

## **Koleksiyonu Hafızayla Hizalamak**

### **Eda Yiğit**

Yapı Kredi Müzesi'nde Burcu Çimen küratörlüğünde düzenlenen "Isık Çalan Hafıza" sergisi, müzenin Nümismatik ve Gölge Oyunu Tiyatrosu koleksiyonlarıyla bağ kurarak, tiyatro tarihinden Osmanlı dönemi arkeolojik kazılarına uzanan geniş bir yelpazede izleyiciyle buluştu. Sergi Osmanlı'dan bugüne, Mezopotamya'dan Anadolu'ya; arkeoloji, mitoloji, etnografi gibi alanlarla temas kuran; arşivleme ve koleksiyon oluşturma bilincine dair sorular sorduran kapsamlı bir bağlam sunuyor.

Sergide yer alan hikâyelerin, kavramsal tartışmalara eşlik eden müşterek parçalarını keşfetmenin yanında tarihsel deneyimin özgünlüğü içindeki saklı seslere sahip öznelerle de karşılaşılıyor.

Akram Zaatarı, Osman Hamdi Bey'in günümüz Lübnan topraklarında yürüttüğü Sayda arkeolojik kazısını fotoğraflar ve anlatılar eşliğinde ele alıyor. Hilal Can, Karagöz ve Hacivat'ın ışık ve gölgeyle kurulan anlatı dilini mitolojiler ve bedenün politik konumu üzerinden yorumluyor. Michael Rakowitz ise Irak Savaşı'yla ortaya çıkan yıkımın yol açtığı, Mezopotamya'daki kültürel mirasın yok oluşunun etkilerini görünür kılıyor. Geçmişin şekillendirilebilir canlı bir anlatı alanı olarak kurgulandığı çerçevede, hafızanın bedenle, nefesle ve sesle ilişkisi vurgulanıyor.

### **Hafızanın Isığı**

Sergiye adını veren, hafızayı niteleyen ısıık çalma eylemi, belleğin dile gelmekte zorlandığı eşiklere işaret ediyor. Isık çalmak düzeni sarsan bir itiraz, bir sinyal, örtük bir haberleşme ya da kamusal alana taşınmamış öznel bir deneyim gibi çeşitli çağrışımlarla güçlü bir metafor. Kelimelere dökülemeyenin, bastırılmış olanın sesle kendini arayışı ve boşlukta yankılanan tınısıyla anlamın askıda kaldığı durumlarda hatırlamaya yönlendiren bir mırıldanma...

Hafıza ısıık çalarak geziniyor, varlığını hissettiriyor. Kurumsal tarihin dışına itildiği yerden, yıkımın ve kaybın sürekli olarak derinleştiği bir ortamda, geçmişle kurduğu bağı kendi duyumsama araçları üzerinden harekete geçiriyor. Isık anlaşılmayan bir fısıltıya dönüşmemek için direniyor. Bu sergi, tarih ile toplumsal hafızayı aynı hızda tutarak duyumsanabilir bir genişliğe açılıyor. Bu genişliği, bir müze koleksiyonunu sanatın araçlarıyla birlikte düşünerek yaratıyor. Kavramsal bir zeminde, gerçeklik ve kurmaca arasında hikâyeye anlatıcılığının potansiyelini değerlendirmeyi, mecra ve materyalin sunduğu imkânları kullanarak mümkün kılıyor. Sanatçılar koleksiyonu ham, işlenebilir bir malzeme olarak eleştirel bir yaklaşımla sanatsal üretime dönüştürerek ilişki kuruyor. Bu sergide koleksiyon ve sanatçılar arasında kurulan bağlantı, müzenin gelecek çalışmalarına referans oluşturabilecek, derinleştirilebilir bir deneyim olma niteliği de taşıyor. Koleksiyonların bugünün zamanında sanatçılar için işlenebilirliği ve yeni tartışmalar yaratma potansiyeli öne çıkıyor.

Tarih ile hafızayı aynı koreografi içinde birleştirmek, tarih yazımının sınırları içinde sabitlenen, şimdiki zamanla bağı zayıflamış bir geçmiş temsilini, bugünün sosyopolitik dinamikleri çerçevesinde gündelik yaşamın anakarasıyla eleştirel bir zeminde buluşturuyor. Kaybın bıraktığı boşluğa ve hasara karşı, silinen anlatıları gün ışığına kavuşturmak için hafızaya “ıslık çaldırmak”, bugünün dünyasındaki kırılmalıkların ve kesintilerin yol açtığı içsel bir mırıldanmayı daha güçlü bir sese dönüştürmek ve kolektifleştirmek anlamına geliyor.

