

**BİR SIKINTI MEKÂNI OLARAK “EVE” İLİŞKİN
FENOMENOLOJİK BİR YAKLAŞIM**



IŞIK SUNGURLAR

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2021**

BİR SIKINTI MEKÂNI OLARAK “EVE” İLİŞKİN
FENOMENOLOJİK BİR YAKLAŞIM

İŞİK SUNGURLAR

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Bilimi Doktora Programı,
2021

Bu tez, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne Doktora derecesi için
sunulmuştur.

İŞİK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN,2021

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT BİLİMİ DOKTORA PROGRAMI

BİR SIKINTI MEKÂNI OLARAK “EVE” İLİŞKİN FENOMENOLOJİK
BİR YAKLAŞIM

İŞIK SUNGURLAR

ONAYLAYANLAR:

PROF.DR.RIFAT ŞAHİNER Yıldız Teknik Üniversitesi _____

(Doktora Tez Danışmanı)

PROF.DR. GÜNCEL ÖNKAL Maltepe Üniversitesi _____

PROF. DR. MERİÇ HIZAL Işık Üniversitesi _____

DR. ÖĞR. ÜYESİ DİDEM

KARA SARIOĞLU Işık Üniversitesi _____

DR. ÖĞR. ÜYESİ ÖMER

EREN KOYUNOĞLU Işık Üniversitesi _____

ONAY TARİHİ: 14/06/2021

A PHENOMENOLOGICAL APPROACH TO “HOME” AS A SPACE OF BOREDOM

ABSTRACT

In this study, the emphasis is put on what ‘home’ means experientially by examining the term ‘home’ from a different perspective. While doing this, the home is associated with boredom to understand how it has turned out to be a space of boredom. The experiential aspect of home is being examined with the chosen method of phenomenology. The sense of being stuck at home and homelessness that came with modernity alongside the concepts related to deterritorialization such as migration, nostalgia and homesickness that have been formed within the structure of postmodernism are opened for discussion and their effects on individuals are studied. The feeling of homelessness which is formed in relation to the residence and settlement issues in the thoughts of German philosopher Martin Heidegger is presented in association with boredom.

The distinction between public space and private space, which is formed by gender roles, is examined while the invisibility of domestic labor and the confinement of women inside the home are emphasized. In the meantime, how all these concepts have found their places in the field of art has been studied and explained with concrete examples.

Key Words: Distress, Home, Homelessness, Phenomenology, Migration, Ar

BİR SIKINTI MEKÂNI OLARAK “EVE” İLİŞKİN FENOMENOLOJİK BİR YAKLAŞIM

ÖZET

Yapılan bu tezde, ev kavramına farklı bir boyuttan bakarak deneyimsel olarak evin ne anlama geldiği üzerinde durulmuştur. Bunu yaparken de evi sıkıntı ile ilişkilendirip nasıl sıkıntı mekânına dönüştüğü anlaşılmaya çalışılmıştır. Yöntem olarak seçilen fenomenoloji ile birlikte evin bu deneyimsel boyutu incelenmiştir. Modernitenin getirdiği evsizlik, eve sıkışmışlık hissi ile postmodernizmin yapısı içinde oluşan göç, nostalji, ev özlemi gibi yersizyurtsuzlaşmaya dair kavramlar tartışmaya açılarak bireyler üzerinde nasıl bir etki yaptığı irdelenmiştir. Alman filozof Martin Heidegger düşüncesindeki ikamet etme, yerleşme durumlarına bağlı olarak oluşan evsizlik hissi sıkıntı ile bağdaştırılarak sunulmuştur.

Toplumsal cinisyet rolleri ile oluşan kamusal alan ile özel alan ayrımı incelenmiş kadının ev içine kapatılması ve ev içi emeğin görülmezliği üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte tüm bu kavramların sanat alanında nasıl kendine yer bulduğuna bakılmış, konu örnekler ile somutlaştırılarak anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sıkıntı, Ev, Evsizlik, Fenomenoloji, Göç, Sanat

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimimden itibaren kendisinden çok şey öğrendiğim, bana çalışmak istediğim konuda farklı kapılar açan tez danışmanım Prof. Dr. Rıfat Şahiner başta olmak üzere doktora eğitimim süresince bilgilerinden yararlandığım Prof. Dr. Halil Akdeniz, Dr. Öğretim Üyesi Didem Kara Sarioğlu, Dr. Öğretim Üyesi Ö. Eren Koyunoğlu'na, jürimde de yer alan değerli hocalarım Prof. Dr. Meriç Hızal ve Prof.Dr. Güncel Önkall'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Doktora eğitimime başlama sürecinde desteğini esirgemeyen ve hep yanımda olan Cem Demirbaş'a teşekkür ederim.

Işık Sungurlar

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	i
ABSTRACT	ii
ÖZET.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
GÖRSEL LİSTESİ	viii
BÖLÜM 1.....	1
1.GİRİŞ	1
BÖLÜM 2.....	8
2. METOT OLARAK FENOMENOLOJİ	8
BÖLÜM 3.....	14
3. SIKINTI	14
3.1. Sıkıntı Kavramına Felsefe ile Bakış	16
3.2. Sıkıntının Türleri	30
BÖLÜM 4.....	36
4. BİR SIKINTI MEKÂNI OLARAK EV	36
4.1. Fenomenoloji Bağlamında Konut ve Ev	43
4.2. Martin Heidegger Düşüncesinde Ev Özlemi ve Evsizlik	45
4.2.1.Ev Özlemi/ Nostalji	48
4.2.2. Bir Arafta Olma Durumu: Göçmenlik	57
4.2.3. Kendileme Pratiği: Tekinsizlik ve Yabancılaşma.....	82
BÖLÜM 5.....	115
5.ÖZEL ALAN KAMUSAL ALAN AYRIMINDA KADIN VE EV	115
5.1. Kamusal Alan ve Özel Alan Kavramlarına Bakış	115
5.2. Fenomenoloji Bağlamında Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet	118
5.3. Kadın ve Ev İlişkisi	125
BÖLÜM 6.....	153
6. SONUÇ.....	153

KAYNAKÇA	158
ÖZGEÇMİŞ.....	168



GÖRSEL LİSTESİ

- Resim 1:** Edward Hopper, *Gas*, 1940, 102x66 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum of Modern Art, New York, Erişim: 30.04.2021, <http://www.derindusunce.org/wp-content/uploads/2015/01/gas.jpg>..... 20
- Resim 2:** Theching Hsieh: *Bir Yıl Performansı 1978-79*, Kafes Parçası, 3.5 x 2.7 x 2.4 metre ahşap kafes, New York..... 25
- Resim 3:** Theching Hsieh: *Bir Yıl Performansı*, *Outdoor Piece*, 1981-82, New York..... 26
- Resim 4:** Edgar Degas, *Ütü Yapan Kadınlar*, 1884, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76x82, ... 31
- Resim 5:** Walter Richard Sickert, *Ennui*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, ... 32
- Resim 6:** Gaston La Touche, *L'ennui*, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erişim: 06.05.2021, <http://www.petertoohey.ca/boredom-.html> 33
- Resim 7:** René Magritte, *Ev Özlemi*, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erişim: 23.04.2021, <https://www.renemagritte.org/homesickness.jsp>..... 35
- Resim 8:** Edward Hopper, *Rooms for Tourists*, 1945, 107.06x76.83 cm, Yale University Art Gallery, Erişim: 29.04.2021, <https://www.edwardhopper.net/edward-hopper-paintings.jsp>..... 38
- Resim 9:** Edward Hopper, *Room in New York*, 1932, 73.7 x 91.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, UNLF.M. Hall Collection, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska- Lincoln, Erişim: 30.04.2021, <https://auralcraive.com/en/2019/08/28/edward-hopper-analysis-and-meanings-of-his-paintings/> 38
- Resim 10:** Martin Heidegger'in Todtnauberg'deki kulübesi, Erişim: 04.05.2021, <https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-great-philosophers-martin-heidegger/> 46
- Resim 11:** Martin Heidegger, Todtnauberg'deki kulübesinde, Erişim: 04.05.2021, <https://www.dunyabizim.com/kitap/bir-filozof-nicin-koyde-yasar-h25662.html>..... 47
- Resim 12:** Giorgio de Chirico, *Odysseus'un Dönüşü*, 1968, 59,5 x 80 cm, ... 50
- Resim 13:** Ilya Kabakov, *Tuvaletler*, 1992, enstalasyon, ... 54
- Resim 14:** Ilya Kabakov, *Tuvaletler*, çizim, Erişim: <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-toilet> 550
- Resim 15:** Ilya Kabakov, *Tuvaletler*, eskiz..... 55

Resim 16: Ilya Kabakov, Tuvaletler, Dış Görünüm, Documenta 9, Kassel.....	57
Resim 17: Ursula Biemann, Europlex, 2003, Fas'taki İspanyol yerleşim bölgelerinin sınırı çevresinde kaçakçılık faaliyetleri.....	60
Resim 18: Helmhaus Zürih, İsviçre'de Sahara Chronicle kurulumu, 2009	61
Resim 19: Ursula Biemann, Sahara Chronicle	61
Resim 20: Ursula Biemann, Sahara Chronicle	62
Resim 21: Ursula Biemann, Bir gözetim, çöl drone görüntüsünün dijital montajı, Sahara Chronicle, 2006-2007	63
Resim 22: Ursula Biemann, Sahara Chronicle	63
Resim 23: Owais Husain, Sessiz Kalp, 2015, kağıt, tahta, ayna, su, fotoğraf, video, enstalasyon, ...	65
Resim 24: Owais Husain, Sessiz Kalp, 2015, yakın görünüm	66
Resim 25: Owais Husain, Sessiz Kalp, 2015, aynadan görünüm.....	66
Resim 26: Owais Husain, Sessiz Kalp, 2015, ayrıntı	67
Resim 27: Didier Faustino, İlk Evim 1996, Santa Eufemia, Portekiz, 2x2x4 m.....	69
Resim 28: Didier Faustino, Bir Metrekarelik Ev, Paris, Fransa, 2006, 2.7 x 2.7 x 17 m 1m ² (her seviye).....	70
Resim 29: Didier Faustino, Bir Metrekarelik Ev, gece görünümü	70
Resim 30: Do Ho Suh, “Kapı”, Seul’de çocukluğunun geçtiği evinin kapısı, ipek ve paslanmaz tüplerden yapılmıştır, 326,5 x 211,5 x 100 cm. Singapur Bienali, 2016.	72
Resim 31: Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev”, Modern ve Çağdaş Sanat Ulusal Müzesi, Seul, 2014. Sanatçı: Do Ho Suh. Mor renkte polyester kumaş, metal çerçeve. 1530 x 1283 x 1297 cm Amerika’da Rhode Island’da yaşadığı evin içine çocukluğunun geçtiği Seul’deki evini 1/1 ölçekte yerleştirerek mor renkte kumaştan yapmıştır. https://www.arshake.com/en/frame-home-within-home-within-home/	73
Resim 32: Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev” genel görünüm, ...	74
Resim 33: Do Ho Suh, Apartment A., https://inhabitat.com/step-inside-this-see-through-apartment-made-of-colorful-fabric/do-ho-suh-apartment/	75
Resim 34: Do Ho Suh, Specimen Serisi, Apartman A, New York, 2011, ...	76
Resim 35: Do Ho Suh, Apartman Serisi, Polyester, 2011, 163x488,.....	77
Resim 36: Do Ho Suh, Apartman Serisi, detay, https://inhabitat.com/step-inside-this-see-through-apartment-made-of-colorful-fabric/do-ho-suh-apartment/	77
Resim 37: Doris Salcedo, La Casa Vidua 1, 1992-94, https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/	78
Resim 38: Doris Salcedo, La Casa Vidua 2, 1993-94, ...	79
Resim 39: Doris Salcedo, La Casa Vidua 2, detay, 1993-94, https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/	79

Resim 40: Doris Salcedo, La Casa Vidua 3, 1994,.....	80
Resim 41: Doris Salcedo, La Casa Vidua, 3, detay, ...	80
Resim 42: Doris Salcedo, La Casa Vidua 4, 1994,.....	81
Resim 43: Doris Salcedo, La Casa Vidua 6, 1995,.....	81
Resim 44: Doris Salcedo, La Casa Vidua 6, detay, ...	82
Resim 45: Gordon Matta- Clark, Yarılma, 1974, New Jersey.....	88
Resim 46: Gordon Matta-Clark, Yarılma, içeriden görünüm.....	89
Resim 47: Rachel Whiteread, Hayalet, 1990,.....	92
Resim 48: Rachel Whiteread, Ev,1993,.....	93
Resim 49: Rachel Whiteread, Ev	94
Resim 50: Andre Zittel, A'dan Z'ye Yaşam Ünitesi, 1994, Çelik, ahşap, boya, şilte, cam, ayna, aydınlatma armatürü, döşeme, televizyon, 144,8 x 213,4 x 208,3 cm, Erişim: 10.05.2021, https://www.artsy.net/artwork/andrea-zittel-a-to-z-living-unit	95
Resim 51: Andre Zittel, A-Z Yaşam Ünitesi II, 1994, 144,78 x 213,36 x 208,28 cm, Albright-Knox Art Gallery, Erişim: 10.05.2021, https://awarewomenartists.com/artiste/andrea-zittel/	96
Resim 52: Andre Zittel, Çiftlik Evi Ünitesi, 2001-2004, Elektrostatik toz boyalı çelik, boya ve poliüretan kaplı huş paneller, oluklu metal çatı, yontulmuş köpük mobilya, yün battaniye, yastık kılıflı yastıklar, A-Z Fiber Form Kaplar (keçeli yün), çaydanlık ve su kapları ile kamp ocağı 279.4 x 782.32 x 464.82, Erişim: 10.05.2021, https://collections.lacma.org/node/212810	96
Resim 53: Andrea Zittel, Kişisel Arsalar, 2019, 16. İstanbul Bienali, Büyükaada İskele Meydanı, Erişim: 03.03.2021, https://www.zittel.org/projects/personal-plots-for-the-2019-istanbul-biennial/	98
Resim 54: Andrea Zittel, Kişisel Arsalar, detay, ...	98
Resim 55: Andrea Zittel, Kişisel Arsalar, Büyükaada İskele Meydan Genel Görünüm, ...	99
Resim 56: Young- Jun Tak, Nesnelerin Sessizliği ve Belagatı, 2017, 15. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Müzesi, Erişim: https://youngjuntak.net/the_silence_and_elocuence_of_objects	100
Resim 57: Young- Jun Tak, Nesnelerin Sessizliği ve Belagatı, alttan görünüm....	102
Resim 58: Young- Jun Tak, Nesnelerin Sessizliği ve Belagatı	103
Resim 59: Maria Stamenkovic Herranz, Bu Ölümlü Ev, 2020, 5250 Tuğla (20x10x5 cm), duvar katmanı başına 150 tuğla, yükseklik 175 cm, duvarlar arası geçiş 110 cm, Sakıp Sabancı Müzesi, https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2020/03/14/turkiyede-insanlar-cok-guzel-kokuyor	106

Resim 60: Maria Stamenkovic Herranz, Bu Ölümlü Ev, 2020, http://imgetan.blogspot.com/2020/11/sergi-marina-abramovicten-aks.html , Erişim: 03.03.2020.....	107
Resim 61: Maria Stamenkovic Herranz, Bu Ölümlü Ev	108
Resim 62: Hale Tenger, “İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerideydik, Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışarıdaydık”, 1995-2015, Bekçi kulübesi, dikenli tel, cep radyosu, çay bardağı, fan vs. ve ses, 1400 x 600 x 240 cm. https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/hale-tenger	110
Resim 63: Hale Tenger, Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerideydik, detay, Erişim: 30.04.2021, http://artasiapacific.com/Magazine/99/TragedyAndFarce	112
Resim 64: Hale Tenger, Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışarıdaydık, İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerideydik, detay,, https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/hale-tenger	112
Resim 65: Hale Tenger, detay, Erişim: 30.04.2021, https://horasis.org/artists-see-things-first/	113
Resim 66: Tracey Emin, " 1963- 1995 Arasında Uyuduğum Herkes" 1995, Aplık çadır, yatak, ışık, 122 x 245cm. Erişim: 09.05.2021, https://maevedawsonart.files.wordpress.com/2016/05/emineveryoneihaveeversleemi0001.jpg	123
Resim 67: Tracey Emin, “1963-1995 Arasında Uyuduğum Herkes”, iç bölüm, detay, ...	124
Resim 68: Tracey Emin, “1963-1995 Arasında Yattığım Herkes”, iç bölüm, detay, Erişim: 09.05.2021, https://maevedawsonart.files.wordpress.com/2016/05/emineveryoneihaveeversleemi0001-2.jpg	124
Resim 69: Tracey Emin, “1963-1995 Arasında Yattığım Herkes”, iç bölüm, detay, ...	125
Resim 70: Augustus Leopold Egg, Geçmiş ve Gelecek No:1, Tuval Üzerine Yağlı Boya,.....	127
Resim 71: Augustus Leopold Egg, Geçmiş ve Gelecek No:2, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	127
Resim 72: Augustus Leopold Egg, Geçmiş ve Gelecek No:3, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	128
Resim 73: Édouard Manet, Folies-Bergère'de Bir Bar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1882, 96 x130 cm, Courtauld Galerisi, Londra, ...	130
Resim 74: Berthe Morisot, Yemek Odası, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm, National Gallery of Art.....	130
Resim 75: Berthe Morisot, <i>Okuyan İki Kadın</i> , 1969-70, tuval üzerine yağlıboya, 101x81,8 cm	131
Resim 76: Mary Cassatt, Banyo, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 99,2x66,1 cm....	132
Resim 77: Mary Cassatt, Bahçede Dikiş Diken Lydia, 1880, tuval üzerine yağlıboya	132

Resim 78: Max Beckmann, <i>Frauenbad</i> , 1919, 97,5 x 65 cm.....	133
Resim 79: Louise Bourgeois, <i>Kadın-Ev</i> , Beyaz Mermer, 1994, 12.1x24.4x7.6 cm, ...	134
Resim 80: Louise Bourgeois, <i>Femme Maison</i> , 1945-1947, Keten Üzerine Mürekkep ve Yağlıboya, 91.4 x35.6 cm, Erişim: 14.04.2021 https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-4358_sov.html , ...	136
Resim 81: Louise Bourgeois, <i>Kadın-Ev (Femme-Maison)</i> , kâğıt üzerine mürekkep, 1947, ...	137
Resim 82: Louise Bourgeois, <i>Femme Maison</i> , Keten Üzerine Yağlıboya ve Mürekkep, ...	137
Resim 83: Laurie Simmons, <i>Yürüyen Ev</i> , 1989, 162.6x116.8 cm, https://tr.pinterest.com/pin/736901557768057483/?autologin=true	138
Resim 84: Fay Ku, <i>Word Plays Serisi</i> , 2011-2012, 60x99 cm, kâğıt üzerine graphite, suluboya, mürekkep, Erişim: Mayıs, 2020. https://www.fayku.com/word-plays	139
Resim 85: Fay Ku, <i>Word Plays Serisi</i> , 2011-2012, 60x99 cm, kâğıt üzerine graphite, suluboya, mürekkep, Erişim: Mayıs, 2020. https://www.fayku.com/word-plays	139
Resim 86: Womanhouse Projesinin katalog kapağı, Miriam Schapiro ve Judy Chicago, ...	140
Resim 87: Faith Wilding, <i>Rahim Odası</i> , http://faithwilding.refugia.net/	141
Resim 88: Susan Frazier, Vicki Hodgetts ve Robin Weltsch, “Besleyici Mutfak”, 1972, Kaliforniya, ABD: Kaliforniya Sanat Enstitüsü, https://arterialtrees.home.blog/tag/womanhouse/	142
Resim 89: Susan Frazier, Vicki Hodgetts ve Robin Weltsch, “Besleyici Mutfak”, detay, https://subversivesweetheartfatp.wordpress.com/2017/09/17/hw-3-feminist-art-and-womanhouse/	143
Resim 90: Sandy Orgel, “Çamaşır Dolabı”, 1972, Kaliforniya, ABD: Kaliforniya Sanat Enstitüsü.	144
Resim 91: Judy Chicago, <i>Menstrüasyon Tuvaleti</i> , Erişim: 22.03.2021	145
Resim 92: Camille Grey, <i>Ruj Banyosu</i> , Erişim: 22.03.2021	146
Resim 93: Robin Schiff, <i>Kabus Banyosu</i> , ...	147
Resim 94: Martha Rosler, <i>Mutfağın Göstergeleri</i> , 1975, ...	148
Resim 95: Laurie Simmons, <i>Early Color Interiors</i> , 1978-1979, Erişim: 13.04.2021, ...	149
Resim 96: Laurie Simmons, <i>Early Color Interiors</i> , 1978-1979, Erişim: 13.04.2021, ...	149
Resim 97: Laurie Simmons, <i>Early Color Interiors</i> , 1978-1979, Erişim: 13.04.2021, ...	150
Resim 98: Sanja Ivekovic, <i>Dikkat: Kadınlar İş Başında!</i>	151

BÖLÜM 1

1.GİRİŞ

Ev ile ilgili yapılan çalışmaların birçoğunda evden dışarının tehlikesinden korunmaya yarayan, sığınılan bir mekân olarak söz edilmektedir. Dünyada olmak ile ilgili olarak bir yurda, yere, eve aitlik hissinin giderek muğlaklaştığı bir dönemde birçok düşünür ev hakkında görüşler bildirmiş, ona çeşitli anlamlar yüklemiştir.

Ev kavramı, yaşanılan mekânın fizikselliğinden çok, yaşantısal deneyimlerin gerçekleştiği mekân olarak tanımlanmaktadır. Böyle bir tanımlama da evin kişisel boyutu ile ilgilidir. Bu bağlamda ev yoksunluğu yalnızca mekânın yoksunluğu demek değildir. İnsan fiziksel olarak bir evde bulunuyor olsa da burada bir ev deneyimi yaşamıyor olabilir. Bu noktada konut ve ev kavramlarının birbirinden ayrı düşünülmesi gerektiği konusu ortaya çıkmaktadır. Nitekim Alman varoluşçu filozof Martin Heidegger de moderniteyi bir evsizlik durumu olarak tanımlamaktadır. Modern insan kendini evinde hissetmeyen insandır. Hannah Arendt insanın bu kendine yabancılaşmasını insanın doğayı kendi amaçları uğruna değiştirdiğini bu anlamda doğallığından çıkardığını böylelikle insani dünya ile doğanın iki ayrı forma büründüğü üzerinden açıklamaktadır. Bu anlamda insan kendi yarattığı dünyanın yabancıları haline gelmiş ve evini kaybetmiştir.

Evin zihinsel olarak yokluğunda ise ev özlemi karşımıza çıkmaktadır. Heidegger, modernite ve ev özlemi durumlarını sıkıntı kavramı üzerinden açıklamaktadır. Burada bahsi geçen sıkıntı “derin sıkıntı”dır. Kişinin yoğun bir aidiyetsizlik içinde dünyaya karşı duyduğu hiçlik duygusuyla örtüşmektedir.

Heidegger sıkıntı kavramını diğer ruh hallerinden farklı bir şekilde fenomenoloji içerisinde yorumlamaktadır. Fenomenolojiyi bir yöntem olarak tanımlayan Heidegger, *Dasein* kavramından bahsetmektedir. *Dasein* bir orada olma halidir. Bu yorumlamadaki önemli nokta *Dasein*'in yalnızca zamansallık ile değil uzamsallık ile de ilişkilendiriliyor olmasıdır. *Dasein* kendi varlığını sorun eden, varlığını da yine kendi varlığı üzerinden tanımlayan bir var olandır. Bu var oluş halindeki dünya, kamusal anlamdaki dünya ile çevreleyen-dünya (evsel) noktasına işaret etmektedir. Bu anlamıyla da *Dasein* uzamsallığı bağlamında da incelenmiş olmaktadır. Fenomenoloji de kişinin dünyadaki varlığını onun uzamsallığı ile ilişkilendirmektedir.

Heidegger, sıkıntı kavramını da *Dasein* üzerinden değerlendirmektedir. Bu anlamda *Dasein* bir ruh hali olarak fenomenoloji yönünde inceleme olanağı sağlamakta hem de sıkıntının dünyaya karşı oluşan hiçlik duygusu bağlamında değerlendirilmesi yönünde imkân tanımaktadır. Heidegger'e göre *Dasein* dünyaya olan ilgisini kaybettiği anda sıkıntı baş göstermektedir. Bu ilgisizlik çevreye karşı duyulan yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir. Bir anlamda sıkıntı, dünyaya fırlatılmış insanın eve dönme isteği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fenomenoloji bir yöntem olarak, öznel deneyimleri derinlemesine incelemeye olanak tanımaktadır. Fransız fenomenolog Merleau- Ponty, mekânı soyut, boş, yalnızca üzerinde yaşanılan bir alan olarak görmez, ona göre mekân birlikte yaşanılan, değiştirilen, duyguların yansıdığı aynı zamanda değiştiren, yönlendiren yani karşılıklı etkileşimin olduğu bir yerdir. Ev ve sıkıntı ilişkisi de tam da bu öznelliğe ve etkileşime yaptığı vurgu sebebiyle fenomenoloji üzerinden incelenmeye uygun görülmektedir. Fenomenolojik yaklaşım ile ev ve sıkıntı arasındaki ilişkiyi değerlendirirken bir takım farklı kavramlardan yararlanılmaktadır. Bunlardan biri “kendileme” kavramıdır.

Kendileme kavramı bir yere, bir şeye kendimizden bir şey katmayı içermektedir. Marksist düşüncedeki yabancılaşma kavramıyla bu noktada benzerlik göstermektedir. Bu düşüncede çalışma eylemi, ilkel bir dürtü olarak görülmektedir. Üretim yapılırken çalışma da somutlaştırılmış olur. Ancak ortaya çıkan ürün ya da çalışma durumunu kendileyemeyen kişi kendisine ve dünyaya karşı yabancılaşma yaşamaya başlamaktadır. Bu anlamda kişi sürekli olarak yaşadıklarını da kendileştirir ve kendisini de yeniden üretmiş olur. Nasıl ki çalışan kişi ürettiğine aitlik duymadığında yabancılaşma durumu gerçekleşiyorsa bir mekânda yaşayan kişi de orasıyla bir bağ kuramadığında aynı durumu yaşayacaktır. Kendileme süreci, kişinin diğer kişiler ile aralarındaki sınıra ihtiyaç duyulması olarak da yorumlanmaktadır. Bu süreç,

dünyadaki yerimizin sınırlar ile çizilmesi anlamında benlik ve kimlik oluşumu bakımından da önem arz etmektedir. Proshansky'ye göre bu yanıyla kendileme, mahremiyet ve alansallık kavramlarıyla da ilişki içindedir. Evi kendine ait kılma pratiği olarak yapılanlar, kişide bir doyum duygusu yaşatmaktadır. Çeşitli nedenlerle (mahremiyet yoksunluğu vb) kendileme süreci gerçekleşmediği takdirde kişide başka bir eve özlem duyulması, kendini evinde hissetmemesi gibi durumlarla karşılaşmaktadır. Burada da hem Heideggeryen bir yuvasızlık/ evsizlik fikri görülmekte hem de sıkıntının beklentinin karşılanmaması sonucunda oluşan bir duygu hali olduğu gerçeği karşımıza çıkmaktadır.

Bu tezde, evin bir sıkıntı mekânı haline nasıl geldiği üzerinde durulacak, bunu yaparken de fenomenolojinin öznel deneyim çıkarsamasından faydalanılacaktır. Yöntem olarak fenomenolojinin seçilmesinin amacı, bu öznel deneyim anlayışına imkân tanıyor olmasıdır. Üçüncü bölümde fenomenolojinin Husserl ve Heidegger görüşleri ışığında ne anlama geldiği ve kısaca tarihsel sürecinin nasıl ilerlediği üzerinde durulacaktır. Sıkıntı hali, bazı durumlarda evin varlığı ile ilgili (hapsedilmişlik, kısıtlanmışlık vb) bazı durumlarda ise yokluğu ile ilgilidir (ev özlemi, nostalji). Üçüncü bölümde evin sıkıntı mekânı olarak incelenmesi fenomenoloji bağlamında yapılırken, öncelikle sıkıntı tanımlamaları üzerinden gidilecek, sıkıntının ilk kuramcılarından sayılan Fransız matematikçi ve düşünür Blaise Pascal'ın tanrıbilimsel yaklaşımı, Danimarkalı filozof Soren Kierkegaard'ın olumsuzlayıcı sıkıntı tanımlaması incelenecektir. Bu anlamda boş zaman sorunu ile ilgili görüşlere yer verilecektir (Paul Lafargue, Byung- Chul Han). Karşıt bir görüş olarak sıkıntıyı itici güç gibi gören İngiliz filozof Bertrand Russell düşünceleri üzerinde durulacaktır. Tembellik, aylaklık ve boş zaman kavramları sıkıntı ile ilişkileri bağlamında incelenecek, bu anlamda dünyaya fırlatılmış olan insanın anlam arayışının nasıl bir yol izlediği konusu irdelenecektir. Sıkıntı ile var olma arasında bağ kurmuş olan Rumen filozof E.M. Cioran doğmuş olmanın başlı başına bir sorun olduğu ve bunun insanın üstünden atması gereken bir durum olduğu fikri çerçevesinde ele alındıktan sonra Tayvanlı sanatçı Tehching Hsieh'in 1978-79 yılları arasında atölyesine kurduğu bir kafes içinde gerçekleştirdiği *Kafes Parçası* performansı ve 1981-82 yılında bu kez herhangi bir kapalı mekâna girmeden gerçekleştirdiği *Açık Parça* performansı ev, evsizlik içeride ve dışarıda olma durumları sıkıntı bağlamında incelenecektir. Bununla birlikte sıkıntının türleri hakkında kısa bir açıklama yapılacak, durumsal sıkıntı ve varoluşsal sıkıntı üzerinde durulacaktır.

Dördüncü bölümde evin bir sıkıntı mekânı olarak incelenmesi yapılacaktır. Bu bağlamda öncelikle kısa bir ev tanımlaması yapılacak, ardından öznel bir mekân anlayışı sunan fenomenoloji yöntemi ışığında konut ve ev arasındaki farkın ne olduğu üzerinde durulacaktır. Bu iki kavramın farkı önemli görülmektedir, çünkü evi sıkıntı mekânı olarak görmeye neden olan yaşantısal deneyim izleği bu fark üzerinden şekillenecektir. Bu bağlamda ev olarak görülen yerden uzaklık anlamında ev özlemi ve nostalji kavramları incelenecektir. Nostalji, hem bir eve duyulan özlemi ifade etmektedir hem de eve dönememenin acısına işaret etmektedir. Yazar Svetlana Boym, iki tür nostaljinin varlığına işaret etmektedir; yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji. Yeniden kurucu nostaljide yitirilmiş evin tekrar inşa edilmek istenmesi söz konusudur. Düşünsel nostalji ise özlem ve yitirmeye odaklanmıştır. Bu tanımlamalar ışığında Rus-Amerikan sanatçı Ilya Kabakov'un *Tuvaletler* isimli enstalasyonu ve bir eve dönüş destanı olan Homeros'un *Odyseus* isimli eseri incelenecektir. Evin neresi olduğu ile ilgili soru bağlamında bir arafta kalma durumu olarak incelenecek göçmenlik olgusuyla Ursula Biemann irdelenecektir. Göçmenlik konusuyla ilgili ele alınacak bir diğer sanatçı da Owais Husain'dir. *Sessiz Kalp* isimli çalışması bu bağlamda incelenecektir. Didier Faustino'nun *İlk Ev* ve *Bir Metrekareli Ev* adını verdiği çalışmalarıyla birlikte Do Ho Suh'un heykelleri göçmenlik konusunda evsizleştirilme üzerinden ele alınacaktır. Do Ho Suh, ev ile ilgili yaptığı çalışmalarda beden ile mekân ilişkisi üzerinde durmaktadır. Bu anlamda kişinin yaşadığı yer ile kurduğu bağı ve aralarındaki etkileşimi sorgulamaktadır. Bunu yaparken de coğrafyadan bağımsız olarak psikolojik temeller üzerinden gitmektedir. Ev kavramı üzerinden kişisel deneyimleri, anıları ve güvenlik duygusunu görünür kılmaktadır. Evin yitirilişi bağlamında incelenecek sanatçılardan biri de Doris Salcedo'dur. Kolombiya'lı sanatçı, çalışmalarında ülkesindeki şiddeti, zorla yerinden edilmeyi anlatmaktadır. Enstalasyonlarında kullandığı eve ait eşyalar, kapılar evden kalanları simgelemektedir. Bu anlamda göçün arkada bırakma durumu olmasına da bir gönderme gibidir.

Evin her zaman özlenen bir yer olmadığı düşüncesiyle tekinsizlik kavramından yola çıkılarak Gordon Matta-Clark'ın *Splitting/ Yarıлма* isimli çalışması ele alınacaktır. Matta-Clark'ın bu çalışmasında ev, ortadan yarılmıştır. Oturulmayacak durumda olan bu ev, tekinsiz ve tehlikeli bir hale gelmiştir. Tekinsizlik ve ona bağlı olarak oluşan yabancılaşma çerçevesinde ele alınacak bir diğer eser ve sanatçı ise Rachel Whiteread ve *Ev* isimli çalışmasıdır. Burada ev ters yüz edilmiştir. Evin

bilindik görüntüsünün dışına çıkmış ve bir tekinsizlik hissi yaratılmıştır. Matta-Clark'ın çalışmasında olduğu gibi bu evde oturulmak üzere yapılmamıştır. Bu anlamda güvenlik, sığınma ve barınma ile ilgili olan ev, yabancılaşma, tekinsizlik ile ilişkili hale gelmiştir. Heidegger sanatı bir açığa çıkartma olarak tanımlamaktadır, Whiteread'ın çalışmalarında da evin bu ters yüz edilmişliği sınırları kaldırırken aynı zamanda evin içini de izleyiciye göstermektedir. Kişilerin hem kendilerine hem de bulundukları mekânlara yabancılaşması bağlamında incelenecek sanatçılardan bir diğeri de Andre Zittel'dir. Çalışmalarında mahremiyet, bireysellik, yabancılaşma gibi kavramları görselleştiren sanatçı bu anlamda mekâna ve mülkiyet kavramına odaklanmaktadır.

Kendileme kavramı, evi fenomenolojik yöntem ile incelerken karşımıza çıkan en önemli kavramlardan biridir. Tekinsizlik ve yabancılaşma ile de iç içe olan bu kavram, mekânı sahiplenememeyi içermektedir. Bu anlamda evin ters yüz edilmesi ve kendie ait kılınmaması ile ilgili çalışma yapan sanatçılardan biri de Güney Koreli Young- Jun Tak'tır. 15. İstanbul Bienali'nde sergilediği çalışmasında Seul'de bulunan evinin bir kopyasını duvara ters bir şekilde yerleştirmiştir. Bu çalışmayı “işim, evime nefret üzerinedir” diyerek tanımlayan sanatçı, ev ile olan aidiyet konusunu sorgulamaktadır.

Fenomenolojik yaklaşım mekân ile bedeni birlikte ele almaktadır. Bu anlamda iki kavram birbirlerini dönüştürmekte, değiştirmektedir. Maria Stamenkovic Herranz tarafından gerçekleştirilen “Bu Ölümlü Ev” isimli performans, mekânın ve bedenin bu etkileşimi ve kişinin kendi labirentini kurması ile oluşan evin bir sıkışmışlık mekânına dönmesi bağlamında incelenecektir. Hale Tenger'in Edip Cansever'in “Sera Oteli” isimli şiirinden alıntıladığı “Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışarıdaydık, içeri girmedik, çünkü hep içerideydik” adlı çalışması mekânın gerilimi, içeride ve dışarıda olmanın ne olduğuna dair sorgulamalar bağlamında incelenecektir.

Beşinci bölümde ise kamusal ve özel alan ayrımının ne olduğu üzerinde durulacak ve kadının ev ile olan ilişkisi irdelenecektir. Toplumsal cinsiyet rolleri ile dışarıda çalışmanın erkeklere bırakılması ve kadının ev içindeki görünmeyen emeği hakkında yazılan düşüncelere yer verilirken, bunların nedenleri ve sonuçları tartışılmaya açılacaktır. Bunu yaparken de fenomenoloji ve cinsiyet/ toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki Judith Butler özelinde incelenecektir. Kadın ve ev ilişkisine dair tartışma yürütülürken özellikle kadın sanatçıların bu iki kavramı birlikte nasıl kullandığı üzerinde durulacaktır. Berthe Morrisot ve Mary Cassat'ın resimleri bu

anlamda incelenecektir. Aynı zamanda birçok sanatçıya da ilham olmuş olan Louise Bourgeoise'nın "Kadın-Ev" isimli çalışması kadının ev içine hapsolmuşluğu, sıkışmışlığı hem kendine hem dünyaya yabancılaşması anlamında irdelenecektir. Laurie Simmons ve Fay Ku'nun kadını ev ile temsil ettiği çalışmalar aynı başlıklar altında yorumlanacaktır.

Kadının bu ev içi yaşamında sıkışmışlığı ve görünmeyen ev içi emek özellikle feminist sanatçılar tarafından çalışmalara çokça yansıtılmıştır. Amerikalı Judy Chicago 1970 yılında "Womanhouse" (Kadınevi) adını verdiği bir program düzenlemiştir. Bu program da adını Loïuse Bourgeois'nın "Kadın- ev" serisinden almıştır. Judy Chicago, Miriam Schapiro ile düzenledikleri bu performans programında öğrencileriyle yer almışlar ve bir ay boyunca kendilerine ait bir odada çalışmalarını sağlamışlardır. Bu programda yer alan Susan Frazier, Vicki Hodgetts ve Robin Weltsch'e ait olan "Besleyici Mutfak" ve Sandy Orgel'in "Çamaşır Dolabı" isimli çalışmaları özel alanda kadının yeri bağlamında incelenecektir. Bununla birlikte Kadın-evin projesinde yer alan diğer odalar da cinsiyet rolleri bağlamında kadının deneyimini göz önüne sermesi bakımından yorumlamacaktır. Virginia Woolf'un feminist yazın için bir köşe taşı niteliğinde olan kitabı "Kendine Ait Bir Oda"da yazar, kadınlara kendilerine ait bir mekân yaratmalarını salık vermektedir. Ona göre yazabiliyor olmanın yegâne koşulu budur. Bununla birlikte ekonomik özgürlüğünü de elinde tutması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu anlamda kadın ve oda ilişkisi "Kadın-ev" projesinde de sanatçılar tarafından incelenmiş, deneyimlenmiş ve somut olarak ortaya konmuştur.

Kadının eve ait olduğu düşüncesi ne kadar yaygın olursa olsun ev içinde de bazı bölümler daha "kadınsı" bulunmaktadır. Bunlardan biri de hiç kuşkusuz mutfaktır. Mutfağın besleme ile ilgili olması ve kadının da doğurganlığı ile bir anlamda beslemeye uygun biyolojik özelliklere sahip olması bu eşleştirmeyi olağanmış gibi göstermektedir. Bu nedenle kadının eve kapatılması ile ilgili eleştiriler görselleşirken mutfaktan çokça yararlanılmıştır. Martha Rossler da çalışmalarında kadının özel alan ve kamusal alanda konumlandırılması üzerine düşünen feminist bir sanatçıdır. Bu anlamda "Mutfağın Semiyotiği" adlı video çalışmasında bir orta sınıf evinin mutfağını yansıtmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri ile birlikte kadına atfedilen rolü mutfak gereçleri üzerinden eleştirmektedir. Bir başka sanatçı Laurie Simmons da çalışmalarında ev içi görüntülere sıkça yer vermektedir ve bu çalışmalarda kadını daha çok mutfak ve banyo gibi yerlerde temizlik yaparken göstermektedir. Bu anlamda hem

kadının rollerine bir karşı duruş sergilerken hem de kadının görünmeyen ev içi emeğini görselleştirmeye çalışmaktadır. Aynı eleştiriyi farkı bir biçimde Sanja Ivekovic “Dikkat: Kadınlar İşbaşında!” isimli çalışmasında yapmıştır. Bu çalışmasında sanatçı kamusal alanın erkeklere ait şekilde iş bölümü gerçekleştirilmesini trafik uyarılarının da daha çok erkek figürle görselleştirilmesini eleştirmiştir. Çalışmasının altındaki yazıda da ücretsiz ev işi emeğinden bahsetmektedir. Bu çalışmalarda ev işleri üzerinden bir adlandırma yapılmış olduğunu görmekteyiz. Özellikle kadınların görevi gibi görülen ev işlerini Melek Göregenli “Çevre Psikolojisi” kitabında yabancılaşma üzerinden tanımlamıştır. Ona göre, ev işlerini, evi kendileme pratiği olarak değerlendirdiğimizde bu işlemin günümüzde kadını evine yabancılaştırdığı ya da eve yakınlaştırırken dünyaya yabancılaştırdığı durumuyla karşı karşıya kalınmaktadır. Bu anlamda L.C. Manzo ise evin fenomenolojik çerçevedeki anlamlarına göndermede bulunarak, özellikle kadınlar açısından aile içi şiddetin de olduğu bir tehlike mekânına dönüştüğünü dile getirmektedir. Farklı anlam bütünlüklerine sahip olan ev kavramı, edebiyattan ve sanattan çeşitli örneklendirmelerle nasıl sıkıntı mekânı olarak düşünüldüğü üzerinde durularak, alışıldık anlamı haricindeki düşünceler bağlamında incelenecektir.

BÖLÜM 2

2. METOT OLARAK FENOMENOLOJİ

Fenomenoloji, Alman filozof Edmund Husserl tarafından geliştirilen bir felsefi yaklaşımdır. Bir akım olarak görülmekten çok bir yöntem olarak kabul edilmektedir. Özne-nesne arasındaki ilişkiyi temel alan fenomenolojinin Heidegger'den Sartre'a, Frankfurt Okulu'ndan Foucault'ya ve postmodern düşünörlere kadar etkisi görölmektedir. Husserl'den sonra en önemli temsilcileri Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau- Ponty ve Emmanuel Levinas'tır. Fenomenoloji, felsefenin birçok alanına katkı sağlayan bir yöntemdir. Danimarkalı felsefe profesörü Dan Zahavi "Fenomenoloji İlk Temeller" isimli kitabında bu konu hakkında şöyle demiştir;

"Yönelimsellik, algı, duygular, öz bilinç, özneler-arasılık, zamansallık, tarihsellik ve doğruluk gibi meselelerin çığır açıcı analizlerini sunmuştur. İndirgemeciliğe, nesnelciliğe ve bilimperestliğe yönelik maksatlı eleştiriler ortaya koymuş ve yaşam-dünyasının rehabilite edilmesi konusunda uzun uzadıya tartışmıştır. Öznenin bedenlenmiş ve toplumsal ve kültürel olarak gizlenmiş bir dünya-içinde-olmaklık şeklinde anlaşıldığı insan varoluşunun ayrıntılı bir izahını takdim ederek fenomenoloji psikiyatri, sosyoloji, psikoloji, yazınsal çalışmalar, antropoloji ve mimarinin de dâhil olduğı empirik disiplinlerin tüm alanlarına hayati bir girdi sağlamıştır." (Zahavi, 2019, s.14.)

Bu anlamıyla fenomenoloji, modern felsefenin etkili olmuş üç düşünce sisteminden biridir, diğör ikisi ise ontoloji ve varoluşçuluktur. "Modern felsefi düşünce yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren özellikle Almanya ve Fransa merkezli bir düşünce oldu. Yüzyılı açan bir bakıma Husserl'in fenomenolojisi olmuştur." (Akay, 2020, s.15) Husserl, fenomenolojinin araştırma alanının "saf bilinç" olduğunu söylemektedir. Bir varlık alanı olarak saf bilinç, tüm dünyanın

kişinin deneysel varlığının içinde ayraç içine alındıktan sonra geriye kalandır. Bunu fenomenolojik indirgeme olarak tanımlamakta ve geriye kalanı ise saf bilincin oluşturduğu varlık alanı olarak yorumlamaktadır. Heidegger fenomenolojiyi şöyle tanımlamaktadır;

Fenomenoloji ifadesi, öncelikli olarak bir yöntem kavramıdır. O, felsefi araştırmaya konu olan nesnelerin içeriksel neliklerini değil, araştırmanın nasıllığını nitelendirmektedir. (...) Fenomenoloji başlığı o halde şu şekilde formüle edilebilecek bir düstura sahiptir: ‘Şeylerin kendisine!’ –her türlü mesnetsiz kurgulamaların, tesadüfi bulguların, sözüm ona tanıtlanmış kavramların devralınmasının, nesiller boyunca birer ‘sorunsal’ sanılarak yayılan sözde soruların karşısında olarak.(Heidegger, 2018, s.55-56)

Fenomenoloji, Yunanca *phainomenon* ve *logos* terimlerinden oluşmaktadır.

Heidegger, kelimenin kökü itibariyle biyoloji, sosyoloji, teoloji gibi başlıklarda olduğu gibi oluşturduğunu söylersek canlının bilimi, toplumun bilimi ve Tanrı’nın bilimi çevirisine göre fenomenolojinin de fenomenlerin bilimi olması gerektiğini dile getirmektedir. Ancak o iki terimin birleştirilmesiyle oluşan ifadeyle neyin kastedildiğini anlama işine girmektedir.

Fenomen teriminin dayandığı Yunancadaki *phainomenon* ifadesi ‘kendini gösterme’ anlamına gelen *phainesthai* fiilinden türemiştir. Dolayısıyla *phainomenon* şu demektir: kendini gösteren, görünür olan, apaçık olan. Öte yandan *phainesthai* sözcüğü *phaino*’nun (gün yüzüne çıkarma, aydınlığa taşıma) mediyal hali olup *pha-* köküne aittir. (*phos* sözcüğündeki gibi: ışık, aydınlık yani içinde bir şeyin apaçık olabileceği, kendinde görünür olabileceği şey). O halde fenomen ifadesini anlamı bakımından şunu tespit edebiliriz: kendini- kendinde- gösteren, apaçık olan. Dolayısıyla *phainomena* (fenomenler), gün ışığında bulunanların ya da aydınlığa taşınabilenlerin tümlüğüdür ki Yunanlar bunu bazen basitçe *ta onta* (var olan) ile özdeşleştirmişlerdir. (Heidegger, 2018, 56-57)

Heidegger, varolanların erişim durumlarına göre kendilerini kendinde farklı tarzlarda gösterebildiklerini ifade etmektedir. Hatta bazı durumlarda olmadıkları gibi görünebilmektedirler demektir. Böyle durumlarda kendilerini başka bir şey olarak göstermektedirler ve buna “görünüş” dendiğini belirtmektedir. Buradan yola çıkarak Yunancada *phainomenon* (fenomen) tabirinin başka bir şey gibi görünme, yanılsama gibi anlamlara da geldiğini belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak da *phainomenon agathon* ifadesini göstermektedir ki bu söz iyi gibi görünüp gerçekte iyi olmayan anlamına gelmektedir. Fenomen sözcüğünü anlamak için iki anlamında birbiri ile yapısal olarak nasıl bir ilişki içinde olduklarını incelemek gerektiğini vurgulamaktadır.

Bir şey sahip olduğu anlamı dolayısıyla kendini gösterme (yani fenomen olma) eğilimine sahipse kendini olmadığı gibi gösterebilme, ‘başka bir şey olarak görünme’ olanağına da sahip olabilmektedir. *Phainomenon* sözcüğü görünüş anlamında kullanıldığında bile sözcüğün asli anlamı (yani apaçık

olan anlamındaki fenomen) baştan itibaren onda bulunmakta ve ikinci anlamı bunun üzerine temellenmektedir. Biz fenomen başlığını terminolojik bakımdan phainomenon'un pozitif ve asli anlamında kullanıyor ve görünüş anlamından ayırarak onu fenomenin olumsuzlayan modifikasyonu olarak ele alıyoruz. Her iki terimin ifade ettiklerinin tezahür veya salt tezahür denilenlerle öncelikle hiçbir ilgisi yoktur. (...) Fenomen kendini-kendinden- gösteren, bir şeyin müstesna bir karşılaşma minvalidir. Öte yandan tezahür ise varolanın kendisinde var olan bir atıf ilişkisidir. (...) Kendini- kendinde- gösterenler (görü formları) fenomenolojinin fenomenleridir. Çünkü açıkçası uzay ve zaman kendini böyle gösterebilmelidir. Yani onlar birer fenomen olabilmelidir. (Heidegger, 2018, s.59-61)

Aynı nesne için farklı biçimlerde görünmek mümkündür. Bu kendini gösterme durumu aynı zamanda kişisel deneyimi de içermektedir. Nesnenin bulunduğu fiziksel ortam ile kişinin önceki deneyimleri iç içe geçerek bir görünüş ortaya koymaktadır. Bir nesneyi yukarıdan bakıyorsak farklı aşağıdan bakıyorsak farklı şekilde görüyor olduğumuz aşikârdır. Yine aynı şekilde loş ışıpta, karanlıkta baktığımızda da görünüş değişecektir. Bu hem nesnenin hem de kişinin fiziksel olarak bulunduğu yer ile ilgilidir. Bir de önceki deneyimlere dayalı olarak algılamak söz konusudur. Korku, arzu, beklenti gibi duygu halleri o nesneye bakışı değiştirecektir. Husserl fenomenolojik bakışta iki verilmişlik olduğunu ileri sürmektedir; görünenin verilmişliği ve nesnenin verilmişliği. Bu verilmişlikleri ise algı fenomeninde bulduğumuzu dile getirmektedir.

Görme sadece şeyleri görür, şeyler yalın olarak orada ve bilinçteki hakiki açık görmede durmaktadır ve görme sadece bilinçte bulunan şeyleri görür. Veya başka bir anlatımla: “[Görme] öylesine orada bulunan ve orada duran şeyin doğrudan kavranması veya alınması ya da ona işaret edilmesidir. Böylece bütün fark, kendi başına varolan ve kendilerinden dolayı farklılık taşıyan şeylerdedir. (Husserl, 2017, s.9)

Bu açıdan bakıldığında fenomenoloji tüm bu çeşitli görünüşlerin felsefi temelli bir incelemesini sunmaktadır. “Yönelimsel her tür deneyim, ister algı, hayal etme, arzulama, hatırlama vs olsun, kendine özgü şekilde nesnesine yönelir. Temel fenomenolojik görev bu farklılıkları ayrıntılı olarak incelemek ve onların sistematik olarak ilişkilendirme biçimlerinin haritasını çıkarmaktır.” (Zahavi, 2019, s.27) Aynı zamanda fenomenoloji öznel olan ile nesnel olan arasında ilişkiyi açıklamayı da amaçlamaktadır.

Fiziksel nesnelerin statüsünü, matematiksel modelleri, kimyasal süreçleri, toplumsal ilişkileri, kültürel ürünleri vs gerçekten anlamak istersek, o zaman onların nasıl oldukları gibi görünebileceklerini ve sahip oldukları

manayı anlamamız gerekir. Bunu yapmak için, onların kendisine/kendilerine göründükleri özneleri de dikkate almamız gerekir. (Zahavi, 2019, s.37)

Maurice Merleau-Ponty, “Algının Fenomenolojisi” kitabında *beni* doğaya fırlatılmış olarak tanımlamaktadır. Ona göre doğa öznelliğin merkezinde de görülür hale gelmektedir. Dünya ve öznenin birbirinden ayıramayacağını ve öznenin dünyada-olmaklık anlamına geldiğini belirtmektedir. (Merleau-Ponty, 2017) Heidegger de *Dasein* üzerinden yaptığı yorumlamada benzer bir görüş ortaya koymaktadır. Bu anlamda Heidegger, ben ile dünyanın *Dasein*’da bir araya geldiklerini söylemektedir.

