

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**1960 SONRASI SANATTA “EV” KAVRAMININ METAFOR  
OLARAK KULLANIMI**

**Nazif GÜR**

**SANATTA YETERLİLİK TEZİ**

**Danışman: Prof. Neslihan ERDOĞDU**

**HAZİRAN - 2023**

**T.C.**  
**SAKARYA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1960 SONRASI SANATTA “EV” KAVRAMININ METAFOR  
OLARAK KULLANIMI**

**SANATTA YETERLİLİK TEZİ**

**Nazif GÜR**

**Enstitü Anasanat Dalı: Resim**

**“Bu tez 07/06/2023 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan  
jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

<b>JÜRİ ÜYESİ</b>	<b>KANAATI</b>
Prof. Neslihan ERDOĞDU	Başarılı
Prof. Sezin TÜRK KAYA	Başarılı
Doç. Onur KARAALİOĞLU	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Tuba AYAS ÖNOL	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Barış GENÇLER	Başarılı

## ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

**Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?**

**Evet**

**Hayır**

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

**Nazif GÜR**

**07/06/2023**

## ÖNSÖZ

Sanatta Yeterlik eğitimimde öğrencisi olmaktan her zaman gurur ve mutluluk duyduğum, engin bilgisiyle bana yol gösteren, çalışmama ışık tutan tez danışmanım Prof. Neslihan Erdoğan'ya teşekkür ederim. Aynı şekilde akademik hayatımda benim için rol model olan kıymetli dostum Doç. Rabia Demir'e engin bilgileriyle bana yol gösterdiği için teşekkür ederim. Tez sürecim boyunca sabır gösteren maddi ve manevi destekleriyle beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan aileme, eğitim hayatım boyunca üzerimde emeği olan değerli hocalarıma içtenlikle şükranlarımı sunarım.

**Nazif GÜR**

**07/06/2023**

# İÇİNDEKİLER

<b>RESİM LİSTESİ .....</b>	<b>ii</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ .....</b>	<b>v</b>
<b>ÖZET .....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vii</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1: MEKÂN VE YER KAVRAMLARININ FELSEFİ VE MİMARİ</b>	
<b>KÖKENLERİ .....</b>	<b>5</b>
1.1. Özel Alan Olarak Ev.....	13
1.2. Yer Aidiyeti ve Mekânın Kişiselleşmesi .....	18
<b>BÖLÜM 2: AİDİYET KAVRAMI.....</b>	<b>24</b>
2.1. Aidiyet ve Kimlik ilişkisi .....	24
2.2. Aidiyet ve Bellek İlişkisi .....	26
<b>BÖLÜM 3: KLASİK DÖNEM AVRUPA RESİM SANATINDA MEKÂN/EV</b>	
<b>OLGUSU .....</b>	<b>29</b>
3.1. Modern Sanatta Değişen Mekân Algısı.....	39
<b>BÖLÜM 4: 1960 SONRASI SANATTA EVİ METAFOR OLARAK ELE ALAN</b>	
<b>SANATÇILAR.....</b>	<b>52</b>
<b>BÖLÜM 5: SANATSAL ÇALIŞMALAR .....</b>	<b>82</b>
5.1. Hayal(et) Envanter: Ev .....	82
5.2. Yeryüzünde Kaçak: Ev-sizlik.....	98
<b>SONUÇ .....</b>	<b>106</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>108</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>114</b>

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Boulee, Cénotaphe à Newton, 1784 .....	12
<b>Resim 2:</b> Paul Nougé, Le Lecteur, 1930 .....	18
<b>Resim 3:</b> Yazarlık Minyatürü, 13. Yüzyıldan Kalma St. Louis İncil, Morgan parçası .	29
<b>Resim 4:</b> Plan des dimes de Champeaux, 15.Yüzyıldan Kalma Harita. ....	30
<b>Resim 5:</b> Piero della Francesca, Misericordia Polyptych, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 273x330 cm, 1444-1465, Kent Müzesi, Sansepolcro.....	32
<b>Resim 6:</b> Masaccio, Kutsal Teslis, Fresk, 680x427, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa, İtalya, 1427 .....	33
<b>Resim 7:</b> Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 82 x 59,5 cm, 1434, National Gallery, Londra. ....	34
<b>Resim 8:</b> Geertruydt Roghman, Genç Kadın, Gravür, 169 x160 mm, 1625. ....	36
<b>Resim 9:</b> Johannes Vermeer, Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83x64 cm, 1657-59.....	37
<b>Resim 10:</b> François Boucher, Boucher Madam Pompadour Portresi, 1750. ....	38
<b>Resim 11:</b> Jean-François Millet, Farmer Inserting a Graft on a Tree, TÜYB, 80x100cm, 1855 .....	38
<b>Resim 12:</b> Van Gogh, Arles'daki Yatak Odası, Tuval üzerine yağlı boya, 57x74 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 1889 .....	39
<b>Resim 13:</b> Edward Hopper, Summer İn The City, TÜYB, 76x 51 cm, 1950.....	40
<b>Resim 14:</b> Edward Hopper, Odada Çıplak Kadın, TÜYB, 28x 36cm, 1926 .....	40
<b>Resim 15:</b> El Lissitzsky, Proun Oda,1923 .....	41
<b>Resim 16:</b> Frederick Kiesler, Sonsuz Ev, 1950 .....	46
<b>Resim 17:</b> Frederick Kiesler, Sonsuz Ev, İçeriden Görünüş, 1950 .....	47
<b>Resim 18:</b> Kiesler, Eskiz, 1934.....	47
<b>Resim 19:</b> Vichy Propaganda Afişi, 1942 .....	49
<b>Resim 20:</b> Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?”, Kâğıt Üzerine Kolaj, 26x 24,8 cm, 1956 .....	50
<b>Resim 21:</b> Richard Hamilton, Bugünün evlerini bu kadar farklı kılan nedir? Kâğıt üzerine dijital baskı, 21x 29 cm. ....	50
<b>Resim 22:</b> Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek, Fotomontaj, 60x47 cm, 1967 .....	53
<b>Resim 23:</b> Richard Serra, Kartlardan Ev, 122x 122x 2,5 cm, 1969.....	54

<b>Resim 24:</b> Alice Aycock, Low Building with Dirt Roof (For Mary),1973 .....	55
<b>Resim 25:</b> Womanhouse Sergi Kataloğu Kapağı, 1972.....	56
<b>Resim 26:</b> Vickie Hodgetts, Robin Weltsch ve Susan Frazier, Womanhouse Nurturant Kitchen, 1972.....	57
<b>Resim 27:</b> Sandy Orgel, Kadın Evi, Keten Dolap, 1972 .....	58
<b>Resim 28:</b> Judy Chicago, Kadın Evi, Âdet Tuvaleti, 1972.....	58
<b>Resim 29:</b> Miriam Schapiro ve Sherry Brody, “Oyuncak Ev ”, 1972 .....	59
<b>Resim 30:</b> Gordon Matta Clark, “Fake Estate”, 1973.....	61
<b>Resim 31:</b> Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974.....	62
<b>Resim 32:</b> Gregor Schneider “The Dead House Ur”, 1985 .....	63
<b>Resim 33:</b> Louise Bourgeois, “Kırmızı Oda (Çocuk)”, Ahşap, Metal, İplik, Cam ve Balmumu, 210x353x274 cm, 1994.....	65
<b>Resim 34:</b> Louise Bourgeois, “Kırmızı Oda (Ebeveynler)”, Ahşap, metal, kauçuk, kumaş, mermer, cam ve ayna, 247x426x24 cm, 1994.....	65
<b>Resim 35:</b> Mike Nelson “The Coral Reef”, 2000 .....	66
<b>Resim 36:</b> Donald Rodney “The Place is Here”, South London Gallery, 1987 .....	68
<b>Resim 37:</b> Donald Rodney, Babamın Evinde, 1996 .....	69
<b>Resim 38:</b> Michael Landy, Semi- Detached House, 2003, Enstalasyon, Tate Britain, Londra.....	70
<b>Resim 39:</b> Rachel Whiteread, Ghost House, 1993.....	71
<b>Resim 40:</b> Rachel Whiteread, “Place (Village)” 2006.....	73
<b>Resim 41:</b> Suh Do Ho, New York City Apartment, 2011 .....	74
<b>Resim 42:</b> Suh Do Ho, Otoportre, Stonehenge Kâğıt Üzerinde Litografi, 25x20 cm, 2015 .....	75
<b>Resim 43:</b> Sarkis Zabunyan, Bir İkona İsimli Sergi, 2010 .....	76
<b>Resim 44:</b> Marjetica Potrc, “Sosyal Anlaşma Evi, Flora, Bogota, Kolombiya, 2017 ...	77
<b>Resim 45:</b> Allan Wexler, Gardening Sukkah, 2000.....	78
<b>Resim 46:</b> Allan Wexler, Bucket House, 1994.....	78
<b>Resim 47:</b> Allan Wexler, Hat Roof, 1994.....	79
<b>Resim 48:</b> Antony Gormley, Ev, 1984.....	81
<b>Resim 49:</b> Nazif Gür, Hayal(et) Bellek: Ev, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 90x40x30 cm, 2020 .....	84

<b>Resim 50:</b> Nazif Gür, Dünya: 2020, 35x50x50cm .....	85
<b>Resim 51:</b> Nazif Gür, Monad, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 24x35cm, 2021	86
<b>Resim 52:</b> Nazif Gür, Ev: Gecenin İşçileri, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 25x40x15cm, 2020 .....	88
<b>Resim 53:</b> Nazif Gür, Hayal(et) Ev: Masumiyet Evi, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 50x75x25cm, 2021 .....	90
<b>Resim 54:</b> Nazif Gür, Fetus Kafesi, 35x25x10cm, Karışık Teknik, 2020 .....	91
<b>Resim 55:</b> Nazif Gür, Hücre-İ Saadet, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x50x15cm, 2020 .....	92
<b>Resim 56:</b> Nazif Gür, Anayurt: Ev/Anne Çatı, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x50x15cm, 2020 .....	93
<b>Resim 57:</b> Nazif Gür, Çocukluk Evi, 25x40cm, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 2021 .....	94
<b>Resim 58:</b> Nazif Gür, Rabia'nın Evi, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x50x15cm, 2020 .....	95
<b>Resim 59:</b> Nazif Gür, Eski Evin Burgacında: Yeni Ev, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x50x15cm, 2020 .....	96
<b>Resim 60:</b> Nazif Gür, İki Ayrı Oda Gibi, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 25x45x15cm, 2020 .....	97
<b>Resim 61:</b> Nazif Gür, Geçmiş Zamanın Burgacında: Bodrum Katı, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 25x45x15cm, 2020.....	98
<b>Resim 62:</b> Nazif Gür, Hayal(et) Evin Kiracısı; Yeryüzünde Kaçak, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x35x15cm, 2020.....	99
<b>Resim 63:</b> Nazif Gür, Tabut: Ev, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x90x55 cm, 2020 .....	101
<b>Resim 64:</b> Nazif Gür, Anayurt: Zebercet'nin Evi, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x70 cm, 2021 .....	103
<b>Resim 65:</b> Nazif Gür, (Ben) Daha Ölmedim, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 50x75x25cm, 2021 .....	104
<b>Resim 66:</b> Nazif Gür, Annemi Gömdük Eve Dönüyoruz, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 20x30cm, 2020 .....	105



## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Dovey, Bağlantı Olarak Ev .....	16
Şekil 2: Brower, Otoriter Alana İlişkin Davranış Modeli .....	21

## ÖZET

**Başlık:** 1960 Sonrası Sanatta “Ev” Kavramının Metafor Olarak Kullanımı

**Yazar:** Nazif GÜR

**Danışman:** Prof. Neslihan ERDOĞDU

**Kabul Tarihi:** 07/06/2023

**Sayfa Sayısı:** vii (ön kısım) + 124 (ana kısım)

Eski çağlardan bu yana insanın hem somut barınma ihtiyacını hem de soyut ihtiyaçlarını gideren ev, psikolojik açıdan bakıldığında, insanın yaşadığı dünyaya ait hissedebilmesi için vazgeçilmezdir. Aynı zamanda ontolojik katmanları da olan ev, değişen ruh haline göre öznenin varoluşunu konumlandığı yerlerdir.

Ev, insanın gündelik yaşamında oldukça önemli yeri olmasından dolayı sanat alanında da bazen gerçek bazen de metafor anlamlarıyla görünür kılınmıştır. Gündelik hayatın kompozisyonlarında ev içi resim tasvirlerinin popüler olduğu 17. Yüzyıl Hollanda resim sanatında mahremiyet ve kişisel alanın metaforu olmuştur. Ev, 1960 sonrası değişen sanat algısıyla, fon ve gündelik hayatın temsili olmaktan çıkarak eserlerin ana izleğinde bir metafor olarak kullanılmaya başlamıştır. Metaforik kullanımları arasında, kimlik, bellek, aidiyet, kamusal ve özel alan ve varoluş gibi kavramlar yer almıştır. Bu çalışmada amaçlanan sanatta evin arka fon olarak kullanımının ötesine geçilerek Çağdaş Sanat alanında ev kavramının nasıl söylemsel bir yer haline geldiği ve hangi bağlamlarda ele alındığını inceleyerek oluşum sürecine etki eden toplumsal /düşünsel katmanlar çerçevesinde kronolojik analiz yapmaktır.

Hem kişisel hem de kolektif belleğin kurgulanmasında “yer” görevi gören ev, geçmiş ve şimdiki zamana ait gerçeğin tanımının yapılmasına yardımcı olmaktadır. Çoğunlukla huzur, mutluluk, sıcaklık ve güven gibi duyguların muştusu olan evin, 1960 sonrası yapılan sanat eserinin biçim ve içerik analizinde sanatçıların evin olumlu yönü ve çağrışımlarından ziyade olumsuz “ben” zamiri ile ilişkilendirdikleri görülmüştür

**Anahtar Kelimeler:** Aidiyet, Bellek, Çağdaş Sanat, Ev, Kimlik

## ABSTRACT

**Title of Thesis:** The Use of the Concept of “Home” as a Metaphor in Post-1960 Art

**Author of Thesis:** Nazif GÜR

**Supervisor:** Prof. Neslihan ERDOĞDU

**Accepted Date:** 07/06/2023

**Number of Pages:** vii (pre text) + 124  
(main body)

The house, which has met both the concrete shelter needs and the abstract needs of people since ancient times, is indispensable for people to feel belonging to the world they live in, from a psychological point of view. The house, which also has ontological layers, is the place where the subject positions his existence according to his changing mood.

Since the house has a very important place in people's daily life, it has been made visible in the field of art, sometimes with real and sometimes metaphoric meanings. It became the metaphor of privacy and personal space in 17th century Dutch painting, where depictions of domestic paintings were popular in compositions of everyday life. With the changing perception of art after 1960, the house ceased to be a backdrop and a representation of everyday life and began to be used as a metaphor in the main theme of the works. Among its metaphorical uses, concepts such as identity, memory, belonging, public and private space and existence have taken place. The aim of this study is to go beyond the use of the house as a background in art and to examine how the concept of home has become a discursive place in the field of Contemporary Art and in which contexts it is handled and to make a chronological analysis within the framework of the social / intellectual layers that affect the formation process.

The house, which serves as a "place" in the construction of both personal and collective memory, helps to define the reality of the past and present. In the form and content analysis of the house, which is mostly the herald of feelings such as peace, happiness, warmth and trust, and the artwork made after 1960, it was seen that the artists associated the house with the negative pronoun "I" rather than the positive aspect and connotations.

**Keywords:** Belonging, Memory, Contemporary Art, Home, Identity

## GİRİŞ

İnsan çevresiyle sürekli etkileşim halinde olduğundan ilk yıllardan itibaren doğduğu evin mekân kavramını algılamaya başlayarak bünyesinde taşımaya devam eder. Ev, insanoğlunun fizyolojik, sosyolojik, ideolojik, ekonomik ve estetik barınma ihtiyaçlarının karşılandığı uzamlardır. Toplumsal kimliğin bir göstergesi olan ev, aynı zamanda bireyin kendisini yansıtan bir projeksiyon işlevi görmektedir. Mekândan bağımsız olarak düşünülemeyen insan, tarih boyunca geçirdiği değişim ve dönüşümlerin paralelinde içinde bulunduğu mekânları da inanç, kültür, siyaset, topografyasının refakatinde değişim ve dönüşümlere uğratmaktadır. Ev, içinde yaşayan kişinin kültürel dokusunu vurgulamakta ve bulunduğu medeniyetin özünü yansıtarak tasnif etmektedir. Ev, taşa yüklenen anlamlarla birey ve toplumun kimliği ve tarihi hakkında kayda değer referanslar vermektedir. Eski çağlardan bu yana ev, insanın hem somut barınma ihtiyacını hem de soyut ihtiyaçlarını gidermektedir. Psikolojik açıdan bakıldığında ev, insanın yaşadığı dünyaya ait hissedebilmesi için vazgeçilmezdir. Ontolojik katmanları olan ev, değişen ruh haline göre öznenin varoluşunu konumlandığı yerlerdir.

Bu çalışmada amaçlanan Çağdaş Sanat alanında ev kavramının nasıl söylemsel bir mekân haline geldiğinin analizini yapmaktır. Dört başlıktan oluşan çalışmanın ilk bölümünde kavram olarak mekân ve yer olgularının sorgulaması yapılarak özel alan olarak ev, yer aidiyeti ve mekânı kendileme alt başlıkları ele alınmıştır.

Tezin ikinci bölümü iki ana başlıktan oluşmaktadır. İlk başlıkta konu edilen aidiyet, kimlik olgusuyla birlikte alınmıştır. Bireyler tek bir çatının altında ortak değer ve inanç sistemlerinde kendilerine bir güvenlik çemberi yaratırlar. Ve bu çember bireyi rahatlatarak aidiyet duygusunu oluşturur. İdealize edilen ev, kabul edilme, güven duygusu, huzur ve rahatlık gibi hisleri barındıran aidiyet duygusu ile bu çemberi oluşturmaktadır. Evde oturan birey\ bireyler ile oturma alanları arasında semantik ve duygusal bağlar bulunmaktadır. Ayrıca ev, oturlan(dwelling, habitat) yer ile bireyi tanımladığından ev denilen mekâna birey bir kimlik olgusu vermektedir. Dolayısıyla kimlikle ilgili sorgulamalar da bu bölümde ele alınmıştır. Benlik ve sosyal kimlik kavramları birbiriyle ilişkili olmasına karşın fenomenolojik bir veri olarak birbirinden farklı şeyleri ifade etmektedir. Sosyal kimlik, birey ve toplum oluşumundaki ikircilik sorununun sorgulamasındaki tarihsel süreç göz önünde bulundurularak ilerlenmiştir.

Kimlik/benlik; felsefi olarak sorgulanırken, kültürel kimlik sosyal bilimler ağırlıklı ele alınmıştır.

Bu bölümün ikinci başlığında ise bellek konusu üzerinde durulmuştur. Belleğin ne olduğu, nasıl ve hangi maddelerden oluştuğu pek çok alanda, günümüze değin tartışılmıştır. Bu bağlamda, bellek kuramları ve felsefi söylemleri genel hatları itibariyle ele alınarak anlam haritası çıkarılmaya çalışılmıştır. Felsefi boyutta; Sigmund Freud ve Henri Bergson, belleğin bireysel oluşumuna vurgu yaparken, Bergson' un öğrencisi olan Maurice Halbwachs gündelik yaşamın içinde geçtiği fiziksel çevrenin, sosyo-kültürel yapının ve yaşanılan mekânın kolektif belleğin bağlamını oluşturduğunun altını çizmektedir. Dolayısıyla mekân, hem kolektif hem de kişisel belleğin oluşmasında önemli bir yer tutmaktadır. Gündelik yaşamın içinde geçtiği fiziksel çevre olarak ev, kişisel ve kolektif belleğin bağlamını oluşturur. Böylece mekân, hem kolektif hem de kişisel belleğin kurgulanmasında “yer” görevi görür. Bu esnada mekânında kendi belleği de oluşur ki bu da şimdiki zamana ait gerçeğin tanımının yapılmasına yardımcı olur.

Üçüncü bölümde anlam skalası geniş olan mekân kavramı konu kapsamında iki yönlü olarak ele alınmıştır. Bu çerçevede mekân hem kompozisyona hem de mimariye karşılık gelen bir kavramdır. Sanatta kompozisyonun unsuru olarak mekânın perspektifi, tarihsel süreç içerisinde farklılık göstermektedir. Ancak tezin başlığı gereği mekânın kompozisyon olarak ele alınmasının ötesinde bir bakış açısını gerekli kılmaktadır. İkonos resimlerindeki çatılı, Meryem Ana veya İsa resimleri Tanrı'nın evi olarak kutsayıcı ve kapsayıcı olma yönüyle karşımıza çıkarken Hümanizmle birlikte ev, tanrının kutsayıcı soyut kavramından çıkarak gündelik hayattaki ev temsillerine yönelmiştir. 17. yy. Hollanda resim sanatıyla ev, görünür kılınmaya başlamıştır. 18. yüzyıl Rokoko Dönemi resimlerinde ise bir mekân olarak ev daha çok zenginliğin görünür kılındığı mekânlardır. Ev olgusunu gündelik yaşamın bir parçası olarak aktaran realizm akımında ev, aile bağlarının görünür kılındığı yerlerdir. Sanatta değişen ve dönüşen mekan algısıyla ev 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren sanatçılar için arka fon olmaktan çıkarak, dinamik anlamlar atfeden metafor olarak sıklıkla ele alınmıştır.

Dördüncü bölüm ise; Çağdaş sanatta 1960 sonrası belirginleşen kavramsal tavır ve ev kavramının metaforik sürecini kapsamaktadır. Metafor, daha rasyonel bir şekilde tanımlanması zor olan konular, olaylar ve durumların kavramsal bir görüntüsünü

oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Metafor sadece gündelik dilde ve düşüncede değil, eylemde ve günlük etkinliklerde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Ev, dil ve günlük deneyim arasındaki içsel ilişkiye mükemmel bir örnektir. Özellikle edebî ve görsel eserlerde, evde olmanın olumlu ya da olumsuz deneyimlerini tanımlamak için kullanılan metaforlara sık rastlanılmaktadır. Konunun bağlamından kopmamak adına özellikle mekân ve ev ağırlıklı olarak analiz yapılmaya çalışılarak daha sınırlı bir alana işaret edilmiştir. Yapıtların oluşum sürecine etki eden toplumsal /düşünsel katmanlar çerçevesinde eser analizi yapılmıştır. Son bölüm olan beşinci bölümde ise konu kapsamında üretilen çalışmalara eser beyanları ile birlikte yer verilmiştir.

### **Araştırmanın Konusu**

Çağdaş Sanat alanında ev kavramının nasıl söylemsel bir yer haline geldiği ve hangi bağlamlarda ele alındığını inceleyerek oluşum sürecine etki eden toplumsal /düşünsel katmanlar çerçevesinde kronolojik analiz yapmaktır.

### **Araştırmanın Amacı**

Hem kişisel hem de kolektif belleğin kurgulanmasında “yer” görevi gören ev, geçmiş ve şimdiki zamana ait gerçeğin tanımının yapılmasına yardımcı olmaktadır. Bu çalışmada amaçlanan sanatta evin arka fon olarak kullanımının ötesine geçilerek Çağdaş Sanat alanında ev kavramının nasıl söylemsel bir yer haline geldiği ve hangi bağlamlarda ele alındığını inceleyerek oluşum sürecine etki eden toplumsal /düşünsel katmanlar çerçevesinde kronolojik analiz yapmaktır. Böylece çağdaş sanatta ev kavramına ve bu bağlama ufuk açacak okumalar paralelinde eser üretilmesi hedeflenmiştir.

### **Araştırmanın Önemi**

Ev, sanatçılara bazen kavram olarak bazen de biçim olarak ilham veren, sıklıkla ele alınan bir temadır. Geniş bir anlam evrenine sahip olan evin cazibesini görünür kılmak, literatüre katkı sağlaması ve yeni açılımlara/tartışmalara kapı aralaması bakımından önemli bulunmaktadır.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Çalışmaya, mekân, yer, kamusal-özel alan, tanım ve kuramlarıyla başlanarak ev konusuna zemin hazırlanmıştır. Ev, önce mimari bir çıktı olarak kronolojik bağlamda ardından özel alan olarak, birbirine iç içe geçmiş, örten tamamlayıcılar olduğu düşünülen kimlik, bellek ve aidiyetle ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Farklı disiplinler ve farklı kuramlarla ele alınan kavramlar, zıt ve ortak kutupların tartışılması sonrasında sanatta mekân/ev algısının değişim ve dönüşüme değinilmiştir. 20. yüzyılda evin arka fon olmasının ötesine geçmesi ve 1960 sonrası sanat anlayışındaki köklü evrimleşmeyle yeni bir hal alması referans sanatçılar izleğinde sürdürülmüştür. Bu bağlama konu kapsamında literatür taraması yapılmış, kitap, makale, süreli yayınlar gibi yazılı kaynaklar taranmış ve görsel verilerden yararlanılarak nitel araştırma metodu kullanılmıştır. Konu ile ilişki kurulmuş referans sanatçıların eserleri, biçim ve içeriksel açıdan ele alınarak irdelenmiştir. Son bölüme yer alan eser metni, otoetnografik bir yöntemle oluşturulmuştur.

## **BÖLÜM 1: MEKÂN VE YER KAVRAMLARININ FELSEFİ VE MİMARİ KÖKENLERİ**

Mekân ve yer kavramları Yunancada, ‘chora’ (mekân) ve ‘topos’ (yer) kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Ancak felsefi metinlerde “mekân” ve “yer”in, kavram olarak bir ayrımı bulunmamakta ve Yunan terimleri bu kavramları birebir karşılamamaktadır. Farklı dillerde incelendiğinde; İngilizce “space” ve Fransızca “espace”e karşılık gelen mekân kelimesinin kökeni, Latince “spatium” ve Yunanca “stadion” kelimelerinden gelmektedir. “Stadion” bir uzunluk standardını tanımlamaktadır. Aynı zamanda koşuyolu, yarış alanı, bir amaç için kenara konulmuş bir alan, dans alanı, bahçe gibi anlamlara da sahiptir. Spatium ise stadion’un karşılığı olmasının yanısıra ‘mesafe’ olarak (ya da ‘boy’, ‘aralık’) çevrilebilecek Yunanca “distema” terimine karşılık gelmektedir. Bu sebeple zamansal olmayan fiziksel uzanımların yanısıra zamansal uzunluklar için de kullanımı mevcuttur. İngilizcede, “space of time” (zaman aralığı) ya da Almanların iki kelimeyi birleştirmesiyle oluşan “Zeitraum” (zaman aralığı) bu duruma örnek olarak verilebilir (Malpas, 2004: s. 22, 23). Mekân (place) kozmolojik kapsamda ele alındığında “mekân”ın (space) sözlükteki karşılığı “alan, yer, boşluk” tur.

Matematik, fizik, psikoloji ve felsefe gibi farklı disiplinler zamanla geliştikçe mekân tanımı da farklı anlamlara sahip olmuştur. Mekân, matematikte Öklid tarafından geometri ve üç boyutla ilişkilendirilerek tanımlanmıştır. Daha sonra, Riemann’ın geometrisi mekândaki her noktanın bir diğeriyle bağlantılı olabileceğini ve bu şekilde sonlu mekânın yaratılabileceğini önermektedir. Bu geometri, mekânın sonsuz, ama sınırlı olduğunu düşünülmesine izin vermiştir (Kieferle, 2000: s. 205).

Mekân algısı ile ilgili tarihsel süreç göz önüne alındığında, mekân olgusunu üç temel yaklaşımla sınıflandırmak mümkündür. Birincisi; mekân, içerisine bir şeyler yerleştirilinceye kadar boş bir kap veya hazne gibidir. O içerisine bir şeyler koyulsun veya koyulmasın vardır. Bazı düşünürler bu kabın sonlu, bazıları da sonsuz olduğunu savunur. İkincisi; Kap ve içerisine konan şeyler arasında paralel bir bağlantı söz konusudur. Şeyler var olduğu zaman mekân var olur, fakat şeyler var olmadığı zaman da mekânın var olduğundan söz etmek mümkün değildir. Üçüncüsü; mekânın kap olarak görülmesi ile bağlantılı mekânın sentezini yapan görüştür (Cevizci, 2005: s. 1150).



Rönesans'ta Kopernik ve Bruno astronomik mekân, yani uzayın sonsuzluğundan bahsetmektedir. Newton, mekânı; kesin ve homojen, hatta boş mekân olarak ileri sürmüştür (Kieferle, 2000: s. 205). Newton doğada insan bilincinden bağımsız bir zaman ve mekân olduğunu öne sürmüştür. Dolayısıyla mutlak zaman ve mekân kavramları Newton tarafından ortaya atılmıştır. Mutlak mekân, kendi tabiatına veya herhangi bir dış uyarana göre değişmez, her zaman aynı kalır ve hareket etmez (Koç, 1985: s. 10). Gottfried Leibniz ise Newton'un "mutlak mekân" olarak tanımladığı varsayımına karşı bir görüş ortaya atmıştır. Leibniz'e göre mekânın öznel, nesnel, psikolojik ve ontolojik tarafı vardır. Dolayısıyla mekân, bağlantılardan meydana gelen, salt görelî bir şeydir. "Mekânın kendisinin mantıksal yapım, ideal bir şey olduğunu öne süren filozof, bir idealist olarak, bu türden ideallere karşılık gelen gerçek bir mekâna ihtiyaç olmadığını savunmuştur" (Cevizci, 2005: s. 1150).

19. yüzyıl filozofları zaman ve mekânın salt gerçek mi yoksa insan bilincinde oluşan soyutlamalar mı olduğunu sorgular ve genellikle mekânı zaman kavramıyla birlikte açıklarlar. Francis Bradley ve Ernst Mach gibi idealist filozoflar mekân ve zamanı, bireysel bilinç olarak; mekânın ne gerçekliği olduğunu ne de gerçekliğin bir parçası olduğunu belirtmişlerdir. Kant; duyuşal gözleyişin "a priori" biçimleri olarak ele almaktadır. Hegel ise mekân ve zamanı, mutlak tinin kategorisi olarak ele almaktadır. Maddecilik, zaman ve mekânın nesnelliğini vurgular. Zaman ve mekânın tümelliğini veren birbirinden ayrılmayıdır. Zaman ve mekânın oluşumu, hareket halindeki maddeyle basit dış bağlantısından değil, zaman ve mekânın özünün hareket olduğundan, madde, hareket, zaman ve mekân birbirinden ayrılmaz. Bu düşünce modern fizikte de kabul görmüştür. 18. ve 19. yüzyılın doğa bilimcileri, Newton'un görüşünü izleyerek mekânın nesnelliğini kabul etmişlerdir (Frolov, 1997: s. 541). "Mekânın en, boy ve derinlikten oluşan üç boyutuyla zaman boyutundan meydana gelen yapı, mekân ve zamanın birliği ilk kez Hermann Minkowski tarafından ortaya atılmış, daha sonra Einstein tarafından izafiyet teorisiyle birleştirilmiştir" (Cevizci, 2005: s. 1150, 1151).

"Mekân-zaman" (space-time) kavramının doğmasına yol açan Einstein'ın görecelik kuramıdır. Einstein, "ayrı ayrı zaman, mekân yoktur, "mekân-zaman" sürekliliği vardır" diyerek zaman-mekân birlikteliğini açıklamıştır. Görecelik kuramında, zaman dördüncü boyuttur ve mekânla ilişkilendirilmelidir, çünkü mekân gözlemcinin farklı hız ve yönde hareketine göre değişir (Kieferle, 2000).

Einstein'ın teorisinin yapılan çok sayıda deney ile doğrulanmasıyla 20. yy. modern kozmolojisi de doğmuş olur. Mekân; en, boy, derinlik ve zaman ile organik bir bütündür. Evrenin neresinde olursa olsun bir olay diğerine göre başka görülse bile doğa yasaları değişmez. Yasalar sabittir, ancak olaylar görecelidir (İnan, 2003: s. 160-164). Görecelik kuramı, zamanın akışı ile cisimlerin uzamının bu cisimlerin hareket ettikleri hıza paralel olduğunu, dört boyutlu sürekliliğin (zaman-mekân) yapısı ya da temel özelliklerinin maddenin kütesinin birikimine ve bunun yol açtığı çekim alanına göre değiştiğini kanıtlamıştır. Einstein'a göre, zaman boyutu diğer boyutlarla organik bir bütünlük içerisindedir (Frolov, 1997: s. 541).

Einstein'ın uzay zaman kuramını Yurtsever uzay-mekân ayrımı ile şöyle ele almaktadır;

“Mekân, algısal bir gerçekliktir. Uzay ise mekânın insan zihnindeki soyut bir modelidir. Mekân, içindeki nesnelere yardımcı ile algılanır. Uzay ise soyut noktalar, doğrular ve yüzeyler aracılığı ile kavranır. Geometrik açıdan boyutsuz noktanın hareketinden doğru, doğrunun hareketinden düzlem, düzlemin hareketinden de uzay kavramı oluşur. Bir başlangıç ya da röper noktası olmadıkça uzay yalnızca bir boşluktur. Mekân ise kavramsal boşluk içerisinde insanın duyu organları ile algıladığı şeylerdir. Algılanabilecek bir ögesi olmayan mekân, uzaya dönüşür” (Yurtsever, 1996: s. 37).

Gündelik hayatta tekil ve yan anlamlarla yüklü mekân/uzay kavramları eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Geleneksel bir yaklaşımla bakıldığında mekân kavramı, somuttur. Ancak felsefi teorilerle ele alındığında soyut görülmektedir. Mekân kavramına sosyal bilimler ile yaklaşıldığında ise, mekân tanımı coğrafi, siyasal, sosyolojik ve tarihsel olarak farklı açılardan ele alınır (Lefebvre, 2014: s. 33). Henri Lefebvre “Mekânın Üretimi” isimli kitabında; fiziksel, zihinsel ve toplumsal mekânları bir bütün olarak ele alır. Sosyal mekânı, objeler ile ürünler arasındaki etkileşimin sınırı olarak tanımlandırır. Ona göre her toplumun üretiminde ve kültüründeki dönemsel değişimler, mekânın üretiminde de paralel olarak görülür. Bu bağlamda, mekânın çeşitli üretimleri, farklı toplumsal ve yaratıcı düzenlemeleri ifade eder. Norberg-Schulz (1971) mekânı geometrik ve algısal olarak iki yaklaşımla incelemektedir. Lefebvre ise fiziksel ve sosyal olarak ayırmaktadır. Fiziksel mekân ile geometrik mekân aynı olguya atıfta bulunmaktadır. Sosyal mekân ile algısal mekân da aynı şekilde mimari-çevre ilişkisi içerisinde incelenmektedir. Lefebvre'ye göre fiziksel mekân ile sosyal mekânın en temel farkı;

fiziksel mekânın (doğa/kosmos), basitçe yan yana koyan dağınık özelliğine karşın, sosyal mekân (Soyut); bu dağınıklığı toplayıp bir araya getirmektedir. Lefebvre sosyal mekânı şöyle açıklamaktadır;

“Sosyal mekân homojen değildir; amacı, hedefi homojenliktir. Bunu dayatır. Kendi içinde çok birimlidir. Geometrik ve görsel olan birbirini tamamlar ve zıtlar, aynı etkiyi farklı biçimde hedefler: “gerçeğin” bir yanda boşluk içinde, başka nitelik olmaksızın “düzlem”e indirilmesi, diğer yandan aynanın, imgenin ve saf gösterinin donmuş saf bakış altında yassılaşmaya indirilmesi” (Lefebvre, 2014: s. 294).