## **Tanık Tabnit**

Akram Zaatari film, video, kitap ve fotoğraf enstalasyonları üreterek çeşitli görsel ve işitsel mecraları kullanan bir sanatçı. Çalışmalarında kaybı, örtük ve gizil olanı ortaya çıkarmak ve canlandırmak için tarihi, arkeolojik ve arşivsel materyalleri kullanır. Beyrut'ta doğan ve yaşamını bu şehirde sürdüren Zaatari, toplumsal tarihin görsel belleğini koruyan ve sorgulayan bir yaklaşımla çalışmalarını gerçekleştirir.<sup>1</sup>

Sergi kapsamında sanatçı, Osman Hamdi Bey'in 1887 ve 1888 yılları arasında Lübnan'da yürüttüğü Sayda arkeolojik kazısına odaklanır. İstanbul'a getirilen ve bugün İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen Tabnit'in lahdine referansıya, Türkiye ve Lübnan'ı arkeolojik bir anlatıda buluşturan bir hikâye tasarlar. Babası aracılığıyla eriştiği aile tarihine dayalı tanıklık çerçevesinde, aynı coğrafyada filizlenen toprak altındaki miras ile toprak üstünde yeşeren bostanı birlikte düşünme imkânı sunar.

Kültürel, ekolojik ve yaşamsal nitelikleriyle yer altı ve yer üstü arasındaki değer hiyerarşisine dair kurguladığı soru, bir arkeolojik mirasın gün ışığına çıkarılmasının bir ağacı yok edecek olmasıyla somutluk kazanır. Bir narenciye ağacının kökleriyle lahde sarmalanışını tasviriyle karşılaşırız. Künyedeki ifadesiyle “lahdi çıkarmak, ağacı öldürmek; ağacı muhafaza etmek ise lahdi yerin altında gömülü vaziyette bırakmak” arasındaki gerilimle yüzleşiriz. Bu gerilime, Osman Hamdi Bey'in eskizine referansla, kazı çalışmasında parçalanan, etkileyici bir monolit kapak taşın varlığı da eklenir. Lahdin caraskal yardımıyla yer altından yer üstüne taşınması ve yer üstünden kıyıya getirilmesi, Sayda'dan İstanbul'a yolculuk farklı zorluklar içinde gerçekleşir. Yaşam coğrafyasından koparılmış bir mirasın, bir arkeoloji müzesinde son bulan hikâyesine başından sonuna tanık oluruz.

Sanatçının “Yok Olmayı Reddeden Her Şey: Tabnit Monoliti” isimli enstalasyonu, vinçten sarkıtılan, kırmızı bir halatın izlerini taşıyan, elle cilalanmış bir kireçtaşı bloktur. Yer altı ve yer üstü arasındaki hareketiyle dikey kesitte, coğrafyalar arası hareketiyle yatay kesitte anlam kazanan, anlattığı hikâyenin mekânından uzaklaştığında nesnenin bedenleştiği bir niteliğe kavuşur.

---

<sup>1</sup> Akram Zaatari, Ortadoğu'nun hafızasını kayıt altına alan, fotoğraf odaklı bağımsız bir arşiv ve araştırma kurumu Arab Image Foundation'ın kurucularından biridir. Bu türden kolektif bir oluşumun parçası oluşu, araştırma ve arşiv pratikleriyle ilişkisini kavramak adına önemli göstergelerden biridir.



Akram Zaatarı, “Yok Olmayı Reddeden Her Şey”, Fotoğraf:

