DÜZCE ÜNİVERSİTESİ | LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SOLASTALJİ OLGUSU VE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

BÜŞRA KURUÇAY

SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN
PROF. DR. FERHAT ÖZGÜR

DÜZCE, 2025

T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SOLASTALJİ OLGUSU VE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Büşra Kuruçay tarafından hazırlanan tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından Düzce Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda **DOKTORA TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR

Düzce Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR
Düzce Üniversitesi _____

Prof. Dr. Lütfi ÖZDEN
Düzce Üniversitesi _____

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS
Düzce Üniversitesi _____

Doç. Dr. Ebru Nalan SÜLÜN
Marmara Üniversitesi _____

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Nazlı AKOVA
İstanbul Kültür Üniversitesi _____

Tez Savunma Tarihi: **03/07/2025**

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

03 Temmuz 2025

(İmza)

Büşra Kuruçay

TEŞEKKÜR

Bu tezin ortaya çıkmasında desteğini hiç esirgemeyen, bu sürecin akademik ve sanatsal yolculuğunda bana ilham veren, bilgisiyle, sabrıyla ve yol göstericiliğiyle her zaman yanımda olan çok kıymetli danışmanım Prof. Dr. Ferhat Özgür'e en derin teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

Tez izleme sürecinde düşünsel katkıları ve yapıcı önerileriyle yanımda olan Prof. Dr. Lütfi Özden ve Dr. Öğr. Üyesi Duygu Nazlı Assoy'a içtenlikle teşekkür ederim. Özellikle "Etkileşimli Atölye" dersiyle bakış açımı genişleten ve üretimlerime yeni yollar açan Prof. Dr. Lütfi Özden'e ayrıca minnettarım.

Her zaman yanımda olduğunu hissettiren, desteğiyle beni yüreklendiren Adıyaman Üniversitesi Rektör Yardımcısı Sayın Prof. Dr. Selcen Yüksel Perktaş'a, bu çalışmanın sergi ve uygulama aşamalarında katkı sağlayan Adıyaman Üniversitesi Rektörlüğü'ne ve ilgili birimlerde emeği geçen tüm saygıdeğer akademik, idari ve teknik personeline teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunarım.

Üretimlerimin önemli bir parçası olan çekim ve teknik süreçlerde emekleri ve sabırlarıyla yanımda olan çalışma arkadaşım Öğr. Gör. Osman Dolaş'a ve arkadaşım Ömer Faruk Gözleyici'ye de içtenlikle teşekkür ederim.

Bu yolculuk boyunca beni asla yalnız bırakmayan, inançları, sevgileri ve sonsuz destekleriyle her adımımda bana güç veren canım aileme, aynı şekilde, beni yüreklendirerek yanımda olan sevgili öğrencilerime, değerli dostlarıma ve çalışma arkadaşlarıma da gönülden teşekkür ederim.

Bu tez, yalnızca akademik bir metin değildir. Duyguların, kayıpların, tanıklığın ve dayanışmanın iç içe geçtiği bir bellektir. Bu belleğin inşasında katkısı olan herkese kalpten teşekkür ederim.

03 Temmuz 2025 **Büşra KURUÇAY**

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

GÖRSEL LİSTESİ vi

KISALTMALAR x

ÖZET xi

ABSTRACT xii

1. GİRİŞ 1

2. SOLASTALJİ KAVRAMI; PSİKOLOJİK VE DUYGUSAL BOYUTLARI 5

3. AFET, ANTROPOSEN VE HABİTUS EKSENİNDE SOLASTALJİNİN KATMANLARI 8

3.1. DOĞAL AFETLER VE SOLASTALJİ 8
3.1. ANTROPOSEN, KARANLIK EKOLOJİ VE SOLASTALJİ 10
3.2. KENT BELLEĞİ VE SOLASTALJİ 14

4. GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER 20

4.1. SOLASTALJİ ETKİSİNİN SANATTA TEMSİLİ 20
4.2. SANATÇI ÖRNEKLERİ VE ANALİZLERİ 21

5. KİŞİSEL ÜRETİMLER 40

5.1. ÇÜRÜMENİN ANATOMİSİ 42
5.2. SOLASTALJİA; BOZUMUN KADASTROSU 54
5.3. SOLASTALJİ TEMALI DİĞER AI ÜRETİMLER VE KOD AI PROJESİ. 83
5.4. YAPAY ZEKÂ VE YAZILIMLARIN KİŞİSEL YARATIMLARIMA ETKİSİ 90

6. SONUÇ 93

7. KAYNAKLAR 99

8. EKLER 107

EXTENDED ABSTRACT 108

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSEL LİSTESİ

Sayfa No

Görsel 4.1. Rodrigo Hill, Performans Sanatçısı: Geoff Gilson, "Solastalgia Workshops I Afişi", 2022, Sergi Posteri, Ramp Gallery, Yeni Zelanda 21
Görsel 4.2. Rodrigo Hill, Performans Sanatçısı: Geoff Gilson, "Solastalgia Workshops I", 2022, Dijital Fotoğraf Baskı, Ramp Gallery, Yeni Zelanda..... 22
Görsel 4.3. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, "Solastalji (Solastalgia)", 2020, 30 Dakikalık VR Deneyim Alanı ve Yıkıntı Enstalasyonu, 500 Metrekare, Brittany Müzesi, Fransa..... 23
Görsel 4.4. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, "Solastalji (Solastalgia)", 2020, Sergi Posteri, Brittany Müzesi, Fransa 23
Görsel 4.5. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, Fransız Sanatçılar ve Sergi Alanı, 2020, Fotoğraf, Brittany Müzesi, Fransa..... 24
Görsel 4.6. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, "Solastalgia", 2020, 30 Dakikalık VR Deneyim Alanı ve Yıkıntı Enstalasyonu, 500 Metrekare, Brittany Müzesi, Fransa..... 24
Görsel 4.7. Ai Weiwei, "Remembering", 2009, Sırt Çantaları ve Metal İskelet, 925 x 10605 x 10 cm., Münih Haus Der Kunst Müzesi, Almanya 25
Görsel 4.8. Do Ho Suh - "348 West 22nd Street", 2014, Blueprint ve Pamuklu Kağıt Üzerine İplik, 76.2x101.6 cm, San Diego Contemporary Art Müzesi, ABD 27
Görsel 4.9. METASITU Sanat Kollektifi, "Estávamos Construindo Castelos de Areia_Mas o Vento os Levou Para Longe", 2019, Nadi Al Quoz Binası, Dubai 29
Görsel 4.10. METASITU Sanat Kollektifi, "Estávamos Construindo Castelos de Areia_Mas o Vento os Levou Para Longe", 2019, Nadi Al Quoz Binası, Dubai 29
Görsel 4.11. Richard Mosse, "Broken Spectre", 2018-2020, Dijital C-baskı, New York Jack Shainmann Galeri, ABD..... 31
Görsel 4.12. Richard Mosse, "What the Camera Cannot See", 2016, Belgesel Film, 12 dk. 56 sn., Video Ekran Görüntüsü, New York Art21, ABD..... 32
Görsel 4.13. Vibha Galhotra, Solastalji: Havadaki Ağırlık – Değişen Dünyamıza Bir Pencere (Solastalgia: The Weight in the Air, A Window into Our Changing World), 2025, Mumbai Nature Morte Sanat Galerisi, Hindistan 33
Görsel 4.14. Hans Haacke, "Germaina", 1993, Karışık Teknik Enstalasyon (Kırık Mermer, Fiberglas Sahte Para, Fotoğraf), 45. Venedik Bienali Alman Pavyonundaki Enstalasyon Görünümleri, İtalya 35
Görsel 4.15. Lara Almarcegui', "Construction Materials", 1993, Tuğla ve Alçı gibi 9 Farklı İnşaat Malzemesi, 55. Venedik Bienali İspanya Pavyonundaki Enstalasyon Görünümleri, İtalya..... 36
Görsel 4.16. Roman Ondák, "Mailbox", 2014, Harita Üzerine Posta Kutusu, 116,5x209x16 cm, Viyana Martin Janda Galerisi, Avusturya 37
Görsel 5.1. Büşra Kuruçay, Çürümenin Kadastrosu, 2022, DK 42
Görsel 5.2. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜSB ve Kolaj, Yatay ve Dikey A5 (14,8 x 21,0 cm), 3 Adet..... 43
Görsel 5.3. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜSB, A5 (14,8 x 21,0 cm), 6 Adet. 43

Görsel 5.4. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜSB, Monotipi Baskı ve Kolaj, A4 (21,0 x 29,7 cm), 4 Adet. 43
Görsel 5.5. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜMB ve Kolaj, 70x100 cm. 2 Adet. 45
Görsel 5.6. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜKT ve Kolaj, Yatay ve Dikey 35x50 cm, 3 Adet. 46
Görsel 5.7. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜKT ve Kolaj, A3, 3 Adet. ... 47
Görsel 5.8. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜKT ve Kolaj 100x80 cm 48
Görsel 5.9. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi-Karanlık Seri'1, 2023, TÜYB, 80x80 cm 49
Görsel 5.10. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi-Karanlık Seri'3, 2023, TÜYB ve Beton, 80x80 cm. 49
Görsel 5.11. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi-Kızıl Seri'1, 2023, TÜYB, 70x100 cm50
Görsel 5.12. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi-Kızıl Seri'2 ve Kızıl Seri'3, 2023, DK. 51
Görsel 5.13. Büşra Kuruçay, Çürümenin Anatomisi'1-2-3, 2022, TÜYB, Zift ve Beton. 120x120 cm, 3 Adet. 52
Görsel 5.14. Büşra Kuruçay, AB CultureCIVIC SBKP Logosu, 2023, Dijital Tasarım 54
Görsel 5.15. Büşra Kuruçay, SBKP Tanıtım Afişleri, 2024, DK, SBKP arşivinden..... 55
Görsel 5.16. SBKP Workshop Etkinliği Afişi, Tartışma ve Atölye Anları, 2024, ADYÜ GSF Atölye ve Derslikleri, SBKP Arşivinden 57
Görsel 5.17. SBKP Workshop Etkinliğinde Kolektif Olarak Üretilen Eser Ve Katılımcı Listesi, 2024, KÜKT, 300x150 cm, SBKP Arşivinden..... 58
Görsel 5.18. Şehir Fotoğrafı, 2024, Drone-Fotoğraf: Ömer Faruk Gözleyici, SBKP arşivinden 59
Görsel 5.19. Büşra Kuruçay, I'll Play Too..., 00.20 sn Ekran Görüntüsü, 2024, 1.19 sn. Tek Kanallı Video, Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, Drone Çekimi: Ömer Faruk Gözleyici, Kamera: Berfin Fidan Korkmaz, SBKP arşivinden..... 60
Görsel 5.20. Büşra Kuruçay, I'll Play Too..., 1.03 sn. Ekran Görüntüsü, 2024, 1.19 sn. Tek Kanallı Video, Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, Drone Çekimi: Ömer Faruk Gözleyici, Kamera: Berfin Fidan Korkmaz, SBKP Arşivinden 62
Görsel 5.21. Büşra Kuruçay, Kadastro, A: Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri Sergileme Şekli, B: Video Ekran Görüntüsü, 2024, Tek Kanallı Video Projeksiyon Yansıtma ve Perde Enstelasyonu, Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, Drone Çekimi: Ömer Faruk Gözleyici, SBKP Arşivinden 64
Görsel 5.22. Büşra Kuruçay, Kadastro, 2024, Perde Enstalasyonu, Kumaş Üzerine Dijital Baskı, 300x300 cm, Djital Kolaj: Büşra Kuruçay, Fotoğraf: Ömer Faruk Gözleyici, SBKP Arşivinden. 66
Görsel 5.23. Büşra Kuruçay, REBIRTH, 2024, 1.39 sn. AI Video, AI Görseller: Freepik AI, Video Kurgu-Montaj ve Sözler: Büşra Kuruçay, Müzik: Suno AI, SBKP Arşivinden 68
Görsel 5.24. Büşra Kuruçay, ECHO, 2024, 1.08 sn, AI Video, AI görseller: Freepik AI, Ses: Envato Elements, SBKP Arşivinden 70
Görsel 5.25. Büşra Kuruçay, YENİDEN, 2024, 2.02 sn. AI Video, Video Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, AI Görseller: Freepik AI, Görsel AI Canlandırma: Runway M-Gen 3, SBKP Arşivinden 72
Görsel 5.26. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'5, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AR Uygulaması, 100x90 cm, SBKP Arşivinden 73
Görsel 5.27. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'4, 2024, 90x60 cm, Kâğıt Üzerine Matbaa Mürekkebi, Monotipi Baskı, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG

Uygulaması, SBKP Arşivinden 73
Görsel 5.28. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'5-Detay, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AR Uygulaması, 100x90 cm, SBKP Arşivinden 74
Görsel 5.29. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'2, 2024, KÜMB Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Dr. Osman Varol Özel Koleksiyonuna Aittir 75
Görsel 5.30. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'3, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 100x90 cm, SBKP Arşivinden 75
Görsel 5.31. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'7, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Adıyaman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Özel Koleksiyonuna Aittir.... 76
Görsel 5.32. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'8, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Av. Abdurrahman Tutdere Özel Koleksiyonuna Aittir 76
Görsel 5.33. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'9, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Prof. Dr. Mehmet Keleş Özel Koleksiyonuna Aittir 77
Görsel 5.34. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'1, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Prof. Dr. Selcen Yüksel Perktaş Özel Koleksiyonuna Aittir 78
Görsel 5.35. "I'll Play Too…Bende Oynayacağım…" Sergisi 1. Edisyon Tanıtım Materyalleri, 2024, A: Afiş, 70 x 100 cm, Grafik Tasarım: Büşra Kuruçay, B: Sergi Tanıtım Videosu 00.22 sn. Ekran Görüntüsü, Video Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, SBKP Arşivinden..... 79
Görsel 5.36. "I'll Play Too…Bende Oynayacağım…" Sergisi 2. Edisyon Tanıtım Materyalleri, 2024, A: Afiş, 70 x 100 cm, Grafik Tasarım: Büşra Kuruçay, B: Sergi Tanıtım Videosu 00.22 sn. Ekran Görüntüsü, Video Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, SBKP Arşivinden..... 79
Görsel 5.37. "I'll Play Too…Bende Oynayacağım…" Sergisi 1. Edisyon Sergi Anları, 2024, Fotoğraf, SBKP Arşivinden..... 80
Görsel 5.38. "I'll Play Too…Bende Oynayacağım…" Sergisi 2. Edisyon Sergi Anları, 2024, Fotoğraf, ADYÜ KİK Haber Arşivi 81
Görsel 5.39. Büşra Kuruçay, 'Gördük', 2025, 00.59 sn. Ekran Görüntüsü, 01.59 sn. AI Video, Video Kurgu-Montaj ve Metin: Büşra Kuruçay, AI Görseller: Freepik AI, Görsel AI Canlandırma: Kling AI, Müzik: Envato Elements,84
Görsel 5.40. Büşra Kuruçay, 'Gördük', 2025, Video için Hazırlanan Durağan AI Görsel, AI Görselleştirici: Kling AI 84
Görsel 5.41. Büşra Kuruçay, 'Gördük', 2025, Video için Hazırlanan Durağan AI Görsel, AI Görselleştirici: Kling AI 85
Görsel 5.42. Büşra Kuruçay, 'Gördük', 2025, Video için Hazırlanan Durağan AI Görsel, AI Görselleştirici: Kling AI 86
Görsel 5.43. KOD AI Projesi Kolektif Üretim, 'Kapı', 2025, 01.27 sn. Tek Kanallı Video, AI Görsel ve Canlandırma: Zeynep Kaplan, Berfin Büyüktaş, Selva Öcal, Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, Müzik: Suno AI, AB ESC30 KOD AI: Genç Mezopotamya'dan Yeni Nesil Dönüşümler Projesi Arşivindendir 87
Görsel 5.44. KOD AI Projesi Kolektif Üretim 'Kapı' 1. Gösterim, Büyük Ölçekli Projeksiyon Yansıtma, 2025, ADYÜ İİBF Binası Ön Cephesi, Fotoğraf: Berfin Büyüktaş, AB ESC30 KOD AI: Genç Mezopotamya'dan Yeni Nesil Dönüşümler Projesi Arşivindendir..... 88

Görsel 5.45. KOD AI Projesi Kolektif Üretim, ‘Neredeyim’, 2025, 01.27 sn. Tek Kanallı Video, KÜMB Eser: Zeynep Çam, Stop Motion: Fatma Ateş, Kurgu: Büşra Kuruçay, Müzik: Suno AI, AB ESC30 KOD AI: Genç Mezopotamya’dan Yeni Nesil Dönüşümler Projesi Arşivindendir..... 89

KISALTMALAR

AR	Arttırılmış Gerçeklik
AB	Avrupa Birliği
ADYÜ	Adıyaman Üniversitesi
CM	Santimetre
DK	Dakika
GSF	Güzel Sanatlar Fakültesi
İİBF	İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
KİK	Kurumsal İletişim Koordinatörlüğü
KÜKT	Kâğıt Üzerine Karışık Teknik
KÜMB	Kâğıt Üzerine Monotipi Baskı
KÜSB	Kâğıt Üzerine Suluboya
SBKP	Solastaljia; Bozumun Kadastrosu Sanatsal Üretim Projesi
SN	Saniye
TÜYB	Tuval Üzerine Yağlıboya
YZ	Yapay Zekâ

ÖZET

SOLASTALJİ OLGUSU VE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

Büşra KURUÇAY

Düzce Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
Sanatta Yeterlik Tezi
Danışman: Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR

Temmuz 2025, 110 sayfa

Bu sanatta yeterlik çalışması, solastalji kavramını yalnızca temsil etmekle kalmamıştır. Onu biçimsel, kavramsal ve teknolojik açılardan yeniden yapılandıran deneysel bir araştırma süreci olarak kurgulanmıştır. Solastalji, bu tezde, çevresel yıkım ve afet sonrası mekânsal kayıpların bireysel ve kolektif bellekte bıraktığı izler üzerinden ele alınmıştır. Çalışma, disiplinlerarası bir düşünme biçimiyle yapılandırılmıştır. Geleneksel resim tekniklerinden yapay zekâ, video yerleştirme, artırılmış gerçeklik ve yeni medya araçlarıyla etkileşimli biçimde bir araya getirilmiştir. Bu üretim dili, travma, hafıza, yerinden edilme ve çevresel adaletsizlik gibi olgulara eleştirel bir görsel söylem kazandırmıştır. Sanat, bu süreçte eleştirel bir araştırma yöntemi olarak konumlandırılmıştır. Teknolojik imkânlar ise etik ve politik duyarlılıklarla bütünleşerek çok katmanlı anlatılara dönüşmüştür. Afet sonrası yaşantıların mekânsal ve duygusal boyutları, yapay zekâ destekli imgeler ve ses verileri aracılığıyla yeniden kurgulanmıştır. Böylece izleyiciyle zamansal, duyusal ve kavramsal düzeyde etkileşim kurulmuştur. Uluslararası sanatçıların eserleri üzerinden yapılan kavramsal çözümlemeler, yaratım sürecine teorik derinlik kazandırmıştır. “Solastaljia; Bozumun Kadastrosu” gibi projeler ise bu sürecin arşivsel, tanıklık edici ve estetik yönlerini birleştirmiş ve alternatif bir görsel yazın önermiştir. Bu üretimler, sanatta yeterlik araştırmasına eleştirel, deneyimsel ve görsel düşünce biçimlerini dahil ederek yöntembilimsel ufku genişletmiştir. Tez, solastalji kavramını sanatla birleştirerek yeni epistemolojik alanlar açmayı hedeflemektedir. Görsel sanatları, toplumsal bellek, dijital etik ve çevresel kırılmalarla ilişkilendirerek çağdaş sanatta kavramsal bir eşik önermektedir. Ayrıca bu tez, interaktif ve etkileşimli sunum biçimi aracılığıyla, çağdaş görsel sanatlarda izleyiciyle kurulan ilişkiyi duyusal, düşünsel ve kavramsal boyutlarda yeniden yapılandırmıştır. Bu bağlamda çalışma, sanatsal araştırma pratiğine yenilikçi ve özgün bir katkı sunmuştur.

Anahtar Sözcükler: Görsel Sanatlar, Solastalji, Yapay Zekâ, Yeni Medya Sanatı, Eko-Eleştirel Sanat

ABSTRACT

THE PHENOMENON OF SOLASTALGIA AND VISUAL ANALYSES

Büşra KURUÇAY

Düzce University
Graduate School, Department of Painting
Doctoral Thesis
Supervisor: Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR

July 2025, 110 pages

This art competency study not only represents the concept of solastalgia but has been conceived as an experimental research process that reconfigures it from formal, conceptual, and technological perspectives. In this thesis, solastalgia is addressed through the traces left in individual and collective memory by environmental destruction and the spatial losses that follow disasters. The study is structured with an interdisciplinary approach. Traditional painting techniques are combined interactively with artificial intelligence, video installation, augmented reality, and new media tools. This production language has provided a critical visual discourse on phenomena such as trauma, memory, displacement, and environmental injustice. Art has been positioned in this process as a critical research method. Technological possibilities, integrated with ethical and political sensitivities, have transformed into multi-layered narratives. The spatial and emotional dimensions of post-disaster experiences have been reimagined through AI-supported images and sound data. Thus, an interaction has been established with the audience on temporal, sensory, and conceptual levels. Conceptual analyses of works by international artists have added theoretical depth to the creative process. Projects such as “Solastalgia; The Cadastre of Disruption” have combined the archival, testimonial, and aesthetic aspects of this process, proposing an alternative visual narrative. These productions have broadened the methodological horizon of the research in art competency by incorporating critical, experiential, and visual modes of thought. The thesis aims to open new epistemological fields by merging the concept of solastalgia with art. It proposes a conceptual threshold in contemporary art by relating visual arts to social memory, digital ethics, and environmental fractures. Additionally, this thesis has restructured the relationship with the audience in contemporary visual arts on sensory, cognitive, and conceptual levels through its interactive and engaging presentation format. In this context, the study has made an innovative and original contribution to the practice of artistic research.

Keywords: Visual Arts, Solastalgia, Artificial Intelligence, New Media Art, Eco-Critical Art

1. GİRİŞ

Bu çalışma, bireysel hafıza ile toplumsal yitim alanları arasında köprü kuran çevresel dönüşümün, afetlerin ve kültürel kırılmaların görsel sanatlar aracılığıyla nasıl temsil edilebileceğine dair çok katmanlı bir araştırmadır. Kavramsal çekirdeğini Glenn Albrecht'in (2005) ortaya koyduğu solastalji kavramı oluşturmaktadır. Bu, bireyin fiziksel olarak hâlâ yaşadığı yerde, radikal çevresel veya kültürel dönüşümler nedeniyle "ev"ini kaybetme hâlidir. Solastalji, aynı zamanda mekâna, aidiyete ve belleğe ilişkin duygulanımsal bir kırılma alanı olarak da tanımlanmaktadır (Albrecht, 2005). Bu tezde ise solastalji, betimlenen bir duygunun ötesine geçerek sanat pratiğini yönlendiren, biçimlendiren ve anlamlandıran kavramsal bir eksene dönüşmektedir.

İçinden geçtiğimiz ekolojik, politik ve mimari krizler, fiziksel mekânlarla birlikte belleği, aidiyeti ve varoluş hissini de dönüştürmektedir. Bu dönüşüm, bir sanatçı olarak beni, alışılmış temsillerin ötesinde, kaybın, yokluğun ve dönüşümün izlerini taşıyan imgeler üretmeye yöneltti. Bu tez kapsamında gerçekleştirdiğim sanatsal üretimler (Çürümenin Anatomisi, Doğasızlar, Röntgenimsiler gibi yapıtlar) birer araştırma alanı, birer duyusal harita ve birer epistemolojik öneridir. Her biri, çevresel felaketin ve onun ardından gelen mekânsal ve duygusal bozulmaların estetik dilini nasıl kurulabileceği üzerine yürütülmüş deneysel ve eleştirel bir sanat çalışmasıdır.

Bu bağlamda, sanatta yeterlik sürecinde gerçekleştirilen ve Avrupa Birliği tarafından desteklenen iki önemli proje, bu tezin üretim alanlarını çeşitlendirmiş ve kavramsal derinliğini güçlendirmiştir. İlki, 2024 yılında AB CultureCIVIC: Kültür ve Sanat Destek Fonu Sanatsal Üretim Programı kapsamında yürütülen "Solastaljia: Bozumun Kadastrosu" adlı projedir. Bu proje, Adıyaman'da 6 Şubat depremlerinin ardından yıkıma uğramış fiziksel ve kültürel mekânların görsel olarak yeniden inşası ve sanatsal biçimlerle yeniden yorumlanmasıyla şekillenmiştir. Kavramsal olarak "bozum", "kadastro", "kayıp" ve "tanıklık" gibi temaları içeren bu proje, solastaljinin bireysel ve kolektif düzlemde nasıl tezahür ettiğine odaklanmıştır. Projede geliştirilen dijital yerleştirmeler, mekânsal müdahaleler, video üretimleri ve harita metaforları, travmanın topoğrafyasını ve

kaybolmuş aidiyet hissinin yeniden kurulma sürecini sorgulayan bir yapıdadır. Tez kapsamındaki birçok çalışma bu projenin üretimlerinden doğmuş ve bu tezle eşzamanlı gelişmiştir.

İkinci proje ise, Avrupa Birliği ESC30 Dayanışma Programı kapsamında yürütülen ve 2026 yılı mart ayına kadar faaliyetleri devam edecek olan "KOD AI: Genç Mezopotamya'dan Yeni Nesil Dönüşümler" başlıklı projedir. Bu proje kapsamında Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencileriyle yürütülen yapay zekâ destekli sanatsal üretim atölyeleri, dijital medya araçlarıyla yürütülen üretim süreçleri ve açık hava projeksiyon gösterimleri, bu tezin dijital sanat ve yeni medya ile kurduğu etkileşimsel boyutu önemli ölçüde desteklemiştir. Özellikle "Kapı" adlı büyük ölçekli video yerleştirmesi bu proje kapsamında geliştirilmiş ve "eşik", "yitim", "yeniden doğuş" gibi kavramsal kodlar üzerinden şekillendirilmiştir. Yine bu bağlamda geliştirilen "Neredeyim?" adlı stop-motion çalışması, yer duygusunun dijital parçalanması, harita estetiği, çizgisel bellek ve mekânsal kırılma gibi kavramlar üzerinden bu tezde savunulan görsel çözümleme yöntemleriyle örtüşmektedir.

Her iki proje de kavramsal ve uygulama düzeyinde bu tezdeki üretimlerin çoğunu doğrudan etkilemiştir. Bu etki, teknik, eleştirel içerik ve etik perspektifler açısından tez çalışmasını derinleştirmiştir. Sanatsal formların çoğu, bu projelerde geliştirilen disiplinlerarası tartışmalardan, alan araştırmalarından ve katılımcı gözlemlerden beslenerek şekillenmiştir. Özellikle genç üreticilerle yürütülen kolektif yaratım süreçleri, solastaljinin toplumsal bağlamda nasıl deneyimlendiğini anlamaya katkıda bulunmuştur. Bu yönüyle tez, bireysel bir üretim süreci, kolektif hafızanın ve yaratıcı dayanışmanın bir haritası olarak da okunabilir.

Bu projelerde üretilen işler, biçimsel olarak yapay zekâ ile üretilmiş imgeler, artırılmış gerçeklik uygulamaları, bozulmuş dijital piksel dokuları, yırtılmış yüzeyler ve eksiltilmiş figürler gibi çağdaş sanatın göstergelerini kullanırken, içerik olarak kayıpla baş etme, yerinden edilme, yapısal hafıza, mekânsal kesinti ve dijital arşivleme gibi temalarla da örtüşmektedir. Bu tercih edilen sanatsal form, estetiksel bir tavırla şekillenmiş, bir travma tanığı, kaybedilenleri bir hatırlama çabası ve bir sessizliğin ifadesi olarak şekillenmiştir. Dolayısıyla bu projeler, çalışmaların sanat pratiği bağlamında, üretim ve analiz yöntemlerini doğrudan etkileyen ve teorik yaklaşımları somutlaştıran çalışma alanları hâline gelmiştir.

Bu bağlamda yapılan sanatsal araştırma, salt estetik bir arayış olmanın ötesine geçerek eleştirel, etik ve varoluşsal bir hattı da izlemektedir. Üretim sürecinde, geleneksel sanat tekniklerini (yağlıboya, suluboya, kolaj, monotipi gibi) yapay zekâ destekli üretim yazılımları, dijital montaj, video yerleştirme ve artırılmış gerçeklik gibi güncel dijital medya araçlarıyla bütünleştirilerek, melez ve çok katmanlı bir anlatım dili kurulmaya çalışılmıştır. Bu dilde bir yıkıntının izi, bozulmuş bir dijital piksel ya da eksilmiş bir figür biçimsel bir tercih ve travmanın, sessizliğin, tanıklığın ve hafızanın çağrısını taşıyan bir estetik strateji olarak işlev görmektedir.

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, solastaljinin görsel temsiline dair üretimsel yaklaşımını üç temel kavram üzerinden derinleştirmektedir. Bunlardan ilki olan karanlık ekoloji, Timothy Morton'un doğayla ilişkimizdeki etik, varoluşsal ve epistemolojik sorumlulukları görünür kılmak üzere geliştirdiği düşünsel bir çerçevedir (Morton, 2010). Morton'un hiper-nesne, iç içe geçme ve rahatsız edici yakınlık gibi kavramları bu tezde insan ile doğa arasındaki sınırların yıkıldığı ve hatta sanatsal ifadenin doğayla iç içe bozulduğu bir duyumsama rejimi olarak yeniden ele alınmaktadır.

İkinci kavramsal zemin, Jale Nejdet Erzen'in "Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı" başlıklı çalışmasında sunduğu estetik-fenomenolojik mekân yaklaşımıdır (Erzen, 2019). Yeryüzü, kent ve yapı olarak üçlü biçimde yapılandırılan bu habituslar, bireyin doğa, toplum ve mimari ile kurduğu çok katmanlı ilişkilerin anlam alanlarını tanımlar. Bu bakımdan solastalji, bu üç habitusun bozulmasına verilen duygusal ve bilişsel bir tepkidir. Bu tezdeki üretimler, doğanın kaybına, kent belleğinin, mimari dokunun ve yapılı çevrenin dönüşümüne karşı bir görsel tanıklık niteliği taşımaktadır.

Üçüncü kuramsal dayanak ise Charles Sanders Peirce'ün göstergebilimsel üçlemesidir: Bunlar ikon, indeks ve semboldür. Bu üç gösterge türü, sanatsal üretim sürecinde kullanılan biçimsel tercihler ile kavramsal içerikler arasındaki ilişkiyi analiz etmek için temel bir çerçeve sunmaktadır. Bu tezdeki üretimlerde imgelerin neyi ve nasıl temsil ettiği de önemlidir. Özellikle indeksal[1] niteliğe sahip bozulmuş imgeler, dijital izler, kayıp figürler veya fiziksel yüzeydeki müdahaleler, görsel belleğin travmayla kesintiye uğradığı noktaları göstermek üzere bilinçli olarak seçilmiştir. Bununla birlikte ikonlar ve semboller de kültürel çağrışım alanlarını açan, estetik ve toplumsal bağlamları harekete

[1] Charles Sanders Peirce'ün göstergebilimsel üçlemesi: İkon (Gösterge), İndeks (Belirti) ve sembol (simge) dir (Özkan, TY).

geçiren yapılar olarak değerlendirilmiştir.

Bu sanatta yeterlik çalışmasının yöntemsel yapısı, kavramsal kuram ile sanatsal pratiği eşzamanlı olarak ortaya koymaya çalışan bir metodolojiye sahiptir. Araştırma süreci, eş zamanlı ilerleyen teorik literatür taramasına ve ardından sahaya dayalı gözlemsel verilere dayanmaktadır. Yaşanan doğal afetin ardından Adıyaman'da bizzat tanık olunan fiziksel mekân dönüşümleri, belgelemeye ve duyusal arşivlemeye dayalı bir üretim yaklaşımının geliştirilmesini sağlamıştır. Mekânlar belgelenmiş ardından işitsel ve görsel olarak yeniden kurgulanmıştır. Üretim yöntemi, çoklu malzeme ve farklı medya teknikleri üzerine kurulmuştur. Geleneksel plastik sanat teknikleri ile dijital yazılımlar arasında kurulan bu etkileşimli yapı, anlatının maddesel ve sanal düzeyde inşa edilmesine olanak tanımıştır. Sanat pratiğini yönlendiren bu melez üretim modeli, zamansal ve duyusal olarak katmanlı bir temsil alanı açmıştır. Analiz yöntemi olarak, göstergebilimsel, semiyotik ve fenomenolojik okumaları bir araya getiren disiplinlerarası bir çerçeve benimsenmiştir. Roland Barthes, Charles Peirce, Henri Lefebvre ve Timothy Morton gibi düşünürlerin kavramları, görsel yapıların çözümlenmesinde ve üretimlerin konumlandırılmasında temel teorik dayanaklar olarak ele alınmıştır.

Sonuç olarak bu tez, solastaljinin görsel sanatlarda temsili ve yeniden düşünülmesini sağlayan bir üretim alanı sunduğunu ileri sürmektedir. Kavramsal bir merkez (solastalji), estetik bir dil (çok katmanlı anlatı) ve etik bir sorumluluk (tanıklık) ile yürütülen bu araştırma, çağdaş sanat ortamına kavramsal ve teknik düzeyde özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Sanat burada bir temsil aracı olmasının yanı sıra bir araştırma yöntemi, bir karşı-belge ve bir hafıza formudur.

Bu bağlamda, görsel sanatların bir tanıklık aracı olarak işlevsel hale gelen ve sanatsal üretimlerin duygusal bir hafıza mekânına dönüştüğü bu çalışmada, solastalji kavramının derinlemesine incelenmesi önemli bir başlangıç noktasıdır. Kavramsal, politik ve duyusal düzeylerde çok katmanlı anlamlara sahip olan solastalji, çevresel yıkımın estetik temsiline ek olarak bireyin psikolojik direnci, aidiyet algısı ve kolektif travma deneyimiyle olan ilişkisine kapsamlı bir çözümleme gerektirir. Bu nedenle, bir sonraki bölümde, solastalji olgusunun kökeni, tanımı ve kavramsal çerçevesi ile bu kavramın birey ve toplum üzerindeki psikososyal etkileri detaylı biçimde ele alınacaktır. Sanatsal temsillerin duygu, mekân ve hafıza üçgeninde nasıl şekillendiğini anlayabilmek için öncelikle bu kavramın tarihsel, duygusal ve kültürel yönleriyle düşünülmesi gerekmektedir.

2. SOLASTALJİ KAVRAMI; PSİKOLOJİK VE DUYGUSAL BOYUTLARI

Solastalji, çevresel değişimin, özellikle yer ve aidiyet duygusunun kaybının neden olduğu sıkıntıyı ifade etmektedir (Albrecht vd., 2007). Bu kavram, bireylerin çevresel değişimlere karşı hissettikleri kaygı ve belirsizlikle derin bir bağ kurmaktadır (Oglesby vd., 2013). Solastalji, bireylerin doğal çevrelerindeki değişimlere karşı duyduğu kaygının yanı sıra, bu değişimlerin psikolojik ve duygusal etkilerini de kapsamaktadır.

Solastaljinin duygusal bedeli, bireysel deneyimlerin ötesine uzanmakta, topluluk dinamiklerini ve sosyal uyumu etkilemektedir. Kolektif kimliklere çevresel bozulma meydan okudukça, topluluklar sosyal bağların parçalanması ve toplumsal dayanıklılıkta bir düşüşle karşı karşıya kalabilmekte ve bu da krizler sırasında artan savunmasızlığa yol açabilmektedir. Örneğin, çevresel değişikliklere daha fazla maruz kalan alanların genellikle yüksek düzeyde psikolojik sıkıntı oluşturabilmekte, sakinler arasında izolasyon ve çaresizlik duygularını şiddetlendirebilmektedir (Guski, 2001). Ayrıca, solastaljinin etkileri halk sağlığı zorluklarında tezahür edebilmektedir, çünkü bu duygusal yüklerle boğuşan bireyler artan anksiyete ve depresyon gibi duygudurumlar görülebilmektedir. Bu olumsuz duygudurumlardan etkilenen bölgelerde ruh sağlığı desteğine kapsamlı bir yaklaşım gerekirken, birbirine bağlı boyutları anlamak, devam eden çevresel değişiklikler karşısında hem psikolojik refahı hem de toplum direncini ele alan etkili müdahaleler geliştirmek için çok önemlidir.

Solastaljinin psikolojik sonuçları, çevresel bozulma karşısında topluluk direnci ve kolektif eylemi etkileyerek bireysel deneyimlerin ötesine geçmektedir. Topluluklar, yer duygusunu kaybetmenin duygusal bedelleriyle mücadele ederken, çevresel krizlere kolektif tepkileri engelleyebilecek sosyal uyumda bir bozulma da yaşayabilmektedirler. Araştırmalarda, çevresel değişikliklerden ağır şekilde etkilenen alanların genellikle artan psikolojik sıkıntı, sakinler arasında çaresizlik ve tecrit duygularını şiddetlendirebilecek artan bir yabancılaşma duygusu olduğu bildirilmektedir (Gallagher & Tierney, 1996).

Solastaljinin psikolojik açıdan umutsuzluk duygularının kolektif eylemi

engelleyebileceği veya harekete geçirebileceği topluluk katılımı ve aktivizm alanlarına kadar uzanabilmektedir. Bazı durumlarda, çevresel bozulmayla karşı karşıya olan topluluklar, dayanışmayı teşvik eden, restorasyon ve savunuculuğa yönelik taban hareketleri motive eden derin bir aciliyet duygusu yaşayabilmektedir. Bu paradoks, solastaljinin ikili doğasını vurgulamaktadır. Bu açıdan solastalji, toplumsal parçalanmaya yol açabilirken, bazen toplumsal kimlik ve amacın yeniden canlanmasına yol açabilmekte ve bireyleri ortak çevrelerini savunmak için birleşmeye teşvik edebilmektedir.

Topluluklar bu duygusal manzaralarda gezinirken, solastalji ve kolektif dayanıklılık arasındaki etkileşimi anlamak, olumlu eylem için bu potansiyelden yararlanan ve nihayetinde sıkıntıyı güçlendirmeye dönüştüren stratejiler geliştirmek için kritik hale gelmektedir. Bu bağlamda, solastaljinin toplumsal etkileri, bireylerin çevresel değişimlere karşı hissettikleri kaygı ve belirsizlikle derin bir ilişki içinde olduğu söylenebilir (Warsini, Mills & Usher, 2014).

Solastalji ve topluluk dayanıklılığı arasındaki etkileşim, çevresel bozulmanın psikolojik bedelini vurgulamakla kalmamakta bununla birlikte bu etkileri azaltabilecek onarıcı uygulamaların daha derin bir buluş davet etmektedir. Örneğin, çevresel restorasyonu amaçlayan toplum liderliğindeki girişimler, çaresizlik ve yabancılaşma duygularına güçlü bir panzehir görevi görebilmekte ve sakinler arasında yenilenmiş bir amaç ve aidiyet duygusunu teşvik edebilmektedir (Zhang vd., 2020). Araştırmalar, bireylerin kolektif çevresel çabalara katıldıklarında, genellikle iyileştirilmiş ruh sağlığı sonuçları bildirdiklerini ve aktif katılımın sosyal bağları ve kolektif kimliği güçlendirerek solastaljinin olumsuz etkilerini önleyebileceğini düşündürmektedir (Buckley & Brough, 2017). Ayrıca, bu onarıcı uygulamaların işlediği mekanizmaları anlamak, politika yapıcıları ve toplum liderlerini bu potansiyeli etkili bir şekilde nasıl kullanacakları konusunda bilgilendirebilmekte ve sonuçta solastaljinin psikolojik yükünü olumlu sosyal değişim için bir araca dönüştürebilmektedir.

