HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

AİDİYET/AİDİYETSİZLİK İLİŞKİSİNDE NESNE VE MEKÂN

Zeynep Merve ÇİÇEK MIZRAK

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2021

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

AİDİYET/AİDİYETSİZLİK İLİŞKİSİNDE NESNE VE MEKÂN

Zeynep Merve ÇİÇEK MIZRAK

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2021

AİDİYET/AİDİYETSİZLİK İLİŞKİSİNDE NESNE VE MEKÂN

Danışman: Doç. Zuhal BAYSAR BOERESCU

Yazar: Zeynep Merve ÇİÇEK MIZRAK

ÖZ

Aidiyet kavramı; bireyin yakın çevresiyle, toplumla, mekânla ve nesneyle bağ kurması olarak tanımlanabilir. Aidiyet bağı, kişiden kişiye farklılık gösterir ve sahip olunması gereken en temel ihtiyaçlardan biri olarak görünür. Bu sebeple tezde aidiyet ihtiyacı temel bir ihtiyaç olarak ele alınarak aidiyet ihtiyacının tamamlanmasında rol oynayan birey, toplum, nesne ve mekân meseleleri irdelenmiştir. Aidiyet kavramı psikoloji ve sosyoloji disiplinlerinin temel konuları arasında olduğu için tezin kavramsal çerçevesi oluşturulurken psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlardan faydalanılmıştır. Kavramın çeşitli dönemlerde sanat alanına da konu olduğu gözlemlenmiştir. Sanat tarihsel incelemeler nesne ve mekân meselesini ön planda tutan, mekânla bütünleşik yapıda üretilen veya yerleştirildiği mekânla iletişim halinde olan eserlerin dâhil edildiği, mekâna özgü sanat kapsamında yapılmıştır. Öncelikle mekâna özgü sanatın kapsamı ve tarihsel referansları irdelenmiştir. Daha sonra ait olma ve ait olamama problemlerinin eserlere nasıl yansıtıldığı tartışılmıştır. Daha çok mekânsal problemlere atıfta bulunan sanatçıların, özünde ait olma durumunu barındıran çalışmalarına yer verilmiştir. Sanatçıların mekâna yönelik olarak gerçekleştirdikleri müdahaleler; kişisel alan, kamusal alan ve galeri mekânı bağlamlarında irdelenmiştir. Son olarak aidiyet ve aidiyetsizlik kavramları kapsamında, mekân deneyimlerini yansıtan mekânla ilişkili çalışmalar yapılmıştır. Konu doğrultusunda oluşturulan çalışmaların yapılış aşamaları ve ortaya çıkış süreçleri anlatılmıştır. Araştırmada, nesne ve mekân meselesinin hem bireyin günlük yaşantısında hem de sanat alanında aidiyet kavramı ile ilişkili bir yapıda olduğu gözlemlenmiştir. Eserlerin mekâna yerleşme çabalarının bireyin yerleşme çabalarıyla örtüştüğü sonucuna varılmıştır.

Anahtar sözcükler: Aidiyet, aidiyetsizlik, nesne, mekân, mekâna özgü sanat.

OBJECT AND SPACE IN CONNECTION WITH THE CONCEPTS OF BELONGING AND NOT/BELONGING

Supervisor: Doç. Zuhal BAYSAR BOERESCU

Author: Zeynep Merve ÇİÇEK MIZRAK

ABSTRACT

The concept of belonging can be defined as the individual's bonding with his immediate environment, society, place and object. The bond of belonging differs for every person and appears as one of the most basic needs. For this reason, in this thesis, the need for belonging considered as a basic need and the issues of individual, society, object and space, which completes the need for belonging, are examined. Psychological and sociological approaches were used while creating the conceptual framework of the thesis. Art historical studies within the scope of site-specific art, especially the works produced in an integrated structure with the space or works in contact with the place where they are placed have prioritize the issue of object and space. First of all, the scope and historical references of site-specific art were examined. Afterwards, it is discussed how the problems of belonging and not belonging are reflected in the works. The works of the artists, who mostly refer to spatial problems, which contain the state of belonging in their essence, are included. The interventions of the artists towards the space are examined in the context of personal space, public space and gallery space. Finally, within the scope of the concepts of belonging and non-belonging, space-related studies have been carried out that reflect the space experiences. In the research, it has been observed that the issue of object and space is related to the concept of belonging both in the daily life of the individual and in the field of art.

Keywords: Belonging, non-belonging, object, space, site-specific art.

TEŞEKKÜR

Sanatta yeterlik tezim süresince her konuda yanımda olan danışmanım Sayın Doç. Zuhal BAYSAR BOERESCU'ya, tezin gelişimini adım adım takip eden, bana yol gösteren hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Tanzer ARIĞ'ya, tezimin son aşamasına ulaşmasına destek olan, değerli katkılarını sunan hocalarım Sayın Prof. Dr. Marcus Graf'a, Sayın Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU'na ve Sayın Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS'e, eğitim sürecim boyunca hiçbir desteği benden esirgemeyen annem Şerife ÇİÇEK'e, babam Ali ÇİÇEK'e, abim Mehmet ÇİÇEK'e, eşim İbrahim MIZRAK'a, arkadaşlarım Şemsi ALTAŞ'a, Ziya KAZAN'a, Başak DANACI POLAT'a, ve Elif ANBARPINAR'a, sevgi, saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Sevgili eşim

İbrahim Mızrak için…

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ i
ABSTRACT ii
TEŞEKKÜR iii
İTHAF iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ v
GÖRSEL DİZİNİ vi
GİRİŞ 1
1. BÖLÜM: AİDİYET/AİDİYETSİZLİK 3
1.1. Aidiyet Bağı 5
1.1.1. Bireysel Aidiyet 5
1.1.2. Toplumsal Aidiyet 9
1.2. Nesnede Aidiyet 15
1.3. Mekânda Aidiyet 23
2. BÖLÜM: MEKÂNA ÖZGÜ SANAT 34
2.1. Mekâna Özgü Sanatın Kapsamı 35
2.2. Mekâna Özgü Sanatın Tarihsel Referansları 42
2.3. Aidiyet Kavramı ve Mekâna Özgü Uygulamalar 69
2.3.1. Kişisel ve Kamusal Alan Uygulamaları 70
2.3.2. Galeri Mekânı Uygulamaları 85
3. BÖLÜM: MEKÂN DENEYİMLERİ 101
SONUÇ 136
KAYNAKLAR 138
Etik Beyanı 149
Orijinallik Raporu 150
Originality Report 151
Yayımlama ve Fikri Mülkiyet Formu 152

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Robert Irwin. İsimsiz. 1971. Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3g1v7se .38

Görsel 2. Daniel Buren. Bir Mekân İçin İki Diyagonal. 1989. (Mekâna Özgü Yerleştirme) Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/34y532h) 40

Görsel 3. Christo ve Jeanne-Claude. Etrafı Çevrili Adalar/Surrounded Islands. 1980-1983. (Miami, Florida). Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3fz3BmN.....41

Görsel 4. Christo ve Jeanne-Claude. Wrapped Reichstag. 1971-95. (Berlin). Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3p35wDb 41

Görsel 5. Pablo Picasso. Gitar. 1913. (Karışık teknik, 66,4 x 49,6 cm)

Erişim: 27.05.2021. https://bit.ly/3fM11c1.....43

Görsel 6. Vladimir Tatlin. Counter Relief. 1914-1915. (Karışık teknik)

Erişim: 27.05.2021. https://bit.ly/3fSQAU9 43

Görsel 7. Marcel Duchamp. Çeşme. 1917. Erişim: 27.05.2021. https://bit.ly/34mUbEu 44

Görsel 8. Kurt Schwitters. Merz Yapısı / Merzbau. 1919-1923. (Yerleştirme).

Erişim: 24.02.2021. https://bit.ly/3aNXeJM.....45

Görsel 9. Marcel Duchamp. Etant Donnes. 1946-1966. Erişim: 27.05.2021. https://bit.ly/34mUbEu 46

Görsel 10. Sürrealist Nesneler Sergisi. 1936. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/2TmR0u5 48

Görsel 11. Marcel Duchamp. Tavandan Sarkan 1200 Kömür Çuvalı. 1938. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/3uwxUi7.....49

Görsel 12. Marcel Duchamp. First Papers Sergisi. 1942. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/2TmR0u5 51

Görsel 13. Yves Klein. Boşluk Sergisi. 1958. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/3c2Jhbo 52

Görsel 14. Arman. Dolu Sergisi. 1960. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/3wJdwM8 52

Görsel 15. Donald Judd. İsimsiz. 1967. Erişim: 30.05.2021. https://mo.ma/3vAB6uD 54

Görsel 16. Carl Andre. Kaldıraç/Lever. 1966. Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3c4Vc8e 55

Görsel 17. Robert Morris. İsimsiz. 1967-68. Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3yND24M 56

Görsel 18. Sol LeWitt. 1973. (Duvar çizimlerinden görünüm). Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3p6DrL3 57

Görsel 19. Richard Serra. Eğilmiş Yay/Tilted Arc. 1981. (Mekâna Özgü Heykel). Erişim: 22.02.2021. https://bit.ly/2MhatcG 58

Görsel 20. Joseph Beuys. Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır?. 1965. Erişim: 31.05.2021. https://bit.ly/3uwGihC 60

Görsel 21. Marina Abramović. Sanatçı Aramızda. 2010. Erişim: 02.06.2021. https://bit.ly/2SSLpeI 61

Görsel 22. Görsel 22. Michelangelo Pistoletto. Paçavralar İçinde Venüs. 1967. Erişim: 31.05.2021. https://bit.ly/3vCiavu 62

Görsel 23. Mario Merz. İglo Giap / Giap Iglo. 1968. (Yerleştirme, Metal Borular, Tel Kafes, Neon Tüpler ve Kum, 3 mm çapında). Erişim: 21.02.2021. https://bit.ly/37GkqHR 63

Görsel 24. Michael Heizer. Yerinden Edilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Kütle/Displaced-Replaced Mass. 1969. (Granit, beton. 30.48x243.84x2.89 m.). Erişim: 05.06.2021. https://bit.ly/3g8TeoN 65

Görsel 25. Gordon Matta-Clark. Bölme/Splitting. 1974. (Yapıya müdahale). Erişim: 16.05.2021. https://bit.ly/3hvRQPa 66

Görsel 26. Do Ho Suh. Sürtünme/Sevme - Rubbing/Loving. 2016. (Karışık Teknik, Değişken Boyutlar). Erişim:25.02.2021. https://bit.ly/3b4yZaz, https://bit.ly/3kyN0jK 71

Görsel 27. Yoğunluk Atölyesi. Ev. 2017. Erişim:25.02.2021. https://bit.ly/3aQJSg4 72

Görsel 28. Rachel Whiteread. Ev / House. 1993. (Beton). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2P69e0R 74

Görsel 29. Doris Salcedo. İsimsiz / Untitled. 2003. (1600 adet sandalye, 8. İstanbul Bienali). Erişim: 28.02.2021. https://bit.ly/3dR2uyk 75

Görsel 30. Volkan Aslan. Evim Evim Güzel Evim. 2017. (Video Karesi). Erişim: 25.02.2021. (15. İstanbul Bienali Kataloğu 'İyi Bir Komşu') 77

Görsel 31. Sibel Öztürk. Benim Kökenim Burada / My Roots Are Here. 2001. (Enstalasyon). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3qSuLbj 78

Görsel 32. Nevin Aladağ. Eve Doğru / Heimwärts. 2002. (Aksiyon). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3qSuLbj 79

Görsel 33. Ayşe Erkmen. Evde / Am Hous. 1994. (40 adet son ek, Kelimelerin son kısımları pleksiglass malzemesinden oluşturulmuştur, ebatları bilinmemektedir). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2MnzsuN 80

Görsel 34. Jesus Palomino. Poble Nou Evi / Casa del Poble Nou. 1998. (Enstalasyon). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3pO2W2x 82

Görsel 35. Jesus Palomino. Poble Nou Evi / Casa del Poble Nou. 1998. (Enstalasyon). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3pO2W2x 82

Görsel 36. Görsel 36. Doug Aitken. Serap / Mirage. 2017. (Aynadan Ev). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2Nvmv2Q 84

Görsel 37. Sarkis Zabunyan. Bir İkona Sergisinden Görünüm. 2010. (Yerleştirme). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3r0eIbO 86

Görsel 38. Ilya-Emilia Kabakov. Tuvalet / Toilet. 1992. (Mekâna Özgü Yerleştirme Görüntüsü, Documenta IX, Kassel, Almanya). Erişim: 25.02.2021. Boym, Svetlana, Eylül/Ekim 2011).....87

Görsel 39. Canan Şenol. Dışarıda Çok Kötülük Var. 2017. (Mekâna Özgü Yerleştirme). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3qYTScJ 88

Görsel 40. Hale Tenger. Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışardaydık/İçeri Girmedik, Çünkü Her İçerdeydik. 1995-2015. (Mekâna Özgü Yerleştirme). Erişim: 24.02.2021. https://bit.ly/3pVkXMu 90

Görsel 41. Tracey Emin. 1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes/Everyone I Have Ever Slept With. 1995. (Yerleştirme). Erişim: 24.02.2021. https://bit.ly/3aOXPe9.....91

Görsel 42. Nil Yalter. Toprak Ev. 1973. (Yerleştirme). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3qUiDqm 92

Görsel 43. Latifa Echakhch. Silinen Kalabalık/Crowd Fade. 2017. (Yerleştirme). Erişim: 24.02.2021. https://bit.ly/3aRz4hO 93

Görsel 44. Anny-Sibel Öztürk. Daha İyi Bir Dünya Önümde Uzanıyor / Gecekondu / A Better World Lies in front of me. 2004. (Yerleştirme). Erişim: 24.02.2021. https://bit.ly/37JKhi6 94

Görsel 45. Helge Meyer-Marco Teubner. Tahta Kulübe. 2010. (Yerleştirme). Erişim: 25.02.2021. (Başarır, Gülgün, Kasım 2010) 95

Görsel 46. Christian Boltanski. Saklananlar: Purim Bayramı. 1989. (Yerleştirme). Erişim: 05.06.2021. https://bit.ly/3qXorPV 97

Görsel 47. Leander Schönweger. Ailemiz Kaybetti/Kayboldu / Our Family Lost. 2017. (Karışık Teknik, Değişken Boyutlar). Erişim:25.02.2021. https://bit.ly/3qRmxAv 98

Görsel 48. Esra Ersen. Türküm, Doğruyum, Çalışkanım / I am Turkish, I am Honest, I an Diligent. 2005. (Enstalasyon, Enstalasyon Görüntüsü: O.K. Center for Contemporary Art, Linz, Avusturya). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2ZQYbL2 100

Görsel 49. Esra Ersen. Türküm, Doğruyum, Çalışkanım / I am Turkish, I am Honest, I an Diligent. 2005. (Enstalasyon Detayı). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2Mp4KBF 100

Görsel 50. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. İçlem. 2017-2020. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Kızılay, Etlik, Öveçler, Kızılay, Kavaklıdere, Bilkent, İncek, Etlik, Tepebaşı, Çukurambar, Konutkent, Mustafa Kemal / ANKARA).....103

Görsel 51. Sandalye ile karşılaşılan mekân ve sandalyenin yeni mekânına göre uyum sağladığını gösteren görsel. 2016. 105

Görsel 52. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. İçlem. 2017-2020. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Kızılay, Etlik, Öveçler, Kızılay, Kavaklıdere, Bilkent, İncek, Etlik, Tepebaşı, Çukurambar, Konutkent, Mustafa Kemal / ANKARA).....106

Görsel 53. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. 2017. “Kaplam” isimli yerleştirmenin uygulamasının yapılmadan önceki görseli. (Yer: Delemenler Köyü/Alaşehir/Manisa) 108

Görsel 54. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kaplam. 2018. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Delemenler Köyü, Alaşehir / Manisa).....109

Görsel 55. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kaplam isimli yerleştirme için toplanan nesnelerin mekâna yerleştirilmesi aşamasından detay, 2018 111

Görsel 56. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kaplam. 2018. (Detay).....112

Görsel 57. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kaplam. 2018. (Detay).....113

Görsel 58. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Dış-la-ma. 2019. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Karaköy, Şavşat / ARTVİN) 114

Görsel 59. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Dış-la-ma. 2019. (Yapım Aşaması) 116

Görsel 60. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Söz Hakkı. 2019. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Karaköy, Şavşat / ARTVİN) 117

Görsel 61. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Söz Hakkı. 2019. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Karaköy, Şavşat / ARTVİN) 118

Görsel 62. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kapı Duvar. 2019. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Karapınar Mahallesi, Dikmen / Çankaya / ANKARA).....119

Görsel 63. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kapı Duvar. 2019. (Detay).....122

Görsel 64. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Biri-kim?. 2020. (Yerleştirme. İp, sünger, çeşitli nesneler, epoksi, tutkal. 60x80 cm).....123

Görsel 65. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Evcilik. 2020. (Mekâna özgü Yerleştirme. Kumaş parçaları, çeşitli oyuncaklar, 110x95x500 cm).....125

Görsel 66. Evcilik isimli çalışmanın yerleştirme yapılmadan önceki görseli 126

Görsel 67. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Name Sokak Evde. 2020. (Mekâna Özgü Yerleştirme, paspasa dokuma ve akrilik boya. Her bir paspas 50x70 cm) 127

Görsel 68. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Name Sokak Evde. 2020. (Mekâna Özgü Yerleştirme, paspasa dokuma ve akrilik boya. Her bir paspas 50x70 cm) 130

Görsel 69. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Ev Hayali. 2021. (Tuval Bezi, ip, dijital çizim. 400x400 cm) 131

Görsel 70. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Görsel CV. 2021. (Kağıt üzerine keçeli Boya, akrilik boya. Her bir sayfa 24,5x35,5 cm) 132

Görsel 71. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Görsel CV. 2021. (Kağıt üzerine keçeli Boya, akrilik boya. Her bir sayfa 24,5x35,5 cm) 133

Görsel 72. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Görsel CV. 2021. (Kağıt üzerine keçeli Boya, akrilik boya. Her bir sayfa 24,5x35,5 cm) 134

GİRİŞ

Aidiyet-Aidiyetsizlik kavramları kapsamında hazırlanan bu çalışma, bireyin ait olma ihtiyacının; yakın çevresiyle, toplumla, mekânla ve nesneyle olan ilişkisini içermektedir. Aidiyet ve aidiyetsizlik kavramları psikoloji, sosyoloji ve sanat alanına dair yapılan araştırmalar kapsamında tartışılmış, mekânda aidiyeti, aidiyetsizliği ifade eden eserlerle ve üretilen çalışmalarla konu pekiştirilmiştir.

Aidiyet kavramı genellikle göç meselesi olarak görünmektedir. Topluma; farklı din, dil ve ırklardan eklemlenmiş bireylerin yaşadığı bir problem olarak algılanmaktadır. Fakat yapılan araştırmalarda yaşadığı toplumun dilini konuşan, yaşadığı ülkenin uyruğunu taşıyan ve yaşadığı toplumun benimsediği inanca sahip olan bireylerin de aidiyet problemi yaşayabileceği, aidiyet meselesinin varoluşsal bir mesele olduğu ve her bireyin ait olma duygusuna ihtiyaç duyduğu gözlemlenmiştir. Çalışmada, bu kavram varoluşsal bir mesele olarak irdelenerek beraberinde aidiyetsizlik duygusunun nasıl oluştuğu ortaya koyulmuştur.

Aidiyet kavramı özellikle aidiyetsizlik kavramı ile birlikte incelenmiştir. Çünkü ait olma duygusunu deneyimleyemeyen bireyin aidiyetsizlik duygusunu taşıması durumu aidiyet kavramının önemini göstermektedir.

Aidiyet, bireyin yakın çevresiyle, toplumla, nesnelerle ve mekânlarla kurduğu bağ olarak tanımlanmaktadır ve psikoloji, sosyoloji gibi bilim dallarının incelediği konular arasındadır. Bu sebeple çalışmanın kuramsal çerçevesi psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlardan faydalanılarak oluşturulmuştur. Birinci bölümde öncelikle aidiyet, aidiyetsizlik kavramları tartışılmıştır. Dağa sonra bu bağın kurulmasında önemli olan ilişkiler bireysel ve toplumsal olarak ayrı başlıklarda incelenmiştir. Aidiyetin temel bir ihtiyaç olması durumu psikolojik kuramlar aracılığıyla ortaya koyulmuştur. Toplumsal ilişkilerde ise bireyin gruplara dâhil olma durumları kimlik ve benlik özelliklerine göre oluşan sosyolojik gruplandırmalardan faydalanılarak yansıtılmıştır. Daha sonra nesnelerin ve mekânların aidiyet kavramı ile olan ilişkisi tartışılmıştır. Çalışmada nesnelerin ve mekânların aidiyet duygusu ile olan ilişkileri ayrı ayrı başlıklarda incelenmiştir. Nesneler sahip oldukları işlevler bakımından,

mekânlar ise cadde, sokak, mahalle, şehir, ülke gibi bağlı bulundukları konumlar aracılığıyla irdelenmişlerdir.

Bireyin aidiyet ihtiyacını giderme çabası ve sahip olduğu nesnelerle yaşadığı mekânlara yerleşme durumu sanat alanında incelendiğinde mekâna özgü sanatla uyumlu olduğu görülmüştür. Bu sebeple mesele sanat alanında mekâna özgü sanat çerçevesinde ele alınmıştır. Sanat tarihsel gelişmelere bakıldığında mekâna özgü sanat başlı başına bir eğilim olarak görülmesinin yanı sıra yirminci yüzyılın başından itibaren eserlerin oluşum süreçlerinde devreye giren kolaj, asemblaj gibi tekniklerden ve gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin ve sanat alanının bir parçası olan mekânların dönüşümünü ortaya koyan akımlardan beslenmektedir. İkinci bölümde öncelikle mekâna özgü sanatın kapsamı ortaya koyulmuştur. Daha sonra yirminci yüzyıldan itibaren gelişen nesne ve mekân tartışmaları doğrultusunda gelişen görüşler mekâna özgü sanatın referansları olarak incelenmiştir. Son olarak aidiyet kavramını özünde taşıyan mekâna özgü çalışmalar mekâna özgü sanatın tanımlanması konusunda ortaya koyulan gruplandırmalar aracılığıyla tartışılmıştır. Mekâna özgü üretimlerin kişisel mekânlar, kamusal alanlar ve galeri mekânları aracılığıyla ortaya koyulduğu gözlemlenmiştir. Bu sebeple üretimler yerleştirildikleri alanlara göre incelenmişlerdir.

Son olarak üçüncü bölümde aidiyet, aidiyetsizlik meseleleri yaşanan deneyimler temel alınarak oluşturulan uygulama çalışmaları aracılığıyla ortaya koyulmuştur. Çalışmalar oluşturulurken, kavramların daha çok deneyimle ilgili olan yapısına odaklanıldığı için tamamen kişisel deneyimler aracılığıyla yaşantıların gerçekleştiği mekânlar temel alınmıştır. Çalışmaların bazıları mekâna özgü olarak, bazıları da mekân hakkında fakat mekândan bağımsız yerleştirmeler şeklinde oluşturulmuşlardır. Sanat tarihsel süreçteki nesne meselesi kişisel bir yorumla çalışmalara dâhil edilmiştir. Mekânsal irdelemelerin ardından tüm mekân deneyimlerini içeren bir defter oluşturularak aidiyet ilişkisi kurma konusunda edinilen tüm deneyimler defter aracılığıyla özetlenmiştir.

BÖLÜM 1: AİDİYET / AİDİYETSİZLİK

Aidiyet; ilişkinlik anlamına gelen, aile bireylerine, bir gruba veya topluluğa bağlı olma anlamlarını içeren, her bireyin temel ihtiyaçları arasında olan bir kavramdır. Herhangi içsel ihtiyaçtan biri değildir. Bir lüks de değildir. Aidiyet, bütün diğer ihtiyaçların bağlı olduğu, onları anlamlı kılan çok daha derin ve çok daha öz, varoluşsal bir ihtiyaçtır. İnsanlıkla, hatta insanı insan yapanla ilgilidir (Dağdeviren, 2017, s. 15). Aidiyet kavramının ilişkinlik özellikleri detaylandırılacak olursa bireylerin öncelikle anne, baba, kardeş, eş gibi birinci dereceden yakınları ile bağ kurduğu aynı zamanda toplumun bir ferdi olarak birçok gruba veya topluluğa dâhil olduğu süreçlerde kurduğu ilişkiler aracılığıyla bu bağı pekiştirebildiği söylenebilir.

Ait olma duygusu bireyin en karmaşık duygularındadır. Çünkü aidiyet hem bağ kurmayı hem de birey olmayı içinde barındırmaktadır. “İnsan bir yandan ‘ellerimi bırak hür olmak istiyorum” derken, diğer yandan “yanımdan ayrılma ait olmak istiyorum’ der” (Güneş, 2018, s. 11). Dolayısıyla bireyin ait olma ihtiyacının karşılanmasında bireyin bağ kurabilmesi kadar özerk yapısını oluşturup koruyabilmesi de önemlidir.

Birey sosyal bir varlıktır. “Sosyal yaşamın özsel oluşturucuları insanlık tarihi kadar eskidir ve bazen görece ilksel ve basit formlarda, bazen de oldukça karmaşık ve sofistikle formlarda var olagelmiştir” (Fichter, 2004, s. 2). Çevresi ile ilişki kurmak hangi formlarda olursa olsun bireyin olağan bağ kurma sürecidir. Bağ kurmayan veya kuramayan birey ise aidiyet ihtiyacının ardından gelen birçok ihtiyacını tamamlayamamaktadır. Toplumda ise çeşitli dışlanmalara ve ötekileştirmelere maruz kalarak ya da psikolojik anlamda tamamlayamadığı aidiyet duygusunun eksikliğiyle aidiyetsizliği deneyimlemektedir.

Aidiyet kavramının önemini yaşanan aidiyetsizlik duygusu ortaya koymaktadır. Yaşanan aidiyetsizlik duygusunu giderme çabaları veya aidiyetsizlik sonucu oluşan dışlanma ve yabancılaşma hissi aidiyet kavramının önemli bir kavram olarak öne çıkmasına sebebiyet vermektedir. Çünkü aidiyet kavramının önemi ve birçok disipline konu oluşu aslında yaşanan aidiyetsizlik sonucuna dayandırılabilmektedir. Aidiyetsizlik duygusuna sebebiyet veren etmenler;

psikolojik olarak, ebeveynlerin eksikliği, akranlar ile kurulan ilişkilerdeki aksaklıklar ve bireyin kendi özerk alanının oluşamaması sosyolojik olarak ise sahip olduğu cinsiyet, kimlik ve benlik özellikleriyle topluma dâhil olamayışı veya toplum tarafından kabul edilmeyişi gösterilebilir.

> Her toplum, tarihsel süreç içinde sosyal, kurumsal, ekonomik, teknolojik vb. alanlarda bir değişim içindedir. Kültürün görevi, bu değişim sürecine, toplumun kendi özelliklerine uygun olarak uyum sağlamasına olanak vermektir. Fakat ilginçtir, kültür, bazı durumlarda her türlü değişim ve gelişime karşı direnmek gibi bir rol de üstlenebilmektedir (Ural, 2019).

Kültür toplumun özelliklerini temel alarak gelişse de kültürün yapısında var olan özellikler toplumun her kesimi için uygun yapıları içinde barındıramamaktadır. Çünkü bireyin özerk yapısı her gruba uyum sağlayamayacak birçok özelliği içinde bulundurmaktadır. Bu durum da bireyin yaşantısında aidiyetsizlik duygusunu yaşamasına sebebiyet vermektedir.

Aidiyetsizlik duygusunun ortaya çıkmaması için aile ve toplumla kurulan bağların doğru ilişkiler çerçevesinde gerçekleşmesi ve bireyin özerk yaşamını oluşturabileceği mekânlara veya alanlara sahip olduğu nesnelerle yerleşebilmesi önemlidir. Nesneler canlı varlıklar gibi bireye yaşantısı boyunca eşlik eden varlıklardır. Bir yere yerleşme çabasında öncelikle nesneler devreye girmektedir. Birey yaşantısı süresince birçok işlev düzeyinde olan nesnelere sahip olmaktadır. Nesneler kültür ve toplum özelliklerini somut olarak ortaya koymalarının yanı sıra bireyin aitlik duygusuna katkı sağlayan varlıklardır. Sahip olunan nesneler mekânlarla yerleştirildikten sonra mekân da bireyin aidiyet ihtiyacının karşılanmasına katkı sağlar. Mekân aynı zamanda bulunduğu konum itibariyle aidiyet bağının kurulmasında etkilidir. Yaşanan mekânların bulunduğu semtin, mahallenin, şehrin ve ülkenin kimlik özellikleri bireye etki eden durumlardır. Bağlı bulunulan toplumun kültürel özellikleri, vatandaşı olunan ülkenin dünya üzerindeki konumu ve diğer ülkeler ile ilişkileri de bireyin yaşadığı aidiyet duygusuna mekânsal bazda etki etmektedir. Çünkü “insanın kim olduğu nerede yaşadığıyla ilişkilidir” (İnam, 1999. S.25). Bu sebeple bağlı bulunulan yakın çevre ve toplum kadar nesnelerin ve mekânların da ait olma ihtiyacına katkı sağladığı söylenebilir.

1.1 Aidiyet Bağı

Yaşanan aidiyet ve aidiyetsizlik duyguları bireyin bebeklik ve çocukluk çağlarında ailesi ile yetişkinlikte ise kendi akranları ile kurduğu ilişkilerle oluşmaktadır. Çocukluk çağından itibaren ailenin yanı sıra okul ve sosyal çevre aracılığıyla kurulan ilişkiler devreye girmektedir. Yetişkinlikte ise iş yaşantısı ve sosyal çevrelerin etkileri ile bireyin toplumla olan etkileşimi git gide genişlemektedir. Belli bir yaştan sonra ise birey bir eş ile kendi ailesini kurmakta, edindiği deneyimleri kendinden sonra gelen kuşaklara aktarmaktadır.

Anne, baba, eş gibi yakın aile bireyleri ile kurulan ilişkiler psikolojik dinamiklerle gerçekleşirken toplumsal bağlar memleket, cinsiyet, kişilik, karakter özellikleri gibi çeşitli normlar aracılığıyla oluşmaktadır. Bu durumda bireyin yakın çevresi ile kurduğu ilişkilerle toplumsal gruplar ile kurduğu ilişkileri ayrı ayrı irdelemek gerekmektedir.

1.1.1 Bireysel Aidiyet

Ait olma ihtiyacı öncelikle bireyin yakın çevresi ile tamamlanmaktadır. Aidiyet ihtiyacını temel bir ihtiyaç olarak ortaya koyan kuramcılardan bazıları Eric Erikson, Abraham Maslow ve John Bowlby'dir.

Abraham Maslow oluşturduğu ihtiyaçlar hiyerarşisinde aidiyet ihtiyacına yer vermiştir, Eric Erikson aidiyet ihtiyacını bireyin gelişimini incelediği insanın sekiz evresinde incelemiştir, John Bowlby ise bu ihtiyacı bağlanma kuramı kapsamında ele almıştır.

Maslow'un beş basamaktan oluşan ihtiyaçlar hiyerarşisinde ait olma gereksinimi üçüncü sıradadır. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi; fizyolojik gereksinimler, güvenlik gereksinimi, ait olma gereksinimi, değerli hissetme gereksinimi ve kendini gerçekleştirme gereksinimi basamaklarından oluşmaktadır.

Hiyerarşinin en altında yer alan güdüler göreli olarak daha basittir: Bunlar doyurulması gereken bedensel gereksinimlerden kaynaklanmaktadır. Maslow'un

> gereksinimler hiyerarşisinde daha yukarılara çıkıldıkça, güdülerin daha ayrıntılı kaynakları olduğu izlenmektedir. Bunlar arasında çevrede mümkün olduğu kadar rahat yaşama, diğer insanlarla mümkün olduğu kadar iyi geçinme ve başkaları üzerinde mümkün olduğu kadar iyi izlenim bırakma arzusu görülmektedir (Morris, 2002, s. 427).

"Maslow'a göre üst düzeyde olan güdüler ortaya çıkmadan önce daha temel gereksinimler, büyük ölçüde doyurulmalıdır" (Morris, 2002, s. 427). Maslow aidiyet ihtiyacının fizyolojik ihtiyaçlar ve güvenlik ihtiyaçlarından sonra geldiğini öne sürmüştür. Ait olma ihtiyacından sonra saygı ve kendini gerçekleştirme basamakları gelir. Bireyin ait olma ihtiyacı, kendini gerçekleştirmesinin ön koşullu olarak görülür. "Maslow'un kuramına göre, hiyerarşide daha üst düzeydeki güdüler, ancak daha alt düzeyde ve daha temel olanlar büyük ölçüde doyurulduktan sonra ortaya çıkmaktadır" (Morris, 2002, s. 428). Aidiyet ihtiyacı görüldüğü üzere bu piramidin ortasında yer almaktadır. Fizyolojik ve güvenlik gereksiniminde sonra gelen ait olma gereksinimi yeterli derecede karşılanmadığında bireyin kendini değerli hissetme ve kendini gerçekleştirme gereksinimleri karşılanamamaktadır. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi ait olma ihtiyacının bireyin kendini gerçekleştirebilmesi açısından önemli bir ihtiyaç olduğunu doğrulamaktadır.

Erikson ise bu dönemi bireyin ergenlikteki kimlik mücadelelerinin yaşandığı bir dönem olarak nitelendirir. Erikson'a göre ait olma arayışları beşinci evrede başlar. Aidiyet ihtiyacı için önemli olan; bebeklik, erken çocukluk, oyun çağı, okul çağı ve buluğ çağı şeklinde ifade ettiği ilk beş evrenin sağlıklı bir şekilde geçirilmesi gerekmektedir. Erikson'a göre kimliğin temel kalıpları iki ana olgunun içine doğmalıdır. Bireyin çocukluk özdeşimlerine bağlanması ve bunları reddetmesi, bu olguların ilkidir, ikinci olgu ise içinde bulunulan zamandaki sosyal süreçlerin genç bireyleri nasıl tanımladığıdır. Birey toplum tarafından olduğu gibi kabul edilmek ve güvenilmek ister. Toplum tarafından kabul görmeyi umursamayanlarda ise reddedilme hissinin hâkim olabileceği görülür. Bu durumda toplum, bir topluluğa ait olma arayışlarını kavrayamadığı veya özümseyemediği pek çok bireyi düşüncesizce yargılar ve dışlar (Erikson, 2019, s. 113).

Maslow ve Erikson'un da belirttiği gibi aidiyet ihtiyacı bireyin gereksinimi olan temel bir ihtiyaçtır. Bireyin aidiyet duygusunun karşılanabilmesi için öncelikle

birinci dereceden yakınları ile daha sonra ise yer aldığı gruplar ve topluluklarda bu ihtiyacı gidermesi gerekmektedir.

Eric Erikson ve Abraham Maslow gibi kuramcıların yanı sıra psikoloji bilimine bakıldığında aidiyet kavramının bağlanma kuramı ile ilişkilenebilir bir yapıda olduğu görülmektedir. Bağlanma kuramı yakın ilişkiler kurma ve ait olma ihtiyacını giderme durumlarını incelemektedir. Kavram, bebeklik çağından yetişkinlik çağına kadar bireyin anne, baba ve eş gibi en yakın kişiler ile kurduğu bağın temellerini incelemektedir. Bebeklik çağında bireyin fiziksel ihtiyaçlarının karşılanmasının yanı sıra sevgi ve güven duygularının ebeveynlerden tam anlamıyla karşılanması gereğini ortaya koymuştur. Yetişkinlik çağında ise bağlanma kuramı, bireyin ebeveynlerinden sonra bağ kurduğu kişilerin eş ya da arkadaş gibi yakınları olduğunu göstermiştir. Bağlanma kuramı aidiyet bağının kurulmasında etkili olan anne, baba, kardeş, eş ve arkadaş gibi kişilerle olan ilişkilerin yapılarını araştırmıştır.

Bağlanma kuramının temelleri "Dünya Sağlık Örgütü (WHO)'nün 1950 yılında (psikolog) John Bowlby'yi, Londra'daki evsiz çocukların pek çoğunun ruhsal sağlığı üzerinda bir bildiri sunmak üzere çağırmasına" (Dönmez, 2000, s. 30) dayanır. Bu çalışma erkek çocukların annelerinden ayrılmaları dolayısıyla olumlu ve güçlü ilişki kurma durumları üzerinedir. "Çalışmanın sonunda özellikle yaşamın ilk üç yılı içinde, anne yoksunluğunun çocukları artan ölçülerde fiziksel ve ruhsal hastalık riski altına soktuğuna işaret etmiştir" (Dönmez, 2000, s. 30). Çalışmada annelerinden ayrılan çocukların kaldıkları yerlerde görevliler tarafından beslenip, bakım görmelerine karşın çocuklardaki gelişim bozuklukları ve kaygılı yapı dikkat çekmiştir (Dönmez, 2000, s. 31). Daha sonra John Bowlby çocuklarda ve hayvanlarda bağlanma durumlarını araştırmıştır. "Hemen hemen 20 yıl sonra, Bowlby bağlanma kuramı üzerine üç temel cilt kitaptan ilkini" (Dönmez, 2000, s. 31) yayınlamıştır. "Bağlanma kuramının temel bir varsayımı, doğumlarında aşırı olgunlaşmamışlıkları nedeni ile insan bebeklerinin, yalnızca bir yetişkin onlara bakmaya ve korumaya istekli olursa yaşayabileceği gerçeğidir" (Dönmez, 2000, s. 31). John Bowlby bağlanma kuramı ile bir bebeğin hayata geldiği andan itibaren yeme, içme, nefes alma gibi fiziksel ihtiyaçlar kadar duygusal ihtiyaçlar tarafından da doyurulması gereğine dikkat çekmiştir. John Bowlby' göre:

> Yetişkin bakımı, tamamlayıcı bir davranışsal sistem tarafından düzenlenir. Bebekler gülümserler ve ana babalar bunu ödüllendirici bulurlar. Bebekler ağlarlar ve ana babaları onları rahatlatmaya güdülenirler. Ana babalar uzaklaştıklarında, bebekler ağlarlar ve ana babaları onları rahatlatmaya güdülenirler. Ana babalar uzaklaştıklarında, bebekler görsel ya da fiziksel olarak onları izlerler. Bu iki sistem, bebeğin hayatta kalmasını destekleyen ya da sağlayan türden bir ilişkinin yaratılmasında işbirliği yaparlar (Dönmez, 2000, s. 31).

Bağlanma kuramında Bowlby bebeğin sevgi ve güvenlik ihtiyacının giderilmesinde ebeveynlerin davranışlarının önemini vurgulamıştır. "Böylece, Bowlby bir bağlanmanın duygusal bir bağ olduğu görüşüne ulaşmıştır" (Dönmez, 2000, s. 31). Bağlanma, bebeklik ve çocukluk dönemlerinde aile ile ilişkilendirilirken çocukluk döneminden itibaren ailenin yanı sıra çevre ile de ilişkilendirilir. Yetişkinlik döneminden itibaren ise birey bağlanma deneyimini eş gibi daha yakın bireyler ile sürdürmektedir. "Bir çocuğun asıl bağlanma kişisi genellikle anne ya da baba iken, bir yetişkinin bağlanma kişisi en yaygın biçimi ile bir akran, genellikle de cinsel eştir" (Dönmez, 2000, s. 37). Bağlanmada anne babadan sonra eş, arkadaş gibi akranlara doğru bir geçiş söz konusudur. Bağlanma kuramı, "bütün bağlanma işlevlerinin hepsinin birden aynı anda yön değiştirmekten çok, yavaş yavaş ve birer birer ana babadan akranlara geçtikleri varsayımı üzerine kurulmuştur" (Dönmez, 2000, s. 37).

Bireyin aidiyet ihtiyacının giderilmesi bağlanma kuramında da görüldüğü gibi Erikson'un sekiz evresi ve Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi ile de uyumludur. Aidiyet ihtiyacının bebeklikten çocukluk çağına, çocukluk çağından ergenlik ve yetişkinlik çağına kadar birey için önemi kuramcıların da ortaya koyduğu gibi öncelikle birinci dereceden yakınlar ile kurulmaktadır. Ailenin yanı sıra bireyin kendi ailesini kurduğu eşi ile bu duyguyu pekiştirebilmesi bir ebeveyn olduğunda kendi çocuklarında bu ihtiyacı giderebilmesi açısından önemlidir.

Bireyin yaşantısı ailesinden sonra okul, iş ve sosyal çevresi aracılığıyla kurulmaktadır. Bu noktada bireyin çocukluk çağından itibaren çeşitli gruplar aracılığıyla toplumun bir ferdi olarak yerini aldığı söylenebilir. Topluma dâhil olma süreçleri aileden biraz daha karmaşıktır. Bireyin topluma dâhil oluşunda cinsiyet, ekonomik düzey, bağlı bulunulan çevre ve kültürel yapılar gibi faktörler devreye girmektedir. Bireyin topluma dâhil oluş sürecinde bu etmenlerin önemi büyüktür.

Aile yaşantısında bu ihtiyaç daha az birey ile deneyimlenirken toplumsal yapılarda daha geniş kitlelerle tamamlanmaktadır. Bireyin ailesi ile bu ihtiyacı sağlıklı bir şekilde tamamlayabilmesi daha sonraki etkileşimlerinde sağlıklı bir zemin oluşturması açısından da önemlidir.

1.1.2 Toplumsal Aidiyet

Toplum, sosyolojinin en temel kavramıdır ve belirli bir kültürü yansıtan, birtakım toplumsal kurumları paylaşan insanlar arasındaki ilişkilerden meydana gelir. Başka bir deyişle toplumu oluşturan şey, bireyler, bireyler arasındaki ilişkiler, paylaştıkları değerler ve davranış kalıplarıdır. Dolayısıyla toplum, bireylerin toplamı demek değil, birbiriyle bağları bulunan bireylerin bir aradalığıdır. Toplum, içinde bir takım küçük toplulukları barındırır. Bu topluluklar daha küçük kalıplarla birbirine bağlıdır. Birey taşıdığı özelliklere göre toplumda gruplarla birleşir veya gruplardan ayrışır. Toplumun bireyle olan ilişkisi de bu birleşme ve ayrışmalara bağlı olarak gelişir.

Toplumdaki küçük gruplaşmaların oluşmasında bireyin; bulunduğu ülkenin, yaşadığı şehrin, kökenlerinin dayandığı yerin, bölgenin, mensubu olduğu dinin, konuştuğu dilin, siyasi görüşün, cinsiyetin, ırkın, tuttuğu takımın, kullandığı markaların, okuduğu okulların ve seçtiği branşların etkili olduğu söylenebilir.

Aidiyetin en temel alanı toplum bazında ülkedir. Bireyin hangi ülkenin vatandaşı olduğu toplumdaki yeri bakımından en çok önemsenen özelliklerden biridir. Toplumdaki her birey, vatandaşı olduğu ülkenin ulusal kimliği, birleştirici ve bütünleştirici özelliğiyle, değişmez bir aidiyet duygusu yaratarak, üst kimlik görevine sahiptir (Satılmış vd., 2009, s. 337). Ülkeden sonra gelen aidiyet göstergesi bireyin kökenlerinin dayandığı şehirdir. Bireyin aidiyet göstergesi olan unsurlardan en önemlisi bireyin memleketidir. “Memleket, vatan, etik ve ahlaki değerler bağı aidiyet duygusunun şekle bürünmüş halidir” (Güneş, 2018, s. 11). Memleketin neresi olduğu tanışmalarda, karşılaşmalarda veya ilişkilerde çoğunlukla sorulan, yanıtı merak edilen bir sorudur. Bir insanın nereli ya da nereye ait olduğu o insan hakkında ne düşünüleceği konusunda ön bilgiler oluşturmak için topluma göre önemli bir niteliktir. Bu durum toplumsal sınıflandırmaların aslında ne kadar da keskin sınırlarla ayrıldığını örnekler.

Ait olunan memleket doğuştan kimliğe yazılan isim gibidir. “Bir insanın çekirdek kimliği doğuştan gelir ve zaman içinde gelişir, ama özünde hiç değişmez” (Satılmış vd., 2009, s. 338). Birey o memlekete hiç gitmemiş olsa dahi, ait olduğu kökenler onu mecburen oraya bağlayacaktır. Bu durum bireyin hangi gruba dâhil olacağına, kimlerle arkadaşlık edeceğine hatta oturacağı semte bile etki edebilecek bir yapıdadır. Birey kimliğinde yazan memleketin özelliklerini taşımasa da bu gruba eklemlendirilir. Memleketine ait kültürel, sosyolojik ve siyasi durumları kimliğinde taşımak durumunda kalması söz konusudur. Fakat özünde birey kendini nereye ait hissediyorsa oralıdır. Nermi Uygur’un da belirttiği gibi: “Gerçek atalar çok kez gerçek atalar değildir. İnsan nereden geldiğine inanıyorsa, oradan gelmiyorsa bile, kimlikçe bir bakıma oradan geliyor demektir” (Uygur, 1981, s. 101). Aidiyetin tek bir boyuta indirgenerek, bireyin tek gerçekliğiymiş gibi yansıtılmasına ilişkin düşüncelerini Amin Maalouf şu şekilde açıklar:

> Bana “içimin derinliğinde” ne olduğu sorulduğunda, bunda herkesin “içinin derinliğinde” ağır basan tek bir aidiyetin, bir bakıma “kişinin derin gerçekliğinin”, doğarken ebediyen belirlenen ve artık değişmeyecek olan “öz”ünün var olduğu inanışı yatıyor; sanki geri kalanın, bütün geri kalanın –özgür insan olarak kat ettiği yolun, benimsediği inanışların, tercihlerin, kendine özel duygusallığının, yakınlıklarının, sonuçta yaşamının- hiçbir önemi yokmuş gibi (Maalouf, 2020, s. 10).

Çünkü birey kökensel olarak getirdiği özelliklerden çok yaşadığı yerin özelliklerini taşır. Bireyin ait olduğu yer, duygusal bağ kurduğu, sosyal ilişkilerini güçlendirdiği yerdir. “Her kişinin kimliği, resmi kayıtlarda görünenlerle kesinlikle sınırlı olmayan bir yığın öğeden oluşur” (Maalouf, 2020, s. 16). Bu durumda ait hissedilen yer, kimlikte yazan doğum yeri veya memleket değil yaşanan, özümsenen ve benimsenen yerdir.

Bireyin yaşadığı toplumla bağ kurması için tıpkı aile bireylerinde olduğu gibi emniyet ve güven duygularını hissedebilmesi önemlidir. Bu durum bireyin varlığının sahip olduğu özelliklerle kabul edilmesini gerektirir. Her bireyin dış görünüşünün kendine özgü olması gibi sahip olduğu kişilik özellikleri de kendine özgü bir yapıdadır. Birey genellendiği bir toplumda kendini var edemez. Çünkü “kişi ‘genel’ olamayandır –‘özel’ olmak zorunda olandır” (Aruoba, 2017, s. 168). Aslında mesele tam olarak da burada başlar. Aidiyet; kabul edilmeyi, topluluğun

içine dâhil olmayı gerektirir. Bireyin özel bir varlık olarak kabul edilişi de kolay değildir. Çünkü din, dil, ırk ve cinsiyet bakımından toplumda yer alan normlar oldukça belirgindir. Birey var olan düzene doğuştan getirdiği özelliklerle, kimliğiyle, benliğiyle dâhil olmaya çalışır.

Doğuştan sahip olunan kimlik, aidiyet bağının da dayandığı temeli ifade eder. Kimlik, hem kültürel hem etnik hem de dinsel farklılıkları ifade etmek üzere kullanılan bir kavramdır (Suner, 2005, s. 23). Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, bireyin sahip olduğu niteliklerin ve özelliklerin bütünüdür (TDK, https://sozluk.gov.tr/). Benlik ise, bir kimsenin öz varlığı, kişiliği, onu kendisi yapan şey, kendilik, şahsiyet (TDK, https://sozluk.gov.tr/) olarak tanımlanır. Yazar Engin Geçtan benliği şu şekilde tanımlar:

> ‘Benlik’ diye adlandırdığım şey… Bireyselliğin bir bütünlük içinde ve olabildiğince doğal ifadesini gerçekleştiren simgesel bir merkezdir. Doğadaki diğer varlıklar gibi insan da kendini ifade etme arayışı içindedir ve ‘Benlik’ bu bütünlüğe ulaşmanın düşü konumundadır (Geçtan, 2020, s. 15).

Benlik, bireyin; kendini inşa etme biçimi, öz varlığıdır, kimlik ise hem kendi gözünden hem de başkalarının gözünden yarattığı imajdır. Bu imajı yaratmada toplumun en küçük yapı taşı olan aile ilk başta gelir. Ailenin yanı sıra; okul, arkadaş çevresi ve akrabalık ilişkileri de bireyin kişiliğinin oluşmasında önemli olan etmenlerdir. Sahip olunan özellikler kadar sahip olunan özelliklerin çevreye ve topluma nasıl yansıtıldığı da önemlidir. Çünkü kimlik, bireyin topluma yansıyan yüzüdür. Öncelikle varoluşsal özelliklerinin bir kısmı ile gün yüzüne çıkan birey için asıl belirleyici olan kendi kabulleniş ve reddedişleri, kendi tavır ve davranışlarıdır. Toplumun bireyi kabullenişi ise öncelikle toplumun birey ile olan benzer yönleri aracılığıyla gerçekleşir. Çünkü “insanlar farklılıklardan (tehditlerden) ziyade benzerliklere odaklanırlar” (Dağdeviren, 2017, s. 120). Birey ya kendine benzer gruplara dâhil olur ya da hali hazırda var olan bir gruba farklılıklarını kabul ettirerek eklemlenir. Farklılıklarını kabul ettiremezse de dışlanır. Bu farklılıkların oluştuğu en temel yer, daha dünyaya bile gelmeden bireyin meselesi olan cinsiyetidir. Cinsiyet farklılıkları, bireyin benliğine nüfuz ederek temelden sarsılmaya sebebiyet verebilecek kadar güçlü bir unsurdur. Bu ayrım bebeklikte veya çocuklukta başlar. Kız çocuklarının kız çocuklarla arkadaş olması, erkek çocuklarının erkek

çocuklarla arkadaş olması bu duruma verilebilecek en net örnektir. Aksi olduğunda; kız gibi erkek ya da erkek gibi kız ithamlarıyla birey dışlanır. Aidiyetin bir problem olarak algılanışının temelinde kabul edilmemişlik duygusu yatar. Bu durum net bir şekilde cinsiyet ayrımlarında deneyimlenir.