Sergi kapsamında gerçekleşen konuşmasında Edhem Eldem, Zaatarı'nın işlerinde arşiv malzemesi ile arkeolojik ve tarihsel bilgiyi işleyerek bir bağlama yerleştirdiğini ve tartışmaya açtığını belirtir. Koleksiyona eleştirel bir bakışla katmanlı ve katmerli bir biçimde bir tarihinin kolayca açığa çıkaramayacağı sorunları ortaya koyduğunu aktarır. Ona göre, tarihinin yapamadığını sanatçı yapmıştır. Zaatarı, cansız kılınan objelere insani bir boyut getirir. Arkeolojinin insanları objelerle temsil ederken hoyrat davrandığını ve sanatçının bunu görünür kıldığını vurgular.<sup>2</sup> Bu tarihsel arkeolojinin insanileştiği perspektifi en çok hissedebileceğimiz işlerden biri, Akram Zaatarı'nın Khodr Zaatarı'nın anlatsıdır. Sayda kazısı sürecini ve arka planını, kuşaklararası aktarım yoluyla Khodr Zaatarı'den dinleriz. Sözlü tarih, bugünden bağ kurabileceğimiz bir hikâyeye erişmemizi sağlar. Üstelik yazılı kayıtlarda bulamayacağımız derinlikte, duyumsanabilir ve öznel bilgiyi içeren bir nitelik taşır.

Hikâye şöyle ilerler: Çocukluk çağındaki Khodr Zaatarı, babasının yaz mevsimlerinde aldığı kuzuları arazilerinde otlatır. 60 dönümlük arazide zeytin ağaçları ve bostan vardır. Zaatarı, kuzuları otlatırken, arazinin yüksek ve alçak kısmı arasında kalan kısmında toprak çöküntüsünü fark eder ve babasına sorar. Khodr Zaatarı'nın babasına intikal eden, dedesinin anlatsına göre Lübnan Osmanlı hâkimiyetindeyken bu arazide antik kalıntılar bulunur. Osmanlı'dan yetkililere haber verilir, bir ferman çıkarılır ve kazı yapılmasına karar verilir.

---

<sup>2</sup> Edhem Eldem, “Akram Zaatarı, Arkeoloji, Müzeler ve ‘Baba ve Oğul’” (Konuşma, Yapı Kredi Kültür Sanat, İstanbul, 25 Mart 2026).

Bugün Mağara ismiyle anılan mevkideki buluntuların nasıl çıkarılacağı ve taşınacağı karmaşık ve çetrefilli bir konuya dönüşür. Buluntular araziden sahile tahta raylar döşenerek taşınır ve gemilere yüklenerek gönderilir. Khodr Zaatari'nin babasının dedesi Hacı Muhammed'in, Sultan'ın memnuniyeti dışında herhangi bir beklentisi yoktur. Kendisine "şerif" unvanı verilir.

Sanatçının gerçekleştirdiği görüşmenin videosunda, arazinin sonradan el değiştirdiğini, zeytin ağaçlarının sökülüp yerine narenciye ağaçlarının dikildiğini öğreniriz. O bölgenin dönüşümüne, hangi yapıların inşa edildiğine, bugün o araziye kimlerin kullandığına dair de bilgi ediniriz. Kuşaklar arasında sözlü kültürle zamanları kateden ve bugüne uzanan bir tanıklık. Bu sayede hayatta olmayan öznelerin tanıklıkları sese kavuşmuş olur.<sup>3</sup> Enzo Traverso, bir tanığın aktardığı geçmiş anlatısının onun hakikati olarak kaldığı, içinde yer eden bir geçmiş imgesi olduğunu söyler. Belleğin öznellekle ilişkisi, açık bir şantiye gibi sürekli dönüşüm içindedir.<sup>4</sup> Sabitlenemeyen doğasıyla anlatının kaydı, tanıklığı zamanın dinamiği içinde yakalamaktır.

Bir parantez; sergideki video içerikleri bütüncül bir biçimde kavrayabilmek için hatırı sayılır bir zaman ayırmak gerekiyor. Bu yüzden videolarda aktarılanları, zaman ayırma imkânı bulamayanlar için özellikle detaylandırmak istedim. Video içeriklerle etkileşimi artırmanın izleme konforu ve eser künyelerinde video sürelerinin ve video içeriğine dair kısa alıntılarının belirtilmesi gibi detaylarla ilişkisi olmakla birlikte Zaatari'nin eserlerinde zaman tasarımını esnek bir biçimde kurguladığını, izleyicinin eserlerin kendine hitap ettiği ve anlam bulduğu kadarını alıp gitmesine razı olduğunu sanıyorum.