Mekânla ilgili bu tür sınıflandırmaların yanısıra Bozdayı, mekânı, yaşamsal, simgesel, varoluşsal, soyut geometrik ve mimari olmak üzere beş türde sınıflandırmaktadır;

“Yaşamsal mekân: İnsanın gereksinimleri nedeni ile sürekli kullanıp değiştirdiği ve davranış kalıplarının yer aldığı ekolojik operasyonel mekandır. Simgesel mekân: İnsanın algısal boyutları içinde olmayan ancak, biliş, duygu ve değerlendirmeler ile yorumladığı siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal sistemler ve bunların simgesel yapılanmalarına bağlı olan mekândır. Varoluşsal mekân: İnsanın eylemleri ile sürekli olarak biçimlenen ya da değişen mekân anlayışıdır. Anılar, beklentiler gibi zihinsel süreçler ve kişisel yorumlarla tanımlanır. Mimari mekân: Zaman ile birlikte dört boyut ile sınırlandırılmış, insanı barındıran örgütlü mekânsal sistemlerdir. Soyut geometrik mekân: Mimari mekânın soyutlama yolu ile elde edilen geometrik kurgu ve kompozisyonudur” (Bozdayı, 2004: s. 17).

Mimarlık tarihi içerisinde mekân kavramı üç döneme ayrılmaktadır. Buna göre ilk dönemi kapsayan Antik Yunan, Mısır ve Sümer’de mimari mekân, iç mekâna fazla ilgi gösterilmeden hacimler arasındaki etkileşimle yaratılmaktadır. Roma döneminin ortasında başlayan ikinci dönem mimari mekân için, oyulup çıkartılmasıyla oluşan mekânla eşdeğerdir. Üçüncü dönem ise 20. yy. başında tek bakışlı perspektifin bırakılmasıyla ortaya çıkan optik devrimle başlamaktadır. Bu gelişimle birlikte mimari ve kentsel mekân “kendi başına serbest duran binaların mekân oluşturucu etkisi” olarak kavranmaya başlanır ve ilk dönem mekân kavrayışına yakınlaşılır (Madanipour, 1996: s. 135). Merzi (2012)’ e göre 20. yy. mimarları da Einstein’ın dört boyutlu genel görelilik prensibini benimsemişlerdir. Mekânın görelî konumunun değişimine ve devinimine göre ele alınması gerektiğine inanmışlardır. Böylece mimaride, zaman ve mekânın sürekliliğini sağlamaya çalışmışlardır.

Mimarlığın paradoksu aynı anda mekânın doğasını sorgulayıp, gerçek bir mekânı yapmanın ya da deneyimlemenin imkânsızlığıdır. Bu ampirik ve rasyonalist mekân yaklaşımları arasındaki bir paradokstur. Ona göre bu ikilemden kurtulmanın tek yolu, mimarlık konseptini yapının oluşum sürecine kaydırmaktır. Mekân, ideal ve gerçek kısımlarının üretilip şartlandırıldığı tarihi bir süreç içerisinde yaratılmıştır. Ancak bu yoldan gitmektense fiziksel ve sosyal mekânları kendi içlerinde ayrı ayrı incelemeyi seçmiştir (Madanipour, 1996: s. 340). Marc Auge, Yok-Yerler isimli kitabında mekân teriminin soyut bir kavram olduğunu, fark göz etmeksizin, bir düzlüğe, iki şey ya da iki nokta arasındaki bir mesafeye ya da zamansal bir bütünlüğe uyarlanabilir olduğundan bahsetmektedir (Auge, 1997: s. 16).

Tüm bu yaklaşımlar mimari anlamda mekânın genellikle bir işleve hizmet amaçlı oluşu ile ilgili olduğunu göstermektedir. Mekân bütünleşmiş ve korunmuş bir iç dünyanın yaratılmasıdır. Bu yaratım sürecinde mekânı oluşturan fiziksel öğeler, kültürel değerler ile anlam kazanır. Dünyanın belirli bir şekilde anlaşılması ve kavranmasını mümkün kılan da öncelikle bu mekânın biçimidir. İnsanı çevreleyen ve içine alan bu mekânın biçimi, kültürün çevre ile nasıl ilişki kurduğuna dair ipuçları verir (Erzen, 2015: s. 202).

Mekân ve yer farklı anlamlar taşımaya karşın, literatürde, aynı anlamı taşıyormuş gibi rahatlıkla kullanılmaktadır. İl (2005)' e göre, “yer” kimliği oluşturan faktörler; fiziksel yapı, sosyo-kültürel özellikler, kullanıcı katılımlı aktiviteler ve kalıcı aynılıklar olarak tanımlanabilir. “Yer”, kendine yüklenen “kimlik oluşturma” özelliğini “farklılık” la kurmaktadır. Kolektif gruplar ya da bunların üyeleri kimlik ile ilişkiyi eşzamanlı olarak düşünüp kimliğin kurucu öğelerini simgeleştirme ihtiyacındadırlar. Kimlik oluşturan bu simgeler, gündelik hayatta da kendini göstermektedir. Pierre Bourdieu, insanın bir sınıfa veya bir gruba ait olmadan önce bir yere ait olduğunu ve bu yerin belirlenmesinde sosyal sınıftan ziyade, sosyal mekânın belirleyici bir rol üstlendiğini savunur (Erzen, 2015: s. 11). Bu anlamları yanı sıra yer anı oluşturan bir mekândır. “Yer”in anı oluşturma özelliği Yunanlı ve Romalı retorikçiler tarafından kullanılarak bir dizi “bellek sanat” tekniğe dönüştürülmüştür. Bu tekniğe göre; konuşmacı konuşmasını yaparken zihninin, binanın odaları veya kısımları boyunca yürüdüğü, önceden (ve alışkanlık olarak) belleğin “yer” lerinin statüsüyle kıyasladığı şeylerde durup düşündüğü varsayılmaktadır. Yunanca “topos” kelimesi de buradan türetilmiştir. İmajlar, yerler ve mekânlar, hatırlama

teknikinin yardımcı unsurları olmaktan topos'a dönüştükçe, söyleme konu olan şey halini almıştır (Fabian, 1999: s. 144, 145).

Yer aynı zamanda yaşamın sürdürüldüğü insan için barınak olan bir mekândır. Yeryüzünü insanlığın ilk barınağı olarak kabul eden Heidegger'e göre dünya üzerinde insan olmak, ikamet etmek ile eş anlamlıdır. Yeryüzü, yalnızca, yer ile gökyüzünü birbirinden ayıran bir bağ değildir. İnsanoğlu, yeryüzü ve gökyüzünün korunağı altında ikamet etmektedir. Aynı şekilde, insan ve yaşamı ile yer kavramı aynı olguya işaret etmektedir. Heidegger, "insan bir konumda, yer başka konumda değildir" (Erzen, 2015: s. 21) diyerek bu insan yaşamı ve yer arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Günümüz konutları da Heidegger'in yaklaşımına göre barınma eyleminin gerçekleştiği mekânlardır. Ancak iskân ve güvenceyi sağlayabilir mi tartışılır. Martin Heidegger "İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek" yazısında mekân ve yer ayrımına değinmiştir. Yazının "yer" ile ilgili atıfta bulunduğu paragrafın, İngilizcesinden Türkçesine çevirisi, "Mimarlar İçin Heidegger" isimli kitapta şöyledir;

"Raum, rum yerleşme ve konaklamaya açılmış veya serbest, yani bir sınır, gerçek peras içinde bir şeydir. Sınır bir şeyin durduğu (stop)(yer) değildir... Sınır bir şeyin bulunuşunun(presencing) başladığı (yerdir)... Mekân özünde kendisi için yer açılmış olan, sınırları içine alınmış olandır... O halde mekânlar varlıklarını (being) mahallerden (orten) alırlar, "mekân"dan değil" (Sharr, 2013: s. 52).

Heidegger bu paragrafta mekânın, matematiksel olarak kavranan Oklidçi geometrik bir yaklaşımla değil, insan deneyimi yoluyla kavranan "yer"le varlık bulacağından bahsetmektedir (Sharr, 2013: s. 53, 54). Auge "mekân" ve "yer" kavramlarının ayrışmasında "insan deneyimi" faktörün ayırıcı bir olgu olduğunu şöyle ifade etmektedir;

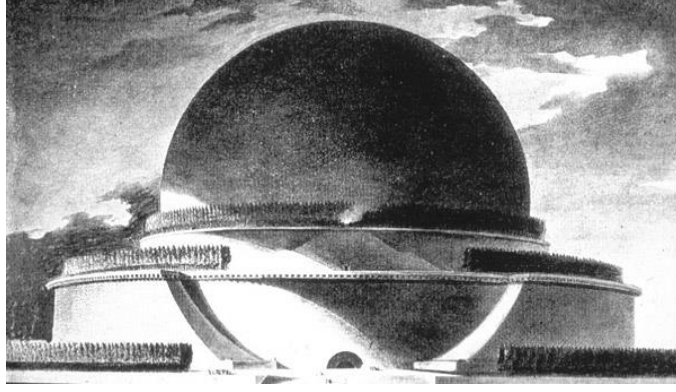
"Bir alanın yer haline gelebilmesi için, orada insanlar arasında tekrarlanan karşılaşmaların olması, oranın karmaşık bağlantılar yoluyla zihnimizde kurulması kurulması gerekmektedir. Zira yer deneyimi zamana bağlıdır ve hafıza ile ilintilidir... Orada yaşayanlar için anlam taşıırken, orayı gözlemleyenler için de anlaşılırdır" (Auge, 1997: s. 77).

"Yer"e maddeci bir çerçeveden bakıldığında coğrafi, topografik ve toplumsal kimlikleri mevcuttur. Örneğin; Yunan tapınaklarında iç mekânın olmaması, iklimin dinsel törenlerin açık havada yapılmasına olanak sağlamasındandır. Zevi (2015: s. 134)'e göre, bazı Yunan tapınaklarında iç mekân bulunmamaktadır. Bunun sebebi, dinsel törenlerin, coğrafyanın

ikliminin, dış mekânlarda yapılması için daha elverişli oluşudur. Yine iklim koşullarından dolayı, Yunanistan ve Roma'ya kıyasla, Mısır' da çatılar daha düzdür. İngiltere ve Norveç mimarisine bakıldığında ise çatıların eğiminin oldukça keskin olduğu görülür.

Gündelik hayatta kullanılan “yer” olgusu da tikel bir sınırlama ile mekânı aidiyet olgusuyla ve temsili bir anlayışla özele indirgemektedir. Erzen (2015: s. 11)' e göre “yer” kavramı temelde tikellikle ilgilidir. Bir nesne belirli bir mekâna koyulduğunda, orası artık belirli bir mekân olmaktan çıkar, özel bir yer olur. Mekân sonsuzluğa erişirken, yer bir sınırlamayı gerekli kılar. Düşünsel, bilimsel alanda ya da gündelik yaşamda mekândan bağımsız tanımlamayacak yer olgusu, somut olarak algılanabilir bir alanı işaret etmektedir. Yaşamsal bir alan olan yer, doğanın olanakları ve mimarinin sınırları ve kişisel aidiyetlerle kendini var eder.

Fransız Mimar Boulee, 18. yy. Newton için bir anıt tasarlayarak, rasyonel ve düzenli mimari mekân duygusunun öncülüğünü yaparak ilk adımı atar. Sanatçının tasarımı, geleceği ön gören bir modernizm örneğidir (Harvey, 2010: s. 279, 280). Sennett' e göre Boulee, gerçek bir mekân devrimcisidir. Boulee, Newton' a adadığı bu mimarisinde, küre şeklinde devasa bir odanın, “modern bir gökevi gibi göklerin bir sureti olmasını hedeflemiştir” (Sennett, 2014: s. 263). Boullle, kent tasarımı yapılırken, sokakların kendi gökevi ve tapınağıyla aynı özelliklere sahip olması gerektiğini savunmuştur. Ona göre, “mimar hacimler teorisi” incelenmeli, bunu yaparken de hacimlerin insan duyuları üzerindeki etkileri anlamlandırılmaya çalışılmalıdır. Sennette'e göre, meyli yüksek olan sokaklar, optik yanılsama ile uçsuz bucaksız olan bir sınırsızlık etkisi yaratır. Eğri büğrü sokaklar ve yüzyıllar boyu tekrar tekrar eklenen binalar ise, insanların geçmişte verdiği bariz izlerin kalıntılarını taşır. Tarihçi Anthony Vidler, akıl ve doğaya adanan bu türden anıtsal tasarımlara “mimari tekinsizlik” adını verir. Bu türden yapılar, yüce bir görkem hissiyle birlikte kişisel tedirginlik ve huzursuzluk hissi de vermektedir. Hegel' e göre “mimari tekinsizlik” “evsel olmayan” anlamına da gelmektedir (Sennett, 2014: s. 265). Sennett' e göre bu tür yapılar, “taze, boş maziyle her şeye baştan başlama arzusuyla geçmişten kopmak, evi terk etmek anlamına geliyordu” (Sennett, 2014: s. 265).



**Resim 1:** Bouleee, Cénotaphe à Newton, 1784

**Kaynak:** <https://www.archdaily.com/544946/ad-classics-cenotaph-for-newton-etienne-louis-boullee>  
Erişim Tarihi: 21/02/2021

İşlevsellik ve organik hareket, modern mimarlığın üzerinde durduğu konulardır. Bu iki konuda uluslararası kapsama sahip olduğu için, literatürde akım olarak görmek mümkündür. İşlevselcilik ilk olarak Amerika’da 1980-90 yıllarında görülmektedir. Bu akımın başında Le Corbusier bulunmaktadır (Zevi, 2015: s. 116).

“Le Corbusier ızgara biçimli bir strüktürle, düzenli ritme sahip ayaklarla taşınan bir kare ile işe başlar. Rasyonel ve geometrik bir formülden kalkar ve mekânı kesintisiz açıklıklara sahip dört duvara kapatır. Bundan sonrada serbest planı gerçekleştirmeye koyulur. Bölümlenmeler dural değil, hareketli ince bölmelerden oluşur. İkinci katta büyük bir teras uzanıp gider, tamamen açılabilen bir cam bölme sayesinde, iç mekânla dış mekân iç içe girer. Terasa kadar çıkan geniş bir rampa binayı yarıp geçer ve planlar arasında süreklilik sağlar. Bütün bunlar tam bir serbestlik içinde, ama kesin stereometrik bir şema çerçevesinde gelişir” (Zevi, 2015: s. 116).

Le Corbusier’ e göre mimari bir mekân inşa etme, kütle, yüzey ve plan olmak üzere 3 temel öğeden oluşmaktadır. “Kütle; duygularımızı tümüyle etkileyen, algılayıp ölçebilmemizi sağlayan öğedir. Yüzey; kütlelerin üzerinde yarattığı coşkuyu yok edebilen veya arttıran kılıftır. Plan; her şeyi kesin olarak belirleyen, kütlelerin ve yüzeyin yaratıcısıdır” (Corbusier, 2012: s. 48). Le Corbusier’in organik mekân anlayışı, içinde barındırdığı hareket, perspektif yanılsamaları, canlı ve dâhice icatlar bakımından oldukça zengindir. Fakat barındırdığı hareketi diğer mekânlardan ayırıcı özelliği; insanın gözüne çarpmak yerine insanın yaşamındaki eylemi dile getirmeye çabalamasıdır. Bu çaba sadece zevk ve görsellik sorunu değildir. İçinde yaşayan bireyin organik yaşamı temsil edebilen güzel mekânlar yaratma iradesidir (Zevi, 2015: s. 124).

Mimarlıkta belirleyici olan öğelerin, ölçü, yükseklik ve genişlik olduğunu savunan Wölfflin, deneyler sonucu elde etmiş olduğu verilere göre, binanın oranlarının karakteristiğini ortaya koymuştur. Buna göre, biçimde yükseklik arttıkça, zarif ve narin, biçimde yükseklik azaldıkça hantallık ve ağırlık görülmektedir. Wölfflin' e göre biçim, sadece dışsal bir öğe olarak mimarının üzerine geçirilmiş bir kılıf değildir. Biçimler ayrıca insanlar üzerinde de ruhsal izlenimler yaratmaktadır. Dar olan mekânlar psikolojik olarak nefes alıp vermeyi engellemektedir. Gotik yapıya sahip mimarilerin insanı daraltmasının sebebi de budur (Wölfflin, 2016: 31-36). “Nefes alabileceğimiz kadar yer varsa da, biçimlerin arasında ve onlarla birlikte yaşarken, onların öyle sıkışarak, kendilerini küçülterek yukarıya yöndiklerini ve yarattıkları gerilimin kendi kendisini nasıl tükettiğini de hissettiğimizi düşünürüz” (Wölfflin, 2016: s. 57). O halde Wölfflin'e göre mimari, insan temelli organik bir benzerlik yoluyla tasarlanmalıdır. Bu noktada, Le Corbusier'in organik mekân anlayışı ile Wölfflin'in mimarlık anlayışı benzerlik göstermektedir. Mimaride düzen ilkesine de dikkat çeken Wölfflin, bunu tıpkı bir insana benzetir. “ Çünkü organizmamız yapısı gereği kendi işlevlerinin düzenlilik göstermesini ister. Düzenli olarak nefes alıp veririz, yürüyüşümüz düzenlidir” (Wölfflin, 2016: s. 42,43).

Kısacası mekân; zaman algısına göre ve kullanıldığı alana göre farklı anlamlar taşıyan bir kavramdır. Makrodan mikro bakış açısına kadar çoğalıp daralabilen bu anlamlar, mekânı küçük bir hücreye sığdırırken aynı zamanda sonsuzluğu da içine alabilecek kadar zihne sığdıramaz hale dönüştürebilmiştir. Yer ise, işaret edilebilen ve aidiyet kazanan bir alana işaret eder. Mekânın geniş tanımı içerisinde kendine sınırları konulmuş bir öznellik katar.

### **1.1. Özel Alan Olarak Ev**

İnsan çevresiyle sürekli etkileşim halinde olduğundan ilk yıllardan itibaren doğduğu evin mekân kavramını algılamaya başlayarak bünyesinde taşımaya devam eder. Ev, insanoğlunun fizyolojik, sosyolojik, ideolojik, ekonomik ve estetik barınma ihtiyaçlarının karşılandığı uzamlardır. Toplumsal kimliğin bir göstergesi olan ev, aynı zamanda bireyin kendisini yansıtan bir projeksiyon işlevi görmektedir. Mekândan bağımsız olarak düşünülemeyen insan, tarih boyunca geçirdiği değişim ve dönüşümlerin paralelinde içinde bulunduğu mekânları da inanç, kültür, siyaset, topografyasının refakatinde değişim ve dönüşümlere uğratmaktadır. Ev, içinde yaşayan kişinin kültürel dokusunu



vurgulamakta ve bulunduğu medeniyetin özünü yansıtarak tasnif etmektedir. Ev, taşa yüklenen anlamlarla birey ve toplumun kimliği ve tarihi hakkında kayda değer referanslar vermektedir. Eski çağlardan bu yana ev, insanın hem somut barınma ihtiyacını hem de soyut ihtiyaçlarını gidermektedir. Psikolojik açıdan bakıldığında ev, insanın yaşadığı dünyaya ait hissedebilmesi için vazgeçilmezdir. Ontolojik katmanları olan ev, değişen ruh haline göre öznenin varoluşunu konumlandığı yerlerdir.

Dolayısıyla insanların somut ve soyut ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Ev, insan için her şeyden önce sığındığı bir tür barınaktır. Aynı zamanda barınaktan öte aile için güçlü bağların oluştuğu, “ailenin buluşma yeridir” (Mumford, 2013: s. 279).

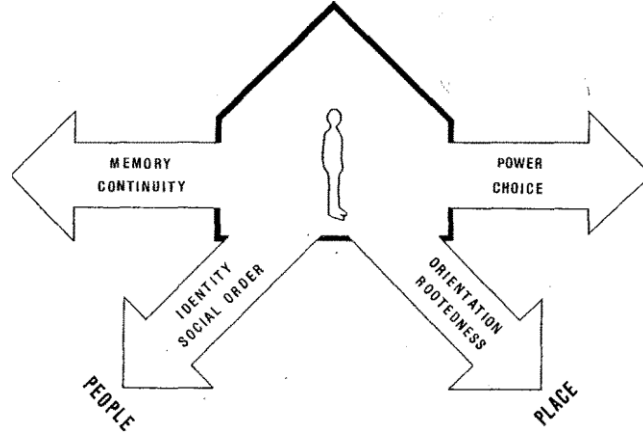
Heidegger’ e göre insan denen varlık içten içe her şeyin korunduğu, kutsandığı ve kendini özgürce dışa vurabildiği otantik bir dünyada yaşamayı arzular. Olaya bu perspektiften yaklaşılnca, insanın evi, diğer nesnelere evreninden de öte insanın dünyada temel varoluş biçimidir. Ev, zamansal ve mekânsal olarak insanın kültürel ve psikolojik varlığının dışsallık kazanma durumudur (Gür, 2000: s. 109). Bachelard’ ta benzer görüşte; “Ev bizim her şeye doğru ve her şeye karşı şunu söylememizi sağlar: Dünyaya karşın, bu dünyanın bir sakini olacağım” (Bachelard, 1996: s. 72). Cooper Marcus, “House As A Mirror Of Self” isimli kitabında, yaşamımızın diğer yönleri üzerinde kontrolümüz olmadığında, ev alanlarımız üzerinde kontrol sahibi olma isteğimizin daha önemli olduğunu söylemektedir. Bu açıdan ev, “mutluluk”, “güven” gibi duyguların sembolü olan yerdir. Cooper evi, birey ve fiziksel çevre arasındaki karmaşık ilişkiyi yansıtan bir projektör olarak görmektedir. Ev, bireyin geçmişiyle bağlantısı vasıtasıyla kimliğin sürekli oluştuğu bir yerdir. Kişinin dünyadaki deneyimleri kendi anlamlarıyla vardır, bu deneyimlerin içinde geçtiği yerler de bu bağlamda var olur. Zaman ögesine de bağlı olan kimlik açısından evin anlamı, gelecekteki bağlantıya uzanır. Norberg- Schulz, (1971: s. 31)’e göre ev insanın varlığının merkezini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, bireyin kendini kavradığı ve gidip geri döndüğü tek yerdir. Benzer şekilde Dovey (1985: s. 191) de evi, “güvensiz bir dünyada güvenli bir yer, şüphe içinde bir kesinlik yeri, tuhaf bir dünyada tanıdık bir yer, kibirli bir dünyada kutsal bir yer” olarak tanımlayarak evin insan için bir sığınma yeri olduğuna dikkat çeker. Böylece ev, kuralların başkaları tarafından belirlendiği, heterojen bir dünyada, kişinin kendi otonomi ve iktidarını kurduğu bir yerdir. Ev ve içinde yaşayanlar arasındaki ilişkiyi benzer şekilde ele alan Cooper (1995: s. 4) da evi, bireyin kendini ifade ettiği, hatıraları barındıran, dış dünyadan bir sığınak olarak

tanımlamış aynı zamanda kişinin beslendiği ve korunduğu bir kozaya benzetmiştir. Dolayısıyla ev, yalnızca sakinlerinin mekân üzerinde kontrol sahibi oldukları bir yerdir.

Ev, bir nesne olmasına rağmen, insan ve çevresi arasında bir tür etkileşim olarak kavranabilmektedir. Evde oturan birey\ bireyler ile oturma alanları arasında semantik ve duygusal bağlar bulunmaktadır. Ayrıca ev, oturlan yer ile bireyi tanımlamaktadır. Dolayısıyla ev denilen mekâna bireyler bir kimlik olgusu vermektedir. Aynı zamanda yer kimliğinden bireyler de kendi kimliklerini şekillendirmektedirler. İçinde yaşanan mekânın, bireyin kimlik oluşumuna etki etmesine Victor Hugo'nun, "Notre Dome'nın Kamburu" isimli kitabının ana karakteri olan Quasimodo'nun, giderek yaşadığı katedralin şeklini alması örnek olarak gösterilebilir. Victor Hugo Quasimodo'nun katedrale olan benzerliğinden şöyle bahsetmektedir;

"Öylece katedrale göre gelişerek, orada yaşayarak, orada uyuyarak, oradan neredeyse hiç çıkmayarak, her an esrarlı, gizemli boyun eğerek, yavaş yavaş ona benzemeye, oraya yapışmaya, deyim yerindeyse, bütünü önemli bir parçası haline gelmeye başladı... Yalnızca orada kalan biri gibi değil, sanki kilisenin doğal bir parçası gibiydi. Aynı kabuğun şeklini alan salyangoz gibi, neredeyse oranın şeklini aldığı bile söylenebilirdi. Katedral onun köşkü, evi, kılıfıydı. Yaşlı kiliseyle arasında, bir kaplumbağanın kabuğuna uyması gibi çok derin bir içgüdüsel, manyetik yakınlık vardı. Pürüzlü katedral onun kabuğuydu... Üstelik sadece bedeni değil zihni de katedrale göre şekilleniyordu" (Hugo, 2018, s.105).

Ev ve insan ruhu arasında derin bir bağ bulunmaktadır. Cooper (1995)'e göre, evin içi, bireylerin kendilerini nasıl gördüklerini yansıtmaktadır. Ev içerisinde zamanla oluşan düzen, aşinalık ile ilgiliyken, zamanla oluşan kimlik, bireyin kim olduğunu ve nereden geldiğini göstermektedir. Kimlik sembolü olarak ev, sadece geçmişle olan bağ değil, aynı zamanda geleceğe de bağlanmıştır. Ev; geçmiş, bugün ve gelecek çizelgesinde, değişken ve akışkan olan, "sürekliliği" kurarak kimlik oluşumunu sağlar. 1985'de "Ev" ve "Evsizlik" kavramları üzerine yaptığı çalışma ile tanınan Dovey, ev, insan ve çevre arasındaki ilişkiyi bir şema haline getirmiştir.



**Şekil 1:** Dovey, Bağlantı Olarak Ev

**Kaynak:** <https://www.asu.edu/courses/aph294/total-readings/dovey%20--%20homeandhomelessness.pdf>  
Erişim Tarihi: 21/02/2021

Şemada görüldüğü gibi (Şekil 1) Dovey, ev, insan ve çevre arasındaki ilişkiyi; “İnsanlar ile olan bağlantı”, “Yerle olan bağlantı”, “Geçmişle olan bağlantı”, “Gelecekle olan bağlantı” şeklinde ele alır. Buna göre “İnsanlar ile olan bağlantı”; sosyo-kültürel düzen çerçevesinde, kimliğin simgeleşmesi ve evin rolünü temsil etmesidir. “Yerle olan bağlantı”, belirli bir yerle oryantasyonu sağlamak için kök salınmadır. “Geçmişle olan bağlantı”; evlerde hatıralara sahip olmak, süreklilik ve deyimlerde oluşan hatıralar geçmişle olan bağlantıyı sağlamaktır. “Gelecekle olan bağlantı”; güç ve özerklik hayallere izin verirse çevresel değişim ümitleri doğmaktadır. Ev, kişinin ve mekânın bağlarını birleştiren bütünleştirici bir şema ve içinde yaşadığı deneyimle, içinde yaşadığı mekânsal, zamansal ve sosyokültürel bağlam arasında bir bağlantı dizisidir. Böylece ev, bireyi yönlendirmekte ve onu sosyal dünyası ile çevreye bağlamaktadır (Dovey, 1985).

Ev, kendisine özgü değerleri de başat değerler havuzu içinde ele almak koşuluyla evin bütünlüğü ve karmaşıklığı içinde, iç mekânın ve mekânın içerisindeki nesnelere fenomenolojisinin incelenmesi, şüphesiz ayrıcalıklı bir durumdur. Ev; her odası, her köşesi ile farklı imgeler sunan, hem bize dağınık imgeler hem de bir imgeler bütünü sağlayarak içimizde bir kozmos oluşturur. Her iki durumda imgelemin gerçekliğinin değerlerini zenginleştirmektedir (Bachelard, 1996: s. 31, 37). Dolayısıyla ev, insan ruhunun analizi için bir araçtır ve evin her bir odası, odalardaki nesnelere ayrı karakteristiklere sahip, duygusal deneyimlerimiz için birer referans noktalarıdır. Ayrıca Bachelard, evi düşleri yaratan bir yapı olarak da görmektedir. Ona göre ev, aşağıdan yukarıya doğru yükselen dikey bir varlıktır ki odaklanma bilincine seslenir. Mahsen ve tavan arasının birer kutup

oluşturmasıyla ortaya çıkan dikeylik, bireyin bilincine seslenen kavramlardan biridir. Tavan arası aydınlık olan ve ussallığın olduğu bölgedir. Mahzen ise evin karanlık bölgesidir ve birey mahzeni düşlerken, derinliklerin us dışılığıyla uzlaşmaktadır. Bachelard, mahzen, tavan arası ve bilinç arasındaki görüşlerini Carl Gustav Jung'un, mahzen ve tavan arası imgesinden yola çıkarak bireyin korkularının çözümlemesini yaptığı görüşleri ile de desteklemektedir. Evin mahzeninden bir tıktırtı geldiğinde birey, tavan arasına koşup, oraya bakmaktadır. Aslında kişi mahzene inip bakmaya cesaret edemediğinden, yüksekte olan tavan arasına bakmaktadır. Gerçekten tavan arasından gelen tıktırtılar ise kolaylıkla ussallaştırılabilir. Fareler tavan arasında istedikleri kadar gürültü yapsınlar, birey tavan arasına çıkıp bakmayacaktır. Mahzende lambalar bulunmasına rağmen, insan bilincinde orası her daim karanlıktır. Mahzene inen birey elinde her daim bir fener veya mum götürmeyi ihmal etmez. Bu çerçeveden yaklaşıldığında mahzen, bilinçdışının uygarlaşmadığı, insana ait arketipe bir örnektir (1996: s. 46,47). Evi, semantik ve psikanalitik değerlendirmelerle ele alan Bachelard'ı David Harvey eleştirmektedir. Harvey'e göre ev, "hayal gücünün ele geçirdiği mekân, değişmemiş biçimde kadostrocunun ölçüm ve tahminlerine tabi kalan bir mekân da olamaz, yalnızca psikologların "duyusal alanı" ı olarak da temsil edilemez" (2014: s. 245).

İnsanın ev yapma gereksinimi, salt biyolojik değil aynı zamanda metafiziksel ve psikojik düzlemlerde arketipsel bir eylemdir. Ersoy (2002: s. 47, 48)' a göre arketipler, kolektif bilinçaltında, ilk insandan bu yana depolandığı var sayılan, doğuştan gelen anlam yapılarıdır. Arketipler, hiçbir zaman direkt olarak açığa çıkmazlar, sembollerle kendini belli ederler. Bu açıdan bakıldığında insan doğası ortak kökenlerden meydana gelmekte ve ortak arketiplere sahiptirler. Jung' a göre bir şeyin sembol olup olmadığı tamamen algılayan bilince bağlı bir tikelliktir. Bu yüzden bir nesne ya da bir durum, bir kişi için sembol iken, bir başkası için sıradan bir işaret olabilir. Sonuç olarak ev, arketiplerin yanı sıra, bir takım çevresel veya dışsal etmenlerle birlikte "zaman" boyutunda bellekte bir "yer" hikâyesidir.

"İnsan zamanla ve yaşamla birlikte, yaşadığı yere anlam katarken ona bağlanmaktadır. "Yere bağlılık" ve "kök salma", temel arketipsel birer insan motivasyonudur. Geçmiş ve gelecek arasında kurulan "süreklilik" insanların evlerine duygusal bağlarla bağlanmasını sağlamaktadır. Geçmişini bilme

gereksiniminde olan insan için bu temel mekân insanın ait olduğu yerdir. İnsanın evde ikamet ettiği bu süreç içinde onu kendine maletmektedir. Evi kendine, kendini de eve yansıtır” (Ersoy, 2002: s. 56).

Ersoy evi bir arketip olarak ele alır ve yaşanılan evlerin hepsinin birbirinden farklı olmasına rağmen çoğu bireyin aslında aynı evi hayal ettiğini söyler. Küçük bir çocuktan ev resmi yapılması istense, büyük olasılıkla, bacası tüten, perdeli iki yana toplanmış, çitle sınırlandırılmış, bahçesi olan kulübemsi bir yapı resmeder. Apartmanda yaşayan çocukların dahi böyle bir evi hayal edip resmetmeleri, insanoğlunun ortak bilinçaltına işaret olarak gösterilebilir (2003: s. 124-128).

## 1.2. Yer Aidiyeti ve Mekânın Kişiselleşmesi

Yer aidiyetinin oluşabilmesi için, mekânı oluşturan tüm anlam katmanlarının okunabilir olması gereklidir. Mekânın kolay okunabilir olması, benimseme ve ait olma duygusu yaratarak, anlama-anlamlandırma sürecini hızlandırmaktadır. Nitekim yer aidiyeti duygusunun ön plana çıkmasıyla özne konumunda olan algılayan ile nesne konumunda olan algılanan, son yıllarda, özellikle mimarların ilgisini çeken konular arasında yer almıştır. Benimsemeyi, anlamlandırmanın önkoşulu olarak kabul etmek mümkündür. Örneğin, benimseme duygusu yaratma bağlamında, fiziksel form ve kültür arasında ikilem, mekân- zaman ilişkilerini anlamada önemli bir potansiyele sahiptir. Heidegger mekânın algılanmasıyla benimsenmesi sürecini “psikofiziksel bir labirent” olarak tanımlar. Elbette ki, söz konusu labirent, metafor olarak kullanılmış, kaybolmuşluk ve oraya ait olma arasındaki gerilimin ifadesidir (Aydınlı, 2004: s. 148, 152).



**Resim 2:** Paul Nougé, *Le Lecteur*, 1930

**Kaynak:** <https://jenniferstob.files.wordpress.com/2013/12/nougé-18.jpg> Erişim: 21/02/2021

Maddesel olarak mekân ve ilişkiler ele alındığında, Heidegger'in bahsettiği labirente üstten bakmak imkânsız olacağından insan içinde mi yoksa dışında mı olduğunu bilemez haldedir. Aynı şekilde açıklığın giriş mi yoksa çıkış mı olduğu da meşrudur. Metoforik olan labirenti ev olarak düşündüğümüzde, tepesinden bakabilmek yanılısamadır. Çünkü ev labirentten doğar (Tschumi, 2004: s. 145,146). “Le lecteur” isimli fotoğraftaki (Resim 2) kişi de, alt kattaki toplumsal dünyanın normlarından uzaklaşma çabasında tavan arasına çekilmiştir. Okur, çatı katı dağınık imgelerle dolu olmasına karşın, kaos- düzen, içerisi-dışarı, mahrem-toplumsal diyalektiğinde kendine bir mesken bulmuştur (Fijalkowski, 2014: s. 269).

Korpela (1989)'a göre, yer bağları yer kimliğinde gizlidir. Yer aidiyeti, insanların duygusal ihtiyaçlarını karşılayan, kimliklerini geliştirmelerini ve sürdürmelerini sağlayan yerlere kurulur. Öz kimlik oluşturma ve akran-grup ilişkilerinin oluşturulmasındaki gelişimsel görevler, çocukluk boyunca yer tercihlerine, özellikle geç ergenlik çağlarında (17-19 yaş arası) yansımaktadır. Özel ve doğal ortamlar, favori yerler arasında baskın hale gelmektedir. Son çalışmalar bu üstünlüğü ortaya koymaktadır (Korpela,1989: s. 241-256). Nitekim Korpela (1992) tarafından yapılan bir araştırma, 17-18 yaş arası ergenlerin sıklıkla benlik saygısı (öz saygı) ve benlik deneyiminin tutarlılığını tehdit eden, duygusal olarak olumsuz olaylardan sonra yalnız “favori yerleri” ne gittikleri göstermektedir. Sevdikleri bir yerde olmak, zihinlerini temizlemelerine, sakin bakış açılarını kazanmalarına ve sıkıntı verici sorunlarıyla içsel bir yüzleşmeye yardımcı olmaktadır. Söz konusu yerler, ifade ve kontrol özgürlüğü ile sosyal baskılardan kaçmayı sağlamaktadır. Korpela araştırmasının sonucu, “favori yerler” in sadece benlik duygusu kazanımı değil, aynı zamanda duyguları da düzenlemek için kullanıldığını göstermektedir (Korpela,1992: s. 249-258).

