ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
RESİM BÖLÜMÜ

El İbada el Jamaiyya (Soykırım)

(MEZUNİYET PROJESİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN ARAŞTIRMA VE UYGULAMA RAPORU)

Hazırlayan
Selçukhan Güney

Yöneten
Doç. Cemile Didem Özışık

Erzurum-2026

ÖZET

MEZUNİYET PROJESİ

EL İBADA EL JAMAİYYA (SOYKIRIM)

Selçukhan Güney

Bu araştırma, El İbada el Jamaiyya (Soykırım) adlı enstalasyon çalışmasını, kitlesel şiddetin sanatsal temsilinde yokluk ve tanıklık kavramlarını merkeze alan üçlü bir kuramsal eksende çözümlemektedir. Çalışma, öncelikle çocuk ayakkabılarını birer hafıza nesnesi ve göstergebilimsel belirti (index) olarak konumlandırarak Walter Benjamin'in tarih felsefesi ve Marianne Hirsch'in post-bellek kuramıyla ilişkilendirmektedir. İkinci olarak, kan torbaları ile damlama mekanizmasını Giorgio Agamben'in çıplak hayat kavramı ve Zygmunt Bauman'ın bürokratik rasyonellik eleştirisi bağlamında yorumlamaktadır. Üçüncü eksende ise mekânsal kurgunun izleyiciyi pasif bir seyirciden aktif bir tanığa dönüştürme stratejisi James E. Young'ın anti-anıt kavramı çerçevesinde incelenmektedir. Karşılaştırmalı analiz bölümü, eseri Franko B'nin I Miss You (2003) performansı, Doris Salcedo'nun Atrabiliarios (1992-1997) enstalasyonu ve Christian Boltanski'nin yokluk estetiği ile diyaloga sokarak çalışmanın çağdaş sanat alanındaki özgün konumunu ortaya koymaktadır. Sonuç olarak enstalasyon, kanın dolaysız mevcudiyetini, kayıp nesnelerin sessiz tanıklığını ve anti-anıtsal mekân kurgusunu bir araya getirerek soykırımın bürokratik ve biyopolitik doğasına karşı duyumsal-etik bir direniş alanı açmakta; izleyiciyi sorumluluk almaya çağıran kolektif bir tanıklık rejimi inşa etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Soykırım, Enstalasyon, Hafıza Nesnesi, Post-Bellek, Anti-Anıt, Franko B, Doris Salcedo.

ABSTRACT

UNDERGRADUATE THESIS

EL İBADA EL JAMAİYYA (SOYKIRIM)

Selçukhan Güney

This study analyzes the installation entitled El İbada el Jamaiyya (Genocide) through a tripartite theoretical framework that foregrounds the concepts of absence and witnessing in the artistic representation of mass violence. First, by positioning children's shoes as memory objects and semiotic indices, the study draws on Walter Benjamin's philosophy of history and Marianne Hirsch's theory of postmemory. Second, the blood bags and dripping mechanism are interpreted in relation to Giorgio Agamben's concept of bare life and Zygmunt Bauman's critique of bureaucratic rationality. On the third axis, the spatial composition's strategy of transforming the viewer from a passive spectator into an active witness is examined through James E. Young's concept of the counter-monument. The comparative analysis section highlights the distinct position of the work within the field of contemporary art by placing it in critical dialogue with Franko B's performance I Miss You (2003), Doris Salcedo's installation Atrabiliarios (1992-1997) and Christian Boltanski's aesthetics of absence. Ultimately, the installation fuses the visceral immediacy of blood, the mute testimony of lost objects and a counter-monumental spatial logic to open a sensorial-ethical space of resistance against the bureaucratic and biopolitical nature of genocide, constructing a collective regime of witnessing that compels the viewer to assume responsibility.

Keywords: Genocide, İnstallation, Memory Object, Postmemory, Counter-Monument, Franko B, Doris Salcedo.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ii

ABSTRACT iii

RESİMLER DİZİNİ v

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM: ARAŞTIRMA RAPORU 2

1.1. Kuramsal Çerçeve ve Kavramsal Analiz 2

1.1.1. Hafıza Nesnesi Olarak Ayakkabı: Yokluğun Göstergebilimi ve Post-Bellek 2

1.1.2. Kan Torbaları ve Biyopolitik Eleştiri: Çıplak Hayatın Görselleştirilmesi 3 1.1.3. Mekânsal Kurgu ve Anti-Anıt: İzleyicinin Sorumluluğa Zorlanması 4

1.2. Karşılaştırmalı Analiz: Çağdaş Sanatta Paralel Pratikler 5

1.2.1. Franko B ve I Miss You (2003): Kanın İfade Gücü ve Bedenin Kırılganlığı 5

1.2.2. Doris Salcedo ve Atrabiliarios (1992-1997): Yas Nesneleri ve Sessizliğin Heykeli 6

1.2.3. Christian Boltanski: Yokluğun Arşivi ve Belleğin Kırılganlığı 7

2. BÖLÜM: 8

Uygulama Raporu

2.1. Uygulamanın Yapılış Gerekçesi 8

2.2. İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar 8

2.3. Uygulamanın Düşünsel Yönü 9

SONUÇ 10

KAYNAKÇA 11

ÖZGEÇMİŞ 12

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Franko B, I Miss You, 2003.

Resim 2. Doris Salcedo, Atrabiliarios, 1992-1997.

