

**GÜNCEL SANATTA FORM VE BEDENSEL
DENEYİM ALANI OLARAK EV**

Yüksek Lisans Tezi Emine Gökçe DEMİRBAŞ

Eskişehir 2022

GÜNCEL SANATTA FORM VE BEDENSEL DENEYİM ALANI OLARAK EV

Emine Gökçe DEMİRBAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Murat ATEŞLİ

Eskişehir Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat, 2022

ÖZET

GÜNCEL SANATTA FORM VE BEDENSEL DENEYİM ALANI OLARAK EV

Emine Gökçe Demirbaş

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat 2022

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Murat ATEŞLİ

Yeni dünya tasarısının çıpasızlık çevresinde düzenlenen yaşam modeli ve yaptırımları arasında sıkışan insanın, bugün özgürlük arayışlarının seyri değişmiştir. İnsan özgürlüğü kendi içsel yaşamında, yalnızlığında bulmuştur. Modern dünyanın bulanıklaşan sınırlarında insanın yitirdiği aidiyet alanlarını geri kazanma çabası olarak, yalnızlığını yaşadığı ev ve içindeki nesne, eşyalarla kurduğu ilişkisi önem kazanır. Ev ne kadar belli sınırları içeren bir yapı ise de insanın yeni dünyada günlük yaşamı içinde kaybolan değerleri ve yabancılaşma hali, onu ev ve eve ilişkin varlıklarla dolaysız olarak geliştirdiği ilişkilere yöneltir. İnsan sanat aracılığıyla dadolaysız bir ilişki kurduğu için sanat, ev ve ona ilişkin varlıklar ile ortaklık kurar.

İnsanın ev ve eve ilişkin varlıklara olan yöneliminde, tasarlanan yaşamda maruz kaldığı hal ve olgular önemli görülmüştür. Yaşamın anlam ve değerinin hızlı dönüşümü sonucu, insanın mevcut paradigmaları kırma arzusu onu günlük yaşam, ev ve eve ilişkin varlıkların potansiyellerini keşfetmeye yöneltmiş ve onları ilham veren yaratıcı bir kaynağa dönüştürmüştür. Bu araştırmada sanatın; performans, video, fotoğraf, heykel, resim, mimarlık, dijital teknik ve yöntemlerini içeren disiplinler arası pratiklere yer verilmiştir. Form ve bedensel deneyim alanı olarak ev ve ona ilişkin varlıkların yeniden kavranması noktasında heykelin yaşamla bir ilişkilene yöntemi olarak nasıl ifade bulabileceği araştırılmıştır. Güncel sanatta üç boyutlu ifade içinde açığa çıkan; absürd, komedi ve tiyatral diller gibi aşırı duyguları içeren kolektif ve bireysel üretimlerde, ilham verici form, eylem ve tavırlara odaklanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Ev, İnsan, Nesne-Eşyalar, Sanat, Yer Yapmak

ABSTRACT

HOME AS A BODLY EXPERIENCE AND THE FORM IN CONTEMPORARY ART

Emine Gökçe DEMİRBAŞ

Department of Sculpture

Anadolu University, Institution of Fine Arts, February 2022

Advisor: Asst. Prof. Murat ATEŞLİ

The journey of humanity's search for freedom, which is stuck between the life model and its sanctions that formed around the uncertainty of the new world project, has changed today. As an effort to regain the areas of belonging that people lost in the blurring borders of the modern world, the relationship they build with the house where they experience loneliness with all the objects and the belongings in it gains importance. No matter how much the house is a structure that includes certain boundaries, the lost values of the daily life of this new world and the estrangement will direct humans to the relations that they develop directly with the home and its related entities. People also create a direct relationship through art. That is why art establishes a participation with the home and its associated assets.

In the orientation of humans to the home and all its related assets, the situations and events they were exposed to in the designed life were considered important. As a result of the rapid transformation of the meaning and the value of life with the desire to destroy the existing paradigms has led people to discover the potentials of daily life and home-related assets and they turned them into an inspiring creative resource. Interdisciplinary practices of art including performance, video, photography, sculpture, painting, architecture, digital art and its methods have been placed in this research. It has been researched how the sculpture can re-find the house and its related beings as a form and bodily experience area and how it can express the way it relates to life. In contemporary art, there are collective and individual productions that include extreme emotions such as absurd, comedic and theatrical languages that take place in three-dimensional expression. This research focuses on these inspiring forms, actions and attitudes.

Keywords: Art, House, Human, Making Place, Object-Belongings

TEŞEKKÜR

Öncelikle tez çalıőmasına beraber baőladıėımız, kendisini özlem ile andığım çok sevgili hocam Prof. Dr. Nurbiye Uz'a öğrencilik hayatımdaki değerli katkılarından dolayı teşekkür ederim. Tez çalıőmam boyunca ihtiyaç duyduğum konu ve durumlarda bilgisini paylaşan, ilgili ve anlayıőlı tavrı ile bana destek olan danışman hocam sevgili Dr. Öğr. Üyesi Murat Ateşli'ye ve bölüm baőkanımız Prof. Rahmi Atalay'a, bana her zaman inanan ve kararlarımı destekleyen sevgili aileme ve arkadaşlarıma en içten teőekkürlerimi sunarım.

03/02/2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgilerin için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Emine Gökçe DEMİRBAŞ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI...	ii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vii
GÖRSEL LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	3
1. DÜNYADA OLMAK; MEKÂN, BEDEN, ZAMAN	3
1.1. Yer	6
1.2. Yerleşmek ve Yer Yapma Pratiği... ..	7
1.2.1. Doğada Yer Yapmak	10
1.2.2. İnsanın Yer Yapma Pratiği.....	17
İKİNCİ BÖLÜM.....	25
2. ŞEHİRLER.....	25
2.1. Şehirde İnsan, Gündelik Yaşam ve Mekanları	28
2.2. Şehirde Mekân Üretimi ve Bedenler	34
2.2.1. Mıntıkalaşmış Mekân Olarak Ev, Beden ve Aile.....	39
2.2.2. Otorite Mekanları Olarak Okul, İşyeri ve Beden	45
2.2.3. Yaşam Pratiği Olarak İşgal Mekanları	48
2.3. Şehirler ve Sokakları	57
2.3.1. Evsizler	62
2.3.2. Çöpler	66
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	74
3. YAŞAYAN EV VE ODALARI.....	74