Akram Zaatari, "Olağandışı Bir Hadise", 2018, Fotoğraf:

Zaatari, Osman Hamdi Bey'in buluntularının İstanbul'a nakil öncesinde sergilendiği sırada çekilen fotoğraflarını kullanarak kurguladığı "Olağandışı Bir Hadise" isimli baskılarında lahdi fotoğrafın içinden söküp alır. Ait olduğu yere yeniden teslim etmek istercesine... Lahdin yerinde ışıkla büyük bir boşluk yaratır. Işığın göz kamaştırıcı parıltısıyla

<sup>3</sup> Sanatçının sömürgecilik ve arkeoloji tarihiyle birbirinden koparılan Sayda kazısında çıkarılan baba (İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Kral Tabnit'in lahdi) ile oğlunu (Paris'te Louvre Müzesi'nde bulunan Kral II. Eshmunazar'ın lahdi) bir araya getirmeyi amaçladığı sanat projesi de bu doğrultuda iyi bir örnektir.

<sup>4</sup> Enzo Traverso, "Geçmiş Kullanma Kılavuzu", çev. Işık Ergüden (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), s. 10.

seçemediğimiz bir varlığa dönüştürür ve detayları algılanamaz hale getirir. Kavramsal açıdan, göz kamaştırıcı o ışıklı boşluğun yerini hafızanın tamamlayışı (hafızanın işleyiş biçimi düşünüldüğünde) olağan bir müdahaleye tahvil olur. Fotoğraf ve ışık arasındaki ilişki, farklı ölçek ve ortamlarda ortaya çıkan anlam olasılıklarını görünür kılar. Toprak altında, ışıksız ortamda kalarak korunabilen lahitlerin, fotoğraflarda ışıklandırılarak öne çıkarılmaları, müze mekânında sergileme için elzem olarak ışıklandırılmaları gibi çelişkilerin de altını çizer. Bunun yanında lahdin ışıklı boşluğu etrafında onu ortaya çıkaran öznel bakışlarını, kıyafetlerini, poz verişlerini ve mekânsal atmosferi görebilmeye başlarız.

### **Feminist ve Psikanalitik Gözler**

Hilal Can'ın sergi kapsamında ürettiği figürler, Yapı Kredi Müzesi'nin Gölge Oyunu Koleksiyonu kapsamında Ragıp Tuğtekin tarafından 1930'larda üretilen figürlerle birlikte sergilenir. Künyeleriyle ayrışan figürler, zaman, malzeme ve yöntem açısından taşıdıkları farklılıklara rağmen estetik formları arasında benzerlikler taşır. Sanatçının sergide kendine özgü nitelikleriyle yarattığı kurgusal dünya, feminist ve psikanalitik bir okumayı mümkün kılmasıyla göze çarpar.

Sanatçının, üretimlerini tanımlarken “psikolojik portreler”, “içsel arkeoloji” ya da “kendine ait mitoloji” vb. ifadeler kullanması, tarih, kültürel kodlar, toplumsal roller ve bedenle temas etme vurgusu feminist ve psikanalitik bir yolda iz sürmeyi kolaylaştırır.

Bilindiği üzere, Karagöz, Osmanlı toplumunun farklı sosyal ve ekonomik kesimlerini içeren tiplerleriyle, büyük ölçüde tulûata dayanan geleneksel tiyatronun temel taşlarından. Bu gölge oyununda insanlar, bitkiler, hayvanlar ve eşyalar deriden iki boyutlu figürler olarak ışıkla beyaz perdeye yansıtılırlar.<sup>5</sup> Oyunda, kaba saba, kültürden yoksun, dürtüsel, bencil ve menfaatçi Karagöz ile efendiliğiyle göze çarpan, kibar, eğitilmiş tasvir edilen bir Hacivat vardır. Bu iki karakter arasındaki gerilim, birinin yabani, küfürbaz ve kontrolsüz oluşu, diğerinin daha kontrollü, edepli ve ılıman oluşu arasındaki zıtlıkta gerçekleşir.

Karagöz ve Hacivat karakterlerini kendinden hareketle yeniden kimliklendirerek kurgulaması, sanatçının feminist bakışının bir tezahürüdür. Bu iki erkek karakterin adlarını değiştirerek, Karagöz'ü Yaşuk Göz'e, Hacivat'ı Hilal-i Can'a dönüştürür ve oyunu yeniden kurar. Özne dünyasından çekip çıkarttığı, erillikten uzaklaştırdığı karakterler... Bu yerinden etme hamlesiyle geleneksel Karagöz oyununun dünyasına eleştirel ve güncel bir bakış geliştirir. Hatırlatmak gerekirse, Karagöz oyununda genellikle kadınlar ev sınırları içinde yaşam süren, cahil ve özensiz olarak betimlenirler. Karakterler çoğunlukla baskın roller üstlenen erkeklerdir. Kadınlar ise edilgen karakterler olarak işlenirler, temsiliyetleri çok zayıftır.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Cevdet Kudret, “Karagöz”, 2. basım (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1992).