> Cinsiyet, koca bir hayat boyunca kişinin kendisini *ait* veya *dışında* hissedeceği kategorilerle ilgili ilk ayrım noktasıdır. Dolayısıyla temel bir gruba aidiyet şüphesi düşüren, kişide bu gruptan dışlanma veya bu gruba ait olmayı hak etmeme endişesi yaratan düşünceler, en kendine güvenen kişilerde bile varoluşsal sarsıntı yaratma gücüne sahiptir (Dağdeviren, 2017, s. 102).

Yetişkinlikte de devam eden cinsiyet meselesi, kemikleşmiş yargıların ana merkezi gibidir. “Hayatta anlam arayan ve kendisinin ötesinde bir şeylere ait olma duygusu peşinde koşan canlılar olarak hangi toplumsal cinsiyete ait olduğumuz gündelik yaşantının her anına, her büyük karara, her ilişkiye derinlemesine nüfuz etmiştir” (Dağdeviren, 2017, s. 93). Çoğu toplumda kabul gören iki cinsiyet vardır. Biyolojik olarak eril ve dişil cinsiyetler olarak tanımlanan bu cinsiyetlere sahip bireyler kendi içlerinde gruplandırılan çeşitli yargılara sahiptirler. Erkekler için; erkek adam yürekli olur, saç uzatmaz, küpe takmaz, rengârenk çoraplar giyinmez, abidir, babadır, otoritedir, erkek adam ağlamaz, erkek adamın erkek çocuğu olur (Dağdeviren, 2017, s. 104) gibi cümleler; kadınlar için ise; kadının yeri kocasının yanıdır, kadın elinin işiyle erkek işine karışmaz, kız doğuran tez kocar, dişi köpek kuyruk sallamazsa, erkek köpek yanaşmaz, kızını dövmeyen dizini döver (Dağdeviren, 2017, s. 108) gibi cümleler ve dolayısıyla kalıplaşmış yargılar mevcuttur. Belirtilen iki cins için bile çeşitli yargılar varken farklı cinsel özelliklere sahip bireyler için toplumda yer edinme hali çok daha karmaşıktır. Cinsiyet ayrımı bireye; okul ortamında, iş ortamında hatta bazen aile yaşantısında bile olumsuz duygular yaşatır. Bu durum kadının veya erkeğin varoluşsal özellikleriyle değil toplumdaki dolayısıyla kültürdeki yargılarla ilişkilidir. “Farklılıkları doğa yaratır. O farklılıkları eşitsizliğe kültür çevirir” (Dağdeviren, 2017, s. 105). Kültürü oluşturan ve bireyleri bir araya getiren de, yarattığı eşitsizliklerle bireyi dışlayan da toplumdur. Yani insandır.

Her bireyin varlığını; ailesi, ailevi inançları, adetleri, alışkanlıkları ve davranış şekilleri gibi bir takım özellikler oluşturur. Tüm bu etmenlere bireyin olaylara karşı olan bakış açısı ve karşılaştığı durumlara karşı olan yorumu da eklenir.

Toplumdaki kültür farklılığı göz önünde bulundurulduğunda ortaya çıkan yapı sayısız biçimde çeşitlenecektir. Sonuç itibariyle birçok etmenin etkisinin, yorumlanışının ve birçok bireyin bir aradalığı ve her bireyin birbirini kabullenişinin oluşması süreci oldukça karmaşıktır. Değerleri veya kimliği koruma konusu da, bir grubun üyesi olma durumu da birey için çoğu zaman zorlayıcıdır.

Eğer birey toplumun yadırgadığı bir özelliğe sahipse, kendi kimlik ve benlik özelliklerinden taviz vermiyorsa çoğunlukla ötekileştirmeye ya da yabancılaştırmaya maruz kalarak dışlanır. Gruplaşma aynı zamanda bir benimsenme şeklidir. Aynı topluluğa ait olanlar "bizimkiler"dir, karşı taraf ise "ötekiler"dir. Kimse kendini ötekilerin yerine koymaz. Şu ya da bu sorunla ilgili olarak tamamen haksız olmayacakları kimsenin aklına gelmez, onların şikâyetleri, çektikleri acılar, kurbanı oldukları haksızlıklar karşısında yumuşamaktan kaçınılır. Sadece, çoğu zaman topluluğun en militanı, en laf ebesi, en aşırı kesiminin bakış açısı olan "bizimkiler"in bakış açısı önemlidir (Maalouf, 2020, s. 30). "Bizimkiler"in yani çoğunluğun dışında kalmak yorucu ve yıpratıcıdır. Aslında çoğunluğun içinde olmak da kolay değildir. Eğer bu kabul ediliş tam bir kabul ediliş değilse, birey topluluğa girebilmek için kendi yapısından taviz veriyorsa bu durum birey için zorlayıcıdır. Kendi benliğinden taviz verme ve ötekileştirilme seçenekleri birey için temelde iki ayrı yüktür. Birey bir yanda toplumun doğruları, bir yanda kendi doğruları arasında sıkışabilir. Birey, "hangi değerlere, düşüncelere, insan ve kimlik gruplarına ait olduğunu kendisi bulmak zorundadır" (Dağdeviren, 2017, s. 116). Çoğunlukla toplumun dayatması ile bireyin tercihi kendinden taviz verme şeklindedir. "Şüphesiz; sizin gibi düşünen insanlarla birlikte haklı *hissetmek*, yalnız ve gerçekten haklı olmaktan daha çekicidir" (Dağdeviren, 2017, s. 63). Çünkü yabancılık hissi sarsıcıdır. Bireyin kendi dünyasından kopma süreci bir kez üstüne çökmeye başladığında, insanın dünyasıyla yeniden buluşması mümkün olmayabilir. İlişkisizlikle, beklentilerin tükenmesiyle, anlamsızlıkla ve boşluk duygularıyla başlayan yabancılaşma, insanın kendi benliğinden de kopmasıyla sonlanabilir (Geçtan, 2020, s. 11). Bu sebeple birey çoğu zaman bu durumun ağır yükünü tercih etme eğiliminde değildir.

> İnsan kendisine yabancı olan şeylerle temastan hep kaçınma eğilimindedir… Karanlıkta beklenmedik bir şeye temas etme olasılığı bile paniğe yol açabilir. İnsan, kendisine doğru yaklaşmakta olan bir şeyi görmek, tanımak, sınıflandırabilmek ister. Kültür, korku unsurunu düzenleme ve içine almayla ilintilidir… İnsanın kendi etrafında yarattığı bütün mesafeler bu korku tarafından

> dayatılır." Birey kayıtsız şartsız boyun eğme eğilimindedir. Çünkü sürmekte olan kültüre ve onun alt kültürlerine ait olmanın sağladığı paylaşma duygusu insana, bilinmeyenin korkusuna karşı sığınabileceği bir korunak sağlayabilmektedir (Geçtan, 2020, s. 76).

Öteki olmak kimi zaman da tercihtir. Birey kendinden taviz vermek istemez ve dolayısıyla herhangi bir gruba bağlanmaz. Bu durum da aidiyetsizliği beraberinde getirir.

Her kavramın bir parça zıttını taşıması gibi aidiyet kavramı da içinde bir parça aidiyetsizliği taşır. Bireyin cinsiyetinin, kimliğinin, benliğinin kabul edilmemesi bireyin aidiyetsizlik duygusunu yaşamasına sebep olur. Birey için temel bir ihtiyaç olan aidiyet duygusunun yoksunluğu bireyin kendini gerçekleştirmesine engel olurken, aslında toplum için de bir kayıptır. Çünkü her birey, doğuştan var olan temel birçok insani duygu, beceri ve yetenekleri ile doğar. Bireyin kendini gerçekleştirememesi toplumun içinde iyi bir işleve sahip olabilecek bireyin, kendi içine gizlenmesine ve zamanla yok olmasına sebep olur. Bu durum nereye ait olduğunu bilmeyen, aidiyet arayışına dahi sahip olmayan birçok bireyde gözlemlenebilir.

> Ne çok insan kendini boşluğa kaptırıp ne olup bittiğini anlamaktan vazgeçmiştir. Ne çok insan etraflarındaki dünyanın nüfuz edilmez, düşman, insan yiyici, aklını kaybetmiş, şeytani olduğuna bir kere karar verdiği için evrensel kültüre yapacağı katkılardan vazgeçmiştir (Maalouf, 2020, s. 102).

Kendini toplumun dışında bırakma tercihi, bireyi, kimliği ile nereye bağlanacağını bilemeyen bir durumda bırakır. Bu durumda birey çeşitli ikilemlerle baş başa kalır. Yaşadığı ikilem; vermek istediği aidiyet-aidiyetsizlik kararı ile ilgilidir. Sahip olduğu özellikleri mi savunmalıdır yoksa gruba dâhil olabilmek için ödün mü vermelidir? Yaşanan ikilem bireyin duygularının, varlığının ispatlanması yönündeyse kendi varlığını ortaya koyarak beraberinde dışlanmayı kabul edecek ya da kendinden ödün vererek dâhil olmaya çalıştığı gruba dâhil olacaktır. Yaşanan ikilemi Virginia Woolf şu şekilde ifade etmiştir:

> Dışarıda bırakılmanın nasıl sevimsiz olduğunu düşündüm; belki de içeride kilitli kalmak daha kötüdür diye düşündüm; bir cinsiyetin güvenlik ve refahını ve diğerinin fakirlik ve güvensizliğini ve geleneğin etkisini ve yazarın zihnindeki gelenek yokluğunu düşünürken, sonunda günün buruşmuş derisini, tartışmaları ve izlenimleri ve öfkesi ve kahkahasıyla birlikte toparlayıp çalılığa atmanın vaktinin geldiğini düşündüm. Gökyüzünün mavi boşluğunda binlerce yıldız yanıp

> sönüyordu. İnsan, anlaşılmaz bir toplumda yalnız kalmış gibi görünüyordu. Tüm insanlar yatmış uyuyordu; yüzükoyun, yatay, sessiz (Woolf, 2019, s. 37).

Kendi özelliklerinden taviz vererek gruba veya topluma dâhil olmak oldukça caziptir. Çünkü gruba dâhil olmak aynı zamanda çıkar birlikteliği anlamına da geldiği için birey gruba dâhil olmayı seçecektir. Bir grupla veya toplumla bir arada olarak kendi çıkar ve menfaatlerini korumak bireyin alacağı risklerden daha iyidir.
Birey hangi koşulda olursa olsun aidiyet ihtiyacını gidermek durumundadır. Bazıları bu ihtiyacın kolay bir şekilde giderebilirken bazıları yoğun mücadeleler içerisindedir. Aidiyet ihtiyacı bireyin büyüme sürecinin tamamlaması gibi bir yerde sonuçlanan bir süreç değildir. Ailede aidiyet ihtiyacı tamamlanan birey, okul yaşantısında ya da iş yaşantısında dışlanma durumunu deneyimleyebilir ya da aile ortamında yer edinememiş birey yetişkinlik çağında kendini huzur ve güven ortamı içinde bulabilir. Yani yaşam boyunca aidiyet ve aidiyetsizlik yer değiştirebilir.

1.2 Nesnede Aidiyet

Nesneler yaşantının önemli parçalarıdır. Yaşantı boyunca birçok nesneye sahip olunur. Bu sahip olma hali, bireye, aidiyeti anımsatan önemli unsurlardan biridir. Yaşadığı toplumda birey, kendi özellikleri ile var olabildiği kadar sahip olduğu nesneler ve mekânlarla da varlığını devam ettirir.

“Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje olarak tanımlanan nesne, felsefi bir terim olarak da öznenin dışında kalan her konu, obje” (TDK, https://sozluk.gov.tr/) olarak tanımlanır.

“İnsanlar sürekli olarak içinde yaşadıkları çevreyi, çevrelerini kuşatan nesneleri kendileriyle ilişkileri açısından algılarlar ve yorumlarlar ve bu işi yaparken hep bu ilişkilerin özünü kavramaya çalışırlar” (Mülayim, 1994, s. 17). Bireyin toplumda olan ilişkilerinde nesneler bireye yakın olmaları açısından öncelikli öneme sahiptirler. “Nesneler, yaşam çevremizin temel ögelerindendir. Her birey için çevre

ya da dış dünya, diğer bireylerin yanı sıra, geniş anlamda şeylerden ve bunlar arasında, gittikçe artan bir oranda, nesnelerden oluşmaktadır" (Bilgin, 2011, s. 7).[1] Birey nesne ile bütünleşik bir yapıdadır. Nesneler; kişiliğin, karakterin vazgeçilmez unsurları gibi yaşantıya eklemlenirler. Nesneler; yaşa, cinsiyete, tarihe, kültüre, teknolojik gelişmelere ve bireysel farklılıklara göre çeşitlenirler. "Birey-nesne ilişkileri, çeşitli bağlamlarda (geleneksel toplum, endüstri toplumu, tüketim toplumu, vb.) ve çeşitli açılardan (ekonomik, teknolojik, sosyo-kültürel ve psikolojik) ele alınarak incelenmiştir" (Bilgin, 2011, s. 128).

Nesneler bireyin yaşantısına ilk olarak işlevleri doğrultusunda dâhil olurlar. Bireye ait olma duygusunu yaşatan nesneler, 'cansız varlıklar olmalarına rağmen' zamanla bireyle birlikte yaşayan bir özelliğe sahip olurlar. Nesnelerin insanların yaşantısına eklemlenmesi öncelikle işlevseldir. "Renkler, biçimler, malzemeler, dekor ve mekân tamamıyla işlevseldir. Bütün rejimlerin demokratik olmaya çalışması gibi bütün nesneler de işlevsel olmaya çalışmaktadırlar" (Baudrillard, 2020, s. 88). Nesneler; işlevsel anlamları, gördükleri iş ve sağladıkları hizmet açısından ihtiyaçları doyurucu bir araç rolündedirler. İhtiyaçların ardından nesnelerle kurulan ilişki ve duygusal bağ daha sonra onlara yüklenen anlamlarla evrilir.

Prof. Dr. Nuri Bilgin nesneleri işlevleri bakımından bireysel işlev düzeyi, sosyal işlev düzeyi ve teknolojik işlev düzeyi olmak üzere üç gruba ayırmıştır. Bireysel işlev düzeyi, sahip olunan ve kullanıma sunulan nesnelerin ihtiyaçlara ve isteklere tekabül etmesidir. Nesne bu anlamda, çeşitli bireysel ihtiyaç ve isteklerin doyum aracı rolündedir. Sosyal işlev düzeyinde olan nesne, bir takım sosyal değerlerin taşıyıcısıdır. Kendiliğinde ve tekil olarak değil, onu üreten (yapan) elde eden, kullanan ve türeten bir sosyal çevreye göre anlam taşır. Teknolojik işlev düzeyinde ise nesneler, bireyin, doğayı ve dış dünyayı kontrolüne, etkilemesine ve kullanmasına yarayan araçlardır. Nesneler, bireyin dış dünya ile arasındaki konumlar itibariyle de bireyin çevresine açılmasını ve uzanmasını sağlarlar (Bilgin, 2011, s. 205).

[1] Anlamları çoğu defa aynı olan nesne ve eşya kelimelerinin kullanımlarından doğacak karışıklığı önleme adına "eşya" kelimesi yerine "nesne" kelimesi kullanılacaktır. Nuri Bilgin ve Jean Baudrillard isimli yazarların doğrudan ve dolaylı alıntılarında "eşya" kelimesi yerine "nesne" kelimesi kullanılmıştır.

Nuri Bilgin'e göre nesne, bu üç düzeyde, bireysel, sosyal ve fiziksel alanların bir öğesi olmaktadır. Ayrıca düzey farkı gözetmeksizin nesnelerin yüklendiği işlevler sınıflandırmıştır. Buna göre nesnenin *temel* ya da *teknik işlevi* vardır. Nesnenin işlevi, "nesne neye yarar? Sorusunun karşılığı olan ve nesnenin kullanım değerinin yararlılığını vurgulayan işlevdir. Nesne, ona sahip olan veya onu kullanan bireyin sosyal statüsünün, kimliğinin, servetinin bir göstergesi olarak *yansıtma işlevi*ne sahiptir. Nesneye sahip olma hali, bireyi, nesneleriyle birlikte yaşamaya ve var olmaya, dolayısıyla dış dünyaya doğru açılmaya, genişlemeye iter. Bu durum *açma, genişletme işlevi* olarak tanımlanır. Nesne, iletişim sisteminde çeşitli roller taşır. *İletişim işlevi* olan nesne, iletilen mesajın bizzat kendisi de olabilir; mesaj olarak, alıcıya, vericinin duygu ve düşüncelerini anlatma aracı olarak mesajdan daha büyük işlevlere de sahip olabilir. Nesnenin bir diğer işlevi *psikolojik işlev* olarak adlandırılan; bireyin ihtiyaç ve isteklerinin, doğrudan veya dolaylı doyumundaki rolüdür. Nesne, birey ve toplum arasındaki ilişkilerin mekanizmalarından bazılarında yer alarak bağlayıcı bir rol oynar. Nesne vasıtasıyla, üretim sistemi, pazarlama ve satış sistemi ve tüketim sistemi birbiriyle bütünleşir ve bireyle bağlanır. Bu bağlanma, bütünleştirme sistemi olarak açıklanmaktadır. Son olarak nesne ambiyans yaratma işlevine ve estetik işlevlere sahiptir. Ambiyans yaratma; nesne ile ev ortamının sürekli ve kalıcı öğelerinin, mekânı yatay ve dikey olarak doldurarak, yaşantılara renk sağlaması olarak açıklanır. Estetik işlev ise, nesnelerin, ev ortamının dekorasyonundaki rolleri dolayısıyla, bireylerin zevklerini yansıtan ve doyuran işlevdir (Bilgin, 2011, s. 205-208). Bireyin birçok duygusuna hitap eden nesne, görüldüğü gibi bireyin hayat tarzının ve yaşayış şeklinin de işlevi konumundadır.

> Tamamen biçimin egemenliği altında olan nesne, tıpkı doğanın bir parçası olan insan bedeni gibi, içinde doğanın bir parçasını taşımaktadır, başka bir deyişle nesne, özünde insani çizgilere sahip bir şeydir. Bu durumda insanın çevresini saran nesnelere (bir noktaya kadar) vücudundaki organlar kadar derinden bağlı olduğu ve nesneye gerçek anlamda sahip olmaya götüren yolun tözünün söz düzeyinde elde edilmesi ve "özümsenmesinden" geçtiği görülmektedir (Baudrillard, 2020, s. 40).

Özümsenmesinden kasıt, her nesnenin bir işleve sahip olması fakat her nesnenin aidiyet bağı kurma konusunda bir vasfının olmamasıdır. İşlev daha doğrusu işlev sözcüğünden türetilen "işlevsellik" terimi, nesnenin kendini gerçek dünya ve insani gereksinimler arasında kurduğu ilişkiler sayesinde var ettiği türden bir anlama

sahiptir. İşlev terimi bir düzen ya da bir sisteme uygunluğu ifade eder (Baudrillard, 2020, s. 88). Bu sebeple her nesne bağ kurma yetisine sahip değildir. Örneğin çamaşır makinesi, buzdolabı gibi nesneler sadece ihtiyaç oldukları için bireyin hayatında var olurlar, yaşantıya dair olan anılara katkıları ve aidiyet duygusu yaşatma durumları belirsizdir. Birey, bu tür nesneler ile çoğu zaman duygusal bir bağ içinde değildir. "İşlevsel nesneler sistemindeki tutarlılığın kökeninde, bunların kendilerine özgü bir değere sahip olmak yerine evrensel bir gösterge işlevine sahip olmaları vardır" (Baudrillard, 2020, s. 89). Kimse evde buzdolabı var diye kendini eve ait hissetmez. Buzdolabı yalnızca soğutmak amacıyla kullanıldığı için işe yarayan bir nesne olarak görünür; yani burada buzdolabı bir nesne değil bir soğutucudur. Konuya bu pencereden bakıldığında bir buzdolabının aidiyet göstergesi olduğu söylenemez. Aidiyet durumunu yansıtan nesne her zaman işlevinden soyutlanmış ve bireyin bir parçası şeklinde algılanan nesnedir (Baudrillard, 2020, s. 118). Aidiyet bağı kurulan nesneler daha çok kişisel olan ve bireyin özel olarak bağ kurduğu nesnelerdir. Örneğin; bireyin kıyafetleri, kişisel eşyaları, çalışma odası, kitapları, mesleğine ilişkin bir takım malzemeleri oluşturan nesneleri, bireyin mekânda varlığını gösteren, kişiye özgü olduğu düşünülen nesneler olarak sayılabilir.

Sahip olunan nesneler bireyin toplumla bağ kurmasına aracılık ederler. Birey ekonomik durumuna göre toplumda kendi düzeyindeki insanlar ile ilişkilerini belirler. Nesneler, çeşitli sosyo-kültürel ortamlara göre farklı sistemler oluştururlar. Yani, kullanılan nesnelerdeki farklılaşma, grupların sosyo-kültürel özelliklerine bağlıdır. Belirli bir grubun herhangi bir nesne sistemine sahip olması, söz konusu grubun hayat tarzıyla ilgilidir (Bilgin, 2011, s. 131). Nesneler aracılığıyla oluşan farklılaşma, bireyin ait olduğu yere de gönderme yapma niteliğini taşır. Belli sosyal ve ekonomik düzeydeki insanlar kendi düzeylerinde olmayan bireyleri yakınlarında istemezler. Örneğin marka kıyafetler giyinmeyi tercih eden grup maddi durumu aynı seviyede olmayan bireyleri dışlama eğilimindedir. Birey, toplumdaki benzerleriyle birlikte olmak zorundadır gibi bir sonuç ortaya çıkar. "Kültürel çerçeve en başta olmak üzere, gelir, eğitim, yaş, cinsiyet gibi değişkenler, birey veya grupların nesnelerinin benzemesinde ya da benzememesinde rol oynarlar" (Bilgin,

2011, s. 155).[2] Yani kişilik ya da karakter özelliklerine bakılmaksızın en temelde arkadaşlık ilişkilerinde dahi bu durum gözlemlenebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında nesneler, bireyle diğerleri arasında yer almakta ve bu anlamda, bireyi diğerlerinden ayıran bir engel, iletişimi durduran bir duvar olmaktadır (Bilgin, 2011, s. 25).

Topluma dâhil olma sürecini deneyimleyen bireyin aidiyet duygusunu yaşadığı ilk yer aile ortamıdır. Bireyin sahip olduğu nesneler belli bir yaşa gelene kadar ailesi tarafından temin edilir. Bu durumda ailenin bireyin yaşantısında, duygusal durumların yanı sıra nesneler aracılığıyla da var olduğu görülmektedir. “Ev, yarı kapalı bir topluluk olan aile adlı grup içinde kurulan kişisel ilişkilerle tamamıyla bütünleşmiş bir görüntü sunar gibidir” (Baudrillard, 2020, s. 24). Bireye ev içinde ayrılan alan ve nesneler bireyin aidiyet duygusunu yaşaması bakımından önemlidir. Evin bölümlenme tarzı bireyin yaşantısını şekillendiren bir unsurdur. Ev genel anlamda salon, odalar, mutfak, tuvalet ve banyodan oluşur. Odaların isimlendirilmesi, eve sahip olan bireyin veya bireylerin kurgusudur. Bu kurguya göre özellikle odalar değişkendir. Yatak odası, oturma odası, çocuk odası, misafir odası şeklinde nitelendirmeler yapılmaktadır. Odaların dağılımı aile fertlerinin sayısına ve yaşam tarzına göre belirlenir. Ayrıca bireyin aile yapısındaki konumu ve kimliği de ev içindeki yerini belirler. Örneğin evde yemeği yapan kadın ise mutfak ve mutfakta yer alan nesneler kadına aitmiş gibi bir algı vardır. Diğer bireyleri mutfak sadece yemek yerken ilgilendirir. Burada kadına yüklenen kimlik de önemlidir. “Ev hanımı” şeklinde beliren kimlik, evde temizliği ve yemekleri yapmaya yarayan nesnelerin de ona ait kılınışını gösterir. Yani her birey sahip olduğu kimlikle ilişkili olarak evde ve toplumda yer edinir. Kimi durumlarda da evde her birey için bir yer olmayabilir. Evde kendine yer edinemeyen birey ise sadece sahip olduğu kişisel eşyaları kadar evde yer kaplayacaktır. Evde yer alan nesneler belli bir konuma sahiptir.

> Bu mekândaki eşyaların yeri her gün keyfi bir şekilde değiştirilememektedir; tıpkı aynı evde yaşayan aile üyelerinin toplum içinde istedikleri şekilde davranamamaları gibi. Nesneler ve insanlar birbirlerine yakın bağlarla bağlanmış olup bu danışıklı dövüş çerçevesinde kendilerine atfedilen duygusal değer sayesinde evde yaşayan bir “kişilik” gibi algılanmaktadırlar. Çocukluk yıllarında

[2] Alıntılanan kaynakta nesne yerine eşya kelimesi kullanılmıştır. Çalışmada nesne üzerinden bir kurgulama yapıldığı için burada nesne kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir.

> yaşanılan evlerin insanların aralarında bu kadar derinlemesine yer etmesinin nedeni kuşkusuz yaşanılan yer olarak adlandırılan mekânın sahip olduğu bu karmaşık yapı olup buraya belli bir şekilde yerleştirilen nesnelere atfedilen simgesel önemdir (Baudrillard, 2020, s. 24).

Bu durum toplumda da söz konusudur. Birey sahip olduğu kimlikler aracılığıyla topluma dâhil olur. Bu kimlikler öğrenci kimliği, sosyal kimlikler ve iş yeri kimliği olarak sayılabilir.

İnsanlar; okullarda, bürolarda ve evlerde değişik nesne kompozisyonları arasında yaşamaktadırlar. Nesne kompozisyonları, çeşitli sosyal birimlerin normlarına uygunluk içinde oluşmakta ve bu birim içinde yer alan bireylerin hayat tarzlarıyla bütünleşmektedir (Bilgin, 2011, s. 129). Özellikle iş yaşantısında bireyin yer aldığı konum bireyin toplumdaki en önemli aidiyet alanıdır. İş yerinde, birey, işletmeye ait makine ve donatım gibi işlevsel nesnelerle birlikte bulunmaktadır. “Bu tür nesneler, bireye empoze edilmiştir ve bireyin onlarla ilişkisi formel kurallara göre tanımlanmıştır” (Bilgin, 2011, s. 93). Bu nesnelerin yanı sıra birey sahip olduğu nesneleri de iş yaşantısına dâhil eder. Kendi nesneleriyle biçimlendirdiği mekân bireyin kendini oraya ait hissetmesine sebep olur.

Bireyin yaşadığı aile ve toplumdaki yeri bakımından ekonomik göstergelerin de etkili olduğu söylenebilir. Birey nesnelere ve mekânlara ihtiyaç duyan, ihtiyaçlarını giderme çabasında olan bir varlıktır.

> İhtiyaçları doyurma olanakları ve bu olanakların elde edilme koşulları, bir toplumdan diğerine değişir; burada, kentleşme, endüstrileşme düzeyi, sosyal organizasyon ve çevrenin düzenleme tipi belirleyici bir rol oynar. Buna göre, aynı bir ihtiyacın doyurulması, gelişmiş veya gelişmiş ülkelerde bireyin, farklı eylem dizilerini gerçekleştirmesini gerektirir (Bilgin, 2011, s. 70).

Toplumun dışında bireyin aidiyet alanının oluşmasında önemli olan bir diğer yapı da kültürdür. “Toplum nesnelerin yanı sıra, nesnelere ilişkin davranış modellerini ve değer sistemlerini de üretmektedir. Yatak takımının, oturma odasının ve kız çeyizinin tarihi, toplumların ve insanların tarihiyle iç içe geçmektedir” (Bilgin, 2011, s. 27). Kültürel yapı bireyin ihtiyaçlarını belirleyen de bir unsurdur. Kültür aracılığıyla yaşantıya dâhil olan nesneler zorunluluk gibi görünse de aslında geçmişten beri varlıklarını sürdüren örf, adet ve geleneklerin sonucu yaşantıya dâhil olan nesnelerdir. Kültür bir toplumun kimliği gibidir, her ülkenin, bölgenin -

işlevsel anlamda aynı yapılara sahip olsalar da- kendi benliğini yansıtan nesneleri vardır.

Her dönem çeşitlenen nesne döngüsü kullanılan nesneler aracılığıyla tarihsel ve kültürel olarak insanlar arası ilişkileri yansıtır niteliktedir. Birey kökenlerini yansıtan eski nesneleri kimi zaman biriktirme eylemindedir. “Sözcüğün en doğru anlamında eski nesne her zaman bir “aile portresi” gibi algılanmıştır. Bu somut bir nesne görünümü altında kendinden önceki varlığın anısının yaşatılması, geçmişin unutulmaması demektir” (Baudrillard, 2020, s. 104). Eski nesnelere olan bağlılık bir bakıma kökenlere dair olan özlemleri içerir. Bir kökene sahip olduğu duygusunu yaşayamayan, aile büyükleriyle fazla paylaşımı olamayan birey bu duygusunu aile büyüklerinden kalma nesnelerle gidermeye çalışır. Yani bu psikolojik ihtiyaç bireyi eskiden kalma eşyaları, işlevlerini yitirmiş olsalar dahi kullanmaya iter. İnsanların evinde bulunan, işlevini yitirmiş, bir dekor gibi görünen antika eşyaların varlığı bu bakış açısı ile açıklanabilmektedir.

> Belli bir nesne kategorisi, yani Barok, folklorik, egzotik, tuhaf, eski nesneler çözümlediğimiz sistemin dışında kalmış gibidir. Bunlar, her bir unsuru belli bir işlevi yerine getirmek zorunda olan bir düzene kafa tutan ve tanıklık etme, anı, özlem, hayal kurma gibi farklı taleplere yanıt veren bir düzene ait nesnelerdir. Bu nesneler sayesinde geleneksel ve simgesel düzen bir hayatta kalma mücadelesi verir gibidir. Ancak ne kadar farklı görünürlerse görünsünler sonunda bu nesneler de modern yaşamın bir parçasına dönüşerek ikili bir anlama sahip olmaktadırlar (Baudrillard, 2020, s. 101).

Geçmişten bugüne kalan, birçok zaman diliminde yer almış nesneler belli bir zaman geçtikten sonra eskirler veya işlevlerini yitirirler. Fakat nesneden vazgeçmek kolay değildir. Çünkü o nesne artık işlevselliğiyle değil yaşantıları hatırlatan bir nitelikle bireyin hayatındadır. Bireye, bir nesneden ziyade, geçmişi, anılarını hatırlatan bir tanıktır. Bu durum bireyin nesnelere olan aidiyet bağının ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Eski nesneleri yaşatma isteği aynı zamanda kökenlere bağlılığı, bireyin sahip olduğu ailesel mirası ve sahip olma özelliğini bireye yaşatır. Bu sebeple bireye aidiyet hissi verir. Baudrillard geçmişe ait nesnelerle olan bağı şu şekilde ifade etmiştir:

> Güncel dünyaya egemen olduğumuzu gösteren işlevsel nesnelerle, daha önceki yüzyıllara özgü bir egemenlik biçiminin göstergeleri olan mitolojik nesneleri bir araya getirmemize neden olan şey, kökenlerimiz hakkında duyduğumuz merak ve endişedir. Zira biz bir yandan kimsenin çocuğu olmak istemezken, diğer yandan

> birilerine ait olmayı bir başka deyişle babamızın oğlu olmayı, bir babaya ait olmayı arzularız (Baudrillard, 2020, s. 114).

Geçmişe ait nesneleri barındırma isteği bazen de yaşadığı zamana ait olmadığını düşünen bireyin geçmiş zamanların nesneleri ile kendini var etme eylemidir. Bu anlayışa sahip birey geçmiş zamanların anlayışını benimseyerek tavrını; kullandığı nesnelerden kılık, kıyafetlerine kadar gösterme eğilimindedir. Bu durum bireyin yaşadığı toplumla özdeşleşmediğini, kendini toplumdan soyutlama eğiliminde olduğunu gösterebilir. Birey yaşadığı aidiyetsizlikten çıkış yolunu, eski yıllara ait nesneler aracılığıyla geçmişe bağlanarak bulmuştur. "Eski nesneler günlük yaşamdan kaçma olanağı sağlarken, en somut kaçış biçiminin zamansal kaçış ve en etkileyici kaçış örneğininse kişinin kendi çocukluğuna geri dönüşü olduğu söylenebilir" (Baudrillard, 2020, s. 110).

Her geçen gün kalabalıklaşan ve çeşitlenen nesneler gündelik yaşantının önemli bir parçasıdır. Sahip olunan nesneler alışkanlıklar ve zorunluluklar sonucu satın alınır veya temin edilir. Bu nesnelerin bir kısmı gerçek ihtiyaçtır fakat büyük bir kısmı da sistemin bireye sunduğu ihtiyaç algısının ürünleridir. Birey korunmak için, iletişim kurmak için, kişisel ihtiyaçlarını gidermek için nesnelere ihtiyaç duyar. "Bunların bir kısmı isteyerek seçilmiş nesneler olmakla birlikte, büyük kısmı, kendini empoze eden nesneler niteliğindedir" (Bilgin, 2011, s. 17). Tüketmek insan yaşamının olağan durumu olduğu için nesne hangi durumda bireyin hayatına girerse girsin bu iki durumda da edinilen nesne bireyin aidiyet alanına girer. "Günümüzde tüm arzular, projeler, istekler, tutkular ve ilişkiler satılabilmek ve tüketilebilmek için soyutlanmak (ya da somutlaşmak), yani göstergeler ve nesnelere benzemek durumundadırlar" (Baudrillard, 2020, s. 263). Örneğin evlenen çiftlerin alyans takmaları aslında tüketim kültürünün topluma dayattığı sistemin bir parçasıdır. Alyans çiftlerin evliliğinin sembolü, bireye ait olan yegâne bir nesne olarak sunulmaktadır. Birey evliliğine olan aidiyetini taktığı alyans ile gösterir. Yani sistemin dayattığı bir nesne yaygın olarak kullanılan, aidiyet göstergesi olan bir nesne görünümündedir.

Sahip olunan tüm nesneler bireyin yaşadığı mekân yapısına dair de ipuçları verir. Nesneler bireyle birlikte var olurlar. Bir yerden başka bir yere taşınma durumunda bireyin mekânla olan ilişkisi biter ancak birey yaşayacağı yere sahip olduğu

nesneleri götürebilir. Birey sahip olduğu nesnelerle duygusal bir bağ içindedir. “Mekânda yer alan her nesne bir ilişkiyle özdeşleştirildiğinden sanki her biri somut bir anlam zincirinin bir halkasını oluşturur gibidir” (Baudrillard, 2020, s. 266).
Bireyin yaşam formu mekânın sınırlarına göre biçimlenir. Bireyin mekânı kendine göre biçimlendirmesi bireyin nesneler aracılığıyla “ben buradayım” ya da buraya aitim deme şeklidir. Sahip olunan nesnelerin seçimini mekân belirler, kimi durumda da mekâna göre nesneler çoğalır ya da azalır. Aidiyet alanının formu, seçim yapılacak nesne bakımından bu sebeple oldukça önemlidir.

Nesneler, evde yaşanan olaylara ve durumlara şahitlik eden evi paylaşan insanlar gibi bireyin yaşantısına tanıklık ederler. Bireyin ölümünden sonra sahip olduğu nesneler ya yakınlarına kalır ya ihtiyacı olan birilerine verilir ya da yok edilir. Tüm organizmalar gibi, nesneler de doğarlar, yaşarlar ve ölürler. “Bir makinanın yapımı, işleyişi, işleyişteki arızaları ve atılması ile organizmaların doğumu, çocukluk dönemi, olgunluk çağı, hastalıkları, yaşlılık dönemi ve ölümü arasında göze çarpan bir benzerlik bulunmaktadır” (Bilgin, 2011, s. 255). Birey mi nesneleri yok ya da nesneler mi bireyi bu durum biraz karmaşıktır. Nesneleri insanlar üretir (kimi zaman makineler aracılığıyla da olsa), insanlar tüketir. Toplumdaki yeri sabit olmayan birey gibi nesnelerin de yeri değişkendir.

Nesne birey ile var olur. Nesneyi üreten de bireydir, ona sahip olan da onu yaşatan da. Nesnelerin aidiyeti ve varlığı aslında aidiyet ilişkilerinin sadece toplumla yani insanla değil cansız varlıklar aracılığıyla da kurulduğunu göstermektedir.

1.3 Mekânda Aidiyet

Mekânın yapısı ve incelenmesi oldukça çeşitlenen bir içeriğe sahiptir. Mekân, bilim ve felsefenin en önemli konularından biridir. Mekân, mimarlar, filozoflar, sosyologlar, tarihçiler ve antropologlar aracılığıyla birçok disiplinde farklı bakış açılarıyla sorgulanmıştır. Bu çalışmayı ilgilendiren mekânlar, yaşanan ve deneyimlenen mekânlardır.

“Mekân kelimesi, Türkçeye Arapçadan geçmiş olup, ‘herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması’ anlamına gelen kevn (kefvav-nun) kökünden türemiştir. Dolayısıyla mekân, bir bakıma, varlığın herhangi bir formda var olduğu yerdir” (Lefebvre, 2016, s. 7). Çalışmada mekân, bireyin yaşam alanları ile sınırlandırılmıştır. Bu doğrultuda iç ve dış mekân şeklinde incelemeler yapılmıştır. İç mekân olarak konumlandırılan mekânlar bireyin yaşadığı ev, okul ve iş yeridir. Dış mekân olarak ise kamusal alan şeklinde nitelendirilen sokak, cadde, mahalle, şehir gibi toplumun ortak kullanım alanları olan, duvarların dışında kalan kısımlar vurgulanmaktadır. İç ve dış mekânlarda edinilen deneyimler ve tespit edilen görüşler yapılan araştırmalar doğrultusunda ifade edilmiştir.

Mekân bazen boştur, bazen kalabalık, bazen sonsuzdur, bazen de kısıtlıdır. “Mekân, fiziksel sınırlamalar olmadıkça, algılanması zor olan soyut bir kavramdır” (Çelikyay, 2019, s. 43). Dünya başlı başına bir mekândır ve dünyanın yüzeyi bölümlere ayrılmıştır. Her bir bölme dünyanın bir parçası konumundayken, birçok parçanın da bütünüdür. Mekân, içinde ve dışında barındırdıklarıyla tamdır, anlamlıdır. Bireyin toplum içinde fiziken yer alma durumu iç ve dış mekânlarda söz konusudur. İç mekân ve dış mekân olarak adlandırılan mekânlarda insan müdahalesi söz konusudur. Dış mekân genel ve görünür olarak şekillenirken, iç mekân özel ve mahrem olarak şekillenir. Dış mekân toplumsallığı, iç mekân kişiselliği yansıtır. Dış mekân hem insan hem doğa yaratımıdır ve toplumun ortak kaygılarına göre biçimlenir. İç mekân ise insan yaratımıdır ve insana göre biçimlenir. Birey oluşturduğu mekâna kendini yansıtmak ister, aidiyetini kendine ait eşyalarla kendine göre oluşturur ve böylece kişisel yaşam alanı oluşturulur.
Felsefede mekân konusunda üç temel yaklaşımdan söz edilebilir:

> a) Mekânı kap ya da hazne olarak yorumlayan görüşe göre, mekân, içine bir şeyler yerleştirilinceye kadar boş olan bir kap olarak var olur. O içine bir şey konsun ya da konmasın, var olan bir şeydir. Bu çerçeve içinde, bazı düşünürler, kap ya da hazne olarak mekânın sonsuz olduğunu, yani dış sınırları bulunmadığını söylerken, diğer bazıları mekânın sonlu olduğunu savunmuşlardır.
> b) Bağlantısal mekân görüşü ise, mekânın yalnızca, birlikte var olan şeyler arasındaki, dışsal bir bağıntı olduğunu söyler. Buna göre, mekân, aralarında hiçbir şey olmadığı zaman, var olanlar arasındaki şeydir. Şeyler var olduğu zaman mekân da onlar arasında var olur, fakat şeyler var olmadığı zaman, aralarındaki mekândan da söz edilemez.
> c) Üçüncü ve sonuncu mekân görüşü, mekânı ön plana çıkartan, ‘kap olarak mekân’ görüşüyle, şeyleri ön plana çıkartan ‘bağıntısal mekân’ görüşünün bir sentezini yaparak, mekân ve şeylerin birbirlerini tamamladığını öne süren ‘çok yönlü mekân’ görüşüdür (Cevizci, 1999, s. 583).

Bu tanımlamalara göre mekân işleyen ve dönüşen bir yapıya sahiptir. Mekânlarla etkileşim ömür boyu devam eder. Mekân boş da olsa, dolu da olsa, sınırlı da olsa sınırsız da olsa insanın aidiyet bağını kurduğu temel bir yapıdır. Mekân insanı yansıtır, insan da mekânı.

İç mekân, mimari yapının iç kısmıdır, dış mekân ise sokaklar, caddeler, parklardan oluşan mimari yapıların dışında kalan alandır. Mekân meselesi en küçük yapılar olan evlerden başlayarak; sokak, mahalle, şehir şeklinde sınırlar dâhilinde bölümlendirilir.

> Her şey bir mekânda olur. Bir mekânın oluşumu için kesin sınırlarla tanımlanması gerekmez ancak sınırları algılanabilir olmalıdır. Bir nesnenin mekânsal sabitliği, etrafında belirli ilişkilerin kurulmasına yol açar. Bu bağlamda, mekânsal olarak durağan yapılar, çevredeki dış mekânın planlamasını ve tasarımını yönlendiren belirleyicilerdir. Her mimari yapı iki çeşit mekân yaratır. Biri binanın kendi alanıyla sınırlandırılmış iç mekânı, diğeri ise binanın etrafındaki yapıların cepheleriyle birlikte oluşturduğu dış mekândır. Mekân, bireyin dış dünyayla ilişkisini somut anlamda şekillendiren bir ara yüzdür. Mekânın üretimi, mekân kullanıcısının (birey, aile, gruplar ve toplum) ihtiyaçları, talepleri, eğilimleri, sosyal, kültürel ve ekonomik yapısı ile ilgilidir (Çelikyay, 2019, s. 43).

Aidiyet bağı mekân bazında öncelikle ev ile başlar. Aidiyet bir bakıma kendini evinde hissetme duygusudur (Suner, 2005, s. 28). “Ev hem bedendir hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır” (Bachelard, 2017, s. 37). Yaşamın sürdürüldüğü yerdir. Temelde barınma ihtiyacını karşılar ve dış etkenlerden korur. Birey kendine ait olan eşyaları, anılarını evinde biriktirir.

Ev tanımlanması kolay olarak görünen bir mekân tipi gibi algılansa da tanımlanması ve her yönüyle ele alınması oldukça karmaşıktır. Bu durumu Nermi Uygur şu şekilde ifade etmiştir: “İnsan gibidir ev – ev de çok boyutlu, belirsizliklere uzanan, durmadan gelişen, kaypak mı kaypak bir gerçekliğin adı. Pek çok soruyu özetleyip insan nedir, diye sormak nasıl içinden çıkılmaz bir soruysa, ev nedir, diye sormak da öyle bence” (Uygur, 2007, s. 37).

> Gündelik hayat dilinde yarattığı çağrışımlar düşünüldüğünde, “aidiyet” her şeyden önce “ev”le bağlantılı bir kavram. “Ev”, mekânsal ve toplumsal olarak kendimizi “ait” hissettiğimiz yerdir. Burada “ev”i fiziksel bir yapı olarak değil, yarattığı simgesel çağrışımlar anlamında düşünmeliyiz elbette. “Evimiz, mekânsal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiklerimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir” (Hedetoft ve Hjort, 2002: vii). “Ev”i, dünyaya bakışımızı ve dünyadaki konumlanışımızı şekillendiren

> simgesel bir evren olarak tanımladığımızda, “yurt”, “memleket”, “ülke”, “vatan” kavramları, “ev”in bir tür uzantısı olarak çıkıyor karşımıza (Suner, 2005, s. 16).

“Birbirinden apayrı amaçların gerçekleşmesine yarayan bir yapıdır ev” (Uygur, 2007, s. 35). Evde; Uyumak, dinlenmek, yemek yemek, ders çalışmak, kimi zaman spor yapmak, kitap okumak, televizyon izlemek, müzik dinlemek gibi eylemler gerçekleştirilir. Bu eylemlerin tamamına bakıldığında bireyin kişisel anlamda ihtiyaç duyduğu tüm eylemleri içerir. “Dolayısıyla yaşadığımız mekânı, yaşamın tüm diyalektikleriyle uyum içinde nasıl doldurduğumuzu, “dünyanın bir köşesine” gün be gün nasıl kök saldığımızı söylemek gerekir. Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir. İlk evrenimizdir” (Bachelard, 2017, s. 34).

Birey yaşadığı mekâna yavaş yavaş kendinden parçalar eklemeye başlar, zamanla yaşadığı mekânı kendine benzetir. Nermi Uygur, çocukken oturulan evleri evlerin özü olarak yorumlar. Nermi Uygur’a göre, genellikle eve ilişkin ne varsa birey bu evden pay alır (Uygur, 2007, s. 39).

İlk deneyim alanı çocukluğun geçirildiği evdir. Bireyin doğduğu ev, ilk içselleştirdiği alandır. Bireyin eve dair içselleştirmelerinde kendine ait bir odasının olup olmaması bireyin kendini eve ait hissetmesinde belirleyicidir.

> İçsellik değerleri her yana dağılır burada, bir türlü istikrara kavuşamaz, çeşitli diyalektiklerin etkisine girer. Çocukluk öyküleri samimi olabilse kim bilir ne çok çocukluk öyküsünde bize çocuğun, kendi odası olmadığı için köşesine çekilip somurttuğu anlatılırdı! (Bachelard, 2017, s. 45).

Bireyin mutluluğu da mutsuzluğu da kendine ait olan ya da olamayan dört duvarlı bir odada saklıdır. “Çocuk mutluysa size, kapalı ve korunmalı bir ev, sağlam ve derinlere kök salmış bir ev çizecektir. Ev bir biçim olarak resmedilir, ama içerdiği içsel gücü ortaya koyan birkaç çizgi neredeyse hep vardır” (Bachelard, 2017, s. 103).

Evin kendine özgü bir yapısı, sıcaklığı ve kokusu vardır. Bireyin kendini ait hissettiği ev hep sıcaktır. Isınmak değildir buradaki sıcaklık. Bireyin kendini huzurlu, mutlu ve güvende hissedişidir. Kendini iyi hisseden bireye göre içerisi hep sıcak gelir, çünkü dışarının güvensizliği soğuktur (Bachelard, 2017, s. 70).

Aidiyet hep ilişki kurmakla irdelense de evdeki gerçek aidiyet yalnızlıktır. Evin kalabalıklığı içinde bireyin kendi alanını, kendi yalnızlığını oluşturmuş olmasıdır. “Çünkü yoğun bir toplumdur ev; büyük bir evdir toplum” (Uygur, 2007, s. 57). “Ve yalnızlıklarını ele geçirmiş, gerçekten ele geçirmiş birey mutludur!” (Bachelard, 2017, s. 47).

Ev özel olandır. “Özel’in anlamı evdedir büyük ölçüde” (Uygur, 2007, s. 52). Gizliliği barındırır içinde. Evde olan yaşantı herkesle paylaşılmaz. “Öbür benidir ev insanın, orada genişler varlığı. Gereğinde dertleşir eviyle insan” (Uygur, 2007, s. 49). Bu yüzden de önemlidir ev. Kimseyle paylaşılamayan anıları ev saklar içinde. İncelmez evin duvarları, yansıtmaz içinde yaşanılanları. Evin anlamı, kendi içindeki izlerde belirir. Duvarlardaki darbeler eskime gibi görünse de yaşanmışlıkların izleridir, ispatıdır.

> Kamu yaşaması değildir özel yaşama. Kamu: halka değgin, herkese açık, herkesçe bilinen demektir. Bu bakımdan, genel olmayan özel-olan. Herkesin paylaştığı, herkese ortak, herkes için ortada olan yaşama biçimi: sözcüğün belli bir anlamıyla toplumsal yaşama, topluluk yaşamasıdır. Böylece özel: kalabalığın, birlikteliğin, göz önünde-olmanın karşıtıdır. İşte bunun için bir yandan politika aşamasından, öte yandan da iş yaşamasından ayrıdır özel yaşama; belli sınırlarla da olsa, bir bağımsızlığı vardır özel yaşamanın. Ev-yaşamasıdır, evci-yaşamadır, evdeki-yaşamadır bir bakıma özel yaşama (Uygur, 2007, s. 52).

Özel yaşantıdan çıkış kapının binaya açılan tarafıdır. “İçeriden dışarıya hiçbir zaman doğrudan çıkılmaz” (Taburoğlu vd., 2020, s. 294). Bir ara geçiş vardır. Bu çoğu zaman binalardır. “Binalar yan yana dururlar. Düz bir hat üzerinde sıralanmışlardır” (Perec, 2020, s. 75). Her evin kişisel alan oluşu gibi her bina da tüm bina sakinlerinin aidiyet alanıdır. Evin kapısından çıktıktan sonra binanın alanı yani ortak alan söz konusudur. Binadan çıktıktan sonra daha da genişler ortak alan. Ortak alanın sınırı genişledikçe bireyin mekândaki bireysel söz hakkı da daralır. Ortak alan oraya ait olan bireylerin giriş çıkışına uygundur. Dışarıdan içeriye girmek şifre bilmeyi, anahtara sahip olmayı veya içerideki biri tarafından karşılanmayı gerektirir. Bir yerden başka bir yere dâhil olmak bir bakıma başkasına muhtaç olmayı gerektirir.

