



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

**YABANCILAŞMA KAVRAMININ SANATA GÜNCEL YANSIMALARI VE
MEKANSAL DENEYİM**

Sena Soykök

Ankara, 2025



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

YABANCILAŞMA KAVRAMININ SANATA GÜNCEL YANSIMALARI VE
MEKANSAL DENEYİM

Sena Soykök

Ankara, 2025

YABANCILAŞMA KAVRAMININ SANATA GÜNCEL YANSIMALARI VE MEKANSAL DENEYİM

Danışman: Doç. Seval ŞENER

Yazar: Sena SOYKÖK

ÖZ

Bu çalışma, bireyin modern yaşam pratikleri içinde mekâna ve zamana yabancılaşmasını, bu yabancılaşmanın sanat alanındaki yansımalarıyla birlikte ele alır. Modernlik sonrası dünyada, hızla dönüşen toplumsal ve mekânsal yapılar, bireyin yaşadığı çevreyle olan ilişkisini dönüştürmüş; mekân, deneyimlenen bir unsur olmaktan çıkarak geçilen, tüketilen, anonimleşmiş bir arayüze dönüşmüştür. Bu dönüşüm, bireyin mekânla kurduğu bağın zayıflamasına ve zaman algısının yüzeyselleşmesine neden olmuş; birey, yaşadığı yerle ve anla ilişkisini kaybetmeye başlamıştır.

Çalışma kapsamında, sanat tarihinde bu yabancılaşmayı görünür kılan yaklaşımlar ve sanatçılar üzerinden bir inceleme yapılmış; mekanla kuvvetli şekilde ilişkilenen ve mekâna özgü sanat anlayışıyla şekillenen yerleştirmeler, bireyin mekânla yeniden ilişki kurma çabası bağlamında değerlendirilmiştir. Sanatçıların üretimlerinde fiziksel çevre yalnızca bir zemin değil; düşünsel, tarihsel ve duygusal katmanlarıyla bir karşılaşma alanı olarak ele alınmıştır.

Bu bağlamda geliştirilen sanat eserlerinin, izleyiciyi pasif bir gözlemciden çıkararak bedensel ve zihinsel bir katılımcı haline getirmesi önemli bir dönüştürücü etki yaratmaktadır. Tez kapsamında incelenen güncel sanat pratiklerinde olduğu gibi, sanatın deneyimsel gücüne vurgu yapılmakta; mekân, yalnızca bir sergileme alanı değil, doğrudan sanatın kendisine dönüşen bir unsur olarak ele alınmaktadır.

Bu kuramsal arka planla birlikte, üretilen işlerde mekâna yapılan müdahalelerle izleyicinin mekan içinde kendini konumlandırması ve bulunduğu yeri fark etmesi hedeflenmiştir. Çalışmalarda, görünmeyeni görülür, farkedilmeyeni farkedilir kılmak, mekan yüzeyinin alışılmış kullanımını tersine çevirmek ve bireyi mekânsal gündelik rutinden kopararak düşünsel bir yüzleşmeye davet etmek amaçlanmıştır. Böylece sanat, mekânı dönüştüren bir araç değil, onunla birlikte dönüşen bir deneyim alanı olarak ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Yabancılaşma, mekan, zaman, deneyim, mekana özgü sanat

CONTEMPORARY REFLECTIONS OF THE CONCEPT OF ALIENATION IN ART AND SPATIAL EXPERIENCE

Danışman: Doç. Seval ŞENER

Yazar: Sena SOYKÖK

ABSTRACT

This study explores the alienation of the individual from space and time within the practices of modern life, and examines how this alienation is reflected in the field of art. In the post-modern era, rapidly transforming social and spatial structures have reshaped the individual's relationship with their surroundings; space has ceased to be something directly experienced and has instead become a transitory, consumable, and anonymous interface. This transformation has weakened the individual's connection to space and led to a superficial perception of time, causing a loss of engagement with both place and the present moment.

Within the scope of this research, artistic approaches and practices that make such alienation visible have been analyzed, particularly within the framework of site-specific art and installation practices. In these works, physical space is not treated merely as a backdrop, but as a site of encounter embedded with intellectual, historical, and emotional layers.

Such artistic practices have the capacity to shift the viewer from a passive observer into an active participant, both physically and mentally. As emphasized in the contemporary art practices discussed in the thesis, the experiential power of art comes to the forefront, and space is not just the setting of the artwork, but becomes the artwork itself.

Alongside this theoretical framework, the artist's own works are also examined within this context. These productions involve interventions in space that prompt the viewer to stop, to touch, to change direction, and to become aware of their surroundings. The aim is to render the invisible visible, to invert conventional spatial perceptions, and to interrupt everyday routines with a call for reflective confrontation. In this way, art is not approached as a tool for transforming space, but rather as a practice that co-evolves with it, producing a shared field of experience.

Keywords: Alienation, space, time, experience, site-specific art

TEŞEKKÜR

Bu tez süreci boyunca düşünsel rehberliği, anlayışı ve y nlendirmeleriyle her zaman yanımda olan kıymetli danışmanım Doç. Seval Şener'e, fikirlerimi geliŐtirmeme katkı sağlayan, her karŐılaŐmada ilham aldığım değerli hocalarım Doç. Tansel eber, Dr. Öğr. Üyesi Engin Sarı ve ArŐ. Gör. Okan Ercan'a, sanatsal ve akademik yolculuğuma emek veren tüm Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi hocalarına teşekkür ederim.

Hayatım boyunca bana g  veren, sevgileriyle varlığımı besleyen, tüm çalıŐmalarımda emeğini ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen canım annem Zehra Soykök'e, bu yolun tam ortasında aramızdan ayrılarak kalbimde derin bir boşluk bırakan, ancak inancı ve varlığıyla bu çalışmanın görünmeyen en güçlü temellerinden birini oluşturan canım babam Mustafa Soykök'e, her zaman yanımda olan değerli aile  yelerim Doğukan Soykök ve Aysun Soykök'e, hayatımın küçük neŐe kaynağı ve evimin sessiz destekçisi kedim Boncuk'a, ve tüm bu sürecin en zorlu anlarında bile sabrıyla, sevgisiyle ve sarsılmaz desteğiyle yanımda olan İhsan Berke Saraçoğlu'na içtenlikle teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ..	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
GÖRSELLER DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: YABANCILAŞMA KAVRAMI	3
1.1. Zamana Ve Mekana Yabancılaşma	6
2. BÖLÜM: YABANCILAŞMA KAVRAMININ SANATA YANSIMALARI	15
2.1. Ekspresyonizm – Dışavurumculuk.....	15
2.2 Dadaizm	20
2.3. Mekanın Sanat Nesnesine Dönüşümü: Tatlım Ve Merzbau.....	22
3.BÖLÜM: DENEYİMLENEN MEKAN VE MEKANA ÖZGÜ SANAT	26
SONUÇ	49
KAYNAKÇA	50
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	53
ETİK BEYANI	54
YÜKSEK LİSANS/SANATTA YETERLİK/DOKTORA TEZİ/SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU	55
PROFICIENCY IN ART / MASTER’S THESIS /ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT	56

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936, ABD.	11
Görsel 2. Van Gogh, Patates Yiyenler / The Potato Eaters, 1885, Amsterdam.....	16
Görsel 3. Van Gogh, Yıldızlı Gece / Starry Night, 1889, New York.	18
Görsel 4. Edvard Munch, Çığlık / The Scream, 1893, Norveç.	19
Görsel 5. Vladimir Tatlin, Tatlin Kulesi, 1920, Rusya.....	23
Görsel 6. Kurt Schwitters, Merzbau, 1933, Hannover.	24
Görsel 7. Gordon Matta-Clark, Bölme / Splitting, 1974, ABD.	26
Görsel 8. Ayşe Erkmen, On Water / Su Üzerinde, 2017, Almanya.	30
Görsel 9. Ayşe Erkmen, Az Çok / More or Less, 2000, Almanya, Kişisel Arşiv.....	31
Görsel 10. Tansel Çeber, Bastırılanın Geri Dönüşü, 2025, Türkiye. Kişisel arşiv.....	33
Görsel 11. Tansel Çeber, Duvarın Hafifliği, Çatlağın Ağırlığı, 2025, Türkiye, Kişisel Arşiv.	33
Görsel 12. Sena Soykök. Yer / Place. 2019, Kumaş Baskı, 2x2 m, Kişisel Arşiv.....	36
Görsel 13. Sena Soykök, Birbiri Ardına Bir Yer, 2023, Kağıt Baskı, Değişken Ölçüler, Kişisel Arşiv.....	37
Görsel 14. Sena Soykök, Enine Boyuna, 2023, Kumaş Baskı, Değişken Ölçüler, Kişisel Arşiv.....	37
Görsel 15. Sena Soykök, Yerli Yerinde, 2023, Kaide Üzerine Karo, 100x30 cm, Kişisel Arşiv.....	38
Görsel 16. Sena Soykök, Karşılama, 2023, Mermer. Değişken Ölçüler, Kişisel Arşiv.	40
Görsel 17. Sena Soykök, Kolon, 2023, Kumaş Üzerine Çelik Toplu İğne, 250x60 cm, Kişisel Arşiv.....	41
Görsel 18. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar Köşe, 2024, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, 70x90x90 cm, Kişisel Arşiv.....	42
Görsel 19. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar Merdiven I, 2024, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, 50x42x78 cm, Kişisel Arşiv.	43
Görsel 20. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar Merdiven II, 2024, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, Mekana Özgü	44
Görsel 21. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar Zemin, 2024, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, Mekana Özgü Yerleştirme, Kişisel Arşiv.....	45

Görsel 22. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar-Derinlik, 2025, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, Mekana Özgü Yerleştirme, Kişisel Arşiv.	46
Görsel 23. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar-Sessizliğin Geometrisi, 2025, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, Mekana Özgü Yerleştirme, Kişisel Arşiv.	47



GİRİŞ

Yabancılaşma, insanlık tarihinin farklı dönemlerinde çeşitli şekillerde karşımıza çıkan, bireyin hem kendisine hem de çevresine karşı duyduğu uzaklaşma halini ifade eden bir kavramdır. Felsefi açıdan geçmişe uzanan bu kavram, özellikle modern çağda, sanayi devrimi, kapitalist üretim ilişkileri ve bireyselleşmenin etkisiyle sosyolojik, psikolojik ve mekânsal boyutlarıyla dikkat çeker hale gelmiştir. Hegel'in diyalektik süreci ve Marx'ın emek teorisi, yabancılaşmanın toplumsal yapılar üzerindeki etkisini anlamak için temel taşlar sunarken; modern dönemde teknolojik gelişmeler, küreselleşme ve kentleşme, birey ile yaşadığı mekân arasındaki ilişkiyi dönüştürmüş, hatta bu ilişkiyi koparma noktasına gelmiştir.

Günümüz toplumunda, yabancılaşma yalnızca toplumsal ilişkilerde değil, bireyin kendi kimliği ve benliğiyle kurduğu bağlarda da kendini göstermektedir. Artan yalnızlık ve anlam kaybı, modern insanın yabancılaşma deneyimlerini farklı boyutlarda yaşadığını gözler önüne sererken, bu durum bireyin psikolojik sağlığını ve toplumsal aidiyet hissini zayıflatmaktadır.

Sanat ise 'yabancılaşma'yı bir ifade biçimi ve eleştirel bir araç olarak kullanmış; bu kavramın hem tanığı hem de aktarıcısı olmuştur. 20. yüzyılda Ekspresyonizm'in içsel çatışmaları yansıtmaya ya da Dadaizm'in varoluşsal sorgulamaları, sanatçının toplumsal ve bireysel yabancılaşmayı anlatma çabalarını gösterir. Postmodern dönemde ise, teknolojinin ve dijitalleşmenin etkisiyle bu anlayış daha da çeşitlenmiştir.

Mekan üzerinden konu edilen yabancılaşma ise, bireyin yaşadığı çevreye olan aidiyet hissini kaybetmesi ve bulunduğu ortamla olan bağlarının zayıflaması olarak tanımlanabilir. Modern kentlerde artan nüfus yoğunluğu, betonlaşma ve doğadan kopuş; bireyin çevresiyle anlamlı bir ilişki kurmasını zorlaştırırken, yaşam alanları birer geçiş noktasına ya da işlevsel zorunluluklara indirgenmiştir. Bu durum, mekanın yalnızca fiziksel bir yapı değil, aynı zamanda bireyin kimliğini ve duygusal bağlarını şekillendiren bir unsur olduğunu arka plana atmaktadır. Günümüz insanının ev, iş yeri ya da kamusal alan gibi mekanlara duyarsızlaşması, yabancılaşma kavramını mekânsal bir boyuta taşıyarak, hem toplumsal hem de bireysel düzeyde derin etkiler yaratmaktadır.

Mekana yabancılaşma, bireyin yaşadığı çevreyle olan bağlarının zayıflaması ve mekanı anlamlı bir şekilde deneyimlemekten yoksun hale gelmesiyle kendini göstermektedir. Modern kentlerin monotonluğu, yoğun yapılaşma ve bireyin zamanının büyük kısmını kapalı, işlevsel mekanlarda geçirmesi, bu duyarsızlaşmayı derinleştiren unsurlardır. Artık mekan, birey için yalnızca bir geçiş noktası ya da zorunlu bir alan haline gelirken, içinde yaşadığı çevreyle anlamlı bir ilişki kurma kapasitesi giderek azalmaktadır. Bu durum, mekanın duyular, anılar ve duygusal bağlar aracılığıyla deneyimlenme özelliğini geri planda bırakmış; birey, çevresini keşfetmek ve ona ait hissetmek yerine, mekanda kaybolan ve yersizleşen bir varlığa dönüşmüştür.

Bu sanat çalışması raporu, yabancılaşmayı birey ile toplum arasındaki bir kopuş olarak değil, aynı zamanda birey ile mekan arasındaki bağın üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Sanat, birey ile çevresi arasında kopan bu bağları yeniden inşa etme veya bu kopuşu görünür kılma gücüne sahiptir. Özellikle modern ve çağdaş sanat üretimlerinde, mekan yalnızca bir arka plan değil, bireyin varoluşsal mücadelelerini ifade eden bir araç haline gelmiştir. Bu bağlamda tez, kısa bir literatür araştırması üzerinden insanın çevresine yabancılaşmasını ve mekanların anlamını yitirmesini araştırırken, mekânsal deneyim üzerine odaklanılmış sanat pratiklerini örneklemeyi, açıklamayı ve üretmeyi hedeflemiştir.

1.BÖLÜM: YABANCILAŞMA KAVRAMI

Hepiniz ey çetin çalışmayı ve hızlıyı, yeniyi ve yabancıyı sevenler–pek katlanamıyorsunuz kendinize; çalışkanlığınız kaçıştır, kendinizi unutma istemidir. Hayata daha çok inansaydınız, kendinizi âna daha az kaptırdınız. Ama gücünüz yok beklemek için – tembellik için dahil (Friedrich Nietzsche’den akt. Chul-Han, 2024, s. 115).

Tarih boyunca insanlar, hem kendi iç dünyalarıyla hem de çevrelerindeki sosyal, ekonomik ve fiziksel ortamlarla bir bağ kurma çabası içinde olmuştur. Ancak modernleşme, bireyin kendisi ve çevresiyle olan bu bağların giderek zayıflamasına yol açmıştır. Özellikle sanayileşme, kentleşme ve teknolojik gelişmeler, toplumsal rolleri ve yaşam alanlarını dönüştürerek yabancılaşma olgusunun daha yoğun bir şekilde hissedilmesine neden olmuştur. Bu durum, sadece bireyin duygusal dünyasında değil, aynı zamanda toplumsal bağlarında da derin etkiler yaratmıştır. Yabancılaşma, modern toplumun temel sorunlarından biri haline gelmiştir. Türk Dil Kurumu’na göre yabancılaşma ‘1. İnsanın çevresinden, işinden, emeğinin ürününden veya benliğinden uzaklaşması veya ayrılma duygusu. 2. Toplumdaki yerleşik değerlerden kopma duygusu. 3. Toplumsal ilişkilerden dışlanma. 4. İnsanın bir nedenle kendi gerçekliğini kavrayamaması.’ şeklinde açıklanmaktadır.

Yabancılaşma kavramını Ahmet Cevizci Felsefe Sözlüğü’nde ‘İnsanın kendisini belirleyen özünden uzaklaşmasında olduğu gibi, birbirlerine ayrılmaz bir şekilde bağlanmış olan iki şeyin ayrılmasının yol açtığı psikolojik veya sosyal olumsuzluk durumu.’ şeklinde ifade eder. (Cevizci, 2023, s.451). Sosyoloji Sözlüğü’ne göre ise yabancılaşma: ‘En genel çerçevesiyle bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaşmalarını anlatır.’ (Marshall, 2021, s.798).

Yabancılaşmanın belirgin bir şekilde ortaya çıkması Sanayi Devrimi ile birlikte yaşanan makineleşme ve sonrasında modern dönemin yaşanmaya başlamasıyla birlikte olmuştur. Yabancılaşma durumu, Sanayi Devrimi sonrasında dile getirilmeye başlansa da, insanın evrende kendi başına yalnız olduğu anlamında yabancılaşmayı felsefede bir kavram haline getiren Hegel’dir. ‘Hegel’de yabancılaşma, kendi içinde, kendi ortadan kaldırılışını içerir. Yabancılaşma öteki varlıktır, bilincin ve özbilincin, nesnenin ve öznenin karşıtlığıdır. Dolayısıyla yabancılaşmanın aşılması gereken özü, insan-varlığın, kendisi tarafından, Tinden ayrı olarak, nesneleştirilmesidir.’ (Marx, 2021, s.11).

Kapitalist sistem, sanayi devriminin ortak varlığını derinleştirerek modern dönemin temel yabancılaşma dinamiklerini oluşturdu. Gelişen teknoloji ve makineleşme, insanı değiştirirken, aynı zamanda insan emeğine olan harcamayı azalttı ve kendi varlıklarını dayanıklılıkta zorlandıkları bir düzen oluşturdu. Öte yandan, bu teknolojik ve ekonomik düzenin hızına ayak uyduramayan bireyler, kendilerine ve çevrelerine yabancılaştı.

19. yüzyılda İngiltere’de gerçekleşen Sanayi Devrimi’yle hızla gelişen makineleşme yeni popüler tüketim nesnelerini ortaya çıkarmıştır. İnsanlar bu tüketim nesnelerinin elde etme çabası içerisinde, makinelerin bir parçası gibi çalışmaktadır. Akıl iradesiyle yarattıklarının karşısında, insanın zayıf kalması bunalımı daha fazla artırarak, yabancılaşma olgusunu derinleştirmektedir (Yürek, 2005, s. 60).

Yabancılaşma kavramının Hegel ile ortaya çıktığı fakat kavramı literatürde popüler hale getiren düşünürün Karl Marx olduğu söylenebilir. Marx, yabancılaşmayı, oluşturulan sistemin insanları nesneleştirdiği yönünde ele alır. Yani insanın ürettiği nesneye yabancı olduğunu, bir meta haline geldiğini ifade eder.

... emeğin ürettiği nesne -emeğin ürünü- emeğin karşısına yabancı bir şey, kendini üretenden bağımsız bir güç olarak dikilir. Emeğin ürünü, bir nesneye aktarılmış, maddeleşmiş emektir: emeğin nesneleştirilmesidir. Emeğin gerçekleştirilmesi, emeğin nesneleştirilmesidir. Politik iktisadın ele aldığı durumlarda, emeğin bu gerçekleşmesi, işçiler için gerçekliğin yok olması şeklinde görünür; nesneleşme, nesnenin yok oluşu ve nesneye kölelik, mülk sahibi ise yabancılaşma, başkalaşma olarak ortaya çıkar (Marx, 2021, s. 75).

Marx, yabancılaşmayı üretim süreci ve toplumsal yapının bireylerin üzerindeki etkileri üzerinden ele alırken, bu bilginin insanın içsel dünyasındaki yansımalarına daha az odaklanmıştır. Erich Fromm’a göre yabancılaşma, yalnızca üretim süreçlerinden kaynaklanmaz; aynı zamanda modern yaşamın yarattığı varoluşsal bir kopuklukla da ilişkilidir. Fromm, modern insanın sanayileşme ve kapitalist sistemin dayattığı bireyselleşme ve rekabet ortamında, hem kendisiyle hem de diğer insanlarla kurduğu bağların zayıfladığına dikkat çeker. Erich Fromm, Marx’ın ekonomik ve toplumsal bölünmelerini psikolojik bir bakış açısıyla ele alır. Modern insan üzerindeki etkilerinden bahseder. ‘Modern insan yapayalnız ve kaygılıdır. Özgürdür ama bu özgürlükten korkmaktadır.’ (Fromm, 2024, s.19).

Marx’ın yabancılaşma anlayışı, bireyin emeğiyle, ürettikleri ve toplumsal yapılarla kurduğu ilişkiler üzerinden şekillenirken; Fromm, modern sanayiciliğin yarattığı insanın, kendi eylem ve güçlerinden kopuklaştığını, bu güçlerin artık kişinin üzerinde bir hakimiyet kurduğunu vurgular (2024, s.34). Bu iki yaklaşım, yabancılaşmanın hem toplumsal hem de bireysel yönlerini kavramamıza olanak sağlar. Ancak yabancılaşma olgusu, yalnızca felsefe ve psikoloji alanında ele alınmamış, konu edebiyat aracılığıyla da güçlü bir şekilde

işlenmiştir. Yalnızlaşma, kimlik kaybı ve anlamsızlık hissi, yabancılaşma deneyimleri hem toplumsal hem de bireysel düzeyde ele alınarak derinleştirilmiştir. Bu bağlamda, edebiyatta yabancılaşma; yalnızca emek üzerinden kullanılan bir terim olarak değil, aynı zamanda onun varlığını görselleştiren ve hissettiren bir araç olmuştur.

Franz Kafka'nın Dönüşüm adlı eseri, bireyin yalnızlaşması, yabancılaşması ve anlam kaybı süreçlerini edebiyat aracılığıyla güçlü bir şekilde ortaya koyar. Yabancılaşma, insanın bencilleşmesi, toplumsal çevreyle ve yaşadığı mekanla kurduğu bağların zayıflamasını ele alırken, bu kopuşu sorgulayan anlatılarla ifade eder. Gregor Samsa karakteri bir sabah uyandığında, kendisini dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulur. (Kafka, 2024, s.19). Eser; modern dünyanın, bireyin üzerinde yarattığı baskı ve dışlanmanın sonucu olarak kendisini insan olmaya ait hissetmez. Burada yalnızca fiziksel bir dönüşüm değil, aynı zamanda insani yeteneğin, değerlerin ve değer yokluğunda söylendiği derin bir aşağılanma hali söz konusudur. Artık insan, kendisi olarak değil, üreten ve tüketen bir varlık haline gelmiştir.

Franz Kafka, bireyin kendi kendine ve insani değerlere yabancılaşmasını, modern toplumun insan üzerindeki baskılarını ve metalaştırıcı yapısını ifade ederken, Albert Camus'nün Yabancı adlı eseri bu yabancılaşmayı varoluşsal anlamda ele alır. Mersault karakteri üzerinden bireyin yaşam, toplum ve duygularla kurduğu bağların kopuşunu işler. Mersault, çevresindeki dünyaya duyarsız, toplumsal normlara kayıtsız bir karakter olarak, insanın modern dünyanın anlamsızlık ve absürtlük hissi içinde sürüklenişini dile getirir. 'Bugün annem öldü. Belki de dün bilmiyorum' (Camus, 2016, s.11). cümlesi, yabancılaşmanın en sarsıcı ifadesi olarak karşımıza çıkar. Bu cümlede karakter, yalnızca annesinin ölümü gibi derin bir kayba değil, aynı zamanda toplumun bu olaya yüklediği duygusal ve ahlaki anlamlara da kayıtsız kalır. Ölüm gibi evrensel bir olguya karşı geliştirdiği bu duyarsızlık, bireyin toplumsal değerlere, sevdiklerine ve nihayetinde kendine ne denli yabancılaştığını gösterir.

Camus, Meursault'nun bu duruşuyla, modern bireyin yalnızca duygusal değil, varoluşsal düzeyde yaşadığı kopuşu aktarır. Yabancılaşma, burada yalnızca toplumdan uzaklaşmak değil; aynı zamanda anlamdan, bağlılıktan ve yaşamın kendisinden uzaklaşma hali olarak ortaya çıkar.

1.1. Zamana Ve Mekana Yabancılaşma

Arnold Gehlen'e göre; Endüstri Çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü başlamıştı. İkincisinde topraktan koparak teknik dünyayı yaratıyor, endüstrileşme başlıyor. Her iki geçiş de temelden bir değişikliğe yol açan tam bir devrim niteliği gösteriyor (İpşiroğlu, 2017. s.19).

Sanayi Devrimi ile birlikte kentler, hızlı üretim ve tüketim süreçlerinin merkezine yerleşmiş, mekanlar ise işlevsellik odaklı dönüşümlere uğramıştır. Giderek hızlanan yaşam döngüsü içinde insan, içinde bulunduğu çevreyle kurduğu bağı kaybetmiş, anlam taşıyan mekanlar anonimleşerek yalnızca birer geçiş noktası haline gelmiştir. Kamusal alanlar hızın ve sürekli değişimin etkisiyle insanı içinde eritip sıradanlaştırırken, özel alanlarda kişisel bir sığınaktan çok, hızın ve modern yaşamın dayattığı mecburi bir durak haline gelmiştir. Bu bağlamda mekan, insanın; çevreye, zamana, kendisine yabancılaşmasının en somut yüzeylerinden biri haline gelmiştir. Ayla Ersoy, modern yaşamın bireyi yalnızlaştırıp monotonluğa ittiğini, endüstri üretiminin disiplinsizlik kabul etmediğini ve kişiyi giderek duygusuzlaştırdığını ifade eder. Bu durum, bireyin çevreye ve zamana yabancılaşmasının önemli bir nedeni olarak görülür (2016, s. 113).

Bu süreçlerin toplumsal ve mekânsal boyutlarını ele alan Henri Lefebvre ise, mekanın yalnızca fiziksel bir yer olmaktan çok, toplumsal yapılar, ideolojiler ve gücün üretildiği bir alan olarak ele alınması gerektiğini savunur. Endüstriyel toplumların hızla değişen dinamikleriyle birlikte, insanların hem içsel dünyalarında hem de yaşadıkları mekanda yabancılaşmaları, toplumsal yapılar ve mekanın birbirine dönüştüren ilişkisiyle şekillenir.

Lefebvre'nin kapitalizmin kar arayışına ve kentlerin tahakkümcülerin gasbı altında kalmasına işaret etmesi, aslında modernleşme ile gündeme gelen rasyonalite, verimlilik, bilimsellik gibi kavramların deneyimi ile mekanın kavranışının nasıl dönüştüğünü göstermektedir. Lefebvre yaşamın kendi özünü nasıl ortaya koyduğunu sorgularken, aynı zamanda modernleşme ile mekanın nesneleşen, özü ile bağı koparılmış kimliksiz ve aidiyetsiz "yer"ler haline gelme sürecini de açıklamaktadır (Kurtar, 2020, s. 179).

Lefebvre'nin 'mekânın üretimi' kavramı, mekânın yalnızca edilgen bir arka plan değil, toplumsal süreçler sonucunda üretilen dinamik bir unsur olduğunu ortaya koyar. Ona göre mekân, diğer kültürel ve ekonomik ürünler gibi üretilir, tüketilir ve yeniden üretilir; ancak kapitalist sistem içinde bu üretim, mekânı metalaştırarak bir mübadele nesnesine dönüştürür. Bu durum bireyin mekânla kurduğu anlamlı bağları zayıflatırken, mekânı yalnızca tüketilecek bir varlık haline getirir. Lefebvre, mekân ve zamanı "nesne" ya da "şey" olarak değil, toplumların doğa üzerindeki etkisinin bir sonucu olarak değerlendirir; üretilmiş olmalarına rağmen, gündelik anlamlarıyla nesnelere gibi mübadele edildiklerinde bile,

kendilerine özgü bir genellik taşıdıklarını belirtir (Lefebvre, 2024, s. 23). Bu anlayış, mekânın sadece somut bir varlık olmaktan çıkıp, üretim ilişkilerinin belirlendiği, metalaşmış ve değişim değeri üzerinden tüketilen bir unsur haline gelmesini açıklar. Sonuç olarak, bu durum insanın mekânı içselleştirme ve anlamlandırma süreçlerini sekteye uğratmakta, kentleri anonimleşen ve standartlaşan alanlara dönüştürmektedir.

Modernleşme sürecinde kentlerin hızla dönüşmesi, insanların mekânlarla kurduğu ilişkiyi derinden etkilemiş, kent yalnızca bir yaşam alanı olmaktan çıkıp hızın, işlevselliğin ve tüketimin merkezine yerleşmiştir. Bu dönüşüm, insanın mekânı anlamlandırma biçimini değiştirerek, geleneksel yer edinme ve aidiyet duygusunun yerini anonim, geçici ve değişken bir mekân algısına bırakmasına neden olmuştur.

Mekân, yalnızca somut bir varlık değil, zamanın akışıyla sürekli dönüşen, yeniden üretilen ve anlam kazanan bir yapı olarak bireyin deneyimini şekillendirir. Pallasmaa'nın, "Mimarlık sınırsız mekânı ve sonsuz zamanı evcilleştirerek insan için katlanılır, yaşanılır ve anlaşılır kılar" (Pallasmaa, 2018, s. 20) yaklaşımı, mekânın yalnızca bir yapı değil, aynı zamanda duysal, zamansal ve kültürel bir deneyim alanı olduğunu hatırlatır. Ancak modern kent yaşamında hızın ve geçiciliğin ön plana çıkmasıyla, bireyin mekânla kurduğu bağ zayıflamış, aidiyet hissi azalmış ve mekân anlık deneyimlerin, geçici karşılaşmaların bir sahnesine dönüşmüştür. Zamanın hızlanması, mekânın birey üzerindeki etkisini giderek azaltarak onu yalnızca işlevsel bir unsur haline getirmektedir. Bu bağlamda, mekânın yalnızca maddi bir yapı değil, toplumsal pratikler ve ilişkiler aracılığıyla sürekli olarak üretildiği fikri, zaman ve mekân arasındaki bu dönüşümü anlamak açısından büyük önem taşır. Böylece mekân, durağan ve sabit bir unsur olmaktan çıkıp, bireyin içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve kültürel dinamiklerle birlikte zaman içinde sürekli yeniden şekillenen bir yapıya bürünmüştür.

Çağımızın modern insanı, yeni bir zaman anlayışı içindedir. Geçmişin dünyasında zaman, olayların seyrekliği yüzünden saptayıcı bir etken olamıyordu. Ancak, atalarımız belli bir yerde yaşamlarını sürdürdüklerinden, farklı olmayan bir zaman ve mekan içinde bulunuyorlardı. Yani onlar aslında yüzyıllar boyu değişmeyen bir zaman ve mekanı yaşıyorlardı. Onların yaşamları ve görevleri, bir mekan ve zaman içine giriyordu. XIX. ve özellikle XX. yüzyılda zaman, olayların çokluğu ve yoğun bir karışıklık içinde olunması yanında, zahmet çekmeden ve çevresini görmeden bir yerden bir yere gitme olanaklarının da bolluğu yüzünden insan bilincindeki önemini yitirmektedir (Turani, 2022, s.93).

Modernleşme ile birlikte zaman ve mekân, bireyin deneyiminde köklü bir dönüşüme uğramıştır. Sanayi Devrimi'nin ardından üretim süreçlerinin hızlanması, kentlerin dönüşmesi ve teknolojinin gelişmesiyle, mekân artık sadece bir yaşam alanı değil, hızın, işlevselliğin ve tüketimin merkezinde şekillenen bir unsur hâline gelmiştir. Zamanın hızlanmasıyla birlikte bireyin mekâna dair algısı da değişmiş; sürekli hareket hâlinde olan, belli bir yere kök salmadan yaşayan insan, deneyimlediği mekânlarla derin bir bağ kuramaz olmuştur. Mekân artık durağan değil, sürekli olarak yeniden üretilen, geçici ve tüketilebilir bir yapıdadır.

'Zaman' kavramı ise, modern yaşamın hızlanmasıyla birlikte zamanın içeriğinin anlamını yitirmesi ve deneyimlerin yüzeyselleşmesi üzerinden düşünülebilir. Özellikle sanayi devriminden sonra zamanın ölçülebilir, yönetilebilir ve üretkenlik odaklı bir kavrama dönüşmesi, onu deneyimsel anlamdan uzaklaştırmıştır. 'Mekanı yapılandıran yalnızca görünürde olup bitenler değildir; mekanın 'görünür biçimi' onun doğasını belirleyen uzaklaşmış ilişkileri örterek saklar' (Giddens, 2021, s. 25).

Zamanın deneyimsel anlamdan uzaklaşması, bireyin mekânla ve kendi varoluşuyla kurduğu bağları da zayıflatır. Mekân artık sadece bulunulan bir konum değil, hızın ve tüketimin içinde eriyen, sabitliği ve aidiyet hissini yitirmiş bir yapıdır. Bu dönüşüm, bireyin ruhsal dünyasında da derin bir boşluk yaratır; sürekli değişen uyaranlara maruz kalan insan, kendisini istikrarsızlık ve yabancılaşma içinde bulur. Özellikle geçici, kimliksiz ve anonimleşmiş mekânlara dair literatürde öne çıkan bazı kavramsal yaklaşımlar, mekâna yabancılaşma olgusunu daha kapsamlı şekilde değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Günümüz kentlerinin yoğunlukla deneyimlenen alanları arasında yer alan alışveriş merkezleri, otogarlar, havaalanları ve otoyollar gibi geçiş mekânları, bireyin mekâna dair deneyimini belirgin biçimde dönüştürmektedir. Bu tip alanlar, çağdaş mimarlığın sadece fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal ve deneyimsel boyutlarını da etkileyen mekân türleridir. Fransız antropolog Marc Augé'nin 1990'ların başında ortaya koyduğu yer-olmayan kavramı, bu tür geçici, kimliksiz ve aidiyet kurulamayan alanların artışı tanımlamak üzere ortaya atılmıştır. Bu kavramsallaştırma, yalnızca fiziksel çevreye değil, aynı zamanda bu çevre ile kurulan toplumsal ilişki biçimlerine de işaret eder.

Augé'nin yaklaşımı, gündelik yaşam pratikleri ile mekân arasındaki etkileşimi sorgulayan bir perspektif sunar. Ona göre, yer-olmayanlar bireyler arası ilişkiselliği zayıflatan, insan davranışlarını yazılı yönergeler ve yönlendirmelerle şekillendiren, böylelikle özgün deneyim üretimini sınırlandıran alanlardır. Yer ile yer-olmayan ayrımı, mekânın sadece yapısal biçimiyle değil, insanla kurduğu ilişkiler üzerinden anlam kazandığı fikrine dayanır. Özellikle süpermarketler ve havaalanları gibi yapılar, bu bağlamda yalnızca şimdiki zamana ait olan, sürekli güncellenmesi gereken, bu nedenle tarihsellik biriktiremeyen ve kullanıcıyı anonimleştiren örnekler olarak ele alınmaktadır (Auge, 2021, s. 91-95).

Mimarlık kuramcısı Uğur Tanyeli de bu çerçevede, yer-olmayanların tarihsel süreklilikten yoksun oluşuna ve bireyin bu mekânlarda aidiyet geliştirememesine dikkat çeker. Bu tür yapılar, sürekli işlevsel kalabilmek için fiziksel olarak güncellenmek zorundadır ve bu güncellik, mekânın anlam biriktirmesini engeller. Dolayısıyla, birey bu alanlarda ne bir hafıza oluşturabilir ne de mekânla empatik bir ilişki geliştirebilir. (Tanyeli, 2020, s. 272).

Bu bağlamda düşünüldüğünde, tarihî ya da kimliği olan mekânlarda dahi bireyin zamanla bu farkındalıktan uzaklaşması, yer-olmayanların ruh hâlini çağrıştıran bir yabancılaşma biçimini gündeme getirir. Kimlikli mekânlar bile, birey tarafından deneyimlenmediğinde veya fark edilmediğinde, anonimleşme riski taşır. Bu durum, duygusal ve bilişsel düzeyde bir kopukluk yaşanmasına neden olur. Böylece birey, çevresiyle kurduğu bağın zayıflaması sonucu mekâna yabancılaşır; zamanla, anı ve anlam biriktirme kapasitesi de bu kopuklukla beraber silikleşir. Bu nedenle, göz ardı edilen, fark edilmeyen ya da sıradanlaşan yerlerin görünür kılınması, mekânsal farkındalığın yeniden inşası açısından kritik bir öneme sahiptir.

Modern bireyin hız, belirsizlik ve aidiyet yitimine dayanan bu yaşam biçimi, yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda psikolojik bir istikrarsızlık da doğurur. Bu durum, bireyin kendi iç dünyasında da sürekli bir yönsüzlük ve tatminsizlik hali yaratır. Simmel'in ifadesiyle;

Ruhun merkezinde belirli bir şeyin bulunmaması, bizleri, hep yenilenen uyarıcılarda, duyumlarda, dışsal etkinliklerde doyum aramaya iter. Bu yüzden kendimizi hep bir istikrarsızlığın, çaresizliğin içinde kısıp kalmış buluruz: Metropolün kargaşası, seyahat düşkünlüğü, çılgın rekabet hırsları, bir beğeniye, stile, düşünceye ya da kişisel bir ilişkiye bağlı kalamama yönündeki tipik modern sadakatsizlik – hepsi de, sözünü ettiğimiz istikrarsızlığın, çaresizliğin tezahürleridir' (Simmel, 2006, s.23).

Modernlik öncesinde zaman ve mekân, insanın yaşadığı ritimlerle iç içe geçmişti. Tarıma dayalı toplumlarda zaman, üreme döngüleriyle uyumluydu; mevsimler, ekim ve hasat dönemleri, dinsel bayramlar gibi döngüsel olaylar hayatın temposunu belirliyordu. Bu ritim, doğanın düzenine bağlı olarak tekrarlayan, belirli bir düzen içinde ilerleyen ve insan yaşamına doğrudan etki eden bir yapıya sahipti. Mekân da benzer şekilde sabit ve karakteristik bir yapıdaydı; insanlar genellikle doğdukları köyde, mahallede ya da kasabada yaşamlarını sürdürüyor, ancak yer değiştirme ancak belirli olaylar sonucunda gerçekleşiyordu.

Günlük hayat, belirli mekanlarla organik bir ilişki içindeydi ve ayrı ayrı, bu mekanlar sadece işlevsel olarak değil, toplumsal bileşenler ve yardımların yer aldığı yerler olarak bulunuyordu.

Modernizmle birlikte bu düzen kökten değişime uğradı. Sanayileşme, ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmelerle hem zaman hem de mekân üzerindeki geleneksel algılar dönüşüme uğradı. Zaman artık üreme döngüleriyle değil, üretim parçalarıyla belirlenmeye başladı; saatler, vardiya sistemleri ve standartlaştırılmış zaman dilimleri, insanların yaşamına yön vermeye başladı. Kentleşme ve iş gücü merkezleşmesiyle birlikte insanlar doğup büyüdükları yerleri terk etmek zorunda kaldı, göçler arttı ve mekân, ekonomik sistemin işlendiği bir yer haline geldi. Modern kentler, hızın ve akışkanlığın mekânları haline gelirken, bireyin bu mekânlarla kurduğu ilişki yüzeysel ve geçici bir hâl almaya başladı.

Bu dönüşüm, zaman kavrayışını da temelden etkiledi. Adnan Turani'ye göre, geçmişte insanlar belli bir mekâna bağlı yaşadıklarından zaman ve mekân sabit, hatta neredeyse değişmez kavramlardı. Ancak modern yaşamda artan olay çeşitliliği, hızlı ulaşım imkânları ve bilgi yoğunluğu, bireyin zamanı deneyimleme biçimini dönüştürmüştür. Turani, saatle ölçülen zamanın toplumsal yapıyı belirlediğini; ancak bireyin içsel zamanı olan psikolojik süreyi yansıtamadığını ifade eder (2022, s. 94).

Turani'nin 'çağımızın insanının yaşamı, yaşanmamış bir zamanlar toplamı gibidir'(s.94) ifadesi, modern bireylerin yaşadıklarını yansıtan önemli bir tespittir. Günümüzde, zaman sadece bir saat dilimi olarak algılanırken, insanın bireysel deneyimleri ve psikolojik zaman anlayışı giderek arka plana itilmektedir. Zaman artık insanların yaşanmışlıklarıyla değil, ölçülerek, işlevselleştirilerek ve tüketilerek var olan bir belirsizlik haline gelmiş durumdadır.

Bu dönüşüm, kişinin mekana yönelik duygusal bağlarını zayıflatmış ve geleneksel anlamda yardımlaşmanın ön planda olduğu mekanları anonim ve sürekli devam eden mekanlar haline getirmiştir. Kent meydanları, artık kalabalıkların kaybolduğu nötr alanlara dönüşmüştür. Ev, iş yeri ve kamusal alanlar arasındaki sınırların genişlemesi, insanın mekana ilişkisinin yüzeyselleşmesine ve mekanın hızla tüketilen bir nesne haline gelmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda ise insanların yalnızca fiziksel çevresi ile ilişkisi değil, aynı zamanda toplumsal yapıları ve kimlik algısıyla kurduğu bağ da kopmuştur. Mekan artık sabit ve tanımlı bir alandan çıkmış; sürekli olarak değiştirilebilen, akışkan ve parçalanmış bir deneyim alanına dönüşmüştür. ‘Bu nedenle, çağımızdaki birey yaşamının ana çizgileri karakersizleşmekte ve ‘modern insanın kendine ait bir zaman ve mekanı kalmamıştır’ (Turani. 2022, s. 94).

Modernleşmenin getirdiği hızlı üretim süreci, zamanın değerinin değişmesi ve insan yaşamının bir sistem halinde kurulması Charlie Chaplin’in Modern Zamanlar filminde (Görsel 1) açıkça görülür. Filmde, sanayileşmenin getirdiği anonimleşme, zamanların sıkı denetimi ve insanın makineleşmiş yaşamı, modern insanın kimliği ve mekana oluşturulan bağın nasıl koptuğunu gözler önüne serer.



Görsel 1. Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936, ABD.

Erişim: 14.03.2025 <https://gaiadergi.com/modern-zamanlar-filmi-ve-duzenin-yabancilasmasi/>

Modern Zamanlar (1936), sanayileşmenin insan hayatının yaşanması ve makineleşen dünyada bireyin yabancılaşmasını ele alan bir Charlie Chaplin filmidir. Filmde, montaj hattında çalışan bir işçi (Chaplin), monoton ve hızlı tempolu çalışma düzenine ayak uyduramaz, bu süreçte bedensel ve zihinsel olarak yıpranır. Çeşitli yanlış anlamalar sonucu akıl hastanesine ve hapisaneye düşer. Zorlu koşullarda hayatta kalmaya çalışan genç bir

kızla (Paulette Goddard) tanışır. Birlikte, işlerin muhafaza edildiği ve sistemin dayattığı zorluklara karşı direnmeye çalışırlar. Film, ağır sanayi düzeninin insanları makine gibi görmesini ve bireyin bu süreçte nasıl ezildiğini eleştirirken, umudunu kaybetmeme mesajı ile son bulur. (Wikipedia)

Modern toplumun gelenekle birlikte dönüşmesi, insan doğasına dair yeni sorgulamalar doğurmuştur. Bu dönüşümün önemli kavramlarından biri olan yabancılaşma, bireyin toplumsal ilişkilerinde ve kişisel özgünlüğünde çözümlere yol açarak sosyolojik ve psikolojik bir boyut kazanmıştır. Modern öncesi dönemde sınırlı olan sosyal etkileşim, modern toplumda gelişmiş iletişim ağlarıyla güçlenmiş; fakat bu gelişme, bireyin hem topluma hem de kendine karşı yabancılaşmasına neden olmuştur (Erişim: 14.03.2025, <https://gaiadergi.com/modern-zamanlar-filmi-ve-duzenin-yabancilasmasi/>).

Chaplin'in Modern Zamanlar filminde makineleşen dünyanın bireyini nasıl yabancılaştırdığı açıkça görülür. İnsan emeğinin mekanikleşmesi, bireylerin kendi benliğiyle kurulduğu süre boyunca, ruhsal çöküntüye ve toplumsal uyumsuzluklara yol açar. Bu noktada, Freud'un modern insanın ruhsal yapısına ilişkin geliştirilen teoriler, bireyin makineleşen dünyada yaşadığı sıkışmışlığı anlamlandırmak için önemli bir çerçeve sunar. Özellikle insanın bilinçdışı dürtüleri ile toplumsal olarak üretilen baskılar arasındaki gerilim, modern dünyada bireyin yaşadığı huzursuzluğun temel kaynaklarından biridir.

İnsan, kendine ve topluma yabancılaşma sürecini en belirgin şekilde 20. yüzyılda deneyimlemiştir. Sanayileşme ile birlikte insan, doğayla ve kendi öz benliğiyle kurduğu organik bağı kaybetmiş, yaşamın merkezine üretim ve verimlilik kavramları yerleşmiştir. Modern toplumda insanın karşılaştığı yoğun rekabet, belirsizlik ve yabancılaşma duygusu, ruhsal gerginliği artırmış, nevroz ve anksiyete gibi psikolojik rahatsızlıkların yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu süreç, insan psikolojisinin derin katmanlarını anlama ihtiyacını doğurmuş ve Sigmund Freud'un bireyin iç dünyasını araştıran bilinçaltı teorileri tam da bu dönem önem kazanmaya başlamıştır.

Bireyleri rahatsız eden iç dünyalarını ilk kez araştıran, Sigmund Freud'tur. Kendi içine dönme arzusu, psikanaliz çalışmaları ile bilimsel olarak açıklanmıştır. Ruhsal bozuklukların, aşağılık duygusundan kaynaklandığı, başta Carl Gustav Jung olmak üzere birçok uzman tarafından benimsenmiş, endüstri yaşamı, bu duygunun oluşmasında en önemli etken olarak gösterilmiştir (Ersoy, 2016, s. 114).

Freud'u o dönemi anlamlandırabilmek ve yabancılaşmanın temellerinin nasıl atıldığını kavrayabilmek için bir referans noktası olarak ele almak mümkündür. Onun bilinçaltı, bastırılmış dürtüler ve bireyin iç dünyasındaki çatışmalar üzerine geliştirdiği kuramlar, modern insanın kendine, çevresine ve mekana yabancılaşmasının psikolojik dinamiklerini anlamamıza yardımcı olur.

Endüstrileşme ve kentleşmeyle birlikte insan, giderek daha fazla dış koşulların ve toplumun beklentilerinin etkisi altına girerken, Freud'un tanımladığı bilinçaltı baskıları daha belirgin hale getirmiştir. Bu baskılar, insanın içsel dünyası ile dış gerçeklik arasındaki uyumsuzluğu derinleştirmiş, kimlik kaybı ve aidiyet sorunlarını doğurmuştur. Sonuç olarak, insanın yalnızca topluma değil, aynı zamanda yaşadığı mekana da yabancılaşması kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu noktada, Freud'un psikolojik çözümlerinden hareketle, insanın deneyimlediği mekanın nasıl anlam kaybına uğradığını ve mekânsal yabancılaşmanın nasıl ortaya çıktığını irdelemek gerekir.

Bilinçaltı dünyası, XIX. yüzyılın son çeyreğinden bu yana bilimsel araştırmalara konu olmuştur. Freud'dan sonra C.G. Jung da bu alanda çalışmıştır. Bütün ruhsal bozuklukların bir aşağılık duygusuna dayandığı görüşü, tıp için yeni bir ufuk açtı. İncelemelere konu olan aşağılık duygusu genellikle gelişigüzel bir nedenden doğmaktadır. Genel olarak uzmanlar bu duyguyu endüstriyel ortamın yarattığına inanmaktadırlar (Turani. 2022, s. 71).

Freud ve Jung'un bilinçaltı kavramları endüstrileşme süreciyle bireyin ve toplumun dönüşümünü anlamada önemli bir çerçeve sunar. Freud'a göre bilinçaltı, bastırılmış dürtülerin ve travmaların biriktirdiği bir alan olup, modern insanın bilinçli yaşamını şekillendiren ancak genellikle farkına varılmayan bir etkidir. Endüstrileşmeyle birlikte insan, artan üretim temposu, katı çalışma düzeni ve makineleşen yaşam içinde kendi öz benliğiyle bağlantısını kopararak bilinçaltına daha fazla baskı uygulamaya başlamıştır. Öte yandan Jung, bireyin kolektif bilinçaltına vurgu yaparak, sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan toplumsal dönüşümlerin insanların psikolojisinde yarattığı değişimleri ele almıştır. Kentleşme ve endüstriyel üretimin getirdiği tekdüzelik, insanın içsel dünyasında doğadan ve kendisinden uzaklaşmasına neden olmuş, bu da modern insanın kimlik krizine ve yabancılaşmasına zemin hazırlamıştır. Böylece bilinçaltı, yalnızca bireysel bir alan değil, aynı zamanda sanayileşmiş toplumun ortak travmalarının, baskılarının ve yabancılaşma deneyimlerinin bir yansıması haline gelmiştir.

Sonuç olarak, endüstrinin bireyi kendine köle etmesi ve bir gelecek korkusu içine sokması, onu bu kez geleceği düşünmeden yaşama eğilimine sürüklemektedir. Bu endişenin bireyde ruhsal birikimlere neden olduğu düşünülürse, psikolojik bir boşalma gereksiniminin sanatsal yaşamda yeni olaylara neden olması da doğal olarak beklenebilirdi. Halen

endüstrisi ileri ülkelerde ve üstelik bizim büyük kentlerimizde bu psikolojik boşalma eğilimi, bireyin yaşamında ve güzel sanatlarda çığınca bir duygu boşalımı biçiminde gözlenmektedir (Turani. 2022, s. 71).

Freud ve Jung'un bilinçaltı kavramları, endüstrileşme süreciyle bireyin ve toplumun dönüşümünü anlamada önemli bir çerçeve sunar. Bu dönüşüm, bireyin yalnızca iç dünyasında değil, kültürel ve estetik alanlarda da derin etkiler yaratmıştır. Adnan Turani'nin de vurguladığı gibi, sanayileşmenin birey üzerindeki baskısı ve geleceğe dair belirsizlikler, bireyde ruhsal birikimlere neden olmuş; bu durum, sanat alanında yoğun ve çoğu zaman çarpıcı bir ifade biçimiyle ortaya çıkmıştır. Sanat, bu bağlamda bireyin ruhsal boşalımını mümkün kılan bir alan haline gelmiş; özellikle büyük kentlerde bu boşalım çığınca bir duygu ifadesine dönüşmüştür.

Bu bağlamda, sanatın bireyin içsel çatışmalarını, toplumsal baskıları ve varoluşsal kaygılarını açığa çıkaran bir araç olduğu söylenebilir. Modern insanın kimlik krizleri, yabancılaşma deneyimleri ve içsel sıkışmışlığı, sanatçının hem öznel hem toplumsal olanla kurduğu ilişkiyi belirlemiş; sanatsal üretimler giderek bireyin ruhsal dünyasının dışavurumu haline gelmiştir. Bu psikolojik arka plan, modern ve çağdaş sanat akımlarının gelişimini belirleyen temel dinamiklerden biri olmuş; yabancılaşma, bu akımların ana temalarından biri olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.

2. BÖLÜM: YABANCILAŞMA KAVRAMININ SANATA YANSIMALARI

Sanat, insanlık tarihinin her döneminde toplumsal ve bireysel dönüşümlerin birer yansıması olarak karşımıza çıkar. Özellikle, modern dönemde yaşanan sanayileşme, kapitalizm ve hızlı kentleşme sonucu, derinleşen yabancılaşma hissiyle birlikte sanatçılar, hem bireysel hem de toplumsal deneyimlerini ifade ettiği bir alan olmuştur. Yabancılaşma duygusunun psikolojik ve toplumsal yansımalarını Ekspresyonist dönemde ve bu sisteme bir başkaldırı olarak ortaya çıkan Dadaizm döneminde görürüz.

2.1. Ekspresyonizm – Dışavurumculuk

Ekspresyonizm ve Dadaizm yabancılaşmayı farklı yönlerden ele alan akımlardır. Ekspresyonizm, insanın iç dünyasındaki çatışmaları ve modern hayatın ruhsal baskılarını yansıtarak yabancılaşmanın psikolojik boyutuna odaklanır. Dadaizm ise savaşın, sanayileşmenin ve kentleşmenin insanı nasıl mekanikleştirdiğini sorgulayan, toplum ve mekan eleştirisi içeren bir başkaldırıdır.

Gelmiş geçmiş en iyi günlerdi, gelmiş geçmiş en kötü günlerdi; hem bilgelik çağıydı hem ahmaklık; hem inancın devriydi hem şüpheciliğin; hem Aydınlık hem Karanlık bir mevsimdi; umudun baharı, umutsuzluğun kışıydı; hem her şeyimiz vardı hem hiçbir şeyimiz yoktu; hepimiz ya doğruca cennete gidecektik ya da tam aksi istikamete... (Dickens.2024. s.3).

Charles Dickens'ın İki Şehrin Hikayesi, Fransız Devrimi'nin kaotik atmosferinde insanın toplumsal olaylar karşısında yaşadığı içsel gerilimi ele alır. Dickens, hem tarihsel olayların yıkıcılığını hem de bireyin bu yıkım karşısında hissettiği duygusal karmaşayı anlatır. Karakterlerin yaşadığı korku, adaletsizlik ve varoluşsal sorgulamalar, yalnızca dönemin ruhunu yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda insanların içsel dünyasının toplumsal dönüşümler karşısındaki kırılganlığından bahseder.

Bu yaklaşım, Ekspresyonizm akımının özünüyle bir paralellik taşır. Ekspresyonizm, sanatçının duygusal ve ruhsal dünyasını, dışsal gerçeklikten daha önemli görerek, sanatçının içsel gerilimlerini ve yoğun duygularını ifade eder. Dickens'ın devrim atmosferindeki insanın içsel çöküşünü ve varoluşsal kaygılarını detaylı bir şekilde anlatması, Ekspresyonist sanatçıların modernleşmenin baskısı altındaki insanın kaygılarını tuval üzerine taşıma çabasıyla güçlü bir bağ kurar.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ekspresyonizm, sanatçının içsel dünyasını ve modern toplumun ruhsal gerilimini yoğun bir şekilde yansıtan bir sanat akımı olarak şekillenmiştir. Sanayileşme, hızlı kentleşme ve kapitalist sistemin yarattığı yabancılaşma duygusu, bu akımın temel taşlarını oluşturur. Özellikle on dokuzuncu yüzyıldan itibaren artan bilimsel ve teknolojik ilerlemeler, yalnızca sosyal ve kültürel koşulları dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda bireyde modernleşme karşısında bir yabancılaşma hissi de yaratmıştır. Bu bağlamda modernizmin temel kavramlarından biri olarak değerlendirilen yabancılaşma, bireyin toplumsal değerlere olan bağının zayıflayarak iç dünyasına yönelmesiyle tanımlanır (Öndin, 2019, s. 87–88).

Dışavurumculuk, sanatçının varoluşsal kaygılarını abartılı bir biçimde, çarpık figürler ve yoğun renk kullanımlarıyla ifade eder. Bu akımda, gerçekliğin nesnel bir yansımasından ziyade, sanatçının ruh hali ve topluma yapılan eleştirileri ön plana çıkar.

Dışavurumculuk'ta biçim oluşturan öğeler (renk, ışık-gölge, ölçü, oran gibi) öznel gerçekliği ifade etmek için özgür bırakılır. Biçim oluşturan öğeleri serbest bırakmak, Dışavurumculuk'un temelinde yer alan içgüdüsellikğin göstergesi olduğu gibi, özne konseptindeki değişimin de göstergesidir (Öndin, 2019, s. 89).

Vincent van Gogh (1853-1890), resimlerinde sıradan insanların hikayelerini anlatmaya, onların verdiği mücadeleleri ve duygusal derinliklerini resmetmeye odaklanmıştır. Van Gogh'un 1885 yılında yaptığı 'Patates Yiyenler' (Görsel 2), bu yaklaşımın bir örneğidir. 'Çok sayıda eskiz yaptıktan sonra oluşturduğu yapıtta, tek yiyecekleri patates olan köylülerin zor hayat şartları görselleştirilmiştir. Bir anlamda karikatürü andıran figürler, cılız bir ışığın var olduğu harap mekanda masa başında toplanmış, patates yemekte ve kahve içmektedirler' (Öndin, 2019, s.43).



Görsel 2. Van Gogh, Patates Yiyenler / The Potato Eaters, 1885, Amsterdam.
Erişim: 15.01.2025 <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005v1962>

Bu eser, sanayi devrimi sonrası Avrupa toplumunda işçi sınıfının zorlu yaşam koşullarını gözler önüne seren bir resimdir. Dışavurumculuk'ta biçimsel öğelerin özgürce kullanımı, sanatçının iç dünyasını doğrudan yansıtmasına olanak sağlarken, aynı zamanda geleneksel anlayışında dönüşümünü gerçekleştirir. Bu resim toplumsal bir konuya odaklanırken Van Gogh'un giderek bireyin dünyasını yansıtan biçimsel bir etkiye yöneldiği söz konusu olmuştur.

Gerek köylülerin gerekse maden işçilerinin el emeği sarf ederek yaşamlarını sürdürmeleri hayat şartlarının hiç de kolay olmadığını göstergesidir. Van Gogh'da, 'lambanın ışığı altında patates yiyenler, patatesi tuttukları elleriyle toprağı kazarlar ki bu el emeğidir', diyerek köylülerin dürüstçe ekme paralarını kazandıklarını vurgulamak istediğini belirtmiştir (Öndin, 2019, s.43).

Van Gogh, eserlerinde yalnızca figürlerin fiziksel gerçekliğini değil, yoksullukla şekillenen iç dünyalarını ve ortak yaşamlarının karanlık yönlerini de yansıtır. Bu yönüyle 'Patates Yiyenler', hem Ekspresyonizm'in habercisi niteliğinde hem de insan emeğini ve yaşam koşullarını sorgulayan bir yapıt olarak karşımıza çıkar.

Van Gogh'un hayatı, yalnızca sanat kariyeri ve görüşüyle değil, aynı zamanda yaşadığı derin psikolojik mücadelelerle de dikkat çeker. Sanat dünyasında öncü niteliğinde eserler üreten Van Gogh, kendi döneminde yeterince anlaşılammış ve toplum tarafından dışlanmıştır. Yaşadığı maddi sıkıntılar, iş hayatına girememesi, sisteme ayak uyduramaması, arkadaşının olmayışı onun yalnızlık ve yabancılaşma hissini daha da derinleştirmiştir. Van Gogh'un yaşadığı bu yabancılaşma, hem toplumdan kopukluğunu hem de kendi iç dünyasında yaşadığı çatışmaları içerir. (Turani, 2017, s. 471-472)

Van Gogh'un psikolojik durumu, hayatı boyunca tartışmalı bir konu olmuştur. Kulağını kesme olayı, onun ruhsal durumundaki çöküşünü ve çevresiyle kurduğu ilişkinin karmaşıklığını gösterir. 23 Aralık 1888'de Van Gogh bir sinir krizi geçirdi. Kriz esnasında kulağının ucunu keserek bir hayat kadınına armağan etti. (Erden, 2016, s.79)



Görsel 3. Van Gogh, Yıldızlı Gece / Starry Night, 1889, New York.

Erişim: 25.01.2025 https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C4%B1ld%C4%B1zlı%C4%B1_Gece#/media/Dosya:Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg

Bu dönemde, Güney Fransa'nın Arles kentinde yaşamını sürdürürken, çevresindeki insanlar onu 'tehlikeli' ya da 'deli' olarak görmeye başlamıştı. Bu durum Van Gogh'un akıl hastanesine yatırılmasına sebep olmuştu. 1889'da Saint-Remy-de-Provence'daki Saint-Paul-de-Mausole Akıl Hastanesi'ne kendi isteği ile yatmıştır.

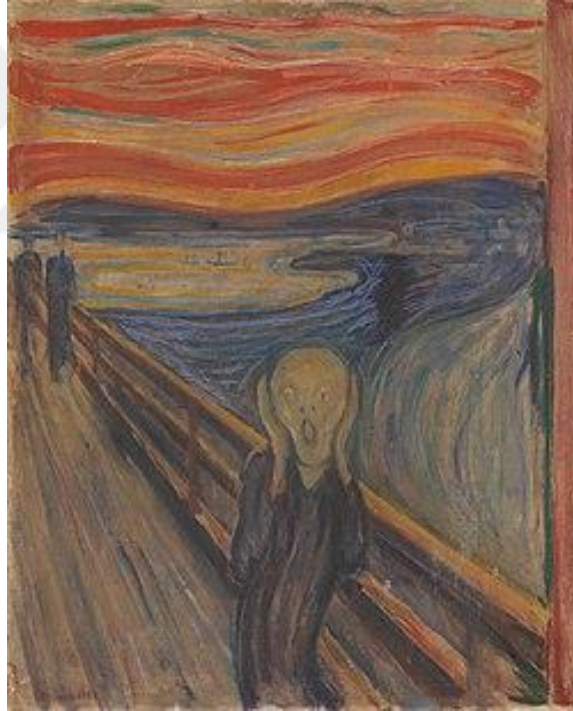
Van Gogh, Fransa'nın Saint-Remy-de-Provence yakınlarındaki Saint-Paul-de-Mausole akıl hastanesinde kaldığı 12 ay boyunca, bir jiletle kendi kulağının bir kısmını kestiği bir bunalım geçirdikten birkaç ay sonra Yıldızlı Gece'yi resmetti. Akıl hastanesindeyken, umutsuzluk ruh halleriyle değişen üretkenlik patlamaları sırasında resim yaptı. (Britannica)

Vincent Van Gogh'un sanatı ve Jean-Jacques Rousseau'nun doğaya dönüş felsefesi yüzeyde farklı alanlarda ifade ediliyormuş gibi görünse de, ikisini bağlayan bir yabancılaşma teması mevcuttur. İki düşünce arasında da modern dünyanın insan üzerindeki etkilerini sorgular ve insanın doğayla, çevresiyle ve kendisiyle kurduğu ilişkiyi yeniden değerlendirir. Rousseau, insanın doğal durumundan koparıldığını, medeniyetin insanları yozlaştırarak kendi özüne yabancılaştırdığını savunmuştur. Ona göre, medeniyetin getirdiği kurallar, mülkiyet anlayışı ve rekabet, insanların hem kendi doğalarından hem de birbirlerinden uzaklaşmalarına neden olmuştur. Rousseau'nun bu düşünceleri, insanın doğaya dönerek özüne ulaşabileceği fikrini ortaya koyar (Rousseau, 2024, s.90).

Cenevrelî filozof Jean Jacques Rousseau modern medeniyetin yılgınlığından ve yapaylığından kaçmak adına insana ve doğaya güvenini artırmıştı. Yüzyıllar boyunca dünyevi bütün sıkıntılar ve dertlerden kaçıp sığınacak yer kilise yani Tanrı'nın evi olmuştu. Rousseau insandaki ilahi arayışın karşılığının doğada bulunabileceğini öne sürüyordu (Venturi. 2018, s.136).

Sonuç olarak, Rousseau'nun doğaya dönüş ideali ile Van Gogh'un doğayı ve kırsal yaşamı resmetmesi, modern dünyaya ve yabancılaşmaya paraleldir. Van Gogh'un hayatı boyunca yaşadığı kişisel yabancılaşma ve toplumsal dışlanma, Rousseau'nun 'medeniyetin insanı yalnızlaştırdığı' görüşüyle uyumludur. Her iki düşünce ve yaratım süreci, doğanın bir parçası olarak kendi özüne dönme çabasını ve toplumsal aidiyetine yeniden kavuşabileceği fikrini taşır. Van Gogh'un sanatında doğanın görkemini ve Rousseau'nun felsefesinde doğanın erdemini görmek, insanın modern dünyadaki kaybolmuşluğuna bir çözüm arayışı olarak değerlendirilebilir.

Edvard Munch'un Çılgılık (The Scream) (Görsel 4) adlı çalışması Ekspresyonizm'in en ikonik örneklerindedir. Modern insanın kaygı, yalnızlık ve varoluşsal korkularını güçlü bir şekilde ifade eder. '20. yüzyılın başlarında Ekspresyonizm Çılgılık (1893) adlı tablosu, modern ruhsal ızdırabın bir sembolü olarak görülebilir' (Britannica).



Görsel 4. Edvard Munch, Çılgılık / The Scream, 1893, Norveç.

Erişim: 25.01.2025 https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87%C4%B1%C4%9F1%C4%B1k_%28tablo%29

Tablonun merkezinde, bir köprü üzerinde duran ve elleri yüzünde bir çılgılık atan figür yer alıyor. 'Bu resmin ön planındaki çarpıtılmış, kafatası tarzındaki, ayrıntılarından arındırılmış -ağzı gözleri bir dehşet çılgılığıyla açılan- figür kendisine bir akşamüstü gün batımında iki arkadaşıyla birlikte yürürken bir görüntü olarak geldi' (Hodge, s.180).

Arka planda, gökyüzü dramatik bir turuncu-kırmızıya bürünmüş ve manzara eriyormuş gibi dalgalanır. Bu resim, hem içsel bir kaosun hem de çevresel bir bozulmanın ifadesidir. Edvard Munch, bu resmi yaparken Oslo'daki bir yürüyüş sırasında hissettiği varoluşsal bir kaygıdan ilham aldığını belirtmiştir. 'Bir akşamüstü bir sokakta iki arkadaşımınla birlikte yorgun ve hasta halde yürüyordum. Şehir ve fiyort önümüzde uzanıyordu. Güneş batıyor ve bulutlar kan kırmızı bir renge boyanıyordu. Orada korkuyla titreyerek durdum ve doğayı delip geçen yüksek perdede, bitimsiz bir çılgılık duydum' (Hodge, s. 180).

'Çılgılık', insanın modern dünyada yaşadığı yabancılaşmayı, kaygıyı ve anlam arayışını simgeleyen bir başyapıttır. Sadece dışavurumculuk akımının değil, aynı zamanda 20. yüzyıl sanatının en etkili ve öncü eserlerinden biri olmuştur.

2.2 Dadaizm

Ekspresyonizm, insanın iç dünyasında hissettikleri ve modern hayatın getirdiği yabancılaşmayı güçlü bir duygusal anlatımla ortaya koyarken, bu akımın ardından gelen Dadaizm, sanatın ve toplumun temel değerlerini sorgulayan radikal bir tavır benimsemiştir. Ekspresyonist sanatçılar, bireysel varoluş sancılarını ve ruhsal buhranlarını sanata yansıtırken, Dadaistler bu buhranın kaynağına inerek, savaşın, otoriterin ve rasyonelliğin yarattığı kaosa doğrudan karşı çıkmışlardır. Savaşların yıkıcı etkileri, sanata olan inancı sarsmış ve bu durum Dadaistlerin ironik, absürt ve yıkıcı üsluplarıyla kendini göstermiştir. Böylece sanat, yalnızca bireysel duyguların ifadesi olmaktan çıkıp, toplumsal ve siyasal bir başkaldırı aracı haline gelmiştir.

Dadaizm, 20. yüzyılın başlarında, özellikle I. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve anlamsızlık karşısında şekillenen bir sanat ve düşünce akımı olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel sanat anlayışına meydan okuyan Dadaistler, sanatın estetik kaygılarla değil, radikal bir başkaldırı ve sorgulama aracı olarak ele alınması gerektiğini savunmuşlardır. Anlamsızlık, rastlantısallık, kaos ve absürtlük gibi kavramlar, bu hareketin sanatsal üretiminin merkezinde yer alır.

Dada hareketi, savaşın etkilerinden kaçan sanatçıların toplandığı Zürih ve New York gibi kentlerde neredeyse eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle Zürih, o dönemde Avrupa'nın en kozmopolit şehirlerinden biri hâline gelmiştir. Sanatçılar geleneksel sanat

malzemelerini ve tekniklerini reddederek; kolajlar, anlamsız şiirler ve performanslar aracılığıyla, sanatın ve hayatın yerleşik değerlerine karşı ironik ve alaycı bir dille başkaldırımlardır. Bu tavır, savaşın ardından duyulan bıkkınlık, umutsuzluk ve anlam arayışına verilen bir tepki olarak değerlendirilebilir (Erden, 2016, s. 219).

20. yüzyılın başlarında sanat ve toplum büyük bir kırılma noktasına ulaştı. Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı yıkım, insanın akılcı düşüncelerine, ilerlemeye ve geleneğe olan güvenini sarsarken, sanat da bu direnişin bir parçası haline geldi. Bu sebeple Dadaizm, yalnızca bir sanat akımı değil, aynı zamanda mevcut düzenin mantıksızlığını ve anlamsızlığını ifade eden bir başkaldırı hareketiydi. Dadaistler, sanatın geleneksel estetiğini reddederek ve anlam düzeyini düşürerek, rastlantısallık, absürtlük ve kaosu ön plana çıkardılar. Sanatçılara göre sanat, savaş ve toplumsal olayların gölgesinde kaybolmuştu; bu nedenle sanat dünya gibi kuralsız, rastgele ve tahmin edilemezdi. Dadaizm, modern toplumun yabancılaştırıcı etkilerine karşı anarşist bir tepki olarak şekillendi.

Ahu Antmen' e göre; Dadaistler, sanatın geleneksel estetik anlayışını reddederek, rastlantısallık, absürtlük ve kaosu ön plana çıkarmışlardır. Sanatın, savaş ve toplumsal yıkımın gölgesinde kaybolduğunu düşünen Dada sanatçıları, bu anlamsızlık karşısında sanatın kuralsız ve tahmin edilemez olması gerektiğini savunmuşlardır. Rasyonel aklın tam karşıtı olan denetimsiz bir akıl dışılığa öncelik veren Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşı radikal bir duruş sergilemişlerdir (Antmen, 2018, s. 123-124).

Dadaizm Nietzsche'nin yaşam felsefesini baz almıştır. Nietzsche, modern toplumların demokrasisini ve kültürel olarak ortaya çıkmasını sağlayarak, 'Tanrı'nın Ölümü' kavramıyla geleneksel anlamda değerlerin çöküşünü ve insanın yeni bir anlam arayışının peşine düşmesini ön plana çıkarmıştır. 'Yani sanat, Nietzsche'nin öngördüğü gibi, bütün metafiziği ele geçirip parçalarken, kendi varlığına ilişkin, hakikatine ilişkin bütün bilgiyi de imha etmiştir: 'hiç'leşmiştir' (Artun, Altınyıldız. 2018, s.24).

Dadaistler, sanayi toplumunun geliştirdiği makineleşme, bireyselliğin kaybolması ve insanın bir makine gibi yaşaması fikrine katılanların tepkileriyle ilgilidir. I. Dünya Savaşı'nın yıkıcılığı, modern teknolojiye dayalı silahlar güveni sarsmış, makineleşmenin yalnızca insan hayatını kolaylaştırmayla sınırlı olması, savaş vahşetini de artırdığı gerçeğini gözler önüne

sermiştir. Bu bağlamda, Dadaistler makineleri, insanın ruhsuzlaşmasına, sanayileşmenin getirdiği tekdüzeliğe ve modern dünyanın anlamının getirdiği bir simge olarak görmüşlerdir.

Dadacılar Büyük Savaş'ta yaşanan katliamdan makineleri de sorumlu tutuyorlardı. Ball, 1915'te günlüğüne savaşın vahim bir hataya dayandığını yazıyordu: 'İnsanı makine yerine koymak yanılışıma düşüldü. İnsanlar değil, makineler yok edilmeli'. Ona göre 'makine, düzenli çalışan ve hayatı taklit eden ölümdür'. Bu yüzden Dadacılar, 'makineler tarafından ahlaksızca istismar edilmemek için savaşacaklardır' (Altınıyıldız, Artun. 2018, s. 29).

Dadaistler için makineleşme sadece fiziksel üretim değil, sanatın ve düşüncelerin makineleşmesini simgeliyordu. Akademik sistemin desteklediği, geleneksel anlam ve güzellik anlayışını reddeden Dada hareketi, sistemde rastlantısallık, saçmalık ve anti-estetikle yeniden tanımlanarak, makineler tarafından kaydedilen düzenin karşısında bir özgürlük alanı yaratılması hedeflendi.

2.3. Mekanın Sanat Nesnesine Dönüşümü: Tatlin Ve Merzbau

Toplumsal yıkımın ve anlam kaybının en yoğun hissedildiği bir dönemde ortaya çıkan Dadaizm, sanatın biçimsel ve düşünsel sınırlarını zorlayarak geleneksel yaklaşımları radikal bir şekilde reddetmiştir. Dadaistler, sanatın nesnel gerçekliğine değil, absürtlüğüne ve rastlantısallığına yönelirken; bu anlayış, farklı coğrafyalarda başka arayışlara da zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Rusya'da ortaya çıkan ve sanatı toplumsal dönüşümün bir aracı olarak gören yaklaşımlar ise farklı bir doğrultuda evrilmiştir. Devrimin yarattığı yeni düzenle birlikte sanatçılar, sanatı ideolojik ve yapısal bir araç olarak değerlendirmiş, bireysel ifade yerine kolektif fayda ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda, Vladimir Tatlin gibi sanatçılar, sanatın formunu dönüştürmekle kalmayıp onun işlevine de müdahale ederek yeni bir mekânsal düşüncenin öncüsü olmuşlardır. Bu dönemde Konstrüktivist sanatçılar da, endüstriyel malzemelerle biçimsel ve işlevsel deneyler gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2018, s. 105).

Sanayi Devrimi sonrası dönemde şekillenen yeni sanat anlayışları, mekanı yalnızca bir sergileme alanı değil, aynı zamanda düşünsel ve toplumsal bir zemin olarak değerlendirmeye başlamıştır. Bu anlayışın öncülerinden Vladimir Tatlin, 'Üçüncü Enternasyonal Anıtı' olarak da bilinen Tatlin kulesi (Görsel5) ile sadece estetik bir form sunmakla kalmamış, yapının ideolojik ve işlevsel boyutlarını da ön plana çıkarmıştır. Endüstriyel malzemelerin tercih edilmesi, dönemin teknolojik ve toplumsal vizyonunu yansıtırken; yapının anıtsal boyutları, devrimin kolektif ruhunu temsil eden bir etkileşim mekanı oluşturmayı hedeflemiştir.

Tatlin'in bu yaklaşımı, sanatın üretimle, mimariyle ve toplumla bütünleşebileceğine dair güçlü bir öneri niteliği taşımaktadır. 'Tatlin, eserinde, insan etkileşiminin ve devrimin sembolü olarak spiral biçimler kullanmış ve spirallerin içine üç cam duvarlı bina birimleri olan ve farklı hızlarda hareket etmesi istenen küp, piramit, silindir yerleştirmiştir.' (Huntürk, 2016, s.241).



Görsel 5. Vladimir Tatlin, Tatlin Kulesi, 1920, Rusya.

Erişim: 27.03.2025 <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>

Konstrüktivizm'in en simgesel örneği ise ünlü Tatlin Kulesi'dir. Ukrayna doğumlu, bir süre ikona ressamlığı da yapan, aynı zamanda profesyonel müzisyen olan Tatlin'in eseri olan bu kule, Moskova'da toplanan Üçüncü Enternasyonal için tasarlandı. 400 metrelik bu kule hiçbir zaman inşa edilemedi. Heykelden ziyade bir mimarlık eseri olarak değerlendirilebilecek Tatlin Kulesi'nde malzeme olarak çelik, demir ve camın kullanılması planlanmıştı (Erden, 2016, s.211).

Vladimir Tatlin, geleneksel heykel anlayışını reddederek malzemeyi biçimlendirilmesi gereken estetik bir unsurdan ziyade, kendi doğasıyla var olan bir yapı taşı olarak ele almıştır. Ahşap, metal, cam gibi endüstriyel malzemeleri bir araya getirerek oluşturduğu üç boyutlu yapılar, hem yapısal işlevselliği hem de biçimsel sadeliği ön plana çıkarır. Bu yaklaşımıyla heykel sanatını durağan bir nesne olmaktan çıkarıp, mekâna yerleşen ve onunla ilişki kuran dinamik bir yapıya dönüştürmüştür. Tatlin'in bu tavrı, sanatı gündelik yaşamla bütünleştirme ve kolektif bir estetik dil oluşturma çabasının bir yansımasıdır. Tatlin'in konstrüktif yapıtları, heykelin geleneksel küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi doğrudan gerçek mekânda ve

gerçek malzemeye karşı karşıya bırakması bakımından önemlidir. Bu yaklaşım, daha sonra resimsel mekânla yetinmek istemeyen birçok sanatçı için de yol açıcı olmuştur (Antmen, 2018, s. 106).

Tatlin'in Kulesi, ideolojik bir gelecek hayalinin simgesi olarak, kolektif bir ütopyayı mimari bir formda yüceltirken; mekanı sistemli, işlevsel ve bütünsel bir düzen içinde yeniden kurgulamayı amaçlamıştır. Bu yaklaşımda insan, kurgulanan sistemin bir parçası olarak yer alırken, mekan daha çok temsil düzeyinde ve sembolik bir anlam taşır. Ancak zamanla sanatçılar, mekanın yalnızca simgesel bir anlatı değil, doğrudan deneyimlenen, müdahale edilen ve dönüştürülen bir alan olabileceği fikrine yönelmiştir. Bu düşüncenin öncülerinden biri olan Kurt Schwitters, 'Merzbau' çalışmasıyla mekanı bir ifade yüzeyine, deneyimsel bir beden haline dönüştürerek, izleyicinin ve sanatçının fiziksel ve zihinsel katılımını odağa alır. Bu anlamda Merzbau, Tatlin'in sistemli, dışa dönük ve kolektif mekan hayaline karşılık, içe dönük, kişisel ve dönüşebilir bir sanat-mekan ilişkisi kurar.



Görsel 6. Kurt Schwitters, Merzbau, 1933, Hannover.

Erişim: 01.04.2025 https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/

Merzbau (Görsel 6), Kurt Schwitters'in ikonik bir yapıdır ve konstrüktivizmle kıyaslandığında daha bireysel bir anlam taşıyan bir mekan örneğidir. Schwitters'in Merzbau'su, kişisel bir vizyonun mekanla nasıl iç içe geçtiğini ve mekanın sadece işlevsel değil, duygusal ve zihinsel bir alan olarak kullanılabileceğini gösterir. Merzbau, yalnızca bir heykel ya da enstalasyon değil, aynı zamanda Schwitters'in içsel dünyasını, onun düşünsel ve duygusal birikimini barındıran bir mekan olarak tasarlanmıştır. Üstelik bu yapıt, henüz mekânı deneyimleme fikrinin sanat alanında belirginleşmediği bir dönemde, enstalasyon sanatından yaklaşık kırk yıl önce üretilmiştir. Bu yönüyle, sanatçının mekâna yaklaşımı dönemin çok ötesinde bir düşünsel açılıma işaret eder (O'Doherty, 2019, s. 63).

Sanatçılar farklı biçim ve farklı malzemeler deneyimlemeyi sürdürür, bir süre sonra da yine yapılmış şeylerin tekrarı söz konusu olur. Bu durumda bir mekanın içine yerleştirilen farklı sanat eserleri yerine, mekanın kendisi, sanat eseri gibi düşünülür. Schwitters'in artık malzemelerden yarattığı Merzbau isimli mekanları, mimari-resim-heykel arasındaki sınırları kaldıran çalışma türüdür. Bu çalışma yönteminde sanatçı, çeşitli karton, kereste benzeri malzemeler kullanarak yeni iç mekanlar yaratır. Sonuçta mekanın kendisi, bir tür üç boyutlu sanat eseri olarak algılanabilir. Schwitters'in bu yaklaşımı, sanatta daha sonraki, yerleştirmeler (enstalasyon) yaklaşımının esin kaynaklarından biri olacaktır (Huntürk, 2016, s.254).

Kurt Schwitters'in 'Merzbau' çalışması, mekanın salt bir sergileme alanı olmaktan çıkıp, sanatçının yaşamıyla iç içe geçen, dönüşen ve deneyimlenebilen bir yapıya büründüğünü ortaya koyar. Schwitters'in kendi yaşam alanını dönüştürerek inşa ettiği bu yapı, izleyiciyi edilgen bir gözlemci konumundan çıkarıp, aktif bir katılımcıya dönüştürmeyi amaçlar. Bu bağlamda Merzbau, mekanın duygusal, fiziksel ve düşünsel olarak deneyimlenmesini mümkün kılar. Dolayısıyla yalnızca görsel değil, bedensel ve zihinsel bir etkileşim de içerir. Schwitters'in bu yaklaşımı, mekana dair modernist anlayıştan uzaklaşıp, bireysel deneyimi ön plana alan, sezgisel ve çok katmanlı bir ilişki biçimi gündeme getirir. Bu doğrultuda deneyimlenebilen mekan, sadece içinde bulunulan değil, aynı zamanda hissedilen, algılanan ve anlam kurulan bir ortam olarak değerlendirilmeye başlanır.

3. BÖLÜM: DENEYİMLENEN MEKAN VE MEKANA ÖZGÜ SANAT

Merzbau'nun iç mekanda yarattığı deneyimsel dönüşüm, sanatçının bireysel dünyasıyla mekan arasında kurduğu bağ üzerinden şekillenirken; Gordon Matta-Clark'ın pratiği, mekânsal deneyimi daha radikal bir boyuta taşıyarak, fiziksel müdahale yoluyla mekanı doğrudan sorgulayan bir zemine oturtmuştur. Özellikle 'building cuts' olarak bilinen yapı kesitleriyle tanınan Matta-Clark, mimari yapının bütünlüğüne müdahale ederek, izleyicinin mekan algısını ve beden-mekan ilişkisini dönüştürmeyi amaçlamıştır. Mekanı yalnızca bir fon ya da yüzey olarak değil, içkin anlamlarla örülü bir organizma olarak ele alan sanatçı, yapıya uyguladığı kesiklerle hem onun içsel işleyişini görünür kılmış hem de izleyiciyi, bu yapının içinde yeniden konumlanmaya zorlamıştır. Matta-Clark'ın bu müdahaleleri, yalnızca estetik değil, aynı zamanda sosyo-politik bir okumaya da açık olup, kentleşmenin, yıkımın ve mekanın kamusalılığının sorgulandığı bir bağlam yaratır. Sanatçının pratiğinde mekan, artık edilgen bir varlık değil; hem tarihsel hem de deneyimsel bir özne haline gelir. bu bağlamda Matta-Clark, mekanı yaşanabilir, hissedilebilir ve dönüşebilir bir varlık olarak yeniden kurgular.



Görsel 7. Gordon Matta-Clark, Bölme / Splitting, 1974, ABD.

Erişim: 14.04.2025 <https://publicdelivery.org/gordon-matta-clark-splitting/>

Gordon Matta-Clark, mekânın doğal evrimine ve yapıların fiziksel gelişiminin uygulanmasına odaklanarak, mekânsal deneyimleri sorgulamıştır. Matta-Clark'ın eserleri, mimari kurallara ve yapıların geleneksel işlevlerine meydan okuyan bir yaklaşımdır. Bu anlayış çerçevesinde Matta-Clark, binaları kesme, dilimleme ve mekânı içine dahil etme gibi radikal teknikler kullanarak mimari yapıları dönüştürmüştür. Mekâna özgü eserlerinde ise, insan yaşamından uzak düşerek işlevini yitirmiş, mimari ihtişamdan uzak ve şehir estetiğini

bozduğu düşünölen metruk yapıları tercih eden Matta-Clark, bunları post-minimalist bir yaklaşımla heykelsi görünümlere taşımıştır. Kamusal alanın dönüşümüyle yok olmaya mahkûm bu yapılar, modern mimarideki tüketim ve hiyerarşi ilişkilerine karşı bir duruş olarak da yorumlanmıştır. Bu geçicilik etkisi altında şekillenen eserlerin çoğu, video, film ve fotoğraf yoluyla belgelenmiş; bu belgeler, Matta-Clark'ın mekâna özgü sanat üretimlerini görsel ve bağlamsal açıdan özgün kılmıştır. Aynı zamanda, mimarlık disiplininin hem kavramsal hem de fiziksel uygulamalarının sorgulanmasında etkili olmuştur (Barlas, 2021, s.6).

Mimarlık eğitimi almış olmasına rağmen, Matta-Clark bu disiplinin katı kurallarına ve işlevselci anlayışa eleştirel bir mesafeyle yaklaşmıştır. “Splitting” (Görsel 7) adlı çalışması, terkedilmiş bir banliyö evine yaptığı yapısal müdahaleyle, mimari mekânın sabit ve değiştirilemez doğasını sorgulayan önemli bir örnek oluşturur. Sanatçının amacı, yapının alışıldık işlevinden uzaklaştırılarak yeni bir mekânsal deneyim alanı yaratmaktır. Bu müdahale, izleyicinin mekânı yalnızca gözlemlenmekle kalmayıp, farklı açılardan algılamasına ve bedensel olarak deneyimlemesine olanak tanır. Sanatçı, yapının ortadan bölünmüş olsa bile oranın deneyimlenebilir ve yaşanabilir olduğunu savunur:

Birinin orada yaşamaması için hiçbir sebep yok. Aslında bu kesikleri hala kullanabilen ve içinde oturlan yerlerde yorumlamak çok ilgimi çekerdi. Bu, algıyı bir süre için değiştirebilirdi ve kesinlikle mahremiyeti değişikliğe uğrattı. Yaşamaya devam etmek zorunda kaldığımız ya da ondan mümkün olduğunca uzakta durduğunuz (Gordon Matta-Clark. 2012, s. 8).

Gordon Matta-Clark'ın 1970'lerde yaptığı radikal yapısal müdahaleler, yalnızca mimari forma değil, aynı zamanda mekânın toplumsal ve algısal işlevine yönelik bir sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. Onun kesitlerle yapıların bütünlüğünü bozması, sanatın galeri dışına taşarak doğrudan kent dokusuna müdahale etmesini mümkün kılmış, böylece mekânın yalnızca bir arka plan değil, sanat üretiminin doğrudan nesnesi haline gelmesini sağlamıştır. Matta-Clark'ın bu pratiği, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında gelişen mekâna özgü sanat anlayışının ve enstalasyon sanatının önünü açmış; sanatçının, izleyicinin ve mekânın karşılıklı etkileşim içinde olduğu yeni bir sanat dili ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, mekân artık yalnızca bir taşıyıcı değil, sanat eserinin üretildiği, dönüştürüldüğü ve deneyimlendiği aktif bir bileşen olarak yeniden tanımlanmıştır.

Mekâna özgü sanat, belirli bir mekân ve konum için oluşturulmuş sanat eserlerini ifade eder. Bu tür çalışmalar, mekânın kendisini bir sanat nesnesi olarak ele alır ve mekân sanatın bir parçası haline gelir. Dolayısıyla mekâna özgü bir çalışma bulunduğu alan ve çevresi ile sıkı bir iletişim içindedir. Hal Foster ‘Sanat Mimarlık Kompleksi’ kitabında Richard Serra ve o kuşaktaki sanatçıların mekâna özgü çalışmalara yönelimini şu şekilde ifade eder: (...)Serra ve kuşağı, heykeli kaidesinden kopmasından sonra ortaya çıkan durumsal yönüne ağırlık verdiler; öyle ki, 1913’te hazır-nesne ve konstrüksiyonla yalnızca ilan edilmiş olan bu kopuş, 1970’te, yeni yere özgü uygulamalarla yerleşik hale geldi (Foster, 2020, s.216).

Mekâna özgü çalışmalarda, öncelikle belirli bir mekânın özellikleri vurgulanır ve izleyiciyle mekân arasında etkileşim kurulur. Bu tür çalışmalar; mekânın atmosferi, tarihi veya fiziksel özellikleri, anlamı, sembolik yönü ile bütünleşerek anlam kazanır. Dolayısıyla, mekâna özgü yapılan çalışmalar, başka bir mekâna götürüldüğünde anlamını yitirebilir.

İçerisinde gösterilmekte / sergilenmekte olduğu mekânı göz önünde bulunduran bir iş, başka bir yere taşınmaz ve sergi sona erdiğinde de ortadan kalkmak zorunda kalır. Bu ortadan kalkma fikri, her durumda müzenin içerisinde duran iş açısından işin ölümsüzlüğünü arzulayan baskın sanatsal ideolojiyi ihlal etmektedir. Bu durum korunma yerine kendine özgü var oluş şeklini bireysel ve sürekli yıkımından almakta olan tüm sanat eserlerinin karşılaştığı zorluklardan birisidir. Dahası işin bir parçası olarak sergi mekanının dahil edilmesi, bahsedilen işi kullanılmakta olan mekanlar kadar çok sayıda ortama parçalamaktadır (Özen, 2013, s.10).

Sanat alanındaki mekân anlayışı 20. yüzyılın ikinci yarısında önemli bir değişim geçirmiştir. Galeri ve müze mekanları, sanatın merkezi olmaktan çıkmış ve sanatçılar alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir. 1960’lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekanların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950’lerden itibaren asamblaj, mekan düzenlemesi (environment), oluşum (happening), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi genel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekanla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir (O’Doherty, 2019, s.16). Mekâna özgü sanat ve enstalasyon sanatı yakın dönemlerde ortaya çıkan, birbirinden farklı iki sanat türüdür. Her ikisi de 20. yüzyıl sanatında önemli gelişmelerdir, ancak farklı bağlamlara ve üretime dayanır. Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı kitabına yazdığı önsözde Levent Çalikoğlu enstalasyon sanatını şöyle ifade eder:

Enstalasyon sanatı, bilişsel ve algısal deneyimin farkında olarak, teknolojiden, tarihten, değişimin getirdiği yenilik ve sarsıntıdan, iletişimin yeni ve sınır aşıcı enformasyon fazlalığından ve en önemlisi de onu deneyimleyen izleyicinin varlığından güç alıyor. Enstalasyon sanatına yönelen sanatçılar, dünyanın içinde bulunduğu hallerle ilgili farklı deneyimler kurguluyor ve sahneliyorlar. Dünyanın olduğu ve olmak istediği haller arasındaki gerilimi yansıtan bir karşıtlık üzerine oturuyor bu sanat anlayışı (2005, s.7).

Levent Çalikoğlu'nun yazdığı gibi enstalasyon sanatı her şekilde tarihin değil şimdiki zamanın parçası olmaya çalışır (s.7). Enstalasyonun özel bir dalı olan mekâna özgü sanat ise bulunduğu yerin tarihini, kültürünü, fiziksel özelliklerini vurgular ve bu bağlamı önemser.

Sanatçılar toplumsal, politik olaylar ve yeni teknolojinin etkisiyle, enstalasyon ve onun alt dalı olarak değerlendirilebilecek mekâna özgü sanat çalışmaları üreterek yeni ifade biçimleri ortaya koymuşlardır. O'Doherty Beyaz Küpün İçinde kitabında bu durumu şöyle ifade eder: "Artık mekân birtakım şeylerin olup bittiği bir yer olmaktan çıkmış; aksine birtakım olgular, mekânı mekân kılmaya başlamıştır." (2019, s.57).

Sanat tarihinde 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan ve özellikle minimalizm sonrası gelişen mekâna özgü sanat anlayışı, sanat yapıtının yalnızca sergilendiği yerle değil, doğrudan o yerin fiziksel, tarihsel ve sosyal bağlamıyla ilişki kurarak üretildiği bir yaklaşımı ifade eder. Bu tür çalışmalar, bir galeri mekânında kolaylıkla taşınıp yeniden kurulabilen eserlerden farklı olarak, buldukları yere özgü nitelikler taşır ve o bağlamdan kopardıklarında anlamlarını yitirirler. Ayşe Erkmen'in üretimleri, bu bağlamda değerlendirildiğinde mekana özgü (site-specific) sanatın çağdaş bir yorumu olarak okunabilir. Erkmen'in işleri, bir mekânın sadece fiziksel koşullarına değil, görünmeyen tarihsel ve sosyokültürel dokusuna da duyarlıdır. Sanatçı, mekâna müdahalesini o alanın hafızasını da gözeterik gerçekleştirir; böylelikle mekânı yalnızca bir zemin değil, aktif bir anlatı unsuru olarak kurgular. Bu yaklaşım, izleyicinin de pasif bir gözlemciden aktif bir deneyimleyiciye dönüşmesini sağlar.

Ayşe Erkmen'in çalışacağı mekan ya da alanlar, heykelin parçası olarak her şeyi içerir. Müdahaleleri sadece bunları görünür, mevcut hale getirir. Bir şeyler harekete geçirilir, bağlamı kaydırılır, deneyimlemeye uygun olur ve yeniden kaybolur. Bugüne dek ifadesini mekana özgü olarak bulan heykel, bağlamlarının geleneğinin dışına çıkıp biçimsel açıdan kendini, mekanla ve mimariyle ilişki kuran bir heykel olarak tanımlar ve buradaki oran, boyut, maddesellik ve nesnesizlik gibi heykelin temel kurallarını uygular (Meschede. 2008, s.15-16.).



Görsel 8. Ayşe Erkmen, On Water / Su Üzerinde, 2017, Almanya.

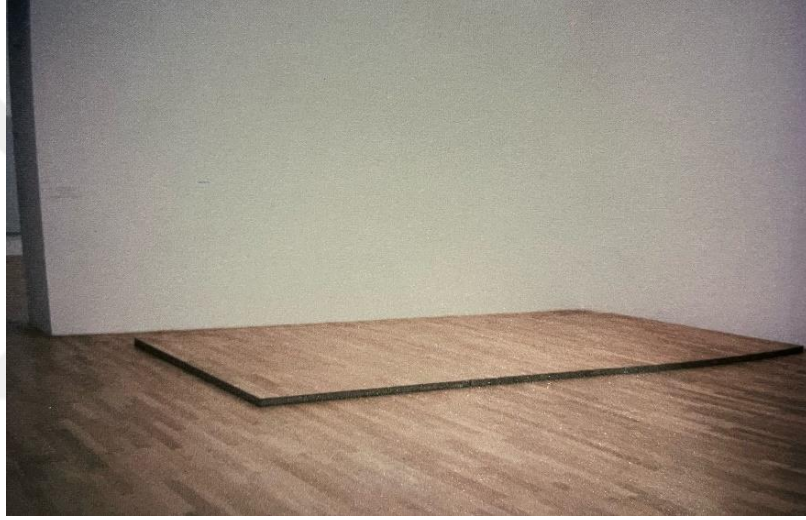
Erişim: 24.04.2025 <https://www.saha.org.tr/projeler/saha-skulptur-projekte-2017ye-davet-edilen-ayse-erkmenin-yeni-eserinin-uretimini-destekledi>

Ayşe Erkmen'in 2017 yılında Münster'de gerçekleştirdiği On Water (Görsel 8) adlı yerleşmesi, mekâna özgü sanat anlayışının güçlü bir örneğidir. Sanatçı, kentin merkezinden geçen bir nehir üzerine, suyun hemen altında gizli bir platform kurarak izleyicilere suyun üzerinde yürüyormuş gibi bir deneyim yaşatmıştır. Bu müdahale, sadece bedensel bir deneyim sunmakla kalmamış, aynı zamanda izleyicinin mekâna ve çevresine dair algısını dönüştürmüştür. Nehrin doğal yapısına görünmez bir şekilde eklenen bu yapı, mekânın bilinen kullanım biçimlerini sorgulatmış, gündelik hareket alışkanlıklarını kırarak yeni bir mekânsal deneyim üretmiştir.

Ayşe Erkmen, Skulptur Projekte 2017'de Münster'in iç limanındaki su yüzeyinin altında kurduğu iskeleyle, Nordkai ve Südkai arasındaki bağı görünür kılarak ziyaretçilere suda yürüyormuş hissi yaşatmıştır. Bu müdahale, sınırların haritalarda nasıl çizildiği ve sosyokültürel erişimin nasıl sağlandığı gibi sosyolojik ve şehir planlama meselelerine de dikkat çekmektedir. (Erişim: 24.04.2025 <https://www.saha.org.tr/projeler/saha-skulptur-projekte-2017ye-davet-edilen-ayse-erkmenin-yeni-eserinin-uretimini-destekledi>)

Ayşe Erkmen'in mekâna yaklaşımında, fiziksel değişimlerin ötesine geçen bir algısal dönüşüm arayışı ön plandadır. Sanatçı, mekânın yalnızca görünen değil, hissedilen katmanlarına da müdahale ederek izleyiciyi farkındalığa davet eder. Onun yerleştirmelerinde mimari unsurlar, gündelik olanla iç içe geçerken, izleyici çoğu zaman olağan mekânsal kodların dışında bir deneyimle karşı karşıya kalır. Bu bağlamda, Erkmen'in kimi çalışmalarında yaptığı gibi, yalnızca mekânın içinde değil, doğrudan kendisinde yapılan küçük ölçekli değişiklikler dahi, mekânı tamamen farklı bir düzlemde yeniden kurar.

Erkmen'in mekâna müdahale eden yaklaşımı, kavramsal düzeyde de bir dönüşüm arayışı içerir. Sanatçının pratiğinde, nesnenin kendisinden çok, onun yerleştirildiği bağlam belirleyici hâle gelir. Bu doğrultuda, Erkmen'in eserlerinde sıkça rastlanan "az ile çok söyleme" tavrı, sanat nesnesini öne çıkarmaktan ziyade, mekânın kendisini bir sanat deneyimine dönüştürmeye yöneliktir. Sanatçının Viyana'daki Secession kataloğu için verdiği bir söyleşide dile getirdiği şu sözler, bu yaklaşımı açıkça ortaya koyar: "Çabam, bir müzenin içine mümkün olduğunca az şey sokmak, sanat olması için buraya taşınmak zorunda olan nesnelere yapmaktan kaçınmak. Kendimi en başarılı hissettiğim anlar, mekâna olabildiğince az şey getirerek sanat yaptığımda oluyor." (Erkmen, 2008, s.66) Sanatçının "More or Less" (Az Çok) adlı çalışması da tam olarak bu türden bir müdahalenin izini sürer.



Görsel 9. Ayşe Erkmen, Az Çok / More or Less, 2000, Almanya, Kişisel Arşiv.

Erkmen'in Bonn'da yapılan 'Zeitenwende' sergisinde yer alan Az Çok (More Or Less) (Görsel 9) çalışmasında, müzenin bir odasında bulunan ve normalde eserlerin taşınmasında kullanılan hidrolik kaldırma platformu, sanatçının müdahalesiyle işlevsel kimliğinden sıyrılarak mekânın kendisiyle bütünleşen bir sanat nesnesine dönüşür. Platform, yalnızca kendi kalınlığının görüldüğü bir düzeye kadar yükselmekte ve bir süre sonra tekrar zeminle eşitlenerek gözden kaybolmaktadır. Bu devinim, mekânda neredeyse hiçbir iz bırakmadan gerçekleşir; geriye yalnızca zemindeki ince bir yarıklık kalır. Ne dışarıdan bir unsur eklenmiş ne de içeriden bir şey çıkarılmıştır; müdahale yalnızca mevcut olanın işlevinin yeniden düzenlenmesiyle gerçekleşmiştir. Bu yaklaşım, Erkmen'in "kendimi en başarılı hissettiğim anlar, mekâna olabildiğince az şey getirerek sanat yaptığımda oluyor" ifadesiyle de örtüşmektedir. Mekânın kendi elemanını dönüştürerek heykelsi bir nitelik kazandıran bu çalışma, sanatçının mekânla kurduğu ilişkiyi ortaya koyar (Meschede, 2008, s.70),

Ayşe Erkmen'in sanatsal pratiği, mekâna müdahale eden ve izleyiciyi düşündüren bir yaklaşım sergiler. Sanatçı, mekânın kendisine müdahale ederek, izleyiciyi bu alanla yeniden ilişki kurmaya zorlar. Erkmen'in çalışmalarında, mekânın yalnızca bir sergi alanı olarak değil, aynı zamanda sanatın bir unsuru olarak varlık gösterdiği görülür. Eserlerinde, genellikle var olan yapıları dönüştürerek ya da onları sorgulayarak izleyicinin mekânı farklı bir açıdan deneyimlemesini sağlar. Bu yaklaşım, mekâna özgü yerleştirmelerde fiziksel bir değişim yaratırken, aynı zamanda izleyicinin düşünsel ve algısal seviyede de mekânı yeniden anlamasına olanak tanır. Erkmen'in işleri, mekanın özüyle etkileşime girerken, görünmeyeni görünür kılma ya da alışılmışın yerini değiştirme gibi yöntemlerle sıradanın içinde olağanüstü bir deneyim sunar.

Günümüzde mekân, yalnızca somut bir ortam olmanın ötesinde, sanatın kendisinin şekillendiği, dönüştüğü ve izleyicinin deneyimlediği bir alan haline gelmiştir. Sanatçılar, mekânın sınırlarını zorlayarak, fiziksel yapıların ötesine geçmeyi ve mekâna dair geleneksel algıları sorgulamayı amaçlarlar. Bu yaklaşım, özellikle son yıllarda daha görünür hale gelmiş, mekânın sadece bir gösterim alanı değil, aktif bir sanat ögesi olarak kullanılmasını mümkün kılmıştır. Bu bağlamda, izleyiciyi yalnızca mekânla karşı karşıya getiren değil, aynı zamanda onunla etkileşime sokan, üzerine düşünmeye sevk eden yerleştirmeler ön plana çıkmaktadır. Tansel Çeber'in son dönemdeki çalışmaları, bu yenilikçi yaklaşımın somut örneklerinden biri olarak, mekânı yeniden tanımlama ve anlamlandırma çabası içinde yer alır.

Tansel Çeber'in 2025 yılında yaptığı "Şimdinin İzinde" başlıklı sergisi, mekânın algı ve bellek üzerindeki dönüştürücü etkisini merkeze alarak, toplumsal felaketlerin hatırlanma ve unutulma biçimlerini çok katmanlı bir deneyim çerçevesinde ele alır. Beş ayrı odaya bölünerek yapılandırılmış olan sergi, her bir mekânı yalnızca bir sunum alanı olarak değil, aynı zamanda kolektif travmaların, bastırılmış anıların ve duysal belleğin yüzeye çıktığı geçirgen yapılar olarak konumlandırır.



Görsel 10. Tansel Çeber, Bastırılanın Geri Dönüşü, 2025, Türkiye. Kişisel arşiv.

Üçüncü oda olan Bastırılanın Geri Dönüşü (Görsel 10), mekâna özgü olarak yanmış ahşap parçalarla kurgulanmıştır. Ne tam anlamıyla bir yapı, ne de tamamlanmış bir form sunan bu parçalar; hem bir zamanlar var olanı anımsatır hem de bütünüyle yitip gitmiş bir yokluğu temsil eder. Her parça, mekânın geçmişine dair hayaletimsi bir iz taşıyarak izleyiciyi hem görsel hem de bedensel bir enkazla karşı karşıya bırakır. Odada yoğun bir yanık kokusu hâkimdir. Bu koku, mekânın deneyimsel boyutunu güçlendirerek, görsel olanı bedenle tamamlayan bir his bırakır.



Görsel 11. Tansel Çeber, Duvarın Hafifliği, Çatlağın Ağırlığı, 2025, Türkiye, Kişisel Arşiv.

Beşinci odadaki çalışma olan Duvarın Hafifliği, Çatlağın Ağırlığı (Görsel 11), mekâna özgü sanat anlayışı doğrultusunda, yapının fiziksel özelliklerinden doğrudan beslenen bir

yerleştirme sunar. Mekânda hâlihazırda var olan bir çatlağın birebir kopyalanarak duvar yüzeyinde çoğaltılması, mekânın kendisini hem üretim sürecinin parçası hem de kavramsal bir taşıyıcı olarak konumlandırır. Çatlakların hangisinin gerçek, hangisinin yeniden üretim olduğu sorusu, izleyiciyi algısal ve düşünsel bir belirsizliğe sürükler.

Çatlakların çoğaltılması ve bazı kopyaların izleyiciye taşınabilir bir hatıra olarak sunulması, felaketin sıradanlaşma sürecine eleştirel bir gönderme yapar. Yerleştirme, mekânın pasif bir sunum alanı değil, doğrudan kavramsal bir unsur olarak kullanıldığı bir pratiğe örnek oluşturur. Bu yönüyle oda, mekâna özgü sanat kapsamında, yapısal kırılma ile toplumsal bellek arasındaki ilişkiyi mekân üzerinden sorgular.

Bu bağlamda incelenen diğer sanatçılar da, mekâna özgü sanat yaklaşımını farklı stratejilerle ele alarak, izleyiciyle mekân arasındaki ilişkiyi dönüştürmeyi hedeflemişlerdir. Gordon Matta-Clark, mimari yapılara bedensel müdahalelerde bulunarak yapının bütünlüğünü parçalamış; böylece izleyiciyi hem mekânın maddeselliği hem de onun sosyo-politik işlevleri üzerine düşünmeye zorlamıştır. Ayşe Erkmen, yerleştirme ve bağlama duyarlı üretimleriyle mekânın tarihsel, kültürel ve karakter verilerini görünür kılarak izleyicinin yönelimini mekânın kendisine çevirmiş; böylece izleme pratiğini pasif bir eylem olmaktan çıkararak mekânla kurulan ilişkiyi bir sürece dönüştürmüştür. Tansel Çeber ise mekânın duyuşsal etkilerini ön plana çıkaran yerleştirmelerinde, toplumsal felaketlerin bireysel ve kolektif bellekteki izlerini mekânsal deneyim üzerinden yeniden üretmeyi amaçlamıştır. (Çeber, 2025).

İncelenen sanatçıların her biri, farklı biçim ve stratejilerle mekâna müdahale ederek izleyici deneyimini dönüştüren yapıtlar üretmiştir. Bu sanatçılar, mekânı yalnızca bir sunum alanı değil; belleğin, travmanın, aidiyetin ya da kolektif unutkanlığın somutlaştığı bir kavramsal düzlem olarak ele alır. Mekân, kimi zaman bir yokluk alanı, kimi zaman fiziksel bir direnç yüzeyi olarak yapıta içkin hale gelir. Bu yaklaşımlar, mekâna özgü sanat üretiminin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve psikolojik bağlamlar üzerinden de okunması gerektiğini gösterir.

Mekâna özgü sanatın sunduğu olanaklar, bireyin hızla akıp giden yaşam karşısındaki konumunu sorgulamak ve bu sorgulamayı fiziksel mekân üzerinden somutlaştırmak adına önemli bir araç sunar. Günümüz yaşam pratiklerinde mekânla kurulan ilişki giderek yüzeysel

bir hâl almakta, birey bedenlen bulunduğu mekânda ruhsal ya da zihinsel olarak yer almamaktadır. Bu durum, zamana ve mekâna karşı gelişen bir yabancılaşma biçimi olarak okunabilir. 2020-2025 yılları arasında üretilen çalışmalarda bu yabancılaşma hâli, mekânın yalnızca bir sergileme yüzeyi değil; deneyimin, düşünsel yüzleşmenin ve bedensel farkındalığın oluştuğu aktif bir düzlem olarak yeniden kurgulanması yoluyla ele alınır. Mekânın görünür özelliklerinin izleyiciyle kurulan ilişkide belirleyici bir rol üstlendiği, geçicilik ve bedensel etkileşim üzerinden şekillenen mekâna özgü müdahaleleri içerir. Bu üretimlerde, izleyicinin yalnızca görsel değil; durma, dokunma ve fark etme gibi eylemler aracılığıyla bedensel ve düşünsel bir katılım göstermesi amaçlanmaktadır. Bu kapsamda ele alınan çalışmalar, iki ana gruba ayrılabilir: İlk grup, mekânın zemin kaplamalarından yola çıkarak üretilmiş ve mekânın yüzeysel sürekliliğine yapılan müdahalelerle tanımlanabilir. Bu işlerde, yer karolarının renk, doku gibi görsel özelliklerine yapılan referanslar, doku ve malzeme üzerinden mekâna dair görsel bir yanılısma yaratırken; izleyiciyle kurulan ilişki, yürüme, durma ya da yön değiştirme gibi bedensel tepkiler aracılığıyla belirginleşir. İkinci grup ise çelik toplu iğnelerle gerçekleştirilen yerleştirmeleri içerir. Bu çalışmalarda ise mekânın sınırları, birleşim yerleri ya da taşıyıcı unsurları müdahale alanı olarak seçilmiş; ritmik tekrarlarla uygulanan iğneler aracılığıyla hem görsel hem de dokunsal düzeyde bir direnç yüzeyi oluşturulmuştur. Her iki grupta da amaç, izleyicinin bulunduğu anı fark etmesi ve çevresiyle olan ilişkisini yeniden düşünmesidir.

Sanat Eseri Raporu sürecini önceleyen ve 2019–2023 yılları arasında üretilen çalışmalar, mekânla doğrudan ilişki kuran, fiziksel yüzeye yapılan müdahalelerle izleyiciyi anın içine çeken ve yabancılaşma hissini görünür kılan işlerdir. Ortak noktaları; gündelik hayatın akışında görünmezleşen yüzeylerin, yeniden görünür kılınması ve izleyicinin bedensel olarak müdahaleyle karşı karşıya kalmasıdır.



Görsel 12. Sena Soykök. Yer / Place. 2019, Kumaş Baskı, 200x200 cm, Kişisel Arşiv.

Yer (Görsel 12) adlı çalışma, izleyicinin alışkın olduğu mekânsal düzleme yapılan yalın bir müdahale aracılığıyla, bedensel ve düşünsel düzeyde bir farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Bir koridor zeminine ait karo deseninin birebir görseli, iki metrekare ölçülerinde bir kumaş yüzeyine aktarılmış; bu yüzey, zeminden hafifçe yükseltilmiş biçimde yerleştirilmiştir. Böylece, zeminle neredeyse bütünüyle örtüşen bir yüzey yaratılmış, ancak küçük bir kaldırma, ayırma vb. hareketiyle mekânın sürekliliği kesintiye uğratılmıştır.

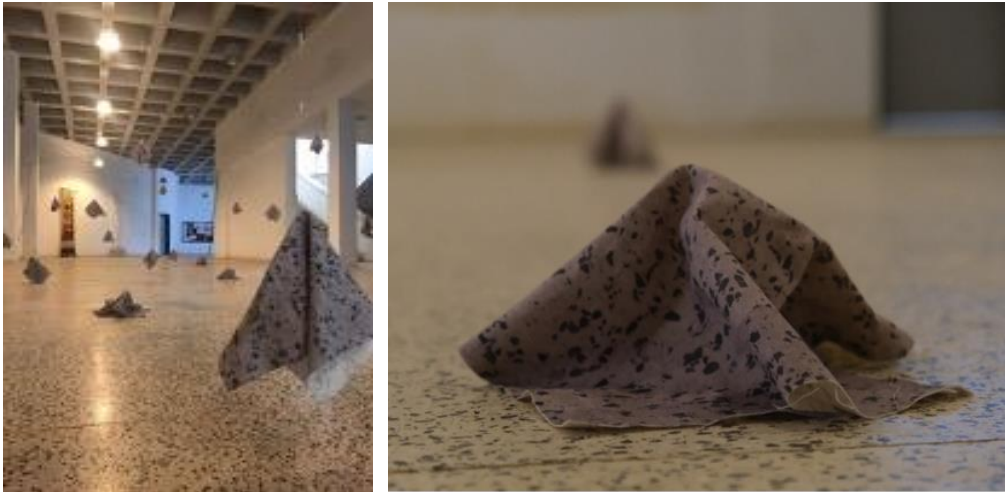
Bu müdahale, izleyicinin yerle kurduğu edilgin ilişkiyi dönüştürmeyi hedeflemekte; yürümeye alışılan düzlem, bir anda dikkat gerektiren bir yüzeye dönüşmektedir. Hafif bir yükseltiyle yerden ayrılan bu yüzey, mekâna dair görsel alışkanlığın kırılmasına neden olmakta, zeminin varlığına dair duyusal bir uyarı işlevi görmektedir.

Çalışma, izleyiciyi duraksamaya, bakmaya ve var olduğu mekânı yeniden algılamaya zorlayan bir müdahale niteliği taşımaktadır. Amaç günlük yaşamın hızla akan ve fark edilmeden geçip giden yapısı içinde, izleyicinin yönünü kesmek ve mekânda bulunduğu  na dikkatini çekmektir. Müdahale, izleyicinin gündelik hareketini kesintiye uğratarak, bulunduğu mekânı fark etmesini amaçlamaktadır. Çalışma, mekânın g r nmezleşen katmanlarına dikkat çekmekte ve bireyin çevresiyle kurduğu y zeyssel ilişkiyi sorgulamaktadır.



Görsel 13. Sena Soykök, Birbiri Ardına Bir Yer, 2023, Kağıt Baskı, Değişken Ölçüler, Kişisel Arşiv.

Mekan ile ilgili olarak yapılan “Birbiri Ardına Bir Yer” (Görsel 13), ‘Yer’ (Görsel 12) çalışmasına benzer bir düşünsel yaklaşım doğrultusunda yapılmıştır. Bu yerleştirmede, koridorun zemininde yer alan karo desenleri, bir kağıt yüzeye tek tek aktarılmış ve kağıt, sanki yerin kendisi rulo hâline getirilmiş gibi biçimlendirilmiştir. Yere ait olanın yerden ayrılarak kıvrılmasıyla birlikte, yüzeyin sürekliliği bir kez daha kesintiye uğratılmıştır. Çalışma boyunca kullanılan form ve malzeme, yerin bir parçası gibi görünse de onun bütünlüğünü bozmakta ve izleyicide bir yer kayması hissi yaratmaktadır. Bu müdahale ile sıradanlaşmış bir yüzeye dair algının kırılması ve dolayısıyla bireyin o anda ve o mekânda bulunduğunu yeniden hissetmesi sağlanmak istenmiştir.



Görsel 14. Sena Soykök, Enine Boyuna, 2023, Kumaş Baskı, Değişken Ölçüler, Kişisel Arşiv.

İlk olarak 2019 yılında üretilen “Yer” adlı çalışmada kullanılan zemine ait desenin, Enine Boyuna adlı (Görsel 14) 2023 tarihli çalışmada parçalanarak mekâna yayıldığı görülmektedir. Zeminden alınan görselin kumaş yüzeyine basılmasıyla elde edilen her biri

10x10 cm'lik parça, tavandan misinalarla asılarak yerleştirilmiştir. Böylece yalnızca zemin değil, mekânın bütünü bu desenle kaplanmış; izleyicinin fiziksel hareketi ile bu parçalı yüzey arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur.

Zemin algısı bu müdahale ile bozulmuş, karoların yere ait bütünlüğü kaybolarak havada askıda, dağınık bir şekilde yeniden kurgulanmıştır. Çalışmada, zemine ait olanın yukarı taşınmasıyla birlikte yüzeyin konumuna dair alışılmış mekânsal düzen ters yüz edilmiştir. Böylece, izleyicinin mekâna dair görsel belleğiyle çatışan, parçalanmış bir yüzey deneyimi ortaya konmuştur. Bu iş, sanatçının mekânla kurduğu ilişkide süreklilik arz eden bir yönelimi sürdürmekte ve “Yer” ile “Birbiri Ardına Bir Yer” çalışmalarının uzantısı olarak konumlanmaktadır.

Mekân sadece fiziksel bir yer değildir; aynı zamanda insan yaşamının bir yansıması ve deneyimidir. İnsanlar yaşadıkları mekânlar aracılığıyla kimliklerini şekillendirir, kültürlerini ifade eder ve gündelik yaşamla kurdukları ilişkiyi somutlaştırırlar. Bu bağlamda mekân, yalnızca duvarlardan, zeminden ya da sınır çizgilerinden ibaret değil; insan deneyimiyle bütünleşmiş, yaşayan bir yapıdır.

Ancak günümüzün hızla akıp giden yaşam ritmi, bireyin çevresiyle olan bağını zayıflatmakta ve mekânları yalnızca geçici geçiş noktalarına dönüştürmektedir. Derinlemesine deneyim yerini yüzeysel farkındalıklara bırakmakta; yer, sadece üzerinde durulan ya da yürünülen bir zemin hâline indirgenmektedir.



Görsel 15. Sena Soykök, Yerli Yerinde, 2023, Kaide Üzerine Karo, 100x30 cm, Kişisel Arşiv.

“Yerli Yerinde” ve “Karşılama” (Görsel 15,16), zeminle kurulan edilgin ilişkinin görünürlüğü sorgulanmakta ve bu görünmezliğe doğrudan müdahale edilmektedir. Galeri zemini ile aynı taşlarla üretilmiş formlar, yüzeysel olarak mekânla bütünlük taşısa da konumlandırıldıkları yer itibarıyla izleyicinin yürüyüş güzergâhını kesintiye uğratmakta; böylece hem bedensel hem de kavramsal bir duraksama yaratmaktadır. Zeminle aynı doku ve renk bütünlüğüne sahip bu formlar, yalnızca estetik bir uyumun değil, aynı zamanda algısal bir gerilimin kaynağıdır. İzleyici, ilk bakışta varlığını fark etmediği bu müdahale sayesinde, üzerine bastığı zemini yeniden fark etmek durumunda kalır. Günlük hayatta alışkanlıkla geçilen bu yüzey, birdenbire bir nesne, bir engel, hatta bir beden gibi izleyicinin karşısına çıkar; onu durdurur, yönünü değiştirir veya bakışını aşağıya çeker. Bu biçimiyle yer, edilgin bir zemin olmaktan çıkarak aktif bir katılımcıya dönüşür.

Her iki yerleştirme, (Görsel 15,16) yalnızca fiziksel bir müdahale alanı oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda düşünsel bir yüzleşme zemini de yaratır. İzleyici, alıştığı düzlemle yeniden temas kurar; yürümeye alıştığı yüzey, birdenbire yükselir, biçim değiştirir ve algısal bir kopuş üretir. Bu kırılma, yalnızca bir hareketin kesintiye uğraması değil; aynı zamanda algının ve dikkatin yön değiştirmesidir. Yaşamın ritmik akışına küçük bir müdahale gibi görünen bu yerleştirmeler, hızın, geçişin ve göz ardı etmenin hâkim olduğu gündelik deneyimlere karşı bir “duraksama anı” yaratır. Yer, görünür hâle gelir; izleyicinin yönünü, dikkatini ve varlığını etkileyen bir öge hâline bürünür.

Bu çalışmalar, kaide kavramıyla da doğrudan bir ilişki kurar. Özellikle “Yerli Yerinde” (Görsel 15) yerleştirmesinde kullanılan dikey form, ilk bakışta bir kaideyi andırırsa da geleneksel bir kaidenin aksine taşıyıcı işlev yüklenmez. Kaide, burada boş bırakılmış ve “eser”i değil, mekânı taşır hâle getirilmiştir. Bu boşluk, izleyicide bir beklenti yaratır; fakat bu beklenti, görsel bir doyumla değil, algısal bir soruyla yanıtlanır. “Ne sunuluyor?” sorusu yerini “neredeyim?” ya da “neyin üzerindeyim?” sorularına bırakır. Böylece kaide, yalnızca bir nesne sunmak için değil; mekânın kendisini görünür kılmak için kullanılmaktadır.

Yüzeylerin üzerinde görülen damarlar ve doğal taş desenleri, galeri zemininden alınan taşların birebir izlerini taşımakta ve yapıyla zemin arasındaki sınırları silikleştirmektedir. Bu desenler, müdahale edilen alanın “oraya ait” mi yoksa “sonradan eklenmiş” mi olduğu sorusunu gündeme getirerek, izleyicide bir algı yanılması yaratır. Yerin görünürlüğü, burada yalnızca fiziksel bir müdahale ile değil, aynı zamanda görsel bir eşleşme ile

sağlanmaktadır. Doğal taşın damarları ve renk geçişleri, yapay ile doğal, içkin ile dışsal olan arasındaki sınırları sorgular.

Modern yaşamın mekanikleşen yapısı içerisinde hızla akıp giden zaman, bireyin mekânsal farkındalığını azaltmakta; çevreyle kurulan bağ yüzeysel bir hâle gelmektedir. Bu bağlamda geliştirilen sanatsal müdahaleler, yalnızca estetik bir deneyim sunmaz; aynı zamanda izleyiciyi durduran, yavaşlatan ve mekâna dair düşünmeye yönelten bir karşılaşma zemini kurar. Bu çerçevede, sanat deneyiminin günümüz mekân algısıyla ilişkisini tartışan kuramsal yaklaşımlar da süreci destekler niteliktedir.

Bir şeye önce yabancılaşmadan, onu sanki deneyimlememiş gibi gelir sık sık. Yani yabancılaşma, bugün artık deneyime giden yolda adeta bir gereklilik gibi gelir. Çok fazla içimize girmiş şeyler üzerinde sanki artık ‘Nesneye bak, sonra yeniden gör’ yazmaktadır. Deneyimi bu şekilde içselleştirmek-özellikle de sanat deneyimini- kaçınılmaz derecede moderndir. İnsanda nasıl bir duygu uyandıracağı açıksa da tümüyle olumsuz değildir. Bir deneyim biçimi olarak yozlaşmış bulabiliriz bunu, ama biraz da ‘mekanımızın’ yozlaşmış olmasından kaynaklanmaktadır (O’Doherty, 2019, s. 78).

“Yerli Yerinde” ve “Karşılama”, (Görsel 15,16) izleyicinin mekânla kurduğu ilişkiyi değiştirerek, görülmeyeni görülür kılmakta yere ait olmanın, yerle temas kurmanın düşünsel ve duyuşal boyutlarını ortaya çıkarmaktadır. Yerin izleyicinin yolunu kesmesi, aslında ona ait olduğu zemini yeniden hatırlatmasıdır.



Görsel 16. Sena Soykök, Karşılama, 2023, Mermer. Değişken Ölçüler, Kişisel Arşiv.

Mekâna yapılan müdahaleler aracılığıyla bireyin gündelik yaşamda çoğunlukla göz ardı ettiği yüzeylerle kurduğu ilişkinin sorgulanması hedeflenmiştir. Modern yaşamın mekanikleşen yapısı içerisinde hızla akıp giden zaman, bireyin mekânsal algısını silikleştirmekte; mekân edilgen bir zemin olarak konumlanmaktadır. Bu bağlamda gerçekleştirilen sanatsal uygulamalar, gündelik mimari unsurların çelik toplu iğneler

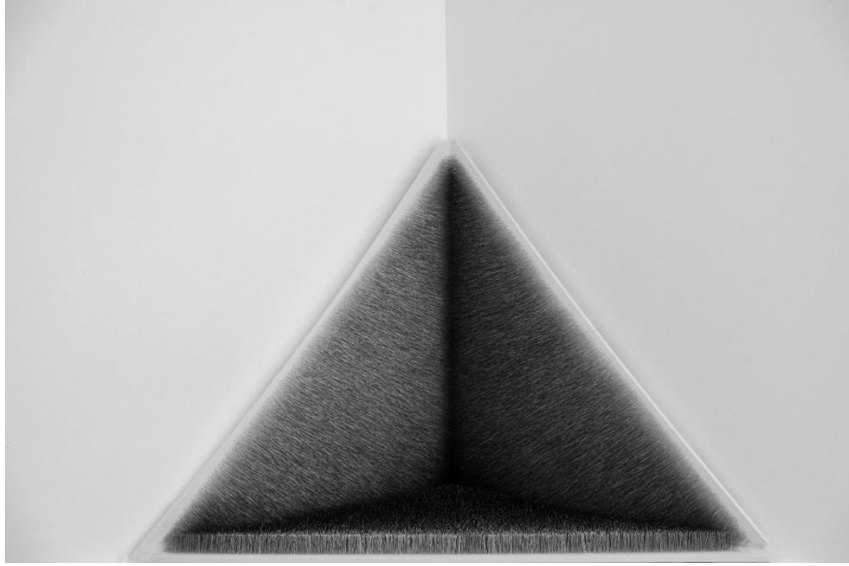
aracılığıyla dönüştürülmesini temel alır. Müdahale edilen yüzeyler, toplu iğnelerin ritmik tekrarlarıyla yeniden yapılandırılmış; gözün kaçtığı, bedenin fark etmediği alanlar görsel ve dokunsal bir direnç noktası hâline getirilmiştir.



Görsel 17. Sena Soykök, Kolon, 2023, Kumaş Üzerine Çelik Toplu İğne, 250x60 cm, Kişisel Arşiv.

Mekâna özgü yerleştirme pratiği, sadece fiziksel bir alanla değil; o alanın deneyimiyle, izleyiciyle ve gündelik yaşamla kurulan ilişkilerle şekillenir. ‘Kolon’ (Görsel 17) adlı çalışma serisi, bu ilişkiyi sorgulayan ve görünmeyeni görünür kılmaya yönelik bir müdahaledir. Bu çalışmada bir iç mekân kolonu binlerce çelik iğneyle kaplanarak hem malzemenin hem de mekânın duysal ve algısal sınırlarını dönüştürür.

Kolon, genellikle taşıyıcı bir unsur olarak mimaride işlevsel bir yer tutmakla birlikte, görsel olarak nötr ve geçişken bir nitelik taşımaktadır. Binlerce çelik toplu iğneyle kaplanarak yüzeyinin geçirgenliği ortadan kaldırılmış olan kolon hem yapısal hem de düşünsel olarak "ağırlık" kazanan bir unsur hâline getirilmiştir. Bu yoğunluk, yalnızca malzemenin tekrarıyla değil, aynı zamanda tekil iğnelerin birlikteliğinden doğan ortaklıkla kurulmuştur. Durağan ve gözden kaçan bir taşıyıcı, böylelikle dikkat isteyen bir yapı hâline gelmiş; izleyicinin bedenle mesafe kurmasına neden olan bir sınır olarak yeniden tanımlanmıştır.



Görsel 18. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar Köşe, 2024, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, 70x90x90 cm, Kişisel Arşiv.

Kolon ile benzer nitelikler taşıyan ‘Meçhul Yığınlar Köşe’ iki duvarın kesiştiği iç mekân köşesine (Görsel 18) yönelik gerçekleştirilmiştir. Mimari yapıların sınır noktaları olarak tanımlanan bu birleşim alanları, çoğunlukla işlevsiz, dolayısıyla dikkat dışı bırakılan boşluklardır. Ancak çelik iğnelerle yapılan üçgen yerleştirme, bu pasif boşluğu aktif bir alan hâline getirmiş; izleyiciyle yüzey arasında hem görsel hem de dokunsal bir gerilim yaratmıştır. İğnelerin oluşturduğu yoğunluk, yalnızca somut bir dolulukla değil, aynı zamanda temsil ettiği sessizlik ve uzaklıkla da ele alınmalıdır. Bu yüzey, temas edilmesi mümkün olmayan bir alan olarak mekânın içindeki dışarıya dönüşmüş; iç mekânda dahi ulaşılamaz bir noktayı temsil etmiştir.

Georges Perec, modern konutların merdivenlerine dair gözlemlerinde, geçmişin evlerinde merdivenlerin yaşamın bir parçası olduğunu; oysa günümüz binalarında bu alanların işlevsel ancak ruhsuz, soğuk ve itici bir niteliğe büründüğünü belirtir. Ona göre, merdivenler artık göz ardı edilen, yaşamdan koparılmış geçiş alanlarıdır ve yeniden düşünülmeleri gerekir (Perec, 2017, s. 62).

Zamanın yalnızca “şimdi”ye indirgenmesi, mekânın süreklilik ve geçiş niteliklerini zayıflatmakta; geçici, yüzeysel bir varoluş biçimini pekiştirmektedir. İki duvarın birleştiği noktaya yapılan müdahale, bu indirgenmiş zaman deneyimine karşı bir direnç yüzeyi önerir. Byung-Chul Han’ın ifade ettiği biçimiyle “burada ve şimdi”nin mutlaklaşması, aradaki tüm

mekânları anlamdan yoksun bırakırken; bu yerleştirme, göz ardı edilen geçiş alanlarına yoğunluk kazandırarak zamanın akışına görsel bir kesinti getirir. Böylece yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda algısal olarak da durağanlaştırılmış bir boşluk üretilir. İzleyici bu noktada, geçip gitmek yerine durup bakmaya, hatta o mekanı deneyimlemeye davet edilir (Chul Han, 2024, s.48).



Görsel 19. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar Merdiven I, 2024, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, 50x42x78 cm, Kişisel Arşiv.

Meçhul Yığınlar Merdiven I (Görsel 19), mimarideki geçiş alanlarından biri olan merdiven formu üzerine inşa edilmiştir. Merdiven, mimari hafızada süreklilik, yön ve hareketle özdeşleştirilen bir yapıdır. Ancak yüzeyine uygulanan yoğun iğne yerleştirmeleri, bu geçişi kesintiye uğratarak hareketsizlik hissi yaratmış; yapının işlevi ile görsel etkisi arasında çelişki kurmuştur. Merdiven, bu haliyle yalnızca yukarıya ya da aşağıya yönlendiren bir taşıyıcı değil, bedensel deneyimi durduran, izleyiciyi bakmaya ve mesafe kurmaya iten bir müdahale alanına dönüşmüştür. Modern yaşamın devinimli doğasına karşı bu duraklama, aynı zamanda bireyin zamanla kurduğu ilişkiyi sorgulayan bir görselleştirme olarak değerlendirilebilir.

Çağdaş sanat kuramcılarında Nicolas Bourriaud'nun "ilişkisel estetik" kavramı, 1990 sonrası sanat pratiklerinde izleyiciyle kurulan geçici, etkileşimsel ilişkileri merkeze alan bir estetik anlayışı olarak tanımlanır. Bourriaud, sanat yapıtını bir nesne olarak değil, izleyiciyle kurulan ilişkisel bir süreç olarak ele alır ve sanatın toplumsal boyutunu bu etkileşimlerde arar.

Çünkü burada amaç birlikteliğin kendisi değil, birlikteliğin ürünüdür, yani formel bir yapıyı, ziyaretçinin kullanımına sunulmuş nesnelere ve kolektif davranıştan doğan gelip geçici görüntüyü bağdaştıran karmaşık bir form. Bir bakıma, insanların birarada olmasının

kullanım değeri, esnek bir projenin içinde sergi değerine karışır. Bulutların üzerindeki dünyaları tasvir etmek değil, böylesi dünyaların koşullarını üretmektir söz konusu olan (2018, s.128).

Ancak bu yaklaşımın, estetik deneyimi yalnızca ilişkisel boyuta indirgemesi, mekânın sessizliğinde ya da görünmezliğinde ortaya çıkan daha bireysel, duraklatıcı ve içe dönük deneyim biçimlerini dışarıda bırakır. Bu tez kapsamında örnek olarak ele alınan ve üretilmiş olan çalışmalar, izleyiciyle sosyal, dışa dönük, diyaloga dayalı bir etkileşim kurmaktan ziyade, onları mekâna uzun süreli, farkındalığa dayalı bir dikkatle bakmaya ve algısal bir duraksamaya davet eder. Bu bağlamda, ilişkisel estetiğin önerdiği sosyallik odaklı etkileşim biçiminden farklı olarak, burada önerilen deneyim daha çok bireyin içsel zamanıyla çevreyle kurduğu sessiz ilişkiyle ve varoluşsal bir farkındalıkla ilişkilidir. Dolayısıyla, bu yaklaşım, Bourriaud'nun estetik ilişkisel modeline bir alternatif olarak okunabilir.



Görsel 20. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar Merdiven II, 2024, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, Mekana Özgü

Mekâna özgü olarak kurgulanan Meçhul Yığınlar Merdiven II (Görsel 20), bir galerinin mimari elemanlarından biri olan merdiven üzerine uygulanmıştır. Bu müdahale, çalışmanın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda bağlamsal olarak da o mekâna ait olmasını zorunlu kılar. Yerleştirilen malzemenin yoğunluğu ve düzenlenişi, yüzeyde tanıdık bir dokunun bozulmasını sağlar. Böylelikle, mekânın kendisi bir enstalasyonun taşıyıcısı olmaktan çıkıp, doğrudan o enstalasyonun ayrılmaz bir parçası haline gelir. Çalışma, taşınamaz ve yalnızca oraya özgü oluşuyla değil, aynı zamanda kavramsal bir mevcudiyeti de vurgular. Zemin, bu bağlamda pasif bir taşıyıcı olmaktan çıkar; bir karşılaşma yüzeyine dönüşür.

Bu müdahale aracılığıyla, izleyiciye yalnızca bir yapının işlevini değil, aynı zamanda onunla kurulan ilişkiyi sorgulama imkânı sunulmaktadır. Merdivenin ritmik yapısı içinde yapılan bu kesinti, modern yaşamın akışkan ve yüzeysel zaman algısına karşı bir direnç noktası önerir.



Görsel 21. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar Zemin, 2024, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, Mekana Özgü Yerleştirme, Kişisel Arşiv.

Meçhul Yığınlar Zemin (Görsel 21), duvar ile zemin arasındaki süpürgelik hizasında gerçekleştirilmiştir. Bu bölge, gündelik yaşamda sürekli göz hizasının dışında kalan, sınır işleviyle özdeşleşmiş edilgen bir yüzeydir. Çalışmada, bu yüzeye paralel olarak yerleştirilen iğneler, yüzeyin dokusunu değiştirerek görünürlüğünü artırmış, süpürgelik hattı boyunca uzanan ritmik doku mekânın tanımsız kalan bu bölgesine yeni bir algı kazandırmıştır. Çalışmanın L biçiminde köşeyi takip eden yapısı, izleyicinin bakışını yönlendirmiş; yatay düzlemde süreklilik arz eden bu yapı, hem görsel bir izlek hem de sınırların geçirgenliğine dair bir tartışma zemini sunmuştur.

Tüm bu uygulamalarda, bireyin mekânla kurduğu ilişkinin sorgulanması hedeflenmiştir. Çelik iğneler, yalnızca malzeme olarak değil; aynı zamanda zaman, tekrar, direnç ve mesafe kavramlarının somut taşıyıcısı olarak kullanılmıştır. Bu yerleştirmeler aracılığıyla mekânın edilgenliğine müdahale edilmiş; görünmezleşmiş yüzeyler dikkat, mesafe ve sessizlikle yeniden tanımlanmıştır. Yüzeye yapılan yoğun müdahaleler, izleyiciyi dokunmaya cesaret edemediği, ancak varlığını tüm ağırlığıyla hissettiği bir deneyime yönlendirmiştir. Böylelikle, bireyin gündelik hayattaki farkındalık yitimi üzerine görsel ve düşünsel bir yüzleşme alanı oluşturulmuştur.



Görsel 22. Sena Soykök, Meçhul Yığımlar-Derinlik, 2025, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, Mekana Özgü Yerleştirme, Kişisel Arşiv.

Meçhul Yığımlar-Derinlik (Görsel 22), mekânın en az dikkat çeken ancak aynı oranda yük taşıyan sınırlarından biri olan köşe üzerine gerçekleştirilmiştir. İki yüzeyin birleştiği bu dar alan, bir birleşim hattı olmasının ötesinde, bireyin zihinsel ve duygusal olarak sıkıştığı yerleri de simgeler. Binlerce çelik iğnenin, bir yüzey üzerine sık ve yoğun biçimde yerleştirilmesiyle oluşan bu yerleştirme; zamanla katmanlaşan, görünmeyen, fakat hissedilen bir birikimi temsil etmektedir.

Modern insanın gündelik hayatında durup bakmadığı, deneyimlemediği ve farkında olmadığı bu türden mekânsal sınırlar, artık yalnızca geçip gidilen, işlevsel ama anlamdan yoksun zeminler hâline gelmiştir. Bu bağlamda, çalışma izleyiciyi mekânın kenarında konumlanmış bu sessiz yığının karşısında durmaya ve onunla yüzleşmeye davet eder. İğnelerin sertliği ve yoğunluğu, bireyin mekanla arasına ördüğü mesafeyi temsil ederken; aynı zamanda dokunma duyusuna yönelik bir gerilim de yaratır.

İzleyicinin bu yüzeye yaklaşması, hatta yalnızca bakması bile bedensel bir farkındalık yaratır. Bu noktada çalışma, hem bir uyarı hem de bir tanıklıktır: Tüm duyularımı kaybetmiş, mekânı yalnızca bir geçiş alanı olarak kullanan bireyin çevresiyle, bedeniyle ve zamanla olan bağlarının ne denli kopmuş olduğunu hatırlatır.



Görsel 23. Sena Soykök, Meçhul Yığınlar-Sessizliğin Geometrisi, 2025, Ahşap, Çelik Toplu İğne, Kumaş, Mekana Özgü Yerleştirme, Kişisel Arşiv.

'Yaşanan' köşe, birçok bakımdan yaşamı reddeder, yaşamı kısıtlar, yaşamı saklar; köşe bu durumda, evrenin olumsuzlanmasıdır... Köşede geçirdiğimiz saatleri anımsadığımızda, anımsadığımız şey bir sessizliktir, düşüncelerin sessizliğidir."

(Bachelard, 2013, s. 171-172)

"Meçhul Yığınlar – Sessizliğin Geometrisi", üç yüzeyden oluşan köşe bir mimari formda, bireyin mekânla olan bağını sorgulayan bir yüzleşme alanı sunar. Taban ve iki duvarın birleştiği köşeye yerleştirilen binlerce çelik iğne, steril bir düzen içinde konumlandırılarak, izleyiciye ne tam olarak korunma ne de mutlak bir dışlanma hissi sunar. Bu ikilik, günümüz bireyinin kentle, zamanla ve kendisiyle kurduğu ilişkideki kırılabilirliği ve belirsizliği hatırlatır.

Modern kent insanı, içinde bulunduğu mekânı yalnızca geçip gidilen bir güzergâh olarak algılamakta, duyuusal deneyimlerini yitirmiş bir şekilde yaşamakta; düşünmek, durmak ve hissetmekten uzak bir ritimde var olmaktadır. Bu çalışmada kullanılan iğneler, yalnızca

görsel bir yoğunluk değil, aynı zamanda bu hissizleşmiş varoluşun maddi bir temsili olarak yer alır. Her bir iğne, bireyin mekanikleşmiş hayatındaki tekrarı, sistemin görünmez ancak keskin sınırlarını ve bu sınırlarla çevrelenmiş yaşamın kesintisiz monotonluğunu simgeler. Çalışmanın odağı olan köşe, mimaride genellikle göz ardı edilen bir boşluktur. Oysa burada, köşe izleyiciyi içine çeken bir sessizlik geometrisine dönüşür. Bachelard'ın da belirttiği gibi, köşe yaşamın olumsuzlandığı, sesin kaybolduğu ve yalnızlığın derinleştiği bir mekânsal kırılma noktasıdır. Bu çalışmada ise köşe, yalnızca edilgen bir yapı değil; bireyin bastırıldığı hisleri, duyuları ve unutulmuş farkındalığını yüzeye çıkaran bir eşik hâline gelir.

Yüzeydeki binlerce iğne, dokunmayı hem görsel hem de potansiyel bir bedensel deneyim olarak gündeme getirir. Burada dokunmak, bir tehditte çok bir hatırlamadır. Bu hatırlama, yaşamla yeniden temas kurmak için duyulara çağrı yapan bir eyleme dönüşür. Dokunmak, hissetmek ve yavaşlamak; yalnızca bu eylemlerle birey, tekrar kendine ve çevresine dönebilir.

“Meçhul Yığınlar – Sessizliğin Geometrisi”, izleyiciyi sadece izlemeye değil, durmaya ve hissetmeye zorlar. Sessiz bir köşede, görmezden geldiğimiz her şeyin ağırlığını hissettirir: boşlukların, sıkışmışlığın, hızın ve yitirilmiş zamanın. Böylece mekân, artık sadece üç yüzeyin birleşiminden ibaret bir yapı değil, bireyin kendi içine döndüğü bir düşünsel odak, varoluşsal bir aynaya dönüşür.

SONUÇ

Bu tez çalışması, bireyin modern yaşam dinamikleri içerisinde mekân ve zamanla kurduğu ilişkinin dönüşümünü, bu dönüşümün yarattığı yabancılaşma olgusunu ve sanat alanındaki yansımalarını kapsamlı biçimde ele almayı amaçlamıştır. Modernleşmeyle birlikte hızlanan yaşam temposu, üretim-tüketim ilişkilerindeki değişim ve teknolojinin etkisiyle bireyin hem fiziksel çevresiyle hem de kendi iç dünyasıyla kurduğu bağ zayıflamış; bu durum, gündelik hayatın geçtiği mekânlara yönelik duyarsızlıkla sonuçlanmıştır. Zamanın deneyimsel yönünün yerini ölçülebilirliğe, mekânın ise anlamlı bir varoluş alanı olmaktan çıkıp geçici bir yüzeye bıraktığı bu süreç, yabancılaşma kavramı üzerinden değerlendirilmiştir.

Kuramsal bölümde ele alınan sosyoloji ve psikoloji alanı kaynaklar ve sanat teorisi bireyin yaşadığı bu kopuşu farklı katmanlarda açıklamaya olanak tanımış; ardından incelenen sanat eseri örnekleri ve işlerle, mekânın yalnızca bir sunum zemini değil, doğrudan anlam üreten bir unsur haline gelişi gösterilmiştir. Sanatın mekâna yönelik müdahalesi, izleyicinin sadece görsel değil, bedensel ve düşünsel olarak da esere katılımını mümkün kılarak yeni bir deneyim alanı oluşturur.

Bu kapsamda yer verilen çağdaş sanat uygulamaları, bireyin gündelik mekânlarla yeniden ilişki kurmasını sağlayan, görmezden gelinen yüzeyleri görünür kılan ve bireyi bulunduğu âna geri çağırان yaklaşımolarak değerlendirilmiştir. Tezin son bölümünde sunulan üretimler bu düşünsel zemin üzerinde inşa edilmiş, yabancılaşmaya karşı bir farkındalık yaratma çabasıyla şekillendirilmiş mekâna özgü müdahaleleri kapsamaktadır. Bu bağlamda, üretilen çalışmalarda izleyici, yalnızca görsel bir algılayıcı olarak değil; mekâna temas eden, içinde hareket eden ve bedeniyle var olan bir katılımcı olarak konumlandırılmıştır. Seyirlik olana odaklanmaktan ziyade, fiziksel deneyimi önceleyen bu yaklaşım, mekânla kurulan ilişkinin yalnızca bakışa değil bedeninin ve duyuların aktif katılımına dayalı olarak yeniden tanımlanmasına olanak tanımaktadır.

KAYNAKÇA

Altınyıldız, Nur., Artun, Ali., Ergüden, Işık., Gen, Elçin., Gündüz, Can., Kılı., Ufuk., Lichternest, Kemal., Özsezgin, Kaya., Tüzel, Mustafa. (2018). Dada Kılavuz: 1913–1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris. İstanbul: İletişim Yayınları

Antmen, Ahu. (2018). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayınevi.

Augé, Marc. (2021). Yer-Değiller: Bir Üst-Modernite Antropolojisine Giriş (Ö. K. Buhari, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Bachelard, Gaston. (2013). Mekânın Poetikası. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Barlas, Mert. (2021). Kamusal alanda bir site-specific art öncüsü: Gordon Matta-Clark ve arayış nesnesi olarak ev. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademik Araştırmalar Dergisi*. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1981149>

Bourriaud, Nicolas. (2018). İlişkisel Estetik (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Britannica, Encyclopaedia. (2025). The Scream by Munch. Erişim: 25.01.2025 <https://www.britannica.com/topic/The-Scream-by-Munch>

Britannica, Encyclopaedia. (2025). Vincent van Gogh. Erişim: 25.01.2025 <https://www.britannica.com/biography/Vincent-van-Gogh>

Buren, Daniel. (2005). Atölyenin İşlevi, (Ali Artun, Ed.). Sanatçı Müzeleri. İstanbul: İletişim Yayınları.

Camus, Albert. (2016). Yabancı (S. Tiryakioğlu, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Cevizci, Ahmet. (2023). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Say Yayınları.

Clark, Gordon Matta. (2012). Gordon Matta-Clark. (B. Bilir, Çev.) İstanbul: Lemis Yayın.

De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola, & Petry, Michael (2005). *Duyular İmparatorluğu: Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı* (O. Akınhay, Çev.; L. Çalikoğlu, Önsöz). İstanbul: Akbank Kültür Yayınları.

Dickens, Charles. (2024). İki Şehrin Hikayesi (D. Z. Batumlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Erden, Osman. (2016). Modern Sanatın Kısa Tarihi. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Ersoy, Ayla. (2016). Sanat Kavramlarına Giriş. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Foster, Hal. (2020). Sanat-Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği (S. Özaloğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Fromm, Erich. (2024). İnsan Olmak Üzerine, Modern Dünyada Yabancılaşmaya Dair Hümanist Bir Bakış (Ş. Alpagut, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Gaiadergi. (2023). Modern zamanlar filmi ve düzenin yabancılaşması. Erişim: 14.03.2025 <https://gaiadergi.com/modern-zamanlar-filmi-ve-duzenin-yabancilasmasi/>

Giddens, Anthony. (2021). Modernliğin Sonuçları (E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Han, Byung-Chul. (2024). Zamanın Kokusu: Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme (Ş. Öztürk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Hodge, Susie. (2015). Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz? Açıklamalı Modern Sanat (F. Çulcu, G. Metin. Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Huntürk, Özi. (2016). Heykel ve sanat kuramları. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

İpşiroğlu, Nazan., & İpşiroğlu, Mazhar. (2017). Sanatta Devrim. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Kafka, Franz. (2024). Dönüşüm (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Kurtar, Senem (Ed.). (2020). Mekân Varyasyonları. İstanbul: NotaBene Yayınları.

Lefebvre, Henri. (2014). Mekânın Üretimi (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Marshall, Gordon. (2021). Sosyoloji Sözlüğü (O. Akınhay & D. Kömürcü, Çev.). İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.

Marx, Karl. (2021). 1844 El Yazmaları (M. Belge, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Marx, Karl. (2021). Yabancılaşma (K. Somer, A. Kardam, S. Belli, A. Gelen, Y. Fincancı, A. Bilgi, Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

Meschede, F. (2008). Ayşe Erkmen, (O. Duman, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

O'Doherty, Brian. (2019). Beyaz Küpün İçinde. (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayınevi.

Öndin, Nilüfer. (2019). Modern Sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özen, Seda. (2013). Günümüz Sanatında Mekâna Özgü (site-specific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekân Stratejileri (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Resim Anasanat Dalı. İzmir.

Pallasmaa, Juhani. (2022). Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.

Perec, Georges. (2017). Mekân Feşmekân. (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Rousseau, Jean-Jacques. (2024). İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı (R. N. İleri, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Saha İstanbul (2017), Skulptur Projekte 2017'ye davet edilen Ayşe Erkmen'in yeni eserinin üretimini destekledi. Erişim: 24.04.2025 <https://www.saha.org.tr/projeler/saha-skulptur-projekte-2017ye-davet-edilen-ayse-erkmenin-yeni-eserinin-uretimini-destekledi>

Simmel, Georg. (2006). Modern Kültürde Çatışma. (T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tanyeli, Uğur. (2020). Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık. İstanbul: Metis Yayınları.

Turani, Adnan. (2017). Dünya sanat tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan. (2022). Çağdaş Sanat Felsefesi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Venturi, Lionello. (2018). Resme Nasıl Bakılır? Giotto'dan Chagall'a Resim ve Ressamlar (E. Ermert, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yürek, Hasan. (2005). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri. Yüksek Lisans Tezi. Mersin.

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

28/07/2025

Sena SOYKÖK

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

28/07/2025

Sena SOYKÖK

**YÜKSEK LİSANS/SANATTA YETERLİK/DOKTORA TEZİ/SANAT
ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yabancılaşma Kavramının Sanata Güncel Yansımaları Ve Mekansal Deneyim

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
28/08/2025	67	106526	27/06/2025	13	2721811779

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. 28/07/2025

Sena SOYKÖK

Öğrenci No.: N22139656

Anasanat Dalı: Heykel

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Doç. Seval ŞENER

**PROFICIENCY IN ART / MASTER'S THESIS /ART WORK REPORT
ORIGINALITY REPORT**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Contemporary Reflections Of The Concept Of Alienation In Art And Spatial Experience

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitinplagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
28/08/2025	67	106526	27/06/2025	13	2721811779

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. 28/07/2025

Sena SOYKÖK

Student No.: N22139656

Department: Sculpture

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Doç .Seval ŞENER

