

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

**ÇAĞDAŞ SANATTA GÖÇ OLGUSU BAĞLAMINDA AİDİYET
ÖTEKİLİK VE KİMLİK**

Bilgen BAYSAL YILDIRIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Şirin YILMAZ

EKİM-2025

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖÇ OLGUSU BAĞLAMINDA
AİDİYET ÖTEKİLİK VE KİMLİK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bilgen BAYSAL YILDIRIM

Enstitü Anasanat Dalı: Sosyal Bilimler ve Resim Eğitimi

“Bu tez 01/10/2025 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Doç. Dr. Şirin YILMAZ	Başarılı
Doç. Dr. Serkan ÇALIŞKAN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÖNUÇAK	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 yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Bilgen BAYSAL YILDIRIM

01/10/2025

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde, maddi ve manevi destekleriyle her zaman yanımda olan, sevgisi ve inancıyla bana güç veren aileme ve eşime en içten teşekkürlerimi sunarım. Tezimin her aşamasında bilgi ve deneyimiyle yol gösteren, akademik rehberliğiyle süreci verimli ve anlamlı kılan kıymetli danışmanım Sayın Doç. Dr. Şirin Yılmaz'a değerli katkıları için minnettarım. Bilgi ve birikimini benimle paylaşan tüm akademisyenlere ve literatürde yararlandığım her bilgi ve kaynak için teşekkür ederim. Bu çalışmanın, sanatın toplumsal bağlamda anlaşılmasına ve sorgulanmasına katkı sunmasını umuyorum. Bu yolculukta yanımda olan herkese şükranlarımı sunarım.

Bilgen BAYSAL YILDIRIM

01/10/2025

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
FOTOĞRAF LİSTESİ	iv
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii

GİRİŞ.....	1
------------	---

1. BÖLÜM: GÖÇ OLGUSU BAĞLAMINDA ÂİDİYET ÖTEKİLİK VE KİMLİK	5
---	----------

1.1. Göç, Âidiyet, Ötekilik ve Kimlik: Kavramsal ve Sosyolojik Çerçeve	5
1.2. Göç ve Göçmenlik	11
1.3. Göç Bağlamında Âidiyet	14
1.4. Göç Bağlamında Ötekilik	21
1.5. Göç Bağlamında Kimlik	29
1.6. Milli Kimlik, Kolektif Hafıza ve Tarihi	35

2. BÖLÜM: GÖÇ OLGUSUNUN SANAT TARİHİNDEKİ YANSIMALARI	45
--	-----------

2.1. Göç Hareketleri ve Sanat Tarihindeki Yansımaları	45
2.1.1. Ortaçağ ve Erken Modern Dönem	45
2.1.2. Modern Dönem (19. – 20. Yüzyıl)	55
2.2. Göç ve Âidiyet ve Kavramlarının Sanattaki Temsilleri	61
2.3. Öteki Kavramı Üzerinden Göçmenlerin Sanattaki Temsili	65
2.4. Ötekiliğin Toplumsal Boyutları	69
2.5. Göçmenler ve Kültürel Asimilasyon	73
2.6. Türkiye’ de Göç Temasını İşleyen Erken Dönem Sanatçı Örnekleri	80
2.6.1. Turgut Zaim	80
2.6.2. Nuri İyem	81
2.6.3. Neşet Günal	84
2.6.4. Nedim Günsür	88
2.6.5. İbrahim Balaban	90
2.6.6. Mehmet Başbuğ	92
2.6.7. Ramiz Aydın	95

3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE GÖÇ OLGUSU	99
--	-----------

3.1. Göç olgusu: 1960 sonrası	99
3.2. Çağdaş Sanat Pratiklerinde Göç Bağlamında Âidiyet ve Ötekilik Kavramları.....	107
3.3. Çağdaş Sanatta Göç Temasına İlişkin Sanatçı Örnekleri	118
3.3.1. Nil Yalter.....	118
3.3.2. Gülsün Karamustafa.....	121
3.3.3. Mona Hatoum.....	124
3.3.4. Canan Tolon	125
3.3.5. Richard Barnes	127
3.3.6. Hale Tenger	128
3.3.7. Bruno Catalano.....	129
3.3.8. Issam Kourbaj	130
3.3.9. Ferhat Özgür.....	131
3.3.10. Adrian Paci.....	133
3.3.11. Giovanni Iudice	135
3.3.12. Esra Ersen.....	137
3.3.13. Sergio Gomez.....	139
3.3.14. Banksy.....	140
3.3.15. Guy Wouete.....	141
3.3.16. Mohamad Hafez	142
3.3.17. Doris Salcedo	143
4. BÖLÜM: KİŞİSEL ÇALIŞMALAR.....	146
SONUÇ	155
KAYNAKÇA	158
ÖZGEÇMİŞ	176

KISALTMALAR

CM	: Santimetre
E.T.	: Erişim Tarihi
GESAM	: Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği
IOM	: Uluslararası Gç rgt
PAC	: Padiglione d'Arte Contemporanea
TDK	: Türk Dil Kurumu
S	: Sayfa
T..K.T.	: Tuval zerine Karışık Teknik.
T..Y.B.	: Tuval zerine Yağlı Boya

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Palatine Chapel, Royal Palace of Palermo, Sicily, Italy	46
Fotoğraf 2: Moissac Abbey, Portal	47
Fotoğraf 3: Hispano-Moresque ware	50
Fotoğraf 4: Ecclesia and Synagoga	51
Fotoğraf 5: Hieronymos Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504	53
Fotoğraf 6: The Iron Rolling Mill (Modern Cyclopes)" – Adolph Menzel, 1875	56
Fotoğraf 7: Marc Chagall, Ben ve köy, 1911	57
Fotoğraf 8: Marc Chagall with His Paintings, Le saoul, 1912	58
Fotoğraf 9: Käthe Kollwitz, "Dokumacıların Göçü", 1893/98, Gravür, Asit yedirme, kuru kazıma, 21,5 x 29,7 cm	59
Fotoğraf 10: Käthe Kollwitz, "Yas Tutan Ebeveynler", 1932, Granit heykel, Baba 151 cm ve Anne 122 cm	60
Fotoğraf 11: Käthe Kollwitz, Anneler için çalışma (Savaş'tan 6. levha). 1921	61
Fotoğraf 12: Ai Weiwei, Yolculuk Yasası (Law of the Journey), 2017	63
Fotoğraf 13: Banksy, Dream Boat (2015)	63
Fotoğraf 14: Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, 1979	64
Fotoğraf 15: Kehinde Wiley, Aptallar Gemisi, 2017	68
Fotoğraf 16: Issam Kourbaj, Karanlık Su, 2017	69
Fotoğraf 17: Yinka Shonibare, The British Library, 2014	70
Fotoğraf 18: Mona Hatoum, Hot Spot, 2006	71
Fotoğraf 19: Gülsün Karamustafa, <i>Kuryeler</i> (1991)	72
Fotoğraf 20: "Criss Cross Pollination" sergisinden	75
Fotoğraf 21: Mona Hatoum, Suspended (Askıya Alındı), 2011	76
Fotoğraf 22: Mona Hatoum, Trap (Kapan), 2012.	77
Fotoğraf 23: Chiharu Shiota, In State of Being (Chair) (Varoluş Hali (İskemle), 2012	77
Fotoğraf 24: Chiharu Shiota, Between Worlds (Dünyalar Arasında), 2024.	78
Fotoğraf 25: Turgut Zaim, Yörükler köyü, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 173 cm	81
Fotoğraf 26: Nuri İyem, 1978, Açar gecekondu gülleri kentler, Duralit üzerine yağlıboya, 44 X 36,5 cm	82
Fotoğraf 27: Neşet Günal, 1963, çocuklar, kâğıt üzeri karışık teknik, 27 x 27 cm	85
Fotoğraf 28: Neşet Günal, 1970, Bir başka yaşantı, T.Ü.Y.B, 250 x 120 cm	86

Fotoğraf 29: Nedim Günsür, 1965, Gurbetçiler, Ayşe-Mahmut Özgener Koleksiyonu	89
Fotoğraf 30: Nedim Günsür, 1978, Yeşil Tren / İstanbul-Frankfurt, Nilüfer-Önal Akalın Koleksiyonu.....	90
Fotoğraf 31: İbrahim Balaban, Kazıcılar, T.Ü.Y.B, 2000	91
Fotoğraf 32: İbrahim Balaban, Göç, T.Ü.Y.B, 1988.....	92
Fotoğraf 33: Mehmet Başbuğ, Göç hazırlığı, T.Ü.Y.B, 1996, 100 x 70 cm	94
Fotoğraf 34: Ramiz Aydın, “Rüzgâra Karşı”, 1990, T.Ü.Y.B, 80X60 cm	96
Fotoğraf 35: Marc Chagall, The Falling Angel (Düşen Melek) (1923-1947).....	101
Fotoğraf 36: Yinka Shonibare, The Swing (After Fragonard) (Salıncak (Fragonard’dan Sonra)), 2001.	102
Fotoğraf 37: Khadija Baker, <i>Birds Crossing Borders</i> (2014).....	104
Fotoğraf 38: Doris Salcedo, Atrabiliarios (1992–2004).....	105
Fotoğraf 39: "Sunflower Seeds" – Ai Weiwei, 2010	109
Fotoğraf 40: El Anatsui, Yaşlı Adamın Bezi, 2003	110
Fotoğraf 41: Nil Yalter, Şu Gurbetlik Zor Zanaat, 1970’ler	111
Fotoğraf 42: Mona Hatoum, Trafik, 2002.	112
Fotoğraf 43: Ai Weiwei, Yolculuk Yasası (Law of the Journey), 2017.	112
Fotoğraf 44: Richard Barnes, Sırt Çantası Duvarı, 2014	113
Fotoğraf 45: Ai Weiwei, Güvenli Geçiş (Safe Passage), 2016.	113
Fotoğraf 46: Doris Salcedo, Shibboleth, 2007.	114
Fotoğraf 47: Bagaj Serisi, 61 x 61 x 30 cm.....	115
Fotoğraf 48: Yinka Shonibare, Nelson’s Ship in a Bottle, 2010.	115
Fotoğraf 49: Ai Weiwei, Yolculuk Yasası (Law of the Journey), 2017.	116
Fotoğraf 50: Salcedo, Fragmentos 2018.....	117
Fotoğraf 51: Doris Salcedo, Shibboleth, 2007.	117
Fotoğraf 52: Nil Yalter, 1973, topak ev, düzenleme	119
Fotoğraf 53: Nil Yalter, 1979, Rahime, düzenleme	120
Fotoğraf 54: Gülsün Kararemustafa, Kuryeler, Karışık Teknik, 1991, 3 adet 40 x 40 cm	121
Fotoğraf 55: Gülsün Karamustafa, Örtülü Medeniyet, 1976.....	123
Fotoğraf 56: Canan Tolon, beyan edilecek bir şey yok, 2000, Yerleştirme.....	126
Fotoğraf 57: Richard Barnes, State of Exception installation view, Detroit, 2013	127

Fotoğraf 58: Hale Tenger, Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık, içeri girmedik çünkü hep içerdeydik, Enstalasyon, 1995, 1400 x 600 x 240 cm.	128
Fotoğraf 59: Bruno Catalano, Les Voyagers, 2016-2019	130
Fotoğraf 60: Issam Kourbaj, Kaybedilen Başka Bir Gün (Another Day Lost), 2015.	131
Fotoğraf 61: Ferhat Özgür, Bir Göçün Çok Yönlü Analizi, 1996, Enstalasyon	132
Fotoğraf 62: Adrian Paci, “Centro di Permanenza Temporea” Video, 2007	135
Fotoğraf 63: Giovanni Iudice, İnsanlık, T.Ü.Y.B, 2011, 235x290 cm.....	136
Fotoğraf 64: Esra Ersen, Diyaloglar, 1995, Enstalasyon.....	138
Fotoğraf 65: Sergio Gomez “The Bleeding US/Mexico Borders (Kanayan ABD/Meksika Sınırı)”. T.U.K.T.	139
Fotoğraf 66: Banksy, Mülteci Botu: How Heavy it Weighs, 2015	140
Fotoğraf 67: Guy Wouete, “Göç Yolunda, Enstalasyon, 2015	142
Fotoğraf 68: Mohamad Hafez. “Desperate Cargo (Çaresiz Kargo)” Enstalasyon, 2018	142
Fotoğraf 69: Doris Salcedo, “Palimpsesto”, Projenin Tasarımı, 2017	144
Fotoğraf 70: Bilgen Baysal Yıldırım, Can Simidi, T.Ü.K.T, 2024.....	146
Fotoğraf 71: Bilgen Baysal Yıldırım, Toprağın Hafızası, Tuval Üzerine Alçı Kabartma, 2025.	147
Fotoğraf 72: Bilgen Baysal Yıldırım, T.Ü.Y.B, Kolaj, 2025	148
Fotoğraf 73: Bilgen Baysal Yıldırım, Arada Kalmak, Karışık teknik, 2024.	148
Fotoğraf 74: Bilgen Baysal Yıldırım, T.Ü.K.T, 2024.	149
Fotoğraf 75: Bilgen Baysal Yıldırım, Taşınma, T.Ü.Y.B, 2024.....	149
Fotoğraf 76: Bilgen Baysal Yıldırım, Açık Kapı Rüyası, Karışık teknik, 2024.....	151
Fotoğraf 77: Bilgen Baysal Yıldırım, Zihinsel Sınırlar, Karışık teknik, 2024.	151
Fotoğraf 78: Bilgen Baysal Yıldırım, Köy, Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 2024.	152
Fotoğraf 79: Bilgen Baysal Yıldırım, Çatlak, T.Ü.K.T, 2025.....	153
Fotoğraf 80: Bilgen Baysal Yıldırım, İsimsiz, T.Ü.K.T, 2025.	153
Fotoğraf 81: Bilgen Baysal Yıldırım, Kayıtsızlık, T.Ü.Y.B, 2025.	154

ÖZET	
Tez Başlığı: Çağdaş Sanatta Göç Olgusu Bağlamında Âidiyet Ötekilik ve Kimlik	
Tez Yazarı: Bilgen BAYSAL YILDIRIM	
Danışman: Doç. Dr. Şirin YILMAZ	
Kabul Tarihi: 01/10/2025	Sayfa Sayısı: viii (ön kısım) + 175 (ana kısım)
Bu çalışma, çağdaş sanat bağlamında göç olgusunun nasıl temsil edildiğini incelemekte ve sanatçıların göç, âidiyet ve ötekilik gibi kavramlara nasıl yaklaştıklarını analiz etmektedir. Araştırma, sanatın yalnızca estetik bir araç olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamları dönüştürebilecek bir potansiyel taşıdığını vurgulamaktadır. Özellikle kimlik sorununa yönelik sanatsal yaklaşımlar ön plana çıkarılarak, göç olgusunun sanattaki yansımaları üzerinden yeni bir düşünsel çerçeve sunulması amaçlanmıştır. Özellikle 1960 sonrası döneme odaklanan çalışma, göçün bireysel ve toplumsal etkilerini sanat yoluyla görünür kılmayı amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında seçilen sanat eserleri, görsel analiz yöntemiyle incelenmiş; içeriksel olarak kullanılan imgeler, temalar ve sanatçıların ifade biçimleri değerlendirilmiştir. Ayrıca sanatçı söyleşileri ve röportajları da incelenerek, eserlerin yaratım süreçlerine dair bağlamsal bir derinlik sağlanmıştır. Disiplinler arası bir yaklaşım benimsenen çalışmada sanat tarihi, sosyoloji, kültürel çalışmalar ve görsel iletişim gibi alanlardan yararlanılmıştır. Göçmenlerin kimlik arayışı, âidiyetsizlik, ötekileştirme ve kültürel çatışma gibi temalar, sanat eserleri üzerinden analiz edilmiştir. Araştırmanın sonucunda çağdaş sanatın, göç olgusunu toplumsal ve kültürel dönüşüm bağlamında ele alan güçlü bir araç olduğu vurgulanmıştır. Sanat eserlerinin yalnızca bireysel ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı inşa eden, eleştirel düşüncüyü teşvik eden bir alan olarak işlev gördüğü sonucuna varılmıştır. Böylece çağdaş sanat, toplumsal diyalogu derinleştirerek geleceği şekillendirme potansiyeli taşıyan bir ifade biçimi olarak konumlandırılmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Göç, Çağdaş Sanat, Âidiyet, Ötekilik	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Belonging, Otherness and Identity in the Context of Migration in Contemporary Art	
Author of Thesis: Bilgen BAYSAL YILDIRIM	
Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Şirin YILMAZ	
Accepted Date: 01/10/2025	Number of Pages: viii (pre text) +175 (main body)
This study examines how the phenomenon of migration is represented in the context of contemporary art and analyzes how artists approach concepts such as migration, belonging and otherness. The study emphasizes that art is not only an aesthetic tool, but also has the potential to transform social and cultural contexts. In particular, it aims to present a new intellectual framework through the reflections of the phenomenon of migration in art by highlighting artistic approaches to the problem of identity. Focusing particularly on the period after 1960, the study aims to make the individual and social effects of migration visible through art. The selected works of art within the scope of the research were examined using the visual analysis method; the images, themes and expressions of the artists used were evaluated in terms of content. In addition, artist interviews and conversations were examined to provide a contextual depth regarding the creation processes of the works. In the study, which adopted an interdisciplinary approach, fields such as art history, sociology, cultural studies and visual communication were utilized. Themes such as immigrants' search for identity, lack of belonging, othering, marginalization and cultural conflict were analyzed through works of art. As a result of the research, it was emphasized that contemporary art is a powerful tool that addresses the phenomenon of migration in the context of social and cultural transformation. It was concluded that works of art function not only as a means of individual expression, but also as an area that builds social memory and encourages critical thinking. Thus, contemporary art is positioned as a form of expression that has the potential to shape the future by deepening social dialogue.	
Keywords: Migration, Contemporary Art, Belonging, Otherness	

GİRİŞ

İnsanlık tarihi boyunca bireylerin ya da toplulukların farklı sebeplerle bir noktadan başka bir noktaya yaptığı davranışlar göç olarak adlandırılmaktadır. Göç, ekonomik, toplumsal ve siyasal nedenlerle insanların bireysel ya da kitlesel olarak yer değiştirme eylemidir. Bu hareketlilik, kısa ya da uzun süreli olabilir ve çoğunlukla aynı toplumsal sistem içerisinde “iç göç” şeklinde gerçekleşir. Ancak bazı durumlarda farklı toplumsal sistemler arasında “dış göç” biçiminde ortaya çıkar (Tekeli ve Erder, 1978, s. 17). Göç olgusu, ekonomik zorluklar, teknolojik gelişmeler, savaşlar, yıkımlar ve sanayileşme gibi birçok faktörün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. İnsanların daha iyi bir yaşam sürme arzusuyla arayışıyla gerçekleşen göç, göçmenler ve göç edilen toplumlar açısından hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar doğurur (Özkan, 2019, s. 141). Bu bağlamda göç yalnızca fiziksel bir yer değiştirme değil, kişinin yaşamını yeniden şekillendiren çok yönlü bir süreçtir. Göçmen, mevcut yaşam alanını çeşitli nedenlerle terk ederek başka bir mekâna taşınırken, yalnızca coğrafi sınırları değil; kültürel, psikolojik ve toplumsal sınırları da aşmak durumunda kalır. Göç, kişinin kimliği, âdiyeti ve toplumsal konumuyla doğrudan ilişkili bir dönüşüm sürecidir. Göç deneyimi, kişinin hem eski hem de yeni kimlikleri arasında gidip geldiği, ait olma isteği ile “öteki” olma duygusunu aynı anda yaşadığı karmaşık bir durum yaratır. Bu süreçte kişinin toplumsal belleği, kültürel değerleri ve duygusal bağlılıkları sarsılır; böylece kimliğin sabit değil, sürekli değişen bir yapı olduğu açıkça ortaya çıkar (Hall, 1990, s. 112-113).

Göç, bireyin âdiyet duygusunu ve kimlik algısını köklü biçimde dönüştüren bir süreçtir. Âdiyet kavramı, göç deneyimiyle birlikte yeniden şekillenerek bireyin yaşamında sürekli bir gerilim alanına dönüşür. Göçmen, birden fazla kültürel dünyaya aynı anda temas ederken çoğu zaman arada kalmışlık hissi yaşar; bu durum kimliğin sabit ve tekil bir yapıdan ziyade, çok katmanlı ve dinamik bir inşa süreci olduğunu gösterir (Atak, 2011, s. 169). Postmodern yaklaşımlar kimliği akışkan ve parçalı bir yapı olarak ele alırken, Homi K. Bhabha’nın “üçüncü alan” kavramsallaştırması, kültürel karşılaşmaların kimlik üretiminde dönüştürücü bir rol üstlendiğini vurgular (Bhabha, 1994, s. 55-56). Bu bağlamda göç, yalnızca fiziksel bir yer değişimi değil, aynı zamanda kimliğin yeniden müzakere edildiği bir kültürel etkileşim alanıdır. Sanat ise bu müzakerenin görünür kılındığı en güçlü anlatım biçimlerinden biridir. Göçün yarattığı kimlik karmaşası, âdiyet arayışı ve toplumsal dışlanma gibi deneyimler, sanatçılar tarafından eserlerinde

yeniden anlamlandırılır. Nitekim sanat, göçün yarattığı kırılmalarla şekillenen kimlik arayışlarını ifade etme aracı olarak, bireyin hem kendini hem de toplumsal konumunu yeniden tanımlamasına olanak tanır (Arslan ve Kotan, 2021, s.76). Böylece göç, kimliğin dönüşüm sürecini başlatırken; sanat, bu dönüşümün estetik ve kültürel bir temsiline dönüşür.

Göçün birey üzerindeki etkilerinin ötesine bakıldığında ise göç olgusu yalnızca bireysel bir kimlik sorunsalını değil, aynı zamanda toplumsal yapının dönüşümünü de beraberinde getirir. Tarihsel süreç içerisinde özellikle ekonomik, politik ve kültürel dinamiklerle iç içe geçen göç hareketleri, bireylerin mekânsal olduğu kadar kültürel bir yer değiştirme sürecine girmelerine neden olmuştur. Göç, özellikle kapitalistleşme ile yaşanan kentleşme olgusu ile farklı bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde geleneksel toplum yapısından modern toplum yapısına geçiş süreci olarak değerlendirilen kentleşme, bireylerin kırsal kökenlerini tamamen terk edip kentsel değerlere uyum sağlamalarını zorunlu kılmıştır. Ancak bu süreç basit bir geçiş olmamış, göç eden bireyler kırsal ve kentsel kültürlerin bir karışımını deneyimlemişlerdir.

Bauman, küreselleşmenin hızla ilerlediği bir dünyada insanların kendilerini “yerinden edilmiş” hissettiğini ve bu duyguyu, hızla küreselleşen dünyanın kendileri için hızla ters yüz olduğu milyonlarca mülteci ve göçmen ile paylaştığını ifade eder. (Bauman, 2022, s. 21-30). Küreselleşmeyi devletlerin yapısını, çalışma koşullarını, devletlerarası ilişkileri, kolektif özelliği, kültürel üretimi, gündelik hayatı ve ben ve öteki arasındaki ilişkileri etkileyen ‘büyük dönüşüm’ olarak görür (Bauman, 2022, s. 11). Bu durum, göçmenlerin hem eski aidiyetlerini hem de yeni toplumsal düzeni aynı anda deneyimledikleri karmaşık bir ruh halini yansıtır. Küresel çağda toplum kendine has değerlere sahip olan âdiyethissi taşıdığı bir ağ etrafında kimliğini inşa etmekte ve akabinde kimliklerin inşası ağ ile benlik arasında bir kopukluğa neden olmaktadır (Castells, 2008, s. 4).

Sanatçılar, göçmenlerin ve “öteki” olarak görülen bireylerin sesi olmuş, eserleri aracılığıyla toplumsal belleği canlı tutmuştur. Žižek’in çağdaş ırkçılık politikalarına yönelik eleştirileri, kültürel farklılıkların modern dünyada yeni bir hiyerarşi biçimine dönüştüğünü göstermektedir (Artun, 2012, s. 17). Bu bağlamda çağdaş sanat, yalnızca güzel bir alan değil, göçmenlik deneyiminin ve kültürel kimliklerin yeniden inşasının da sahnesi haline gelmiştir.

Araştırmanın Konusu

Bu araştırma, göç olgusunun çağdaş sanattaki yansımalarını; aidiyet, kimlik, ötekilik ve kültürel melezlik kavramları üzerinden incelemekte, sanatın toplumsal ve bireysel dönüşümdeki rolünü teorik ve görsel örnekler aracılığıyla analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, göç olgusunun çağdaş sanattaki temsillerini inceleyerek, sanatçıların göç, âidiyet ve ötekilik temalarını nasıl ele aldıklarını, göçün çağdaş sanatta kimlik ve âidiyetin dönüşümünü nasıl görünür kıldığını, sanatçıların eserlerinde ötekiliği hangi estetik ve politik stratejilerle işlediklerini araştırmaktadır. Göçün bireyler ve toplumsal roller üzerindeki olayları, travmaları ve kimlik sorunsalını sanatsal üretimle ortaya çıkaran, küresel ve yerel boyutlardaki bu önemli olguyu eleştirel bir bakış açısı ile ele almıştır. Bu çalışma, çağdaş sanatta göçün görsel anlatılarının incelenmesi üzerinden toplumsal konularda yeni bir perspektif sunmayı ve literatüre katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Önemi

Çalışmada, farklı coğrafyalardan ve kültürel arka planlardan gelen sanatçılar ele alınarak, göç olgusunun evrensel bir görüngü olarak nasıl bir sanatsal ifade kazandığı incelenmiştir. Bu bağlamda seçilen eserler hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki temsilleriyle değerlendirilmiştir. Araştırma, göçün çağdaş sanattaki temsillerinin toplumsal ve kültürel bağlamını değerlendirirken, sanatın dönüştürücü gücüne ve kimlik sorunsalına da dikkat çekmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma özellikle 1960 sonrasında günümüz sanat eserlerine odaklanmış, bu dönemde ortaya çıkan göç olgusunun sanata etkileri değerlendirilmiştir. Göç olgusunun ve ötekilik kavramının, toplumsal yapı ve kültürel dönüşüm üzerindeki etkileri, sanat eserleri aracılığıyla sosyolojik bir perspektifle ele alınmış, eserler toplumsal ve kültürel kuram bağlamında analiz edilmiştir. Göçmenlerin kimlik arayışı, öteki olma durumu, ait hissedememe süreçleri ve kültürel çatışmalar gibi temalar, sanat eserleri üzerinden görsel analizle incelenmiştir.

Araştırma, aynı zamanda sanat tarihi, sosyoloji, kültürel çalışmalar görsel iletişim analizi ile sanatın, göç olgusu, ötekilik ve âidiyet kavramları ekseninde toplumsal olgular üzerindeki dönüştürücü gücünü irdelemiştir. Bu yöntemsel çeşitlilik hem eserlerin

içeriğini hem de sanatın sosyokültürel eleştirideki toplumsal rolünü daha kapsamlı bir şekilde ele almaya olanak tanımıştır.

Çalışmada görsel analiz yöntemi kullanılarak seçilen eserler detaylı bir şekilde incelenmiştir. Eserlerin içerik analizi, kullanılan görsel öğeler ve tematik yapılar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Göç ve ötekilik kavramlarının, sanatçılar tarafından hangi araçlarla ve yaklaşımlarla ele alındığı, bu analizlerin temel sorunsalını oluşturmuştur.

Ayrıca sanatçıların röportajları ve söylemleri incelenerek, eserlerin yaratım süreçlerine ilişkin bağlamlar değerlendirilmiştir. Bu, eserlerin yalnızca görsel öğelerle değil, aynı zamanda sanatçıların kişisel ve toplumsal perspektifleriyle de bağlantılı olarak ele alınmasını sağlamıştır. Sanatçıların göç ve ötekilik kavramlarına yönelik kişisel deneyimleri, bu çalışmanın derinlik kazanmasında önemli bir role sahiptir.

1. BÖLÜM: GÖÇ OLGUSU BAĞLAMINDA ÂİDİYET ÖTEKİLİK VE KİMLİK

1.1. Göç, Âidiyet, Ötekilik ve Kimlik: Kavramsal ve Sosyolojik Çerçeve

Göç olgusunun günümüz toplumlarında nasıl algılandığını anlamak için şeffaflık ve gözetim kavramlarını ele almak önemlidir. Byung-Chul Han, öncü toplumların şeffaflık ideolojisi üzerine kurulduğunu ve her şeyin görünür olma zorunluluğu altında işlediğini belirtir. Ona göre şeffaflık, özgürlük ve belirsizlik anlamına gelmez; aksine, gizli bir denetim mekânizmasının aracıdır. Göçebelerin biyometrik veriyle kayıt altına alınması, dijital sistemler aracılığıyla sürekli takip edilmesi ve kontrol altında tutulması, Han'ın tanımladığı şeffaflık toplumunun somut bir yansımasıdır. Bu süreçte göçmenler, kendi rızalarıyla görünür olmayı kabul etmek zorunda bırakılırlar. Bu durum, gönüllü gözetim olgusu olarak isimlendirir. Sosyolojik açıdan bakıldığında, göçmenlerin yaşamlarının sürekli denetime tabi tutulması, onların âidiyet duygularını zayıflatırken ötekilik deneyimlerini de pekiştirir (Han, 2012, s. 12-25). Göç, bir değişim demektir. İster ülke içi ya da dışı olsun, ister zorunlu ya da isteğe bağlı olsun isterse geçici ya da kalıcı olsun her türlü göç sosyo-kültürel bir yeniden yapılanma sürecini ifade eder (Kaya, 2009, s. 13). Her birey, toplum veya devlet kendi değerleriyle küreselleşir. Karşılıklı bağımlılık geçmişten geleceğe taşınmaktadır. İnsanlar, devletler, toplumlar, kurumlar veya diğer aktörler iletişim ve etkileşim halinde oldukça değişim ve dönüşüm de kaçınılmaz olacaktır (Akbaş, 2023, s. 754).

Göçle birlikte gelen en önemli meselelerden biri, göçmenlerin yeni bir toplumsal yapıya uyum sağlarken kendi kimlikleriyle nasıl bir âidiyet ilişkisi kurduklarıdır. Ait olma duygusu kişinin en karmaşık duygusudur. İnsan âidiyet duygusunu kaybettiğinde, kendini köksüz ve güvensiz hisseder ve âidiyet, kişinin yalnızca bir mekâna ya da kişiye bağlılık hissi değil, aynı zamanda toplumsal bağlar aracılığıyla kendini bir bütünün parçası olarak görmesidir (Kaya, 2023, s. 61). Bu duygu, yabancılaşmayı azaltarak kişinin kimlik ve benlik algısını güçlendirir. Hall, kimliği tanımlanmış bir olgu olarak düşünmektense, onu asla tamamlanmamış, her zaman hareket halinde ve betimlemenin dışında değil de içinde oluşan bir ürün olarak düşünmek gerektiğini belirtir (Hall, 2015, s. 134). Hall'in dikkat çektiği kültürel kimlik yaklaşımına göre, “tek deneyim ve tek kimlik” yoktur. Burada kültürel kimlik, geçmişe ait olduğu kadar, geleceğe de aittir. Kültürel kimlik, bir kökene

dayanması itibariyle tarih sahibidir, ancak sabit kalmayıp, tarihsel olan her şey gibi sürekli dönüşüme maruz kalmaktadır (Hall, 2015, s. 137). Bu bağlamda göçmenler hem eski kültürleriyle bağlarını sürdürme hem de yeni bir çevreye adapte olma mücadelesi verirler. Edward Said otobiyografik eser mahiyetindeki ‘‘Yersiz Yurtsuz’’ kitabında çatışan kültürlerin kimlikleri arasında kalan belirsizliğe ve âdiyet kavramına ve annesiyle olan ilişkisini yersiz yurtsuz bir kimlikle özdeşleştirir. ‘‘Değişken okullardan; farklı yaşantılardan; Mısır’da parçalanmış ve köksüz bir kimliğe sahip olmaktan, belirgin bir özelliği ya da yaşamında tutarlı bir çizgisi bulunmayan bir kişiyi temsil etmekten ibaret, bir atlıkarınca gibi dönen dış dünyada ondan daha doyurucu bir şey yoktu (Said, 2003, s. 95). ‘‘Edward olarak sözünü ettiğim benliğin ötesinde, çoğunlukla ustalıkla kuşanıp kullandığım toplumsal kimliğin altında uzun süre gizlenmiş ikinci bir benliğin görünüşü ve çocukluğumdan itibaren ardı ardına gerçekleşen göçlerin yaşamımı altüst edişi vardı’’ (s. 313) diyen Said’in, hayatı boyunca şehirden şehre, dilden dile sürüklenişi; bir entelektüel olarak göçerlikten vazgeçemeyişinin, ne tamamen başkasına ne de kendine ait bir yerde bulunamayışının otobiyografik temellerini göstermektedir (Tozal, 2010, s. 7). Yaşamındaki bunca uyumsuzluktan sonra yersiz yurtsuz olmayı yeğlediğini dile getirir (Said, 2003, s. 424). Bazen göçmenler toplum tarafından kolayca kabul edilmezler. Dolayısıyla ötekileştirme, dışlanma ve önyargı sorunuyla karşı karşıya kalırlar. Çağdaş sanatçılar, bu ikilemi yansıtan eserler üreterek göçmenlerin kimlik çatışmalarını, âdiyet arayışlarını ve ötekileştirilmelerini işleyerek izleyiciyi bu karmaşık duygu durumlarına dâhil ederler. Göç, olgusu tarih boyunca toplumsal yapılar üzerinde derin etkiler bırakmış ve bu etkiler sanat aracılığıyla sorgulanmıştır. Göç, bireylerin ve toplulukların fiziksel olarak yer değiştirmesinin ötesinde, kimlik, âdiyet ve sosyal olgularla da bağlantılıdır. Bu durum, sanatı yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda eleştirel bir araç olarak konumlandırmıştır. Sanat eserlerinde, âdiyet ve ötekilik deneyimleri bireylerin kimlik algısında yarattığı değişimleri araştırmak için güçlü bir araçtır. Oscar Wilde’ın eserinde Dorian karakteri, bedeni ve görünüşü üzerinden toplumun beğeni sistemine ait olmaya çalışırken, içsel dönüşüm ve yozlaşma yaşar (Wilde, 1980, s. 28). Bu durum, toplumun beklentilerine göre şekillenen kimliğin âdiyet hissettirmediğini, aksine kimlikte parçalanma yarattığını gösterir. Portrede, öz ile görünen arasındaki fark, kişinin topluma ait görünmesine rağmen içsel olarak ötekileşmesini simgeler. Platon Devlet adlı eserinde sanatı ontolojik ve epistemolojik düşünce sistemine dayatır.

Platon'un ideal devletinde sanatçılar, toplumun moral düzenini bozma potansiyelleri nedeniyle denetlenir ve taklit sanatları tehlikeli görülür. Ona göre sanat, hakikatin bir kopyasının kopyasıdır. Ona göre her nesne ve düşünce bir kopya ve yansımadır (Platon, 1999, s. 6). Bu bağlamda gerçeklik, kimlik ile temsil aracına dönüşür; tıpkı göçmenlerin toplumsal normlara uyum sağlamaya zorlandıkları ama yine de öteki kaldıkları durumlar gibi.

Edward Said, Oryantalizm adlı eserinde, Batı'nın Doğu'yu temsil etme biçimlerini eleştirerek, ötekiliğin kültürel ve söylemsel olarak üretildiğini ortaya koyar. Bu yaklaşım, ötekiliği yalnızca dışlanma değil, aynı zamanda iktidar ilişkileri içinde tanımlanma süreci olarak ele alır. Bu süreç, toplumsal ayrışmayı güçlendiren dinamikleri barındırır (Said, 1978, s. 12–14). Sanat bu dinamikleri analiz etmek ve görünür kılmak için bir platform oluşturur. Ötekilik, göçmenlerin yaşadığı ayrımcılık, yabancılaştırma ve dışlanma gibi deneyimlerin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Sanatta bu kavramların ele alınması, göçmenlerin bireysel hikâyeleri üzerinden daha geniş bir toplumsal eleştiriyi mümkün kılar. Bireysel boyutuyla da olsa tüm eylemlerin, deneyimlerin ve ilişkilerin şekillenmesini ve anlamlandırmasını sağlayan bir zemin vardır ve bu zemin toplumun kendisidir. Zira kişi olarak 'dünyaya düştüğümüzde' bir boşluğa değil, toplumsal ilişkiler ağının içine düşmekteyiz (Heidegger, 2008, s. 135). Âidiyetve ötekilik kavramları, aynı zamanda kimlik oluşum süreçlerinin yeniden değerlendirilmesine de zemin hazırlar. Hızla içine düşülen toplumsal ilişkiler ağı, kişinin hem kimliğini hem de kendisiyle kurduğu ilişkiyi, toplumsal yapılar içindeki konumunu belirleyen bir unsur hâline getirir. Kişinin kimliği, onun aynı zamanda kolektif adresidir. Kimlik, kişinin mensup olduğu toplumun, ulusun, bölgenin, kabilenin, cemaatin, ailenin izini taşıyan adresidir. İnsan içine doğduğu toplumsal havuzda, o havuzdaki ilişkiler sisteminin içinde özne hâline gelir. Özne oluş kimlikleri, kimlikler özne oluşu hazırlar. Karşılıklı bir inşa süreci yürür (Vatandaş, 2020, s. 226). Kimlik hem kişinin kendisiyle olan ilişkisini hem de toplumsal yapılar içerisindeki konumunu belirleyen bir unsurdur. Göç olgusu, bu süreci karmaşılaştırarak, göçmenin ait olduğu kültürel, etnik ve sosyal bağlamları yeniden şekillendirir. Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisi, yalnızca döneminin değil, günümüzün de gerçekliğini yansıtan güçlü bir öngörüdür. Kültür endüstrisine dair eleştirileri arasında, sanatın biçimsel ve yapısal derinliğinin giderek silinmesi önemli bir yer tutar. Ona göre, özgünlükten doğan çeşitlilik yerini, tek bir etki üzerinden izleyiciyi yönlendiren, kolay

tüketilebilir formlara bırakmıştır. Adorno'nun bu eleştirileri, kültürel üretimin nasıl tek tipleştirici ve yönlendirici bir araç haline geldiğini anlamak için hala güncelliğini korur. Adorno kültürün eleştirel bir zeminde değerlendirilmeksizin savunulamayacağını vurgular; kültürün yalnızca var olması değil, hangi koşullarda ve hangi amaçlarla üretildiği sorusu esas alınmalıdır (Adorno 2007, s. 30). Kültür endüstrisinin en büyük tehlikesi, sanatı ve eğlenceyi aynı amaca hizmet eden tek bir kalıba indirgemesidir. Bu yapı, özgünlük yerine tekrar eden ve içeriği boşaltılmış formları öne çıkarır. İzleyici artık içerikten çok, bu kalıpların teknik sunumuna odaklanır. Bu durum, sanatın eleştirel ve dönüştürücü gücünü zayıflatarak, onu sadece tüketilen bir nesneye dönüştürür. Toplumsal meseleleri ele alan çağdaş sanat eserleri, bu endüstriyel düzene karşı bir direniş alanı oluşturabilir. Bunun kaçınılmaz sonucu, sanat eserinin alınıp satılabilen bir metaya dönüşmesidir. Artık “yüksek sanat” ile “düşük sanat” arasında bir ayrım kalmamıştır. Kültür endüstrisi her şeyi eşitlemiş ve tüketime yönlendirmiştir. W. Benjamin, sanat eserinin herkesin erişimine açılmasını “demokratikleşme” olarak nitelerken, Adorno bunu “kitleleşme” olarak ifade etmektedir. Ancak bu kavramlar, onları savunanlar açısından dahi özsel niteliklerini yitirmiş; sorgulanmadan, çözümlemeden ve diyalektik bir çerçeveden uzak biçimde kabul edilmiştir (Adorno, 2007, s. 116). Çünkü herkes aynı şeyi sorgulamadan tüketmektedir. Sanat kolay anlaşılır olma baskısına karşı, estetik emeğin gerekliliğini vurgular ve ne kadar kendi iç yasalarına sadık kalıp biçimsel özerkliğini korursa, o kadar derinlikli ve etkili olabilir. Sanat emeği deyince üzerinde durulması gereken en etkili hadise, kuşkusuz kültürün özelleştirilmesiyle birlikte başlayan kültür endüstrisindeki patlama ve dönüşümlerdir (Artun, 2014, s. 20). Ancak günümüz kültür endüstrisi, bu emeği ortadan kaldırarak sanatın eleştirel potansiyelini törpüler. Modernlikten çağdaşlığa geçişte, kültürel heterojenleri ele alan Ali Artun, kolonyalizmin homojen kültür anlayışına karşılık, çağdaş kültürün heterojen, evrensellığe karşı bağıntılı olduğunu belirtir. Bu model tarihsel olarak Batı'nın kendi kültürünü evrensel ve üstün olarak konumlandığı, diğer kültürleri ise geri, ilkel ya da eksik olarak tanımladığı bir kültürel modeldir. Bu anlayış, tek bir doğru kültür tanımı üzerinden işleyen, farklılıkları baskılayan bir hegemonya üretmiştir ve diğer denilen kesim ise ötekileştirilmiştir. Buna karşılık çağdaş kültür, artık bu tekçi evrensellliği değil; farklılıkları, çoğulluğu, melezliği ve ilişkisel kimlikleri merkeze alır. Yani kültürde artık homojen (tek biçimli) değil, heterojen (çok biçimli), evrensellik değil, bağlamsallık esastır (Artun, 2012, s. 56). Bu da

göçmen kimliğini sabit değil, sürekli değişen ve yeniden inşa edilen yapılar olduğunu vurgular. Ali Artun, kültüralizmin dilin, sembollerin ve iletişimin öncelik kazandığı bir bilgi rejimi oluşturduğunu ve bu bağlamda sanatın çağdaş hayatın anlamlandırılmasında işlevselleştiğini ifade eder. Artun, sanatın estetik modernizmle kazandığı özerkliği terk ederek, çağdaş öznelerin inşasında ve çağdaş hayatın anlamlandırılmasında işlevselleştiğini belirtir. Bu, göçmen sanatçıların eserlerinde kimlik ve âidiyet temalarını nasıl işlediklerini anlamak için önemlidir. Sanatçılar, ötekilik kavramını ele alırken genellikle toplumsal yapıları sorgulayan değişmeceli bir dil kullanırlar. Bu dil, yalnızca mevcut sorunları görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda alternatif düşünme biçimleri sunarak izleyiciyi katılımcı bir pozisyona davet eder. Kültür endüstrisi, bireyi temsiller aracılığıyla yönlendirir; çünkü temsil yalnızca bir yansıma biçimi değil, kimliklerin inşa edildiği bir süreçtir. Kültür endüstrisinin ürünlerinde insanlar, iyi niyetli bir kolektifin temsilcileri olarak zorluklarla karşılaşır ve bu zorluklardan, genelin beklentilerine uyum sağlayarak kolaylıkla sıyrılırlar. Adorno'ya göre, kültür endüstrisinin sunduğu şey, mutlu bir yaşam için yönergeler ya da yeni bir ahlaki sorumluluk anlayışı değildir; tam tersine, en güçlü çıkarların bulunduğu yöne itaat etmeye yönelik bir uyarı sistemidir (Adorno, 2007, s. 117). Benzer biçimde, Doris Salcedo'nun yerinden edilmiş ve kaybolmuş göçmenler için ürettiği eserler, bireysel travmaları kolektif bir hafızaya dönüştürerek izleyiciye güçlü bir empati alanı sunar. Çağdaş sanatta göç olgusuna bağlı olarak âidiyet ve öteki kavramları, sanat eserlerinde sosyal adaletsizliklere dikkat çeken estetik araçlar hâline gelmiştir (Bourriaud, 2002, s. 35–38).

Ai Weiwei, mülteci krizine dair yaptığı çalışmalarında, göçmenlerin karşılaştığı insan hakları ihlallerini belgeler. Sanat sadece bir protesto şekli değil, aynı zamanda dünyayı daha iyi bir yer haline getirmek için bir fırsattır düşüncesi, sanatın toplumsal değişim yaratma gücüne olan inancı ifade eder. Sanatın toplumsal ve politik bir eleştiri aracı olarak kullanılması, sanatçıların yalnızca bireysel düşünceleriyle değil, aynı zamanda küresel anlamda kişilerin günlük yaşamlarıyla da şekillenir. Ai Weiwei'nin eserlerinde olduğu gibi, sanatın aktivizmle buluştuğu yerde, izleyiciyi sadece estetik bir deneyime değil, aynı zamanda etik bir sorgulamaya da davet eden bir yaklaşım ortaya çıkar. Göçmen krizleri, sınır politikaları ve ihlalleri mültecilerin maruz kaldığı sorunlar ve insan hakları ihlalleri gibi konular, sanat yoluyla görünür hale getirilerek kamuoyunun dikkatine sunulmaktadır. Ai Weiwei'in göç krizine yönelik sanatsal yaklaşımı, zaman zaman etik tartışmaların

merkezinde yer almıştır. Sanatçı, 2016 yılında Midilli Adası'nda, Bodrum sahiline vuran Aylan Kurdi'nin anısına verdiği pozla kamuoyunda geniş yankı uyandırmış ve çeşitli eleştirilerin hedefi olmuştur. *The Guardian* editörü David Batty, bu eylemi “tembel, ucuz ve densiz” olarak nitelendirerek sanatçıyı duyarsızlıkla suçlamıştır (Ergül, 2016, s. 1). Bu olay, sanatın etik duyarlılık sınırları ile politik temsil arasındaki gerilimi görünür kılan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Sanatın toplumsal ve politik bir eleştiri aracı olarak işleyişi, yalnızca güncel krizlerin ortaya çıkmasıyla sınırlı kalmamıştır. Sanatsal üretim süreci etik bir sorumluluk taşıyan sanatçılar, izleyicileri pasif bir bilgi birikimi olarak ortaya çıkararak eleştirel düşünmeyi ve harekete geçirmeyi teşvik eder. Sanatın bir direnç alanı olarak kullanılması hem akademik tartışmalarda hem de günümüz sanat pratiğinde güçlü bir politikacı stratejisi olarak varlığını sürdürmektedir (Adorno, 1997, s. 225–230).

Sanatta melezleşme ve çeşitlilik hem bireysel hem de kolektif hafızanın yeniden inşasına olanak tanır. Göçmen sanatçılar, kendi üretimleri ile yeni coğrafyalar arasındaki farklı ürünleri taşıyarak, çok katlı, çoğulcu ve hibrit anlatılar oluştururlar. Bu süreç, yalnızca bireylerin değil, toplumların da dönüşümünü gözler önüne serer. Göçler, farklı kültürlerin bir araya gelmesine yani yeni melez kültürel yapıların oluşmasına neden olurlar. Melezleşme ve çeşitlilik, çağdaş sanatın en önemli temalarından biri haline gelmiştir. Yinka Shonibare gibi sanatçılar, eserlerinde Batı ve Afrika kültürlerinin birleşimini vurgulayarak göçün yarattığı melez kimlikleri işler. Homi Bhabha'nın “Kültürel Melezlik” kavramı burada önemli bir teorik temel oluşturur: “Melezlik, sabit ve özcü kimlikleri sorgulayan, kimliğin sürekli olarak yeniden inşa edildiği bir süreçtir” (Özbent, 2023, s. 231). Hibritlik burada, sabit ve özcü kimlikleri sorgulayan, kimliğin sürekli olarak yeniden inşa edildiği bir alandır. Bireylerin yaşamlarını sürekli bir dönüşüme sokarak dayanışma yöntemini yeniden tanımlamaya zorlar. Kişinin doğup büyüdüğü coğrafyanın dışında, farklı kültürel kodlarla yüzleşmesi kişiliğinde çok yönlü bir değişime neden olur. Ancak bu değişim, her zaman basit bir uyum süreciyle sınırlı değildir; farklı kişilerin, geçmişine bağlı olması ile yeni çevresine uyum sağlama çabası arasında sıkışabilir. Bu şekilde, göç yalnızca fiziksel bir yer değişikliği değil, aynı zamanda kimliğin yeniden şekillenmesine yol açan bir içsel yolculuktur. İnsan, kendi benliğini geliştiren dil, kültürel, toplumsal değerler gibi unsurların eksikliğini hissettiğinde, yeni bir kimlik inşa etme gerekliliğiyle karşı karşıya kalır. Ancak bu inşa

süreci çoğu zaman tamamlanmadan, sonuçlarla dolu bir sorumluluk duygusuna neden olur. Göçmen hem geçmişine tutunmaya çalışır hem de yeni bir toplum içinde kendine yer açmaya çabalar. Bu ikili yapı, kimliği durağan olmayan bir şekilde gerçekleştirebilmekte ve sürekli bir arayış haline getirebilmektedir.

Göçle birlikte gelen bu kimlik mücadelesi, kişinin yalnızca dış dünyaya değil, kendisine de yabancılaşmasına neden olabilir. Kendi köklerinden kopma ve yeni bir arayışı benimseme, kişinin varoluşsal anlamda sürekli bir yeniden tanımlama sürecinin içinde olmasına neden olur. Dolayısıyla göçmen kendisini yalnızca mekânsal bir hareketlilikle değil, bulunduğu yeri sorguladığı, yeniden biçimlendirdiği döngüde bulur.

Kişinin, yalnızca iç dünyasında değil, toplumsal açıdan da önemli etkiler yaratır. Göçmenler, girdikleri yeni toplulukların kültürel normlarına uyum sağlamak zorunda kalırken, aynı zamanda kendi geçmişlerinden getirdikleri değerleri de koruma mücadelesi verirler. Bu süreç, kişi için bir içsel çatışma yaratırken, bu noktada, sanat, bu kimlik inşasının en güçlü yansımalarından biridir. Göçmenlerin, geçmiş ve şimdiki arasındaki git gelleri sürekli bulundukları coğrafya içinde kültürel bir çatışmaya neden olur. Bu bağlamda sanat, göçmenlerin kimlik mücadelesini belgelemenin yanı sıra, göç ve dayanışma üzerine toplumsal bir bilinç oluşturma aracı haline gelir.

Sonuç olarak, geçiş sürecinde sadece göçmenin yer değiştirmesi değil aynı zamanda bireylerin çabaları, dayanışma hissinin sürekli olarak yeniden tanımlandığını dinamik bir süreçle kanıtlıyor. Göçmenin hem geçmişine tutunma hem de yeni topluma uyum sağlama girişimi kendi içinde çabasını yeniden inşa eder. Bu süreç, toplumsal açıdan kültürel çeşitliliği artırırken, bireysel boyutta ise sürekli birlik arayışını beraberinde getirir. Göç olgusu, bireyi yeni anlam arayışlarına sürükleyen, devam eden ve kişiliği dönüştüren bir süreç olarak tanımlanırken, sanatsal üretimlerle ve toplumsal dinamiklerde güçlü bir kültürel çatışma kavramına da itmektedir.

1.2. Göç ve Göçmenlik

Göç, insanların zorunlu ya da gönüllü olarak; ekonomik, siyasi, iklimsel, doğal afetler, açlık, salgın hastalıklar, savaş, terör, sosyal, kültürel, eğitimsel, sağlıkla ilgili veya bireysel nedenlerden ötürü, genellikle doğup büyüdüğü ve “asli toprak, memleket, vatan, yurt, ocak” gibi kavramlarla ifade edilen menşé bölgeden, ülke içinde ya da dışında farklı bir hedef bölgeye yönelerek çoğu zaman yerleşik hale gelmelerini ifade eder. İslam

tarihi bağlamında bu olgu “hicret”, bu hareketliliği gerçekleştiren kişiler ise “muhacir” olarak adlandırılmıştır.

Uluslararası Göç Örgütü (IOM), göçü yalnızca uluslararası hareketlilikle sınırlı görmemekte; ulus devlet sınırları içerisindeki nüfus hareketliliklerini de kapsam içine almaktadır. Bu çerçevede göç, “bir kişinin veya bir grubun uluslararası bir sınırı aşarak ya da bir devlet içerisinde yer değiştirmesi” olarak tanımlanır. Süresi, yapısı veya nedeni ne olursa olsun tüm yer değiştirmeler göç kapsamında değerlendirilir. Buna mülteciler, yerinden edilmiş kişiler, ekonomik amaçlı göç edenler ve aile birleşimi gibi çeşitli nedenlerle yer değiştirenler de dâhildir (Perruchoud ve Redpath-Cross, 2009, s. 71).

Göç olgusuna hedef ülke açısından bakıldığında, dışarıdan gelen bireylerin hareketliliği “içeriye göç”, bu kişilerin kendileri ise “immigrant” olarak tanımlanmaktadır. Buna karşılık, kaynak ülke açısından başka bir ülkeye doğru gerçekleşen hareketlilik “dışarıya göç”, bu hareketin faili ise “emigrant” olarak adlandırılır. Dolayısıyla, bir ülkeyi terk edenler için “emigrant”, aynı kişiler hedef ülkede “immigrant” konumundadır. Örneğin, Türkiye’den Almanya’ya giden bir birey, Türkiye’de yaşayanlar açısından “dışarıya göçmen”, Almanya’da yaşayanlar açısından ise “içeriye göçmen” olarak nitelendirilmektedir.

Genel anlamda göçün öznesi olarak kabul edilen göçmen kavramı, çoğunlukla tekil bir bireyi çağırırsa da kitlesel toplulukları da içerebilmektedir. En geniş tanımıyla göçmen, farklı nedenlerle menşe veya kaynak kabul edilen yerden hedef olarak görülen başka bir yere yönelen kişidir.