Solastalji kavramıyla ilişkilendirilebilir bir diğer kavram, bireylerin çevresel değişiklikler karşısında yaşadığı duygusal kırılmaları anlamlandırmak açısından Freud'un 1919 tarihli The "Uncanny" (Das Unheimliche) başlıklı makaledir. Freud'un tekinsizlik kavramı, bu çalışmanın merkezinde yer alan solastalji kavramıyla kesişen bir teorik zemin sunmaktadır. Freud, tekinsizliği bir zamanlar tanıdık ve güvenli olanın, bastırıldıktan sonra yeniden ortaya çıkmasıyla kişinin huzursuzluk ve kaygı yaşaması durumu olarak tanımlamaktadır (Freud, 1919). Bu kavramsal yapı, bireyin tanıdık çevresinin bozulması

durumunda yaşadığı içsel çatışmaları açıklamada işlevseldir denilebilir. Çünkü solastaljide de birey, fiziksel olarak hâlen aynı yerde bulunmasına rağmen, o yerin artık tanınmaz ve tehdit edici bir nitelik kazandığını hissedebilmektedir. Freud'un ev gibi (heimlich) olanın tekinsiz (unheimlich) hâline dönüşümü üzerine kurduğu kuramsal çerçeve, bu duygu durumunu anlamaya katkı sunmaktadır.

Solastalji bağlamında yaşanan çevresel değişim, bir mekânın kaybı aynı zamanda bireyin içsel güvenliğinin, aidiyet hissinin ve benlik sürekliliğinin tehdit edilmesiyle ilgilidir. Bu noktada Freud'un tekinsizlik tanımı, çevresel kaybın bireyin ruhsal bütünlüğü üzerindeki etkilerini görünür kılmaktadır. Solastalji, bastırılmış olan yer kaybının ve aidiyet krizinin duygusal düzeyde tekrar belirmesiyle ortaya çıkan psikolojik bir bozulma biçimi olarak düşünülebilir. Böylece, solastaljinin yarattığı duygulanım nostaljik bir üzüntü ve aynı zamanda tehdit, güvensizlik ve yabancılaşma duygularının da dâhil olduğu daha karmaşık bir içsel süreci barındırmaktadır.

3. AFET, ANTROPOSEN VE HABİTUS EKSENİNDE SOLASTALJİNİN KATMANLARI

3.1. DOĞAL AFETLER VE SOLASTALJİ

Doğal afetler giderek duygusal ve zihinsel tepkilerle bağlantı kurarken, solastalji, tanıdık çevrelerinin sonsuza dek değiştiğini görenlerin hissettiği üzüntünün güçlü bir yansıması olarak görünmektedir. Bu fenomen sadece felaketlerden kaynaklanan fiziksel yıkımın değil, aynı zamanda kişinin evi ve topluluğu ile ilgili kalıcı psikolojik acıya neden olabilecek derin kayıp hissinin altını çizmektedir. Örneğin, yükselen deniz seviyeleri veya orman yangınları gibi iklim değişikliğiyle ilgili olaylardan etkilenen topluluklar, genellikle artık ulaşılamayan bir geçmişe duyulan çaresizlik ve nostalji duygularıyla mücadele etmektedir. Bu da yaşanan olumsuzlukların ardından hedefli akıl sağlığı desteğine ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir (Manning & Clayton, 2018). Bu bağlamda, afet sonrası bireylerin yaşadığı psikolojik travmaların etkilerini anlamak, toplumsal yapının sağlıklı bir şekilde devam etmesi açısından kritik öneme sahiptir (Yıldız, 2023). Solastalji, bireylerin yaşadığı bu derin kayıpların bir yansımasıdır.

Doğal afetlerin yol açtığı fiziksel bozulma ve değişim, bireylerin psikolojik ve duygusal dünyalarında kalıcı etkiler yaratmaktadır. Bu etkinin kişisel boyutta kalmayıp toplumsal yapıyı da derinden sarstığı görülmektedir. Bu bağlamda "solastalji" (Albrecht vd., 2007), tanıdık ortamın "ev" olarak algılandığı sırada çevresel bozulmanın neden olduğu psiko-duygusal stres halidir. Bu kavram, fiziksel olarak evden ayrı kalınmasa da çevrenin olumsuz yönde değişmesiyle yaşanan "yuvaya özlem" ve "yerel çevrenin kaybı" duygularını tanımlamaktadır (Albrecht vd., 2007; Warsini, Mills & Usher, 2014).

Afet sonrası süreçte bireyler somut kayıpların yanı sıra çevreleriyle ilişkili duygusal bağları zedelenmektedir ve derin psikolojik travmalar yaşamaktadır. Bu travmalar, bireyin güçlü bir aidiyet duygusuna sahip olduğu yerlere ait kimlik ve köken algısını sarsmaktadır (Albrecht vd., 2007; Warsini, Mills & Usher, 2014). Özellikle iklim değişikliğiyle tetiklenen sel, yangın ve kuraklık gibi olaylar, geçmişe özlem, kaybetme korkusu ve belirsizlik gibi duygulara yol açarak psiko-sosyal iyileşme sürecini güçleştirmektedir (Cunsolo & Ellis, 2018).

Kimi bireyler bu çevresel yıkımı doğrudan gözlemleyerek, kimi topluluklar ise tamamen göç etmek zorunda kalarak kimlik, aidiyet ve sosyal bağlarını kaybetmektedir. Solastalji bu anlamda fiziksel yıkımların ötesinde, kişinin varlık sahasının ve belleğinin yitirilmesine dair varoluşsal bir stres formudur (Albrecht, 2007; Warsini, Mills & Usher, 2014).

İlgili araştırmalar, afet sonrası psikolojik problemlerin (anksiyete, travma sonrası stres bozukluğu, depresyon gibi) yaygın olduğunu göstermektedir (Cianconi, Betrò & Janiri, 2020). Solastalji ve ekolojik yas (ecological grief) gibi kavramlar, bu tür psikolojik etkilerin soyut ama derin yansımaları olarak ele alınmaktadır (Galway, Beery, Jones-Casey & Tasala, 2019; Cunsolo & Ellis, 2018). Ayrıca bazı çalışmalar, solastaljinin geleceğe dönük kaygıları da tetiklediğini belirtmektedir (Stanley vd., 2024).

Bu süreçte sosyal destek ağlarının güçlü olması, bireylerin psikolojik dayanıklılığında kritik rol oynar. Psikolojik ilk yardım, psikoterapi, grup terapileri ve topluluk temelli müdahaleler, bireysel iyileşme süreçlerini hızlandırmaktadır (Warsini, Mills & Usher, 2014). Araştırmalar, özellikle erken müdahalelerin ruhsal hastalık gelişimini önlemede etkili olduğunu ve sağlık sistemlerinin afet sonrası bu tür müdahalelere hazır olması gerektiğini vurgulamaktadır (White vd., 2023).

Toplumlar yalnızca mimari yapıları yeniden inşa etmekle kalmamalı, aynı zamanda duygusal ve kültürel bağları da onarmaya odaklanmalıdır. Solastalji, bireysel düzeyde yaşanan derin kayıpların toplumsal dinamikler üzerindeki etkisini açıklamakta ve bu etkilerle baş etme yöntemlerini sorgulamamıza olanak vermektedir. Bu süreçte geçmişle kurulan bağların geleceğe dair toplumsal dayanışmanın temellerini oluşturduğu unutulmamalıdır. Dayanışma hem bireylerin duygusal iyileşmesini hızlandırmaktadır hem de toplumsal bütünlüğün korunmasına katkı sağlamaktadır (Cunsolo & Ellis, 2018; Galway, Beery, Jones-Casey & Tasala, 2019).

Sonuç olarak, doğal afetlerin neden olduğu solastaljik duygular ve psikolojik travmaların anlaşılması gerekmektedir. Bu anlaşılma, bireysel ve toplumsal düzeyde etkin psikolojik destek sistemleri ile dayanışma stratejilerinin geliştirilmesini önemli hale getirmektedir. Bu yaklaşımlar, acıları anlamaya ve geleceğe umutla bakmaya imkân tanıyarak toplumların yeniden inşasında olumlu rol oynayabilir.

3.1. ANTROPOSEN, KARANLIK EKOLOJİ VE SOLASTALJİ

Antroposen, insan faaliyetlerinin gezegen üzerindeki etkilerini vurgulayan bir kavramdır. Antroposen, çevresel değişimlerin ve insan etkisinin derinlemesine incelenmesini gerektiren bir dönemi temsil etmektedir. Kavram, insanın doğa üzerindeki kalıcı etkilerini anlamak için multidisipliner bir yaklaşımın önemini ortaya koymaktadır (Sümer, Alak & Tekin, 2019). Bu bağlamda, antroposen'in etkileri, ekosistemlerin dengesizliğini artırırken, insanlık için de yeni etik ve politik sorumluluklar doğurmaktadır (Bekaroğlu, 2022).

Antroposenin etkileri giderek daha belirgin hale geldikçe, "karanlık ekoloji" kavramı, çevre ile ilişkiyi görmek için kritik bir mercek olarak ortaya çıkmaktadır. Karanlık ekoloji, insanların kendilerini doğadan tamamen ayırabilecekleri fikrine meydan okumakta ve bunun yerine ekolojik sistemlerle dolaşık çelişkiler ve ahlaki karmaşıklıklarla dolu olduğunu öne sürmektedir. Bu bakış açısı, eylemlerin genellikle ekolojik bozulmaya ve biyolojik çeşitliliğin kaybına yol açtığını kabul ederek, gezegene ve insanların birbirine karşı etik sorumluluklarının derinlemesine olarak yeniden değerlendirilmesinin gerekliliğini kabul ederek, varlığın rahatsız edici gerçekleriyle yüzleşmeye zorlamaktadır. Dahası, bu söylem, kişinin ev ortamı dönüştürüldüğünde veya bozulduğunda yaşanan sıkıntıyı özetleyen ve çevresel değişimin hem topluluklar hem de bireyler üzerindeki duygusal bedelini vurgulayan bir terim olan "solastalji" kavramıyla iç içe geçmektedir (Chapman, Dowling & Chu, 2007). Yeni çağda ilerlerken, bu kavramları benimsemek, dünyayı daha sürdürülebilir ve adil etkileşimlere giden bir yol oluşturabilecektir.

Karanlık ekoloji, Timothy Morton'ın insanın doğa ile olan karmaşık ilişkisini sorgulayan ve bu ilişkideki ahlaki sorumlulukları vurgulayan bir kavramdır (Villalba, 2019). Morton'un yaklaşımı, insanların doğadaki etkilerini ve bunların sonuçlarını derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Karanlık ekoloji, insan faaliyetlerinin ekosistem üzerindeki etkilerini sorgularken, söz konusu etkilerin etik sonuçlarını da dikkate almayı gerektirmekte, insan ve doğa arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamada önemli bir çerçeve sunmaktadır. Morton, ekolojik krizlerin sadece çevresel değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal boyutlarını da ele alarak, insanlığın bu sorunlarla

yüzleşme biçimlerini sorgulamaktadır (Özgen, 2021).

Antroposen'in getirdiği zorluklar, insanın çevreye olan etkilerini sorgularken, aynı zamanda sosyal ve kültürel dinamiklerin de dikkate alınmasını zorunlu kılmaktadır. Antroposenin karmaşıklıklarında gezinirken, kültürel anlatıların insanların ekolojik kriz anlayışını nasıl şekillendirdiğini düşünmek giderek daha hayati hale gelmekte, çevreyle olan ilişki hakkında anlatılan hikayeler ya bir kopukluk duygusunu güçlendirebilmekte ya da insanların doğa ile olan bağlantısını daha derin bir şekilde değerlendirilmesini teşvik edebilmektedir. Solastalji kavramı sadece çevresel bozulmanın duygusal bedelini özetlemekle kalmamakta, aynı zamanda toplulukları ekolojik geleceklerini geri kazanmaları için güçlendiren anlatılara duyulan ihtiyacı da vurgulamaktadır. Bu bağlamda, solastalji, insanların çevresel değişimlere karşı hissettikleri kaygı ve belirsizlikleri anlamak için kritik bir araç olarak öne çıkmaktadır.

Morton'un karanlık ekoloji kavramı sadece geleneksel ekolojik çerçevelere meydan okumakla kalmamakta, aynı zamanda insanların çevre ile ilişkilerinin etik boyutlarının yeniden incelenmesini de gerektirmektedir. Morton'un çalışmaları, insan ve doğa arasındaki karmaşık ilişkiyi yeniden düşünmeyi sağlarken, ekolojik farkındalığı artırmak için alternatif yollar sunmaktadır (Marzec, 2018).

Morton'un karanlık ekolojisini keşfederken, ekolojik krizlerin sadece çevresel sorunlar değil, aynı zamanda felsefi ve varoluşsal araştırmalarla derinden ilişki olduğu fikriyle karşılaşılmaktadır. Bu bakış açısı, insan olmayan varlıklarla dolaşmanın tanıma eylemin, Antroposen döneminde daha derin bir sorumluluk anlayışına yol açabileceğini göstermektedir. Morton'un tanımladığı gibi "hiper nesneler" fikrini benimseyerek, insan algısını ve kontrolünü aşan ekolojik sistemlerin genişliğini ve karmaşıklığını kavranarak bu çerçeveler içindeki rolün yeniden değerlendirilmesine neden olabilmektedir (Chemero & Turvey, 2007).

Yaşanan bu değişim sadece insanlar arasında değil, gezegeni paylaşan sayısız yaşam biçimiyle de bir dayanışma duygusu geliştirmeye davet etmekte ve yüzyıllardır ekolojik söyleme hâkim olan antroposentrik anlatılara meydan okumaktadır. Tüm yaşam formlarının birbirine bağlılığını tanımaya yönelik bu geçiş, yalnızca ekolojik ilişkiler anlayışını zenginleştirmekle kalmamakta, aynı zamanda insan olmayan varlıklarla etkileşimde kullanılan etik çerçevelerin yeniden değerlendirilmesine de yol açmaktadır. Morton'un karanlık ekoloji kavramını benimseyerek, bu gerçeklerden kaçmak veya inkâr

etmek yerine, ıstırap ve ekolojik bozulmayla dolu bir dünyada varlığın rahatsız edici gerçekleriyle yüzleşme söz konusu olmaktadır. Bu bakış açısı, daha derin bir empati ve sorumluluk duygusu teşvik etmekte ve ortaya konan eylemlerin daha geniş ekolojik anlatıya nasıl katkıda bulunduğunu düşünmeye teşvik ederek uzun süredir düşünceye hâkim olan antroposentrik paradigmalara meydan okumaktadır (De Jonge, 2011).

Morton'un karanlık ekoloji kavramını daha derine inerken, ekolojik anlatıları şekillendirmede hem insan hem de insan olmayan varlıklarla olan bağlantının etkilerini keşfetmek zorunlu hale gelmektedir. Bu birbirine bağlılık, insanları yalnızca karşılaşılan çevresel krizlerle değil, aynı zamanda ekolojik düşüncelerde tarihsel olarak insan olmayan yaşamları marjinalleştiren sosyo-politik yapılarla da yüzleşmeye zorlamaktadır.

Karanlık ekoloji, romantikleştirilmiş doğa vizyonunun genellikle çevresel sömürüyü yönlendirmede altta yatan güç dinamiklerini ve kapitalist motivasyonları nasıl gizlediğini göstermektedir (Sullivan, 2015). Bu karmaşıklıkları kabul ederek, tüm varlıkların etkenliğini onurlandıran daha kapsayıcı bir ekolojik etik geliştirmeye, böylece antroposantrikliği aşan ve bütünsel bir ekolojik karşılıklı bağımlılık anlayışını benimseyen daha adil bir söylem geliştirmek mümkün olabilmektedir.

Morton'ın karanlık ekoloji anlayışı, doğal afetlerin insan ve çevre üzerindeki etkilerini vurgulamasının yanında bazı sınırlamaları da bulunmaktadır. Öncelikle, karanlık ekoloji, insanın doğayla olan ilişkisinin karmaşıklığını anlamak için önemli bir çerçeve sunsa da doğal afetlerin sadece ekolojik bir perspektiften ele alınması, sosyo-ekonomik ve kültürel faktörlerin göz ardı edilmesine neden olabilmektedir. Ayrıca, doğal afetlerin insan toplulukları üzerindeki etkileri, sadece ekolojik bir bakış açısıyla değil, aynı zamanda sosyal adalet, güç dinamikleri ve insan hakları bağlamında da incelenmelidir. Morton'ın yaklaşımı, doğal afetlerin sonuçlarını anlamada eksik kalabilmektedir, çünkü bu afetler genellikle en savunmasız grupları daha fazla etkilemekte ve ekolojik bir perspektiften bakıldığında yeterince dikkate alınmayabilmektedir.

Karanlık ekolojinin doğanın insana karşı bir düşman olarak görülebileceği eleştirisi de önemlidir. İnsanın doğayla uyumlu bir yaşam sürme potansiyelini göz ardı edebilmekte ve insanın doğaya karşı sorumluluklarını sorgulamak yerine, doğayı bir tehdit olarak konumlandırabilmektedir. Bu nedenle, doğal afetlerin değerlendirilmesinde daha bütünsel bir yaklaşım benimsemek, ekolojik, sosyal ve kültürel dinamiklerin bir arada ele alınmasını gerektirmektedir.

Kentsel kültür ve karanlık ekolojinin kesişimini incelerken, kentsel ortamların ekolojik krizleri nasıl yansıttığını ve şiddetlendirdiğini düşünmek zorunlu hale gelmektedir. Genellikle yenilik ve ilerleme merkezleri olarak görülen kentler, aynı anda ekolojik bozulma ve sosyal eşitsizlik alanları olarak hizmet edebilmektedir. Hızlı kentleşme ve altyapı gelişmeleri, ekonomik büyümeyi teşvik ederken, çevresel ihmalin yükünü taşıyan marjinalleştirilmiş toplulukların sosyo-politik sonuçlarını sıklıkla gözden kaçırmaktadır (Smith & Sauer-Thompson, 1998). Morton'un karanlık ekolojisinin önerdiği gibi, kentsel ekosistemler içindeki karmaşık ilişkiler ağını kabul etmek, insanları kentsel planlama kararlarının etik sonuçlarıyla yüzleşmeye zorlamakta, ekolojik adalete ve sürdürülebilirliğe öncelik veren kapsayıcı uygulamalara geçişi teşvik etmektedir (Morton, 2016).

Morton'un karanlık ekoloji çerçevesinde kentsel kültürün etkilerini daha derinlemesine araştırdıkça, ekolojik sonuçları şekillendirmede kamu politikası ve yönetişimin rolünü tanımak zorunlu hale gelmektedir. Çevresel adalet ve şehir planlamasının kesişimi, politikaların genellikle ekonomik kalkınmaya ekolojik sürdürülebilirlik yerine nasıl öncelik verdiğini ve savunmasız toplulukların daha da marjinalleşmesine yol açtığını ortaya koymaktadır. Örneğin, varlıklı mahallelerdeki yeşil alanlar için kaynak tahsisi genellikle düşük gelirli alanlardaki çevresel olanakların ihmal edilmesiyle büyük bir tezat oluşturarak eşitsizlik ve ekolojik bozulma döngülerini sürdürmektedir. Bu eşitsizlik sadece kentsel politikaların yeniden değerlendirilmesine yönelik acil ihtiyacı vurgulamakla kalmamakta, aynı zamanda Morton'un sosyal ve ekolojik sistemlerin birbirine bağlılığını kabul eden daha kapsayıcı bir etik çerçeve çağrısının altını çizmektedir. Sosyo-ekonomik faktörleri ekolojik kriz anlayışa entegre eden bir diyaloğu teşvik ederek, antroposentrik anlatıları aşan ve ortak çevrenin bütünsel bir görüşünü benimseyen daha adil ve sürdürülebilir bir kentsel gelecek için çalışmak mümkündür (Hollister, 2019) Bu bağlamda, kentsel kültürün ve karanlık ekolojinin etkileşimi, sürdürülebilir kalkınma hedeflerine ulaşmada önemli bir rol oynamaktadır (Batal, 2024). Ayrıca, kamu politikalarının bu dinamikleri nasıl şekillendirdiğini anlamak, sosyal adalet ve çevresel sürdürülebilirlik arasındaki dengeyi sağlamak için gereklidir (Çahantimur & Yildiz, 2008).

Kentsel kültür ve karanlık ekolojinin kesişiminde kentsel alanlar etrafında inşa edilen anlatıların ekolojik bilinci ve politika oluşturmayı önemli ölçüde etkilediği giderek daha açık hale gelmektedir. Çevresel soylulaştırma, kentsel alanların yeniden

canlandırılmasının genellikle marjinalleştirilmiş toplulukların yerinden edilmesine yol açması ve böylece sosyo-ekolojik eşitsizlikleri şiddetlendirmesi bu dinamiği örneklemektedir. Bu fenomen, şehir planlamacılarının ve politika yapıcıların, ekolojik girişimlerin savunmasız nüfusların pahasına gelmemesini sağlayarak kapsayıcılığı ve sürdürülebilirliği önceliklendiren bütünsel bir görüş benimsemelerinin gerekliliğini vurgulamaktadır (Harper, 2001)

3.2. KENT BELLEĞİ VE SOLASTALJİ

Jale Nejdet Erzen'in *Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı* başlıklı çalışması, mekânın salt fiziksel bir varlık olmaktan çıkarak bireyin estetik, duyusal ve ontolojik olarak dünyadaki yerini kuran bir yapıya dönüşmesini fenomenolojik bir zeminle açıklamaktadır. Erzen'in bu çalışmada sunduğu "habitus" kavrayışı, Pierre Bourdieu'nün sosyolojik çerçevesinde tanımladığı bedenselleşmiş eylem kodlarından öte, insanın varlık alanını mekân aracılığıyla düzenleyen derinlikli bir estetik deneyimi ortaya koymaktadır (Erzen, 2019). Bu bağlamda; yeryüzü, kent ve yapı olmak üzere üç temel habitus, bireyin doğayla, toplumla ve mimariyle kurduğu anlam ve aidiyet ilişkilerine benzemektedir.

Bu üç yapıdan her birinin bozulması, bireyin mekânda "yer edinme" kabiliyetini zedelemekte ve bu yitim hali, Glenn Albrecht'in "solastalji" olarak adlandırdığı çevresel yersizlik duygusuyla örtüşmektedir. Solastalji, bireyin fiziksel olarak bulunduğu yerin ekolojik, estetik ya da kültürel anlamda dönüşerek yabancılaştığı bir kayıp duygusudur (Albrecht, 2005). Bu kavram, nostaljiden farklı olarak, yerinden edilmeden yersizleşme durumu olarak tanımlanmakta ve bireyin bulunduğu mekânla kurduğu anlam ilişkisinin kopuşuna işaret etmektedir.

Yeryüzü habitusu, Erzen'in çalışmasında doğayla kurulan estetik ve ontolojik bütünlüğü temsil etmektedir. "Yeryüzü benim bedenimdir" ifadesiyle bu bütünlüğü kavramsallaştıran Erzen (2019: 11), insan bedeninin doğayla duyusal bir bütün oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Bu anlamda, Heidegger'in (1971) dünyada olma (being-in-the-world) kavramıyla da örtüşen bir varlık yerleşikliği söz konusudur. Ancak modern çağda çevresel yıkım, iklim krizleri ve ekosistemlerin bozulması, bu bedensel bütünlüğü sarsmakta, bireyin yeryüzüyle kurduğu içkin ilişkiyi parçalamaktadır. Albrecht (2005), solastaljiyi yerin ruhsal yitimine karşı duyulan içsel çöküntü olarak tanımlamaktadır.

Kent habitusu, Erzen'in tanımında toplumsal hafızanın ve estetik kültürün mekânsallaştığı bir sütun olarak işlev görür. Joesph Beuys'un 'sosyal heykel[2]' kavramından yola çıkarak, "Sosyal heykel, içinde yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimiz, nasıl oluşturduğumuz, değiştirdiğimiz demektir." diyen Erzen (2019: 127), modern kentin anonimleşen yapısının bireyin kentsel aidiyet duygusunu nasıl zedelediğini vurgulamaktadır. Bu durum Henri Lefebvre'in mekânın üretimi kavramıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda, Lefebvre'e göre mekân, fiziki bir yapı oluşunun ötesinde toplumsal ilişkilerin, iktidar yapılarının ve ideolojilerin yoğunlaştığı bir üretim alanıdır. Lefebvre, mekânın toplumsal üretimini, kapitalist sistemin kâr ve yeniden üretim döngüsünün mekânsal organizasyonu üzerinden değerlendirmektedir. Kapitalizm, mekânı bir değişim değeri olarak yeniden yapılandırırken, kullanım değeri ve kolektif hafızayı ikincil plana atmaktadır (Lefebvre, 1991). Bu bağlamda solastalji, doğal alanların ve aynı zamanda sermaye birikimi süreçlerinin kentsel mekânları metalaştırması sonucunda kent belleğinin ve mekânsal aidiyetin de bozulmasına karşı bir duygusal tepki olarak ortaya çıkmaktadır.

David Harvey de benzer şekilde, kapitalist kentsel dönüşüm süreçlerini sermayenin mekânsal sabitleşme ihtiyacının bir sonucu olarak değerlendirmektedir. Ona göre mekân, kapitalist üretim tarzının krizlerini aşmak üzere sürekli yeniden yapılandırmaktadır. Böylece bu kapitalist kentsel dönüşüm, mevcut sosyal ilişkileri, aidiyet biçimlerini ve tarihsel sürekliliği bozuma uğratmaktadır. Harvey bu bağlamda kentsel dönüşümü kent hakkı üzerinden şöyle ifade etmektedir;

Dolayısıyla kent hakkı, kentin barındırdığı kaynaklara bireysel erişim hakkından çok daha fazlasıdır: kenti gönlümüzce değiştirerek kendimizi değiştirme hakkıdır. Dahası, kenti değiştirmek kaçınılmaz olarak kentleşme süreçleri üzerinde kolektif bir gücün kullanılmasına bağlı olduğundan, bireysel olmaktan ziyade kolektif bir haktır. Yapma ve yeniden yapma özgürlüğü kendimiz ve şehirlerimiz için en değerli ama en çok ihmal edilen insan haklarımızdan biri olduğunu iddia etmek istiyorum (Harvey, 2008: 1).

[2] Öğrencileri ile kent sokaklarını süpürerek topladığı çöpleri cam bir sandık içinde sergileyen Joseph Beuys bu eylemi "**Sosyal Heykel**" olarak tanımlar. 1960'larda ortaya attığı, sanat ve politika sentezi olan bu kavram bugüne dek kentsel ayaklanmaların yarattığı dinamiklerin, bilinçlenmelerin ve toplumsal oluşumların habercisidir. Beuys'un bu eylemi üniversitedeki hocalığına mal olmuştur ama gerek Fluxus Sanat grubu içinde sanat ve gündelik pratikleri bütünleştirme üzerine kurulu performans ve yerleştirmeleri, gerekse avant-garde hareketler içindeki öncü etkinlikleri ve manifestoları Beuys'a 20. yüzyıl sanatı içinde unutulmayacak bir konum kazandırmış ve kente farklı gözlerle bakmamızın öncüsü olmuştur.

Harvey bu süreci, kentsel mekânın yaratılması ve yok edilmesi döngüsü olarak açıklamaktadır. Bu döngüde, geçmişin mekânsal izleri silinirken, yerin ruhu da metalaşmakta, anonimleşmekte ve sonunda solastaljik duygulanımları tetiklemektedir.

Solastalji burada, kentleşmenin ve sermaye mantığının üretip sonra hızla dönüştürdüğü, kâr uğruna kimliğini ve hafızasını kaybeden mekânların duygusal izlerini taşımaktadır. Kentin üretimi, mimari açıdan ve kolektif hafıza, tarihsel süreklilik ve ontolojik yerleşiklikle iç içe geçmiş bir aidiyet rejimini de içermektedir. Lefebvre'in mekânın üretimi kuramı ve Harvey'in kentsel dönüşüm eleştirileri, solastaljiyi çevresel bir duygu olmasının yanı sıra politik ve ekonomik süreçlerin bireysel psikolojideki yansıması olarak ele almamıza imkân tanımaktadır.

Yapı habitusu ise Erzen'in mimarlığa getirdiği fenomenolojik yorumu yansıtmaktadır. Yapılar, bedenin mekâna yerleşme biçimi olarak anlam kazanır (Erzen, 2019). Merleau-Ponty'nin (2012) bedenin algılayıcı ve anlam kurucu rolü üzerinden okunabilecek bu perspektif, mimarinin duyusal bir deneyim olarak kurulmasını savunmaktadır. Ancak günümüzde yapıların yerellikten uzak, tipleşmiş ve kimliksiz formlar kazanması, bireyin kendi mekânıyla kurduğu estetik ve duyusal ilişkiyi koparmaktadır. Bu yabancılaşma, solastaljik deneyimi mimarlık alanına taşımaktadır.

Bu üç habitus'un bozulması, solastaljik bir durumun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Albrecht (2005), bu durumu "Solastalji, kişinin hâlen yaşamakta olduğu yerin tanınmaz hale gelmesiyle hissettiği bir yerinden edilme hissidir; kişi evindedir, fakat artık kendini oraya ait hissetmemektedir" sözleri ile açıklamıştır. Erzen'in ontolojik habitus kavramı ile Albrecht'in çevresel yitim duygusu kesişmekte; modern bireyin mekânsal deneyiminde yaşadığı krizi bütüncül bir şekilde anlamlandırmamıza olanak sağlamaktadır.

Kentsel bellek ve solastalji arasındaki ilişki, özellikle hızlı kentleşme, soylulaştırma ve tarihsel dokuların yok edildiği bir ortamda daha da belirginleşmektedir. Kentsel bellek, yere dayalı kimliğin inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Mimari formlar, sokak örüntüleri, anıtsal mekânlar ve gündelik pratiklerin devamlılığı aracılığıyla sürdürülmektedir. Ancak neoliberal kentsel politikalar, kentleri tüketilebilir peyzajlara dönüştürerek bu sürekliliği bozmaktadır. Hafıza taşıyan yapıların yerini jenerik, mekânsız formlar aldıkça, bireyler çevreleriyle duygusal ve tarihsel bağlar kurma becerilerini kaybetmektedirler. Bu sadece fiziksel bir dönüşüm değil, kültürel ve zamansal bir

kopuştur. Bu bağlamda solastalji, kişinin kentsel bellekle bağı koptuğunda yaşanan bir tür mekânsal yas olarak anlaşılabilmektedir. Albrecht'in (2005) açıkladığı gibi, kişi fiziksel olarak bir yerde kalabilir, ancak o yer artık bir zamanlar sahip olduğu anlamlara sahip değildir. Dolayısıyla solastalji, hafızanın silinmesine karşı duygusal bir tepki, kökleri tarihsel kopukluğa dayanan bir melankoli olarak ortaya çıkmaktadır. Kentsel bellek ve solastalji arasındaki etkileşim, estetik veya ekolojik kaygıların ötesine uzanan derin bir kültürel kırılmayı ortaya koymaktadır.

Kentsel bellekte önemli bir yeri olan doğal afetler, özellikle de depremler, yapılı çevrelerin fiziksel olarak tahrip olmasına ve kentsel bellekte ve bireylerin mekânsal aidiyet duygularında da derin bozulmalara neden olabilmektedir. Kentsel bellek, mimari, kültürel pratikler ve sosyal etkileşimler aracılığıyla inşa edilen kolektif hatırlamanın mekânsal tezahürü olarak işlev görmektedir (Connerton, 1989; Till, 2005). Ancak yıkım ve yeniden inşa süreçleri bu sürekliliği kesintiye uğratarak yerleşik yaşam biçimlerinin ve kentsel kimliklerin dinamiklerini değiştirebilmektedir.

Bu bağlamda, Glenn Albrecht'in (2005) solastalji kavramı, mekânsal ve duygusal kaybı anlamak için kritik bir teorik mercek sunmaktadır. Solastalji, bireylerin ekolojik, estetik veya kültürel dönüşümler geçirmiş bir yerde fiziksel olarak bulunduklarında yaşadıkları sıkıntıyı tanımlamakta ve bunun sonucunda yere bağlılık ve aidiyet kaybı ortaya çıkmaktadır. Deprem sonrası kentsel ortamlar genellikle tanıdık mekanları tanınmaz hale getirerek derin bir mekânsal yabancılaşmaya ve psikolojik sıkıntıya yol açmakta; kent sakinleri evde oldukları ama ait olmadıkları bir durum yaşamaktadır (Albrecht, 2005).

Jale Nejdet Erzen'in (2019) yapılı çevre habitusu kavramı, mimari ile bireysel mekânsal deneyim arasındaki somutlaşmış ve fenomenolojik ilişkiyi açıklamaktadır. Afet sonrası yeniden inşada, jenerik, mekânsız ve homojenize yeniden inşa nedeniyle otantik mimari formların bozulması, bu habitusun bozulmasına yol açmaktadır. Sonuç olarak, bireylerin çevrelerinde anlamlı bir şekilde "yer alma" kapasiteleri azalır ve solastaljik deneyimlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır (Erzen, 2019).

Bu bağlamda Félix Guattari'nin Üç Ekoloji (The Three Ecologies) ve Kaosmosis adlı çalışmalarında geliştirdiği politik ekoloji yaklaşımı, çevresel ve öznel, toplumsal ve estetik düzeylerde de yeniden yapılanmayı önermektedir. Guattari, bireysel öznelliğin dönüşümünü, toplumsal yapılarla ve yeniden kurgulanan çevresel ilişkilerle birlikte düşünmektedir. Onun üçlü ekoloji modeli, solastalji gibi çok katmanlı afet-sonrası

deneyimlerin anlaşılmasında önemli bir kuramsal arka plan sunmaktadır. Bu açıdan Guattari'nin aşağıdaki şu ifadeleri solastaljinin farklı katmanlarını destekleyici niteliktedir diyebiliriz;

"Ekonomik rekabetin baştan çıkarıcı verimliliğine sonsuza dek tabi kalmak yerine, değerler Evrenlerini yeniden sahiplenmemiz gerekiyor; böylece tekilleşme süreçleri kendi tutarlılıklarını yeniden keşfedebilir. Yeni toplumsal ve estetik pratiklere, ötekine, yabancıya, tuhaf olana yönelik yeni Öznelik pratiklerine ihtiyacımız var — ki tüm bu program, mevcut kaygılardan oldukça uzak görünmektedir. Oysa nihayetinde, çağımızın büyük krizlerinden ancak şu üç öğenin birbirine eklemlenmesiyle kurtulabiliriz: filizlenen bir öznellik, sürekli dönüşen bir toplumsallık, yeniden icat edilme sürecindeki bir çevre" (Guattari, 1989: 68).

Kentsel hafızanın ve inşa edilmiş habitusun parçalanması, fiziksel bir dönüşüm değildir. Bu dönüşüm, Guattari'nin tanımladığı biçimiyle, öznelliğin, toplumsal bağların ve çevresel sürekliliğin eşzamanlı çözülmesini beraberinde getirmektedir. Yeniden yapılanma süreçleri, çoğunlukla teknik ve ekonomik öncelikler doğrultusunda ilerlediğinde, tarihsel süreklilik ve kültürel bağlam göz ardı edilmektedir. Bu da mekânsal aidiyeti zayıflatan, kolektif hafızayı silikleştiren ve estetik/ontolojik bir kopuşa yol açan bir kentsel kırılma üretmektedir. Bu kırılma, fiziksel yapının değişmesiyle sınırlı kalmayıp, kolektif bir mekânsal yas, kültürel melankoli ve duyusal düzeyde hissedilen bir estetik kayıp ile sonuçlanmaktadır (Low, 2000). Dolayısıyla solastalji, bireysel bir psikolojik rahatsızlığın ötesinde mekâna bağlılık hissinin, tarihsel aidiyetin ve ortak deneyimin çözülmesini yansıtan çok katmanlı bir sosyo-kültürel olgu olarak ele alınmalıdır (Albrecht, 2005).

Afet sonrası kentlerde solastaljik deneyimlerin üstesinden gelmek için, fenomenolojik ve estetik sürekliliği vurgulayan ve bireylerin aidiyet duygusunu yeniden tesis etmelerini sağlayan kentsel planlama ve mimari müdahaleler gerekmektedir (Amin & Thrift, 2017). Yapılı çevrenin habitusu, fiziksel formların inşası olarak ve bireylerin mekân içinde ontolojik ve estetik olarak yeniden konumlanmasını kolaylaştıran bir süreç olarak ele alınmalıdır (Erzen, 2019).

Sonuç olarak, deprem ve doğal afetlerin harap ettiği kentler, solastalji merceğinden kavramsallaştırılan derin bir mekânsal ve kültürel kaybı somutlaştırmaktadır. Kentsel hafızanın ve yapılı çevrenin habitusunun korunması, yalnızca fiziksel bir yeniden

yapılanma değildir. Bu aynı zamanda bireylerin çevreyle kurduğu ontolojik, estetik ve duygusal bağların yeniden inşası için de önemlidir. Bu yeniden inşa, görsel sanatların sunduğu temsil gücüyle birlikte düşünüldüğünde, toplulukların psikolojik ve sosyal iyileşmesini desteklemek adına güçlü bir estetik araç haline gelebilir.

4. GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

4.1. SOLASTALJİ ETKİSİNİN SANATTA TEMSİLİ

Çevre filozofu Glenn Albrecht tarafından icat edilen bir terim olan solastalji, özellikle kişinin ev ortamında çevresel değişimin neden olduğu duygusal sıkıntıyı ifade etmektedir (Stanley vd., 2024). Bu kavram, çevresel bozulmanın psikolojik etkisini ifade etmek ve keşfetmek için kullanıldığı görsel sanatlar da dahil olmak üzere çeşitli alanlarda önemli şekilde ilgi görmüştür. Görsel sanatçılar, çevresel değişimle ilişkili duygusal ve varoluşsal sıkıntıyı iletmek için çeşitli ortamlar kullanarak solastaljiyi bir tema olarak benimsemişlerdir. Bu bağlamda, sanatçılar, çevrenin ve doğanın değişen yüzünü ve bu değişimin bireyler üzerindeki etkilerini yansıtmak için soyut ve somut imgelerle dolu eserler yaratmışlardır. Bu eserler, izleyicilerin çevresel kayıplar karşısında hissettikleri çaresizlik ve kaygıyı somutlaştırarak, toplumsal bilinçlenmeyi teşvik etme potansiyeline sahiptir.

Görsel sanatlar, sanatçıların çevresel değişimin duygusal ve psikolojik etkisini iletmelerine olanak tanıyan solastaljiyi ifade etmek için güçlü bir ortam sağlamaktadır. Çeşitli sanatsal uygulamalar aracılığıyla solastalji, izleyicilerle rezonansa giren, duyguları uyandıran ve çevreyle insan ilişkisi üzerine düşünmeye teşvik eden şekillerde temsil edilmektedir. Bu bağlamda sanatçılar, doğanın ve çevrenin dönüşümünü vurgulamak için farklı teknikler ve malzemeler kullanarak, izleyicilerin bu değişimle ilgili hissettikleri karmaşık duyguları yansıtmaktadırlar. Sanat eserleri hem bireysel hem de kolektif deneyimlerin bir yansıması olarak, solastaljinin derin duygusal etkilerini keşfetme fırsatı sunmaktadır. Bu bağlamda, sanat eserleri aracılığıyla solastaljinin ifade edilmesi, çevresel değişimle ilgili toplumsal farkındalığı artırmak için önemli bir araç olarak değerlendirilmektedir. Sanatsal uygulamalar aracılığıyla solastalji temsil edilmekle birlikte duygusal iyileşmeye ve çevresel farkındalığa yol açabilecek şekillerde de ele alınmaktadır.

Sonuç olarak, görsel sanatlarda solastalji, çevresel değişimin duygusal ve psikolojik etkisiyle etkileşime giren güçlü bir temadır. Fotoğrafçılık, medya sanatı ve sanal gerçeklik gibi çeşitli ortamlar aracılığıyla sanatçılar solastalji ile ilişkili sıkıntı ve kaygıyı başarıyla

aktarmaktadırlar. Dahası, görsel sanatlar, duygusal iyileşme ve çevresel farkındalık için bir görünürlük sağlayarak solastaljinin ele alınmasında çok önemli bir rol oynamaktadır. Dünya çevresel zorluklarla mücadele devam ederken, görsel sanatların solastaljiyi ifade etmedeki ve ele almadaki rolü giderek daha önemli olacaktır.

4.2. SANATÇI ÖRNEKLERİ VE ANALİZLERİ

Solastaljiyi anlayıp aktarmak için farklı sanat formları kullanılmıştır. Bu örneklerin ilki, "Solastalji: Çatışma ve Yaşam Dokusu (Solastalgia: Conflict and the Fabric of Life)" (2022) (Görsel 4.1 ve 4.2) adlı sergi; enstalasyon, resim, fotoğraf, video ve canlı performansları birleştirerek çevresel yıkımın neden olduğu sıkıntı katmanlarını yansıtan sürükleyici bir deneyim yaratmıştır. Bu disiplinler arası yaklaşım, solastaljinin karmaşıklığını, insan ve insan olmayan yaşamlar üzerindeki çok yönlü etkisini vurgulamaktadır (Alvarez-Jimenez vd., 2023).

Görsel 4.1. Rodrigo Hill, Performans Sanatçısı: Geoff Gilson, "Solastalgia Workshops I Afişi", 2022, Sergi Posteri, Ramp Gallery, Yeni Zelanda
(Rampgallery, 2023)

"Solastalji: Çatışma ve Yaşam Dokusu" başlıklı kavramsal sanat enstalasyonu, özellikle uluslararası insancıl hukuk, görsel sanatlar ve sahne sanatları gibi disiplinlerarası alanlardan gelen araştırmacıların ortak çalışmasıyla geliştirilmiştir ve yaratıcı uygulama

araştırmalarının özgün bir örneğini sunmaktadır. Bu proje kapsamında ele alınan enstalasyon, 2023 yılı Ağustos ayında Ramp Gallery'de sergilenmiştir ve disiplinler arası metodolojiler aracılığıyla solastalji kavramının sanatsal temsiline dair derinlikli bir inceleme sunmuştur.

Görsel 4.2. Rodrigo Hill, Performans Sanatçısı: Geoff Gilson, "Solastalgia Workshops I", 2022, Dijital Fotoğraf Baskı, Ramp Gallery, Yeni Zelanda
(Rampgallery. 2023)

Araştırmanın merkezinde, kişinin yaşadığı çevrede meydana gelen yıkımların ve dönüşümlerin yol açtığı psikolojik ve duygusal etkileri tanımlayan solastalji olgusu yer almaktadır. Bu bağlamda, birey ile yaşam alanı arasındaki bağın kırılmasına dair deneyimler, hareket, performans, fotoğraf, canlı video ve mekân-temelli sanat pratikleriyle çok katmanlı biçimlerde ifade edilmiştir. Projede yer alan sanatçılar, özellikle bedenin duyusal algısı, kinestetik farkındalık ve çevreyle kurulan ilişkilerin sanatsal dile aktarımına odaklanarak, solastaljinin estetik ve duygusal yansımalarını ortaya koymuşlardır (Rampgallery, 2023).

Sanatçıların çalışmalarında kullanılan yaratıcı uygulama yöntemleri, temsili değil ve deneyimsel boyutları da içeren bir yaklaşımı benimsemekte; böylece araştırmacının bedenlenmiş bilgisini sürece aktif olarak dahil etmektedir. Bu metodoloji, duyarlı imaj, mekânsal enstalasyon ve performatif ifadelerin birleşimiyle, izleyiciyi gözlemci ve hisseden bir özne konumuna yerleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, solastalji gibi karmaşık ve duygusal yüklü bir olgunun sanat aracılığıyla etkili biçimde temsil edilmesini mümkün kılmaktadır.

Alberto, Rodrigo, Karen, Declan ve Xavier gibi farklı alanlardan gelen araştırmacıların katkılarıyla şekillenen bu çok disiplinli çaba, solastalji temsillerinin eleştirel bir bağlamda

yeniden değerlendirilmesine olanak tanımış hem kuramsal hem de pratik açılardan sanat temelli araştırma alanına önemli katkılar sunmuştur.

Görsel 4.3. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, "Solastalji (Solastalgia)", 2020, 30 Dakikalık VR Deneyim Alanı ve Yıkıntı Enstalasyonu, 500 Metrekare, Brittany Müzesi, Fransa
(CNC, 2020)

Görsel 4.4. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, "Solastalji (Solastalgia)", 2020, Sergi Posteri, Brittany Müzesi, Fransa
(Tourisme-rennes, 2023)

Champs Libres'de Théâtre National de Bretagne ortaklığıyla 2020 yılı Mart ayında sergilenen "Solastalji-Solastalgia" adlı sergi (Görsel 4.3-4.6), izleyicileri ekolojik felaketle harap olmuş bir dünyaya sürükleyen bir VR deneyimdir. Solastalji adlı sergi farklı disiplinlerden gelen uluslararası bir sanatçı ekibinin kolektif olarak, çağdaş sanat ve benzersiz ses tasarımını bir araya getirerek yarattığı artırılmış gerçeklik (AR) enstalasyonudur. Hem doğal kaynakların tükenmesini hem de "toplumun teknolojik ilerlemeye olan sarsılmaz inancını" sorgulayan bu eser, izleyicinin dünya üzerinde yaşamış son insan nesillerinin hologramlarını keşfetmesini sağlamıştır. Bu görsel enstalasyonun yaratıcıları Antoine Viviani ve Pierre-Alain Giraud'dır (Görsel 5) (CNC, 2020).

Görsel 4.5. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, Fransız Sanatçılar ve Sergi Alanı, 2020, Fotoğraf, Brittany Müzesi, Fransa
(Is.ambafrance, 2021)

CNC-Ulusal Sinema ve Hareketli Görüntü Merkezi web sayfasında kendileri ile yapılan röportaja göre; Antoine Viviani ve Pierre-Alain Giraud tarafından yaratılan artırılmış gerçeklik enstalasyonu "Solastalji", bu konseptin çağdaş sanat pratiğinde nasıl sunulabileceğinin başlıca örneğidir. Viviani'nin daha önce Dans les limbes filminde sunduğu hafıza, veri ve teknoloji temaları bu projede daha da geliştirilerek "nostalji" konsepti etrafında inşa edilen yeni bir sanatsal anlatıya dönüştürülmüştür (CNC, 2020).

Görsel 4.6. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, "Solastalgia", 2020, 30 Dakikalık VR Deneyim Alanı ve Yıkıntı Enstalasyonu, 500 Metrekare, Brittany Müzesi, Fransa
(Listasafn, 2021)

Viviani ve Giraud'nun çalışmaları izleyiciyi bir özneye dönüştürmeyi ve onları deneyimin bir parçası yapmayı amaçlamaktadır (Görsel 6). Projede kullanılan HoloLens

artırılmış gerçeklik teknolojisi, izleyiciyi değişen bir ortama yerleştirerek kişisel ve kolektif hafıza arasında güçlü bir bağlantı kurmayı amaçlamaktadır. Bu noktada, kullanılan kıyafet artık yalnızca teknik bir cihaz değil, izleyiciyi anonimleştiren ve onu mekânsal ve duygusal olarak izole eden bir arayüzdür. Kıyafet ve aydınlatmanın fonunda, bu enstalasyon aynı zamanda "nostaljinin" yaratmaya çalıştığı yabancılaşmayı da gerçek anlamda deneyimletmektedir. Bu proje, sanatsal yaratımın teknik yönleriyle sınırlı kalmayıp, yerelleştirme ve kültürel bağlama duyarlılık üzerine de odaklanmaktadır. Viviani ve Giraud, projenin sergi mekanının senografisi ve yerel kültürel katmanları aracılığıyla çalışmanın içeriğini zenginleştirmeyi amaçlamaktadır. İzlanda'yı örnek alarak, insan ve doğa arasındaki ilişkinin kültürel ve jeolojik bağlamlarda sunulduğu farklı yollara işaret edilmekte ve bu farklılıklar "nostalji" kavramının evrenselliğini vurgulamaktadır (CNC, 2020).

Bu çalışma, "Solastalji" sanat pratiği içinde üç temel öğe göstermektedir; bu ögeler teknolojinin içselleştirilmesi, izleyicinin deneyimiyle bağlantı ve yerel kültürel referanslarla kurulan diyalogdur. Viviani ve Giraud'nun yaratıcı yaklaşımı çevreye yönelik kaygıyı ifade etmekte ve bu kaygının bireysel duygular ve varoluş üzerindeki etkisini estetik bir şekilde ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, "Solastalji" adlı proje, görsel sanatlarda solastalji olgusunun temsil biçimlerine dair dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu eser, teknolojik yenilikleri sanatsal kavrayışla bütünleştirerek, izleyiciyi düşündüren ve hissettiren çok katmanlı bir deneyim sunmaktadır. Solastalji gibi çağdaş dünyanın ekolojik ve duygusal krizlerine dair kavramların sanatsal ifade araçlarıyla nasıl somutlaştırılabileceğine dair önemli bir göstergedir.

Görsel 4.7. Ai Weiwei, "Remembering", 2009, Sırt Çantaları ve Metal İskelet, 925 x 10605 x 10 cm., Münih Haus Der Kunst Müzesi, Almanya
(Theguardian, 2018)

Ai Weiwei - "Anımsıyorum…(Remembering)" (2009) (Görsel 4.7), 2008 Çin depremi

kurbanlarının anısına yapılan devasa sütun enstalasyonu, doğal afet ile çevresel değişimin neden olduğu duygusal sıkıntıya ve yer duygusunun kaybolmasına atıfta bulunan solastalji kavramıyla derin bir bağlantı ortaya koymaktadır. WeiWei'in Almanya'nın Münih kentindeki Haus Der Kunst Müzesi'nin dış cephesine hazırladığı enstalasyonda Çince, "*Bu dünyada yedi yıl mutlu yaşadı*" yazmaktadır. Bu yapıtta, ölen çocukların isimleri güçlü göstergeler olarak işlev görmektedir. Her isim sadece bireysel bir kaybı temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda daha geniş sistemik başarısızlıkları ve hükümetin deprem sırasındaki ihmalini de yansıtmaktadır (Weiwei, 2018). Bu, Roland Barthes'in, göstergecilerin anlık anlamlarının ötesinde daha derin kültürel ve politik çıkarımlar taşıdığını öne süren "mit" kavramıyla uyumludur (Barthes, 1972). Adlandırma eylemi soyut kaybı somut bir gerçekliğe dönüştürerek izleyicileri istatistiklerin arkasındaki kişisel anlatılarla yüzleşmeye zorlamaktadır.

Kurulum, hükümetin hesap verebilirliğinin sıklıkla bastırıldığı Çin'de belirli bir siyasi ve kültürel çerçeve içinde çalışmaktadır. Ai Weiwei, kurbanları halka açık bir şekilde adlandırarak devletin kimliklerini silme girişimlerini altüst ederek baskın söylemlere meydan okuyan bir karşı anlatı yaratmaktadır (Ponzanesi, 2019). Bu, Umberto Eco'nun sanatın yorumu davet ettiği ve izleyicilerin deneyimlerine dayanarak anlam türetmelerine izin verdiği "*Açık Yapıt*" fikriyle bağlantıya girmektedir (Eco, 2023). Sonuç olarak, yerleştirme, kayıp ve hesap verebilirlik temalarını vurgulayarak çevresel ve politik manzaraların duygusal etkileri üzerine düşünmek için bir alan haline gelmektedir.

Sanatın ve aktivizmin kesişimi, Ai Weiwei'nin uygulamasının çok önemli bir yönüdür. Eserleri, izleyicilerin sadece pasif gözlemciler değil, siyasi söylemde aktif katılımcılar olduğunu öne süren Claire Bishop tarafından dile getirilen katılımcı sanat kavramını somutlaştırmaktadır (Bishop, 2012). Bu, özellikle bireyler yer kaybının ve çevresel bozulmanın etkileriyle boğuşurken, solastaljinin duygusal katmanıyla uyumludur.

İsimlerin düzenlenmesi ve malzeme seçimleri de dahil olmak üzere "Remembering" için kullanılan görsel dil, göstergebilim açıdan da etkisine katkıda bulunmaktadır. Çok sayıda isim, içgüdüsel bir kayıp ve acı duygusu uyandırırken, sırt çantaları gibi günlük malzemeler çocukluk masumiyetini ve trajik kayıp potansiyelini sembolize etmektedir (Weiwei, 2018). Bu duygusal ağırlık solastalji ile bağlantıyı güçlendirmektedir, çünkü kurulum sadece kayıp hayatların acısını değil, aynı zamanda bir aidiyet ve topluluk duygusunu da kapsamaktadır.

Filozof Glenn Albrecht tarafından tanımlandığı gibi, solastalji, ekolojik bozulma veya sosyal kargaşa nedeniyle kişinin ev ortamı için sıkıntı ve nostalji duygularını kapsamaktadır (Albrecht, 2005). Ai Weiwei, bu kavramı "Remembering" içinde çeşitli şekillerde ele almaktadır. Enstalasyon, felaketten etkilenen aileler ve topluluklar için kolektif bir anıt görevi görerek, tanıdık bir ortam, bir trajedi alanına dönüştüğünde yaşanan duygusal kargaşayı yansıtmaktadır ve böylece solastaljinin özüyle bağlantıya girmektedir.

Görsel 4.8. Do Ho Suh, "348 West 22nd Street", 2014, Blueprint ve Pamuklu Kâğıt Üzerine İplik, 76.2x101.6 cm, San Diego Contemporary Art Müzesi, ABD
(Artsy, 2014)

Do Ho Suh'un 348 West 22nd Street (Görsel 4.8) adlı blueprint çalışması, kentsel felaketlerin fiziksel ve duygusal sonuçlarını ele alarak, izleyicilere ev ve aidiyet kavramları üzerine derinlemesine düşünme fırsatı sunmaktadır. Suh, karma medya ve sürükleyici enstalasyonlar aracılığıyla, izleyicinin kendi mekân ve hafıza algılarıyla yüzleşmesini sağlamakta ve bu süreçte "solastalji" terimiyle ilişkilendirilebilecek bir kayıp ve yok oluş duygusu uyandırmaktadır.

Suh'un eserleri, kişisel ve kolektif bellek arasındaki etkileşimi vurgulayarak, toplulukların kayıp ve yerinden edilme karşısında kimliklerini nasıl yeniden yapılandırdıklarını araştırmaktadır. Bu bağlamda, Suh'un çalışmaları, izleyicilere sadece bireysel deneyimlerini düşünme fırsatı sunmakla kalmaz, aynı zamanda geniş çapta toplumsal bir diyalog başlatma potansiyeline sahiptir. Bu, sanatın, toplulukların dayanıklılığını teşvik etme ve dönüştürücü olayların ardından iyileşme ve yenilenme süreçlerini kolaylaştırma konusundaki rolünü sorgulamaktadır (Bourriaud, 2002).

Suh'un eserlerinde, mekânsal deneyimlerin ve hatıraların yeniden inşası, izleyicilerin kendi yaşam alanlarıyla olan ilişkilerini sorgulamalarına olanak tanımaktadır. Bu süreç, izleyicilere, çevresel değişimlerin yarattığı duygusal sıkıntıyı tanımlama ve anlama fırsatı sunmaktadır. Albrecht'in (2005) belirttiği gibi, solastalji kavramı, bireylerin çevresel değişimlere karşı hissettikleri kaygı ve melankoliyi ifade ederken, Suh'un çalışmaları bu duyguları görselleştirerek izleyicinin empati kurmasını sağlamaktadır.

Suh'un eserleri, aynı zamanda, toplumsal bellek ve kimlik inşası konularında önemli bir tartışma başlatmaktadır. Topluluklar, doğal felaketler ve kentsel dönüşüm süreçleri ile karşılaştıklarında, geçmişe dair anılar ve deneyimler üzerinden yeni kimlikler inşa edebilmektedirler. Bu bağlamda, Suh'un çalışmaları, izleyicilere kendi toplumsal ve mekânsal bağlamlarını sorgulama fırsatı sunarak, toplumsal dayanışma ve yeniden yapılandırma süreçlerini teşvik etmektedir (Harvey, 2012).

Sonuç olarak, Do Ho Suh'un çalışmaları, solastalji kavramı ile derinlemesine ilişkilendirilebilecek bir sanat pratiği sunmaktadır. Bu eserler, izleyicilerin çevresel değişimlerin duygusal etkilerini düşünmelerini sağlarken, aynı zamanda toplumsal bellek ve kimlik konularında daha geniş bir diyalog başlatmaktadır. Sanat, bu tür dönüşüm süreçlerinde dayanıklılığı teşvik etme ve iyileşme konusundaki tartışmaları kolaylaştırma potansiyeline sahiptir.

METASITU Sanat Kollektifi[3], "Kumdan kaleler yapıyorduk ama rüzgâr onları alıp götürdü (We Were Building Sand Castles_But The Wind Blew Them Away)" (2019) (Görsel 4.9-4.10), başlıklı eseri, insan yaratıcılığı ile doğanın acımasız güçleri arasındaki etkileşimin dokunaklı bir keşfini yansıtmaktadır. Bu eser, insan çabalarının geçici doğasını özetleyerek, kum kalelerinin kırılganlığı ile insan eliyle şekillendirilen kentsel manzaraların süreksizliği arasında bir paralellik çizmektedir. İfadenin kendisi, izleyicilere fiziksel yapıların ve toplulukları tanımlayan kolektif anıların kaçınılmaz erozyonunu hatırlatarak nostalji ve kayıp duygusu uyandırmaktadır.

[3] METASITU (Liva Dudareva (d. 1984, Jelgava, Letonya), Eduardo Cassina (d. 1986, Móstoles, İspanya)), 2014 yılında Dudareva ve Cassina tarafından kurulan, geleceğin kentsel senaryolarını geliştirmek için oluşturulan bir kolektiftir. METASITU'nun projeleri, (kentsel) bölgelerin yerleşim şekli hakkında bir bilgi ve anlayış gövdesi oluşturarak dayanıklılık için yenilikçi stratejiler geliştirmeye yöneliktir. 2015'ten beri, azalan nüfus demografisine sahip sanayi sonrası şehirlerde küçülme için ana planın nasıl yapılacağını araştıran uzun vadeli bir proje olan Degrowth Institute'un farklı yönlerini geliştirmektedirler. Alserkal Arts Foundation'da ikamet etmişler (İlkbahar 2019) ve ikametlerinin bir parçası olarak Tower, Fish, Pigeon'ı (2019) sunmuşlardır. Eserleri Venedik Bienali, tranzit.hu (Budapeşte), Sonje Sanat Merkezi (Seul), Benaki Müzesi (Atina), Izolyatsia ve Mystetskyi Arsenal (Kiev), Strelka Enstitüsü ve Schusev Mimarlık Müzesi (Moskova) gibi yerlerde sergilenmiştir (Archdaily, 2020).

Görsel 4.9. METASITU Sanat Kollektifi, "Estávamos Construindo Castelos de Areia_Mas o Vento os Levou Para Longe", 2019, Nadi Al Quoz Binası, Dubai
(Archdaily, 2020)

Bu sanat eserinin merkezinde, çevresel değişime verilen duygusal tepkileri yer ve aidiyet duygusuyla iç içe geçiren bir terim olan solastalji kavramı yatmaktadır. Solastalji, kişinin çevresi değiştirildiğinde veya yok edildiğinde ortaya çıkan sıkıntı ve özlem duygularını, özellikle tanıdık simge noktaları ve kültürel önemi ortadan kaldıracak şekillerde yansıtmaktadır. METASITU Sanat Kollektifi'nin çalışmaları, bir zamanlar toplumu ve kimliği besleyen, günümüzde korunmaya öncelik veren modern gelişmelerin gölgesinde kalan mekanlar için bir yas duygusu uyandırdığı için solastalji duygu durumu derinden yankılanmaktadır.

Görsel 4.10. METASITU Sanat Kollektifi, "Estávamos Construindo Castelos de Areia_Mas o Vento os Levou Para Longe", 2019, Nadi Al Quoz Binası, Dubai
(Archdaily, 2020)

Sanatın görsel çerçevesi sembolizm açısından zengindir. Genellikle coşku ve yaratıcılıkla inşa edilen kum kalelerinin görüntüleri, insan özlemleri için bir metafor görevi görmektedir. Yine de rüzgâr (insan kontrolünün ötesinde bir doğal güç) bu yaratımların

geçici doğasını hatırlatmaktadır. Bu ikilik, kolektifin kentsel ortamların güzelliğini ve kırılganlığını çağrıştıran unsurları içerirken, malzeme ve sunum seçimi ile daha da vurgulanmaktadır. Örneğin, doğal malzemelerin yanı sıra endüstriyel kalıntıların kullanılması, doğa ve kentleşme arasındaki gerilimi göstererek kayıp ve değişim anlatısını güçlendirebilmektedir.

Kentsel yıkımı çevreleyen daha geniş söylem ve bunun topluluk kimliği ve hafızası üzerindeki etkisi, çalışmanın tematik temellerinde yankılanmaktadır. Kentsel alanlar, tarihsel anlatıları ve kültürel önemi silen dönüşümlerden geçerken, "Modernizasyon ne pahasına gelir?" Sorusu ortaya çıkmaktadır. Yapıların yıkılmasının hem gerekli bir kötülük hem de trajik bir kolektif kimlik kaybı olarak görülebileceğini iddia eden bilim adamları tarafından vurgulandığı gibi, ilerleme ve miras arasındaki gerilim, kentsel planlamanın kritik bir yönüdür (Apaydin, 2021).

METASITU Sanat Kollektifi'nin çalışmaları, izleyicileri bu ikilikle yüzleşmeye davet ederek mimari hafızanın değeri ve tanıdık mekanların kaybının ortaya çıkardığı duygusal tepkiler üzerine düşünmeye teşvik etmektedir.

Bu eser, bir zamanlar topluluk bağlarını besleyen, şimdi tarihin sıcaklığından ve insan bağlantısından yoksun olan steril gelişmelerle değiştirilen mekanlara duyulan özlemin bir kanıtını sunmaktadır. Bu özlem sadece fiziksel mekanlar için değil, aynı zamanda bu alanların kapsadığı anılar ve deneyimler içinde geçerli olabilmektedir. Böylece kolektifin çalışması bu nostaljiyi ifade etmek için bir araç haline gelmekte ve izleyicilerin kendi kayıp duygularıyla ve geçmişle bağlantı kurma özlemiyle ilgilenmelerine olanak tanımaktadır.

Sonuç olarak, METASITU Sanat Kolektifi'nin "Kumdan Kaleler Yapıyorduk Ama Rüzgâr Onları Alıp Götürdü" adlı yapıtı, doğanın kalıcılığı karşısında insan müdahalesinin geçici doğası üzerine güçlü bir yorum olmuştur. Solastaljinin merceğinden sanat eseri, kentsel değişime verilen duygusal tepkilerin daha derin bir araştırmasına davet etmekte ve bizi bir zamanlar kimliklerimizi ve topluluklarımızı tanımlayan alanları kaybetmenin sonuçları üzerinde düşünmeye teşvik etmektedir. İlerleme ve korumanın karmaşıklıklarında gezinirken, bu çalışma bizi çevremizi şekillendiren kaçınılmaz değişiklikleri kabullenirken kolektif anılarımızı nasıl onurlandırabileceğimizi düşünmeye zorlamaktadır.

Görsel 4.11. Richard Mosse, "Broken Spectre", 2018-2020, Dijital C-baskı, New York Jack Shainmann Galeri, ABD
(Elysee, 2024)

Richard Mosse'un video enstalasyonları ve videoları, çatışma bölgelerindeki çevresel yıkımı ve insan-doğa ilişkisindeki dengesizlikleri ele almaktadır. Sanatçı Richard Mosse, çağdaş görsel sanat pratiğinde teknolojiyi bir kayıt ve etik-politik sorunsallaştırmanın güçlü bir aracı olarak konumlandırmaktadır. Mosse'nin "Broken Spectre", "What the Camera Cannot See", "Incoming" ve "The Enclave" gibi sanatsal projeleri, günümüz dünyasının aciliyet taşıyan kriz alanlarına odaklanırken, görünmeyeni görünür kılma stratejisiyle bir belgeleme ve sorgulama işlevi üstlenmektedir. Bu bağlamda, Mosse'nin üretimleri yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik ve epistemolojik (bilgiye dayalı felsefik) sorulara da yanıt arayan bir yapıya sahiptir.

Glen Albrecht'in çevresel bozulmalarla ilişkilendirdiği solastalji kavramı, bireyin yaşadığı çevresel yıkım karşısında hissettiği köksüzlük ve psikolojik sıkıntıya işaret etmektedir (Albrecht, 2005: 45). Mosse'nin projelerinde bu kavram, mekânsal bir kaybı ve görsel temsili içermektedir. İzleyici, tanıklık ettiği bu felaketin nasıl temsil edildiği ve algılandığı biçiminin farkındalığına varmaktadır. Mosse'nin yerleştirmeleri, tam da bu kırılma anlarında devreye girerek algının, belleğin ve politik sorumluluğun kesişiminde çalışmaktadır.

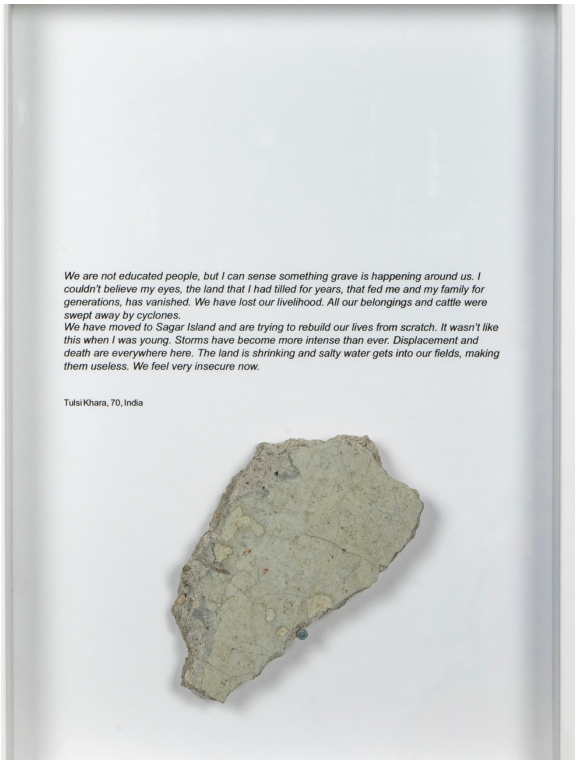
Mosse "Broken Spectre (Kırık Hayalet)" (2018–2022) (Görsel 4.11) adlı çalışmasında, Amazon yağmur ormanlarında gerçekleşen ormansızlaşmayı çok bantlı görüntüleme teknikleriyle ele alarak, doğayla kurulan duyusal ilişkinin teknik müdahalelerle nasıl dönüştüğünü göstermektedir. UV ve hiperspektral kameralarla elde edilen verilerin estetik bir dile dönüştürülmesi, çevresel yıkımın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda epistemolojik bir kopuşla ilişkili olduğunu ima etmektedir. Görseldeki renk sapmaları, deformasyonlar ve yapay kompozisyonlar, doğayla kurulan duygusal bağın yerini

teknolojik bir mesafeye bırakmasını anlatmaktadır. Mosse, bu mesafe aracılığıyla izleyiciyi doğrudan felaketin içinde konumlandırmak yerine, felaketi algılama ve anlamlandırma biçimini yeniden yapılandırmaktadır (Mosse, 2023).

Görsel 4.12. Richard Mosse, "What the Camera Cannot See", 2016, Belgesel Film, 12 dk. 56 sn., Video Ekran Görüntüsü, New York Art21, ABD
(Youtube, 2024)

Benzer biçimde, "Kameranın Göremediği Şey (What the Camera Cannot See)" (2016) (Görsel 4.12) adlı kısa video belgesel, Mosse'nin görünmezlik politikalarını irdeleme biçimine odaklanmaktadır. Sanatçı, insan gözünün algılayamayacağı elektromanyetik spektrumları görünür kılarak, gözetim teknolojilerinin sahip olduğu mutlaklık iddiasını ters yüz etmektedir. Jacques Rancière'in duyumsanabilir olanın paylaşımı olarak tanımladığı estetik alan (Rancière, 2004: 12), Mosse'nin çalışmalarında yalnızca duyumsal deneyimle sınırlı kalmayıp, siyasal ve etik bir müdahale alanı olarak genişletilmektedir. Bu genişletilmiş estetik, aynı zamanda izleyicinin görme eylemini politik bir yapıya dönüştürmesini sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Richard Mosse'nin sanat pratiği, solastalji kavramını hem teorik hem de görsel düzeyde yeniden yorumlayan güçlü bir anlatı sunmaktadır. Mosse'nin teknik araçları estetik bir fetih değil, etik bir ifşa pratiği olarak işlemektedir. Solastalji bu bağlamda, çevresel ve toplumsal yıkımların birey üzerindeki etkisinin olduğu kadar, temsilin sınırlarını da sorgulayan çok katmanlı bir kavramsal çerçeveye dönüşmektedir. Sanatçının yerleştirmeleri, izleyiciyi estetik pasiflikten çıkararak tanıklığın sorumluluğuna davet etmektedir.



Görsel 4.13. Vibha Galhotra, Solastalji: Havadaki Ağırlık – Değişen Dünyamıza Bir Pencere (Solastalgia: The Weight in the Air, A Window into Our Changing World), 2025, Mumbai Nature Morte Sanat Galerisi, Hindistan
(Tnamag.xyz, 2025)

Vibha Galhotra "Solastalji: Havadaki Ağırlık – Değişen Dünyamıza Bir Pencere" (2025) (Görsel 4.13) adlı eserinde çevresel tahribatın ağırlığını somutlaştırmak için beton molozlar ve çelik gibi endüstriyel malzemeleri kullanmıştır. Bu malzemeler, kentsel yayılmanın ve çevresel ihmalkârlığın fiziksel tanıklığı olarak kodlanmıştır. Proje, TNA Magazine tarafından "*çevresel çürümeyle dayanıklılığın kendine has bir keşfi*" olarak tanımlanarak somutlanmıştır (TNA Editorial, 2025). Bu estetik ortam, izleyicide fiziksel ve duygusal bir ağırlık hissi yaratmaktadır. Ayrıca sanatçının tercih ettiği bu pratik, solastaljiyi bir kayıp olarak ele alırken aynı zamanda yenilenme ve değişim için bir güç olarak konumlandırmaktadır. The Neo Art Magazine Editörlüğü tarafından yazılan metinde Galhotra'nın yapıtı şu şekilde aktarılır:

"Bu sergi, çevrenin geri dönüşü olmayan bir değişime uğradığında ortaya çıkan derin üzüntüyü keşfetmektedir. Galhotra, "Solastalgia" terimini kullanarak yalnızca fiziksel peyzajın bozulmasını değil, aynı zamanda tanıdıkları dünyanın yok oluşunu izlemek zorunda kalan her bireyde yankılanan acıyı da düşünmektedir. Bu hikâyeyi, heykelden enstalasyona kadar farklı medya aracılığıyla anlatıyor. Onun hikayesi, bir zamanlar değer verilen yerlerin anılarını, hızla değişen bir dünyada umudun ve kimliğin aşınmasını harmanlıyor. Serginin odak noktalarından biri modernite ve durmaksızın süregelen ilerlemedir. Bu, medeniyetin doğanın sorgulanamaz direnciyle buluştuğu bir anı işaret eder ve dayanılmaz ve sonsuz bir toplu üzüntüyü uyandırır. "Hafızanın Parçaları"- yasa dışı olarak dökülen beton atıklarından yapılmış dev bir heykelsi kurulum- sergideki en ilgi çekici eserlerden biri belki de. Kontrolsüz ve somut bir şekilde

şehirsel yayılmanın ve çevreye duyarsız beton kâbusunun kanıtı olarak karşımıza çıkan bu eser, insanlığın bir bütün olarak karşılaştığı krizlerin bir hatırlatıcısıdır. Beton ve molozların sergide yer alan bu sanat eserinde, modern döneminin durmaksızın şehirleşmesini sadece kaydettiklerini söylemek belki de çok basit olur. Bu eser, ilerlemenin ağır yükünü ve beraberindeki duygusal yıkımı sergiliyor. Ancak, kaosun içinde bastırılmış, çelişkili bir çözüm çağrısı var. Atıkların içinden neyin kurtarılabileceğini hayal etmeye yönelik nazik bir davet var. Bu eser, solastaljiyi kaybetme duygusu olarak değil, yenilenme ve değişim için bir güç olarak yorumlanacak bir his olarak konumlandırıyor" (TNA Editorial, 2025).

Bu eserde, Tulsi Khara isimli bir bireyin tanıklığı aracılığıyla, çevresel yıkımın toplumsal, mekânsal ve bireysel düzeyde nasıl bir travmatik iz bıraktığı belgelenmektedir. Metnin içeriği yaşanılan yeri kaybetmenin yanı sıra bu kaybın doğrudan yaşam biçimini ve aidiyet hissini nasıl yok ettiğini vurgulamaktadır. "Tilled for years… has vanished" gibi ifadeler, bir zamanlar tanıdık olan toprağın artık tanınmaz hâle geldiğini göstermektedir. Bu, Glenn Albrecht'in (2005) tanımladığı solastalji kavramının özünü oluşturan *evde olma hâlinin kaybı* durumunun doğrudan ifadesidir. Yıkımın doğal afetin fiziksel sonuçlarıyla ve insanın yerle kurduğu duygusal bağın kopmasıyla da ilişkili olduğu bu anlatıda somutlaşmıştır. Çeşitli doğa olayları ile meydana gelen unsurlar, doğanın artık düşmanlaşan bir unsur olarak yaşandığına işaret etmektedir. Bu bağlamda, Maurice Merleau-Ponty'nin (2012) (*algı ve bedenin yerle ilişkisi* konusundaki felsefi yaklaşımı dikkate alındığında, bireyin yaşadığı çevreyle kurduğu bedenleşmiş ilişki, felaket sonrası temelden sarsılmaktadır. Yer artık coğrafi bir alan değildir, varoluşun dayanağıdır ve onun yitimine eşlik eden duygu, ontolojik bir güvensizliktir.

Eserdeki metnin hemen altında konumlandırılmış olan taş parçası, metni görsel olarak tamamlayan bir unsur değildir. Aksine, anlatının maddesel bir uzantısıdır. Bu parça, kaybedilen yerin fiziksel bir örneği ve hafızanın taşıyıcısıdır. Roland Barthes'ın *punctum* kavramı açısından ele alındığında, izleyici için bu taş, anlatının soyutluğunu kıran somut bir çarpıcılıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu taş, belki kaybolmuş topraklardan bir parça veya yeniden inşa edilmekte olan bir evin enkazı olabilir. Fakat her durumda da yitim, kırılma ve belirsizliğin temsili hâlindedir. Charles Sanders Peirce'in ikon–indeks–sembol ayrımında, bu taş doğrudan *indeksal* bir göstergeye dönüşmüştür. Çünkü kaybedilenin fiziksel bir izini taşımaktadır. Böylece yalnızca temsil etmekle kalmaz, onunla nedensel bir bağ kurmaktadır. Bu bağlamda eser, görsel sanatlarda solastaljinin nasıl somutlaştırılabileceğine bir örnek sunmaktadır. Ayrıca, izleyiciyi tanıklık ve empatinin bir parçası hâline getirmektedir. Bu eser, çevresel yıkımın ve zorunlu göçün tetiklediği *solastaljik* duygu durumunu metinsel ve nesnel bir bütünlükle sunmaktadır. Belge ve nesne birlikteliği tanıklık, hafıza *ve* bedensel kırılganlık ekseninde anlam üretmektedir. Aynı zamanda, görsel sanatlarda solastaljinin temsili için etkili bir model sunmaktadır.

Yani anlatı ile fiziksel nesnenin birleşimi, kavramsal düzeyde derinleşmiş çok katmanlı bir ifade oluşturmaktadır.

Görsel 4.14. Hans Haacke, "Germaina", 1993, Karışık Teknik Enstalasyon (Kırık Mermer, Fiberglas Sahte Para, Fotoğraf), 45. Venedik Bienali Alman Pavyonundaki Enstalasyon Görünümleri, İtalya (Murin, 2019)

Hans Haacke'nin 45. Venedik Bienali için ürettiği Germania (1993) (Görsel 4.14) adlı yerleştirmesi, mimari hafıza, ulusal kimlik ve tarihsel travma arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Nazi Almanya'sının "Germania" adını taşıyan totaliter kentsel vizyonuna doğrudan referans vermektedir. Haacke bu yapıtında, Alman Pavyonu'nun zeminini kırarak parçalamış, böylece yapının kendi tarihsel arka planına müdahale etmiştir. Parçalanmış zemin fiziksel ve kavramsal düzeyde zemin kaybına işaret etmektedir. Bu anlatı, mekânsal bir bozulma ve bir tür kolektif solastalji biçiminde okunabilir.

Glenn Albrecht'in (2005) tanımladığı biçimiyle solastalji, fiziksel olarak hâlen orada bulunulan bir çevrenin değişime uğraması sonucu hissedilen ontolojik kaygı ve ruhsal kırılma hâlidir. Haacke'nin yerleştirmesi, fiziksel bir mekânın (tarihsel ve ideolojik yük taşıyan bir mekânın) bozuma uğratılması yoluyla, bu duyumsal yitimi görünür kılmaktadır. Zemin kırığı, geçmişin inkârı yerine onunla hesaplaşmayı zorunlu kılan bir çağrıya dönüşmektedir (Haladyn ve Jordan, 2008).

Haacke'nin yaptığı bu müdahale, mekânın ideolojik temsillerini sorgulamaktadır. Böylece kolektif hafıza ile ulusal kimlik arasındaki kopuşu ifşa etmektedir. Parçalanmış zemin, Barthes'ın (1977) *punctum* kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde, izleyicinin görsel ve bedensel olarak mekâna odaklanmasını sağlayan duygusal bir kırılma işlevi görmektedir. Bu kırılma, geçmişin huzursuzluğunu ve günümüzle kurulan travmatik sürekliliği temsil etmektedir. Ayrıca, Charles S. Peirce'ün göstergebilimsel

sınıflandırmasında bu yerleştirmenin kendisi bir *indeks* olarak da yorumlanabilir; çünkü mekânın bozulmuş hali, doğrudan geçmişteki ideolojik tahakkümün nedensel bir izidir.

Bu bağlamda Germania, solastaljinin sadece çevresel yıkımla sınırlı olmadığını; toplumsal, tarihsel ve politik zeminlerin de bozulmasıdır. Ayrıca bozulmayı, tetiklenen kolektif bir yas biçimi olduğunu göstermektedir. Unutmaya karşı mimari bir direniş olarak işlev gören bu eser, solastaljiyi nostaljik bir melankoli olmanın haricinde yüzleşmeye ve yeniden düşünmeye çağıran bir eylem biçimi olarak konumlandırmaktadır (FRIEZE, 2025).

Lara Almarcegui'nin "İnşaat Malzemeleri (Construction Materials)" (2013) adlı yapıtı (Görsel 4.15), Murano'daki Sacca San Mattia adasında gerçekleştirdiği araştırma projesini içeren etkileyici bir enstalasyondur. Eser, merkezi odayı kaplayan ve bu alana doğrudan girmeyi neredeyse imkânsız hale getiren, çimento molozu, kiremit ve tuğlalardan oluşan devasa bir dağ etrafında şekillenmiştir. Yan odalarda ise her biri farklı malzemeden (talaş, cam ve demir parçaları ile kül karışımı) oluşan daha küçük yığınlar yer almıştır.

Görsel 4.15. Lara Almarcegui', "Construction Materials", 1993, Tuğla ve Alçı gibi 9 Farklı İnşaat Malzemesi, 55. Venedik Bienali İspanya Pavyonundaki Enstalasyon Görünümleri, İtalya (Parra, 2025)

Lara Almarcegui'nin 55. Venedik Bienali İspanya Pavyonu için ürettiği bu yerleştirmesi, kentleşmenin maddi altyapısını görünür kılmaktadır. Eser, yapılı çevrenin arkasında yatan görünmez malzeme döngüsünü açığa çıkarmaktadır. Sanatçı, sergi alanına tonlarca inşaat molozu yığarak, mekânın estetik değerini malzemenin çıplak gerçekliğiyle yer değiştirmektedir. Bu jest, izleyiciye inşa ve yıkım arasındaki ince çizgiyi, ayrıca çevresel bozumun fiziksel karşılıklarını hatırlatmaktadır. Almarcegui, tonlarca inşaat atığını

sergileme yöntemiyle kentin maddi temelini şeffaflaştırmaktadır. Molozlar, kentleşme sürecinin görünmeyen altyapısını görsellerken izleyiciyi fiziksel gerçeklikle yüzleştirmektedir (Vernissage, 2013). Bu yerleştirmede solastalji, kent belleğinin üzerindeki mirasın kaybına işaret etmektedir. Bu yerleştirmede, moloz yığınları çevresel duyarsızlık ve kültürel hafızanın kaybıyla ilişkili olarak ele alınmaktadır. İnşaat sektörüne ait bu yığınların yeryüzünde kapladığı alanı vurgularken, doğanın bu yığınlar altında bozulmasını ve yok edilişini sorgulamaktadır. Solastalji kavramı bu bağlamda, kentleşmenin görünmeyen etkileriyle yüzleşmeyi sağlar. Almarcegui'nin bu yapıtı, "yer" duygusunun beton ve taş yığınları arasında nasıl kaybolduğunu göstermektedir. Kentsel belleğin üzerini örten bu malzeme yığını, aslında hafızanın bastırılmış katmanlarını ve çevresel duyarsızlığı açığa çıkaran bir çağrının göstergesidir.

Görsel 4.16. Roman Ondák, "Mailbox", 2014, Harita Üzerine Posta Kutusu, 116,5x209x16 cm, Viyana Martin Janda Galerisi, Avusturya
(Martinjanda, 2014)

Roman Ondák'ın "Posta Kutusu (Mailbox)" (2014) (Görsel 17) adlı çalışması, bellek, mekânsal aidiyet, bireysel ve toplumsal hafıza ile zamanın izleri üzerine düşündüren çok katmanlı bir yerleştirmedir. Sanatçı bu işinde, Slovakya'nın eski bir kabartma haritası ile babasının 1990'larda yaptığı bir nesneyi bir araya getirmektedir. Söz konusu nesne, ilk bakışta ne olduğu anlaşılamayan, gizemli bir biçime sahiptir; ancak daha sonra bunun, kırılmış otomobil yan aynalarını tamir etmek için kullanılan, yan ayna biçiminde kesilmiş bir şablon olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu iki öğe (bir zamanlar politik ve coğrafi anlamda sınırları yeniden tanımlanan bir ülkenin haritası ile gündelik hayatın içinde kırılganlığa dair bir müdahale biçimi) arasında kurulan ilişki bireysel ve kolektif hafızanın maddesel izlerine ve bunların silinme veya yeniden yazılma süreçlerine işaret etmektedir.

Ondák'ın çalışması (Görsel 4.16), geçmişe ait izlerin fiziksel ve kavramsal olarak nasıl yok edilebildiğini ya da nasıl görünmezleştirilebildiğini araştırmaktadır. Harita gibi

temsilî bir araç ile posta kutusu gibi gündelik bir nesnenin birleşimi, belleğin mekânsal ve zihinsel düzeyde nasıl biçimlendiğine dair çok katmanlı bir sorgulama sunmaktadır. Posta kutusu ögesi, bir iletişim aracı olmakla beraber kırılma, kaybın izlerini saklama veya düzeltme girişimidir. Bu anlamda eser, izleri silinmiş ya da örtülmüş travmaların, tekrar hatırlanmak üzere gün yüzüne çıkma potansiyelini de taşımaktadır.

Bu bağlamda Ondák'ın eseri, Glenn Albrecht'in ortaya koyduğu solastalji kavramı ile güçlü biçimde ilişkilendirilebilir. Albrecht'e göre solastalji, bireyin yaşadığı çevrede meydana gelen çevresel değişimlere bağlı olarak hissettiği evsizlik, huzursuzluk ve kayıp duygusudur (Albrecht, 2005). Genellikle çevresel tahribat, kentsel dönüşüm ya da doğal felaketler sonucunda ortaya çıkan bu duygulanım biçimi, fiziksel olarak yerinden edilmemiş olsa bile bireyin artık tanıyamadığı, yabancılaştığı bir çevrede yaşamasıyla ilgilidir. "Posta Kutusu", bu fiziksel dönüşümün (harita üzerinden coğrafi ve politik değişimler) ve gündelik yaşamdaki kırılganlıkların (posta kutusunun) bir araya gelişiyle, solastaljik bir bellek alanı yaratmaktadır.

Sanatçının, aile evine ait bu nesneyi (Ondák'ın babası, bu posta kutusunu kesilmiş bir çizici kullanarak üretmiştir. 1980'lerde Slovakya'da farklı bir amaca hizmet eden günlük nesneler üzerinde doğaçlama yapmak için yaygın bir uygulamaydı (Martinjanda, 2014). Çalışmasına dahil etmesi, nesnel bir referans olmasının yanında kuşaklar arası hafızanın aktarım biçimlerine dair de bir ipucu sunmaktadır. Bu vernikli ahşap bir kapının parçasına monte edilen posta kutusu, geçmişin izlerini saklama, dönüştürme çabasını temsil etmektedir. Aynı zamanda bu ögeler Sanatçının coğrafyasına, kökenine ve geçmişle kurulan ilişkideki öznel deneyimlere de işaret etmektedir. Bu bağlamda eser, bir nesnenin temsili ve aynı zamanda mekânsal, duygusal ve tarihsel bir kırılmanın tanıklığına da dönüşmektedir.

Solastalji kavramı çerçevesinden bakıldığında, Posta Kutusu, zamanla değişen, dönüşen ya da kaybolan çevrelerin, bireylerin ruhsal dünyasında nasıl yankı bulduğunu somutlaştırmaktadır. Harita ve şablon nesnesi arasındaki ilişki, bir zamanlar tanıdık olan mekânların artık tanınamaz hale gelişiyle oluşan duygusal kırılmayı temsil etmektedir. Ayna, burada bir teknik araç ve geçmişin yankılarını bugüne taşıyan bir tür "hayalet nesne" işlevi görmektedir. Bu hayaletimsi iz, yerini ve anlamını kaybetmiş olan bir coğrafyanın ve deneyimin görsel metaforuna dönüşmüştür.

Sanatın buna benzer eserler aracılığıyla sunduğu eleştirel alan, solastalji gibi karmaşık

psikocoğrafi durumların görünür kılınmasına olanak tanımaktadır. Ondák'ın eseri, fiziksel kayıpların ve mekânsal dönüşümlerin dışsal ve içsel yansımaları olduğuna dikkat çekmektedir. Böylece eser, estetik ve etik bir boyut kazanmaktadır ve ayrıca hatırlamanın, kaydetmenin ve tanıklık etmenin sorumluluğunu izleyiciye bırakmaktadır.

5. KİŞİSEL ÜRETİMLER

"Bir nokta açıktır: Dünyamız emin ellerde değildir.
Yeni dünya düzeni yeryüzünü ölüme mahkûm etmiştir."
Peter F. Drucker

Bu Sanatta yeterlik çalışması kapsamında sanatsal pratikleri ve akademik araştırmaların temel eksenini, insan ile doğa arasındaki tarihsel, kültürel ve politik olarak katmanlaşmış ilişki biçimleri oluşturmaktadır. Bu ilişki, moderniteyle birlikte giderek araçsallaşan bir tahakküm sistemine dönüşmüş, insan-merkezli (antroposentrik) yaklaşımlar doğrultusunda doğa, tüketilen ve biçimlendirilen bir nesneye indirgenmiştir (Merchant, 1980). Sanatsal üretimlerde bu sömürü düzenine karşı eleştirel bir tavır geliştirilmiş, doğanın çürümesi, yok oluşu, çarpık kentleşme, doğal afetlerin bireyler üzerindeki etkileri ve insanın bu süreçteki sorumluluğu gibi temalara odaklanılmıştır.

Antroposen Çağ olarak adlandırılan bu yeni jeolojik dönemde, insan etkisinin gezegen üzerinde geri döndürülemez izler bıraktığı artık bilimsel ve kültürel bir veri haline gelmiştir (Crutzen & Stoermer, 2000). Bu bağlamda sanatsal çalışmalar, birer estetik üretim ve aynı zamanda eko-eleştirel ve felsefi bir sorgulamanın plastik karşılıklarıdır. Tanık olunan çevresel bozulma, iklim krizi, doğal afetler ve topografik dönüşümler, üretimlerin biçimsel ve kavramsal yapılarını doğrudan etkilemektedir.

2021–2025 yılları arasında gerçekleştirilen, "Çürümenin Anatomisi", "Çürümenin Kadastrosu", "Doğasızlar Serisi" ve "Solastaljia: Bozumun Kadastrosu" sanatsal üretim projesine ait seriler, insanın doğa üzerindeki tahakküm arzusunu ve bu arzunun açığa çıkardığı yapısal çöküşü temsilleştiren çok katmanlı çalışmalar bütünü olarak değerlendirilebilir. Bu serilerde çürüme, fiziksel bir süreç olmasının yanı sıra varoluşsal, kültürel ve ekolojik bir bozulmanın işaretidir. Bu bozulma süreci, kimliksizleşen bireyler, yapısal bozulmalar, monotonlaşan topoğrafyalar, haritalandırılmış yaşam alanları, parçalanmış evler ve boşluk estetiği üzerinden kurgulanmıştır.

"Doğasızlar Serisi"nde yer alan üretimler, Jale Nejdet Erzen'in "Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı" (2010) kuramı ile doğrudan ilişkilidir. Erzen'in belirttiği üzere, insanın yeryüzüyle kurduğu ontolojik bağ, kentleşme ve yapısal düzenlemelerle giderek kopmaktadır. Bu kopuşu, harita dokularıyla birleşen soyut yüzeylerde, parçalanmış renk

bloklarında ve tekrar edilemez baskı teknikleriyle görünür kılmaya çalışılmıştır. Özellikle son dönem çalışmaların teması, yaşanan 6 Şubat depreminin ardından araştırmalara ve bireysel-toplumsal fiziksel ve psikolojik deneyimlere yaslanan Glenn Albrecht'in "solastalji" kavramıdır (2005). Bu kavram tematik ve duygulanımsal düzeyde üretimlerin temel motivasyonunu oluşturmaktadır. Tüm bu olgular, işlerde kırmızı, gri ve siyah tonlar, yırtılmış kâğıt yüzeyler ve dijital kolajlar ve yapay zekâ araçlarıyla elde edilen artırılmış gerçeklik gibi yeni medya araçlarının da dahil olduğu çok katmanlı ve etkileşimli formlarla somutlaştırılmıştır.

Çalışmalar, doğanın temsiliyle birlikte bu temsil üzerinden kurulan iktidar mekanizmalarına da eleştirel bir perspektifle yaklaşmaktadır. Foucault'nun bilgi-iktidar ilişkisi ve bio-politika kavramları çerçevesindedir. Bu açıdan, çizgiler, sınırlar ve alan tanımları, doğanın haritalandırılarak parsellendiğini ve rantsal bir politik yaklaşıma hizmet eder şekilde tasarlandığını vurgulamaktadır. Bu anlamda, kullanılan kadastro ve parsel temelli formlar birer harita olmalarının dışında kültürel ve politik anlamda da eleştirel kodlar taşımaktadırlar.

Üretimlerdeki tüm işler, estetik ile etik arasındaki geçirgen sınırı araştırmaktadır. Jean Baudrillard'ın "simülakr" kuramı (1994), Timothy Morton'un "karanlık ekoloji" anlayışı (2010) ve Jacques Rancière'in "algı rejimleri" yaklaşımı (2004) bu bağlamda teorik arka planı oluşturan önemli düşünsel kaynaklardır. Özellikle Morton'un "gerçek doğaya geri dönüş" fikrinin olanaksızlığına dair tespiti, doğa tasvirlerinin neden yapay ve parçalı temsiller üzerinden kurgulandığını anlamlandırmak açısından belirleyicidir. Doğa artık deneyimlenebilir, bütüncül bir gerçeklik değildir. Doğa artık geçici, yapay ve simülakr'lara indirgenmiş bir "doğa imgesi" hâline gelmiştir.

Bu noktada Albrecht'in solastalji kavramı, kişisel bir his ve sanatsal bir ifade aracı olarak üretimlere yön vermiştir. Solastalji, yerinden edilmemiş ama aidiyetini yitirmiş olma duygusudur ve bu duygu, işlerde tematik, biçimsel ve malzeme düzeyinde de karşılık bulmuştur. "Çürümenin Anatomisi" ve "Doğasızlar Serisi"nde kullanılan yıpranmış yüzeyler, eksiltilmiş imgeler, harita parçaları ve dijital kolajlar, bu aidiyet kaybını görsel olarak inşa etmektedir.

Solastalji olgusu, üretimlerde geçmişe duyulan nostaljik özlemin ötesinde, izleyicinin bugünle ve gelecekle kurduğu ilişkinin sorgulanmasına olanak tanımaktadır. Doğa kaybının yarattığı psikocoğrafik boşluk, izleyicide görsel, duygusal ve bilişsel düzeyde

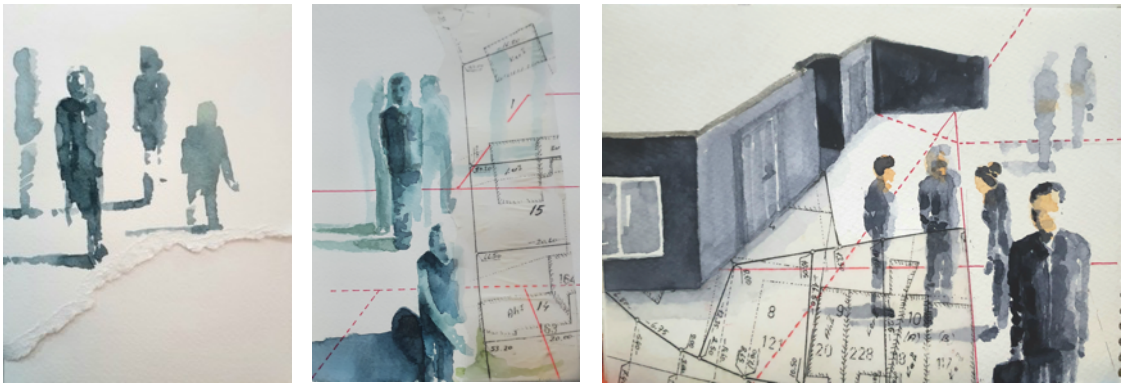
de karşılık bulabilmektedir. Bu bağlamda üretimlerin, doğaya duyulan yas ile onun temsilinin yapaylığı arasındaki gerilimi açığa çıkaran, izleyiciyle ortak bir hafıza, empati ve farkındalık alanı inşa eden kavramsal bir yaklaşımı yansıtmaktadır.

5.1. ÇÜRÜMENİN ANATOMİSİ

'Dokunduğumuz her şeyi çürütmek zorunda mıyız?'
B. Kuruçay

Görsel 5.1. Büşra Kuruçay, Çürümenin Kadastrosu, 2022, DK (culture-civic.org)

Çalışmalarımda Antroposen ve ekoloji bağlamında tahakküm ve bozulma kavramları ile ilgileniyorum. 'Doğasızlar Serisi' sinde, ekoleştirel bir tavır ile insanlığın yeryüzünü geri dönülmez bir hale dönüştürmesindeki neden sonuç ilişkisini mesele ediniyorum. Cevabı ile ilgilendiğim ilk sorum 'Dokunduğumuz ***her şeyi çürütmek zorunda mıyız?****' oluyor. Bu sorunun cevabını, yaşadığım çağda insanoğlunun bitmek tükenmek bilmeyen tahakküm arzusunun göstergesi olarak parselleme, kadastro ve imar gibi uygulamalarla ilişkilendiriyorum. Bu bağlamda 'neden' olan sürecin sonucunu 'doğasızlık' olgusuna ulaştırıyorum. Tüm bu tahakküm çılgınlığını, boşluktan ibaret ve distopik bir evrene dönüştürüyorum. Ben bu dönüşümü ve bozulmayı sanatsal araçlarla yapıyorum fakat insanlık, antroposonik tavrı ile insan dışı tüm canlılara ve doğaya hükmederken, kendini de yeryüzüyle birlikte kaçınılmaz bir yok oluşa ve bozulmaya sürüklüyor (Kuruçay, 2022).*



Görsel 5.2. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜSB ve Kolaj, Yatay ve Dikey A5 (14,8 x 21,0 cm), 3 Adet

Çürümenin Anatomisi Serisi (Görsel 5.13) ve Doğasızlar Serisi'nin başlangıç noktası, 2021-2022 tarihleri arasında Sanatta Yeterlik Programı ders döneminde Prof. Dr. Lütfi Özden'in sorumlusu olduğu Etkileşimli Sanat Dersi üretimlerine dayanmaktadır. Devamı ise Prof. Dr. Ferhat Özgür'ün ders sorumlusu olduğu Sanat Atölyesi dersi bünyesinde bir dizi sanatsal üretim süreciyle ilerlemiştir.

Görsel 5.3. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜSB, A5 (14,8 x 21,0 cm), 6 Adet.

Görsel 5.4. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜSB, Monotipi Baskı ve Kolaj, A4 (21,0 x 29,7 cm), 4 Adet.

Bu bölümde sunulan "Doğasızlar Serisi" (Görsel 5.1-5.8) üretimlerinin kavramsal çatısı, Antroposen çağının etkilerini ve bu çağın doğa ile kurduğu tahakküm ilişkisiyle bağlantılıdır. Üretimler bu bağlamlarda kişisel sanatsal perspektifi üzerinden sorgulamaktadır. Sanatçının çevresinde ve küresel ölçekte gözlemlenen ekolojik bozulma, fiziksel bir tahribatla sınırlı kalmamıştır. Aynı zamanda derin bir kültürel ve varoluşsal çözülmeyi de beraberinde getirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Doğanın tahrip edilmesi, sadece çevresel dengeyi değil, insanlığın kültürel kimliğini ve varoluşsal değerlerini de tehdit eden bir süreçtir. Bu bağlamda, sanatsal bakış açısını yansıtan üretimler, eko-eleştirel bir duyarlılıkla şekillenmiş, çok katmanlı bir eleştiri zeminine sahiptir. Bu eleştiri, bireysel ve kolektif deneyimlerin derinlemesine incelenmesiyle, ekosistem ile insan arasındaki karmaşık ilişkiyi sorgulamakta ve bu ilişkinin sanatsal ifadesini aramaktadır.

Çürümenin Anatomisi Serisinde (Görsel 5.13), bu sorunlara dikkat çekmek ve izleyicileri düşünmeye, sorgulamaya teşvik etmek amacıyla, doğanın ve insanın etkileşimini yeniden düşünme hedeflenmiştir. Bu bağlamda, serinin her bir parçası, izleyicilere doğanın ve insanın etkileşimindeki sorunları sorgulama fırsatı sunmayı amaçlamıştır.

Bu üretimlerdeki kavramsal çıkış noktalarından biri, Jale Nejdet Erzen'in "Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı" (2010) adlı eseridir. Erzen'in tanımladığı üç habitus, mekânın fiziksel bir alan, toplumsal, kültürel ve varoluşsal bir deneyim biçimi olarak ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşıma göre, doğa (yeryüzü), insanın içinde var olduğu ve kendisini doğayla birlikte tanımladığı bir zeminde sunmaktadır. Oysa günümüzde bu zemin, kentleşme ve yapısal çevre tarafından ihlal edilmekte ve dönüşüme uğratılmaktadır.

Doğasızlar Serisi'nde, özellikle çevremizdeki dönüşümün izlerini daha belirgin hale getirmek amaçlanmıştır. Yeryüzünün giderek tanınmaz hale gelmesi, çevresel bir çöküşü ifade etmekte ve insanın içinde bulunduğu habitusun kaybını simgelemektedir. Bu açıdan, doğanın kadastro, parselleme ve imar gibi teknik uygulamalar aracılığıyla kontrol altına alınması, yalnızca fiziksel bir müdahale olarak değerlendirilmemelidir. Bu uygulamalar aynı zamanda kültürel bir yabancılaşmanın derin yansıması olabilmektedir. Bu süreç, doğal alanların sistematik olarak bölünmesi ve yapılandırılmasıyla, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi temelden sarsmakta ve bireylerin doğayla olan bağlarını zayıflatmaktadır. Böylece, doğanın sadece bir kaynak olarak görülmesi, onun ruhsal ve estetik değerlerinin göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Bu da insanın kendi varoluşu üzerindeki etkisini sorgulamasına neden olmaktadır. Bu dönüşüm, aynı zamanda toplumların kimliklerini şekillendiren unsurların da kaybolmasına ve yerini daha mekanik, soğuk bir çevreye bırakmasına sebep olmaktadır. Doğasızlar Serisi'nde özellikle bu dönüşümün izlerini görünür kılmaya çalışılmıştır.

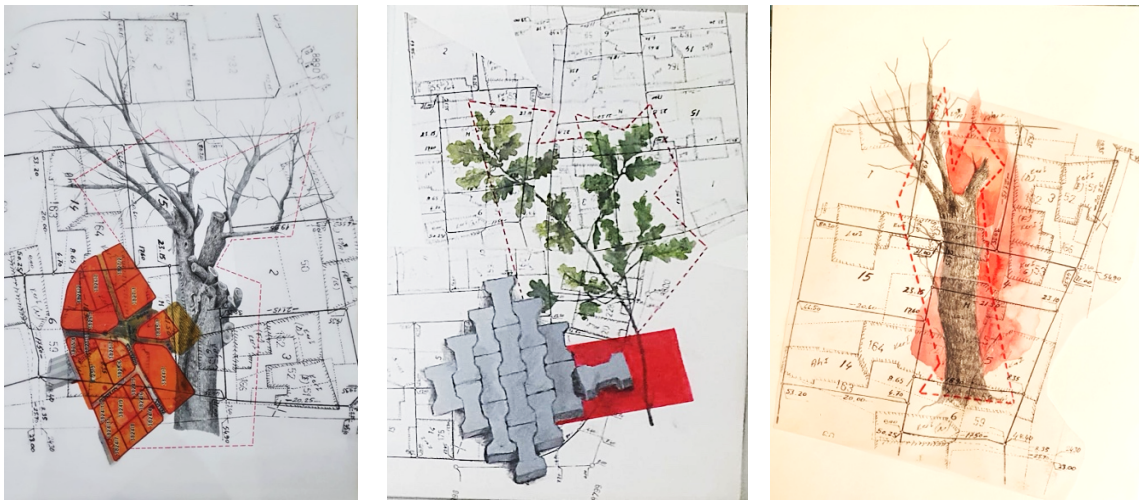
Görsel 5.5. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜMB ve Kolaj, 70x100 cm. 2 Adet.

Bu seride, yeryüzünün giderek tanınmaz hale gelmesi, çevresel bir çöküş ve habitusun kaybı anlamına gelmektedir. Bu açıdan, doğanın kadastro, parselleme ve imar gibi teknik uygulamalar aracılığıyla kontrol altına alınmasının, fiziksel bir müdahale ve yabancılaşmanın göstergesi olduğu vurgulanmaktadır.

Doğasızlar ve Çürümenin anatomisi serilerinin kavramsal çerçevesini besleyen bir diğer kavram, Timothy Morton'un 2013 yılında geliştirdiği Hiper Objeler kavramıdır. Hiper Objeler kavramı, insan müdahalesinin doğada yarattığı derin ve kalıcı etkileri anlamamızda önemli bir çerçeve sunmaktadır. Bu kavram, insan faaliyetlerinin sınır tanımaz doğasının, ekosistemler üzerinde geri döndürülemez izler bıraktığını savunmaktadır (Morton, 2014). Serinin üretim sürecinde, bu izlerin somut bir şekilde ifadesi, çürüme, dağılma, parçalanma ve boşluk gibi kavramlarla şekillenmektedir. Bu süreç, doğanın ve insanın etkileşimindeki karmaşıklığı ve bu etkileşimlerin getirdiği dönüşümleri yansıtan bir sanat pratiği olarak ortaya çıkmıştır. Her bir kavram, insanın doğayla olan ilişkisini sorgularken, aynı zamanda bu ilişkilerin doğada yarattığı kalıcı izleri de gözler önüne sermektedir.

Görsel 5.6. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜKT ve Kolaj, Yatay ve Dikey 35x50 cm, 3 Adet.

Çürüme; zamanın ve doğanın kaçınılmaz döngüsünü, dağılma; var olanın parçalanmasını, parçalanma; bütünün parçalarına ayrılmasını ve boşluk, kaybolmuş olanın ardından kalan sessizliği simgelemektedir. Bu açıdan Çürümenin Anatomisi ve Doğasızlar Serisi, doğanın ve insanın birbirleri üzerindeki etkilerini derinlemesine keşfetme çabası olarak değerlendirilebilir. Çürüme, zamanın ve doğanın kaçınılmaz döngüsünü simgelerken, aynı zamanda yenilenme ve dönüşümün de bir parçasıdır. Dağılma, var olanın parçalanmasını ifade etse de bu süreç yeni oluşumların ve fırsatların doğmasına yol açabilmektedir. Parçalanma, bütünün parçalarına ayrılmasıyla, her bir parçanın kendi benzersiz değerini ortaya çıkarmaktadır. Boşluk, kaybolmuş olanın ardından kalan sessizliği değil, yeni olasılıkların ve yaratıcı düşüncelerin doğabileceği bir alanı temsil etmektedir. Bu seriler, doğanın ve insanın etkileşimlerini yüzeysel bir şekilde değil, birlikte varoluş için sürekli yeniden doğuş ve keşif süreci olarak değerlendirilebilir. Bu perspektiften hareketle, bu üretimlerin temel amacı, izleyicilere doğanın ve insanın etkileşimindeki derin sorunları sorgulama fırsatı sunmaktır.



Görsel 5.7. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜKT ve Kolaj, A3, 3 Adet.

Benzer bağlamda bu seriye kavramsal katkı sağlayan kavramlardan bir diğeri ise, Timothy Morton'un "karanlık ekoloji" (dark ecology) kavramıdır. Bu kavram, doğayla kurduğumuz ilişkinin karanlık, rahatsız edici ve kırılgan yönlerini kabul etme çağrısıdır. Morton'a göre, ekolojik düşünce sadece umut verici ve arındırıcı bir anlatıya indirgenmemelidir. İlaveten çürüme, ölüm ve belirsizlik gibi olgular da bu düşüncenin ayrılmaz parçasıdır (Morton, 2010). Bu serilerin üretim sürecinde, bu düşünce biçimi, içerik temalarında, kullanılan materyal ve tekniklerde de yer almaktadır. Çürüyen yüzeyler, parçalanmış imgeler ve distopik boşluklar, karanlık ekolojinin plastik yansımaları olarak algılanabilir. Bu unsurlar, insan ve doğa arasındaki karmaşık ilişkilere dair bir eleştiri sunarken, aynı zamanda çağdaş yaşamın getirdiği tahribatı ve belirsizlikleri de sembolize etmektedir. Çürüyen yüzeyler, zamanın ve ihmalin izlerini taşırken, parçalanmış imgeler, gerçekliğin parçalı ve karmaşık doğasını simgelemektedir. Distopik boşluklar ise, geleceğe dair bir umutsuzluk ve kaybolmuşluk hissi yaratmaktadır. Ayrıca izleyiciyi de derin bir düşünce yolculuğuna çıkarmaktadır. Bu bağlamda, kullanılan materyaller ve teknikler, yüzeysel bir estetik tercih olmanın ötesinde, bu temaların derinlemesine ve çok boyutlu bir şekilde işlenmesine olanak tanıyan güçlü araçlardır. Her bir materyalin dokusu, rengi ve formu, iletilmek istenen duygusal ve kavramsal derinliği zenginleştirirken, uygulanan teknikler de bu süreçte yaratıcı bir ifade biçimi sunmaktadır. Böylece bu seride, estetik unsurların ötesine geçilerek, izleyicinin düşünce dünyasında yankı uyandıran, sorgulayıcı ve düşündürücü bir deneyim ortaya koymak amaçlanmıştır.

Görsel 5.8. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi, 2022, KÜKT ve Kolaj 100x80 cm

Çürümenin Anatomisi ve Doğasızlar Serilerine dair sanat pratiğinde, geleneksel teknikler ile dijital mecraları bir araya getiren karışık tekniklerle deneysel bir yaklaşım benimsenmiştir. “Doğasızlar Serisi”nde kâğıt üzerine suluboya, kolaj, monotipi baskı, akrilik ve yağlıboya gibi tekniklerin yanı sıra dijital kolajlar da tekniksel olarak kullanılan medyumları çeşitlendirmiştir. Bu teknik çeşitlilik, kavramsal yoğunluğu artırmakla kalmamış, görsel dile metaforik derinlik de kazandırmıştır. Monotipi baskıların tekrar edilemez doğası, üretim sürecinin doğadaki tekillik ve benzersizlik kavramlarıyla ilişkilidir. Her bir baskı, tıpkı doğadaki her bir varlık gibi eşsizdir. Bu bağlamda, üretimler yalnızca görsel bir önerme değil, aynı zamanda ontolojik bir iddiayı da içinde barındırmaktadır.

Görsel 5.9. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi-Karanlık Seri'1, 2023, TÜYB, 80x80 cm

Görsel 5.10. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi-Karanlık Seri'3, 2023, TÜYB ve Beton, 80x80 cm.

Özellikle "Karanlık Seri" ve "Kızıl Seri" alt başlıkları altındaki üretimlerde, sembolik renk kullanımı merkezi bir anlatı aracı olarak kurgulanmıştır. "Karanlık Seri" (Görsel 5.9- ve 5-10), doğanın kaybı, karanlık bir gelecek tahayyülü ve distopya atmosferiyle

ilişkilendirilirmiştir. “Kızıl Seri” (Görsel 5.11-5.12) ise, çarpık kentleşmeye, toprağın kanla kirlenmesi, doğal afetler, yangınlar, savaşlar ve ekolojik şiddet gibi travmatik deneyimlerin görsel temsili olarak okunabilir. Her iki seride de Antroposen çağının görünmeyen katmanlarının sanat aracılığıyla görünürlüğü amaçlanmıştır.

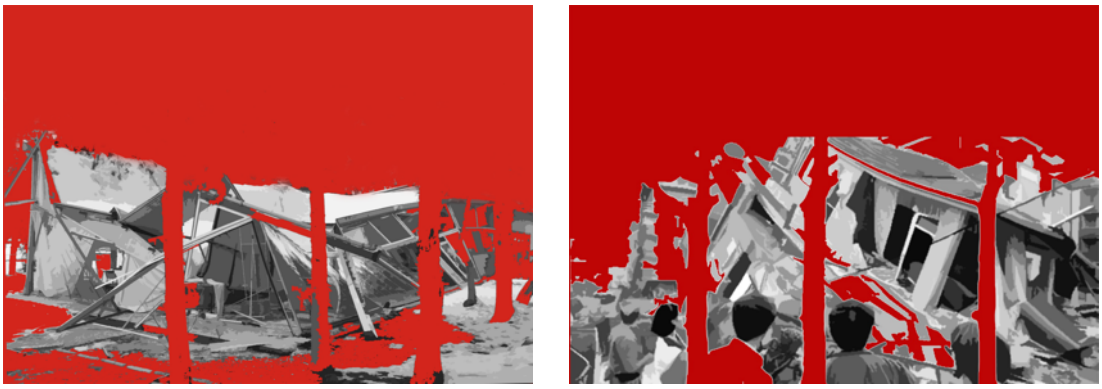
Görsel 5.11. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi-Kızıl Seri’1, 2023, TÜYB, 70x100 cm

Çürümenin Anatomisi (Görsel 5.13) ve Doğasızlar Serilerinin göstergebilimsel çözümlemesi bağlamında, üretimlerde sıklıkla başvurulan boşluk, parçalanmışlık, koyu tonlar ve soyut formlar, Roland Barthes’ın (1977) gösterge kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, estetik bir tercihten öte, semiyotik düzeyde bir anlamlandırma stratejisidir. Özellikle “Çürümenin Kadastrosu” (Görsel 5.1) adlı dijital kolajda kullanılan harita benzeri formlar, doğanın mühendislik ve planlama teknikleri yoluyla kontrol edilmesini temsil etmektedir. Bu imgesel etkileşim, doğa ile insan arasındaki ilişkinin yapaylaştırılması, hatta simüle[4] edilmesi anlamına gelmektedir.

Bu çalışmalarda, harita ve kadastro temsilleri, mekânsal bir düzenlemenin yanı sıra doğanın anlamlandırılma biçimi üzerindeki insan merkezli tahakkümün eleştirisini ifade etmektedir. Buradaki göstergeler, Michael Foucault’nun (1977) bilgi-iktidar ilişkisine

[4] Simüle etmek, gerçek bir sistemin özelliklerini, görünüşünü ve karakteristiğini çoğaltmaya çalışmak olarak tanımlanabilir. Simülasyon gerçek dünyadaki bir olayın matematiksel modellerle taklit edilmesi fikrine dayanmaktadır (Baudrillard, 2003: 7).

dayanarak okunabilir. Çünkü doğayı ölçen, sınırlayan ve bölümlere ayıran sistemler, aynı zamanda onu denetim altına alan bir iktidar mekanizmasıdır. Bu bağlamda, üretimlerdeki çizgi, harita izi ve alan kurgusu gibi öğeler birer "biyopolitik[5] görsel dil" oluşturmaktadır.



Görsel 5.12. Büşra Kuruçay, Doğasızlar Serisi-Kızıl Seri'2 ve Kızıl Seri'3, 2023, DK.

Bu serideki renk kullanımları da aynı göstergebilimsel stratejiyle kavramsallaşmaktadır. "Kızıl Seri" deki kırmızı renk, estetik bir kurgu ile toprakla bütünleşmiş kanın, travmanın ve yangının temsilidir. Ayrıca bu kırmızı, yitirilmiş olan doğal düzenin uyarı sinyali ve kapitalist bir yaklaşım için iştah açıcı öge olarak da okunabilir. "Karanlık Seri" deki yoğun siyah ve gri kullanımı ise doğanın ölümüne yazılmış bir ağıt niteliğindedir.

Formlara ait bozulmalar, eksilen figürler ya da eksiltme teknikleriyle oluşturulan negatif boşluklar ise Lacan'ın "eksiklik" ve "yokluk" kavramlarıyla ilişkilendirilebilir (Lacan, 1973). Bu boşluklar, kompozisyonel ve kavramsal birer çatlak olarak doğaya dair kaybın imgelerini izleyiciye iletmektedir. Bu bağlamda çalışmalarda sıkça başvurulan boşluklar ve parçalanmalar, Barthes'ın "göstergenin sızdığı yer" olarak tanımladığı semiyotik[6]

[5] Foucault'a göre; Biyopolitika kavramı, modernleşme sürecini deneyimleyen toplumlarda, nüfusun yaşam süreçlerine dair belirgin özelliklerin nasıl rasyonel bir çerçeveye oturtulduğunu ve bu süreçlerin toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini inceleyen önemli bir teorik alanı ifade etmektedir. Bu kavram, sağlık, hıfzıssıhha (hijyen), doğum oranları, yaşam süresi, ırk gibi çeşitli faktörlerin, devlet politikaları ve toplumsal normlar aracılığıyla nasıl düzenlendiğini ve yönetildiğini ortaya koymaktadır. Biyopolitika, bireylerin yaşamlarının sadece kişisel bir mesele olmaktan çıkıp, aynı zamanda devletin ve toplumun kontrol mekanizmalarının bir parçası haline geldiği bir durumu ifade etmektedir. Bu açıdan, nüfusun sağlığı ve yaşam standartları, sadece bireysel tercihlerle değil, aynı zamanda iktidar ilişkileri ve sosyal politikalar aracılığıyla şekillendirilir. Dolayısıyla, biyopolitika, bireylerin yaşamlarının nasıl rasyonelleştirildiği ve bu rasyonelleştirmenin toplumsal ve politik sonuçları üzerine derinlemesine bir anlayış sunmaktadır. (Foucault, 2008: 317).

[6] Semiyotik: Göstergebilim (semiyotik) denilen bilim dalı, dilin kendisini oluşturan göstergeleri sistemsel bir şekilde çözümleyerek anlamın nasıl üretildiği sorunsalına odaklanır. Gösterge 'gösteren' ve 'gösterilen' diye adlandırılan iki kategoriden oluşur; kabaca gösteren sesi (işitim imgesi), gösterilen de kavramı temsil eder. Gösteren ve gösterilen arasındaki bağın nasıl oluştuğuna dair çeşitli çalışmalar literatürde yer alır. Bu bilimin Avrupa'daki öncülerinden Ferdinand de Saussure aradaki bu bağın gizem dolu ve nedensiz olduğunu belirtse de Roland Barthes Saussure'nin çalışmalarına yeni bir bakış açısı kazandırarak arada iki gösterge dizgesi bulunduğunu belirtir. İlki üzerinde uzlaşı olan düzlemken, ikincisi bir üst dildir ve ideoloji de tam olarak burada kurulur ve işler (Akbaba, 2025).

kırılma olarak ifade edilebilir (Barthes, 1996).

Görsel 5.13. Büşra Kuruçay, Çürümenin Anatomisi'1-2-3, 2022, TÜYB, Zift ve Beton. 120x120 cm, 3 Adet.

Bu noktada, görsel algı kuramları bağlamında özellikle Gestalt psikolojisinin "tamamlama ilkesi" (closure principle) de anlamlı bir katman olarak değerlendirilebilir. Bu ilkeye göre, "bir figür tamamlanmamış olsa bile, gözlemciler onu tanıdık veya anlamlı bir bütün olarak algılayacak şekilde zihinsel olarak tamamlar" (Wertheimer, 1961: 39). Tamamlama ilkesi, izleyicinin eksik bırakılmış ya da tamamlanmamış bir görsel formu zihinsel olarak tamamlama eğiliminde olduğunu öne sürmektedir. Bu üretimlerdeki eksiltmeler ve boşluklar, birer eksiklik olmaktan ziyade izleyicinin zihinsel olarak müdahil olduğu bir tamamlanma sürecinin parçası olarak da işlev görmektedir. Böylece çalışmanın anlamı aktarılan ve izleyicinin zihninde yeniden üretilen bir anlatıya dönüşmektedir.

Bu tamamlanmamış formlar aynı zamanda, Barthes'ın "yazarın ölümü[7] "kavramıyla da örtüşen bir katılım biçimidir. Yani anlam, üreticide ve izleyicide vücut bulmaktadır. Barthes'ın "Yazarın Ölümü" eseri, metin ve anlamın birbirine bağlılığını sorgularken, okuyucunun aktif rolünü vurgulayarak edebiyat eleştirisinde devrim niteliğinde bir değişim yaratmıştır (Aydinalp, 2021). Bu eser, metinlerin çok katmanlı doğasının yanı sıra, yazarın niyetinin ötesine geçerek okurun deneyimlerinin önemini de gözler önüne

[7] Yazarın Ölümü, ünlü Fransız edebiyat eleştirmeni Roland Barthes tarafından kaleme alınmış etkileyici bir denemedir. Bu eser, edebiyat teorisi ve eleştirisi alanında çığır açan bir düşünceyi temsil eder: Yazarın ölümü kavramı. Barthes, bir metnin yalnızca okunduğu anda gerçek anlamda varlık kazandığını savunur. Bu görüş, metnin anlamının yazarın niyetlerinden bağımsız olarak, okurun yorumları ve deneyimleri aracılığıyla şekillendiğini öne sürer. Okur merkezli yaklaşım, metnin varlığının, onun okuyucusu olmaksızın mümkün olmadığını vurgular. Böylece, Barthes, edebi eserlerin anlamının dinamik ve çok katmanlı bir süreç olduğunu, her okuyucunun kendi bakış açısıyla metne yeni bir hayat verdiğini göstermektedir. Bu fikir, edebiyatın doğasına dair derinlemesine bir sorgulama sunar ve yazarın otoritesinin sorgulanmasına yol açarak, edebi eleştirinin sınırlarını genişletir. Barthes'in bu yaklaşımı, post-yapısalcı edebiyat eleştirisinin temel taşlarından biri haline gelmiş ve metin ile okur arasındaki etkileşimi ön plana çıkarmıştır (Aydinalp, 2021).

serer (Barthes, 2007). Edebiyatta yer alan Barthes'ın "yazarın ölümü" kavramı bu seride görsel sanat alanında da göstergesel olarak yer almıştır diyebiliriz.

Bu tür birçok katmanlı algı süreci, Gilles Deleuze'ün "katmanlar ve kıvrımlar" (folds) kavramı ile de ilişkilendirilebilir. Deleuze'e göre bir sanat yapıtı, düz bir yüzeyde değildir. Yapıt katlanarak, bükülerek ve kıvrılarak anlam kazanır (Deleuze, 1988). Bu seride yer alan üretimlerdeki parçalı yüzeyler, üst üste binen formlar ve derinlikli doku kullanımları da bu kıvrımlı yapının plastik karşılıklarıdır. Her katman yeni bir anlam düzeyi, her kıvrım ise yeni bir yorum imkânı sunmaktadır.

Ayrıca Jacques Rancière'in "algı rejimleri" kuramı doğrultusunda, üretimlerdeki boşluklar ve anlamsal sarkmalar, görünür olanın sınırlarını yeniden tanımlama pratiği olarak okunabilir. Rancière'e göre estetik deneyim, mevcut duyusal rejimi kırarak alternatif görme ve düşünme biçimlerine alan açmaktadır (Rancière, 2004). Bu bağlamda, üretimlerdeki çürüme, doğasızlık ve yokluk imgeleri, birer temsil ve egemen doğa tahayyülüne karşı çıkan bir politik-şekilsel eleştiri olarak konumlanmaktadır.

Jean Baudrillard'ın (1994) simülasyon kuramından yola çıkarak üretilen dijital kolajlar, doğanın artık sadece bir temsil üzerinden var olabileceğini ve doğal olanın yapay temsillere indirgenmiş bir hale geldiğini ifade etmektedir. Bu durum doğaya dair algının ve onunla kurulan ilişkinin kökten değiştiğine işaret etmektedir. Üretimlerde bu kırılma, simülakr estetiği ile görselleştirmeye çalışılmıştır.

Doğasızlık kavramı, üretimlerde bir temanın haricinde bir estetik strateji, bir görsel kırılma alanı, bir mekânsal dağılma ve semiyotik çözülme biçimidir. Bu nedenle her bir üretim, doğanın çözülüşünü temsil etmekle birlikte izleyiciyi bu çözülmenin içine çeken bir deneyim alanı oluşturmaktadır.

Çalışmalarda kullanılan farklı boyutlar, izleyiciyle kurulan mekânsal ilişkiyi derinlemesine şekillendirmektedir. A5 boyutundaki küçük kâğıt işlerden 140x140 cm'lik büyük tuvallere kadar uzanan bu ölçek yelpazesi, izleyicinin mekânda kapladığı yer ile sanat eserinin üretimi arasında oluşan duyusal mesafeyi yeniden tanımlamaktadır. Özellikle büyük boyutlu tuvallerde, izleyicinin fiziksel varlığı, görsel alanla doğrudan etkileşime geçerek beden-mekân ilişkisini derinleştirmektedir. Bu etkileşim, izleyicinin sanat eserinin içine girmesiyle birlikte, onunla kurduğu bağın yoğunluğunu artırmakta ve eserin anlamını zenginleştirmektedir.

Dijital eskiz ve yazılımsal üretim teknikleri, Lev Manovich'in (2001) dijital medya

biçimlerinin gramerine dair çözümlemeleriyle örtüşmektedir. Yani geleneksel medya formlarının çözülmesini ve yazılım mantığıyla yeniden şekillenmesini ifade etmektedir (Manovich, 2001). Geleneksel sanat tekniklerinin dijital anlatım biçimleriyle bir araya gelmesi, çağdaş sanatın hem materyal hem de düşünsel katmanlarını genişleterek, izleyiciye daha zengin bir deneyim sunmaktadır. Bu melezleme süreci, sanatın sınırlarını zorlamaktadır. Ayrıca bu süreç, izleyicinin dikkatini çekmekle kalmayıp, düşünsel sorgulamaları da teşvik etmektedir. Üretimlerde seçilen bu göstergesel formlar, izleyici ve eser arasındaki etkileşimi güçlendirirken, sanatsal formların evrimine katkıda bulunan dinamik bir alan yaratmıştır.

Sonuç olarak, "Çürümenin Anatomisi, Çürümenin Kadastrosu ve Doğasızlar Serisi", kişisel sanatsal hafızayla küresel ekolojik kriz arasındaki kesişimlerde ortaya çıkan bir sorgulamanın ürünüdür. Her bir üretim, doğayla aramızda gittikçe açılan mesafeyi, görsel ve aynı zamanda varoluşsal bir problem olarak ele almaktadır. Bu seri ve üretimlerin bütünü, umutsuz bir travmanın sanatsal anatomisini, eko-eleştirel bir perspektifle açığa çıkarmakta ve karışık teknik formlarla görünür hale getirmektedir.

5.2. SOLASTALJİA; BOZUMUN KADASTROSU

"Çevre sorunları, yeryüzü ile kurulmuş yanlış ilişkilerin bir sonucudur. Denilebilir ki çevre bizim estetik yaratıcılığımızın bir ürünüdür. Dolayısıyla yeryüzünün bozulması insanlığın farkında olmadığı bir hastalığının tezahürüdür."

Jale N. Erzen

Görsel 5.14. Büşra Kuruçay, AB CultureCIVIC SBKP Logosu, 2023, Dijital Tasarım

'Heidegger, varoluşun; ancak bir varoluş alanı içerisinde mümkün olduğu ve insanın var olabilmesi için bir yer'in gerekli olduğuna inanır. Doğanın bireyin yenilenmesinin, huzurun, zevkin ve kültürel oluşumların temeli olduğunu savunur. Yeryüzü ve evren, bireyin en kapsayıcı evidir. Jale Erzen, 3 Habitus adlı eserinde, insanın dünyaya geldiği andan itibaren kendisine bir yer açtığını ve ondan ayrılana dek bir "yer" mücadelesi verdiğini aktarır ve insanın bir sosyal sınıfa, bir gruba ait olmaktan önce bir yere ait olduğunu dile getirir. Ayrıca bireyin varlığının

oluşumunda sosyal sınıfın değil sosyal mekânın belirleyiciliğine vurgu yapar. Bu bağlamda yeryüzündeki çoğunlukla beton izlerimiz olan yapılar, yerleşik düzenin ve bir şehre ait olmanın göstergesidir. Şehir bireyi sosyal, yaşamsal, ekonomik olarak saran yapılar dizisinden öte, bir belleğe sahip olan yaşam alanlarıdır.
Bireylerin güvenli yaşam alanları, yanlış ya da kontrolsüz eylem ve uygulamalar neticesinde en güvensiz alana doğru kayabilir. Jale Erzen'e göre çevre sorunları, yeryüzü ile kurulmuş yanlış ilişkilerin bir sonucudur. Denilebilir ki çevre bizim estetik yaratıcılığımızın bir ürünüdür. Dolayısıyla yeryüzünün bozulması insanlığın farkında olmadığı bir hastalığının tezahürüdür. Bilinçsiz şehirleşme sonrası yaşanılan yıkım ve bozulmalar sadece bireyin değil toplumun kültürel varlığını da yok etmektedir. Ait olduğu yer'ini kaybetmesi, çocukluğunda yaşadığı ana kadarki belleğinde yer edinen mekanların silinmesi ve güvende hissettiği yeryüzünün birkaç dakikada tekinsiz bir alana dönüşmesi bireyde bir solastalji durumuna neden olabilir. Bireyi asıl var eden mekâna ait izler silindiğinde ve parçası bulunduğu toplumsal yapı içerisindeki tüm diyaloglardan uzaklaşmak, bireyin zihninde kalan anıların canlanmasını ve varlığını zorlaştırabilir. Bu projede Solastalji kavramı, şehrin (Adıyaman) geldiği son durum ve sebepleri içeriden bir bakış açısıyla yorumlanırken bölge insanının dahil olduğu video kaydı göstergelerle bir araya getirilerek ele alınacaktır. Bu bağlamda projenin konuya yaklaşım şekli, ifade özgürlüğü anlamında da sanatsal bir gösterge olacaktır. Ayrıca bölgelerinin katılımıyla üretilen temsiller, sosyal farkındalık ve sorumlulukla kültürel bir diyalog aracı olacaktır (Kuruçay, 2024).

Görsel 5.15. Büşra Kuruçay, SBKP Tanıtım Afişleri, 2024, DK, SBKP arşivinden (İlgili Arşiv: bit.ly/4jXT1nb).

Bu bölüm, AB CultureCIVIC Kültür ve Sanat Destek Fonu tarafından desteklenen Sanatsal Üretim Programı'nın 3. Çağrısı çerçevesinde hayata geçirilen ve 2023 Aralık ayında başlayıp 2024 Aralık ayında tamamlanan SBKP'nin sanat üretimlerini kapsamaktadır. Proje (Görsel 5.15) , çeşitli saha araştırmalarını, toplanan yazılı ve görsel verileri, atölye çalışmalarını, katılımcılarla ve sergi ziyaretçileri arasında gerçekleştirilen anketleri ve görüşmelerin analizlerini içeren faaliyetleri içermektedir. Bu unsurlar, bireysel ve kolektif sanatsal üretimlerle bir araya gelerek projenin zenginliğini ve derinliğini oluşturmaktadır. Bu bölümde, önceki bölümde olduğu gibi, üretilen eserlerin kavramsal, göstergebilimsel, teknik ve sanatsal analizlerine yer verilecektir. Ayrıca bu

bölümde sunulan eserlere eklenen karekod ve doğrudan bağlantılar ile eserler izlenebilir, deneyimlenebilir ve daha ulaşılabilir hale getirilmiştir. Bu bölümde yapılan analizler, sanat eserlerinin arka planındaki düşünsel ve estetik süreçlerini açığa çıkarmayı amaçlamıştır. Ayrıca bu bölümde, projenin belirlediği amaç ve hedefler doğrultusunda gerçekleştirilen sergilere dair detaylı bilgiler ve veriler sunulacaktır. Bu bağlamda, sergilerin içeriği, katılımcı sanatçıların rolleri ve izleyici etkileşimleri gibi unsurlar, projenin genel çerçevesini anlamak ve bu sanatsal üretimlerin yenilikçi yönünü aktarmak için kritik öneme sahiptir.

Yürütücülüğü üstlenilen ve Avrupa Birliği'nin CultureCIVIC Kültür ve Sanat Destek Fonu tarafından desteklenen "Solastaljia; Bozumun Kadastrosu" projesi, Adıyaman'daki kent belleği ve bireysel anılar aracılığıyla solastalji kavramını derinlemesine analiz etmeyi hedeflemektedir. Solastalji, bireylerin yaşadıkları yerlerle kurdukları duygusal bağların zaman içinde değişen çevresel koşullar ve toplumsal dönüşümlerle nasıl sarsıldığını ele alan bir kavramdır. Martin Heidegger'in (2001: 152) düşünceleri, varoluşun yalnızca belirli bir mekânda gerçekleşebileceğini ve "yer/ev" kavramının varoluşun temel koşulu olduğunu vurgularken, bu bağlamda mekânın insan hayatındaki rolü üzerine düşünmemizi teşvik etmektedir. Bu bağlamda, Jale Erzen'in (2010) habitus kuramı, bireylerin mekânsal aidiyet ve kimlik inşası süreçlerini anlamlandırmak için önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Erzen'in görüşüne göre, bireylerin dünya üzerindeki varlıkları, sosyal sınıf veya grup kimliğinden ziyade mekânla kurdukları ilişki üzerinden şekillenmektedir. Bu yaklaşım, Adıyaman'ın deprem sonrası hızla değişen topografyasının yerel halkın mekânsal aidiyetini nasıl dramatik bir şekilde etkilediğini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Doğal afet sonrası bölgede etkilenen tüm kentlerdeki bu dönüşümü fiziksel bir değişimin ötesinde toplumsal ve kültürel bir kayıp olarak da değerlendirilebilir. Projede yer alan üretimler, sanatsal formlarla bu kaybı belgeleyerek görsel ve kavramsal yollarla yeniden yorumlamaktadır. Böylece, solastalji kavramı üzerinden bireylerin ve toplulukların mekânla olan ilişkilerinin derinliklerine inerek, bu süreçlerin sanatsal bir ifade bulmasını ve empati kurdurarak duygu durumlarının aktarılmasını sağlamaktadır.

Ek olarak, SBKP çerçevesinde geliştirilen eserlerin kavramsal temeli, insanın doğa ve mekân ile kurduğu ilişkinin çok boyutlu yapısını ortaya koymaktadır. Antroposen Çağı olarak bilinen bu dönemde, insanın doğaya yönelik müdahaleleri sadece ekolojik boyutla sınırlı kalmayıp, kültürel, sosyal ve psikolojik açılardan da derin etkilere yol açabilir. Bu

bağlamda, üretimlerde bu etkiler, eko-eleştirel ve fenomenolojik bir bakış açısıyla incelenmektedir. İnsan faaliyetleri ve doğal afetlerin neden olduğu çevresel bozulmalar, sanatsal çalışmaların düşünsel altyapısını oluştururken bu olguların incelenmesi önemlidir. Bu perspektiften hareketle, solastalji kavramı bireysel ve toplumsal bellek kaybının yanı sıra aidiyet duygusunun kaybıyla da ilişkilendirilmiştir. Doğal olarak gelişen derin psikolojik travmaları da ele alarak görünür hale getirmek amaçlanmıştır. Solastalji, çevresel değişimlerin yanı sıra insanların bu değişimlere karşı hissettiği kaygı ve melankolinin de yansımasıdır. Bireysel deneyimler ve kapsamlı araştırmalar doğrultusunda, solastalji olgusu, sanatsal üretimlere yön veren temel bir kavramsal çerçeve haline gelmiştir. Bu çerçevede, doğa ile olan ilişkileri yeniden düşünme, kayıpları anlama ve bu süreçte ortaya çıkan duygusal derinlikler sanatsal formlarla ifade edilmiştir.

Görsel 5.16. SBKP Workshop Etkinliği Afişi, Tartışma ve Atölye Anları, 2024, ADYÜ GSF Atölye ve Derslikleri, SBKP Arşivinden
(İlgili Arşiv: bit.ly/4jXT1nb)

SBKP'nin ilk faaliyeti olarak, 17-18 Mayıs 2024 tarihlerinde 'Solastaljia' başlıklı 2 günlük bir seminer ve workshop programı (Görsel 5.16) gerçekleştirilmiştir. Bu etkinliğin ilk aşamasında, Öğr. Gör. Büşra Kuruçay ve Öğr. Gör. Osman Dolaş Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü öğrencilerinin katılımıyla Solastalji ve Antroposen kavramları hakkında bilgilendirme yapmışlardır. Bu söyleşide aynı zamanda kavramlara ilişkin sanat eseri örneklerinin analizleri sunulmuş ve kavrama ilişkin tartışma ortamı oluşturulmuştur. İkinci aşamasında ise kavramla ilişkilendirilmiş üretim pratikleri görüşülmüş, kolektif olarak bir sanatsal üretim yapılmış ve atölye sonucunda katılımcılarla anket çalışması yapılmıştır.[8]

Bu etkinlik, lisans düzeyinde depreme maruz kalmış 19 öğrencinin katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Atölyede yaşanan felaket, görsel imgeler ve sanatsal üretimler

[8] Bu atölyeye ait görüntüler için bkz. bit.ly/3T3U5e.

aracılığıyla kâğıt yüzeye aktarılmıştır. Ayrıca kolektif duygu durumları irdelenmiş ve atölye çalışmasının sonunda kolektif olarak 1 adet kâğıt işi yapılmıştır (Görsel 5.16). Bu yapıt, katılımcı öğrenciler tarafından kâğıt üzerinde büyük ölçekli (300x150 cm) karışık medya tekniği kullanılarak üretilmiştir. Projenin ilk çıktısı olan bu eser (Görsel 5.17) 2-13 Aralık 2024 tarihleri arasında Adıyaman Kommagene Kültür Merkezi Sergi Salonu'nda "I'll Play Too…II. Edisyon" adlı sergide sergilenmiştir.

Bu atölye çalışması, bir sanat eğitimi pratiği olmasının yanı sıra, görsel sanatla ifade edilen travma sonrası kolektif hafızanın görselleşmesine de hizmet etmiştir. Üretim süreci, katılımcıların kişisel hatıralarında özetlenen felaket görüntülerinin birleşimini kolaylaştırmıştır. Böylece bireysel ve kolektif duygusal çerçevelerin görsel ifadesine dönüşmüştür.

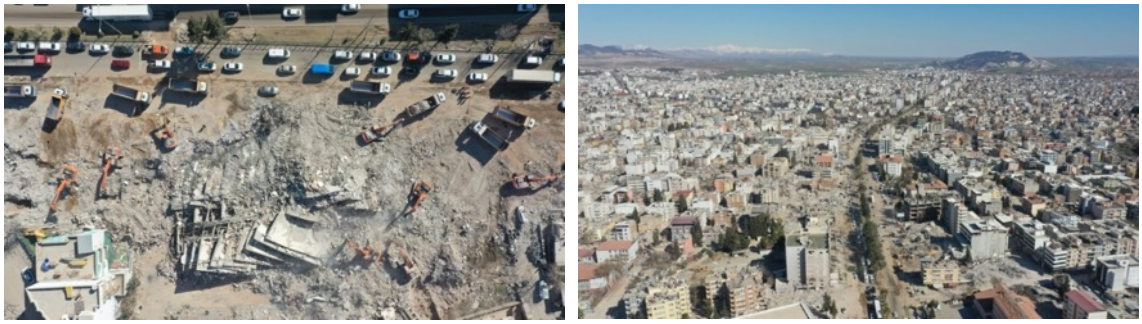
Görsel 5.17. SBKP Workshop Etkinliğinde Kolektif Olarak Üretilen Eser Ve Katılımcı Listesi, 2024, KÜKT, 300x150 cm, SBKP Arşivinden.

Bu kolektif üretimin kavramsal odak noktası solastaji kavramıdır. Atölye çalışmasına katılan öğrenciler, görsel metaforlar ve semboller aracılığıyla "solastalji" duygusunu resimsel göstergelerle ifade ederek bu duygusal durumlarını gün yüzüne çıkartmışlardır. Yapıtta yer alan eski televizyon monitörleri, monitörlerde görüntülenen görsel içeriğin yanı sıra bireysel ve toplumsal hafızanın depoları olarak yeniden kullanılmıştır. Teknolojik arızayı anlatan "Sinyal Yok" gibi metinsel göstergeler, sadece iletişimdeki kesintileri değil, aynı zamanda dış dünyadan kopma ve psikolojik travmaya ilişkin çağrışımları da uyandırmaktadır. Eser bu bakımdan Roland Barthes'in 1977'deki göstergebilimsel araştırmasında vurguladığı denotatif ve çağrışımsal boyutlarla eş zamanlı olarak ilgilidir (Barthes, 1996).

Kompozisyonun ek bir katmanında arıların, balıkların veya ağaçların kök sistemlerinin temsilleri de dahil olmak üzere doğal görüntüler, doğa ve kültür arasındaki etkileşime ilişkin sorgulamaları gündeme getirmiştir. Bu temsiller, Timothy Morton'un "karanlık

ekoloji" teorisiyle uyumlu olarak, doğanın aynı anda kaybolan ve dönüşüm yeteneğine sahip bir varlık olduğunu göstermektedir (Morton, 2016). Morton'a göre doğa bir huzur alanı olmaktan çıkmıştır. Bunun yerine karmaşıklığı, belirsizliği ve ekolojik krizleri somutlaştırmıştır. Bu bağlamda, eserdeki temsillerin oluşturulmasında, öğrenciler kayıp ve yenilenme kavramlarını kapsayan semboller oluşturmuşlardır. Ekranların içeriğini gizleyen karanlık formlar olarak yorumlanan siyah boya akışları, görsel hafızanın bastırılmasını ve görünürlüğün yok edilmesini sembolize etmektedir. Bu nüanslar, Giorgio Agamben'in "çıplak yaşam" (Homo Sacer) kavramıyla yorumlanabilen, izole ve unutulmuş varlıkların izlerini yansıtmaktadır (Agamben, 1998).

"Solastaljia; Bozumun Kadastrosu" başlıklı sanatsal üretim projesi kapsamında, kavramsal temellendirme ile sanatsal formların içeriksel doğruluğunu sağlamak amacıyla kapsamlı bir saha araştırması yapılmıştır. Bu araştırmalar, yaşanılan felaketin ardından kentsel dokuda meydana gelen fiziksel dönüşümün sanatsal düzlemde belgelenmesi ve işlenmesi sürecini yönlendirmiştir. Adıyaman kent merkezi başta olmak üzere, depremin yoğun etkilediği bölgelerde yürütülen bu araştırmalarda, fotoğraf, video ve drone teknolojileri kullanılarak görsel veri setleri oluşturulmuştur.[9]



Görsel 5.18. Şehir Fotoğrafı, 2024, Drone-Fotoğraf: Ömer Faruk Gözleyici, SBKP arşivinden (İlgili Proje Arşivi: bit.ly/44dw1e0)

Söz konusu bu görsel materyaller[10] (Görsel 5.18), bir belge niteliği taşımakta, travmanın topografik izdüşümlerini somutlaştırmakta ve mekânsal belleği yeniden inşa etmeye yönelik eleştirel bir araç olarak konumlandırılmaktadır. Elde edilen bu görsel veriler, projenin üretim aşamasında çok katmanlı ve disiplinlerarası sanatsal formlara dönüştürülmüştür. Belirli veri kümeleri, yeni medya sanatına özgü ifade biçimlerinde, özellikle video art, video enstalasyon ve kâğıt işleri gibi üretimlerde, doğrudan biçimsel ve içeriksel malzeme olarak değerlendirilmiştir. Video art çalışmalarda, örneğin yıkıntılar

[9] Bu görsel verilere ulaşmak için bkz. bit.ly/3TCIhzO
[10] Daha fazla görsel için bkz. bit.ly/44dw1e0

arasında gezinen kamera kayıtları veya drone ile çekilmiş kent panoramaları yapay zekâ ile işlenmiş ses katmanları ile dijital kolajlarla birleştirilerek estetik ve duygusal bir anlatı yapısı oluşturulmuştur. Bu yönüyle çalışmalar, bir felaketin temsilinin haricinde felaket sonrası hafızanın ve mekânın yeniden tanımlanmasını amaçlayan yaratıcı stratejiler olarak değerlendirilir. Öte yandan, bazı görsel veriler çeşitli dijital yazılımlar (Adobe After Effects, DaVinci Resolve, Photoshop) ve yapay zekâ destekli üretim araçları (Midjourney, Runway ML, Kling AI, Freepik gibi) aracılığıyla yeniden yorumlanıp dönüştürülmüştür. Bu süreçte, görsel kayıtlar statik belgeler olmaktan çıkarak dinamik, katmanlı ve interaktif anlatılara dönüşmüştür. Yapay zekâ ile üretilen imgeler ve ses yapıları, mevcut verilerin algoritmik yorumları olarak bir tür dijital çeviri alanı yaratmıştır. Bu sayede mekân, travma ve bellek gibi kavramlar farklı teknik katmanlarda yeniden temsil edilmiştir.

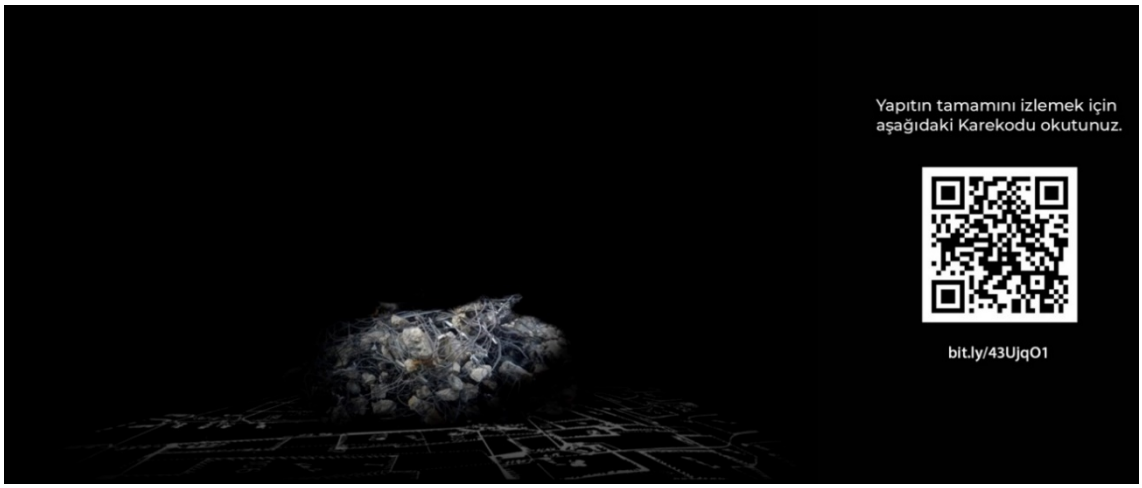
Görsel 5.19. Büşra Kuruçay, I'll Play Too..., 00.20 sn Ekran Görüntüsü, 2024, 1.19 sn. Tek Kanallı Video, Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, Drone Çekimi: Ömer Faruk Gözleyici, Kamera: Berfin Fidan Korkmaz, SBKP arşivinden
(İlgili Arşiv: bit.ly/43UjqO1)

Elde edilen bu verilerden oluşturulan ilk yapıt "I'll Play Too" (Görsel 5.19-5.20) başlıklı video art çalışmasıdır. Bu video 01.20 saniye uzunluğunda görüntünün tekrar eden formatında, 1920x1080 çözünürlüğünde, saniyede 24 kare (fps) hızında ve ses içeren bir çalışmadır. Teknik olarak bu medya Adobe After Effects ve DaVinci Resolve yazılımlarıyla ürettilmiştir. Görsel materyaller, saha araştırmaları sırasında çekilen drone görüntüleri, fotoğraflar ve video kayıtları oluşturmaktadır. Bu verileri kullanarak gerçekliğin doğrudan temsili yerine, onun estetik bir yeniden inşasını hedeflenmiştir. Ses tasarımında sahadan alınan doğal kayıtlar, After Effects gibi video ve görüntü düzenleme yazılımlarından elde edilen imajlar ve çekimlerden elde edilen veriler ile bu katmanları

videonun kurgusuna hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Videonun kurgusu döngüsel biçimde düzenlenmiştir. Çünkü bu döngüsellik sanatçıya göre travmanın sürekli tekrarlayan doğasını ve zamanın kapanmayan, açık yapısının temsili olmuştur.

"I'll Play Too" adlı video, çocuk oyunlarının sesiyle açılan, bedensel görünürlüğün yerini işitsel çağrışımlara bıraktığı, mekânın harita ve perde metaforlarıyla temsil edildiği, dağılma ve boşluk temalarıyla örülmüş çok katmanlı bir anlatıdır. Bu anlatı, solastalji bağlamında mekân kaybı, aidiyet yitimi ve toplumsal hafızanın silinmesi gibi temaları işleyen görsel bir tanıklıktır.

Bu medya, deprem sonrası yaşanan ve gözlemlenen mekânsal aidiyet kaybını sembolik ve görsel bir dille ifade etmektedir. Bu çalışmada perdeler, mekânsal ve kültürel hafızanın simgesel taşıyıcıları olarak özel bir önem taşımaktadır. Perdeler, yapıların mahremiyetini ve içsel yaşamlarını sembolize ederken, deprem sonrası yıkılmış yapılardan sarkan halleriyle, kaybolan yaşam alanları ve anıların sessiz tanıkları olarak belirmektedir. Videoda kullanılan çocuk sesleri, yıkıntılar arasında bile oyun oynamaya devam eden çocukların yaşama ve varoluşa dair derin umudunu ve direncini ifade etmektedir. Bu çalışma, kişisel hafıza ile toplumsal belleğin kesiştiği noktada konumlanan bir görsel anlatı olarak şekillenmiştir. Video formatının tercih edilmesinin sebebi, anlatının zaman ve mekân içinde akmasına imkân tanıması olmuştur. Bu anlatı, özellikle aidiyet hissinin kaybı, anılarının bellekte bıraktığı izler, travma sonrası hayatta kalma içgüdüsü ve sağaltıcı duyumlar gibi katmanlı içerikleri barındırmaktadır. Videoda yer alan pek çok tematik unsurun Peirce'ün üçlü gösterge modeline (ikon, indeks ve sembol) (Peirce, 1931–1958) göre; iç içe geçmiş kadastro çizimleri ve parçalanmış mekânsal formlar, travmatik geçmişe dair indeksal göstergelerdir. Çünkü doğrudan bir afetin veya hafıza kaybının izini taşımaktadırlar. Çocuğun sesinin boşlukta yankılanması, mekânsal ve zamansal kırılmaları çağrıştıran bir indeks görevi görmektedir. Kadastro çizimleri ya da perde görüntüsü ise biçimsel benzerlikleri üzerinden ikonik anlamlar üretmektedir. "Ben de oynayacağım" ifadesi sembolik düzeyde toplumsal katılım, arzunun ifadesi ve dışlanmışlığın göstergesidir.



Görsel 5.20. Büşra Kuruçay, I'll Play Too..., 1.03 sn. Ekran Görüntüsü, 2024, 1.19 sn. Tek Kanallı Video, Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, Drone Çekimi: Ömer Faruk Gözleyici, Kamera: Berfin Fidan Korkmaz, SBKP Arşivinden
(Video: bit.ly/43UjqO1)

Videoda tekrar eden perde imgeleri fiziksel ve metaforik anlamlar taşımaktadır. Peirce'e göre perde, gerçek hayattaki nesneye biçimsel benzerliğiyle ikonik bir göstergedir. Ancak videoda perde, görünür olanla görünmeyeni ayıran bir eşiğe dönüşmektedir ve bu özelliğiyle de indeksal işlev taşımaktadır. Perde, arkada olanı gizlerken izleyicide bilinçdışı bir çağrışım yaratmaktadır. Barthes'ın punctum kavramıyla bakıldığında, perdeden sızan silik ışık ya da perdeyle örtülü bir figür, izleyicinin kişisel deneyimleriyle birleşerek varoluşsal bir sızı üretmektedir. Rancière'e göre ise bu tür imgeler, görünür olanın yeniden dağıtımıdır. Çünkü perde, bakışın düzenini bozar ve izleyiciyi politik bir görme biçimine zorlamaktadır.

"I'll Play Too" videosunda doğrudan dijital montaj tekniklerinin kullanılması, gerçekliğin yeniden yapılandırıldığı bir temsil evreni yaratmıştır. Baudrillard'ın (1994) simülakr evreleri bağlamında bu görüntüler, gerçekliğin birebir temsili değildir. Bunlar estetik olarak yeniden üretilmiş göstergelerdir. Yani, çocuğun sesi ve mekânsal imgeler, artık birebir gerçekliğe değil, bellekteki bir anıya, travmaya ya da duyguya referans veren temsillerdir. Bu yönüyle video, simülasyonun etkisi altında, temsili aşan bir estetik düzleme geçiş yapmaktadır.

Jacques Rancière'in (2004) "duyusal olanın paylaşımı" fikri doğrultusunda, videodaki çocuk sesi ve oyuna dâhil olamama arzusu, estetikle politik olanın kesiştiği bir anlatı sunmaktadır. Görüntüde bedeni olmayan bir sesin "Ben de oynayacağım" talebi, varoluşun tanınma talebiyle örtüşmektedir. Videoda çocuk figürünün doğrudan görünmemesi, görünürlük-özneleşme ilişkisini yeniden kurgular. Bu, Rancière'in

deyimiyle yeni bir "algı rejimi" kurmaktadır. Çünkü ses duyulmaktadır ama fail görünmemektedir. Böylece temsildeki boşluk izleyiciyi duygusal ve düşünsel bir müdahaleye zorlamaktadır.

Videodaki imgeler, Barthes'ın (1977) studium ve punctum ayrımıyla çok katmanlı olarak değerlendirilebilir. Studium düzeyinde, kadastro haritaları, perdeler, yıkım metaforları ya da mekânsal boşluklar, izleyiciye bilgi sunmaktadır. Ancak punctum düzeyinde, örneğin boşlukta salınan ses ya da yalnız bırakılmış mekânlar, izleyicinin kişisel belleğinde ani bir duygulanım ve yarılma yaratabilir. Bu estetik kırılma, yalnızca görsel düzeyde değil, aynı zamanda sesin mekânla kurduğu ilişkide de hissedilmektedir.

Videoda yer alan kadastro ve harita çizimleri, mekânsal planlamanın ötesinde, hafızanın kaydı ve aidiyetin sınırları bağlamında sembolik değerler taşımaktadır. Bu çizimler ikonik ve sembolik göstergelerdir. Gerçek yerleşim yerlerinin temsili olmaları bakımından ikoniktirler. Ancak aynı zamanda bir yitim, bölünme ya da kayıt altına alınmış kayıp olarak sembolik düzeyde işlerlik kazanmaktadırlar. Haritanın parçalanmış gösterimi, mekânla kurulan aidiyet bağının kırılmasını simgelemektedir.

Çalışmanın merkezinde yer alan perde imgesi, sanatçı için fiziksel bir nesne olmasının ötesinde çok katmanlı bir anlam dünyasının da temsilidir. Deprem sonrası yıkılan evlerin molozları arasındaki sarkan bu imgeler, salt bir yapının çöküşü değildir. Bu çöküş, bir zamanın, bir yaşamın ve aidiyet hissinin de yitip gitmesidir. Bu nedenle perdeler mahremiyetin ve de yitirilen iç dünyanın metaforu olarak da ele alınmıştır. Roland Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımından ilhamla, perde hem fiziksel bir nesne (denotasyon) hem de duygu ve hafızaya dair çağrışımlar (konnotasyon) olarak bu eserde birlikte kodlanmıştır (Barthes, 1996).

Videoda duyulan iç monolog sesler ve çocuk sesleri, enkazlar arasında ve konteyner kentte oyun oynayan çocuklara aittir. Çocukların gülüşleri, bağırışları, koşuşarak oyun oynamaları, hayatın en zor koşullarda bile yeniden filizlenebildiğini göstermiştir. Giorgio Agamben'in "çıplak hayat" kavramı bu çocukları düşündürmektedir. Çünkü onlar, sistemin dışında, güvencesiz ve korunmasız olmalarına rağmen yaşamı sürdüren varlıklar olarak videonun kalbinde yer almıştır (Agamben, 1998).

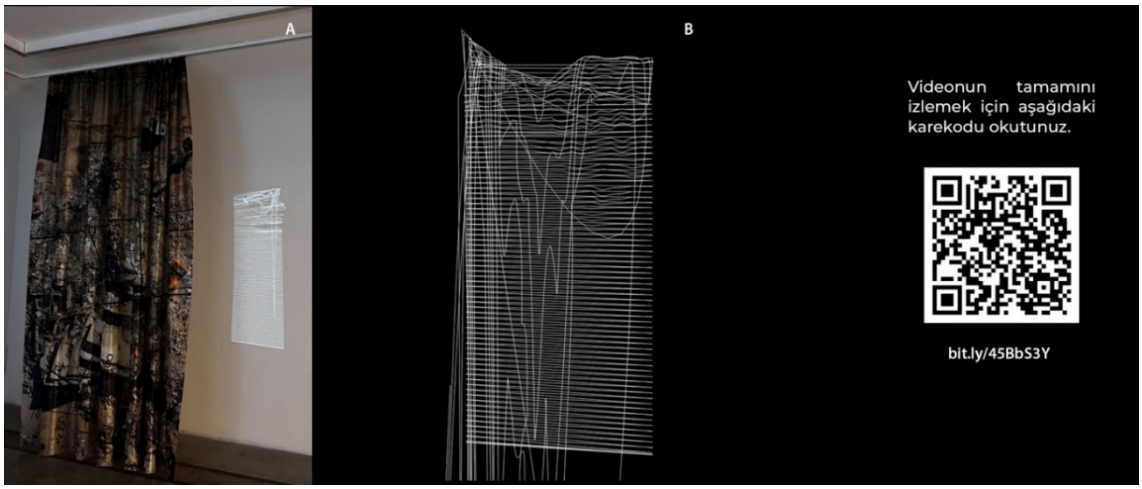
Bu projede mekânlar, 'ev/yer' olgusunun haricinde varoluşsal bir zemin olarak da ele alınmıştır. Martin Heidegger'in "yer" kavramı üretim sürecine eşlik eden bir kavram olmuştur. Heidegger'e göre varlık, ancak bir yerle mümkündür. Depremle birlikte

bireyler fiziksel ve varoluşsal anlamda yerinden edilme hissi ile karşılaşmıştır (Heidegger, 1971). Sanat aracılığıyla bu kaybedilen yer yeniden kurulmaya çalışılmıştır. Jale Erzen'in "habitus" kavramı da bu süreci yönlendirmiştir. Çünkü birey doğduğu andan itibaren kendisine bir yer açar ve bu yerle kurduğu ilişki kimliğini belirler (Erzen, 2019). Videoda görünen perdeler, işte bu yitirilen yerin ve çöken habitusun görsel temsili olarak yer almıştır.

Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramına göre, mekânsal nesneler toplumsal belleği taşıyan araçlardır (Assmann, 2008). Sanatçı bu videoda perde imgesinin ısrarlı ve ritmik temsiline yer vermiştir ve perde imgesine direnç, kayıp, yıkım ve bellek gibi kodlar yüklemiştir. Bu bağlamda "I'll Play Too…", sanat formuna bürünmüş bir üretimden ziyade kaybın, yasın, sağaltmanın ve yeniden inşa arzusunun simgesel bir mekânıdır. Sanatçının hafızasında yer eden her perde, geçmişin taşıyıcısı ve tanığı olarak videoda anahtar bir rol üstlenmiştir.

Sonuç olarak, bu video çalışması bir tanıklık, bir sanatsal onarım ve bir varoluş çabasıdır. Sanatçı, bu video ile sanattın iyileştirici yönlerini bir araya getirerek, kendi belleğini dönüştürmeye, izleyiciye ise ortak bir duygusal alan açmaya çalışmıştır. "I'll Play Too…", yıkımın içinden süzülen bir oyun çağrısıdır. Ve geçmişteki çocukluğa, gelecekteki iyileşmeye uzanan bir davettir. Sanatın tanıklık etme, ifade sunma ve onarma gücüne olan inanç, bu eserin temelini oluşturmuştur.

Bu video SBKP kapsamında gerçekleştirilen 2 edisyonlu sergilerde büyük ölçekli projeksiyon yansıtma olarak sunulmuştur.



Görsel 5.21. Büşra Kuruçay, Kadastro, A: Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri Sergileme Şekli, B: Video Ekran Görüntüsü, 2024, Tek Kanallı Video Projeksiyon Yansıtma ve Perde Enstelasyonu, Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, Drone Çekimi: Ömer Faruk Gözleyici, SBKP Arşivinden (Video: bit.ly/45BbS3Y)

SBKP kapsamında üretilen “Kadastro” (Görsel 5.21) isimli çalışma, video mapping (Video Haritalama) ve dijital kolaj tekniklerinin birleşiminden oluşmakta ve mekânsal hafıza ile fiziksel dönüşümü vurgulamaktadır. Bu çalışmadaki “Kadastro” kavramı, mekânın fiziksel haritalandırılmasının yanı sıra kültürel, duygusal ve psikolojik bir bellek kaydının yapılması anlamına da gelmektedir. Morton’un (2016) “karanlık ekoloji” kavramıyla paralel olarak, çevresel bozulmanın getirdiği belirsizlik, karmaşıklık ve tehditkâr durum, siyah ve gri tonlar, dijital deformasyonlar ve parçalanmış imgeler aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Böylece izleyici, mekânsal dönüşümün belirsizliğini ve yıkımın duygusal yoğunluğunu deneyimleyebilmektedir.

“Kadastro” başlıklı enstalasyon çalışmam, mekânla kurduğum kişisel ve toplumsal belleği sorgulayan, aynı zamanda travma sonrası yıkımın haritalandırılmasına dair eleştirel bir önerme sunan çok katmanlı bir üretimdir. Bu yapıtın kavramsal omurgasını oluşturan unsur, mekânın fiziksel koordinatlarla ölçülüp biçilen yüzeysel kadastrosu ve kültürel, duygusal ve belleksel katmanların izini sürmeye yönelik bir çabadır. Projede kullanılan üstten çekilmiş drone görüntüleri, enkaz haline gelmiş tüm mahalleleri ve yaşam alanlarını temsil etmektedir. Ayrıca, bu imgeler üzerine dijital ortamda katmanlar halinde kullanılmış tapu planları, parsel çizimleri ve kadastral sınırlar, sanatçıya göre artık var olmayan bir yerin varmış gibi gösterilme/görme çabasının göstergesidir.

Bu çalışma kurgulanırken Timothy Morton’un (2016) ortaya attığı “karanlık ekoloji” (dark ecology) kavramı, kurguyu besleyen bir kavram olmuştur. Morton’a göre çevresel yıkım ve krizler, doğanın insana artık güvenli ve kapsanabilir bir alan olmadığını hatırlattığı distopik bilinç düzeyine işaret etmektedir. Sanatçı bu kavramsal çerçeveden yola çıkarak, yapıtında siyah ve gri tonları baskın kılmıştır. Çünkü bu renkler, yıkımın ve yok olan aidiyetin görsel izlerini taşımaktadır. Dijital kolaj tekniğiyle oluşturulan ve kumaşa basılarak üretilen perde enstalasyonu ise bu kavramsal altyapının mekâna fiziksel olarak yerleşmesini sağlamıştır. Bu perde, ev içi mahremiyetin sembolü ve yıkılmışlıkla yüzleşmenin sessiz tanığıdır.

Perde üzerine bastırılan dijital kolaj imaj (Görsel 5.22), yıkıntılar arasında kaybolmuş bir tapu planının izlerini betonun soğuk dokusuyla birleştirerek yeniden biçimlendirmiştir. Böylece, görünür olanla görünmeyen, olanla olmayan arasındaki gerilimi estetik bir yüzeye taşımıştır. Ayrıca, perdenin arkasında düz yüzeye yansıtılan projeksiyon video mapping çalışması, statik olan bu yüzeyi geçici imgelerle dönüştürerek zamanla yıkıma uğrayan bir belleğin hareketini temsil eder hâle getirmiştir. Dijital olarak bozulmuş

çizgiler, piksel kırılmaları gibi formlar, bu enstalasyonda zamanın, hafızanın ve mekânın bütünlüğüne dair algıyı parçalamaktadır.

Görsel 5.22. Büşra Kuruçay, Kadastro, 2024, Perde Enstalasyonu, Kumaş Üzerine Dijital Baskı, 300x300 cm, Djital Kolaj: Büşra Kuruçay, Fotoğraf: Ömer Faruk Gözleyici, SBKP Arşivinden.

'Kadastro' çalışmasında, teknik olarak birden fazla medya formunu bir araya getirilmiştir. Önce drone ile elde edilen enkaz görüntülerini dijital kolajla rasterleştirilmiştir.[11] Tapu verileri bu görsellerle birleştirilerek, kayıp alanların görünürlük katmanları çarpıtılmıştır. Ardından bu kolajları Adobe Photoshop yazılımı aracılığıyla dijital olarak düzenlenmiş ve 300x300 cm ölçülerindeki kumaşa bastırıp fiziksel bir perdeye dönüştürülmüştür. Video mapping uygulamasını ise TouchDesigner[12] yazılımı aracılığıyla oluşturulmuştur.

[11] Rasterleştirme, vektör tabanlı (matematiksel tanımlı) görsel unsurların piksel tabanlı bitmap formatına dönüştürülmesi işlemidir. Bu dönüşüm, özellikle dijital kolajlarda filtre, saydamlık ve katman etkileşimi gibi müdahaleleri mümkün kılar (University of Michigan Library, 2024).

[12] TouchDesigner, etkileşimli 3D ve 2D uygulamaları oluşturmak için kullanılan Derivative (Toronto ve Los Angeles) firmasının bir yazılım ürünüdür. "Prosedürel", "düğüm tabanlı", gerçek zamanlıdır ve görsel bir programlama dili olarak kabul edilir. Kullanıcılarına geleneksel bir şekilde programlamaya gerek kalmadan uygulama oluşturmada esneklik sağlamak için tasarlanmıştır. TouchDesigner, çalışma mantığını operatörler (OPs) adı verilen düğümlerle yürütmektedir. Bu operatörler, farklı türlerde işler yapan modüllerdir. Beş ana kategoride sınıflandırılır. Bunlar; TOP (Texture Operator: Görseller, video ve 2D işlemler için kullanılır. Örneğin: Movie File In, Composite, Blur vb.), CHOP (Channel Operator: Zaman serileri, ses ve kontrol sinyalleri için kullanılır. Örneğin: Audio In, LFO, Math vb.), SOP

Bu yazılım, görsel programlama temelli bir node (düğüm) tabanlı yazılımdır ve özellikle gerçek zamanlı görsel işler, interaktif enstalasyonlar, video performansları ve generatif sanat üretimi için kullanılmaktadır (Derivative, 2025). Bu medyada, Perde imajı TouchDesigner yazılımına 3D görsel veri olarak aktarılmış ve farklı operatörler (OPs) kullanılarak generatif sanata[13]/yeni medya sanatına dönüştürülmüştür. Bu video, çizgisel olmayan bir döngüde hareket ederek mekân algısını bozan bir kırılma anını simgelemektedir. Böylece seyirci, sadece izleyen ve mekânın çöküşüne tanıklık eden bir özneye dönüşmüştür.

Bu çalışmanın sergilediği mekânın da bu yapıtla etkileşime girmesi özellikle tercih edilen bir sunum şeklidir. Enstalasyonun sergilendiği duvara yansıtılan video mapping[14], izleyicinin mekânda gezinmesini ve eseri farklı açılardan görsel olarak deneyimlemesini sağlamıştır. Bu deneyim, sanatçıdan izleyiciye uzanan ortak bir travma ve iletişim alanı oluşturmuştur. Ayrıca bu eserin, sanatın sağaltıcı potansiyelinin bir örnek olarak temsil etmesi hedeflenmiştir.

Sonuç olarak "Kadastro" bu üretimde ve projedeki tüm sanatsal formlarda, mekânsal hafızanın dijital estetikle nasıl dönüştürülebileceğine dair bir araştırma alanıdır. Bu iş, görsel bir yerleştirme olmasının yanı sıra var olmayan yerlerin ve yok olan hafızaların izini süren bir kayıt sistemidir. Tıpkı deprem sonrası hâlâ ayakta kalan birkaç perdenin rüzgârda salınışı gibi, bu eser de o sarsılmış belleğin parçalarını dijital bir yüzeye taşıma çabasıdır.

"Solastaljia; Bozumun Kadastrosu" başlıklı sanatsal üretim projesi kapsamında yer alan

(Surface Operator: 3D geometri ve yüzey işlemleri için kullanılır. Örneğin: Sphere, Transform, Merge vb.), DAT (Data Operator: Tablo, metin, veri akışı işlemek için kullanılır. Örneğin: Table DAT, Text DAT, Execute DAT vb.) ve COMP (Component Operator: Arayüzler ve sistem organizasyonu için kullanılır. Örneğin: Container, Button, Render TOP vb.) dur. Her operatör, giriş-çıkışlarla birbirine bağlanır ve non-linear bir akış yaratır. "Non-linear" (doğrusal olmayan) kavramı, TouchDesigner gibi node tabanlı yazılımlarda ve genel olarak sanat, medya ve mühendislik alanlarında akışın düz bir hat üzerinde ilerlemediği, dallanıp budaklandığı, paralel ya da çoklu yollarla yürüyebildiği durumları ifade eder (Derivative, 2025).

[13] Generatif sanat, algoritmalar ve kodlar kullanılarak oluşturulan sanat eserleridir. Sanatçı, belirli kurallar ve parametreler tanımlar ve bu kurallar doğrultusunda bilgisayar programları sanat eserleri üretir. Generatif sanat, insan yaratıcılığı ile bilgisayarın işlem gücünü birleştirir, böylece benzersiz ve tekrarlanamaz eserler ortaya çıkar (Şen, 2024).

[14] Video Mapping (Video Haritalama), ışık ve video teknolojilerini kullanarak fiziksel bir yapıyı, yüzeyi veya objeyi dijital ekran gibi dönüştürme sanatıdır. Binaların, anıtların, doğal peyzajların veya çeşitli nesnelerin üzerine 3D projeksiyonlar yaparak görsel hikayeler anlatır. Video mapping (Video Haritalama), görsel etkiler yaratıp izleyicilerin dikkatini çekmek için kullanılır. Video haritalama kullanılan faaliyetlerde geleneksel video projeksiyonlarının ötesine geçilerek mekânın formuna ve yapısına uygun görsel içerikler oluşturup izleyiciye etkileyici ve sürükleyici bir deneyim yaşatır (INFINIA, 2024).

diğer; “REBIRTH” (Görsel 5.23), “ECHO” (Görsel 5.24) ve “YENİDEN” (Görsel 5.25) başlıklı üç yapay zekâ temelli video çalışma, çevresel felaket sonrası yaşanan solastalji hâlini hem yıkımın yankılarını hem de yeniden var olmanın ihtimalini içeren bir ikilik içinde ele almaktadır. “ECHO”, geçmişe ait bastırılmış ya da henüz çözülememiş travmaların dijital imajlar aracılığıyla tekrar eden izlerini barındırırken; “REBIRTH”, aynı felaket zemininden doğan iyileşmeyi, direnci ve yeniden inşa potansiyelini işlemektedir. Her iki çalışmada da 200’den fazla yapay zekâ temelli durağan görseller[15] üretilip, Kling AI ve Runway gibi araçlarla bu görseller hareketlendirilerek canlandırılmıştır. Ortaya çıkan hareketli kompozisyonlar, After Effects ve DaVinci Resolve gibi video kurgu programlarıyla birleştirilerek tek kanallı anlatılar oluşturulmuştur. “REBIRTH”te kullanılan müziğin sözlerini yazılmış ve Suno AI aracılığıyla seslendirilmiştir. “ECHO”da ise, travmatik belleğin işitsel yankısı olarak rüzgâr sesleri, boşluk ve yankı efektleri kurguya dahil edilmiştir.

Görsel 5.23. Büşra Kuruçay, REBIRTH, 2024, 1.39 sn. AI Video, AI Görseller: Freepik AI, Video Kurgu-Montaj ve Sözler: Büşra Kuruçay, Müzik: Suno AI, SBKP Arşivinden (Video: bit.ly/44dCiX6)

Bu iki yapıt, dijital araçlarla üretilmiş video işleri olmakla beraber, Jean Baudrillard’ın “simülakr” kavramı bağlamında okunabilecek simgesel yeniden üretimlerdir. Baudrillard’a göre simülakr’lar, gerçeğin yerini alarak sahte bir gerçeklik inşa etmektedir. Bu yapay gerçeklik, zamanla kendi başına bir hakikatmiş gibi kabul görmeye başlar (Baudrillard, 1994: 18–19). “ECHO” bu bağlamda, bireyin belleğinde kalmış ama artık maddesel olarak var olmayan mekânların ve kaybolmuş ilişkilerin yapay imgelerle yeniden üretildiği, yani ikinci ve üçüncü dereceden simülakr’ların modellendiği bir sanal

[15] Görsellerden bazıları için bkz. bit.ly/3HPWDu9

yankılar alanıdır. Görüntülerin aslı kaybolmuşken, onların yerini alan yapay imgeler, geçmişin travmatik bir yankısı olarak yeniden ve yeniden devinmektedir. Bu durum, Baudrillard'ın tarif ettiği "simülasyon hipergerçeklik[16]" e karşılık gelmektedir. Çünkü seyirci kaybın kendisini değil, kaybın temsili üzerinden üretilmiş yapay bir deneyimi izlemektedir.

Diğer yandan, "REBIRTH" aynı teorik çerçevede dördüncü derece simülakr'ın, yani hakikatle tüm bağını koparmış simülasyonun, poetik bir biçimidir. Burada imgeler artık bir gerçekliğin temsili değil, tamamen kendi imge dünyalarında doğan, içsel bir estetik bütünlüğe sahip bağımsız yapılar hâline gelmiştir. Umut, doğrudan temsil edilemeyen bir duygu olduğundan, "REBIRTH"te onu çağrıştıran imgeler, soyut kompozisyonlar ve canlanan organik formlar aracılığıyla deneyimlenebilir bir alan hâline getirilmiştir. Bu durum, Baudrillard'ın "gerçekliğin yerine geçen ve onun üzerine katmanlaşan simülasyonlar" yaklaşımıyla örtüşmektedir (Baudrillard, 1994: 35). Bu üretimlerde kullanılan yapay zekâ teknolojileri, araçsal ve kavramsal bir rol üstlenmektedir. Yapay zekâ, bu bağlamda post-humanist sanat anlayışıyla kesişerek, üretim sürecine özerk bir yaratıcı müdahale olarak dahil olmuştur. Böylece izleyici bir görüntü akışına ve simüle edilmiş bir bellek alanına maruz kalır ve bu alan, solastaljinin estetik ve varoluşsal boyutlarını işaret etmektedir. Ayrıca bu bağlamda, yapay zekâ ile üretilmiş bu sahneler gerçek bir felaketi temsil etmekten çok, felaketin estetik simülasyonuna dönüşmüştür. Görselleştirilen yıkım, bir tanıklık ve onun hiper gerçek versiyonudur. Gerçeğin yerini, onun işlenmiş ve estetize edilmiş bir kopyası almıştır. Bu bağlamda, çocuk figürlerinin sessizliği ve oyun alanının donmuş hâli, temsilin ve aynı zamanda failin de yokluğuna işaret eder. Baudrillard'ın (1994) ifadesiyle burada artık temsilin yerini, temsilin simülasyonu almıştır. Yani gerçek olanın yitimi, yapay gerçekliğin üretimiyle yer değiştirmiştir.

[16] Jean Baudrillard'ın simülasyon hipergerçekliği, modern toplumun gerçeklik algısını ve artan simülasyonun etkilerini inceleyerek, yaşadığımız çağın ruhunu öngerebilmiş olması açısından önemli bir kuramdır. Bu kurama göre, yeni medya, iletişim ve teknoloji araçları yoluyla oluşturulan simülasyonlar, insanların gerçekliği algılama şeklini değiştirir. Gerçekliğin yerini gösterge ve işaretlerin aldığı bu algı biçiminde, gerçeklik ve simülasyon arasındaki ilişki muğlaklaşır ve simülasyon bir süre sonra gerçeğin yerini alır (Tekdemir-Dokeroglu ve Tekdemir, 2024). Baudrillard'a göre "Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin, modeller aracılığıyla türetilmesine hiper-gerçek, yani simülasyon denilmektedir" (Baudrillard, 2011: 14).

Görsel 5.24. Büşra Kuruçay, ECHO, 2024, 1.08 sn, AI Video, AI görseller: Freepik AI, Ses: Envato Elements, SBKP Arşivinden
(Video: bit.ly/4lm1UrP)

Her iki çalışma, kaybın görselleştirilmesiyle, hatırlamanın ve unutuşun estetik politikalarıyla da ilişki kurmaktadır. Boş sandalyeler, yıkıntılarla çevrili bir mekânda konumlanırken etraflarına yerleştirilen figürler mekânsal ve ontolojik bir boşluğu görünür kılmaktadır. Bu figürler, bedensizleşmiş, yüzsüz ve durağan halleriyle, temsiliyetin askıya alındığı bir alana işaret etmektedir. Sandalye, fiziksel bir nesne olarak orada olmayanın, terk edilmiş olanın sembolüdür. Perdenin salınımı ya da sandalyeyi örten hafif kumaş, zamansallığın ve belirsizliğin görsel karşılığına dönüşmüştür. Bu nesneler, Charles Sanders Peirce'ün (1931–1958) gösterge kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde; sandalye ve çocuk figürleri ikonik göstergeler, yıkıntılar ise indeksal göstergelerdir. Çünkü doğrudan geçmişte yaşanan bir felaketin izlerini işaret etmektedir (Peirce, 1931–1958). Sembol düzeyindeyse, çocukların etrafında dizildiği ama asla dokunmadığı sandalye, oyun hakkının, çocukluk deneyiminin ya da aidiyetin kaybını temsilleştirmiştir.

Her iki videoda da Roland Barthes'ın (1977) studium ve punctum kavramlarıyla açıklanabilecek detaylar vardır. Örneğin, durağan figürlerin yüzsüz/kimliksiz oluşu, salınan sandalyenin boşluğu ya da kırılmış bir zemin üzerinde açan tekil bir bitki, izleyicide estetik ve duygusal bir algı oluşturmuştur. Studium düzeyinde bu imgeler izleyiciye bilgi sunarken, punctum düzeyinde, kişisel belleği harekete geçirerek izleyiciyi duygusal düzleme yönlendirmektedir. Barthes'a göre punctum, izleyicinin kişisel travmalarıyla bağ kuran, önceden planlanmamış ve doğrudan duygulanımsal tepki oluşturan göstergedir (Barthes, 1977).

Jacques Rancière'in (2004) algı rejimleri kuramıyla bakıldığında, her iki videoda da

görünürlük-politikası yeniden biçimlenmektedir. Duyulan seslerin bedeni yoktur. Bu görülen nesnelerse geçmişe aittir ama geleceğe dair hiçbir vaat taşımamaktadır. Bu rejim, izleyicinin görme biçimini ve duygulanım rejimini de yeniden düzenlemektedir. Özellikle "REBIRTH"te çocukların sabit konumlanışı ve sesin yokluğu, varoluşsal bir tanınma talebini görünür kılmaktadır. Oyun başlatılamaz, çünkü oyun artık sadece bir hatıradır. Bu sessizlik, estetik olanla politik olanın buluştuğu bir eşik üretmektedir. Rancière'in (Rancière, 2004) ifadesiyle bu tür bir görsel düzenleme, duyusal olanın paylaşımında yeniden dağıtımı temsil etmektedir.

Solastalji, bu iki video çalışmasının duygusal ve kavramsal temelini oluşturur. Tanıdık olanın dönüşümü, evin artık ev olmaktan çıkışı ve çocukluğun mekânsal belleğinin silinişi, bu üretimlerde görsel ve işitsel kodlarla işlenmiştir. Yıkıntılar arasında salınan bir sandalye ya da sabitlenmiş bir oyun alanı, fiziksel bir kaybı ve duygusal bir kopuşun da temsil etmektedir. Görsel üretimler, izleyiciyi izleyen bir konumdan çıkararak, hatırlayan, sorgulayan ve hisseden bir özneye dönüştürmektedir. Belleğin çöküntülerinde yankılanan bu sahneler kişisel ve kolektif bir yas alanı inşa etmektedir. Bu anlamda "ECHO" ve "REBIRTH", yapay zekâ destekli video üretimi olmalarının yanı sıra solastalji çağında hafızanın estetik politikalarını araştıran dijital sanat formlarıdır.

Her iki video çalışması da "I'll Play Too" başlıklı serginin, İstanbul Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri ve Adıyaman Kommagene Kültür Merkezi'nde açılan edisyonlarında, mekâna özgü olarak ekranlar aracılığıyla sergilenmiştir. Adıyaman'daki sergide felaketin doğrudan izlerini taşıyan coğrafya bağlamında "ECHO" izleyiciyle daha doğrudan duygusal ve paylaşımlı bir temas kurarken, İstanbul'daki izleyici için "REBIRTH" metaforik bir yeniden doğuş ve empati alanı işlevi görmüştür. Bu farklı mekânsal bağlamlar, işlerin simüle ettiği gerçeklik katmanlarının izleyici tarafından nasıl yorumlandığına dair yeni okuma olanakları sunmuştur.

Görsel 5.25. Büşra Kuruçay, YENİDEN, 2024, 2.02 sn. AI Video, Video Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, AI Görseller: Freepik AI, Görsel AI Canlandırma: Runway M-Gen 3, SBKP Arşivinden (Video: bit.ly/4nf0tNI)

Bu iki videoya ek olarak, diğer yapay zekâ temelli üretilen "Yeniden" (Görsel 5.25) adlı video, afet sonrası travmanın ardından gelen yeniden yapılanma ve içsel toparlanma sürecine odaklanmaktadır. Bu eserde, zamansal olarak döngüsel biçimde kurgulanmış görseller ruhsal ve mekânsal yeniden doğuşun olasılığını araştırmaktadır. Kullanılan görsellerdeki titreşimli geçişler, katmanlı dokular ve yarı saydam formlar, fiziksel yıkım ile duygusal çözülmenin simgesel karşılıklarını oluşturmaktadır. Yapay zekâ ile üretilen imajlar, belirli bir gerçekliğe referans vermektense, Baudrillard'ın dördüncü derece simülakr kavramına uygun biçimde, kendi anlam dünyasını kuran, öznel bir yeniden var oluş anlatısı sunmaktadır. Bu bağlamda "Yeniden", teknolojinin sunduğu estetik imkanları kullanarak, felaket sonrası varoluşsal sorgulamaların göstergesi hâline gelmiştir.

Sonuç olarak, bu üç video yapay zekâ teknolojileriyle üretilmiş dijital sanat eserleri niteliklerinin yanı sıra travmatik kayıplar ve yeniden inşa süreçlerine dair görsel-işitsel simülakr'lar olarak okunabilir. Bu çalışmalar estetik ve kavramsal olarak post-travmatik çağdaş görsel üretim örnekleri olarak değerlendirilebilirler.

Görsel 5.26. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'5, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AR Uygulaması, 100x90 cm, SBKP Arşivinden
(İlgili Arşiv: bit.ly/4lkCsmB) (YZ Medya: bit.ly/3GalLeA)

Görsel 5.27. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'4, 2024, 90x60 cm, Kâğıt Üzerine Matbaa Mürekkebi, Monotipi Baskı, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, SBKP Arşivinden
(İlgili Arşiv: bit.ly/4lkCsmB) (YZ Medya: bit.ly/447q0B3)

"Röntgenimsiler" serisinde (Görsel 5.26-5.34), afet sonrası mekânsal yıkımı, fiziksel çöküşün ötesinde psikolojik, kültürel ve varoluşsal bir yarılma biçimi olarak ele alan katmanlı bir sanatsal önerme sunmaktadır. Bu seri, geleneksel resim tekniklerin ve dijital araçların bir araya geldiği disiplinlerarası bir üretim pratiğine dayanmaktadır. Monotipi baskı ve akrilik boya gibi el yapımı yöntemlerle başlayan bu üretim süreci, dijital manipülasyon ve artırılmış gerçeklik (AR) yazılımı olan Artivive uygulaması ile zenginleştirilerek izleyiciye çok katmanlı bir görsel deneyim alanı açmaktadır. Bu bağlamda seride imgelerin kendisine ve izleyiciyle kurulan ilişkiye odaklanmıştır. Ayrıca mekânsal bellek, travma ve aidiyet temaları etkileşimli bir düzleme taşınmıştır.

Bu üretimler, biçimsel olarak geleneksel malzemelere dayalı bir sanat anlayışını ve medya sanatının sunduğu çoklu deneyim biçimlerini içermektedir. “Röntgenimsiler” serisi, dijital katmanlama, artırılmış gerçeklik (AR) ve izleyici etkileşimi gibi unsurları barındırarak dijital çağın estetik imkânlarını araştıran çağdaş bir sanatsal duruşun örneğini temsil etmektedir. Bu yönüyle seri, Lev Manovich’in (2001) tanımladığı şekliyle dijital sanatın karakteristikleri olan “çok katmanlı anlatı yapısı” ve “veri görselleştirmesi” gibi özellikleri içinde barındırmaktadır.

Görsel 5.28. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler’5-Detay, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AR Uygulaması, 100x90 cm, SBKP Arşivinden
(İlgili Arşiv: bit.ly/4lkCsmB)

Eserlerin üretiminde TouchDesigner, Adobe Photoshop, Adobe After Effects ve Artivive Creator gibi dijital yazılımlar kullanılmıştır. Kâğıt işler monotipi baskı, karakalem ve akrilik boya katmanları ile hazırlanmış ve ardından taranarak dijital ortama aktarılmıştır. Ardından bu dijital imajlar yapay zekâ platformları ve After Effects gibi video düzenleme yazılımlarında düzenlenerek hareketli dijital medyalara dönüştürülmüştür. Son olarak, bu kolajlar, Artivive platformu aracılığıyla artırılmış gerçeklik katmanlarına dönüştürülmüştür. Kullanılan bu araçlar, üretim kolaylığı sağlamıştır ve ilaveten bu araçlar görsel anlatının katmanlarını genişletme ve izleyici ile kurulan etkileşimi derinleştirme potansiyeli taşımıştır.

Görsel 5.29. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'2, 2024, KÜMB Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Dr. Osman Varol Özel Koleksiyonuna Aittir (İlgili Arşiv: bit.ly/4lkCsmB) (YZ Medya: bit.ly/3ZJT66Q)

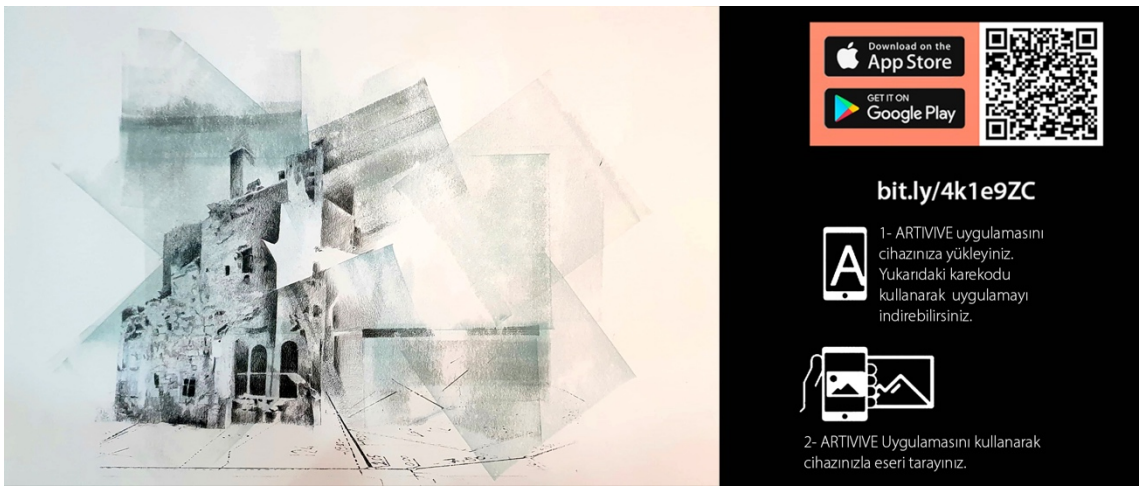
Artivive uygulaması aracılığıyla gerçekleşen artırılmış gerçeklik tabanlı deneyim, dijital ortamda ikinci bir hareketli görsel katman oluşturarak, izleyicinin bakmakla yetinmeyip, dijital olarak "görme biçimlerini" dönüştürdüğü bir karşılaşma yaratmaktadır. Böylece yapıt, Barthes'ın fotoğrafın "delici" etkisi olarak nitelendirdiği punctum[17] kavramına benzer şekilde, dijital bir dokunuşla belleği delip geçen bir yapıya kavuşmuştur. Bu dokunuş, izleyiciyi pasif konumdan çıkararak eseri yeniden inşa eden bir özneye dönüştürmüştür.

Görsel 5.30. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'3, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 100x90 cm, SBKP Arşivinden
(İlgili Arşiv: bit.ly/4lkCsmB) (YZ Medya: bit.ly/468RqHT).

[17] Punctum: Barthes'ın "studium" (genel kültürel anlam) ile ortaya koyduğu ikinci anlam düzeyidir. Punctum, izleyicide kişisel, derin ve duygusal bir etki bırakan; çoğu zaman beklenmedik bir öğeyle gözün içine işleyen detaydır. Bu kavram, fotoğrafın izleyicide bıraktığı güçlü etkinin kavramsallaştırılmasıdır (Barthes, 1996).

Görsel 5.31. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'7, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Adıyaman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Özel Koleksiyonuna Aittir
(İlgili Arşiv: bit.ly/4lkCsmB). (Eser YZ Medyası: bit.ly/44ff2bg)

Ayrıca, bu tür dijital yerleştirme ve AR teknolojisiyle deneyimlenen işler, sanatın maddesizleşmesi, aura'nın dijitalleşmesi ve mekânın yeniden tanımlanması gibi güncel dijital sanat tartışmalarıyla da kesişmektedir. Bu anlamda, "Röntgenimsiler" serisi, yeni medya estetiği bağlamında, klasik temsili yapının dışına çıkarak, üretim sürecini ve izleyici deneyimini radikal biçimde dönüştürmektedir. Böylelikle bu işler görsel bir sunum, bir veri tabanlı bellek arayüz ve bir görsel-psikolojik arşiv olarak değerlendirilebilir.



Görsel 5.32. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'8, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Av. Abdurrahman Tutdere Özel Koleksiyonuna Aittir
(İlgili Arşiv: bit.ly/4lkCsmB) (Eser YZ Medyası: bit.ly/45Cqgcf).

Eserlerde sıkça karşılaşılan yıkılmış binalar, boşluklar, bembeyaz perdeler ve solgun mavi tonlar, mimari yapının çöküşünü, varlığın ve kimliğin sarsılmasını da temsil etmektedir. Perde, bu bağlamda çifte anlam üretmektedir. Bir yandan mahremiyeti, ev içi

yaşamı ve geçmişin hatıralarını simgelerken, diğer yandan boşlukta salınarak yokluğun izini sürmektedir.

Görsel 5.33. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'9, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Prof. Dr. Mehmet Keleş Özel Koleksiyonuna Aittir (İlgili Arşiv: bit.ly/4lkCsmB) (Eser YZ Medyası: bit.ly/4jXnRMF)

İzleyici, Artivive uygulamasıyla bu imgelerin arkasına geçerek adeta bir röntgen bakışıyla mekânsal travmanın görünmeyen katmanlarını gözlemleyebilir hâle gelmektedir. Bu, sanat eserinin yüzeyini aşan bir görme biçimi olduğu kadar görsel kültürün hipergerçekliğine dair de eleştirel bir yaklaşım olmuştur.

Jean Baudrillard'ın Simülakr'lar ve Simülasyon (1994) başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu "simülakr" kavramı, bu eserlerin kavramsal zeminini güçlendiren temel teorik referanslardan biridir. Baudrillard'a göre günümüz toplumunda gerçek, yerini hipergerçekliğe bırakmıştır. Artık görüntüler, gerçekliğin kendisinden daha baskın ve ikna edici hâle gelmiştir. "Röntgenimsiler" serisinde yer alan imgeler, tam da bu hipergerçeklik evreninde konumlanmıştır. Perdelerin, boşlukların ve enkazların görsel temsili, izleyiciye salt bir belge olmasının haricinde geçmişin yeniden üretilmiş ve yeniden gösterilmiş bir formunu sunmaktadır. Bu imgeler, bir tür travma simülakr'ı olarak işlev görmektedir. Böylece izleyici ne tam olarak geçmişi gözlemlemekte ne de bugünü yaşamaktadır, bir tür görsel aralıkta gezinmektedir.

Görsel 5.34. Büşra Kuruçay, Röntgenimsiler'1, 2024, KÜMB, Kurşun Kalem, Akrilik ve YZ ile AG Uygulaması, 42 x 59,4 cm, SBKP Arşivinden, Eser Prof. Dr. Selcen Yüksel Perktaş Özel Koleksiyonuna Aittir
(İlgili Arşiv: bit.ly/4lkCsmB) (Eser YZ Medyası: bit.ly/3HUJYGr)

Bu yapıtlar, Roland Barthes'ın (1977) göstergebilimsel kuramı çerçevesinde incelendiğinde, denotatif ve konnotatif[18] anlam düzeylerinde bazı işaretler taşımaktadır. Perde, ilk anlamda bir eşya olarak okunabilirken, ikinci anlamda yitirilmiş hayatlara, örtülen acılara, kaybolan mahremiyete ve hafızaya işaret etmektedir. Yıkıntıların tekrar eden geometrik dijital katmanlarla çerçevelenmesi ise travmanın zamansal ve mekânsal sürekliliğine dair görsel bir delil üretmektedir. Bu katmanlar, raster hataları ve art arda bindirmelerle oluşturulmuş gibi görünerek bellek kırılmalarını fiziksel forma dönüştürmektedir.

Sanatsal üretimlerin izleyiciyle kurduğu ilişki, bu projede estetik düzlemle birlikte duygusal ve sosyolojik düzeylerde işlemektedir. Projeye dahil edilen ve sonuç raporuna[19] eklenen anket sonuçları, yerel-ulusal basın haberleri, sosyal medya paylaşım ve etkileşim verileri gibi nitel veriler izleyici deneyimini belgeleyerek sanatın toplumsal etkileşim potansiyelini somutlaştırmıştır. Bu bulgular, sanatın bir temsil aracı niteliğinin yanı sıra, duygusal ve bilişsel bir yüzleşme mekânı olabileceğini göstermektedir.

"Röntgenimsiler", Solastalji olgusunu yapıtlara imgelerle kodlarken diğer taraftan bedensel ve görsel olarak deneyimletmeyi amaçlayan bir seri olarak okunmalıdır. Solastalji, Glenn Albrecht (2005) tarafından tanımlandığı biçimiyle, hâlihazırda içinde yaşanılan çevrenin yıkımı karşısında hissedilen bir ev özlemidir. Bu yapıtlar, bu ev

[18] Denotatif anlam, bir gösterenin sözlükteki temel, doğrudan anlamıdır; **konnotatif** anlam ise kültürel, duygusal ve çağrışımsal anlam katmanlarını içerir. Barthes, bu iki anlam düzeyi aracılığıyla imgelerin çok katmanlı okunabileceğini savunur (Barthes, 1996).

[19] Proje sonuç raporu için bkz. bit.ly/4ekZ4RE.

özlemini mimari ve metaforik düzeyde yeniden üretmektedir. İzleyici, bu yapıtlarda yer alan göstergelerde kendi travmalarına ve kayıplarına dair bir yankı bulunmaktadır. Tıpkı simülakr'ların boşlukta yankılanan yansımalarına benzemektedir.

Görsel 5.35. "I'll Play Too…Bende Oynayacağım…" Sergisi 1. Edisyon Tanıtım Materyalleri, 2024, A: Afiş, 70 x 100 cm, Grafik Tasarım: Büşra Kuruçay, B: Sergi Tanıtım Videosu 00.22 sn. Ekran Görüntüsü, Video Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, SBKP Arşivinden
(İlgili Arşiv: bit.ly/3TAHrDE)

Görsel 5.36. "I'll Play Too…Bende Oynayacağım…" Sergisi 2. Edisyon Tanıtım Materyalleri, 2024, A: Afiş, 70 x 100 cm, Grafik Tasarım: Büşra Kuruçay, B: Sergi Tanıtım Videosu 00.22 sn. Ekran Görüntüsü, Video Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, SBKP Arşivinden
(İlgili Arşiv: bit.ly/3TAHrDE)

"Solastaljia; Bozumun Kadastrosu" projesi kapsamında, tüm bu üretimlerin yer aldığı sergiler düzenlenmiştir (Görsel 5.35-5.38). "I'll Play Too…" başlıklı sergi dizisinin iki edisyonu, "Solastaljia; Bozumun Kadastrosu" projesinin bireysel üretimlerini görünür kılmanın yanı sıra, bu üretimlerin sosyo-psikolojik bağlamlarda izleyiciyle buluştuğu mekânlara dönüştürmüştür. Derya Yücel'in küratörlüğünde 5–15 Kasım 2024 tarihlerinde İstanbul Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri'de ilki ve Yaprak Tanrıverdi'nin

küratörlüğünde 2–13 Aralık 2024 tarihlerinde Adıyaman Kommagene Kültür Merkezi'nde ikincisi gerçekleştirilen bu sergiler, afet sonrası yaşanan solastaljik deneyimi mekânsal ve duyusal hafızaya dayalı bir estetik dille yeniden inşa etmeyi amaçlamıştır.

Sergilerin mekâna özgü kurgusu sayesinde işler bağlama göre farklı anlam katmanları üretme potansiyeli kazanmıştır. İstanbul'daki edisyon, yapay zekâ ile oluşturulmuş video işlerinin kavramsal çerçevesini vurgularken, Adıyaman'daki sergi, izleyicilerin doğrudan afet sonrası yaşamla ilişkili duygularını tetikleyen bir deneyim alanına dönüşmüştür. Bu çift yönlü etkileşim, Jacques Rancière'in "duyusal rejim" kavramı bağlamında değerlendirildiğinde, sanatsal üretimin görsel, politik ve etik bir karşılaşma alanı sunduğunu ortaya koymaktadır (Rancière, 2004).

Sergi sürecine entegre edilen kolektif üretim atölyeleri ve sonrasında uygulanan anket[20] formları, izleyicilerin ve katılımcıların duygulanımsal ve bilişsel tepkilerini sistematik biçimde belgelemeyi hedeflemiştir. Uygulanan bu nitel araştırma yöntemleri, sanatın estetik yapısının yanı sıra toplumsal bellekle ilişkilenen bir etkileşim alanı olduğunu ortaya koymuştur.

Görsel 5.37. "I'll Play Too…Bende Oynayacağım…" Sergisi 1. Edisyon Sergi Anları, 2024, Fotoğraf, SBKP Arşivinden
(İlgili Arşiv: bit.ly/43XJZC7)

Anketlere katılan bireylerin yanıtları incelendiğinde, en sık dile getirilen duygunun "umut" olduğu gözlemlenmiştir. Katılımcılar, özellikle afet sonrası yıkımın ardından gelen yeniden yapılanma ve iyileşme süreçlerini umut verici bir şekilde

[20] Proje kapsamında yapılan anketlerden bazıları için bkz. bit.ly/3T21WJp.

deneyimlediklerini belirtmişlerdir. Bu umudun, özellikle dijital sanatın sunduğu olanaklar sayesinde geçmişle yüzleşme ve yeni anlamlar üretme potansiyeliyle güçlendiği anlaşılmıştır.

Bununla birlikte, katılımcılar yanıtlarında sıklıkla "belirsizlik", "kaygı", "evsizlik hissi", "yalnızlık" ve "direnç" kavramlarını ifade etmişlerdir. Bu duygular, Glenn Albrecht'in (2005) ortaya koyduğu biçimiyle, solastaljinin tanımlayıcı göstergeleri arasında yer almaktadır. Anketlerde ifade edilen "eve dönme isteği" ya da "artık geri dönüşün imkânsızlığı" gibi ifadeler, bu kavramın bireysel ve kolektif düzlemde nasıl tezahür ettiğini gözler önüne sermektedir. Sergi süresince katılımcılar tarafından yapılan yorumlar, özellikle YZ ile üretilmiş video işlerinde, geçmişin yankılarıyla yüzleşmenin travmatik belleği canlandırdığı kadar, bu belleği dönüştürme imkânı da sunduğunu göstermektedir.

Görsel 5.38. "I'll Play Too…Bende Oynayacağım…" Sergisi 2. Edisyon Sergi Anları, 2024, Fotoğraf, ADYÜ KİK Haber Arşivi
(İlgili Haber: bit.ly/4ljqFVB)

Bu bulgular, sanatın izleyiciyle kurduğu ilişkinin salt görsel bir estetikten ibaret olmadığını, aynı zamanda politik, duygusal ve varoluşsal düzeylerde bir karşılaşma biçimi olduğunu göstermektedir. "I'll Play Too" sergileri bu anlamda, sanatın duygusal iyileşmeyi ve toplumsal farkındalığı teşvik edici gücünü görünür kılmıştır. Anketlerden elde edilen nitel veriler, sanatsal üretimin bireysel ifade sahası olmasının yanında kolektif duyguların haritasını çıkarma aracı olarak da işlev gördüğünü göstermektedir.

Bu açılardan projenin kavramsal ve sanatsal hedefleri, "I'll Play Too" sergileri için hazırlanan sergi metni, projenin ve sergilerin sanatsal yaklaşımını, kavramsal ve teknik yapısını özetler niteliktedir. Bu sergiler için hazırlanan sergi bilgi metni şu şekildedir;

"'I'll Play Too…'
Heidegger, varoluşun; ancak bir varoluş alanı içerisinde mümkün olduğu ve insanın var olabilmesi için bir yer'in gerekli olduğuna inanır. Doğanın bireyin yenilenmesinin, huzurun, zevkin ve kültürel oluşumların

temeli olduğunu savunur. Yeryüzü ve evren, bireyin en kapsayıcı evidir. Jale Erzen, 3 Habitus adlı eserinde, insanın dünyaya geldiği andan itibaren kendisine bir yer açtığını ve ondan ayrılana dek bir "yer" mücadelesi verdiğini aktarır ve insanın bir sosyal sınıfa, bir gruba ait olmaktan önce bir yere ait olduğunu dile getirir. Ayrıca bireyin varlığının oluşumunda sosyal sınıfın değil sosyal mekânın belirleyiciliğine vurgu yapar. Bu bağlamda yeryüzündeki çoğunlukla beton izlerimiz olan yapılar, yerleşik düzenin ve bir şehre ait olmanın göstergesidir. Şehir bireyi sosyal, yaşamsal, ekonomik olarak saran yapılar dizisinden öte, bir belleğe sahip olan yaşam alanlarıdır.

Bireylerin güvenli yaşam alanları, yanlış ya da kontrolsüz eylem ve uygulamalar neticesinde en güvensiz alana doğru kayabilir. Jale Erzen'e göre çevre sorunları, yeryüzü ile kurulmuş yanlış ilişkilerin bir sonucudur. Denilebilir ki çevre bizim estetik yaratıcılığımızın bir ürünüdür. Dolayısıyla yeryüzünün bozulması insanlığın farkında olmadığı bir hastalığının tezahürüdür. Bilinçsiz şehirleşme sonrası yaşanılan yıkım ve bozulmalar sadece bireyin değil toplumun kültürel varlığını da yok etmektedir. Ait olduğu yer'ini kaybetmesi, çocukluğunda yaşadığı ana kadarki belleğinde yer edinen mekanların silinmesi ve güvende hissettiği yeryüzünün birkaç dakikada tekinsiz bir alana dönüşmesi bireyde bir solastalji durumuna neden olabilir. Bireyi asıl var eden mekâna ait izler silindiğinde ve parçası bulunduğu toplumsal yapı içerisindeki tüm diyaloglardan uzaklaşmak, bireyin zihninde kalan anıların canlanmasını ve varlığını zorlaştırabilir.

Yürütücülüğünü Büşra Kuruçay'ın, mentorluğunu Derya Yücel'in üstlendiği ve Avrupa Birliği CultureCIVIC: Kültür ve Sanat destek Fonu ile desteklenen Solastaljia; Bozumun Kadastrosu Sanatsal Üretim projesi, Adıyaman'ın değişen şehir manzaralarına solastalji kavramı çerçevesinde bir iç bakışla dijital sanat ve yeni medya araçları aracılığıyla kişisel ve toplumsal izlenimleri aktarmayı amaçlamaktadır. Projenin ilk sergisi olan "I'll Play Too…" farklı disiplinlerden bir dizi eser sunmaktadır. Bu eserler arasında "Röntgenimsiler" başlıklı baskı, karakalem ve akrilik uygulamalarla üretilmiş çalışmalar; yapay zekâ araçları yardımıyla canlandırılan artırılmış gerçeklik deneyimleri sunan kâğıt işlerle desteklenmiştir. Aynı zamanda "ECHO" ve "REBIRTH" başlıkları altında, yapay zekâ tarafından oluşturulan görüntülerden hazırlanan videolar sergilenmektedir. Video art çalışması "I'll Play Too...", Loop Video uygulamasıyla izleyici karşısına çıkarken, "Kadastro" adlı çalışma ise enstalasyon ve video mapping uygulamalarıyla sunulmaktadır.

Serginin odak noktasını, doğal felaketin ardından sanatçının zihninde yer eden "perde" imgesi oluşturmaktadır. Evleri ve yaşanmışlıkları simgeleyen bu perdeler, aidiyet ve ev metaforu olarak ele alınmıştır. Sanatçı, yıkılan binalardan sarkan bu perdeleri, kaybolan aidiyetin ve yaşanmışlıkların sembolü olarak değerlendirmektedir. "I Play Too…" video art çalışması, bu perdeler aracılığıyla yaşanmışlıkları yansıtırken, yıkıntılar arasında oynayan çocukların seslerini hareketli bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. Çocukların, her türlü olumsuzluğa rağmen, distopik bir ortamda bile oynamaya devam edebilmeleri, sanatçı için varoluşu sürdürme ve iyileşme adına bir umut ışığı teşkil etmektedir. Bu eser, sanatçının zihin dünyasındaki izleri hareketli imajlarla izleyiciye aktarırken, videonun ses tasarımı ile içsel bir iyileşme çabasını da dışa vurmaktadır.

ECHO ve REBIRTH başlıkları altında yapay zekâ kullanılarak oluşturulan görüntülerden hazırlanmış video çalışmaları, felaket sonrası deneyimlenen duygu durumlarına derinlemesine odaklanmaktadır. Bu eserlerde hem hareketli hem de durağan imajlar kullanılarak, izleyicilere güçlü bir görsel ve duygusal anlatım sunulur. ECHO adlı çalışmada, yıkım sonrası bireylerin hissettikleri "solastalji" adı verilen psikolojik durum, yani geçmişteki kayıpların ve değişen çevrenin yol açtığı umutsuzluk, huzursuzluk ve acı detaylı bir biçimde ele alınmaktadır. Bu video, ayrıca kaybedilen bireysel ve kentsel kimliklere duyulan özlemi ve kayıpların etkisini görselleştirmeye çalışır. Diğer yandan, REBIRTH isimli yapım, yaşanmışlıktan ders alarak yeniden var olmayı, umut ve yeniden doğuş temasını sanatla buluşturur. Yapay zekâ tarafından seslendirilen anlatım ve müzikle desteklenen bu eser, yaşanmışlıkların ardından gelen umudu ve yenilgileri aşıp yeniden düzenin tesis edilmesini keşfetmeyi hedefler. Her iki video çalışması da felaket sonrası hayata dair derin ve çok yönlü bir perspektif sunarak, çoklu disiplinlerarası katmanlardan izleyiciye kavramsal bütünlüklü bir deneyim yaşatmayı amaçlamaktadır.

Bu serginin üç ana dijital sanat formu olan "I'll Play Too…," "Echo," ve "Kadastro"; kendi iç yapılarıyla mekâna özgü yankılanan ses enstalasyonları yaratmakta, olumsuz duyumlar içinde umuda ve oyunun sağaltıcı arayışına işaret eden bir deneyim sunmaktadır."

Sonuç olarak, "Solastaljia; Bozumun Kadastrosu" projesi, solastalji kavramını disiplinlerarası yöntemlerle derinlemesine inceleyen, dijital sanat, video art ve artırılmış gerçeklik gibi güncel tekniklerle ifade eden kapsamlı bir sanatsal girişimdir. Bu çalışma, bireysel ve toplumsal hafıza, mekân ve aidiyet gibi kavramları sorgulayan ve bu

konularda toplumsal farkındalık yaratmayı hedefleyen güçlü bir görsel ve kavramsal bütünlük içermektedir.

5.3. SOLASTALJİ TEMALI DİĞER AI ÜRETİMLER VE KOD AI PROJESİ

Doğal felaketlerin neden olduğu fiziksel yıkım, bireylerin duygu durumlarını, toplumsal belleklerini ve kavramsal algılarını derinden etkileyen bir çözülme sürecinin habercisi olabilmektedir. Bu tür felaketler, insanların mekanla olan ilişkilerini ve bu mekanların anlamlarını sorgulamalarına yol açarak, kolektif hafızada ve bireysel deneyimlerde kalıcı izler bırakabilir. Böylece, sadece fiziksel alanlarda değil, insan psikolojisi ve sosyal yapı üzerinde de derin yıkımlara yol açan bir etki yaratmaktadır. Bu bağlamda, doğal felaketlerin sonuçları çok boyutlu bir içsel çözülme ve yeniden yapılandırma sürecini tetiklemekte, insan deneyiminin çeşitli katmanlarını etkileyebilmektedir. Bu bağlamda, "Gördük" (Görsel 5.39) başlıklı yapay zekâ destekli video çalışması, 6 Şubat 2023 tarihinde yaşanan depremin Adıyaman'daki mekânsal ve duygusal yıkımını solastalji kavramının içsel derinliğiyle yeniden düşünmeye açan bir sanatsal üretim olarak konumlanmaktadır. Bu video, bir felaketin izlerini belgeleyen bir medya ürünü olarak yıkımın tanıklığını, kolektif hafızayı ve kaybın görsel antropolojisini taşıyan çok katmanlı bir deneyim alanıdır.

Yapay zekâ destekli üretim tekniklerinden faydalanarak inşa edilmiş olan bu eser, geleneksel anlatım yapılarının sınırlarını aşarak mimari kalıntıları ve bedensel ile ruhsal enkazları görüntülerin aracılığıyla yeniden şekillendirmektedir. "Gördük", belgesel film formatına benzer bir yapı taşımasına rağmen, yapay zekâ tarafından üretilen imgelerin gösterge belirsizliklerinde gerçeğin ve simülakr arasındaki çizgileri bilinçli bir şekilde bulanık hale getirmektedir. Jean Baudrillard'ın (1994) simülakr kavramı perspektifinde değerlendirildiğinde, bu video eser, gerçekliğin yerini alan görsel imgelerin ötesine geçerek, kaybedilenin temsilindeki imkânsızlık vurgusunu öne çıkarmaktadır. İzleyici, tanıdık yıkım görüntüleriyle yüzleşmek yerine, kaybedilen bir mekân duygusunun algoritmik yankısına tanıklık eder ve bu durum, izleyicinin öznel deneyiminde derin bir iz bırakabilmektedir.

Görsel 5.39. Büşra Kuruçay, 'Gördük', 2025, 00.59 sn. Ekran Görüntüsü, 01.59 sn. AI Video, Video Kurgu-Montaj ve Metin: Büşra Kuruçay, AI Görseller: Freepik AI, Görsel AI Canlandırma: Kling AI, Müzik: Envato Elements,
(Video: bit.ly/4kSRMqx)

Video boyunca yer alan, yapay zekâ tarafından oluşturulup yine YZ platformları aracılığı ile canlandırılan imajlar (Görsel 5.40-5.42), bir yandan tanıdık diğer yandan ise tekinsizdir. Bu estetik ikilik, Freud'un (1919) "das Unheimliche" (tekinsiz) kavramı ile örtüşerek, evin (heim) yitirilmesini ve o yitim karşısındaki huzursuzluk hissini tetiklemektedir. Görsel kompozisyonlar, fiziksel enkazın ötesine geçerek kültürel belleğin enkazlaştırılmasını kodlamaktadır. Bu yönüyle video, Timothy Morton'un (2013) "karanlık ekoloji" teorisinde dile getirdiği gibi doğayla kurulan ilişkinin romantize edilmeden, rahatsız edici ve yüzleşilmesi gereken bir gerçeklik olarak ele alınması gerektiğini hatırlatır. Yapay zekâ burada yalnızca bir teknik araç değil, aynı zamanda imgelerin görünürlük rejimini sorgulayan poetik bir unsur olarak çalışmaktadır.

Görsel 5.40. Büşra Kuruçay, 'Gördük', 2025, Video için Hazırlanan Durağan AI Görsel, AI Görselleştirici: Kling AI
(Video: bit.ly/4kSRMqx)

“Gördük” videosunun üretim süreci, sanatsal araştırma metodolojisinin deneyimsel ve eleştirel boyutlarıyla şekillenmiştir. Deprem sonrası Adıyaman’da yapılan saha araştırmaları sırasında çekilen görseller, ses kayıtları, tanıklıklar ve mimari izler, yapay zekâ destekli yazılımların öğrenme veri tabanlarına istemler (prompt) aracılığıyla eklenerek dönüştürülmüştür. Bu süreçte kullanılan üretim teknikleri biçimsel estetik olmasının yanı sıra etik sorumlulukların da bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Özellikle felaket temsillerinin sömürüye açık doğası, Roland Barthes’ın (1977) fotoğraf ve ölüm ilişkisine dair çözümlemeleri ışığında, imge üretiminde dikkatli ve eleştirel bir süzgeçle ele alınmıştır. Travmatik ve korkunç bir durumun estetize edilmesinin sebebi ise, yaşanılan durumu kabullenme çabası, kayıplara saygı ve ruhsal sağaltma şeklinde okunabilir.

Göstergebilimsel açıdan, videoda kullanılan görsel ve işitsel motifler, bir tür “yas dili” kurmaktadır. Enkazların üzerinden süzülen toz, yıkımı ve unutuluşun, görünmezleşmenin ve kaybın simgesine dönüşmektedir. Kamera hareketleri, izleyicinin bakışını yerleştirilmiş bir tanıklık konumuna davet ederken ses tasarımı, geriye kalan sessizliğin içindeki çığlığı duyumsatmaktadır. Bu bağlamda video, Barthes’ın “punctum” olarak tanımladığı, izleyiciyi içsel olarak etkileyen anımsatıcı imgelerle yüklüdür. Anlam, burada yalnızca gösterilende değil, gösterilemeyende ve temsilin eksik kaldığı boşluklarda da açığa çıkmaktadır.

Görsel 5.41. Büşra Kuruçay, ‘Gördük’, 2025, Video için Hazırlanan Durağan AI Görsel, AI Görselleştirici: Kling AI
(Video: bit.ly/4kSRMqx)

Kavramsal olarak “Gördük”, solastaljinin bir kayıp hissi ve aynı zamanda bir görme biçimi olduğunu önermektedir. Albrecht’in (2005) tanımıyla solastalji, çevresel kayıpların yasını tutması ve bireyin içinde bulunduğu yerde bile artık kendini “ev”inde

hissetmemesi durumudur. Bu video, izleyicinin görme pratiğini de dönüştürerek bu yersizleşme duygusunu yansıtmaktadır. Görmek, burada bir tanıklık eylemi olmaktan öte, yitirilenin artık geri getirilemeyeceğinin kabullenişini duygusal bir katmanına dönüştürmektedir. İzleyici görmektedir ve o "görme"nin yükünü taşımaktadır.

Görsel 5.42. Büşra Kuruçay, 'Gördük', 2025, Video için Hazırlanan Durağan AI Görsel, AI Görselleştirici: Kling AI
(Video: bit.ly/4kSRMqx)

"Gördük" başlıklı video çalışması, bağımsız bir sanatsal üretim olarak dijital sanatın yerel hafıza ve afet sonrası kolektif duygularla kurduğu ilişkiyi sorgulayan bir örnektir. Herhangi bir kurumsal proje ya da sergiye entegre edilmeden bireysel olarak üretilen bu eser, dijital sanat pratikleri bağlamındaki düşünsel ve estetik arayışların, 6 Şubat 2023 depremi sonrasında yaşanılan yıkımın görsel bir tanıklık ve hafıza nesnesi olarak yeniden inşasının bir ifadesidir. Bu video, fiziksel bir sergi alanında gösterilmemiştir. Bunun yerine yerel ve kişisel sosyal medya platformları üzerinden paylaşılmış ve bu yolla izleyiciyle doğrudan, samimi ve kamusal olmayan bir temas kurmuştur. Bu bağlamda video, geleneksel sergileme stratejilerinin dışında kalarak dijital mecralar aracılığıyla yayılan ve izleyicisini mekândan bağımsız olarak duygusal bir ortak zemine davet eden bir etkileşim modeli oluşturmuştur. Böylece izleyici, bir tüketici olmaktan çıkarılıp hatırlayan, sorgulayan ve duygulanan bir özneye dönüşmüştür. Bu yönüyle eser, Claire Bishop'un (2012) "katılımcı estetik" yaklaşımıyla da ilişkilendirilebilir, çünkü dijital ortamda dolaylı fakat güçlü bir duygusal etkileşim kurarak izleyiciyi pasif bir alımlayıcıdan çok, tanıklık eden bir özne pozisyonuna yerleştirmektedir.

Sonuç olarak "Gördük", görsel sanatın çağdaş krizlerle başa çıkma kapasitesine dair etik ve poetik bir örnek olarak değerlendirilebilir. Yapay zekâ teknolojilerinin sunduğu estetik olanaklar, burada bir araçtan öte, kavramsal bir dille yeniden yapılandırılmıştır. Solastalji

olgusu, bu video üretimi aracılığıyla hissedilebilir, görülebilir ve paylaşılabilir bir deneyim alanı olarak yeniden inşa edilmiştir. Bu çalışma, sanatta yeterlik çalışmaları kapsamında geliştirilen diğer üretimlerle birlikte, görsel sanatların hafıza, yas ve mekânsal aidiyet üzerine düşündürme kapasitesini genişleten epistemolojik bir çaba olarak okunmalıdır.

Yürütücülüğünü (Ekip Koçu) üstlendiğim AB Dayanışma Programı ESC30, "KOD AI: Genç Mezopotamya'dan Yeni Nesil Dönüşüm" başlıklı görsel sanat ve toplumsal farkındalık odaklı bir projedir. Bu projenin 6 kişilik ekibi, Adıyaman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü öğrencilerinden oluşmaktadır. Bu proje, gençlerin dijital sanat araçlarıyla toplumsal meseleleri ifade etme becerilerini geliştirmeyi hedefleyen katılımcı ve yaratıcı bir kolektif girişim olarak kurgulanmıştır.

Zorunlu göç ve yer değiştirme olgusu, bireylerin fiziksel çevrelerinden kopuşla birlikte belleklerinden, kimliklerinden ve duygusal mekân aidiyetlerinden de kopmasına neden olmaktadır. Bu projenin odağında yer alan zorunlu göç, çevresel yıkım ve kültürel çözülme gibi olgular, Glenn Albrecht'in (2005) tanımladığı solastalji kavramı ile doğrudan ilişkilidir. Yani, bireyin fiziksel olarak yerinden edilmediği halde, tanıdığı çevrenin dönüşümü karşısında hissettiği evsizlik ve yabancılaşma duygusunun karşılığıdır. Bu bağlamda, proje kapsamında kolektif biçimde üretilen iki yapay zekâ destekli video çalışma olan "Kapı" ve "Neredeyim", solastaljinin duygusal, görsel ve mekânsal tezahürlerini sorgulayan, deneysel anlatılarla tasarlanmış yaratımlar olarak değerlendirilebilir.

Görsel 5.43. KOD AI Projesi Kolektif Üretim, 'Kapı', 2025, 01.27 sn. Tek Kanallı Video, AI Görsel ve Canlandırma: Zeynep Kaplan, Berfin Büyüktaş, Selva Öcal, Kurgu-Montaj: Büşra Kuruçay, Müzik: Suno AI, AB ESC30 KOD AI: Genç Mezopotamya'dan Yeni Nesil Dönüşümler Projesi Arşivindendir (Video: bit.ly/4lfYQgQ)

Her iki çalışma da teknolojik bir yenilik sunmakla kalmamıştır. Aynı zamanda toplumsal kırılmaların ve aidiyet kayıplarının genç kuşaklarca nasıl deneyimlendiğine dair eleştirel bir bakış sunmaktadır. Yapay zekânın üretici araç olarak konumlandığı bu eserlerde, içeriğin ve biçimin dönüşmesi söz konusudur.

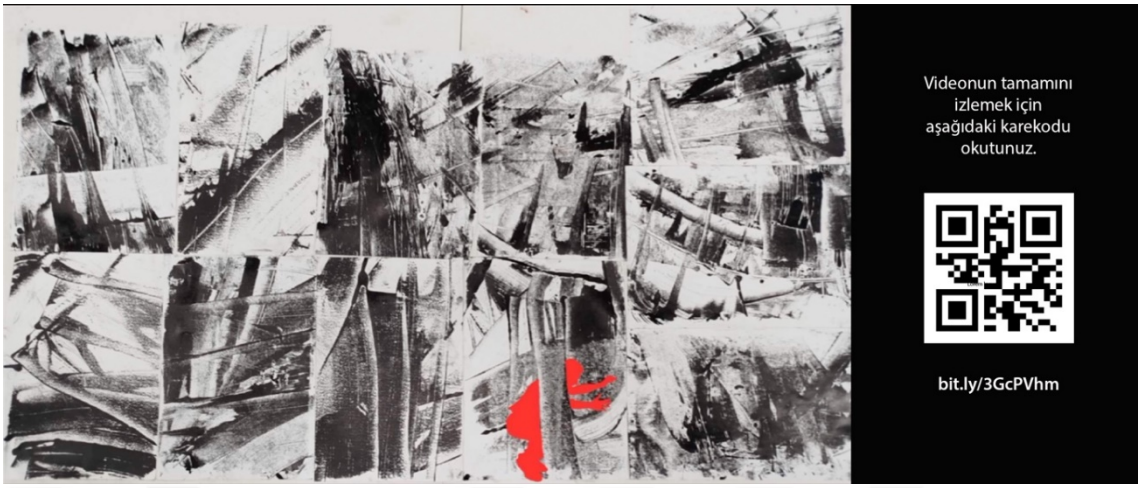
Görsel 5.44. KOD AI Projesi Kolektif Üretim 'Kapı' 1. Gösterim, Büyük Ölçekli Projeksiyon Yansıtma, 2025, ADYÜ İİBF Binası Ön Cephesi, Fotoğraf: Berfin Büyüktaş, AB ESC30 KOD AI: Genç Mezopotamya'dan Yeni Nesil Dönüşümler Projesi Arşivindendir.

"Kapı" (Görsel 5.43), fiziksel bir geçit metaforunun ötesinde, geçişin mümkün olup olmadığını sorgulayan varoluşsal bir alegoriye dönüşmektedir. Kapı, burada mekânsal, duygusal ve kimliksel eşiklerin simgesidir.

'Kapı' adlı yapay zekâ tabanlı üretim sürecinde, Zeynep Kaplan, Berfin Büyüktaş ve Selva Öcal tarafından geliştirilen durağan görseller temel alınmış ve bu görseller Büşra Kuruçay tarafından video kurgu ve montaj işlemleri gerçekleştirilerek, kolektif bir çalışmayla üretilmiştir. Ortaya çıkan bu video, 26–27 Mayıs 2025 tarihlerinde saat 21.00'de Adıyaman Üniversitesi Bahar Şenlikleri kapsamında İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi binasının ön cephesine projeksiyon yöntemiyle yansıtılmış ve büyük ölçekli bir açık hava gösterimiyle geniş bir izleyiciyle buluşturulmuştur (Görsel 5.44). Bu bağlamda eser, dijital bir üretim ve mekâna özgü bir hafıza müdahalesi olmuştur.

"Neredeyim" (Görsel 5.45) adlı video ise, yönsüzlük ve aidiyet kaybı temalarını çok daha doğrudan bir biçimde görselleştirmektedir. Kurgusu Büşra Kuruçay tarafından yapılan bu çalışma, Zeynep Çam Çam'ın 70x100 cm boyutlarındaki kâğıt üzerine matbaa mürekkebiyle gerçekleştirdiği monotipi baskıların dijitalleştirilmesiyle başlamıştır. Soyut dışavurumcu bir yaklaşımla oluşturulan bu lekesel görsel üzerine Fatma Ateş tarafından yaklaşık 310 ayrı sahnede Adobe Fresco yazılımı aracılığıyla dijital figürler çizilmiş ve Stop Motion yazılımıyla sıralı biçimde canlandırılmıştır. Görselin durağan doğasına

rağmen içerdiği ritmik geçişler, zamansal ve mekânsal çözülmeyi görsel olarak ifade etmektedir.



Görsel 5.45. KOD AI Projesi Kolektif Üretim, 'Neredeyim', 2025, 01.27 sn. Tek Kanallı Video, KÜMB Eser: Zeynep Çam, Stop Motion: Fatma Ateş, Kurgu: Büşra Kuruçay, Müzik: Suno AI, AB ESC30 KOD AI: Genç Mezopotamya'dan Yeni Nesil Dönüşümler Projesi Arşivindendir (Video: bit.ly/3GcPVhm)

"Neredeyim" adlı çalışma henüz fiziksel ya da dijital bir gösterim sürecine dâhil edilmemiştir. Ancak KOD AI projesi Mart 2026'ya kadar devam edeceğinden, bu video gelecekte sergilenecek yapıtlar arasında yer almaktadır. Her iki video çalışmasında da yapay zekânın yaratıcı üretim sürecine katılması, teknik bir tercih olmasının yanı sıra kavramsal bir gereklilik olarak düşünülmüştür. Kolektif ekip, kendi deneyimlerini ve gözlemlerini metin, görüntü, ses ve yapay zekâya sunulan veri kümeleri üzerinden yeniden biçimlendirerek dijital sanatın sunduğu çoğullukla birlikte yerellik ve evrensellik arasında salınan bir ifade dili kurmuştur. Buradaki üretim pratiği, Bishop'un (2012) katılımcı sanat modelleriyle ilişkilendirilebilir. Çünkü projede yer alan her genç, içerik üreticisi değil, kişisel hafızasının, toplumsal gözlemlerinin ve duygusal izlerinin taşıyıcısı konumundadır. Bu durum, sanatsal özneyi yalnızlaştıran bireysel üretim modelinden uzaklaşarak kolektif yaratımın eleştirel ve dönüştürücü potansiyelini öne çıkarmaktadır.

Göstergebilimsel olarak her iki videoda da "boşluk" ve "geçiş" imgesi baskındır. Harabe, sınır, kapı eşiği, sisli sokak, yankılanan ayak sesi ya da yönsüz ilerleyen figür gibi görsel göstergeler, anlatıyı ileri taşımak, izleyicide bir duygulanım oluşturmak ve temsilin sınırlarını zorlamak için kurgulanmıştır. Bu anlamda bu çalışmalar, Barthes'ın gösterge çözümlemesiyle birlikte, Peirce'ün ikon, indeks ve sembol ayrımında özellikle indeksal göstergelerle çalışır. Çünkü mekânın parçalanmışlığı ya da bir görüntünün bozulması, doğrudan bir yaşanmışlığın izine işaret etmektedir.

Sonuç olarak, KOD AI projesi kapsamındaki bu üretimler, solastalji kavramının güncel sanat pratikleriyle nasıl iç içe geçtiğini gösteren örnekler sunmaktadır. Bu yapıtlar yapay zekâ destekli üretim biçimlerinin olanaklarını keşfetmekle kalmayıp, aynı zamanda zorunlu göç, aidiyet, yersizlik ve belleğin kırılganlığı gibi kodları genç sanatçılar aracılığıyla özgün bir dille ifade etmektedirler. Bu bağlamda, "Kapı" ve "Neredeyim", solastaljinin bireysel ve kolektif düzeyde nasıl deneyimlendiğini, yapay zekânın göstergebilimsel, tekniksel ve poetik olanaklarını yeniden düşünmemizi sağlayan dijital sanat eserleridir.

5.4. YAPAY ZEKÂ VE YAZILIMLARIN KİŞİSEL YARATIMLARIMA ETKİSİ

Sanatsal üretim süreçlerinde yapay zekâ (YZ) ve dijital yazılımların kullanımı, üretim tekniklerini çeşitlendirmekle kalmayıp düşünsel, kavramsal ve teknik düzlemleri de derinleştiren çok katmanlı bir yaratım modeline dönüşmüştür. Bu teknolojiler, geleneksel sanat pratikleriyle kurdukları ilişkiler aracılığıyla yeni medya, grafik tasarım ve dijital sanat disiplinleriyle kesişen melez bir dil oluşturulmasını sağlamıştır.

Günümüz dijital çağında YZ'nin görsel sanatlarındaki rolü, teknik bir yardımcı olmasının yanı sıra, sanat eserinin anlam, biçim ve içeriksel katmanlarını dönüştüren, kavramsal derinliğini arttıran bir yaratıcı ortak olarak da değerlendirilebilir. Bu Çalışmada yer alan sanatsal üretimlerde kullanılan çeşitli YZ destekli araçlar ve dijital yazılımlar, üretimlerin yeni medya alanındaki olanaklarını genişletirken, grafik tasarım pratiklerine de radikal katkılar sağlamıştır. Bu teknolojiler, soyutlamadan hiper-gerçekçiliğe kadar uzanan geniş bir görsel ifade aralığında çevresel ve psikolojik bozulmaları etkili ve metaforik dillerle temsil edilmesini sağlamıştır.

Grafik tasarım süreçlerinde, tipografik kompozisyonlar, veri görselleştirme sistemleri ve interaktif grafik arayüzler gibi öğeler aracılığıyla, üretimler yapay zekâ tabanlı sistemlerle yeniden tanımlanmakta ve izleyicinin estetik ve bilişsel katılımını artıran çoklu ortam deneyimleri yaratmaktadır. Bu bağlamda, YZ'nin sunduğu üretim potansiyeli, algoritmik varyasyon ve yeniden yapılandırma yetisiyle özgün sanatsal anlatılar oluşturulmasına ve geleneksel temsilin ötesine geçen post-estetik formlar yaratma süreçlerine katkı sağlamıştır. Özellikle "Solastaljia; Bozumun Kadastrosu" ve "KOD AI" gibi projelerinde kullanılan detaylandırılmış istemlerle oluşturulan YZ destekli imajlar, dijital kolaj teknikleri ve video montaj yazılımları, görsel dilin kırılma anlarını ve dijital bozulmayı

estetik bir araç olarak kullanarak travmatik hafızanın temsili için yeni görselleştirme yöntemleri geliştirmiştir.

Dijital video ve hareketli medyalarda kullanılan yazılımlar, gerçek zamanlı düzenleme ve efekt uygulama yetenekleriyle videoların sanatsal niteliğini artırmaktadır. Aynı zamanda bu araçlar, teknik esneklikleri sayesinde anlatısal derinliği desteklemektedir. Hareketli görüntülerin ritmik yapıları ile atmosferik seslerin senkronize kullanımı, izleyiciyle kurulan teması duyusal bir deneyime dönüştürmektedir. Ayrıca, artırılmış gerçeklik (AR) teknolojilerinin kullanımı, fiziksel ve dijital mekânlar arasında geçirgen anlatı ortamları yaratarak, eserlerin çok katmanlı algı düzlemlerinde sunulmasına imkân tanımaktadır. Bu durum, izleyiciyi yalnızca pasif bir gözlemcinin ötesine geçirip deneyimin aktif bir bileşeni hâline getirmiştir.

Bu yaratım süreçleri sırasında karşılaşılan teknik, teorik ve etik zorluklar da sanat pratiğinde dönüştürücü ve yaratımı destekleyici bir rol üstlenmiştir. YZ algoritmalarının öngörülemezliği, yaratıcı süreci kimi zaman sanatçının niyetinden bağımsız yönlere taşıyabilmekte ve özellikle çevresel travma gibi hassas temaların temsilinde kavramsal tutarlılık sorunları yaratabilmektedir. Bu açıdan YZ platformlarında kullanılan istemlerin (promt) detaylandırılması arayışına ve çabasına yöneltmiştir. Bu bağlamda her çaba sanatçı için yeni bir öğrenme ve YZ ile iletişim kurabilme yetisini geliştirmiştir. Ayrıca, grafik tasarımın eleştirel bileşenleri ve yeni medya sanatlarının deneysel yapısı, bu tür belirsizlikleri üretkenlik potansiyeline dönüştürme becerisi kazandırmıştır. Aynı şekilde, yazılımlar arası teknik uyumsuzluklar veya veri işleme sınırlılıkları, çözüm odaklı bir üretim stratejisi geliştirilmesine teşvik etmiş ve bu da sanatsal karar alma süreçlerini daha esnek ve katmanlı hâle getirmiştir.

YZ'nin yaratıcı süreçler üzerindeki etkisini kavramsal düzlemde değerlendirildiğinde, Timothy Morton'un "karanlık ekoloji" ve Glenn Albrecht'in "solastalji" kavramlarıyla kurulan teorik ilişki belirleyici olmuştur. Morton'un önerdiği ekolojik karmaşıklığı sanat yoluyla temsil etme yaklaşımı (Morton, 2016), dijital teknolojilerin çevresel felaketlerin görünmez katmanlarını açığa çıkarma potansiyelini ortaya koymaktadır. Albrecht'in kavramsallaştırdığı solastalji ise, YZ destekli görseller aracılığıyla mekân, bellek ve aidiyet duygularının yeniden yapılandırılabileceğini göstermektedir. Lev Manovich'in dijital sanatın estetik dönüşümüne yönelik analizleri (Manovich, 2001), YZ'nin bir üretim aracı, sezgisel düşünme ve kavramsallaştırma süreçlerine eşlik eden yaratıcı bir ortak olduğunu vurgulamaktadır. Bu doğrultuda, sanatsal üretimlerde dijital araçlar teknik birer

unsur ve sanatçının düşünsel pratiğini dönüştüren epistemolojik araçlar olarak konumlanmaktadır. Böylece, dijital estetik yapıların, toplumsal bellek, ekolojik duyarlılık ve teknolojik etik üzerine düşünmeyi teşvik eden eleştirel yapılara dönüştüğünü ifade etmek mümkündür.

Sonuç olarak, yapay zekâ ve dijital yazılımların sunduğu yaratıcı potansiyel ile karşılaşılan teknik ve kavramsal zorluklar arasındaki bu dinamik gerilim, sanatsal üretimleri biçimsel olmasının yanı sıra düşünsel, teorik, etik ve teknolojik boyutlarda da dönüştüren verimli bir alan yaratmıştır. Bu dönüşüm, sanatsal pratiğin geleceğini şekillendirmekle beraber, dijital çağda sanatçının evrilen rolünü, grafik tasarımın genişleyen ifade olanaklarını ve yeni medya sanatının eleştirel ve dönüştürücü potansiyelini daha güçlü bir şekilde görünür kılmıştır. Bu bağlamda, yapay zekâ destekli üretim süreçleri, bireysel yaratıcılığın sınırlarını genişletmekte ve çağdaş sanatın toplumsal, estetik ve etik sorumluluk alanlarını yeniden tanımlayan öncü bir paradigma sunmuştur.

6. SONUÇ

Bu sanatta yeterlik çalışması kapsamında, solastaljinin psikolojik, ekolojik ve sosyo-kültürel boyutları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Solastalji kavramının çağdaş görsel sanatlar aracılığıyla ifade ediliş biçimleri analiz edilmiştir. Ayrıca kişisel sanatsal üretimler aracılığıyla solastaljiye ilişkin özgün bir yorumlama ve ifade alanı oluşturulmaya çalışılmıştır. Her bir bölüm, özgün bir metodolojik yaklaşımla ele alınmaya çalışılarak disiplinlerarası perspektiflerin ve teorik çerçevelerin birlikteliği sağlanmıştır.

Tezin ikinci bölümünde, solastaljinin duygusal ve psikolojik boyutları ele alınmış, kavramın bireysel ve toplumsal etkileri üzerine derinlemesine bir tartışma yürütülmüştür. Çevresel değişimlerin toplumsal ve bireysel düzeyde yarattığı psikolojik yıkımlar ve bu yıkımların kolektif kimlik ve aidiyet duygusu üzerindeki etkileri, kapsamlı literatür analizleri ile ortaya konmuştur.

Üçüncü bölümde, afet, antroposen ve habitus ekseninde solastaljinin katmanları ele alınmıştır. Doğal afetler ve solastalji arasındaki ilişki incelenmiş, afet sonrası oluşan mekânsal ve duygusal travmanın birey ve toplumlar üzerindeki etkileri analiz edilmiştir. Bu analizler, afetlerin yarattığı kalıcı psikolojik etkilerin görsel sanat aracılığıyla ifadesinin önemini ortaya koymaktadır. İlaveten, antroposen kavramı ve Timothy Morton'ın karanlık ekoloji yaklaşımı ele alınmış, insan ve doğa arasındaki karmaşık ilişkiye dair eleştirel bir çerçeve sunularak, çevresel sorunların ekolojik, etik, sosyal ve politik boyutları tartışılmıştır. Morton'ın teorik çerçevesi, tez kapsamında gerçekleştirilen sanatsal üretimlerin felsefi alt yapısını zenginleştirmektedir. Ayrıca bu bölümde, Jale Nejdet Erzen'in "Üç Habitus" kavramı ve diğer kent belleğine dair bazı kavramların solastalji ile arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda mekân, kent belleği ve yapı habituslarının bozulmasının bireylerde yarattığı mekânsal yabancılaşmanın teorik sonuçları araştırılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde ise solastaljinin çağdaş sanat alanındaki temsil biçimleri uluslararası sanatçı örnekleri üzerinden detaylıca analiz edilmiş ve Hans Haacke, Richard

Mosse, Ai Weiwei ve Do Ho Suh gibi sanatçıların eserleri göstergebilimsel ve kavramsal açılardan değerlendirilmiştir.

Kişisel sanatsal üretimlerin detaylandırıldığı beşinci bölüm, tekniksel ve kavramsal açılardan solastaljiyi eleştirel ve yaratıcı bir perspektifle ifade eden çok katmanlı çalışmaları içermektedir. Bu süreçte, dijital sanat araçları ve yapay zekâ destekli üretim araçlarının kullanımı, sanatsal pratiklerde yaratıcı ve yenilikçi dönüşümlere zemin hazırlamıştır.

Öte yandan, bazı görsel veriler çeşitli dijital yazılımlar ve yapay zekâ destekli üretim araçları aracılığıyla yeniden yorumlanıp dönüştürülmüştür. Bu süreçte, görsel kayıtlar statik belgeler olmaktan çıkarak dinamik, katmanlı ve interaktif anlatılar hâline getirilmiştir. Yapay zekâ ile üretilen imgeler ve ses yapıları, mevcut verilerin algoritmik yorumları olarak, bir tür dijital çeviri alanı yaratmıştır. Bu sayede mekân, travma ve bellek gibi kavramlar farklı teknik katmanlarda yeniden temsil edilmiştir. Bu yaklaşım, sanat ve teknolojinin kesişiminde yer alan bir üretim modeli olarak da değerlendirilebilir. Yeni medya araçları sayesinde elde edilen görsel malzemelerin, estetik ve teorik bağlamlar içerisinde yeniden konumlandırılması, sanatsal üretimin salt yaratıcı bir eylem olmasının yanı sıra görsel antropolojiye, bellek çalışmalarına ve eleştirel mekân teorisine katkı sağlayan bir araştırma yöntemi olduğunu göstermektedir. Saha araştırmasından elde edilen verilerin üretim sürecine ilave edilmesi, bu projenin sanatsal ve araştırmacı bir pratik olarak iki yönlü bir epistemolojiye dayandığını ortaya koymaktadır. Bu durum, "Solastaljia; Bozumun Kadastrosu" projesini bir sergi ya da üretim süreci olmaktan çıkarıp, afet sonrası çağdaş sanatın disiplinlerarası araştırma potansiyelini somutlaştıran bir örnek haline getirmiştir.

Bu çalışmada yer verilen tartışmalar, solastalji gibi karamsar, ekolojik ve kültürel yıkım temelli bir kavramın sanat yoluyla estetik biçimlere dönüştürülmesinin mümkün ve gerekli olduğunu göstermektedir. Bu dönüşümde sanat, temsilin yanı sıra tanıklık, aktarma, dönüştürme ve sağaltma kodları üstlenmiştir. Richard Mosse'nin hiper-estetikleştirilmiş travma alanlarını görsel deneyimle buluşturan işleri örnek alınarak, bu tezde de travmatik hafızanın doğrudan temsili yerine, imge kırılmaları, bozulmuş yüzeyler ve parçalanmış topografilerle dolaylı ama etkili bir anlatı dili kurulmuştur. Bu sayede estetik, etik bir temsiliyet alanı hâline gelmiştir. İzleyici görsel bir tanıklığın haricinde, bedensel ve duygusal bir özneye dönüşmüştür. Sanatın bu sağaltıcı yönü, bireysel psikoloji ve kolektif hafıza için iyileştirici bir alan sunmaktadır.

Sanatın estetik, etik ve pedagojik boyutlarının birleştiği bu üretim modeline dayalı olarak bazı öneriler geliştirilmiştir. Bu çalışma kapsamında ulaşılan sonuçlar doğrultusunda, çağdaş sanatın çevresel travmalar, afet sonrası deneyimler ve toplumsal hafıza gibi temalar etrafında şekillenen yeni sorumluluk alanlarına sahip olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, travma, kentsel bozulma ve çevresel yıkım temalı sanat üretimlerinde etik ve estetik arasındaki denge titizlikle gözetilmelidir. Sadece dramatik temsillere odaklanan yüzeysel yaklaşımlar yerine, izleyiciyi duyumsal ve düşünsel düzeyde etkileyen, empatik ve gerçekçi temsiliyet biçimleri ön plana çıkarılmalıdır. Yeni medya teknolojileri ve yapay zekâ destekli üretim araçları, biçimsel ve teknik yenilik olmasının yanında düşünsel, eleştirel ve kavramsal düzlemleri dönüştürebilecek estetik araçlar olarak değerlendirilmelidir. Yani yapay imgelerin duygu taşıma kapasitesi ve temsiliyet gücü sürekli olarak sorgulanmalıdır. Artırılmış gerçeklik, algoritmik kompozisyon, QR destekli interaktif anlatılar gibi araçlar, sanatın izleyiciyle kurduğu etkileşimi katmanlaştırmaktadır. Bu açıdan, estetik deneyimi görsel, bedensel ve çok duyulu bir karşılaşmaya dönüştürmektedir. Bu nedenle, izleyiciyle gözlemleyici ve katılımcı bir özne olarak ilişki kurmayı amaçlayan etkileşimli anlatı yapılarının yaygınlaştırılması önem arz etmektedir. Sanatın sağaltıcı gücü, özellikle afet sonrası bölgelerde, bireysel iyileşme ve toplumsal dayanışma, hatırlama ve ortak yas tutma pratikleri açısından da olumlu yönleri olabilmektedir. Bu bağlamda açık hava gösterimleri, mobil arşivleme çalışmaları, kamusal duvar projeksiyonları ve topluluk temelli sanat atölyeleri gibi etkinliklerle bu iyileştirici potansiyel daha görünür kılınabilir. Disiplinlerarası sanatsal araştırma yöntemleri, çağdaş sanatçının estetik, düşünsel ve pedagojik bir sorumluluk taşıyan bir özne olarak konumlanmasını desteklemektedir. Görsel sanat, mimarlık, ekoloji, psikoloji ve medya çalışmaları gibi alanlar arasında kurulacak işbirlikleri, sanatçıların araştırmacı kimliklerini güçlendirip ve teorik derinliği olan üretim modellerinin gelişmesine katkı sunabilir. Kırsal bölgeler ve afet sonrası yıkım alanlarına yönelik sanatsal müdahale programları, mekânsal onarımın toplumsal boyutlarını destekleyen bir strateji olarak ele alınmalıdır. Kamusal alanlara dair sanat projeleri, yerleştirmeler, mekâna özgü geçici sanatsal yapılar gibi uygulamalar, çevresel adaletsizlikle mücadelede farkındalık yaratabilir ve kırılgan coğrafyalarla empatik bağlar kurulmasını sağlayabilir. Yapay zekâ ile üretilmiş işlerin etik sınırları ise acil olarak tartışmaya açılmalıdır. Gerçeklik, kurgu, manipülasyon, mahremiyet ve mülkiyet gibi konular, sanatsal alanlarla eğitim kurumlarının ve kültürel politikaların da öncelikli gündemleri hâline getirilmelidir. Sanat eğitimi, teknik beceri kazandıran ve eleştirel bilinç

inşa eden bir zemine kavuşturulmalıdır. Sanat eğitimi müfredatına, güncel kavramların eklenmesi ve bu kavramların çağdaş dijital araçlarla birlikte ele alınması önerilmektedir. Bu sayede öğrenciler, sanatsal ifadenin yanı sıra güncel ekolojik ve kültürel krizlere duyarlı, bilinçli üretim modelleri geliştirebilir. Katılımcı ve topluluk temelli sanat uygulamaları, sanatsal üretimi birey merkezli bir alandan çıkararak kolektif ve politik bir sürece dönüştürmektedir. Yerel halk, öğrenciler, akademisyenler ve afet deneyimlemiş bireylerin katılımına açık üretim modelleri (örneğin KOD AI gibi) teşvik edilmeli, bu uygulamalar belgelenerek arşivlenmelidir. Sanatsal üretimlerin dijital erişime açılması, erişilebilirlik ve sanatın dolaşımı açısından önemli rol oynamaktadır. QR kodlar, açık erişimli dijital koleksiyonlar ve online sergi platformları gibi araçlarla üretimlerin çok daha geniş kitlelere ulaşması sağlanabilir. Travma temalı sanatsal üretimlerde, sanat terapisi alanında uzman isimlerle işbirlikleri yapılabilir. Böylece sanatsal ve psikososyal bir destek alanı yaratılabilir. Özellikle afet sonrası süreçlerde bu tür üretimler bireysel ve toplumsal iyileşmeye katkı sağlayabilir. Alan araştırmalarına dayalı üretim yöntemleri, sanatçının gözlemleyen, dinleyen, tanıklık eden bir figür olarak konumlanmasına katkı sağlamaktadır. Saha tarama, harita okuma, video belgeleme gibi yöntemlerle geliştirilen sanat projeleri, sanatsal ve bilimsel yönü olan üretimler ortaya koyabilir. Son olarak, yıkım ve hafıza temalarının sanatsal temsili, doğrudan travmatik imgelerin haricinde boşluk, sessizlik, parçalanma, silinme ve iz gibi spekülatif estetik stratejilerle ele alınmalıdır. Bu tür dolaylı anlatımlar, izleyicide duyusal ve düşünsel düzeyde daha derin farkındalıklar yaratabilmektedir. Böylece izleme eylemini salt görsellikten çıkararak etik bir karşılaşmaya dönüştürebilmektedir.

Çalışmanın genelinde karşılaşılan politik ve teknik zorluklar, bazı toplumsal ve politik gerçeklerin doğrudan ifade edilmesini sınırlamış olsa da bu zorluklar sanatsal pratiklerde kavramsal ve teknik olarak yenilikçi çözümler geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Bu süreç, sanatçının akademik kariyer açısından da sanatsal eğitim anlayışına yeni perspektifler kazandırmış, multidisipliner ve eleştirel yaklaşımımı güçlendirmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma, solastalji kavramının çağdaş sanat alanına dahil edilmesiyle, kavramın disiplinlerarası boyutlarının derinlemesine incelenmesine önemli bir katkı sunmaktadır. Tez kapsamında yürütülen analizler, kavramsal ve üretimsel bir bakış açısı sunarak, sanatın düşünsel kapasitesini genişleten bir model önermektedir. Solastalji, bu bağlamda estetik ve politik bir tartışma alanı olarak sanat aracılığıyla görünür kılınmıştır. Bu görünürlük, izleyiciyle kurulan duygusal temas, yer kavramının sanatsal ifadesi ve

afet sonrası yaşantıların estetik temsili gibi alanlarda çağdaş sanatın rolünü derinleştirmiştir. Ayrıca, solastaljiye dair bu estetik dil geliştirme çabası, yerinden edilme, kayıp, hafıza ve çevresel adaletsizlik gibi temaların sanatsal üretimde nasıl ele alınabileceğine dair yeni bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Tezde önerilen üretim biçimleri, bireysel ifade araçları olmakla kalmayıp, kolektif travmaların işlenmesi, tanıklık etme ve yeniden hatırlama eylemleri bağlamında sanatın dönüştürücü gücüne dikkat çekmektedir. Bu yönüyle, çalışma teorik bir katkıdır. Çünkü bu çalışma teoriyi üretimsel ve pedagojik bir yönelim de ortaya koymakta, çağdaş sanatçıların ve araştırmacıların benzer temaları ele alırken kullanabilecekleri yaratıcı stratejilere zemin hazırlamaktadır.

Bu yaklaşım, çağdaş sanat alanına yeni terimler ve bakış açıları kazandırmanın yanı sıra, solastalji kavramına ilişkin farkındalığı artırarak gelecekteki sanatsal ve akademik çalışmalara ilham vermeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, tez kapsamında geliştirilen üretim ve analiz modeli, sanat eğitimi alanında eleştirel düşünce, görsel okuryazarlık ve çevresel duyarlılık gibi alanlarda da yenilikçi uygulamalara zemin hazırlamaktadır. Bu nedenle, bu çalışma bireysel bir sanat pratiğinin, eğitimsel, kültürel ve epistemolojik bir üretim sürecinin sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu çok yönlü yapı, sanatta yeterlik düzeyindeki araştırmalar için teorik ve uygulamalı bir model olarak işlev görmektedir. Bu çalışmanın akademiye katkısı, solastalji gibi güncel ve çok boyutlu bir kavramı, sanat temelli bir araştırma yöntemiyle ele alması ve akademik literatüre, sanatsal bilgi üretimi bağlamında, yeni açılımlar sunmasıdır. Kavramsal derinliği, disiplinlerarası metodolojisi ve güncel teknolojileri yaratıcı süreçlerle buluşturması sayesinde tez, sanat araştırmalarında yöntem çeşitliliğine ve deneyimsel bilgiye dayalı araştırma anlayışına katkı sağlamaktadır.

Bu çalışmanın alana bir diğer katkısı, afet sonrası çevresel, mekânsal ve duygusal deneyimlerin sanatsal temsil biçimlerini yeniden düşünmeye olanak tanıyan özgün bir görsel söz dağarcığı ve yaratıcı yöntemler önermesidir. Bu yönüyle çalışmadaki eserler, eleştirel bir söylem kurma aracı olarak değerlendirilmekte ve günümüz sanat ortamında kolektif hafıza, kayıp, yıkım ve dönüşüm temaları etrafında yeni ifade biçimlerinin geliştirilmesine öncülük etmektedir.

Son olarak çalışmanın görsel sanatlar alanına katkısı ise, dijital medya, yapay zekâ destekli üretim araçları, artırılmış gerçeklik ve etkileşimli anlatı gibi çağdaş teknolojilerin sanatsal pratiklerle birleşmesi yoluyla, sanatçının ve izleyicinin deneyimini dönüştüren,

yenilikçi bir üretim modelini olmuştur. Bu sayede tez, çağdaş sanat üretiminde dijital estetik, katmanlı anlatı ve mekân-bellek ilişkisine dayalı özgün yaklaşımlar sunarak sanatın araştırma ile birleştiği yeni ifade biçimlerine katkı sağlamaktadır.

7. KAYNAKLAR

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

Akbaba, Y. (2025). Anlamı Belirleyen Aydınlarımız. https://www.setav.org/semiyotik/anlami-belirleyen-aydinlarimiz (erişim 18.03.2025)

Albrecht, G. (2005). Solastalgia: A new concept in health and identity. *PAN: Philosophy Activism Nature*, 3, 44–59.

Albrecht, G., Sartore, G., Connor, L., Higginbotham, N., Freeman, S., Kelly, B., Stain, H. J., Tonna, A., & Pollard, G. (2007). Solastalgia: the distress caused by environmental change. *Australasian Psychiatry*. 15(Suppl 1), S95-S98.

Alvarez-Jimenez, A., Barbour, K., Hill, R., Meade, X., & Patrick, D. (2023). Solastalgia: conflict and the fabric of life. Transdisciplinary creative practice research approaches. *LINK 2023 5th International Conference of Practice and Research in Desing & Global South,* 4(1), 41-44.

Amin, A., & Thrift, N. (2017). *Seeing like a city*. Cambridge and Madlen: Polity Press.

Apaydin, V. (ed.). (2021). Critical Perspectives on Cultural Memory and Heritage: Construction, Transformation and Destruction. London: UCL Press.

Archdaily, (2020). Demolitions: Through the Eyes of an Artist. https://www.archdaily.com/938216/demolitions-through-the-eyes-of-an-artist (erişim 07.06.2025)

Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook (pp. 109–118). Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Aydinalp, E. B. (2021). Roland Barthes'ta metin ve eleştiri dinamiği. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 5(1), 203-214.

Barthes, R. (1972). Mythologies. (Çev. A. Lavers), New York: The Noonday Press.

Barthes, R. (1977). *Image Music Text* (Çev S. Heath), London: Fontana Press.

Barthes, R. (1996). Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler (Çev R. Akçakaya), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Barthes, R. (2007). Yazarın ölümü. (Çev. Eren Rızvanoğlu), *Heves Şiir Eleştiri Dergisi*, 14, 55-60.

Batal, S. (2024). Dirençli kent nedir ve nasıl sürdürülebilir kılınır tartışmaları üzerine bir değerlendirme. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Iktisadi ve Idari Bilimler Dergisi*. 14(2), 492-514.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press.

Baudrillard, J. (2003). Simülakrlar ve Simülasyon. (Çev O. Adanır) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon (Çev O. Adanır). 6. Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bekaroğlu, E. (2022). Antroposen: küresel değişimin politiği. *Fakülte Dergisi,* 62(2), 1130-1149.

Bishop, C. (2012). Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve Seyircilik Politikası. (Çev M. Haydaroğlu), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Bourriaud, N. (2002). Relational Aesthetics. Les presses du réel. https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=5&menu=0 (erişim 10.03.2025)

Buckley, R., & Brough, P. (2017). Nature, eco, and adventure therapies for mental health and chronic disease. *Frontiers in Public Health*. 5, 220, 1-4.

Chapman, W. W., Dowling, J. N., & Chu, D. (2007, June 29). ConText: An Algorithm for Identifying Contextual Features from Clinical Text. *Meeting of the Association for Computational Linguistics*. 81-88.

Chemero, A., & Turvey, M. T. (2007). Complexity, hypersets, and the ecological perspective on perception-action. *Biological Theory*, *2*, 23-36.

Cianconi, P., Betrò, S., & Janiri, L. (2020). The impact of climate change on mental health: a systematic descriptive review. Frontiers in psychiatry, 11, 490206.

CNC. (2020). Solastalgia, plongée en réalité augmentée dans un monde post-apocalyptique, https://www.cnc.fr/creation-numerique/actualites/solastalgia-plongee-en-realite-augmentee-dans-un-monde-postapocalyptique_1133334 (erişim 12.01.2025)

Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.

Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. (2000). The anthropocene. *Global Change Newsletter*, 41, 17–18.

Cunsolo, A., & Ellis, N. R. (2018). Ecological grief as a mental health response to climate change-related loss. Nature Climate Change, 8(4), 275-281.

Çahantimur, A., & Yıldız, H. T. (2008). *Sürdürülebilir Kentsel Gelişmeye Sosyokültürel Bir Yaklaşım : Bursa Örneği*. *itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım*, 7(2), 3-13.

De Jonge, E. (2011). An alternative to anthropocentrism: Deep ecology and the metaphysical turn. In *Anthropocentrism* (pp. 307-320). Brill.

Deleuze, G. (1988). *Cinema 2: The Time-Image*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Eco, U. (2023). Açık Yapıt, (Çev T. Esmer), 6. Baskı, İstanbul: Can Sanat Yayınları A.Ş.

Erzen, J. N. (2010). *Üç Habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: Metis Yayınları.

Erzen, J. N. (2019). *Üç habitus: Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (A. Sheridan, Trans). New York: Pantheon Books.

Foucault, M. (2008). The Birth of Biopolitics (Çev G. Burchell), New York: Palgrave.

Freud, S. (1919). The Uncanny. http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf (erişim 09.01.2025).

FRIEZE. (2025). Gregor Muir on Hans Haacke's 'Germania' Pavilion at the 45th Venice Biennale. https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale (erişim 05.02.2025)

Gallagher, A. G., & Tierney, K. J. (1996). The impact of the environment on physical and mental health. *Irish Journal of Psychology*. *17*(4), 361-372.

Galway, L. P., Beery, T., Jones-Casey, K., & Tasala, K. (2019). Mapping the solastalgia literature: a scoping review study. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 16(15), 2662.

Guattari, F. (1989). The Three Ecologies (I. Pindar & P. Sutton, Trans.). London: The Athlone Press.

Guski, R. (2001). Environmental Stress and Health. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 4667-4671.

Haladyn, J. J., Jordan, M. (2008). Disrupting Utopia: Hans Haacke's Germania or Digging Up the History of the Venice Biennale. In: Charged Circuits: Questioning International Exhibition Practices, 14.03.2008), Montreal, Kanada. https://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/1340/1/Haladyn_Germania_2008.pdf (erişim 08.02.2025)

Harper, K. M. (2001). Introduction: The environment as master narrative: Discourse and identity in environmental problems. *Anthropological Quarterly*, *74*(3), 101-103.

Harvey, D. (2008). The Right to The City, https://davidharvey.org/media/righttothecity.pdf (erişim 05.02.2025)arvey, D. (2012). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Lomdon – New York: Verso.

Heidegger, M. (1971). *Poetry, language, Thought* (A. Hofstadter, Trans.). New York: Harper & Row.

Heidegger, M. (2001). Poetry, Language, Thought (A. Hofstadter, Trans.). New York: Harper Perennial Modern Classics.

Hollister, L. (2019). The green and the black: ecological awareness and the darkness of noir. *PMLA*, *134*(5), 1012-1027.

INFINIA. (2024). Video Haritalama (Video Mapping) Nedir, Neden Kullanılır? https://infinia.com.tr/tr/haberler-and-bloglar/bloglar/video_haritalama_nedir (erişim 09.01.2025)

Kuruçay, B. (2024). Solastaljia; Bozumun Kadastrosu Aralık-2023 – Ekim 2024), AB CultureCIVIC SBKP Bildirisinden https://www.culture-civic.org/projeler/solastaljia-bozumun-kadastrosu (erişim 30.04.2025)

Kuruçay, B. (2022). Portföy. https://drive.google.com/file/d/1-00n8C9U4zhxUE8VEzfptL5x6aoRvVSX/view?usp=drive_link (erişim 09.05.2024)

Lacan, J. (1973). The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis (Çev J.-A. Miller), (Ed. A. Sheridan, Trans.). W. W. Norton & Company.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (Çev D. Nicholson-Smith.), Cambridge: Blackwell, Massachusetts.

Low, S. M. (2000). On the Plaza: The Politics of Public Space and Culture. Austin: University of Texas Press.

Manning, C., & Clayton, S. (2018). Threats to mental health and wellbeing associated with climate change. In *Psychology and climate change* (pp. 217-244). Academic Press.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Massachusetts London: The MIT Pres Cambridge.

Martinjanda. (2014). Galerie Martin Janda https://www.martinjanda.at/exhibitions/roman-ondak-erased-wing-mirror/#photo-7 (erişim 13.06.2024)

Marzec, A. (2018). „Jesteśmy połączonym z sobą światem"–Timothy Morton i widmo innej wspólnoty. *Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja*, (2), 88-101.

Merchant, C. (1980). The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution. ABD: HarperOne.

Merleau-Ponty, M. (2012). Phenomenology of Perception, (Çev D. A. Landes), Routledge.

Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.

Morton, T. (2016). *Dark ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.

Mosse, R. (2023). Extended Play [Video description]. Art21. https://www.youtube.com/watch?v=-IPnOFclEsQ (erişim 20.02.2025)

Mprton, T. (2014). *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence.* New York: Columbia University Press.

Oglesby, M. E., Medley, A. N., Norr, A. M., Capron, D. W., Korte, K. J., & Schmidt, N. B. (2013). Intolerance of uncertainty as a vulnerability factor for hoarding behaviors. *Journal of Affective Disorders, 145*(2), 227–231.

Özgen, M. (2021). Antropolojide din ve ritüel. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(36), 1304-1316.

Özkan, İ. F. (TY). *Reklam Grafiğinde Göstergebilimsel Kurgu ve Analiz*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi.

Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vols. 1–8, C. Hartshorne, P. Weiss & A. Burks, Eds.). Cambridge: Harvard University Press.

Ponzanesi, S. (2019). The art of dissent: Ai Weiwei, rebel with a cause. In *Culture, Citizenship and Human Rights* (pp. 215-236). Routledge.

Rampgallery. (2023). Solastalgia. https://rampgallery.co.nz/assets/Uploads/Solastalgia-/Solastalgia-Catalogue.pdf (erişim 09.04.2025)

Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Çev G. Rockhill). Continuum.

Smith, J. W., & Sauer-Thompson, G. (1998). Civilization's wake: ecology, economics and the roots of environmental destruction and neglect. *Population and Environment*. 19, 541-575.

Stanley, S. K., Heffernan, T. P., MacLeod, E., Lane, J., Walker, I., Evans, O., Greenwood, L., Kurz, T., Calear, A. L., Reynolds, J., Cruwys, T., Christensen, B. K., Sutherland, S., & Rodney, R. M. (2024). Solastalgia following the Australian summer of bushfires: Qualitative and quantitative insights about environmental distress and recovery. *Journal of Environmental Psychology*. 95, 102273.

Sullivan, H. I. (2015). Nature and the “dark pastoral” in goethe’s werther. *Goethe Yearbook*. 22(1), 115-132.

Sümer, Ö., Alak, A., & Tekin, A. (2020). Antropojen ve Antroposen kavramlarının tarihsel gelişimine yerbilimsel bir bakış. *Türkiye Jeoloji Bülteni*, *63*(1), 1-20.

Şen, E. (2024). Sanatın Kodlarla Buluşması: Generatif Sanat. https://organikinsan.com/sanatin-kodlarla-bulusmasi-generatif-sanat/ (erişim 14.03.2025)

Tekdemir Dokeroglu, O., & Tekdemir, Ö. (2024). Baudrillard’ın “simülasyon hipergerçekçiliği” üzerinden, hakikat sonrası çağda dijital sanatı anlamaya çalışmak: Beeple örneği. Sanat ve Tasarım Dergisi, 14(2), 475-495.

Till, K. E. (2005). *The New Berlin: Memory, Politics, Place*. Minnesota: University of Minnesota Press.

TNA Editorial, (2025). Solastalgia: The Weight in the Air – A Window into Our Changing World. https://tnamag.xyz/exhibition/solastalgia-art-exhibit/ (erişim 15.04.2025)

TouchDesigner By Derivative. (2025). TouchDesigner. https://derivative.ca/UserGuide/TouchDesigner (erişim 18.01.2025)

University of Michigan Library. (2024). Images: Raster and Vector. https://guides.lib.umich.edu/c.php?g=282942&p=1885352 (erişim 12.02.2025)

Vernissage TV. (2013). Lara Almarcegui at Venice Biennale. https://vernissage.tv/2013/07/08/lara-almarcegui-spanish-pavilion-venice-art-biennale-2013/ (erişim 16.02.2025)

Villalba, B. (2019). Timothy Morton, 2019, La Pensée écologique, traduit de l’anglais par Cécile Wajsbrot, Paris, Éditions Zulma, 272 pages. *Développement durable et territoires. Économie, géographie, politique, droit, sociologie*, *10*(3), 1-6.

Warsini, S., Mills, J., & Usher, K. (2014). Solastalgia: living with the environmental damage caused by natural disasters. *Prehospital and disaster medicine*, *29*(1), 87-90.

Weiwei. A. (2018). Ai Weiwei: The artwork that made me the most dangerous person in China. https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/ai-weiwei-remembering-sichuan-earthquake (erişim 17.04.2025)

Wertheimer, M. (1961). *Productive Thinking*. London: Tavitock Publications.

White, B. P., Breakey, S., Brown, M. J., Smith, J. R., Tarbet, A., Nicholas, P. K., & Ros, A. M. V. (2023). Mental health impacts of climate change among vulnerable populations globally: an integrative review. *Annals of global health*, *89*(1), 66.

Yıldız, G. (2023). Depremin Ardından: Travmatik deneyimin anlamlandırılma süreci ve kültürel bağlamları. *Sosyal Bilimlerde Akademik Araştırma ve Değerlendirmeler-I. Özgür Yayınları. DOI: https://doi. org/10.58830/ozgur. pub308. c1402*.

Zhang, Y., Xiao, X., Xiao, X., Cao, R., Zheng, C., Guo, Y., Gong, W., & Wei, Z. (2020). How important is community participation to eco-environmental conservation in protected areas? From the perspective of predicting locals' pro-environmental behaviours. *Science of The Total Environment*. 739, 139889.

Görsel Kaynakçası

Görsel 4.1. Rodrigo Hill, Performans Sanatçısı: Geoff Gilson, "Solastalgia Workshops I Afişi", 2022, Sergi Posteri, Ramp Gallery, Yeni Zelanda (https://rampgallery.co.nz/assets/Uploads/Solastalgia-/Solastalgia-Catalogue.pdf) (erişim 09.04.2025)

Görsel 4.2. Rodrigo Hill, Performans Sanatçısı: Geoff Gilson, "Solastalgia Workshops I", 2022, Dijital Fotoğraf Baskı, Ramp Gallery, Yeni Zelanda (https://rampgallery.co.nz/assets/Uploads/Solastalgia-/Solastalgia-Catalogue.pdf) (erişim 09.04.2025)

Görsel 4.3. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, "Solastalji (Solastalgia)", 2020, 30 Dakikalık VR Deneyim Alanı ve Yıkıntı Enstalasyonu, 500 Metrekare, Brittany Müzesi, Fransa. (https://www.cnc.fr/creation-numerique/actualites/solastalgia-plongee-en-realite-augmentee-dans-un-monde-postapocalyptique_1133334) (erişim 12.01.2025)

Görsel 4.4. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, "Solastalji (Solastalgia)", 2020, Sergi Posteri, Brittany Müzesi, Fransa (https://www.tourisme-rennes.com/decouvrir-rennes/actualites/solastalgia-champs-libres/) (erişim 12.01.2025)

Görsel 4.5. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, Fransız Sanatçılar ve Sergi Alanı, 2020, Fotoğraf, Brittany Müzesi, Fransa. (https://is.ambafrance.org/Solastalgia) (erişim 12.01.2025)

Görsel 4.6. Antoine Viviani ve Pierre Alain Giraud, "Solastalgia", 2020, 30 Dakikalık VR Deneyim Alanı ve Yıkıntı Enstalasyonu, 500 Metrekare, Brittany Müzesi, Fransa (https://www.listasafn.is/list/syningar/solastalgia/) (erişim 12.01.2025)

Görsel 4.7. Ai Weiwei, "Remembering", 2009, Sırt Çantaları ve Metal İskelet, 925 x 10605 x 10 cm., Münih Haus Der Kunst Müzesi, Almanya (https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/15/ai-weiwei-remembering-sichuan-earthquake) (erişim 02.05.2024)

Görsel 4.8. Do Ho Suh - "348 West 22nd Street", 2014, Blueprint ve Pamuklu Kağıt Üzerine İplik, 76.2x101.6 cm, San Diego Contemporary Art Müzesi, ABD (https://www.artsy.net/artwork/do-ho-suh-blueprint) (erişim 05.03.2025)

Görsel 4.9. METASITU Sanat Kollektifi, "Estávamos Construindo Castelos de Areia_Mas o Vento os Levou Para Longe", 2019, Nadi Al Quoz Binası, Dubai (https://www.archdaily.com/938216/demolitions-through-the-eyes-of-an-artist) (erişim 07.06.2025)

Görsel 4.10. METASITU Sanat Kollektifi, "Estávamos Construindo Castelos de Areia_Mas o Vento os Levou Para Longe", 2019, Nadi Al Quoz Binası, Dubai. (https://www.archdaily.com/938216/demolitions-through-the-eyes-of-an-artist) (erişim 07.06.2025)

Görsel 4.11. Richard Mosse, "Broken Spectre", 2018-2020, Dijital C-baskı, New York Jack Shainmann Galeri, ABD. (https://elysee.ch/en/exhibitions/richard-mosse-broken-spectre/) (erişim 12.04.2024)

Görsel 4.12. Richard Mosse, "What the Camera Cannot See", 2016, Belgesel Film, 12 dk. 56 sn., Video Ekran Görüntüsü, New York Art21, ABD. (https://www.youtube.com/watch?v=-IPnOFclEsQ) (erişim 08.10.2024)

Görsel 4.13. Vibha Galhotra, Solastalji: Havadaki Ağırlık – Değişen Dünyamıza Bir Pencere (Solastalgia: The Weight in the Air, A Window into Our Changing World), 2025, Mumbai Nature Morte Sanat Galerisi, Hindistan. (https://tnamag.xyz/exhibition/solastalgia-art-exhibit/) (erişim 20.04.2025)

Görsel 4.14. Hans Haacke, "Germaina", 1993, Karışık Teknik Enstalasyon (Kırık Mermer, Fiberglas Sahte Para, Fotoğraf), 45. Venedik Bienali Alman Pavyonundaki Enstalasyon Görünümleri, İtalya (https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale) (erişim 14.05.2025)

Görsel 4.15. Lara Almarcegui', "Construction Materials", 1993, Tuğla ve Alçı gibi 9 Farklı İnşaat Malzemesi, 55. Venedik Bienali İspanya Pavyonundaki Enstalasyon Görünümleri, İtalya. (https://www.parra-romero.com/lara-almarcegui/) (erişim 14.05.2025)

Görsel 4.16. Roman Ondák, "Mailbox", 2014, Harita Üzerine Posta Kutusu, 116,5x209x16 cm, Viyana Martin Janda Galerisi, Avusturya. (https://www.martinjanda.at/exhibitions/roman-ondak-erased-wing-mirror/#photo-7) (erişim 13.01.2024)

Görsel 5.1. Büşra Kuruçay, Çürümenin Kadastrosu, 2022, DK (https://www.culture-civic.org/projeler/solastaljia-bozumun-kadastrosu) (erişim 15.06.2025)

8. EKLER

8.1. AB CultureCIVIC Kültür ve Sanat Destek Programı Solastaljia; Bozumun Kadastrosu Sanatsal Üretim Projesi Kapanış Yazısı.

Avrupa Birliği tarafından finanse edilmektedir
Funded by the European Union

CultureCIVIC
Kültür Sanat
Destek Programı

Goethe-Institut e.V., Oskar-von-Miller-Ring 18, 80333 Münih

temsilen Mani Pournaghi Azar

ve

Büsra Kuruçay

arasında 05.12.2023 tarihli ve 200 sayılı sözleşmesinin CultureCIVIC: Kültür Sanat Destek Programı kapsamında hibe almaya hak kazanan „Solastaljia; Bozumun Kadastrosu" isimli projesi 01.12.2023 ve 30.11.2024 tarihleri arasında başarıyla gerçekleşmiştir. Proje süresi ve rapor süreci başarıyla kapanmıştır.

Bilgilerinize sunarım.

Saygılarımla,

Leyla Gümüş

CultureCIVIC

Finance Coordinator

EXTENDED ABSTRACT

THE PHENOMENON OF SOLASTALGIA AND VISUAL ANALYSES

Büşra KURUÇAY
Düzce University
Graduate School, Department of Painting
Doctoral Thesis
Supervisor: Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR

July 2025, 110 pages

1. INTRODUCTION

This practice-based doctoral research centers on the concept of solastalgia, exploring its potential for visual representation, spatial reconstruction, and critical inquiry within contemporary visual arts. Solastalgia (originally coined by philosopher Glenn Albrecht to refer to the psychological distress caused by environmental changes while remaining physically "at home") is approached here not as a static definition, but as an evolving emotional, spatial, and mnemonic condition triggered by disaster, displacement, and ecological loss. The study aims to situate solastalgia within an artistic framework that not only reflects these anxieties but actively intervenes in their narrative construction through aesthetic means. The research's motivation lies in examining how traditional and digital artistic practices can produce alternative epistemologies that render visible forms of spatial loss, memory disconnection and emotional trauma that are invisible in post-disaster geographies. This conceptual framework is situated at the intersection of artistic research, environmental psychology, memory studies, and digital aesthetics. It also emphasizes the shifting role of the artist—the artist is not merely a producer of images, but also a cultural theorist, a visual ethnographer, and a storyteller of planetary grief.

2. MATERIAL AND METHODS

The methodological structure of the thesis is interdisciplinary in nature, and combines analog techniques such as oil painting, drawing, and spatial sketching with emerging digital practices, including AI-generated imagery, video installations, augmented reality (AR), and sound design. The material data for the project was gathered from field research conducted in Adıyaman, a city heavily impacted by the 2023 earthquake in Türkiye. Observational documentation, photographic records, site-specific textures, architectural residues, and testimonies were collected and transformed into artistic components. The visual materials were subjected to algorithmic manipulation to evoke the tension between organic memory and computational mediation. Throughout the production process,

generative software platforms and digital editing tools functioned not only as instruments but also as co-agents, shaping the aesthetic, conceptual, and emotional tone of the works. The practical dimension of the thesis involved numerous exhibitions and artistic projects, including “I’ll Play Too,” “Solastalgia: Cadastre of Disruption,” “Rebirth,” “Echo,” and the “Röntgenimsiler” series. Each project functioned as an applied research platform to test the resonance of solastalgia within specific media, spaces, and audience interactions. These works were critically analyzed using frameworks from trauma theory (Caruth, 1995; Kaplan, 2005), environmental aesthetics (Berleant, 1992; Morton, 2014), and critical spatial theories (Lefebvre, Soja, Erzen). The thesis also draws on methodologies of artistic research, treating visual production as both a process and an outcome of reflective inquiry.

3. RESULTS AND DISCUSSIONS

The results of this research demonstrate that solastalgia can be embodied through layered visual languages, articulating the silent, ambiguous, and often abstract nature of spatial and environmental grief. In particular, the project “Solastalgia: Cadastre of Disruption” proposed an aesthetic mapping of decayed geographies and fractured emotional landscapes, in which algorithms translated the remnants of memory into textured digital terrains. The use of AI-generated sounds, blurred architectural layers, fragmented urban images, and interwoven soundscapes provided a hybrid audiovisual experience that revealed tensions between loss and memory, presence and absence. Through these projects, the audience is positioned not as a passive observer but as a participant in a multi-sensory, mnemonic journey. This transformation of the visual narrative into an affective archive repositions contemporary art as a form of visual anthropology, capable of mapping collective pain and registering the traces of socio-ecological collapse. The research further reveals that the intersection of painting and new media practices creates a dialogical aesthetic capable of generating emotional responses to spatial fragmentation. Technically, this has required overcoming challenges such as loss of image resolution on generative platforms, compositional instability during algorithmic layering, and ethical concerns regarding the role of AI in traumatic representation However, the merging of traditional artistic sensibilities with emerging software has created a new syntax of digital expression based on emotional authenticity and place-based authenticity.

4. CONCLUSION AND OUTLOOK

This doctoral study concludes that visual art, when practiced as a site of epistemological and emotional inquiry, has enormous potential to make the invisible effects of environmental degradation and displacement visible. By transforming solastalgia from a psychological term to a visual-poetic practice, the research extends the role of the artist into that of a witness, cartographer, and critical agent. The inclusion of artistic production in the academic framework of this thesis, in addition to providing a richer approach to the subject, has proposed a new model of art research where practice is both the method and the meaning. The theoretical innovations of this thesis, especially the integration of solastalgia with visual anthropology and post-human aesthetics, makes a significant contribution to interdisciplinary visual arts discourse. Artistically, this work positions AI not as a threat but as a collaborator in visualizing post-traumatic environments. Academically, it opens new pedagogical approaches to teaching ecologically and politically engaged art. Culturally, it contributes to creation of a visual language for mourning and resistance in the Anthropocene. In conclusion, this thesis not only carves out new pathways in the representation of solastalgia but also foregrounds contemporary art as a generative, interdisciplinary, and ethical practice capable of responding to the crises of our time with both critical urgency and poetic insight.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Büşra Kuruçay

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Doktora	Resim ASD	Düzce Üniversitesi	2025
Y. Lisans	Resim ASD	Hacettepe Üniversitesi	2012
Lisans	Resim	Cumhuriyet Üniversitesi	2011
Lise	Düz	Sivas Cumhuriyet Lisesi	1995

YAYINLAR

Kuruçay, B., & Gök, M. F. (2023). Ekolojik Sanat Bağlamında 2. Uluslararası Perre Sanat Çalıştayı Üzerine Bir İnceleme. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (43), 204-236. https://doi.org/10.14520/adyusbd.1238185

Kuruçay B., & Özgür F., (2025). Solastalji Olgusunun Görsel Sanatlarda Temsili, *Toplumsal Eğitim Dergisi (Journel Jose)*, Haziran 2025, ISSN: 2822-4973.

PROJELER

Yürütücü: Kuruçay B., "Solastaljia; Bozumun Kadastrosu AB CultureCIVIC Sanatsal Üretim Projesi", Avrupa Birliği, 01/12/2023- 30/11/2024.

Yürütücü: Kuruçay B., & Sabbağ, Ç., "Migrants in Cultural Activities, Preservation Heritage and promoting Tourism/Kültürel Faaliyetlerde Göçmenler Mirasın Korunması Turizmin Geliştirilmesi", Avrupa Birliği, 30/04/2023- 29/04/2024.

Yürütücü: Kuruçay B., "KOD AI: Genç Mezopotamya'dan Yeni Nesil Dönüşüm", Avrupa Birliği, ESC30, 03/03/2025- 03/03/2026.

İLGİLİ SERGİLER

Kuruçay, B., (2024). I'll Play Too… Bende Oynayacağım, Küratör: Derya Yücel, Sabancı Üniversitesi Kasa Galeri, İstanbul, Kişisel Sergi.

Kuruçay, B., (2024). I'll Play Too… Bende Oynayacağım II. Edisyon Adıyaman, Küratör Yaprak Tanrıverdi, Kommagene Kültür Merkezi, Adıyaman, Kişisel Sergi.