

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANATTA MEKAN ALGISI VE TEKİNSİZ İMGE

Hazırlayan

İlayda YILDIZ

Danışman

DOÇ. YILDIZ ERSAĞDIÇ

İzmir / 2024

YEMİN METNİ

“Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi programı kapsamında” “Yüksek Lisans Tezi” olarak sunduğum “Çağdaş Sanatta Mekan Algısı ve Tekinsiz İmge” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Adı SOYADI

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün// Tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin Maddesine göre yüksek lisans öğrencisi İlayda Yıldız'ın “Çağdaş Sanatta Mekan Algısı ve Tekinsiz İmge” konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Birinci bölümde mekân kavramı ve mekânı algılama sürecinden bahsederken, mekânı anlamlandırmada önemli bir faktör olarak algı ve işleyişi incelenmiş; mekân ve algı, aidiyet oluşturma, mekân ve belleğin ilişkisi, mekânın duyuşal yönü üzerinden ele alınmıştır. 20. Yüzyıl sanatının mekânı alışılmışın dışında ele alışı, toplumsal sorunların sanat yoluyla tasvirine ve hatıra ve anıların toplum inşasına olan katkıları, çağdaş sanat üretimleri üzerinden örneklenmiştir.

İkinci bölümde tekinsizlik kavramının ilk ortaya çıkışı ve araştırılması üzerinden, bu kavramın mekânı ne şekilde ilgilendirdiği ve tekinsizliğin ev kavramıyla bağlantısı araştırılarak ne gibi olguların tekinsizliği oluşturduğu incelenmiştir.

Üçüncü bölümde 1945 sonrası çağdaş sanat örnekleriyle ikinci bölümde araştırılan tekinsizlik kavramının izdüşümü üzerinde durulur. Sanatta ortaya çıkan bireyselliğin ve sanatın nesnesinin dönüşüm süreci, mekânda ve sanatsal dildeki değişimi etkileyişi ele alınmıştır. Bu tezde, çağdaş sanat nesnesinin süreç içerisindeki yaşadığı öz kaybı ve bu kayıp üzerinden yeni anlamlar yüklenen nesnelerin sanattaki dili üzerinde durulur. İnsanın dünyaya gelişinden bu yana güvenli bir alan arayışı, modernizm ile birlikte karşımıza nesne ve mekânın işlevselliği dışında kullanımını çıkarır. Bu, alışıldık olanın bozumu aidiyetsizlik, muğlaklık ve yabancılaşma üzerinden okunabilir.

Anahtar Sözcükler: Mekân, Algı, Tekinsizlik, Postmodernizm, Nesne, Kimlik, Yabancılaşma

ABSTRACT

In the first chapter, while talking about the concept of space and the process of perceiving space, perception and its functioning were examined as an important factor in making sense of space; space and perception, creating belonging, the relationship between space and memory are discussed through the sensory aspect of space. 20th century art's unorthodox treatment of space, the depiction of social problems through art, and the contributions of memories and memoirs to the construction of society are exemplified through contemporary art productions.

In the second part, the first emergence and research of the concept of the uncanny is examined, how this concept relates to space, and what kind of phenomena create the uncanny by investigating the connection of the uncanny with the concept of home.

The third part focuses on the projection of the concept of the uncanny, which is researched in the second part, with examples of contemporary art after 1945. The transformation process of individuality emerging in art and the object of art, and its impact on the change in space and artistic language, are discussed. In this thesis, the focus is on the loss of essence of the contemporary art object in the process and the language in art of objects that are given new meanings through this loss. Man's search for a safe space since his birth leads us to use objects and spaces other than their functionality with modernism. This disruption of the familiar can be read through lack of belonging, ambiguity and alienation.

Keywords: Space, Perception, Uncanny, Postmodernism, Object, Identity, Alienation

ÖNSÖZ

Tezimde, tarih boyunca insanların varoluşlarını anlamlandırma ve kimlik oluşumuna etki eden mekân ve Çağdaş sanat ile değişen mekânsal algının, 1945 yılı sonrası sanat hayatını nasıl şekillendirdiği ve toplumun yaşadığı köklü değişikliklerin dili ve üretimi ne yönde etkilediğine dair bir araştırma ele alınmıştır. Tekinsizlik kavramı Sigmund Freud, Martin Heidegger ve Jean Paul Sartre üzerinden incelenip, savaş sonrası sanatı malzeme ve mekânsal olarak hangi yönlerden değiştirdiğine yönelik bir araştırma amaçlanmıştır.

Tekinsizlik kavramının günümüz sanatına etkisi ve tanıdık olanı yabancılaştıran ve tuhaflaştıran durumlar, sanat üretimleri üzerinden örneklenerek incelenmiştir. Bu çalışmanın çağdaş sanat ile değişen mekân algısının, tekinsizlik ve kimlik temalarını anlamlandırmaya katkıda bulunacağına inanıyorum. Tez yazım sürecine geniş bir literatür taramasıyla başlanmış; yazım sürecindeki ana kavramlar üzerinden örnek ve eser açıklamaları ile de çözümlenmelere gidilmiştir.

Araştırma ve yazma sürecinde bana yardımcı olan danışmanım Doç. Yıldız Ersagdiç'a, maddi ve manevi desteğini esirgemeyen eşim Arif Yıldız'a, yazılı kaynak ve moral desteğini eksik etmeyen arkadaşım Aleyna Hacıosmanoğlu'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İlayda YILDIZ

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA MEKAN KAVRAMI

1.1 Sanatta Mekânsal Algı Pratikleri.....	9
1.2 Mekânın Belleği.....	18
1.3 Kimlik Mekânlar ve Mekân İmgeleri.....	28

1.4 Mekânın Poetikası Üzerine.....	36
------------------------------------	----

2. BÖLÜM

TEKİNSİZLİK KAVRAMI ÜZERİNE

2.1 Sigmund Freud'un Tekinsizlik Kavramı.....	52
2.2 Martin Heidegger ve Tekinsizlik Kavramı.....	57
2.3 Jean Paul Sartre'ın Varoluşçuluğu Üzerinden Tekinsizlik Kavramı.....	62

3. BÖLÜM

EKLEKTİK MALZEME KULLANIMI ÜZERİNDEN MEKAN VE TEKİNSİZ İMGE YARATIMI

3.1 Malzeme Estetiği ve Değişen Yüzey Algısı.....	76
3.2 Nesneleşen Mekânda Tekinsizlik İzleği.....	88
3.3 Temsili Aidiyet Alanı Olarak “Ev”.....	96
3.4 Malzeme ve Tekinsizlik İlişkisi Üzerine.....	108
SONUÇ.....	122
KAYNAKÇA.....	123
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Anish Kapoor, “Leviathan”, 33,6x 99,89x 72,23 m, 2011.....	14
Resim 2: Doris Salcedo, “İsimsiz”, 8. Uluslararası İstanbul Bienali, Enstalasyon, 2003.....	16
Resim 3: Marcel Duchamp, “1200 Torba Kömür”, Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisindeki Enstalasyon görünümü, 1938.....	17
Resim 4: Christian Boltanski, “Detective”, The Archives, 1988-89.....	24
Resim 5: Joseph Beuys, “Infiltration for Piano”, 152x 240 cm, 1966.....	25
Resim 6: Krzysztof Wodiczko, “The Homeless Projection”, 1986-87.....	26
Resim 7: Ai Weiwei, “Remembering”, Munich, 2009.....	27
Resim 8: Chakaia Booker, “Yeşil Olmak Çok Zor”, 2000.....	33
Resim 9: Kurt Schwitters, “Merzbau”, 1937.....	34
Resim 10: Donald Rodney, “Babamın Evinde”, 1996-97.....	35
Resim 11: Edward Hopper, “Boş Odada Güneş”, 1963.....	43
Resim 12: Tracey Emin, “My Bed”, 1999.....	44
Resim 13: Todd Hido, “Ev Avcılığı” Fotoğraf Serisinden İki Örnek, 2001.....	45
Resim 14: Meret Oppenheim, “Object”, 1936.....	78
Resim 15: Robert Rauschenberg, “Bed”, 1955.....	79

Resim 16: Andy Warhol, “Brillo Boxes”, 1964.....	80
Resim 17: Richard Serra, “Tilted Arc”, 1981.....	81
Resim 18: Joseph Kosuth, “One and Three Chairs”, 1965.....	82
Resim 19: Loise Nevelson, “Sky Cathedral”, 1958.....	83
Resim 20: Nam June Paik, “The More, The Better”, 1988.....	84
Resim 21: Carl Andre, “Equivalent VII”, 1966.....	85
Resim 22: Yoko Ono, “Ex It”, 1997-2007.....	87
Resim 23: Joseph Beuys, “I Like America and America Likes Me”, Performans, 1974.....	89
Resim 24: Marina Abramovich, “Rhythm 0”, Performans, 1974.....	90
Resim 25: Chiharu Shiota, “During Sleep”, Luzern, 2002.....	91
Resim 26: Mona Hatoum, “The Light at The End”, 1989.....	92
Resim 27: Louise Bourgeois, “Passage Dangereux”, 264,2x 335,6x 876,3 cm, 1997.....	93
Resim 28: Beili Liu, “Amass”, 4”x 4”x 10”, 2013.....	95
Resim 29: Do Ho Suh, “Fallen Star 1/5”, 2008.....	99
Resim 30: Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev”, 292,91x 325,59x 316,93 inç, 2019.....	101
Resim 31: Rachel Whiteread, “House”, 1993.....	102
Resim 32: Gordon Matta Clark, “Splitting”, 1974.....	103
Resim 33: Ilya and Emilia Kabakov, “The Man Who Flew into Space from His Apartment”, 1985.....	104

Resim 34: Cornelia Parker, “Cold Dark Matter: An Exploded View”, 1991.....	106
Resim 35: Heidi Bucher, “Deri Odası”, Ricks Nursery, Lindgut Winterthur, 1987.....	107
Resim 36: Magdalena Abakanowicz, “Sırtlar”, 1976-80.....	112
Resim 37: Jake and Dinos Chapman, “Zigotik Hızlanma Biyogenetik Yüceltilmemiş Libidinal Model”, (Büyütülmüş x 10000), 1995.....	113
Resim 38: Marc Quinn, “Self”, 1991.....	115
Resim 39: Kiki Smith, “Train”, 1993.....	116
Resim 40: Patricia Piccinini, “The Young Family”, 2003.....	118
Resim 41: Damien Hirst, “The Physical Impossibility, 1991.....	119
Resim 42: Sarah Lucas, “Pauline Bunny”, 1997.....	120
Resim 43: Tony Oursler, “Guilty”, Video, 1995.....	121

GİRİŞ

İnsanın yerleşik hayata geçişinin ardından mekân kavramını toplumu oluşturan, tarih, mimari ve felsefe üzerinden görürüz. İnsan mekânı, mekanlar da kentleri oluştururken mekân, kitlesel bilincin bir ürünü haline gelir. Mekânın anlamını yaşadığımız ve deneyimlediğimiz hisler üzerinden de anlamlandırırız. Mekânın bireysel bir olgu haline gelmesini ve mekân içi kişiselleştirmelerin artışı Fransız İhtilali dönemi sonrasında görmeye başlamaktayız. Fransız İhtilali sonrası ev içine yönelik düzenleme ve nesnelerin seçiminde maddi gösteriş, burjuvanın yükselişiyle artış göstermiştir. Kübizmin yüzeyin sınırlarını aşma eylemi, kolajı ortaya çıkararak mekânın tanımını yeniden düşündürmüştür. Kübizm akımı sonrasında ifade alanının esnekliği, yeni yaratımları beraberinde getirerek, enstalasyon gibi büyük ebatlı üretimlere ortam hazırlamıştır.

Algılamanın beynimizde geçmiş tecrübe ve kişisel değerlendirmeler yoluyla olduğunu görürüz. Bu tecrübelerle gördüğümüzü değerlendirir, arşivleriz. Algının sanattaki değişimi mekandaki doluluk ve boşluğun yeniden değerlendirilmesini de içerir. Toplulukları bir arada tutan ortak değer, yargı ve duygular mekânın belleğini yaratır. Yaşantı ve deneyimler, kitlelerin bulunduğu yer ve zamana tutunur. İki savaş döneminin mekânı anlamlandırma dışındaki getirisi, sanatçıların ortak bilincin olay ve durumlarını sanatta bir ifade aracı olarak kullanmaya başlamalarını beraberinde getirmiştir. Savaşın yarattığı yıkımın barınma ve güvenlik anlayışını sekteye uğratışı, sanatçıların bu soruna el uzatmalarına olanak sağlamıştır. Sanatın diline yön veren diğer bir husus, benlik kavramının toplumdaki yerine yönelik yaklaşımların değerlendirilmesidir. Bu, belleğin yeniden üretimi ile kimliğin yeniden sorgulandığı bir dönemin başlangıcıdır.

Tekinsizlik kavramının ilk kullanımının Schelling'e ait olmasının ardından, psikolog Ernst Jentsch ve Sigmund Freud yazdıkları makalelerle tekensizlik kavramının sınırlarını açıklar. Jentsch için tekensizlik, ortak bir bilinç ile yaşanabilecek bir duygu olmayabilir. Eskiden bilinen ve tanıdık olanın yabancı bir karşılığa denk gelişi tekensizliği tanımlar. Freud için, eve ait olmayan ve çelişkili anlamlarına gelirken, bu duyguyu doğum esnasında yaşadığımız ve tekensizliğin geri dönüşü sebebiyle aşinalığı yabancılaştırdığını dile getirir. Jacques Derrida tekensizliği geçmişin ve geleceğin şimdiye musallat olması

olarak tanımlarken, Martin Heidegger için insanın dünyayı anlamlandırma sırasında yaşadığı belirsizlik ve kaygıdır. Kişinin kendini gerçekleştirme için bir mekân ihtiyacına karşılık kaygı, modern insanın evsizliği üzerinden karşımıza çıkar. Jean Paul Sartre, insanın varlığını ve dünyayı anlamlandırma esnasında yaşadığı iç daralmasını tekinsiz bulur.

1945 sonrası dönemde sanatın herkes için ulaşılabilir olma düşüncesi ve farklı alanlara ait melez yapılar, eleştirel bir araç olarak kullanılmıştır. Postmodern dönemin akımlarının nesneyi işlevleri dışında kullanımıyla, sahip oldukları fiziksel ve anlamsal sınır dışında yeni bir anlam yaratılmıştır. Toplumların birbirleriyle etkileşiminden doğan kimliklerin gelişimi ve oluşumu, teknolojinin medya araçlarına olan etkisi sayesinde televizyon, internet gibi farklı mecralar üzerinden biçimlenmeye başlamıştır. Tekinsizlik kendisini çağdaş sanat nesnelerinde mekân ve nesne üzerinden göstermektedir. Mekânın kapalılığı, muğlak ve metruk hali; mekâna ait olmayan imgelem ve nesnelerin varlığı, yumuşak nesnelerin tehdit ediciliği ve sert nesnelerin hafif tasviri gibi detaylar izleyicide rahatsızlık hissine sebep olur.

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂN KAVRAMI

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂN KAVRAMI

Mekân, nesnelerin fiziksel ortamını tanımlayan bir alandır; iç-dış kavramını algılar, işlevlendirir ve ilişkilendiririz. Kavramsal anlamının dışında insanların dış etkenlerden arındığı, korunduğu bir sığınak görevi de görür. İç yaşamı ve dış yaşamı, öznel olanla nesnel olanı birbirinden ayırır. Sınır görevi görerek içerisinde bir kimlik oluşturur. Mekânı mekân yapan unsur insan etkileşimidir. “Mekân nedir? Ne “yaşantı”nın -bir tablonun çerçevesiyle karşılaştırılabilen- basit bir “çerçeve”sidir, ne de sadece içine konulan şeyi neredeyse ilgisizce kabul etmek zorunda olan bir biçim ya da kapsayıcıdır. Mekân, toplumsal morfolojidir” (Lefebvre, 2014: 118). Toplumsal dinamiklerin, grupsal dağılımların mekânı oluşturmadaki etkisi mekânın iletişim kalıplarını yansıtır. İçinde yaşayanların mekânı nasıl kurguladığı, ne şekilde etkileşime bıraktığı mekân tanımlamasında önem arz eder. “Jahn’a göre mekân; “nesnelerin ve karakterlerin yerleştirildiği ortamdır; daha net söylemek gerekirse, karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği çevredir” (Jahn, 2015: 107). Sanatsal bir yaklaşım ile kavrama bakan Jahn, mekâna etki eden şeyin kurgu olduğunu ileri sürer ve bu kurgu içerisinde yaşanan zamanı bir öge olarak ele alır. Bir boşluk olarak tanımlamak yerine zaman-mekân-insan üçgeni içerisinde mekânın kimliğe ve fiziksel çevreye olan etkisini anlatır.

18-19. Yüzyılda mekân kavramı göz ardı edilen bir durumdur ve geometri, fizik gibi düşünme yeteneğinin temel bir parçası olarak kabul edilmiştir. Bu görüşte mekân, deneyime bağlı olmaksızın önceden bilinebilir ve mantıksal bağlamda değerlendirilebilir; evrenseldir. R. Konak, Ortaçağ’da değişen mekân ve algılayışını şu şekilde yorumlar:

“Ortaçağ öncesinde nicel sınırlarla ifade edilen mekan, yer ve gök arasında sıkışmış evrende, içe kapalı bir yapı olarak tanımlanmıştır. Tanrı’yı yaratıcılık bağlamında anlamlandıramayan ilkel insan, bütünlük ilkesinden yararlanmadığı için nitel mekânı keşfedememiştir. Oysa tanrıyı kendi benliğinin hiyerarşisinden kurtaran Ortaçağ’ın tek tanrılı insanı, mekânı nitel cihetten keşfetmekle kalmayıp aynı şekilde ifade etme yolunu seçmiştir. Bu keşif ile çevrenin düzenini, kendi duyuşsal olanakları dışında bir biçim olarak benimseyip mutlak ilkesi çerçevesinde bakabilmiştir” (Konak, 2017: 58).

Mekân sosyolojik, felsefî, mimari, coğrafi, tarihi birçok alan içerisinde varlığını ve etkilerini sürdürür. Bireyin adaptasyonuna katkı sağlar ve iklimsel olarak da anlamı şekillendirir. “Mekâna ait maddi manevi her şey, var olmuş, var olan ve var olacak yaşantıların okunabilmesinde birer kılavuz olarak yol gösterir. “Nerede mekân varsa, orada varlık vardır” (aktaran Karabey Tekin, 2022: 2041). Kentleri oluşturan mekân, toplulukları ve bu toplumun bilincini de bir arada tutar. Toplumda toprak kavramını belirler ve tarihi olarak var edilen toplu bilincin bir ürünü olur. “Bu mekân hakkında, toplumsal ilişkileri içerdiği, kapsadığı ve gizlediği söylenmelidir. Mekân, bir şey olmasa da, şeyler (nesneler ve ürünler) arasındaki ilişki kümesidir” (Lefebvre, 2014: 108).

Estetik değerler bir mekânı nitelerken niceliksel olarak deneyimleri algılamamıza da katkı sağlar. Hegel mekân kavramını birkaç faktör üzerinden açıklar: “Hegel’in dediği gibi, bir kavram ancak belirttiği şey tehdit altında olduğunda, sonuna - dönüşümüne- yaklaştığında ortaya çıkar. Mekân, pasif, boş bir şey olarak ya da “ürün” gibi, karşılıklı mübadelede bulunmaktan, tükenmekten ve yok olmaktan başka anlamı olmayan bir şey olarak düşünülemez” (Lefebvre, 2014: 24). Bunu Hegel’in (tez-antitez-sentez) diyalektiği ile açıklamak gerekirse, bir çatışma düşüncesi ve onun doğurduğu zıt bir düşünceyi ele aldığımızda yeni bir anlayış ortaya çıkar. Bir düşünce ve fikrin oluşumu bir dönüşüme bağlıdır. Yani mekân ne yalnızca boşluk hali ne de sadece etkileşimle var olabilecek bir yapıdır. Birden fazla etkisel yapının bir araya gelişiyle, bunların birbiriyle ilişkisiyle dönüşüme uğrar. Zaman ve mekân iç içedir. “Aynı şekilde, mekânın içinde zaman ile “nesne” arasında dolayım vardır” (Lefebvre, 2014: 109).

Zaman, mekan etkileşimin ve deneyimin algılanmasında önemli bir rol oynar. Buradan hareketle, algıların şekillenmesi ve dönüşmesi de sürece bağlıdır. Bir bütünü bir anda algılamayız. Zaman içinde farklı anlamlar yaratmamızın ve anımsamamızın nedeni de bir şeyi algılamamanın öncesi ve sonrasının olduğudur. Bu durum mekânın fiziki özelliklerine de etki eder. Zaman içerisinde etkileştığımız mekânda değişime neden oluruz. “Zaman sadece iz bırakır. Mekânın içinde, onu dolduran ve en kısa sürede kurtulunan döküntülerin altında gizlenir: Artıklar kirletir” (Lefebvre, 2014: 120).

Mekânı imleyen şeyler arasında o yeri niteleyen bir atmosfer vardır. Yaşadığımız veya ilişkide olduğumuz yere kendimizden, bilincimizden ve ruhumuzdan soyut ifadeler katarız. Bu soyutluk hali yokluk ya da hiçliği içermez fakat mekânın barındırdığı algısal koşullarla deneyimlerimiz arasında paylaşımı meydana getirir. İnsanın duyu ve duygularını değiştiren veya nitelendiren mekanlar vardır. Toplumsal işleyiş ve düzen için ürettiğimiz herhangi bir mekânı ele alırsak; dini mekanlarda sakinlik, hastane vb. mekanlarda kaygı, doğa içerikli mekanlarda huzur, ulaşım mekanlarında kavuşma/ ayrılık gibi hisler ve deneyimler elde ederiz. Bu hisler soyuttur ancak kitlesel olarak yaşanan ortak deneyimler mekâna boşluk dışı bir anlam katar, mekâna insandan bir parça olan ruhu atfeder. Lefebvre, mekânın zengin içeriği ile ilgili şunları dile getirir: “Şimdi de, içi boş olmaması koşuluyla, herhangi bir mekanı, bir “mesafe”yi ele alalım. Bu mekânda şeyler vardır; ama yine de bu mekân bir şey, maddi bir “nesne” değildir. Peki, yüzer gezer bir “ortam”, basit bir soyutlama, “saf” bir biçim midir? Hayır. Mekânın bir içeriği vardır” (Lefebvre, 2014: 108).

Modernizmle birlikte mekân kavramı deneyimsel bir alana dönüşerek müşterek mekanları doğurmuştur. Mekânın ne olduğu ile ilgili sorular ve mekâna yönelik algısal değişiklikler kent mimarisi yanında sanat aracılığıyla da gösterilmeye başlanmıştır. “Kenti “bir kültürel mekân” olarak tanımladığımızda modernizmin sınırları içine giriyoruz; çünkü, böylelikle kentin öteki özelliklerinin yanı sıra kültür üreten bir mekân olduğunu önsel olarak kabul ediyoruz” (Kahraman, 2016: 327).

Birinci Dünya Savaşı sonrası toplumsal, ekonomik ve kültürel değişiklikler neticesinde algılar değişerek köklü değişiklikleri doğurmuştur. Figürde soyutlama ve betimlemenin ortadan kalkması ile başlayan değişim, Kübizm’in kavramsal düşünceyi sanata yansıtması ile yön bulmuştur. Yüzeyde yeniliğe gidilmesi ve boya harici materyallerle yüzeyde espas ilişkisi kurulması yüzeyi mekansallaştırmanın ilk adımları olmuştur. “Resim düzlemi duvarı nasıl tanımlıyorsa, kolaj da bütün bir mekânı tanımlamaya başlamıştır” (O’Doherty, 2019: 57). Köklü değişiklikler tartışmaları da beraberinde getirerek sanatın ne olduğu ve neyin sanat olduğu sorularını gündeme getirmiştir. Kübizm’de yüzeyi aşma ve mekânı yeniden deneyimleme, dönemin teknoloji ve sanayideki hızlı değişimi sayesinde etkisini yitirmemiş aksine birçok yeni akımın öncü

niteliğini kazanmıştır. Dönemin sanatçılarında hiçliği deneyimleme, gündelik nesnelerle gündelik sorunları yansıtma, yaşamın mutlaklığı üzerine düşünme meseleleri deneyellik ve rastlantısallık ile birleşmiştir. “Yapıt, mekânda sergilenen özerk bir nesne olarak değil, bütüncül olarak algılanması gereken bir duruma dönüşmüştür” (O’Doherty, 2019: 15). Sanat eseri bir nesneden çok bir düşünce anlamı taşımaktadır. Galeri mekanlarına sığmayan düşünceler yeni mekanların doğuşuna sebep olmuştur. “1950’lerden itibaren asamblaj, mekân düzenlemesi (environment), oluşum (happening), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekanla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir” (O’Doherty, 2019: 10).

Sergileme mekânı olarak galeri, yeni deneyimler ve üsluplar için steril bir ortam yaratması neticesinde popülerliğini önemli ölçüde yitirmiştir. Sanatın ticarileşmesi dönemin sanatçılarının karşıt görüşüdür ve metalaşma fikrine karşılık sokaklar ve kamusal alanları değerlendirmişlerdir. “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” (O’Doherty, 2019: 10). Kurumsal sınırların ortadan kalkmasıyla birlikte özgürleşen ifade alanı esnek mekânsal formu yaratmıştır. “İdeal galeri mekânı, sanat yapısının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekandır” (O’Doherty, 2019: 30). İşlevsel olarak mekânın fizikselliği dışında kullanımı mekâna yeni bir amaç vermiştir. Etkileşim yalnızca eser ile değil mekân ile de gerçekleşmeye başlamıştır. “Günümüzde “galeri” sözcüğü yerine “mekân” sözcüğünün kullanılması da bilinçli bir tercih olarak yorumlanmaktadır. Sandy Naime’e göre kurumsal ya da ticari bir ortamı çağrıştırmaması, böylece izleyiciyi önceden koşullandırmaması, bu sözcüğün yaygın olarak kullanımının başlıca nedenleridir” (O’Doherty, 2019: 21).

Sanatın yalnızca galeri mekânında değil yeni noktalarda, beyaz duvarlar dışında kullanımı savaş sonrası burjuva düzeni nefretine karşılık danışabilecekleri yeni bir mekân yaratmak amacıyla Dadaist sanatçıların bir gece kulübünü kullanmaları sayesinde başlamıştır. Amaç, savaşı protesto eden sanatçıların yaratmak istedikleri yeni değerlere ortaklıktı. Yeni mekanlar, yeni yaratımları beraberinde getirmiş; arazi sanatı, arte povera

gibi akımlar doğal ortamlara müdahale ile büyük çaplı işler üretmiştir. 1960’lardan itibaren enstalasyon sanatı önem kazanarak genellikle mekâna özgü üretim gerçekleştirmişlerdir. “Aslında 1980’li yıllara kadar yaygın olarak kullanılmayan bir terim olarak “enstalasyon”, bu süreçte daha çok “mekân düzenlemesi” ve “oluşum” olarak anılmakta, asamblaj ya da performans da olsa alternatif sanat türleri olarak aynı potada eritilmektedir” (O’Doherty, 2019: 15).

Arazi sanatının da mekân kavramını önemli ölçüde genişlettiği göz ardı edilemez. İç mekân- dış mekân diyalektiğine yeni bir bakış getirmesi ve sanatın yalnızca beyaz duvarlar içerisinde yapılması fikrinin kırılması açısından önem arz eder. O’Doherty, sanat mekanlarının mimari nitelikleri neticesinde (penceresiz düz zeminli odalar) verdiği zamansızlık duygusu ile “ritüel mekân” kavramına benzetme yapar. “Dışardan özellikle tecrit edilen mekân, aslında mekan olmaktan çıkan (yokyer), bunu aşan (ultra-mekan) ve onu çevreleyen zaman-mekan matrisinin simgesel olarak feshedildiği bir yer (ideal mekan) haline getirilir” (O’Doherty, 2019: 24). Buradaki amaç, herhangi bir dışsal faktörden etkilenmeyecek bir alan yaratarak statüsel çağın daima ayakta kalmasını ve korunmasını sağlamaktır. “Artık mekân birtakım şeylerin olup bittiği bir yer olmaktan çıkmış; aksine birtakım olgular, mekanı mekan kılmaya başlamıştır” (O’Doherty, 2019: 57). Yalnızca görsel deneyim değil, izleyicinin düşünmesini sağlama, göç, çevre, politika gibi göz ardı edilebilen noktalara farkındalık katma amaçlanır. Çağdaş sanat ile mekân kavramı yalnızca fiziksel olarak algılanmayarak, teknolojinin gelişimiyle sanal gerçeklik ve interaktif oluşumlara da imkân tanımıştır. İnsanın bedensel yeteneklerini ve doğal çizgisini aşmaya yönelik anlayış barındıran “transhümanizm” ile insanın iç mekânı bedeni nesneleşerek teknolojik geleceğe aktarımı hedeflenir. Günümüzün etik ve felsefi sorularının zamanla teknoloji üzerinden sorgulanacağını söylemek mümkün olacaktır. “20. Yüzyılda, kaide üzerinde tanımlanan seyredilen nesnenin yerini endüstriyel nesnelere bırakır. Artık 21. yüzyılın sanatı, ‘çağdaş sanat’, kavramsal alt yapısıyla, mekân-nesne- gözlemci özne ve zaman öğelerini sanatçının belirlediği anlam üzerinde bir araya getirerek yeni okumalar, mekânsal deneyimler ortaya koymaktadır” (Toluyağ, 2020: 101).

1.1 Sanatta Mekansal Algı Pratikleri

Algılayan ve algılanan her şey gibi mekanı da deneyimleyerek, etkileşime girerek algılarız. Mekan kavramı tarihsel süreçte disiplinlerarası her alanda incelenmiş ve çeperi olan, varlık ve nesneleri çevreleyen, koruyan gibi genel tanımlamalar üzerinden değerlendirilmiştir. Zaman içinde insan, kavram ile ilgili tanımlamaların ötesinde, girdiği etkileşimler neticesinde kavramı basit değerlerden ayırarak tinsel bir alan oluşturmuştur. Nihayetinde boşluğun sınırlanması ile mekan, insan yaşamını biçimlendirir bir hal almıştır. Ponty: “Mekan artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir” (Merleau- Ponty, 2017: 28). diyerek mekanı kavramanın algılama ile gerçekleştiğine dikkat çeker. Zaman içinde mekan kavramına korunma iç güdüsünün ötesinde anlam ve duyular üzerinden bakan insanın algı ve düşünce biçimiyle de yeni anlamlar kazanmıştır.

Algı, en basit tabiriyle duyularımız yoluyla dünyayı anlamlandırma sürecidir. Algının oluşum süreci çeşitli faktörlere dayanır. Bu faktörler anlayış biçimimiz, yorumlama evremiz gibi etmenlere etki eder. Kandel, görme gibi duyusal faktörlerin algı sürecini nasıl etkilediğini şu şekilde dile getirir:

“Daha önce gördüğümüz üzere algı, beynimizin dış dünyadan aldığı bilgiye geçmiş deneyimlerden ve hipotez sınamadan öğrenilenlere dayalı bilgiyi dahil eder. Dolayısıyla, görme yetisi için geçerli olduğu gibi, algı yansıyan ışığın ortamdaki imgeyle ilişkilendirildiği, beyinde kalıcı hale getirildiği, beyin bu imgeye anlam, fayda, değer atadığında tutarlı hale geldiği bir süreçtir” (Kandel, 2019: 108).

Kandel ayrıca duyu ve algı kavramlarının bilgi işleme sürecindeki farklılığına yönelik şunları söyler: “Duyum aşağıdan yukarı yönlü işlemlerle daha yakından ilgiliyken, algı ise yukarıdan aşağı yönlü işlemlerle daha yakından ilgilidir...” (Kandel, 2019: 108). İki kavram da bilişsel işleme sürecinde birbirine ihtiyaç duyar ve birbirini tamamlar. Algı, sahip olduğu bilgileri işleme sırasında fiziksel dünyadan gelen uyarıcıları ve duyusal bilgileri anlamlandırır. “Algıda kritik unsur, belirli bir duyusal olay ile başka imgeler ve başka bilgi kaynakları arasındaki çağrışımları devreye sokmaktır” (Kandel, 2019: 108).

Görme ışık ile başlar ve algılananlar birçok sinirsel aşama sonrasında beynin bölgeleriyle ilişkilendirilerek algılanır. “Duyum ile algı arasındaki ayrım, görmenin ana sorunudur. Duyum optiktir ve gözleri içerir, oysa algı bütünleştiricidir ve beynin geri kalanını da içerir” (Kandel, 2019: 108). Beynimizin bağlam kurabilmesi için organize edilen bilgiyi mevcut geçmiş faktörlerle ilişkilendirir. Kandel, ışığın algıyı işleyerek imgelem yaratmasını şu şekilde anlatır:

“Her birimiz dış dünyadan eksik bilgi alır, kendine özgü yöntemle bu bilgiyi tamamlar. Yansıyan ışıktan hareketle üç boyutlu bir imgeyi baştan yaratmayı başarmamızın nedeni, beynimizin görsel bilgiyi sırf aşağıdan yukarı yönlü işlemde geçirerek değil, ayrıca yukarıdan aşağı yönlü de işlemde geçirerek bağlam sağlamasıdır” (Kandel, 2019: 107).

Görme ve ilişki durma deneyimleri beynin farklı işlemleriyle gerçekleşir. Beyin için görülen yeni bir bilgi, bu görüntüye benzer diğer bilgilerle işlenir. Zaman, mekan, duygu gibi faktörler beyinde kurulan ilişki için önem arz eder. Böylece deneyimleri ve görüntüleri yeniden çağırabilir. “Daha önce gördüğümüz gibi, aşağıdan yukarı yönlü bilgi görsel sistemin devresine yerleştirilmiş bilgi işlem mantığı arz eder, mesela yüzleri tanıma yeteneği. Oysa yukarıdan aşağı yönlü bilgiyi, beklenti, dikkat, öğrenilmiş çağrışımlar misali bilişsel süreçler arz eder” (Kandel, 2019: 107-108).

Beynimizin geçmiş deneyimlerimiz ile kurduğu bağlantı sayesinde imgelem oluşur ve belleksel dönüşüm ile algı tetiklenir. Bellekten çağrılan imgeler de algımız sayesinde anlamlandırılır. Geçmiş, şimdi ve gelecekle uyum sağlayabilmemize olanak sağlar. Kandel, algısal süreci etkileyen yukarıdan aşağı yönlü işlemlerin hatırlamayla ilgisini şu şekilde tanımlar:

“Araştırmaya katılan gönüllülere gerçek yüz ya da ev fotoğrafları gösterildiğinde, bu imgeler işlemlerin erken safhalarıyla meşgul olan görsel korteks alanlarını etkinleştirdi. Bunun aksine gönüllülerden yüz ya da ev imgelerini hatırlamaları istendiğinde, yukarıdan aşağı yönlü işlemlere dahil olan iki beyin bölgesi prefrontal korteks ve superior parietal korteks etkinleştirdi. Prefrontal korteks beynin yüz, ev ya da kedi gibi bilinen bir kategoriye yerleştirdiği figüratif ve içerik ileten imgelere tepki verir sadece” (Kandel, 2019: 111).

Algıda kişisel deneyim ve bireysel süreçler önemlidir. Kişinin algısal deneyimi ve önceden sahip olunan bilgiler neticesinde kendi değerleri üzerinden içselleşirken; bireyin zihninin algılayamadığı gerçeklik ile aşkınlaşır. “Dolayısıyla algıda içkinlik ve aşkınlığın bir paradoksu vardır. Algılanan algılayana yabancı olmayacağı için içkinlik: her zaman edimsel olarak verili olanın bir ötesini barındırdığı için ise aşkınlık” (Merleau-Ponty, 2017: 53).

Gestalt psikolojisinde nesne kavramı önemli bir yere sahiptir. Bütüncül bir yaklaşımla algının bütün olarak ele alınması gerektiğini savunur. Gestalt psikolojisinde nesnenin algılanışı çevresi ve çevresiyle olan etkileşimiyle gerçekleşir. Ponty bu durumu şu şekilde açıklar: “Gündelik algımız bir nitelikler mozağının değil, birbirinden ayrı nesneler bütünüdür. Alanın bir parçasının ayrılıp, ayırt edilmesini sağlayan şey, geleneksel psikolojiye göre geçmiş deneyimlerin anısıdır, bilgidir” (Merleau-Ponty, 2017: 26). Gestalt psikolojisinin kurucularından Wertheimer’ın mekan algılama konusundaki düşüncesi birden fazla parça içeren bir görüntüye tümünden bakarak parçaların algılandığını dile getirir. “Wertheimer’e göre, duyu alanımızın bazı önemli noktaları “mekansal bir düzey” olarak belirleyicidirler ve alanın çizgileri, ne bir yargı ne de bir karşılaştırma olmadan “yukarı doğru” ve “aşağı doğru” giden belirtilerden etkilenirler” (Merleau-Ponty, 2017: 31-32).

Mekan algılamada da nesneyi algılama gibi bütünsel olarak üzerinde durulması gereklidir. Işık, ısı, seslerin kaynağı gibi etkenler de algıyı yönlendirir. “Mekan algısı entelektüalist anlaşılmazlıkların ayrıcalıklı bir yeridir: örneğin bir nesnenin uzaklığı, görünür büyüklük ya da retinal imgeler arası fark gibi göstergelere dayanan ve bunlardan nesneye dokunmak için atmamız gereken adım sayısını çıkaran anlık bir yargıya bağlanır” (Merleau-Ponty, 2017: 28). Ponty, algılamada iç deneyimlerin de önem taşıdığını, hedefe odaklanmaya ve doğru analiz sağlamaya yarayan Husserl’in kavramını şu şekilde açıklar:

“Böylelikle en tutarlı filozoflara göre bile, mekansallık ve genel olarak “anlam” bilincin içinde ikincil olup, sonradan edinilmiştir. Oysa M. Pradines’e göre, duyguyla karışmış duyulardan temel olarak farklı üst duyuların başından beri “uzak duyular” olma özelliği ile bizim için bir “nesne” olma özelliğine sahip olmamaları durumunda biyolojik bir

saçmalık olurdu. Bu duyum felsefesi, Husserl tarafından sunulan “bilincin yönelimselliği” temasının psikolojik bir uygulaması olarak görülebilir” (Merleau- Ponty, 2017: 23-24).

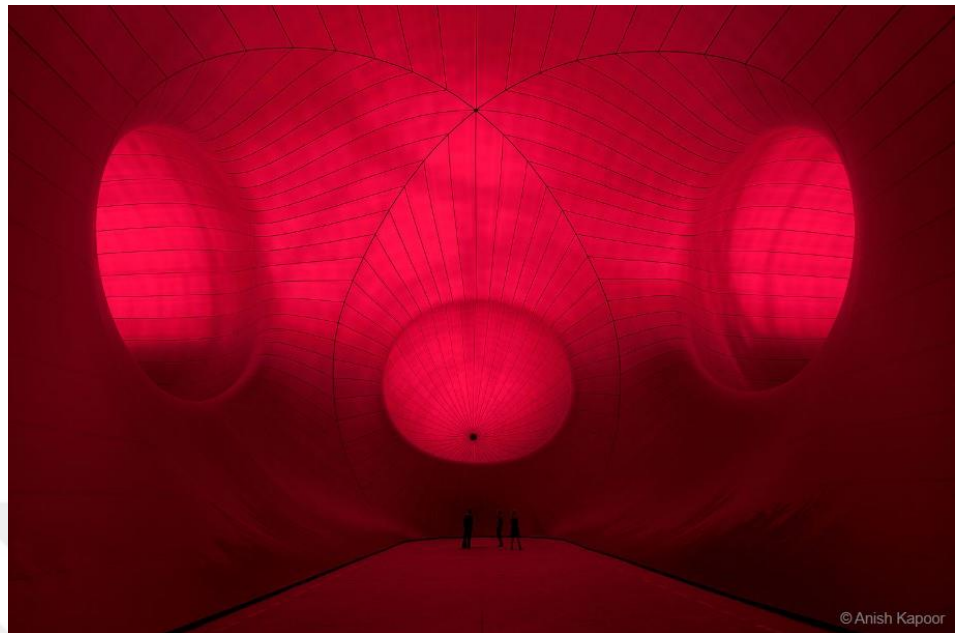
Sanatta mekan algısı, bilişsel faktörlerin yanında mekan ve izleyici arasındaki işlevsel, deneyimsel nedenlere de bağlıdır. Mekanda yüzey-eser ilişkileri, mekanın anlamı ve eser ile etkileşimi gibi şartlar; dönemsel paradigmlar, toplumsal yapı, tarihi olaylara bağlı olarak mekanın algısı ve işlevi, eserin ve mekanın nasıl değerlendirildiğine etki eder. “Şimdide nesneler, değerler ve deneyimlerin oluşturduğu maddi ve manevi kavramların toplamı olan mekân kavramı tarih, aidiyet, kimlik gibi sembolleşen kavram ve deneyimler üzerinden geçmişin korunmasında ve yeniden üretilmesinde önemli araçlardan biri konumuna gelmektedir” (Karabey Tekin, 2022: 2042). Sanatta geçmişin yeniden üretilmesi, arşivleme, biriktirme ve bunları mekanın malzemesi haline getirme meseleleri 20. yüzyıl sanatı ile etki kazanmıştır. Kübizm ile başlayan "nesnelerin düşünce ile kavranılması" fikri yüzey ve malzeme ilişkisini derinden etkilemiştir. Öyle ki, yalnızca boya ile şekillenen yüzey, yerini birden fazla maddenin bir araya getirilmesiyle melezleşen yapılara bırakmıştır. “Resim alanında, mekan yorumunun kendisini bazen sınırlayan bazen de sınırlamayan malzemeye bağlı olduğu çok açıktır; dahası, bir hacim pleine patela başlanıp ya da glacis ile çalışıldığında aynı hacim olarak kalmaz” (Focillon, 2015: 70-71). Yalnızca sergileme mekanında ve resim yüzeyinde kavranan perspektif ve doku, artık gerçek doku nesnesi ile de algılanabiliyordur. “Malzemenin statüsü”ne ilişkin sorular ile mekan kavramı da değer kazanmıştır. “20. yüzyılla birlikte sanatçıların alternatif sergi mekanı arayışı kendiliğinden “mekan” kavramını ortaya çıkarmıştır” (Toluyağ, 2020: 103).

Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan buhranın sonucunda oluşan ekonomik ve toplumsal kriz, beraberinde geçmişten kurtulma ve eskiyi yıkmaya isteğini doğurmuştur. Bu neticede Dada hareketi ortaya çıkmış, yeni bir düzen yaratma çabası içerisine girilmiştir. Kübizm ile başlayan yüzeyin aşımı ve atık nesne kullanımı Dada’da araç niteliğindedir. Tepki odaklı üretim biçimleri, mekanın sorgulanmasına ve ihtilalci bir yaklaşımla kullanılmaya başlanmasına olanak sağlamıştır. Rasyonellikten uzaklaşma beraberinde yalnızca sergileme değil, toplumsal sorunların ve sanatsal normların konuşulabileceği bir mekan arayışına itmiştir. “Daniel Buren’e göre, sanat eseri, bir galeri mekanının hem

kültürel hem de mimari özelliklerini göz ardı etse de aslında her yer biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik açıdan kendi anlamını, mekandaki nesneye aktarır” (aktaran Toluyağ, 2020: 104). Mekansal deneyim sanatın bir parçası haline gelirken Minimalizm ve Arazi Sanatı gibi sanat hareketleri, mekanı dönüştüren ve izleyiciyle etkileştiren sanatsal hareketleri ortaya çıkarmıştır. Toluyağ’ın mekansal boyutun algı üzerindeki etkisi hakkındaki söylemleri şu şekildedir:

“Mekan, insanın duygularını harekete geçiren soyut bir boyuta sahiptir. İzleyici, sergi mekanında durağan olarak bir resme bakmaktan farklı olarak enstalasyonda izleyici mekanın içine girerek o mekanı dinamik bir etkileşimle yaşar. Enstalasyonda bir nesneyi mekana yerleştirirken, seçilen nesnenin gösterge olarak herhangi bir mekanda sergilenmesi değil, seçilen mekanın kullanılan nesneye yaşam alanı olması hedeflenmektedir. Burada önemli olan, seçilen mekan ve yerleştirilen nesnenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamının ötesine geçebilmesidir. Buradaki algılama, mekanın tarihsel özelliği, işlevi yada anlamı ile ilişkiye girmesidir” (Toluyağ, 2020: 104).

1960 sonrasında mekanın sanatçıya hizmet etmeye başlaması ve mekan-eser çizgisinin bulanıklaşması sayesinde galeri mekanı dışında mekanlar kullanılmaya başlanmış; mekanın tarihi/ mekanın kimliği gibi kavramlar daha etkili hale gelmiştir. Geleneksel sanat ortamının galeri mekanı dışına taşınması, beraberinde enstalasyon sanatını yaratmıştır. Anlatıya uygun olmayan görsel sınırların aşılması ile izleyicinin etkileşimli deneyim imkanı ortaya çıkmıştır. “Günümüzdeki çağdaş sanat bienallerinde özellikle tarihi mekanların enstalasyon sanatında çok sık kullanıldığı görülmektedir. Çünkü geçmişin izlerini taşıyan bu tarihsel kökenli mekanlar, izleyiciye geçmişine, çocukluğuna, anılarına dönme fırsatı vermekle birlikte sanat nesnesinin de etkisinin artmasına neden olur” (Toluyağ, 2020: 104).





Resim 1. Anish Kapoor, “Leviathan”, 33,6x 99,89x 72,23 m, 2011.

Anish Kapoor’ın “Leviathan” isimli eseri devasa boyutları, tek bir noktadan bütünüyle görülemez haliyle içine giren izleyicilere bedensel bir deneyim yaşıyor. Dışı koyu mor, içi canlı kırmızı renkteki eser iç organları anımsatıyor. İzleyiciler için bedensel bir ritüel gibi algılanabilecek eserde yeniden doğuma yönelik bir hissiyat algılanıyor. İsmi bir deniz canavarından alan eser, iklimsel meselelere de değiniyor. Burada mekan içinde mekan yaratımı, bir illüzyon oluşturarak eserin içerisinden çıkan izleyiciye tek mekan hissiyatı yaratıyor. Cam kubbeli ana mekanın aldığı ışık sayesinde mekan hissiyatı saydamlaşıyor. Sutherland Kapoor’un Leviathan heykeli hakkındaki yorumları aktarımı şu şekildedir:

“Kapoor’un Leviathan (2011) adlı heykeli , Marsyas’ta çok yaygın olan hayvan, derisi yüzülmüş deri ve dönüşümün yakınsamasına gönderme yaparken, insan izleyiciyi hayvanın devasa varlığı karşısında şaşkına çevirerek ve izleyiciyi tam anlamıyla hayvanın derisinin içine yerleştirerek hayvanla olan ilişkimizi yeniden sahneliyor. Paris’teki Grand Palais’de sergilenen devasa boyutu, jeolojik, mimari ve hayvan biçimlerinin tuhaf bir buluşmasını akla getiriyor. Horst Bredekamp onu 'Devasa, resimsel olarak aktif bir sanat hayvanı' olarak adlandırıyor ve onun kısmen canlı olduğunu düşünüyor” (aktaran Sutherland, 2021: 81).

Galeri duvarlarından çıkan üretim ile birlikte toplumsal mesajların izleyici tarafından görünürlüğü artmıştır. Eserlerin kent mimarisinin parçası haline gelmesi, izleyici kitlesini arttırarak kamusal bir anlatıya dönüşmesini sağlar. Arka planda yaşananlar ve gören göz, algımızda yeni bir perspektif alanı yaratır. Temsili imgeler ve anlatım, mekanın bağlamını değiştirirken izleyicinin deneyimini de bu bağlamda etkiler. Farklı mekanlar farklı algıları, duyuları dönüştürürken tepkiyi rastgele ve karmaşık hale getirir. “Sanat bir idea’nın forma değil mekana yerleştirilmesidir. Dahası, sanat ile sanat-olmayan arasındaki, başka türlüünü reddeden bir özdeşliğin anahatlarıdır” (Ranciere, 2020: 40).



Resim 2. Doris Salcedo, 8. Uluslararası İstanbul Bienali “İsimsiz” Enstalasyon, 2003.

Kolombiyalı çağdaş sanatçı Salcedo, toplumsal bellek, acı, kayıp, travma gibi konuları eserlerinde gündelik nesneler ile biçimlendirir. Göç ve yer değiştirme gibi

kavramlara sıklıkla yer veren sanatçı, melankoliyi eserleri ile yansıtır. Sandalye nesnesini birçok eserinde kullanan sanatçı, nesneyi metaforlaştırarak bireyselleştirir. Her bir nesne bir göçe zorlanmış, yaşamını kaybetmiş, kaybolmuş bireyleri temsil eder. Göçe dahil olamayan nesnelerle, izleyicinin nesneler ardındaki derin anlamı düşünmesi sağlanır. 8. Uluslararası İstanbul Bienali için ürettiği “İsimsiz” enstalasyon mekansal bir deneyim sunar.

“Karaköy’de yer alan bu eski binaları “Yunanlılar ve Yahudilerin terk etmeye zorlandığı şiddet dolu bir geçmişin mirası, terk edilmiş evleri” olarak kavramsallaştırmaktadır. Yerleştirmenin uygulanma sürecinde sandalyelerin renk ve dokularına göre sınıflandırılması ve yerleştirilmesinde özen gösterilmiş; günlük yaşantımızın bir parçası olan ve günlük kullandığımız nesne ile göç ve yer değiştirme bağlamı aktarılmıştır. Göç etmek ve yer değiştirmek zorunda kalan Yunanlı ve Yahudiler üzerinden, sanatçı “küresel ekonomiye dayanan kimliği belirsiz göçmen yığınlarını çağrıştıracak şekilde sandalye yığınlarını yerleştirmektedir” (aktaran Varol ve Varol, 2022: 505).



Resim 3. Marcel Duchamp, “1200 Torba Kömür”, 1938, (“Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi”ndeki enstalasyon görünümü).

“Duchamp galeri mekanını ters yüz ederek izleyiciyi “tepetaklak” etmiştir. Tavan zemin, zemin de tavan olmuştur. Yerdeki soba-görünüşe bakılırsa eski bir fiçiden yapılmış derme çatma bir mangal gibi- bir tür avize haline getirilmiştir. O fiçinin içinde ateş yakmasına polis haklı olarak izin vermeyince Duchamp içine bir ampul koymuştur. Üstünde (yani altında) 1200 çuval yakıt, altında (yani üstünde) onu yakacak olan mangal vardır. İki arasında geçici perspektifin sonunda boş bir tavan yer almakta ve kütleyi enerjiye ve küle dönüştürmektedir” (O’Doherty, 2019: 89).

20. Yüzyılın ikinci yarısı sonrası küresel etki ve teknolojinin hızla gelişimi sanatı da etkilemiştir. Yeni ifade biçimleri, farklı medyumlar ve sürdürülebilirlik kavramları algıyı şekillendirerek çoklu anlam biçimlerini açığa çıkarır. Dijital medya araçlarının da sanata dahil olması ile yeni mekansal deneyimler artarak izleyici ile sosyal düzeyde bir etkileşim imkanı sağlanmıştır. “Artık 21. yüzyılın sanatı, mekan-nesne ve sanat izleyicisi çerçevesinde sanatçı tarafından belirlenen kavramsal anlam üzerinden yeni plastik okumaların, mekansal deneyimlerin yaşandığı sanat ortamını yaratmıştır” (Toluyağ, 2020: 103).

1.2 Mekanın Belleği

Mekanlar insanlık tarihinin devamlılığını sağlayan, varlığıyla belge görevi gören, toplumsal yapının gelişimine yarayan ve şekillendiren ortamlardır. Mekana etki eden insan ve mekan tarafından şekillenen insanın ortak hikayesi “yer”e aktarılan tarihtir. Yaradılışımızdan bu yana iklimlerin, ırkların, çeşitli zihinlerin şekillendirdiği mekanlar ve medeniyetler, insan etkileşimi ve bir düşüncenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. En saf haliyle korunma ihtiyacı dışında bakılar yer, düşünen ve sorgulayan insanın eseridir. “Mekan kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar” (Lefebvre, 2014: 25). Kitleler, ait olma ve sahip olma dürtüsüyle bir aradadır. Aynı değer ve yargılara sahip insanların bir aradalığı, ortak bir fikir ve yaratıyı beraberinde getirir. Bu bazı değerlerin ve anlatıların toplumsal olarak gerçekleştiğini gösterir. Savaşlar, isyanlar, insan yaratımı her şey, bir topluluğun var olma isteğinin yansıması haline gelir. “Mekan bir zamanı içerir, zaman da bir mekanı. Bu ağlar hiçbir yerde kapalı değildir. Tuhaf ve yabancıyla, tehditkar ve yararlı olanla, düşman ya da dostla her yerde karşılaşılır. Açık ve kapalı (sonlanmış) şeklinde soyut ayrım bunlara uygun düşmez”

(Lefebvre, 2014: 141). Mekan ve zaman ayrılmaz; geçmiş deneyimler, gelecekle ilgili beklenti ve şimdi sayesinde zaman kavramı da bir mekan içerisinde yer alır. Bir amaç için şekillendirilen mekan bir amaca hizmet eder. Zaman bu sayede somut bir varlık üzerinden onun durumunu alır. “Mekan içinde verili her gerçeklik, zaman içinde bir yaratıyla sergilenir ve açıklanır. Fakat, (tarihsel) zaman içinde cereyan eden faaliyet bir mekan yaratır (üretir) ve ancak bir mekan içinde pratik bir “gerçeklik”, somut bir varoluş edinir” (Lefebvre, 2014: 138). Toplumsal mekan, toplu hafıza yaratır. Geçmişe ilişkin deneyimlerimiz, anılar yoluyla yeniden oluşturulur. Geçmiş unutulmamalıdır, daima hatırlatacak ve çoğul bir bilinçle anılacak tasarılar oluşturulmalıdır. Kimi zaman çıkarılacak ders niteliğinde, kimi zaman saygı unsuru olarak; temelinde de kuşakların toplumlarını ve kimliğini tanıması için yapılır. “Hatıra, çok büyük ölçüde, şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla yapılan, geçmişin bir yeniden inşasıdır ve bu yeniden inşa da zaten, eskinin imgesinin epey değişmiş olarak yeniden çıktığı önceki zamanlara aittir” (Halbwachs, 2018: 66). Konumlandırılmış hatıralar zaman içerisinde hatırlanması zor duruma dönebilir. Beynimiz bunları bulmak için çaba sarfeder ve bu yüzden bazı şeyleri eksik veya yanlış hatırlarız. Bir anıyı hatırlamak için zamanı ile eşleşmesi önemlidir. “Bir hatıra, onu sadece anımsadıktan sonra, zamansal çerçeveyi tekrar kurduğumuz ve olayın tarihini hatırlamak için onun bütün bölümlerini ayrıntılı bir biçimde sorgulamak zorunda kaldığımız da hatıra olur” (Halbwachs, 2018: 102). Hatıralar aynı deneyimi paylaşmış kişilerde bile farklılık gösterebilir. Bir zihin için bir olayın analizi, duyumsaması farklı tepki yaratır. Kişiliklerin oluşması da bu sebeple ilişkilidir. Anının ne kadar derinleştiği geçmişin anlamını arttırır.

“Yok olanın imgesi hiçbir zaman duraklamaz. Geçmişe ait olmaya başladıkça değişir çünkü ona baktığımız görüş açısına göre, bir başka ifadeyle, imgeye yöneldiğimiz zaman içinde bulunduğumuz yeni koşullara göre bazı özellikler silinir ve diğer bazıları da görünür hale gelir” (Halbwachs, 2018: 69). Geçmiş yaşantılar, kazanılmış tecrübe ve deneyimlere olan bakış açımız daima değişerek şekillenir. Bir ölüm gerçekleştiğinde bir şey yok olurken diğer kişilerce hatırlanır ve anılarda yaşatılır. Anlam değişir, bir boşluk oluşurken o boşluk sabit kalmaz ve değişir. Farklı anlamlar, yeni yorumlarla zihinde varlığını dönüştürerek sürdürür.

“Bergson’a göre geçmiş, bir bütün olarak, bizim için var olduğu haliyle hafızamızda kalır; fakat bazı engeller, özellikle de beynimizin davranışı, onun bütün bölümlerini hatırlamamıza engel olur. Her halükarda, geçmiş olayların imgeleri, açabileceğimiz halde artık açmadığımız kitapların basılı sayfaları gibi, zihnimizde (zihnin bilinçdışı bölümünde) bütünüyle tamamlanır” (Halbwachs, 2018: 73).

Belleğimizden geri çağırdığımız anıları tüm duyusal ve duygusal deneyim ile çağırırız. Bir olayı yeniden hatırlarken o esnada acı çekmememize rağmen ağlamamız veya sinirlenmemizin sebebi budur. Bazı detaylar bilinçdışında daha fazla yer edinir ve baskılanır. Bunları çağırmamamıza rağmen rüyalar aracılığıyla geri gelebilir ya da dürtüsel şekilde davranışları etkileyebilir.

“Önceden bildiğimiz olaylar üzerine yansıtılan yeni tablo bize, bu tabloda yer alan ve onun içerisinden daha net bir anlam çıkaran bir özellikten daha fazlasını sergiler. Hafızanın, dışarıdan yapılan, kök tuttuğu ve yerini bulduğu andan itibaren de diğer hatıralardan ayırt edilemeyecek katkılarla zenginleşmesi bu sayede gerçekleşir” (Halbwachs, 2018: 74).

Sahip olduğumuz eski deneyimlerle yeni bilgilerin arasında bir anlam ilişkisi bulunması halinde, yeni ve eski birbirine bağlanır. Yeni bilgiler böylelikle daha sağlam bir deneyime bağlanır ve hatırlama imkanı artar. “Buna ek olarak, olayın meydana geldiği dönem hakkında bir belirsizlik varsa bile en azından başka hatıraların yer aldığı diğer dönemlerde değildir. Bu da bu hatırayı mekana raptiyelemenin bir yöntemidir” (Halbwachs, 2018: 101).

Sanat, yaşanmışlıkları temsil etme gücüne sahiptir. Duygu ve düşünceleri yansıtırken yaratılan tasvir ile geçmişin somutlaşmasına zemin hazırlar. Soyut duyguları, bilinçdışını ifade etmek konusunda güçlü bir rol oynar. “Sanatsal yaklaşımlar ile geçmişe dair tanıklığın belleğe katkısı somutlaşarak mekândaki yaşanmışlık, görünen ve görünenin ötesi bellek üzerinde temsiliyet alanını çağırıştırır” (Karabey Tekin, 2022: 2042). Anılar insani duyguların varlığı ile önemli hale gelir. Herhangi bir duygu yüklenmeyen hatıra yoktur. Ortak duygular birleştirir. Anıları birbirine bağlarken toplulukları da bir araya getirir. “...Sartre da Varlık ve Hiçlik’te her niteliğin o nesnenin “varlığını açığa vurduğunu” yazıyor” (Merlaeu- Ponty, 2020: 29). Niteleneni niteleyen insan, bir nesneyi onun sahip olduğu vasıf üzerinden anlamlandırır. Bir elmayı elma

yapan şekil, renk, boyut gibi kavramlardır. Duygusal nitelikler bağlantı kurmamıza, bir araya gelmemize olanak sağlar. Duyguları niteleyen faktörler arasında yoğunluk, içsel sebepler, fizyolojik etkiler ön plandadır. İnsanları ortak paydada buluşturan kendi varlığını ve sürekliliğini düşünüyor oluşudur. “Anı oluşturma yeteneği olmasaydı benlik bilinci tamamen parçalanırdı” (Hood, 2019: 101). Kök salmak, yer edinmekle ilgilidir. Mekanlar ve anılar bu sebeple önemlidir. “Kolektif bellek; insanları birbirine bağlayan ve aidiyet duygularını pekiştiren, besleyen ortak değerlerdir. İnsanın kendini tanıma ve tanımlama çabasında en çok kullandığı başvuru kaynağı, adına kültür dediğimiz, zamanın çizgisi içerisinde biriktirip üst üste inşa edilerek gelen bu birikimlerdir” (İskenderoğlu-Gögebakan, 2022: 514). Toplum kimliğinin bağlarının oluşmasına yarayan kültürel unsurlar, ortak tarihi, gelenekleri ve deneyimlerin yeniden şekillenmesini sağlayabilir. Kitlese bellek anlatıları, toplumu bir araya topladığı gibi ayrıştırmaya da sebep olabilir. “Psikolojideki en büyük keşiflerden biri, anılarımızın yeniden inşa edildiği ve değiştirilebilir, işlenebilir olduğudur” (Hood, 2019: 103-104). Toplumu inşa etmek fayda sağlamayı kaldırmak, var olanı çarpıtmak, olmayanı var etmeyi beraberinde getirebilir. Süreklilik için yazılı ve belgelere dayanan tarih kullanılsa da söz üzerinden devamlılığını sürdüren tarih de vardır. Mitler ve efsaneler bunlara örnektir. Bir kuyuya atılan taşın dilekleri gerçekleştirdiği, kara kedilerin uğursuzluk getirdiği yalnızca yazısız inançlardan ibarettir. Anlatılar zaman içerisinde dinleyen kişinin kendi kişisel deneyimi gibi algılamasına neden olabilir. “Hiç olmamış olayları net bir şekilde hatırlayabilmek belleğimizin güvenilirliğini ve sonuç olarak da benliğimizin gerçekliğini zedeler” (Hood, 2019: 106). Belleğimizde varlığını sürdüren bilgilerin işleyişi ve başka tetikleyiciler sebebiyle yanıltması, zihni gerçek dışı düşüncelere yönlendirir. Anılarımız hareketlidir ve yeni bilgilerle sürekli değişir ve dönüşür. “Anılar söz konusu olduğunda Dan Simons şöyle der: “İnsanlar anılarının doğruluğu, tamlığı ve netliğine olması gerekenden daha fazla güven duyar” (Hood, 2019: 107).

Doğum öncesinde başlayan öğrenme süreci, çevresel etkiler ve duygusal deneyim sayesinde prenatal öğrenme gerçekleşir. Bu süreçte yaşanan deneyimler sayesinde, dış dünyaya adaptasyon ve öğrenme gerçekleşir. Ön süreç ile zihnimiz yeni deneyim ve anıları biçimlerle ilişkilendirir. Bazı nesnelerin tadını biliriz ve örneklendirirken bunları

dile getiririz. Örneğin tattığımız kimi şeyin tadının madeni para gibi olduğunu söyleriz. Bunun sebebi bebeklikte çoğu şeyi tat duyusuyla deneyimlememizdir. “Anılar yeniden ve yeniden anlatılan öyküler gibi aktiftir. Dahası yeni deneyimlerimizi eskilerine göre yorumlarımız ve eski anılarımız da yeni olanlar tarafından yeniden biçimlendirilir” (Hood, 2019: 104). Hatıralarımız öznel ve fiziksel varlığı bulunmaz, bu sebeple gerçeklikle kesişmeyebilir. Algı biçimsel ve duyuşsal süreç ile şekillenir. Bu nedenle anıları biçimsel özellikleri ile hatırlarız.

“Zihnimiz, biçimlere ilişkin anılarla dayalı döşeli olduğu için bunu ilk defada kabul edemeyecek, biçimleri bu anıyla karıştırma eğiliminde olacaktır; biçimlerin belleğin ya da imgelemin maddi olmayan bir bölgesinde yaşadıklarını, orada bir müze galerisi ya da halka açık bir meydandaki kadar tanımlı, bir o kadar da eksiksiz olduklarını düşünme eğiliminde olacaktır” (Focillon, 2015: 69-70).

Mekansal anılar, fiziksel mekanlar gibi algılanmaz. Fiziki mekanların biçimi netken, zihin ürünü imgelerin biçim ve çizgileri belirsizdir. Mekanı ve nesneleri bildiğimiz olgular üzerinden düşünür, değerlendiririz. Sözel olarak anlatılan veya okuduğumuz metinlerde geçen sözcükleri zihnimizde canlandırabiliriz fakat gerçek imgeleminden emin olamayız.

Belleğimizde gerçek bir boşluk bulunmaz, her şeyin bir yeri vardır. Bellek bedenimizin depolama alanıdır. Bazı bilgiler geçici hale gelebilir ya da bağlantılar zayıflayabilir. Anımsama için tetikleyiciler gerekir. Halbwachs bu durum için şunları söyler: “Buna karşılık, hafızada mutlak boşluk mevcut değildir. Bir başka deyişle, geçmişimizin, saf ve basit bir hayal gücü ya da bize dışsal kalacak tarihsel bir görüntü bulamadığı, hafızamızın bu ölçüde dışında kalmış bölgeleri yoktur” (Halbwachs, 2018: 72). Doğduğumuzdan itibaren çevresel etkilerin yanında, bireysel etkileşimlerimiz kişiliklerimizin ve kimliğimizin oluşmasında etkilidir. Yaşanan deneyimlerin önemi sayesinde karşılıklı değerler ve yargılar meydana gelir. “Benliğimizi, çocukluktan yetişkinliğe uzanan, yaşamdaki olayların ve yol boyunca bizi etkileyen ve kim olduğumuzu şekillendiren kişilerin damgasını taşıyan bir zamanda yolculuk olarak düşünürüz” (Hood, 2019: 95).

Anılar, edindiğimiz deneyimlerden arta kalan yorumlardır. Belleğimizde bilgilerin bir kısmı kısa süreli hafızaya; daha duygu yüklü olan anılar, uzun süreli hafızaya aktarılır. Hayatta kalmamıza, problem çözmemize, o anı bilmemize ve kimliğimizle birlikte, birlik hissinin oluşmasını sağlar. “Anı oluşturma yeteneği olmasaydı benlik bilinci tamamen parçalanırdı” (Hood, 2019: 101). Birçok faktör sebebiyle bazı hatıralar diğerleri tarafından bastırılır. Zihnin dinamik yapısı sebebiyle zaman içerisinde hatırlanamaz hale gelebilir. Hatırlamak, etkin duruma getiriciler sayesinde gerçekleşiyorsa, nesnelerin yerinin önemli olduğu vurgulanabilir. Nesiller arası hikayelerin ve paylaşılan belleğin ayakta kalmasını, devamlılığını sağlayan şey geriye kalmış olan nesnelerdir. Hediye almak, çiçek kurutmak, fotoğraf albümü oluşturmak hatıraları çağırmanın en hızlı yoludur. Zihnimizde zaman içerisinde bazı suretler belirsizleşir ancak fotoğraflarda sabitlenen an sayesinde o anı yeniden anımsanır. Aile belleği, toplumsal bellek kadar kalıcı değildir. Bir fotoğrafın öyküsü belki üç kuşak kadar dayanıklılık gösterir. Sanatta fotoğraf ve nesnelerin kullanımı bu hızlı çözülme ve erimeyi vurgular. Anlatılar kişilerle ulaştığı sürece varlığını sürdürür. Hood, anlatı yoluyla zenginleşen bellek için şunu dile getirir: “Yaşadığımız olayları anlamlı kılmak için bu öyküleri kurgularız. Anılar zamanla bozulur, alt üst edilir, diğer anılarla karışır, onlar tarafından bastırılır ve en sonunda kaybolup giderler” (Hood, 2019: 253).

Sanatta kitlesel belleğin oluşumunun ana sebeplerinden biri, savaşın yıkıcı etkileri ve beraberinde seyreden göç olaylarıdır. Yaşanan acı, travma ve kayıplar toplulukları birleştirerek ortak bellek yaratmıştır. Toplum belleği içinde saklanan anı ve deneyimler, geçmişin izlerini ve acılarını taşımaktadır. Bu dönemde bireysel deneyim ve benlik duygusunu yansıtmaya isteği, acıyı aktarma ve anıtlştırma eylemi ön plandadır. Benlik duygusu için Ersagdıç’ın düşünceleri şu şekildedir:

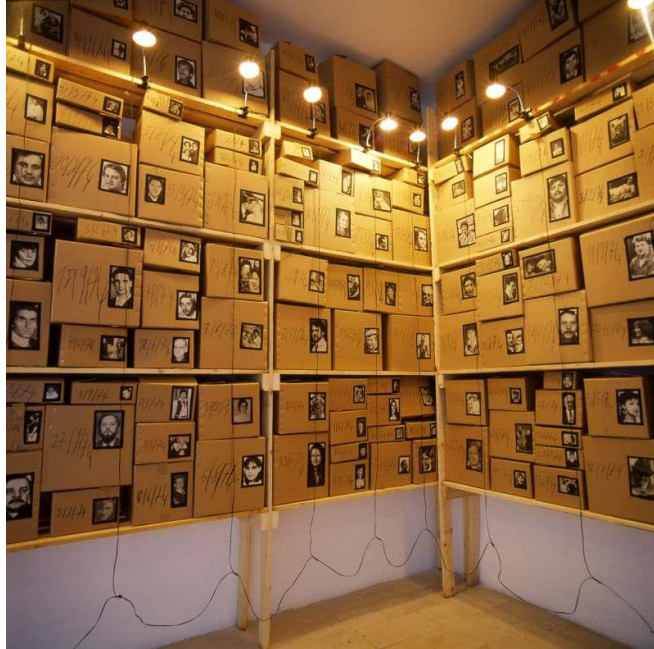
“Bu genel tanımlamalardan yola çıkarak daha özel bir tanım verecek olursak; kişinin kendini gerçekleştirme sürecinde deneyim ya da deneyimsizlikleriyle örgütlenen, içinde savunma mekanizmalarından çatışmalar, uzlaşmalar ve yargılara kadar pek çok bilinç durumunun yer aldığı psikolojik bir yapılanmadır. Bir ucu bize diğer ucu topluma dayalı olarak beslenen organik bir örgü içerir, ve süreç içindeki farkındalıklarımızla beraber değer ve bütünsellik kazanır; tıpkı var olan bir maddenin işlenerek ham halinden çıkarılması gibi... Bir başka

deyişle; dünya, bir kişinin içinde varolduğu anlamlı ilişkilerin bir modelidir” (Ersağdıç, 2011: 31).

Ev kavramının savaş sebebiyle güvensiz ve tekinsiz hale gelmesi, yersizlik duygusunun yok ettiği bağlar nedeniyle güvenli ortam arayışı, dönemin insanının en büyük meselelerindendir.

“Bu bağlamda mekan kavramı yaşamın içinde her an var oluşu ve ardında yok oluşla ilgili spesifik olarak ev kavramı bağlamında zamansal ve mekânsal anlatılar üzerinden çağrışım yaparlar. Bu anlamda ev, kültürel ve sosyal etkenlerle hem bireysel yaşantıların hem de toplumsal ilişkilerin bellek yardımı ile fiziki sınırlar oluşmadan öznel nesne mekân diyalogunu kurar” (Karabey Tekin, 2022: 2042).

Dönem yalnızca travma üzerinden şekillenmese de toplumsal meseleleri ve karşıt görüşleri bir araya toplamıştır. Eleştirel bakış, köklerinden edilenlerin sesi, çizgisi haline dönüşebilir. Geçmişle hesaplaşma, hatırlama ve hatırlatma hattı üzerinde bulunur. Parçalanan benlikler yeni anlatımlar yoluyla hayat bulmuştur. Yaşam boyu deneyimlerimiz kayıtlı bilgilerdir. Kayda geçirmek, kavrama dökmek ve aktarmak dönemin sanatçılarının odak noktasıdır.



Resim 4. Christian Boltanski, The Archives- "Detective", 1988-89.

Christian Boltanski İkinci Dünya Savaşı döneminde doğmuş, hafıza, ölüm, anı ve geçicilik gibi kavramlar üzerinden disiplinlerarası bir yaklaşımla çalışmıştır. Üretim şekli buluntu nesneler, kişisel eşyalar, fotoğraf ve arşiv malzemeleridir. Kişisel tarihinden başlayan çalışmaları, sonrasında soykırım üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Ölümle iç içe olan yaşam, birbirinin anlamını yineler. İnsanlık için ortak noktadır. George Marsh ve Boltanski'nin yaptıkları bir röportajda: “aşklarımız, endişelerimiz ve kibirlerimizle bugün özne konumundayken, ölümle karşılaştığımızda aniden bir nesne haline dönüşmemizden bahseden sanatçı, ölümün çok çabuk gelmesiyle birlikte bu aşamalar arasındaki geçişin de aynı hızda olduğunu ifade etmiştir” (aktaran Özkan, Öz, 2023: 501). Geçiciliğin hızı, unutulmaya yüz tutmuş toplumsal bellek ve hafıza mekanları/ nesneleri anlatı yoluyla derleyen Boltanski, korunmuş fakat yalnızca depolanmış, açılmamış tarihi “The Archives- Detective” isimli enstalasyonu ile canlı belleğe taşımıştır. Üzerlerinde fotoğraf bulunan boş kutuları algı nesnesi olarak kullanır. “...kültürel bellek, depolama ve hatırlama kurumlarının yanı sıra elden çıkarma ve unutma biçimlerini ve uygulamalarını da içerir. Bununla birlikte, temel olasılık, kaybedilen ve unutilan şeyin, maddi olarak yok edilmediği takdirde, bir kez daha kültürel belleğe geri getirilebileceğidir” (Assmann, 2008: 12).



Resim 5. Joseph Beuys, Infiltration for Piano, 1966, 152x 240 cm.

Joseph Beuys, Almanya’da doğmuş ve İkinci Dünya Savaşı dönemini yaşamış bir sanatçıdır. Savaş yıllarında o dönem kutsal kabul edildiği için Nazi’nin savaş pilotu

olarak görev almıştır. Savaş sırasında Kırım yakınlarında düşen uçağı sebebiyle yerliler tarafından bulunarak hayatta kalmıştır. Yerlilerin Beuys'un soğuktan korunması için içyağı ve keçe ile sarış, sanatçının ileri dönemlerinde üretim nesneleri olarak yerini almıştır. Şamanist bir bakış açısıyla ürettiği çalışmaları, malzemeye dönüşen bir yapı olarak tasviri, sanatçının yaşamsal deneyimlerini sembolize eder. Performans sanatı örneklerinden 'Infiltration for Piano'da bizi üstü örtülü bir piyano karşılar. Burada amaç piyanodan ses çıkması değil, tepki veremeyen bir insanı nitelendirir. Üzeri yumuşak bir malzemeye kaplı piyano, istenirse ses çıkarabilir ancak üstündeki baskı sebebiyle doğru sesleri elde etmek zorlaşacaktır. Ses bir enerjiye sahiptir ve dinleyiciyi dönüştürür. Bu sessizlik, ifade edilemeyen sesi olarak görev alır.

“...piyanonun sesi susturulmuştur. Ses üretici bir enstrüman olan piyano çalınmadığında sessizdir ama hâlâ ses çıkarma potansiyeline de sahiptir. Fakat hiçbir ses çıkarma olanağı olmadığında sessizliğe mahkûm edilmiş demektir. Toplumun sessizliğinden ve evrimin bir sonraki adımını atamamasından doğan acil duruma işaret eden kıvılcık, yapıtın insanla ilişkisini kurar. Böylesi bir nesnenin amacı estetik bir ürün olmak değil, tartışma uyandırıcı olmaktır. Bize insanlığın konuşmayı yavaş yavaş öğrenmek zorunda olduğunu bildirir. Her şey, olumsuz olan şeylerde, hatta dilin ötesindeki şeyler de ifade edilmelidir” (aktaran Balcı, 2023: 556).



Resim 6. Krzysztof Wodiczko, “The Homeless Projection”, 1986-1987.

Mekan kavramının en ilkel anlamıyla barınma ve güvenlik ihtiyacından geçtiğini düşündüğümüzde, toplum içerisinde evsiz olma durumu adalet anlayışını ve sistem dışında kalanların ortak vicdan zihniyetinden soyutlanışını bize gösterir. Wodiczko, toplumsal meseleyi kamusal alanda en geniş izleyici kitlesine ulaştırmaya çalışmış ve barındığı kentin sorununa doğrudan dikkat çekmiştir. “Evsizler Projeksiyonu, sosyal açıdan istenilmeyen nüfusun dışlanarak yerinden edilme sürecini, var olan ve yansıtılan görüntüler olarak iki ayrı dünyayı bir arada gösteren estetik bir maskedir. Wodiczko, doğrudan izleyicilerin duyularına, duygularına ve zihinlerine hitap ederek, onları yaşanılan bir deneyime maruz bırakır” (Düzce, Kurt, 2021: 114). Sanatçı, azınlıkların yerinden edilmesinin gösterimini, onların alışveriş arabaları ve torba gibi nesneleriyle birlikte fotoğraflarını meydan anıtlarına yansıtmıştır. Önemli kişi ve kavramların onuruna yapılan ve hatırlatma deneyimi üstlenen anıtları, projeksiyon gösterimi için kullanan sanatçı, önem ve önemsizlik meselesini, ihraç edilenlerin toplumsal hiyerarşideki yerini bir önem nesnesi üzerinden yeniden şekillendirir.



Resim 7. Ai Weiwei, Remembering, 2009, Munich.

Çinli sanatçı Ai Weiwei çağdaş sanatın aktivist isimlerinden biridir. Çalışmaları Çin hükümetinin duruşuna ve insanlık hakları ihlallerine tepki olarak şekillenir. Enstalasyon, heykel, medya sanatı üzerine üretim yapan sanatçının dili aktivist bir araç niteliğindedir. Yalnızca Çin değil uluslararası düzeyde evrensel konuları ele alır. “Sanatçının en çarpıcı eylemlerinden biri 12 Mayıs 2008 yılında gerçekleşen Sichuan Depremi’nde devletin inşa ettiği çürük okul binalarının altında kalıp

hayatını kaybeden beş binden fazla çocuğun ismini birer birer yayınlayarak, ölümlerin Çin Komünist Parti içindeki yolsuzluk olduğunu ortaya koyar. Sanatın doğrudan siyasete müdahale edebileceğini ortaya koyması bakımından çarpıcı bir örnektir” (aktaran Uz, 2023: 21).

Ai weiwei 2009 yılında Almanya’nın Münich kentinde “Remembering” isimli enstalasyonu gerçekleştirir. Depremde hayatlarını kaybetmiş tüm çocukların isimlerini, deprem bölgesinden toplanan ayakkabı ve sırt çantalarını bu enstalasyonda kullanır. Her bir nesne sessiz tanık olarak insan yaşamını simgeler. İhmal ve tedbirsizlik toplumsal bir acıya neden olurken, sanatçı bu yapıtıyla izleyiciyi duygusal olarak harekete geçirir.

Sanatta mekanın etkili kullanımı, toplumun algısal düzeyine ve farkındalığına şekil verir. Sanatçının eleştirel ve sorgulayan içeriği toplumda her bir bireyin sorun ve kaygısına el uzatır. “Mekân, üretim tarzına hem sonuç, hem de neden ve gerekçe olarak müdahale etse de, bu üretim tarzıyla birlikte değişir. Yani toplumlarla birlikte değişir. Dolayısıyla, mekânın tarihi vardır. Hala yazılmayı bekleyen bir tarihtir bu” (aktaran Karabey Tekin, 2022: 2042). Sanatçının hangi düzlemde, hangi değerler üzerinden şekil aldığı üretim biçimlerinde görülebilir. Her toplumun üretimi biricik mekanlarda başlar. Evde başlayan bellek birikimi kişilikleri oluştururken, bir yandan da toplumsal belleğin geçmişini ve kültürünü de oluşturur.

1.3 Kimlik Mekanlar ve Mekan İmgeleri

Kimlik, bireyin hayattaki değerleri, ilişkileri ve belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların birleşimidir. Bir kimsenin kim olduğu ya da kim olmak istediğiyle ilgili anlamlandırma sürecinde kişi, inşa etme ve tartışma yoluyla kendilik kavramını oluşturur. Kimliğin oluşumunu etkileyen faktörlerden bellek ve depolanan geçmiş harici, çevre ile kurulan iletişim ve bir zümreye ait olma duygusu benliği oluşturur. İçinde bulunulan çevre, aile, çevrenin ait olduğu ve sahip olduğu değerler ve gelenekler de kimliğin oluşum faktörlerindendir. Bireyler toplumu oluşturuyorsa, kimlik olgusu toplumla da ilgilidir. Birbirleriyle etkileşim halinde olan her şey eş zamanlı olarak birbirini yönlendirir. Bireysel kimlik ilk olarak bir mekanda yani yaşanan evde başlar. Kimliği bir mekandan ayırmak mümkün değildir. Kimliğin oluşumu zaman içerisinde değişikliklere maruz

kalır. Toplumda sıfatlar ile tanımlandığımızı düşündüğümüzde, bir kişi birden fazla kişiliğe sahip olabilir. Burada kişi rolünü, kim olduğunu üçüncü bir kişi tarafından öğrenir. “Buna karşın, ‘kimsin’ sorusunun sorulması, insanı bir an için de olsa başka biri olabileceğine inanmaya sürükler” (Bauman, 2020: 29). Kimlik, bireyin düşünce değişimleri, tercih ve kararları ile yani öncesinde var ettiği kimlikler ve mevcut kimliğin birleşimi ile oluşur. Kimlik, algımız içerisinde sentez halindedir. “‘Kimlik’ çözülme ve parçalanmaya karşı aynı anda savaş demektir; bir çırpıda yiyip bitirme isteği ile aynı anda yenilmeyi şiddette reddetme...” (Bauman, 2020: 95). Kimliğin oluşum aşamasında yaşanan içsel çatışma, toplumdaki yetişkin rolleri, sınıfsal kimlik gibi uyaranlar bireylerin kendileri üzerindeki kontrolünü sağlamaya yardımcı olur. Kimlik bütünlüğünü korumaya çalışmak ve kimlikteki aynılık süreci birey için bir özgeçmiş yaratır.