Uluslararası düzeyde üzerinde uzlaşıya varılmış evrensel bir “göçmen” tanımı bulunmamaktadır. Terim genellikle, kişinin göç kararını dışsal baskı ve zorlayıcı unsurlar olmaksızın, kendi iradesiyle ve kişisel gerekçelerle aldığı durumları ifade eder. Bu bağlamda göçmen, yaşam koşullarını ve sosyal imkânlarını iyileştirmek, kendisi ve ailesi için daha iyi bir gelecek kurmak amacıyla farklı bir ülkeye veya bölgeye hareket eden bireyleri ve aile üyelerini kapsar. Birleşmiş Milletler, göçmeni nedenleri, gönüllü olup olmaması, göç yolları veya düzenliliği dikkate alınmaksızın yabancı bir ülkede bir yıldan uzun süre ikamet eden kişi olarak tanımlamaktadır. Bu tanım çerçevesinde turistler veya kısa süreli iş seyahati yapan kişiler göçmen kategorisine dâhil edilmemektedir. Bununla birlikte, yaygın kullanımda, tarım ürünlerinin ekimi veya hasadı için belirli dönemlerde hareket eden mevsimlik tarım işçileri gibi kısa süreli göç türleri de göçmenlik kapsamında

değerlendirilebilmektedir. Göç süreci, bireylerin bir yerden başka bir yere hareketlerinin gönüllü ya da zorunlu, geçici ya da kalıcı oluşuna göre farklı biçimlerde tanımlanmakta ve sınıflandırılmaktadır. Bu bağlamda göçmen kavramı çoğu kez ulus devlet sınırlarını aşan hareketlilik biçimleri etrafında ele alınmakta, göçe ilişkin kuramsal yaklaşımlar da ağırlıklı olarak bu doğrultuda şekillenmektedir. Göçün yasal boyutuna göre yapılan ayırmada, yasa dışı yollarla ülkeye giriş yapanlardan farklı olarak, meşru yollardan giriş yapmasına rağmen kalış süresini aşan veya yetkisiz biçimde çalışmaya başlayan kişiler “düzensiz göçmen” olarak tanımlanmaktadır. Buna karşılık, yasal çerçevede göç edenler “düzenli göçmen” olarak adlandırılmaktadır. Göçün nedenlerine ve süreçlerine göre farklı kavramlar da kullanılmaktadır. Bunlardan biri olan “çevresel göçmen”, iklim değişikliği, doğal afetler veya benzeri çevresel faktörler sebebiyle zorunlu ya da gönüllü, geçici ya da kalıcı olarak yer değiştiren bireyleri ifade etmektedir (Perruchoud ve Redpath-Cross, 2009, s. 71-73). Bu bağlamda “iklim mültecileri” kavramı da literatürde yer bulmaktadır (Perruchoud ve Redpath-Cross, 2009, s. 15). Doğal afetler sebebiyle yaşadığı yerden ayrılmak zorunda kalanlar çevresel göçmen kapsamında değerlendirildiği gibi, yaşam biçimi tercihiyle doğal ortamı sürdürmek amacıyla geçici veya kalıcı şekilde göç edenler de bu kategoriye dâhildir. Böylece göçmen kavramı yalnızca mekânsal değişimle sınırlı kalmayıp zaman, mekân ve koşullara bağlı olarak değişken ve geçirgen bir nitelik kazanmaktadır.

Bu noktada “ikinci ev” kavramı, göçmenliğe dair farklı yaşam biçimlerini ortaya koymaktadır. Asli topraklarından ayrılan bireylerin, yıllar geçse de bu yerlere dönerek âidiyet bağlarını sürdürmeleri, kavramın manevi boyutunu temsil etmektedir (Stedman, 2006, s.87). Öte yandan, tatil veya turizm amaçlı gidilen mekânlar da ikinci ev olarak tanımlanabilmektedir (Urry, 1995, s. 17). İlk biçim âidiyet ve bağlılığı öne çıkarırken, ikinci biçim daha çok tüketim ve turistik deneyimlerle ilişkilidir (McIntyre vd., 2006, s. 12–18). Göçmenliğin tanımlanışı, hareket edilen mekânlara göre de çeşitlilik göstermektedir. Kentten kente, kentten kıra, kırdan kente ve kırdan kıra yönelimler bu kapsamda sınıflandırılmaktadır. Ayrıca göçün süresine bağlı olarak, “kısa süreli göçmen” ve “uzun vadeli göçmen” ayrımı yapılmaktadır. Uzun vadeli göç, bir yıldan fazla süreyle menşe yerden ayrılarak hedef mekânın olağan ikamet yeri haline gelmesini ifade ederken, kısa süreli göçte ise en az üç ay ve en fazla bir yıl süreyle hedef bölgede ikamet söz konusudur (Perruchoud ve Redpath-Cross, 2009, s. 75).

Göçmenlerin yer değiştirmesinin temelinde çoğu zaman ekonomik nedenler bulunmaktadır. Ekonomik göçmen sınıflandırması, özellikle savaş, terör ya da zulüm gibi zorlayıcı sebeplerden dolayı yer değiştiren mülteci, sığınmacı ve benzeri göçmen gruplarından ayırım yapabilmek için kullanılmaktadır. Bu çerçevede, herhangi bir geçim kaynağı bulunmadığı için menşe bölgeden ayrılan “yoksulluğa bağlı göçmenler” ile elde edecekleri kazançla geri dönmeyi amaçlayan “geçici göçmen işçiler” ekonomik göçmenlik türlerinin alt kategorileri arasında yer almaktadır (Perruchoud vd., 2009, s. 33-62; Castles ve Miller, 2009, s. 66–70). Türkiye’deki göç hareketliliği tarihinde ise geçici göçmen işçiler, yaygın biçimde “gurbetçi” kavramıyla anılmıştır. Bu doğrultuda, ilerleyen bölümde gurbet ve gurbetçi kavramlarının göç ve göçmen kavramlarıyla benzerlikleri ve farklılıkları ele alınacaktır.

1.3. Göç Bağlamında Âidiyet

Âidiyet üzerine yapılan çalışmalar zaman içerisinde çeşitlenmiş ve derinleşmiştir. Ancak bu kapsamlı literatürün tümünün burada ele alınması hem gerekli hem de mümkün olmadığından, yalnızca öne çıkan başlıklara odaklanılacaktır. Bu bağlamda, âidiyetin genel tanımları, Suriyeli göçmenler açısından değerlendirilmesi, bir ihtiyaç olarak konumlandırılması ve göç ile ilişkisi üzerinde durulacaktır. Türk Dil Kurumu (TDK) âidiyet kavramını “ilgi” ve “ilişkinlik” olarak tanımlamakta; ait olma halini ve mensubiyet durumunu ifade etmektedir. Literatürde âidiyet, temel bir insan güdüsü ve işlevsel bir ihtiyaç olarak vurgulanmakta; kişilerarası ilişkilerin kurulması, sürdürülmesi ve geliştirilmesinde önemli bir rol oynadığı belirtilmektedir. Âidiyet yalnızca bir topluma mensup olmayı ifade etmez. Yapılan araştırmalar, özellikle gelişmemiş toplumlarda sosyal etkileşimlerin âidiyetin oluşumunda belirleyici bir unsur olduğunu göstermektedir. Bu toplumlarda barınma, beslenme, güvenlik gibi temel ihtiyaçların karşılanması; iş birliği ve dayanışma içinde bulunma süreci; bir topluluğa ait olma gereksinimini ortaya çıkaran temel etkenler arasında sayılmaktadır. İnsanların bir gruba katıldıklarında yaşamlarının kolaylaşacağını, gruba bağlı olmadıklarında ise daha fazla güçlük yaşayacaklarını fark etmeleri, âidiyetin işlevselliğini ortaya koymaktadır (Baumeister ve Leary, 1995, s. 499).

İlkel topluluklardan günümüze kadar insanın temel gereksinimlerinden biri olarak kabul edilen âidiyet, “önemsenen ve değer verilen bir ilişkiyi sürdürme” biçiminde de

tanımlanabilmektedir (Tellefsen ve Thomas, 2005, s. 32). Âidiyet, kişinin kendini konumlandırma ve anlamlandırma biçimine göre şekillenmekte; diğer insanlarla ilişkiler, yaşanılan mekân, kültür, siyaset, sosyal sınıflar, etnik kimlik ve komşuluk ilişkileri gibi unsurlara bağlı olarak farklı boyutlar kazanmaktadır. Bu kavram, kimi zaman ortak bir bağ oluşturarak bireyleri bir araya getirebilirken, kimi zaman da farklılıkları vurgulayarak “biz” ve “öteki” ayrımını belirginleştirebilmektedir. Bu nedenle, kişinin kimlik inşasında yalnızca “ben kimim?” sorusu değil, aynı zamanda “ben kim değilim?” sorusu da önemli bir yer tutmaktadır. Âidiyet ayrıca, bağ kurma, dışlanma ya da bütünleşme süreçleriyle de ilişkilendirilebilir ve toplumsal yaşamda kişinin konumunu belirlemede uzun vadeli bir rol üstlenir.

Âidiyet, sosyo-kültürel etkileşimlerin bir sonucu olarak güçlenip zayıflayabilen dinamik bir olgudur. Kişi ile toplum arasındaki bağın bir göstergesi olan âidiyet, aynı zamanda benzer kategorilere ait insanları anlamaya da imkân tanır. Âidiyet geliştirme süreci; eklemlenme, dışlanma veya bütünleşme süreçleriyle birlikte değerlendirilmekte, kişinin dâhil olduğu ya da dâhil olmak istediği yapıyla bütünleşme çabasını yansıtmaktadır. Kişinin doğduğu sosyal çevre, onun benliğinde bir âidiyet hissi oluşturur; bu his yaşam süresince bireysel tercihler doğrultusunda gelişerek değişime uğrar. Böylelikle âidiyet, kişinin doğumuyla başlayan ve sosyal çevreyle etkileşim içinde sürekli güncellenen bir duygu haline gelir (Alptekin, 2011, s. 189). İnsan doğası gereği sosyal bir varlıktır ve sosyallik, çok yönlü ilişkiler kurmayı ve etkileşim içinde bulunmayı gerektirir. Temel ihtiyaçlarını karşılayan birey, çeşitli sosyal ortamlarda kurduğu ilişkiler aracılığıyla âidiyet duygusunu tatmin etmeye çalışır. Bu nedenle âidiyet, kişinin sosyalleşme sürecinde merkezi bir konuma sahiptir. Âidiyet duygusunun, kişinin toplumsal roller edinmesinde ve statü kazanmasında da belirleyici bir işlev gördüğü anlaşılmaktadır.

Âidiyet, çocuklardan gençlere ve yetişkinlere kadar kesintisiz şekilde devam eden bir gelişim sürecidir; ancak bu süreç her kişi için aynı ölçüde kolay gerçekleşmez. Dezavantajlı sosyal gruplarda âidiyet duygusunun oluşumu, diğer bireylere göre daha zorlu ve sancılı bir seyir izleyebilmektedir. Göçmen çocuklar ile devlet koruması altındaki çocuklar bu gruplar arasında öne çıkmaktadır. Göçmen ya da bakım altında büyüyen çocuklar ve gençler, “Nerelisin?”, “Ailen ne iş yapıyor?”, “Nerede eğitim görüyorsun?” gibi sorular karşısında yaşlılarına kıyasla daha fazla güçlük yaşamakta; çoğu zaman belirsiz veya dolaylı cevaplar vermeyi tercih etmektedirler. Bununla birlikte, yaşadıkları

tüm bu zorluklara rağmen âdiyet duygusu, onların yaşamlarında merkezi bir konuma sahiptir. Bu nedenle, devlet korumasındaki çocukların âdiyet duygusunu nasıl inşa ettiklerini çocukluk sosyolojisi perspektifinden incelemek dikkate değer bir araştırma alanıdır (Çakı, 2019, s. 121).

Maslow'un "İhtiyaçlar Hiyerarşisi"nde âdiyet duygusu, fizyolojik gereksinimler ve güvenlik ihtiyaçlarının ardından üçüncü basamakta yer almaktadır (Solak, 2017, s. 20). Bu bağlamda âdiyet, kişinin temel ihtiyaçlarından biri olarak görülmekte ve toplumsal yaşama katılımında belirleyici rol üstlenmektedir. Özellikle Suriyeli göçmenlerin uyum süreçlerinde âdiyet duygusunun önemli bir işlev gördüğü ifade edilebilir. İkinci kuşak Suriyeli göçmenlerin âdiyet algısını anlamak, onların toplumsal uyumlarını ve karşılaştıkları zorlukları analiz edebilmek açısından kritik bir öneme sahiptir (Erdoğan, 2020, s. 28–33).

İkinci kuşak göçmenlerin âdiyet duygusu hem ebeveynlerinden aktarılan kültürel değerlerden hem de içinde bulundukları yeni sosyal çevreden etkilenmektedir. Sosyal öğrenme kuramına göre kültür, kişinin kişiliğinin şekillenmesinde ve toplumsal ilişkilerinin kurulmasında merkezi bir role sahiptir (Eğinli ve Nazlı, 2018, s. 61). Kültür, insanın çevresinin bir ürünü olarak ortaya çıkmasını sağlarken; çevresel koşulların değişimi, kişinin de değişmesini kaçınılmaz kılmaktadır. Ayrıca, ortak bir coğrafyayı paylaşmak, benzer efsanelere ve müziklere aşina olmak gibi unsurlar, bireylerin toplumsal âdiyet geliştirmelerinde önemli bir etkiye sahiptir. Milton J. Bennett'e göre, kişinin ait olduğu toplumun kültürünü benimsemesi belirli aşamalardan geçerek gerçekleşir. İlk aşama olan inkâr, kişinin diğer kültürlerin farklılıklarını ve varlıklarını görmezden gelmesiyle karakterizedir. Savunma aşamasında, kişi kendi kimliğine alternatif oluşturduğu için farklı kültürleri tehdit olarak algılar ve bu farklılıklara karşı tepki gösterir. En aza indirme aşamasında birey, çatışma yerine kültürel farklılıkları tanımaya ve anlamaya yönelir. Kabul düzeyinde ise farklı kültürlerin varlığı ve değerleri kabullenilmeye başlanır. Uyum sürecinde kişi, farklı dünya görüşlerine uygun davranış biçimlerini öğrenerek kendi repertuarına ekler ve yeni iletişim tarzları geliştirir. Son aşama olan bütünleşme, farklı kültürel değerlerin uyum içerisinde kaynaşarak ortak bir yaşam alanı oluşturma çabasını ifade eder. Bu noktada amaç, tek bir kültürün yeniden inşası değil; farklı dünya görüşlerinin barış içinde bir arada var olabileceği bir ortam yaratmaktır (Koca, 2021, s. 251).

Âidiyet, kültürel ve sosyal boyutlarıyla farklı şekillerde ele alınmaktadır. Kültürel âidiyet, bireylerin kendi kimlik ve geleneklerine bağlılığını ifade ederken; sosyal âidiyet, kişinin içinde bulunduğu toplumla kurduğu ilişkiler ve kendini bu toplum içinde konumlandırma biçimiyle ilgilidir. İkinci kuşak Suriyeli göçmenleri bu iki âidiyet türü arasında denge kurma çabası içinde oldukları söylenebilir. Âidiyet kavramı çoğu zaman kimlik ile eş anlamlı biçimde kullanılmakta ve ayrıca tanımlamaya gerek duyulmamaktadır. “Ben kimim?” sorusu, “Ben nereye aitim?” sorusuyla doğrudan bağlantılıdır. Âidiyet, yalnızca kişinin kendini nerede konumlandığıyla sınırlı değildir; aynı zamanda başkalarının kişiyi hangi gruba veya yere ait kabul ettiğiyle de ilgilidir. Bu nedenle âidiyet, durağan ve tek boyutlu bir durum olmaktan ziyade, sürekli yeniden inşa edilen dinamik bir süreçtir. Bireylerin âidiyetleri zamanla gözden geçirilebilir, yeniden şekillendirilebilir, hatta tamamen reddedilerek başka âidiyetlerle yer değiştirilebilir (Çakı, 2019, s. 124). Literatürde özellikle mekânsal âidiyet boyutuna dikkat çekilmektedir. Bu yaklaşım, kişinin “evinde hissetme” duygusuyla yakından ilişkilidir. Başka bir ifadeyle, bir kişinin kendisini “evinde” gibi hissedebileceği bir alan bulabilmesi, âidiyet duygusunun temelini oluşturmaktadır. Mekânsal âidiyetin eksikliği ise bireyde yalnızlık, dışlanmışlık, yabancılaşma ve âidiyet yoksunluğu gibi duygulara yol açabilmekte; aynı zamanda motivasyon kaybı ve ruh sağlığı sorunlarıyla da bağlantılı olabilmektedir (Çakı, 2019, s. 124).

Sonuç olarak, Türkiye’deki ikinci kuşak Suriyeli göçmenlerin âidiyet duygusu, bireysel ve toplumsal düzeyde çok sayıda faktörün etkileşimiyle şekillenmektedir. Bu bağlamda sosyo-kültürel etkileşimler ile bireysel tercihlerin, âidiyetin oluşum ve gelişiminde belirleyici bir rol oynadığı ifade edilebilir. İkinci kuşağın âidiyetini anlayabilmek için yalnızca çocukların değil, aynı zamanda ebeveynlerin aile ortamı ve dinamiklerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Bu nedenle hem Suriyeli ebeveynlerle hem de Türkiye’de doğan ikinci kuşak çocuklarla yapılan görüşmeler, âidiyetin nasıl inşa edildiğini anlamak açısından önem taşımaktadır (Koca, 2021, s. 258).

Âidiyet sürecinde öne çıkan temel noktalardan biri ailedir. Aileler, çocukların kültürel kimliklerinin şekillenmesinde merkezi bir role sahiptir. Çocuklara kültürel değerlerin, dilin, dinin ve geleneklerin aktarılma biçimi, onların kültürel âidiyet duygusunu doğrudan etkilemektedir (Berry, 1997, s. 8). Türkiye’de doğmuş veya büyümüş Suriyeli çocuklar açısından bakıldığında, dinin ortak olması gündelik yaşam pratiklerinin, geleneklerin ve

adetlerin büyük ölçüde inanç temelli olarak benzerlik göstermesine yol açmaktadır. Yapılan görüşmelerde Suriyeli ailelerin gündelik yaşam deneyimlerinin, yerli halkın yaşam pratikleriyle benzerlik arz ettiği; din ve geleneklerin aktarım biçimlerinin de çoğunlukla paralellik taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte, farklılık olarak öne çıkan temel unsur dil meselesidir. Ailelerde özellikle annelerin Türkçeyi sınırlı düzeyde bildikleri dikkat çekmektedir. Bu nedenle evde Arapça kullanımının sürdüğü; ancak babaların Türkçeyi daha etkin kullandıkları anlaşılmaktadır. Annelerin Türkçeyi daha iyi öğrenme çabaları, özellikle okula gitmeyen ya da yeni başlayan çocukların Türkçe yeterliliklerini geliştirmeleri açısından önem taşımaktadır. Böylelikle dil, ikinci kuşak Göçmenlerin âidiyet süreçlerinde hem bir farklılık alanı hem de uyumun temel araçlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Yerel halkla ve diğer göçmen gruplarla kurulan sosyal ağlar, Suriyeli göçmenlerin âidiyet duygusunun gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Olumlu ve yapıcı sosyal ilişkilerin âidiyet duygusunu güçlendirdiği; buna karşılık dışlanma ve ayrımcılık gibi olumsuz deneyimlerin yabancılaşma ve yalnızlaşmaya yol açarak âidiyet üzerinde olumsuz etkiler bıraktığı söylenebilir. Ayrımcılık ve dışlanma, özellikle eğitim, iş hayatı ve sosyal alanlarda karşılaşıldığında bireylerin âidiyet duygusunu zedeleyebilmektedir. Bu bağlamda, ayrımcılıkla baş etme stratejileri ve bu deneyimlerin bireylerin psikolojik durumları üzerindeki etkilerinin araştırılması önem arz etmektedir. Toplum tarafından dışlanma ya da ötekileştirilme süreçleri, özellikle çocukların ve gençlerin kendilerini toplumsal yapının bir parçası olarak görmelerini güçleştirmektedir. Bu tür olumsuz deneyimlerin uzun vadeli etkileri dikkate alındığında, çocukların ve gençlerin bu durumlarla nasıl başa çıkabilecekleri ve olumsuz etkilerin nasıl azaltılabileceği konularında kapsamlı çalışmalar yapılması gerekmektedir (Koca, 2021, s. 258-259).

Literatürde âidiyetin oluşumuna ilişkin ele alınan başlıca konulardan biri göçmen çocuklar ve gençlerdir. Bu alandaki yaygın yaklaşımın, kültürcü ya da kültürel temelli bir perspektife dayandığı söylenebilir. Bu bakış açısı, göçmen çocukların kültürel bir ikilem yaşadıklarını ve “arada kalmış” bir durumda bulunduklarını öne çıkarır. Buna göre göçmen çocuklar, ebeveynlerinin kültürü ile içinde yaşadıkları ev sahibi toplumun kültürü arasında sıkışmakta; hangi kimliğe veya kültüre ait olduklarını belirlemekte zorlanmakta ve bu nedenle kültürel âidiyet krizleri yaşamaktadırlar (Khondaker, 2007, s. 68). Göçmen çocuklar ve gençler, aynı anda iki farklı kültürel tutumu gözlemleyen ve deneyimleyen

bireyler oldukları için çoğunlukla mağdur, baskı altında ve yabancılaştırmış kişiler olarak nitelendirilir. Bu bağlamda, ebeveynlerinin kültürü ile ev sahibi toplumun kültürü arasında seçim yapmakta güçlük çeken; “farklı” ve “sorunlu” bireyler olarak tasvir edilirler. Bu yaklaşımın bir sonucu olarak, göçmen çocuklar hem aileleri hem de ev sahibi toplum tarafından “sosyal bir problem” olarak algılanmaktadır. Her iki taraf da çocuğu kendi kültürüne adapte etme yönünde baskı uygulamaktadır. Ebeveynler, çocuklarını ev sahibi toplumun “yozlaşmış” olarak gördükleri kültüründen korumaya ve asimilasyondan uzak tutmaya çalışırken; ev sahibi toplum ise onları ulusal kültüre bütünleştirmeyi ve aileyi kültürel çevresinin etkisinden kurtarmayı hedeflemektedir. Sonuç itibarıyla, her iki kültürel çevre de göçmen çocuğu ya da genci “sapkınlıktan” koruma amacını taşımakta, ancak bu durum onların âdiyet krizlerini daha da derinleştirmektedir (Khondaker, 2007, s. 68).

İnsanlar toplumsal varlıklar olmaları nedeniyle yaşamları boyunca farklı sosyal ilişkiler geliştirebilecekleri ortamlara girmekte ve çeşitli bağlar kurmaktadır. Bu ilişkiler, çoğunlukla duygusal anlamlar taşımakta ve bağlılık, kültür, tutum, davranış gibi unsurlar üzerinden şekillenmektedir. Bu unsurlar arasındaki ilişki ve bireylerle toplum arasındaki bağ, toplumsal âdiyetin temelini oluşturmaktadır. Dolayısıyla toplumsal âdiyetin rastlantısal ya da dağınık bir biçimde değil, belirli bir düzen içinde ortaya çıktığı görülmektedir. Çünkü âdiyet, bireyleri ve toplumu birbirine bağlayan bir yapı niteliği taşımakta, bu bağların güçlenmesi ise toplumsal âdiyetin pekişmesine ve bireylerin bütünleşmesine katkı sağlamaktadır (Nas, 2022, s. 78).

Güvenlik ve barınma gibi temel ihtiyaçların karşılanması, insanların birlikte yaşamaya yönelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Zira bireyler her zaman diğerine ihtiyaç duymuş, güvenlik kaygısı da bir aradılığı zorunlu kılmıştır. Bu süreç, yalnızca bireylerin yaşam alanlarına değil, aynı zamanda içinde bulundukları topluma ve diğer insanlara karşı âdiyet duygusu geliştirmelerine zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla bir arada yaşama pratiği, bireylerin güvensizlik hissini gidermesinin yanında toplumsal âdiyetin de ortaya çıkmasına aracılık etmiştir (Çağırkan, 2019, s. 164). Bu açıdan güven, bireylerin toplumsal âdiyet ihtiyacının karşılanmasında kilit bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Âdiyet üzerine yapılan çalışmalarda öne çıkan önemli isimlerden biri Maslow’dur. Maslow, bireylerin kendilerini gerçekleştirebilmeleri için belirli aşamalardan geçmeleri gerektiğini savunmuş ve bu aşamalar arasında âdiyete de özel bir yer vermiştir. Ona göre,

kendini gerçekleştirme basamağına ulaşmanın n koşullarından biri âdiyet duygusunun tatmin edilmesidir. Maslow, ihtiyaçları hiyerarşik bir düzen içerisinde beş basamakta sınıflandırmıştır. İlk basamak, açlık, susuzluk ve cinsel ihtiyaçlar gibi bireylerin yaşamlarını sürdürebilmeleri için zorunlu olan fizyolojik ihtiyaçlardır. Bu ihtiyaçlar, bireylerin en güçlü ve öncelikli olarak karşılamaları gereken gereksinimlerdir. Bir kişi hem fizyolojik hem de güvenlik ya da sevgi gibi diğer ihtiyaçlardan yoksun kaldığında, öncelikli olarak fizyolojik ihtiyaçlarını gidermeye yönelir. Bu nedenle, hiyerarşide st basamaklara çıkıldıkça ihtiyaçların yaşamsal önemi azalmakta; alt basamaklar karşılandıkça bireyler diğer ihtiyaçlarını tatmin etmeye çalışmaktadır (Maslow, 1943, s. 12). Fizyolojik ihtiyaçların ardından gelen ikinci basamak güvenlik ihtiyacıdır. Güvenlik, yalnızca bireylerin dış tehditlere karşı korunmasını değil, aynı zamanda geleceğe dair güven hissini de kapsamaktadır. Bu nedenle bireylerin sigortalı bir işte çalışmaları, olası risklere karşı önlem almaları ya da tasarruf yapmaları güvenlik ihtiyacının bir yansımasıdır. nc basamak ise sevgi ve âdiyet ihtiyacıdır. İlk iki basamağı karşılayan bireyler, bu aşamada arkadaşlık ve aile bağlarının yokluğunu daha fazla hissederler. diyet, bireylerin yaşadıkları çevreye, gruplara ve topluluklara bağlılıklarını ifade eder. Bu ihtiyaç karşılandıkında bireyler daha st basamaklara geçebilirler. diyetin ardından saygı ve son olarak kendini gerçekleştirme basamakları gelmektedir. Dolayısıyla bireylerin varlıklarını ortaya koyabilmeleri ve kendilerini gerçekleştirebilmeleri için temel ihtiyaçlarından biri diyettir. diyet duygusu tatmin edilmediği sürece bireylerin bir st basamağa ilerlemeleri ve kendini gerçekleştirmiş bireyler olmaları mümkün görünmemektedir (Maslow, 1943, s. 13).

diyet duygusunun topluluk halinde giderilmeye başlanması, ilkel topluluklardan itibaren görülmekle birlikte, bu sürecin kurumsallaşması Sanayi Devrimi sonrasında gerçekleşmiştir. Sanayi Devrimi ile birlikte insanlar toplu olarak çalışma hayatına katılmış, çalışılan mekânlar yalnızca ekonomik faaliyetlerin yürütüldüğü alanlar olmaktan çıkarak âdiyet duygusunun pekiştirilebildiği sosyal alanlara dönüşmüştür (Dere ve Kılıç, 2016, s. 91). Bu gelişmeyle birlikte âdiyet, bireylerin yaşamları boyunca farklı alanlara yayılan ve çeşitlenen bir olgu haline gelmiştir.

diyetin ekirdeği, yapısı ve beklentileri, bireylerin içinde bulundukları toplum tarafından biçimlenmekte ve zaman içerisinde değişime uğramaktadır. Bu süreçte kuşak farklılıkları da önemli bir etken olarak ortaya çıkmakta, kimi zaman kuşaklar arası

çatışmalara yol açabilmektedir. Bununla birlikte, âdiyetin devamlılığı, toplumun sürdürülebilirliği açısından hayati önem taşımaktadır. Bireyler kendilerini topluma ait hissettikçe ve toplum için çaba sarf ettikçe, toplumun varlığını sürdürmesi de mümkün olmaktadır. Bu durum, bireylerle toplum arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişki biçimi olarak değerlendirilebilir (Ural, 2020, s. 59). Toplumların devamlılığı için bireylerin yaşadıkları yerlere âdiyet geliştirmeleri gerekmekte, aynı zamanda toplumların da bu âdiyet hissini güçlendirecek unsurlar üretmesi önem kazanmaktadır. Söz konusu unsurlar, göçmenlerin sorunlarını çözmeye dönük, sağlıklı ilişkiler geliştirmelerine imkân sağlayacak nitelikte olmalıdır. Bu şekilde göçmenler, toplumun gelişimine katkıda bulunarak toplumsal ilerlemeyi mümkün kılmaktadırlar. Âdiyet hissi, bireylerin mutluluk düzeylerini artırmakta, aynı zamanda diğer bireylerle sağlıklı ilişkiler kurabilmelerine olanak tanımaktadır (Kılıç ve Öksüz, 2020, s. 241).

Âdiyet konusuna farklı bir açıdan bakıldığında, âdiyetin sağlanmasının bireyler için tek ve ortak bir özelliğe bağlı olmadığı görülmektedir. Bu doğrultuda bir toplumda birden fazla âdiyet alanının bulunabileceği ifade edilebilir. Bireyler, farklı âdiyet duyguları barındıran kurumlara ya da gruplara dâhil olabilmekte; bu âdiyet alanlarından bazıları diğerlerine kıyasla daha baskın hale gelerek bireylerin kimliklerini şekillendirebilmektedir. Bu gruplar veya kurumlar, bireylere farklı bakış açıları ve deneyim alanları sunmakta; aynı zamanda onların toplumsal kimlikleri hakkında da bilgi vermektedir. Âdiyetin temelinde yatan unsurlar bireyler arasında farklılık gösterebilmektedir. Örneğin, bir kişinin kendini bir topluma ait hissetmesinin nedeni inanç olabilirken, başka bir kişi için bu âdiyet duygusu adalet algısına dayanabilmektedir (Ural, 2020, s. 59). Bireylerin içinde bulundukları topluma ait olduklarını hissetmeleri, güven duyguları ve uyum süreçleriyle doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla, bireylerin sağlıklı âdiyet alanları geliştirmeleri, toplumsal bütünleşmelerini ve uyum içinde yaşamalarını desteklemektedir.

1.4. Göç Bağlamında Ötekilik

Ötekilik, özellikle Hollywood savaş filmlerinin incelenmesinde temel kavramlardan biridir. Bu kavram, ABD'nin küresel egemenlik politikaları doğrultusunda giriştiği çeşitli uluslararası çatışmalara meşruiyet kazandırma işlevi görmektedir. Dönemin ihtiyaçları,

ıkarları ve küresel hedefleri, kimlerin neden “teki” olarak tanımlanacağını ve bu ötekilerin neden “ehlileştirilmesi” gerektiğini belirlemektedir.

Bir kişi ya da grubun öteki olarak tanımlanması, o kişi veya gruba karşı olumsuz bir bakış açısının geliştirilmesini ve aynı zamanda öteki tanımını yapanın kendisini ait hissettiğı ulusal, etnik, cinsel veya benzeri gruplardan ayırıştırma sürecini içerir. tekilik zerine yapılan tanımlarda ayırıştırma, dışlama ve olumsuzlama vurguları ne çıkar. Nahya’ya göre, “teki”; bir ya da birden fazla kişi, kültür veya toplum tarafından, geçmiş ya da güncel ilişkiler referans alınarak sınıfsal veya etnik düzeyde farklılaştırılıp ayırıştırılan kişi, grup, sınıf veya halk olarak tanımlanabilir (Nahya, 2011, s. 36).

Crang ise ötekileştirmeyi “kimliklerin eşit olmayan ilişkiler çerçevesinde kurulması” olarak açıklamaktadır. Buna göre bireyler, kendi gruplarını olumlu özelliklerle tanımlarken, dış grupları bu özelliklerin yoksunluğı veya farklılığı üzerinden konumlandırır. İç grup kimliğı olumlu değerler etrafında inşa edildiğı için, dış grup yani ötekiler, doğal olarak negatif kimlik tanımlarına maruz kalır. Crang, her grup ve kişinin olumsuz özelliklere sahip olabileceğini, ancak i grubun sahip olduğu korku ve hoşnutsuzlukların dış gruba yansıtılarak ötekilerin bu negatif değerlerle tanımlandığını ifade etmektedir (Crang, 1999, s. 27). Bu tanımlamalardan hareketle ne çıkan iki temel nokta bulunmaktadır. Birincisi, tekiler daima onları ötekileştiren kişi veya gruplara referansla tanımlanır. İkinci olarak, tekileştirenler kendi kimliklerini oluşturan özellikleri en doğru, en ideal, en ahlaklı veya en mantıklı olarak görürken; ötekileri farklılıkları nedeniyle daha aşağı ya da olumsuz değerlerin taşıyıcısı olarak konumlandırmaktadır. Dolayısıyla tekiler her zaman korku ve kaygının merkezinde yer alır. Ancak bu ön kabuller, doğal gerçeklikler değil; söylemler aracılığıyla inşa edilen, baskıyı, sömürüyü, tahakkümü ve egemenlik iddialarını meşrulaştırmaya hizmet eden kurgusal düşüncelerdir.

İç grup ile dış grubu eşitsiz ilişkiler temelinde birbirinden ayıran ötekileştirme sürecinin neden ortaya çıktığına dair farklı açıklamalar bulunmaktadır. Crang’ın de belirttiğı üzere, ötekiler çoğu zaman i grubun sahip olduğu olumsuz değerlerin yansıtıldığı bir zemin işlevi görmektedir. Bunun yanı sıra, ötekileştirmeye yönelik bir başka açıklama bu süreci bilişsel bir meknizma çerçevesinde ele almakta ve sosyal sınıflandırmayı ötekileştirmenin temel nedenlerinden biri olarak görmektedir. Sosyal sınıflandırma teorisi, insanları “bilişsel cimriler” olarak tanımlar. İnsan zihni, çevreden gelen çok

sayıdaki uyarıyı en pratik şekilde işlemek için sınıflandırmaya başvurur. Bu süreçte benzer özelliklere sahip bireyler aynı kategoriye yerleştirilir ve bu gruplara karşı benzer tutumlar sergilenir. Böylelikle insanlar, tek tek bireyler olarak değil; “kadınlar”, “erkekler”, “siyahiler” veya “Türkler” gibi kategoriler altında değerlendirilir. Bu durum, aşırı bilgi yüklenmesini önlemeye yönelik bir bilişsel tasarruf işlevi görmektedir (Demirtaş, 2003, s. 57). Sosyal sınıflandırmada meslek, sosyal statü ve cinsel yönelim gibi pek çok kategori kullanılabilse de en temel sınıflandırma ölçütleri cinsiyet, ırk ve yaş olmaktadır. Bu sınıflandırmalar sonucunda bireyler, gruba atfedilen özellikler üzerinden değerlendirilir ve o gruptaki kişilere benzer tavırlar yöneltir ve çoğu zaman farkında olunmadan gerçekleşen bu süreç, stereotiplerin ve zararlı önyargıların ortaya çıkmasına yol açabilmektedir (Stolier ve Freeman, 2016, s. 88).

Sosyal sınıflandırma, iki önemli olguyu beraberinde getirir: abartma etkisi ve iç grup kayırmacılığı. Abartma etkisi, grup içi benzerliklerin ve grup dışı farklılıkların olduğundan daha büyükmüş gibi algılanmasını ifade eder. İç grup kayırmacılığı ise kişinin kendi grubuna olumlu değerler atfederek, dış grupları daha olumsuz ve küçümseyici özelliklerle tanımlamasıdır (Demirtaş, 2003, s. 57). Dolayısıyla sosyal sınıflandırma, çevreden gelen uyarıların zihinsel karmaşa yaratmadan algılanmasına katkı sağlayan işlevsel bir süreç olsa da bireyleri birkaç temel özelliğe indirgeme riski taşıdığı için stereotipleştirmeye ve ötekileştirmeye zemin hazırlayabilmektedir. Bu bağlamda, grup içi ve dışı arasındaki farklılıkların abartılması, dış gruplarla iletişimin zayıflaması ve ötekileştirme eğilimlerinin güçlenmesi söz konusu olabilmektedir. Ayrıca grup içinde doğal ya da normal olarak kabul edilen tutum ve davranışların, aslında söylemsel inşalar olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Millete özgü kimlik gibi kolektif kimlikler özellikle kriz dönemlerinde grubun bütünlüğünü korumak ve bireyleri mevcut sorunlardan uzaklaştırmak amacıyla manipüle edilerek nefretin yöneltileceği ortak düşmanlar yaratmak için kullanılabilir. Güç mücadeleleri sürdükçe kimliğin manipülatif inşası da devam edecektir. Bu nedenle, kamusal söylemde grup içi ve grup dışı davranışları “doğal” veya “normal” olarak sunan ifadelerin sorgulanması, sosyal sınıflandırma yoluyla gerçekleşen ötekileştirmenin önüne geçilmesine katkı sağlayabilir. Ötekileştirme, diğer kişi ve grupları tanımlayabilme ve onlar hakkında bilgi üretebilme gücünü gerekli kılmaktadır. Ötekilerin sahip oldukları özne pozisyonları gerçekte bağımsız bir öznellik değil; güçlü olan kesimler tarafından söylemsel olarak inşa edilmiş,

ötekiliğe indirgenmiş bir kimliktir. Bu durum, güçlü ile güçsüz arasındaki sınırların çizildiği, yeniden üretildiği ve korunduğu bir süreçtir. Ötekilerin kimlikleri, güçlülerin bakış açısından oluşturulan bir dizi stereotipe indirgenir ve farklılıklar bir sorun olarak kurgulanır. Bu indirgeme, güçlü ile güçsüz arasındaki üstünlük ilişkisini meşrulaştıran ve sürdüren bir mekânizma işlevi görmektedir (Jensen, 2011, s. 70).

Sömürgecilik tarihi, ötekiliğin ekonomik ve politik güç mücadeleleri doğrultusunda söylemsel olarak inşa edilen, indirgemeci ve kurmaca bir farklılık olduğunu göstermektedir. Bu tür kurgusal farklılıklar, aslında güç çatışmalarını gizlemeye ve tahakkümü meşrulaştırmaya hizmet etmektedir. Jorge Larrain, özellikle 19. yüzyıl modernizminin geliştirdiği evrenselci kuramların, karşılaştıkları sorunlara çözüm üretmekte yetersiz kaldıklarında dışlama ya da ırkçı açıklamalara başvurma eğiliminde olduklarını belirtir. Ona göre, söz konusu kuramların “geri kalmış” ya da “gelişmemiş” ülkeler hakkında ortaya koyduğu düşünceler dikkat çekicidir. Bu bakış açısına göre, sömürgecilik geri kalmış ülkelerin ilerlemesini sağlayacak zorunlu bir uygulama olarak sunulmuştur. Larrain, bu görüşe örnek olarak Jean B. Say’ın fikirlerini aktarır. Say’a göre “aydınlanmış uluslar” üstün bir uygarlığa sahipken, “barbar uluslar” aşağı bir uygarlığa sahiptir. Aşağı uygarlıklara mensup bireyler tembelliğe yatkın, rasyonel düşünceye ve bilimsel etkinliklere kapalıdır. Bu nedenle, aydınlanmış ulusların bu geri kalmış toplumları kendi seviyelerine yükseltmekle yükümlü oldukları savunulmuştur. Larrain’in verdiği bir diğer örnek ise James Mill’dir. Mill, İngiltere’yi ölçüt olarak Asya ülkelerini geri kalmış ve uygarlık düzeyine erişememiş toplumlar olarak nitelendirmiştir. Ona göre Hindistan ve Çin gibi ülkelerin halkları samimiyetsizlik, ikiyüzlülük, hainlik ve yalancılığa eğilimlidir. Bu nedenle, bu toplumların Batılı devletlerin vesayeti altına alınmaları gerektiğini, hatta gerekirse otoriter yöntemlerle dönüştürülmelerinin zorunlu olduğunu ileri sürmüştür (Larrain, 1995, s. 41). Hegel’in “yenidünya” olarak adlandırdığı Amerika kıtası hakkındaki düşünceleri, önceki örneklerle büyük benzerlik göstermektedir. Hegel’e göre bu yenidünya, “eski dünya” olarak nitelendirilen Avrupa’dan belirgin farklılıklar içermektedir. Amerika kıtasının insanları fiziksel ve ruhsal açıdan yetersiz ve iktidarsız olarak tanımlanmakta; hatta kıtadaki hayvanların bile Avrupa’dakilerle kıyaslandığında aynı seviyesizlik içinde olduğu öne sürülmektedir. Yerli halklar, günübirlik yaşayan, büyük amaç ve hedeflerden yoksun, aydınlanmamış çocuklara benzetilmektedir. Avrupalı Cizvit ve Katolik din adamlarının, özellikle Güney

Amerika’da kuralsız ve “vahşilik” içinde yaşadığı iddia edilen toplulukları Avrupa kültürü ve gelenekleriyle tanıştırdıkları, yerli halka tıpkı bir çocuğu eğitir gibi günlük işlerini nasıl yapmaları gerektiğini öğrettikleri ve bunun en doğru yöntem olduğu dile getirilmektedir. Yerli halk, zekâsı gelişmemiş ve eğitime kapasitesinden yoksun bir topluluk olarak tanımlanmaktadır (Hegel, 1991, s. 99–103). Hegel ayrıca, Güney Amerika ve Meksika halklarının bağımsızlık arzusunun zayıf olduğunu; bağımsızlık talebinin en çok Portekiz ve İspanyol kökenli Kreol topluluklarında görüldüğünü ileri sürmüştür. Amerika kıtasındaki pek çok kabilenin yok oluşu ise, “kültürel olarak zayıf milletlerin üstün milletlerle karşılaşmaları sonrası doğal olarak erimeleri” şeklinde yorumlanarak meşrulaştırılmıştır (Hegel, 1984, s. 29). Bu tür söylemler, Batı’nın ötekileri nasıl konumlandığına dair önemli ipuçları vermektedir. Aslında, “üçüncü dünya” olarak adlandırılan ülkelerin geri kalmışlıkları, onların doğasından veya sözde kusurlarından değil, Batılı devletlerin ötekileri “çağdaştırma” ya da “medenileştirme” adı altında yürüttükleri sömürgecilik faaliyetlerinin bir sonucudur (İlter, 2006, s. 58). Görüldüğü üzere Batı, kendisini medeniyetin, ilerlemenin ve gelişmenin merkezi olarak tanımlamakta; dünyanın çağdaşlaşma sürecinde aktif özne konumunu üstlenmektedir. Bu konumlandırma, doğal olarak “evcilleştirilmesi, ehlileştirilmesi ve medenileştirilmesi gereken ötekiler” yaratmakta ve bu faaliyetler ahlaki bir yükümlülük olarak sunulmaktadır. Nitekim Amerika kıtasının keşfi döneminde yerli halkların “vahşi, çocuksu, eğitilemez, seviyesiz ve kültürsüz” gibi sıfatlarla aşağılanması ile günümüzde hala üçüncü dünya ülkeleri ve Ortadoğu toplumları için benzer ifadelerin kullanılması, ötekiliğin oluşumunda güç ve çıkar ilişkilerinin belirleyici rolünü açıkça ortaya koymaktadır.

Medeniyeti, gelişme ve ilerlemeyi Batılı bir perspektiften ele alan örnekleri artırmak mümkündür. Bauman’a göre modernizm, Batılılar için bir gurur kaynağı olmakla kalmamış, aynı zamanda ahlaki bir üstünlük duygusu da yaratmıştır. Bu üstünlük algısı, ötekileri “aydınlatma” görevini beraberinde getirmiştir. Batı, kendisini tarihin öznesi olarak konumlandırmış; farklı olanları “gerçeğe” karşı savaş açmış asiler olarak görmüş ve ilerlemenin düşmanlarına karşı tahammül göstermeyi zararlı kabul etmiştir. Bauman’ın Spinoza’dan aktardığı görüşler, Batı’nın ötekilere yönelik bu tutumunu meşrulaştırma çabasıyla örtüşmektedir. Spinoza’ya göre, gerçeği bilen kişi bilmeyenlerin fikirlerini değiştirmek ve onları doğruya ulaştırmakla yükümlüdür. Cehaleti ortadan kaldırmak

ahlaki bir görev olarak tanımlanırken, bu sorumluluktan kaçınmak zalimlik ve bencillik olarak değerlendirilmiştir (Bauman, 2003, s. 18).

Batı Avrupa’da Aydınlanma ile gelişen araçsal akıl anlayışı, eski toplumların dinsel ve metafizik dünya görüşlerine karşı çıkarak akıl, bilgi, bilim ve eğitim kavramlarını öne çıkarmış; Avrupa’yı aklın merkezi olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda akıl, insanları mutsuzluktan kurtaracak bir araç olarak sunulmuştur. Avrupa dışında kalan ve bilimin ya da araçsal aklın gelişmediği ülkeler öteki olarak görülmüş, bu toplumların mutsuz oldukları varsayılmıştır. Böylece Avrupa’nın, insanları mutluluğa ulaştırma ve geri kalmış toplumları “geliştirme” görevi olduğu ileri sürülmüştür. Batı’nın kendisine dayandırdığı, bu görevin, aslında öteki olarak tanımlanan toplumların hammaddelerini ve ticaret pazarlarını sömürmeye yönelik ekonomik çıkarları gizleyen bir aldatmaca olarak okunabileceğini belirtmektedir (Larrain, 1995, s. 8).

Benzer biçimde Batı, kendisini yalnızca aklın değil, aynı zamanda demokrasinin merkezi olarak da konumlandırmıştır. Batı’nın diğer toplumlara demokrasi dayatma girişimleri üzerine yapılan tartışmalar, demokrasinin Batı’ya ait ve ona özgü bir değer olarak ele alındığını göstermektedir. Nitekim Amerika ve müttefiklerinin Irak’a “demokrasi götürme” çabalarının başarısızlıkla sonuçlanması, çoğu zaman hatalı ya da eksik planlanmış bir askeri müdahale olarak değil, Batılı olmayan kültürlerin demokrasiye uyum sağlayamaması şeklinde açıklanmıştır. Bu durum, demokrasiye Batılı bir âdiyet atfedildiğini açıkça ortaya koymaktadır (Sen, 2006, s. 57).

Ötekileştirme, tarih boyunca farklı biçimlerde ortaya çıkmış, ancak varlığını her dönemde korumuş bir olgudur. Antik Yunan’da insanlar, “Yunanlılar” ve “barbarlar” şeklinde ikili bir sınıflandırmaya tabi tutulmuşlardır. Antropoloji disiplini de Dervin’in belirttiği üzere, II. Dünya Savaşı’nın sonlarına kadar “egzotik” insanlar ve kültürlerle ilgilenerek ötekileştirmeyi sürdürmüştür (Dervin, 2015, s. 116). Farklılığın bir bilim dalı tarafından tanımlanması, ötekiliğin doğal bir gerçeklik olarak sunulmasına katkı sağlamıştır.

Ötekinin bir araştırma nesnesine dönüştürülmesi üzerine en bilinen çalışmaların başında Edward Said’in *Oryantalizm* adlı eseri gelmektedir. Said, bu eserinde Doğu’yu ve Doğuluyu şekillendiren söylemsel pratikleri analiz etmektedir. Ona göre, 18. yüzyıldan itibaren sömürgecilikle birlikte antropoloji, etnoloji, anatomi ve filoloji gibi çeşitli bilim dalları Batı’nın çıkarları doğrultusunda kullanılmış ve Doğu’ya dair artan bir bilgi

birikimi oluşturulmuştur. Yazarlar, şairler, çevirmenler ve gezginler de bu bilgi üretimine katkıda bulunmuşlardır (Said, 2013, s. 56).

Bir bilgi nesnesi olarak Doğu'nun inşası, emperyalizm ve güç ilişkileri bağlamında değerlendirilmelidir. Doğu'yu kuran bilgi üretim süreçleri, Batı'nın Doğu üzerindeki egemenliğini meşrulaştırma işlevi görmüştür. Batı'nın Doğu'ya yönelik akademik ilgisi, Avrupa'nın Doğu'ya doğru genişlediği dönemle örtüşmekte ve bu ilgi sömürgeciliği destekleyici bir niteliğe sahip olmaktadır. Doğu, taraflı biçimde incelenmiş; Batı'nın egemenliğini haklı gösteren bir bilgi nesnesi olarak araştırılmış, öğrenilmiş ve yeniden üretilmiştir. Bu üretim süreci farklılıkları ortadan kaldırarak Doğu'yu homojen bir yapı olarak kurgulamıştır. Söylem, ikili karşıtlık üzerinden işleyerek Batı'nın kendisini Doğu'nun karşısında tanımlamasına olanak sağlamıştır. Söylemde oluşturulan Batı da homojenleştirilmiş; ancak bu homojenlik, Doğu'ya atfedilen olumsuz imgenin karşısında, yalnızca pozitif değerler üzerinden inşa edilmiştir (Velho ve Thomas-Olalde, 2011, s. 60). “Egzotik” olarak adlandırılanın egzotikliği, özünden değil, bu adlandırma sürecinden kaynaklanmaktadır. Doğu, Batı'ya göre farklıdır; ancak aynı durumun tersi de geçerlidir. Fakat güç ilişkileri bağlamında ele alındığında, yalnızca Batı'nın tanımladığı farklılık anlam üretme kapasitesine sahip olmuştur. Böylelikle Doğu'nun bütün karmaşıklığı, özgünlüğü ve çeşitliliği görmezden gelinmiş; genellemelerle indirgenmiş bir bilgi nesnesine dönüştürülmüştür. Bu indirgeme, sömürgeciliği meşrulaştıran ve egemenlik ilişkileri çerçevesinde üretilmiş kasıtlı bir söylemsel inşa niteliği taşımaktadır. Yukarıda verilen örnekler, ötekiliği küresel düzeyde egemenlik ve bağımlılık ilişkileri çerçevesinde üretilen bir süreç olarak ele almaktadır. Ancak ötekilik olgusu yalnızca bu boyutla sınırlı değildir. Aralarında belirgin güç ilişkisi bulunmayan gruplar arasında da karşılıklı tanımamazlık, stereotipler, önyargılar ve kulaktan dolma bilgiler üzerinden ötekileştirme pratikleri gözlemlenebilmektedir. Örneğin, köyde yaşayan bireyler kentlileri çoğunlukla rahat, az çalışan ve sürekli gezen kişiler olarak tanımlamaktadır. Özellikle kentli kadınlar; sosyetik, davetlere katılan, geç kalkan ve gezmeyi alışkanlık haline getiren kişiler olarak betimlenmektedir. Kısacası kent yaşamı, köyde yaşayanlar tarafından “rahat bir yaşam tarzı” ile özdeşleştirilmektedir. Ayrıca yapılan görüşmelerde, köyde yaşayanların kentliler karşısında kendilerini zaman zaman “ezik” hissettikleri, hatta “cahil” olarak gördüklerine dair ifadeler, bu kişilerin kendi içlerinde de bir tür ötekileştirme ürettiklerini ortaya koymaktadır (Tunç, 1989, s. 16-17).

Bu çalışmada her iki tarafın da karşılaştıkları sınırlı örneklerden yola çıkarak genellemeler yaptığı ve birbirlerini stereotipleştirdiği görülmektedir. Katılımcıların, kendi çevrelerinde ya da medyada gördükleri birkaç örneği tüm köy veya kent yaşamına atfettikleri; bireysel farklılıkların göz ardı edilerek genelleştirilmiş özellikler üzerinden yargılarda bulundukları anlaşılmaktadır. Bu örnek, her ne kadar Said'in ortaya koyduğu Doğu-Batı karşıtlığından, ırk temelli ötekileştirme biçimlerinden veya küresel ölçekteki egemenlik ilişkilerinden farklı gibi görünse de ötekileştirme süreçlerinin özünde aynı indirgemeci mantığa dayandığını göstermektedir. Bununla birlikte, bu araştırmanın belirli bir bağlam ve kuramsal çerçeve içerisinde değerlendirilmiş olup, bulgular mutlak genellemelere değil, konunun sanat, kimlik ve göç ekseninde tartışılmasına katkı sağlayacak eleştirel bir perspektife işaret etmektedir ve elde edilen bulguların toplumun tamamına genellenebilecek mutlak gerçeklikler olarak değerlendirilmemesi gerektiği de vurgulanmalıdır.

Köylü ve kentli örneğinde olduğu gibi aralarında belirgin bir güç çatışması bulunmayan grupların yanı sıra, güçsüz ve ötekileştirilmiş grupların kendi içlerinde de ötekileştirme pratiklerine rastlanabilmektedir. Fred Dervin, bazı siyahi ve Asyalı topluluklarda kullanılan dilsel ifadelerin buna örnek oluşturduğunu belirtir. Siyahilerin kullandığı “oreo” ve Asyalıların kullandığı “muz” terimleri, dış görünüş itibarıyla siyahi ya da Asyalı olup davranışlarıyla beyazlara özgü olduğu düşünülen bireyleri tanımlamak için kullanılmaktadır (Dervin, 2015, s. 59). Bu tür ifadeler, azınlık grupların, kendileriyle benzer özelliklere sahip bireyleri, “beyazlara ait” olduğu varsayılan stereotipsel nitelikler üzerinden ötekileştirmelerine işaret etmektedir. Göçmen topluluklar azınlıklaştırılmaya yönelik çok daha geniş bir eğilimi temsil ediyor (Bhabha, 1994, s. 107-108).

Azınlık gruplar içinde görülen bir başka ötekileştirme biçimi ise, güçlü olanla özdeşleşmeden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nde kölelik döneminde “melez elitler” olarak adlandırılan bazı siyahiler bu duruma örnek teşkil eder. Ten rengi daha açık olan ve beyazlarla kan bağı bulunan bu kişiler, diğer siyahi kölelere kıyasla daha fazla ayrıcalığa sahip olmuşlardır. Köleliğin kaldırılmasından sonra da söz konusu grup, eski köle sahibi beyazların yanında yer alarak diğer siyahileri ötekileştirmeye devam etmiştir (Cole ve Omari, 2003, s. 790). Bu örneklerde dikkat çeken nokta, çifte ötekileştirme olgusudur. İlk örnekte, gruplar kendilerini “beyazlardan” ayırmakta ve stereotipleri kabul ederken, aynı zamanda grup içinde beyazlara benzediği

düşünülen üyeleri ötekileştirmektedir. İkinci örnekte ise kölelikten kaynaklanan doğal bir ötekileştirmenin yanında, güçlüyle özdeşleşmeden doğan grup içi ötekileştirme söz konusudur. Bu çifte ötekileştirmeler, farklılığın grup içinde içselleştirildiğini göstermektedir. Ancak bu durum, içsel bölünmelere yol açarak ötekiliği üreten ve ötekiliğin bilgisini üretme kapasitesine sahip olan egemenlerin çıkarlarını farkında olmadan desteklemektedir. Bu bağlamda hem ötekiliğin inşasında hem de belirli gruplara âdiyet kazandıran kimliklerin oluşumunda temsillerin önemli bir rolü bulunmaktadır. Zira temsil, bir nesneyi, olayı, düşünceyi veya kavramı olduğu gibi değil, belirli bir bakış açısından yansıtır. Dolayısıyla temsili üretme kapasitesine sahip olanlar, “biz”in ve “öteki”nin kim olduğunu; hangi fikirlerin, değerlerin veya normların geçerli, gerçek ve normal olduğunu; hangilerinin ise geçersiz, sahte ya da anormal kabul edileceğini belirleme gücüne de sahip olmaktadır (Hall, 1997, s. 5–9).