3.1. Evcil Eşyalar	79
3.1.1. Mutfak, Masa ve Sandalyeler	80
3.1.2. İçerisi-Dışarısı Diyalektiği, Kapı ve Pencereleer	85
3.2. Öteki Eşyalar: Zımbırtı Nesnelere	88
SONUÇ	98
KAYNAKÇA.....	100
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSEL LİSTESİ

- Görsel 1.1.** Hyungkoo Lee, “X Varyasyonu”, 350 x 1231 x 1284 cm, Kartonpiyer, tıbbi alçı bez gazlı bez bandaj, paslanmaz çelik çubuklar ve teller, alüminyum çubuklar ve teller, nikel teller, yaylar, şeffaf renkli PVC levhalar, kağıt, strafor toplar, akrilik, epoksi, pet şişeler, maskeleme bantları, 2021, Kore.....4
<https://hyungkoolee.kr/portfolio/x-variation/>, Erişim Tarihi: 08.01.2022
- Görsel 1.2.** Marine Hugonnier, “Towards Tomorrow”, 2001, Kanada.....7
<https://www.inglebygallery.com/artists/43-marine-hugonnier/works/56704-marine-hugonnier-towards-tomorrow-2001/>, Erişim Tarihi: 10.01.2022
- Görsel 1.3.** Mario Merz, “Chiaro oscuro/oscuo chiaro”, metal yapı, kelepçeler, cam, çubuk demetleri, neon, kil, çimento. Kurulum görünümü. Fotoğraf: Renato Ghiazza, 1983, İtalya.....8
<https://www.artforum.com/print/reviews/201901/mario-merz-78015/>, Erişim Tarihi: 12.01.2022
- Görsel 1.4.** Hans Op de Beeck, “Konum 7”, 2011, 18 x 8,5 x 5 m, Heykelsi Yerleştirme, Karışık Malzeme, Ses, Işık Almanya.....9
<https://hansopdebeeck.com/works/2011/location-7/> Erişim Tarihi: 23.11.2021
- Görsel 1.5.** Bernard Palissy, “Yılanlar, Kertenkeleler ve Kabuklu Deniz Ürünleri ile Oval Havza”, 47,9 x 36,8 cm, 1550, Kurşun sırlı çanak çömlek, 1550, Fransa.....11
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/1196/attributed-to-bernard-palissy-oval-basin-french-about-1550/>, Erişim Tarihi: 08.01.2022
- Görsel 1.6.** Ernst Haeckel, Stephoidea'nın Kunstformen der Natur'daki çizimi, 1904, Almanya.....13
https://www.researchgate.net/figure/Ernst-Haeckel-illustration-of-Stephoidea-from-Kunstformen-der-Natur-1904-litho_fig3_323687816/ Erişim Tarihi: 22.02.2022
- Görsel 1.7.** Ernst Haeckel, Hidrozoa, Almanya.....13
<https://gl.wikipedia.org/wiki/Hidrozoos/> Erişim Tarihi: 22.02.2022
- Görsel 1.8.** Isamu Naguchi “Ala Moana Park, Hawaii için Oyun Alanı ”, Metal, ahşap,kumaş bant, boya, 1940, ABD.....14

<https://archive.noguchi.org/Detail/artwork/5325/>, Erişim Tarihi:13.01.2022

Görsel 1.9. Makoto Azuma, “Kapsüllenmiş çevre sistemi: Paludarium MANABU”, 1653 x 2000 x 630 mm, 2021, Japonya.....14

<https://azumamakoto.com/4013/>, Erişim Tarihi: 07.01.2022

Görsel 1.10. “Dokumacı Kuşların Yuvası”.....16
<https://www.ensonhaber.com/galeri/dokumaci-kuslarinin-muhtesem-yuvalari/>, Erişim Tarihi: 13.01.2022

Görsel 1.11. “Dokumacı Kuşun Yuvası”.....16
<https://tr.pinterest.com/pin/863635666027351289/>, Erişim Tarihi: 13.01.2022

Görsel 1.12. “Termit Yuvası”, Brezilya.....17
<https://www.imeche.org/news/news-article/feature-nature%27s-engineers-inspire-sustainable-building-designs/>, Erişim Tarihi: 06.01.2022

Görsel 1.13. “Termit Yuvası” (Detay), Brezilya.....17
<https://arkeofili.com/dunyanin-en-eski-tarimcileri-25-milyon-yillik-termit-karincalariydi/>, Erişim Tarihi: 06.01.2022

Görsel 1.14. “Otagi Nenbutsu-ji Tapınağı”, Japonya.....18
<https://fgxtokyo.wordpress.com/2017/05/07/otagi-nenbutsu-ji-temple/>, Erişim Tarihi: 09.01.2022

Görsel 1.15. “Otagi Nenbutsu-ji Tapınağı”, (Detay), Japonya.....18
<https://www.wallpaperflare.com/human-concrete-statue-with-moss-kyoto-japan-jizo-japanese-wallpaper-zszsv/>, Erişim Tarihi: 09.01.2022

Görsel 1.16. “Göbeklitepe”, Şanlıurfa.....19
<https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-58247289/>, Erişim Tarihi: 27.12.2021

Görsel 1.17. “Farhi İncili’ ndeki Eriha’ nın 14. yy. Haritası”..... 20
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Eriha/>, Erişim Tarihi: 22.10.2021

Görsel 1.18. “Ur Ziggurat”, Irak.....21
https://tr.wikipedia.org/wiki/Ur_Ziggurat%C4%B1 Erişim Tarihi: 17.12.2021

Görsel 1.19. “Piramitler”, Mısır.....21

<https://blog.obilet.com/misir-gize-piramitleri/>, Erişim Tarihi: 27.12.2021

Görsel 1.20. “Hadrian Zamanında, Atina’daki İkonik Anıtlar ve Tapınakların Görünümü”(Elle Boyanmış Gravür).....22

<https://www.nationalgeographic.org/encyclopedia/greek-city-states/> Erişim Tarihi: 27.12.2021

Görsel 1.21. “Osmanlı Mimarisinde Kuş Evleri”, Anonim.....23

<http://kultur.istanbul/arsiv/www.kultur.istanbul/tr/kultur-as-kus-evleri-gelenegini-yasatiyor-haber-919.html/>, Erişim Tarihi: 11.01.2022

