

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

1960 SONRASI HEYKEL SANATINDA MEKÂN VE NESNE BAĞLAMINDA
AİDİYET KAVRAMI

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan

20212302005 Nurgül GÖKÇEN

Danışman

DOÇ. N. FULYA ASYALI BÜYÜKERMEN

İSTANBUL 2025

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

1960 SONRASI HEYKEL SANATINDA MEKÂN VE NESNE BAĞLAMINDA
AİDİYET KAVRAMI

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan

20212302005 Nurgül GÖKÇEN

Danışman

DOÇ. N. FULYA ASYALI BÜYÜKERMEN

İSTANBUL 2025

ETİK BEYAN SAYFASI

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
 - görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
 - başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
 - atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
 - kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
 - ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
 - ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı
- beyan ederim.

Nurgül Gökçen



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ETİK BEYAN SAYFASI.....	V
ÖNSÖZ.....	IX
ÖZET.....	XI
SUMMARY.....	XIII
RESİMLER LİSTESİ.....	XV
1. GİRİŞ.....	1
2. AİDİYET.....	2
2.1 AİDİYET VE MEKÂN.....	7
3. AİDİYETSİZLİK.....	12
4. MODERN SANATTA AİDİYET : İÇ MEKÂN VE NESNELERE BAKIŞ ...	16
5. 1960 SONRASI SANATTA AİDİYET.....	24
5.1 MEKÂNIN İZLERİNDE AİDİYET.....	28
5.2 YENİDEN İNŞA EDİLEN YUVA.....	34
5.3 KİŞİSEL EŞYALARIN YİĞİNİ.....	44
6. SONUÇ.....	49
7. ESER METNİ KAPSAMINDA ÜRETİLEN YAPITLAR.....	50
8. KAYNAKÇA.....	57
9. ÖZGEÇMİŞ.....	61



ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde akademik bilgi ve deneyimiyle beni yönlendiren, destekleyen değerli danışman hocam Sayın Doç. N. Fulya Asyalı Büyükeremana ve jüri üyelerime teşekkür ederim. Sanat yolculuğumun başındayken bana yol gösteren Sayın Prof. Dr. Mümtaz Demirkalp'e ve bu günlere gelebilmem için benden desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen ailem ve dayım Özcan Şimşek'e en içten ve samimi duygularıyla teşekkür ederim.

Nurgül Gökçen



1960 SONRASI HEYKEL SANATINDA AİDİYET KAVRAMI

ÖZET

Bu eser metni, aidiyet kavramını 1960 sonrası çağdaş heykel sanatında mekân ve nesne ilişkisi bağlamında incelemektedir. Felsefi, sosyolojik ve psikolojik katmanlarıyla ele alınan aidiyet, özellikle modernitenin yarattığı kimlik, göç, küreselleşme ve geçicilik gibi olgularla birlikte sanat üretiminde hem bir tema hem de bir sorgulama biçimi olarak vurgulanmıştır. Gaston Bachelard'ın şiirsel mekân yaklaşımı doğrultusunda aidiyetin yalnızca coğrafi bir bağlılık değil, aynı zamanda bedensel ve duygusal bir deneyim olduğu vurgulanmıştır. Rachel Whiteread, Mona Hatoum, Mario Merz ve Sarkis gibi sanatçıların eserleri üzerinden sürdürülen örneklerde, mekânın bir yüzey ve nesnenin bir hafıza taşıyıcısı olarak yeniden tanımlanmıştır. Bu kapsamda tez, aidiyetin sadece ait olunan bir yerle kurulan bağ değil, aynı zamanda taşınan, dönüştürülen, unutulmuş ve hatırlanan bir varoluş biçimi olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler; Aidiyet, Aidiyetsizlik, Mekân, Nesne, İz



THE CONCEPT OF BELONGING IN POST-1960 SCULPTURE ART

SUMMARY

This thesis examines the concept of belonging in the context of space and object relations within post-1960 contemporary sculpture. Approached through philosophical, sociological, and psychological layers, belonging emerges as both a theme and a mode of inquiry in artistic production, particularly in relation to phenomena such as identity crises, migration, globalization, and transience brought about by modernity. Drawing on Gaston Bachelard's poetic approach to space, the study emphasizes that belonging is not merely a geographical attachment, but also a bodily and emotional experience. Through analyses of works by artists such as Rachel Whiteread, Mona Hatoum, Mario Merz, and Sarkis, space is redefined as a surface and the object as a vessel of memory. In this framework, the thesis argues that belonging is not only a connection to a place, but also a mode of existence that is carried, transformed, forgotten, and remembered.

Keywords: Belonging, Non Belonging, Space, Object, Trace



RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 2.1.1 : Chauvet Mağarası, Fransa	7
Resim 4.1 :Antonello da Messina, 1474, Aziz Jérôme Atölyesinde	18
Resim 4.2 : Rembrandt 1630, A Man in a Room	18
Resim 4.3 : Jan Lievens Still life with books, 1627	19
Resim 4.4 : Van Gogh, A pair of shoes, 1886	19
Resim 4.5 : Van Gogh, Gaugain'in Sandalyesi 1888	20
Resim 4.6 : René Magritte, La Reponse Imprévue, 1933	20
Resim 4.7 : Frontispiece, Olaus Worm, <i>Museum Wormianum</i> engraved	21
by G. Wingendorp, 1655	
Resim 4.8 : Andre Breton, koleksiyonu ile birlikte Ida Kar, 1960	21
National Portrait Gallery,Londra	
Resim 4.9 : Kurt Schwitters, Merzbau, 1919-1937	22
Resim 4.10 :Joseph Cornell , Naples, 1942	23
Resim 4.11 : Marcel Duchamp, Boite En Valise 1941	23
Resim 4.12 : Joseph Beuys, Stag Hunt, 1961	24
Resim 5.1 : Giorgio De Chirico, Piazza d'Italia con piedistallo vuoto (1955)	26
Resim 5.2 : Richard Serra, Zaman Meselesi, 2005	26
Resim 5.1.1 :Rachel Whiteread, House (Ev), 1993, Londra	30
Resim 5.1.2 :Heidi Bucher, Hautraum (1987)	31
Resim 5.1.3 :Asta Gröting, Berlin Cephesi, 2016	32
Resim 5.1.4 : Claudio Parmiaggiani, isimsiz, 2017	34
Resim 5.2.1 : Sarkis, Çaykal Sokak, 2019	35
Resim 5.2.2 : Sarkis, Çaylak Sokak, 2019	36
Resim 5.2.3 : Do Ho Suh, Rubbing/Loveing Projesi: Seul Evi , 2013-2022	38
Resim 5.2.4 : Mona Hatoum, Homebound, Enstalasyon, 2000	39
Resim 5.2.5 : Mona Hatoum Homebound 2000 (Tate Modern)	40
Resim 5.2.6 : Mario Merz, İglo, 1982	42
Resim 5.2.7 : Mario Merz, Triplo İglo, 1984	43
Resim 5.3.1 : Doris Salcedo, İsimsiz, 1989, Karışık Teknik	45
Resim 5.3.2 : Francesca Woodman, My House, (2008)	46
Resim 5.3.3 : Hale Tenger, Sandık Odası, 1997- 2015	47
Resim 5.3.4 : Jannis Kounellis, Untitled (Tragedia civile)	48
1975, altın varak kaplı duvar, vestiyer.	
Resim 7.1 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Fotoğraf Serisi, 2017	50
Resim 7.2 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Fotoğraf Serisi, 2017	51
Resim 7.3 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Carrara Mermeri, 2019, 60x20x10	52
Resim 7.4 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Karışık Teknik, 2024	53
Resim 7.5 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Karışık Teknik, 2025	54
Resim 7.6 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Karışık Teknik, 2025	55
Resim 7.7 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Karışık Teknik, 2025	56



1. GİRİŞ

Aidiyet, farklı sosyal bilim alanlarında araştırmalara konu olan, çok katmanlı ve geniş tanımlı bir kavramdır. Felsefe ve psikoloji kuramlarında varoluş ile derinden ilişkili olarak değerlendirildiği gibi sanat tarihinde de hem bedeninin çevreyle ilişkisi, bireyin zihinsel ve fiziksel deneyimini bağlamında hem de vatana ve kimliğe duyulan aidiyet bağı açısından, mekânla ve nesnelere kurulan sembolik ilişkiler ağından beslenen farklı yorumlarla ortaya konmuştur. Sanatçı, ait olduğu topluma, çevreye, kültürel kodlara temelden bağlı olmakla birlikte sanat zihni gündelik hayatın gerçekliğinin dışına çıkaran bir dile sahiptir, bu da ona yaşadığı döneme ve çevreye ait imgeler kullansa da evrensel ve zamansız bir yapıta ortaya çıkarma imkânı verir. Aidiyetin mekânla ve nesnelere organik bir bağı vardır, çünkü bellek ve deneyim imgelerde grselleşir. Sanatta aidiyet, yabancılaşma ve aidiyetsizlik gibi karşıt hislerle kurulan köprülerle dinamik anlatımlar kazanmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, yerinden edilme, yabancılaşma, kimlik, aidiyet gibi meseleleri ön plana çıkaran sanat anlayışları ne çıkmıştır. 1960 sonrası dönemde, toplumsal dönüşümler, küreselleşme, göç hareketleri, teknolojik gelişmeler ve bireyin mekânla kurduğu ilişkideki kırılmalar sanat üretimlerine de yansımış; sanatçılar, aidiyet olgusunu hem bireysel hem de kolektif düzeyde sorgulamaya başlamıştır. Bu bağlamda mekân ve nesne, sanatçının aidiyet ilişkisini kurduğu ya da sorguladığı başlıca araçlar hâline gelmiştir. Mekân, yalnızca fiziksel bir yer olarak değil; kimliğin inşa edildiği, hafızanın yerleştiği ve duygusal bağlılıkların olduğu bir zemin olarak ele alınırken; nesnelere de bu duygusal, kültürel ve tarihsel bağların taşıyıcısı olmuştur. 1960 sonrası dönemde sanatçıların ‘bir yere, kimliğe, kültüre ya da topluma ait olamama’ hissini sorgulayan yapıtlarında ‘aidiyetsizlik’ kavramı da oldukça irdelenmiş ve bu karşıt kavramların ifadesi sanatçılar için farklı ifade biçimleri ve yaklaşımların çeşitliliğini içeren bir alan açmıştır.

Bu eser metni, 1960 sonrası sanatta aidiyet kavramını, sanatçının mekânla ve nesneyle kurduğu bağlar üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Aidiyetin sanat pratiğindeki yansımaları, bireyin yer, kimlik ve geçmişle olan ilişkisini özümlemeye yönelik eleştirel bir çerçevede değerlendirilecektir. Bu çerçevede, seçilecek sanatçılar ve yapıt örnekleri üzerinden mekânsal aidiyet, g ve yerinden edilme, ev ve gündelik nesnelere kurulan ilişkiler gibi temalar ele alınacaktır. Heykel sanatında kullanılan

malzeme, yerleştirildiği ortam ve izleyiciyle kurduğu etkileşim, aidiyet duygusunun sorgulanmasına, yeniden inşasına ya da tamamen reddine zemin oluşturabilir. Özellikle göç, yerinden edilme, kimlik arayışı ve aidiyet çatışması gibi toplumsal olguların sanatçıların kişisel deneyimlerine yansımaları, mekâna özgü üretimler, gündelik nesnelere sanat pratiğine dahil edilmesi ve izleyiciyle kurulan duygusal/bedensel etkileşimler aracılığıyla aidiyetin sanat üzerinden bulunduğu ifade incelenmiştir.

Metnin ikinci ve üçüncü bölümlerinde aidiyet ve aidiyetsizlik kavramlarının sosyal bilimlerdeki farklı tanımları ve yorumlarına yer verilmiş ve insanların zaman mekân algılarında modernite ile birlikte oluşan dönüşümlerin etkisine değinilmiştir.

Dördüncü bölüm itibarıyla modern hayatın bireyin gündelik yaşam ve çalışma temposu üzerindeki etkileri sonucu iç mekâna bakıştaki değişiklikler, iç mekânın bireyin tek özgür alanı olarak taçlanmasıyla geçirdiği dönüşüm ve nesnelere verilen önemin farklı boyutları incelenmiştir. Birey açısından mekân ve nesne aidiyetinin bazı sanatsal temsillerine Rönesans döneminden başlayarak bakılmış ve modern dönemde artış gösteren koleksiyonculuk merakından dönemin sanatının hazır nesneyi kabulüne dek nesne odaklı eğilimlere değinilerek, 1960 sonrası sanatın birey psikolojisini nesne üzerinden ifade eden eksenine temel oluşturmak amaçlanmıştır.

Beşinci bölümde ise 1960 sonrası sanatta aidiyeti bir tema olarak ele aldığı düşünülen farklı sanatçıları ve yapıt örnekleri araştırılmıştır. Üç bölüme ayrılmış bu başlıkta sırasıyla bir mimari mekâna doğrudan müdahale ile kalıplama, döküm, soyma, iz bırakma gibi tekniklerle yapıt üreten sanatçıları, ikinci bölümde sergi mekânında çeşitli malzeme ve kurgularla bir iç mekânı olan bir sığınak, yuva ya da ev temsili üreten sanatçıları, üçüncü bölümde ise tekil nesnelere sembolik dili ile bireyden geriye kalan, onun izi olarak duyumsanan yapıtları üreten sanatçıları değerlendirilmiştir.

2. AİDİYET

TDK sözlüğünde ‘Ait olma durumu, ilişkinlik’ olarak belirtilen aidiyet kavramı en geniş anlamıyla öznenin belirli bir topluma, kültüre, mekâna olan aitlik halinin ifadesi olarak tanımlanabilir. (Türk Dil Kurumu [TDK], 1998, s. 50) . Çok katmanlı bir yapısı olan bu kavram felsefe, sosyoloji ve psikoloji alanlarında farklı başlıklar altında

incelenmiş ve yorumlanmıştır. Özellikle 20. yüzyılda siyasi ve sosyoekonomik zeminde yaşanan köklü dönüşümler sonrası önem kazanan köken ve kimlik, göç, toplumsal bellek gibi kavramların yanında aidiyet ihtiyacının doğurduğu yabancılaşma ve aidiyetsizlik gibi karşıt kavramlar da sosyal bilimlerin ve sanatın alanında görünür olmuştur. Martin Heidegger, Abraham H. Maslow, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Slavoj Zizek gibi düşünürler ve araştırmacılar kavramı farklı açılardan ele alıp yorumlamışlardır. Örneğin Heidegger aidiyeti ‘dünyada var olma hali’ üzerinden yorumlarken, Jean Paul Sartre ve Albert Camus ise aidiyete karşıt kavramlarla yaklaşır, onu yabancılaşmanın ve aidiyetsizliğin merceğinden irdelerler. Bu düşünce ortamına postmodernizm döneminde ortaya çıkan küreselleşme ve çokkültürlülük gibi kavramlar da eklenmiştir.

Hümanist psikoloji alanında yaptığı katkılarıyla yirminci yüzyılın en etkili psikologlarından biri olan Abraham H. Maslow, *A Theory of Human Motivation* (1943) adlı çalışmasında, insan varoluşuna dair bir ‘ihtiyaçlar hiyerarşisi’ ortaya koymuştur. Maslow, piramit yapısında görselleştirdiği bu şemada hayatta kalmaya bağlı temel fizyolojik ve güvenlik ihtiyaçlarının karşılanması ardından duygusal ihtiyaçlar çatısı altında ‘sevgi ihtiyacı’ aidiyet kavramı üzerinden tanımlar. İçinde yaşadığı aileye, yakın çevreye ve topluma duyulan aidiyet hissi, bireyin sevgiyi, ilişki kurmayı ve duygusal paylaşımı kendini bir üst varoluşsal aşamaya taşıyan bir temel olarak deneyimlemesine imkân verir. ‘Saygınlık’ olarak çerçevelenen bir üst aşama, güç, başarı, yeterlilik, itibar veya prestij gibi duyguların tatmini ile dünya karşısında güven oluşturup bağımsızlık ve özgürlük arzusunu besleyerek Maslow’un ‘Kendini Gerçekleştirme’ olarak tanımladığı en önemli aşamaya yükselmeyi mümkün kılar. Bu açıdan Maslow, aidiyet duygusunu, insanın dünyevi ihtiyaçlarının hemen ardından ruhsal yükselmeye giden çizgide öncelikli bir kavram olarak tanımlamış ve insanın toplumda kendine yeterli ve nitelikli bir birey olmasının eşiğine yerleştirmiştir. Aidiyete verdiği bu önemden hareketle Alfred Adler ve öğrencilerinin de konuyu kapsayan çalışmalarını referans göstererek, toplumda aidiyet ve bağlılık ihtiyaçlarının engellenmesinin, uyumsuzluk ve daha ciddi psikopatoloji vakalarında en sık bulunan temel neden olduğunu savunmuştur.

Felsefede mekân, insan yaşamına ait izlerin olduğu, varlığının temeli olarak ‘dünyada yer tutma’ hali ile açıklanır. 20. Yüzyıl süresince, farklı düşünürler birey ile mekân arasındaki ilişkiyi irdeleyen çalışmalar yapmıştır. Fenomenoloji ve Varoluşçuluk

düşüncelerine bağlı Martin Heidegger, 'dünyaya atılmış ve terk edilmiş, yurtsuz ve yuvasız' insanın sorgulanamaz varlığını anlamlandırmada eylemin önemine vurgu yapmıştır. İnsanın dünyada varoluşunun yapısı nesnelere varlığı ile bir olmayıp, insan için varoluş dünyayla karşılaşmadır. Heidegger'e göre dünyayla bu karşılaşma bilgiden önce eylemle gerçekleşir ve dünyaya anlamı insan verir. Bu bağlamda özellikle '*İnşa Etmek İkamet Etmek Düşünmek*' metninde (Heidegger, 1958) mekân ve aidiyet bağlamında insan deneyiminin rolü üzerine odaklanmıştır. Heidegger'e göre insan dünya üzerinde yer edinme çabasını inşa eylemiyle somutlaştırır. İnşa ve ikamet etmek mekânı yaratır, var eder. Varoluşu konumlandıran ev, yaşamın temel gereksinimlerdendir. Yaşanan bir mekân yaşayana göre şekillenir, değişir, dönüşür. İnşa etmek varlığında oturmaktır der Heidegger, bizlerin dünya üzerinde var olmamızın biçimi ikamet etmektir. İnsan olmak demek, dünya üzerinde ölümlü olarak var olmak, yani ikamet etmek demektir. (Heidegger, Cogito, 1958, s.70)

Heidegger'in ardından yine Varoluşçu düşünceyi benimsemiş iki düşünür, Jean Paul Sartre ve Albert Camus de insanın dünyaya 'atılmışlığı' üzerinden varoluş kavramına yaklaşmıştır. Onların aidiyet kavramına bakışı, karşı yönden, aidiyetsizliğin boşluğundan doğar. Sartre'a göre insan kendisine sunulmuş koşulların mahkûmu olmayıp, kendi kendini inşa etmesi gereken, yalnızlığa yazgılı ve herhangi bir yapıya aidiyeti olmayan bir varlıktır. "Dünyanın içine bırakılmış durumdadır; ama bu, suyun üzerinde yüzen tahta parçası gibi düşman bir evrenin içinde terk edilmiş ve edilgen olarak kalacağı anlamına gelmez."(Sarte,2020, s.690). İnsan, kendini yapılandırdığı bu gelişim süresince bilginin doğruluğundan, ahlaki değerlerin geçerliliğinden, eylemlerin gerekliliğinden şüpheye düşer ve Sartre'ın *Bulantı* adlı (1938) romanındaki his tam da budur. Romanın kahramanı Roguentin, zihni kaygı ve şüpheler ile sarmalandığı zaman kendini gündelik düzenin, tekrarların ve sıradanlığın detayları içinde sakinleştirmeye çalışır. Ancak roman boyunca kendi varlığının anlamsızlığı hissi tüm sesleri bastırır. Romanın bir yerinde akşam evlerinde birşeyler okuyan, pencereden gökyüzüne bakan sıradan insanları düşünür Roquentin, eskilerden kalma eşyaların ortasında yaşayışlarını, mobilyalarının birer anı oluşunu: Sarkaçlı saatler, madalyalar, portreler, deniz kabuğundan yapılmış süsler, uçmaması için kâğıtların üzerine konulan ağırlıkları, şişeler, kumaşlar, eski giysiler, gazetelerle dolu dolapları. Sonra şöyle der: 'Ben geçmişimi nerede saklayacağım? Geçmişinizi cebinizde saklayamazsınız. Onu koyacak bir eviniz olmalı. Gövdemden başka şeyim yok benim.

