

Doris Salcedo'nun Sanat Pratiğinde Şiddet, Travma ve Bellek İlişkisi: “Unland” Serisi

Eda Seda Tosun¹

Özet

Bu çalışma, Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo'nun eserlerinde şiddet, travma ve bellek kavramlarının nesnelere aracılığıyla sanatsal dönüşümünü incelemektedir. Özellikle “Unland” Serisi’nde, farklı boyutlardaki masalar insan saçları ipliklerle delinerek doldurulmuş, minimalizm ve konseptüellizm estetiğiyle travmatik tarihi somutlaştırır. Şiddet, fiziksel, sosyal ve psikolojik boyutlarıyla bireyi etkileyen karmaşık bir olgu; travma, belleği parçalı kılan yıkıcı bir tepki; bellek ise travmatik deneyimleri yeniden yapılandıran süreçtir. Salcedo, Kolombiya iç savaşının yansımalarını mağdurlarla görüşmelerle nesnelere taşır, örneğin yetim çocukların hikâyelerini ev mobilyalarıyla mahrem yıkımı kamusal alana çıkarır. Şiddet, parçalanmış aileleri ve kaybı temsil eder; nesnelere travmanın izlerini yansıtır, izleyiciyi etik sorgulamaya davet eder. Sanatçı, şiddeti dolaylı biçimde malzeme kırılabilirliğiyle aktarır, empati ve tanıklık uyandırır; böylece sanat, mağdurların hikâyelerini çoğaltarak yüzleşmeyi tetikler ve hafızayı canlandırır.

1. Giriş

Şiddet, travma ve bellek kavramları, çağdaş sanatta politik çatışmalar, toplumsal yaralar ve kolektif hafıza süreçlerini işleyen eserlerin temel taşlarını oluşturur. Sanatçılar, bu kavramları estetik ve etik bir çerçevede kullanarak izleyiciyi doğrudan temsil yerine dolaylı imgeler, nesnelere ve enstalasyonlar aracılığıyla empatiye, tanıklığa ve yüzleşmeye davet eder.

Fiziksel tahribattan ruhsal çöküntüye kadar geniş bir yelpazeye yayılan şiddet; performanslar, vücut sanatı ve disiplinler arası yöntemlerle sanatsal bir dışavuruma dönüşerek izleyicide hem bir arınma sağlar hem de farkındalık yaratır. (Sayan, 2016, s. 1422); travma, bireysel ve kolektif belleği parçalayan yıkıcı bir etkiyi somutlaştırır (Eyerman, 2019). Bellek ise, unutuşa karşı dirençli

1 Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
eda.seda.tosun@gmail.com/ ORCID:0000-0002-1170-7664

bir hafıza inşası olarak işlev görür; sanat aracılığıyla travmatik deneyimler yeniden deneyimlenir ve toplumsal belleğe dönüştürülür (Halilovich ve Fejzić, 2018). Bu üçlü kavram, özellikle minimalizm ve konseptüel sanat akımlarında, şiddet mağdurlarının sesini kamusal alana taşır (Bush, 2023).

Doris Salcedo'nun (1958) sanat pratiği, Kolombiya'daki uzun süreli iç savaşın yol açtığı şiddet, travma ve bellek olgularını ontolojik bir sorgulamaya tabi tutar; bu kavramlar, sanat aracılığıyla gündelik nesnelerin dönüşümü üzerinden bireysel ve toplumsal boyutlarıyla ele alınır. Sanatçı, özellikle "Unland" serisinde ahşap mobilyalar, insan saç ve ipek iplik gibi malzemeleri kullanarak kayıp, yokluk ve yerinden edilmenin izlerini görünür kılar. Nesnelere kendi bağlarından kopararak travmatik belleğin taşıyıcılarına dönüştürür. Eserlerinde şiddet, parçalanmış masalar ve organik dolgular aracılığıyla mahrem alandaki yıkımı politik tanıklığa taşır; yetim çocuklar gibi mağdurlarla yapılan görüşmelerden ilhamla aidiyet ve ölüm temalarını ev eşyaları üzerinden ifade eder (Elston, 2021). Bu yaklaşım, Salcedo'nun genel sanat pratiğinde nesnelerin metaforik gücünü kullanarak empati ve hafızanın yeniden inşasını sağlar. Bu çalışma, Doris Salcedo'nun "Unland" serisini şiddet, travma ve bellek kavramları bağlamında inceleyerek, sanatın bu olguları nesnelere üzerinden dönüştürme potansiyelini ortaya koymayı amaçlar.

2. Şiddet, Travma ve Bellek Kavramlarının Sanat ile İlişkisi

Şiddet, travma ve bellek kavramlarının tanımı, sanat alanındaki temsillerini anlamak açısından belirleyici bir başlangıç noktasıdır. Bu kavramlar özellikle politik şiddet ve toplumsal çatışmalar bağlamında üretim yapan sanatçılar için, hem estetik hem de etik düzeyde temel referans çerçeveleri oluşturur.

Duygusal yoğunluğun denetimsiz biçimde dışavurulması, bireyin hem fiziksel hem de psikolojik düzeyde yok etme ya da zarar verme eğilimlerini ortaya çıkarabilir; bu durum, şiddet kavramının temel karşılığını oluşturur. Şiddetin yalnızca bedensel bir müdahale olmadığı, aynı zamanda çeşitli araç ve yöntemlerle gerçekleştirilebilen çok katmanlı bir olgu olduğu da vurgulanmalıdır. Bireyler, fiziksel temas olmaksızın da birbirlerine şiddet uygulayabilirler. Burada belirleyici olan, karşı tarafı baskı altına almak, huzursuz etmek ve onun içsel dünyası üzerinde hâkimiyet kurmaktır. Düşünceye, duyguya ve öz benliğe yönelen saldırılar, kimi zaman doğrudan bedene yönelik şiddetten daha derin, daha kuşatıcı ve daha yıkıcı etkiler yaratabilir. (Sayan, 2016, s. 1422). Şiddet ve sanat, tarih boyunca etik-estetik iç içeliğiyle birbirini beslemiştir; sanat şiddeti yansıtarak toplumsal bilinç ve katharsis yaratırken, estetize ederek etkisini güçlendirir. Sanatçılar, toplumun yaralarını resim, sinema ve performansla dile getirerek izleyiciyi yüzleşmeye çağırır. Şiddet, genellikle fiziksel zarar

verme eylemi olarak algılsa da, sanat pratiğinde bireylerin ve toplumların psikolojik bütünlüğünü bozan, kültürel dokuyu tahrip eden her türlü zorlayıcı müdahaleyi kapsar. Sanat, şiddetin yol açtığı kayıp ve acıların kamusal alanda ifade edilmesine olanak tanıyarak, resmi tarih anlatılarının dışında kalan “öteki” hikâyelerin görünürlüğünü sağlar. Bu bağlamda şiddet, bireysel ve toplumsal hafızada kalıcı izler bırakan travmatik deneyimler yaratır (Cantekin ve Atalay, 2020; Yorulmaz, 2025).

Travma ise; insanların kontrol, bağlantı ve anlam duygusu veren olağan bakım sistemlerinin yok edildiği, aile, arkadaşlık, sevgi ve topluluk bağlarının paramparça edildiği ve insan deneyimine anlam kazandıran inanç sistemlerinin zayıflatıldığı, son derece stresli bir olay karşısında tamamen bunalmış olma hissi olarak tanımlanmıştır (Herman, 1997). Bir bireyin, destek sisteminin veya daha büyük bir topluluğun veya kültürün hayatta kalmasına yönelik gerçek veya algılanan bir tehdide yanıt olarak travma, hayatta kalmak için gerekli olan ancak devam eden benlik duygusuna, ilişkilere katılımına ve öğrenme ve çalışmaya üretken katılımına potansiyel olarak zararlı olabilecek beyin ve sinir sisteminde değişikliklere yol açar (Kantovitz ve Riak, 2008). Kolektif travma ise; korku ve kurumsal başarısızlık, doğrudan ve/veya yapısal şiddet ortamında yaşayan bir grubu etkileyen bir travma biçimi olarak tanımlanmıştır. Burundi’de, soykırım şiddeti ve iç savaş döngülerinden kaynaklanan travmanın anlamını ifade etmek için Kirundi yerel dilinde yeni bir kelime yaratıldı: *ihahamuka*. Bu kelime, koşma, korkma ve nefes nefese kalma anlamını ifade eder. Terim, ‘içimdekiler tarafından altüst olmak’ anlamına gelir. Travmatik deneyimle ilgili fikir ve duygularla başa çıkamama veya bunları bütünleştiremememe durumunu yakalamaya çalışır (Gobodo-Madikizela, 2016).

Bireysel travma ile kolektif travma arasında ayırım yapılırsa da, her ikisi de belleğin bozulmasına yol açar: Olay, otobiyografik hafızada parçalı ve erişilemez bir biçime dönüşür, yas sürecini tıkır ve melankoliye evrilir (Madsen, 2010). Bu bağlamda travma, bireysel psikolojik süreçlerin ötesinde toplumsal bellek çerçevesinde değerlendirilen, kolektif deneyimleri ve kültürel çerçeveleri kapsayan bir olgu olarak öne çıkar (Avcu, 2019, s. 640). Yaşanan şiddet olaylarının bıraktığı psikolojik ve toplumsal yaraları ifade eden travmatik deneyimler, çoğunlukla ani ve yıkıcı olup bireyin belleğinde silinmez izler bırakır. Travmaların sanatsal ifadeleri, bireyin iç dünyasındaki parçalanmayı dışa vurmasına olanak tanır.

Bellek ise; yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü; an, dağar, dağarcık, akıl, hafıza, yâd, zihin şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımdan hareketle bellek, bireyin ve toplumun kimliğini şekillendiren temel bir yeti olarak öne çıkar; deneyimlerin,

duyumların ve algıların zihinde canlı tutulmasını sağlayan çok boyutlu bir yapıdır (Güvenç, 2025). Felsefi ve bilişsel bilimler bağlamında, bellek, hem geçmişteki deneyimlerin bilinçli olarak anımsanması hem de istem dışı ortaya çıkan anıların karmaşık etkileşimiyle karakterize edilen, nörolojik ve psikolojik süreçlerin bir ürünüdür (Demirkan ve Usta, 2020). Bellek; zamana, mekâna, nesneye, kokuya, ışığa, sese göre yeniden canlanarak duyuşsal ve duygusal varlığını yeniden yaratır. Belleğin özünde sahip olduğu muğlaklık ve açık olmamak, kendini yeni hatıralarda tekrardan var eder ve sanatçıların bir sonraki çalışmalarında yeniden gün yüzüne çıkmayı bekler (Annepçioğlu ve Kurt, 2019). Bu çerçevede sanat, hem bireysel hem de kolektif hafızanın parçalanmışlığını onarma ve geçmişin anılarını toplumsal bilinç düzeyine taşıma potansiyeli sunar. Nitekim, sanat eserleri, geçmişe ait deneyimleri ve bilgileri zihinde tutma ve anımsama yeteneği olarak tanımlanan hafızanın, hem bireysel hem de kolektif boyutlarda yeniden inşa edilmesinde kritik bir rol oynar (Özkan ve Öz, 2023).

3. Doris Salcedo

3.1. Yaşamı ve Sanatı

Doris Salcedo, 1958 yılında Kolombiya'nın başkenti Bogotá'da doğmuş ve halen aynı kentte yaşamını ve sanatsal pratiğini sürdürmektedir (Çevik ve Bingöl, 2021). Sanatçının erken dönem eğitimi, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano'da resim ve sanat tarihi alanlarında gerçekleşmiştir. Bu akademik dönemde, Kolombiyalı sanat tarihçisi ve ressam Beatriz González'den ders alma imkânı bulmuş; bu öğretmen-öğrenci ilişkisi, Salcedo'nun sanatsal kimliğinin oluşumunda belirleyici bir rol oynamıştır. González, yalnızca Salcedo'nun değil, 1970'ler ve 1980'ler Kolombiya sanat ortamının tümüne damga vuran bir figür olarak, tarihsel bilincin sanatsal üretimdeki önemini vurgulayarak genç sanatçılara yol göstermiştir (Marín ve Alzate, 2020). González'in en önemli katkısı, Salcedo'ya periferi de bir sanatçı olma bilincini kazandırmasıdır. Bu bilinçli tercih, sanatçıyı Latin Amerika'nın üçüncü dünya ülkesi konumundaki politik çatışmalarının merkezinde üretim yapma kararıyla buluşturmuştur.

Lisans eğitimini tamamlamasının ardından Salcedo, 1980-1981 yılları arasında dünyanın farklı coğrafyalarını kapsayan bir gezi gerçekleştirmiştir. Bu gözlem döneminde, farklı kültürlerin ve tarihsel dönemlerin heykel örneklerini inceleyerek malzeme kullanımı ve mekânsal kurgulara ilişkin derinlemesine bir birikim oluşturmuştur. Bu deneyim, sonraki yıllarda ""Unland"" Serisi gibi yoğun malzeme-mekân bütünlüğü taşıyan projelerde belirleyici unsur haline gelmiştir (Moreno, 2010). 1981 yılında New York Üniversitesi'ne kayıt yaptıran Salcedo, 1984 yılında heykel alanında yüksek lisans derecesiyle mezun

olmuştur. New York dönemi, sanatçıya teknik becerilerin yanı sıra kavramsal yaklaşımlar açısından da önemli kazanımlar sağlamıştır. Bu akademik süreçte edindiği bilgi birikimi, 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında Kolombiya'da yaşanan şiddet olaylarını sanatsal pratiğe dönüştürme çabasında kritik bir rol oynamıştır (Corrigan ve Ritholtz, 2025).

Sanatçının akademik kariyeri yalnızca öğrenci kimliğiyle sınırlı kalmamış; 1987-1988 eğitim yılında Cali kentindeki Instituto de Bellas Artes'te Plastik Sanatlar Okulu müdürlüğü görevini üstlenmiş, 1989-1991 yılları arasında ise Universidad Nacional de Colombia'da heykel ve sanat teorisi dersleri vermiştir. Bu akademik görevler sırasında hem teknik hem de kavramsal birikimini yeni kuşaklara aktarmış; aynı zamanda politik şiddet ve travma temalarını kendi pratiğinde derinleştirme fırsatı bulmuştur.

Kolombiya iç savaşının yarattığı toplumsal dönüşümün tanıklığı, bu akademik dönemlerde yoğunlaşmıştır (Corrigan ve Ritholtz, 2025). Sanatçı, mağdurlar ve yakınlarıyla gerçekleştirdiği doğrudan görüşmeler aracılığıyla, ilerleyen çalışmalarının temel veri kaynağını oluşturan birinci elden bilgiler elde etmiştir (Fanta, 2008). Bu etnografik yaklaşım, Salcedo'nun sanatını diğer çağdaş heykeltıraşların pratiklerinden ayırışan temel bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Sanatçının uluslararası sanat ortamındaki tanınırlığı, 1992 yılında Kolombiya dışındaki sergilerle önemli ölçüde artmıştır. Avustralya, İspanya ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sergileri, yerel travmaları evrensel bir çerçeveye bütünleştirme bakımından dönüm noktası teşkil etmiştir. 1993'te Penny McCall Foundation ve 1995'te Solomon R. Guggenheim Foundation'dan aldığı prestijli destekler, büyük ölçekli enstalasyonlar üretmesine imkân tanımıştır (Rojas-Sotelo, 2004). 2000'li yılların başından itibaren Salcedo'nun çalışmaları daha kapsamlı sergi programlarına dâhil edilmiştir.

3.2. Kolombiya Savaşının Doris Salcedo'nun Çalışmalarına Etkisi

Kolombiya'da 1960'lı yıllardan bu yana sürmekte olan iç savaş, Doris Salcedo'nun sanatsal pratiğinin hem içerik hem de yöntem boyutlarında belirleyici bir etki yaratmıştır. Sanatçı, yaşadığı ülkeyi savaşın ve felaketin merkezlerinden biri olarak tanımlamakta; bu durum eserlerinde en uç politik şiddet olaylarının ve insan kırılğanlığının merkezi bir tema olarak işlenmesine yol açmıştır (Salcedo, 2003; Underhill, 2023, s. 295). Kolombiya iç savaşının yarattığı fiziksel ve psikolojik tahribat, Salcedo'nun tüm sanatsal üretiminde kendini gösteren temel bir motivasyon kaynağı olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, Salcedo'nun eserleri, Kolombiya'daki iç savaşın şiddetini ve kurbanların deneyimlerini belgeleyen birincil kaynaklar olarak görülebilir (Corrigan ve Ritholtz, 2025).

Savaş ortamında yaşanan zorla kaybetmeler, cinayetler ve toplu katliamlar, sanatçının eserlerinde doğrudan veya dolaylı biçimde temsil edilen temel olaylardır. Salcedo, bu travmatik deneyimleri sanatsal forma dönüştürme sürecinde, mağdurların hikâyelerini doğrudan kendilerinden veya yakın çevrelerinden dinleyerek çalışmalarına aktarmaktadır. Bu tanıklık pozisyonu, sanatçıya özgün ve güçlü bir anlatım dili kazandırmaktadır. Sanatçının, özellikle kadınların maruz kaldığı cinsel şiddet vakalarına odaklanması, geleneksel arşiv materyallerinin ötesine geçerek, kişisel görüşmeler ve feminist bilinç yükseltme grupları pratiğinden ilham alan bir yaklaşım benimsemesini sağlamıştır (Castro, 2022).

Şiddet dolu bir ülkede yaşarken sanki şiddet gerçekleşmiyor gibi davranamazsınız. İşte bu yüzden sanatın bir çeşit denge yaratması gerektiğini düşünüyorum. Ticari olmayan bir yaklaşımla, tüm bu acımasız kayıpların dışındaki bir mekânda, anlam yaratabilecek bir sanat ortaya koyabilmek mümkün olabilir... Sanat cevap vermez, yalnızca soru sorar. (Karataş, 2025, s. 16)

Şiddet mağdurlarını bulup onlarla röportaj yapan sanatçı, olayın ikincil bir tanığı olarak hareket etmeye o kadar kendini kaptırmıştır ki, travmatik olayı bizim için yeniden canlandırmaya veya yeniden inşa etmeye çalışması bile imkansız hale gelmiştir. Şöyle açıklıyor:

Bana acılarını paylaşma cömertliğini gösteren insanlarla tanıştım. Acı sürekli olarak yeniden canlanıyor. Bence bu, gerçeklikle başka bir tür ilişki kurulmasına olanak sağlıyor. Onlarla aramdaki mesafe kayboluyor ve acılarının beni, merkezimi ele geçirmesine izin veriyorum. Eğer toplumun merkezinde dolaşan iyi bir eser ortaya koymayı başarırısam, onların acısı bu toplumun özüne girecek. Kurbanlar baş kahramanlar olacak. (New Museum, 1998)

Sanatçı, bu tanıklık sürecinde kendi pozisyonunu bilinçli olarak olaydan uzak tutma stratejisi benimsemektedir. Bu yaklaşım, mağduriyet anlatışının bozulmasını önlerken, duygusal aşırı yüklenmeden kaçınmayı ve empatik fakat mesafeli bir temsil dili kurmayı mümkün kılmaktadır. Bu mesafe izleyiciye yorum alanı bırakırken aynı zamanda politik bir söylem kurma imkânı sağlamaktadır.

Röportajlar aracılığıyla elde edilen veriler doğrultusunda kurgulanan bu nesnelere, çocukların ebeveynlerini kaybetmesi gibi bireysel travmaların toplumsal belleğe taşınarak evrensel bir boyut kazanmasını sağlamaktadır. Savaş bağlamında gerçekleşen zorla kaybetmeler de sanatçının temsil ettiği temel temalar arasında yer almaktadır. Bu eserler, tarihçilerin ve hukuk sistemlerinin genellikle göz ardı ettiği kişisel mağduriyetleri gün yüzüne çıkararak, toplumsal

hafızada kalıcı bir yer edinmelerini amaçlamaktadır (Fanta, 2008). Salcedo'nun eserleri bu bağlamda, şiddet mağdurlarının seslerini yükselterek, onların deneyimlerini kolektif hafızanın ayrılmaz bir parçası haline getiren birer karşı-anıt işlevi görür (Marín-Lancheros, 2023).

Savaşın etkisi yalnızca konuyu değil, Salcedo'nun estetik stratejilerini de şekillendirmiştir. Doğrudan göstermeme yaklaşımıyla şiddeti ima eden biçimler kullanmak, malzeme seçimi ile nesneyi işlevsiz hale getirerek yokluğu görünür kılmak gibi teknikler, savaş travmasının estetik düzlemde temsil edilmesine olanak tanırken bellek ile nesne arasında güçlü bir bağ oluşturmaktadır. Kolombiya savaşının yarattığı fiziksel ve psikolojik travmalar, Salcedo'nun "Unland" serisi başta olmak üzere pek çok çalışmasında nesnelere üzerinden somutlaştırılmıştır.

4. "Unland" Serisi

"Unland" (1995-1998) serisi bağlamında Salcedo, Kolombiya'nın kuzeyinde yoğun şiddet olgularının yaşandığı bir bölgeye araştırma gezileri düzenlemiş; ebeveynlerinin öldürülmesine tanık olmuş çocuklarla üç yıl süren görüşmeler neticesinde "Onlar sadece var olmak istiyorlardı" sözleriyle bu bireylerin varoluşsal durumuna dair tepkisini ortaya koymuştur. Sanatçı, mobilya ve giysi gibi günlük nesnelere kemik, saç ve hayvansal lif gibi organik maddelerle bir araya getirerek kayıp, keder, bellek ve yas temalarını ele alan eserler yaratmakta; yıllar süren yavaş üretim sürecini ise travmatik deneyimlerin zamansal ağırlığını yansıtan bir anma ritüeline dönüştürmektedir. Böylece gündelik nesnelere aracılığıyla toplumsal travmanın izini süren bu pratik, şiddet eylemine tanıklık eden bir konumda yer almakta ve geçicilik ile kalıcılık arasındaki diyalektik ilişkiyi gözler önüne sermektedir (Barson, 2004).

"Unland" serisindeki eserlerin başlıkları, Paul Celan'ın şiirsel üretiminden esinlenerek belirlenmiştir. Sanatçı, söz konusu anlatıları, hayatını kaybedenler adına ölçülü ancak etkili eserlere dönüştürmüştür. Kültürel mirasın bir parçası olarak belleği restorasyon yoluyla yeniden inşa eden veya koruyan anıt anlayışının aksine, Doris Salcedo'nun pratiği, bireysel belleğin ortaya çıkardığı sessiz tarihi görünür kılmaktadır.

"Unland", yerinden edilme duygusuna karşılık olarak sanatçı tarafından üretilen bir kelimedir. Sanatçı, "Unland" kelimesini yerinden edilme ve kaybolan topraklar için türetmiş; "un-" ön ekinin olumsuzluğuyla "land"i birleştirerek yokluk ve eksikliğe işaret etmiştir. Bu bağlamda "Unland" Serisi, üç heykelden oluşur: "Unland": The Orphan's Tunic", "Unland": Irreversible Witness" ve "Unland": Audible in the Mouth" (Görsel 1). Bu enstalasyonda masa, bebek beşiği, saç teli, ip ve kumaş gibi farklı malzemeler bir arada kullanılmıştır. Seride

yer alan altı masa, ikişerli gruplar halinde yeniden birleştirilerek üç ayrı masa formuna dönüştürülmüştür. Her bir yapı, farklı bir alt başlıkla tanımlanmakta ve kendine özgü bir deneyimi, yaşanmışlığı temsil etmektedir. Bu dönüşüm, asıl işlevlerinden soyutlanan nesnelere üzerinden aidiyet kaybını, şiddeti ve parçalanmış aile yapılarını çok katmanlı bir alegoriyle yansıtır. Ailesinin katledilişine şahitlik etmiş kimsesiz çocuklarla gerçekleştirilen görüşmeler, bu yapıtın temelini ve yapısını oluşturmuştur. (Sağlam, 2020, s. 589; Elston, 2021).



Görsel 1. Doris Salcedo, "Unland" Serisi, 1995-1998.

4.1. "Unland": The Orphan's Tunic

"Unland": The Orphan's Tunic, serinin üç bölüme ayrılmış ilk eseridir; iki bölümü ham ipek ve insan saçıyla işlenmiştir. Saç, ahşaba açılan binlerce delikten geçirilerek masaya dikilmiştir. Masanın bir ucundaki beyaz ham ipek kumaş, genişliği boyunca uzanan saç şeridiyle birleşmekte; izleyici bu bölgenin yavaş yavaş insan saçıyla kaplı olduğunu fark etmektedir. İpek kumaş, yetim çocuğa ve yokluk duygusuna vurgu yapmaktadır. Heykel, annesinin ölümüne tanık olan ve annesinin kendisi için diktiği elbiseyi çıkarmayı reddeden altı yaşındaki bir kız çocuğunun tanıklığına dayanmaktadır. Masanın içinden geçen binlerce delik, her bir saç telinin gövdeden bütünlüğünü koruyarak geçmesine olanak tanımaktadır (Görsel 2, 3) (New Museum, 1998).

Nitekim Celan'ın "yetim tuniği" metaforu, Salcedo'nun eserlerinde yetimliğin ve annelerin yokluğunun somut bir simgesi haline gelerek, Kolombiya'daki kayıpların evrensel yas deneyimiyle örtüşmesini sağlamaktadır. Salcedo, bu eserdeki masaların birleşme noktasında insan saçını yüzeye işleyerek, travmanın bedensel izini ve annenin yokluğunu dolaylı bir biçimde aktarır. Bu yüzey müdahaleleri, izleyicide şaşkınlık yaratırken, masanın insan bedenine ait

unsurlarla dönüştürülme arzusunu ve antropomorfik öğelerin birleşimini gözler önüne serer. Nesnelerin sahipleriyle olan metaforik bağını güçlendirerek, yaralanma ve iyileşme arasındaki gerilimi görsel olarak ifade eder (Özturan ve Özturan, 2023).

Ahşap masa, geçmişten gelen gündelik bir obje olarak hem gelecek nesillere aktarılacak kültürel hafızanın somut taşıyıcısı hem de travmanın fiziksel izlerini depolayan bir araç haline gelmiştir. Bu materyal seçimi mağdurların koşulları ve yaşadıkları yoksunlukla ilişkilendirilmiştir; malzemenin yalınlığı ve kırılabilirliği, travmanın hem fiziksel hem de duygusal etkisini izleyiciye somut bir biçimde iletir (Abacı, 2025).

Salcedo “Bu noktada benim için önemli olan bir başkalaşım yaratmaktı, bu masaları, hepimizin bildiği, hayatımızın büyük bir bölümünü masaların etrafında geçirdiğimiz, bizim için en yaygın nesne olan bu unsuru, tamamen tuhaf bir şeye dönüştürmek istedim” şeklinde belirtmiştir. (Barson, 2004)



Görsel 2. Doris Salcedo, “Unland”: the Orphan’s Tunic, Karışık Teknik, 80 × 245 × 98 cm, 1997.



Görsel 3. Doris Salcedo, "Unland": the Orphan's Tunic (Detay).

4.2. "Unland": Irreversible Witness

Doris Salcedo'nun "Unland" serisinin diğer önemli bir parçası olan 1995 ve 1998 yılları arasında yaptığı "Unland": Irreversible Witness adlı çalışması ise; serisinin en minimalist parçası olarak tanımlanmıştır. Ancak bu minimal yapı içinde şiddet, travma ve bellek kavramlarının yoğun bir biçimde işlenmesi dikkat çekmektedir. Çalışma, Kolombiya'da şiddetin yoğun olduğu bölgelerde ebeveynlerinin öldürülmesine tanık olmuş yetim çocuklarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler üzerine kurgulanmıştır. Salcedo burada benzer malzemelerden üretilmiş ama fiziksel olarak uyumsuz parçaları bir araya getirerek, ailelerin parçalanmış yapısını ve sosyal bağların kopuşunu imgesel düzeyde yeniden üretmiştir (Özturan ve Özturan, 2023).

Ham ipek kumaşın hem üst hem de alt yüzeyine dikilen saçlar aracılığıyla yapıda deri benzeri bir yüzey oluşturulmuş ve ince bir ışılta etkisi üretilmiştir. Yapının bir ucunda, saç ve ipek örtüsüyle kaplı bir oyuncak bebek beşiğinin metal çerçevesi, masa tablasına batıyormuş gibi görünmektedir (Görsel 4, 5). Metal oksidasyonunu çağrıştıran bu beşik, kefen benzeri örtüsüyle masanın bir ucundan içine emiliyor gibi görünmekte; söz konusu kesik jesti, anlatıdaki yok olan şiddetin metaforik bir göstereni olarak işlev görmektedir. Sanatçının gazlı bez benzeri bir yara imgesine dönüştürdüğü ahşap yüzeyin çatlakları, fiziksel keşiği ve travmatik kaybın görünür kılınması sürecini bir arada temsil eden çok katmanlı bir imge sunmaktadır. Saçın hem örtü hem de yüzey olarak

işlev görmesi, görünürlük ile gizlilik, canlılık ile ölüm arasındaki diyalektik ilişkiyi pekiştirmektedir (New Museum, 1998).



Görsel 4. Doris Salcedo, “Unland” Irreversible Witness, Karışık Teknik, 111.8x248.9x89 cm, 1995-98.

Görsel 5. Doris Salcedo, “Unland”: Irreversible Witness, (Detay).

4.3. “Unland”: Audible in the Mouth

Salcedo’nun “Unland”: Audible in the Mouth başlıklı eserinde (Görsel 6, 7), saç ve iplik masanın yüzeyine dikilerek hassas bir lif dokusu oluşturmaktadır. Siyah ve koyu kahverengi insan saç ile ham ipek iplikten oluşan bu yapı, açıkta ve savunmasız bir şekilde yere serilmiş bir beden imgesi olarak okunabilmektedir. Karmaşık saç ağı izleyiciyi yapıya yaklaştırmakta; yakınlık kurma olasılığı sunuyor gibi görünse de, eser aynı anda böyle bir teması reddetmektedir. Salcedo, tanıklıklar üzerinde ayrıntıya girmekten kaçınarak izleyicinin erişimini engellemekte; bakışın çekiciliği ile bakmanın imkânsızlığı arasındaki gerilim üzerinden travmatik deneyimin dolaylı doğasını sanatsal bir strateji olarak pekiştirmektedir (Barson, 2004).

Bu ontolojik dönüşümde, antropomorfik unsurlar (saçın deriye, ipliğin yaraya dönüşümü) izleyiciyi duyuşsal bir okuma deneyimine davet eder. Eser, travmanın bedensel izlerini dikilen ağlarla iyileşme-yaralanma geriliminde somutlaştırırken, kolektif belleği harekete geçirerek etik bir yüzleşmeye dönüştürür (Abacı, 2025; Salcedo, 2003). Böylece heykel, soyut estetiğin sınırlarını zorlayarak, savaşın mülksüzleştirici şiddetini şiirsel bir anlatı gibi yeniden yapılandırır ve izleyiciyi empatiyle tarihsel tanıklığa çeker (Özturan ve Özturan, 2023; Elston, 2021). Bu bağlamda, “Unland”: Audible in the Mouth, Clean’ın dilin sınırlarını zorlayarak yeni kelimeler türetme ve inkâr yoluyla anlamı yeniden şekillendirme pratiğini Salcedo’nun mekânsal ve materyal tabanlı heykeltıraşlık yaklaşımına taşır.

Salcedo’nun “Unland” heykellerinin alt başlıkları için Clean’ın şiirlerinden dizeler seçmesi, şiirsel bağlantıyı açık hale getirmekte ve içe dönük ve

dolaylı şiirleri, Holokost deneyimlerine dayanmaktadır. Salcedo, ebeveynleri Holokost'ta öldürülen Celan'ın, dünyadan dışlanmış bir yetim olarak model oluşturduğunu belirtmektedir.

Clean'ın dilindeki yerinden edilme, sürgün ve aktarım kavramları, Salcedo'nun nesnel dönüşümüyle sanatsal bir tercüme diyalogu kurar; Holokost tanıklığını Kolombiya iç savaşının kadın mağdurlarıyla buluşturarak, dilin çözülüşü üzerinden yokluğun "Unland" topografyasını çizer (Valencia ve Santiago, 2015).



Görsel 6. Doris Salcedo, "Unland": Audible in the Mouth, Karışık Teknik, 80x315 x75 cm, 1998.

Görsel 7. Doris Salcedo, "Unland": Audible in the Mouth (Detay).

Sonuç

Doris Salcedo'nun "Unland" serisi, Kolombiya iç savaşının yetim çocukları ve kadın mağdurlarıyla şekillenen şiddet, travma ve bellek dinamiklerini, eski mobilyaların insan saçı, ipek ve metal gibi organik materyallerle dönüştürülmesi yoluyla somutlaştırır. Serinin "Unland": The Orphan's Tunic adlı eseri, yetim kalmış çocukların elbisesini simgeleyen beyaz ipek kumaş ve annenin bedeninden alınmış saç kıllarıyla işlenmiş ahşap masa yüzeyini birleştirerek, yokluğun izlerini antropomorfik bir forma taşır. Benzer şekilde, "Unland": Irreversible Witness'te iki uyumsuz ahşap masa, metal bebek yatağı, soluk kumaş ve dikili siyah kıllarla aile bağlarının kopuşunu ve travmanın geri döndürülemezliğini minimalist bir yapıda vurgular; saç dikişleri yaralanma ile iyileşme gerilimini çağrıştırırken, eski eşyalar geçmiş yaşantıların metaforuna dönüşür. "Unland": Audible in the Mouth eserinde ise, farklı boylardaki masalar üzerine kadın saçları ve ipek ipliklerle oluşturulan ağlar aracılığıyla, Paul Clean'ın şiirsel yerinden edilme ve aktarım kavramlarını Kolombiya iç savaşının kadın mağdurlarıyla buluşturur; bu ritüel bağlamalar, travmanın

bedensel izlerini duyuşsal bir okuma deneyimine dönüştürerek kolektif belleği harekete geçirir.

Paul Celan'ın kayıp ve yetimlik temalı şiirsel metaforlarıyla kurulan bu diyalog, bireysel yasin evrensel boyutunu açığa vururken, nesnelerin antropomorfik dönüşümü ve dikişli masaların yaralanma-iyileşme gerilimi izleyiciyi duyuşsal bir yüzleşmeye davet eder. "Unland" neolojizmi, yerinden edilme ve kaybolan toprakları simgeleyerek savaşın yıkıcılığını vurgular. Bu yaklaşım, nesnelere bellek taşıyıcılarına dönüştürerek yokluğu maddeleştirir ve mekân hafızanın yeniden üretildiği bir alana çevirir. Dolayısıyla Salcedo'nun sanatı, estetik form ile politik tanıklığı birleştirerek empati ve etik sorumluluk uyandırır; sanatın toplumsal travmayı dönüştürme, kolektif belleği inşa etme ve tarihsel gerçeklikleri geleceğe taşıma gücünü somutlaştırır. Salcedo'nun eserleri, toplumsal hafızanın korunması ve travmatik deneyimlerin sanatsal dille işlenmesi açısından örnek teşkil eden bir pratik sunarak, sanatın politik ve toplumsal işlevine dair güçlü bir tanıklık oluşturur.

Kaynakça

- Abacı, Z. (2025). Maddenin hatırlattıkları: Doris Salcedo'nun eserlerinde bellek taşıyıcısı olarak eşya. *İstanbul Üniversitesi Sanat ve İkonografi Dergisi*, 9, 13. <https://doi.org/10.62425/sidd.1670169>
- Anneçioğlu, H. K., & Kurt, C. (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art-Sanat Dergisi*, 223. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0019>
- Avcu, İ. (2019). Bellek, travma ve edebiyat. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniefd/issue/50981/650272>
- Barson, T. (2004). "Unland": The place of testimony. *Tate Papers*, (1). <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/01/>"Unland"-the-place-of-testimony
- Bush, S. S. (2023). Grief and grievance: The aesthetics of political violence in Doris Salcedo's sculpture. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 106(1), 20. <https://doi.org/10.5325/soundings.106.1.0020>
- Cantekin, Y., & Atalay, R. (2020). Travmanın yaratıcı etkinliğe yansımaları. *Tykhe Dergisi*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/58402/810940>
- Castro, M. F. R. (2022). Tu cuerpo es un campo de batalla: Tres visiones artísticas en torno a la violencia sexual bélica en Latinoamérica. *Brújula: Revista Interdisciplinaria Sobre Estudios Latinoamericanos*, 15, 13. <https://doi.org/10.58748/coay9996>
- Çevik, N., & Bingöl, M. (2021). Contemporary art discourses in the context of the public space. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 147. <https://doi.org/10.22252/ijca.899416>
- Corrigan, A., & Ritholtz, S. (2025). Transformative aesthetics after war: Grief, repair, and feminist resistance to political violence in the works of Lucila Quieto and Doris Salcedo. *Security Dialogue*, 56(6), 722. <https://doi.org/10.1177/09670106251362759>
- Demirkan, Ö., & Usta, A. (2020). Mimari tasarım sürecinde bellek ve mimesis: Archiprix projeleri üzerine bir değerlendirme. *Megaron*, 15. <https://doi.org/10.14744/megaron.2020.32548>
- Elston, C. (2021). "Almost – you would – have lived": Reading Paul Celan in Colombia. *De Gruyter*. <https://doi.org/10.1515/9783110658330-014>
- Eyerman, R. (2019). *Memory, trauma, and identity*. Palgrave Macmillan.
- Fanta, A. (2008). *Narratives of abandonment: Colombia's cultural production from 1990 to 2007* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Michigan. <https://hdl.handle.net/2027.42/61548>
- Gobodo-Madikizela, P. (2016). *Breaking intergenerational cycles of repetition: A global dialogue on historical trauma and memory*. OAPEN Foundation. <https://www.doabooks.org/doab?func=search&query=rid:32410>

- Güvenç, B. K. (2025). Güncel sanatta “evin yokluğu”na bellek izinden bakış. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 16(59), 581. <https://doi.org/10.70736/ijoess.568>
- Halilovich, H., & Fejzic, A. E. (2018). The art of memory after genocide: Reimagining the images of the places of pain and (be)longing. In S. Trakilovic (Ed.), *Doing memory research: New methods and approaches* (pp. 87–108). Springer.
- Herman, J. L. (1997). *Travma ve iyileşme*. Kaknüs Yayınları. (Orijinal eser 1992’de yayımlandı)
- Kantovitz, M., & Riak, J. (2008). Trauma and the brain. *International Society for Traumatic Stress Studies*.
- Karataş, E. (2025). *Politik sanatın kültürel bellekle ilişkisi bağlamında farklı coğrafyalarda üretilen eserlerin incelenmesi* [Yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Madsen, D. L. (2010). Teaching trauma: (Neo-)slave narratives and cultural (re-)memory. *Palgrave Macmillan*. https://doi.org/10.1057/9781137086471_4
- Marin, P., & Alzate, G. (2020). *Corpos ausentes e armas fundidas. Conceição/Conception*, 9. <https://doi.org/10.20396/conce.v9i00.8662160>
- Marín-Lancheros, J. A. (2023). Nombrar lo innombrable: El contramonumento Fragmentos y la violencia sexual. *Sociedad y Economía*, (49). <https://doi.org/10.25100/sye.v0i49.11725>
- Moreno, L. G. (2010). Troubled materiality: The installations of Doris Salcedo. *Mosaic*, 43(2), 95.
- New Museum. (1998). “Unland”/Doris Salcedo. <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/280>
- Özkan, O., & Öz, O. (2023). The aftermath of death in Christian Boltanski’s art: Monument, archive and memory.
- Özturan, O., & Özturan, S. (2023). Travmayı izlemek: Doris Salcedo’nun heykellerinde toplumsal hafıza, yas ve melankoli. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(1), 64. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1313820>
- Rojas-Sotelo, M. (2004). *Doris Salcedo: Challenging history and memory* [Unpublished master’s thesis]. University of Pittsburgh.
- Sağlam, S. (2020). Sanatta bellek ve mekân ilişkisi: “Unland” serisi üzerine bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 589.
- Salcedo, D. (2003). *The vision of the vanquished is an inward looking gaze*.
- Sayan, N. M. (2016). Sanatta şiddet ve estetik. *Journal of International Social Research*, 9(42), 1422.
- Underhill, K. (2023). *Doris Salcedo’s political art*. Columbia University Press.

- Valencia, G. B., & Santiago, R. B. (2015). Doris Salcedo: Creadora de memoria. *La Referencia*. https://scienti.colciencias.gov.co/publindex/download.file?tpo-Archivo=ART&cod_fasciculo=22&cod_articulo=543&cod_revista=124
- Yorulmaz, M. Y. (2025). *Sanatçıların eserlerinde travmatik deneyimlerin aktarımı ve toplumsal belleğe katkıları* [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Bilgi Üniversitesi. <https://doi.org/10.47613/reflektif.2025.229>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** ArtFritz. (2023). *Doris Salcedo (1958)*. <https://www.artfritz.ch/kuens-tler/salcedo.html>
- Görsel 1:** Elisa. (2008, March 14). *Doris Salcedo "Unland; Audible in the Mouth", 1998. dammi fortuna*. <https://dammi fortuna.blogspot.com/2008/03/doris-salcedo-unland-audible-in-mouth.html>
- Görsel 2:** Huyssen, A. (2018). Memories of Europe in the art from elsewhere. *Stedelijk Studies*, 6. <https://stedelijkstudies.com/journal/memories-of-europe-in-the-art-from-elsewhere/>
- Görsel 3:** Manchester, E. (2007). Doris Salcedo: Unland: audible in the mouth 1998. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-unland-audible-in-the-mouth-t07523>
- Görsel 4:** Merewether, C. (1993). *Doris Salcedo*. *ArtNexus*, 9. <https://www.art-nexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/62cc929ad24aad92e58815be/29/doris-salcedo>
- Görsel 5:** MutualArt. (t.y.). *Doris Salcedo | Unland: irreversible witness (1995–1998)*. <https://www.mutualart.com/Artwork/Unland-irreversible-witness/65DEABF53A359D13>
- Görsel 6:** Solomon R. Guggenheim Museum. (2015). Doris Salcedo, Unland, 1995–98 [Audio tour]. Guggenheim Museum. <https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-unland-1995-98>.