Görsel 1.22. “Osmanlı Mimarisinde Kuş Evleri”, Anonim.....23

<https://www.ekrembugraekinci.com/article/?ID=762/>, Erişim Tarihi: 11.01.2022

Görsel 2.1. Tokyo, Japonya.....25

<https://www.hisour.com/architecture-of-tokyo-31424/>, Erişim Tarihi:08.01.2020

Görsel 2.2. Andreas Gursky, Chicago Ticaret kurulu 2, 1999, ABD.....26

<https://www.andreasgursky.com/en/works/>, Erişim Tarihi: 26.12.2021

Görsel 2.3. Matta Clark, Conical Intersect, 1975, Paris, Fransa.....27

https://www.researchgate.net/figure/Gordon-Matta-Clark-Conical-Intersect-1975_fig6_316626446/, Erişim Tarihi: 25.12.2021

Görsel 2.4. Hale Tenger, “Dışarı çıkmadık hep dışarıdaydık/ İçeri girmedik hep içerideydik”, 1995-2015. Galeri Nev, İstanbul; Yeşil Sanat Galerisi, Dubai; Protocinema, New York/ ABD.....29

<https://www.artfulliving.com.tr/gundem/iceri-girmedik-cunku-hep-icerdeydik-disari-cikmadik-cunku-hep-disaridaydik-i-2944/>, Erişim Tarihi: 27.12.2021

Görsel 2.5. Hale Tenger, “Dışarı çıkmadık hep dışarıdaydık/ İçeri girmedik hep içerideydik”, Galeri Nev,(1995) İstanbul; Protocinema,(2015) New York/ ABD.....29

<https://magazine.bantmag.com/issue/post/43/623/>, Erişim Tarihi: 27.12.2021

Görsel 2.6. Aernout Mik, “Middleman”, 2001, Frankfurt/ Hollanda.....30

<https://crisisandcommunitas.com/?communitas=image-as-gesture-notes-on-aernout-miks-communitas-and-the-modern-political-film/>, Erişim Tarihi: 13.11.2021

Görsel 2.7. Aernout Mik, “Middleman”, 2001, Frankfurt/ Almanya.....30

<http://photography-now.com/artist/aernout-mik/>, Erişim Tarihi: 13.11.2021

Görsel: 2.8. Andreas Gursky, “99 Cent II, 2001, Almanya.....30

<https://www.andreasgursky.com/en/works/2001/cent-ii-diptychon/>, Erişim Tarihi:17.11.2021

Görsel 2.9. Rody Hunter, “The Noise Of, The Street Enters the House”, Performans, 2004, Galler.....32

Edelsztein. S, Hoffman. J, Lagnado. L, Matsui. M, Momin. S, Li. P, Sutton. G, Turkina.O, Vergne. P, (5555), Ice Cream Lellis, 157

Görsel:2.10. Ilya-Emilia Kabakov, “Tuvalet”, 1992, Almanya.....33

<https://artreview.com/ara-winter-2017-feature-ilya-and-emilia-kabakov/>, Erişim Tarihi: 17.11.2021

Görsel:2.11. Ilya-Emilia Kabakov, “Tuvalet”, 1992, Almanya.....33

<https://agora8.org/pulsepro/data/img/gallery/Svetlana-1/4toiletwomen.jpg/>, Erişim Tarihi: 17.11.2021

Görsel 2.12. Leonardo da Vinci, “Vitruvius Adami”, 1492.....34

<https://www.pivada.com/leonardo-da-vinci-vitruvius-adami-kanvas-tablo/>, Erişim Tarihi:12.10.2021

Görsel 2.13. Le Corbusier, “Modulor Adam”, 1948.....34

<https://www.chegg.com/flashcards/architecture-1df63fea-1a9f-46e1-b4f0-05777c977eb2/deck/>, Erişim Tarihi: 12.12.2022

Görsel 2.14. “Thesmophoria Festivali”..... 35

<https://www.wikiwand.com/en/Thesmophoria/>, Erişim Tarihi: 06.11.2021

Görsel 2.15. Shirin Neshat, “The Passage Series”, 2001, Sibakrom baskı, 50 × 61 cm,Lizbon/ Portekiz.....36

<https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-passage-series-1/> Erişim Tarihi: 03.01.2022

Görsel 2.16. Shirin Neshat, “The Passage Series”, 2001, Sibakrom baskı, 50 × 61 cm, Lizbon/ Portekiz.....36

<https://www.artsy.net/artwork/shirin-neshat-passage-series-1/> Erişim Tarihi: 03.01.2022

Görsel: 2.17. Jonathan Meese, “Erz religion blut lazarett”, 1999, Almanya.....37

Grosenick, U. ve Riemschneider, B. (2005). Art Now. Köln: Taschen GmBH, s. 190

Görsel: 2.18. “Remus ve Romulus Efsanesi”..... 40

<https://www.arkeolojikhaber.com/haber-remus-ve-romulus-efsanesi-16987/>, Erişim Tarihi: 02.01.2022

Görsel 2.19. Jeff Wall, “Yıkılan Oda”, 159x229 cm, fotoğraf, 1978, Kanada.....40

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-1/> Erişim Tarihi: 01.01.2022

Görsel: 2.20. Thomas Barger, “Love Me, Protect Me Chair”, 111,8 x 152,4 x 96,5 cm, Kağıt hamuru, kontrplak, iki ahşap sandalye, poliüretan ve boya, 2018, ABD...41

<https://salon94.com/designers/thomas-barger/>, Erişim Tarihi: 04.01.2021

Görsel 2.21. Guy Ben-Ner, “Moby Dick”, video, sessiz, 11 dakika, 2000, MoMA/ New York... ..42

<https://www.moma.org/collection/works/120233/>, Erişim Tarihi: 04.01.2022

Görsel 2.22. Cao Fei, “COSPlayers serisi, Derin Nefes” Video ve ilgili fotoğraf dizisi, 2004, Çin.....43

<http://www.caofei.com/works.aspx?year=2004&wtid=4/>, Erişim Tarihi: 04.01.2022

Görsel 2.23. Cao Fei, “COSPlayers serisi, Mücadele” Video ve ilgili fotoğraf dizisi, 2004, Çin..... 43

<http://www.caofei.com/works.aspx?year=2004&wtid=4/>, Erişim Tarihi: 04.01.2022

Görsel 2.24. Cao Fei, “COSPlayers serisi, Evde Bir Ming”, Video ve ilgili fotoğraf dizisi,2004, Çin.....44