“Kimliğimiz anılarımızın bir toplamıdır ama görünüşe göre anılarımız değişkendir, bağlam tarafından değiştirilir ve bazen tam anlamıyla kurmacadır” (Hood, 2019: 108). Hikayelerimiz, deneyimlerimiz değişir ve bu bizim algımızı şekillendirir. Kimliğimizi şekillendiren anıların zaman içerisinde algı ve bellek yoluyla değişikliğe veya kopmaya uğraması onları kurmaca hale getirebilir bu da kimliklerimizin sabit kalmamasına sebebiyet verir. “‘Kimlik’ fikri aidiyet krizinden ve bu krizin ‘olması gereken’ ile ‘olan’ arasındaki uçurumu kapatmak ve gerçeği bu fikir tarafından oluşturulmuş standartlar seviyesine çekmek için tetiklediği çabadan doğmuştur. Bu, gerçeği zehabın suretinde yeniden yaratmaktır” (Bauman, 2020: 30). Toplumun belirlediği değerlerle uyuşmayan kimlikler aidiyet eksikliğine sebep olabilir. Cinsiyet faktörleri, yönelimler, ırk ve etnik kimlikler, toplumsal statülerin dışında kalma, bireyde gerçeği yeniden oluşturma isteği yaratarak uzaklaşmaya neden olabilir. Toplumsal kimlik devlet yönetimi altında çeşitli kıstaslar üzerinden şekillenir. Benzerlik çatısı altında toplanan bireysel özellikler ile ulusal kimlik meydana gelir. “Milliyetin vatandaşlık modeline göre, ulusal kimlik tamamen siyasidir. Benzer zihniyete sahip fertlerin birlikteliğine dayanan bir cemaate ait olmak, bireyin tercihinden başka bir şey değildir. Öte yandan, etnik sürümünde ulusal kimlik tamamen kültürel düzlemde var olur. Kimlik doğuştan verilidir ve bireye kendini dayatır” (Bauman, 2020: 75).

Yönetimin ve toplumun ortak normları üzerinden kimlik bireye dayatılır. Buna yönelik uyumsuzluktan doğan kimlikler devlet tarafından dezavantajlı kısma yöneltilir ve gelir, statü, sosyo-ekonomik kapsamlar üzerinden sınıf mücadelesine itilir. Bauman’a göre sınıf altı kimlik ile tanımlamanın etkileri şu şekildedir: “‘Sınıf altı kimliğin’ anlamı, *kimliğin yokluğudur*. Etik görevin ve ahlaki kaygının hedefi ve amacı olan bireyselliğin ve ‘yüzün’ reddi; hatta silinmesidir. Böylelikle kimliklerin arandığı, seçildiği, inşa edildiği, değerlendirildiği, onaylandığı veya reddedildiği toplumsal uzamın dışına savrulursunuz” (Bauman, 2020: 52-53).

Fizikselliğin ötesinde mekana atfedilen anlam ile benliğimizi görünür kılarız. “Benlik, birinin varlığının çekirdeğindeki bir şey olarak düşünülebilir. Bazen birisinin kimliğinin özü olarak da ifade edilir” (Hood, 2019: 139). Benlik, insanın kendi özünün farkında olmasıdır. İnançlar, yaşayış, deneyimler ve bilinç gibi faktörler benlik duygusunu yaratır. Benlik, kendini bulma ve keşfetme sürecidir; kimliğin oluşumunda algılama ve içselleştirme deneyimlerine katkı sağlar.

Bireysel kimlik ve mekanın kimliği birbiri ile etkileşim halindedir. Mekanı algılamada rol oynayan duysal ve duygusal koşullar, bilinçaltımızdaki anılara ve yaşantılara bağlanır. Yer kimliği o yerde yaşayanların sosyal bağlarını ister istemez etkiler.

“Proshansky, Fabian, & Kaminoff (1983, s. 57-83), yer kimliğinin bireylerin öz kimliklerinin altyapısı olduğunu söyler. Mekanın kimliğini ifade eden, ışık, renk, ses, tefriş gibi fenomenler bireyin bilinçaltındaki kodlara etki eder. Böylelikle bellekten geri çağırılan anılar, kişinin mekan deneyimi ve davranışları açısından belirleyici olmaktadır. Böylelikle yer kimliği, kişinin öz kimliğini de etkilemektedir. Dolayısıyla insanın kimliği, yerin kimliğini gerektirir. Yani yerin ruhu (*genius loci*), yerlilerin ruhudur” (aktaran Kahraman, 2020: 80).

Eski çağlardan beri insan ırkı, gezerek, savaşarak, yeni kıtalar keşfederek, yaşamlarını kök salarak idame ettirmiştir. İnsanlarla birlikte mekanlar, alanlar, savaş ve sanatsal faktörlerle bu keşif görece değişmiştir. Ev ve yuva kavramı, modern insanla birlikte hızlı uyumu beraberinde getirmiştir. Ev ve güvenilirlik kavramları, modern mimari ve kent hayatı ile farklı bir hal almıştır. Sığınma duygusu harici, emlak sektörünün

etkisiyle mahalleler, siteler, sokaklar ve bölgelerde güven duygusu aranmaya başlanmıştır. Bu değişimlere rağmen farklı mekanlarda evde ve güvende hissetmek, bağ kurulmuş ait olduğun yuvada hissetmek anlamına gelmeyebilir. “Kişi kendini her yerde *chez soi*, yani ‘evinde’ hissetmeye bile başlayabilir -fakat kişinin ödemesi gereken bedel, artık hiçbir yerin kendisi için gerçekten ve tam anlamıyla yuva olamayacağını kabullenmektir-“ (Bauman, 2020: 22).

Yer duygusu zaman içerisinde oluşur ve toplumsal yaşamın parçasıdır. Özel bağlar kurulan evde zaman doğrudan yaşanır ve deneyimlenir. Yaşamla beraber değişen deneyimleri bir arada tutar. “Mekân varoluşsal ve varoluş mekânsaldır” (aktaran Karabey Tekin, 2022: 2042). Gözümüzü açtığımız ev, öğrenmeye ve algılamaya açılan ilk kapıyken ev, kendine ait bir bellek yaratır. Değişen mekanlarda kurulan bağlar farklıdır. Bir mekanda ne kadar çok vakit geçirip ilişkisel bir yaklaşım olursa, o kadar bağlam oluşur. Mekan işlevsel olarak da farklı kullanım alanlarına sahip olabilir. Bir okul öğrenciler için eğitim alanıdır ve eğitimdeki bir topluluğun birbirleriyle etkileşimini içerir ancak eğitime yeni başlayan bir birey için zorlayıcı ve anlaşılması güç olabilir. Bu durum bireylerin kişiliklerini oluşturur. Hastaneler ise hasta kimseler için sağlığı ve kaygıyı yansıtırsa da varlığı güven duygusu ve rahatlığı hissettirir. Ortamların kimliği bireysel işleve göre değişiklik gösterir.

“Temsil mekanı yaşanır, konuşur; duyumsal bir çekirdeği ya da merkezi vardır: Ego, yatak, oda, konut ya da ev; meydan, kilise, mezarlık ... Bu mekanlar, tutku ve eylem yerlerini, yaşanan durumların yerlerini kapsar, dolayısıyla zamanı doğrudan içerir. Öyle ki, yönsel, durumsal, ilişkisel -çünkü esas olarak niteleyicidir, akışkandır, dinamikleşmiştir- çeşitli nitelemeler edinebilir” (Lefebvre, 2014: 71).

Mekan üzerinden simgesel boyutta ifadeler, kimliğin ne ölçüde gelişebileceğini gösterebilir. İçerisindeki figürlerle birlikte ev, kimisi için boğucu olabilir veya psikolojik ve fiziksel rahatsızlıkları tetikleyebilir. “Bireyler, bellek üzerinden mekansal anlamı üretebilmekte ve onu benlikleri ile bağlayabilmektedirler” (aktaran Karaman, 2020: 81). Bireylerin yaşadığı deneyimler üzerinden mekan ile ilişki, benlik oluşumunu olumlu veya olumsuz yönde etkiler. Yaşanılan çevre, iletişimde bulunulan kişiler ve zaman içerisinde

bunların değişimi, kimliğin oluşum sürecinin lineer ilerlemesinin mümkün olmadığını gösterir.

“Mekansal aidiyet ile ilgili incelenen teoriler ve yaklaşımlar sonucunda görülen odur ki; mekan aidiyeti, bireyin mekan ile kurduğu bağ üzerinden tanımlanabilmekle beraber, her ne kadar bellek ve tanıdıklık ile yakından akraba olsa da dönüşümün üzerindeki etkisi yadsınmamaktadır. Dolayısıyla bireyin mekana adaptasyonu sonucu kurduğu bağ, bünyesinde zaman ögesi ile beraber devinimi barındırmaktadır” (Karaman, 2020:81).

Postmodernizmden itibaren sanatın mekan ve kimlikle olan ilişkisi toplumsallığın sınırını oluşturarak, mekan kavramının hatırlattığı duygusal kavranışı etkili kılmıştır. Belleği yeniden üreten tekniklerin kullanımı, teknoloji ve ulaşılabilirlik sayesinde bireysel ve kitlesel kimlik üzerine düşünmeyi zorunlu kılar. Sosyal ve politik konularla bağlı olan mekan ve kimlik kavramı, insanın duygularıyla ve yaşadıklarıyla iletişim kurma çabasını ele alır. 20. Yüzyıl sanatının metaforlar, kavramlar ve katmanlaşmış plastik dili ile yeni tanımlamalar sunma olasılığı artmıştır. Ev ile bağdaştırılan karakter ve nesnelerin etkisindeki sanatçı, yaşamlarını kendi kontrolü altına alma isteği ile kimliklerin yeniden sorgulandığı bir döneme girmiştir.

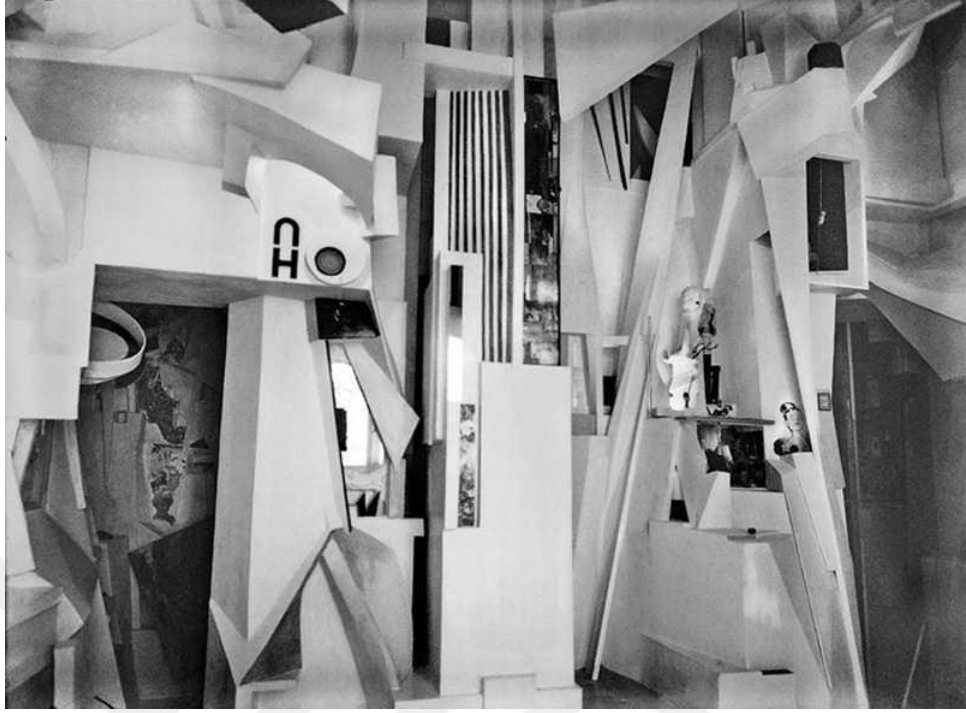
“Cooper Marcus (1992, s. 87-112), mekansal anlamı ve bağlanmayı “Environmental Memories” isimli makalesinde, çocukluk dönemi anılarının restorasyonu üzerinden tartışmaktadır. Bununla beraber yaşlı kesimin mekansal anlamlandırması, bellek ve bilinçaltı kavramlarının zaman brikim faktörü sebebiyle oldukça güçlü ve köklü olmasından dolayı farklı sembolik anlamlar ekseninde incelenmektedir” (aktaran Karaman, 2020: 81).



Resim 8. Chakaia Booker, Yeşil Olmak Çok Zor, 2000.

Afrika kökenli Amerikalı sanatçı Chakaia Booker, yaşamındaki kadın karakterlerden öğrendiği dokuma ve dikme eylemlerini kullanırken seçtiği kauçuk lastiklerle ırksal ve kimlikssel bir anlayışı ele alıyor. Bu doğrultuda politik bir anlatıma sahip olan sanatçı, lastiğin yıpranma ve dokusal yönünü insana benzeterek, tek bir çalışma üzerinde beyaz bir ülkedeki siyahi topluluğu betimliyor. Şahin, Booker'ın üretim pratiğinde yer alan lastik kullanımı için şunu aktarır:

“Siyah lastikler Booker'ın üretim pratiğinde çoğunlukla Kuzey New Jersey'nin A.B.D'nin ulaştırma sisteminin bir tür kalbi olarak yer almasıyla ilgili olarak ele alınmışlardır. Fakat siyahın 'öteki'nin bir unsuru olarak öne çıkışı, lastiklerin üretim aşamasında çalışan siyahi ve çoğunluğu kadın grubunun A.B.D'nin emek inşasında yaptıkları katkının vurgulanmasına dönüktür” (aktaran Şahin, 2023: 394).



Resim 9. Kurt Schwitters, Merzbau, 1937.

Dadaist sanatçı Kurt Schwitters, kullandığı sanat pratiğine Merz adını verir. Çeşitli malzeme ve atıklarla çalışan sanatçı, Merzbau'yu üretmeye 1920'lerde başlamıştır. Enstalasyon kavramının çıkmasına daha 40 yıl olmasına karşın var olan sanat anlayışına karşılık yepyeni bir bakış üreterek melez bir yapı inşa etmiştir. Sokakta, yolda, herhangi bir noktada bulduğu atık ve hazır nesnelerle bu melez yapıyı güçlendirerek dönüştürmüştür. Yeni anlatımlar, yeni teknikler deneyerek parça-bütün ilişkisini kolaj mantığıyla yüzeyde bir araya getirmiştir. “Merzbau için kent, malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren- gereksinimlerle amaçların iç içe geçtiği- estetik modeli sağlamıştır” (O'Doherty, 2019: 62). Merzbau, mekanı istila ederken aynı zamanda çeperi yutan bir yaşam alanına dönüşür. Sanatın ve malzemenin çeşitli yönlerini bir arada birleştirerek dönemin geleneklerine başkaldırır. “Şiir cümlesi ile grafik desen; resim yüzeyi, rölyef veya müzik ritmi; sanatın ve sıradan hayatın malzemeleri arasındaki ayrımların ötesinde, Schwitters yeni bir duyu dünyasının kurucu unsurlarının yeniden tanımlandığı, bir farklılaşma [indifferentiation] mekanı kurar” (Ranciere, 2020: 25). Schwitters'in malzeme seçimi yalnızca sokaklardan değil, kendi alışkanlıkları, düzeni ve kimliği doğrultusunda -bizzat yaşantısı- yapı üzerine eklemlerken; dostlarından izlerini,

gezilerini, zamanını ve anılarını biriktiren otobiyografik bir yapı, hafızası olan bir mekana dönüştürmüştür. Bir noktada kendi kimliğini yaratmaya başlayan bu melez yapı, yaratıcısını da nesnesi haline getirmiştir. “Mekan genişledikçe (yukarı ve aşağı katlara) zaman da uzamıştır (yaklaşık 13 yıla)” (O’Doherty, 2019: 63).



Resim 10. Donald Rodney, Babamın Evinde, 1996-97.

İngiliz sanatçı Rodney, “Genç Siyah Sanatçılar” grubu üyelerinden biri olarak sanatında ırksal kimlik sorunlarına değinmiştir. Sanatının ilerleyen dönemlerinde kalıtsal hastalığı ile savaşıyan Rodney, malzeme olarak röntgen filmleri üzerine uyguladığı manipülasyonlar ile izleyiciye önemsenmeyen ya da belirli kitlelere atfedilen hastalıklar üzerinden bir göndermede bulunmuştur. Yaşamının son dönemlerinde ürettiği çalışması kendi derisinden oluşturduğu, avuç içerisinde tuttuğu bir evdir. ‘Eldorado’da 9 Gece’, Güney Londra Galerisi’ndeki sergide bu ev yaşanamaz, konumlanamaz ve kırılğan yapısıyla sanatçının acılı beden çeperinin bir tasviridir.

“Annem, Babam, Kız Kardeşim, Erkek Kardeşim, sanatçının sayısız ameliyatlarından biri sırasında vücudundan alınmış, deriden yapılmış küçük bir evdi. Narin, basit bir mesken olan ev, Rodney’in umutsuzca kendini ayakta tutamayan veya en sonunda en küçük türbülansa bile dayanamayan bir yapı içinde yaşamak zorunda kalmasının

kırılganlığını ve neredeyse boşunalığını simgeliyor gibiydi” (Chambers, 2008: 53).

1.4 Mekanın Poetikası Üzerine

Mekanı, zamanın en çok geçirildiği nokta üzerinden düşündüğümüzde genellikle ev kavramına ulaşırız. Mekanı belirli veya belirsiz sınırlarla çizilen alan olarak tanımlasak da insan için dört duvar arasında bir sınır olmadığını da söyleyebiliriz. Ev anlamsal bağlamda başka bakış açılarına sahip olsa da aidiyet ve mahremiyet kavramları üzerine kuruludur. Şiirselliği duygusal ve ruhsal açıdan ele aldığımızda mekanın poetikasını estetik ve felsefi yönlerden inceleyebiliriz. Gaston Bachelard’ın “Mekanın Poetikası” isimli kitabı mekan kavramını “ev” üzerinden imgeler. “Ev imgesiyle gerçek bir birleştirici ruhbilim ilkesine dayanıyoruz” (Bachelard, 1996: 27).

Kavrama farklı çerçevelerden baktığımızda benliğimizi tasvir ettiğine şahit oluruz. Örneğin Freud, bu kavrama kişinin bilinçaltı olarak bakar ve her bir odayı farklı dürtülerin temsili olarak görür. Fiziksel olarak temsil edilemeyenin görüngüsü, somut kavram üzerinde kişinin içselliğini temsil eder. Öz varlığın parçası niteliğinde baktığımızda ise insan varlığının temeli ve nedenini anlama güdüsü ortaya çıkar. Ev bu durumda aile ilişkileri, dekoratif düzenlemeler, toplumsal konumlar üzerinden şekillenir. “En farklı kuramsal ufuklar çerçevesinde incelendiğinde öyle görülüyor ki, ev imgesi, öz varlığımızın topoğrafyasına dönüşüyor” (Bachelard, 1996: 27). Yarattığımız bu kozmozda mekanı işleyiş ve kullanım biçimimiz, evin tarzı ve kişileştirmeler evde nasıl korunduğumuzu ve nasıl bir güven duygusuna sahip olduğumuzu açıklar. Koku da bu noktada önemlidir. Çünkü bazı evlere girdiğimizde kendi evimizden farklı koktuğunu fark ederiz. Bazen bu koku daha huzur verici gelir, bazen de havasız, rutubetli olduğunu hisseder, buradan uzaklaşmak isteriz. Koku faktörü girdiğimiz mağazalarda ya da satışla ilgili noktalarda da dikkat çeker. Örneğin satılık bir evde yuva hissiyatı yaratmak adına kurabiye pişirenler vardır. Kurabiye ya da lezzetli bir tat, bize kendi ait olduğumuz alanı anımsatarak bir tanıdıklık hissiyatı sağlar. “Yeni bir evin içinde, düşler aracılığıyla bütünüyle bir geçmiş yaşar. “İnsan, gittiği her yeni eve ocak tanrılarını da birlikte götürür” değişimin binlerce çeşitlemesi vardır” (Bachelard, 1996: 33). Yeni bir yere yalnızca

eşyalarımızı değil, tüm anı ve deneyimlerimizi de taşırız. Gelenek ve ritüellerimizi, alışkanlık ve yaşam stilimizi entegre ederiz. Hatta yeni bir ev hayali kurarken, kullanılmamış eşyaları yeni eve taşırız. Aslında burada yenilik yaratmaktan çok, geçmişten getirdiğimiz iz ve hisleri yeni mekana taşıyarak, köprü kurarız.

Bilinçaltı unutilan, bastırılan ve farkında olmadığımız düşünce ve hislerle doludur. Karar mekanizmamızda geçmiş deneyimlerin ve anıların etkili olduğunu söylediğimizde bunun içerisine bilinçdışı da dahil olur. Bizim farkında olmadığımız bu düşünceler, hayatımızı ve davranışlarımızı etkiler. Gözler görür, kulakları duyar ve bunlar iç dünyamızda gerçekliğe ve eyleme kavuşur. Her bir düşünce, dürtü ve giz kendine ait odalarda barınır. İçteki ev ve dıştaki ev birbirini etkiler. İnsan içinde vakit geçirmeden dışarıyı keşfedemez. “Yalnızca anılarımız değil, unuttuklarımız da içimizde “barındırılmıştır”. Bilinçsizliğimiz “barındırılmıştır”. Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve “evleri”, “odaları” sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz” (Bachelard, 1996: 28). Evde huzur duygusu ve güven hissiyatı, evin fiziksel olmayan kısmıyla ilgilidir. Yenilenmemiz, dinlenmemiz ve rahat hissetmemiz bu durumla ilgilidir. Bu dinginlik ortamı içsele dönüşü daha sağlıklı kılar ve daha rahat hayal kurmamıza yardımcı olur. “Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar” (Bachelard, 1996: 34).

Fiziksel olarak korunaklı bir evde dış koşullardan korunurken, biçim verdiğimiz iç kısım sayesinde ruhsal olarak da iyi hisseder ve korunuruz. İlk evimiz aslında evrenimizdir. Burada duyumsar, burada öğreniriz. Ev, doğacak biri için uyum sürecinde rol oynar. Alıştığımız basamaklar ve nesneler bilincimize işlenir. Bir başka mekanda aynı boy yüksekliğinde adım atar, aynı hamle ile nesnelere yöneliriz. Geçirilmiş olan vakit iyi ya da kötü olsun, zihinde canlıdır. Eskiye bu sayede yeniden yaşarız. Bir bağlılığı temsil eder. Duyular aracılığıyla deneyimlediğimiz her şey kalıcı iz bırakır. “Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir. Üstünkörü metafiziklerin öğrettiği gibi, insan “dünyanın ortasına bırakılmadan önce”, evin beşiğine yatırılır” (Bachelard, 1996: 35).

Ev içerisinde zaman yoğunlaşır. Her bir alan, her bir noktada anılar parçalara bölünür ve hapsolür. “Mekan, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekan bu işe yarar” (Bachelard, 1996: 36). Geçmiş, gelecek ve şimdi bir aradadır. Geçmiş mekanda geçirdiğimiz süre ve deneyimlerle, geleceği de şimdiyi oluşturan geçmiş ile öreri. Bachelard (1996) ev imgesine vurgu yapmak için şunları söyler:

“Bu imgeleri düzene sokmak için, bize göre, iki temel bağıntı izleği düşünmek gerekir:

1. Ev, dikey bir varlık olarak düşünülür. Aşağıdan yukarı yükselir. Dikeyliği yönünde farklılaşır. Dikeylik bilincimize seslenen kavramlardan biridir;
2. Ev, yoğunlaşmış bir varlık olarak düşünülür. Odaklanma bilincimize seslenir” (Bachelard, 1996: 45).

Evi algıırken, bina yapısı ne olursa olsun aşağıdan yukarı olarak kavrarız. Zemin ve tavan, temel ve çatı olarak yükseldiğini düşünürüz. Bu sebeple ev dikey bir varlıktır. Merdivenleri tırmanmak ya da eşikten içeri girmek yükseliş duygusu yaratır ve ruhsal büyümeye de olanak tanır. Evi bir varlık kılan, içerisinde var olan enerjidir. Belleğimize bunları geri çağırırken ev varlığından ve onun biriktirdiği duygulardan yardım alırız.

Tarih boyu insanlar yaşama içgüdüğü olarak korku ve endişe duygularıyla hayatta kalmayı başarmıştır. Korku, insanın belirsizliklerle baş etmesine yarayan bir mekanizmadır. Avlanma, av olma ve doğal afetlere verdiğimiz tepkiler atalarımızın belleğinde derin izler bıraktı. Mitler ve efsaneler yoluyla korku faktörleri ve sebepleri anlamlandırılmaya ve ders çıkarılmaya çalışıldı. İnsan zihni yaratımı gizem, geçmişte ve günümüzde var olmayan, sonradan yaratılmış korkuyu yani “yaratık” kavramını ortaya çıkarmıştır. İlkel çağlarda sahip olduğumuz göksel olanın büyüklüğü ve sonsuzluğu karşısındaki kozmik korku, yerini teknoloji ve bilimle yaratıcı konumda olan insanın doğal sınırlarda olmayan korkuyu yaratmasını sağlamıştır. Artık korkmamız gereken doğa değil, yaratımımızdır. Doğa ve uzayın büyüklüğü karşısındaki kaybolmuşluk hissi kentlere entegre olmuştur. Bachelard, yaşadığımız günümüz mekanlarının insan doğasıyla uyumsuzluğunu şu şekilde niteler:

“Büyük kentlerdeki evlerde dikeylikle ilgili içtenlik değeri eksikliğine, kozmiklikten yoksunluğu da eklemek gerekir. Bu evler artık doğanın içinde değildir. Konutla mekan arasındaki oranlar yapaylaşmıştır. Bu konutlarda her şey makinadır ve içtenlikli yaşam bu konutların her yanından kaçıp gitmektedir. “Caddelerin, insanları içine emen borudan farkı yoktur” (Bachelard, 1996: 55).

Ev dış koşullardan kaçma veya korunmamızı sağlarken, var olan fiziksel koşullarının bilincimizde yarattığı bir korku durumu söz konusudur. İlkel özelliklerimiz hala mevcut olduğu için bilinmezlik ve tehlike durumlarında hala aynı tepkiyi veririz. Dikey uzanan ev göksel/ tanrısal olana çatı noktasından bağlanırken, yer ve yer altı ile ilgili kısım olan mahzen ve bodrum (ya da günümüz evlerinde merdiven boşluğu) mitolojik olarak ölüm, lanet ve ruhlarla ilişkilidir. “Ne var ki, mahzen öncelikle, evin karanlık varlığıdır, yeraltı güçleriyle ilişkisi olan varlığıdır. Mahzeni düşerken derinliklerin usdışılığıyla uzlaşırız” (Bachelard, 1996: 46). Kontrolü kaybetme hissi korkuyu tetikler. Bu fiziksel derinlik duygusu, bilincimiz ve ruhumuzdaki bilinmezliği hatırlatır. Toprak ve altı kötü, hava ve gökyüzü iyi nitelik taşır. Hava almak yaşamak ve hala nefes alabilmek demektir. Ancak toprak sabit, katı ve derinliklerinde karanlık gizlidir. “Mahzende düş kuran kişi, mahzen duvarlarının toprağın altına gömülmüş olduğunu, bu duvarların hepsinin ardında toprağın bulunduğunu bilmektedir” (Bachelard, 1996: 48). Bir mekanı insana benzeten özelliklerden, ona beden veren durumun açıklaması toprakla olan bağıdır.

“Tavan arasında sıçanlar ve fareler istedikleri kadar tıkırtı yapsınlar; evin efendisi oraya adımını atar atmaz, derinliklerinin sessizliğine kaçışacaklardır. Mahzendeyse daha ağır, fazla gürültücü olmayan, daha gizemli varlıklar hareket halindedir. Tavan arasında, korkular kolaylıkla “ussallaştırılır”. Mahzendeyse, Jung’un bize sözünü ettiği kişiden daha yürekli bir insan için bile “ussallaştırma” daha yavaş ve daha belirsiz gerçekleşir; hiçbir zaman da *kesin* olamaz” (Bachelard, 1996: 47).

Mahzen ve bodrum, “bir gün kullanırım” eşyalarının noktasıdır. Tıpkı deneyimlerimizin depolanma alanı gibi, bir gün ihtiyaç olduğunda geri getireceğimiz bilgilerle doludur. Bilinmeyenle karşılaşma ihtimali korkutucuyken, derinliklerde saklanan anlama anlayış getirme fikri caziptir. İnsanın bilinmeyeni anlayabileceği bir nedene bağlayamama durumu verilecek tepkiyi veya alınacak tedbiri kısıtlar.

Bilinçaltımızda hala ilkeliliğin gizemini taşıyırız. “Işığı her yere taşıyan, elektriği mahzene koyan uygarlığımızda insanlar mahzene artık elinde şamdanla inmiyor. Oysa bilinçdışı uygarlaşmıyor. Mahzene ineceği zaman eline yine şamdan alıyor” (Bachelard, 1996: 47).

Canlılar dünyaya adaptasyon sürecinde korunma ve saklanma eğilimiyle savunma için koruyucu katman üretebilirler. Kaplumbağanın sert kabuğu ve içine saklanabilir yapısı sebebiyle düşmanlara ve avcılara karşı kalkan oluşturur. Deniz canlıları vücutları bir kabuğa bağlı olmasa da hassas vücutlarını saklamak için kendilerine deniz kabuğu seçerler. İnsan, fiziksel olarak bir şey üretemese de düşünebilen bir varlık olması sebebiyle malzemeyi tanır, kullanır ve kendini korumayı öğrenir. “Buna göre, bir biçime sahip olan her şey, bir kabuk bireyoluşu aşaması geçirmiştir. Yaşamın ilk çabası kabuk oluşturmaktır” (Bachelard, 1996: 132). Bedeni koruma dürtüsü insanı ve canlıları daha küçük bir alana çekilmesine sebep olur. Zarar görmekten korkmak, kabuğuna çekilmeyi gerektirir. Kabuk, burada anlam olarak yuva ile benzer. Kabukta kalmak ve dış dünyaya uyum sağlama çelişkisi dengelenmelidir. “Bir kabuğun içinden çıkan varlıkta her şey diyalektiktir” (Bachelard, 1996: 128).

Evde huzur noktalarından birisi de “köşe”dir. Kişinin kendini daha kuytu ve küçük noktalarda güven duygusu içinde hissetmesi, canlıların bedenlerini koruma dürtüsünden kaynaklanır. Mekanların küçük noktalarında güvende olmak bir yandan yalnız olmaktan da kaynaklanır. Bu noktada kendimize yaklaşıp, içsellığe döneriz. Daha büyük bir bütünün parçası olan köşeler, içsel bir mekan yaratır. Yaratılan her mekan düşünce ve hislerle büyür, dekore edilir. “Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın sıkışıp büzüşmek istediği her küçük mekan imgelem için bir yalnızlıktır, yani tohum halinde bir oda, tohum halinde bir evdir” (Bachelard, 1996: 154). İmgelemde nesneler farklı anlamlara bürünür. Yaratılan mekan, fiziksel mekanla etkileşime girer, buradaki eşya ve fenomenler korunma ve güven duygusunun nesnelere dönüşür. “Bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice gizlenmiş olarak duyumsayan bedenimizin çevresinde düşsel bir oda oluşur. Gölgeler duvar haline geliverir, bir mobilya bir engel, bir örtü bir çatıdır” (Bachelard, 1996: 155). Sabit bir noktada duvara sırtını dayama ve sığınma ihtiyacı köşe noktalarda giderilebilir. Köşeyi mekandan ayıran unsur kapalı ve açık yanıdır. İç ve dış kavramı, köşede bir aradadır. Hem sınır hem de çıkış yaratır. “Köşe

öncelikle, bize varlığa özgü değerlerin ilkini, hareketsizliği sağlayan bir sığınaktır. Varlığımın güvenli, yakın yeridir. Köşe bir tür yarı-hücredir, yarısı duvar, yarısı kapı bir hücre” (Bachelard, 1996: 155). Köşe, sadeliktir. Burayı dolduran içsel düşüncelerdir. Varlığa özgü değerlerin giderilmesi için lükse ihtiyaç yoktur. Yaşanmışlık ve aidiyet, mekanı içimize ve kişiliğimize bağlayan unsurdur. “Köşe, sarayı yadsır; toz, mermeri yadsır; eskimiş eşyalar, görkemi ve lüksü yadsır” (Bachelard, 1996: 161). İçsel memnuniyetini tamamlayabilen kişiler mekanda kendinelik ararlar, köşe mütevazı yapısıyla bu görevi görür. Burada güzellik, ruhsal zenginlikle ilişkilidir.

Köşede gizil bir şekilde var olan iç-dış diyalektiği iki farklı perspektifi simgeler. İç ve dış sürekli bir hareket halini anlatır, değişim ve dönüşüm içerir. Evet ve hayır kadar net bir anlam taşır. Birçok farklı noktadan incelenebilen bu diyalektik: dahil olan ya da dışarıda olan, öz ya da yüzey, öznel veya nesnel gibi anlamlar taşıyabilir. Ev içerisinde iç ve dış farklı bir bakış açısı sunar. Ev hali halihazırda içsel bir anlama sahipken dışsallaştırma, varlığa atfedilen bir hareket durumunu anlatır. Bu deneyim biçimi hareketsizlik ve hareket üzerinden denge ve sınırsızlık ile aktarılır. “Mekanların uyandırdığı sınırsızlık duygusunu bize sessizlik kadar hiçbir şey veremez” (Bachelard, 1996: 69). Sessizlik, saf bir yoğunluk duygusu barındırır ve ucu bucağı bulunmaz. Sağladığı derinlik hissi, mekan üzerindeki sınırsızlıkla eşdeğer değildir. Mekanın sınırsızlığı fiziksellikten kaynaklanırken, sessizliğin sağladığı sınırsızlık içsellikle ilgilidir.

Fiziksel varlığımızla bir mekanı, evi doldururuz. Bu halihazırda uzayda kapladığımız alan ile ilgilidir. Maddeler doluluk ve boşluğu sağlar. Oturmak, bir eve koyduğumuz sandalye ya da koltuk ile oturan kişi arasında bir bağlantı yaratır. Boşluğu madde ile doldururken o maddeyi de bilinçli bir zihinle, imgeyle doldururuz. “Oturma işlevi, dolu ile boş arasında bağlantı oluşturur. Canlı bir varlık boş bir sığınağı doldurur. Ve imgeler orada oturur” (Bachelard, 1996: 158).

Evi bir varlık olarak düşünmeye devam ettiğimizde onu kişileştirmeye başlarız. Bunu soyut sıfatlar ile gerçekleştirmemizin yanında farklı materyal ve işlevsel özellikler üzerinden de sürdürürüz. Örneğin pencereler evin gözleri görevini görür. “Yalnızca

ışığıyla bile, ev insani bir varlıktır. Bir insan gibi görür. Geceye açılmış bir gözdür ev” (Bachelard, 1996: 61). İzler, kontrol eder, bakar ve anlarız. Burada gördüğümüzü mekana da yansıtırız. İstemediğimiz bir görüntüde perdeleri çekeriz. İstemediğimiz şey oradadır ancak bakışlarımızın yönünü değiştiririz. Görmemizi sağlayan ışıklarla evin içindeki yaşamı destekleriz. Dışarıdaki ışık evin içerisine dış dünyayı yansıtırken, içerideki ışık güven duygusunu pekiştirir. “Penceredeki ışık, evin gözüdür. İmgelem evreninde lamba hiçbir zaman dışarı doğru yanmaz. Dışarı ancak sızabilir” (Bachelard, 1996: 61). Bizimle etkileşim barındırması tarafından belki de ev, anlamayı ya da anlaşılmayı beklemediğimiz bir tanıdık görevi görür.

Kişisel tarihimizi yansıtan eşyalar, geçmişi temsil eder ve anıları canlı tutar. “Eşya-anılar, toz içindeki eşyaların oluşturduğu düzensizliğin binbir küçük eşiğini aştıktan sonra, geçmişi düzene sokar” (Bachelard, 1996: 161). Eşyalar anılarımızı tutarken toz da eşyalara anılardan oluşan bir örtü serer. Toz, buradaki anlamında kir olmayabilir. Yaşamı tutan, yaşanmışlığı kanıtlayan evrenin bir parçasıdır. Varoluşun izlerini gösterir. Geçen vakti gözler önüne serer ve biri bunu keşfedene dek anıları korur. Evren içerisinde sonsuzluğu barındırırken, toz ile yaşamın yayılmasına katkıda bulunur. Evren bir noktada her yerde, evin içindedir. Sonsuzluğu ve bilinmezliği düşündüren evren içsel dünyamıza benzerken, güvenliğimizi ve kimliğimizi sağlayan ev, fiziksel yönüyle dışımızdadır. “Ev ve evren, basitçe yan yana gelmiş iki mekan değildir. İmgelem evreninde birbirlerini karşıt düşlerle canlandırırlar” (Bachelard, 1996: 68).

Ev, bir destek mekanı olarak iç yaşamın samimiyetini aktarır ve bunu imgeleme döker. Ev insanı tamamlar; kendini gerçekleştirmesine, emniyet hissine, ruhsal ve duygusal olarak beslenmeye, geçmişi depolamaya, sosyal bağlara ve iç dünyanın dengesine katkı sağlar. İnsanın hayatındaki bu önemli varlık, kendini insanda bağlamlandırır. Bachelard, evin insanlar üzerindeki ruhsal değerlerini koruma konusunda şunları söyler:

“Ne var ki, ev bir destek, bir içtenlik mekanı olarak, içtenliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekan olarak alınır alınmaz, insan bağlamına hemen oturur. Böylelikle, tüm gerçek koruma değerlerinin ötesinde, doğduğumuz evde, düş değerleri oluşur; bu değerler bütünü, doğduğumuz ev yitip gittiğinde geriye kalan tek

bütündür. Sıkıntı odakları, yalnızlık odakları, düş kurma odakları grup halinde bir araya gelerek düş evini oluşturur; bu ev, doğduğumuz evin içinde dağılıp giden anılardan daha uzun ömürlüdür” (Bachelard, 1996: 44-45).

Sanatta konu olarak ev üzerine çalışan Amerikalı sanatçı Edward Hopper, sanatında çoğunlukla modern kent mimarisine ve kent içindeki insanın yabancılaşması, yalnızlaşması ve yalıtılmışlığını konu edinir. Şehrin sahnelerini konu edinirken bir yandan savaş döneminin etkileri de görülebilir. Figürler düşünceli bir ifadeye sahipken, birden fazla karakterin olduğu resimlerde bile yalnızlık hissiyatı devamlılığını sürdürür. Hatta kafeler, binalar, mekanlar bile yalnız görünür; sessizlik hakimdir. İki dünya savaşını da yaşamış ülke sakinlerinin sosyal hayatını etkisi altına alan teknolojik gelişmeler ve modernleşmenin getirisi parçalanma, Hopper’ın eserlerinde okunabilir.



Resim 11. Edward Hopper. Boş Odada Güneş, 1963.

Hopper’ın “Boş Odada Güneş” isimli çalışması, sanatçının genel çalışmalarına kıyasla figürsüz yapısıyla dikkat çeker. Boş oda kendi başına yalnızlık içindedir. Neredeyse sahne dışındaki pencere, izleyiciyi kendine çeker ve izleyici bir noktada kendini mevcut oda içerisinde bulur fakat burada umut verici pek bir şey yoktur.

Psikolojik bir etki yaratmak ve ışık gölge oyununu sağlamak amacıyla pencere, herhangi bir karakterin ruhunu aktarmak yerine bir varlık olarak eve ait odanın atmosferini yansıtır. Öznesiz oda, birçok ihtimali içerisinde barındırır. Zaman durmuş ve duraklatılmış bir sahne gibi sınırsız görünür. Yaratılan sinematik etki, düşüncelerden doğan sessiz acıyı göz önüne getirir. “Hopper iç mekana düşen güneş ışığı ya da manzaralarındaki aydınlık güneşli dış mekanlarda kullandığı ışığı aynı etkiye sahiptir. Güneş ışığı onun resimlerinde soğuktur. Sıcaklığı hissedilmeyen gün ışığı hatta insanların zayıflıklarını zavallı oluşlarını ve yalnızlıklarını ortaya koyar şekilde üzerlerine düşmektedir” (Aktan, 2009: 20).



Resim 12. Tracey Emin, My Bed, 1999.

Tracey Emin, Kıbrıs Türk Cumhuriyeti kökenli Britanyalı otobiyografik sanatçıdır. Çalışmalarında kendi yaşam öyküsü üzerinden anlatan sanatçı zor yaşamını ve kapitalizmin getirileriyle beslenen kimliğini sanatına aktarır. Güncel sanat içerisinde farklı materyallerle çalışır ve gerçeği aktarma amacı güder. Konuları gündelik nitelikte olup cinsellik, çıplaklık, travma ve beden üzerinde şekillenir. Emin, “My Bed” isimli çalışmasında mekan-nesne sınırını ortadan kaldırarak, ağır bir depresyon döneminden

geçtiği ve mekan olarak sıklıkla kullandığı yatağını izleyiciye sunar. Bir evden koparılmış olan bu nesne kullanılmış ve yaşanmıştır. Yatak; üzerinde vücut sıvıları, altında çöpler, sigara izmaritleri, içecek şişeleri gibi atık nesneleri içerir. İğrenç sanatta (abject art) bedensel atıklar, çöp, ölü hayvanlar gibi tiksinti uyandıran tabu malzemeleri kullanılır. Emin'in bu çalışması buna örnektir. Gerçeği ve saklı olanı, mahrem ve konuşulmaması gerekeni ortaya çıkarır.

“Yatak” izleyiciyi bir röntgenci konumuna düşürür. Yatağın içinde taşıdığı özel yaşama ait mahrem bilgiler izleyiciyi kapısı açık bir yatak odasının içine sokar gibidir. Sanki izleyicinin başkalarından sakladığı, koruduğu özel yaşam anılarını kamuya açar yani tabu oluşturma sistemine bir bomba koyar. Temiz ve ideal sanılanı yok eder. “Yatağım” yasak, kirli ve karanlıkta olandır. Saklanan cinsellikteki sorunlar açığa çıkarılmıştır. Üstelik bu mecaz herhangi bir beden gösterilmeden yapılır” (Türk, Akkol, 2010: 113).