<sup>6</sup> Senem Gürkan, “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Karagöz Metinlerinde Kadın”, Turkish Studies 12, Sayı 29 (2017): 271-286.

Sergide Hilal Can'ın figürlerini bir feminist hafızalaştırma yöntemi olarak yorumlamak mümkün. Adlandırma, hikâye ve malzemeyi içeren bugüne özgü bir okuma. Ragıp Tuğtekin'in deriden ürettiği figürlerin yanında Hilal Can'ın asetat, toplu iğne, iplik ve akrilik boyayla vücut bulan figürleri... Bir tarafta ışık ve gölge kullanımıyla geleneksel oyun, diğer tarafta tepegöz cihazı aracılığıyla mekândaki yansı ve performatif eylem tasarımları...

Karagöz gölge oyununun, zamanında kahvehanelerde ya da imkânları yerinde olanların evlerinde oynanarak bir kamusalık ürettiği bilgisıyla birlikte sergide, müzenin camından sokağa bakan canavarın, kamusallıkla ilişki kurma arzusu da hissedilir. Sergi boyunca müzede, sanatçının müzisyenlerle doğaçlama hikâyeler sunduğu performansları da kamusalık bağlamıyla sergiye eklenir. Figürlerin hareket etme kabiliyetleri olmasına rağmen sabit ve hareketsiz olarak sergilenmeleri, bu figürlerin performatif potansiyelinin kullanım imkânları üzerine düşünmeye sevk eder.

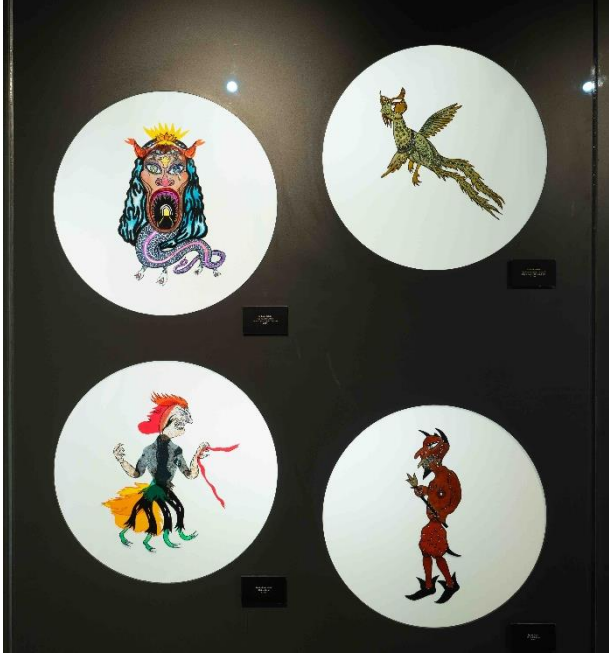


Fotoğraf: Eda Yiğit

Ham arzu ve dürtüleriyle yol alan, kendi ifadesiyle “gölgeden saçları olan, yüzü mitolojik ve kedisel, kalbi yaralı ama içinden ışık çıkan” Yaşuk Göz ile “dünyanın bugüne ait yüküyle yaşayan” Hilal-i Can... “İçsel bir diyalogun iki yüzü”, “kendini sevmek, kendi karanlığına bakabilmek”, birbirini ışık ve gölge gibi tamamlar.

Sanatçının madde ve ruh olarak tanımladığı, sezgisel bağlarıyla birlikte karakterlerde yarattığı ikiliği psikanalitik bir bakışla değerlendirmek olasıdır. Karakterler, id ve süperego arasındaki farklılığa benzer bir ayrışma içindedir. Aynı zamanda sanatçı karakterlerini, Osmanlı veya şamanik çağrışımları olan “tuhaf” bir dünyaya yerleştirerek mitolojik unsurlarıyla birlikte bir evren yaratır. Kafasına gökkuşağı renklerinde kukuleta takmış bir yılan, bir elinde ouroboros, diğer elinde bir dişi canavar medusa... Bu sayede Karagöz'ün

canavarlar, cinler ve tuhaf karakterlerle kurduğu dünyayı, bugünün zamansallığı içine çeker. Karagöz oyununda erilliğe dair eleştirinin yanında, hicivden toplumun her kesiminin nasibini aldığı bir dil kurabilmesi, gündelik hayatla kurduğu ilişki, kendi zamanının dinamikleri içinde repertuarını yenileyebilme kabiliyeti bugünün koşullarında dikkate değer bir bilgidir.