<http://www.caofei.com/works.aspx?year=2004&wtid=4/>, Erişim Tarihi: 04.01.2022

Görsel 2.25. Canan Şenol, “Dışarıda Çok Kötülük Var”, Bir odada yatak, komodin, işlemeli yatak ve duvar yazısı, 2017, İstanbul, Türkiye.....45

<http://www.cananxcanan.com/>, Erişim Tarihi: 04.01.2022

Görsel 2.26. Cai Guo-Qiang, “Mantar Bulutlu Yüzyıl: Yirminci Yüzyıl Projesi”, fotoğraf,1996, ABD.....47

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/atomic-tourism-and-false->

- memories-cai-guo-qiangs-the-century-with-mushroom-clouds/ Erişim Tarihi:
05.01.2022
- Görsel 2.27.** Atelier Bow-Wow, “Monkey Bridge”, 2011, ABD.....49
<https://www.nowness.com/topic/yoshiharu-tsukamoto/made-to-measure/>, Erişim
Tarihi:02.01.2022
- Görsel 2.28.** Niki de Saint Phalle, “Tarot Bahçesi”, 2002, İtalya.....49
[https://lifeandsoulmagazine.com/2018/09/27/the-tarot-garden-life-lessons-at-a-small-
eden-where-man-and-nature-meet-along-tuscanys-coast/](https://lifeandsoulmagazine.com/2018/09/27/the-tarot-garden-life-lessons-at-a-small-edden-where-man-and-nature-meet-along-tuscanys-coast/), Erişim Tarihi: 11.01.2022
- Görsel 2.29.** Gelitin, “Schlammsaal”, 2006, Avusturya.....50
<https://www.gelitin.net/projects/chinese/>, Erişim Tarihi: 02.01.2022
- Görsel 2.30.** Gelitin, “Schlammsaal”(Detay), 2006, Avusturya.....50
https://www.kunsthhaus-bregenz.at/fileadmin/html/presse_gelitin.htm/, Erişim Tarihi:
02.01.2022
- Görsel 2.31.** Harrel Fletcher, “Kendini Daha Çok Sevmeyi Öğrenmek”, İnternet sitesi,
kitap ve bir dizi sunum. Görev 63. Teşvik edici bir afiş hazırla, 2002-2009,
ABD.....52
<http://www.harrellfletcher.com/projects/493/>, Erişim Tarihi: 02.01.2022
- Görsel 2.32.** Arazi Kullanım Yorum Merkezi, “Terminal Adası, Los Angeles’taki
Merkez Ofis’ te açılan bir serginin konusu, Merkez’ in üstünde değişiklik yaptığı bir Los
Angels limanı fotoğrafı”, 2005, ABD.....53
<https://clui.org/newsletter/spring-2005/terminal-island/>, Erişim Tarihi: 05.01.2022
- Görsel 2.33.** Vito Acconci, “Mur Adası”, çelik, cam, asfalt, 2003, Avusturya.....54
<https://flash---art.it/article/vito-acconci/>, Erişim Tarihi: 03.01.2022
- Görsel 2.34.** Yıllar Zıyan, Beşiktaş, İstanbul, Türkiye.....55
<https://www.instagram.com/yillarziyan/>, Erişim Tarihi: 09.01.2022
- Görsel 2.35.** Yıllar Zıyan, Beşiktaş, İstanbul, Türkiye.....55
<https://www.instagram.com/yillarziyan/>, Erişim Tarihi: 09.01.2022
- Görsel 2.36.** Yıllar Zıyan, Beşiktaş, İstanbul, Türkiye.....56

<https://www.instagram.com/yillarziyan/>, Erişim Tarihi: 09.01.2022

Görsel 2.37. Yıllar Ziyân, Beşiktaş, İstanbul, Türkiye.....56

<https://www.instagram.com/yillarziyan/>, Erişim Tarihi: 09.01.2022

Görsel: 2.38. Claes Oldenburg, “Snapshots From The City”, 1960, ABD.....57

<https://www.nytimes.com/2013/04/14/arts/design/claes-oldenburg-gives-context-to-his-moma-show.html/>, Erişim Tarihi: 05.01.2022

Görsel 2.39. Francis Alys, “Yeşil Hat”, Kudüs’ te yapılan bir eylemin video dokümantasyonu, 2004, İsrail.....59

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-allys/francis-allys-story-deception-room-guide/francis-allys-4/>, Erişim Tarihi: 02.01.2022

Görsel 2.40. Janet Cardiff, “Kadının Uzun Siyah Saçı”, Fotoğraf eşliğinde ses ve görüntüyürüyüşü, 2004, ABD.....60

<https://cardiffmiller.com/walks/her-long-black-hair/>, Erişim Tarihi: 04.01.2022

Görsel 2.41. Endre Tot, “Nothingness”, 1975-1980, ABD.....61

<https://www.artsy.net/artwork/endre-tot-nowhere/>, Erişim Tarihi: 02.01.2022

Görsel 2.42. Rachel Whiteread, “Ev”, beton, gerçek boyutlu, (yıkıldı), 1993, Londra, İngiltere.....63

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable/>, Erişim Tarihi: 07.01.2022

Görsel 2.43. Jenny Holzer, “Public Art”, 1982, ABD.....63

<https://www.provokr.com/art/jenny-holzer/truisms-times-square-jenny-holzer-1986/>, Erişim Tarihi: 07.01.2022

Görsel 2.44. Evsiz Yaşamı.....65

<https://pastoralsj.org/vivir/998-ni-indigente-ni-mendigo/>, Erişim Tarihi: 06.04.2021

Görsel: 2.45. Tim Noble ve Sue Webster, “Dirty White Trash with Gulls”, 6 aylık sanatçıçöpü, 2 tahnitçilik martı, ışık projektörü, muhtelif boyutlarda, 1998, ABD.....66

http://www.timnobleandsuewebster.com/dirty_white_trash_1998.html/, Erişim Tarihi: 07.01.2022

