

## TRAVMAYI İZLEMEK: DORIS SALCEDO'NUN HEYKELLERİNDE TOPLUMSAL HAFIZA, YAS VE MELANKOLİ

Dr. Öğr. Üyesi Özgü ÖZTURAN\*  
Dr. Öğr. Üyesi Selda ÖZTURAN\*\*

### ÖZET

Bu makale, Kolombiya'da yaşanan siyasal şiddetin tanığı ve anlatıcısı rolü ile öne çıkan heykeltıraş Doris Salcedo'nun sanat pratiğini ele almaktadır. Doris Salcedo'nun heykellerinde, dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan savaşların, çatışmaların ve şiddetin yıkıcı etkilerinin ardından artık birer istatistiki veriye dönüşen, öldürülen, zorla yerinden edilen, zorla kaybedilen, işkenceye, ayrımcılığa, cinsiyete dayalı şiddete maruz kalan sayısız insanın göz ardı edilen varlıklarını nasıl sorunsallaştırdığına odaklanmaktadır. Makale, sanatçının yaşadığı coğrafyanın kaderi içinde sürüklenen insanların toplumsal hafızada yaşayan anılarını sanat alanı üzerinden nasıl yeniden inşa ettiği, tanık olduğu toplumsal travmaları kayıt tutan heykellere nasıl dönüştürdüğü üzerine yoğunlaşmaktadır. Bunun yanında Salcedo'nun kırılğan bedenleri hedef alan şiddet karşısında sanat aracılığı ile nasıl bir politik söylem alanı oluşturduğu üzerinde durulmuştur.

Sanatçının kronolojik sıralama ile ele alınan çalışmaları, Judith Butler'ın kırılğanlık ve yas, Giorgio Agamben'in tanıklık, Walter Benjamin'in hikâye anlatıcısı, Sigmund Freud'un yas ve melankoli kavramları referans alınarak analiz edilmiştir. Bu makalede, aynı zamanda travmalarla dolu bir geçmişin aktif ve kolektif bir biçimde hatırlanması, şiddetli çatışmaların izlerinin toplumsal hafızaya kazınması, hakikati bilme, hakikatle yüzleşme ve toplumsal iyileşme için dilin sınırlarının yeterli olmadığı durumlarda sanatın sahip olduğu potansiyeli, Doris Salcedo'nun heykelleri üzerinden tartışmak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Doris Selcedo, Travma, Tanıklık, Yas, Melankoli.

Geliş Tarihi: 04.05.2022

Kabul Tarihi: 06.09.2022

Makale Türü: Derleme Makalesi

\*Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, ozguozturan@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8639-5570

\*\*Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, sldozturan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0191-6806

## WATCHING THE TRAUMA: SOCIAL MEMORY, MOURNING AND MELANCHOLIA IN DORIS SALCEDO'S SCULPTURES

Asst. Prof. Dr Özgü ÖZTURAN\*  
Asst. Prof. Dr Selda ÖZTURAN\*\*

### ABSTRACT

This paper discusses the art practices of sculptor Doris Selcedo who stands out as a witness and narrator of political violence in Colombia. This article focuses on how Doris Selcedo's sculptures problematize the disregarded existence of countless people who were killed, forcibly displaced, forcibly disappeared, subjected to torture, discrimination and gender-based violence which have now turned into statistical data after the devastating effects of wars, conflicts and violence in the different parts of the world. Throughout the article, it has been emphasized how the artist reconstructs the memories of the people who are dragged in the destiny of the geography they live in through the field of art, how she transforms the social traumas she has witnessed into sculptures that keep records, and how he creates a political discourse through art in the face of violence targeting fragile bodies.

The artist's works, which are handled in chronological order, are analyzed with reference to Judith Butler's concepts of vulnerability and mourning, Giorgio Agamben's testimony, Walter Benjamin's storyteller, Sigmund Freud's concepts of mourning and melancholia. In this article, it is aimed to discuss the potential of contemporary art, through Doris Selcedo's sculptures, to actively and collectively remember a traumatic past, to imprint the traces of violent conflicts in the social memory, to know the truth, to face the truth and to social healing when the limits of language are not sufficient.

**Keywords:** Doris Selcedo, Trauma, Testimony, Mourning, Melancholia.

Received Date: 04.05.2022

Accepted Date: 06.09.2022

Article Types: Review Article

\*Akdeniz University, Faculty of Architecture, Department of Interior Architecture, ozguozturan@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8639-5570

\*\*Akdeniz Üniversitesi, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, sldozturan@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0191-6806

## 1. GİRİŞ

1980’li yıllardan itibaren Arjantin’den Şili’ye, El Salvador’dan Güney Afrika Cumhuriyetine, Guatemalâdan Sierra Leone’ye, Peru’dan Brezilya’ya kadar dünyanın dört bir yanındaki ülkelerde geçmişlerinde yaşanan ağır insan hakları ihlallerinin tahribatı ile yüzleşmek için hakikat ve uzlaşma komisyonları kurulmuştur. Siyasi olarak bağımsız olan bu komisyonlar “insan hakları ihlallerinden etkilenenlerin hakikati bilme hak ve taleplerinin karşılanması, toplumda zedelenmiş olan adalet duygusunun yeniden tesisi için cezasızlık uygulamasına son verilmesi, toplumsal hafızanın mağdurların anlatılarını içerecek şekilde yeniden oluşturulması, yaşanan tahribatın mümkün olduğunca tazmin ve telafisi” için çalışmaktadırlar (Aslan, 2013: 7). Öte yandan bu komisyonlarda, ağır insan hakları ihlalleri etrafında şekillenen gündelik hayatları dışında başka bir sıradan gündelik hayat bilmeyen mağdurların, geçmişin tahribatı ile nasıl yüzleşecekleri, hayatlarının nasıl devam edeceği, yaşamlarının onarımının ne şekilde gerçekleşeceği ve toplumsal mutabakatın nasıl sağlanacağına ilişkin tartışmalar disiplinlerarası bir araştırma konusu haline gelmiştir. Hukuktan siyaset bilimine, sosyolojiden psikolojiye, kültürel alandan eğitime kadar birçok disiplini içeren tüm bu sorgulamalar, araştırmalar ve tartışmalar her bir ülkenin kendi geçmişine, deneyimlerine ve koşullarına göre şekillendiği için kapsayıcı bir cevabın bulunmasını zorlaştırmaktadır. Bu makalede, yapılan tüm bu sorgulamaların yanında sanatın kendi alanı içerisinde nasıl cevaplar üretebildiği sorusu Doris Salcedo örneği üzerinden tartışılmaktadır. Sanatçının heykellerinin geçmişin tahribatı ile yüzleşme, yaşamların onarımı ve toplumsal mutabakat süreçlerine nasıl bir katkı yaptığı örnekler üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır.

Kolombiyâda 1948 yılında başlayan iç savaş

Kasım 2016’da barış antlaşmasının imzalanması ile sona ermiş ve özellikle sivil halk bu süreç içerisinde ağır insan hakları ihlallerine maruz kalmıştır. Hakikat komisyonları doğası gereği iç savaş, darbe ve soykırım gibi süreçlerin sona ermesinin ardından barış süreçlerinin bir parçası olarak kurulduğu için, Kolombiyâda hakikat komisyonunun kurulması 2018 yılında mümkün olabilmıştır. Bu noktada, iç savaşın yaşandığı 1948 yılından 2016 yılına kadar geçen süre içerisinde işlenen suçların aydınlatılmadığı, faillerin ve mağdurlar tespit edilemediği bir toplumda Doris Salcedo’nun sanatı, var olanın ötesinde yeni bir anlam dünyası yaratma konusunda önemli bir araç haline gelmiştir. İç savaş ve etnik çatışmaların ağır insan hakları ihlallerine yol açtığı, şiddetin kitlesel boyutta yaşandığı ve çatışmanın tarafları arasında kapanması güç yarıkların meydana geldiği Kolombiyâda toplumsal bir eleştiriye dönüşen heykelleri, hak ihlallerin nasıl hatırlandığı, nasıl aktarıldığı ve tüm bu yaşananlarla nasıl başa çıkılabileceği konusunda bir yol haritası çizmektedir. Heykelleri aracılığıyla ağır hak ihlallerine maruz kalan sayısız insanın tanıklıklarını sanat alanı üzerinden aktarmakta ve bu yolla toplumun onarımına katkı sağlamaktadır.