Çevresel düzenleme bağlamında, duygu-düzenleme, duyguların belirli bir yer gibi belirli bir düzenleyici veya faktör tarafından etkilendiğini ve modüle edildiğini gösterir. Örneğin, insanlar belirli yerlere ruh hali bakımından hassastırlar ve bir yere gitme, bir kişinin modunda değişikliklere neden olabilir. Öte yandan, “duygu düzenleme” kavramı, kontrol, baskılama ya da duyguların ortadan kaldırılması anlamına da gelmemektedir. Düzenleme kavramı duyguları, geliştirmede nötrdür. Özet olarak, “duygu düzenleme” si, duygusal uyarılmaların duygusal olarak uyandırıcı durumlarda yeniden yönlendirildiği,

modifiye edildiği ve modüle edildiği faktörlerini de içerir (Churchman ve Bechtel, 2002: s. 368, 398).

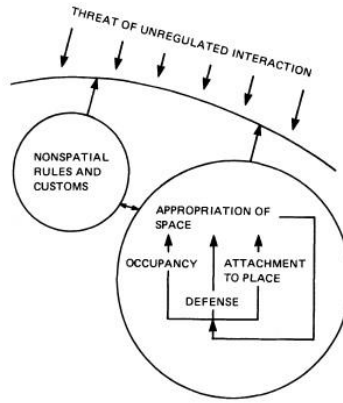
İnsanlar evlerini, bahçelerini, mahallelerini ve tüm şehri kişiselleştirmektedir. Bu, insanların istedikleri ve tercih ettikleri şeyleri yönettikleri ve kontrol ettikleri gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Yerler, insanların yaşam hızından, yöntemlerinden ve dinamiklerinden de etkilenir. Örneğin, insanlar evlerini, işyerlerini ve bahçelerini tercih ettikleri gibi dekore eder, bu onların iletişimini ve kim olduklarını yansıtır. Kişi, kendi ülkesinden başka bir ülkeye seyahat ettiğinde, kendi yer ve kimlik anlayışlarının farkına varır, atmosferin farklı olduğunu ve kendini “evde” hissetmediğinin fark etmeye başlar. Manzara, hava durumu, evlerin türü, kültürü, sesi ve kokusu gibi birçok farklı unsur alışkın olduğu şeyler değildir. Öte yandan, birisi yeni bir ülkeye gittiğinde, tüm bu unsurlara kademeli olarak aşına olur. Bu süreçte, yeni bir yer duygusu gelişir ardından kişinin kimliğinin bir parçası haline gelir. Coğrafyacı Relph'e göre, insan olmak nereye ait olduğunu ve nerede yaşadığını bilmeyi zorunlu kılmaktadır. Bir mekâna ait yoğun duygular, bir bahçeden başlayarak eve, odaya ve iç mekânlara doğru merkezleşir. Bu tür yerler, her zaman böyle olmasa bile, bir güvenlik ve sığınak duygusu sunar (Qazımı, 2014: s. 307-309).

Altman (1975) 'a göre mekânı kendileme, bireyin duygusal durumuna, cinsiyetine ve diğer insanlarla olan ilişkisine bağlı olarak değişebilir. Bazen insan kendi kişisel alanına hak iddia etmek için gerçek sınırlar oluşturabilir. Bu bireyin alanına yapılan veya yapılacak olan saldırıya karşı popüler bir yanıttır. Bir otobüs koltuğuna “işgal edilmiş” bir işaret bırakmak, bir restoranda bir sandalyenin arkasına bir ceket asarak ya da bir kütüphane masasında kitap yaymak buranın şahsa ait, “otoriter alan” olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, bu tür eylemler, izinsiz girişin tolere edilmeyeceğini açıkça belirtmek isteyenler için popüler işarettir. Ayrıca, insanlar genellikle kendi bölgelerinin nerede başladığını veya bittiğini işaretler. Bir çit, tıpkı boyalı hatların park yerlerini çizdiği gibi, evi veya bahçeyi komşunununkinden ayırabilir. Bu şekilde, bölgesel davranış, beraberinde bir düzen ve güvenlik duygusuyla öngörülebilir ortamlar yaratmak için çeşitli alanlardaki karşılaşma aralığını daraltır.

İnsan biyolojik ve kültürel temellere dayanarak çevresini birtakım fiziksel engeller ve işaretlerle otoriter alana dönüştürür. İnsanın kurduğu bu otoriter alanı Altman, üç

tipikoloji ile ele almıştır. Birincil alanlar, genellikle sahip olunan veya sahiplik duygusuyla (kişinin kendi evi gibi) en çok kontrol sahibi olduğu bölgelerdir. İkincil alanlar, daha kamusal olan ancak yalnızca bir süreliğine işgal edilmiş olan bölgelerdir. Bu alanlar, kişinin düzenli olarak tanıdıkları veya komşularıyla etkileştiği yarı-kamusal bölgelerdir (arka bahçe, mahalle vb.). Üçüncü alan olan kamu alanları ise, bir restoran veya park gibi geçici olarak zaman geçirdikleri ve ilgili mevzuata uydukları alanlardır (Altman, 1975: s. 111-120).

Brower, otoriter alana ilişkin davranışsal bir model geliştirmiştir. Brower'in "Otoriter Alana İlişkin Davranış Modeli", insanların tutum ve davranışlarının fiziksel çevrelerini nasıl etkilediğine ve onlara nasıl yanıt verdiğine dair, mimari planlamacılar ve tasarımcılar için yararlı bulgular içermektedir. Şekil 2'de mekânsal olmayan kurallar ve gelenekler haricinde, otoriter alana ilişkin davranışın oluşması, fiziksel çevrenin kontrolüne bağlıdır. Bu bağlamda otoriter alana ilişkin davranış, mekânı kendilemeye de bağlı bir süreci içerir.



**Şekil 2:** Brower, Otoriter Alana İlişkin Davranış Modeli

**Kaynak:** Brower, S. (1980). Human Behavior And Environment, Territory İn Urban Setting. New York: Plenium Press. s.184

Brower'a göre, kurallar ve gelenekler aynı amaca hizmet edebilir ve bu nedenle mekânsal ayrılığa alternatif olabilir. Sosyal etkileşimi düzenlemek için kurallara ve geleneklere büyük ölçüde dayanan bir kültür, bölgesel davranışa çok daha az bağlıdır. Kuralların, geleneklerin ve bölgesel davranışların birleşik etkisi, kontrol edilemeyen etkileşimin (gerçek veya hayali) tehdidini hafifletmektir. Bu tehdit (çatışmaya yol açan etkileşimler), kişisel güvenliğe, öz saygısına (statü kaybına neden olan etkileşimler) veya kendi



kimliğine (kişinin değerlerine veya yaşam tarzına meydan okumayla ilgili etkileşimler) atfedilebilir (Brower: 1980: s. 182, 183).

Mekânda psikolojik ve fizyolojik tehdide karşı korkunun algılanması ile otoriter alana ilişkin davranış, savunma mekanizmasına dönüşmektedir. Artan tehdide karşı üç tür savunma mekanizması vardır. Birincisi; mekânı agresif bir şekilde savunmaktır. İkincisi; sahip çıkılan mekânda oluşan tehdit durumunda güvenlik çemberinin daraltılması ve geri çekilmektir. Salonda oturup oyun oynayan bir çocuğun beklenmedik bir misafirin gelmesiyle kendi odasına kaçması bu duruma örnek olarak verilebilir. Üçüncü yöntem de bireyin egemen alanlarına yabancılaşarak tamamen vazgeçmesidir. Son iki strateji, bölgedeki iddiaların ortadan kaldırılmasıyla sonuçlanabilir (Brower, 1960: s. 190). Bu duruma da Nuran Gürbilek'in "Ev Ödevi" isimli kitabından örnek verilebilir; "Alanın dışında, bir düşünme odasında, gündelik hayatın bayağı ayrıntılarından uzakta da büyük ve güzel şeyler düşünülemez; o eşya eşya, o düşünce düşünce olamaz. Kendine ait oda, kendine ait olamaz" (2016: s. 107).

Hiss (1990), bir çevreye ait olma ve onun içinde güvende hissetme teorisi olarak bir yer duygusu tanımlamıştır. Yer duygusu, belirli bir yerdeki bir insanın deneyimini veya o yer hakkında nasıl hissettiğini de ifade edebilir. Ev ayrıca önemli bir benlik veya kimlik duygusunu temsil eder; kişinin yaşadığı yere, insanlara ve o çevrede meydana gelen hatıralara bağlı hissettiği bir deneyimdir. Aidiyet hissi, bireyin kendi kişisel kimliğini oluşturan, diğer kişilerle iletişim kurmak için sembollerin kullanılmasını da içerir. Ev birçok ihtiyacı karşılayan sembolik bir ortamdır (Clemons, McKelfresh, Banning, 2005: s. 73-86).

Özetle, kişiselleştirilerek mekânı kendiledikleri ve yere karşı birey bu alanı koruyarak otoriter alanı oluşturmaya meyillidir. Böylece yer, kimlik unsurları kaynağıdır. Kişinin ait olduğu yerlerden türeyen kimlik yönleri ortaya çıkmaktadır. Yerlerin birey için anlam ve önemi olan sembolleri vardır. Yerler kişisel hatıraları temsil eder ve gruplar arası ilişkilerin sosyo-tarihsel matrisinde yer aldığından, aynı zamanda sosyal hatıraları (paylaşılan geçmişleri) temsil eder. Şunu söylemekte mümkündür ki, mekânların kalıcı bir anlamı yoktur, anlamları sürekli olarak yeniden müzakere edilir ve bu nedenle kimliğe olan katkıları asla aynı değildir.

İnsan bilinçli veya bilinçsiz olarak bir yere ait olma çabası içerisindedir. Bireyler tek bir çatının altında ortak değer ve inanç sistemlerinde kendilerine bir güvenlik çemberi yaratırlar. Ve bu çember bireyi rahatlatarak aidiyet duygusunu oluşturur. Ev, kabul edilme, güven duygusu, huzur ve rahatlık gibi hisleri barındıran aidiyet duygusu ile bu çemberi oluşturmaktadır. Evin yokluğunda, bu duyguları giderilemeyen insanlarda huzursuzluk, aidiyetsizlik ve boşluğa düşme görülmektedir. Bu da endişe ve kaygıyı doğurmaktadır.

## BÖLÜM 2: AİDİYET KAVRAMI

Arapça kökenli aidiyet kelimesi, ilişkinlik anlamına gelmekle birlikte bir tür kendileme olarak da tanımlanabilir. Aidiyet daha çok bir duygu durumu olarak ele alınır. Yasal olarak sahiplenilen bir nesneliliği de tanımlayabildiği gibi aynı zamanda hissedilen bir durumu ifade eder. Bu bağlamda ele alındığında aidiyet duygusu, yaşamımızı anlamlı kılmak ve yoğun acı veren olaylarla başa çıkmamızı sağlayan en önemli unsurdur. Her insan aidiyet duygusunu farklı mekânlarda yaşar. Bu yerler kişiye göre değişkenlik gösteren, ev, ibadet yeri, iş yeri gibi farklı mekân olabilir. Bu duygu insanın motivasyonunu, mutluluğunu ve sağlığını geliştirirken, aidiyeti bulmadaki mücadele veya bulunmaması durumunda aidiyetsizlik hissiyle acı verici bir hal alır. Bu ait olma çabası asla kaybolmaz ve hayatın her evresinde vardır. Daha geniş bir çerçeveden yaklaştığımızda Alman filozof Heidegger bu durumu;

“Dünyanın anlamsızlaşması ve Dünyanın ayaklarının altından kayıp yok olması olarak ifade eder. İnsan için o anda onun varlığı raydan çıkar ve evi ya da dünyası onun için yabancı bir hal alır. İnsan, sevdiği bu yaşam oyununda sevdiği bir oyuncuysen kaygıyla birlikte artık bu oyunun izleyicisi ya da temaşa edeni olur; bu sebeple mücadeleyi, aynı zamanda yaşamı etkilemeyi gereksiz bulur” (Karabulut, 2014: s. 107).

### 2.1. Aidiyet ve Kimlik ilişkisi

“Kimlik” etimolojik açıdan incelendiğinde Latince “idem” den geldiği görülmektedir. “İdem”, Latince; değişmez, sapsız ve süreklilik anlamlarını taşımaktadır. Kimliğe felsefi açıdan bakıldığında ise John Locke, benlik kavramları ve modern kimliğin kökenlerini oluşturmaktadır. Felsefi bağlamda Locke, insan zihninin ilk doğduğu anda, boş levha (Latince “tabula rasa”) olduğunu savunur. Bu anlamda, David Hume, Rousseau ve Immanuel Kant gibi daha sonraki filozofların düşüncelerinin de temelini oluşturmaktadır. Batı düşüncesinde kimlik kavramı, tanım ve kullanımı üç ana aşamada gelişmiştir. İlk olarak Aydınlanma’dan 19. yüzyıla kadar rasyonel düşünürler, 20. yüzyılda psikologlar ve son yıllarda da ilahiyat ve din bilginlerinin odak noktası haline gelmiştir. Locke, Leibniz, Kant ve Kierkegaard gibi akılcı (rasyonalist) düşünürler, kimliği esas olarak bilincin bir işlevi olarak görmüşlerdir. Bu bağlamda da kimlik, insanların kendilerini düşündükleri ve değerlendirdikleri şekilde bir sürekliliğe işaret

eder. William James, Sigmund Freud gibi psikologlar ise bireyin duygusal boyutuna yönelik teorileri geliştirmişlerdir. Teori, bireyin içsel dürtüleri ve cinsellikle ilgili karmaşık bir yapıyı içermektedir. Freud'un öğrencisi olan Erikson ise, kimliğin sadece bireyin temelinde değil, aynı zamanda sosyal grupların ve daha geniş toplulukların bir işlevi olduğu görüşünü savunmuştur (Kohn ve Roth, 2002: s. 1).

Kohn ve Rosth'un bahsettiği Batı düşüncesindeki kimlik kavramında son evreyi sosyoloji ve din âlimleri oluşturmaktadır. Nitekim kimliğin din ile olan ilişkisine dair teorileri sosyolog ve din âlimi olan Hans Mol ortaya atmıştır. Mol için din, statik bir kültürel nesne değil, bireysel ve grup kimlikleri 'kutsallaşmış' olan sosyal bir süreçtir. Bu "kimliğin kutsallaşması", dört mekanizmayı içerir: nesneleştirme (düzenin, çelişiklere, istisnalara ve ihtimallere karşı daha az savunmasız olduğu bir düzeneğin izdüşümü), ritüel (tekrarlayan eylemler, eklemler ve kutsallaştırılmış nesnelere kaybolmasını engellemeye çalışan hareketler), bağlılık (çeşitli çoğulcu kimlik odaklarında duygusal ankraj) ve mit (çeşitli zorlukların, kısa yollarla sembolik olarak hesabı). Aslında, Mol, doğabilimlerin ve sosyal bilimlerin, istikrar ve değişim ya da kimlik ve farklılaşma arasında bir diyalektiğe işaret ettiğine inanır. Din, bu nedenle, istikrarlı kimlikler sunan anlam sistemlerinin, zorunlu değişimleri ve belirsizlikleri içerecek şekilde "kutsallaştırma" mekanizmalarını uyguladığı kaçınılmaz bir dengeleme eylemi olarak anlaşılmaktadır (1979: s. 16,17).

Goldber (1996)'in taksonomisine göre; kişilikle ilgili yapılan ilk çalışmalar, 1936'da Allport ve Odbert tarafından yapılmıştır. Bu tarihten itibaren "kimlik" kelimesi farklı teorilere göre farklı tanımlara sahiptir. Sosyal psikolojide, "öz-benlik" kelimesi, "ben kimim" sorusuna verilen cevaptan bahsederken sıklıkla kullanılır. Sosyal kimlik; bireyin ortak noktalarına göre, kendisini başkalarıyla ilişki içinde nasıl tanımladığıdır. Bireyi ait olduğu gruplardaki diğer insanlardan farklı kılan (öz kimlik, benlik, kişilik), kişisel kimliktir. Kişisel kimlik, benzersiz ve kişisel özelliklerden oluşur. Psikolojide, kimliğin nasıl geliştirildiği ve yapılandırıldığı konusunda birçok farklı teori vardır. Kişisel kimlik, bireyin başkalarıyla etkileşimiyle kurulur. Erken çocukluktan, çevredeki insanları "aynalama" sonucunda, bir "öz-anlayış" gelişir ve bu süreç dinamiklidir. Breakwell, günümüzde de, fiziksel çevreye ilişkin olarak kimlik araştırmalarında kullanılan, kimlik süreci teorisini formüle etmiştir. Teoriye göre, kimlik; hafıza, bilinç ve örgütlü yapıdaki kapasitelerin etkileşiminin dinamik, sosyal bir ürünü olarak görülür. Bu bağlamda kimlik,

hem bir yapı hem de süreç olarak görülebilir. Kimlik yapısı, düşünce, eylem ve etki aracılığıyla tezahür eder. Breakwell'in modeli kişisel ve sosyal kimlik arasında hiçbir ayırım yapmaz, ancak içerik boyutu ve değer boyutu arasında ayırım yapar. İçerik boyutu, daha önce kişisel ve sosyal kimlik olarak tanımlanmış olanı içerir ve değer boyutu bu kategorilerin pozitif veya negatif değerini içerir. İçerik boyutunun organizasyonu hiyerarşiktir, ancak statik değildir. Elemanların organizasyonu, sosyal içerikten gelen girdilere ve taleplere göre değişir. Kimlik yapısı da bir konaklama-asimilasyon süreci tarafından düzenlenir. Yani, yeni bileşenlerin emilimiyle, mevcut kimlik yapısında düzenleme meydana gelmektedir (Hauge, 2005: s. 5, 6).

## **2.2. Aidiyet ve Bellek İlişkisi**

Gündelik hayata ilişkin her türden deneyim, mekân kapsamındadır. Her bir deneyim belli bir zaman dilimine denk gelir ve üzerinden belli bir zaman dilimi geçmesiyle bazıları anımsanır. Bu noktada geçmiş bir olay, nesnenin hatırlanması ya da sadece bilinmesi öncelikle olaya ne derece ilgi gösterildiği ve onun anımsandığı sırada akla ne tür bilgiler getirildiği ile paralellik göstermektedir. Dolayısıyla bellek kavramı, beden ve mekân arasındaki ilişkiyle ilgili çalışmalar için pratik bir bağlantı olarak kullanılmaktadır. Genel bir tanımla; günlük yaşantının beş duyu organı olan dokunma, tatma, duyma, görme, koklama ile öğrenilen ve akılda kısa veya uzun süreli tutulan şeye “bellek” denir. Bellek bir olayı, nesneyi tanır, o şey hakkında bir izlenim kalır, izlenimi kısa veya uzun süreli saklar, sakladığı şeyi geri çağırır, yani hatırlama eylemi gerçekleşir.

Bellekle ilgili, en etkili ayrımlardan birini yapan psikolog ve bilişsel nörobilimci Endel Tulving, 1972 yılında “semantik” ve “epizodik” bellek kuramını ortaya atmıştır. Tulving, Epizodik hafızayı, kişisellikle ilgili olan, karmaşık, zaman ve yer bilgisi ile muhafaza edilen, bağlam açısından zengin ve zihinsel zaman yolculuğuna izin veren bellek olarak tanımlanmıştır. Başka bir ifadeyle, duygu bilgisini içeren otobiyografik olay kayıtlarını yapan bellek olarak da tanımlanabilir. Epizodik hafıza, belirli saklanan bilgileri davranışa ve bilinçli farkındalığa dönüştürmekten sorumlu sistemlere iletir. Örneğin; bir piknik gezisinde kamp ateşi etrafında şarkı söylediğinin hatırlanması epizodik hafıza ile ilgilidir. Semantik bellek ise, bağlam ve kişisel ilgiden bağımsız olarak kuramsallaştırılan ve dünyayla ilgili gerçekler hakkındaki genel bilgidir. Örneğin, ateşe çıplak elle

dokunmak eli yakar. Belleklerin anatomik yerleşmeleri ise kortekste, birbirinden ayrı bölümlerde bulunmaktadır (Stark, 2016: s. 843).

Epizodik bellek, zihinsel zaman yolculuğunun öznel zaman üzerinden, şimdiki zamandan geçmişe geçmesini mümkün kılarak, kişinin kendi geçmiş deneyimleriyle, “otonoetik farkındalık”(hatırlama) yoluyla yeniden deneyimlenmesini sağlar. Epizodik bellekten bilgi (hatırlama veya bilinçli hatırlama) almak, “epizodik geri alma modu” olarak adlandırılan özel bir zihinsel düzenin kurulmasına bağlıdır. Bu düzen, semantik belleğe de bağlıdır ve temporal loblar ile korteks de dâhil olmak üzere, beyin bölgelerinin birleşmiş konfigürasyonudur (Call ve Ordas, 2013: s. 2).

Epizodik hafıza, hafızayı anlamak, zamanda geriye gitmek ve bir anıyı yeniden deneyimlemek olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma dayanarak, Tulving, epizodik hafızanın insanlara özgü olduğunu ve insanları diğer canlılardan benzersiz kılan faktörlerden biri olabileceğini öne sürmektedir (Stark, 2016: s. 844). Ancak, Call ve Orders (2013)’a göre hayvanlar, insan epizodik hafızasının özelliklerinin bazılarını sahip olan bir hafıza türüne sahiptirler. Nitekim planaryalar üzerine yapılan deney de bunu desteklemektedir. Suddendorf ve Corballis (2007) ise bu tür bir belleğin epizodik hafızadan (www-bellek) ziyade “epizodik benzeri hafıza” olarak adlandırılması gerektiğine işaret etmişlerdir. Ayrıca, eylemin ne, nerede ve ne zaman olduğunu (örneğin doğduğunuzu bildiğinizi) sadece semantik belleği kullanarak ve olayı hatırlamak zorunda kalmadan öğrenebileceğini iddia etmişlerdir. Clayton ise bir hafızayı “epizodik” olarak tanımlamak için, anıların içeriğine ek olarak, hafızanın esnekliğinin (yani, bilginin esnek bir şekilde konuşlandırılması) ve yapısının (yani, bütünleşik olarak “ne, ne zaman, nerede” temsiline) sırayla yerine getirilmesi gereken kriterler olduğunu belirtmiştir (Suddendorf ve Corballis, 2007: s. 6).

İnsan dışındaki canlı varlıklarda bellek bağlamında, itki bir anlamda da “edimsel” olarak, insanlardaki ise, itkiye ilaveten bir “saf algı”nın olmasından bahsedilebilir. Henri Bergson, bilhassa “Madde ve Bellek”(2007) isimli kitabındaki bellek hakkında bu konular üzerine de değinmiş ayrıca bellekle ilgili söylemleri, geçmişin sadece psikolojik mi, yoksa ontolojik bir statümü olduğunu sorgulaması, çağdaşı olan pek çok Fransız filozofları üzerinde etki yapmıştır. Bergson, farklı bellek türlerine (epizodik, semantik) dikkat etmenin önemini gösteren ilk düşünürlerden biridir.

Henri Bergson (2007), belleğin bireysel oluşumuna vurgu yaparken, Bergson' un öğrencisi olan Maurice Halbwachs (2016) gündelik yaşamımızın içinde geçtiği fiziksel çevrenin, sosyo-kültürel yapının ve yaşanılan mekânların kolektif belleğin bağlamını oluşturduğunun altını çizmektedir. Dolayısıyla mekân, hem kolektif hem de kişisel belleğin oluşmasında önemli bir yer tutmaktadır. Gündelik yaşamın içinde geçtiği fiziksel çevre ise kişisel ve kolektif belleğin bağlamını oluşturur. Mekân, hem kolektif hem de kişisel belleğin kurgulanmasında “yer” görevi görür. Bu esnada mekânında kendi belleği oluşur ki bu da şimdiki zamana ait gerçeğin tanımının yapılmasına yardımcı olur.

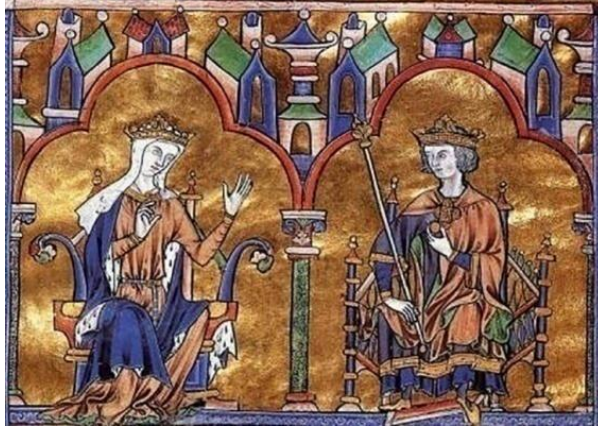
Sistemik hafıza, alışkanlık tarzında bedensel hafızayı komutlarsa da anı-imege, bedensel hafızayı olaylara, mekânlara götürür. Dolayısıyla alışılmış bedensel hafızadan çıkıp olaysal (mekânsal) hafızaya yani, yeniden anımsamaya koşullar. Bedensel hafızadan yerlerin hafızasına geçiş, mesken tutma eylemi ile gerçekleşir. İskân edilen dünyada anımsanan “şeyler”, kökeninde mekâna bağlıdır. İlk etapta “hafıza mekânları” akabinde ise tarihsel bilginin göndergesine dönüşüm oluşur. Bu bağlamda hafıza mekânları, hatırlamaya yönelik işaretler ve unutuşa karşı panzehir görevi üstlenirler. Bedensel hafıza, ilksel mekân olan “ora” halini “bura” halinde inşa eder. “Bura” yı katışıksız mekânlar sistemiyle, başkasının bedeniyle sınırlı olan “ora” ya bağlamak mümkün değildir (Ricoeur, 2012: s. 59-62).

Halbwachs'un bellek kuramı, bireyin hafızasının başkalarının hafızalarıyla açıkladığı dönüşümlü bir yapıdır. Elbette ki, herhangi bir topluma bağlı olmayan “katışıksız birey” için bir anıyı, sezgisel algı olarak düşünmek de mümkündür. Ancak nesnelere algılamak, “katışıksızlık” tan çıkarak başkalarının bakış açısından tasavvur edilmektedir. Dolayısıyla nesnelere algılama, kişilerle ilişkileri hatırladığımız ölçüde zorunlu bir paralellik gösterdiğinden, anının sadece bireysel bellekte muhafaza edilmesi imkânsızdır. Birey nesneye baktığında başkalarının da bu nesneye bakışını gözünde imgeler halinde canlandırmaktadır. Anı da bellek de kolektif halde muhafaza edilir. Aksi düşünülürse, yani, birey toplumu unutarak tek başına geçmişini hatırlasaydı, geçmişini tekrar ediyor izlenimine kapılırdı. Bu aksi hali ile tekrardan bir değerlendirme yapıldığında; hafıza ve bilinç bedenden kaynaklı olmadığına göre, fiziksel hareketlerde de bilinç durumu yoktur. İmege, beden de türeyemeyeceğine göre, bireyin etrafındaki genellemelerden topyekûn muaf bir imge ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bu hali ile anı, ilk kez bilincimize girdiği haliyle imge olarak kalacaktır (Halbwachs, 2016: s. 341-344).

### BÖLÜM 3: KLASİK DÖNEM AVRUPA RESİM SANATINDA MEKÂN/EV OLGUSU

Sanat alanı mekân ve yer kavramlarını ve bu kavramlara bakış açılarını görünür kılan ve tanıklık eden bir yapıyla şekillenmiştir. Mekânın en yalın biçimlerini, ilkel toplumlarda ve Ortaçağ sanatında görmek mümkündür. Bu dönemlerin sanat anlayışı iki boyutlu mekânı benimsemiştir. Dolayısıyla, bu evrede, derinlik yanılması ve perspektif ile ilgili herhangi bir çaba yoktur (Ergüven, 1992: s. 48).

Ortaçağ elyazmalarını süsleyen minyatürlerde gerçek bir mekân olgusu yoktur. Bu resimlerde doğaya uygun bir yapı bulunmaz. Hacim etkisi olmayan figürler, dış kontörleri kesilmiş ve boş bir yüzeye üst üste yapıştırılmış gibi görünmektedir. Yüzeydeki arka plan da ne gökyüzüdür, ne de bir doğa parçasıdır. Arka plan altın sarısı gibi tek bir renkle boyanmış (Resim 3), ya da “duvar kâğıdı” etkisi veren, tekdüze geometrik motiflerin tekrarı ile doldurulmuştur. Mekân içerisinde ışık ise işlediği malzemenin mükemmel bir yanı olarak görülmektedir. Dolayısıyla resimlerde güzellik, renk ile bir tutulmuştur (Akyürek, 1994: s. 79). Resimlerde bulunan ışık, maddi gerçekliğinden soyutlanmıştır. Altının kendinden ışıltama gücü ve ona atfedilen değer, resimde güzellik ve öteki dünya ile ilişkilendirme işlevi olarak kullanılmıştır. (Görenek, 2005: s. 43-44).



**Resim 3:** Yazarlık Minyatürü, 13. Yüzyıldan Kalma St. Louis İncil, Morgan parçası

**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Bible\\_of\\_St\\_Louis#/media/File:Bible\\_of\\_St\\_Louis.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Bible_of_St_Louis#/media/File:Bible_of_St_Louis.jpg) Erişim Tarihi: 16/05/2023





**Resim 4:** Plan des dimes de Champeaux, 15.Yüzyıldan Kalma Harita.

**Kaynak:** [https://www.blackwellpublishing.co.uk/content/BPL/Images/Content\\_store/Sample\\_chapter/9780631226109/001.pdf](https://www.blackwellpublishing.co.uk/content/BPL/Images/Content_store/Sample_chapter/9780631226109/001.pdf) Erişim Tarihi: 16/05/2023

“Ortaçağ sanatçısı, gözünün önünde gördüğünü tek bir toplu gözlem açısından değil, etrafında dolaşarak çok farklı açılardan yapısını hissederek, neredeyse dokunarak algıladıklarını gösterirse inandırıcı biçimde iletebileceğine inanıyordu” (Edgerton, 1976; aktr, Harvey, 2010: s. 272). Orta çağ haritacılığı da ilginç bir biçimde bu görüşle paralellik göstermektedir. Ortaçağ haritalarına bakıldığında, mekânsal gösterimin nesnel ve rasyonel özelliklerinin ağır basmadığı görülmektedir. Haritalarda duysal yönler ön plana çıkmıştır (Harvey, 2010: s. 273). (Resim 4).

Ortaçağ ressamlarının eserlerindeki figürlerin mekândan kopuk oluşlarının sebebi, figür ve nesnelerin sembolik olarak anlatılmak istenmesi olarak yorumlanabilir. Figür ve nesneler, gerçek nesneler değil, belli anlamlar taşıyan sembollerdir. Bu bağlamda maddesi önem taşımayan figür ve nesnelerin, gerçek bir mekânda bulunması önem taşımamaktadır. Skolâstik felsefenin yıkılmasına neden olan akımlardan Nominalizm (adcılık)’in nesneler dünyasına (maddi dünya) karşı duyulan ilginin paralelinde, resim sanatında nesnelerin yer aldığı doğa da dikkate alınmaya başlanmıştır. Nesneler orta çağdaki gibi öyküleyici ve sembolik olarak tasvir edilmiştir. Fakat ortaçağın iki boyutlu anlayışından sıyrılmalar başlamış, üç boyutlu gerçek bir mekân anlayışına yer vermeye başlanmıştır. Örneğin Simone Martin’ in 1333 yılında yapmış olduğu “Meryem’e Müjde” isimli resimde vazo içindeki zambak, melek ve güvercinler Ortaçağdaki gibi semboliktir, fakat vazo boşlukta değildir, bir odanın içerisinde yere koyulmuştur. Nesnelere öndeki ve arkadaki figürler arasında hava boşlukları vardır (Akyürek, 1994: s. 103,104). Şenyurt,

Ortaçağ ve Rönesans döneminin mekân anlayışını, “Analitik Resim Çözümlenmeleri” isimli kitabında şöyle özetlemektedir;

“Resmin uzamını oluşturan mekân, içeriğin güçlendirilmesi ve anlatımın istenen boyutta desteklenmesi ve yüzey ya da derinlik algısı oluşmasında önemli bir yer tutar. Perspektifin keşfedilmemiş olduğu Rönesans öncesi resimlerde herhangi bir mekân kaygısı olmayan, daha çok yüzey özellikleri veren düzenlemeler söz konusudur. İki boyutlu yüzeyde doğa ve gerçeğe olan bağlılıkla elde edilmeye çalışılan derinlikler, resimde mekân kavramının gelişmesine olanak vermiştir. Çizgisel perspektifin keşfi ve ardından hava perspektifinin resme kazandırılması, hem resimsel mekânların oluşmasına hem de sanatçının kompozisyonunda derinlik etkilerinin kullanılmasında alternatifler yaratmıştır. Bunun yanı sıra teknik olanakların artması ve doğanın gözlemlenmesi, resimlerin mekânlarının gerçek mekânlarla paralellik göstermesinde etkili olmuştur. Sanatçının ele aldığı konu ve anlatım tercihinin bağlı olarak şekillenen resmin mekânı, dış mekân, iç mekân ve soyut mekân olarak çeşitlilik gösterir”(Şenyurt, 2012: s. 25).

Ortaçağ resimlerine hâkim olan iki boyutlu mekân algısı bulunsa da mimari öğelere kompozisyon içinde rastlamak mümkündür. Bu mimari yapılar kemerler şeklinde kendini gösterir ve tanrının evi olarak sembolize eder. Dini anlatımın dışında evin, koruyucu, kapsayıcı ve barındırıcı özelliğini öne çıkararak, evi kutsallaştırmakta ve toplumsal aidiyet açısından da mesajlar içermektedir. Bu açıdan bakıldığında, Francesca'nın (Resim 5) “Polyptch of Misericordia” isimli resminde de “ev” hem tanrının evi olarak kemer içinde yer alan mekânla, hem de kollarını açıp bir çatı oluşturan Meryem'in bedeniyle temsil edilmektedir.



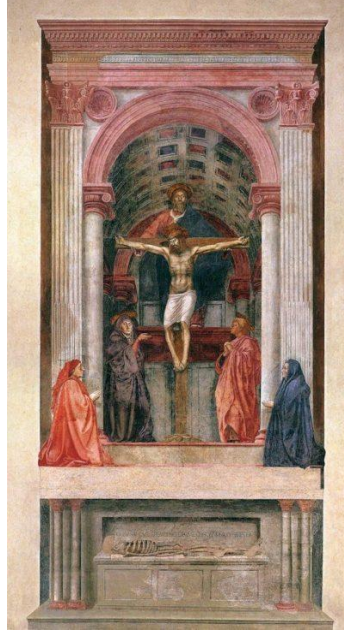
**Resim 5:** Piero della Francesca, Misericordia Polyptych, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 273x330 cm, 1444-1465, Kent Müzesi, Sansepolcro

**Kaynak:**<http://www.travelingintuscany.com/art/pierodellafrancesca/madonnaofmisericordia.htm> Erişim Tarihi: 16/05/2023

İtalya 14. Yüzyılın başlarında sanat merkezi haline gelmiş ve dinsel konulardan kopmalar başlamıştır. Bizans sanatı geleneğinden kaçan ve eski Roma sanatının anlatımcı üslubuna yeniden hayat veren Giotto olmuştur. Sanatçı, geleneksel figüratif temaları derin ve etkili biçimde yeniden biçimlendirmiş ve 15. Yüzyıl Avrupa sanatında en büyük yeniliklerden biri olan geometrik perspektifi, önseziyle önceden görmüştür (Dell, 2011: s. 103).