Hilal Can, "Hilal-i Can ve Yaşuk Göz", 2025, Fotoğraf:

### Kayıp Mirasın Yer Tutucuları

Michael Rakowitz'in "Görünmez Düşman Var Olmamalı" isimli eseri 2006 yılından itibaren devam eden bir serinin parçası. Antik Babil'de, tanrıça İştar'a adanan kapıdan geçen caddenin eski adı olan Aj-ibur-shapu ("Görünmez Düşman Var Olmamalı") Alman arkeolog Robert Koldewey tarafından kazılan ve Berlin'e taşınarak coğrafyasından koparılan buluntulardan biri. Pergamon Müzesi koleksiyonuna dahil edilen, kültürel mirasın temellük edildiği bir vaka.<sup>7</sup>

MÖ 575 civarında Babil Kralı II. Nebukadnezar'ın caddeyi isimlendirirken düşmana bir mesajı vardır. İştar Kapısı'na açılan caddenin eski adı olan ve "Görünmez Düşman Var Olmamalı" biçiminde çevrilen "Aj-ibur-shapu" ifadesini olası farklı çevirileriyle "düşmanın inatçısı sağlığa hasret olsun, yataklara düşsün, hasta olsun" ve "kibirlinin saltanatı kısa olsun, başarı yüzü görmesin, kibirli olan mağlup olsun, kibirli olan kaybetsin" olarak Türkçeye tercüme etmek mümkün. Nebukadnezar'ın düşmanı düzen bozan, kaos yaratan, uğursuz, dışsal ve somut bir tehdit olarak algıladığı düşünülebilir. Yüksek duvarlarla, dişlerini gösteren aslanlarla donattığı tören yoluyla düşmana korku salmak istediği açık. Bugünün savaş ikliminde düşmanın kendini gizlemediği, görünmekten çekinmediği bir

<sup>7</sup> Ana Teixeira Pinto, "Michael Rakowitz's 'The Invisible Enemy Should Not Exist'," e-flux Criticism, 12 Nisan 2026 <https://www.e-flux.com/criticism/239059/michael-rakowitz-s-the-invisible-enemy-should-not-exist>.

ortamda artık asıl mesele savaşıyla gelen kaybın görünmezliğine dikkat çekmektir. Rakowitz bir yandan kayıplara dair kavrayışımızı genişletirken diğer yandan kaybın nesnelere kendi dilinde üretir, dolaştırır, fark edilir ve üzerine konuşulabilir hale getirir.

Rakowitz eserinde 2003 yılında başlayan Irak Savaşı'yla birlikte tahrip edilen ve kaybolan 7000'den fazla tarihi eseri ele alır. Sanatçının nesnelere replikaları üzerinde gerçekleştirdiği müdahaleyle, yeni anlamlara kavuşan parçaları dolaşıma sokar. Sadece kültürel mirasta yeri doldurulmaz bir kaybı değil, mirası yaşamları, bedenleri ve anlatılarıyla mümkün kılan Iraklıların yok edilmesinin boşluğuna da işaret eder. Savaşın son bulması arzusuna, insanlığın savaşın kötücül doğasından kurtulma isteğine rağmen tarihsel süreçte savaşın sürekliliğini ve kalıcı etkilerini derinlikli bir biçimde düşünmeye davet eder. Rakowitz sergide, çok sayıda eserin yağmalanarak hasar gördüğünü veya hepten yok edildiğini mirasla birlikte insanın kaybı, tarihe ve vicdana musallat olan canlı hayaletler olarak yerinden yurdundan edilmiş, gittikleri yerlerde varlığı tanınmayan öznelere de hatırlatır.



Michael Rakowitz, "Görünmez Düşman Var Olmamalı", Fotoğraf:

Chicago'da, Ortadoğu'dan gelen ürünlerin satıldığı marketlerden topladığı gıda ambalajlarından Arapça gazetelere kadar, kültürel kimliğe bağlanan gündelik hayatın öznelere de temas eder. Küratörün ifadesiyle bir direniş pratiği ve yas tutma eylemi olan seri, eserlerin replikalarını diaspora topluluklarının dünyasında anlamı olan dayanıksız malzemelerle kaplayarak görünür hale getirir. Kayıp mirasın gündelik hayatla ilişkisini kurarak nesnelere birer yer tutucuya dönüştürür. Bu objelere eşlik eden seçilmiş alıntılar arasında 1976 tarihli Irak Müzesi kataloğunda yayımlanan Misyon Bildirisi dikkat çekicidir. "Geçmişin kalıntıları, evvelden var olanların hatırlatıcısı ve geçmiş, şimdi ve gelecek

arasındaki iletişim zincirinin halkalarındandır. Çok sayıda ve nitelikli müzeye sahip olan toplum, müzelerden mahrum kalan topluma kıyasla, bir o kadar daha güçlü bir tarihi belleğe sahiptir." Müzeleri yağmalanan, bir anlamda tarihi dağılan bir toplumun, unutuşa karşı direnme kapasitesi belleğini arayışıyla güçlenir. Eser künyelerinde genellikle müze numarası ve mevcut durum bilgisi satırı karşısında "bilinmiyor" yazıyor olması, askıda kalmış, geçici ve bütünlenmeyi bekleyen bir belleğin çağrısıdır. Sanatçı kültürel tarihin taşıyıcısı ve müze ortamında dokunulmazlık zırhları olan eserlerin hacimsel formlarına sadık kalarak onları karton ve kâğıt gibi geçici malzemelerle kaplayıp yeniden üretir. Antik bir hazine ile modern tüketim ve göçmen toplulukların deneyimi arasında bağ kurar.

Yapı Kredi Müze koleksiyonunda yer alan orijinal eserlerle Rakowitz'in işlerinin yan yana gelişleri, eserlerin varlıklarını ve yokluklarını birlikte düşünmenin, eserin yokluğunda hafızanın nasıl geri çağırılacağına ipuçlarını taşır. Hacmin içindeki kavranamaz boşluk ile hacmin üzerindeki kabartmalarla bütünleşen renkli desenler kendi dillerinde konuşmaya başlarlar.

### **Geçmiş Geniş Zamana Genişletmek**

Geçmişin zamanına nereden bakıyoruz? Geçmişe, içinde yaşıyormuş gibi bakabilmenin imkânı yoksa onu ancak şimdiki zamanın içinde işleyebiliriz. Bugünün zamanıyla anlam üretmek ve bu yöntemle, geçmiş zamanı geniş bir zamansal rejime doğru yayarak açığa çıkarmak... Tarihin zamanıyla değil, belleğin zamanıyla bakılan bir geçmiş. Halbwachs'a göre, "Tarih geçmişin olayları üzerine dışsal bir bakış varsayarken bellek anlatılan olgularla içsel bir ilişki kurar. Bellek geçmişini şimdiki zaman içinde sürdürürken, tarih geçmişini, yaşanmış olanın öznel duyarlılığının taban tabana zıddında, kapalı, geride kalmış, rasyonel yordamlara göre örgütlenmiş bir zamansal düzen içinde sabitler. Bellek çağları katederken tarih bunları birbirinden ayırır."<sup>8</sup>

Geçmişte gerçekleşeni anlamlandırabilmenin yolunun bugünden geçtiğini, bugünün zamanını çevreleyen politik konjonktürün her şeyin anlamını dönüştürdüğü açıktır. Sanatçılar, tarih ve bellek arasındaki çizgileri bulanıklaştırıp, temas noktalarını çoğaltarak ilgilendikleri konular üzerine, yıllara yayılan üretimleriyle çoklu bir okumayı tarihselleştirirler. Resmi tarih aracılığıyla, tarihsel olarak kayda geçirilenin bilgisinin hangi saiklerle kayda alındığını anlama teşebbüsü, o sınırlar dışına itilen toplumsal hafızada biriken, işlenmemiş, ilişkilendirilmemiş ve kamusal kazanmamış olan duyumsanabilir bilginin de kavranmasının koşulu olur. Tarihin kendi işaret ettiği zamanın sözlü tarihi olma ihtimali ya da arkeolojinin nesnel ve bilimsel bir alan olarak inşasındaki çatlaklar ve tahakküm ilişkileriyle form kazandığını kavramak, tarih ve bellek arasında keskin ayrımları törpüler ve yeni tartışmaları ortaya çıkarır.