Yapayalnız bir adam, salt gövdesiyle anıları durdurup saklayamaz. Anılar üzerinden geçip gider onun. Ama yakınmamalıyım. Çünkü özgür olmaktan başka şey istememiştim.’ (Sartre, 1998,s.97)

Albert Camus’de aidiyetsizlik, topluma ve geleneksel yaşayışa yabancılaşma ve kayıtsızlığın bir sonucu olarak ortaya çıkmış görünür. Yazarın varoluşa dair düşüncelerini yansıtan farklı metinlerinde tekrar eden bir çöl imgesi vardır. Kendisi de bir göçmen olan ve doğu-batı kültürleri arasındaki çatışmayı kapitalizmin iyice yıkıcı hale geldiği, faşizmin yayıldığı ve savaşları körüklediği bir dönemde deneyimleyen Camus, *Sürgün ve Krallık* adlı kitabında (1957) sürgünü, çarpıcı bir yorumla krallık ile ifade edilen sınırsız özgürlük idealiyle aynı yere yerleştirir. Bu iki kavramı birlikte yorumlayan Camus için, krallık yeniden doğmak için keşfedilmesi gereken yalın ve özgür bir hayatı temsil eder. Sürgün, kendi tarzında, hem köleliği hem de mülkiyeti aynı anda reddedebilmenin koşuluyla yolu gösterir. “Çölün ‘özgür efendileri’ gibi, sürgün ‘ait olmanın en derin duygusunu, sürgün olarak aidiyeti’ temsil edebilir.” (Carroll, 2007, s.67)

Aidiyet, varoluş ve deneyimlerin sürekliliğinden oluşur ve gelişir. Bireyin ilk aidiyeti yaşadığı toplum ve paylaşılan mekânlara göre şekillenen yaşam şekline bağlılıkla genişler. Bu yaşayış biçiminde toplumsal biraradalık kendi kolektif bilincini ve kültürel koşullarını üretir ve birey yaşamının başlangıcından itibaren öncelikle bu yapıya ‘ait’ yaşar. Uygarlık tarihi bir anlamda kuşaklar boyunca akıcı olarak aktarılan bu kültür birikimi ile oluşur. Yine de, iç dünyadaki arayışların dışardaki dünyanın işleyişi ile karşılaşması ve bu ilişkinin daimi şekilde birbirini biçimlendirmesi, aidiyet kavramına çok açılı ve canlı bir tanım vermektedir. Burada devreye ‘kimlik’ kavramı girer. Kimlik ve aidiyet birbirleriyle yakın ilişkide kavramlardır. Her ikisinde de toplumsal yapıda etnik, ideolojik, dini veya kültürel bir gruba dahil hissetmek unsuru bulunmaktadır. Temelde, daha önce değinildiği gibi yaşamın ilk yıllarından itibaren içinde bir seçim barındırmaksızın dahil olunan toplumsal kodlara aidiyet, bireyin bilinci geliştikçe ve yaşam koşulları değıştikçe oluşan değerler sistemi doğrultusunda çeşitlenir ve değışir. Farklı coğrafyalar ve kültürler arasında oluşan göç hareketleri, geleneksel yaşayış türleri ve yerleşik kültürel kodlar arasında geçişkenlik yaratır. Bu değışim dönüşüm hareketliliği bireylerde kimlik ve aidiyet kavramlarının birden fazla alanda yeniden inşasına olanak sağlar.

Çağdaş eleştirel kültür kuramı, 'aidiyet' kavramına dair 'doğal' ve kendiliğinden olduğunu farz ettiğimiz her şeyin aslında tarih ve kültür içinde söylemsel olarak inşa edilmiş ve yarattığı 'hakikat etkisini', tekrarlanmanın getirdiği süreklilik yanılısamından alan süreçler olduğunu ortaya koyar. Bu kuramın perspektifinden, kimlik 'olunan' bir durumu değil, tamamlanmamış ve hiçbir zaman tamamlanamayacak bir süreci ifade etmektedir. (Suner, 2006, s.8)

Slavoj Zizek, aidiyetin esasında aileyle, kültürel kökenle, anayurt ile kurulan, değiştirilemeyen zorunlu bir durum olduğuna değinmiştir. Zizek'e göre, bireyin topluma katılma ve simgesel düzene uyum sağlama süreci ancak zorunlu seçimler vasıtasıyla mümkün olmaktadır. Özne her ne kadar seçimler sonucu kendini inşa etmiş görünse de bu seçimleri önceleyen bir varlığı olmadığından kendini var etmesi tam da bu zorunlu seçimlere onayına bağlıdır. Zizek'e göre, özneyi inşa eden bu seçimlerin ta kendisidir. Zizek, *Kırılğan Temas* adlı kitabının (2001) "Çokkültürcülük, ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı" adlı bölümünde bu duruma şöyle değinir: Özne, başlangıçta, içinde doğduğu tikel yaşam biçiminin (aile, yerel cemaat) içine gömülmüş durumdadır, kendisini bu asli 'organik' cemaatten koparabilmesinin, onunla bağlarını kesmesinin ve kendini 'özerk bir birey' olarak ortaya koyabilmesinin tek yolu, temel bağlılığını kaydırmak, kendi varlığının tözünü, aynı anda hem evrensel hem de 'yapay' olan, artık 'kendiliğinden' değil, dolayımlanmış olan ve bağımsız özgür öznelerin faaliyetleriyle ayakta duran bir başka, ikincil cemaatte görmektir." (Zizek, 2001, s.277)

Amin Maalouf ise *Ölümcül Kimlikler* (2021) adlı kitabında, kimliği yaşam boyunca oluşan ve değişen bir kavram olarak tanımlarken, çoğunun doğuştan gelmediğini vurguladığı aidiyetleri de 'ruhun genleri' ve 'kişiliğin yapıtaşları' olarak nitelendirmiştir. Maalouf, postmodern dönemin öne çıkan olgularından biri olarak tüm insanları bir bakıma göçmen ya da azınlık haline getiren güvensizlik sorunundan bahseder. Ona göre bu çağda insanın seçtiği ve aidiyet hissettiği kimlikler siyasi ve sosyokültürel etkiler altında yıpranmaktadır, tüm insanlık 'çocukluğundan beri hayal ettiği biçimiyle kimliğinin tehdit altında olduğu izlenimine' kapılmaktadır. Yazar, 20. yüzyılı büyük yapıtların gerçekleştirildiği, tümüyle ilerleme düşüncesine bağlanmış ve tarihin başından beri eşi benzeri olmayan bir yüzyıl olarak tanımlamakla birlikte aynı zamanda 'bağışlanmaz suçların ve kırık umutların yüzyılı' olarak da ifade eder.

Sonraki yüzyıla mirasının ise ideolojiler, politika, bilim, akıl ve modernlik ile vaadedilen ‘mutlu yarınlara’ karşı yoğun bir güvensizlik hissi olduğunu belirtir.

2.1 AİDİYET VE MEKÂN

Aidiyet kavramından bahsedilirken A.H.Maslow’un daha önce değinilen ihtiyaç hiyerarşisi düşünüldüğünde ilk çağrışımların aile ile bağlı olarak mekân aidiyeti ile ilgili olduğu söylenebilir. Mekânın ve insanın varoluşu arasında eşzamanlı bir bağ, birbirini oluşturan, var eden ve dönüştüren bir ilişki vardır. Mekânın tanımına bakmak, öznenin ihtiyaç duyduğu bağın kavram olarak anlaşılmasına olanak sağlar. Mekân etimolojik olarak Arapça kwn kökünden gelen makân م كان “varoluş, var olunan yer, konum” sözcüğünden türemiştir. Bu sözcük Arapça kāna ك ون “var idi” fiilinin maf’al vezninde ism-i zaman ve mekânıdır.” şeklinde açıklanır. (Nişanyan, t.y.)

Medeniyetin gelişim çizgisinde özne olarak insanın mekânla kurduğu bağ farklı safhalar içerir. Tarih Öncesi (*Prehistoric*) zamanlardan itibaren belli bir işlevin arayışıyla homo-sapien kendisine mekânlar yaratır. Mekânın özne ile bağı en temel olarak yuva kavramıyla ilişkilendirilebilir. Ancak barınmanın dışında, ibadet, ritüel bilginin transferi ve sanatsal eylemlerin pratiği de insanın mekânla bağ kurmasının farklı yollarıdır. Güney Fransa’da 1994 yılında keşfedilen Chauvet mağarasını örneklerden biri olarak saptamak mekân algısının farklı yönlerine bakmaya olanak verir.



Resim 2.1.1 : Fransa, Chauvet-Pont d'Arc (Chauvet Mağarası), Fransa

Mağara resimlerinin temel üretim amacı ile ilgili tarihçiler farklı savlar öne sürmektedirler. Genel olarak, yaşam koşullarının zorluğu düşünüldüğünde daha boyalarının hazırlanmasından başlayarak yoğun çaba sonucu ustalık ile gerçekleştirilmiş bu resimlerin inançlar doğrultusunda yapıldığı fikri ağırlık kazanmaktadır. Chauvet mağarasında paleolitik dönemde yapılan resimler insanın hayal gücüne ve anlam dünyasına ait ipuçları taşıyan ve mekâna ‘müdahalesini’ gösteren ilk örneklerdendir. Resimlerde hayvanların zeminle ilişkisini de kullanan doğal betimlemelerinin yanısıra sadece hayal gücüne ait gerçeküstü imgeler, el izleri ve bazı soyut formlar görülür. Bu imge çeşitliliğinin dışında insanın doğal bir yapıyı kendisine anlam ifade eden, aidiyet hissettiği bir mekâna çevirmesi, yani ‘kendilemesi’ bağlamında resimlerde yüzeyler dışında mağaranın doğal kıvrımları ve çatlakları da kullanılmıştır. (Karasu., & Cesur, 2023, s. 110-131). Duvarlarının doğal formunun bilinçli şekilde resme dahil edilip figürlerin görsel ifadesini arttırması dikkat çekicidir. Bu resimler, mağaraları binlerce yıldır kolektif belleği ve kültürel mirası sonraki nesillere aktaran birer kamusal mekân haline getirmiş ve keşfedildiği tarihten itibaren sembolik anlatıları araştırılmaya ve değerlendirilmeye tâbi olmuştur. Ritüellerle bağlantısı olduğu düşünülen boyaların, renklerin, işaretlerin ‘yaşam, yeniden doğum, bereket, dönüşüm’ gibi kavramları temsil eden ifade araçları olduğu ileri sürülmüştür. Arkeolog James Mellaart, örneğin kırmızı rengin kullanılmasıyla ilgili olarak; bu rengin, yaşamın ve kanın sembolik anlamının yanında kötü ruhları uzaklaştırmak, bulunduğu evin korunmasını sağlamak, ölünün bedenini korumak gibi anlamları olduğunu iddia etmiştir. (Mellaart, 1967, s.150). El izleri ise birey ve mekân arasında ruhsal bir bağın oluşmasına yaradığı gibi mekâna iz bırakmak anlamında da oldukça etkileyici örneklerdir.

Çağlar boyunca aidiyet kavramının ilk akla getirdiği mekân kuşkusuz evdir. Ev, maddi olarak korunaklı bir yapı olmasının dışında soyut bir imge olarak da bireyin kendini ait ve güvende hissettiği, dünyaya açılan bir pencereye sahip bir alandır. Aidiyet hissi ancak evden dışarı doğru genişlediğinde yurt, memleket, ülke algısı üzerine düşünölmeye başlanır. Bu kavramların somut ve soyut anlamları yine bireyin sahip olduğu kimlikler ve değer yargularıyla netleşir. Ev imgesinin bireyin yaşam üzerindeki önemi, psikanalizden sosyolojiye, araştırmacıların konuyu sanat yapıtlarından imgelerle örölü zengin çağrışımlarla ele aldığı teorik alan yaratmıştır. Freud ve Jung’un çalışmalarında ‘ev’ bilincin farklı katmanlarına denk düşen sembolik değerler

kazanmıştır. Freud'un, 'tanıdık olanın gizemini' araştırıp tekinsiz kavramını ortaya atarken E.T.A.Hoffmann'ın ve Edgar A. Poe'nun fantastik hikâyelerini incelediği bilinmektedir. Almancada 'unheimlich' tekinsizlik demektir, *heim/heimlich* kökünden türemiştir ve *heimlich*, sözcük olarak evi ve korunaklı bir alanı karşılarken, birbiriyle ilişkili farklı anlamları da vardır : Tanıdık, güvenli ve yakın olduğu gibi mahrem, gizli ve gözlerden uzak tutulmak istenendir ayrıca. Önüne aldığı "un-" ekiyle ile *heimlich*, olumsuz bir anlama sahip *unheimlich*'e dönüşür ve evin verdiği güvenin aksine korunaksız, yersiz yurtsuz, tanıdığı tehdite eden yabancı bir varoluşun gerilimini taşır. Tekinsizlik hissi bu 'tanıdık ama tuhaf olanın' koridorunda barınır. Bu çiftdeğerlilik ev imgesine insan psikolojisine ait farklı yönlerin imgelemi için alan açar. Araştırmacı Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği* adlı kitabında (2009) bundan şöyle bahseder:

En çok korktuğumuz şeyi arzularız ve alışıldık olan genellikle karşımıza tebdili kıyafetle çıkar. Ruhların musallat olduğu gotik ev imgeleri ile Hollywood'un alışıldık hayaletli varoş hikâyeleri buradan kaynaklanmaktadır. İlk bakışta, tekinsizliğin alışıldık olandan duyulan korku olduğu, nostaljinin ise alışıldık olana duyulan özlem olduğu düşünülür, fakat nostaljik biri için, yitirilmiş ev ve dışarıdaki ev genellikle tekinsiz görünür. (Boyan,2009,s.358)

Jung ise, ev imgesine insan varoluşunun farklı bilinç katmanlarını simgeleyen dikey ekseninde bir mimari yapı olarak yaklaşır. Onun imgelemindeki birkaç katlı ev, hem insanlığın kolektif dönüşümün bir şemasını hem de bireysel ruhun bir tanımını ortaya koymaktadır. Jung'a göre, insan ruhu gibi bir evin de biri kamusal benliğe, diğeri ise kişisel benliğe karşılık gelen iki bileşeni vardır: bir cephe ve bir iç mekân. Jung için 'evini inşa etmek', dış dünyadaki yaşamı bireyin en içsel arzularıyla uyumlu hale getirmeye çalışmak olduğundan kişiliğin bütünleşmesi için mükemmel bir metafordur. Salon veya üst kat, dünyaya sunulan yüzü temsil eder. Alt kat, atalardan ve kültürden miras alınan fikirleri, bodrum ve mahzen ise daha ilkel varoluş hallerini içerir - bilinçsiz dürtüler, hayaller ve arzular, çok az farkında oluna ve kontrol altında tutulan ham duygular orada barınır. *Anılar, Düşler, Düşünceler* adlı kitabında (1961) şöyle yazar Jung:

Evin, ruhun bir tür imgesi olduğuna, yani o güne dek bilinçaltının ekledikleriyle birlikte bilincimin o aşamadaki durumunu yansıttığına kuşkum yoktu. Salon, bilinci simgeliyordu. Antik eşyalarla döşenmiş olmasına karşın, içinde hâlâ yaşadığı izlemiyordu. Zemin kat

bilinçdisinin ilk katmanıydı. Aşağılara indikçe görüntü yabancılaşıyor ve karanlık artıyordu. İlkel bir kültürün kalıntılarını buluyordum. Bilincin uzanabilmesi ve aydınlatılabilmesi hemen hemen olanaksız olan ilkel insandı bu. Tarihöncesine ait mağaralarda nasıl ki insanlar gelip oralara el koyana dek genelde hayvanlar yaşamışsa, ruhun ilkel yanı da, hayvan ruhunun yaşam sınırında sona erer. (Jung,1961,s.62)

Çağdaş düşünürlerden Gaston Bachelard'a gelince, o bakışını hayalgücünün ele geçirdiği mekân olarak eve, 'şiirsel mekâna' odaklamıştır. Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı kitabında (1994) ev imgesini Poe, Baudelaire, Rilke gibi bazı ünlü şairlerin imgelerinden yararlanarak kozmozun büyük ve tehditkâr gücü karşısında sembolik bir sığınak olarak ele alır. Bachelard'a göre ev, 'dünyaya karşın, bu dünyanın bir sakini olacağım' diye meydan okumaya imkan veren mekândır. En farklı kuramsal ufuklar çerçevesinde incelendiğinde ev imgesinin, öz varlığın topoğrafyasına dönüştüğünü belirtirken ruhun bir oturma yeri olduğunu ve insanın 'evleri' 'odaları' sürekli anımsayarak kendi içinde oturmayı öğrendiğini vurgular. Bachelard'ın perspektifinden mekân (ev), belleğin ve dolayısıyla kişisel tarihin imge yığınıyla örülür bir yerdir.

“Geçmişin tiyatrosu olan belleğimizin dekoru, kişileri baskın rolleriyle korur. İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile, yitirilen zamanın peşine düştüğünde, zamanın akışını 'durdurmak' isteyen varlığın. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar.” (Bachelard,1994,s.37)

Varlık ve yaşanılan mekân ilişkisinde insanın yaşadığı aidiyetinin temelini belleğin nesnelere somutlaşmasında bulan Bachelard, bunu şöyle dile getirir : “Burada mekân her şeydir, çünkü zaman, belleği artık canlandırmaz. (...) Uzun yalnızlıklar sonunda somutlaşmış süre fosillerini mekân sayesinde, mekânın içinde buluruz. Bilinçdisi oturur orada. Anılar devinimsizdir; herbiri, yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine. (Bachelard,1994,s.37).

Aidiyet hissi, insanın zoraki koşullar gereği farklı mekânlar ve topluluklar arasında kayboluşunun ve beklentilerinin yerle bir olmasıyla hırpalanabilir ve böylelikle insan, içinde güven duyacağı hayali bir evin arzusuyla nostaljiye gömülebilir. Svetlana Boym, 20. yüzyılda savaşların, kitlesel göç ve sürgün durumlarının bir sonucu olarak

nostalji kavramının anlamının genişlemesine dikkat çeker. Aidiyet ile yakın bir kavram olan nostalji modernite sonrası birey psikolojisinin ötesine geçmiş, ilk bakışta bir mekân özlemi olarak tanımlanabilirken değişen zaman anlayışıyla da bağlantılı olarak farklı bir zamana (çocukluk zamanımıza, rüyalarımızın yavaş ritimlerine) duyulan hasret olarak ortaya çıkmıştır. Zamanı mekân gibi yeniden ziyaret etmek isteyen, zamanın geri çevrilemezliğine boyun eğmeyi reddeden bir tepkidir. Yalnızca geride kalan bir ülkeye değil, aynı zamanda geçmişin gerçekleşmemiş düşlerine ve eskiyen gelecek hayallerine duyulan bir özlem olabilen nostalji, zamanda mekânın, mekânda zamanın haritasını çıkarır. Boym'un incelediği ve modern dünyada aidiyet hissi ile aynı sancılı köke sahip 'modern nostalji';

“ mitik geri dönüşün olanaksızlığı için, açık sınırları ve değerleri olan büyülü bir dünyanın yitilmesi için tutulan yastır; bu nostalji manevi bir özlemin seküler ifadesi, bir mutlaklığa, hem fiziksel hem de manevi bir eve, tarihe girmeden önceki cennete özgü zaman ve mekân birliğine duyulan bir nostalji olabilir.” (Boym,2019, s.33)

Boym, bu çağda birçok güçlü ideolojinin özünü oluşturan, insanı duygusal bağıllık uğruna eleştirel düşüncüyü bırakmaya ayartan şeyin ideal evi yeniden inşa etme vaadi olduğunu öne sürer. Asuman Suner, *Hayalet Ev / Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* adlı kitabında (2020) Boym'un 'hayali ev' ile benzer bir ev imgesi yaratır, onunki 'hayalet ev'dir :

“Arapça kökenli 'hayalet' sözcüğü, 'tasavvur edilen', 'zihinde canlandırılan', 'düşlenen' şey anlamını taşıyan 'hayal'den türemiştir. Ortasında bir tire ile yazacak olursak, 'hayal-et'i farklı biçimde yorumlayabiliriz. Böyle bakınca, yeni Türk sinemasının merkezindeki 'hayal-et ev', aynı zamanda hayal edilen, düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvurudur. (Suner,2020, s.17)

3. AİDİYETSİZLİK

Kendini hiçbir yerde evinde hissetmemek ama hemen her yerde evinde hissetmek. Bir yerde yaşarız: Bir ülkede bir ülkenin bir şehrinde, bir şehrin mahallesinde, bir mahallenin bir sokağında, bir sokaktaki bir binada, bir binadaki bir dairede. (Perec, 2023, s.112-113)

Bireyin varoluşuna anlam katma ve kimliğini inşa etme süreci yaşam boyu sürer. Bir yere, topluluğa ait olma hissi başlı başına akışkan, dinamik bir süreci barındırır ve özellikle kent hayatının çok yönlü işleyişinde bu kimliklerin üzerinde iktidar söylemlerinden toplumsal kültürlerin en ince kodlarına kadar oluşan etkiler göz ardı edilemez. Aidiyet hissinin derin bir ihtiyaç olmakla birlikte karmaşık bir yapısının olmasının nedeni insanda onunla birlikte özgürlük ihtiyacının da olmasından kaynaklanır. İnsan, kendine zihinsel bir peyzaj yaratmak ve bununla oluşturacağı; düşünceleri, inançları ve tutkularıyla beraber yaşayacağı bir çevreye sahip olmak ister. Sahip olduğu en küçük alanda bile 'kendine özgünlüğün' peşine düşer. Bunu sağlayamadığı zaman hayatına yabancılaşabilmekte ve böylece bu durum kimlik karmaşası ve aidiyetsizlik hislerine de temel oluşturabilmektedir.

Modernitenin başlangıcı 1790'ların devrimci hareketlerine tarihlendirilse de geleneksel yaşamda tam anlamıyla oluşan kırılma 20. yüzyıla atfedilir. 20. yüzyılda, modernleşme süreci artık tüm dünyayı etkisi altına alacak kadar yayılmış ve bu modern kamusal hayat kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda iz bırakan bir güç yaratmıştır. Marshall Berman *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor* adlı çalışmasında (1994) modern hayatın girdabının kaynaklarını şöyle sıralamıştır:

Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekelci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirlerine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve

gitide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı.” (Berman,1994,s.29)

Tüm bu köklü değişimler, geleneksel yapıların bu modern yıkımı, bireyde ‘zaman-mekân sıkışması’ yaratır. David Harvey, insan üzerinde kışkırtıcı ve heyecan verici olduğu kadar gergin ve tedirgin edici bir etki de yaratan bu kavramı, mekân ve zamanın nesnel niteliklerinde olan değişimlerin, insanların dünyayı görüş tarzını da kökten değiştirmesi olarak açıklar. Bu durum çok çeşitli toplumsal, kültürel ve politik tepkileri harekete geçirir. Harvey, bireyin; hayattaki hız artışının kapitalizmi şekillendirmesi ve mekânsal engellerin ‘dünya sanki üzerimize çökecekmişçesine’ aşılması arasında sürekli hareket halinde olunan mücadele alanına odaklanmıştır. Modern dünyada bireyin hareket olanağı arttığı halde, bireyselleşme ve kısıtlı bir alana hapsediği gerçeği de görünür hale gelmiştir. Burada akla bu yeni dünyada değerini kaybeden şeyler gelmektedir : “Göründüğü kadarıyla makineler bile hayat bulurken, en önemlisinden bazı insanî duygular ölmektedir.” (Berman,1994,s.41) Aidiyetsizlik hissi, bu parçalanmışlıklarla körüklenen bir yapıdadır. Bireyin vaktini geçirdiği mekânların yapısı ve koşulları, beraber olduğu toplulukların yaşayış ritmi ve mecburiyetleri de aidiyet hissini etkiler ve yapılandırır. Modern hayatın anahtar kavramlarından birinin ‘geçicilik’ olması, insanın kendini güvende hissettiren ebediyet ve aidiyet duygularını zedeler. Zygmunt Bauman, *Iskarta Hayatlar, Modernite ve Safraları* adlı kitabında (2018) bu duruma değinir. Bireyin dünyadaki varlığının geçiciliği ile dünyanın kalıcılığı arasındaki karşıtlık tarihin başlangıcından beri insan deneyiminin bir parçasıdır. Modernitenin başlangıcına kadar eğilim, yasama ve yönetim üzerinde insanların dünyevi yaşamlarına anlam veren gücü ebediyet fikrinden almaktı. Bauman, modern hayatın ‘her an her şeyin geçiciliğinin deneyimlenmesi’ yönünü akışkan olarak nitelendirir ve *akışkan moderniteyi* fazlalıkların, ıskartaların, atıkların ve atık tasfiyesinin uygarlığı olarak tanımlar.

Dünyada hiçbir şey, değil ebedî olmak, kalıcı da değildir. Bugün yararlı ve vazgeçilmez görünen eşya, birkaç istisna dışında, yarının atığıdır. Hiçbir şey gerçekten zaruri, yeri doldurulamaz değildir. Doğarken üstünde ölümün damgasını taşımayan hiçbir şey yoktur; üretim bandından geçen her şeyin üstünde ‘son kullanma’ tarihi bulunur (...) Akışkan modern

dünyanın sakinlerinin, onların tüm emeklerinin ve yaratılarının üstünde bir hayalet, ıskartaya çıkarılma hayaleti dolaşmaktadır. (Bauman,2018,s.108)

Bu geçicilikten ve parçalanmışlıktan mimari mekânların tasarımı ve insanla kurduğu ilişki de payına düşeni almaktadır. Mimar Juhani Pallasmaa, *Tenin Gözleri* adlı kitabında (1996) sanat ve mimarlığın görevinin, şiire benzer şekilde bireye; izleyici olmanın ötesinde bir iç dünya deneyimini yeniden kurmak olduğunu belirtir. Bu bağlamda sanatsal yapılarda varoluşsal anlama yetisi tam da dünyayla karşılaşmadan doğar. Ancak modern dünya, şehir ve mekân algılarında büyük değişimler yaratmıştır. Şehrin bedenden koparak gitgide bir ‘göz şehrine’ dönüşmesi, ulaşım hızının çok artması ve mesafelerin bir uçtan diğer uca kuşbakışı kavranması nedeniyledir. Mimari açıdan da, Pallasmaa’ya göre modern standart yapılar zayıflamış bir maddesellik etkisi yaymaktadır. Çünkü saydamlık ve ağırsızlık gibi hedeflere hizmet eden yeni malzemeler, ahşap, taş, tuğla gibi doğal malzemelerin insanı maddenin sahiciliğine ikna eden etkisinden, yaşlarını, kökenlerini ve yaşayanların hikayelerini taşıyan hissiyattan yoksundur. Zamanın sürekliliği içinde yaşayan maddede aşınmışlığın patinası, zamanın zenginleştirici deneyimini sergiler. Modernite sonrası zaman deneyiminin kökten değişmesinin yıkıcı zihinsel etkileri de olmuştur. İnsanın bireysel yaşam süresini aşan bir çok daha uzun bir sürece katılmasının verdiği tatmin, zamanın sürekliliğinde köklenmiş olmayı kavramaktan gelir. Mimarlık sınırsız mekânı evcilleştirerek onda ikamet etmeyi mümkün kılar, yaşayana ölümlerle ilişkiye geçirir; örneğin insan binalar aracılığıyla bir Ortaçağ sokağının telaşını hayal edebilir çünkü mekân, zamanı saklar, taşır. Mimariye fenomenolojik açıdan yaklaşan Pallasmaa, mekânda tüm bu plan ve malzeme değişimlerinin insanda yarattığı aidiyetsizlik hissini ‘pencere’ örneği ile gösterir :

Zamanımızda ışık salt niceliksel bir meseleye dönüştü; pencere kapalı ile açık, iç ile dış, özel ile kamusal, gölge ile ışık arasındaki aracılık rolünü yitirdi. Ontolojik anlamını yitirmiş olan pencere artık duvarın yokluğundan ibaret. Örneğin devasa cam yüzeylerin kullanımı [...] binalarımızı içtenlikten, gölge ve atmosfer etkisinden yoksun bırakmaktadır. Bütün dünyada mimarlar geniş cam yüzeylere ve dışa açılan mekânlara verdikleri oranlarda hatalılar [...] Mahrem yaşam duygumuzu yitirdik ve esasen evden uzakta kamusal hayatlar yaşamaya mecbur bırakıldık. (Pallasmaa, 2018, s.57-58)

İnsanlarda aidiyetsizlik hissine yol açan olgulardan biri de kökten bir yer değişimi olan göç olgusudur. Özellikle 20.yüzyılda yaşanan iki dünya savaşı ve ardısıra gelişen iç savaş dalgaları, binlerce göç ve sürgün hikayesi ortaya çıkarmıştır. Çoğunlukla politik veya ekonomik nedenlere bağlı olan göç, zorunlu ya da gönüllü olabilmekte, terkedilen yere bağlılıklarla göç edilen yere bağlanmış umutlar ve yabancı bir yerde varolmanın riskleri, bireyde başta aidiyetsizlik olmak üzere gergin hisler yaratmaktadır. Bu çağda soykırım ve sürgün gibi trajik nedenlere bağlı göç durumları sonrası bir ulus ya da inanç mensuplarının anavatanlarından koparak başka yerlerde azınlık olarak yaşamaları anlamına gelen diaspora kavramı da oluşmuştur. Diaspora toplulukları, yeni vatanında oranın yaşayışına dahil olmakla birlikte bir anlamda kökenlerine ait gelenekler ve izlerden oluşmuş bir zar ile kaplanmış gibi kendi içine kapalı yaşamaktadır. Göç edilen yerin yerlisi olmak ile geride bırakılan yerin yabancı olması arasındaki gerilim, insanlarda aidiyetsizlik hissi yaratmaktadır.

1980'lerin sonlarında kullanılmaya başlanan bir kavram olan 'Küreselleşme' de, toplum ve birey psikolojisi üzerinde aidiyetsizlik hissi yaratabilen bir başka durum oluşturmuştur. Kavram, dünya üzerinde ekonomik ve sosyokültürel bütünleşme amacı olarak ortaya çıkmıştır denebilir. Çağın hızla küreselleşen ve insanların ulaşım, iletişim ve ticaret alanında birçok farklı seçeneğe sahip olduğu dünyasında 'ev, vatan ve millet' kavramları hiç olmadığı kadar yoruma ve eleştiriye açık hale gelmiştir. Amin Maalouf, küreselleşmenin riskli yapısına dikkat çeker : Küreselleşme insanı evrensellik ve tektiplilik gibi biri olumlu diğeri olumsuz birbirine zıt iki gerçekliğe doğru sürüklemektedir. Bir noktada bu iki zıt yön tek bir yol gibi iç içe geçmiş, farksızlaşmış gibi görünmektedir. Maalouf'a göre insanlığın dünya çapında istilası altında olduğu imge, ses, düşünce seli, bireyin yaşam şeklini, dünyaya ve kendine bakışını her gün biraz daha değiştirmektedir.

4. MODERN SANATTA AİDİYET : İÇ MEKÂN VE NESNEYE BAKIŞ

Modernitenin hayata getirdiği hızla dönüşen zaman ve mekân deneyimi, insanların nesnelere olan ilişkisini de değiştirmiştir. Üretim tüketim döngüsünün değişen yüzü, yalnızlaşmış ve etrafına yabancılaşmış bireyleri ürettiği gibi, bu makina çağının insanı için nesneyi bu yalnızlığı saklamaya ve doldurmaya yarayan bir taşıyıcıya dönüştürmüştür.

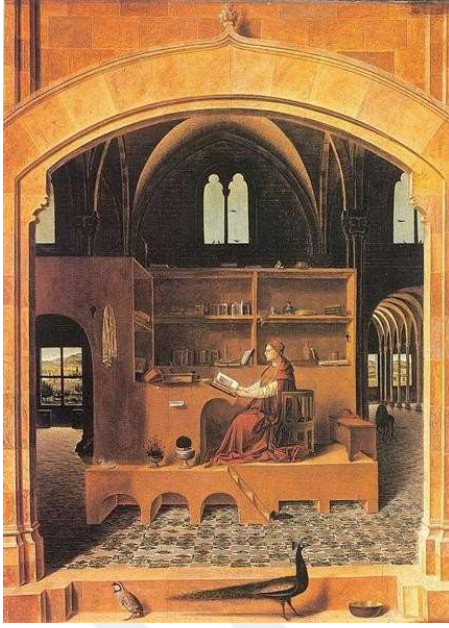
Modernitenin ilk eleştirmenlerinden sayılan Charles Baudelaire için nesneye sembolik bakışın serüveni şehirden metropole geçiş ile başlamıştır. Modernizmin, insanın doğal ve üretken çalışma ritminin ve gündelik yaşayışının önüne çıkardığı engeller, rekabet ve baskı, Baudelaire'e göre düşmanca bir çevre oluşturmuştur ve metropolde barınabilmek bir gladyatörün mücadelesi kadar kahramanlık gerektirmektedir. 20.yüzyılın önemli düşünürlerinden Walter Benjamin, Baudelaire'in modernizme dair düşünceleriyle harmanladığı *Pasajlar* adlı kitabında (2021) dönemin çarpıcı bir yeniliği olan 'dünya fuarlarının' insanların zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagoriye dönüştüğünden bahsetmiştir. Nesnelere kullanım değerinin önüne geçen bir nesne fetişi yaratan bu fuarlarda insan 'kendisine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkarır' Benjamin'e göre. Bu dönemde birey için iç mekânın rolü, işyerlerinin dönüştüğü durum, devasa fabrikalar ve tek tip büroların oluşumu gibi nedenler yüzünden bunlara bağlı olarak değişir ve değer kazanır. İç mekân, yaşanılan alandır ve işyerinde katı gerçekler doğrultusunda davranılırken, birey evinin iç mekânında hayali dünyaları bir arada yaşatmaya yönelir. "İç mekânda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır." (Benjamin, 2018, s. 96-97)

Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak ve kişisel bir evren kurmak demektir. Modern çağda bir sığınağa dönüşen iç mekân, nesnelere yüceltmeyi görev edinen bir eğilim olan koleksiyonculuğu da arttırmıştır. İnsan bu dönemde, sosyal ilişkilerin tam tersine, birbirlerini izleyen ve birbirlerine benzeyen özelliklerin yer aldığı nesnelere evreninde kendini güvende hissetmektedir. Jean Baudrillard *Nesneler Sistemi* adlı kitabında (1968) koleksiyoncunun nesnesinin, gerçek imgeleri değil, gösterilmesi arzulanan imgeleri yansıtan kusursuz bir ayna işlevi gördüğünü belirtmiştir. "Bu nesneye görünmeden onu görebilirim. İnsan ilişkilerine yüklenemeyen her türlü niteliğin nesnelere yüklenebilmesinin nedeni de zaten budur."(Baudrillard, 2023,

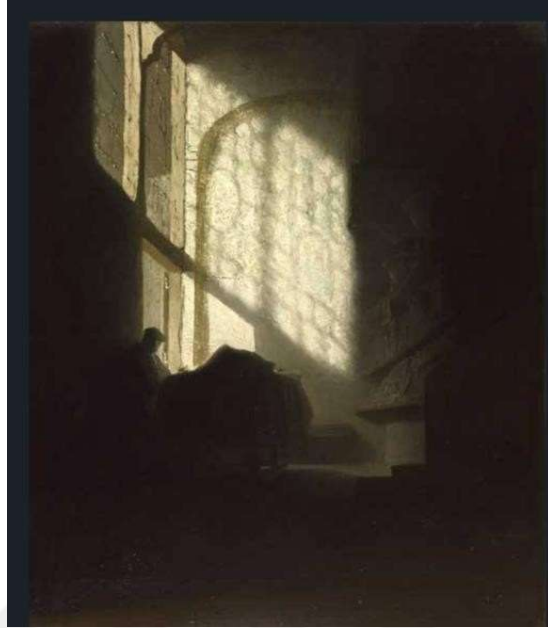
s.123) Koleksiyonculuk, Baudrillard'a göre, nesnelere ortasında yaşayan kişinin kendini bütün bu nesnelere benzetmesi türünden bir sonuca yol açan ve bu açıdan insanın yalnızca kendi kendisinin koleksiyonunu yaptığı bir eylemdir. "Böylelikle sahiplenme sisteminin yapısı daha iyi anlaşılmaktadır; zira koleksiyon denilen şey birbirini izleyen parçalardan oluşmakla birlikte koleksiyoncuyla ifade eden nihai parçadır." (Baudrillard,2023,s.125)

Sanat tarihinde modern dönem öncesinde, koleksiyonculuğun ve nesnelere yaratıcı kurgularla ele alınarak, sembolik değerleriyle anlam kazanması ve sanatta özgün bir dil oluşturmasında akla gelen bazı önemli duraklar vardır. Mekân ve nesnelere, sahibi olan kişi ya da kişileri göstermeyip, varlığını sadece izleriyle sezdirmediği resim türlerinden önce akla Rönesans ve sonrasında Barok sanattaki iç mekân resimleri gelir. Bu dönemlerde aziz, düşünür ve siyacı gibi figürler, meşguliyetlerini yansıtan mekân ve nesnelere ortasında resmedilirken, mekân onları tanımlayan hatta var eden ve sakınan bir kabuğa dönüşmektedir. Bu kişiliklerin ve eylemlerin manevi gücü, kimi zaman Antonello da Messina'nın *St. Jerome in Study* adlı resmi (1474) ve Rembrandt'ın bazı iç mekân resimlerinde olduğu gibi *mekânı fetheden* bir çekirdek yaratır. Yazar Georges Perec, *Mekân Feşmekan* adlı kitabında (1974) Messina'nın resminde mekânın ve nesnelere yapısını detaylıca tarif ettikten sonra, ortada azizi sarmalayan yerin bir mobilya olduğuna dikkat çekerek bütün mekânın bu *mobilyanın* (ve bütün mobilya, kitabın) etrafında düzenlendiğine değinmiştir. Kilisenin mimarisinin büyüklüğünün, sert hatlarının – Perec'in deyişiyle soğukluğunun –

"dile dökülemeyen bir inancın yegâne mekânını sınırlandırmasına müsaade edilmemiştir, mobilya bütününe ölçek teşkil etmekten ve onun 'mekâna kazanmasına' olanak sağlamaktan başka işlevleri yoktur: Mobilya, bu yaşanmaz yerin tam ortasında, kedilerin, kitapların ve insanların huzur içinde yaşamlarını sürdürdüğü evcilleştirilmiş bir mekânı işaret eder." (Perec, 2023, S.145)



Resim 4.1 :Antonello da Messina, (Aziz Jérôme Atölyesinde), 1474



Resim 4.2 :Rembrandt, A Man in a Room, (Odada Bir Adam), 1630

Rembrandt’ın resimlerinde ise figür gölgenin derinliği içinde iç mekânla bütünleşir. J. Pallasmaa resim sanatına ait bir teknik olan ‘Chiaroscuro’nun ustaca yapılmış mimari yapılarda da olan bir nitelik olduğundan bahseder. Zira büyük mimari mekânlarda gölge ile ışık arasında sürekli bir soluklanma vardır. Rembrandt’ın resimlerinde figürün “tüm ışığı yutan koyu kadife bir fonda değerli bir nesne gibi gömülü durduğu resimlerindeki olağanüstü odak ve buradalık duygusu, gölgenin derinliğinden kaynaklanır. Gölge ışık altındaki nesneye şekil ve hayat verir. Ayrıca fantezilerin ve düşlerin kaynaklandığı alana malzeme sağlar”. (Pallasmaa, 2018, s.57)

Nesnenin sanatta kendi başına imge olarak ön plana çıktığı iki tür, aynı tarihsel dönemlere rastlayan nadireler kabineleri ve bir natürmort resim türü olan ‘Vanitas’ resimleridir. Natürmort, temsili yapılan nesnelere öte daima insanlara dairdir ve öznel ilgileri kaydeden derin bir tutanaktır, nesne dünyasının, görülmeyen ama hayal edilen insan özneye ilişkisine aittir ve insanla maddi dünya arasında bir ilişki kurmasıyla insana kendi cisimleşmiş varlığını düşündürür. 17. yüzyılın başlarında gelişen bir tür olan Vanitas resimleri, nesnelerin sembolik anlamlarıyla bir anlam dizgesi oluşturmasıyla özgün bir yapısı olan, insanı yaşamın süresinin sonluluğu, ölümün kaçınılmazlığı ve dünyevi zevklerin geçiciliği üzerine düşünmeye teşvik eden bir türdür. Vanitas resimlerindeki imgeler, çürüme, solma, sönme, dağılma gibi eylemlerle zamanı görselleştirirler.



Resim 4.3 :Jan Lievens, Still life with books, (Kitaplarla Natürmort) 1627

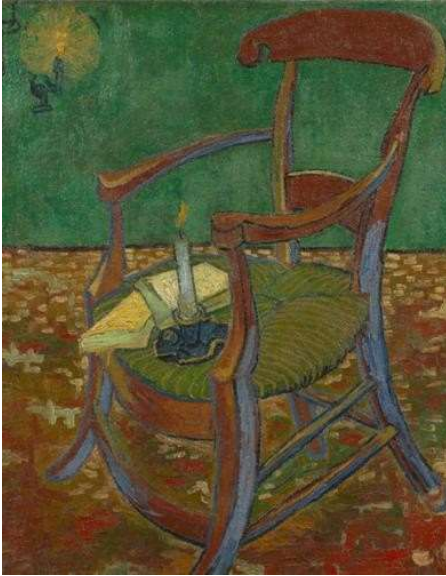


Resim 4.4 :Van Gogh, A Pair of Shoes, (Bir çift ayakkabı), 1886

Nesnenin, insan hayatına dair süreçleri ve duyguları ifade etmek için sembolleşmesi, bazen kimlik için bir göstergeye dönüşmesi veya kişileştirilmesi daha sonra modern sanatın ilk örneklerinde ortaya çıkacak bir anlatıyı öncüleştirmiştir. 20.yüzyılın ilk yarısında sanatta nesneye bireyselleşmiş bir imgelemele yaklaşılmakta, ona öznelen bir bakışla, deneyimi taşıyan, varoluşun sancılı yönlerini tasvir eden bir rol verilmektedir. Nesnelerin ele alınışında şiirsel imgenin alanına girilmiş, bilinçdışının ve belleğin izleri özgürce ortaya konmaya başlamıştır. Bu eğilimler, imgenin dönüştürülmesine, parçalanmasına ve anlamının genişlemesine imkan vermektedir. Sanatçı aidiyet bağı kurduğu nesnelere içselleştirmekte, onda kendini görmekte ve özne ile nesne şiirin müphem alanında özdeşleşmektedir. Modern şiirsel bakış, dünyayla insan arasında özdeşlik kurma adına merceğine aldığı nesnelerin gündelik gerçekliğini ortadan kaldırır ve onları sanatçının varlığının yakalanamayan akışkanlığına iade eder. Bu bağlamda Van Gogh'un nesneye yaklaşımı örnek verilebilir. Sanatçı resimlerinde cansız nesnelere, sahibinin yaşayışını, statüsünü ve ruh halini yansıtan, onlara neredeyse can veren bir ifadecilikle ele almıştır. Heidegger'den Derrida'ya birçok düşünürün farklı yorumlar getirdiği *A Pair of Shoes* (1886) adlı resimde bir çift yıpranmış köylü ayakkabısı resmedilmiştir. Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* adlı kitabında (1950) belirsiz bir mekânda resmedilmiş, üzerinde kime ait olduğuna dair bir iz olmayan, bir kadın çiftçiye ait olduğunu öngördüğü bu ayakkabıların görüntüsünden sahibinin kimliğinin ve ait olduğu mekânın arayışına girmiştir:

“Ayakkabıların yıpranmış içlerine açılan karanlık boşluktan, çalışan kadının meşakkatli yürüyüşü beliriyor. Ayakkabının kaskatı ağırlığında, sert bir rüzgârın estiği tarlada uzayıp giden bir örnek saban izleri boyunca ağır adımlarla yürüten kadının dirayeti toplanmış. Derinin üzerinde toprağın nemi ve doyumluğu var. Tabanlardan, akşam çökerken tarla yoluna inen yalnızlık geçiyor. Ayakkabılarda, toprağın sessiz çılgılığı, başakları olgunlaştıran dingin armağanı, kış vakti nadasa bırakılmış tarlanın ıssızlığındaki gizemli kendini inkârı titreyiyor. [...] Bu nesne toprağa ait, ve çiftçi kadının dünyasında kendine yuva buluyor. [...]” (Schapiro, 2019)

Van Gogh'un *Gauguin'in Portresi* adlı resmi ise (1888) modern sanatta belirli bir kişiyi sadece ona ait olan, onu imleyen nesnelere kişileştirdiği için önemli bir örnektir. Ressam dostunun yokluğunu, onu simgeleyen nesnelere görselleştiren Van Gogh, resme verdiği 'portre' ismiyle de amacını yansıtmıştır. 20. yüzyılın başlarında nesneye ve mekâna tümüyle farklı bir tarzda, sürrealist bir anlatımla yaklaşan René Magritte'in *La réponse imprévue* adlı resmi de (1933) figürün nesne üzerindeki izi ve eş zamanlı varoluşu üzerine ilginç bir imge sunar. Magritte'in resminde mekân, nesne ve ortada olmayan ama kapının üzerindeki boşluğun lekesiyle sezdirilen figür iç-dış algısını sarsar, mekânı kişiselleştirir ve nesneyi ait olduğu figürün bir uzvu haline getirir.



Resim 4.5 :Van Gogh, "Gauguin's Chair, (Gauguin'in Sandalyesi) 1888

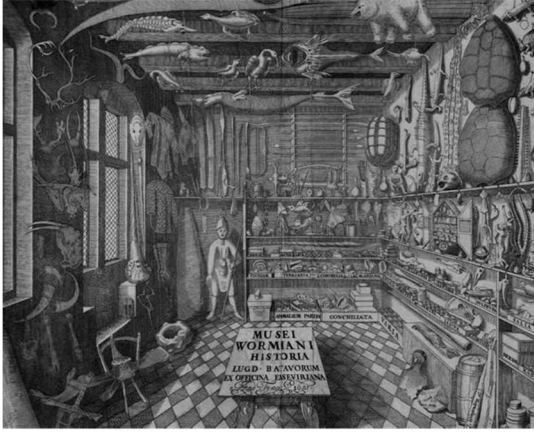


Resim 4.6 :René Magritte, La Reponse Imprévue, (Beklenmedik Yanıt), 1933

Nadire Kabineler ise, Yeni Dünya'nın keşfi sonrası Avrupa'ya getirilen birçok farklı doğal ve yapay nesnelere dolaplar, vitrinler ve bazen odalar boyunca bölmelerde düzenlenmesi ve sergilenmesinden oluşan koleksiyonlardır. Nesnelere seçiminde belirli sınırları olmayan, bütün zamanlar ve mekânlar ait olabilen canlı/cansız,

doğal/yapay her şeyi içerebilen bu koleksiyonlar, Rönesansın hümanist evreninden Barok dönemin ansiklopedik düzenine kadar genişleyen yeni bir anlam mecrası yaratmıştır. Müze ve kilise koleksiyonlarından farklı olarak bireyin şahsi aidiyetlerinin bir yelpazesini sunarlar. “Hep eşikte, din ile dünya, sanat ile tabiat, bilim ile estetik, akıl ile imgelem, deney ile büyü arasında bir yeredirler. Sahiplerinin yaradılışına göre, değişik semboller arasında farklı simetrisi, gerilimleri sahnelerler.” (Artun, 2006, s.32) Nesnelerin maddi gerçeklikleriyle farklı kurgular içinde bir araya getirilmesi, bu bir aradalıktan yeni sembolik anlamlar oluşması ve düzenlemelerin mekânsal ve zamansal bağlamda eş zamanlılık yaratması ile nadire kabineler modern sanatta bazı eğilimlerin öncüsü olmuştur. 20.yüzyılda nesnenin sanatta kazandığı görünürlük düşünüldüğünde nadire kabinelerin etkisi sürrealist nesne ve asamblajlarda, daha sonraki yıllarda ise mekân enstalasyonlarında görülmektedir.

Nadire kabinelerinin ‘tüm dünyayı küçük bir iç mekânda tekrar yaratma’ düşüncesi, Kurt Schwitters gibi 20.yüzyılın bazı öncü sanatçıların, dış dünyadan sakınılmış özel bir mekânı sanat üretimi içinde yaratıp düzenlemesine ilham olmuştur.



Resim 4.7 :Frontispiece, Olaus Worm, *Museum Wormianum* engraved by G. Wingendorp, 1655

Ida Kar, 1960. National Portrait Gallery, Londra

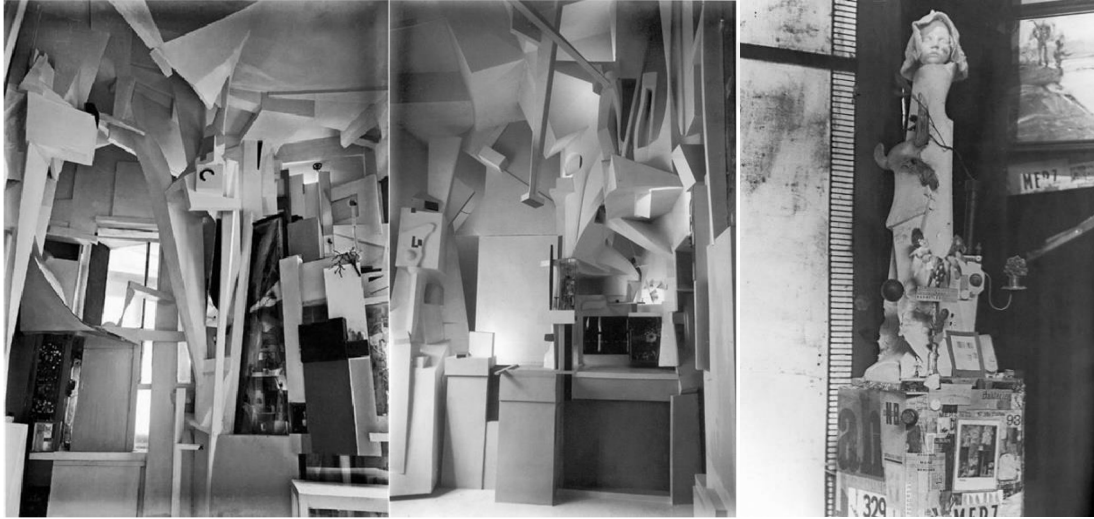


Resim 4.8 :Sürrealizm akımının kurucularından Andre Breton, koleksiyonu ile birlikte .

Schwitters’ın 1919’da başladığı *Merzbau* adlı ikonik yapıtı, sanatçının Hanover’daki evinin tüm mekânı kaplayan devasa bir asamblaja dönüşmesiyle sonuçlanmıştır. Sanatçının eviyle kurduğu aidiyet ilişkisi, mekânı zihninin bir panoraması gibi şekillendirmesiyle görselleşmiştir. Burası, sanatçısından başkasının deneyimlemesinin ve anlamlandırmasının imkansız olduğu, aidiyet ilişkisi kuramayacağı gizli bir alemdir. Burayı bir tapınağa dönüştüren özellikleri içinde bazı alanlarda mumlarla

aydınlatılması, gizli bir dine ait bir katedral havası verecek şekilde ikonlarla çevrenmesi sayılabilir. Merzbau'un inşası 1937'ye dek sürer ancak 1943'te Hannover'in bombalanmasıyla yıkılıp yok olur. Schwitters, Merzbau'da mekânın zamanla nasıl oluştuğunu, dönüştüğünü ve kendisiyle beraber yaşadığını anlatırken kendi mütevazî tapınağının da aynı şehirde yeni inşa edilecek evler gibi büyükşehir ilkesine tabi olduğunu belirtir. Buna göre bir yerde bir ev inşa edilecekse bu yeni ev şehirde görüntüyü bozmamak üzere planlanır. Schwitters da bir nesne görüp onun Merzbau'ya ait olduğunu anladığında eyleme geçer :

“O nesneyi alıp yapıştırıyorum, zamkıyorum, toplam etkinin ritmine uygun olarak boyuyorum ve günün birinde tamamen ya da kısmen nesnenin cesedini çiğneyip geçmesi gereken yeni bir yönün yaratılması gerektiği çıkıyor ortaya. Böylece her yerde, kendi başına bir bütün olarak değersizleştirilmelerinin açık bir işareti olarak tamamen ya da kısmen kesilmiş nesnelere kalıyor. Yan kemerlerin büyümesiyle vadiler, derinlikler, grotto'lar oluşuyor; daha sonra bunlar bütünü içinde kendi yaşamlarına devam ediyorlar. (e-Skop, 2016)



Resim 4.9 :Kurt Schwitters, Merzbau, 1919-1937

Sanatçılar tarih boyunca sıklıkla üretim süreçlerine dahil bir eylem olarak biriktirme, arşivleme ve düzenleme yapmışlardır. Modern dönemin sanatçıları, tüketim mallarının büyük bir hızla artmasıyla ilgi odağı olan bit pazarlarının müdavimleri olmuştur. Oluşan bu kişisel koleksiyonların sanat yapıtına maddeselliğiyle dahil olmasıysa modern sanata özgü bir gelişmedir. Nadire Kabinelerden esinlenen bu kurgu kadrajlara örnek olarak Joseph Cornell ve Marcel Duchamp'ın bazı yapıtları gösterilebilir. Cornell, topladığı her tür nesneyi çeşitli kutularda bir arşivci titizliğiyle saklamıştır. 1932 yılından itibaren bulunmuş nesnelere (objet trouvé) yarattığı şiirsel

asamblajlarını ‘gölge kutuları’ adını verdiği camlı küçük kutular içinde oluşturan Cornell, kendine ait bu nesnelere özel mikrokozmoslar oluşturmuştur. Hazır malzemeyi sanatın alanına sokarak müze ve sanat eserinin tanımı ve sınırlarını tartışmaya açan Duchamp ise, *Boite en Valise* adlı eseriyle (1941) hem sanatçıların en önce kendi yapıtlarının koleksiyoncusu olduğunu ilan eden hem de müzenin tartışılmaz sağlamlığını hicveden bir tavır ortaya koymuştur. *Boite en Valise*, Duchamp’ın yapıtlarının minyatür bir kopyasını sunan el yapımı bir çantadır. Bu şekilde içindeki yapıtlar ve düzenleme tasarımları arasında küçük farklılıklar olan bir dizi kutu üretmiş ve bu kutular çanta açıldığında çerçeveler içinde yapıtları sergileyen birer seyyar müzeye dönüşmüştür. Sanatçı burada zaman zaman düzenlemelerle oynayarak hem koleksiyoncu hem sanatçı hem de müzeci rolüne girebilmektedir.



Resim 4.10 :Joseph Cornell ,
Naples, (Napoli), 1942



Resim 4.11 :Marcel Duchamp, Boite En Valise, (Valizde Kutu)
1941

Duchamp ile birlikte sanatın alanına giren hazır nesne kullanımı, Fluxus hareketinde de sanatçılar tarafından kullanılmıştır. 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Joseph Beuys’un heykelden performansa, Fluxus eylemlerinden yerleştirmeye uzanan sanatında, Duchamp’ın nesneye yaklaşımından farklı olarak nesnelere onlara yüklediği sembolik anlamları üzerinden kurduğu derin bağlar dikkat çekicidir. Performansları, otobiyografik bir mitin ifadesi haline dönüşmüş Beuys’un kendisiyle özdeşleşen bazı nesnelere dışında sanatında farklı alanlarda kullandığı, biriktirdiği nesnelere düzenlemesiyle oluşturduğu yerleştirmeleri vardır. Bu nesnelere onun sahnesinin daimi elemanları, sanatçı kimliğinin ve aidiyetinin seyyar vitrinleridir.

1961 tarihli *Stag Hunt* adlı yerleştirmesine, bu metnin sonraki bölümünde ele alınacak olan postmodern döneme ait olsa da taşıdığı Nadire Kabine etkisi nedeniyle burada değinmek anlamlı olacaktır. *Stag Hunt*, Beuys'un yıllar içinde topladığı geyik boynuzları, kemikler, bilimsel ekipmanlar ve kimyasallar gibi nesnelerin bir birikimidir. Gazeteler, depolanmış kültürel materyalleri olarak düşünülür.



Resim 4.12 Joseph Beuys, *Stag Hunt*, (Geyik Avı), 1961

5. 1960 SONRASI SANATTA AİDİYET

Modernite ile ortaya çıkmış ekonomik ve sosyokültürel dönüşümlerin sahası yüzyılın ikinci yarısında daha da genişlemiştir. Yeni teknolojik olanakların etkisiyle değişen hayatın ve dönüşen kültürün mekânları, önceki dönemin modernist mirasının izlerini taşımakla birlikte çağın arzu ve ihtiyaçlarına cevap vermek üzere biçimlenmektedir. 1960 sonrası dönemde 'Yer' üzerine yapılan tartışmalarda özellikle 20. yüzyılda kullanılan tanım ve kavramlar, genişleyen metropolü ve içerdiği yeni yaşam biçimlerini kavramakta sınırlı kalmaya başlamış ve aidiyet, kimlik, çevre ve yerellik gibi konularda kabul görmüş yaklaşımlar eleştiriye açılmıştır.

Mekânların artık buldukları yerle ve kültürel bağlamla bağ kuramaz hale gelmesi ve bir geçiş alanı haline geldiği duruma antropolog Marc Augé antropoloji alanının içinden geliştirdiği *yok-yer* kavramı ile yaklaşmıştır. Augé, *Yok-yerler, Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş* adlı çalışmasında (1992) yok-yerler ortaya çıkaran üstmodernlik kavramını, mekânsal ve zamansal aşırılığa dair bir durum olarak kullanmıştır. Buna göre üstmodernlik kavramını ortaya çıkaran üç aşırılık figürü

vardır: Olayların aşırı bolluğu, mekânların aşırı bolluğu, göndermelerin bireyselleşmesi.

Augé'ye göre, mekân ile yok-yer arasındaki farklılık, antropolojik açıdan açıklanabilir: Mekân ilişkiseldir, bir yeri mekân yapan durum, toplumsal ilişkiler üzerinden gerçekleşir. Sınırları keskin ilişkilere gerek yoktur, işlevsel nedenler dışında öngörülemez sayısız orada bulunma nedeni olabilir. Aidiyetsizlik yaratan yok-yerler ise mekânın karşıtıdır, ölçekleri aşırılığa kaçtığı gibi buldukları yer ile de kültürel bir bağ kurmazlar, *içlerindeki yaşantı yapılarının çeperlerinden bağımsızdır (...)* büyüklükte, çekirdek ve kılıf arasındaki uzaklık o kadar büyüktür ki, cephe artık içeride olanları yansıtamaz. (Augé,2008,s.22). Augé bu yerlere kendi işlevi geçiş alanı olan havalimanı, gar, istasyon gibi yerler dışında devasa alışveriş merkezleri ve turizm tesisleri gibi yerleri de örnek gösterir ve esasında aidiyetsizliği bunlar üzerinden okur. Yok-yerler dönemin ölçüsüdürler. Bu bağlamda 1960 sonrasında insanın mekânla ilişkisinde aidiyet ihtiyacının yara aldığı, aidiyetsizliğin daha baskın bir hissiyat olduğu görülür. Sanatçılar, toplumun bir ferdi olarak döneminin koşullarına tanıklık eder ve mekân, kimlik ve aidiyet bağının geçişken safhalarını kayıt altına alır.

Augé'nin tanısıyla postmodern dönemde ortaya çıkan 'yok-yer' kavramının, modern sanattaki temsillerinin peşine düşülseydi, dönem sanatının estetiği göz önüne alındığında, De Chirico'dan Edward Hopper'ın resimlerine figürün yönünü kaybettiği, aidiyetsiz ve yersiz yurtsuz hissettiren ölçekte yapılara ve boş alanlara sahip dış mekânların resmedildiği yapıtlardan bahsedilebilirdi. 1960 sonrası dönemde ise aidiyet/aidiyetsizlik meselesi için sanatsal bir referans düşünürken Anselm Kiefer'in, Richard Serra ve Michael Heizer'in yapıtları, imgelerin ve figürün varlığıyla değil, izleyicinin fiziksel deneyimi ve ayrıca formun ölçüyle yaratılan tanımsız mekânın ilk anda bıraktığı aidiyetsizlik hissiyatıyla yok-yerler için örnek olarak akla gelebilmektedir.



Resim 5.1 : Giorgio De Chirico, Piazza d'Italia con piedistallo vuoto, (Boş Kaideli İtalya Meydanı) 1955



Resim 5.2 :Richard Serra, A Matter of Time, (Zaman Meselesi), Guggenheim Müzesi Bilbao 2005

Mekânın doğrudan sanatın konusu haline geldiği, ona müdahalenin ortaya çıkardığı mekâna özgü sanat türünün bu dönemde ortaya çıkması anlaşılabilir. Metropolleşme atılımları, kültürel kimlik ve mutenalaştırma projeleri, göç gibi konular mekâna özgü sanatın bağlı olduğu meselelerdir. Mekâna özgü yapıtlar, bireyin aidiyet hissettiği mekânla bütünleştiği gibi uygulandıkları mekâna aittirler, yerlerinden edildiklerinde anlam ve biçim kaybına uğrarlar. Aynı şekilde tüketim olgusunun geldiği boyut, insanın nesnelere yaklaşımını da değiştirmiş ve çağa özgü bir sancıya dönüştürmüştür. Bauman'ın deyişiyle, bu durum değişimin baş döndüren hızıyla bugün arzu edilen her şeye yarının artığı damgasını vurarak değersizleştiren ve yakında kendisinin de ıskartaya çıkacağından korkan bireyin arzu nesnelere daha büyük bir iştah duymasına neden olan bir kısır döngü yaratmaktadır. Yüzyılın ilk yarısında başlayan Dada ve Sürrealizm gibi nesne odaklı sanat eğilimlerinin mirası, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tüketim mallarının büyük ölçüde artmasıyla 1960'ların başında bit pazarlarını mesken tutan sanatçılar tarafından canlandırılmıştır. Gözden düşen, hurdaya çıkan nesnelere toplama ve bu nesnelere yapıtlarında kullanma eğilimi, Robert Rauschenberg, Arman, Jean Tinguely ve Ed Kienholz gibi sanatçıların öncülüğünde Pop Art ve Yeni Gerçekçilik gibi akımları ortaya çıkarmış ve çağdaş sanatın nesne odaklı kulvarını canlı tutmuştur. Sanatçılar, bu nesnelere mekâna özgü yapıtlar yanında sergi mekânlarında heykel olarak kendi iç mekânını oluşturan ev, oda, sığınak

temsilleri de üretmişlerdir. Sanatçıların çağı saran aidiyetsizlik hissiyatına karşı, mekâna müdahale eden ve nesne yığınlarıyla oluşan heykellerle sergi mekânıyla aidiyet bağı kuran eylemlerde olduğu görülmektedir. Öte yandan yine bu dönemde çok çeşitli endüstriyel malzemenin heykelin alanına girişiyle, post minimalist bir çizgide değerlendirilebilecek bir grup sanatçı da doğrudan mekânın belleği ve izleri üzerine kalıplama, kopyalama ve çoğaltma gibi tekniklerle heykel üretirler. Sanatsal eğilimlerin çeşitlendiği çağdaş sanatta, sanatçının rolünde ve sanat izleyicisinin konumunda da değişimler olmuştur. Beuys, Haacke, Mario Merz gibi sanatçılar kendi estetiğini oluşturan kavramsal yaklaşımlarla, insan ve çevresi arasındaki temel ihtiyaçlar ve yaşamsal bağlar üzerine düşündüren, izleyicinin deneyimini de hesaba katan yapıtlar üretmişlerdir.

Aidiyet kavramı, çağdaş sanat pratiğinde yalnızca mekânsal ya da kültürel bir bağlanma hâli olarak değil; aynı zamanda bedensel, duygusal ve tarihsel olarak içselleştirilmiş bir iz taşıyıcılığı biçiminde düşünülmektedir. Özellikle travma, yerinden edilme, kimlik kaybı ve göç gibi olgularla ilişkilenen sanat yapıtlarında, aidiyetin temsili bazen kalıplar, boşluklar, izler ve malzeme üzerindeki gerilimler aracılığıyla ortaya konur. Bu izler, yalnızca kaybolmuş olana dair bir anımsama değil, aynı zamanda yoklukla doluluk, iç ile dış, bedeni ve mekânı sorgulayan ara yüzeyler hâline gelir. Rachel Whiteread'ın iç boşluğu kalıplayan negatif hacimleri, Asta Gröting'in binaların yüzeylerinden aldığı silikon izler ya da Mona Hatoum'un temas edilemeyen mekânlar aracılığıyla oluşturduğu gerilimli görsel düzenlemeleri, aidiyetin beden üzerinden taşınan ama yerleştiremeyen hâllerine işaret eder. Bu taşıyıcı yapılar, zamanla bir tür mekânsal kurguya dönüşerek, izleyiciyle yeniden ilişkilenen, aidiyetin geçici, kırılabilir ve çoğu zaman kaygan doğasını yeniden tanımlayan yerleştirilmiş hafıza mekânlarına evrilir. Mario Merz'in göçebelik metaforu üzerinden inşa ettiği iğlolar ya da Do Ho Suh'un beden-hafıza-mekân üçgeninde geliştirdiği yapılar, artık bir aidiyetin izini, imkânsızlığını, çoğulluğunu ve yeniden kurulumunu temsil eder.

5.1 MEKÂNIN İZLERİNDE AİDİYET

“Mekân erir, parmakların arasından kayıp giden kum gibi. Zaman onu alır götürür ve geriye kalır biçimsiz parçalar:

Yazmak: Özenle bir şeyleri saklamaya, bir şeyleri idame ettirmeye çalışmak: Giderek oyulan boşluktan birkaç kıymık koparıp almak, bir yerlere bir çizik, bir iz, bir im ya da birkaç işaret bırakmak.” (Perec, 2023,s.145)

1960 sonrası dönemde bazı sanatçılar, mekân ve nesnelerin belleğine dair çağrışımları olan yapıtlar üretmek için bunların izlerini doğrudan maddeselliğiyle ele almak adına kalıplama ve döküm teknikleriyle heykel sanatında yeni bir alan açan üretimler yapmışlardır. Mekânın mimari unsurlarından işlevsel parçaların formunu ve yüzeyde zamanla oluşmuş izleri, kabartmaları ve lekeleri kopyalayan bu yaklaşıma dair fikir bütünlüğü, Georges Didi Huberman küratörlüğünde Paris’te Centre Pompidou’da açılan *L’Empreinte* adlı geniş kapsamlı sergide (1998) tarihsel perspektif içinde ele alınmıştır. Didi Huberman, ‘iz’ olarak tanımlanabilecek bir ana başlık altında yüzyıllardır süregelen baskı ve kalıplama tekniklerini ve formun bir yüzeyden diğerine aktarılmasını 20. yüzyıl sanatının bağlamında mercek altına almıştır. Ana bölümün girişinde arkeolojik kalıntılar, fosiller, ilkel ritüel nesnelere gibi parçaların sergilendiği alan, ‘Malzeme ile temas’ (*Contacts de la matière*), ‘Beden ile temas’ (*Contacts de la chair*) ‘Kaybolma ile temas’ ve (*Contacts de la disparition*) olarak üç ayrı bölüme ayrılmıştı. Burada en önemli tespit ve tanım, maddi izi, belleğin bir izi olarak ele almasıyla, tarih için kronolojik yaklaşımda bir yarık açan ‘anakronik nesne’ tanımıdır.

Didi-Huberman’a göre bu anakronik nesnelere belleğin çabasının işaretleridir. Yazar, yüzyılın iki önemli düşünürü W. Benjamin ve Aby Warburg’un düşüncelerine dayandığı yaklaşımda, anakronistik bakış açısının kabulünde izin; bir paradigma, bir prosedür haline geldiğini savunmuştur. Warburg, geçmişin uzun süreli yokluklardan sonra yeniden ortaya çıkarak şimdiki rahatsız edebileceğine ve geçmişten gelen imgelerin şimdiki zamanla etkileşime girmesine ve ürkütücü bir zamansallık biçiminin açılmasına neden olabileceğine inanır. Kalıplar, alçı kalıpları ve adak nesnelere gibi nesnelere ‘hayatta kalma’ kavramını, imgelerin hayalet gibi

hayatta kalmasını sağlar. Böylece bu nesnelerin ve imgelerin geri dönüşüyle modern bir zamansallık modeli oluşmuştur. Benjamin'e göre ise imgeler zamanda tekrar eder ve geçmiş, şimdiki zamanla imgeler yoluyla kesişir.

Sanatçı Rachel Whiteread, çoğunlukla anıtsal ölçekte inşa ettiği yapıtlar, yalnızca mekânsal müdahaleler değil, aynı zamanda duygusal, sembolik, kişisel, toplumsal ve politik düzeyde çok katmanlı yansımalar içeren estetik formlar olarak okunmaktadır.

Whiteread'in sanat pratiği; bellek, aidiyet kaybı, evsizlik, bedensel yokluk ve yokluğun somutlaşması gibi kavramlara odaklanarak, mekân ile insan arasındaki deneyimsel bağları yeniden sorgulayan bir zeminde konumlanmaktadır. Sanatçı, görünmeyeni görünür kılma arzusunu, terk edilmişlik ve silinmişlik üzerinden şekillendirerek, boşluğun yalnızca bir yokluk değil, varlığın izini taşıyan doluluk olduğunu vurgular.

Whiteread'in *House* adlı eserinde (1993), bir figür olarak iç mekân, varlığın iç dünyası ile temsilin dış dünyası arasında genel bir karşıtlık oluşturmak için kullanılır ve daha sonra salt bir metafor olarak bu figürü, felsefenin dışına atılacak bir temsil olarak görür. Whiteread bu mekânsal çalışmasında bir bakıma izleyicinin artık orada var olmayan yaşamı sorgulamasını ister. Fiziksel olarak yok olmuş mimari yapının, kendi içine hapsettiği anlam ve mekânı yeniden görünür kılarak bu sorgulamaya olanak sağladığı gibi izleyiciyi özellikle burjuva kesimi fark etmeye, hatırlamaya, unutmamaya davet eder. Whiteread'in eseri hayalet gibi parkın ortasında bir süreliğine mevcudiyetini sürdürmüştür. Eserin en vurgulayıcı tarafı ise ruhsal ve toplumsal konuyu birlikte ele alıp, çocukluğun yitik mekânları ile Doğu Londra'nın kaybolan işçi sınıfı kültürü arasında bağ kurmasıdır. (Foster, 2004, s.180)



Resim 5.1.1 :Rachel Whiteread, House (Ev), 1993, Londra

Gerçekten de bir sanat eserinin belirli bir formunun ve mekânsallığının ek bir sembolik boyut kazandığı yönünde *House* etrafındaki tartışmalar, bunun kolektif kimlikleri yeniden düşünmek için bir odak noktası olarak işlev görebileceğini göstermektedir (Gross, 2004). Whiteread'in bugüne kadarki en iddialı dökümü olan bu çalışma kamuoyunun projeye öfkesi ve belediye meclisinin yıkım kararı sonucunda, 1994 yılında yıkılmıştır.

Rachel Whiteread'in yapıtları, mekânın hafızasına müdahale ederek dondurur. Bu mekânsal ve maddesel belleğe yönelik yaklaşım, Heidi Bucher'ın yapıtlarında farklı bir bedensellik katmanıyla yorumlanır. Bucher'in latex ve kumaş kullanarak ev içi yüzeylerden aldığı kalıplar, yalnızca mekânın fiziksel izlerini değil, aynı zamanda o mekânlarla kurulan duygusal ve tarihsel bağları da deri gibi yüzeyeleştirir. Whiteread'in katılaştırdığı boşluklara karşılık Bucher'in yapıtları, geçirgen ve yumuşak yapılarıyla, aidiyetin mekânla kurduğu ilişkiyi hem heykelsi biçimde hem de maddesel hafıza üzerinden sorgulayan deneyimlerin, ilişkilerin ve duyguların kaydedildiği mekândaki bedene dikkat çekmektedir.

Sanatçı, evin unsurlarından oluşan kapı, pencere, yatak gibi mekânsal elemanları kullanır. Gündelik yaşama dair nesnelerin kalıplarını alırken Bucher, sıvı lateksi mimari plana bağlı kalarak nesnelerin yüzeylerine uygulamaya başlamış, kurutma işleminden sonra büyük bir fiziksel çabayla lateks katmanlarını soyarak orijinal yüzeylerin bir izlenimini alarak inşa etmiştir.



Resim 5.1.2 :Heidi bucher, Hautraum, (Deri Mekân) , 1987

Heidi Bucher'in beden ve mekânla kurduğu tensel temas, çalışmaları uzamsal izler olarak yorumlarken Asta Gröting'in pratiği bu durumu silikon kalıplar yoluyla görünmeyeni iç boşlukları, izleri görünür kıldığı yapıtlarında, daha analitik bir düzleme evrilir.

Asta Gröting'in *Berlin Facades* adlı yerleştirme serisi, mimari cepheler aracılığıyla travma, tarih ve kişisel bellek arasında çok katmanlı ilişkiler kurar. Sigmund Freud'un 'arkeolojik metafor' olarak adlandırdığı katmanlı bellek kuramını temel alan Gröting'in silikon kalıplarla oluşturduğu yüzeyler, izleyiciye geçmişin fiziksel ve psişik izlerini hatırlatarak içsel olanın dışsal biçimde yeniden üretimini mümkün kılar. Bu bağlamda Gröting'in çalışması, yalnızca bir sanat pratiği değil; aynı zamanda tarihsel ve kişisel hafızanın ifadesidir. (Gröting, t.y.)

Freud'a göre, insan zihni arkeolojik bir alan gibidir; geçmişin izleri, zamanla örtülse bile silinmez, yeni katmanların altında saklı kalır. Bu metafor, Gröting'in sanat pratiğinde doğrudan karşılık bulur. Silikonla aldığı kalıpları deri gibi işlev görürerek yüzeydeki çatlaklar, tarihin beden üzerindeki izler olarak görünür. Deri, bedeni

koruyan ve aynı zamanda tinsel durumu dışı vuran bir organdır. Benzer şekilde, Gröting'in cepheleri de mimari bedeninin yüzeyinde saklanmış olanı açığa çıkarır.

Silikon yüzey, deliklerin, çatlakların, izlerin birebir alınması bir tür belge niteliği gösterir ancak bu belgeler doğrudan bilgi vermez; izleyicinin dikkatli bir inceleme ve okuma süreciyle bu katmanları anlaması gerekir ve bu anlamda, belleğin kazıcısı konumunda olabilir.

Gröting'in yapıtları, iç ve dış mekân arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Cepheler, sadece binaların dışını değil, aynı zamanda ruh hâlini de temsil eder. Gröting'in silikon cepheleri, izleyiciye bir tür içsel huzursuzluk hissi uyandırır çünkü onlar, yalnızca dış yüzeyler değil, iç dünyaların kabuklarıdır. Bu cepheler mekânsal aidiyetin nasıl yıprandığını, bastırıldığını gösterir. Burada aidiyet, bir 'yerle özdeşleşme' değil, aksine bir kopuş ve gerilim alanı olarak açığa çıkar. Delikler, mermi izleri, yıpranmış yüzeyler: hepsi hem mekâna duyulan aidiyeti hem de o aidiyetin nasıl zedelenmiş olduğunu ifade eder.



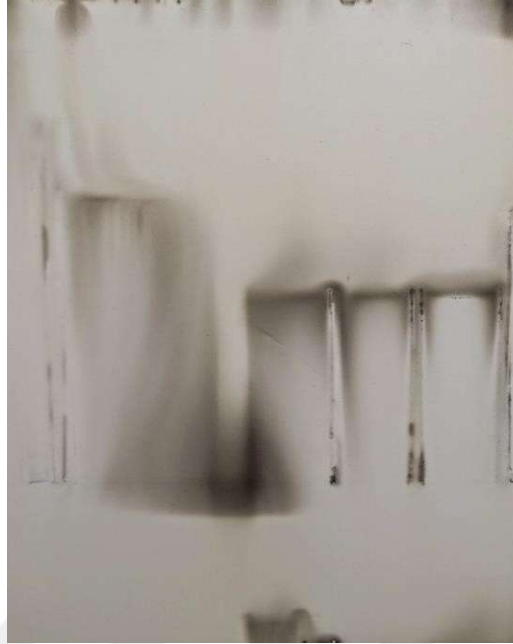
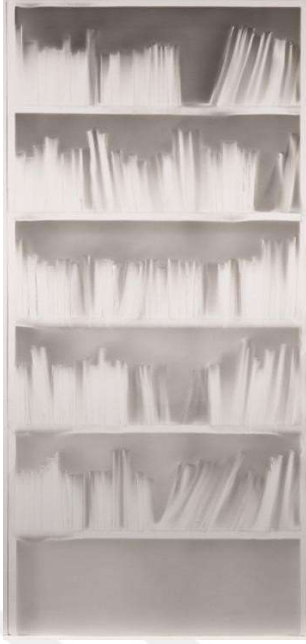
Resim 5.1.3 : Asta Gröting, , (Berlin Fassaden) Berlin Cephesi,
2016

Asta Gröting'in silikon kalıplama yöntemiyle cepheleri, yalnızca fiziksel formu değil, aynı zamanda sessizlik, travma gibi soyut varoluş hallerini temsil edilemeyen içsel

hâllerin mekânsal karşılıklarını araştırır. Bu yaklaşım, Claudio Parmiggiani'nin *Delocazione* serisinde benzer şekilde soyut bir şekilde karşılık bulur. Parmiggiani, nesnelerin yokluğunda geride kalan is ve duman lekeleriyle, mekâna sinmiş bir varlık-yokluk gerilimi yaratır. Her iki sanatçının pratiğinde de görünmeyenini izini sürmek temel bir araç hâline gelir ve aidiyet, doğrudan sahip olunanla değil, geride bırakılanla, silinenle ve izi kalanla ilişkilendirilir; böylece boşluk, hem bireysel hem de kolektif belleğin taşıyıcısına dönüşür.

Claudio Parmiggiani'nin *Delocazione* serisi, yoklukla varoluş arasındaki sınırları dumanın diliyle bulanıklaştırır. Sanatçı, kapalı bir mekânda yakarak duman atmosferi oluşturur; bu alana yerleştirilmiş nesnelerin ardından kaldırılmasıyla geride yalnızca is lekeleri kalarak fiziksel varlıklar yerlerini, nesnelerin yokluklarıyla izleri çıkmış gölgelerine bırakır. Parmiggiani, görünmeyeni takip eder.

Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* (2001) adlı kitabında *Delocazione*'yi, 'muazzam bir grilik', 'gölgenin saltanatı' ve 'obsidyen bir natürmortun sessizliği' üzerinden tanımlar. Didi-Huberman'a göre bu görsel sessizlik, yalnızca nesnelerin yokluğunu değil, aynı zamanda zamanın donmuş, dokunsal bir izdüşümünü de görünür kılar. Dumanın mekânda bıraktığı kalıntılar; hatırlamanın biçimsizliği, korkunun maddesizliği ve hafızanın kararsız tortularıyla yüklüdür. Ortaya çıkan yapı, izleyiciyi alışıldık mekânsal düzenlerin ötesine taşıyan, rahatsız edici bir "yersizlik" hissiyle kuşatır. Parmiggiani'nin tozla ve yoklukla kurduğu bu şiirsel müdahale, aidiyetin maddi değil, izlerde ve gölgelerde sürüp giden biçimlerini sorgular.



Resim 5.1.4 : Claudio Parmiggiani, *Delocazione*, (İsimsiz), 2017

Claudio Parmiggiani'nin *Delocazione* serisi, is lekeleriyle çevrelenmiş bu boşluklarla, yoğrulmuş varlık hâlleri sunar. Her iz, bir zamanın, bir dokunuşun ve bir kayboluşun yankısıdır. Parmiggiani'nin isle yazılmış görsel dili, aidiyetin ancak yoklukla kurulan izsel boyutlarını yüceltir

5.2 YENİDEN İNŞA EDİLEN YUVA

“Ruhun ve yerin [place] kaynaşmasında [fusion], yer ruhun kabı olduğu kadar ruh da yerin kabıdır ve her ikisi de aynı yıkıcı kuvvetlere maruz kalmaya müsaittir.”
(Harrison, akt. Robinson, 2024, s. 11)

Sarkis'in *Çaylak Sokak* yerleştirmesinde katmanlı ve kültürel hafızayla yüklü bir yere taşınır, Sarkis'in hafızayı nesnelere kat eden alanlarına doğru geçer. İzleyici aidiyetin sadece geride kalanla değil, yeniden hatırlananla da kurulduğu bir bellek topografyaya davet edilir.



Resim 5.2.1 : Sarkis, Çaykal Sokak, 2019

Sarkis'in 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde ilk kez sergilenen *Çaylak Sokak* adlı yerleştirmesi, sanatçının çocukluk anılarını ve kişisel tarihini mekânsal bir anlatıya dönüştürerek Türkiye çağdaş sanatının önemli yapıtlarından biri haline gelmiştir. İstanbul'un Talimhane semtindeki doğup büyüdüğü sokağın adını taşıyan bu eser, izleyiciyi geçmişe, aileye, aidiyete doğuma, arınmaya dair derin bir yolculuğa davet eder.

Yerleştirme, Sarkis'in çocukluk döneminden kalma nesnelere bir araya getirir: 7-8 yaşındayken, çıraklık yaparak çivi çaktığı Simon Dayı'sına ait bir kunduracı tezgâhı, Siranuş Teyze'sinden ödünç alınan lambalı radyo, ailece kullanılan, Simon dayının evinden ödünç alınmış olan bu emaye küvette ailenin çocukları yıkanmış yıllarca, çocuklar büyüyünce görevi tamamlanan küvet toprakla doldurulunca, bu kez domates fideleri yetişmiş. İki farklı döneme sahip olan tek bir nesnenin, her iki seferde de doğumla, büyümeyle, suyla ilgili çağrışımlar yüklenerek iş görmüş. Babasının ayakkabıları ve evde her zaman bulunan akbaba biblosu gibi objeler, (Tarkovski'nin *Nostalghia* filminden alınan ses bantları büyük katkıda bulunur.) dönüşüp figürler oluşur; radyonun üstündeki figür gibi, banyoda yüzen balıkçı teknesinin üstündeki kadın figürü gibi ses vücut bulmuştur. Şekiller ses bantlarıyla oluşurlar; kendilerini dinliyorlarmış gibi birlikte sanatçının belleğini somutlaştırır.

Arter Yayınları'nın 'Yakın Plan' dizisinin ilk kitabı olarak yayımlanan *Sarkis: Çaylak Sokak* adlı kitapta küratör Emre Baykal, Gaston Bachelard'ın Şiirsel imge tanımı üzerine temellendirdiği metninde Şöyle demiŐtir:

“Okuduğumuz Şiirin bize sunduğu imge gerçekten bizim olup çıkar. Köklerini içimizden alır. O imgeyi dıŐarıdan almıŐızdır, ne var ki onu bizim de yaratabileceğimiz, yaratmıŐ olmamız gerektiği izlemine kapılırız. Kendi dilimizin yeni bir varlığı olur. Dile getirdiği Şeyi bize yaparaki de dile getirmeye başlar... Hem aylak Sokak'la aramda zaman içinde kurulan bu türden bir yakınlık, hem de Sarkis'in kendi zyaŐamykusnden yapıtına çağırdığı nesnelere yarattığı, hepimizin paylaŐabileceĐi karŐılıklı bir aidiyet duygusuyla olsa gerek, aslında hiç görmediğim bu sergiden, sanki kendi geçmiŐimden dile geliyormuŐ gibi, hatırlayarak söz edebiliyorum... “ (Baykal, 2019, s.10)

Bugüne getirilen geri dönüŐlerle dolu olan aylak Sokak, İstanbula aile evine dönüŐ; herkesin ortaklık kurabileceği yuvaya, babaya, okula, çalıŐmaya...dairdir. Sarkis yerleŐtirmesindeki parçalardan birkaç cümleyle Şöyle açıklar: 'Zaman hep bugndedir. En eski 'Şeyler' bile bugünde kendilerini göstermek için Őekillenirler. Her eleman, her iş aynı vücudun parçasıdır.' (Baykal, 2019, s.23)



Resim 5.2.2 : Sarkis, aylak Sokak, 2019

Sarkis'in yerleştirmesinde sıklıkla farklı aile bireylerine ait bulunmuş nesnelere girer. YerleŐtirmesini bir yerden başka bir yere taŐıyıp sergilerken sürekli değişime uğratarak nesnelere donduran ve yzeyselleŐtiren yaklaŐımla mücadele eder. *aylak Sokak*'ı İstanbul'dan Paris'e götürdüğünde, doğduğu mekânı taŐıyacak Şekilde, ilk sergilendiği

yer olan Maçka Sanat Galerisi'nin planından birebir ölçülerde uyarlanan bir platform üstünde sergilemesinin sebebi budur. Platformun altında, bir uçağın kalkışını ya da inişini, yer değiştirme fikrini, vurgulayacak şekilde tekerlek ekletir.

Sarkis'in yapıtları ev, atölye gibi kendi geçmişindeki mekânların olduğu kadar, kültür ve inanç üzerinden ortak bir dünya geçmişine bağlanan mekânların da belleğini işe katarak, serginin yer aldığı mekâna, o yerin geçmişine yapısal özelliklerine uzanan pek çok derinlikte açılarak bireysel ve kolektif alanlarını iç içe geçirerek, izleyiciye sunar. Sanatçının yapıtları düşünüldüğünde hep bir mekânsal bir referans veya ifade taşıdığı, bir mekân meydana getirmek üzere hazırlandığı dikkat çeker. Yapıt tümüyle otobiyografik bir kurgudan ziyade geçmişten alıntılar kullanarak o anın, o yerin belleğini oluşturur.

Sanatçının yerleştirmelerinde, izleyiciyi yalnızca bakmaya değil, aynı zamanda 'duymaya' ve 'hatırlamaya' çağıran bu yaklaşım, mekânı yalnızca fiziksel bir yapı değil, aidiyetin ve geçiciliğin sahnesi olarak konumlandırır.

Bu bağlamda, Do Ho Suh'un *Rubbing/Loving* çalışması, Sarkis'in mekâna yüklediği belleksel yoğunlukla doğrudan bir ilişki kurar. Do Ho Suh, beden, hafıza ve mekân arasındaki karmaşık ilişkileri ele alan ve aidiyet, kimlik ve yuva kavramlarını derinlemesine inceleyen büyük ölçekli heykelleri ve mimari enstalasyonlarıyla tanmaktadır. Sanatçının bir enstalasyonu olan *Rubbing/Loving Project: Seoul Home* (2013–2022) adlı projede, Seul'deki çocukluk evini, geleneksel bir Kore hanok evini 1:1 ölçekte titizlikle yeniden oluşturmuştur. Bu evin karakteristik kiremitli, eğimli çatısını, neredeyse bir yıl boyunca orijinal binanın dış yüzeyinde kalan grafit ve dut kağıdı ile yaptığı ovma teknikleriyle yeniden yaratmıştır.

Do Ho Suh'un 'rubbing' eylemi, çocukluğunun evini tüm yüzeyleriyle kâğıda aktarma sürecini içerir. Bu süreç, yalnızca bir belgeleme pratiği değil, aynı zamanda mekâna duyulan sevgiyle onu sarıp sarmalama ve kayda geçirme eylemidir. Sarkis'in yapıtlarında olduğu gibi, burada da mekân, bir yaşamın, bir göçün ya da bir ayrılığın tanığı olarak, izlerini gösterir.



Resim 5.2.3 : Do Ho Suh, Rubbing/Loveing, (Ovma/Sevme Projesi: Seul Evi), 2013-2022

Sanatçı Do Ho Suh şöyle söylemiştir :

“Çalışmalarımın çoğu, hareketlerimizi dünya boyunca -zaman (doğrusal ve doğrusal olmayan) ve yer boyunca- nasıl giydirdiğimiz fikriyle ilgilidir. Hayatta kalma teknikleriyle, içimizde taşıdığımız alanlarla ve dışarıda işgal ettiğimiz alanlarla ilgileniyorum. Serginin, hepimizin farklı alanların sınırlarını ve kısıtlamalarını yeniden düşünmeye zorlandığı bir zamanda yankı uyandırmasını umuyorum.” (Caiconte, 2023)

Do Ho Suh’un yapıtı, göçün bedensel ve duyuşsal izlerini mekânsal yüzeylere nakşederek, bireysel hafızanın taşınabilirliğini araştırır. Böylelikle mekân, sabit bir yapı olmaktan çıkar; belleğin, aidiyetin ve kimliğin süreklilik arayan yüzeyi hâline gelir. Mona Hatoum’un *Homebound* adlı yerleştirmesine geçildiğinde ise, ev içi nesnelere elektromekânik bir düzende birbirine bağlandığı, dışlayıcı ve tehlikeli bir alan önerir. Ev, burada artık korunaklı bir iç mekân değil, gerilimle çevrelenmiş bir yabancılaşma alanıdır. İzleyiciyi içeri almayan, onunla mesafeli ve tehditkâr bir ilişki

kuran bu yapı, aidiyetin yalnızca sıcaklık ya da güvenlik değil, aynı zamanda şiddet, dışlanma ve travma içerebileceğini imler.

Mona Hatoum, heykel, kavramsal ve ilişkisel sanat alanlarında işler üreten Filistinli bir sanatçıdır. Üretim disiplininde ev ve vatan kavramları, 1980'lerden itibaren hem metaforik hem de somut bağlamalarıyla sürekli olarak işlenen konular arasında yer almaktadır. Göçmen bir sanatçı olarak, ev kavramı, yapının değişkenliği ve çok katmanlı doğasını yansıtmaktadır.

Hatoum'un sanatı ve yaşamı, geçmiş ve şimdi, sürgün ve aidiyet, arasındaki dinamik gerilimlerle şekillenmiştir. Bu bağlamda, sanatçının yalnızca bireysel deneyimlerine tanıklık etmeye davetle sunumları, onlara bağımsız bir bakış açısı kazandırmayı da sunuyor.

Hatoum'un sürgün deneyimi, dünya algısını ayrıntılı bir biçime dönüştürmüş ve bu dönüşüm, sanatına da doğrudan yansımıştır. Onun sanatı, yalnızca bireysel travmaların temsiliyle sınırlı kalmaz; aksine, kimlik, ve yerinden edilme gibi kavramların eleştirel bir sorgulamasını içerir. Bu bağlamda, Hatoum'un sanat pratiği, bireysel ve kolektif hafızaya günlük olarak çok katlanan okumalar sunarak, izleyiciye kendi deneyimleriyle özdeşleşme ve sanat eserleriyle doğrudan etkileşime girme imkanı tanır.



Resim 5.2.4 : Mona Hatoum, Homebound, (Eve Bağlı), Enstalasyon, 2000

Hatoum Homebound adlı eserinde evi şiddet ve tedirginlik içeren bir alan olarak tanımlamıştır. Süzgeç, elek, tencere, gibi mutfak eşyalarıyla beraber elektrik tellerini de kullanarak sembolik bir hapishaneyi temsil edecek şekilde düzenlemiştir. Bu düzenlemeyi elektrik akımı sesi ve açılıp kısılan aydınlatma ile tedirginlik yaratarak güçlendirmiş, seslerin yükselmesiyle nesnelerin varlığının değişime uğradığını göstermiştir. İzleyici böylece yapıtı her ziyaret ettiğinde bu gürültü ve baskıyla etkileşime geçmektedir. Mona Hatoum mekânın tanıdık hissini dönüştürerek izleyicinin alışık olduğu sakin mekânı deneyimleme olanağını elinden alır ve izleyiciye başkalaşmış, dokunulmaktan kaçınılan temastan uzak bir ev yapısı sunar. Sonuç olarak Hatoum için yerleşik bir ev artık mümkün değildir ve bu durum da çılgılık gibi bir etkiyle birleşir. Sanatçı izleyiciyi yerinden edilme duygusuyla yüzleştirirken aslında sıcaklık hissi veren, bilindik bir görüntüden zıt bir duruma aktarmaktadır.



Resim 5.2.5 : Mona Hatoum Homebound, (Eve Bağlı), 2000 (Tate Modern)

Barınma ve kırılganlık gibi kavramları malzeme aracılığıyla derinlemesine inceleyen çağdaş sanatçılar arasında, Mario Merz'in üretimi tarihsel bir dönüm noktasını temsil eder. Mülteci kamplarında, ya da geçici barınma biçimlerinde somutlaşan geçicilik ve savunmasızlık temaları, Merz'in sanatında formun arkaik gücü ile görünürlük kazanır. 20. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da üretim yapan Merz, özellikle iğlolar üzerinden

geliştirdiği mimari imgelerle, modernitenin kalıcı yapı ideolojisine eleştirel bir karşı duruş sergiler.

Sanatçının 1968 yılında başlattığı ve üretimi boyunca süreklilik arz eden iglo serileri, malzeme çeşitliliğine rağmen biçimsel bir tutarlılık gösterir. Yarı küresel form, hem işlevsel hem de simgesel olarak korunurken, her bir iglo yapı malzemelerinin dokusu ve tarihsel referansları üzerinden farklı bir ontolojik katman sunar. Harald Szeemann'ın bu yapıları "*ilk barınak, kabuk, zırh*" gibi ifadelerle tanımlaması, onların yalnızca mimari değil, aynı zamanda varoluşsal ve kozmolojik bir nitelik taşıdığını düşündürür." (Szeemann 1995, akt. Pallasmaa 2019, s. 44).

Juhani Pallasmaa'nın hatırlattığı üzere, tarihsel olarak erken dönem barınaklar tektonik ilkelerle değil; dallarla, çalılarla, taşlar ve bitki lifleriyle örülen kırılğan yapılardan oluşmuştur. Bu kırılğanlık, yalnızca maddi değil, aynı zamanda ontolojik bir durumu da işaret eder. Pallasmaa şöyle yazar: "Barınma yalnızca fiziksel bir sığınak değildir; barınma, yerleşenin dünyadaki yerinin tanımlanmasıdır" (2019, s. 25). Merz'in igloları tam da bu anlamda, yerleşme ile yerinden edilme, iç mekânla dış dünyaya ait olamama hâli arasında salınan metaforik yapılardır.