Masaccio, 1427 yılında Floransa'daki Santa Maria Novella kilisindeki 'kutsal teslis' isimli freskini, zamanının mekân anlayışının oldukça üstünde olan bir derinlik etkisi ile yapmıştır. Öyle ki; eseri görenler, duvarda olduğu yanılgısına düşmüşlerdir. Kilise ziyaretçileri, esere ilk baktıklarında başka bir şapelin içine baktıklarını zannetmişlerdir. Freskte bu denli derinlik etki yaratan, mekânın perspektifinin yanı sıra, figürlerin kıyafetlerindeki yumuşak ışık ayarıyla gerçekleştirilen doğal üç boyut etkisidir. Ayrıca Masaccio, kaçış noktasını tam göz hizasına; kornişin ilk basamağına yerleştirerek merkezi perspektif kurgulamış ve izleyiciyi resmin içine çekmeyi başarmıştır (Krausse, 2005: 9,10). (Resim 6) Masaccio'nun eserlerini Giotto'dan ayıran özellikler; figürlerin duruşu, karakterlerin tek tip olmayışı olarak yorumlanabilir. Bu farklılaşmalar, figürlerin yüzlerinde bile açıkça görülmektedir. Masaccio'nun resimlerinde figürler birer kalıp

olmaktan çıkıp bireysel görünümde dirler. Ayrıca Masaccio, nesne ve figürlerden yere düşen gölgeleri de vererek, bu noktada resimdeki mekânsal bütünlük anlayışını Giotto'dan bir adım öne taşımaktadır (İşpiroğlu, 2010: s. 66).



**Resim 6:** Masaccio, Kutsal Teslis, Fresk, 680x427, Santa Maria Novella Kilisesi, Floransa, İtalya, 1427

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/yaxyw135> Erişim Tarihi: 16/05/2023

Masaccio'nun atılımını izleyen hemen hemen tüm Rönesans sanatçıları, özellikle Mantegna, Fra Angelico ve Leonardo kompozisyonlarını geliştirmek için perspektif kullanımına yönelmiştir. “Rönesans bu sayede, estetik açıdan birliği sağlanmış olan mekân imgesini matematiksel açıdan da tamamen rasyonelleştirmeyi başarmıştır” (Panofsky, 2013: s. 48).

Rönesans döneminde mekânı ev kapsamında ele aldığımızda Kuzey Avrupa sanatı ressamlarından Jan Van Eyck'in “Arnolfini'nin Düğünü” isimli çalışması (Resim 7) verilebilecek örneklerin başında gelmektedir. İtalyan bir tüccar olan Giovanni di Nicolao'nun eşi Nicolao ile sadakat yemin törenini konu edinen bu resimde “ev” evliliklerinin kutsallığını temsil etmesi açısından önem taşımaktadır. Sembolik dile sahip olan bu resmin mekânında yer alan her nesne, mekân-figür ilişkisinde tamamlayıcı bir rol üstlenir. Sembolik anlatımının yanı sıra dönemin ev içlerine dair fikir vermesi açısından da tarihi bir belge niteliğindedir.



**Resim 7:** Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, Ahşap Üzeri Yağlı Boya, 82 x 59,5 cm, 1434, National Gallery, Londra.

**Kaynak:** <https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-10745/>  
Erişim Tarihi: 16/05/2023

Maniyerizm ile birlikte resimsel mekâna yeni bir ufuk açılmıştır. Bu dönemde Rönesans'ta olduğu gibi mekânla verilmeye çalışılan derinlik etkisi ve bunu dışlayan tutumla yan yanadır. Dolayısıyla, Rönesans'ta ki mekânsal bütünlük anlayışı Maniyerist resimde pek görülmemekte ve birbirinden ayrı mekân parçaları kullanılmaktadır. Maniyerist sanatçılar, hem perspektif kurallarını benimseyen bir mekân anlayışı içerisinde olmuşlar hem de değişik zaman ve mekân kesitlerini aynı mekân içerisinde tuvale yansıtmışlardır. Hauser'e göre Ortaçağ ve Rönesans Sanatı, mekân anlayışında tarafını seçmiştir. Ancak bu daha sonraları "mekân sorunu" na dönüşmüştür (Ergüven, 1992: s. 49, 50). Maniyerist dönemin öne çıkardığı El Greco'nun birçok eserinde eşzamanlı olarak birden fazla perspektifi, mekânda ve figürlerinde kullandığı görülmektedir. İkili mekân anlayışını bir adım öteye götüren Michelangelo "Son Hüküm" adlı resminde önde olan figürlerin boylarını kısa, arkadaki figürlerin boylarını ise uzun betimlemiştir. Burada "tersten perspektif" anlayışı söz konusudur. Nitekim bu resimler ilk bakışta hatalı olarak görülebilir, ancak sanatçı çoğu eserinde aynı hatayı yapmış olamaz. O halde bu temsili sanata içkin bir fizyolojidir (Florenski, 2011: s. 89-99).

Barok dönemde figürlerin semantikliği mekâna yansır. Örneğin Andrea Pozzo'nun "Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori" isimli tavan freskinde; mekânda azizler, melekler

ve insanlar aynı karede, yerçekimsiz bir atmosferde havada uçuşurlar. Dolayısıyla gerçek olmayan mekânlar, gerçek olana eklenerek, maddi dünya ile hayal dünyasının sınırları ortadan kalkmaktadır. Eserdeki figürler ruhsal derinlikleri ile mekânda var olurlar. Resimde belirli bir kaçış noktası yoktur. Pozzo, perspektife olan muazzam hâkimiyeti sayesinde, izleyicinin gözünü yanıltarak sonsuzluğa giden mekân tasviri sağlamaktadır. Böylece gerçek olan ile hayal dünyasının sınırları ortadan kalkmaktadır. Mekân sonsuz da olsa, insanların yerleşmesi ve üzerinde etki yapabilmeleri açısından ele geçirilebilir ve elde tutulabilir olarak görünmektedir (Krausse, 2005: s. 33, 34). Panofsky, bu duru şöyle ifade eder;

“Sanat neyin üst ve alt, ön ve arka, sağ ve sol olacağına kendisi karar verme hakkını elde edince, özneye sadece, aslında zaten başından beri onun hakkı olanı vermiştir. Yani antik çağın haksız yere nesnel özneliği olarak mekâna atfettiği şeyi özneye geri vermiştir... Perspektif tamamen yeni bir şey olarak görsel olanın alanını açtı; bu alanda mucize, izleyicinin dolaysız deneyimine dönüştü ve bu da doğaüstü olayların, görünüşte doğal olan kendi görme mekânına adeta zorla girmesi ve tam da bu sayede mekânın doğaüstülüğünü gerçekten “içselleştirmesini” sağlamasıyla gerçekleştirdi” (Panofsky, 2013: s. 55, 57).

Doğal bir olgu olan mekân, zamanla Tanrının haşmetini yansıtmak üzere değil, insanın özgüllüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak üzere düzenlenmektedir. Modern dönem öncesi sanatta resmin içeriği her ne olursa olsun, klasik sanatı ortak bir tavırda birleştirir. Dış dünyayı taklit etmeye dayalı bir gerçeklik algısıyla şekillenen bu tavırda mekân, en genel anlamıyla iç ve dış olarak ayrılır. Kompozisyonu oluşturan mekân algısının dışında, kompozisyonda yer alan mimari mekânlar, dönemin mimari yapısını yansıtır ya da antik dönemin mimarisine göndermeler yapılarak oluşturulur. Temsil biçimleri dönemin bakış açısına göre şekillenmiştir. Biçimsel yapıları farklılık gösterse de bir “yer”e işaret ederler. Uhrevi olan bile çoğu kere dünyevi olan “yer”le temsil edilir. Konu kapsamında Avrupa Resim Sanatına bakıldığında “ev”in varlığı; Hümanizmle birlikte ortaçağ resimlerinin soyutlanmış ev olgusu, dünyevi varlığında kendini göstermiştir. Gündelik yaşamdan kesitler sunan bu iç mekân resimleri, ailenin varlığını öne çıkartır. İçi dıştan ayıran duvarların ardında kalan dünya, resmin mekânından da çıkartılır. Bu iç mekân resimlerinde görülen yaşamlarda bireyler, tüm aidiyetiyle evin bir parçası olarak yerini alır ve ev yaşamsal bir yer olarak 17. Yüzyılda kendini Janr resimlerinde gösterir.

17. yüzyıl Hollanda Resim Sanatında klasik, görkemli anlatılar yerine günlük yaşamdan kesitler resmin teması olarak sıklıkla tercih edilmiştir. Dönemin sanatçıları tarafından tercih edilen başlıca konu erdemli ev hayatıdır. Toplumda ailenin önemi ev içi yaşamla tasvir edilmiştir. Nitekim ev içi yaşam, dönemin erdem kültürünü yansıtan sahneler olarak benimsenmektedir. Geertruydt Roghman, Pieter de Hooch, Nicolaes Maes, Ter Borch ve Vermeer gibi birçok sanatçı bu tür konuları tasvir etmişlerdir. Aşk temalı resimlerde veya kutlamalarda görüntünün amacı uyarıcı iken ev içi sahnelerde niyet çoğu zaman örnek niteliğinde olmuştur. Resimlerde sahnelerin çoğunda kadınlar, evde bulunarak toplumun kendilerine uygun gördüğü yeri işgal eden, her yaş ve sosyal durum için belirlenen modellere göre davranan kadınlardır (Vergara, 2003). Kadınların günlük hayatın resmedildiği on yedinci yüzyıl Hollanda Resim Sanatında , “Genç Kadın” isimli eserde (Resim 8) kadınların evde oluşu ve iğne işi yapması kadını çalışkan, ahlaklı ve erdemli yapmaktadır.



**Resim 8:** Geertruydt Roghman, Genç Kadın, Gravür, 169 x160 mm, 1625.

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/3gp7bb4q> Erişim Tarihi: 16/05/2023



**Resim 9:** Johannes Vermeer, Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız, Tuval Üzerine Yağlıboya, 83x64 cm, 1657-59.

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/j4zobm8m> Erişim Tarihi: 16/05/2023

“Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız” isimli resimde (Resim 9) bir kız bir odanın köşesinde, açık bir pencerenin önünde durmakta, düşünceleri tamamen okuduğu mektuba nüfuz etmektedir. Duvarlar, perdeler ve masa, mekânın ve kendisinin fiziksel sınırlarını tanımlamaktadır. Dünyayı ve toplumun kısıtlamalarından kaynaklı mahremini evinde yaşıyor gibi görünmektedir. İmajının camdaki yansıması ise düşüncelerinin içsel doğasını vurgulamaktadır. Resmin arkasında, duvarda ve kızın yanında bir Aşk Tanrısı resmi olduğunu bilinmektedir. Bu, kızın okuduğu mektubun bir aşk mektubu olduğunu gösterir. Ayrıca, yatağın üzerindeki meyveler arasında bulunan elma, aldatma ve evlilik dışı bir ilişki gibi önemli simgeler içermektedir.

[http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl\\_reading\\_a\\_letter\\_by\\_an\\_open\\_window.html#top](http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_reading_a_letter_by_an_open_window.html#top) Erişim Tarihi 22/02/2021.

18. yüzyıl Rokoko dönemi resimlerinde ise bir mekân olarak ev daha çok zenginliği, lüks ve şatafatı görünür kılma amacıyla tercih edilir. Boucher’ın Madam Pompadour Portresi (Resim 10) verilebilecek örneklerden biridir.





**Resim 10:** François Boucher, Boucher Madam Pompadour Portresi, 1750.

**Kaynak:** <https://www.sanatabasla.com/2019/09/madam-pompadourun-portresi-the-portrait-of-madame-de-pompadour-boucher/> Erişim Tarihi:22/02/2021

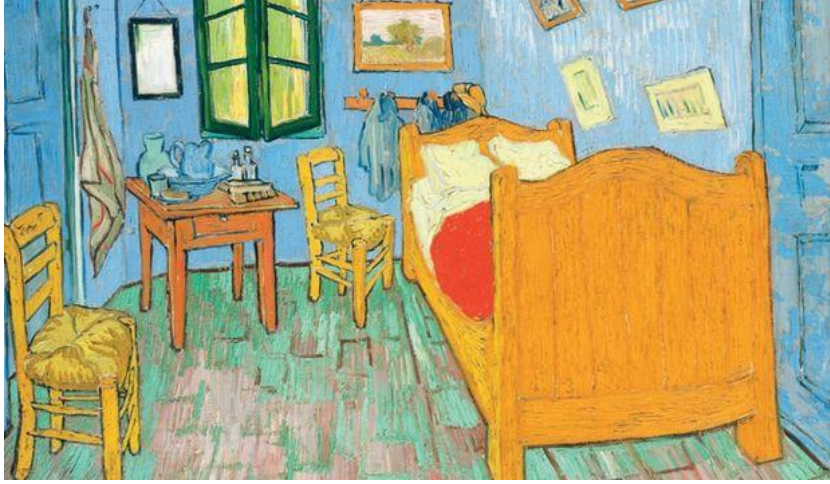
19. yüzyıl modern dönemde birbirinden farklı anlayışların hâkim olduğu bir dönemdir. Birbirine tepki olarak ortaya çıkan Neoklasizm, Romantizm ve Realizm akımları mekânları ele alma biçimiyle de birbirinden ayırır. Ev olgusunu gündelik yaşamın bir parçası olarak aktaran realizm akımı sanatçılarından Jean François Millet “Farmer Inserting a Graft on a Tree” isimli çalışmasında (Resim 11) bir çiftçi ailesini konu edinmektedir. Resmin arka planında yer alan ev, yaşamlarına dair ipuçları barındırdığı gibi, aile olmada evin kutsallığını görünür kılmada rol oynamaktadır.



**Resim 11:** Jean-François Millet, Farmer Inserting a Graft on a Tree, TüYB, 80x100cm, 1855

**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois\\_Millet\\_\(II\)\\_Farmer\\_Inserting\\_a\\_Graft\\_on\\_a\\_Tree\\_-\\_WGA15692.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_(II)_Farmer_Inserting_a_Graft_on_a_Tree_-_WGA15692.jpg) Erişim Tarihi: 22/02/2021

20. yüzyılda değişen sanat anlayışıyla beraber öznelliğin öne çıkması “ev”i kendi başına resmin konusu yapma ve onlara metaforik anlam yükleme olanağı tanımıştır. Van Gogh’un “Arles'daki Yatak Odası” isimli eseri de (Resim 12) bu bağlamda sanatçının kendi içsel durumunun yansıması olarak, bireyin temsili olarak kendini göstermektedir.

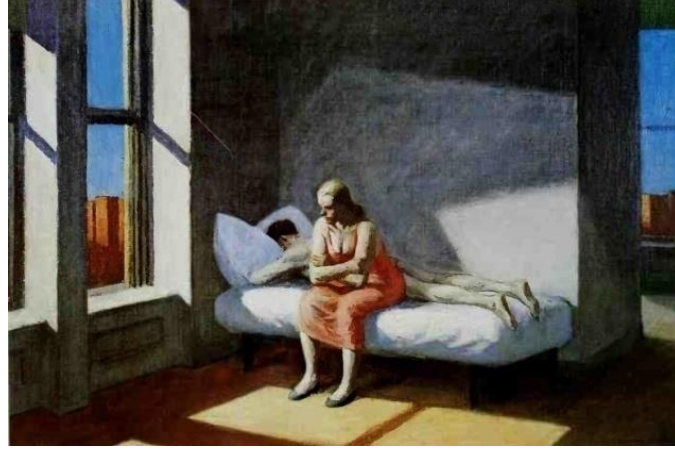


**Resim 12:** Van Gogh, Arles'daki Yatak Odası, Tuval üzerine yağlı boya, 57x74 cm, Musée d'Orsay, Paris, Fransa, 1889

**Kaynak:** <https://www.pivada.com/vincent-van-gogh-arlesdaki-yatak-odasi> Erişim Tarihi: 22/02/2021

### 3.1. Modern Sanatta Değişen Mekân Algısı

Klasik sanata bir tepki olarak değerlendirilen modern sanat, modernizm hazırladığı ve ona sunduğu bilimsel, düşünsel ve teknolojik imkânlar doğrultusunda biçimlenmiştir. Mimesis odaklı sanatın öznelliğe yönelmesi de temsil sorununu tarihsel bağlamından çıkartmış, birçok farklı bakış açılarının sanat alanına girmesine neden olmuştur. Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fovizm gibi ardarda gelen sanat akımlarının yanısıra avangard sanat hareketleri de beraberinde sanatın ne olması gerektiği sorununun boyutunu geleneğin dışına çıkartarak modern sonrası diye adlandırılan dönemin temellerini atmışlardır. Mekân da Edward Hopper'da olduğu gibi bireyin ruhsal durumuna eşlik eden ve onu temsil eden bir yapıya bürünmüştür (Resim 13). (Resim 14).



**Resim 13:** Edward Hopper, Summer In The City, TÜYB, 76x 51 cm, 1950

**Kaynak:** <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/summer-in-the-city-1950> Erişim Tarihi: 12/02/2021



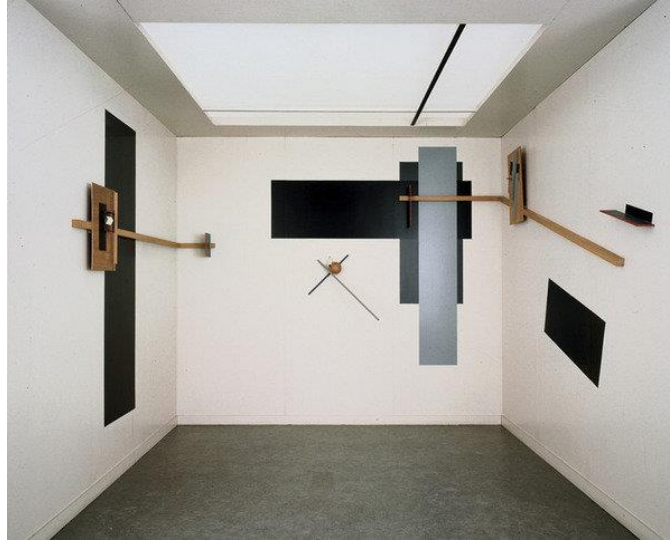
**Resim 14:** Edward Hopper, Odada Çıplak Kadın, TÜYB, 28x 36cm, 1926

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/ah9oc2dg> Erişim Tarihi: 12/02/2021

Modern sanatta öne çıkan en önemli olgulardan biri mekân kavramıdır. Tuval resmi, üç boyutlu heykel gibi geleneğe bağlı üretimler bir taraftan varlıklarını kendi içinde aykırılıklarıyla sürdürürken, soyut sanatın temelleri atılmaya başlanmış ayrıca gündelik nesnelerin kullanımıyla birlikte “mekân” kavramı sanatın sorunsalları arasında ön plana çıkmıştır.

Bu bağlamda modern dönemde mekânın alışlagelmişin dışında kullanımında geometrik soyutlamanın başı çektiği görülmektedir. Genellikle geometrik olarak nitelendirilen soyutlamayı De Stijl, Konstrüktivizm ve Bauhaus’ da görmek mümkündür. Nitekim Rus Devrimi sürecinde sanatçılar, demokratik ve modernize edici hedeflerine daha uygun yeni

bir sanat biçimi geliştirme arzusu içerisinde bulunmuştur. Vladimir Tatlin'in 1913 kabartmalarında ve üç boyutlu geometrik yapılarında bunu örneklemek mümkündür. Tatlin'in fikirlerinin yanı sıra, Rus Devrimi'nin iyimserlik ve güvenin etkisinden de esinle, El Lissitzky ve Aleksander Rodchenko gibi sanatçılar, modern teknolojiden ve endüstrinin imajları ile geometrik kompozisyonları bir araya getiren “yapıcı” çalışmalar yapma uğraşına girmişlerdir. Lissitzky'nin “Proun Odası” isimli eserinde (Resim 15) geometrik formlar mekâna dâhil edilmiş dolayısıyla resim, mimarlık ve mekânı bir araya getirmiştir.



**Resim 15:** El Lissitzky, Proun Oda,1923

**Kaynak:** <https://tinyurl.com/wp7947i7> Erişim Tarihi: 12/02/2021

Lynton (2015: s. 110-114)' a göre, Sovyetler Birliği için çok sayıda sergi gösterileri ve propaganda çalışmaları tasarlayan Lissitzky, çalışmaları Bauhaus'u ve yapılandırmacı hareketleri büyük ölçüde etkileyerek 20. yüzyılın grafik tasarımına hükmedecek üretim teknikleri ve üslup araçlarıyla denemeler yapmıştır. Lissitzky'nin uzay ve malzeme hakkındaki radikal yansıması, Rus Devrimi'nin üretmesini beklediği toplumdaki temel dönüşümlerin bir metaforudur. Sanatçı, perspektifin sanatta değişen rolünü analiz ederek mekânı temsil etmek ve algılamak için “aksonometrik” olarak düzlemeler yerleştirmiştir. Bu sayede biçimler, mekân içerisinde sınırsız bir boşlukta yüzmüş algısı uyandırır. Sanatçının, Proun serisi resimleri, oldukça rafine edilmiş izler taşımaktadır. Bu nedenle, Lissitzky'nin “Proun Oda” isimli eseri (Resim 15), sanatla yaşamı seri üretim ve endüstri

ile birleştirmeyi amaçlayan Rus Yapıcıların belirli ilkelerine paralelken, Konstrüktivist nesnelere tabiatından yoksundur.

Rus devrimi sonrası ortaya çıkan yerelcilik ve milliyetçilik duygularını denetime almak için olağanüstü entelektüel ve sanatsal çaba harcanmıştır. Harvey (2010)' e göre bu durum sanatçıların mekân ve zaman konusunda kesin bir değişikliğine yol açmıştır. Kandinski'nin 1914 ve 1930 yılında yaptığı resimlerine bakıldığında üslubunda bu değişim net bir biçimde görülmektedir. Kandinski'nin savaş öncesi yapmış olduğu eserleri, parlak renkleri ile göz alıcı ve yarattığı dinamizmle patlatıcı bir mekân duygusu sergilerken, savaş sonrası eserlerinde “mekânsal organizasyonun çok daha denetimli ve rasyonelleşmiş bir imgesine yönelir” (Harvey, 2010: s. 234).

Sovyet ideolojisinin natüralist ve geleneksel sanatı daha etkin bir propaganda aracı olarak gördüğünden Konstrüktivistlerin etkisi 1920'lerin başında azalmaya başlamıştır (Antmen, 2008: s. 107). Ancak 1920'lerin ortasında tekrar yükselişe geçen Konstrüktivizm, “adeta matematiksel olarak nitelendirilebilecek Konstrüksiyonlar sanatı” (Özer, 2000: s. 141) haline gelmiştir. Hayatın içinde olduğu mekân ve zaman ayrı düşünülmemeyeceği gibi sanat da bu iki temel elemandan hareket etmekle mükelleftir. Pevsner, bu açıdan bir yaklaşım ile çizgiyi bir tasvir aracı olmaktan çıkarır ve nesnelere ait ritimlerle kuvvetleri ifade etmede kullanır. Pevsner'e göre hacim mekânın ölçüsünü verememektedir. Bu durumda heykel derinlik ve şeffaflık örüntüsü ile ifade bulabilir. Diğer taraftan, geleneksel statik ritimler, zamanın ve mekânın ölçüsünü belirleyemeyecek nitelikte olduklarından söz konusu çözüm ancak kinetik ve dinamik çareler ile sonuca ulaşabilir. Pevsner'e göre tüm bu hususlar gerçekleştirilirken mekân da bir malzeme olarak kullanılmalıdır. O halde Tatlin ile başlayan Konstrüktivizm, Lissitzky ve Pevsner'in elinde, çözümü matematik ve fizik formüllerde bulan bir mekân problemi niteliği kazanmıştır (Özer, 2000: s. 141, 142).

Birinci Dünya Savaşı sonrası burjuvanın hızlı yükselişi, orta sınıfın, alt ve üst sınıflara yayılmasının sonucu, toplum birbirine çok benzemeye başlamıştır. Çalışan erkek ve kadınlar benzer ideolojileri, stilleri ve yaşam tarzları ile giderek daha benzer düşünür hale gelmişlerdir. Bu dönemde, burjuvanın milliyetçilik ve sömürgeci çıkarları ideallerinin savaştan sorumlu olduğuna inanan Dadacıların tepkisine yol açmıştır. Dadacılar bu hususta, burjuva kültürünün tüm normlarına karşı çıkmışlardır (Becer: 2010: s.109-114).

Dolayısıyla milliyetçi burjuvaziden kaynaklanan ortak düşünceleri de reddetme eğiliminde, estetiği görmezden gelmeye çalışmışlardır. Dada, işçi sınıfına, hükümete ve milliyetçi düşüncenin kaldırılmasına dayanan ideolojilerin yıkımını görmek istemiştir. Dada'nın materyalist ve milliyetçi tavırlarıyla dolu estetiği, Berlin, Paris, New York ve Köln gibi pek çok şehirde sanatçıların ilgisini çekmiştir.

Dadanın mekân ile ilişkisi bağlamında temel bir sorunu vardır, o da; “Toplumsal pratiklerin yer aldığı kamusal mekânda bir iktidarın tüm kodlarıyla bir dünya örgütlenmesine neden olan bağlamının sorgulanmasıdır. Bu sorgulamayı, iktidarın başta dil ve sanatı bu duruma araç kıldığını deşifre etmeyi amaçlayarak yapar” (Mert, 2007: s. 51). Dada sanatçıları prensiplerini ilan etmek için bir dizi manifesto ve dergiler yayımlamışlardır. Bu faaliyetleri ile savaşa karşı çıkmayan sosyal, politik ve kültürel tutumlara saldırmışlardır.

Bireyin günlük gerginliklerinden kaçış olarak gördüğü mekânı, Art Nouveau tasarladığı iç mekânları ile gerginliğin başka bir ifadesi haline getirir. Mimar ve kuramcı Adolf Loos'a göre “kullanım nesnesine sanat katmak isteyen Art Nouveau tasarımcılarıdır. Tersini yapanlarsa, kullanım nesnesini sanat mertebesine çıkarmak isteyen işlevselci modernistlerdir” (Foster, 2009: s. 33). Foster'a göre Loos, kullanım değeri ve sanat değerini birbirine karıştırmıştır ve Duchamp, işlev görmeyen bir pisuarı sanat eseri olarak sergilemesiyle Loos'un yanılığını eleştirmiştir (Foster, 2009: s. 33).

Bu dönemde kullanılan hazır nesne, mekân ile bütünleşmektedir. Dadaizm ile bilindik malzeme anlayışının dışına çıkılarak, yapıt, mekân ve izleyici arasında bir bağ kurulmasına önem gösterilmiştir. Gerektiğinde, farklı materyalleri bir araya getirerek izleyiciyi şaşırtmak ve düşündürmek amacı güdülmektedir (Sariler, Güldaldı, 2017: s. 468). Bu bağlamda, Duchamp'ın yapıtları mekân ile bütünleşerek izleyiciye mesaj vermektedir.

“Artık, mekân içinde insanın tüm reflekslerinin gerçekleştiği bir bağlam olduğuna göre, bu refleksleri yansıta/göstere/yaşata-bilmek için bütün disiplinlerle iş birliğine girer. Bu bağlamda bazı sanatçıların kimliklerine heykeltıraş mı yoksa ressam mı? Denebilmesi artık muğlâktır. Tıpkı bu sanatçıların ürettiği işlere resim olarak mı? Yoksa heykel olarak mı? Kabul etmeye karar verilemediği gibi. Çünkü sanat nesnesi artık çok boyutlu ve çok katmanlı bir yapıdır” (Mert, 2007: s. 52).

Antmen (2010: s. 17)' e göre, Minimalizmin, mekân ile izleyicisinin algısına getirdiği yenilik, bir sanat yapıtının izleyicisi tarafından algılanmasındaki çatallaşmalara yol açan; eserin sergilendiği mekân, sergilenme biçimi ve sanatın bir meta olarak statüsüne yönelik eleştirel yaklaşımların yolunu açmıştır. Duchamp'ın hazır nesne olan “Çeşme” sini sergilemesiyle getirdiği yenilikleri ve tartışmaları Minimalist sanatçıları devam ettirmiştir. 20 yy. sanatında kullanılan malzeme skalası oldukça genişlemektedir. Carl Andre'nin “Eşdeğer VIII” isimli eserinde malzeme olarak tuğlayı kullanması sansasyon yaratmıştır. Danial Buren, eserin neden tuğlalardan yapıldığına açıklık getirmek için ironik bir yaklaşımda bulunarak, bir dilim ekmeğin nasıl sanat yapıtına dönüştüğünden örnekle, şöyle bahseder:

“Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür. Şimdi hadi, bir dilim ekmeği bir ekme fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekme klerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonrada bir sanat yapıtını-herhangi bir sanat yapıtını bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten? (Buren, 2009: 315; aktr, Antmen, 2010: s. 18) ”

1940'larda Sürrealizm ev mimarisi çok değişken ve karmaşık bir yapıdadır. Sürrealizm ev fikrinde, özellikle kamusal/özel eylemi ve birleşimi, merkezi bir öneme sahiptir. Daniel Miller, iç mekânın eylemlilik, pratik ve hareket alanı olarak ele alınması gerektiğini önermiştir. Sürrealizmin zıtlaşmak istediği, baskıcı ve durağan, burjuva mekânını akla getiren evlerdir. Öte yandan aynı dönemlerde yükselişe geçen “sürrealist stil” gibi ticari olarak nitelendirilebilecek emitasyon anlayışı, elbette ki sürrealist duruştan kutuplaştırmak gerekmektedir. Nitekim bu emitasyon anlayış, Fijalkowski'nin söylemi ile topyekün ideolojik olan burjuva ev fikrini, 1949' da Andre Breton da eleştirmektedir. Breton için ev imgesi, Freud'un da üzerinde durduğu kavramlar olan; tekinsizlik (unheimlich) içinde tekinlik (heimlich) arayışında, ütöpik bir ev olan şatodur. Sürrealist ev tabirine verilebilecek en güzel örnek de Breton'un Paris'te ki bizzat kendi evi olan Rue Fontaine'dir. Ev, Art Deco ve Art Nouveau'nun şıklığından ya da cam ve çelik modernliğinden oldukça uzakta bir yapıdadır. Kaldığı modern mimari Tzara'nın da belirttiği gibi mesken imgesini olumsuzlaştırmaktadır. Rue Fontaine, erişilemez bir “Kabuk Ev” metaforu olmasının yanı sıra, büyük stüdyo camlarının saydamlığı ile

dünyaya yabancılaşmaya da meydan bırakmamaktadır. Evin asli unsuru olan içerisi ile dışarı arasındaki alışveriş, bu kez Roberto Matta, Adolf Loos ve Tristan Tzara' nın maket projelerinde bir mağaraya ve dışileştirici bir unsurla rahim içi benzeri bir mimari anlayışa tasavvur etmektedir (Fijalkowski, 2014: s. 246-263).

Bu yaklaşım Freud'un argumanına benzerlik göstermektedir. Freud da rahim içi varoluşta fetus kafesi, tekinsiz olan dünyayı bir örtünün ardında gizlemektedir. Kiesler her ne kadar korealist yani organikle inorganikğin süregelen dinamiği olarak değerlendirmiş olsa da rahme benzerliğiyle sürrealist düşünceye derinlemesine işlemiş olan ev, tekinsizin bir enstrümanıdır. Vidler, sürrealist tekinsizliği, görünürde olağan ancak gerçekte modernizmi bastırma çabası olarak yorumlar. Bu bastırma özellikle, geleneksel olarak taşıyıcı duvarların olmayışında, burjuva yuvası olarak lanse edilen kitsch yanılığsından sıyrılışında ve antika gibi gösterilmeye çalışılan ancak seri olarak üretilen emitasyon, gündelik kullanım eşyalarının reddinde açıkça görülmektedir (Vidler, 2014: s. 105-111).

Kiesler, küçük bir evde bile, sahiplerinin çok çeşitli sosyal kaygılarına karşı iyimser bir cevap verme yeteneğine sahip olması gereken esnek bir mekânsal konsept fikrinden bahsetmektedir (2014: s. 488,499). Benzer şekilde, Roberto Matta'nın "yumuşak ev" projesi de, korkuluksuz merdivenleri, esnek ve şişme kauçuk mobilyaları ile burjuva evine bilinçli bir saldırıdır. Matta modern mimarlık karşısında "zamansal mimarlığı" önermiştir (Vidler, 2014: s. 115). Georges Hugnet, Matta'nın "Yumuşak Ev" projesini şöyle ifade etmektedir;

"İnsan, menşenin meçhul dürtmelerinin hasretini çeker: kendisini nemli yüzeylerle çevreleyen ve arka planda annenin sesiyle kanın, gözün hemen yanında aktığı menşenin. ... Şekillerini kaybeden ve içimizdeki korkulara eşlik eden, ıslak çarşaf gibi duvarlara... ihtiyacımız var... bedeninin sanki bir kalıba, hareketimizi temel alan bir kalıba girmesi gerekir" (aktr: Vidley, 2014: s. 115).

Le Corbusier'e göre evin bir kullanım nesnesi olarak değil de duygu nesnesi olarak tasarlanması tehlikeli bir dengesizlik için kaçınılmazdır. Ancak Le Corbusier de her ne kadar mimarlığı şiirsel ve içsel yaratıcılık dürtüsünün haricinde tutmaya çalışsa da tasarlamış olduğu "Swiss Pavillon" da dalgalı duvar formları ile kendini ele vermektedir (Fijalkowski, 2014: s. 250). Matta, Le Corbusier'in mimarideki "ussal matematik" anlayışının karşısına "duyusal matematik" antiteziyle çıkmaktadır (Vidler, 2014: s. 115).



Le Corbusier'in evi içinde yaşanılan bir makineye benzetmesine karşın Kiesler de, evi ikamet makinesi değil "düş makinesi" olarak nitelendirir (Artun, 2014: s. 31).

Kiesler'in mekânın içinde hareket eden biri için alan olması düşüncesiyle, "Sonsuz Ev" (Resim 16-17) mimarlıkta yeni tasarım kriterlerinin geçişini işaret etmektedir. Mekân, onu kuşatan yapıdan daha önemli hale gelmiştir. Kieslerin maket ve proje evleri arasında inşa edilmiş tek evi olan "Sonsuz Ev" hakkında şu ifadelerde bulunmuştur: "Ev, insan bedenine benzer, kanlı canlı bir varlığın tepki verme güdülerine sahip, yaşayan bir organizmadır; organları (merdiven ayakları, havalandırma sistemi burnudur ), sinir sistemi ve kimi "kabızlık çeken" bir sindirim sistemi vardır" ( aktr: Colomina, 2014: s. 416) Kiesler, inorganik olan maddesellikten organik ve duygusal yapıya geçişi "ruhsal işlev" nosyonu olarak tanımlar. Sonsuz Ev, mahremiyeti ortadan kaldıran pek çok unsuru da barındırmaktadır. Evin girişinde dahi mekânın tamamının görülür oluşu buna bariz bir örnektir. Böyle bir mekân, Georges Bataille'nin duygusal bir mekân deneyimi ile mimarlık arasındaki ilişkinin erotik olacağı fikrini anımsatmaktadır. Nitekim "Sonsuz Ev"inde ki suni ve yağlı ipek, kauçuk yer kaplaması, malzemenin renklerinin verdiği his hakkındaki yorumlar erotizm yüklüdür. Tam bir ev küresi, ses geçirmez perdelerin kapatılmasıyla odalara bölünmektedir. Böylelikle mekân-zaman diyalektiği tikellikten farklı sürelerde farklı faaliyetler için kullanılabilir (Colomina, 2014: s. 416).