> İçerisiyle dışarısının buluştuğu izlenimlere, yansılara bakmak lazımdır. Bu da her zaman içerisi ve dışarısı arasında bir geçit, kapı, pencerenin olmasını gerektirir. Sadece dışarıdan görünüşün pek kıymeti yoktur. İçerideki ruhun, fikirlerin dışarıda aldığı biçimler önemlidir. Kapılar, bu fizyonominin, içeridekinin dışarıya aksetmesinin aracı olurlar (Taburoğlu vd., 2020, s. 295).

“Bireyin kendini bulması, çeşitli kapılardan girip çıkmasıyla olanaklıdır” (Taburoğlu vd., 2020, s. 295).[3] Kapılar bir nesne niteliğinde olmalarına rağmen mekândan bağları koparıldığında işlevlerini yitirirler. Kapıların işlevsel yapılarının yanı sıra birey ile toplum arasında bağlayıcı rolleri de vardır. Bireyin kişisel alanı olan evden çıkıldığı andan itibaren aidiyet alanının dışına çıkılmış olur. Kapı, pencere gibi nesneler bireyin dış mekânla kurduğu bağın aracı konumundadırlar. Her evin bir penceresi vardır mutlaka. Eve girdiği andan itibaren bireyin dışarısı ile ilişkisi kesilmiş gibidir. Ancak pencere, bireyin dışarısı ile içerisi arasında bağ kurmasını sağlar. Pencerenin kullanımı, birey içeride de olsa dışarıdan kopamayacağına dair bir mesaj verir gibidir.

Bireyin yaşantılarını saklayan mekânlardır. Terk edilen mekânlarda oluşan anılar, günlük yaşantıda çoğu zaman akla gelmezken, mekâna yeniden girildiğinde, sanki anılar hep zihindeymiş gibi yeniden açığa çıkarak, oradaki deneyimleri hatırlatırlar. Birey yer arayışı içinde olan bir yapıdadır. Aidiyet alanı olarak da tanımlanabilen yer yani mekân, bireyin toplumdaki yerinin tanımlanması konusunda da belirleyicidir. Örneğin bir çocuğun sınıftaki yeri, bireyin iş yerindeki yeri, evindeki konumu buna göre şekillenir. Sınıftaki yeri öğretmen belirler, iş yerinde patron, evde ise anne, baba ya da evde yaşayan daha büyük bir ebeveyn. Birey istediği her yere oturamaz mesela. Yeri belirleyen birileri vardır mutlaka. Bu durum ilişkilerdeki yerle de ilgilidir yani üst otoriteye daha yakın olanın yeri en konforlu yerdir. Mekâna sahip olmak istemenin altında kimi zaman bu şekilde bir statüye sahip olmak meselesi de vardır.

“Her yapı ev değildir. Evce bir yönü vardır gene de her yapının” (Uygur, 2007, s. 35). Evce görünen yapıların başında okul ve ardından iş yeri mekânları gelir. Bu iki mekânda bireyin belki de evinden daha çok vakit geçirdiği mekânlar olabilmektedir. Eğitim için gidilen okul eğitim yuvası olarak nitelendirilir. Çocuğun eğitim-öğretime sıcak bakabilmesi için kendini evinde hissetmesi amaçlanır. İş yerinde de aynı durum geçerlidir. ‘Kendinizi aile ortamında gibi hissetmelisiniz’ denir çoğu zaman. Gerçekten de birey belki de yeri gelir iş arkadaşlarını kendi ailesinden çok görür. Fakat bu durum aidiyet alanlarında bulunmak ya da ait

[3] Alıntılanan kaynakta birey yerine kişi kelimesi kullanılmıştır. Çalışmada birey üzerinden bir kurgulama yer aldığı için burada birey kelimesinin kullanılması tercih edilmiştir.

hissetmek anlamlarına gelmez. Toplumla edinilen deneyimler çoğunlukla bu mekânları kapsar. Bazı mekânlar bireyin evinden daha sıcaktır. Birey, kendi yapısına uygun kişilerle bir aradaysa, kendini belki de evinden daha fazla ait hisseder buraya. Bazı mekânlar ise bireyi sınırlandıran, bireyi içine sığdıramayan bir yapıdadır. Bu durum mekânın fiziksel özelliklerinden kaynaklanmaz. O mekânı paylaşan insanların bireyi konumlandıramamasından, mekânda bireyin istenmediğini yansıtan tavırlarla birlikte mekânda bireye yer verilmemesinden kaynaklanır. Bu durum aslında bireyin mekânda istenmeyişinin işaretidir. Mekânın evce bir yapı olarak algılanması için öncelikle bireyin orada istenmesi ve bireye yer verilmesi gereklidir.

Eve ilişkin farklı mekânlarla ilgili birçok benzetme yapılmıştır. Yemek yenilen yere aşevi, farklı şehirlerden gelen kişilerin konakladığı yere konuk evi, kışlaya asker evi, okumak için başka şehirlerden gelen öğrencilerin kaldığı yurtlara öğrenci evi, suçluların kaldığı yere ceza evi, dini mekânlara ise tanrının evi denir (Uygur, 2007, s. 35). Tüm bu gruplandırmalara bakıldığında, nitelendirmelerin yapıldığı yerler, bireylerin geçici olarak kaldıkları ya da bulundukları yerdir. Bireyin kendini evinde hissetmesi için belki de bu kullanımlar toplum tarafından zamanla oluşturulmuştur. Bireyin geçici olarak gelmiş olduğu yerde kendini evinde hissetmesi beklendiği için bu nitelendirilmelerin yapıldığı düşünülmektedir. Evlenmek ise dünya evine girmek olarak da tanımlanır. Sanki evlenilen kişi ile yaşanılacak evin ebediyen yaşanılacak yer olduğuna dair bir vurgu vardır (Uygur, 2007, s. 95).

Ev kimi zaman başlı başına bir mekân değildir. Ev bulunduğu konum, cadde, sokak, mahalle, şehir bağlamında da değerlendirilir. Mekânla birlikte o bölgede yer alan toplum da aidiyet alanına dâhil edilir. Yaşanan bölgedeki insanlar (kesim) bireye hitap etmiyorsa birey evin içinde ne kadar mutlu olursa olsun o eve ait hissetmez, çünkü temelde birey o bölgeye ait değildir. Ev seçimlerinde evin yapısal özelliklerinin yanı sıra bu tür unsurlar da aidiyet duygusunun hissedilmesi bakımından belirleyicidir.

“Tek bir mekân yoktur, hepimizin etrafını saran, bizleri içine alıp, güzelce sarıp sarmalayan tek bir mekân yoktur, her yer mekân kırıntılarıyla doludur” (Perec, 2020, s. 14). Bu mekânları; şehirler, caddeler ve sokaklar oluşturur. Binadan

çıktıktan sonra sokaklar ve caddeler başlar. “Binaların ekseriyetle birilerine ait olmasının aksine, sokaklar prensipte hiç kimseye ait değildir” (Perec, 2020, s. 76). Yaşanan sokak bireye aitmiş gibi görünse de, adres tanımı yapılırken sokağın da belirtilmesine rağmen, sokak aslında bireye ait değildir. Birey evinde olduğu gibi, istediği şekilde, sokağa müdahale edip, sokağı biçimlendiremez. Sokağa müdahale izin almayı gerektirir. Sokak orada yaşayanlara ait değildir, birey sadece eve gitmek için sokağı kullanmaktadır. Sokak yaşantının sadece bir parçasıdır. Evin bulunduğu sokak ve sokağa giden yol bireyin rutin olarak kullanım alanında olduğu için birey açısından ayrı bir öneme sahiptir. O sokaktan geçmek demek yaşantılara doğru yürümek demektir. Şehirler de öyledir. Bireye ait görünürler. Aslında yaşanan yerdir sadece. Oraya ait olmak yaşantı süresince bireyi oraya bağlayan bir niteliktir. Tıpkı nesnelerin bireyin yaşantısına şahit olurken bireye ait olmaları gibidir. Diğer tüm mekânlar da bireyin yaşantısına dâhil oluş sürecinde bireye ait olurlar. Bu durumda ne birey mekâna aittir ne de mekân bireye aittir. Sadece birey geçirdiği süre boyunca yaşadığı mekânı benimsediyse kendini oraya ait hisseder. Mekândan ayrıldıktan sonra bu his kendini bireyin hayatına giren yeni mekâna bırakır.

Adresin diğer yarısı mahalledir. Evi içine alan, evin bulunduğu yeri tanımlayan bir yapıdadır mahalleler. İkametgâh bireyin adresidir. “İkamet edilen her mekân, kendinde ev kavramının özünü barındırır” (Bachelard, 2017, s. 35). İkamet edilen yer yaşanan, var olunan yer anlamına gelir. “Bir yerde ikamet etmek, o yere sahip olmak mı demektir? Bir yere sahip olmak ne demektir? Bir yer neden ve nereden itibaren bütünüyle bize ait olur?” (Perec, 2020, s. 44). Perec bu şekilde oluşturduğu sorularla bireyi ikamet konusunda düşünmeye itmiştir. Şehirden önce bireyin varlık alanını mahalle tanımlar. Evin adresi konusunda mahalle belirleyicidir. Mahalle; bireyin kullanacağı sağlık ocağından, kullandığı pazar ve markete kadar bireyin aidiyet alanını oluşturur. Mahalle ile birlikte tüm alışkanlıklar değişir. Kendi düzenini kurmaya çalışan birey; kuaföründen kullandığı pazara, otobüs durağından kullandığı otobüslere kadar tüm alışkanlıklarını yeniden biçimlendirmek zorundadır. Örneğin; mahalle kültürü şeklinde bir tanım vardır. Kültürler mahallelerin kendi içlerinde belirirler. O alana özgü olarak gelişirler. Mahallenin yerlisi olan o mahalledeki işleyişi en iyi bilen kişi konumundadır. Özellikle günümüzde bu kadar net olmasa da geçmişte daha belirgin sınırlar söz

konusudur. Şu anda kırsal kesimde daha yaygın bir anlayıştır. Mahalleye yeni gelen mahalleye uyum sağlayana kadar yabancı olarak algılanır.

> Bir şehirde oturanların büyük çoğunluğu açısından, mahalle adı verilen bölge – işin doğası gereği- aynı şehrin içinde bulunan ve çalışılmayan alandır: ikamet ettiğimiz alana mahalle deriz, mesleğimizi icra ettiğimiz alana mahalle demeyiz: Buna ilaveten ikamet edilen alanlar ile iş yapılan alanlar çok ama çok nadiren kesişir (Perec, 2020, s. 91).

Georges Perec'in de belirttiği gibi evin bulunduğu mahallenin çok iyi bir şekilde bilinmesine rağmen çalışılan yerlerin hangi mahalleye ait olduğu çoğunlukla bilinmez. Çünkü orada ikamet edilmez. Gelip geçicidir iş yerleri. Çalışılan iş yeri, bireyin sahip olduğu zaman diliminin bir kısmını kiralar gibidir. Sadece o zaman aralığında birey oraya ait olur. Onun oraya ait olması da oranın kurallarına göre biçimlenişini gerektirir. Yani sadece fiziken orada olması meselesi değildir. Sahip olduğu tüm özellikleri oraya göre kurgulaması meselesidir. Kılık kıyafet, konuşma tarzı, yeme içme düzeni, hatta kimi zaman bilgi ve tecrübeler çalışılan alana göre düzenlenir. Birey oraya göre şekillenmek zorundadır. Bir bakıma birey o mekânın şeklini almaya zorlanır. Tüm bu dayatmalara rağmen de kendini oraya ait hissetmesi, kendini bir aile ortamında gibi düşünmesi beklenir. Kendi benliğini koruyamayan bireyin bu şartlarda kendini ait hissetmesi zordur. Bu bakış açısının altında birey düşünülmez çoğu zaman. Bu tavır ve davranışların altında yatan sebep bireyin kendini oraya adamasının istenmesidir.

Mahalleleri kapsayan ise şehirlerdir, kentlerdir. Şehirler bireyin yaşam alanının en geniş sınırlarıdır.

> İnsanın yerleşik hayata geçmesinden günümüze kadar uzanan uzunca bir süreci kapsayan kent kavramı, sadece yaşantının sürdürüldüğü fiziki bir mekân olmanın ötesinde sosyal, kültürel, ekonomik, jeopolitik vb. etkenlere göre şekillenen, zamanla kendine özgü bir kimliğe kavuşan, aynı zamanda yaşayanların kente dair bilgi, duygu ve yaşanmışlıklarını da kapsayan organik bir yapı olarak değerlendirilmelidir (Arığ, 2018, s. 17).

Georges Perec'e göre şehir; taş, beton, asfalt, yabancılar, anıtlar, kurumlar, megapoller, çarpık kentleşme ve kalabalıklar anlamına gelir (Perec, 2020, s. 99). Yalnızlığı sevmeyen, kalabalıklardan beslenen biri için şehir caziptir fakat yalnızlığı seven biri için ürkütücüdür. Şehir fikrinin kendisi bile ürkütücüdür aslında; çoğu bireyin gözünün önüne yalnızca iç karartıcı ve çıkışsız manzaralar gelecekmiş gibi

gelir, birey, üzerine yanıtsız soruları yığmaktan başka bir şey gelmeyecek hissine kapılır (Perec, 2020, s. 99). Şehirlerde doğulur, şehirlerde büyünülür. “Şehirde insana dair olmayan hiçbir şey yoktur, kendi insanlığımız hariç” (Perec, 2020, s. 99). Kendi yaşadığı şehir birey için, kendine ait olan tüm özelliklerin saklanması gibidir. Yaşanan şehir benimsenir. Bireye; semtleri, mahalleleri, sokakları ve caddeleriyle yaşadığı şehir tanıdık gelir. Birey bu bütünlükte kendini iyi hisseder. Yaşam tarzının bilinmediği bir şehre gidildiğinde birey, kendini yaşadığı şehirde olduğu kadar rahat hissetmez, hatta kimi zaman kaybolmaktan korkar. Tanıdıkların olduğu şehirlerde, o şehre gitmeden önce tanıdıklar haberdar edilir ve onların varlığı bireyi iyi hissettirir. “Kafamızın estiği yere gidemeyiz, kaybolmaktan korkarız” der Georges Perec (Perec, 2020, s. 101). Özellikle bireyin kendi ülkesinin dışındaysa bu şehir; oranın dilini, yapısal özelliklerini ve kültürünü bilmiyorsa birey için oraya gitmek oldukça kaygı vericidir. Birey bilmediği bir şehre gittiğinde ilk olarak yabancısı olduğu bu yerin caddelerini, sokaklarını, kültürel ve sanatsal özelliklerini tanımak, görmek ister. Bu durum bile şehrin kimliğinin nasıl şekillendiğini ve yansıdığını gösterir niteliktedir. Bu nitelikleri tanımak ve özümsemek eğer bir turist olarak değil de yerleşmek için ise hayli zaman alıcıdır. Bu yüzden yaşanan şehir büyük bir zorunluluk yoksa değiştirilmez. Ancak yoğun bir problem, içinden çıkılmaz bir olay yaşandıysa birey şehir değiştirmek ister. Sanki yaşantılar bireyde değil, yaşanan şehirde kalıyor gibidir. Bu durumu Georges Perec şu şekilde ifade etmiştir:

> Hareket etmeyi kabul etmemiz için son derece vahim olayların gerçekleşmesi gerekiyor: savaşlar, kıtlıklar, salgın hastalıklar. Çok zor alışıyoruz. Sizden birkaç gün önce gelenler, size yukarıdan bakıyorlar. Köşenize çekiliyorsunuz, sizin köşenizden olanlarla yetiniyorsunuz; o küçücük köyünüzü, küçücük ırmağınızı, otoyoldan çıkarken gözünüze çarpan büyük hardal tarlasını hatırlayınca gözleriniz doluyor (Perec, 2020, s. 113).

Şehirlerin ardından ülkeler gelir. Ülkenin şekli ve dünya üzerindeki konumu ülkenin hava durumundan, jeolojik ve siyasi durumlara kadar önem taşır. Nasıl ki bireyin toplumda duruşu birçok etmeni barındırıyorsa ülkeler de bireyler gibi birçok etmeni bünyesinde barındırır. Her ülke taşıdığı özelliklerle diğer ülkelerden ayrışır. Ülkeler bir taraftan kendi aidiyetlerini korurken, bir taraftan diğer ülkeler ile ilişkilerini korumaya ve bir taraftan da özgürlüklerini muhafaza etmeye çalışırlar. Aynı ülkede yaşayan insanlar aynı binada yaşayan komşular gibidirler. Hem kendi ülkesinin

yaşam tarzı hem de kendi ülkesinin diğer ülkelerle yaptığı anlaşmalar bireyi ilgilendirir.

Enlemler, boylamlar aracılığıyla belirlenen jeopolitik konum ülkenin başka ülkelerle kuracağı ilişkileri de belirler. Ülkenin ticaret yollarının varlığı, yer altı kaynakları ve tarım özellikleri gibi unsurlar, ülkelerin ilişki kurmasında önemli yapıda olan faktörlerdir. “Ulusal sahaya ait olan “hava sahası”, ülkenin toprak bütünlüğüne tümüyle hâkimdir” (Perec, 2020, s. 119). Bireyin ilişki kurmasında belirleyici olan durumlar, bireyin dünyadaki konumu bakımından da bu özellikler kapsamında belirlenir.

Tüm ülkelerin toplandığı mekân ‘Dünya’dır. Belki de bireyin üzerinde olduğu, sadece kendi gözleriyle algıladığı kadar hissettiği, fakat duyu organlarıyla algılayamayacağı kadar büyüklükte olan bir mekândır dünya.

> Dünya, durmadan başa dönülmesi gereken bir parkura, bitiş çizgisi olmayan bir yarışa, sürekli bir meydan okuma zorunluluğuna, umut kırıcı bir yığılmanın tek bahanesine, bir fetih yanılsamasına karşılık gelen değil, bir yönün yeniden keşfine, bir yeryüzü yazısının, bizzat yazarı olduğunu unuttuğumuz bir *coğrafyanın* algılanmasına denk düşen dünya (Perec, 2020, s. 125).

“Yaşantılarımızın mekânları ne devamlı, ne sonsuz, ne türdeş, ne de eş yönlü. Peki, tam olarak biliyor muyuz nerede kırıldığını, nerede büküldüğünü, nerede bağını kopardığını ve nerede bütünleştiğini?” (Perec, 2020, s. 11). Büyük ihtimalle bilinemez, belki de hiçbir zaman bilinemeyecektir. Geleceğin belirsiz oluşu gibi yaşanılan mekânların seyrine de hâkim olunamamaktadır. Şartlar, durumlar hiçbir zaman bireyin kontrolünde değildir, mekânlar da bireyin kontrolünde olamayacaktır. Yaşanan yerin varlığı bireyi iyi hissettirse de o mekânda nasıl ve ne şartlarda yaşandığı bireyin iç dünyasında gizlidir ve hep bireyin iç dünyasında gizli kalacaktır. Belki de Bachelard’ın dediği gibi: “Kesinlikte yaşamaktansa, geçicilikte yaşamak daha iyidir” (Bachelard, 2017, s. 92).

Mekânlar çoğalır, parçalara ayrılır ve farklılaşır. Günümüzde her boyuttan, her çeşitten, her türlü kullanıma uygun ve her türlü işleve sahip mekânlara rastlamak mümkündür. Yaşamak, bir mekândan başka bir mekâna geçmek demektir, tabii başkalarına çarpmamaya dikkat ederek (Perec, 2020, s. 15).

BÖLÜM 2: MEKÂNA ÖZGÜ SANAT

Mekâna özgü sanatta eser yerleştirildiği mekânın coğrafi, sosyolojik, estetik, kurumsal ve siyasal özelliklerinden beslenmektedir. Eser yerleştirildiği mekânın parçası konumundadır veya yerleştirildiği mekânın formuna göre biçimlenmektedir. Mekâna özgü sanat, sanat tarihinde başlı başına bir akım olarak değerlendirilmemektedir. Özellikle 1960 sonrası süreçte gelişen sanat akımları ve eğilimlerden beslendiği görülmektedir. Başlangıcı 1960'lı ve 1970'li yıllar olsa da daha önceki tarihlerden itibaren bağlantı kurulabilecek akımlar, eğilimler, sanatçı görüşleri ve eserler de mevcuttur. Sanatta nesne ve mekân meselesinin dönüşümü ile birlikte eserin oluşum sürecinde Modernizm olarak değerlendirilen dönemde kullanılan malzemelerin ve sergileme yöntemlerinin dışına çıkılmıştır. Gündelik hayatta kullanılan nesnelerin sanat eseri olarak sunulması veya günlük kullanımda olan malzemeler aracılığıyla eser oluşturma durumu, sergileme alanlarının farklı biçimlerde kullanımı ve gündelik yaşam alanlarının eserin mekânı olarak kullanılması birçok akımın ve eğilimin bakış açılarından izler taşımaktadır. Mekâna özgü sanat da bu bakış açılarına göre temellendirilebilmektedir.

Sanatta nesne meselesindeki dönüşümlerin yanı sıra mekân meselesinde de dönüşümler söz konusudur. 1930'lu yıllardan itibaren eserin izleyiciye sunumunda mekânsal bazda değişimler gerçekleşmiştir. 1960 öncesi dönemlerde eserler galeri mekânı veya müzelerde sergilenirken 1960'lı yıllardan itibaren kamusal alanın eserin mekânsal sürecine dâhil olduğu görülmektedir. Sanat galerileri veya müzeler tam anlamıyla terk edilmemiştir fakat bu alanlarda da sergileme şekilleri daha önceki yıllara göre evrilmiştir. Eser kimi zaman izleyicinin dâhil olabileceği bir formda kimi zaman da mekânın özelliklerine göre kimi zaman ise mekân kendi başına çeşitli fikirler aracılığıyla izleyiciye sunulmuştur.

Sanat tarihsel sürece etki eden birçok eser mekâna özgü sanat kapsamına dâhil edilebilmektedir. Fakat mekâna özgü sanatla ilişkilendirilen birçok sanatçının ve eserin ismi başka akımlarda da yer almaktadır. Bu sebeple mekâna özgü sanatın kapsamı ve tarihsel referansları ayrı başlıklarda incelenmiştir. Mekâna özgü eserlerin incelenme biçimleri ise aidiyet kavramı kapsamında üretilen eserler aracılığıyla ortaya koyularak ayrı bir başlık altıda ele alınmıştır.

2.1. Mekâna Özgü Sanatın Kapsamı

‘Mekana özgü’ terimi, belirli bir yer için özel olarak tasarlanmış ve yer ile karşılıklı ilişkisi olan bir sanat eserini ifade eder (bit.ly/37wdmh0). Mekâna özgü terimi belirli bir yer ve zaman için tasarlanmış olan sanat projeleri için kullanılır. Bu sanat biçiminin ana konusu, bütün yaratılar için en önemli mecra ve araç olarak, mekândır. Ortaya çıkan eser belirli bir alana bağlıdır (Žižka ve Václavová, 2012, s. 42).

Mekâna özgü bir proje belirli bir konuma dayalıdır ve eser bulunduğu alanın bütün bağlantılarına ve özelliklerine göre oluşturulur. Mekâna özgü sanat bu sebeple bir alana bağlantı oluşturmakla ve sunduğu konuların arayışı ile ilişkilendirilir. Bu tür davranışın karakteristiği; eşsiz oluşu ve orijinalliğidir. Eserin yeri değiştirilemez ve eser çoğaltılamaz. Yerinin değiştirilemiyor oluşu alana olan yakın bağlantısının bir sonucudur. Yani bir proje başka bir konumda tekrarlanamaz ve her zaman özgün bir kavramdır. Eser belirli bir yerde ortaya çıktığı için sanatsal form kendine hastır ve bu nedenle genellikle nakil edilemez ve zaman limiti vardır (Žižka ve Václavová, 2012, s. 42).

Hayatın kamusal alanlarını ya da yerlerini etkisi altına almak ve ortak deneyimler aracılığıyla paylaşıma yol açan etkinlikler yaratmak mekâna özgü projelerin ana konusudur. Mekâna özgü sanatın bakış açısına göre alan bir arka plan veya tiyatro için çekici bir dekor ve sanat eseri değildir. İzlemek için bir tiyatro veya sergi için eser de değildir. İlgi çekmek için ve ortak endişe yaratmak için bir çabadır. Mekâna özgü sanatta kamuya açık veya kişisel, yerel ve evrensel ilişkilere ilgi duyma durumu söz konusudur. Mekâna özgü yaklaşım eserin yer ile ilişkisi söz konusu olduğu için sadece mimariyi ilgilendiren bir meseleymiş gibi düşünülebilir fakat mimari dışında birçok alanla ilişkisi vardır.

Mekâna özgü sanat yaklaşımı, yeni sanatsal ortak eser fenomeninin bir parçası olarak kabul edilebilir. Birçok disiplini bir araya getirir ve böylelikle disiplinler arası bir karakteri vardır ve çevre ile kapsamlı olarak çalışan etkileşimli bir yaklaşımdır. Mekâna özgülük görsel sanatlar ile performans sanatlarının sınırlarındaki yaklaşımların bir parçasıdır. Kapsamı geniş olsa da, terim öncelikli olarak tiyatroya

ait etkinlikleri işaret etmek için kullanılır. Ancak, çeşitli sanatsal ve bilimsel disiplinlerin iç içe geçtiği bir platformdur (tiyatro, görsel sanat, performans, müzik, film, tasarım, skenografi, mimari, dans, koreografi, ışık tasarımı, sosyoloji, şehir planlaması, antropoloji, jeoloji, felsefe, edebiyat, vs.) (Žižka ve Václavová, 2012, s. 42).

Mekâna özgü sanatta zaman ve mekân birlikte çalışır çünkü ortaya koyulan eser bölgedeki insanlarla ve şeylerle bağdaşır. Mekâna özgü etkinlikler sadece mekân için değil aynı zamanda topluluğu oluşturan insanlar için de bir alternatif arayışındadır. Yerel kaynaklarla yeni bir çevre oluşturmak, kamusal alanı yeniden keşfetmek ve tanımlamak, yeni bir fırsat yaratmak olguları iç içe geçmiştir. Bu durum sanatsal deneyime yeni bir bakış açısı sağlayarak kamusal ile kişisel arasında gidip gelmek anlamına da gelmektedir. Bölgede yaşayan insanlar sanatsal sürecin sadece sıradan izleyicisi olmazlar. İzleyicilerle olan bu kişisel çalışma onlara yaşadıkları yer hakkında daha çok bilgi vermeye çalışır, onları yeniden gündeme getirme meseleleri ile yüzleştirir. Bu iletişim için mekâna özgü yöntemleri kullanan sanatçılar buldukları ortamın dilini kullanmaya çalışmışlardır. Sanatçı yerleştirilecek eserin alanını anlamak, ona daha da yakın olmak ve onunla (ve oranın sakinleriyle de) bir diyalog başlatmak için sembolleri anlamaya çalışmışlardır. Mekâna özgü sanat böylelikle özel, kişisel ve samimi olan bir alana gönderme yapma amacıyla kamusal bir alana girmiştir (Žižka ve Václavová, 2012, s. 42-43).

Mekâna özgü sanat kamusal alan yaklaşımıyla belirli bir fikri (sosyolojik irdelemeler, şehir planlaması) kamusal alanlar için popüler hale getirmeye çalışır. Üretimler belirli bir kuruluşun bir parçası değildir ve böylece eser sadece sanat izleyicilerine değil o bölgede yaşayan birçok kişinin yaşam alanına dâhil olmaktadır. Bu özelliği ile sergilere gitmeyenler için bir seçenek sunar. Mekâna özgü sanat onların ayağına gelir (şehir meydanına, ulaşım aracına, onların iş yerlerine, sokaklarına veya köylerine veya evlerine) (Žižka ve Václavová, 2012, s. 43).

Mekâna özgü sanatta kullanılan mekânlar ifade edildiği gibi genellikle kamusal alanlardır. Mekâna özgü olgusu 1970'ler ve 1980'lerde İngiltere, Hollanda ve

Belçika'da şekillenmeye başlamıştır. Birçok sanatçı için yeterince alan, mekân, atölye gibi çalışma alanı olmadığı için bir takım gruplar oluşturulmuş, bu gruplarla birlikte; boş mülkler, çeşitli limanlar, elektrik santralleri, trafo istasyonları, yüzme havuzları vb. mekânlar stüdyolar haline gelmişlerdir (Žižka, 2012, s. 48). Bu boş alanlar onlara serbest alan sunmakla kalmayıp, aynı zamanda yeni bir anlatı kalitesi ve yeni bir tarz sağlamıştır.

Mekâna özgü sanat; turizm ve kentleşme, yenilenme, yeniden gelişmenin etkileri, aidiyet, kültürel kimlik, dışlanma, göç ve yerinden edilme deneyimini içeren, günümüze uygun bazı mekânsal sorunlarla ilgili araştırma alanları üzerine çalışılmasına imkân vermektedir (Rugg, 2010, s. 2). Topluma ve mekâna ait olan birçok problem kendi mekânında ve kendi sınırlarında irdelenmiştir. Mekâna özgü sanatta eser, mekân için ve mekân hakkında üretilir. Mekâna özgü bir sanat eseri belirli bir alan için tasarlandığından, bu alandan çıkarıldığında anlamının tamamını veya önemli bir bölümünü yitirir (bit.ly/37wdmh0). Yani çalışma üretildiği mekâna aittir. Eserin mekânla olan bütünlüğü, eserin ait olduğu mekânla olan ilişkisiyle ölçülür.

'Mekâna özgü sanat' terimini ilk kez Kaliforniyalı sanatçı Robert Irwin tanıtmıştır. Mekâna özgü terimi 1970'lerin ortalarında ise kamuya açık sanat işleri yürütmeye başlayan Patricia Johanson, Dennis Oppenheim ve Athena Tacha gibi genç heykeltıraşlar tarafından da kullanılmıştır (Demir, 2020).

Robert W. Irwin, mekânın fiziksel, duyusal ve zamansal deneyimini değiştiren, mekâna özgü çalışan veya ortaya koyduğu eseri mimari müdahalelerle oluşturan, sanattaki algıyı ve şartlılığı araştıran bir Amerikan enstalasyon sanatçısıdır. Robert Irwin eseri mekânla olan ilişkisini site-dominant, site-specific, site-adjusted ve site-conditioned/determined şeklinde olmak üzere dört başlıkta tanımlamıştır. Irwin'e göre; anıt, büst, duvar resmi gibi kalıcı işler site-dominant, çevresiyle bütünleşen heykeller site-specific, atölyede üretilip mekâna yerleştirilen eserler site-adjusted ve mimariyle ilişkili, ışık, ses gibi doğal koşullarla bütünlük halinde olan eserler ise site-conditioned/determined olarak tanımlanmalıdır (Akt. Şenel Özayten, 2017, s. 3238-3239). Irwin'in tanımlamalarında da görüldüğü gibi eser başlı başına değil, yerleştirildiği mekânla bir bütün olarak gruplandırılmıştır.

Robert Irwin, eserlerinde öncelikle nesnelere ağırlık vermiştir. Daha sonra önce objeleri ardından uzamı maddesel olmaktan çıkarmıştır. 1960'lı yılların ortalarında sanatçı, "gözü kandırıp aslında orada olmayan bir şeyin görünmesini sağlamak için, Gestalt psikolojisinin prensiplerini kullanarak, değişik ışık türlerini, gölgeleri, saydam kumaşları ve kontrollü ortamları manipüle etmiştir" (Fineberg, 2014, s. 292). (Görsel 1).

Görsel 1. Robert Irwin. İsimsiz. 1971. Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3g1v7se

Mekâna özgü sanat mekânla olan ilişkisi bağlamında gruplandıran bir diğer isim de Kevin Melchionne'dur. Kevin Melchionne, mekâna özgülüğün üç kategoride kavranabilineceğini ileri sürmüştür. Bir sanat eseri: (1) bir yer için değil, bir yer hakkındadır (mekâna özgü olmamak, örneğin, manzara tabloları); (2) bir yer içindir, bir yer hakkında değildir (zayıf mekâna özgü sanat, örneğin, heykeller); ve (3) bir yer için ve o yer hakkındadır (yoğun mekâna özgü sanat) (Akt. Kurg, 2013, s. 349). Yani Melchionne'e göre bir sanat eseri sadece bir yer için ve o yer hakkında yapılmış ise tam anlamıyla mekâna özgülüğün özelliklerini taşımaktadır. Galeri mekânı gibi galeri mekânının tarihsel veya gelişimsel özelliklerine atıf yapmayan fakat galeri mekânının biçimsel özelliklerine göre yapılmış eserlerin ve kamusal alana yapılmış, yapıldığı yerin özelliklerini taşımayan fakat o yer için yapılmış heykellerin de kısmi olarak mekâna özgülüğü taşıdığı ileri sürülmüştür. Sadece bir yer hakkında olan bir manzara tablosu veya duvara asılan bir resim

veya kaide üzerinde sergilenen bir heykel yani yerleştirildiği mekân ile diyaloğa giremeyen eserler mekâna özgülüğün özelliklerini taşımamaktadır. Çünkü tablo (fiziksel olarak) bir alandan (sergiden) diğerine taşınabilir ve bu durum bulunduğu yer ile bağlantılı değildir. Burada eser duvar için yapılmamıştır ve eser duvarın tamamlayıcısı konumunda değildir, ya da eser duvardan çıkarıldığında anlamının bir kısmını veya tamamını yitirmez. Mekâna özgülüğü kısmen taşıyan eserler ise örneğin anıt heykellerdir. Anıt heykeller çoğunlukla gelenekten, durdukları yer ile sembiyotik bir ilişki kazanmışlardır (Kurg, 2013, s. 349). Mekâna özgülüğün tüm özelliklerini taşıyan sanat eserlerinde alanın kendisi işin içeriği haline gelmiştir, bir yerin; politik, tarihi veya estetik kalitesine yanıt olarak belirli bir yerin içerisinde yaratılmışlardır (Kurg, 2013, s. 349). Yani bir eserin mekâna özgülüğü tam anlamıyla taşıyabilmesi için o yer için ve o yer hakkında üretilmiş olması gerekir fakat bulunduğu yerin özelliklerini taşımasa da bulunduğu yerin biçimsel özelliklerine göre üretilmiş ise bu durumda da kısmi de olsa mekâna özgülükten bahsedilebilmektedir.

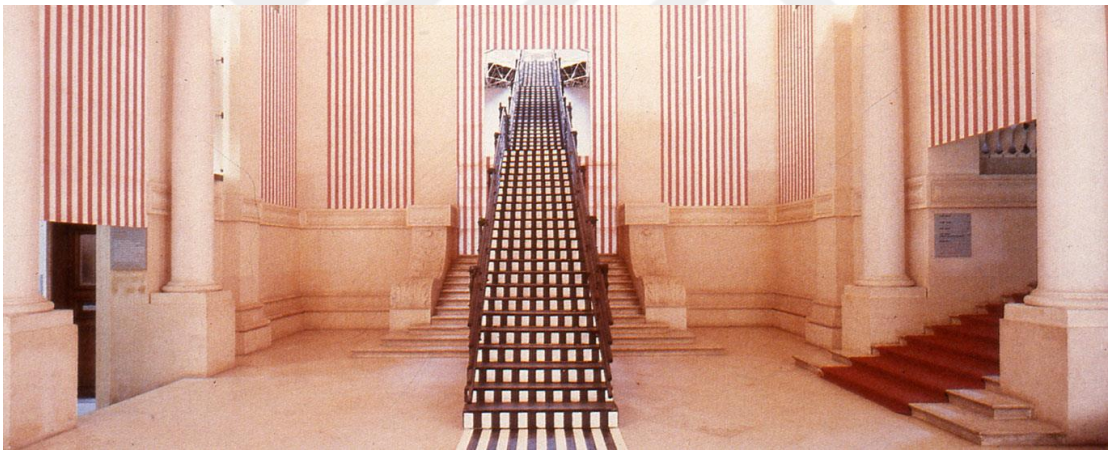
1970'li yıllardan itibaren bazı sanatçılar bağımsız bir şekilde, bazı sanatçılar ise düzenlenen etkinlikler kapsamında mekâna özgü çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Mekâna özgü sanatı içeren projeler ve belirli aralıklarla düzenlenen bienal gibi sergiler yapılmaktadır. Proje olarak 1986 yılında Belçika'nın Ghent kasabasında gerçekleştirilen "Arkadaşların Odaları" isimli proje örnek verilebilir. "Arkadaşların Odaları" projesi şehirde yaşayan halka ait 58 evde düzenlenmiştir. Proje, sergilenen eserlerin mekâna özgü karakterine vurgu yapar niteliktedir (Rüzgâr, 2018, s. 53).

> 1986'da Ghent Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin bir koleksiyonu vardır, ancak birkaç odadan oluşan bu müzenin, henüz büyük bir sergiye ev sahipliği yapma olanağı yoktur. Dolayısıyla sergi Ghent Çağdaş Sanatlar Müzesi adına yapılıyor olsa da, müzenin direktörü Jan Hoet'in planı sergiyi müzede değil, evlerde yapmaktır. Böylece kamusal bir çağrı yapılır ve evini bir sanat yapıtına dönüştürmek isteyen aileler bu projeye katılmaya davet edilir. Sonuçta, yaklaşık 200 kişi evlerini açmak üzere gönüllü olur. Bunların arasından seçilen 58 evden bazıları malikâne, bazıları apartman dairesi ve bazıları da avlulu evlerdir (Rüzgâr, 2018, s. 55).

Projede başkalarına ait olan evler, sanatçıları başkalarının mahrem alanlarıyla yüzleştirmiştir. Başkasına ait olan bir mekâna girilememesine rağmen, proje aracılığıyla aidiyet alanının bu yönü sarsıcı bir niteliktedir. Proje aracılığıyla bireyin özel yaşam alanı kamusal alana açılarak, kişisel yaşam alanları sanat mekânlarına

dönüşmüştür. Bir diğer örnek ise Almanya'nın Münster şehrinde gerçekleştirilen "Sculpture Projecte" isimli sergilerdir. *Sculpture Projecte* 10 yılda bir düzenlenmektedir. Bugüne kadar 1977, 1987, 1997, 2007 ve 2017 yıllarında gerçekleştirilmiştir. "Skulptur Projekte" ve diğer üretimler kamusal alan hakkında görüşler öne sürerek, sabit bir kamu sanatı eseri kavramını reddetmişlerdir. Proje ve etkinliklerde sanatçı ile mekân/konum arasındaki ilişki güçlü bir şekilde vurgulanmıştır (Drake, 1999, s. 38). Bu yönü ile mekâna özgü sanatın gelenekselleşen birçok etkinlik arasında varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

"Kurum ve festivallerden bağımsız olarak bu terimin bilinmeye başlamasına katkı olmuş ve bu alanda çalışmış sanatçılar arasında Daniel Buren, Michael Asher, Hartford Wash, Jean-Max Albert, Michala Marcus ve Carlos Zingaro gibi isimler" (Demir, 2020) bulunmaktadır. Daniel Buren'in eserleri bu konuda önemli bir yer kaplamaktadır.



Görsel 2. Daniel Buren. Bir Mekân İçin İki Diyagonal. 1989. (Mekâna Özgü Yerleştirme) Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/34y532h

Daniel Buren, "politik bir kendine mal etme eylemi olarak kamusal alanlara, imzası haline geleen düzenli şerit örüntüleri" (Fineberg, 2014, s. 341) resmetmiştir. "Buren'in çalışmaları, görülen ve algılanan mekânın sosyal-fiziksel ortamına özgü olanları açığa çıkmasını sağlayan bir eleştiri aracı olmuş, sanat yapıtının sergileme pratikleri bağlamında alanını genişletmiştir" (Özayten, 2017, s. 3243). Buren'in eserleri, mekânın önemini ortaya koymasının yanı sıra mekânın özelliklerinin önemini de göstermektedir. Buren şeritlerini 1973 yılında John Weber Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Çerçevenin İçinde ve Ötesinde" (1973) isimli sergisi kapsamında

galeri mekânının ve galeri mekânının dışına yerleştirmiştir. Buradaki sergisinin yanı sıra birçok alanda ve mekânda şeritlerini kullanmıştır. Bu kullanımlarından biri de 2. İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği *Bir Mekân İçin İki Diyagonal* (Görsel 2) isimli yerleştirmesidir (Demir, 2020).

Kamusal uygulamalar yapan önemli sanatçılardan Christo ve Jeanne-Claude'un eserleri de mekâna özgü sanatın dünyaya tanıtılmasında önemli bir yer kaplamaktadır. Christo ve Jeanne-Claude'un ortaya koyduğu işler (Görsel 3, 4), tasarım, planlama ve uygulama süreçleri bakımından tıpkı mimari bir proje gibi büyük ve kapsamlıdır (Taşcıoğlu, 2020, s. 75). Sanatçıların işleri mekâna özgü sanatın yer için ve yer hakkında üretilmiş olma özelliklerini çok iyi derecede yansıtmaktadır. Sanatçılar kimi zaman mimari yapıları, kimi zaman denizi, kimi zaman ise yeryüzünü kaplamışlardır. Üretimleri de işlerini ürettikleri yerin problemlerini atıf niteliği taşımaktadır.

Görsel 3. Christo ve Jeanne-Claude. Etrafı Çevrili Adalar/Surrounded Islands. 1980-1983. (Miami, Florida). Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3fz3BmN
Görsel 4. Christo ve Jeanne-Claude. Wrapped Reichstag. 1971-95. (Berlin). Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3p35wDb

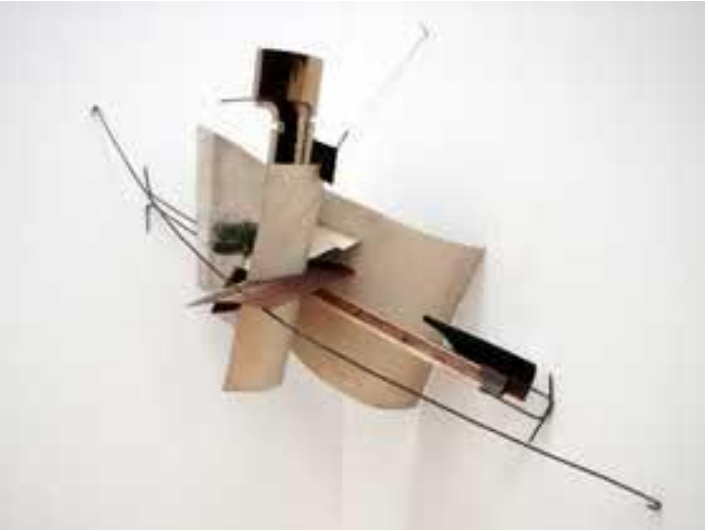
Mekâna özgü sanat, 1960 sonrası gelişen çeşitli akımlardan ve bakış açılarından özellikler taşımaktadır. 1960 ve 1970'lerde üretilen önemli sanat yapıtları, yalnızca biçimciliğe bir tepki olmayıp, Dadacı sanatçıların, Sürrealistlerin ve Minimalistlerin sanata dair kabul edilmiş görüşleri irdeleme çabalarının bir uzantısı olarak da görülmektedir. Dada, Gerçeküstücülük, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Fluxus, Arte Povera (Yoksul Sanat), Arazi Sanatı (Land Art) ve Performans sanatı başlıkları altında sınıflandırılan sanatçıların tümü, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzeme olanakları bulmakla kalmamış, bir taraftan da

gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirmişlerdir (Atakan, 2008, s. 9). Bu biçimlendirme mekâna özgü sanatın da özelliklerinin gelişmesinin zemini olarak görülebilmektedir. Özellikle mekâna özgü sanatın; Dada, Gerçeküstücülük, Minimalizm, Fluxus, Land art, Yerleştirme Sanatı ve Kamusal Alan üretimleri ile benzer özellikleri taşıdığı söylenebilir. Mekâna özgü sanata dâhil edilebilecek diğer sanatçı üretimleri mekâna özgü sanatın tarihsel referansları başlığında tarihsel olarak işlenmiştir.

2.2. Mekâna Özgü Sanatın Tarihsel Referansları

Mekâna özgü sanat 1960, 1970'li yıllardan itibaren tarihlenmesine rağmen bu yıllardan önce gerçekleşen ve bu yıllarda farklı bakış açıları ile meydana gelen batı sanatı akımlarından ve eğilimlerden izler taşımaktadır. 1960 sonrası gelişen sürece bakıldığında sanat ile yaşam arasındaki sınırların ortadan kalktığı görülmektedir. 1960 öncesi sanatta gündelik yaşama dair konular yüzey üzerinde veya kaide üzerinde ortaya koyulurken 1960 sonrası süreçte ele alınan konular gündelik yaşamda kullanılan nesneler ve mekânlar aracılığıyla sorgulanmaktadır. Eserlerde kullanılan malzeme çeşitliliği 1900'lerin başlarında görülmeye başlanmıştır. "Birbiriyle uzak ya da yakından ilişkili tüm bu üretimler, 20. Yüzyılın başında malzeme/teknik/anlam dağarcığının sınırlarını ciddi anlamda genişleten yapıtlarla bir diyalog içindedir" (Antmen, 2009, s. 289). "Picasso'nun 1913 tarihli 'Gitar'ı (Görsel 5) veya Vladimir Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği 1914 tarihli rölyefleri (Görsel 6), bu anlamda akla getirilecek önemli örneklerdir" (Antman, 2009, s. 289).

Gündelik yaşamda kullanılan malzemeler açısından gelişmelerin kolaj, asemblaj gibi tekniklerle ve atık malzemeler aracılığıyla başladığı söylenebilir. "Pablo Picasso (1881-1973) bulunmuş nesnelerin sanatta kullanılmasının öncülerindendir" (Huntürk, 2016, s. 227).Yakın tarihlerde Vladimir Tatlin'in oluşturduğu rölyefler de hem malzeme açısından hem de eserin mekâna yerleştirilmesi açısından nesne ve mekânın kullanımına dair değişimlerin başlangıcı olarak görülmektedir.



Görsel 5. Pablo Picasso. Gitar. 1913. (Karışık teknik, 66,4 x 49,6 cm)
Erişim: 27.05.2021. https://bit.ly/3fM11c1
Görsel 6. Vladimir Tatlin. Counter Relief. 1914-1915. (Karışık teknik)
Erişim: 27.05.2021. https://bit.ly/3fSQAU9

Nesne ve mekânın dönüşümü konusunda sanat tarihsel sürecin 1960 sonrası gelişiminde Marcel Duchamp ve Dadacılar ciddi bir şekilde etkili olmuşlardır (Antmen, 2009, s. 289). Dada hareketleri ile birlikte sanat eserinin formu ve kullanılan malzemeler çeşitlenmiş ve neyin eser olduğu sorusuna verilen yanıt 1916'da Dada isminin koyulmasının ardından karmaşıklaşmaya başlamıştır.

> Kolaj ve asemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin 'primitif' ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavırdır. Dada'yı diğer akımlardan ayıran da esas olarak bu özelliğidir (Antmen, 2009, s. 124).

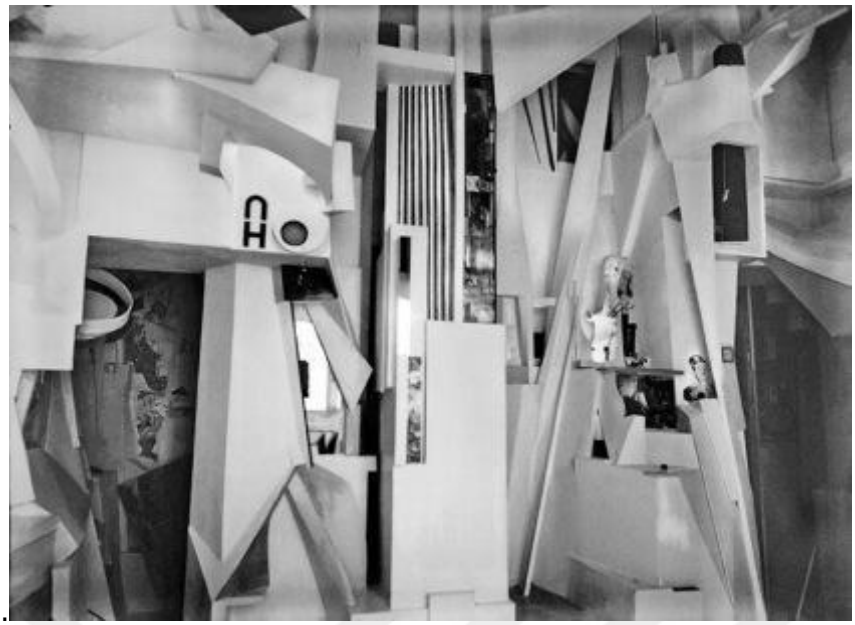
"Dada'nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, 'anti-tez' terimini kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesneleridir" (Antmen, 2009, s. 124). Duchamp'ın hazır nesneleri esere hem malzeme anlamında hem de eserin bağlamı boyutunda değişimler yaşatmıştır. Duchamp hazır nesnelerine 1913 yılından itibaren *Bisiklet Tekerleği* ile başlamış ardından *Şişelik* ve sonra 1917'de *Çeşme* (Görsel 7) yapıtıyla 20. yüzyıl sanatını tartışmaya sürüklemiştir. "Duchamp'ın hazır-nesneleri, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama, Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapının içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir" (Antmen, 2009, s. 125). Duchamp ve Dadacılar var olan görüşlere karşı muhalif görüşler geliştirmişlerdir. "Şiir yazmanın, resim/heykel yapmanın, tiyatro oynamanın

geleneksel yöntemlerini reddederek düzen-karşıtı bir tavır takınan Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşıdır" (Antmen, 2009, s. 124).

Görsel 7. Marcel Duchamp. Çeşme. 1917. Erişim: 27.05.2021. https://bit.ly/34mUbEu

Marcel Duchamp'ın yanı sıra Dadacıların arasında Hugo Ball, Emmy Hannings, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Sophie Taeuber, Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Emmy Hennings, Hannah Höch, Hans Richter, Kurt Schwitters, Richard Hülsenbeck, Man Rey, Francis Picabia ve Arthur Cravan gibi isimler yer almaktadır (Antmen, 2009, s. 121).

Dadacılar hazır nesneler ile eser algısını değiştirmekle kalmayıp üretimleriyle yerleştirmenin de temeli olarak kabul edilen bakış açıları sunmuşlardır. Kurt Schwitters'ın *Merzbau*'su (Görsel 8) ve Duchamp'ın *Etant Donnes* (Görsel 9) isimli eseri yerleştirme türünün de ilk örneklerinden sayılmaktadır. Kurt Schwitters "1920'li ve 1930'lu yıllarda Merz asemblajlarına atık ve çerçöp de dâhil ederek hiyerarşik olmayan uygulamaları ileri bir boyuta taşımıştır" (Hopkins, 2018, s. 42). *Merzbau*'dan önce o dönemde atık malzemelerden oluşan bir sanat anlayışı henüz oluşmamıştır. Schwitters'in *Merzbau*'su, bir dönüşüm mekânı olarak "galeri" fikrinin de ilk örneği sayılabilir (O'Doherty, 2010, s. 64). Schwitters *Merzbau*'yu 1923'te Hannover'de yapmıştır, eser Hannover'in bombalanması sonucu 1943 yılında yıkılmıştır (O'Doherty, 2010, s. 62).



Görsel 8. Kurt Schwitters. Merz Yapısı / Merzbau. 1919-1923. (Yerleştirme). Erişim: 24.02.2021. https://bit.ly/3aNXeJM

Kurt Schwitters, *Merzbau*'yu 1917'den başlayarak yaptığı "dada-sütunlardan" veya "dada-kulelerden" türetmiştir. Eseri arkadaşlarından aldığı objelerle oluşturmuştur. Mimari boyutlarda olan yerleştirme, karmaşık bir yapıdadır. Bulunan, yapılan ve birleştirilen bu objeleri "ganimet ve kalıntılar" olarak adlandırmıştır (Whitham ve Pooke, 2018, s. 167). *Merzbau* yerleştirme sanatının ortaya çıkışından kırk yıl önce yapılmıştır, o dönemde henüz mekânı deneyimleme gibi fikirler de yoktur. Herkes mekânların işgal edildiğinin ve Werner Schmalenbach'ın yazdığı gibi, yapıtların yaratıcılarının "giderek mülksüzleştiğinin" farkına varmıştır. Bu işgalin arkasındaki dürtü ise pek açık değildir, yapıtın oluşumuna kaynaklık edenin kent mitosu olduğu düşünülmektedir. *Merzbau* için kent; malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren -gereksinimlerle amaçların iç içe geçtiği- estetik model görünümündedir. Kent burada hem kolajın hem galeri mekânının olmazsa olmaz bağlamıdır (O'Doherty, 2010, s. 62). *Merzbau* hem bireyin kendine ait bir mekân oluşturma sürecine hem de eserin mekâna yerleşme sürecine örnek teşkil eder. *Merzbau*'da hem mekân, hem malzeme, hem de süreç söz konusudur. "Gabo, Arp, Mondrian ve Richter gibi arkadaşlarının anısını taşıyan kutsal kalıntılar da vardır içinde. Kentte yapılmış yolculukların bir tür otobiyografik kaydıdır" (O'Doherty, 2010, s. 63). *Merzbau*, nesne ve mekân meselelerine atıf yapan en önemli eserlerden biridir. Galeri mekânlarına yerleştirilen eserlerin ilk temsili olarak, döneminin sanat bakışına göre oldukça ufuk açıcı bir eserdir. Mekân,

Merzbau örneğinde olduğu gibi başlı başına eserin kendisi haline gelen bir yapı niteliğindedir.

Marcel Duchamp'ın *Etant Donnes* isimli eseri ilk yerleştirme örneklerinin diğeridir. Duchamp 'Etant Donnes'i 1946'dan 1966'ya kadar Greenwich Village stüdyosunda oluşturmuştur. Sanatçı, *Etant Donnes*'de ahşap kapı, çivi, tuğla, pirinç, alüminyum levha, çelik bağlayıcı klips, kadife, yaprak, dal, parşömen, saç, cam, plastik mandal, yağlı boya, muşamba, ışık kullanmıştır. Duchamp *Etant Donnes*'i büyük bir gizlilik içinde yapmıştır. Eserin başlangıç tarihi 1946 bitiş tarihi olarak ise 1966 tarihi verilmektedir. Eser 1966'da sanatçının ölümünün ardından ortaya çıkmış, kamuoyuyla ise aylar sonra paylaşılmıştır. Daha sonra eser Philadelpia Sanat Müzesi'ne daimi olarak yerleştirilmiştir. Eser, ilk bakışta üzerinde ışıklandırılmış gözetleme delikleri bulunan bir kapıdan ibarettir. Kapının ardında ise bacaklarını açarak yatmış çıplak bir kadın figürü bulunmaktadır (Hopkins, 2018, s. 49). Eserde hem gündelik nesneler kullanılmıştır hem de yerleştirme olgusunun özelliklerinden izler taşımaktadır.

Görsel 9. Marcel Duchamp. Etant Donnes. 1946-1966. Erişim: 27.05.2021. https://bit.ly/2T84PMP

Etant Donnes'in yapılış tarihine bakıldığında gerçeküstücülük akımının sonlarına denk geldiği görülmektedir. "Gerçeküstücülük, Avrupa'da 1920'li yıllarda bir anlamda Dada'nın küllerinden doğan bir akımdır" (Antmen, 2008, s. 133). Sanata hatta her şeye karşı bakış geliştiren Dada 'Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır görüşüne uygun bir tavırla yok olmuş, Dada'nın düşünceleri daha ele tutulur bir ifadeyle Gerçeküstücülükte yer bulmuştur (Antmen, 2008, s. 133). Gerçeküstücülük akımını tanıtan 'Gerçeküstü Manifesto'yu, Fransız şair-yazar Andre Breton 1924 yılında yayımlamıştır. Andre Breton "Gerçeküstücülüğü dış etkenlerle ilişkili olmayan, tümüyle doğal bir eylem olarak tanımlamıştır" (Antmen, 2008, s.135). "Gerçeküstücülük de Dada gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir" (Antmen, 2008, s.135). Dadacılar "farklı olarak isyanlarını sanatsal zeminden öte bir eylem alanına taşımak istemişlerdir" (Antmen, 2008, s.135). Dada sanatçılarının her şeye karşı çıkan bakış açısı konusunda yaklaşımları benzerdir. Onları Dadacılardan ayıran Dadacılara göre belli ilkeler çerçevesinde hareket etmeleri ve akımın kuramsal çerçevesini daha fazla önemsemeleridir (Antmen, 2008, s. 136). Gerçeküstücülük akımı sadece nesne ve mekân bazında bir anlayışı içermez akımın içine dâhil edilen sanatçıların klasik teknikleri de kullandığı görülmektedir. Nesne ve mekânının kullanımı meselesi akımın başka bir kanadıdır.

Gerçeküstücülükte nesne ve mekânın irdelenmesi gerçeküstücülerin gerçekleştirdiği sergilerde önemli bir yer kaplamaktadır. 1936 yılında Paris'te gerçekleştirilen sergide (Görsel 10) "Andre Breton, insanların gereksinimden çok alışkanlık gereği kullandıkları nesnelerin yeni bir gözle değerlendirilmesinin önemine değinmiştir" (Antmen, 2008, s. 138). Sergilerde, "sanat eserlerini alışılageldiği gibi, sessiz, aydınlık, temiz galerilerde, tek tek ve layıkıyla algılanmalarını sağlayacak biçimde sergileme fikrini alaşağı etmişlerdir (Altınyıldız Artun, 2014, s. 37). Galeri mekânını gündelik yaşamda kullanılan nesneler aracılığıyla yeniden yaratmışlardır (Altınyıldız Artun, 2014, s. 37).

> Frederick John Kiesler'in ikinci Korealizm Manifestosu'nda öngördüğü gibi, "sanat yapıtı tek başına bir oluşum olmaktan çıkıp, genişleyen çevresine aidiyetle anlam kazanır. Nesnenin içine yerleştiği çevre nesnesinin kendisi kadar, hatta belki daha da önemli olur, çünkü nesne etrafına nefesini verir ve ondan nefes alır, içinde bulunduğu mekân ne olursa olsun" (Altınyıldız Artun, 2014, s. 37).

Sürrealistler özellikle gerçekleştirdikleri sergiler ile isimlerini duyurmuşlardır. Sergilerini 1933, 1936, 1937 ve 1938, 1942, 1947, 1959, 1964 ve 1965 yıllarında 'Uluslararası Sürrealizm Sergileri' ismi ile gerçekleştirmişlerdir. 1942 yılında açılan sergi New York'ta, diğer sergiler Paris'te yapılmıştır. Bu sergiler "sanat eserlerini alışılageldiği gibi, sessiz, aydınlık, temiz galerilerde, tek tek ve layıkıyla algılanmalarını sağlayacak biçimde sergileme fikrini alaşağı ederler" (Altınyıldız Artun, 2014, s. 37). Bu tavırları ile sürrealistler, Dadacıların eserlerinde görülen malzeme farklılığına ek olarak galeri mekânlarını da eserin bir parçasıymış gibi kullanmışlardır. Sürrealist sergiler hem mekân olgusunun hem de mekâna özgü sanat algısının başlangıcı niteliğindedir. Sergilerin özünü Andre Breton şu sözleri ile ifade etmiştir:

> Bu nesnelerde her şeyden önce, gündelik yaşamda duyularımızla algıladıklarımızın ve bizi kendileri dışında olabilecek her şeyi aldatıcı olarak görmeye çağıranların bunaltıcı yinelemesinden doğan yasağı kaldırma özelliği vardır (Antmen, 2009, s. 138).

Görsel 10. Sürrealist Nesneler Sergisi. 1936. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/2TmR0u5

Her biri farklı tarihlerde gerçekleşen sergilerin hepsinin ağırlık verdiği nokta farklıdır. Kimi sergiler nesne olgusunu ön planda tutarken kimi sergiler mekân olgusunu ön planda tutmuştur, kimi sergiler ise izleyicinin tüm duyu organlarına hitap eder niteliktedir. 1933 yılında açılan sergi nesnelere ağırlık vermektedir. 1936 sergisi ise tamamen nesne konusuna yoğunlaşılan bir sergi olmuştur. Sergide bulunan, kısa süre için işlevlerinden arındırılan hazır-nesneler aracılığıyla 'burjuva

estetiği'ne meydan okumayı amaçlamışlardır. 1937 yılında yapılan sergi ise serginin gerçekleştirildiği galeriyi 'sürrealist nesne dükkânı'na dönüştürmüştür. Sergi Breton Gradiva isimli bir galeride yapılmıştır. Serginin kamusal yapısı 'nasıl herkes şiir yazmalıysa, bu nesneler de herkes için faydalı olabilmeli' düşüncesine dayandırılmıştır. 1938 sergisi nesnenin mekân ile olan ilişkisini ön planda tutmaktadır. Bu tutumları ile sürrealistler, nesnelerin mekânlarla ilişkilerine, mimarlığa ve kentsel çevreye yönelik yeni bir bakış açısını da sürdürmüşlerdir (Artun, 2013). 1938 tarihli sergi "fantastik sürrealist sergi mekânlarının başında gelir. Bu sergiyle birlikte, sürrealist nesneye özgü anlatı kurma pratiği mekânda ve mekânla gerçekleştirilmiş olur" (Altınyıldız Artun, 2014, s. 37). Bu sergi bütün haliyle ana rahmine benzetilmiştir. Sergi üç parçadan oluşturulmuştur. Girişte Dali'nin enstalasyonu, koridorda cansız mankenlerin bulunduğu bir enstalasyon ve koridorun ardından Duchamp'ın enstalasyonu (Görsel 11) yer almıştır.

Görsel 11. Marcel Duchamp. Tavandan Sarkan 1200 Kömür Çuvalı. 1938. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/3uwxUi7

Duchamp'ın enstalasyonunda tavana 1200 kömür çuvalı yerleştirilmiştir. Çuvallardan kömür tozları yağmaktadır. Çuvalların bulunduğu oda karanlıktır, oda ancak izleyiciye dağıtılan el fenerleriyle görülebilmektedir. Odada kahve kokusu yayılmaktadır aynı zamanda kahkaha sesleri ve asker postalları sesleri duyulmaktadır. 1938 sergisi, Hitler'in avangard sanatı aşağılamak için düzenlettiği Entartete Kunst isimli sergiden sonra açılmıştır. Sergide sürrealistler Nazilerin nefret ettiği, üstün ırkın erkek ırk olduğu düşüncesine, cinselliğinden arındırılarak sadece doğurganlık vasfı ile ön plana çıkarılan kadın kimliğine karşı olan

düşünceleri olmak üzere, her şeyi yüceltmişlerdir. Hitler'in düzenlettiği sergide Hitler'in sesi duyulurken Sürrealistler kendi sergilerine kahkaha ve asker postalı sesleri yerleştirmişlerdir. Kısa bir süre sonra sergide yer alan kişiler II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla sürgüne gitmişlerdir. Bu sebeple sergilerin yeri de Paris'ten New York'a taşınmıştır. İlk New York sergisi 1942 yılında gerçekleştirilmiştir (Altınyıldız Artun, 2014, 37-41). Nesnelerin mekânlarla olan ilişkisi 1938 yılında düzenlenen sergi yaklaşımı ile mekâna özgü sanatın yaklaşımına en uygun ve en yakın görünen yaklaşımlardan biridir. Tüm sergi salonu bir bütün halinde sunulduğu için mekânla nesnenin iletişiminin yoğun olduğu görülmektedir.

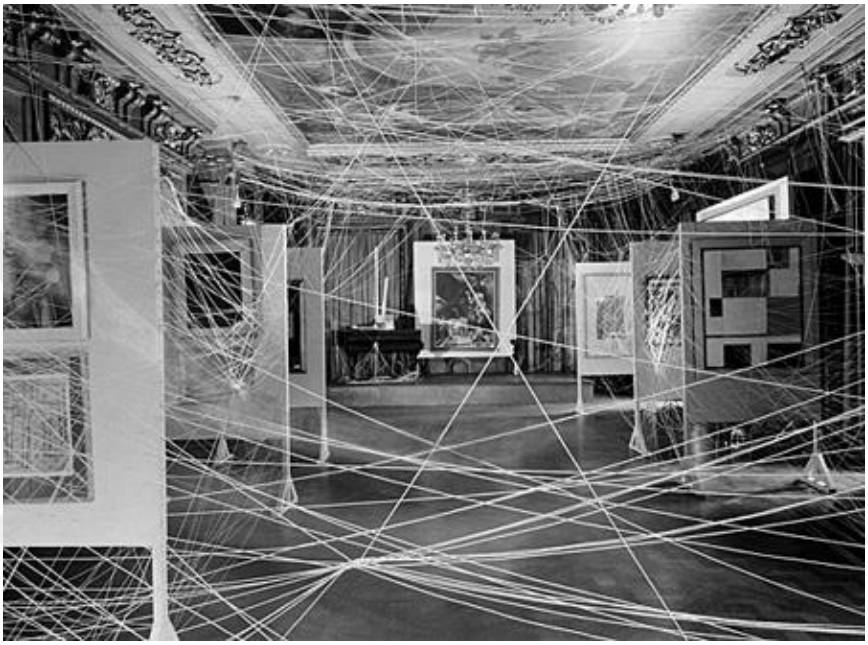
İlk dört sergi peş peşe gerçekleştirilmiştir. Daha sonra sürgün dolayısıyla dört yıl ara verdikleri görülmektedir. 1942 yılında açılan sergi Peggy Guggenheim'ın galerisinde açılmıştır. Bu sergi sanatçı Frederick John Kiesler (1890-1965) tarafından bir enstalasyona dönüştürülmüştür. Kiesler İkinci Korealizm Manifestosu'nda nesnenin mekânla olan ilişkisini şu şekilde ifade etmiştir:

> Sanat yapıtı tek başına bir oluşum olmaktan çıkıp, genişleyen çevresine aidiyetle anlam kazanır. Nesnenin içine yerleştiği çevre nesnenin kendisi kadar, hatta belki daha da önemli olur, çünkü nesne etrafına nefesini verir ve ondan nefes alır, içinde bulunduğu mekân ne olursa olsun (Akt. Altınyıldız Artun, 2014, s. 37).

1942 yılında Marcel Duchamp sürrealizm sergisine paralel olarak New York'ta *First Papers* (Görsel 12) isimli bir sergi gerçekleştirmiştir. Bu sergide Duchamp tüm galeriyi iplerle kaplamıştır (Artun, 2013). Sergi, mekâna giren izleyicinin sergiyi gezmesini engelleyen bir yapıdadır. İplerin görünümü aynı zamanda örümcek ağlarını da anımsatmaktadır. Duchamp'ın bu tavrı "çürümeyi, eskimeyi, yıllanmayı akla getirir. Ya da çözülmesi zor bir yumağı, bir labirenti (Altınyıldız Artun, 2014, s.41). Aynı zamanda modern tavırlarla sergilenmiş eserler, örümcek ağını anımsatan iplerin kaplanmasıyla klasik sergileme tarzının çürüyen yapısını da gösterir gibidir. Bu sergi de mekâna özgü sanatın önemli referanslarından biri olarak görülmektedir. İzleyicinin hareketini kısıtlayan ipler mekânı eserlere bağlayan da bir yapıdadır.

II. Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından Sürrealistler tekrar Paris'e dönmüşlerdir. 1947 yılında sergiyi yine "Uluslararası Sergi" ismiyle açmışlardır. Andre Breton

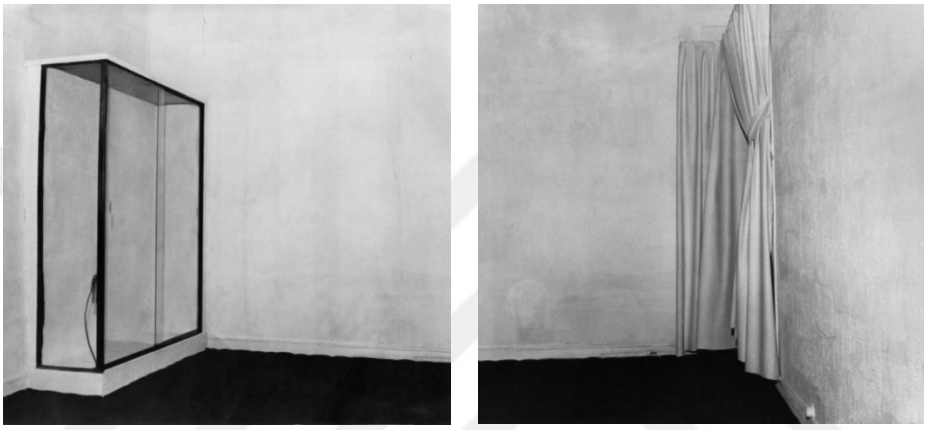
diğer sergilerden farklı olarak bu kez nesnelerden ‘mitolojik nesneler’ olarak bahsetmiştir. Bu sergide ön planda olan kişiler Kiesler ve Duchamp olmuştur. 1959 sergisi EROS ismini almıştır. Bu sergi daha erotik içerikli bir sergidir. Sergi “aynı zamanda dönemin siyasi, toplumsal ve ahlaki normlarına başkaldırı” (Askew, 2019) niteliğinde düzenlenmiştir. 1964 ve 1965 tarihli son iki sergi de yine Paris’te düzenlenmiştir (Artun, 2013). Son sergi gerçekleştirilen tüm sergilerin retrospektifi şeklindedir. Sergide 200’den fazla eser yer almıştır.



Görsel 12. Marcel Duchamp. First Papers Sergisi. 1942. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/2TmR0u5

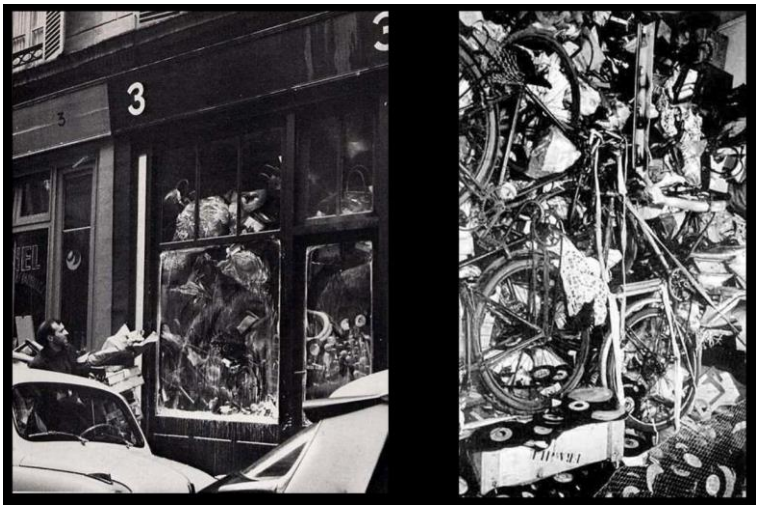
II. Dünya Savaşı sonrasında Dadacıların görüşlerini farklı bir anlayışla ortaya koyan akımlar ortaya çıkmıştır. Dadacıların nesneye, sürrealistlerin ise mekâna yönelik ortaya koydukları farklı bakış açıları evrilmiştir. Bu evrilme Yeni Gerçekçilik akımında gözlenmektedir. Yeni gerçekçiler, Dadacıların nesneye estetik bir gözle bakmamasına karşın gündelik nesnelere estetik anlamlar yüklemişlerdir. “1960 sonrasında gündeme gelen pek çok neo-Dadacı akım yeniçağın yeni estetiği olarak gündeme gelmiş; sanatla hayat arasındaki sınırların en çok eridiği noktada bile estetik ve ‘biricik’ sanat nesnesi olgusu baskın çıkmıştır” (Antmen, 2019, s. 175). Yeni gerçekçiler modern anlayışın tersine çevrilemeyeceği görüşünü benimsemişlerdir. Yeni Gerçekçilik akımının manifestosunu yazan yazar Pierre Restany akımı: “Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kütlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesi” (Antmen, 2009, s.

177) olarak yorumlamıştır. Akımın sanatçıları atık veya buluntu nesneler kullanmışlardır. Akımda adı geçen sanatçılar “gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını” (Antmen, 2009, s.1779) amaçlamışlardır. Sürrealistlerin gerçekleştirdikleri sergiler gibi bu dönemde gerçekleştirilen sergiler de çok ses getirmiştir. Bu dönemde gerçekleşen Yves Klein’ın *Boşluk* (Görsel 13) ve Arman’ın *Dolu* (Görsel 14) sergileri mekâna özgü sanatın referansı olabilecek önemli sergilerdir. İki sergi de aynı galeri de gerçekleşmiştir. Sergilerin gerçekleştiği galeri Iris Clert isimli bir galeridir, Paris’te yer almaktadır.



Görsel 13. Yves Klein. Boşluk Sergisi. 1958. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/3c2Jhbo

İlk sergiyi Yves Klein gerçekleştirmiştir. Sergi galeri mekânının tamamen boşaltılarak beyaza boyanmasından ibarettir (Hopkins, 2018, s. 88). Sergide sadece galeri mekânı sunulmuştur. Sergi bu bakış açısı ile mekânı sorgulatan önemli bir yere sahiptir.



Görsel 14. Arman. Dolu Sergisi. 1960. Erişim: 29.05.2021. https://bit.ly/3wJdwM8

Klein'ın sergisinden iki sene sonra Arman "Dolu" isimli sergisi ile Klein'ın aksine galeri mekânını buluntu nesnelerle doldurmuştur. Galeride neredeyse izleyicinin içeriye girebileceği bir alan bırakılmamıştır. Belki de izleyici gelip geçici varlığını hissedebilecektir (Antmen, 2009, s. 176). Klein ve Arman'ın gerçekleştirdiği sergiler aracılığıyla galeri mekânı ortaya koyulan fikrin tam olarak kapsamı niteliğine dönüşmüştür. İki sergi de mekânın fikre, sanatçıya göre dönüşümünü gösteren önemli örneklerdir.

1960'lı yıllardan itibaren galeri mekânlarını, sanat nesnesini ve eserin kullanım mekânlarını sorgulayan bir diğer akım Minimalizm'dir. Modernist biçimci anlayışların bir devamı gibi görünen, öte yandan mekâna ve izleyiciye yönelik farklı tavrıyla modernist anlayışı ters yüz eden Minimalizm akımı, mekânın kendisini 'sahneleştiren', çeşitli örneklerle 1960'larda sanat galerisi algısının sarsılmasının önemli etkenleri arasındadır (O'Doherty, 2010, s. 16). Ayrıca heykelin konumunun değişmesi konusunda da Minimalizm akımının önemi büyüktür. Mekân formunun eser ile iletişimi esnasında heykel de bir şekilde bulanıklaşmaya başlamıştır (Krauss, 2002, s. 104). Heykeli tarihsel sınırları olan bir kategori olarak değerlendiren Rosalinda Krauss; "heykel, kendi iç mantığı ile çeşitli durumlara uygulanabilse de, heykelin kendi içinde çok fazla değişime açık olmayan kendi kurallar kümesi vardır" diyerek heykelin anıt mantığından ayrılamayan yapısına dikkat çekmiştir. Krauss: "Heykel belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ya da kullanımı hakkında simgesel bir dille konuşur" diyerek, kamusal alana yerleştirilmiş heykellerin tıpkı mekâna özgü sanat eserlerinin özelliklerinde olduğu gibi heykelin bulunduğu mekân ile olan diyaloğunu vurgulamıştır (Krauss, 2002, s.104). Modernist heykeli yani kaidesi olan heykeli, bulunduğu mekâna özgü olarak üretilmemiş özelliği ile Krauss göçebe olarak görür, kaideyi taşınabilir bir şey olarak tanımlar ve Krauss'a göre kaide heykelin dokusuna dâhil olan evsizliğinin işaretidir (Krauss, 2002, s. 105). Donald Judd ise, 1965 yılında yayımlanan makalesinde resim ya da heykel olmayan üç boyutlu eserlerini "spesifik nesne" şeklinde tanımlayarak, Minimalist eserleri resim ve heykelden ayırmıştır. Spesifik nesne şeklindeki nitelendirmesi mekâna özgülüğün minimalizme ait bir takım özellikleri içinde barındırdığını gösterir niteliktedir. "Minimalistlere göre gerçek mekânı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi

içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekân yanılsamasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir” (Antmen, 2009, s. 182).

Minimalist yapıtların 'mekâna özgülüğü', yalnızca sanatçıların genişleyen mekân algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekânı algılamasına, dolayısıyla mekân içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizmin belki de en önemli özelliğidir (O’Doherty, 2010, s. 16).

Minimalizm akımı, “1960’lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde “ABC Sanatı”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat, “Dizisel Sanat” ya da “Temel Strüktürler” (Antmen, 2009, s. 181) gibi isimlerle anılmışlardır. Minimalistler heykel yapımında kullanılan malzemeleri doğal yapılarını bozmadan ya da herhangi bir müdahalede bulunmadan belli bir düzen içerisinde izleyicilere sunmuşlardır.

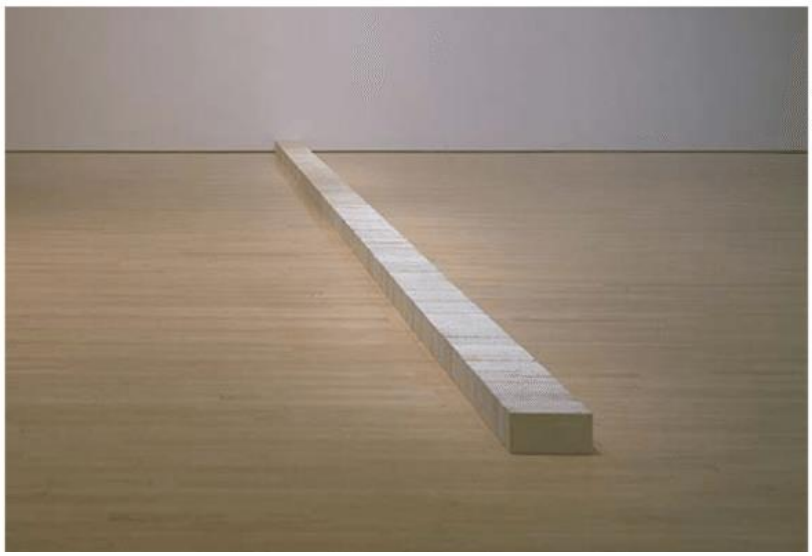
Görsel 15. Donald Judd. İsimsiz. 1967. Erişim: 30.05.2021. https://mo.ma/3vAB6uD

“”Temelde ABD kaynaklı bir akım olan Minimalizmin başlıca temsilcileri, birlikte hareket eden sanatçılar olmadığı gibi, Minimalist diye bir damgayı da özünde

reddetmişlerdir" (Antmen, 2009, s. 182). Akımın temsilcileri arasında Frank Stella (1936-), Donald Judd (1928-1994), Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939-) ve Robert Morris (1931-2018) bulunmaktadır (Antmen, 2009, s. 182). Minimalizm akımını, Ad Reinhardt'ın çalışmalarından esinlenen Frank Stella'nın 1959-1961 yılları arasındaki şematik, monokrom resimleri başlatmıştır. Daha sonra Sol LeWitt, Minimalist düşünceleri kavramsal sanatın temeli olarak görmüştür. 1960'ların ortalarında Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre ve Dan Flavin Minimalizm'i bir akım olarak tanımlamışlardır (Fineberg, 2014, s. 281).

Donald Judd hem Minimalizm akımının önde gelen sanatçıları arasındadır hem de üretimlerin mekâna özgü sanatta nesnelerin veya kullanılan malzemelerin mekâna göre kurgulanışına atıf yapan önemli çalışmalar ortaya koymuştur.

> Ayrıca Serra ve kuşağı, heykelin kaidesinden kopmasından sonra ortaya çıkan durumsal yönüne ağırlık vermişlerdir; öyle ki, 1913'te hazır-nesne ve konstrüksiyonla yalnızca ilan edilmiş olan bu kopuş, 1970'tee, yeni mekâna özgü uygulamalarla yerleşik hale gelmiştir (Foster, 2015, s. 216)..



Görsel 16. Carl Andre. Kaldıraç/Lever. 1966. Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3c4Vc8e

"Donald Judd, 1965 yılında bu yeni heykel ve resmin kendini izleyiciye, bir metafor ya da temsilden çok tam olarak fiziksel anlamda olduğu şey gibi gösterişindeki aslına uygunluğa gönderme yapmak için "spesifik obje" terimini kullanmıştır" (Fineberg, 2014, s. 281). "Önceleri ressam olan Judd, Stella'nın üretimlerinin

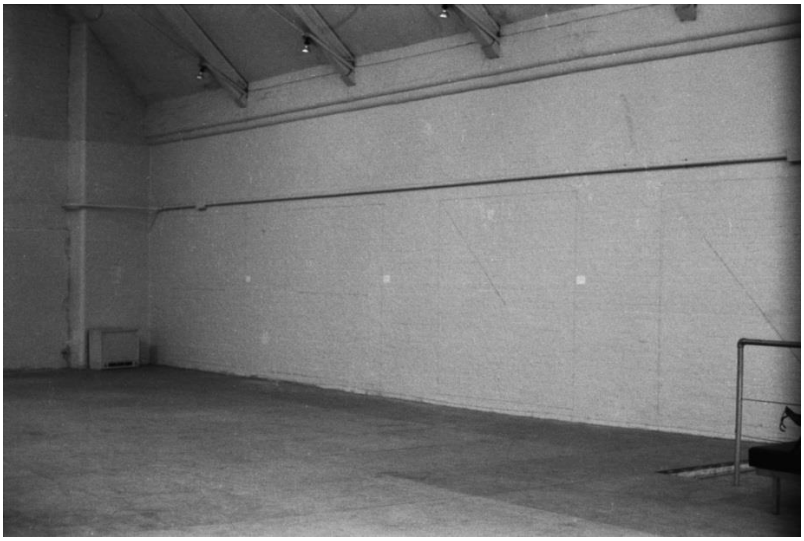
izinde resmin de heykelin de doğaları gereği yanılsamacı olduğuna ve düz anlamıyla ‘özel nesneler’ dediği yaratımla yer değiştirmesi gerektiğine inanmıştır” (Hopkins, 2018, s. 152). Judd’ın çalışmalarında birbirini tekrarlayan geometrik şekiller vardır (Görsel 15). Çoğunlukla çalışmalarını fabrikada işçilere yaptırmıştır. Çalışmalarındaki düzenli tekrarlar geleneksel anlayıştaki biricik eser algısına eleştiri niteliğindedir. Çalışmalarında kullandığı her bir rafın birbirinden hiçbir farkı yoktur. Aynı boyutta malzemelerin kullanıldığı başka bir çalışma da Carl Andre’nin 1966 tarihli 137 adet ateş tuğlasını yan yana getirerek oluşturduğu *Kaldıraç/Lever* (Görsel 16) isimli çalışmasıdır.

Görsel 17. Robert Morris. İsimsiz. 1967-68. Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3yND24M

“Kaldıraç/Lever, Andre’nin ilk mekâna özgü yapıtıdır” (Fineberg, 2014, s. 286). Serra’nın yapıtlarından yola çıkan bir diğer sanatçı Robert Morris’tir. “Morris, belirli bir formu olmayan heykel düşüncesini araştırmaya başlamıştır” (Fineberg, 2014, s. 289). 1968’de fabrikalardan topladığı kumaşları bazı materyallerle birlikte dağınık bir şekilde galeri mekânına yaymıştır. Bazı çalışmalarında ise kumaş artıklarının aralarına aynalar da yerleştirmiştir. Sanatçının Kumaş kullandığı yapıtları, “Duchamp’ın estetik obje saldırısını ve sanatta düşüncenin baskınlığı savını daha da genişletmiştir” (Fineberg, 2014, s. 289). “Dahası bu yapıtlar, düzen ve kaos arasındaki sınıra taze bir bakış açısı sağladı, heykelin formun değil uzamın tanımlanmasındaki rolünü vurguladı ve izleyiciyi bağlamın aslına uygun

özgünlüğüne yönlendirdi (Fineberg, 2014, s. 289). Sanatçı kumaş parçalarının rastgele dağılımını: “Sabit bir şey inşa ettiğinizde nasıl görüneceğini bilirsiniz… Ben hakkında çok daha az tahminde bulunabileceğim bir materyal istiyordum” (Fineberg, 2014, s. 289) sözleriyle ifade etmiştir. Sanatçının yapıtlarındaki rastgele tutum aynı zamanda mekâna özgü sanatta eserin yerleştirildiği mekândan çıkarıldığında anlamını yitirmesi durumuyla ve eserin başka bir alana yerleştirildiğinde ortaya çıkan form değişiklikleri ile örtüşen bir tutumdur.

Donald Judd, Carl Andre (Gösel 16) ve Robert Morris (Görsel 17) yapıtlarını oluştururken veya izleyiciye sunarken yapıtın mekânla olan ilişkisi belli bir ölçüdedir. Diğer sanatçılardan farklı olarak Sol LeWitt direk mekâna müdahale etmiştir. LeWitt’in görüşü ve ortaya koyduğu yaklaşımları Minimalistlere de tepki niteliğindedir. Sanatçı ortaya koyulan diğer yapıtları makine üretimleri şeklinde nitelendirmiştir. Sanatçı mekân müdahaleleri duvar resmi şeklindedir. Galeri duvarlarına çizgilerle müdahale etmiştir (Görsel 18). Sanatçının bu yaklaşımı, onun kavramsal sanatın ilk temsilcilerinden olarak da görülmesine sebebiyet vermiştir. Sanatçının duvarlara uyguladığı çizimler mekâna özgü sanat için de iyi bir referanstır. Sanatçı bu tavrı ile estetik özerkliğe ve ortadan kalkan eser sahipliğine de vurgu yapmıştır (Hopkins, 2018, s.159).



Görsel 18. Sol LeWitt. 1973. (Duvar çizimlerinden görünüm). Erişim: 30.05.2021. https://bit.ly/3p6DrL3

Minimalist sanatçılardan Richard Serra ise “materyallerin elle tutulur niteliklerine ve heykel yapımının doğaçlama süreçlerine” (Fineberg, 2014, s. 305) odaklanmıştır.

Sanatçı eserlerin nasıl olması gerektiğini ilişkin düşüncelerini: “Çalışmanın anlamı ve önemi niyetinde değil, çabasındadır. Ve bu çaba zihinsel bir durumdur, bir aktivitedir, dünyayla bir etkileşimdir” (Akt. Fineberg, 2014, s. 305) cümleleri ile ifade etmiştir. Bu tür eserlerden biri “Eğilmiş Yay” (Titled Arc) isimli eseridir (Görsel 19). *Eğilmiş yay* gerçekleştirildiği mekânın özellikle seçilmesi açısından mekâna özgü (site-specific) bir çalışmadır.

> Bu çalışmasında Serra, New York Federal Plaza önündeki meydanı büyük bir çelik plakayla bölerek kullanıcının rutin hareket düzenini bozarken aynı zamanda uzam, ölçek, uyum gibi bağlamlar üzerinde değişen çevresiyle olan ilişkisini, heykelin salt fiziksel varlığının dışında onu deneyimleyenin zihinsel alanını da yeniden sorguladığı bir yapıya dönüştürür (Arığ, 2018, s. 23).

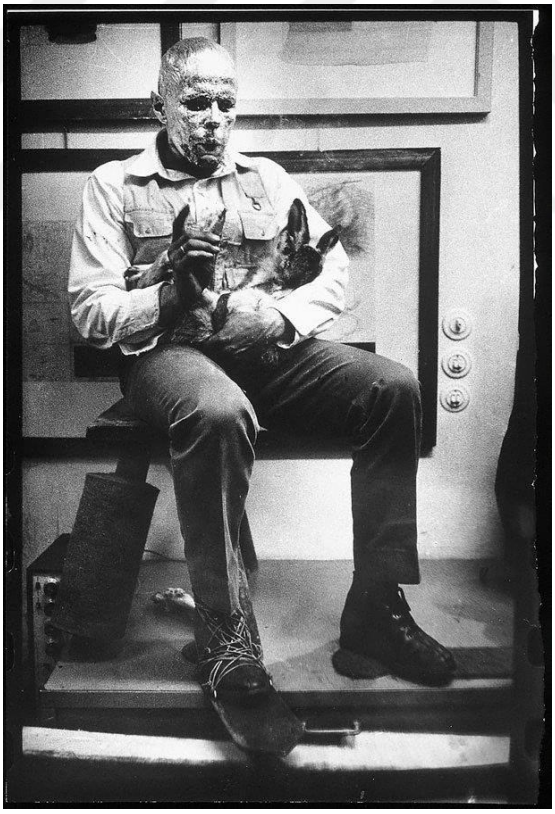
Serra’nın *Eğilmiş Yay* (Görsel 19) isimli eseri; hem toplumun arasındadır, hem de eser boyutları dolayısıyla toplumun içine dâhil olamayan, toplumu bölen bir yapıya sahiptir. Eser yapısı ve boyutlarıyla bireylerin hareketlerini kısıtlayan bir yapıdadır. Bu özelliği ile yerleştirildiği alanda yürüyen bireyleri zorunlu olarak etkilemektedir. Eser “120 metrelik, 12 metrelik pas kaplı çelik bir levhadan” (Demir, 2020) oluşmaktadır. Eser büyüklüğü ve insanların yürüyüşünü engelleyen yapısı ile tartışma konusu olmuştur. Eserin kaldırılması için dava açılmıştır. Açılan davanın kaybedilmesi sonu 1989 yılında yerleştirildiği mekândan kaldırılmıştır (Demir, 2020). Serra eserin yerleştirildiği alana özgü olduğu konusunda ısrar etmiştir. Eser bu sebeple başka bir yere yerleştirilmemiştir. Parçalara ayrılarak kaldırılmıştır.

Görsel 19. Richard Serra. Eğilmiş Yay/Tilted Arc. 1981. (Mekâna Özgü Heykel). Erişim: 22.02.2021. https://bit.ly/2MhatcG

1960 yıllara kadar hatta sonraki yıllarda da bir taraftan nesne ve mekân olgusu tartışılırken bir taraftan da sanatın nesneye gereksinimi tartışılmıştır. “İlk başta ‘Düşünce Sanatı’, ‘Enformasyon Sanatı’ gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol LeWitt’in ‘Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar’ yazısından sonra ‘Kavramsal Sanat’ başlığı altında toplanmıştır” (Antmen, 2009, s. 193). LeWitt’in yazısından sonra ortaya çıkan; performans sanatı, fluxus, enstalasyon ve arazi sanatı gibi oluşumlar gibi tüm alternatif düşünceler ‘kavramsalcılığı’ içinde barındırarak değerlendirilmişlerdir (Antman, 2009, s. 193). “”Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır” (Antman, 2009, s. 193). Mekâna özgü sanat kavramsal sanatla birlikte gelişen enstalasyon, fluxus, performans sanatı ve arazi sanatı yaklaşımları ile benzer özellikler taşımaktadır. Özellikle sanatın alınır satılır bir formdan çıkması mekâna özgü sanatı da ilgilendirmektedir.

Fluxus bu yaklaşımların ilk oluşumları arasındadır. Fluxus akış anlamına gelmektedir. Fluxus hazır nesnenin hazır eyleme dönüştürülmüş hali olarak görülmektedir. Nesne ve mekânın yanı sıra ses ve görüntü de teknolojik araçlar aracılığıyla eserin yapısına dâhil olmuştur. Mekâna özgü sanatta eserin yerleştirildiği mekâna bırakılması dolayısıyla esere dâhil edilen zaman faktörünün ilk örneklerinin Fluxus akımında ortaya çıktığı görülmektedir. Fluxus akımına dâhil edilen eserler gerçekleştirildiği ana özgüdür. Eserin günümüze kalma durumu Fluxus’ta söz konusu değildir. Fluxus akımına dâhil edilen performansların fotoğrafları günümüze sadece fotoğrafları kalmıştır. “Fluxus’un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır” (Antmen, 2009, s. 204). Fluxus sanatçıları da tıpkı Dadacılar gibi nesneye estetik anlam yüklememişlerdir. Bu fikrin benimsenmesini tam olarak başaramasalar da sanat bağlamına yerleştirilebilen nesnelerin ve malzeme çeşitliliğinin kapsamını genişletmişlerdir. Sanatla yaşam arasında duran sınırı ortadan kaldırma düşüncesi ile sokak performansları, elektronik müzik konserleri ve sesi ön planda tutan performanslar gerçekleştirmişlerdir (Antmen, 2009, s. 205).

Önemli temsilcileri arasında; Joseph Beuys, George Brecht, Nam June Paik gibi sanatçılar bulunmaktadır. Joseph Beuys fikirlerini yapıtlarına nesneler aracılığıyla ve ortaya koyduğu performanslarla ifade etmiştir. En önemli performanslarından birisi *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır* (Görsel 20) isimli performansıdır. Performansta kafasına bal ve altın yaldızlar sürmüştür. Bir sandalyenin üzerinde oturmaktadır. Kucağında ise ölü bir tavşan vardır. Ölü tavşana üç saat süresince sessiz bir şekilde, sadece dudak hareketleriyle resimlerini açıklamıştır (Fineberg, 2014, s. 222). "Bu yapıt toplumsal aydınlanmayı yaratma konusunda resmin sınırlarını eleştirmektedir. Ama aynı zamanda sanatta açıklamaların yersizliğiyle ve ruhun mantıklı olmayan dünyasıyla iletişime geçmekle ilgilidir" (Fineberg, 2014, s. 222). Sanatçı performansı ile kendisini de eserin bir parçası olarak izleyiciye sunmuştur. Bu yanı ile sanatta nesnelerin yanı sıra performansların da mekâna girişini gösteren iyi bir örnektir.



Görsel 20. Joseph Beuys. Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır?. 1965. Erişim: 31.05.2021. https://bit.ly/3uwGihC

Fluxus'ta yer alan ses ve performans daha sonraki yıllarda Performans Sanatı şeklinde ortaya çıkmıştır.

20. Yüzyılın ikinci yarısında disiplinler arası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerdebaşlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, "Beden Saanatı", "Happening", "Aksiyon" gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır (Antmen, 2009, s. 219).

Görsel 21. Marina Abramović. Sanatçı Aramızda. 2010. Erişim: 02.06.2021. https://bit.ly/2SSLpeI

Performans Sanatı da özünde Kavramsal Sanattan beslenen bir akımdır. Tiyatro ile yakın özellikler taşıyan Performans Sanatı tiyatroya mesafelidir fakat ses, şiir, müzik ve dans performansların bir öğesi olarak yerini almıştır. Performans Sanatı 1950'lerde Happening'lerle dikkat çekmeye başlamıştır. Fakat birçok sanat akımı gibi temelleri Fütürüstler, Dadacılar ve Gerçeküstücülere dayanır. 1960'lı yıllardan önceki yıllarda beden iki boyutlu yüzeylerde temsil edilirken, beden, başlı başına sergilenen sanatsal bir malzeme olmuştur (Antmen, 2009, s. 221-222). Önemli temsilcileri arasında Alan Kaprow, Chris Burden, Hermann Nitsch ve Marina Abramović gibi isimler bulunmaktadır. Performans sanatının diğer akımlardan beslenmesi gibi mekâna özgü performanslar da Performans Sanatının özelliklerini içinde barındırmaktadır. Marina Abramović galeri mekânlarında performans gerçekleştiren önemli sanatçılardan biridir. Performansları kısa süreli değildir hatta günler süren performanslar gerçekleştirmiştir. En önemli performanslarının arasında 2010 yılında gerçekleştirdiği *Sanatçı Aramızda* (Görsel 21) isimli performansı vardır. *Sanatçı Aramızda* isimli performansı üç aydan fazla sürmüştür. Sanatçı performansı New York'taki Museum of Modern Art'ta (MOMA) gerçekleştirmiştir. Sanatçı performansında üç ay süresince haftada altı gün günde yedi saat bir masanın yanında bir sandalyede oturmuştur. Masanın öbür ucunda bulunan sandalyede ise ziyaretçiler oturmuştur. Sanatçı karşısında gelen

insanlarla uzun uzun göz teması kurup hiç konuşmamıştır. Abramović sergilerde eserle izleyici arasındaki mesafeyi yok eden önemli bir sanatçıdır. Hem kendisi hem de izleyici performansın bir parçası olmaktadır.

Kavramsal sanatın temelleri ile ortaya çıkan bir diğer akım Arte Povera'dır. İtalya'da ortaya çıkmıştır. Arte Povera akımında da piyasaya bir başkaldırı söz konusudur. Arte Povera'da atık materyallerin yanı sıra sebzeler, ağaç gövdesi, çalı çırpı gibi gelip geçici doğal malzemeler kullanılmıştır. Arte Povera terimi, "İtalyan küratör ve yazar Germano Celant tarafından, dönemin çeşitli akımlarının genel özelliklerini tanımlamak için ortaya" (Antmen, 2009, s. 213) atılmıştır. Celant, "Arte Povera'yla ilgili ilk yazısında, 'Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almaktadır'" (Antmen, 2009, s. 213) diyerek canlıların ve sebzelerin de nesnelerin yanı sıra yapıta eklendiğini belirtmiştir. "Cermano Celant, bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırmış, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren bir simyacıya benzetmiştir" (Antmen, 2009, s. 213). Arte Povera akımı kapsamında ortaya koyulan üretimlerin, zamanla dönüşüm geçiren malzemeler aracılığıyla ortaya koyulması mekâna özgü sanatta üretilen eserin doğaya bırakılarak mevsimsel durumlarla dönüşmesi durumu ile özdeşleşmektedir.

Görsel 22. Michelangelo Pistoletto. Paçavralar İçinde Venüs. 1967. Erişim: 31.05.2021. https://bit.ly/3vCiavu

Arte Povera'nın temsilcileri arasında Giovanni Anselma, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto gibi önemli sanatçılar bulunmaktadır. "Michelangelo Pistoletto'nun 'Paçavralar İçinde Venüs' isimli eseri "Arte Povera sanatının tipik bir örneğidir" (Antmen, 2009, s. 2014). Pistoletto, *Paçavralar İçinde Venüs* (Görsel 22) isimli eserini, modern bir heykeli gündelik nesnelerle bir araya getirerek oluşturmuştur. "Tarihsel yapıtların meşruiyet kazanması süreçlerini düşündüren "Paçavralar İçinde Venüs", bir yandan da İtalya'nın zengin sanatsal mirası altında ezilen çağdaş sanatçının çıkmazını akla getirir" (Antmen, 2009, s. 214).

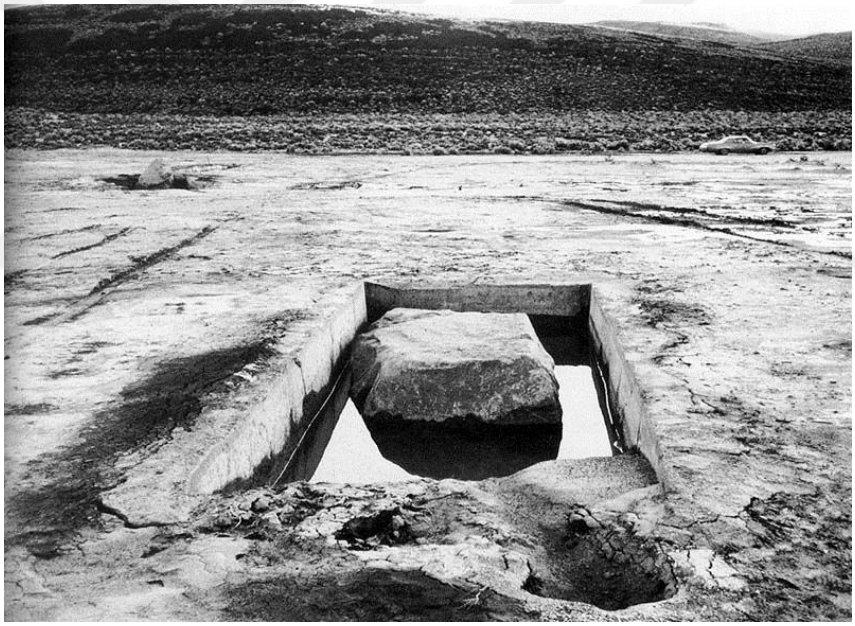
Doğal malzemeleri üretimlerinin malzemesi olarak kullanan bir diğer önemli sanatçı Maria Merz'dir. Mario Merz çalışmalarını kent toplumunun tanıtımı ile aynı zamanda doğanın kültüre karşı galip gelmesi düşüncesini içeren bir yapıda oluşturmuştur. Merz'e göre sanatçı; gündelik yaşantısından, taşıdığı kültürden ve organik dünyadan edindiği materyalleri kullanan bir göçebe gibidir. Merz belirttiği gibi parçalara ayrılmış metal armatürleri ağlarla, balmumlarıyla, çamurla, camla ve dal yığınlarıyla kaplayarak 1968 yılından itibaren *İglo Giap* (Görsel 23) yapmaya başlamıştır (Fineberg, 2014, s. 318). Sanatçı hem organik hem inorganik materyalleri toplayarak ortaya koyduğu *İglo*ları farklı yapılardaki nesnelerin bir araya getirildiği iyi örneklerden biridir.

Görsel 23. Mario Merz. İglo Giap / Giap Iglo. 1968. (Yerleştirme, Metal Borular, Tel Kafes, Neon Tüpler ve Kum, 3 mm çapında). Erişim: 21.02.2021. https://bit.ly/37GkqHR

Arte Povera'da doğal malzemelerin devreye girmesiyle yeryüzüne dair yeni bakış açıları ortaya çıkmıştır. Sanatçılar arazileri, tarlaları direk sanat eserine dönüştürmüşlerdir. Bu anlayış Yeryüzü Sanatı, Toprak, Taş, Kum, Arazi Sanatı şeklinde de nitelendirilmektedir. 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan Yeryüzü Sanatı mekâna özgü sanatın tarihsel referanslarının en önemlilerindendir.

"1960'lardan itibaren 'manzara' gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır" (Antmen, 2009, s. 251). Mekâna özgü olarak üretilen eserler ile Land Art kapsamında üretilen eserler arasında bir kısmının tamamen mekânla ilişkili oluşturulması bir kısmının ise galeri mekânlarına yerleştirilme şekilleri birbirlerine oldukça yakındır. Yeryüzü Sanatında yeryüzü sanatçının tuvali gibidir, dolayısıyla galeri mekânları fazla kullanılmamıştır fakat yine de galeri mekânları ile sanatçının bağı tam anlamıyla kopmamıştır. Aynı zamanda heykelin kaidesinin kaldırılmasından sonra yani heykelin mekânın bir parçası olarak sunulması durumu, Yeryüzü Sanatı kapsamında üretilen eserlerin de mekânın bir parçası olarak, eserlerin kendi varlıklarını ve aidiyetlerini bulundukları mekânlarla bütünleştirmeleri olarak değerlendirilebilmektedir. Önemli temsilcileri arasında Alice Aycock, Chiristo, Michael Heizer, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Richard Long gibi isimler bulunmaktadır.
"Arazi Sanatı", "Yeryüzü Sanatı", "Çevre Sanatı", "Toprak Sanatı" gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekânlarına yönelik tepkileri yer almaktadır (Antmen, 2009, s. 251). 1960'li yıllarda yerleştirme sanatının bir uzantısı olarak düşünülen yeryüzü sanatında olduğu gibi aynı zamanda "Galeri Mekânı" olgusuna karşı en yaratıcı çözümlerden biri olarak da algılanmıştır (O'Doherty, 2010, s. 23). Temel mantığında galeri mekânlarına karşı çıkılsa da doğada üretilen eserlerin görsellerinin sunumu konusunda galeri mekânlarına ihtiyaç duyulmuştur. Galeri mekânı, genellikle sanatçının toplumla arasındaki mesafenin bir simgesidir, aynı zamanda da o toplumla ilişkiyi sağlayan bir alandır. Sanatın sanat oluşundaki başlıca geleneklerden birisidir. Hala öyle olmasını sağlayan da başka bir alternatifinin olmamasıdır (O'Doherty, 2010, s. 101). Arazi yapıtlarının galeri bağlamına gereksinim duyması, üretilen eserlerin fotoğraflarının galeride sergilenmesi, genellikle çelişkili bir durum olarak yorumlanmış, 'Beyaz Küp'ün süregiden otoritesinin bir yansıması olarak görülmüştür (O'Doherty, 2010, s. 23).

Yeryüzü sanatçılarının temsilcilerinden olan Michael Heizer'in yapıtlarında yeryüzü sanatı ve mekâna özgü sanatın anlayışları çok net görülebilmektedir. "Mekâna özgülük konusu ve Batı manzaralarının genişliğinin uyandırdığı etki, en dramatik ifadesine, mekâna özgü sanatın yani türünün öncülüğünü yapan Michael Heizer'in çalışmalarında ulaşır" (Fineberg, 2014, s. 309). En önemli mekânsal çalışmalarından biri *Yerinden Edilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Külte* (Görsel 24) isimli yapıtıdır. "Çalışma doğanın büyük güçlerini araştırmakla" (Fineberg, 2014, s. 309) ilgilidir. Sanatçı 30 ton ve 68 ton civarı üç adet granit kayayı Sierra Dağları'ndan Nevada çölüne taşıyarak zeminde oluşturduğu çimento duvarlı deliklere yerleştirmiştir (Fineberg, 2014, s. 309). Başka bir yere ait taşları, taşlara özgü yer oluşturarak, başka bir yere yerleştiren sanatçının eserleri, eserin yerinin sorgulanması konusuna da yeni bir bakış açısı olarak yansımaktadır.



Görsel 24. Michael Heizer. Yerinden Edilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Kütle/Displaced-Replaced Mass. 1969. (Granit, beton. 30.48x243.84x2.89 m.). Erişim: 05.06.2021. https://bit.ly/3g8TeoN

Yeryüzü sanatçıları daha çok insanların yerleşim yerleri olmayan arazileri, doğanın el değmemiş alanlarını kullanmışlardır. Mekâna özgülüğün kamusal alana yayılmış hali yeryüzü sanatçılarının bakış açısıyla günümüzde kamusal alan sanatı örneklerinde karşımızı çıkar.

> Sanat tarihsel süreçte uzunca bir dönem sanatın temel konusunu oluşturan doğa betimlemesi günümüze yaklaşıldığında yerini birçok sanatçı için üretimlerinin kaynağını oluşturan kent olgusuna bırakmıştır. Kent yaşantısı ve beraberinde

getirdiği hızlı değişim ve dönüşümleri çalışmalarının konusu haline getiren kimi sanatçılar yeni üretimlerinin izini bizzat yaşantısının içinde sürdürmeye, aynı zamanda kent mekânlarını da (meydanlar, bina yüzeyleri, parklar vb.) deneysel atölyelerine dönüşmeye başlamıştır. Böylece sanatın sadece galeri ve müze gibi sınırlı mekânlarda görülebilecek bir şey olmadığı, kamusal alanlarda da izleyicisiyle buluşabileceği vurgulanmaktadır (Arığ, 2018, s. 23).

Kamusal alanlarda yeni bir oluşumdan ziyade var olan biçimlere müdahaleler söz konusudur. Bu konuda akla gelen isimlerden birisi Gordon Matta Clark'tır. Gordon Matta-Clark'ın eserleri mekân duygusunu ifade eden bir yapıdadır. Fakat Matta-Clark bir yapı inşa etmek yerine var olan yapıların bütünlüğüne müdahale etmektedir. Sanatçı bu tavrını: "Tüm bir alanı köklerine kadar değiştirmek istemiştim" cümlesi ile ifade etmiştir (Fineberg, 2014, s. 381). Sanatçının müdahale ettiği binalardan biri bir banliyö evidir. Sanatçının *Bölme/Splitting* (Görsel 25) adını verdiği müdahalesi 1974 tarihlidir. Evi ortadan ikiye bölmüştür aynı zamanda evin köşelerini doğramıştır (Fineberg, 2014, s. 382). Evin barınak, emniyet ve yuva gibi özellikleri sanatçının müdahalesi ile sarsılmıştır.

"1974'de New Jersey'de gerçekleştirdiği Splitting isimli çalışması ise Gordon Matta-Clark'ın en basit görünen ancak okuması en karmaşık çalışması olarak kabul edilmektedir. Varlıklı bir yerleşim bölgesi olan New Jersey'de değişen ekonomik koşullarla birlikte birçok aşçı, bahçıvan, hizmetçi gibi çalışan işlerini kaybetmiş ve evlerini terk etmiştir. Terkedilen evler çürümeye bırakılmıştır. Tüm mahallenin ortadan kaldırılması kararıyla çürümeye bırakılan bu evler Gordon Matta-Clark için bir çalışma alanı olmuştur. Yapı üzerinde uyguladığı kesme çalışmasıyla evi ışık kamasıyla ikiye bölmüştür. Dönemin Amerikan ev yaşantısının sahip olduğu mahremiyet algısını ve mimarlık literatüründeki banliyö ev kavramını eleştirmiştir" (Karadağ, 2018).

Görsel 25. Gordon Matta-Clark. Bölme/Splitting. 1974. (Yapıya müdahale). Erişim: 16.05.2021. https://bit.ly/3hvRQPa

“Kamusal mekânlarda toplumla etkileşime geçmeyi hedefleyen projelerle toplumun her kesiminden insan, sanatla buluşmaktadır” (Baysar, 2006, s. 161). Kamusal mekânlarda yer alan çalışmalar mekâna özgülüğün temellerindendir. Kamusal alan üretimlerinde eser, bulunduğu mekânın bir parçası konumundadır. Eserin görülebilmesi için sergiye giriş yapma durumu söz konusu değildir. Eser oluşturulduğu mekânda bulunan her bireyin günlük yaşantısında gözlemleyebileceği bir yapıdadır. Bu noktadaki tek kısıtlılık eserin başka mekânlara taşınabilme olasılığı olamadığı için eserin kendisini görebilmek için bulunduğu mekâna gitme durumunun zorunlu olmasıdır.

Mekâna özgü sanatın görüldüğü gibi birçok akımla bağı bulunmaktadır. Fakat şüphesiz en çok beslendiği anlayış bir akım veya eğilim olarak yerleştirmedir. Yerleştirme sanatı kimi kaynaklarda akım olarak kimi kaynaklarda ise bir eğilim olarak görülmektedir. “Yerleştirme” sözcüğü genel anlamda kullanıldığında, bir galeri veya sergi alanında bir sanat eserinin asılmasını ya da yerleştirilmesini anlatmaktadır. Yerleştirme, daha spesifik bir biçimde, öğretmen ve yazar Claire Bishop tarafından “uzamda kelimenin tam anlamıyla bulunmak” şeklinde tanımlanmıştır. Yerleştirmeler, çoğunlukla izleyicinin tepkileriyle, serginin veya sunumun koşul ve bağlamlarıyla iç içe geçmiştir ve izleyiciyi anlamın dikte ettiği durağan bir karşılaşma yerine, daha dinamik bir etkileşime davet eder (Whitham ve Pooke, 2018, s. 163). Yerleştirmeler, görülecek bir manzara olmanın dışında, daha geniş bir duyusal deneyim sunmaktadır. İzleyici, yalnızca görmek ve hissetmekle sınırlı kalmaz, eserlerin içinde yer alarak tüm duyularını kullanırlar (Whitham ve Pooke, 2018, s. 162). Yerleştirmeler, Modernizm ile ilişkili olarak, mekâna özgü fikirlerin ve modernizmin resme, heykele belirli formlarında sunduğu desteğin reddedilmesiyle ilişkilendirmektedir (Whitham ve Pooke, 2018, s. 169). O’Doherty beyaz küp olarak tanımladığı klasik modernist sanat galerisini; yeme, içme, konuşma gibi günlük faaliyetlerin gerçekleştirilemediği, bireyi ruhani bir varlık haline getiren bir mekân olarak tanımlamıştır. O’Doherty, bireyin galeri mekânına girerken, insan olma özelliklerinden sıyrılarak yorulmak bilmez bir varlık olarak algılandığını belirtmiştir (O’Doherty, 2010, s. 11). Yani birey klasik modernist galerilerde eser ile belli bir mesafe içindedir. Eseri algılama sürecinde tüm duyuları aktif değildir. O’Doherty, 1976’da yayımlanan “Beyaz Küpün İçinde-Galeri

Mekânının İdeolojisi" isimli kitabını da bu kabuğu yapı söküme uğratan ilk ve başlıca metin olarak nitelendirir.

> 1960'li yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekânların yapısı kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 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, mekânla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir. Bu dönüşümün bir ucunda sanatın anlatım olanaklarını aşmak çabası varsa, diğer ucunda dönemin toplumsal dönüşüm taleplerinin yansımaları vardır. Bir yanda sanatın biçimi irdelenirken, öte yanda sanatın işlevi sorgulanmaktadır. Galeri mekânı, 1960'larda, bu sorgulama sürecinin kilit noktası olan bir tür sahneye dönüşmüştür (O'Doherty, 2010, s. 16).

Galeri mekânlarına yerleştirilen iç mekâna özgü olarak yapılan eserlere 1960'lı yıllardan itibaren yer verilmiştir. Galeri mekânında yer alan yerleştirmeler, dış mekâna yerleştirilen bir heykelden veya mimari müdahalelerden bir derece farklıdır. Galeri mekânına yerleştirilen eser, o yere özgü yapılmış olsa bile sergi bitiminde mekân tekrar eski haline dönüşmektedir. Yani eserin mekân ile ilişkisi kısıtlı bir zaman diliminde gerçekleşir. Bu noktada aslında bireyin doğduğu andan itibaren bir evde yaşamaması yani birçok mekân ile aidiyet bağı kurması durumu ile bir bağdaştırma yapılabilmektedir. Nasıl ki mekânlar birey için geçici ise galeri mekânları da oraya özgü olarak üretilmiş olsalar bile eserler için geçici mekânlardır. Bireyin tüm duyuları ile eseri algılayabiliyor olması ve eser ile arasındaki mesafenin azalması açısından ise bireyin galeri mekânıyla arasındaki ilişkinin de daha samimi bir boyuta geldiğini gösterir niteliktedir. Bireyin gündelik yaşantısının bir parçası görünümündedir.

> 1960'lı yıllarda üretilen enstalasyonların sanatla hayat arasındaki sınırları yok etme çabası, çer çöp gibi gündelik malzemeleri elit galeri mekânlarına sokma girişimi ve zaten alışılagelmiş sanatsal pratiklerden tümüyle farklı ifade biçimlerine yönelmiş olmanın cesur deneyselliği, hem sanatçılar hem izleyiciler açısından yeterince muhalif bir duruş olarak algılanmıştır (O'Doherty, 2010, s. 21).

Bu durum eserlerin dokunulamaz, yaklaşılamaz olan yapısının git gide farklılaşması olarak okunabilmektedir. İzleyici eser ile daha yakındır. "İzleyici, galeri mekânının dönüşmesini sağlamada ikinci büyük güç olan kolajın yarattığı koşulların parçalandığı mekâna aittir" (O'Doherty, 2010, s. 62). Yerleştirme anlayışı metnin başında bulunan Vladimir Tatlin'in (bkz. s. 41) rölyefinden itibaren gelişen birçok sanat akımı ve sanat anlayışıyla ilişkilidir.

Yer verilen akımlarda ve yaklaşımlarda da görüldüğü gibi birçok akımın ya da eğilimin başlangıç ve bitiş sınırının keskin hatlarla çizilememesi gibi mekâna özgü sanatın da sınırları net değildir. “Hayatın kamusal alanlarını ya da yerlerini etkisi altına almak ve ortak deneyimler ve paylaşıma yol açan etkinlikler yaratmak mekâna özgü projelerin ana konusudur” (Žižka ve Václavová, 2012, s. 42). Yani mekâna özgü eserlerin özellikle dış mekân temsillerinin en önemli özelliği olarak kamusal alana dağılmış olmaları gösterilebilir. Eser bir galerinin içindeyse bu eseri görmeye gelen izleyici kitlesi sınırlıdır ve bir amaç için orada bulunurlar. Fakat eser kamusal alana çıktığında, ister bilinçli bir şekilde ister rastlantısal bir şekilde olsun, eser, toplumun farklı kitlelerine de görünmüş olacaktır ve eser hem bilinçli olarak hem de bilinçsizce farklı insanlarla etkileşim içinde kalacaktır. Mekâna özgü sanatta eser kamusal alanlarda varlığını sürdürdüğü için bugüne kadar gelen birçok kalıbın dışına çıkmaktadır. Eser bu noktadan sonra kimliği belirlenmiş bir kitleye değil rastlantısal bir şekilde toplumun birçok kesimine dâhil olmuştur. Paul Klee’nin de belirttiği gibi: “Dünyanın gözü önünde, ağaç dallarının zamanda ve mekânda açılıp kapanması gibidir sanatçının yapıtı” (Klee, 2011, s. 13).

2.3. Aidiyet Kavramı ve Mekâna Özgü Uygulamalar

Aidiyet kavramı mekâna özgü sanatta ele alınan konular arasındadır. Aidiyet konusunun sanat alanında oldukça popüler bir mesele olduğu söylenebilir. Günümüz sanatı üretimlerine bakıldığında incelenen eserlerin oldukça fazla sayıda olduğu gözlemlenebilmektedir. Aidiyet kavramının her bireyi ilgilendiren temel bir ihtiyaç olma durumu, incelenen eserleri oluşturan sanatçıların farklı farklı uyruklara sahip, bambaşka ülkelerde yaşayan bireyler olarak meseleyi ele alış şekillerinde görülmektedir. İncelenen eserlerin bazılarının aidiyet kavramını temel bir ihtiyaç olarak ele aldığı bazılarının ise göçmenlik problemleri dolayısıyla ele alındığı görülmektedir. Sanatçılar oluşturdukları eserler aracılığıyla aslında bir bakıma kendi aidiyetlerini mekâna yansıtmışlardır.

Mekâna özgü sanatta eserin mekâna göre yerleştirilmesi durumu bireyin yaşadığı mekânlara yerleşme durumuna benzemektedir. Tıpkı bireyin kendisine ait bir odayı

kendi nesneleriyle düzenlediği gibi, mekâna özgü sanatta da mekân; sanatçının ilgi, düşünce ve fikirleriyle düzenlenerek sanatçının aidiyetini kurduğu bir mekâna dönüşmektedir. Eser sanatçının yerini alıyor gibidir. Nasıl ki birey sahip olduğu nesnelerle bir mekânda yaşantısını sürdürüyorsa, eser de oluşturulduğu mekânda başlı başına bir mekân olarak veya mekânla bütünleşik bir yapıda varlığını tıpkı bir birey gibi sürdürmektedir. Artık o eser mekânın parçası değil, bütünüdür. "Mekâna-özgü sanat kendini gerçekleştirdiğinde sanatçı, hem kişiyi hem de toplumu aynı anlamlı yöntem ile harmanlayan bir süreçte, ortaklaşa bir rol üstlenir" (Drake, 1999, s. 42). Bu süreçte de toplum, mekân, sanatçı ve eser birbiri ile iletişimini sürdürmektedir.

Mekâna özgü sanatın kapsamı başlığında da görüldüğü üzere mekâna özgü sanatta eser üretimi oluşturulduğu yerin özelliklerine göre biçimlenmelidir. Fakat bazı çalışmaların galeri mekânlarında oluşturuldukları görülmektedir. Belirlenen eserler farklı tarihlerde farklı bağlamlar çerçevelerine yerleştirilebilmektedir. Bu çalışmada belirlenen eserlerin ortak özelliği eserlerin yapılarında aidiyet kavramına dair meseleleri içeriyor olmalarıdır. Eserlerin bazıları kişisel alanlarda, bazıları kamusal alanlarda bazıları ise galeri mekânlarında yer almışlardır. Mekâna özgü sanat eserlerinin en önemli tarafı, "Mekâna Özgü Sanat"ın kapsamı başlığında da belirtildiği üzere eserlerin yerleştirildikleri mekân için ve mekân hakkında üretilmesidir. Fakat Kevin Melchionne'un yaptığı gruplandırmaya göre bir yer için üretilen ama o yer hakkında olmayan eserler mekâna özgülüğü kısmi olarak taşımaktadır (Bkz. s. 37). Bu sebeple galeri mekânlarına yerleştirilen eserler konunun bir parçası olarak bölüme dâhil edilmiştir. İncelenen tüm eserler yerleştirildikleri mekânın yapısına göre gruplandırılarak incelenmişlerdir.

2.3.1. Kişisel ve Kamusal Alan Uygulamaları

Bireyin yaşadığı ev kendi aidiyet alanı olması bakımından bireyin yaşantısında önemli bir yer kaplamaktadır. Bireyin yaşantısına giren birçok ev vardır ancak bazı evler birey için ayrı bir öneme sahiptir. Evin hafızalarda yaşayan kısmı, sadece bireyin kendi içinde deneyimleyebileceği bir meseledir. Bireyin evinde hissettiği aidiyet duygusunu ortaya koymak veya tam anlamıyla ifade etmek neredeyse imkânsızdır. Sanatçı Do Ho Suh zihnindeki imgeyi ortaya koyamasa da "Sürtünme

/ Sevme - Rubbing / Loving (Görsel 26) isimli çalışması ile evin kendinde uyandırdığı hissiyatı ortaya koyma çabasına girişmiştir.

Do Ho Suh, mekânlara; deneyimsel, anımsatıcı ve psikolojik boyutlarıyla müdahalelerde bulunan Koreli heykeltıraş ve yerleştirme sanatçısıdır. Sanatçı yaşadığı evin her yerini; (kullandığı nesneler hariç) duvarlar ve dolaplar, ışık düğmeleri ve kapı kolları da dâhil olmak üzere, eski dairesinin tüm yüzeylerini yapışkanlı beyaz kâğıtlar ile sararak *Sürtünme / Sevme - Rubbing / Loving* (Görsel 26) isimli çalışmasını gerçekleştirmiştir. Sanatçı çalışmasında amacının, var olan fiziksel yapıyı kopyalamak değil daha çok, deneyimlediği alanın hissini görsel ve fiziksel bilgi ile yakalamak olduğunu belirtmiştir. Suh, sürtünme eylemi ile uzayın farklı katmanlarını, daha doğrudan yakalayan bir şeye sahip olmak istediğini ifade etmiştir. Bu katmanlar yalnızca fiziksel değil, bir yerle duygusal bir bağlantı, anıların birikimi olarak yansımıştır. Sanatçı mimariyi bir giyim olarak görmektedir. Yaşadığı dairenin ona koruma hissi verdiğini, bu duygu ile kendini rahat hissettiğini belirtmiştir. Evin tüm yüzeylerini saran Suh, daha sonra kâğıt üzerine doku aktarımı olarak da tanımlanabilen teknikle, boya kalemleri ve pastel boya kullanarak evin tüm yüzeylerinin yansımasını sunmuştur (Rose, 2017). Ev ile arasındaki bağı ortaya koymak isteyen sanatçının çalışması, bu eve karşı olan aidiyet duygusunu yansıtır niteliktedir. Mekânın var olan yapısı, bozulmadan, sanatçının yorumuyla ortaya koyulmuştur. Mekâna özgü sanatın 'yeri için ve yer hakkında' şeklinde tanımlanan özelliği tam olarak sanatçının *Sürtünme / Sevme - Rubbing / Loving* isimli çalışmasında karşılık bulmaktadır.

Görsel 26. Do Ho Suh. Sürtünme/Sevme - Rubbing/Loving. 2016. (Karışık Teknik, Değişken Boyutlar). Erişim:25.02.2021. https://bit.ly/3b4yZaz, https://bit.ly/3kyN0jK

Sahip oldukları alanı dönüştüren bir diğer çalışma Yoğunluk Atölyesi'nin gerçekleştirdiği *Ev* (Görsel 27) isimli mekâna özgü çalışmadır. İstanbul merkezli kolektif "Yoğunluk", mekâna özgü yerleştirmelerin kullanımı aracılığıyla, sanat ile mekân arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır. Mimarlık ve sinema kökenli topluluk, mekânın insan deneyimini koşullama biçimlerine odaklanmaktadır. Topluluğun çalışması Ev, İstanbul'da atölye olarak kiraladıkları bir apartmanda yer alan bir yerleştirmedir. İstiklal Caddesi'nin hemen yakınındaki bir apartmanın çatı katında yer alan "Ev" (tek seferde en fazla beş ziyaretçi ağırlayabiliyor), şehrin telaşıyla tezat oluşturacak bir şekilde ışıkların karartıldığı bir ortama sahiptir. Evin ışıklandırmaları ile ses ve atmosferdeki değişikliklerin ne kadar çarpıcı bir etkiye sahip olabileceği gösterilerek, dışsal ve fiziksel yönleriyle dünyaya dönük bilişsel deneyimlerin birbirine bağlanması amaçlanmıştır. Mekâna yerleştirilmiş mobilyalar ve çeşitli nesneler, ışık ve ses ile ilişkili diğer duyusal oluşumlarla birleştirilmiştir. Sadece evin içi karanlıktır, evden apartmana doğru ilerledikçe apartmanda ışığın varlığı görülmektedir (Larios, 2017, s. 372). Mekânda kullanılan nesnelerin yaanı sıra ses kullanılması Fluxus akımında gerçekleştirilen performanslara ve yerleştirmelere eklenen ses unsurumu akla getirmektedir.

Görsel 27. Yoğunluk Atölyesi. Ev. 2017. Erişim:25.02.2021. https://bit.ly/3aQJSg4

Ev karanlık yapısı ile bireyin kendine özgü olan, kimse ile paylaşmadığı iç dünyasına benzemektedir. Mekânın, sanat alanına ait bir mekân olmamasının

yanında sanatsal bir etkinliğin bir parçası konumundadır. Mekâna özgülüğün iç mekân yansımalarında, yer verilen çalışmalar arasında, aidiyet alanının en gerçek temsillerinden biri sayılabilir. “İyi Bir Komşu” temalı bienal için hazırlanan mekân, izleyicilerin gerçek komşusu konumundadır. Yoğunluk atölyesi kendilerine ait olan mekânda bienal izleyicisini misafir ederek, ev metaforu konusunda izleyicinin farklı bir deneyim yaşamasına olanak sağlamıştır. Bir zamanlar ev olarak kullanılan mekân, bienal mekânı olmadan önce Yoğunluk Atölyesi’nin çalışma atölyesidir. Bienal aracılığıyla sergi mekânına dönüştüğünde “Ev” atmosferi verilmiştir. Mekâna özgü yerleştirmenin isminin de “Ev” olmasına rağmen, içerinin karanlık oluşu, izleyicinin, karanlıktan dolayı nesneleri algılayamayışı sebebiyle, bu alanın ev olup olmadığından şüphe duymasına sebep olmaktadır. Her evin birey için aidiyet mekânı olamayacağı gibi, tıpkı “Ev” yerleştirmesine benzer şekilde, her ev aydınlık, huzurlu ve güzel duyguları canlandıramamaktadır.

Kamusal alanlar, mimari yapıların dışında kalan, her bireye ait olarak görülen alanlardır. İç mekânın mahrem olarak gelişen yapısının aksine, kamusal alan, içerdiği toplumun kullanımına sunulmuş; park, bahçe, mahalle, sokak, cadde gibi yerleşim birimlerini kapsar.

Aidiyet konusu, kamusal alanlara yerleştirilen eserlerde, kimi zaman başlı başına bina olarak, kimi zaman binalara müdahale şeklinde kimi zaman ise ev kavramının farklı alanlarda yorumlanmasıyla ele alınmıştır. Kamusal alan çalışmaları mekâna özgülüğün tam karşılığı olarak değerlendirilebilmektedir. Kişisel alan uygulamalarında olduğu gibi kamusal alan uygulamalarında da sanatçılar aidiyet meselesini çoğunlukla ev kavramı üzerinden ele almışlardır.

Yaşanan mekânın birey üzerindeki aidiyet etkisi bireyin vazgeçemeyeceği bir duygudur. Bu durumu sanatçı Rachel Whiteread evinin iç boşluğunun kalıbını aldığı *Ev / House* (Görsel 28) isimli çalışması ile ifade etmiştir. Rachel Whiteread, *Ev / House* isimli çalışmasında yaşadığı evin iç boşluğunun kalıbını kamusal alana taşımıştır. Sanatçının 1993 yılında oluşturduğu yapı, başlı başına bir bina halinde izleyicinin karşısında durur.

> Whiteread'in House çalışmasında mekân, aşinalıktan koparak yabancılaşan bir mekân görselliğini kazanır. Burada tekinsizlik içinde olma hali yeni gelenin (sanat yoluyla yeniden ele yaratılan mekânın) yarattığı gerilimli ilişkiden ziyade, gerçekte bilindik olmanın (kamusal ya da kişisel mekân olarak ele alınan ev) o ana kadar ki aşinalık sürecinden ve niteliklerinden koparak belirsizleşmesi ve bilinmedik tanınmadık nitelikler kazanması durumudur (Barlas, 2020, s. 18).

Yapıların içinde bulunmak ve bu alanlarda yaşamak, mimari yapılara ait en önemli özelliklerdendir. Fakat burada yapının içinde kalan boşluk kütlesel halde kalıplaşmıştır. Bireyin veya nesnelerin yer alması gereken boşluk doldurulmuştur. Mekânlarda kimi zaman sayısız insanın anıları vardır. Birey mekândan ayrıldığında yerine gelen kişi evin önceki sahibinden apayrı düzenlemelerle, apayrı anılara ve yaşanmışlıklara sahip olur. Fakat burada yaşam alanının kütlesel sunumu ile bu mekânın kimseye ait olamayacağı algısı vardır. Bu özelliğiyle bu mekân sadece sanatçıya aittir. Çalışmanın bu yönü ile izleyicinin esere yabancılaşma duygusu ile yaklaşabileceğini söylemek mümkündür.

Görsel 28. Rachel Whiteread. Ev / House. 1993. (Beton). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2P69e0R

Yaşadığı mekânın boşluğunu kendi özel yaşantı alanı ile ilişkisi aracılığıyla ortaya koyan Rachel Whiteread ile benzer yaklaşımla bireylerin mekânda oluşturduğu boşluğu Doris Salcedo İstanbul Bienali için yaptığı mekâna özgü yerleştirmesi ile ifade etmiştir.

Kolombiyalı Sanatçı Doris Salcedo, Kolombiya başta olmak üzere dünyanın pek çok yerinde yaşanan toplumsal acı, travma ve kayıpları ifade eden eserler üretmiştir. Sanatçının eserleri özellikle insanların geride bıraktığı boşluğu sorgulama üzerinedir. 2003 yılında düzenlenen 8. İstanbul Bienali için ürettiği *İsimsiz* (Görsel 29) adlı çalışmasını da bir binanın boşluğu üzerine kurgulamıştır. Çalışma, dükkânların ve dairelerin bulunduğu, işlek bir ara sokakta bulunan, yıkılmış bir binanın iki bina arasındaki boşluğuna yaklaşık 1600 sandalyenin yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Sanatçı çalışmasını savaş kahramanlarına hitaben yaptığını belirtmiştir. Boşluğa yerleştirilen sandalyeler, varlığını ve kişisel geçmişini koruyamamış olan bireyleri vurgular niteliktedir. Sanatçı, "İstanbul'da yaşanan göç yüzünden artık kullanılmayan sayısız mekâna dikkat çekerken, sandalyeler orayı terk etmiş olan insanların birer temsiline dönüşmüştür" (Arığ, 2018, s.27). Çalışma bu yönü ile şehirde yersizliği ve yersizliğin yarattığı istikrarsız sınırları ifade eder. Çalışmanın odak noktası kaybolma sürecine dairdir. Sanatçı mekâna özgü yerleştirmesi ile mevcudiyet ve yokluk arasındaki sınıra işaret etmektedir (Rugg, 2010, s. 162).

Görsel 29. Doris Salcedo. İsimsiz / Untitled. 2003. (1600 adet sandalye, 8. İstanbul Bienali). Erişim: 28.02.2021. https://bit.ly/3dR2uyk

Sandalyeler bir araya gelişlerinde yarattıkları kalabalık görüntü ile kalabalık şehir yaşantısının bir görünümü gibi dururken, aynı zamanda her sandalyenin birbirine benzer oluşu, toplumda bireyin sıradanlaştırılmasını da akla getirmektedir. Ayrıca, atıl görüntüleri ile amaca uygun kullanılmayan sandalyelerin, toplumda yaşanan dışlanmayı da hissettirdiği söylenebilir. Çalışmaya bakıldığında, işe yaramayan veya hayatta olmayan bireylerin atılan eşyalarıymış gibi bir görünüm de hâkimdir. Çalışma bütün olarak ele alındığında, yaşamı devam etmeyen bireylerin boşluğunun, eve ait olan nesnelerle doldurulması olarak da yorumlanabilir. Sanatçının yerleştirmesi, evin boşluğuna konumlandırılmış görüntüsü ile kurulduğu bölgeyle ilişkili bir yapıdadır. Çalışmaya bakıldığında, yerleştirme hakkında bilgi sahibi olunmasa bile bir boşluğu doldurma çabasının hissedilebileceği görülmektedir.

Sanatçı Volkan Aslan aidiyet meselesini ev kavramı üzerinden farklı bir yapıda ele almıştır. Volkan Aslan, her bireyin yerinden edilme meselesini deneyimleme ihtimalinin olduğunu düşünmektedir. Sanatçı, bu durumu vurgulayan bir video yerleştirme tasarlamıştır. Volkan Aslan'ın Evim Evim Güzel Evim (Görsel 30) başlıklı Video yerleştirmesinde ev, kara üzerinde değil, deniz üzerindedir. Video 'İyi Bir Komşu' temalı 15. İstanbul Bienali için yapılmıştır. Orijinal video üç parçalı görüntü şeklindedir. Videonun ortasında vapur görüntüsü, sağ ve sol taraflarında ise iki kadına ait görüntüler vardır. Kadınlardan biri bir evin içindedir, diğer videoda ise başka bir kadın deniz kenarındadır. Üç parçalı olan videonun ortasında, vapur, denizin üzerinde evi gezdirirken, diğer videolardan birinde yer alan kadın, ev içinde, eve dair eylemleri gerçekleştirmektedir (uyumak, çiçek sulamak vs.), diğer kadın ise, vapurun üzerindeki evdedir ve yine ev içinde gerçekleştirilen eylemleri gerçekleştirmektedir.

Yerleştirme yerinden edilme gerçekleri üzerine derin bir anlam taşımaktadır. Zaman ve perspektif ayrılıklarının, su ve yolculuk görüntülerinin kullanıldığı eser, göçmenler veya evini yitirmiş olanlar gibi uzun yolculuklara çıkmak zorunda bırakılan bireylere adanmıştır. *Evim Evim Güzel Evim* (Görsel 30) isimli videoda, herkes farklı biçimde yaşantılara sahip olsa da, her bireyin seyyar ve kırılgan bir yapıda oluşu vurgulamaktadır. İstanbul Boğazı'nda yer alan bu üç kanallı video yerleştirmesi, bireyin seyyarlığının trajik imgesini anlatmaktadır. Vapur-ev sıkça

rastlanan türden, sular üzerinde geçici barınaklar oluşturmak için kullanılan tekne-ev karışımı bir yapı olarak inşa edilmiştir. Video izlendikçe başta ayrıymış gibi görünen bu üç yerin, aslında birbiriyle bağlantılı gerçekliklerin, farklı bakış açılarıyla yansıtılmış temsilleri olduğu anlaşılmaktadır. Film, evin sunduğu güvenliğin çöküşünden ve içeriye/dışarıya ait mimarinin çöküşünden bahsetmektedir. Her bireyi ilgilendirmeyecekmiş gibi görünen trajedilerin aslında herkese çok yakın olabileceği vurgulamaktadır (Larios, 2017, s. 142). Yerleştirme, aidiyet alanı olan evin aslında ne kadar kolay bir şekilde sarsılabileceğini ve hiçbir mekânın bireyin hayatında hiçbir zaman tamamen kalıcı olamayacağını ifade etmektedir.

Görsel 30. Volkan Aslan. Evim Evim Güzel Evim. 2017. (Video Karesi). (Eren, Sahir Uğur, 2017)

Bir eve yerleşememe durumu göç vurgusuna da işaret eder. Göçmenlik Türkiye'den tamamen ayrılan veya hayatının bir bölümünü kendi isteğiyle kendi ülkesi dışında geçiren veya geçirmek zorunda kalan sanatçılar aracılığıyla bazı sanatçıların eserlerine yansımıştır. Bu sanatçılardan birisi Sibel Öztürk'tür. Sanatçı göç deneyimini aidiyet temasıyla bağdaştırarak mekâna özgü yerleştirmesi ile ortaya koymuştur. Sanatçının *Benim Kökenim Burada* (Görsel 31) isimli yerleştirmesi, sanatçının yaşadığı göç deneyimini içeren bir çalışmadır. Sanatçı ailesi ile birlikte Türkiye'den Almanya'ya göç etmiştir ve halen Almanya'da yaşamaktadır. Öztürk yerleştirmesini 2001 yılında düzenlenmiş olan İstanbul

Bienali'ne paralel olarak düzenlenmiş "Vasistas" sergisi için yapmıştır. Sanatçı, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi iç avlusunda bulunan bir ağaca salıncaklar kurmuş ve her bir salıncağın üzerine Türkçe, Almanca ve İngilizce olarak "Benim Kökenim Burada", "Hier liegen meine Wurzeln" ve "My Roots are here" yazılarını yazmıştır. Sanatçının "Benim Kökenlerim Burada" isimli çalışması, sanatçının, nereye giderse gitsin, kökenlerinin Türkiye'ye ait olduğunu vurgular niteliktedir. Göçmenlerin çoklu aidiyet yapıları geliştirmeleri durumu da çalışma aracılığıyla okunabilmektedir (Erkayhan, 2008, s. 231).

Görsel 31. Sibel Öztürk. Benim Kökenim Burada / My Roots Are Here. 2001. (Enstalasyon). (Erkayhan, Şafak, 2008).

Başka kökenlere sahip olsalar da göçmenlerin kendi kökenlerine bağlılığının göstergesi olan çalışmada salıncaklar, bireyi temsil eden bir yapıdadır. Salıncakların bağlı olduğu ağaç ise kökenlerin bulunduğu yere işaret eder. Salıncak bireyin özellikle çocukluk dönemine ait olan bir oyun aracıdır. Aynı zamanda bu nesne, özgürlükle ilişkilendirilmektedir. Kökenlerin dayandığı noktadan çıkış, kimi zaman özgürlüğü deneyimlemeyle eşdeğer olarak görülebilir. Fakat birey ne kadar özgürleşse de kökenlerin dayandığı noktanın verdiği aidiyet hissinin yerini hiçbir memleket dolduramamaktadır. Çalışma aracılığıyla; ev, yuva, aidiyet kavramları özellikle akla gelmektedir. Salıncakların üzerlerinde yazan yazılar kalemle veya salıncakların üzerinden silinebilecek bir malzeme ile yazılmamıştır. Bu durum da bireyin kökenlerinin kalıcılığını vurgulamaktadır.

Türk asıllı olan fakat Almanya'da yaşamını sürdüren bir başka sanatçı Nevin Aladağ'dır. Nevin Aladağ aidiyet temasını çok daha farklı bir biçimde işlemiştir. Sanatçının aidiyet temasına hâkim olan çalışmasının ismi *Eve Doğru* (Görsel 32)'dur. Çalışma hem performans niteliğindedir hem de dış mekân özelliklerini taşır.

Görsel 32. Nevin Aladağ. Eve Doğru / Heimwärts. 2002. (Aksiyon). (Erkayhan, Şafak, 2008).

Nevin Aladağ Eve Doğru isimli projesini 2002 yılında Münih Belediyesi önünde gerçekleştirmiştir. Çalışma, mesaj güvercinlerinin dönüp dolaşıp yuvalarına dönmeleri üzerinedir. Buradaki kuşlar yuvalarından serbest bırakıldıklarında tekrar yuvalarına dönmek üzere eğitilmişlerdir. Sanatçı izleyicilerin önünde kuşları kafeslerinden serbest bırakır. Kuşların serbest bırakılmalarının ardından tekrar yuvaya dönmeleri beklenir. Ancak kuşlardan biri geri dönmez. Sanatçının çalışması göç ve yuva kavramlarına metaforik bir bakış getirmiştir. Çalışma metaforik olarak vatan değiştiren bireylere gönderme yapar ve birey her ne kadar belli mekanlara şartlandırılsa da bireyin alıştırıldığı veya kurallarının empoze edildiği mekanları terk edebileceği ihtimali yansıtılmıştır. Çalışma bağlı olunan gruplardan ayrışarak farklı gruplara eklemlenebilme durumlarıyla yeni vatandaşlıkların ortaya çıkabileceğine de işaret eder (Erkayhan, 2008, s.232). "Sanatçı Nevin Aladağ'ın çalışmasında, eve dönmek için eğitilmiş güvercinlerin dönüş yolculuğunu gözlemlemek ve filme almak için yapılmış Heimwärts'da

aidiyet, tanıma ve kesinlik gibi kavramlar sınanmıştır" (Erkayhan, 2008, 232). Bireyin kökenleri ne kadar kalıcı gibi görünse de bireyin bu durumdan vazgeçebileceği gözler önüne serilmiştir. Ayrıca bireyin aidiyet alanını kendisinin belirleyebileceği, birtakım kurallara alıştırılmış olsa bile bulunduğu yerlerden vazgeçebileceği sonucuna varılabilmektedir.

Görsel 33. Ayşe Erkmen. Evde / Am Hous. 1994. (40 adet son ek, Kelimelerin son kısımları pleksiglass malzemesinden oluşturulmuştur, ebatları bilinmemektedir). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2MnzsuN

Göçebeliği ve geçmiş zamanın aktarımını Ayşe Erkmen yazılı ifadelerle işlemiştir. Ayşe Erkmen de Türk ve Alman kültürünü deneyimleyen sanatçılar arasındadır. İstanbul doğumlu olan sanatçı ilk olarak üniversite sürecinde aldığı burs ile Almanya'ya gitmiş, daha sonra Almanya ile bağı hiç kopmamıştır. Ayşe Erkmen deneyimlerini mekâna özgü yerleştirmeler ile ifade etmektedir. Heykel bölümü mezunu olan sanatçının geçmiş yıllarda yaptığı heykeller bugün yok denecek kadar azdır. Sanatçı mekân ile özdeş olarak işlediği tema çerçevesinde mekâna yaptığı müdahalelerle tanınmaktadır. Sanatçının aidiyet konusunu ele aldığı çalışması *Evde* (Görsel 33) isimli mekâna özgü yerleştirmesidir. Sanatçı çalışmasını, 1994 yılında, Berlin'in Kreuzberg semtinde yer alan Enstrasse sokağındaki bir binanın üzerinde gerçekleştirmiştir. Binanın dış cephesinde eşit aralıklarla hazırlanmış pleksiglass malzemesi ile oluşturulmuş heceler bulunmaktadır. Miş'li geçmiş zaman ifadesi olan heceler yalnızca Türkçeye ait son eklerdir. Bu ekler geçmiş zamanı yani bireyin çocukluğunu veya geçmiş yaşantısını anlatmak için veya biri hakkında anlatılabilecek olan olayları, durumları anlatmak için kullanılırlar. Sanatçının bir sergisinin uzantısı olarak yapılan çalışma aslında geçici olarak yapılmıştır fakat hiçbir zaman binadan sökülmemiştir. Hatta

orada yaşayan Türkler, mekânı “ekler” ile tanımlanan bir yapıya dönüştürerek, “-miş’li binanın önünde buluşalım” gibi ifadelerle binayı yerleştirme ile tanımlanan bir yapıya dönüştürmüşelerdir (Meschede, 2008, s. 38).

Türkçeye ait olan eklerin kullanımı, sanatçının kendi dilinin aidiyetini vurgulaması açısından önemlidir. Kendi dilinin özelliklerini yansıtan Erkmen, bu yapıları başka dillere çevrilemeyişleri bakımından da tercih etmiştir. Ekler aynı zamanda şahit olunmayan veya deneyimlenmeyen olayları anlatmak için de kullanılmaktadır. Bina sakinlerinin, komşuları hakkında kimin ne yaptığını kendi aralarında konuşmaları esnasında da bu ekler kullanılmaktadır. Yani bina, dışarıdan bina sakinlerinin kendi aralarında geçen diyalogları da yansıtır niteliktedir. Bireyin aidiyetinin yaşadığı mekânların dışında bireyler arası kurduğu diyalog ve ilişkiler aracılığıyla da kurulduğu düşünüldüğünde yerleştirmenin bireyler arası ilişkiye de vurgu yaptığı söylenebilir.

> Sadece Türk dili ve gramerinde var olan bu dil özelliğini kullanırken Ayşe Erkmen, Türkiyeli bir sanatçı olarak kendini kanıtlamanın yanı sıra Berlin'deki erken dönem işinde de görüldüğü üzere eksik olanın trajedisini anlatmayı amaçlar. Ayşe Erkmen dilsel imgeler oluşturmak için kamusal alanı tercih eder, iletişimin en kamusal biçimi olan dili kullanır ve aynı zamanda kamusal bilince içkin olarak nüfuz etmiş olaylara atıfta bulunur; Berlin'de nüansların eksikliği, İstanbul’da aile fertlerinin eksikliği ya da Santralistanbul'da bir tarihten bir başkasına geçiş örneğinde olduğu gibi (Meschede, 2008, s. 43).

Aidiyet meselesini dilsel ifadelerle ortaya koymak Ayşe Erkmen için çok önemlidir. 2006 yılında Almanya’da gerçekleşen bir sergisini "Habseligkeiten" ("Aidiyetler") olarak isimlendirmiştir. Sanatçının bu seçimi sergiye isim aradığı dönemde Goethe Enstitüsü'nün yaptığı bir yarışma sonucunda "Habseligkeiten" ("Aidiyetler") kelimesinin Alman dilinde en güzel kelime seçilmiş olmasıdır. (Meschede, 2008, s. 47). Sanatçı sergisindeki tüm eserlerini aidiyet teması ile ilişkilendirerek oluşturmuştur. Erkmen, Türk alfabesinde yer almayan “Q”, “X” ve “W” harflerine sergisinde hiç yer vermemiştir. Bu yanı ile kendi aidiyet özelliklerini önemsediği ve çalışmalarına taşıdığı düşünülmektedir.

Görsel 34. Jesus Palomino. Poble Nou Evi / Casa del Poble Nou. 1998. (Enstalasyon). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3pO2W2x

Aidiyet ilişkisi kurmada en zor durum belki de yaşanan şehirle, toplumla bağ kuramamaktır. Başka bir toplumdan eklemlenme biçimi ne kadar sağlıklı olsa da bireyin kökenleriyle olan bağı yok edilememektedir. Birey başka topluma ne kadar adapte olsa da yaşadığı yabancılığı her anlamda hissetmektedir. Özellikle ekonomik anlamda da zayıf ise bireyin hayatta kalması oldukça güçtür. Bu durum Jesus Palomino'nun *Poble Nou Evi / Casa del Poble Nou* (Görsel 34,35) isimli mekâna özgü yerleştirmesinde çok net bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

Görsel 35. Jesus Palomino. Poble Nou Evi / Casa del Poble Nou. 1998. (Enstalasyon). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3pO2W2x

Yer değiştirme ve kentsel gelişim sorunlarının irdelendiği *Poble Nou Evi*, eser-mekân bütünleşmesini anlatan mekâna özgü olarak konumlandırılmış önemli bir projedir. *Poble Nou evi*; Barcelona'daki atık görünümlü malzemelerden yapılmış, yarı-yıkık bir apartman binasına yakın bulunan sahipsiz arsada inşa edilmiş renkli bir 'gecekondu' dur. *Poble Nou Evi*, çevrede bulunan plastik, ahşap ve karton malzemelerden yapılmıştır. Var olan bir yapıya bitişik olarak konumlandırılan ev, varla yok arası bir konumdadır. Evin kurulduğu Barcelona'nın Poble Nou bölgesi, yoğun bir şekilde göç alan bir bölgedir. Göç alan bir bölge olduğu için evin varlığı orada yaşayan halk tarafından yadırganmamıştır. Çevreden toplanan malzemelerle yapılan ev, mevsim şartlarının etkisiyle iki hafta durabilmiş, iki hafta içerisinde zamanla yıpranarak ev formu bozulmuştur (Rugg, 2010, s. 157). Kısa sürede yıkılan ev, başka bir toplumdan başka bir topluma eklemlenen bireyin de toplum içinde barınma durumunun kalıcı olamayacağını vurgulamıştır.

> Poble Nou Evi yenilenme projelerinin doğaları gereği dâhil edici ve dışlayıcı yapılarına dikkat çeker, aidiyet ve özdeşleştirme sorunlarını ileri sürmektedir. Yıllarca, aynı dönemde Barcelona'nın kültürel semti olarak yenilenme sürecindeki Barcelona'ya eşdeğer bir bölge olan El Raval, savaş alanını anımsatan yıkılıp yağmalanmış evleri ve sahipsiz sokaklarıyla, sakinleri tarafından 'bombalanan yer' olarak adlandırılmıştır (Rugg, 2010, s. 158).

Eser dayanıksız yapısı ile yokluğu, konumlandırılmış yapısı ile ise alan edinme hakkını vurgulamıştır. Bulunduğu alanın konumu ve dayanıksız yapısı ile Poblo Nou Evi 'Gelişmiş Ülkeler' ve 'Üçüncü Dünya Ülkeleri' arasındaki ekonomik, politik, toplumsal durumları da yansıtır niteliktedir (Rugg, 2010, s. 158).

Bireyin yerleşemeyen yapısı bir bakıma toplumda kamufle olma durumunu akla getirmektedir. Varlığı ile kendini gösteremeyen birey, sıradanlaşarak toplumda sadece bir sayı olarak varlığını sürdürür. Kamufle olma durumu Doug Aitken'in *Serap / Mirage* (Görsel 36) isimli eserinde oldukça başarılı bir şekilde vurgulanmıştır.

Doug Aitken'in "Mirage / Serap" isimli yerleştirmesi Güney Kaliforniya çölüne yerleştirilmiş mekâna özgü bir kurulumdur. Amerikan evlerinin şeklini anımsatan yapıda inşa edilen, Coachella Vadisi üzerine kurulan ev, tamamen aynalardan oluşmaktadır. Aynalardan kaynaklı olarak ev, mevsim değişimlerine göre, bulunduğu alanda kamufle olmaktadır. Enstalasyon 25 Şubat 2017'de,

küratörlüğünü Neville Wakefield'in yaptığı, mekâna özgü bir çağdaş sanat sergisi olan Desert X'in bir parçası olarak yapılmıştır. Batı'ya özgü California Çiftlik Stili, mimarlığın hem manzara içinde hem de manzaranın bir parçası olarak tasarlanmıştır. Çalışma mimar Frank Lloyd Wright'ın fikirlerinden yola çıkarak oluşturulmuştur (Springs, 2017).

Görsel 36. Doug Aitken. Serap / Mirage. 2017. (Aynadan Ev). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2Nvmv2Q

“Mirage”, mimari bir fikir olarak yeniden yapılandırılmıştır. Görünüşte genel bir banliyö evi olan yapı, bir anlatıdan, evin sakinlerinden ve mülk bilincinden yoksundur. Yapının çevre ile bütünleşmesi için kapılar, pencereler kaldırılmıştır. Mirage, kapıların ve pencerelerin kaldırılmasıyla, dışında gelişen dünyaya kendini kapatmıştır. Ayrıca ayna özelliğiyle, bulunduğu alanın bir parçası haline gelmiştir. İçine girilemeyen yapısı ile de özne ve nesne, iç ve dış, psikolojik ve fiziksel gibi kavramların irdelenmesine sebebiyet vermiştir (Springs, 2017). Evin kapalı olması özelliği, evin hiç kimseye ait olmadığını, evin içinde bir yaşamın sürmediğini göstermektedir. Aynalardan oluşan yapısı ise manzaranın içerisinde kamufle olmasına sebebiyet vererek, toplum içinde varlığını gösteremeyen bireyi anımsatır niteliktedir.

Aidiyet kavramı görüldüğü gibi kişisel ve kamusal alanlara yerleşebilen bir yapıda üretilen eserlerde farklı açılardan ele alınmışlardır. Sanatçılar, kendi aidiyet irdelemelerini hem yaşadıkları mekânlarda hem kökenlerinin bulunduğu mekânlarda hem de kendi kökenlerine ait olmayan ülkelerde irdeleyerek, aidiyetle ilişkili duygularını sanat aracılığıyla izleyiciye sunmuşlardır. Her bir sanatçının deneyimi sonucu oluşan eserler, aidiyet kavramının önemini vurguladığı kadar, bireyin kendi deneyimlerinin ve deneyimlerinden çıkarttığı sonuçların da ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

2.3.2. Galeri Mekânı Uygulamaları

Galeri mekânları eserlerin izleyiciye sunulmasında önemli bir yapıdadırlar. "Mekâna Özgü Sanatın Tarihsel Referansları" başlığında tartışıldığı gibi yirminci yüzyılın başlarından itibaren eserle birlikte dönüşmüşlerdir. Aidiyet kavramının incelendiği galeri mekânları uygulamalarında da galeri mekanlarının esere göre nasıl dönüşümler yaşadığı görülebilmektedir.

Sarkis "Bir İkona" isimli sergisinde galeri mekânını kendi yaşadığı çevreye benzetmiştir. Sanatçı, galeri mekânının yapısını kendi aidiyet alanına dönüştürmüştür.

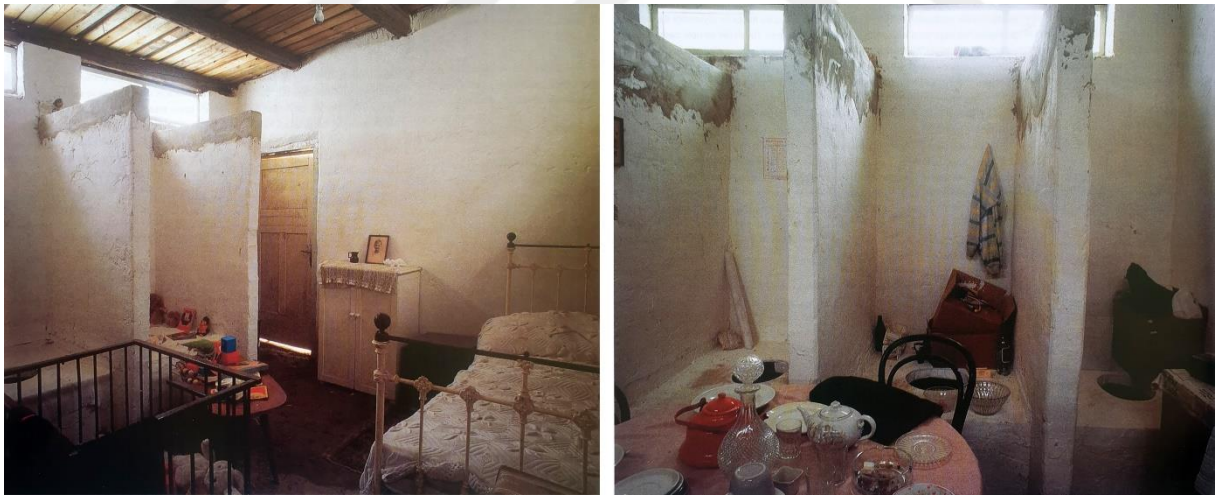
Sarkis, mekânın kendisine sunduğu imkânları dikkatle keşfedip kullanmasıyla tanınan bir sanatçıdır. 2010 yılında Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde "Bir İkona" isimli sergisi ile sanatçı, galeri mekânını kendine ait özel bir alana dönüştürmüştür. Sergide labirenti anımsatan bir ev maketi, tavandan sarkan vantilatörler, 'Çaylak Sokak'taki evinin videosu ve "geceleri pencereden kalın bir perde gibi asılmış halılar ışıklı bir evi sıcaklara karşı koruyordu" cümlesi edinilen deneyimlerin yansıması şeklindedir. Sanatçı galeri mekânını bir sokak gibi kullanmıştır (Görsel 37). Sanatçı Ermeni asıllıdır fakat birçok kültürü deneyimlemiş yapısı ile kendini kozmopolit olarak tanımlar. Bu mekân Ermenicenin yüksek sesle konuşulmasının çekinildiği bir mekân görünümündedir. Tıpkı kendi deneyimlerinde olduğu gibi, kendi kökenlerini açığa vurmaktan çekinen yapısı sanatçının çalışmalarına yansımıştır. Kendi belleğinde var olan, bırakıp gitmek zorunda kaldığı kendi geçmişinin yer aldığı mekân, sanatçının ifadesi ile galeri mekânına

yansımıştır. Sanatçı Evrim Altuğ ile gerçekleştirdiği bir söyleşisinde; “Fransa’da kırk yıldır yaşadığım halde, kendimi hâlâ ‘Buralı’ hissederim; sevildiğimi de sevilmediğimi de hissederim; sevilmediğimin Ermeniliğime atfedenlerden geldiğini bilirim. Bana karşı çok şiddetli tavırlar oldu” cümleleri ile farklı kültürlerin yaşantısına nasıl yansıdığını ifade etmiştir. Sarkis, ikona adını verdiği 22 ayar altın varaklı maketiyle Çaylak Sokak’taki evinin metaforu olarak, bellekte saklı olanı ima eden, göçebe bir mekân oluşturmuştur (Başarır, 2010, s. 30). Sanatçının göçebeliği eserlerine yansırken, izleyici olarak gözlemlenen yalnızca maket, yazı ya da nesnelerdir. Fakat sanatçının yaşadığı evin, sokağın hissini verme şekli, izleyicinin özel olanı, mahrem olanı hissedebileceği bir şekildedir. Kendini her ne kadar ‘Buralı’ olarak tanımlasa da kökenlerinde taşıdığı özelliklerin ve bu özelliklerin getirdiği yükün belleğinden silinmediği anlaşılmaktadır. Sarkis’in galeri mekânını özel alanına dönüştürme şekli, ait olunan kültürün, bireyin hafızasındaki yerinin yansıması gibidir.

Görsel 37. Sarkis Zabunyan. Bir İkona Sergisinden Görünüm. 2010. (Yerleştirme). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3r0eIbO

Galeri mekânının sanatçının kişisel yaşam alanına dönüşmesi Ilya-Emilya Kabakov’un mekâna özgü yerleştirmesinde de gözlemlenmektedir. Kabakov *Tuvalet/Toilet* (Görsel 38) yerleştirmesini 1992 yılında Almanya’nın “Kassel” şehrinde düzenlenen “Documenta” sergisi için inşa etmiştir. Kabakov bu Tuvaletleri “beyaz kireç duvarları kirlenmiş, eski püskü ve müstehcen grafitilerle kaplı, mide bulantısı ve üzüntü uyandıran, bakılamayacak kadar üzgün binalar” (Boym, 2011, s. 73) olarak tanımlamıştır. Tuvaletler tıpkı basit insanların evleri gibi umumidir. Tuvalet yerleştirmesi, insanların yaşadığı iki odalı basit bir Sovyet dairesi gibi tasarlanmıştır. Tuvalet burada medeniyet göstergesi olan hijyen

meselesine atıf yaparak umumi ve özel olanın sınırına vurgu yapar (Boym, 2011, s. 73). Sanatçının çalışması, yaşamında önemli bir yer tutan iki anıdan esinlenerek oluşturulmuştur. Sanatçı yatılı bir sanat okuluna kabul edilmiş ve annesi ondan uzak kalmamak için sanatçının okuduğu okula çamaşırcı olarak işe girmiştir. Sanatçının annesi, kalacak yeri olmadığı için, eski tuvaletlerin bulunduğu bir odada kalmıştır. Okul müdiresi tarafından işten kovulduktan sonra kalacak yeri kalmamıştır. Annesinin yersiz, yurtsuz ve savunmasız hissetmesi, sanatçının ve annesinin kendilerine ait bir köşenin bile olmaması sanatçının yerleştirmeyi oluşturması için esin kaynağı olmuştur. Diğer hikâyede de sanatçı Documenta için sergi yetkilileri ile görüşmeye çağırılmıştır. Burada biraz kaygılanan sanatçı camdan dışarı bakmış ve avluda tuvaletleri görmüş, ardından sergi için oluşturacağı eserin fikri sanatçının zihninde oluşmuştur (Boym, 2011, s. 74). "Kabakov'un yerleştirmesi sadece alışık şeylere başka gözle bakmayla ya da yeni bir bağlama oturtmayla değil, aynı zamanda daha da çarpıcı olarak –tuvalette olduğu gibi- en yerleşilemeyecek alana yerleşmeyle alakalıdır" (Boym, 2011, s. 76).

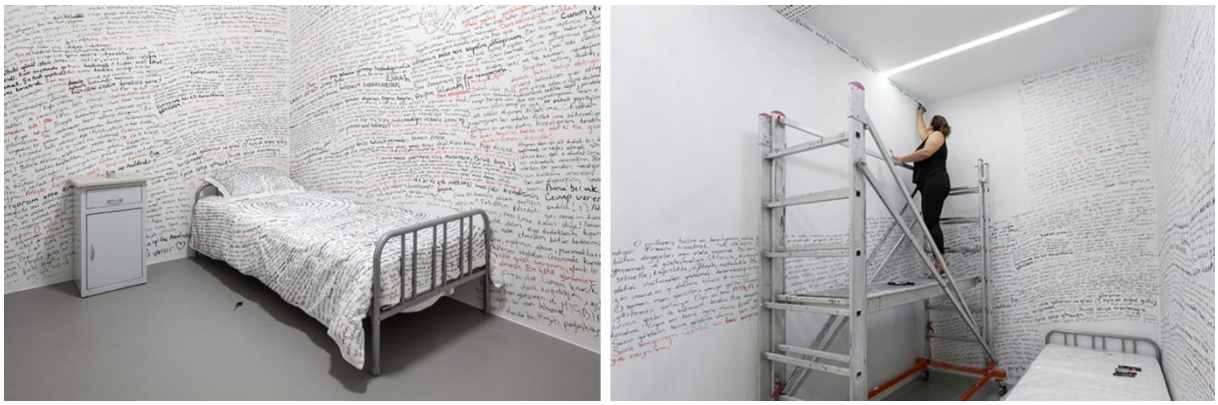


Görsel 38. Ilya-Emilia Kabakov. Tuvalet / Toilet. 1992. (Mekâna Özgü Yerleştirme Görüntüsü, Documenta IX, Kassel, Almanya). Boym, Svetlana, 2011).

Sanatçı kendine ait olmayan bir kültüre anılarında olan bir mekânın kurulumunu eklemlendirmiştir. Burada zengin, fakir ya da Sovyet, Avrupalı gibi ekonomik ve kültürel farklılıkların bireye olan yansıması sanatçının deneyimleri aracılığıyla ifade edilmiştir. Sanatçının, evin içerisinde yer alan, en mahrem olan tuvaleti ev görünümünde sunması, aidiyet alanının kimi zaman çeşitli şartlardan dolayı en

olmayacak yerlere bile konumlandırılabileceğini gösterir niteliktedir. “Kabakov için sanat kaçınılması mümkün olmayan, varoluşsal bir ihtiyaç ve kurtuluş terapisidir. Sanatçı müzeyi sadece bir kurum olarak değil, kişisel bir kaçış alanı olarak görür” (Boym, 2011, s. 70).

Bireyin yaşantısına özgü olarak gelişen iç mekân, mahrem bir yapıdadır. Bu mahrem yapı, zaman zaman sanat galerilerinde, mekâna özgü yerleştirmelerin bir parçası olarak yer almıştır. Canan Şenol’un *Dışarıda Çok Kötülük Var* (Görsel 39) isimli yerleştirmesi bir odaya yerleştirilmiş bir yataktan ve sanatçının el yazısıyla doldurulmuş duvarlardan oluşmaktadır. Odanın atmosferinde; bireyin dışarıya aktaramadığı, kendi iç dünyasında yer alan cümleleri, duvarlara yansımış gibidir. Dışarıda yer alan kötülükler bireye ait bir mekân olan kişisel yaşam alanının dışında gerçekleşse de, dışarıdan gelecek kötülüklerin, bireyin iç dünyasındaki kaygıları, duvarları kaplamış gibi görünmektedir. Burası bir akıl hastanesidir fakat duvarlarda yer alan cümleler, bireylerin gerçek özlemlerini, tutkularını ve aşklarını ifade ederek odaya giren herkesi oraya ait hissettirir. Bastırılan, farkına varılmayan, günlük yaşamda yokmuş gibi davranılan durumların ifadesi olan cümleler, sahip olunan aidiyet duygusunu yansıtmaktadır (Çıplak, 2017).



Görsel 39. Canan Şenol. Dışarıda Çok Kötülük Var. 2017. (Mekâna Özgü Yerleştirme). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/3qYTScJ

Bireye ait olan mahrem yapı, birçok sanatçı aracılığıyla dış mekâna ait görüntüsünden bağımsız olarak galeri mekânlarına konumlandırılmıştır.

> İç mekân tasarımı temelde insanın barınma, çalışma ve serbest zamanlarını (eğlenme, alışveriş, kültür) geçirme eylemlerine mekân oluşturmak içindir. İç mekânları çevreleyen dış mekânın tasarımı, iç mekân kullanıcılarının mekânlar arası geçişini sağlamak ve aynı zamanda serbest zamanlarını (eğlenme,

> dinlenme, rekreasyon) geçirme eylemlerine açık mekân oluşturmak içindir. Dış mekân tasarımı da temelde insan ve toplum içindir. İç mekân özel alan iken, dış mekân yarı özel-yarı kamusal veya tamamen kamusal alan olabilir. Bir mimari ürün olan binanın iç mekânında başlayan yaşantı, binanın dışında da (bahçede, sokakta, meydanda, oyun bahçelerinde, spor alanında, parkta vs.) devam etmektedir (Çelikyay, 2019, s. 46).

Dış mekân yapıları olarak adlandırılan kimi yapıların, aidiyet kavramı ile ilişkili olarak, sanat galerine yerleştirildiği gözlemlenmiştir. Bu sorgulamalardan biri Hale Tenger'in yerleştirmesidir. Hale Tenger'in eserlerinde aidiyet meselesine yoğun bir şekilde yer verdiği gözlemlenmiştir. Tenger'in 1990'lı yıllarda gerçekleştirdiği yerleştirmelerinin neredeyse tümü bir içerdelik dışarıdalık ikilemi üzerine kuruludur (Antmen, 2007, s. 67). Bu yerleştirmelerden birisi de *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışardaydık/İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerdeydik* (Görsel 40) isimli yerleştirmesidir. Hale Tenger 1960 yılında İzmir'de doğmuştur fakat sanatçı için nerede doğduğu hiçbir zaman önemli olmamıştır. Sanatçı, aile geçmişinin kendisinde hiçbir yere ait hissedememek gibi travmatik bir miras bıraktığına inanmaktadır. Tenger'in ailesi Balkan Savaşı sırasında İzmir'e yerleşmiş, bir daha da İzmir'den uzaklaşmamıştır. Tenger'in ailesi, İzmir'de yaşayan, ama İzmirli olmayan bir ailedir. Onları İzmir'e bağlayan kan bağı değil, Tenger'in babasının kendisi gibi mimar arkadaşlarıyla inşa ettiği bir apartmandır (Antmen, 2007, s. 11). Sanatçı, bu apartman dışında kendini hiçbir yere ait hissedememiştir. Sanatçının kendini hiçbir yere ait hissetmeyişi; kimlik, kültür, sınıf, aidiyet gibi meseleleri çalışmalarında işlemesine sebep olmuştur (Antmen, 2007, s. 12).

Hale Tenger'in *Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışardaydık / İçeri Girmedik, Çünkü Hep İçerdeydik* isimli yerleştirmesi mekâna özgü olarak Antrepo'ya, Antrepo'nun içindeki gerçek öğeler kullanılarak konumlandırılmıştır. 4. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında sergilenen yerleştirmenin çıkış noktası, Edip Cansever'in "Oteller Kenti" şiirlerinden "Sera Oteli"nde geçen bir dizedir. Cansever'in şiirinde, zaman aralıklarından ve şimdiki zamandan söz edilmektedir. Dışarı çıkamayan ve içeri giremeyen, yaşamın tüm var oluş bilincini taşıyan, bireyin kendisidir. Yerleştirme bu yönü ile yerel ve evrensel verilerle okunabilen ilginç bir iş olarak dikkat çekmektedir (Antmen, 2007, s. 68). Yerleştirmede yer alan kulübe, iç mekâna konumlandırılmış bir dış mekân yapısıdır. Etrafı tellerle çevrilidir. İzleyicinin içeri girebileceğine dair herhangi bir ipucu verilmemiştir. İçeri girmeyen

izleyici içerinin atmosferini deneyimleyememektedir. İçeri giren izleyici ise kulübenin içinde yer alan manzaralı takvim yaprakları ile karşılaşmaktadır.

Görsel 40. Hale Tenger. Dışarı Çıkmadık, Çünkü Hep Dışardaydık/İçeri Girmedik, Çünkü Her İçerdeydik. 1995-2015. (Mekâna Özgü Yerleştirme). Erişim: 24.02.2021. https://bit.ly/3pVkXMu

Normalde deniz kenarında duran bu kulübedeki bekçi, dışarıdaki dünyaya kendisini kapatmıştır ve kendine bir iç dünya kurmuştur. Pencerelerde yer alan takvim yapraklarında manzara görünümleri bulunmaktadır. Manzaralar başka yerlere aittirler, aynı zamanda pencereleri kaplayarak dışarıdaki asıl manzaradan kulübenin sahibini mahrum bırakmaktadırlar. Ayrıca kulübede, Türkiye Cumhuriyeti rozeti ve Türk Kasaplar Derneği'nin rozeti yer almaktadır. Bir köşede de iki Kırkpınar güreşçisi, yağlı vücutlarıyla fotoğraf karesinde görünmektedirler. Masada tipik Türk usulü boş bir çay bardağı ve çay tabağı bulunmaktadır. Ayrıca bir cep radyosundan yankılanan şarkılar izleyiciye dinletilmiştir. Tenger burada, izleyiciyi, yarattığı mekânların içine girip girmemekle baş başa bırakmıştır. İzleyici, başkasına ait bir mekâna izin almadan girerek burayı ihlal ediyormuş gibi hissetmektedir (Antmen, 2007, s. 68). Başkasına ait bir mekâna girdiğini hisseden izleyici, aidiyet alanının mahrem yapısıyla, kamusal alana dâhil olmuş herkese açık alanlar arasındaki durumu eş zamanlı olarak deneyimlemektedir.

Galeri mekânlarının içyapılarına müdahale edilerek izleyiciye sunulmasının yanı sıra, dış mekânlarda yer alan çeşitli yapılar da galeri mekânlarında yer alarak izleyiciye sunulmuştur. Hale Tenger bekçi kulübesini iç mekâna yerleştirmesi gibi Tracey Emin de bir çadırı galeri mekânına yerleştirmiştir. Çadır hem iç mekân özelliklerini taşır hem de bireyin geçici evi görünümündedir. Dış mekân kullanımında olan çadır, Tracey Emin'in galeri mekânında sergilediği hali ile hem iç

mekânın mahremiyetini yansıtır hem de içsel olanın kamusal alana açılımını gösterir. *1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes / Everyone I Have Ever Slept With* (Görsel 41) isimli çalışması Royal Academy'de düzenlenen Sensation (Sansasyon) adlı sergide yer alan mavi bir çadırdan oluşmaktadır (Türk ve Akkol, 2010, s. 114).

Görsel 41. Tracey Emin. 1963-1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes/Everyone I Have Ever Slept With. 1995. (Yerleştirme). Erişim: 24.02.2021. https://bit.ly/3aOXPe9

"Mekân içinde (galeri) yeni bir mekân (çadır) algısı yaratan çalışma, içine girilebilen ve çıkılabilen, hareketliliğe uygun bir yapıdır" (Türk ve Akkol, 2010, s. 114). Çadırın içinde nakışla işlenmiş harfler yer almaktadır. Burada 1963–1995 yılları arasında cinsel ilişki kurduğu arkadaşlarının, çocukken tacizine uğradığı akrabalarının isimleri, ikiz kız kardeşinin ismi ve kürtajla aldırdığı iki fetüsün isimleri vardır. Bu isimler aracılığıyla yaşadığı mahrem durumlar büyük büyük harflerle deşifre edilerek izleyiciye sunulmuştur. Çadır aslında bir göçebelik sembolüdür, yersiz, yurtsuzluğun ifadesidir. Hem ormanda ya da kurulduğu alanda, dışarıdan gelecek olan her türlü tehlikeye karşı korunaklı bir yapısı vardır hem de tekin değildir. İstenildiği zaman istenildiği yere yerleştirilebilen yapısı ile aidiyet ve yerleştirme kavramlarının çadır yapısında esnetildiği görülmektedir. Sanatçının yaşamını özetleyen çadır imgesi, bedenin göçerliğine, aidiyetsizlik ve köksüzlüğüne gönderme yapmaktadır (Türk ve Akkol, 2010, s. 115).

Çadırı galeri mekânına yerleştiren bir diğer sanatçı Nil Yalter'dir. Yalter'in *Toprak Ev* isimli çalışması (Görsel 42) ait olmaya, mekân sınırlarına, gelip geçiciliğe ve göçmenliğe vurgu yapar. Yalter, *Topak Ev* isimli çalışmasını Niğde'nin "Bekdik"

köyünde gördüğü yörük çadırlarından esinlenerek oluşturmuştur. Bu çadırı, buradaki kadınlarla birlikte çalışarak yapmıştır (Gezer Oğuz, 2020, s. 1510).

Görsel 42. Nil Yalter. Toprak Ev. 1973. (Yerleştirme). (Gezer Oğuz, Özden, 2020).

Çadır imgesi örneklerde de görüldüğü gibi aidiyet konusunun ifadesine aracılık etmiştir. Çadır, özellikle göçmenliği anlatan önemli bir aracı mekândır. Aidiyet konusu en çok göçmenlik ve sınır meseleleri ile ilişkilendirilmektedir. "Göç" kelimesi mekânsal hareketlilikleri belirten bir kelimedir. Göçmenler ise gönüllü ya da zorunlu bir şekilde kendi ülkelerini ve topraklarını terk etmiş, çoğunlukla sabit bir varış noktaları bulunmayan kimseler olarak tanımlanabilirler. Göçmenler yabancı olarak algılanırlar, farklı kültürlere sahip oldukları için toplum içinde de farklılaştırılarak öteki konumuna düşmektedirler. Göçmenler "ev sahibi" topraklara yerleştiklerinde ise kalıcı göçmen olurlar fakat bu durumda da yaşantılarının değiştiği söylenemez. Toplumun içine kalıcı olarak dâhil olmalarına rağmen toplumsal, kültürel ve siyasal bağ çok az kurulur (Spurk, 2020, s. 24).

Göçmenlik meselesinin birçok esere farklı zaman dilimlerinde konu olduğu gözlemlenmektedir. Göçmenliğin, yerinden, yurdundan edilmenin anlatıldığı önemli çalışmalardan biri Latifa Echakhch'a aittir. Latifa Echakhch'ın yapıtları aidiyet ve ilerleme, demokrasi ve isyan üzerinedir. Sanatçı *Silinen Kalabalık* (Görsel 43) isimli eserini 15. İstanbul Bienali için tasarlamıştır. İstanbul Modern'de sergilenen eser karşılıklı duvarlar üzerinde yer alan iki freskten oluşmaktadır. Enstalasyonun yüzeyi çentiklerle doludur. Yere dökülmüş boya parçaları bir mimarinin parçalanıp dağılmakta olan izlenimini yansıtır. "Ötesi" ya da "Ardı" yokmuş gibi görünen freskler, geçmiş ve gelecek arasındaki sıkışmışlığı ifade ederler. Parçalanıp dağılmış boyalar; harap edilen ülkelerin, kentlerin ve dolayısıyla yok olmuş insanların çöküşünü hissettirir. Çalışma farklı kültürde, farklı toplumda yetişmiş bir

insanın deneyimlerinin başka bir kültüre, başka bir topluma eklemlenme süreci olarak değerlendirilebilir (Larios, 2017, s. 182). Çalışma bir yer hakkındadır fakat bulunduğu yer hakkında değildir. Mekâna konumlandırılışı bakımından da mekânın yapısal özelliklerinden bağımsızdır. Mekânın işlevsel yapısıyla bağdaşan bir yönü bulunmamaktadır. Burada çalışma bu yer için değildir fakat var olan bir yeri çağrıştıran bir yapıdadır. Burada yansıtılan bir toplumdur. Aynı hisleri yaşayan, başka başka kişilerin aynı şekilde yıkılmışlığını yansıtmaktadır. Farklı toplumların aidiyet alanının yıkılışının bazen aynı yollarla olduğunu hissettirmektedir. Göçlerin en çok savaş dolayısıyla yaşandığı gözlemlenmektedir. Belki de aidiyet meselesinin göçmenlik meselesi olarak algılanışının altında en çok bu sebep yatmaktadır.

Görsel 43. Latifa Echakhch. Silinen Kalabalık/Crowd Fade. 2017. (Yerleştirme). Erişim: 24.02.2021. https://bit.ly/3aRz4hO

Sanatçılara dair yapılan araştırmalarda kendi ülkesinin dışına çıkan fakat kendi kültürünü yansıtma çabasında olan göçmen sanatçılar da dikkat çekmektedir. Her ne kadar başka ülkelerde yaşamlarını sürdürseler de sanatçıların, kendi ülkelerine ait bağlardan kopamadığı gözlemlenmiştir. Anny-Sibel Öztürk Türk kültürüne dair özellikleri çalışmalarında işleyen iki kardeş sanatçıdır. Anny Öztürk ve Sibel Öztürk Almanya'da yaşamaktadırlar. İşçi bir ailenin çocukları olan sanatçılardan Anny Öztürk 1970 yılında İstanbul'da doğmuştur, 1972 yılında Almanya'ya yerleşmiştir;

Sibel Öztürk ise Almanya'da doğup büyümüştür. İki sanatçı birlikte mekâna özgü çalışmalar gerçekleştirmektedir. "Sibel ve Anny Öztürk çocukluk yaşamlarını sıklıkla yapıtlarına yansıtmakta, dolayısıyla Almanya'da göçmen olmanın çeşitli kişisel ve toplumsal yönleri ve Türkiye'ye olan bağların konuları yapıtlarında yer etmektedir" (Erkayhan, 2008, s. 545).

Görsel 44. Anny-Sibel Öztürk. Daha İyi Bir Dünya Önümde Uzanıyor / Gecekondu / A Better World Lies in front of me. 2004. (Yerleştirme). (Erkayhan, Şafak, 2008).

Anny ve Sibel Öztürk 2004 yılında Weimar'da düzenlenen "Glück"(Şans) isimli bir sergi için *Daha İyi Bir Dünya Önümde Uzanıyor / Gecekondu / A Better World Lies in front of Me* (Görsel 44) isimli bir yerleştirme gerçekleştirmişlerdir. Güncel Türkçe sözlükte gecekondu: "İmar ve yapı kanunlarına aykırı olarak başkalarına veya kamuya ait arazi veya arsalar üzerinde toprak sahibinin bilgisi ve rızası olmaksızın acele yapılmış konut, kondu" (TDK, https://sozluk.gov.tr/) şeklinde tanımlanmıştır. Gecekondular geceden sabaha kadar yapıldığı için ismi buradan gelmektedir. Gecekondular arazi sahibinin izni olmadan oluşturuldukları için gece saatlerinde yapılmışlardır. Gecekonduların özelliklerine uygun şekilde Anny ve Sibel Öztürk de sanat galerisinin içine eşleri ile birlikte geceden sabaha kadar gecekondu yapmışlardır. Çeşitli atık malzemeler, ikinci el eşyalar kullanarak gecekonduyu sekiz saatte bitirmişlerdir (Erkayhan, 2008, s. 227). Türk kültürüne ait olan gecekondu yapısının başka ülkeye ait bir sanat galerisinin içerisine yapılmış olması göçmenliğin, başka kültürlerin içerisine eklemlenmesini ifade eden bir yapıdadır.

> Görüldüğü gibi sanatçılar gecekondu yoluyla Türk kültürünün farklı yönlerine değinmektedirler. Sanatçıların sunmak istediği özelliklerden birisi, Türkler'in yaratıcılığı ve esnekliğidir. Aileler bütün güçlüklerine, illegalliğine rağmen, riskleri

göze alarak ve hep birlikte çaba göstererek kendilerine bir yuva kurmaya çalışmakta, bu sırada ikinci el ya da kullanılmış malzemeleri de kullanmalarıyla sanatçıların gözüyle bir anlamda geri dönüşüm yapmakta, doğa ve ülke ekonomisine faydalı bir yaklaşım göstermektedirler. Sanatçılar bu çalışmalarını "Şans" isimli bir sergide sergileyerek çelişkili bir durum ortaya koymakta, oldukça zor ve zahmetli görünen bu yaşam koşullarının, bazı insanlar için mutluluk anlamına gelebileceğini vurgulamaktadırlar. Bu yapıt ile şans ve mutluluğun farklı kültürler içinde göreceliliği ortaya konmaktadır (Erkayhan, 2008, s. 228).

Görsel 45. Helge Meyer-Marco Teubner. Tahta Kulübe. 2010. (Yerleştirme). (Başarır, Gülgün, 2010)

Anny ve Sibel Öztürk'ün yaklaşımıyla Helge Meyer-Marco Teubner de Türkiye'de yer alan bir galerinin içerisine *Tahta Kulübe* (Görsel 45) isimli enstalasyon yapmışlardır. Helge Meyer-Marco Teubner iki Alman sanatçıdır. "Hans ve Helga" isimli sergi Casa Dell Arte-CDA Projects Sanat Galerisi'nde 24 Eylül-16 Ekim 2010 tarihleri arasında Marcus Graf küratörlüğünde gerçekleştirilmiştir. "Alman sanatında tipik 'Alman'ı göstermek mümkün müdür? Bu sergi Türk sanatçıların sergilerinden çok farklı olabilir mi? Alman sanatı ne olabilir ve Türk izleyicisine nasıl sunulabilir?" (Başarır, 2010, s.38). şeklinde oluşturulan soruların yanıtları aranmıştır. Sorularda görüldüğü üzere yine başka bir kültürün başka kültüre eklemlenmesi söz konusudur. "Hans ve Helga" sergisiyle Marcus Graf, "Almanya'nın büyük ölçüde göçle şekillenmiş olan çok kültürlü ve çok milliyetli karakterini" yansıttığını belirtmiştir (Başarır, 2010, s. 38). "Tahta Kulübe"

tahtalardan yapılmış, sebze, meyve kasalarının raf gibi kullanıldığı, raflara çiçek saksılarının yerleştirildiği, iplere çamaşırların asıldığı, galeri mekânına yabancı duran bir yapıdadır (Başarır, 2010, s. 42). Kulübenin duvarında Alman birasının reklam afişleri yer almaktadır. “Bu yapı alt kültürleri düşündürdüğü gibi genel olarak entegre olamamış, gettolar halinde yaşayan yabancı işçilere de gönderme yapar. Özel olarak da Türk işçilerini anımsatır” (Başarır, 2010, s. 42).

Dış mekân yapıları olan; gecekondu, kulübe gibi yapıların galeri mekânlarında sunulması ilgi çekicidir. Yapıların mekân ile olan ilişkileri, farklı kültürlere ait yapıların farklı kültürlere ait galeri mekânları aracılığıyla oluşan kültürel etkileşimi yansıtmaktadır. Bu tür yapılar, normalde sanat alanına dâhil değilken, galeri ortamında dâhil edilmişlerdir. Bireyin farklı kültürlere eklemlendirilmesi süreci gibi burada da yapıların sanat aracılığıyla farklı kültürlere eklemlendirildiği görülmektedir.

Göçmenliğin yanı sıra aidiyet kavramı kimlik, ırk, cinsiyet gibi meseleler aracılığıyla sorgulanmaktadır.

> Toplumdaki ırk, sınıf, kültür, cinsiyet ya da cinsel kimlik ayrımcılığına yönelik ipuçları veren kişisel deneyimlerin dile geldiği bu türde sanat, erkek/kadın, siyah/beyaz gibi zıt kavram çiftleri şeklinde yapılanmış Batı kültürünün, bazılarını her seferinde nasıl ‘öteki’leştirdiğini gözler önüne sermiştir (Antmen, 2009, s. 295).

Kimlik, bellek gibi konularda dikkat çeken sanatçılardan biri de Ukrayna’lı Yahudi bir babanın ve Korsika’lı bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş olan Christian Boltanski’dir Sanatçı eserlerini çoğunlukla kendi yaşantılarından yola çıkarak oluşturmuştur. Çalışmalarında kendisine ait obje, fotoğraf, çizim gibi dokümanlar kullanmıştır. Sanatçının eserleri kurgu şeklindedir. Yaşantısına ait kanıtları bir araya getirerek bireysel kimliği farklı bir yapıda izleyiciye sunmuştur (Özkan, 2016, s. 54-55). Sanatçının eserleri hem kişisel bir belleği yansıtır hem de başkalarına ait fotoğraflarla başkalarının yaşantısına dikkat çeker. *Saklananlar: Purim Bayramı* (Görsel 46) isimli eseri bu malzemeleri kullandığı eserlerinden biridir.

Görsel 46. Christian Boltanski. Saklananlar: Purim Bayramı. 1989. (Yerleştirme). Erişim: 05.06.2021. https://bit.ly/3qXorPV

Sanatçı hazır nesneyi ve eserini yerleştirdiği mekânı farklı bir bağlamda kullanmıştır. Çalışmada hem nesne, hem, ışık hem de görsel bulunur. Boltanski için ölmş insanların nesneleri ilgi çekicidir. İnsanların hayatlarını kaybettikten sonra geriye kalan nesneleri onu etkileyen bir durumdur. Fotoğraf ne nesne ile ölen kişinin arasında bir ilişki olduğunu düşünmektedir. Kullanılmış nesnelerin gerçekten bir zamanlar birilerine ait olması meselesiyle ilgilenmiştir. Bu giysileri sergilemeyi, giysilerin sahibi olan insanlara yeniden hayat vermek şeklinde değerlendirmektedir (Boltanski, 1997/2019). Sanatçı aidiyet meselesini bireylerin kullanımında olan nesneler aracılığıyla irdelemiştir. Eserlerinin mekânı genellikle galeri mekânıdır. Yerleştirmelerini galeri mekânlarına özgü bir tarzda düzenlemiştir.

İş yaşantısı ve okul yaşantısı aidiyet alanlarının başka yüzüdür. Bu alanlar, bireyin ev dışında en çok vakit geçirdiği mekânlardır. Leander Schönweger'in *Ailemiz Kaybetti / Kayboldu* (Görsel 47) projesi, hem evlerin hem de kamu binalarının gerçekte olmasa da var sayılan yakınlık ve yabancılaşma kavramlarını düşsel bir

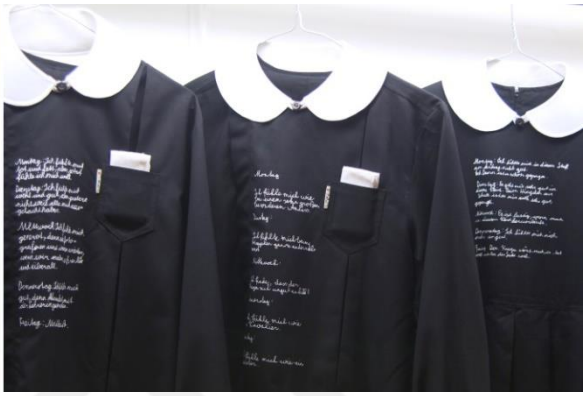
tarzda anlatan bir yerleştirmedir. Proje 15. İstanbul Bienali kapsamında Galata Özel Rum İlköğretim Okulu için yapılmıştır. Sanatçı okulun çatısına bir labirent kurmuştur. İzleyiciler bir kapıdan girip başka bir kapısı olan bir odaya, sonra bu ikinci kapıdan yine öncekinin aynısı olan başka bir odaya gire gire ilerlemektedirler. Ama odaların birinden diğerine geçerken, kapı boşlukları giderek küçülmektedir. Labirentin içinde, tıpkı rüyalarda olduğu gibi çoğalıp duran bu odalarda izleyici, sonu gelmeyecek bir girdabın içinde gibi hisseder kendini. Yerleştirmenin, odalardan dışarı çıkış yokmuş gibi bir yapısı vardır. İzleyici; odaların içinde dönüp dolaşırken, odalarda ilerledikçe, odaları birbirine bağlayan kapı boşluklarının küçülmeleri sebebiyle odalar arası geçiş yapamamaya başlar. Odalar arası geçiş esnasında zaman zaman tak tak sesleri yükselmektedir. Gelen sesler bir tehlikenin habercisi gibi bir izlenim bırakmasının yanı sıra sanki evlerden yükselen seslere dışarıdan müdahalenin olanaksızlığını işaret eder gibidir. Böylece odalar, insanları barındırma işlevlerinden giderek uzaklaşarak onları kendilerine ait bağımsız bir yaşama ulaşma hissine kavuştururlar. Labirentte kaybolmanın verdiği his, toplumsal dayanışma hissinin parçalanmasına sebep olup, gelişmekte olan korumacılık, muhafazakârlık ve gelenekselcilik eğilimlerine farklı bir boyut getirmektedir. Odalar arası geçiş, değişik uluslardan, ırklardan olan kimseleri bir araya getiren, barındıran, kapsayan yönelişin aksine, kendini yalıtma ve kopmayla tepki vermenin bir ifadesi olarak yorumlanmıştır (Larios, 2017, s. 302).

Görsel 47. Leander Schönweger. Ailemiz Kaybetti/Kayboldu / Our Family Lost. 2017. (Karışık Teknik, Değişken Boyutlar). (Eren, Sahir Uğur, 2017)

Projede aidiyet, özlem, huzur, korku gibi duygular irdelenmiştir. Proje başlı başına bir mekândır, mekânın mekânı konumundadır. Başka bir iç mekâna, farklı bir iç mekân yapısı konumlandırılmıştır. Yoğun iş yaşantısında, kalabalık aile ortamlarında, bireyin git gide gizlenen, kalabalıkta yalnızlaşan yapısına vurgu durumu da söz konusudur. Mekânda sadece kapı boşluklarının bulunması, bireye dair nesnelerin bulunmaması, izleyiciyi, kendi iş ve aile ortamlarındaki yeri ve durumu bakımından düşünmeye itmektedir. Projede, herkesin geçebileceği kapı boşlukları olmasına rağmen odaların kapıları yoktur. Odaların kapılarının olmayışı, izleyende, eksiklik hissi uyandırmaktadır. Bireyin kendine ait olmayan yaşantısı yansıtılmış gibidir. Bir odayı birden fazla kişinin kullanmasından dolayı azalan mahremiyeti de düşündürmektedir. İş yaşantısı bakımından da, iş yaşantısında kimi bireylere iltimas gösterilen durumları akla getirir. Bir yerden sonra, kapı boşluklarından, fiziksel olarak daha zayıf ve küçük yapıdaki bireyler geçebilmektedir. Bu durum iş yaşamında bazı kişilerin benimsenip, tüm imkânlara sahip olmasını, bazı bireylerin ise her alana dâhil olamayıp dışlanması durumlarını düşündürmektedir. Proje mekâna özgülüğün tüm özelliklerini taşımaktadır. Bulunduğu bina bir kamu binası olduğu için çalışmanın içiriği ile uyumludur. Labirent formu mekân için yapılmıştır. Bu form ile hem mekân yeni bir anlayışa sahip olmuştur, hem de izleyici, geçişler esnasında mekânı deneyimleyerek mekânın bir parçası konumunda görünmektedir.

Okul yaşantısına dair deneyimlenen aidiyet hissini ise Esra Ersen Türküm, *Doğruyum, Çalışkanım/I am Turkish, I am Honest, I an Diligent* isimli yerleştirmesi ile vurgulamıştır. Görsel 48, 49‘de yer alan görüntü yerleştirme görüntüsüdür. Enstalasyon proje niteliğindedir. Almanya, Kore, Avusturya olmak üzere üç farklı ülkenin ilköğretim okullarında uygulanmıştır. Proje, Türkiye’deki okullarda bir zamanlar öğrencilerin giyindiği önlüklerin, bu üç ülkedeki okullarda öğrencilere giydirilmesi üzerinedir. Okullarda giyilen önlük, tek tipleştirmeye ve bireyin bireysel farklılıklarına yer vermeyen bir yapıya hâkimdir. Proje, Türkiye’de yer alan okullardaki otoriteye işaret etmektedir. Aynı zamanda, sınıflarda yer alan milli aidiyete dair resim, bayrak, marş güftesi, harita gibi göstergelerin önlük üzerinden vurgusu yapılmıştır. Projenin ismi de bu sebeple Türkiye’deki okullarda yer alan “Andımız”ın ilk üç kelimesinden oluşmaktadır. Bu üç okulda da üniforma ya da önlük gibi sembolik bir kıyafet giyme zorunluluğu yoktur. Öğrencilerden bu

önlükleri bir hafta boyunca giyinmeleri ve sonrasında da yaşadıkları bu deneyim üzerine duygularını, düşüncelerini yazacakları günlükler tutmaları istenmiştir. Bu bir haftalık süreç fotoğraflanmış ve öğrencilerin izlenimleri daha sonra önlüklerin üzerlerine basılarak okul koridorlarında sergilenmiştir. Ortaya çıkan çalışma izleyiciler tarafından baktıkları yerle alakalı olarak farklı biçimlerde anlamlandırılmıştır (Kosova, 2011, s. 49). "Önlükler aynı zamanda giysi üzerinden edep geliştirmenin, farklılaşmaya, bireyselliğe yönelik eğilimlerin törpülenmesinin bir aracı olarak da işlevlendirilmişlerdir" (Kosova, 2011, s. 52).



Görsel 48. Esra Ersen. Türküm, Doğruyum, Çalışkanım / I am Turkish, I am Honest, I an Diligent. 2005. (Enstalasyon, Enstalasyon Görüntüsü: O.K. Center for Contemporary Art, Linz, Avusturya). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2ZQYbL2
Görsel 49. Esra Ersen. Türküm, Doğruyum, Çalışkanım / I am Turkish, I am Honest, I an Diligent. 2005. (Enstalasyon Detayı). Erişim: 25.02.2021. https://bit.ly/2Mp4KBF

Ayrıca proje, başka kültürlerin Türkiye kökenliler ile empati geliştirmesini sağlayan bir zemin oluşturmuştur. Öte yandan siyah önlükler içindeki farklı fiziksel özelliklere sahip çocukların, yabancılaştırıcı bir etkiye sahip oldukları vurgulanmıştır (Kosova, 2011, s. 52). Proje, bireyin okul yaşantısında; ülkeye aidiyet, bulunulan mekânlara aidiyet konusunda bir öneme sahiptir. Okul yaşantısında her ülkenin üniforma giyme veya giymeme zorunluluğu üzerinden, ülkelere ait olan marş gibi ülkeye ait semboller vurgulanmıştır. Bu yapısı ile okulların bireyin yaşantısındaki yerinin ve oluşturduğu aidiyet hissinin ne kadar önemli olduğu görülmektedir.

Aidiyet meselesinin; yaşanılan evlerin canlandırması, sanatçıların belleğinde yer alan ev imgeleri veya ev deneyimleri üzerinden eserlere yansıdığı görülmüştür. Göçmen sanatçıların deneyimleri neticesi ile de kültürel ve toplumsal yapıların aidiyet kavramında ne kadar önemli olduğu incelenen eserlerde ne bir şekilde görülmektedir.

BÖLÜM 3: MEKÂN DENEYİMLERİ

Mekânsal deneyimler, mekânda yaşama ve mekâna yerleşme çabaları olarak görülebilir. Yerleşme çabaları barına ihtiyacının karşılanmasının yanı sıra aynı zamanda aidiyet ihtiyacının karşılanması sürecidir. Bu bölümde yer alan tüm çalışmalar, ait olma ihtiyacının karşılanması sürecinin, yaşantısal deneyimlerle sorgulanarak, çeşitli malzemeler aracılığıyla ifade edilmiş halidir. Çalışmaların özünde, mekâna dair ait olma veya ait olamama sorunları, beli bir çerçevede irdelenerek, varılan kavramsal durumlar mekân ve nesne aracılığıyla ortaya koyulmuştur. Aidiyet ve aidiyetsizlik kavramları sanat alanında mekâna özgü sanat kapsamında irdelendiği için çalışmaların çoğunluğu mekâna özgü özellikler temel alınarak oluşturulmuştur. Tüm çalışmalar tamamlandıktan sonra yaşanan ve deneyimlenen mekânlar bir defter aracılığıyla bütün olarak ele alınmıştır.

Her mekân bireyi farklı bağlamlarda düşünmeye iter. Bu bağlamlar; mekânın yapısal özellikleri, bulunduğu semt, sahip olduğu sosyo-kültürel düzey ve çevresel faktörler olarak sayılabilir. Mekânda bulunma durumu yerleşme ihtiyacını oluşturur ve bu noktada da bireye nesneler eşlik eder. Ait olma sürecinde hem nesnenin, hem de mekânın etkin olduğu söylenebilir. Bireyin mekâna adapte oluşu, nesnelerin mekâna yerleşmesiyle özdeşleştirilebilir. Birey sahip olduğu nesneleri yaşadığı mekâna adapte edebildiği ölçüde kendini o mekâna ait hisseder. Mekân hacmi, içi boş olduğunda ölçülebilen bir yapıya sahipken, nesneler aracılığıyla doldurulduğunda, mekânda kalan boşluklar ölçülemeyen alanlara dönüşebilirler. Aynı mekân farklı nesnelerle farklı bir atmosfere sahip olur. Bu noktada nesnenin mekân üzerinde etkisinin yoğunluğu yadsınamaz.

Mekân ve nesne arası ilişkide nesnenin bireye daha yakın olduğu söylenebilir. Çünkü mekân bir yerden bir yere taşınamaz ama nesneler, birey mekân değiştirdikçe taşınabilir. Mekânın kalıcılığı ise çoğu zaman bireyin inisiyatifinde değildir. Birey aslında ait olduğu mekânın yabancısıdır. Yaşadığı mekânda söz hakkına sahipken, kendinden kaynaklı olmayan sebeplerle yerinden edilebilir veya söz hakkını kaybedebilir. Mekândan uzaklaşılan andan itibaren elde edilen deneyimler ve yaşantılar sadece zihinde kalır. Geriye dönülüp bakıldığında yaşantıya dair tüm izlerin üstü örtülür ya da yok edilir. Sebepsiz bir şekilde

yerinden edilme meselesi ve aidiyet bağının istem dışı bir şekilde koparılması mekâna iz bırakma ihtiyacını doğurmuştur. Bu sebeple kavramsal çerçeve, aidiyet duygusunu koruyamama ve yaşanılan mekâna iz bırakamamış olma duygusu üzerine temellendirilmiştir. Geriye dönük sorgulamalar; iz bırakarak ya da mekânlardaki geçmiş yaşantılara eşlik eden nesneler aracılığıyla yapılmıştır. Aidiyet hissi ile sorgulamaların yapıldığı süreçte, meselenin ortaya koyuluş şekli ve ortaya çıkan sonuçlar aslında meselede varılmak istenen noktalardır. Ayrıca, yapılan işin o mekâna iz bırakması, işin sürece yayılması, sonucun tahmin edilememesi ve çalışmaların ne zaman, ne şekilde yok olacağının bilinememesi çalışmaları akışın bir parçası konumuna getirmiştir. Çalışmalar, doğal mekânsal problemlere maruz bırakılarak kendi süreçlerine terk edilmişlerdir. Bu noktada mekana özgü sanatta eserin zamana bırakılması meselesi deneyimlenmek istenmiştir.

Üretilen çalışma mekân bazlı olarak sürekli mekân değiştirebilir, sergilendiği alanlar değişebilir ve eskimemesi, yıpranmaması için sürekli korunur. Bu durum sanatçının her çalışma için sorumluluk alması anlamına gelir. Çalışma sayısı arttıkça, sanatçının üzerindeki yük de artar. Çalışma zamanla yük haline gelir. Fakat çalışma mekâna özgü olarak, mekânın bir parçası niteliğinde oluşturulduğunda çalışmanın alanı ve kapsamı hiç bir şekilde değiştirilemez. Mekâna özgü olarak yapılmış bir çalışma oluşturulduğu mekâna bırakılacağı için sürecin bir parçası olarak tıpkı bir canlının yaşamının süreli olması gibi süreli bir ömre sahip olur. Ayrıca, mekânların birey üzerinde oluşturduğu etki somut olarak gözlemlenemez fakat bireyin yaşadığı mekânlar üzerine olan etkisi gözlemlenebilir. Bu etki, yaşantıların gerçekleştiği mekânlar veya bu mekânlar aracılığıyla irdelenen meseleler aracılığıyla ortaya koyulabilir. Deneyimler aracılığıyla mekânlara yapılan müdahalede; hem bireyin mekâna dair söz hakkı ortaya koyulmuş olur, hem de birey mekâna iz bırakma fırsatını yakalar. Bu sebeple çalışmalar mekâna özgü olarak veya mekânla ilişkilendirilerek oluşturulmuştur.

Çalışmalara ilk olarak aidiyet meselesine dair sorgulamaların yapıldığı mekânlar belirlenerek başlanmıştır. Bir çeşit hesaplaşma olarak da nitelendirilen çalışmalar; deneyim ve yaşantıların özünü oluşturan durumları yansıtabilecek malzemeler

aracılığıyla ifade edilmişlerdir. Konumlandırılan alanın imkânları dâhilinde müdahalelerde bulunulmuştur. Çalışmaların yapımında; dış cephe boyaları, akrilik boyalar, akrilik boya kalemleri, sprey boyalar, iplikler, kumaş parçaları, tutkal gibi malzemeler kullanılmıştır. Hazır malzemelerin yanı sıra çalışmanın yapılacağı mekânda bulunan bazı doğal malzemeler de kimi zaman çalışmaya dâhil edilmiştir. Çalışmaların çoğunda tekrar müdahale şansı olamamıştır. Bazılarında da tekrar müdahale için herhangi bir imkân yaratılmamıştır. Tıpkı ilerleyen zamanda geçmişteki tüm eylemlere, etki ve tepkilerle müdahale edilememesi gibi çalışmaların da doğaçlama bir çabayla oluşturulması planlanmıştır.

Bireyin aidiyet hissini yaşadığı ortamlar ev, okul ve iş ortamları olarak sayılabilir. Çalışmaların konumlandırıldığı veya çıkış noktasının bağlandığı dayanaklar bu sebeple; ev, okul ve iş yeri mekânları olarak belirlenmiştir.

Görsel 50. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. İçlem. 2017-2020. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Kızılay, Etlik, Öveçler, Kızılay, Kavaklıdere, Bilkent, İncek, Etlik, Tepebaşı, Çukurambar, Konutkent, Mustafa Kemal / ANKARA)

İş yerlerine dair yapılan çalışma *İçlem* (Görsel.50) isimli çalışmadır. Bu zamana kadar toplamda 6 farklı sektörde 12 farklı mekânda çalışılmıştır. Çalışılan bu kuruluşların bazılarının taşındığı, bazılarının hala aynı mekânda bulunduğu gözlemlenmiştir. İş yeri, mekândan taşınmış olsa dahi, iş yerinin geçmişteki

mekânında deneyim oluşturulduğu için çalışma, iş yerlerinin deneyim elde edilen mekânlarına göre gerçekleştirilmiştir.

Bu mekânlarda bulunulan süreçte yaşanılan en büyük problem çalışılan sürelerin iş yerleri tarafından belirlenmiş olmasıdır. Ayrıca her iş yerinin kendi içinde kılık, kıyafet yönetmeliği, kendine has kuralları ve düzeni vardır. Her mekânda kullanılan nesneler, yapılan işler farklılık göstermektedir. Kişiye ayrılan mekân veya mekânlar da bireyin inisiyatifinde değildir. Her mekân değişikliğinde birey, uyum sağlama sürecini de beraberinde deneyimler. Burada vurgulanmak istenen, bireyin bulunduğu ortama göre değişmek durumunda kalmasıdır. Bireydeki bu değişiklikleri ortaya koymak amacıyla bir nesne kullanılmasına karar verilmiştir. Nesne belirleme sürecinde sahip olunan en eski nesneden yola çıkılmıştır. Bu bir sandalyedir. Ayrıca sandalye, koltuk gibi nesneler mekânda birey için ayarlanan olmazsa olmaz nesnelerdir. Meseleyi temsil edeceği düşünüldüğü için de nesne olarak sandalye belirlenmiştir.

Belirlenen sandalye, çalışmanın yapımından ortalama bir sene önce Manisa/Alaşehir'de yer alan aile büyüklerinden kalma bir evden getirilmiştir. Sandalyenin getirildiği ev, içinde birçok nesneyi barındırmaktadır. Evde yaşayan aile büyüklerinden biri 2002, diğeri ise 2004 yılında vefat etmiştir. Evin sahiplerinin vefat etmesinin ardından evin içindeki nesneler yine aynı yerlerinde kalmışlardır. Evin içinde bulunan nesneler zamanla yıpranarak deforme olmuşlardır. Ayrıca ev, konumu itibariyle bir fay hattının üzerinde bulunmaktadır. Ege Bölgesi'nde yaşanan depremlerle ev, her geçen gün biraz daha yıpranmış ve 2014 yılından itibaren evin duvarlarında oluşan çatlaklar sebebiyle eve girilememeye başlanmıştır. Evin içine girilemediği için evin içindeki nesnelere de ulaşılamamıştır. Evin içinde yer alması gerekirken dışarıda kalan tek nesnenin sandalye olduğu fark edilmiştir. Sandalye ne evin içine dâhil olabilmiştir ne de evin dışında kullanılabilmiştir. 2016 yılında eve dair gerçekleştirilen bir ziyarette bu sandalye ile karşılaşılmış ve sandalye Ankara'ya getirilerek yaşanan evin girişinde kullanılmaya başlanmıştır. Sandalye Ankara'ya getirildikten sonra en uygun yerin evin girrişi olduğu düşünülmüştür. Sandalye, girişte yer alan eşyaların rengine uygun olarak boyanmıştır (Görsel 51). Yeni mekânına uyum sağlaması için müdahaleye uğrayan sandalye, ayakkabı giyinmek için kullanılan bir nesneye dönüşmüştür.

Yani yeni mekânında artık yeni bir görünüş ve yeni bir işlev kazanmıştır. Yaşanan bu deneyim üzerine bireyin bulunduğu ortama göre şekillenmesi süreci zihinde canlanmıştır.

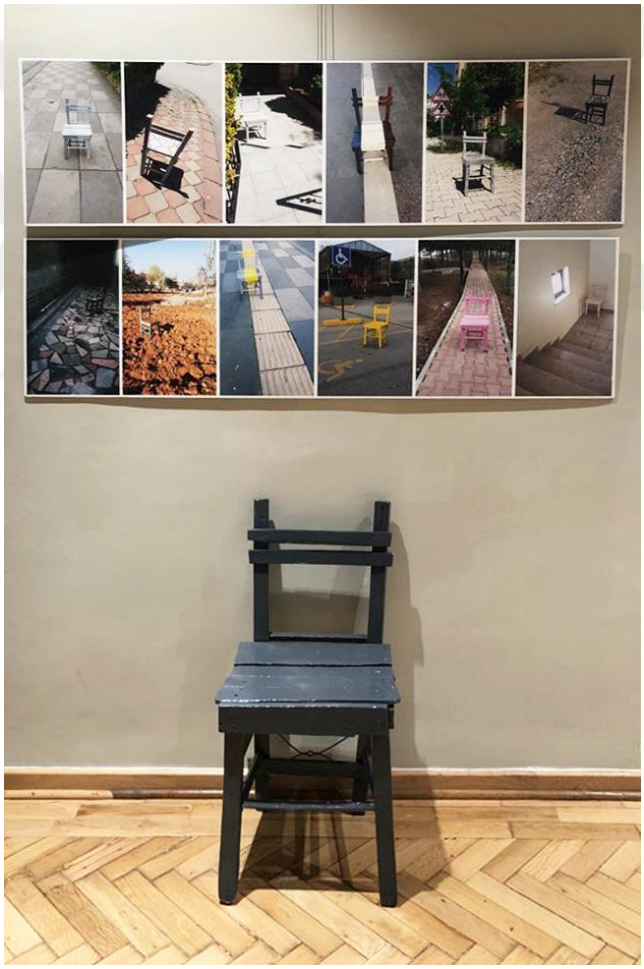
Görsel 51. Sandalye ile karşılaşılan mekân ve sandalyenin yeni mekânına göre uyum sağladığını gösteren görsel. 2016.

Biçim bakımından sandalyenin, mekâna uygun renkleri ve işlevleri taşıdığı görüşüne varılmıştır. Çünkü bir nesneye anlamını ve işlevini katan etmenlerden biri de aslında bulundukları mekânlardır. Mekânların hem politik hem de kültürel bağlamda söylediklerini, nesnenin kendisi de artık taşımaya başlar. Sandalyenin başka bir mekândan alınarak bir başka mekâna adapte edilmesi süreci böylece bu çalışmadaki fikir oluşum sürecini yansıtır.

Bir kavramın kapsadığı bütün elemanların ortak özelliklerine o kavramın içlemi denir. Bir kavramı oluşturan niteliklerin tümü, bir kavramda ayrıştırma yoluyla ortaya konulan niteliklerin tümü olarak tanımlanır (Cevizci, 1999, s. 441). Bir şeyin ne olduğu sorusuna verilecek yanıtların tümü içlemi oluşturur. Yani canlı varlıkların içinde insan içlemdir. Aynı zamanda içlem içine alan anlamını taşır.

İçlem (Görsel 52) ile çeşitli aidiyet bağının çeşitli bağlamlarına vurgu yapılmıştır. Birey kendine ait olmayan mekânlarda yabancılık çeker ve kendisine aitmiş gibi görünen mekânlarda varlığının yadsındığını hisseder. Bu yabancılaşma ve yadsınma hissi iş yerlerinde daha baskın olabilir. İş yaşamında söz söyleme hakkı

genelde işçinin değil, iş yeri sahipleri veya yöneticilerindir. İşçi sadece bulunduğu ortama uyum sağlar. İnsanı tanımlayan şey adapte olma becerisidir (Dağdeviren, 2017, s. 38). Adapte olma becerisi kimi zaman taviz vermeye dönüşebilir. Yani adapte olmak, bazen taviz vermeyi de gerektirebilir. Kişi ne kadar adapte olabilirse yani kendinden ne kadar taviz verirse o kadar uyum sağladığı düşünülür. Sahip olduğu özelliklerden ödün vermesi ve sistemin gerektirdiği olanaklar ölçüsünde var olabilmesi beklenir. Mekanda bireyin yaşadığı süreç ve sandalye ile deneyimlenen durum kamufle olma durumunu akla getirmiştir. Bireyin yer aldığı mekânlara adapte olma meselesi ve kendinden taviz verme meselesi işe giderken yürünülen yolların rengine göre sandalyenin renk değişimi ile ortaya koyulmuştur.



Görsel 52. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. İçlem. 2017-2020. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Kızılay, Etlik, Öveçler, Kızılay, Kavaklıdere, Bilkent, İncek, Etlik, Tepebaşı, Çukurambar, Konutkent, Mustafa Kemal / ANKARA)

Sandalyenin mekânlara göre değil de yollara göre gizlenmiş olmasının birinci sebebi şu anda iş yerlerinin deneyim edinilen mekânlarda olmayışıdır, bir diğer

sebep bu mekânlarda deneyimlenmiş olan, belli saatlerde dışarı çıkılamaması durumudur. Aynı zamanda mekâna özgü sanatın özelliklerinden olan eserin mekândan çıkarıldığında anlamını kaybetmesi durumu deneyimlenmek istenmiştir. Bir zamanlar izin alarak dışarı çıkılan bu mekânlara tekrar izin alarak girilmek istenmemiştir. Birey evden çıktığı andan itibaren çalıştığı mekânın özelliklerine bürünmüş olur. Ayrıca, mekânlar daha kısa sürede değişikliklere uğrayabilir fakat yollar kolay kolay değişmez. Gidilecek olan yöne doğru ilerlerken çoğu zaman yol bireye eşlik eder. Bu sebeple de yollara göre bir kamufle işlemi yapılmıştır. Edinilen deneyimlerde bireyin varlığının tam olarak yok sayılmadığı gözlemlenmiştir. Yaşanılan problemlerin etkisinin daha çok görüntü ve süreç bazında yaşandığı deneyimlenmiştir ve bu durumlar soyut durumlara dâhil edilebileceği için sandalyede biçimsel bir değişiklik yapılmamıştır. Biçim olarak uyum sağladığı tek yer özel eğitim okuludur. Sandalyeye bu aşamada tekerlek eklenmiştir.

Birinci mekân bir resim kursudur, ikinci mekân markettir, üçüncü mekân reklam ajansıdır, dördüncü mekân çocuk tiyatrosudur, beşinci mekân medikal şirkettir, altıncı mekân sanat galerisidir, yedinci mekân kolejdir, sekizinci mekân özel eğitim okuludur, dokuzuncu, onuncu, on birinci ve on ikinci mekânlar ise yine kolejlerdir. Çalışmaya 2017 yılında başlanmıştır, iş değiştirdikçe sandalyeye müdahaleler de devam etmektedir. İlerleyen süreçte de iş değişikliği olması durumunda sandalyeye müdahale edilerek kamufle işlemi sürdürülecektir.

Nesneler onlara sahip olan kişilere ve bulundukları mekânlara aittirler. Bulundukları mekândan çıkarıldıklarında veya başka kişilere ait olduklarında bu nesnelere sahip olan kişiler nesnenin ilk sahiplerine göre başka anlamlar yükleyeceklerdir. Çünkü herkesin deneyimi ve yaşantısı kendine özgü olarak gelişir. Aynı nesneyle farklı insanlar, başka anılar yaşayarak, başka bağlar kuracaklardır.

Tıpkı nesnelerde olduğu gibi bireyler de varlıklarını sürdürdükleri mekânlar ve şehirlere göre biçimlenirler. Bir bireyin gelişim sürecine, sahip olduğu kökenlerden ziyade, yetiştiği bölge, şehir ve çevre etki eder. Bu durumu yansıtmak için bu kez kökenlere dair sorgulamalar yapılmıştır.

Bir mekâna girebilmek ve orada söz sahibi olabilmek için o mekâna sahip olunması gerekmektedir. Ya da o mekânla bir aidiyet bağının kurulmuş olması gerekir. Aynı şekilde başka birine ait bir nesne için de aynı durum geçerlidir. Nesne kime aitse, kullanım hakkı da onundur. Bu kez seçilen mekân sandalyenin getirildiği, aile büyüklerinden yadigâr kalan köy evi olmuştur (Görsel 53). Kökenlerin dayandığı ilk mekân bu evdir. Bu mekân ve içerdiği nesneler, bir kuşak öncesine ait olduğu için çalışma yapma konusunda herhangi bir izin durumuyla karşılaşılmamıştır. Evin seçilme sebeplerinden biri de bu yüzdendir. Bu evin seçimindeki bir diğer durum ise bu evde hissedilen aidiyet duygusudur. Bu evle olan yaşantılar oldukça kısıtlıdır. Sadece yılın belli süreçleri burada geçirilmiştir. Hatta bir süre bu evle hiçbir bağ kurulmamıştır. Fakat eve dair hissedilen aidiyet duygusu, bu evle olan bağın güçlü olduğunu gösterdiği için bu duygu, evle ilgili çalışma yapılmasına sebep olmuştur. Dolaylı yoldan hak sahibi olunan bu mekân ve yaşanılan çevreden elde edilen nesneler ile eve müdahale etme isteği oluşmuştur. Mesele aslında mekânda söz hakkına sahip olma meselesi olarak da görüldüğü için çalışma, sahip olunan bir mekâna göre kurgulanmıştır. Ayrıca bireyin kökenleri nereye ait olursa olsun birey doğup büyüdüğü yerde şekillenir ancak ait olduğu yer bireyin kökenlerinin bağlı olduğu yerdir, yani memleketidir. Evin dış görüntüsü ile de bireyin yaşadığı yerde şekillenmesi sürecine atıfta bulunmak amaçlanmıştır. Bireyde aidiyet hissini yaşatan mekân olarak ev, bireyin varlığına katkısının olduğu düşünülen kişilerden toplanan nesneler aracılığıyla görüntü itibariyle değiştirilmiştir.

Görsel 53. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. 2017. “Kaplam” isimli yerleştirmenin uygulamasının yapılmadan önceki görseli. (Yer: Delemenler Köyü/Alaşehir/Manisa)

Kökenlere dair sorgulamaların yapıldığı bu çalışmanın ismi: “Kaplam”dır (Görsel 34). *Kaplam* isimli çalışmada (Görsel 54) aidiyet kavramının yakın çevre ile bağ kurma tarafı irdelenmiştir. Çalışmada bu kez nesne meselesine yakın çevreden toplanan nesneler dâhil edilmiştir. Kaplam, bir sözcüğün uygulandığı şeyler toplamı, bir deyimin dile getirdiği nesne ya da nesneler kümesi, bir kavramın kapsadığı, içine aldığı, belirttiği, gösterdiği konu ve nesneler toplamı olarak tanımlanır (Cevizci, 1999, s. 492). Örneğin; canlı varlıklar kaplamdır, canlı varlıklardan insan içlemdir. Ya da bitkiler kaplamdır, bitkilerden gül isimli çiçek içlemdir. İçlem ve kaplam mantık terimleridir. İçlem-kaplam ilişkisi, sandalye ve ev üzerinden kurulmuştur. Ev, tüm nesneleri içeren bir konumda olduğu için nesnelerin kaplamı olarak görülmüştür.

Görsel 54. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kaplam. 2018. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Delemenler Köyü, Alaşehir / Manisa)

Kaplam, İçlem isimli çalışmayla da bağlantılı olarak kurgulanmıştır. Çalışma için, getirilen sandalyenin ait olduğu ilk ev burasıdır. Ev fay hattının üzerinde bulunmaktadır. *İçlem* isimli çalışmada, 2014 yılında gerçekleşen depremle birlikte evde oluşan çatlaklardan ve evin içine girilememesi durumundan bahsedilmiştir. Tıpkı bireyin iç dünyasının bilinememesi gibi bu evin içinde de ne olduğu bilinememektedir. Bireyi tanımak için; bireyle vakit geçirmek, kişisel özelliklerini tanımak ya da çeşitli paylaşımlarda bulunmak gerekir. Bireyi ne kadar yakından tanıma fırsatı olsa da bir bireyi tam anlamıyla tanımak mümkün değildir. Herkes sadece kendisini bilir, kendisini tanıyabilir. Birey başkası tarafından, kendisini

tanıttığı ölçüde bilinebilir. Bu durum bireyin yaşadığı olumlu, olumsuz duygularda da geçerlidir, herkesin iç dünyası kendi içindedir. Herkesin kendi içsel yaşantısında kurduğu, kendine ait duygu durumları mevcuttur. Bu durum ile ev arasında bir bağdaştırma yapılmıştır. Tıpkı kişinin içsel durumunun bilinememesi gibi evin içinde de ne tür bir durum olduğu bilinememektedir. Her depremde içerideki eşyaların yer değiştirmesi dolayısıyla; evde ne türden eşyaların olduğu, evdeki eşyaların durumu, içeride ne tür nesnelerin hala kullanılabilir olduğu ve hangi canlıları içinde barındırdığı gibi durumlar belirsizdir.

Çalışmanın ikinci aşamasında nesne toplanacak olan kişilere karar verilmiştir. Toplamda 46 kişi belirlenmiştir. Ardından nesne isteme aşamasına geçilmiştir. Çalışmaya dâhil edilen kişilerin bir kısmı aile üyesi olduğu için ev ile bağı olan kişilerdir, bir kısmının ev ile hiçbir bağı bulunmamaktadır. Nesne istenirken, çalışmaya dâhil edilen kişilere aynı cümleler yöneltilerek kişilerin nesne belirlemeleri sağlanmıştır. “Alınan nesnenin geri verilmeyeceği, nesnenin benimle ilişkilerini ifade eden bir nesne olabileceği veya tamamen ilgisiz bir nesne belirlenebileceği, nesnenin seçimine nesneyi veren kişinin karar vereceği” söylenmiştir. Nesne belirleme aşamasında meselenin tam anlaşılamamış olması ya da meseleye başka bir açıdan bakılabilmiş olma ihtimalleri de söz konusu olmuştur. Bu ihtimale rağmen nesne seçimine herhangi bir müdahale yapılmamıştır. Verilen nesnelerin manevi değeri olan, manevi değeri olmayan, yeni satın alınmış ya da gözden çıkarılabilir nitelikte olduğu gözlemlenmiştir. Nesneler cansız varlıklar olmalarına rağmen bu süreçte nesneye yüklenen anlamla sanki verilen nesnelerin yaşıyormuş gibi bir muamele gördüğü deneyimlenmiştir. Nesneye yüklenen anlamla, bireyin kendine ait bir nesneden vazgeçme durumunun o kadar da kolay olmadığı gözlemlenmiştir. Nesne ait olduğu mekandan, ona sahip olan kişiden ayrıldıktan sonra nesneyi veren kişi tarafından yüklenen anlamından çıkarak nesneye yeni sahibi tarafından farklı bir anlam ve misyon yüklendiği de edinilen gözlemler arasındadır. Nesnenin geri verilemeyecek olması, nesneyi belirleyen kişiyi düşündürerek nesnenin bağının ona sahip olan kişi ile arasındaki bağın aslında ne kadar yoğun olduğunu açıklayabilmektedir. Bu süreçte meseleye dâhil edilen kişilerin meseleyi farklı türden nesnelerle bağdaştırdıkları da deneyimlenmiştir. Nesnelerin eve yerleşmesi sırasında insanlarla kurulan bağların etkisi olmuştur.

Görsel 55. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kaplam isimli yerleştirme için toplanan nesnelerin mekâna yerleştirilmesi aşamasından detay, 2018

Çalışmada 46 kişiden toplanan 58 adet nesne kullanılmıştır. Nesneler öncelikle evin önüne serilmiştir (Görsel 55). Hangi nesnenin nereye yerleştirileceğine karar verilmiştir. Nesnelerin nereye yerleştirileceğine karar verilmesinin ardından nesnelerin evin biçimine göre iz bırakması sağlanmıştır. İz bırakılması sürecinde kullanılan malzemeler; akrilik boya kalemleri, sprey boyalar, mürekkep ve dış cephe boyaları olarak sayılabilir. Nesnelerin yerleştirilmesinde; evde bulunan çatlak arası bağlantı, boya dökülmelerinin kaplanması, evin pencere, kapı gibi bölümlerinin nesnenin kütlesiyle uyumlu olması gibi durumlar arası unsurlar göz önünde bulundurularak bağdaştırmalar yapılmıştır (Görsel 56, 57). Ayrıca nesnelerin yerlerinin belirlenmesi aşamasında nesnelerin alındığı kişilerle kurulan bağ düşünülerek de nesnelerin yerlerine karar verme durumu söz konusu

olmuştur. Tüm nesneler eve iz bıraktıktan sonra toplanarak çalışma sonlandırılmıştır.

Görsel 56. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kaplam. 2018. (Detay)

Nesnelerin mekândan toplanmasının birinci sebebi aidiyet duygusunun bireyler üzerindeki etkisinin somut bir şekilde algılanmayışıdır. Nesnelerin bazılarının, mekândan çıkarıldığında, kalan izlerinin, yerleştirilen nesneye dair ipuçları verdiği söylenebilir. Bu belirginlik ise bireyin üzerindeki çevresel koşulların gözlemlenebilir olmasıdır. Ayrıca tanışılan herkesin bireyin hayatında daimi bir şekilde var olamayacağı durumuna da atıfta bulunmak amaçlanmıştır. Ev komple kaplanmamıştır. Eve müdahalenin bireyin hayatına yeni giren insanlar aracılığıyla devam etmesi planlanmıştır. Bu özelliği ile de çalışmanın sürece yayılacağından, son aşamaya ne zaman gelineceğinin belirsizliğinden de bahsedilebilir. Tıpkı bireyin yaşamının ne zaman sonlanabileceğinin bilinememesi ve yaşamı süresince kendisine etki eden kişilerin yaşantısına yaşam boyu eklenme ihtimalinin olması gibi düşünülebilir. Nesnelerin mekândan toplanmasının ikinci sebebi ise yine eserin mekândan çıkarıldığında anlamını yitirmesi durumu deneyimlenmek istenmiştir

Görsel 57. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kaplam. 2018. (Detay)

Yapılan araştırmalara göre bireyin hayatında var olan en önemli mekânın bireyin doğduğu ya da büyüdüğü ev olduğu gözlemlenmiştir. Fakat herkes kendi milletine, kendi dinine, ırkına ya da düşüncesine sahip ülkelerde ya da şehirlerde doğma ve büyüme şansına erişememiştir. Aynı yapıda olmayan bireylerin bir arada yaşama durumu, günümüzde hala mekânsal ve toplumsal meselelere yol açarak göçmenlik, sınır dışı edilme meseleleri ya da ırkçılık gibi ayrımları beraberinde getirmektedir. Temel birim olarak aile ve ev olgusu ele alınacak olursa, ev halkının dışında, mekâna veya aileye eklemlenen birey, aidiyetsizlik duygusunu temelde deneyimleyebilmektedir. Her ne kadar yaşanan deneyimler tam manasıyla olumsuz olmasa da hiçbir zaman bireyin ev halkının yaşadığı aidiyet duygusunu yaşamadığı, yabancılık çektiği gözlemlenmiştir. Sınır, dışlanma, misafirlik meseleleri bu sebeplerle aidiyet probleminin içerdiği meseleler olarak görülmektedir. Bu meseleler oluşturulan iki çalışma aracılığıyla ortaya koyulmuştur.

Yabancı terimi başka ülkeden, başka dili konuşan, başka ırktan olan kişiler için kullanılan bir terim olsa da birey aynı ülke sınırları içinde de yabancılığı deneyimleyebileceği dışlamalara maruz kalabilmektedir.

Görsel 58. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Dış-la-ma. 2019. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Karaköy, Şavşat / ARTVİN)

Sınır, dışlanma ve yabancılık meselelerini vurgulamak amacıyla iki çalışma yapılmıştır. İlki *Dış-la-ma* isimli çalışmadır (Görsel 58). "Dış-la-ma" misafir olarak gidilen bir evde gerçekleştirilmiştir. Bu evde yaklaşık 11 günlük bir süreç geçirilmiştir. Bu süreçte bu bölgeye ait olmayan bir birey olarak misafir olarak gidilen bir yerde anlaşmanın koşulunda birçok faktörün rol oynadığı, hatta yaşanılan bölgenin mevsimsel ve fiziki şartlarının bile belli bir süre geçtikten sonra bireyi rahatsız edebileceği gözlemlenmiştir. Bu mekânda, Türkiye'nin bir ucundan, diğer ucuna başka bir ülkeye sınırı olan bir yerde, aynı ülke vatandaşı olunmasına rağmen aidiyet problemi yaşanabileceği de elde edilen izlenimler arasındadır. Ayrıca başka bir ülkeye sınırı olan bu bölgede başka medeniyetlerin; bireyin diline, davranışlarına ve yaşam şekline dahi etki ettiği gözlemlenmiştir. Geçici olarak bulunulan bir mekânda birey, o an için ev halkına dâhildir, o evden çıktığında o evle hiçbir bağı kalmaz.

Evin tarihine bakıldığında ortalama doksan yıllık bir yapı olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Ev iki katlıdır fakat her katın girişi bulunduğu katta yer almaktadır. Yani iki kat da aynı kişiye aittir fakat birbirinden bağımsız kişiler kullanıyormuş gibi inşa edilmiştir. Merdiven evin dışındadır. Evin içine girmeden evin sınırında vakit geçirilebilir tek alan *Köşkü* olarak isimlendirilen, balkona benzer nitelikte inşa edilmiş olan yapıdır. Bu alan halk arasında *Köşkü* olarak isimlendirilmiştir. Literatürde *köşk* olarak betimlenir. Artvin evlerinde evin üç cephesi balkonlarla kuşatılmıştır. Orta sofa her iki yönde bu balkonlara açılır. Kimi zaman bu balkonların manzaraya en hâkim kenarına "köşk" adı verilen bir oturma birimi eklidir (Gül, 2012). Bu bölme hem evin içindedir hem de herkes tarafından bu bölmeye erişilebilmektedir. Edinilen bilgiye göre köşkünün misafirler için yapılmış

bir bölme olduğu öğrenilmiştir. Bu noktada da ev halkının dışında kalan kişilerin eve dâhil edilen bir alanda değil, evin dışında kalan bir bölmede yer alabileceği söylenebilir. Bu sebeple ev halkına dâhil olmayan biri olarak kalınan bu evde, meselenin irdelenebileceği bir alan olarak bu bölme seçilmiştir.

Çalışmanın yapılacağı mekân ve çalışmanın irdeleneceği mesele oluşturulduktan sonra mesele için hangi malzemelerin kullanılabileceği aşamasına geçilmiştir. Bu noktada hem dışlanma hem de dâhil edilme meselesi ele alınacağı için dâhil edilme sürecini yansıtabilecek malzeme olarak o bölgeden bir malzemenin seçimine yönelme eğilimi oluşmuştur. Hem şekillendirilebilecek, hem de dayanıklı olabilecek bir malzeme olan tahta parçacıklarının kullanımına karar verilmiştir. Çünkü bu bölgedeki çoğu evin malzemesi tahtadır. Bu bölgenin barınma, ısınma gibi durumlarında da tahtanın önemi oldukça büyüktür. Ayrıca köşkünün altında yer alan bölge evin odunluğudur. Odunlukta kalmış olan ahşap parçacıklarının meseleyi ifade edebileceği düşünülerek önce tahta parçaları toplanmıştır. Nesne olarak bu kez burada geçirilen süre boyunca giyilen bir eşofman seçilmiştir. Bu nesne hem bireyin vücut şekline göre tasarlanmış bir nesnedir, hem de birey tarafından giyilmediğinde yine bireyi temsil edebilecek niteliktedir. Bu sebeple nesne olarak eşofman kullanılmıştır. Bireyin kendi kökenlerinin dışına çıkamayacağı ve ait olmadığı mekânda barınamayacağı düşüncesiyle eşofman, toplanan tahta parçalarıyla kaplanmıştır. Eşofmanın rengi yok edilmiştir fakat biçimi korunmuştur; eşofmanın rengi de *köşk*ü olarak nitelendirilen bölmeye aktarılarak siyaha boyanmıştır (Görsel 59). Yapılan müdahalelerle bireyin bulunduğu mekâna, kendine ait özellikleri taşıma çabası ve yer aldığı mekânlara da kendi bünyesinden özellikler katması durumu vurgulanmak istenmiştir. Yani ev ve eşofman arası bir eklemlenme süreci yaşanmıştır. Çalışmanın tamamlanmasının ardından görüntü bakımından eşofman teslim olmuş bir insan görünümündedir. Hem eve ait bir malzemeyi bünyesinde barındırmaktadır hem de evle tam olarak bütünleşememiştir. Eve dışarıdan bakıldığında göze çarpar niteliktedir, odunluktaki odunlar arttığında alanı daralmaktadır, odunluktaki odunlar tükendiğinde bulunduğu alan genişlemektedir. Bu durum da bireyin ait olduğu mekânda kendine ait alan oluşturma durumunun kendine bağlı olamayacağını vurgular niteliktedir.

Görsel 59. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Dış-la-ma. 2019. (Yapım Aşaması)

Sınır meselesini irdelemek amacıyla üretilen ikinci çalışma *Söz Hakkı* (Görsel 60) isimli çalışmadır. Çalışmaya evin sınırı olarak belirlenmiş olan taşın belirlenmesiyle başlanmıştır. Taş, evin karşısında duran, evin üst katındaki pencereden bakıldığında göze çarpan bir yapıdadır. Taş uzaktan küçük görünmektedir. Tamamen müdahale edilebilir ölçülerde görünmekle birlikte yaklaşıldığında aslında oldukça büyük olduğu gözlemlenmiştir. Hatta nerdeyse bir kaya büyüklüğündedir. Taşla ilgili yapılan araştırmalarda, taşın evin sınırını belirlediği bilgisine ulaşılmıştır. Sınırları belirleyen insanlardır. Sınır, iki komşu devletin topraklarını birbirinden ayıran çizgi, hudut, komşu il, ilçe, köy veya kişilerin topraklarını birbirinden ayıran çizgi, bir şeyin yayılabileceği veya genişleyebileceği son çizgi, uç (TDK, https://sozluk.gov.tr/) olarak tanımlanır. Sınır, toprağın parçalanması olarak da görülebilir. Sınır teller veya başka ayırıcı malzemeler ile belirlenir. Toprak bu şekilde bölümlere ayrılır. Karadeniz Bölgesi'nde evlerin sınırlarını belirlemek için ayırıcı bir malzeme kullanılmadığı, buradaki taş gibi malzemeler aracılığıyla sınırların belirlendiği öğrenilmiştir. Buradaki taş da bu evin sınırı olarak belirlenmiştir. Taşın arkasındaki alan, bu evin sınırlarının dışındadır. Taşa bir nevi sınır görevi atfedilmiştir. Farkında olmadan bu taş bir sınır görevi edinmiştir. Bu

durum; bireye isteği dışında yüklenen görev ve sorumlulukların, beraberinde de dayatılan görevlerin ve kendine ait olmayan misyonların yüklenme durumlarının düşünülmesine sebep olmuştur. Bireye yüklenen misyonlar, söz hakkının elinden alınması ve bireyin yaşadığı mekânlar üzerine söz söyleyememesi problemleri aidiyet problemleri arasında görülmektedir.

Görsel 60. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Söz Hakkı. 2019. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Karaköy, Şavşat / ARTVİN)

Sınır konusunda yaşanan olaylar genelde devletlerarası yaşanırken temelde bireyin söz hakkı olmadığı için birey yaşamını dayatılan sınırlı alanlarda yaşamak durumunda kalmaktadır. Bu konu en çok devletlerarası yaşanan mücadelelerde görülmektedir. Beraberinde göçmen sorunu gibi sorunların yaşanmasına sebebiyet vermektedir. Bu sorunlar çerçevesinde, bireye tanınmayan söz hakkı vurgulanarak aidiyet ve mekân ilişkisine dair çeşitli düşünceler yazıya dökülmüştür. Ardından oluşturulan metin taşa yazılmıştır (Görsel 61).

Söz hakkı edinemeyen kişilerin hakkını bir başkası yazı yoluyla ortaya koyabilmektedir. Bu yüzden söz hakkını yazı aracılığıyla ortaya koymak istenmiştir. Yazının taşın üzerinde görünür olmasını sağlamak amacıyla taşın boyanmasına karar verilmiştir. Başta taşın tamamının boyanması planlanmıştır. Fakat oluşturulan metnin taşın tamamını kaplayamayacağı fark edilmiştir. Oluşturulan metin ve boyanın sınırı arası bütünlük kurmak amacıyla yazının kaplayacağı alan kadar mesafeye boya dökülmüş, boya kuruduktan sonra taşın üzerine oluşturulan metin yazılmıştır. Birey kendini düşüncelerini ortaya koyduğu

kadar ve yazılarının kalıcılığını sağlayabildiği ölçüde ifade edebilmektedir. Oluşturulan cümleler de taşın söz hakkı niteliğinde olduğu için kalıcı olabilecek malzemeler kullanılmıştır. Taşın üzerinden boyalar ve yazılar silindiğinde taş da söz hakkını kaybetmiş olacaktır. Bireyin sessiz kalması ve dolayısıyla mekânlar hakkındaki söz hakkını yitirmesi durumu vurgulanmıştır.

Görsel 61. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Söz Hakkı. 2019. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Karaköy, Şavşat / ARTVİN)

Yaşanılan evlerde deneyimlenen problemler üzerine aidiyet ile ilgili çalışma üretimi bir diğer adımdır. Evin konumu ve özellikleri bakımından yaşanmış problemler üzerine gidilmiştir. Çalışmanın adı *Kapı Duvar*'dır (Görsel 62). Kapı Duvar isimli çalışma ile her bireyin kendine ait olan alanının başkası tarafından ihlal edilemeyeceği meselesi ve bireyin çeşitli gruplara dâhil olma çabalarında yaşadığı güçlükler vurgulanmak istenmiştir. Toplumdaki yalnızlaşmayı ve bir alana dâhil olamama meselesini ortaya koymak amaçlanmıştır. Aynı çatı altında yer alıp hiçbir parçada buluşulamamış olma meselesi üzerinde durulmuştur.

Görsel 62. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kapı Duvar. 2019. (Mekâna Özgü Yerleştirme. Yer: Karapınar Mahallesi, Dikmen / Çankaya / ANKARA)

Bu çalışma, binada yaşanan olaylar örgüsü neticesinde kurgulanmıştır. Herkesin ait olduğu bir mekân vardır. Ayrıca bina bütün haliyle bina sakinlerinin aidiyet alanıdır. Özünde ise herkes kendi yaşam alanları dâhilinde bir sınıra sahiptir. Bu sınır evin sakinleri dışındaki insanlar tarafından ihlal edilemez. Evlerin dışında ortak alan olarak kurgulanmış başka alanlar da mevcuttur. Yaşanılan binada keşfedilen ortak alanlardan biri binanın -4. katıdır. Bu durum bir keşiftir, çünkü bu alan bina sakinlerinin çoğunun bilmediği ve kimsenin işlevine uygun olarak kullanmadığı bir alandır. Bu katta su saatleri yer almaktadır. Katın arka tarafında yer alan bir kapı aracılığıyla da otopark ve arka bahçe olarak yapılmış alanlara giriş sağlanmaktadır. -4. kata giriş, bu kapı aracılığıyla ve -2. katta yer alan kapalı araç asansörüyle sağlanabilmektedir. Fakat asansörün yakıtı pahalı olduğu için asansör hiçbir zaman kullanılamamış ve dolayısıyla bu alan da hiçbir zaman işlevine uygun olarak kullanılamamıştır. Alan tamamen kendi kaderine terk edilmiş bir mekân görünümündedir. Bu alanın keşfi su saatine bakmak için gidildiğinde yapılmıştır. Burada bir masa ve bir sandalye vardır. Bir süre burada vakit geçirilmiştir. Bu süreçte alanın kullanılmaması ve alana kimsenin gelmemesi sonucu yaşanan yalnızlık deneyimi bu çalışmanın yapılması için bir zemin oluşturmuştur.

Çalışmada açılamayan kapı algısı yaratılmak istenmiştir. Kendine ait, güvenli bir mekâna sahip olmak içgüdüseldir. Sahip olunan mekâna bir başkasının dâhil olmasının güçlüğünü vurgulamak amacıyla çalışma, kapıların açılamaması üzerine kurgulanmıştır. Çünkü kimi zaman kapı duvar gibidir. Kapıyı çalmak duvara tokmakla vurmak gibidir. Fakat hiç açılmayacağını bilmek, kapının önünde beklemeye de engel değildir. Kimi kapılar boyalı duvarlardan farksızdır. Kapı, işlevi gereği açılıp kapanan bir yapıdadır. Fakat kapının herkese açılmadığı da bilinen

bir gerçektir. Burada vurgulanmak istenen durum, kapının işlevini yitirmiş olması, hiçbir zaman açılmayacak olması ve buna rağmen kapıların önünde dolaşılmaya devam edilecek olunmasıdır. Kapıyı açma ihtimaliniz vardır, fakat duvardan geçmek için kırmak gerekir. Bu noktada bir sınırın varlığından da söz edilebilir. Sınırın ötesi bilinemez, açılmayacak bir kapıyı zorlamak sınırın ardında ne olduğunu bilmeden çabalamayla eş değer olarak görülebilir. Burada kapıların bulunduğu duvarın arkası apartman boşluğuna aittir fakat kapı görüntüsü içeride bir yaşamın varlığını hissettirir. Yani -mış gibi bir durum ortaya çıkar. Kapılar bireye yaşam varmış gibi gösterir ama ardında bir yaşam yoktur. Bu durum nereye varılacağını bilmeden sınırı aşma çabasına bir gönderme niteliğindedir. Mekâna açılan kapıların yanına kapı görüntüsü oluşturmanın bir diğer sebebi de bir yere dâhil olabilmek için tek bir kapıdan geçmenin yetersizliğini, daha açılması gereken çok sayıda kapının var olduğunu hissettirmektir. Mekâna varmak için kapıdan geçtiğinde mekâna vardığını hisseden birey, başka kapılarla karşılaşır ve varılacak başka alanların da var olduğu izlenimini deneyimler.

Kapı algısı oluşturulacağı için binanın içerisinde gözlemler yapılmıştır. Eğer bir evde yaşayan insanlar varsa kapının önünde nesnelerin de olduğu fark edilmiştir. Bu nesneler kapı önlerine koyulan paspaslar, kapı süsleri, ayakkabı çekecekleri gibi nesneler olarak sayılabilir. Bu tip nesnelerin, içeride yaşayan kişilerin aidiyetini dışarıya yansıttığı düşünülmüştür. Binada yer alan her kapının aynı renk ve aynı motifte olması yapılan gözlemler arasındadır.

Binanın içindeki atmosferin bu alana yansıtılması planlanmıştır. Çalışma, elde edilen gözlemler doğrultusunda, kapı görüntüsü oluşturulacak duvarların belirlenmesiyle başlamıştır. Bu alan binanın da temelini oluşturmaktadır. Bu sebeple duvarı kırmak ya da duvarı delmek gibi müdahaleler söz konusu olamayacağı için yüzey üzerinde kullanılabilecek malzemeler tercih edilmiştir. Malzeme olarak; boya, karton ve strafor kullanılmıştır. Mekâna on altı adet kapı görüntüsü sığacağı için mekânda on altı adet kapı görüntüsü oluşturulmuştur. Kapıların oluşturulacağı duvarların belirlenmesinin ardından boyama aşamasına geçilmiştir. Gerçekte dairelerin kapıları aynı renktedir fakat burada kapı görüntüleri farklı renklerde boyanmıştır. Tüm bireylerin toplumda farklı mizaç ve anlayışta yer aldığını belirtmek amacıyla kapılar renkli olarak tasarlanmıştır. Kapı alanları

boyandıktan sonra dairelerin kapılarının motiflerinin oluşturulması aşamasına geçilmiştir. Motiflerin yapılabilmesi için kartonlardan kare parçalar kesilmiştir. Ardından gerçek kapı kolları ve delikler monte edilerek kapı görünümü oluşturulmuştur. Bu kez kapılar komşuları temsil ettiği için, nesne meselesine bina sakinleri dâhil edilerek, kullanılacak olan nesneler bina sakinlerinden toplanmıştır. Çalışmaya on altı daire katılım sağlamıştır. Tüm dairelere tek tek gidilerek mesele anlatılmıştır. Projeye katılıp katılmama durumları netleştirilmiştir. Tüm katılımcılara aynı soru ve açıklama yöneltilmiştir. Verecekleri nesnelerin kendilerine geri verilemeyeceği, alt kata yapılan çalışmaya yerleştirileceği ve nesnelerin burada kalacağı söylenmiştir. Nesnelerin toplanmasının ardından nesneler mekâna yerleştirilmişlerdir. Nesnelerin yerleşiminde, hangi nesne hangi daireden alındıysa nesnenin alındığı daire sakinin seçtiği kapı alanına yerleştirilmesine dikkat edilmiştir ve bu dairenin kapı numarası verilerek çalışma sonlandırılmıştır. Kapı Duvar isimli çalışma ile mekâna özgü sanatta eserin mekânla olan bütünleşik yapısı deneyimlenmek istenmiştir. Eserin mekânı dönüştüren yapısı vurgulanmıştır.

Kapılar aracılığıyla duvarların hemen ardında yaşam varmış hissi, bireyin yaşamı boyunca barınma ihtiyacını karşılamaya çalıştığı mekân üzerine düşünmeye itmiştir. Birey kendine alan yaratma çabasında olan bir varlıktır. Bu durum, bireyin kendine ait bir boşluk oluşturma durumu olarak da nitelendirilebilir. Boşluk oluşturma ya da var olan boşlukta yer edinme arayışları kişisel çabalarla gerçekleşebilecek eylemlerdir. Birey boşlukta yer kaplar. Burada bahsedilen bireyin barınabileceği, kendini ifade edebileceği alandır. Bireyin kendi boşluğunu oluşturabilmesi; ait olduğu toplumun, aile yapısının ve kişisel özelliklerinin uzantısı olarak görünür. Deneyim ve çevre koşullarına dayalı olarak oluşturulması planlan bu anlayış beraberinde başka kavramların da düşünülmesi gereğini hissettirir. Boşluğun olması yokluğun olduğunu akla getirir. Yokluk aynı zamanda, kişinin varlığının da ispatlanmasıdır. Çünkü kişi öncelikle vardır. Varlık Sartre'a göre bir ontoloji denemesidir. Yani, kendini göstermeyen, geride duran, 'olan'ın onun aracılığıyla kendini gösterdiği şeydir (Sartre, 2010, s. 9). Varlığı ortadan kalktığında oluşan yokluk, bireyin boşluğu olarak tanımlanabiliyorsa, bireyin boşluğunu inşa ettiği söyleyebilir.

Görsel 63. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Kapı Duvar. 2019. (Detay)

Birey var olduğu andan itibaren kan bağı ile bağlı olduğu bir kalabalıkta bulur kendini. Bazen ise hiç anlayamadığı bir yalnızlıkta… Birey ne kadar kalabalık ya da yalnızlığın içinde belirmiş olsa da temelde öncelikli olarak bağının bulunduğu bir dayanağa ulaşmak ister. Öncelikle bu noktada var olmaya çalışır, ardından ise kendine dair bir boşluk oluşturma çabası hâkim olur. Eğer boşluğu kişinin varlığına dair ipuçları verebiliyorsa kişi tam da bu noktaya yerleşebilir.

Biri-kim? (Görsel 64) isimli çalışma kendi boşluğunu yaratma çabasında olan bireyi ifade eder. *Biri-kim?* İsimli çalışma ile yersiz, yurtsuz kalma meselelerine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Aidiyet kavramının yer edinme meselesi ile olan ilişkisi vurgulanmıştır. Çalışmada bireyin yersizliği ele alındığı için çalışma mekândan yola çıkılarak fakat mekândan bağımsız bir şekilde kurgulanmıştır. Birey; uyruğunu, ırkını, kökenlerini, memleketini, ailesini ve kimliğini kendisi belirleyemez. Burada sayılan faktörler doğuştan bellidir. Bireyin belirleyebildikleri, yaşadığı mekân ve sahip olduğu nesneler olarak sayılabilir. Hatta kimi zaman sahip olduğu nesneler vardır fakat bu nesneleri nereye yerleştireceğini bilemez. Bireye eşlik eden, aidiyet bağını sağlayan kullandığı nesnelerdir. Mekân, nesnelere ve kişilere yer açan bir işleve sahiptir.

Görsel 64. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Biri-kim?. 2020. (Yerleştirme. İp, sünger, çeşitli nesneler, epoksi, tutkal. 60x80 cm)

Biri-kim? isimli çalışma bugüne kadar yaşanan süreçlerin ve deneyimlerin toplamı ve özeti olarak nitelendirilebilir. Çalışmanın içerisinde bugüne kadar kullanılmış nesneler ve giyilen kıyafetlerden kalan iplikler ve kumaş parçaları yer almıştır. Çalışmada bireyin aidiyet duygusunu yaşadığı mekânlardan kendi isteği dışında ayrılabileceği ihtimali vurgulanmak istenmiştir. Çalışma mekâna özgü bir uygulama değildir. Burada özellikle mekânla bağı olmayan bir çalışma yapılmak istenmiştir. Bireyin yaşadığı evsizlik, yersizlik meselesi vurgulanmıştır. Her bireyin kendine ait bir yer bulamaması gibi bu çalışmada kendine yer edinememeyi vurgulamaktadır. Bu sebeple herhangi bir mekanla bağı özellikle kurulmamıştır.