Resim 3. Christian Boltanski, Personnes, 2010.

Resim 4. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, 2026.

Resim 5. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, 2026.

Resim 6. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, 2026.

Resim 7. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, 2026.

Resim 8. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, 2026.

Resim 9. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, 2026.

Resim 10. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, 2026.

Resim 11. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, 2026.

GİRİŞ

Soykırım gibi endüstriyel ölçekli şiddet olaylarının sanatsal temsili, kurbanların sayılara, istatistiklere ve anonim tarihsel verilere indirgenmesine karşı etik bir direniş geliştirme zorunluluğu taşır. Modern soykırım, Zygmunt Bauman'ın (1997) vurguladığı üzere, bürokratik rasyonalitenin ve araçsal aklın ürünü olarak işler; kitlesel ölüm, sıradan prosedürlerin sonucu hâline gelir. Bu süreçte insan tekil varlığından sıyrılır, bir "vaka"ya, bir sayıya dönüşür. Sanatın bu noktada üstlenebileceği etik pozisyon, tam da bu anonimleştirmeye karşı tekil insanın izini, yokluğun maddi delilini ve geride kalan boşluğu görünür kılmaktır. Theodor W. Adorno'nun çok tartışılan önermesi, bu temsil krizinin en veciz ifadelerinden biridir: "Kültür eleştirisi, barbarlığın son aşamasıyla karşı karşıyadır: Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" (Adorno, 1981, s. 34). Adorno'nun bu sözü, sanatın imkânsızlığını ilan etmekten ziyade, yaşanan yıkım karşısında geleneksel estetik biçimlerin iflasını ve yeni bir temsil dilinin zorunluluğunu işaret eder.

El İbada el Jamaiyya (Soykırım) adlı enstalasyon, tam da bu yeni dilin bir örneği olarak, soykırımı geçmiş zaman kipinden kurtarıp izleyicinin "şimdi ve burada"sında yankılanan bir vicdan deneyimine dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Çalışma, çocuk ayakkabıları, kan torbaları ve minimal bir damlama düzeneğinden oluşan yalın ama son derece güçlü bir malzeme repertuvarıyla, hem soykırım kurbanlarının yokluğuna işaret etmekte hem de modern şiddetin biyopolitik mekanizmalarını ifşa etmektedir. Bu araştırma, söz konusu enstalasyonun kavramsal katmanlarını, kullandığı estetik stratejileri ve bu stratejilerin çağdaş sanat alanındaki konumunu disiplinlerarası bir perspektifle analiz etmeyi hedeflemektedir.

1. BÖLÜM

ARAŞTIRMA RAPORU

1.1. Kuramsal Çerçeve ve Kavramsal Analiz

1.1.1. Hafıza Nesnesi Olarak Ayakkabı: Yokluğun Göstergebilimi ve Post- Bellek

Enstalasyonun merkezinde yer alan çocuk ayakkabıları, rastgele seçilmiş sıradan objeler değil, sahiplerinin bedensel yokluğuna göstergebilimsel olarak işaret eden güçlü göstergelerdir. Charles Sanders Peirce'in üçlü gösterge sınıflandırması uyarınca ayakkabılar, birer "belirti" (index) olarak işler: Sahiplerinin fiziksel varlığıyla doğrudan, nedensel bir ilişki taşır; bir ayağın basıncını, biçimini ve hareketinin izini aktarırlar. Nesne ile referans arasındaki bu fiziksel bağ, ayakkabıyı yalnızca simgesel bir hatırlatıcı olmaktan çıkarır; yokluğun maddi kanıtı hâline getirir. Özellikle çocuk ayakkabılarının kullanılması, şiddetin en savunmasız bedenler üzerindeki mutlak yıkıcılığını açığa çıkardığı gibi, geleceğin de yok edildiği duygusunu pekiştirir.

Walter Benjamin'in (2012) tarih felsefesi, bu tür bir nesnenin nasıl bir "diyalektik imge"ye dönüşebileceğini anlamak için verimli bir zemin sunar. Benjamin'e göre geçmiş, homojen ve boş bir zaman çizgisi üzerinde değil, ancak bir "tehlike anı"nda flaş gibi parlayan imgeler aracılığıyla yakalanabilir. Ayakkabılar, tam da böyle bir diyalektik imge işlevi görür: Geçmişte yaşanmış bir şiddet anını şimdide patlatır, tarihi pürüzsüz bir anlatı olarak tüketme konforunu ortadan kaldırır. İzleyici, bu küçük, aşınmış ayakkabılara baktığında, geçmişle şimdi arasında sıkışan bir "şok" deneyimi yaşar.

Bu noktada Marianne Hirsch'in "post-bellek" (postmemory) kavramı da devreye girer. Hirsch (2012), doğrudan tanıklığın mümkün olmadığı durumlarda, travmanın nesiller arası aktarımını açıklamak için bu kavramı kullanır. Post-bellek, bireyin kendi yaşamadığı ancak ailevi ya da kültürel anlatılar, nesneler ve fotoğraflar aracılığıyla derinden hissettiği bir bellek biçimidir. Enstalasyondaki ayakkabılar, izleyicide tam da böyle bir post-bellek bağı kurar: İzleyici bu ayakkabıların sahiplerini tanımaz, onların hikâyelerini doğrudan bilmez; fakat bu nesneler aracılığıyla yok olan çocukların travmasına dolaylı

fakat son derece yoğun bir duygulanımla eklemlenir. Ayakkabı, böylece kişisel olanla kolektif olanı, bilinenle bilinemeyeni aynı anda barındıran bir "hafıza nesnesi"ne dönüşür.

1.1.2. Kan Torbaları ve Biyopolitik Eleştiri: Çıplak Hayatın Görselleştirilmesi

Enstalasyonun en çarpıcı unsurunu oluşturan kan torbaları ve bu torbalardan ayakkabılara uzanan damlama mekanizması, eseri salt bir hatırlama ritüeli olmaktan çıkarıp modern şiddetin doğasına dair keskin bir biyopolitik eleştiriye dönüştürür. Kan, biyolojik olduğu kadar sembolik bir sıvıdır; yaşamın en dolaysız kanıtıdır ve aynı zamanda şiddetin en nihai göstergesidir. Burada kanın tıbbi bir araç olan serum torbası içinde sunulması, tesadüfi bir tercih değildir. Bu görüntü, modern iktidarın "yaşatma" ve "öldürme" kudretini aynı rasyonel çerçeve içinde birleştiren biyopolitik doğasını ifşa eder. Giorgio Agamben'in biyopolitika düşüncesi, modern devletin vatandaşlarının biyolojik hayatını yönetim nesnesi hâline getirdiğini ve bu hayatın siyasal olarak askıya alınabilecek bir "çıplak hayat" formuna dönüştürüldüğünü öne sürer (Agamben, 1998). Enstalasyondaki kan torbası, tam da bu çıplak hayatın görsel karşılığıdır: İnsan, bir tıbbi numuneye, yönetilen, depolanan ve nihayetinde imha edilebilen bir biyolojik varlığa indirgenmiştir.

Zygmunt Bauman'ın (1997) Modernite ve Holocaust adlı çalışması, bu temsili daha da derinleştirir. Bauman, Holokost'un modern bürokrasinin ahlaki körlüğünün ve araçsal rasyonalitenin bir sonucu olduğunu, şiddetin, tıpkı bir üretim bandı gibi, mesafeli ve prosedürel hâle getirildiğini savunur. Kan torbalarından ayakkabılara düzenli aralıklarla damlayan kan, bu bürokratik mekanizmanın soğuk düzenliliğini çağrıştırır. Her bir damla, bir yaşamın sönüşünü, istatistiksel bir veriye dönüşen bir cinayeti temsil eder. Damlamanın ritmik sürekliliği, şiddetin sistematik ve durdurulamaz karakterini izleyiciye bedensel bir deneyim olarak iletir. Kanın ayakkabıların üzerine, yani yokluğun

göstereninin üzerine düşmesi, geride kalan boşluğu adeta yeniden kanla doldurarak, şiddetin somut izini maddileştirir.

1.1.3. Mekânsal Kurgu ve Anti-Anıt: İzleyicinin Sorumluluğa Zorlanması

Enstalasyonun mekânsal organizasyonu, izleyicinin eserle kurduğu ilişkiyi radikal biçimde dönüştüren bilinçli bir etik müdahaledir. Geleneksel anıtlar, genellikle kahramanlık anlatılarını yücelten, kapalı ve mesajı belirli yapılar olarak izleyiciyi pasif bir onaylayıcı konumuna yerleştirir. James E. Young'ın (1993) "anti-anıt" kavramı, tam da bu geleneksel anlayışı ters yüz eden pratikleri tanımlar. Anti-anıt, belleği mekânda dondurup bir sonuca bağlamak yerine, bellek işini sürekli kılmayı, hatırlama eyleminin kendisini sorunsallaştırmayı ve izleyiciyi bu sürece aktif olarak katmaya zorlamayı hedefler.

El İbada el Jamaiyya'nın mekânsal kurgusu, anti-anıtın bu ilkeleriyle birebir örtüşür. İzleyici, eserin karşısında rahat ve mesafeli bir seyir pozisyonu alamaz. Ayakkabıların yerde konumlandırılması, izleyiciyi bakışını indirmeye, hatta fiziksel olarak eğilmeye zorlayarak tıpkı bir yas ritüelinde olduğu gibi saygılı bir yakınlık kurmasını sağlar. Kan damlalarının sesi, mekânda yankılanan rahatsız edici bir işitsel düzlem oluşturarak, sessiz bir tefekküre izin vermez; aksine sürekli ve tedirgin edici bir uyarıcı olarak işlev görür. Işıklandırmanın yalınlığı ise dikkati tamamen ayakkabılara ve kana yönlendirerek her türlü teatral dağılmaya engel olur. Bu strateji, izleyiciyi yalnızca görsel değil, bedensel ve duygusal olarak da deneyimin içine çeker. Pasif bir seyirciden aktif bir tanığa dönüşme daveti, enstalasyonun temel etik başarısıdır.

1.2. Karşılaştırmalı Analiz: Çağdaş Sanatta Paralel Pratikler

1.2.1. Franko B ve I Miss You (2003): Kanın İfade Gücü ve Bedenin Kırılganlığı

İtalyan performans sanatçısı Franko B, 1990'lardan itibaren kendi bedenini bir tuval ve ifade aracı olarak kullanarak kanı merkeze alan performanslarıyla tanınmıştır. Sanatçının damar yolundan akan kanın beyaz bir podyum üzerine damlamasıyla gerçekleşen performansları, bedenin aşırı kırılganlığını ve aynı

zamanda siyasal bir direniş aracı olarak bedenin varlığını sorgular. I Miss You (2003) adlı performansı, kayıp, yas ve özlem temalarını kanın bu dolaysız mevcudiyeti üzerinden işler. Franko B'nin kanı, bir metafor değil, doğrudan bir mevcudiyettir; izleyici, sanatçının yaşamsal sıvısının gerçekten aktığına tanık olarak bedensel bir rahatsızlık ve empati gerilimi yaşar.