Resim 13. Todd Hido, “Ev Avcılığı” fotoğraf serisinden iki örnek, 2001.

Amerika'nın banliyölerinde gece çekimleri yapan fotoğraf sanatçısı Hido, saatlerce araba ile gezerek ıssız atmosfere sahip evleri fotoğraflar. Gerçek hayatın ruhsal ifadesini sunduğu fotoğraf serilerinde yer ve zamanı yok eder; ailelerin nasıl yaşadığı merakını gözler önüne sererken, kişisel gizliliği ortadan kaldırır. Banliyölerin ruhsuz yapısı, içerisinde ışığı yansa bile bir hayat formunun aktarılmaması, sanatçının çekimlerini tekinsiz kılar. Yalnızca sokak lambalarının aydınlattığı köhne çevre bu etkiyi

destekler. Çekimler burada aidiyet varlığından daha çok bağısız bir anlatım sunar. Todd Hido'nun Peter Smith ile yaptığı röportajda çalışmaları hakkındaki yorumları şu şekilde aktarır:

“Arkadaşımın bana söylediği bir şey - işimin neden bu kadar rahatsız edici olabileceği hakkında - bu yerlerin gerçek olduğu gerçeğidir - bunlar vardır - bu gerçek onları sık sık kasvetli hissettiren şeydir - gerçek olandan uzaklaşmak zordur. Bir eleştirmenin sürecim hakkında yazdığı şeylerden biri şuydu: "...İyi huylu ama tüyler ürpertici bir gözetleme meraklısı, aile içi kargaşanın özel dedektifi.." (Hido, Smith, 2003: 42).





2. BÖLÜM

TEKİNSİZLİK KAVRAMI ÜZERİNE

2. BÖLÜM

TEKİNSİZLİK KAVRAMI ÜZERİNE

Dilimizde TDK için “tekinsizlik” kelimesinin anlamı: uğursuz, güvenilir olmayan ve tabu anlamlarına gelmektedir. İlk olarak tekinsizlik meselesine değinen kişi Fredrich Schelling’tir. “Tekinsizlik kavramı ilk kez 1835 yılında Alman düşünür Fredrich Schelling’in kaleme aldığı *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (Mitoloji Felsefesine Giriş) adlı kitabında geçmekte ve Schelling tekinsizliği “gizli ve saklı kalması gerekirken gün ışığına çıkmış olan her şeyin adlandırması olarak tanımlamıştır” (aktaran Barlas, 2020: 14). Psikoloji alanında tekinsizlikten bahseden ilk isim Ernst Jentsch’tir. 1906’da yayınladığı “Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine” isimli makalede, duyguyu üreten düşüncenin belli bir grup için ortak çizgide oluşacağını savunarak, herhangi bir bakış açısı bilinçli şekilde terk edildiğinde kişiyi muğlak bir düşünceye sürüklediğinden söz eder. Eski bilinenin, tanıdık olanın yeni ve yabancı bir karşılığa denk gelmesi “tekinsiz” duygusunu ortaya çıkarır. Neyin tekinsiz bir etkiye sahip olduğunun sınırlarının çizilemeyeceğinden söz ederek, bazı kişiler için bu etkiyi yaratmama ihtimalini göz ardı etmez. Dilin kullandığı imgenin bu yaratımda söz sahibi olduğunu ve beynimizin yeni şeylere karşı direnç gösterdiği bahsi geçer. Basit şeylerin açıklanabilirliği bireyin yaşı ve deneyimiyle de ilgili olabilir. Deneyim sahibi olmayan kişilerce bazı durumlar karmaşılaşarak bilinçaltında belirsizlik hissi uyandırabilir, bu durumda da rahatsızlık veya düşmanlık hissi ortaya çıkar. Jentsch için tekinsizlik, belirsizlik ile ilgilidir. Jentsch tekinsizlik için insanların bildikleri kavramların sorgulanmasına sebep olacak canlı-cansız belirsizliği üzerinden örneklendirmede bulunur:

“Birçok insanda balmumu figürleri, panoptikonlar ve panoramalar koleksiyonlarını ziyaret ettiklerinde kolayca ortaya çıkan hoş olmayan izlenim iyi bilinmektedir. Yarı karanlıkta, gerçek boyutlu bir balmumunu veya benzer bir figürü bir insandan ayırt etmek genellikle özellikle zordur. Birçok hassas ruh için, böyle bir figür, birey canlı olup olmadığına karar verdikten sonra hoşnutsuzluğunu koruma yeteneğine de sahiptir” (Jentsch, 1906: 9).

Cansız nesnelerde ve sanatsal üretimde insansı anatomi taklidi, kişiyi huzursuz edebilir. Öngörülebilir şekilde algılamaya engel olan birçok durum için Jentsch “tuhaf” “vurgusunda bulunur. “Tekinsizliğin üretimi, bu arada, gerçek sanatta, ancak yalnızca sanatsal araçlarla ve sanatsal niyetle denenebilir” (Jentsch, 1906: 10). Resim, müzik, edebiyat gibi sanatsal alanlarda kişi herhangi bir duygu durumuna hazır bulunur. Korku filmlerine veya macera kitaplarına olan merakımız bu yüzdendir. Bu eserler kişide adrenalin ve heyecan duygusu yaratır, kişinin başa çıkma mekanizmasını uyarır. Böylelikle var olmayan bir deneyim üzerinden kontrol becerimizi geliştiririz.

“Hayatta kendimizi ciddi duygusal darbelere maruz bırakmaktan hoşlanmayız, ancak tiyatrodan veya okurken bu şekilde etkilenmemize memnuniyetle izin veririz: tabiri caizse, kendi başlarına karşılık gelen biçimde görünme fırsatına sahip olurlarsa, hoş olmayan ruh hallerinin nedenlerinin sonuçlarını kabul etmek zorunda kalmadan, içimizde yaşam için güçlü bir duygu uyandıran bazı güçlü heyecanlar yaşarız” (Jentsch, 1906: 11).

İnsanın nesneleri ya da cansız varlıkları kişileştirme eğilimi, sıradan dünyanın dışında kalan bir gerçeklik algısı yaratır. Örneğin geceleri yatağında uzanan bir kişi için kapının arkasında asılı bir nesne, kişinin algı dünyasında yaratık ya da bir yabancı imgelemine dönüşebilir. Davetsiz her türlü görüntü, kişinin algısında tekinsizlik hissiyatına sebebiyet verir. Bulutların figürlere ve hayvanlara benzemesi ya da sahip olduğumuz nesnelere isim vermek, insanın sosyal olarak bağlı olma ihtiyacından kaynaklanır fakat bu ihtiyaç bilinçte kolaylıkla bozulmaya neden olabilir. “Bu nedenle, insanın kendisinin yarı bilinçli olarak kendi varlığından şeylere yansıttığı şeyin şimdi onu bu şeylerde tekrar korkutmaya başlaması veya kendi kafasından yaratılan ruhları her zaman o kafadan kovamaması şaşırtıcı değildir” (Jentsch, 1906: 13). Jentsch için tekinsizliğe neden olacak bir diğer neden psikolojik ya da fizyolojik rahatsızlıklardır. Zihinsel herhangi bir durum algıdaki süreci saptırabileceği için kişide kusurlu bir muhakeme kabiliyeti yaratır.

“Tekinsiz, her zaman kendinden zıddına düşen, ancak bunu yaparken kendini doğrulayan kelimedir. Tekinsizlik, çelişmeme yasasının ihlali olarak ortaya çıkar. Bir hayalet gibi, “öyle” ve “değil”. Özne ve nesne arasındaki karşıtlık, kimlik yapısının aşınmasıyla da ortadan kalkar; özne ve yüklem artık sınırlarını sağlam tutamaz. Tekinsizlik, açık bir

tanımın yüklemine eklenebileceği istikrarlı bir kavram (özne) değildir” (Bernstein, 2003: 1113).

Tekinsizliğin varlığını saptama, görülemeyenin ispatına dönüşmüştür. Hayalet benzetmesi bir kişi tarafından görülen fakat varlığı ispat edilemeyendir. Tekinsizlik, ortak bir bilinçte yaşanacak bir duygu durumu olarak görülmemektedir. “Tekinsizlik hissi ya hiçbir şey olmaması gerekirken bir şeylerin olması durumunda ya da bir şeyler olması gerekirken hiçbir şeyin olmaması durumunda ortaya çıkar” (Fisher, 2020: 63).

Tekinsizliğe kelime anlamı olarak bakıldığında her dilde benzer anlamlara gelmediği görülür. Freud, makalesinde tekinsizliğe dilsel tanımlama ile başlar. Almanca’da “heim” ev anlamına gelmektedir ve un-heim-lich kelimeleri evsizlik, gizli ve saklı olan ve korkutucu anlamlarını bir arada taşır. Freud bu durumda diğer dillerde tam anlamıyla kelime karşılığı bulunmaması sebebinden yakınır. Kavram İngilizceye sağladığı zıtlık sebebiyle “uncanny ya da unhomely” olarak geçmiştir. Ev bu noktada güvenli alan olmasının bilinirliğini bünyesinde taşımaya devam eder. İlk tanıdık mekan olan ev, gizlenme görevlerini yerine getirir ancak bastırılan dürtü ve düşünceler yüzeyde tekinsizlik olarak belirir. Mekan içerisinde uzam tinsel olarak var olur.

“Uzam, insanın mekândaki varlığına, konumuna göre boyutlanmaktadır. Mekân içindeki şeyleri nitelendiren ve anlamlandıran olgudur. Bu durumda mekân fiziksel varlığıyla somut bir şey iken, uzam mekân içinde gerçekleşen soyut bir olgudur. Dolayısıyla uzam, mekânsal bir varlık olan insanın algı dünyasını belirleyen ve onu etkileme kapasitesine sahip bir olgudur. Bu yüzden insanın yaşadığı kaygı, korku gibi duygu durumlarının gerçekleşmesinde uzamın önemli bir payı var. Bu durumda mekânın tinselleşmiş hâli olan uzamlar, mekânı tekinsizleştirme potansiyeli taşımakta ve mekânda gerçeküstü anların yaşanmasına neden olmaktadır” (Arslan, 2021: 471).

Ev, fizikselliği dışındaki anlamı ile bilinçdışını ve içselliği de içinde barındırır. Evin rolü, algılanışı, tekinsizliği gibi meseleler Heidegger, Foucault, Barthes gibi düşünürler tarafından da ele alınmıştır. Ev, mekanın ötesinde insanın bilinçaltında gizlidir. Ev içerisinde birçok farklı ihtimali barındırır.

“Heidegger, Bachelard ve Cacciari’nin özlemini duyduğu saf içsel deneyim ve mutlak içerilik duygusu, psikanalitik eğilimde yerini içe kapanmanın olanaksızlığına bırakmıştır. Bu yaklaşımda karşımıza

çıkan perili/hayaletli ev motifi daha sonra yapışökümcü düşünür Derrida tarafından da kullanılmış ve evin özünde, merkezinde bulunan bir hayalet fikrine ve tekinsizlik durumuna işaret edilmiştir” (Şumnu, 2018: 94).

Fransız düşünür Jaques Derrida, “Marx’ın Hayaletleri” isimli kitabında ‘hauntoloji’ yani musallat bilim kavramından söz eder. Bu kavramda geçmiş ve gelecek şimdiye musallat durumundadır ve hep birlikte var olur. Hayalet bu konumda bir konuktur (hospitality) ve bu konukluk tekinsizliğin anlamıyla örtüşür. Hayalet görmezden gelinen ve bastırılanı nitelendirir. Görmezden gelme ve red, konuk sevmelik olarak adlandırılır. Geçmişin bastırılanı şimdiye musallat olur. “Hayaletin zamansız ziyareti, onun geri gelişini, musallat oluşunu karşılar. Zamansızlığı nedeniyle geçmişi de geleceği de şimdiyi de kendi içinde taşıyan hayalet, ani konukluğuyla beraber bastırılmış bir hesaplaşmayı da gün yüzüne çıkarır. Hayaletin konukluğu, onun varlığı kabul edilene dek sürer” (aktaran Çekemci, 2023: 24). Derrida’da tanidik olanın geri dönüşü tekinsizlik kavramı altında görülmez ancak geçmişte bastırılanın şimdiye geri dönüşü ve hayaletin yokluğunun reddedilemeyişi gibi belirsizlik barındıran durumlar, tekinsizliğe yakın bir anlayış sergiler. Freud’un ve Jentsch’in tekinsizliğinden farklı olarak konukluk ve ev sahibi gibi kavramlar toplum ve devlet üzerinden irdelenir.

Eski ve bilindik olanın tekrar karşımıza çıkışı tekinsizliğin yaratımını sağlar. Tanidik olan bastırılmış olan düşünce ile örtüşür. Var olan deneyimin ya da toplumsal normlara uymayan dürtülerin baskılanışı, kendini endişe ve tekinsizlikle gösterir. Bazı insanların uyurken kapıları açık bırakmaları ya da tamamen kapalı olması gerekliliği gibi, ışık kaynağı olmadan uykuya dalamayan insanların beklenmedik bir olguyla karşılaşmaları ihtimali tekinsizliği yaratır. Burada ihtimaller bir nesnenin ya da varlığın izinsiz ortaya çıkışı veya beklenmedik şekilde hareket etme düşüncesinden kaynaklanır. O esnada eşya, kapı ya da oda yabancı değildir ancak bastırılmış duygular veya inançlar, gerçekçi olmayan ihtimal olgusuna kişiyi sürükler.

“Tekinsizlik terör, endişe ve dehşetle ilgilidir ve yine de bu etkilerden güvenli bir şekilde kurtulmaktadır. Bu nedenle tekinsiz, Jentsch’in varsaydığı gibi, bazı yenilikler karşısında entelektüel güvensizliğe değil, uzun zamandır tanidik olan, entelektüel olmayan bir şekilde deneyimlenen ve eski olarak bilinen bir şeye, zamanın sislerinde hem

kaybolan hem de bulunan bir şeye işaret eden korkunç bir türdür” (Krell, 1992:49).

2.1 Sigmund Freud’un Tekinsizlik Kavramı

Sigmund Freud’un 1919 yılında yayınlanan “Das Unheimliche” isimli makalesinde tekinsizliğe, Jentsch’in ele aldığı makalenin yetersizliği üzerinden vurgu yaparak başlar. Ancak Jentsch’e insan deneyimlerinin çeşitliliği ve psikolojik durumlarının bir getirisi olarak tekinsizliği tanımlamanın ya da kesin yargıda bulunmanın zorluğu açısından hak verir. “Freud’a göre esrareniz, bir bireyin veya insanlığın çocukluğundan tanıdık bir şeyin yeniden ortaya çıkmasıyla bağlantılıdır. Tekinsizliği - yinelemeyi- “zihinde bastırma süreci tarafından yabancılaştırılmış tanıdık ve eski bir şey” olarak görür” (Tatar, 1981: 170). Freud, Jentsch’in makalesindeki tekinsiz tanımının eksikliğine istinaden şunları söyler:

“Genel olarak, Jentsch tekinsizliğin romanla ve yabancıyla olan bu ilişkisinin ötesine geçmedi. Tekinsizlik duygusunun üretimindeki temel faktörü entelektüel belirsizliğe atfeder; böylece tekinsiz her zaman, olduğu gibi, kişinin yolunu bilmediği bir şey olurdu. Bir kişi çevresinde ne kadar iyi yönlendirilirse, içindeki nesneler ve olaylar açısından esrareniz bir şey izlenimini o kadar az alacaktır” (Freud, 1919: 221)

Freud’un tekinsizlikle ilgili açıklama ve örneklendirmeleri, psikoloji alanında ilk olmasa da sinema, tiyatro, edebiyat ve plastik sanatlarda işlenişinin ana kaynağı rolündedir. Freud, makalesinde tekinsizliği tarihi, deneyimsel ve kelime kökeni olarak inceler. Freud’un tekinsizlik tanımlamaları “unheimlich” kelime anlamı ile örtüşür. -Heimlich, “eve ait, garip olmayan, tanıdık” anlamlarına gelirken unheimlich, anlamların tam zıttını ifade eder ve “eve ait olmayan, ıssız, gizli, çelişkili olan” anlamlarını taşır. “...Tekinsiz gerçekte yeni veya yabancı bir şey değildir, ancak zihinde tanıdık ve eski kurulmuş ve yalnızca baskı süreci yoluyla ondan yabancılaşmış bir şeydir. Baskı faktörüne yapılan bu atıf, ayrıca, Schelling’in esrareniz tanımını [s. 224] gizli kalması gereken ancak gün ışığına çıkan bir şey olarak anlamamızı sağlar” (Freud, 1919: 241).

Jentsch’in örneklendirdiği canlı- cansız belirsizliğinin yarattığı tekinsizlik üzerinden Freud, Hoffman’ın “Kum Adam” isimli hikayesini örneklendirir. Burada çocuklar erken yatmadığında onların gözlerine kum fırlatıp, düşen gözleri çocuklarına

yedirmeye götüren bir adamın hikayesi anlatılır. Bu hikayedeki tekinsiz olgunun göz gibi hassas bir organın çocuklarda kaybedilme korkusundan kaynaklandığını dile getirir. “Rüyalar, fanteziler ve efsaneler üzerine yapılan bir çalışma, bize kişinin gözleri hakkındaki kaygının, kör olma korkusunun genellikle hadım edilme korkusunun yerine geçtiğini öğretti” (Freud, 1919: 231).

Tekinsizlik duygusunu yaratan bir diğer tanım, tekrarlama ve kopya (Doppelgänger) olarak geçer. Yabancı ve tanıdık hissinin muğlaklaşması ve yarattığı zihinsel bulanıklık sebebiyle süreç yeniden üretildiğinde rahatsız edici bir hal alır. “Freud’un tanımladığı tüm “uncanny” fenomenlerin temelinde tekrar ve kopyalamanın, birbirini aynı şekilde tekrarlayan ve kopyalayan bu başlı başına tekinsiz ikilinin yattığı görülmektedir” (Fisher, 2020: 10).

İnsanların duyumsadığı sezgi, içgörü gibi kavramlar sebebiyle var olmayan ya da insanüstü güçlerin varlığına inanır. Batıl inançların yarattığı var olmayandan zarar görme korkusu, ruhani varlıklara inanç ve bunlara insansı özelliklerin yüklenmesi konuyu bir inanç sistemine götürür. “Animizm, sihir ve büyücülük, düşüncelerin her şeye gücü yetmesi, insanın ölüme karşı tutumu, istemsiz tekrarlama ve hadım etme kompleksi, korkutucu bir şeyi esrarengiz bir şeye dönüştüren hemen hemen tüm faktörleri içerir” (Freud, 1919: 243). Anlamlandırılmayan, biyolojik olarak yeterli açıklamaya sahip olmayan her düşünce toplum tarafından mistik olana itilmiş, böylece olaya ve düşünceye “erişilemez” veya “numen” üzerinden anlam kazandırılmıştır. Freud için tekinsizlik, aynı zamanda doğaüstü, animistik ya da “gizli güç” inancını da birlikte getirir. “Yaşayan bir insandan tekinsiz olarak da bahsedebiliriz ve bunu ona kötü niyetler atfettiğimizde yaparız. Ama hepsi bu kadar değil; buna ek olarak, bize zarar verme niyetinin özel güçlerin yardımıyla gerçekleştirileceğini hissetmeliyiz” (Freud, 1919: 243). Freud, belirsizlik veya yücelik duygusunun yarattığı duruma narsisistik olarak aşırı değerlendirme ve düşünce gücüne inanç şeklinde yorumlar. Zarar görme fikri yalnızca korkutucu olabilecekken, insanüstü güçler tarafından zarar görme, bilinmezlik ve tahmin edilemezlik yaratarak esrarengizleşir. Nesnenin ne olduğunu bilmeme tekinsiz hissiyat yaratır. Freud’un dürtü kuramında da sözünü ettiği gibi tatmin arayışını sonlandırma isteği, gerçekçi düşünce sisteminden sapmayı beraberinde getirebilir ve irrasyonel

düşünceler tekinsizliğin ortaya çıkmasına ön ayak olur. İnsan toplumda uyum sağlamaya yönelik davranış tutumu sergiler ve gerçeklik ilkesine içsel düşüncelerini uydurur. Hayaletlere, ruhlara veya her bir dinin sunduğu ahiret hayatı ile ölümsüzlüğe olan inanç çeşitleri; ölümün bir son olmadığı, tekrarlayan bir olgu olduğu ya da bilinmez bir anda kayıp verilenin fiziksel olmayan bir şekilde geri dönebileceği fikri yaygındır. “Muhafazakarlığımızı açıklayan iki şey vardır: ölüme karşı orijinal duygusal tepkimizin gücü ve bu konuda bilimsel bilgimizin yetersizliği” (Freud, 1919: 242).

Jentsch makalesinde bedensel uzuvların ve parçaların oluşturduğu psikolojik etkinin, bu görüntü ve durumla haşır neşir olan kişilerde (cerrah, savcı, polis vb.) daha az görüldüğü ya da hiç görülmediği konusunda yorumda bulunur. Freud, bedensel parçaların tekinsizlik yaratması üzerine bu parçaların vücuttan bağımsız olarak kendi kendine hareket edeceğine inanmanın bu durumu oluşturacağını söyler. “Bazı insanlar için yanlışlıkla diri diri gömülme fikri en tekinsiz şeydir. Ve yine de psikanaliz bize bu korkunç fantezinin, başlangıçta hiç de korkutucu olmayan, ancak belirli bir şehvetlilik - yani rahim içi varlığın fantezisi-tarafından nitelendirilen başka bir fantezinin dönüşümü olduğunu öğretti” (Freud, 1919: 244).

Freud’a göre insana tanıdık olan ilk ev, herkesin aşına olduğu şekilde anne rahmidir. Ev kavramı güvenli, tanıdık olanla ilişkilendirilirken anne bedeni içerisindeki bebek, buradan ayrılana dek güvende ve rahattır. Bedenden kopuş sonrası birden fazla uyarana maruz kalan bebek, kaygı ve stres yaşar. Burası artık yeniden ele alındığında birey için tekinsiz bir bölgedir.

“Genellikle nevrotik erkekler, kadın genital organlarında esrarengiz bir şey olduğunu hissettiklerini beyan ederler. Bununla birlikte, bu ıssız yer; tüm insanların eski *Heim* [ev]’inin, her birimizin bir zamanlar ve başlangıçta yaşadığı yerin girişidir. ‘Aşk evde hastalıktır’ diye şaka bir söz vardır; ve bir adam bir yeri veya ülkeyi hayal ettiğinde ve hala rüya görürken kendi kendine şöyle der: ‘bu yer bana tanıdık, daha önce buradaydım’, yeri annesinin cinsel organı veya bedeni olarak yorumlayabiliriz. Bu durumda da, *unheimlich* bir zamanlar tanıdık olan şeydir” (Freud, 1919: 245).

Bebeğin doğum anında yaşadığı kaygı, ilerleyen dönemde tekrar döner ve aşına olduğumuzu yabancılaştırarak tekinsiz bir duyguya sebep olur. Çocukluk döneminde

edindiğimiz deneyimler ve anılar bilinçdışına itilerek ileri dönemde tekinsizliği tetikler. “Tekinsiz, çocuksu komplekslerden gelir, maddi gerçeklik sorunu ortaya çıkmaz; onun yeri- psişik gerçeklik tarafından alınır” (Freud, 1919: 249). Doğum esnasında bebeğin yaşadığı stres ileri dönemde yalnızca tekinsizleşmez, aynı zamanda da yaşadığı çevresel faktörler bebek üzerinde baskıya ve kaygıya sebep olur. Bu baskı kendini ileri dönemde kişilik oluşumunda ve deneyimler esnasında rahatsız eden duygular ve dürtülerin bastırılması üzerinden gösterir. İçsel çatışmalar ve toplum içerisinde uyumsuzluktan kaynaklanan duygular, bilinçaltından farklı şekillerle gün yüzüne çıkar. “Freud'a göre baskı, kaygının mekanizmasının ta kendisidir. Bastırılan herhangi bir duygulanım veya duygu kaygı olarak geri döner. Dahası, geri dönüşü tekinsizdir- hem uzun zamandır tanıdık hem de uzun zamandır gizlenmiş olan ve gizlenmiş olması gereken bir şeyin ortaya çıkması” (Krell, 1992:56).

Freud, tekinsizliğe etki eden önemli faktörlerden bir diğerinin ölüm korkusu olduğunu söyler. Verilen örneklerde edebi ya da kurgu hikayelerden yola çıkılmış olsa da anlatıların bizde bu duyguyu yaratmasının sebebi, herhangi bir batıl inanca sahip olmasak bile atalarımız bu inanç sistemine sahipti ve biz bunu hala bedenimizde taşıyoruz. Bir uyarıcı tarafından koşullandırıldığımızda tekrarlama ihtimali nedeniyle korkuya kapılırız. Bu korku, gerçekleşme ihtimali üzerinden kişiyi rahatsız hissettirir. Gerçeküstü hikaye dinleyen bir çocuk bunun gerçek olmadığını bilse bile hikayedeki benzer olayların gerçekleşmesi ihtimaline karşılık temkinle yaklaşır. “Tekinsiz olarak deneyimlenen şey çok daha basit bir şekilde koşullandırılır, ancak çok daha az örnek içerir” (Freud, 1919: 247). Evrende maddi gerçeklik, madde hakkında bildiklerimiz üzerinden ölçülür. Elle tutulur, gözle görülür yani duyularımız aracılığıyla deneyimlediğimiz şeyler belirgin bir gerçeklik barındırır. Ancak rüyalar ya da hayaller soyuttur, gözlemlenemez. “Her şey tamamen bir 'gerçeklik testi' meselesidir, fenomenlerin maddi gerçekliği meselesidir” (Freud, 1919: 248). Çocukluğumuzda yaşadığımız deneyimler yetişkinlik dönemindeki kişiliğimizi önemli ölçüde etkiler. Bu etkileme biçimi maddi gerçeklik dışında psişik olarak meydana gelir. Baskılananın geri dönmesi faktörü, bir çocuk zihninde baskılanmış psişik fikir ve düşünceler yetişkin biri için çocuksu bir tekinsizliği barındırmaz. Süreç içerisindeki deneyim ve anılar, bu baskılananın biçimlenmesine destek olur. Bu da belirli

olaylarda tekinsizlik hissi yaşanmasına neden olur. “Vardığımız sonuç şu şekilde ifade edilebilir: ya bastırılmış çocuksu kompleksler bir izlenim tarafından bir kez daha canlandırıldığında ya da aşılmış ilkel inançlar bir kez daha doğrulanmış gibi görüldüğünde tekinsiz bir deneyim ortaya çıkar” (Freud, 1919: 249).

Zihin dışı dürtülerin tekrarlama olgusu, kişisel bilginin gelişmesi ve psişik olanın açıklanabilmesiyle tekinsiz etkisinden kurtulur. Tekinsizliğin çocuk dönemiyle bağlantılı olmasının sebebi bununla ilgilidir. Küçük bir çocuk için doğada her şey olağanüstü ve yücedir. Korku şekli veya tehdit unsurları yaş ve deneyimlerle değişmeye ve gelişmeye başlar. “Doğaüstü, gücünü bilginin yokluğundan veya bastırılmasından alır, çünkü bilinçten dışlanan şey, fiziksel bir varlık olarak intikamla geri dönebilir. Bilgi ortaya çıktığında, bu dış gücün psişik bir gerçeklikten başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Gizemli ve ürkütücü, tanıdık ve iyi bilinenlere yol verir” (Tatar, 1981: 178).

Gerçekte varlığı bilindik şeylerin reddi ve algılayamama Freud’un ortaya attığı bir teoriye dayanır. Bu bilinçdışının tekinsiz bir mekan olması anlamını barındırır. Bilinçdışının yaratıcılığından korunmak adına zihnimiz bizi bundan korumak için bu düşünce ve rüyaları baskılar. “Negatif halüsinasyon kavramını ortaya atan kişi Freud’dur ve tıpkı koonfabulasyon gibi bu fenomen de bilinçdışının tekinsiz niteliklerine, onun olumsuz ürünlerine ışık tutar. Kendisi de bir boşluk, bir görünmezlik olan bilinçdışı aynı zamanda görünmeyen boşlukların da yaratıcısıdır” (Fisher, 2020: 75). Freud’un makalesinde ev kavramı güven ve sığınma hissinin dışında karanlık bir perspektif sunar. Bunu yaratan ev kavramının tekinsizliği değil, ev içerisindeki öznenin bilinçdışıyla mekana yüklediği bir tekinsizlik söz konusudur. “Tekinsiz, vaktiyle tanıdık olanın bize yabancılaşmasıdır. Evin içindeki, evden biri olan yabancıdır. Kendi evimizde karşımıza çıkıp bizi irkiltir, ürkütür. İnsanın beklenmedik bir anda aynada kendi görüntüsüyle karşılaşması gibidir. Bu tanıdık olan yabancı, sıradan bir yabancından daha ürkütücüdür” (Torunlar, 2018: 128).

Bachelard’ın da bahsettiği gibi ilkel yanımız hala bize kodlu olduğu için belirsizlik anında aynı tepkileri veririz. Bu tepkisellik, ev içerisinde karanlık gibi tetikleyici unsurların varlığında ortaya çıkabilir. Bir çocuk bir yetişkine kıyasla gizem

faktöründen daha fazla etki duyar. Bu da çocukların fikirlerini rasyonel düşüncelere oturtamamalarından ortaya çıkar. Cinler, periler, canavar ve yaratıkların çocuklar için var olduklarına inanmaları bu sebeptendir. İnsanın evrimleşmesinden beri karanlık, bir tehdit yaratır. Bu tetik hali zihinsel boşluğa sebebiyet verir. “Sessizlik, yalnızlık ve karanlık [s. 246 -7] faktörleriyle ilgili olarak, bunların aslında insanoğlunun çoğunluğunun hiçbir zaman tam olarak özgür hale gelmediği çocukluk kaygısının üretimindeki unsurlar olduğunu söyleyebiliriz” (Freud, 1919: 252).

Gerçek hayatta tekinsiz hissiyatın oluşmamasının yolu, eleştirel düşünme ve koşulları, durumları mantık çerçevesinde rasyonel olarak değerlendirmekten geçmektedir. Freud, edebi örneklerde aynı olaylar gerçek hayatta gerçekleşseydi tekinsiz etkiye sebep olmayabileceğini belirtir. Bu çelişkili durum, her koşulun tekinsizlik hissine sebep olmayacağını nitelendirir. “Tekinsizin derdi, bilinmeyendir; bilgiye bir kere ulaşıldı mı tekinsizlik kaybolur” (Fisher, 2020: 64). Bu fenomen zihinde yarattığı çelişki sebebiyle bu etkiyi sağlar. Kendi kendine gizem barındırmayan bir olgu için insan zihni, yine kendi yaratımıyla bu durumu ortadan kaldırabilir.

2.2 Martin Heidegger ve Tekinsizlik Kavramı

Alman filozof Martin Heidegger, varoluşçu felsefenin isimlerinden biridir. Heidegger’in varoluşçu felsefesini edebiyata uygulayan isim Jean Paul Sartre’dır. Heidegger’de ana perspektif insan (dasein) yani varlığın kendisidir. Dasein varoluş durumu olarak “orada bulunan” anlamı taşır. Varlığın temel yapısı dünyada olmaktır. İnsan kendini dünya ile etkileşimleri sonucu inşa eder, değişir ve dönüşür. Dasein sosyal ve tarihsel bağlar arasında bulunarak yönünü bu bağlamlardaki seçimlerine göre gerçekleştirir. Heidegger için ölüm, insanın varoluşunun anlamını belirleyen bir unsur olarak görev alır.

“Ölüm özelliği, bireysel bir ölüm deneyimine işaret etmez, ancak varoluş özelliğine karşılık gelir. Ölüm, varlığın gerçekliğini oluşturur ve Heidegger’in dilinde, varlığın kendisini olayda bir yabancılaşma olarak gösterir: “İnsanın varlığındaki ölümün benzersizliği, varlığın en özgün belirlenimine aittir [...]. Ölümün olağandışı ve benzersizliğinde, tüm varlıktaki en olağandışı şey, batıya yabancılaşma olan varlığın kendisi açılır” (Heidegger, 1971:2).

Dünyayla bu kadar bağlantılı ve bir olan varlık, dünyayı evi olarak görür ancak dünyada bile evde olmadığımız gerçeği ile tekinsizliğe düşer. Dünyadaki zamanı sınırlı olan *dasein*, dünyadaki yerini sürekli olarak sorgular ve tam anlamıyla güvende hissetmeme onu yabancılaşmaya iter. İnsanın dünyadaki varlığının farkında olma, ölüm korkusu, kaygı gibi kavramlarını deneyimlemesi onu otantik bir varlık haline getirir. Otantik kavramı Heidegger için, insanın yaşamını değerlendirmesi ve bilincinde olması, kendi fikir ve arzularını kitleselin düşünce sistemi dışında anlamlandırmak ve körü körüne uymadan sorgulamak üzerine yorumlanır. Hegel gibi Heidegger için de kişinin kendini bulması için yabancılaşması ve evsizlik yaşaması gerektiğini savunur. Buradaki evsizlik, teknoloji sebebiyle insanın kendinden uzaklaşmasını ve varlık bilincinden kopukluğu, evi olan dünyaya karşı yabancılaşmış ve bağını yitirmiş olduğu görüşünü içerir. "Evde olmama, varoluşsal ve ontolojik olarak daha ilkel bir fenomen olarak düşünülmelidir" (aktaran Eubanks, Gauthier, 2011: 126). *Unheimlichkeit* kavramı Heidegger için evde olmama ve tekinsizlik anlamı taşır. İnsanın evde olmama hali kendi başına tekinsizlik barındırır. Buradaki evsizlik ev veya köklerle ilgi barındırmaz. Çünkü bilişsel olarak yerleşemeyen insan sürekli olarak varoluşsal bir sıkıntı içinde kaygılanır. "Ancak şimdi, belki de Heidegger'in analizinin orijinal kısmı geliyor. Kaygı durumunda kişi "tekinsiz" hisseder. Buradaki Almanca kelime, aynı zamanda ev benzeri olmayan anlamına gelen *unheimlich*'tir. Kaygı, onu deneyimleyene, bir evi olmadığını ortaya çıkarır" (Gray, 1972: 29). Belirsizlikle yüzleşme hali yaşamın yüzeyselliğinden içe dönüşü temsil eder ve Heidegger için insanın mevcudiyetini anlamlandırmasının temelidir. Bu nesnesi olmayan korku durumuyla yüzleşme hali tekinsizliği getirir. Kaygının korkudan farkı, bir nesnesi olmamasıdır. Korkuda nesne belli olduğu için savaşmanın, yenmenin ya da kaçınmanın bir yolunu bulmak kolay hale gelecektir. Kaygı bu noktada bilinmezlikle insanı düşmeye, kaçmaya ya da sığınmaya iter. İnsanın varoluşunu anlamlandırmada ölümle bağı burada anlam bulur. Hayatta kalma iç güdüsü, insanı tehlikeli faktörlerden kaçmaya ve saklanmaya iter. "Ontolojik olarak Heidegger, diğer şeylerin yanı sıra, kendisi de dünyada bir varlık olan insan varoluşunun temel doğasında bir kaygı temeli olduğunu anlar" (Gray, 1972: 27). Heidegger için kaygı durumu aynı zamanda avantaj barındırır. İnsan gerçek durumlara ve kendine dönerek derinlemesine anlam oluşturur. Kendini gerçekleştirme anlamında önemli bir adımdır.

Kaygı hali herhangi bir gerçekliğe dayanmasa da yüzleşebilme imkanı sağlar. Burada kaygı gerçek bir zemine oturmasa da kişiyi geliştirmesinin sebebi Freud'un bilinçdışı teorisine dayanır. "En basit ifadeyle Heidegger, kaynağı veya kökeni dünyadaki herhangi bir olgusal gerçeklik olmayan kaygıyla karşılaştığımızda, gerçek benliğimize geri atıldığımızı ve gerçek durumumuzla yüzleşmek zorunda kaldığımızı söylüyor" (Gray, 1972: 28). Kaygı anında gerçeklik algısından uzaklaşma ve kontrol yeteneğini kaybetme halini temel düzeyde düşünebilme ve gündelik meselelerden arınabilme durumu olarak ifade eder. Moderniteyle birlikte insanların teknoloji ve toplumsal dünyanın düzeninde kaybolması otantiklikten uzaklaşmasına sebep olur.

Tekinsizliğe sebep olacak durum, kendi sınırından ayrılarak somut bir hale bürünmelidir. Tekinsizliğe sebep olacak yapı hareketlidir. Yani bilindik olanın yabancılaşması onu bilindiği halinden uzaklaştırır ve gerçeklik içerisinde belirginleşir. "Unheimlich" niteliği, zeminin veya ilkenin hareketinden kaynaklanır; yani, ilkenin kendisi, gerçekliğe, ontığe adım atarak kendi doğasını ihlal edene kadar tekinsiz değildir. O halde tekinsiz ilke, gerçekten yasaksız olarak ortaya çıkmanın ve tekrar ele alınmanın dinamik bir yapısını tanımlar" (aktaran Bernstein, 2003: 1118). Tekinsizlik kavramının yaratısı üzerine Heidegger teknoloji sebebiyle modern insanın evsizliğinden söz eder. Dünyayı anlamlandırmamız artık varlık üzerinden değil, nesneler ve temsili resim üzerinden gerçekleşmektedir. Dünya varlığını algılamadaki yitim, insanın gücünün her şeye yetebileceği ve yönlendirebileceği inancı yaratır. Bu da insanın yaşadığı yabancılaşmaya yol açarak varlık ile ilişkimizi yüzeyselle indirger. "Heidegger'e göre evsizlik insanın dünyadaki evinde olmasından daha ilkel koşuldur" (Gray, 1972: 39). İnsanın varlık ve dünya ile bağının kopmasının bir sonucu olarak kendi öznelliği içine sıkışması Heidegger için "evsizlik" kavramını açıklımlar. İnsan varlığa yakın bir konuma dönmelidir. Bu, insanın evi olan dünya ve bağı olan varlığa, ana vatanına dönüştür. Heidegger için insanın barınması yalnızca fiziksel değil, mekan içerisinde varoluşu deneyimleme imkanı sunmalıdır. Heidegger, "Building, Dwelling, Thinking" adlı makalesinde ikamet ve yaşamın farklılığına şu şekilde dikkat çeker:

"Öyle görünüyor ki, yaşamak için önce inşa etmeliyiz. Konut inşa etmenin amacıdır. Yine de her bina bir mesken değildir. Köprüler ve

hangarlar, stadyumlar ve elektrik santralleri binalardır, ancak konut yerleri değildir; tren istasyonları ve otoyollar, barajlar ve pazar salonları binalardır, ancak onlar da konut yerleri değildir. Ancak bu binalar bizim konut alanımızdadır. Bu binaların üzerinden uzanır ve kendisini konut yeri ile sınırlamaz. Kamyon şoförü otoyolda evde, ancak orada bir barınağı yok; işçi iplik fabrikasında evde, ancak orada da bir konut yeri yok; baş mühendis elektrik santralinde evde, ancak orada da yaşamıyor. Bu binalar insanları barındırıyor. Bunlarda yaşıyoruz ama yine de yaşamıyoruz, eğer yaşamak derken sadece onlara sığındığımızı kastediyorsak” (Heidegger, 1971:1).

Bu bağlamda her konut ikamet yeri değildir. Geçirilen zaman ve aktivite farketmeksizin mekanın ikamet özelliğini tanımlayan şey: bütün hissetmek, kişinin kendini gerçekleştirme ve otantik olanı yani kendi bağlamını yarattığı ortamdır. İnsan dünyaya kök salmayı sağlama ve yabancılaşma durumundan uzakta bulunması için inşa etmelidir. Burada inşa fiziksel olmanın yanında belleği ve bilinci mekana oturtma ve mekan içerisinde deneyimleme, içe dönme, düşünme, mekana etki etme anlamlarını taşır. “Çünkü inşa etmek sadece bir araç ve konuta giden bir yol değildir - inşa etmek zaten kendi içinde ikamet etmektir” (Heidegger, 1971:1). Varoluşsal anlamın farkına varmak için inşa etmenin öneminden söz edildiğinde nomadik topluluklar için farklı bir anlam ortaya çıkmaz. Göçme eylemi hareketi ve sabit kalmamayı gerektirir. Bu topluluklar mevsimsel olarak para kazanmak için hayvancılık, tarım gibi sebeplerle yer değiştirir. Ancak Heidegger göçebe toplumların evsizliğini doğal olarak bulur. Sebebi bu toplulukların doğada ve toprakla olan ilişkilerinin amacı olduğu ve kültürel yapılarını oluşturduğu gerçeğidir. Bu durumdan hareketle Heidegger’in otantik olana ulaşılmasındaki ana unsur ikamet değil, dünya kaynaklarından yararlanma ve dünyayı nesne olarak görüp tüketmeme eylemi gerektirir. İkamet yeri burada yaşama ve ayakta kalma değil, dünyayla birleşme ve köklerini anlamlandırma amacı güder. “Bu nedenle, göçebenin evsizliği ‘doğal’ iken, modern öznenin evsizliği, bir ayakta kalma rezervine dönüşmesiyle birbirine bağlıdır” (Eubanks, Gauthier, 2011: 140).

