temsil eden Anselm Kiefer ve Francis Bacon sanatı üzerine sınırlandırılarak incelenmiştir. Kiefer özellikle Holokast (soykırım) sonrası Almanya'nın tarihi ile yüzleşme temeline dayanan toplumsal travmaya örnek alınırken Bacon'un travmaya bireysel yaklaşımıyla örneklenmiştir.

Sonuç olarak ister bireysel olsun isterse toplumsal olsun travma yaşamın her alanında karşımıza çıkabilecek ve bizim istemimiz dışında oluşan bir kavram olarak sanatın her dönem ilgilendiği konuların başında gelmektedir. Sanatın iyileştirici gücü travmayla baş etmede en önemli araçların başında gelmektedir. ele alınması ve sanatta temsili bir tür yüzleşmedir. Susan Sontag'ın sanatçıyı tanımladığı cümlesiyle bitirecek olursak ona göre ; "*Sanatçı örnek bir çilekeştir, çünkü hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede (Freudcu anlamda değil, sözcüğün düz anlamında yüceltmede) profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker ; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür*" (1998, s. 76).

Kaynakça

- Akbulut, D. (2024). Francis Bacon'ın sanatında "ağız" metaforu ve *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944). *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 35, 35–41.
- Assmann, A. (2008). Transformations between history and memory. *Social Research*, 75(1), 49–72. <http://www.jstor.org/stable/40972052>
- Aşkaroğlu, V. (2015). *Postmodernizm: Sınırsız özgürlük mü, özgürlüğün sınırı mı?* Dergi Karadeniz Yayınları.
- Bal, M. (1999). *Acts of memory: Cultural recall in the present*. University Press of New England.
- Bennett, J. (2005). *Empathic vision: Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford University Press.

- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Corbet, D. (2024). *Trauma, art and memory in the postcolony*. Faculty of Arts & Social Sciences, The University of Sydney.
- Cumming, R. (2008). *Sanat* (İ. Önel, Çev.). İnkılap Kitabevi.
- Entmen, A. (2010). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Felman, S., & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. Routledge.
- Foster, H. (2015). *Bad new days: Art, criticism, emergency*. Verso.
- Fürstenow-Khositashvili, L. (2011). *Anselm Kiefer – Myth versus history* (Doktora tezi). Humboldt-Universität zu Berlin.
- Gasset, J. O. y. (2012). *Sanatın insansızlaştırılması ve roman üzerine düşünceler* (N. G. Işık, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Graham, G., & Whitham, G. P. (2022). *Çağdaş sanatı anlamak*. Hayalperest Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu*. Metis Yayınları.
- Herman, J. (1997). *Trauma and recovery: The aftermath of violence—from domestic abuse to political terror*. Basic Books.
- Hirsch, M. (1996). Past lives: Postmemories in exile. *Poetics Today*, 17(4), 659–686. <https://www.jstor.org/stable/1773218>
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Hubbard, S. (2008, October). *Margarete (1981) by Anselm Kiefer*. *The Independent*. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/great-works/margarete-1981-by-anselm-kiefer-saatchi-collection-970630.html>
- Lin, C.-M. (2018). Trauma studies and art practice in the post-traumatic era. *Rosa's Wound* (Sergi kataloğu). Museum of Contemporary Art Taipei. <https://ntue.academia.edu/ChiMingLIN>
- Pollock, G. (2010). Aesthetic wit(h)nessing in the era of trauma. *EURAMERICA*, 40, 829–886.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman: Bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma* (D. E. Peral Bayaz Charum, Çev.). Metis Yayınları.
- Sontag, S. (1998). *Sanatçı: Örnek bir çilekeş*. Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2003). *Başkalarının acısına bakmak* (O. Kınay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Sylvester, D. (1999). *The brutality of fact: Interviews with Francis Bacon*. Thames & Hudson.
- Tóibín, C. (2021, October 7). Appetite and decay: Animal instincts in Bacon's paintings. *Royal Academy*. <https://www.royalacademy.org.uk/article/colm-toibin-francis-bacon>
- Yürüten, E. Ş. (2019, November 16). Bacon'dan 5 sanat dersi. *Vogue Türkiye*. <https://vogue.com.tr/metropol/francis-bacon>

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. <https://www.artchive.com/artwork/margarethe-anselm-kiefer-1981/>

Görsel 2. <http://www.tate.org.uk/art/work/N06171>