- Görsel: 2.46.** Berkay Kahvecioğlu, “Sokağın Yüzleri”, 2021, İstanbul, Türkiye.....68
<https://www.dha.com.tr/istanbul/arka-sokaklarda-iki-tekerlekli-surulebilir-sergi/haber-1864657/>, Erişim Tarihi: 09.01.2022
- Görsel: 2.47.** Berkay Kahvecioğlu, “Sokağın Yüzleri”, 2021, İstanbul, Türkiye.....68
<https://www.dha.com.tr/istanbul/arka-sokaklarda-iki-tekerlekli-surulebilir-sergi/haber-1864657/>, Erişim Tarihi: 09.01.2022
- Görsel: 2.48.** Jay Sae Jungoh, “Savage Series Black Edition”, Sıradan Nesnelere, 2020, Güney Kore.....69
<https://www.designlimitededition.com/jay-sae-jung-oh-adds-new-black-edition-pieces-to-her-savage-series/>, Erişim Tarihi:08.01.2022
- Görsel: 2.49.** Peter Buggenhout, “The Blind Leading the Blind”, 279 x 192 x 163, 2014, Poliüretan, epoksi, köpük, polyester, polistiren, demir, ahşap, plastik, alüminyum, kağıt ve ev tozu, New York, ABD.....69
<https://sculpturemagazine.art/peter-buggenhout/>, Erişim Tarihi: 08.01.2022
- Görsel 2.50.** Zabaleen Şehri, Mısır.....70
<https://inhabitat.com/incredible-garbage-city-rises-outside-of-cairo/garbagecity-ed01/>, Erişim Tarihi: 07.01.2022
- Görsel 2.51.** Çöp Irmağı, Lübnan.....72
<https://www.haberturk.com/dunya/haber/1201222-rus-firma-vazgecti-copler-nehir-oldu/>, Erişim Tarihi: 30.12.2022
- Görsel 2.52.** Çöp Dağı, Sri Lanka.....72
<https://apad.lk/index.php/campaigns/meethotamulla-garbage-dump-a-man-made-disaster-creates-history/>, Erişim Tarihi: 30.12.2021
- Görsel 2.53.** Jake Chapman ve Dinos Chapman, “In Our Dreams We Have Seen Another World”, 9 parça cam odadan oluşan cehennem manzarası, plastik karışık medya, 2013, ABD.....73
<https://www.demilked.com/evil-mcdonalds-nazi-hell-jake-dinos-chapman/>, Erişim Tarihi: 03.01.2022
- Görsel 2.54.** Jake Chapman ve Dinos Chapman, “In Our Dreams We Have Seen Another World”, 9 parça cam odadan oluşan cehennem manzarası, plastik karışık medya, 2013,

- ABD.....73
<http://artobserved.com/2014/02/london-jake-and-dinos-chapman-come-and-see-at-the-serpentine-sackler-through-february-9th-2014/>, Erişim Tarihi: 03.01.2022
- Görsel 2. 55.** Thomas Hirschhorn, “Çok fazla”, çöpler, boyutlar değişken, kurulumgörünümü,2010, Belçika.....73
<https://publicdelivery.org/thomas-hirschhorn-too-too-much-much/> Erişim Tarihi: 06.01.2022
- Görsel 2. 56.** Thomas Hirschhorn, “Çok fazla”, çöpler, boyutlar değişken, kurulumgörünümü, 2010, Belçika.....73
<https://publicdelivery.org/thomas-hirschhorn-too-too-much-much/> Erişim Tarihi: 06.01.2022
- Görsel 3.1.** Paul McCartyh, “The Box”, 1999, Berlin/Almanya.....75
Grosenick, U. ve Riemschneider, B. (2005). Art Now. Köln: Taschen GmbH, s.186
- Görsel 3.2.** “Totes Haus ur (Ölü Ev)”, Gregor Schneider, 2001, Almanya.....75
<https://artreview.com/april-2015-feature-gregor-schneider/>, Erişim Tarihi: 02.01.2022
- Görsel 3.3.** John Bock, “Lombardi Bangli”, 1999, İsviçre.....76
Grosenick, U. ve Riemschneider, B. (2005). Art Now. Köln: Taschen GmbH, s. 34
- Görsel: 3.4.** John Bock, “Lombardi Bangli”, 1999, İsviçre.....76
Grosenick, U. ve Riemschneider, B. (2005). Art Now. Köln: Taschen GmbH, s.34
- Görsel:3.5.** Do Ho Suh, “Numune Serisi-Tuvalet”, 34 x 150,1 x 76,5 cm, polyester kumaş,2013, ABD.....80
<https://www.wakwb.com/t/?containerid=231522type%3D1%26t%3D10%26q%3D%23SUA%23&luicode=10000011&lfid=231522type%3D1%26t%3D10%26q%3D%23Dami%23&page=2/>, Erişim Tarihi: 13.01.2022
- Görsel:3.6.** Rob Fischer, “Küçük Trajediler”, Yaklaşık 59 x 157 x 173 inç,Çelik, cam, sandalyeler, kayık, kamyonet kasası, uçak, gövde, römork, borular, ışıklar, vantilatör, kontrplak, ahşap döşeme, kağıtlar, boya, 2005, ABD.....81
<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2009/hammer-projects-rob-fischer/>, Erişim Tarihi: 06.01.2022

Görsel: 3.7. Rikrit Tiravanija, “İsimsiz (Bedava)”, Karışık Teknik, Yerleştirme Görüntüsü, 2011, Museum of Modern Art, New York/ ABD.....82

<https://news.artnet.com/art-world/art-industry-news-may-17-2021-1969480/> Erişim Tarihi: 04.01.2022

Görsel: 3.8. Rikrit Tiravanija, “İsimsiz (Bedava)”, Karışık Teknik, Yerleştirme Görüntüsü, 2011, Museum of Modern Art, New York/ ABD.....82

<https://www.moma.org/collection/works/147206/>, Erişim Tarihi: 04.01.2022

Görsel: 3.9. Rotating Kitchen, Zeger Reyers, 2009, Almanya.....84

<http://www.zeger.org/works/index.php?page=3&proj=0&sub=1/> Erişim Tarihi: 04.01.2022

Görsel 3.10. Do Ho Suh, “Passages”, Polyester Kumaş, 2017, London, İngiltere.....85

<https://aworkstation.com/do-ho-suh-makes-translucent-colorful-replicas-of-his-previous-homes/>, Erişim Tarihi:13.01.2022