Doris Salcedo’nun çalışmaları, dilin etkisiz kaldığı durumlarda toplumsal iyileşme için bir alan açmayı hedeflemektedir. Çalışmaları, kültürel bir araç olarak toplumun kendi geçmişleriyle, kendi gerçekliği ile yüzleştiği, unutmaya karşı direndiği ve gerçekliğe ışık tuttuğu bir belge niteliğindedir. Bunun yanında iç savaşın sonunda artık birer istatistiki veriye dönüşmüş insanların yaşadıkları acı deneyiminden kesitler sunarak tarihe not düşmeye çalışmaktadır. Yüzleşme, sorgulama, hesaplama ve toplumsal iyileşme pratiğinin bir parçası olarak okunabilecek olan çalışmaları, unutmaya karşı koymakta, geçmiş, bugüne ve geleceğe taşıyan bir iz

niteliği taşımaktadır. Bu nedenle sanatçının heykellerinin bağlamını anlamak ve doğru okumak için Kolombiya'nın yakın dönem siyasi tarihine kısa da olsa göz atmak, silahlı çatışmaların ve siyasal şiddetin tarihsel rolünü anlama gerekliliğini doğurmaktadır. Sanatçının heykellerinin çıkış noktası olarak Kolombiya'nın siyasal tarihi ve siyasal şiddeti işaretlendiği için, bu sürece tanıklık, bu sürecin sanat dili ile anlatımı, kırılgnalık, yas ve sonlanmayan yas sürecinin neden olduğu melankoli, bu makalenin önemli kavramları haline gelmiştir. Bu nedenle sanatçının heykellerinin sahip olduğu anlam katmanlarını analiz edebilmek için Judith Butler'ın kırılgnalık ve yas, Giorgio Agamben'in tanıklık, Walter Benjamin'in hikâye anlatıcısı, Sigmund Freud'un yas ve melankoli kavramlarına değinmek gerekmiştir.

Sanatçının heykelleri, küreselleşme dönemine işaret eden 2000'li yılların başlarından itibaren Kolombiya'nın mevcut çelişkili ve karmaşık durumunu yansıtanın yanında küresel dünyayı kuşatan göç krizi, mültecilerin durumu, dünyayı kuşatan irili ufaklı bölgesel savaş hali, sınır, toplama kampları ve benzer güncel meselelere de değinmektedir. Bu nedenle makalede, sanatçının heykellerinin her bir parçasında, neden olduğu tahribatı hissettiren şiddet olgusunun da genel bir çerçevesi çizilmiştir. Sanatçının, günümüz dünyasını kuşatan şiddet sarmalı ile sanat alanı üzerinden başlattığı diyalog, dille anlatılabilenin dışında farklı bir perspektif, farklı bir çıkış noktası sunmaktadır.

## 2. KOLOMBİYA'DA SİYASAL TARİH VE SİYASAL ŞİDDET

Demokrasi Barış ve Alternatif Politikalar Araştırma Merkezi'nin 2018 yılında yayınladığı Kolombiya barış sürecine ilişkin "Barış ve Toplumsal Cinsiyet" adlı rapora göre, Kolombiya'da elli yılı aşkın bir süredir devam eden çatışmalarda %82'si sivil olmak üzere 220.000'den fazla insan vurularak ya da işkence

altında ölmüştür. Bununla birlikte binlerce çocuk zorla silah altına alınmış, tahminen 6.500.000 insan zorla yerinden edilmiş, 60.630 insan çatışmalar sırasında zorla kaybedilmiş, sayısız insan cinsiyete dayalı şiddete, ayrımcılığa maruz bırakılmıştır (Daşlı, Alıcı ve Figueras, 2018: 16-18). Yine aynı rapora göre, Kolombiya'daki çatışmaların temel nedenleri, 16. yüzyıldan itibaren toprak mülkiyetini belirli kesimlerin elinde toplayan kolonyalizm, devlet kurumlarının güçsüzlüğü, toprak eşitsizliği, ulusal kaynakların özelleştirilmesi ve Afro-Kolombiyalılar, Mestizoslar, Mulatoslar, yoksul beyazlar gibi kültürel, etnik, ırksal farklılıklara sahip ötekileştirilmiş grupların siyasi süreçlerden dışlanmasıdır. Kolombiya'daki mevcut siyasi çatışmaların ve ideolojik ayrışmanın başlangıcı, farklı siyasi görüşlere sahip Liberal Parti ve Muhafazakâr Parti arasında post-kolonyal modern devlet inşası sürecinde iktidar mücadelesi olarak ortaya çıkmış ve bu iki parti mevcut siyasi ortamın çerçevesini çizmişlerdir (DPI, 2013: 17). İki parti arasında yaşanan taban tabana zıt ideolojik çekişme toplumsal düzeyde çatışmayı arttırmıştır. 1948'de başlayan ve 1958 yılına kadar devam eden bu olaylar La Violencia olarak adlandırılmış ve günümüze kadar süregelen iç savaşın da başlangıcı olmuştur. Yaşanan bu çatışmalı siyasal ortam, merkezden periferiye kadar farklı etnik grupların, yoksulların, öğrencilerin politize olmasını sağlamış ve ardından gerilla faaliyetlerinde artış yaşanmaya başlamıştır. 1964 yılında öğrenciler Küba devriminin etkilenecek, Ulusal Kurtuluş Ordusu (ELN) adıyla silahlı bir örgüt kurmuşlardır. Aynı yıl, büyük toprak sahiplerine karşı yoksul köylüler için savaştığını ileri süren, Kolombiya Devrimci Silahlı Kuvvetleri (FARC) adıyla başka bir silahlı örgüt daha kurulmuştur. 1967 yılında ise Komünist Partisi'nin silahlı bir kolu olan Halk Kurtuluş Ordusu (EPL) kurulmuştur. Uyuşturucu ekonomisinin genişlemesi de Kolombiya'daki iç savaşını derinden

etkilemiş ve uyuşturucu kaçakçılığı paramiliter grupların oluşumu için zemin hazırlamıştır. Şiddete başvuran bu silahlı grupları kontrol altında tutmak için hükümette yoğun güç kullanmaya başlamıştır (Daşlı, Alıcı ve Figueras, 2018: 16-17). Kolombiya'da şiddetin tarafları olan tüm bu gruplar arasında yıllarca süren kimi zaman düşük kimi zaman yüksek yoğunluklu asimetrik bir savaş yaşanmıştır. Fiziksel şiddetin yanında baskı, eziyet, sindirme ve korkutma gibi şiddet biçimleri de gündelik hayatın parçası olmuş, yaşanan bu şiddet sarmalı ve şiddetin travmatik etkileri bireylerin yaşamlarının dört bir yanını saran bir olgu olmuştur.

### 3. TRAMVAYI İZLEMEK

Şiddet, ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel normlar tarafından şekillenen, hesaplı olarak yürütülen, belli bir amacı olan ve bu amaca ulaşmak için kullanılan araçların bütünüdür. Hannah Arendt, (2018: 9-12) "Şiddet Üzerine" adlı kitabında şiddeti, kendisinin de tanıklık ettiği savaşlar, devrimler üzerinden açıklayarak 20. yüzyılı savaşın ve şiddetin yüzyılı olarak nitelendirmiştir. Şiddet, 21. yüzyılda da dünyanın farklı coğrafyalarında, son derece yıkıcı ve travmatik sonuçları olan irili ufaklı, bölgesel pek çok savaş yaşanması ile birlikte artarak devam etmiştir. Tüm insanlığın tanıklığında gerçekleşen bu savaşlarda tek tek vakaların kayıt altına alınmanın imkânsız hale geldiği muazzam bir şiddet yaşanmıştır. Bu tanıklık insanların hayatlarının her alanına sirayet ederek öznelliklerini şekillendirmiş, hayatlarının en büyük gerçekliği ve var oluşlarının bir parçası haline gelmiştir. İnsanların öznellikleri ile beraber toplumsal ve kültürel yaşam formları da şiddetin etrafında şekillenmiş, sıradanlaşan şiddet adeta gündelik hayatın dokusu haline gelmiştir. Yaşamın akışı içerisinde giderek artan, sıradanlaşan ve normalleşerek kabullenilen şiddet doğrudan bedeni hedef almaktadır. Hedef haline getirilen bu bedenler, siyasal, tarihsel, toplumsal

ve kültürel hesaplaşmaların bir alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Ötekileştirilen bedenler, yaşam hakkını elinden alma, işkence, zorla kaybetme, zorla yerinden edilme ve cinsiyete dayalı şiddet yoluyla denetim altına alınmaya çalışılmaktadır (Keane, 1998: 13-14). Şiddet yolu ile müdahaleye uğrayan "beden ölümlülük, yaralanabilirlik, failik belirtir; tenimiz ve etimiz bizi başkalarının bakışına olduğu gibi dokunuşuna ve şiddetine de maruz bırakır; bedenlerimiz ise bizi bütün bunların faili ve aracı olma tehlikesine sokar. Kendi bedenlerimiz üzerinde hak sahibi olmak için mücadele etsek de, uğrunda mücadele ettiğimiz bedenler hiçbir zaman tam anlamıyla bize ait değildir. Bedenin değişmez bir kamusal boyutu vardır" (Butler, 2018: 41). Fiziksel ya da psikolojik her türlü şiddetin nesnesi olan beden doğrudan müdahaleye maruz kalarak özerkliğini kaybetmekte ve şiddet eyleyenin güçlerini pekiştirdiği denetlenen bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Hedef alınan bedenler, rastlantısal seçimlerin bir sonucu değil, politik, etnik, kültürel ya da cinsiyet açısından bir diğeri tarafından ötekileştirilen kırılan bedenlerdir. Judith Butler, (2018: 35) "Şiddet, Yas, Siyaset" adlı makalesinde, küresel şiddetten yola çıkarak, kırılanlık, yası tutulabilirlik ve yaralanabilirliğe ilişkin politikaları ve bu politikaların jeopolitik dağılımının izlerini sürmekte ve bazı hayatların yok sayılarak kaybının işaretlenmediği, tanınmadığını ifade etmektedir. Hiçbir zaman tam anlamıyla yaşanmamış hayatları, hayattan sayılmayan hayatları sorunsallaştırarak "Kim insan sayılır? Kimin yaşamı yaşam sayılır? Bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?" sorularını sormaktadır. Butler, genellikle birinci dünya ülkelerine mensup, beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel olan belirli topluluklara ait kayıpların yasını tutmaya değer görülerek işaretlendiği ve ölüm ilanlarıyla, haber programları aracılığıyla kayıplarının anıldığı ve yaslarının kamusal olarak pekiştirilerek yeniden üretildiğini belirtmektedir. Diğer taraftan

hayatları değersiz olarak görülen madunun kaybı hayatı gibi yok sayılmaktadır.