El İbada el Jamaiyya'daki kan torbaları, Franko B'nin bu bedensel dolaysızlığından stratejik bir farklılık gösterir. Burada kan, bir bedene ait değildir; tıbbi, mesafeli ve anonimdir. Franko B'de kan, bireysel kırılganlığın ve öznel acının taşıyıcısıyken, El İbada'da kan, sistemin soğuk ve kitlesel şiddetini yansıtan bir araç hâline gelir. Ancak her iki pratikte de kan, dilin ve istatistiklerin ötesine geçen, izleyicide içgüdüsel bir tepki uyandıran ortak bir güce sahiptir. El İbada, Franko B'nin kan yoluyla kurduğu beden politikasını biyopolitik bir çerçeveye taşıyarak genişletir.



Resim 1. Franko B, I Miss You, 2003.

1.2.2. Doris Salcedo ve Atrabiliarios (1992-1997): Yas Nesneleri ve Sessizliğin Heykeli

Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo, siyasal şiddetin geride bıraktığı izleri, kaybolan insanların giysilerini, ayakkabılarını ve kişisel eşyalarını kullanarak heykelsi enstalasyonlara dönüştürür. Atrabiliarios (1992-1997), duvara yerleştirilmiş nişlerin içine yarı saydam bir zarla kapatılmış ayakkabı ve giysi parçalarının yerleştirildiği bir çalışmadır. Bu nesneler, bir yandan maddi varlıklarıyla şiddeti belgelerken, diğer yandan zarla örtülerek erişilmez kılınır ve tam da bu yolla yokluğun dayanılmaz ağırlığını hissettirir. Salcedo'nun çalışmaları sessizliğin heykeline dönüşür; konuşmaz, haykırmaz, fakat bu sessizlikte tarifsiz bir yas ve tanıklık yoğunlaşır.

El İbada el Jamaiyya'daki ayakkabılar, Salcedo'nun kullandığı stratejiyle belirgin bir akrabalık taşır. Her ikisinde de ayakkabı, artık orada olmayan bir bedenin metonimik uzantısıdır; bir hafıza nesnesi olarak işler. Ancak El İbada, Salcedo'nun mesafeli ve neredeyse kutsal sessizliğini, kan damlalarının ritmik ve rahatsız edici sesiyle bozar. Bu, sessizliğin verdiği melankolik tefekkür olanağını askıya alır ve izleyiciyi şiddetin halen devam etmekte olan bir süreç olduğu duygusuyla yüzleştirir. El İbada, Salcedo'nun melankolik arşivini daha saldırgan ve biyopolitik bir aciliyetle yeniden yorumlar.



Resim 2. Doris Salcedo, Atrabiliarios, 1992-1997.

1.2.3. Christian Boltanski: Yokluğun Arşivi ve Belleğin Kırılganlığı

Fransız sanatçı Christian Boltanski, Holokost sonrası Avrupa'sının bellekle imtihanını, kayıp insanların fotoğrafları, giysi yığınları ve arşiv kutularıyla kurduğu enstalasyonlarla işlemiştir. Boltanski'nin çalışmalarında yokluk, bir arşiv estetiğiyle sunulur; isimsiz portreler, belirsiz tarihler, yığılmış kullanılmış giysiler bireysel hikâyelerin silinişini ve kitlesel ölümün anonimleştirici doğasını vurgular. Bellek, Boltanski'de her zaman kırılgandır; anılar, tıpkı titrek lamba ışıkları gibi her an sönebilir. El İbada el Jamaiyya, Boltanski'nin yokluk arşiviyle aynı damardan beslenir, ancak ayakkabıları bir arşiv nesnesine dönüştürmek yerine, onları süregiden bir kan dolaşımına bağlayarak yokluğu statik bir hatıra olmaktan kurtarır. Boltanski'de yokluk geçmişe aittir, neredeyse arkeolojik bir duygu yaratır. El İbada'da ise kan, yokluğun içini yeniden dolduran bir mevcudiyet olarak işler; şiddetin geçmişte kalmadığını, bugün de halen etkisini sürdürdüğünü ve belleğin pasif bir arşiv değil, etik bir eylem olması gerektiğini ilan eder.



Resim 3. Christian Boltanski, Personnes, 2010.

2.1. Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

Kitlesel şiddet, savaş ve soykırım gibi insanlık tarihinin en yıkıcı travmaları; resmî tarih anlatılarında, medyanın dijital ekranlarında veya akademik raporlarda genellikle soğuk istatistiklere, grafiklere ve anonim sayılara indirgenerek sunulmaktadır. Bu durum, acının nesneleşmesine, küresel ölçekte bir duyarsızlaşmaya ve nihayetinde insan tekinin yaşadığı trajedinin görünmez hâle gelmesine yol açmaktadır. El İbada el Jamaiyya (Soykırım) adlı enstalasyon çalışmasının yapılmasındaki temel gerekçe, söz konusu duyarsızlaşma ve ahlaki körleşme duvarını plastik sanatların sarsıcı ve dolaysız imkânlarıyla aşmaktır.