Görsel: 3.11. Cory Arcangel, “Tek Başına Oynanan Çeşitli Bowling Oyunları (diğer adıyla Şampiyonu Yen)”, Hack’lenmiş video oyunu kumandaları, oyun konsolları, kartuşlar, CD ve video, muhtelif boyutlarda. Yerleştirme görüntüsü, 2011, Londra, İngiltere.....87

<https://coryarcangel.com/things-i-made/2011-009-various-self-playing-bowling-games/>, Erişim Tarihi: 03.01.2022

Görsel: 3.12. Cory Arcangel, “Tek Başına Oynanan Çeşitli Bowling Oyunları (diğer adıyla Şampiyonu Yen)”, Hack’lenmiş video oyunu kumandaları, oyun konsolları, kartuşlar, CD ve video, muhtelif boyutlarda. Yerleştirme görüntüsü, 2011, Londra, İngiltere.....87

<https://coryarcangel.com/things-i-made/2011-009-various-self-playing-bowling-games/>, Erişim Tarihi: 03.01.2022

Görsel: 3.13. Sarah Sze, Taşınabilir Gezeneryum, karışık teknik, muhtelif boyutlarda, yerleştirme görüntüsü, 2006, İsveç.....90

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Untitled_\(Xe_Biennale_de_Lyon\)_4103279111.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Untitled_(Xe_Biennale_de_Lyon)_4103279111.jpg), Erişim Tarihi: 03.01.2022

- Görsel: 3.14.** Sarah Sze, Taşınabilir Gezeneryum, karışık teknik, muhtelif boyutlarda, yerleştirme görüntüsü, 2006, İsveç.....90
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Untitled_\(Xe_Biennale_de_Lyon\)_4103279111.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Untitled_(Xe_Biennale_de_Lyon)_4103279111.jpg), Erişim Tarihi: 03.01.2022
- Görsel: 3.15.** Pipilotti Rist, “Himalaya’s Sister’s Living Room”, duvar kağıdı, ahşap paneller, mobilya, oyuncaklar, gıda, kitaplar, giyim, çeşitli nesnelere ve on kanallı renkli video projeksiyonları, ses, Film/Video, Kurulum, 2004, New York, ABD.....94
<https://www.guggenheim.org/artwork/13964/>, Erişim Tarihi: 09.01.2022
- Görsel: 3.16.** İstifçi ve Yaşamı.....94
<https://www.today.com/popculture/e-throws-out-hoarders-after-six-seasons-8C11267714/>, Erişim Tarihi: 18.06.2021
- Görsel: 3.17.** İstifçi ve Yaşamı..... 94
<https://www.leidscongresbureau.nl/events/middagsymposium-hoarding-2110/> Erişim Tarihi: 18.06.2021
- Görsel: 3.18.** Thomas Hirschhorn, “Modern Mağara Adamı”, Karışık teknik, muhtelif boyutlarda. Yerleştirme Görüntüsü, 2002, ABD.....96
<https://www.artforum.com/print/201803/maria-stavrinaki-on-art-and-prehistory-74309/> Erişim Tarihi: 10.01.2022

GİRİŞ

Çalışmanın ilk bölümünde Batı Felsefesine ilişkin mekân, zaman, beden kavramlarının ontolojik yapısını içeren düşünceler paylaşılmıştır. İnsanın doğasını konu alan bu araştırmada insan, dünyada olan bir varlık olarak betimlenirken, dünyada oluşu onun bedeni ve bedensel yönelimleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Canlı varlıkların yönelimleri noktasında hareket, duyumsama ve canlılığın bir diğer göstergesi hareketsizlik etrafında, insanın evren ve varlıklarla olan etkileşim ve ilişkileri onun deneyimlerinde incelenmiştir. Canlılığın içsel doğasına ait temel bir ihtiyaç olarak karşımıza çıkan yerleşmek ve yer yapma pratikleri öncelikle, doğada insan dışındaki bazı hayvan ve bitki türlerinde incelenmiş ve insanın yer yapma pratikleri ile olan ortaklıklarına değinilmiştir. Doğa da diğer canlılardan farklı bir evrim çizgisinde gelişim gösteren insan, geçmiş yaşamından ilk yerleşim alanlarına kadar uzanan yerleşme ve yer yapma pratikleri yaşamın bazı işlev ve amaçlarına yön veren temel kaygılarıyla ayrı bir başlıkta ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, kalabalık yaşam merkezleri olan şehirlerde insanın karışık ilişki, yapı ve sosyal ağlar içinde varlığını nasıl sürdürdüğü toplumsal, kültürel ve sosyal yaşam etrafında incelenmiştir. İdeal şehir yaşamı arzusunun kurgulandığı dünya tasarısında paylaşılan mekân, zaman ve bedenler günlük yaşam çerçevesinde tarihsel süreçlerle incelenmiş olup ideolojik, sosyolojik ve kültürel yaptırımların, insan yaşamına yön veren olguları vurgulanmıştır. İnsanın şehir yaşamında ürettiği mekanlarda bedenler arası hiyerarşiye yol açan form ve biçimlerin, insan deneyimlerine etkileri, değişen düşünce ve eylem yapıları incelenmiştir. İnsan, dünyaya geldiğinde hali hazırda var olduğunu düşündüğü ev ve aile, okul ve iş kavramlarının toplumsal uzlaşısı sonucu varlıklarını nasıl ortaya koydukları ve devamında insan yaşamına, gezegenin sürdürülebilirliğine olan etkilerine değinilmiştir. Bu söylemlerin dışında gelişen yaşamsal pratiklerle işgal mekanları; dünyanın yaşamak diyerettiği tasarıya karşı geliştirilen yeni yaşam modellerini ifade etmektedir. Siyasi ve ideolojik söylemlerin dışında gelişim gösteren, yeni bir toplumsallık anlayışının tarifi olarak işgal yöntem ve biçimleri ele alınmıştır. Mülkiyet üzerine kurulu dünya tasarısında bugün yaşamın birçok dayatması karşısında menfaat ilişkileri gözetmeden, ayrıcalık ve mülkiyet alanı yaratmadan bireysel ve kolektif işgal biçimlerinin nasıl olabileceği şehrin alt kültür grupları ve sanatçı çalışmaları ile örneklendirilmiştir. Şehir yaşamına sirayet eden ruhu anlamak

adına, insanın kendisini bilinçli bilinçsiz tekrarlar halinde gösterdiği, yaşamı kuşatan eylemlerin merkezi olan sokakların, kültürel ve toplumsal işlevleri ortaya konmaya çalışılmıştır. Bugünün dünyasında sokakların ehli şehrin ötekileridir. Şehrin varoluşunu ve insanın tekinsiz doğasını ifşa etme tehdidi taşıyan -şehrin ötekileri olarak- evsiz ve çöplerin varlığı bir çelişki olarak ele alınmış ve sanatsal çalışmalar ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Günlük yaşamın mücadele alanına döndüğü yeni dünyada, yaşamın kaybolan değer ve nitelikleri, insanın evrene yabancılaşması, bir tür bağlantısızlık hali ile sonuçlanmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde insan Modern dünyanın bulanıklaşan sınırlarında yitirdiği aidiyet alanlarını geri kazanma çabası olarak, yalnızlığını yaşadığı ev ve ona ait nesne, eşyalarla kurduğu ilişkilerin varlığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Güncel sanatta form ve bedensel deneyim alanı olarak ev ve eve ilişkin varlıkları konu alan sanatçıların çalışmaları ile örneklendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DÜNYADA OLMAK; MEKÂN, BEDEN, ZAMAN

Mekân, insanın yaşamı boyunca duygu ve davranışlar yolu ile edindiği bilgi ve deneyimlerin sahnelendiği düzlemdir. Merlau Ponty, duyumsanır olanın ontolojisi olarak tanımladığı mekânı, “Yaşayan ve yaşanan, yoğun bir topografya, anlamlar ve duygulanımlarla dolu bir manzara olarak resmetmektedir (Alataş, 2020, s. 265). Ponty dünyada olmayı, varlığın bedeni ve onun deneyimleri ile çok katmanlı bir ilişki olarak düşünür. Varlığın ilk mekânı kendi bedenidir dolayısıyla varlık bedeni ile doğrudan mekâna ulaşır. Bu sebeple dünyada mekân-zaman çerçevesinde beden, insanınifadesini, niyet ve yönelimlerini görünür kılandır. Mekân bedeninin yönelimselliğince açılacak bir manzaradır. (Kurtar, 2020, s. 266,281)

Yönelimsellik, zihnin bir şeyin, özelliğın veya vaziyetin üzerine eğilme, yerine geçme veya onları temsil etme gücü şeklinde tanımlanır. Bu anlamıyla niyetten ayrı olarak, varlığın kendi durum ve vaziyetini veya bulunduğu yerin durumunu başka yerlere göre belirleyebilmesi, zihnin tasarımlar oluşturma yeteneğine işaret eder (http-1). Varlıkların yönelimselliği noktasında; canlı varlıklar sahip oldukları hareket ve duyumsama nitelikleri ile cansız varlıklardan ayrılır. Aynı zamanda bu nitelikler, ruhunda hareket ve duyumsama olduğu fikrini ortaya koyar (Aristoteles, 2001, s. 14). Aristoteles’e göre ruh ve beden hareket ettiricidir, varlığın edimselliğidir. Bu anlamıyla Aristoteles, ruh ve bedenin paralelliğine işaret eder. Bedenin maddeye, ruhun ise forma denk düştüğü bu anlatıda ruh bedenın yetkinliğıyken beden, mekân-zamanda gözleme, düşünme dayanan yaratıyı ve hareketi görünür kılar.

Hyungkoo Lee’nin “X Varyasyonu” adlı çalışmasında, beden hem onun öznesi hem de onu algıladığı ve onunla deneyler yaptığı bir platformdur. Bedenin kendisi ile olan ilişkisinde odak noktası hareket ve duyulardır. Araştırmalarında fotoğraf, video ve performansın yanı sıra çoğunlukla kullandığı reçine, plastik, kâğıt hamuru, bronz, kurşun ve benzeri malzemeleri içeren heykel yerleştirmeleri ile izleyiciyi bedenin olasılıklarını keşfetmeye yöneltir. Lee bu tür yerleştirme deneylerinde insanların aşına oldukları bedensel duyuları bozan ve farklı hassasiyetleri ortaya koyan sanal bedenler veya cihazlar üretir. Bununla beraber, duyuların farklı varoluş durumlarını keşfedebilmek adına insan dışındaki bazı hayvanların duyu organlarına da atıfta bulunur. Bu sebeple “X Varyasyonu”, figüratif ya da soyut alan araştırmaları dışında hareket

olgusunun bir uzantısı olarak yüz, kemikler, kaslar ve duyu organlarını içeren bedenin mikro kozmosu andıran bir manzarasıdır. X Varyasyonu'nun bulunduğu yerde, dış pencere boşluğuna yerleştirilen nitrodelight, sergi alanının bir kısmının dışarı çıkarılmış olduğu yanılsaması yaratır. İzleyicilerin hareketi sanki bir yakınlaştırma merceğinden görülüyormuş gibi, görüntülerin genişlemesine ve küçülmesine neden olur. Lee, bu manzara ile mekân algısının nasıl genişleyebileceği yönünde fikir sunar ve izleyiciyi duyunun potansiyel derinliklerine inmeye yöneltir. (http-2). (Görsel:1.1).



Görsel 1.1. Hyungkoo Lee, “X Varyasyonu”, 2021, (Kartonpiyer, tıbbi alçı bez gazlı bez bandaj, paslanmaz çelik çubuklar ve teller, alüminyum çubuklar ve teller, nikel teller, yaylar, şeffafrenkli PVC levhalar, kağıt, strafor toplar, akrilik, epoksi, pet şişeler, maskeleme bantları), (350 x 1231 x 1284cm), Kore.