**Resim 16:** Frederick Kiesler, Sonsuz Ev, 1950

**Kaynak:** [https://jag.journalagent.com/tasarimkuram/pdfs/DTJ\\_14\\_25\\_134\\_152.pdf](https://jag.journalagent.com/tasarimkuram/pdfs/DTJ_14_25_134_152.pdf) Erişim Tarihi: 12/02/2021

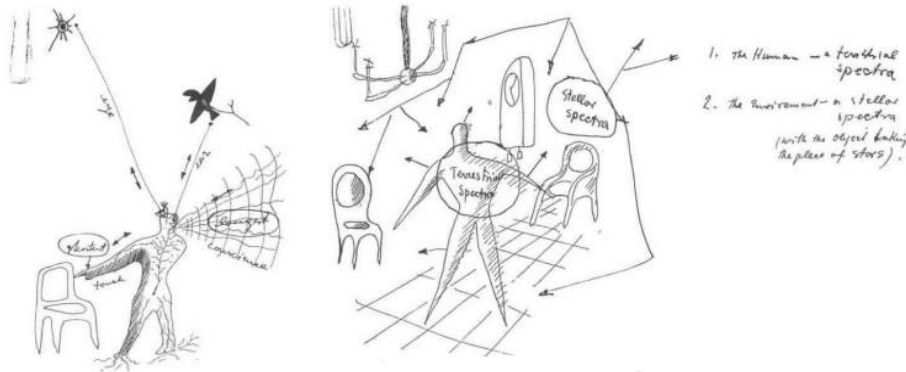


**Resim 17:** Frederick Kiesler, Sonsuz Ev, İçeriden Görünüş, 1950

**Kaynak:** <https://mimaritasarimsurecveetkilesimleri.wordpress.com/2018/01/09/yercekimsiz-ortamda-farklilasan-mekan-kavrayisi/> Erişim Tarihi: 12/02/2021

Bu sınırların belirsizliği, alanı bu denli esnek kılan şeydir. Öte yandan Kiesler, zaman, mekân, mimari üçlemesine daha geniş bir konjonktürden yaklaşarak mekânın daima uzay boşluğu olduğunu öne sürmektedir. Dolayısıyla ev artık kozmostur. Kiesler bununla ilgili yapmış olduğu eskizi (Resim 18) şöyle tanımlar;

“Sinir sistemi ile bir sandalye arasındaki etkileşim, giderek dünyayla kurulan çok katmanlı duyumsal bir ilişkinin parçası haline gelir. Bir diğerindeyse, sandalye bir iç mekânın parçası haline gelir ve insan “dünyevi spektrumlar”, çevre ise(yıldızların yerini nesnelere aldığında) “semavi spektrumlar” dır”(aktr: colomina, 2014: s. 423).

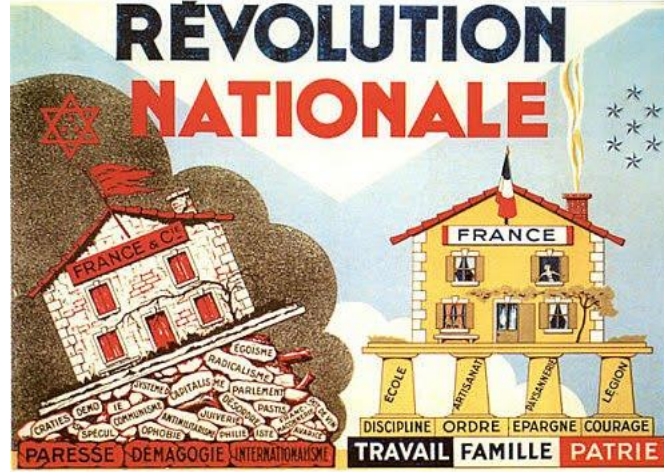


**Resim 18:** Kiesler, Eskiz, 1934

**Kaynak:** <https://carlymmoore.files.wordpress.com/2010/12/endless-house-final.pdf> Erişim Tarihi: 12/02/2021

Öte yandan rahim benzeri mimari anlayış sergi mekânlarında da kendini göstermektedir. Bu yaklaşıma Duchamp da labirentimsi ip enstalasyonu ile dâhil olmaktadır. Duchamp'ın boş alanları bile ortadan kaldıran, eser ve izleyici arasındaki mesafeyi engelleyen ipleri, Demos'un ifade ettiği gibi, Duchamp'ın sürgün topraklarda oluşuyla beraber, Sürrealizmin gerici eğilimlerinin incelikli biçimde “olumsuzlaşması” işlevi görmüştür. Kiesler Duchamp'ın eserlerini, resim heykel ve mimarinin birleşmesi olarak nitelendirmekteydi. Kieslerin sergisinde (1942, Art Of This Century Gallery) ise, iç bükey olan duvarlara çerçevesiz resimlerin ip ile sarkıtılmasıyla, izleyicinin kesintisiz bir korelasyonu sağlanmaktadır (Demos, 2014: s. 329). Galeri salonunda ki tüm mekânın aydınlatmasındaki yanıp sönen ışıklar ise adeta nabız andırmaktadır (Artun, 2014: s. 43). Demos' a göre, Kiesler ve Duchamp'ın konsepti, II. Dünya savaşı sırasındaki sürgün hali dikkate alındığında birbirine yakındır. Kieslerin teşhir mekânı, canlı bir organizma olarak ele alışı, teselli edici bir “ev” yaratmaktadır. Duchamp'ın enstalasyonu ise, yerinden edilmenin tesellesinin veya bastırılmasının teraddütsüz reddi ile “evsiz” bir mekân oluşturma gayretidir (Demos, 2014: s. 330). Galeri bütünüyle ele alındığında ise, arınma ve ruhsal yenilenme ritüeline benzemektedir (Artun, 2014: s. 47).

Jeopolitik yerinden edilmeye yapılan bu ontolojik eleştiride merkeze alınan “evsizlik” Fransa'da ulusal kimlik için propaganda aracı haline gelmektedir. Ev imgesi bu kez, toplumun birleştirici bir metoforu görevindedir. Paternalist vizyonu temsil eden afiş (Resim 19), Vichy'nin rejimiyle kurmayı planladığı Fransa'dır. Afiş, çalışma, aile ve memleket değerlerinden oluşan devrim fikri propagandası oluşuyla, Fransızların ülkelerinin iyiliği için nasıl davranması gerektiğini göstermek istemektedir. Disiplin, düzen, tasarruf ve cesaret (muhtemelen Fransızların orduya katılmaları için teşvik amaçlı,) yazılı sütunların temeli ise devletin iyi işleyişi için gerekmektedir. Bu değerler ile anavatan(ev) ayağa kalkar, aksi halde tembellik, demagoji ve enternasyolizm kaçınılmazdır. Afişin sağındaki ev, homojen bir aile çatısını işaret etmektedir, ancak her hâlükârda ataerkil otorite altında var olacak bir yapı olacağından çelişkide söz konusudur. Adorno, savaşın yarattığı yıkımlar nedeniyle ev'i bir “mazi” olarak nitelendirmektedir. Adorno, yuva hissinin imkânsızlığındaki payı, eve duyulan arzunun sorumsuz derecede yıkıcı, kapitalist ve milliyetçi oluşunda bulmaktadır. Ev hayali, yerinden edilmişlik gerçeğinin örtbas edilmesiyle ahlakın temelini de hiçe saymaktır (Demos, 2014: s. 332, 333, 347, 348).



**Resim 19:** Vichy Propaganda Afişi, 1942

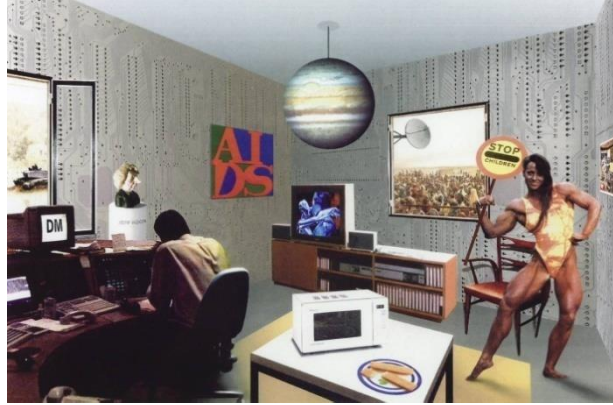
**Kaynak:** <https://i.redd.it/4ev6wy5z7f361.jpg> Erişim Tarihi: 12/02/2021

Richard Hamilton “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı ve Çekici Yapan Nedir? isimli eserinde; dergi ve gazetelerin reklam sayfalarından toplanmış fotoğraflardan, gençlik, cinsellik ve yeni olan şeylerin kutsandığı bir evin iç mekânının resmini yapmıştır. Hamilton, kolaj çalışmasında nesnelere her ayrıntısı ile göstermesi adeta Rönesans sanatını andırır (Yılmaz, 2006: s. 183). Kitle iletişim araçları ve tüketim kültüründeki hızlı büyüme çağdaş sanatın oklarına hedef olmuştur. Özellikle televizyonlar, imajları yorumlama, enformasyonu anlama ve dünyayı evrensel olarak kavrayışta etkisi büyüktür. Diğer taraftan, birçok kişinin televizyon veya sinema salonlarında görmeyi beledikleri imajların, müze ve sanat galerilerinde karşılaşmasıyla, ikisi arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Hamilton da bu sürecin nasıl karmaşık hale geldiğini göstermektedir (Whitham, Poole, 2013: s. 57, 58).



**Resim 20:** Richard Hamilton, “Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?”, Kâğıt Üzerine Kolaj, 26x 24,8 cm, 1956

**Kaynak:** <https://gaiadergi.com/richard-hamilton-bugunun-evlerini-denli-farkli-denli-cazip-kilan-nedir/>  
Erişim Tarihi: 12/02/2021



**Resim 21:** Richard Hamilton, Bugünün evlerini bu kadar farklı kılan nedir? Kâğıt üzerine dijital baskı, 21x 29 cm.

**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-is-it-that-makes-todays-homes-so-different-p11358> Erişim Tarihi: 12/02/2021

Eserlerde popüler kültür ve sanatsal olarak önem kazanmasını sağlayan öğeler, ev içerisinde birbiriyle çakışan bir yüzeyde gerilimi hissettirmektedir (Resim 20), (Resim 21).

Modern sanattın öznel yaklaşımıyla beraber öne çıkan mekân ve ev kavramları, bireyin yaşadığı çağın sundukları paralelinde sembolik yeni anlamlar kazanmıştır. Psikoloji ve sosyoloji bilimin öne sürdüğü bakış açılarının etkileri bu anlatımlarda rolü büyüktür. Özellikle psikanalizin bilinçaltına yönelik geliştirdiği teoriler, sanatçıları etkisi altında

bırakarak “ev” metaforlarının oluşumuna kapılar açmış ve akabinde kavramsal serüveni başlatmıştır. Multidisipliner yapıya bürünen sanatla birlikte bellek, kimlik, aidiyet gibi birçok kavramın ifade edilmesine en önemli temsili araçlardan biri olarak popülerliğini günümüzde devam ettirmektedir.

## **BÖLÜM 4: 1960 SONRASI SANATTA EVİ METAFOR OLARAK ELE ALAN SANATÇILAR**

Sanat ve yaşam arasındaki sınırların bulanıklaşmasıyla ev, batı sanatında zengin bir tema olarak günümüzde de ele alınmaya devam etmektedir. Bir nesne olarak ele alındığında ev, görülüp bakılması ya da duyularla deneyimlenmesi bir mekân olarak algılanır. Kavramın öne çıktığı modern sonrası dönemde “ev” kavramı ise mimari bir mekânı tanımlamaktan öte anı, bellek, sığınak, varoluşun temeli gibi birçok açık uçlu metoforik anlamların ifade aracı olarak kullanılmıştır.

1960 sonrası sanatı modern sanattan ayıran en belirleyici kırılma noktası nesne ile fikir arasında kurduğu bağın ön plana çıkmasıdır. Nesne ile fikir arasında gelip giden anlamın akışkanlığı ve üretkenliği 20. yüzyılda takıntı halindedir. Sanat, yenilip içilemeyen, duygu organlarıyla algılanamayan, dinamik, yok edilemeyen, insan zihninde var olan bir kavramdır. O halde sanat, insanın zihninde üretilen bir bilgidir (Yılmaz, 2006: s. 214). Ancak “bilgi duyum değildir. Hakkında bilgi sahibi olacağımız şeyle (eserle) duyumlar, izlenimler dünyasında karşılaşmayız. Tersini de söylemek mümkün: izlenimler bilgi taşımazlar” (Urry, 1999: s. 242), çünkü izlenimler duyumdur. Diğer taraftan algı, bilgi kaynağı olamadan var olamaz.

Amerikalı sanatçı Martha Rosler 1967’de yapmış olduğu “Savaşı Eve Getirmek” isimli eserde tüketim-kapitalizm ve savaş ilişkisini, ev içerisinde çok sert bir dille eleştirmektedir. Eserde bir sanat formu olan fotomontajı, sesini duyurma arzusunun bir parçası olarak kullanmıştır. Rosler, ironik eserinde; 1960’larda ve 70’ler de, Amerika Birleşik Devletleri’nin Vietnam’da ki askeri müdahalesinin arttığı bir dönemde, “House” dergisinde yayımlanan zengin Amerikalıların evlerinin görüntüleriyle, “Life” dergisinden alınan Amerikan ordusunun kurşunları ile katledilmiş bir çocuğu kollarında taşıyan Vietnamlı vatandaşların görsellerini birleştirmiştir. Ölü çocuğun görüntüsü o “güzel ev”i yok etmiştir. Dolayısıyla burada ikili etkiye sahip bir eleştiri söz konusudur. İlk olarak emperyalist savaşın şiddetiyle tahakküm edilen mutlu Amerikan evi, ikincisi ise; bunun bilincinde olmak ve sorumlu oluşun farkında olmaktan kaynaklanan onu görmek istememektir (Ranciere, 2009: s. 29, 30). “Fakat yine seyirciye görmeyi bilmediği şeyi göstermek ve görmek istemediği için onu utandırmaktır söz konusu olan; hem eleştiri düzeneğinin kendini tam da o reddettiği mantığa ait lüks bir meta gibi sunması pahasına”

(Ranciere, 2015: 32). Bu eylemci fotomontaj (Resim 22), izleyicileri dünya resminde “burada” olmakla “orada” yı yeniden düşünmeye çağırırken, aynı zamanda, kolektif bir savaş deneyiminin medya imgeleriyle ne ölçüde şekillendiğini de ortaya koymaktadır.



**Resim 22:** Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek, Fotomontaj, 60x47 cm, 1967

**Kaynak:** <https://www.e-skop.com/skopbulten/martha-rosler-savasi-eve-getirmek-1967-2004/3674> Erişim Tarihi: 12/02/2021

Sanat eserleri sadece nesnel bir varoluş biçimi değil, maddenin ötesinde de estetik deneyimler verebilir. Çünkü deneyimler ve eserler çeşitli nesnelere “enkarne” olabilir ya da kabullerin ötesinde alımlanabilir. Bu bağlamda, “her bir yorum izleyiciye yapıtın tamam ve tatmin edici bir uyarlamasını sunar, ama aynı zamanda da, izleyici açısından bakınca, yapıtı tamamlanmamış kılar, çünkü yapıtın ortaya koyabileceği tüm sanatsal çözümleri eşzamanlı olarak vermez”(Eco, 2001: s. 27).

Eco'nun “Açık yapıt” kavramı, yazarları (sanatçıları) tarafından açık hale getirilebilecek modern sanat eserlerini anlamaya çalışan, izleyici, okuyucu veya alımlayıcı tarafından tamamlanan bir girişimdir. Bu kavram, bir eserin, alımlayıcının verebileceği yorum çeşitliliğini meşrulaştırmaktadır. Ancak hangi yorumun doğru olduğu asla bilinemez gibi görünmesine karşın, bu türden eserlerin sınırsız yorumu sahip olduğunu da göstermez. Sanatçının eserinde bıraktığı anlam boşluklarını alımlayıcının doldurabilmesi için, sürece ilişkin ipuçlarına hâkim olması gerekmektedir. Aksi takdirde eser, alımlayıcı da



görsellikten öteye gidemez bir hal alır. Bu saptamalar paralelinde sanatsal yapıtlar “metinsel obje” olarak değerlendirilebilir. Nitekim kavramsal sanat hakkında, Sol Lewitt, “fikir iyi olduğu zaman sanat iyidir” der.



**Resim 23:** Richard Serra, Kartlardan Ev, 122x 122x 2,5 cm, 1969

**Kaynak:** <https://www.moma.org/audio/playlist/236/3047> Erişim Tarihi: 12/02/2021

20. yüzyılın önde gelen sanatçılarından biri olan Richard Serra'nın anıtsal heykelleri, izleyicilerin mekân ve orantı algılarını vurgulamakta ve değiştirmektedir. Serra eserlerinde alanı merkezileştirmeye çalıştığı eserleri hakkında şu ifade de bulunmuştur; “İnsanlar mekâna göre nasıl hareket ederler, asıl amacı budur. Foster’ a göre Serra’ nın heykelleri mekânda, sürecin, hareketin ve zamanın alanında eritme potansiyeli taşımaktadır. Serra’ya göre ise, denge ve karşı-denge bakımından bedene soyut göndermelerdir. Sanatçının “Kartların Evi” (Resim 23) isimli eseri, yıkılıyor gibi görünmesine karşın ayakta durabilmektedir (Foster, 2013: s. 321-325). Bu bağlamda, parçaların çöküşten ziyade dik durmasını sağlayan fiziksel özelliklerinin düşünülmesini zorunlu kılar. “Kartların Evi” isimli eser, belirsiz yorumlara sahip, “bitmemiş çalışma” ya da “hareket halinde çalışma” olduğunu işaret ederek, “tamamlanacak bir çalışma” sunarak, alımlayıcısını adeta davet eder. Eser, alımlayıcının (izleyici, suje) anlamsal boşlukları doldurmasını bekleyen tamamlanmamış (açık) bir yapıttır.

Doğadaki geniş alanlarda geçici veya kalıcı eserler oluşturarak, doğayı mekân olarak kullanan “Arazi Sanatı”olarak bilinen akımın önemli sanatçılarından biri olan Alice Aycock, erken dönem eserlerinde, ahşap, taş ve toprak kullanarak yapılar oluşturmuştur. Bu yapılar büyük oranda çocukluk anılarına dayanmakta, aynı zamanda antik tarih ve

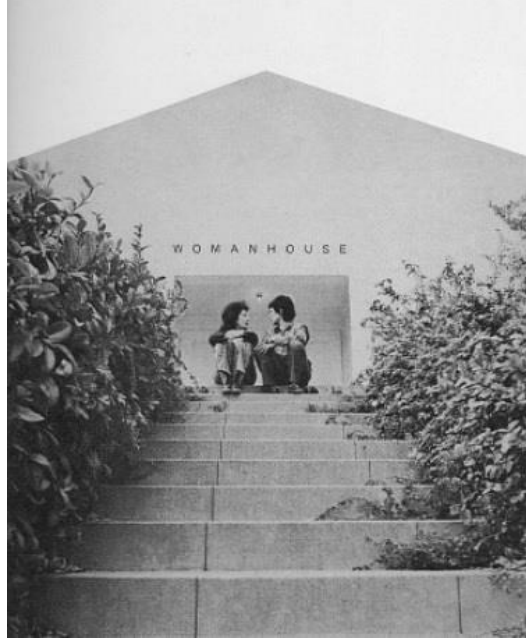
mimariye ithaflarla zenginleşerek, mekâna özgü bir havaya bürünmektedir. Sadece sığınak olarak değil aynı zamanda mezar olarak da işlev gören antik evler hakkında araştırmalar yapan sanatçı Alice Aycock, yer altından birkaç metre yüksekliğindeki sığ çim çatısı ile hem korunma hem de boğulma çağrışımları ile “Low Building With Dirt Roof” (Resim 24) isimli eserini tasarlamıştır (Larson, 1990: s. 53). Bu eserde Aycock, Mısır piramitlerine ve Yunan kovan mezarlarındaki gibi büyük taş ve toprak kütlelerinin kalbinde gömülmekle ilgili kurduğu hayallerine değinmiştir. Sanatçı eserlerin kökenleri hakkında şu ifadelerde bulunmuştur; “Ben altı ya da yedi yaşımdayken, karanlığın boşluğuna düşme korkusuyla gece uyumaktan korkardım. Kendimi dünyada çok küçük yaşlardan beri yaşadığım güvencesizlik duygusu hiç gitmedi” (Larson, 1990: s. 54). Bu ifadeden yola çıkarak Aycock’un eserinin, klostrofobiden coşkunuğa uzanan aşırı psikolojik duyumun bir yansıması olduğunu söylemek mümkündür.



**Resim 24:** Alice Aycock, Low Building with Dirt Roof (For Mary),1973

**Kaynak:** <https://www.aaycock.com/new-gallery-15> Erişim Tarihi: 12/02/2021

1970’lerde ortaya çıkan feminist sanatçıların üzerinde durduğu kavramların başında “ev” gelmektedir. ABD’de bir grup kadın sanatçı, cinsiyete göre tanımlanmış kimlik sorunlarını ifade etmek ve uzun yıllar boyunca onları sınırlayan olumsuz kalıp yargılarını eleştirmek için bir araya gelerek “Kadın Evi Projesi”ni gerçekleştirmişlerdir.



**Resim 25:** Womanhouse Sergi Kataloğu Kapağı, 1972

**Kaynak:** <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revisiting-womanhouse/>  
Erişim Tarihi: 12/02/2021

1970’lerde Los Angeles, Feminist hareketin merkez üssü haline gelmiştir. Bunun en önemli sebebi de Judy Chicago ve Miriam Schapiro’nun 1971’de Kaliforniya’daki sanat enstitüsü’nde kurdukları fememinist sanat programıydı. Terkedilmiş bir Hollywood konağının tadilatı girişiminde bulunan, yirmibir bayan sanatçı, sosyal meseleleri fiziksel işlerle karşı karşıya getirmeyi hedeflerken, harap evi nasıl yenileyeceklerini düşünmektedir. Chicago ve Schapiro, öğrencilerini yapılandırılmış toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkmaya ve kimliklerini sanatçı olarak sorgulamaya teşvik etmiştir. “Kadın Evi” binasının (Resim 25) yeniden yapılandırılması, yalnızca Kadın Evi’nin başarılarına değil, feminist sanat hareketinin değerlerine de bütünleyici olan işbirlikçi bileşenin simgesidir. Sanatçılar, ‘Famaj’ olarak isimlendirdikleri bir yöntem ile ortak kolaj ve işleme çalışmaları gerçekleştirmiştir ( Balducci, 2006: s. 17). Schapiro, Antmen’in aktardığına göre “Kadın Evi” projesi hakkında şu ifadelerde bulunmuştur;

“Evlerimiz, yüzyıllar boyunca biz kadınlarla özdeşleştirilen bir mekân olarak her zaman beslediğimiz ve beslendiğimiz bir yer olmuştur. Başkalarını memnun etmek için çabaladığımız, kendi kendimizle mücadele ettiğimiz yerd. Peki kendimizden başka kimseyi memnun etmeyecek bir ev yaratacak olsaydık o ev nasıl bir ev olurdu?” (Antmen, 2008: s. 247).

Sanatçıların çoğu, kadınlarla ev arasındaki ilişkiyi daha fazla ele almak için “Kadın Evi” bünyesinde gerçekleşen performanslar yaratmaya başlamışlardır. İlk olarak üç kadın sanatçı mutfağın duvarlarına meme formunda kızarmış yumurtalar yerleştirmişler bunları yaparken materyal olarak sünger kullanmışlardır (Lerson, 1990: s. 53, 54), (Resim 26). Sanatçılar için mutfak, evin diğer odalarından daha özel bir anlam teşkil etmektedir. “Çünkü mutfak, kızların anneleriyle sevgi ve teselli mücadelesi verdikleri bir alan... görünürde şefkatin fazla fazla aktığı bir yerdirdi ama gerçekte annenin, hapsolup kaldığı... bütün acısını biriktirdiği yerdirdi” (Antmen, 2008: s. 247).



**Resim 26:** Vickie Hodgetts, Robin Weltsch ve Susan Frazier, Womanhouse Nurturant Kitchen, 1972.

**Kaynak:** <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revisiting-womanhouse/>  
Erişim Tarihi: 12/02/2021

Sandy Orgel’ e göre kadınlar, her zaman, çarşaflar ve raflar arasındadır. Eğer bir kadın, eşini cinsel olarak tatmin etmiyorsa (ya da hizmet veremiyorsa), o zaman kendisini evde tüm ev işlerini yürüten “sıkışmış” bir konumda bulur. Bu bağlamda Orgel’in “Keten Dolap” isimli eserindeki (Resim 27) çıplak manken, tam anlamıyla bir mahkûm gibi dolaba sıkışmış bir halde dolabın bir parçası haline gelmiştir. Orgel, eseri hakkında “şimdi dolabın dışına çıkma zamanı geldi” ifadesinde bulunmuştur (Raven, 1991: s. 51).



**Resim 27:** Sandy Orgel, Kadın Evi, Keten Dolap, 1972

**Kaynak:** <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revisiting-womanhouse/>  
Erişim Tarihi: 12/02/2021

Chicago'un “Âdet Tuvaleti” isimli eseri (Resim 28), ergenlik çağından itibaren bir tabu olarak kabul edilen kadın cinselliğine feminist bir eleştirisidir. Kadın cinselliği ve fiziksel olgunlaşma kanıtı olan kan, tüm gözlerden uzak bir banyoda kilitlemiştir. Tuvalet beyazdır, hijyenik işlevini değil, kadın âdetine ilişkin malzemeleri gizler. Tuvalet, Raven'ın “açıklanamaz” olarak tanımladığı şeyin metaforu olan bir gizlilik yeridir. Banyoda bulunan çöp kutusunda petler yığın halinde ve kutudan taşmış haldedir, klozetin üstü ise makyaj malzemeleri ile doludur (Raven, 1991: s. 51).



**Resim 28:** Judy Chicago, Kadın Evi, Âdet Tuvaleti, 1972

**Kaynak:** <https://www.5harfililer.com/kendine-ait-bir-ev-1972/> Erişim Tarihi: 12/02/2021

1970'ler feminizm dalgasının ilk sanatçılarından olan Miriam Schapiro ve Sherry Brody, Feminist düşünce sistemine sıkı sıkıya bağlı olmuş, bu doğrultuda işler üretmiş, diğer kadınları da üretmeye teşvik edici ve öğretici bir görev de üstlenmişlerdir. Feminist sanat tarihinde kilit rol oynayan sanatçılardan Schapiro ve Brody “Oyuncak Ev” isimli eseri yaparak kadının ev içindeki geleneksel rolünü kınamışlardır. Sanatçılar, eserde “odalar içindeki odalar” olarak nitelendirdikleri bir başka hayal gücü ve fantezi seviyesine ulaşmışlardır. “Oyuncak Ev” (Resim 29), kompartımanlar, danteller, mendiller, çay havluları, minyatür mobilyalar ve Schapiro ve Brody'nin ülkenin dört bir yanındaki kadınlardan topladıkları kişisel minderlerle doldurulmuştur. Eser, açılan altı ayrı panjurun altı ayrı bölüme/odaya dönüşmesi ile oluşmaktadır. Evde bulunan, salon, mutfak, yatak odası, “harem” odası, en üst katta solda kreş ve sağda sanatçının stüdyosu ile kadının eş, anne ve sanatçı olarak değişen kimliklerini ve çatışan rollerini sorgulamaktadır. Evde yer alan farklı semboller adeta kadınların ev hayatlarının “ciddi” bir sanat yapmasını engellediği fikrine meydan okumaktadır. Aynı zamanda, “Oyuncak Ev” de ki küçük odalar, kadınların umutlarının çoğu zaman hapsedildiği hücreleri anımsatmaktadır (Balducci, 2006: s. 20, 21).



**Resim 29:** Miriam Schapiro ve Sherry Brody, “Oyuncak Ev ”, 1972

**Kaynak:** <https://i0.wp.com/hyperallergic.com/wp-content/uploads/2016/03/Schapiro-Dollhouse-1972.jpg?quality=100> Erişim Tarihi: 20/02/2021

Kadın evi projesi içinde gerçekleştirilen önemli etkinliklerden biri de performanslarıdır. “Bekliyor”, “Bekleme”, “Cock-Count Play”, “ Üç Kadın”, “Bakım” ve “Doğum Üçlemesi” isimli performanslarda sanatçılar sıklıkla, kadına yönelik şiddet, cinsiyet kavramları ve ev arasında ilişki kurmuşlardır

(<http://www.womanhouse.net/performances-1/mqs3eju2rw6pik4fxv9h7ydl87ibzd>  
Erişim Tarihi 22/05/2023).

1970’lerde gerçekleştirdiği performatif çalışmalarla dikkat çeken Gordon Matta-Clark’ın eserleri, sosyal temaları, sahihsizliği ve bu sahihsizliği belgelemenin performatif eylemi olarak okunabilir. Clark, Minimalist hareket ve Sürrealizm’den gelen fikirleri, modern yaşamın ve yerleşik çevrenin deneyimden çıkarılmasına dair farkındalığıyla birleştiren, bireysel bir tür aktivizm geliştirmiştir (Chateau, 2011: 95). Savaş sonrası gelişmelerin etkilerini ilk elden görmüş olan Clark, kapitalist mimariyi, konut sorunlarının çözümü için bir araç olarak kullanmak yerine, mimari yapıdan heykeller yaparak sahihsiz binaları ve belgeleri performatif çalışmalara dönüştürmüştür. Bu dönemde ortaya atılan entropi yasası da Clark’ın ideolojisini etkilemiştir. Clark’a göre düzenli ve katagorize edilebilir ev yoktur, dolayısıyla şehir de düzensiz olmalıdır. Böyle bir anlayış elbette mimarlık öğretisine taban tabana zıttır. Clark’ın istediği de budur. Bu bağlamda çalışmalarını “anarchy” (anarşi) ve “architecture”(mimari) kavramlarının birleşimiyle oluşan “anarchitecture” olarak nitelendirmektedir (Chateau, 2011: s. 99). Anarchitecture, aynı zamanda Clark’la benzer görüşlere sahip sanatçılardan oluşan grubun da adı olmuştur.

Clark ve Anarchitecture grubu sanatçıları New York’da birçok küçük yerin parsellerini satın almışlar, bir şehrin mantıksızlığını belgeleyerek “Fake Estate” isimli bir sergi açmışlardır (Resim 30). Bu parseller, boyutları ve tam ölçekli fotoğrafları olmasına rağmen tam anlamıyla erişilemezlerdir. Ayrıca, sanatçıların sahip olabilecekleri ama asla tecrübe edemeyecekleri ve hiçbir kullanım değeri olmayan yerlerdir. Bu bağlamda sanatçının, döviz piyasasının bir parçası olarak kullanılamaz bir araziyi satın alma paradoksu, mimari pazarın parçası olan mülk ve arazi edinimi kavramının eleştirisi olarak işlev görmüştür (Bauch, 2015: s. 11).



**Resim 30:** Gordon Matta Clark, “Fake Estate”, 1973

**Kaynak:** <http://ensembles.org/items/conical-intersect--2?locale=en> Erişim Tarihi: 20/02/2021

Clark, 1973’te yaptığı “Fake Estate” adlı çalışmada Paris’te 1699 yılında inşa edilmiş olan iki evin duvarlarında kesikler açmıştır. Evin duvarında yaklaşık 45 derecelik bir eğimde ve dört metre çapında bir kesik koni ile boşluk oluşturmuştur. Clark eylemlerini video ve fotoğraflarla kaydetmiştir. Fotoğraflarda mekanın etkisine yeniden bakarak farklı görüntüler geliştirmiş ve bunlardan kolaj yapmıştır. Kesimin koni benzeri yapısı, işin sinematik boyutunu vurgulayan bir mercek gibidir. Koni, içinden geçen bir tür lens olarak işlev görür. Clark, ışık ve havanın temel özelliklerini kullanarak sinematografik nitelikleri açıkça göstermektedir. Anthony McCall’ın deyimi ile “Beaubourg (gelecek) göz, terk edilmiş binaları (geçmiş) geçebilir ve caddenin (bugünkü) günlük gösterisini keşfedebilir” (Zwirner, 2013: s. 3).

1974’de yaptığı “Splitting” adlı çalışmada (Resim 31) 1970’lerde ağırlıklı olarak Afro-Amerikalı’ların yaşadığı Newjersey’de kentsel yenileme projesinin bir parçası olarak yıkılmak üzere kısa sürede tahliye edilen bir evi kullanmıştır. Clark terk edilmiş binaların kutsallığının ve onurunun ihlal edildiğini söyleyerek bunu bir tecavüze benzetmektedir. Tahliye edilen evler üzerine müdahalede bulunan Clark, Banliyö mimarisinin yabancılaşan tekdüzeliğine işaret ederek orta sınıf evin istikrarını baltalamıştır. “Splitting” adlı eserde ortadan ikiye bölünen ev ve sahibi arasındaki duygusal bağ kopartılmış daha da önemlisi terk edilme daha belirgin hale getirilmiştir. Bina kesintileri spekülasyon, özel mülkiyet ve mahremiyet üzerine bir yansımadır. (Walker, 2003: s. 465, 466).





**Resim 31:** Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974

**Kaynak:** <http://www.criticismism.com/wp-content/uploads/2011/03/splitting.jpg> Erişim Tarihi: 20/02/2021

Baldeweg'e göre Clark için, New York şehrinin kentsel dönüşümleri, bozulan kentsel bölgeler, terkedilmiş binalar, çöplükler, belirli yerlerin marjinalliği, bir ilham kaynağı olmuş, yaratıcı aktivitesini derinden teşvik etmiştir. Başka bir deyişle, Clark, toplumsal mekân ve inşa edilen çevredeki değişim süreçlerine değinmektedir. Yaptığı çalışmalar, israfın sorgulanması, hiper üretim ve toplumun daha da kötüleşmesi üzerine bir yorum olarak düşünülebilir (Baldeweg, 2013: s. 7-9).

Clark'ın çalışmasında, mimarlığın muazzam fiziksel düşüncesini, bedensel deneyimlerin farkındalığını ve mekânsal algıların sonsuz bir oyununun harekete geçtiğini fark etmek önemlidir. Eser, günümüzde de tartışılan kültürel güç mücadelelerinin sınırlarında olan bir tür radikal gerçekçilik olarak ivme kazanmaktadır. Bu çalışmayı mimari hataların bir mecrası olarak nitelendirmek yerine Matta-Clark'ın eylemleri, mimarlığın sembolik ve kültürel durumunu hedefleyen somut bir mimari kelime olan “formal” ve “estetik” incelemeler olarak okumak daha doğru olacaktır. Bu bağlamda, Clark'ın eserleri, mülkiyet duygusunun özünde ne olduğu veya mimarının yıkımla mı üreteceği gibi problemlere bir cevap olarak okumak cazip gelmektedir. Bununla birlikte, eser, biçimci bir retoriğe itaat eden bugünün mimarisini sorgulamak adına güçlü bir mecra sağlamaktadır.

Aynı dönemde mekânın deneyimine farklı bir yaklaşımda bulunan, ürkütücü mimari manipülasyonları ile tanınan Alman sanatçı Gregor Schneider'in, The Dead House Ur (1985) isimli çalışması (Resim 32), Almanya'nın Rheydt kentindeki evinin yeniden

modellenmiş hallerinden oluşur. Sanatçı memleketi Rheydt’de terk edilmiş bir konut evini konu alır. Sanatçı, “The Dead House Ur” de evin içyapısını tekrardan düzenlenmiş ve düzensiz içyapıyı yeniden inşa etmiştir. Pencerelelerin önüne pencereler, duvarların önüne başka duvarlar ekleyerek hâlihazırda bulunan mimari elemanları ve malzemeleri tekrarlamış, “The Dead House Ur” un orijinalinden ayırt edilemez bir kopyası olarak evi, yeniden inşa etmiştir. Bu şartlar altında, her bir oda, her ikisi de oldukça kapalı, izole edici bir kap olarak ve erişilemeyen, görülmeyen boşlukları ve bunların dışındaki nesnelere işaret eden bir dış sınır yaratmaktadır.

([https://artreview.com/features/april\\_2015\\_feature\\_gregor\\_schneider/](https://artreview.com/features/april_2015_feature_gregor_schneider/) Erişim Tarihi 16/05/2023).