Butler'in sorunsallaştırdığı tüm bu olgular ve yası tutulabilenlerle tutulamayanlar arasında yaptığı bu ayırım, Doris Salcedo'nun çalışmalarının da ana izleği olarak öne çıkmaktadır. Salcedo, ait olduğu coğrafyanın siyasal tarihi ve siyasal şiddetinden yola çıkarak, yası tutulabilenlerle yası tutulamayanlar arasında uygulanan yas hiyerarşisini sorgulamakta, yaşanan şiddete ilişkin travmatik tanıklıkları mesele edinmekte ve yaşadıkları coğrafyanın kaderi içinde sürüklenen, hatırlanmayı hak eden sayısız insanın kayıp anılarının arkeolojisini yeniden oluşturmaktadır.

#### **4. DORIS SALCEDO'NUN HEYKELLERİNDE TOPLUMSAL HAFIZA, YAS VE MELANKOLİ**

Doris Salcedo'nun sanatının çerçevesini belirleyen Kolombiya'da yaşanan siyasal şiddete ilişkin tanıklıklardır. Ait olduğu coğrafyada yaşanan suikastlara, kitlesel katliamlara, zorla kaybetmelere, cinsiyete dayalı şiddete ilişkin travmatik tanıklıkları sanat diline aktararak yaşanan acı deneyimini unutturmamayı amaçlamaktadır. Doris Salcedo 1958 yılında La Violencia olarak adlandırılan Kolombiya İç Savaşı'nın da başlangıcı olarak işaretlenen çatışmalar sırasında doğmuştur. Hayatı boyunca şiddete ve kabullenilmesi zor olan insan hakları ihlallerine tanıklık etmiştir.

Bu acı deneyimi, iç savaşın yol açtığı yaygın şiddet, yerinden edilme, kayıp, yıkım içeren eylemlerin neden olduğu hasar, yalnızca bireyleri ilgilendiren bir durum olmanın ötesine geçerek kuşaklar boyu aktarılabilen, kuşaklar üzerinde sosyal, kültürel, psikolojik olarak sürekliliği olan bir yapıya dönüşmüştür. Ancak yaşanan acı deneyiminin izleri toplumun farklı kesimlerinde farklı karşılıklar bulabilir. Özellikle Kolombiya gibi, çatışmaların birden fazla tarafının olduğu bir ülkede, yaşanan herhangi bir şiddet olayının

sorumlusunun kim olduğunu tespit etmenin güç olduğu toplumlarda acı deneyimi toplumun her kesiminde aynı şekilde hatırlanmayabilir. Bu noktada insan kendi yaşadıkları ile baş başa kalarak bir tür içe kapanma hali yaşayabilmekte, hafızlarında yer eden acı deneyimini, geçmişe ait iltihaplanmış bir yara, bir yük gibi taşıyabilmektedir. Kolombiya İç Savaşı üzerinden düşünüldüğünde yaşanan şiddetin yarattığı tahribatın asıl yükünü üzerinde taşıyanların, yaralananlar ve onların tanıklıkları olduğu söylenebilir.

Doris Salcedo, hayatta kalan tanıkların taşıdığı bu ağır yükü hafifletmek istercesine, yaşanan şiddetin insanlar üzerinde, toplum üzerinde bıraktığı iyileşmesi kolay kolay mümkün olmayan yaraları mesele edinmektedir. Heykellerinde, kimliklerine dair hiçbir ipucu vermediği insan hikâyelerinin temsillerini oluşturarak, toplumu bir arada tutan yapıya işaret etmektedir. Bu yaklaşımı ile gerçekliğin karanlıkta kalan tarafına ışık tutarak toplumsal onarma çabası içinde olduğu görülmektedir. Sanatçı toplumsal hafızayı madunlar lehine yeniden inşa eden bir anlatı evreni yaratmayı amaçlamaktadır. Bu nedenle Salcedo'nun heykelleri resmi tarihin karşısında "tanık" konumundaki madunların öznel deneyimlerine dayalı bir tarihsel aktarım olarak görülebilir.

Tanık kavramını ve tanıklığın zor olan doğasına ilişkin sorgulamaları Giorgio Agamben, bir ölüm kampı olan Auschwitz'te esir tutulanların deneyimleri üzerinden utanç ve sorumluluk kavramları ekseninde tartışmaktadır. Agamben'e göre Auschwitz'in hayal bile edilemez gerçekliğinin içinden çıkarak hayatta kalmayı başarabilen Primo Levi kusursuz bir tanık örneğidir. Levi, konuşabilen ama söyleyecek ilginç bir şeyi olmayan "tanıktır", hayatta kalandır. Öte yandan dibe vuran, Gorgo'yu gören ve bu nedenle söyleyecek çok şeyi olan ama konuşamayan "tam tanıklar" vardır. Levi, tanıklık

ve tam tanıklığın olanak ve olanaksızlığının paradoksuna şu şekilde vurgu yapmaktadır. “Bizler, biz hayatta kalanlar, asıl tanıklar değiliz... Dibe vuranlar, Gorgo’yu görenler, yaşadıklarını anlatmak üzere geri dönmediler ya da taş kesildiler; bunlar Müslümanlar, su altında kalmış olanlar, tam tanıklar, tanıklıkları genel bir önem taşıyacak olanlardır... Biz onlar adına vekâleten konuşuyoruz” (Akt. Agamben, 2017: 35-36). Agamben’e göre tanık olma düşüncesi Primo Levi’yi, hayatta kalmaya iten nedenlerden biridir. Tanıklığın yok olmaması için duyduğu sorumluluk nedeniyle, yaşananları tekrar tekrar anlatmaktadırlar. Onun sorumluluk duygusu ile taşıdığı bu ağır yük, toplumsal hafızayı yeniden kurma sürecine eşlik etmektedir. Unutmaya direnmek olarak da okunabilecek bu edim, yaşanan acı deneyiminin ortak bir kimliği temel alarak çerçevesizliği ve toplumsal hafızanın yeniden inşa edilmesidir. Doris Salcedo’nun tanıklığı, yaşananları aktarmaya muktedir olan Primo Levi’nin tanıklığına benzer niteliktedir. İkisi de söyleyecek çok şeyi olan ama konuşamayan tam tanıkların deneyimlerini aktarmanın sorumluluğu ile hareket etmektedirler.

Diğer taraftan Auschwitz’ten sağ olarak kurtulmayı utanç ve suçluluk duygusu olarak deneyimleyen ve bu yüzden konuşamayan, suskun kalan insanların varlığı da söz konusudur. Agamben, (2017: 91-93) bu insanları susmaya iten şeyin, milyonlarca kişi dehşet verici bir şekilde yok edilirken, hayatta kalmanın verdiği utanç ve suçluluk duygusu olduğunu belirtmektedir. Benzer bir suskunluğu, Walter Benjamin “Hikâye Anlatıcısı” adlı makalesinde, Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan yıkımın geride bıraktığı derin izler üzerinden ele almaktadır. Benjamin (2014: 77), deneyimi aktarmayı imkânsızlaştıran şiddet olgusuna işaret ederek, “sanki kesinlikle bizim olan, kaybetmeyeceğimizden emin olduğumuz

melekelerimizden biri, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimiz elimizden alınmış gibi” demektedir. Benjamin, hikâye anlatıcılığını deneyimle ilişkilendirmektedir ve sözlü bir gelenek olan hikâye anlatıcılığının, onu ayakta tutan dünyanın kaybıyla birlikte ortadan kalktığını ifade etmektedir. Kaybolan ve artık kurtarılması pek mümkün olmayan dünyadan kopuşun en belirgin göstergesi ise insanların karşı karşıya kaldığı yıkım, kayıp, şiddet, felaket deneyimleri ve bu deneyimlere ilişkin tanıklığın artık aktarılamaz olmasıdır. Benjamin, Birinci Dünya Savaşı’na kadar kuşaktan kuşağa hiçbir kesintiye uğramadan aktarılan deneyimin, savaşın yarattığı kırılma ile birlikte değer kaybettiğini belirtmektedir. “Yalnızca dış dünyayı değil, ahlaki dünyayı algılayış biçimimizin de bir gecede, tahayyül edemeyeceğimiz kadar değişmiş olduğunu fark ediyoruz. Birinci Dünya Savaşı ile birlikte, o zamandan bu yana hiç kesintiye uğramayan bir süreç kendini göstermeye başlamıştı. Savaş bittiğinde cepheden dönenlerin dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik?” (Benjamin, 2014: 77-78).

Bizzat yaşanmış olan bu deneyim ve tanıklık, savaşın yarattığı şiddet ve yıkımın tam ortasında aktarılabilir olmaktan uzaklaşmış ve yerini suskunluğa bırakmıştır. Bir başka ifade ile dilde, yaşanan acıya ilişkin deneyimi dolaysız bir biçimde, birebir olduğu gibi anlatan kelimeleri bulmak zorlaşmıştır. Bu nedenle Agamben, (2017: 41) “dil tanıklık edebilmek için, tanıklık etmenin olanaksızlığını gösterebilir diye yerini dil olmayana bırakmalıdır” demektedir. Hikâye anlatımının görsel dilini araştıran Doris Salcedo heykelleri aracılığıyla, dili aşan, dil ile tasvir edilemeyen ya da başka bir ifade ile temsil edilemeyen deneyimleri kelimeler olmadan anlatma ve paylaşma imkânı sunmaktadır. Heykellerinde, dille anlatılamayanı sanat dili



Görsel 1-2. Doris Salcedo, *Untitled 1989-1990*, Karışık teknik.

ile aktarmakta ve bu aktarım yolu ile tarihin kaydını tutma, hakikatle yüzleşme, geçmişle barışma ve toplumsal alanda iyileşme için alan açmaktadır. Bu nedenle Kolombiyada yaşanan iç savaşının hem tanığı hem de hikâye anlatıcısı olarak tarihsel bir sorumluluk üstlenmektedir. Travmatik tanıklıklar etrafında dönüp dolaşan heykelleri, ağ gibi iç içe geçmiş anlam bağlarıyla birbirlerine bağlanmakta, yaşanan gerçekliği en saf hali ile temsil eden, anlamlı anlatılara dönüştürmektedir. Savaşın eril niteliğine kadınsal bir bakış açısı getirerek, toplumda sesi olmayan, kendini temsil edemeyen madunu merkeze taşımaktadır. Madunu merkeze taşıyarak bir taraftan tekrar özne olmasını sağlarken diğer taraftan da benliğini onarmaktadır.

Salcedo'nun travmatik tanıklığa ilişkin öne çıkan ilk çalışması, *Untitled* (Görsel 1-2) isimli yerleştirmesidir. 4 Mart 1988'de Kolombiya'nın kuzeybatısında bulunan La Negra ve La Honduras muz çiftliklerinde, paramiliter güçler tarafından yataklarından alınıp evlerinin hemen dışında ailelerinin gözleri önünde öldürülen 20 sendikal işçiyi anmak ve yaşanan şiddeti çerçevelemek için üretilmiştir. Bu yerleştirme, her biri alçı ile sıvanarak katılmış ve her biri inşaat demirleriyle delinerek, katlanarak istiflenmiş beyaz gömlek yığınları ile ikisi duvara dikey olarak yerleştirilmiş toplam altı adet metal karyoladan oluşmaktadır. Alçı ile sıvanarak yumuşaklığını kaybeden ve demirlerle delinen

bu gömlekler, uyurken yataklarından alınarak katledilen işçilerin artık olmayan varlıklarına göndermede bulunurken, asla tekrarlanmayacak olan günlük ev içi rutinlerin de altını çizmektedir ([http 1](http://1)).

Kaybın ardından meydana gelen derin yarayı iyileştirmek istercesine hayvan bağırsaklarından elde edilen bir tür lif ile sarılmış ve duvara dikey olarak yerleştirilmiştir. Huzurlu ve sıcak ev ortamından koparılarak soğuk bir mekâna yerleştirilen ve üzerlerinde yatılamaz durumda olan karyolalar, yok olan beden metaforunu temsil eden nesnelere dönüşmektedir. Karyolalar, öldürülen 20 sendikal işçinin, Primo Levi'nin sözünü ettiği "dibe vuranlar, Gorgo'yu görenler" ve bu nedenle söyleyecek çok şeyi olan ama konuşamayan tam tanıkların, artık olmayan varlıklarını çoğaltmaktadır (Akt. Agamben, 2017: 35-36). Mekâna yayılan boşluk ise hayatta kalan diğer tanıklar için asla sonlanmayacak olan yas sürecinin başlangıcına işaret etmektedir.

Salcedo'nun çalışmalarında aidiyet ve kimliğe ait referansları içinde barındıran ev ve ev mobilyaları önemli bir yer tutmaktadır. Çalışmalarında kullandığı eve ait mobilyalar, bir zamanlar yaşama ait nesnelere koruyup düzenlerken bağlam kaymasına uğrayarak ölüme, yokluğa ait saklı imgelerin muhafazasını sağlayan göstergelere dönüşmektedir. Bu göstergeler 1989 yılından itibaren ev mobilyalarına beton ile müdahale ettiği bir dizi yerleştirme serisi



üzerinden analiz edilebilir. Salcedo bu seride evin ve insan bedeninin ihlalini vurgulamak istemiştir. Normal şartlarda ev ve aile sıcaklığını sembolize eden mobilyalar, betonun ağırlığıyla birlikte bozulan ev alanının ve bozulan sosyal bağların simgesel nesnelere dönüşmüştür. Dünyevi eşyalarla doldurulmayı bekleyen bir alan yerine, içi betonla doldurularak hava geçirmez ve artık erişilmez bir alan haline gelmiştir. Mobilyalar tanınabilir durumdadırlar ancak mutasyona uğramışlardır. Travmatik tanıklığın insanlar üzerinde neden olduğu tahribata benzer bir biçimde tahrip edilerek işlevlerinden yoksun bırakılmışlardır.

Kolombiyada yaşayan insanlar için en acı veren şeylerden biri, yakınlarının hiçbir iz bırakmadan zorla kaybedilmesidir. Zorla kaybetme mağduru binlerce Kolombiyalı aile sevdiklerinin varlığı ile yokluğu arasındaki belirsizlikten ve bu belirsizliğin yarattığı sonu gelmeyen bir acıdan mustarıptir. Zorla kaybetmenin sonucunda kayba ait hiçbir iz bulunamaz. Hiçbir iz bulunmadığı için de kaybın ardından tutulan yas hiçbir zaman tamamlanamaz. Tamamlanamayan yas süreci ise melankoliye doğru sürüklenir. Sigmund Freud, “Yas ve Melankoli” adlı makalesine kaybın ardından gerçekleşen yas sürecini normal ve yaşanması gerekli bir deneyim olarak ele almaktadır. Acı verici bir deneyim olan yas, Freud’a göre (2015:

18) “sevilen bir kişi ya da kaybedilen kişinin yerine konan soyut bir kavramın, anayurt, özgürlük ya da bir ülkü gibi, yitirilmesine verilen tepkidir”. Freud, yası hastalıklı bir durum olarak değerlendirmemekte, hayata yeniden uyum sağlamaya yönelik olarak yaşanması gereken, zamanla üstesinden gelinebilecek bir süreç olarak ele almaktadır. Bu doğrultuda yasin şiddeti zamanla azalmakta ve belirli bir süre sonra ise etkisini kaybetmektedir. Böylelikle kaybedilenin yokluğu deneyimlenmekte, yeni yaşam koşulları kabullenilmekte ve yas süreci sonlanmaktadır. Ancak yas sürecinin tam anlamıyla sona ermediği durumlar vardır. Freud, geçen zamana rağmen yasin sonlanamaması durumunu melankoli olarak adlandırmaktadır. Melankoli, “derin biçimde acı veren üzüntü, dış dünyaya duyulan ilginin sekteye uğraması, sevme yetisinin kaybı, tüm etkinliklere ket vurulması, yerini kendini suçlama ve aşağılamaya bırakmış, cezalandırılacağına dair sanrısız bir bekleyiş içinde kendilik duygusunun değerden düşmesi ile tanımlanır” (Freud, 2015: 19). Melankoli kaybın ardından parçalanmış olan iç dünyanın yeniden yapılanamaması, yas sürecinin sağlıklı bir biçimde sürdürülememesi ve karmaşık bir hal almasının sonucudur. Kaybın anlamlandırılmamasının sonucu olarak ben değersizleşir, kayıp, “ben”in kaybına dönüşür. Freud’a göre (2015: 22-23) “yasta dünya yoksul



Görsel 3-4-5. Doris Salcedo, *Untitled*, 1989-2008, Karışık teknik.



**Görsel 6-7-8.** Doris Salcedo, *La Casa Viuda I, III, IV*, 1992-1994, Karışık teknik.

ve boş bir hal alır, melankolide ise yoksullaşan ve boş hale gelen Ben'in ta kendisidir". Melankoli yasa göre daha ağır ve daha yıkıcı seyrederken benliğe ilişkin sorgulama sürecini de beraberinde getirmektedir.

Salcedo, zorla kaybetmeyi odağına aldığı *Untitled* (Görsel 3-4-5) isimli yerleştirmesinde, artık olmayan insanların izlerini taşıyan dolaplar, çekmeceler, yataklar gibi ev mobilyalarını kullanmaktadır. Mobilyaların içlerini beton ile doldurarak işlevlerinden koparmakta ve onları sessizliğe gömmektedir. Betona gömme edimi, susturma, bastırma, muhafaza etme, saklama gibi çok katmanlı anlam dizgeleri oluşturmaktadır. Betonla birlikte her bir boşluğu dolan ve ağırlaşan mobilyalar zorla kaybetmenin geride bıraktığı dayanılmaz acının şiddetini attıran bir unsura dönüşmektedir. Mobilyalar, içleri betonla doldurulduktan sonra artık başka bir anlam dünyasına ait olurlar.