Heidegger, insan merkezli öznelcilik anlayışını eleştirir. Onun için dünya, insana adanmış ve tüketilebilir bir kaynak değil, onunla özdeşleşmesi gereken bir varlıktır. İnsanın toplumsal dünyada bilinçli bir birey değildir ve benliği ve dünya arasında bir sıkışma yaşar. Modern teknolojinin gelişimi ve insan hayatındaki yeri üzerine yakınan

Heidegger, kültüre ve yere bağlanmaktan alıkoyan etkenlerden arınmak için dilin varlıkla bağ kurmasını önerir. Bu bağ kişinin tarihsel, toplumsal, yerel ve kültürel değerlerine geri dönüşü niteler.

“Mülteciler istemeden evlerinden sürülüyor, şiddet nedeniyle köklerinden koparılıyor, iradeleri dışında yollara sürülüyor. Aksine, hiçbir deli, günümüzün pek çok çocuğu gibi, ailesini ve tanıdıklarını terk etmez çünkü artık böyle bir çevreye bağlılık hissetmezler. Sadece gençler değil; büyüklerinin çoğu da yerlere ve eşyalara olan bağı kaybeder, fiziksel ve zihinsel olarak köksüzlüğe alışmaya zorlanırlar. Hem ruhen hem de bedenen evde olmama durumu giderek daha modern bir durum gibi görünüyor ve durumumuzu Heidegger’in kelimenin anlamında tekinsiz kılıyor” (Gray, 1972: 32).

Teknoloji, toplum, siyaset ve devlet insanları yönetirken yönetimi ve politikaları kolaylaştırmak adına dini, kültürel ve maddi değerlerin çeşitliliğini azaltmaya yönelik bir tutum sergiler. Bu modern insanın sık seyahat etmesine, yer değiştirmesine neden olurken aynı zamanda teknolojik dünyanın rasyonel yönüne sorgusuz tutunmamızı sağlar. İşlevsellik ve ölçülebilirlik gibi kavramları yani var olanları nitelendiren kavram olan ontik, insanların varlığın temelinden uzaklaştıran unsurdur. “Evsizlik iradesi sadece şu anlama gelir: ontikten başka bir şey olmadığına, açılmadığına, kendimizden başka hiçbir şey olmadığına dair empatik inanç” (Bernstein, 2003: 1117). Kişinin evinde olmadığını anlaması ve tekinsizliğe kapılması, varoluşu anlamlandırmanın bir koşuludur. Nesnel dünyadan uzaklaşmak ve içe dönüşün bir getirisi olarak insan, evde olabilmek ve ev ile bağ kurabilmek için evde olmamayı deneyimlemelidir. Heidegger konfor alanından çıkış ve arayış içerisine girmenin, insanın daha derin bir anlam ve bağ kurabilmesi için gerekli olduğunu söyler. İnsanın hareketli bir varlık oluşu, Freud’un deneyimler ve bastırılan düşüncelerinin yaratımı açısından benzerlik gösterir. Buradaki hareket yaşamak, toplum içerisinde olmak, tekil olmamak ve her türlü etkenle iletişim halinde olmaktır. Deneyimler yoluyla düşünen, yol çizen insanın varoluşsal sıkıntıları anlamlandırmaya çalışması, bilinçdışının belirsiz yapısıyla örtüşür. Dasein’in varlığı anlamlandırmasındaki paradoks için Krell şunu dile getirir:

“Heidegger’in düşüncesi, erken ve geç, en azından gecikmiş ayna evresine kadar, bir paradoks veya korkunç bir ironi etrafında döner: insan dünyada var oluyor ve yeryüzünde yaşıyor ama yine de dünyada

asla evde değiliz, dünyaya asla kök salmıyoruz. Gertrude Stein'in bildiği gibi, nihayet varlığın “orada” sına (Dasein) vardığımızda, orada hiçbir şey yoktur. Orada kül var. Freud'un “bilinçdışının” izleri olarak bildiği şey” (Krell, 1992:45).

2.3 Jean Paul Sartre’ın Varoluşçuluğu Üzerinden Tekinsizlik Kavramı

Jean Paul Sartre, 20. yüzyılda Varoluşçuluk felsefesinin önde gelen isimlerindendir. Varoluşçuluk tek bir anlamla incelenmemekle birlikte Sartre için varoluş, özden önce gelmektedir. Bireye ait bir öznel özelliklerin var olmadığı ancak birey kendi seçimleri ve değerlendirmeleri doğrultusunda kim olduğunu belirlediği ifade edilir. Sartre için önemli iki kavram olan hiçlik ve olumsuzlama, bireyde kişilik oluşumu ve deneyimsel yönelimlerle ilişkilendirilirken bireyin yokluğu deneyimlemesiyle hiçlik oluşur ve birey bu doğrultuda kimliğini geliştirir. Olumsuzlama bireyin bilinci ile ilgilidir ve olmama ya da gerçekleşmeme üzerinden ortaya çıkar. Varlığın yokluğun bilinciyle tanımlanması, bireyin kendi varlığındaki yokluğu irdeleyerek bireyin varlığını ortaya koyar. Sartre için olumsuzlama şöyledir:

“Olumsuzlama gerçek anlamıyla bana yüklenebilecek bir şeydir, yalnızca, umulan sonuç ile elde edilen sonuç arasında bir kıyaslama yapmama imkân veren yargılayıcı bir edim [acte judiciaire] düzeyinde belirecektir. Böylece, olumsuzlama sadece yargının bir niteliği olacaktır ve sorgulayalım beklentisi de yamt-yargının bir beklentisi olacaktır. Hiçliğe gelince, o, kökenini olumsuz yargılardan devşirecek, bütün bu yargıların aşkın birliğini kuran bir kavram olacak, “X var değildir” türünden bir önerme işlevi taşıyacaktır” (Sartre, 2011: 53).

Sartre için temel kavramlardan biri olan kendinde-varlık, içsel ve dışsal olarak müdahale edilmemiş, kendiliğinden var olan ve amaç yüklenmemiş bir varlık anlamı taşır. Bilincin dışında var olur ve herhangi bir bilinç taşımadığı için canlı varlık dışındaki nesneler olarak tanımlanır. Bu bilince sahip olmama sayesinde kendini tamamlamıştır ve dışarıdan bir algıyla varlıklarının doğası değişiklik göstermez. Bireyin yüklediği anlamdan bağımsızdır. Olumsuzlama kendinde-varlığın bünyesinde bulunmaz. “Her soruda, sorguladığımız bir varlık karşısında bulunuruz. Dolayısıyla her soru, sorgulayan bir varlık ile sorgulanan bir varlığı varsayar. Soru, insanın kendinde- varlıkla olan ilksel münasebeti değildir, tersine, bu münasebetin sınırları içinde durur ve onu varsayar” (Sartre, 2011: 51). İnsan bilincinin varoluştan itibaren doğa ile iletişimi ve etkileşimi

düşünüldüğünde ilk aşkınlaşma örnekleri doğa üzerine verilmiştir. İnsanın temel ihtiyaçları onun ne olduğu, ne yapabildiği ve ne şekilde hayatta kalabileceği ile ilgili olduğundan doğa gözlemleri üzerinde şekillenmiştir. Sartre’a göre doğal afetler ya da doğa olayları insan için yücedir ancak bu yüceliği ve sıfatları oluşturan bilinçtir. Gözlemleyen insan öncesi ve sonrası durumları tahlil eder, bu durumda oluşan tahribat ya da doğa varlığının geçirdiği değişime tanık olur. Bu tanık olma hali ile anlamlandırmadan söz edilebilir ve varlığın geçirdiği değişim gerçek hale gelir. Varoluşun nasıl anlamlandırıldığı ve insan bilincinin kendi varoluşu ve dünya ile ilişkisini sorgulaması üzerine Sartre’ın sözleri şu şekildedir:

“Kasırğa sonrasında, öncesine kıyasla eksik yoktur. Başka şey vardır. Ve bu ifade bile uygun düşmemektedir, çünkü başkalığı ortaya koymak için, geçmişi herhangi bir şekilde akımda tutabilecek ve onu “artık-değil” formu içinde şimdi ile kıyaslayabilecek bir tanık gerekir. Bu tanığın mevcut olmaması durumunda, kasırğanın sonrasında da öncesinde de varlık vardır: hepsi bundan ibarettir. Ve eğer hortum, bazı canlıların ölümüne sebep olduysa, bu ölümlere tanık olan birilerinin mevcut olması ile bu olay bir tahribat olarak yaşanır. Tahribatın olması için, önce insandan varlığa giden bir münasebet, yani bir aşkımlık gerekir; ve bu münasebetin sınırları içinde, insanırt, bir varlığı tahrip-edilebilir olarak kavraması gerekir. Bu, bir varlığın varlık içinde sınırlayıcı keşideme yapmasını varsayar ki, bu da, hakikat konusunda gördüğümüz gibi, daha şimdiden hiçlemedir [néantisation]. Düşünülen varlık bu’dur ve bunun dışında hiçbir şey değildir” (Sartre, 2011: 55).

Sartre’a göre her anlamı yaratan bilinç gözlemleyerek kendi ve dünya ile arasındaki ilişkide varlığının zarar görebileceği düşüncesiyle kırılandır. Yok olma düşüncesini kendi doğurur ve varlığı bir sınırlama içine sokar. Burada Heidegger’in dünyanın insanın evi olması fikri Sartre’da anlam yükleyen insanın varlığa yüklediği anlam ve değerle kırılğanlaştırdığı nesne ve bilincin yaratımları üzerindeki sözleriyle anlaşılabilir:

“Böylece kentleri tahrip edilebilir kılan insandır, çünkü aslında insan onları kırılğan ve değerli şeyler olarak ortaya koyar ve onlar için bir dizi koruma önlemi alır. Ve bu önlemler bütünü yüzündendir ki bir deprem ya da bir volkan patlaması bu kentleri ya da bu insan yapılarını tahrip edebilir. Ve savaşın ilk anlamı da, hedefi de insanın yarattığı en küçük yapıda içerilir. Şu halde kabul etmek gerekir ki tahribat özü itibarıyla insani bir şeydir ve depremler aracılığıyla ya da doğrudan doğruya

kentlerini tahrip eden, hortumlar aracılığıyla ya da doğrudan doğruya gemilerini tahrip eden insandır. Ama şunu da itiraf etmek gerekir ki tahribat, hiçliğin hiçlik olarak bir yargı-öncesi kavramşım ve hiçlik karşısındaki bir davranışı varsayar” (Sartre, 2011: 56).

Tahribat, yok etme eylemi taşır ve Sartre’ın hiçlik ve varlık arasındaki ilişkisini vurgular. Verilen savaş örneğinde bilincin karşı bir bilinci hiçleme isteği doğrultusundaki hareketi yine bir bilinç üretimi olan ve diğer bilinç için de değerli olan yaratımları içerir. Doğal afetlerin fiziksellik dışındaki tahribatı ise insan aracılığıyla anlam kazanmış kendinde-varlıklar üzerinde tahribat anlamı kazanır. Doğa içinde doğa dönüşür ancak insan için doğa içerisinde korunması ve önlem alınması gereken bir varlık varsa (form) tahrip bilinci burada açığa çıkar. Bilincin odağı dışında kalan kısmı Sartre “fon” olarak nitelemiştir. “Ama şunu gözlemlemek gerekir ki algıda bir form her zaman bir fon üzerinde oluşturulur. Hiçbir nesne, hiçbir nesneler grubu fon ya da form halinde düzenlenmek üzere özel olarak seçilmiş değildir: her şey, benim dikkatimin doğrultusuna bağlıdır” (Sartre, 2011: 57). Varlığın varlığını kabul etmenin ardından insan kabul ettiği varlığı olumsuzlayarak değerini indirger ve reddeder. “Çünkü olumsuzlama varoluşun reddedilmesidir. Olumsuzlama yoluyla bir varlık (ya da bir varlık tarzı) ortaya konmuş, sonra da hiçliğe fırlatılmış olmaktadır” (Sartre, 2011: 59). Varlığı hiçlemek varlığın bünyesinde bulunan bir durumdur ve varlığı anlamlandırma aşamasında zorunlu rol oynar. Varlık üzerine düşünmenin getirisi olarak olumsuzlama Sartre için mümkün değildir; varlığın kabulü gerçekleştikten sonra olumsuzlanması var olana ret olarak anlaşılır. Sartre için değişim gösteren ve dönüşen hiçbir varlık gerçek anlamda var olamaz çünkü gelişim aşamasında bir önceki halini aşar ve bir öncekini hiçleyerek varlığını sürdürür. “Bu da, somut olarak, “gökyüzünde ve yeryüzünde, varlık ve hiçliği kendinde içermeyen hiçbir şey yoktur” anlamına gelir” (Sartre, 2011: 61). Varlık nesnesel bir yapı barındırmayabilir, formdan bağımsızlık olaylar ve algılanabilirlik açısından ele alınır. Algılananı mümkün kılan ve onun temeli varlıktır. Olumsuzlanan varlık bilinç tarafından mevcut halinin inkarını barındırır ancak olumsuzlananın özü bu inkar sebebiyle değişime uğramaz. Varlığın var olabilmesi için bir “varlığa” ihtiyaç vardır. “Bu demektir ki varlık hiçlikten öncedir ve hiçliği kurar” (Sartre, 2011: 64). Varlık-olmayan Sartre için varlık değildir çünkü bir şeyin varlığından söz edebilmek için fiziksel koşulları sağlaması

beklenir. Hiçlik kendi içinde var olmama durumunu aktarsa da, bilinç düzeyinde düşünsel olarak varlık üzerine anamlanır.

Varoluşun anlamı olan bilişsel ve duygusal fenomenlerin göz ardı edilmesi üzerine şekillenen düşünceler arasında Sartre'ın "olumsuz birimler" olarak tarif ettiği kavramlar yer alır. Bunlar: mevcut olmama, başkalaşım, başkalık, tiksime, pişmanlık, dalgınlık vb. gibi duyguları barındırır. Varlığın mevcut olmayanlar üzerinden de tanımlanıyor oluşu olumsuz-birimlerin varoluşu anlamlandırmasına katkı sağlar. Soyut ve duygusal kavramlar insanların varlıkları ve çevreleriyle iletişimlerinde önemli rol oynar. Fiziksel olarak var olmayan bu kavramlar "hiçlik" ile bağlantılıdır. Kendinde varlıkları da fiziksellikleri ile algılama ve tanımlamamızı değiştiren ona anlam yükleyen insanların varlığıdır. Artık var olmayan kişinin eşyaları bu fiziksellik dışında ona artık dokunacak, kişiliği ve kişileştirmesiyle tesir edecek insanın bulunmamasıyla eski anlamından sıyrılır. Artık o nesnelerin taşıdığı anlam yok olur. Sartre'ın, yok olan bir kişinin eşyaları üzerinden dile getirdikleri şunlardır:

"Dünyayı terk etmiş birinin odası, bir zamanlar kanştırdığı kitaplar, dokunduğu nesneler, aslında kendi kendilerinde kitaplar'dan, nesneler'den, yani içi dolu güncelliklerden başka bir şey değildirler: geride bıraktığı izler bile, ancak dünyayı terk etmiş kişinin esasen namevcut olarak ortaya konduğu bir durumun içinde, ondan kalan izler olarak deşifre edilebilirler; kıvrılmış, yaprakları yıpranmış olan kitap, kendi kendisinde, Pierre'in karıştırmış olduğu, artık kanştırmadığı kitap değildir: eğer onu algımın mevcut ve aşkın motivasyonu ya da hattâ, duyulur izlenimlerimin sentetik ve düzenlenmiş akışı olarak düşünürsek, bu kitap, açık ve yıpranmış sayfalanyla bir cilttir, ancak ve ancak kendine ya da mevcut nesnelere, onu aydınlatan ışığa, üstünde durduğu masaya gönderme yapabilir" (Sartre, 2011: 76).

Yokluğun kabulü ve zihinde önceden var olanı yeni durumda düşünmek, geçmiş ve şimdi arasında bir kopuşa neden olur. Varlığı düşleyen insan ve varlığın mevcut değişimi yeni bir kimlik kazanır. Sartre, geçmiş ve şimdi arasındaki kopuşu "psşik hiçleme" olarak adlandırır. Geçmişin etkilerini geçersizleştirme özgürlükle de ilgilidir. Yaşamsal kararlar ve düşüncelerin ânâ göre şekillenebilmesi için bilinç, insanı sağlıklı kararlara yönlendirir. İnsan bilincinin karar alırken yaşadığı deneyimler sırasındaki duygulardan biri de "iç daralmasıdır." Kierkegaard bu konuda korku ve iç daralmasını

birbirinden ayırır ve Heidegger'in kaygı kavramını açıklamasına benzer nitelikte bir söylemde bulunur. Bu sebeple iç daralmasını tekinsizlikle, kişinin varoluşunu açığa çıkarmadaki dürtüsel duygularla kesiştirmek mümkündür. Kierkegaard için iç daralması şu şekildedir:

“Önce Kierkegaard’a hak vermek gerekiyor: içdaralması korkudan şununla ayrılır ki, korku dünyanın varlıklarından duyulan korkudur ve içdaralması da ben karşısında duyulan içdaralmasıdır. Başdönmesi uçuruma düşmekten değil de kendimi oraya fırlatmaktan ürktüğüm ölçüde içdaralmasıdır. Yaşamımı ve varlığımı değişime uğratma tehlikesi taşıdığı sürece korkuya neden olan bir durum, bu konuma özgü tepkilerime güvenemediğim ölçüde içdaralmasma neden olur. Saldırı öncesindeki topçu hazırlık ateşi, bombardımana maruz kalan askerde korkuya neden olabilir ama içdaralması, onda, bombardımanın karşısına çıkaracağı davranışları öngörrheye çalıştığı zaman, “dayanmayı” başarıp başaramayacağını kendine sorduğunda başlayacaktır. Aynı biçimde, savaşın başında silah altına alman-kişi birliğine intikal ettiği zaman bazı durumlarda ölümden korkabilir; ama, çoğu zaman “korkmaktan korkar”, yani kendi kendisi karşısında içdaralması duyar. Tehlikeli ya da tehdit edici durumlar çoğu zaman çokyüzlüdür: durumu insan üzerinde etkileyen olarak ya da insanı durum üzerinde etkileyen olarak düşünmemize göre, bunlar bir korku ya da bir içdaralması duygusu içinde kavranırlar” (Sartre, 2011: 80).

Korku ve iç daralması birbirini tetikleyebilir ve fiziksel korku uyandıran anlık bir duygunun içselleşerek düşünce aşamasında iç daralmasına dönüşebilir. İç daralması kişinin içsel kapasitesi ve varoluşunu sorguladığı durumlarda yaşayabilir. Burada kişi kendini olumsuzlamaya uğrattığı için kendi kapasitesini ve yeterliliğini göz ardı ederek var olanı görmezden gelebilir ya da varlığı reddederek içsel kaygı yaşayabilir. İnsanın bu düşünce şekli bariz korku unsuru barındırmasa da kişiye iç daralması yaşatır. İç daralması duygusu bir yandan mümkünatı sorgulanabilir olmasıyla bir olasılık durumu barındırır da yarattığı belirsizlik hali nedeniyle bilinçte olasılık ihtimali anlamını kaybeder. Olasılığın doğasını bilmek iç daralması yaşamayı engelleyecek nitelikte değildir.

“Dolayısıyla eğer iç daralması ve baş dönmesinden kurtulmak isteseydim, daha önceki davranışımın belirleyicisi olarak gördüğüm durumu reddetmeme yol açan gerekçeleri (korunma içgüdü, daha önceki korku, vb.), verili bir kütlenin belli bir noktadaki mevcudiyetinin başka kütlelerin izledikleri yollar belirlediği tarzda düşünebilmem

yeterli olurdu: kendimde kesin bir biçimde psikolojik bir determinizm kavramam gerekirdi” (Sartre, 2011: 82).

Bir paralellik kurulduğunda insanda özgürlüğün getirdiği sorumluluk almaktan kaynaklanan iç daralması ve varoluşun getirisi karşısında duyulan, alışılmış fakat olası durumların gerçekleşme ihtimali üzerinden yaşanan kaygı durumu, Sartre için tekinsizliktir. “Genelde iç daralmasını kararsızlığa dönüştürerek ona son veren şey, işte bu karşıt-iç daralmasıdır. Kararsızlık, bu kez kararı davet eder: uçurumun kenarından birdenbire uzaklaşıyoruz ve yola devam ederiz” (Sartre, 2011: 83). Karşıt-iç daralması, karar alma sürecinde sona erer. İç daralmasını yaşatan, olacak olan ve olabilme ihtimali olan düşünceler karşısında hissedilendir. Belirsizliğe karşı alınan bir karar anında kişi bununla yüzleşir ve yeni bir algıyla devam eder. Uçurum kenarı örneği: bir kişinin uçurum kenarındayken korku duymasını ancak bu korkunun onun atlama ihtimaline karşı olduğu görüşüdür. Bellekte mümkün olan ve olmayanlar olarak sınıflandırılan düşüncelerde mümkün olanlar kişide dehşet hissi yaratır. Sartre’da uçurumu kendinde-varlık olarak nitelendirdiğimizde bu varlığın doğasını ve yapısını biliriz. Bu yapıda varoluşu tehdit edecek olan unsur yerden yüksekliktir. Kişi bu varlığın doğasını bilse de ondan korku duyar çünkü tehlikeyi bilmesine rağmen onu uçurumun kenarına götüren ve düşündüren şey yine kendi bilincidir. Bilindik olanı belirsizleştiren ve tehdit olarak algılamaya başlayan bilinç, onu kendi içinde yabancılaştırır. Sartre için bir iç daralması daha mevcuttur. O da uzak gelecekte veya yakın dakikalarda gerçekleşebilecek bir şey değil, geçmişte verilmiş kararlar sonrasında bunları yeniden sorgulanmaya başladığı “geçmiş karşısındaki iç daralmasıdır.” Geçmişte yapılmış ve şimdiye etki eden bir eylem, yanlış alınmış bir karar gibi şimdide pişmanlık yaratan durumlar ve bunların artık değiştirilemeyeceği gerçeğini kabulleniş, kişide kaygıya ve iç daralmasına neden olur. Varoluşu anlamlandıran, kişinin deneyimler karşısında oluşturduğu kimliği olduğundan, geçmişin bu kimlik oluşumunda ne gibi bir rol oynadığı, nasıl bir etkiye sebep olduğu düşüncesi kişide daha fazla kendini sorgulamasına yol açar. Geçmişte verilmiş olan kararın şimdiki durum üzerinde etkili olmaması, kişinin kendi benliği üzerindeki kontrolsüzlüğün farkındalığını açığa çıkarır.

“Önceden alınmış olan “bir daha kumar oynamama” kararı hep oradadır ve çoğu durumda, kumar masasıyla karşılaşan kumarcı bu karara

dönüp ondan yardım istemektedir: çünkü kumar oynamak istememekte ya da daha doğrusu, kararını bir gün önce almış olduğundan kendini hâlâ bir daha kumar oynamak istemezmiş gibi düşünmekte, bu kararda yatan bir etkililiğe inanmaktadır. Ama o zaman da iç daralması halinde kavradığı şey, geçmişteki kararın tastamam etkisiz olduğudur işte” (Sartre, 2011: 84).

Burada korku, yaşanmış ve bitmiş olmasına karşın varlığını kişinin duygu ve düşüncelerinde gösterir. Bundan kurtulmak ve korkuyla yüzleşmek için kişi geçmişte vermiş olduğu kararı tekrar ele almalıdır. İnsan kendi düşünce ve eylemlerinden sorumlu, özgür bir varlık olarak geçmişindeki eylemlerin şimdiki yaşantısına etki edip etmemesinden kendi sorumludur. Kendi karakterini ve eylemlerini yaratan kişi, varoluşunu da kendi yaratır ve sürekli bir haldedir. Geçmişte verilen kararların şimdiye etki etmemesi, kişinin varoluşunu yeniden yapılandırması gerektiği anlamına geleceğinden, özgürlüğün ve varoluşun düşünülmesinden kaynaklı kaygı yeniden gündeme gelir. Kişide özgürlük, sorumlulukla birlikte gelir. Özgür şekilde yapılan seçimlerin sorumluluğunu farkedenden kişi iç daralması yaşar. “Ve kendi karşısında özgürlüğün açık tezahürü olarak iç daralması da, insanın kendi özünden her zaman bir hiçlikle ayrılmış olduğu anlamına gelir” (Sartre, 2011: 86).

Yaşadıklarımız ve tecrübelerimiz için kullanılan Almanca sözcük olan “erlebnis (yaşantı)” Sartre’da geçmişe dönük deneyimler karşısında şimdiki benliğimize olan etkisi üzerinden açıklanır. Walter Benjamin “pasajlar” isimli kitabında modern toplumun bilincini açıklarken “erlebnis” kavramının yanı sıra “erfahrung” kavramı da karşımıza çıkar. “Yaşantı (Erlebnis), bu olayı doğrudan bilinç ürünü belleğin dağarcığına kattığı takdirde, aynı şiirsel deneyim (Erfahrung) için sterilize etmiş olacaktır” (Benjamin, 2014: 209). Erlebnis, anlık yaşanan ve iz bırakmayan deneyimleri içerirken erfahrung; duygusal ve düşünsel olarak iz bırakmış, gelecek deneyimlerde duygusal anlam çıkarımına yol açan bir kavramdır. Bir şiiri okumak erlebnis’e örnek oluştururken, şiirdeki anlamı, duyguyu ve hisleri kavramak erfahrung’a örnektir. Bu sebeple varoluşun oluşturulmasında erlebnis önemli olsa da geçmişteki iç daralması ve kaygı gibi hisler doğrudan erfahrung ile ilişkilidir. “Çünkü biz bir “Erlebnis”i hiçbir zaman bizim doğamızın canlı bir sonucu gibi kavrayamayız. Bilincimizin akışı bu doğayı giderek oluşturur ama doğamız her zaman arkamızda durur ve geçmişe dönük anlayışımızın sürekli nesnesi olarak bize musallat

olur” (Sartre, 2011: 87). Bununla ilişkili olarak aksiyon halindeki kişinin bilinci anlık olarak işlem yaptığından derin düşünceleri içermez. Bilincin dünyayı keşfetmesi ve kalıcı anlamlarla kendini kurması yine kendini, anlık düşünme mekanizmasını aşarak gerçekleşir.

Değerler düşünülen ve eyleme aktarılanlar doğrultusunda gerçekleşir. Değer kavramı bir gerçeklik değil, yaratım gerektiren bir faktördür. Kişinin seçimleri bu bağlamda kendi değerini yaratır ve şekillendirir. Değer verilen her fenomen, her seçim o varlık üzerinde bir değer yaratırken aynı anda kişinin varoluşu ve benliği üzerindeki düşünceleri ve bu düşüncelere göre olan çıkarımlarıyla kendi üzerinde de değer yaratır.

“Şu halde iç daralması, özgürlüğün, kendi kendisi tarafından düşünömsel kavranışdır, bu bağlamda özgürlük dolayımıdır, çünkü her ne kadar kendi kendisinin doğrudan bilinciyse de dünyanın çağrılarının olumsuzlanmasından doğar, özünün ontoloji-öncesi kavranışına ve kendisi için mümkün olanların yargı-öncesi anlamına sahip bilinç olarak kendi kendimi yakalamak üzere, kendimi bağlamış olduğum dünyadan bağlarımı koparır koparmaz özgürlük ortaya çıkar; değerleri dünyadan hareketle kavrayan, değerlerin şeyci ve güven verici tözleştirilmesiyle yetinen ciddiye ruhunun karşısına dikilir” (Sartre, 2011:92).

Kendinde-varlık olarak kavranan şeylerin doğasını bilmek, bu dayatılan anlamı ve değeri içerir. Ancak insan bu bilgiyi varoluşuna ve özgürlüğüne uygun şekilde olumsuzlayarak kavrar. Bu olumsuzlama sayesinde varoluşunu gerçekleştirir ve dayatılana sıkı sıkıya bağlılık duymayışı kendi değerlerini yaratmasına olanak tanır. İç daralması, kişiyi bireysel kararları doğrultusunda özgürleştirirken aynı zamanda dünyanın anlamını yaratmış olmanın getirdiği yükü kaygılanır. İç daralmasından kaçma halini Sartre kötü niyet (*mauvaise foi*) olarak tanımlar. Freud’un tekinsizlik kavramında olduğu gibi bastırma ve kaçınma yönelimi gösteren kişi, güven hissini yeniden kazanmaya çalışır. “Ne var ki, iç daralması karşısında kaçış, yalnızca dikkatini gelecekte başka yere çevirme değildir: bu kaçış geçmişin tehdidini de ortadan kaldırmaya çalışır. Burada kaçmaya çalıştığım şey, benim özümü taşıyan ve onun ötesine geçen aşkınlığının ta kendisidir” (Sartre, 2011: 95). Sartre kişinin kendi özgürlüğü hariç ona kaygı verecek başka bir özgürlükten söz eder. Bu da başka bir kişinin özgürlüğüdür. Başkasının özgürlüğü kendi deneyim ve tercihleri bağlamında gelişim göstereceği için

kişinin kendi özgürlüğüne tehdit oluşturması muhtemeldir. Başkasının seçimlerinin sınırı altına girme ihtimali kişide kaygı uyandırır. Bu kaygı durumundan kurtulmaya çalışma şeklini, başkasının özgürlüğünü kendi özgürlüğünün bir parçası olarak görme işlevi üzerinden tanımlar. Toplumsal olarak bir arada yaşayabilme potansiyeli açısından baktığımızda, insanların birbirlerini ortak değer yargıları üzerinden değerlendirdiğini görebiliriz. Bu kişinin karşısındaki özgürlüğü, kendi özgürlük kıstasları ile kabul ettiğini gösterir. Kişi kendi özgürlüğünü tanrısal bir nitelik ile gerçekleştirir. Toplumda kişilerin hareket ve eylemlerinin var olan karakter ve kişiliklerinden geldiği düşünülür. “Tıpkı başkalarının kendi edimlerinin kökeninde, önceden kurulmuş bir kişi vasfıyla bulunuyor olması gibi, kendi benim edimlerimin kökeni haline gelir” (Sartre, 2011: 95). Burada kişi kendi karar ve hareketlerinin kökü olarak bulunur. Kendi özünü kendi yaratır. Kişi iç duygusuyla varoluşunu kavrarken, içsel açıdan bakarak duygu ve düşüncelerini farkettiği bilinç haline geçer.

“Böylece, kendimizi başkası ya da bir şey gibi dışarıdan kavramaya çalışarak iç daralmasından kaçırız, iç duyunun [sens intime] açılanışı ya da özgürlüğümüzün ilk görüşü diye adlandırılacak şeyin hiçbir kökensel yanı yoktur: iç daralmasını kendimizden gizlemek için özellikle önceden yapılandırdığımız bir süreçtir bu; oysa özgürlüğümüzün asıl “dolaysız verisi” iç daralmasıdır” (Sartre, 2011: 96).

İç daralması varlığın ve bilincin ayrılmaz bir parçası olarak belirirken, kişi kendini fark etme, anlamlandırma aşamasında yaşadığı kaygı ile bu dünyadaki yeri üzerinden tekinsizlik duygusu yaşar. Bu anlamda özgürlüğün getirdiği bedel üzerinden kişi, Heidegger’de olduğu gibi tekinsizlik hissi yaşar. Kendini aldatan kişi, bu özgürlüğün getirdiği duygu durumunda kurtulmak için bu hissi yok sayma eğilimi gösterir. Bu kaygı halini hiçleme gücü, kişinin kendi varoluşunu hiçlemesine sebebiyet verir. Bu duygu halinde olmamak ve o duygu halindeki kişi olmamak (o-olmamak) mümkün değildir, benliği var eden deneyim ve edimlerden oluştuğu için kişi bu duyguyu her zaman yanında taşır.

“Dolayısıyla iç daralması tam anlamıyla ne maskelenebilir ne de ondan kaçılabilir. Yine de iç daralmasından kaçmak ya da iç daralması olmak tamamen aynı şey olmayacaktır: eğer iç daralmamdan kaçmak üzere iç daralmam isem, bu demektir ki olduğum şey karşısında kendimi

odaktan çıkartabilirim, “o-olmamak” formu altında iç daralması olabilirim, bizatihi iç daralmasının bağında bir hiçleme gücünü elimde tutabilirim. Bu hiçleme gücü iç daralmasını iç daralmasından kaçtığım ölçüde hiçler ve iç daralmasından kaçmak üzere iç daralması olan olarak kendi kendini de hiçleştirir. İşte bu, kendini aldatma [mauvaise foi] adı verilen şeydir” (Sartre, 2011: 97).

Kendini aldatmada kişi, bilinçli veya bilinçsiz şekilde var olan durumdan kaçmak için kendine yalan söyler. Kişinin varoluşunu reddetmesi kişiyi daha da belirsizliğe ve kaygıya sürükler. Sartre, “Varlık ve Hiçlik” adlı kitabında sevgilisinin onu sevip sevmediği konusunda şüphe duyan bir kişinin şüpheyi bastırmak için sevgilisinin sevgi sözcüklerine inandığını, bu şekilde kendini aldattığını ve gerçeklerden kaçtığı örneğini ele alır. Kendini hiçleme, bilinç ve bilinçdışı düzeyinde gerçekleşir. Freud bilinçaltındaki dürtülerin (itki) bastırılması ile bilinç düzeyinden uzaklaştırıldığı ancak musallat bir şekilde bireye etki ettiğini dile getirir. Sartre bu durumu şu şekilde açıklar:

“Freud psişik olanın bilinçli birliğini dışladığından, tıpkı kendisine büyü yapılmış kişi ile onun görünüşüne göre biçimlendirilmiş balmumu bir heykelciği, ilkel katılımın birleştirdiği gibi, her yerde fenomenleri uzaktan ve engellerin ötesinden birbirine bağlayan bir sihirli birlik varsaymaya mecbur kalmıştır. Karakterin karılımı bilinçaltındaki “Trieb”e* etkir, onu “bastırır” ya da “lanetler”, boylu boyunca onun içinde yüzer, ona rengini verir ve sihirli bir biçimde onun sembolleştirilmesine yol açar” (Sartre, 2011: 108).

Freud bilinçdışının işleyişinden bahsederken “ilkel katılım” kavramını kullanır. Bu bilinçaltının birbiriyle alakasız sembollerin bilinçte mistik olarak bir araya bağlanmasını içerir. Sartre’ın verdiği örnekte olduğu gibi bir kişiyi temsil eden bir heykelciğe yapılan işlemlerin, kişinin kendisine tesir edeceği düşüncesi yer alır. Örneğin kızılderililerde bu örnek “kachina bebekleri” ile yapılır. Burada bebekler tanrı gibi güçlü ruhları temsil eder ve ritüel sırasında bu ruhların fizikselliğini simgeler. Kişinin kendini aldatma noktasında bilinçdışındaki dürtülerini farkındalıklı zihinden uzak tutmaya çalışması ilkel katılımıla bağlantılıdır.

Sartre kaçınmaya çalışılan duyguların varlığını farketsek bile bu farkındalığı bilinçli bir halde kavradığımız için o duyguyu gerçekten yaşayamadığımızı söyler. Bu da bilince musallat olan bir olgu olarak belirir. İnsan doğru kararı verme kaygısıyla ızdırap

çeker. Bu ızdırabı çekmesi gerektiğini düşünür ve bunu yaşamak isteme arzusuyla ızdırap çektiğini hissetmek ister. Sartre, sanatsal eserlerde görülen ızdırap tasvirinin, kişideki çekilmek istenen içsel ızdırabın dışsal kaynaklardan alınması olduğunu dile getirir. Kişinin kendi varlığı ve kendi hariç insanlığın varlığı adına doğru karar alma gerekliliği sırasında yaşadığı kaygı ve bulantı hissi, varoluşun anlamsızlığı üzerinden kişiye ızdırap çektirir. “Bulantı, nedensizliğinin, temelsizliğinin farkına varan insanın; nesnelerin bize hâkim oluşuna, varlığın fazladanlığına, evrenin saçmalığına karşı duyduğu tiksintidir. İnsan özgür seçimler yapabilmek için, varlığın zorunsuzluğu karşısında duyduğu tiksintiyi ve bunun ardından gelen bunaltıyı aşmalıdır” (Güvenç, 2013: 81). İnsan varoluşunun amaçsızlığı, dünyanın gereksiz görülmesine sebep olurken, nesneler dünyasındaki eşyaların fazladanlığı ve kaygıyı daha da tetikleyişi kişiyi daha da yabancılaştırır.

3. BÖLÜM

EKLEKTİK MALZEME KULLANIMI ÜZERİNDEN MEKAN VE TEKİNSİZ İMGE YARATIMI

3. BÖLÜM

EKLEKTİK MALZEME KULLANIMI ÜZERİNDEN MEKAN VE TEKİNSİZ İMGE YARATIMI

1945 sonrası dönemde malzeme kullanımı Modernizm’de olduğu gibi çok çeşitlidir. Ancak Postmodernizm’e kıyasla Modernizm, yenilik odaklıdır ve yeni teknikler üzerinden anlamlar barındırır. Haliyle, bu ‘yeni olma’ durumu daha elit bir algı yaratmıştır. Buna karşıt bir tavır olarak Pop Sanat, seri üretim üzerine şekillenen bir çalışma anlayışı güderek, tüketim nesneleri ile dönemin dergi ve reklamlarından aldıkları ilhamla eserler üretmişlerdir. Seri üretimde serigrafi gibi hızlı baskılar, tekrar eden formlar, ready-made nesneler sıklıkla kullanılmıştır. Bu dönemde tanınan olanın, tüketilenin ve medyanın rolü de sorgulanmaktadır. Bu dönemde ‘herkes için sanat’ düşüncesi önemli bir hale gelmiştir. “Modernizm’de (Dada hariç) sanat eserleri seçkin bir konumdadır. Postmodern görüş, sanat eserinin seçkin bir konumda olmasına tepki verir ve kitsch olarak nitelenecek çalışmaları, her tür nesneyi, hatta bozulup çürüyecek malzemeleri bile sanatın içine katar. Bütün nesnelere sanat eseri olma ayrıcalığını getirir” (Huntürk, 2016: 283). II. Dünya Savaşı sonrası ayrımcı ideolojinin kitlesel zulmü, insanların kimlikler ve benlik üzerine daha fazla düşünmelerine yol açmıştır. Kimlik kavramının anlamı yeniden düşünülürken, özelliğin inşası ve ortak deneyimler, sanat alanında sıklıkla yerini almıştır. “Postmodern görüşe göre insan, sürekli bir oluşum içindedir. Her an çevresini yorumlayarak ondan etkilenir ve bu etki sonucunda değişir” (Huntürk, 284). Savaş sonrası değişen politikalar, toplumsal ilişkiler ve ekonominin değişimi ile büyük anlatılara olan güven azalmıştır. Zorunlu göçler, savaşın yıkımı sebebiyle toplumlar homojenlikten uzaklaşmış, böylece despotik anlatılar herkes için geçerli olamayacak hale gelmiştir. Her birey bir toplumun izini taşır. Bu yüzden bütüncül anlatılar anlamsal parçalanmalara uğrayarak bütünlüğünü yitirir. Lyotard, Huntürk’ün aktarımıyla postmodernizm ile değişen anlatı dilini şu şekilde anlatır:

“Jean- François Lyotard, totaliter niteliğe sahip olduğunu düşündüğü evrensel kuramlara Büyük Öyküler (Meta Anlatı) der. Endüstri sonrası toplumlarda Büyük Öyküler’e duyulan güven, yerini, derin bir kuşkuyla bırakmıştır ve Lyotard, bunların yerine öznelerin kendi çevrelerini

tanımalarına yardımcı olacak küçük öyküleri yararlı bulur” (Huntürk, 2016: 284).

Sanat ve teknolojinin eş zamanlı ilerleyişi ile yeni biçim üzerinden şekillenen modernist düşüncede, I. Dünya Savaşı’nın etkisini iyileştirme ve dönüştürme üzerinden ilerleyen inanış, yüzyılın ortalarında değişime uğrayarak parçalanmıştır. Birbirlerini ortadan kaldırma gibi bir olgu barındırmayan bu ilişkide, farklı aşamalarda döneminin benzer fikirler savunduğuna şahit oluruz.

“Walter Benjamin’in Pasajlar’ı ise şu görüşü savunur: Kapitalizm çağını biçimci Modernizm ve tarihsel açıdan eklektik Postmodernizm diye ikiye ayırmak bir anlam ifade etmez, çünkü bu eğilimler zaten sanai kültürün başından beri var olmuştur. Modernizm ve Postmodernizm, kronolojik çağlar değil, sanat ile teknoloji arasında yüzyıla yayılan mücadeledeki siyasal konumlardır” (Huntürk, 2016: 284).

Sanayileşme ile birlikte iş gücünün kentlere çekilmesi nüfus artışına sebep olarak, büyük yapıların, iş merkezlerinin, fabrikaların artışı da hızlandırmıştır. Kent kültürünün büyümesi medyayı etkilemiş, kültürel üretimin kitlelere ulaşmasına olanak sağlamıştır. “Eğer modernizmin olgularıyla bakarak söylemek gerekirse, kent, kültürel üretimi *örgütleyen* bir mekandır” (Kahraman, 2016: 327). Postmodernizmde kent; sabit, alışılmış geleneğin dışında çeşitlenerek üretilmiştir. Toplum içerisinde insanları mekanlarla bağlayan, kenttir. İhtiyaç, etkileşim, deneyim ve uyum için kent, insanların bir görüngüsüdür. Kent mekanları insan için vardır, insan ile şekillenir ve kolektif olarak oluşumda ve ihtiyaçlarda önemli rol oynar. “Çünkü, örneğin Elizabeth Grozs, yaptığı çözümlemede kentsel mekanla gövde arasındaki ilişkiyi irdeleyen iki temel yaklaşım ortaya koyar. Bunların ilkinde, gövde-kentsel mekan ilişkisinin ‘de facto’ bir gerçekliğe, bir iç içe geçişe sahip olduğunu söylemekte, kenti gövdenin bir uzantısı, yansıması ya da ürünü olarak ele alıp tanımlamaktadır” (Kahraman, 2016: 333).

Modernizme kıyasla eskinin reddi söz konusu değildir, aksine eski ile yoğurulan bir üretim süreci söz konusudur. Geleneği aşan üretim burada da devamlılığını sürdürürken, katmanlar, eklemlenen parçalar ile mekanın istilasını mevcuttur. Minimalizm, arte povera, kavramsal sanat gibi akımlar mekanı ve boşluğu yeniden tasarlar. Ayrıca boşluğun eserle olan bağı ve etkileşimi sayesinde boşluk- mekan- nesne arasındaki ayrım

muğlaklaşır. Minimalistlerin de çoğunlukla kullandığı endüstriyel nesneler, II. Dünya Savaşı sonrası sıklık kazanmıştır. Bu nesneler arasında dönemi temsilen ve zaman zaman eleştiri niyetiyle cam, çelik, beton, taş, kauçuk, plastik, elektronik nesneler ve tekstil yer almaktadır.

3.1 Malzeme Estetiği ve Değişen Yüzey Algısı

I. Dünya savaşı sonrası sanatta gelişen ve değişen algının yüzeyi etkileyişi, daha eskiye, Kübizme dayanır. Kübizm akımından sonra en etkili değişikliğe sebep olan akım Dada olmuştur. Marcel Duchamp'ın seri üretim nesnesi "çeşme" çalışmasının uyandırdığı yankı ve değişim, yerini Fluxus'a bırakmıştır. "Bu bağlamda, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Dada neyse II. Dünya Savaşı'ndan sonra da Fluxus odur diyebiliriz. İkisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı bir estetiğe kafa tutar. Duchamp'ın yerini bu kez Beuys almıştır" (Şahiner, 2013: 49). Dönüşümün hızlı olduğu iki savaş arasındaki elli yılda kübizm, dadaizm, sürrealizm, soyut ekspresyonizm, pop art, minimalizm, performans sanatı, kavramsal sanat, postmodernizm ile birlikte enstalasyon sanatı ve yeni medya sanatı yüzeyin ve mekanın sınırlarını yeniden belirleyen akımlar olmuştur. İfade biçimleri genişleyerek, konu ve anlam kişisel sınırların ötesine taşınmıştır. Mekanın yüzey olanakları, mekanın sınırları ve sınırsızlığı, malzeme olgusu ve nesnenin yeri gibi yönelimler, inşa etme ve yıkma, bozma, yeniden yaratma gibi kavramlar üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Farklı mecralara ait malzeme ve kavramların bir aradalığı, melez yapıları doğurmuştur. Dadacıların sanatı yaşamla bütünleştirme isteği, toplum, kültür ve politika gibi konularda eleştirel bir araç olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Şahiner, sanatsal yönelimlerin muğlaklaşmasına yönelik söylemleri şu şekildedir:

"Yeni biten savaşın yarattığı toplumsal sarsıntı; belki de bir arınma iç güdüsüyle, bozulmamış olana içten bir bağlılığı gündeme getirmiştir. Çünkü Batı'nın kendi kültürel serüveni içinde gelmiş olduğu nokta, adeta bir doktrine dönüşen estetik yönelim, yerini yeni sentezlere yönlendirecektir -ki bu da "Öteki'nin keşfi, türlerin erimesi, eklektisizm gibi Postmodern döneme ilişkin bir dönüşümü yansıtmaktadır" (Şahiner, 2013: 48- 49).

Postmodernizmle birlikte nesne özünün kaybı, her şeyin sanat nesnesi oluşu ve sanat nesnesinin ne olduğu ve sanatın ne olduğu soruları dönemin ana prensibini

oluşturur. Nesne anlamının bu kadar parçalanması, izleyicinin sanat eseri ile olan bağı etkilemiştir. Esere yönelik algı yalnızca izleyici tarafından şekillenmeye başlamış, ortada var olmayan yaratının üretimi ve anlatı süreci yok olarak dış anlam ile yüklenmiştir. Nesnelere yüklenen düşünce ve anlam sanat dışında içsel bir süreç ile ilerlerken, sanatın içerisindeki nesnenin bulduğu yeni anlam üzerinden yeni algı kanalları oluşur. Nesnenin zaman içinde değişen anlamını Arığ, şu şekilde açıklar:

“İnsanoğlu ilk var olduğu andan itibaren günümüze kadar nesneler üretmiş ve kullanmıştır. Başlarda yalnızca doğa karşısında hayatta kalmak, yaşamsal faaliyetlerini sürdürebilmek amacıyla üretimi yaparken nesneler zamanla ihtiyaçlarının dışında tarihsel, sosyal, kültürel, ekonomik anlamda bilgi veren göstergeler haline dönüşmüştür. Jean Baudrillard bu durumu “Nesneler Sitemi” adlı kitabında “nesnelerin her biri teknik yapısal özelliklerini terk ederek bir an önce ikinci bir anlamlandırma düzeni içinde yer almaya, yani teknolojik sistemden kültürel sisteme geçiş yapmaya çalışmaktadırlar” şeklinde açıklamaktadır” (Arığ, 2019: 184).

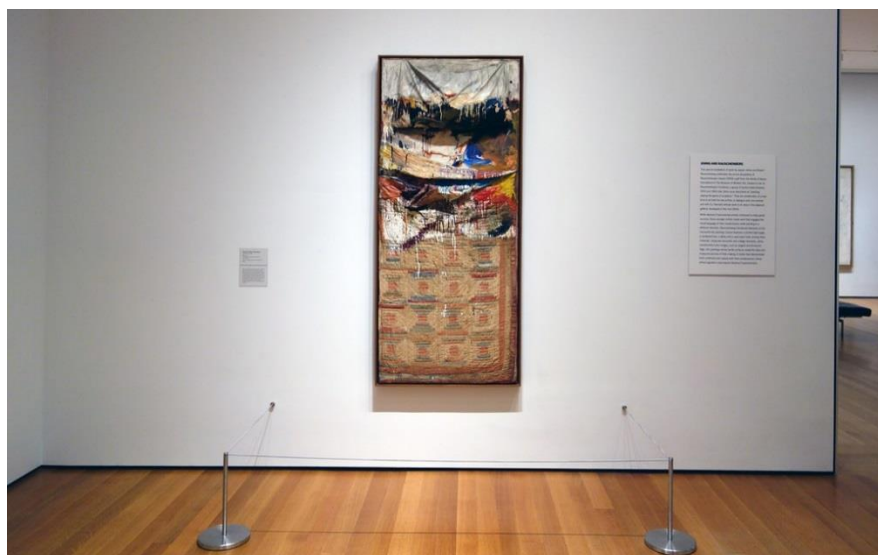
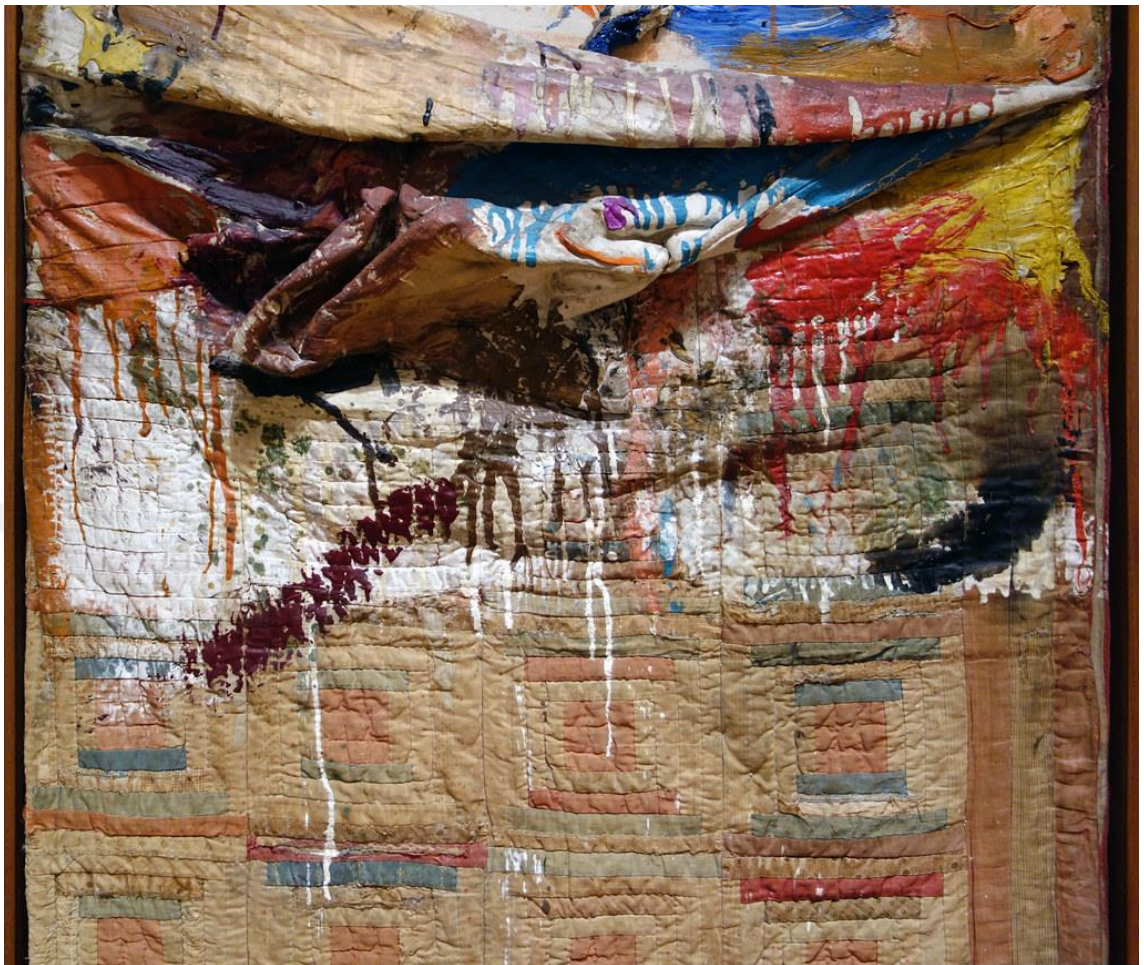
Dadaizmin etkisiyle ortaya çıkan Sürrealizm, Sigmund Freud’un teorileriyle bilinçaltı, rüyalar, bilinçdışı ifadeler üzerine çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Sürrealizm’i tuhaf, alışılmadık ve rahatsız edici kılan kısmı bilinçaltının kontrolsüz imgelemelerini açığa çıkarmalarıdır. Fantastik detayların bir araya gelmesinde nesnenin payı büyüktür. Sürrealistlerde nesne her zaman üretim malzemesi olarak kullanılmasa da anlatı, nesnelerin uyum ve uyumsuzluğunun birleşiminden meydana gelir. Nesnenin günlük yaşamda özü ve işlevi belliyken, bilinçaltı nesnenin farklı kullanım şeklini ortaya çıkarabilir. “Otuz yıl önce çevremizdeki nesnelerin ve hele bazen özel bir anlam yüklediğimiz buluntu nesnelerin (Andre Breton’un deyiimiyle) “arzumuzu nasıl fitillediğini” ve insan arzusunun ortaya çıkmasını ya da “kristalleşmesini” nasıl sağladığını araştıran gerçeküstülerin girişimine de çok şey borçlu arayışlar” (Merleau-Ponty, 2020: 32-33).



Resim 14. Meret Oppenheim, "Object", 1936.

Sürrealist sanatçı Meret Oppenheim, "object" isimli çalışmasında bir fincan ve kaşığı kullanılabiliirlikten çıkararak işlevini ortadan kaldırmıştır. Gençlik döneminde rüyalarından beslenen sanatçı, artık el yapımı nesnelerin sınırlandığı ve seri üretime geçilmiş eşyalardan biri olan fincan takımını sert görüntüsünden ayrıştırarak mevcut halini ortadan kaldırmıştır. Fincana cinsel bir yaklaşım sergilenişi, sürrealistlerin sıklıkla işlediği Freud teorilerinde var olan arzu unsurunu ortaya çıkarır. Oppenheim'in çalışmasında ev içi nesnelerle olan ilişkimiz net şekilde görülebilir. Lockwood, ev içi nesnelerin yerini şu şekilde anlatır:

"Hannah Arendt için, "Dünyanın nesneleri, insan yaşamını istikrarlı hale getirme işlevine sahiptir ve nesnelerin nesnelliği, insanların sürekli değişen doğasına rağmen, aynı sandalye ve aynı masayla ilişki kurarak aynılıklarını, yani kimliklerini geri kazanmalarına olanak sağlamasında yatar." Sıradan, ev içi nesneler, hayatlarımızın temellerini oluşturur" (Lockwood, 2017: 80).



Resim 15. Robert Rauschenberg, "Bed", 1955.

Robert Rauschenberg, soyut dışavurumçuluk akımından etkilenen ancak malzeme seçimi ve anlatı dilinden kaynaklı olarak bir pop art sanatçısıdır. Dada sonrası dönemin kolaj mantığının eklektik malzemeler etrafında şekillenmeye başlaması, Rauschenberg'in çalışmalarında da görülür. "Combine" olarak nitelendirilen çalışmaları, birden fazla nesnenin bir araya gelerek resim-heykel görüntüsü oluşturmalarını içerir. 1955 yılında yaptığı çalışması "Bed", tuval gibi kullanılmış gerçek bir yatak görüntüsüne sahiptir. Bir yatağı tamamlayan nesneler yastık, kılıf, yorgan eklenmiş ve boyasal müdahalelerde bulunulmuş çalışması, tuval yüzeyinin sorgulanışı ve alternatif yüzeylerin keşfini içerir. Günlük nesnenin, özellikle mahrem olanın kullanım alanı dışında ifade aracı olarak kullanımına örnek olarak dönemin etkileyici çalışmaları arasına girmiştir. Renkçi Taştan'ın aktarımıyla "bed" adlı çalışmanın ifade ettikleri u şekildedir:

"C. Lanchner' a göre; R. Rauschenberg'den başka bir izleyicinin bu yatağa girme dürtüsüne sahip olabileceğini iddia etmek pek olası değildir. İlk gösterisinde, bir izleyicinin, "ceset çıkarıldıktan sonra cinayet yatağının polis fotoğrafı" yorumu yapmış olduğu hatırlatıldı. Ancak R. Rauschenberg, bu okumanın tamamen kendisinininkinden farklı olduğunu iddia etti: "Yatağın, şimdiye kadar çizdiğim en samimi resimlerden biri olduğunu düşünüyorum. Korkum her zaman birinin içine girmek isteyeceği olmuştur". Bu cevabı her ne kadar eğlenceli bir üsluba sahip olursa olsun, bu nesnenin – resim ve yatak olarak – çifte kimliğini kabul eder" (aktaran Renkçi Taştan, 2021: 741).



Resim 16. Andy Warhol, "Brillo Boxes", 1964.

Pop sanatın öncülerinden Andy Warhol, tüketim kültürünü, reklam ve medya gibi kavramlar üzerinden sanatı geniş kitlelere taşımıştır. Üretim şekillerinde seri üretim nesneleri, serigrafi baskı, video ve film gibi mecralar yer alır. 1964 yılındaki “Brillo kutuları”, sanatçının tekrar düzenini kullandığı çalışmalarındandır. Marcel Duchamp’ın ready-made’lerine benzer olan bu çalışma, bir seri üretim nesnesi olan sabun kutularının birebir yapımını içerir. Burada günlük hazır nesnenin sanattaki yerini sorgularken, bu erişilebilir nesneleri toplumun her kesimi tarafından ulaşılabilir olduğunu ileri sürer. Baudrillard bu görüşe karşı bir duruş sergileyerek, her alana yayılmış bir üretimin sanatı sıradanlaştırdığını dile getirir. “Baudrillard’ın “bütün hayatın estetikleşmesi estetiği sildi” cümlesine atıfta bulunan Artun (2018), “Sanatın piyasalaşmasını en açık olarak, en fütursuzca ifade eden Andy Warhol’dur. Daha 1975 yılında ‘para yapmanın sanat olduğunu’ (art is business) ilan eder: ‘en müthiş sanat, ticarettir’ diyen Warhol’u eleştirir” (Kaya, 2020: 363). Warhol, sanatı ticari bir eylem olarak nitelendirir ancak Baudrillard, ticari olanın kültürel ve sanatsal değeri ortadan kaldırdığı görüşünü savunur. Sanatı herkese açan Warhol, tüketim kültürüne eleştirel bir anlatım şekli olarak kullandığı materyal ve dili ticarileştirerek kendi içerisinde çelişir.



Resim 17. Richard Serra, “Tilted Arc”, 1981.

Richard Serra, Minimalist Çağdaş heykel sanatıyla tanınır. Eserlerinde denge ve mekan anlayışına öncelik verir. Materyal seçiminde corten çeliğini kullanan sanatçı, kamusal alan ve mekanların algılarını dönüştürecek büyüklükte heykel yerleştirmeleriyle kurulduğu alanda yeni bir algı ve etkileşim biçimi yaratır. 1981 yılında sergilenen çalışması “Tilted Arc” 37 metre uzunluğunda çelik levhadan oluşur. Açık alandaki konumu, izleyicilerin heykelin etrafından geçmelerini gerektiren bir güzergahta bulunur. Amacı mekansal deneyim olan eser hakkında tartışmaların çıkması sonucu heykel, 1989 yılında meydandan kaldırılmıştır. Karaaslan, Serra’nın dengeye karşı eğilimi hakkında şunları aktarır:

“Babasıyla birlikte tersanede bir petrol tankerinin yavaş yavaş denize indirilişini seyrederek. Çocuk Serra önce bu büyük kavisli kütlelin denize indirildikten sonra batacağını düşünür. ...Havadaki kocaman gövdenin ağırlığı zihnine de yansiyarak onu huzursuz etmiştir. Ancak denize indirildikten sonra hem gemi hem de meraklı gözlerle ona bakan kalabalık(Serra'nın deyişiyle) kendini toparlamıştır. Shiff, Serra'nın sanatını incelediği yazısında "fiziksel stres çözülünce ruhsal stres de çözülür. " diye özetliyor bu 'toparlanma' hadisesini” (aktaran Karaaslan, 2011: 66).



Resim 18. Joseph Kosuth, “One and Three Chairs”, 1965.

Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth, sanat yaratımında imgenin fiziksel doğası yanında kavramsal ve dilsel yönünü ele alır. Sanatın dili üzerine yoğunlaşan kavramsal sanat, nesne merkezinden ayrıştırılarak geleneksel sınırların ötesine geçmektedir. Kosuth çalışması olan “one and three chairs” de nesne olarak seçilmiş sandalyenin fotoğrafı, sandalyenin fiziksel hali ve sandalyenin sözlük tanımının yazılı olduğu bir metin panosu yer alır. Sanatın temsili ve eserin temsili üzerine düşünceler eserde ön plandadır. İncirkuş, eserle ilgili olarak şunları aktarır:

“Sanatçı eseri hakkında, şöyle söylemektedir: " 'Bir ve Üç Sandalye' adlı işim 1965-1966 yılları arasında yaptığım işlerin bir temsili niteliğindedir. Bu iş; fotoğrafı, tanımı ve sandalyenin kendisiyle duygu ifade etmemektedir. Bu sergilenenler asla imzalanmamıştır, işin kavramı sunum biçimidir ve aynı malzemelerle tekrar yaratılabilir. Bunun nedeni benim niyetimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır, geleneksel sanatı ortadan kaldırmakta ve sanata kavram olarak yaklaşmaktadır. Sanatın ve işin kendisi sadece bir fikirden oluşmaktadır. Bu iş de benim için modernizmi özetlemektedir" (aktaran İncirkuş, 2020: 616).



Resim 19. Louise Nevelson, “Sky Cathedral”, 1958.

Çağdaş heykeltıraş Louise Nevelson, çok parçalı, asamblaj tekniği ile ürettiği yapılarıyla tanınır. Birbirlerine eklemlenerek üretilen çalışmalar mimari bir etki yaratır. Form odaklı üretimlerindeki mimari yapılar, kendi içerisinde oluşturulmuş ve oyulmuş ahşap kutular sayesinde gölge ve ışık üzerinden katman oluşturur. 1958’de oluşturduğu “sky cathedral” tamamen ahşap plaka ve kutulardan oluşan siyaha boyanmış bir yapıdır. “Bu biçimlendirme Nevelson’ın aşkınlığa dair arayışına uygun bir metafor sağlar: Şahsi bir katedral, belki şahsi bir müze ya da bir kale. Katedral imgesi, önceki yıllarda Schwitters için olduğu gibi Nevelson için de sanatının hermetik temeli ve simyacıya benzer yaklaşımı için büyüleyicidir” (Büyükerman, 2022: 885). Bir katedralin yüce ve büyüleyici havasını yansıtan çalışma, anıtsal boyutuyla izleyiciyi kapsadığı kendi alanı içerisinde mistik bir anlatı yaratır.



Resim 20. Nam June Paik, "The More, The Better", 1988.

Koreli sanatçı Nam June Paik, video sanatı çalışmalarıyla tanınır. Gelişimini, fluxus hareketine katıldığı yıllarda, performans ve video sanatı üzerindeki çalışmaları ile oluşturmuştur. Sanat alanında elektronik yaklaşımları, insan ve günlük teknolojiyi bir

arada bulundurarak, teknolojinin insan hayatındaki yerini sorgulanmasına olanak sağlamıştır. Çalışmaların belgelenmesinde teknoloji ve videodan yararlanmak, yaratının dünyanın öteki bir ucuna dahi iletimini kolaylaştırmıştır. Bu belgeleme işlemi, videonun ve elektronik kayıtların sanatsal üretim araçları olarak kullanılmasını beraberinde getirmiştir. Paik'in 1988 yılında sergilenen çalışması "The More, The Better", kule şeklinde 1003 adet televizyondan oluşmaktadır. Her bir televizyon ekranında farklı bir görüntü oynatılmaktadır ve bu parçalı görüntü insanların maruz kaldığı medya gerçekliğini iletir. Kitlelerin birbirleriyle temasları sonucu kimlik oluşumu ve gelişimi, teknoloji ve televizyonla yeni bir mecra üzerinden yapılanmaya başlamıştır. Kültürel değer ve anlatılar en uzağa taşınarak toplumlarda düşünsel melezleşmeye sebep olmuştur. Girgin, Paik'in çalışması hakkındaki düşüncelerini şu şekilde aktarır:

"Piyasaya ilk çıktığında, insanoğlu bu kadar saçma bir şeye nasıl uzun süre bakar denilen, 1923'te John Logie Boird tarafından icat edilen televizyon, 1930'ların başından beri elektronik bir eşya olarak satılmaktadır. 82 yıldır hayatımızın içinde önemli bir yere sahip olan televizyon, Nam June Paik için dünyada ortaya çıkan değişimin anlatılmasında önemli bir araçtır. Televizyon, ailevi, siyasal, toplumsal bir konuma sahip olmanın yanı sıra, iyi kötü ayrımı yapılmadan her şeyin üretimine açık bilimsel, sanatsal bir deney alanıdır" (aktaran Girgin, 2014: 220).



Resim 21. Carl Andre, "Equivalent VII", 1966.

Minimalizm'in öncülerinden olan Carl Andre, oluşturduğu heykel formlarında süregelen dikey formlar yerine yatay kompozisyonlar üzerinde çalışır. Kullandığı malzemede o malzemelerin karışımından bir yapı üretmek yerine, ham şekilde nesnenin kendisiyle düzen oluşturur. Kullandığı endüstriyel malzemeler çelik, tuğla, beton vb. ile kaidesiz düzenlediği formları mekana özel olarak oluşturur ve mekanın zemininde izleyicinin temasta olmasını ister. O' Doherty'nin aktarımıyla Andre, kendi çalışmaları için bunları söyler:

“Amerikalı Minimalist Carl Andre'nin 'heykel' kavramının sınırlarını genişleten yapıtlarıyla ilgili, “heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekanın yontulması olarak görüyorum, mekanı şekillendirmek için kullanıyorum” sözlerini mekana yönelik, bu algısal dönüşümün bir işareti saymak mümkündür” (O'Doherty, 2019: 10).

Minimalizmin doğasına uygun olarak malzemeyi basit ve sade şekilde kullanan sanatçı, malzeme seçimi ve oluşturduğu mekansal düzen sebebiyle sıklıkla eleştirilmiştir. Dönemin sanatçılarının boya dışı materyal kullanımında, canlı cansız nesne ayırt etmeksizin kavramsal ve fiziksel olarak ele almaları, Andre'nin çalışmalarını basit görünür kılabılır. “Oysa Andre'nin tuğlaları, kendisinin de bir yerde söylediği gibi, 20. Yüzyıl sanatının malzemeleri dağarcığını düşündüğümüzde (insan, canlı ve ölü hayvanlar, yiyecek malzemeleri, dışkı, toprak...) oldukça sıradandır” (O'Doherty, 2019: 11). 1966'daki çalışması “equivalent”, yan yana dizilmiş ateş tuğlalarından oluşur. Mekanın direkt zeminine yerleştirilmiş eser, mekanın bir kaide gibi kullanılarak zemin kavramına farklı bir bakış katar.



Resim 22. Yoko Ono, “Ex It”, 1997-2007.

Yoko Ono, performans sanatı ve kavramsal sanat çerçevesinde çalışan aktivist bir avangart sanatçıdır. Fluxus üyelerinden biri olarak deneysel çalışmalar ve hayatla bağlantılı çalışmaları Ono’nun sanatsal dilini beslemiştir. Mamur, sanatçının çalışmasını şu şekilde anlatır:

“Zeytin ağacı ve çeşitli ölçülerde 50 ahşap tabutla yaptığı “Ex It” (1997-2007)adlı çalışması mekâna özgü bir yerleştirmedir. Basit ve kaba işçilikle yapıldığı belli olan tabutlar doğal bir felaket ya da savaş sonrasında aceleyle kurulan bir toplu mezarı çağırıştırır. Kuş sesleri ile hareketlenen mekândaki her bir tabutun kapağındaki boşluktan uzanan ve gün geçtikçe büyüyen zeytin ağacı fidanları görülür. Çalışmada tabut ölümü, zeytin ağacı yeniden dirilişi, kuş sesleri ise doğanın gücüne ve enerjisine işaret etmektedir” (aktaran Mamur, 2017: 1006).

Kuşlar doğada herhangi bir tehdit olmadığı noktalarda ötmeleriyle bilinirler. Evrimsel sürecimizde doğadan gelen yaşantımız sebebiyle bilinçdışımız tarafından bunu biliriz. Toplu mezar görüntüsü ve kuşların cıvıldaması, savaş karşıtı bir anlatım barındırır. Çalışmada tabutlar her yaştan insanın bulunabileceği boyutlarda düzenlenmeleriyle, yok olmanın bir tür süreklilik olduğu, toprak ve yaşamın birlikteliği; tabutlardan çıkan zeytin

fidanlarının yaşamı temsili ve uzlaşmanın sembolü olması, yaşamın her zaman olduğu ve yaşamın olduğu yerde umudun yeşerdiğinin temsidir.

3.2 Nesneleşen Mekanda Tekinsizlik İzleği

Mekandan bahsedilirken, bir mekan tek başına barınak, güvenli alan, sığınma yeri olamaz. Niteleyeni olmadan mekan, belirsizdir. Bu belirsizlik hali, çoğunluğu kendi içinden dışlar. Savaş sonrası periyotta mekansal üretimler dört duvar arasından çıkarak daha büyük boyutlu çalışmalara imkan sağlamıştır. Sergi mekanından taşan çalışma biçimi, eserleri kamusal alana, arazi ve galeri dışı mekanlara taşıyarak, izleyicinin yerini ve bağlamını yeniden tanımlar. Sanat ve yaşam arasındaki bağın bulanıklaşması nesnenin işlevinin, yorumunun, fiziksel durumunun değişime uğramasını beraberinde getirmiştir. Burada nesne, görevini ‘ait olmayan’, ‘muğlak’, ‘tekinsiz’, ‘abject’, ‘tekinsiz vadi’ gibi kavramlar üzerinden yerine getirirken, izleyiciyi yabancılaşmış bir konuma sürükler.

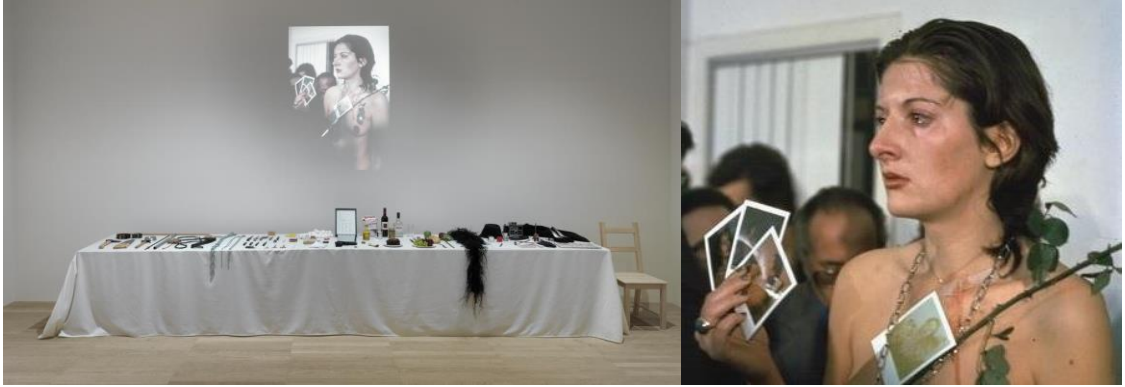
Mekan üzerindeki tekinsizlik, birçok faktör üzerinden ele alınır. Genellikle mekanı algılamamızı sağlayan ışık, doku, boşluk ve doluluk, açıklık ve kapalılık gibi etkenler üzerinden tekinsizliği değerlendirebiliriz. Kapalı bir mekandaki tehdit unsuru kişiyi korku ve kaygıya sürükleyerek gerçekleşen anın belirsizliği üzerinden tekinsiz hissettirir. “Tekinsiz, modern özne- nesne ayrımı değil, düşünme ve varlığın kimliğidir” (aktaran Weiss, 2021:110).

Algıyı değiştirerek yeni bir anlam ve bağlantı yolları kuran performans sanatçıları, izleyiciyi sanatın birebir nesnesi olmaya davet ederek etkileşim kurar. Tekinsizlik söz konusu olduğunda performans esnasında tekinsizleşebilecek olan anlatıya göre bu bizatihi izleyici de olabilir. “Kullandığı gündelik nesneler, tükenmeye yüz tutmuş yayınlar, kimi sertifikalar ya da eskizler, ilginç müzik aletleri ve o günün “Performans, çoğulcu arayışlarla 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen sanatı önemli ölçüde etkisi altına almıştır. Bu anlamda, sadece bir sanat hareketi değil düşünsel bir devrim sürecidir de...” (Şahiner, 2013: 49).



Resim 23. Joseph Beuys, I like America and America Likes Me, performans, 1974.

Joseph Beuys bir coyote'la bir yere kapanıp birkaç gün geçirdiğinde (I like America and Amerika likes me), kendi güçlerini ortaya koyuyor, insanla 'vahşi' dünya arasında bir uzlaşmanın olabileceğine işaret ediyordu" (Bourriaud, 2018: 60). Aynı zamanda bu doğal yaşama yabancılaşmış insanın kendi gücüyle doğaya yeniden adaptasyonu ve uyumunun mümkünatını düşündürür. Ancak doğada bile karşı karşıya geldiğimizde hayatımız için tehlike yaratabilecek bu durumun kapalı bir alanda gerçekleştirilmesi, oraya ait olmayan bir varlığın 'insanın ini'ne davet edilmesi tekinsizliğe el verişlidir. İnsana ait malzeme ve maddelerle, mekana ait olmayan bir varlıkla iletişim kurmak, performansın ortadan kaldırdığı sınırları örnekler. "Tekinsizliği, 'sırrı ', yani evsel, tanıdık, tehdit edilmemiş olanı ortaya çıkaran şey olarak anlıyoruz" (aktaran Weiss, 2021:109). Tekinsizlik, toplumsal bir bilinç birliği olmasa da belirli grup ya da kitlelerin yaşadığı ortak olaylar, savaşlar ve diğer ayırıcı fikirler, insanların belirsizliğe, umutsuzluğa ve kaygıya kapılmasına sebep olur.



Resim 24. Marina Abramovic, Rhythm 0, Performans, 1974.

Sırp kökenli sanatçı Marina Abramovic, 1960'lar sonrası beden ve performans sanatının isimlerindendir. 1974 yılında gerçekleştirdiği 'Rhythm 0' isimli performansta 72 farklı nesne koyduğu masadan seyircilerin istediği nesneyle sanatçıya müdahalede bulunabileceğini söyler. "Performansla ilgili "Masanın üzerinde bulunan 72 nesne ile bana dilediğinizi yapabilirsiniz. Ben nesneyim. Bu süreç boyunca tüm sorumluluğu ben taşıyorum" notunu aktaran Abramovic, katılımcılara herhangi bir talimat olmadan zevk ve acı veren nesneleri bedeninde özgürce kullanabileceklerini, bedenini manipüle edebileceklerini ifade etmiştir" (aktaran Yorulmaz, 2024: 225). İnsanların ne kadar ileri gidebileceği, grup halindeki davranışları, verilen güç karşısındaki tutumları ve kadın bedenine olan bakışları bu performansta belge niteliği kazanmıştır. Freud'un haz ilkesi kapsamında insanın id'inde bastırılan dürtü ve arzuların açığa çıkarılmasına izin verildiğinde tanıdıklık durumun rahatsız edici hale gelmesi, masada tehlike barındırmayan nesnelerin de bulunuşu ancak kesici ve tehlikeli nesnelerin seçimi ile 6 saat sonunda hayati tehlike oluşturacak davranışların ortaya çıkışı bize, insanın tekinsiz bir tarafı olduğunu kanıtlar.

"Sofokles şöyle yazar: "Tekinsizlik çeşitlidir, insanın ötesinde tekinsizlikten başka bir şey çıkmaz." İnsan, uğursuzun ortasındaki en uğursuzdur, deionun deionatodur, korkuncun en korkuncudur: Deion, paniğe kapılmış terörü, gerçek korkuyu, toplanan, sallanan, gizli utangaçlıkla aynı şekilde zorlayan ezici vals anlamında korkunçtur. Güçlü, ezici, makaranın kendisinin temel karakteridir. Bunun kırıldığı yerde, ezici gücünü koruyabilir. Ancak bu onu daha zararsız hale getmez, sadece daha korkunç ve uzak yapar" (aktaran Weiss, 2021:107).



Resim 25. Chiharu Shiota, During Sleep, Luzern, 2002.

Japon sanatçı Shiota, enstalasyon ve performans gibi farklı disiplinlerde çalışan, kimlik, yaşam, ölüm, bellek temaları üzerinde şekillenen bir üretim anlayışına sahiptir. Enstalasyonlarında kullandığı farklı renklerdeki ipliklerle boşluk ve doluluk üzerinde hakimiyet yaratır. Bu iplikler asıl anlatı dışında mekanın boş ve algıyı kolaylaştıran kısmını istila ederek, anlatıda zaman ve belleği bu ipliklere tutunur hale getirir. Mekanda boşluğu arayan izleyici, bu ipliklerin birbirleriyle olan takibi sebebiyle çalışmadan bakışlarını çekemez. Bu hayatın anlamını ve düşünsel yönünü irdeletirken, hafızadan kaçılamayacağıının bir göstergesi gibidir. Shiota'nın 'During Sleep' adlı enstalasyonu performansı da içerir. Hastane yataklarında yatan onlarca kadın ve onlara sarmalanmış onlarca iplik, görülmüş ya da duyulmuş bir anı mekana sabitler. Rüya halinde gibi görünen kadınlar, siyah iplikler içerisinde pek de huzurlu bir rüya anında gibi görünmezler. Anlatıyı domine eden iplik grubu sanatçının zihnini yansıtırken, izleyicide rahatsızlık yaratabilir. Bir anı unutmanın zorluğu ya da korkuların uyku esnasındaki dışavurumu gibi görünen çalışma, uyku sırasındaki savunmasızlığı gözler önüne serer.

“Sanatçı, enstalasyonlarında kimlik ve sanatsal özne kavramlarını mekân ve izleyici ile ilişkili olarak yeniden düşündürmektedir. Performansla birleşen enstalasyonu “During Sleep 2002” (Uyku Sırasında) hastane yataklarında kadınlarla dolu ve siyah ip ağıyla çevrili bir odadır. Sanatçının kendisi de performans sırasında çıplak, sırtı halka dönük ve hareketsiz bir şekilde yatmıştır. Hareketsizlik, sanatçı ve izleyici arasında sanatçı öznesi, izleyici kimliği ve kendi temsili arasında önceki bir hareketten sessizlik veya önceki bir varoluştan yoksunluk yaratan bir mesafe oluşturmuştur” (Akdağlı, 2021: 1103).



Resim 26. Mona Hatoum, The Light at The End, 1989.

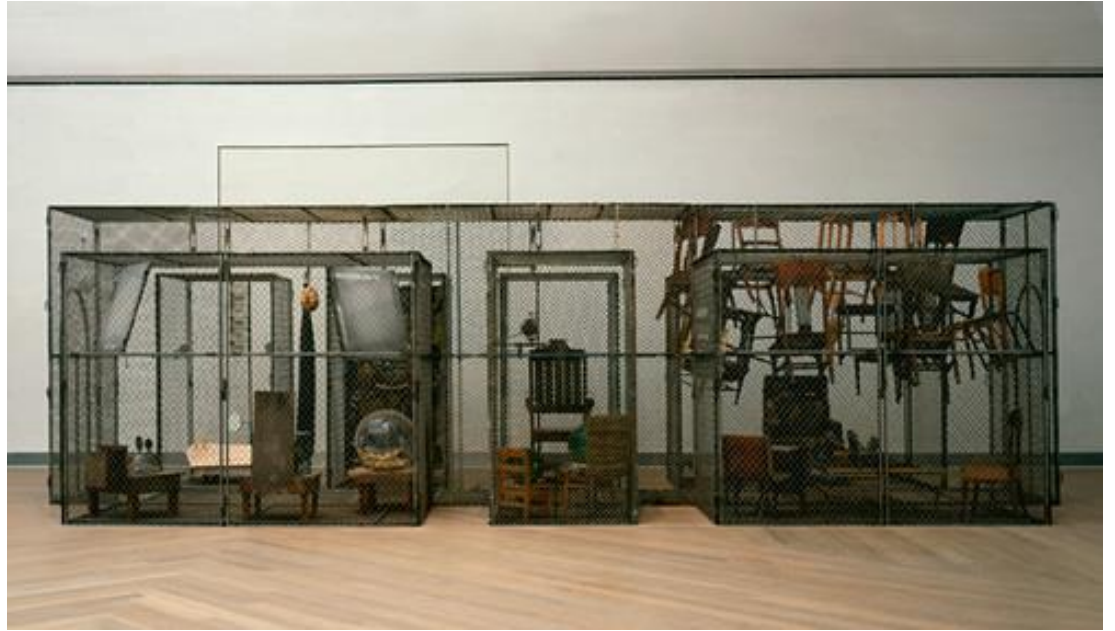
Lübnan asıllı sanatçı Mona Hatoum, kimlik, savaş, göç ve cinsiyet üzerinde enstalasyon, heykel ve medya sanatı yoluyla anlatılarını dile getirir. Hatoum, yıllardır süregelen Filistin savaşının ve savaşın insanlık üzerindeki izlerini, sert ve endüstriyel malzemeler kullanarak ilişkilendirir. Genel anlatısı ve yaratımı: yabancılaşma, rahatsız edicilik, tetikleme, tehdit ve korku duygularını irdeleyici bir dil üzerine kuruludur. Hatoum’un ‘The Light at The End’ isimli enstalasyonu hakkında bilgi aktarımı şu şekildedir:

“Hatoum'un izleyici ile eser arasında fiziksel bir ilişki kurmaya yönelik çalışmalarından ilki The Light at the End (1989) enstalasyonuydu. Başlangıçta Doğu Londra'daki bir galeri olan Showroom için yapılan Hatoum, bir odanın köşesindeki çelik bir çerçeveye altı dikey elektrikli ısıtma elemanı yerleştirdi. Galerinin duvarları kurumuş kan rengine boyanmıştı ve oda tamamen karanlıktı. Uzakta duran izleyici, altı

kırmızı çizginin güzelliğinden etkilendi, ancak işe yaklaşırken, ısı – başka bir bedensel duyum – rahatsız edici ve belirli bir noktada tehdit edici hale geldi” (Schulenberg, 2014: 25-26).

Çalışmanın isminden anladığımız sondaki ışık, anlam olarak çıkışı temsil eder ve umut bahşedici olsa da köşe bir noktadaki duvarda, yansıyan ışık ve bu ışığın duvar rengi ile ortaya çıkardığı kırmızı- turuncu ton, tekinsiz ve tehlikeli bir etki yaratarak izleyiciyi kendine çeker. Işığın sonunda bir çıkışın olmayışı ve yaklaştıkça artan ısı, mekanda klostrofobik bir etki yaratır. Bu esere ‘temas edilemez’ anlamı katarken, çıkış için tek yolun bu olma ihtimali izleyiciyi rahatsız edici bir ikilemde bırakır. İzleyici ile eserin teması 90’lı yıllarda giderek artmıştır. Medya kültürünün hızlı gelişimi ile sanatçılar iletilerinin daha etkili ve bireysel aktarımı için, izleyicilerin eserle daha fazla ilişki kurmalarını amaçlamıştır. Boudriaud’nun tanımı ve örnekleme bu durumu açıklar niteliktedir:

“Doksanlı yılların sanatı, bakan-kışiyi bir komşuya, dolaysız bir muhabata dönüştürür. Bu kuşağı kendinden öncekilere kıyasla tanımlamayı sağlayan, tam da iletişime karşı tutumudur: Richard Prince’den Jeff Koons’a, Jenny Holzer’e dek, seksenli yılların sanatçılarından pek çoğu kitle iletişim araçlarının görselliğini vurgularken, halefleri temas ve dokunabilirliği öne çıkardılar” (Boudriaud, 2018: 66).





Resim 27. Louise Bourgeois, Passage Dangereux, 264,2 x 335,6 x 876,3 cm, 1997.

Amerikalı sanatçı Bourgeois, 1950’lerden sonraki heykel üretimleriyle dikkat çekmiştir. Bağlam olarak kişisel hayat ve travmaları konu edinen sanatçı çocukluğunda yaşadığı aile içi çarpık ilişkilerden beslenir. Nancy Spector, Bourgeois hakkındaki görüşlerini makalesinde şu şekilde aktarmıştır:

“Kızgınlık Bir Hikaye Gerektirir” ilgili bir düşünceyle başlar: sanatçının biçimsel keşfi, bir anlatı cümlesinin akışına benzer olarak görülür. “Yapısal olarak, her biri farklı bir heykel tablosu, bir dizi fikirde bireysel bir düşünce barındıran küçük odalarla dolu uzun bir dikdörtgen muhafaza olan bir çizgi halinde düzenlenmiştir.” Bu fikir dizisi, otobiyografik anlara yapılan atıfları içerir- küçük raflar babayı ima ederken, askıya alınmış bir meme anneyi ima eder- ancak bunu, izleyicilerin kendi başlarına yaşayabilecekleri evrensel çağrışımlar oluşturmak için yapar” (aktaran Belton, 2015: 67).

Çalışma bir dizi kafesin daha uzun bir kafes altında birleşmesini içerir. Hücre olarak tanımlanan bu yapıların her biri farklı bir enstalasyon ve anlatı barındıran mekanlardan oluşur. Çalışmada kişisel eşyalar, mobilyalar, atık nesne ve buluntular, babasının ihanetini niteleyen askıya alınmış bir meme gibi metafor imgeler, eski eşyaların yarattığı geçmiş yaşam hissiyatı, sanatçının belleğini ve bilinçdışının izdüşümüdür. Bourgeois bizi kendi mahremine davet ederken, hücre ile zihnine hapis olmuş hayatından bir kesiti mekan içerisinde mekan yaratımıyla anlatıya döker. Geçmişten kaçamamanın, bastırılan anıların ve travmaların geri dönüşü bu çalışmada tekinsizliği niteler. Belton, çalışmayı şu şekilde anlatır:

“İzleyicilerin kendilerini kolayca uzaklaştırabilecekleri geleneksel heykeller olmadıkları için hücreler, güçlü psikolojik tepkileri çeken ve aktaran paratonerler gibidir. Bunlar tipik olarak, en dikkat çekici olanı, çeşitli hazır veya el yapımı eşyaların- biyomorfik nesneler, çizimler, boyalar, örümcekler, metinler- genellikle hoş olmayan karakterde bir tür etkileyici yankılanmayı uyandıracak şekilde düzenlendiği, belli belirsiz tehdit edici zincir bağlantı çitleriyle çevrili büyük boy kutular veya silindirlerden oluşan bir muhafazadan oluşur” (Belton, 2015: 67).



Resim 28. Beili Liu, Amass, 4"x4"x10', 2013.

Çinli sanatçı Beili Liu, sanatında Çin'in geleneksel anlayışından etkilenir. Kullandığı malzemeler arasında kağıt, ip, hazır nesne, tekstil bulunmasıyla birlikte; göç, politika, kişisel hikaye ve kültür üzerinden anlatıda bulunur. Kırmızı renkli ipleri sıklıkla kullanan sanatçı, Çin'in halk inancı olan “iki ruhun kırmızı iple birbirine bağlı olması” hikayesini, kendi eserlerinde kültürel ve kitlesel bir hikaye birleştirmesi olarak ele alır. “Amass” isimli çalışması, sivri konileri tutan ince ipler ve bu iplerin mekana sabitlenmesiyle oluşmuş tehditkar bir enstalasyondur. Burada izleyici eserle etkileşime geçebilir ve orta bir noktaya bakan çokça koninin sivri uçları arasında eseri izleyebilir. Koniler kağıttan yapılmış olsa da şekli ve konumu neticesiyle tehlikeli bir durum yaratır. Ortasında duran kişi, ince iplerin tuttuğu sivri nesnelere baktığında kaygılanabilir. Bakılan yönde ve görülmeyen hizada tam tur sivri koniler, ortasında duran kişiyi hem tehdit eder hem de ipler sayesinde rahatlanır. “Kendisinin de belirttiği gibi, geleneksel temalar için geleneksel olmayan ifade araçları bulmak için köklerinden ilham alıyor. Bu şüphesiz kök arayışı içinde tarihin izini sürmeye yönelik bir girişimdir. Girişim, kendine ait kırmızı iplik diskini ararken, benzer hikayelere sahip milyonlarca “uluslararası vatandaşın” hikayelerine de işaret ediyor” (Jia, 2013: 345).

3.3 Temsili Aidiyet Alanı Olarak ‘Ev’

Mekan kendi fiziksellliği dışında, aynı zamanda sembolik ve metaforik anlamlarda içerir. Mekanı algılayışımız yalnızca fiziksel olarak değil, mekanın ne anlama geldiği, neyi sağladığı gibi kavramlarla sembolleşir. Bir mekana, uzama duyulan aidiyet, hangi kavramlar üzerinden sembolleştiğine göre değişiklik gösterir. Belleğin rolü, geçmişte yaşananları depolayarak ve geri çağırarak şimdiye etki etmesidir. Mekan, tek başına insan için anlam barındırmaz. Anı ve değer eklenmiş, kişilik kazanmış ev, kendi anlamını ve değerini üretir. Kimliği üretimine yardımcı olan aidiyet, insanın bilinç ve bilinçdışı olarak da bağ kurmasını sağlar. “Aidiyet kavramı en temel anlamı ile ilişkinlik demektir. Bağ kurma, köprü olma gibi meseleler aidiyetin ontolojik altyapısını kurgulamaktadır” (Geçkili, 2018: 7; Karaman, 2020: 79). Beden olarak ev, tıpkı insan gibi anıları, yaşantı ve izleri kendi bünyesinde tutar, depolar. Mahremiyet kavramı kendi içerisinde belli bir sınır yaratır.

Tarihte 1848’li yıllarda Fransa’da burjuvanın yükselişi şehirleşmeyi beraberinde getirmiş, bununla birlikte iç mekanın önemi ve kullanımı artmıştır. Bu yükseliş, kişisel zevk unsurunu ev içerisinde gösterme ve statü nesneleri kullanımının artmasına sebep olmuştur. İç mekanın idealize edimi, gerçeklerden kaçışın bir sembolü niteliğindedir. “Walter Benjamin, bireyin iç dünyası kavramının Louis- Philippe’le birlikte ortaya çıktığını vurgulamaktadır. ‘İçerisi’ artık birey için onu dışarıdan koparan ve onu gerçeklerden alıp yanılsamalara taşıyan mekandır” (Kahraman, 2016: 341).

Ev, kavramsal olarak gerekliliğini yerine getirme kapsamında konfor ve güven barındırmalıdır. İhtiyacın gerçekleştirilebilir oluşu estetik kavramına erişimi kolaylaştırmıştır. Mimarı açıdan evlerde lükse ya da tasarıma ihtiyaç bulundurmaz. Zaman içerisinde evler için yaratılan her imkan, evden çıkmamayı, ev ile daha fazla temas etmeyi ve vakit geçirmeyi beraberinde getirmiştir. Antik dönemlerde tuvalet ve banyo sisteminin ortak alanlarda bulunuşu, toplumsal birlikteliği daha birleşik kılmıştır. Sistemsel gelişim ve ihtiyaçların her bir kişi için ayrı gerçekleştirilebilir oluşu tasarımı da beraberinde getirmiştir. “Le Corbusier’nin ‘İçinde oturulan makina’ olarak tanımladığı yeni düşüncenin oluşturduğu bu yeni ev, insanların mutluluğu için tasarlanıyordu” (Yasa Yaman, 218: 2020). Ait olma kavramının sahip olmayla ilişkilenmesi, nesnelerle olan bağımızı ve biz olanın farklılaşmasını ortaya çıkarmıştır. “Hood şunları söyler: “Meslektaşım Paul Bloom belirli nesne ve deneyimlere değer vermemizin temelinde de özcülüğün olduğunu öne sürer: Onların belirli özsel gerçeklere sahip olduğuna inanırız. Örneğin sahte olduklarını keşfedene dek özgün sanat eserlerini tercih eder ve onlara hayranlık duyarız” (Hood, 2019: 141). Evler içerisinde vakit geçirme, bir kişiyle vakit geçirme gibi ruhsal faktörler üzerinden de etkili olmuştur. Le Corbusier, evlerin ferah, büyük camlı ve aydınlık olması gerektiği savunur. Büyük camların mahremiyet konusundaki tartışmaları, 20. Yüzyılla birlikte medya ve internetin istilasını şekillendirir. Herkes için görünebilir olma hali, dış dünyayı evin içine davet eder. Şunu bu durumu şu şekilde aktarır:

“19.yüzyıl sonunda iç mekan dışarıdan, şehirden, toplumdan sığınmayı/korunmayı önerirken, şimdi toplum iç mekanı istila eder hale geldi. Sığınma artık uygulanabilir bir izlem değildir. Büyük ihtimalle artık sığınma gibi bir şeyden söz edilemez. Düşman her zaman

içeridedir. Bu yüzden tek savunma biçimi karşı saldırıdır. Tek evcimenlik durumu karşı evcimenliktir” (aktaran Şumnu, 2018: 94).

Mekan içerisinde yaşanan her şey bir şekilde o mekana tutunur. Teknolojinin hızla geliştiği çağda evden uzak kalma ve bir yere ait olma duygusu yitirilmeye başlanmıştır. Seyehatler, iş gezileri, maddi imkanlar, göç bir yerle bağ kurmayı zorlaştırmıştır. Sanatta kullanılan kurgu mekanlar, kişideki mekansal belleği canlı tutar. Kolektif bir bilinç içerisinde sahip olduğumuz yer-yurt kavramının işlenimi, herkes için ortak bir bellek yaratır. Hatıralar ve düşler arasında köprü kuran 20. Yüzyıl çalışmaları, özellikle savaş sonrası yersizleşen insanın fiziken kaybettikleri mekanları zihinlerinde yaşatmalarına olanak tanır. Karabey Tekin sanat pratiklerinin mekan kavramındaki yerini şu şekilde aktarır:

“Oluşturulan sanat pratikleri ile kavramsal varlığını pekiştiren mekânlar sanatçı ve izleyenler için bellek yaratır. Bu bağlamda geçmişe dair olan mekânın varlığı şimdiye aktarılır. Şimdide oluşturulan sanat alanı ile sanat eserinin konumlanması, geçmişin bıraktığı izleri, bireysel ve toplumsal deneyimlerin deneyime ilişkin belleği sorgulatmaları açısından önem arz etmektedir. Yaşanmış anlarından her biri, gündemdeki bir alıntıya dönüşmüştür...” (aktaran Karabey Tekin, 2022: 2042).

Kadının toplumdaki yerinin değişimi ile evle bağdaştırılan kadın algısı da değişmiştir. Kadın emeğinin görünürlüğünün artmaya başlaması, sosyal kimliklerin inşasının oluşumu modern evler içerisinde gerçekleşmeye başlamıştır. Bu inşa aile bireylerinin birbirleriyle etkileşimi doğrultusunda meydana gelmiştir. Ev metaforunun postmodernizmle birlikte sanata dahil oluşu, evin insan üzerindeki etkileri ve evin bilinç katmanlarının irdelenmesini beraberinde getirmiştir. “19.yüzyıl’ın ikinci yarısından itibaren her coğrafyada ve her alanda gerçekleşen büyük değişimler mimarlık ve kültür kuramcılarını da yakından etkilemiş ve dönemin ruhunu anlamaya/anlatmaya çalıştıkları metinleri kaçınılmaz olarak ‘ev’ metaforu etrafında şekillenmiştir” (Şumnu, 2018: 94).

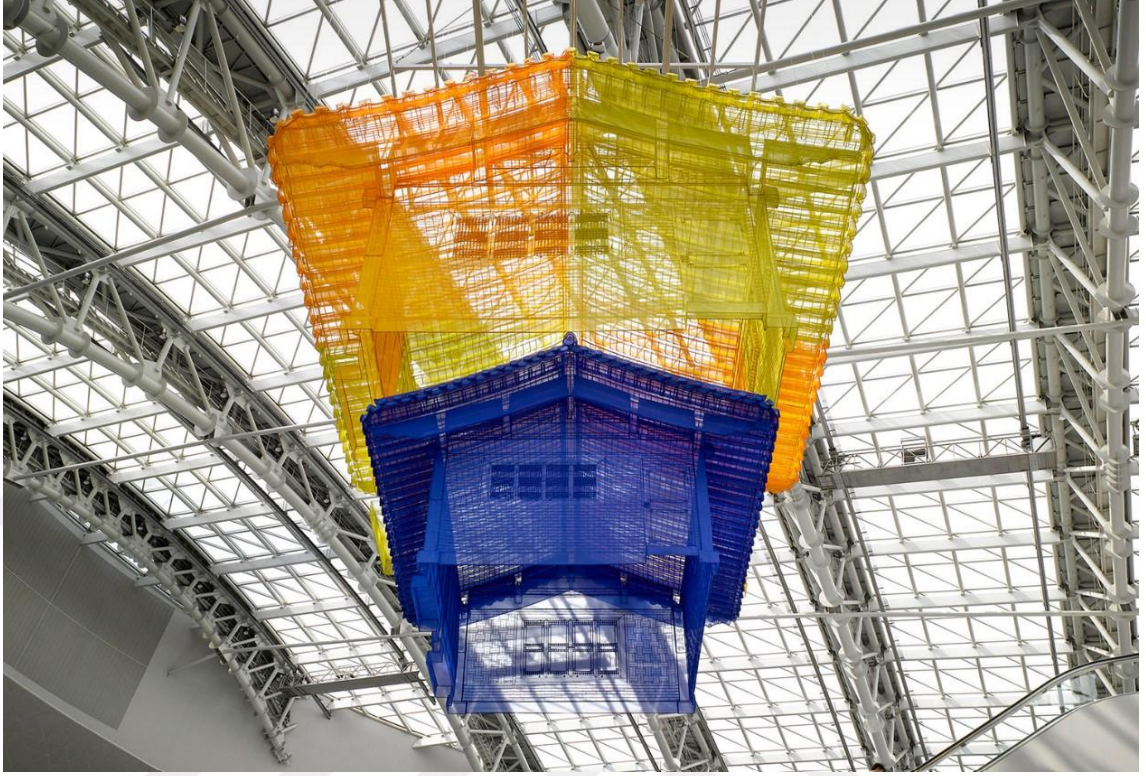


Resim 29. Do Ho Suh, "Fallen Star 1/5", 2008.

Do Ho Suh, büyük ebatlı enstalasyonlarıyla tanınan Güney Kore’li sanatçıdır. Kendi hayat yolculuğundan yola çıkarak göç, kimlik, mekan gibi kavramlar üzerine üretim yapar. Sıklıkla tekstil ürünleri kullanan sanatçı, transparan mekanlar yaparak bu mekanların bellekteki görüntülerini ve anıların birbirlerine kaynaşmalarını izleyiciye aktarır. Suh’un mekanlarında tekstil ile bezemenin yanında ev içerisindeki tüm kullanılabilir eşya ve detay görünür kılınmıştır. Anısal mekanlar bir hayalet gibi mekan içerisinde süzülür. “Suh çocukluk anılarını, yaşamının parçalarını, doğu ve batı kültürünü birbirine entegre etmiştir. Bu doğrultuda tasarımlarını birebir ölçekte, kumaş kullanarak mimari yapı formunu aktarmıştır. Kore’nin geleneksel giyiminde kullanılan polyester ve ipek gibi kumaşlar, onun eserlerinde ana malzeme olarak yer almıştır” (Küre ve Kasap, 2023: 95). Sanatçı, eserlerinin malzeme ve çıkış noktası için şunları dile getirir:

“Hayatın bazı dönemlerinde evinden ayrılmak zorunda olursun. Geri döndüğünde, o artık aynı ev değildir. Ev hayatın boyunca yanında taşıdığın bir şeydir. Ben bu konuyu görsel açıdan ele alıyorum... Her zaman katlayıp bir bavula koyabileceğin ve her zaman yanında taşıyabileceğin, hafif ve taşınabilir bir şey yapmak zorunda kaldım” (Varol ve Varol, 2022: 507).

Sanatçının “fallen star 1/5” adlı çalışması, transparan etkiyi taşımaz. Burada daha çok oyuncak ev kurgusu hissedilse de sanatçı 1/5 oranında küçültülmüş orijinal evi ortadan bölerek görünür hale getirmiştir. Seul’den Amerika’ya gidişinin temsili olarak yapılmış bu çalışmada ev içerisinde oluşturulmuş her bir oda ve nesnesinin Amerikan evlerine benzediğini görürüz. Sanatçının başka bir ülkeye olan yolculuğunu temsilen oluşturulmuş bu çalışma her iki ülkenin de detaylarını, sanatçının hikayesi üzerinden yansıtır.



Resim 30. Do Ho Suh, “Ev İçinde Ev, 292, 91 x 325, 59 x 316, 93 inç, 2019.

Sanatçının bir diğer çalışması olan “Ev İçinde Ev”, üst üste duran transparan iki evden oluşur. Bu iki ev de mekanın göğünde yükselir. Transparan oluşu uçabilirmiş hissiyatı yaratarak anıların uçuculuğuna ve geçiciliğine dair denklem kurar. Evlerin dış görüntüsü geleneksel Kore evleri tasviridir. Renk kullanımı çeşitli olsa da monokrom çalışmalarında da konuya dikkat çekme eğilimi vardır. Bu çalışmadaki “mavi kendisi olduğu kadar, kendine aldığı her şeyi maddesel olmaktan çıkartır. Mavi, gerçeğin hayale dönüştüğü sonsuz bir yolun rengidir” (aktaran Karaçalı, 2023: 10). Turuncu evin samimi ortamına vurgu yaparken sarı, Asya kültüründe umudu ve saygınlığı niteler. Kore Havaalanı’nda sergilenmiş çalışma, kültürel bir değer ve saygı unsuru olarak yolcu ve ziyaretçilerin ülke değerleri üzerine düşünmesini sağlamıştır.



Resim 31. Rachel Whiteread, “House”, 1993.

Rachel Whiteread, İngiliz çağdaş heykel sanatçısıdır. Mekan, iç mekan ve boşluk üzerine çalışarak mekanın negatif boşluğuna dikkat çeker. Mekan ve evlerin kalıplarını alan sanatçı eserleri tam boy olarak üretir. Evlerin sıcak yapısı Whiteread’in mekanlarında bulunmaz, beton kalıp alınan binalar soğuk, kullanışsız ve barınılamaz görüntüsüyle rahatsız edicidir. “Whiteread’in mekâna yönelik bu çalışmaları gerçekte fiziki dünyadan silinmiş olan mimari yapıların kendi sınırları içerisinde hapsettiği uzamı yeniden görünür kılarak, artık içerisinde var olmayan yaşamla birlikte sorgulamaya açar” (aktaran Çiçek Mızrak, 2021: 126). Sanatçı, yaşanmış olayların izlerini onları kopyalayarak ölümsüz hale getirir. Yıkılması planlanan evin kalıbını alarak, mekanın sahip olduğu iç-dış diyalektiğini görünür kılmıştır. Sanatçının çalışmasını anlatırken dile getirdikleri şu şekildedir:

“İnsanların ve vücudumuzun etrafındaki şeylerin tarihinde duygusal enerji vardır. Olumlu ve umutlu olsun ya da olmasın, dokunduğunuz her şeyin bir izi vardır. Bu tür bir enerjiyi kanaliz edebiliyorum, bu çok

duygusal olduğu için zor olabilir ama buna inanıyorum. “Ev” gibi bir çalışma, nerede yaşarsa yaşasın herkesin bağlanabileceğı bir şey çünkü herkes ev fikrini biliyor” (Mulla, 2021: 318).



Resim 32. Gordon Matta Clark, ”Splitting”, 1974.

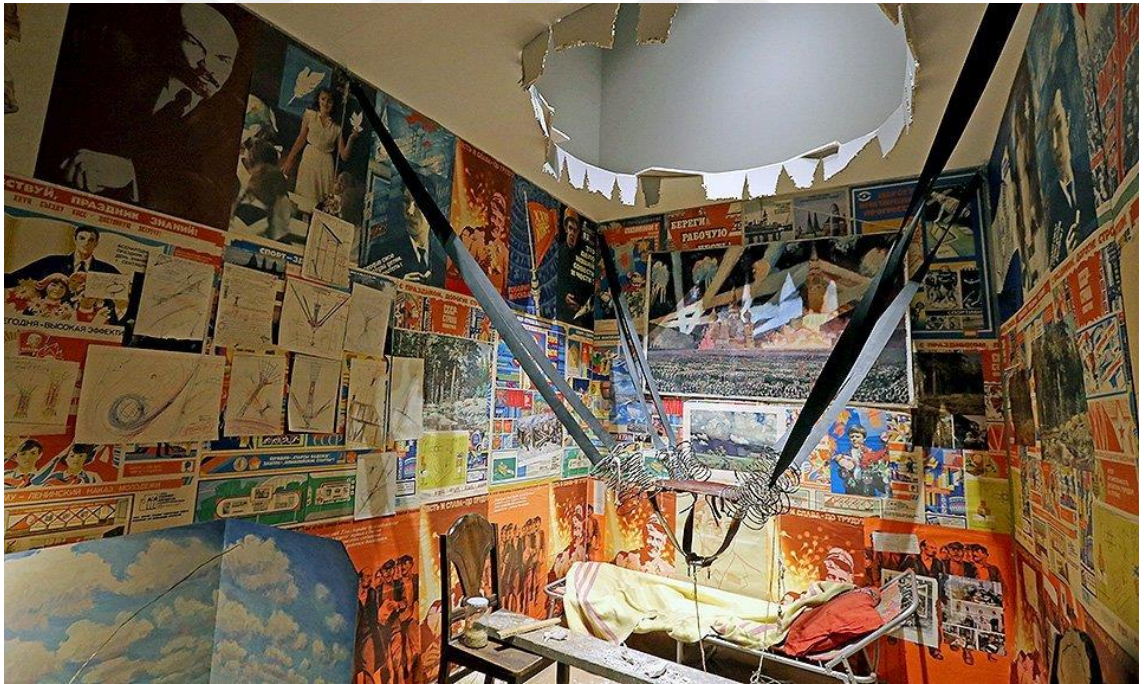
Gordon Matta Clark, Amerikalı mimar sanatçıdır. Tasarım alanı bina inşa etmek değil, inşa edilenin sınırlarını yeniden çizmek üzerinedir. Sahipsiz ve boş evler üzerinden yaratımlar, kent binalarının düzenini yıkım üzerinden anlatılır. 1974’teki yapımı “splitting” bir binanın ikiye bölümünü içerir. Durak ve Karamanoğlu’nun aktarımı ise şu şekildedir:

“Matta-Clark, yıkımı planlanan New Jersey’deki bu banliyö evini baştan aşağı bölmek için elektrikli testere kullanmış, böldükten sonra temelin bir tarafını kademeli olarak kazarak yapıyı aşağı kaydirmiş ve temelin üzerine oturtmuştur. Böylece baştan aşağı kestiğı evde, yarığın açık hava ve ışıkla dolmasına izin vererek estetik bir biçim oluşturmuştur” (aktaran Durak ve Karamanoğlu, 2024: 84).

Binanın bütünlüğünün bozuluşu, yaşamsal imkanını ortadan kaldırarak, mekanı deneyimleme ve kullanma metodunu değiştirir. Bölünen mekanın mahremiyetinin agresif

bir şekilde ortadan kaldırılışı, izleyiciyi geçicilik kavramına yöneltir. Mekan deneyimini ve yıkımın yaratıcı yönünü aktarırken, mimari dokuyla yeni bir ifade biçimi yaratır. Boş mekanların değerlendirilmesine yönelik bakış açısı, banliyö evlerinin kişileri izolasyona sürüklediği düşünceleri çalışmalarının genel ipuçlarını verir. Beton, çelik ve işlevselliğin ön planda olduğu kutu binalar sebebiyle Le Corbusie'in mimari anlayışıyla Clark'ın anlayışı birbirlerine tezat oluşturur. Sanatçının kendi söylemleri ise şöyledir:

“Bir binayı sökerek karşıtlığımı işaret ettiğim toplumsal koşulların birçok yönü var: İlk, [bu eylemi] yalnızca fiziksel gereksinim doğrultusunda değil; aynı zamanda kent merkezleri ve banliyölerde yer alan kutuları kendisine pasif, izole bir tüketici (yani neredeyse tutsak bir izleyici kitlesi) sağlama bağlamı olarak müsrifçe kullanan endüstri tarafından da önsel olarak koşullandırılmış bir çitleme durumunu açmak [için gerçekleştiriyorum]” (aktaran Durak ve Karamanoğlu, 2024: 84).

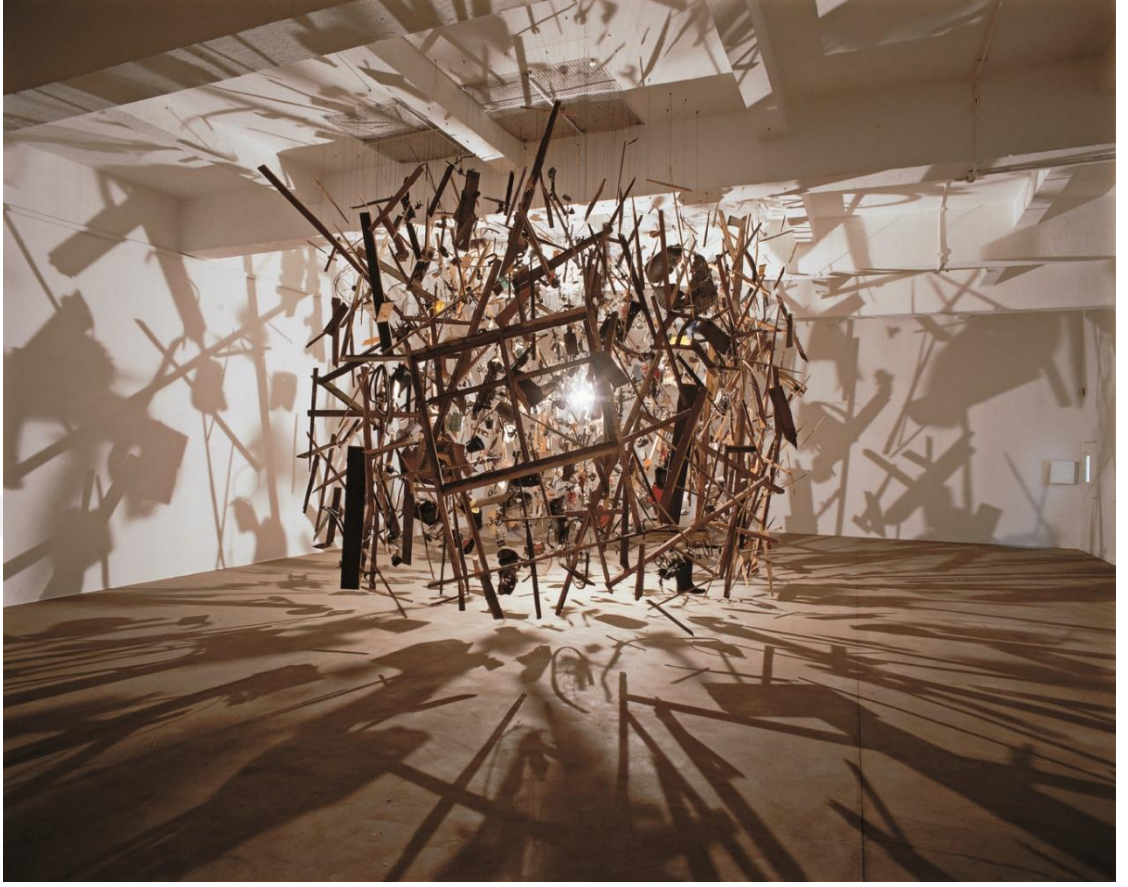


Resim 33. Ilya and Emilia Kabakov, “The Man Who Flew into Space from His Apartment”, 1985.

Ilya Kabakov çağdaş enstalasyon sanatçısıdır. Rus sanatçı, Sovyet dönemini, devrin toplumsal koşullarını ve siyasetini eleştirir. Dönemin sanatsal anlayışına ters düşen üretimleriyle, tanıdıklık ve kolektivite, baskı gibi dönemsel olguları değerlendirir. Eşi

Emilia Kabakov ile yaptıkları “The Man Who Flew into Space from His Apartment” adlı enstalasyon, sanatçıların özgürlükçü anlayışını gösterir. Çalışma, Sovyet döneminin eşya ve nesneleriyle döşenmiş, Sovyet afiş ve görselleriyle donatılmıştır. Odanın çatısında bir delik bulunur ve deliğin hemen altında yay ve kemerlerden oluşan değişik bir üretim göze çarpar. Bu nesne fırlatma rampasına benzer nitelikler gösterir. Çalışmada, 1980’lerde Sovyetlerden ayrılan sanatçının, dönemin politik ve siyasi getirilerinden kaçışı gibi gözlemlenir. Kurgu mekan içerisinde yaratılan kurmaca hikaye, bir adamın apartmanından uzaya uçtuğu fantezisini anlatır. Hikayede adam öylesine sıkılmıştır ki, güvenli alanı olan evinden, şehirden ve üzerinde bulunduğu dünyasından kaçmak ister. Çalışmada anlam, “Hıristiyan mitolojisinden Sovyet rejiminin büyük anlatılarına, Biyokozmist teorilerden Sovyet ütöpik enerjilerinin risorgimento'suna, Sovyet ideolojisinin günlük yaşamla ilgili dirençli politikalarından Foucault'nun kodiciline ve devlet iradesine kadar uzanır” (Strukov, 2007: 635).

Uzaya çıkan ilk kişinin Sovyetler Birliği'nden oluşu, ABD ile yarış, insanın doğal sınırlarından kurtulma ve sınır eşiğini geçme isteğini gerçekleştirmesi bakımından eser, siyasi bağlam yanında teknolojik gelişmelerin dönüşümünü de niteler. “Groys, Kabakov'un kurulumunun, yerçekimini aşmak için eski bir arzu olarak, Rus Konstrüktivistlerinin teknolojik bir deneyi olarak, Parti ideologlarının hayali bir vizyonu olarak ve Kabakov'un kendisi de dahil olmak üzere Sovyet göçmenlerinin pragmatik bir başarısı olarak uçuşun bir örneği olduğunu öne sürüyor” (Strukov, 2007: 635).



Resim 34. Cornelia Parker, "Cold Dark Matter: An Exploded View", 1991.

İngiliz sanatçı ve heykeltıraş Cornelia Parker, mekanı nesneler üzerinden dönüştürerek, dekonstrüksiyon olgusuyla yaratımlar oluşturur. Derrida'nın geleneksel olanın yeniden yorumlanması şeklinde geliştirilen kavramı, 1945'lerden sonra farklı disiplinlerde görünürlüğü artmıştır. Parker'ın günlük nesne ve atık malzemeleri bir araya getirerek kullanımında nesnelerin tarihini ön planda tutar. "Yapıtları tanıdık figürlerle, tarihi yerlerle, sıra dışı olaylarla ilişkilendirilse de bunlar, görsel izlerin kısmen veya tamamen dönüştürülmesi yoluyla farklı birer kanıt niteliği kazanır" (Wilson, 2015: 294). Sanatçının "Cold Dark Matter: An Exploded View" adlı enstalasyonu, Britanya ordusunun patlattığı bir kulübenin parçalarından oluşur. Patlama anının havada asılı duruşu, bir görüntünün zihinde belirmesine benzer. Hızlı bir anın somutlaşması, savaş, politika ve sosyal olaylara da odak oluşturur. Yıkım üzerinden yaratım, kaosun görülebilir olmasını sağlamıştır. "Parker'ın nesneleri patlatmak, germek, şişirmek ve hayli yüksek

yerlerden aşağı atmak gibi, “çizgi filmlere has şiddete” eğilimi vardır. Ancak bu zarar verici eylemler, garip bir sessizlikle ve sakinlikle sonuçlanır; peş peşe ve hızla dönüşen alternatif dünyaların merkezinde bu durağanlık vardır” (Wilson, 2015: 294). Patlatılan ya da bombalanan bir mekanın sabitlenmiş izleği, hasarın ve şiddetin boyutunu gözler önüne serer. Rahatsız edici ve korkutucu bir an, sessizce havada durur.



Resim 35. Heidi Bucher, Deri Odası (Rick's Nursery, Lindgut Winterthur), 1987.

Heidi Bucher, mekansal çalışmaları ve mekan-bellek konuları üzerinde üretim yapan İsviçreli sanatçıdır. Kurgu mekan yaratımlarını, lateks kaplayarak kalıp aldığı gerçek mekanlardan türetir. Mekanın hafızasını ve dokusunu lateksin deri hissiyatı ile yakalayarak mekanın, fiziksel yanı harici birebir kalıplarla duygusal kısmını da tasvir eder. Beton dışı güçsüz bir malzemeden üretilen ten benzeri bu hissiyat ve renk kullanımı, mekanların kişiliği, yaşanmışlığı ve geçiciliğine gönderme yapar.

“Bucher’ın, mekâna ait parçaları mimari plana sadık kalıp bir araya getirerek odanın üç boyutlu, esnek duvarlı bir versiyonunu elde ettiği gibi; kapı, pencere, yatak gibi elemanlardan alınan kalıpları tek başına kullandığı fragman etkisinde yapıtları da vardır. Bu gündelik yaşama

ait nesneler, bir mekânı tanımlayan elemanlar olmanın yanında hafızaya ait metaforlar yaratmaya elverişli imgelerdir” (Büyükerman, 2022: 678).

Lateksin dokusu sebebiyle gözeneksiz yapısı, mekanın geçirgenliğinin olmayışı, kapı ve pencere tasvirlerinin sımsıkı kapalı oluşuyla klostrofobik bir etki yaratır. Büyükerman, Bucher’in çalışmalarını tekinsizlikle şu şekilde bağdaştırır:

“Tekinsizlik genel olarak hatırlanan ya da hayal edilenden farklı bir imge ya da mekân ile karşılaşıldığında ortaya çıkan durum olarak tanımlanır. Özellikle Sürrealistlerin tanıdık imgeleri olağandışı durumlarda kullandığı ve izleyiciye ontolojik bir kaygı yansıttığı yapıtlarında yaygındır. Bu bağlamda Bucher’in odaları da insana mimari mekânların uzun ömürlülüğünün ve sağlamlığının verdiği güveni, lateksin insan teninin hassasiyetini çağrıştırmayla sarsarak, kendi ölümlülüğünün kaçınılmaz olduğuna dair bastırılan gerilimi ortaya çıkarır” (Büyükerman, 2022: 678).

3.4 Malzeme ve Tekinsizlik İlişkisi Üzerine

İlk çağlardan bu yana insanın kendini ve yaşadığı yeri, dünyayı anlamlandırma çabası, farklı yöntem ve metotların doğmasına neden olmuştur. İnanişâ göre ilk sanatsal eylemleri gerçekleştiren kişiler, grubun şamanları veya ruhani liderleri olurdu. Bu gördüğünü, öğrendiğini ve onun hayatta kalmasına yardımcı olacak ya da dezavantaj barındıracak olguları bir rehberlik niteliğinde duvarlara işleyen homo sapiens, doğayı ve onun dönüşümünü izleyerek, taklit ederek duvar resimlerini ve ritüellerini gerçekleştirmiştir. Doğanın gücünü kontrol etme isteği, gelişen ve gözlemleyen insanın doğadan daha büyük bir varlıkla iletişime geçme isteğine sebep olmuştur. Büyü ve ritüel kullanımı yaşamsal faktörlerin, belirsizliğin, güçlü duygulardan kaçışın bir anahtarı olmuştur. Bereket dansları, hastalıklardan kurtulma yolları, geleceği görme gibi büyüsel faaliyetler, insanın çağlardan beri tekinsizlik ve bilinmeyenden kaçınma dürtülerindendir.

Korku ve bilinmeyen olgulara yönelim, sıklıkla filmlere de konu olur. Kötü bir şeyin ruhunu taşıyan ayna ve bebekler, müzik kutuları; karanlık, izbe, metruk alanlar, yer altı, orman ve mezar gibi yerlerde girilmemesi ve mantıksal olarak merak uyandırmaması gereken noktalara her zaman yönelen bir karakter olmuştur. Bilinmeyenden korkma, kendi içerisinde bir paradoks yaratır. Bu çekimi yaratan ise adrenalindir. “Korkunç olan

şey aynı anda çekici ve iğrençtir, büyüler, iğrenme yaratır ve korkunç olana yenik düşenler ondan ancak can sıkıntısı pahasına kaçabilirler" (aktaran Kohle, 2013: 42). Tekinsizlik yalnızca canavarlar, cadılar, zombiler ve doğaüstü varlıklar üzerinden ele alınmamalıdır. Fobiler, doğal felaketler, hastalıklar gibi örnekler de buna eş değerdir. Tekinsizlik ve korku kavramları birbirinden ayrılrsa da tetikleyici olarak korkuyu ele almak mümkündür.

Nesnelerle iletişimimiz, yine nesnelere yüklediğimiz anlam ve kurduğumuz bağ üzerinden tanımlanır. "Üstüne titrediğimiz eşyalar, gerçekten bir iç ışıktan doğar: Çevresine kayıtsız, geometrik gerçeklikleriyle tanımlanan eşyalarinkinden daha yüksek bir gerçeklik düzeyine ulaşır. Çevresine yeni bir varlık gerçekliği yayar. Bir düzen içinde yerini almakla kalmayıp o düzene içten bağlarla bağlanır" (Bachelard, 1996: 90). Bachelard, örneğinde nesnelerin yaydığı bir ışıktan söz eder. Bu ışık bizim nesnelerle kurduğumuz bağın yansımasıdır. "En basit nesneler kimi zaman ruhsal bakımdan karmaşık nesnelerdir" (Bachelard, 1996: 135).

Ancak nesneyi yalnızca maneviyatı üzerinden değil, bilinirlik, tanıdıklık olan üzerinden de yorumlayabiliriz. Zihnimiz kategoriler aracılığıyla anıları ve deneyimleri depolarken, bunu anlam yüklediği nesneler üzerinden de yapar. Herhangi bir kategoriye uyacak şekilde anlamlandırdığımız nesnelerin uyumsuzluğu durumunda farklı bir kategori yaratılır. Bu uyumsuzluk işlemi, nesnenin işlevi dışındaysa, us dışına itilir. "Us, yeni bir nesneyle karşılaştığında kendine şunları sorar (Evolution creatrice, s. 52): "Var olan kategorilerim içinde bu yeni nesneye hangisi uygun düşünüyor? Bu nesneyi, açılmaya hazır hangi çekmecenin içine koyacağım? Kesimi önceden yapılmış hangi giysiyi geçireceğim sırtına?" (Bachelard, 1996: 97-98). Nesneleri süregelen birtakım sıfatlarla da bezeriz. Filmlere konu olan büyülü oyuncak bebekler zihnimizde zararsız olan çocuklar ve bebeklerle özdeşleşir. Bu sebeple mekan ve konusu dışına çıkmış, hareket eden, orada bulunmaması ya da sahip olduğu şekliyle görünmemesi gereken nesneler bizde tekinsizlik hissi yaratır. Kötü ruhlarla özdeşleşen ya da tekrar mekanizmasına sahip nesneler tekinsizliği tetikler. Ayna ve enstrümanlar, eksik parçalı ve zamanın korozyonuna uğramış eşyalar, maskeler, bilindik tekinsiz nesnelerdir. Freud'un tekinsizlik açıklamalarında bulunan tekrar kavramı, eksik vücut uzvu, büyü, insansı nesnelerin

hareket edebilirliği de nesneleri tekinsiz kılacak özelliklerdir. Hatta bir nesnenin ya da imgenin arzu gibi derin duygular yaratması o imgenin gerçekliğine dair bir yanılsama yaratır. Nesne veya eserde tasvir edilen kişiye dair benzerlik bulunması, yine aynı kişiye duyulan öfke ve nefretin dışarı vurumunun tasvire gösterilmesiyle sonuçlanabilir. “Bir heykelin tasvirinin arzu uyandırmasıyla, ya da bir kişi için düşünülen cezanın onun suretine uygulanmasıyla ilgili anekdotlar, sanat eserine canlı gözüyle bakıldığını varsaymaktadır” (Kris ve Kurz, 2013: 79). Eserlere ya da nesnelere duyulan hisler, gerçek olmayan, ruh barındırmayan bir tasviri zihinde gerçekçileştirerek esasında bastırılması gereken hislerin (zarar verme, cinsel dürtü vb.) ortaya çıkmasına neden olur. “Tak-ı Bostan’ın yeraltı odasında bulunan, Husrev Perviz’in eşi Şirin olması gereken saki figürü, bir adamın tutkularını kabartmıştı; bunun tekrarlanmasını önlemek üzere, figürün burnu koparıldı” (Kris ve Kurz, 2013: 80). Tekinsiz bir durum olarak eksik vücut uzvu ya da kaybı, eserin bedensel bütünlüğünü bozarak gerçek olmayan imajını yaratmayı kolaylaştırır. Bu durumun tekrarlanması korkusuyla alınan önlem, gerçekçi ve ideal imajı körelterek kişinin zihnindeki gerçek olmayan tasviri doğru kategoriye sokmuştur. “Bir insanın ruhu onun tasvirinde saklanır, bu tasvire sahip olan, o kişi üzerinde de güç sahibi olur ve o tasvire verilen bütün acıyı onun temsil ettiği kişi de çekecektir. Ayrıca bu fikrin tersiyle, yani bir kişiye verilen zararın onun portresinde de görünür olması gerektiği inancıyla da karşılaşırız” (Kris ve Kurz, 2013: 80). Oscar Wilde’in ‘Dorian Gray’in Portresi’ adlı romanında bir anlaşma karşılığı Dorian’ın sonsuz güzellik arzusunun gerçekleşmesi üzerine, kendisi yerine portresinin yaşlanması konusu ele alınır. “Rönesans’ta balmumu ve bronz heykeller büyü amacıyla üretiliyordu (Warburg, 1932, 1:341 bunu ayrıntılı olarak belgelemektedir)” (Kris ve Kurz, 2013: 81). Nesnelerin estetik yanı harici görüş, bu dönemde de devam ederken, mistik ve spiritüel yönden algı devamlılığını sürdürmüştür.

Teknolojiyle birlikte nesnelere bakışımız ve onlarla aramızdaki ilişki değişmiştir. Nesnelere karşı kontrolümüzün ve yönetimimizin tamamen bizde olmayışı, etkileşim kurma biçimimizi ve aramızdaki bağlantıyı değiştirmiştir. Ponty’nin bu konudaki düşünceleri şu şekildedir:

“Demek ki insanla şeyler arasında şöyle bir ilişki görme eğilimi var artık: egemen bir zihin ile Descartes’ın ünlü çözümlemesindeki balmumu parçası arasındaki gibi mesafeli bir tahakküm ilişkisi yok, daha belirsiz bir ilişki var, kendimizi şeylerden ayrı saf bir zeka gibi, şeyleri de her türlü insanca özellikten yoksun saf nesneler gibi görmekten bizi alıkoyan başdöndürücü bir içlidişlilik var” (Merleau-Ponty, 2020: 33).

Robotik mühendisliğinin gelişimiyle birlikte insansı özellikler taşıyan robotların üretimi artış göstermiştir. Robotların insansı görüntüsü ilk olarak cazip ve sempatik gelse de bir noktada insan gibi görünen ama insan olmayan nitelikleriyle robotlar kişilerde ‘normal dışı’ algılanmaya başlamıştır. “Dramatik duygusal tepkilerin görünüşte zararsız algısal uyaranlar tarafından uyandırıldığı bir dizi psikolojik fenomen vardır. İyi bilinen bir örnek, neredeyse insan görünümlü bir eserin ürkütücü ve itici duyguları tetikleyebileceği “tekinsiz vadi” etkisidir” (Moore, 2012: 1). Robotların insana benzetilme özelliği ne kadar artarsa bu hissiyat o kadar güçlü olacaktır. Jentsch, tekinsizliği en iyi yaratanın bir sanat üretimi olacağından söz eder. Hareketsiz bir nesne bile tekinsizlik hissi yaratırken, insana benzer ama insan olmayan bir varlığın hareket kapasitesi anormal algılanır. Birçok insanın oyuncak bebeklerin hareket etme ihtimallerinden korkması gibi, robolar da zihnimizde tehditkar algılanır. İnsanların robotları algılama şekillerinin olduğu tepki eğrisinde algı, yüksek ve iyi şekilde seyrederken birden dip noktaya düşer. Bu düşüşe ‘vadi’ denir. Moore, ‘tekinsiz vadi’yi şu şekilde açıklar:

“‘Tekinsiz vadi’ terimi, 1970 yılında Masahiro Mori tarafından, insana yakın eserlerin bir gözlemcide güçlü olumsuz duygular yaratabileceği gözlemini tanımlamak için ortaya atılmıştır. Örneğin Mori, protez bir eli izlemenin ürkütücü ve itici duyguları tetikleyebileceğini, ancak gerçek bir insan elini veya basit bir mekanik eli görmenin tetiklemediğini belirtti. Ayrıca, insana yakın eserler hareket halindeyken tekinsiz vadi etkisinin daha güçlü olabileceğini öne sürdü” (Moore, 2012: 1).

Korku, bizim varoluşumuzda ve içgüdüsel olarak vardır. Hayatta kalma dürtüsünün bir getirisi olarak, yaşamsal durumumuzun devamlılığını getirebilmemiz için korku sayesinde salgıladığımız adrenalin ile hayatta kalırız. İçgüdüsel olarak yaşamsal tehdit oluşturmaya bile bazı durumlarda korkuyu tetikleyici bir etken olarak bunu

yaşayabiliriz. Kişiyeye göre değışiklik gösteren korku durumunu tetikleyici olarak tekinsizlik, korku sırasında yaşanan yaşam içgüdüünü harekete geçirebilir. Moore, bu durumu řu şekilde örnekler:

“Örneğın, bazı çalışmalar ‘ürkütücülük’ ile korku (özellikle ölüm) ile ilişkili duygusal tepkiler arasında bir bağlantı olduğunu öne sürmüştür ve bu, potansiyel olarak evrensel bir etkinin, deneklerin kişilik türlerinin bir fonksiyonu olarak verdikleri tepkiler ile duygusal istikrar arasındaki sistematik farklılıklar tarafından nasıl gizlenebileceğini açıklayabilir” (Moore, 2012: 1).



Resim 36. Magdalena Abakanowicz, Sırtlar, 1976-1980.

Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz, tekstil ve dokuma üretimleriyle tanınan heykeltıraştır. Çalışma pratiğini organik malzeme ve dokuma oluştururken, insan bedenini, kırılganlığını ve kimlik konularını işler. Kullandığı kumaş, çuval bezi, yün gibi malzemeler üretim aşamasında yumuşaklığını yitirerek sert, katı, kütleli nesnelere dönüşür. Sanatçı bunları araçlardan faydalanmaksızın el dikişle gerçekleştirir. Sanatçının ‘Sırtlar’ isimli çalışması yerde oturan, soyutlanmış yarım figürlerden oluşur. İnsansı bu nesnelerin yalnızca sırtlarını görürüz, baş ve bacak gövde de bulunmaz. Çuval

ve reçine kullanımı figürlerin doğal bir renk ve form kazanmasına yardımcı olurken, tek tipleşen bu görüntü toplum içerisindeki yerimizi düşünmeye yardımcı olur. Gürler'in eser hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“1976 ile 1980 yılları arasında Sırtlar olarak adlandırdığı bir diğer seriyi, seksen adet birbirinden çok az farklılık gösteren insan gövdesi heykelleri, üretti. Çokluk lehine bireyselliğini kaybetmiş bu heykeller, tek tek güçlü parçalar olan erken dönem Abakan serileriyle tezat oluştururlar. Oturan Figürler ise doğanın içi boş ama sağlam biçimleri olan kabuklara benzedikleri gibi, insan bedeninin esas kısmının - derisinin- negatifi gibidir” (Gürler, 2016: 114).



Resim 37. Jake and Dinos Chapman, "Zigotik Hızlanma, Biyogenetik Yüceltilmemiş Libidinal Model (Büyütülmüş x 10000), 1995.

Mekanı algılamak, algılananı varlık dışı tutarak ve özünden ayırarak objeleştirmek, tıpkı kadın bedeninin özünü reddederek nitelemek gibi rahatsız edicidir. Tüketim kültürünün nesne kabul ettiği her şeyi tüketmesi, etik normların dışındadır.

“Nesneleştirilen, simgeleştirilen mekan, üstelik de bakmayla iç içe geçirilerek kurulduğundan, doğallıkla cinsel bir mekandır” (Kahraman, 2016: 349). Ana teması, ahlak ve toplumsal değerler üzerinden şekillenen kardeş sanatçılar Jake ve Dinos Chapman, üretim biçimlerinde bedeni bozma, iğrençleştirme (abject), estetik değerleri ortadan kaldırma gibi kavramlara yer verir. Tekrara binmiş birden fazla uzuvlar, çıplak manken bedenler, oyuncak bebek vb. Malzemelerle çalışan sanatçılar, oyuncağın masumiyetini ve bedenin cinselliğini kullanarak anlatılarını gerçekleştirir. İlk bakışta bile rahatsız edici olan çalışmalar, bu iki kavramın aynı alanda kullanarak iğrenme hissini tetikler. Yönsel ve Dokak’ın açıklamaları ise şöyledir:

“Genç İngiliz Sanatçılardan olan Jake ve Dinos Chapman kardeşler, çağdaş siyaseti, dini ve ahlaki keskin bir zekayla inceleyen ikonoklastik heykeller, baskılar ve enstalasyonlarıyla tanınırlar. Plastik malzemeden oluşturduğu eserlerinde daha çok genetik bozuklukları, güzellik, acı, mizah, korku, yücelik, şeytani ve çocuksu kutupları bir araya getirirler. Tüketim çılgınlığının tetiklediği çevre gen ve ahlaki bozulmalar Chapman kardeşlerin sanatlarının biçim dilini oluşturmaya kaynaklık eder” (Yönsel ve Dokak, 2022: 23).

Bedeni nesneleştirme, toplumun ahlaki yapısını gösterirken, bilinçdışıyla günyüzüne çıkan cinsel dürtülerin bireyler üzerinde nasıl bir kontrol mekanizması yarattığını gösterir. Algılanan nesneyi içsel yönelime çekmek düşlem yaratır. “Lacan’ın çok iyi bilinen tanımıyla söylemek gerekirse ‘bakış atışları’ (shoots) nesnel düzlemin psişik düzleme dönüştürülmesine yol açtığı kadar fantezinin ortaya çıkmasına da olanak sağlamaktadır” (Kahraman, 2016: 348). Cinsellik ve kontrolün biraradalığı, bu bağlamı ticarileştirmeyi beraberinde getirmiştir. Kent toplumu harici pop kültürle birlikte, reklam, film, dizi, yazılı yayın gibi kaynaklarda kendini günümüzde de göstermeye devam etmektedir.



Resim 38. Marc Quinn, “Self”, 1991.

Beden sıvılarının malzeme olarak kullanımı 20. Yüzyıl ile başlamıştır. Eski çağlarda ritüel, ayinler ve tıp için gerçekleştirilen eylemler, günümüzde metafor olarak kullanılmaktadır. Kan, doğumun ve yaşamın sembolü olarak karşılaştığımız bir kavramdır. Marc Quinn’in 1991 yılında oluşturduğu eseri “Self”, sanatçının kendi dondurulmuş kanından oluşan bir büsttür. Soğuk bir haznede bütünlüğünü koruyan eser, farklı varyasyonları yıllar içerisinde aynı sanatçı tarafından tekrar üretilmiştir. İnsan vücudunda bulunan 4.5 l kan, eserin tamamında bulunmaktadır. Vücutla bir bütün olan kanın tüm miktarının görülebilir oluşu bir tehdit oluşturarak, bilinçaltında öğrenilmiş kaygı hissini tetikler. Quinn’in kendi çalışması için sözleri şu şekildedir:

“Son derece yüksek bir şiddet içeriyor. Birisi ateşli bir silahla vurulduğunda veya düştüğünde, kendini yaraladığında veya birisine bir araba çarptığında filan kan görmeye alışkınız, dolayısıyla kan gördüğümüzde bilinçdışı bir etkiyle bu bağlantıları kurarız. Ama çelişki elbette şurada ki, bana bu işin üretim sürecinde herhangi bir zarar gelmedi. Yapıt, insan bedeninin gücü hakkında. Çelişkili bir imge oluşturuyor, çünkü hem yıkıcı bir eylem dahilinde bir beden için dışına çıkarılmasına dair bir imge, hem de aynı zamanda beden kendini mucizevi bir şekilde yenileyebilisinin bir imgesi. Dolayısıyla hem yaratma hem de yok etme hakkında” (Çapar, 2017: 284).



Resim 39. Kiki Smith, "Train, 1993.

Freud'un kadın genitalini tekinsizlik örneği olarak sunuşu, doğum anımızda başlayan herkesin ilk yuvası olan rahimden çıkış ile bilinçdışında anılaşır. Doğum, yaşama bir başlangıçtır; ölüm ise kaçınılmaz son. Bu döngüsel olayın aşinalığı ve kadın bedeninin bunu çağrıştırması tekinsizliğin geri dönüşünü niteler. Amerikalı sanatçı Kiki Smith, kadın bedeni, ölüm, doğum, mitoloji gibi kavramlar üzerinde üretim pratiği

sergiler. Kullandığı malzemeler arasındaki cam, tekstil malzemeleri, balmumu, metal bulunurken enstalasyon ve heykellerini gerçekçi şekilde biçimselleştirir. Brown, Smith'in çalışmasını şu şekilde anlatır:

“Boncuklu iplikçiklerden oluşan kan, bir âdet havuzuna benzer, zarif bir doğrusal desene sahiptir. Bireysel alacalı kristal boncuklar, ayakta duran bir kadın figürünün uyluklarının etrafını dolaşırken ıslak damlacıklar gibi parıldarlar. Kan oldukça stilize edilmiş olsa da, renkli balmumu ile modellenen figür şaşırtıcı derecede doğaldır. Yine de, aynı zamanda, oluşumunun koşullarını veya kökenlerini gizlemek için hiçbir girişimde bulunulmaz” (Brown, 2010: 23).

Nesneler mekanı tanımlarken bunu kendi özleri üzerinden gerçekleştirir. Ancak 20. yüzyıl sanatından sonra hazır nesnelerin, vücut uzuv ve sıvılarının, hayvan vb. Canlıların kullanımıyla mekan-nesne arası ilişki bozulmuştur. Algıyı etkileyen bu durum alışıldık olanın değişimiyle tedirginliğe sebep olur. “Mekân ve nesne arasındaki gerçeklik yıkımının iğrençlik tanımını doğrulaması, öznenin sınırlarını aşma ve tedirginlik tezatları yalnızca bedensel atıkların vurgulanmasıyla değil, bedenin travmatik bir biçimde değiştirilebileceği, gerçeklik algısının yıkıma uğratılmasıyla da gündeme getirilmiştir” (Turan, 2022: 68). İnsan formunun çarpıtılması ve alışıldığın dışındaki tasvirleri tekinsizlik yaratırken, insan ve bedeni üzerinden şekillenen her bir tabunun dışlanımını, bilinçdışında olguların tetiklenmesiyle daha geniş bir anlam yaratır.



Resim 40. Patricia Piccinini, “The Young Family”, 2003.

Patricia Piccinini, enstalasyon, heykel gibi alanlarda çalışarak, yaratık tasvirleri ve genetik, hayvan gibi biyolojik konulara odaklanır. Genetik teknolojinin insan yaşamına olan etkisini incelerken araştırmalarından faydalanır. Bilimin gelişimine faydazar olarak bakar ve insan ve teknolojinin birleşiminden yeri varlıklar türetir. Yaratıklar hayvan-insan hibriti olarak görünürken bir hayvanın masumiyetini ve doğasını anımsatır. “Genç aile” adlı çalışması için Gök şunları dile getirir:

“Sanatçı hikaye anlatımında bilimi referans almaktadır. Sanatçı bu durumu; “Çünkü bilim, dünyayı bize açıklamak için kullanılan ana dildir” şeklinde açıklıyor. Genç Aile isimli çalışmasında da yer alan bu kurgu yine referanslarını bilimden alıyor. Sanatçı bu yaratığın organ nakli için yetiştirilebileceğini hayal ettiğini belirtiyor ve bu hayal ürünü yarattığı gerçekte domuzlar üzerinde yapılan çalışmalardan yola çıkarak domuza benzer özelliklerle karıştırarak oluşturduğunu ifade ediyor” (Gök, 2019: 957).

Teknoloji ve bilimin insan hayatı ve verimli yaşamı için etik kararlar sorunu üzerinde duran bu çalışma, organ nakli için üretilebilecek hayvanları düşündürürken onların yaşamı ve insan hayatını kurtarmaya karşılık başka bir canlının kullanımının

ahlaki boyutunu düşündürür. Bu eserde faydalı olanı kabul etmek ve insan olmayan bir canlının insanın vücut bütünlüğüne hizmet etmesi fikri, tuhaf karşılanmaya elverişlidir.



Resim 41. Damien Hirst, The Physical Impossibility, 1991.

İngiliz sanatçı Damien Hirst, sıklıkla ölüm temasını işler. Çalışma pratiğinde ölü hayvan bedenleri, cam, sabitleme çözeltileri gibi malzemeler yer alır. Bu malzemeler bir tank içerisinde ölü canlıları sabitler. Hayvan seçimlerinde tüketimsel olanlara dikkat çeken Hirst, hali hazırda ölü hayvanlar kullandığını ve bu hayvanların en çok tüketilen hayvanlar olduğuna dikkat çeker. 1991 yılında yaptığı “The Physical Impossibility” isimli çalışmada dev bir tankta kaplan köpekbalığı yer alır. Atak sırasındaki şekliyle sabitlenmiş köpekbalığına canlı-cansız değerlendirmesi yapabilmek yanıltıcı gibi görünür. Seven’in çalışma hakkındaki ifadelerinin aktarımı şöyledir:

“Köpekbalığı öyle dengelenmiştir ki, tankın tam ortasında yer alır; sanki hala canlıymış, doğal ortamında yüzüyormuş gibidir. Bu çalışmada sanatçının gönderme yaptığı bir kaç nokta vardır. Biri, yalnızca bir zamanlar kültürel ve sosyal bakımdan canlı olan şeylere yer veren ve onları camlı ortamlarda yalıtılan müze kültürüne yapılmış bir göndermedir. Diğeri ise ölümün kendisidir. Bu noktada yalıtılmış nesnenin bir zamanlar bir ölüm makinesi olan bir canlının cesedi olması da önemlidir: Ölüm saçı ölmüştür” (aktaran Seven, 2018: 463).



Resim 42. Sarah Lucas, “Pauline Bunny”, 1997.

Sarah Lucas eserlerinde toplumsal cinsiyet rollerini, kimlik ve beden kavramlarını, fotoğraf, enstalasyon gibi çeşitli üretimler üzerinden gerçekleştirir. Sembolik bir anlatımla kullanılan beden ve cinsel organlar, toplumun düşünce yapısını mizahi bir şekilde ele alır. Sanatçının 1997 yılında ürettiği “Pauline Bunny” isimli çalışması sandalyede oturan bir kadın bedenini çağırıştırır. Ancak bu bedende baş bulunmamakla birlikte içi doldurulmuş külotlu çoraplardan yapılmıştır. Bacakları açık şekilde oturtulmuş çalışma, cinsellik çağrışımı yapar. Baş yerine iki cinsel organın yerleştirilmiş oluşu, kadının toplumda objeleşmesini ve kimlik, düşünce gibi kavramların kadın cinsiyetinde kabul görmeyişi şeklinde yorumlanır. Bedende yalnızca cinsel dürtü uyandıracak detayların birleşimi rahatsızlık verir. Sanatçının çalışmaları haz uyandırmaz, toplumun değerlerini irdeler. “Kentsel alan, kadını içselleştiren, nesneleştiren, gözetilen konumuna indirgeyen düzlemdir ve bu noktada artık imgelemekten değil bir pornografiden söz açılabilir” (Kahraman, 2016: 354).



Resim 43. Tony Oursler, "Guilty", video, 1995.

Çağdaş sanatçı Tony Oursler, video ve projeksiyon yerleştirmeleri gibi üretimleriyle bilinir. Üretim tekniğinde yalnızca video değil, gündelik nesne, bez bebek, kıyafet gibi heykel-nesne yaratımları bulunur. Heykeller olabildiğince asimetri barındırır. Düzgün vücut formlarından ziyade onu tasvir edecek bir giysi yerleştirilir. Projeksiyon yansımaları izleyici ile eserleri doğrudan iletişimde gibi algılatır. Medya ve teknolojilerin insan üzerindeki etkilerini temalaştıran sanatçı, düzgün noktalarda bulunmayan ve izleniyormuş hissi veren çalışmalarında tekinsizliği, hareketsiz ancak yaşayan beden tasviri ile yansıtır. 1995 yılında ürettiği "Guilty" adlı video yerleştirme, yatağın altından görünen bir kadının bedenini yansıtır. Yalnızca suratında bulunan projeksiyonda karakter, aşağılayıcı sözlerle izleyiciyle iletişime geçer. Suçluluk duygusu yaşatmayı amaçlayan eser, izleyicide gerilim hissi yaratır. "Kuklalar görünüşte insan değildir- özerk yaşam ve maddi kayıtsızlık arasında asılı kaldıkları sürece, insanların habercisidirler. Daha sonra kuklacılıkta canlanan şey, cansız bedendeki bu anlam fazlalığıdır" (Horowitz, 2010: 102).

SONUÇ

Bu çalışmada, mekanı algılamanın bilişsel boyutu ve algının mekanla ilişkisi üzerinden, kimlik ve benlik oluşumunun nasıl gerçekleştiği araştırılmıştır. İnsanın mekanla süregelen ilişkisiyle mekanı kullanımı, üretimi ve etkileşiminin nasıl değiştiği ve bu değişimin sanata olan görece etkilerinden söz edilmiştir. Kitle ve azınlıkların mekandaki yerinin sanat aracılığıyla işlenişi, toplumsal sorunların ve ortak bilincin sanattaki görüntüsü ele alınarak, nesneleştirilmesine yer verilmiştir. Savaşların ve yıkımların sanata etkisinin yanında, deneyselleşen sanat nesnelerinin bir aradalığının izleyici üzerindeki etkisi ortaya konmaktadır. Psikolog ve düşünürlerin tekinsizlik kavramını nasıl yorumladığı araştırılarak, sanattaki ve günümüzdeki etkilerinden söz edilmiştir. Bu çalışmanın sınırlamaları arasında mekanın kullanımı, tekinsizlik, boşluk-doluluk, kapalılık- açıklık gibi kavramlar üzerinden değerlendirilişi, postmodern ve geç modernizm dönemlerini kapsamaktadır. Özellikle bu periyodun ele alınma sebebi, toplumsal yıkımların sanata ve mekanın güvenilirliğine karşı düşürdüğü gölgenin irdelenmek istenmesidir. Böylelikle rahatsız edici olanın, tanıdık ama yabancı olanın zaman içerisinde neye dönüştüğü, mekan ve nesne üzerindeki etkileri örnekler üzerinden açıklıkla anlatılabilmektedir. Tekinsizlik hissiyatının izdüşümü farklı disiplinlerin dahil edilmesi ile daha geniş bir yelpazede incelenebilir.

Sonuç olarak toplumun en küçük yapı taşı olan insanın, bellek yaratımına yardımcı olan algı ve mekan gibi olgularla ilişkisinin değişimi ve bilinçdışının karanlık yönü üzerinden alışılmışın dışında yeni bir gerçeklik yaratısı çağdaş sanat pratikleri üzerinden incelenmiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

ARAYICI, Osman (2015). Mekan ve Tasarım Üzerine Tanımlar: Ege Basım.

ARTUN, Ali, ALİÇAVUŞOĞLU, Esra (2020). Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı, Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus, İstanbul: İletişim Yayınları.

BACHELARD, Gaston (1996). Mekanın Poetikası, Kesit Yayıncılık: İstanbul.

BAUMAN, Zygmunt (2020). Kimlik, Heretik Yayınları: Ankara.

BENJAMIN, Walter (2014). Pasajlar, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

BOUDRIAUD, Nicolas (2018). İlişkisel Estetik, Bağlam Yayıncılık: İstanbul.

FISHER, Mark (2020). Tuhaf ve Tekinsiz, Koç Üniversitesi Yayınları: İstanbul.

FOCİLLON, Henri (2015). Biçimlerin Yaşamı, Janus Yayıncılık: İstanbul.

FOSTER, Hal (2015). Tasarım ve Suç, İletişim Yayınları: İstanbul.

FREUD, Sigmund (1917-1919). An Infantile Neurosis and Other Works, The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, Vol 17, Translated from The German under The General Editorship of James Strachey, London.

HALBWACHS, Maurice (2018). Kolektif Hafıza, Ankara: Heretik Yayınları.

HOOD, Bruce (2019). Benlik Yanılsaması- Sosyal Beyin Kimliği Nasıl Oluşturur?, Ayrıntı Yayınları.

HUNTÜRK, Özi (2016). Heykel ve Sanat Kuramları, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2016). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Kapı Yayınları: İstanbul.

KANDEL, Eric R. (2019). Sanatta ve Beyin Biliminde İndirgemecilik- İki Kùltür Arasında Köprü Kurmak, Koç Üniversitesi Yayınları.

KONAK, Ruhi (2017). Boş Özne Dolu Nesne: Lakin, İstanbul.

KRIS, Ernst, KURZ, Otto (2013). Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü, İthaki Yayınları: İstanbul.

LEFEBVRE, Henri (2014). Mekanın Üretimi, Sel Yayıncılık: İstanbul.

MERLEAU- PONTY, Maurice (2017). Algının Önceliğı: Alfa, İstanbul.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2020). Algılanan Dünya/ Sohbetler: Metis Yayınları, İstanbul.

O'DOHERTY, Brian (2019). Beyaz Kùpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi, Sel Yayıncılık: İstanbul.

RANCIERE, Jacques (2020). Kelimelerin Mekanı, Lemis Yayın: İstanbul.

SARTRE, Jean Paul (2011). Varlık ve Hiçlik/ Fenomenolojik Ontoloji Denemesi, İthaki Yayınları: İstanbul.

SCHULENBERG, Anneke (2014). Sites and Senses Mapping Palestinian Territories in Mona Hatoum's Sculpture Present Tense, The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture, Pp. 11-32.

ŞAHİNER, Rıfat (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar, Ütopya Yayınevi: Ankara.

WILSON, Michael (2015) Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

Dergiler ve Makaleler:

AKDAĞLI, Serpil (2021). “Chiharu Shiota’nın Enstalsayonlarında Gündelik Nesnelerin Varlık ve Yokluk Durumu”, The Turkish Online Journal of Design, Art of Communication, Vol 11, Issue: 3, pp. 1098-1112.

ALAKUŞ, İrem, ÖZGENÇ ERDOĞDU, Neslihan (2022). “1960 Sonrası Resim Sanatında Mekansal Aidiyet Temsili Olarak Eşya”, İletişim ve Sanat, International Journal of Communication and Art, Yıl 3, Sayı 7, Aralık 2022, s. 60-82.

ARSLAN, Sadık (2021). “Sanatta Tekinsizlik ve Uzam İlişkisi Üzerine”, Sanat Dergisi, Sayı 38, s. 469-487.

ASSMANN, Aleida (2008). “Das Rahmen von Erinnerungen am Beispiel der Foto-Installationen von Christian Boltanski”, BIOS- Journal of Biography Research, Oral History and Life Course Analyses, Vol 21, No. 1, pp. 4-14.

BALCI, Hilal (2023). “Joseph Beuys’un Çalışmalarında Kendilik Pratikleri ve Özneleşme Süreci”, Sanat ve Tasarım Dergisi, Vol 13, Sayı 2, s. 543-560.

BARLAS, Mert (2019). “Çağdaş Sanatta Nesne- Mekan Olarak Ev İmgesi”, Sanat ve Tasarım Dergisi, s. 95-109.

BARLAS, Mert (2020). “Çağdaş Sanatın Hayalet Mekanları: Tekinsizlik ve Ev İlişkisi Üzerine Sanat Pratikleri”, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, sayı: 24, s. 13-27.

BELTON, Robert J. (2015). “Louise Bourgeois, Structures of Existence: The Cells by Julianne Lorz”, Woman’s Art Journal, Vol 36, No: 2, pp. 66-68.

BERNSTEIN, Susan (2003). “It Walks: The Ambulatory Uncanny”, Comparative Literature Issue, Vol 118, No: 5, pp. 1111-1139.

BROWN, Elizabeth A. (2010). “Inside-Out: Catharsis in The Art of Lari Pittman and Kiki Smith”, The Journal of Arts Management, Law, and Society, Vol 27, Issue: 1, pp. 23-35.

BÜYÜKERMEN, Fulya (2022). "Heykel Sanatında Monokrom Asamblaj Louise Nevelson: Kaosun Şiirsel Düzeni", *İdil*, Cilt 94, s. 879- 895.

BÜYÜKERMEN, Fulya Asyalı (2022). "Mimari, Tekstil, Heykel, Performans: Heidi Bucher ve Mekanın Teni", *Erciyes Akademi*, Cilt 36, Sayı: 2, s. 672-692.

CHAMBERS, Eddie (2008). "His Catechism: The Art of Donald Rodney", *Third Text*, Vol 12, Issue: 44, pp. 43-54.

ÇAPAR, Mustafa (2017). "Beden Sıvı ve Atıklarının Sanatsal Üretim Malzemesi Olarak Kullanımı", *Pamukkale Üniversitesi 1. Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı*.

ÇEKEMCİ, Ece (2023). "Konuk(sev/er)mezliğin Koşul(lu/suz)luğunu Aramak: Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (Kaufman, 2020)", *SineFilozofi Dergisi*, Cilt 8, Sayı: 16, s. 17-29.

ÇİÇEK MIZRAK, Zeynep, Merve (2021). "Aidiyet ve Aidiyetsizlik Kavramlarının Mekâna Özgü Sanatta İncelenmesi", *Journal of Arts*, Vol 4, Issue: 2, pp. 119-128.

DURAK, Fidan Lale, KARAMANOĞLU, Serap, Emmüngil (2024). "Gordon Matta-Clark'ın Eserlerinde Evin Yıkımı ve Modernizm Eleştirisi", *Atatürk Üniversitesi Yayınları*, Cilt 30, Sayı: 52, s. 79-87.

DÜZCE, Gülru, KURT, Seher (2021). "Soylulaştırma" Kavramı Üzerinden Üretim Yapan Sanatçılara Yönelik Bir İnceleme", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 109-124.

EUBANKS, Cecil, L. GAUTHIER, David, J (2011). "The Politics of The Homeless Spirit: Heidegger and Levinas on Dwelling and Hospitality", *History of Political Thought*, Vol 32, No: 1, pp. 125-146.

G. WEISS, Martin (2021). "Heideggers unheimliche Heimat, Bemerkungen zum Zusammengehören von Denken und Sein", *Coloquium: New Philologies*, Vol 6, Issue 1, pp. 100-113.

GEÇKİLİ KARAMAN, Pınar (2020). “Kalıcılığın Yıkımı Üzerine: Esneklik ve Aidiyet”, Tasarım Kuram, Sayı 30, s. 77-95.

GİRGİN, Figen (2014). “Çağdaş Sanatta, Sanatın Malzemesi Olarak Mekan”, Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 7, Sayı: 13.

GİRGİN, Figen (2018). “Sanatta Neon Işıkları”, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 11, Sayı: 3.

GORGONE, Sandro (2023). “Das Ereignis des Menschen und die Aufgabe des Daseins: Instandigkeit, Sterblichkeit, Weite”, Duncker & Humblot GmbH, Heidegger Studies, Vol. 33, Being-historical Thinking and Mindfulness: Plato, Leibniz, Hegel, and the Question of Truth (2017), pp. 111-128.

GÖK, Özlen (2019). “Patricia Piccinini’nin Yaratıklarında Monstre Olgusu”, İdil, Sayı: 60, s. 951-963.

GRAY, J. Glenn (1972). “Homelessness and Anxiety: Sources of the Modern Mode of Being”, The Virginia Quarterly Review, Vol 48, No: 1, pp. 24-39.

GÜRLER, Zeynep (2016). “Duvarın İzin Verdiği Kadar”, Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 01, Sayı: 01, s. 103-124.

HEIDEGGER, Martin (1971). “Building, Dwelling, Thinking”, from Poetry, Language, Thought, translated by Albert Hofstadter, Harper Colophon Books, New York.

HİDO, Todd, SMITH, Peter (2003). “Interview with Peter Smith”, Vol 28, pp. 40-47.

HOROWITZ, Gregg M. (2010). “Absolute Bodies: The Video Puppets of Tony Oursler”, Parallax, Vol 16, Issue: 2, pp. 95-106.

İNCİRKUŞ, Büşra (2020). “Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergebilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” Adlı Çalışması”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 22, Sayı: 2, s. 615-623.

İSKENDEROĞLU, Levent, GÖĞEBAKAN, Yüksel (2022). “Sanat, Mekan ve Bellek”, Turkish Studies, 17(3), 511-521.

JENTSCH, Ernst (1906). “On the Psychology of the Uncanny”, Zur Psychologie des Unheimlichen” was published in the Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift 8.22 (25 Aug. 1906): 195-98 and 8.23 (1 Sept. 1906): 203-05 (the bibliographical references in the Freud editions do not make it clear that Jentsch’s essay is spread over two separate issues of the weekly). As far as I can tell, the German text has never been reprinted, Translated by Roy Sellars.

JIA, Xu (2013). “Kaunas Biennial Textile 2011”, Textile The Journal of Claoth and Culture, Vol 11, Issue: 3, pp. 342-349.

KARAASLAN, Suat (2011). “Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20, Sayı: 2, s. 63-76.

KARABEY TEKİN, Ayşe (2022). “Bir Sanat Pratiği Olarak Hatırlatan ve Hatırlanan Ev Öznesi”, International Journal of Social Humanities and Administrative Sciences, Vol 8, Issue: 59, s. 2041-2047.

KARAÇALI, Berna (2023). “Rengin Kadrajından Sanat/Tasarımı Okumak “Kırmızı-Mavi- Sarı”, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, Vol 14, Issue: 1, pp. 1-18.

KAYA, Yunus (2020). “Sanatta Trompe L'oeil Tartışmaları: William M. Davis’in “Bir Tablo Arkası” ve Andy Warhol’un “Brillo Kutusu” Örnekleri”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl 8, Sayı: 111, s. 351-367.

KAYMAZ KOCA, Senem, HALE, Jonathan (2017). “Üçüncü/Öteki Yer’ Üzerine Bir Kavramsallaştırma Denemesi: Mekansal Bir Trilojinin İçinde Saklı Hikayelerin Keşfedilmesi”, Megaron, Cilt 12, s. 488-496.

KOHLE, Hubertus (2012). “Nightmare- Anxiety- Apocalypse The Uncanny and Catastrophic in The Art of Modernism”, Heidelberg University, Professor of art history, LMU Munich.

KRELL, David Farrell (1992). “Das Unheimliche”: Architectural Sections of Heidegger and Freud”, Research in Phenomenology, Published by Brill, Vol. 22, pp. 43-61.

KÜRE, Serap, KASAP, Handan, Özsırkıntı (2023). “Mekan ve Enstalasyon Kavramı İlişkisi: Tekstil Malzemesinin Yeri”, Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 32, s. 79- 104.

MAMUR, Nuray (2017). “Ekolojik Sanat: Çevre Eğitimi İle Sanatın Kesişme Noktası”, Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 13, Sayı: 3, s. 1000-1016.

MOORE, Roger K. (2012). “A Bayesian Explanation of The ‘Uncanny Valley’ Effect and Related Psychological Phenomena”, Scientific Reports, Department of Computer Science, University of Sheffield, Sheffield, S1 4DP, UK.

MULLA, Gözde (2021). “Mekanı Yutan Boşluk”, Sanat ve Tasarım Dergisi, Haziran, s. 313-327.

ÖZKAN, Özlem, ÖZ, Oğulcan (2023). “Christian Boltanski’nin Sanatında Ölümden Arda Kalan: Anıt, Arşiv ve Hafıza”, Sanat Yazıları, Vol 49, 495-510.

RENKÇİ, TAŞTAN, Tuğba (2021). “Robert Rauschenberg’in Kombine Serisi’nde (1954-1964) Buluntu Nesnelerin Dönüşümü”, Cilt 10, Sayı: 1, s. 728-753.

SEVEN, Mutlu (2018). “Sanatçı ve Marka Değeri Bağlamında Bir Örnek: Damien Hirst”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 6, Sayı: 85, s. 456-467.

STRUKOV, Vlad (2007). “Ilya Kabakov: “The Man Who Flew into Space from His Apartment” by Boris Groys and Fiona Elliott, The Slavic and East European Journal, Vol 51, Issue: 3, pp. 634-636.

SUTHERLAND, Bridget (2021). "Cave To Cosmos: Mythological Animals In The Sculpture Of Anish Kapoor", Green Letters Studies in Ecocriticism, Vol 25, No. 1, pp. 76-89.

ŞUMNU, Umut (2018). "20. Yüzyıl Düşüncesinde Ev/Evsizlik Halleri ve Jorge Luis Borges'in "Asterion Evi" Öyküsü", Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı 146, s. 94-118.

TATAR, Maria, M. (1981). "The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny", Comparative Literature, Vol 33, No: 2, Published by Duke University Press on behalf of The University of Oregon, pp. 167-182.

TOLUYAĞ, Dilek (2020). "Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekan, Nesne ve Sanatçı Örnekleri", Akademik Sanat, Sayı 11, Cilt 5, s. 101-114.

TURAN, Seda Liman (2022). "Feminist ve Queer Estetik Oluşumlarda Kristeva'nın Abject Nosyonu'nun Psikanalitik Eleştirisi", Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Dergisi, Cilt 4, Sayı: 6, s. 53-74.

UZ, Ayfer (2023). "Sanat Hayatı İçerir, Muhalif Sanatın Çağdaş Yorumu Üzerine Örnekler", Atlas Journal, Vol 9, Issue: 51, pp. 14-21.

VAROL, Eda Balaban, VAROL Adem (2022). "Sanat Aracılığıyla Mekan Deneyiminin Aktarılması Üzerine Bir İnceleme: Do Ho Suh", Sanat & Tasarım Dergisi, Vol 12, Sayı 2, s. 499-514.

YÖNSEL, Mahpeyker, DOKAK, Hüsnü (2022). "Kitsch ve Güncel Sanatçı Pratikleri", International Journal of Cultural and Social Studies, Vol 8, Issue: 2, pp. 18-27.

Basılmamış Kaynaklar:

AKTAN, Gülser (2009). Edward Hopper ve George Segal'in Sanatlarında Anlam ve Biçim İlişkisi, Yüksek Lisans Eser Metni, Prof. Kemal İskender, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

ERSAĞDIÇ, Yıldız (2011). Lirik Soyut Söylem, Sanatta Yeterlik Tezi, Prof. Bedri Karayağmurlar, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

GÜVENÇ, Emel (2013). J.P. Sartre Felsefesinde Bulantı Kavramı, Yüksek Lisans Tezi, Prof.Dr. Zeki Özcan, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı, Din Felsefesi Bilim Dalı, Bursa.

LOCKWOOD, Kim (2017). Thoroughly Modern Matter Modernism at Home in the New Material World, Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of East Anglia School of Art, Media, and American Studies.

ŞAHİN, Okan (2023). Çağdaş Sanatta Siyaha Bakmak: Görme İhtiyacı- Anlamlandırma Sorunu, Doktora Tezi, Doç. Dr. Seda Yavuz, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: İlayda YILDIZ

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Lisans: 2020, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Lise: 2015, Gürçeşme Anadolu Lisesi

Sergiler:

2017 Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Desen Sergisi

2017 Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim ve Baskı Sanatları Perspektif Sergisi

2017 İzmir’li Sanatçılar Karma Sergisi ‘‘Cumhuriyet Daima’’

2018 Dünya Sanat Günü İzmir’18 Uluslararası Katılımlı Disiplinlerarası Karma Sergi

2018 Küçük İşler SmallArt VIII. Sergisi

2018 Küçük İşler SmallArt IX. Sergisi

2019 Küçük İşler SmallArt X. Sergisi

2019 Bodrum Dibeklihan Kültür ve Sanat Köyü Karma Sergi

2019 6. Uluslararası Mehmet Nuri Göçen Resim Çalıştayı

2020 Up to Date/ Bugünkü Projesi, Genç Sanatçı Destek Programı

2020 Hayal Melodileri Resim Yarışması

2021 Zamanın İzleri Uluslararası Katılımlı Karma Sergi

2021 ‘‘Gelecek Zaman’’ 13. Teras Sergisi, Elgiz Müzesi

2021 10. Bazaart Sanat Sergisi

2021 ‘‘Değişen Dünya Değişen İnsan’’ Rotary Genç Sanatçılar Seçkisi

2022 ‘‘Halikarnas Sular, Topraklar ve Yollar’’ Sergisi

2022 Ovooart ‘‘Genç Dönem’’ Karma Sergi

2022 Teorik-Pratik-Gerçek Uluslararası Posta Sanatı Sergisi

2022 5-7-5 Sergisi, Karantina

2022 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Öğrencileri Karma Sergisi

2022 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Z raporu Sergisi

2023 Gri Alan Bahar Seçkisi II

2024 Birlikte Geleceğe II, Deniz Kültür