Heidegger, fenomenolojinin nasıl fenomenlerin bilimi olduğu açık hâle getirebilmek için logos’un da anlam sınırlarının belirlenmesi gerektiğini düşünmekte ve Platon ile Aristoteles’te bu kavramın pek çok farklı anlamda kullanıldığını belirtmektedir. Logos’un temel anlamının *söz* olduğunu söylemektedir. Heidegger’e göre logos, akıl, yargı, kavram, tanım gibi ifadelerle yorumlanmıştır.

Söz olarak logos daha ziyade *deloun* gibi bir şey demektir yani sözü edilen söz etme sırasında apaçık hale getirilmesi. Aristoteles sözün bu işlevine *apophainesthai* diyerek onu daha da keskin bir biçimde serimlemiştir. Buna göre logos bir şeyi (sözün ne hakkında olduğunu) görünür kılar (*phanesthai*). Bu, söz edenler ya da birbiriyle konuşanlar içindir (*medium*). Söz sözü edilenden hareketle görünür kılar (*apo...*). Eğer söz (*apophansis*) sahiciyse, sözün konusu, hakkında konuşulan şeyin içinden elde edilir. Böylece söze dayalı bildirimde dile getirilen, dile getirilişi içinde açığa çıkarılmakta ve başkasının erişimine açılmaktadır. Logos’un *apophansis* olarak yapısı budur. (...) Logos *phone*’dir, özellikle de *phone* meta *phantasia*’dır yani içinde bir şeylerin görünür hale geldiği seslendiriliş. (Heidegger, 2018, s.62-63)

Heidegger, “Varlık ve Zaman”da fenomen ve logos terimlerini açıkladıktan sonra fenomenoloji tanımlaması yapmaya yönelmektedir. Ona göre “fenomen” ve “logos”un yorumlanması sırasında ortaya konulanları somut olarak gözümüzde canlandırdığımızda bu başlıklarla ifade edilmeye çalışanlar arasında içsel bir bağın olduğu dikkati çekecektir. Düşünür fenomenoloji kısaca şöyle tanımlamaktadır; kendini gösterenin bizatihi kendinden hareketle görünür kılınması. Bu anlamıyla da fenomenolojinin anlamsal olarak teoloji gibi ifadelerden farklı olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü bu tarz ifadeler bilim dalının nesnelerini kendi konusal içeriklerine göre adlandırmaktadır der. Fenomenolojide ise durum böyle değildir.

(...) Bu sözcük söz konusu bilimde nelerin ele alınacağı ve bunların nasıl ortaya konulup işleneceği hakkında malumat vermektedir yalnızca. Fenomenlere ilişkin bilim şu demektir: Kendi nesnelerini öyle bir tarzda kavramak ki irdelenecek olan her şey doğrudan gösterim ve doğrudan

ortaya koyma yoluyla ele alınabilsin. (...) Fenomenoloji, ontolojinin teması olacak olanın hem erişim minvali, hem de onu ortaya koyan belirlenim minvalidir. Ontoloji yalnızca fenomenoloji olarak olanaklıdır. (...) Fenomenolojik anlayışa göre fenomen, hep varlığı var eden olduğundan, öte yandan varlık ise hep varolanların varlığı olduğundan, varlığı açığa çıkarma işi için öncelikle varolanın kendisini uygun şekilde ortaya koymak gerekecektir. (...) Konu olarak fenomenoloji, varolanın varlığının bilimidir- yani ontolojidir.(Heidegger, 2018, 66-69)

Heidegger, ontoloji ve fenomenolojiyi felsefenin diğer disiplinleri arasında yer alan bir disiplin olarak görmemektedir. Ona göre bu iki kavram, nesnesi ve ele alma durumu bakımından felsefenin kendisini nitelendirmektedir.

Heidegger'in fenomenolojik yöntemi, metinlerinden en çok faydayı sağlamak üzere, onların nasıl okunabileceğine dair bir ipucu verir. Heidegger yazılarına genellikle bir soru ile başlar: Teknoloji nedir? Sanat nedir? Varlık nedir? Sonra ele aldığı fenomeni (teknoloji, sanat, varlık) metodik bir şekilde inceleyip tarif eder. Başlangıç noktası o fenomenle ilgili hergünkü deneyimlerimiz, yani olay, deneyim ya da nesnedir.”(Bolt, 2020, s.18)

Temelini felsefeden alan fenomenolojik yaklaşım öznel bir mekân anlayışını ön görmektedir. Bu anlamda insan ve fiziksel mekân arasındaki ilişkinin bir değerlendirmesini yapmaktadır. Modernizm özneliği ve bireyselliği kırmak için iç mekâna yönelmektedir. “İç mekânın aşırı öznelcilikten kurtulmak amacıyla stilize edilişi George Simmel'in daha sonraları ‘çağımızın üslupsuzluğu’ olarak niteleyeceği, dış mekândaki, nesnel kültürdeki üslup çoğalmasıyla uyuşur. Bu da hem maddi kültürümüzdeki yayılmanın ve hızlı gelişmelerin, hem de bireysel düzeyde ‘kişisel değerlerin hiçbir surette var olmadıkları bir boyutta aranmasını’nın, yani kültürel ilerlemenin teknik ilerlemede aranmasının bir sonucudur.” (Frisby, 2012, 131-132) Heidegger de modern insanın “hastalığının” sebeplerinden biri olarak teknolojiyi görmektedir. Aynı zamanda düşünürün felsefesinin önemli bir bölümünü oluşturan ikamet etme, evsizlik gibi durumlara fenomenolojik yöntem ile sıkıntı üzerinden yaklaşmaktadır. Modernitenin getirdiği ev özlemi Heidegger’de sıkıntı kavramı üzerinde kendine yer edinmektedir. Burada önemli olan ve Heidegger’i sıkıntı üzerine düşünen diğer düşünürlerden ayıran nokta bunu fenomenoloji ile ilişkilendirerek yapıyor olmasıdır. Dasein’in dünya ile ilişkisi bağlamında incelediği sıkıntı kavramı deneyimsel olana dayanmaktadır. Bu anlamda dünya hem zamansallıkla hem de uzamsallıkla birlikte düşünülmektedir.

Yapılan bu çalışmada ev kavramı fenomenolojik yöntem ile incelenmeye çalışılmıştır. Bu yöntem ile eve bakış, deneyimsel olanı ön plana çıkarttığı için tercih edilmiştir. Ev kavramı birçok alanın araştırma konusu içindedir. Yapılan incelemelerin

genel olarak evin olumlu yanı ile ilişkilendirildiği görülmüştür. Bu anlamda evin koruyuculuğu, barına ihtiyacını gideriyor olması gibi konular ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte ev kavramının genel bir tanımının olması yanında her birey için aynı durumu ifade etmediği açıktır. Bazı durumlarda içinden çıkılmak istenen bir hapis haneye dönüştüğü görülmüştür. Bu çalışmada ise bu yönde bir eksiklik görülerek ev fenomenolojik olarak incelenmiş ve bireysel olana yönelilmiştir.

Barınma, sığınma gibi fonksiyonel bir mekân olan evin, kişiselleştirilmesi için deneyim boyutu önem kazanmaktadır. Bu anlamda ev ve özne ilişkisi evi yalnızca bir mekân olmaktan da çıkartmaktadır. Maurice Merleau- Ponty, Gaston Bachelard ve Martin Heidegger eve fenomenolojik açıdan yaklaşan düşünürlerdendir. Merleau- Ponty evi beden ile birlikte düşünerek yorumlamaya gitmiştir. Bachelard eve bir mutluluk mekânı olarak yaklaşırken Heidegger ise sıkıntı ile bağdaştırmaktadır. Çalışmada seçilen fenomenolojik yaklaşım Heidegger'in bir bakış açısıyla birlikte evin nasıl "ev" hâline geldiği üzerinde durulmaktadır. Bununla birlikte hangi durumlarda ev deneyimi yaşanmadığı ve ev özlemi duyulduğu örnekleri ile anlatılmaya çalışılmıştır.

Araştırma yapılırken ev kavramının genel olarak tek boyutuyla incelendiği görülmüştür. Bu çalışmada ise sıkıntı ile ilişkilendirilen ev kavramı edebiyat ve sanat alanında örnekler ile somutlaştırılarak anlatılmıştır. Bu anlamda bütünlüklü bir bakış açısı sunarak evin olumlanan yanını değil olumsuz olarak görülen yönünü ele almaktadır.

BÖLÜM 3

3. SIKINTI

Sıkıntı kavramı, 1750'li yıllarda kullanılmaya başladığında, kaygısızlık, ruhsal tembellik ve bıkkınlık şeklinde tanımlanmıştır. Son zamanlarda yapılan çalışmalarda sıkıntının olumlu ve olumsuz yanları üzerinde durulsa da, ilk ortaya atıldığı zamanda daha çok dinsel yönüyle irdelenmiş ve bu anlamıyla olumsuz tanımlamalar yapılmıştır.

Türk Dil Kurumu (TDK) sıkıntı kavramını beş farklı başlık altında tanımlamaktadır;

“1. (isim) İşsizlik, tekdüzelik, bezginlik vb. sebeplerden doğan ruhsal yorgunluk, cefa, eziyet:

‘İçinin sıkıntısını ondan mümkün mertebe gizlemeye çalışarak, dereden tepeden konuşarak oyalandı.’ - Peyami Safa

2. (isim) Bir bozukluğun, karışıklığın sebep olduğu etkili ve sürekli yorgunluk, mihnet:

‘Sıkıntı ve ızdırapla sağa sola döndüm.’ - Aka Gündüz

3. (isim) Yokluk ve parasızlığın yol açtığı geçim darlığı: ‘

İhtiyarın bir para sıkıntısı içinde olduğunu o söylemeden ben keşfetmişim.’ - Sait Faik Abasıyanık

4. (isim) Bulunmama durumu: ‘Yüklü servetini cömertçe harcamaması nedeniyle piyasada para sıkıntısı baş gösterdi.’ - İhsan Oktay Anar

5. (isim, mecaz) Sorun, mesele, sendrom, problem:

‘Atatürk öldüğü zaman Türkiye'nin ufak tefek sıkıntılar dışında hiçbir büyük problemi yoktu.’ - Burhan Felek¹

Sıkıntı kelimesinin –sık kökünden geldiği düşünülmektedir. Eski Türkçe kaynaklarda da sıkıntıdan şu şekilde bahsedilmektedir;

¹ Bkz. <https://sozluk.gov.tr/>

"'sıkılmış meyva suyu, usare' [Lugat-i Halimi, 1476] efşure
[Fa.]: Sıkındı ki ta'rib édüp efşurac dérler [Meninski, Thesaurus, 1680]
sıkındı: Succus qui exprimitur [sıkılarak çıkarılan meyve suyu, usare]. '...
zahmet' [Ahmed Vefik Paşa, Lehce-ı Osmani, 1876]
sıkıntı: Müzayaka, ıstırap, azap, meşakkat."²

Yukarıdaki yapılan tanımlamalardan anlıyoruz ki sıkıntı kelimesinin ilk anlamı fiziksel olarak "sıkılan" şeyin son durumunu nitelendirmektedir. Ahmed Vefik Paşa'nın hazırladığı sözlükte ise bugünkü anlamına yakın bir tanımlama yapıldığı görülmektedir.

Sıkıntı kelimesinin İngilizce karşılığı olan "boredom" ise Aydınlanma Çağı sonrası ortaya çıkan bir kelimedir. "İngilizce 'boredom' terimini analiz ettiğimizde etimolojik olarak ailenin en son ekleneni olarak 'bore' fiili on sekizinci yüzyılın ortalarından kalma bir kelime olarak karşımıza çıkmaktadır. İsim olarak 'bore' on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren 'sıkan ya da sıkıcı şey', on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren 'sıkıcı ya da sıkan kişi' olarak kullanılmaya başlanmıştır. İsim olan 'boredom' ise on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına doğru ortaya çıkmıştır." (Pezze ve Salzani, 2009, s.10)

Sıkıntı kelimesi Almancada "langeweile" olarak karşılık bulmaktadır. Kelime ise uzun zaman ya da zamanın çok uzaması gibi anlamlar içermektedir. Türkçe ve İngilizce'den farklı olarak bir deneyime işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir. Bu anlamıyla sıkıntı insanın zamanı algılama şekli ile de ilişkilidir.

Sıkıntı, daha önce de belirtildiği gibi tekdüzelik, süreğenlik gibi durumlarda ortaya çıkan bir duygu halidir. Bir beklentinin olduğu ya da hiçbir beklentinin olmadığı durumlar da bu ruh haline eşlik etmektedir. Uzun zamansal boşluklar, yapılacak bir şeyin olmaması ya da kısıtlanmışlık hissi sıkıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sıkılma durumu zamanın içinde sıkışıp kalmışlık duygusunu beraberinde getirmektedir. Burada bahsi geçen kısıtlanmışlık ya da sıkışmışlık duygusu çevreden uyarım ihtiyacının beklenmesiyle ilgilidir. Bu anlamıyla baktığımızda sıkıntı bir beklenti ve o beklentinin gerçekleşmemesi halidir. "Sıkılmak için öznenin kendini az çok bir birey olarak kavrayabilmesi gerekir. O zaman dünyaya ve kendi öz kişiliğine ilişkin bir anlam talep eder. Bu anlam gereksinimi olmaksızın sıkıntı var olamazdı." (Svendsen, 2017, s.41) Cioran "Çürümenin Kitabı" isimli eserinde zamanın sınırsızlığı duygusunun her saniyeyi bir azaba, darağacına çevirdiğini belirtmektedir.

² Bkz. [sıkıntı - Nişanyan Sözlük \(nisanyansozluk.com\)](http://nisanyansozluk.com)

Araştırmacılar can sıkıntısını, uyarılma, dikkat, mevcut durumun anlamı ve biliş dâhil olmak üzere sıkıntı ile ilişkili birkaç farklı sonuca göre tanımlamışlardır. “Belki de can sıkıntısının en yaygın olarak kullanılan tanımı “tatmin edici faaliyette bulunmayı istemek, ancak yapamamaktan kaynaklanan caydırıcı deneyim’dir.” (Bench ve Lench, 2013, s. 459.)

Svendsen, sıkıntıyı tanımlarken daha önce hiç sıkılmadığını söyleyenler üzerinden bir tasvir yapmaktadır; “muhtemelen hayatlarında hiç sıkılmamış olan okuyucular için, sadece fenomenolojik bir görüş açısından, sıkıntının, benliğin kimliğini karanlıkla kaybettiği, görünüşte sonsuz bir hiçliğe hapsediği uykusuzluğa benzer bir hal olduğunu belirtebilirim.” (Svendsen, 2017, s.19) Bu bağlamda denebilir ki sıkıntı ile kişinin benliği arasında da bir ilişki söz konusudur. Bu da bizi Heidegger’in dünya karşısında hiçlik hissine kapılan Dasein kavramına götürmektedir.

3.1. Sıkıntı Kavramına Felsefe ile Bakış

Sıkıntı ile ilgili yapılan tanımlamalara baktığımızda tek bir noktada birleşilmediğini görmekteyiz. Fransız matematikçi, fizikçi ve düşünür Blaise Pascal, sıkıntının ilk kuramcılarından biri sayılmaktadır. Sıkıntıyı tanrısal bir problem olarak görmektedir ve ona göre Tanrısız insan, eğlenceye mahkûm olmuştur. Ancak böyle bir tutumun insanı yıkıma götürdüğünü belirtmektedir;

Sefaletlerimiz karşısında bizi teselli eden tek şey eğlencedir ve bununla birlikte, sefaletlerimizin en büyüğü de budur. Zira kendimizi düşünmemize engel olan ve farkına varmadan kendimizi kaybettiren başlıca şeydir. Bu olmadı mı, sıkıntı içine düşeriz ve bu sıkıntı, bizi bundan kurtulmanın daha sağlam bir yolunu aramaya iter. Ama eğlence bizi avutur ve farkına varmadan ölüme ulaştırır. (Pascal, 2017, s.108)

Pascal’a göre eğlenceye mahkûm olmuş insan hiçliğinin farkındadır ve bu farkındalık kendisini sıkıntı olarak açığa çıkartmaktadır. Simone de Beauvoir “Denemeler” isimli kitabında Pascal’ın “İnsanoğlunun mutsuzluğu bir tek şeyden geliyor: bir odada oturup kalmayı bilmemekten!” (Beauvoir,1989, s.29) düşüncesini alarak o odada nasıl kalınabilir olduğunu sorgular ve bu durumun elinde olup olmamasıyla ilgili bir yorumda bulunmaktadır. Beauvoir, Fransız şair Paul Valéry’den alıntılarla bütün eğlencelerden sıyrılmış insanın salt yaşama sıkıntısı dediği duruma düşeceğini belirtmektedir. Burada Pascal ile ayrışmaktadırlar. Eğlence, Pascal’da bir mahkûmiyet gibiyken Beauvoir’da yaşama sıkıntısına katlanma hali olarak karşımıza çıkmaktadır.

Pascal'daki gibi bir düşüncede boş zamana tahammülsüzlük göze çarpmaktadır. Kişi kendi ile baş başa kalmamak için zamanın üzerinde hâkimiyet kurmak istemektedir. Zira Alman filozof Immanuel Kant'a göre zaman bilincine ne kadar sahipsek, boşluğunu o kadar çok hissederiz. Bunun çaresini de eğlencede değil çalışmakta bulmaktadır. Yaşamımızın bir içeriği olmadan yaşamaya katlanılmadığını ve aylıklığın bir yaşam eksikliği doğurduğunu belirtmektedir. Şu şekilde devam eder:

Yaşamdan zevk almak zamanı doldurmaz, onu boş bırakır; fakat, bu boş zaman karşısında insan ruhu dehşet, kızgınlık, bıkkınlık duyar. Kuşkusuz şimdiki zaman, mevcut olduğu sürece doluymuş gibi görünür, ama anılarda boştur; zira yaşamda zamanı boşa harcamaktan başka bir şey yapılmayıp, sonra dönüp geçmişe bakıldığında, insan nasıl bu kadar çabuk sonuna gelebildiğini anlamaz. (Svendsen, 2017, s.67)

Sıkıntıda hep bir yeniyi arama isteği bulunmaktadır. Aynının tekdüzeliğinden kurtulmak için yeninin tüketicisi haline dönüşmekteyiz. Portekizli yazar Fernando Pessoa "Huzursuzluğun Kitabı" isimli yapıtında bunu yeninin sıkıntısı olarak tanımlamaktadır. Ona göre bu nesnelerin ve fikirlerin aldatıcı farklılığı altında her şeyin değişmez özdeşliğini keşfetmenin sıkıntısıdır.

Sıkıntı kavramına genellikle olumsuz anlamlar yüklenmiştir. Danimarkalı filozof Soren Kierkegaard sıkıntıyı tüm "kötülüklerin kaynağı" (Kierkegaard, 1843, Laffont, 1993, s.243'ten aktaran Svendsen, 2017, s.23) olarak görmektedir. Bu noktada karşımıza *acedia* çıkmaktadır. *Acedia* Ortaçağ'da ağır bir günah olarak görülmektedir. Karamsar bir ruh hali, üzüntü, kaygı gibi anlamlara gelmektedir. Bu kavram Rönesans'ta yerini melankoliye bırakmıştır. "Acedia tasvirleri bugün bizim sıkıntı adını verdiğimiz ve kayıtsızlık ve işsiz güçsüzlükle karakterize edilen şeye tekabül eder. Ama bir fark vardır: *acedia* her şeyden önce ahlaki bir kavramken, günümüzde bizim anladığımız şekliyle sıkıntı daha çok psikolojik bir haldir. (Svendsen, 2017, s.62.) *Acedia*'ya yenik düşmek hoş karşılanmayan bir durum olarak görülmektedir ve bunu Dante "İlahi Komedi"da anlatmaktadır;

Diyorlar ki, gömüldükleri çamurda
"Güneşin neşe saçtığı güzel havada
Hüzünlüydük, kara dumanlar sarmıştı içimizi

Kara çamurlar içinde yaşıyoruz hüznü şimdi".
Bu yakınmayı ağızlarında geveliyorlar

Çünkü artık sözcük söylemeyi beceremiyorlar. (Dante,1998)

Güney Koreli filozof Byung- Chul Han "Yorgunluk Toplumu" isimli kitabında günümüz insanının performans toplumunu oluşturduğunu dile getirmektedir. Ona göre çalışma toplumu kendini performans ve aktiflik toplumuna dönüştürmüştür. Bu

anlamıyla *-ebilmek* performans toplumunun ilkesi olmuştur. Han'a göre sakinlerinin birer performans öznesi olduğu bu toplum, depresifler ve mağluplar yaratmaktadır.

Her şeyden önce depresyon, bir yapabilme ve edebilme yorgunluğudur. Depresif bireyin hiçbir şey mümkün değil çığılığı ancak her şeyin mümkün olduğuna inanılan bir toplumda mümkündür. –Ebilmeyi ebilememe, kendini suçlama ve kendine zarar vermeyi tetikler. Performans öznesi kendini kendiyle savaş eder halde bulur. Depresif kişi bu içselleştirilmiş savaşta yaralanmış kişidir. (Han, 2018, s.21)

Günümüzdeki bu hızlanmayı “varlık noksanlığı” diyerek açıklamaktadır Byung-Chul Han. Ona göre bu toplum yeni zorunluluklar ürettiği için bir özgürlük toplumu olarak adlandırılmamaktadır.

Çalışmanın getirdiği yoğunluk ile birlikte boş zamanın doldurulması düşüncesi modern insanı bir boşluğa doğru sürüklemektedir. Bir anlamda kendini çalıştığı alan ile var eden insanlar bir anlık işsizlik karşısında bile işin maddi yönünden bağımsız olarak ne yapacakları hususunda sorunlar yaşamaktadır. 2020 yılının başlarında dünyada baş gösteren ve ülkemizde de Mart ayından beri baş edilmeye çalışılan Covid-19 salgını ile birlikte alışılmış düzenin dışına çıkılmıştır. Bu süreçte evlere kapanmak zorunda kalan insanlar belli bir süre sonra kendilerini nasıl oyalayabilecekleri konusunda zorlanmaya başlamışlardır. Pascal'dan alıntılanarak tekrar edeceksek insanın mutsuzluğu tek başlarına bir odada kalmayı başaramamalarından kaynaklanmaktadır. Çalışmak zorunda olmayan ya da bu süreçte işten çıkartılan ve evlerine kapanan insanlar bu geniş boş zaman karşısında boşluğa düşmüşlerdir. Daha önce iş ile dolu olan saatler bir şekilde farklı aktiviteler ile geçme zorundadır. Bu anlamda Antik Çağ'dan günümüze doğru bakacak olursak, çalışmamak mülk sahibi sınıfın ayrıcalığı konumundadır.

Serbest zaman da Antik Çağ'dan yakın bir döneme kadar, hayatını idame ettirmek için çalışmak zorunda kalmayan mülk sahibi sınıfların sahip olduğu bir olanaktı. Bu olanak, biraz da sıkıntıyla, sıkıntının ortaya çıkardığı sorularla birlikte felsefe alanında düşünmenin, üretmenin kapısını aralıyordu. Gündelik hayatının kayda değer bölümü çalışmayla geçen kölelerin sıkılmayı başaracakları bir serbest zamanlarının olmamasının yanı sıra, egemen siyasal düzenler de her insanın kendi hadlerine uygun sınırlar içerisinde yaşamalarını şart koşuyordu.(Keten, 2020, s.208)

İhtiyaçların köleler tarafından karşılanması, özgür vatandaşlara boş zaman imkânı sağlamaktaydı. Bununla birlikte kölelere ek olarak kadının emeği de temel ihtiyaçların giderilmesi noktasında kullanılmaktaydı. Çalışmak zorunda olmayanlar

ise sanat, bilim, felsefe gibi konularla uğraşabilmekteydiler. Günümüzdeki gibi çalışma biçimi ise kapitalist toplumlar ile ortaya çıkmıştır.

Köleliğin kaldırılmasını takip eden süreçte, ücretli çalışma biçimleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Ücretli çalışanların ortaya çıkışı yine farklı zorunluluklar ile dışlanma ve kapatma gibi yöntemlerle sağlanmıştır. Bu anlamda, ücretli (bağımlı) çalışma biçimlerinin çoğu durumda köleliğin başka bir formu olduğunu iddia etmek mümkündür. (Peksan, 2021, s.15.)

Lars Fr. H. Svendsen da “Sıkıntının Felsefesi” kitabında sıkıntıyı modern insanın ayrıcalığı olarak tanımlamaktadır. Ona göre romantizm ile birlikte sıkıntı halka mal olmuş bir duygu durumu haline gelmiştir. Sıkıntının bu genişleme boyutu ile ilgili şöyle demektedir;

Her ne kadar tarih boyunca üzüntü ve neşe niceliğinin görece değişmeden kaldığına inanmak için gerekçelerimiz varsa da, sıkıntının belirgin olarak arttığını belirtmek gerekir. (Svendsen, 2017, s.29)

Svendsen’a göre dünya görünür biçimde daha sıkıcı bir duruma gelmiştir. O da boş zaman ve sıkıntı arasındaki ilişkiyi çalışmak üzerinden yorumlamaktadır;

Romantizmden önce, söz konusu olan, asillere ve papaz sınıfına mahsus marjinal bir fenomendi, zira bu dış zenginliğin bir belirtisi olarak görülürdü: sadece hiçbir maddi problemi olmayan rahat tabakalar sıkılma lüksüne sahipti. Toplumun tüm sınıflarına yayılmakla özel karakterini kaybetti. Bu yüzden batı dünyasında oldukça ayırım gözetmeksizin dağılmış olduğunu varsayabiliriz. (Svendsen, 2017, 29-30)

Çalışmak-çalışmamak konusu açıldığında hiç kuşkusuz söz Fransız düşünür Paul Lafargue’ye gelmektedir. Ona göre aşırı çalışmak insanoğlunun başına gelen en korkunç olaylardan biridir. Bu durumda yapılacak şey ise “Tembellik Hakkı”nı ilan etmek ve çalışma saatlerini günde en fazla üç saat ile sınırlandırmaktır. Tüm toplumsal ve bireysel sefalet çalışma tutkusundan doğmuştur diyerek bu düşüncesini pekiştirmektedir. Aynı zamanda makineleşmenin hızla arttığı dönemde çalışanların boş zamanlarının fazlalaşması yerine makinelerle yarış halinde olduklarını dile getirmektedir. Bu eleştirisini şu sözlerle anlatmaktadır; “Hala anlamıyorlar makinenin insanlığın kurtarıcısı olduğunu; insanı aşağılık ve ücretli işlerden kurtaracak olan, azat eden, boş zaman ve özgürlük veren Tanrı olduğunu.” (Lafargue, 1991, s.64)

Lafargue, insana kaygı veren şeyin bu çalışma tutkusu olduğunu düşünmektedir ve bu kaygıyı ortadan kaldıracak olan şeyin tembellik olduğunu vurgulamaktadır ve şu şekilde seslenmektedir; “Ey tembellik, uzun süren sefilliğimize acı! Ey sanatların

ve soylu erdemlerin anası tembellik, insan kaygılarına merhem ol!” (Lafargue, 1991, s.59.)

Lafargue’ye göre, kişilerdeki bu çalışma tutkusunun nedeni hiçlik korkusudur. Pascal’da karşımıza çıkan eğlenceye mahkûmiyet durumu Lafargue’de yerini çalışmaya bırakmıştır. İki düşüncede de insanın dünya karşısında duyduğu hiçlik ile yüzleşmek istememek ya da bu durumun altından kalkamama fikri görülmektedir. Bir anlamda kişi kendi varlığına dayanabilmek için oyalanmaktadır. Böylelikle sıkıntı ertelenmiş olmaktadır.

Amerikalı sanatçı Edward Hopper, çalışmalarında yalnızlaşan modern insanın durumunu gözler önüne sermektedir. Figürlerin çoğu zaman tek başlarına oluşları ya da yalnız olmasalar bile diğer figürler ile ilişkisizlikleri dünyaya yabancılaşan insanın bir anlatımıdır. *Gas* isimli çalışmasında bir akaryakıt istasyonunda tek başına bir çalışan görmekteyiz. Bu resimde çalışmaya bir övgü yoktur. Mekânın boşluğu ve karanlığa doğru gidişi izleyiciye bir tedirginlik hissi yaşatmaktadır. Zaman sanki yitirilmiş gibidir.



Resim 1: Edward Hopper, *Gas*, 1940, 102x66 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Museum of Modern Art, New York, Erişim: 30.04.2021, <http://www.derindusunce.org/wp-content/uploads/2015/01/gas.jpg>

Zaman da mekân gibi belirsiz. Benzincinin ışıklarını fark edecek kadar karanlık ama gökyüzünü mavi bırakacak kadar aydınlık bir vakit. Kan kırmızı benzin pompaları

merkeze alınmış; benzinci daha küçük, arkada ve önemsiz bir konumda resmedilmiş. Ne işini bilen bir meslek erbabı ne de gürbüz bir işçi var karşımızda. Vahşi ormandaki mevkinin kaybetmiş ama makinelerin ve binaların arasında kendine yeni bir yer bulamamış zavallı mülteci. Benzincinin “çalışması” anlamadığı makinelerin düğmelerine basmaktan ibaret. (Yılmaz, s.10)

Çalışmamanın en üst noktaya vardığı ve tembellik denildiğinde akla en önce gelecekler arasında Rus yazar Ivan Aleksandroviç Gonçarov’un “Oblomov” adlı eseri vardır. Bu eser öyle bir etki göstermiştir ki “Oblomovluk” bir durum bildirir hâle gelmiştir. “Oblomov, genç yaşlarında romantik mizacı tahrik edecek manzaralar karşısında duyarsız olduğunu fark eder. Sözelimi ‘görmekli ve yabancı’ tabiatı sıkıntı verici bulur.” (Taburoğlu, 2020, s.123)

Oblomov adeta tembelliği bir sanat gibi yaşamaktadır. O kişinin kendisi için değil başkası için çalıştığı düşüncesindedir ve bu anlamıyla da bir kapitalizm eleştirisi olarak okunabilir. Kitabın başlarında bir arkadaşı ile arasında geçen diyalog Oblomov düşüncesini özetler niteliktedir;

“-Ama sekizden on ikiye kadar evde, on ikiden beşe kadar daire, sonra gene evde çalışıyorsun. Hayret doğrusu!

(...)Sudbinski sordu:

-Çalışmasam ne yapardım?

-Yapabileceğin az şey mi var? Okurdun... yazardın... dedi Oblomov (Gonçarov, 2016, 62)

Oblomov bu diyalogun devamında arkadaşının onun da herhangi bir şey yazmadığına dair eleştirisi karşısında kendi çiftliğinden söz etmektedir. Kafasında bir proje vardır ve bunu gerçekleştirmek için uğraşmaktadır. Oysa der, sen kendin için değil başkaları için çalışıyorsun. Oblomov her ne kadar düşüncesinin çiftlikle ilgili olduğunu dile getirirse de bunun için hiçbir adım atmamaktadır. Yani Oblomov ne kendisi için ne de başkası için çalışmaktadır. Tüm gününü evinde yatağında geçirmesine rağmen bundan hiç şikâyetçi görünmemektedir. Tembellik ve aylaklık bu gibi durumlarda bir başkaldırı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Bu, işlevselciliğe, iş bölümüne karşı, toplum haline gelecek olan mekanik endüstriyelliğin her birimizden basit bir çark elde eden devasa uzmanlaşmasına karşı başkaldırma arzusudur. İşte böylelikle zorunlu aylaklık, bomboş olmanın ve insanın başıboş gezintisindeki eylemsizliğinin önemi kendisini göstermektedir.” (Maffesoli, 2011, s.41) Bu anlamda flanörlük kavramı böylesi bir yaşam şekline bir itiraz olarak ortaya çıkmaktadır. Heidegger, endüstri toplumunu başlı başına bir öznel olarak tanımlamaktadır. Bu doğrultuda ona göre, endüstri toplumu kendi yarattığı kapatılmışlık içinde

varolmaktadır. Aynı zamanda Frederick W. Taylor, bu zorunlu kapatılmaya karşı çıkan aylaklığa karşı durmasıyla bilinmektedir. Üretime bağlı yerleşik yaşam biçimi, modern toplumda Taylor'un bilimsel çalışma modeliyle bağdaşmaktadır.

“W. Benjamin'in flanörlük olarak adlandırdığı sadece üretime yönelen bir yaşam ritmine karşı bir çeşit itirazdır.

Burada da flanör, vurguyu, ekonomik ahlakın 'kötülük' olarak adlandıracağı tembellik üzerine yapan bir direniş biçiminin temel örneği olarak değerlendirilebilir. Kaldı ki Taylor, endüstriyel ideoloji için zorunlu olan kapatılmaya muhalif aylaklığa karşı boşuna savaş açmamıştır. Çalışmaya koşulmanın ahlakın sarsılmazlığı ile birlikte işlediğini unutmamak gerekir. Flanör ise tam tersine başka bir tür talebi hatırlatır: daha açık, az az evcilleştirilmiş bir yaşamın talebini, maceranın nostaljisini...” (Maffesoli, 2011, s.42)

İngiliz filozof Bertrand Russell, can sıkıntısını itici bir güç olarak görmektedir.

“Ona göre can sıkıntısına yol açan etkenlerden birisi, şimdinin açmazlığı ya da çaresizliği nedeniyle atıl bir durumdayken, kaçınılmaz olarak düşünülen güzel anılarla bu durum arasındaki aykırılıktır.” (Russell, 2017, s.49) Russell sıkıntıya olumsuz bir anlam yüklememektedir. Sıkıntının doğru yönlendirildiğinde verimli hale geldiğini aksi takdirde kişiyi aptallaştırdığını öne sürmektedir. Ona göre sıkıntının bir amacı varsa, kişi bu duruma katlanabilir. Burada da karşımıza amaçlılık kavramı çıkmaktadır. Daha önce sözü edilen eğlence, boş zaman gibi durumlar Russell'da “heyecan” olarak yer almaktadır. Heyecan, ona göre sıkıntının zıttıdır. Bu anlamıyla sıkıntıdan kurtulmak için daha çok heyecan aramak ve bu heyecanı dizginlemek durumunda kalmak kişiyi sıkıntıya sürüklemektedir. Bu nedenle heyecan halinin fazlasını zararlı bulmaktadır. Kişi mutlu bir hayat istiyorsa bu sıkıntı durumuna dayanması şarttır diye düşünmektedir. Bir başka noktada ise makineleşmenin insanlar üzerindeki etkisine bir yorum getirmektedir. Ona göre makineleşme sıkıntıyı önemli ölçüde azaltmıştır.

(...) Ben, bazılarının söylediklerinin aksine, makine çağı can sıkıntısını büyük ölçüde azaltmıştır diyorum. İşçilerin çalışma saatleri tekdüze geçmez, akşam saatlerinde de eski zaman köylerinde bulunmayan eğlence olanakları vardır. (Russell, 2017, s.50)

Russell bu eğlence olanaklarının ne olduğundan söz etmemektedir. Avcılık döneminde heyecanın daha fazla olduğundan bahseden Russell, tarım çağına geçilince sıkıntının da arttığını dile getirmektedir. Bu dönemde hayat durgunlaşmıştır. Tarım çağını yerleşik hayata geçmekle bir tutarsak, Russell'a göre bir yere yerleşmenin sıkıntı doğurmuş olduğuyla ilgili görüş bildirdiğini söyleyebiliriz.

İş saatleri sonrası kalan az bir zamanın ev içlerinde nasıl bir sıkıntıya sebep olduğunu anlatan Russell için modern şehir halkının çektiği sıkıntı, doğadan uzak kalmış olmakla kendini göstermektedir.

“Modern şehir halkının çektiği can sıkıntısı, doğadan uzak kalışından kaynaklanır. Bu sıkıntı, yaşamı çöl yolculuğu gibi sıcak, tozlu ve susuz yapar. Diledikleri yaşam biçimini seçebilecek kadar varlıklı olanlar arasında rastlanan can sıkıntısı, her ne kadar ikilem gibi görünse de, aslında can sıkıntısına düşme korkusundan kaynaklanır.” (Russell, 2017, s.56)

Russell, böyle bir durumu verimli can sıkıntısından kaçmak uğruna daha kötüsüne yakalanmak olarak nitelemektedir. Ona göre, kişi mutlu olmak istiyor ise sakin bir hayatı seçmelidir.

İngiliz kültür teorisyeni ve eleştirmen Mark Fisher, fordist çağ ile özdeşleştirilen türden bir can sıkıntısının sona erdiğini belirtmektedir. Eğlence ve haz artık çok kolay erişilebilir durumdadır. “Kapitalist Gerçeklik” isimli kitabında hedonist depresyon adını verdiği bir tartışmayı sürdürmektedir. Şeyda Öztürk, Mark Fisher ve “Kapitalist Gerçeklik” isimli makalesinde “bir iyileşmenin mümkün olmadığını bilen özne depresyonu bir ontolojik inanç olarak, hakikatin kendisi olarak deneyimler demektedir.” (Öztürk, 2018, s.154) Fisher’e göre can sıkıntısına alan kalmamıştır, onun sızabileceği tüm alanlar akıllı telefonlar ile dolmuştur. Bu durumu şöyle nitelemektedir;

(...) Ama durmadan linklere tuşlama telaşı da açık ki pek haz verici sayılmaz. Tersine, bu türden bir dijital sürüklenişe eşlik eden yaygın ruh hali büyülenmekle can sıkıntısının bir karışımıdır. Büyüye kapıldığımız anda can sıkıntısına da gireriz.(Dean, 2018, s.161.)

Tüm bunlara baktığımızda sıkıntı, bir varoluş sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Arzunun gerçekleşmemesi, anlam boşluğu, beklenti gibi durumlar ile birebir ilişki içindedir. Rumen filozof E.M. Cioran “Çürümenin Kitabı” isimli yapıtında şu soruyu sormaktadır: “varoluşa nasıl bir çare bulmalıyız?” (Cioran, 2017, s.18) Kısacası varoluş başlı başına bir sorun olarak görülmektedir. Cioran için sıkıntı öyle bir yersizliktir ki cehennem bile bir sığınağa dönüşebilmektedir.

Belirgin bir dertten mustarip olan kişinin şikâyet etmeye hakkı yoktur: Onun bir meşgalesi vardır. Ağır hastalar hiç sıkılmazlar: Hastalık içlerini doldurur, tıpkı büyük suçluları vicdan azabının beslemesi gibi. Zira her yoğun acı doluluk benzeri bir durum yaratır ve bilince, içinden çıkamayacağı korkunç bir gerçeklik sunar; oysa sıkıntı denen o zaman matemindeki maddesiz acı, bilincin karşısına, onu kazançlı bir girişime zorlayan hiçbir şey çıkarmaz. Yeri belirlenemeyen ve hiç sarıh olmayan, iz bırakmadan vücudun üstüne çöken, ruha işaret vermeden sızan bir dert nasıl iyileşir? Bu dert, atlattığımız fakat imkânlarımızı, dikkat rezervlerimizi kurutan; bizi boğucu sıkıntılarımızın yok olması ve ıstıraplarımızın uçup gitmesinin ardından gelen boşluğu doldurmaktan aciz

birakan bir hastalığa benzer. Zaman içindeki bu yurtsuzlaşmanın yanında, bakışlarımız altında çürüyen evren manzarasının dışında hiçbir şeyin göze batmadığı o boş ve bitkin çöküntü halinin yanında, cehennem bile bir sığınaktır. (Cioran, 2017, s.18)

Cioran doğmanın etkisini üstümüzden nasıl atmalı diye sorarken İngiliz Psikoterapist Adam Phillips “sıkıntının yetişkinleri insan zamanını ne şekilde değerlendirmek ister gibi bir soruyla karşı karşıya bıraktığını” dile getirmektedir. (Phillips,2016, s.117) Bu iki soruya verilebilecek cevaplardan bir tanesi Tayvanlı sanatçı Tehching Hsieh’den gelmiştir. 1978 yılından 1986 yılına kadar bir yıllık performanslar planlayan sanatçı boş zaman, rutin, evsizlik gibi kavramları kendi sınırlarını zorlayarak deneyimlemiştir. Neden bir yıllık bir periyod seçtiğine dair soruya da şöyle cevap vermiştir;

Bir yıl zamanı saymanın temel birimidir. Yeryüzünde güneşin etrafında dolaşmak bir yıl alır. Üç yıl, dört yıl başka bir şeydir. İnsan olmakla, zamanı nasıl açıkladığımızla, varlığımızı nasıl ölçtüğümüzle ilgilidir.³

Yetişkin bireyin varlığını nasıl şekillendirmek istediği ve zamanını nasıl geçirmek istediğine dair çarpıcı performanslardır. Özellikle serideki ilk performansı olan 1978-79 tarihleri arasında gerçekleştirdiği “Kafes Parçası” isimli performansı boş zaman, var oluş ve sıkıntı anlamında incelenebilecek bir performanstır. Sıkıntı durumunda zamanın daha uzun gelmesi konusuna daha önce değinilmişti. Bu performansta da zaman üzerinden varlık yorumlaması yapılmaktadır. Sanatçının yaptığı yıl üzerinden olan açıklama bu anlamda önemlidir.

Tehching Hsieh bu süreçte atölyesine kurdurduğu bir kafes içinde yaşamaktadır. Tam bir hücre görünümünde olan bu alanda kimseyle konuşmaz ya da herhangi bir uğraş ile ilgilenmez. Avukatı tarafından mühürlenene bu yeni “evi” bir yatak, bir ampul, lavabo ve bir kova ile döşenmiştir. Yiyecek, temiz kıyafet, atıkların boşaltılması gibi ihtiyaçları bir arkadaşı tarafından karşılanmaktadır. Belirli zamanlarda stüdyoya ziyaretçiler gelir ancak bu esnada da hiçbir iletişim olmaz aralarında. Tamamen tek başınadır. Böyle bir var olmayı Albert Camus’nun “Yabancı” isimli kitabındaki başkarakter Mersault da yaşamaktadır;

³ <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/tehching-hsieh-when-life-becomes-a-performance/>



Resim 2: Theching Hsieh: Bir Yıl Performansı 1978-79, Kafes Parçası, 3.5 x 2.7 x 2.4 metre ahşap kafes, New York

(...)beni kuru bir ağacın gövdesine hapsedseler de başımın üstündeki gök parçasına bakmaktan başka yapacak işim olmasa da yavaş yavaş ona da alışacaktım. (...) Belleğimi işletmesini öğrendiğim andan itibaren artık hiç canım sıkılmaz oldu. Bazen odamı düşünmeye başlıyor ve hayalimde bir köşeden kalkıp yine o köşeye dönüyor, yolumun üstündeki her şeyi bir bir zihnimden geçiriyordum. Başlangıçta bunu çabucak yapmaktaydım. Ama yeniden başladığım her sefer, bu biraz daha çok vakit alıyordu. Çünkü her mobilyayı hatırlıyordum, bunların her birinin içinde, üstünde neler bulunduğunu, bu şeylerin bütün ayrıntılarını ve ayrıntılardan bir kakmayı, bir çatlağı, kırık bir kenarı, bunların renklerini ve pürüzlerini hatırlıyordum. Aynı zamanda da bu sayım işinin ucunu kaçırmamaya, her şeyi bir bir hatırlamaya çalışıyordum. Öyle ki, birkaç hafta sonra, sadece odamda bulunan şeyleri zihnimden saymakla saatler geçirebilecek hale gelmiştim. Böylelikle ne kadar çok düşünürsem, hafızamdan da yanlış bellemiş ya da unutmuş olduğum o kadar şey çıkarıyordum. O zaman şunu anladım ki, bir tek gün dışarıda yaşamış olan bir kimse hiç zahmetsiz yüz sene hapiste kalabilir. Canının sıkılmaması için yeter derecede anıya sahip olmuştur artık. (Camus, 2016, s.72-74)

Bir diğer performansında ise bir yıllık süreç içinde sokaklarda yaşar Hsieh. Bu süre zarfında herhangi bir kapalı ortama girmez, bir sırt çantası ve uyku tulumuyla New York sokaklarında dolaşır. Bu performansı bitirdikten sonra iç karartıcı bir ruh halinde olduğunu söylemektedir.

Hsieh, içeride olmak ve dışarıda olmak bağlamında özgürlüğü irdeleyen bir sanatçıdır. Dışarıya kapalı bir sistemin içinde doğup sonrasında farklı bir ülkeye göç etmesi ona ait olduğu yeri sorgulatmıştır. Bir röportajında özgürlüğün ironisi üzerine performanslar gerçekleştirdiğini dile getiren Hsieh, sınırlarını zorlayarak hayatını sanat haline getirmiştir.



Resim 3: Theching Hsieh: Bir Yıl Performansı, Outdoor Piece, 1981-82, New York

Heidegger, sıkıntıyı Dasein üzerinden anlatmaktadır. Dasein’ın dünya karşısında duyduğu hiçlik can sıkıntısı ve kaygı olarak ortaya çıkmaktadır.

Can sıkıntısı nedir? Herhangi bir neden olmaksızın hergünlük içerisinde varolanların bütünlüğünün Dasein’ın üzerine gelmesiyle, Dasein’ın “sıkılıyorum” diye haykırdığı anda açığa çıkan ruh halidir. Heidegger’e göre can sıkıntısı bir şeyden kaynaklandığı sürece varolanın bütünlüğü hala uzaktadır, fakat bir şeyden kaynaklanmadan “sıkılıyorum” diye haykırış anında varolanın bütünlüğü içerisinde Dasein hiçlikle karşılaşır. Bu hiçlik anında varoluşun bütün boşlukları “can sıkıntısı” ile doldurulduğundan, varolana karşı ilgisizlik ile varolanın bütünlüğü açığa çıkar.(Kılıç, 2014, s.20)

Sıkıntı durumu Dasein’ın hiçlik karşısında duyduğu bir his ya da bu hiçliğe karşı duyulan bir tepki olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda “sıkıntı daima, ister verili bir durumda olsun ister basitçe dünyada, hapsedilmiş olma bilinci içerir.” (Svendsen, 2017, s.112) Sıkıntı kavramının fenomenolojik çözümlemesi Heidegger’de karşımıza çıkmaktadır. Heidegger modernite ile sıkıntıyı bağdaştırmaktadır. Moderniteyi evsizlik olarak tanımlamakta ve hakikatin üstünü örtmesi anlamında eleştirmektedir. O da çağdaşları gibi kendini evsiz hissetmektedir. “Modernite, düşüncenin evi bellediği felsefenin uzağına düşmesine, modern insanın, modern dünyanın buluşları, formları arasında kaybolmuş varlığının anlamını unutmasına sebep olmuştur. Kendini evinde hissetmemektedir, sıkılmaktadır. Yine modernitenin yarattığı oyunlarla da sıkıntısını aşmaya çalışmaktadır. Sıkıntı aşılmaya çalışıldıkça olumlanan şey modernitedir.” (Ejder, 2017, s.237)

Heidegger, modernite ve ev özlemi arasındaki ilişkiyi de sıkıntı kavramı ile açıklamaktadır. Bununla birlikte sıkıntının uzun zaman ile ilgili olduğunu belirtmektedir.

Derin sıkıntı kendimizi ona göre ayarladığımız en temel ruh halidir, diyor Heidegger. Zaman geçiririz zira ona hükmetmek isteriz. Sıkılınca zaman uzar. Peki kısa mı olması gerekir ki? Hepimiz aslında kendimiz için yeterince uzun zaman dilemez miyiz? Peki neden bize uzun geldiğinde hemen gardımızı alıp bir an önce geçsin diye uğraşıyoruz?(Ejder, 2017, s.237)

Heidegger “Varlık ve Zaman” isimli kitabında varlığı *Dasein* olarak adlandırmaktadır yani “orada olmak”. Sıkıntıda, Heidegger’a göre, bizler zamana ve *Dasein*’ın anlamına giriş için en iyi konuma yerleşmişizdir. Ona göre, “sıkıntı tamamen ayrıcalıklı bir duygusal tonalitedir, çünkü bizi bir anda varlık (kendi *Dasein*’ımızın anlamı) ve zaman sorunsalı içine yerleştirir.” (Svendsen, 2017,140) Heidegger sıkıntıyı derin sıkıntı üzerinden sorgulama yoluna gitmektedir. Bu anlamda bir şeyden sıkılmak ile bir şey yaparken kendimizden sıkılmak arasında fark olduğunu dile getirmektedir. İlk sıkıntıda bizi sıkanın ne olduğunu bilmekteyizdir ki buna daha önce durumsal sıkıntı demiştik. Otobüs beklerken sıkılmak bir konuşmayı dinlerken sıkılmak gibi. İkinci türden sıkıntıda ise bu kadar belirgin bir neden yoktur. Heidegger bunu “Metafiziğin Esas Kavramları”nda şöyle açıklamaktadır;

Akşam için dışarı bir yerlere davet edilmişizdir. Gitmek zorunda değilizdir. Yine de gün boyunca gergin olmuşuzdur ve akşam da işimiz yoktur. Gideriz. Gittiğimiz yerde her zamanki yemeği ve sohbeti buluruz. Her şey zevkli olmakla kalmaz aynı zamanda zevk vericidir. Sonrasında insanlar oturup canlı tartışmalar yapar ya da belki sözgelişi, müzik dinler, sohbet eder, her şey nükteli ve hoştur. Ve gitmek vakti gelmiştir bile. Bayanlar bizi sadece gitmek üzere toplandığımızda değil çıkışta ve dışarıda da, ne kadar hoş ve eğlenceli olduğu konusunda akşam temin ederler. Doğrudur da. Akşama dair, ne sohbetlerde ne insanlarda ne de odalarda sıkıcı bulabileceğimiz hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla eve tatmin olmuş bir şekilde döneriz ve işte: Her şey bir tarafa bu akşam sıkıldım, bu davet sebebiyle geçirdiğim akşamdan...(Heidegger, s.109’dan aktaran Ejder, 2017, s.243)

Böyle bir durumda ortada belirli bir sebep görünmemektedir. Her şey yolunda gitmiştir. Ancak yine de kişi böyle bir akşam geçirmekten sıkılmış olduğunu sonradan fark etmektedir. Burada sıkıntının zaman öldürmek ile ilişkisini görmekteyiz. İçten içe hissettiğimiz kaybedilmiş bir zamanın varlığıdır. *Dasein* burada kendi haricinde olaylara dâhil olmuş durumdadır. Zaman dolu geçmiştir ama *Dasein*’ı doldurmamıştır.

Heidegger’in bahsettiği diğer bir sıkıntı ise “derin sıkıntı diye adlandırdığıdır. Böyle bir sıkıntının öznesi yoktur. *Dasein* dünyaya olan ilgisini yitirmiştir. Heidegger bu durumu da şöyle açıklamaktadır;

Kesinlikle bağlayıcı olmamakla birlikte, bu sıkıntının bizi açıkça rahatsız etmeden, biz açıkça fark etmeden ortaya çıktığı, elverişli bir durum vermek gerekirse ki bunun birimizden birimizin başına gelmiş olması muhtemeldir; şunu söyleyebiliriz: Birileri için Pazar günü akşamüstü büyük bir şehrin sokaklarında yürümek sıkıcıdır. (Heidegger, s.135'ten aktaran Ejder, 2017, s.245)

Böylesi bir durumda *Dasein* her şeyin dışında kalmıştır. Dünya çekiciliğini yitirmiştir. Değer anlamında her şey eşitlenmiştir. Ortaya çıkan büyük bir boşluktur. Dünya kaybedilmiştir. Alman edebiyat eleştirmeni Walter Benjamin bu derin sıkıntıya “tecrübe yumurtasına yatmış rüya kuşu” demiştir. (Han, 2018, s.24) Derin sıkıntıdaki bu boşluk, *Dasein*’ı ortaya çıkartır ve evini bulmuş olur. Heidegger, modernitenin getirdiği yabancılaşmadan ancak kendimizi derin sıkıntıya maruz bırakarak kurtulabileceğimizi öne sürmektedir.