Sanat, tarihsel verilerin aksine, izleyiciyi geçmiş zaman kipiyle kurgulanmış korunaklı bir mesafeden çıkarıp travmanın "şimdi ve burada"sıyla yüzleştirme gücüne sahiptir. Bu uygulama; soykırım olgusunu teorik bir tartışma alanı olmaktan kurtararak insan bedeninin kırılganlığını, yok olan gelecekleri ve geride kalan ontolojik boşluğu mekânsal bir gerçeklik olarak somutlaştırmaktadır. Kurbanların unutturulan tekilliklerini ve isimlerini, sanatın tanıklık sorumluluğu çerçevesinde yeniden görünür kılmak, bu çalışmanın etik ve estetik açıdan en temel varoluş zeminini oluşturmaktadır.

2.2. İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar

El İbada el Jamaiyya enstalasyonunun biçimsel ve estetik kurgusu, iki karşıt kutbun aynı plastik mekânda karşı karşıya getirilmesi ilkesine dayanmaktadır: Bir yanda organik, savunmasız ve yaşanmışlık izleri taşıyan nesneler; diğer yanda ise klinik, endüstriyel ve soğuk mekanik aygıtlar. Çocuk ayakkabıları, gündelik hayatın sıcaklığını, masumiyeti ve oyun çağını temsil ederken; tıbbi

kan torbaları ve damlama düzeneği, bu sıcaklığı sistematik bir biçimde ihlal eden, mesafeli ve rasyonelleştirilmiş bir şiddet teknolojisini cisimleştirir**.**

Bu karşıtlık, eserin görsel dilinin temel çatışma hattını oluşturur. Ayakkabıların yere yayılmış, dağınık fakat aynı zamanda savunmasız dizilimi, izleyicide koruma içgüdüsünü harekete geçirirken; yukarıdan gelen kan damlaları bu içgüdüyü sürekli olarak boşa çıkarır ve izleyiciyi çaresiz bir tanıklık konumuna hapseder. Malzeme seçimindeki bu yalınlık, eserin kavramsal derinliğini dağıtmadan, doğrudan ve aracısız bir duygulanım yaratmayı mümkün kılar.

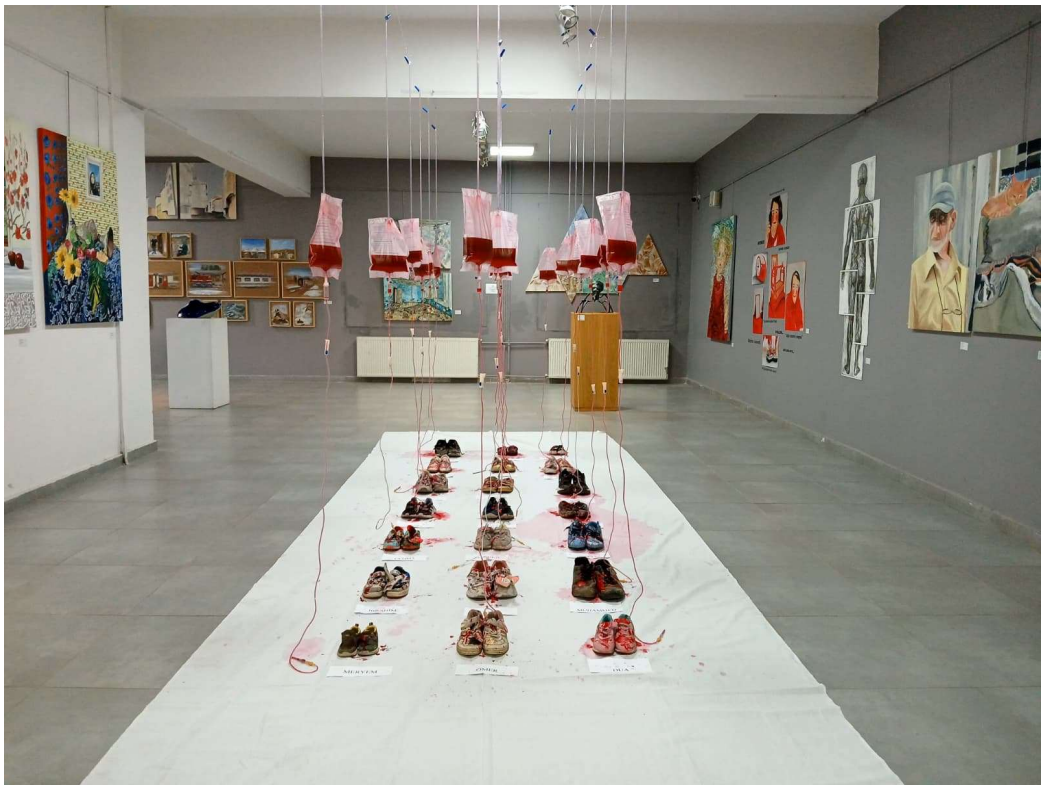
2.3. Uygulamanın Düşünsel Yönü

Enstalasyonun düşünsel zemini, malzemenin metaforik gücü, nesnenin göstergebilimsel değeri ve izleyicinin bedensel katılımı üzerinden üç boyutlu bir yapı olarak kurulmuştur. Zemindeki çocuk ayakkabıları, Charles Sanders Peirce'in gösterge sınıflandırması bağlamında birer simge değil, doğrudan birer "belirti" (index) olarak kurgulanmıştır. Ayakkabı, doğası gereği içine giren ayağın basıncını, hareketini, ısısını ve biçimini formunda saklayan metonimik bir uzantıdır. Ancak bu ayakkabıların içlerinin tamamen boş olması ve üzerlerine kan damlaması, referans verdikleri bedenlerin artık var olmadığının, sistemli bir şiddetle yeryüzünden silindiğinin sarsıcı birer "yokluk göstergesi"dir. Marianne Hirsch'in "post-bellek" kuramı doğrultusunda bu nesneler, doğrudan bu travmayı yaşamamış olan çağdaş izleyicinin kolektif hafızayla duygusal ve vicdani bir bağ kurmasını sağlayan birer bağlantı noktası hâline gelmektedir.

Yukarıdan sarkan kan torbaları ve damlama düzeneği ise, çalışmanın biyopolitik eleştiri katmanını oluşturmaktadır. Normal şartlarda hastanelerde hayatı sürdürmek, bedeni yaşatmak için kullanılan tıbbi serum mekanizması, burada tam tersine çevrilerek soğukkanlı bir "ölüm bandı" olarak işlemektedir. Kanın ritmik, mekanik ve durdurulamaz damlayışı; Giorgio Agamben'in egemen iktidarın insanı "çıplak hayat"a (homo sacer) indirgeyerek öldürülebilir kılması teorisinin görsel bir ifşasıdır. Zygmunt Bauman'ın vurguladığı modern, bürokratik, endüstriyel ölüm makinesinin rasyonelliği, bu mekanizmanın düzenli işleyen soğuk düzeninde somutlaşmaktadır.

Son olarak enstalasyonun mekânsal düzenlemesi, James E. Young'ın kavramsallaştırdığı "anti-anıt" felsefesini mekâna taşımaktadır. Klasik anıtlar

acıyı dondurup izleyiciyi pasif bir seyirciye indirgerken, El İbada el Jamaiyya izleyiciye güvenli bir bakış mesafesi tanımaz. Ayakkabıların ve isimlerin yerde, izleyicinin yürüme aksı üzerinde konumlandırılması, bireyi adımlarına dikkat etmeye, eğilmeye ve fiziksel olarak yavaşlamaya zorlamaktadır. İzleyici, bu alanda yürürken her an bir ismin veya bir ayakkabının üzerine basma, yani suça ve şiddete ortak olma gerilimiyle yüzleşir. Dolayısıyla eserin anlam üretimi, izleyicinin mekândaki bu bedensel ve fenomenolojik deneyimiyle tamamlanmaktadır; seyirci pasif konumdan sıyrılarak, acının tam ortasında duran ahlaki bir "tanık" mertebesine yükselmektedir.



Resim 4. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, Enstalasyon (Yerleştirme) 3 x 6 Metre 2026.



Resim 5. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, Enstalasyon (Yerleştirme) 3 x 6 Metre 2026.



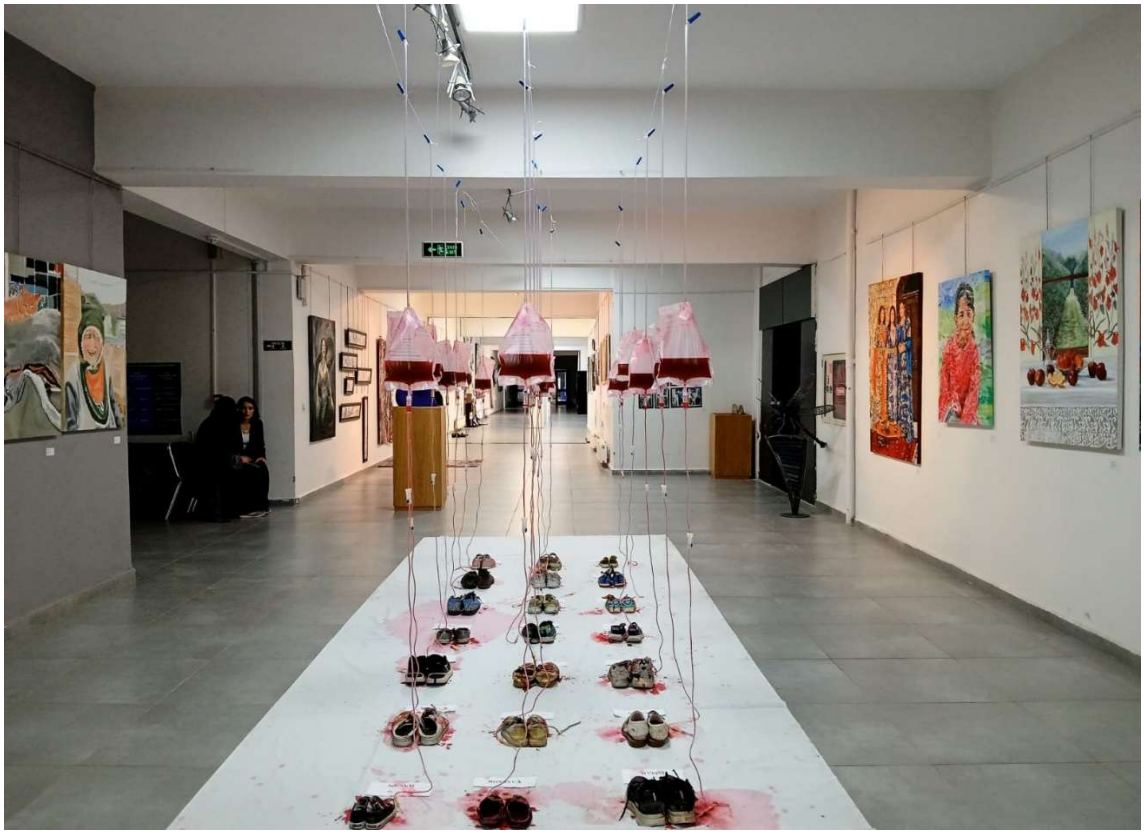
Resim 6. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, Enstalasyon (Yerleştirme) 3 x 6 Metre 2026.