Sanatçının kayıp, parçalanma ve bozulma hissini ev içi mekâna taşıdığı bir diğer çalışması *La Casa Viuda* (Görsel 6-7-8) adlı yerleştirme serisidir. Bu çalışmada, Kolombiya Ordusu, uyuşturucu kaçakçıları, gerilla ve paramiliter gruplar arasındaki yaşanan şiddet sarmalı sonucunda zarar gören ve terk edilen evlerde bulunan nesnelere kullanılmıştır. Ev yaşamına ait nesnelere ait oldukları bağlamdan koparılıp mobilyaların

içine gömülmüştür. Böylece evin doğal düzeni bozulmuştur. Ev içi kullanılmış mobilyalar, kişisel eşyalar artık orada olmayan bedenlerin izlerini sessiz bir biçimde izleyiciye aktarmaktadır. Bu seride evler de tıpkı kadınlar gibi yalnız kalmış durumdadır. Yalnız ve suskun kalan kadınlar ile terk edilen evler arasında özdeşlik kurulmuştur. Yerleştirme, artık olmayanın varlığına ilişkin güçlü referanslar taşımaktadır (Valesini, 2016: 42-48).

*Atrabiliarios* (Görsel 9-10) kadınların zorla kaybedilmesine ve bu kaybedilme sırasında maruz kalınan cinsiyete dayalı şiddete vurgu yapan bir çalışmadır. Yerleştirme, 1980'li yıllarda paramiliter gruplar ve gerilla güçleri arasındaki çatışmalar sırasında Kolombiya'da uygulanan sosyal kontrol yöntemi olan zorla kaybedilmeye dair gerçeklikleri sanat alanı içerisinden aktarmaktadır. Yerleştirmede, kaybedilen kadınlara ait ayakkabılar, bedenlerinin yokluğu için bir metafor olarak sunulmaktadır.

Ayakkabılar ait oldukları mekânlardan evlerinden koparılıp galeri mekânındaki nişlere gömülmüş ve üzerleri hayvan derisinden yapılan bir tabaka ile örtülmüştür. Tabaka ve nişler, cinsiyete dayalı şiddete uğrayan kadınların yarasını iyileştirmek istercesine, cerrahi iplerle birleştirilmiştir. Dikişlerle çerçevelenmiş ve kapalı nişlere



**Görsel 9-10.** Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1992-2004, Karışık teknik.

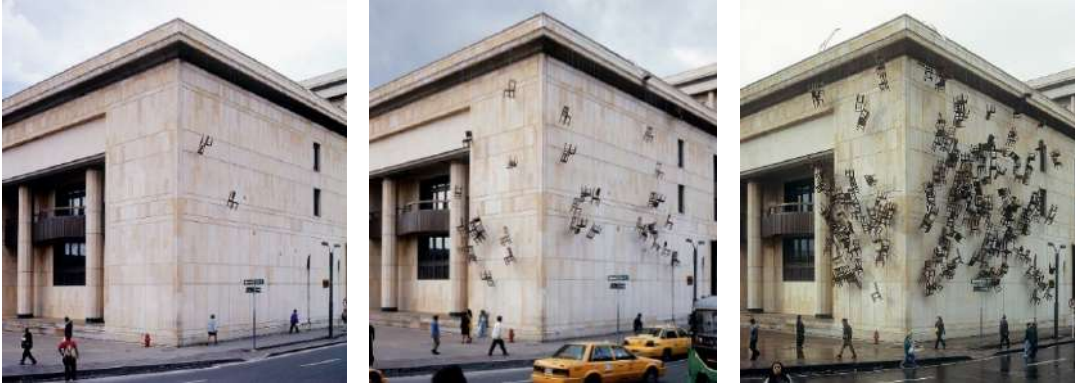
gömülmüş aşınmış ayakkabılar, zorla kaybedilen ve artık olmayan kadınların temsilini sunmaktadır (Aponte ve María, 2016: 111-115). Hayvan derisinden yapılmış tabaka ise bakış ile ayakkabılar arasına mesafe koymakta, ayakkabıların formunu bulanıklaştırarak şimdiden uzaklaştırmaktadır. Aitliği, yaşama dair izleri belli belirsizleşen ayakkabılar puslu görünümleri ile siyah beyaz fotoğraflar gibi geçmişin hatıralarını çoğaltmaktadır. Bu yerleştirme aynı zamanda cinsiyete dayalı

şiddetin toplumsal hayatta mahrem kalan yönünü, mahremiyet alanından çıkartarak kamusal alana taşımakta ve yaşanan bu acı deneyimini toplumsalın meselesi haline getirmektedir.

Unland (Görsel 11-12-13) birbirinden farklı ancak birbiriyle ilişkili üç ayrı parçadan oluşur: Unland: the orphan's tunic, Unland: irreversible witness ve Unland: audible in the mouth. Kolombiyada şiddetin yoğun olduğu bir bölgede ebeveynlerinin öldürülmesine tanık olan yetim çocuklarla yapılan görüşmeler üzerinden gerçekleştirilen bir çalışmadır. Sanatçı, bu çocukların, ebeveynlerinin öldürülmesinin ardından yaşamlarını nasıl sürdürdüklerini gözlemlemiştir. Mağduriyetlerini, tanıklıklarını ve travmalarını çerçeveleyen gerçekliği, yoksunluklarını gösteren basit materyallerle anlatmıştır. Seçtiği materyallerin yalınlığını, mağdurların koşulları ile ilişkilendirmiştir. Heykellerin her birini, birbirlerinden farklı olan ve eşleşmeyen masa tablalarını bir araya getirerek oluşturulmuştur. Benzer malzemelerden yapılmış olmasına rağmen yerleştirmedeki heykellerden her biri diğerlerinden farklıdır. "Unland: the orphan' tunic", annesinin ölümüne tanıklık eden altı yaşındaki bir kızın anlattıkları ile ilgilidir. Yüzey yer yer insan saçı, ipek gibi organik ve eve ait nesnelere ile kaplanmıştır. Unland: irreversible witness'de ise masalardan birinin üstüne metalden küçük ölçekli bir bebek yatağı yerleştirilmiştir. Serinin en minimal parçası olan Unland: irreversible witness, iki eski ahşap



**Görsel 11-12-13.** Doris Salcedo, *Unland: Irreversible Witness*. *Unland: the Orphan' Tunic*. *Unland: Audible in the Mouth*, 1995-1998, Karışık teknik.



**Görsel 14-15-16.** Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, 2002, *Karışık teknik.*

masanın bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu kırık, parçalanmış ve mutasyona uğramış parçalar, kırık, parçalanmış, mutasyona uğramış yaşamlara, aile ve ev kavramlarına göndermede bulunmaktadır (Beltrán ve Restrepo, 2015: 188-189).

Yerleştirmenin ismi olan “Unland”, Doris Salcedo’nun “un” ön ekinden ve “land” kelimesinden türettiği melez bir kelimedir. İngilizcede “un” ön eki önüne geldiği kelimeye olumsuz bir anlam vermektedir. Kolombiyada yaşanan iç savaş göz önünde bulundurulduğunda, “un” öneki yokluk, eksiklik, bir şeylerin artık var olmama durumu gibi pek çok kavrama göndermede bulunmaktadır. “Land” ise kelime anlamı olarak arazi, kara, yer gibi anlamlar içerir. Dolaylı olarak yuvamızın olduğu, ait olduğumuz huzurlu ve güvenli alanı tanımlar. Önüne aldığı un eki ile ise bağlamından koparak ait olduğumuz huzurlu ve güvenli alanın yokluğuna, eksikliğine işaret ederek, imgelemde distopik bir yer kurgusu oluşturur. Dolayısıyla, “Unland”, Kolombiyada yaşanan şiddet ve şiddetin toplumda yarattığı etkinin sanat diline aktarımında, çalışmayı bütünleyen anahtar bir kelime olarak işlev görmektedir.

Noviembre 6 y 7 (Görsel 14-15-16) sanatçının Kolombiya’nın travmatik siyasi geçmişi ile hesaplaştığı kamusal alan performanslarından biridir. Çalışma, 6 Kasım 1985’te otuz beş M-19

gerillasının Bogotá’da bulunan Kolombiya Adalet Sarayı’nı işgali ve Askeri Kuvvetlerin binayı geri almak için başlattığı karşı saldırı sonucunda yaşanan şiddet üzerinedir. Bu nedenle performans, enkaza dönen bir binanın içinde hayatını kaybeden doksan dört kişinin ve ölümü ertelenmiş on bir kayıp kişinin yasını tutan bir anıt niteliğindedir.

Kolombiya halkını yas tutma ritüeline davet eden bu çalışma saldırının 17. yıl dönümünde gerçekleştirilmiştir. Performans, 6 Kasım 2002 tarihinde saat 11.35’te, ilk öldürülmenin gerçekleştiği anda başlamış ve 7 Kasım 2002 tarihinde olayların sonlandığı anda bitmiştir. Bu nedenle elli üç saat süren bu performansta zaman olgusu önemli bir vurgu niteliğindedir. Yeniden inşa edilen Adalet Sarayı’nın çatısından aşamalı bir şekilde yavaşça indirilen ve insan bedeninin varlığı ve yokluğunun izlerini taşıyan 280 adet ahşap sandalyeden her biri, kurbanların otopsi raporlarına göre öldüğü yaklaşık bir zaman aralığı referans alınarak çatıdan indirilmiştir. İnsan bedeninin varlığı ve yokluğunu vurgulayan bu boş sandalyeler, Kolombiya halkının savunmasızlığını, korunmasızlığını ve yaşamlarının kırılganlığını vurgulamaktadır (Beltrán ve Restrepo, 2015: 190-191).

Doris Salcedo, 2000’li yıllardan itibaren küresel ölçekte politik şiddet ve baskıya maruz kalan insanların hayatlarını anan ve yasını

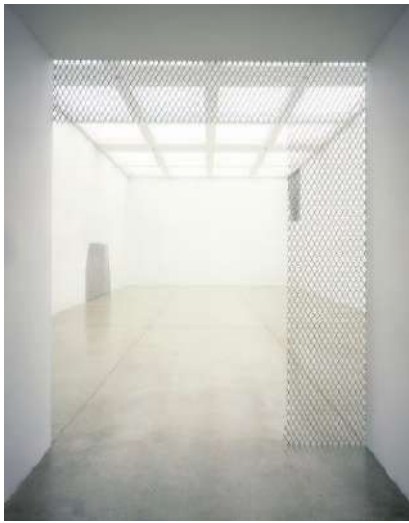
tutan çalışmalar üretmeye başlamıştır. Farklı zamanlarda, farklı yerlerde, farklı koşullarda şiddete uğrayan insanların deneyimleri arasında bağlar kurarak, bu deneyimleri maddi nesnelere üzerinden aktarmaya çalışmıştır. Kendini küresel ölçekte politik şiddete uğrayan insanlar arasında bir bağlantı olarak gören sanatçının çalışmaları, bu tarihten itibaren, bir taraftan Kolombiya'nın sorunlu tarihinden beslenirken diğer taraftan da savaş, sınır dışı edilme, zorunlu göç, ırkçılık, eşitsizlik gibi küresel duruma işaret etmektedir.

Neither, (Görsel 17-18) Salcedo'nun 2004 yılında Londra'daki White Cube Gallery mekânına müdahale ettiği ve mekânla doğrudan diyalog başlattığı bir yerleştirmedir. Salcedo'nun bu yerleştirmesinde sorgulamalarının bağlamı hem tarihsel hem de güncel bir gerçekliği olan toplama kamplarıdır. 11 Eylül 2001'deki terör saldırılarının ardından, ABD'nin Afganistan'a düzenlediği Kalıcı Özgürlük Operasyonu ile birlikte terör suçlamasıyla gözaltına alınan zanlıların tutulduğu, zanlıların insanlık dışı muamelelere maruz kaldığı yönünde iddiaların ortaya atıldığı ve bu yönü ile uluslararası kamuoyunda tartışmalı bir yer edinen Guantanamo Kampı bu çalışmanın odak noktasıdır. Sanatçının, günümüzde işkencenin sembolü haline gelmiş

olan Guantanamo'daki toplama kampına ilişkin sorgulamaları, galeri mekânının duvarlarına çelik ızgara teli ile müdahalesiyle biçim bulmuştur. Galeri mekânını bir uçtan diğer uca kuşatan çelik ızgara telleri yapının duvarlarına gömülerek derin bir hafriyatla şekillenmiştir. ızgara teli duvarları bir ağ gibi sararak ve mekânın girişindeki duvarların ötesine doğru uzanarak geçişi sınırlandıran bir engel oluşturmaktadır.

Yeniden yapılandırılan mekân, kapatılan, gözetlenen, denetim altında tutulan, tehdit altındaki insan bedenine dair anlam katmanlarını çoğaltmaktadır. ızgara telinin dışında her türlü nesneden arındırılmış galeri mekânı, bir hücrenin yalıtılmışlığını ima ederek günümüz dünyasını kuşatan tedirginlik hissini yeniden üretmektedir. Galerinin beyaz duvarına gömülen gri ızgara teli gölgeli alanlar oluşturarak mekânın sınırlarını belirsizleştirmektedir. Gölgelerle birlikte giderek solan ve belirsizleşen çıplak mekân, gölgelerle birlikte giderek solan ve belirsizleşen hayatlar gibi, içinde yaşadığımız sosyo-politik yapının insan hayatında yaptığı tahribatın izlerini görünür kılmaktadır (http 2).

Abyss (Görsel 19-20) sanatçının mekâna doğrudan müdahale ettiği bir yerleştirmedir.



**Görsel 17-18.** Doris Salcedo, *Neither*, 2004, *Karışık teknik.*



**Görsel 19-20.** Doris Salcedo, *Abyss*, 2005, *Karışık teknik.*

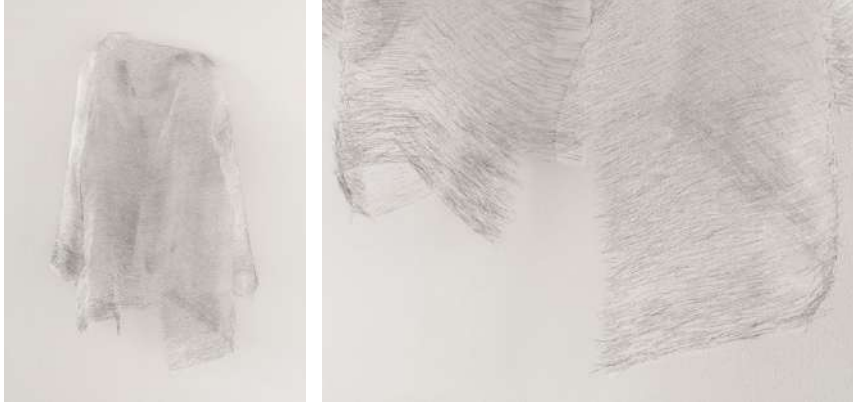
Sanatçı bu yerleştirmesini, Castello di Rivoli Çağdaş Sanat Müzesinde gerçekleştirmiştir. *Neither*, (Görsel 17-18) adlı yerleştirmesinde olduğu gibi odak noktası, kapatılan, gözetlenen, denetim altında tutulan insan bedenidir. Kendi ifadesiyle bu yerleştirmesinde, “çağdaş bir köle olmanın ne anlama geldiğini” sorgulamaktadır

(http 2). Sanatçı, müzenin kubbe şeklindeki tuğla tavanını, mekânın beyaz duvarlarını kaplayacak şekilde zemine doğru uzatarak baskıcı bir ortam yaratmıştır. İzleyiciler, tavanı ve duvarları tuğla ile kaplı olan mekâna alçak bir kapı aralığından eğilerek girmektedirler. Mekânın içindeki izleyici artık dört bir yanı tuğla duvarlarla çevrelenmiş bir mekândadır. Tuğla duvarlar zemine kadar inmediği için izleyiciyi baskı ile beraber çökme hissi ile baş başa bırakmaktadır. Tekinsizlik, huzursuzluk hissi ile beraber mekân bir tehlike bölgesi olarak yeniden haritalanmaktadır.

Doris Salcedo, 2007 yılında Tate Modern’de kurulumunu gerçekleştirdiği “Shibboleth” (Görsel 21-22-23) adlı yerleştirmesinde, Butler’in işaret ettiği yası tutulabilenler ve tutulamayanlar arasındaki ayrıma, kırılğan hayatlara odaklanmaktadır. Shibboleth sözcüğü bir grubu diğerlerinden ayırıştıran, dışlayan ve yargılayan özellik, bir iz anlamına gelmekte, aidiyet belirleyen göstergelere işaret etmektedir. Russell Jacoby (2011: 76), *Bloodlust* adlı kitabında shibboleth sözcüğünün kavramsal kökenine ilişkin olarak, ilk önce dostları ve düşmanları ayırt etmenin bir yolu olarak kullanıldığını ifade etmekte ve eski ahitte geçen bir kıssaya dikkat çekmektedir. Kıssaya göre, çatışan iki Semitik topluluktan muzaffer olan Gilatlar, savaş sonrası



**Görsel 21-22-23.** Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007, *Karışık teknik.*



Görsel 24-25. Doris Salcedo, *Disremembered*, 2014, Karışık teknik.

dış görünüş olarak kendilerine tıpatıp benzeyen düşmanları Efrayimoğullarının kaçmasını engellemek ve onları öldürebilmek için, onlardan “shibboleth” sözcüğünü telaffuz etmelerini istemişlerdir. Kaybeden topluluğun dilinde “sh” sesi olmadığı için shibboleth sözcüğü, Efrayimoğulları tarafından sibboleth olarak telaffuz edilmiştir. Böylece sözcüğü telaffuz etme şekli, birbirlerine fiziksel olarak tıpatıp benzeyen iki topluluk arasında aidiyet belirleyen bir ayrıştırma, yargılama ve dışlama unsuru haline gelmiştir.

Eski ahitte geçen bu kıssaya göndermede bulunan Shibboleth, Salcedo’nun, “sınırı geçerken karşılaşılan tehlikeler ve reddedilme korkusuyla özdeşleştirdiği bir kelimedir” (http 3). Yerleştirme, farklı topluluklar, farklı insanlar arasında ayrılıklar, anlayış ve hoşgörü eksikliğini sembolize etmektedir. Çatlağın içerisine yerleştirdiği sınır telleri ile mülteci olma durumunu ve dünyanın dört bir yanında yaşanan göç krizinin altını çizmektedir. Çatlak ve sınır telleri ile birlikte, bir tehlike bölgesi olarak haritalanan zemin, izleyiciyi gündelik hayatının konforlu alanından hızla çıkarmakta hayatın normal akışı içinde şimdiye kadar hiç düşünmeden basılan ve sağlam sanılan zeminin aslında hiç de öyle olmadığı gerçeği ile izleyiciyi yüzleştirmektedir.

*Disremembered*, (Görsel 24-25) ipek iplik ve ince dikiş iğneleri ile dokunan kumaşlardan yapılmış üç kadın gömleğinden oluşan bir yerleştirmedir. Bu çalışmanın çıkış noktası, çocuklarını silahlı şiddet sonucu kaybeden anneler ve onların hiç dinmeyecek olan acıdır (http 4). Gömlekler, giyen kişinin acı hissetmeden nefes alamayacağı birer yas nesnelere dönüşmüştür. Farklı açılardan bakıldığında, heykelin detayları görünürlük ve görünmezlik arasında gidip gelmekte, hayaleti andıran görünüşleriyle ipeğin ve iğnelerin parıltısı birbirine karışmakta, solan bir anı gibi bir anda belirilmekte ve bir anda yok olmaktadır (http 5).

Palimpsest (Görsel 26-27) izleyiciyi, tanıklık, kırılma ve yas kavramları üzerine düşünmeye iten çalışmalarından biridir. Yerleştirme, üst üste binen, belli belirsiz gölgelere hapsolmuş isim çiftlerinden oluşmaktadır. Her bir isim, dönüşü olmayan göç yolculuğunda, Avrupa’ya ulaşmaya çalışırken hayatını kaybetmiş ve hayallerini Akdeniz’in derinliklerine bırakmış, binlerce unutulmuş insandan birine karşılık gelmektedir. Her yıl savaşlar, dini ve etnik temellere dayalı çatışmalar, açlık ve hastalık nedeniyle vatanlarını terk edip daha iyi bir gelecek umuduyla Akdeniz üzerinden Avrupa’ya ulaşmak isteyen binlerce insan, boğularak ya da açlık ve susuzluktan hayatını kaybetmektedir. Uluslararası Göç Örgütü’nün (IOM) 2017’de yayınlanan raporuna

göre sadece 2016 yılında en az 5,079 kişi Akdeniz'de boğularak hayatını kaybetmiştir (http 6). Bu rakam sadece tespit edilebilen kişilerin sayısını göstermektedir. Palimpsest, yakın tarihin en trajik olaylarından biri olan bu göç yolculuğunu, insanların hayatlarının kaybolmasının ve unutulmasının ne kadar kolay olduğunu aktarmaktadır (http 7) Bunun yanında trajediyi açıkça göstermeye gerek duymadan, trajedi sonrasında yaşanan acıyı hissedilir kılmakta, izleyicinin acı çekenle duygusal bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Yerde uzanan ve sıralar halinde suya yazılmış Mohamed, Ralph, Ahmed, Ibrahim, Yusuf, Mirvan, Ahmadi, Amir v.b isimler, kurbanların Orta Doğulu ya da Afrikalı kimliklerine ait referanslar vermektedir. Bu düzenleme biçimi, belki öldükleri bile bilinmeyen, suların içinde kaybolup giden bu insanların aslında olmayan mezarları gibidir.

Palimpsest, bir taraftan içinde geçmişin imgesini gizlerken, diğer taraftan üstüne sürekli yenilerinin eklendiği geçmiş ile şimdiki iç içe



Görsel 26-27. Doris Salcedo, Palimpsest, 2017, Karışık teknik.

geçiren bir hafıza alanı halinde kurgulanmıştır. Yerleştirme, 2000 yılından önce boğularak hayatını kaybeden göçmenlerin kumdan yapılmış levhaların üzerine yazılmış belli belirsiz isimleri ile 2011-2016 yılları arasında yine boğularak hayatını kaybeden göçmenlerin isimlerinin suyla yazıldığı iki katmandan oluşmaktadır (http 8).

Yerleştirmede su damlaları döngüsel bir biçimde yavaş yavaş levhaların üzerindeki küçük deliklerden yükselmekte, daha iyi bir yaşam arayışında ölen binlerce kadın, erkek ve çocuğun isimlerini oluşturmak için yüzeyde yavaş yavaş birleşmektedir. Mezar taşını anımsatan yüzeyde, damlaların gözyaşı gibi yavaşça ortaya çıkması ve isimlerin yavaşça belirmesi, kurbanların ardından tutulan ve asla sonlanmayan yas sürecine göndermede bulunmaktadır. Bir süre sonra su yüzeyden yavaş yavaş emilmekte, isimlerin solmasına, isimlerin görünürlük ve görünmezlik arasında gidip gelmesine neden olmaktadır (http 9).

Bu süreç unutmama ve hatırlama döngüsü içinde sürüp gitmektedir. Yerleştirme, göç yolculuğunda hayatını kaybeden kimsenin hatırlamadığı tüm insanlara adanmış sessiz bir ağıt niteliğindedir.

Salcedo'nun 2017 yılında gerçekleştirdiği Fragmentos (Görsel 28-29) Kolombiya İç Savaşı'nın kadın kurbanlarına adanmış bir karşı-anıt projesidir. Fragmentos, elli iki yıl süren bir iç savaşın sonunda, 2016 yılında imzalanan barış antlaşmasının ardından hakikatle yüzleşmek ve bu yolla barışın inşası için gerçekleştirilmiştir. Yerleştirmede acılarla dolu bir sürecin sonuna işaret etmek için FARC tarafından teslim edilen silahlar eritilerek kullanılmıştır. Savaş ve şiddet hakkında doğrudan bir şey söylemeyen Fragmentos'da, savaşın ve şiddetin en önemli göstergelerinden biri olan silahların biçimleri ve işlevleri altüst edilmiştir. Savaşı yücelten anlatıları reddeden bu yerleştirmede silahlar işlevlerinden koparılmış, üzerinde yürünen, kâğıt gibi kırış kırış olmuş bir yüzeye dönüştürülmüştür.

Sanatçı bu yerleştirmesi için, 16. yüzyılda inşa





Görsel 28-29. Doris Salcedo, *Fragmentos*, 2017, *Karışık teknik*.

edilmiş Kolombiya'nın kolonyal dönemine ait terk edilmiş ve harabeye dönmüş bir yapıyı kullanmıştır. Kolonyal döneminin acılarını içinde, ta derinliklerinde barındıran bu yapıdan geriye kalan yıkıntıları yerleştirme için mekân olarak kullanmak bilinçli bir tercih olarak öne çıkmaktadır. Sanatçı, uzak bir geçmişte yaşanan acılar ile iç savaşın geride bıraktığı tahribat arasında özdeşlik kurarak hafıza kavramına vurgu yapmış ve bu tercihle yerleştirmenin yer aldığı mekânı bitmek bilmeyen bir travmanın temsil edildiği bir yer haline getirmiştir.

Hem bir sanat alanı hem de bir hafıza alanı olarak tasarlanan bu mekânın zeminini kaplamak için eritilen silahlar sac levha haline getirilmiştir. Sac haline getirilen bu levhalar iç savaş sürecinde yaşanan şiddet nedeniyle mağdur olan kadınlar tarafından acı, ıstırap ve öfkeyi de içine alan duygularını ifade etmek için çekiç ile dövülerek biçimlendirilmiştir (http 10). Kadınların duygularını nesnelleştiren bu levhaların her bir parçası, acının ve öfkenin göstergesi haline gelmiştir. Öte yandan bu çalışma erkeklerin yazdığı, oynadığı ve inşa ettiği bir tarihin karşısında nesne olarak konumlanan madun kadınların özneye dönüşme süreçlerine dair de bir anlatı oluşturmaktadır.

Bu çalışma gerçekleştirilirken yaptıkları katkılar ile kadınlar, mağduriyet yaşayan pasif nesne konumundan bir sanat eserini biçimlendiren aktif özne konumuna gelmişlerdir. İzleyici mekâna

girdiğinde *Fragmentos*'u görmek için bakışını yere indirmek durumunda kalmaktadır. Bakışı yere indirme ediminin, Kolombiya İç Savaşı'nın tüm kurbanlarının hatıralarına bir saygı duruşu olarak okunabileceği gibi anıtın olağan anlamını da tersine çeviren bir deneyim olarak da ele alınabilir. Tarihi destansı bir biçimde aktaran görkemli geleneksel anıtların tersine insan ölçeğindeki bu anıt, iç savaşın gündelik hayatta yarattığı kırılmaları çoğaltan diyaloglar yaratmayı amaçlamaktadır (http 11).

## SONUÇ

Bu makalede, yakın tarihin en uzun soluklu ve en şiddetli iç savaşına tanıklık eden heykeltıraş Doris Salcedo'nun sanat pratiği ele alınmıştır. Sanatçının ilk dönem heykellerinin odak noktası, aidiyet beslediği coğrafyanın kolonyal döneminden artakalan tarihsel, kültürel ve toplumsal miras ve bu mirasın yol açtığı Kolombiya İç Savaşı'dır. Sanatçı bu dönemde İç Savaş süresince maruz kalınan öldürülme, zorla yerinden edilme, zorla kaybetme, işkence, ayrımcılık ve cinsiyete dayalı şiddet gibi çeşitli şiddet rejimlerinin toplum üzerinde yarattığı travmatik etkiler ve bu etkilerin insanların hayatlarında açtığı kapanması güç yaralara sanat alanı üzerinden bir eleştiri sunmaktadır. Bu dönem heykellerinde, konuşamayan, konuşabilse bile toplumda sesi olmayan, kendini temsil edemeyen madun kimliği üzerinden ait olduğu coğrafyanın hafızasını

kayıt altına almakta ve arşivini oluşturmaktadır. Madunun kişisel tarihini politikleştirerek tarihsel, kültürel ve görsel kodlar üzerinden hakikate ilişkin çoklu okumalar sunmakta, geri planda kalan, duyulmayan, görülmeyen hikâyeleri bir araya getirerek eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Hakikatle yüzleşme olarak adlandırılabilir olan bu pratik, yas tutabilme araçları sunarak toplumsal iyileşme için bir araç niteliği taşımaktadır. Öte yandan bu dönem heykellerinde sanatçının, heykelleri aracılığıyla hakikatle yüzleşmenin yükünü, madunun üzerinden alarak toplumun geniş kesimlerine yaymakta olduğu görülmüştür. Sanatçının Kolombiya İç Savaşının izleri üzerinden okunan heykellerinin kolonyalizmin eleştirel bir çözümlemesi olduğu saptanmıştır. Sanatçının bu dönem heykelleri, konuşulmayan, suskunluğa mahkûm olan hafızaları kayıt altına alarak, kolonyalizmin geride bıraktığı kültürel mirasın arşivini tutmaktadır.

2000’li yıllardan itibaren üretimleri Kolombiya’nın sorunlu tarihi ile sınırlı kalmamış, küresel dünyayı kuşatan sınır, göç, aidiyet, kayıp, yıkım ve şiddetin yol açtığı maduniyetlerin farklı yüzleri ile izleyiciyi buluşturan heykeller yapmıştır. Sanatçının bu dönem heykellerindeki madun kimliği, kolonyal coğrafyalardan gelen ve etnisiteyi vurgulayan “öteki” üzerinden şekillenmektedir. Ötekinin kültürel ve toplumsal varlığının yadsıyan kolonyalist bakışı eleştirmiş, sanat alanı üzerinden kolonyal coğrafyalardan gelen ötekinin temsilini, Batı merkezci dünya tahayyülüne dâhil etmiştir. Hakikatle yüzleşme pratiği bu dönem heykellerinde de söz konusudur ancak burada daha çok Batı merkezci bakışın, merkez dışında kalan madun ötekinin kırılğan hayatları üzerinde neden olduğu tahribatı ifşa etmek üzerine kurgulanmıştır.

Sonuç olarak, Doris Selcado sanatsal üretimlerinde en genel anlamda, ötekinin varlığını yadsıyan, politik yapıları, ekonomik

sistemleri, kültürel ve toplumsal normlarıyla evrensel doğruluk iddiasındaki, Batı merkezci bakışı eleştirmektedir. Modernitenin temel bir parçası olan Batı merkezci bakış, bu bakışın sorunlu doğası, sonuçları ve ona eklenen kapitalizm, emperyalizm, kolonyalizm gibi makro meselelere, makro alanın dışından, onu besleyen kılcallardan ilerleyerek mikro ölçekte bir bakış sunmaktadır. Madun kimliği üzerinden geliştirdiği mikro bakış açısı ile Batı dışı coğrafyalara ait olan meseleler sanatın sınırları aşan dili sayesinde küresel ölçekte görünürlük kazanmakta, temsiliyet alanları genişleyerek küreselin meselesi haline gelen diyaloglar geliştirmekte ve bu meseleleri doğuran, besleyen durumların sorgulanmasını sağlamaktadır. Sanatçının heykelleri, madunun duyulmayan sesinin geniş kitlelere ulaşmasında, toplumun bu gruplara yönelik duyarlılık geliştirmesinde etkili bir araç olduğu görülmüştür. Bu nedenle sanatçının çalışmaları, sadece sanat alanını değil, farklı disiplinlere ait çalışma alanlarını da zenginleştiren politik bir okuma alanı oluşturmaktadır.

## KAYNAKLAR

- Agamben, G. (2017). *Tanık ve Arşiv*. (Çev: İ. Başgül, C. Solmaz). İstanbul: Dipnot.
- Aponte I., María C. (2016). *Función Social del Arte. Aporte de la Bbra de la Artista Doris Salcedo a Proceso de Justicia Transicional en Colombia*. *Revista Científica General José María Córdova*, 14(17), 85-127 (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Arendt, H. (2018). *Şiddet Üzerine*. (Çev: B. Peker). İstanbul: İletişim.
- Aslan, M. (2013). *Sunuş. A. Günaysu (Editör), Hakikat Komisyonları içinde (s. 6-10)*. İstanbul: Anadolu Kültür Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk*. (Çev: N. Gürbilek). İstanbul: Metis.
- Beltrán, V. G., Restrepo, S. (2015). *Doris Salcedo: Creadora de Memoria. Nómadas*, (42), 185-193. (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Butler, J. (2018). *Kırılğan Hayat*. (Çev: B. Ertür). İstanbul: Metis.
- Daşlı, G. Alıcı, N. Figueras, J. P. (2018). *Bariş ve Toplumsal Cinsiyet: Kolombiya Bariş Süreci*. (Çev: Ö. Karakaş, İ. Urkun, J.C. Buitrago). Ankara: Demos.
- DPI. (2013). *Kolombiya'da Siyasal Şiddet ve Henüz Olgunlaşmayan Bariş Süreci*. Londra: Demokratik Gelişim Enstitüsü.
- Freud, S. (2015). *Yas ve Melankoli*. (Çev: A. Emirsoy). İstanbul: Telos Yayınevi.
- Jacoby R. (2011). *Bloodlust: On the Roots of Violence from Chain and Abel to the Present*. New York: Free Press.
- Keane, J. (1998). *Şiddetin Uzun Yüzyılı*. (Çev: B. Peker). Ankara: Dost Kitabevi.
- Valesini, M. S. (2016). *Metaphors of the Absent Bodies in Doris Salcedo's Installations/Metáforas del Cuerpo Ausente en las Instalaciones de Doris Salcedo*. *Estúdio*, (15), 41+. <https://link.gale.com/apps/doc/A531171059/IFME?u=anon-f2710710&sid=googleScholar&xid=3aaaa6b5> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).

## İnternet Kaynakları

- http 1. *The Independent*. (2015). *Doris Salcedo: At the Intersection of Normalcy and Terror*. <https://independent.org/2015/08/doris-salcedo-at-the-intersection-of-normalcy-and-terror/> (Erişim Tarihi: 15.12.2021).
- http 2. *Art21*. (2013). *Doris Salcedo; Variations on Brutality*. <https://art21.org/read/doris-salcedo-variations-on-brutality/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 3. *Tate*. (2007). *Tateshots.DorisSelcado:Shibboleth*. <https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695/doris-salcedo-shibboleth> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 4. *Cultureshockart*. (2015). *An Uncomfortable Silence: Doris Salcedo*. <https://cshockart.com/2015/07/02/an-uncomfortable-silence-finding-meaning-from-a-distance-with-doris-salcedo/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 5. *Museum of Contemporary Art Chicago*. (2015). <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/disremembered/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 6. *IOM*. (2017). *Mediterranean Migrant Arrivals Top 363,348 in 2016; Deaths at Sea: 5,079*. <https://www.iom.int/news/mediterranean-migrant-arrivals-top-363348-2016-deaths-sea-5079> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 7. *Studio International*. (2018). <https://www.studiointernational.com/index.php/doris-salcedo-review-white-cube-bermondsey-tabula-rasa-palimpsest-shibboleth> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 8. *WhiteCube*. (2018). *DorisSalcedo*. [https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris\\_salcedo\\_bermondsey\\_2018](https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris_salcedo_bermondsey_2018) (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 9. *Museum of Contemporary Art Chicago*. (2015). <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/texts/the-muted-drum/index.html> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 10. *Hyperallergic*. (2021). *Colombian Government Exploited Doris Salcedo's Art to Denounce Nationwide Protests*. <https://hyperallergic.com/645108/colombian-government-exploited-doris-salcedo-art-to-denounce-nationwide-protests/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- http 11. *Museo Nacional de Colombia*. *Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria*. <https://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1-2. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-shirts/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 3-4-5. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-concrete/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).

- Görsel 6-7-8. [https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la\\_casa\\_viuda/](https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/) (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 9-10. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/atrabiliarios/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 11-12-13. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/unland/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 14-15-16. [https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre\\_6\\_y\\_7/](https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/noviembre_6_y_7/) (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 17-18. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/neither/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 19-20. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/abyss/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 21-22-23. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/shibboleth/>(Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 24-25. <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/disremembered/> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 26-27. [https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris\\_salcedo\\_bermondsey\\_2018](https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/doris_salcedo_bermondsey_2018) (Erişim Tarihi: 21.12.2021).
- Görsel 28-29. <https://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html> (Erişim Tarihi: 21.12.2021).