**Resim 32:** Gregor Schneider “The Dead House Ur”, 1985

**Kaynak:** <http://roskofrenija.blogspot.com/2015/08/gregor-schneider-haus-u-r.html> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Çalışmanın orijinaline pek fazla ziyaretçi kabul edilmemekle beraber Schneider, galeri ve müze gibi sergi alanlarında çalışmanın bazı bölümlerinden oluşan enstalasyonlar yapmıştır. Sanatçının “The Dead House Ur” u arkeolojik bir kazı alanı veya bir alanın varlığının kutsanması gibi görünse de, çalışma daha yakından incelendiğinde esasen bunun bir simülasyon olduğu, orijinalin tüm benzerliğinin kaybolduğu bir imitasyon olduğu ortaya çıkmaktadır. Sanatçının eser hakkında söylediği “Bütün evi benimle birlikte alıp başka bir yere inşa etmeyi hayal ediyorum. Babam ve annem onun içinde yaşayacaktı, yaşlı akrabalar mahzende öleceklerdi, erkek kardeşlerim üst kata çıkacaklardı, etrafta dolaşacaklardı”

(<http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/schneider-gregor-totes-haus-u-r-dead-house-ur-1985/> Erişim Tarihi 16/05/2023). Sözleri sanatçının ailesinin yaşadığı

gerçek ev yerine aslında hatıralarından oluşan imitasyon bir ev yapmak düşüncesini göstermektedir. Salvador Dali'nin de söylediği gibi; Sahte hatıralar ile gerçek olanların arasındaki fark, mücevherlerle aynıdır: her zaman en gerçekçi, en parlak olan sahte olanlardır. Görünürde hemen hemen aynı olmasına rağmen, sanat eseri evin özellikleri ve işlevlerinin hiçbirini taşımaz, dolayısıyla gerçek olan ile olmayan arasına apaçık bir ayrım çizgisi çeker. Fransız teorisyen Jean Baudrillard'ın belirttiği üzere, “bu artık ne bir taklit, ne çoğaltma, hatta ne de parodi meselesidir. Bu artık gerçek olanın yerini, gerçeğin göstergelerinin almasından ibarettir”. Orjinali asıl olanı taklit eden enstelasyonla ev, evin tarihi ve işlevi de silinmiş olur (Oliveira, Oxley, Petry, 2005: s. 50, 51).

Schneider gibi evi bir deneyim mekânı olarak gören Fransız-Amerikan sanatçı Louise Bourgeois bellek ve otobiyografinin bileşenleri ile önemli çalışmalar sunmaktadır. Sanatçı çocukluğun önemini vurgulayan, otobiyografik yaklaşımı ile gizem ve aile dramlarının hayatındaki önemini yansıtmaya imkân tanıyan örtük anlatımlı enstalasyonlar düzenler.

Sanatçı fotoğraflarının, mobilyalarının, mektuplarının ve kıyafetlerinin yanı sıra günlük eylemlerinin, duygularının ve gözlemlerinin her birini kaydettiği günlükleri ile geçmişini titizlikle oluşturmaktadır. Bourgeois, nostaljinin verimsiz olduğuna inanıyordu, ama öte yandan “onlar benim belgelerim, anılarıma da ihtiyacım var” demektedir. Kırmızı Oda (Çocuk) (Resim 33), Bourgeois'in çocukluk dönemi ile ilişkili anılarını barındırmaktadır. Örneğin kırmızı ve mavi iğneler, Bourgeois'in ailesi tarafından işletilen Goblen atölyesini hatırlatmaktadır. Bir çocuğun bir çiftin ellerinin üzerine koyduğu bir çift özlemi göstermektedir. “Moi” (ben) ve “toi” (siz) işlemeli kelimeleri taşıyan iki eldiven, bu arzuyu pekiştirir. Eserler aynı zamanda psikolojik bir karakter çalışması izlenimi uyandıran bir kompozisyon oluşturmak için esrarengiz nesnelere, spiral şekilleri ve öğeleri birleştirir. Karşılaştırıldığında “Red Room (Çocuk)”, mekânındaki yerleştirmeler, “Kırmızı Oda (Ebeveynler)” ya göre daha dağınık düzenlemelerdir (Resim 34). Yatak, yakınlık ve cinsellik yeri olarak, bez ile sarılı kısmen çıplak iki adet tor ile çevrilidir. Bir ksilofon çantası ve yataktaki oyuncak tren bir çocuğun varlığını gösterir. Çocukların gözünde, cinsellik genellikle gizlenen bir gizemdir. Sanatçı iki ebeveynin yastığı arasına “Je t'aime” (seni seviyorum) yazısı ile işlenmiş üçüncü bir çocuk yastığı yerleştirmiştir. Bu, ebeveynlerin arasında bir çocuğun olmasıyla yuvanın

kurulabileceği şeklinde yorumlanabilir (<https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/en/red-room-parents> Erişim Tarihi 16/05/2023).



**Resim 33:** Louise Bourgeois, “Kırmızı Oda (Çocuk)”, Ahşap, Metal, İplik, Cam ve Balmumu, 210x353x274 cm, 1994

**Kaynak:** <https://macm.org/en/collections/oeuvre/the-red-room-child> Erişim Tarihi: 22/02/2021



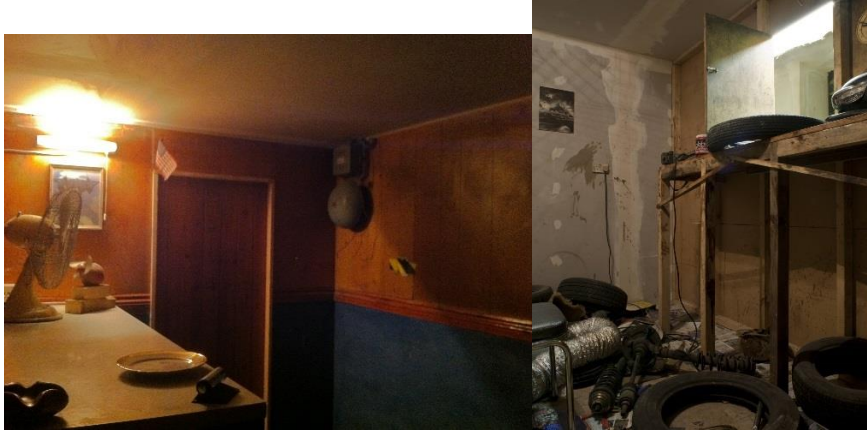
**Resim 34:** Louise Bourgeois, “Kırmızı Oda (Ebeveynler)”, Ahşap, metal, kauçuk, kumaş, mermer, cam ve ayna, 247x426x24 cm, 1994

**Kaynak:** [https://melissabirch.files.wordpress.com/2015/02/bourgeois\\_red\\_room\\_parents.jpg](https://melissabirch.files.wordpress.com/2015/02/bourgeois_red_room_parents.jpg) Erişim Tarihi: 22/02/2021

İngiliz sanatçı Mike Nelson 2000 yılında gerçekleştirdiği “The Coral Reef” adlı enstalasyonda (Resim 35) 15 odalı büyük bir evin kurgusunu sergilemiştir. Enstalasyon, on beş adet birbirine bağlı, klostrofobi olarak nitelendirilebilecek, huzursuz edici odalardan oluşan karmaşık bir evi sergilemektedir. Yakın zamanda terk edilmiş bir atmosfere sahip kurguda, mekân içinde yaşayanların kimlikleriyle ilgili ipuçları sunulmuştur. Böylece izleyiciler kendilerini hem saldırgan hem de dedektif pozisyonunda bulurlar. Sanatçı ipuçlarını huzursuz edici bir ihtiras duygusuyla harmanlamaktadır. Sergi

bellek tetikleyici nesnelere ile bir sonraki rotaya devam etme isteğini doğurmaktadır. Sergiyi gezenlerin karşılaşmayı ummadıkları pek çok durum ile rotalarını kaybettikleri labirenti andıran bu evde başlangıç noktasına geri dönülebilmektedirler. Hem psikolojik hem de görsel olarak rahatsız edici, özellikle kapıları açarken çıkan gıcırta sesi ile ürperti uyandıran, bir sonraki adımın ne olduğu bilinmeyen, çekilen rotaya bağlı olarak fazlaca olasılık barındıran, bazen seçenekleri toplama konusunda tereddüt yaşanmasına sebep olan, sürprizlerle dolu bir enstalasyondur.

(<https://isdp6yliu.wordpress.com/2010/11/01/mike-nelson-the-coral-reef> Erişim Tarihi 16/05/2023). Bu haliyle de kişisel belleğe dayalı olan ve sanatçının bilinen öğeleri alışık olmadık şekillerde yeniden birleştirme becerisi ve kurmacası ile kişisel dünyalara duyulan ihtiyaca işaret etmektedir. Bu da enstalasyonu sanatçının seçtiği malzemelerle üç boyutlu bir hikâye anlatıcılığı eylemine dönüşmüştür (Kahraman, 2013: s. 135).



**Resim 35:** Mike Nelson “The Coral Reef”, 2000

**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nelson-the-coral-reef-t12859> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Her odaya atfedilen bir inanç sistemi sayesinde izleyicinin, tarafsız nesnellüğün kendiliğinden hayal edilen konumunu duraklatması ve yeniden gözden geçirmesi gerekmektedir. Sanatçının bellek tetikleyici olarak kullandığı nesnelere, kendi inanç sistemlerinin sonuçları bağlamında düzenlenmiştir (<http://seanosullivan.ie/coral/> Erişim Tarihi 16/05/2023). Dolayısıyla izleyici, sanatçının inanç sistemine göre değil, kendi belleğindeki parçalar ile bunları birleştirme çabasına girer. Bu bireysel belleğe yapılan bir gönderme olarak yorumlanabilir. Odalara yerleştirilen nesnelere ve buldukları ortam itibarıyla yirminci yüzyılın perişanlığına işaret etmektedir. Duvarda asılı olarak gizli bir

bombacının fotoğrafı ve John F. Kennedy'nin fotoğrafı bulunmaktadır. Bu bile atıfta bulunmak istenen dönemi anlamak adına yeterli bir imge oluşturmaktadır.

Ev çalışmalarıyla tanınan Donald Rodney'in 1987'de yaptığı "The Place is Here" adlı çalışması (Resim 36), bir İngiliz, Afro-Karayip diasporasıyla ilgili olarak, kimlik, aile, ev ve Britanya'yı ele almaktadır. Rodney, 1980'li yıllarda Keith Piper ve Eddie Chambers ile birlikte Siyah Sanat Grubu'nu kurmuştur. Bu noktadan sonra Rodney'in çalışmalarının ana karakterlerini, siyah kimliğin temaları ve Britanya'daki etnik azınlıkların konumlarıyla ilgili projeler oluşturmuştur. İngiliz doğmuş siyah sanatçıların, film yapımcılarının ve icracıların bir parçası haline gelerek İngilizlerin ne anlama geldiğine dair kabul edilen kavramlara meydan okumaya başlamıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan siyah İngiliz bilincine katkıda bulunmuştur. Rodney'in, resim, fotoğraflar, karma medya enstalasyonları ve elektronik medyayı içeren farklı disiplinlerde eserleri bulunmaktadır (Ratham, 1998: s. 109,110).

Rodney'in tasvirlerinin çoğu, çocukluğundan itibaren orak hücre anemisinden muzdarip olduğu gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Rodney eserinde, evini ve kendi ıstırabını, aynı zamanda "60 milyon ölü siyah ruhun" yani atalarının tarihini anlatır. Rodney son derece kişisel bir tavırla röntgen filmlerini ev biçiminde birleştirerek tıbbi referanslarla, kendi hasta bedenine olduğu kadar, ırkçılığa ve polis vahşetine, yani sosyal hastalıklara da atıfta bulunmuştur (Chambers, 2008: s. 43,44, 49,50). Kimlik ve aidiyet arzusuyla ilgili kesişen sorunları sorgulamak için bir araç olarak kullandığı x-ışınlarının tekrarlamaıyla, kendi vücut ve ev temsillini görselleştirmiştir. Bu bağlamda otobiyografik yaklaşımı onu daha geniş repertuarda bir kimlik sorgulamasına yöneltmiştir.



**Resim 36:** Donald Rodney “The Place is Here”, South London Gallery, 1987

**Kaynak:** <https://www.standard.co.uk/culture/the-place-is-here-exhibition-review-race-and-identity-in-turbulent-times-a3681491.html> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Sanatçının hastane tedavileri sırasında soyulmuş olan kendi deri greftlerinden yaptığı küçük ev; deri, el ve ev kullanımıyla sanatçının bedensel ve zihinsel kimliğine hitap etmektedir. Karayipler’den İngiltere’ye taşınan siyahî göçmen olan Rodney’in amacı hem kimliğini ifade etmek hem de hastalık anılarını korumaktır. Kökden (1999: s. 218) “Otağ’dan Oda”ya adlı makalesinde, bir kalbin temayülleri, bir hevesin alakaları, bir ömrün tesadüfleri, vücudun hastalıkları ve nasibin tecellileri gibi büyüyerek bir ruh, bir hüviyet ve bir hayatın ifadesi olarak betimlediği ev Rodney’de de, yalnızca mükemmel bir sığınak olarak değil, ayrıca tıpkı sanatçının kırılğan vücudu gibi hassas bir yere de dönüşmektedir.

Imogen Racz, “Babamın Evinde” adlı heykelin (Resim 37) Rodney’in avucunda olmasının hem koruma hem de yapının iz bırakmadan ezilebileceğini düşündürdüğüne dikkat çekerek, evin inceliğinin, vücutla arasındaki doğrudan bağlantı ile birleştiğinde, çoğu insan için bir ev ve yuva arasındaki farkın altını çizmektedir (2015: s. 16). İngiliz sanat eleştirmeni Sarah Kent de sanatçının vücudundan alınan deriden yapılmış küçük narin ve sade bir konut olan evin, Rodney’nin kırılğanlığını ve neredeyse boş kalmayı sembolize ederek, kendini ayakta tutamayacak ya da en küçük rüzgâra bile dayanamayacak bir yapı içinde yaşamak zorunda kalması olarak yorumlar. Zira ince ve kırılğan olan yapı, sakinlerini korumak için yetersizdir. Bu kırılğan yapı, aidiyetin yanı sıra acı çeken bir ikon haline gelmiştir. Kent’e göre, iğnelerle tutturulmuş bu yapı şehitliğin bir özelliğidir (Chambers, 2008: s. 53).



**Resim 37:** Donald Rodney, Babamın Evinde, 1996

**Kaynak:** <https://www.theguardian.com/uk/the-northerner/2012/may/18/laing-art-family-gallery-newcastle-hockney-gainsborough> Erişim Tarihi: 22/02/2021

İngiltere'nin en heyecan verici ve zorlu sanatçılardan biri olarak ün yapan Michael Landy'nin 2003'de Tate Britain'da gerçekleştirdiği "Semi-Detached" isimli enstalasyonu, 1977 yılında endüstriyel bir kazada yaralanan ve işe geri dönmeyi başaramayan eski bir tünel madencisi olan babasından esinlenerek, Essex'teki aile evinin dış görünüşünün titizlikle işlendiği, gerçek boyuttaki simülasyonundan oluşmaktadır. Orijinal yapıdaki, tuğla üzerinde lekeler, soyulmuş boyalar, kanalizasyondaki çatlaklar gibi en ufak kusurları bile atlanmadan özenle gösterilmiştir. Tate Britain'ın görkemli Duveen Galerisi'nde inşa edilmiş olan yapı, zarif bir partide kötü bir şekilde giyinen bir misafir gibidir. Bir insan vücudu gibi yıpranmış ve savunmasız görünmektedir. 1967-2009 yıllarında kimlik, göçmenlik ve çocukluk anılarının yıkıldığı bir dönemde İngiliz olmanın ne anlama geldiğinin incelemesini oluşturur gibidir.

Mekânları, hatıralarda yok etmeye çabalamaktan ziyade, hafıza depoları olarak ele almak daha mantıklıdır. Bu, Landy'nin evi kullanmasının güçlü bir gerekçesidir. Diğer taraftan aslında Landy, ailesinin evini yeniden yaratmaz onu ikiye böler, iki bölümü birbirinden kırk metre kadar ayırarak her biri, bir yarı-yarıçap oluşturur (Resim 38). İçinde acıyı göstermek için bir evin yarısını yırtma eyleminin yarattığı aşırı öfke ile karakterize edilen, öfke, kızgınlık ve acılı duygularla dolu bir iştir. Ayrıca gerçek evin içinde çekilen bazı video görüntülerini yansıtarak boş arka duvarlarını ekran olarak kullanmıştır (Racz, 2012: s. 231-235). Duvara yansıtılan slâyt da insanın tarihini imgelerle yeniden inşa eden



belgeler vardır. Bir yandan, babanın nostaljik olarak yıllar boyunca toplamaya devam ettiği kitapçıklar ve DIY (ev tamiri veya ev dekore etme), el kitaplarından elde edilen görüntülerden oluşan slayt yer almaktadır. Nitekim savaş döneminde banliyölerin yükselişi ile DIY hem bir tasarruf yolu olarak hem de bir ortam yaratmaya yardım edebilecek tatmin edici bir hobiye dönüşmüştür. Eserin duvarında, varoluşsal yükünü yakalayan nesnelere, kullanılmayan araçlar, boşa harcanan zaman ve müzikal ıslık nakaratları gibi günlük ritüeller eşlik etmektedir (Slyce, 2004: s. 55-60). John Landy'nin kendi DIY projeleri aynı zamanda döneminin birer imgesidir. Böylece eser, çağdaş sanat jargonunun “yeniden-bağlamlaştırma” olarak da adlandırılabilirdiği bir tavidir. John Landy, kaza öncesi üretken bir sistemin parçası iken kaza sonrası, sığınak olan evi artık daha kısıtlı bir hayat sürdürdüğü hapis haneye dönüşmüştür. Bu yeni varoluşsal sorgulama ile ev ikiye bölünmüştür. Eserin, izleyici için “onlarınki” olarak algılayacağı ya da anında tanıdığı ve günlük yaşamdan kendini bilinçli olarak ayırdığı kurumsal mekânlar arasında felsefi bir gerilim yarattığı söylenebilir.



**Resim 38:** Michael Landy, Semi- Detached House, 2003, Enstalasyon, Tate Britain, Londra

**Kaynak:** <https://www.thomasdanegallery.com/artists/43-michael-landy/works/12879/> Erişim Tarihi: 22/02/2021

İngiliz sanatçı Rachel Whiteread, 1980'lerin ikinci yarısında kauçuk, reçine, alçı ve beton gibi malzemelerle bazen küvet, piriz ve dolap gibi günlük hayatta rastlanan nesnelere bazen de ev veya odanın tipik olarak döküm şeklini alan heykellerini yapmaya başlar. Bu çalışmalarından biri olan “Ghost House” (1993), Londra'nın doğu yakasında kullanılmaz durumdaki üç katlı, teraslı bir evin iç mekânının tam bir kalıbıdır. Sanatçının en bilinen

ve en çok tartışma yaratan eseri olan “Ghost House”(Resim 39) yıkılmak üzere olan bir evin döküm yöntemi kullanarak yaptığı heykelidir. Sanatçının vurgulamak istediği; bir zamanlar bu odalarda yaşamış insanların deneyimleri ve bıraktığı izleriyle bu odalara, negatif bir etki yaratmaktır. Dolayısıyla iç mekânın, bir zamanlar işgal edilen alanın sabit bir atmosferin kalıbını alarak aslında orada bir zamanlar yaşanmışlığın kalıbını almaktadır. Sanatçı, toplumsal gelişmelerin amansızlığı ve tehdidi altında, geçmişin yitik mekânını hatırlatmak üzere gerçek izlerden yararlanmaktadır. Çalışmaya önce izin veren Belediye sonradan yıkım kararı almıştır. Bu durum, kültürel ve toplumsal bir gösterge olan, tarihsel bir belleğin anıtsallaştırılmasının istenmeyişinden kaynaklanmış olabilir (Foster, 2004: s. 181, 182).



**Resim 39:** Rachel Whiteread, Ghost House, 1993

**Kaynak:** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable> Erişim: 22/02/2021

Kalıp olarak kullanılan nesnelere, döküm itibarıyla negatif mekânı oluşturmaktadır. Bu nedenle hem üretimleri itibarıyla açık hem de göstergeleri itibarıyla kavramsaldırlar. Çünkü Whiteread'in heykelleri, gündelik nesnelere ve mekânlara dayanmasına rağmen, işlevlerinden sıyrılır ve mekândaki atmosferi kütle haline getirir. Zamanı durduran donuk görünümleri, bütünlüklü ve cisimsel görünmelerine karşın, aynı zamanda tabakalara ayrılmış ve hayaletleri de görünürler. Daha da kavramsal olanı, bu gerçek izler, toplum, aile, çocukluk anıları gibi, temsili izleri aklı getirir ki böylece evin kültürel mekânını çağrıştırmaya içerir. Whiteread'in çalışmaları genellikle tekinsiz olanla, yani bir

zamanlar aşına olursa da bastırılma sonucu yabancı hale gelen şeylerle ilişkilendirilir. Aile evine ait nesnelere, deneyimlerle gerçekten de evdeki “tekinsiz” hale işaret eder. Sonuç olarak bunların hatırlattığı; bastırılmış olanın geri dönüşü değil, yitirilmiş olanın bir zamanlar var olduğudur. Bunu yaparken sadece psikolojik çağrışımlarda bulunmakla kalmayan heykeller, aynı zamanda toplumsal beden üzerine işlenmiş tarihin damgasını da taşırlar. İkisi de toplumsal ruhların yaşanmışlığı olarak, hayaletsi tarzda donukluğu ile ele alınmaktadır (Foster, 2004: s. 180; Heartnet, 2008: s. 325). Her ne kadar 80 gün sonra yıkılmış olsa da ev fosilleşerek, antropomorfik olarak sanat tarihinde yaşamaya kararlı bir anıt olarak kalmıştır.

Rachel’in bir diğer eseri olan “Place (Village)” (Resim 40), antik dükkânlardan ve web sitelerinden satın alarak yirmi yılda biriktirdiği 150’den fazla eski oyuncak evden oluşmaktadır. Çalışmanın sergilendiği galeri karanlık, oyuncak evlerin her biri ise içeriden aydınlatılarak gece görünen bir köy etkisi yaratılmıştır. Kademeli platformlara yerleştirilen ve içeriden aydınlatılan sessiz ve terkedilmiş halde görünen evler, bu haliyle hatıraları, anıları ve melankolileri anımsatan geniş bir yamaç topluluğunu çağrıştırmaktadır. Bu ilk bakışta köy modeli tarzındadır ancak daha yakından incelendiğinde, evlerin köydeki gibi parke taşlı sokaklara değil, ahşap kargo kutuları üzerine yerleştirildiği görülmektedir. Sanatçı burada ölçekle de oynamakta ve kendimiz için yarattığımız iç mekânların hem yapay hem de kırılğan olduğunu hatırlatmaktadır. Evlerimiz bir başkasının mantığına göre numaralandırılmış ve düzenlenmiş, içsel uyum ile bu dışsallığın sonsuz büyüklüğü arasında bir gerilim yaratmıştır (Mansell, 2009: s. 259, 260). Elbette sanatçının büyük ölçekli diğer işlerini görmemiş olan izleyicinin bu eseri anlamlandırması zordur. Nitekim Whiteread’in eseri esasen eski çalışmalarıyla hemen hemen aynı espride tezahür etmektedir. Önceki eserlerine kıyasla, iç mekân ve dış mekânı alçı döküm yerine aydınlatma ile tersine çevirmiştir. Yani, Rachel önceki, mekânın hatıralarını katı biçimiyle sergilerken, burada minik evlerin mekânlarını hayal gücü ile doldurur ve olası hatıraların buluşunu çağrıştırır.



**Resim 40:** Rachel Whiteread, “Place (Village)” 2006

**Kaynak:** <https://www.nytimes.com/2008/10/17/arts/design/17Whit.html> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Güney Kore'nin önde gelen sanatçılarından biri olan, 1990'lardan beri uluslararası sahnede aktif rol oynayan Suh Do Ho, sanat eserlerinde, ABD'de ırkçı bir azınlık olarak yaşadığı anlaşmazlıkları ve kendi kültürünü yansıtmak için mekân üzerine çalışmalar yapmaktadır. Eserlerinde, zamanın ruhuyla yankı uyandıran, malzemelerin işlenmesinde belirsizlik ve titizlik nitelikleri, bulunmaktadır. Suh Do Ho, mekânın şekillenebilirliğini vurgulamak, kültürel kimlik ve anonimlik konularını incelemek için ölçeği manipüle eden mekâna özgü kurulumlar oluşturmaktadır. Suh'un eserleri, ev ve aidiyetin ulus ötesi bir ikilemi ve özel olarak, bireysellik, kolektivite ve anonimlik arasındaki ilişkileri araştıran, biçimlendirilebilir alanlara, belleğe ve kimlik sınırlarına bir yansımayla karakterize edilebilir. Yapıtlarının çoğu kişisel düşünceler ve büyük ölçüde otobiyografik olsa da, geçmiş evlerin ve stüdyoların mimari kompozisyonları, evrensel yolculuklara ve deneyimlere hitap etmektedir. Bu bağlamda da izleyicileri kendi gerçek ve hayali hayatlarını tanımlayan hikâyelere yansıtılmalarını istemektedir. Böylece, evin, yerleşimin, yer değiştirmenin ve kimliğin anlamını ele alan farklı çalışmalardan oluşan serileri, sanatçının peripatetik yaşamına projekte etmektedir. Suh, alımlayıcıyı, her yerde bulunan iç mekânların boş anonimliği ile bu alanlara bağlamak ister gibidir. Hem algısal hem de fiziksel olarak kırılğan olan Suh'un enstalasyonu (Resim 41), belleğin güzelliği ve dengesizliği ve bir yer duygusuyla nasıl bağlantılı olduğunu ev metaforunu yeni lokasyonlara taşıyarak göstermektedir. Suh'un yeniden yarattığı dairesi, kendi

hatıralarımızı ve kendi ev ve aidiyet anlayışlarımızı sorgulamamıza neden olarak bu anılara empatik bir tepki uyandırmaktadır.



**Resim 41:** Suh Do Ho, New York City Apartment, 2011

**Kaynak:** <http://artpulsemagazine.com/do-ho-suh> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Suh Do Ho'nun sanatı alımlayıcıyı, evine ve özel dünyasına girmeye davet etmektedir. Eserleri, mekânın karakterini, hafızanın kalıcılığını ve çağdaş kimliğin küresel doğasını keşfetmektedir. Suh, çalışmasını herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde kurulabilecek hafif ve portatif yapılardan oluşan "bavul evi" olarak görmektedir. Geçmişini yakalama ve bıraktığı yerler ile bugün yaşadığı hayat arasında bağlantı kurma arzusu, kendi göç tarihinden kaynaklanmaktadır. Kore'de doğan, 29 yaşında Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınan sanatçı halen New York'ta yaşamaktadır (Caruso, 2008: s. 1-4). Bu bağlamda, sadece köklere sahip olmanın ne anlama geldiğini değil, aynı zamanda yenilerini yetiştirmenin ne anlama geldiğini de sorgulamaktadır (Feldman: 2017 <https://frieze.com/article/do-ho-suh-0> ).



**Resim 42:** Suh Do Ho, Otoportre, Stonehenge Kâğıt Üzerinde Litografi, 25x20 cm, 2015

**Kaynak:** <https://www.artsy.net/artwork/do-ho-suh-self-portrait> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Sanatçı kimliğinin özünde İstanbul'un yattığını ifade eden Sarkis, belleğinin “vatanı” olduğunun altını çizmektedir. Vatan’ın dilimizde yurt ile eşanlamli olması da kayda değerdir. Yurt, belirli mitleri ve kültürel değerleri anımsatmaktadır. Nitekim Türkçede “ocak” ateş yakılan yer olmakla beraber ev ve aile yaşamını ifade ettiğinden verimli bir ilişki içindeki iki modeli temsil eder. Bir yapı, ideal ve simgesel olarak insanlaşmış doğadır. Dolayısıyla yurt (vatan) dünya niteliklerini barındıran ve yaşatan bir anayurttur. İnsan eylemi dinamik yapısı ile zaman-mekânda, geçmiş ve gelecek arasında boşluk olan “şimdide” yer alır. Boşluk ise, gelenek ve bellekle aşılabilir. Zihin yapısı gereği referanslar kapsamında ilişki kurarak anımsayabilir (Erzen, 2015: s. 217, 219, 265). Öte yandan, tarihsel süreci salt bir ilerleme ve gelişme olarak görmek yerine farklı yaklaşımların gelişigüzel sıralanmış olması olarak değerlendirmek günümüzde hâkim olan sanatsal ve sosyal normlara karşı sorgulamayı da beraberinde getirecektir. Nitekim tarih, aynı olayların farklı türlerde anlatımının da mümkün kıldığı hermeneutik bir ilkedir. Sarkis için, doğup büyüdüğü Çaylak Sokak’taki ev, kişisel tarihinin göstergesi ve mitolojisi niteliğindedir. Sarkis ev planını 22 ayar altınla kaplayıp ikonalaştırarak bir sandık üzerinde sergilemiştir (Resim 43). Eser, sıradan bir vatandaşın evinin kendi dağarcığında ikonolaşabileceğini dolayısıyla da yıllardır tartışıla gelen yüksek kültür ve alçak kültür diyalektiğine de bir yanıt niteliğindedir. (Dastarlı: 2010,

<http://www.radikal.com.tr/kultur/sarkis-evini-izleyiciye-acti-1017231/> Erişim Tarihi 21/09/2018).



**Resim 43:** Sarkis Zabunyan, Bir İkona İsimli Sergi, 2010

**Kaynak:** <https://art.ykykultur.com.tr/exhibitions/sarkis-bir-ikona-an-icon> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Slovenyalı sanatçı Marjetica Potrc'nin "Sosyal Anlaşma Evi" isimli eseri (Resim 44), fiber ip ile ağaçların birbirine tutturulduğu basit bir ahşap evdir. Potrc, eserini, Güney Amerika Amazon nehri etrafındaki bölgede bulunan Amazonia halkı tarafından yapılan ahşap evler "palafitas"tan ilham alarak gerçekleştirmiştir. Yapı, anlamı itibariyle insanların sosyal bir varlık olarak yaşamaları için, sosyal mimarlık kavramı ile yapı mimarlığı diyalektiğindeki ev fikri ile köprü kurmaktadır. 'Sosyal Anlaşma Evi', her toplumda bulunan bir ilke ve yaşam biçimi olarak genel toplumsal anlaşmayı temsil eder. Yapının farklı kısımları hem yapısal hem de sembolik değere sahiptir. Örneğin, dikey sütunlar mimari arketipini temsil eder: Her birey, ev için ağaçtan bir sütundur. Öte yandan yapıya çizilen figürler, altta yatan fikirlerin, bir barış anlaşması imzalamanın ya da savaş ve doğal afetlerden kaçmanın, insan yaşamına nasıl yansıdığını gösterir (<https://www.potrc.org/publications.htm> Erişim Tarihi 16/05/2023).

Yapıtları çoğu zaman belirli yerlerin yapı pratiklerini gözlemlemekten ve bu uygulamaların, yapının, belirli bir kültür ve politik koşulların belirlediği sosyal ilişkilere nasıl karşılık verdiğinden yola çıkarmaktadır. Potrc'in meşguliyeti, küresel, politik ve ekonomik yapılanmanın getirdiği değişikliklere eleştirel bir tepki vermek ve Batı ve Doğu'da herkes için eşitlik ve adaleti talep etmektir. Nitekim Le Corbusier'in kuruculuğunu üstlendiği modern mimarlık kongresinin (CIAM) ideolojisi altında Doğu ve Batı'daki radikal modern kent biçimlerinin uluslararası geçerliliği, belirsiz ve çelişkili olabilmektedir (Monclús ve Medina, 2016: s. 552). Potrc'in üzerinde düşündüğü

bir diğerkonu ise yarım yüzyıllık bir silahlı çatışmadan sonra Kolombiya hükümeti ve Kolombiya Devrimci Silahlı Güçleri (FARC)'nin barış anlaşması yer almaktadır. Potrc, tüm bu bağlamlarda evi, sosyal bir metafor olarak sunmaktadır (Roca, 2018, <http://terremoto.mx/acuerdo-social/> , Erişim Tarihi 22/09/2028).



**Resim 44:** Marjetica Potrc, “Sosyal Anlaşma Evi, Flora, Bogota, Kolombiya, 2017

**Kaynak:** <https://www.potrc.org/project1.htm> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Allan Wexler, gündelik yapıların ve nesnelerin, özellikle evlerin ve oturma yerlerinin süreci, işlevi, materyalleri ve anlamlarıyla ilgili yaratıcı düşünceleriyle tanınmaktadır. Wexler, tipik bir evin standartlaştırılmış tasarımını yeniden sorgular. Bu çalışmalarda (Resim 45, 46, 47), bir ev yapısının ne olabileceği ve işlevselliği hakkında benzersiz, çoğunlukla esprili ve basit fikirler önerir. Eserlerinde ya işlevselliği kaldırmakta ya da nesneyi sanat piyasasında satmak istediği bir şey olarak tasarlamaktadır. Bu yüzden de kullanımı, değerini azaltacaktır. Wexler'in çalışmaları bunun da ötesinde bir şekilde yorumlanacak olsa, eserlerinin deneysel olduğu söylenebilir. Wexler “deneyleri”, günlük yaşamdaki yapılarını ayırır, çevreye kurulan ya da uygulanan malzemelerle oynar, mimari ve endüstriyel işlevsellik bağlamında tanımladığımızı düşündüğümüz bir dünyada adeta yeni mekânlar açar. Wexler, bunların bazen sadece hayal gücünün oluşturduğu modelin portalından girebileceği boşluklar olduğunu bazen de, parlak bir geleceğe doğru bir ilerlemeden ziyade, temel ilkelere dönüş olduğunu belirtmektedir (Betsky, 2011: s. 210).





**Resim 45:** Allan Wexler, Gardening Sukkah, 2000

**Kaynak:** <http://www.allanwexlerstudio.com/projects/gardening-sukkah> Erişim Tarihi: 22/02/2021



**Resim 46:** Allan Wexler, Bucket House, 1994

**Kaynak:** <https://www.cobosocial.com/dossiers/allan-wexler-between-art-and-design/> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Wexler'in kendi kendini üretme üzerine yaptığı antropolojik araştırmalar, moderniteye karşı bastırılmış bir manifesto olarak okunabilir. Eserleri, nesnelere var olandan başlaması, eylem düşünceleri, zaman içinde unutulmuş veya yanlış anlaşılan ihtiyaçları öneren nesnelere imlemektedir. Aynı zamanda, hareketin her şeyin ölçüsüne sahip olduğunu yansıtır. Bu hareketlilik sürecinin, özellikle, hızın yaşamda büyük bir etkiye sahip olduğu dönemlerde var, ama bu hareketlilik 'cazibesi', hayatın tamamen fiziksel ve ruhsal olarak dönüştüren diğer dışsal ve içsel yapı değerlerinde de sahip olunması gerekmektedir (Costa, 2009: s. 18).

Bernd Schulz, artık büyükbabalarımız gibi tek bir yerde yaşamıyor olduğumuzdan, dolayısıyla bu hareketlilik nedeniyle “ev” in yorumlanmasının değiştiğini, hareket halindeyken bireyin kendini uyarlıyor olduğundan bahseder. Nitekim Dünya hareket halindedir. Bireyler, Telekomünikasyonun geniş olanakları nedeniyle daha fazla iletişim kurma imkânına sahiptir ve dünya daha rahat ve daha hızlı erişilebilir olduğundan daha fazla yer değiştirilmekte daha sık seyahat edilmektedir. Büyük bir ticaret şovunun bir unsuru olmak, sürekli olarak inşa edilmiş ve sökülmiş bir ‘değişim’ dünyasını ortaya çıkarmaktadır. Hayat, geçici bir döngüdür ya da Bernd Schulz’ın tekrar Wexler çalışmasına atıfta bulunarak söylediği gibi: eğer “Modüler Man” Le Corbusier’in işlerinde her şeyin ölçüsü ise, Wexler projesinin ölçüsü hareket halindeki adamdır. Wexler, “Modüler Man” i, yer, mekân ve zamana bağlı olarak farklı ritimlerle dans eden “fantezi” balerinlerine benzetmektedir. Josep Maria Montaner’in ifade ettiği gibi, bireysel bir manzaraya veya köksüz bir tarihe dayanan yerel bir toplumun derin krizleri, aslında karakterize etmeye çalıştığımız yerlerin çoğu sadece kimliğini, ilişkisizliğini, yalnızlığını aktarmaktadır ( Costa, 2009: s. 6).



**Resim 47:** Allan Wexler, Hat Roof, 1994

**Kaynak:** <http://www.allanwexlerstudio.com/projects/hat-roof-1994> Erişim Tarihi: 22/02/2021

Wexler’in DIY (Do it yourself- Kendin yap) tasarımlarının kullanımı, hareketliliğe uyum sağlama yeteneğine bağlıdır. Bu da dış kültürlerin, toplumsal ikilemlerin ve politik ortamların içsel fikirli bakış açısı ve dış yapılar arasındaki gerilimleri ön plana çıkaran dışsal alanları açık bir şekilde anlamalarını sağlar. Hareketlilik, yeni ve geniş bir tavidir. Göçebe insanların yaşadığı yapıları karakterize eden çoğu tipoloji bunu göz ardı etmektedir. Montaner’a göre, hareketlilik, esneklik ve hız olguları, standart

düzenlemelerde (binalar)yeniden değerlendirmesi gerekir (Calzavara, 2017: s. 52-54). Hareket halindeki bu geçici yaşam, “sıvı modernite”nin bertaraf edilmesini temsil eder; burada, devasa akışkanlık hareketlerinin algılanamaz ritimleri, sürekli bir yolculuğa neden olur: Başka bir deyişle, daha katı modeller, bilimsel teoremler ya da evrensel metodolojiler üretmeyen, kendisini modernleştiren bir modernitedir. Kesin bir formu olmayan, ancak bir sıvı gibi, kendi kabının şeklini alan bir modernitedir. Modernite, Kendisini yeniliğe ve değişime adapte etmeye devam etmektedir. Richard Sennett’ in bir zamanlar söylediği gibi; esnek bir dünya için esnek bir insan. Sennett’in bahsettiği bu figür; hiç kimsenin kendi düşüncesinden vazgeçemeyeceği ya da yok edemeyeceği hatıraları, gün geçtikçe her gün yeniden baştan başlayabilen bir tür yaşamsal plazma haline gelinebilir (Costa, 2009: s. 7,8).

Beden ve ev arasında kurduğu ilişkiyi vücut-heykellerine dönüştüren Antony Gormley, kendi bedeninin alçı kalıpları ile başladığı heykellerine, tamamen soyut ve bireyselleştirilmiş olan ancak yine de insanı rahatsız edici bir şekilde varlığını işaret eden kurşun dökümler yaparak devam etmiştir.

(<http://www.pangolinlondon.com/artists/antony-gormley> Erişim Tarihi 16/05/2023). Gormley’e göre heykel, her zaman kayıtsız bir evren karşısında insan deneyimi hakkında bir yazıt bırakmak için girişim olmuştur. Gormley heykelleri “endüstriyel olarak yaratılmış fosiller” olarak görmektedir. Son 25 yıl boyunca, heykeldeki insan imajını, beden bir hafıza ve dönüşüm yeri olarak radikal bir araştırmayla görselleştirmiştir. Yapıtlarının çoğu, beden maddileştirilmesi ve mekânda yer almasının ne anlama geldiğini yansıtmaktadır (Planchenault, 2013: s. 74, 77). Rıcheal Whiterhead’in mekânın atmosferinin kalıbını alarak, anın belligini kaydetmesi gibi Gormley’de yaşanmış bir anı sembolik olarak ölümsüzleştirmiş ancak bunu beden kalıbını alarak yapmıştır.

Gormley’in insan bedeni ve mekân arasındaki ilişki üzerindeki yoğunlaşması, insanların, doğa ve evrenin ilişkilerinde nerede durdukları fikrini çıkarmasını sağlar. Mimar Juhani Uolevi Pallasmaa ve Gormley bedeni, çoklu deneyimleri, uzay, zaman ve mekânda insan varoluşunun bir sentezi olarak toplayan bir kap olarak düşünmüşlerdir. Vücut, dünyayı görmek için bir ayna, anıları saklamak ve kaydetmek için de bir makine olabilir. Rafine edilmiş bir varoluş deneyimi boyunca gezinmek için kullanılan, kişinin ve dünyanın sürekli etkileşiminin ürünü bir araç. Dünyayı duyuvar aracılığıyla deneyimlemek,

görünmezle olan bağlantıyı hızlandırarak dünyanın sınırsız hale geldiği dinamik ortamla diyalog kurulabilir (Carrillo, 2016: s. 33).



**Resim 48:** Antony Gormley, Ev, 1984

**Kaynak:** <https://www.mumok.at/en/home> Erişim Tarihi: 16/05/2023

Gormley, sanat mekânını sürekli olarak yeni davranışların, düşüncelerin ve hislerin ortaya çıkabileceği bir yer olarak tanımlamaya çalışır. Figürleri ayakta duruyor, uzanıyor, diz çöküyor, kollarını yayarak ya da anlamlı şekilde yukarı doğru bakan basit ve temel pozlar üzerine yoğunlaşıyorlardır. Gormley'in bu türden heykelleri, insanlar ve çevreleri arasındaki ilişkilere hitap etmektedir. 1984 tarihli "Ev" çalışmasında (Resim 48), figür kafasında küçük bir ev modeli ile sırt üstü uzanmaktadır. Burada insan bağımsız veya özerk bir yaratık(varlık) olarak tasvir edilmemiştir, aksine kültürel zorlamalara hapsolmuş gibi görünmektedir. Gormley eserinde, ev hayatına çeşitli diyaloglarla davet ediyor: bu bir sığınak ve güvenlik sağlayan bir yer mi yoksa düşünmek için bir hapisane mi? Dolayısıyla Eser, kafayı kaplayan ev ile bir geri çekilme yeri, güvenlik yeri veya zihnin hapisanesi gibi birçok şekilde okunabilir.

## BÖLÜM 5: SANATSAL ÇALIŞMALAR

### 5.1. Hayal(et) Envanter: Ev

Ev, geçmişin anılarının nakşedildiği ve hafıza tortuları barındıran bir mekândır. Dolayısıyla ev kavramı; anıları, imgeleri, arzuları ve korkuları, geçmiş ve şimdiki birleştiren envanter niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle ev, ağaç gibi büyür ve kök salar. Bu büyüme mekânın belleğindeki sürekliliktir. Anılar zaman geçtikçe daha güçlü, daha gerçekçi ve canlı olabilirler. Ancak gizemli bir tekinsizlik dinamosu da harekete geçmektedir. Zamanla anılar çarpıtılarak değişmeye başlayabilir ve bazı durumlarda yeni bilgi ve deneyim birleşerek hafıza çarpıtılabilir. Bu tek gözden deneyimin, ikinci gözden gelen bilginin birleştirilmesinden doğan üçüncü bir göz inşa edilmesi gibidir. Bu değişim akla Herakleitos'un 'bir nehirde iki kez yıkanmaz' sözünü getirir. Nehir sürekli akış ve değişim halinde olduğundan, nehre ikinci girişte öncekiyle aynı ol(a)maz. Ev ile ilgili anılarda aynı şekildedir. Algı değişir ev ile ilgili anılarda öyle.

Benzer şekilde bellekteki bilgiler de sürekli taşınma halinde ve aidiyetsizdir; Beyin hiçbir ses ya da ışığın girmediği karanlık bir oda gibidir. Saf, işlenmemiş bilgi algılanabildiği kadarıyla duyular aracılığıyla alınır elektromanyetik sinyallere dönüştürülür. Bu sinyaller nöronlarla taşınır. Dolayısıyla sürekli taşınma halinde olan bilgi aidiyetsizdir. Ayrıca beyin deneyimleri/bilgiyi video kayıt cihazı gibi kaydetmez. Bellekte her hatıra parçalara ayrılır, aralarında boşluklar bırakılarak beynin farklı bölgelerine dağılır. Anılar hatırlanmak istendiğinde bu parçalar yeniden inşa edilir. Hatırlanamayan detaylar ise yeni öğretilere, kültürel kodlara dönüşür ve birbirleri ile harmanlanır. Söz konusu durum Burnett'in "İnsan zihninin içinde dolanan hatıralardan ve düşüncelerden bir şekilde bağımsız olan saf bir görme anı yoktur" (2007: 96) ifadesini akla getirmektedir Burada ilginç olan, bilginin yeniden inşası noktasında aradaki boşlukların kültürel kodlarla yamanmasıdır. Bu da belleğin gerçek mi/sahte mi olduğu sorusunu akla getirir. Bellekteki bu işleyiş bilinçdışı bir işlemdir. Eagleman'a göre herhangi bir duyu organıyla bilgi alındığında Talamus bu bilgileri içsel beklentilerle karşılaştırarak kortekse geri gönderir (2013: s. 15, 50). Bu durum mekân/ev ile ilişkilendirildiğinde öznenin önceden deneyimlediği mekânın/evin güncellenerek kortekse geri gönderilmesi, beynin/belleğin gerçeklik ve kimlik hakkında bir kurmaca, oyun, hikâye, öykü, gerçeklik ya da hakikat yazması ile gerçekleşir.

Öznenin sayıklamalarının bir kurmaca, hikâye ya da öykü ile yeniden şekillenerek “Hayal(et) Ev” serisini oluşturduğum eserlerde ev; öznenin belleğinde bir tür geçmişin envanteridir artık. Bu yönüyle ev hem geçmişin envanteri olarak görülmekte hem de öznenin kendi envanterini ev imajına dönüştürmektedir. Dolayısıyla bellek mekânı olan ev; öznenin envanteridir. Eserler bazen anıların belirsizliğini sorgulamak için evin envanterini imaj olarak kullanmakta, bazen de bu belirsizliği durdurmak için geçmişin envanteri olan evi adeta dondurmaktadır. İnsan-mekân ilişkilerinde her düşünüş ya da anlatışta yeni öykülere gebe bir terk ediş süreci yaşanır. Aynı şekilde, özne, geçmiş, şimdi ve gelecekle ilgili düşüncesinde de öykü (yaşam öyküsü) kurar ve kendini öykü karakteri gibi düşünür. Geçmişini öyküsel hatırlar, geleceğini de öyküsel hayal eder ve kendini öykü karakteri gibi düşünür. Bu noktalardan hareketle eserlerde yer alan figürlerde öyküsel bir tutumla ele alınmıştır. Başta ev olmak üzere tüm mekânlarda, yaşam olarak adlandırılabilir bu öykülemeye/masalsılığa sahne olmuştur. Bazen de sahne olmanın ötesine geçmiştir. Tüm eserlerin izleğinde ana eksene yerleşmiş olan bu masalsı tutum, eser üretiminde süreci besleyen ana damarlardan biri olarak düşünülmüştür. Nitekim beyin/bellek evrenin en büyük öykü yazarıdır. Ricoeur’e göre; özne/bilinç kendini daima bir öykünün karakteri gibi hatırlar. Özne kendi yaşamının hem yazarı hem de okuyucusu konumundadır. Bir deneyim hatırlandığında ya da anlatıldığında bu, yaşadığı olayın aynısı değildir, izlenimdir ve öyküselidir. Olay o zamanda gerçektir ancak insan algısında kurmaca bir hal alır. Dolayısıyla anlatıda abartmalar, eksiltmeler ya da kaymaların yaşanması kaçınılmazdır. Ricoeur buna, “olay örgüsü” (2013: s. 406-428) der. Bergson “Madde Ve Bellek” (2007) isimli kitabında geçmişin, şimdiden farklı “virtüel” halde yani belirsiz olduğunu söyler. Keza olay, hatırlandığında belirsizdir ve yıllar sonra o ana ilişkin sayıklamalar daha büyük ölçüde artabilir. Öznenin/sanatçının eve dair sayıklamaları, edebi karakterlerin ev ile kurduğu ilişkiyle özdeşleşerek birçok çalışmamda öyküsel anlatımın temasını oluşturmuştur. Bu masalsı yön şiir ve edebiyattan beslenerek, karakterler öznenin geçmişindeki evi ile sentezlenmiştir.

Eserlerin ana malzemesini oluşturan koli, çalışmaların tematik yapısında önemli bir yer tutmaktadır. Evi taşımada bir araç olarak kullanılan kolilerin gündelik kullanımındaki anlamı sabitlemiş ve bu kullanımın ötesine geçilerek, anlam ve görüntü ağları oluşturulmaya çalışılmıştır. Bir taşınma anının en önemli göstergelerinden biri olan koli, dinamik, değişken bir o kadar da gelip geçici olmaya gebe özellikleriyle algıyı yersiz

yurtsuzluk ve aidiyetsizlik duygularına yönlendirmektedir. Tıpkı bellek gibi! Diğer yandan eserlerde dayanıksız bir malzeme olan koli kullanılarak hem bu hayatın gelip geçiciliğine hem de kiracısı olduğumuz bu hayattan zorunlu olarak taşınacağımız ölüm evine ironik bir yaklaşımda bulunulmaya çalışılmıştır. Nitekim ev yapımında çadır, ahşap, kerpiç gibi dayanıksız malzeme kullanımında Narlı' ya göre; dinsel bir anlayış gizlidir. Kâbe'nin ve peygamberlerin evleri de sade ve dayanıksız malzemeden yapılmıştır. Çünkü onlar için ev, gelip geçiciliği hatırlatmalıdır (2014: s. 28, 66).

“Hayal(et) Bellek: Ev” isimli çalışmamda (Resim 49), yersiz yurtsuzluk, aidiyetsizlik duygusu, sanrı niteliğinde yarım kalmış bir yaşam taslağı, başka bir ifadeyle bellekte oluşan bir ev inşası olarak ele alınmıştır. Eserde gelip geçici, değişken ve dinamik bir malzeme olan karton-koli parçalarının üst üste yığılması/bindirilmesi ile dinamik ve muğlâk yapıya işaret edilerek belirsiz hafıza katmanları oluşturulmaya çalışılmıştır. Eserde yer alan mekân sürekli inşaat halindedir. Zira mekânların/yerlerin kalıcı bir anlamı yoktur, anlamları sürekli olarak yeniden müzakere edilir. Bu haliyle çalışmada aidiyete ilişkin görüntü karşılanamamakta, yersiz yurtsuz olma hissi başlamaktadır.



**Resim 49:** Nazif Gür, Hayal(et) Bellek: Ev, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 90x40x30 cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bachelard'a göre; “evimiz bizim dünya köşemizdir” (1996: s. 32). Ergülen'in şu sözleri de Bachelard'ın değindiği “ev-dünya” özdeşliğini hatırlatır; “Dünyanın bir yerinde bir ev biliyorum, isterseniz size anlatabilirim’ cümlesinde, dünya ile evin yerlerini değiştirseniz,

‘evin bir yerinde bir dünya biliyorum’ deseniz bile yine ilginç bir şey söylemiş olmazsınız” (2017: s. 165). Çoğu insan kendi aidiyetini hissettiği mekânları kendi “ben”i ve kimliği ile özdeşleştirir. Şehrin acımasızlığı ve belirsizliği karşısında özne dışarıda kendini ait hissedebileceği dünyayı kurabilmekte güçlük çeker. Ev, dışarının yapaylığına karşın organik bir tutunma yeridir. Özneyi aidiyet duygularıyla saran, kuşatan merkeze davet eder. Nitekim “merkez” de hem kendi “ben” ine, varoluşuna bir dönüş hem de, bu evde kurmuş olduğu kendi dünyasına açılan kapıya dönüştür. Her gece dünyanın(evinin) kapısını kapattığında ontolojik bir gevşeme ve gerilme gelgiti zuhur eder. “Dünya: 2020” isimli çalışmada (Resim 50) özne tüm gizlerini, mahremiyetini, hayallerini, özlemine ve ruh dünyasını bu çatı altında yaşar./inşa eder. Kendi dünyasını kurduğu bu ev yine kendi merkezi etrafında döner. Öte yandan Eserde ev- dünya metaforu başka bir anlam evreniyle ele alındığında evi, içinde yaşanan topografya olarak yorumlamakta mümkündür. Dolayısıyla dünyanın gökyüzünü çatı, yeryüzü de zemin olmaktadır. Bu anlamda doğaya karşılık gelen ev, tüm canlı ve cansız varlıkların evi olarak düşünülebilir.



**Resim 50:** Nazif Gür, Dünya: 2020, 35x50x50cm

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ev, dış dünyanın acımasız, aldatmacalarla dolu düzeninden kurtuluş imkânı sağlayan kaçış ve arınma diyarıdır. Bu yönüyle maddi ve manevi varlığın dinlendirildiği, güven ve umut hüviyeti uzamıdır. Ev, Leibniz’in bahsettiği “monad” gibidir. Monad “dışarıdan ne bir töz ne de ilinekin girebildiği” (Leibniz 1982: s. 77) kabuk gibi bir sığınaktır. Özne, dış dünyanın acımasız tahakkümünden kurtulmak için makrodan mikroya kapanma süreci



yaşar; şehirden eve, evden odasına oradan da kendi “ben” ine. Geri çekilme iç eviyle hesaplaşmayla devam eder. Öte yandan, ev her zaman için dış dünyanın ezici tahakkümünden kaçanların içtenlik mekânı haline gel(e)mez. Evin kapısının kapatılmasının ardından dış dünya her zaman dışarıda bırakılamayabilir. Bu noktada evin yalıtkanlığı değil iletkenliği, geçirgenliği söz konusudur. Evin olumlu yönü olan yalıtkanlık işlevi ve zıt kutbunda bulunan iletkenliği, geçirgenliğiyle olumsuz işlevi hem gerçek hayatta/realitede hem de edebiyatta/kurmacada sıklıkla karşılaşılan durumlardır. “Monad” isimli çalışmada (Resim 51) dışarısını çağın olumsuz yüzü olarak gören figür, kendi benini kurulmuş dış düzenin hengâmesi içinde bulamaz. Kaçarak sığınacağı evinde kendi “ben” inin dünyasına ağmaya çalışır. Onun için ev, kendi “ben” ine, kendi içine kapanan kapıdır ki böylece huzur duygusunu ve aidiyet hissini perçinler.



**Resim 51:** Nazif Gür, Monad, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 24x35cm, 2021

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sığınak olan evin, iletkenliği ve geçirgenliğiyle olumsuz işlevine Bilge Karasu'nun “Gece” (1998) isimli romanı örnek olarak verilebilir. Karasu, Gece romanında, 1970-80'lerdeki baskıcı rejimin vatandaşlar üzerine kurduğu korkutucu, baskıcı, manipülatif

bir kabusu satır aralarına gizlenen metafor ve imgelerle aktarır okuyucuya. Romanda “gece işçileri” olarak bahsedilen grubun kim oldukları ve neye hizmet ettikleri bilinmez. Ancak böyle bir kâbusu her şeye gücü yeten halkın üzerinde gözetim, denetim ve kontrol sahibi olmayı amaçlayan devletin gücü olduğu hissedilir.

Romanda karanlık çökmeye başlayınca gece bekçileri vatandaşları gözetler, takip eder, bilgi toplar, üzerlerinde baskı kurar ve korkuturlar. Geceleyin işçiler tarafından rastgele seçilen insanlar dövülür, bazen de öldürülerek kanlar içinde bırakılır. Endişe ve ölüm korkusunun gölgesi tüm kente düşer. Karanlık çöktüğünde kentin tüm sakinleri kapı önlerindeki çocuklarını hızlıca evlerinin içine, sığınağına alıverirler. Dışarıda kalanlar ise telaş ve korku içerisinde koşarak evlerine yetişmeye çalışırlar. Pencereler kapanır, kapılar sürgülenir. “Ev: Gecenin İşçileri” isimli eserde sınır ve sınırsızlığın arafında yer alan pencere ve kapı kapandığında dışarının içeriye akmasının engellenemediği vurgulanır. Ölüm korkusu tıpkı bir hayalet gibi eve sirayet eder. Eserde evin beyaz renkli olan boyasının dökülmesi olumsuz duyguların yavaş yavaş eve sindiğinin mecazıdır. Ev ölümün metaforu olur. İnsanların gözlerinden tedirginlik, kaygı ve ölüm korkusu okunur. Figürlerdeki bir noktaya takılı kalan donuk gözler ve yüz ifadeleri belirsizlik, şaşkınlık, tedirginlik ve ölüm korkusunu imler. Modern çağda özne için beklentilerin yerini kaygının aldığı düşünceler ağır basar. Aile için çoğu zaman huzur, mutluluk, sıcaklık ve güvenin muştusu olan ev, “Ev: Gecenin İşçileri” isimli çalışma da (Resim 52) kurmacaya aile kavramıyla devam eder. Ev, aileyi bir arada tutar. Ailede bir arada bulunmak, aynı ışık altındaki yemek masasında gerçekleşir. Şimdiye kadarki tüm göstergeler mütemadiyen algıyı olumlar. Ancak aileye gece işçilerinin korkutucu gölgesi düşmüştür. Yüzlerdeki ifadelerin donuk ve korku dolu oluşuyla gece işçilerinin mekânın içine sirayet ettiği belirginleşir. Korku ve ölüm temasının mekânsal karşılığı saflık, masumiyet ve temizlik gibi olumlu çağrışımların rengi olan beyaz renkli duvarların boyasının dökülmesi ailenin olumlu duygularının çatlamaya başlamasının yansımasıdır.



**Resim 52:** Nazif Gür, Ev: Gecenin İşçileri, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 25x40x15cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Eserlerde özne evi, hem geçmişin envanteri olarak görmekte hem de kendi envanterini ev imajına dönüştürmektedirler. Dolayısıyla bellek mekânı olan ev; öznenin envanteridir. Eserler bazen anılarının belirsizliğini sorgulamak için evin envanterini imaj olarak kullanmakta, bazen de bu belirsizliği durdurmak için geçmişin envanteri olan evi adeta dondurmaktadırlar.

“Ontolojik anlamda ‘ev’ ile ‘bellek’ olgularına envanter kavramı ile yaklaşılarak bir analogi kurulduğunda; öznenin hem ruhunun izdüşümü hem de geçmişteki hüviyeti olan ‘ev’ ve ‘eşya’ ile karşılaşmasında geçmişine uzandığı görülebilir. Bu uzanma kendi tarihine, arşivine yönelmesini ve hatıraları arasında sirkülasyonu yaşamasını sağlar. Ev/eşya anlık görüntüsüyle onu algılayan öznenin (orada yaşanmışlığı olan) çok önceki tarihine gönderimde bulunmasıyla adeta ‘envanter’ niteliği taşımaktadır. Envanter sözcüğü kelimenin ilk anlamı itibariyle; alacakları, verecekleri ölçmek, tartmak, saymak ve değerlendirmek suretiyle tespit etmek anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, eve/eşyaya bakan özne kendi arşivine, tarihine yönelerek nesneyi ölçüp tartmakta, geçmişiyile bir hesaplaşma içine girmektedir. Başka bir ifadeyle envanter

hesabını yapmaktadır. Ev/eşya ile ‘bellek’ olgusu arasındaki ilişki envanter hesabının yapılması ile algılanacaktır. Algı bu envanter hesabının sonucunu beklemektedir. Dolayısıyla algıyı dölleyecek olan; geçmişin envanteri: ev olmaktadır” (Gür, 2020, s. 1171).

Özne ruhunun izdüşümü ve geçmişteki hüviyeti olan ‘ev’ ve içindeki ‘eşya’ ile karşılaşmasında geçmişine uzanır. Bu uzanma kendi tarihine, arşivine yönelmesini ve hatıraları arasında sirkülasyonu yaşamasını sağlar. Ev/eşya anlık görüntüsüyle onu algılayan, orada yaşanmışlığı olan öznenin önceki tarihine gönderimde bulunmasıyla ‘envanter’ niteliği taşır. Dolayısıyla ontolojik anlamda ‘ev’ ile ‘bellek’ olgularına envanter kavramı ile yaklaşılarak bir analogi kurmak mümkündür. Envanter sözcüğü kelimenin ilk anlamı itibariyle; alacakları, verecekleri ölçmek, tartmak, saymak ve değerlendirmek suretiyle tespit etmek anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, eve/eşyaya bakan özne kendi arşivine, tarihine yönelir nesneyi ölçüp tartar, geçmişiyile bir hesaplaşma içine girer. Başka bir ifadeyle envanter hesabını yapar. Böylece ev/eşya ile ‘bellek’ olgusu arasındaki ilişki envanter hesabının yapılması ile algılanır. Algı bu envanter hesabının sonucunu bekler. Dolayısıyla ev; algıyı dölleyecek olan geçmişin envanteridir. Ev ile organik bir bütün içerisinde olan eşya, kullanıcısı için çoğu zaman nesne olmaktan çıkar, üzerine sinen koku ve anılar ile zamana direnir ve onu somutlaştırır. “Hayal(et) Ev: Masumiyet Evi” isimli çalışma (Resim 53), evde yaşanan anıları özneye hatırlatacak olan kanepeler, masa, televizyon, masa örtüsü, terlik, bardak ve daha birçok eşya koli içerisinde toplanmıştır. Özne bir antropolog gibi topladığı eşyaları an olarak görür ve bu anlardan zaman çizgisini koli içerisinde oluşturmaya çalışır. Özne geçmişin hayal(et) envanterini koli içerisindeki eşyalarda arar. Koli içerisindeki odalarda ve eşyalarda özneyi mutlu eden, etrafını saran, onu kuşatan, “şimdi” değil, geçmiştir. Özne, şimdinin çekilmezliği içinde huzuru geçmişi şimdiye taşıyan, içerisinde eski eşyaları bulunan koli evde bulur.



**Resim 53:** Nazif Gür, Hayal(et) Ev: Masumiyet Evi, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 50x75x25cm, 2021

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ev sadece bir duygu ve yaşanmışlık meselesi değildir. İnsanlar hiç deneyim ve anılara sahip olmasalar da bir ev duygusuna sahip olabilirler. Beklide bu en başta, rahim içi varoluşta fetüs kafesinin tekinsiz olan dünyayı gizlemesiyle başlayan arketipselliktir. Birçok hayvan türü de içgüdüsel olarak rahim benzeri yuvalar yapar. Benzer şekilde insanların kendileri için inşa ettikleri ilk evler çok küçük ve fetüs kafesi benzeri yapılardır. Kimileri için ev, doğduğu yeridir, beşiktir. Bu da biyolojik olduğu kadar metafizikselidir. Fiziksel evlerde de (ontik ev) rahim benzeri bir güvenliğin hasreti çekilebilir. Bu olasılığı ciddiye alırsak, o zaman bilinçsiz bir seviyede, eve(ev arzusuna) olan yoğun ilgimiz, bireysel benliğimizle ilgili büyük bir endişenin ve kendi varlığımız içinde güvende hissetmenin bir yansıması olabilir. Demir (2011)'in de ifade ettiği gibi insanın fiziksel ve ruhsal yapısını odanın üç duvarıyla sarmalayan köşe kronotopu, anne rahmindeki duruma benzer (2011: s. 369). “Fetüs Kafesi” isimli çalışma (Resim 54) anne karnındaki cenin pozisyonunda köşede duran figür, yalnız ve tedirgin insanın tezahürüdür. Özne modern

insanın yalnızlığı, tedirginliği, kamusal alanda kendini konumlandırılamamasıyla “köşe” sine çekilerek yeni bir tepki ve anlam açılımı yaratır.



**Resim 54:** Nazif Gür, Fetüs Kafesi, 35x25x10cm, Karışık Teknik, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Kahraman, mimarlık alanında yaptığı çalışmalarla tanınan tarihçisi Adolf Loos’un “rahim mimarisi” olarak adlandırdığı “hiç penceresi olmayan ev tiplerini” hem bir içe dönüş hem de körleşmenin mimarisi olarak yorumlar. Dış dünyaya kapalılığın yansıması olan rahim mimarisi çevresine ayak uyduramayarak yabancılaşan bireyin artık dışarıda yaşananları görmek istemeyişinden kaynaklanan körlüğü tercih ettiği bir yerdir (Kahraman akt. Narlı, 2014: s. 30). “Hücre-i Saadet” isimli çalışmada (Resim 55) penceresi olmayan bir evde figür, dış dünyaya küskünlüğüyle, içerisi-dışarısı, kamu ve özel alan arasındaki bölünmüşlüğü yaşar. Necatigil’in dediği gibi, “tedirgin, ürkek, yarından güvensiz, değerlerden kopmuş insanın sızlanışları” (2012: s. 45) tek kişilik, penceresiz bir oda imajıyla eserde yer alır. Toplumdan kendisini tecrit ederek penceresiz, rutubetli bir odada kendine sığınmaya çalışan özne için artık burası hücreye dönüşecektir. Saadeti bu hücrede arayan kişi bu hücrenin hem mimarı hem de mahkûmu olacaktır.



**Resim 55:** Nazif Gür, Hücre-İ Saadet, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x50x15cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ev, sadece şu anki yaşam hakkında değil, aynı zamanda çocukluğun kaybolan saflık ve masumiyet duyguları hakkında da hikâyeler anlatır. Çocukluk evi beşiktir, doğum yeridir ve duvarlar özneyi küçük kozanın içinde korur. Bu açıdan çocukluk evine dönme arzusu, kendi kökenine, güven ve huzura dönme arzusudur. Abdülhak Şinasi Hisar'ın 'Çamlıca'daki Eniştemiz' romanında da bahsettiği gibi "çocukla evin arasında büyük bir mahremiyet doğar ve çocuk, içinde yaşadığı evin kendisine süt veren canlı bir mahlûk gibi" (Hisar, 1967: s. 37) bedenini kuşattığını ileriki yaşlarında hatırlar. Öte yandan çocukluk evine özlemin salt bir geriye dönüş arzusu mu yoksa "zamanın dehşeti" (Harvey, 2010: s. 233) karşısında kişinin karşılıksız şefkat ve ilgi beklentisinin bir metaforu mu olduğu da sorgulanabilir (Narlı, 2014: s. 127).

"Anayurt: Ev/Anne Çatı" isimli çalışmada özne çocukluğunu, annesinin ölümüyle birlikte harabeye dönen eviyle birlikte hatırlar. Küçük yaşta annesini kaybeden ve evsiz kalan özne için anneli evler daima içinde bir özlem olarak kalır. Eserdeki üşüme imgesi, öznenin sevgi, şefkat ve ilgiden yoksun, kimsesiz olduğunun göstergesidir. Karşılıksız

sevgi ve şefkat ise sadece annenin dizinde bulunur. Çocukluğun ilk evrelerinde, evin çocuk için anlamı, anneyle özdeşir. “Anayurt: Ev/Anne Çatı” isimli çalışma da (Resim 56) çocukluk evindeki anıların yüzeye çıkması, anne, ev gibi onu koruyan şefkatiyle ısıtan bir çatı şeklinde tezahür edilir. Eser üretiminde malzeme olarak koli kullanılmasının sebepleri bu eserde oldukça belirginleşir. Çocuğun yetişkinliğinde, olgunluğunda hatta yaşlandığında dahi bu evin hayal(et)ini daima yanında taşıyacak olmasının sembolü olarak hatıra, kolinin içerisine yerleştirilmiştir.



**Resim 56:** Nazif Gür, Anayurt: Ev/Anne Çatı, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x50x15cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

“Çocukluk Evi” isimli çalışmada (Resim 57) özne için çocukluk evi, ekmek alınıp dönülen yuva olarak hafızasında canlanır. Ekmek özne için ev yaşantısında önemli bir yere sahiptir. Ekmek, üzerine kutsallık yüklenen kültür ürünüdür. Yere düşürüldüğünde hemen kaldırıp öpülen nimettir. Ekmek aynı zamanda ekonominin ve bereketin de sembolüdür. Çocuklara ekmek israfını engellemek için “bitiremezsen arkandan ağlar” denir. Çocuk bu bilgileri ilk bu evde öğrenir. Eserde, öznenin çocukluk hatırasında, kıt kanaat geçimini sağlayan bir ailede yetiştiği eve, o kutsal ekmeği getirişi sahnelenmiştir.





**Resim 57:** Nazif Gür, Çocukluk Evi, 25x40cm, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 2021

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ancak çocukluk evi her zaman olumlu yönleriyle sirayet etmez. Çocuk için dört duvar bazen, ruhunu sıkıştıran, korkutan, kâbusa çeviren evin/uzamın simgesidir. Yine edebiyattan örnekle devam edildiğinde “Sinekli Bakkal” romanında bu tonlara rastlamak mümkündür. Romanda mahallenin imamı olan Hacı İlhami Efendi, sevgi üzerine temellenen İslam’ı, torunu Rabia’yı terbiye etmek için korku merkezli olarak anlatır. Hacı İlhami Efendi sürekli olarak cehennemde yanmaktan, azap çekmekten, zebanilerden bahsederek İslam’ı telkin eder. Ona göre, oyun oynamak, şakalaşmak, gülmek cehennemin kapılarını aralayan davranışlardır. Rabia, dedesinin baskıları ve korkutmaları yüzünden yaşıtları olan çocuklar gibi oyun oyna(ya)maz ve çocukluk hayalleri kısırlaşır.

Sözde din adamı olan dedesi, küçük Rabia'nın oyuncak bebeğini günah olarak görür ve onu yakar. Dolayısıyla Rabia için ev hatırası sevgi ve şefkati barındıran bir yuva olmaktan çok uzaktır. Ev Rabia için, onu korkutan, boğan, içinde yaşanılmaz bir yerdir. "Rabia'nın Evi" isimli çalışma (Resim 58), henüz beş yaşındayken Allah'la cehennemle korkutulan Rabia için çocukluk evi, ruh dünyasına göre daralmıştır. Eserde ev, daralan mekân tasviriyle Rabia'nın korkutmalardan bunalması ve ezilen benliğiyle örtüşecektir.

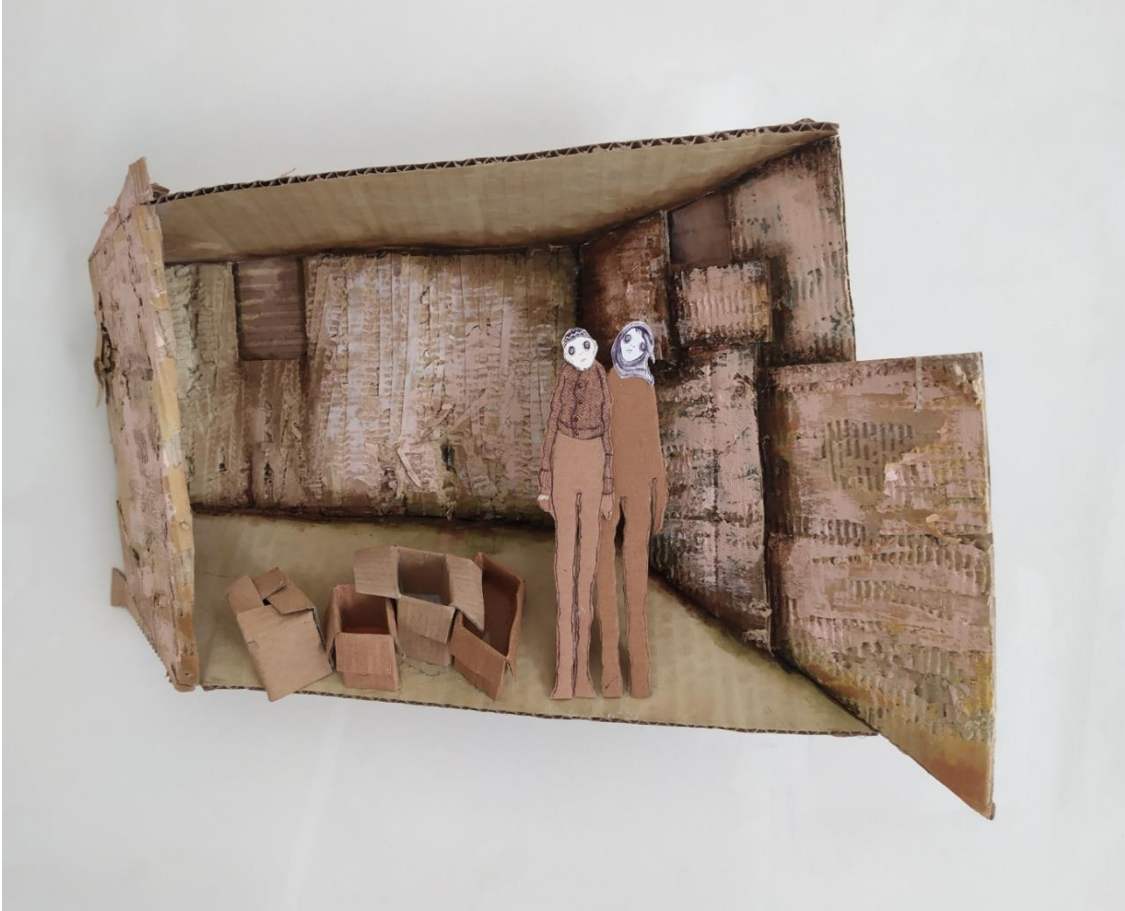


**Resim 58:** Nazif Gür, Rabia'nın Evi, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x50x15cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Yeni bir eve taşınmak çoğu zaman, geçmiş ev deneyimleri yıkarak, geçmişin tortusundan, hayal(et)inden yeni mekân deneyimleri inşa etmektir. Dolayısıyla geçmiş deneyimler adeta hayalet gibi yeni evde de peşini bırakmayarak, izini sürmeye devam edecektir. Evlenerek baba ocağından ayrılan ve yeni bir eve taşınan içinde aynı durum söz konudur. Çocuğunun evlenerek evden ayrılışıyla ev ve bazı eşyalar anne ve babaya maziye hatırlatır. Anne ve baba büyütüp evlendirdikleri oğul ya da kızlarını bu evde çoğu zaman küçük çocukları olarak hatırlarlar. Evlenen çocukları için ise yeni ev, maziden ziyade beklentiler üzerine inşa edilir. Yeni evlenen çift, bir hayattan başka bir hayat kurmak için gelirler bu eve. Ev bir anlamda da hayat olduğundan damat ve gelinin baba evinde alışmış oldukları o evlerde evlenir. "Eski Evin Burgacında: Yeni Ev" isimli çalışmada (Resim

59) baba evinden ayrılarak yeni bir yuva kurmaya çalışan çiftler, bu evi kurarken geçmiş ev alışkanlıklarını terk edemezler. Eski oturdukları evin düşü ve hayal(et)ini yaşarlar. Bachelard'ın da ifade ettiği gibi “eskiden oturduğumuz evler içimizde ölümsüzleşmiş olduğundan eski evlerin anılarını düş gibi yeniden yaşarız”(1996: s. 34).



**Resim 59:** Nazif Gür, Eski Evin Burgacında: Yeni Ev, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x50x15cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

“İki Ayrı Oda Gibi” isimli çalışmada (Resim 60) evli çift aynı evde yaşamakta ancak sevgi ve saygı gibi kutsal değerlerin zamanla azalarak yok olmasıyla ev artık ölü gibidir. Çiftler aynı evde, hatta aynı odada olabilirler, aynı sofraya oturur, aynı yatakta uyuyabilir ancak yine de yalnız hissedebilirler. Fiziksel olarak eş oradadır ama duygusal olarak öyle değil. Beraber yaşıyor ama hayat paylaşılmıyorsa ortaya çıkan yalnızlık ve yabancılaşma dayanılamayacak kadar zor olabilir. Çiftin birbiriyle çelişmesinin mekânsal karşılığı olarak aynı odada iki farklı renk kullanılmıştır. Çiftlerin duygu ve düşüncelerindeki çelişme eve sirayet eder. Tıpkı Cansever’ in “İçerikler II” şiirinde; “Ne

varız ne de yoğuz gerçekte/ İki lamba gibiyiz, iki ayrı yerinden/ Aydınlatan odayı” ( 2008: s. 194) yazdığı gibi.



**Resim 60:** Nazif Gür, İki Ayrı Oda Gibi, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 25x45x15cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Ev, eşya-özne özdeşliğinde envanter, madde aleminden olmayan imgelem, zihinsel görüntü ve sanrı niteliğindeki (tahayyülündeki) hayaldir. Evin/eşyanın envanterindeki dinamik yapı bazen olumlu bazen de olumsuz hayaller (hatıralar) yaratır ve öznenin peşini bırakmayan, sürekli onunla taşınan hayalet benzer. Öyle ki eşya ya da ev madde olarak var olmasa dahi hayal(et)i dönüşümlere uğrayarak öznenin peşini bırakmaz. Ev, dikey bir varlık olarak ele alınıp benlik ile özdeşim kurulduğunda, bilinçaltı katmanlarına karşılık gelir. İstenmeyen ve kişiye kötü çağrışımlarda bulunan eşyalar bodruma atılır. Ancak yine de evde varlıklarını sürdürmeye devam ederler. Bu durum korku, hüznün gibi kötü anıların zamanla unutulması ancak hayal(et) gibi bilinçaltında halen var olmalarına benzer. Bodrumun da eve dâhil olmasına rağmen nedir onu korkutucu kılan? Karanlık mı yoksa toprağın üstünde değil de altında oluşumu? “Geçmiş Zamanın Burgacında: Bodrum Katı”

isimli çalışmada (Resim 61) özne kendi benliği ile yüzleşir. Bilincin alt katmanlarındaki korkunun metaforunun mekânsal karşılığı evin bodrumu olarak belirir. Romandan alınan referansla mahzende korkunç bir motif yaratılmaya çalışılmıştır. Evin toprağın üstünde yer alan uzam aydınlıktır ve burası bilinçli benliğimizdir. Alt kat toprağın altındadır ve karanlıktadır, bilinmeze bir inıştır. Bu belirsizlik özneyi korkutur. Işıktan yoksun olan mahzene gidiş/iniş bireysel benliğin karanlık dibine gömülmüş korkuları, sanrı olarak dışarı sürükler. Bilinçsiz arzularımız ve korkularımız bodrumda saklanır. Kontrol edilemezler ve onu korkutucu yapanda budur.



**Resim 61:** Nazif Gür, Geçmiş Zamanın Burgacında: Bodrum Katı, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 25x45x15cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

## 5.2. Yeryüzünde Kaçak: Ev-sizlik

“... , ne sanıyorsun kendini  
başkasına kiracı olmanın dışında,  
sense tuttun kendi ölümüne taşınmak istedin  
kiralık bir hayatla, tuhaf!

Başkasında yaşayan başkasında ölür,

bilmedin ve katili oldun kiralık hayatının” (Ergülen, 2017: s. 30).

Ergülen “Kimsenin Yüzü Yok Mu Yoksa Ölüme” isimli şiirinde temel motif olan “hayatta kiracı olma” hali Heidegger’in “yeryüzünde kaçak olma” hali tanımından uzak olmadığı düşüncesine kapılmamak elde değildir. Heidegger’in öğretisine göre, insan(dasein) dünyaya fırlatıldığı andan itibaren ‘yeryüzünde kaçak’ olarak dolaşır. İnsanın evi, dünyada temel var oluş biçimidir. Kök salmak ve kendini ait hissetmek için ev(barınak) inşa edilir (Heidegger, 2001: s. 270-283). Keza ölüme yazgılı olan insan, dünya üzerinde kendine bir sınır çizmek zorundadır. İnsan bu kök salma ve ait olma ihtiyacında, hem etken hem de edilgendir. Benzer fikirlerdeki bu ortak paydayı Marshall Bermann, “sürekli değişen bir dünyada kendimizi evimizde hissetmek için yapılan bir mücadele” (2013: s. 12) olarak tanımladığı modernizm kisvesi altında sunar. “Yeryüzünde Kaçak” isimli çalışma (Resim 62), Ergülen’in “Kimsenin Yüzü Yok Mu Yoksa Ölüme” isimli şiirindeki gibi, hayatta kiracı olduğumuzu ve bir gün ölüme taşınmamız gerektiğini söyler. Dünyadaki arayışların, kendini ait hissedebileceği bir yer edinme çabasının bu yönde olmasını öğütler. Bu anlamda da nihai sığınmak ölüm denilen ev olmalıdır.



**Resim 62:** Nazif Gür, Hayal(et) Evin Kiracısı; Yeryüzünde Kaçak, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x35x15cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Gerçek eve dönüş, genellikle din ve mitolojide sembolize edilir. Yahudi ve Hıristiyan teolojisinde insanlar başlangıçtaki cennetin orijinal, mükemmel evinden kovulur ve zamanın veya zamanının sonunda gerçek evine gelir. Eve gelmek kişinin köklerine, geçmişin (köklerin) ve geleceğin (yolculuk) iç içe geçtiği bir yolculuktur. Bu yorum, dini veya metafizik bir metafor ile ilgilidir. “Tabut: Ev” isimli çalışmada (Resim 63) öznenin gitmek için özlem duyduğu ev, ahrettir. Eserde tabut benzeri bir ev yapılarak ahirete, esas eve giden yol konu alınmıştır. Başka bir ifade ile eser, ölümden sonraki ölümsüzlükleriyle insanların esas evlerine geri döndükleri inancıyla ilgilidir. Ölüm, yani kişinin kendi evinde, bedeninde ve psikososyal ortamındaki varlığının sonu. Bu nedenle, ölmek, evden ayrılmak ve “hiçbir yerde olmayan bir toprağa” yalnız bir yolculuğa çıkmak anlamına gelir, aynı zamanda da eve. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam gibi tek tanrılı dinler, Yaratan'a dönüş olarak ölümü, bir yolculuk olarak sembolize etmişlerdir. İnsanın hayatı, kişinin eve dönüş yolunu bulduğunda sona erer. Tek tanrılı inancı olan insanlar, ölenlerin, sadece Yaratıcısı ile değil, daha önce vefat etmiş olan akrabaları ve sevdikleriyle de bir araya gelmeleri olarak, ölmelerini gelecek bir ev olarak düşünmektedirler. Aslında her din, bireye, ışığa giden yolu göstermek ve onları anavatana (eve) yönlendirmekle ilgilidir.



**Resim 63:** Nazif Gür, Tabut: Ev, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x90x55 cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Her hâlükârda insanın doğası ve mesafe arasında derin bir kopmaz bağ vardır. Elbette bu mesafe ölçü birimiyle hesaplanacak bir mesele değil, zaman meselesidir. Özne geçmişten sürgün olmasaydı gerçekten evde miyim? Sorgulamasıyla; fetus kafesi, çocukluk evi, ölümden sonraki esas eve, masumiyet zamanına dönüş arzusu içinde olmazdı. Uzaklık için özlem, kişinin kayıp kökenlerine olan bir özlemdir. Bu perspektiften, eve dönüş, köklerine doğru bir yolculuktur. İnsan böyle bir evi tatmış olmalı ki özlemini de duymaktadır. Bu yaklaşımla ev fikri/arzusu, Augustinus'nun mutluluğu bir yerde tatmış olmalıyız ki mutluluğu biliyoruz sorgulamasına benzemektedir. Evin zamansal yönünü, yaşam boyunca bir yolculuk olarak, insan varoluşunun fikriyle ele almak mümkündür. Her bireyin geçmişi, hafızasında sürekli dönüşümlere uğramakta ve çoğu zaman, zamanın akışıyla daha da garip hale gelmektedir. Dolayısıyla özne, ilk/gerçek/esas zaman ve mekândan geri dönülemez bir sürgün haline gelir. Zaman ve mekânsal yakınlık kayboldukça mesafe, melankolik bir cazibeye dönüşür. Geçmişin nostaljisi ya da arketipi, geçmişi yeniden kazanma çabasında, ev fikri, hayat boyu aramaların yönünü belirler. Proust, bu aramaların beyhudeliğinden şöyle bahseder;



“Geçmişî hatırlama gayretimiz nafîle, zihnimizin bütün çabaları boşunadır. Geçmiş zihnin hâkimiyet alanının, kavrayış gücünün dışında bir yerde, hiç ihtimal vermediğimiz bir nesnenin (bu nesnenin bize yaşatacağı duygunun) içinde gizlidir. Bu nesneye ölmeden önce rastlayıp rastlamamız ise tesadüfe bağlıdır” (Proust, 2017: s. 49).

Prost bu ifadeleriyle beklide hiç ulaşamayacağımız geçmişimizden sürgün olduğumuzu çağırır. Bir zamanlar kaybedilen ve yeniden umutsuzca ihtiyaç duyulan ev, ebedi derecede zor bir av olarak kalır. Tabii ki arama, nihayetinde orijinal evin olduğu geçmişe dönük bir boşluğa dönüşür. “Anayurt: Zebercet’nin Evi” isimli çalışma (Resim 64), Yusuf Atılgan’ın Anayurt oteli kitabındaki Zebercet karakterinden ilham alınarak yapılmıştır. Zebercet erken doğumla 7 aylıkken ana rahminden dışlanarak ilk yurtsuzluğunu, annesinin erken ölümüyle ikinci yurtsuzluğunu/dışlanmasını yaşar. Zebercet, dünyaya geldiği anda annesini kaybeder. Üçüncü yurtsuzluğunu ve aidiyetsizliğini ise askerden döndüğünde babası öldüğünde yaşar. Zebercet, kiracısı olduğu bu hayatta geçici bir kök salmayı tadamaz. Evi olmayan ve otelde yaşayan Zebercet için otel “sürekli yurtsuzluğun geçici yurdudur”(Korkmaz, 2005: s. 142). Zebercet aidiyet duygusuna sahip olmadığından yalnızdır.



**Resim 64:** Nazif Gür, Anayurt: Zebercet'nin Evi, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 35x70 cm, 2021

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

“Ölümümde odaya dolaşmak  
İçeri girmeyin!  
Ne olacak gireceksiniz de  
Gitsin, bekleyin!  
Daha belki ben oradayımdır, girmeyin!  
Tozlansın hele her şey

Görölsün istemem, nelerim varmış!

Merakınız zaten geçer, üzülmeyin!” (Necatigil, 1982: s. 354, 355)

Oda eve kıyasla bireyselliğın, mahremiyetin ve özgürlüğün daha fazla yaşandığı uzamlardır. Böyle bir mahremiyeti taşıyan oda, kullanıcısı için kalbine en yakın yerdir. Kullanıcısının ruhunun mekânsal karşılığıdır oda. Kişinin kimliğine dair ipuçları mekâna sirayet eder. Özne, oda ve eşyayla ilgili münasebetinde kendi dünyasından çok şey ekler veya eksiltir. “Mal sahibine benzer” deyimi de buradan gelir. Oda kişinin iç dünyasına, geçmişine ayna tuttuğı gibi gelecek hayallerine dairde ipuçları barındırabilir. Necatigil’in “Ölülerin Odası Gösterişlidir” şiirindeki ölen kişinin tüm korkusu; başkalarının, kendi odasını yani kendi kimliğini, iç dünyasını, hayallerini öğrenmesidir. “(Ben) Daha Ölmedim” isimli çalışmada (Resim 65) ölen kişi silikleşir, maddi anlamda odada olmasa da, odası, eşyası dolayısıyla ona ait bilgi halen maddi âlemde olduğundan hayalet gibi buradadır. Aynı şekilde evin kullanıcısı hayatta iken etkileşimde bulunma derecesine göre de nesnedeki silikleşme artar veya azalır. Böylece eserde bu silikleşmelerle simgesel bir ağ kurulmaya çalışılmıştır.



**Resim 65:** Nazif Gür, (Ben) Daha Ölmedim, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 50x75x25cm, 2021

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

“Annemi Gömdük Eve Dönüyoruz” isimli çalışma da (Resim 66) önceki kurguyla aynı izlekte devam eder. Bu kez anne ölümünün mekâna sirayet etmesi konu alınır. Anne hayattayken her açıdan olumlu duygular çağrıştıran içtenlik mekânı olan ev annenin ölümüyle güzelliğini yitirmeye başlar. Öznenin yaşadığı bu üzüntüyle ev artık anlamsız hale gelir. Ancak ev yine de hatıralarıyla annenin hayal(et)ini muştular.



**Resim 66:** Nazif Gür, Annemi Gömdük Eve Dönüyoruz, Buluntu Koli Üzerine Karışık Teknik, 20x30cm, 2020

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

## SONUÇ

Eski çağlardan bu yana insanın hem somut barınma ihtiyacını hem de soyut ihtiyaçlarını gideren ev, psikolojik açıdan bakıldığında, insanın yaşadığı dünyaya ait hissedebilmesi için vazgeçilmezdir. Aynı zamanda ontolojik katmanları da olan ev, değişen ruh haline göre öznenin varoluşunu konumlandığı yerlerdir.

Temel bir ihtiyaç olan barınma eyleminin gerçekleştirildiği evin, sadece üç boyutlu mimari bir yapı olarak ele alınması ve kavranması mümkün değildir. Evi, “mekân” oluşundan sıyrarak bir “yer” olarak niteleyen; o yerdeki yaşanmışlık, nesnelere kurulan iletişim, psikolojik bağlar, kısacası “deneyim”dir. Bu deneyimler, bireyin belleğinde yer etmektedir. Nitekim belleğin oluşumu sadece bireysel değil, aynı zamanda kolektif bir havuzdur. İnsan çevresiyle sürekli etkileşim halinde olduğundan ilk yıllarından itibaren doğduğu evin mekân kavramını algılamaya başlayarak bünyesinde taşımaya devam eder. Ev, insanoğlunun fizyolojik, sosyolojik, ideolojik, ekonomik ve estetik barınma ihtiyaçlarının karşılandığı uzamlardır. Dolayısıyla toplumsal kimliğin bir göstergesi olan ev, bireyin kendisini yansıtan bir projeksiyon işlevi görmektedir. Mekândan bağımsız olarak düşünülemeyen insan, tarih boyunca geçirdiği değişim ve dönüşümlerin paralelinde içinde bulunduğu mekânları da inanç, kültür, siyaset, topografyasının refakatinde değişim ve dönüşüme uğratmaktadır. Böylece ev, içinde yaşayan kişinin kültürel dokusunu vurgulamakta ve bulunduğu medeniyetin özünü yansıtarak tasnif etmektedir. Kısacası evin, taşınan anlamlarla birey ve toplumun kimliği ve tarihi hakkında kayda değer referanslar verdiği görülmektedir.

Sanatta başlangıçta mekân olarak ele alınan evin mekân oluşundan sıyrılarak “yer” olarak nitelenmesinin 17. yüzyıl Hollanda resim sanatındaki iç mekân (enteriyor) resimleriyle başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim ev içi yaşam, dönemin erdem kültürünü yansıtan sahneler olarak benimsenmiştir. Ancak sanatçıların eserlerinde ev ile ilgili duygusal ağlar örerken ev kavramını metafor olarak ele almaları en kalın çizgileriyle 20. yüzyıl sanat anlayışında görülmektedir. 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren mekân ve ev arka fon olmaktan çıkarak varoluşun konumlandığı ve anlamlarının sürekli olarak yeniden müzakere edildiği sanat nesnesine dönüşmüştür.

Böylece 1960 sonrası evi metafor olarak ele alan sanatçıların dinamik anlamlar atfeden evi bazen biçim olarak bazen de kavram olarak eserlerinde sıklıkla ele aldıkları

görülmektedir. Ev, sanatçıların ideolojilerinde mimari bir çıktı olarak sınırlandırılmadığı, mekân, yer ve ev üzerinden yapılan disiplinlerarası okumalarla görünür kılınmaktadır. Sanatçıların eserleri üzerinden yapılan analizlerde evin, imge ve çağrışımlarıyla geniş bir temsil dizgesine sahip olduğu görülmüştür. Yapılan eser incelemelerinde ev; kimlik, bellek, aidiyet-sizlik, göç, kamusal-özel alan, mahremiyet, varoluşçu endişeler ve ontolojik sorgulamalara kadar çok yönlü ve esnek bir anlamlama evreni önermektedir. Çoğunlukla huzur, mutluluk, sıcaklık ve güven gibi duyguların muştusu olan evin, incelenen sanatçılarda bu duyguların tam tersi olarak; kırılğan, huzursuz, hapsolmuş “ben zamiri” üzerinden kurgulandığı dikkate değerdir. Günümüzde ev, aile kavramından ziyade, yalnızlaşan/yalnızlaştıran aidiyete, mülkiyete dönüşmektedir. Bu bağlamda sanatında distopik bir dünya görüşüne yöneldiği günümüzde, çağın ev ve barınma ile ilgili bağı sanatçıların ilgisini çekecek güncel bir konu olacağı öngörülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Adivar, Halide Edip, 2000, Sinekli Bakkal, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Aydın, M.F. (2016). İkinci Yeni Şiirinde Bir Mekân Poetiği: Oda Ve Duvar Metaforu, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı
- Akyürek, E. (1994). Ortaçağdan Yeniçağa Felsefe Ve Sanat, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Antmen, A. (2008). 20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2010). Beyaz Küpün İçinde, İstanbul: Sel yayıncılık.
- Aydınlı, S. (2004). Etik-Estetik. (Haz), Şentürer, A. Ural, Ş. Sönmez, F.U. Etik: Özel Bir Beğenimi, Yoksa Nesne/ Çevresel Değerler Temsili Mi? İstanbul: Yapı Yayın. 146-155.
- Altman, I. (1975). The Environment And Social Behavior, Privacy, Personel, Space, Territory And Crowding Monterey, Calif: Brooks/Cole.
- Artun, A. (2014). Sanat Manifestoları, (Çev: K. Özsezgin, U. Kılıç, C. Gündüz). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brower, S. (1980). Human Behavior And Environment, Territory İn Urban Setting. New York: Plenum Press.
- Burnett, R. (2007). İngeler Nasıl Düşünür. (Çev. G. Pular). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berman, M. (2013). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. (Çev. Ü. Altuğ, B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). Mekânın Poetikası, (Çev. A. Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bachelard, G (2014). Mekânın Poetikası, (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Betsky, A. (2011). Furnishing the Primitive Hut: Allan Wexler's Experiments Beyond Buildings, Chapter 3: Furniture and Objects, pp: 199-212, (Ed). Dan Simon, New York: Published by Princeton Architectural Press.
- Becer, E. (2010). Modern Sanat Ve Yeni Tipografi, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Bozdayı, A. M. (2004). İç Mekân Ve İnsan, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Bergson, H. (2007). Madde Ve Bellek, (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitapevi.

- Baldeweg, J.N, (2013). Gordon Matta-Clark: Dumps And Interventions Destruction? *Ear Theory History Of Art Andarchitecture*. No.4, Feb. pp: 5-32. Erişim adresi: [http://www.cait-urv.eu/ear-journal/n4\\_LuizaTristao.pdf](http://www.cait-urv.eu/ear-journal/n4_LuizaTristao.pdf)
- Bauch, N, (2015). A Scapelore Manifesto: Creative Geographical Practice İn A Mythless Age, *Geo Humanities*. 1(1), 103-123. Erişim adresi: <https://doi.org/10.1080/2373566X.2015.1069716>
- Cansever, E. (2008). *Sonrası kalır II*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Clemons, S. A., McKelfresh, D.A., Banning, J.H. (2005). Journal of The First-Year Experience & Students in Transition, *Journal of Student Affairs*. 2(14), 73-86. Erişim adresi: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.581.3406&rep=rep1&type=pdf>
- Churchman, A. (2002). Bechtel, R.B., *Handbook Of Environmental Psychology, Children's Environment*. Capter: 24, 363-374. New York: By John Wiley & Sons, Inc.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınevi.
- Caruso, H. Y. (2008). The Art of Do Ho Suh: Traversing Two Cultures. *International Journal of Multicultural Education*, [S.l.], v. 10, n. 1. ISSN 1934-5267. Erişim adresi: <https://www.ijme-journal.org/index.php/ijme/article/view/131/138>
- Calzavara, M., Wexler A. (2017). I Want to Become an Architect, *Inventario Magazine*. January Inventario No. 08, pp:48-67.
- Carrillo, C., D. (2016). The Body As Dust, *Journal Of Landscape Architecture*, 11(3), 32-45, DOI: 10.1080/18626033.2016.1252162 Erişim adresi: <https://doi.org/10.1080/18626033.2016.1252162>
- Chambers, E. (2008). Hiscatechism: The Art Of Donald Rodney, *Third Text*, Volume 12. Issue 44. pp: 43-54. Erişim adresi: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09528829808576750?needAccess=true>
- Chateau, H.B., (2011). The cut, The Hole And the eclipse: Matta-Clark's sections. *Arquiteturarevista*. Vol. 7, No. 2, P. 95-100.
- Cooper M. C. (1995). *House As A Mirror Of Self*, Conaripress, California.
- Costa, C.C., Fabião, H., Fernandes, A.A. (2009). Crafting A Tooling İdea İnto A New Domestic Landscape Re. Visited Article January. Erişim adresi: <https://www.researchgate.net/publication/259148192>
- Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*. İstanbul: Kesit yayınları.



- Dovey, K. (1985). Home and Homelessness. Home Environments Human Behavior and Environment: Advances in Theory and Research. Altman, I., Carol M. W. (Ed.), Vol 8. New York: Plenum Press, 1985 (pp. 33-64).
- Eagleman, D. (2013). Incognito: Beynin Gizli Hayatı, (Çev. Z. A. Tozar). İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- Eco, U. (2011). Açık Yapıt, (Çev. P. Savaş). İstanbul: Can Yayınları.
- Elçi H. İ. (2003). Roman Ve Mekân: Türk Romanında Ev, İstanbul: Arma Yayınları.
- Ergülen, H. (2017). Ölüm Bir Skandal, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- Ergüven, Mehmet. (1992). Yoruma Doğru, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersoy, Z. A. (2002). *Konut Ve Ev Kavramlarının Karşılaştırmalı Analizi* (Doktora Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No: 119689).
- Erzen, J.N. (2015). Üç Habitus-Yeryüzü, Kent, Yapı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fabian, J. (1999). Zaman Ve Öteki, (Çev. S. Budak). Bilim Ve Sanat Yayınları,
- Fijalkowski, K. (2014). 'Un salon au fond d'un lac' Sürrealizmin Ev Hali. N. A. Artun (Dü.)
- içinde, Sürrealizm / Mimarlık: Mekan Sanatı (A. Boren, Çev., s. 245-274). İstanbul: İletişim Yayınları
- Foster, H. (2009). Tasarım Ve Suç, (Çev. E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foster, H. (2009a). Gerçeğin Geri Dönüşü, (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2013). Sanat- Mimarlık Kompleksi, (Çev. S. Özeloğlu). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Frolov, İ. (1997). Felsefe Sözlüğü, (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Görenek, G. (2005). *14. Yüzyıldan 17. Yüzyıl Sonuna Kadar Batı Resim Sanatında Mekân Sorunu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Gür, N. (2020). *Eran Shakine, Jason Rhoades, Hale Tenger ve Rachel Whiteread'ın Yapıtlarında Geçmişin Envanteri: Ev*, Ulakbilge, 53 (2020 Ekim): s. 1170–1178. doi: 10.7816/ulakbilge-08-53-07
- Halbwachs, M. (2016). Hafızanın Toplumsal Çerçevesi, (Çev. B. Uçar). Ankara: Heretik Yayınları.
- Harvey, D. (2010). Postmodernliğin Durumu, (Çev. S. Savran), İstanbul: Metis Yayınları

- Hauge, A. I., (2005). *Identity and Place*. PhD-student in Environmental Psychology. Faculty of Architecture and Fine Art, University of Trondheim, Norway. 1-10 Part of: International conference 'Doing, thinking, feeling home: The mental geography of residential environments. Erişim adresi: file:///D:/Downloads/Conference\_paper\_Lappegard\_Hauge.pdf
- Heidegger, M. (2001). *Varlık ve Zaman Üzerine*, (Çev. D. Kanıt). Ankara: A Yayınevi.
- Hisar, A. Ő. (1967). *Çamlıcada'ki Eniştemiz*, İstanbul: Varlık Yayınevi.
- İnan, Y. (2003). *Kozmos' Tan Kuantum' a*, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Kahraman, B. (2013). *Türkiyede Çağdaş Sanat*. İstanbul: Akbank Kültür Ve Sanat Dizisi: 80.
- Karabulut, D. (2014). *Heidegger Felsefesinde "Kaygı"nın Yeri*, (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (Tez No: 366602).
- Karasu, B. (1998). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kieferle, J.B. (2000). *Virtual Space, New TasksforArchitects*. Erişim adresi: <http://cumincad.scix.net/data/works/att/d64b.content.pdf>
- Kohn, L. Ve Roth, H.D. (2002). *Daoist Identity: History, Lineage, And Ritual*. United States Of Amerika: University Of Hawai Press.
- Korpela, K. M. (1989). *Place-İdentity As A Product Of Environmental Self-Regulation*. *Journal of Environmental Psychology*, 9, 241–256.
- Korpela, K. M. (1992). *Adolescents' favourite places and environmental self-regulation*. *Journal of Environmental Psychology*, 12, 249–258.
- Krausse, A. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çeviren: D. Zapcıoğlu), Almanya: Litaratür Yayıncılık.
- Larson, K. (1990). *The See Of Knowledge*. *New York Dergisi*. 30, 53-54. Erişim adresi: [https://books.google.com.tr/books?id=x30Cqm99y5IC&pg=PA53&lpg=PA53&dq=Alice+Aycock+Low+Building+with+Dirt+Roof+\(For+Mary\)&source=bl&ots=SswOOCdIHW&sig=q4IEml7FkT43SOFW](https://books.google.com.tr/books?id=x30Cqm99y5IC&pg=PA53&lpg=PA53&dq=Alice+Aycock+Low+Building+with+Dirt+Roof+(For+Mary)&source=bl&ots=SswOOCdIHW&sig=q4IEml7FkT43SOFW)
- Lefebvre H. (2014). *Mekânın Üretimi*, (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leibniz, G. W. (1982). *Monadoloji*, (Çev. C. Sahan). İstanbul: Kuram Yayınları.
- Locke, J. (2000). *İnsanı Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*, (Çev: M.D. Topçu). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Madanipour, A. (1996). *Design Of Urban Space: An Inquiryinto A Socio-Spatial Process*, John Wiley& SonsLtd. Ace, Volume 14, Pages 331 -355.

- Mansell, J.(2009). Psycho Buildings: Artists Take On Architecture, *The Senses and Society*, 4(2), 259-264. Erişim adresi: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.2752/174589309X425193?needAccess=true>
- Mol, H. (1979). Japanese Journal of Religious Studies. Vol. 6, No. 1/2, Proceedings of the Tokyo Meeting of the Conference Internationale de Sociologie Religieuse. pp. 11-38 Published by: Nanzan University. Erişim adresi: [https://www.jstor.org/stable/30233189?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/30233189?seq=1#page_scan_tab_contents)
- Monclús, J., Medina, D.C. (2016). Modernist Housing Estates İn Europe Ancities Of The Western And Eastern Blocs, Planning Perspectives. *Planning Perspectives*. 31(4), 533-562. Erişim adresi: <https://doi.org/10.1080/02665433.2015.1102642>
- Mumford, L. (2013) Tarih Boyunca Kent, Köklerin Geçirdiği Değişim Ve Geleceği. ev. G. Koca, T. Tosun). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Narlı, M. (2014). şiir Ve Mekân, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Necatigil, B. (1982). Bütün Eserler 3, şiirler 3. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Necatigil, B. (2012). Bile – Yazdı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Norberg-Schulz, C. (1971). Existence, Space & Architecture, London: Studio Vista.
- Olivelra, O. P. (2005). Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı, (ev. A. Osman). İstanbul: Akbank Kültür Sanat.
- Ordas, G.M., Call, J., (2013). Episodic Memory: A Comparative Approach. *Frontiers in Behavioral Neuroscience*. Vol. 7, 1-13. Erişim adresi: [https://www.eva.mpg.de/psycho/pdf/Publications\\_2013\\_PDF/MartinOrdas\\_Call\\_2013.pdf](https://www.eva.mpg.de/psycho/pdf/Publications_2013_PDF/MartinOrdas_Call_2013.pdf)
- Panofsky, E. (2013). Perspektif-Simgesel Bir Biim, (ev. Y. T kel). İstanbul: Metis Yayın.
- Planchenault, G. (2013). Traces and Trajectories in Claire Denis' Beau travail (1999) and Antony Gormley's Inside Australia (2003): A Matter of Space and Memory, Quarterly Review of Film and Video, 31:1, 74-82, DOI: 10.1080/10509208.2011.598827 Erişim adresi: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509208.2011.598827>
- Proust, M. (2017). Kayıp Zamanın İzinde, 1. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Racz, I. (2012). Michael Landy's Semi-Detached and the art of making, *Journal of Visual Art Practice*, 10:3, 231-243. Erişim adresi: [https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/jvap.10.3.231\\_1](https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/jvap.10.3.231_1)
- Racz, I. (2015). Art andthe Home: Comfort, Alienation and the Everyday, London: I.B. Tauris.

- Ranciere, J. (2015). Özgürleşen Seyirci, (Çev. B. Şaman) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012). Hafıza, Tarih, Unutuş, (Çev. M.E. Özcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricoeur, P. (2013). Zaman ve Anlatı: 4: Tarih ve Anlatı, (Çev. U. Öksüzan, A. Altınörs). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sariler, M. Gürdallı, H. (2017). Max Ernst Resimlerinde Mekân, *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication*. Volume: 7 Issue: 3
- Sennett, R. (2014). Ten Ve Taş. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sharr, A. (2013). Mimarlar İçin Heidegger. (Çev. V. Atmaca) İstanbul: Yem Yayınları.
- Slyce, J. (2004). ‘Temporary monumental: Visibility, labour, value and procedure in the projects of Michael Landy. (Ed.), J. Nesbitt and J. Slyce. Michael Landy: Semi-Detached, London. Tate Publishing, pp. 50–63.
- Stark, S.M., Stark, C.E. (2016). Introduction to Memory, Department of Neurobiology and Behavior, University of California, *Neurobiology of Language*, Irvine, CA, USA, Pages 841-854
- Urry, J. (1999). Mekânları Tüketmek, (Çev. R.G. Öğdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yurtsever, H. (1996). Mimarlıkta Temel Eğitim, Kayseri: Erciyes Üniv. Yayınları.
- Zevi, B. (2015) Mimarlığı Görebilmek, İstanbul: Daimon Yayıncılık.
- Zwirner, D. (2013) Gordon Matta-Clark Above And Below, April 2 – May 4, 519 West 19th Street New York, NY 10011. Erişim adresi: <https://d6jcg90g7mpvu.cloudfront.net/s3fs-public/gordon-matta-clark-above-and-below-2013-press-release-extended-checklist-david-zwirner-new-york.pdf>

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Ad Soyad: Nazif GÜR</b>	
<b>Eğitim Bilgileri</b>	
<b>Lisans</b>	
<b>Üniversite</b>	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
<b>Fakülte</b>	Eğitim Fakültesi
<b>Bölümü</b>	Resim- İş Eğitimi
<b>Yüksek Lisans</b>	
<b>Üniversite</b>	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
<b>Enstitü Adı</b>	Sosyal Bilimler Enstitüsü
<b>Anabilim Dalı</b>	Güzel Sanatlar Eğitimi
<b>Programı</b>	Resim- İş Eğitimi
<b>Makale ve Bildiriler</b>	
<b>1. Nazif GÜR (2020). Donald Rodney, Louise Bourgeois Ve Antony Gormley'in Eserlerinde Kırıl(g)an Ev: Beden. Sobider, 7(48), 355-363.,Doi: 10.29228/SOBIDER.46434</b>	
<b>2. Nazif GÜR (2020). Eran Shakine, Jason Rhoades, Hale Tenger Ve Rachel Whiteread'in Yapıtlarında Geçmişin Envanteri: Ev. Ulakbilge, 10(53), 1170–1178., Doi: 10.7816 (Yayın No: 1602942051)</b>	