Her ne kadar barınma fikri Merz'in iglolarının merkezinde yer alsada, bu yapıların çoğu gerçekte yaşanabilir değildir. Sanatçının ifadesiyle, "İgloonun yaşanamaz olduğunu savunuyorum ve bu kolayca, igloonun insanlarla daha derin bir ilişkisi olduğu düşüncesine yol açmaktadır... İnsanlar onun gerçek ve kozmolojik amacını hemen kavriyorlar." (Merz; Celant 1979, s.5). Buradaki yaşanmazlık, reddedilmiş bir işlevsizlik değil; aksine, daha derin, sezgisel ve evrensel bir anlamla yüklü estetik deneyimin ön koşuludur.

Merz, igloyu şu sözlerle tanımlar:

"İgloo, ideal organik formdur. Hem bir dünya hem de küçük bir evdir. Beni ilgilendiren, igloonun zihinde var olmasıdır; pratikte inşa edilmeden önce bir fikirdir. Mimari, insana bütüncül bir boyut kazandıran bir barınak kurmaktır. İgloo, bir sentezdir, karmaşık bir imgedir; çünkü içinde taşıdığım ilksel igloo görüntüsünden etkileniyorum." (Merz, akt. Celant, 1989, s. 26).



Resim 5.2.6 : Mario Merz, İgloo, 1982

“İgloo yapılarında kullanılan malzemeler, bu düşünsel çerçeveyi somutlaştıran temel öğelerdir. Merz’in sanatında bazı malzemeler opak (kil, toprak, taş, beton) olup kütleli bir direnç ve yerçekimsel bir varlık hissi taşıırken; bazıları ise şeffaf (cam, metal çubuklar, metal ağlar) olup geçirgenlik, akışkanlık ve görünürlüğü temsil eder. Bu karşıtlıklar yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda ideolojik ve ontolojik anlamlar taşır. Opaklık, maddenin ağırlığını, direnç gücünü ve tarihsel katmanlarını işaret ederken şeffaflık cam gibi kırılabilir ve geçirgen malzemelerle yeniden kurularak, geçiciliğini ve açıklığını vurgular.” (Pirelli HangarBicocca, 2018)

Merz’in igloları, kalıcı olmayan, ama iz bırakan; yaşanılmayan, ama anlam yüklü olanı temsil eder. Bu yönüyle iglolar, barınmanın politik olarak yeniden düşünülmesine yönelik güçlü bir çağrıdır.

Florence de Méridieu’nun da vurguladığı üzere, maddenin tarihi, temelde opaklıkla olan ilişkisi üzerinden şekillenmiştir. Ancak opaklık ve şeffaflık, birbirinden mutlak sınırlarla ayrılmış, izole kavramlar değildir; aksine, bu iki nitelik, maddeyle kurulan görsel ve algısal ilişkinin süreklilik taşıyan bir spektrumu içerisinde yer alır. Bu spektrum, yalnızca fiziksel bir geçirgenlik meselesi değil, aynı zamanda anlamın, görünürlüğü ve sezginin nasıl katmanlaştığını ortaya koyar.

“Saf şeffaflık, çoğu zaman boşluk ya da hiçlik ile özdeşleşir. Buna karşılık saydamlık, ışığın maddeyle temasını mümkün kılar; fakat bu temas, arka planda belirgin bir görüntü üretmekten ziyade, bir tür yumuşak geçirgenlik yaratır. Opalesans ise bu iki uç arasında titreşen, daha eterik ve belirsiz bir hâle işaret eder: ışığın yalnızca aurlarını, dalgalı yankılarını korur; maddeyi bir varlık olarak değil, titreşimsel bir iz olarak duyumsatır “(Méridieu [1994] 2011, s. 58).

Bu bağlamda, malzeme yalnızca görülen değil, aynı zamanda sezilen, duraksanan ve düşlenen bir gerçeklik hâline gelir.



Resim 5.2.7 : Mario Merz, Triplu Igloo, 1984

Merz'in igloyu seçmesi rastlantısal değildir. Bu form, onun için evin ideal modelini temsil ederken, aynı zamanda stilistik tekdüzeliğe ve mekânsal kalıcılığa karşı direnen göçebe kimliğin de bir metaforudur. Sanatçının bu tercihi, modern mimarlığın katı rasyonelliğine karşı bir estetik direniş olarak okunabilir.

Kubbe formunun belki de en büyüleyici niteliği, içbükey ve dışbükey yüzeyler arasında kurduğu çift yönlü varlıktır. Bu yapı, izleyicinin algısında mekânın iç/dış ikiliğini belirsizleştirir. Cam panellerin hem şeffaf hem de yansıtıcı özellik taşıması, izleyiciyi hem içeride hem dışarıda olmaya zorlayan bir tür mekânsal gerilim yaratır. Bu gerilim, yalnızca fiziksel değil duyuşsal bir deneyim düzeyinde de kendini hissettirir.

Merz'in kullandığı malzemeler, tıpkı bir göçebenin malzemeleri gibi uyarlanabilir ve çok işlevlidir. Kelepçeler ve kemerler, cam levhaları ya da hasırları taşıyabilecek şekilde düzenlenebilir; aynı zamanda derileri, dal demetlerini sabitleyebilir ve büyük taş plakalar ile yapar. Mario Merz'in malzemeyle kurduğu ilişki, sanatçının doğrudan elde olanla çalışma felsefesini yansıtır. Merz, bu yaklaşımını şu sözlerle açıklar:

“Bulduğum şeyle çalışıyorum. Örneğin, kırık bir cam bulursam, onun üzerine başka bir cam parçası koyarak bir igloo yapmak fikri bana harika geliyor. Ve demir örgü bulduğumda, onu igloonun üzerine yerleştiriyorum, hepsi bu. Toprak kullanmam gerektiğinde ise, topraktan bir igloo yaptım; ve bu, topraktan igloo yapmak açısından oldukça ilginçti.”
(Celant, 1979, s. 56)

5.3 KİŞİSEL EŞYALARIN YIĞINI

Doris Salcedo, sanatsal üretiminde canlı bitkiler, eski ev mobilyaları, beton, insan kıyafetleri, ayakkabılar, ve deri gibi hem doğal hem de kültürel anlam katmanları içeren malzemeleri bir arada kullanmaktadır. Bu malzemeler, sadece fiziksel temsiller olarak değil, aynı zamanda anlatının taşıyıcıları ve dönüştürücü öğeleri olarak işlev görür. Sanatçının seçtiği her malzeme ve uyguladığı her müdahale, yapıtın kavramsal çerçevesini oluşturan derinlikli bir anlam düzleminin parçasıdır. Schneider’in belirttiği üzere, parçaların birleştirilme, bükülme, doldurulma, katmanlanma, yan yana getirilme ve kaynaştırılma formları ile Salcedo’nun malzemeleri manipüle ediş tarzı, onun çalışmalarında şiddetin nasıl işlendiğini doğrudan yansıtmaktadır.

Salcedo’nun malzeme tercihleri, yalnızca estetik veya biçimsel nedenlerle değil, anlatmak istediği toplumsal travmaları, kayıpları ve kimlik silinmelerini sembolize etmek üzere bilinçli olarak yapılmaktadır. Özellikle insana ait gündelik eşyaların örneğin kıyafetlerin, ayakkabıların ya da ev mobilyalarının betonla doldurulması, varlık ile yokluk arasındaki sınırı görünür kılmakta bireysel hafızanın nasıl donmuş, katılaşmış ve erişilemez hale geldiğini metaforik düzlemde ifade etmektedir.

Sanatçının 1990’lı yıllardan itibaren sıklıkla başvurduğu eski ev mobilyaları, aslında 1940’lardan itibaren Kolombiya toplumunu etkileyen kayıp, kaçırılma ve infaz olaylarına yönelik bir tür sessiz tanıklık işlevi görmektedir. Bu nesnelere hem infaz edilen ya da zorla ortadan kaybedilen bireylerin metaforları olarak okunabilir hem de onların yokluklarının bağlamsal temsilleri, olarak değerlendirilebilir.



Resim 5.3.1 : Doris Salcedo, İsimsiz, 1989, Karışık Teknik.

Kayıp kişilere dair maddi bir iz olarak bu nesnelere, bir zamanlar bir yere, bir kişiye ya da bir yaşama aidiyet göstermiş; fakat artık bu bağlamlardan koparılmış, işlevsizleştirilmiş ve anlamı başka bir düzleme taşınmıştır. Bu yönüyle Salcedo'nun pratiği, yalnızca şiddeti görünür kılmakla kalmaz; aynı zamanda aidiyetin, belleğin parçalanmasına ve kimliklerin silinişine dair eleştirel bir perspektif sunar.

Sanatçının iki farklı ya da benzer mobilya parçasını birleştirerek oluşturduğu yapılar, betonun hacimsel bir malzeme olarak bu formları katılaştırması, onları önceki işlevlerinden ve bağlamlarından koparması, aynı zamanda geçmişe dair bir anıyı dondurma ve ona yeni bir anlam atfetme pratiği olarak değerlendirilebilir. Streiffert'in (2012, s.21) ifadesiyle, Salcedo'nun eserlerinde “durdurulmuş anlar kaydedilir; geçmiş ve şimdi şiddetli biçimde çatıştıkça, aynı anda zaman hem durdurulur hem de hızlanır.”



Resim 5.3.2 : Francesca Woodman, My House, (2008) 41,8 x 41,8 x 2 cm

Francesca Woodman'ın 1976 yılında Rhode Island, Providence'da çektiği siyah beyaz fotoğrafı My House'un tek başına başlığı, samimi ve güvenli bir ev ortamıyla, ait olunan yerle ilişkilendirilebilir.

1976 yılında, Rhode Island'da çekilen *My House*, Francesca Woodman'ın görünürde net olan kategorik ayrımları bilinçli biçimde belirsizleştirdiği çalışmalarından biridir (Woodman, akt. Townsend, 2006, s.107). Bu fotoğraf ev ortamıyla, ait olunan yerle ilişkilendirilebilir. Fotoğrafa baktığımızda, terk edilmişliğin izlerini taşıyan köhne bir durumdadır. Sahnedeki tek bulanık unsur ise pencerenin altına gizlenmiş olan kadın figürüdür. Figür, bedensel hareket yoluyla çevresine doğru eriyen, tıpkı mekâna karışan bir varlık yarı saydamlaşma haline gelerek söz konusu figürün mekânla özdeşleşme çabasının bir görsel izdüşümünü oluşturur. Bedenin sınırlarını aşma doğrultusundaki bu yönelim, özneleşme arzusunu geçici bir düzlemde cisimleştirir. Buradaki öznellik arayışı, yalnızca görüntüdeki bulanıklığın teknik nedenlerine indirgenemez; aksine, modelin aktif olarak mekâna katılımı ve dönüşüm süreci, edilginlikten uzak, bir varoluşun habercisidir. Woodman'ın *House* fotoğrafında beden ve mekân arasında kurduğu kişisel ilişki, izleyiciyi içsel bir yolculuğa davet eder. Bu yaklaşım, Hale Tenger'in *Sandık Odası* adlı yapıtında da benzer şekilde, belleği odağa alarak devam eder.

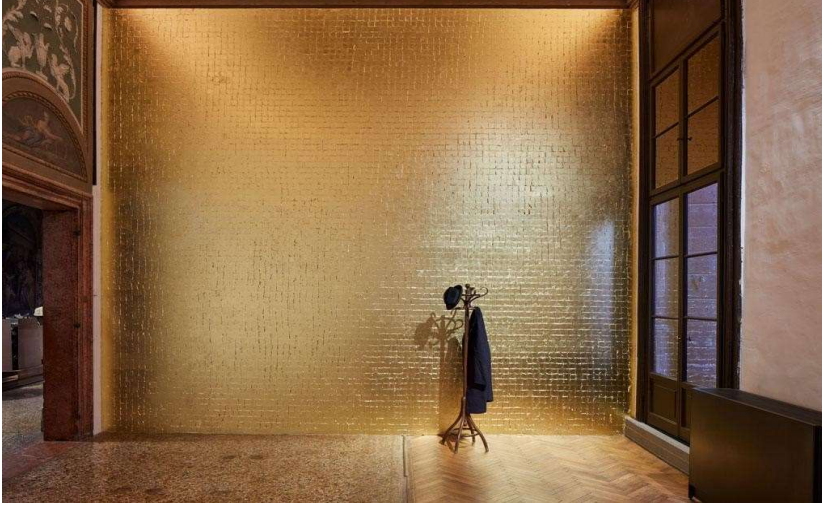


Resim 5.3.3 : Hale Tenger, Sandık Odası, 1997- 2015

Kentin Aynaları adlı kitapta Alistair Hicks isimli yazar Hale Tenger'in *Sandık Odası* adlı yapıtını şöyle değerlendirir:

“Tenger, İstanbul doğumlu değil, ancak ailesi burada bulunmuş. İzmirde doğmuş olsa da kendini hiçbir zaman tam olarak İzmirli hissetmemiş. Sanatçının monografisinin yazarı Ahu Antmen'in sözleriyle “Hiçbir yere ait hissedememek gibi travmatik bir miras devraldığına” inaniyor. Babası balkan savaşlarından kağmış mülteci bir aileden, annesi de beş yaşına kadar Mekke'de büyümuş. Dolayısıyla Tenger'in temel nitelikteki eserlerinin aidiyet ve ait olamama, iğerisi ve dışarısı üzerine odaklanması belki de şaşırtıcı değil. Bu bağlamda psikologları geręekten de galeyana getirecek esere 1997 - 2015 tarihli *Sandık Odası*. Gaston Bachelard Mekanın Poetikası'nda eski bir deyişi tekrarlar: “İnsan gittiği her yeni eve ocak tanrılarını da birlikte götürür.” Tenger yalnızca ev eşyalarıyla yetinmez, beraberinde koskoca bir yüklüğü de taşır. Yüklük sanatçının Sandık Odası eserinde inşa ettiği üç odadan yalnızca biri olsa da eserin merkezini, rahmini oluşturuyor. Antmen'in de yazdığı gibi eser “*Pek çok yönüyle, Tenger'in İzmir'de doğup büyüdüğü evin bir tür rekonstrüksiyonuydu. İzmir'deki evin de tıpa tıpa aynı bir sandık odası vardı. Bu evde de yemekler koridorda, yine böyle duvarlara dayanmış bir masada yenirdi.*”

Sandık Odası'nı sanatçının ardında bıraktığı dünyaya dair bir eser olarak görmek mümkündür. Yine de Türkiye'nin en büyük kentinde pek az insan bunu bu şekilde yorumlayacaktır. İstanbul, başk yerlerden kopup gelirken “evlerini” de getiren insanlarla dolup taşıyor.” (Hicks,2022,s.219)



Resim 5.3.4 : Jannis Kounellis, *Untitled (Tragedia civile)*, 1975, altın varak kaplı duvar, vestiyer.

Tenger'in *Sandık Odasında* kişisel ve kültürel mahremiyetle hesaplaşırken, bu sorgulama, Jannis Kounellis'in *Untitled (Tragedia Civile)* adlı yerleştirmesinde daha kamusal, bir duruma evrilir. Jannis Kounellis'in 1975 tarihli *Tragedia Civile* adlı yerleştirmesi, sanatçının hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki krizlere dair bir sorgulama sunar. Bu yerleştirme, altın varakla kaplanmış bir duvarın önünde duran bir vestiyer, üzerine asılmış siyah bir palto ve fötr şapka ile sergilenir. Bu izleyicide bir varlık hissi uyandırırken, aynı zamanda fiziksel yokluğu vurgular.

Altın varaklı duvar, Bizans ikonografisinden aşına olduğumuz kutsal alan çağrışımıyla somut olanı aşar; bu bağlamda varlık, yalnızca fiziksel değil, metafizik bir nitelik kazanır. Sanatçı, bu kurgu ile izleyiciyi varlığı hissedilen ama görünmeyen bir mevcudiyetle karşı karşıya bırakır. Böylece sanat, bir temsilden çok bir sezgi alanına dönüşür. (Kounellis, 2019).

Askılıkta asılı duran kıyafetler, hem bireysel bir geçmişin hem de kolektif bir melankolinin taşıyıcısına dönüşür. Bu yönüyle *Tragedia Civile*, aidiyetin maddesel izler aracılığıyla inşa edildiği, ancak bu izlerin aynı zamanda bir yokluğun tanıklığı olduğu fikrini ortaya koyar.

6. SONUÇ

Yapılan araştırma ve uygulamalardan elde edilen bulgular, aidiyet kavramının çağdaş sanattaki belirginliğini, bilhassa 1960 sonrası süreçte mekân ve nesne kapsamında incelenmiştir. Psikolojik, sosyolojik ve felsefi yönlerden derinlikli bir yapıya sahiptir. Aidiyet, modernitenin gelişen durumu karşısında insanın mekânla ve nesnelere kurduğu bağlantıda önemli bir sorgulama yaratmıştır. Heidegger'in “dünyada yer tutma” ve “ikamet etme” kavramlarına dayanılarak, aidiyetin sadece coğrafi veya yapısal bir bağlantı değil, eş zamanlı olarak varoluşsal, duygusal ve bedensel bir deneyimi vurguladığı ortaya konmuştur. Özellikle modernitenin yarattığı kimlik sorgulamalarını, göç, küreselleşme ve mekânsal geçicilik gibi durumlarla beraber aidiyetsizlik hissi, sanatın üretiminde belirginleşmiştir.

Tez kapsamında ele alınan sanatçılar—Rachel Whiteread, Mona Hatoum, Heidi Bucher, Mario Merz, Hale Tenger, Sarkis ve diğerleri—aidiyetin izlerini öznel, kültürel koşullarda yeniden üretmiş; mekânı bir yüzey, nesneyi ise bir hafıza taşıyıcısı olarak yeniden nitelendirmişlerdir. Bu çerçevede, aidiyetin zıddı olan köksüzlük ve zeminsizlik durumu da çağdaş sanatçılar için yalnızca bir eksiklik değil, aynı zamanda sorgulamanın başladığı bir eşik olarak belirir. Mekândan kopan beden, belleğini taşınabilir nesnelere, geçici yüzeylere ve kırılğan yapısal ilişkilere aktarırken; aidiyet, köksüzlükle paralel biçimde düşünülen bir içsel yer edinme arayışına dönüşür. Örnekler, ne tamamen yerleşik ne de bütünüyle yerinden edilmiş bu ara hâlde, aidiyetin kırılğan, geçirgen ve zamansal boyutlarını açığa çıkarmışlardır

Sonuç olarak, tez kapsamında sunulan kuramsal çerçeve ve sanatsal örneklem, aidiyetin yalnızca bir yere ait olma durumu değil, aynı zamanda bir “yerle kurulan ilişkisellik” biçimi olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda ; taşınan, unutulmuş, hatırlanan, inşa edilen ve kimi zaman da kaybedilen bir aşama olarak çağdaş sanatın düşünsel ve biçimsel zeminlerinden biri haline gelmiştir

7. ESER METNİ KAPSAMINDA ÜRETİLEN YAPITLAR

Kendi üretimlerim eser metni kapsamındaki kavramsal çerçeve ile doğrudan ilişkilidir. Kağıttan evlerin insan bedenine kurgulanarak yerleştirilmesi, evin durağan ve tanımlı bir mekân olmaktan çıkarak bedensel bir hafıza kabuğuna dönüştüğünü gösterirken; mermerden yapılmış ceket formu, bedeninin yokluğu üzerinden aidiyeti sorgulamaya davet etmiştir. Alçı ile alınan mekân kalıpları ise sadece biçimin değil, zeminden koparılamayan taşlarla birlikte aidiyetin maddesel izlerini de taşımış, mekânın bir direniş yüzeyi olduğunu ortaya koymuştur. Zamanla eriyen buz ayak formları ise aidiyetin süreksizliğini ve bedeninin dünya üzerindeki geçici varlığını temsil ederek yerleşme fikrini yeniden yorumlamıştır.