1.5. Göç Bağlamında Kimlik

Kimlik kavramı, bireylerin ve toplulukların kendilerini nasıl tanımladıkları ve diğerlerinden nasıl ayrıştıklarıyla yakından ilişkilidir. Arif Dirlik, modern dünyada kimlik olgusunun, özellikle küreselleşme sürecinde ortaya çıkan krizlerle şekillendiğini vurgular. Ona göre kimlik, yalnızca bireysel bir âdiyet meselesi değil, aynı zamanda ekonomik, politik ve kültürel krizlerin merkezinde yer alan bir mücadele alanıdır. Bu bağlamda göç olgusu da bir kriz hali olarak ortaya çıkmakta; bireyler ve topluluklar göç süreçlerinde yeni kimlikler inşa ederken mevcut kimliklerini koruma çabası içine girmektedir. Dirlik, küreselleşmenin homojenleştirici etkilerine karşılık, farklı toplulukların kimliklerini korumak adına “kimlik siyaseti” geliştirdiğini belirtir. Bu durum, göç eden bireylerin göç ettikleri toplumlarda çoğu zaman ötekileştirilmesi ve dışlanması ile sonuçlanır. Çağdaş sanat bağlamında ise kimlik, sanatçıların eserlerinde göçmen deneyimlerini görünür kılmak ve bu ötekileştirme süreçlerini eleştirmek için önemli bir araç olarak kullanılmaktadır. Göçmenlerin kimlik mücadelesini konu alan eserler, izleyiciye kimliğin sabit bir olgu değil, sürekli müzakere edilen ve krizlerle şekillenen bir süreç olduğunu hatırlatır (Dirlik, 1994, s. 25-40).

Kimlik, bireyler için hem anlam hem de deneyim kaynağı olup, yaşamın vazgeçilmez parçalarından biri olarak değerlendirilmektedir (Cannolly, 1995, s. 6). Kimlikler, bireylerin toplum içerisindeki sosyal ilişkilerinin temelini oluşturur; insanlar, kimlik

özellikleri aracılığıyla diğer bireylerle ilişki ve etkileşim kurabilmektedir. Başka bir açıdan bakıldığında, kimliklerin bireylerin toplumsal ve bireysel özelliklerinin toplamından meydana geldiği söylenebilir (Yıldız, 2007, s. 75). Bu tanımlar doğrultusunda kimlik, bireylerin kendileri hakkında bilgi sunan, kişiliklerini görünür kılan, onları diğerlerinden ayıran ve sürekli yeniden inşa edilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar yaşamları boyunca kimlikleriyle tanınmakta ve kimlikleri aracılığıyla varlık göstermektedir. Bireyler, evreni anlamlandırmaya çalıştıklarında çoğu zaman ilk olarak kendilerini sorgulamakta; hayatta bir yer edinebilmek için kişiliklerini ve kimliklerini ortaya koyma ihtiyacı hissetmektedir.

Kimlik üzerine ilk düşünceler, bireylerin doğa ile kurdukları ilişkilerde ortaya çıkmıştır. İnsanlar, doğa karşısındaki konumlarını sorgulamış, inançları doğrultusunda bazı varlıklara kutsallık atfetmişlerdir. Bu varlıklara itaat ederek yaşamın anlamına ulaşabileceklerini düşünmüşler; âdiyetlerini de kutsal kabul ettikleri bu unsurlar üzerinden kurmuşlardır. Zamanla toplumsal değişimlerin etkisiyle aklın öne çıkmasıyla birlikte bireyler, bilim temelli düşünce biçimlerini benimsemiş ve kendi varlıklarını tanımaya yönelik çaba içerisine girmişlerdir (Özdemir, 2001, s. 88). Böylece bireylerin düşünsel yönelimleri, kutsal varlıklara bağlılıktan kendilerini ve varoluşlarını sorgulamaya doğru evrilmiştir. Toplumsal yapıların kimlikler üzerindeki etkisine bakıldığında, geleneksel dönemde daha durağan ve sabit kimliklerin hâkim olduğu görülmektedir. Bu dönemde bireyler kimlikleri bakımından birbirlerinden çok yönlü olarak farklılaşmamışlardır. Ancak zamanla meydana gelen toplumsal dönüşümler, modern dünyanın sunduğu imkânlar ve çeşitlilikler ile kimliklerde de farklılaşmalar ortaya çıkmıştır. Teknolojik gelişmeler, kitlesel göçler ve diğer toplumsal değişkenler, kimliklerin sayısını artırmış ve onları daha esnek bir yapıya kavuşturmuştur. Günümüzde kimlik çeşitliliğinin artması, bireylerin kendi kimliklerini tanımlama süreçlerinde çeşitli güçlükler yaşamalarına da yol açmaktadır (Yurttaş, 2019, s. 57).

Kimlik, içinde bulunulan döneme bağlı olarak farklı şekillerde ele alınabilmekte ve değişik görünümeler kazanabilmektedir. Çünkü toplumun sunduğu imkânlar ve koşullar, bireylerin hayata bakışlarını doğrudan etkilemektedir. Bu nedenle geleneksel, modern ve postmodern toplumlarda kimliğe bakış ve kimliğin ele alınış biçimi farklılık göstermektedir. Geleneksel toplumlarda kimlik, daha çok içe dönük, sabit ve ayrılmaz bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Toplumun merkeze alındığı bu yapıda kimlik, bireylerin

dışında, onlara atfedilen özellikler üzerinden tanımlanmıştır. Bu dönemde kimlikler değişmez kabul edilmekteydi. Ancak yaşamsal koşulların dönüşmesiyle modern ve postmodern toplumlara geçişte bireyler ön plana çıkmaya başlamış, kimlik de sabit ve zorunlu bir unsur olmaktan çıkarak bireyler tarafından inşa edilen bir niteliğe bürünmüştür (Akça, 2005, s. 48).

Yüzyıllar boyunca bilgi, beceri ve teknolojiye bağlı olarak yaşanan değişim ve gelişmeler, kimlik anlayışını da dönüştürmüştür. Toplamların kendilerine özgü kültürel kimlikleri bulunmakta; bu kültürel kimlikler aracılığıyla “öteki” ile ayırım yapılmaktadır. Bireyler, yaşam tarzları ve kültürleri üzerinden farklılaştırılmakta, bu farklılıklar kimlik inşasında belirleyici rol oynamaktadır. Kimliğin özünde ise süreklilik, kapsayıcılık, birlik ve kendini tanıma yer almaktadır. Bireyler kimlikleri aracılığıyla tanınmakta, kendilerini ifade etmekte ve bir süreklilik oluşturabilmektedir (Larrain, 1994, s. 38).

Bireyler biricik varlıklar olup, kimlik çeşitliliğinin artmasıyla birlikte her kişinin birden fazla kimliği bulunabilmektedir. Bireyleri özgün kılan özelliklerin toplamı, onların kimliklerini oluşturmaktadır. Ancak kimlikler, dışarıdan bakıldığında sınırları kesin çizgilerle belirlenmiş yapılar değildir. Dolayısıyla bireyler yeni kimlikler edinirken bazı kimliklerinden vazgeçebilmektedir. Devlete bağlılığı ifade eden resmi kimliklerden sanal ortamlarda oluşturulan kimliklere kadar pek çok kimlik türü mevcuttur. Bu çerçevede bireylerin “kim olduğu”, “kimlerden geldiği” veya “nereden olduğu” sorularına verdikleri yanıtlar, farklı özellikler içermekle birlikte onların kimliklerine işaret etmektedir (Nas, 2022, s. 67). Örneğin, bir kişi evde anne, okulda öğretmen, ülkesinde vatandaş olarak farklı roller üstlenebilmektedir. Bu roller, kişinin özelliklerinin toplamını yansıttığı gibi onun hakkında bilgi de sunmaktadır.

Kimlik, bireylere özgü nitelikleri ortaya koyar. Kimlik aracılığıyla bireyler birbirlerinden ayırmakta; özgün özelliklerinin toplamı onların kimliklerini oluşturmaktadır (Aşkın, 2007, s. 15). Bireyler kendilerinden söz ettiklerinde aslında kimliklerinden bahsetmektedir. Bu bağlamda kimlik, yalnızca kişinin kendi inşa ettiği özellikleri değil, aynı zamanda çevresindeki insanların ona yönelik algılarını da içermektedir (Demir, 2022, s. 77). Bireyler kimliklerini açıklarken sadece kendi bakış açılarını değil; aynı zamanda çevrelerindeki insanların ortak kanaatleriyle kendilerine atfettikleri özellikleri de dile getirmektedir.

Bireyler, doğumlarıyla birlikte kendilerine atfedilen; hangi mahalleye, şehre, aileye, ırka ya da dine ait olduklarını gösteren verili kimliklere sahiptir. Bu kimlikler, bireylerin âdiyet gruplarını belirlemekte; kim olduklarını, nereden geldiklerini ve nereye yönelediklerini işaret etmektedir. Gençlik dönemi ise, bireylerin kendilerini ve âdiyetlerini sorgulamaya başladıkları kritik bir evre olarak öne çıkmaktadır. Bu dönemde bireyler, kimliklerini öğrenmeye, içselleştirmeye ve hatta yeniden inşa etmeye çalışırlar. Ancak bu süreç, kısa vadede tamamlanan bir durum değil; uzun bir sorgulama ve inşa süreci olarak görülmektedir. Bu bağlamda kimlik, yalnızca verili bir unsur olmaktan çıkarak, bireylerin tercihleri ve deneyimleri doğrultusunda şekillenen bir yapıya dönüşmektedir (Şimşek, 2002, s. 67).

Verili kimlikler, bireylere aile, cemaat, toplum ya da etnik grup gibi âdiyet alanları sunarken, aynı zamanda “ben” ve “öteki” ayırımına neden olabilmekte; bu yönüyle hem bütünleştirici hem de dışlayıcı özellikler taşıyabilmektedir. Bunun yanı sıra bireyler, yaşamları boyunca sonradan kazanılmış kimlikler de edinmektedir. Anne, baba, öğretmen, polis ya da hoca gibi roller bireylerin kendi tercihleri veya yaşam koşulları doğrultusunda üstlenilmekte, dolayısıyla bu tür kimliklerden vazgeçmek ya da onları değiştirmek daha mümkün olabilmektedir (Güleç, 2002, s. 124).

Doğuştan gelen kimlikler, bireylerin kendi tercihleriyle değil, içine doğdukları toplum ve kültürün koşullarıyla şekillenmektedir. İnsanlar belirli bir dine, ulusa ya da kültüre bağlı olarak dünyaya gelmekte; örneğin Çerkes, Yahudi veya Müslüman kimliği gibi kültürel temellere dayalı âdiyetlerle yaşamlarına başlamaktadır. Bu kültürel unsurlar, kişinin hayatının önemli bir bölümünü belirlemekte; sosyalleşme süreçlerini, yaşam biçimlerini ve sosyal davranışlarını şekillendirmektedir. Böylelikle kişinin kimliği, çoğu zaman tercihten ziyade kökenlerine bağlı bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır (Tok, 2003, s. 67). Sonuç olarak, kimlikler çok boyutlu ve çeşitlidir. Bazı kimlikler doğumla birlikte verili olarak bireye atfedilirken, bazıları ise kişinin yaşamı boyunca kendi tercihleri ve deneyimleri sonucunda inşa edilmektedir. Doğuştan getirilen kimlikler daha sabit ve zorunlu bir nitelik taşıırken; sonradan edinilen kimlikler daha esnek olup bireysel tercihler doğrultusunda değiştirilebilir ya da yeniden şekillendirilebilir.

Kimlik, düşünürlerin üzerinde en çok durduğu konulardan biridir. Zira kimlik, kişinin yaşamında önemli bir unsur olarak kişiliğini ortaya koymasına imkân tanımaktadır. Bireyler kimlikleri aracılığıyla tanınmakta, hayatları boyunca anılacakları kişiliklerinin

temeli bu kimliklerle şekillenmektedir. Bu bağlamda, yaşamı doğumdan ölüme kadar evreler halinde inceleyen ve yetişkinliğe geçiş sürecinde bireylerin çözmesi gereken temel çatışmayı “kimliğe karşı kimlik karmaşası” olarak tanımlayan isim Erikson’dur.

Erikson, insan yaşamını sekiz evrede açıklamaktadır. İlk evreler kişinin gelişimini destekleyen aşamaları oluştururken, sonraki evreler yaşamın zorluklarına karşı kişinin ayakta kalmasına yardımcı olmaktadır (Erikson 2014, s. 57). Bu evrelerin her birinde bireyler farklı çatışmalarla karşı karşıya kalır ve bu çatışmaların sağlıklı biçimde aşılması, bireylerin dengeli bir kişilik geliştirebilmesi açısından kritik öneme sahiptir. Örneğin, ilk evre “temel güvene karşı güvensizlik” evresidir. Bebekler, dünyaya geldikleri andan itibaren güven duygusuna ihtiyaç duymakta; bu ihtiyacın karşılanmaması ileriki yaşamlarında olumsuz etkilere yol açabilmektedir. Güvensizlik duygusuyla büyüyen bireyler, sevgisiz bir kişilik geliştirebilir ve bu durum hayatlarının farklı alanlarına yansıyabilir. Dolayısıyla, her evredeki çatışmanın sağlıklı biçimde aşılması kişinin mutlu ve dengeli bir kişilik kazanabilmesi için büyük önem taşımaktadır. Bu çerçevede konuyla doğrudan ilişkili olan evre, kimliğe karşı kimlik karmaşasıdır. Erikson’a göre, bireyler doğuştan aldıkları isimlerle toplumsal varlıklarını onaylatmakta ve böylelikle diğerlerinden ayrılmaktadır. Özellikle yetişkinliğe geçiş aşamasında bireyler farklı roller deneyerek kendilerine en uygun olanı bulmaya çalışır; bu süreçte “gerçekte kim olduklarını” ortaya koyma çabasına girerler (Erikson, 2014, s. 90).

Erikson, gençlik döneminde yaşanan kimliğe karşı kimlik karmaşasını yetişkinliğe geçişin ön koşulu olarak görmektedir. Ergenlikten başlayıp yetişkinliğe kadar süren bu süreçte bireylerin söz konusu çatışmayı çözmeleri gerekir. Kimliğin kazanılması, kişiliğin oluşumu açısından kritik bir eştir. Bu dönemde kimlik geliştiremeyen bireyler, sonraki dönemlerde bunun olumsuz sonuçlarını yaşayabilir. Çünkü gelişim evreleri birbiri ardına sıralandığı için bir evrenin sağlıklı atlatılamaması, sonraki evrelerin de işlevsiz hale gelmesine neden olabilmektedir. Dolayısıyla kimliğin inşası ve geliştirilmesi, kişinin yetişkinliğe geçişte kişiliğinin oturmasını sağlayacak zemini oluşturur (Kuşat, 2003, s. 45). Bu açıdan bakıldığında kimlik inşası, bireylerin “kim olduklarına” dair sorulara yanıt arama süreciyle anlam kazanmaktadır. Bireyler, kendilerini diğerlerinden ayıran özelliklerinin farkına vararak kimliklerini tanımlayabilmekte; verdikleri cevapların kişiliklerini gerçekten yansıtmaması durumunda kimlik karmaşası evresini sağlıklı bir

şekilde atlatıp sonraki gelişim aşamalarına geçebilmektedir. Sağlıklı bir gelişim için her evrenin gerektirdiği koşulların uygun biçimde karşılanması gerekmektedir.

Kimlik edinme süreçleri sosyolojik açıdan değerlendirildiğinde, bu sürecin yalnızca ergenlik ve yetişkinliğe geçiş dönemleriyle sınırlı olmadığı görülmektedir. Toplumsal yaşam içerisinde bireyler; göç, meslek değişimi, ülke değiştirme gibi pek çok durumla karşı karşıya kalabilmekte ve bu deneyimler bireylerin kimliklerine doğrudan etki edebilmektedir. Sosyolojik bakış açısıyla kimlik, daha çok inşa edilen ve sürekli dönüşüm içinde olan bir süreç olarak ön plana çıkmaktadır. Ergenlik döneminde başlayan kimlik arayışı ve sorgulama süreci, yaşam boyunca devam edebilmekte; kimlikler zamanla değişip çeşitlenebilmektedir (Şimşek, 2002, s. 38). Bu nedenle kimlik, kişinin bulunduğu zamana ve mekâna bağlı olarak farklı şekiller alabilmektedir. Örneğin, bir kişi genç yaşlarda kendisini asabi ve sinirli biri olarak tanımlarken, yaş ilerledikçe sakin ve umursamaz bir kişilikle özdeşleşebilmektedir. Bu durum, kimliğin değişken doğasına işaret etmektedir.

Kimlikler, bireylere özgü birçok niteliği barındırır. Bu nedenle kimliği yalnızca basit bir etiketleme olarak görmek doğru değildir. Bireylerin kendilerini algılama ve tanımlama biçimleri, çevresel koşullara bağlı olarak değişim gösterebilir (Bilgin, 2007, s. 161). Dolayısıyla değişim, bireylerin kimlikleri üzerinde de doğrudan etkili olmaktadır. Kimlik, aynı zamanda kişinin âdiyetini betimleyen bir kavramdır. Bu yönüyle âdiyet ile iç içe geçmiş olup, çoğu zaman âdiyetle olan çatışma üzerinden kurgulanmaktadır. Kimlikler, kişinin âdiyet ihtiyacını karşılamasına aracılık etmektedir. Özellikle bireyler âdiyet duygusunda bir eksiklik yaşadıklarında, en yakın kolektif kimlik üzerinden bu ihtiyacı gidermeye yönelmektedirler. Ancak âdiyet ihtiyacı karşılandığında ve kişi kendisini değerli hissettiğinde, kolektif kimlikten uzaklaşarak daha çok bireysel kimliklere yönelim gösterebilmektedir. Bu bağlamda kimliklerin benzerlikler ve farklılıklar üzerinden tanımlanması önemlidir: benzerlik âdiyet hissini güçlendirirken, farklılık kişinin biricikliğini ve öznelliğini ortaya koymaktadır. Her kişinin kimliği, deneyimlerle şekillendiği için öznellik taşımakta ve bireyler birbirlerinden ayrılmaktadır (Pamuk, 2014, s. 356).

Kimlik kavramını daha iyi anlamak için benlik ve kişilik kavramlarına da değinmek gerekmektedir. Zira bu üç kavram kimi zaman birbirlerinin yerine kullanılabilir. Kimlik, benlik ve kişilikle ilişkilidir ve bu kavramların bütünleşmesiyle daha kapsamlı

bir anlam kazanmaktadır. Öncelikle benlik kavramına bakıldığında; benlik, bireylerin “Ben neyim?” ya da “Ne yapabilirim?” sorularına verdikleri anlamlı cevaplarla kendi farkındalıklarını geliştirmeleri olarak tanımlanabilir. Benlik, bireylerin kendilerini algılayış biçimlerini ifade eder (Özoğlu, 1975, s. 41). Bu algı ise hem kişinin kendi düşüncelerinden hem de çevresindeki insanların ona dair değerlendirmelerinden etkilenmektedir (Aslan, 1992, s. 9).

1.6. Milli Kimlik, Kolektif Hafıza ve Tarihi

Milli kimlik, bir topluluğun ortak değerler, tarih ve kültür etrafında birleşmesini ifade ederken, göç olgusu bu birliktelik anlayışını zorlayan önemli bir unsur olarak ortaya çıkar. Milli kimliklerin kriz dönemlerinde özellikle keskinleştiğini ve göçmenlerin bu süreçte sıklıkla “öteki” olarak konumlandırıldığını belirtir. Kriz dönemlerinde ulus-devletler, kültürel homojenliği koruma refleksi göstererek göçmenlere karşı dışlayıcı politikalar geliştirebilir. Göç bağlamında milli kimlik, yalnızca göç eden bireyler için değil, göç alan toplumlar açısından da bir sınav niteliği taşır. Göçmenler, geldikleri ülkenin milli kimliğine uyum sağlama baskısı altında kimliklerini yeniden tanımlamak durumunda kalırken, kendi kültürel kimliklerini korumaya çalışırlar. Çağdaş sanatta bu çatışma, göçmen sanatçıların eserlerinde açıkça görülmektedir. Milli kimliğe dair dayatmalar, göçmenlerin üretimlerinde eleştirel bir şekilde işlenmekte ve sanat aracılığıyla görünür kılınmaktadır (Dirlik, 1994, s. 47-49).

Milli kimlik, diğer kolektif kimlikler ve âdiyet türleri gibi dinamik bir süreci yansıtır. En belirgin özelliği, geçmişe dayalı bir mirasa işaret etmesi ve bu miras üzerinden şekillenmesidir. Başka bir ifadeyle, milli kimlik; tarih ve kolektif hafıza temelinde inşa edilir. Milliyetçilik literatürüne önemli katkılar sunan Anthony D. Smith, milli kimliğin bu bağlamdaki önemini şu sözlerle vurgular: “Bugün insanoğlunun paylaştığı bütün kolektif kimlikler arasında millî kimlik, belki de en temelli ve kapsamlı olanıdır.” (Smith, 1994, s. 221). Smith’e göre milli kimlik, diğer kolektif kimlik türlerinden daha kapsamlıdır. Bunun nedeni, milli kimliğin semboller, anılar, edebi eserler, töreler, törenler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ile örf ve adetler gibi kolektif belleğin temel unsurlarını barındırması ve güçlü bir geçmiş bağlantısına sahip olmasıdır. Ayrıca, diğer kolektif kimliklerle karşılaştırıldığında, daha somut ve gözle görünür bir yapı arz eder.

Bu yönüyle milli kimlik, küresel bir olgu olarak devlet yapıları ve sosyo-ekonomik faaliyetlerden ayrı düşünülemez.

Günümüz milliyetçilik ve milli kimlik kuramları incelendiğinde, farklı teorik yaklaşımlar ve ekoller arasında çeşitli görüş ayrılıkları bulunmasına rağmen “tarih” ve “geçmiş” kavramlarının ortak bir odak noktası oluşturduğu görülmektedir. Smith’in perspektifinden bakıldığında milliyetçilik ve milli kimlik, yalnızca bir ideoloji ya da siyaset biçimi olarak değil, aynı zamanda kültürel bir görüngü olarak ele alınmalıdır. Bu bakış açısı, olgunun tarihsel sosyoloji çerçevesinde analiz edilmesini gerekli kılmaktadır (Smith, 1994, s. 7–8).

Milli kimliğin diğer kolektif kimlik türlerinden daha geniş bir kapsam taşıdığı ve geçmişle olan bağının merkezi bir rol üstlendiği görülmektedir. Bununla birlikte, “geçmiş” meselesi yalnızca etno-sembolist yaklaşımın temsilcilerinden biri olan Smith’in değil, milliyetçilik kuramında yer alan farklı teorik yaklaşımların da ilgi alanındadır. İlkçi yaklaşımlardan modernist teorilere kadar uzanan geniş bir teorik çerçevede bu konu farklı yönleriyle ele alınmaya devam etmektedir. Smith’in geliştirdiği etno-sembolist teori, kolektif kültürel kimliğe odaklanarak milliyetçilik tartışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Ancak bu yaklaşımın, önceki teorilerden kesin bir kopuş yarattığını ileri sürmek doğru olmaz. Zira etno-sembolist perspektif, ulusların ve milliyetçiliğin tamamen icat edilmiş ve inşa edilmiş olduğunu savunan modernist görüşlerle, ulusların doğal ve eski çağlara uzanan köklere sahip olduğunu iddia eden ilkçi yaklaşımlar arasında bir ara konumda yer almaktadır. Smith, millet ve milliyetçiliğin yalnızca ideolojik ya da siyasi birer oluşum olarak değil, aynı zamanda kolektif kültürel bir görüngü olan milli kimlikle temellendirilmesi gerektiğini vurgular. Ona göre milli kimlik hem kültürel hem de siyasi boyutlar içerir ve bu kimlik, kültürel toplulukla olduğu kadar siyasi toplulukla da bağlantılıdır. Smith, milli kimliğin, insanoğlunun sahip olduğu tüm kolektif kimlik türleri arasında en temel ve en kapsamlı olanı olduğunu ileri sürer. Smith, milli kimliğin konumunu açıklarken özellikle “tarih” ve onunla ilişkili olan “geçmiş” kavramlarına dikkat çeker. Ona göre milli kimliğin diğer kolektif kültürel kimliklere göre daha kalıcı ve etkili olmasının temel nedeni, geçmiş ile bugün arasında bir süreklilik duygusu yaratabilmesidir (Smith, 2002, s. 8, 158, 221, 247).

Smith’in çalışmalarında merkezi bir rol oynayan “millet–tarih” ilişkisi, “etno-tarih” kavramı üzerinden ele alınır. Etno-tarih, kültürel temelli, ayırt edici bir tarih anlayışını

ifade eder. Bu tarihte yer alan anılar, mitler, kahramanlar, azizler, şehitler, semboller, ayinler, şiirsel mekânlar ve seremoniler aracılığıyla yalnızca yaşayan kuşaklar geçmişe bağlanmaz; aynı zamanda yeniden kurgulanmış veya unutulmuş, kahramanlıklarla dolu bir geçmişten hareketle kolektif bir itibar inşa edilir ve bu sayede ortak bir kader duygusu ve gelecek tasavvuru oluşturulur. Smith, milliyetçi hareketlerin ortaya çıkış süreçlerini iki ayrı model üzerinden değerlendirir. Bunlardan ilki Batı Avrupa kökenli, sivil ve teritoryal temelli modeldir. Bu model, yurttaşlık bilinci ile yasal hak ve yükümlülöklere dayanan, sınırları belirgin topraklarda yeni bir siyasi millet yaratma amacını taşır. Diğeri ise Doğı Avrupa, Orta Doğı, Asya ve Afrika gibi bölgelerde görölen etnik-jenealojik temelli modeldir. Bu yaklaşım, “etnik öz”e vurgu yapar ve hukuki düzenin yerini yerli költür, dil ve gelenek alır. Genellikle otoriter ve genişlemeci nitelikler taşıyan bu model, özellikle “Pan” hareketlerini besleyen bir yapıya sahiptir. Smith, her ne kadar bu iki model arasında önemli farklılıklar bulunsa da mutlak bir ayrım çizgisi çekmenin doğru olmadığını, her iki modelin özelliklerini farklı oranlarda bünyesinde barındıran ara türlerin de var olduğunu kabul eder (Smith, 2002, s. 133). Bu teorik çerçeve, milliyetçi ideolojilerin ve hareketlerin temel mantığını anlamak açısından önemli ipuçları sunar. Örneğın, Suriye milliyetçiliğı ilk bakışta teritoryal ve pan-Arap olarak ikiye ayrılrsa da içerik bakımından Smith’in tanımladığı bu iki modele karşılık gelir. Ancak Smith, Batı dışındaki toplumlarda milli oluşumların, Batılı milletlerde olduğu gibi bilinçli bir tasarım veya planlama sonucu ortaya çıkmadığını, daha çok doğal ve kendiliğinden bir evrim sürecinin ürünü olduğunu ileri sürer. Burada Smith’in “inşa süreci”nden kastettiğı, modernist yaklaşımın savunduğı gibi milletin tamamen yoktan var edilmesi değildir. Ona göre milli oluşumlar, tarihsel süreçte süreklilik gösteren etnik temellerden beslenir; ancak bu, etnik özlerin değişmez, sabit ve ezeli oldukları anlamına gelmez (Smith, 1986, s. 21–30). Smith’in etnik özler hakkındaki teorik yaklaşımı dikkate alındığında, Batı dışındaki toplumlarda ve tarihsel olarak yeni ulusların inşa süreçlerinde milliyetçi liderler, seçkinler ve ideologlar, var olan etnik temelleri öne çıkarmak amacıyla etno-tarihe başvururlar. Bu başvuru yalnızca etnik topluluğı özgü bir tarih bilinci oluşturmak için değil, aynı zamanda siyasi amaçlarını desteklemek ve kendi ideolojik yaklaşımlarına meşruiyet kazandırmak için de gereklidir. Smith’e göre etno-tarih özünde toplumsal ve siyasi hedeflerle kullanılmaktadır. Milliyetçiler, tarih ile yalnızca akademik bir bağ kurmakla kalmaz, halklarının geçmişine dair mitolojiyi yeniden yorumlayarak költürel mirası

siyasal bir araç haline getirirler. Bu süreç, edilgen bir etnik kimliğin, şiirsel mekânların ön plana çıkarılması, “altın çağ”ların anılması ve yerliliğin harekete geçirilmesi yoluyla aktif bir politik güç haline dönüştürülmesi olarak işlev görür (Smith, 2002, s. 197).

Kolektif kimlik, semboller, anılar, gelenekler, değerler, inançlar ve bilgileri kapsayan kolektif bir bellekten, yani geçmişin mirasından beslenerek şekillenir. Bu durum, Smith’in milli kimliğin toplumsal semboller ve etnik geçmiş etrafında inşa edildiği yönündeki görüşüyle örtüşmektedir. Dolayısıyla kolektif bellek, milli kimlik inşasına hizmet eden ve bu inşa sürecinin ihtiyaçlarına göre şekillenen bir yapıya sahiptir. Hem milli kimlik hem de kolektif bellek, geçmiş ile bugün arasında bağ kurarak toplulukların kimliklerinin sürekliliğini sağlar. Bu bağlamda kolektif bellek, geçmişi seçici bir şekilde ele alır; grubun başarılarını ve olumlu yönlerini ön plana çıkarırken, olumsuz olayları ve hataları arka plana iter. Böylece grubun öz saygısı korunur ve kimlik güçlendirilir (Bilgin, 2013, s. 15-35).

Smith’e göre milli kimlik inşasında etno-tarih her zaman seçici bir biçimde kullanılır. Hatırlamanın yanı sıra unutma eylemi de bu süreçte önemli bir rol oynar (Smith, 2002, s. 197). Milliyetçi liderler, kendi politik hedefleri ve ideolojik yaklaşımları doğrultusunda geçmişin belirli unsurlarını ön plana çıkarırken, diğerlerini görmezden gelirler. Bu seçim, günün siyasi ve toplumsal koşullarına göre şekillenir. Kolektif belleğin önceliği, geçmişe sadık kalmak değil, bugünün ihtiyaçlarını karşılamak ve geleceğe yönelik bir vizyon sunmaktır. Bu nedenle geçmiş yalnızca seçici biçimde hatırlanmaz, aynı zamanda güncel şartlara göre yeniden düzenlenebilir ya da manipüle edilebilir. Bu durum, Smith’in modernist kuramcılardan ayrıştığı önemli bir noktayı da ortaya koyar.

Smith, geçmişin çarpıtılması meselesinde modernist kuramcılarının “tamamen uydurma” olarak nitelendirdiği yaklaşımı benimsemez. Her ne kadar milli kimlik inşasında geçmişin seçmeci bir şekilde ele alındığını kabul etse de bunu saf bir icat olarak görmez. Smith, milliyetçilerin “icat” kavramını kullanmalarının, geçmişin sıfırdan oluşturulması anlamına gelmediğini vurgular. Ona göre milliyetçilik, var olan işlevsel öğelerin, destanların, vakayinamelerin, dönem kayıtlarının ve kültürel artefaktların bir araya getirilmesiyle, yeni bir anlam kazandırılarak yorumlanmasından ibarettir. Bu süreçte milliyetçiler, mevcut tarihi unsurları adeta bir roman gibi kurgulayarak yeniden düzenlerler. Bu nedenle “icat” terimi, tamamen uydurma bir geçmişi değil, var olan

öğelerin yeni bir bütünlük içinde birleştirilmesini ifade eder (Smith, 2002, s. 228–229, 251).

Hamilakis, milli kimliğin inşasında kolektif hafızanın merkezi bir rol oynadığını, özellikle göç süreçlerinde bu hafızanın yeniden şekillendiğini vurgular (Hamilakis, 2007, s.16). Göçmenler, geldikleri toplumda hem geçmişlerinin izlerini korumaya çalışır hem de yeni toplumsal normlara uyum sağlama çabasına girerler. Bu durum, milli kimliğin sabit bir yapı değil, sürekli olarak yeniden üretilen bir süreç olduğunu göstermektedir. Umberto Eco milli kimliğin simgesel bir dil üzerinden üretildiğini, bayraklar, marşlar, mimari yapılar ve hatta popüler kültür unsurlarının bu inşada belirleyici olduğunu belirtir. Bu bakış açısı, göçmenlerin yeni bir ulusun içinde nasıl ötekileştirildiğini veya kabul edildiğini anlamak açısından önemlidir. Bu bağlamda göç, milli kimliğin sınırlarını yeniden çizen bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır (Eco, 1989, s. 45).

Richard Sennett ise göç, âdiyet ve kimlik kavramlarını tartışırken özellikle modern toplumlarda bireylerin âdiyet duygusunun nasıl şekillendiğine ve kırılgan hale geldiğine odaklanır. Ona göre göç olgusu, bireylerin kimlik inşasında belirsizlikler ve gerilimler yaratır. İnsanlar yeni bir kültüre uyum sağlamaya çalışırken geçmişlerinden getirdikleri kolektif hafıza ile yaşadıkları toplumun beklentileri arasında sıkışırlar. Bu durum, hem “ötekilik” duygusunu hem de milli kimlik tartışmalarını güçlendirir. Sennett’in yaklaşımı, göçmenlerin sanatta temsil edilme biçimlerini anlamak açısından da önemlidir; çünkü sanat, bu çatışmalı âdiyet süreçlerini görünür kılan bir alan olarak işlev görür (Sennett, 2012, s. 45).

Modernist kuramcılar, milliyetçilik bağlamında “geçmiş” ve “tarih” üzerine yaptıkları analizlerde, milli oluşumların kadimlik ile modernlik tartışmasını aynı teorik temellere dayandırır. Bu yaklaşıma göre geçmiş, “icat edilmiş”, “hayal edilmiş” ya da “yaratılmış” bir olgudur. Dolayısıyla milletler ve milli kimlikler, doğal ve kendiliğinden oluşan yapılar olarak değil, modern dönemin ürünleri olarak değerlendirilir. Buna karşın Smith, geçmişin tamamen uydurulmuş ya da keyfi olarak çarpıtılmış bir yapı olmadığını savunur. Yukarıdaki görüşten de anlaşılacağı üzere, Smith seçici ve politik bir bakış açısıyla şekillendirilen bir geçmişin manipülasyona açık olduğunu kabul etmekle birlikte, bu manipülasyonun sınırsız ve tamamen keyfi olamayacağını vurgular. Ona göre, geçmişin tamamen çarpıtılmasını engelleyen belirli faktörler vardır. Milli kimlik inşa sürecinde aktif rol üstlenen milliyetçi entelijansiya ve ideologlar, mensubu oldukları toplumu

zengin, şanlı ve kesintisiz bir geçmişe sahip olduklarına ikna etmek amacıyla tarihin derinliklerine inmek zorundadır. Bu noktada, yalnızca kendi topluluklarını etkilemek yeterli değildir; aynı zamanda söz konusu yüce ve muzaffer geçmişini sorgulayan veya ona kuşkuyla yaklaşan rakip grupları ve milletleri de ikna edebilmek için bu tarihi olabildiğince belgelendirmeleri gerekir. Böylelikle geçmiş, hem içeride bir âdiyet ve meşruiyet kaynağı olarak işlev görür hem de dışarıda karşıt aktörlere karşı siyasi bir delil olarak kullanılır (Smith, 2002, s. 251).

Milli kimlik yalnızca güncel politikalarla değil, aynı zamanda kolektif hafıza ve tarih üzerinden de inşa edilir. Dirlik, kimliğin geçmişin hatırlanma ve temsil edilme biçimleriyle şekillendiğini ifade eder. Göç süreçlerinde bu bellek iki yönlü olarak işler: Göçmenler kendi geçmişlerini ve kültürel miraslarını koruma çabası içindeyken, göç ettikleri toplumların kolektif hafızası içinde kendilerine yer bulmakta güçlük çekerler. Göç, bireylerin ve toplulukların tarih anlatılarını da etkiler. Zorunlu göç, savaş veya ekonomik sebeplerle gerçekleşen göçlerde göçmenler, kendi kolektif hafızalarını bir bakıma yeniden kurmak zorunda kalır. Bu durum, çağdaş sanat eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Örneğin, göçmen sanatçılar, eserlerinde geçmişlerine dair imgeler kullanarak hem kişisel hem de toplumsal hafızalarını görünür kılarlar. Böylelikle sanat, kimliğin yeniden inşasında bir araç görevi görür ve izleyiciyi kolektif hafızanın göç bağlamındaki rolü üzerine düşünmeye davet eder (Dirlik, 1994, s. 55-56).

Kolektif hafıza olmaksızın bir kimlik yaratımından söz etmek mümkün değildir; bu iki kavram birbirleriyle sıkı ve organik bir bağ içerisindedir. Bir toplumsal grubun büyüklüğü ya da karmaşıklığı ne olursa olsun, her topluluk kolektif bir hafıza etrafında şekillenen bir kimliğe ihtiyaç duyar. Bu nedenle grup üyelerini bir arada tutan hikâyeler, mitler, törenler, yiyecekler, içecekler, ayinler, semboller, gelenekler, görünüş biçimleri ve müzik gibi unsurlardan oluşan bir kolektif hafıza inşa edilir. Kolektif hafıza denildiğinde ilk akla gelen, geçmiş ve bu geçmişin günümüze taşınması düşüncesidir. Ancak aynı unsurları referans alan bir başka kavram daha vardır: tarih. Her ne kadar birbirleriyle yakın ilişki içinde görünseler de bu iki kavram asla eşanlamlı olarak değerlendirilemez. Dolayısıyla kolektif hafıza ile tarih arasındaki ilişkiyi doğru bir biçimde analiz edebilmek için her iki kavramın doğasının ve aralarındaki farkların net bir şekilde ortaya konması gerekir. Kolektif hafıza ile tarih arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışan ilk düşünürlerden biri Fransız filozof ve sosyolog Maurice Halbwachs olmuştur. Halbwachs, aslında

Durkheim'in toplumsal hafıza üzerine yürüttüğü tartışmaları temel alarak, 1925 tarihli *On Collective Memory* adlı eseriyle kavramı daha geniş bir çerçevede ele almış ve kavramsallaştırmayı başarmıştır. Halbwachs, kolektif hafızayı açıklarken özellikle tarih ile olan ilişkisi ve aralarındaki farklardan yola çıkar. Kolektif hafıza, göçmenlerin geçmişle bağ kurmasını sağlayan önemli bir araçtır. Hamilakis, göçmenlerin hafızalarının yalnızca bireysel bir olgu olmadığını, aynı zamanda toplumsal ve politik bir alanın parçası olduğunu ifade eder (Hamilakis, 2013, s. 46). Göçmenler, yeni yaşam alanlarında geçmişlerini hatırlatan semboller ve ritüeller aracılığıyla âdiyet duygularını yeniden inşa ederler. Jameson ise modern toplumlarda tarihsel bilinç ve hafıza arasındaki ilişkinin, özellikle küreselleşme çağında parçalı ve çok katmanlı bir yapıya büründüğünü savunur (Jameson, 1991, s. 10). Bu perspektif, göçmenlerin hem geçmişlerini hem de yeni kültürel kimliklerini nasıl bir araya getirdiklerini anlamak için kullanışlıdır.

Toplumun kendi geçmişiyle kurduğu bağ üzerinden düşünüldüğünde, kolektif hafıza ile tarih arasındaki çok yönlü ilişki göz ardı edilemez. Çünkü her iki kavram da farklı yollarla da olsa geçmişe ulaşma iddiası taşır. Ancak bu durum, iki kavram arasındaki yüzeysel benzerliklerin, onların temel farklılıklarını gölgeleyebileceği anlamına gelir. Halbwachs, *Kolektif Bellek* adlı eserinde bu iki kavram arasındaki farkları ve zıtlık noktalarını belirginleştirerek, aralarındaki ilişkiyi teorik bir perspektifle ele alır. Bu bağlamda, hafıza ve tarihi zıt iki kutup olarak değerlendiren entelektüel geleneğin kökeni Halbwachs'ın bu kavramsallaştırmasına dayanır (Halbwachs, 1992, s. 38–42).

Halbwachs, tamamlanamamış eserinde kolektif hafızayı tarihten ayıran bir dizi zıt özelliği ortaya koyar. Ona göre, toplumsal belleğin sona erdiği yerde tarih başlar. Canlı ya da yaşayan hatıraların yazılı olarak kaydedilmesine gerek yoktur; ancak uzak bir geçmişe ait olaylar söz konusu olduğunda ve bu olayları bizzat yaşamış çok sayıda tanığın bulunduğu dönemde kayıt altına alma ihtiyacı doğar. Başka bir ifadeyle, tarihin oluşabilmesi için, o olayı yaşayanlar ile o olayı öğrenenler arasında bir zamansal mesafe ortaya çıkmalıdır. Özetlemek gerekirse, kolektif hafızayı tarihten ayıran en temel özellik, onun süreklilik ve devamlılık gerektirmesidir. Bu süreklilik duygusunu pekiştiren unsurlardan biri, kolektif hafızanın farklılık yerine benzerliğe önem vermesidir. Benzerlik, aynılık ve analogi üzerinden şekillenen ortak hatıralar, grup kimliğinin sürekliliğini sağlar. Bu benzerlikler, grubun geçmişe dönüp baktığında kimliğinin

değişmediği ve devam ettiği duygusunu güçlendirir; bu nedenle kolektif hafıza için hayati bir unsur olarak kabul edilir (Halbwachs, 1992, s. 38–45).

Tarih ise kolektif hafızanın aksine farklılıklara odaklanır. Geçmiş dönemlere ayırarak bu dönemler arasındaki ayrışmaları ve kırılmaları tespit eder ve bunları karşılaştırarak sınıflandırır. Bu nedenle tarih, olayların hiç değişmediği ya da tekrarlandığı dönemlerle ilgilenmez; aksine, kırılma ve değişimlerin yaşandığı zaman dilimlerini esas alır. Halbwachs eserinde, tarihin işlevini belirleyen epistemolojik ve analitik özelliklere de dikkat çeker. Ona göre, “olayların ayrıntısını dikkatle çözümleyip incelemek isteyen tarih, âlimleşir ve derin bilgi yalnızca çok küçük bir azınlığa aittir” (Halbwachs, 2018, s. 98). Bu ifadede, tarihin bilimsel yönü vurgulanmaktadır. Tarih, kolektif hafızaya kıyasla daha objektif ve disiplinli bir yapıya sahiptir. Ayrıca geçmiş ele alırken duygusallıktan uzak bir tutum sergiler ve zamansal çizgide ortaya çıkan tüm olgular arasında ayırım yapmaksızın her birine eşit epistemik değer atfeder. Buna karşın kolektif hafıza, geçmişle daha seçici ve tutumlu bir ilişki kurar. Kolektif hafızanın amacı, kendi toplumsal grubunun çıkarlarını ve güncel ihtiyaçlarını destekleyecek bir geçmiş bilgisini oluşturmaktır. Başka bir ifadeyle, kolektif hafıza tarihin birikimi içerisinde işlevsel olan belirli simgeleri ve parçaları seçerek, onları sembolik anlamlarla donatır ve duygusal bir boyut kazandırarak toplumsal âdiyeti pekiştirir. Bu süreç, geçmişin araçsallaştırılmasına hizmet eder (Halbwachs, 1992, s. 46–51; Assmann, 1995, s. 132–135). Halbwachs’ın belirttiği bir diğer önemli nokta, kolektif hafızanın çoğul bir yapıya sahip olmasıdır. Ona göre, “birden fazla kolektif bellek vardır [...] Tarih birdir ve tek bir tarih olduğu söylenebilir.” Bu yaklaşım, her toplumsal grubun kendine özgü bir kolektif hafızası bulunduğunu ve dolayısıyla objektif, tek bir kolektif hafızadan söz etmenin mümkün olmadığını ortaya koyar. Tarihin de farklı ve kısmi sürümleri olsa da fark yaratan olay grupları eşit değere sahip oldukları için aynı düzlemde değerlendirilebilir. Halbwachs, bu durumu şu metaforla açıklar: “Tarihi dünya, tüm kısmi tarihlerin aktığı bir okyanus gibidir” (Halbwachs, 2018, s. 103).

Resmî tarih ile kolektif hafıza arasındaki ikilik, Halbwachs’ın ardından gelen düşünürler tarafından daha da geliştirilmiş, hatta bazıları tarafından radikal bir boyuta taşınmıştır. Halbwachs’ın en güçlü halefi sayılabilecek, Annales ekolünden Fransız tarihçi Pierre Nora, eleştirel tarih ile hafıza arasındaki ilişkinin benzerlikten çok karşıtlığa dayandığını

vurgular. Nora bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Hafıza ile tarih, eşanlamalı olmaktan uzak, hatta artık birbirine tamamen karşıt olgulardır” (Nora, 1989, s. 19).

Ancak tarih ve hafıza ilişkisine dair yapılan tartışmalar, en reformist yaklaşımlardan en radikal görüşlere kadar incelendiğinde, üzerinde fikir birliğine varılan temel nokta, bu iki olgunun birbirinden koparılamaz bir biçimde birbirine bağılı olduğudur. Kolektif hafıza, şimdiki zamanı şekillendirebilmek için tarihe ihtiyaç duyar ve onu araçsallaştırır. Tarih ise kolektif hafızadan tamamen bağımsız değildir; hatta tarih, kolektif hafızadan doğar. Zaman içinde yeterli bir mesafe oluştuğunda, tarih kolektif hafızadan sıyrılarak ona dışarıdan bir bakış açısıyla yaklaşır ve onu kendi araştırma alanının bir konusu haline getirir. Traverso’nun ifadesiyle, “tarih bellekten doğar; belleğin bir boyutudur. Ardından kendi üzerine bir düşünme süresine girerek, belleği kendi konularından birine dönüştürür” (Traverso, 2009, s. 9-10).

Bu bağlamda, her ne kadar tarih ve kolektif hafıza epistemolojik ve metodolojik açıdan ciddi farklılıklar gösterse de aslında ikisi de aynı kaynaktan beslenmektedir. Tarih, geçmişin bilimsel ve objektif bir araştırması olarak tanımlansa da, tamamen kurgudan arındırılmış bir tarihten söz etmek mümkün değildir. Zira ister tarih ister kolektif hafıza olsun, her iki olgunun merkezinde de insan yer almaktadır (Doyuran, 2018, s. 88). Bir tarihçinin, içinde bulunduğu toplumun siyasi, ekonomik ve sosyal koşullarından, ideolojik ve kültürel arka planından tamamen sıyrılarak geçmişe dair mutlak gerçekleri ortaya koyması imkânsızdır. Bu durumu Carr, “tarihçi, tarih yazmaya başlamadan önce, tarihin ürünüdür” sözleriyle açıklar (Carr, 1991, s. 46). Başka bir ifadeyle, tarihçiler şimdiki zamanın koşullarından bağımsız hareket edemezler ve kendilerini tamamen bu bağlamın dışında konumlandırıamazlar. Bu zorunluluk, tarihsel incelemelerin şimdiki zamanın önyargılarını da kaçınılmaz olarak içermesine neden olur.

Ayrıca tarih, sosyopolitik koşullar ve onu yönlendiren politik rejimlerin etkisi altında şekillenir. Özellikle totaliter rejimler, tarih üzerinde güçlü bir hegemonya kurarak onu araçsallaştırır. Bu şekilde geçmiş tahrif edilir ve kolektif hafızanın hammaddesi olan tarih, iktidarın amaçlarına göre yeniden düzenlenir. Traverso’nun tarih ve kolektif hafıza ilişkisine dair değerlendirmeleri de bu durumu destekler niteliktedir. Ona göre, tarih belirli bir değerlendirme, yorumlama ve sorgulama süreciyle, kültürel yapılar ve politik yaklaşımlar doğrultusunda yeniden kurgulanarak kolektif belleğe dönüştürülür (Doyuran, 2018, s. 99).

Tarihsel bilginin nesnelliği ve gerçekliği üzerine yürütülen tartışmalarda, tarih ve postmodernizm ilişkisini göz ardı etmek mümkün değildir. Modern dönemde tarih, bilimsel bir disiplin olarak kendini ispat etmişken, yirminci yüzyılda postmodernizmle karşılaşması sonucunda sahip olduğu felsefi, epistemolojik ve metodolojik temeller sarsılmaya başlamıştır. Postmodern düşünce, tüm entelektüel alanları etkileyerek özellikle doğa bilimlerinin yöntemlerini taklit ederek bilimsel kimlik kazanmaya çalışan sosyal bilimlere eleştirel bir tavır almıştır. Bu eleştiriden tarih disiplini de etkilenmiş ve postmodernizmin meydan okuması karşısında sarsıntı yaşamıştır (Jenkins, 1991, s. 5–12; Southgate, 2003, s. 1–10).

Postmodernizmin şüpheci yaklaşımı, tarihsel bilgi üretim sürecini sorgulayarak modern bilim değerlerini benimseyen tarih disiplininin geçmişi bilme konusundaki ayrıcalıklı konumunu eleştirir. Postmodernizm, temelde dil temelli bütün disiplinleri hedef alır, çünkü bu disiplinlerin tümü mutlak gerçeği ve anlamı dilin temsil kapasitesi üzerinden kurar. Ancak postmodernist ve postyapısalcı yaklaşım, “dilinden kendinden başka hiçbir şeyi aktaramayacağı” iddiasıyla bu temsiliyet anlayışına karşı çıkar (Şahin, 2002, s. 155-156). Bu perspektiften bakıldığında, postmodernizm daha eleştirel, yorumsamacı, kuşkucu, demokratik ve çoğulcu bir bakış açısı sunar. Bu yaklaşım sayesinde, tarihsel bilginin geçerliliğine ve objektifliğine meydan okuyan, tarihsel olarak dışlanmış, ihmal edilmiş, alt ve madun grupların sesleri güçlenir. Bu gruplar, geçmişi anlamaya yönelik kendi alternatif açıklama modellerini ortaya koyarak klasik tarih anlatısına karşı yeni bir yorum geliştirirler.

Susam’ın ifade ettiği gibi, “Günümüz algısı klasik tarih anlayışından uzun zamandır uzaklaşmış görünüyor. Büyük tarih anlatısı yerini sessizlerin, görünmezlerin, ötekilerin yaşantı deneyimlerine bırakıyor; bugüne dek ihmal edilen, yok sayılan grupların geçmişlerine de bakılarak tarih yeniden okunmaya, yeni bir geçmiş algısı yapılandırılmaya çalışılıyor.” (Susam 2015, s. 47)

Bu bağlamda postmodernizm, tarihin tekil ve bütüncül bir anlatı olmaktan çıkarak çok sesli, çok katmanlı ve farklı perspektiflerden okunmasını sağlayan bir zemin oluşturur. Böylece tarihe dâhil edilmeyen grupların deneyimleri görünür kılınarak, geçmişe dair daha kapsayıcı bir anlayış geliştirilir.

2. BÖLÜM: GÖÇ OLGUSUNUN SANAT TARİHİNDEKİ YANSIMALARI

2.1. Göç Hareketleri ve Sanat Tarihindeki Yansımaları

2.1.1. Ortaçağ ve Erken Modern Dönem

İslam sanatının Batı sanatı üzerindeki etkisi, 7. yüzyıldan itibaren Müslümanların hâkimiyetindeki coğrafyalarda ortaya çıkan sanatsal üretimlerin, Avrupa'daki Hristiyan sanatına yansımaları olarak tanımlanmaktadır. Bu süreçte Batı Avrupa'daki Hristiyan topluluklar, Avrupa, Afrika ve Orta Doğu'da yaşayan Müslümanlarla etkileşim içerisinde olmuş ve bu karşılaşmalar sonucunda ortak sanatsal fikirler ve yöntemler gelişmiştir. İslam sanatı; hat sanatı, minyatürler, el yazmaları, tekstil ürünleri, seramik, metal işçiliği ve cam eserler gibi geniş bir yelpazeyi kapsar. İslam dünyasında yaşayan sanatçılar ve zanaatkârlar, her zaman Müslüman olmak zorunda değildi; farklı dini ve etnik kökenlere sahip topluluklar bu üretim sürecine katkıda bulunmuştur. Örneğin, cam üretimi dönemin tamamında Yahudi zanaatkârların uzmanlık alanı olarak varlığını sürdürmüştür (Brown ve Miller, 2018, s. 112). Ayrıca, İslam topraklarında yaşayan Hristiyan topluluklar da kendi sanatsal geleneklerini sürdürmüşlerdir. Özellikle Kıpti Mısır ve İran'daki Ermeni topluluklarının ürettiği Hristiyan sanatı, İslam yönetimi altında da gelişimini devam ettirmiştir.



Fotoğraf 1: Palatine Chapel, Royal Palace of Palermo, Sicily, Italy

Kaynak: <https://smarthistory.org/cappella-palatina/> E.T. 08/09/2025

Orta çağ boyunca İslam dünyasında üretilen dekoratif sanat eserleri, Avrupa’da son derece değerli ve rağbet gören ithal ürünler arasında yer almıştır. Özellikle erken dönemlerde, üretim süreçlerinin son derece emek yoğun olması nedeniyle tekstil ürünleri büyük bir öneme sahipti. İslam coğrafyasında üretilen bu tekstiller, Avrupa’da genellikle kilise giysileri, kefenler, duvar örtüleri ve aristokrat sınıfın giyiminde tercih edilmiştir. Ayrıca, gündelik kullanım için üretilen İslam seramikleri, Avrupa’daki muadillerine kıyasla daha kaliteli olduğundan, uzun süre tercih edilen ürünler olmuştur (Turner, 2016, s. 58).

İslamiyet’in ilk yüzyıllarında, Latin Batı ile İslam dünyası arasındaki sanatsal etkileşim noktaları ağırlıklı olarak Güney İtalya, Sicilya ve İber Yarımadası olmuştur. Bu bölgelerde önemli ölçüde Müslüman nüfus bulunması, kültürel ve sanatsal alışverişi kolaylaştırmıştır. Daha sonraki yüzyıllarda ise, İtalyan denizci cumhuriyetleri sanatsal ürünlerin ticaretinde kilit bir rol üstlenmiştir. Haçlı Seferleri döneminde, İslam sanatının doğrudan Haçlı sanatına etkisi sınırlı kalmıştır. Ancak, seferlerden dönen Haçlıların İslam sanat eserlerine duyduğu ilgi, bu ürünlere olan talebin artmasına katkı sağlamıştır.

Bununla birlikte, özellikle 12. ve 13. yüzyıllarda, Haçlıların geri dönüşüyle birlikte Tapınak Şövalyeleri kiliselerinin ve bazı Avrupa katedrallerinin mimari tasarımlarında İslam mimarisinin etkileri görülmeye başlanmıştır (Johnson, 2021, s. 104).

İslam sanatından Avrupa'ya aktarılan teknikler, Norman-Arap-Bizans kültürünün gelişiminde önemli bir temel oluşturmuştur. Özellikle Sicilya'da, İslam kökenli sanatçılar ve zanaatkârlar, kendi geleneksel üsluplarını koruyarak eserler üretmişlerdir. Bu dönemde kullanılan teknikler arasında; mozaiklerde ve metal işçiliğinde kakma tekniği, mimari süslemeler, porfir veya fildişi oymacılığıyla yapılan heykeller ve kaplar, ayrıca bronz döküm teknikleri öne çıkmıştır.

İber Yarımadası'nda ise, Müslüman yönetimi altında yaşayan Hristiyan nüfusun ürettiği Mozarapik sanat ve mimari, büyük ölçüde Hristiyan özelliklerini korumakla birlikte İslam sanatından etkilenmiştir. Günümüzde bu tarzın bir kısmı Repoblación sanatı ve mimarisi olarak adlandırılmaktadır. Reconquista'nın son yüzyıllarında, Hristiyan zanaatkârların eserlerinde İslami sanat öğelerini bilinçli olarak kullanmaya başlamasıyla birlikte Mudéjar üslubu ortaya çıkmıştır. Bu üslup, İslam ve Hristiyan sanatsal geleneklerinin harmanlanmasının en belirgin örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Brown ve Miller, 2018, s. 132).