Heidegger, “Metafizik Nedir?” isimli konuşmasında sıkıntıyı var olmak üzerinden şu şekilde açıklamaktadır;

Varolanın bütünü kavramakla, kendini Varolanın bütünü ortasında bulmak arasında özce bir fark vardır. Birincisi temelde olanaksızdır. İkincisi ise sürekli kendi Varolmamızda olup bitmektedir. Elbette ki bu, sanki günlük yapıp etmelerimizde sadece şu veya bu Varolana bağlı imişiz, sanki Varolanın şey veya bu alanında kaybolmuşuz gibi görünmektedir. Ne denli parçalanmış görünürse görünsün, günlük yaşam Varolan hala –gölgede de olsa- ‘bütünün’ birliğinde tutar. Hatta bizim şeylerle ya da kendimizle özel olarak uğraşmadığımız zaman, hem de tam o zaman, bu ‘bütünyle’ bizi kaplar, örneğin asıl iç sıkıntısında... Varolmanın uçurumlarında sessiz bir sis gibi oradan oraya yayılan derin iç sıkıntısı bütün şeyleri, insanları ve bunlarla birlikte bir insanın kendisini de garip bir kayıtsızlık içine sürükler. Bu iç sıkıntısı Varolanı bütünüde açığa çıkarır. (Heidegger, 2019, s.30-31)

Heidegger, sıkıntıyı bir ruh hali olarak ortaya koymaktadır. Sıkıntının tarihsel sürecini incelemek yerine yeni bir tanımlama yapmayı uygun bulmaktadır. Özge Ejder “Heidegger Düşüncesinde Sıkıntı Kavramı Üzerinden Modernite Eleştirisi” isimli makalesinde Heidegger’in bu tarihsel süreci ve kendinden önceki sıkıntı ile çalışmalar yapmış felsefecileri izlememesinin nedenini tezinin çıkış noktasını fenomenoloji üzerinden kurmak istediğini ve metafizik ile ilişkilendirdiğinde bu temelin sarsılacağı düşüncesi üzerinden yorumlamaktadır.

Sıkıntı üzerine temel olarak iki düşünce bulunmaktadır; bunlardan ilki sıkıntıdan kurtulmaya çalışmak ve yerine bir şeyler koymaya çalışmak diğeri ise ona tamamen maruz kalarak olumlu görülen yönlerinden faydalanmak. Sıkıntıdan kurtulmayı salık veren birinci yaklaşım, verimliliği ve tüketimi arttırmaya odaklı bir söylem. Sıkıntıyı kucaklayan ikinci yaklaşım ise, sıkıntının toplumsal dinamiklerini es geçerek onu ontolojik bir hakikat olarak gören ve orta sınıfın teknoloji kullanımını baz alan bir

kişisel gelişim retorığı. (Kuryel, 2020, s.17) Walter Benjamin ve Friedrich Nietzsche ise sıkıntıyı “barışılması gereken insani/dünyevi bir durum olarak görürler.” (Özarslan, 2020, s.92) Bu anlamda sıkıntıyı yaratmanın önemli etmenlerinden olarak görmektedirler. Alman sosyolog ve eleştirmen Siegfried Kracauer, “Sıkıntı” isimli makalesinde teknolojinin sessizliğe izin vermediği noktada bitmeyen bir sıkıntının türediğinden bahsetmektedir. İşlerini sıkılarak yapan insanların büyük ihtimalle daha az sıkıcı olduklarını söyleyen Kracauer’a göre, sıkılmaya zamanı olup da yine de sıkılmayanlar, onları kendilerine getirebilecek olan “radikal bir sıkıntı”dan mahrumdurlar ne yazık ki. (Özarslan, 2020, s.17) Gerek Benjamin ve Nietzsche gerekse Kracauer sıkıntının dönüştürücü olan yönüyle ilgilenmişlerdir.

Dünyaca ünlü yazar ve şair Alberto Moravia’nın “La Noia” (Sıkıntı) kitabında (Türkçeye Kıskançlık olarak çevrilmiştir.) sıkıntıyı nesneler ile ilişkilendirerek anlatmaktadır ve sıkıntı bir anlamda onun kurtuluşu olmuştur.

Ancak sıkıntı, yalnız ve yalnız sıkıntı; yani bu kararnameyle benim aramda, üniformayla benim aramda, faşistlerle, benim aramda bir ilişki kurma olanaksızlığı, dolayısıyla yirmi yıl boyunca acısını çektiğim sıkıntı kurtardı beni: Fascio’nun ve gamalı haçın büyük imparatorluğu sıkıntı yüzünden o sıralarda hiç mi hiç gözüme görünmüyordu çünkü. Annemin yalvarışlarına aldırmadım, köye giderek bir arkadaşımın villasına sığındım, bütün iç savaşı orada geçirdim. Bir yandan resim yaptım ki bu da vakit geçirmenin bir başka tarzıydı. İşte o sırada ressam oldum. (Moravia, 1972, s.15)

Sıkıntı kavramına genel olarak baktığımızda bir beklentinin olmasını her anımıza zaman geçirecek bir uğraş bulma isteğini görmekteyiz. Derin bir boşluk hissiyle dolu olan zamanlarda sonsuz bir döngü gibi karşımıza çıkmaktadır. Bu boşluk karşısındaki endişeyi ve korkuyu Svendsen şöyle anlatmaktadır;

“Boşluk korkusuyla, en ufak ölü zamana yer bırakmaksızın o işten bu işe koşturuyoruz. Paradoks şu ki, baştan sona dolu olan bu zaman, biraz geriden bakıldığında, ürkütücü bir boşluk olarak görünür. Zaman geniş bir potansiyeller ufkü olacak yerde, geçirmek zorunda olduğumuz bir şeye indirgendığında, sıkıntı zaman geçirmenin bir şekline bağlanıyor.” (Svendsen, 2017, s.31-32)

Svendsen insanın bu boş zaman karşısında duyduğu korkuyu aslında bir fırsatı kaçırma durumu olarak değerlendirmektedir. Doğru kullanıldığında çeşitli potansiyelleri barındıran boş zamanı içinde çırpınıp durduğumuz bir boşluğa çevirdiğimizi dile getirmektedir. Böyle bir boşluk da sıkıntıyı beraberinde getirmektedir. Bununla birlikte zaman ile ilgili Hans Georg Gadamer’dan alıntılanarak şöyle devam etmektedir;

(...) Ya da Hans Georg Gadamer’in ifade ettiği gibi: ‘Zamanı geçirirken aslında neyi geçiriyoruz? Zaman zaten bir şekilde geçmeyecek mi? Ve gene de, kendi

boş süresi içinde, zamanın hareketsizliği olarak çok uzun olan zamanın bu hareketsizliğini hedefleyen, zamanın ta kendisidir ve eziyet verici bir sıkıntı olarak görünür. (Gadamer, 1987, s.141'den aktaran Svendsen, 2017, s32)

Günümüzde boş zamanın kontrol altına alınma isteği kapitalizmin getirdiği tüketim sürecinin de bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Guy Standing bu konuyla ilgili şöyle yazmaktadır;

Can sıkıntısının ve akıp gitmeyen zamanın tefekkür potansiyeline, düşünüp taşınmaya, geçmiş, şimdi ve hayal edilmiş bir geleceğin sistematik olarak birbirine bağlanmasına hürmeti olan 'aydın zihin', elektronik olarak harekete geçirilmiş adrenalın akınlarının bombardımanına maruz kalıyor.(Standing, 2015, s.39-40)

3.2. Sıkıntının Türleri

Sıkıntı ile ilgili yapılan tanımlamalarda farklılıklar olduğunu görmekteyiz. İster yapıcı ister yıkıcı etkisinden söz edilsin sıkıntı karşımıza insanın dünyada var olmak ile ilgili endişesi ve bunun neticesinde “hiçlikten” kurtulma çabası olarak değerlendirilebilir. Sıkıntı dediğimiz zaman, anlık bir durumdan bahsediyor olabiliriz ki bu geçici bir sıkıntıdır. Bir oyalanma yolu bulunduğu genellikle bitmesi beklenir. Daha çok bir şeyleri beklerken duyduğumuz o his olarak tanımlanabilir.

Martin Doehlemaan, sıkıntıyı kategorize ederek dört tipte incelemektedir;

1. Durumsal sıkıntı, birini beklerken, bir dersteyle ya da trendeyken olduğu gibi;
2. Doygunluk sıkıntısı, fazlasıyla aynı şeye sahip olduğumuzda ve her şey banallaştığında olduğu gibi;
3. Varoluşsal sıkıntı, ruhun içeriği yoktur ve dünya boşa döner;
4. Yaratıcı sıkıntı, içeriğinden çok neticesi itibarıyla ayırt edilir, kendimizi yeni bir şey yapma zorunluluğunda gördüğümüzde olduğu gibi. (Svendsen, 2017, s.51)

Bu kategorideki varoluşsal sıkıntı Kierkegaard'ın sıkıntı tanımına uymaktadır. Ona göre sıkıntı bütün kötülüklerin sebebidir. Yaratıcı sıkıntı ise Benjamin ve Nietzsche'de olduğu gibi insanı harekete geçirmektedir. Bu türler arasında yalnızca durumsal sıkıntı kendisini fiziksel olarak sembolize etmektedir. Bu tarz bir sıkıntı esnemelerle, sabırsız hareketlerle dışa vurulmaktadır. Fiziksel belirtiler sıkıntıdan

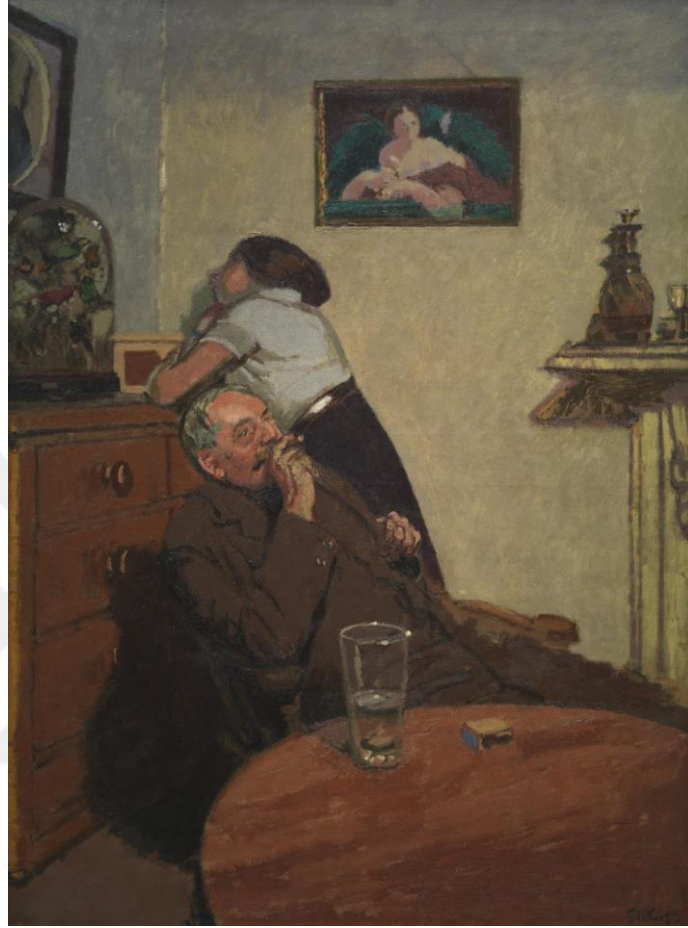
kurtulabileceğimiz açısından bir işarettir de aynı zaman da. Fiziksel tepki yoksunluğu üstü kapalı olarak basit bir iradi hareketle onun hakkından gelemeyeceğimize işaret eder. (Svendsen, 2017, s.52) Fransız empresyonist ressam Edgar Degas'ın "Ütü Yapan Kadınlar" tablosu durumsal sıkıntı tanımlamasının güzel bir örneğidir. Tabloda ütü yapmakta olan iki kadın figürü görmekteyiz. Bunlardan bir tanesi işine devam ederken diğeri uykunun cazipliğine yenilmek üzere olduğunu anlatır şekilde esnemektedir.



Resim 4: Edgar Degas, Ütü Yapan Kadınlar, 1884, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76x82, Musée d'Orsay, Paris, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/degas-edgar-germain-hilaire/edgar-degas-utu-yapan-kadin-5446/>

Sıkıntının görsel olarak ifade edilişinde genel olarak eli çenesine dayalı figürler kullanılmaktadır. Durumsal sıkıntıyı ifade eden fiziksel belirtilerin en yoğun kullanılış şeklinin bu olduğu görülmektedir. Walter Richard Scikert "Ennui" isimli çalışmasında tam da böyle bir durumu resmetmiştir. Aynı zamanda "Ennui" Fransızcada "can sıkıntısı" demektir. Resimde aynı evin içinde iki figür görülmektedir. Kadın sıkıntı ile eli çenesine dayalı şekilde birşeyler düşünmektedir. Erkek figür ise boş bir şekilde

oturmakta sigara içmektedir. Resmin ismini bilmiyor olsak bile bu görüntü hem figürlerin fiziksel durumları hem de kullanılan renkler, gölgeler ile bize sıkıntı hissini yaşatmaktadır.



Resim 5: Walter Richard Sickert, *Ennui*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112.4x 152.4 cm, Tate Britain, Erişim: 06.05.2021, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/walter-richard-sickert-ennui-r1133434>

Benzer bir ifade şeklini Gaston La Touche'un "L'ennui" isimli resminde de görmekteyiz. Yine isim olarak "can sıkıntısı" seçilmiştir. Bir kadın figür eli çenesine dayalı şekilde düşüncelere dalmış olarak resmedilmiştir. Önünde bir kitap açık şekilde durmaktadır. Buradan anlarız ki yapılan işten sıkılmış ve okumaya ara vermiştir.



Resim 6: Gaston La Touche, *L'ennui*, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erişim: 06.05.2021, <http://www.petertoohy.ca/boredom-.html>

Genel olarak bir işin, bir olayın belki bir filmin ya da kitabın karşısında sıkıntı duyduğumuzda “uykumu getirdi” ifadesini kullanırız. Amerikalı edebiyat kuramcısı Fredric Jameson “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı” isimli kitabında can sıkıntısının şeylerin ve yapıtların, enerjilerinin bloke edilmesine bir tepki biçiminde ele alındığını dile getirmektedir. Bu durumda can sıkıntısı, felç durumuna bir tepki, bir savunma mekanizması ya da önleyici davranış olarak ilginçlik kazanır. (Sungurlar, 2020, s. 41) Durumsal can sıkıntısında ortaya konan bu fiziksel hareketleri de bu şekilde yorumlamak mümkündür. Degas’ın “Ütü Yapan Kadınlar” resmi bir öğle vaktini tasvir ediyor gibidir. Daha önce sözünü ettiğimiz yedi günahın biri sayılan *Acedia* bir öğle vakti şeytanı olarak da tanımlanmaktadır. Ahlaki bir problem olan bu kavram Rönesans sonrasında sıkıntı, melankoli gibi anlamlarda da kullanılmıştır.

Fransız yazar Thierry Paquot, “Bir Sanattır Öğle Uykusu” isimli kitabında bir diğer Fransız yazar Roger Caillois’ın “Dinler Tarihi Dergisi”nde yayımlanan Öğle İblisleri isimli tezinden bahsetmektedir. “Öğle iblisi, kimi insanları gün ortasında

etkileyen sıkıntıyı tanımlar.(...) Günün bu saati hiçbir iş için elverişli değildir. (...) Ögle ölülerin hatta kimi zaman ölümün vaktidir.” (Paquot, 2010, s.35-36-)

Degas’ın “Ütü Yapan Kadınlar” tablosunda da hem yapılan işten sıkılmışlığı hem de bu “ögle vakti şeytanı”na teslim olmak üzere olmuşluğu görmekteyiz. José Maria de Heredia da “Ögle Uykusu” şiirinde benzer bir tasvir yapmıştır;

Çıt çıkarmıyor böcekler ve yağmacı arılar
Her şey uyuyor güneşten bunalan koca ağaçların dibinde
Zümrüt yeşili yosunların koyu ve yumuşak kadifesine
Benzer bir gün ışığını süzüyor kalın yapraklar
Karanlık kubbeyi delik deşik eden Ögle orayı arşınlar
Ve uykudan ağırlaşmış, yarı kapalı kirpiklerimde
Bin bir türlü gizli parıltı, bir ağ örer lal renginde
Sımsıcak gölgelerde uzayıp bağlanır o ısıltılar.
Ateşten tüle doğru ışınların ördüğü
Uçar rengarenk kelebeklerin narin sürüsü
Sarhoşturlar ışıkla ve özsuların kokusuyla;
İşte o zaman titreyen parmaklarım kavrayıverir her ipi,
Ve bu incecik ağın altın rengi ilmikleri,
Hapishane olur ben uyumlu avcının rüyalarına. (Paquot, 2010, 38-39)

Bahsi geçen sıkıntı türleri “derin sıkıntı” ve “yüzeysel sıkıntı” olarak ayrılmaktadır. Yüzeysel sıkıntı, insanı melankolik hale getiren derin sıkıntıdan, bir amaç başarıldıktan sonra insanı yeni amaçlara motive etmesiyle ayrılan sıkıntı biçimidir. Derin sıkıntı ise, bir yanıyla ontolojik bir mana taşıırken, diğer yanıyla daha uzun sıkıntı anlarını kapsar: örneğin hapiste olmak, hastanede kalmak vb. (Bench vd. 2013)

Sıkıntı durumu, yalnızca bir yerde bulunduğu için değil olunmadığı için de ortaya çıkabilmektedir. Yani yalnızca anlık olarak var olan durumdan bunalarak sıkıntı hissi yaşanmamaktadır. (Bu daha sonraki bölümde nostalji üzerinden daha ayrıntılı şekilde incelenecektir.) Daha önce de belirtildiği gibi Heidegger, modern insanı evsiz olarak tanımlamıştır. Dünyaya fırlatılan insan ev özlemi çekmektedir. Bu özlem ise varlığın sıkıntı duyması durumu üzerinden irdelenmektedir. René Magritte de “Ev Özlemi” (Mal du Pays) isimli resminde hem nostalji temasını ele almakta hem de sıkıntı durumunu görünür kılmaktadır. Bu resmi yaptığı dönemde Magritte hem eşinden hem de evinden ayrılmak durumunda kalmıştır. Resimde smokin giymiş bir adam bir köprü’nün üzerinde durmaktadır. Ancak dikkat çekici bir nokta vardır; kanatlar. Bu anlamda figürün bir melek tasviri olduğu düşünülmektedir. Köprüden bakan bu figür aynı zamanda sıkılmış görünmektedir. Magritte’in isminden anladığımız gibi ev özlemini anlattığı bu resminde bunaltıcı bir hava hâkimdir. Bu hissi kullandığı

kahvrenge ve gri tonları ile sağlamıştır. Figürün arkasındaki kanatlar nasıl beklenmedik ise, köprünün üzerindeki aslan da o derece şaşırtıcıdır. Aslanın ön sol pençesinin yukarı doğru bakışı bir efsaneyi akla getirmektedir. Efsanede, Aziz Hieronymus pençesine batan diken çıkartarak bir aslanı evcilleştirilmesi anlatılmaktadır. Şaşırtıcı iki figürü bir araya getiren Magritte, melankoliyi, ev özlemini ve can sıkıntısını birbirine bağlayan bir görsel gelenekten istifade ediyor gibi görünüyor. (Toohey, 2011, s.133)



Resim 7: René Magritte, *Ev Özlemi*, 1940, Tuval Üzerine Yağlıboya, Erişim: 23.04.2021, <https://www.renemagritte.org/homesickness.jsp>

BÖLÜM 4

4. BİR SIKINTI MEKÂNI OLARAK EV

*“EV neresi diye sorma, geçersiz bir soru bu artık
çıkılan
merdiven, yükselen duvar
göğre erme arzusu çatılar, dikey varışlar”⁴*

Ev, genel anlamıyla barınma ihtiyacının giderildiği bir mekân olarak görülmekle birlikte, insanlığın geçmişinden bugüne kadar birçok alanın araştırma konusu olmuş bir olgudur.

Ev kavramı, Türk Dil Kurumu’na ilk anlam olarak “yalnız, bir ailenin oturabileceği biçimde yapılmış yapı”, ikinci anlam olarak ise “bir kişinin veya bir ailenin içinde yaşadığı yer, konut, hane” diye tanımlanmıştır. Mecaz anlamıyla ise “aile” demek olduğu belirtilmiştir. Eski kullanımında ise “soy, nesil” olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Genel anlamıyla baktığımızda evin barınak, yuva, aitik (aile-soy-nesil) gibi kavramlara tekabül ettiğini anlamaktayız. Evleri, kişilerin ıgındığı, korunduğu, tek veya ailesiyle birlikte bir yaşamı sürdürdüğü mekânlar olarak tanımlayabiliriz Ev, kişi ile hayatı arasında buradaki deneyime anlam katan, düzen getiren bir kavram olarak yorumlanabilir.

Evin çok yönlü anlamlarını içeren çalışmalara bakıldığında kişinin yaşadığı evini belleğine kodlayacak birçok özellik ve ölçütler ortaya çıkmaktadır. Ev bir anlamda kişilerin yaşama biçimlerinin ifadesidir. Bireyin belleği yaşama biçiminin bir ürünü olduğuna göre, bireyin evi ve belleği arasındaki ilişki mekânsal belleğin ilk oluştuğu çocukluk evine kadar gitmektedir. (Özak ve Gökmen, 2009, s.149)

⁴ Asuman Susam, *Plasenta*, 69.

Fransız filozof Gaston Bachelard “Mekânın Poetikası” isimli kitabında evden şöyle bahsetmektedir;

Geçmiş, bugün ve gelecek, eve farklı dinamizimler kazandırır; çoğu zaman iç içe giren, kimi zaman birbirine ters düşen, kimi zaman da birbirini uyaran dinamizmlerdir bunlar. Ev, insan yaşamındaki olumsuzlukları savuşturur, süreklilik yönünde verdiği öğütleri çoğaltır. Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. Aceleci metafizikçilerin vazettiği gibi insan ‘dünyaya fırlatılmış’ bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır.(Bachelard, 2017, s.37)

Bachelard’a göre ev aynı zamanda hatıralarımızın yerleştiği mekândır. Bu anlamıyla psikanalize yardımcı olacak en önemli kavramlardan biridir. Tüm hayatımız boyunca kurduğumuz hayallerde dönüp dönüp evlere geldiğimizi vurgulamaktadır. Psikanalize yardımcı olacak bu çözümlemeye yer-analizi adını vermektedir. “İlk evrenimizdir. Ev gerçek bir kozmozdur” diyerek evin hayatımızda kapladığı yere de bir gönderme yapan Bachelard evi bir mutluluk mekânı gibi yorumlamaktadır.

Uzaktaki evin ışığıyla, ev de görür, sabahlar, gözetler, bekler. Kendimi kurduğum düşle gerçeklik arasındaki tersyüz etmelerin sarhoşluğuna kaptırdığımda, şöyle bir hayal belirir kafamda: uzaktaki ev ve bu evin ışığı, bana göre, benim önümde dışarı bakan (onun da dışarı bakma sırası geldi artık!), anahtar deliğinden dışarı bakan evdir. Evet, gözünü kırpmayan evde biri var, ben burada düş kurarken evde biri çalışır, ben burada boş düşlerin peşine takılmışken, orada inatçı bir varoluş vardır. Bir tek ışığıyla bile, insancadır ev. Bir insan gibi görür. Geceye açılmış bir gözdür. (Bachelard, 2017, s.66)

Bachelard’ın bahsettiği evin bu göz olma hâli, içeride yaşayanların olduğunu yani başkalarının varlığını göstermektedir. İçeride olan kişiler görünmeseler bile bu ışık aracılığı ile orada bir yaşam olduğunu anlamaktayız. Amerikalı ressam Edward Hopper, bu ışıklı ve figürsüz evleri resimlerinde oldukça sık kullanmıştır. Evlerin tek başlarına konumlandırılmaları onlara aynı zamanda bir tekinsizlik ve yalnızlık hissi de vermektedir. Işık ve gölgeyi kullanım şekli ile oluşturduğu atmosferler izleyici de bir huzursuzluğa, iç sıkıntısına sebep olmaktadır. “Rooms for Tourists” isimli resminde ön planda görünen eve arkada başka evlerde eşlik etmektedir. Ancak yine de bu evde de sessizlik ve uzaklık hâkim gibidir.



Resim 8: Edward Hopper, Rooms for Tourists, 1945, 107.06x76.83 cm, Yale University Art Gallery, Erişim: 29.04.2021, <https://www.edwardhopper.net/edward-hopper-paintings.jsp>



Resim 9: Edward Hopper, Room in New York, 1932, 73.7 x 91.4 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, UNLF.M. Hall Collection, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska- Lincoln, Erişim: 30.04.2021, <https://auralcraive.com/en/2019/08/28/edward-hopper-analysis-and-meanings-of-his-paintings/>

Dışarıdan bakıldığında sıcak bir “yuva” izlenimi veren evlerin dışı içeride olanı göstermeyen bir duvar ile çevrilidir. Bu bağlamda bakıldığında ev içleri aslında çıkılmak istenen bir sıkıntı mekânı olarak düşünülebilir mi? “Evin bir başka içerimi, her zaman, “evden kaçmadır” (hemen eklemeli, ev, aynı zamanda, “yersiz yurtsuzlaştırıl-ma’yı da düşündürür bize). Bir anlamda ev, hem insanı insan yapan her şeyi barındırır, hem de insanı insan yapan o en önemli özellik, özgürlük de evden kaçmadır bir anlamda.” (Bora, 2009, s.64)

Nurdan Gürbilek evleri iç sıkıntımızın ilk sahnesi olarak tanımlamaktadır. Evlerin o bilindik sığınak olma durumundan çıkışıyla ilgili şöyle sorar;

Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarsınız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmasının bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?

Bu duygunun zamanı, yoğunluğu, katlanabilirliği evden eve, çocuktan çocuğa değişir kuşkusuz. Tek bir şey dışında: Ömür boyu bize eşlik eden mutluluk imgelerimizin olduğu kadar, kurtulmak için hep çaba harcayacağımız korkularımızın, dağıtmak için her yolu denediğimiz iç sıkıntımızın da kaynağı, kaynağı değilse bile ilk sahnesi burası.(Gürbilek, 2016, s.63-64)

Gürbilek, çocukluğun geçtiği o ilk eve döner ve ev söz konusuysa o kaçmak istediğimiz iç sıkıntımıza yuva olmuş mekâna da bakmak gerektiğini dile getirir. Gaston Bachelard da “Mekânın Poetikası” kitabında ev ve çocuk arasında bir incelemeye yer vermektedir;

Psikologlar, özellikle de Françoise Minkowska ve onun yetiştirdiği araştırmacılar, çocukların yaptığı ev resimlerini incelediler. Bu inceleme yeni bir test oluşturmaya yarayabilir aslında. Evi konu alan bir test, kendiliğindenliğe açık olmak gibi bir avantaja sahiptir. Çünkü pek çok çocuk, eline kalem alıp düş kurmaya başladığında kendiliğinden bir ev çizer. “Zaten,” der Madam Balif: “çocuktan ev çizmesini istemek, mutluluğunu barındırmak istediği en derin düşünüyü ortaya koymasını istemek demektir. Çocuk mutluyorsa size, kapalı ve korunmalı bir ev, sağlam ve derinlere kök salmış bir ev çizecektir.(...) Çocuk mutsuzsa, ev de çizenin kaygılarında izler taşır. (Bachelard, 2017, s.103)

Evin bir “ruh hali” olma durumu korunaklı sığınma mekânı olarak anlamlandırdığımız o ilk eve dönme isteğiyle ya da o evin kötü anılarını, üzerimizde bıraktığı olumsuz duyguları aklımızdan çıkartmakla ilgili olarak görülebilir.

Araştırmada da görüldüğü gibi evin üzerimizde yarattığı etki birçok sebeple ilintili olabilmektedir. Ona atfettiğimiz /korunaklı/, /sıcak/, /huzurlu/, /rahat/, /güvenli/, /soğuk/, /dar/, /sıkıntılı/ gibi sıfatlar, içinde bulunduğumuz sosyal ortamın nasıl olduğu ile de ilişkilidir. Özellikle beklenti durumu burada karşımıza çıkmaktadır. Bir evden beklentimiz nedir? Klasik anlamıyla yalnızca barınma ihtiyacı olarak mı görüyoruz, sevdiklerimizle bizi bir arada tutan bir “yuva” gibi mi tanımlıyoruz ya da yalnız başımıza kalma imkânı sunulan huzurlu ve rahat bir ortam mı bizim için? Oğuz Atay “Tutunamayanlar” isimli romanında ana karakterlerden Turgut için şöyle yazar romanın başlarında “Çevresindeki eşyaya duyduğu öfkenin ifade edilemeyen sıkıntısı ile bunalıyordu. Selim, belki bu yaşantıyı, önde bir salon-salamanje- arkada iki yatak odası- koridorun sağında mutfak- sandık odası-banyo, içerde uyuyan karısı ve çocukları, parası ile orantılı olarak yararlandığı küçük burjuva nimetleri onu, nefes alamaz bir duruma getirmişti diye tanımlayabilirdi.” (Atay, 2016, s.26) İlerleyen sayfalarda da düşünmek için kendisine ayrı bir daire tutmaktan bahseder. Çünkü ona göre eşyalarla bu kadar kuşatılmış bir mekânda düşünmek olası değildir. Ev, yapmak istedikleri yönünde bir engel olarak durmaktadır. Bu nedenle de bir sıkıntı sebebi haline almıştır. Bunun yanında “bedenin ve nesnelerin imkân verdiği ölçüde, jestlerle evler ‘birbirini üretirler’, birbirlerine eklenerek alışkanlıkları, geçmişi anımsama ve geleceği tasarlama biçimlerini, üretim ve tüketim koşullarını bir kodlama yordamıyla maddi ve mekânsal kültürün çerçevelerini oluştururlar.” (Kurt, 2021, s.40)

Walter Benjamin “Geri Dön! Her şey Affedildi” isimli yazısında şöyle der;

Tıpkı barfiksde büyük dönüşü yapmaya çalışan jimnastikçi gibi her çocuk er ya da geç kendi payına düşecek kaderi belirleyen talih çarkını çevirir. Çünkü yalnız on beşindeyken bildiğimiz ya da yaptığımız şey sonradan bizi cezbedecektir. Dolayısıyla hiçbir zaman telafi edemeyeceğimiz bir şey vardır: On beşimizdeyken evden kaçmamış olmak. Sonradan anlarız: Sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltilerde olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır. (Benjamin, 2014, s.52-53)

Aile ve evin birlikte kullanımı Eski Roma’dan beri süregelen bir durumdur. Öyle ki burada aile yalnızca kan bağı olanlar için değil, evde çalışan aynı çatı altında yaşayan kişiler için de (köleler, çiftçiler vb) kullanılmaktaydı. Fransız sosyolog, antropolog ve felsefeci Pierre Bourdieu’ya göre (2000, aktaran Eiguer, 2018)

Ev (bugün hala) sabit bir sosyal grup olarak ev halkından ve onu sürdürme projesinden ayrılamaz. (...) Bazı kültürel geleneklerde, özellikle çiftçi ya da aristokratik geleneklerde, ‘ev’ sözcüğü ayrılmaz bir şekilde maddi konuta orada yaşamış olan, yaşayan ya da yaşayacak olan aileye gönderme yapar. Aile, bireysel kişilere oranla aşkınlığı, doğrudan miras bırakabilen bir maddi ve simgesel mal varlığına –özellikle, sıklıkla üyelerininkinden

farklı bir isme- sahip olması olgusunda açıkça kendini gösteren sosyal bir antitedir. (...) Bir ev yaratmak, sürekliliği olan, sabit sosyal ilişkilerle birleşmiş bir grup yaratmaya, kalıcı ve sabit, değişmez konut gibi kendini kalıcı bir şekilde sürdürmeye muktedir bir soy yaratmaya dair ortak iradedir; bu, ev birliğinin geleceği üzerine, yani bir arada durma gücü, bütünlüğü ya da başka deyişle parçalanma ve dağılmaya direnme kapasitesi üzerine ortak bir proje ya da iddiadır.” (s.24-25)

Shelley Mallet “Understanding Home: A Critical Review of the Literature” (Mallet, 2004) isimli makalesinde evin, insanların birbirleri, aile üyeleri ve yer ile olan ilişkileri anlamında karmaşık bir anlam bütünlüğü olduğunu vurgulamaktadır. Bu düşünce Alberto Eiguer’in “iç habitat” kavramına da yakın durmaktadır. Ona göre iç habitat eve yatırım yapmayı, onu düzene koymayı ifade etmektedir. İç habitatın beş işlevi olduğunu dile getirmektedir ve onları şu şekilde tanımlamaktadır;

Kapsayıcılık İşlevi: Bunun sonucunda, aileyi koruma ve rahatlatıcı bir mahremiyet geliştirme amacıyla evin dışı ile içi arasında bir farklılaşma yaratma işlevi.

Özdeşleşme İşlevi: Evin içinde herkes kendi zevklerini, kişisel tercihlerini ve aile üyeleri arasındaki ittifakları ifade eden bir yetki alanına sahip olmakla beraber, bu özdeşleşme işlevi yoluyla aile kendi izlerini bırakır. Habitat, ortak evi olduğu gibi, orada oturanların her birinin kendi evini de gösterir.

Hafızanın birleştirici bir rol oynadığı tarihsel devamlılık işlevi.

Yaratıcı işlev: Çünkü mesela mekanların dağılımı, duvar kaplamalarının ve nesnelerin seçimi esinlendikleri temsillere göre bir yenilik içereceklerdir. Ev nesneleri üzerinde eylem, alanın kurulmasına katkıda bulunarak ilginç keşiflere olanak tanır.

Herkesin hoşuna gitmesi için şekillerin uyumuyla bir güzellik oluşturmayı hedefleyen estetik işlevi. (Eiguer, 2018, s.48-49)

Eugier, bu işlevlerin bağlar yarattığını belirtmekte ve gerekirse birbirlerinin yerlerine geçmeyi başardıklarını söylemektedir.

Sıkıntı ve ev ile ilgili tanımlamalar yapıldıktan sonra bu iki kavramın birlikte nasıl kullanıldığı, sıkıntı mekânı derken ne söylenmek istendiğinin açıklaması önemli görülmektedir.

Ev, daha önce de belirtildiği gibi birçok kuramcı tarafından farklı şekilde ele alınmıştır, kimi zaman dönmek istenilen bir yer kimi zaman da kaçmak istenilen bir yer olarak yorumlanmıştır. Yoğun ilişkiler sistemi içinde şehrin ilk yapı taşı olan ev, insanın barınma zaruretinin bir ürünü, aynı zamanda ailenin yaşama çevresi ve insandan insana ilişkilerin ve aileler (toplumun organize olmuş birimleri) arasındaki ilişkilerin oluşması yolundaki gelişmenin de ilk aşamasıdır. (Cansever, aktaran Kanter, 2013, s.333) Nurdan Gürbilek “İkinci Hayat” isimli kitabında aile ve insan

ilişkileri bağlamında evin sığınılacak bir yer olmadığını Kafka'nın "Babaya Mektup" kitabı üzerinden yorumlamaktadır. Dünya haritasının üzerine boydan boya uzanmış olan bir babadan bahsetmektedir ve böyle bir durumda oğula kaçacak yer kalmamıştır. Burada kaçış yalnızca baba evinden kaçmak değildir, babanın ifade ettiği tüm o sistemden kaçabilmektir. Babanın evdeki ve çocuk üzerindeki bu sarsıcı etkisini şöyle anlatır Kafka; "Devasa adamın, babamın, en üst merciin neredeyse nedensiz gelivereceği, beni gece vakti yatağımdan alıp kapı önündeki koridora bırakabileceği ve onun gözünde böylesi bir hiç olduğum yönündeki kahredici düşünceyle yıllar sonra bile acı çektim." (Kafka, 2019, s.6)

Çocukluk evini yarattığı hiçlik duygusu ile bir sıkıntı mekânına dönüştüren baba figüründen kaçma düşüncesi hayat boyu Franz Kafka'yı izlemiştir. Babasının nedensiz bir şekilde onu cezalandırabileceği düşüncesini "Dava" isimli kitabında bulabiliriz. Buradaki söz konusu cezalandırıcı karşımıza baba figürü olarak çıkmaz, iktidar farklı bir alana geçmiştir. Ancak nedenini öğrenemediği bir suç ile itham edilen Joseph K.'nın yaşadıkları bir güç motifinin birey üzerindeki baskısının anlatımıdır. Romanda kullanılan mekân okuyucuya bu baskıyı labirentler ve yüksek yapıli mimari yoluyla hissettirmektedir.

Tezer Özlü "Çocukluğun Soğuk Geceleri" isimli kitabında evi tam anlamıyla bir sıkıntı mekânı olarak tasvir etmektedir. İçselleştiremediği evden hep bir kaçıp gitme arzusu vardır.

Şimdilerde... Sokak aralarından geçerken... gözüme pijamalı aile babaları ilişirse, kışın, yağmurlu gri günlerde tüten soba bacalarına ilişirse gözlerim... evlerin pencere camları buharlaşmışsa... odaların içine asılmış çamaşır görürsem... bulutlar ıslak kiremitlere yakınsa, yağmur çiseliyorsa, radyolardan naklen futbol maçları yayımlanıyorsa, tartışan insanların sesleri sokaklara dek yayılıyorsa, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek... isterim hep. (Özlü, 2016)

Tezer Özlü, kendine ait bir köşesinin/ odasının olmamasından yakınır. Evde yalnızca ağabeye ait bir oda vardır ve oradan imrenerek söz edilir. Kitaplarla dolu bu oda kardeşlerle paylaşılmaq zorunda olan kendi odasından daha cezbedicidir. Özellikle çocuklukta aileyle yaşadığımız evlerin öneminden bahsetmiştik. Bu anlamda aile ve ev iç içe geçmiş durumdadır. Ev, yalıtık bireyler olarak değil de, ev halkının oluşturduğu bütün içinde gruplaşmış bireyler olarak bizim yansımızdır. (Eiguer, 2018, s.24)

Evin sıkıntı mekânı olarak yorumlanmasında hem evden kaçma isteğini hem de evini bulma isteğini görmekteyiz. Martin Heidegger'in moderniteyi evsizlik olarak tanımladığı daha önce belirtilmişti. Böyle bir evsizlikten bahsedilen bir mekân yoksunluğu değildir. Barınılan bir yer olsa bile kişinin kendisini evinde hissetmemesiyle ilgilidir. Bir eve duyulan özlem de sıkıntıya sebep olmaktadır. Evsizlik dediğimizde, köksüzlük, sürgünlük ya da göçmenlik kavramlarıyla da karşı karşıya kalmaktayız. Böyle bir durumda kişide görülen şey aidiyet yoksunluğudur. Daha önce sıkıntı kavramını açıklarken dünya karşısında duyulan hiçlik demiştik. Heidegger dünya karşısında var olmak ile ilgili Dasein'dan bahsetmektedir. Bu anlamda Dasein, kendi varlığını sorun ederek, varlığını yine kendisinin varlığı üzerinden anlamlandırabilen bir varolandır. Heidegger, dünyayı Dasein'ın kendisi olarak "yaşadığı" bir "içinde oluş" olarak tanımlamaktadır. "Burada dünya varoluşadair önontolojik bir anlama sahiptir. Burada da yine farklı olanaklar yer alır: Dünya "kamusal" biz-dünyasını veya "zati" ve en yakın (evsel) çevreleyen- dünyayı imler." (Heidegger, 2018, s.111) Burada sözü edilen çevreleyen sözcüğü mekânsallığa atıf yapmaktadır. Heidegger sıkıntıyı da Dasein üzerinden ele almaktadır. Ona göre sıkıntı, Dasein'ın dünyaya ilgisini kaybetmesiyle ortaya çıkmaktadır. Dasein'da oluşan bu ilgisizlik bir anlamıyla hiçliğe tekabül etmektedir. "Varlık ve hiçlik birbirini tamamlar Heidegger metafiziğinde. Çünkü varlık üzerine düşünebilmek hiçliğin varlığıyla olanaklıyken, hiçlik üzerine düşünebilmek de varlığın olmasıyla olanaklıdır. Bu nedenle Heidegger metafiziği için hiçlik varlığın yeri yurdudur, varlık da hiçliğin yersizyurtsuzlaştırılmasıdır." (Kılıç, 2014, s.19)

Dünyaya ve dolayısıyla çevreye olan bu bakış ise bizi yabancılaşma kavramına götürmektedir. Bulunulan yere ait hissetmemek, başka bir yere özlem duymayı beraberinde getirmektedir. Sıkıntı hissi de burada karşımıza çıkmaktadır. Bir anlamda dünyaya fırlatılmış olan insanın evine dönme isteği.

4.1. Fenomenoloji Bağlamında Konut ve Ev

Fenomenolojik yaklaşım, ev ve konut kavramlarını birbirinden ayırmaktadır. Bu iki kavramın farklılığı anlamında araştırmacılar ortak bir görüş sunmamış olsa da, birçok yazar araştırmalarında bu iki kavramın ayrımını temel almışlardır. Bu ayrımın nedeni evin konuta göre daha kişisel özellikler taşıyor olması olarak görülebilir. Ev, daha çok yaşantı ile ilgilidir. Konut ise daha genel anlamları ifade etmektedir. Psikolog Melek Göregenli “Çevre Psikolojisi” kitabında bu ayırmadan şöyle bahsetmektedir;

Konut kavramıyla, yaşanan mekânın fiziksel ve sosyal yanları, eve göre daha çok vurgulanmaktadır. Bu nedenle kavramın, bir mekandaki insanın kişisel deneyimi ve davranışından çok, sosyal, fiziksel ve mekansal değişkenlerin oluşturduğu çoğul bir deneyime işaret ettiği söylenebilir. İki kavrama atfedilen anlamların farklılığı, bu konuda yapılan çalışmaların yöntemsel yapılarını da belirlemektedir. Eve ilişkin çalışmaların daha betimsel olduğu ve bireysel deneyimin fenomenolojik yaklaşımlarla derinlemesine çözümlenmesine yöneldiği görülmektedir. (Göregenli, 2018, s.121)

Bir diğer bakışla konut kavramı “kon” kökünden türemiştir. Konmak, konaklamak, konak gibi kelimeler de aynı kökten gelen kelimelerdir. Bu anlamıyla “kon” geçici olmayı ifade etmektedir. Türk dilinin etimolojik sözlüğünde şöyle ifade edilmektedir; ‘Kon’ kökünde nesnel bir yerleşme, bir yere konma, oturma anlamının bulunduğu görülüyor. Kon kökünden türetilen konak gerçekte ev değil, kısa bir süre kalınan ve oturulan yerdir. Daha sonra konut, ev anlamını içeren yapı oluverdi” (Eyüboğlu, 1991,s.425) Konut, daha çok geçici olarak barınılan yer olarak görülmektedir. Ev, ise barınmaktan ziyade ikamet edilen, yani oturulan, yaşanan yer olarak kullanılmaktadır. Bu anlamıyla evde duygusal bir bağ oluşmaktadır. Kişinin kendini evsiz olarak hissetmesi bir konutta oturmadığı, barınmadığı anlamına gelmemektedir. Zihinsel evsizlik, kişi barındığı yeri içselleştiremediği zaman oluşan bir duygu durumudur. Bir anlamda konutun eve dönüşmemesi olarak da tanımlayabiliriz. Bazı durumlarda kişi farklı mekânlarda ikamet etse bile kendini her yerde evinde gibi hissedebilmektedir ya da sabit olarak barındığı bir dört duvar olmasına rağmen ev özlemi yaşayabilmektedir.

Martin Heidegger’in çalışmaları incelendiğinde de ev ve konut kavramlarını dolaylı yoldan da olsa ayırdığı gözlenmektedir.

Heidegger, “barınma/ikamet” kavramlarını kendi anadili üzerinden çözümlemekte ve barınma/ikamet eyleminin çok geniş kapsamlı bir kavram olduğunu vurgulamaktadır. Bu yaklaşıma göre; “inşa etmek” sözünün, Almanca’daki karşılığı ‘bauen’, İngilizce’deki karşılığı ise ‘to

build' dir. 'To build' ya da 'bauen'in, eski İngilizce'de ve Almanca'da 'buan' olarak kullanıldığını ve 'buan' teriminin aynı zamanda 'barınma/ikamet etme' anlamına geldiğini vurgular. Bu biçimde bir dil çözümlenesinden yola çıkıldığında, 'ikamet etme' ile 'inşa etme'nin eşanlamlı kavramlar olduğu sonucu doğmaktadır. Dolayısıyla Heidegger, öncelikle, 'barınma/ikamet etme' eyleminin 'inşa etme' eylemine temellendiğini öngörmüştür." (Ersoy, 2002, s.29)

Fransız fenomenolog Merleau- Ponty mekânı yaşayan bir olgu olarak ele almaktadır. Ona göre mekân yalnızca içinde yaşanan bir yer olmanın ötesinde deneyimlenen, değiştirilen, yönlendirilen ve aynı zamanda yönlendiren, değiştiren, duyguların aktarıldığı, karşılıklı etkileşimin olduğu bir alandır. Ev ile konut arasındaki fark da bu noktada karşımıza çıkmaktadır.

Evi fenomenolojinin yardımına başvurarak ele almak kuşkusuz evin sanat alanında varlık bulan bir imge olarak incelenmesini bir anlamda kolaylaştıracaktır. Öyle ki; ev tıpkı sanat gibi değişken tanımları olan -kimi zaman tanımsızlaşabilen- karmaşık bir fenomendir. (Barlas, 2019, s.96)

4.2. Martin Heidegger Düşüncesinde Ev Özlemi ve Evsizlik

20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden olan Martin Heidegger (1889-1976) 1927 yılında yayımlanan "Varlık ve Zaman" isimli kitabında varlığı zaman üzerinden incelemeye yönelmektedir. Kitabın ikinci bölümü yani zaman kısmını tamamlayamadan hayatını kaybetmiştir. Ancak tamamlayabilseydi "varlık zamandır" önermesine çıkacağı düşünülmektedir.

Heidegger, özne-nesne ya da zihin-beden arasındaki bağlantısızlığa dair metafizik varsayımı aşma girişiminde bulunur. Onun fenomenolojik hermeneutik ontoloji yaklaşımı, tüm bu teorik varsayımların ötesine ilerleyerek, bu ayrımların nasıl olası hale geldiğini ve temelsizliğini göstermektedir. Heidegger Dasein analiziyle, diğer bütün ontolojilerin onda temellenebileceği fundamental ontolojiyi, Dasein'in eksistensiye varlık imkânlarının analizini gerçekleştirir." (Taşkın ve Çelik, 2015, s.5)

Heidegger, felsefenin temel sorununu varlık olarak görmektedir ve bu nedenle de varlık felsefesine yönelmiştir.

Varlığın araştırılması gereken yer varoluştur. Varoluştan öz çıkarılmalıdır. İnsanın özü varoluşundadır. Öyleyse varoluştan kalkarak varlık sorunu yeniden düzenlenmelidir. Buna göre felsefe eski öz (essentia) felsefesine karşıt olarak bir varoluş (existentia) felsefesidir.(Akarsu, 1994, s.214)

Bununla birlikte Heidegger varoluşu ikâmet etmek üzerinden de değerlendirmektedir.

dünya-içinde-varolmak, Dasein açısından ikamet etmek, başkaları ile birlikte bir dünyayı paylaşmak anlamına gelir. İkamet etmek ve dünyayı başkaları ile paylaşmak ise kesinlikle kategorik değil, fakat sadece Dasein'a özgü olan varoluşsal bir belirlenimdir. Heidegger'in ifadesi ile dünya-içinde-varolmak, ilgisel ve ilişkisel bir biçimde başka varolanlar ile birlikte bütünlüklü tarzda var olmaktır. (Esenyel, 2015, s.151)

Heidegger'in düşüncesinde ikamet etmek yalnızca bir yerde oturuyor olmak demek değildir. İnsanın dünyadaki anlam arayışı aynı zamanda evine dönme isteği olarak karşımıza çıkmaktadır. Heidegger varlığı dünyaya fırlatılmış olarak tanımlamaktadır ve bunun sonucunda kendini evinde hissedemeyen Dasein evini aramaya koyulmuştur. Bu anlamda “Varlık ve Zaman”da ev metaforundan yola çıkan Heidegger, evi arayış, eve dönüş üzerinden hareket etmektedir. Bu anlamda moderniteyi evsizlik olarak tanımlamış olduğu daha önce belirtilmişti. Julian Young da Heidegger'in bu modernite tanımını yorumlamakta ve bu kıstasları şu şekilde sıralamaktadır; “o, modernitenin üç öncü ruhsal ‘hastalık’ belirtilerini tanımlar: Tanrıların kayboluşu, teknolojinin ‘şiddeti’, ‘ikamet etme’nin kayboluşu ya da ‘evsizlik’.” (Young, 2017, s.14) Moderniteyi tanımlayan bu üç belirti ise Heidegger'in Todtnaberg'deki kulübesinden hareketle oluşmuş gibidir.



Resim 10: Martin Heidegger'in Todtnaberg'deki kulübesi, Erişim: 04.05.2021, <https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-great-philosophers-martin-heidegger/>

Heidegger, 1922 yılında Güney Almanya'nın Kara Orman dağlarının içinde onun için inşa edilmiş olan bir kulübeye yerleşmiştir. Heidegger, yaklaşık olarak altı metreye yedi metre olan bu yapıya “die Hütte” (kulübe) der. (Sharr, 2017, s.3) “Varlık ve Zaman”ı şekillendiren dersleri de dâhil olmak üzere birçok yazısına burada çalışmıştır. Yaklaşık elli sene çoğunlukla yalnız olarak bu kulübede ikamet etmiştir. “Heidegger yaşamının dünyası ile düşüncesinin dünyasının Todtnauberg'deki kulübede, aslında sadece orada örtüşür hale geldiğini fark eder ve kendine itiraf eder”.(Safranski, 2008, s.396)

Evsiz hissetmeyi felsefesinde sıkça yer vermiş olan Heidegger, “en çok bu küçük yapının –düşünmeyi ayakta tutan bir yer- içinde kendisini evinde hissetmiş gözükür.” (Sharr, 2017,s.6)



Resim 11: Martin Heidegger, Todtnauberg'deki kulübesinde, Erişim: 04.05.2021, <https://www.dunyabizim.com/kitap/bir-filozof-nicin-koyde-yasar-h25662.html>

Heidegger, yurtsuzluğu insanlığın geleceği olarak görmektedir. 1946 yılında Jean Beaufret'ye yazdığı mektupta “yurtsuzluk dünyanın kaderi haline geliyor.” (Heidegger, 2013, s.31) diyerek bir öngöründe bulunmaktadır. Düşüncesinin temelinde teknolojinin getirdiği yenilikler ve gelişmelerin insan deneyimini yok saydığı fikri yatmaktadır. Julian Young da Heidegger'in “İnşa Etmek İskan Etmek Düşünmek” adlı metnini böyle bir yorumlama ile değerlendirmektedir; “ (...) teoride ve mimari uygulamasında ‘modernizmin’ üzerine ve Le Corbusier'nin ‘evin’, genel olarak

binaların sadece ‘içinde yaşamak için makineler’ olduğu mottosunu barındıran teknolojiyi- tanrısallaştıran görüşün üzerine bir saldırıdır.” (Akdemir, s.171)

Bu anlamda Dasein’ın da sahte bir evindelik hissi yaşadığını dile getirmektedir. Bu durumdan kaynaklanan ev özleminin kişilerde sıkıntı olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. Ona göre evini bulmak, eve dönmek yaşamın bütününe yayılan bir uğraştır. İkamet etmenin unutulmasıyla birlikte varoluşu kapsayan derin sıkıntı gittikçe etkisini arttırmaktadır.

4.2.1.Ev Özlemi/ Nostalji

Ev özlemi dediğimizde yalnızca var olan bir eve duyulan özlemden bahsetmemekteyiz. İçinde hiç yaşanmamış bir eve de özlem duyulabilmektedir. Bu durum genelde evini neresi olarak gördüğün ile ilgilidir. Kişinin kendini ait hissettiği yer neresidir? Bazı insanlar evlerinde dahi kendilerini “evde” hissetmezken bazıları ise her yerde evde hissetmektedir. Charles Baudelaire her yerde evinde olma durumunu *flaneur* üzerinden tanımlamaktadır.

Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşk, iş, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak... (Baudelaire, 2017, s.33)

Walter Benjamin de Paris’teki pasajların flanörün evi haline geldiğini dile getirmektedir;

Flaneur’ün evi, işte bu dünyadır; *Flaneur*, gezmeye çıkanların ve bütün tiryakilerinin, her meslekten olanların “en sevdikleri yerin” vakanüvisine ve filozofuna kavuşmasını sağlar. (Benjamin, 2014, s.131)

Pasajlar, flanörün hem evine dönüşmüştür hem de içinde bulunduğu sıkıntı duygusunu gidermek için seçtiği bir mekân haline gelmiştir.

Kendisi için ise aynı yer, belli bir sıkıntıya karşı, başka bir deyişle halinden memnun, gerici bir yönetimin sahtekâr bakışarı altında kolayca filizlenebilen bir sıkıntıya karşı ilaç gibidir. (Benjamin, 2014, s.131)

Böylelikle flanör caddelerde kendisini evinde hissetmeye başlamaktadır. Kalabalıkların içinde hem yalnız hem evindedir.

Cadde, *Flaneur* için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, *Flaneur* de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. (Benjamin, 2014, s.131)

Ev özlem, eve dönememek gibi durumlar nostalji kavramına götürmektedir.

Nostalji, *nostos* ve *algia* kelimelerinden oluşmaktadır. *Nostos* eve dönüş olarak tanımlanırken *algia* ise özlemi ifade etmektedir. *Nostalgia* yani nostalji artık olmayan ya da hiç olmamış bir eve duyulan özlemi anlatmak için kullanılmaktadır. Nostalji kelimesi aslında bir hastalığın adı olarak literatüre geçmiştir. Fransız filolog ve filozof Barbara Cassin “Nostalji” isimli kitabında şöyle anlatmaktadır;

Nostalji Yunanca değil, İsviçreli, İsviçre Almancasından gelen bir kelimedir. Bu kelime aslında 17. Yüzyılda literatüre geçmiş bir hastalığın adıdır. (...) Jean- Jacques Harder isimli bir doktor tarafından tam olarak 1678’de, 14. Louis’nin taraftarı olan masraflı paralı askerlerin mustarip olduğunu sıla özlemine –Heimweh- açıklamak için icat edilmiş bir kelimedir. (Cassin, 2018, s.17)

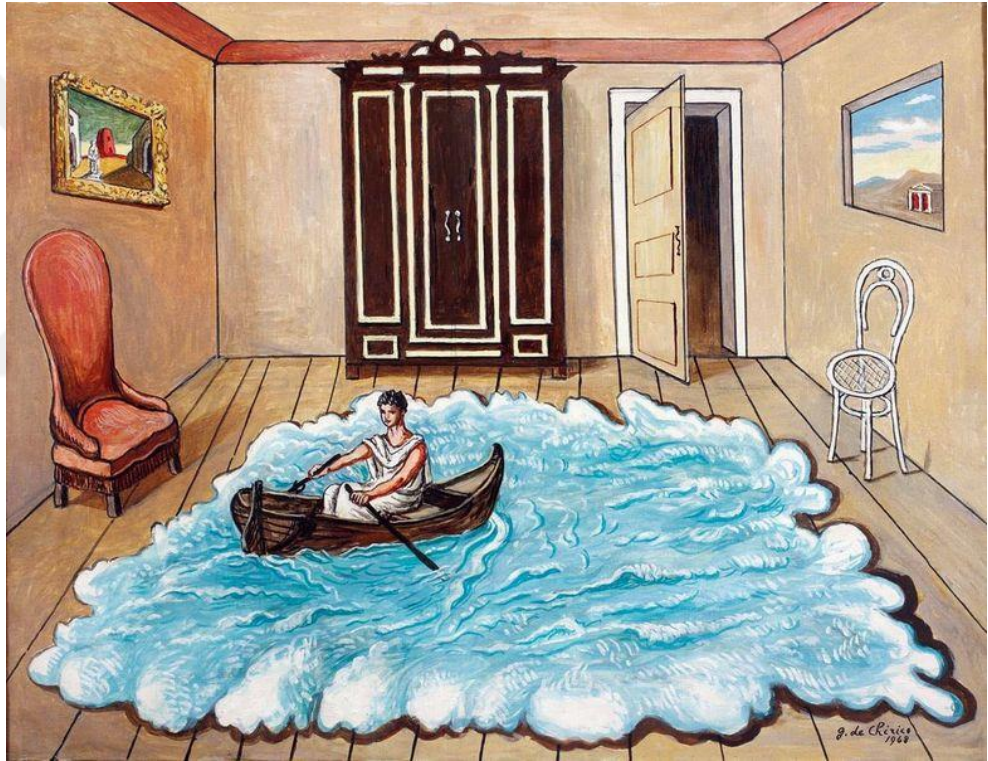
Cassin’e göre nostalji kök salma ve kökünden sökülme üzerine kurulmuştur. Ona göre; kökünden sökülme eğer geri dönme umudu olmadan gerçekleşmişse kişi sürgüne dönüşmektedir, eğer geri dönme arzusu yoksa ya da kalmadıysa da başka bir yere kök salan ya da kök salma yerine başka bir şey seçen göçmene dönüşmektedir. Heidegger nostaljiyi felsefenin kurucu tonu olarak görmektedir.

Heidegger, 1929-1930 yıllarındaki dersi sırasında Novalis’in bir cümlesini alıntılar, buna göre felsefe aslına bakılırsa nostaljidir, kişiyi her yerde evinde olmaya iten bir şeydir,” ve Heidegger şöyle yorumlar: Böyle bir itki, ancak biz filozoflar her yerde evimiz dışında olursak mümkün olabilir.(...) Her yerde evinde olmak, her anda var olmak, özellikle bir bütün olarak var olmaktır. Bu bir bütüne ve onun bütünlüğüne biz dünya diyoruz. Dünyaya, bu bir bütün olarak varlığa doğru nostaljimizin itişiyile gidiyoruz. Bizler bizzat bu geçişin, bu ne biri ne ötekinin kendisiyizdir: Bu olmama kaygısına sonluluk adını veririz, diye ekler. Aynı şekilde felsefe ve metafizik bizi her yerde- her yerde çünkü hiçbir yerde – evimizde olmaya iten bir nostaljidir. (Cassin, 2018, s.81-82)

Bir eve dönüş miti olan Odyssea’da Troya savaşından sonra herkes evine dönmüşken bir tek Odysseus dönememiştir. On yedi yıl sonra evine döndüğünde ise köpeğinden başka hiç kimse tanımaz. Bir süre kendini hatırlatmaya uğraşır. En sonunda karısı Penelope hariç herkes onu tanır. Odysseus önce karısına Odysseus ile karşılaşmış yaşlı bir adam taklidi yapar, Penelope, her ne kadar içsel olarak o kişinin Odysseus olduğunu anlasa da kocasının yalana devam etmesiyle emin olamaz. Odysseus kendini tanıtmak istediği zaman da bu kez Penelope direnir. Sonrasında

Penelope, hizmetçisinden yataklarını hazırlamalarını ister ve böylelikle karşısındaki kişinin Odysseus olduğundan emin olur. Çünkü bu Odysseus'un kökleri toprakta olan bir zeytin ağacını oyarak tek başına yaptığı bir yataktır. Buradaki kök salma kişiyi evinde olduğunu anlamasına yardımcı olan bir metafor olarak kullanılmıştır. Barbara Cassin nostaljiyi kök salma ve kökünden sökülme olarak tanımlamaktadır. Bu mitolojik anlatıda ikisi de vardır.

Giorgio de Chirico, eserlerinde mitolojik öğelere sıkça yer veren sanatçılardan biridir. "Odysseus'un Dönüşü" isimli çalışmasında da bu mite yer vermiştir. Bu çalışmada Odysseus'un bir odada denizin içindeymiş izlenimi veren bir halının üstünde tek başına kayıkta kürek çektiğini görmekteyiz.



Resim 12: Giorgio de Chirico, Odysseus'un Dönüşü, 1968, 59,5 x 80 cm, Erişim: 15.04.2021, <https://tr.painting-planet.com/ulysses-in-donusu-giorgio-de-chirico/>

Odanın kapısının açık olması, istediği zaman çıkıp gidebileceğine bir gönderme gibidir.

Döngünün, dairenin ve khronos dairesel zamanın ayrıcalığı. (...) felsefenin bu temel dairesel kavramı ilk olarak Yeni Platonculuk'ta kökne doğru mutlu bir dönüş ve Yeni Platonculuk'un ruhu temsilen çarmıha gerilmiş İsa gibi gemi direğine bağlı Odysseus'la Hristiyanlaştırdığı *Odise* yorumuna evrilmiştir. (Cassin, 2018, s.46-47)

Rus yazar Svetlana Boym, ise nostaljinin ilk kez 1688 yılında İsviçreli doktor Johannes Hofer'in tıp tezinde kullanıldığını dile getirmektedir. Burada nostalji, kişinin kendi memleketine geri dönme arzusundan kaynaklanan üzgün bir ruh hali olarak tanımlanmaktaydı. Hofer bu hastalığının gelişiminin gizemli olduğunu ve bedeni de çalışmaz hale getirdiğini belirtmiştir. Hastalık “beynin el değmemiş kanallarından geçerek alışılmadık yollardan bedene” yayılıyor ve “zihinde alışılmadık ve zaten hep mevcut bulunan anayurdu hatırlama fikri”ni uyandırıyor. (Boym, 2009, s.26) Nostaljinin aynı zamanda mide bulantısı, iştahsızlık, yüksek ateş, beyin iltihaplanması gibi fiziksel belirtileri görülmekteydi ve aynı zamanda bu hastalıktan muzdarip olanlarda intihara meyil gözlenmekteydi.

Boym, nostaljinin yaşamın hızının arttığı ve tarihsel altüst oluşların yaşandığı bir çağda savunma mekanizması olarak ortaya çıktığını dile getirmektedir. Nostalji bir mekana duyulan özlemin yanında aslında bir zamana da duyulan bir özlemdir. Günümüzde birçok güçlü ideolojinin özünü oluşturan, bizi duygusal bağıllık uğruna eleştirel düşünceyi bırakmaya ayartan ideal evi inşa etme vaadidir. Nostaljinin tehlikeli yanı, gerçek evle hayali evi birbirine karıştırma eğiliminde olmasıdır. (Boym, 2009, s.17) İdeal evi inşa etme bağlamında özellikle modern insanın bakışı önemlidir. Ev günümüzde popülerleştirilip pazarlanan bir meta haline gelmiştir. Tüketim kültürünün bir nesnesi haline gelen ev, yuva anlamından çıkmış ve arzulanan bir tasarım halini almıştır. Ev, diğer bütün metalar gibi arzulandır. Popüler medya isteklerin “sınırsız ve arzuların doyurulamaz boyutunu”, “iyi bir yaşam hayali” olarak tüketiciye sunar. (Talu, 2018, s.96) Böyle bir durum –evin yuva olmaktan çıkması- eve dönme özlemini tetiklemektedir. Mimar Nilüfer Talu, “Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev” isimli makalesinde söz konusu ev özleminin bu tatmin edilemeyen arzuların yarattığı hayal kırıklığı olduğunu dile getirerek farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Talu'ya göre üçgen çatısı, iki göz penceresi, tam simetri eksenindeki kapısı, giriş yolu ve bahçesinde ağacıyla çocukluk resimlerindeki ev, artık özlenen, sahip olmak istediğimiz, imkânsız nesnedir.

(...) Ancak bir arzu nesnesi olarak asla yerden bağımsız düşünemeyeceğimiz evin kendisi bir mite dönüşmüştür. Gündelik hayat nesnelerinin arzulanişına (en azından satın alma sürecinde geçici de olsa) büyülenme ve memnuniyet duyguları, ardından da tatmin olamamaktan kaynaklanan hayal kırıklıkları eşlik ederne, evin tatmin edilemeyen arzulanişına yer kavramıyla ilişkili, zihinsel evsizlik, nostalji, melankoli

gibi duygusal durumlar eşlik eder.(...) Modern dünyadaki nesnelleşmenin, yerden kopuşun, yabancılaşmanın, zihinsel evsizliğin metaforu oluşu, bir nesne olarak evin sahiplenilmesini hepten imkânsız ve anlamsız kılar. (Talu, 2018, s.110)

Nostalgik özlemde ilk arzu nesnesinin kaybedilmesi ve arzu nesnesinin zaman ve mekan olarak yer değiştirmesi söz konusudur. Svetlana Boym, iki tür nostalji olduğundan bahsetmektedir; yeniden kurucu nostalji ve düşünsel nostalji. Bu iki nostalji türü mutlak birer tür olmaktan öte, bir eğilim ve özlem şeklidir. Yeniden kurucu nostalgide vurgu *nostos*'adır ve yitirilmiş evi yeniden inşa etmeyi ve hafızadaki açıklıkları kapatmayı vaat eder. Düşünsel nostalji ise *algia*'ya, özlem ve yitirmeye, hatırlamanın kusurlu sürecine yoğunlaşır. (Boym, 2009, s.76) Yeniden kurucu nostaljinin iki boyutu olduğuna dikkat çeker Boym; kökenlere dönüş ve komplo teorisi. Bu iki durumu da çağdaş milliyetçilik özellikleri olarak tanımlamaktadır. Komplo teorisi olarak ileri sürdüğü savda, teorisyenlerin yuvanın sonsuza kadar kuşatma altında olduğuna dair bir inançları olduğunu belirtmektedir.

Biz (komplo teorisyenleri) nedeni ne olursa olsun modern dünyada kendimizi emniyette hissetmeyiz ve kendi talihsizliklerimize bir günah keçisi –sevmediğimiz, bizden farklı birini –arar ve buluruz. Nefretimizi onlara da yansıtır, onların da bizden nefret ettiklerine ve bizi yok etmeye çalıştıklarına inanmaya başlarız. ‘Onlar’, ‘bizim’ eve dönüşümüzü engellemek için komplo kurarlar, dolayısıyla ‘biz’de ‘bizim’ hayali cemaatimizi yeniden kurmak için ‘onlara’ karşı komplo kurmak zorundayız. (Boym, 2009, s.81)

Nostalji, bir yer değiştirme ve zamansal mesafe sancısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeniden kurucu nostalji bu iki durumu da çözüme kavuşturmaktadır. Boym’a göre mesafe mahrem deneyimle ve arzulanan nesnenin varlığıyla telafi edilirken, yer değiştirme de eve dönüşle, tercihen kolektif bir dönüşle tedavi edilmektedir. Düşünsel nostalji ise daha çok bireysel ve tarihsel zaman ile ilgilidir. Bu anlamda geçmişin geri döndürülemez oluşu ve kişilerin sınırlılığı ile ilgilenmektedir. Evi yeniden inşa etme iddiası yoktur.

İsviçreli yazar Hermann Hesse “Ağaçlar” isimli kitabında yurtsuzluğu, köksüzlüğü, ev arayışını ağaçlar üzerinden yapmaktadır. Bir eve özlem duymaktadır. Gezgindir. Evi, çocukluğu ve annesi ile bağdaştırmaktadır.

Üzgün olduğumuzda ve hayata katlanamadığımızda bir ağaç şöyle konuşabilir bizimle: Sus! Bak bana! Yaşamak kolay değil, yaşamak zor

değil. Bunlar çocuksu düşünceler. Bırak konuşsun içindeki Tanrı, o zaman susacaklar. Yolun seni anandan ve yurdundan uzaklaştırdığı için endişelisin. Ama attığın her adım, her yeni gün seni anana yaklaştırır. Orası ya da şurası değildir yurdun. Yurt ya içindedir ya da hiçbir yerde. Yollara düşme özlemiyle kederlenir yüreğim, akşamları rüzgarda uğuldayan ağaçları duyduğumda. Sessizce, uzun uzun dinlerseniz bu özlemin esası da anlamı da çıkar ortaya. Sanıldığı gibi acıdan kaçıp gitme arzusu değildir bu. Yurda, ananın belleğine, hayatın yeni kıssalarına duyulan özlemdir. Eve götürür insanı. Her yol eve götürür, her adım doğumdur, her adım ölümdür, her mezar anadır. (Hesse, 2018, s.12)

Nostalji kavramını çalışmalarında görselleştiren sanatçı Ilya Kabakov, 1933 yılında Dniepropetrovsk'ta (Ukrayna) doğmuştur. Çocukluğu savaş ve göç ile geçmiştir. İlk resim derslerini Taşkent'te alan sanatçı, savaş sonrasında Moskova'daki sanat okulunda eğitim görmeye başlamıştır. Moskova'da annesi ile birlikte ikamet izni olmadan Troitski Sergiyev manastırının surları arasında yaşamıştır. Üniversite mezuniyeti sonrasında bir dönem çocuk kitapları resimlemiştir. Bu işe paralel olarak, 1970'lerde ve 1980'lerde Moskova'daki Kavramcılar⁵ camiası içinde "apartman sanatçılığı" yaptı, ama hiçbir zaman siyasi muhalif olmadı. 1987'de *perestroyka*⁶ dalgasıyla yurtdışına açılan Kabakov, Avrupa'da ve ABD'de daha fazla proje geliştirmeye başladı. (Boym, 2009, s.442) 1992 yılında ise Kassel'deki Documenta 9 için en çok ses getiren enstalasyonlarından birine imzasını atmıştır; Tuvaletler.

Kabakov'un evlerinde çöple kaplı zeminler, akıtan tavanlar, dağınık odalar bulunmaktadır. Bu evler sahipleri hakkında bilgi içermezler. Ziyaretçiler bu terk edilmiş görünümlü evlerde kendilerini oranın sahibi gibi hissederlerken aynı zamanda davetsiz bir misafirmişler izlenimine kapılmaktadırlar. Svetlana Boym, "Nostaljinin Geleceği" (2009) isimli kitabında şöyle der; "Kabakov'un sergilerine gitmek insanın evi gibi hissettiği yabancı bir dünyaya geçmeye benzer." Bu yorumun ardından şöyle sorar; " Sanatçı neye nostalji duyar? Toplumda sanatın rolü çarpıcı bir şekilde gerilerken, sanat yoluyla nasıl ev yapılır? Sanatçının eseri belli bir hafıza etnografyasını mı yoksa küresel bir özlemi mi konu alır?" (s.443)

⁵ 1970'ler-1980'lerde Ilya Kabakov, NOMA olarak da bilinen Moskova'nın resmi olmayan "Romantik Kavramsalılık" hareketiyle ilişkilendirildi. Sanat okulu değil, bir alt kültür ve bir yaşam biçimiydi. 1968'de Çekoslovakya'nın işgalinden sonraki dönemde, resmi yayınlarda ve müzelerde kültürel yaşam daha da kısıtlandı. Bir grup sanatçı, yazar ve entelektüel, gri bir bölgede, Sovyet kurumları arasında "çalınmış bir alanda" bir tür paralel varoluş yarattı. Svetlana Boym, *Ilya Kabakov: The Soviet Toilet and The Palace of Utopias*, 1999, <https://artmargins.com/ilya-kabakov-the-soviet-toilet-and-the-palace-of-utopias/>

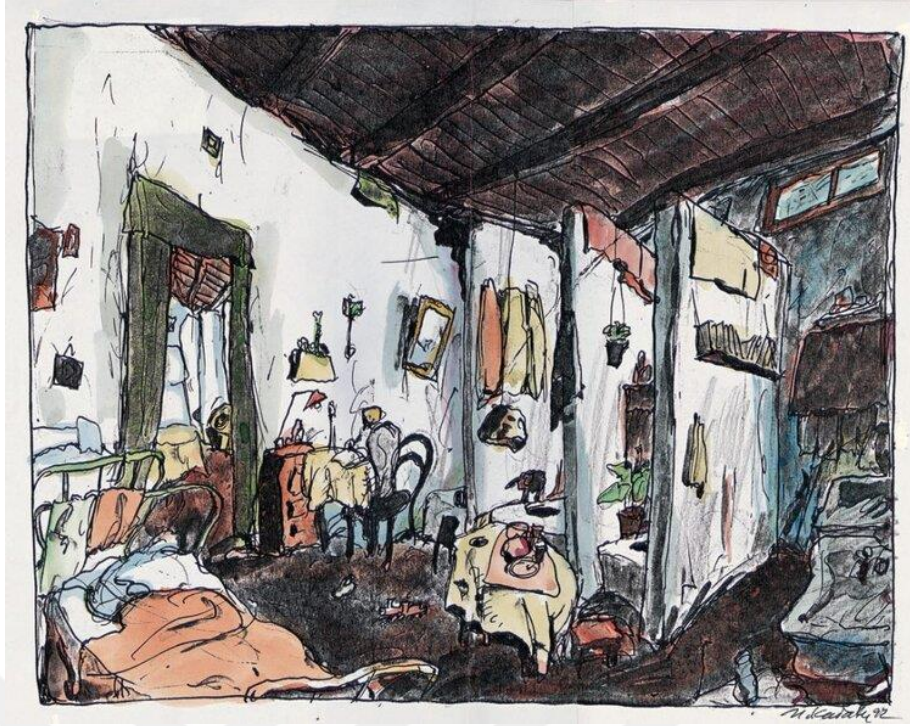
⁶ Perestroyka: SSCB'de 1980'li yıllardan itibaren gerçekleştirilen ekonomik ve siyasi yeniden yapılandırma ve reform hareketleri.



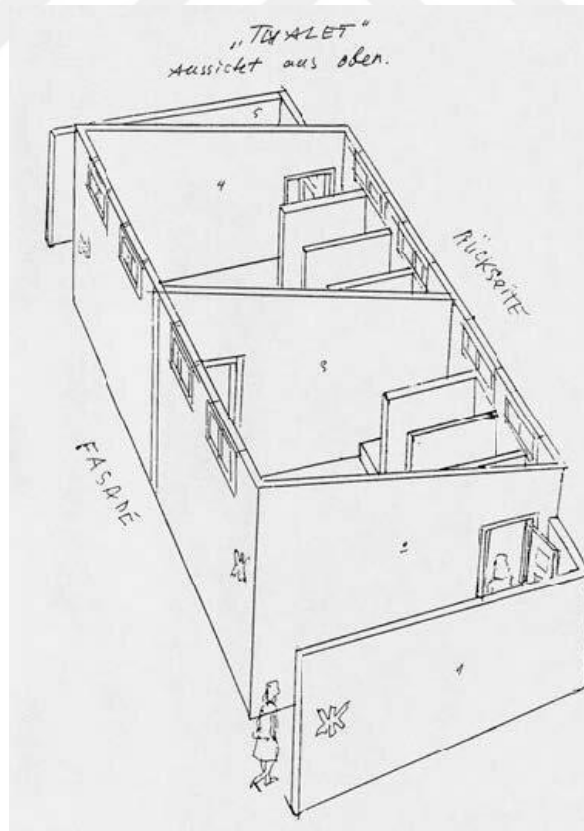
Resim 13: Ilya Kabakov, Tuvaletler, 1992, enstalasyon, <https://www.wikiart.org/en/ilya-kabakov/the-toilet-1992>

Kabakov'un enstalasyonlarındaki evlerde geçicilik söz konusudur. Çocukluğu göç ve savaş ile geçmiş olan sanatçı için evler birer hafıza mekânları olarak karşımıza çıkmaktadır. Evsizliği, yarattığı bu geçici mekânlar ile sorgulamaktadır. Bu anlamda enstalasyonları, sürgünlükten sığınağa dönüşme alanlarıdır.

Sovyet tuvaletlerinden yola çıkarak oluşturduğu “Tuvaletler” çalışması Kabakov'un en müstehcen enstalasyonu olarak yorumlanmıştır. Ziyaretçiler bu çalışma ile karşı karşıya geldiklerinde bir ev düzenlemesi görmektedirler. Kurulu bir sofraya, koltuk, gündelik eşyalar ile klasik bir Sovyet dairesidir. Bölmeler halinde olan tuvaletler ise eve ait olmamalarına rağmen eve aitmiş izlenimi ile bir çekişme yaratmaktadır. Gizli olanın apaçık ortada olması izleyene gerçekliği de sorgulatmaktadır. Heidegger, sanat işiyle ilgili yaptığı açıklamasında anlayıştaki harekete dikkat çekmektedir. Sanatı bir açığa çıkartma olarak tanımlamaktadır ve bunu hakikat ile ilişkilendirmektedir. Ona göre, “ancak hakikat açığa- çıkma ile gizlenme arasındaki o ilk çekişme olarak vuku bulduğunda yeryüzü dünyada yükelebilir, dünya da yeryüzünde kendini temellendirebilir.” (Bolt, 2020, s.61) Kabakov'un Tuvaletler enstalasyonunda da bu açığa çıkma ve gizlenme bir aradadır. O, çalışmasını çatışan noktaların tam ortasında bırakmıştır.



Resim 14: Ilya Kabakov, Tuvaletler, çizim, Erişim: <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-toilet>



Resim 15: Ilya Kabakov, Tuvaletler, eskiz, Erişim: <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-toilet>

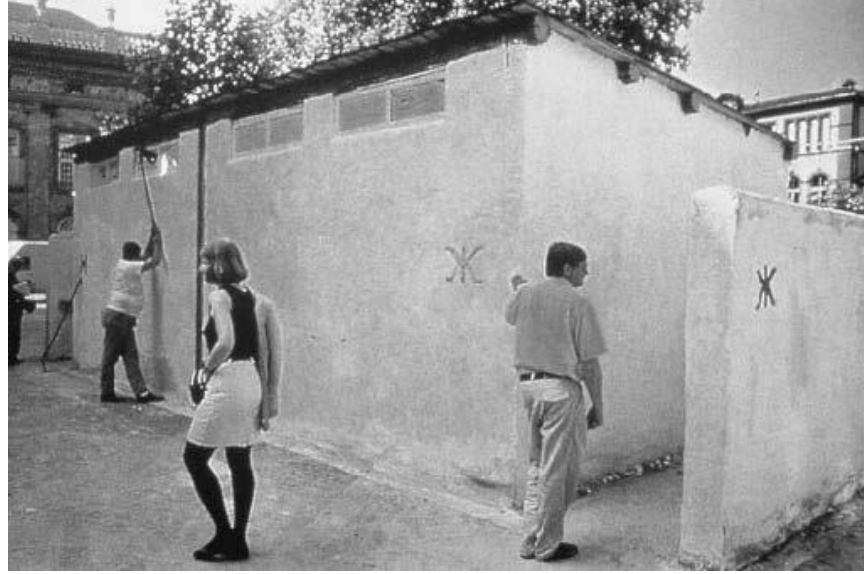
Kabakov, bu enstalayonun çıkış noktası bağlamında kendi çocukluğundan bir anı anlatmaktadır;

Çocukluk anıları Moskova'daki yatılı sanat okuluna kabul edildiğim ve annemin bana yakın olmak ve okul hayatıma iştirak etmek için (Dniepropetrovsk'taki) işini bırakmaya karar verdiği döneme dek uzanır... Annem okulda çamaşırcı olmuştu. Fakat başımızı sokacağımız bir daire olmadan (zira bunun için özel ikamet izni lazımdı) sahip olduğu tek yer çamaşırları (masa örtülerini, perdeleri, yastık kılıflarını) düzenlediği odaydı, bu da eski tuvaletlerin oradaydı. Annem yetkililer karşısında kendisini savunmasız ve evsiz hissediyordu, ama diğer yandan o kadar derli toplu ve titiz biriydi ki dürüstlüğü ve sebatkârlığı ona en olanaksız yerde bile hayatta kalma olanağı tanıdı. O çocuk yaşımda, annemle kendimize ait bir köşemiz olmadığı için psikolojim altüst olmuştu. (Boym, 2009, s.451)

Kabakov "Tuvaletler"ın oluşumu ile ilgili de bir hikâye anlatmaktadır ve bu hikâye Documenta'ya çağrıldıktan sonraki hissiyatını da içermektedir;

Her zamanki gibi asabiyetimle, sanatların kaderini kararlaştıran Kraliçe'yi görmeye davet edildiğim izlenimine kapıldım. Sanatçı için bu bir tür olimpiyat oyunudur... Bir Rus sahtekârının zavallı ruhu büyük çağdaş sanatın bu meşru temsilcileri önünde acı içindeydi... Kendimi bu korkunç durumda, intiharın eşiğine gelmiş vaziyette bulunca bu büyük insanlardan uzaklaştım, pencereye yanaştım ve dışarı baktım... 'Anne, imdat!' diye sessizce yalvardım. Savaşta gibiydim... En sonunda annem öbür dünyadan benimle konuştu ve pencereden bahçeye bakmamı sağladı – ve orada tuvaletleri gördüm. Projeye dair tüm fikirler derhal gözümün önünde canlandı. Kurtulmuştum. (Boym, 2009, s.451)

Sanatçının anlattığı bu iki hikaye kendini evinde hissedememenin getirdiği his ile nostaljik bir projeye dönüşmüştür.



Resim 16: Ilya Kabakov, Tuvaletler, Dış Görünüm, Documenta 9, Kassel, Erişim: <http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-toilet>

4.2.2. Bir Arafta Olma Durumu: Göçmenlik

Göç, sosyoloji, felsefe, psikoloji, tarih, antropoloji gibi birçok alanda kendine yer bulmuş, üzerine çalışmalar yapılmış bir olgudur. Tarih boyunca insanlar çeşitli sebeplerle bir yerden bir yere göç etmişlerdir. Türk Dil Kurumu göç tanımını şöyle yapmaktadır;

Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi, taşınma, hicret, muhaceret.⁷

Göçmen kavramı için ise “kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye giden (kimse, aile veya topluluk), muhacir, tanımlaması yapılmıştır.

Bir yerden bir yere yerleşmek yalnızca mekânın değişmesi değildir aynı zamanda kültürün, dilin, sosyal çevrenin de değişmesidir. Bu nedenledir ki göç yalnızca yerleşim sorunu olarak anlaşılmamalıdır. Heidegger, yerleşimi yalnızca bir meskene yerleşmek olarak tanımlamamaktadır, “uzamlar kendi öz varlıklarını ‘uzam’dan değil yerlerden alırlar” (Chambers, 2014, s.81) diyerek bu terimde bir yerin kültürleştirilmesine de vurgu yapmaktadır.

Göç, günümüz dünya düzeninde engellenemez bir durum olmuştur. Küreselleşmenin getirdiği olanaklar, sınırların sorgulanışı, savaştan kaçış, işsizlik gibi

⁷ sozluk.gov.tr, erişim: Eylül 2020

sebeplerden dolayı insanlar yurt dedikleri yerleri terk etmeye devam etmektedirler. Bırakılan ülke ile yerleşilen ülke arasında tam bir aidiyet sağlanamadığında da göçmenlik bir arafta olma hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsalın, toplumsal söyleme fikrinin dayandığı profesyonel, ideolojik, kimlikli “meskene bağlılık” zamanını doldurmuştur. (Maffesoli, 2011, s.13) Bu meskene bağlı olmama durumu, köksüzlük kişileri “ev neresidir” sorusuna yöneltmektedir. Heidegger Varlık’a nostalji duymaktadır ve onun evinden sürgün edildiğini dile getirmektedir. Bu anlamda da Varlık ile vatan arasında bir ilişki kurmakta ve şöyle söylemektedir;

Varlık’ın, Varlık’ı unutma deneyimine dayanan (...) bu (...) yakınlığına ‘vatan’ adı verilir. Burada kelime vatansever veya milliyetçi açıdan değil, Varlık’ın tarihi açısından, kelimenin esas anlamıyla düşünülür. Vatanın özü de aynı şekilde Varlık’ın tarihinin özünden yola çıkarak modern insanın vatan eksikliğini düşünme amacıyla adlandırılır. (Cassin, 2018, s.81)

Heidegger, her yerde evde olmak ya da hiçbir yerde evde olamamak üzerine bir bağlantı kurmaktadır ve bunu felsefe aracılığıyla yapmaktadır. Filozofları her yerde evin dışında olmaya davet etmektedir. Bir anlamda eve karşı duyulan özlemi sorgulamaktadır, daha önce de belirtildiği gibi ona göre modern insan evsiz kalmıştır.

Heimweh, ‘sıla özlemi’- bugün artık böyle bir şey kaldı mı? Her yerde evinde olmak, her anda var olmak, özellikle de bir bütün olarak var olmaktır. Bu bir bütüne ve onun bütünlüğüne biz dünya diyoruz. Dünyaya, bu bir bütün olarak varlığa doğru nostaljimizin itişiyile gidiyoruz. Bizler bizzat bu geçişin, bu ne biri ne ötekinin kendisiyizdir: bu olmama kaygısına sonluluk adını veririz.(...) aynı şekilde felsefe ve metafizik bizi her yerde –her yerde çünkü hiçbir yerde- evimizde olmaya iten bir nostaljidir. (Cassin, 2018, s. 82)

Göç ve göçmenlik gündelik hayat içinde oldukça kanıksanan konulardan olduğu için çoğu kez bakışın arkasına itilmektedir. Birçok göç hareketiyle karşı karşıya geldiği için de göçmenlerin bireysel olarak yaşadıkları göz önüne serilmemektedir. Evinden ayrılmak, artık pek çok insan için ortak bir deneyim haline gelmiştir: Birçok insan doğduğu yerin dışında bir yere yerleşmek ve yaşamını orada kurmak durumundayken, çoğu da mekânsız, yersiz olarak aidiyet geliştirmeden, bir ülkeye bağlı olmaksızın yaşamaktadır. (McDowell’dan aktaran Buz, 2009, s.304)

Göç, birçok sanatçı tarafından da sorun edilmiş bir olgudur. Evinden edilmişlik, mecburi göç gibi konular sanatçıların kendi deneyimledikleri bir durum olabilirken, kendileri yerleşik olsalar da çalışma alanı olarak seçtikleri bir konu da olabilmektedir.

Göç meselesine özellikle sınırlar üzerinden bakan sanatçılardan biri Ursula Biemann'dır.

Ursula Biemann 1955 yılında Zürih'te doğmuştur ve orada yaşamaya devam etmektedir. Jeopolitik yerinden edilmenin ve göçmen emeğin cinsiyetlendirilmesi üzerine çalışan bir sanatçı, kuramcı ve küratördür.⁸ Biemann, çalışmalarında coğrafyanın görsel kültür ile birleşerek önemli bir yer tutmasını sanat okulundan mezun olduktan sonra sanat kuramının içinde bulunduğu durum ile ilişkilendirmektedir. Ona göre bu alan, hiçbir şey temsil etmeyen etnografi, şehircilik, kültür ve medya çalışmaları, sömürge sonrası eleştiri ve feminist teoriler bağlamında "kirletilmişti". (Biemann, 2009) Bu anlamda sanat kuramının artık kendisini diğer bilgi üretim alanlarına göre şekillendiremeyeceğinin aşıkâr hale gelmiş olduğunu düşünmektedir. Bu söylemsel genişleme küreselleşme sürecinin başlangıcıyla denk gelmiş ve Biemann'a göre coğrafya ve görsel kültür birbirine bağlantı noktaları sağlamıştır. Sanatta anlatılan göç olgusu "bölgesel veya jeopolitik koordinatlara bağlıdır, ama aynı zamanda kişinin soy bilim ve tarihsel bellek hissine de işaret etmektedir." (Braidotti, 2017, s.76) Bu ilişkiyel coğrafya ağı içinde Biemann aynı zamanda "değişen dünya düzeninde insan ekonomisinin birtakım devrelerinin mantığını araştırmaktadır." (Braidotti, 2017, s.77)

Biemann, videolarının iki paralel süreci anlattığını ifade etmektedir. Bunların ilki kendi sanat pratiği için siyasal ve coğrafi bir ilgi alanının ayırt edilme sürecidir. Bunu da Meksika sınırı boyunca cinsiyetlendirilmiş, uluslararası iş bölümü bağlamında örneklemektedir. İkincisi ise bu süreçte uygulamanın yerleştirilebileceği farklı bilgi üretim biçimlerinin kesiştiği noktada bir araştırma alanının izini sürmektir. Coğrafya ve bilgi rejimleri arasında süregiden bu iki süreç birbiriyle bağlantılıdır. Sanatçı, bu konuya şu şekilde değinmiştir;

Sınır meselelerindeki akademik ve görsel çalışmaların çoğalması, coğrafyanın başlangıcına, bu yeni ve karmaşık içerikleri organize etmek için önemli bir referansa dönüşmesine tanık oldu. Pek çok sanatçı, önce ABD-Meksika sınırında, daha sonra AB'nin Doğu ve Güney sınırlarında ortaya çıkan güçlendirilmiş sınır rejimlerinden belirli bir hayranlık duyduğunu ifade etti. Başından beri, sınır çizitlerini ve etkileyici gözetleme teknolojilerini belgelemenin faydası konusunda biraz şüpheliydim. Bana öyle geliyor ki, eleştirel bir perspektiften bile, çizgiye odaklanma ve onun militarizasyonu, sınırın bölücü gücünü bir kavram olarak yeniden üretip

⁸ <http://10b.iksv.org/sanatici.asp?sid=14>

pekiştirmeye yardımcı olamaz. Çeşitli sınır videolarım, mekânsal ilişkileri görselleştirme sürecine girmeleri anlamında coğrafi projelerdir. Coğrafya, yerel sistemleri ulusaşırı sistemlere bağlayan dinamik sosyal ve ekonomik ilişkilerin mekânsallaştırılması olarak anlaşıldığında, sınır coğrafyalarının neden her düzeyde aşırı sıkışma alanı olduğu anlaşılır hale gelir. Videoda belgelediğim İspanyol-Fas sınır bölgeleri gibi sınır alanları *Europlex*(2003), kültürel anlamlarına ağırlıklı olarak, Batı Afrika'dan Akdeniz'e giden konteyner gemileri, göçmenleri tehlikeli gece yolculuklarında taşıyan tekneler, nöbet tutan helikopter devriyeleri, radyo dalgaları ve radar hatları ile geçilerek verilmektedir (Biemann, 2009)



Resim 17: Ursula Biemann, *Europlex*, 2003, Fas'taki İspanyol yerleşim bölgelerinin sınırı çevresinde kaçakçılık faaliyetleri, Erişim: <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/biemann.html>

Ursula Biemann'ın çalışmaları göçmen işçilerin yerinden edilmelerini ve aynı zamanda emeğin ve göçün cinsiyetlendirilmişliğini içermektedir. Bu nedenle yalnızca göç olgusu somutlaştırmamaktadır. Aynı zamanda görünür olmayana da açığa çıkartmaya çabalamaktadır. Biemann'a göre bugün bir politik estetiğin görevi, zamanımızı en iyi yakalayan bir görüntü ortaya çıkartmak değildir. Bu anlamda nihai imajı varsaymaktan ziyade, görev, mevcut temsil akışlarına, anlatılarına ve çerçeveleme araçlarına etkili bir şekilde müdahale etmektir. "Sahara Chronicle" bu bağlamda oluşturduğu projelerinden biridir. Sanatçı, bu çalışmasında gizli göçte her zaman bilinmeyen, saklı kalan, eksik bir şeyler olduğu düşüncesiyle hiçbir zaman aynı

anda gösterilmeyen tanımlanmamış sayıda video kullanmıştır. Bu videoları göstermek için seçtiği yol ise hem yansıtma hem de monitörlerden izleme durumudur. Böylelikle izleyiciler videolarda gösterilen göçmenlerin yaşadığına benzer bir işitsel ve görsel deneyim yaşamış olmaktadır.



Resim 18: Helmhaus Zürich, İsviçre'de Sahara Chronicle kurulumu, 2009, Erişim: <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/biemann.html>



Resim 19: Ursula Biemann, Sahara Chronicle, Erişim: <http://dislocacion.cl/art-biemann-en.php>

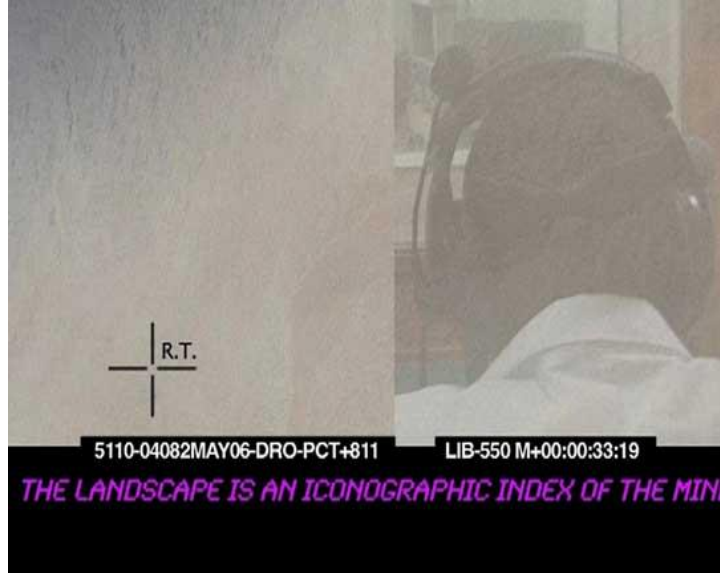


Resim 20: Ursula Biemann, Sahara Chronicle, Erişim: <http://dislocacion.cl/art-biemann-en.php>

Ursula Bieman, çalışmalarında gerçekliği deneyimleyerek göstermektedir. İzleyici ve göçmenler arasında öznel bir bağlantı kurmaktadır. Fenomenolojik yöntemde bu öznel deneyim durumu oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Fiziksel nesnelerin statüsünü, toplumsal ilişkileri, kültürel ürünleri vs gerçekten anlamak istersek, o zaman onların nasıl oldukları gibi grnebileceklerini ve sahip oldukları manayı anlamamız gerekir. Bunu yapmak için, onların kendisine/kendilerine göründükleri özneleri de dikkate almamız gerekir.” (Zahavi, 2019, s.37)

Etmometodolog Harold Garfinkel, Husserl, Merleau- Ponty ve Heidegger’den de etkilenererek kendi çalışma alanına fenomenolojiyi uygulamıştır. Bu anlamda şeylere katılımcının perspektiflerinden bakmaya çalışmakta ve onların yaşam formunun birbirleriyle etkileşim biçimleri sayesinde nasıl vuku bulduğunu anlamaya çalışmaktadır. (Zahavi, 2019, s.132)



Resim 21: Ursula Biemann, Bir gözetim, çöl drone görüntüsünün dijital montajı, Sahara Chronicle, 2006-2007, Erişim: <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/biemann.html>



Resim 22: Ursula Biemann, Sahara Chronicle

Garfinkel, evde hissettiğimiz bir dünyayı inşa etmekle meşgul olduğumuzu vurgulamaktadır. Ona göre toplumsal gerçeklikle başa çıkarken rutinlerden ve maksimlerden yararlanırız. Bu rutinler ve maksimler giderek içselleştirilir ve böylelikle bakışımızdan geri çekilirler. (Zahavi, 2019, s.132) Fenomenoloji ise sunduğu öznellik anlayışı ile bu geri çekilmeyi tekrar gün yüzüne çıkartmaktadır. Heidegger de sanatı bir ortaya çıkartma eylemi olarak yorumlamaktadır. Bir anlamda Garfinkel'in sözünü ettiği bakıştan geri çekilenler sanat yoluyla tekrar bakışın alanına

girmektedir. Ursula Biemann da göç konusunu bu bağlamda incelemekte ve deneyim yoluyla göçmen olmayı gündelik hayatın içine çekmektedir.

Göç olgusu ile kimliğin yerinden edilmişliğini sorun eden Owais Hussain, 1967 yılında Hindistan'ın Mumbai şehrinde doğmuştur. Çalışmalarında kimliği, ikonografiyi, kentsel mitolojiyi araştırmaktadır. Bunu yaparken de geleneksel Hint estetiği ile çağdaş sanatı birleştirmekte ve aralarındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Çalışmaları çeşitli temaları kapsamakla birlikte günümüzün yolculuk kavramlarına, yerinden edilmeye ve kültürel kimliğin muğlaklaşan ayrımlarına vurgu yapmaktadır. Göç olgusu ile kimliğin nasıl yerinden edildiği ile ilgilenen sanatçı çalışmalarında video, resim, fotoğraf ve enstalasyondan faydalanmaktadır.

2015 yılında yaptığı “Sessiz Kalp” isimli çalışmasında kağıttan evlerin ters bir şekilde konumlandığını görmekteyiz. İçten aydınlatılmış bu ters evler, sarı ışığın kendine çekmesiyle bir sıcaklık yayıyor olsa da tersyüz edilmiş haliyle aynı zamanda tedirginliği, evsizliği ve yerinden edilmişliği de ifade etmektedir. Evlerin üzerine çizilmiş izohips benzeri şekiller göç olgusuna da vurgu yapar niteliktedir.

Varılan her yerin bir geçiş yeri olduğu göçte eve dönmek –hikayeyi noktalamak, eve giden bir kestirme bulmak- gibi bir umudun gerçekleşmesi imkansız hale gelir. (Chambers, 2014, s.17) Bir başlangıç ve varış noktasının olmadığı göçmenlik durumu Husain'in çalışmasında evin tersyüz edilmesiyle birlikte yerleşik olamamaya, her yerde yabancı olmaya ve kendini evinde hissetmemeye gönderme yapmaktadır.



Resim 23: Owaiss Husain, Sessiz Kalp, 2015, kağıt, tahta, ayna, su, fotoğraf, video, enstalasyon,
Erişim: <https://owaishusain.com/artworks/categories/3/9373/>

Kâğıt evler ile birlikte kullanılan aynalar ve sular alanı genişletmekte ve evlerin görüntüsünü çoğaltmaktadır. Aynı zamanda enstalasyonun bir yerinde bir gezginin ayaklarının hareketini görmekteyiz. Bu görüntü de yersizliğin ve göçün anlatımına katkı sağlamaktadır.

Husain, göç olgusu ve bu çalışmasına dair şöyle demektedir:
Herkes bugün bir göçmendir, biz dalgaların karaya attığı odun parçasıyız...
Dünyanın en uzak köşesinde bile bundan etkilenmeyen hiçbir insan yok.
Çevrede yaşanan ve herkesin sonuçlarını hissettiği kaymalar...⁹

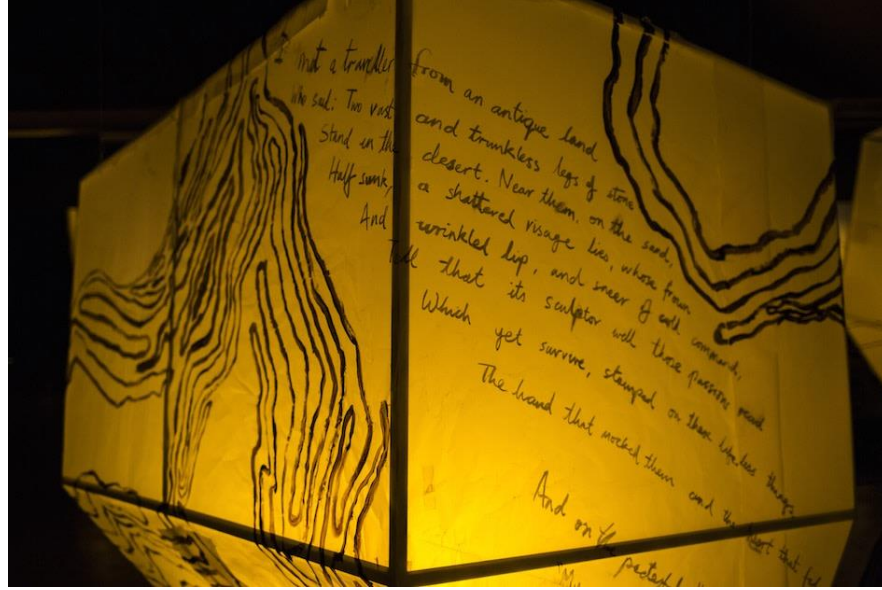
⁹ Gülser Günaydın, *Bunlar da var- Owaiss Husain*, <https://kontrastdergi.com/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-owais-husain-54-sayi/> Erişim: 04.11.2020



Resim 24: Owais Husain, Sessiz Kalp, 2015, yakın görünüm
Erişim: <https://owaishusain.com/artworks/categories/3/9373/>



Resim 25: Owais Husain, Sessiz Kalp, 2015, aynadan görünüm
Erişim: <https://owaishusain.com/artworks/categories/3/9373/>



Resim 26: Owais Husain, Sessiz Kalp, 2015, ayrıntı, **Erişim:** <https://owaishusain.com/artworks/categories/3/9373/>

Göçmenliği deneyimleyen sanatçılarda Didier Fiuza Faustino, 1968 yılında doğmuştur. Paris ve Lizbon’da yaşamakta ve çalışmalarına buralarda devam etmektedir. Çalışmalarında şehrin kültürel dokusu ile birlikte inşa etme üzerine sorgulamalar yapmaktadır. Bu anlamda yerleşmenin siyasi ve ahlaki boyutlarını mimaride ve sanatta birleştirerek izleyiciye sunmaktadır. Mekân, binalar ve beden üzerinden irdeleme yapan sanatçı bu alanın birbirleriyle kesişim noktalarına değinmektedir. Merlau- Ponty, evrene beden ile erişildiğini söylemektedir aynı zamanda Husserl de insanın bedeniyle dünyaya katıldığını belirtmekte ve fiziksel varoluşunun önemine gönderme yapmaktadır. Bu iki görüş de bedeni mekândan ayırmamaktadır. Faustino da çalışmalarında bu kavramları birlikte kullanmaktadır.

Göçmen bir ailede yetişen Faustino, ev ile ilgili kurduğu ilişkiyi şöyle anlatmaktadır;

Daha iyi hayat koşulları arayan ailem 1960’larda Portekiz’den Fransa’ya göç etti. Ben çocukken Portekiz, demokrasi arayışıyla, devrimini gerçekleştirdi. Onlu yaşlarımın sonunda Portekiz, yeni bir dünyanın yeni simgesi, Avrupa Birliği ile bütünleşti. Genç bir yetişkin olduğumda Portekiz’deki ilk evimi inşa ettim.¹⁰

¹⁰ <http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=31>

Faustino, 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (2017) "İlk Evim" isimli bir mimari yapı sunmuştur. Sanatçı, derme çatma bir ev görünümünde olan bu yapı için beklentilerimizin ve kayıp hayallerimizin metaforu demiştir. Burada gördüğümüz ev, içinde oturulacak bir yapı olarak karşımıza çıkmamaktadır. Hem kullanılan malzemeler hem de binanın sağlam olmayışı bu izlenimi vermektedir. Bu çalışmayı "ilk ev" olarak adlandırması da önemlidir. Çünkü çocukluktan gelen o ilk ev algısı bu kavrama bakışımızı da şekillendirmektedir. Faustina'nın göçmen oluşu ve ilk evim olarak tanımladığı bir yapının çarpıklığı izleyicide tam anlamıyla bir yere yerleşememiş olduğu yönünde bir algı uyandırmaktadır. Daha önceden de belirtildiği gibi Heidegger, modern insanı evsiz olarak tanımlamaktadır. Ona göre dünyaya fırlatılmış olma düşüncesiyle insanlar evlerini aramaya başlamışlardır. Bu anlamda da kendilerini hiçbir yerde evinde hissetmemektedirler. Burada bahsi geçen evsizlik bir mekânda bulunmuyor olma durumu değildir. Yaşanılan yerde ev deneyiminin olmamasıdır. Bu da bir anlamda köksüzlüğü ya da köklere bağlılığı doğurmaktadır. Heidegger, bu kavramları "inşa etmek" ve "iskân etmek" bağlamında incelemektedir. Oturmak iki türlü tarif edilebilir; ilki günlük anlamda ve deruni olmayan anlam, yani bir yerde kafasını sokacak bir evi olma, bir adrese sahip olma vs. gibi. Bu anlam kelimenin ilk anlamı olmasına rağmen oldukça dar bir anlamdır. İkinci ve daha özsel anlamı ile oturmak ya da ikamet etmek, insan varlığını kendi bulunduğu yere bağlılık hissetmesi, kendisini oraya bağlaması ve son olarak da yer sevgisi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Topakkaya, 2018, s.68) Heidegger, ikamet etmeyi bir varoluş sorunu olarak görmektedir. Bir yere yerleşememek, kök salamamak, evin geçici olması gibi durumlar Heidegger'e göre sıkıntıyı doğurmaktadır. Kişilerin dünyayı anlamlandırmaları da bu kavramlar üzerinden yapılmaktadır. Bu nedenle göç olgusu tam yerini bulamamak, evini kaybetmek gibi durumlar bağlamında tartışılmaktadır. Faustino'nun çalışmalarında da bu arafta kalma durumunu görmekteyiz. "İlk Evim" isimli çalışması tam da bu ikame etmenin özsel anlamı ile ilişkilendirilebilir. Görülen bir ev vardır ancak bu ev içinde ikame etmeye imkân vermemektedir. Bir anlamda yerini bulamamışlık söz konusudur.



Resim 27: Didier Faustino, İlk Evim 1996, Santa Eufemia, Portekiz, 2x2x4 m, Erişim: <https://didierfaustino.com/My-first-house>

Faustino, “Bir Metrekarelik Ev” adını verdiği çalışmasında yasadışı göçmenlerin yaşadığı sorunlara vurgu yapmaktadır. Şehrin ortasında yükselen geniş binalar arasında uyguladığı bu yapının her bir bölümü bir metrekarelik bir alandır. Bu kadar dar bir yapı bize evin bir sıkışmışlık hissi yarattığını göstermektedir. Heidegger’in düşüncesindeki evsizlik ve sıkıntı ilişkisinin bir yansıması gibidir. Yine “İlk Evim” isimli eserinde olduğu gibi burada da ev içinde oturma imkânı vermemektedir

Göçmenlerin yaşadığı, bir eve bir yere sahip olma ama aslında olamama ikilemini göstermesi açısından önemli bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Göçmen olma durumunda bir yere yerleşme isteği vardır. Özellikle ülkeler arası bir değişim söz konusu olduğunda kişi yalnızca evini bırakmaz, aynı zamanda konuştuğu dili ve köklerini de bırakmış sayılmaktadır. Heidegger dil varlığın evidir diyerek aslında bu konuya da değinmektedir. Bu anlamda göç yalnızca bir mekan değişimi değildir. Faustina “Bir Metrekarelik Ev” isimli çalışmasında, yapıyı şehrin ortasına

yerleştirerek bir anlamda görünmeyen göçmenlerin hayatını gözler önüne sermektedir. Bakışı göçmenlerin üzerine çevirmekte ve bu sıkışmışlık durumunu imlemektedir.



Resim 28: Didier Faustino, Bir Metrekarelik Ev, Paris, Fransa, 2006, 2.7 x 2.7 x 17 m | 1m² (her seviye)Erişim: <https://didierfaustino.com/One-square-meter-house>



Resim 29: Didier Faustino, Bir Metrekarelik Ev, gece görünümü, Erişim: <https://didierfaustino.com/One-square-meter-house>

Didier Faustino gibi göçmenliği deneyimleyen ve bunu çalışmalarında ortaya koyan sanatçılardan biri de Do Ho Suh'dur. Koreli sanatçı Do Ho Suh 1962 yılında Seul'de doğmuştur. Seul National Üniversitesi'nde öğrenci iken Güzel Sanatlar alanında master yapmak amacıyla Amerika'ya taşınmıştır. Burada Rhode Island

Tasarım Okulu ve Yale Üniversitesinde sanat çalışmalarına başlamıştır. Hayatını Seul, New York ve Londra arasında geçiren sanatçı bu yaşam şeklini göçebelik olarak tanımlamaktadır. Yaptığı çalışmalarda da kendi deneyimini izleyiciye aktarmaktadır. Özellikle geleneksel Kore kültürünün önemli bir unsuru olan Kore evlerini mekânı yeniden yaratma bağlamında sık sık kullanmaktadır. 1960' yıllarda geleneksel Kore evlerinin bir çoğu, modern yapıların yapılmaya başlanmasıyla birlikte tahrip edilmiştir. "Do Ho Suh'un çocukluk dönemine rastlayan bu dönemde ailesi, yıkılmış bir saray yapısının ahşaplarından inşa edilmiş, küçük ancak, Suh'un daha sonraki sanatsal yaratımlarının temelinde yer alacak olan geleneksel bir Kore evine sahipti." (Karakoç ve Başbuğ, 2019, s.588) Bu ev, 1991 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne taşındıktan sonra da kendi coğrafyasından kopmanın ve göçmen olmanın kendisinde yarattığı etkileri yansıtmak için sık sık heykellerinde yerini bulmuştur. Gaston Bachelard "Mekânın Poetikası" (2017) isimli kitabında evden bireyin ilk evreni olarak bahsetmektedir ve ilk ev ile ilgili şöyle demektedir; "doğduğumuz ev, bir ana bina olmaktan çok, bir ana hülyadır." (s.46) Do Ho Suh yaptığı heykellerde bu ana hülyaya dönmektedir ve çocukluk evi çalışmalarının önemli bir bölümünde kendini göstermektedir. Seul, Londra ve New York'ta bulunduğu sıralarda ürettiği heykelleri bu çocukluk evinin yeniden inşası gibidir. Sanatçı "Kapı" isimli çalışmasında çocukluk evinin kapısını birebir ölçekle tasarlamıştır. İpek kumaşlardan yaptığı bu çalışmasında kumaşın şeffaflığı ile birlikte iç-dış meselesini de sorgulamaktadır. Kapı, bir yapının dışarıya açılan bir unsurudur, içeriğin dışarıya ile olan sınırını çizmektedir. Bu çalışmada kullandığı şeffaflık ile kapı bu özelliğini de kaybetmektedir. İçerinin ve dışarının neresi olduğunun belli olmadığı bu çalışmada izleyici de muğlaklaşan sınırları deneyimlemektedir. Do Ho Suh, hayatımızın bir noktasında evden ayrılmalıyız ve ziyaret için döndüğümüzde ise aynı evi bulamayız artık, yalnızca hayatımızda taşıdığımız nostaljik anıları buluruz demektedir. (Caruso, 2008, s.5)



Resim 30: Do Ho Suh, “Kapı”, Seul’de çocukluğunun geçtiği evinin kapısı, ipek ve paslanmaz tüplerden yapılmıştır, 326,5 x 211,5 x 100 cm. Singapur Bienali, 2016. <https://elcultural.com/Do-Ho-Suh-la-casa-nomada>

“Uluslararası bir sanatçı olan Suh, sembolik olarak sevilen ev imgesi için özlemini, onunla birlikte katlanıp taşıyabilecek kadar hafif, kolayca taşınabilen bir nesne durumuna getirmektedir. Katlanıp neredeyse bir valizin içine sığdırdığı kumaş yığınlarıyla, anılarını gidebildiği her yerde yeniden yaratabilmektedir.” (Karakoç, vd., 2019, s.589) Böylesi bir kullanım ve yeniden inşa şekli evin geçiciliğine de vurgu yapmaktadır. Sanatçı, evden uzak olmanın yalnızca coğrafi koşulları ile ilgilenmemektedir. Bellekte kalan ev imgesiyle birlikte eve duyulan ihtiyacı da görselleştirmektedir. Sanatçının hayatının farklı dönemlerinde yaşadığı evleri bir araya getirerek hafif malzemeler ile sergilemesi, Heidegger’in insanın geleceğinin evsizlik olduğunu ifade etmesini akla getirmektedir.

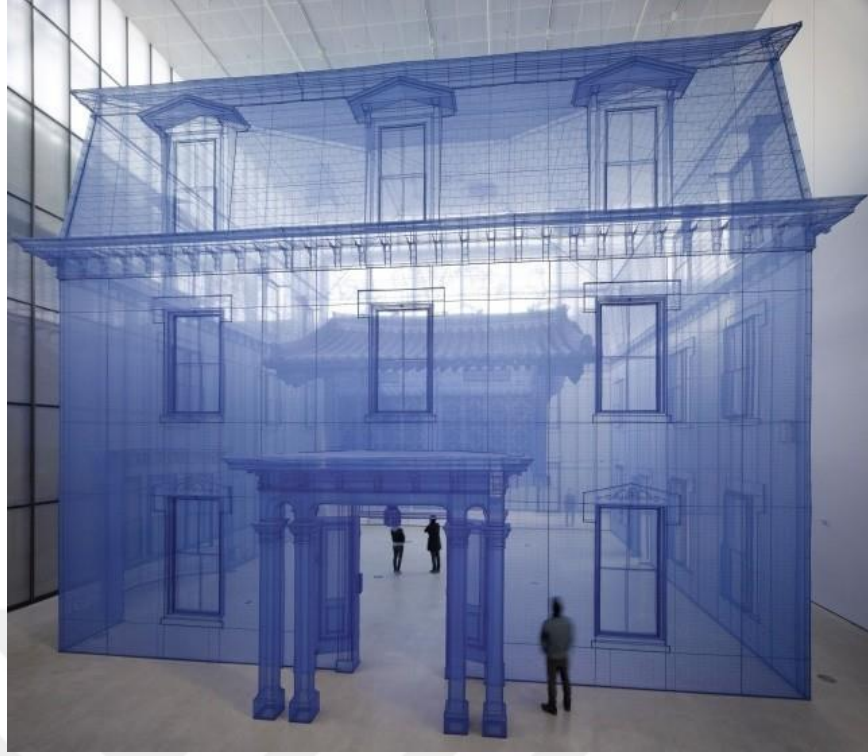
“Ev İçinde Ev” isimli çalışmasında Amerika’da Rhode Island’da yaşadığı evin içine Seul’deki evini birebir ölçekte yerleştirmiştir. Büyük ölçekli çalışmalarında ev daha çok görünür kılınmaktadır. Bu çalışmasını polyester kumaştan yapmıştır. Dıştaki modern yapının içine girilebilmektedir. İzleyici yapının içine girdiğinde içerideki Kore evinin etrafında dolaşabilmektedir. Burada içerideyken dışarıda olmayı

deneyimlemekte ve evin içindeyken bir evin dışında olma durumunu yaşamaktadır. İki evin içiçe olması insanın evinin neresi olduğu sorusunu sormaktadır. Ev, yaşadığımız yer midir yoksa belleğimizde yaşattığımız yer mi? Do Ho Suh göçmen olmanın verdiği duygu durumları ile bu soruyu sorgulatmaktadır.



Resim 31: : Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev”, Modern ve Çağdaş Sanat Ulusal Müzesi, Seul, 2014. Sanatçı: Do Ho Suh. Mor renkte polyester kumaş, metal çerçeve. 1530 x 1283 x 1297 cm Amerika’da Rhode Island’da yaşadığı evin içine çocukluğunun geçtiği Seul’deki evini 1/1 ölçekte yerleştirerek mor renkte kumaştan yapmıştır.<https://www.arshake.com/en/frame-home-within-home-within-home/>

Suh, eserlerinde boyut olarak daha az anıtsal düşündüğü ve her ev için vazgeçilmez nesneleri kumaşın yumuşak dokusu ve Kore kültürüne özgü dikiş ve nakış tekniği ile birleştirerek, aslında günlük hayatta hiç de fark edilmeyecek küvet, radyatör, buzdolabı, menteşe, kapı kolu, klozeti led ışıkla aydınlatarak göz önüne çıkarmıştır. Böylece sıradan nesnelere mücevher niteliği kazandırarak, bireyin günlük hayatında fark edilmeyen ama bir o kadar da önemli olan konutun mimari donatılarını vurgulamıştır. (Gürani ve Koşar, 2018, s.1492)



Resim 32: : Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev” genel görünüm, <https://www.victoria-miro.com/news/499>

Heidegger, sanatı tanımlarken “açığa çıkarma” durumundan bahsetmektedir. Ona göre, görünmeyeni görünür kılma sanatçının işidir. Sanatı hakikatin vuku bulması olarak tanımlamaktadır ve bu hakikat bir şeyin kendi içinden açığa-çıkartılmasıdır.

Meydana getirme, bir şeyi gizli- kalmışlıktan, gizli-kalmamaklığa çıkarır. Meydana getirme, sadece gizli kalanın, gizli kalmamaklığa gelmesinde vuku bulur. Bu gelme bizim açığa çıkmak dediğimiz şeye dayanır ve onun için hareket eder. (Bolt, 2020, s.54)

Çalışmalarında Do Ho Suh da evin ön plana çıkmayan nesnelerini görünür kılmaktadır. Kullanılan malzemenin şeffaf ve hafif oluşu geleneksel ev tanımını da sorgulatmaktadır. Köksüzlüğü ve geçiciliği ifade eden bu çalışmalar sergilendikleri mekânlarda yeniden tanımlanmaktadır.



Resim 33: : Do Ho Suh, Apartment A,, <https://inhabitat.com/step-inside-this-see-through-apartment-made-of-colorful-fabric/do-ho-suh-apartment/>

Do Ho Suh, çalışmalarında soyutlamaları; klozet, dolap, vb. formunda nesnelerle somutlaştırmıştır. Ancak izleyicinin kafasında kişiselleştirmemiş, sadece ilk akla gelen biçimiyle aktarımını sağlamıştır. İlk akla gelen arketip, her insanın kendine ait olması, kendinden bir parça bulması hissini yaratmaktadır. (Gürani vd., 2018, s.1494)

Sanatçı, böyle bir kendine ait olmaklık ile izleyiciye kendi deneyimini yaşama şansı tanımaktadır. Bir yere ait olmayan ve herhangi bir yere kimlik kazandırmayı amaçlamayan bu kumaş heykeller geçiciliği ile göçebe olmayı da çağrıştırmaktadır. Sanatçının, eserlerini sergi mekânına bavulda taşınması da özlenen evin her zaman yanında olduğu düşüncesini iletmektedir. Bununla birlikte ev, bir anı olarak akılda kalmaktadır. Gaston Bachelard, evden “beni koruyan ben-olmayan” diye bahsetmektedir ve evin o hayali olma halini şu şekilde açıklamaktadır;

Kendi içselliği içinde ele alındığında en mütevazı ev bile güzel değil midir? “Mütavazı yuvaları” betimleyen yazarlar, mekânın poetikasına ait bu unsura sık sık değinir. Ama bunun üstünde pek az dururlar. Mütevazı yuvada betimlenecek pek az şey olduğu için burada fazla kalmazlar.(...) Oysa hayallerin gerçek başlangıç noktaları, eğer bunları fenomenolojik yöntemle inceliyorsak, ikamet edilen mekânın ne tür değerlere sahip olduğunu, beni koruyan ben-olmayı somut olarak gösterecektir bize. (Bachelard, 2017, s.34-35)



Resim 34:: Do Ho Suh, Specimen Serisi, Apartman A, New York, 2011, <https://www.fantomprojects.org/exhibition-do-ho-suh-moca-cleveland/>

Do Ho Suh izleyiciye bu “mütevazı yuva” fikrini göstermektedir. İçinde yaşarken dikkat edilmeyen nesneleri göz önüne çıkartmaktadır. Bunu yaparken de izleyiciye kendi kişisel deneyimlerini hatırlatmakta ve yaşatmaktadır.

Bir yere ait olmanın ne anlama geldiği sorusu Suh’un eserlerindeki genel tavrı belirlemektedir. Bir “ev”, fiziksel bir yapıya sahip olmalıdır (kapı kolları, tutamaklar, duvarlar), fakat ait olma deneyiminin de duygusal bir yapısı vardır. Kendimizi “özel” ve “herkese açık” veya “içeriden” ve “dışarıdan” durumu arasındaki eşiğe konumlandırmamıza izin verir. Bu hassas yapılar, geçici “küresel vatandaş”ın ve köklerinden kopmuş göçmenin yalnızlığını yakalarken, aynı zamanda tanıdık ortamların konforunu da hissettirmektedir. (Özkarakoç vd. 2019, s.591)



Resim 35: Do Ho Suh, Apartman Serisi, Polyester, 2011, 163x488, <https://www.baahng.com/artists/do-ho-suh>



Resim 36 : Do Ho Suh, Apartman Serisi, detay, <https://inhabitat.com/step-inside-this-see-through-apartment-made-of-colorful-fabric/do-ho-suh-apartment/>

Kolombiya'lı sanatçı Doris Salcedo, çalışmalarında ülkesinde uygulanan şiddet, zorla yerinden edilme gibi kavramları görselleştirmiştir. Gündelik eşyalar ile kurduğu

entalasyonları evden artakalanları simgelemektedir. Bu anlamda ev güvenli bir sığınak iken bir yıkım aracına dönmüştür.

“La Casa Vidua” isimli çalışması evinden zorla göç ettirilmiş ve güvenlik arayışı içinde olan Kolombiya’lı kadınlar ile yaptığı röportajlar sonucunda oluşmuştur.



Resim 37: Doris Salcedo, La Casa Vidua 1, 1992-94, https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/

Salcedo'nun bu çalışmasında kullandığı nesneler tanıdık olsa da kullanılış şekilleri itibariyle esrarengiz bir ifade bulmaktadır. Bu çalışmada ev adeta bir yas mekânına dönmüştür.



Resim 38: Doris Salcedo, La Casa Vidua 2, 1993-94, https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/



Resim 39: Doris Salcedo, La Casa Vidua 2, detay, 1993-94, https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/



Resim 40: Doris Salcedo, La Casa Vidua 3, 1994,
https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/



Resim 41: Doris Salcedo, La Casa Vidua, 3, detay,
https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/



Resim 42: Doris Salcedo, La Casa Vidua 4, 1994,
https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/



Resim 43: Doris Salcedo, La Casa Vidua 6, 1995,
https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/



Resim 44: Doris Salcedo, La Casa Viuda 6, detay, https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/

Doris Salcedo çalışmaları Kolombiya'daki sosyal trajedinin bir parçası olan iç göç ve sürgün düzeylerini ortaya koymaktadır. (Sotelo, 2004, s.23) Evinden edilmek, yerinden sökülmiş eşyalar, kapılar ile ifade edilmektedir. Bir anlamda kökünden sökülmiş olmanın da görsel ifadesidir.

Göç, bir arkada bırakma durumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir evi, dili, aileyi, alışılan sosyal ortamı bazen geri dönüşsüz olarak bazen de geçici olarak bırakmak zorunda olmaktır. Konusunu göçten alan sanatçıların çalışmalarında da bu arkada bırakılış ve eve duyulan özlem somutlaştırılarak anlatılmıştır.

4.2.3. Kendileme Pratiği: Tekinsizlik ve Yabancılaşma

*Kendi evimde
davetsiz bir misafirden
başkası değilim ben.¹¹*

Fenomenolojik yaklaşımda insanın fiziksel mekân ile olan ilişkisini sorgulamaya yönelik araştırmalar yapılmaktadır. Ev deneyimi yaşanırken de belli başlı kavramlar ön plana çıkmaktadır. Bunlardan biri kendileme kavramıdır. Özellikle çevre

¹¹ Maurice Blanchot, *Sonradan Sonsuz Yineleme*, 60

psikolojisinde karşımıza çıkan kendileme kavramı¹², bir şeyi kendine ait kılma pratiği olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda mekânın kendilenmesi, ev ile olan deneyim ilişkisine dayanmaktadır. Temelini Marksist düşünce sisteminden alan kendileme, yaşantılar yoluyla kişilerin kendilerini yeniden üretmeleri olarak yorumlanmaktadır.

Kendileme yapma ve edimi içerdiğinden, dönüştürme ve değiştirme sürecinde ifadesini bulmaktadır. Bu, hiçbir nesnel varlığın fizik olarak var olmak nedeniyle bize verilmiş olmadığı, sadece kendilemenin gerçekleşebilmesi için bir temel oluşturabileceği anlamına gelmektedir. (Göregenli, 2018, s.124)

Kendileme bir anlamda kabul etmeyi beraberinde getirmektedir. Bir şeyi kendimize ait hissetmek aynı zamanda bedenın katılımını da gerektirmektedir. Bu anlamda yerlere, sokaklara sahip olamasak da oralara kendimizden bir şeyler katarak ilişki kurabiliriz. Daha önce bahsettiğimiz flanör kavramında olduğu gibi, sokaklarda, caddelerde, kalabalıkların içinde kendimizi evimizde gibi hissedebiliriz “onlarda kök salabiliriz; bu aşinalık ilişkisi, onların kimliğini bizim kimliğimizle birlikte oluşturur ve kendiliğimizi, kimliğimizi onlarla tanımlarız.” (Göregenli, 2018, s.124) Böyle bir ilişki ise evin ya da yerin kendisiyle değil, oraya yüklenen anlam ile ilgilidir. Burada da kişilerin deneyim boyutu ön plana çıkmaktadır. Fransız şair Charles Baudelaire flanörü yalnızca aylaklık yapan, boş boş gezen bir gezgin olarak görmemektedir. Onun “flanör tipinin gezgin ve meraklı yönleri vardır. Sokakları evi olarak görür.” (Erdoğan, 2020, s.23) Kalabalık içinde kendini evinde hissedenden bu modernizmi temsil eden figür, evde olmak için kapalı bir mekâna ihtiyaç duymamaktadır.

Kendileme süreci, kişilerin başkalarıyla aralarına sınır koyma ihtiyacından doğmaktadır. Bu noktada varlığın tek oluşunu yaşama isteği, mahremiyet gibi kavramlar bu sürece dâhil olmaktadır. Mekânları kendileme pratiğinde çeşitli tercihlerin ve kişilerin önceki yaşamlarının izlerine rastlanmaktadır. Evler, içinde yaşayanlar tarafından kendi kişilik özelliklerini belli edecek şekilde değiştirilmektedir. Bunun yapılamadığı durumlarda ise o eve dair doyumun oluşmadığı ve mekâna bir yabancılaşma hissiyle yaklaşıldığı görülmektedir. “Fenomenolojik yaklaşımın mekânsal, zamansal ve sosyo-kültürel bir yönelimle kavramsallaştırdığı ev deneyimi, kendileme ve kimlik ilişkisinin yanında düzen, köklülük, süreklilik ve bağlantılılık

¹² Kendileme, özellikle çevre psikolojisinde kullanılan bir kavramdır. Bununla birlikte fenomenolojik bakış açısında kendine mal etme, kendi kullanımına ayırma gibi anlamlar ile kullanılmaktadır. Mekân ile olan ilişkisi de bu yöndedir. Bir yerin sınırlarını belirleyerek kişinin kendi güvenli alanını oluşturmasıyla ilgilidir.

gibi kavramlarla da anlaşılabilir.” (Göregenli, 2018, s.127) Bu gibi ilişkilerin sürebilmesi için de ait olma ve aşinalık duygusunun devamlılığının önemi ortaya çıkmaktadır. Bazı durumlarda bu süreç kesintiye uğramaktadır. Kişiler bulundukları eve ya da mekâna güven duymamakta kendilerini oraya ait hissetmemektedirler. Aşinalık duygusunun yitilmesi tekinsizlik ve yabancılaşma kavramlarıyla karşımıza çıkmaktadır.

Tekinsizlik kavramı ilk olarak Ernest Jentsch tarafından 1906 yılında yazılan “Tekinsizin Psikolojisi” isimli makalesinde geçmektedir. E.T.A Hoffman’ın “Kum Adam” (1816) öyküsünden yola çıkarak açıkladığı bu kavramı tanıdık ve yabancı olan arasındaki muğlaklık açısından incelemektedir. 1919 yılında ise Sigmund Freud “Tekinsiz” isimli bir makale yayınlamıştır ve burada Jentsch tarafından yazılan makalenin yetersizliğinden söz etmektedir. Ona göre Jentsch öyküdeki tekinsizliği esrarengizlik ve alışılmadık ilişkisi üzerinden incelemenin ötesine geçememiştir. Sigmund Freud tekinsizliği yalnızca bilinmeyene, yabancıya yönelmiş bir durum olarak görmemektedir. Ona göre tekinsizlik aynı zamanda gizlenmiş ya da bastırılmış olanı da imlemektedir. “Tekinsiz, dehşet verici olanın öteden beri bilinenden, çoktandır aşına olunandan kaynaklanan türüdür.” (Freud, 2020, s.28)

Freud makalesinde tekinsizlik kavramını etimoloji üzerinden incelemeye açmaktadır. Bu anlamda Umberto Eco, “Çirkinliğin Tarihi” (2019) kitabında şöyle demektedir;

Freud bir sözlükte Schelling’in bir tanımını bulmuştu. Bu tanıma göre, tekinsiz, gizli kalması gerekirken, gün yüzüne çıkan şeydir. (...) Freud, sözcüğün etimolojisi üzerinde uzun uzun duruyor, çeşitli dillerde şu tür kavramları içeren bir semantik alanı irdeliyordu: Yunancada tuhaf ya da yabancı; İngilizcede uneasy, gloomy, uncanny, ghastly, haunted (ev hakkında); Fransızcada inquietant, sinistre, lugubre, mal a son aise; İspanyolcada sospechoso, siniestro; Arapçada ve İbranicede iblisçe ve tüyler ürpertici. Son olarak, tedirgin edici, endişeli bir korkuya yol açan, tüyler ürpertici: Hayalet, sis, gece, kıpırtısız figür için kullanılabilir.

“Psikanalitik bir duygu durumu olarak dilbilimsel verilerle açıklanabilen tekinsizlik; insanın iç yaşamına dönük, tanıdık olduğunu düşündüğü olay, durum, mekân, kişi ve en önemlisi kendisi karşısında yabancılaşma, ait hissetmeme ve benzeri durumlardaki algı belirsizliğine yönelik, paradoksal bir kavramdır.” (Barlas, 2020) Tekinsizlik, insanın dış dünya ile olan ilişkisinde oluşan olumsuzluklarla birlikte kendini güvende hissedememe ve arada kalmayı ifade eden tedirgin edici bir durum

olarak karşımıza çıkmaktadır. İçeride güvende olmama hissi, bir mekâna olan güvenin kayboluşunu imlemektedir bu nedenle de insanın kendisini güvende hissetmesi gereken, bir aidiyetin söz konusu olduğu ev, tekinsizlik durumu ile karşı karşıya kalmaktadır. Evin artık güvenli bir mekân olmaktan çıkışıyla birlikte kişide yaşadığı yere bir yabancılaşma da başlamaktadır.

(...) İnsanın dünya uzamındaki varlığının en temel koşullarından ve belirtilerinden biri olarak ev; dışa karşı kapalı yapısıyla, içerideki yaşamı dıştan örterek gizlerken farklı anlam ve yaşantılara gebeliğiyle tekinsiz olma potansiyelini de içinde barındıran bir mekândır. Gerçekte ev, bir taraftan insan yaşamına elverişli, güvenli, rahat ve zamanla içerisinde varlık bulan insana aşına gelmeye başlayan bir alan haline dönüşürken, diğer bir taraftan insanın geçmişiyle sürekli yüzleştiği, korkuları, kaygıları, acı ve sıkıntı verici deneyimleri ve hatta ölüm gibi bir gerçeği de bastırarak unuttuğu mekândır.” (Barlas, 2020, s.14)

Tekinsizlik, evin bilinen anlamıyla rahat, güvenli, barınak olma halinden çıkışının kişide meydana getirdiği huzursuzluk ve sıkıntı hissiyle oluşmaktadır. “Çünkü herkesin güvenli bir eve (Heim) ihtiyacı vardır. Ama o güvenli evin içinde daima bir sır (Geheim) vardır. Cümlelerin sırasını da değiştirebiliriz: Evin içinde daima bir sır vardır. Herkesin başını sokabileceği güvenli bir eve ihtiyacı vardır.” (Gürbilek, 2020, s.11)

Kavramın semantik kökenine inildiğindeyse; Almanca *heim*; ev- yaşanılan yer kelimesine dayanmakta olup, anlamı; evin içinde, ev gibi güvenli, rahat, gizli bir alanı niteleyen *heimlich* kelimesinden türetilerek, bu durumların karşıtlığını/ zıtlığını belirten *unheimlich*; güvenli alanda/ güvende olamama, eve ait olmama, tanıdık olmama tanımlarına dayanmaktadır.(Barlas, 2020, s.14)

Tekinsizlik varlık ve yokluk arasındaki bağ ile ilgili soru sormaktadır, olmaması gereken bir yerde bir şeyin olması ya da tam tersi olarak olması gereken yerde bir şeyin olmaması karşısında duyulan tedirginliğe işaret etmektedir. Bu anlamda evin tekinsiz bir hale gelmesi yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığını da sorgulamaktadır.

Heimlich- unheimlich kavramları varoluşçu yapı içerisinde Alman filozof Martin Heidegger tarafından Sein und Zeit (Varlık ve Zaman)adlı çalışmasında, huzur ya da kaygı anlarında 'Varlığın evde olması ya da olmamasına yönelik bir ilişki içerisinde ele alınmaktadır. "Dasein ona tam bir sükûnet veren bir his, "evde" olduğu hissi duyarken, endişe ortaya çıktığında bu his ortadan kalkar ve Dasein'ın 'içeride-Oluş'u, "varoluşsal evde-olmama 'tarzı'na girer. (Barlas, 2020, s.15)

Kendileme kavramının temelini Marx'ın düşüncesinden aldığı daha önce belirtilmişti. Emek üzerinden bir değerlendirme yapan Marx'a göre yabancılaşmanın üç farklı boyutu bulunmaktadır.

(...) Bunlardan ilkinde, yabancılaşma bir kopuşu betimlemektedir. İnsanın kendi doğasından ya da işçinin ürettiği ürünlerinden kopması yabancılaşma olarak tarif edilir. İkinci olarak, yabancılaşma bir tersine dönüşü ifade etmektedir. bu dönüş, insan ile Tanrı, toplumsal yaşam ile siyasal yaşam, insan etkinliği ile ekonomik ilişkiler arasındaki bağların tersine dönüşüdür. Yabancılaşmanın üçüncü anlamı ise, öznenin nesne tarafından baskı altına alınmasıdır. (Peksan, 2021, s.113)

Heidegger, varlığı ev ile ilişkilendirmektedir, kendini evinde hissedemeyen, Dasein'da dünyaya karşı bir aidiyetsizlik hissiyle birlikte yabancılaşma duygusu yaşanmaktadır. Bu yabancılaşma ise Dasein'ı dünyadaki yerini aramaya itmektedir. Heidegger bu konuyla ilgili "Yurtsuzluk dünyanın yazgısı haline geliyor" der ve aynı paragrafta şu sözlerine yer verir: "(...) Marx'ın asli ve belirgin bir anlamda insanın yabancılaşması olarak fark ettiği şey köklerini modern insanın yurtsuzluğunda bulmaktadır." (Krell, 1977, s.219'dan aktaran Arpacı, 2010, s.199 Heidegger böyle bir ait olmama, yabancılaşma, yurtsuzluk ve evsizlik hislerini sıkıntı ile ilişkilendirmektedir.

Henri Lefebvre "Gündelik Hayatın Eleştirisi" kitabının ilk cildinde yabancılaşma önemli bir felsefi sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Lefebvre için yabancılaşma mefhumunun çift yönlü bir işlemsel değeri vardır. Yabancılaşma, bir yandan kapitalist toplumun mevcut çelişkilerini ve krizlerini görünür kılma olanağını yaratıyorken, diğer yandan toplumsal parçalanma ve çalkantıları aşmayı amaçlayan kültür üreticileri ve kültür varlıklarının ideolojik yanılsamalarını gizeminden arındırma çabasını mümkün kılıyordur. (Kurtar, 2020, s.63)

Mekâna duyulan yabancılaşma ile birlikte oluşan tekinsizlik hissini birçok sanatçı çalışmalarında işlemiştir.

1943 doğumlu Amerikalı sanatçı Gordon Matta-Clark, özellikle 1970'li yıllarda yaptığı eserleri ile tanınmıştır. Binaları keserek, parçalayarak, yıkarak eserle oluşturmaktadır. Amerikalı bir annenin (Anne Clark) ve aynı zamanda sürrealist bir sanatçı olan Şili'li Roberto Matta'nın oğludur. Ebeveynlerinin ayrı yaşıyor olmasından dolayı çocukluğu Amerika ve Fransa arasında geçmiştir. Onun ev ile ilgili bu ilişkisi ülkeden ülkeye ve evden eve taşınmasıyla başlamıştır. Geçicilik ve evsizlik üzerine olan bu durum, Matta- Clark'ın annesinin yazar Hollis Alpert (196-2007) ile evliliği

üzerine bir parça değişir. “1970 yılında sanatçı soyadını, annesinin genç kızlık soyadı olan “Clark”ı ekleyerek değiştirir.” (Talu, 2018, s.99)

Yaptığı işlerin öznel boyutunu anlayabilmek için, mimar ve sanatçı baba Robertta Matta Echaurren’in oğlu olarak Gordon Matta- Clark’ı, yetiştiği çevreyi ve çocuk Matta- Clark’ı anlamak gerekir. “Matta- Clark, ikiz kardeşiyle sürrealizmin André Breton (1896-1966), Marcel Duchamp (1887-1968) ve Katherine Dreier (1877-1952) gibi başlıca kişiliklerine ve onların sanat tartışmalarına ev sahipliği yapan, New York’taki sıradışı bir evde doğar.” (Talu, 2018, s.98)

Gordon Matta- Clark, mimarlık eğitimi almış bir sanatçıdır. “Onun mimarlığı anarşiyle birleşiyor, ‘anarchitecture’a’ dönüşüyor.” (Altun, 2018, s.138) Bu anlamda yapılar inşa etmek yerine onları, yıkıp, kesip, yarıp, heykele dönüştürmektedir. Sanatçı bu bozma durumunu şöyle ifade etmektedir;

Bir binayı bozarak, sosyal koşullara dayalı pek çok duruma işaret ediyorum: Öncelikle; sadece fiziksel zorunluluklara dayanmayan ve ayrıca bir bağlam olarak banliyöye ait kentsel kutuları, edilgen ve yalıtılmış tüketiciye yani neredeyse esir bir kitleye bir teminat gibi gösterem endüstrinin kuşatma halini açmaya...(…) Söz konusu olan, uygulanabilirliği her zaman düşük düzeyde olan kişisel, özel mülkiyet ve soyutlanma durumuna tepkidir.” (Bilir ve Usta, 2012, s.55)

Sanatçı, sonuca odaklı bir üretim yerine sürece odaklı bir üretim anlayışına sahiptir. Onun mimarlık ve sanat anlayışı da babasıyla benzerlik göstermektedir. Roberto Matta, 1935 yılında Le Corbusier’nin yanında Paris’te “İşıyan Kent” projesinde teknik ressam olarak çalışmıştır. “O tarihlerde Le Corbusier hem dönemin zihniyetini, hem de modern mimarlığın eve bakışını çarpıcı bir şekilde ifade eden ‘ev içinde yaşanılacak bir makinedir’ sloganı ve Taylorcü verimlilik ve rasyonellik ilkleri doğrultusunda üretim yapmaktadır.” (Talu, 2018, s.99) Roberto Matta da sonrasında Le Corbusier’nin düşüncesinden kopmuştur ve yoluna sürrealistler ile devam etmiştir. Gordon Matta- Clark da Le Corbusier’yi eleştirmektedir ve kendi mimarlık anlayışını ondan aldığı sloganı tersine çevirerek ifade etmektedir; “Bir makine yaşamak için değildir.” Böylelikle sanatçı, aynı zamanda evin öznel yönüne de vurgu yapmaktadır. Yaptığı çalışmalarda evin bu psikolojik boyutunu sorgulatırken bir yandan da modern ev düşüncesini somutlaştırmaktadır. Evi bir makine gibi düşünmek onu yabancılaşma kavramı ile karşı karşıya getirmektedir.

Gordon Matta- Clark, “Yarılma/Splitting” isimli işini Englewood, New Jersey’deki bir işçi mahallesinde gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında rastgele bulduğu

bir evi elektrikli testere ile ortadan ikiye ayırmıştır. Ardından evin dış bölümündeki taşları da yerinden sökmüş böylece binayı yana doğru eğmiş ve binanın yarılmasını sağlamıştır. Çalışmayı yaparken bu süreci film ve fotoğraflar ile belgelemiştir ve sonrasında ev beklediği gibi yıkılmıştır.

Yarılma, var olduğu kısa süre boyunca içinde ikamet edilemeyen tekinsiz, hatta tehlikeli bir ev haline gelir. İçinde gezilebilir ürpertici bir heykele dönüşür. Bir yandan mimarlığın yüzeyin gerisinde kalan iç yüzünü, gerçek bir kesitini görünür kılar. Bir yandan da evin iç yüzünü. (Altun, 2018, s.139)



Resim 45: Gordon Matta- Clark, Yarılma, 1974, New Jersey Erişim: <https://smarthistory.org/gordon-matta-clark-splitting/>

Gordon Matta- Clark'ın çalışmaların kapalı alanları dışarıya açma söz konusudur. Bu terkedilmiş binalarda ışığın içeri girmesini sağlayarak evin manevi yönüyle olan tabuları da ortaya çıkartmaktadır. Sanatçı bu konuyla ilgili şunları söylemektedir.

Bu projeler banliyö evinin nesne muamelesi görmesiyle etki kazandı. Binalar çoğu kişinin zihinlerinde değişmez birimlerdir, değişebilir mekân kavramı neredeyse bir tabudur, herhangi birinin kendi evinde bile. İnsanlar kendilerine ait mekânlarda dehşet verici bir ihtiyatsızlıkla yaşıyorlar. (Bilir vd., 2012, s.77)

Evin, ışık ile olan ilişkisi mekân deneyimini değiştirmek ile bağdaşmaktadır. Kullanılmayan evlerin kesilmesi, yarılması ile birlikte görülmeyen bodrum katları gibi

yerlere ışığın ve havanın girmesi sağlanmaktadır. Nisan 1976 yılında “WBAI FM’de yayınlanan Liza Béar söyleşisinde, yaptığı çalışmaların bir sanatsal deneyim olarak tanımlanır ve bunun ışığın içeri girmesini sağlamakla, mekân deneyimini değiştirmekle edilmiş olduğu vurgulanır bu tanımlamaya Gordon Matta- Clark şöyle cevap vermiştir;

Doğal ışık konusuyla biraz ilişkili olabilir. Ama örneğin kendimi, boş bir sergi mekanını alıp bir miktar ışığı içeri sokan California ekolünden, Larry Bell –sonrası ekolünün bütün türlerinden çok çok farklı buluyorum. Bu daha çok resim yapmaya benziyor. Ayrıca, yaptıklarımın onlarınkiyle ayrımı sadece fenomenoloji, soyutlanmış etki değil; oldukça karmaşık bir dizi şeyin toplamı. Ben de duruma tamamen hakim olduğumu düşünmüyorum. Sadece içine girmek ve değiştirmek istiyorum. (Bilir vd. 2012, s.47)



Resim 46: Gordon Matta-Clark, Yarılma, içeriden görünüm, Erişim: <https://smarthistory.org/gordon-matta-clark-splitting/>

Gordon Matta- Clark’ın çalışmalarında ışık, görme üzerine odaklanmıştır. Fenomenolojik bakış bize iki tür verilmişlik sunmaktadır; görünenin verilmişliği ve nesnenin verilmişliği. “Görme olarak adlandırılan şey yalnızca şeyleri görür. Görme öylesine orada bulunan ve orada duran şeyin doğrudan kavranması veya alınması ya da ona işaret edilmesidir. Böylece bütün fark, kendi başına var olan ve kendilerinden

dolayı farklılık taşıyan şeylerdedir.” (Husserl, 2017, s.9) Kendisinin de belirttiği gibi sanatçı, yalnızca ışığı mekâna sokmaz, ışık aracılığıyla görmeyi deneyimselleştirmektedir. Böylelikle evin o tekinsizlik ve geçicilik boyutunu gözler önüne sermektedir. Evi, kendi olmaktan uzaklaştırmaktadır. Tekinsizlik yokluğun yetersizliğinden ya da mevcudiyetin yetersizliğinden meydana gelir. Tekinsizlik hissi ya hiçbir şey olmaması gerekirken bir şeylerin olması durumunda ya da bir şeyler olması gerekirken hiçbir şeyin olmaması durumunda ortaya çıkar.(Fischer, 2020, s.63) Bu açıdan bakıldığında Gordon Matta-Clark, evleri bozup içeriye ışığın girmesini sağlayarak onları tekinsizleştirmiştir. Çünkü kimsenin yaşamadığı bu evler, kesilme yoluyla oturulmayacak hale getirilmiştir ve burada bir ışık kaynağını keskin bir şekilde görmek beklenmedik bir durumdur. Böylelikle evlerin bu müdahalelerle kendine yabancılaşıyor olması içeri ışığın girmesiyle birlikte yerini aynı zamanda tekinsizliğe bırakmaktadır. “Sonuç öyle dramatik ve bir o kadar da tekinsizdir ki; belki de ancak böyle bir yarık ya da çatlak, hem modern ev sorununun duygusal ve psikolojik boyutunu, hem de insan ruhunun kontrol edilemez çalkantılarını görselleştirebilir.” (Talu, 2018, 102)

Gordon Matta- Clark *Yarılma* isimli çalışmasından bahsederken, ışığın evi etkin hale getirdiğini dile getirmektedir;

Splitting (Yarılma) 1973'te Humphrey Street 322, Englewood, New Jersey'de gerçekleştirildi. Burası ağırlıklı olarak siyahların bulunduğu bir semti ve hiçbir zaman tamamlanmayacak bir kentsel dönüşüm projesi için yıkılmıştı. Ben evi devraldığım da ortalık ansızın tahliye ettirilmiş kiracıların kişisel döküntüleriyle kaplıydı. İşe, binayı ikiye bölen tüm strüktürel yüzeylerden 1 inç'lik bir dilim kesmekle başladım. İkinci aşama, temelin 40 ft'lik bir kısmını doğrudan aşağı eğmekti; böylece binanın arkadaki yarısı 1 ft kadar indirilmiş olacaktı. Merkezi 'yarık' 5 derecelik bir eğim ile oluşturuldu ve her odaya saçılan göz alıcı güneş ışığı, evi etkin hale getirdi.(Bilir vd., 2012, s.78)

Sanatçı, yaptığı çalışmalarda kişisel deneyime önem verdiğini söylemektedir. İnsanların yarattığı mekânlarda dolaşarak olmasını ilk niyetim budur diyerek ifade etmektedir. Çalışmalarında evin bütünlüğünü bozarak, onları tehlikeli ve tekinsiz birer heykele dönüştürmektedir. Mekânın sınırlarını ters yüz ederek, onu bilindik halinden uzaklaştırıp tekinsiz bir hale getiren sanatçılardan biri de Rachel Whiteread'dir.

20 Nisan 1963 Londra doğumlu İngiliz sanatçı Rachel Whiteread, alçıdan yaptığı heykelleri ile tanınmaktadır. Aynı zamanda Turner Ödülünü kazanan ilk kadın

sanatçıdır. (1993) Whiteread çalışmalarında adeta mimarlığı ters yüz etmektedir. Çeşitli nesnelerin kalıplarını çıkartarak onları bilindik görünümlerinden uzaklaştırmaktadır. İç ve dışın belirsizliğiyle birlikte ters yüz edilen nesneler aynı zamanda işlevsiz hale gelmektedirler. “Bu nesneler kütle- boşluk formuyla birlikte sanatsal bir içerik kazanmaktadır. Nesneler ve mekânlar referans alınan objelerin tıpatıp benzerleri gibi görünmelerine karşın, hayaletleşen görüntüleri ile adeta ölümü çağrıştırarak izleyiciye tekinsizleşen bir deneyim yaşatmaktadır.” (Barlas, 2019, s.17) Dökümünü aldığı nesnelerin orijinallerinin yok olması hem bu ölüm fikrini pekiştirmek de hem de var olan ile olmayan arasındaki sınırı belirsizleştirmektedir.

Heidegger, sanatın ne olduğu sorusuna açığa çıkartma, meydana getirme diye cevap vermektedir. Ona göre sanat, “bir şeyin kendi içinden açığa çıkartılmasıdır.” (Bolt, 2020, s.54) Whiteread, nesneleri ters yüz ederken bir anlamda bu açığa çıkartma durumunu ortaya koymaktadır. Nesnelerin içlerini görünür kılarak varlığın ne olduğu sorusunu da akla getirmektedir. Heidegger, bu meydana getirme, açığa çıkartma durumu ile ilgili şöyle demektedir;

Meydana getirme, bir şeyi gizli-kalmışlıktan, gizli- kalmamaklığa çıkarır. Meydana getirme, sadece gizli kalanın, gizli- kalmamaklığa gelmesinde vuku bulur. Bu gelme bizim açığa-çıkma dediğimiz şeye dayanır ve onun içinde hareket eder. (Bolt, 2020, s.54)

Sanatçı küçük nesneler ile çalıştıktan sonra ilgisini mekâna ve eve yöneltmiştir. Bu anlamda yaptığı ilk çalışma da “Hayalet” adını verdiği çalışmasıdır. Bu çalışmasında Kuzey Londra’daki Viktorya dönemine ait bir evin bir odasını betonla doldurarak, duvarların, pencerelerin ayrıntılarını sağlam bir döküm oluşturarak dışarıya çıkartmıştır. İçin dışarıya çıkışıyla birlikte artık bu oda kimseye ait değildir. İzleyici içi, dışarıdan deneyimlemek zorundadır. Bu iş genellikle hiç farkına varmadan verili kabul ettiğimiz negatif boşlukları, devasa bir kütle olarak bizim için görünür kılar. (Bolt, 2020, s.59) Heidegger’in bahsini ettiği “görünmezi görünür kılma” durumu bu çalışmada kendini göstermektedir.

Günlük yaşantımızda, odaların içinde dolanır, kapılardan girip çıkar, odalarda duran masalarda oturur ve ‘havanın görünmez mekânına’ neredeyse hiç dikkat etmeyiz. Oysa Whiteread’ın işinde, normalde verili kabul edilen ve dolayısıyla gündelik hayatta görünmez olan, güçlü bir şekilde yeniden odağa yerleştirilir. (Bolt, 2020, s.59)

Böyle bir açığa çıkartma, hakikati görünür kılmaktadır ve bunu da fark edilmeyeni ön plana çıkartmak ile yapmaktadır. Whiteread’ın çalışmalarını tekinsizleştiren de bu durumdur. Gündelik hayat içinde gördüğümüz nesnelerin

olmadıkları gibi izleyiciye sunulması tedirginlik hissiyle birlikte izleyicide mekâna bir yabancılaşmaya neden olmaktadır.



Resim 47: Rachel Whiteread, Hayalet, 1990, Erişim: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/rachel_whiteread_3.htm

Whiteread'in bu anlamda önemli olan çalışmalarından bir diğeri de Londra'nın doğusunda bulunduğu ve yıkılmayı bekleyen bir yapıdır. "Ev" isimli bu çalışmasında sanatçı, bu kez alçı değil püskürtme çimento kullanmıştır.

"Pek çok eleştirel makalede, 'Ev' sadece çoktan geçip gitmiş olan huzurlu geçmişin tatlı hatıralarını değil, aynı zamanda Thatcher yıllarının daha karanlık hatıralarını ortaya çıkarmak için hafızayla ilişki kurar." (Myzelev,2001,s.61) Bu çalışmada ev, bilinen görünümünden çıkarak yabancılaşan bir mekan görünümü sunmaktadır. Tekinsizliği de bu durumdan kaynaklanmaktadır. Evin, aşına olduğumuz haliyle bu çalışmadaki halinin çekişmesiyle birlikte izleyici de bir tedirginlik duygusu yaşamaktadır. Slavoj Žižek bu durumu şöyle yorumlamaktadır;

Bir nesne veya edim ne kadar tanıdık veya sıradan olursa, dehşet uyandırma kapasitesi o kadar büyük olur. Burada heimlich (tekin) ve unheimlich (tekensiz) arasındaki belirsizlikle ilgileniriz. (Zizek, 2012 s.152)



Resim 48: Rachel Whiteread, Ev, 1993, Erişim: <https://lucynorthblog.wordpress.com/2016/10/19/rachel-whiteread-house/>

Whiteread'in çalışmalarında genel ev algısı yıkılmıştır. Tekinsizliği tarif ederken kullanılan aşına olunmayan bir durumun ortaya çıkması bu yapılarda da kendini göstermektedir.

Whiteread'in "Hayalet" ve "Ev" çalışmalarında Heideggeryen bir açığa çıkartma söz konusudur. Bu çalışmalarda ortaya zorunlu olarak görülen bir boşluk çıkmaktadır. İşlevsizleşen nesnelerin yokluğu ile gizli olanın varlığı birbiriyle çekişmektedir. Böylelikle korunmakla, barınmakla, güvenlikle ilişkilenen ev tekinsiz olur. Aşinalık yerine yabancılik hissettirir, canlı gömülmek gibi korkuları yansıtır. "‘Ev’ ve ‘Hayalet’ kapalı alan korkusu, baskı, tazyik, sıkıntı, hapsedilme, sınırlandırılma gibi endişe dolu kavramlar eşliğinde tekinsizlik duygusunu canlandırır." (Talu, 2008, s.130)



Resim 49: Rachel Whiteread, Ev

Andrea Zittel, 1965 yılında Kaliforniya’da doğan, insanın barınma durumlarına, doğasına dair meselelere odaklanan bir sanatçıdır. “Zittel, her ihtiyaca yanıt verecek konutlar ve giydirilmiş yapılar oluşturarak tüm tüketici ihtiyaçlarına cevap verebilecek idealist ürünler tasarlamaktadır.” (Şahiner, 2015, s.154) “A-Z” serisinde gündelik hayattaki ritüelleri kendi yorumuyla görselleştirmektedir. Bunu yaparken de kişisel ihtiyaçları çeşitli kutulara, sandıklara yerleştirmektedir. Taşınabilecekmiş gibi duran bu evsel mekânlar göçebe oluşa da bir göndermedir.



Resim 50: Andre Zittel, A'dan Z'ye Yaşam Ünitesi, 1994, Çelik, ahşap, boya, şilte, cam, ayna, aydınlatma armatürü, döşeme, televizyon, 144,8 × 213,4 × 208,3 cm, Erişim: 10.05.2021, <https://www.artsy.net/artwork/andrea-zittel-a-to-z-living-unit>

Rıfat Şahiner, Zittel'in çalışmalarını modernizmin başarısızlığı üzerinden irdeleyerek bir okuma yapmaktadır. "Tasarım, gerek kültür üreticileri gerekse kapitalist üretimin katılımcıları olarak tüketicilere bulaştırılır. Zittel'in işlerinde modernist idealizmin anlamsızca yeniden sahnelenmesi, kapitalist üretimin yabancılaştırıcı etkilerini somutlaştırmaktadır." (Şahiner, 2015, s.155)



Resim 51: Andre Zittel, A-Z Yaşam Ünitesi II, 1994, 144,78 x 213,36 x 208,28 cm, Albright-Knox Art Gallery, Erişim: 10.05.2021, <https://awarewomenartists.com/artiste/andrea-zittel/>



Resim 52: Andre Zittel, Çiftlik Evi Ünitesi, 2001-2004, Elektrostatik toz boyalı çelik, boya ve poliüretan kaplı huş paneller, oluklu metal çatı, yontulmuş köpük mobilya, yün battaniye, yastık kılıflı yastıklar, A-Z Fiber Form Kaplar (keçeli yün), çaydanlık ve su kapları ile kamp ocağı 279.4 x 782.32 x 464.82, Erişim: 10.05.2021, <https://collections.lacma.org/node/212810>

Zittel, 16. İstanbul Bienali için ürettiği “Kişisel Arsalar” isimli çalışmasında özel mülkiyet ve mekân kavramlarını sorgulamaktadır. Yalnızca tek bir kişinin sığabileceği kadar küçük ve bu nedenle hücreyi andıran bloklardan oluşmuş bir heykel

sergilemiştir. Daha önce de belirtildiği gibi Lefebvre mekân tanımlaması yaparken onun yalnızca bir “kutu” olmadığını vurgulamaktadır. Deneyimlerle birlikte mekân kimlik kazanmaktadır. Zittel’in çalışmasında ise bölünen mekânların darlığı kişilerin buralar ile bütünleşebilmesine engel olmaktadır. Sanatçı kutu haline getirdiği bu mekânlarda güvenlik, mahremiyet ve bireysellik konularını sorgularken, böyle sunulan alanların ve sınırların kişileri denetim altında tutmanın sağlanıyor olduğu üzerinde düşündürmektedir. Bir anlamda nesneleşen mekânların kişide yabancılaşma duygusunu ortaya çıkarttığını anlatmaktadır.

“Mimari Tekinsizlik (1992) ve Çarpık Mekân: Modern Kültürde Sanat, Mimarlık ve Endişe (2000) eserlerinin yazarı Anthony Vidler için endişe, yabancılaşma, korku ve benzeri psikoloji ile yüklü kavramlar, tüm modern dönem boyunca mekân ve mekânsal estetik ile ilişkilendirilmiştir.” (Talu, 2009, s.128)

“Günümüz mimarisini, fenomenolojik bakış açısından hareketle değerlendiren Emel Aközer, “modern” mimari mekânları, mutluluk mekânlarının kayboluşu olarak tanımlamaktadır.” (Göregenli, 2018, s.128) Zittel’in “Kişisel Arsalar” adını verdiği bu çalışmasında da varılan sonucun aynı noktada olduğunu görmekteyiz.

Şahiner, Zittel’in işlerini Modernizmin başarısızlığı üzerinden okuma yoluna gitmektedir;

Toplumsal üretimin işleyişi ve biçimlenmesinde, karar mekanizmalarının psikolojik rolü üzerine düşünmemizi sağlamaktadır bu işler. Zittel’in beyhude ürünleri, sanatın eleştirel potansiyelini yeniden gündeme getirerek tasarım alanında eleştirel bir ortam yaratmak amacıyla tüketicilere, kapitalist üretimin kişisel, öznel ve psikolojik mekanizmalarını göstermektedir. (Şahiner, 2015, s.155)



Resim 53: Andrea Zittel, Kişisel Arsalar, 2019, 16. İstanbul Bieanli, Büyükkada İskele Meydanı, Erişim: 03.03.2021, <https://www.zittel.org/projects/personal-plots-for-the-2019-istanbul-biennial/>



Resim 54: Andrea Zittel, Kişisel Arsalar, detay, <https://www.zittel.org/projects/personal-plots-for-the-2019-istanbul-biennial/>



Resim 55: Andrea Zittel, Kişisel Arsalar, Büyükdade İskele Meydanı Genel Görünüm, <https://www.zittel.org/projects/personal-plots-for-the-2019-istanbul-biennial/>

Yabancılaşma durumunun kişinin kendisini bir yere ait hissetmediği zaman ortaya çıktığını dile getirmiştik. Bu anlamda hem kişisel hem de sanatsal olarak evi kendisine dert edinmiş sanatçılardan biri de Young- Jun Tak'tır. Sanatçı, 30 Aralık 1989 yılında Güney Kore'nin başkenti Seul'da doğmuştur. Yaşamına Berlin'de devam etmektedir. Sanatçı verdiği röportajlarda kendini Güney Kore'ye ait hissetmediğini söylemektedir. Gençlerin maddi sıkıntılarla karşı karşıya olduğunu dile getirmektedir. “Nesnelerin Sessizliği ve Belagati” isimli çalışması da bunun üzerinedir. 15. İstanbul Bienali için yaptığı bu çalışma İstanbul Modern Müzesi'nde sergilenmiştir. Bu çalışmada tavandan aşağı sarkıtılmış bir oda görmekteyiz. Tamamen beyaza boyanmış olan bu oda Young- Jun Tak'ın Güney Kore'deki evinin bir kopyasıdır. Gördüğümüz 24 metrekarelik bir evdir ve Güney Kore'de bu tarz yapılara “tek-oda” denmektedir. Birçok genç daha ucuz olması sebebiyle bu evlerde yaşamaktadır. Sanatçı bu çalışmasıyla ilgili şöyle demektedir;

Güney Kore'de yaşadığım evi hiçbir zaman sevmedim. Tabii ki ailemi, evimi ve buna benzer bazı şeyleri seviyordum. Seul'da yaşadığım evimi kendim için kiralamıştım. Çünkü burada birçok genç insan yaşar. Bu nedenle Seul'daki yaşamım rekabete dayanıyordu. Geçim masrafları ve kira ücretleri çok fazla iken, gelirler çok düşüktü. Aylık gelirim yüzde 70'i kiraya gidiyordu. Bizim düşük kalitede yaşayacak bir yer bulmamıza ihtiyacımız olduğu açıkça anlaşıyordu. İki yıl önce Berlin'e taşındım, böylelikle bütün hayatım başka bir şehirde bütünüyle değişmiş oldu. Yaşadığım yerdeki hayatımdan memnunum.

Sonrasında neden Güney Kore’den bu kadar nefret ettiğimi düşündüm ve bütün yaşadıklarımı bir sanat eserine dönüştürmeye karar verdim. Bu nedenle bu çalışmam Seul’de yaşadığım yerden hoşlanmıyor oluşuma ve o yaşamdan nefret etmeme bir gönderme mahiyetinde.¹³



Resim 56: Young- Jun Tak, Nesnelerin Sessizliği ve Belagatı, 2017, 15. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Müzesi, Erişim: https://youngjuntak.net/the_silence_and_elocuence_of_objects

Young-Jun Tak bu çalışmasında bir eve ait hissedememeyi, bir mekân içinde ev deneyimi yaşayamamayı somutlaştırmıştır. Tüm mekânı beyaza boyayarak evi kimliksizleştirmiştir. Henri Lefebvre mekânı toplumsal bir morfoloji olarak tanımlamaktadır. Ona göre mekânı yalnızca bir “kutu” olarak düşünmek yanlıştır. Bu anlamda yaşantının önemini vurgulamaktadır. “Mekân nedir? Ne ‘yaşantı’nın –bir tablonun çerçevesiyle karşılaştırılabilen- basit bir ‘çerçevesi’dir, ne de sadece içine konulan şeyi neredeyse ilgisizce kabul etmek zorunda olan bir biçim ya da kapsayıcıdır. Mekân toplumsal morfolojidir. Demek ki, işlevlere ve yapılara sıkı sıkıya bağlı biçim canlı organizma için neyse, ‘yaşantı’ için de odur.” (Lefebvre, 2014, s.118)

Bu bağlamda ev, yalnızca eşyalardan, duvarlardan oluşmuş bir yapı değildir. Lefebvre de evin bir kutu olarak düşünmemek gerektiğini vurgularken de onun bu

¹³ <http://www.sanatatak.com/view/istanbul-bienali-ozel-young-jun-tak-isim-yasadigim-eve-nefret-uzerine>

yönüne dikkat çekmektedir. Lefebvre mekândan bahsederken onu üç bölüme ayırmaktadır; mekânsal pratik, mekân temsilleri ve temsil mekânları.

Bir toplumun *mekânsal pratiği* kendi mekânını yaratır. (...) Neo-kapitalizmde mekânsal pratik nedir? Gündelik gerçeklik (zaman kullanımı) ile kentsel gerçekliği (çalışma yerlerini ‘özel’ yaşam ve boş vakit yerlerini birbirine bağlayan güzergâh ve ağlar) algılanan mekânın içinde sıkı sıkıya birleştirir. (Lefebvre, 2014, s.67)

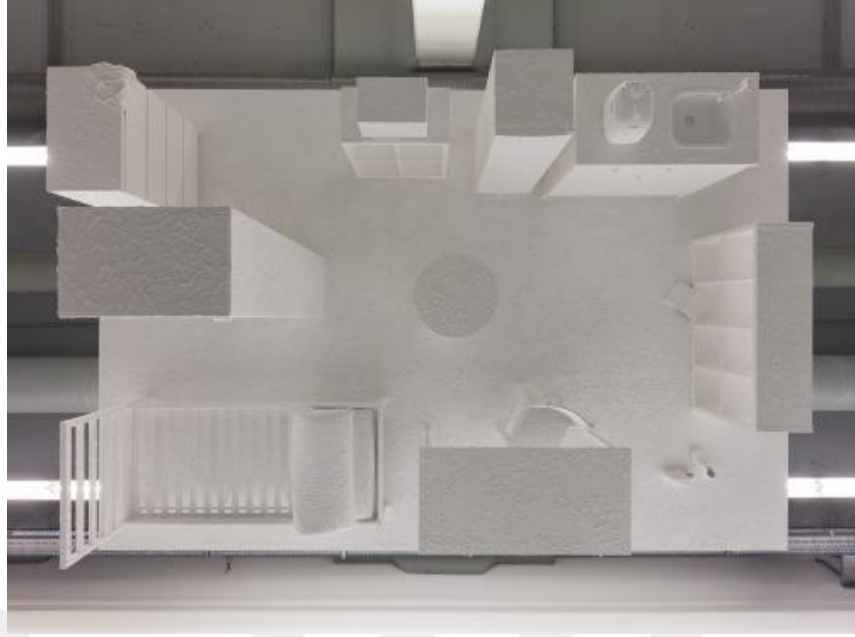
Bahsedilen algı öznenin algısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Lefebvre, algının sadece özneye atfedilmesine karşıdır. Algıyı mekânsal pratikler ile birleştirmesi düşünceden ziyade maddi olarak üretilmesiyle somut olanla temellendirmesi bağlamındadır. “Mekân temsilleri, yani tasarlanmış mekân; bilginlerin, planlamacıların, şehircilerin, ‘parçalayan’ ve ‘düzenleyen’ teknoratların yaşanana ve algılanana (...) tasarlananla özdeşleştiren, bilimselliğe yakın kimi sanatçıların mekânı. Bu, bir toplumun (bir üretim tarzının) içindeki egemen mekândır.” (Lefebvre, 2014, s.68)

Lefebvre, mekân temsillerini kapitalizmin içinde görmektedir. Bu nedenle de politik ve bürokratik olan ile bağdaştırmaktadır.

“*Temsil mekânları*, yani mekâna eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla *yaşanan* mekân yani ‘oturanların’, ‘kullanıcıların’ mekânları, aynı zamanda kimi sanatçıların ve belki de o mekânı *tarif edenlerin* ve sadece tarif ettiğine inananların –yazarlar, filozoflar- mekânları.” (Lefebvre, 2014, s.68)

Böylelikle Lefebvre mekânı “ algılanan, tasarlanan ve yaşanan” olarak üç kategoriye ayırmış olmaktadır.

Gaston Bachelard’ın evi “dünyadaki köşemiz” olarak tanımladığından önceki bölümlerde bahsedilmişti. Tekrar dönecek olursak, Bachelard’a göre (2017) insan “dünyaya fırlatılmış” bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır.(s.37)



Resim 57: Young- Jun Tak, Nesnelerin Sessizliği ve Belagatı, alttan görünüm

Bachelard ve Lefebvre evdeki yaşantıya önem verirken, burada deneyimlenenlerin kişiyi “dünyada olmak” ile ilişkilendirdiğini imlemektedirler. Young-Jun Tak bu çalışmasında evin kendi varlığı üzerinde kurduğu sıkışmışlık hissini yansıtmaktadır. Bu tek-oda adı verilen Güney Kore evlerinin bir kopyası olan ev, sanatçının kendileyemediği bir “beyaz kutu” gibidir. Evinden nefret ettiğini ve çalışmasının da bunun üzerine olduğunu kendisi de vurgulamıştır. Melek Göregenli “Çevre Psikoloji” (2018) isimli kitabında ev ile varoluş arasında bir bağlantı kurmaktadır;

Ev, insanın varoluşunun en önemli göstergesidir ve insanın bedeni yoluyla ilişki kurmasının –fizik dünyaya uyma ve onu kendi fizik varlığına uydurmanın karşılıklılığı- en dolaysız biçimini sunar.

Böylece insan genel aktivitesinin içinde ve çevresinde olduğu bir eksen niteliği kazanır; sürekli olarak kendisinden ayrıldığımız ve yine kendisine

döndüğümüz, en temel ihtiyaçlarımızın karşılandığı birincil mekânımız haline gelir. (s.123)



Resim 58: Young- Jun Tak, Nesnelerin Sessizliği ve Belagatı

Fenomenolojik yaklaşımın, öznel mekân anlayışını savunduğunu daha önce de belirtmiştik. Böyle bir anlayış ise felsefe ile temellenmektedir ve kişinin varlığı onun mekânsallığı ile ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda kişinin evi ile kurduğu ilişkide “kendileme” kavramı karşımıza çıkmaktadır. Kendileme en genel tanımıyla kişinin bir şeyi kendisine ait kılması durumu olarak tanımlanmaktadır. “Kendileme, yapma (making) ve edimi (acting) içerdiğinden, dönüştürme ve değiştirme sürecinde ifadesini bulmaktadır. Bu, hiçbir nesnel varlığın fizik olarak var olmak nedeniyle bize verilmiş olmadığı, sadece kendilemenin gerçekleşebilmesi için bir temel oluşturabileceği anlamına gelmektedir. Kendilemenin, sahip olmaktan farkı, bu noktada ortaya çıkmaktadır.” (Göregenli, 2018, s.124) Bu yönüyle baktığımızda kendileme yaşanacak mekânın kişiye ait bir ev olması şart değildir. Önceki “flanör” kavramından bahsetmiştik. Caddeleri, sokakları mesken tutan flanör, kendisini burada evinde gibi görmektedir. Bu anlamda flanör, şehri kendisinin kılmıştır. Alman felsefeci Theodor W. Adorno “Minima Moralia” (2009) isimli kitabının “Evsizlere Sığınak” bölümünde evden “yaşama kutuları” olarak bahsetmektedir;

(...) Bir tabula rasa üzerine inşa edilen o modern, işlevsel konutlarsa, uzmanların zevksizler için imal ettiği, içlerinde yaşayanlara bağlantısı olmayan yaşama kutularıdır, ya da yolunu şaşırarak tüketim alanına girmiş fabrika tesisleri- zaten sönüp gitmiş olan bağımsız varoluş özlemine taban tabana zıttır bütün bunlar. (s.42)

Adorno evi, kendileme pratiğine imkân tanınmayan yapılar olarak tasvir etmektedir. Aynı zamanda var olmak ile de ilişki içinde kullanmaktadır. Bu anlamda bahsettiği bağımsız varoluş özlemi ile ev özlemi birbirini destekler niteliktedir. Adorno'daki ev düşüncesi bir arafta olma durumunu da göz önüne sermektedir. 1949 yılında Amerika'dan Almanya'ya dönme kararı alır ve döndüğünde beklediği ortamı bulamayacaktır. Bu nedenle hayal kırıklığına uğramıştır. Bu yüzden 1949 sonrasında ölümüne kadar sürgünden “ev”e dönmüş sayılmaz Adorno. Onun “ev”i yoktur. (Ergün, 2020, s.47) Adorno, ev karşısında kişilerin nasıl bir durum ile karşı karşıya kalmış olduğunu şu cümlesiyle anlatmaktadır; “ Kendi evimizi ev olarak görmemek, orada kendimizi evimizde hissetmemek, ahlakın bir parçasıdır.” (Adorno, 2009, s.43) Adorno ev deneyimi yaşamamaya olumlu yönüyle yaklaşırken bu durum her birey için aynı şekilde yaşanmamaktadır. Bu anlamıyla kendileme kavramı “evde olma” hissini yaşamak için önemini korumaktadır. Sosyolog Perla Serfaty- Garzon “Experience and Use of the Dwelling” isimli makalesinde kendileme kavramını evin kullanımının kişinin kendi konut deneyimi olarak tanımlamıştır. Perla Serfaty- Garzon, bu kavramın Marksist düşüncede yer bulduğunu ve özellikle 1960 ve 1970’li yıllarda Fransız kent sosyolojisi araştırmalarında kullanıldığını dile getirmektedir. Sosyal Psikolog Nuri Bilgin de bu kavramın günlük dil dışında öncelikle Marksist metinlerde yer alan bu kavramın uzun bir süre “(...) özellikle sahipsiz veya sahibince sahiplenilmeyen eşyaların yasal olmayan bir biçimde sahiplenilmesi ...” anlamına geldiğini belirtmektedir. (Aslan, 2019, s.13)

Kişi yaşadığı dünyayı kendileyemediği zaman karşısına yabancılaşma duygusu ortaya çıkmaktadır. Bu ev deneyimi içinde aynı şekilde olmaktadır. Kişi evinde “ev duygusu” yaşayamadığında bu mekâna karşı yabancılaşmaktadır. Ev duygusundan bahsedilen ise içeride olmanın güvenilirliği, bilinirliğidir. Kısacası bir sığınma halinin yaşanıyor olmasıdır. Tekinsizlik ile ilgili bölümde içerinin ve dışarının birbirine karıştığı durumlar üzerinde durmuştuk. Bir anlamda kendileme bu sınırların belirli olmasıyla birlikte hem bir tekinsizlik duygusunun yaşanmaması hem de mekânı deneyimler doğrultusunda olumlu anlamda kendine ait kılmaktır. “Diğerleriyle aramızdaki sınırları belirlemek, dünyadaki yerimizi diğerlerinkinden ayırmak, bu yolla

benliğimiz ve kimliğimizin varlığı ve eşsizliğini yaşamak ihtiyacı, tamamen benlik yönelimli bir sürece işaret etmektedir.” (Göregenli, 2018, s.125)

Young Jun- Tak bu çalışmasında evi gibi göremediği evini ters yüz ederek sınırların muğlaklığıyla ortaya çıkan yabancılaşma duygusunu vurgulamaktadır.

Ev sakin anı değeri taşıyan objeler yoluyla hem fiziksel hem de zihinsel olarak eve yaptığı düzenli ve sürekli dokunuşlarla evin iç mekânını yaratırken; buna karşılık olarak iç mekân da mekânsal varoluşu ve kullanımıyla ev sakinini yeniden şekillendirir. (Mehmetoğlu, 2016, s.38) Heidegger düşüncesinde de olduğu gibi ev bir varlık sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Maria Stamenkovic Herranz, Sırp- İspanyol bir performans sanatçısıdır. Londra’daki Rambert Bale ve Çağdaş Sanat Okulu’ndan ve New York’taki Maggie Flanigan Oyunculuk Stüdyosu’ndan mezun olmuştur. Stamenkovic Herranz çalışmalarında sanatın bir çok aracını kullanmaktadır. Yaptığı performanslarında kişiler tarafından şekillenen kültürlerarası dinamikleri araştırmaktadır. Bunu yaparken de kendimizi güvende hissettiğimiz yapıların gizli yönünü ortaya çıkartır. Bu anlamda çalışmaları sınırları muğlaklaştırmaktadır ve böylelikle çalışmaları devletlerin ve sınırların ötesinde gerçek yuvanın bedenine dönüş yolu olduğunu anlatmaktadır. Sanatçı, beden ve yerin sınırlarını sorguladığı performanslarından birini İstanbul’da gerçekleştirmiştir. Sakıp Sabancı Müzesi ve Marina Abramović Enstitüsü işbirliği ile hazırlanan “Akış/Flux” sergisine “Bu Ölümlü Ev” adını verdiği bir performans ile dâhil olmuştur. Bu performans kapsamında 24 gün boyunca günde 10 saat gözleri bağlı bir şekilde çalışarak bir labirent inşa etmiştir. Daedalus’un Girit labirentinin özgün planını kullanan sanatçı içten dışarı doğru giden ve sürekli değişim geçiren bir yapı kurgulamıştır. Bu süreci gözleri bağlı bir şekilde devam ettirmiş ve başka duyuların da devreye girmesini sağlamıştır. Labirentin sürekli inşa edilmesi, değişmesi ve “körlük” deneyimi sanatçıyı bedensel olarak da oldukça zorlamıştır. Bu performans ile ilgili kendisi de şöyle demiştir;

Bir performansın zamanı değişebilir, bir gün de olur, daha uzun da... Ve zaman da her şeyi değiştirir. Bu benim en uzun süreli performansımdı. Bu tür durumlarda uzun süre çalışıyorsun ve zamanı unutuyorsun. Çok uzun bir süre için zaman olmadan yaşamak zorundasınız. Seni izlemeye gelenlerin bir kez değil, birkaç kez gelip görmesi de çok iyi. Çünkü bu seni gözlemlene şanslarını arttırıyor.

İlk iki hafta fiziksel olarak çok zordu çünkü sürekli tuğlaları yerleştirmek için eğiliyordum. Sekiz saat boyunca kambur vaziyetteydim. Tüm kaslarım ağrıyordu.¹⁴



Resim 59: Maria Stamenkovic Herranz, Bu Ölümlü Ev, 2020, 5250 Tuğla (20x10x5 cm), duvar katmanı başına 150 tuğla, yükseklik 175 cm, duvarlar arası geçiş 110 cm, Sakıp Sabancı Müzesi, <https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2020/03/14/turkiyede-insanlar-cok-guzel-kokuyor>

Sanatçı, 24 günde inşa ettiği labirenti performansın sonunda yıkmıştır. Kendi varoluşunun sorumluluğunu aldığı bu çalışmasında sonundaki yıkım ile özgürlüğünün de sorumluluğunu üstüne almıştır. Dünyada olmayı, bedenın mekânsallığını gözler önüne sermiştir. . Fenomenolojik mekân anlayışında beden ile mekân birbirlerini yönlendiren, canlandıran ikili bir yapıdır. “Yaşayan özne, bir yaşam dünyasında yaşar, onun ikâmet ettiği mekân öncelikle canlı, etkin ve dolu bir mekândır.” (Kurtar, 2020, s.278) Sanatçı bu performansında hem mekâna şekil vermiş, onu inşa etmiş hem de mekân tarafından çerçelenip şekillenmiştir.

Stamenkovic Herranz, performans sırasında gözlerinin bağlı olması dolayısıyla işitme ve koku alma duyularının arttığını dile getirmiştir;

Bu performansta ilginç bir detay vardı, diğer tüm sanatçıların seslerini etrafımda duyuyordum, hareketlerini hissediyordum, yalnız değildim. İzlemeye gelenleri ve diğer sanatçıları hiç göremiyordum ama hepsini duyabiliyordum ve koklayabiliyordum. Duyma ve koklama yetim inanılmaz gelişti bu süreçte, tıpkı bir kurt gibi oldu. Bu inanılmaz ve harika bir şeydi benim için ve ulaşmak istediğim buydu.¹⁵

¹⁴ Sonat Bahar ve Maria Stamenkovic Herranz röportajı, <https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2020/03/14/turkiyede-insanlar-cok-guzel-kokuyor>, 14.03.2020, Erişim, 03.03.2021

¹⁵ <https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2020/03/14/turkiyede-insanlar-cok-guzel-kokuyor>,

İçinden çıkılamayacak bir labirent inşa eden sanatçı, insanların sıkışmışlığını ifade ederken sonunda kendi kurduğu duvarları yıkarak bu kısıtlanmışlığın içinden çıkmıştır.

Martin Heidegger, dünyada varolmayı Dasein üzerinden anlatmaktadır. Önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi Dasein dünyada varolduğunu anlayan bir varolandır. Bu anlamda Dasein demek, varolmak demektir, anlamayı seçmek demektir. “Dasein, kendi varoluşu esnasında varlığı mesele edinen varolandır.” (Ökten, 2019, s.89)

Maria Stamenkovic Herranz “Bu Ölümlü Ev” performansı sırasında kendi varlığını deneyimlemiştir. Böylelikle kendi evini kurarken hem ölüme doğru varlık olduğunun farkındadır hem de bu süreci anlamayı seçmiştir.



Resim 60: Maria Stamenkovic Herranz, Bu Ölümlü Ev, 2020, <http://imgetan.blogspot.com/2020/11/sergi-marina-abramovicten-aks.html>, Erişim: 03.03.2020



Resim 61: Maria Stamenkovic Herranz, Bu Ölümlü Ev ,<http://imgetan.blogspot.com/2020/11/sergi-marina-abramovicten-aks.html>

Hale Tenger, çalışmalarında kimlik, aidiyet, içeridelik, dışarıdalık gibi kavramları incelemektedir. Sınırların muğlaklığı, toplumla bireyin birbirinden ayrılmazlığı gibi konuları somutlaştırmaktadır. Özellikle 1990'lı yıllarda gerçekleştirdiği enstalasyonların birçoğu içeridelik- dışarıdalık ikilemi üzerine kurulmuştur. “1980’lerin kültürel iklimi içinde bizzat yaşanan bu kültürel içerdelik ve dışardalıklar, 1990’lı yıllara gelindiğinde birbirinden ayrı iki ucu değil, birlikte var olan, ama var oldukça da kimilerinin içeride kimilerinin dışarıda hissettiği bir ortam yaratıyordu.” (Antmen, 2007, s.67) Böylelikle moderleşme ile birlikte yaşanan Doğu-Batı, köy- kent gibi ikilemler ortaya çıkmaktaydı. Hale Tenger çalışmalarında tam da bu noktada durarak bireyin içine düştüğü çıkmazları yansıtmaktadır. Aynı zamanda “Tenger’in yapıtlarında zaman zaman karşımıza çıkan yersiz yurtsuzluk çağrışımı, işte böylesi bir yersiz yurtsuzluktu. Bitmek bilmez bir ruh göçüydü; dışsal etkilerle değişen, dönüşen bir içsel maceraydı; sürekli dönüşen ‘çevre koşulları’ içinde bireyin kendisine bir yer aramasıyla ilgiliydi.” (Antmen, 2007, s.67)

1995 yılında 4.İstanbul Bienali için yaptığı “İçeri Girmedik Zaten Hep İçerideydik/ Dışarı Çıkmadık Zaten Hep Dışarıdaydık” isimli çalışması içerinin ve dışarının iç içeliği, baskıcı atmosferleri yansıtmaları açısından yorumlanmaktadır.

Tenger bu çalışmasını bienal teması olan “Yönelim” kavramından yola çıkarak mekâna özgü olarak oluşturmuştur. Edip Cansever’in “Sera Oteli” isimli şiirinden bir dizeyi enstalasyon çalışmasına isim olarak uygun bulmuş olan Tenger, dikenli teller arasında bir bekçi kulubesi sergilemektedir. Bu enstalasyon çalışması 2015 yılında New York’ta Protocinema tarafından tekrar sergilenmiştir. Hale Tenger’in bu çalışmasının adına Edip Cansever’in şiirinden bir bölüm seçmiş olması içeridelik-dışarıdalık meselesine sanat ve edebiyatı birleştirerek bakmak açısından önemlidir. Cansever de şiirlerinde evi, sıkıntı, sınırlar, aile ilişkileri bağlamında inceleyen şairlerden biridir. Böyle bir incelemeyle birlikte evin tanımlanmasını Edip Cansever’in “Umutsuzlar Parkı” şiirinde de görmekteyiz. Şiirin anlatıcı öznesi yıllardır anne ve babasıyla birlikte aynı evde yaşamaktadır. “Evin sahne gibi düşünüldüğü şiirde, geçmişle yıkılan geleceğin yeniden inşasının güçlüğüne göndermeler ve bireyin kendisine biçilen rolleri yapmaya zorlanmasına yönelik bir eleştiri söz konusudur. Zamanın ve mekânın eleştirisi, sıkılan aile ve kurtarılma ümidi yitirilen gelecek üzerinden yansıtılır.” (Kanter, 2013, s.359) Dışarının yaşamsal sıkıntısının ev içine de yansması, özel alan ile kamusal alanın karışıklığı içerisinde verilmektedir. Şiirin yedinci bölümünde dışarıdan eve taşıdıklarımızdan dolayı eve sığamaz oluşumuzdan bahsetmektedir;

“Evlere sığamıyoruz, öylesine büyüdü ki vücutlarımız

Ve konuşmalarımız, öyle büyüdüler ki peşi sıra

Hani hep bir olup da eve taşıdıklarımız

Kahveden, meydandan, sokak içlerinden

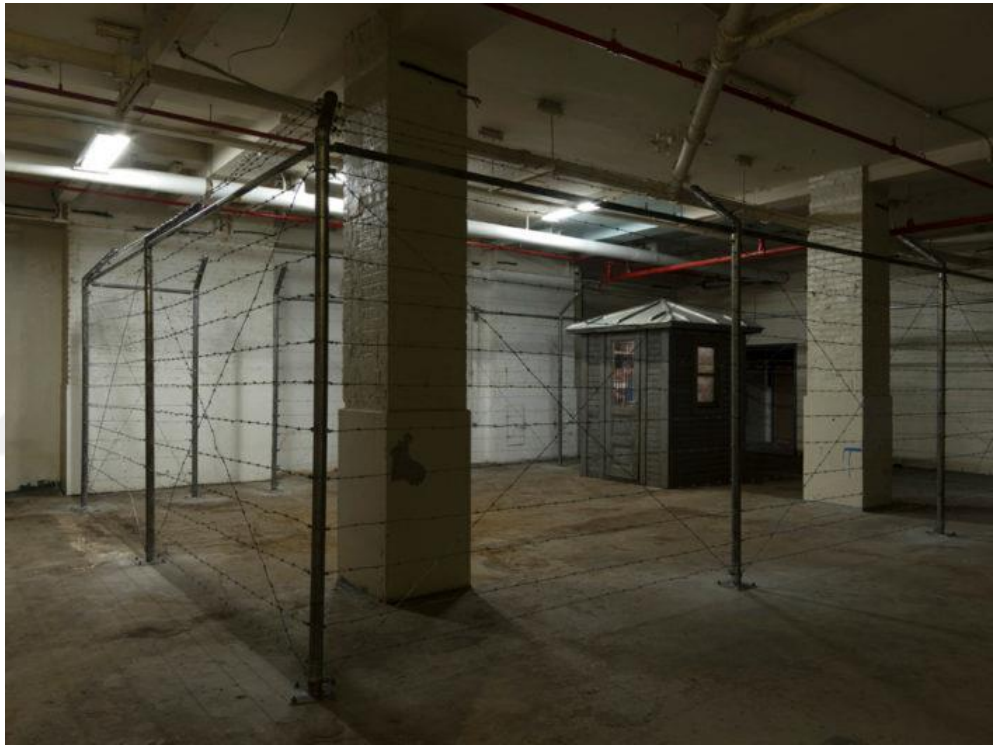
Bulup da çıkardığımız” (Cansever, 2013, s.167)

“Şiirde, kimsesizliği iş edinmiş anlatıcı özne bireyin yabancılaşmasını, toplum ile olan uzlaşmazlıkları umutsuzluk içinde verilmektedir. Bu durumun ortaya çıkması, evsizlik/ yersiz yurtsuzluk, bölünmüşlük ve aidiyet hissinden yoksun olmanın ezilmişliğiyle birlikte verilir. Şiirde, gidecek bir evi olmak da evi olmamak da aslında aynı sorunsalda/ umutsuzlukta birleşir.” (Kanter, 2013, s.355)

Edip Cansever, ev içlerinde mahremiyetin yokluğundan yakınmaktadır şiirlerinde. Artık o kadar iç içe geçilmiştir ki aile ile ya da sokak ile ev, mahrem olmaktan çıkmıştır.

“Ya ne yapmalı” diyor annem bu geçgin çizgileri/ “yıllardır aynı evdeyiz” bunu ne yapmalı. (Cansever, 2013, s.177) Bu mısırda gördüğümüz, aynı evde oturuyor olmanın sıkıntısı muhtemel ki yalnızca mekânsal bir serzeniş değildir. Aynı evde, aynı şeyleri yaparak oturmak bir evin içinde sıkışmışlığı da ifade etmektedir. Cansever’in

şiiirlerinde evler, mutluluk ve huzur mekânları değildir. Varoluşsal sorunlar yaşayan bireylerin, sıkıntı mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda ev, huzurun/mutlu çocukluk anılarının mekânı olma özelliği gibi sıkıntının temelini atan, toplumdan kaçışın gerçekleştirildiği, eylemin/ eylemsizliğin mekânı olarak görüntülenir. Kurduğu şiir dilinde, düz yazının imkânlarından istifade eden şair, evleri de şiirlerindeki öznelerin zorunlu yaşam alanları olarak yansıttığı gibi ‘ev’ yuva olmaktan ziyade dört duvar arasına/çembere sıkışmış bireyin trajik yazgısının başlama ve yaşama yeridir.” (Kanter, 2013, s.348)



Resim 62: Hale Tenger, “İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerideydik, Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışarıdaydık”, 1995-2015, Bekçi kulübesi, dikenli tel, cep radyosu, çay bardağı, fan vs. ve ses, 1400 x 600 x 240 cm. <https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/hale-tenger>

Hale Tenger’in bu çalışmasında izleyici öncelikle dikenli teller arasından geçmektedir ve sonrasında kulübeye ulaşmaktadır. Kulübenin içinde çeşitli ülkelerden manzara fotoğrafları yer almaktadır. Küçük bir radyodan 90’lı yılların şarkıları duyulmaktadır. Hale Tenger radyonun önemli bir yer tuttuğunu dile getirmektedir; “Radyonun kullanımı özel bir anlam taşıyor, çünkü işin yaratıldığı yıl “radyolar devlet tekeline” henüz bir yıl olmuştu; kulübedeki yayınsa geçmişin radyo günlerini

çağırıyor.”¹⁶ Tenger’in çalışmalarında sesin özellikle önemli bir yeri vardır. Kullandığı sesler görüntüler ile birleşerek mekânda uygulanan denetime ve iktidara bir gönderme olarak ortaya çıkmaktadır.

Tenger, temel niyetinin, toplumsalın topografyasının nasıl öznelere uygulanan şiddet üzerinden inşa edildiğini, özellikle toplum mühendisliğinin nasıl sistematik bir biçimde ev- ev içi alanda işlerlik gösterdiğini görselleştirmek olan bir sanatçı olarak, sesi yaratılan mekânların ne tam içinde ne de tam dışında olacak bir yerde konumlandırır. Yerleştirmede iç dünya ya da ‘ev’, dış dünyanın siyasi ya da toplumsal baskılarına bir barınak sunmanın çok uzağındadır. Aksine burası, rahatsızlığın ve tehlikenin yeridir, fiziksel anlamda bir kapana kısırlımlığın mekânıdır. (Saybaşıllı, 2009, s.25)

Sesin böyle etkili bir biçimde kullanıldığı bu çalışmasında Tenger, izleyiciye seçenek sunmaktadır. Dikenli tellerin içine girdikten sonra kulübenin içine de girilmeli miydi yoksa dışarıdan bakıp çıkılmalı mıydı? Çalışmayı izleyicinin nasıl deneyimlemek istediği bir anlamda kendisine bırakılmıştır. Böylesi bir seçim de denetimi daha da belirgin bir noktaya taşımıştır.

Tenger iki tür izleyici ile karşılaştı: Birinci grup, enstalasyona şöyle bir baktı- hatta belki bunun Antrepo içinde sergi dışı bir alan olduğuna kanaat getirerek- çekti gitti. İkinci grup, mekânı kolaçan eden izleyicilerdi. Onlar ‘Girilmez’ tabelası sanki kaybolmuş bir mekâna tecavüz ediyormuş duygusuyla içeri girdi. (Antmen, 2007, s.71)

¹⁶ <https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/hale-tenger>



Resim 63: Hale Tenger, Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışarıydık, İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerideydik, detay, Erişim: 30.04.2021, <http://artasiapacific.com/Magazine/99/TragedyAndFarce>



Resim 64: Hale Tenger, Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışarıydık, İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerideydik, detay,,<https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/hale-tenger>

İçerinin ve dışarının neresi olduğu sorusu, aynı zamanda böyle bir muğlak oluşun getirdiği gerilim buna bağlı olarak da duyulan tekinsizlik hissi bu çalışmada kendini göstermektedir. Heidegger tekinsizlik kavramını açıklarken kaygı kavramını da kullanmaktadır. Ona göre Dasein kaygı içindeyken bu tekinsizlik hissini deneyimlemektedir ve yine Heidegger'e göre tekinsizlik aynı zamanda evinde- yerinde- yurdunda olmamaktır. Bununla birlikte mekânın boyutsallığı içinde -el altında- olanın mekânsallığı saklıdır. Burada ifade edilmek istenen şudur; “Çünkü “yukarısı” “ tavan”dır, “aşağısı” “yer”dir, “arka taraf” “kapının orası”dır. Neredeliklerinin hepsi de hergünkü münasebetlerimizin yol ve yordamlarıyla keşfedilmekte ve bir-şey-için- bakışla yorumlanmaktadır yani gözlemeyeici mekân ölçümüyle belirlenip kayda geçiriliyor değildir” (Heidegger, 2018, s.165)



Resim 65: Hale Tenger, detay, Erişim: 30.04.2021, <https://horasis.org/artists-see-things-first/>

Hale Tenger'in bu enstalasyonunda da içerisi, dışarısı arasındaki gerilim ve bunun yarattığı sıkıntı gözler önüne serilmektedir. İzleyicinin mekâna girebilir oluşuyla da bu deneyimi yaşama imkânı sağlanmış olmaktadır.

Mekânın kendilenememesi durumunda ortaya çıkan yabancılaşma ile birlikte kişilerde tekinsizlik duygusu yaşanmaktadır. Böyle bir durumda “hergünkü aşinalık çöküverir. Dasein münferitleşir ama dünya-içinde-varolma olarak münferitleşir. İçinde-olmaklık bir eksistensiye modus olan, evinde- olmamaklığa dönüşüverir.” (Heidegger, 2018, s.189) Bu demektir ki tanıdık olanın ortadan kalkması mekânı deneyimleme isteğini de ortadan kaldırmaktadır. Bununla birlikte kişilerin bulunduğu mekânlar artık kendilerini güvende hissettikleri yerler olmaktan çıkmıştır. Böylesi bir durumda kişileri ev deneyimi yaşamaktan uzaklaştırmakta ve kendilerini evlerinde hissetmemelerine sebep olmaktadır. “Kendini evinde hissetmemek belli ölçülerde eleştirel bir bilinç gerektirir -hem zaman, hem de benlik oldukça net bir şekilde tanımlanabilmeli ve böylece aradaki uyumsuzluk saptanabilmelidir.” (Akaş, 1999,s. 136)

Evde olduğunu hissetmenin ilk nedenlerinden biri olan tehlikelerden uzak olma hissi yaşanan yabancılaşma ve tekinsizlik ile birlikte yaşanmamaya başlanmaktadır. Bu da kişinin kendisini evinde hissetmemesine neden olmaktadır

BÖLÜM 5

5.ÖZEL ALAN KAMUSAL ALAN AYRIMINDA KADIN VE EV

Özel alan ile kamusal alan ayrımı yapıldığında toplumsal cinsiyet rollerine dayalı bir ayrımın da yapılmış olduğu görülmektedir. Bu anlamda kamusal alan yani dışarısı erkeğe bırakılırken özel alan içerisi ya da ev kadına ait kılınmıştır. Özellikle Sanayi devrimi sonrası gerçekleşen iş yeri ve ev ayrımı sınırları daha keskinleştirmiştir. Böylelikle kadın çeşitli gerekçeler ile (biyolojik yatkınlık gibi) evin içine hapsedilmiştir. Erkek dışarıda gerçekliğin içine dâhil olurken, kadın ise domestik dünyanın içinde baskı altında tutulmaya mecbur bırakılmıştır.

5.1. Kamusal Alan ve Özel Alan Kavramlarına Bakış

Kamusal alan ve özel alan ayrımlarına bakıldığında bu ayrımın Antik Yunan’a kadar gittiği görülmektedir. Bu iki alan arasındaki ayrım ilk olarak Aristoteles tarafından yapılmıştır. “Aristoteles’e göre insanın kaderinde kendi gerçek doğasına uygun olarak yalnızca poliste yaşayabileceği yazılıdır ve her yurttaş kendinin olan ve kamusal olan şeklinde iki varoluş düzenine aittir.” (Bahçeci, 2018, s.113)

Bu dönemdeki yönetim şekli olan demokrasi kadınların ve kölelerin ayrı tutulmasına dayanmaktadır. “Olgun Yunan şehir devletinde, özgür vatandaşların ortak kullandığı (koine) *polis*’in alanı, tek tek şahıslara ait olan (idia) *oikos*’un alanından kesin olarak ayrılmıştır.” (Habermas, 2017, s.60) Vatandaşların üretici çalışmadan muaf tutulduğu bu sistemdekamusal hayata karışmanın yolu “aile reisi” olmaktan geçmektedir. Bir anlamda kendi özel alanında bağımsız olması gerekmektedir.

Özel alan, (Yunanca) adı itibariyle de eve bağlıdır; dolaşım halindeki bir servete veya emek gücüne sahip olmak, ev ekonomisi ve aile üzerindeki egemenliğin ikamesi olamaz, yoksulluk veya köleden yoksunluk başlı başına bir *polis*'e kabul edilmenin önünde engeldir –sürgün, mülksüzleştirme ve evin yıkılması, aynı şeylerdir. Yani, *polis*'te bir şahsın konumu, *oikos*'taki despotluğun bağlıdır. (...) Yunanlıların bilincinde kamu, özel alanın karşısında bir özgürlük ve istikrar âlemi olarak yükselir. (Habermas, 2017, s.60)

Heidegger ise kamuyu farklı bir şekilde ele almaktadır. Onun varlığı Dasein üzerinden açıkladığını daha önceki bölümlerde belirtmiştik bu anlamda Dasein'in fırlatıldığı dünya gerçek bir dünya sahici bir dünya değildir. Bu nedenle de Dasein bu dünyada kendini evinde hissetmemektedir. (...) Buna göre; Dasein'in dünya içine fırlatılmış olması, beraberinde yurtsuzluk hissini de getirir. Bu his, ontolojik bir güvensizlik mahiyetindedir. Dolayısıyla Dasein bu histen kaçınmak için herkese sığınır, kamunun bir parçası olur. (Sevinç, 2019, s.69)

Dasein yurtsuzluk, evsizlik hissini tekinsizliğinden kurtulmak için kamunun bir parçası olmayı tercih etmektedir. Dasein, ne kadar evsizlik duygusu içinde olursa olsun bunu aşabilecek yegâne varlıktır aynı zamanda. Heidegger, Dasein'in bu durumunu düşmüşlük olarak ifade etmektedir. Bu ifade yabancılaşma kavramında kendine yer bulmaktadır. (...) dışarıda 'kamuyla karşı karşıyayken' sürdürdüğümüz banal ve yüzeysel hayat, yabancılaşmış varlıklar olduğumuz bilgisini bizden gizler ve dünyada kendimizi 'evde' hissetmemizi sağlar, demektedir Heidegger. (Esenyel, 2012)

Heidegger'in sözünü ettiği kamu ile birlikte olmak yani Dasein'in – birliktevarolma- hali kamusal alan denilen mekânlarda kendini göstermektedir. Ona göre kamusal alan varlığın kendini aradığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Devlet mekânı olarak da adlandırılan kamusal alan herkese açık olanlar olarak düşünülmektedir ancak Jürgen Habermas kamusal alanı şu şekilde ifade etmektedir;

(...) Salt bu "kamusal binalar" lafı bile, söz konusu binaların herkese açık oluşundan öte bir şeyi ifade ediyor; hatta bunların kamunun gidiş gelişine açık olmaları bile zorunlu değildir; bunlar devletin kurumlarını barındırırlar ve bizzat bu nitelikleri gereği kamusaldırlar. (Habermas, 2017, s.58)

Kamusal alanı devletin mekânları olarak tanımlarken özel alanı bunun dışında olmak olarak ifade etmektedir.

"Özel", devlet aygıtının alanı dışında olmayı ifade eder; çünkü "kamusal" bu arada mutlakiyetçilikle birlikte egemenin şahsından bağımsızlaşarak nesnelleşmekte olan devlete ilişkindir. Kamusal topluluk "özel varlık"ların karşıtı olarak, "kamu gücü"nü ifade eder. (Habermas, 2017, s.71)

Sosyal bilimci Nancy Fraser, Habermas'ın kamusal alan tanımından yola çıkarak bir değerlendirme yapmıştır. Bu anlamda burjuva kamusal alanını incelemiş ve bu alanda kadının yerini sorgulamıştır. Kamusal alan ve özel alan ayrımı toplumsal cinsiyet rolleri ile de birlikte anılmaktadır. Öyle ki “dışarı” erkeğin mekânı olarak görülürken “içerisi” kadına ait olarak imlenmiştir.

Erkek egemen kapitalist toplumlarda normalde “siyasal” olan “ekonomik”, “özel” veya “kişisel” olanın karşısına konarak tanımlanır. Dolayısıyla, toplumsal söylemleri depolitize eden iki temel kurum biçimi tanımlayabiliriz. İlki başta modern, sınırlanmış ve erkekler tarafından yönetilen çekirdek aile olmak üzere aileyle ilgili kurumlardır. İkinciye, kapitalist sistemin resmi ekonomik kurumları, özellikle ücretli işyerleri, piyasalar, kredi mekanizmalarıyla özel teşebbüsler ve şirketlerdir. (Fraser, 2006, s.20)

Cinsiyetler-arası ilişkiler, en basit toplayıcı toplumlarda en eşitlikçi görünmektedir; toplumsal tabakalaşmanın, özel mülkiyetin ve devletin ortaya çıkmasıyla kadının durumu kötüleşmiştir. (Coontz ve Henderson, 2020, s.29) Bu anlamda sanayi öncesi toplumlarda kamusal alan ve özel alanlardaki iş gücü ayrımı kesin çizgilerle belirlenmemiştir. Buna rağmen ev ile ilgili işlerin yapımı kadınlara bırakılmıştır. Erken insan topluluklarında avlanma benzeri işlerin erkeklere bırakıldığı görülmektedir. Eve yakın işlerin ise kadınların görevi olduğu görülmektedir. Buradaki cinsiyete dayalı iş bölümünün sebebi biyolojik olarak erkeklerin güçlü olduğu düşüncesi değildir. “Kadınların ani ve uzun mesafeli avlanma sırasında evden uzaklaşmaları istenmemektedir. Bunun nedeni, boy, güçlülük ya da saldırganlık kapasitesindeki farklılıklar değil, hamileleri bu gibi maceraların riskine atmanın ya da dört yaşına kadar emzirmeleri gereken çocuğu olan annelerden, önceden bir düzenlemeye gidilmeksizin, hızlı bir av takibi adına çocuğunu bırakmasını istemenin tavsiye edilir olmamasındandır.” (Coontz vd. 2020, 35) Bu durumdan anlaşılan kadının annelik durumunda evin yakınlarında olmasının doğru bulunduğuudur. Bununla birlikte birçok toplum, yemek yapma, çocuğa bakma, su taşıma, çamaşır yıkama gibi görevleri kadınlara vermeye meyillidirler. “Engels’e göre erkekler dövüşme, avlanma, balık tutma ve ilkel besin maddelerini ve bunların gerektirdiği aletleri sağlama gibi görevlere sahiptir. Buna karşılık, kadınlar ağırlıklı olarak yiyecek ve giysilerin hazırlanması, çocuk bakımı gibi evde yapılması gereken işlere yoğunlaşmışlardır.” (Peksan, 2021, s.35)

Simone de Beauvoir, sanayi devriminden sonra kadının üretime katılmasıyla bir tehdit olarak algılanmaya başladığını dile getirmektedir;

Sanayi devriminin sonuçlarından biri de kadının üretime katılmasıdır. Bu noktada feminist *talepler* kuramsal alanın dışına çıkar ve ekonomik temellerine kavuşur, kadınların hasımları giderek daha çok saldırganlaşır. Toprak mülkiyeti kısmen tahtından edilmiş olsa da burjuvazi, ailenin sağlam temellere sahip olmasını özel mülkiyetin güvencesi olarak gören eski ahlaka bağlılığını sürdürmektedir. (Beauvoir, 2019, s.31)

Kadının aile yaşantısı ile ilişkilendirilmesi ve bu sınırlar dâhilinde kalması iş gücü açısından erkeğe daha çok alan bırakması anlamında yorumlanmaktadır. Bununla birlikte kadının evden çıkması onun özgürleşeceği anlamına da geldiği için bir tehlike olarak görülmektedir.

(Burjuvazi) Kadının özgürleşmesi gerçek bir tehdit haline geldikçe ev kadınlığını daha da şiddetle savunur. İşçi sınıfının kendi içinde de erkekler bu kurtuluş sürecini durdurmaya çalışmışlardır, çünkü kadınlar, düşük ücretlerle çalışmaya alışkın oldukları ölçüde, onlara daha tehlikeli rakipler olarak görülmüşlerdir. (Beauvoir, 2019, s.31)

Kadının ev içinde tutulmaya çalışılması bir anlamda onu kontrol altında tutmaya çalışmanın da bir göstergesidir. Bu durum ise bazen kadını “koruma” adı altında ortaya çıkarken bazı durumlarda ise kadının biyolojisi ile ilişkilendirilmektedir.

5.2. Fenomenoloji Bağlamında Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

İster ev yaşantısında ister iş yaşantısında olsun toplumsal cinsiyet rolleri sıkça karşımıza çıkan bir durumdur. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet konuları 1960’lı yıllardan beri tartışılmaktadır. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının ilk kez Robert Stoller’ın 1968 tarihli “Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet” adlı eserinde kullanıldığı söylenebilmektedir. Toplumsal cinsiyet 1970’lerden itibaren Amerikalı ve İngiliz feministler tarafından sıklıkla kullanılmış ve böylelikle kullanımı yaygınlaşmıştır. Terimin yaygınlaşmasında feministler büyük rol oynasa da yalnızca kadınlık üzerinde duran bir tanımlama olmaması, tüm cinsiyetleri kapsama olanağı tanımıştır. Judith Butler, bu iki kavram arasındaki ayrımın “biyoloji kaderdir” düşüncesini değiştirmek için yapıldığını dile getirmektedir.

Cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım ilk başlarda “biyoloji kaderdir” ifadesine itiraz etmek için kullanılmıştı, aynı zamanda da cinsiyet biyolojik anlamda ne denli geri çevrilemez görünürse görünsün toplumsal cinsiyetin kültürel olarak inşa edildiği, dolayısıyla ne cinsiyetin nedensel sonucu ne de onun sabit bir şey olduğu savı için de kullanılmaktadır. (Butler, 2010, s.50)

Ona göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetten tamamen bağımsız bir şekilde inşa edilmelidir. Aksi halde ikili cinsiyet sistemi dışına çıkılamayacağı için cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında fark olmayacaktır.

İkili bir toplumsal cinsiyet sistemini varsaymak, toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasında mimetik bir ilişki, bir yanılsama ilişkisi olduğu, toplumsal cinsiyetin cinsiyeti aynaladığı ya da cinsiyet tarafından başka şekillerde kısıtlandığı inancını korumaktır. (Butler, 2010, s.51)

Butler'a göre verili beden toplumsal cinsiyeti engelleyen bir yapıda olmamalıdır. Toplumsal cinsiyetin, cinsiyetten ayrılması için bedenler arasındaki serbestliğe ihtiyacı vardır. Bu durum ikili cinsiyet algısını da yıkmaktadır. Özellikle 1990'lardan sonra Queer hareket tarafından da sahiplenilmiştir, böylece bu terim kadın ve erkek cinsiyetlerini değil, gay, lezbiyen, biseksüel, transseksüel, interseksüel, aseksüel (LGBTİA+) gibi cinsiyet kimliklerini ve cinsel yönelimleri de içermektedir.

Oysa toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğini cinsiyetten tümüyle bağımsız bir şey olarak kuramsallaştırdığımızda toplumsal cinsiyetin kendisi yüzergezer bir yapıntı haline gelir; böylece *erkek* ve *eril*, erkek bedeni imlediği gibi pekâlâ dişi bedeni de imleyebilir, *kadın* ve *dişil* de, dişi bedeni imlediği kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir. (Butler, 2010, s.51)

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımına bakıldığında temelinde doğa ve kültür kavramlarının karşıtlığı görülmektedir. Böylesi bir durum doğanın ve kültürün ne olduğu sorununu da içermektedir. Bu nedenle Judith Butler ise böyle keskin bir ayrımın epistemolojik anlamda sorunlu olduğunu vurgulamaktadır. Biyolojik cinsiyetin bir inşa olduğunu düşünmekte ve toplumsal cinsiyet ile arasında bir fark olmadığını dile getirmektedir. Bu noktada performatif kavramını önermektedir. Performatiflik, gündelik hayat, dil, sanat, bilim gibi alanlarda edimde bulunarak toplumsal gerçekliğin temsil edilmediğini, inşa edildiğini belirten bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Performatif bir pratik, adlandırdığı şeyi var eder ya da canlandırır. Toplumsal cinsiyetin performatif olduğunu öne sürmek, öznenin belirli edimlerde bulunarak o belirli özne haline geldiğini, edimden önce bir öznenin olmadığını öne sürmektir.

Judith Butler "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" (1988) isimli makalesinde performatifliği fenomenoloji ile bağdaştırarak yorumlamaktadır.

Merleau-Ponty'nin *Cinsiyetli Varlık Olarak Beden* hakkındaki fenomenolojiye ilişkin düşüncelerinde, bedensel deneyimin bu türden ifadeleriyle ilgilenir ve bedenin "doğal bir özne" yerine "tarihsel bir fikir" olduğunu iddia eder. Bedenin bir olasılıklar dizisi olması dünyadaki

görünüşünün, algısal olarak, herhangi bir içsel 'töz' tarafından önceden belirlenmediğini işaret eder; dünyadaki somut ifadesi ise bir takım tarihsel olasılıkları benimsemesi ve sürdürmesi olarak anlaşılır. Bu olasılıklarsa hali hazırdaki tarihsel eğilimler tarafından sınırlandırılmıştır. (s.521)

Merleau- Ponty için beden, sürekli olarak farkına varılan bir olasılıklar dizisidir. Cinsiyetlendirilmiş bedeni tanımlamak için, bir fenomenolojik inşa kuramı, her ikisinin anlamını oluşturan ve anlamın gerçekleştirildiği veya yürürlüğe konulduğu anlamına gelen eylemlerin geleneksel görüşünün genişlemesini gerektirir. Başka bir ifadeyle, toplumsal cinsiyetin oluşturulduğu eylemler, teatral bağlamda performatif eylemlerle benzerlikler taşır. Öyleyse, benim görevim der Butler, toplumsal cinsiyetin belirli bedensel eylemlerle hangi yollarla yapıldığı ve bu tür eylemler yoluyla toplumsal cinsiyetin kültürel dönüşümü için hangi olasılıkların mevcut olduğunu incelemektir. Böyle bir beden anlayışı da sürekli olarak edimde olmayı gerektirmektedir. Varlığın oluşumu için gerekli olan bu edimde olma hâli, deneyim noktasında feminist teoriyi fenomenolojiye yakınlaştırmaktadır. Butler'a göre performatifliğin öncesinde bir toplumsal cinsiyet kimliği bulunmamaktadır. Toplumsal cinsiyeti kuran bu performatiflik onu alt üst etme imkânını da içinde barındırmaktadır.

“Tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde kadınların erkeklerin egemen olduğu ve erkek bakış açısıyla donatılmış bir dünyada yaşamak zorunda kaldıkları gerçeğiyle yüzleşmemek olanaksızdır ve bu nedenle feminist bakış açılarının ortaya çıkışı kaçınılmaz olmuştur.” (Oğuz,2019, s.7) İkili cinsiyet odaklı bakışla birlikte belirli kadınlık ve erkeklik rolleri kabul görmüştür. Böylesi bir kabul kadını dışarıdan uzaklaştırırken evin içindeki işlerden sorumlu tutmuştur. Kapitalist sistemle birlikte gelen ev ile iş yerinin ayrılması, evin ekonominin dışında bir mekân olarak görülmesi “ev kadınlığı” kavramının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Cinsiyete dayalı iş bölümü kadının görünmeyen emeği olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde kadınların iş hayatına katılımı daha fazla olmuş olsa bile, evden sorumlu tutulan kişi yine de kadınlardır. Ev işi denilen bu sorumluluk biçimi kadının görünmeyen emeği olarak yorumlanmaktadır.

Kadınların görünmeyen emeği, cinsiyete dayalı iş bölümü ve toplumsal cinsiyet ilişkileri çerçevesinde harcanan bir emek biçimidir ve patriarkal yapının en temel dayanaklarından birisini oluşturur. Bu emek görünmeyen emektir, çünkü birincisi doğallaştırılmış emektir. Ev içi, aile, özel alan ve bu alandaki cinsiyetçi iş bölümü, patriarkanın modern biçimi olan

kapitalist patriarka çerçevesinde, toplumsal- olmayann dolayısıyla da “doğal” bir alan olarak kurulur. (Savran,2020, 10-11)

Ev içindeki görünmeyen emek kadının görevi olarak doğallaşmaktadır. Bu durum kadının kadın olmaklığı ile ilgili bir mecburiyet alanına dönüşmektedir. “Erken çocukluk döneminden itibaren kadınlara ‘ev kadını’ rolünü üstlenmeleri öğretildi ve uzun süredir kadınların özel alanı olarak kabul edilen ev, cinsiyet klişelerini pekiştirmekte ve geleneksel aile görüşlerini incelikle sürdürmektedir.” (Weisman, 2000, s.2.)

Bir anlamda bu kadınların biyolojik yatkınlığı olarak görülmektedir. “Çalışmaya ilişkin kategorilerle ilgili diğer bir sorun, çalışma olarak kabul edilen eylemlerin genelgeçer bir belirleyiciliğinin olmaması ve çalışma ile çalışma dışı alan arasında kesin bir çizgi çizmenin mümkün olmamasıdır.” (Peksan, 2021, s.27)Bu karmaşanın en yoğun yaşandığı mekân ise evlerdir. Bu anlamda ev içi emeğin görünmeyen emek olmasının bir nedeni de ev içindeki çalışma düzenidir. Ev içinde çalışmanın belirli saatleri olmaması, boş zaman ile çalışma zamanının ayrışmaması gibi durumlar sebebiyle kadının verdiği bu emeğin hangisinin iş hangisinin ilgi olduğu karışmaktadır. Bununla birlikte bir ücret karşılığında yapılmadığı için de görünmeyen emek olarak nitelendirilmektedir. Başka bir işte çalışan kadınlar için ev içindeki çalışma adeta çift mesai gibi işlemektedir.

Tam zamanlı ev kadınları söz konusu olduğunda ise, bu kadınların evde “oturan” kadınlar olduğu yolundaki söylem bütün gücüyle iş başındadır. Yaşamlarını kocalarının kazancıyla idame ettirdikleri ölçüde, bu kadınların harcadıkları ev emeğinin karşılıksız olmadığı ileri sürülür. Ancak, yaşamı idame ettirecek kadar karşılık almanın bir “karşılık” sayılması köle emeğinin tanımına içkindir. (Savran, 2020, s.11-12)

Bir anlamda kadının evde de çalışıyor olması ya da tam zamanlı ev kadınlığı yapıyor olması, erkeğe boş zamanlarını istediği şekilde değerlendirebilme imkânı tanımaktadır. Bu durumda birçok alanda erkeğin kadının önüne geçmesine ve kadının ekonomik olarak da güçsüzleşmesine neden olmaktadır.

İş yerinin ve evin birbirinden ayrılmasıyla birlikte, ev bir kaçış mekânına dönüşmüştür. Bununla ilgili olarak Walter Benjamin “Pasajlar” (2014) isimli kitabında şöyle söylemektedir;

Birey bakımından ilk kez olarak yaşama alanı, iş yerinin karşıtı olarak ortaya çıkar. Yaşama alanı, içmekânda gerçekleşir. Büro bölümü, buranın bir tamamlayıcısıdır. Büroda gerçekler doğrultusunda davranan birey, evinin dört duvarında yanılısamlarıyla vakit geçirmek dileğindedir. (...) İçmekân, birey için evrenin temsilcisidir. Bu içmekânda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte kalanlar toplanır. (s.96-97)

Kamusal alanın erkeğe bırakılması gerçeğinin içinde olmasını sağlarken, kadının ev içinde olması onun Benjamin'in ifade ettiği bir yanılsama ile sınırlı olduğunu göstermektedir.

Kamusal alan ile özel alanın birlikte düşünülmesi, bu iki alanın birbirlerinin içinde varlık göstermeleri olarak yorumlanabilir. İçerinin ve dışarının sınırlarının ne olduğu sorunu bu anlamda önem kazanmaktadır. Londra doğumlu sanatçı Tracey Emin çalışmalarında böyle bir sorgulamaya gitmektedir. Yaptığı çalışmalarda yazıyı, kumaşları oldukça sık kullanmaktadır. Aynı şekilde bu çalışmalarda neon ışıklar ya da multimedya dikiş ve nakış işleriyle de birlikte yer almaktadır. Kendi yaşamından yola çıkarak ürettiği işleri bir anlamda kendi özel alanına aittir. Bu özel olan alanı sergilerinde kamuya açmaktadır. Bir anlamda özel alanın ne olduğuna kendisi karar vermektedir. Otobiyografik denebilecek eserlerinden biri Royal Academy'de düzenlediği "Sensation" isimli sergisinde yer alan "1963-1995 Arasında Uyuduğum Herkes" isimli çalışmasıdır. Sanatçı, bu çalışmasında bir çadır kullanmıştır ve içine 1963-1995 yılları arasında cinsel ilişki yaşadığı herkesin ismini işlemiştir. Bu isimler arasında kendisini küçükken taciz eden kişilerin isimleri de bulunmaktadır. Aynı zamanda ikiz kardeşinin adı ve kürtaajla aldırıldığı iki fetüse ithafen "Foetus I" ve "Foetus II" ifadeleri yer almaktadır.

Emin, bu çalışmasında çadırı kullanarak mekân içinde başka bir mekân yaratmıştır. Bu yaratılan mekân özel olana aittir. Sanatçının bedeni olarak da yorumlanan bu çadır metaforu, aynı zamanda yerleşme, sığınma, barına gibi durumlara da bir göndermek yapmaktadır. Çadır, dışarıdayken sizi tehlikelerden koruyarak bir yerde barınma imkânı vermektedir. Ancak bir ev kadar da korumacı ve sabit değildir. Bu anlamda göçebe olmayı da çağrıştırmaktadır. Yerin yurdun olmaması, sanatçının kendi bedenini imleyerek yarattığı çadır üzerinden anlatılmıştır.

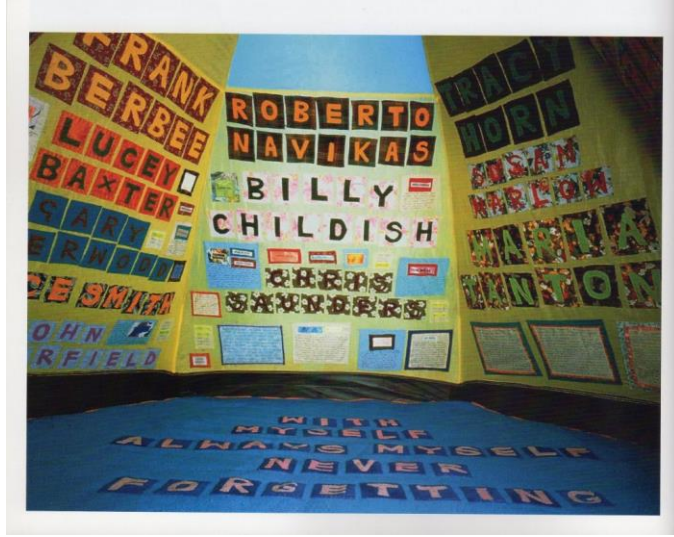


Resim 66: Tracey Emin, " 1963- 1995 Arasında Uyuduğum Herkes" 1995, Aplik çadır, yatak, ışık, 122 x 245cm. Erişim: 09.05.2021, <https://maevedawsonart.files.wordpress.com/2016/05/emineveryoneihaveeversleemi0001.jpg>

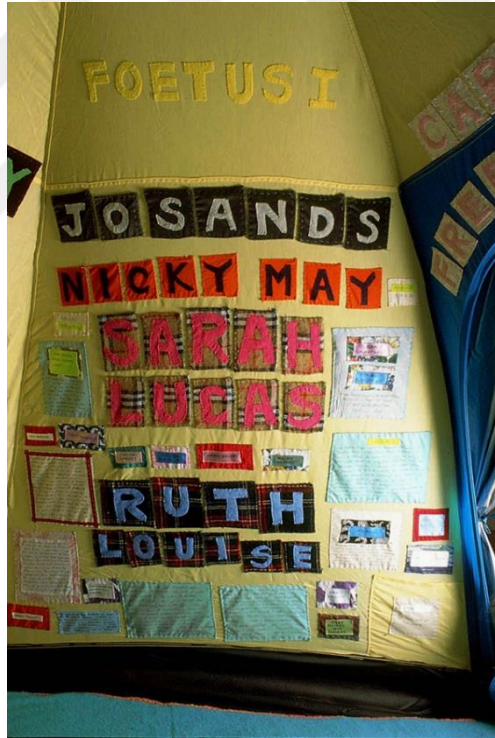
“Çadır kurulduğu yerde hızla ev ve yerleşme duygusu yaşatır. Son derece pratik bir yaşam gerecidir. İsteddiğiniz yere istediğiniz zaman götürme pratikliği ile aidiyet ve yerleşme kavramlarını esnetir. Sanatçının yaşamını özetleyen çadır imgesi, bedenın göçerliğine, aidiyetsizlik ve köksüzlüğe gönderme yaparak çoklu anlamlara sahiptir.” (Türk ve Akkol, 2010, s.115) Çadır, sanatçının kendi yaşamının da bir simgesi gibidir. Kıbrıslı bir Türk olan babasına göre, dedeleri Osmanlı Devleti zamanında Sudan’dan getirilen siyahi bir köledir. Bu çalışmasında sanatçı, hem bedenini hem de geçmişi çadır metaforu ile sergileyerek kamuya açmış gibidir. Özel alan ile kamusal alan ayrımının ortadan kalktığı bu noktada denebilir ki “dış’ın önceden var olan bir iç’i örten maskeden ibaret olduğu iddiası yanıltıcıdır, çünkü iç ile dış eşzamanlı olarak inşa edilir.” (Colomina, 2017, s.274)

Emin’in bu çalışmasında izleyiciye içeriye giriş imkânı sunmaktadır. Böylelikle izleyici sanatçının özel alanına girmektedir. Dışarıdan bakıldığında görülmeyen isimler hem bir koruma içinde hem de deşifre edilmiş gibidir. Tracey Emin, erkeklerin egemenliğine, iktidarlarına karşı bir duruş sergilemektedir. Özel alanın içinde sıkıştırılan kadının kendisini kamunun önünde açması bu ayrıma yapılan bir başkaldırı gibidir. Bu başkaldırı feminist sanatçıların sanat anlayışında kendisi sıkça gösteren bir durumdur.

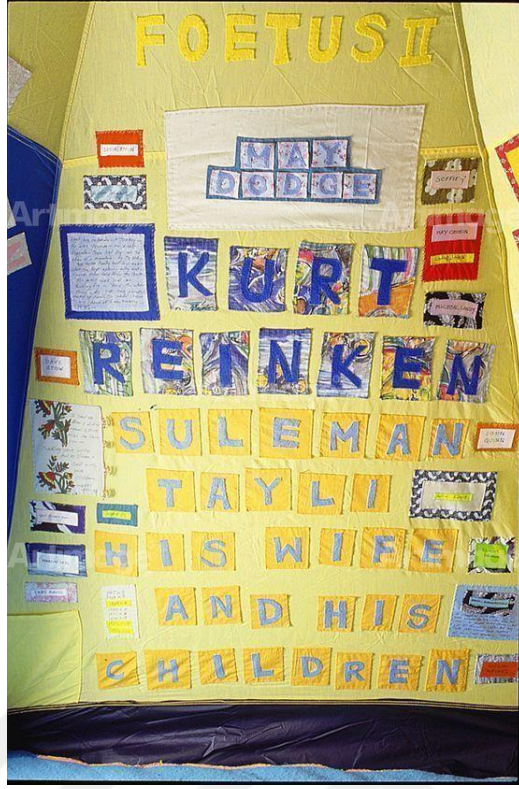
Tracey Emin de kendi yaşamının sırlarını ortaya dökerek kadına sunulan “içeride” olma hâlini tüm gerçekliği ile “dışarıya” yansıtmıştır.



Resim 67: Tracey Emin, “1963-1995 Arasında Uyuduğum Herkes”, iç bölüm, detay, Erişim: 09.05.2021, http://markmcLeod.org/wp_mtsufoundations/2019/10/22/tracey-emin-lauren-mccarn/



Resim 68: Tracey Emin, “1963-1995 Arasında Yattığım Herkes”, iç bölüm, detay, Erişim: 09.05.2021, <https://maevedawsonart.files.wordpress.com/2016/05/emineveryoneihaveeversleemi0001-2.jpg>



Resim 69: Tracey Emin, “1963-1995 Arasında Yattığım Herkes”, iç bölüm, detay, Erişim: 09.05.2021, <https://www.artimage.org.uk/4898/tracey-emin/everyone-i-have-ever-slept-with-1963-1995--1995>

5.3. Kadın ve Ev İlişkisi

*Biri diyor, “evle perdelendim”
Beni yordu¹⁷*

“Kadının ev ile ilişkisi yirminci yüzyılın ikinci yarısında feminist düşüncenin toplumsal cinsiyet rolleri ve ideolojileri ile mekân ve yer arasındaki bağları çözümlemek üzere ürettiği tartışmalarda önemli bir altbaşlık olagelmıştır.” (Kılıçkırın, 2010, s.43) Feminist yazarlar ev içlerini, kadının ezildiği, baskılandığı, annelik ve eş rolleri ile sınırlandığı mekânlar olarak görmüşlerdir. Bu bağlamdan bakıldığında evin en çok kadınlar için kısıtlanmışlık ile birlikte bir sıkıntı mekânına dönüştüğünü söyleyebiliriz. Ev içinde yaşanan ancak sınırlarını toplumun çizdiği, kadını ve belli noktalarda erkeği de “hapseden” kurallar vardır. Kaplan, (2017) Kadınlar için bir özgürlük alanı gibi görülen ev, aynı zamanda bir hapisaneye

¹⁷ Gülten Akın, *Uzak Bir Kıyıda*, YKY, s.142

dönüşebilmektedir. Simone de Beauvoir, toplumun erkeği üretici, özerk ve tam bir birey olarak gördüğünü ve bu anlamda emeği ile varoluşunu doğruladığını belirtmektedir. Aksi olarak kadının ise mahkûm edildiği yeniden üreticilik rolünün ve ev içi emeğin ona saygınlık sağlamadığını dile getirmektedir. Bu anlamda kadın türün sürdürülmesine ve evin bakımına kısacası içkinliğe yargılıdır demektedir.

Erkek mesleğinde, politik yaşamında değişimi, ilerlemeyi bulur, zamanda ve mekânda yayıldığını hisseder. Bu avarelikten bıktığında ise yuva kurar, yerleşik hale gelir, dünyaya demir atar. Akşam olduğunda kadının mobilyalara ve çocuklara, depoladığı geçmişe gözkulak olduğu evde erkek kendini toplar. Oysa kadının, katıksız ve özdeş genelliği içinde yaşamını sürdürmekten başka bir görevi yoktur; türü değişmez olarak devam ettirir, günlerin aynı tempoda geçmesini sağlar ve kapılarını kapalı tuttuğu yuvanın sürekliliğini güvence altına alır. (Beauvoir, 2019, s.157)

Dışarıyı genel olarak erkeklere ait mekânlar olarak algılanırken ev içlerinde kadınları görmekteyiz. Shirley Ardener ataerkil sistemin sosyal mekânı “kadın” ve “erkek” mekânları olarak ayırdığını dile getirmektedir. Kadının rolü ev, aile ve yakın çevresindeki ilişkiler ile sınırlandırılırken, erkeğin rolünün bu sınırları aşmış ve ev dışındaki dünyayla ilişkilendirilmiştir. Günümüzde bu sınırlar –kadınlar açısından- biraz daha genişlemişse de evden sorumlu olanın kadın olduğu düşüncesinde fazla bir değişim olmamıştır.

Sanat tarihçi Linda Nochlin “Kadınlar Sanat ve İktidar” isimli makalesinde genelde kadınlara, özelde ise sanatçı kadınlara bakışı çeşitli örnekler üzerinden anlatmaktadır. Bu anlatımı ise toplumsal cinsiyet meselesi üzerinden yapmaktadır.

Kadınların zayıflıklarına ve edilgenliklerine dair varsayımlar; ev ve çocuk bakımı işlevlerinin belirleyiciliği, doğa âlemi ile özdeşleştirilmeleri, sanatın yaratıcısı olmaktan ziyade nesnesi olmak için var olduklarının düşünülmesi, siyasi mücadeleye katılım ve yaptıkları iş üzerinden kendilerini etkin biçimde tarihe geçirme girişimlerinin bariz bir gülünçlük muamelesi görmesi gibi- kendileri toplumsal cinsiyet farklılığının her şeyi kapsayan daha geniş bir kesinliğe sahip olduğu üzerine kurulu- nosyonlar bizim dönemimizden insanların çoğu tarafından az veya çok tereddütsüz paylaşılıyordu. (Nochlin, 2020, s.16)

Nochlin, 19. Yüzyılda sanatçı kadınların, edilgenlik, cinsellik ve çaresizlik içinden çıkarak kendi saygın sanatçı imajlarını nasıl sağlayabileceklerini sormaktadır. Ev içinde olunması istenen kadınlar bu anlamda sanatçı yönleriyle nasıl ön plana çıkacaktır? Kadına olan bakışı anlatmak için Augustos Leopold Egg’in “Geçmiş ve Gelecek” isimli üçlemesini örnek vermektedir. Bu üçlemede saygın bir evli kadının düşüşü ve evden atılması anlatılmaktadır.



Resim 70: Augustus Leopold Egg, Geçmiş ve Gelecek No:1, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Erişim: 13.04.2021, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/egg-past-and-present-no-1-n03278>



Resim 71: Augustus Leopold Egg, Geçmiş ve Gelecek No:2, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Erişim: 13.04.2021, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/egg-past-and-present-no-2-n03279>



Resim 72: Augustus Leopold Egg, Geçmiş ve Gelecek No:3, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Erişim: 13.04.2021 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/egg-past-and-present-no-3-n03280>

Nochlin, bu üçlemede kadını ev dışında nasıl bir hayat beklediğine dair bir düşünce olarak yorumlamaktadır. Bu anlamda dönemin bakış açısını yansıttığı için önemli görmektedir. Profesyonel dünyanın tehlikeli kamusalına girmek yalnızca acil ihtiyaçlar için zorlanabilen bir durum olarak görülmektedir. “Bağımsız bir hayat, ev dışında bir hayat, sıklıkla herkesten çok da bir hanımefendi için, potansiyel cinsel erişilebilirlik ile bağlantılı görülüyordu ve elbette, zamanın anlatı kodlarında cinsel kodlar bir cezalandırma sayılıyordu.” (Nochlin, 2020, s.25)

Griselda Pollock “Modernlik ve Kadınlığın Mekânları” (2016) isimli yazısında sanatçılar bağlamında Nochlin benzeri bir değerlendirme yapmıştır. Modern yaşantının ne olduğu hakkında bir tanımlamadan yola çıkar. Modernlik “güncel olmanın çok ötesinde bir şey olarak sunulur- modernlik, temsillerin ve büyük mitlerin konusudur; eğlenmenin, zevkle vakit geçirmenin (...)halkın gittiği eğlence yerlerinde sınıfsal akışkanlığın temsilleri ve mitleridir bunlar. Bu efsanevi dünyanın en önemli simgeleri avarelik, tüketim, gösteri ve paradır.” Pollock, Eduard Manet’nin “Folies-Bergère de Bar” isimli resmini tartışmaya açar ve böyle bir resmin bir kadın tarafından yapılıp yapılamayacağını sorar. “Toplumsal cinsiyete bağlı koşulları ayırt etmek istiyorsak, bu eser için bir kadın izleyici ve bir kadın üretici düşünmemiz yeterlidir” der. Şöyle sorar, “Berthe Morisot, böyle bir mekâna gidebilir miydi? Böyle bir mekâna gidebilmesiyle birlikte asıl soru, dışarıda istediği gibi gezebilir miydi?” (Pollock,

2016) Bu nokta 19. yüzyılın temsil figürü flanöre dönmekte fayda görülmektedir. Modernizmin önemli figürü olarak görülen flanör, kelime yapısı bakımından erkeği imlemektedir. Bu kelimenin karşılığı olan flanöz ise dişildir, ancak “bu, hayali bir tanımdır. Fransızca sözlüklerin çoğunda bu kelimeyi bulamazsınız.” (Elkin, 2018, s.18) Flanör kavramını yoruma açan bir diğer isim de Zygmunt Bauman’dır. Ona göre flanör kalabalığın içinde bir yabancısıdır. Bu kavramı tartışırken kadınlar için de kullanılabileceğini ifade etmektedir. Böylelikle flanöz kavramı da postmodernizm ile birlikte görünür olmaya başlamıştır. Janet Wolf, flanöz kavramını ön plana çıkaran yazarlardan biridir. “(...) flanör düşüncüyü dişil bağlam üzerinden oku(ma)yarak tartışmaya açar ve on dokuzuncu yüzyılda kadınların toplumsal yaşam içinde özgürlüğünün olmayışı, ev içine hapsedilişi ve bu dönemde sokaklarda bulunan kadınların sadece fahişelerden oluşması nedenleriyle flanöz kavramının olanaksızlığına işaret eder.” (Elkin, 2018, s.43) Flanöz kavramının kadına bakış ile ilgili olduğunu düşünen yazara göre modern hayatta erkeğin her yerde baskın oluşu nedeniyle bu kavram görünür olamamaktadır. Bu anlamda şöyle demektedir; “flanözü icat etmek sorun değil: mesele böyle bir karakterin resmedilmesinin on dokuzuncu yüzyıldaki cinsiyet ayrımı nedeniyle olanaksız oluşudur.” (Wolff,1985, s.45) Griselda Pollock da benzer bir düşüncüyü taşımaktadır ve kadınların istedikleri yerde olamamaları ile ilgili olarak Berthe Morisot ve Mary Cassatt’ın eserlerini bu yönde incelemektedir. Resimlerinde hangi mekânların resmedildiğini şöyle sıralar; Yemek odası, oturma odası, yatak odası, balkon/veranda, özel bahçe. Bu mekânlar özel alana yani eve dairdir. Bu anlamda Morisot, ev içi hayatı resmetmek ile ilişkilendirilmektedir.

Manet’nin aynı resmi üzerinden Linda Nochlin ise farklı bir tartışma açmaktadır. Ona göre kadının ev içinde çalışıyor olması erkeğe boş zaman yaratmaktadır. Bu boş zamanı da istediği gibi kullanabilmektedir.

Manet’nin *Folies-Bergère* deki *Bar* veya *Bira Sunan Garson* resimlerine yeni kadının tarihinin bakış açısından bakarak, orta ve üst sınıf erkeklerinin boş zamanları Manet’nin resimlerindeki gibi eğlence ve hizmet sektörü çalışanlarının, kadınların emeğiyle sürdürülmekte ve şenlendirilmekte bile denebilir. (Nochlin, 2020, s.47)

Linda Nochlin, izlenimcilik akımının boş zaman ve aylaklık temalarının orta sınıf tüketici gözüyle işlediğini belirtmektedir. Bunu da daha çok erkekler üzerinden yaptığını dile getirmektedir. “Erkeğin boş zamanı, kadınların haz gibi görünmesi için kılık değiştirilmiş çalışmasıyla üretilmekte ve sürdürülmektedir.” (Nochlin, 2020,

s.48) Bu bağlamda annelik ve ev içi çocuk bakımının maddi bir karşılığı olmadığı dolayısıyla dürüst olmayan işler kategorisinde sayıldığını savunmaktadır. Yine aynı şekilde kadının emeğinin görünür olmadığı ve doğallaştırılmış olduğu fikrine katılmaktadır.



Resim 73: Édouard Manet, Folies-Bergère'de Bir Bar, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1882, 96 x130 cm, Courtauld Galerisi, Londra, Erişim: 22.04.2021, https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de_Bir_Bar



Resim 74: Berthe Morisot, Yemek Odası, 1886, tuval üzerine yağlıboya, 61x50 cm, National Gallery of Art



Resim 75: Berthe Morisot, *Okuyan İki Kadın*, 1969-70, tuval üzerine yağlıboya, 101x81,8 cm

Mary Cassatt'ın eserlerinde ev içi sahneleriyle birlikte çalışma mekânları da yer almaktadır. Özellikle çocuk bakımının yapıldığı mekânlar resmine sık sık dâhil ettiği yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. “Yakınlık ve sıkışıklık Cassatt'ın eserlerini tanımlayan özelliklerdir.” (Pollock, 2016, s.204) Pollock bu sıkışıklık duygusunu klostrofobi ve kısıtlanma olarak okumaktadır. Bu resimlerde kullanılan bahçenin bir özel mülk ögesinden ziyade dışlanma ve kapatılma yeri olarak gösterildiğini dile getirmektedir. Lefebvre, mekânlar arası sınırlar bir ayrım görüntüsü vermektedir der. “Yatak odası, ev ya da bahçe, özel alana ilişkin bütün özellikleri taşıyarak, duvar ya da bariyerlerle sosyal mekândan ayrı durabilir. Ancak yine de, esas olarak kamusal mekânın bir parçası olarak kalabilir.” (Şişmanoğlu, 2003, s.26)

Sınırların sorunsallaşmasıyla içerinin ve dışarının geleneksel anlamları da sorgulanmaya başlayabilir. Bu anlamda güvenilir, korunaklı olan içerisi ve tehlikelere açık bir mekân olan dışarısı düşüncesi gerçeği yansıtmıyor olabilir. Ev birey üzerinde baskı kuran bir yapıya dönüşebilir ya da dışarısının tehlikeli oluşu düşüncesinden dolayı evin bireyi koruyor olduğu düşüncesi, bireyin özgürleşmesi yönünde bir engel teşkil ediyor gibi düşünülebilir.



Resim 76 : Mary Cassatt, Banyo, 1892, tuval üzerine yağlıboya, 99,2x66,1 cm



Resim 77: Mary Cassatt, Bahçede Dikiş Diken Lydia, 1880, tuval üzerine yağlıboya

Mary Cassatt'ın çalışmalarındaki benzer bir sıkışıklık durumu Max Beckmann'ın resimlerinde de vardır. Onun resimlerindeki bu sıkışmışlık hâli hem mekânsal hem de ruhsal bir hâl olarak yorumlanmaktadır. Resimlerine yoğun bir alegori hâkimdir. İnsanlık durumu figürlerin deforme edilmesiyle ortaya çıkmış gibidir. “Frauenbad” (Kadın Banyosu) isimli çalışması da benzer bir durumu gözler önüne sermektedir. Resimde çocuklar ve kadınlar bir arada görünmektedir. Banyo olduğunu isminde anladığımız mekânda yalnızca iki figürün yüzü gülmektedir. Sıkışık

bir ortamda bulunan figürlerin iç dünyalarının yansıması yüzlerine vurmuş gibidir. Beckmann'ın resimlerinde kullandığı perspektif izleyiciyi o kısıtlanmış mekâna sokmaktadır. “Perspektif, bireysel bir izleyicinin algısının özel bir biçimde şekillenmesine olanak sağlayan bir mekân düzenlenmesi getirir. Perspektif, izleyiciyi fiziksel mekânın içinde oradan oraya sürekli bir akışa maruz bırakmak yerine, onu fiziksel mekândan kopartır ve resmin mekânı içine çeker.” (Bolt, 2020, s.81) Beckmann'ın “Frauenbad” isimli resminde izleyici kendini o sıkışıklığın içinde bulmaktadır. Böylelikle oradaki figürlerin psikolojik hâllerini de deneyimleme durumunda kalmaktadır. Bu durum kapitalizmin kadını eve mahkum edişinin ve ona ev içi roller dayatarak onu nasıl baskıladığının da en etkili örneklerindendir. Kadınların yüz ifadeleri, bezgin hâlleri ile birlikte mekânın sıkışmışlığı sistem tarafından hapsedildiklerini göstermektedir. Mary Cassatt'ın da kullandığı çerçeveleme şekli kadınları dışarıda olsalar bile –bahçe, balkon vb. – kısıtlanmış gibi görünmelerine neden olmaktadır. Böylelikle izleyiciye bu mekânlarda zorunlu olarak bulunuyormuş hissi yansıtmaktadır. Ev ile olan bu zorunlu birliktelik –hapsolmuşluk, kısıtlanmışlık- kişi de iç sıkıntısı olarak kendini göstermektedir. Böyle bir zorunluluk da ne tam anlamıyla içerde olunur ne de zaten dışarıdasınızdır. Dışarının hayali içeriye sıkıntı olarak yansıtmaktadır.



Resim 78: Max Beckmann, Frauenbad, 1919, 97,5 x 65 cm
<http://www.galerie20.smb.museum/werke/961215.html>

Çalışmalarında kendi yaşantılarından esinlenen özellikle “kadın”, “anne”, “çocuk” kimliklerini işleyen Fransız sanatçı Louise Bourgeois bunları, sıkıntı, yabancılaşma, aşk gibi kavramlar ile birleştirmiştir. “Sıklıkla kullandığı “ev” imgesi, çalışmalarının ve çizimlerinin ana izleklerinden birini oluşturmuş ve yükümlülükleri arasında sıkışıp kalan kadının adeta hapisanesi olarak işlenmiştir.” (Sağlık, 2020, s.13) Ev ve kadın kavramlarını beden üzerinden irdeleyen sanatçı bu bağlamda doğum ile ilgili de çalışmalar yapmıştır. 1940’ların başlarında yapmaya başladığı “Kadın-Ev” (Femme-maison) serisinde hapsedilmişlik, kaçış isteği ve güven, sığınma bağlamında içinde bir ikiliği barındıran ev formunu kullanmıştır. Kadının başının yerini evin aldığı bu çalışmalarda sanatçı, kadın ve ev kavramlarını bedende birleştirerek kadının ev tarafından sıkıştırılmışlığını vurgulamıştır. Louis Bourgeois, *Femme Maison* serisini yapmaya başladığı sırada New York’a yeni taşınmıştır ve evinin mutfağını atölye olarak kullanmaktadır. Boyaların, çeşitli kimyasalların olduğu bu alana çocuklarının girmemesi için ayrı bir mücadele veren sanatçı, kendisini de kısıtlamak zorunda kalmıştır. Bu bağlamda anne ve sanatçı olmanın çatışmasını yaşayarak bu seriyi üretmiştir.



Resim 79: Louise Bourgeois, Kadın-Ev, Beyaz Mermer, 1994, 12.1x24.4x7.6 cm,
Erişim: 2017 , https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-4358_sov.html

“İn bir mahremiyet arayışı ve kaçamak yoludur. O halde bu sorun insanı sarmalar ve her zaman insanın kendisine dairdir. Kapana kapılmanın korkusu kapını arzulamaya dönüşür” (Ateş, 2014) diyen sanatçı Kadın-Ev serisinde beden ve mimariyi birleştirerek kadını ve evi birbirleri üzerine kurmaktadır. Bu yakınlık özel ve kamusal, iç ve dış, kadın ve ev arasında kurulan anlam ilişkileri bağlamında değerlendirilmektedir. Bu çalışmalarda kadının pasif konumda olduğunu görürüz. Tam anlamıyla ev tarafından sıkıştırılmış bir kadın bedeni mevcuttur. “Bedeni geometrik formların dışında, üzerine gidilen bir alan olarak kuran Bourgeois ele aldığı sıkıntı duygusunu büyütür.” (Ateş, 2014) Cinsiyet, aile, kadın, yalnızlık üzerinden ele aldığı sıkıntı kavramını beden ile ilişkili eserlerinde ortaya çıkarmaktadır. Bedenin o iç sıkıntısıyla evlere dönüşmesi ya da evlerin bedene dönüşmesi olarak tanımlayabileceğimiz çalışmalarının bu sıkıntıdan kurtulmaya çalışarak örümceklere evrilmesini yapıtlarında ifade etmektedir.

Bourgeois, kadının varoluşunu yine kadın bedeni üzerinden anlatmaktadır. Kadının duyduğu iç sıkıntısını doğumla birleştirerek anlatan sanatçı, *can sıkıntısı bittiği anda sanat da bitmiştir* diyerek kadın ve doğum üzerine kurduğu yalnızlık ve korku ilişkisini yürek sıkıntısıyla birlikte ele alır ve sıkıntının hiç bitmeyeceğini tersine doğumla birlikte bedende tekrar tekrar kendini göstereceğini vurgulamaktadır.

“Femme-Maison” (Kadın- ev) serisi, evde sıkışıp kalmış kadınlara feminist sanatçılar tarafından bakışın bir simgesi haline gelmiştir.



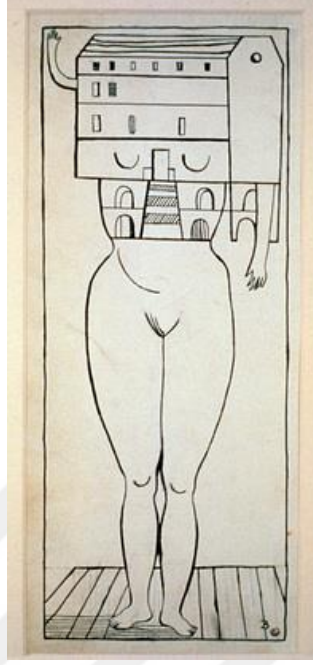
Resim 80: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1945-1947, Keten Üzerine Mürekkep ve Yağlıboya, 91.4 x 35.6 cm, Erişim: 14.04.2021
https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-4358_sov.html

Sanatçı, Kadın-Ev serisiyle ilgili şöyle demektedir; “Kadın yarı çıplak olduğunu bilmiyor, saklanmaya çalıştığını da bilmiyor. Yani bu kadının engeli yine kendisi, çünkü saklanabildiğini düşündüğü her anda aslında kendisini açık ediyor.”¹⁸ Kendi kendine engel olmak ya da kendi yarattığın şeye hapsolmak. Bu nokta Heidegger’in sıkıntı tanımıyla da örtüşmektedir. Ona göre sıkıntı kişinin kendi yaradığı dünyaya katlanamamasıdır.

“Bu seri kadınların kafalarını bazen de vücutlarını evlerle değiştiren bir çalışma serisidir. Rahatsız edici ama garip düşünceler içeren bu imgeler yeni evlenmiş bir kadın sanatçı hakkında kendi kimliğini evin konforu ve terörü ile değiştirdiği gibi bir gerçeği ortaya koyar sanki.” (Tanner, 1994, s.68) Sanatçı, “Femme Maison” (Kadın-ev) serisinde kadınları eve sıkıştırmaktadır. Ev ile çevrelenen kadın figürler buradan taşar gibi görünmektedirler. Figürler yürüyecek olsalar sağ sola yalpalayarak başlarındaki bu evden kurtulmaya çalışacak gibi durmaktadırlar. Bir anlamda evler kadınların önünde engel konumundadır.

¹⁸ <http://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/louise-bourgeois/>

Louise Bourgeois “burada mekân sıkışmasının betimlemesine yer verir; öyle ki bu mekânın merkezinde de ev, sıkıntılı bir yürek gibi atacaktır. Fırtına öncesindeki kozmik bir tür sıkıntıdır bu” (Bachelard, 2017, s.75)



Resim 81: Louise Bourgeois, Kadın-Ev (Femme-Maison), kâğıt üzerine mürekkep, 1947, 25.2 x18.1 cm, Erişim: 14.04.2021, https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-4358_sov.html



Resim 82: Louise Bourgeois, Femme Maison, Keten Üzerine Yağlıboya ve Mürekkep, 1945-1947, 91.4x35.6 cm, Erişim 14. 04.2021, https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-4358_sov.html

Bourgeois'ın "Femme Maison" (Kadın- Ev) serisi hem isim olarak hem de görsel anlamda birçok sanatçıya da çıkış noktası olmuştur. Laurie Simmons "Yürüyen Ev" isimli çalışmasında aynı noktadan çıkış yapmıştır. Birçok çalışmasında kadının ev içi çalışmalarını gösteren sanatçı, "Yürüyen Ev" isimli çalışmasında Bourgeois'dan aldığı fikri tekrar yorumlamıştır

Evi, kadın figürüyle birlikte birlikte Louise Bourgeois ile aynı şekilde kullanan bir diğer sanatçı Tayvanlı Fay Ku'dur. Kâğıt üzerine suluboya ve mürekkep ile 2011-12 yıllarında yaptığı "Word Plays" serisinde kadınların başlarının yerinde evler görmektedir. Tayvan'da doğup Amerika'da yaşayan Fay Ku göçmen oluşu sebebiyle her iki kültürün arasında kalmış olduğunu dile getirmektedir. İki sanatçıda da aynı şekilde kullanılan ev metaforu, kadının ev içinde sıkışmış olduğunu anlatmaktadır. Simone de Beauvoir, ataerkil düzenin kadını, evde yaşamaya mahkûm bıraktığından söz etmektedir. Bu mahkûm ediliş ise kadının kendisini gerçekleştirme noktasında bir engel olarak görülmektedir.

Ataerkillik kadını doğduğu andan başlayarak hem zihin hem de beden olarak öyle bir eğitir, şekillendirir ki kadın aslında kendi durumunu, yani ondan beklenen durumunu bir zorlama olarak yaşamayabilir. İnsanın içinde bulunduğu ezilme koşullarını doğal kabul etmesi veya eşitsizliği sorgulamaması, yani ezilende zorlanma bilincinin olmaması, zorlamanın olmadığını göstermez. Bu daha ziyade ezilmenin doğal bir şeymiş veya kadermiş gibi yaşandığının ve meşrulaştırılarak görünmez kılındığının bir göstergesi olabilir. (Direk, 2019, s.148)



Resim 83: Laurie Simmons, Yürüyen Ev, 1989, 162.6x116.8 cm, <https://tr.pinterest.com/pin/736901557768057483/?autologin=true>

Bu çalışmalarda kadın figürlerin ev tarafından çevrelenmiş olmayı kabul etmiş oldukları somutlaşmış gibidir. Louise Bourgeois'ın "Femme Maison" (Kadın-Ev) serisi için söylediği kadının evle çevrelendiğinden haberi olmadığı düşüncesi burada kadının ev tarafından kapatıldığının farkında olmaması ile ilişkilendirilmiştir.



Resim 84: Fay Ku, Word Plays Serisi, 2011-2012, 60x99 cm, kâğıt üzerine graphite, suluboya, mürekkep, Erişim: Mayıs, 2020. <https://www.fayku.com/word-plays>



Resim 85: Fay Ku, Word Plays Serisi, 2011-2012, 60x99 cm, kâğıt üzerine graphite, suluboya, mürekkep, Erişim: Mayıs, 2020. <https://www.fayku.com/word-plays>

Kadının bu ev içi yaşamında sıkışmışlığı özellikle feminist sanatçılar tarafından çalışmalara çokça yansıtılmıştır. Amerikalı Judy Chicago 1970 yılında “Womanhouse” (Kadınevi) adını verdiği bir program düzenlemiştir. Miriam Schapiro ile düzenledikleri bu performans programında öğrencileriyle yer almışlar ve bir ay boyunca kendilerine ait bir odada çalışmalarını sağlamışlardır. Harabe hâlde buldukları bir evi, sanat alanına çevirmişlerdir.



Resim 86: Womanhouse Projesinin katalog kapağı, Miriam Schapiro ve Judy Chicago, <https://www.widewalls.ch/magazine/judy-chicago-womanhouse>, Erişim: 08.04.2021

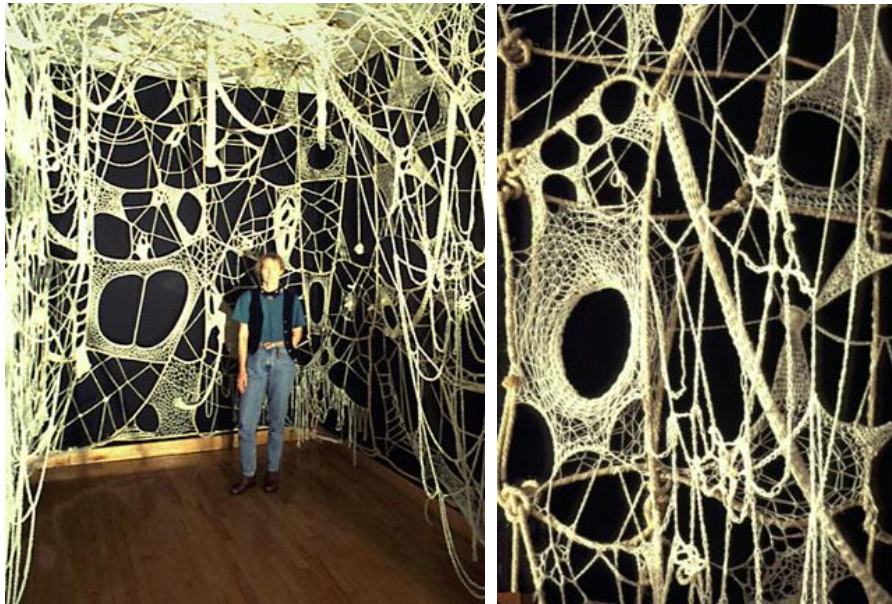
Miriam Schapiro, “Womenhouse” projesini anlatırken ev kavramının özellikle seçildiğini belirterek şöyle demektedir;

En bildik çağrışımlarımızın olduğu yerden –evden- başlayarak çalışmak nasıl olur diye düşünmüştük. Evlerimiz, yüzyıllar boyunca biz kadınlarla özdeşleştirilen bir mekân olarak her zaman beslediğimiz ve beslendiğimiz bir yer olmuştu. Başkalarını memnun etmek için çaba harcadığımız, kendi kendimizle mücadele ettiğimiz yerd. Peki kendimizden başka kimseyi memnun etmeyecek bir ev yaratacak olsaydık o ev nasıl bir ev olurdu? Her birimiz, tümüyle kendi düşleri ve fantezilerinden yola çıkarak o evin bir odasını döşeyecek olsaydı, nasıl bir ev çıkardı ortaya? Bu soruların peşine düşmek iyi bir fikir gibi gelmişti bize. (Antmen, 2008, s.247)

Virginia Woolf’un feminist yazının en önemli eserlerinden sayılan “Kendine Ait Bir Oda” kitabında kadınlara yazmak için kendilerine ait bir oda tahsis etmeleri gerektiğini söylemesi gibi, Womanhouse projesinde de sanatçı kadınlar, her bir odayı kendi istedikleri gibi düzenlemiş ve dikkat çekmek istedikleri konuları ön plana

çıkartmışlardır. Bir anlamda “ kendilerine ait bir ev” yaratmışlardır. Odalarda kadınların evde geçirdikleri zamanı simgeleyen enstalasyonlara yer vermişlerdir. “Kendine Ait Bir Oda” yalnızca dışarıya kapalı, kişiye özel sessiz bir alan ihtiyacıyla ilgili değildir. Aynı zamanda kadınların odanın dışında tosladığı sınırlarla ilgilidir; düşünsel sınırların ötesine geçmek, daha evvel (...) kadın ve tarih ilişkisine dair sorulmamış soruları sormaya cesaret etmekle ilgilidir.” (Elkin, 2019) Womanhouse projesi de bu sınırların ne olduğu ve onlara nasıl karşı durulacağı ile ilgilidir.

Womanhouse projesinde ilk katta “Rahim Odası” adı verilen bir bölüm ile karşılaşılacaktır. Bu oda Faith Wilding tarafından tasarlanmıştır. Küçük, karanlık tek bir ampul ile aydınlatılmış bir odadır. Eve girerken ilk olarak gördüğümüz yerin rahim olması hem evin kadına ait bir alan olduğuna eleştiridir hem de kadına bir sığınak mekânı olarak sunulmuştur. Evden bahsedilirken onun bir anne gibi koruyucu olduğu söylenmektedir. Aynı zamanda kadın tarafından düzenlenen bir mekân olarak algılanması ve ilk evin annenin rahmi olarak görülmesi gibi durumlara da bir gönderme niteliğindedir “Rahim Odası”. Küçük, dar ve karanlık oluşuyla birlikte bu görüşe bir karşı çıkış olarak da yorumlanabilir. Evin dışı olduğu düşüncesi tam da toplumsal cinsiyet rollerinin merkezinde olan bir düşünce tarzıdır.



Resim 87: Faith Wilding, Rahim Odası, <http://faithwilding.refugia.net/>

Katılan sanatçılar arasında Susan Frazier, Vicki Hodgetts ve Robin Weltsch’e ait olan “Besleyici Mutfak”, etkili çalışmalardan biridir. “Tamamıyla parlak pembe

renge boyanmış, içinde konservelerin ve mutfak gereçlerinin olduğu bir mutfak, ilk bakışta mekânın algısından dolayı yumurta olarak algılanan göğüslere mekân olmuştur.” (Sağlık, 2014, s.75) Mutfağın kadına atfedilen pembe renk ile boyanması, duvarlarda görülen göğüsler mutfağın, kadın mekânı olarak görülmesine ve kadının burada hapsolmasına bir eleştiridir. Miriam Schapiro da mutfağın görünürde şefkatli bir yer, anne ve kızların sevgi ve teselli mücadelesi verdikleri bir alan olduğunu ancak gerçekte annenin içine hapsediği, kaçamadığı ve kaçmak için teşvik edilmediği için içine hapsolup kaldığı bir mekân olarak tüm öfkesini biriktirdiği bir yer mekân olduğunu dile getirmektedir.



Resim 88: Susan Frazier, Vicki Hodgetts ve Robin Weltsch, “Besleyici Mutfak”, 1972, Kaliforniya, ABD: Kaliforniya Sanat Enstitüsü, <https://arterialtrees.home.blog/tag/womanhouse/>



Resim 89: Susan Frazier, Vicki Hodgetts ve Robin Weltsch, “Besleyici Mutfak”, detay, <https://subversivesweetheartfatp.wordpress.com/2017/09/17/hw-3-feminist-art-and-womanhouse/>

Womenhouse'daki bir diğ er çalışma ise Sandy Orgel'in “ amaşır Dolabı”dır. Çalışmada rafların arasına sıkışmış kadın figürü, günlük ev rutininin arasına sıkışmış kadını simgelemektedir. Bir ayağının dışarı doğru çıkmış olması da bu sıkışmışlıktan kurtulmak istediğinin işareti gibidir. Bu  alışma ikinci dalga feminizm düşüncesinin yansıtılması olarak görülmektedir. Sanatçı bu çalışmayla ilgili şöyle demiştir;

“Aynı zamanda bir kadın ziyaretçi olarak bu çalışma için şunu diyebilirim, bu iş kesin olarak kadının her zaman bulunduğu yer ile yani rafların ve örtülerin arası ile ilgili. Ama şimdi dolaptan dışarı çıkma zaman ı” (Sağlık, 2014, s.75)



Resim 90: Sandy Orgel, “Çamaşır Dolabı”, 1972, Kaliforniya, ABD: Kaliforniya Sanat Enstitüsü.

Dolap raflarının arasına sıkışmış kadın figürü Simone de Beauvoir’nın ev işlerinden bahsederken kullandığı Sisifos mitini akla getirmektedir. Bilindiği gibi Sisifos’un cezası bir kayayı tekrar düşeceğini bile bile zirveye çıkartmaktır. Beauvoir de ev işlerini bu duruma benzetmektedir. Ne yaparsan yap bitmeyecek bir kısır döngü içinde hapsolmak gibi tanımlamaktadır. Orgel’in çalışmasındaki figür de böylesi bir döngü içerisinde.

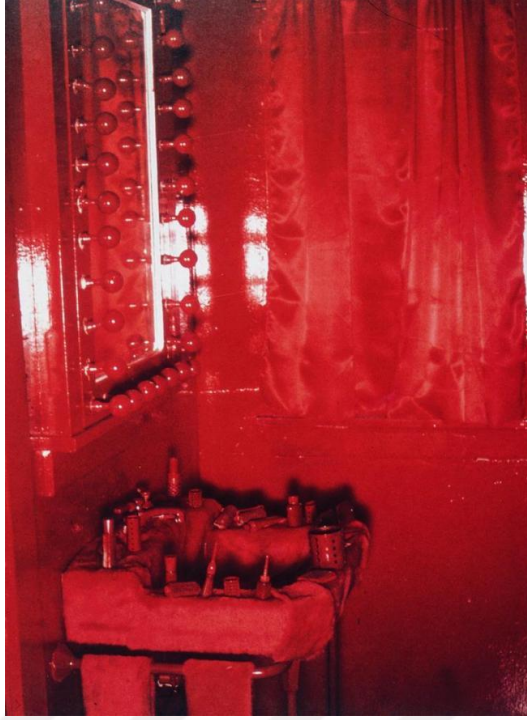
“Womanhouse” projesinde üç ayrı banyo bulunmaktadır. Üç banyonun kadınların hayatlarının üç farklı boyutunu anlattığı belirtilmektedir. Bunlardan biri “Menstrüasyon Tuvaleti”dir. Judy Chicago tarafından tasarlanan bu bölümde regl döneminin deneyimleri yansıtılmaktadır. İzleyici burada kullanılmamış pedlerin ve tamponların altında, çöpün içinde kullanılmış kanlı pedleri ve tamponları görmektedir.



Resim 91: Judy Chicago, Menstrüasyon Tuvaleti, Erişim: 22.03.2021, <https://miriamthequeenfap.files.wordpress.com/2015/02/menstruation-bathroom-judy-chicago.jpg>

Bu banyolardan bir diğeri “Ruj Tuvaleti” isimli çalışmadır. Miriam Schapiro tarafından tasarlanan bu bölüm, kadınların kozmetik ile sarmalanmış olmalarına bir göndermedir. Son banyo ise “Kâbus Banyosu” dur. Burada küvetin içinde yatan bir kadın figürü görülmektedir. Robin Schiff tarafından yapılan bu bölüm, sanatçının çocukluktan gelen banyo korkusu üzerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Kumlar içinde uzanmış kadın figür, bir sığınma ve rahatlama yeri olabilecek küvetin, korunmasızlık hissi ile kâbusa dönüşmesini somutlaştırmaktadır.

“Womanhouse” projesinde hem sanatçılar hem de izleyiciler kadınların yaşadığı cinsiyet odaklı sorunları tekrar tekrar deneyimlemişlerdir. Odalarda farklı konulara değinilmesi sanatçıların evi nasıl algıladıkları yönünde ipucu vermektedir. Daha önce de belirtildiği gibi fenomenolojik açıdan bakıldığında ev olgusunun her birey için farklı anlamlara geldiğini görmekteyiz.



Resim 92: Camille Grey, Ruj Banyosu, Erişim: 22.03.2021, <https://mrstylerdurdenfap.wordpress.com/2013/09/12/feminist-art-womanhouse/>

Fenomenolojik mekân anlayışında bireysel ev deneyimi ön plana çıkmaktadır. Bu da demektir ki bir mekânın kendi mekânımıza dönüşmesini sağlayan şey orası ile kurduğumuz bu bireysel deneyimdir. “Womanhouse” projesinde sanatçıların bu bireysel bakış tarzları evin farklı anlam içeriklerini görebilmek için önemlidir. Aynı zamanda izleyicilerin evin içinde dolaşabilme imkânına sahip olmaları ikili bir yorum boyutu kazandırmaktadır. Bunların bir tanesi izleyicinin kendi bireysel deneyimlerini yansıtarak odaları anlamlandırması, diğeri de sanatçıların gözünden bakarak onların deneyimlerine eşlik etmesidir.



Resim 93: Robin Schiff, Kabus Banyosu, <https://restingbossfacefatp.wordpress.com/2017/09/16/feminist-art-and-womanhouse/nightmare-bathroom-womanhouse/>

Fenomenologlar, “yaşam-dünyası” kavramının üzerinde sıklıkla durmaktadırlar. Genel anlamıyla yaşam-dünyası adından da anlaşıldığı gibi içinde yaşadığımız dünyadır. “Gündelik yaşamda itirazsız kabul ettiğimiz dünya, hepimizin âşına olduğu ve tipik olarak da sorgulamadığımız, deneyimin teori-öncesi dünyasıdır.” (Zahavi,2019, s.63) Bu anlamda Dan Zahavi, bu dünyanın rehabilite edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre bu yaşam-dünyası bastırılmış ve unutulmuştur. “Womanhouse” projesi bu itiraz edilmeden kabul görmüş olan dünyaya bir soru olarak da yorumlanabilir. Kadının ev içindeki konumu, kapatılması, kamusal alanda kendine yer bulamaması ve toplumsal rollerin baskısı anlamında tanıdık olan bu dünyanın rehabilite edilmesi gerektiğinin görselleştirilmiş hâli gibidir. Bu anlamda Martin Heidegger, odayı yalnızca dört duvardan ibaret görmemektedir. Ona göre oda bir ikamet alanıdır. Daha önce de belirtildiği gibi fenomenolojik bakış açısı deneyimi ön planda tutmaktadır. Bu proje de hem sanatçılar hem de izleyici için deneyimsel bir sorgulama alanı sunmaktadır.

Ev olgusu her ne kadar kadına ait kılınmış olsa da, evin içindeki bazı bölümler özellikle kadının alanı gibi görülmektedir. Bunlardan en çok öne çıkanı hiç kuşkusuz mutfaktır. “Ev içindeki mutfak yemek pişirmenin kadınlarla olan sosyal bağlantısı nedeniyle cinsiyetlendirilmiştir.” (Rendell, 2000, s.101) Besleme faaliyeti anneyle özdeşleşen bir durumdur. Mutfağın kadına yönelik bir mekân olarak algılanması onun yalnızca annelik yönünü ön plana çıkartmaktadır. Anne olmayan kadının eksik sayıldığı, kadının birinci görevinin annelik olduğu düşüncesi toplumda hâlâ kendine yer bulmaktadır. Bu nedenle mutfak, feminist sanatçıların da eleştirel anlamda çokça kullandıkları bir mekân hâline gelmiştir.

Feminist sanatçı Martha Rosler, kadınların mutfağa sıkıştırılmalarını etkili bir performans ile eleştirmiştir. Sanatçı “Mutfağın Göstergeleri” isimli çalışmasında orta sınıf bir evin mutfağında görünmektedir. Sabit bir kameranın odaklandığı bu mutfakta sanatçı, eline aldığı her bir mutfak eşyasının ismini söylemektedir. Bunu yaparken de farklı ve absürt jestlerle bu mutfak eşyasını anlatmakta ve verili olan anlamı sorgulamaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri ile eve kapatılan kadının, mutfak özelinde ev ile olan ilişkisini mutfak eşyaları üzerinden teker teker ifade eden sanatçı, bu cinsiyet eşitsizliğine de gönderme yapmaktadır.



Resim 94: Martha Rosler, Mutfağın Göstergeleri, 1975, <https://rachelcave2017.wordpress.com/2017/02/21/martha-rosler-semiotics-of-the-kitchen/#jp-carousel-392>

Çalışmalarında kadının ev ile ilişkisini sorgulayan sanatçılardan biri de Laurie Simmons'tır. Fotoğraf sanatçısı Simmons oyuncak bebekler ile yaptığı “Early Color Interiors” isimli çalışmasında kadınları daha çok ev işi yaparken göstermektedir. Banyo, mutfak gibi alanlarda görülen kadın figürler kadının ev içinde sıkışmışlığını göstermektedir.



Resim 95: Laurie Simmons, *Early Color Interiors*, 1978-1979, Erişim: 13.04.2021, <https://www.lauriesimmons.net/photographs/early-color-interiors#5>



Resim 96: Laurie Simmons, *Early Color Interiors*, 1978-1979, Erişim: 13.04.2021, <https://www.lauriesimmons.net/photographs/early-color-interiors#5>



Resim 97: Laurie Simmons, *Early Color Interiors*, 1978-1979, Erişim: 13.04.2021, <https://www.lauriesimmons.net/photographs/early-color-interiors#5>

Toplumsal cinsiyete dayalı bu iş bölümüne karşı bir duruş sergileyen sanatçılardan biri de Sanja Ivekovic'tir. 10. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen *Dikkat: Kadınlar İş Başında!* isimli çalışmasında kamusal- özel alan ayrımı bağlamında kadının yerinin ev olduğu düşüncesine bir eleştiri sunmuştur.

Ivekovic, bu çalışmasında alt bölüme ücretsiz ev emeği ile ilgili bir yazı da yazmıştır. Böylelikle kadınların hem eve kapatılıp hem de emeklerinin görünmüyor oluşuna duyulan tepkiyi ortaya koymuştur.



Resim 98: Sanja Ivekovic, Dikkat: Kadınlar İş Başında!

Zorunlu olarak katlanılmak durumunda olunan her şeyin bireyde yarattığı sıkıntı, evlerde de kendini göstermektedir. Özellikle kamusal-özel alan bağlamında baktığımızda dışarının erkeğin alanı ve içerinin de kadının alanı olarak görülmesi kadının ev içlerine sıkışıp kalmasına neden olmaktadır. Bu durum toplumdan topluma değişiklik gösterse de genellikle ev içleri kadınlara ait olarak görülmektedir. Günümüzde bu durum belki biraz değişmiş gibi görünebilir, kadının iş hayatında daha aktif olması evle ilişkisini belli ölçüde farklılaştırmış olabilir ancak bu durumda bile genellikle evden sorumlu tutulan kişi kadındır.

Kadının ev içine kapatılması ya da kendisine kamusal alanda yer edinmemesi kadının doğasından gelen özellikler ile ilgili bir durum değildir. Linda Nochlin bu durumu şöyle açıklamıştır;

Ancak işin doğrusu, aslında hepimizin de bildiği üzere, yüzlerce başka alanda olduğu gibi sanatlarda da, hayatın günümüzdeki ve geçmişteki düzeni, kadınlar için ve beyaz, tercihen orta sınıf mensubu ve her şeyden önce erkek olarak doğma şansına erişememiş herkes için, hem baskıcıdır hem de heves ve cesaret kırıcıdır. Sorun bizim burcumuz, hormonlarımız âdet döngümüzde veya boş, ev içi mekânlardaki varlığımızda değil, bize sunulan kurumlarda ve eğitimdedir. (Nochlin, 2020, s.151)

Heidegger de gündelik hayatımızın alışıldık normalara göre sürdürüldüğünden bahsetmektedir. “Her şey zaten başkaları tarafından anlaşılıp yorumlanır ve hepimiz de hâkim yargı ve değerlendirmeleri eleştiriye tâbi tutmadan devralma eğilimi içinde oluruz. Tüm bunları sorgulamadan bırakırsak, güvende ve evde hissederiz.” (Zahavi, 2019, s.52) Bu noktada fenomenolojinin amacı da toplumsal kurumları kendilerini gösteriş şekillerini ve gündelik hayatı sorgulamak ve araştırmaktır. Kadının ev ile ilişkisine baktığımız zaman, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği kurallar, ev içindeki emeğinin görülmemesi, evi bir engele, kapatılma mekânına döndürmektedir. Kendi evine yabancılaşan kadın için ev, kaçılmak istenen bir yer haline gelmektedir.



BÖLÜM 6

6. SONUÇ

Yapılan çalışmada görülmüştür ki ev kavramı birçok araştırma alanı içinde kendine çeşitli tanımlamalar ile yer bulmaktadır. İnsanın temel ihtiyaçlarından olan barınma işlevini sağlamasıyla birlikte onu şekillendirdiği ve onun tarafından şekillendirildiği anlaşılmaktadır. Bu anlamda da evin yaşamsal bir mekân olduğu, deneyim yoluyla sıradan bir ev olmaktan çıktığı görülmüştür. Deneyim boyutunun da konut ve ev arasındaki farkı ortaya koyduğu ve ev olanın kişiselleştiği durumu oldukça belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Evin çok anlamlı yapısı ve öznel deneyim anlayışı, bu kavramı açıklamaya çalışırken seçilecek metod anlamında da önem arz etmektedir. Bu nedenle fenomenolojinin evi anlatmakta kullanışlı bir yöntem olduğu belirlenmiştir. Çünkü fenomenolojik yöntem araştırmacıya deneyimi ön planda tutarak konuyu ele alma imkânı vermektedir. Böylesi bir imkân da yönelinen nesnelerin, kavramların çok boyutlu şekilde incelenmesini gerektirmektedir. Bu çok yönlü inceleme bizi hermeneutik anlayışa götürmektedir. Bu anlayışta dünya deneyimiyle bütünleşen bir dil mevcuttur. Heidegger'in öğrencisi olan Hans Georg Gadamer fenomenolojik yöntemden yola çıkarak evrensel bir anlamayı kavramlaştırmıştır. Bunun sonucunda da hermeneutik anlayışa odaklanmıştır. Hermeneutik soru sorma aşamasında kendisine bir uygulama alanı yaratmaktadır. Bir anlamda başka türlü bir anlama biçimini içinde barındırmaktadır. Bu nedenle de bu tezde fenomenoloji temel alınırken zaman zaman hermeneutik anlayıştan da faydalanılmıştır.

Evi, fenomenolojik yönteme dayanarak incelemek onun birçok yönünü ortaya çıkartmaktadır. Bu anlamda barınma, sığınma gibi ihtiyaçları karşılayan bir mekân olarak görülen evin her zaman bu anlamlara gelmediği gerçeği ile karşı karşıya

kalınmaktadır. Gaston Bachelard, evi dünyadaki köşemiz olarak tanımlamaktadır. Eve, şiirsel bir yaklaşım ile bakan Bachelard da Heidegger gibi fenomenolojiden yararlanmaktadır. Bununla birlikte Heidegger’de görülen evden uzakta olma düşüncesi Bachelard’da yoktur. Aynı yöntemden yola çıkmış olsalar da evin iki farklı boyutuna varmışlardır. Bachelard için ev bir mutluluk mekânıyken Heidegger için bir sıkıntı mekânıdır. Bu bağlamda Martin Heidegger düşüncesindeki evsizlik durumu, evin farklı bir anlam içeriğine gönderme yapmaktadır. Dünyaya fırlatılmış olan insan, yersiz yurtsuz kalmıştır. Bu evsizlik hissini “bir-arada-olmaklık-“ ile gidermeye çalışmaktadır. Bunun için de kamunun arasında yaşamaktadır. Ancak bu Heidegger’e göre gerçek bir durum değildir. Kişinin kendini evinde hissediyor olması yalnızca bir yanılsamadan ibarettir. Çünkü ona göre evini aramak tüm bir yaşam uğraşı olarak karşımızda durmaktadır. Heidegger bu evsizlik hissini ise sıkıntı kavramıyla açıklamaktadır. Dünyaya yabancılaşan Dasein derin bir sıkıntıya düşmüştür. Bu anlamda görüşmüştür ki Heidegger, varlık ve evi özdeşleştirmektedir. Yaşam boyu devam edecek olan bu eve özlem ise karşımıza sıkıntı hâli olarak çıkmaktadır. Bir anlamda dünya karşısında duyulan “hiçlik” bir ruh hali olarak sıkıntıyı doğurmaktadır. Bu çalışmanın temelini oluşturan Heidegger düşüncesinde sıkıntı ev özlemi ile özdeşleştirilmiştir. İnsanın kaderini yurtsuzluk olarak tanımlayan Heidegger, bunun en önemli nedenlerini Tanrı’nın kayboluşu, teknoloji ve evini kaybetmiş olmak olarak belirtmektedir.

Sıkıntı ve ev ilişkisini fenomenoljik yöntem ile incelerken karşımıza kendileme kavramı çıkmıştır. Bu kavramın kişinin eve, mekâna yabancılaşması bağlamında önem arz ettiği görülmüştür. Doyum ile de ilgisi olan kendileme, kişilerin birşeyi kendilerine ait kılma edimi olarak tanımlanmaktadır. Buradaki aitlik maddi olarak sahip olma anlamında değil orayı benimseme olarak kullanılmaktadır. Bunun olmadığı durumlarda ise yabancılaşmanın yaşandığı görülmüştür. Yabancılaşma ve kendileme konularına baktığımızda karşımıza bir de tekinsizlik kavramı çıkmıştır. Tekinsizlik bir aşına olmama durumudur. Alışıldık olanın olmaması, bir yerde olması gerekenin bulunmaması ya da tam tersi olarak olmaması gereken bir yerde bir şeyin olması gibi tanımlamalarının yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan çalışma göstermiştir ki evin sıkıntı mekânına dönüşmesindeki bir diğer boyut da evin yokluğudur. Bu anlamda nostalji ve göç kavramları karşımıza çıkmaktadır. Evden uzakta olmak, eve dönememek ve evini kaybetmek varoluşsal sıkıntı ya da derin sıkıntı denilen ruh haline sebebiyet vermektedir. Bu kavramlardan nostaljinin eve dönmek için çekilen acıya,

sıkıntıya işaret ettiğini görmüştük. Nostalji iki temele dayanmaktadır; kök salmak ve kökünden edilmek. Bu anlamda baktığımızda kökünden, yerinden edilen insan tekrar bir kök salmak için uğraşmaktadır. Yerleşmek bir anlamda var olmaya da işaret etmektedir. Heidegger'in bahsini ettiği insanın yerleşmeyi unutmuş olduğu düşüncesi bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Tüketime hızla arttığı çağımızda çoğu zaman ev de bir meta olarak sunulmaktadır. İdeal ev tanımlaması ile kişilere evlerinin nasıl olması gerektiği dayatılmaktadır. Böyle bir anlayış ise doyumsuzluğa ve isteklerin hiç bitmemesine neden olmaktadır. Daha öncede bahsettiğimiz kendileme kavramının doyum ile ilişkisi bu noktada tekrar görünür olmaktadır. Çünkü gördük ki eve karşı oluşmayan doyum, ondan yabancılaşmaya neden olmaktadır.

Evin yokluğu ile ilgili olarak göç kavramı karşımıza çıkmaktadır. Yalnızca bir mekân değişimi olmayan içinde kültür, dil, sosyal çevre gibi değişimleri de barındıran göç, tekrardan bir yere kök salabilmeyi gerektirmektedir. Çeşitli sebepler ile gerçekleştirilen göçlerde, kendi isteği ile yapıldığında daha az zorlanıldığı görülmüştür. Bu konu sanat alanında da kendine sıkça yer bulmaktadır. Bu anlamda sanatçılardan bazıları kendilerinin de deneyimlediği bir olgu olarak göç konusuna değinirlerken bazıları yalnızca göçmenlerin sorunlarını görünür kılmayı amaçlamaktadırlar. Ursula Bieman özellikle cinsiyetlendirilmiş emeğin göç ile ilişkisi bağlamında çalışmalar yapmıştır. Do Ho Suh, Doris Salcedo, Owais Hussain, Didier Fiuza Faustino göçü hem deneyimlemiş hem de çalışmalarına konu etmiş sanatçılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar üzerinde yapılan çalışmalar, çocukluk döneminde yapılan göçün tüm hayatı etkilediğini göstermiştir. Çocukluk evine duyulan özlemin sanatçıların eserlerinde sıkça ortaya çıkması, o eve bir geri dönüş isteğini yansıtmaktadır. Göç ile ilgili ilişkilendirilen konulardan biri de sınırlardır. Özellikle iç ve dışın neresi olduğu sorunu ortaya çıkmaktadır. Heidegger, sanatı tanımlarken açığa çıkarma, meydana getirme gibi ifadeler kullanmıştır. Yapılan bu çalışmada da sanatçıların göçü ve göçmenleri görünür kılma çabalarının olduğu görülmüştür. Bu anlamda Henri Lefebvre'nin ifade ettiği gibi evin yalnızca bir "kutu" olmadığı, yaşanmsal bir mekân olduğu düşüncesi deneyimsel olana ulaşmak açısından önem arz etmektedir.

Çalışmada yapılan araştırmalar sonucunda kendini evinde hissetmeme durumunun sadece bir mekânda olmamak demek olmadığı anlaşılmıştır. Kişilerin bir evleri olsa dahi orada bir ev deneyimi yaşamıyor oluşları örnekler ile anlatılmıştır. Bununla birlikte dışarıda, sokaklarda, caddelerde kişiler kendilerini evlerinde gibi

hissedebilmektedirler. Bu durumu da flanör kavramı ile açıklamış bulunuyoruz. Kişilerin kendilerine ait kıldıkları ve doyuma ulaştıkları yer neresiyse orada bu ev deneyimini yaşamakta oldukları aksi halde nerede olurlarsa olsunlar kendilerini evsiz gibi hissettikleri sonucuna ulaşmışlardır.

Farklı dönemlerde farklı kültürlerde ortaya konmuş edebiyat ve sanat eserlerine baktığımızda kadınlara ait mekânlarının ev içleri olduğuna dair düşüncenin ön planda olduğu görülmüştür. Kamusal ve özel alan ayrımlarının yapılmaya başlanmasıyla birlikte cinsiyet üzerinden bir mekânlaştırılma yapılmıştır. İş yeri ve evin birbirinden ayrılması, kadının daha çok eve aitmiş gibi yorumlanmasına neden olmuştur. Heidegger varlığı Dasein üzerinden açıklama yoluna gitmiştir. Kendini evinde hissetmeyen Dasein, kamuya açılmaktadır. Bir anlamda evini aramak varoluşu sorgulamak gibidir. Çünkü Heidegger dünya karşısında hiçleştğini anlayan bir varlıktan söz etmektedir. Bu açıdan bakıldığında cinsiyetlendirilmiş mekânlar yalnızca erkeği özgürleştirmektedir. Kadının ev içinde kapalı kalması onun kendine yabancılaşmasına da neden olmaktadır. Mademki Dasein varoluşunu kamuda aramaktadır, o hâlde kadının da evden çıkması gerekmektedir.

Sanat alanında da kadınların konumu sıklıkla gün yüzüne çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda da birçok sanatçının ev ile kadın ilişkisini sorgulayan çalışmalar yaptığı görülmüştür. Evi bir metafor olarak kullanan sanatçılar, deneyimsel bir çalışma alanı yaratarak kadınların ev içi yaşantılarını örneklendirmişlerdir. Evin nasıl bir sıkıntı mekânına dönüştüğünü daha anlaşılır kılmışlardır. Sanatçıların evi aynı zamanda üretim mekânı olarak da kullanması sıkıntının iticü güç oluşturmaları anlamında da önemlidir. Heykeltıraş Louise Bourgeoise'nın Amerika'ya yerleşiminden sonra evini aynı zamanda atölye olarak kullanmasının çalışmalarında sıkışmışlığı tetiklemiş olduğundan bahsetmiştik. Bu anlamda evin sıkıntı mekânı olarak düşünülmesi kısıtlanmışlık, hapsolmuşluk, sıkışmışlık gibi kavramlarla açıklanabilir. Böyle bir durumda da ev artık, güvenli, sıcak bir barınma yeri olma durumundan çıkar ve kurtulmak istenilen bir mekân haline gelmektedir.

Yapılan çalışmada ulaştığımız sonuç, evin genel olarak iki türlü şekilde sıkıntı ile ilişkisi olduğu üzerinedir. Bunlardan biri evin yokluğu olarak karşımıza çıkarken diğeri ise evin varlığıdır. Evin yokluğu ev özlemi, göç gibi konularda karşımıza çıkmaktadır. Yerinden edilmişlik, zihinsel evsizlik, kökünden sökülmüşlük, nostalji duygusu bizi evin yokluğu ile oluşan durumlara götürmüştür. Bununla birlikte evin varlığından doğan sıkıntı ilişkisi ise, yabancılaşma, tekinsizlik, kamusal-özel alan

ayrımı, toplumsal cinsiyet, ev içi emek gibi durumlar ile karşı karşıya getirmektedir. Tüm bu durumların ortak noktası ise bir evden ne beklendiği üzerine kurulmaktadır. Bu da bizi kendileme kavramı içinde açıklamaya çalıştığımız doyum noktasına götürmektedir. Sıkıntının ne olduğu üzerinde durulurken de en çok beklentiden bahsedilmişti, bu noktada tüm bunlarla birlikte evin beklentiyi karşılamamsı halinde bir sıkıntı mekânına dönüştüğünü görmüş olduk. Bu beklenti durumunun da öznel bir ifade olmasından dolayı fenomenolojinden faydalanılması konunun daha rahat anlatılmasına ve anlaşılmasına olanak tanıdığı da bir gerçektir. Modernitenin bir kopma biçimi olduğunu düşünüldüğünde “evsizlik”, “eve sıkışma” “evden kaçma” durumunun bu dönemin en önemli özelliklerinden biri olduğu gerçeği yadsınamamaktadır. Aynı zamanda kapitalizm ile birlikte daha da görünür hâle gelen tüketim kültürü açısından ev de bir meta hâline gelmiştir. Evin bu tüketim nesnesi durumu ise, kişilerin ev ile olan ilişkilerini etkileyerek doyumsuzluğa neden olmaktadır. Sürekli olarak önümüze sunulan “ideal ev” düşüncesi kişilerde yaşadıkları yerlere yabancılaşmaya neden olmaktadır. Bununla birlikte postmodernizmin çok katmanlı yapısı içinde eskiye duyulan özlem, eve duyulan özlemi de beraberinde getirmektedir. Postmodernizmin önemli kavramlarından biri olan nostalji bu ev özlemi konusunda dönüp dolaşıp gelinen yer olmuştur. Bununla birlikte artan göç durumu, kişileri yerinden ederek bir anlamda köklerinden sökülmelelerine neden olmaktadır. Köklerinden sökülen göçmenler başka bir ülkede, şehirde kendilerine tekrar bir yer bulma çabası içindedirler. Evlerinden edilen bu kişiler yersizyurtsuzlaşmanın içinde tekrar kök salacakları bir yere özlem duymaktadırlar.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2009). *Minima Moralia*. (A. D. Orhan Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Akaş, C.(1999). “Zaman Sularında Argos”, Bir Anatomi Dersi: Ev, *Cogito*, S.18, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Akarsu, B. (1994). *Çağdaş Felsefe*, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları
- Alkan, A. (Ed.).(2009). *Cins Cins Mekan*. İstanbul: Varlık Yayınları
- Akın, G. (2021). *Uzak Bir Kıyıda*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Antmen, A. (2007). *Hale Tenger: İçerdeki Yabancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- _____ (2016). *Sanat Cinsiyet, Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*. (B. S. Şener, Çev.) istanbul: İletişim Yayınları.
- Arpacı, M. (2010). Yurtsuz Zoon Politikon Olarak İnsan, *Cogito, Heidegger: Varlığın Çobanı*, S. 64, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Artun, N.A. ve Ojalvo, R. (Ed.). (2018). *Arzu Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Aslan, A. (2018) *Sanatta Mahremiyet*, (Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu) Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı
- _____ Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnelerinin Yeniden Üretim Olgusu. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13(24).
- Atay, O. (2016). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ateş, S. (2014) *Can Sıkıntısı Bittiği Anda Sanat da Bitmiştir, Bourgeois*, Erişim: <http://sanatkaravani.com/can-sikintisi-bittigi-anda-sanat-da-bitmistir-bourgeois/>
- Ateşoğlu, G. (Ed.).(2020). *Varoluşçuluk, Fenomenoloji, Ontoloji*.İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bachelard, G. (2017). *Mekanın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Bahçeci, H.I. (2018).Kent Mekânında Kamusal Alan: Richard Sennett Perspektifinde Bir İnceleme, *Memleket, Siyaset, Yönetim Dergisi*, C.13, S.29.
- Baran Bilir, P. U. (2012). *Gordon Matta Clark*. (B. Bilir, Çev.) İstanbul: Lemis Yayın.
- Barlas, M. (2019). Çağdaş sanatta nesne-mekan olarak ev imgesi, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.24, 95-109

- _____ (2020). Çağdaş sanatın hayalet mekanları: Tekinsizlik ve ev ilişkisi üzerine sanat
- Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Baudelaire, C. (2017). *Paris Sıkıntısı*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Beauvoir, S. d. (1989). *Denemeler*. (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi. _____ (2019). *İkinci Cinsiyet I-II*. (G.Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Behramoğlu, N., Gönül, N. Oranlı, İ., Kaftan, A., Utlı, Ç. Yıldız, E. (2004), Ev Üzerine, *Kutadgubilig Felsefe VE Bilim Araştırmaları Dergisi*, S.6
- Bench, S.W., Lench, H. C. (2013). *Behaviorial Sciences*. Ekim 2020 tarihinde <https://mdpi.com:https://www.mdpi.com/2076-328X/3/3/459/htm> adresinden alındı
- Benian, E. (2010) *Modern Mimaride İç-Dış İlişkisi Üzerine Bir Değerlendirme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi). Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (tarih yok). *Son Bakışta Aşk*. (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berk, İ. (2017). *Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bertram, C. (2012). *Türk Evini Hayal Etmek*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Biemann, U. (2009). Counter- Geographies in the Sahara. *Art&Research A Journal Ideas, Contexts and Methods*(3).
- Bilir, B. ve Usta, P. (Ed.). (2012). *Gordon Matta- Clark*, İstanbul: Lemis Yayın
- Blanchot, M. (1999). *Sonradan Sonsuz Yineleme*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Bolt, B. (2020). *Yeni Bir Bakışla Heidegger*. (M. Özbank, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap
- Borgna, E. (2018). *Ruhun Yalnızlığı*. (M. M. Çilingiroğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, A. (2018). *Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Boym, S. (1999), *Ilya Kabakov: The Soviet Toilet and The Palace of Utopias*, <https://artmargins.com/ilya-kabakov-the-soviet-toilet-and-the-palace-of-utopias/>
- _____ (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Braidotti, R. (2017). *Göçebe Özneler*. (Ö. Karakaş, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Budd, J.W. (2016). *Çalışma Düşüncesi*. (F.Man, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal* , 40 (4), 519-531.

- _____ (1993) Toplumsal Cinsiyet Yanıyor: Sahiplenme ve Yıkma Sorunları, DeFTER, 34 (11). (M.Moralı, Çev.) <https://www.academia.edu> adresinden alınmıştır.
- _____ (2010). *Cinsiyet Belası*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Camus, A. (2016). *Yabancı*. (S. Tiryakioğlu, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Caruso, H.Y. "Art Review The Art of Do Ho Suh: Traversing Two Cultures", International Journal of Multicultural Education Vol. 10, No. 1, 2008, s. 5 (Erişim 16 Mart 2021), <https://ijme-journal.org/index.php/ijme/article/viewArticle/131>
- Cansever, E. (2013). *Sonrası Kalır 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cassin, B. (2018). *Nostalji*. (S. Kıvrak, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Cassou-Nogués, P. (2016). *Zamanın Melodisi*. (N. C. Sümter, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Chambers, I. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik*. (M. B. İsmail Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cioran, E. (2017). *Çürümenin Kitabı*. (H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Colomina, B. (2017). *Mahremiyet ve Kamusalılık*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Dante. (1998). *İlahi Komedya*. (R. Teksoy, Çev.) Oğlak Yayınları.
- Dean, J. (2018) Mark Fisher, Gerçeklik Üzerimizde Bir Yük *Cogito Neoliberalizmde Öznellik*, S.91, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Dengiz, E.B. (2001). *Boundaries of Gendered Space: Traditonal Turkish House* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
- Dervişoğlu, E. (2008). *Mekan ve Beden İlişkisi, Mekanın "Bedenle Kavrayış" Üzerinden Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
- Direk, Z. (Ed.). (2009). *Cinsiyetli Olmak, Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Eiguer, A. (2018). *Evin Bilinçdışı*. (P. Akgün, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ejder, Ö. (2005). *Spaces of Boredom: Imagination and Ambivalence of Limits*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü
- _____ (2017) Heidegger Düşüncesinde Sıkıntı Kavramı Üzerinden Modernite Eleştirisi, *Cogito*, 64, 235-246
- Elkin, L. (2018). *Flanöz Şehirde Yürüyen Kadınlar*. (D. D. Doğan, Çev.) İstanbul: Nebula Kitap.
- Erdoğan, R. (2020). *Flanör & Flanöz- Modern Çağın Gözlemci Seyyahları*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları
- Ergün, T. G. (2020). Adorno'nun Evsizliği: Teori, Pratik, Güncellik. *Cogito*(100).

- Ersoy, Z.A. (2002). *Konut ve Ev Kavramlarının Karşılaştırmalı Analizi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Ana Bilim Dalı.
- Ertürk, M. (2013) *Mekanın Diyalojisi: Kent Mekanı- Kent Öznesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı
- Esenyel, A. (2015). “Fenomenolojiden Varoluşa: Edmund Husserl ve Martin Heidegger, A.Kadir Çüçen (Ed.) içinde, *Varoluş Filozofları*, İstanbul: Sentez Yayınları.
- Esenyel, Z. (2012). Yabancılaşmanın Ontolojik Boyutu: Heideggerci Bir Bakış, *Özne*, Bahar S.12
- Eyüboğlu, İ. Z. (1991). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fisher, M. (2011). *Kapitalist Gerçeklik*. (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- _____ (2020). *Tuhaf ve Tekinsiz*. (B.M.Şimşek, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Fraser, N. (2006). *İhtiyaçlar Mücadelesi*. İstanbul: Agora Yayınları
- Freud, S. (2020). *Yas ve Melankoli*. (L.Uslu, Çev.), İzmir: Cem Yayınevi
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları*. (A. Terzi, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları
- Gonçarov, I. A. (2016). *Oblomov*. (E. Altay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Göregenli, M. (2018). *Çevre Psikolojisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Grosz, S. (2018). *İncelenen Hayatlar*. (B. Kovulmaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- _____ (2020). *İkinci Hayat*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gürani, F.Y., Arabalı Koşar, S.T.,(2018). Do Ho Suh’un Eserlerinde Tekstil Malzemenin Mimari Öğelerde Semiyotik Bağlamda Değerlendirilmesi, *İdilDergisi*, C.7. S.52, 1489-1498, DOI: 10.7816/idil-07-52-03
- Habermas, J. (2017). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. (M. S. Tanıl Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Han, B. C. (2018). *Yorgunluk Toplumu*. (S. Yalçın, Çev.) İstanbul: Açılım Kitap.
- Hasol, D. (2019). *Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heidegger, M. (1997). *Tekniğe Yönelik Soru*, (D.Özlem, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları
- _____ (2004). *İnşa Etmek Oturmak Düşünmek*. (N.Behramoğlu, N.Gönül,A. Kaftan, İ.Oranlı, Ç.Utlı, E. Yıldız), *Kutadgubilig Felsefe Bilim Araştırmaları Dergisi* S.6
- _____ (2013). *Hümanizm Üzerine*, (Y. Örnek, Çev.) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu
- _____ (2018). *Varlık ve Zaman*. (K. Ökten, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- _____ (2019). *Metafizik Nedir?*. (Y.Örnek, Çev.) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu

- Hesse, H. (2018). *Ağaçlar*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Husserl, E. (2017). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. (H. Tepe, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Kafka, F. (2019). *Babaya Mektup*. (R. Minareci, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Kanter, B. (2013). *Şiirsel Kimlikten Mekansal Sınırlara*. İstanbul: Metaformoz Yayıncılık.
- Kara, Z. (Ed.). (2018). *Gerçeklik, Arzu ve Göçebelik Üzerine*, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları
- Kern, L. (2020). *Feminist Şehir*. (B. S. Aydaş, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Keten, E.T. (2020) "Dijital Çağda Serbest Zaman ve Sıkıntı", A.Kuryel, içinde, *Sıkıntı Var, Sıkıntı Kavramı Üzerine Denemeler*. İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Kılıç, S. (2014). "Heidegger'in Fundamental Ontolojisinde Varlığın Özdeşliği", *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, S.23, Güz. 11-28
- Kılıçkiran, D. (2010) "Gitmeli mi, Kalmalı mı" Feminizmde Ev Üzerine Çeşitlemeler *Cinsiyet ve Mimarlık*, s.43, Erişim: <http://www.mimarlarodasiansankara.org/index.php?Did=3209>
- Kierkegaard, S. (1997). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*, (M.M. Yakupoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Köse, H. (Ed.). (2012). *Flanör Düşünce*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş, Depresyon ve Melankoli*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kurt, S. (2021). *Haneden Ev Haline*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Kurtar, S. (Ed.). (2020). *Mekan Varyasyonları*. İstanbul: NotaBene Yayınları
- Kuryel, A. (Der.) (2020). *Sıkıntı Var, Sıkıntı Kavramı Üzerine Denemeler*. İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Lafargue, P. (1991). *Tembellik Hakkı*. (V. Günyol, Çev.) İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. (S. Çalıcı, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı*. (H. Akdemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Maffesoli, M. (2011). *Göçebelik Üzerine İnsiyatik Başboşluk*. (M. E. Keskin, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Mehmetoğlu, Y. İ. (2016). *Erken Yirminci Yüzyılda Eviçi Mekan Üretimi ve Parisli Avantgar Kadınlar*. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Mengüşoğlu, T. (2020). *Fenomenoloji ve Nicolai Hartman*. Ankara: Doğubatı Yayınları
- Moravia, A. (1972). *Kıskançlık*. (S. Tiryakioğlu, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Myzelev, A. (2001). The uncanny memories of architecture: Architectural works by Rebecca Horn and Rachel Whiteread. *Bibliographie D'histoire De L'art*, Florida State University, Tallahassee. 59-65

- Nochlin, L. (2020). *Kadınlar, Sanat ve İktidar*. (S. Evren, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Oğuz, A. (2019). *Feminizm, Postkolonyal Feminizm ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları
- Ökten, K., H., (2019) *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*, İstanbul: Alfa Yayınları
- Örgel, S. (2017). *Nesneleşen Evin Sanat Pratiklerinde İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlik Tezi) Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Ana Sanat Dalı
- Özak, N. Ö., Gökmen, G.P. (2009) Bellek ve Mekan İlişkisi Üzerine Bir Model Önerisi, *İTÜ Dergisi, Mimarlık, Planlama, Tasarım*, s. 149, S.8. C.2, 145-155
- Özkarakoç, Ö. Başbuğ, F. (2019) “Mekân İçinde Mekânı Yeniden Yaratan Bir Heykeltıraş: Do Ho Suh”, *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 585-593
- Öztürk, Ş. (2018) Mark Fisher ve “Kapitalist Gerçeklik”, *Cogito Neoliberalizmde Öznellik*, S.91, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Paquot, T. (2010). *Bir Sanattır Öğle Uykusu*. (O. Türkay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Pascal, B. (2017). *Düşünceler*. (M. Karabaşoğlu, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Peksan, S. (2021). *Çalışmanın Evrimi ve İşin Sonu*, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları
- Phillips, A. (2016). *Öpüşme, Gıdıklanma ve Sıkılma Üzerine*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ponty, M. M. (2016). *Algının Fenomenolojisi*. (E. H. Emine Sarıkartal, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Rendell, J. Penner, B., Borden, I. (ed.). (2000). *Gender Space Architecture: an interdisciplinary introduction*. London, New York: Routledge
- Rojas-Sotelo, M.L. (2004). *Doris Salcedo: Challenging History and Memory*, University of Pittsburgh, History of Art and Architecture, Master in Arts.
- Russell, B. (2017). *Mutlu Olma Sanatı*. (Y. Sağlamtürk, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Sağlık, E. (2014). 1970 Sonrası Görsel Sanatta ‘Kadınlık’a Dair İzlekler, *İDİL*, C.3 S.14, s.75
- _____ (2020). Dinamik Kırılgan ve Güçlü: Güncel Sanatta ‘Çizgi’yi Geçen Kadınlar, *Akdeniz Sanat Dergisi*, S.27, C.15
- Safranski, R. (2008). *Bir Alman Üstat Heidegger*, (A.Nalbant, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Sarte, J. P. (2012). *Varoluşçuluk*. Say Yayınları.
- _____ (2017). *Baudelaire*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları
- Saybaşı, N. (2009). Dadanma ve Hale Tenger’in Çalışmalarındaki Ses Üzerine.
- Savran, A. G., Demiryontan, T.N., (Haz.), (2020). *Kadının Görünmeyen Emeği*, İstanbul: Yordam Kitap
- Sharr, A. (2017). *Heidegger’in Kulübesi*, (E.Yurt, Çev.), İstanbul: Dergâh Yayınları
- Sennett, R. (2019). *Gözün Vicdanı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sevinç, C. (2019). *Heidegger’in Kulübesi’nden Fikret’in Aşiyân’ına Varoluşun Otantik İmkânı Olarak Ev*, Ankara: Kriter Yayınevi

- Spiegelberg, H. (2021). *Fenomenolojik Hareket Tarihsel Bir Giriş*. (S. Bayazit, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Standing, G. (2015). *Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf*. (E. Bulut, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Sungurlar, I. (2020). Postmodernizm ve Tüketim Toplumu Üzerine. R. Şahiner içinde, *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo- Avangardizm ve Sinizm*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Susam, A. (2018). *Plasenta*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Svendsen, L. F. (2017). *Sıkıntının Felsefesi*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ankara: Ütopya Yayınları
- _____ (2020). *Çağdaş Sanatta Postmodernizm Neo- Avangardizm Sinizm*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Şişmanoğlu, Ş. (2003). *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hali*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Şumnu, U. (2018) 20. Yüzyıl Düşüncesinde Ev/ Evsizlik Halleri ve Jorge Luis Borges'ın 'Asterion Evi Öyküsü', *Toplum ve Bilim*, S.146
- Taburoğlu, Ö. (2020). *Yavaşlık Felsefesi*, Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Talu, N. (2008) *The Phenomenon of The Home in Modern Culture: Transcendental Homelessness and Escape Fantasy at the Intersection of Art and Design*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Fen Bilimleri ve Mühendislik Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.
- _____ (2009). Ev, Evsellik, Gündelik Hayat Nesneleri: Andrea Zittel, Allan Wexler, Rachel Whiteread, *Arredamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi*, 128-134
- Tanner, M. (1994). "Mother Laughed: The Bad Girls' Avant-garde, Bad Girls", The New York Museum of Contemporary Art, The MIT Press
- Taşkın, Z., Çelik, H. (2015) "Hermeneutiğin Ontolojik Temellendirilişi: Heidegger ve Gadamer", *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, V.5, Doi: 10.18491/bijop.32627, 1-32.
- Taylor, C. (2017). *Modernliğin Sıkıntıları*. (U. Canbilen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Taut, B. (2018). *Yeni Mesken ve Yaratıcı Olarak Kadın*. (S. Garzanlı, Çev.) İstanbul: Sub Yayınları.
- Tekin, F. (2019). Hafıza Ortamından Tüketim Nesnesine Dönüşen Ev, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, C.5, S.11, 253-273
- Thoreau, H. D. (2019). *Yürümek*. (S. Işık, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Toohy, P. (2011). *Can Sıkıntısının Eğlenceli Tarihi*. (Z. K. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
- Topakkaya, A. (2018) "M. Heidegger'de Köklere Bağlılık (Ortsverbundenheit) Kavramının Tahlili," *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, S.8, Ocak, 64-72

- Türk, A., Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*
- Weisman, K., L. (2000). "Women's Environmental Rights: A Manifesto" *Gender Space Architecture: an interdisciplinary introduction*. London, New York: Routledge
- Wolff, J. (1985). "The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture & Society*, Volume: 2 Issue 3, 37-46
- Yaman, H. (2019). Dinleme Üzerine Hermeneutik Bir Soruşturma: Bir Bilme Modeli Olarak Görmeden Bir Anlama Modeli Olarak İşıtmeye. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Doktora Programı.
- Yılmaz, M. Hem Soyut Hem Figüratif: Edward Hopper'ı Okumak, <http://www.derindusunce.org/>
- Young, J. (2017). *Heidegger'in Geç Dönem Felsefesi*. (E. Korkut, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları
- Zahavi, D. (2019). *Fenomenoloji İlk Temeller*. (S. Bayazit, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Zizek, S. (tarih yok). *Lacan Hakkında Hep Bilmeyi İstedığınız Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*. (B. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

İnternet Kaynakları

- Barbara Dalle Pezze and Carlo Salzani, *The Delicate Monster: Modernity and Boredom*, 2009, https://www.academia.edu/1141211/The_Delicate_Monster_Modernity_and_Boredom_with_Barbara_dalle_Pezze_
- Duygu Ermiş ve Young Jun- Tak röportajı, <http://www.sanatatak.com/view/istanbul-bienali-ozel-young-jun-tak-isim-yasadigim-eve-nefret-uzerine>
- Gülser Günaydın, *Bunlar da var- Owais Husain*, <https://kontrastdergi.com/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-owais-husain-54-sayi/>
- Sonat Bahar ve Maria Stamenkovic Herranz röportajı, <https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2020/03/14/turkiyede-insanlar-cok-guzel-kokuyor>, 14.03.2020, Erişim, 03.03.2021
- <http://10b.iksv.org/sanatci.asp?sid=14>
- <https://sozluk.gov.tr>
- <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/articles/teching-hsieh-when-life-becomes-a-performance/>
- <https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/hale-tenger>
- nisanyansozluk.com

Görsel Kaynakları

https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/
<http://artasiapacific.com/Magazine/99/TragedyAndFarce>
<https://arterialtrees.home.blog/tag/womanhouse/>
<https://auralcraive.com/en/2019/08/28/edward-hopper-analysis- and-meanings-of-his-paintings/>
<https://awarewomenartists.com/artiste/andrea-zittel/>
<https://collections.lacma.org/node/212810>
<https://didierfaustino.com/>
<http://dislocacion.cl/art-biemann-en.php>
<https://elcultural.com/Do-Ho-Suh-la-casa-nomada>
<http://faithwilding.refugia.net/>
<https://horasis.org/artists-see-things-first/>
<http://imgetan.blogspot.com/2020/11/sergi-marina-abramovicten-aks.html>
<https://inhabitat.com/step-inside-this-see-through-apartment-made-of-colorful-fabric/do-ho-suh-apartment/>
<https://lucynorthblog.wordpress.com/2016/10/19/rachel-whiteread-house/>
<https://maevedawsonart.files.wordpress.com/2016/05/emineveryoneihaveeversleemi0001.jpg>
http://markmcleod.org/wp_mtsufoundations/2019/10/22/tracey-emin-lauren-mccarn/
<https://miriamthequeenfap.files.wordpress.com/2015/02/menstruation-bathroom-judy-chicago.jpg>
<https://mrstylerdurdenfap.wordpress.com/2013/09/12/feminist-art-womanhouse/>
<https://owaishusain.com/artworks/categories/3/9373/>
<https://rachelcave2017.wordpress.com/2017/02/21/martha-rosler-semiotics-of-the-kitchen/#jp-carousel-392>
<https://restingbossfacefatp.wordpress.com/2017/09/16/feminist-art-and-womanhouse/nightmare-bathroom-womanhouse/>
<https://smarthistory.org/gordon-matta-clark-splitting/>
<https://subversivesweetheartfatp.wordpress.com/2017/09/17/hw-3-feminist-art-and-womanhouse/>
<https://tr.painting-planet.com/ulysses-in-donusu-giorgio-de-chirico/>
<https://tr.pinterest.com/pin/736901557768057483/?autologin=true>
https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de_Bir_Bar
<http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/biemann.html>
<https://www.artimage.org.uk/4898/tracey-emin/everyone-i-have-ever-slept-with-1963-1995--1995>
<https://www.arshake.com/en/frame-home-within-home-within-home/>
<https://www.artsy.net/artwork/andrea-zittel-a-to-z-living-unit>
<https://www.baahng.com/artists/do-ho-suh>
<http://www.derindusunce.org/wp-content/uploads/2015/01/gas.jpg>
<https://www.dunyabizim.com/kitap/bir-filozof-nicin-koyde-yasar-h25662.html>
<https://www.edwardhopper.net/edward-hopper-paintings.jsp>
<http://www.galerie20.smb.museum/werke/961215.html>
<https://www.fantomprojects.org/exhibition-do-ho-suh-moca-cleveland/>

<https://www.fayku.com/word-plays>
<http://www.kabakov.net/installations/2019/9/14/the-toilet>
<https://www.lauriesimmons.net/photographs/early-color-interiors#5>
https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/compositions/compositions_id-4358_sov.html
<http://www.petertoohy.ca/boredom-.html>
<https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/hale-tenger>
<https://www.renemagritte.org/homesickness.jsp>
http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/rachel_whiteread_3.htm
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/egg-past-and-present-no-1-n03278>
<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/walter-richard-sickert-ennui-r1133434>
<https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/the-great-philosophers-martin-heidegger/>
<https://www.victoria-miro.com/news/499>
<https://www.widewalls.ch/magazine/judy-chicago-womanhouse>
<https://www.wikiart.org/en/ilya-kabakov/the-toilet-1992>
<https://www.zittel.org/projects/personal-plots-for-the-2019-istanbul-biennial/>
https://youngjuntak.net/the_silence_and_eloquence_of_objects

ÖZGEÇMİŞ

Işık Sungurlar 2011 yılında Maltepe Üniversitesi Plastik Sanatlar bölümünden mezun oldu. Aynı yıl Maltepe Üniversitesi Psikoloji bölümünde yan dal eğitimini tamamladı. 2013 yılında Işık Üniversitesi'nde Resim Bölümü programında Yüksek Lisansını bitirdi. 2020 yılında ise Anadolu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu.