

Maddenin Hatırlattıkları: Doris Salcedo'nun Eserlerinde Bellek Taşıyıcısı Olarak Eşya

What Matter Reminds: Objects as Memory Carrier in the Artworks of Doris Salcedo

Zeynep ABACI 

Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim -İş Öğretmenliği Bölümü, İstanbul, Türkiye



Öz

Bu makale, Doris Salcedo'nun eserlerinde eşyanın bellek taşıyıcısı olarak nasıl yeni bir anlam kazandığını ele almaktadır. Salcedo, Kolombiya'da yaşanan kayıp, travma ve zorla yerinden edilme gibi toplumsal sorunlara dair anlatılar oluştururken eşyayı hem bir ifade aracı hem de sanat pratiğinin merkezinde yer alan anıtsal bir yapı olarak kullanır. Salcedo'nun eserleri, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarak travmanın ve kaybın izlerini sürmeye yönlendiren çok boyutlu bir deneyim alanı yaratmaktadır. Heidegger ve Merleau-Ponty'nin nesne ve algı kavramları üzerinden ele alınan çalışmada, eşyanın yalnızca fiziksel bir varlık olmanın ötesinde, kendisine atfedilen anlamlar ve bireyde uyandırdığı çağrışımlar aracılığıyla geçmişin hatırlatıcısı olarak nasıl işlevselleştiği tartışılmaktadır. Bu bağlamda, Salcedo'nun yapıtlarında yer alan nesneler, salt maddesel öğeler olmaktan öte; toplumsal yaraları, kayıpları ve unutulmuş hikâyeleri görünür kılan sessiz tanıklar olarak incelenmiştir. Sanatçının, kolektif travmanın belleğini taşıyan eşyaları dönüştürerek izleyiciyi kaybolmuş olanın izlerini sürmeye davet ettiği sanat pratiği, çeşitli eser örnekleriyle incelenmiştir. Bu çalışmada, sanatçının 1992–2008 yılları arasında ürettiği Atrabilious, Untitled, La Casa Viuda VI, Noviembre 6 y 7, Plegaria Muda, A Flor de Piel ve Shibboleth adlı yapıtları; nesnenin kullanım biçimleri ve hafızanın taşıyıcısı olarak üstlendiği işlev bağlamında ele alınmıştır. Bu makale, sanatçının eserlerine eşya ve bellek ilişkisi çerçevesinden yaklaşılarak nesnelerle kurulan duyuşal ve düşünsel bağları tartışmaya açmaktadır. Sonuç olarak, Doris Salcedo'nun sanat pratiği, unutulmanın hatırlanmasına ve bireysel acıların kolektif bellekte yeniden inşa edilmesine olanak tanımaktadır. Sanatçının yapıtları, kaybolan bireylere dair bir anma biçiminin ötesinde, izleyiciyi geçmişin kalıntılarıyla yüzleşmeye çağıran yoğun bir söylem barındırır. Bu çalışma, sanatçının eserlerinde eşyanın dönüşümü üzerinden belleğin sanatsal temsilini inceleyerek sanatın toplumsal travmaların görünür kılınmasındaki rolünü vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eşya, bellek, Doris Salcedo, kolektif bellek

ABSTRACT

This article examines how objects take on new meaning as carriers of memory in Doris Salcedo's artworks. Salcedo uses objects as both a means of expression and a monumental structure at the center of her artistic practice to create narratives about social issues such as loss, trauma, and forced displacement in Colombia. Salcedo's works create a multidimensional experiential space that encourages viewers to move beyond passive observation and instead trace the traces of trauma and loss. In this study, which draws on Heidegger and Merleau-Ponty's concepts of object and perception, it is discussed how objects function as reminders of the past through the meanings attributed to them and the associations they evoke in individuals, beyond their physical existence. In this context, the objects in Salcedo's works are examined not merely as material elements but as silent witnesses that reveal social wounds, losses, and forgotten stories. The artist's practice, which invites the viewer to trace the lost by transforming objects that carry the memory of collective trauma, is examined through various examples of her works. In this study, the artist's works produced between 1992 and 2008, including Atrabilious, Untitled, La Casa Viuda VI, Noviembre 6 y 7, Plegaria Muda, A Flor de Piel, and Shibboleth, are examined in the context of the object's modes of use and its function as a carrier of memory. This article approaches the artist's works from the perspective of the relationship between objects and memory, discussing the sensory and intellectual connections established with objects. Ultimately, Doris Salcedo's artistic practice enables the remembrance of the forgotten and the reconstruction of individual pain in collective memory. The artist's works contain an intense discourse that goes beyond a form of commemoration of lost individuals, calling on the viewer to confront the remnants of the past. This study emphasizes the role of art in making social traumas visible by examining the artistic representation of memory through the transformation of objects in each work of the artist.

Keywords: Objects, memory, Doris Salcedo, collective memory

Geliş Tarihi/Received: 04.04.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.08.2025
Son Revizyon/Last Revision: 15.09.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 16.09.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 29.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Zeynep ABACI
E-mail: zeynep_ack@hotmail.com

Cite this article as: Abacı, Z. (2025). What matter reminds: objects as memory carrier in the artworks of Doris Salcedo. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 9, 13-20.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Bellek, nesne ve mekânla yakın ilişki içinde olan çok katmanlı bir yapı olarak varlığını sürdürür. Hatırlama eylemi yalnızca soyut bir süreç olmaktan öte, fiziksel dünyayla kurduğumuz ilişkiler aracılığıyla biçimlenirken gündelik yaşamda temasta bulunduğumuz nesneler, geçmiş deneyimlerin taşıyıcıları olarak bireysel ve kolektif hafızanın izlerini barındırır. Bu bağlamda sanat, nesne ve bellek arasındaki yakın ilişkiyi görünür kılan bir alan olarak öne çıkmaktadır. İnsanın eşyayla olan ilişkisinin fiziksel ihtiyaçlarının yanında ruhsal bir yönü de vardır. Halbwachs, fiziksel nesneyle kurulan ilişkinin, birey üzerinde kalıcılık, düzen ve huzur gibi hisleri uyandırdığından bahseder (Karaduman, 2016, s. 47). Geçici bir mevcudiyetle mücadele veren birey, eşyaya yüklediği anlam ve hikâye ile onu sabit bir referans noktası ve kalıcı bir bellek taşıyıcısına dönüştürür. Jan Assman, şeylerin kendi hafızası olmadığından fakat bize bir şeyler hatırlatma yetenekleri olduğundan bahseder. Bu fikre paralel olarak Halbwachs, anıları belleğimizde yaşatmanın yolunun nesne ve imge ilişkisine bağlı olduğunu dile getirir. Ona göre nesne ve deneyimlenenler belleğimizde iki farklı şekilde yer alır; ilki kronolojik sıra ikincisi ise onlara atfettiğimiz anlamlardır ve “her bir nesne ve olay, belleğimizde bir düşünce ve imge olarak yankı bulur” (Yılmaz, 2015, s. 45).

Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo, eserlerinde nesneleri yalnızca fiziksel varlıklar olarak değil, aynı zamanda travmatik tarihin sessiz tanıkları olarak ele alır. Salcedo’nun pratiğinde, gündelik eşyalar geçmişin ağırlığını taşıırken kayıp, yas, şiddet ve toplumsal travmalar, sanatçının yorumuyla yeniden şekillenir. Özellikle kaybolan bireyler, zorla yerinden edilen topluluklar ve şiddet mağdurları, sanatçının eserlerinde eşyalar üzerinden kurgulanan bir anlatı biçimine dönüşür. Eski mobilyalar, kıyafetler, derin boşluklar oluşturan mekânsal düzenlemeler Salcedo’nun eserlerinde kolektif belleğin fiziksel yansımasını görünür kılar. Kolombiya’daki siyasi şiddet ve kaybolan bireylerin hikâyeleri, sanatçının çalışmalarında öznellikten çıkarak kolektif bir hafızanın parçası hâline gelir. Bu noktada, Martin Heidegger’in nesne anlayışı ve Merleau-Ponty’nin algı felsefesi, Salcedo’nun eserlerinde nesnelerin yalnızca birer araç olmaktan çok, deneyimlerin ve travmaların taşıyıcısı olduğu fikrini destekler.

Salcedo’nun sanatında nesne çok anlamlı bir yapıya sahiptir ve onu salt bir malzeme olarak kullanmaz; aksine, nesnenin taşıdığı tarihsel ve bireysel anlamları açığa çıkararak onu anlatının öznesi hâline getirir. Eserlerinde sıklıkla betonla doldurulmuş mobilyalar, üst üste yığılmış sandalyeler veya yokluğun ağırlığını hissettiren boş alanlar gibi negatif ve pozitif formlar kullanarak kayıp ve yas olgusunu maddesel bir gerçeklik olarak sunar. Bu bağlamda, sanatçının pratiği yalnızca estetik bir form yaratmaktan ibaret değildir; aksine, onun eserleri bireysel ve toplumsal belleğin keşif noktalarını araştıran kavramsal yapılar hâline gelir.

Bu makale, Salcedo’nun eserlerinde eşyanın yalnızca bir araç olarak değil, aynı zamanda anlamın ve hafızanın bir taşıyıcısı olarak nasıl kullanıldığını araştırırken sanatçının, malzeme ve mekânı kullanma biçiminin, eşyanın salt maddi varlığının ötesinde; nasıl bir hafıza mekânına ve anıları taşıyan formlara dönüştüğünü tartışmaya açar. Makale kapsamında Salcedo’nun eserlerindeki eşyanın kavramsal ve duyuşal etkileri, bireysel ve toplumsal bellekle kurduğu ilişki bağlamında incelenmektedir.

Yöntem

Bu makale, Doris Salcedo’nun eserlerinde eşyanın hatırlatıcı rolüyle nasıl yeni anlamlar kazandığını incelemek amacıyla betim-

sel bir araştırma yöntemi benimsemektedir. Bu çerçevede temel araştırma sorusu şu şekilde belirlenmiştir: “Doris Salcedo’nun eserlerinde eşya, toplumsal travmaların ve bireysel hafızanın görsel temsili olarak nasıl bir bellek taşıyıcısına dönüşmektedir?” Çalışma kapsamında sanatçının eserleri görsel çözümleme ve yorum bilimsel yaklaşımla ele alınmış, nesne ve bellek arasındaki ilişki sanat kuramları çerçevesinde yorumlanmıştır. Araştırmada, Salcedo’nun Kolombiya’daki toplumsal travmalarla bağlantılı olarak eşyayı hem bir anlatı aracı hem de anlatının kendisi olarak kullanmasına paralel bir şekilde Heidegger’in varlık-nesne kavrayışı ve Merleau-Ponty’nin algı felsefesiyle ele alınmış, eşyanın fiziksel varlığının ötesinde ona yüklenen anlamlar incelenmiştir. Çalışma kapsamında sanatçının eserlerine dair geniş literatür taraması yapılmış; hem sanatçının kendi ifadeleri hem de sanat kuramcılarının eserleri hakkında yaptığı yorumlara başvurulmuştur. Sanatçının seçili eserleri üzerinden yapılan analizler, eşyaların geçmişin izlerini taşıyan birer pusula olarak nasıl anlam kazandığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Şeylerin Ontolojisi ve Bellek Taşıyıcısı Olarak Eşya

Heidegger, nesnenin tanımlanmasında granit örneğini kullanır. Granitin sertlik, ağırlık, renk gibi betimlenebilir özellikler taşımasının onu salt bir nesne kıldığından bahseder. Türk Dil Kurumu’na göre nesne, belirli bir ağırlık, hacim ve renk gibi fiziksel özelliklere sahip cansız varlıklardır. Eşya ise insan yapımı, taşınabilir nesnelerin bütünü olarak tanımlanır. Bu tanımlar, nesnenin hem işlevsel hem de fiziksel anlamda nasıl algılandığını gösterir (Abacı, 2023, s. 29). Nuri Bilgin, *Eşya ve İnsan* adlı kitabında, “eşya” (objectum) teriminin etimolojik olarak varlığımızda gözle görülüp duyularla algılanan şeyleri ifade ettiğini belirtir. Bilgin’e göre eşyalar, işlevsellikleri ve sağladıkları hizmetler açısından insanın dış dünyayla etkileşiminde, davranışın aracı rolünü üstlenirler (Bilgin, 2011, s. 24).

Türkçedeki “eşya” kelimesi, Arapçadan dilimize geçmiş olup, “şey” veya “nesne” anlamlarına gelir. Kelime köken olarak Arapça “أشياء” (eşya) kelimesinden türetilmiştir ve bu kelime “şeyler” anlamına gelir. Eşya, başlangıçta daha genel bir anlamda kullanılmakla birlikte, zamanla belirli nesneleri ifade eden bir terim haline almıştır (Etimolojiturkce.com, 2025). Bu bağlamda öncelikle şey kavramını iyi tanımak, eşyanın tabiatını anlamaya ve bellekle olan ilişkideki rolünü saptamaya fayda sağlayacaktır. Heidegger “şey” kavramını hem dar hem de geniş bir perspektiften ele alır. Dar anlamda “şey”; dokunulabilen, görülebilen ve doğrudan erişilebilen nesneleri (*das Vorhandene*) ifade ederken geniş anlamıyla “şey”, evrende gerçekleşen her olay ve oluşumun bu kavrama dahil olduğunu söyler. 18. yüzyıl Aydınlanmasında Kant, bu terimi “kendinde şey” (*Ding an sich*) ve “bizim için şey” (*Ding für uns*) ayrımıyla ele alır ve “kendinde şey”in doğrudan deneyim yoluyla kavranamayan kayalar, bitkiler ve hayvanlar gibi varlıklar olduğunu söyler. “Bizim için her şeyin” “aslında kendinde şey” olduğunu ifade eden Kant’a göre bu yalnızca Tanrı’nın mutlak bilgisi etrafında tam manasıyla kavranabilir (Heidegger, 1962, s. 5).

Heidegger “şey”lerle ilgili olarak şu problemi ortaya atar: “bir şeyin ne olduğu sorusu yalnızca bilimlerin sunduğu kesinliklerle mi yanıtlanabilir?” Örneğin bir taşın yapısı en doğru şekilde mineraloji ve kimya tarafından açıklanırken bir gül ya da çalı, botanik bilimi aracılığıyla tanımlanır. Bu soruya farklı bir bakış açısıyla yaklaşmak isteyen Heidegger, “Güneş ve Çoban” örneğini kullanır. Güneş, ufkun arkasına yerleştğinde, en fazla yarım metre genişliğinde ve parlayan bir disk olarak dağların üzerinde görünür. Çoban, sürüsünü eve götürürken bu manzara ile karşılaşır ve onun için bu görüntü ertesi sabah yeniden doğacak olan gerçek güneştir. Ancak,

gerçekte Güneş birkaç dakika önce batmıştır. Bizim gördüğümüz, yalnızca ışığın fizik kuralları çerçevesinde belirli süreçlerden geçerek oluştuğu bir görünüş (*Schein*) ve hatta bir yanılsamadır. Çünkü “gerçekte” Güneş hiç batmaz; hareket eden Dünya’dır. Dünya, Güneş’in etrafında döner. Şimdi, gerçek Güneş hangisidir? Çobanın gördüğü Güneş mi, yoksa astrofizikçinin hesapladığı Güneş mi? Ancak ne çoban ne de astrofizikçi bu sorulara yanıt arar; onlar sadece kendi bakış açılarından gördüklerini bilir ve bu bilgiyle yazarlar (Heidegger, 1962, s. 12).

Bir şeyin ne olduğunun yalnızca muhatabı olan bilimlerin sunduğu kesinliklere dayanmadığını “Güneş” örneğiyle dile getiren Heidegger’in anlatmak istediği; herkesin “şeyleri” kendi bakış açısıyla tanımladığıdır. Heidegger, Güneş ve Çoban örneğiyle; Güneş’in bir çoban ve bir astrofizikçi için aynı anlamı taşımadığını, “şey”lere anlamını yükleyen deneyimler ve ihtiyaçlarımız olduğunu vurgular. Heidegger, *Being and Time* adlı eserinde şeylerin kendilerine ait belirli özellikleri bulunmadığından bahseder. Ona göre “şeyler”, varlıklarının anlamını insanla olan ilişkileri üzerinden ortaya koyar. Yani, şeyler bizim onları deneyimleme biçimimizle anlam kazanır. İnsanlar, dünyayı anlamlandıran varlıklardır, bu nedenle şeyler, öznenin bakış açısına ve ona yüklediği anlamlara göre şekillenir. Heidegger’e göre, şeylerin gerçek varlığı, onların bizim dünyadaki varlıkla ilişkilendirdiğimiz anlamlarından bağımsızdır, ancak anlam bu ilişkiyle ortaya çıkar (Heidegger, 1962, s. 122).

Zeynep Direk, *Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler* kitabında, Locke’un şu sorusuna dikkat çeker: “Nasıl olur da öznenin, zamana, mekâna, içinde bulunduğu farklı koşullara bağlı olarak değişen algıları, yargıları, zihinsel durumları ona yabancı olan, öznel olmayan bir uzamlı “şey”e, mekândaki nesneye dair kesin bilgi verebilir? (Direk, 2003, s. 19). Algı ve nesne ilişkisini sorgulayan Locke gibi, Heidegger de benzer şekilde nesnelerin, geçmiş deneyimlerle nasıl işlevsel birer hatırlatıcıya dönüştüğünü açıklarken piknik örneğinden faydalanır. Ona göre keyifli anların geçirildiği bir pikniği ya da bir yemek masasını düşünmek o piknik ya da masadaki deneyimlerin hatırlanmasını sağlamaktadır (Sharr, 2017, s. 41). Bu benzer bakış açıları eşyanın ve belleğin yakın ilişki içerisinde olduğunu ve nesnenin anlamının deneyim ve algıyla şekillendiğini vurgulamaktadır.

Elizabeth Grosz *The Thing* adlı makalesinde mekânları dolduran cansız varlıkların yani nesnelerin durağan bir eylemsizlik içinde olmadığını aksine kendine özgü varoluşsal bir sistematikleri olduğundan bahseder. Şeylerin yaşamın ve birey olmanın önkoşulu olduğunu ifade eden Grosz, şeylere bize ihtiyaç duyduklarından daha fazla ihtiyaç duyduğumuzu söyler (Yılmaz, 2015, s. 44). Eşya bu bağlamda köklerimizimizin manifestosu ve kültürel sürekliliğin kontrol merkezidir. Eşyanın işbirlikçi yapısı bireysel ve kolektif bellette aşına olunanın hatırlatıcısı ve göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

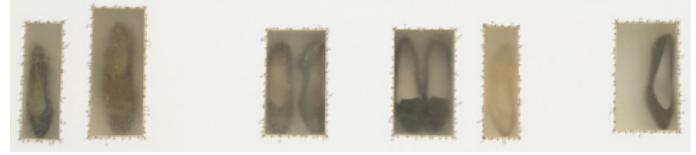
Doris Salcedo’nun Sanatına Eşya ve Bellek İlişkisi Çerçevesinden Bakış

Doris Salcedo çağdaş tarihin siyasi otoriteleri tarafından şiddete maruz kalan Kolombiya halkının acılarını eserlerinde görünür kılar. Silahlı çatışma ile yerlerinden edilen köylüler ve yoksul kentlilerin maruz kaldıkları acılar, bir grup siyasi ve entelektüel figür tarafından hak edilmiş olarak gösterilse de, Kolombiya Ulusal Tarih-sel Hafıza Merkezi tarafından yayınlanan 2013 tarihli rapora göre son elli yılda Kolombiya’da 220.000 kişi iş savaştan dolayı hayatını kaybederken 5.000.000’den fazla sivil evlerinden zorla çıkarılmıştır (Comay, 2017, s. 53). Lacan’a göre gerçek olanın kelimelere ya da sembolere çevrilmesi imkansızdır çünkü her zaman onu anlama-

nın bir yolu tarafından koşullandırılırız (Alzate ve Olander, 2013). Bu yoruma paralel olarak Salcedo’nun üretimlerinde kelimelerin yetersizliği noktasında sözlü ve yazılı olandan öte eşyanın hatırlatıcı gücünün farkında olduğunu söylemek mümkündür.

Görsel 1.

Doris Salcedo, *Atrabilius*, 92-93



Salcedo kendisini, Kolombiya’da uzun süredir devam eden iç savaşın ikincil tanığı olarak tanımlar. Huzursuzluk ve melankoli anlamına gelen *Atrabilius* (Görsel 1) adlı çalışmasında şiddet mağdurlarının yakınları tarafından bizzat verilmiş olan ayakkabıları kullanır. Bazen çift halde bazen de tek olarak sergilediği ayakkabılar, gerilmiş inek mesanesinden yapılmış transparan bir tülün arkasından izlenebilmektedir. Salcedo bir yandan nesnenin okunabilirliğini bulanıklaştırırken aynı zamanda bu eşyaların bir zamanlar birer sahibi olduğu fikrinin ve bu eşyalarla yaşamış oldukları anıların izleyici tarafından tahayyül edilmesinin kapısını aralar. Sanatçının işaret ettiği nokta; bir zamanlar bu ayakkabıları giyen ve yaşayan birilerinin olduğu fakat artık tıpkı sahipleri gibi nesnenin kendisinin dahi varlığını sezmenin zorluğudur.

Eşyanın doğası gereği bellekle kurduğu ilişki ile Salcedo, mahkûm edilen toplumun acılarının ve travmalarının unutulmasını eleştirel bir dille işaret eder. Salcedo’nun amacı gündelik eşyaları kullanarak acıyı ve onun sosyo-politik nedenlerini açıklamak değil, izleyiciyi bir tür tanıklığa ve ortak insani değerlerin farkındalığına zorlamaktır. Nancy Princenthal, *Atrabilius* ile ilgili olarak; sararmış, gerilmiş ve kurutulmuş hayvan lifi tabakalarının arkasından belli belirsiz görünen bu mahrem öğelerin, nesneden ziyade bir imgeye dönüştüğünden bahseder (Moreno, 2010, s. 107). Dokunsallığından arındırılmış ve birer fotoğrafik imgeye dönüştürülen bu nesneler varoluşsal anlamları içinde barındırırken eşyanın hatırlama üzerindeki rolüne göndermede bulunur.

Ranciere’e göre Salcedo’nun kullandığı giysiler ve eşyalar, estetik imgenin ikili doğasına tekabül eden bir başkalaşım meydana getirir ve sanatçının gerçekleştirdiği enstalasyonlar imgelerin temsilcilerini ve ait oldukları mekânları değiştirerek onları farklı bir görme biçimine sokar (Moreno, 2010, s. 99). Bu yorum eşyanın fiziksel olarak kullanımı yani işlevselliğiyle ilgilidir. Nesne, biçim ve mekân değişirse de eşya doğası gereği bağlı olduğu aynı beraberinde getirir ve Salcedo’nun işaret etmek istediği noktaya yani bir zamanlar bu eşyaların ait olduğu kimseler ve yerlerin artık mevcut olmadığına dikkat çekerken işlevi kesintiye uğrayan nesne bir yandan yeni bir hafıza mekânı yaratır.

Untitled (Görsel 2) adlı heykel, Salcedo’nun ülkesi Kolombiya’da uzun süre devam eden şiddet ve iç savaşın kurbanlarını andığı serinin bir parçasıdır. Salcedo, ölenlerin aileleri ve sevdikleriyle haftalar geçirerek onların yaşam öykülerini dikkatlice dinlemiş ve bir tanık olarak yer aldığı çalışmalarının merkezinde, gündelik olanın işlevselliğini anıtsallaştırarak heykeller yaratmıştır. Çimento içinde hareketsiz duran *Untitled* adlı eserdeki şifonyer, varlığın yoklukla yer değiştirmesini işaret eder. Ahşap mobilyanın organik yapısı ve bu eşyanın doğasını bozan soğuk beton ve inşaat demiri hem bağlam hem form açısından bir kontrast yaratmaktadır. Betonun ağırlığı karşısında hareketsiz kalan bu mobilya, zamanın ve mekânın donduğu ve şiddet eylemine tanıklık eden bir konumda yer alır. Kişisel olanın kolektif olduğu fikrine paralel bir yaklaşımla, Salcedo’nun dondurulmuş eşyaları, toplumsal travmanın izini süren birer pusula gibi okunabilir.

Görsel 2.*Doris Salcedo, Untitled, 1995*

Sanatçı, gündelik eşyaların yanı sıra balmumu, insan saçı, çimento, demir, ameliyat ipliği, kumaş, hayvan lifi gibi organik ve inorganik malzemeler kullanır. İlk bakışta önemsizmiş gibi görünen eşyaları farklı medyumlarla ilişkilendirerek melez bir yapı inşa eder. Dönüştürülen bu eşyalar ve nesneler, bireyi ve toplumu acımasızca tahrip eden şiddetin keskin ve tamir edilemez işleyişini anımsatır (Moreno, 2010, s. 110). Salcedo, tarihin derin izlerini taşıyan bu eşyaları dönüştürürken eşyanın işlevselliğinin ötesinde bir noktaya dikkat çeker: eşyanın hatırlatıcı gücü. Salcedo, izleyiciyi eşyaya atfedilen değer ve eşyanın tıpkı bir bellek gibi taşıdığı anıları keşfetmeye ve o anlara tanıklık etmeye davet eder. Doris Salcedo'nun sanatını anlamak için, travma ve hafıza arasındaki ilişkileri derinlemesine incelemek gerekir. Salcedo, çalışmalarında bireylerin yaşadıkları travmatik deneyimleri yansıtarak şiddetin ve kaybın somut etkilerini sanatı aracılığıyla yeniden inşa eder. Bu travmalar genellikle Kolombiya'daki silahlı çatışmalardan, zorla kayıp edilmelerden ve insan hakları ihlallerinden kaynaklanır. Ancak Salcedo, bu yerel hikâyeleri evrensel bir bağlama oturtturarak izleyiciyi insanlık deneyiminin ortak noktaları ve evrensel etik değerler üzerine düşünmeye davet eder.

La Casa Viuda (Dul Ev), (Görsel 3) bu temaya çarpıcı bir örnektir. Salcedo, zorla yerinden edilen bireylerin hikâyelerini yansıtmak için eski mobilyaları kullanır. Bu eşyalar, travmanın fiziksel bir temsili olarak şiddet mağdurlarının yokluğunu hissedilir kılar. Terk edilmiş mobilyalara entegre edilen kumaş ve kemik gibi malzemeler, kaybın ve özlemin somutlaşmış hâlidir. Salcedo çalışmalarında eseriyle arasına dikkat çekici bir mesafe koyar ve bu durum sanatçıyı, öznesi olmaktan öte yarattığı eserin tanığı olarak konumlandırır. Çalışmalarının merkezinde olmadığını, başkalarının başına gelen sosyal ve kültürel olayları vurguladığını dile getiren Salcedo'nun sergilediği bu sanatsal tavrı, Lauren Mendinueta'ya (Mendinueta, 2025, s. 285) göre Anna Akhmatova'nın Requiem şiirinden şu dizeleri akla getirir:

Hayır bu ben değilim, bu acı çeken başkası.

Ben böyle acı çekemezdim, olan biteni

Kara çuhalar örtün bırak,

Ve bırak fenerler götürsün...

Geceyi (Günel, 2001, s. 146).

Görsel 3.*Doris Salcedo La Casa Viuda VI, Wooden doors, steel chair and bones, 1995***Belleği Görünür Kılan Anı Nesneler ve Anıtsallık**

Salcedo'nun eserleri, klasik anıt kavramına yeni bir yaklaşım getirir. Onun anıtları görkemli değil, sessiz ve alçakgönüllüdür. Bu alçakgönüllülük, genellikle unutulmuş ya da göz ardı edilmiş hikâyelere dikkat çekmek için bilinçli bir şekilde planlanmıştır. *Noviembre 6 y 7* (Görsel 4) adlı yerleştirme, 6 Kasım 1985 tarihinde 35 M-19 gerillasının Kolombiya Adalet Sarayı'nı işgal etmesi üzerine, binayı geri almak için askeri kuvvetlerin başlattığı karşı saldırı sonucunda hayatını kaybedenler için bir yas performansıdır. Salcedo'nun saldırının on yedinci yıldönümünde gerçekleştirdiği bu çalışma Kolombiya halkı için bir yas tutma daveti olarak düşünülebilir. (Özgü Özturan, 2023, s. 75). Sanatçı, binanın cephesine aşamalı bir şekilde yerleştirdiği yıpranmış sandalyelerle kayıpların belleğini görünür kılar. Bu performans hem bir hatırlatma hem de bir yas tutma ritüeli olarak dikkat çeker.

Salcedo bu anıtlarla ilgili şunları söyler:

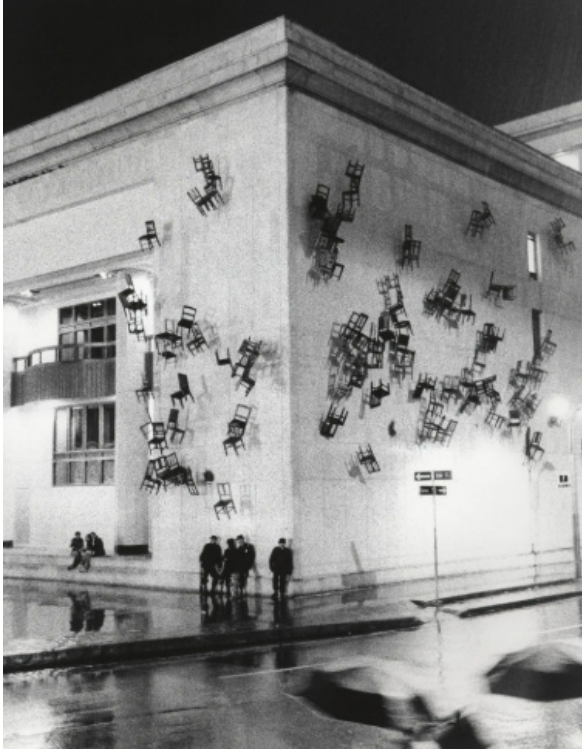
"Bu şiddetin izlerini taşıyan nesneler ve mekânlar unutturmak için yok edildiklerinde, bu unutturmaya bir mevcudiyete daha doğrusu bir var oluşa dönüştürmeye çalışırlar. Fiziksel olarak hiçbir şey kalmadığında geriye sadece bir tarih kalır 6-7 Kasım 1985." (Cole, 2011, s. 88).

Noviembre 6 y 7 de Salcedo kurbanların olmayan bedenlerine sanatıyla vücut verir. Sanatçı, yerleştirme kurgusunda her bir sandalyenin özellikle yıpranmış bir ahşaptan olmasını şart koşmuştur. Sandalyeler kuşatmanın zamansallığını işaret ederken eşyanın tabiatı gereği anıları bugüne taşımaktaki rolünü gözler önünde sermektedir. Boş sandalye imajı insan yaşamının kırılğanlığını ve bir zamanlar orada olan fakat artık mevcudiyetini sürdürmeyen in-

sanların savunmasızlığını işaret etmektedir. Ayrıca tüm sandalye fenotiplerinin aynılığı, içeride yaşanan dramın kurbanlarının Salcedo'nun gözünde eşit oluşunu simgelerken sandalyelerin sokağa bakan kısma yerleştirilmesiyle halkın da bu geçici anıtsal projeye dahil olarak kolektif bir yasa davet edilmesi şeklinde okunabilir.

Görsel 4.

Doris Salcedo *Noviembre 6 y 7, Bogota, Colombia 2002*



Salcedo çalışmalarında genellikle kullanılmış giysiler, yıpranmış mobilyalar, eskimiş oyuncaklar gibi gündelik eşyaları bireysel ve kolektif olanın hatırlanması amacıyla kurgular. İçini betonla doldurduğu eşyalar, endüstriyel ve organik oluştuğu zıtlıkla yaşam ve ölüm metaforu olarak okunabilir. Anonim insanların anonim eşyaları, bir zamanlar orada olduklarının ve yarım kalmış bir hikâyenin kahramanları olarak donmuş bir zaman dilimi içinde birer mikro anıta dönüşür. Sanatçının çalışmaları, eşya ve beden, zaman ve mekân, mağdur ve tanık, unutmak ve hatırlamak gibi bağları araştırır. Sanatçı, özellikle Kolombiya'da yıllardır devam eden şiddet sonrasını ele alırken sıradan olanı yalın bir şekilde dönüştürür. Basit bir sandalye, bir mutfak masası ya da bir ayakkabı gibi gündelik olanla kurduğu ilişkide geçici anıtsal bir derinlik yaratırken aynı zamanda eşyanın anımsatıcı gücünün altını çizer.

Salcedo, "Sanatın başlıca olanaklarının şiddetin gösterilmesinde değil, gizlenmesinde olduğuna inanıyorum" derken sanatçıyı ilgilendiren şeyin şiddetin bu denli yakınlığı, gizliliği olduğunu vurgular (Moreno, 2010, s. 98). Kolombiya'da gündelik hayatın doğal olmayan bir şekilde şiddete başvurularak kesintiye uğramasını, bireysel ve toplumsal dokuların acımasızca yok edilmesinin altını çizen Salcedo, eşyayı yeniden tanımlayarak sıradan nesnelere atfedilen anlamı değiştirir.

Salcedo'nun malzemeyi manipüle ederek içini betonla doldurduğu eşyalar, anonim bir belleğe kutsallık atfederek izleyiciyi kaybolan mağdurların aileleri ve sevdikleri ile empati yapmaya zorlar. Bir gözlemci ve tanık konumunda olan izleyici için betona gömülmüş bir masa, sandalye ya da dolap gibi eşyalar kayıp hayatların izini sürmeye yarayan birer pusulaya dönüşür.

Görsel 5.

Doris Salcedo, *Untitled*, 2008



Untitled (Görsel 5) adlı çalışmada görüldüğü üzere şiddet, eşyanın içine nüfuz eder. Doğal bir malzemenin içine implant edilen sert ve ağır beton onu hareketsiz kılarak ölümünü legalleştirir. Eşyanın metafor olarak kullanıldığı "Untitled" isimli çalışma hem eşyanın kendisini hem de hatırlattıklarını bellekte sonsuz bir yere doğru sabitler. Anı yüklü eşyayı bağlamından koparıp onun hatırlatıcı özelliğini başarılı bir şekilde kullanan Salcedo'nun yerleştirmeleri, izleyici ve kolektif bellek arasında yoğun bir iletişim kurmaya davet eder.

Görsel 6.

Doris Salcedo, *Plegaria Muda*, (Sessiz Dua), 2008–10



Plegaria Muda (Sessiz Dua), (Görsel 6) adlı 166 tane ünite ve her biri diğerinin üzerine baş aşağı yerleştirilmiş masalardan oluşan yerleştirmede masalar arasında çimlerin büyüdüğü bir toprak tabakası bulunmaktadır. Masalar canlılığını yitirmiş ve yıpranmış olarak ve standart bir tabutun ölçüsünü (200 x 50 cm) verecek şekilde tasarlanmıştır. Yerleştirmeye tanık olan izleyici için ilk izlenim masadaki çatlaklardan yukarı süzülen filizlerin yarattığı yaşam ve ölüm temasıdır. Salcedo'nun bu eseri 2006-2009 yılları arasında Kolombiya'da iş vaadiyle başka bir bölgeye yönlendirilen ve orada Kolombiya ordusu tarafından suikasta uğrayan yüzlerce gencin yaşadığı acıları sergilemektedir (Gastón Alzate, 2013, s. 16). *Sessiz Dua* adlı bu yerleştirme; dev bir labirente benzer temsiliyle, ötekileştirilenin ölümüne tanıklık eden izleyici için acının maddeselleştiği bir okuma biçimine dönüşür.

Doris Salcedo, Kolombiyalı bir heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısı olarak, bireysel ve toplumsal bellek arasındaki karmaşık ilişkileri ele alan çalışmalarıyla öne çıkar. 1958 yılında Bogotá'da doğan Salcedo, eserlerinde genellikle Kolombiya'daki şiddet, savaş ve politik baskıların etkilerini inceleyerek bu deneyimleri evrensel bir dile dönüştürmeyi amaçlar. Onun sanatı hem bireysel acıların

hem de toplumsal travmaların izlerini derin bir estetik duyarlılıkla taşıyor. Salcedo'nun sanatı, kullandığı malzemelerin anlam yüküyle derinleşir. Sıradan ve gündelik eşyaları sanatın bir parçası haline getirerek, bu nesnelerin taşıdığı travmatik anlamı çarpıcı bir şekilde görünür kılar. Mobilyalar, tekstil malzemeleri, çimento ve hatta çiçek yaprakları gibi materyaller hem bireysel anlatının hem de kolektif travmanın birer temsilcisi olarak kullanılır.

A Flor de Piel, (Görsel 7) bu malzeme kullanımının en çarpıcı örneklerinden biridir. Kolombiya'daki işkenceyle öldürülen bir hemşireye adanan bu eserde, sanatçı gül yapraklarından oluşan devasa bir örtü yaratır. Gül yaprakları hassas bir şekilde işlenmiştir; bu hem kırılabilirliği hem de dirençli temsil eder. Salcedo bu yerleştirmeye ilgili şiddetin yalnızca mağdurların bedenlerinde değil tüm halkın belleğinde derin izler bıraktığını şu sözleriyle ifade eder: "Yaprakların dikilmesi çok önemli çünkü bu tüm parçaları birleştirmenin bir yoludur" (Arteyeducacion, 2025). Bu eserde, bireysel bir hikâye evrensel bir kayıp duygusuna dönüştürülmüştür. Salcedo'nun bir cerrah titizliğiyle yaralı bir kişinin derisini dikmesi gibi cerrahi ip-liklerle gül yapraklarını diktığı bu yerleştirmeyi ölümle yaşam arasındaki o kırılma çizgi olarak okumak mümkündür.

Görsel 7.

Doris Salcedo, *A Flor de Piel*, 2011-12



Mekân Kullanımı ve Kamusal Alan

Salcedo, eserlerini kamusal alanlarda sergileyerek sanatını toplumsal bir diyalog aracı haline getirmeyi amaçlar. Mekânı, tıpkı eşya kullanımında olduğu gibi belleği tetikleyen bir unsur olarak kullanır. Sanatçının eserleri, izleyicileri hem fiziksel hem de zihinsel bir deneyime davet eder.

Görsel 8.

Doris Salcedo, *Shibboleth*, enstalasyon (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Nuno Nogueira, 2007-08



Shibboleth (Görsel 8-9), Salcedo'nun mekân kullanımının dikkat çekici bir örneğidir. Tate Modern'in zemininde oluşturduğu çatlak, ayrımcılık, göç ve toplumsal bölünmeler üzerine düşünmeye davet eder. Zemin boyunca uzanan bu çatlak, fiziksel bir engelin ötesinde, toplumsal bir yarıklık olarak da algılanabilir. İzleyiciler, bu çatlaktan etkilenerek mekânın tarihsel ve toplumsal anlamı üzerine sorgulamalar yapar.

Görsel 9.

Doris Salcedo, *Shibboleth*, enstalasyon (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Chris Geatch, 2007-08



Salcedo'nun bu çalışması heykel ve enstalasyon arasında bir belirsizliğe yerleşirken zemindeki derin ve tellerle çevrelenmiş yarıklık, zorla yerinden edilmenin ve küresel anlamda yaşanan göç sorununun bir okumasını sunar. *Shibboleth* adlı bu eser gerek form gerek izleyicileri içine çekmesi açısından çarpıcı olsa da aslen kavramsal bir sanat eseri olarak okunmayı gerektirir çünkü eser için seçilmiş olan isim yani "Shibboleth", anlam bakımından ait olan insanları, olmayanlardan ayıran gizli bir kod gibi Turbine Hall'un zemininde boylu boyunca uzanır (Maria ve Bravo, 2015).

Görsel 10.

Doris Salcedo, *Shibboleth*, (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Nuno Nogueira), 2007-08



Eserin gösteriminden sonra Tate Modern'in zemininde yer alan çatlak doldurulsa da yara izlerini taşıyan bir yüzey olarak varlığını sürdürür. Her ne kadar "Shibboleth"ın gösterimi sona ermiş ve metaforik olarak iyileşme süreci başlamış olsa da bu çalışma geçmiş kötü deneyimleri silmeye yönelik her türlü girişimin önüne koyulan bir set gibi mekânın belleğinde yerini almıştır. Baudrillard, müzedeki eşyaların, kullanım değerlerinden ziyade öz mevcudiyetleriyle varlık gösterdiklerini dile getirirken bu eşyaların, zamanın tanığı olarak yeni bir işlev kazandığından bahseder (Baudrillard, 2010, s. 91). Tıpkı Salcedo'nun eşyalarının bir zamanlar işlevsel olması gibi galeri mekânıyla ilişkiye giren eserler artık zamanın birer tanığına dönüşür.

Sonuç

Doris Salcedo'nun eserleri, hafızanın sanat yoluyla yeniden yapılandırılmasının güçlü örneklerini sunar. Onun sanatsal pratiği, bireysel travmaları toplumsal bir diyalog alanına taşıyarak unutulmuş ya da göz ardı edilen hikâyelerin yeniden hatırlanmasını sağlar. Salcedo hem kullandığı malzemeler hem de seçtiği temalarla, sanatın bir hafıza aracı olarak nasıl işlev görebileceğini etkili bir şekilde gözler önüne serer. Sanatçı, şiddet mağdurlarının çektiği acıyı ve kolektif belleğin travmalarını eşyaların içine dokuyarak okunur kılar. Aşına olanın yabancılaştırılması ve eşyanın bağlamından koparılması noktasında gündelik hayatın merkezinde yer alan nesneleri birer tanık, izleyiciyi de tanığın tanıklığını yapan üçüncü bir göz olarak konumlandırır. Salcedo'nun çalışmalarında izleyici, eşyanın doğasını ve nesnelerin toplumsal ve gündelik alandaki yerini yeniden düşünmeye sevk edilir. Sanatçının işlerindeki gündelik hayat nesneleri her ne kadar kullanım alanlarında anlam değişikliğine uğrasa da şiddetin acı yüzünü hatırlatan birer imgeye dönüşür. Bu dönüşümün temelinde eşyanın tabiatından faydalanan Salcedo, onu yeniden yorumlayarak hem bir bellek taşıyıcısı hem de şiddetin tanığı olarak konumlandırır.

Salcedo, sanatın etik bir sorumluluk taşıdığına inandığı için çalışmalarında travmayı estetik bir obje olarak sunmak yerine, empatiyi ve farkındalığı harekete geçirmeyi esas alır. Bu bağlamda, eserleri bir direniş ve tanıklık aracı haline gelirken bireysel hikâyelerle toplumsal gerçeklikler arasında bir köprü kurarak şiddetin izlerini sanat yoluyla ve sonsuz nesneler olarak yeniden şekillendirir. Doris Salcedo'nun betonla doldurduğu nesneler ve kayıp insanlara ait mobilyalarla oluşturduğu yerleştirmeler, toplumsal belleğin izlerini taşıırken eserlerinde Kolombiya'daki şiddet mağdurlarının anılarını nesneler aracılığıyla görünür kılar. Bu nesneler, bireysel acıların kolektif hafızayla keşiştiği noktada birer tanık gibi konumlanır. Tahta ve beton içine gömülmüş objeler, unutulmuş hikâyeleri yeniden gün yüzüne çıkarırken, izleyiciyi bu anlatının bir parçası olmaya davet eder. Salcedo'nun kullandığı eşyalar, sahiplerinin geride bıraktığı izleri barındırır ve geçmişini bugüne taşır. Sanatçının eserleri, kaybolan hayatların sessiz yankısını duyururken zamanın silmeye çalıştığı hatıraları, eşyanın hatırlatıcı gücüyle koruma çabası olarak da okunabilir.

Salcedo'nun sanat pratiğinde eşya, yalnızca bir araç olarak değil, aynı zamanda anlatının öznesi olarak konumlanır. Sanatçı, gündelik nesneleri dönüştürerek onlara tanıklık ve hafıza taşıyıcılığı gibi işlevler yükler; böylece eşya, bireysel ve kolektif travmaların doğrudan bir temsilcisine evrilir. Nesnelerin beton ya da tahta içine gömülmesi, bir yandan kolektif belleğin acılarını somutlaştırırken diğer yandan çoktan geçmiş bir zamanın geri döndürülemez katılığını işaret eder. Bu bağlamda, Salcedo'nun çalışmaları, eşyayı salt bir temsil aracı olmaktan çıkarak anlatının kurucu unsuru hâline getirir ve izleyiciyi bu anlatının aktif bir bileşeni olmaya davet eder. Böylece sanatçının pratiği, eşyalar aracılığıyla geçmişin izlerini günümüze taşıırken sanatın bellek ve mekânla kurduğu ilişkinin çok katmanlı yapısını açığa çıkarır.

Gelecekteki olası araştırmalar için şu problem cümlesiyle noktalamak faydalı olacaktır: Sanatçının eserlerinde kullandığı eşyalar, bireysel ve toplumsal hafızanın görünür kılınmasında nasıl ve ne ölçüde rol oynamaktadır?

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Abacı, Z. (2023). *False Memory: Görsel sanatlarda mekân ve bellek ilişkisi bağlamında sahte anı kavramı*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Arteyeducacion. (2025, 03 22). Tratto da arteyeducacion.org: <https://arteyeducacion.org/obras/a-flor-de-piel-2/>
- Baudrillard, J. (2010). *Nesleler Sistemi* (Çev. Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Cole, L. (2011). At the Site of State Violence: Doris Salcedo's and Julieta Hanono's Memorial aesthetics. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, p. 87-93.
- Comay, R. (2017). Oxford Literary Review, 2017, Vol. 39, No. 1, Deconstruction and the Politics of matter. *Oxford Literary Review*, p. 42-64.
- Direk, Z. (2003). *Dünyanın teni Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler*. Metis Yayınları.
- Maria, D., & Bravo, R. (2015, 03 17). *Doris Salcedo Shibboleth*. Tratto da Smarthistory: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/>
- Etimolojiturkce.com. (2025, 03 07). Tratto da Etimolojiturkce.com: www.etimolojiturkce.com/kelime/esya
- Alzate, G., & Olander, M. (2013). Absence and pain in the work of Doris Salcedo and Rosenberg Sandoval. *South Central Review*, FALL 2013, Vol. 30, No. 3, Special Issue: Traumatic Spectacles: Recent Latin American Drama and Performance, p. 5-20.
- Günal, Z. (2001). Anna Ahmatova ve "Requiem". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 137-149.
- Heidegger, M. (1962). *Being and time translated by John Macquarrie & Edward Robinson*. Blackwell.
- Heidegger, M. (1962). *What Is a Thing? Translated by W. B. Barton, Jr. and Vera Deutsch*. Germany: Gateway Edition.
- Karaduman, S. (2016). *Nesne düzeni ve imge tasavvuru bağlamında sanatsal bir kurgu olarak masumiyet müzesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Mendinueta, L. (2025, 06). La vida profana y su memoria. Una lectura de la obra Casa Viuda de Doris Salcedo. *La vida Lingüística Y Literatura*, p. 282-289.
- Moreno, L. G. (2010). "Troubled materiality": The installations of Doris Salcedo. *An Interdisciplinary Critical Journal*, 43(2), 95-111.
- Özgü Özturan, S. Ö. (2023). Travmayı izlemek: Doris Salcedo'nun Heykellerinde Toplumsal Hafıza, Yas ve Melankoli. *Sanat&Tasarım Dergisi*, 64-83.
- Sharr, A. (2017). *Mimarlar için Heidegger* (Çev. Volkan Atmaca). Yem Yayınları.
- Yılmaz, E. (2015, 03). Nesne üzerinden mekâna bakmak. *Ege Mimarlık Dergisi*, 44-47.

İnternet Kaynakça

- Arteyeducacion. (2025, 03 22). [arteyeducacion.org: https://arteyeducacion.org/obras/a-flor-de-piel-2/](https://arteyeducacion.org/obras/a-flor-de-piel-2/) adresinden alındı.
- Etimolojiturkce.com. (2025, 03 07). [etimolojiturkce.com: www.etimolojiturkce.com/kelime/esya](http://www.etimolojiturkce.com/kelime/esya) adresinden alındı.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Doris Salcedo, Atrabilious, 92-93

Moma. (2025, 02 20). [www.moma.org: https://www.moma.org/collection/works/134303](https://www.moma.org/collection/works/134303) adresinden alındı.

Görsel 2.

Doris Salcedo, Untitled, 1995

Moma. (2025, 01 01). [www.moma.org: https://www.moma.org/collection/works/80767?artist_id=7488&page=1&sov_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/80767?artist_id=7488&page=1&sov_referrer=artist) adresinden alındı.

Görsel 3.

Doris Salcedo La Casa Viuda VI, 1995, *Wooden doors, steel chair and bones*

Artsy. (2025, 02 08). [www.artsy.net: https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-la-casa-viuda-vi](https://www.artsy.net/artwork/doris-salcedo-la-casa-viuda-vi) adresinden alındı.

Görsel 4.

Doris Salcedo *Noviembre 6 y 7, Bogota, Colombia 2002*

Whitecube. (2025, 03 10). www.whitecube.com/artworks/noviembre-6-y-7-bogota-colombia adresinden alındı.

Görsel 5.

Doris Salcedo, *Untitled, 2008*

Guggenheim. (2025, 03 17). [guggenheim.org: https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-plegaria-muda-2008-10](https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-plegaria-muda-2008-10) adresinden alındı.

Görsel 6.

Doris Salcedo, *Plegaria Muda, 2008–10 (Sessiz Dua)*

Guggenheim-bilbao.eus. (2025, 03 17). [guggenheim-bilbao.eus: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/doris-salcedo](https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/doris-salcedo) adresinden alındı.

Görsel 7.

Doris Salcedo, *A Flor de Piel, 2011-12*

White Cube. (2025, 03 17). [White Cube: https://www.whitecube.com/artworks/a-flor-de-piel](https://www.whitecube.com/artworks/a-flor-de-piel) adresinden alındı.

Görsel 8.

Doris Salcedo, *Shibboleth , 2007–08, enstalasyon (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Nuno Nogueira*

Maria, D., & Bravo, R. (2015, 03 17). *Doris Salcedo Shibboleth*. Smarthistory: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> adresinden alındı.

Görsel 9.

Doris Salcedo, *Shibboleth , 2007–08, enstalasyon (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Chris Geatch*

Maria, D., & Bravo, R. (2015, 03 17). *Doris Salcedo Shibboleth*. Smarthistory: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> adresinden alındı.

Görsel 10.

Doris Salcedo, *Shibboleth , 2007–08 (Tate Modern, Londra; fotoğraf: Nuno Nogueira)*

Maria, D., & Bravo, R. (2015, 03 17). *Doris Salcedo Shibboleth*. Smarthistory: <https://smarthistory.org/doris-salcedo-shibboleth/> adresinden alındı.