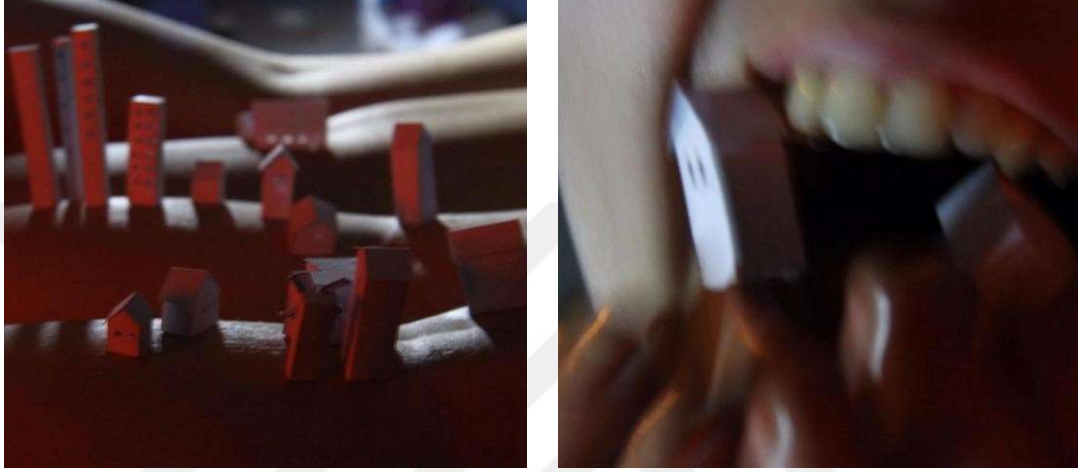
Bu fotoğraf serisinde kağıttan evlerin dünyaya konumlandırılmak yerine insan bedenine yerleştirilmesi, yerleşikliğe dair zıtlık yaratır. Ev artık bir coğrafyada, bir arsada ya da bir sokakta değil; bireyin tenindedir. Kağıt evler insan bedenine kurgusal olarak yerleştirilerek, izleyiciye mekâna dair sorgulama alanı açar. İnsan bedeni bir arazi olarak işlev görürken, ev maketleri bu arazide oluşturulmuş bir mahalle gibi belirir. Bu yerleşim evin sabitliğine karşı bedeninin geçiciliğini vurgular.

Edward Casey'e göre "mekânın hatırlanan bir yerdir." Bu bağlamda düşünüldüğünde, kağıt evler birer "taşınabilir hafıza kapsülü" olarak değerlendirilebilir. Evlerin bir bedene yerleştirilmesi, aidiyet kurmanın sabit-hareketsiz bir yerle değil, bedensel bir duyumla gerçekleştirildiğini işaret eder.



Resim 7.1 : Nurgül Gökçen, İsimlessiz, Fotoğraf Serisi, 2017

Bu konumlandırma aynı zamanda, Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası*'nda belirttiği gibi, evin yalnızca fiziksel bir yapı değil, düşler ve geçmiş izlenimler ile işlenmiş bir varoluş mekânı olduğuna dair göndermede bulunur. Kağıttan evlerin beden üzerinde düzensiz ve rastgele gibi görünen ama kurgulanarak konumlanması, yerleşik olmanın ötesinde bir "yerle kurulan ilişkiselliği" gündeme getirir. Ev, artık içinde yaşanılan bir mesken değil, bedensel bir haritada geçici olarak duran bir formdur.



Resim 7.2 : Nurgül Gökçen, İsimli, Fotoğraf Serisi, 2017

Bu bağlamda, fotoğraf serisi, evin yerle olan durumunu sorgularken, aslında "yer" in ne olduğuna dair sorgulama alanı oluşturur.

Fotoğraf serisi, hafif ve geçici bir malzeme aracılığıyla hassas mekan izleri, mermerden ceket formuna ağırlıklı bir temsile dönüşür.

Ceket formu, var oluşu ile bir giysinin işlevselliğini sunarken, edindiği postür aracılığıyla taşıdığı bedenin yokluğunu vurgular. Form, bir cekete aittir ama artık bir bedeni değil, bir hayalet gibi onun anısını taşır. Tam da bu noktada, bedenin bir zamanlar yer tuttuğu bu giysi, bir taşlaşmış aidiyet kabuğuna dönüşür. Ceket içsel olanı - bedeni, kimliği, geçmişi - kaybederek barındırdığı şeye dair bir boşluk imgesi sunar.



Resim 7.3 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Carrara Mermeri, 2019, 60x20x10

Bu yerleştirme, mekâna aktarılan işlevlerinin yanı sıra, maddesel ve iz bırakan bir yüzey olduğunu hatırlatır. İstanbul'un herhangi bir sokağında karşılaşılabileceğimiz, eskisi ile değiştirilmek üzere yığılmış kaldırım taşları üzerinden alınan negatif kalıp, zeminin dokusunu, kırılmalarını, zemindeki taşın izlerini üstüne alarak bir tür yüzey belleği yaratır. Bu yerleştirme zemine ait taşların kalıba yapışarak ayrılmayı reddetmesiyle yalnızca biçimi değil, mekânın kendisini de bire bir içinde barındırır. Taşlar, artık sadece bir yerin ögesi değildir. Walter Benjamin'in "iz" (spur) kavramını çağrıştırırcasına, kaldırım taşları bu yüzeyde bir zamanın ve bir mekânın somut tanıklarındır. Bu durum, aidiyetin yalnızca zihinsel değil, maddesel bir yük olduğunu da vurgular.



Resim 7.4 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Karışık Teknik, 2024

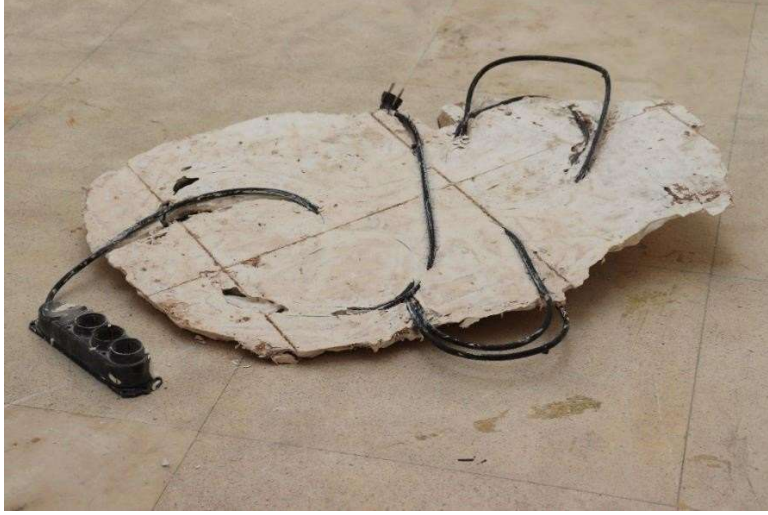
Bachelard'ın Mekânın Poetikası'nda evin döşemelerine, duvarlarına, kısacası her köşesine yüklediği kavramlar burada sokağa, hatta sokağın alt elemanlarına taşınır. Bu yerleştirme böylelikle, kent zeminine gömülü sessiz tanıklıkları, gündelik olanın içindeki gözden kaçan detayları yüzeye taşır, ters çevirir.



Resim 7.5: Nurgül Gökçen, İsimsiz, Karışık Teknik, 2025

Beden ile mekan ilk fiziksel temasını ayağın yere basması ile kurar. Martin Heidegger'in "yerleşmek" ve "yer" kavramları üzerine kurduğu düşünsel çerçeveye bakıldığında, ayak burada dünyaya yerleşmenin en maddi göstergesidir; bedeninin zemine temas eden sınırınıdır.

Buzdan yapılmış ayak formunun yeryüzü ile kurduğu temas, silinmeye mahkumdur. Buzun zamanla eriyerek yok olması, aidiyet durumunun süreksizliğine, bedeninin bir madde olarak geçiciliğine, beden ve mekan arasındaki ilişkinin sürekli bir dönüşüm halinde olduğuna işaret eder. Bu yok oluş durumu, sorgulamaya iter: mekân gerçekten nerede başlar? Ve aidiyet, yalnızca var olmakla mı kurulur, yoklukla mı?



Resim 7.6 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, KarışıkTeknik, 2025

Yerleştirmede, mekâna ait bir başka yüzeyin alçı kalıbının çıkarılması sırasında, iç mekanda kullanılan üçlü priz kablolarının formun içine dahil oluşu, yerleştirmenin hem biçimsel hem de kavramsal katmanlarını genişletir. Alçı yüzey, yalnızca fiziksel bir zeminin değil, aynı zamanda mekânın işleyişine dair gündelik, görünmeyen bir yapının da izlerini taşır hale gelir.

Kablolar, mekânın işlevselliğine dair çoğu zaman göz ardı edilen unsurlar arasında yer alır. Ancak burada, yüzeye entegre olmuş şekilde, hem fiziksel olarak gövdeyle birleşir hem de evin içsel sistemine dair sessiz bir tanıklık sunar. Kablolar yalnızca elektrik taşımaz; aynı zamanda bir zamanın, bir alışkanlığın, bir düzenin belleğini de taşır. Kalıp, bu bağlamda sadece bir yüzeyin formunu değil, aynı zamanda o yüzeyin işlevsel dokusunu ve bedenle-mekân arasındaki temassız ama sürekli etkileşim hâlini kayıt altına alır.

Kalıbın içine hapsolmuş kablo parçaları, aidiyetin sadece duygusal ya da zihinsel değil, aynı zamanda fiziksel bir dolaşım ağıyla kurulduğunu hatırlatır. Elektrik akımı gibi görünmeyen ama varlığı hissedilen bu yapı, bedeninin mekâna, mekânın ise gündelik yaşama bağlanma biçimlerine dair metaforik bir hat işlevi görür.



Resim 7.7 : Nurgül Gökçen, İsimsiz, Karışık Teknik, 2025

Bu yerleştirme, bir önceki gibi zeminle kurulan ilişkinin kalıpla dondurulmuş bir izini sunar. Mekâna özgü kablo hatları, yüzey kırıkları ve nesne temasları, alçı aracılığıyla maddeselleşerek bir mekânın görsel belleğine dönüşür. Alçı yüzeye eklenen tekerlekler ise bu sabitlenmiş alanı taşıma isteği ile yerle kurulan bağın, yerinden edilebilir, sürekli yeniden tanımlanan bir varoluş zeminine dönüşür. Tekerlek burada sadece bir taşıma aracı değil, aynı zamanda yerle kurulan ilişkinin süresizliğini simgeler. Ayrıca merdiven, köşe gibi mekânsal formlar taşınmak üzere kalıbın üzerine yerleştirilmiştir.

8. KAYNAKÇA

- Altınyıldız Artun, N.** (Der.). (2014). *Sürrealizm / Mimarlık: Mekân sanatı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun A.** (2006). *Müze Ve Modernlik, Sanat Müzeleri 1*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, A.** (Ed.).(2019). *Sanatçı müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Augé M.** (2016). *Yok-Yerler*. (T. Ilgaz Çev.) İstanbul: Daimon Yayıncılık
- Bachelard G.** (1996). *Mekanın Poetikası*. (A. Derman, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık
- Baudrillard J.** (2023). *Nesneler Sistemi*. (O.Adanır, A. Favaro, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman Z.** (2023). *İskarta Hayatlar Modernite Ve Safraları*. (Çev: Osman Yener) İstanbul: Tellekt Yayınları.
- Baykal E.** (2019). *Sarkis Çaylak Sokak*. İstanbul: Arter Yakın Plan.
- Baykal, E.** (2020, 24 Mart). Sarkis: Çaylak Sokak kitabından tadımlık. *Argonotlar*. <https://argonotlar.com/Sarkis-Caylak-Sokak-Kitabindan-Tadimlik/>
- Benjamin W.** (2018). *Pasajlar*. (Çev: Ahmet Cemal) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berman, M.** (2024). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* (Ü. Altuğ & B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Best, M., & Schneider Enriquez, M.** (2019). *Crossing Lines, Constructing Home: Displacement and Belonging in Contemporary Art* [Sergi]. Harvard Art Museums. <https://harvardartmuseums.org/exhibitions/5834/crossing-lines-constructing-home-displacement-and-belonging-in-contemporary-art>
- Boym, S.** (2021). *Nostaljinin Geleceği* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Caiconte, C.** (2023, Eylül). *Rubbing/Loving: Do Ho Suh at the Museum of Contemporary Art Australia*. Arena Quarterly, 15. <https://arena.org.au/rubbing-loving-do-ho-suh/>

- Carroll, D.** (2007). *Albert Camus the Algerian: Colonialism, Terrorism, Justice*. Columbia University Press.
- Chambers, I.** (2024). *Göç, Kültür, Kimlik* (İ. Türkmen & M. Beşikçi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Celant, G.** (1989). *Mario Merz*. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Cohen, A.** (2018, 24 Eylül). *Rachel Whiteread's "House" Was Unlivable, Controversial, and Unforgettable*. Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>
- Didi-Huberman, G.** (2001). *Génie du non-lieu: Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- e-flux.** (2022, 16 Kasım). *Do Ho Suh – Sydney International Art Series 2022/23*. <https://www.e-flux.com/announcements/438981/do-ho-suh/>
- e-Skop.** (2016, 1 Ekim). *Dadanın 100. yılı: Merz mimarlığı – Erotik katedral*. *e-Skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092>
- Francalanci, E. L.** (2012). *Nesnelerin estetiği* (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Freud, S.** (2003). *The uncanny* (D. McLintock, Trans.; H. Haughton, Intro.). New York: Penguin Books.
- Foster, H.** (2004). *Design and crime: And other diatribes*. London: Verso.
- Gröting, A.** (t.y.). *Berlin Facades*. Asta Gröting. <https://astagroeting.de/texts/berlin-facades/>
- Harvey, D.** (1997). *Postmodernliğin durumu: Kültürel değişimin kökenleri* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M.** (1996). *İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek* (O. Kunal, Çev.). *Cogito*, 8, 67–70.
- Hicks A.** (2022). *Kentin Aynaları İstanbul'un Sanatçılarından Yansımalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- İleri C.** (2020). *Başlangıçta, İstanbul 19380 – 20200*. İstanbul : Dirimart
- Jameson, F.** (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı* (N. Plümer & A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.
- Kröller-Müller Museum.** (t.y.). *Conservation of Igloo di Pietra by Mario Merz*.
<https://krollermuller.nl/en/conservation-of-igloo-di-pietra-by-mario-merz>
- Maalouf, A.** (2000). *Ölümcül kimlikler* (A. Bora, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Maslow, A. H.** (2013). *A theory of human motivation*. Merchant Books.
- Méredieu, F.** (2011). *Çağdaş sanatı anlamak: Yirminci yüzyıl sanatına bir yaklaşım* (T. Rifat, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Michalarou, E.** (2022, 28 Kasım). *PRESENTATION: Do Ho Suh*.
dreamideamachine ART VIEW. <https://www.dreamideamachine.com/?p=83735>
- Moderna Museet.** (2015). *Francesca Woodman: On Being an Angel* [Sergi].
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/francesca-woodman/>
- Moody Center for the Arts.** (2024). *Do Ho Suh: In Process*. Rice University.
<https://moody.rice.edu/exhibitions/do-ho-suh-process>
- Nişanyan, S.** (t.y.). *Mekân*. Nişanyan Sözlük.
<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/mek%C3%A2n>
- Pallasmaa, J.** (2018). *Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın
- Parmiggiani, C.** (1998). *Delocazione* [Duman ve kül üzerine tuval]. Pinault Koleksiyonu. <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/delocazione>
- Perec, G.** (2023). *Mekân Feşmekân* (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Pirelli HangarBicocca.** (2018). *Mario Merz: Igloos*.
<https://pirellihangarbicocca.org/en/exhibition/mario-merz-igloos/>
- Robinson S.** (2024). *Yuva Beden, Mesken, Zihin*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Sartre, J.-P.** (2021). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik ontoloji denemesi* (G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Sağlam, F. (2020). *Kültürel belleğin sanatla yeniden deneyimlenmesi: Doris Salcedo örneği*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10(2), 579–601.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1473570>

Schapiro, M. (2019). *Heidegger'e karşı: Van Gogh'un ayakkabılarının hakikati* (E. Gen, Çev.). e-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/heideggere-karsi-van-goghun-ayakkabilarinin-hakikati/4661>

Streffert, C. (2012). *Memorials of suffering – The human trace in artefacts by Doris Salcedo* (Yüksek lisans tezi, Lund University). Lund University.

Suner, A. (2020). *Hayalet ev: Yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Taşkaya, Y., & Sağsöz, A. (2022). *İfade aracı olarak enstalasyon sanatı ve mimarlık: Rachel Whiteread ve Do Ho Suh'un eserleri üzerine bir inceleme*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15, 1–29. <https://doi.org/10.34189/asd.2022.15.001>

Townsend, C. (2006). *Francesca Woodman*. Phaidon Press.

Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları

Visual Worlds. (2019). *Kounellis, a dramaturgy of the matter*. <https://visual-worlds.org/2019/09/29/kounellis-a-dramaturgy-of-the-matter/>

9.ÖZGEÇMİŞ

Eğitim

2016-2021 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Ankara

2018-2019 Carrara Güzel Sanatlar Akademisi, Carrara, İtalya

Fabio Viale ile Erasmus Staj Programı 2021, Torino, İtalya

2022-2025 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Heykel Bölümü, Yüksek Lisans, İstanbul, Türkiye

Sergi/Fuar/Ödül

2024 “Rastlantı ve Zorunluluk” Ataköy Baruthanesi Müze, İstanbul, Türkiye

2023 Contemporary İstanbul, Art On İstanbul, İstanbul, Türkiye

2023 Yag/Garage International/Turchia, Pescara, İtalya

2023 “Karşıtlık” Elgiz Müzesi 15. Teras Sergisi, İstanbul, Türkiye

2023 “Cross Roads 6” Art On Piyalepaşa, İstanbul, Türkiye

2023 Süreyya Ağaoğlu Sanat Ödülleri, Heykel Ödülü, Merkür Sanat Galerisi,

2022 Mamut Art Project, Yapı Kredi Bomontiada, İstanbul, Türkiye

2020 “Sanat ve Tasarım”, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Lisans

Son Sınıf Öğrencilerinden Yapıtlar, Sanal Sergi

2019 Memorial Luciano Baicchi- Simposio di Scultura Online

2019 “Sculture da Carrara – Opere degli Studenti dell’Accademia di Carrara”

2019 “Forma nel Verde Giardini Leonini San Quirico D’oricia” Siena, İtalya

2017 “Anlatımın Olanaklarında Desen” Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi.