

Özgün Makale

Ölü Zamanın Eğirdikleri: Bellek ve Sanatın İzinde Chiharu Shiota*

Spun by Dead Time:

In Pursuit of Memory and Art with Chiharu Shiota

Özlem DERİN SAĞLAM¹

Öz

Bu makale, Chiharu Shiota'nın sanatı üzerinden zaman, bellek ve insan varoluşu arasındaki ilişkiyi inceler. Shiota'nın iplik yerleştirmeleri, izleyiciyi zamanın karmaşık yapısı ve belleğin katmanlarıyla yüzleşmeye davet eder. Kırmızı ve siyah ipliklerle örülen karmaşık ağlar, izleyiciyi geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir yolculuğa çıkarır. Shiota'nın eserleri, zamansal ve mekânsal algıları dönüştürerek, bellek ve anımsama süreçleriyle etkileşim kurar. *Uncertain Journey* ve *The Key in Hand* gibi eserler, belirsizlik, karmaşa ve insan varoluşunun kırılganlığı temalarını işler. Bu makale ayrıca Shiota'nın eserlerinin rizomatik yapısını Deleuze ve Guattari'nin rizom kavramı, Merleau-Ponty ve Sartre'ın zaman ve varoluş düşünceleriyle ilişkilendirir. Sonuç olarak, Shiota'nın sanatı, zaman, an ve belleği sorgulatarak izleyiciyi bu sanatın bir parçası kılmaktadır. Bu makalenin amacı Shiota'nın çalışmalarını felsefi ve mitolojik bir bağlamda inceleyerek aslında geçmişten günümüze varoluşsal yansımaların benzer formlarda kendini gösterdiğini ve insanın kendine dönük arayışının, yalnızlığının aslında sürekli bir biçimde onunla tezahür ettiğinin gösterilmesidir. Ölü zaman insanın kendine yönelik arayışının bir yansıması olarak gösterilecektir.

Anahtar Kelimeler: Zaman, Bellek, Chiharu Shiota, Rizom, Moira.

Abstract

This article examines the relationship between time, memory, and human existence through Chiharu Shiota's art. Shiota's thread installations invite viewers to confront the complex structure of time and the layers of memory. Woven with red and black threads, these intricate networks take the viewer on a journey between the past, present, and future. Her works transform temporal and spatial perceptions, interacting with processes of memory and recollection. Pieces like *Uncertain Journey* and *The Key in Hand* explore themes of uncertainty, complexity, and the fragility of human existence. Additionally, the article connects Shiota's rhizomatic structures with Deleuze and Guattari's concept of the rhizome, as well as time, moment and existence concepts of Merleau-Ponty and Sartre. Ultimately, Shiota's art challenges the boundaries of time and memory, turning

* Makalenin başvuru tarihi: 03.09.2024. Makalenin kabul tarihi: 15.10.2024.

¹ Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, ozlemderin22@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5866-6628.

the viewer into a piece of this art. In conclusion, Shiota's art transforms the viewer into an active participant by questioning time and memory. The purpose of this article is to examine Shiota's works within a philosophical and mythological context, demonstrating that existential reflections from the past to the present manifest in similar forms, and that the human search for self, along with the experience of solitude, continuously unfolds alongside them. "Dead time" will be presented as a reflection of humanity's initial search.

Keywords: Time, Memory, Chiharu Shiota, Rizom, Moira.

Giriş

Sanat, insanın varoluşsal sorularına yanıt aradığı, duygu ve düşüncelerini dışavurduğu en güçlü araçlardan biridir. Özellikle çağdaş sanat, karmaşık temaları ve soyut kavramları ele alarak, izleyiciyi düşünsel bir yolculuğa çıkarır. Japon sanatçı Chiharu Shiota, ipliklerden oluşan karmaşık ağlarıyla, insan varoluşunun derinliklerine dokunur. Onun sanatı, bellek, zaman, ölüm ve başkalaşma gibi temel felsefi temaları somut bir şekilde ele alır. Bu bağlamda, Shiota'nın eserleri sadece bir estetik deneyim değil, aynı zamanda insanın varoluşsal durumunu ve kaderle olan ilişkisini de derinlemesine sorgulayan bir felsefi söylemdir. Estetik deneyim geçmişten günümüze pek çok farklı devrimsel döneme tanıklık etmiştir. İlk dönemlerde ya da ilkçağda estetik deneyim yalnızca bir zanaat ve çoğunlukla da kutsallaştırma imgesiyken, Orta Çağ'daki kullanım biçimi dinsel anlatı biçiminde kendisini göstermektedir. Bu noktalarda erekselleşmiş bir estetik deneyim söz konusudur. Ardından Rönesans'la birlikte ilk kez sanat zanaattan ayrı bir biçimde kendisini ortaya koymaya başlarken estetik deneyim ereksellikten çıkarak oldukça öznel bir sürece evrilmeye başlamıştır. Bu bakımdan estetik deneyim kavramsal olarak bir nitelik taşısa da her bireyin eserle olan ilişkisi ve onu deneyimleme (yorumlama) biçimi farklı olduğundan benzersiz bir eğilim alanı açığa çıkarmaktadır. Bu bakımdan bu türden bir deneyimin her dönemde bireysel bir refleksiyona işaret ettiğini söylemek pek doğru olmamakla birlikte, modern dönemle birlikte bu deneyimin felsefi boyuttan neredeyse ayrılmaz bir yorumlama edimi haline geldiğini ifade etmek pek de yanlış olmayacaktır. Bunun sözünü edeceğimiz kader fikriyle olan ilişkisi kişinin yaşanmışlıklarının düşünsel ve yorumsal yapısına tezahür etmesinden ileri gelmektedir. Böylece ne kadar eser varsa ve ne denli fazla izleyene (bakana) sahipse o denli fazla yorumlamanın olması da kaçınılmazdır. Hatta zaman içinde de değişiklik göstereceği için kendi içinde bir süreci temsil ettiği de göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu makale, Shiota'nın eserlerini yorumlama düzleminde inceleyerek, bu eserlerin altındaki anlam katmanlarını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Felsefi olarak bellek, zaman, ölüm, Shiota'nın eserlerinde iplikler aracılığıyla görselleştirilmektedir. Bu iplikler, bir yandan bireysel yaşamların birbirine nasıl bağlı olduğunu gösterirken, diğer yandan insanın doğayla ve zamanla olan karmaşık ilişkisini de yansıtmaktadır.

Sanatın ve sanatçının, zaman, bellek ve insan bilinci ile olan ilişkisi, tarihin çeşitli dönemlerinde farklı düşünürler ve sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Bu makale, Chiharu Shiota'nın sanatsal pratiği üzerinden zamanın nasıl algılandığını ve sanatın zaman ile belleği nasıl manipüle ettiğini incelemektedir. Shiota'nın büyük ölçekli iplik yerleştirmeleri, izleyiciye zamanın akışını ve anıların yeniden dirilmesini deneyimleme fırsatı sunmaktadır. Temelde bu yapının işleyişi tam da zamanın akıya alınması üzerinden olmaktadır. Gündelik ortamın dışına çıkan, yerleştirmenin derinliklerine dalan biri özellikle ipliklerin sarmalayıcı etkisi sayesinde izole bir

mekân algısını edinmektedir. Bu türden bir izole an geçmiş ve şimdi arasındaki etkileşimi zayıflatan belirliliği ortadan kaldırırken, bu sessiz sarmalayışın zihni saran duygu ve düşüncelere yönelmeyi çok daha kolay kıldığı anlaşılır hale gelmektedir. Benzer bir durum mağara ile ilişkiler kuran Nietzsche ve Platon'da da görülmektedir. İster Nietzsche'nin Zerdüşt'ünde insanlardan uzaklaşarak kendini anlamaya ve bilmeye çalışan Zerdüşt'ün konumu söz konusu olsun, ister Platon'un mağaradan kurtulmaya çalışan mahkûmunun arayışı ve hakikate erişmesi söz konusu olsun farkındalık izolasyonla ve gündelik olandan sıyrılmakla başlayan bir süreci temellendirmektedir. Bu bağlamda öncelikle akıp giden zamansal anlayışın sonra da gündelik mekân formlarının yitirilmesi öncelikli hale gelmektedir.

Bu makalede sergilenmek istenilen Antik Yunan mitolojisindeki Moiraların, yaşamın ve ölümün ipliklerini eğiren kader tanrıçaları olarak Shiota'nın eserlerini incelerken felsefi bakımdan önemli bir referans noktası sunabileceğidir. İplik kullanımının metaforik anlamsa mitsel bir öyküleme ile olan bu bağlantısı varolmak, varoluş ve ölüm arasındaki düzlemde iyi bir referans noktası sağlamaktadır. Burada varolmaktan anlamamız gereken doğum ile yeryüzünde zamansal ve mekânsal bir yer kaplama durumu içine girmek, ölümle anlamamız gereken bu varolma durumunun son bulmasıdır. O halde varoluştan anlamamız gereken nedir? Bu noktada anlatmak istediğimiz zamansal ve mekânsal izolasyonla kişinin kendi yaşantısının izleri üzerine düşünmesi, duygulanımlarını değerlendirmesi, kısaca kendisine dönerek kendini yeniden tanımlaması ve yorumlaması haline gelmektedir. Tam da bu nedenle varoluş üzerine çalışan ve bunu zamansallıkla da bağdaştıran düşünürler başvuru noktası olarak seçilmektedir. Moiralar, kaderin kaçınılmazlığını ve yaşamın sürekliliğini temsil ederken, Shiota'nın eserlerinde bu tema yeniden canlandırılmaktadır. İplikler, sadece bireysel kaderlerin sembolü olarak değil, aynı zamanda tüm insanlığın ortak bir yazgıyı paylaştığı bir ağ olarak da işlev görmektedir. Bu nedenle, Shiota'nın sanatı, kadim mitolojik temaların modern bir sanat formunda yeniden canlandırılması olarak da değerlendirilebilir.

Shiota'nın eserleri, sanatın sadece estetik bir uğraş olmadığını, aynı zamanda varoluşsal temaları ele alan derin bir düşünsel süreç olduğunu gösterir. Sanatın bir gösterge ya da imgelem olmasının ötesinde özellikle performans sanatları ve yerleştirme sanatının kendisini göstermesi ve ardından bunun dijital sanatlarla desteklenmesiyle yalnızca bir eser olarak sanat değil, izleyeni içine katan ona deneyim alanı sunan kapsayıcı bir sanat formu kendisini göstermeye başlamıştır. Bu bir yandan sanat anlayışının daha önceleri sahip olduğu aristokratik eğilimleri ortadan kaldırırken diğer yandan da öznel yorumlamaların ve beğenilerin açığa çıkmasını daha kolay hale getirmektedir. Böylelikle eser kimsesizleştiği gibi, izleyen de yersiz, yurtsuz ve zamansız hale gelmektedir. Sanatçının kullandığı iplikler, geçmişin, şimdinin ve geleceğin iç içe geçtiği karmaşık bir ilişkiler ağı olarak işlev görür. Bu ilişkiler ağı, izleyiciyi zamanın içinde bir yolculuğa çıkarır ve sanatın zamansızlığı nasıl ortaya koyduğunu gösterir.

Zamanın başlangıcından bu yana, insanlar zamanı bölümlenme ve anlamlandırma ihtiyacı duymuştur. Bu ihtiyaç, sanatın da temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Gözlemimiz bağlamında sanatçının eserlerinde kullanılan iplikler, zamanın ve belleğin birbirine dolanmış yapısını simgelemektedir. Zira üzerinde önemle durduğumuz gibi izole yapıyla zaman ve mekândan kopuşun sağlanması, insanın kendi içine dönmesi ve aynı bu iplikler gibi zihninde birbirine dolanmış olan anıların düğümlerini çözerek onları serbest bırakması söz konusudur.

Bellek, insan bilinci için hayati bir unsurdur. Shiota'nın eserleri, belleğin mekânsal temsillerini sunar ve izleyiciyi geçmişle şimdi arasında bir bağ kurmaya zorlar. Sanatçının İstanbul

Modern’de 2024 yılı içerisinde yer alan yerleştirmelerine dair yazılan tanıtım metni de benzer ifadelerle yer vermektedir: “‘Dünyalar Arasında’ sergisi, İstanbul’un kozmopolit kimliğiyle sanatçının kendi göç hikâyesinden beslenirken, izleyicilerin kendi yaşamlarını, anılarını ve ilişkilerini daha evrensel bir insanlık tanımı içinde düşünebilecekleri bir tefekkür alanı kurguluyor. Böylece, Shiota’nın iplikleri kullanarak yarattığı evren, sadece görsel olarak etkileyici bir mekân sunmakla kalmıyor, insanın iç dünyasının labirentini keşfetmesi için bir davet niteliği taşıyor” (İstanbul Modern Sergi Tanıtım Metni). Sanatçının kurduğu bağ, aynı zamanda bireyin kendi iç dünyasını keşfetmesine de olanak tanır. Shiota, sanatı aracılığıyla, bireyin içsel evrenini dışsal gerçeklikle bağdaştırmaya çalışır.

Bu makalede, Shiota’nın sanatı üzerinden zaman, bellek ve mekân kavramları arasındaki ilişki irdelenecek, sanatın bu kavramları nasıl dönüştürdüğü ve yeniden yapılandığı üzerinde durulacaktır. Özellikle sanatçının iplik yerleştirmelerinin, bu kavramlar üzerindeki etkisi ve anlamı detaylı olarak ele alınacaktır. Bu değerlendirme Bergson, Merleau-Ponty ve Sartre’a düşünürlerin zaman üzerine oluşturdukları fikirlerine eğilerek yapılacaktır. Ardından Shiota’nın seçili birkaç eseri üzerinden zamansal ve belleksel bağlarla açıklanmaya çalışılacaktır. Aynı zamanda Deleuze ve Guattari’nin rizom kavramıyla da bir ilişkilendirme yapılarak “ölü zaman” kavramı üzerinden zamanın ve mekânın askıya alınması üzerinde durulacaktır.

Zamanın başlangıcına dair ister mitolojik ister bilimsel açıklamalar sunulmaya çalışılsın, zaman insanın yaptığı tanımlamalar ve sınırlandırmalar üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Zamanı bölümleyen, okumak isteyen, bazen bunu hasadını koruma ihtiyacıyla bazen ise gökteki cisimlerin hareketlerini gözlemleyerek yapan insan bir belirteç gibi sınır koyma ihtiyacı duymaktadır. Zamanın öncesi, şimdisi ve sonrası temelinde ayrılan bu denkleme baktığımızda gelecek hayal, umut ve korkulara gebeyken, geçmiş her an bir nostaljiyle zihne hücum etmekte gibidir. Bu o kadar ani ve beklenmedik biçimde olmaktadır ki insanın bu durum karşısında gafil avlanmaması mümkün değildir. Bir başkasının geçmişi diğerinin geleceği, birinin şimdisi ötekini hiç göremeyeceklerinin temsili olarak yaşam döngüsünde varlığını sürdürmektedir. Tüm bu zaman dilimlerinin ya da zamanı bölümlenme çabalarının ötesinde hiç yakalanamayan, yaşanamayan ya da imkânsız olan şimdinin düzleminde bir beliriş ya da bir şimşek çakması kadar ani bir biçimde anıların hayat bulması şimdi ve geçmiş arasında bir alışveriş sunarken aynı zamanda gelecekte çalınan bir sekansı da karşımıza çıkarmaktadır. Bu düzlemde şimdi dediğimiz şey geçmişten yeniden doğuruyor gibi görünmesi anlamında yaratıcı bir imgelem sunuyor gibi olsa da ortaya koydukları geçmişin hortlaklarından başka bir şey değildir. Bu bakımdan gelecekte çalan ve şimdinin imkânsızlığına sıkışan bu an ölü zamanı nitelemekten başka bir şeyi karşımıza çıkarmamaktadır. Şimdinin ölü zamanı geçmişin hortlaklarını doğuran bir rahim gibi yükselmektedir.

Anılar da tıpkı kokular gibi istenirse de aniden hücum eder (...) Anılar ısrarcıdır, çünkü bir noktada egemendirler ve (her anlamda) kontrol dışıdır. Başka bir deyişle, geçmiş kendiliğinden bugün olur. Anı bugüne muhtaçtır, çünkü Deleuze’ün Bergson’a dayanarak söylediği gibi, anının kendine özgü zamanı şimdiki zamandır: Demek ki hatırlamak için tek uygun zaman, yani anıların sahip çıktığı, anılara özgü zaman şimdiki zamandır (Sarło, 2012, ss. 9-10).

Bu bir hareket temsili midir? Günümüze gelip geçen bir eylemlilik ya da geçişlilik üzerinden okuduğumuzda ya da sonsuzca bölünen bir uzamın aşılması ve çizgisel bir düzlemde ilerlemesi gerçekten hareketi mi yoksa hareketsiz hale gelen bir askıya alma ediminin mi temsilidir? Anılardan bahsederken etrafta olup biteni yıkıma uğratarak geleceğin payına da ortak olan bu form

tam anlamıyla yaşamı askıya alan bir niteliğe sahiptir. Hareket ya da kat ediş yalnızca inanmak istediğimiz, ardışık konumlamalar yaparak kurguladığımız hayali yapıları temsil etmekten öteye gidememektedir. “Ama bir ilerleme bir şeyle, bir hareket bir hareketsizlikle nasıl çakışır?” (Bergson, 2015, ss. 139-140). Bu durum rasyonel olarak bir devam etme ve ilerleme zorunluluğunun dolayımında hapsolmuş gibidir. Zamanın varoluşu nasıl insani temellendirmeler üzerinden şekillenmekteyse aynı şekilde ilerleyen ve devamlılık gösteren zaman düşüncesi de analitik bir sürecin ürünüdür. İnsanoğlu yerleşik yaşama geçtiği andan itibaren etrafını anlamlandırma çabasına girişmektedir. Bu bağlamda doğanın anlamını zamanı da tanımlayarak okuma, hatta zaman (aylar, mevsimler, ay hareketleri, gelgitler) üzerine gözlemler yaparak kendi faydasına olan çıkarımları özellikle hasat dönemi gibi zamanlarda kullanma eğilimi geliştirmiştir. Bu bakımdan zaman insan tarafından tanımlanma çabası içerisinde bazı sınırlandırmalara tabi tutulmuş, bu bazen güneşin bazen dünyanın bazen ise ayın hareketlerinin gözlemlenmesiyle yapılmıştır. Zamanın akışının ileriye dönük olması da yaşam döngüsünü, var olmaktan yok olmaya kadar giden sürecin ve bunun sürekli biçimde yinelenmesinin bir ürünü olarak kendisini göstermektedir. Düşünce ve gözlemlerle şekillenen bu süreç zamanın bölümlenerek adlandırılması gibi analitik bir düzleme yayılmaktadır. Düşünce saltık somut bir alanda ilerlemediğinden her şeyin olgusal olması çok da mümkün değildir. Özellikle anılar söz konusu olduğunda bilincin ve zaman anlayışının gündelik kapsamının dışına çıktığı görülmektedir. Gündelik yaşam sürekli bir akış, çalışma ve üretme düzleminde ilerlemeci bir tavra sahipken, anılar tersi bir biçimde geçmişe şimdiki taşıyarak akışı sekteye uğratmaktadır. Makalenin devam eden bölümleri sanat, zaman ve beden arasındaki ilişkiye felsefi bir pencereden bakarak ve ardından Chiharu Shiota'nın bazı eserlerini bu kavramsal ve düşünsel çözümler üzerinden okuyarak devam edecektir.

1. Bellek ve Sanat Arasındaki İnce Çizgi: Zaman ve Beden

Anımsama zamanın içindeyken zamanın dışında kalmış olanı yakalama çabası olduğu gibi, bilinç ve bilinçaltı² arasında gidip gelen bir ilişkilendirme işlemidir. Bir anının oluşması, algılanması ve sonrasında hayal gücü³ yardımıyla yeniden çağırılması, hatırlanması⁴ ipin ucuna yeni düğümler atarak geçmişte olanı şimdiki taşımak ve hatta onu belli başlı başka anı ve izlenimlerle geçmişte olduğundan daha farklı hale getirmek gibi unsurları ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada hayal gücü terimini kullanmamızın amacı aslında hayal gücünün sınırsız tasarımlara vurgu yapmasıdır. Zihinden çağırılan her hatıra yeniden yaşanmışçasına canlanmaktadır ancak bu tasarımlar genelde farklı duygu durumları ve anılarla ilişkilendirildiği için geçmişten farklı bir biçimde de açığa çıkmaktadırlar. Bu bakımdan her anımsama anı zamansal anlamda farklı yorumlamaları ve imgelemleri de beraberinde getirmektedir.

Şimdinin imkânsızlığından söz etmemizin en temel sebebi tam da bu algı ve anı süreçleriyle ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır. Algı ve anı eş zamanlı olarak zihinde yerleşirken algılanan şey her an geçmişte kalmaya devam etmektedir. Bununla birlikte algıda ortaya çıkan her olgu, olay ya da düşünüm aynı zamanda geçmişteki benzerlerinin peşine düştüğünden belleğin

² Burada psikiyatristlerin genel olarak kullanımını tercih ettiği bilinçdışı yerine bilinçaltı kullanılması uygun görülmektedir. Bunun nedeni anıların kümülatif faydacı ve normalleştirilmiş gündelik davranış ve uyum kalıplarının altına gizlenmesi ve bastırılması düşüncesinin taşınmasından kaynaklanmaktadır. Yazar bu düşüncüyü “dışarıda” kalıp bazen bilincine sahip olmadığımız ya da dış bir etmene bağlı olarak kavranabilecek bir durumdan kaynaklı olarak değil de, üzerini örtmek istediğimiz ve tehdit olarak gördüğümüz durumlara dayandırmaktadır.

³ Zihnin hayal yaratma yetisi; muhayyile. İmgelem. Bir nesneyi, o nesne karşımızda olmaksızın tasarımlama yetisi.

⁴ Hatırlama, birisinin unuttuğu bir şeyi aklına getirmek, unutmamasına destek olmak, uyarmaktır. Bir başka ifadeyle hatırlama, önceden öğrenilen bir şeyin zihinde yeniden canlanmasını sağlamak şeklinde tarif edilmektedir (TDK). Hatırlama önceden öğrenilmiş ya da olmuş bir şeyi bellekte yeniden anma durumudur (*Ruhbilim Terimler Sözlüğü*, 1974).

derinliklerinde bir arayışı da temellendirmektedir. Kurulan her bağ ya da yakınlık belli duygulanımları da bir araya getirmektedir. Zamanın akışı içerisinde anıların harabeleriyle sarılı hale gelen zihin ve beden bir enkaz görünümündedir ve tam da bu nedenle ancak enkazı kazdıkça ya da anımsadıkça bilinmeyenler ve unutulmuşlar su yüzüne çıkmaktadırlar.

Sartre geçmişini ele alırken onun en keskin tarafının kişiselleştirilebilir olması olduğunu ifade etmektedir. Geçmiş birine ait olarak tanımlanabilse de onun üzerinde tam anlamıyla bir egemenlik kurabilmek ya da ona sahip olmak mümkün değildir. Şimdi ve geçmiş arasındaki ilişki noktasında geçmişin hortlayarak şimdiye musallat olması kaçınılmazdır. Sartre (2017), “Bizler, kendi geçmişimiz” dememektedir (s. 168). Bu bağlamda her insan geçmişinin katmanlarıyla kendi varlığını sunmakta gibidir. Aynı zamanda bu katmanların arasında kurulan ilişkiler ya da yaşamsal düzlemde ortaya çıkan karşılaşmalar söz konusudur. Başkasıyla olan ilişkilerimiz özneler arası bir etkileşimin ürünü olmalıdır, zira diğer türlü karşımızdakini bir nesneymiş gibi görmek ya da onun bizi aynı şekilde görmesi söz konusu olmaktadır. Özne ve nesne arasında ortaya çıkan ilişki karşılıklılık içermeyeceğinden bir sahiplik durumunun ortaya çıkması çok daha kolaydır. Diğer yandan sahip olduğumuz bir şeyi domine etmemiz oldukça basitken, özneleri egemenlik altına almak bu denli basit değildir. Üstelik yaşamda karşılaşılan bütün özneleri egemenlik altına almak gibi bir durum söz konusu olamayacağından böyle bir tavır ütopyik bir anlamda karşımıza çıkmaktadır. O halde anıların katmanları oluşurken kurulan her ilişkinin aynı zamanda başka öznelerin etkisini de içerdiği gözden kaçırılmayacağı için anı oluşumunda kişinin kendisinin tam bir kontrol sahibi olduğu ileri sürülemeyecektir, bu durum zaman üzerindeki egemenlik düşüncesi karşısında da aynen bu biçimde tezahür etmektedir. Bu nedenle zaman, anılar, ilişkiler insanın kaçınılmaz ve maruziyet taşıyan karşılaşmalarının ürünüdür. Sartre başkası tarafından görülme, ya da başkasının bakışına maruz kalmayı bir nesne olma hali olarak görüp bu durumun kişiyi kendine yabancılaştırdığını ifade etmektedir (Sartre, 2017, ss. 333-343). Bu görülme hali utanç, korku, gurur gibi duygulanımlar yaratmakla birlikte başkasıyla ilişkiye girmek düşünür için dünyadaki varlığımızın ortaya çıkmasına vesile olmaktadır. Burada görülmektedir ki özneler arası ilişki bakış aracılığıyla nesneleştirme durumuna girsin ya da girmesin, kişinin kendi varlığının kanıtı başkasıyla kurduğu ilişkiden yani karşılıklılıktan geçmektedir. Bu bakımdan anıların aynı zamanda başkalarıyla olan zorunlu ilişkinin bir ürünü olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Peki, bu zaman ve ilişkilerin bizim görüşümüze göre bir ipin ucunu yakalamak ve düşümlenmek noktasında benzeşime uğraması bir tesadüf müdür? Aslında insan yaşamının Antik kökenlerine baktığımızda insanın kaderinin önceden belirlenmiş olması ve bu anlamda zamanın belli olması durumu ipliğin eğilmesiyle anlatılmaktadır. Kaderin Kızları olarak görülen Moira’lar Antik Yunan’da Zeus ve düzen tanrıçası Themis’in kızları olarak görülmektedirler. Moiralar ölümlü insanların yaşam ipliklerini eğiren karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Berens’in anlatısıyla Homeros’un anlatımlarında karşımıza ilk kez çıkan Moira tektir ve ölümlülerle ölümsüzlerin kaderlerini kontrol etmektedir. Bu Moira öyle üstündür ki Zeus’un bile tayin edilen hayatı değiştirme hükmü yoktur (Berens, 2011, s. 190). Diğer yandan zaman geçtikçe Moiralar önce iki sonra da üç kız kardeş olarak tasvir edilmeye başlanmaktadır. Homeros’tan sonra Moira’lar doğum/ölüm, iyi/kötü kader gibi yapıların temsilcileri olsalar da Zeus karşısındaki otoritelerini yitirmemektedirler.

Moira’ların üç kız kardeş olduklarına dair en eski atıflardan biri Platon’un *Devlet* eserindedir: “Deniz kızlarının yanında ve onlara eşit uzaklıkta bulunan üç tahtta üç kız oturur. Bunlar zorun-

luluğun kızları olan kader tanrıçaları Lakheisis, Klotho ve Atropos'tur. Beyaz cüppeler içinde, başlarında çelenklerle denizkızlarının şarkılarına eşlik ederler, Lakheisis geçmişin, Klotho bugünün, Atropos da geleceğin şarkılarını söyler" (617c). Buradaki metinde Moiralar'ın artık yalnızca ölümlülerin yaşamını tayin ettikleri görülmektedir. Homeros'a göre Kader (Moirai /μοίραι) tanrılara göre daha ilkel ve zamansal olarak daha eskidirler. Homeros'un sözünü ettiği Olimpos tanrıları daha insani görünümde olduğu için Moira karşısında da yetkin değildirlere. Homeros olayların seyrini belirleyen ve hem insan hem de tanrılara evren düzenindeki yerlerini bildiren Moira kelimesini "pay alma", "aşılmaması gereken sınır", "düzenleyen", "bölüştüren", "denge" ve "oluşturucu düzen" gibi anlamlarda kullanmaktadır (Bonney, 2000, s. 800). Zeus'un tayin edilen kader karşısındaki güçsüzlüğü şu söylemde açıkça görülmektedir: "Çok yazık, insanlar arasında en sevdiğim Sarpedon'a! Patroklos'un elinden ölmek onun kaderi" (Homeros, 2005, s. 371) Oğlunu savaşta ölmekten kurtarmak isteyen Zeus'a Hera şöyle seslenir: "Nasıl kaçırmak istersin kötü ölümden, kader payını çoktan almış bir ölümlüyü?" (Homeros, 2005, s. 371) Burada kaderden payını almış olmanın asıl belirleyici olduğu açıkça görülmektedir. Aynı zamanda Moira ahlaki sınırları belirlemekte ve kozmosu tanrılar arasında pay etme gücünü de ortaya koymaktadır (Zeus- gök, Poseidon – yeryüzü ve deniz, Hades – yeraltı). Bu anlamda adaletin tayini de yine kadere bağlı olarak görülmektedir. Diğer yandan Hesiodos kozmogonisinde dünya bölgelere ve elementlere göre paylaşılmakta ve Moriaların tanrılara olan üstünlüğü zamansal bir formda örülmektedir. Kozmogoninin başlangıcında kaos varken, sonrasında geniş göğüslü Gaia (...) doğmaktadır. Karanlık ve Gece, Ateş ve Gün Işığı gibi karşıtların kendisini göstermesinin ardından dünyanın üç parçaya ayrılmasına gelmektedir. Yeryüzü ve Gökyüzü eşit varoluşlarda birbirine karşılık gelmektedir, ardından dağlar ve Okeanos hayat bulmaktadır. Dünyanın yeryüzü, gökyüzü ve okyanus/deniz olarak ayrılması bu şekilde açıklanmaktadır (Hesiodos, 2014, ss. 62-63) Tanrıların bu bölümlenmeleri paylaşmalarını anlatan Hesiodos kozmogoninin çok daha eskiye dayandığını ve bu nedenle Moiraların onlardan daha üstün olduklarını ifade etmektedir. Lakheisis, Clotho ve Atropos isimli bu üç kız kardeş yaşam ipliğini eğirmek ve onu keserek hayatı sonlandırmakla yükümlüdür. Lakheisis, kişinin doğumunda ipi eğirmekle, Clotho, ipin uzunluğunu ve dolayısıyla o kişinin yaşam süresini belirlemekle ve nihayet Atropos, ölüm zamanı geldiğinde ipi kesmekle görevlidir (Hamilton, 2015, s. 27). Bu üç kız kardeş sırasıyla geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği temsil eder (Platon, 2010, s. 363). Kaderin bu kaçınılmaz imgesinden bahsederken Homeros'un *Odyseia*'da sarf ettiği şu söylemlere bakmak faydalı olacaktır: "Bu arada ne zarar ne de kötülük göreceksin, ta ki kendi ülkesine ayak basana kadar; fakat ondan sonra, annesinin onu doğurduğu zaman kaderin ve korkunç Eğiricilerin ipliğiyle onun için ördükleri her şeyi çekecek." (Homeros, 1946, s. 247). Kaderin ya da yaşamın ipliğini eğirmek aslında yaşamı başlamanın bir belirlenim altına alma durumuna işaret etmektedir. Bu bakımdan aslında özellikle yaşamdaki ilişkiler ağı ya da zamandaki karşılaşmalar düşünüldüğünde olup bitenin ani ya da tesadüfi değil de zorunlu ve ilişkiyel biçimde kendisini göstermesi çok da şaşırtıcı olmamaktadır.

Günümüzde şimdinin önemi ve özel bir zaman dilimi olarak yansıtılması oldukça yaygındır. Özellikle sanayi devrimiyle gelen modernleşme ve kent yaşamıyla özdeşleşen dakik ve rutini tekrarlayan insan imgesinin bir hayalin peşinden gitmesi düşüncesi "anda kalma" fikrini doğurmuştur. Bu bakımdan gelecek her ne kadar halen kaygı veren bir unsur olsa da arka planda kişinin istediği her şeye sahip olabileceği ve anı yaşaması gerekliliği bir özgürlük ve ereklilik olarak sunulmuştur. Reklamcılık ve kapital düzenin bir araya gelmesinin bir sonucu olarak okuyabileceğimiz bu şemanın karşısında aslında olup biteni askıya almak ve bir an olsun kişinin kendine

dair bir farkındalık yaşamasına olanak sağlamak adına, sanatın farklı alanlardan beslenmeye başlaması söz konusu olmaktadır. 70'lerde Amerikan sisteminin hâkimiyeti ve pazarlama kültürünün zirveye ulaşmasıyla birlikte kapitalizmin ve tüketim kültürünün yaygınlaşması ve çalışma düzeninin hiç olmadığı kadar sev edilmesi durumu söz konusu hale gelmektedir. Georges Bataille'a (1995) göre,

Homojen toplumun yargısına göre, her insan ürettiği ile ölçülür; başka bir deyişle, kendisi için bir varlık olmayı durdurur: bir fonksiyondan daha fazlası değildir, (onu kendisinden başka bir varlık haline getiren) ortak üretimin ölçülebilir sınırları içine yerleştirilmiştir... Marks'ın yakarışı kirli bayraklar altında, kalan sınıfın, heterojen proletaryanın içine girmeyi tasdik eder. Aslında, burjuva işçiyi pislikmiş gibi düşünür: Fabrikanın dışında, işçi, homojen kişiye (patron, bürokrat, vb.) istinaden, bir yabancıdır, doğası başka olan, indirgenemeyendir, baskı altına alınamayan bir doğaya sahipmiş gibidir. Bu nedenle proletarya geleneksel Marksçı rolünü oynayabilir ve homojen toplumun basmakalıp esasları olan, asimile etme ve uzlaşma anlamındaki demokrasiyi icra edebilir, burada yalnızca devrimsel işlev açıkta kalır (s. 21).

Bataille bu noktada aslında Sanayi Devrimi ile birlikte insanın yalnızca üreten neredeyse duygu ve düşünceden yoksun bir yapıymış gibi ele alınmasını eleştirmektedir. Marks'a yönelik eleştirisinin temelinde yatan ise Marks'ın üretim ilişkileri içine girmiş ve burada ezilmiş, yok olmaya yüz tutmuş, mekanikleşmiş olan insanın bir uyanış yaşamayı ve birleşerek yozlaşmış olan düzene başkaldırarak bir devrim ortaya koymasını savunmasıdır. Ancak Bataille buna topyekûn karşıdır. Toplumsal anlamda sınıfsallaşmış ve ötekileştirilmiş düzenler oluşturulması en başından yanlıştır ve insani yönü görmezden gelmektedir. Tümüyle üretime dayanan bir ilişki mekanik biz düzeni yaratmaktadır. Oysa insan seçimlerinde özgür ve çalışmaya karşı çıkabilecek güçte olmalı, kendi benliğini keşfetmelidir. Moderniteden günümüze uzanan bu süreçte demokrasiler yaratan bu sistem anlayışı temelde insanı itaat eden, üreten ve tüketen mekanizmalar olarak görmekten başka bir şey yapmamaktadır. Bu anlamda aslında modernizmin amacı insanların yaşam ipliğini kendi bildikleri gibi eğirerek yok olana kadar onu germeye devam etmeye dayanmaktadır. Diğer yandan devrimsel işlevin açıkta kalması durumunu değerlendirirsek bu devrim geçmişte olduğu gibi askeri bir yıkım ya da çoğunluğun kalkışmaları üzerinden değil artık başka bir alan üzerinden değerlendirilmelidir. Bu alan geçmişten günümüze bazen sakıncalı görülen, bazen ötekileştirilen ancak her zaman bir anlamda provokatif olan sanata yönelmektedir. Zira diğer türlü bir anlamda kölelik temsilidir. Christofer Gernerchak (2003) bunu şöyle ifade etmektedir:

Kölevari bilinç kendi olumsuzlamasını çalışmayla, bağlı olduğu verili dünyanın bağımsızlığını olumsuzlama (eylem, dönüştürme) gücünü kullanmakla açığa çıkarmalıdır. Onu böyle yapmaya zorlayan emir altına girmesine neden olan aynı korkudur-ölüm korkusu... Bu nedenle köle kendi hakikatine (olumsuzlama) yalnızca dolaylı olarak sahiptir çünkü o halen efendiye aittir (s. 46).

Ölüm ya da yaşamın devam etmemesi gibi bir tehdit itaat etmeyi çok daha kolay ve olası kılmaktadır. Kapitalizmin modern köleleri olan bizlerin bilinci modern kodlar kapsamında çalışma ve üretime yaşantısına ve bunun sürekliliğine odaklanmaktadır. Diğer yandan sanat tekdüze yaşantılar süren bizleri rahatsız ederken, imgelerin çarpıcı etkisinden yararlanarak akıp giden zamanda kesintiler yaratırken, mekânsal anlamları da kırmaktadır. Bu bağlamda sanat düzen bozucu ve kişinin kendine dönmesini sağlayan bir eşik kurucu görevindedir. Sokrates'in poli-

tik düzlemde kendi savunmasını ortaya koyarken bir at sineği olmaktan bahsetmektedir. Politik düzenin modernitenin ilkelerine bu denli bağlı olduğu bir yaşamda sanatçının yaptığı şey de benzer bir karlı çıkışı içermektedir. Her ne kadar Sokrates politik bir benzetme kurmuş olsa da, günümüzde sanatın politik ilkelerden bağımsız olamayacağı ve tam da sanatın yaşamla ilişkili olarak kendisini gösterdiği düşüncesi bir temel olarak alınrsa bu benzetmenin sanatçı için de yorumlanması anlaşılır olacaktır. Sokrates'in kendi savunmasında kullandığı ifadelerle:

Şayet beni öldürürseniz, kendisini kente adanmış birisini... Bir at sineğinin dürterek uyandırmasına muhtaç, hantal ve miskin bir ata benzeyen bu devlete kendini adanmış böyle bir kimseyi kolay kolay bulamazsınız. Tanrı bana öyle geliyor ki, beni bütün gün boyunca hiç pes etmeden yanınıza oturup sizleri uyandırabilecek, doğruları gösterebilecek ve gerektiğinde azarlayacak bir at sineği olarak tebelleş etmiş bu kente (Platon, 2008, s. 72).

Görülmektedir ki Sokrates kendi ödevini ötekileri rahatsız ederek bir uyanış ortaya koymak olarak belirlemektedir. Onun bu politik söylemi benzer biçimde sanatın avangart söylemleri kapsamında kendisini göstermeye başladığında aslında sanatın anlamına dair sorgulamaların da başladığı görülmektedir.

“Temsil sonrası sanat”la birlikte 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geleneksel sanatın eğilimlerinde değişimler görülmektedir. Geleneksel anlayışın son bulmasıyla sanatçıların doğadaki realiteyi birebir temsil etme çabası ortadan kalktığı gibi, eserin anlam kaynağına dönüşmesi, böylelikle kavramsal ve yorumsal bir düzleme evrilmesi söz konusu hale gelmektedir. Sanat, eser, sanatçı unsurları üzerinde duran bu eğilimde özellikle eser yalnızca görsel ve esteteze edilmiş bir nesne olmaktan çıkarak düşünsel alanın imgesine evrilmektedir. Sanatın soyut yapısını açığa çıkaran bu yeni kavramsal ve düşünsel yapılanma sanatçının fikirlerine ve bunun eleştirisine de zemin hazırlamaktadır. Bu dönemin önemli isimlerinden olan Marcel Duchamp “hazırnesne”nin kavramsal bir betimleme aracılığıyla yorumlanarak soyut yeni düzlemleri temellendirebileceğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte önceden bitmiş eserin önemi daha fazlayken yeni sanat anlayışı minimalizm, araçsallık ve kavramsal sanat gibi yeni yaklaşımlarla süreci ön plana çıkaran bir hal almaktadır. İzleyiciyi pasif gözlemci konumundan düşünsel bir katılımcı haline getiren “temsil sonrası sanat” tekil, benzersiz ve kendine has durumundan, yorumlanan ve her an değişen bir yapıya dönüşmektedir. Dadaizm, Kübizm ve Pop Art gibi akımlar sanatın sınırları, eserin kökeni ve estetik değer bakımından yeni anlayışlara kaynaklık etmektedir. Tüketim toplumu ve yeni gösterimlerin eleştirilmesi noktasında açığa çıkan Situasyonist Enternasyonel ve Postmodern Sanat akımları kapitalizmin insanı nasıl dönüştürdüğü ve onu bir gösteri nesnesi haline getirdiğini eleştirmektedir. Bu bakımdan tüketim nesnelere sanatı dâhil edilmesiyle yeni sanat anlayışları oluşturulması bir yandan bir yüceltmenin bir yandan da yerinin eş zamanlı olarak görüldüğü eserleri hayat getirmektedir. Guy Debord'un (1996) *Gösteri Toplumu* adlı eserinde ortaya koyduğu biçimiyle modernite düzleminde sabit olan hiçbir şey yoktur:

Gösterinin ebedî diye sunduğu şey değişim üzerine kuruludur ve temeliyle birlikte değişmek zorundadır. Gösteri mutlak bir şekilde dogmatiktir fakat bununla birlikte gerçek anlamda hiçbir sağlam dogmaya yol açmaz. Gösteriye göre, duran hiçbir şey yoktur; bu onun doğal koşulu olsa da kendi eğilimine en çok karşı olan şeydir (s. 65).

Bu bağlamda sistemde sürekli bir değişim görülürken sanatçıların bundan etkilenmemesi ya da bunu eserlerine dâhil etmemeleri beklenmemektedir. Böylelikle temsil sonrası sanat hem bu değişim ve kökensizliğe işaret ederken hem de kendisi değişime yön vermektedir. Yorumlamanın ve anlamın değişkenliği süreci daha önemli hale getirmektedir. Ortaya çıkan eser elbette bir sonuç olarak karşıda duran, öteki olanı ve yorumlanabilir olanı göstermektedir. Ancak burada

izleyicinin eserle kurduğu bağlantı ve bunun dışı vurumu artık kişisel deneyimin ve elbette kişisel geçmişin tezahürünü kuvvetlendirmektedir. İzleyicinin böylelikle hem görsel hem de düşünsel bir yolculuğa çıkması gündelik yaşantının tematik unsurlarını eserin yorumlamasında tekrar tekrar ve farklı formlarla, yaşantısı dolayımında eklemlemesini açığa çıkarmaktadır. Artık kendisine bakan her gözü, kendisini duyan her kulağı avlama hakikatine yönelen yeni sanat anlayışı daha dehşet verici ve daha tekinsiz bir biçime doğru geçiş yapmaktadır. Sanatçının yeni nosyonu bir avcı gibi toplumun içerisinde gezmek ve karşılıklılık imgesi içerisinde kişinin zamanını çalmak, akıp giden zamanı askıya almak haline gelmektedir. Burada “zamanın çalınması” söyleminin temelinde yatan insanın bir eser karşısında beklenmedik bir biçimde yaşantısında hâkim olan bazı anılar tarafından ele geçirilmesini, kaçınılmaz bir sürüklenişe girmesini tanımlamaktadır. Söz konusu zaman modernite sonrası sürekli çalışma, üretme ve tüketim düzleminde şekillenen ve kesintisiz biçimde ileriye dönük olarak hareket ettiği imlenen zaman anlayışıdır. Oysa bu türdeki zamanın askıya alınması ve geçmişin şimdideki tezahürü akışın sekteye uğramasını getirmektedir. Bu nedenle kronolojik zaman karşısındaki bu yeni zaman “ölü zaman” olarak evrilmekte ve bu ölü zaman aslında kişinin çalışma yaşamından sıyrılarak kendini akışta askıya aldığı ve anılarının/tanıdıklığın yeni formlarıyla karşılaştığı bir yapıt halini almaktadır. Anıların buradaki önemi geçişliliğin ve akıp gitmenin farkına varmakla derinden ilişkilidir. Zira insan doğduğu anda ölüme doğru gitmeye başlasa da modern insan için ölüm sakınılan ve üzeri örtülen bir imgeyi açığa çıkarmaktadır. Zira performans sanatlarında ve yerleştirme sanatlarında amaçlanan şey tam da bu üzeri örtük olanı, bilincin gerisinde kalanı sorgulamaktadır. Çalışma yaşantısıyla her an gelecekte pay alma çabası içinde olan ve şimdiki her zaman ıskalayan insan, kapital söylem içerisinde şimdiki yaşama arzusunu “anda kalma” ifadesiyle yaşadığına inandığı bir hayal âleminde. Oysa buradaki anda kalma durumu yalnızca ütöpik bir söylencedir. Kişi üretim ve tüketim ilişkileri içerisindeki rolü ve yaşam zamanının akışına kendisini öyle kapıtmaktadır ki yalnızca bu ilişkiler üzerinden kendisini tanımlamaya başlamaktadır. Aynı söylemin sosyal boyutunda ortaya konan bireyin değeri ve yaşamın güzelliği gibi unsurların “anda kalmak ya da anı yaşamak” gibi mottolarla üretilmesi kişinin kısıtlanmış olan boş zaman anlayışının bir yansıması biçiminde görünmektedir. Boş zaman doldurulması, ancak yine modern söylemler bağlamında ve gösterimsel bu toplumun sergilediği örneklerle benzer biçimde olmalıdır. Kısaca, modernite çalışma ve üretme zamanını belirlerken, bunların olmadığı sınırlandırılmış boş zamanı da belli tüketim imgeleriyle doldurmaya sevk etmektedir. Bu da benzer unsurlara eklenilen benzer yaşamları ortaya çıkarırken, standart bir insanın temelini atmaktadır. Ancak sanatın buradaki işlevi modern yaşama hizmet eden üretim ve tüketim temelli amaçları yok saymak ve anlamsız kılmak olduğu kadar geçmişin ezici yıkıcılığı içerisinde şimdiki nasıl zapt ettiğini göstererek kendisine maruz kalanı şimdide donakalmış biçimde muhafaza etmektir. Olmadık bir hız ve hareketle hücum eden anılar, donuk bir hareketsizliği, ölü zamanı ortaya koymaktadır. Chiharu Shiota'nın ele aldığımız eserleri özellikle izole edilmiş bir mekân anlayışı ve realiteden kopuk, ütöpik görüntüsüyle zamanın kronolojik akışını sekteye uğratarak geçmişini çağırması ya da kendi içine dönmeyi mümkün kılmaktadır.

Her şey bir şimdiler dizisi olarak ele alınmaya çalışıldığında şimdinin elementleriyle geçmişe bakma çabası boş bir hal almaktadır. Diğer yandan etkisi bitmiş olan geçmişin her an değil ama belli anlardan hortlaması, Sartre'ın deyişiyle geçmişin “yeniden doğması” ya da “musallat olması” da tam olarak açıklanabilir değildir. Zira bu durum şimdide geçmişini yeniden ve farklı bir his dolayımında temellendirdiği için yaşanan an'ın geçmiş mi yoksa şimdi mi olduğu belli olmadığı gibi yaşamın akışından kopup önceden yaşanmış olunanlardan bir pay alma söz ko-

nusu olduğundan temelde “olmayan”a hapsolmuş hale gelmekteyizdir (Sartre, 2017, s. 173-175). Sartre’ın düşüncesine göre, “Benim geçmişim öncelikle benimkidir, yani benim olduğum belli bir varlığa göre var olur. Geçmiş hiç değildir, şimdiki zaman da değildir, ama belli bir şimdiki zamana ve belli bir gelecek zamana bağlı olarak bizi kendi kaynağına aittir” (Sartre, 2017, s. 176). Ona göre, geçmiş ben’in, kişinin kendi geçmişi ve dünyaya dâhil olmaktadır. Dünyanın içinde yaşayan ve eyleyen ben olarak insan geçmişte olup biten kalıcı anları yeniden deneyimleyebilmektedir. Zamansallık kendi başına bir varlık oluşturmadığı gibi ben tarafından deneyimlendiğinde var olarak zamansallığa kavuşmaktadır. Sartre (2006) geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkinin zamanın dışında bir alana savrulduğunu ifade etmektedir:

Aldığım mektuplar, gelecek zamanla çevrelenmiş birer şimdiki zaman parçası, fakat çevresi ölü bir gelecek sarılmış birer geçmiş-şimdiki zaman. Ben de yazarken, iki zaman arasında ikircikli kalıyorum: Mektubu alacak kişiye seslenen satırları kâğıda döktüğüm zaman ve alanın beni okuyacağı zaman. Bu, o “çevrelemeyi” gerçekdışı değil, daha çok, zaman dışı kılıyor. Bundan ötürü, o çevreleme yumuşuyor, zararlı niteliği yok oluyor (s. 108).

Burada da görüldüğü gibi Sartre belli zaman dilimleri tanımlamakta ve bunlar gündelik akıştan kopan kendi içinde özel anlara işaret etmektedir. Seçtiğimiz eserler de bu satırlardaki özel zamanlar gibi bir kopuş ve askıya alma haline işaret etmektedir. Shiota’nın kurguladığı izole mekânlar hem ipliklerde tek bir rengin seçilmesi bağlamında süreklilik arz eden bir yapıyı ortaya koyarken hem de izleyiciyi bir kabul gibi sarmalamaktadır. Bununla birlikte iplikler arasından görülen nesnelere zihinde çağrıştırdıklarının açığa çıkması ve yorumlama unsurunun metaforik bir düzlem üzerinden kendisini göstermesi bir hafıza ve mekân birleşimini gerektirmektedir. Pierre Nora’nın (2006) Sartre’ın zamansal dilimlemeleri ve bunlar arasında kurduğu geçişliliklere benzer biçimde, hafızanın diyalektikleri arasında geçişler tayin ettiği görülmektedir: “Hafıza, ... üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla hafıza, anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir” (s. 19). Hafızanın zamansallığı da zaman dilimlerinin temellendirilmesi gibi birbiriyle güçlü bir diyalektik içinde açığa çıkmaktadır. Hafızanın içerisinden kopup gelen bir anı, anlık bir şimşek çakması gibi ölü zaman içinde dirilmektedir. Varlık ve oluş arasındaki iplik eğrilmekte ve anlamlar kazanarak gelişmektedir, ta ki bu andan kopup anımsamanın ipliği kesilene ve hafızanın çağrıştırdıkları ortadan kaybolana kadar. Bu noktada mekân olup bitenin uzamını teşkil etmesi bağlamında sarmalayıcı ve anıları yapıcı ya da geri çağırıcı işlevi açığa çıkarmaktadır. Mekân hafızanın toplama, kaydetme ve geri çağırma bölgesidir. Bellek bir yandan mekânda yer edinirken diğer yandan mekân belleği kendisinde toplayıp şekillendirmektedir. Bu alan devingen ve dönüşüme açık bir yapı teşkil etmektedir. Banu Cangöz (2005) hafızayı iki boyutlu olarak ele alırken bunların ilkinin hayatta kalmayı ve çevreye uyumu sağladığını ve hayati bir işlevi olduğunu, ikincisinin ise duyulardan kaynaklanan izlenimleri ihtiyaç, hedef ya da beklentilere göre değiştirip dönüştüren psikolojik bir yaşantı olduğunu ifade etmektedir (s. 51-52). Burada bizim üzerinde durduğumuz mesele özellikle ikinci alanı kapsamaktadır. Zira zamanın askıya alınması söz konusu olduğunda anıların karşıda duran ya da bizi kendi kapsamına çeken eserin yansımaları olarak ilişkilendirilen bir anıyla bağlanması, bu anının dönüşümüne ve yeni yorumlamalar kazanmasına izin vermektedir. Farklı zaman dilimlerinde farklı nesnel ya da zihinsel bağlantılarla ilişkilendirilen anılar zaman geçtikçe farklı formlarda hatta olduklarından çok başka biçimde tezahür edebilmektedirler. Bu bakımdan psikolojik yaşantının ilişkisel tavrı süreç üzerinde oldukça belirleyici bir hal almaktadır.

Tekrar Antik Yunan'a dönecek olursak Platon *Devlet* eserinin 10. Kitap'ında Er'in yeraltı dünyasına gitmesi ve burada gördüklerini aktarmasından bahsederken anımsama ve unutmaya arasındaki bağlantıya özel bir ihtimam göstermektedir. Bedensel varlığını kaybeden ruhlar Styx (Στύξ) nehrinin sularından Kharon (Χάρων) tarafından geçirilmelerinin ardından önce Mnemosyne'nin (Μνημοσύνη) yani anımsama nehrinin suyundan içerek bütün yaşamlarını ve olup bitenleri hatırlamakta ve ardından kefarete ödemektedirler. Kefaretini tamamlayan ruhların yeni bir yaşam seçmesi ve sonrasında Lethe'nin (λήθη) yani unutuşun ırmağının suyundan içmesi ve yeni yaşamına yol alması söz konusudur. Önceden belirlenen bu yaşamsal dolayım yaşamın ipliğinin doğduğu ve bittiği yerin, hatta iyi ve kötü kaderin önceden belirlendiğinin bir işareti olarak kabul edilmektedir. Nigar Pösteki'nin (2012) de ortaya koyduğu gibi, "hatırlama ve unutmamanın bellek ile yakından ilişkisi olduğu gibi; bu süreç ayıklama, seçme ve yeniden oluşturma sürecidir" (s. 3). Bazen zihnin derinliklerine itilenler mekânsal belleğin bir ürünü olarak bazen bir imge, bazen bir koku ya da duyumla birdenbire kişiyi gafil avlamaktadır. Assman'a (2015) göre bellek ya da hafıza her zaman bir mekâna tutunmaktadır. Bu anlamda mekânı salt fiziksel bir alan olarak değil de, kapsadığı ses, doku, renk ve imgelerle biçimlendirilen bir alan olarak almak daha mantıklıdır. Mekânlar ve benzer duygulanımlar arasında ilişki kurulan her an geçmiş ve şimdi arasında yeniden anlam kazanarak geleceğe dair de yeni anlayışlar kazanabilmeyi ya da kişinin kendisine dair yeni farkındalıklar elde edebilmesini mümkün kılmaktadır.

Diğer yandan Howells (1988) "dünya bize zorunlu olarak başkaları tarafından ona atfedilen anlam ve değerlere bürünmüş olarak görünür" (s. 53) demektedir. Bu her ne kadar kişinin öğrenme ve gelişme sürecine bir vurgu olarak ele alınabilecek olsa da saltık bir okumayla kişinin tümüyle pasif bir alıcı olarak temellendirilmesi gerekliliğini açığa çıkarmaktadır. Lakin insan kendi yaşamı hususunda bir benliğe ve kendiliğe sahip olduğu için bu zorunluluk yalnızca daha önce de ifade ettiğimiz gibi sadece başkalarıyla olan ilişkiler sonucu açığa çıkan zorunlu ağlardan ibarettir. Ancak bu insanı eylemden alıkoyan ya da onu başkalarının eylemleri karşısında tümüyle pasif bir alıcı konumuna getirmemektedir. Merleau-Ponty (1962) zamanın akışının anlaşılır olması için onu deneyimlenen bir öznenin olması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Özne olayları tanımlayan, betimleyen ve kendi perspektifinden kaydeden bir gözlemci konumundadır. Bu bağlamda değişim ya da dönüşüm olup bitenleri kapsayan bir sürece bağlı olduğu gibi aynı zamanda bireyselliğin temeline sahip olmanın temeli olarak kabul edilebilecek olan sonlu perspektife sahip birinin varlığına da bağımlıdır. Zaman bu bakımdan bir zaman görüşünün ürünüdür (s. 411). Bilinç zamanı pasif bir biçimde kaydeden bir mekanizma olmanın çok ötesinde Merleau-Ponty (1962) için zamanın oluşumunun gerektirdiği bir yapıdır. Geçmiş algılamak için şimdiki zamana, nesnenin ya da imgenin dönüşümüne gereksinim duyulmaktadır. Bu anlamda zaman ilişkisel bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (s. 412). Bu algılama için elbette bedensel bir varlık ve bu bedensel varlıkla anlaşılır olan zamansal varlık birlikteliği söz konusudur. Dünyada bedenli bir varlık olmak ve bu anlamda duyumsamaya ve akla sahip olarak bilinci barındırmak yaşanmış bir hafızaya ön ayak olmaktadır. Yaşanan şeyin şimdiki zamanda kişi için anlamlı hale gelmesiyle anımsama gerçekleşmektedir. Merleau-Ponty'ye (1962) göre: "Eğer nihayet anılar kendiliklerinden duyular üzerine yansıtılamazlar da bilinç onları mevcut ve-rilerle karşılaştırır ve yalnızca bunlara uygun olanları tutarsa, o zaman kendi anlamını içinde taşıyan orijinal bir metni kabul ediyorsunuz demektir ve bu orijinal metni anıların metnine karşı koyuyorsunuzdur: bu orijinal metin algının kendisidir" (s. 21). Bu anlamda algı yeni olanı temsil ederken, algılamanın geçmişle ilişkili bir anımsamayı çağırması ancak mekânsal bağlamda algının bir ilişki kurması anlamında mümkün hale gelmektedir. Böylelikle her yeni algılama ve

karşılaşma geçmişteki ve bugündeki izlenimlerle ilişkiler kurup bağlar ortaya çıkarmaktadır. Bu düğümler arasında gerili olan iplerin sayısı her yeni mekânın yeni anılar çağırması ve çağırıldığı anıları yeni bağlamlarda yeniden anlamlandırması anlamında kendisini göstermektedir. Bu bakımdan bizim dışımızda olup bitenlerle aramızda olan ilişki saltık bir nesne ile kurduğumuz algısal bir durumun ötesinde, karşılıklı biçimde ilişkisel bir düzlem sunmaktadır. Bu bakımdan algıladıklarımız dışında kalan algılamadığımız dünya ile de devam eden bir ilişki söz konusudur. Farklı zamanlarda farklı olguların dikkat çekmesi diğer olgularla olan ilişkimizi zayıf kılsa da doğrudan ortadan kaldırmamaktadır. Bu bakımdan algı çok yönlü olarak devam etmekte, dünya ile olan ilişkimiz nesneyle olan ilişkimiz gibi tek bir düzleme yönelik olarak değil de çeşitlemelerle devamlılık göstermektedir. Benzer bir eğilimle Merleau-Ponty (1969) şöyle der:

Gerçek dünyayı ellerimin altında, gözlerimin önünde, bedenime karşı bulduğumda, bir nesnenin çok daha fazlasını bulurum: Görüşümün bir parçası olduğu bir Varlık, yapıp etmelerimden veya eylemlerimden daha eski bir görünürlük. Ama bu, benim onunla birleştiğim veya onunla çakıştığım anlamına gelmez: Aksine, bu, bedenimi ikiye bölen bir tür yarılma olduğu için olur ve baktığım bedenim ile bana bakan bedenim, dokunduğum bedenim ile bana dokunan bedenim arasında bir örtüşme ve taşma olduğu için olur, böylece şunu söylemek zorundayız ki şeyler bize geçer, biz de şeylere geçeriz (s. 123).

Varoluş bu bağlamda tek bir perspektiften okunamayacak kadar karmaşık ve derinliklidir. Zaman bu bağlamda özneyi önceleyen ya da ona üstün bir şey olarak görülmemelidir. Aslında temelde bizim ortaya koymak istediğimiz de varoluşun hem bedensel hem de mekânsal olarak anlamlar oluşturduğu ve yaşamın bu anlamları ölü zaman düzleminde askıya aldığıdır. Bu askıya alış zihnin derinliklerine gömmek, bilincin-ardına gizlemek, karanlığa saklamak gibi bir örtme halini ortaya koymakta ve burada gizlenen bu anılar akışa tabi olan başka bir zamansal anda, aniden dönüşüme açık bir formda geri çağrılmaktadır. Anıların ölü zamanın kayığında, Kharon'un kayığındaki gibi bir yolculuk yaparak Mnemosyne'ye (anımsama) eriştiği bu an aynı zamanda yeni bir perspektifin de doğduğu andır. İlişki yumakları arasında yeni düğümler bağlanması ve kaderin ipliklerinin eğrilmesi bu şekilde zorunlu bir ilişkiselliğe evrilmektedir. Özgür olabilmek adına öncelikle bu zorunluluğu keşfetmenin sonrasında da kabul etmek gerekmektedir gibidir. Bu durum akışın içindeyken değil aksine akış kesintiye uğradığında mümkün hale gelmektedir. Merleau-Ponty de zamanın salt bir akış olarak deneyimlenmesinin zamanın akışını anlamayı imkânsız hale getireceğini ifade etmektedir. Bu anlamda şimdi gibi yakalanması imkânsız bir anın bir kesinti yaratması ve zihnin istila edilmesi gerekli hale gelmektedir. Burradan hareketle vardığımız sonuç şimdinin, geçmiş tarafından belirlenmediği ve bu nedenle yeni deneyimlere fırsat sunduğudur. Ancak her deneyim geçmişle bir bağ kurma potansiyelini de kendi içinde taşıdığından şimdinin geçmiş tarafından istila edilmesini mümkün hale getirmektedir. Merleau-Ponty şimdini zamansallığın koşulu olarak ele alarak algıyı önceler ve bu da aslında zamansallık ve bedenselliği birbirinden ayırmamasının temel koşuludur. Bu bakımdan denebilir ki izleri asıl olarak tutan zihin gibi görünse de aslında beden yaşanmışlıkların izini taşımakta en büyük ustadır.

Anılar söz konusu olduğunda Bergson (1991) anıları geçmişin birer imgesi gibi ele alırken bedenim şimdide olan işlevselliği ve gereksinimini görmezden gelmemektedir. Bu da aslında bedende her izin taşıdığını ancak aynı zamanda bunun şimdideki algıyı ortadan kaldırmadığını, ancak şimdi içindeki geçmiş tezahürünü de kifayetsiz bırakmadığını göstermektedir. Kısaca şimdi hem algısal hem de anımsamaya yönelik unsurların çeşitlilikle var olabildiği, ancak tek bir an söz konusu olduğundan bunun neredeyse imkânsız olan dâhilinde deneyimlendiği bir alandır.

Bedenin şimdiki zamanda yapılan eylemi etkileyebilme gücü şimdi içerisindeki bağlantıların kurulmasında etkilidir. Ancak Merleau-Ponty'den farklı olarak Bergson, bedensellik ve zamansallık arasında karşılıklı bir ilişki kurmak yerine, bedeni geçmiş ve gelecek arasında hareketli bir sınır olarak görerek onu akış halindeki zamanda bir oluş şekli olarak görmektedir. Ancak bu görüş karşılıklılık ilişkisi içermektense bedeni süreç içinde bir mekanizma olarak gördüğünden onun vasıflarını indirgemektedir. Zamansal kırılmalar ve anıların aslında sürekli bir algılama ve zaman geçişi temsil eden şimdi kapsamında yeniden canlanması aslında bu noktada bir kırılma olduğunu göstermektedir. Şimdi, bir eşik gibi hem geçmişten hem de kendi zamansal diliminden pay almaktadır. Bu bakımdan Huyssen'in ortaya koyduğu biçimiyle bu alanın bir boşluk ya da yarık olarak temsil edilmesi anlaşılır görünmektedir. Huyssen (1995) zamanın geçmiş olarak geride kalan kısmı ile şimdiki anımsama varyansı arasında kalan bir yarık/boşluk olduğunu savunurken "bir olayı yaşamak ile onu bir temsil içinde anımsamak arasında" kalan bu yarığın anlam kazanması önemli hale gelmektedir (s. 2). Bir yeniden-anlamlandırma ve yorumlama pratiği olarak okuyabileceğimiz bu anın yaratıcı ve değişken doğası sanatsal bir anlatım üzerinden çok daha iyi anlaşılabilir. Tam da bu nedenle bu makalede Shiota'nın eserlerini ele alırken amacımız, onun yarattığı izole mekânın ve zamansız atmosferin içinde nasıl gündelik hayatın zorunluluklarından (üretim ve çalışma) sıyrıldığımızı ifade etmek, ancak bunun yine gündelik olanda işleyen algılama ile başladığını ve sonrasında anıların geri çağırılmasıyla yeniden şekillendiğini gösterebilmektir. Sanat bu bakımdan şimdide kurulan imkânsız bir beraberliğin - zira şimdinin tam anlamıyla yakalanması imkansızdır - algının ve belleğin bir mizansenisi olarak görülmektedir. Bu bakımdan sanat ölü zamanda açığa çıkan bir yaratımın ve anımsamanın çarpıcılığının göstergesidir. Burada ölü zamanı kullanmamızın nedeni zamanın askıya alınması ve akışın sekteye uğratılmasıdır.

Şimdinin arada olan konumu aklımıza *rizom* kavramını getirmektedir. Deleuze ve Guattari (2015) bir intermezzo, ara şey, ortada olan ve bir başı ya da sonu olmayan şeyi *rizom* olarak ifade etmektedir. Sanat bu bağlamda *rizomun* kendisi olarak okunduğunda ölü zamanın eğirdiklerini anlamak mümkün olacaktır. Bu tam anlamıyla bir oluşa işaret etmeyen bir yapıdır. Bu bir çoğulluk halidir. Temelde çoğulluk söz konusu olduğunda özne ve nesneyle, maddi veya düşünsel gerçeklikle, imge veya dünyayla olan bağın yitimine işaret etmektedir. *Rizomun* başlangıç ve bitimi belli olmadığı gibi yatay olarak genişlemekte ve sınırları belirlenememektedir. Bir merkezi olmadığı için çoğul bir yapıya sahiptir. Aslında burada yaptığımız kavram incelemelerinden bağlamlar oluşturmaya kadar giden süreç nasıl enine genişleyen bir düzlem teşkil etmekteyse *rizom* da bu şekilde varolmaktadır. Bu anlamda sanat rizomatik, çoğul, merkezlessiz bir ölü zamanın eğirimidir. Aslında daha önce ifade ettiğimiz biçimiyle şimdinin bir çeşitlilik (algı ve anımsama) anını temsil etmesi onu çoğul ve değişken kılmakta ve bu nedenle sınırları tam olarak belirle-nememektedir. Şimdinin imkân verdiği bu askıya almanın getirdiği ve temas etmenin - elbette bu anlamda sınır belirlemenin - imkansız olduğu bu yapılanma içinde ölü (akışta olan ama ona tabi olmayan - zamansallığa meydan okuyan) zaman *rizomatik* aradalığın bir temsili olarak ele alınabilmektedir. Bu tam da eserle karşı karşıya kaldığımız anda bir yandan onu izole bir zaman ve mekân anlayışı içerisinde algılarken, eserin bizi zapt etmesine ve izole etmesine izin ver-meye dayanmaktadır. Hatta bir adım ileri giderek bunun bir izin verme olmadığını, aksine eserle olan karşılaşmamızın biz gafil avladığımızı söylememiz de mümkün olmaktadır. Böylelikle algı ve anı arasındaki o kesişim anı değişken, ilişkisel ve dönüştürücü bir etki yaratmaktadır. Shiota'nın eserleri hem sarmalanma hissini güdülemesi, hem de birbirine dolanan, düğümlenen tek renkteki ipliklerin arasından pek çok anlama izin veren bir nesneye gönderim yapması açısından fark yaratarak çağrışımı güçlendirmektedir. Bu da söz konusu *rizomatik* aradalık durumuna geçiş yapmayı çok daha kolay kılmaktadır.

2. Eser ve Ölü Zaman: Shiota'da Zaman, Beden ve Anımsama

Sanat tarihsel olarak ele alındığında başlangıçta yalnızca zanaatın bir alanıyken Rönesans'la birlikte gerçek anlamda ayrı bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Modernizm ve göçlerin ardından sanatın avangart biçimde yeniden şekillenmesi yeni akımlara yön vermiştir. Bu yeni anlayışlarla birlikte yorumlamanın daha çok önem kazanması ve sanatla ilişki kuran kişilerin ona bir şekilde dâhil edilme çabası kendisini göstermiştir. Böylelikle artık eser ya da sanatçı değil eserle kurulan ilişki ve bunun işleyiş süreci önem kazanmıştır. Bu anlamda Deleuze'ün (2002) ortaya koyduğu üzere: “modern sanat eserinin anlam sorunu yoktur, yalnızca kullanım sorunu vardır” ve önemli olan şey “onun çalışmasıdır” (s. 153-154). Deleuze (2002) modern sanat eserini bir makine olarak ele alırken onu bazı hakikatlerin üreticisi konumunda ele almaktadır. Eserde ortaya konan, izlenimlerimizle yeni anlamlar kazanan, yaşamımıza farklı formlar kazandırılan ve bizim içimizde işleyen makinelerin bir görünümüdür. “Proust üretilmemiş, yalnızca keşfedilmiş ya da tam tersine yaratılmış bir hakikat halini ve aklı öne sürerek kendisini varsayan, keşfe ya da yaratışa karşılık gelen istemli bir kullanımda bütün yetilerini bir araya toplayan bir düşünce halini (Logos) şiddetle reddetmiştir.” (s. 154) Aslında Rizom'un da yaptığı budur. Saltık akılsal bir varsayım haliyle statik bir ilerleme noktasındansa, yaratıcı ve kökensiz bir oluşumu temsil etmektedir. Rizomatik sanat ya da ölü zamanın eğirdiği sanat aslında yersiz yurtsuz ve kendisinden kaynaklı olduğu derecede kendi dışında bir sürecin temsilidir. Kimliklenmiş ve bir erek düzleminde hareket eden, çalışan, üreten ve tüketen kapital öznenin karşısında rizomatik, kökensiz, yersiz yurtsuz ve bir intermezzo olan ben ve kendilik söz konusudur. Bu yapı içerisinde sanat rizomatik bir mekânsız mekânlılık, dünyasız dünyalılık, beden ve zihnin eşlik ettiği bir bedensizlik ve hatta zihinsizlik temsilidir. Bu bağlamda ölü zamanın eğrimi aslında bir süzülme hali olarak açıklanabilir. Deleuze ve Guattari'nin (1987) ele aldığı biçimiyle “rizom hiçbir yapıdan ya da üretici modelden sorumlu değildir. Böyle olmadığı gibi hiçbir yapıya da bağlı değildir ve herhangi bir genetik eksene ya da derin yapı düşüncesine yabancıdır” (s. 12). Tam da bu nedenle bir anda olup biten imkânsız bir yaratım halinin getirdiği bir süzülme imkânı olarak görülmesi şaşırtıcı olmayacaktır. Ölü zaman içinde süzülen her yapı ve bu yapıların getirdiği ilişki iplerinin savrulan uçları şimdinin imkânsızlığı içinde çoğul çeşitlemeler sunmaktadırlar.

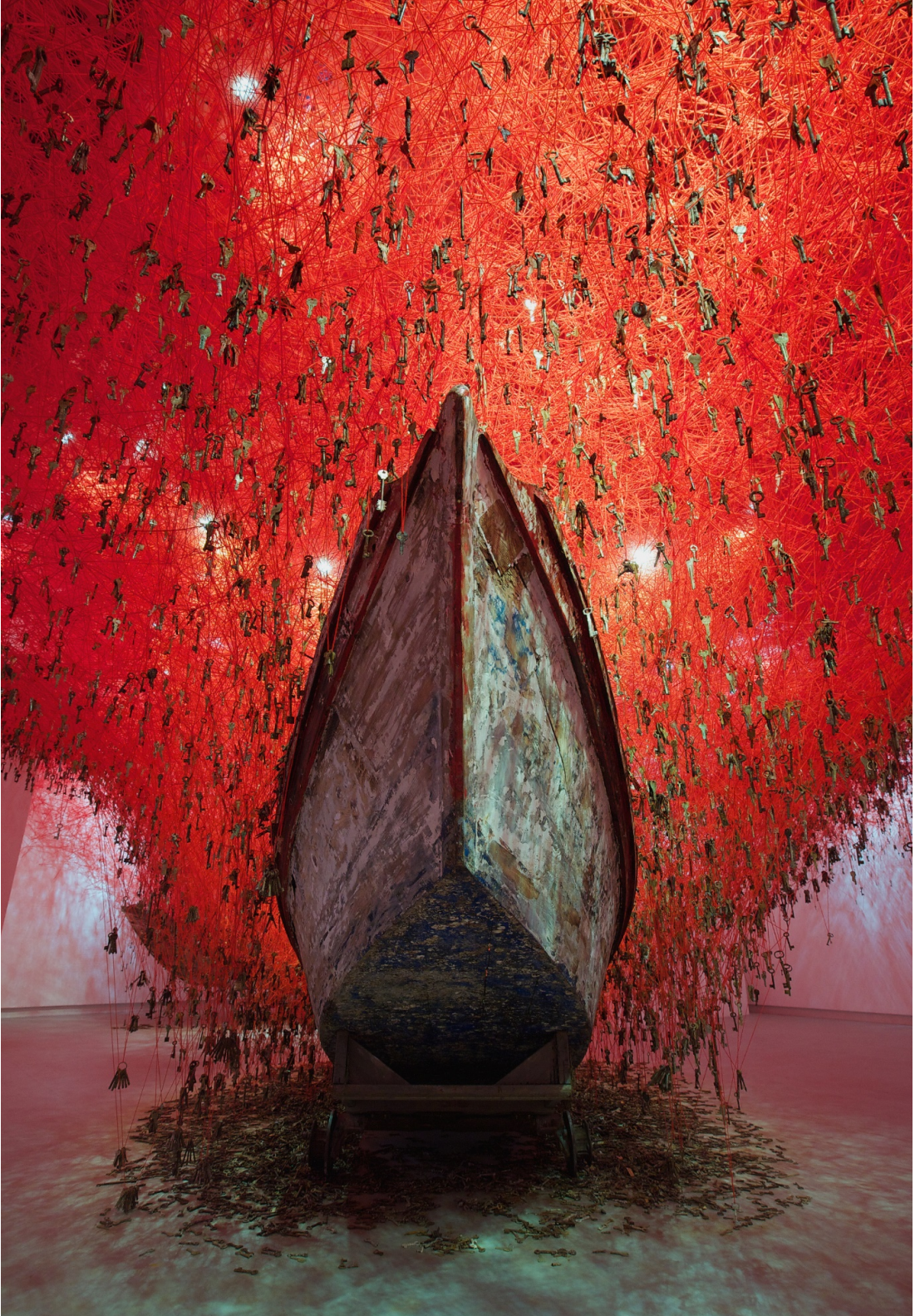
Tüm bu bağlamlar kapsamında Chiharu Shiota'nın eserlerini inceleyerek sanat, düşünce, zaman ve anımsama arasındaki perspektifleri çok daha iyi bir biçimde kavrayabiliriz. 1972 yılında Japonya'da doğan ve sanatını Berlin'de sürdüren Chiharu Shiota büyük ölçekli iplik yerleştirmeleriyle tanınmaktadır. Yaşamındaki göç ve yalnızlık etkisini ipliklerle kendisine izole- korunaklı bir alan yaratarak ortaya koymuştur. Marina Abramović ve Rebecca Horn gibi performans sanatçılarıyla birlikte çalışan Shiota varoluşsal temalar, hafıza, kimlik ve ilişkiler gibi yapılar üzerine eğilmektedir. Merkezi bir metafor olarak kullandığı iplik bir yandan bir belirlenim ve ilişki ağını gösterirken diğer yandan da rizomatik bir yayılma ucu bucağı olmayan bir uzam ve düğüm yapısı ortaya koymaktadır. Mekân, insan ve ilişkiler arasındaki bağları metaforik biçimde vurgulamaktadır. Sanatçının eserleri, izleyiciyi kapsayarak kendi içine çeken ve duygusal bağların açığa çıkmasına izin veren stilleriyle, anımsama etkisini bedensel ve imgesel düzlemde yinelemektedirler. Genellikle labirentvari, çıkışı kestirilemeyen ve etrafa yayılan siyah ve kırmızı iplik ağlarından yararlanan sanatçı zaman ve mekânın derinliğinde yeni katmanlar sunmaktadır. Bu makalede ortaya koymak istediğimiz biçimiyle Shiota özellikle zaman ve anı teması üzerinde fazlasıyla durmakta, şimdide geçmişin izlerini taşıyan nesne ve mekân yerleştirmeleri kurgulamaktadır. Shiota sanatı aracılığıyla insanları kendi iç dünyalarını keşfetmeye yönlendirirken fiziksel varlıkların anılarla nasıl etkileşime geçebileceğini muazzam bir biçimde göstermektedir.

Bu biçimlendirmenin en temel özelliği zamanı akıya alma anını bir izolasyon, korunma düzlemiyle sunmasından kaynaklanmaktadır. İpliklerin durağan doğası ve birbiri içine geçmiş yapısı anılarla kurduğumuz çarpık örüntüyü gözler önüne sermekte gibidir. Üstelik çarpıcı bir tek renk kullanımı – ki bu sanatçının eserlerinde bazen beyaz, bazen kırmızı bazense siyahtır, bedeni ve gözü içine çeken bir etkileşim sunmaktadır. Kurulan bu bağın ardından kişinin içine çekildiği bu örüntü onu gündelik ve akışkan modernitenin doğasından kopararak kendi yaşamının ağlarına göndermektedir. Bu noktada izolasyon örüntüsü ve bu korunaklı alan içerisinde görünen odak nesne – ki Chiharu Shiota bu nesnelerin kullanımına yaratabilecekleri çağrışımlar bakımından özel bir önem arz etmektedir – zihindeki anılara çağrıda bulunmakta ve böylelikle onların peşi sıra gelen diğer anılarla yeni izlenimler doğmaktadır. Tüm bu yapılanma zamanın ve mekânın askıya alındığı bu yerleştirmelerden kaynaklı bir ölü zaman, modern zamanın aksine akmayan hatta donakalan zaman içinde açığa çıkmaktadır. Ölü zamanın eğircisi olarak rizomatik yerleştirmeleriyle Shiota geçmişini şimdide askıya alarak şimdinin imkânsızlığını sunarken gelecekte çalmaktadır. Kaderin ipliklerinin eğrilmesinde çaresiz bir düzleme girilmesi gibi Shiota'nın eserleri de rizomatik bir çeşitlilik imkânında imkânsız bir dinginlik ve hortlayan anıların gasp ettiği bir ölü zaman yaratmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin kökensiz rizomu yerleştirmenin kökü bulunamayacak biçimde iç içe geçmiş örüntüsü aracılığıyla bir kez daha anlam kazanmaktadır. Aynı zamanda kişinin kendi kimliği ve yaşantısını oluştururken başvurduğu modern gündelik hayatın askıya alındığı söz konusu ölü zamanla birlikte kişi kendi kökensizliğini de bir kez daha fark etmektedir. Zira bütün bu izlenim ve çağrışımların olduğu anlarda ortaya koyduğu tepkiler modern toplumun kendisinden arzu ettiği düzlemde olan birey ilk kez bu askıya alma anında kendi çağrışımlarının karmaşıklığı ve kendilerini dönüştürdükleri doğaları içinde savrulmaktadır. Bu aynı zamanda bir kimliksizleşme ve kökensizleşme anı haline gelmektedir. Sartre'ın da üzerinde durduğu gibi böyle bir şimdi ölü bir gelecekle çerçevelenmiş bir biçimde durmaktadır. Yani izole olduğumuz ölü zaman şimdinin içinde olsa da zaman askıya alındığı için gelecekte pay alınacak belli bir zaman dilimini ortadan kaldırarak onu modern düzlemde anlamsız kılmaktadır. Ancak bu kişinin kendisi için özellikle önemli ve anlamlıdır, zira böyle bir anda dünyanın gürültüsünden uzak ve müdahale olmaksızın kendi içine bakmaktadır. Bu psikolojik olduğu kadar bedensel bir kavrayışa da temellendirme sunmaktadır. Merleau-Ponty ve Bergson'un üzerinde durduğu bedensellik düşünüldüğünde bu anda beden bir sınır olmaktan çıkmakta olsa da bölünen yapısı kendisini korumakta gibidir. Algılayan beden ve geçmişten gelen beden arasındaki etkileşim



Şekil 1: Uncertain Journey, 2016, yerleştirme, metal bot, kırmızı iplik, solo sergi, Berlin, Almanya, Fotoğraf: Sunhi Mang, <https://www.chiharu-shiota.com/uncertain-journey>

hem bedenin önem kazandığı hem de zihin ve beden koordinasyonunun ortadan kalktığı bir anda donakalmaktadır. Beden izole ölü zamanın içinde bir ara form olarak çağrışımlarla hareketsiz ancak algılama aracılığıyla hareketli bir evre içindedir. Bununla birlikte bu an dışsal baskılardan arınmış olduğu için söz konusu ölü zamanın da bir aradalık hali olarak tezahürü belirsizlik içinde bir donakalma anı içinde olup biten bir çağrışım ve dönüşüm birliğine işaret etmektedir.



Şekil 2: The Key in Hand, 2015, yerleştirme, eski anahtarlar, Venedik kayığı, kırmızı iplik, Venedik, İtalya, Fotoğraf: Sunhi Mang, <https://www.chiharu-shiota.com/the-key-in-the-hand->



Şekil 3: Direction, 2017, yerleşirme, Norveç kayığı, kırmızı iplik, solo sergi, Bergen, Norveç, Fotoğraf: Sunhi Mang, <https://www.chiharushiota.com/direction-1>

Uncertain Journey (Belirsiz Yolculuk), *The Key in Hand (Eldeki Anahtar)* ve *Direction (Yön)* eserleri kırmızı ipliklerle örülmüş bir ağın içinde kaybolmuş gibi hisseden ziyaretçiyi, geçmiş ve şimdi arasındaki rizomatik bir öyküde kendi anılarına yönlendirmektedir. Kırmızı iplikler, hayatın karmaşıklığını, belirsizliğini ve sürekli geçmişle şimdi arasında gidip gelen bir varoluşu temsil etmektedir. Kırmızı ipliklerin sunduğu izolasyon bir yandan şehvetli ve tutkulu iken diğer yandan kanlı ve öfkeli. Bir yandan aşk ve yıkım arasında bir tablo sergilenirken diğer yandan gitme, kaybolma gibi arzuların da temsili haline gelmektedir. Kayıkların kullanımı uzak anıların ya da gelecek kaygılarının emaresi olabileceği gibi aynı zamanda demir atmamış olmaları huzursuz bir tezahür sunmaktadır. Bu bazıları için özgürlüğe de tekabül edebilmesine rağmen etrafı saran kırmızı rengin yoğunluğu tekinsiz bir izlenim bırakmaktadır. Bu bakımdan çağırılan anıların tekinsiz bir duygulanım yaratması oldukça olasıdır. *Uncertain Journey* bilinmezlikler karşısında insanın yaşadığı çaresizliğin bir temsili olarak okunabilecekken aynı zamanda geçmişteki yaşantıların ve yolculukların bıraktığı izlerin de sergilenmesidir. Karmaşık ipliklerle düğümler ve ilişkiler ağlarına vurgu yapan eserde belli belirsiz görülen kayıklar uzaklıkların ve bir okyanus bilinmezliğinin simgelenmesini içermektedir. Ancak aynı zamanda yolda olma özleminin ya da bir kaçışın arzusunu da taşımaktadır. Mevcut bağların koparılması bir yandan hüznün verici ve hatta yıkıcı olabilirken, diğer yandan da yeni bir başlangıç arzusuyla eskiyi geride bırakma halini açığa çıkarmaktadır. Tüm bu düşünceler arasında savrulan izleyicinin çarpık anılar ve hayaller arasında sürüklenmesi oldukça kolay hale gelmektedir. Kullanılmış anahtarlar ve kırmızı ipliklerle çevrelenmiş bir kayığın kullanıldığı *The Key in Hand* hem her an gitmeye hazır bir insan yaşantısının temsili hem de yeni bir kapının açılması belirsizliğinin niteliğidir. Üstelik Shiota'nın eserlerinde eski bir kayık ve eski anahtarların kullanımı insanın geçmişinden getirdiklerinin belirsizlikler içeren geleceğinde de yanında bulunacağını bir göstergesi olarak okunabilmektedir.

Ancak bu noktada düşünülmesi gereken bir diğer şey bu anahtarlardan hiç birinin bizim istediğimiz kapıyı açamama ihtimalidir. Ya da başka bir taraftan gizli kalması gereken örtük duygu ve arzularımızı sakladığımız kapalı bir yerin açılma ihtimalini de gösterebilmektedirler. Bu durumda bir umut, umutsuzluk, kaçış ya da tehdit düzleminde yine anıların şekillenmesi ve dönüşümü ile yeni temsil ve izlenimlerin ortaya çıkması kaçınılmaz hale gelmektedir. Kökensiz, rizomatik bir savrulma hali bedeni bir eşikte aradalık haline getirirken belirsizliğin getirdiği arada olma hissi güçlenmektedir. Son olarak benzer bir tavrı sergileyen *Direction* bir demirleme ya da bir yere yerleşme arzusuyla ipini salan bir kayığı gösterse de bir diğer taraftan da ipin ucunun bir yere bağlı olmaması sürüklenme imgesini güçlendirmektedir. Rizomatik anlamda yayvan ve ölü zamanda sürüklenen bu imgelerin zamanın zamansızlığında askıya alınmış donuk anlar gibi görülmeleri hafızamızın derinliklerinde tekinsizlik, korku, hüznün, umut ve umutsuzluk gibi duyguları uyandırmaktadır. Shiota kendi sanatını anlatırken şu cümleleri kullanmaktadır:

İplikler, uzayı keşfetmeme olanak tanıyor; katman katman biriktirmek... Kırmızı iplik kullanıyorum çünkü kanı, bedeni ve insan ilişkilerini çağırıyor. Sanatı içsel kaygı için bir tür terapi olarak yapmıyorum, çünkü benim durumumda korku, sanatı gerçekten yapmak için gerekli. Duygudan doğan bir sanat yaratıyorum. Herkesin içinde bir evren var ve bence amacımız iç evrenimizi dış evrenle bağdaştırmak. Bu, eserlerimle anlamaya çalıştığım bir şey. Duygularımı, kendimi anlamak ve başkalarıyla bağ kurmak için yaratıyorum (Bogdan, 2017).

Buradan da anlaşılacağı gibi hafıza mekânları yaratarak zamansallık ve beden üzerinde bir anımsama etkisi yaratan Shiota kendisi ve başkası arasında görünmez bağ ve benzerlikler kurmaktadır.



Şekil 4: In Silence, 2002, performans, yanmış büyük piyano, yaanmış sandalye, siyah iplik, solo sergi, Stuttgart, Almanya, Fotoğraf: Sunhi Mang, <https://www.chiharu-shiota.com/in-silence-2>



Şekil 5: Silent Word, 2022, yerleştirme, halat, harf, masa, sandalye, solo sergi, Sindelfingen, Almanya, Fotoğraf: Frank Kleinbach, <https://www.chiharu-shiota.com/silent-word>

In Silence (Sessizlik İçinde) yanmış bir piyano ve sandalyeler, sessizlik içinde kaybolmuş hayatları ve hatıraları temsil etmektedir. Mekânın anılarla dolu oluşunu ve geçmişin izlerini yanık dokular ve siyah ipliklerle anlatan bu eser karanlığa gömülü anıları göstermektedir. Burada sanatçının diğer işlerindeki parlak kırmızı iplikler yerine siyah iplikler kullanması hem kaçınılan ve gömülmek istenen anılara bir vurgudur hem de her an açığa çıkabilecek bir travmanın tezahürüdür. Zira siyah ve boğucu görünen karmaşanın ardında kalabalık karşısında tekil bir öznenin temsili söz konusudur. Ancak bu temsilde yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğu nesnelere yanık doğasından anlaşılacaktır. Yakılıp yok edilmek ve uzaklaşmak istenen bir temsil – üstelik de diğer insanlarla olan ilişkilerin örüntüsü içinde cereyan etmiş bir olgu ile ilgilidir – her an bir tehdit ve yolunda giden bir şeyi yıkma gücüne sahip bir anı olarak pusuda beklemektedir. Üstelik bu diğerleri gibi dönüştürülebilecek bir çağrışım olarak değil aksine hem bedensel hem de psikolojik olarak katatonik hale getiren, çaresizliği hissettiğimiz bir yapıyı görünür kılmaktadır. Benzer biçimde *Silent Word (Sessiz Kelime)* de bir masa ve sandalye arkasında asılı olan harflerle zihnin içinde dönüp duran bir sürü düşünce ve duygu değişimine gönderme yapmaktadır. Burada siyah ipliğin kullanılması depresif ve nahoş izler uyandırırken aynı zamanda her iki eserde de kaçınılmak istenen anılardan kurtulamama hissi açığa çıkmaktadır. Her ne kadar karanlığa gömülmüş olsalar da, her ne kadar söylenmemiş ve başkalarına gösterilememiş olsalar da o deneyimler ve kelimeler yaşantılarını sürdürmeye devam etmektedir. Hem de bizim bedenimiz aracılığıyla kurduğumuz karşılıklı ilişkiler düzleminde kavradığımız ve anlam kazandırdığımız zaman aracılığıyla. Bedenin Bergsoncu anlamda bir sınır olarak okunması belki de bu noktada daha anlamlı kılınabilir. Zira bedenin olmuş olan olgular karşısında – ki burada içsel bir mücadele ediş anının sergilendiği bir önceki eserde yanık nesnelere getirdiği çaresizlik hissi söz konusudur – donakalması gibi bir içsel çöküşense, dışarıdan gelen sözlerle, söylem ve yorumlamalarla başa çıkma çabası tezahür etmektedir. Elbette başka bir yönden okuduğumuzda bunun içinde dışardan gelen yorumlamalara verilmek istenen karşılıklar ancak bunların açığa çıkarılmamış olmasının öfkesi ve rahatsızlığı da görülmektedir. İçimizden taşan müziği bastıran havada kalmış ifadelerin bizi avladığı bu yerleştirme düşüncelerimiz arasında bitmeyen bir bağlantı ve geçişlilik kurmaya bizi sevk etmektedir.

Sanatla bütünleşen ve imgesel anlam kazanan ölü zaman anlatısı, bir askıya alma hali olarak bazen bilincin dışına itilmek ve bedenin izlerinden arındırılmak, bazen de güzel biçimde anımsanıp hep canlı tutulmak istenen pek çok duygulanımı kapsayan bir belleğe vurgu yapmaktadır. Anıların insanı avlamak için pusuda beklemesi gibi, sanat da bir köşede vurucu ve çarpıcı hakikatıyla bizleri avlamak ve rizomatik ölü zamanın yayılmış evreninde süzülmemize izin vermek için anı kollamaktadır.

Bruno Latour'un geliştirdiği Aktör-Ağ Teorisine baktığımızda sanat eserlerinin izleyiciler ile kurulan ilişki içerisinde anlam kazanması söz konusudur. Bu aynı zamanda mekândan da bağımsız değildir. Zira sanat eserinin yerleştiriliş biçiminden, izleyicinin eserle olan karşılaşmasında izleyeceği yola kadar her şey planlanmaktadır. Eserin maddi varlığının yanı sıra mekânın varlığı da burada bir belirleyicidir. Ancak bu kısım sanatçı tarafından planlanmış olan bölümdür. Bununla birlikte önceden kestirilemeyen şey izleyicinin ya da eserin muhatabının bu karşılaşmanın ardından nasıl bir yorumlama ve çağrışım elde edeceğidir. Aktör-Ağ teorisinin en önemli katkılarından biri eserin bizim de bu makalede üzerinde durduğumuz gibi yalnızca bir estetik nesne olmadığı aynı zamanda kültür ve yaşantının bir parçası olduğudur. Sanat eserleri kültürün aktarılmasında rol oynadığı gibi yeni yeni düşünce ve davranışları da yapıları ve içinde bulun-

dukları mekân bağlamında açığa çıkarabilirler. Latour sanatın dinamik yapısının bu türden bazı dinamik belirlenimler ve performatif öğelerle yapıldığını ortaya koymaktadır. Eserin değer kazanması ya da sergilenmesi yine sanatçı, küratör ve galericiler gibi ağ unsurlarının tekelindedir. Bruno Latour'un (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* adlı eserinde "bir şeyin değeri ya da etkisi, ancak onu çevreleyen diğer aktörlerin katkılarıyla ortaya çıkar. Gücün kendisi, yalnızca diğer unsurların eylemleri üzerinden performatif olarak görünür hale gelir" (s. 53-54) demektedir. Bununla birlikte sergilendiği andan itibaren içinde bulunduğu kurgulanmış yapının yön vereceği yeni duygu ve düşüncelere, çağrıştırdığı anılara yalnızca rehberlik etme nosyonu taşımaktadır. Bu noktada bir belirlenimden çok izlek hazırlama söz konusudur. Bu bakımdan bu teori yalnızca bireysel yaratıcılığa değil, sosyal ve maddi yönleriyle sanatın aktörlerine eğilmektedir. Bu anlamda sanat yalnızca belirlenime sahip olan sabit ve tekil bir kavram olarak değil de her an yeniden doğan ve yorumlanan ilişkiler ağının göstergesi haline gelmektedir. Shiota'nın eserlerini kurgulaması ve onları sergileyebilmesinde elbette bu türden ilişkilerin önemi yadsınamaz derecede fazladır. Berlin gibi sanatçıların yoğun biçimde iş yaptığı bir yerde yaşaması, yolunun önemli sanatçılarla kesişmesi ve eserlerine yön veren yaşantısı bir düzlem yaratmaktadır. Ancak bununla birlikte eserlerinde kendinden ve yaşamından aktardığı izlerin, izleyicide anılar canlandırması ve hissettirilen izole tavrın zamanın gelip geçiciliğini askıya alarak bir ara-zaman yaratması onun aktarım becerisinin yanı sıra izleyicinin teması ve yorumlamasıyla anlamlı hale gelmektedir. Latour'a (2005) göre sanat eserleri sadece bir estetik değer taşımamakta, aynı zamanda toplumsal anlamların üretiminde, hatıraların canlandırılmasında ve yeni duyguların oluşumunda bir "ara-yol" oluşturmaktadır. Bizim de üzerinde durduğumuz aralık olan ölü zaman bu üretimin ve yorumlamanın alanı olarak zaman ve mekân ötesi bir yapı temin etmektedir.

Sonuç

Chiharu Shiota'nın sanatı, zaman, bellek ve insan varoluşu üzerine derin bir düşünsel yolculuk sunmaktadır. Shiota'nın iplik yerleştirmeleri, izleyiciyi geçmişin izlerini yeniden keşfetmeye ve bu izlerin şimdiki zamanda nasıl anlam kazandığını sorgulamaya teşvik etmektedir. İzleyiciyi geçmiş, şimdi ve geleceğin iç içe geçtiği bir ara-alana, zaman ve mekânın ötesinde bir ölü zamana yerleştiren izole yapılarıyla, sanatçının eserleri varoluşsal bir sorgulama alanı yaratmaktadır. Sanatın belleği nasıl manipüle ettiği ve zaman algısını nasıl dönüştürdüğü, Shiota'nın eserlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Sanatçının eserleri, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki karmaşık ilişkileri gözler önüne sererken, izole ve korunaklı doğalarıyla eserler kişiyi gündelik yaşamdan kopararak iç dünyasına yönlendirmektedir. Shiota zaman ve bellek arasındaki kırılan ilişkiyi somut bir formda sunmaktadır. Merkezi, başlangıcı ve sonu olmayan, sürekli genişleyerek yeniden şekillenen bağlarla serimlenen eserler rizomatik yapıya bir gönderme niteliğindedir. İpliklerin ritmik ve labirentvari düzeni, insanın hafıza ve duygu ağlarını görselleştirmektedir. Bu bağlamda, Shiota'nın sanatı, izleyiciye zamansal bir yolculuk sunarken, aynı zamanda bireyin kendi varoluşunu da sorgulamasına olanak tanımaktadır.

Sartreci bakımdan "musallat olan geçmiş" izleyicinin gözlemci olmaktan aktif bir bellek sürecine geçmesine olanak sağlayan sanatçının eserleriyle şekillenmektedir.

Bergson zamanı bilinçte deneyimlenen bir süreklilik olarak düşünürken, Shiota'nın sürekli birbirine dolanan ipliklere başvurması ve anıların belirsizce dışarıya taşması bağlamında nitelendirilebilmektedir. Merleau-Ponty zamanın bedensel ve algısal olarak da gerçeklik kazandığını

ortaya koymakta, sanatçının eserlerinde bu durum şimdinin algısına bağlanan geçmiş deneyimlerin anlık olarak yeniden yorumlanmasında açığa çıkmaktadır. Bu zaman ve mekândan bağımsız yeni bir aradalık halinde tezahür etmektedir. Ancak yine de bedensel bir varoluşla ilişkilidir. İplikler arasında kaybolan izleyici, geçmişine dokunurken aynı zamanda geleceğin belirsizliğiyle yüzleşmekte; bu süreç, bedenin mekânla kurduğu bağ aracılığıyla mümkün hale gelmektedir. Latour ise sanatçı, mekân ve izleyici arasındaki aktör belirlenimlerinin yalnızca sanatçının niyetiyle değil bu maddi ve soyut katılımlarla yorumlandığı ve şekillendiği bir anlayışa burjuvaziyedir. Bu noktada anlam ve değer kurulan ilişkilerin tezahürüyle açığa çıkmış olan bitimsiz bir anlatıya yön vermektedir. İpliklerin oluşturduğu karmaşık ağlar, bireysel deneyimlerin hafızayla olan karşılaşmasına vurgu yaparken, mekân bu deneyimin taşıyıcısı haline gelmektedir. Zamanın askıya alındığı bu “ölü zaman” bir yandan geçmişin anılarını çağırırken diğer yandan geleceğe yönelik yeni anlamlar yaratmaktadır.

Sonuç olarak, Shiota'nın eserleri, estetik bir nesne olmaktan çok, zaman, bellek ve mekân arasında kurulan ilişkisel bir deneyim sunmaktadır. İzleyici, bu ağın bir parçası haline gelirken, sanat da her karşılaşmada yeniden doğmaktadır. Böylelikle sanat durmaksızın yeniden doğan ve evrilen bir süreci temellendirmektedir. Shiota'nın sanatı, zamanın askıya alındığı, belleğin yeniden şekillendiği ve duyguların dönüştüğü bir ölü zaman deneyimini estetik bir ritüel olarak sunmaktadır. Bu ritüel zihnin derinliklerindeki hayaletlere bir çağrı yaparak ben'in kendisine seslenmektedir.

Kaynaklar

- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek* (A. Tekin, Çev.). Ayrıntı.
- Bataille, G. (1995). *Encyclopedia acephalica*. Atlas..
- Berens, E. M. (2011). *The myths and legends of ancient Greece and Rome*. Andrews UK Ltd.
- Bergson, H. (2015). *Madde ve bellek: Beden-tin ilişkisi üzerine bir deneme* (I. Ergüden, Çev.). Dost.
- Bogdan, A. (2017). Chiharu Shiota: “The fear is necessary.” *The Talks*. <https://the-talks.com/interview/chiharu-shiota/>
- Bonnefoy, Y. (2000). *Mitolojiler sözlüğü* (L. Yılmaz, Çev.). Dost..
- Cangöz, B. (2005). Geçmişten günümüze belleği açıklamaya yönelik yaklaşımlara kısa bir bakış. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 22(1), 51-62.
- Chiharu Shiota Resmi Web Sitesi: <https://www.chiharu-shiota.com/>
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu* (A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı.
- Deleuze, G. (2002). *Proust ve göstergeler* (A. Meral, Çev.). Kabalıcı.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). *Kafka: Minör bir edebiyat için* (I. Ergüden, Çev.). Dedalus.
- Hamilton, E. (2015). *Mitolojya* (Ü. Tamer, Çev.). Varlık.
- Hesiodos. (2014). *İşler ve günler / Tanrıların doğuşu* (F. Akderin, Çev.). Say.
- Homeros. (2005). *İlyada* (A. Erhat & A. Kadir, Çev.). Can.s
- İstanbul Modern. (2024). *Chiharu Shiota: Dünyalar arasında*. <https://www.istanbulmodern.org/sergi/guncel/chiharu-shiota-dunyalar-arasinda>
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Çev.). Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible* (A. Lingis, Çev.). Northwestern University.

Nora, P. (1989). Between memory and history: Lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
<https://doi.org/10.2307/2928520>

Platon. (2008). *Sokrates'in savunması* (A. Cevizci, Çev.). Sentez.

Platon. (2010). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür.

Pösteki, N. (2012). Sinema salonlarının dönüşümünde bellek ve mekân ilişkisi. *2nd Communication and Media Studies in Progress of Social and Cultural Interaction Symposium* (No. 1), Bishkek, Kyrgyzstan.

Sartre, J. P. (2006). *Tuhaf savaşın güncesi* (Z. Z. İlkelen, Çev.). İthaki.

Sartre, J. P. (2017). *Varlık ve hiçlik: Fenomenolojik ontoloji denemesi* (T. Ilgaz & G. Ç. Eksen, Çev.). İthaki.