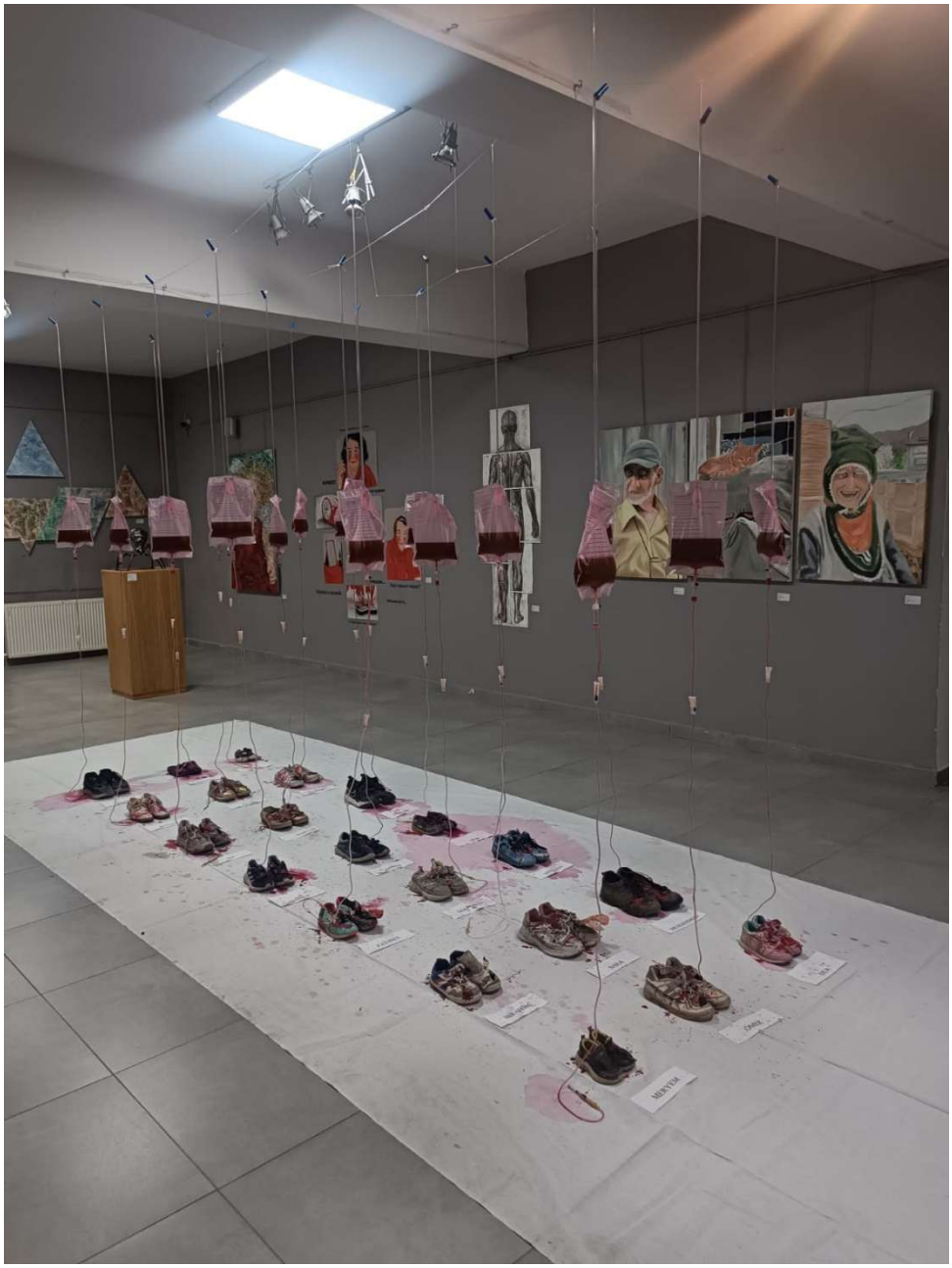
Resim 7. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, Enstalasyon (Yerleştirme) 3 x 6 Metre 2026.