---

<sup>8</sup> Maurice Halbwachs, "Hafızanın Toplumsal Çerçevesi", çev. Büşra Uçar (İstanbul: Heretik Yayınları, 2017), s. 47.

Serginin küratörü Burcu Çimen, Collingwood'un tarihin yeniden canlandırılması fikrini koleksiyonlar, buluntu nesnelere ve arkeoloji üzerinden düşündüğünü belirtir. Collingwood, "Geçmiş Yaşatının Yeniden Canlandırılması Olarak Tarih" fikrini şöyle ifade eder: "Tarihsel olarak düşündüğünde, önünde geçmişe ilişkin birtakım belgeler ya da kalıntılar vardır. Onun işi, ardında bu kalıntıları bırakmış olan geçmişin ne olduğunu keşfetmektir. Örneğin, kalıntılar birtakım yazılı sözcüklerdir; bu durumda bu sözcükleri yazmış olan kişinin bunlarla ne demek istediğini keşfetmesi gerekir. Bu, o kişinin onlarla dile getirdiği düşünceyi keşfetmek demektir. Bu düşüncenin ne olduğunu keşfetmek; tarihçi bunu kendi kendine yeniden düşünmelidir."<sup>9</sup>

Belgeler ve kalıntılar aracılığıyla koleksiyonlarda var olan bilgiyi eleştirel bir biçimde kaynak alan, tanıklıkları üretimlerine dahil eden sanatçılar düşünsel bir alan açarlar. Akram Zaatarı'nın Osman Hamdi Bey'in fotoğraflarına ve kazı deneyiminden hareket ederek ailesinin tanıklığına başvurması, Michael Rakowitz'in arkeoloji, tarih, müzecilik, belgesel sinema ve siyaset alanında isimlerin alıntılarını yer vermesi, Hilal Can'ın ise Karagöz sanatının ustalarından Ragıp Tuğtekin ile paslaşması bunun göstergeleridir. Bu aynı zamanda bir koleksiyon ile güncel sanat arasındaki temasın imkânları ve zorlukları üzerine düşünmeyi mümkün kılar.

Sergide, Zaatarı'nın sözlü tarihle yapılandığı tanıklık içeren anlatısı ile Rakowitz'in biyografik öyküsüyle birlikte düşünebileceğimiz nesnelere sessiz tanıklığı buluşur. Ortadoğu coğrafyasına odaklanan eserler sömürgeciliğin ve yerinden edilmenin politik bağlamı üzerine çizdikleri güzergâhlarda kesişirler. İki sanatçı arkeolojik iz sürme eyleminde ve araştırma süreçlerinde benzerler. Hilal Can ise gerçeklikten ilham alan, kurmaca olarak tasarlanan folklorik bir hikâyede, kendi içsel dünyasındaki tanıklığın peşindedir. Sergi sonuç olarak hafızanın farklı ölçekleri arasında gezinen, arkeolojinin aile hikâyeleriyle bir araya geldiği bir çerçevenin içerisine yerleşir. Zaatarı'de ve Rakowitz'de çalınan bir tarihin öyküsünü, Can'da ise çalınanı geri alma teşebbüsüyle toplumsal hafızadaki boşluğu dönüştüren feminist bir hikâyeye buluruz. Bu sergi çatısı altında sanatçıları buluşturan ve birbirine bağlayan harç karşı-arşiv pratiği olarak adlandırabileceğimiz üretimleridir.

Sanatçıların ilişkilendikleri koleksiyonla kurdukları güçlü bağ düşünüldüğünde, müzenin aynı mekânda yer alan sikkeler koleksiyonuyla ilişkileri daha ayrıksı ve uzak kalmakla birlikte, bu serginin en güçlü yanlarından biri, derinleşmeye elverişli konuları gündeme taşınması, arşivleme ve sınıflandırmaya dair sorular üretmesi, anlatıları görünür kılması ve ziyaretçiye peşine düşebileceği zengin bir malzeme sunmasıdır.

---

<sup>9</sup> R. G. Collingwood, "Tarih Tasarımı", çev. Kurtuluş Dinçer (İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990), s. 275-276.