Çalışmada kullanılan malzeme bir karşılaşma sonucu keşfedilmiştir. Burada yer verilen nesneler geçmişten bugüne kadar var olan süreçte; “Deneyimler mi yaşıyor, nesneler mi, işlev mi, mekânlar mı?” sorularını akla getirmiştir. Yaşamda bir kayıp söz konusudur. En başta zaman kaybolur. Kaybolan zamanla birlikte neyi kaybederiz, neyi kazanırız bu kısım çelişkilidir. Kaybolan zamanla birlikte sahip olunan nesneler, bireyin hayatında yer alan kişiler ve mekânlar belli bir zaman diliminde kalır. Bireyin, her nesneyi, her mekânı ya da her bireyi tüm zaman dilimlerinde hayatında var etmesi imkânsızdır. Birey için hep bugün vardır. Bugün ise her gün değiştiği için hayatın değerlendirmesi hep yaşanan gün üzerinden yapılır. Çünkü kazanılanlar ya da kaybedilenler, gelecek olarak nitelendirilen süreçte, bugün olarak nitelendirildiğinde fark edilir. Geçmişin kazanımları ya da kayıpları, belli bir zaman geçtikten sonra daha da görünür olur. Yaşantılar, anda

sadece deneyimlenir fakat deneyimin dönüştüğü biçim sonradan oluşur. Önemli olanın değerini kavramak da zamana yayılan bir durum olarak görünmektedir. Burada yer alan malzemeler geçmiş yaşantıları anımsatan bir unsur olarak görünür. Kullanılan malzemeler bir minderin içerisinden tesadüfen çıkarılmıştır. Bu minder uzun süredir sahip olunan bir nesnedir fakat içini dolduran ve kullanan kişiler farklı olduğu için kullanan kişi de içinde ne olduğu bilememektedir. Minderin kılıfının yıkanması için kılıf söküldüğünde buradaki nesnelerle karşılaşma yaşanmıştır. Bu durum geçmişte yaşanan deneyimlerin ne zaman bireyin karşısına çıkacağını bilememesi durumuna atıf niteliğinde görülmüştür. Burada yer alan birikim, minderin sahibine aittir fakat biriktiren kendisinden önceki kuşak olan annesidir. Bu noktada da kökenlerin bireye aktarımının, kuşakların sağladığı birikimle sağlandığı deneyimi elde edilmiştir.

Nesnelerle yaşanan karşılaşmanın ardından bireye ait olan tüm bu nesnelerden oluşan birikimin tıpkı bireyin kendi yaşantısını şekillendirmeye çalışması gibi biçimlendirilmesi tasarlanmıştır. Biçimlendirme aşamasında bireyin kendini ait hissettiği mekânlar üzerine bir irdeleme yapılmıştır ve o anda yaşanan binanın -4.katıyla kurulan bağ neticesinde ifade edilen bir boşluk olarak, çalışmanın biçimine yapılacak müdahale açısından bu kat yol gösterici olmuştur. Bu mekânın kütlesel krokisi çıkarılmış, ardından bu krokiye uygun olarak sahip olunan nesneler kütleselleştirilmiştir. Mekânın yokluğu, başka bir mekânın boşluğu ile ortaya koyulmuştur. Bireyin mekânsızlaşması, mekâna ait olamayışı meseleleri ve bu süreçte bireye eşlik eden birinci derecede nesneler bu şekilde biçimlendirilmiştir. Bireyin hangi rengi taşıdığına göre, hangi memlekete sahip olduğuna göre bir sınıflandırma yapılır. Bu durum toplumda gruplaşmalara ve beraberinde dışlanma meselelerine sebep olur. Burada kullanılan nesnelerle ve “Biri-kim?” ismiyle, önemli olanın bireyin taşıdığı özellikler olması gerektiği vurgulanmak istenmiştir. Çalışmanın bir yeri yoktur. Çalışma farklı mekânlara yerleştirilebilir niteliktedir. Bu özelliğiyle de bireye nesnelerinin eşlik ettiği, yaşadığı mekânların geçiciliği, bireyin yaşadığı bölgeye göre şekillendiği, kullandığı nesnelerin seçimlerini de yaşadığı mekânın formuna göre belirlemesi durumu vurgulanmak istenmiştir.

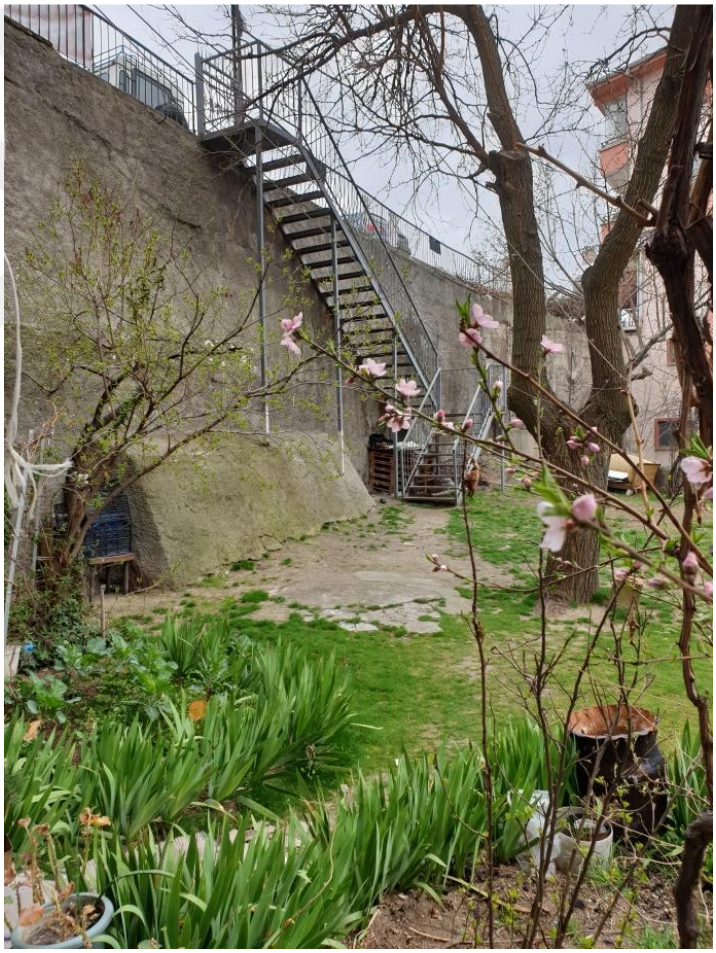
Çalışmanın birleştirilmesinde epoksi ve tutkal gibi birleştirici malzemeler kullanılmıştır. Kalıplanabilmesi için ise strafor isimli malzeme kullanılmıştır.

Biri-kim isimli çalışmanın ardından nesnelerin eskiden yer aldığı, doğup, büyünülen mekân üzerine bir çalışma yapılmıştır. Çalışmaya *Evcilik* (Görsel 65) ismi verilmiştir. Evcilik isimli çalışmada çocuklukta aile ile kurulan aidiyet bağının önemi ve bireyin hayatındaki yeri vurgulanmıştır.

Görsel 65. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Evcilik. 2020. (Mekâna özgü Yerleştirme. Kumaş parçaları, çeşitli oyuncaklar, 110x95x500 cm)

Bu mekânda bulunan, oyuncakların yerleştirildiği alan, çocukken evcilik oynanan alandır. Bu mekân yedi katlı bir binanın bahçe katıdır. Girişin üç kat altında yer almaktadır. Çocukken aidiyet duygusunun deneyimlendiği ilk alan burasıdır. Zihinde canlandırılan ev kurgusu üzerine atıfta bulunulmuştur. Evcilik oyunu özellikle kız çocuklarının oynadığı, bir yetişkinin ev içinde yaptığı işlerin çoğunun çocuk tarafından oyuncak eşyalarla kurgulanarak taklit edildiği bir oyundur. Oyunda mutfak takımları, elektrikli süpürge gibi gerçek eşyalara benzer olarak üretilmiş oyuncaklar kullanılır ya da evde yer alan nesneler varmış gibi canlandırılır. Bazen de oyuna gerçek nesneler eşlik eder. Çocuk çoğu zaman anne veya abla rolündedir. Kendi ebeveynini de oyuna dâhil etmek ister ve genellikle ebeveyn de çocuk rolünde olur. Yetişkinin uyguladığı kuralları çocuk yetişkine uygular, yetişkinin de bir çocuk gibi davranmasını bekler. Oyunda kadın kimliğine yüklenmiş ev işleri gibi işler oyuncaklarla gerçekleştirilir. Aslında temelinde ev

kurma ihtiyacı ve yetişkin olunduğunda hangi rollerin bireye yükleneceği algısının çocuğa yüklendiği düşünülmektedir. Çocuk yaşadığı evin içinde bile ev kurma ihtiyacı hisseder, kendi alanını, kendi sınırını belirleme ihtiyacı duyar. Bu oyun, temelinde aidiyet ihtiyacının çocuk yaşlardan itibaren hissedildiğini açıklar niteliktedir. Oyunda kullanılan oyuncaklar ne kadar gerçekçi olursa, çocuk bu durumdan o kadar keyif alır. Nasıl bir evde yaşamak isteriz? Nasıl bir odada yaşamak isteriz? Nasıl bir odada çalışmak isteriz? gibi soruların oyunsal olarak kurgulandığı bir oyundur. Evcilik çalışması ile de aidiyet ihtiyacının hissedildiği çocukluk dönemine vurgu yapılmak istenmiştir. Aidiyetin kurulması için en önemli ihtiyaçlardan biri olan ev metaforuna da gönderme niteliği taşımaktadır.



Görsel 66. “Evcilik” isimli çalışmanın yerleştirme yapılmadan önceki görseli

Bu beton yapı bir evin yarısı gibi görünmektedir (Görsel 66). Bu alanın tamamı çocukluktan beri biriktirilen kumaşlar ve kıyafetlerle kaplanarak, evin kalıbı çıkarılmıştır. Kumaşlara, bir evde bulunan; kapı, pencere ve tuğla gibi formlar

verilmiştir. Ardından kumaşlarla oluşturulan bu form buraya giydirilmiştir. Daha sonra çocukluktan kalma oyuncakların bu alana yerleştirilmesiyle çalışma tamamlanmıştır. Çalışmanın fotoğraflarının çekilmesinin ardından oluşturulan form tekrar sökülerek kaldırılmıştır. Kurulan hayallerin bireyin hafızasında daima yaşaması söz konusu olabilmektedir. Özellikle çocuk yaşlarda etkilenilen mekânlar, bireyin hafızasında özel bir yer edinebilmektedir. Hayal edilen mekânlar ise hiç varılamayacak fakat var olabileceğine inanılan bir yapıda olabilmektedir. Zihindeki hayali mekânların yıkımı bireyin inisiyatifindedir. Ev kalıbının yarım bir ev olarak kalması ise bireyin hayallerinin gerçekleştirilememesi ve yarım kalacağı durumuna vurgu yapmaktadır. Evin temellendirilmesi ise aidiyet bağının temel unsuru olan evi bireyin kendi başına oluşturabilmesi deneyimini örnekler.

Görsel 67. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Name Sokak Evde. 2020. (Mekâna Özgü Yerleştirme, paspasa dokuma ve akrilik boya. Her bir paspas 50x70 cm)

Yaşanan alanlarda deneyimlenen aidiyet problemi üzerine kurgulanan diğer çalışma *Name Sokak Evde* (Görsel 67, 68) isimli çalışmadır. Name, mektup demektir. Mektup ise, haber vermek, sormak, istemek veya duyguları bildirmek için birine çoğunlukla posta yoluyla gönderilen, zarfa konulmuş yazılı kâğıt (TDK, https://sozluk.gov.tr/) olarak tanımlanır. Mektup bir iletişim aracıdır. Name Sokak,

şu anda yaşanılan evin bulunduğu sokaktır. Çalışma ismini Name Sokak'tan almıştır. Yaşanılan mekânlarda iletişim şekli değişkendir. Bina, mahalle veya sokağın iletişim aracı yazılı ifadelerdir. Yazılı ifadeler, çoğu zaman sözlü ifadelerden daha kalıcıdır ve mesaj daha çok kişiye ulaşır. Özellikle bina sakinlerine bir mesaj iletilmek istendiğinde genellikle binanın girişine mesajı içeren bir yazı asılır. Yazıda kimin kastedildiği çoğu zaman bilinmez, verilen mesaj tüm bina sakinlerine yönelik olur. Bu sebeple yapılacak olan çalışmanın sokağın isminin anlamını taşıyan bir mesaj niteliğinde olması planlanmıştır. Mesajlar ise ev aracılığıyla deneyimlenen hem ait olma hem de yabancılaşma unsurlarını öne çıkarır nitelikte planlanmıştır.

Evler apartmanları, apartmanlar sokakları, sokaklar ve caddeler mahalleleri, mahalleler semtleri, semtler ilçeleri, ilçeler illeri, iller ülkeleri oluşturur. Bireyin içinde bulunduğu ev en küçük birimdir ve evden uzaklaşıldıkça bireyin alanı küme küme genişler. Her kümenin kendi özünde barındırdığı özellikler ve yapılanmalar farklılaşır. Aidiyet alanı da bu kümeleşmeye göre değişir. Birey dâhil olduğu mekânın dışındaki mekânlara yabancıdır. Birey her ev değiştirişinde yabancısı olduğu bir alana dâhil olur ve aidiyet alanı evle birlikte değişir. Aynı sokağı, aynı semti ve aynı şehri paylaşan insanların aidiyet alanının aynı sınırlarda oluşu meselenin zeminini oluşturmuştur.

Aynı evi, aynı binayı, aynı semti ya da aynı şehri paylaşma durumu söz konusu olsa da yaşanılan alanlarda; bireyler arası etkileşimin, anlayışın, hoşgörünün ve tahammülün azaldığı deneyimlenmiştir. Komşuluk ilişkilerinin geçmiş yıllara göre azaldığı gözlemlenmiştir. Paylaşım neredeyse yok denecek kadar azdır. Covid-19 sebebiyle aradaki bu mesafe daha da açılmıştır. Covid-19, ilk olarak Çin'in Vuhan Eyaleti'nde 2019 yılının Aralık ayı sonlarında tespit edilmiştir. Solunum yolu belirtileri ile gelişen bir grup hastada yapılan araştırmalar sonucunda 13 Ocak 2020'de tanımlanan bir virüstür (bit.ly/3s0QHkX). İlk olarak 2019'da Çin'de ortaya çıktığı saptanmıştır. 2020 yılının başından itibaren ise tüm dünyayı etkisi altına alarak her bireyin kendini evinde izole etmesi durumunu yaşatmıştır. Bu süreçte bireyler arası uzaklaşma artmıştır. Bu zaman diliminde, kelimelerin ve yazılı ifadelerin mesafeyi aşabildiği deneyimlenmiştir. Bir sığınak, bir barınak olan ev, birey için daha önemli bir hale gelmiştir. Evin sığınak ve barınak olarak

görülmesinin yanı sıra ev, bireyi tüm canlılardan ayıran bir sınır niteliğine dönüşmüştür. Bireyleri birbirinden ayıran, yabancılaştıran bir unsur halini almıştır. Aslında çoğu zaman, aynı topraklarda, aynı şartlarda aynı problemlerle baş edilir. Çalışma ile toplum olarak aynı dertleri taşıma durumu ve aynı çatı altında aynı duyguların yaşanması durumu vurgulanmak istenmiştir. Bu çalışmada aidiyet duygusunun her bireyin problemi olması durumu her bireyi ilgilendiren meselelerin irdelenmesi ile ortaya koyulmuştur.

Evin içinde ve evin dışında binanın içi ve binanın dışı olmak üzere iki sınır varmış gibi görünür. Bina, binada yaşayan tüm bireylerin aidiyet alanıdır. Evin dışında yaşanan bina, bulunulan sokak, genellikle bireyi ilgilendirmez. Sorumluluk önce evden başlar sonra dalga dalga yayılır. Ama maalesef evin içinde gösterilen özen evin dışında tam anlamıyla gösterilemeyebilir ve bina içinde daireler arası da çeşitli ayrımlar söz konusu olabilmektedir. Yoksulluk, zenginlik; alt katta oturma, üst katta oturma, evin kuzey ya da güney cephelerde yer alması gibi unsurlar daireleri birbirinden ayıran unsurlar olarak sayılabilir. Ancak binanın giriş ve çıkış kapısı tüm bina sakinlerinin tek geçiş alanıdır. Yani evin şekli ve konumu nasıl olursa olsun herkes aynı eşikten geçer. Bu bakış açısıyla meselenin apartmanın çıkış kapısının önüne uygun olarak şekillendirilmesine karar verilmiştir.

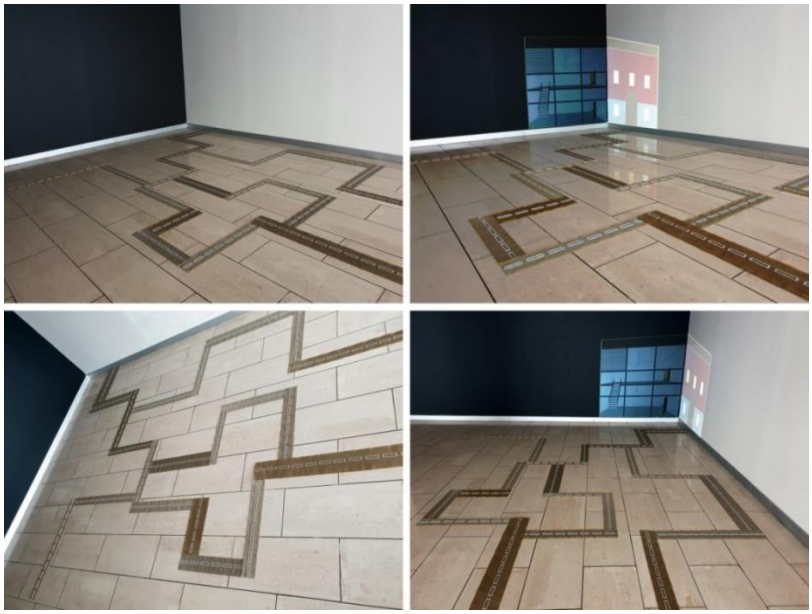
Mekânın ve meselenin belirlenmesinin ardından çalışmada kullanılacak nesnenin belirlenmesi aşamasına geçilmiştir. Binada yer alan nesneler, her daire sakininin kendi kapısının çevresine koyduğu nesnelerdir. Daire kapılarının dışındaki alanlarda nesneler ya yoktur ya da yok denecek kadar azdır. Mesele tüm bina sakinlerini ilgilendirebilecek bir nitelikte kurgulandığı için tüm bina sakinlerine ait bir nesne seçilmek istenmiştir. Bu noktada kullanılabilecek nesne olarak paspas seçilmiştir. Binaların girişleri için paspaslar tasarlanmıştır. Paspaslar hiç kullanılmamıştır. Paspasların üzerine sinen yaşanmışlığın proje ile birlikte gelişmesine karar verilmiştir. Paspasların üzerlerine evin önemini, evi ilgilendiren etmenleri ve eve dair hissedilen duyguları ifade edebilecek cümleler oluşturulmuştur. Ardından cümleler paspaslara iğne ve ipliklerle işlenmiştir. İpin kullanılma sebebi paspasın hammaddesinde ipliğin bulunmasıdır. Ayrıca ipin kalıcı ve dayanıklı bir malzeme olduğu düşünülmektedir. Cümleler oluşturulurken, hem evin önemini hem bireyin yalnızlığını hem de bireyler arası etkileşimi vurgulamak

hedeflenmiştir. Paspasların konumlanış şekilleri önemlidir. Hepsi içeriden dışarıya çıkanın okuyabileceği şekilde konumlandırılmıştır. Yani nesne ait olunan mekânın dışında yer almıştır, mesaj ise aidiyet alanında yer alan bireylere gönderme niteliğindedir.

Görsel 68. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Name Sokak Evde. 2020. (Mekâna Özgü Yerleştirme, paspasa dokuma ve akrilik boya. Her bir paspas 50x70 cm)

Çalışma mekâna özgü sanatın sadece sanat izleyicisine değil o bölgede yaşayan her bireyin görebileceği şekilde düzenlen kamusal alan eserlerinin özelliklerine göre oluşturulmuştur. Çalışmayı gören sadece sokak sakinleri olmuştur. Çalışma bittikten sonra paspaslar bulundukları yerlerden toplanmamıştır. Zamanla paspasların bina ait bir nesneye dönüştüğü gözlemlenmiştir.

Yapılan tüm çalışmalar yaşantıların deneyimlenen durumları ile ilişkilidir. Yaşantıların yanı sıra en önemli aidiyet alanı olan evin hayal edilen haline yönelik bir çalışma yapılmıştır. Ev Hayali (Görsel 69) ismini taşıyan çalışma aidiyetsizlik duygusunun hissedilmesi sonucu görülen rüyalardan esinlenilerek yapılmıştır. Aidiyet ihtiyacının tamamlanmaması durumunda bireyin bu konuda yaşadığı eksikliği vurgulanmak amaçlanmıştır. Aidiyet duygusunun eksikliğinin bilinçaltına yerleşme durumu ele alınmıştır. Görülen rüyalarda evin olmayışı fakat evin yolunu bulma çabası hâkimdir. Eve varan yollar tuval bezlerinin ipler ile işlenmesiyle ifade edilmiştir. Evin olmayışı ise bilgisayar ortamında çizilen bir evin duvara yansıtılması ile vurgulanmıştır. Çizilen ev sanal ortamdadır, yani somut olarak bir ev yoktur. Duvara yansıtılan görüntü ile ev varmış gibi bir algı yaratılmak istenmiştir. Ev arayışı rüyalarda yer alan bir durum olduğu için ve rüyalar gece görüldüğü için karanlıkta kullanılan bir nesne olan projeksiyon ile kurgulanmıştır.



Görsel 69. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Ev Hayali. 2021. (Tuval Bezi, ip, dijital çizim. 400x400 cm)

Çalışmada öncelikle mekâna sadece yollar yerleştirilmiştir. Yolların görüntüsü ev olmadan bir anlama sahip değildir. Ardından Projeksiyon ile duvara ev görseli yansıtılmıştır. Ev görüntüsünün yansıtılmasının ardından yollar da bir anlama sahip olmaktadır. Gündüz uykudan uyanıldığında rüyanın bitmesi gibi, gündüz, aydınlıkta ev görseli bulunmamaktadır. Gündüz ışık varken evin kaybolması, yolların var olmayan bir eve gidilemeyeceğini ifade etmektedir. Gece yolların eve varıyormuş gibi görülmesi ise hayal edilenin somut bir ifadeye dönüşmüş halidir. Ev içi yaşantıların, iç mekâna dair yaşantılar olmasından dolayı çalışma iç mekân yapısına uygun bir şekilde tasarlanmıştır. Tuval bezlerinden oluşturulan 21 adet yol, görseldeki hali ile 400x400 cm bir alanı kaplamaktadır. Çalışmada kullanılan yolların yapısı kurgulandığı mekâna göre çeşitlenebilen bir yapıdadır. Çalışma özellikle galeri mekânı temel alınarak oluşturulmuştur. Mekâna özgü sanat eserlerinin galeri mekânlarına göre konumlandırılması durumu yansıtılmak istenmiştir.

Görsel 70. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Görsel CV. 2021. (Kağıt üzerine keçeli Boya, akrilik boya. Her bir sayfa 24,5x35,5 cm)

Yaşanan tüm mekânlara müdahalelerde bulunulduktan sonra yaşanan evleri, okunulan okulları ve çalışılan iş yerlerini içeren *Görsel CV* (Görsel 70, 71, 72) isimli bir defter oluşturulmuştur. Görsel CV, yaşanan, bulunulan mekânların kroki ve cephe çizimlerini içermesinin yanı sıra sahip olunan nesneleri de içermektedir. Bireyin yaşantısının özeti niteliğinde olan CV bilgileri, görsel bir ifade ile oluşturulmuştur. Defter şeklinde tasarlanan çalışma, kapak dâhil 24 sayfadan oluşmaktadır. Çalışmanın kapağı bir siluet görüntüsünü ve görselin etrafında yer alan özgeçmiş bilgilerini içermektedir. Kapaktan sonraki 11 sayfada, yaşam alanlarına dair çizimler yer almaktadır. Bugüne kadar toplamda beş evde bulunulmuştur. İlk sayfada bu evlerin bulunduğu binalar gerçekte yan yana olmamalarına rağmen yan yana resimlenmişlerdir. Yaşam alanlarının verdiği aidiyet hissinin benzerliğinden dolayı binalar tek sayfada toplanmıştır. Ardından ilk yaşam alanı olan evden başlanarak yaşanan beş evin kroki çizimi kuş bakışı açısıyla resimlenmiştir. Önce evin kroki çizimi, ardından yaşanan evlerde yer alan nesnelerden aidiyet duygusunu en çok hissettiren bir nesne resmedilmiştir. Kroki çizimleri evin içinde yer alan nesnelerle birlikte detaylandırılmıştır. Mekânların biçimlerine göre nesnelerin yerleştirilme düzenleri vurgulanarak aynı nesnelerle farklı yaşam alanlarının oluşturulması durumu yansıtılmıştır. Evlerin; duvar, parke renklerinin ya da banyo, mutfak gibi bölümlerin içinde sabit duran dolap, karo gibi malzemelerin renklerinin değişken yapısı ve evin içyapısının nesnelerle olan ilişkisi vurgulanmıştır.

Görsel 71. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Görsel CV. 2021. (Kağıt üzerine keçeli Boya, akrilik boya. Her bir sayfa 24,5x35,5 cm)

Defterde farklı farklı nesnelere yer verilmesinin sebebi ise her yaşam alanında farklı bir nesne ile aidiyet bağı kurulmuş olmasıdır. Burada yer alan bazı nesneler bir zamanlar sahip olunan fakat şu anda sahip olunmayan nesnelerdir. Bu nesnelerin önemi, geçmiş zamanda yaşantının bir bölümünde yer almış olmalarına rağmen hala aidiyet duygusunu anımsatıyor olmalarıdır.

Sonraki altı sayfa okunulan okullara ayrılmıştır. İlkokul, ortaokul, lise, lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimi olmak üzere bugüne kadar toplamda altı okulda bulunulmuştur. Her okulda bulunulan sınıf, mekânın kroki çizimi içerisinde renklendirilerek belirtilmiştir. Sayfaların bir tarafında kroki görüntüsü diğer tarafında ise giyilen üniforma resmedilmiştir. Okullarda giyilen üniforma okula aidiyetin simgelerinden biridir. Üniformaların etrafına ise Andımız, İstiklal Marşı gibi okullarda okutulan, milli aidiyet göstergesi olan Andımız ve İstiklal Marşı'nın sözleri yazılmıştır. Üniversiteden itibaren ise okul yaşantısında en çok kullanılan nesneye yer verilerek nesnelerin aidiyet duygusu ile ilişkisini ifade eden cümlelere yer verilmiştir.

Görsel 72. Zeynep Merve Çiçek Mızrak. Görsel CV. 2021. (Kağıt üzerine keçeli Boya, akrilik boya. Her bir sayfa 24,5x35,5 cm)

Son olarak kalan altı sayfaya, çalışılan 12 iş yerine ait bazı alanlar ve bazı nesneler resmedilmiştir. Bu sayfalara çalışılan iş yerlerinde ayrılan alanlar veya zimmetlenen nesneler çizilmiştir. Bazı iş yerlerinde eş zamanlı olarak çalışıldığı için, bazılarında ise aynı nesneler zimmetlendiği için her iş yerine dair bir sayfa

oluşturulmamıştır. İş yerleri ikili gruplar halinde tek sayfada resimlenmiştir. Özellikle çalışılan mekânlarda kıyafet, sandalye, masa gibi nesnelerin aidiyet duygusunu anımsatmasından dolayı bu tür nesnelerin resimlenmesi tercih edilmiştir.

SONUÇ

Aidiyet kavramı her bireyin sahip olması gereken temel bir ihtiyaç olarak irdelenmiştir. Yapılan araştırmalar ait olma ihtiyacının; bebeklik ve çocukluk çağlarında ebeveynlerle, yetişkinlik çağlarında ise akranlarla ve eş aracılığıyla tamamlandığını ortaya koymuştur. Bu ihtiyacın giderilmesinde bireyin yakın çevresi kadar sahip olduğu kişilik, benlik, cinsiyet ve memleket özelliklerinin de önemli bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Ait olma ihtiyacını tamamlayamayan bireyin yaşantısının sekteye uğrayabileceği, bireysel aidiyet yoksunluğunun toplum bazında da bir eksiklik ortaya çıkardığı görüşüne varılmıştır. Bu duygunun tamamlanmasında nesne ve mekân faktörünün ise en az bireyler kadar etkili olduğu, yaşanan mekânların bulunduğu semt, mahalle, şehir ve ülke özelliklerinin kültürel yapılara etkisi dolayısıyla bireyin yaşantısına tesir ettiği sonucuna varılmıştır.

Kurulan ilişkilerin sanat tarihsel ifadeleri üzerine araştırmalar yapılmıştır. Aidiyet meselesinin ifade edilmesinde mekâna özgü sanatın önemli yaklaşımlara sahip olduğu gözlemlenmiştir. Aidiyet kavramının özelliklerini içeren mekâna özgü eserler konunun bu doğrultuda işlenişinin yerinde bir karar olduğunu göstermiştir. Mekâna özgü sanatın 1900'lü yılların başından itibaren gelişen batı sanatı akımları ve sanat anlayışlarından beslendiği görülmüştür. Bu sebeple mekâna özgü sanatın kapsamının ve aidiyet kavramı ile ilişkilendirilen eserlerin incelenmesinin yanı sıra mekâna özgü sanatın tarihsel referansları da verilmiştir. Mekâna özgü sanatın derinlemesine işlenmesi konunun pekişmesini sağlamıştır.

Eser seçimlerinde özellikle mekâna özgülüğün özelliklerini taşıyan ve aidiyet meselesini özünde barındıran eserlerin seçilmesine dikkat edilmiştir. Özellikle, başka ülkelerden, başka ülkelere yerleşerek yaşadığı aidiyet problemi ile olan hesaplaşmasını irdeleyen sanatçılara yer verilmeye çalışılmıştır. Yer edinme meselesinin ne kadar yaygın olduğu, irdelenen eserlerin uygulandığı ülkelerin farklılığında görülebilmektedir. Bu durum; din, dil, ırk farklılıkları olsa da insan olarak aynı problemlerle mücadele edildiğini yansıtmıştır. Sanatçıların farklı özelliklere sahip olmalarına rağmen benzer yaklaşımları ele almaları ise aidiyet ihtiyacının temel bir ihtiyaç olduğunu göstermiştir. Kendi ülkesinden farklı bir

ülkeye yerleşmiş, üretimini ise apayrı bir ülkede izleyiciye sunan sanatçılar bu durumun en net yansımasıdır.

Sanat tarihsel incelemelerde kullanılan mekân ve nesne örgüsü konunun nesne ve mekân üzerinden işlenişini gerekli kılmıştır. Araştırmaların bireyin özerk yapısına yönelik olması gibi uygulama çalışmaları da bireysel özelliklere yönelik olarak kurgulanmıştır. Bu sebeple tüm çalışmalar kişisel deneyimleri içeren bir yapıda oluşturulmuştur. Çalışmaların deneyimlere odaklanan yapısı, yaşanan aidiyet ve aidiyetsizlik duyguları ile ilişkili bir içeriğe sahip olmuştur. Aidiyet bağının kurulması için gerekli olan bağ kurma meselesi çalışmalarda nesneler ve mekânlar aracılığıyla işlenmiştir. Nesneler ve mekânların kullanımı soyut bir kavramın somutlaştırılmasını da örnekler niteliktedir. Yapılan uygulama çalışmaları ile incelenen eserler arasında benzer düşüncelere sahip olunduğu görülmüştür. Mekân deneyimleri sonucunda oluşturulan çalışmalar, bir anlamda yaşanan aidiyetsizliği giderme çabası olarak da değerlendirilmiştir. Mekânlar ve nesnelerle kurulan bağların kökeninde, mekânlar ve nesnelerin anımsattığı bireylerin bulunması, bireyleri temsil eden nesnelerin ve mekânların kullanılması, aidiyet bağının elle tutulamayacak kadar uzak, temas edilen bir dokunuş kadar yakın olduğunu göstermiştir. Bu anlamda yaşanan mekânlarda edinilen deneyimler, ilişki kurulan bireyler, yarım kalan ya da yarıda kaldığı düşünülen olaylar, durumlar ve mekân müdahaleleri ile bir hesaplaşma çabası niteliğine dönüşmüştür. Kurulan her bağın, her ilişkinin yansıması, ortaya çıkan çalışmaların tümünde hissettirilmeye çalışılmıştır. Çünkü sanatın deneyimleri ve yaşantıları içermesi, ortaya çıkan çalışmanın bireyi temsil etmesi bakımından değerlidir.

Aidiyet duygusunun, doldurulması gereken bir boşluk olarak, bireyin içsel yaşantısında, bulunduğu mekânlardan ve sahip olduğu nesnelerden çok daha fazla yer kapladığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

Adalı Dergisi. Erişim: 27.05.2021. https://adalidergisi.com/cms/2010-2019/2015/sayi-123-eylul-2015/makale/959/konstruktivizm-ve-dada

Altınyıldız Artun, Nur. (2014). *Sürrealizm Mimarlık Mekan Sanatı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, Ahu. (2007). *Hale Tenger İçerdeki Yabancı*, Mine Haydaroğlu (Kitap) Ed., Rene Block Ed. (Seri), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Antmen, Ahu. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

an40. Erişim: 30.05.2021. https://www.a-n.co.uk/media/52453774/

The White Review. Erişim: 22.02.2021. https://www.thewhitereview.org/wp-content/uploads/2013/08/Richard-Serra-Tilted-Arc-1981.jpeg

Arığ, Tanzer. (2018). Kent Kimliğinin Oluşmasında Mimari ve Sanatsal Uygulamaların Etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 38, s.15-30.

Arkitektuel. Erişim: 16.05.2021. https://www.arkitektuel.com/gordon-matta-clark/

Art Gallery NSW. Erişim: 31.05.2021. https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/

Art50.net. Erişim: 02.06.2021. https://art50.net/marina-abramovic-the-artist-is-present/

Art Journal Open. Erişim: 21.02.2021. http://artjournal.collegeart.org/?p=7866

Artun, Ali. (2013). Paris'te Üç Sergi I: SÜRREALİST NESNE. Erişim: 29.05.2021. https://www.e-skop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690

Aruoba, Oruç. (2017). Yürüme. İstanbul: Metis Yayınları.

Askew, Lucy. (2019). *Sürrealistlerden Mektup Var: EROS ve Boîte Alerte* (D. Yılmaz Çev.) https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealistlerden-mektup-var-eros-ve-bo%C3%AEte-alerte/5537

Atakan, Nancy. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.

Bachelard, Gaston. (2017). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin Çev.). İstanbul. İthaki Yayınları.

Barlas, Mert. (2020). Çağdaş Sanatın Hayalet Mekânları: Tekinsizlik ve Ev İlişkisi Üzerine Sanat Pratikleri. Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 24, s.13-27.

Başarır, Gülgün. (2010). Sarkis'ten Bir İkona. *Artist Actuel* (Z. Dülger Çev.).Ekim 2010, s.30-33. Biltur Basım Yayın Hizmetleri A.Ş.: İstanbul.

Başarır, Gülgün. (2010). Hans ve Helga Almanları Nasıl Bilirsiniz?. *Artist Actuel*, Kasım 2010, s.38-43. Biltur Basım Yayın Hizmetleri A.Ş.: İstanbul.

Başarır, Gülgün. (2010). Hans ve Helga Almanları Nasıl Bilirsiniz?. *Artist Actuel*, Kasım. İstanbul: Artisr Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri LTD. ŞTİ. , s. 39.

Baudrillard, Jean. (2020). *Nesneler Sistemi* (O. Adanır, A. Favaro, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baysar, Zuhal. (2006). Buradan Çok Uzakta: Bir Kamusal Alan Projesi. *Sanat Dünyamız*, 99, s. 161-167.

Bilgin, Nuri. (2011). *Eşya ve İnsan*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.

Boltanski, Christian. (1997/2019). *Ölüm, Hafıza ve Nesnelerin Hayatı* (D. Yılmaz, Çev.). *e-skop*. https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-olum-hafiza-ve-nesnelerin-hayati/5173

Boym, Svetlana. (2011). Ilya Kabakov: Sovyet Tuvaleti ve Ütopyalar Sanatı. *Artist Actuel*, Eylül-Ekim 2011, s.70-78. Biltur Basım Yayın Hizmetleri A.Ş.: İstanbul.

Boym, Svetlana. (2011). Ilya Kabakov: Sovyet Tuvaleti ve Ütopyalar Sarayı. *Artist Actuel* (Z. Dülger, Çev.)., Eylül – Ekim. İstanbul: Artisr Yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri LTD. ŞTİ., s. 74-75.

Brolly Studios. Erişim: 24.02.2021. https://www.brollystudios.org/merzbau-metalepsis

Canan. Erişim: 25.02.2021. http://www.cananxcanan.com/

Cevizci, Ahmet. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

covid19.saglık.gov.tr. Erişim: 02.01.2021. https://covid19.saglik.gov.tr/TR-66300/covid-19-nedir-.html

Çelikyay, Selma. (2019). İç Mekân-Dış Mekân İlişkisi Bağlamında Mimarlık ve Peyzaj Tasarımı. *Mimarlıkta Peyzaj Tasarımı*, s. 43. Erişim: 14.01.2021, https://www.researchgate.net/publication/338719551_Ic_Mekan_Dis_Mekan_Iliskisi_Baglaminda_Mimarlik_ve_Peyzaj_Tasarimi.

Çıplak, Ceren. (2017). www.cumhuriyet.com.tr. Erişim: 26.02.2021. https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/mutluluk-kaf-daginin-ardinda-degil-847709
Dağdeviren, Ozan. (2017). *Ait*. İstanbul: Abaküs Kitap Yayın Dağıtım Hizmetleri.
Daily Art Magazine. Erişim: 29.05.2021. https://www.dailyartmagazine.com/arman-works-you-need-to-know/

Demir, Dire. (2020). Çağdaş Sanatta In-Situ İzleri ve Site Specific Sanat Pratikleri. Erişim: 21.05.2021. https://www.gazetesanat.com/cagdas-sanatta-in-situ-izleri-ve-site-specific-sanat-pratikleri

Dönmez, Ali. (2000). Bağlanma: Yakın İlişkilerle İlgili Araştırmalar İçin Bir Çerçeve. *Türk Psikoloji Bülteni*, 6/16-17, s. 29-50.

Drake, Nicholas. (1999). Ten Years of Site-Specific Art. *Sculpture (Washington, D.C.)*, 2, s.36-43.

Eren, Sahir Uğur. (2017). İyi Bir Komşu/A Goog Neighbour. İstanbul: YKY, s. 143.

Eren, Sahir Uğur. (2017). İyi Bir Komşu/A Goog Neighbour. İstanbul: YKY, s. 303.

Erkayhan, Şafak. (2008). 1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tariihi ABD. İstanbul, s. 550.

Erkayhan, Şafak. (2008). 1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tariihi ABD. İstanbul, s. 551.

Erkayhan, Şafak. (2008). 1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tariihi ABD. İstanbul, s. 545.

Erikson, Erik H. (2019). *İnsanın 8 Evresi* (G. Akkaya, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayın Eğitim Danışmanlık Tıbbi Malzeme ve Reklam Hizmetleri San. ve Tic. Ltd. Şti.

Erkayhan, Şafak. (2008). *1960 Sonrası Almanya'da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat Tarihi Anabilim Dalı. İstanbul.

e-skop. Erişim: 29.05.2021. https://www.e-skop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690

e-skop. Erişim: 29.05.2021. https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-hayat/1960

e-skop. Erişim: 29.05.2021. https://www.e-skop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690

e-skop. Erişim: 05.06.2021. https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-olum-hafiza-ve-nesnelerin-hayati/5173

Fichter, Joseph. (2004). *Sosyoloji Nedir* (Prof. Dr. N. Çelebi, Çev.). Ankara: Anı Yayıncılık.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri* (A.Z. Tunç, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Flickr. Erişim: 30.05.2021. https://www.flickr.com/photos/ivangilkes/2656472961/in/photostream/

Foster, Hal. (2015*). Sanat Mimarlık Kompleksi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Gallery Mc. Erişim: 30.05.2021. https://www.mchampetier.com/Print-Javacheff-Christo-85476-work.html

Gazete Sanat. Erişim: 30.05.2021. https://www.gazetesanat.com/cagdas-sanatta-in-situ-izleri-ve-site-specific-sanat-pratikleri

Geçtan, Engin. (2020). *Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gezer Oğuz, Özden. (2020). Göç Kimlik Aidiyet Ekseninde Nil Yalter. *İdil Dergisi*, 74, s.1504-1518. Erişim: 26.02.2021, https://idildergisi.com/makale/pdf/1609690656.pdf

Gezer Oğuz, Özden. (2020). Göç Kimlik Aidiyet Ekseninde Nil Yalter. *İdil Dergisi*, 74, s. 1510.

Gül, Tolga. (2012). Geleneksel Artvin Evlerinden Birkaç Farklı Örnek. Erişim: 01.02.2021. http://www.hopam.com/icerikdetay.php?iid=11625

Güneş, Adem. (2018). *Aile ile Bağlanma Aidiyet*. İstanbul: Timaş Yayınları.
Hero. Erişim: 25.02.2021. https://hero-magazine.com/article/172782/rachel-whiteread/

Hopkins, David. (2018). *Modern Sanattan Sonra* (E. Ermert, Ed.,F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

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

İnam, Ahmet. (1999). *Dünya Gönülden Gönüle*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş.

İstanbul Berlin. Erişim: 30.05.2021. https://www.istanbulberlin.com/en-de/zamanin-icinden-christo/

İstanbul Sanat Evi. Erişim: 27.05.2021. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-p/picasso-pablo/pablo-picasso-gitar-9520/

Karadağ, Özüm. (2018). Gordon Matta-Clark. Erişim: 01.06.2021. https://www.arkitektuel.com/gordon-matta-clark/

Klee, Paul. (2011). *Modern Sanat Üzerine* (K. Çaydamlı, Çev.). İstanbul. Altıkırkbeş Yayın.

Kosova, Erden. (2011). Esra Ersen Yüz Yüze. Rene Block (Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Krauss, Rosalinda. (2002). Mekâna Yayılan Heykel (T.Birkan, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 82, s.103-110.

Kurg, Regina-Nino. 82013). Aesthetic Consciousness of Site-Specific Art. *South African Journal of Philosophy*, 32, s.349-353.

Larios, Pablo. (2017). İyi Bir Komşu 15.İstanbul Bienali Kataloğu, (Ed (ler): Ö. Albayrak, A. Iannacchione, S.K. Christensen ve E. Şerifoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lefebvre, Henri. (2016). *Mekânın Üretimi*, (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Maalouf, Amin. (2020). *Ölümcül Kimlikler* (A. Bora, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Magpie Aesthetic. Erişim: 25.02.2021. https://magpieaesthetic.com/page/4/

Meschede, Friedrich. (2008). *Ayşe Erkmen Uçucu/Şimdi*, (M. Haydaroğlu (Kitap Ed.), R. Block (Dizi Ed.)), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mimarizm. Erişim: 25.02.2021. https://www.mimarizm.com/hobi/kisisel-hafizanin-kapisini-aralayan-ev_128787

MindOn Art. Erişim: 27.05.2021. https://mindonart.com/2014/12/23/meraklisina-sanatin-tarihinden-secmeler-1-pisuar-neden-sergilendi/

Moma. Erişim: 30.05.2021. https://www.moma.org/collection/works/81324?artist_id=2948&page=1&sov_referrer=artist

Morris, Charles G. (2002). *Psikolojiyi Anlamak (Psikolojiye Giriş)* (H.B. Ayvaşık, M. Sayıl, Çev. Ed.). Ankara: Türk Psikologlar Derneği Yayınları.

Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear Cáceres. Erişim: 25.02.2021. http://fundacionhelgadealvear.es/catalogo/casa-del-poble-nou-i-x/

Mülayim, Selçuk. (1994). *Sanata Giriş*. İstanbul: Bilgi Teknik Yayınevi.

O'doherty, Brain. (2010). *Beyaz Küpün İçinde* (A.Antmen, Çev.). İstanbul: Sel yayıncılık.

Onedio. Erişim: 25.02.2021. https://onedio.com/haber/dunyanin-ilk-col-bienalinde-doug-aitken-ten-guzellik-ve-tenhalik-temali-ayna-ev-enstalasyonu-766593

OÖ Kultur Quartier. Erişim: 25.02.2021. https://www.ooekulturquartier.at/site/assets/files/55165/ersen-tuerke2.jpg

OÖ Kultur Quartier. Erişim: 25.02.2021. https://www.ooekulturquartier.at/site/assets/files/55165/ersen-tuerke3.jpg

Özkan, Özlem. (2016). Christian Boltanski: Sanat Yapıtında Kimlik ve Tanıklık. *Rh+*, 126, s. 54-59.

Perec, Georges. (2020). *Mekân Feşmekân* (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Pinterest. Erişim: 05.06.2021. https://tr.pinterest.com/pin/366199013426328787/

Pinterest. Erişim: 28.02.2021. https://tr.pinterest.com/pin/272819689896928662/

Research Gate. Erişim: 30.05.2021. https://www.researchgate.net/figure/Carl-Andre-Lever-1966-Photo-C-National-Gallery-of-Canada_fig3_277163303

Proto Cinema. Erişim: 24.02.2021. https://www.protocinema.org/tr/exhibitions/hale-tenger

Robert Tracy PHd Art. Erişim: 27.05.2021. https://roberttracyphdart473.wordpress.com/2009/11/09/marcel-duchamps-etant-donnes/

Rose, Julian. (2017). *Do Ho Suh*. Erişim: 01.02.2021. https://www.artforum.com/interviews/do-ho-suh-discusses-rubbing-loving-66014https://www.artforum.com/interviews/do-ho-suh-discusses-rubbing-loving-66014

Rugg, Judith. (2010). *Exploring Site-Specific Art*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd.

Rüzgâr, Necla. Arkadaşların Odaları. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 38, s.53-64.

Satılmış, Demet. (2009). “35,5 ya da Karşıyakalı Olmak: Kimlik Oluşumunda Aidiyet Ekseni. Gönül Pultar (Der.). *Kimlikler Lütfen – Türkiye Cumhuriyeti’nde Kültürel Kimlik Arayışı ve Temsili*, s. 337-348. Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

Sartre, Jean Paul. (2009). *Varlık ve Hiçlik*, (T. Ilgaz, G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Şenel Özayten, İpek. (2017). Günümüz Mekânsal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren'in Sergileme Pratikleri. *İdil Dergisi*, 6/39, s. 3235-3244.

Springs, Palm. (2017). Erişim: 28.02.2021, https://www.dougaitkenmirage.com/mirage#doug-aitken-mirage

Spurk, Jan. (2020). Aidiyet, Göçmen ve Toplumsal Çeşitlilik (M. Poyraz Der.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Suner, Asuman. (2005). *Hayalet Ev - Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Taburoğlu, Özgür. (2020). Tanpınar'da Yer ve Eşya İlişkisi. Senem Kurtar (Ed.). *Mekân Varyasyonları*, 291-308. İstanbul: NotaBene Yayınları.

Taşcıoğlu, Melike. (2020). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*. Ankara: Dost Kitabevi.

Tate. Erişim: 20.02.2021. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific

TDK, Güncel Türkçe Sözlük, Erişim: 06.01.2021. https://sozluk.gov.tr/

Türk, A., Akkol, N. (2010). Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri Ve İşlerinin Değerlendirilmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2*, s.105-120. Erişim: 26.02.2021, https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/254111.

Twitter. Erişim: 25.02.2021. https://twitter.com/tiyatrolarcomtr/status/1275057085877833734

Unlimited. Erişim: 24.02.2021. https://www.unlimitedrag.com/post/2017/09/18/i%CC%87stanbul-modern-de-birbirine-kom%C5%9Fu-iki-eser-yonamine-in-posterleri-ve-latifa-echakhch-%C4%B1n

Ural, Şafak. (2019). Aidiyet ve Kültür. Erişim: 18.05.2021. https://www.safakural.com/makaleler/aidiyet-ve-kultur

Uygur, Nermi. (1981). *Yaşama Felsefesi*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Uygur, Nermi. (2007). *Güneşle*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

Walker. Erişim: 30.05.2021. https://walkerart.org/calendar/2009/robert-irwin-slant-light-volume

Wallpaper. Erişim: 25.02.2021. https://www.wallpaper.com/art/do-ho-suh-passages-exhibition-victoria-miro-london

Whitham, G., Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wide Walls. Erişim: 24.02.2021. https://www.widewalls.ch/magazine/tracey-emin-everyone-i-have-ever-slept-with

Woolf, Virginia. (2019). *Kendine Ait Bir Oda* (E. Tabaoğlu Özkülahçı, Çev.). İstanbul: İndigo Kitap.

Yapi.com.tr. Erişim: 31.05.2021. http://www.yapi.com.tr/haberler/michelangelo-pistoletto_95687.html

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. Erişim: 25.02.2021. https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/sarkis-bir-ikona-an-icon

Yves Klein. Erişim: 29.05.2021. http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-vide-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/

Žižka, Tomáš. (2012). Tomáš Žižka on Site Specific. Tomáš Žižka, Radoslava Schmelzová (Ed.), *Art of Place*, 40-49. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.

Žižka, Tomáš, Václavová, Denisa. (2012). Site Specific – Looking For An-Other Space. Tomáš Žižka, Radoslava Schmelzová (Ed.), 40-69. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.

Etik Beyanı

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

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

08/06/2021

Zeynep Merve ÇİÇEK MIZRAK

Sanatta Yeterlik Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: AİDİYET/AİDİYETSİZLİK İLİŞKİSİNDE NESNE VE MEKÂN

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
08.06.2021	109	230634	17.05.2021	%12	1602721819

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 08/06/2021)

Zeynep Merve ÇİÇEK MIZRAK

Öğrenci No.: N17147163
Anasanat Dalı: Resim
Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI
UYGUNDUR.

Doç. Zuhal BAYSAR BOERESCU

Proficiency in Art Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : OBJECT AND SPACE IN CONNECTION WITH THE CONCEPTS OF BELONGİNG AND NOT/BELONGİNG

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
08.06.2021	109	230634	17.05.2021	%12	1602721819

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (08/06/2021)

Zeynep Merve ÇİÇEK MIZRAK

Student No.: N17147163
Department: Painting
Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

Doç. Zuhal BAYSAR BOERESCU

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

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

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

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

08/06/2021

Zeynep Merve ÇİÇEK MIZRAK

_____

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

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmaını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

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

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