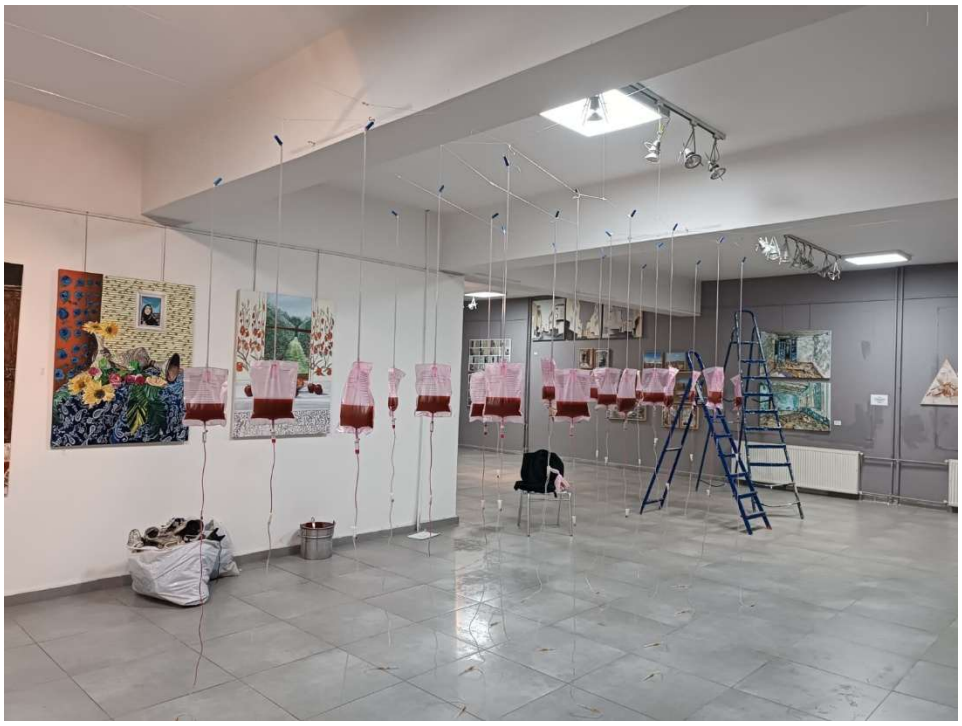
Resim 8. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, Enstalasyon (Yerleştirme) 3 x 6 Metre 2026.



Resim 9. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, Enstalasyon (Yerleştirme) 3 x 6 Metre 2026.



Resim 10. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, Enstalasyon (Yerleştirme) 3 x 6 Metre 2026.



Resim 11. Selçukhan Güney, El İbada el Jamaiyya, Enstalasyon (Yerleştirme) 3 x 6 Metre 2026.

SONUÇ

El İbada el Jamaiyya, çağdaş sanatın travma, bellek ve şiddet temsili üzerine geliştirdiği üç güçlü damarı –Franko B'nin kan estetiğini, Doris Salcedo'nun hafıza nesnelerini ve Christian Boltanski'nin yokluk arşivini– özgün bir senteze ulaştırmaktadır. Enstalasyon, kanın dolaysız mevcudiyetini tıbbi ve bürokratik bir mesafeyle yeniden kurarak, bireysel acı ile sistematik şiddet arasındaki gerilimi görünür kılar. Ayakkabıları birer göstergebilimsel belirti olarak konumlandırarak, yokluğu maddi ve dokunaklı bir forma büründürür. Mekânsal kurgusuyla ise izleyiciyi, rahat seyir pozisyonundan edip aktif tanıklık sorumluluğuna zorlayan bir anti-anıt inşa eder.

Bu özgün sentez, soykırım gibi "anlaşılmaz" olanın sanatta temsili üzerine düşünen literatüre önemli bir katkı sunar. El İbada el Jamaiyya, istatistiksel ölümün ardındaki tekil insanın izini sürerken, izleyiciyi de bu etik arayışın bir parçası hâline getirir. Eser, geçmişin yasını tutmakla yetinen bir anma biçimi sunmaz; bunun yerine, şiddetin bugünkü mekanizmalarını ifşa eden, izleyiciyi rahatsız eden ve nihayetinde onu tanıklıktan doğan bir sorumluluk almaya çağıran canlı bir siyasal-estetik müdahale olarak varlık kazanır. Tam da bu nedenle, çağdaş sanatta soykırım temsiline dair tartışmalarda kendine güçlü ve kalıcı bir yer edinmektedir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (1981). Prisms (S. Weber & S. Weber, Çev.). MIT Press.

Agamben, G. (1998). Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life (D. Heller-Roazen, Çev.). Stanford University Press.

Bauman, Z. (1997). Modernite ve Holocaust (S. Sertabiboğlu, Çev.). Sarmal Yayınevi.

Benjamin, W. (2012). Pasajlar (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Hirsch, M. (2012). The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. Columbia University Press.

Young, J. E. (1993). The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning. Yale University Press.



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı: SELÇUKHAN GÜNEY

Doğum Yeri ve Yılı: AĞRI TAŞLIÇAY 2003

EĞİTİM

2010-2021- İlk, Orta ve Lise eğitimini AĞRI TAŞLIÇAY GEÇİTVEREN İlk ve Orta Okulunda tamamladı Lise eğitimini Ağrı Erol Parlak Güzel Sanatlar Lisesinde Ağrı'da tamamladı.

2022-2026- Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Lisans Eğitimini sürdürdü

PROJELER VE PATENT

2025- Toplumsal Duyarlılık Projeleri (TDP) kapsamında "Mescitler de Manevi Esintiler " isimli projede yeraldı

SERGİLER

2026- "Mezuniyet Sergisi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, ERZURUM

2024- Doç. Cemile Didem ÖZIŞIK Atölyesi Öğrencileri Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, ERZURUM