Fotoğraf 2: Moissac Abbey, Portal

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/zgothic/1romanes/po-12c11/02f_1101.html E.T. 09/09/2025

Ortaçağ boyunca İslam sanat eserleri, Avrupa aristokrasisi tarafından ithal edilmiş ve hayranlıkla karşılanmıştır. Bu dönemde İslam sanatının gelişimi iki temel evrede incelenebilir. 600-900 yılları arası erken oluşum dönemi olarak kabul edilirken, 900’lü yıllardan itibaren bölgesel üslupların geliştiği görülmektedir. Erken dönem İslam sanatı, Bizans ve Kıpti geleneklerinde yetişmiş mozaik ustaları ve heykeltıraşların katkısıyla şekillenmiştir (Johnson, 2021, s. 77).

İslam sanatı, Batı’daki duvar resimleri yerine, erken dönemlerden itibaren çini süslemelere yönelmiştir. Bu eğilimin en eski örneklerinden biri, MS 862-863 yıllarında Tunus’taki Kayrevan Ulu Camii’nde görülmektedir. Bu teknik daha sonra Avrupa’ya da yayılmıştır. Ünlü sanat eleştirmeni John Ruskin, Venedik Dükler Sarayı’nı tanımlarken yapının üç farklı kültürel etkiyi yansıttığını belirtir: “Roman, Lombard ve Arap unsurlarının tam anlamıyla eşit oranlarda bulunduğu merkezi bir yapıdır. Gotik mimarinin tarihi, kuzeydeki yapıların bu etkiler altında incelenmesi ve ruhsallaşmasının tarihidir” (Stein 1967, s. 214). Bu değerlendirme, İslam sanatının Avrupa mimarisine katkısını açıkça ortaya koymaktadır.

Ortaçağ boyunca İslam hükümdarları, Güney İtalya, Sicilya adası, İspanya ve Portekiz’in büyük bir kısmı ile Balkanlar üzerinde belirli dönemlerde hâkimiyet kurmuşlardır. Bu bölgelerde yaşayan Hristiyan nüfusun varlığı, karşılıklı kültürel etkileşimi artırmıştır. Aynı dönemde Haçlılar da İslam dünyasının bazı bölgelerinde egemenlik sağlamış ve Müslüman nüfuslar üzerinde yönetim kurmuşlardır (Turner, 2016, s. 63).

Haçlı sanatı, genel olarak Katolik ve Bizans üsluplarının bir birleşimi niteliğindedir ve İslam etkileri sınırlı kalmıştır. Bununla birlikte, Endülüs’teki Hristiyanların ürettiği Mozarapik sanat, İslam sanattan önemli ölçüde etkilenmiştir. İslam sanatının izleri ayrıca Romanesk ve Gotik sanatında, özellikle Kuzey Avrupa’daki eserlerde görülmektedir. Örneğin, Fransa’nın güneyindeki Moissac Manastırı’nın Romanesk portalında yer alan kavisli kapı kenarları ve daire biçimli süslemeler, İberya’daki İslam sanatına benzerlik göstermektedir (Brown ve Miller, 2018, s. 129).

Batı sanatında yaygınlaşan Majeste içindeki Mesih tasviri, çevresinde müzisyenlerle birlikte betimlenmiştir. Bu sahnenin, İslam saraylarındaki hükümdar tasvirlerinden esinlenmiş olabileceği düşünülmektedir. Ayrıca, İslam sanatında hat, süsleme ve dekoratif

sanatların Batı'ya kıyasla çok daha merkezi bir rol oynadığı görülmektedir (Johnson, 2021, s. 79).

İspanya'da üretilen Hispano-Moresque seramikleri, ilk olarak Endülüs (Al-Andalus) bölgesinde ortaya çıkmıştır. Ancak, zamanla Müslüman ustaların bir kısmı Hristiyan yönetimi altındaki Valencia bölgesine göç etmiş, burada ürettikleri seramik eserler Avrupa'daki Hristiyan aristokratlar için ihraç edilmiştir. Bunun yanı sıra, ipek tekstiller ve halılar gibi lüks ürünler ise genellikle daha zengin doğu İslam coğrafyalarından Avrupa'ya ulaşmıştır. Bu ürünlerin büyük bir kısmı Venedik üzerinden ticaret yollarıyla Avrupa'ya taşınmıştır (Brown ve Miller, 2018, s. 136).

Ancak bu lüks ürünler, genellikle tamamlanmamış hammadde veya yarı mamul olarak Avrupa'ya gelmiş, daha sonra Avrupa'daki zanaatkârlar tarafından işlenerek "Doğu tarzı" son ürünler haline getirilmiştir (Turner, 2016, s. 67). Bu eşyaların üzerinde dini sahnelerden arındırılmış süslemelerin bulunması, Hristiyan toplumlar tarafından kolaylıkla benimsenmesini sağlamıştır. Hatta Ortaçağ'ın sonlarına doğru, süsleme amacıyla sahte Kufi yazılar içeren motifler Batı sanatında bir moda haline gelmiştir (Johnson, 2021, s. 81).

Ortaçağın sonlarına kadar, Avrupa'da üretilen birçok ürün, İslam dünyası veya Bizans İmparatorluğu'ndan gelen eserlerin kalitesine erişememiştir. Bu nedenle, taşınabilir dekoratif sanat ürünleri, özellikle İtalya ve en çok da Venedik üzerinden Avrupa'ya ithal edilmiştir. Venedikli tüccarlar, Şam, Kahire ve Halep gibi Müslüman merkezlerine yaptıkları seyahatlerde yalnızca değerli ürünler değil, aynı zamanda sanat ve mimari alanındaki yeni fikirleri de Avrupa'ya taşımışlardır. Bu durum, Venedik'in Hristiyan kimliğini korurken İslami unsurları da içeren bir şehir planlamasına sahip olmasına zemin hazırlamıştır. Böylece Venedik, İslam ve Hristiyan kültürlerinin buluşma noktası olarak önemli bir merkez haline gelmiştir (Brown ve Miller, 2018, s. 139).

Tekstil ürünleri, giyim ve dekorasyonda yaygın olarak kullanılmış, ayrıca önemli kişilerin definlerinde kefen olarak değerlendirilmiştir. Bu uygulama, günümüzde bu değerli kumaşların korunarak günümüze ulaşmasını sağlamıştır (Turner, 2016, s. 70). Tekstil sanatında, Bizans ipekleri Sasani geleneklerinden, İslam ipekleri ise hem Sasani hem de Bizans etkilerinden beslenmiştir. Bu nedenle, Avrupa'da üretilen ilk büyük boyutlu Doğu taklitlerinden biri olan Cloth of St. Gereon adlı dokumanın hangi kültürel kaynağa dayandığını belirlemek zordur. Ancak zamanla, özellikle İtalyan tekstil üretimi,

Doğu'dan gelen ürünlerin kalitesine yaklaşmış ve onların tasarım öğelerini benimsemiştir.

Bizans döneminde yüksek kaliteli seramik üretimi yaygın değildi; zira Bizans elitleri günlük kullanımda gümüş kapları tercih etmişlerdir. Buna karşın, İslam dininde altın ve gümüş kaplardan yemek yemeye karşı çeşitli hadis temelli yasaklar bulunmaktaydı. Bu nedenle, İslam dünyasında elit kesime yönelik seramik üretimi gelişmiş ve zamanla Çin porselenlerinden esinlenilmiştir. Çin porselenleri, İslam dünyasında en prestijli ürünler arasında yer almış, ancak gerçek porselen üretimi İslam coğrafyasında ancak modern dönemde başlamıştır (Johnson, 2021, s. 84).

İslam seramikleri, 13. yüzyıldan itibaren Endülüs'teki Granada ve Malaga gibi merkezlerde hem Müslüman hem de Hristiyan toplumlar tarafından kullanılmakta ve Avrupa'ya ihraç edilmekteydi. Zamanla, birçok usta Valencia bölgesine göç etmiş ve burada üretim kapasitesi Endülüs'ü aşmıştır. Bu süreçte, dekorasyon tarzı giderek Avrupa etkilerini yansıtmaya başlamış, 15. yüzyılda İtalyan ustalar da lustreware adı verilen teknikle seramik üretimine geçmiş, hatta bazı eserlerde İslami formlar, örneğin *albarello* tipi ilaç kavanozları kullanılmıştır. Bunun yanı sıra, hayvan figürlü ibrikler (aquamanile) ve bronz havanlar gibi metal işçiliği ürünleri de İslam dünyasından Avrupa'ya taşınmış ve Batı sanatıyla bütünleşmiştir (Brown ve Miller, 2018, s. 142).



Fotoğraf 3: Hispano-Moresque ware

Kaynak: <https://sanatsozlugum.blogspot.com/2024/01/hispano-moresk-hispano-moresque.html> E.T.

03/09/2025

Ecclesia ve Synagoga (Latince: *Ecclesia et Synagoga*, “Kilise ve Sinagog” anlamına gelir) Orta çağ Hristiyan sanatında, Hristiyan Kilisesi ile Yahudi Sinagogunu simgeleyen alegorik figürlerdir. Bu figürler, Hristiyanlık ile Yahudilik arasındaki sembolik karşıtlığı ve teolojik ilişkiyi görselleştirmek amacıyla kullanılmıştır. Genellikle bir kilise portalının iki yanında büyük boyutlu heykeller olarak tasvir edilirler. Bu geleneğin en ünlü örneklerinden biri Strasbourg Katedrali’ndeki portal süslemeleridir (Johnson, 2021, s. 55). Ecclesia ve Synagoga figürleri, bazen Çarmıha Geriliş sahnelerinde, haçın iki yanında da yer alabilir. Bu tür tasvirler özellikle Romanesk dönemde yaygındır; ancak diğer sanatsal bağlamlarda da, daha nadir olmakla birlikte, görülebilmektedir (Brown ve Miller, 2018, s. 97).



Fotoğraf 4: Ecclesia and Synagoga

Kaynak: https://www.visitsstrasbourg.fr/en/fiche-sit/F223013431_the-oeuvre-notre-dame-museum-strasbourg-en/ E.T. 03/09/2025

Ecclesia ve Synagoga figürleri, genellikle genç ve güzel kadınlar olarak tasvir edilir. Ecclesia, çoğunlukla taç, kadeh ve tepesinde haç bulunan bir asa ile betimlenir ve ileriye

doğru kendinden emin bir bakış sergiler. Buna karşılık Synagoga, genellikle gözleri bağlı, eğik bir duruşa sahiptir ve elinde kırılmış bir mızrak taşır. Bu mızrak, Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında kullanılan Kutsal Mızrak'a bir gönderme olabilir. Ayrıca Synagoga, elinde Tevrat ruloları veya On Emir tabletlerini taşır; kimi tasvirlerde bu kutsal metinlerin onun elinden kayıp düşecekmiş gibi gösterildiği de görülmektedir (Johnson, 2021, s. 59). Bazı betimlemelerde, asa ve mızrakların üzerinde bayraklar yer alır. Çarmıha Geriliş sahnelerinde, Ecclesia'nın elinde tuttuğu kadeh, İsa'nın böğründen akan kanı toplarken tasvir edilir. Bu kadeh, farklı bağlamlarda da Ecclesia'nın ayırt edici bir sembolü olarak kullanılmıştır (Brown ve Miller, 2018, s. 101). Synagoga'nın sembolleri arasında ise koç ya da keçi figürleri ya da yalnızca bunların başı yer alabilir. Bu figürler, Eski Ahit'teki kurban ayinlerini temsil ederken, Ecclesia'nın kadehi Hristiyan Eucharist ayinini simgeler. Koç figürü ayrıca, ortaçağ Hristiyan ikonografisinde Yahudilerin cinsellikle ilişkilendirilen dünyevi arzularını ve bedensel hazza yönelimlerini temsil ederken, Kuzu (Lamb) figürü, Hristiyanlığın ruhsallığa ve kurtuluşa verdiği önemi ifade eder. Synagoga'nın kadınsı kırılmalı ve gözlerinin bağlı oluşu, aynı zamanda tecavüze uğramış ve güvenilmez bir kadın imgesini çağırır. Eğer gözleri bağlı değilse, Synagoga genellikle başını eğmiş bir şekilde tasvir edilir (Turner, 2016, s. 73).

Synagoga'nın tasvirlerinde yenilgiyi simgeleyen çeşitli unsurlar da bulunur. Ecclesia figürü ise tarihsel olarak daha eski bir ikonografik geleneğe sahiptir. Ortaçağ sanatında, Synagoga zaman zaman tek başına betimlenmiş olsa da bu durum nadirdir. Örneğin, Cloisters Cross adlı eserde yalnızca Synagoga figürüne rastlanır. Bununla birlikte, Ecclesia ve Synagoga'nın birlikte tasvir edilmesi, ya da yalnızca Ecclesia figürünün bulunması, çok daha yaygındır. Bu figürler ayrıca Yesse Ağacı (Tree of Jesse) ve Doğuş sahnelerinde (Nativity) de görülebilmektedir. İtalyan kentleri, ticaret sayesinde zenginleşmiş, bu ekonomik refah da düşünsel ve sanatsal alanlarda önemli gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Bu nedenle, “Yeniden Doğuş” anlamına gelen Rönesans'ın İtalya'da ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Rönesans döneminde sanatçılar, Nominalizmin etkisiyle gözlemlenebilir gerçekliğe yönelmişlerdir. Çünkü Nominalizm, tümellerden ziyade tikellere, yani tekil olgulara değer atfeder. Tikel olanın, yani tek tek varlıkların önem kazanması, nesneler dünyasının değerli görülmesine yol açmıştır. Akyürek'in belirttiği üzere, “Nominalist felsefeye göre bilgilerimizin kaynağı, gerçek olan nesneler dünyası, yani doğadır” (Akyürek, 1994, s. 159).

Rönesans sanatçıları, perspektifin sağladığı imkânlarla, kendi durdukları noktadan dünyayı gözlemlemiş ve bu gözlem ve düşüncelerini eserlerine aktarmışlardır. Aynı zamanda bu dönemde, Mistisizmin etkisiyle insan, bedeni, duyguları ve dünyadaki varlığıyla başlı başına bir konu haline gelmiştir. Sanatçılar, belirledikleri esas bir bakış noktasından dünyayı değerlendirerek, bu gözlemlerini resim yüzeyine yansıtmışlardır. Anatomi çalışmaları sayesinde figürler, gerçeğe uygun bir biçimde resmedilmiştir. Rönesans resminde ele alınan konular, kutsal kitap öğretisine dayansa da olaylar gerçek dünyada ve Rönesans'ın sanat anlayışı çerçevesinde işlenmiştir. Bu dönemde güzellik anlayışı, Platon'un estetik görüşlerine dayanarak doğru orantı ve simetri üzerinden tanımlanmıştır (Akyürek, 1994, s. 130-131). Yatay ve dikey karşıtlık üzerine kurulu, üniversal bir ışık altında kapalı formlar ile oluşturulan kompozisyonlar, dini konuları barındırsa da dünyevi bir mekân içinde bir araya getirilmiştir.



Fotoğraf 5: Hieronymos Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504

Kaynak: <https://artsandculture.google.com/story/7wVxWr3bFEsk8Q> E.T. 02/10/2025

Rönesans'ın Kuzey Avrupa'daki önemli sanatçılarından Hieronymus Bosch'un, Yedi Ölümcül Günah adlı eseri, masa üstü resim (tabletop painting) olarak tanımlanmaktadır. Bu resim türü, 16. yüzyılda hem dekoratif amaçla hem de kişilerin oturdukları yerde günahları üzerine düşünmelerine fırsat tanıyan bir işlevle kullanılmıştır. İnsanlığın sürekli yer değiştiren ve arzularıyla yönlenen doğasını gösteren tarihsel bir imge örneği

üzerinden gidecek olsaydık bu örnek, Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" adlı eseri olurdu. Eser göçün aşamalarına dair alegorik bir okuma imkânı sunar. Bu bağlamda, ilerleyen bölümlerde ressamın 'Aptallar Gemisi' adlı eserine dayanan günümüz çağdaş sanat örneğine de değinilmiştir; zira gemideki figürlerin haz odaklı eylemler içinde yönsüzce sürüklenmeleri, ahlaki çözülme ve amaçsızlık temalarıyla göçmenliğin kimlik karmaşasına dair görsel bir mecaz sunar.

Dikdörtgen masa yüzeyinin tam merkezinde, hiçbir günahın gözden kaçmayacağı mesajını vermek amacıyla dairesel bir form içinde Tanrı'yı simgeleyen bir göz yer almaktadır. Bu merkezi dairesel formun çevresinde, yine dairesel bir düzen içerisinde, Öfke, Kibir, Şehvet, Aylaklık, Oburluk, Hırs ve Kıskançlık gibi Yedi Ölümcül Günahı temsil eden resimler bulunmaktadır. Masanın dört köşesinde ise Ortaçağ el yazmalarında sıklıkla karşılaşılan "Dört Son Şey" temasına ait betimlemeler yer almaktadır. Bunlar; Ölüm Yatağı, Son Yargı, Cennet ve Cehennem sahneleridir. Bu konu, Bosch'un eserlerinde sıkça ele aldığı temalardan biri olarak bilinmektedir.

17. yüzyıl Avrupa'sında siyasi ve ekonomik dengelerde önemli değişimler yaşanmıştır. Hollanda, Zeeland, Friesland, Utrecht, Groningen, Guelderland ve Overijssel gibi birçok devletin bir araya gelerek Utrecht Birliği'ne dayalı olarak oluşturduğu Felemenk Cumhuriyeti, bu yüzyılda giderek güç kazanmıştır. Bu birlik, temelde iktisadi güce dayalı bir yapı sergilemiş ve özellikle taşımacılık temelli ticari faaliyetler sayesinde büyük bir zenginliğe ulaşmıştır. Güney Hollanda olarak bilinen bölge (bugünkü Belçika ve Brüksel) yani Flaman bölgesi, bu süreçte İspanya'nın siyasi etkisi altında kalmaya devam etmiştir. Felemenk ya da Hollanda Cumhuriyeti olarak da adlandırılan bu siyasi oluşum, 17. yüzyılda sanat alanında da etkin bir merkez haline gelmiştir (Lee, 2009, s. 153-159). Bu dönemde İngiltere ve Kuzey Fransa da ekonomik açıdan güç kazanmış, ancak sanat merkezi giderek Hollanda'ya kaymıştır. (Silver, 1992, s.7).

Rembrandt, 1662 yılında Kumaşçılar Loncası Sendikaları adlı eserini yapmıştır. Bu tablo, sanatçının son önemli grup portresi olarak kabul edilmektedir. Eserde, lonca toplantısından hemen önce bir araya gelen komite üyelerinin yıllık bütçeyi değerlendirdikleri bir an tasvir edilmektedir. Kompozisyonda, bir masanın etrafında toplanmış altı figür yer almaktadır. Masanın başında ve hafif ortasında oturan, göğsünde madalyon bulunan figür, önünde açık bir defter ile resmedilmiş ve sağ elini masaya dayayarak gelir-gider dengesinin doğru olduğunu işaret etmiştir. Sanatçı, halı ile örtülü

masanın etrafına yerleştirdiği altı figürü, onların bireysel karakterlerini yansıtan derin bir psikolojik çözümleme ile resmetmiştir. Masanın üzerindeki halının, kırmızı zemin üzerine sekiz köşeli yıldız madalyonlar ve küçük baklava motifleri ile süslü bir Uşak halısı olma olasılığı oldukça yüksektir. 16. yüzyılda ikinci parlak dönemine ulaşan Türk halı sanatı, özellikle madalyonlu Uşak halıları ile tanınırlığını en üst seviyeye taşımıştır. 17. yüzyıla gelindiğinde ise bu halılar, Hollandalı ressamların eserlerinde sıkça tasvir edilen bir unsur haline gelmiştir.

2.1.2. Modern Dönem (19. – 20. Yüzyıl)

19. ve 20. yüzyıllar, toplumsal, siyasal ve ekonomik alanlarda yaşanan köklü dönüşümlerin sanat üzerinde derin etkiler bıraktığı bir dönem olmuştur. Bu süreçte Sanayi Devrimi, ulus devletlerin oluşumu, dünya savaşları ve geniş çaplı göç hareketleri, sanatın üretim biçimleri, temaları ve estetik anlayışında önemli değişimlere yol açmıştır. Özellikle göç olgusu, sanatçıların yaşadıkları kültürel kırılmaları ve yeni kimlik arayışlarını eserlerine yansıtmalarında belirleyici bir rol oynamıştır (Hauser, 2012, s. 310).

Sanayi Devrimi ile birlikte Avrupa’da kırsal bölgelerden kent merkezlerine doğru yoğun bir iç göç süreci başlamıştır. Sanayileşen şehirlerde artan iş olanakları, kırsal nüfusun fabrikaların yoğunlaştığı merkezlere yönelmesine neden olmuştur (Hobsbawm, 2012, s. 56). Bu kitlesel göç hareketleri, sanat alanında hem içerik hem de teknik açıdan yeniliklerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Kırsaldan kente göçün hızlanması, Avrupa şehirlerinin sosyal ve fiziksel yapısını dönüştürmüş ve bu değişim, dönemin sanatsal görsellerine de yansımıştır (Hobsbawm, 2012, s. 56).



Fotoğraf 6: The Iron Rolling Mill (Modern Cyclopes) – Adolph Menzel, 1875

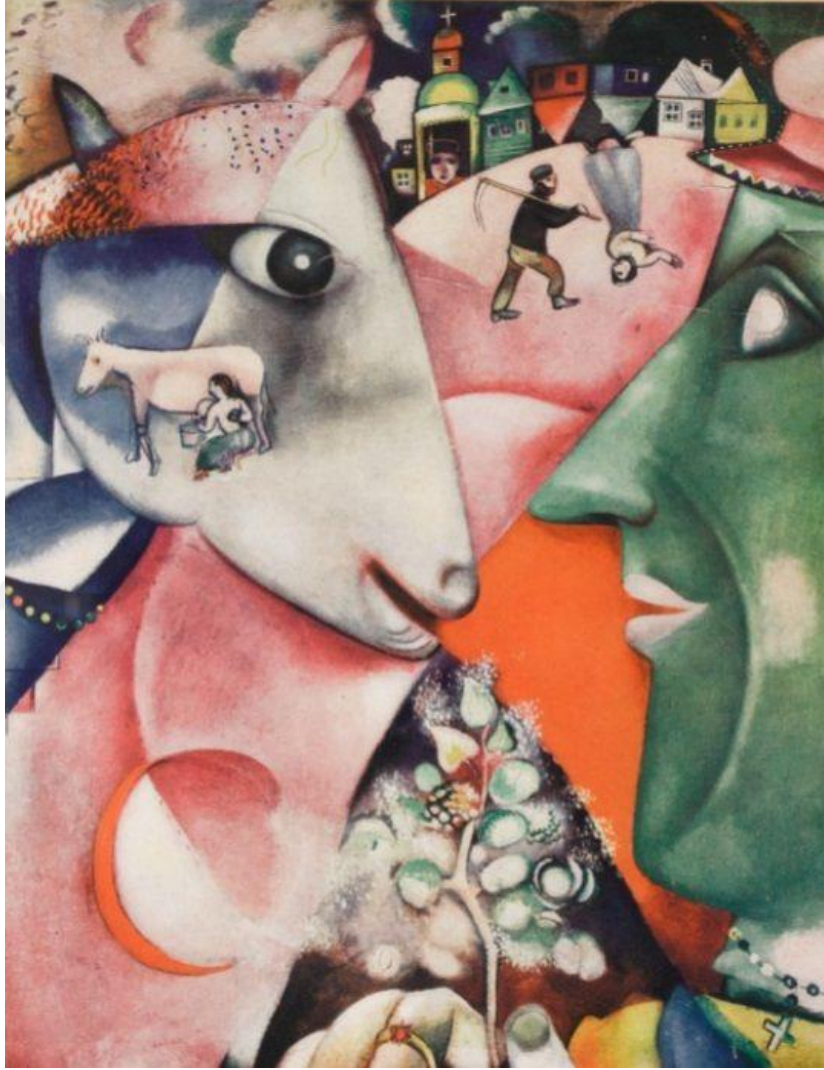
Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/the-iron-rolling-mill-modern-cyclopes-0000/pgFVPII1J1YGXZA> E.T. 10/09/2025

19. yüzyılın ortalarından itibaren resim, edebiyat ve diğer sanat dallarında kent yaşamının karmaşıklığı, işçi sınıfının karşılaştığı zorluklar ve modernleşmenin beraberinde getirdiği yabancılaşma gibi temalar giderek öne çıkmıştır. Bu dönemde, özellikle Gustave Courbet gibi realist sanatçılar, göç eden işçilerin yaşam koşullarını ve emek süreçlerini sanatsal bir bakış açısıyla ele alarak toplumsal gerçekleri görünür kılmıştır (Nochlin, 1991, s. 78). Böylece sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek sosyal sorunları gündeme taşıyan bir araç hâline gelmiştir.

Sanayi Devrimi'nin etkisiyle teknolojinin sanat üretiminde kullanımı yaygınlaşmış, özellikle fotoğrafçılığın gelişimiyle birlikte sanat daha geniş kitlelere ulaşabilir hâle gelmiştir. Fotoğraf, hem kentleşmenin görsel olarak belgelenmesini sağlamış hem de göç ve sanayileşme süreçlerinin sanatın temalarında ve biçimlerinde çeşitlenmesine katkıda bulunmuştur (Benjamin, 2008, s. 23).

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın ilk yarısı, zorunlu göçler ve sürgünler açısından oldukça kritik bir dönem olmuştur. İmparatorlukların yıkılması, ulus devletlerin yükselişi ve özellikle I. ve II. Dünya Savaşları, milyonlarca insanın yerinden edilmesine neden olmuştur (Marrus, 1985, s. 145). Bu zorunlu göç hareketleri, sanatçıların yaşamlarını derinden etkilemiş ve eserlerinde önemli bir tema olarak kendisini göstermiştir.

Savaşlar ve politik baskılar nedeniyle pek çok sanatçı ülkelerini terk etmek zorunda kalmış, bu durum onların sanatsal üretiminde kimlik, âidiyet ve travma gibi temaların öne çıkmasına yol açmıştır. Örneğin, Marc Chagall, Wassily Kandinsky ve Paul Klee gibi sanatçılar, Nazi rejiminin baskıları sonucunda göç etmek zorunda kalmış ve bu deneyimlerini eserlerinde güçlü bir biçimde yansıtmışlardır (Barron, 1991, s. 102).



Fotoğraf 7: Marc Chagall, Ben ve köy, 1911

Kaynak: <https://ressamlar.gen.tr/ressam-calismalari/marc-chagall-eserleri/> E.T. 05/09/2025

Marc Chagall'ın *Ben ve Köy* adlı eseri, Paris'e taşınmasından sonra yaklaşık bir yıl sonra yaptığı eser, sanatçının memleketi Vitebsk'e dair anılarına atıfta bulunuyor ve kübist bir anlatı otoportre olarak tanımlanıyor. Sanatçının Yahudi kimliğini, belleğini ve köklerine

duyduğu özlemi yansıtır. Gerçeküstü bir anlatımla, köy yaşamı, insan ve hayvan figürleri iç içe geçmiş şekilde sunulur. Yeşil yüzlü bir adamın bir keçiyle göz göze geldiği bu sahnede, tıpkı bir rüya kurgusunda olduğu gibi, farklı imgeler ve semboller bir arada yer alır. Eserdeki ters çevrilmiş evler, kadın figürü ve kırsal yaşam sahneleri, Chagall'ın doğduğu topraklara duyduğu özlemi simgelerken; renklerin sembolik kullanımı onun erken dönem özgün üslubunu ortaya koyar (Honigman, 2023).



Fotoğraf 8: Marc Chagall with His Paintings, Le saoul, 1912

Kaynak: <https://www.elcohetalaluna.com/son-globos/marc-chagall-the-drunkard/> E.T. 01/09/2025

Savaşların yarattığı yıkım, sanat dünyasında önemli kırılmalara yol açmış ve yeni sanat akımlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlar, savaşın anlamsızlığını ve kişinin parçalanmış ruh hâlini yansıtan tepkisel bir ifade biçimi olarak doğmuştur. Bu çerçevede göç, yalnızca fiziksel bir yer değıştirme süreci değil, aynı zamanda sanatta yeni ifade biçimlerinin gelişmesine katkı sağlayan önemli bir etken olmuştur (Ades, 2006, s. 67).



Fotoğraf 9: Käthe Kollwitz, “Dokumacıların Göçü”, 1893/98, Gravür, Asit yedirme, kuru kazıma, 21,5 x 29,7 cm

Kaynak: <https://desa.pl/en/stories/kathe-kollwitz-s-frieze-of-anger/> E.T. 23/10/2025

Alman Dışavurumcu Käthe Kollwitz’in litografilerinde toplumsal duyarlılığın hangi boyutta olduğunu eserlerinde görmekteyiz. Kollwitz, “Dokumacıların İsyanı” dizisindeki dördüncü yaprak olan “Dokumacıların Göçü” adlı gravüründe, köylülerle toprak sahipleri arasındaki çatışmayı betimlemekten ziyade, bu isyana yol açan toplumsal nedenleri ve yoksulluğun yarattığı çaresizliği görünür kılmayı amaçlamıştır (Berksoy, 1998, s.58). Almanya’daki savaş yıllarının yoksulluk, kayıp ve yerinden edilme gibi toplumsal etkilerini eserlerine derin bir duyarlılıkla yansıtmıştır. Özellikle *The Mothers* ve *The Grieving Parents* gravürlerinde, savaşın aile yapısı üzerindeki yıkıcı etkilerini, kaybedilen ev ve çocuk figürleri üzerinden görsel bir yas anlatısına dönüştürür. Sanatçı, bu çalışmalarında kadın ve göç temalarını erken dönem bir feminist bakış açısıyla ele alarak, savaşın bireysel ve toplumsal travmalarını evrensel bir dille ifade eder (Şahinbaş, vd., 2019, s. 165-169).



Fotoğraf 10: Käthe Kollwitz, “Yas Tutan Ebeveynler”, 1932, Granit heykel, Baba 151 cm ve Anne 122 cm

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/perspectives/world-war-i-female-artists> E.T. 04/09/2025

Kollwitz, yalnızca tanıklık ettiklerini değil, bizzat deneyimlediği acıları da eserlerine yansıtmıştır. Yaşamı boyunca savaşın yıkıcı etkilerini derinden hisseden sanatçı, hem I. Dünya Savaşı’nda kaybettiği oğlu Peter’in hem de II. Dünya Savaşı’nda yitirdiği torununun acısını sanatıyla ifade etmiştir. Günlüklerinde bu kayıpların yarattığı derin üzüntüyü şu sözlerle dile getirir: “Eğer bir seçenek verilseydi, Peter’in hatta Hans’ın yerine ben ölebilirdim. Peter, henüz toprağa ekilecek bir tohumdu, gömülecek değil.” (Kollwitz, 1988, s. 64).



Fotoğraf 11: Käthe Kollwitz, Anneler için çalışma (Savaş'tan 6. levha). 1921

Kaynak: https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-3201_tech-5_role-1.html
E.T. 07/09/2025

Kollwitz, hem annelik deneyimi hem de sanatçı kimliğiyle, dönemin Alman toplumunda derin bir etki bırakmış ve yaşanan acıların insani yönünü sanat aracılığıyla görünür kılmıştır (Şahinbaş vd., 2019, s. 169). Sanatçı bu içsel acısını, eserlerinde insanlık, savaş karşıtlığı ve barış arzusuna dönüştürerek, üretimlerine derin bir insani boyut kazandırmıştır.

2.2. Göç ve Âidiyet ve Kavramlarının Sanattaki Temsilleri

İnsanlığın ve hayvan türlerinin kaynak arama ve iklim değişiklikleri sebebiyle çıktığı göç yolculuğu günümüzde birçok farklı etkenle de gerçekleşmektedir. Artık “olanaklar” (çekici etken) için “zorluklardan” (itici etken) kaçarak göç edilir. Öznenin mekânla kurduğu bağı, dolaşım ve bu hareketlilik tamamlar. Göç etmeye sebep olan unsurlar bu hareketliliğin isteğe bağlı veya zorunlu bir hareketlilik olup olmadığını belirlemektedir. Potansiyel bir enerji barındıran bu hareket göçmenin yani öznenin göç ettiği mekâna geçici veya kalıcı yerleşmesiyle beraber ait olma duygusunu da beraberinde gelir. Âidiyet, kişinin bir topluluk, kimlik ya da mekânla kurduğu anlamlı bağların toplamı olarak yalnızca bireysel bir duygu değil; aynı zamanda kültürel ve toplumsal bir ihtiyaçtır. Sanat bu kırılma anlarında yalnızca bir ifade biçimi değil, görünmeyeni görünür kılan bir direniş alanına dönüşür. Nitekim tek bir âidiyetle kimliğe odaklanmak durumu “ölümcül kimlik” olarak tanımlamaktadır (Köksal, 2017, s. 244).

Žižek, göçmenlerin ötekileştirilmesinin yalnızca ekonomik ya da politik değil, aynı zamanda ideolojik bir süreç olduğunu vurgular. Ona göre sanat, bu ideolojik yapıları görünür kılmada kritik bir rol oynar. Sanat eserleri, göçmenlerin deneyimlerini temsil ederek baskıcı söylemleri sorgulama imkânı sunar. Jameson ise postmodern dönemde sanatın, göç ve kimlik temsillerini parçalı ve çoklu bir yapı içerisinde sunduğunu belirtir. Bu bağlamda çağdaş sanat, göçmen kimliklerinin karmaşıklığını ve çok katmanlı yapısını yansıtmak için güçlü bir araç haline gelir (Jameson, 1991, s. 9).

Ali Artun çağdaş sanatın kültüralizm bağlamında artık özerk bir alandan çıkıp kültürel, sosyal ve ideolojik temsillerin alanına girdiğini ifade eder. Ona göre çağdaş sanat, bireysel hikâyeleri kolektif anlatılara bağlayan, kültürel kimliğin ideolojik olarak nasıl kurulduğunu eleştirel biçimde açığa çıkaran bir bilgi rejimi haline gelmiştir (Artun, 2012, s. 63). Sanat, tarih boyunca susturulmuş sesleri duyurmanın bir yoludur, sanatın sosyal adalet mücadelelerindeki önemini vurgulayan bu yaklaşımla Judy Chicago, sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda sosyal bir hafıza ve temsil alanı olduğuna dikkat çeker.

Toplumsal sorunlar, sanatın en önemli ilham kaynaklarından biridir. Sanat, toplumsal sorunlara dikkat çekerek, izleyicilere yeni bakış açıları kazandırır ve insanları bu sorunlarla yüzleşmeye davet eder. Sanatçılar, toplumsal adaletsizlikleri eleştirirken, bir yandan da bu sorunlara yönelik farkındalık yaratma ve değişim talep etme işlevi görürler. Bu anlamda sanat, sadece bir estetik deneyim değil, aynı zamanda bir direniş ve eleştiri aracıdır. Sanat, toplumsal sorunları eleştirme ve görünür kılma konusunda güçlü bir araçtır. Sanatçılar, sosyal ve politik yapıyı sorgulayan eserler üreterek, izleyicileri toplumda olup bitenlere dair bilinçlendirme işlevi görürler. Michel Foucault'un da belirttiği gibi, “sanat ve söylem, güç yapılarıyla ilişkili bir biçimde, eleştiri ve direniş alanları açar” (Foucault, 1977, s. 61). Bu çerçevede, Ai Weiwei'nin insan hakları ihlalleri ve mülteci krizine yönelik eleştirel işleri veya Banksy'nin kapitalizm ve savaş karşıtı duvar resimleri gibi eserler, toplumsal adaletsizliklere dikkat çeker.



Fotoğraf 12: Ai Weiwei, Yolculuk Yasası (Law of the Journey), 2017

Kaynak: <https://www.gessato.com/law-journey-ai-weiwei/> E.T. 08/09/2025

Havada asılı duran, 300'den fazla karanlık ve yüzü olmayan figür taşıyan 70 metrelik dev bir tekne. Birkaç figür teknenin altında yatıyor, yolculukları erken sona ermiş. Prag'daki Ulusal Galeri de sergilenen, dokunaklı ve etkileyici olan bu çalışmanın sergilendiği alan ise Yahudilerin toplama kamplarına gönderilmelerinden hemen önce bir toplanma noktası olarak hizmet veren bir bina olan mekân, sanat eserinin mesajını daha da güçlendiren bir anlama sahip.



Fotoğraf 13: Banksy, Dream Boat (2015)

Kaynak: <https://www.artkolik.net/haber/banksyden-sosyal-medya-cekilisi-2682> E.T. 08/09/2025

Dream Boat, Banksy tarafından 2015 yılında, İngiltere'ye tehlikeli bir yolculuk yapan mültecilerin zor durumlarını konu alan bir eser olarak yaratıldı. Eserdeki figürlerin tekinsiz denizlere açılmış halleri, çaresizlik ve belirsizlik içinde süzülen bir topluluğu simgelerken; botun küçüklüğü, taşıdığı yükün büyüklüğüyle keskin bir tezat oluşturur. Bu kontrast, Batı dünyasının çoğu zaman görmezden geldiği bir insani dramı çarpıcı biçimde görünür kılar. Mülteci burada varoluşsal kırılma ve âidiyet kaybıyla resmedilir. Medya sahip olduğu kitleye ulaşma, kitleyi yönlendirme, gündemi belirleme yetisiyle hem göçmenlere olan toplumsal bakış açısı bakımından belirleyici olmakta hem de göç politikalarının belirlenmesi sürecinde karar alıcı organların üzerinde yarattığı baskı sayesinde ciddi bir etki doğurmaktadır (Kutlu ve Doğan, 2021, s. 253). Banksy'nin eserleri de bu etkiye sahiptir dolayısıyla birçok kitleye hitap ederken toplumsal olayları tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer.

Toplumsal adalet, sanatın temel temalarından biri haline gelmiştir. Ekonomik eşitsizlikler, ırkçılık, cinsiyetçilik gibi sosyal adaletsizlikler, sanatçılar tarafından eleştirilir ve tartışmaya açılır. Örneğin, feminist sanatçılar cinsiyet eşitliği ve kadın hakları konularını eserlerinde işlemiş, sanatta cinsiyet ayrımcılığına karşı güçlü bir duruş sergilemiştir. Judy Chicago'nun "The Dinner Party" (1979) adlı eseri, kadınların tarih boyunca görmezden gelinen katkılarını görünür kılmayı amaçlamıştır.



Fotoğraf 14: Judy Chicago, Akşam Yemeği Partisi, 1979.

Kaynak: <https://www.fotografya.gen.tr/TR,1850/artantane--sanat-tarihi-ve-feminist-elestiri--judy-chic-.html> E.T. 09/09/2025

Üçgen biçiminde tasarlanmış büyük bir masa etrafında 39 önemli kadının adlarına ve sembollerine yer veren bu yerleştirme, tarih boyunca görmezden gelinmiş kadınların katkılarını görünür kılmayı amaçlar. Her bir yer ayarında kişiye özgü seramik tabak, nakışla işlenmiş masa örtüleri ve özel olarak tasarlanmış çatal-bıçak takımları bulunur. Eserde yer alan kadınlar arasında mitolojik figürler, bilim insanları, sanatçılar ve düşünürler yer alır. Judy Chicago, bu yapıtıyla kadınların tarihsel olarak dışlandığı anlatıya eleştirel bir bakış sunarken, sanat aracılığıyla feminist bilinçlenmeye katkı sağlar (Keser ve Keser, 2015, s. 137). Özellikle çağdaş sanat, sosyal adaletsizlikler, insan hakları ihlalleri, savaşlar, göç, ekonomik eşitsizlik ve çevre sorunları gibi toplumsal meselelerle yakından ilgilenir. Sanatçılar bu sorunları eserlerinde işleyerek, izleyiciye sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz sorunu kontrol edilebilir bir duruma da getirir.

Sanat, toplumsal değişim yaratma amacı güden aktivist hareketlerin de önemli bir parçası haline gelmiştir. Sanatçıların yaşamın kendisini, farklılıklarını, bir şeyi diğerinden üstün veya aşağı kılan özelliği ele alması yaşamın varlığına çeşitlilik katar ve toplumsal meseleleri dile getirmesi, sanatın politik bir araç olarak kullanılmasına olanak tanır. Ai Weiwei de işlerinde politik ve aktivist bir tavır sergiler. Örneğin, Güney Afrikalı sanatçı William Kentridge, apartheid rejimi altında yaşanan insan hakları ihlallerini ve ırksal eşitsizlikleri eserlerinde işleyerek politik bir duruş sergilemiştir. William Kentridge, sanatını “belirsizlik, çelişki ve tamamlanmamış jestler aracılığıyla politik bir alan” inşa etmek için kullanır, bu da adaletsizliklere karşı dolaylı ancak güçlü bir direniş dilidir.

2.3. Öteki Kavramı Üzerinden Göçmenlerin Sanattaki Temsili

Bir topluluğun “öteki” olarak tanımlanması, ona belirli özelliklerin atfedilmesiyle gerçekleşir; bu süreçte, “öteki”ni tanımlayan grup da kendi kimliğinin sınırlarını belirlemiş olur (Miles, 2010, s. 221). “Biz” kavramı, “öteki”nin varlığıyla anlam kazanır; aynı şekilde “öteki” de “biz”in kurgulanmasıyla biçimlenir. Böylece ötekileştirme süreci, farklılıkların genelleştirilerek reddedildiği ve önyargıların sürekli yeniden üretildiği bir döngüye dönüşür. Bu döngünün kırılabilmesi, “öteki”ni anlamaya yönelik bilinçli bir farkındalık ve empatik bir yaklaşımın geliştirilmesiyle mümkündür. Bu nedenle, göçmenlere ve sığınmacılara karşı insan hakları temelli, önyargılardan arındırılmış bir tutumun benimsenmesi toplumsal bir gerekliliktir.

Göçmenler, geride bıraktıkları coğrafyaya ait anılarını taşıırken, yeni bir yere uyum sağlama sürecinde geçmişleriyle bağlarını yeniden anlamak zorunda kalırlar. Dolayısıyla yabancıların tanımlanması konusunda öncelikle vatandaşlık karşısında bir anlam ifade etmesi (Aybay, 2007, s. 251) genel kabul görse de; yabancı kavramı yalnızca ulusal aidiyetle değil, kişinin içinde bulunduğu hukuki statü bağlamında da vatandaşlıktan ayrılmaktadır (Çelikel ve Gelgel, 2007, s. 327). Bu çerçevede, “vatansızlar”, “mülteciler”, “sığınmacılar” ve “göçmenler” de hukuki konumları itibarıyla yabancı kategorisi içinde değerlendirilmektedir. Bu durum, sanat eserlerinde yabancılaşma gibi bir kavramın ortaya çıkmasına yol açar. Sanatçılar, yerinden edilmenin getirdiği travmatik deneyimleri, metaforları, eksiklik hissini vurgulayan malzeme seçimlerini mekânsal müdahalelerle ifade ederler. Bauman’a göre “dostlar ve düşmanlar vardır, bir de yabancılar vardır.” Yabancı ya da öteki, belirsizlik ve muğlaklıkla ilişkilendirilir ve modernitenin bu belirsizlikleri ortadan kaldırma çabasıyla genellikle “düşman” kategorisine yerleştirilir. Çünkü yabancılar hiçbir şey olmadıkları gibi, her şey de olabilirler. Bu bağlamda, göçmen, mülteci ya da sığınmacının “öteki” olarak korkulacak ve önlem alınması gereken bir varlık şeklinde algılanması, ötekileştirmenin toplumsal sonuçlarını gözler önüne serer. Thomas Pogge’nin “ahlaki kozmopolitlik” yaklaşımına göre, Pogge, her insanın yalnızca kendi ulus-devlet sınırları içinde değil, küresel ölçekte eşit bir değer taşıdığını savunuyor. Yani ahlaki yükümlülükler yalnızca vatandaşlara değil, tüm insanlara yöneliktir. (Bauman, 1991, s. 23-26). Bu bağlamda göç, mültecilik ve sığınmacılık artık sadece “konukseverlik” çerçevesinde ele alınamaz; bunun ötesine geçilerek uluslararası insan hakları normları çerçevesinde değerlendirilmelidir (Pogge, 1992, s. 49). Yani göçmenler bir lütuf ya da geçici misafir olarak değil, hak sahibi bireyler olarak görülmelidir. Sanat, aynı zamanda toplumsal belleğin bir taşıyıcısıdır. Geçmişte yaşanan travmalar, savaşlar, göçler ve diğer büyük toplumsal olaylar, sanat aracılığıyla hafızada canlı tutulur. Doris Salcedo, Kolombiya’daki şiddet ve kayıplarla yüzleşmek için yaptığı anıtsal eserlerle, toplumsal belleğin sanat aracılığıyla nasıl korunduğuna örnek teşkil eder. Salcedo’nun eserlerinde, “kaybedilen hayatların sessiz tanıklığını görünür kılmak” amacı olduğu sıklıkla vurgulanır – bu yaklaşım, unutmamanın önüne geçmenin sanat aracılığıyla gerçekleştirilmesine örnek olarak okunabilir. Salcedo’nun çalışmaları, kaybedilen bireylerin sessiz tanımlarını fiziksel boşluklar aracılığıyla görünür kılarak hafızayı diriltmeyi ve unutmayı engellemeyi amaçlar. Unutmaya direnmek olarak da

okunabilecek bu edim, yaşanan acı deneyiminin ortak bir kimliği temel alarak çerçevelenmesi ve toplumsal hafızanın yeniden inşa edilmesidir. (DiSarno, 2020, s, 145).

Çağdaş sanat, şeffaflık ve gözetim mekânizmalarını görünür kılmak ve eleştirel bir biçimde tartışmak için güçlü bir platform sunar. Han'ın şeffaflık toplumu kavramı, göçmenlerin sanatta temsil ediliş biçimlerinin anlaşılmasında önemli bir teorik çerçeve sağlar (Han, 2012, s. 30). Göçmenlerin hayatlarının her yönüyle kayıt altına alınması ve görünür kılınması, çağdaş sanat eserlerinde sıkça ele alınmaktadır. Örneğin, dijital medya sanatında gözetim kameraları, kimlik kartları ve veri tabanlarını simgeleyen imgeler kullanılarak göçmenlerin nasıl bir şeffaf özneye dönüştüğü eleştirilmektedir. Bu tür eserler, göçmenlerin yalnızca mekânsal olarak değil, dijital olarak da kontrol edilen bireyler olduğunu gösterir. Sanat, böylelikle hem bireysel hikâyeleri görünür kılar hem de izleyiciyi bu gözetim sistemlerinin bir parçası olduğunun farkına vardırır (Han, 2012, s. 35-37).

Loomba ise, öteki kavramını postkolonyal kuram çerçevesinde ele alarak, göçmenlerin kültürel ve sanatsal üretim süreçlerinde nasıl konumlandığını açıklar. Ona göre, göçmen sanatçıların eserleri, baskın kültürel anlatılara karşı bir direniş alanı oluşturur (Loomba, 2005, s. 61).

Žižek, öteki kavramını daha geniş bir ideolojik çerçevede değerlendirir. Sanatta ötekinin temsili, yalnızca bireysel deneyimlerin değil, aynı zamanda toplumsal güç ilişkilerinin de bir yansımasıdır. Bu nedenle göçmen sanatçılar, kendi kimliklerini ifade ederken aynı zamanda politik bir söylem üretirler (Žižek, 2008, s. 44-46)

Kehinde Wiley'nin resimlerine baktığımızda, göç, tehlikeli deniz yolculukları ve transatlantik köle ticaretinin mirası gibi temaları işleyerek deniz manzarası resminin geleneklerini yeniden yorumlar ve yeniden hayal eder. Wiley'in "Aptallar Gemisi" resmi Kraliçe'nin evinde sergilenmektedir. Ziyaretçilerin ise bu kesintiyi bizzat deneyimlemelerine olanak tanır.



Fotoğraf 15: Kehinde Wiley, Aptallar Gemisi, 2017

Kaynak: <https://www.theartstory.org/artist/wiley-kehinde/> E.T. 05/09/2025

Eserin ismi 15. yüzyılda yaşamış Hollandalı bir sanatçı olan Hieronymus Bosch'un yedi ölümcül günah ile ilgili daha büyük bir çalışmanın parçası olan oburluk günahından gelmekte ve bu resimde Platon'un devletine kadar yaygın edebi bir klişeye gönderme yapmaktadır. Wiley bu eseriyle sömürgeci güçlerin geliştirilmesine karşı temel bir direniş sergilemektedir. Wiley sanatı bir aktivizm biçimi olarak kullanmaktadır. Göçmen krizinin küresel bir boyutta olduğu günümüzde, "Aptallar Gemisi" eseri yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda bir politik eleştiri aracıdır.

Issam Kourbaj'ın ise "Karanlık Su" ve "Bir Gün Daha Kayboldu" adlı eserleri, mülteci bedenlerinin denizlerde kayboluşunu ve kamplarda süren belirsiz yaşamı temsil ederek göçün yalnızca fiziksel bir hareket değil, aynı zamanda kimliğin, âdiyetin ve varoluşun sürekli tehdit altında olduğu bir süreç olduğunu görünür kılar.



Fotoğraf 16: Issam Kourbaj, Karanlık Su, 2017

Kaynak: <https://islamicworld.britishmuseum.org/collection/RFM2084> E.T. 10/09/2025

2.4. Ötekiliğin Toplumsal Boyutları

Postkolonyal eleştirinin en önemli temsilcileri Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi Bhabha ve Declan Kiberd'dir (Akbaş, 2023, s. 735). Postkolonyal kuram, 1980'lerden itibaren Batı akademisinde sömürgeciliğin kültürel mirasına eleştirel bir yanıt olarak gelişmiştir. Bu yaklaşım, kimlik, temsil ve aidiyetin sabit değil; tarihsel, kültürel ve toplumsal müzakerelerle şekillendiğini savunur. Edward Said'in Oryantalizm çalışması, Batı'nın Doğu'yu temsil biçimlerini sorgulayarak bu alanın kurucu metni sayılır. Said'in ardından Homi K. Bhabha, kimliği sabit bir öz yerine melezleşen ve geçiş alanlarında oluşan bir süreç olarak tanımlar. Bhabha'ya göre "öteki", dışlanan değil, ulusal anlatının merkezinde yer alan bir figürdür. Bu çerçevede ötekilik, yalnızca dışlanma değil; aynı zamanda yeniden tanımlama ve toplumsal dönüşümün alanıdır. Post kolonyal teori, modernizmi, Batı merkezlerinden çevre kültürlerine, kolonilere doğru yayılan yekpare ve yeknesak bir tarih olarak kabul eden Avrupa-merkezli bütüncül

anlatıları parçaladı; Batı-dışı farklı farklı coğrafyalara özgü çoğul modernizm tarihlerinin önünü açtı. Böylece, Asya'dan, Afrika'dan, Latin Amerika'dan değişik kültürlerin, Batı'nın kolonyal tarih dogmalarına saplanmadan kendi sanatlarının özgünlüğünü, yaratıcılığını keşfettiği müthiş bir birikim çıktı ortaya (Artun, 2021 s. 11). Keza, postkolonyal epistemolojinin temelini farklılığın olumlanması oluşturur (Dirlik, 2008, s. 21). Shonibare'nin yaklaşımı, çağdaş sanatın ötekilikle kurduğu ilişkiyi örneklemek açısından güçlü bir zemin sunar. Yinka Shonibare, kültürel ötekileştirmeyi irdeleyen eserlerinde, postkolonyal kimlik meselelerine odaklanır. "The British Library" adlı çalışmasında, göçmenlerin katkılarını vurgulayarak ötekilik kavramını tersine çevirir. Bir kütüphane mekânı yaratılmıştır: Raflarda yaklaşık 6.328 adet kitap yer alır. Kitapların kapakları, Shonibare'nin sıklıkla kullandığı "Dutch wax" Afrika kumaşlarıyla kaplıdır. Bu kitaplardan yaklaşık 3.000'inin sırtında Birleşik Krallık'a göç eden insanların isimleri yazılıdır (hem ünlüler hem sıradan insanlar). Diğer kitaplar ise boştur yani isimsizdir. Kim Britanyalıdır? Kim yabancısıdır? Eser bu soruları sessizce ve güçlü bir şekilde sorar. Bu eser, göçmenlerin Britanya toplumuna yaptığı katkıyı görünür kılar. Kütüphane, adeta bir göçmen arşivine ve göçmenlerin toplumlara nasıl zenginlik kattığını görsel ve kavramsal bir dille sunar.



Fotoğraf 17: Yinka Shonibare, The British Library, 2014.

Kaynak: <https://www.stephenfriedman.com/artists/100-yinka-shonibare/works/8115/> E.T. 07/09/2025

Göçmenlerin ötekileştirilmeleri, sanatta bir direniş dili olarak yeniden formüle edilir. Mona Hatoum, "Hot Spot" adlı eserinde, dünya haritasını küresel çatışmalar ve göç hareketleri üzerinden ele alarak göçmenlerin ötekileştirilme süreçlerini sembolize eder. Bu eser, göçün sadece bireysel bir mesele olmadığını, aynı zamanda küresel bir soruna

dönüştüğünü ifade eder. Dolayısıyla farklının öteki olarak konumlanması, bu hareketin çağdaş sanat eserlerinde, sanatçının üretimiyle yer değiştirmeye dair bir yaratımdır.



Fotoğraf 18: Mona Hatoum, Hot Spot, 2006.

Kaynak: <https://www.whitecube.com/gallery-exhibitions/hot-spot> E.T. 10/09/2025

Shirin Neshat, ötekilik temasını göç bağlamında, toplumsal cinsiyet ve din ekseninde ele alır. “Turbulent” adlı video çalışmasında, İran toplumundaki kadınların ötekileştirilmesini eleştirirken, göçmen kadınların ötekileşme süreçlerini evrensel bir perspektifle izleyiciye sunar. Sanat bireyleri, ötekilik kavramı üzerinden görünür kılarak toplumların bu konuyu yeniden düşünmesini sağlar. Göçmenlerin yaşadığı ötekilik deneyimleri, sanat aracılığıyla toplumsal bağları güçlendirebilecek bir duygudaşlık köprüsü yaratır.

Toplumsal bellek, kimlik gibi olgularla çalışan ve işlerinde gündelik yaşam unsurlarına sıkça yer verenn Gülsün Karamustafa, resimden hazır nesneye, enstelasyondan filme uzanan bir çeşitlilikle üretimini gerçekleştirmiştir (Sağlık, 2014, s. 82). Gülsün Karamustafa’nın eserlerine baktığımızda göçmenlerin iç göç deneyimlerini, bellek ve yeni kent yaşamına tutunmaya çalışırken eski kimliklerinden kopamadığını, sanatçının ise bu ikili kimlik durumunu resimlerinde görünür kıldığını görebiliyoruz. Gülsün Karamustafa’nın işleri köyden kente göç edenlerin iç mekânlarına odaklanmaktadır. Hem iç mekânlara hem o iç mekânlarda yaşayan insanların ikili kültürünü ve bu ikili kültürden oluşan arada kalma durumunu göz önüne sermektedir (Çalışkan, 2019, s. 104).



Fotoğraf 19: Gülsün Karamustafa, *Kuryeler* (1991)

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu-gulsun-karamustafa> E.T. 09/09/2025

Kuryeler (1991), göçmenlerin yasadışı yollarla gerçekleştirdikleri taşınmalara göndermede bulunarak, göçün yalnızca mekânsal bir hareket değil; aynı zamanda âidiyet duygusunu da beraberinde getirdiğini dile getirmiştir. Karamustafa, sınırlar arasında sıkışmış göçmen bedenlerini, taşınan nesneler üzerinden umut ve kırılganlık metaforlarıyla temsil eder. Kuryeler, aynı zamanda Türkiye'nin 1980 sonrası göç dalgalarına ve yasadışı göç pratiklerine de işaret ettiği için göç deneyimini hem yerel hem de küresel bağlamda ele alır. "İpucu" adını taşıyan ve Salt'ta açılan sergide, Karamustafa, bir iz sürme süreci olarak tasarlanan atölyeye neden bu ismi verdiğini ve atölyenin amaçlarını şu şekilde dile getirir:

"Tek bir ipucu ile içsel yolculuklara çıkmak mümkün. Dışarıya doğru saldırgan bir yolculuk yapmak mümkün. Gündelik verilerle bir yere varmak mümkün. Tarihe yönelmek mümkün. Politik izler sürmek mümkün. Kişisel olanı paylaşmak mümkün. Daha pekçok şey mümkün. Ve tüm bu ihtimallerin yanında, sonuçta hiçbir yere varamamak da mümkün." (Saltonline, 2013).

2.5. Göçmenler ve Kültürel Asimilasyon

Göç olgusu, sadece coğrafi bir hareketlilik süreci değil, aynı zamanda kültürel, sosyal ve psikolojik bir dönüşüm sürecidir. Göçmenler, yeni bir toplumda kimliklerini koruma çabası ile bulundukları yerin kültürel ve sosyal normlarına uyum sağlama gerekliliği arasında kalırlar. Bu süreç, bireyler ve topluluklar için bir yandan kültürel çatışmaları tetiklerken, diğer yandan birleşme ve melezleşme potansiyelini barındırır. Afrika sanatı uzun yıllar boyunca etnografya müzelerinde sergilenmiştir. Bunun nedeni, Batı sanatıyla aynı tarihi paylaşacak düzeyde gelişmiş görülmemesi, yani “primitif” kabul edilmesidir. Afrika sanatının yavaş yavaş sanat müzelerine girişi ise ancak 1996’ da gerçekleşmiştir. Tam da çokkültürlülüğün ırkçılığı tarihe gömdüğüne inanıldığı bir dönemde Žižek’in onu çağdaş bir ırkçılık politikası olarak nitelendirmesi dikkat çekicidir. Çünkü kültüralizm, insanlar arasındaki daha ziyade fizyolojik, biyolojik ve genetik farklılıklara dayalı, hiyerarşik ırk kategorisinin yerine; kültürel farklılıkları esas alan, eşitlikçi bir “etnisite” kategorisini ‘bilimselleştirmiştir’ (Artun, 2012, s. 23).

Žižek’e göre çokkültürlülük, günümüz kapitalist sisteminde “öteki”ni kabul etme biçimi olarak sunulmakla birlikte, bu kabul çoğu zaman yüzeysel bir tolerans düzeyinde kalmakta ve kültürel farkları otantik, değişmez birer kimlik olarak sabitlemektedir. Bu yaklaşım, göçmeni sabit kimlikler içerisinde tanımlayarak onları toplumsal bütünün dışında, edilgen bir öteki olarak konumlandırır (Žižek, 2011, s. 87).

Kapitalizm, ortaya çıktığı dönemden günümüze kadar uzanan yaklaşık beş yüz yıllık süreçte çok kez değişime uğramış olsa da bu değişimlerden en önemlisi 20. yüzyılın son çeyreğinde yaşanmıştır. Bu denli önemli ve tüm toplumları yakından ilgilendiren küreselleşme, kuşkusuz uluslararası göçü de etkilemiş, hatta derinleştirmiş ve karmaşıkleştirmiştir (Köşk ve Özbek, 2017, s.257). Bu bağlamda Žižek, çokkültürlülüğün modernlikten çağdaşlığa geçiş sürecinde, kültürel heterojenliği içermesi gerektiğini ancak bunun çoğu zaman kapitalizmin ideolojik bir biçimi olarak kullanıldığını belirtir. Küreselleşme süreci, insanları bulundukları yerlere sabitlemeye yönelik katı politikaların varlığına rağmen, uluslararası göçü harekete geçiren yeni dinamikleri de beraberinde getirmiştir. Göçmenin kimliği bu süreçte sabit bir etnik-kültürel kimlik olarak değil, sürekli yeniden inşa edilen, melezleşen ve dönüştürülen bir yapı olarak ele alınmalıdır. Bu düşünce, Homi Bhabha’nın “Kültürel Melezlik” kuramıyla da örtüşmektedir. Küresel

ve ulusal kültürlerin eşzamanlı olmayan zamansallığı, ölçülemez farklılıkların müzakere edilmesinin sınırdaki varoluşlara özgü bir gerilim yarattığı kültürel bir alan üçüncü bir alan açar (Bhabha, 1994, s. 217-218).

Ayrıca Žižek, çağdaş sanatın kültüralizm ile olan ilişkisinde, sanatın yalnızca estetik bir üretim alanı değil; aynı zamanda iletişim, dil ve temsil araçları üzerinden toplumsal yapıları çözümleyen bir bilgi rejimi haline geldiğini savunur. Bu perspektiften bakıldığında, göçmen sanatçıların üretimleri de salt bireysel deneyim aktarımı değil; kültürel normlara, toplumsal kabullere ve kimliğin inşa süreçlerine yönelik eleştirel bir bakış sunar. Slavoj Žižek, sanatın estetik özerklikten çıkarak toplumsal işlevselliğe evrildiğini ifade eder. Bu görüş, göçmen sanatçıların, kendi kimlik çatışmalarını, âdiyet problemlerini ve ötekileştirme deneyimlerini çağdaş sanatın politik ve eleştirel bir diliyle görünür kıldıkları tezin temel savıyla doğrudan ilişkilidir. Sanat, bu yönüyle bir temsil değil, bir direniş ve yeniden yazım alanı haline gelir (Žižek, 2011, s. 89).

Kültürel çatışma, genellikle göçmenlerin, kendi kültürel değerlerini koruma arzusu ile yeni toplumun normlarına uyum sağlama gerekliliği arasında yaşadıkları gerilimlerle kendini gösterir. (Tozal, 2010, s. 6). Edward Said'in "Şarkiyatçılık" adlı eserinde belirttiği gibi, "ötekilik" çevre kavramı, egemen kültürün, farklı olanı tanımlama ve ona bir anlam atfetme çabasıdır. Göçmenler bu çerçevede çoğu zaman ötekileştirilir, kimliklerini ve kültürel değerlerini kabul ettirmek için mücadele etmek zorunda kalır. Göçü yalnızca sosyo-politik bir mesele olarak değil, aynı zamanda çevresel ve biyolojik bir gerçeklik olarak yeniden düşünmemize olanak sağlar. 17. İstanbul Bienali'nde yer alan 'İnsanlar, Bitkiler ve Göç' sergisi, göç olgusunu yalnızca insan hareketliliği üzerinden değil, doğadaki göç ve ekosistemler arası karşılaşmalar üzerinden de ele alarak, göçün kültürel olduğu kadar çevrebilimle ilgili bir mesele olduğunu ortaya koymaktadır. Sergi göç olgusunu yalnızca insanlar üzerinden değil, doğa ve ekosistemler üzerinden de okumamıza imkân tanıyor. Bitkilerin göçü üzerinden kurulan bu analogi, göçmenlerin yeni bir çevreye uyum sağlama sürecinde karşılaştıkları baskıları görünür kılıyor. Bir yandan göç edenin kırılganlığını, diğer yandan da göç edilen ekosistemin dönüşümünü vurguluyor. Burada çeşitlilik ve etkileşim zenginleştirici bir unsur olarak görülürken, tek tipleştirici ve baskın kültür anlayışının hem biyolojik hem de toplumsal düzeyde zayıflatıcı olduğu hatırlatılıyor.



Fotoğraf 20: “Criss Cross Pollination” sergisinden.

Kaynak: <https://artdogistanbul.com/insanlar-bitkiler-ve-goc/> E.T. 08/09/2025

Bu durum, çatışmaları derinleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kültürel birleşme, çatışma süreçlerinden doğan yeni bir kimlik inşasını ve farklı kültürlerin ortak bir zeminde buluşmasını da ifade eder. Her seferinde kimlikle karşılaşma; bir şeylerin imgenin çerçevesini aşıp geride bıraktığı, gözden kaçtığı, kimliğin ve özerkliğin alanı olarak benliği boşalttığı ve en önemlisi de dirençli bir izi, öznenin lekesini, bir direnç işaretini bıraktığı noktada gerçekleşir (Bhabha, 2016, s. 118). Bu alan, yenilikçi ve yaratıcı bir potansiyel barındırır ve farklı kültürel değerlerin bir araya gelerek yeni bir anlam kazandığı bir dönüşüm sürecine işaret eder. Bu kültürel çatışma ve birleşme süreçlerinden, çağdaş sanat kaynağı olarak yararlanır. Örneğin, birçok sanatçı, eserlerinde göçmenlerin maruz kaldıkları ayrımcılığı, toplumsal ötekileştirmeyi ve âidiyet arayışını işlerken, aynı zamanda farklı kültürlerin bir araya gelerek yarattığı melezlikleri de vurgular. Bu tür eserler, yalnızca bireysel hikâyeleri görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal farkındalığı artırmayı ve empatiyi de teşvik etmeyi amaçlar.

Çağdaş sanat eserleri, izleyicilere göçmenlerin deneyimlerini anlamaları için bir bağlam sunar. Özellikle kültürel asimilasyon sürecinde göçmenlerin yaşadığı kimlik bunalımları, âidiyet duygusunu arayışları ve kültürel değerlerini koruma çabaları, sanat eserlerinde sıkça yer alır. Sanat, bu çatışma ve birleşme süreçlerini ele alarak, yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal bir diyalog aracı olarak da işlev görür. Burada

Mona Hatoum'un "Askıya Alındı" (2011) eseri üzerinden örneklendirecek olursak bu eserin diğerlerinden farklılığı, yalnızca bireysel deneyimlere değil, aynı zamanda göçmenlerin kolektif hafızasına da işaret etmesidir. Hatoum'un minimal ve sembolik bir dil kullanarak küresel bir sorunu kişisel bir düzeyde ele alması, sanatın toplumsal dönüşüm gücüne, etkileyici bir örnek sunmaktadır. Eserde kullanılan kimlik fotoğrafları göçmenlerin bireysel hikâyelerini çağrıştırırken aynı zamanda anonim bir kolektif kimlik oluşturur.



Fotoğraf 21: Mona Hatoum, Suspended (Askıya Alındı), 2011.

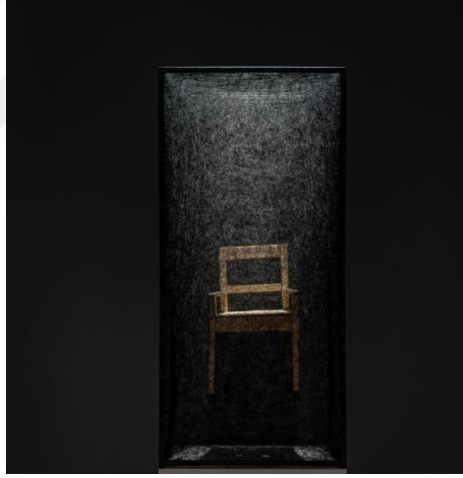
Kaynak: <https://www.zamyn.org/current/mona-hatoum2.html> E.T. 12/09/2025

Mona Hatoum'un (2012), "Kapan" isimli yerleştirmesinde sanatçı, performans ve yerleştirmeleriyle ülkesindeki iç savaşın uzakta bıraktığı kişisel aitlik ilişkilerini ritüelleştirmesinin yanı sıra cinsiyet temelli sorunlara, bedenin kültürel olarak temasta bulunma zorunluluğu, içindeki mobilyalarla, yapılarla, eşyalarla ilişkilendirme biçimlerine de çeşitli yaklaşımlar getirmektedir. "Kapan"da bina kolonlarının çelik yapı içine yerleşik olan cam organlar boşluklara sızmış, biçiminden ödün vermek, deforme olmak pahasına orada katılarak yeni bir form kazanmıştır. Camın akışkan olmayan doğası, oradaki varlıklarını başlangıçsız bir ana dayandırır: Var olmaya, şekil almaya başladıkları yer tam da o yapının içidir. Henüz bedenleşmemiş, insana ve mimari yapıya ait organlar birbirinin içinde ve birlikte bedenleşecek, biri insana diğeri belki bir eve, belki bir kamu binasına dönüşecektir. Her ihtimalde biçimlenme eş-anlı ve karşılıklıdır. (Beşiroğlu, 2023, s. 121).



Fotoğraf 22: Mona Hatoum, Trap (Kapan), 2012.

Kaynak: <https://www.e-flux.com/announcements/34387/mona-hatoum/> E.T. 10/09/2025



Fotoğraf 23: Chiharu Shiota, In State of Being (Chair) (Varoluş Hali (İskemle), 2012.

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/C0rBjWwMsw9/> E.T. 10/10/2025

Chiharu Shiota'un “Varoluş Hali (İskemle)” adlı eseri, bireysel hafızanın kolektif bir ağın içinde nasıl yeniden biçimlendiğini ve nesnenin bu ağın içinde nasıl bir anlamı bulunduğunu sorgular. Ağın hem kuşatıcı hem de kalıcı yapıları, bireylerin toplumsal ve kültürel yapılarının yerini sorgularken, bu kırılmanın devamlılığının göz önünde olmasını sağlar. Shiota'nın yaklaşımı, varlığın maddi direnci ve bu direncin kolektif

hafızasının sürekliliğiyle nasıl bir gerilim içinde olduğunu güçlü bir şekilde yansıtmaktadır. Bu bağlamda, eser, göç ve ötekilik kavramlarını yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda metafiziksel bir uzamda ele alır. Eser, özellikle göçmenlerin toplumsal yapıları içinde karşılaştıkları sınırlamalar ve yardım arayışlarında yaşadıkları sorunları temsil eder. Shiota'nın iplik ağları, kişinin geçmişine ve köklerine olan bağı, bu bağların içinde yer alan sandalye nesnesi ile metaforik bir dille ancak bu kadar güzel anlatılabilirdi.



Fotoğraf 24: Chiharu Shiota, Between Worlds (Dünyalar Arasında), 2024.

Kaynak: <https://gentlemanturkiye.com/istanbul-modern-yine-nefes-kesici-bir-sergiye-kapilarini-araliyor/>
E.T. 10/10/2025

Shiota'nın "Dünyalar Arasında" izleyiciyi başka bir dünya umuduyla ağların içerisinde gezintiye çıkarırken onu aynı zamanda olduğu yerde sıkıştırmakta ve sarıp sarmalamaktadır. Kendi sinir ağlarımız şunları söyler: Şu boşluk güzelmiş, aslında oraya bakabilirim – şuraya bakmadım ulaşmak için biraz daha küçülmeliyim, yalnız sığabilirim, ben şu bavula biraz uzanırım ama az daha sıkışsam daha çok keyif alırım gibi birçok hissiyatla ağların arasında gezdiriyor. Kapalı ve açık bavullar sıkışmışlık duygusunu verirken orada olmak ve iplikli ağlar arasında gezinti, bavullar aracılığıyla sürekli yeni bir kapı varmışçasına devam etmektedir.

Sarkis Zabunyan'ın çalışmaları, 1950 öncesi ve sonrası sanat anlayışları içinde değerlendirilmektedir. Sanatçının bu uzun sanat serüveni içinde, 1960 sonrası Fransa'da yaşadığı ve 1980'lerin sonlarına doğru Türkiye'de tekrar sanat faaliyetlerine başladığı düşünüldüğünde, 1990'larda ülkemizin avangard çağdaş sanatçılarından biri olduğu kabul edilebilir (Ekice, 2017, s. 5). Sanat, göçmenin elinde hem bir sığınak hem de kimliğini yeniden inşa etme aracı olur, sanatın yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı

zamanda bir dayanıklılık ve direniş alanı olduğu düşünülebilir. Beslendiği miras Sarkis'in belleğidir: sık sık tekrarladığı “Belleğim Vatanımdır” vurgusu yitik bir mekân ya da sınırları olan bir ülkeye özlem değildir. Bir dizayn olarak vatanı, işlerinin mekânıdır ve belleğin varlık olarak işgal ettiği bir yerdir (Biçer, 2020, s. 72). Christian Bernard Sarkis için “Hafızanın altın arayıcısı” der. Coğrafya vurgusu olarak vatan için şöyle devam eder: “doğduğunuz yerde bile kökeninizi bulamayabilirsiniz.” Köken sonradan inşa edilir; anlamın kişisel üretiminden, başka bir deyişle yaratıcı eylemden gelir (Bernard, 2005, s. 15). Eserleri hafızanın yok oluşuna karşı yaşamsal bir direnç oluşturur (Biçer, 2020, s. 72). Bu bakış açısı, göçmenlerin kültürel çatışma ve birleşme süreçlerinde sanatı nasıl bir araç olarak kullandıklarını anlamak için kritik bir çerçeve sunar. Zabunyan'ın çalışmaları, özellikle mekân, hafıza ve âdiyet arasındaki bağlantıları sorgular. Göçmenlerin yaşadığı fiziksel ve duygusal kopuşları ele alan eserleri, kaybedilen yurtları bir yandan hatırlarken, diğer yandan yeni bir kimlik ve âdiyet inşasını mümkün kılar. Zabunyan'ın çalışmaları, özellikle mekân, hafıza ve âdiyetarasındaki bağlantıları sorgular. Sanat eserleri, göçmenlerin yaşadığı kültürel çatışma ve birleşme süreçlerini estetik bir dile dönüştürürken, aynı zamanda bu deneyimlerin tarihsel ve toplumsal boyutlarını görünür kılar. Göçmenlerin karşılaştıkları zorluklara rağmen sanatı bir direnç aracı olarak kullanmaları, bireysel ve toplumsal düzeyde dönüşümün mümkün olduğunu gösterir. Bu bağlamda, çağdaş sanat yalnızca göçmenlerin hikâyelerini anlatan bir platform değil, aynı zamanda kültürler arası bir diyalog ortamı yaratır. Sarkis'in çalışmalarında, gördüğümüz gibi mekânın ötesine geçerek, göçmenlerin âdiyet arayışlarını görünür kılar ve bu arayışları estetik bir anlatıya dönüştürür. Bu, sanatın toplumsal dönüşüm ve eleştirel bakış açısı yaratmadaki gücünü bir kez daha kanıtlar.

Sonuç olarak, kültürel çatışma ve birleşme süreçleri, göçün bireysel ve toplumsal düzeydeki etkilerini anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Çağdaş sanat, bu süreçleri eleştirel bir şekilde yansıtarak hem göçmenlerin sesini duyurur hem de izleyicileri bu konular üzerinde düşünmeye davet eder.

2.6. Türkiye’ de Göç Temasını İşleyen Erken Dönem Sanatçı Örnekleri

2.6.1. Turgut Zaim

Turgut Zaim, Türk resim sanatında yöresel ve milli temaları öne çıkararak önemli bir konuma sahip olmuştur. Sanatçının seçtiği konuları ve anlatım tarzını, naifliğe yaklaşan bir sadelikle ele alması dikkat çekicidir. Anadolu köylü ve göçebe yaşamından kesitleri sıcak bir içtenlik ve duyarlılıkla resmeden Zaim, bu doğrultuda istikrarlı ve tutarlı bir sanat anlayışı sergilemiştir. Sanatçının eserlerinde günlük yaşamda kullanılan eşyalar ve giysiler, yalnızca sanatsal bir unsur olmanın ötesinde, özgün bir belge niteliği taşımaktadır. Anadolu manzaralarını yansıtan mekânlarda köylülerin yaşam biçimlerini ve çalışma koşullarını betimlemiştir. Özellikle köy, bozkır ve şehir görünümünde sakin, kapalı bir karaktere sahip insan figürlerine sıklıkla yer vererek, bu kapalı biçimler aracılığıyla anlamlı ifadeler oluşturmayı amaçlamıştır. Zaim’in resimlerinde, yumuşak renk tonlarının hâkim olduğu bir atmosfer dikkat çekerken, bir kadın yemenisi, pantolon ya da hayvan figürü gibi belirgin unsurlar ile güçlü kontrastlar yaratılmıştır. Sanatçının kendine özgü figür anlayışında erkekler güçlü ve yakışıklı, kadınlar genç ve güzel, çocuklar ise sağlıklı ve sevimli olarak tasvir edilmiştir (Arslan, 1997, s. 1960).



Fotoğraf 25: Turgut Zaim, Yörükler köyü, tuval üzerine yağlıboya, 137 x 173 cm

Kaynak: <https://sanattarihiplatformu.com/yoresel-turk-resminin-kurucusu-turgut-zaim444.html> E.T. 08/08/2025

Turgut Zaim, “Yörükler” adlı eserinde Orta Anadolu’nun coğrafyasını derinlemesine ele alarak, koyu renk saçlar, giysiler ve yüz hatları gibi bölgenin karakteristik fiziksel özelliklerini vurgulayan figürlerle özgün bir sanat üslubu ortaya koymuştur. Sanatçının naif görsel dili, Anadolu kültürünün masalsı yönlerini resimlerine yansıtmıştır. “Yörükler Köyü” çalışması, dönemin insanların gündelik yaşamından bir kesit sunmakta ve toplumsal yaşamı gerçekçi bir şekilde betimlemektedir. Eserde özellikle kadın figürleri, annelik rolleriyle öne çıkmakta; aile bireyleriyle birlikte hayvanların ihtiyaçlarını karşılamak için gösterdikleri çaba ön plana çıkarılmaktadır (Daban, 2019, s. 58).

2.6.2. Nuri İyem

Nuri İyem, Türk resim sanatının önde gelen isimlerinden biridir ve toplumsal duyarlılığıyla tanınmaktadır. Sanatçı, özellikle göç temasını derinlemesine işleyerek

toplumun yaşadığı zorluklara ve dönüşümlere dikkat çekmiştir. İyem'in eserlerinde göç teması, 1940'lı yıllardan itibaren belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Türkiye'de kırsal bölgelerden kentlere doğru büyük göç dalgaları yaşanmış, bu durum toplumsal yapıyı önemli ölçüde etkilemiştir. İyem, bu süreci resimlerinde işleyerek göçmenlerin yaşadığı zorlukları ve köklerinden kopma deneyimlerini güçlü bir biçimde yansıtmıştır. Sanatçının özellikle gecekondü kadınlarının portreleri, göçün beraberinde getirdiği insanî dramı çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. İyem, eserlerinde soyut ve figüratif unsurları bir araya getirerek göç temasını farklı açılardan ele almış, soyutlamalar ve figüratif portreler arasında gidip gelerek toplumsal dönüşümleri izleyiciye aktarmıştır. Resimlerinde kullandığı detaylar ve renkler, göçün insanî boyutunu vurgularken izleyicide güçlü bir duygusal etki yaratmıştır. Göçmenlerin yaşadığı sıkıntıların yanı sıra İyem'in eserlerinde Anadolu'nun doğal güzellikleri ve kültürel dokusu da önemli bir yer tutmaktadır. Bu unsurlar, sanatçının resimlerine derinlik kazandırarak toplumun sosyo-kültürel yapısını yansıtmaktadır. İyem'in göç temalı eserleri, toplumsal doku ve bireysel portreler aracılığıyla Türkiye'nin sosyal ve kültürel değişimini gözler önüne sermektedir. Sanatçı, evrensel sanat diliyle insan deneyiminin ortak yönlerini ortaya koyarak izleyiciyi düşünsel bir yolculuğa davet etmiştir. 1950'lerin sonları ile 1960'ların başlarında İyem, soyut peyzajlar, soyut düzenlemeler ve toplumsal gerçekçilik odaklı eserler üretmiştir. Bu dönemde, Kıymet Giray'ın ifadesiyle "anıtlaşan yüzler" olarak tanımlanan, ikonlaşmış portreler ortaya çıkmıştır. Bu portrelerde en dikkat çekici unsur ise figürlerin gözleridir. Gözler, İyem'in portrelerinde derin duyguları ve insanî deneyimi yansıtan merkezî öğeler olarak öne çıkmıştır (Gören, 2010, s. 36).



Fotoğraf 26: Nuri İyem, 1978, Açar gecekondü gülleri kentler, Duralit üzerine yağılıboya, 44 X 36,5 cm

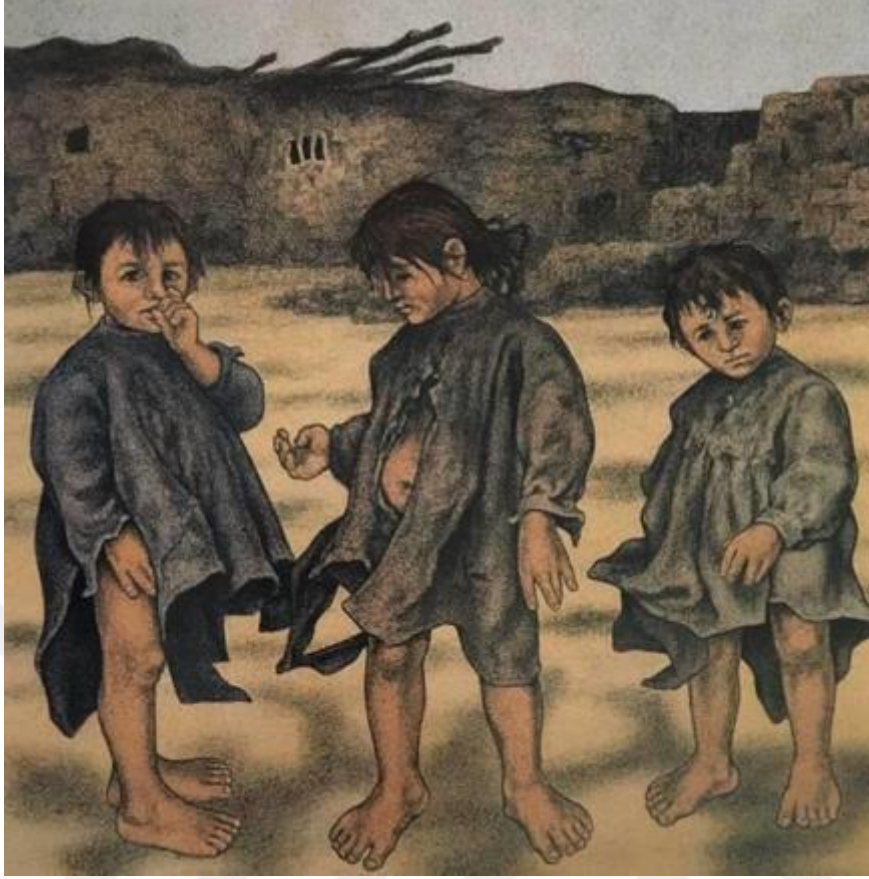
Nuri İyem'in eserleri, döneminin kadınlarının yaşadığı sorunlara dair önemli ipuçları sunmaktadır. Sanatçının resimlerindeki kadın figürleri genellikle büyük gözlerle betimlenmiş, ağızları ise örtülü olarak tasvir edilmiştir. Bu durum, kadınların konuşmalarının normal karşılanmadığı bir dönemin yansıması olarak değerlendirilebilir. Böylece, İyem'in kadın figürleri yalnızca gözleriyle iletişim kuran bir sembolik anlatım biçimini temsil etmiştir. Bender'in yorumuna göre, İyem'in eserleri yalnızca kadın portrelerinden ibaret değildir; aynı zamanda Anadolu insanlarının yaşadıkları çevreleri de başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Sanatçının kadın figürleri, yontusal yüz hatları, öfke, direnç ve özlem gibi duyguları barındıran ifadeler ile dikkat çeker. Bu figürler, iri gözleriyle Anadolu kadınının özgün karakterini ortaya koyar. Köksal'ın "damga" ifadesi ise, İyem'in eserlerinde Anadolu kadınının özgün ifadesinin adeta bir sembole, bir marka değerine dönüştüğünü vurgulamaktadır. İyem'in göç temalı eserlerinin sayıca fazlalığı, sanatçının bu konuya duyduğu derin ilgi ve hassasiyeti göstermektedir. Bu eserler, özellikle 1950'ler ve 1960'lar boyunca hız kazanan göç hareketlerini ele almakta ve Anadolu'dan büyük şehirlere ya da yurtdışına yerleşmeye çalışan göçmenlerin yaşam mücadelelerini gözler önüne sermektedir. Sanatçı, Anadolu insanlarını ve onların yaşam alanlarını büyük bir ustalıkla resimlerine aktarmıştır. İyem'in dikkat çeken çalışmalarından biri olan "Göç" isimli eser, göç sürecindeki bireylerin yaşamını etkileyici bir şekilde yansıtmaktadır. Eserde, figürler sırtlarındaki yüklerle ilerlerken betimlenmiş, kompozisyonda insan ve hayvan figürleri ile sembolik kuru ağaçlar gibi dikey unsurlar kullanılarak derinlik sağlanmıştır. Renk seçimi, abartılı formlar, kabarık dokular ve geometrik öğeler, eserin dışavurumcu karakterini güçlendirmiştir. Ayrıca, el ve yüz ifadeleri ile yolun rengi gibi ayrıntılar, izleyiciye sembolik bir dil aracılığıyla zengin ve çok katmanlı bir deneyim sunmuştur (Daban, 2019, s. 44-45).

Evin Sanat Galerisi, 2007 yılında yayımladığı "Çağının Tanığı Bir Ressam: Göç Resimleri" adlı sergi kataloğunda, Nuri İyem'in sanatında göç temasının önemli bir yer tuttuğunu vurgulamıştır. Bu sergide, sanatçının 1950–2004 yılları arasında ürettiği göç konulu eserlerinden derlenen 47 tablo, 33 farklı koleksiyondan bir araya getirilmiştir. Serginin amacı, Anadolu'dan büyük kentlere ve yurtdışına gerçekleşen göç hareketini, bu süreçteki bireylerin büyük şehir yaşamına uyum çabalarını ve Türk insanının göç serüvenini, dönemin tanığı olan bir ressamın bakış açısından izleyicilere aktarmaktır.

Sergide yer alan eserlerde yerli göç kültürünün izleri açıkça görülmektedir. Kompozisyonlarda dikey öğelerin birlikteliği, insan ve hayvan figürleri ile sembolik kuru ağaçlar, derinlik ve anlam katmanları oluşturmuştur. Ayrıca, renk seçimleri, abartılı formlar, kabarık dokular ve geometrik unsurlar, resimlerin dışavurumcu içeriğini güçlendirmiştir. Özellikle el ve yüz ifadeleri, yolun rengi, farklı düzeylerin kullanımı ve genel olarak sembolik bir anlatım dili, sanatçının eserlerinde dikkat çeken karakteristik özellikler olarak öne çıkmıştır (Mardani, 2021, s. 148).

2.6.3. Neşet Günal

Göç temasını eserlerinde başarılı bir şekilde işleyen sanatçılardan biri de Neşet Günal'dır. Günal, resimlerinde imge ve sembollerden yararlanarak göç öncesi ve sonrası yaşanan durumları etkileyici bir biçimde yansıtmıştır. Göçün beraberinde getirdiği yoksulluk, zorluklar ve insanların yaşam mücadelesi, sanatçının sade fakat güçlü anlatımıyla izleyiciye aktarılmıştır. Mardani'nin ifade ettiği üzere, Günal resim yaparken belirli imgeler ve semboller kullanmış, bu unsurlar ise sanatçının kendi yaşantısından, hayallerinden ve olaylara verdiği tepkilerden beslenmiştir (Mardani, 2018, s. 44-45). Günal'ın eserlerinde semboller ve görsel öğeler yalnızca bir anlatım aracı değil, aynı zamanda plastik açıdan yapılan incelemelerin de temelini oluşturmuştur. Sanatçının tablolarında çocuk figürlerinin duruşları, kompozisyonlarda yatay ve dikey formların belirgin vurgusu, renk tonlamaları, ışık-gölge oyunları ve kasvetli atmosfer, göç sonrası büyük şehirlerin çevresinde ortaya çıkan yaşam alanlarını etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Bu unsurlar sayesinde Günal, göçün insan hayatında yarattığı değişimleri ve toplumsal dönüşümleri görsel bir dille izleyiciye aktarmıştır.



Fotoğraf 27: Neşet Günel, 1963, çocuklar, kâğıt üzeri karışık teknik, 27 x 27 cm

Kaynak: https://www.nadirkitap.com/neset-gunal-mehmet-erguven-kitap9924753.html?srsId=AfmBOoryLSecckEgMAth0PN1db8hNLgK6iBqyKghDEshPZKHlBSjqdX_E.T.17/09/2025

Sanatçı, “Çocuklar” adını verdiği ve kâğıt üzeri karışık teknikle oluşturduğu eserinde, kırsal kesimde yaşayan çocukları tasvir ederken, özellikle ekonomik sıkıntıların yol açtığı zorlukları ve insanın içsel duygularını yansıtmıştır. Resimde çocuklar, özellikle ayakları başta olmak üzere çıplak olarak betimlenmiştir. Bu durum, onların yaşadığı çaresizliği ve savunmasızlığı güçlü bir biçimde vurgulamaktadır. Sanatçının eserleri üzerine yorum yapan Ergüven (1996, s. 58), figürlerin konumlandırılışına dikkat çekerek şu ifadeyi kullanmıştır:

“Genellikle duvar diplerinde ya da kapı önlerinde konumlanan bu figürlerin en belirgin özelliği, göçebe yaşam biçimiyle ilişkilendirilmesidir. Belki de zorlukla başlarını sokacak bir yer bulmuşlardır; fakat bu, iç mekânla uyumlu bir ilişki kurmalarına yetmemektedir; en azından kaderleri buna engel olmuştur. Çadırda yaşamak, temelde dış dünyadan izole olmayı gerektirir. Tıpkı bu insanlarda gözlemlediğimiz gibi.”

Ergüven, Günal’ın resimsel anlayışına dair önemli bir noktayı da vurgulamıştır. Ona göre, sanatçının yaratım sürecinde “eklememeyi amaçlayan nesneler dünyası” önemli bir yere sahiptir (Ergüven, 1996, s. 94). Çünkü yoksulluğun bir başka yüzü, eşyadan yoksunluk ile şekillenmiştir. İnsanlar en temel gereksinimlerinden bile mahrum kaldığında, sahip olunan her şey birer aksesuar haline gelir. Bu sınırlı yaşam alanında yalnızca insanlar değil, pek çok nesne de doğayla iç içe bir halde varlığını sürdürmektedir. Bir parça çaput bulmanın bile zor olduğu bu ortamda yaşayan insanlar, mülkiyet anlayışından tamamen yoksun olduklarını en uç biçimlerde sergilemişlerdir. Sonuç olarak, içsel gücün simgesi olan vahşi doğa, yırtık kıyafetlerle dolaşan çocukların varlığıyla yer değiştirmiştir. Ancak bunun ötesinde, Ergüven’in de belirttiği gibi, herkesin eli boş, yani yoksunluk tüm varoluşu kuşatmaktadır.



Fotoğraf 28: Neşet Günal, 1970, Bir başka yaşantı, T.Ü.Y.B, 250 x 120 cm

Kaynak: https://www.nadirkita.com/neset-gunal-mehmet-erguven-kitap9924753.html?srltid=AfmBOoryLSecckEgMAth0PN1db8hNLgK6iBqyKghDEshPZKHlBSjqdX_E.T.17/09/2025

“Başka Bir Yaşantı” adlı esere bakıldığında, bir kağı arabasıyla birlikte yürüyen bir erkek ve bir kadın figürü görülmektedir. Arabanın üzerinde yer alan başka bir kadın ise hasta biriyle ilgilenmektedir. Bu sahne, yalnızca şehre ya da kasabaya ulaşma çabası içindeki bir anı yansıtmaktadır. Resimde yer alan hayvanların zayıflığı ve köylülerin giysileri, o dönemde insanların yaşadığı çaresizliği açıkça ortaya koymaktadır. Erkek figürü, hayvanları çekerek önde ilerlemekte, bu tablo ise sadece belirli bir anın yaşamını

betimlemekle kalmayıp, izleyiciye bilinmeyen bir yaşam tarzı hakkında da ipuçları sunmaktadır. Neşet Günel'in eserleri, yalnızca sanatçının gözlemlediği ve bildiği yaşam biçimlerini yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciye bilinmeyen bir dünyanın kapılarını da aralar (Karkıner ve Ecevit, 2012, s. 222).

Neşet Günel, resimlerinde dönemin zorlu yaşam koşullarını ve insanların yaşam biçimlerini derinlikli bir biçimde betimlemiştir. Sanatçının özellikle göç süreci öncesi ve sonrası yaşanan güçlükleri vurgulaması dikkat çekicidir. Figüratif tarzda çalışan Günel, kendine özgü üslubu ve anlatım biçimiyle öne çıkmıştır. Resimleri, gözlem ve düşüncelerinin bir ürünü olarak yoksulluğu, bezgin insanların dramını ve kurak toprakların çaresizliğini dramatik bir biçimde yansıtmaktadır. Her bir eserinde figürlerin duruşları, giysileri ve çevreleri aracılığıyla vermek istediği mesaj, sanatçının zihninde şekillenerek plastik bir biçim ile tuval üzerine aktarılmıştır. Ağır, oturaklı ve abartılı deformasyonlarla oluşturulan desenler, klasik renkler ve pastel tonlamalarla birleşerek Anadolu topraklarının özelliklerini büyük bir özenle yansıtmaktadır. Günel'in eserleri, sabır ve incelikle işlenmiş, onun gözlem yeteneği ve sanatsal duyarlılığının bir yansıması olmuştur (Daban, 2019, s. 52, 57).

Sanatçı, eserlerinde göç öncesi ve sonrası yaşamın zorluklarını yalın bir dille ele almıştır. İnsanların yaşam mücadelesi, ekonomik sıkıntıları ve iç dünyalarındaki sarsıntılar, güçlü görsel imgeler aracılığıyla aktarılmıştır. Günel'in eserleri yalnızca birer resim değil, aynı zamanda toplumsal bir eleştiri ve duygu yüklü bir hikâye anlatımı olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının resimlerinde çocuk teması sıklıkla karşımıza çıkar. Bu çocuklar genellikle çıplak ayaklı, yüzlerinde ise acı ve masumiyet dolu ifadelerle resmedilmiştir. Onlar, çaresizlik içindeki kırsal yaşamın sembolü haline gelmiştir. Çocukların giydiği düz ve sade kıyafetler, içinde bulundukları trajediyi daha da belirgin hale getirmiştir. Günel'in eserlerinde nesneler de önemli bir yere sahiptir. Eşyaların sınırlılığı, yoksulluğun ve mahrumiyetin açık bir göstergesi olarak kullanılmıştır. İnsanların en temel ihtiyaçlarından bile yoksun kalması, sahip oldukları her şeyin yalnızca birer aksesuar olarak görülmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Günel'in resimlerindeki figürler, mülkiyet anlayışından uzak bir yaşam biçimiyle, sadece doğayla ve çevreleriyle kurdukları ilişki üzerinden varlık göstermektedir. Sanatçının tuval üzerine yağlı boya çalışmalarında çocuklar ve aileleri, kırsal yaşamın zorlukları içinde tasvir edilmiştir. Bazı eserlerinde göç öncesi ve sonrasını temsil eden imgeler kullanılmış, bu imgeler

aracılığıyla insanların yaşadığı değişimler ve mücadeleler görsel bir dile dönüştürülmüştür. Her figürün kendine özgü bir ifadesi ve anlamı ön plana çıkarılmış, insanın doğa ile olan ilişkisi ve toplumsal sınıf farklılıkları düşündürücü bir biçimde ele alınmıştır. Böylece Günel, izleyiciye yalnızca görsel değil, duygusal ve düşünsel bir deneyim de sunmuştur.

2.6.4. Nedim Günsür

1924 yılında Ayvalık'ta doğan Nedim Günsür, 1942'de girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur. Öğrencilik yıllarında Onlar Grubu'nun kurucuları arasında yer almış, 1948'de Fransız hükümetinden aldığı burs ile Paris'e gitmiştir. Burada Andre Lhote ve Fernand Léger atölyelerinde çalışmış, bu süreçte sanatsal anlayışında önemli değişimler yaşamıştır. Daha önce sürdürdüğü izlenimci anlayışı, Picasso, Léger ve Matisse'in yanı sıra, tanıdığı Afrika sanatının da etkisiyle değiştirerek yarı soyut bir anlayışa yönelmiştir. 1952 yılında Türkiye'ye dönen Günsür, 1954-1958 yılları arasında Karadeniz Ereğli'de resim öğretmenliği yapmış, daha sonra çalışmalarını bağımsız olarak İstanbul'da sürdürmüştür. 1950'li yıllarda figüratif-dışavurumcu bir yaklaşımla maden işçilerinin yaşamını konu alan eserler üreten Günsür, 1960'lardan sonra kent yaşamı ve sorunlarına yönelmiş, dramatik yönü ağır basan bir resim anlayışı ortaya koymuştur. “Köylü Aile” (1977) ve “Göç” (1979) gibi eserlerinde bu dramatik yaklaşım görülmektedir. Kent ve kıyı görünümüleriyle lunapark ve bayram sahnelerini betimlediği “Panayır” (1982), “Büyükdere'den” (1979) ve “Denize İnen Sokak” (1979) gibi yapıtlarında ise şiirsel bir anlatım öne çıkmıştır. Nedim Günsür, 13 Kasım 1994 tarihinde İzmir'de yaşamını yitirmiştir (Başbuğ, 2009, s. 109).

1970'lerde Türkiye'de yaşanan ekonomik bunalım, toplumun her kesimini etkilemiş ve ekonomik yetersizlikler halkın zor bir dönem geçirmesine yol açmıştır. Günsür'ün duyarlılıkla ele aldığı eserlerinde, toplumun çeşitli sorunlarını ve sosyo-ekonomik gerçeklerini görmek mümkündür. Naif özellikler de taşıyan figüratif bir anlayışla toplumsal içerikli eserler üreten sanatçı, ilk dönemlerinde empresyonist tarzda çalışmalar yapmış, Paris döneminde ise Picasso, Léger ve Matisse'in yanı sıra Afrika sanatının etkisiyle yarı soyut bir anlayış benimsemiştir. 1950'lerde figüratif-dışavurumcu üslupta maden işçilerinin yaşamını konu alan eserler veren Günsür, 1960'lardan itibaren kent yaşamına ve sorunlarına yönelmiş, eserlerinde dramatik bir ifade dili geliştirmiştir.

Sanatçının yapısında bulunan çocuksu yaklaşım kimi zaman ironiye dönüşmüş, kent ve kıyı görünümünü, lunapark ve bayram yerlerini betimlediği eserlerinde şiirsel bir anlatım ağırlık kazanmıştır. Nedim Günsür, “Gurbetçiler” ve “Göçerler” adlı eserlerinde göç temasına odaklanmıştır. “Gurbetçiler” adlı eserine bakıldığında, kırsaldan kente göç eden bir insan topluluğu resmedilmiştir. Tabloya hâkim atmosfer, renklerin yumuşatılarak etkisinin azaltılmasıyla sisli ve kapalı bir hava yaratmaktadır. İnsan figürleri ise ince ve uzun biçimde stilize edilmiş, böylece göçün yarattığı duygusal yoğunluk ve zorluklar yansıtılmıştır.



Fotoğraf 29: Nedim Günsür, 1965, Gurbetçiler, Ayşe-Mahmut Özgener Koleksiyonu

Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/unlu-sanatcilarin-hayati/nedim-gunsur-hayati-ve-eserleri/> E.T. 07/09/2025

Resimlerinde gündelik yaşamdan sahneleri ve yaşanmış hikâyeleri konu alan sanatçı, kullandığı plastik değerlerle kendine özgü bir anlatım biçimi geliştirmiştir. Toplumun hüznelerini, sevinçlerini ve trajik olaylarını bu özgün resim diliyle aktarmıştır. Toplumsal gerçekçi bir anlayışla ürettiği eserlerinde, köyden kente göç eden ve gittikleri yerlerde çeşitli sıkıntılar yaşayan insanları ele almıştır. Günsür’ün birçok eserinde, sırtlarında eşyaları ve azık torbaları, yanlarında çocukları ve yamalı giysileri ile bir grup insanı hareket halinde betimlediği görülmektedir. Sanatçının sıklıkla kullandığı uzun espas, göç temasını daha etkileyici bir şekilde ortaya koyar. Bu resimlerde, cansız ve kurak toprakları geride bırakarak umutla başka diyarlara göç eden insanlar, adeta panoramik bir sahne eşliğinde izleyiciye sunulmuştur.



Fotoğraf 30: Nedim Günsür, 1978, Yeşil Tren / İstanbul-Frankfurt, Nilüfer-Önal Akalın Koleksiyonu

Kaynak: <https://kontrastdergi.com/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-nedim-gunsur-54-sayi/> E.T. 07.09.2025

Resimlerinde göç olgusu yalnızca ülke sınırları içinde kalmaz, sınır ötesine de taşar. Avrupa'nın farklı kentlerine göç eden insanları konu alan sanatçı, Hamburg-İstanbul trenlerinin penceresinden eşlerini uğurlayan kadınları ve çocukları da eserlerine yansıtmıştır. Bu resimlerde, çaresizliğin yoğun olarak hissedildiği bir toplum gerçeği betimlenirken, umut ile bıkkınlık, çaresizlik ile bu çaresizliğe karşı gösterilen direnç aynı kare içinde bir arada sunulmuştur. Sanatçı, toplumun gerçekliğini abartıya kaçmadan, gözlemci bir yaklaşımla ele alarak somut bir şekilde aktarmıştır.

2.6.5. İbrahim Balaban

Balaban'ın resimlerini anlamak ve derinlemesine irdeleyebilmek için, öncelikle hayatı onun gördüğü ve algıladığı biçimde kavramak gerekir. "Anadolu ressamı" olarak anılan Balaban, bu unvanın hakkını vererek resimlerinde Anadolu'yu en yalın ve en gerçek haliyle yansıtmayı amaçlamıştır. Balaban'ın eserlerinin konuları, yalnızca kendi yaşamından sahnelerle sınırlı kalmaz; aynı zamanda dönemin Türkiye portresini de ortaya koyar. Balaban için Anadolu insanı, sadece köy ve mezralarda kavurucu güneşin altında ekin biçen köylüden ibaret değildir. O, aynı zamanda büyük şehirde ay sonunu düşünen bir memur, karın tokluğuna çalışan bir işçi, üniversitede okuyan bir genç ya da çocuğuna elindekilerle yetebildiğince bakmaya çalışan bir annedir. Sanatçının resimlerinde

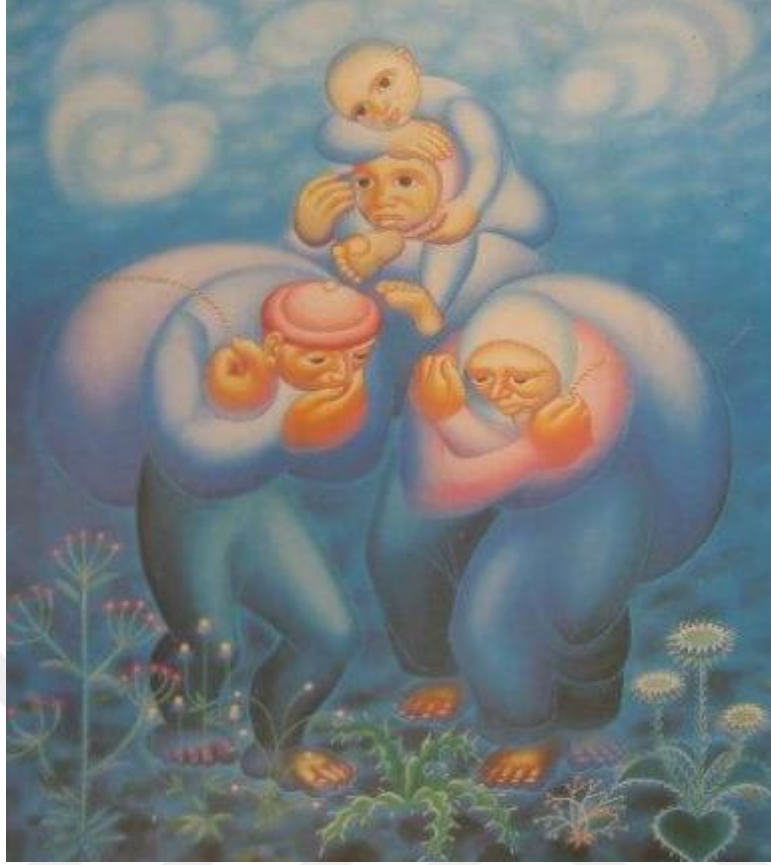
Anadolu'nun zengin kültürü, başka bir konuya ihtiyaç duyulmadan eserin ana çerçevesini oluşturur. Balaban'a göre bir eserin toplum tarafından kabul görebilmesi, izleyici ile güçlü bir iletişim kurmasına bağlıdır. Bu nedenle sanatçı, eserlerinde toplumun kendisine, yani insana, en merkezi unsur olarak yer verir.

Balaban, yalnızca köy ve köylüyü resmeden bir sanatçı olarak görülse de sanat anlayışında ne konu ne de teknik açıdan tekdüzeliğe yer vermemiştir. Resimlerinde zaman zaman görülen değişimler ve arayışlar, bu tür eleştirilere karşı verdiği bir yanıt niteliğindedir. Temel olarak yedi döneme ayrılan üslubu, kendi içinde de farklı evrelere sahiptir ve bu yönüyle Balaban, köylüyü resmeden çağdaş ve modern bir ressam olarak öne çıkar. Sanat çevrelerinde, eserlerinin tekrara düşmesi yönünde yapılan eleştirilere karşın, Balaban'ın resimleri aslında köylünün hiç yitirmediği umudu, farklı bakış açılarıyla izleyiciye sunar. Onun fırçasında hem dram hem de aşk bir arada yer alır (Bkz. Resim 31).



Fotoğraf 31: İbrahim Balaban, Kazıcılar, T.Ü.Y.B, 2000

Kaynak: <https://www.galerisoyut.com.tr/sanaticilar/110/ibrahim-balaban> E.T. 11/09/2025



Fotoğraf 32: İbrahim Balaban, Göç, T.Ü.Y.B, 1988

Kaynak: <https://www.galerisoyut.com.tr/sanatcilar/110/ibrahim-balaban> E.T. 11/09/2025

Hayattan aldığı örneklerin yanı sıra, tarihsel dokusunu koruyarak yansıttığı değerler ve figürlerle Balaban, Anadolu'nun adeta sesi olmuştur. Kompozisyonlarında kurduğu lirik düzen, Anadolu'daki gerçek yaşamı hüznün yerine umut dolu ifadelerle izleyiciye aktarmıştır. Balaban'ın resimlerindeki kadın figürleri, Anadolu'da üretken ve emekçi kadınların temsili niteliğindedir. Sanatçı, yaşadığı çalkantılı dönemlerde karşılaştığı siyasi engellere, baskılara ve yıldırma politikalarına rağmen, kendini tuvallerinde özgürce ifade etmeyi başarmış ve sanatını dirençle sürdürmüştür.

2.6.6. Mehmet Başbuğ

Mehmet Başbuğ, 1956 yılında Diyarbakır'da doğmuştur. Eğitimine Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde başlamış ve buradan mezun olmuştur. Yüksek lisans ve doktora eğitimini de aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı'nda tamamlamıştır. Meslek hayatına Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda

öğretmenlik yaparak başlamış ve bu görevini 1986 yılına kadar sürdürmüştür. Daha sonra Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak görev almış, ardından Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kuruluş sürecine katılmıştır. Burada dekan yardımcılığı ve Resim Bölümü Başkanlığı gibi görevlerde bulunmuştur.

Sanat kariyeri boyunca Mehmet Başbuğ, yurtiçinde ve yurtdışında birçok karma ve grup sergisine katılmış, ayrıca çeşitli yarışmalarda önemli başarılar elde etmiştir. Toplamda 17 ödül kazanmış ve 70'ten fazla kişisel sergi açmıştır. Bunun yanı sıra, Ankara Ressamlar Birliği'nin kurucu üyeliği, İstanbul Ressamlar Derneği üyeliği ve Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği (GESAM) kurucu üyeliği ile yönetim kurulu üyeliği gibi görevlerde bulunarak sanat alanındaki organizasyonlara da katkı sağlamıştır (Başbuğ, 2009, s. 111).

Mehmet Başbuğ'un eserlerinde Anadolu'nun doğal güzellikleri ve insanların yaşam mücadeleleri büyük bir titizlikle işlenmiştir. Göç teması, sanatçının çalışmalarında önemli bir yere sahiptir ve bu tema, insanların yaşamlarında kritik bir dönüm noktasını temsil eder. Başbuğ, göç temasını işlerken gerçekçi bir bakış açısını benimsemiş ve abartıdan kaçınmıştır. Eserlerinde, göçün Anadolu'nun toplumsal yapısında ve doğasında yarattığı değişimleri inceliklerle yansıtmıştır. Sanatçının eserlerinde, Anadolu insanının gündelik yaşamı ve göç süreci sade ve yalın bir dille anlatılmıştır. Özellikle "Göç" adlı eserinde, figürlerin sırtlarının izleyiciye dönük olması, onların iç dünyalarındaki duyguların sembolik bir ifadesi olarak dikkat çekmektedir. Eserde, ağır ve yavaş adımlarla yürüyen köylü kadın, sırtındaki heybesinde taşıdığı acı ve aşkı simgelemektedir. Ona eşlik eden kağnı ve öküzler, göç yolculuğunun ayrılmaz bir parçası olarak resmedilmiştir. Tablodaki sarı ve beyaz tonlarının hâkimiyeti, Anadolu'nun sıcak ve kavurucu iklimini yansıtmaktadır. Bu renk düzeni, göç yolculuğunun zorluğunu ve geride bırakılan toprakların kuraklığını vurgulamaktadır. Eserde, hayvanlar ve kağnı eşliğinde tarım için daha verimli bir bölgeye göç edilmesi anlatılmakta, böylece Anadolu insanının geçim mücadelesi ve yaşamın zorlukları derinlikli bir biçimde izleyiciye aktarılmaktadır.



Fotoğraf 33: Mehmet Başbuğ, Göç hazırlığı, T.Ü.Y.B, 1996, 100 x 70 cm

Kaynak: <https://avesis.akdeniz.edu.tr/yayin/1ce3a932-b597-4aa8-996e-928317718ac6/cagdas-turk-resminde-at-tasvirleri> E.T. 12/09/2025

Başbuğ'un "Göç Hazırlığı" adlı eserinde, göç hazırlığı içindeki bir sahne betimlenmektedir. Resimde, göç haberini veren bir erkek at arabasıyla birlikte izleyiciye sırtı dönük olarak resmedilmiştir. Kompozisyonda kırmızı ve beyaz renkler hâkimdir. Sanatçının kendine özgü tarzı olan güçlü ışık-gölge etkisi ve tezat renk parçaları dikkat çekmektedir. İnsan figürü merkeze odaklanmış, sağa doğru hareket eden bir düzenleme içinde tasarlanmıştır. Başbuğ, bu eserinde de diğer çalışmalarında olduğu gibi hava perspektifini ustalıkla kullanmıştır. Detaylar titizlikle işlenmiş, lekeci bir üslupla yansıtılmıştır. Sıcak renk tonları, koyu arka planın arasında belirgin bir şekilde öne çıkarılmıştır. Özellikle yöre halkının giysilerinde kırmızı rengin öne çıkması, sanatçının eserlerinde sıkça görülen ve dikkat çeken bir özellik olarak göze çarpmaktadır. Mehmet Başbuğ, Türk resim sanatında özgün bir yere sahip olup, Anadolu'nun motiflerini yalın ve dolaysız bir üslupla yorumlamasıyla tanınmaktadır. Sanatçı, toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla içinde yaşadığı çevreyi ve Anadolu'nun doğasını resimlerine aktarmıştır.

Eserlerinde, günlük yaşamın doğal akışını yansıtan sahneler ele alınmış; özellikle Anadolu insanının gündelik hayatı ön plana çıkarılmıştır.

Başbuğ'un figürleri canlı renkler ve ince detaylarla işlenmiş, özellikle insanların yüz ifadeleri ve ruhsal durumlarına odaklanılmıştır. Merkezdeki figürler daha canlı ve koyu renklerle betimlenirken, arka plan solgun ve nötr tonlarda bırakılarak güçlü bir hava perspektifi oluşturulmuştur. Açık-koyu tezatlığının etkili kullanımı, resimlerdeki tekdüzeliği ortadan kaldırmış ve sanatsal anlatımı güçlendirmiştir. Sanatçının eserlerinde parlak ve sıcak renk lekeleri dikkat çekerken, özellikle kırmızı renk, yöre halkının giysilerinde sembolik bir unsur olarak kullanılmıştır (Daban, 2019, s. 59-62).

Sonuç olarak, Başbuğ'un çalışmaları Anadolu insanının gündelik yaşamına dair gerçekçi bir bakış sunarken, figürlerin yüz ifadeleri aracılığıyla içsel duygularını da yansıtmaktadır. Kullandığı renk zıtlıkları ve kompozisyonlar, izleyici üzerinde derin duygusal etkiler bırakmıştır. Sanatçının son dönem eserlerinde ise savaş ve zafer temaları öne çıkmış, Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan at motifleri vurgulanmıştır. Bu eserlerde, halkın vatan için verdiği mücadele, yalın bir anlatımla aktarılmış ve atların gücü sembolik bir şekilde ön plana çıkarılmıştır. Mehmet Başbuğ'un güçlü anlatımı ve sanatsal dili, Türk resim sanatına önemli katkılar sağlamış, eserleri yalnızca tuvalerde değil, aynı zamanda Türk halkının ruhunda da kalıcı izler bırakmıştır.

2.6.7. Ramiz Aydın

Ramiz Aydın'ın göç temasını resimlerinde ele almasının temel kaynağını insan ve toplum hassasiyetleri oluşturmaktadır. Sanatçının eserlerinde göç, kimi zaman bağımsız bir kompozisyon olarak karşımıza çıkarken, çoğu zaman toplumsal bir sorunun ya da çatışmanın sonucu olarak işlenmiştir. Aydın, göç üzerine yaptığı bir değerlendirmede, bu olgunun hem toplumsal bir problem hem de bir umut kaynağı taşıdığını vurgulamıştır. Bu bağlamda, göç eden insanların yaşadığı çaresizlik sanatçıyı derinden etkilemiş ve o, bir sanatçı olarak bu duruma kayıtsız kalamamıştır. Aydın'ın eserlerinde göç teması, insanların yaşadığı zorluklar ve umutlar aracılığıyla toplumsal bir duyarlılık ve sanatsal bir ifade biçimiyle birleşmiştir. Sanatçının kompozisyonlarında göçün beraberinde getirdiği umut, hüznün, direnç, arayış, adalet ve adaletsizlik gibi kavramlar bütün yönleriyle yansıtılmıştır. Özellikle "Güneydoğu Göçerleri" serisi, göç konusunu bütünsel bir bakış açısıyla ele alması bakımından dikkat çekmektedir. Bu seriye ait 1977 tarihli

aynı isimli eserde, bir kadın ve bir erkek figürü yer almaktadır. Figürlerin yüz ifadeleri, resmin genelinde kullanılan renkler, ellerinde taşıdıkları eşyalar ve diğer ayrıntılar, göç olgusunun bireysel ve toplumsal boyutlarını izleyiciye aktarmaktadır. Bu detaylar, göçün insanlar üzerindeki derin etkilerini ve bu etkilerin estetik yansımalarını güçlü bir şekilde ortaya koyarak izleyiciyi göçün ruhsal ve toplumsal boyutlarıyla yüzleştirmektedir.



Fotoğraf 34: Ramiz Aydın, “Rüzgâra Karşı”, 1990, T.Ü.Y.B, 80X60 cm

Kaynak: <https://www.leyl.art/ramiz-aydn23562.html> E.T. 19/09/2025

Ramiz Aydın’ın 1990 yılında yaptığı “Rüzgâra Karşı” adlı eseri, fonda kullanılan mat sarı ve gri tonlarının oluşturduğu atmosferle dikkat çekmektedir. Kompozisyonun ön kısmında yer alan kadın ve erkek figürleri, ufka doğru ilerleyen bir yolculuk içerisindedir; ancak bu yolculuk, belirsizliklerle doludur. Bu belirsizlik, göç eden bireylerin kendi geleceklerini dahi göremedikleri, zorunluluklar nedeniyle çıktıkları bir yolculuğun sembolü niteliğindedir. Aydın’ın göç temalı eserlerinde günün geç saatlerini tercih etmesi, göçün zorunluluğunu ve göç edenlerin yaşadığı yıpratıcı etkileri vurgulayan önemli bir

detaydır. Sanatçının “Göç etmek hepimizin sorunudur. En çok göç edenin, sonra karşılayanın, sonra hepimizin. En suçsuz, en mağdur olanlar da göç edenlerdir.” sözleri, göçün toplumsal boyutlarını iki figür üzerinden somut bir biçimde ortaya koymaktadır.

Aydın’ın 1996 yılında yaptığı “Göçerler” adlı eserinde, mavi tonlarının hâkimiyeti ve bir arada tasvir edilen göç eden topluluk, umut duygusunu simgelemektedir. Eserin genel sadeliği ve renklerin benzerliği, göç olgusunu kaotik bir atmosfer yerine düzenli ve anlaşılır bir biçimde yansıttığını göstermektedir. Bu durum, sanatçının göç temasını yalnızca toplumsal bir olgu olarak değil, aynı zamanda bireysel bir deneyim olarak da içselleştirdiğini ve yorumladığını ortaya koymaktadır.

Sanatçının 1995 tarihli “At Arabaları” isimli eserinde öne çıkan sarı tonları, Aydın’ın göç temalı eserlerinde gözlem ve deneyimlerinden beslenen bir yaklaşım sergilediğini kanıtlar niteliktedir. Aydın, kendi sanatsal sürecini değerlendirirken “*Resimlerimde uzun bir süre kırsal kesim yaşamı ve insanları yer aldı. Kırsal kesimi destansı bir tavırla anlatan Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi yazarların etkisinde kaldım.*” sözleriyle, eserlerinin ilham kaynağını açıkça ifade etmiştir. Ayrıca, Anadolu insanının yaşamına dair destansı ve idealleştirilmiş imgelerin resimlerindeki köklerini oluşturduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte, bazı anıların hala canlı kaldığını, bazılarının ise zamanla uzak hatıralara dönüştüğünü dile getirmiştir. Bu açıklamalar, sanatçının göç temasını biyografik bir bakış açısıyla ele aldığını ve Anadolu’nun yaşamına dair derin bir bağlılık taşıdığını ortaya koymaktadır (Anadolu’yu Destanlaştıran Ressam, 2014, s. 27).

Sanatçının eserlerinde kullandığı “bozkır” terimi, tarihsel bağlamda özel bir anlam taşımaktadır. Bu kavram, sıcaklığı, genişliğini ve göçebe yaşam tarzını çağrıştıran bir coğrafyanın sembolik ifadesidir. Ramiz Aydın, Türk resim sanatının önemli isimlerinden biri olarak, göç temasını eserlerinde etkileyici bir biçimde yansıtmıştır. Sanatçının çalışmalarında göç, yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal bir sorun ve umut kaynağı olarak ele alınmıştır. Göç olgusunun insan ve toplum üzerindeki etkilerini derinlemesine analiz eden Aydın, eserlerinde umut, hüznün, direnç ve arayış gibi duyguları ustalıkla işlemiştir. Bu bağlamda “Güneydoğu Göçerleri” serisi, göç temasını en saf ve dokunaklı haliyle ortaya koyan önemli bir örnek olmuştur. Sonuç olarak, Ramiz Aydın’ın eserleri göç temasını yalnızca bireysel bir deneyim olarak değil, insanlık tarihindeki toplumsal ve duygusal boyutlarıyla ele almıştır. Sanatçı, her bir eserinde göçün yarattığı umutları ve zorlukları ustaca yansıtarak izleyiciyi derinden etkilemiştir.

Aydın'ın yapıtları, göçün yalnızca fiziksel bir yer değişimi olmadığını; aynı zamanda toplumların ve bireylerin duygusal, psikolojik ve sosyal dönüşümleriyle yakından ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle sanatçının eserleri, göçün insanlık tarihindeki derin ve karmaşık etkilerini anlamamıza önemli katkılar sunmaktadır.



3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNDE GÖÇ OLGUSU

3.1. Göç olgusu: 1960 sonrası

1960’lardan itibaren sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi olmaktan çıkıp politik, sosyal ve kültürel meseleleri eleştirel bir şekilde yansıtan bir araç haline gelmiştir. Küresel ölçekte hız kazanan göç hareketleri, savaşlar, sömürgecilik sonrası kimlik krizleri ve yerinden edilme durumları, sanatçıların çalışmalarına güçlü bir şekilde yansımıştır. Bu çeşitlilik dönemdeki sanat hareketleri, toplumsal eşitsizlikleri ve kültürel ayrışmaları eleştirme göreviyle şekillenmiş ve âdiyetsizlik ile ötekilik kavramları bu bağlamda sanatın merkezine oturmuştur. Aidiyetsizlik ve ötekilik kavramları açısından bakacak olursak, göçmen temsilleri, Stuart Hall’un kimliğin söylemsel olarak kurulduğu fikriyle örtüşürken; Homi Bhabha’nın “üçüncü mekân” kavramı, kişinin âdiyetve ötekilik arasında konumlandığı ara alanı görselleştirmek için çağdaş sanatta teorik bir zemin sunar (Hall, 1996, s. 2-6; Bhabha, 1994, s. 36-39).

Çağdaş sanat, göç olgusunu ele alarak bireylerin ve toplumların kimlik, âdiyet ve ötekilik deneyimlerini derinlemesine inceleyen bir platform sunar. Sanatçılar, bu temayı farklı disiplinlerde işleyerek göçmenlik, yerinden edilme, sınırların yapaylığı ve kültürel asimilasyon gibi konuları hem kişisel hem de kolektif perspektiflerden ele alırlar. Göç olgusu, çağdaş sanatın sınır tanımayan yapısıyla uyumlu bir şekilde, yalnızca fiziksel bir hareketi değil, aynı zamanda kimlik, hafıza ve mekânın dönüşümünü de simgeler. Sanat eserlerinde göç teması genellikle âdiyet, melezlik, öteki, kimlik gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Göç olgusu, âdiyethissini sorgularken, sanat eserlerinde mekân ve kimlik arasındaki karmaşık ilişkiyi de yansıtır. Örneğin, Mona Hatoum’un eserleri, göçmenlerin mekânsal ve kültürel kopukluklarını görünür kılar. ‘Measures of Distance ’adlı çalışmasında, bireysel kimlik ile toplumsal kimlik arasındaki çatışmayı irdeler. Yinka ise göçmeni, melezleşme ve çatışma üzerinden, Avrupa sömürgeciliği ve Afrika kültürü arasındaki karmaşık ilişkiyle, renkli ve melez estetiğiyle yansıtarak kültürel karşılaşmalara yeni bir bakış sunar. The Swing (After Fragonard) adlı eseri, tarihsel bağlamda göçün getirdiği kültürel melezliği, sömürgecilik, sınıf ayrımı ve kimlik karmaşasını sorgularken aynı zamanda Batı’nın öteki üzerindeki tahakkümünü sorgulayan eleştirel bir çağdaş sanat yapıtıdır.

Toplumsal ve eleştirel anlamda, Ai Weiwei ve Doris Salcedo gibi sanatçılar, göçün politik boyutlarını ele alır. Ai Weiwei'nin Human Flow adlı belgeseli, küresel göç krizine dikkat çekerken, Salcedo'nun Shibboleth adlı yerleştirmesi, sınırların ve ayrımcılığın göçmenler üzerindeki etkisini somutlaştırır.

Bu eserler, göçün yalnızca fiziksel bir hareket olmadığını, aynı zamanda bireylerin ve toplumların kimliklerini yeniden tanımladığı derin bir dönüşüm süreci olduğunu vurgular. Göç teması, çağdaş sanatta kişi ve toplum arasındaki dinamikleri ele alarak yeni bir anlam katmanı oluşturur.

Sanat ve göç ilişkisi, tarih boyunca toplumların sosyal, politik ve ekonomik yapılarındaki değişimlerin bir yansıması olarak şekillenmiştir. Göç, yalnızca bir yer değiştirme hareketi değil, aynı zamanda kültürel alışveriş, kimliklerin yeniden inşası ve âidiyet duygularının sorgulandığı bir süreçtir. Bu bağlamda sanat, göç deneyimlerini estetik bir dil ile ifade etmenin güçlü bir aracı olmuştur.

Göç olgusunun sanatta ele alınışı, tarihsel ve kültürel bağlama göre farklılık göstermiştir. Örneğin, 19. yüzyılın romantik resimlerinde göç, genellikle pastoral ve nostaljik bir bakış açısıyla resmedilirken, modern ve çağdaş sanat bu temayı daha çok kimlik, âidiyet, ötekilik ve toplumsal çatışmalar bağlamında ele almıştır. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren, savaşlar, sömürgecilik ve küreselleşmenin etkisiyle göç teması, sanatçılar için bir ifade aracı haline gelmiştir. Doğduğu toprakları ekonomik, sosyal, kültürel, çevresel ve ailevi nedenlerle terk ederek, farklı bir yaşam alanı yaratmak adına başka bir ülkeye yerleşmek olarak tanımlanan uluslararası göç, küreselleşmenin hızlanmasıyla birlikte farklı bir boyut kazanmıştır (Köşk ve Özbek, 2017, s. 248). Göçün küreselleşmesi her toplumda ve her kişide aynı etkiyi göstermez. Göçün sanata etkisi tarihsel süreçte farklı dönemlerde karşımıza çıkar. Orta Çağ'da dini nedenlerle yapılan göçlerin etkisi dini ikonografide görülürken, 20. yüzyılda savaş ve zorunlu göçler, sanat eserlerinde bireysel ve toplumsal sarsıntıların işlendiği bir alan yaratmıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası sanat, göç teması etrafında yoğun bir şekilde şekillenmiştir. Marc Chagall gibi sanatçılar, eserlerinde yerlerinden edilen bireylerin acısını görselleştirirken, Joseph Beuys gibi isimler kişisel hikâyeler üzerinden küresel göç meselelerine dikkat çekmiştir.



Fotoğraf 35: Marc Chagall, The Falling Angel (Düşen Melek) (1923-1947).

Kaynak: https://www.marcchagall.net/the-falling-angel.jsp#google_vignette E.T. 17/09/2025

Kültürel anlamda göç hem kayıpları hem de kazançları içinde barındırır. Bir yandan, göç eden bireyler kendi kültürel kimliklerini yeni mekânlarda korumaya çalışırken, diğer yandan farklı kültürlerle temas ederek bir melezleşme sürecine girerler. Bu durum, sanatçılar için güçlü bir yaratıcı kaynak haline gelmiştir. Örneğin, Mona Hatoum'un eserleri hem Lübnan'daki iç savaşı hem de kendi göçmenlik deneyimini yansıtarak bireysel ve kültürel kimliğin kırılmasını ele alır.

Yinka Shonibare ise melezleşme kavramını sanatsal pratiğinin merkezine yerleştirir. Shonibare'nin eserleri, göçün getirdiği kültürel dönüşümleri ve çatışmaları estetik bir dil ile sorgular. The Swing (After Fragonard) adlı çalışmasında, Avrupa sanat tarihini Afrika tekstil motifleriyle birleştirerek, kültürel kimliklerin sabit olmadığını ve sürekli değişim içinde olduğunu ifade eder. Yinka Shonibare bu eserle, Avrupa sanat tarihindeki zarif, eğlenceli sahnelerin arkasındaki sömürgeci, sınıfsal ve kültürel bağlamları açığa çıkarır. Dolayısıyla insanların gerçekleri görmezden geldiği ve önlerine baktığı bu sorunlara karşı sanatçılar hiçbir şey olmamış gibi davranamaz; onların varlığı, gerçeğin üstünü örten perdeyi aralamakla anlam bulur.



Fotoğraf 36: Yinka Shonibare, The Swing (After Fragonard) (Salıncak (Fragonard'dan Sonra)), 2001.

Kaynak: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> E.T. 20/07/2025

Sanat ve göç arasındaki ilişki, toplumsal bir eleştiri aracı olarak da işlev görür. Ai Weiwei, Human Flow belgeselinde, küresel göç krizini hem sanatsal hem de eylemci bir bakış açısıyla ele alır. Bu tür eserler, göçün getirdiği zorluklara dikkat çekerek, izleyicileri empati kurmaya ve çözüm aramaya teşvik eder.

Bu bağlamda sanat, göç olgusunu sadece bir konu olarak değil, aynı zamanda göçmenlerin ve toplumlar arasındaki kültürel diyalogların bir temsilcisi olarak ele alır. Sanatçılar, bu süreçte kimlik, âidiyet, ötekilik ve toplumsal dönüşüm gibi kavramları sorgulamak için görsel ve performatif araçlar kullanır, böylece göçün dinamik yapısını geniş kitlelere aktarır.

1960'lar, sanat tarihinde kavramsal sanatın yükselişiyle tanınan bir dönemdir. Bu dönemde sanat, yalnızca estetik bir nesne üretimi olarak değil, bir düşünceyi, kavramı ya da mesajı iletme aracı olarak yeniden tanımlanmıştır. Kavramsal sanat, izleyicinin eserle fiziksel değil, zihinsel bir bağ kurmasını teşvik eder ve bu yönüyle bireysel ve toplumsal sorunlara dair eleştirel bir alan yaratır. Göç, âdiyetsizlik ve ötekilik gibi temalar da kavramsal sanatın ele aldığı önemli konular arasında yer alır. Kavramsal sanatçılar, göç

olgusunu ve bunun bireyler üzerindeki etkilerini görsel bir anlatımdan çok, semboller ve kavramlar üzerinden ele almayı tercih etmişlerdir. Bu yaklaşım, sanatçıların izleyiciyi aktif bir düşünce sürecine çekmesine olanak tanımıştır. Göçmenlerin kimlik, âdiyet ve ötekilik gibi meselelerini işleyen kavramsal eserler, bireysel deneyimlerin toplumsal bağlamda nasıl evrenselleştiğini göstermiştir.

Örneğin, Mona Hatoum, yerinden edilme ve âdiyetsizlik kavramlarını işleyen kavramsal eserleriyle tanınır. Sanatçının çalışmaları Lübnan'ın iç savaşı nedeniyle terk etmek zorunda kaldığı ülkesine duyduğu özlemi minimalist ve çarpıcı bir dille yansıtır. Bu eserlerdeki, harita yerleştirmeleri ve sınır çizgileri gibi imgeler, izleyiciyi coğrafi kimliklerin ve ulusal âdiyetlerin kırılmasını sorgulamaya davet eder.

Hatoum'un "Misafir" adlı yerleştirmesi, göçmenlerin yaşadığı geçicilik ve yabancılaşma hissini çarpıcı bir şekilde işler. Bu eser, yerinden edilmenin fiziksel ve duygusal boyutlarını minimalist bir dilde aktarır. Hatoum'un "Kafes" serisi de kimlik ve âdiyet arayışlarını sorgular; kafesler, güvenlik ve sınırlanma arasında bir metafor oluşturur.

Göç olgusunu kişisel ve kolektif kimlik meseleleriyle iç içe ele alan Suriyeli bir sanatçı olan Khadija Baker, bu temaları çok disiplinli sanat pratiğinde derinlemesine işler. Sanatçı, özellikle zorunlu göçün kişi üzerindeki psikolojik ve kültürel etkilerini irdeleyen çok disiplinli çalışmalarıyla dikkat çeker. Baker'in eserlerinde kimlik, aidiyet, kayıp ve hatırlama temaları öne çıkar; bu yönüyle sanat pratiği, göçün yalnızca fiziksel bir yer değiştirme değil, aynı zamanda bir benlik arayışı süreci olduğunu vurgular. Sanatçı, ses, video, tekstil ve performans gibi farklı medya türlerini bir araya getirerek göçmenlerin anlatılarını görünür kılar.



Fotoğraf 37: Khadija Baker, *Birds Crossing Borders* (2014).

Kaynak: <https://www.oneart.org/galleries/khadija-baker-birds-crossing-borders-2018> E.T. 14/09/2025

“Birds Crossing Borders” (2014) adlı performatif yerleştirmesinde Baker, sınırları aşan kuş imgeleri aracılığıyla göçmen kadınların hikâyelerini metaforik biçimde aktarır. Eserde kuşların hareketi hem umudu hem de özgürlük arzusunu temsil ederken; sınırlar, savaş ve bellek arasındaki gerilim izleyiciye şiirsel bir dille sunulur. Bir diğer çalışması “My Little Voice Can’t Lie” (2012) ise Suriye’deki iç savaşın tanıklıklarını, kişisel ses kayıtları ve kumaş üzerine yerleştirilen fotoğraflarla birleştirir. Bu iş, bireysel travmaların kolektif bir hafızaya dönüşümünü simgeler. Baker’in üretimi, göçün sanat pratiğinde yalnızca tematik bir mesele değil, aynı zamanda anlatı kurucu bir araç olduğunu gösterir; izleyiciyi, kimlik, âidiyet ve yabancılaşma kavramlarını yeniden düşünmeye davet eder. Kavramsal sanat, kimlik ve ötekilik kavramlarını ele alırken, genellikle minimalizm, metin ve sembolizm gibi tekniklere başvurur. Benzer şekilde, Shirin Neshat, göçün bireyler ve toplum üzerindeki etkilerini politik ve kültürel bağlamda ele alır. “Allah’ın Kadınları” serisi ile Batı’nın Doğu üzerindeki algısını sorgulayan Neshat, göçmen kadınların kimlik mücadelelerini metin ve görsel estetikle birleştirerek işler. Neshat’ın bir diğer önemli eseri olan Rapture, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki çatışmayı, iki farklı grubun mekânsal ayrımlarıyla görselleştirir. Bu eser, bireylerin göç sürecinde yaşadığı

yerinden edilme ve âdiyet krizine dair güçlü bir anlatı sunar. Özellikle “Allah’ın Kadınları” serisi, kadınların kimliklerini hem bireysel hem de toplumsal bağlamda sorgular. Neshat, fotoğraf ve metni birleştirerek Doğu ile Batı arasındaki kültürel çatışmayı ve kadınların bu çatışmadaki konumunu ele alır. Bu eserler, âdiyetsizlik hissini ve toplumsal normlara uymayan bireylerin nasıl ötekileştirildiğini görselleştirir.

Doris Salcedo, kavramsal sanatta travma ve göç temalarını işleyen bir başka sanatçıdır. Salcedo’nun eserleri, bireysel acıları toplumsal bir bağlama oturtarak göçmenlerin yaşadığı travmaları görünür kılar. Sanatçının yerleştirmesi, göçmenlerin karşı karşıya kaldığı şiddet ve kayıp hikâyelerini soyut bir dilde aktarır.



Fotoğraf 38: Doris Salcedo, Atrabiliarios (1992–2004)

Kaynak: <https://hamptonsarthub.com/2016/06/21/art-review-doris-salcedo-retrospective-in-miami-pays-witness-to-loss/> E.T. 25/08/2025

Doris Salcedo’nun “Atrabiliarios” (1992–2004) adlı eseri, sanatçının kayıplar, travma ve hafıza temalarını işlediği en etkileyici yerleştirmelerinden biridir. Bu eser, kaybolan ya da zorla kaybedilen kadınların geride bıraktığı ayakkabıları, galerinin duvarlarına oyulmuş nişlere yerleştirerek sunar. Her bir ayakkabı, yarı saydam hayvansal zarla kaplanmış ve cerrahi dikişlerle duvara sabitlenmiştir. Bu sunum hem fiziksel hem de duygusal bir mesafe yaratır; izleyici, kayıpların yokluğunu ve geride kalanların belirsizlik içindeki yasını derinden hisseder (Turner, 2016, s. 274). Eser tıbbi bir atmosfer, soğukluk

ve hüznün hissi taşırken, aynı zamanda kaybedilmiş insanların ardında kalanlara odaklanır ve onların yokluğunu da görünür kılar.

Tıpkı ‘Atrabiliarios’ gibi Salcedo’nun en bilinen eserlerinden biri olan ‘Shibboleth’ de görünmeyi görünür kılmayı amaçlar. Bir müze zemininde oluşturulan uzun bir çatlakla göçmenlerin fiziksel ve sosyal ayrışmasını metaforik olarak betimler. Başka bir deyişle bu eser, göçmenlerin toplum içindeki görünmez sınırlarını ve ötekileştirme süreçlerini güçlü bir şekilde ele alır. “Shibboleth” bir çatlak metaforu üzerinden ötekileştirme ve dışlanmayı işlerken, fiziksel olarak bölünmüş bir alan yaratarak, göçmenlerin ve azınlıkların toplumsal yapıdaki ayrımcılık deneyimlerini somutlaştırır.

Yinka Shonibare ise, ötekilik ve kültürel melezliği eserlerinde ustalıkla işleyen bir sanatçıdır. Yinka Shonibare, kimlik ve âdiyet bağlamında sömürgecilik sonrası toplumsal dönüşümü ele alır. Sanatçının “The British Library” adlı eseri, göçmenlerin ve azınlıkların İngiliz kültürüne katkılarını belgeleyerek kültürel melezliği vurgular. Bu eser, göçün yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bir dönüşüm yarattığını da ortaya koyar. “Salıncak (Fragonard’dan Sonra)” adlı eseri, 18. yüzyıl Avrupa sanatını Afrika kumaşlarıyla yeniden yorumlayarak, sömürgecilik sonrası kimlik krizlerini işler. Shonibare’nin bir diğer eseri olan Revolutions, tarihsel anlatıları eleştiren bir yaklaşım sergiler ve kültürel çatışmanın sanatsal temsilini yapar. Batı dünyasının devrimsel anlatılarını sömürgecilik geçmişiyle birlikte sorgulayan bir görsel manifestodur. Shonibare bu eserde devrimlerin özgürlük getirme iddiasını çok kültürlü bir bakışla kırar, melez kimliklerin varlığını öne çıkarır ve tarihsel bilgiyi yeniden şekillendirir.

Sanatçı, melezleşme ve çatışmayı ele alırken, göç olgusunun bireyler ve kültürler üzerindeki etkisini yaratıcı biçimlerde ortaya koymaya olanak tanır. Ai Weiwei, göçmen krizine dikkat çekmek için video ve performans sanatını birleştiren eserler üretmiştir. Weiwei’nin “Human Flow” adlı belgeseli, dünya çapında göçmenlerin yaşadığı zorluklara odaklanır. Bu eser, kitlesel yerinden edilmeyi izleyiciye çarpıcı bir şekilde aktarırken, göç olgusunun küresel boyutunu anlamayı kolaylaştırır. Weiwei’nin bir diğer eseri olan “Safe Passage”, göçmen krizine dair farkındalık yaratma amacı taşır ve bu eserinde video sanatı, güçlü bir eleştiri aracı olarak kullanılır.

İzleyici açısından performans ve video sanatı, izleyiciyi sadece bir gözlemci değil, aktif bir katılımcı haline getirir. Doris Salcedo gibi sanatçılar, göçmenlerin karşılaştığı

sorunları kamusal alanlara taşıyarak bu deneyimi kolektif bir farkındalık düzlemine taşır. Salcedo'nun performatif yerleştirmelerinde, göçmenlerin travmaları ve kayıpları izleyiciye doğrudan bir deneyim olarak aktarılır. "A Flor de Piel" adlı eserinde, göç ve şiddetin bireysel ve toplumsal boyutlarını ele alır. Bu tür eserler, sanatın toplumsal dönüşümde oynadığı rolü ortaya koyar.

Performans ve video sanatları, çağdaş sanat içinde göç temasıyla ilgili kavramları ele almak için yenilikçi ve etkili araçlar sunar. Sanatçılar, bu araçlar sayesinde toplumsal meseleleri güçlü bir görsel dil ve eleştirel bir bakış açısıyla sunarak izleyicinin empati geliştirmesine olanak tanır. Göç, âidiyet ve ötekilik gibi evrensel konular, performansın bedensel anlatımı ve video sanatının zamansal sınırları aşan doğasıyla birleşerek, izleyiciyi hem bireysel hem de toplumsal düzeyde etkiler. Bu sanat formları, izleyiciyi yalnızca düşünmeye değil, aynı zamanda harekete geçmeye de teşvik ederek, sanatın dönüştürücü gücünü gözler önüne serer.

3.2. Çağdaş Sanat Pratiklerinde Göç Bağlamında Âidiyet ve Ötekilik Kavramları

Sanat tarihi kendine özgü kuramları, kavramları, kuralları olan bağımsız bir disiplin olarak örgütlenir. Formların evrenselliği üzerine kurulan bu disiplin, bireysel bir dahi olarak sanatçı ve onun bireysel, tikel eseriyle evrensel formlar dünyasını birbirlerine eklemler. Bireysel sanatçı bireysel ürünüyle evrenselliği doğrular, onu yeniler ve ileri götürür. Çağdaş sanat, Rönesans'tan beri sanat tarihiyle, estetik ve eleştiri yazınıyla ve müze gibi kurumlarla inşa edilen güzele ait ontolojinin ve kanonun parçalanması üzerine kurulmuştur (Artun, 2014). Çağdaş sanat cinsiyet politikası ile kimlik, çevrebilim ve küreselleşme, sanatla tüketim ve popüler kültür arasındaki konuları ele alır. Çağdaş sanatı bu kadar ilginç yapan, geçmişle, bugünle ve meta kültürüyle kurduğu ve salt maddiyatçılığın ötesine geçiyormuş gibi görünen karmaşık ilişkidir (Whitham ve Pooke, 2018, s. 11). 1960 sonrası çağdaş sanat, evrenselci modernist anlayıştan uzaklaşarak daha özgürlükçü, yerel ve kimlik temelli bir sanat anlayışına yönelmiştir. Bu dönemde sanat, yalnızca bireysel ifade aracı değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin bir sahnesi haline gelmiştir (Whitham ve Pooke, 2018, s. 54).

Göç olgusu ise çağdaş sanat üzerinde derin ve çok boyutlu bir etkiye sahiptir. Sanat, tarih boyunca toplumsal değişimlere ve krizlere duyarlı olmuş, bu olayları belgeleyip yansıtarak insanların yaşadıkları iyi veya kötü deneyimleri anlamlandırmalarına ve

paylaşmalarına katkıda bulunmuştur. Çağdaş sanatta göç olgusu, sadece coğrafi bir hareketlilik değil, aynı zamanda kültürel kuramsal, kimliksel, sosyo-politik ve psikolojik sonuçları olan bir süreçtir. Bu bağlamda çağdaş sanatçılar, göçün bu karmaşık yapısını ele alarak hem bireysel hem de kolektif deneyimleri sanatsal bir dile dönüştürmüştür.

Âidiyet, kişinin bir topluma ya da toplumsal yapıya bağlılık ve ilişki kurma durumunu ifade eder (Çiçek ve Mızrak, 2021). Bu kavram, kişinin kendini bir yere veya gruba ait hissetmesini sağlayan duygusal ve mekânsal boyutlar kadar, inançlar, kimlik, siyasi yönelimler ve bireysel deneyimlerden de etkilenir. Kişi, doğumuyla birlikte bir aileye ve topluma dâhil olurken, zamanla bu âidiyet hem zorunlu hem de tercihe bağlı bir hal alabilir. Âidiyetin temelini kültür, mekân, inanç, deneyim ve nesneler gibi çok sayıda unsur oluşturduğundan, ortak ve kesin bir tanım yapmak zordur. Günümüzde ise kimlik ve âidiyet kavramları özellikle göç bağlamında sosyolojik olarak ele alınmaktadır (Sözer, 2019, s. 420).

Göç hareketlerinin en kalıcı etkilerinden biri diaspora topluluklarının oluşumudur. Diaspora kavramı, yalnızca bir coğrafi dağılmayı değil, aynı zamanda kültürel kimliklerin yeniden inşa sürecini de ifade eder. 20. yüzyılda göçmen sanatçılar, yerleştikleri toplumlarla etkileşim içinde olmuş, bir yandan kendi kültürel miraslarını korurken diğer yandan yeni bir sanatsal dil geliştirmişlerdir (Clifford, 1994, s. 307).

Diaspora sanatçıları, çoğunlukla iki farklı kültür arasında bir köprü görevi üstlenmiş ve eserlerinde göç deneyimini, kimlik çatışmalarını ve âidiyet sorunlarını işlemişlerdir. Örneğin, Frida Kahlo, sanatsal kimliğini hem yerel Meksika kültüründen hem de modern Batı sanatının etkilerinden besleyerek oluşturmuştur. Benzer şekilde, çağdaş sanatçılardan Ai Weiwei, politik baskı ve sürgün deneyimlerini eserlerinde güçlü bir eleştirel dile dönüştürmüştür (Hall, 1990, s. 225).



Fotoğraf 39: "Sunflower Seeds" – Ai Weiwei, 2010

Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/15/tate-stops-visitors-sunflower-seeds> E.T. 03/09/2025

Diaspora sanatı, modern dönemde sanatın küresel ölçekte etkileşim ve çeşitlilik kazanmasına önemli katkılar sağlamıştır. Bu durum, göç olgusunun yalnızca ekonomik ve politik bir süreç olarak değil, aynı zamanda estetik ve kültürel bir dinamik olarak da değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Böylece göç, sanatın temalarını ve ifade biçimlerini dönüştüren, kültürlerarası etkileşimi güçlendiren çok boyutlu bir unsur hâline gelmiştir.

Fotoğraf 39’da El Anatsui, “Man’s Cloth”, “Yer ile Gök Arasında” adlı çalışmalarıyla postkolonyal kavramlara, Afrika’daki sömürgecilik sonrası kimlik arayışına, kültürel belleğe ve diaspora olgusuna atıfta bulunarak, Afrika’nın ticaret geçmişine isnatta bulunarak geri dönüştürülmüş alüminyum kapaklardan devasa, kumaş benzeri yüzeyler oluşturur; bu yapıtlarıyla yerel ile küresel olanı bir araya getirir. Sanat emeğe dönüşür, emek sanatsallaşır. "Prekarite" temelde bu sürecin sonucudur. Bütün dünyayı atölyesi haline getiren küresel kapitalizmin, her türlü insan etkinliğini egemenliği altına alma zorunluluğunun çağdaş bir görünümüdür (Artun, 2014, s.12). Sanatçılar artık yalnızca estetik üreticiler değil, aynı zamanda ekonomik ve kültürel sermaye üreten emekçilerdir.

Dolayısıyla, bu çalışma Artun'un çerçevesiyle yalnızca bütünleşmekle kalmaz, onu somutlaştırır ve yeniden yorumlar.



Fotoğraf 40: El Anatsui, Yaşlı Adanın Bezi, 2003

Kaynak: <https://smarthistory.org/el-anatsui-old-mans-cloth-3/>.E.T. 05/09/2025

Göç olgusu, bireylerin kendilerini ait hissettikleri yerlerden ayrılarak yeni ve genellikle yabancı bir topluma uyum sağlama zorunluluğu ile âdiyet kavramını boyutlu bir şekilde sorgular. Göçmen sanatçıların deneyimleri, âdiyet hissinin sürekli yeniden tanımlandığı bir zemin yaratır ve bu, sanat eserlerine de yansır.

Sanatçılar, göç sonucunda oluşan âdiyet duygusunu ya da bu duygunun eksikliğini ifade etmek için çeşitli estetik ve kavramsal yaklaşımlar geliştirir. İnsanlık bütün farklılıklarının ötesinde ortak bir kabullenme ve düşünce etrafında birleşebilir mi? Performans sanatını anlatıya dönüştüren Tania Bruguera, yerleştirme sanatına odaklanan Kübalı bir sanatçı ve aktivisttir. – Immigrant Movement International (2011–2015) Tate Modern’deki düzenlemesiyle fiziksel bir katılımı teşvik ederek politik bir yaklaşım sunar. Sanatın işe yarayabileceği alan burasıdır — bir şeyin çok net veya iyi tanımlanmadığı, ancak korunan bir bölgede olduğunuz yer. Sanatçı Tania Bruguera’nın ifadesiyle, “Hareket eden herkese göçmen demeliyiz” (Helguera, 2016, s. 117). Bruguera, “öteki” kavramı üzerinden herkesi potansiyel bir göçmen olarak tanımlar. Sanatçı, bu yaklaşımıyla düşünsel düzeyde ortaklık kurmayı teşvik ederken, aynı zamanda göçmenlerle duygudaşlık geliştirmeyi ve empatiyi artırmayı amaçlamaktadır.

Ai Weiwei, Mona Hatoum, Richard Barnes, Doris Salcedo, Ramuald Hazoume, Bansky, Gülsün Karamustafa, Adrian Paçi, Mohamed Hafez, Nil Yalter gibi sanatçılar, bu temayı hem bireysel hem de toplumsal gerçekçi bağlamda ele alır. Ai Weiwei'in "Safe Passage" eseri, göçmenlerin âdiyet ve güvenlik arayışını dramatize ederken, Hatoum'un "Measures of Distance" çalışması, bireysel hikâyeler üzerinden göç deneyiminin duygusal boyutunu sorgular.

Sanat eserleri, göçmenlerin karşılaştıkları ve harcadıkları zaman, onların geçmişlerini ve hikâyelerini yeniden inşa etmelerine de olanak tanır. Özellikle mekâna özgü yerleştirmeler yapan sanatçılar, ayrılanlar, parçalanmış nesnelerin ve geçmişin izlerini çağrıştıran malzemeleri kullanarak, göçün hem fiziksel hem de psikolojik hareketliliğini çalışmalarına aktarır. Türkiye sanat tarihinde ve Batı sanat tarihinde oldukça önemli bir yeri olan Nil Yalter'in, Topak Ev ve Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor adlı yapıtları, göçün yalnızca fiziksel bir yer değiştirme değil, aynı zamanda âdiyet ve barınma arayışını da içeren zorlu bir süreç olduğunu görünür kılar. Topak Ev, göçebe kültürden yola çıkarak çadırı hem korunma hem de yersiz-yurtsuzluk metaforu olarak işlerken, Şu Gurbetlik Zor Zanaat Zor ise göçmenlerin yabancı bir coğrafyada karşılaştıkları sosyo-kültürel uyum sorunlarına işaret eder. Her iki çalışma da göçün beraberinde getirdiği kırılganlık, ötekileşme ve kimlik mücadelesini sanat aracılığıyla güçlü bir şekilde aktarmaktadır.



Fotoğraf 41: Nil Yalter, Şu Gurbetlik Zor Zanaat, 1970'ler

Kaynak: <https://artdogistanbul.com/bir-yurt-bir-konar-gocer-yurtsuzluk/> E.T. 05/09/2025

Eserlerde, kırık eşyalar, boş sandalyeler veya üst üste yığılmış bavullar, ipten ağlar gibi görüntüler, göçün bir bölümü nesneler üzerinden zorunlu ayrılığı simgelerken, diğer bölümleri ise hareketin ve sürekli yeniden başlamanın kaçınılmazlığını vurgular. Böylece sanat, göçmenlerin hikâyelerini sadece belgeleyen değil, aynı zamanda onlara yeni bir anlam kazandıran bir alan sunar.



Fotoğraf 42: Mona Hatoum, Trafik, 2002.

Kaynak: <https://www.agsa.sa.gov.au/collectionpublications/collection/works/traffic/23552/> E.T.

05/09/2025



Fotoğraf 43: Ai Weiwei, Yolculuk Yasası (Law of the Journey), 2017.

Kaynak: <https://artpil.com/news/law-of-the-journey-ai-weiwei/> E.T. 05/09/2025

Richard Barnes'ın Backpack (Sırt Çantası) çalışması, göçmenlik deneyimini gündelik bir nesne üzerinden görünür kılar. Sırt çantası, göç eden kişinin yanında taşıyabildiği en sınırlı eşyaları, yani hem geçmişine dair izleri hem de geleceğe yönelik umutlarını barındırır. Bu bağlamda, eser sadece bir nesne değil; kimliğin, âidiyetin ve göçmenin kırılganlığının temsiline dönüşür. Göçmen için sırt çantası, “eve” dair hatıraları ile öteki bir dünyaya adım atma zorunluluğu arasında sıkışmış bir kimliğin metaforudur. Barnes, bu çalışmasıyla izleyiciyi, nesnelere sinmiş hafızası üzerinden âidiyet ve ötekilik tartışmalarına dâhil eder. Aynı zamanda sırt çantası yük, ağırlık gibi temalara atıfta bulunurken durumun da nesne üzerinden ve mekân üzerinden ehemmiyetini sorguladır.



Fotoğraf 44: Richard Barnes, Sırt Çantası Duvarı, 2014

Kaynak: <https://www.richardbarnes.net/state-of-exception-1> E.T. 13/09/2025

Göç temalı yerleştirmelerde sanatçı, göçmenlerin deneyimlerini görünür kılan bir aracıya dönüşür. Göç olgusunun imgeler, hikâyeler ve yaratıcı anlatım biçimleriyle sanatsal mekâna taşınması, toplumsal bir sorunun sanat yoluyla sorgulanmasına ve farkındalık yaratılmasına imkân verir.

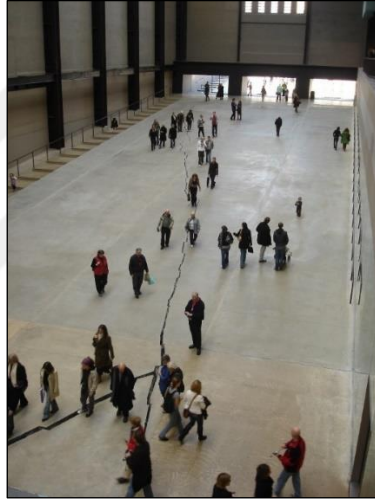


Fotoğraf 45: Ai Weiwei, Güvenli Geçiş (Safe Passage), 2016.

Kaynak: <https://ftcr.blog/ai-weiwei-safepassage/> E.T. 03/07/2025

Âidiyet kavramı, göç olgusunun bireyler üzerindeki etkisini anlamak için temel bir çerçeve sunmaktadır. Göçmen sanatçılar, bu duyguyu ve bu duygunun eksikliğini sanat eserleri aracılığıyla yansıtarak hem bireysel hem de toplumsal bir diyalogun önünü açar. Bu eserler, göç deneyiminin karmaşık doğasını anlamak ve göçmenlerin yaşadıkları sorunlara çözüm bulmak için çok boyutlu bir çerçeve sunar.

Göçmen sanatçılar, âidiyet kavramını sadece coğrafi bir bağlılık olarak değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve dilsel bağlamlarda da ele alır. Doris Salcedo, göçmenlerin yaşadıkları acı ve kayıpları temsil etmek için fiziksel mekânlarda heykelsi müdahalelerde bulunur. “Shibboleth” adlı eseri, mekânda oluşturduğu çatlakla, göçmenlerin hissettiği çizgi dışı ve ayrışma hissini somut bir şekilde ifade eder.



Fotoğraf 46: Doris Salcedo, Shibboleth, 2007.

Kaynak: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> E.T. 06/07/2025



Fotograf 47: Bagaj Serisi, 61 x 61 x 30 cm

Kaynak: <https://www.mohamadhafez.com/Baggage-Series> E.T. 06/07/2025

Shirin Neshat'ın eserleri, göçmenlerin yeni bir topluma uyum sürecinde karşılaştıkları önyargılar ve ötekileştirilmeler üzerine odaklanır. “Women Without Men” filmi, kişinin çok katmanlı âdiyet arayışını, toplumsal cinsiyet, din ve kimlik üzerinden anlatır. Neshat'ın eserleri, bireysel âdiyet deneyimlerinin politik bir çerçevede nasıl şekillendiğini gözler önüne serer.

Yinka Shonibare ise, âdiyet kavramını melezleşme ve çok kimliklilik perspektifinden ele alır. Sanatçının eserlerinde, göçle birlikte ortaya çıkan çoklu kimliklerin uyumu ya da çatışması ön plandadır. “Nelson’s Ship in a Bottle” adlı eseri, imparatorluk döneminden bugüne taşınan kültürel çatışma ve etkileşimi sembolize eder. Shonibare, bireylerin hem kültürel kökenlerine hem de yeni topluma bağlı hissetme çabasını estetik bir dille ifade eder.



Fotoğraf 48: Yinka Shonibare, Nelson’s Ship in a Bottle, 2010.

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/nelsons-ship-in-a-bottle-310258> E.T. 08/07/2025

Ötekilik; edebiyat, felsefe, psikoloji, antropoloji ve davranış bilimleri gibi birçok disiplinde sıkça ele alınan bir kavramdır. Bu kavram, “ben” ile “öteki” arasındaki ilişkide, merkezdeki öznenin kendini tanımlarken karşısındakini dışlaması, farklı olanı kendi sahip olduğu hak ve ayrıcalıklardan yoksun bırakması sürecini ifade eder. Ötekilik, kişinin veya grubun kendini tanımlama biçiminde, farklı olanı sınırın dışına iterek üstünlüğünü pekiştirme eğilimiyle ortaya çıkar (Okçul, 2021, s. 65).

Göç bağlamında bu kavram, göçmenlerin yeni bir toplumda yaşadığı kültürel, dilsel ve sosyal uyumsuzluklarla yakından ilişkilidir. Sanat, bu sürecin hem bir ifadesi hem de eleştirisi olarak önemli bir rol oynar.

Göçmenlerin ötekileştirilme deneyimleri, sanat aracılığıyla görselleştirilerek daha geniş bir toplumsal diyalog başlatabilir. Ai Weiwei, Richard Mosse ve Doris Salcedo gibi sanatçılar, eserleriyle bu temayı derinlemesine işlemişlerdir. Ai Weiwei'in "Law of the Journey" adlı eseri, göçmenlerin dışlanma ve ayrımcılık deneyimlerini dramatik bir şekilde ele almıştır. Salcedo'nun "Fragmentos" adlı çalışması ise, toplumların dışladığı bireylerin acılarını kamusal alanlarda görünür kılmaktadır. Doris Salcedo'nun 2018 tarihli "Fragmentos" (Parçalar) adlı eseri, sanatçının Kolombiya'daki iç savaşın yarattığı travmaları ve adalet arayışını kamusal bir anıt formunda ele aldığı, son derece güçlü ve politik bir yerleştirmedir. Bu eser, Salcedo'nun geçmişte de izini sürdüğü acı, hafıza, görünmezlik, sessizlik ve yokluk temalarının daha doğrudan politik bir yüzleşme mekânına dönüştüğü bir çalışmadır.



Fotoğraf 49: Ai Weiwei, Yolculuk Yasası (Law of the Journey), 2017.

Kaynak: <https://artpil.com/news/law-of-the-journey-ai-weiwei/> E.T. 10/07/2025

Doris Salcedo, eserlerinde göç ve yerinden edilmenin getirdiği travmatik deneyimleri işlemiştir. Salcedo'nun çalışmalarında, "Kaybolan Hayatlar" ve "Boşluk" temaları sıkça karşımıza çıkar. Salcedo, eserlerinde "kaybolanların sessiz tanıklığını" sanat aracılığıyla görünür kılmaya çalıştığını ifade eder (Salcedo, 2016, s. 189).



Fotoğraf 50: Salcedo, Fragmentos 2018.

Kaynak: <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/farc-in-silahlari-parke-tasi-oldu/1335026> E.T: 11/07/2025



Fotoğraf 51: Doris Salcedo, Shibboleth, 2007.

Kaynak: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> E.T. 13/08/2025

Doris Salcedo, Latin Amerika'daki siyasi şiddet ve göç konularını eserlerinde derinlemesine işler. Sanatçı, özellikle “Shibboleth” adlı eserinde, göçmenlerin yaşadığı yabancılaşma ve kimlik kaybı temalarını ele alır. Bu eser, Tate Modern'deki sergi alanında zemin üzerine yerleştirilen bir çatlakla izleyicilere sunulur ve göçmenlerin topluma uyum süreçlerinde yaşadıkları zorlukları simgeler. Salcedo, kişisel hikâyeleri evrensel temalarla birleştirerek, izleyiciyi toplumsal sorunlar hakkında düşünmeye teşvik eder (Salcedo, 2007, s. 35). Sanatçı bu fiziksel yarığı tarih boyunca ayrımcılığa uğramış grupların maruz kaldığı görünmez sınırların ve sosyal ayrışmaların bir metaforu olarak kullanmaktadır. Shibboleth, kelime anlamı itibarıyla “Bir grubu diğerinden ayıran dilsel veya kültürel bir

işaret” anlamına gelir ve bu bağlamda eserin adı da içeriği ile paralellik gösterir. Sadece Salcedo’nun çalışması, izleyiciyi eserin hem fiziksel hem de sembolik derinliği üzerine düşünmeye sevk eder.

3.3. Çağdaş Sanatta Göç Temasına İlişkin Sanatçı Örnekleri

3.3.1. Nil Yalter

Fransız feminist sanat akımının 1970’lerdeki öncü temsilcilerinden biri olan Nil Yalter (d. 1938, Kahire), lise eğitimini İstanbul Amerikan Robert Kolej’de tamamlamıştır. 1965 yılından itibaren Paris’te yaşamaya başlayan Yalter, 1960’ların sonlarında Fransa’daki karşıt kültür hareketleri ve devrimci siyasal akımlar içinde yer almış; cinsiyet, Türk göçmen işçileri ve dönemin diğer güncel toplumsal meseleleri üzerine yürütülen tartışmalara katılmıştır. Bu süreçte, resim, fotoğraf, video ve performans sanatı gibi farklı disiplinlerde deneysel çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Yalter, 1974-1977 yılları arasında etnolog Bernard Dupaingne ile birlikte İstanbul, Paris, New York ve Grenoble gibi kentlerde göç olgusu üzerine araştırmalar ve çalışmalar yürütmüştür (Tezkan, 2009, s. 56). 1960’ların sonlarından itibaren Türkiye’de toplumsal ve kültürel alanlarda yaşanan dönüşümler, güncel sanat pratiklerine de yansımaya başlamıştır. Bu dönemde sanatta kavramın öne çıkması ve hazır nesne kullanımının yaygınlaşması, Nil Yalter’in çalışmalarına yön vermiştir. Sanatçı, Niğde’de yaşayan göçebelerden esinlenerek oluşturduğu “Topak Ev” isimli çalışmasında, kırsaldan kente göç eden kadınların yaşamlarını temel almıştır. Bu eser, göç olgusunun kavramsal düzeyde ele alındığı ve dönemin toplumsal gerçekliğini sanat aracılığıyla görünür kılan önemli çalışmalar arasında yerini almıştır.



Fotoğraf 52: Nil Yalter, 1973, topak ev, düzenleme

Kaynak: <https://artdogistanbul.com/bir-yurt-bir-konar-gocer-yurtsuzluk/> E.T. 09/09/2025

“Topak Ev” çalışmasında sanatçı, taşınabilir çadır biçiminde, keçeden yapılmış ve içinde kendine ait bir dünya barındıran, ailenin yaşamını sürdürdüğü küçük ölçekli bir evren tasarlamıştır. Nil Yalter, bu eserle birlikte kadının toplumdaki yerini, gerçekleştirdiği etnolojik araştırmalar eşliğinde irdelemiştir. Sanatçı çadırı elleriyle kurarak, kadını mekân üzerinden sorgulamış, onun dış dünyadan koparıldığını, çadırın sınırları içinde tutulduğunu ve özgür olmadığını vurgulamıştır. Yalter, bu çalışmasında kadının zamanla içinde bulunduğu toplumsal kalıplara uyum sağladığını, dış dünyayı sorgulamaktan vazgeçerek bu sınırlı alanda kendini güvende hissettiğini ifade etmiştir. Çadır, kadının hem korunaklı hem de kısıtlayıcı yaşam alanını simgelerken, sanatçı bu yapının kadının özgürlükten uzaklaştırılarak itaatkâr bir hale getirilişinin metaforu olduğunu ortaya koymuştur. Sanatçının yerleştirmesinde, kadına yüklenen roller bağlamında ev içi sorumlulukların tamamen kadının üzerine bırakıldığı vurgulanmıştır. Bu çerçevede, kadın

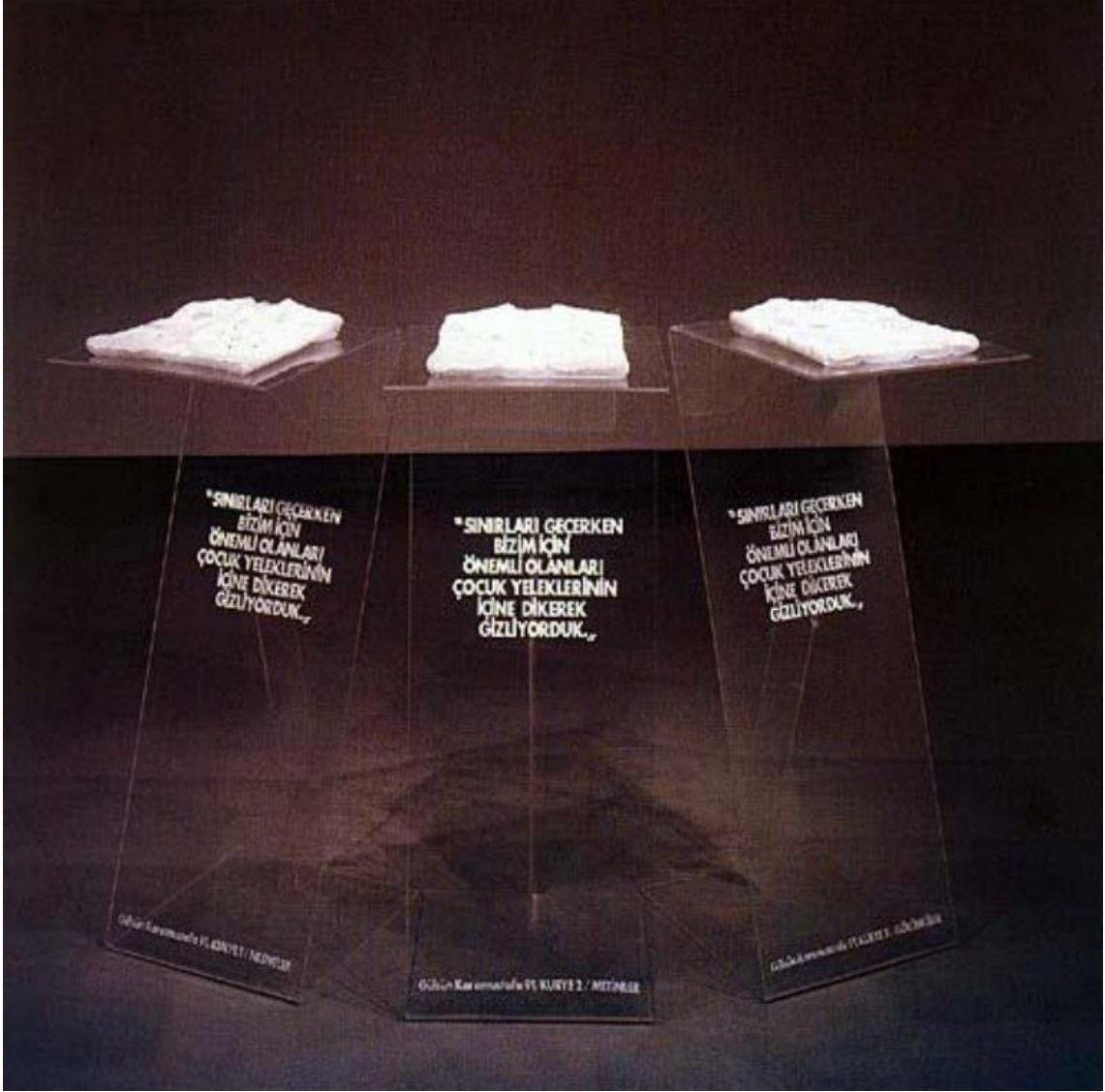
yalnızca çadırın sınırları içinde var olurken, zamanla duygu durumunda değişimler yaşamış, kendisini dış dünyanın karmaşasından kopararak çadırda güven aramıştır. Böylece, çadır kadının kendini ifade edebildiği tek mekân haline gelirken, aynı zamanda toplumsal baskının ve sınırlandırmanın sembolü olarak izleyiciye sunulmuştur.



Fotoğraf 53: Nil Yalter, 1979, Rahime, düzenleme

Kaynak: <https://artdogistanbul.com/bir-yurt-bir-konar-gocer-yurtsuzluk/> E.T. 09/09/2025

3.3.2. Gülsün Karamustafa



Fotoğraf 54: Gülsün Karamustafa, Kuryeler, Karışık Teknik, 1991, 3 adet 40 x 40 cm

Kaynak: <https://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu-gulsun-karamustafa> E.T. 10/10/2025

Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarında göç, kimlik, kültür ve âidiyet gibi kavramlar temel temaları oluşturmaktadır. Kökleri Kırım ve Bosna'ya dayanan ailesinin göç deneyimi, sanatçının üretim sürecinde önemli bir etki bırakmıştır. Sıklıkla dile getirilen göç hikâyeleri, onun eserlerinde derin bir iz bırakmış ve çalışmalarına yön vermiştir. Biçim ve teknikten çok anlatımın ön planda olduğu Karamustafa'nın eserlerinin temel kaynağını, köyden kente göç hareketleri sonucunda ortaya çıkan alt kültür gruplarının yaşam biçimleri oluşturmaktadır. Sanatçı, kendisi için büyük anlam taşıyan bazı değerli

malzemeleri kapitone çocuk yeleklerinin içine dikerek çalışmasına dâhil etmiştir (Çalışkan, 2019, s. 98). Göç eden insanların taşıdıkları geleneksel kültürel değerler, kent kültürüyle birleşerek yeni ve karma bir kültür yapısı ortaya çıkarmaktadır. Bu durum yalnızca karma kültürlerin oluşmasına yol açmaz, aynı zamanda *kitsch* ve *arabesk* gibi kavramların doğmasına da zemin hazırlar. “Kuryeler” isimli çalışma, Gülsün Karamustafa’nın büyükannesinden dinlediği Yugoslavya’da yaşanan göç trajedisinden esinlenerek oluşturulmuştur. İzleyici, yeleklerin dikişli bölümlerinde saklanan bu nesnelerin varlığını hissedebilmekte, ancak tam olarak ne olduklarını görememektedir. Karamustafa’nın büyükannesinden dinlediğine göre, göç sırasında değerli eşyalar, zor şartlar altında çocukların üzerindeki yeleklere gizlenerek taşınmıştır. Bu durum, sadece aile bireylerinin değil, benzer zorlukları yaşayan diğer göçmenlerin deneyimlerini de çağrıştırmaktadır. Sanatçının belleğinde yer eden geçmişe dair bir anının somut bir biçimde dışavurumu olan bu eser, ilk olarak Anı Bellek Sergisi’nde pleksiglas stantlar üzerinde sergilenmiştir. Daha sonra, Montreal’deki Galeri La Centrale’de düzenlenen ilk kişisel sergisinde ise bu kez yelekler, çocuk boyutunda havada asılı şekilde izleyiciye sunulmuştur. Her iki sergide de çalışmaya, “Sınırları geçerken bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine gizliyorduk.” ifadesi eşlik etmiştir (Heinrich, 2007, s. 54). Karamustafa, “Kuryeler” serisiyle yalnızca göçte çocuk olmanın zorluklarını değil, aynı zamanda göç sürecinin kendisinin getirdiği güçlükleri de gözler önüne sermektedir. İnsanlar, göç sırasında yaşadıkları korkular ve belirsizlik nedeniyle, değerli eşyalarını çocuklarının yeleklerine dikerek saklamış, böylece göçün yarattığı mağduriyetlerini bir nebze de olsa hafifletmeye çalışmışlardır. Sanatçı, bu çalışmalarıyla kültür, kimlik, âdiyet ve göç gibi kavramları irdelemeye başlamış; biçim ve teknikten çok anlatımı ön planda tutarak eserlerini şekillendirmiştir.



Fotoğraf 55: Gülsün Karamustafa, *Örtülü Medeniyet*, 1976

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190429> E.T. 08/09/2025

Şirin Yılmaz'a göre, Karamustafa'nın 1976 tarihli *Örtülü Medeniyet* ve 1982 tarihli *Balkon* adlı çalışmaları, Türkiye'nin modernleşme süreciyle yerel kültür arasında ortaya

çıkan gerilimi görünür kılan örneklerdir. Sanatçı, bu eserlerinde *arabesk* ve *kitsch* sanatını bilinçli bir biçimde kullanarak, toplumsal kimliklerin melez yapısını estetik bir düzlemde temsil eder. Yılmaz, Karamustafa'nın üretimini “yüksek sanat” ile “popüler kültür” arasındaki sınırları belirsizleştiren bir ifade biçimi olarak değerlendirir ve sanatçının kültürel melezliği, bireysel ve kolektif âdiyet arayışlarının bir temsiline dönüştürdüğünü belirtir (Yılmaz, 2023, s. 448). Sanatçının geleneksel halk sanatından ilham aldığı *Kıymatlı Gelin*, *Örtülü Medeniyet*, *Kapıcı Dairesi*, *Yarabbi Sen Bilirsin* gibi eserleri bu kavramlar üzerine inşa edilmiştir (Coşan, 2015, s. 62). Yılmaz'a göre Karamustafa, 1970'li ve 1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan toplumsal dönüşümü, melezleşme kavramı çerçevesinde yorumlamaktadır. Özellikle 1976 tarihli *Örtülü Medeniyet* ve 1982 tarihli *Balkon* çalışmaları, *arabesk* ve *kitsch* estetiğini kullanarak Batılı modernlik anlayışıyla yerel kültürün çatıştığı alanları görünür kılar. Yılmaz'a göre sanatçı, bu çalışmalarında arabesk öğeleri “popüler kültürün alt sınıf estetiği” olarak yeniden değerlendirir; *kitsch* yaklaşımı ise bilinçli bir biçimde kullanarak “yüksek sanat” ile “halk kültürü” arasındaki sınırları sorgular (Heinrich, 2007'den akt; Yılmaz, 2023, s. 452). Böylece Karamustafa, estetik tercihler aracılığıyla kültürel melezliği bir ifade biçimine dönüştürür ve izleyiciyi âdiyet, kimlik ve sınıfsal ayrımlar üzerine düşünmeye davet eder.

3.3.3. Mona Hatoum

Mona Hatoum, Lübnan kökenli bir sanatçı olarak eserlerinde kimlik, âdiyet ve göç gibi temaları merkezine alır. Filistin asıllı bir ailenin çocuğu olarak Lübnan'da doğan Hatoum, savaş nedeniyle ülkesini terk etmek zorunda kalarak bir göçmen deneyimi yaşamıştır. Bu kişisel deneyim, eserlerinde kimlik ve yerinden edilme temalarının sıkça işlenmesine neden olmuştur.

Hatoum'un eserlerinde mekân, göçmen kimliğinin tartışıldığı önemli bir metafor olarak öne çıkar. “Homebound” (1999) adlı eseri, elektrik telleriyle kaplanmış ev eşyalarından oluşur ve evin hem bir sığınak hem de bir tehdit alanı olabileceğini vurgular. Bu eser, göçmenlerin yeni bir yere uyum sağlama çabasını, aynı zamanda “ev” kavramına duyulan özlemi ve bu özlemin yarattığı karmaşayı dile getirir. Göçmenlerin kültürel kimliklerini kaybetmeden yeni bir toplum içinde âdiyet geliştirme çabası, Hatoum'un sanatının ana temalarından biridir.

Mona Hatoum'un sanatı, bedenın politik bir alan olarak ele alınmasını da içerir. Göçmen kimliğinin travmatik yanlarını beden üzerinden işlediğı eserleri, bireysel deneyimlerin kolektif bir bağlamda tartışılmasına olanak sağlar. "Corps étranger" (1994), izleyiciyi bedenın içsel dünyasına bakmaya zorlayan bir video yerleştirmedir. Bu eser, göçmenlik deneyiminin kişinin bedensel ve ruhsal sınırlarını nasıl etkilediğini araştırır. Hatoum, bu çalışmayla izleyiciyi hem bireysel hem de kolektif kimliklerin kesişim noktasında düşünmeye davet eder.

Hatoum, kadın kimliği ve göç temalarını bir araya getirerek eserlerinde göçmen kadınların yaşadığı özgün zorluklara ışık tutar. Kadınların kültürel ve toplumsal sınırlarla karşı karşıya kaldıkları durumları ele alarak, onların hikâyelerini görünür kılar. "Measures of Distance" (1988), annesiyle mektuplaşmalarını ve Arapça el yazısını içeren bir video çalışmasıdır. Bu eser, kişisel ile politik olanın iç içe geçtiğı, aynı zamanda kadınların hem göçle hem de toplumsal cinsiyet normlarıyla mücadelesini görünür kılar.

Mona Hatoum'un eserleri, küreselleşmenin yarattığı kimlik krizlerini ve bireylerin yaşadığı yer değiştirme süreçlerini ele alırken, aynı zamanda bu krizlerin sanatçının kimliğini nasıl dönüştürdüğünü de sorgular. Hatoum'un kullandığı evrensel imgeler ve materyaller, onun eserlerini yalnızca bir coğrafya ya da kültüre ait olmaktan çıkarır ve küresel bir dil oluşturur. Bu, sanatçının göçmen kimliğini ve âdiyet sorunlarını daha geniş bir bağlama oturtmasına olanak sağlar.

Mona Hatoum'un eserleri, göçmen deneyimlerinin karmaşıklığını, âdiyet arayışını ve kimliklerin yeniden inşa edilme sürecini güçlü bir şekilde yansıtır. Sanatı, bireysel hikâyelerle kolektif bir bilinç yaratma arasındaki sınırda yer alır. Hatoum, göçmen olmanın yalnızca bir yer değişikliği değil, aynı zamanda sürekli bir kimlik mücadelesi olduğunu eserleriyle görünür kılar. Bu bağlamda, çağdaş sanatın göç ve kimlik temaları üzerinden toplumsal ve bireysel meseleleri ele alma gücünü bir kez daha kanıtlar.

3.3.4. Canan Tolon

Göç, kültürlerarasılık, hayali kentler ve kökler kavramlarını eserlerinde ele alan bir diğer sanatçı Canan Tolon'dur. Sanatçı, mekân yerleştirmelerinde birçok farklı nesneyi bir araya getirerek kullanmış, kimi zaman da tuvalerin her iki yüzünü boyayarak çalışmalarında değerlendirmiştir. Eserlerinin yüzeyini oluştururken ot, çim, cam, çerçeve, demir, saman ve tohum gibi doğal malzemelerden yararlanmıştır. Son dönem

alışmalarında ise daha çok tuval ve kâğıt ağırlıklı bir üretim süreci benimsemiş, seçtiğı farklı malzemeleri de ekleyerek çeşitli yerleştirmeler ortaya koymuştur.



Fotoğraf 56: Canan Tolon, beyan edilecek bir şey yok, 2000, Yerleştirme

Kaynak: https://artcolumn.com.tr/canan-tolon-ve-gizli-yasamin-surecleri/#google_vignette E.T.
23/09/2025

“Beyan Edilecek Bir Şey Yok” adlı çalışmasında Canan Tolon, galerinin girişine yerleştirdiğı halılar, çimenler ve giriş-çıkış yönlerini gösteren tabelalar kullanmıştır. Sanatçı, galerinin tavanına astığı beş adet uçuşan halı ile göç hareketlerini simgelemiş; halıların üzerine konumlandığı imenlerle, köklerinden koparılarak yerinden edilen göçmenlere gönderme yapmıştır. Giriş-ıkış yönlerini gösteren tabelalar ise sınırlarda, farklı coğrafyalarda ve mekânlarda yönünü bulmaya çalışan, içeride mi yoksa dışarıda mı olduklarına karar veremeyen bireylerin yaşadığı karmaşayı yansıtacak şekilde, galerinin çeşitli noktalarına gelişigüzel yerleştirilmiştir (Coşan, 2016, s. 46). Sergi boyunca Tolon, farklı malzemeler ve yerleştirmeler aracılığıyla göçün zorluklarını farklı bir anlatım

biçimiyle izleyiciye aktarmıştır. Kullandığı malzemeler üzerinden yaptığı göndermelerle göçün beraberinde getirdiği psikolojik sorunları, karmaşayı, kültürel farklılıkları ve âidiyet duygusunu ifade etmiştir.

3.3.5. Richard Barnes

Göç kavramına dair bir imgenin, anlatının ya da haberin sanatçı tarafından yaratıcı bir yaklaşımla ele alınması, sanatın toplumsal bir sorun olan göç olgusunu sanatsal mekâna taşıyarak dikkat çekme çabasının bir sonucudur. Bu bağlamda sanatçı, yaşanan bir dramı yeniden canlandırarak, izleyicinin duygudaşlık kurmasını amaçlar ve eserlerini bu doğrultuda sergiler. Buna örnek olarak, sanatçı Richard Barnes, mülteci sorununu ele aldığı bir çalışmada, göçmenlerin yolculukları sırasında geçtikleri ve izler bıraktıkları mekânların video ve fotoğraf kayıtlarını, izleyicilerin dolaştığı salonun zeminine izdüşümü yöntemiyle yansıtmıştır. Bu uygulama sayesinde izleyiciler, sanal görüntüler aracılığıyla göçmenlerin geçtiği yerlerle duygusal ve mekânsal bir bağ kurma imkânı bulmuştur.



Fotoğraf 57: Richard Barnes, State of Exception installation view, Detroit, 2013

Kaynak: <https://www.richardbarnes.net/state-of-exception-1> E.T. 13/09/2025

Sanatçı Ai Weiwei, eserlerinde ele aldığı sosyal, politik ve toplumsal konuları eleştirel ve yaratıcı bir dille izleyiciye sunmaktadır. Sydney Bienali'nde sergilenen ve ülkelerinden

kaçmak zorunda kalan göçmenlerin ölümcül deniz yolculuklarını konu alan “Yolculuk Yasası” adlı çalışmasında, 60 metre uzunluğunda bir bot ve içerisinde plastikten yapılmış 300 figür yer almaktadır. Bu devasa yerleştirme, sanatçının ele aldığı temayı etkileyici ve görünür bir şekilde ortaya koymaktadır. Figürlere yukarıdan bakıldığında, çocuk figürlerinin yetişkinler tarafından çevrelendiği görülmektedir. Ayrıca, botun etrafında yere düşmekte olan ya da yerde yatan ölü bedenleri temsil eden figürler bulunmaktadır. Ai Weiwei, bu eser aracılığıyla göçmen krizine ve göçmenlerin yaşadığı trajedilere dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

3.3.6. Hale Tenger

Hale Tenger, kökleri Balkanlar ve Kahire’ye uzanan göçmen bir ailenin üyesidir. Sanatçının eserlerinde toplumsal olayları sürekli olarak irdelediği görülmektedir. Tenger, çalışmalarında göç, kültür, kimlik ve âidiyet gibi kavramları yalnızca güncel göstergeler üzerinden değil, aynı zamanda varlık/yokluk, aynılık/ayrılık, geçmiş/gelecek, içerisi/dışarı, iktidar/tabiye ve hazzı gibi daha soyut olgular üzerinden de ele almıştır (Antmen, 2011, s. 12). Sanatçı, eserleri aracılığıyla bir yandan Batı’nın değerlerini sorgularken, diğer yandan yaşadığı toplumu derinlemesine incelemektedir.



Fotoğraf 58: Hale Tenger, Dışarı çıkmadık, çünkü hep dışardaydık, içeri girmedik çünkü hep içerdeydik, Enstalasyon, 1995, 1400 x 600 x 240 cm.

Kaynak: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1697821125.pdf> E.T. 17/09/2025

Sanatçı, eserlerinde kullandığı malzemeleri günlük yaşamdan seçmiş ve çoğunlukla atık malzemelerden oluşturmuştur. Kendi ifadesiyle, potansiyel bir göçmen olarak Batı'nın değerlerini sorgulama amacını taşımaktadır. “Hareket, göç, içerdilik, dışardalık kavramlarının izleyici üzerinde yarattığı travmaları alegorik bir şekilde dile getirmekte, adını Edip Cansever'in şiirinden alan, izleyiciyi hayalet olmaya davet eden” (Pektaş, 2013, s. 12) bu çalışmada sanatçı, izleyiciyi eserin bir parçası haline getirmektedir. Göç temasını postmodern bir anlayış ile yorumlayan sanatçı, eserinde göç sürecinde yaşanan travmaları, ikilemleri ve karşıt kavramları görünür kılarak izleyiciye aktarmış, böylece göçün yarattığı duygusal ve toplumsal gerilimleri etkileyici bir şekilde sunmuştur.

3.3.7. Bruno Catalano

Fas'ta doğan ancak gençlik yıllarında ailesiyle birlikte Marsilya'ya sürgün edilen sanatçı Bruno Catalano, eserlerinde yaşamından parçaları yansıtmaktadır. Sanatçının heykellerinde yarım kalmış bedenler, boşluk, tamamlanmamışlık ve yolculuk temaları öne çıkmaktadır. Seyahat, göç ve yolculuk gibi kavramları irdeleyen Catalano, bu süreçlerin insana, bir parçasının geri dönmek üzere kaybolduğu hissini verdiğini ifade etmektedir (Immigrationprofblog, 2019). Sanatçının heykellerinde, valizler ve yarım kalmış vücutlar ön plandadır. Yolculuğun evrensel bir simgesi olan valizler, sanatçının geçmişten gelen sürgün ve göç deneyimleriyle kurduğu bağın bir yansıması olarak görülmektedir. Catalano, yarım kalan bedenleri izleyicinin gözünün tamamlayıcılığına bırakarak, bir yolculuğu anlatırken eksiklik ve yarım kalmışlık duygusunu ön plana çıkarır. Bu eksiklik, içi dolu valizlerle bir tezat oluşturur ve göç sürecinin karmaşık duygularını güçlü bir şekilde yansıtır.



Fotoğraf 59: Bruno Catalano, Les Voyaugers, 2016-2019

Kaynak: <https://lawprofessors.typepad.com/immigration/2019/09/the-awe-inspiring-sculptures-ofbruno-catalano.html> E.T. 18/09/2025

3.3.8. Issam Kourbaj

Kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak eserlerini üreten sanatçı Issam Kourbaj, Suriye’den İngiltere’ye göç etmiş ve çalışmalarında (Resim 2) kendi yaşam hikâyesine yer vermiştir. Kourbaj gibi, özellikle savaş, kıtlık veya ekonomik nedenlerle ülkesinden ayrılmak zorunda kalan sanatçıların eserleri, yaşanmışlıkların somut bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Bu araştırmada, göç olgusunu bizzat deneyimleyen sanatçıların, bu olguyu eserlerine yansıtma biçimleri ve anlamlandırma süreçleri incelenmiştir. Suriye savaşı sonrasında ortaya çıkan mülteci krizine odaklanan Kourbaj, oluşturduğu yerleştirmeleri dünyanın farklı şehirlerinde sergilemiştir. Sanatçı, ilaç kutuları, kitaplar, atık malzemeler ve kibritler kullanarak yerleştirmeler üretmiştir. Bu çalışmalarında, yanmış kibritler ve atık malzemeler üzerine çizimler ve yazılar ekleyerek güçlü bir görsel dil yaratmıştır. Görünüm olarak minyatür bir mülteci kampını andıran bu yerleştirmeler, başlangıçta 1579 kibrit ile oluşturulmuştur. Her bir kibrit, Suriye’deki yıkımın ardından geçen her bir kayıp günü temsil etmektedir (Günaydın, 2020, s. 234).



Fotoğraf 60: Issam Kourbaj, Kaybedilen Başka Bir Gün (Another Day Lost), 2015.

Kaynak: <https://kontrastdergi.com/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-issam-kourbaj-54-sayi/> E.T. 10/10/2025

“Kaybedilen Başka Bir Gün” adlı çalışma, sayısız mültecinin isimsiz şehirlerde verdikleri yaşam mücadelesini betimlemekte ve savaş ile göçün yaşamın bir parçası haline geldiğini anlatmaktadır. Eserin sahip olduğu devinim, sanatçının kibritleri sürekli olarak ekleyerek oluşturduğu yapının, sonsuz bir döngü içinde kaybedilen zamanlara gönderme yapmasından kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşım, göç ve savaşın sürekliliğini, bitmeyen bir kayıp ve bekleyiş süreci olarak izleyiciye aktarmaktadır.

3.3.9. Ferhat Özgür

Göç olgusunu sanatsal üretimlerine konu eden sanatçılardan biri de Ferhat Özgür’dür. Çorum’dan Ankara’ya göç etmiş bir ailenin üyesi olan sanatçı, göçmen kimliğinin de etkisiyle 1990’lardan günümüze, bireylerin yaşadıkları yerleri sosyo-kültürel ve politik bağlamda sorgulamaktadır. Özgür, çalışmalarında köyden kente göç olgusu, yersizyurtsuzlaşma, kimlik, savaşlar, kültürel farklılıklar ve âdiyet gibi kavramları ele alarak sanatsal üretimlerini şekillendirmektedir.

Sanatçı, özellikle kentsel dönüşüm sürecine odaklanmakta ve bu projelere maruz kalan insanların yaşadığı trajedileri, yok edilen yaşam alanlarını ve toplumsal dönüşümün bireyler üzerindeki etkilerini eserlerine yansıtmaktadır. Kendi sanat anlayışını şu sözlerle ifade etmektedir: “Modernleşme sürecini yaşayan kentte, yoksul sınıfa mensup bireylerin gerçeklikleriyle ilgileniyorum. Onların hayatları, alışkanlıkları, inançları, saplantıları, korkuları ve her türden beklenti ve mücadelelerinde hem kendi geçmişimle hem de Türkiye gerçekliğiyle ilgili izler buluyorum” (Pelvanoğlu, 2009, s. 10). Deneysel üretimlere imkân tanıyan bir sanat anlayışına sahip olan Özgür, çeşitli malzemeler kullanarak sanatsal ifade biçimini geliştirmiştir. Sanatçının “Bir Göçün Çok Yönlü Analizi” adlı yerleştirmesi, bu araştırmaya dâhil edilen önemli çalışmalarından biridir.



Fotoğraf 61: Ferhat Özgür, Bir Göçün Çok Yönlü Analizi, 1996, Enstalasyon

Kaynak: <https://kitap.ykykultur.com.tr/kitaplar/ferhat-ozgur-sehir-defteri> E.T. 19/09/2025

Sanatçı, bu çalışmasında kırsal alanlardan kentlere göç eden insanların durumlarını tüm boyutlarıyla ele almayı amaçlamakta ve çıkış noktalarını şu ifadelerle açıklamaktadır: “Topraktan kopan köylüler, kent kültürünün bozulması, göç ile bu kültürün parçalanması, yersiz yurtsuzlaşma.” Eserde kullanılan güveçler, kırsal kültürün otantik bir simgesi olarak yer almakta ve günümüzde kentlerde de bu simgeselliğini korumaktadır.

Güveçlerin üzerindeki gazete küpürleri, göçmenlerin kent yaşamında karşılaştıkları sorunların çok boyutlu bir panoramasını sunmaktadır.

Eserde yer alan bayraklar, “*Burası benim yerim*” diyen göçmenlerin elde ettikleri küçük toprak parçalarını simgelemektedir. Araştırmalara göre, kondupol olarak adlandırılan yerleşimlerde en çok tüketilen yiyecekler arasında bulgur, mercimek ve yarma gibi ürünler yer almaktadır. Durağan köy kültüründen, kent yaşamına uyum sağlamak isteyen büyük insan kitleleri, yersiz-yurtsuz kalmayı göze alarak büyük şehirlere akın etmiş, küçük bir toprak parçası bulduklarında ise kendi barınma alanlarını inşa ederek kondupol bölgelerini oluşturmuşlardır. Bu alanlara yerleşen göçmenler, “*Burası benim yerim*” dercesine bu topraklara bayraklar dikmişlerdir.

Ancak bu devingen dev şehirlerde, göçmenler çift kültürlü bir ikilem içinde yaşamış; kimlik, yabancılaşma, suç, şiddet ve çevrebilimle ilgili bozulma gibi onarılması güç sorunları hem yaratmış hem de bu sorunların seyircisi olmuşlardır. Büyük umutlarla gerçekleştirilen göçler, zamanla sonsuz bir sorunlar zincirine dönüşmüştür (Özgür, 1997, s. 65).

Ferhat Özgür’ün kentsel dönüşüme tanıklık eden eserlerini değerlendiren Yaman, sanatçının çalışmalarında kentsel dönüşüm projelerinin “sosyal yıkıma” dönüşmesini sorunsallaştırdığını vurgular (Yaman, 2009, s. 7-8). Yaman’a göre, insanların yaşadıkları alanlardan koparıldığı, “mağdur edilmedikleri” ve “modern yaşamın tüm gereklerinin düşünüldüğü” iddiasıyla yürütülen yeni imar projeleri, yaşamı yalnızca modern inşaata indirgemekte ve belleği silen bir yok sayma eylemine dönüşmektedir. Bu projeler, kentlerin getirim mekânları haline gelmesine yol açarken, toplumsal yaşamın ve yaşamsal belleğin öznesi olan kent halkı, bu süreçte sermaye egemen bir düzenin nesnesi konumuna indirgenmektedir. Bu durum, yok edilişi betonlaştırarak çirkinleştirme, modernleştirememe, havası, suyu, bitki ve hayvan varlığı tükenmiş kentlerin önüne geçilemeyen bir hızla imar edilmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yaman, bu süreci “*imkânsızlaştırma*” ya da “*insansızlaştırma*” olarak tanımlar ve bu yıkıcı dönüşümün sanatçının yapıtlarının içeriğini oluşturduğunu belirtir.

3.3.10. Adrian Paci

Adrian Paci, 1969 yılında Arnavutluk’ta dünyaya gelmiştir. 1987-1991 yılları arasında Tiran Sanat Üniversitesi’nde sanat eğitimi almıştır. 1991 yılında Arnavutluk’taki siyasal

rejimin değişmesiyle başlayan siyasi istikrarsızlık ve toplumsal huzursuzluk ortamı nedeniyle, 1997 yılında ailesiyle birlikte İtalya'ya göç etmiştir.

Sanatçı, fotoğraf, resim, heykel, video ve yerleştirme gibi farklı disiplinlerde eserler   retmektedir.   alışmalarının temelini sosyal içerikli konular oluşturur. İlk dönem çalışmalarında kişisel deneyimlerinden yola çıkararak sanat eserleri   retirken, son dönem çalışmalarında özellikle g    olgusuna odaklanmıştır. Bunun yanı sıra kimlik, âdiyet, küreselleşme ve emek gibi kavramlar da son yıllardaki   retimlerinin merkezinde yer almaktadır.

Eserleri ayrıca 14. Uluslararası Mimarlık Sergisi – La Biennale di Venezia (2014), 48. ve 51. Uluslararası Sanat Sergisi – La Biennale di Venezia (1999 ve 2005) ve 15. Sidney Bienali (2006) gibi önemli etkinliklerde yer almıştır. Paci'nin eserleri Metropolitan Müzesi (New York), New York Modern Sanat Müzesi (MoMA), Merkez Pompidou (Paris), İsrail Müzesi (Kudüs), MAXXI (Roma), Moderna Museet (Stockholm) ve Solomon Guggenheim Vakfı (New York) gibi saygın kurumların koleksiyonlarında bulunmaktadır. Ayrıca Adrian Paci, Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo ve Venedik IUAV'da dersler vermiş olup, halen Nuova Accademia di Belle Arti (NABA), Milan'da resim eğitimi vermeye devam etmektedir (Peram  zesi, 2018)

Adrian Paci'nin *Centro di Permanenza Temporanea* (Geçiş Anları) adlı videosu, g    temasını ele alan çarpıcı örneklerden biridir. Eserin başlangıcında, bir havaalanı apronunda yer alan boş bir yolcu merdiveni görülür. Normalde u ağa binmek için kullanılan bu merdiven, videoda bir süre sonra sahneye giren bir grup insanın yavaşça tırmandığı bir yapıya dönüşür. Yakın plan çekimlerde bireylerin yüz ifadelerine odaklanıldığında, izleyiciye yoğun bir umutsuzluk ve tedirginlik duygusu yansır. Bu insanlar, daha iyi bir yaşam arayışıyla kimliği belirsiz bir ülkeden başka bir bilinmezliğe doğru yola çıkan göçmenleri temsil etmektedir. Merdivenlerde sıralanan bu kişiler, gelmesi beklenen u ağı uzun süre bekler; ancak onları alacak herhangi bir u ak hiçbir zaman görünmez. Diğer u aklar piste inip kalkarken, bu insanlar bekleyiş hâlini sürdürür. Videonun ilerleyen sahnelerinde bu bekleyişin anlamsız bir döngüye dönüştüğü anlaşılır. Aslında onları alacak bir u ağın varlığı bile belirsizdir. Paci, bu metafor üzerinden g    n doğasında yer alan “bekleme” ve “beklenti” kavramlarını işler. U ak, göçmenler için ulaşılmak istenen daha iyi bir yaşamın sembolü hâline gelir. Böylece sanatçı, kullandığı imgeler ve semboller aracılığıyla, g    n yarattığı belirsizlik, umut ve çaresizlik

duygularını görünür kılar. Eser, yalnızca fiziksel bir yolculuğu değil, aynı zamanda insanların neden göçe mecbur bırakıldıklarını; politik, ekonomik ve varoluşsal etkenlerin bu süreçte nasıl yön verdiğini de sorgular (Çalışkan, 2019, s. 4).



Fotoğraf 62: Adrian Paci, “Centro di Permanenza Temporea” Video, 2007

Kaynak: <https://en.peramuzesi.org.tr/Activity-Detail/Believe-Me-I'm-an-Artist-Adrian-Paci/544> E.T. 12/09/2025

Paci'nin bu çalışması, göçmenlerin yaşadığı umutsuz bekleyişi ve ulaşılması güç bir geleceğe duyulan özlemi, minimalist ve görsel bir anlatımla sembolik olarak gözler önüne sermektedir.

3.3.11. Giovanni Iudice

Giovanni Iudice, Akdeniz'deki tekne göçlerini yakından tanıyan bir sanatçıdır. Sicilya'nın güney sahillerinde yer alan Gela kentinde yaşayan Iudice'in memleketi,

geçmişte sörf yapanların tercih ettiği ısıltılı sahilleriyle bilinirken, son yıllarda cılız teknelerle gelen göçmenlerin dolaştığı bir bölge haline gelmiştir. Sanatında gerçekliği belgelemeyi tercih eden Iudice için, çevresinde yaşanan göç ve mülteci hareketliliğinin eserlerine konu olması kaçınılmaz olmuştur. Sanatçının “Göçmenler/Mülteciler” serisinde yer alan “İnsanlık” adlı eseri, bu bağlamda dikkat çekici bir örnektir. Bu çalışma, 2011 yılında 54. Venedik Bienali’ndeki İtalyan Pavilyonunda sergilenmiş ve göç olgusunun dramatik boyutunu sanat aracılığıyla izleyiciye aktarmıştır (Italy, where Migration, 2016).



Fotoğraf 63: Giovanni Iudice, İnsanlık, T.Ü.Y.B, 2011, 235x290 cm

Kaynak: <https://kontrastdergi.com/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-giovanni-iudice-54-sayi/> E.T. 26/09/2025

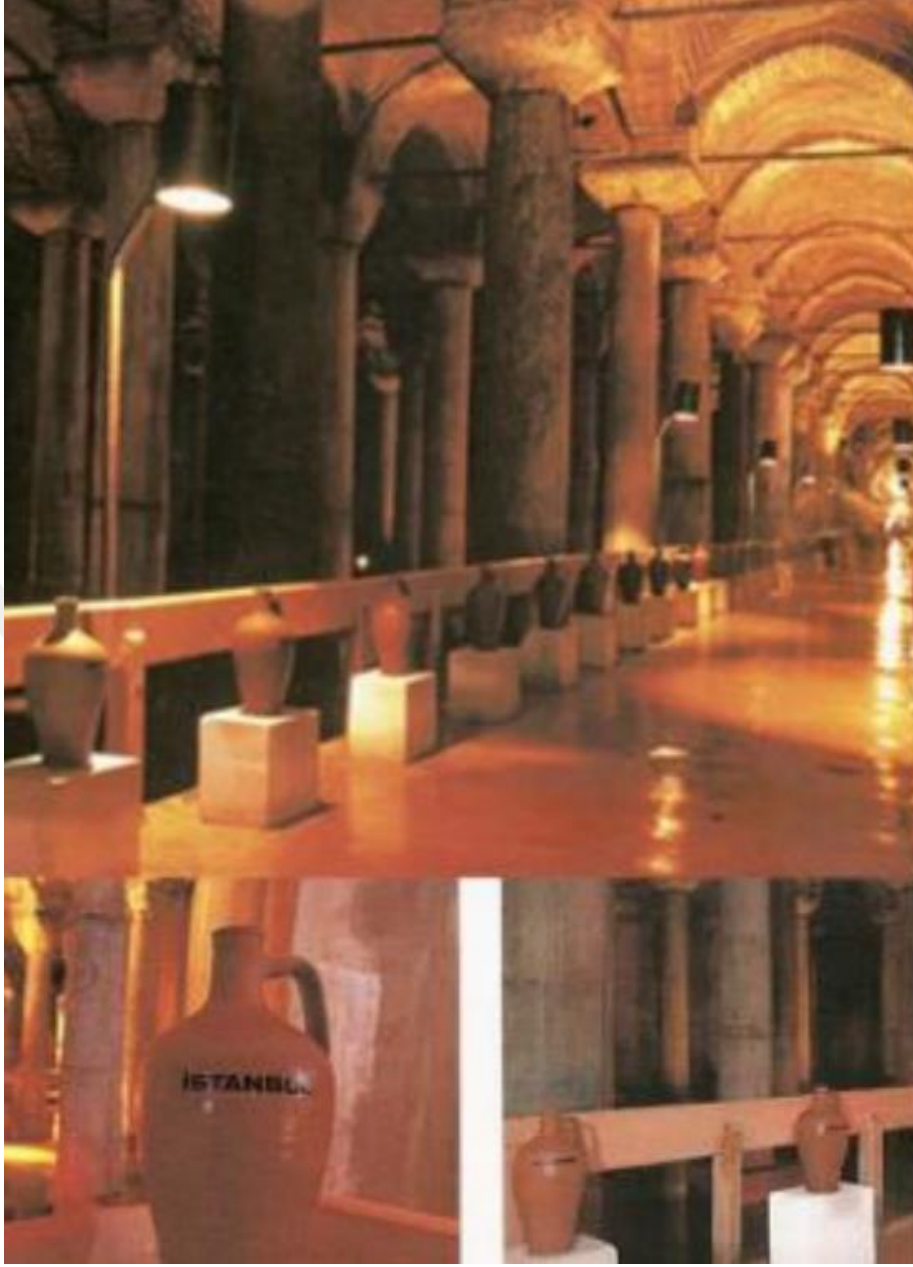
Karanlık bir kumsalda, yerinden edilmiş bir grup insanın umutsuzluk içinde oturduğu, arkada karanlığa doğru götürülen bir ölü ve önde kumların üzerinde görülen kanlı ayak izleri güçlü bir görsellik yaratmaktadır. Sanatçı, bu trajik ve umutsuzluk yüklü sahneye,

göge doğru yükselen yeni doğmuş bir bebek figürü ekleyerek görüntüye bir umut kırıntısı katmayı başarmaktadır. Kitlesel medyada çoğunlukla sürünün ya da toplu göç dalgasının bir parçası olarak yansıtılan bu insanlar, eserde kendi hikâyelerinin başkahramanlarına dönüşmektedir. Fotogerçekçi bir üslup ile resmedilen bu çalışma, acı, umutsuzluk, gerçeklik, bekleyiş ve umut gibi duyguları iç içe geçirerek, bilinmeze doğru yapılan göçün insan üzerindeki derin etkilerini çarpıcı bir şekilde aktarmaktadır.

3.3.12. Esra Ersen

Esra Ersen, Kafkas göçmeni bir ailenin kızı olarak 1970 yılında Ankara’da dünyaya gelmiştir. Sanatçı, yapıtlarında yaşadığı coğrafyadan ve tarihsel geçmişten beslenerek göç olgusunun göçmenler üzerindeki etkileri, kimliklerin dönüşüm süreci ve kültürel değişim gibi konulara odaklanmaktadır (Coşan, 2016, s. 40).

Sanatçının 1995 yılında Yerebatan Sarnıcı’nda gerçekleştirdiği “Diyaloglar” adlı çalışması, Türkiye’de 1950 sonrası yaşanan iç göç ile bağlantılıdır. Çalışmanın yapıldığı mekânın, İstanbul’un uzun yıllar boyunca su ihtiyacını karşılayan tarihi bir su deposu olmasının bu bağlamda önemli bir anlamı vardır. İstanbul, coğrafi konumu itibarıyla doğu ile batıyı birbirine bağlayan, farklı kültürlerden gelen pek çok özelliği bünyesinde barındıran bir şehir olduğundan, Ersen bu çalışması için Yerebatan Sarnıcı’nı sembolik bir mekân olarak seçmiştir. Eser kapsamında, sarnıcın sütunlarının arasına Türkiye’deki tüm illerin isimlerinin yazılı olduğu testiler yerleştirilmiştir. Bu testilerin içinde ise o illerden getirilen sular bulunmaktadır. Sanatçı, böylece farklı coğrafyalardan toplanan suları tek bir merkezde bir araya getirmiştir. Zamanla, testilerdeki sular sızarak sarnıcın suyu ile karışmakta, farklı yerlerden gelen sular birbirine doğal bir şekilde karışarak yok olmaktadır. Bu durum, göç sürecinde farklı kimliklerin, kültürlerin ve yaşam biçimlerinin bir araya gelerek bir bütünün parçası haline dönüşmesini sembolik olarak yansıtmaktadır.



Fotoğraf 64: Esra Ersen, Diyaloglar, 1995, Enstalasyon

Kaynak: <https://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/esra-ersen-yolcular-passengers> E.T. 27/10/2025

Sanatçı, sanayileşme ve diğer birçok etken nedeniyle en fazla göç alan şehirlerden biri olan İstanbul'dan yola çıkarak, testilerin üzerine yazdığı il isimleriyle, insanların göç ettikleri mekânları simgelemiştir. Testilerin içindeki suların, sarnıcın suyuyla karışmasına izin vererek, kente göç eden bireylerin zamanla kentin dokusuna karıştığını ve bu sürecin sonunda kente dâhil olduklarını göstermek istemiştir (Kosova, 2010, s. 22). Sanatçı,

mekânı, testileri ve suları bir metafor olarak kullanarak bu yerleştirmesinde göç olgusunu farklı ve özgün bir yorumla ele almıştır.

3.3.13. Sergio Gomez



Fotoğraf 65: Sergio Gomez “The Bleeding US/Mexico Borders (Kanayan ABD/Meksika Sınırı)”. T.U.K.T.

Kaynak:https://www.academia.edu/121640755/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_Sanat_Eserlerinde_G%C3%B6%C3%A7%C3%BCn_Travmatik_Etkileri E.T. 05/09/2025

Sergio Gomez, *Artwork Archive* ile yaptığı bir röportajda, figürleri siluet olarak soyutlamasının, onları kimlikten yoksun varlıklar şeklinde göstermenin bir yöntemi olduğunu ifade etmiştir. Sanatçı, insanlara ait detayları doğrudan aktarmak yerine, anlatmak istediği konuya dikkat çekebilmek için siluet figürlerin etrafında kullandığı renkler ve dokulardan yararlanmaktadır. Sanatçının “Kanayan Sınır” adlı, tuval üzerine akrilik çalışmasında, küçük göçmen figürlerini resmederek, göç ve sınırda bırakılan çocukları temsil eden bir eser ortaya koyduğu görülmektedir. Bu eserle, sanatçı sosyal ve politik bir söylem yaratmayı hedeflemiştir. Gomez’in çalışmasında, el ele tutuşmuş iki

çocuk, arkalarındaki tehlikeden kaçarcasına ve kurtarılmak istercesine izleyiciye doğru koşmaktadır.

3.3.14. Banksy

Eserlerinde sıklıkla toplumsal sorunları eleştirel ve yorumlayıcı bir bakış açısıyla ele alan sanatçı Banksy, mülteci sorunu ve göç teması üzerine yaptığı eserinde, göçün yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi gözler önüne sermektedir. Genellikle toplumların karşı karşıya kaldığı politik ve sosyal problemleri işleyen Banksy, eserlerinde ezilen ve mağdur kesimlerin sesi olmayı amaçlamıştır. Mülteci krizi, göçmen yasaları, kıtlık ve savaş gibi olguları, kimi zaman yerleştirme çalışmalarıyla, kimi zaman ise duvar veya tuval yüzeylerinde betimleyerek politik bir bakış açısıyla izleyiciye aktarmaktadır.



Fotoğraf 66: Banksy, Mülteci Botu: How Heavy it Weighs, 2015

Kaynak: <https://www.artkolik.net/haber/banksyden-sosyal-medya-cekilisi-2682> E.T. 15/09/2025

Banksy, eski bir spor merkezini geçici bir sergi alanına dönüştürerek, göçmen ve mülteci krizine yönelik güçlü bir eleştiri ortaya koymuştur. Sanatçı, bu mekânda mülteci botlarının yüzdüğü ve içinde cesetlerin bulunduğu bir gölet tasarlamıştır. Göletin içinde yer alan birbirinin aynısı esmer ve plastik yüzler, cesetlerin etrafında dolaşan göçmen botlarıyla birlikte, isimsiz, imgesiz ve sessiz kitlelerin tek tipleştirilmesini

simgelemektedir. Bu anlatım biçimi, göçmenlerin bireysel kimliklerinin yok sayılmasını ve onların yalnızca bir istatistik ya da sembol olarak görülmesini eleştirmekte, aynı zamanda bu temsil biçiminin rahatsız edici yönüne dikkat çekmektedir (Bakçay, 2015, s. 67).

3.3.15. Guy Wouete

Guy Wouete'nin çalışmalarında, göçmenlerin hareket sürecindeki kayıpların ve trajedilerin bir sonraki aşaması olarak, sınırı kaçak yollarla geçmeye çalışan bireylerin deneyimleri ele alınmaktadır. Bu kişiler, eğer sınırı aşmayı başarır ve ülkede kaçak olarak yaşamayı sürdürmezlerse, çeşitli kamplara yerleştirilmektedir. Bu kamplar, göçmenlerin uyum sürecini kapsayan, aynı zamanda ülkede kalıp kalamayacaklarının belirlendiği sınırlı bir zaman dilimini temsil etmektedir. Bu süreçte göçmenlere, “yabancı” ya da “mülteci” gibi sıfatlar yüklenmekte ve varlıkları, doğrudan ülkelerin hukuki terminolojisi içinde tanımlanmaktadır. Başkır'ın, ifadesiyle, “Mülteci, insan olmakla yurttaş olmak arasında bir kesinti yaratmaktadır. Söz konusu kesintinin gerçekleştiği topos ise, kamplar ya da gözaltı merkezleridir.” (Başkır, 2008, s. 5). Ancak bu kampların insani koşullara ne kadar uygun olduğu, ciddi biçimde tartışmaya açık bir konudur. Bu durum, göçmenlerin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve toplumsal açıdan da zorlayıcı bir süreçten geçtiklerini göstermektedir.



Fotoğraf 67: Guy Wouete, “Göç Yolunda, Enstalasyon, 2015

Kaynak: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1515522574.pdf> E.T. 16/09/2025

3.3.16. Mohamad Hafez

Mohamad Hafez’in “*Desperate Cargo (Çaresiz Kargo)*” adlı yerleştirme, küratörler Julie Poitras Santos ve Catherine Besteman tarafından Maine College of Art Çağdaş Sanat Enstitüsü’nde düzenlenen “*Göçü Görünür Hale Getirmek: İzler, İzler ve Yollar*” adlı karma sergide sergilenmiştir. Bu sergide, göçmenlerin yabancı ve korkutucu varlıklar olarak algılanmasına odaklanan ve riskli temaları işleyen eserler bir araya getirilmiştir. Hafez, çalışmasında siyah kauçuktan yapılmış, can yelekleriyle dolu bir yerleştirme tasarlamıştır. Bu can yelekleri, iç savaştan kaçarak şişme botlarla Akdeniz’i geçen Suriyeli göçmenleri sembolize etmektedir. Tavandan asılı duran botun hemen altında ise bombalanmış bir şehri temsilen çeşitli parçalar yer almaktadır. Bu parçaların arasındaki pencerelerde, bombalanmadan önce binada yaşayan sakinlere ait eski fotoğraflar bulunmakta ve bu pencerelerde yanan ışıklar, yok edilmiş bir yaşamın izlerini hatırlatmaktadır (Hafez, t.y., <https://www.mohamadhafez.com/Desperate-Cargo>). Sergiyi izleyen McQuaid, zorunlu göç nedeniyle göçmenlerin yasal statülerinin belirsizliği, korkuları ve psikolojik travmalarının, onları adeta görünmez kıldığını belirtmektedir. McQuaid’e göre, göçmenleri dünyanın sorunlarından biri olarak dışlamak yerine, onların hikâyelerini dinlemek ve kendilerine fırsat vermek, küresel anlamda iyileştirici bir adım olabilir (McQuaid, 2019).



Fotoğraf 68: Mohamad Hafez. “*Desperate Cargo (Çaresiz Kargo)*” Enstalasyon, 2018

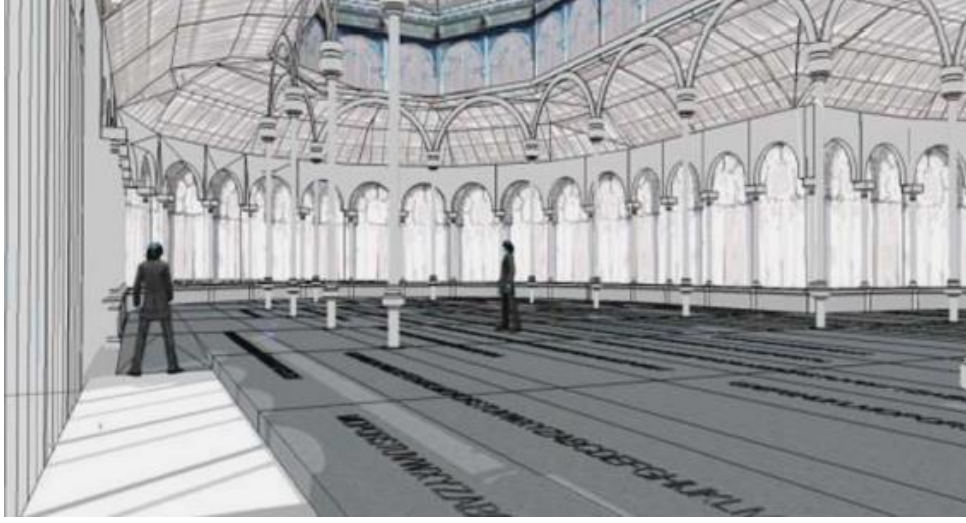
Kaynak:https://www.academia.edu/121640755/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_Sanat_Eserlerinde_G%C3%B6%C3%A7%C3%BCn_Travmatik_Etkileri E.T. 24/09/2025

Hafez'in çalışması, gerçek bir göç hikâyesine dayanmaktadır. Sanatçının kayınpederi, yerleşik bir düzeni ve iyi bir kariyeri olmasına rağmen aniden zorunlu mülteci konumuna düşmüştür. Bu durum, aslında dünyanın her yerinde herhangi bir insanın başına gelebilecek bir olasılığı temsil etmektedir. Savaşlar, çoğu zaman ülkeler ve iktidarlar arasındaki siyasi güç mücadelesi ve daha zengin toprakları ele geçirme arzusu ile ortaya çıkmaktadır. Ancak bu süreçte en büyük bedeli, bu topraklarda yaşayan sıradan insanlar ödemektedir. Bu insanlar, savaş karşısında savaşmak, ölmek ya da göç etmek arasında zor bir seçim yapmak zorunda kalmaktadırlar.

3.3.17. Doris Salcedo

Doris Salcedo'nun eserleri hem zaman hem de entelektüel çaba açısından büyük emek harcanarak ortaya konan kapsamlı projelerdir. Her bir çalışma, kişisel deneyimler, araştırma süreçleri ve sanat eserinin anlamı ile iletişimsel değeri üzerine derinlemesine düşünmeyi bir araya getiren bir sürecin sonucudur. Sanatçının amacı, doğal afetler, silahlı çatışmalar ve sosyal ayrımcılık nedeniyle milyonlarca insanın göç etmek zorunda kaldığı ve hayatlarını tehlikeye attığı çalkantılı bir dönemde, insan yaşamının değerini görünür kılmak ve bunu derin bir sanatsal mesaj ile aktarmaktır (Schneider, 2014, s. 46).

Salcedo'nun eserlerinde kavram ile yapıt arasında güçlü bir bütünlük kurulur. Bu bütünlük, toplumun kolektif hafızası üzerine inşa edilen çağrışımlar ve referanslar aracılığıyla sağlanır. Sanat eserlerinin kavramsal ve biçimsel bir karşılığı olduğu gibi, onlar aynı zamanda belirli bir sanatsal alan içinde konumlanır. Hermenen'in ifadesiyle: "Her sanat yapıtı, bir tür sanatsal alan olarak adlandırılabilir bir şeyle çevrilidir ve bu alan; sanat alıcılarını, satıcılarını, eleştirel sanatsal gelenekleri, edebi yaklaşımları, güncel felsefi fikirleri, politik ve sosyal yapıları ve daha pek çok unsuru içermektedir." Bu bağlamda Salcedo'nun çalışmaları, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal, politik ve tarihsel bir anlam ağı içinde izleyiciye güçlü bir mesaj iletir (Hermeren, 1975, s. 34–36).



Fotoğraf 69: Doris Salcedo, “Palimpsesto”, Projenin Tasarımı, 2017

Kaynak: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1676456949.pdf> E.T. 06/09/2025

“Palimpsesto”, Doris Salcedo’nun Madrid’deki Palacio de Cristal’de 2017-2018 yılları arasında ilk kez sergilenen en son çalışmalarından biridir. Salcedo, farklı alanlardaki fikirlerin birleştiricisi olarak gördüğü sanatçıyı, konuşulamayan, eleştirilemeyen ve unutulmuş olayların hatırlatıcısı olarak tanımlar. Bu nedenle, projeyi hayata geçirirken disiplinlerarası bir ekiple çalışmıştır. Sanatçı ve ekibi, Palacio de Cristal’de üç haftalık yoğun bir çalışma sonucunda projeyi tasarlamış ve uygulamıştır. Çalışma, toplumsal bir mesele olarak göç olgusu üzerine kurgulanmış ve mekânın fiziksel özellikleri yapının bir parçası haline getirilmiştir. 1887 yılında, tropik bitkileri barındırmak amacıyla devasa bir sera olarak inşa edilen Palacio de Cristal, bu projede, hayatlarını kaybeden göçmenlerin isimlerini “filizlendirmek” için kullanılmıştır. Mekânın zemini, kum renginde ve pürüzlü bir yüzeye sahip özel panellerle kaplanmıştır. Bu panellerin üzerine, su damlacıklarıyla ölen göçmenlerin isimleri yazılmıştır. İsimler önce silik izler halinde zemine işlenmiş, ardından zemine bırakılan su damlalarıyla belirginleştirilmiştir. Harflerin birbirine geçtiği bu düzenlemede, bir ismin izleri üzerinde beliren başka bir isim, bir palimpsest etkisi yaratmaktadır. Zeminde beliren su damlaları, harflerin tamamı dolup dışbükey ve parlak bir form kazanana kadar hareket eder. Birkaç dakika boyunca okunur hale gelen harfler, titreşimle canlılık kazanır ve ardından yavaşça kaybolur. Bu görünme ve kaybolma döngüsü, izleyicide beklenti, duygusal bir kargaşa ve vicdani bir sorgulama yaratır. Su ile yazılan isimler, unutulmuş insanların kum üzerine bırakılan izlerinin üzerine eklenir ve

bu durum, silinmeye yüz tutmuş hayatların bir metaforu olarak izleyiciye sunulur (Bal, 2018, s. 77). Mekânın zemininde, sanatçı ve ekibi tarafından önceden araştırılan ve belgelenen kurbanların hikâyelerine dayanan 200’den fazla isim, sıralar halinde birbirini takip edecek şekilde yerleştirilmiştir. Su, harflerin izini sürerken bir bitki gibi filizlenir ve ardından kaybolur. Bu süreç, sığınma ve toprağın onurlu bir şekilde yok olması ile birlikte, bu insanların asla sahip olamadıkları hayatları ve kazanamadıkları mücadeleleri izleyiciye düşündürür. Böylece, aynı kaderi paylaşmış insanların yaşamları adeta görselleştirilir. Salcedo, “Palimpsesto onlar için bir cenaze namazı gibidir” diyerek yapıtın anma niteliğini vurgular. Bu bağlamda, Jean Améry de bu eserle ilgili olarak, “Ölümdeki estetik, bizi yaşamdaki etikle ilişkilendirir” sözleriyle, yapıtın derin felsefi boyutuna dikkat çekmiştir (Mantilla, 2017, s. 123).

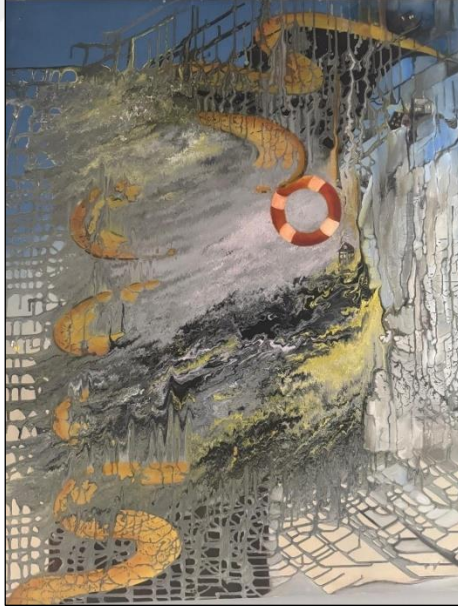
Göçmenlerin deneyimlerini sanatsal bir dille yorumlayan eserler, toplumsal belleğin şekillenmesinde ve gerçekliklerin unutulmasına karşı bir direniş oluşturur. Aslında çağdaş sanat, göçün yarattığı yerinden edilme, travma ve kimlik kaybı gibi olgularla, izleyiciyi bu deneyimlerin bir parçası olmaya davet eden güçlü bir araç olarak işlevsellik göstermektedir. Göç olgusu, farklı kültürel perspektiflerin bir araya gelmesine olanak sağlayarak sanatın evrensel bir dil haline gelmesine katkıda bulunur. Göç olgusu, çağdaş sanat üzerinde hem bireysel hem de kolektif bir deneyim olarak derinlemesine işlenir. Sanatçılar, göçün çok boyutlu etkilerini ele alarak, toplumsal hafızada iz bırakacak eserler üretir ve göçmenlerin sesini görünür kılarlar. Göç, çağdaş sanatta sadece bir tema değil, aynı zamanda sanatın anlamını ve rolünü yeniden tanımlayan bir araçtır. Bu anlamda, çağdaş sanatçılar göçün estetik boyutlarını değil, daha çok göçün toplumsal ve insani sonuçlarını görünür kılmaya çalışırlar. Göçün sanat üzerindeki bu etkisi, sanatın hem eleştirel hem de dönüştürücü gücünü ortaya koymaktadır.

4. BÖLÜM: KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

Göç Âidiyet ve Ötekilik Kavramları Bağlamında Üretilmiş Kişisel Çalışmalar

Bu bölümde yer alan yazara ait çalışmalar, göç olgusunun bireyde bıraktığı izleri, âidiyet duygusu ve ötekilik deneyimini görsel metaforlar aracılığıyla yansıtmaktadır. Sanatsal üretim sürecinde, göçün fiziksel hareketlilikten öte, psikolojik, kültürel ve kimliksel bir kırılma yarattığı fikrinden yola çıkılmıştır. Özellikle çatlak metaforu, bu kırılmanın izlerini temsil ederken, parçalanmışlık ve bütünlüğe duyulan özlemi de imgelemektedir. Çatlak hem travmanın izidir hem de yeniden inşa edilme ihtimalinin işaretidir.

Çalışmalarda kullanılan nesneler; kâğıttan kuşlar, can simidi, çatlak detayı yolculuğun bir simgesi olan bavullar, köksüz uçan evler, taşınan kutular ve yerleşememiş asılı nesneler. Bu nesneler âidiyetin geçiciliğini, yerinden edilmeyi ve yeni mekânlara tutunamama halini vurgular. Nesneler, bir yere ait olma arzusuyla, sürekli hareket halinde olmanın yarattığı köksüzlük arasında gidip gelen bir kimliğin izlerini taşır. Yerleştirilemeyen evler ya da havada asılı kalan valizler, göçmenin hem geçmişini yanında taşıma çabasını hem de geleceğin belirsizliğine işaret eder.



Fotoğraf 70: Bilgen Baysal Yıldırım, Can Simidi, T.Ü.K.T, 2024.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu çalışmada, göçmenin tutunma ve var olma çabası, dağılan bir mekânda konumlanan can simidi metaforu üzerinden işlenmiştir. Akışkan ve çözülmeekte olan yüzey, âidiyetin

ve kimliğin sarsıldığı belirsiz bir iç dünyayı yansıtır. Uçuşan ev imgeleri mekânsal süreksizliği simgelerken, can simidi kurtuluş arzusunu ve toplumla yeniden bağ kurma çabasını temsil eder. Çalışma, göçün fiziksel bir hareketin ötesinde, bireysel bellek kaybı ve köksüzlükle iç içe geçen bir travma olduğunu vurgular.



Fotoğraf 71: Bilgen Baysal Yıldırım, Toprağın Hafızası, Tuval Üzerine Alçı Kabartma, 2025.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Fotoğraf 70’te soyut bir yüzey üzerinde kıvrılarak ilerleyen koyu çizgi, köklerinden koparılmış bir varoluşun sessiz izlerini taşır. . Doris Salcedo’nun “Shibboleth” adlı eseri, mekânda oluşturduğu çatlakla, göçmenlerin hissettiği çizgi dışı ve ayrışma hissini somut bir şekilde ifade eder. Amacı insan yaşamının değerini görünür kılmak ve bunu derin bir sanatsal mesaj ile aktarmaktır (Schneider, 2014, s. 46). Tıpkı bu çalışmadaki gibi zemin boyunca yayılan ton geçişleri, toprağın hafızasıyla zamanın aşındırıcı sessizliğini bir araya getirir. Bu biçimsel kırılma, yalnızca fiziksel bir yarılmayı değil, bellekte derinleşen âdiyetsizliği de simgeler. Geçmişin hayal ürünleriyle bugünün göçebe gerçeği arasında asılı kalan kimlik, bu çizgide kendine kırık bir yol bulur. Köklerin kaybı, yalnızca bir yeri değil, zamana tutunmayı da imkânsız kılar; böylece göçmen, çatlağın kıyısında sessizce yeniden var olur.



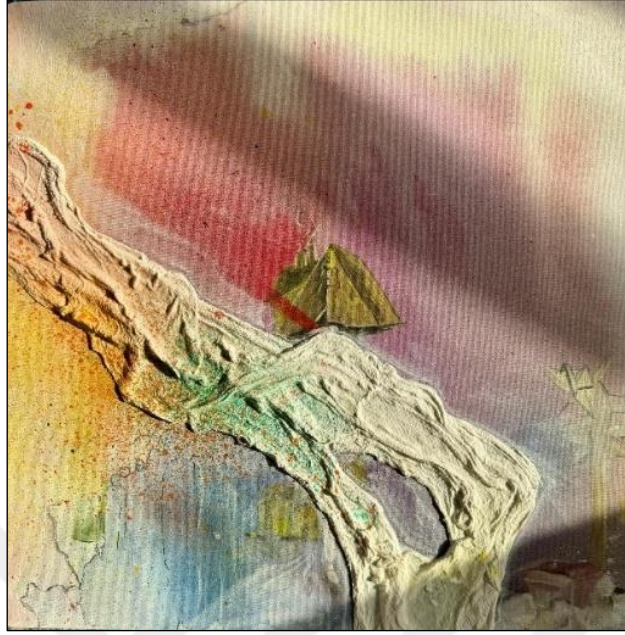
Fotoğraf 72: Bilgen Baysal Yıldırım, T.Ü.Y.B, Kolaj, 2025

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



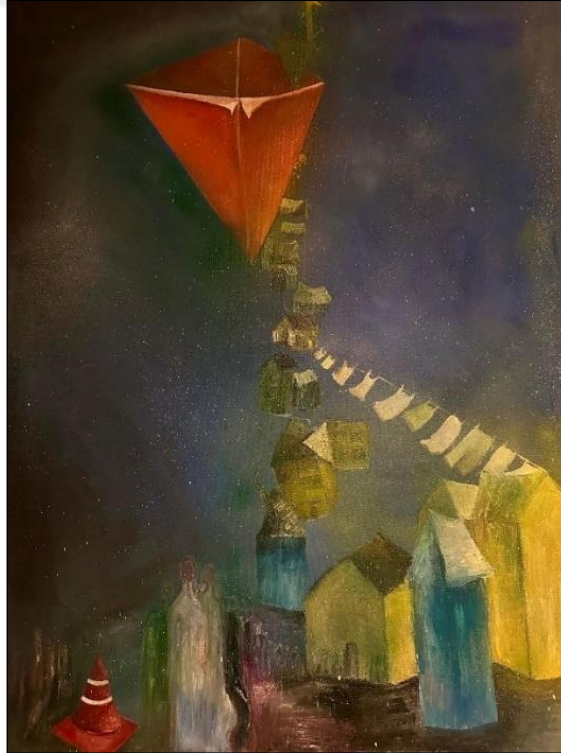
Fotoğraf 73: Bilgen Baysal Yıldırım, Arada Kalmak, Karışık teknik, 2024.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 74: Bilgen Baysal Yıldırım, T.Ü.K.T, 2024.

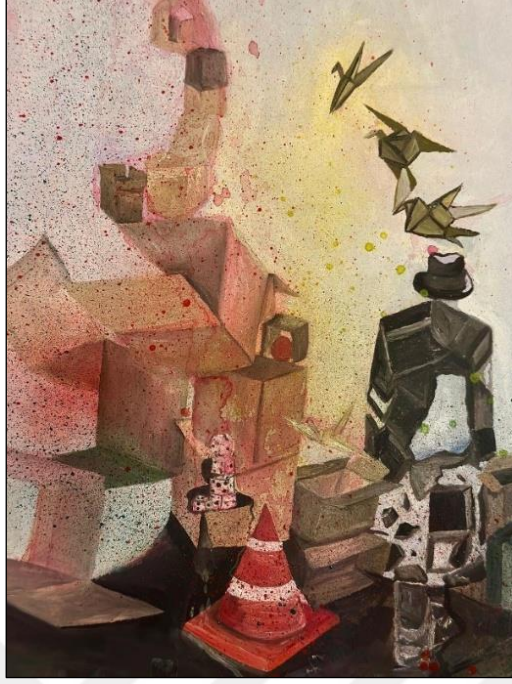
Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 75: Bilgen Baysal Yıldırım, Taşınma, T.Ü.Y.B, 2024.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sanat alanında da günlük yaşamın pratize edildiği bir nesne-mekân olarak hemen her yönüyle ele alınan, tartışılan ev kavramı, ‘dış’a ait bir unsur olmasının sonucu her ne kadar onu var eden toplumsal-kültürel çevreden ayırıştırılmadan ele alınsa da sanat alanı içerisindeki üretimlerde kişiye özel bir ‘iç’ unsur olmasına yönelik tamamen öznelleşen nesneler şeklinde okunabilmektedir (Barlas, 2019, s.98). Bu çalışmada ev, yalnızca fiziki bir mekân değil; aynı zamanda kişinin kimlik ve âdiyet algısını şekillendiren çok katmanlı bir olgudur. Gülsün Karamustafa’nın balkondan ve kuryeler eserleriyle bağlantı kurulduğunda kültürel kodlamalar, çevresel koşullar ve toplumsal yapı gibi nesnel etkenler evi belirlerken; bireysel yaşantılar, ilişkiler, anılar ve belleğin inşası ise ona öznel bir anlam yükler. Çamaşır ipi evi âdiyet ve geçicilik bağlamında görselleştirir. Bu bağlamda ev, hem nesnel mekânsallık içinde var olur hem de kimi zaman fiziki gerçekliğin sınırlarını aşarak, kişinin iç dünyasında öznel bir ‘nesne-mekân’ kimliği kazanır. Çalışmada evler arasında gerilmiş iplerde asılı duran çamaşırlar, gündelik hayatın sıradanlığını ve sürekliliğini simgelerken, aynı zamanda göç deneyiminin hafif görünse de derin izler bırakan yükünü görünür kılar. Çamaşırlar, evin içinden dışarı taşan, özel olanın kamusal alana açıldığı imgeler olarak evin mekânsal sınırlarını aşar. Böylece çalışma, gündelik bir ayrıntı üzerinden göçün, evin, belleğin ve âdiyetin kırılğan doğasını görünür kılar. Bu bağlamda ev, göç, âdiyet ve yabancılaşma deneyimlerinde hem somut bir mekânı hem de bellekte ve duygularda yaşayan bir özlem alanını görünür kılar.



Fotoğraf 76: Bilgen Baysal Yıldırım, Açık Kapı Rüyası, Karışık teknik, 2024.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 77: Bilgen Baysal Yıldırım, Zihinsel Sınırlar, Karışık teknik, 2024.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 78: Bilgen Baysal Yıldırım, Köy, Kâğıt Üzerine Yağlı Boya, 2024.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Bu çalışmada, köy yoluna doğru ilerleyen bir kâğıt figürle karşılaşırız. Figürün sırtında taşıdığı çatılar, yalnızca bir barınma nesnesi değil; bellekte yer eden “ev”, “yuva” ve “vatan” kavramlarının sembolik izdüşümleridir. Yolculuk, fiziksel bir hareket olmanın ötesinde, kimliğin ve aidiyetin izini sürmeye yönelmiş içsel bir arayışın ifadesidir. Kâğıttan kuş imgeleri, göçün kırılğanlığını ve taşınan geçmişin ağırlığını görünür kılar; hem bedensel hem de duygusal bir yük olarak var olur. Çalışma, “eve dönüş” fikrinin özlemlili bir arzu olmaktan öteye geçemediğini, dönüşün hiçbir zaman tamamlanamayacağını vurgular. Zira “ev” artık yalnızca bir mekân değil, kaybolmuş bir âidiyet duygusudur. Göçmen, sırtında hem belleğini hem de kimliğini taşıırken, geçmişle bugün arasında sıkışmış bir melez varoluşu deneyimler. Zira göçmen, ne tam anlamıyla geride bıraktığı kültüre ne de bütünüyle yeni topluma ait hissederek. Bu ara mekân, kimliğin sürekli yeniden tanımlandığı bir geçiş alanıdır.



Fotoğraf 79: Bilgen Baysal Yıldırım, Çatlak, T.Ü.K.T, 2025.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Fotoğraf 80: Bilgen Baysal Yıldırım, İsimsiz, T.Ü.K.T, 2025.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Fotoğraf 79'daki çalışma yüzeydeki kıvrımlarla birlikte ilerleyen ve kırılmaya uğrayan derin bir yarığı merkezine alır. Yarık, yalnızca fiziksel bir kopuşu değil, kişinin kimliğinde ve âidiyet duygusunda oluşan çatlağı da temsil eder. Göçün yarattığı travmalar, kişinin belleğinde kalıcı izler bırakır. Bu eserde o iz, neredeyse organik bir damar gibi yüzeyin içinden geçerek kendini var eder. Bu aradalık hafızanın, mekâna ve bedene kazınmış hali olarak okunabilir.



Fotoğraf 81: Bilgen Baysal Yıldırım, Kayıtsızlık, T.Ü.Y.B, 2025.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Yazar tarafından üretilen bu eserler, yalnızca kişisel bir ifade alanı değil, aynı zamanda çağdaş sanat aracılığıyla toplumsal hafıza, görsel anlatım ve eleştirel bakış geliştirme çabasının bir parçası olarak okunmalıdır.

SONUÇ

Göç, toplumun her kesimini ilgilendiren toplumsal gerçekçi bir olgudur. Çağdaş kuramcı Homi K. Bhabha, kültürel kimliklerin sabit sınırlar içinde tanımlanamayacağını savunarak, melezlik ve sınır çizgilerinin yarattığı geçiş alanlarına dikkat çeker. Ona göre kültürel üretim, geçmişin sürekliliğiyle değil, geçmiş ile şimdi arasındaki gerilimli karşılaşmalarla şekillenir. Bu karşılaşmaların gerçekleştiği “üçüncü alan”, bireylerin ve kültürel ifadelerin sabit kimliklere sıkışmadan yeni anlamlar üretebildiği bir potansiyel alandır. Bu alan, ne yalnızca eskiye ait ne de bütünüyle şimdiye hapsedilmiş bir düzlemdir; aksine, kültürel yeniliğin ve kimlik müzakeresinin doğduğu ara bir boyuttur. Tarih tecrübesini araçsal kuramın ötesine götüren şey bir kez daha, tanınma, “başka bir yer ve başka bir şey” olarak tanınma isteğidir. Varlığa yaratıcı icat kazandıran yine kültürel çatlaklarda ortaya çıkan araya girme (Bhabha, 2016, s. 53) Böylece, göç deneyimi yalnızca mekânsal bir geçiş değil, kültürel anlamın da yeniden yazıldığı bir eşik hâline gelir. Edward Said, Şarkiyatçılık adlı çalışmada Batı’nın Doğu’yu temsil etme biçimlerini eleştirerek, ötekiliğin söylemsel olarak üretildiğini ortaya koyar. Bu yaklaşım, postkolonyal düşüncenin temelini oluşturur ve kültürel temsillerin iktidar ilişkileriyle nasıl şekillendiğini gösterir. Sanat ve kuram, bu temsilleri ters yüz ederek ötekiliği yeniden tanımlama imkânı sunar. Göç, insanlık tarihi boyunca sadece bireylerin ve toplulukların fiziki yer değiştirmesiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda kültürel ve toplumsal dönüşümleri tetikleyen önemli bir olgu olmuştur. Çağdaş sanat, bu dönüşümlerin hem bir yansıması hem de bir eleştirisi olarak göç olgusunu farklı açılardan ele almıştır. Sanat, göçmenlerin bireysel deneyimlerinden toplumsal gerçekçi boyutlarına kadar pek çok dinamiği görünür kılarak, izleyicilere yeni bir perspektif sunmuş ve göç olgusunu toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla ele alarak, bu olgunun karmaşık yapısını estetik bir dille ifade etmiştir.

Göç, çağdaş sanatta kimlik, ötekilik, âdiyet gibi kavramların derinlemesine incelendiği bir alan açmıştır. Bu araştırmada, göç olgusunu bizzat deneyimleyen sanatçıların, bu olguyu eserlerine yansıtma biçimleri ve anlamlandırma süreçleri işlenmiştir. Sanatçılar, göçmenlerin travmalarını, kültürel çatışmalarını ve insan hakları ihlallerini eserlerinde yansıtarak, izleyicilere hem duygudaşlık hem de eleştirel bir bakış açısı kazandırmayı

amaçlamışlardır. Bu bağlamda göç, yalnızca bir tema değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin güçlü bir aracı haline gelmiştir.

Sanatın dönüştürücü etkisi, özellikle izleyicilerin göçmenlerin deneyimlerine dair farkındalık geliştirmesine ve göç olgusunun toplumsal boyutlarını anlamasına olanak tanımıştır. Ai Weiwei, Mona Hatoum, Yinka Shonibare, Banksy, Doris Salcedo, Nil Yalter, Hale Tenger gibi sanatçılar, eserleri aracılığıyla göçmenlerin yaşadığı zorlukları, maruz kaldıkları ötekileştirme ve kültürel çatışmaları ele alırken, aynı zamanda kültürel birleşme ve dayanışma için bir diyalog zemini yaratmışlardır. Ai Weiwei'nin, göçmenlerin yaşadığı insani krizlere dikkat çekerken muhalif sanatçı tavrı, günlük hayattaki ve toplumsal krizlerle bağlantılı eylemleri aracılığıyla politika, aktivizm ve çağdaş sanat arasındaki ayrımı belirsizleştirmiştir. Hem kendi ülkesinde hem de dünyanın her köşesinde yaşanan insan hakları ihlallerine yapıtlarıyla dikkat çekmeye çalışarak insanları, sanat aracılığıyla yaşanan insani sorunlardan haberdar etmeyi sürdürmektedir (Avcı ve Uslu, 2019, s. 29). Sanatın tüm bu toplumsal gerçekliklere rağmen yaratıcılıkla, özgünlüğün üstüne geçilemez dönüştürücü etkisi, özellikle izleyicilerin göçmenlerin deneyimlerine dair farkındalık geliştirmesine ve göç olgusunun toplumsal boyutlarını anlamasına olanak tanımıştır. Göç olgusunun sanattaki bu dönüştürücü etkisi, sanatın yalnızca bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda toplumsal bilinç ve değişim için bir güç olduğunu da ortaya koymaktadır. Göçün, çağdaş sanatın dilinde yarattığı bu derin etki, sanatın toplumsal sorunları anlamak ve çözüm yolları üretmek için ne kadar güçlü bir araç olduğunu bir kez daha göstermektedir.

Bu bağlamda, çağdaş sanat eserleri, göçmenlerin hikâyelerini görünür kılarken, aynı zamanda izleyicileri aktif bir düşünme ve sorgulama sürecine dâhil etmektedir. Göç olgusunun, sanat aracılığıyla tartışmaya açılması, sadece sanatsal bir ifade değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel dönüşüme bir davet niteliği taşımaktadır.

Son olarak, çağdaş sanatın toplumsal eleştirideki rolü, geçmişte olduğu gibi gelecekte de güçlü bir araç olmaya devam edecektir. Göç, kimlik, ötekilik ve âidiyet gibi kavramlar, küresel ölçekte tartışmaların merkezinde yer almayı sürdürmektedir. Sanat, bu kavramları ele alarak bireylerin ve toplulukların hikâyelerini görünür kılmaya ve toplumların duygudaşlık, farkındalık ve dönüşüm kapasitesini artırmaya yönelik bir platform sunmaktadır.

Günümüz dünyasında hızla değişen göç dinamikleri, teknolojik gelişmelerle birleşerek, sanatçıların ifade araçlarını genişletmektedir. Dijital sanat, sanal gerçeklik ve yapay zekâ gibi yeni teknolojiler, göç olgusunu hem bireysel hem de kolektif düzeyde farklı perspektiflerden ele alma olanağı sunmaktadır. Sanat, bu sayede izleyicilere yalnızca görsel bir deneyim değil, aynı zamanda çok boyutlu bir düşünce alanı yaratmayı vaat etmektedir.

Çağdaş sanatın geleceği, toplumsal eleştirinin derinleştiği ve çeşitlendiği bir alan olarak şekillenmektedir. Göçmenlik gibi küresel krizlerin sanatta ele alınışı, yalnızca toplumsal gerçekliklere ışık tutmakla kalmayacak, aynı zamanda bireylerin kendilerini bu gerçeklik içinde nasıl konumlandığını da sorgulatacaktır.

Sonuç olarak, çağdaş sanat, toplumsal eleştiriyi yalnızca bir eleştiri aracı olarak değil, aynı zamanda bir çözüm ve dönüşüm yolu olarak görmeye devam edecektir. Sanatın bu dönüştürücü gücü, gelecek nesillerin hem bireysel hem de toplumsal meseleleri daha geniş bir çerçevede ele almasını mümkün kılacaktır. Göç olgusunun sanatta ele alınışı, insan deneyiminin evrenselliğini vurgularken, toplumsal diyalogları daha açık ve kapsayıcı bir hale getirecektir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın sadece bugünü değil, yarını da şekillendirecek bir güç olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Accessland. (2025). Chiharu Shiota – İstanbul Modern sergisi. <https://accessland.live/chiharu-shiota-istanbul-modern-sergisi/> E.T. 10/10/2025
- Ades, D. (2006). Dada and surrealism. London: Thames & Hudson.
- Adorno, T. W. (1997). Aesthetic theory (R. Hullot-Kentor, Trans.). University of Minnesota Press. (Orijinal eser 1970’te yayımlandı.)
- Adorno, T. W. (2007). Kültür endüstrisi: Kültür yönetimi (N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akbaş, A. (2023). Postkolonyal Eleştirmen Homi K. Bhabha’nın ‘Ulus ve Anlatım’ı Üzerine Notlar. Genç Mütefekkirler Dergisi, 4(3), 732-759.
- Akça, G. (2005). Modernden postmoderne kültür ve kimlik. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15, 1–24.
- Akyürek, S. (1994). Sanat tarihi ve felsefe ilişkisi. İstanbul: XYZ Yayıncılık.
- Alptekin, D. (2011). Toplumsal âdiyet ve gençlik: Üniversite gençliğinin aidiyeti üzerine sosyolojik bir araştırma (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Anatsui, E. (2002). El Anatsui, Man’s Cloth, 1999-2002. <https://elanatsui.art/artworks/el-anatsui-mans-cloth-1999-2002> E.T: 05/09/2025
- Antmen, A. (2011). İçerdeki yabancı, Hale Tenger. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arslan, A. A., & Kotan, S. K. (2021). Savaşın toplumsal etkileri bağlamında suriye iç savaşı ve sanat. Sanat ve Tasarım Dergisi, (28), 75-96.
- Arslan, N. (1997). Zaim Turgut. Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi (Cilt 3, s. 1960). İstanbul: Yem Yayınları.
- Artcolumn. (2025). Canan Tolon ve gizli yaşamın süreçleri. https://artcolumn.com.tr/canan-tolon-ve-gizli-yasamin-surecleri/#google_vignette E.T. 23/09/2025

- Artful Living. (2021, 8 Eylül). Criss-Cross Pollination sergisi Somos Art'ta sergilendi. <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/criss-cross-pollination-sergisi-somos-artsta-sergilendi-i-26397> E.T. 08/09/2025
- Artkolik. (2018, 9 Aralık). Banksy'den sosyal medya çekilişi [Fotoğraf]. Artkolik. <https://www.artkolik.net/haber/banksyden-sosyal-medya-cekilisi-2682> E.T. 15/09/2025
- Artpil. (2025). Law of the Journey – Ai Weiwei. <https://artpil.com/news/law-of-the-journey-ai-weiwei/> E.T. 08/09/2025
- Artuk. (2025). Nelson's Ship in a Bottle. <https://artuk.org/discover/artworks/nelsons-ship-in-a-bottle-310258> E.T. 08/07/2025
- Artun, A. (2012). Çağdaş sanat ve kültüralizm. e-Skop. <https://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-ve-kulturalizm/910> E.T. 20/08/2025
- Artun, A. (2014). Sanat emeği kültür işçileri ve prekarite. İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, A. (2014). Sanatın özerkliği üzerine. e-Skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749> 18/08/2025
- Aslan, E. (1992). Benlik kavramı ve kişinin yaşamındaki etkisi. M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, 4, 7–14.
- Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. New German Critique, 65, 125–133. <https://doi.org/10.2307/488538> E.T. 12/09/2025
- Aşkın, M. (2007). Kimlik ve giydirilmiş kimlikler. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 10(2), 213–220.
- Atak, H. (2011). Kimlik gelişimi ve kimlik biçimlenmesi: Kuramsal bir değerlendirme. Psikiyatride güncel yaklaşımlar, 3(1), 163-213.
- Avcı, S., & Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin muhalif sanatı. *Akdeniz Sanat*, 13(23), 19-29.
- Aybay, R. (2007). Yabancılar hukuku. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Aydın, R. (2014). İnsan ve Yaşam Dergisi. (2014, Haziran–Temmuz). Anadolu’yu destanlaştıran ressam, Ramiz Aydın. EQ İnsan ve Yaşam Dergisi, 59.
- Bakçay, E. (2015). Banksy’nin kasvetli Disneyland’i: Felaket kaçınılmazsa eğlenmene bak! *e-Skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/banksynin-kasvetli-disneylandifelaket-kacinilmazsa-eglenmene-bak/2585> E.T. 11/09/2025
- Baker, K. (2012). My Little Voice Can’t Lie [Video and textile installation]. Retrieved from <https://khadijabaker.com>
- Baker, K. (2025). Birds Crossing Borders [Mixed media installation]. Retrieved from <https://khadijabaker.com>
- Bal, M. (2018). Activating temporalities: The political power of artistic time. *Open Culture Studies*, 84–102.
- Barlas, M. (2019). Çağdaş sanatta nesne-Mekân olarak ev imgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 95-109.
- Barron, S. (1991). Degenerate art: The fate of the avant-garde in Nazi Germany. Los Angeles County Museum of Art.
- Başbuğ, F. (2009). Çağdaş Türk resminde at tasvirleri. *Türk İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 8.
- Başkır, Ü. D. (2008). Dışlanmışların sistemle siyasal bir ilişki biçimi olarak kamp ve getto. *Karaburun Bilim Kongresi: Bugünü Anlamak*.
- Bauman, Z. (2003). *Intimations of postmodernity*. London: Routledge.
- Bauman, Z. (2022). *Kimlik* (M. Hazır, Çev.). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Baumeister, R. F., & Leary, M. R. (1995). The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychological Bulletin*, 117(3), 497–529. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.117.3.497> E.T. 12/09/2025
- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (J. A. Underwood, Trans.). Penguin.

- Berksoy, F. (1998). 20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: İstanbul: Bakışlar Matbaa.
- Bernard, C. (2005). Bir Sarkis Sözlükçesi. U. Fleckner (Dü.) içinde, Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine (A. O. Işık Ergüden, Çev., s. 15). İstanbul, Türkiye: Norgunk Yayınları.
- Berry, J. W. (1997). Immigration, acculturation, and adaptation. *Applied Psychology*, 46(1), 5–34. <https://doi.org/10.1111/j.1464-0597.1997.tb01087.x> E.T. 12/08/2025
- Beşiroğlu, E. (2023, 19 Aralık). Var olmanın onarılmaz eksikliği. *The Art Newspaper Türkiye*. <https://www.artnewspaper.com.tr/2023/12/19/Varolmanin-Onarilmaz-Eksikligi> E.T. 08/07/2025
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel Konumlanış*. Çev. Tahir Uluç. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Biçer, Y. (2020). POST-MODERN UNUTUŞA BİR DİRENÇ NOKTASI OLARAK SARKİS. *Görünüm*, 8(8), 57-75.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Bilgin, N. (2013). Tarih ve kolektif bellek (ss. 175–191). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les Presses du Réel.
- British Museum. (2020, 12 Ekim). Issam Kourbaj: Dark water, burning world. <https://www.britishmuseum.org/blog/issam-kourbaj-dark-water-burning-world> E.T. 10/09/2025
- Brown, M. A., Miller, J.,. (2018). *Everything is Connected: Art and Conspiracy*. Metropolitan Museum of Art.
- Brubaker, R., & Cooper, F. (2014). “Kimlik”in ötesine geçmek (K. Kelebekoğlu, Çev.). In F. Mollaer (Ed.), *Kimlik politikaları: Tanınma, özdeşlik ve farklılık*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Burunsuz, M. (2024). Yerel sanat anlayışın temsilcisi Turgut Zaim'in eserlerinde folklorik öğeler üzerine çözümlemeler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(33), 73–91.
- Carr, E. H. (1991). *Tarih nedir?* (M. G. Gürtürk, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Castells, M. (2008). Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum, Kültür: Ağ Toplumunun Yükselişi (İkinci Basım). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Castles, S., & Miller, M. J. (2009). The age of migration: International population movements in the modern world (4th ed.). Guilford Press.
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302–338.
- Cole, E. R., & Omari, S. R. (2003). Race, class and the dilemmas of upward mobility for African Americans. *Journal of Social Issues*, 59(4), 785–802. <https://doi.org/10.1046/j.0022-4537.2003.00089.x> E.T: 09/09/2025
- Connolly, W. E. (1995). Kimlik ve farklılık: Siyasetin açmazlarına dair demokratik çözüm önerileri (F. Lekesizalın, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşan, E. (2015). 'den Günümüze Türkiye'de göç olgusunun görsel sanatlara yansımaları. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Coşan, E. (2016). 1970 sonrası Türkiye'de göç olgusu ve kadın sanatçılarımız. I. Uluslararası Göç ve Kültür Sempozyum Bildirileri Kitabı, Cilt I. KIBATEK Yayınları.
- Crang, M. (1998). *Cultural geography*. Oxon: Routledge.
- Çağırkan, B. (2019). Çokkültürlü toplum yapılarında değişen âidiyet algıları: Yeni toplumlar, yeni aidiyetler. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(2), 558–573. <https://doi.org/10.17218/hititsosbil.546545> E.T. 10/09/2025
- Çakı, C. (2019). Koruma altındaki çocuklarda sosyal âidiyet ve güven (Yüksek lisans tezi). Balıkesir Üniversitesi, Türkiye.
- Çalışkan, S. (2019). Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde köyden kente göç ve kimlik olgusu. *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 97–106.

- Çelikel, A., & Gelgel, G. (2007). Yabancılar hukuku. İstanbul: Beta.
- Çiçek Mızrak, Z. M. (2021). Âidiyetve aidiyetsizlik kavramlarının Mekâna özgü sanatta incelenmesi. *Journal of Arts*, 4(2), 119–128. <https://doi.org/10.31566/Arts.4.2.06>
E.T. 12/08/2025
- Daban, P. (2019). Göç olgusunun çağdaş Türk resmine yansıması. Ankara: Pakize Daban.
- Demir, Ş. (2022). Modernliğin gölgesinde kimlikleri anlamak. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, 111–138.
- Demirtaş, H. A. (2003). Sosyal kimlik kuramı: Temel kavram ve varsayımlar. *İletişim Araştırmaları*, 1(1), 123–144.
- Dere, G., & Kılıç, E. (2016). Âidiyetperspektifinden çatışma yöntemi üzerine kuramsal bir çalışma. *Kara Harp Okulu Bilim Dergisi*, 26(2), 127–154.
- Dervin, F. (2015). Discourses of othering. In K. Tracy, C. Ilie, & T. Sandel (Eds.), *The international encyclopedia of language and social interaction* (Cilt I, ss. 1–9). West Sussex: Wiley Blackwell.
- Dirlik, A. (1994). The postcolonial aura: Third World criticism in the age of global capitalism. *Critical Inquiry*, 20(2), 328–356.
- Dirlik, A. (2008). *Postkolonyal Aura: Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*. (2. Baskı). (Çev: G. Doğduaslan). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- DiSarno, J. (2020). *Controlling the Global Turn in Art History: Doris Salcedo as Understood in the Global North* (Doctoral dissertation, State University of New York at Buffalo).
- Doyuran, L. (2018). *Kolektif belleğin inşası*. İstanbul: Cinius.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Harvard University Press.
- Eğinli, A. T., & Nazlı, A. K. (2018). Kültürün koruyucu gücü: Kültürel semboller. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, 2, 56–74.

- Ekice, Ş. (2017). Yerleştirmeleriyle Sarkis Zabunyan metaforları ve zaman bağlantıları (Master's thesis, Anadolu University (Turkey)).
- Erdoğan, M. (2020). Suriyeliler barometresi 2019: Suriyelilerle uyum içinde yaşamın çerçevesi. Orion Kitabevi.
- Ergöl, A. M. (2016, şubat 4). Ai Weiwei ile dibin dibinde. Sanatatak. <https://www.sanatatak.com/ai-weiwei-ile-dibin-dibinde/> E.T. 26/10/2025
- Ergüven, M. (1996). Neşet Günel. Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Erikson, E. H. (2014). İnsan 8 evresi (G. Akkaya, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Foucault, M. (1977). Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews (D. F. Bouchard, Ed. & Çev.). Cornell University Press.
- Freedberg, D. (t.y.). The power of images: Studies in the history and theory of response. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Ftrc. (2025). Ai Weiwei: Safe passage. <https://ftrc.blog/ai-weiwei-safepassage/> E.T. 03/07/2025
- Galerisoyut. (2025). İbrahim Balaban. <https://www.galerisoyut.com.tr/sanaticilar/110/ibrahim-balaban> E.T. 11/09/2025
- Gessato. (2022). Ai Weiwei: Law of the Journey (2017). <https://www.gessato.com/law-journey-ai-weiwei/> E.T. 08/09/2025
- Gombrich, E. H. (1993). Sanatın öyküsü (B. Özer, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gören, A. K. (2010). 100 koleksiyonda 100 Nuri İyem. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Güleç, C. (2002). Türkiye’de kültürel kimlik sorunu. Antropoloji, 15, 63–78.
- Günaydın, G. (2020). Bunlar da var – Issam Kourbaj. Kontrast Dergi, 54. <https://kontrastdergi.com/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-issam-kourbaj-54-sayi/> E.T. 10/10/2025

- Günsür, N. Yeşil Tren. <https://kontrastdergi.com/gulser-gunaydin-bunlar-da-var-nedim-gunsur-54-sayi/> E.T. 07/09/2025
- Halbwachs, M. (1992). On collective memory (L. A. Coser, Ed. & Trans.). University of Chicago Press. (Orijinal eser 1950’de yayımlandı.)
- Halbwachs, M. (2018). Kolektif bellek (B. Yalçinkaya, Çev.). Heretik Yayıncılık. (Orijinal eser 1950’de yayımlandı.)
- Halbwachs, M. (2018). Kolektif bellek (Z. Karagöz, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), Identity: Community, culture, difference (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.
- Hall, S. (1997). Representation: Cultural representations and signifying practices. Sage.
- Hall, S. (2015). Kültürel kimlik ve diaspora (T. Gönel Sönmez, Çev.). İçinde Diaspora ve kimlik (ss. 133–152). Kömen Yayınları.
- Hamilakis, Y. (2007). The nation and its ruins: Antiquity, archaeology, and national imagination in Greece. Oxford University Press.
- Hamilakis, Y. (2013). Archaeology and the senses: Human experience, memory, and affect. Cambridge University Press.
- Hamptons Art Hub. (2025). Art review: Doris Salcedo retrospective in Miami pays witness to loss. <https://hamptonsarthub.com/2016/06/21/art-review-doris-salcedo-retrospective-in-miami-pays-witness-to-loss/> E.T. 10/09/2025
- Han, B.-C. (2012). Transparenzgesellschaft. Berlin: Matthes & Seitz. (Ayrıca: 2013, Im Schwarm: Ansichten des Digitalen)
- Harvey, D (2006). Postmodernliğin Durumu. (Çev.) S. Savran.,(4. Basım), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hatoum, M. (1998). Measures of Distance [Video]. Electronic Arts Intermix.
- Hauser, A. (2012). The social history of art (Vol. 4). Routledge.

- Hegel, G. (1984). Lectures on the philosophy of world history. New York: Cambridge University Press.
- Hegel, G. W. F. (1991). The philosophy of history (J. Sibree, Trans.). Prometheus Books. (Orijinal eser 1837’de yayımlandı.)
- Heidegger, M. (2008). Varlık ve zaman, (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heinrich, B. (2007). Güllerim tahayyüllerim, Gülsün Karamustafa. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Helguera, P. (2016). Tania Bruguera. *Americas Quarterly*, 10(3), 116.
- Hermeneut, G. [Hermen, G.?] (1975). Influence in art and literature. Princeton University Press.
- Hobsbawm, E. (2012). The age of revolution: 1789–1848. Vintage.
- Honigman, A. F. (2023). Ben ve Köy Marc Chagall'ın tablosu. <https://www.britannica.com/biography/Marc-Chagall/Late-career> E.T. 05/09/2025
- Hafez, M. (2025) <https://www.mohamadhafez.com/Desperate-Cargo> E.T.24/09/2025
- Immigration Prof Blog. (2019, 30 Eylül). Bruno Catalano’nun ilham veren heykelleri. <https://lawprofessors.typepad.com/immigration/2019/09/the-awe-inspiring-sculptures-ofbruno-catalano.html> E.T. 18/09/2025
- İlhan, L. (2025). FARC'ın silahları parke taşı oldu. <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/farc-in-silahlari-parke-tasi-oldu/1335026> E.T. 06/07/2025
- Jameson, F. (1991). Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Duke University Press.
- Jameson, F., & Torio, J. L. P. (1991). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado (Vol. 12). Barcelona: Paidós.
- Jenkins, K. (1991). Re-thinking history. Routledge.

- Jensen, S. Q. (2011). Othering, identity formation and agency. *Qualitative Studies*, 2(2), 63–78.
- Johnson, M. (2021). *Medieval art and its symbolism*. Oxford: Oxford University Press.
- Karkıner, N., & Ecevit, M. (2012). Neşet Günal’ın izinde Türk resminde tarımda kadın imgesi: Sosyolojik bir çözümleme. *Folklor/Edebiyat*, 18(69), 207–243.
- Kaya, F. (2023). Performans sanatında adyet kavramı ve mekân olgusu üzerinden “Geçmişten gelen” adlı gösterinin sahne tasarımı (Yüksek Lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye.
- Kaya, M. (2009). Küreselleşme Yaklaşımları. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13, 1–16.
- Kentridge, W. (1999). *Fortuna: The drawings of William Kentridge*. New York: David Krut Publishing.
- Keser, İ., & Keser, N. (2015). Kadın tarihi için bir anıt: Akşam Yemeği Partisi. *HUMANITAS – Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 137–152.
- Khondaker, M. I. (2007). Juvenile deviant behavior in an immigrant Bangladeshi community: Exploring the nature and contributing factors. *International Journal of Criminal Justice Sciences*, 2(1), 1–14.
- Koca, H. K. (2021). Ortaöğretim öğrencilerinin kültürel âdiyetbilinci kazanmasında Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi derslerinin rolü (Sivas ili örneği) (Doktora tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Kollwitz, H. (1988). *The Diary and Letters of Käthe Kollwitz*. Illinois: Northwestern University Press.
- Köksal, F. (2017). Ölümcül kimlikler [Kitap incelemesi; A. Maalouf, Çev. A. Bora, 2012]. *Sosyoloji Dergisi*, 36, 243–249.
- Köşk, U. C., & Özbek, Ç. (2017). Küreselleşme ve uluslararası göç ilişkisinde değişen göçmen algısı. *Researcher*, 5(1), 247–265.

- Kuşat, A. (2003). Bir değerler sistemi olarak kimlik duygusu ve Atatürk. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15, 45–61.
- Larraín, J. (1994). İdeoloji ve kültürel kimlik (N. N. Domaniç, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Larraín, J. (1995). İdeoloji ve kültürel kimlik. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Lee, S. (2009). Art in the Dutch Golden Age. London: Thames & Hudson.
- Leylart. (2025). Ramiz Aydın. <https://www.leyl.art/ramiz-aydn23562.html> E.T. 19/09/2025
- Loomba, A. (2005). Colonialism/Postcolonialism. Routledge.
- Mantilla, J. R. (2017). Doris Salcedo: The difficult thing is to achieve an invisible image, a subtle iconography. El País. https://elpais.com/cultura/2017/09/29/babelia/1506702218_231288.html E.T. 10/09/2025
- Marc Chagall. (2025). The Falling Angel. <https://www.marcchagall.net/the-falling-angel.jsp> E.T. 17/09/202
- Marc Chagall. (2025). Le saoul. <https://www.elcohetalaluna.com/son-globos/marc-chagall-the-drunkard/> E.T. 10/09/2025
- Mardani, A., & Rahmani, A. (2021). Göç kavramı ve modern ressamların çalışmalarına yansımaları (Örnek olay: 20. yüzyılda Orta Doğu'dan seçilmiş ressamlar). Sanat Dergisi, 37, 140–153.
- Marrus, M. R. (1985). The unwanted: European refugees in the twentieth century. Oxford University Press.
- Maslow, A. H. (1943). A theory of human motivation. Psychological Review, 50(4), 370–396. <https://doi.org/10.1037/h0054346> E.T. 12/08/2025
- Mcintyre, N., Williams, D., & McHugh, K. (2006). Multiple dwelling and tourism: Negotiating place, home and identity. CABI Publishing.

- McQuaid, C. (2019, Eylül 12). Suitcase stories: Mohamad Hafez's sculptures mourn the loss of home and heritage. Boston Society for Architecture. <https://www.architects.org/stories/suitcase-stories> E.T. 24/09/2025
- Milles, R. (2010). Öteki'nin tanımları. In I. Gündüz (Ed.), Ulusal kimlik ve etnik açılım (ss. 178–224). İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Mohamed Hafez. Desperate Cargo çalışması ve Baggage Series. <https://www.mohamadhafef.com/Baggage-Series> E.T. 24/09/2025
- Nahya, Z. N. (2011). İmgeler ve ötekileştirme: Cadılar, yerliler, Avrupalılar. Atılım Sosyal Bilimler Dergisi, 1(1), 27–38.
- Nas, F. (2022). Âdiyettürü olarak kimlik, etnisite ve ulusçuluk kavramları arasındaki ilişki. Sosyologca, 23, 69–83.
- Neshat, S. (1998). Turbulent [Video installation]. Gladstone Gallery.
- Neshat, S. (2010b). Art in exile [Video]. TEDWomen. https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile E.T. 06/08/2025
- Nochlin, L. (1991). Realism. Penguin Books.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. Representations, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520> E.T. 12/09/2025
- Okçul, M. (2021). Ötekilik kavramı üzerine bir inceleme. Mecmua, 7(3), 1405–1417. <https://doi.org/10.32579/mecmua.972764> E.T. 13/09/2025
- Özbent, S. (2023). Homi Bhabha'nın “kültürel çeviri” kavramına çeviribilimsel bakış. Kültür Araştırmaları Dergisi, 19, 225–247.
- Özdemir, C. (2001). Kimlik ve söylem. Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2, 107–122.
- Özgür, F. (1997). Resimde göstergeler ve kurgusal biçimler ilişkisi (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

- Özkan, R. (2019). Göç olgusu ve toplumsal yapıya etkisi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 33(47), 127–145.
- Pamuk, A. (2014). Kimlik ve tarih: Kimliğin inşasında tarihin kullanımı. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Pektaş, N. (2013). Taktiklerle yüzleşerek iyileşmeyi dilemek. Sanat Dünyamız, 134, 12–21. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pelvanoğlu, B. (2009). Ferhat Özgür: Şehir defteri (ss. 19–37). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pera Müzesi. (2018). Believe me, I'm an artist – Adrian Paci. <https://en.peramuzesi.org.tr/Activity-Detail/Believe-Me-I'm-an-Artist-Adrian-Paci/544> E.T. 12/10/2025
- Perruchoud, R., & Redpath-Cross, J. (Ed.). (2009). Göç terimleri sözlüğü (B. Çiçekli, Çev. Ed.). Cenevre: Uluslararası Göç Örgütü (IOM), No. 31.
- Perruchoud, R., & Redpath-Cross, J. (Eds.). (2009). International migration law: Glossary on migration (2nd ed.). International Organization for Migration (IOM).
- Pogge, T. (1992). Cosmopolitanism and sovereignty. Ethics, 103, 48–75.
- Pooke, G., & Whitham, G. (2018). Çağdaş sanatı anlamak (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Richard Barnes. (2025). State of exception. <https://www.richardbarnes.net/state-of-exception-1> E.T. 13/09/2025
- Sağlık, E. (2014). 1970 sonrası görsel sanatta 'kadınlık'a dair izlekler. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 3(14), 71–85.
- Said, E. W. (2003). Yersiz yurtsuz (A. Üçler, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Said, E. W. (2013). Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark anlayışları (B. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Salcedo, D. (2006). In C. Christov-Bakargiev (Ed.), Doris Salcedo (pp. xx–xx). London: Tate Publishing.
- Salcedo, D. (2007). Shibboleth [Installation]. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-doris-salcedo-shibboleth> E.T. 07/08/2025
- Salcedo, D. (2016). The materiality of mourning (C. A. Christov, Ed.). Harvard Art Museums & Yale University Press.
- Salt Online. (2025). Atölye ipucu: Gülsün Karamustafa. <https://saltonline.org/tr/664/atolye-ipucu-gulsun-karamustafa> E.T. 08/09/2025
- Salt Online. Gülsün Karamustafa, "Örtülü Medeniyet", 1976 – Gülsün Karamustafa, "The Lacemaker", 1976 <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190429> E.T. 09/09/2025
- Schneider, M. E. (2014). Material witness: Doris Salcedo's practice as an address on political violence through materiality (Yayımlanmamış doktora tezi). Harvard University. <https://dash.harvard.edu/handle/1/11746516> E.T. 13/08/2025
- Sen, A. (2006). Kimlik ve şiddet: Kader yanılsaması. İstanbul: Türk Henkel Yayınları.
- Sennett, R. (2012). Kamusal insanın çöküşü (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1977)
- Shonibare, Y. (2001). The Swing (After Fragonard) [Installation]. Tate Collection. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/shonibare-the-swing-after-fragonard-t07952> E.T. 18/09/2025
- Silver, L. (1992). Rembrandt's faith: Church and temple in the Dutch Golden Age. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Smarthistory. (2025). Doris Salcedo, Shibboleth. <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> E.T. 07/08/2025
- Smith, A. D. (1986). The ethnic origins of nations. Blackwell.

- Smith, A. D. (1994). Milli kimlik (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith, A. D. (2002). Ulusların etnik kökeni. (S. Bayramoğlu ve H. Kendir, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi
- Solak, F. (2017). Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisi ve modern insanın tatminsizliği. Gazi Kitabevi.
- Solak, S. G. (2017). Mekân-kimlik etkileşimi: Kavramsal ve kuramsal bir bakış. Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6(1), 13–37.
- Southgate, B. (2003). Postmodernism in history: Fear or freedom? Routledge.
- Sözer, A. (2019). Göç, toplumsal uyum ve aidiyet. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, 14(28), 418–431. <https://doi.org/10.35675/befdergi.643948> E.T. 10/10/2025
- Stedman, R. C. (2006). Understanding place attachment among second home owners. American Behavioral Scientist, 50(2), 187–205. <https://doi.org/10.1177/0002764206290633> E.T. 18/10/2025
- Stein, R. B. (1967). John Ruskin and aesthetic thought in America, 1840–1900. Harvard University Press.
- Stolier, R. M., & Freeman, J. B. (2016). The neuroscience of social vision. In J. R. Absher & J. Cloutier (Eds.), Neuroimaging personality, social cognition, and character (pp. 139–157). London: Elsevier.
- Susam, A. (2015). Toplumsal bellek ve belgesel sinema: 2000 sonrası Türkiye belgesellerinde gerçek–temsili ilişkileri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahin, T. E. (2002). Tarih biliminin tarihçesi çerçevesinde; çeşitli tarih felsefeleri, postmodern söylem ve küresel bağlamda tarihin konumu. Millî Eğitim Dergisi, 155–156. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Şahinbaş, U., Türker, İ. H., & Ağçıçek, M. (2019). Savaşlar ve ölümler çağında bir kadın sanatçı: Käthe Kollwitz. Akademik Sanat, 4(8), 160-171.

- Şimşek, S. (2002). Günümüzün kimlik sorunu ve bu sorunun yaşandığı temel çatışma eksenleri. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(3), 29–39.
- Tania Bruguera ile röportajdan alıntı. (t.y.). Sanatın işe yarayabileceği yer. <https://flash--art.com/article/where-art-can-work-tania-bruguera/> E.T. 05/09/2025
- Tekeli, İ., & Erder, L. (1978). İç göçler. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Tellefsen, T., & Thomas, G. P. (2005). The antecedents and consequences of organizational and personal commitment in business service relationships. *Industrial Marketing Management*, 34(1), 23–37. <https://doi.org/10.1016/j.indmarman.2004.07.002> E.T. 12/09/2025
- Tezkan, M. (2009). Gerçekçiliğe alternatif bir gerçeklik: Nil Yalter videosu. <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nilyalter-videosuturkish-by-melis-tezkan.html> E.T. 09/09/2025
- The Economist. (2016, January 7). Italy, where migration's front line and art's avant-garde meet. <http://www.economist.com/blogs/prospero/2016/01/art-and-migration> E.T. 11/09/2025
- Tok, N. (2003). Kültür, kimlik ve siyaset. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tozal, Y. E. (2010). Ayraç Dergisi 12: Yeni Metinler. Ayraç Dergisi.
- Traverso, E. (2009). Geçmiş kullanma kılavuzu (İ. Ergüden, Çev.). İstanbul: Versus Yayınları.
- Tunç, Z. E. (1989). Öteki ve ötekileştirme bağlamında köylülük ve kentlilik (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Turner, E. (2016, June 21). Art review: Doris Salcedo retrospective in Miami pays witness to loss. <https://hamptonsarthub.com/2016/06/21/Art-Review-Doris-Salcedo-Retrospective-In-Miami-Pays-Witness-To-Loss/> E.T. 06/09/2025

- Ural, Ş. (2020). (Dil ve sistem açısından) Âidiyetve kültür. *Felsefe Dünyası Dergisi*, 72, 38–57.
- Urry, J. (1995). *Consuming places*. London & New York: Routledge.
- Vatandaş, S. (2020). Sosyal medya mecralarında kimliğin sanallaşması (Bireysel ve toplumsal gerçeklikten, sosyal medyanın sanallığına: Bireysel ve kolektif kimliklerin anlamsal ve işlevsel değişimi). *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 21(1), 220–249.
- Velho, A., & Thomas-Olalde, O. (2011). Othering and its effects: Exploring the concept. In H. Niedrig & C. Ydesen (Eds.), *Writing postcolonial histories of intercultural education* (pp. 27–50). New York: Peter Lang Publishing.
- White, H. (1973). *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.
- Wilde, O. (1890/2021). *Dorian Gray’ın portresi* (B. Ş. Haktanır, Çev.). İstanbul: İndigo Kitap Yayıncılık.
- Yaman, Z. (2009). Ferhat Özgür’ün Şehir Defteri’nden seçtikleri üzerine düşünceler. *Şehir Defteri sergi kataloğu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Yıldız, S. (2007). Kimlik ve ulusal kimlik kavramlarının toplumsal niteliği. *Millî Folklor*, 74, 9–16.
- Yılmaz, Ş. (2023). Kültürel melezliğin imgelemine yaratmak: Gülsün Karamustafa. *SSD Journal*, 8(39), 443–457.
- Yurttaş, S. (2019). Toplumsal kimlik okuryazarlığı. *Bolu İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(3), 825–842.
- Zaim, T. (t.y.). *Yaylada Yörükler*. <https://sanattarihiplatformu.com/yoresel-turk-resminin-kurucusu-turgut-zaim444.html> E.T. 08/08//2025
- Žižek, S. (2008). Nature and its discontents. *SubStance*, 37(3), 37–72.

Žižek, S. (2011). Çokkültürcülük, ya da çokuluslu kapitalizmin kültürel mantığı. e-Skop.
[https://www.e-skop.com/skopdergi/cokkulturculuk-ya-da-cokuluslu-](https://www.e-skop.com/skopdergi/cokkulturculuk-ya-da-cokuluslu-kapitalizmin-kulturel-mantigi/941)
[kapitalizmin-kulturel-mantigi/941](https://www.e-skop.com/skopdergi/cokkulturculuk-ya-da-cokuluslu-kapitalizmin-kulturel-mantigi/941) E.T. 04/08/2025



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Bilgen BAYSAL YILDIRIM	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Karabük Üniversitesi
Fakülte	Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
Bölümü	Resim
Makale ve Bildiriler	
1. Baysal, B. (4 Haziran 2025) Arada (Sergi). Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Sakarya, Türkiye.	