Lee'nin sergi alanına yerleştirdiği büyüklü küçüklü parçaları takip eden izleyici, zorunlu olarak farklı manzaralar ile karşılaşır. X Varyasyonu sabit ve hareketsizken, izleyiciler göz ve bedenleri ile yeni hareket biçimleri yaratır. İzleyicinin hareketleri ile tetiklenen bu reaksiyonda benzersiz manzaraların türlü algılayış biçimleri ve mekân kavrayışlarının olasılıkları da mekân içinde açığa çıkar. Bir olay veya durumu açığa çıkartan varlık ya da güçlerin karşılıklı olarak birbirlerini etkiledikleri ve anlam ilişkileri geliştirdikleri bu birliktelikte bedenin hareketi ancak zaman bağlamında ve mekânda açığa çıkar. Mekân-zamanda açığa çıkan anlam, uyaran, duygulanım, olay, düşünceler çokluğu karşısında beden, mekân ile hemhal olmakta, onun içinde algılamakta ve onu yeniden yapılandırmaktadır. Algılanan dünya zamanla çökelmiş bilgilerin katmanları altına gömülür. Bu dünyada veya mekânda yer kaplayışımızın değil, mekân ile birlikte

olan, onunla vücut bulan beden bir iletişim aracı olarak konumlanmasının yolunu açar. Bu konumlanış ona şeyler arasında bir kesişim sağlama ve varlıkların örtük potansiyellerini keşfetme imkânı tanır. (Alataş, 2020, s. 278-280)

Bedenin mekânsal ilişkileri, ona farklı var olma ve görünme durumları yaratırken, mekân da dinamik ve düşsel yapısı içinde çok boyutlu ilişkilennmeler sonucu yeniden doğar. “Bir olay, kendi kendine yeten ve ilk ve son kez (t zamanında) yaşanan bir şimdiki zamandan ziyade vakitsiz bir bu esnada veya bu aradadır: Tek olmak yerine çoklu olmak (ve, fakat). Dolayısıyla mekân-zaman, noktalardan değil kıvrımlardan oluşur (Deleuze, 1993; Hubbard, 2018, s. 256). İnsan asıl olarak zamansal bir varlıktır. Bu sebeple insan -doğum ve ölüm arasındaki hareket olgusunda- gelecek, geçmiş ve şimdinin birbirlerini var ettikleri anlam ilişkileri içerisinde kendi varoluşsal karakterinin de anlamlarını bulur. “*Mekânda* kayıtlı bütün ilişkiler, aynı zamanda da sürenin içinde kayıtlıdır ve anıştıra geldiğimiz *mekânsal* formlar ancak zamanın içinde ve zaman aracılığıyla somutlaşırlar” (Aque, 2005,s. 67). Birlikte çalışıyor gibi görünen, ilişkilerin iç içe geçtiği ve yapıların birbirine karıştığı böylesi içkin ve aşırı bir ortamda, bu güç ilişkileri birbirinin koşulu gibi görünür. “Zaman ve mekân, dokuları bakımından birbirinden ayrılmaz: Mekân bir zaman içerir, zamanda bir mekânı. Bu ağlar hiçbir yerde kapalı değildir” (Henry, 2014, s. 141). Zaman- mekânda gerçekleşen, açığa çıkan şeyler son bulmuş ya da olanaklarını terk etmiş değildir. Geçmişte olan her şey, zorunlu olarak şimdi içinde yeniden kurulur, geçmişin her anı yeniden yaratılır. Bu sebeple yaşanmış olan, tüm olanaklarıyla geleceğe açılır ve şimdinin koşullarına göre değişir ve şekil alır. Doğanın temel bir parçası olarak, insanın çevresi ile olan etkileşimlerinde açığa çıkan hal ve olgular, geçmişi dönüştürür, geleceğe anlamını verir (Urry, 1999, s. 18). Bu etkileşimler sonucu, beden deneyim ve birikimleri, kayıtlı tüm ilişki ve bağlamları şimdinin koşulunda değiştiği ve şekil aldığı için çok fazla olasılığı da içinde barındırır. Olasılıklar okyanusunda; “İnsanı diğer varlıklardan ayıran şey geçmişi gelecekte belli yerlere doğru sürebilmesidir. Emin olamaz ama belli aralıklara sürebilir.” (http-3) Bu denli belirsiz, amorf, hareketli bir ortamda insanın sonsuz olasılığı varsa da hangisinin gerçekleşeceğine dair bir görüşü, algısı yoktur.

“Varoluş temel yapısı itibariyle belirsizdir” (Direk, 2003, s. 48) ve insanda zorunlu olarak kaygılı bir varlıktır. İnsan bilinmezlerin, belirsizliğin mekânında, böylesi güvensiz bir ortamda tanıdık olanı arzular. Bu sebeple mekân-zamanda kendisine ait bir konuma,

pozisyona ihtiyaç duyar. Pozisyon, bedenin hareket ve duyumsama sonucu dünyayla kurduğu ilişkinin durağıdır. “Duyumsama, etkisinde kalınan bir hareketin ve bir edilginin sonucudur. Duyumsama bir tür değişimdir” (Aristoteles, 2001, s. 91-92). O halde insan, dünyada mekân-zaman çerçevesinde pozisyonunu koruduğunda eylem ve edimleri pozisyona göre tekrar eder. Pozisyon değiştiğinde ise her şey değişir. Çünkü pozisyon, insanın idrak etmesi için gerekli olan temel bir kavramdır.

1.1. Yer

İnsan hem fiziksel hem de duygusal açıdan çok katmanlı ilişkilerin birikimleriyle algılar ve pozisyon alır. Nerede ve nasıl olduğuna bağlı olarak, pozisyon; bireyin üretim ve belirlenimlerinin aktarıldığı, ilişkilerin var olduğu canlılığa, ‘yere’ işaret eder. Dolayısıyla, yer bir hazırlığın sonucudur. Eylemlerin, yaşamsal değer ve niteliklerin var olduğu konumdur. “Michel de Certeau, yeri ‘anlık bir konumlar tasarımı’ olarak tanımlamaktadır” (Aque, 2005, s. 60). İnsanların anlamlı ilişkiler kurup, geliştirdiği konumlar olarak yer; coğrafi özgünlüklerin yanı sıra mekânı sosyal ve fiziksel açıdan temsil eden sembol ve anlamlar aracılığıyla da bağ kurar.

Etkileşim, buluşma ve karşılaşmalar ile kurgulanan bu oyunda insan, kendini yer ile tanımlar. İnsan ve yer arasındaki dinamik ilişki insanın bulunduğu ortama bağlanma, ait olma ihtiyacından kaynaklıdır. İnsan varlığı ve onun bireysel deneyimlerinin kök salma biçimi olarak yer, kimlik ve aidiyetlerin oluşması, insan ruhunun çözümlenmesi adına önemli referanslar içerir. Bu sebeple yer insanın kim olduğuyla ilintilidir. Auge Non-Places adlı eserinde yeri; “Yerleşmiş, işgal edilmiş, tanıdık, organik, tarihi ve işgal edenlere ve ziyaret edenlere anlamlı gelen ‘kimliklerin, ilişkilerin ve hikâyenin üretilebileceği’ mekân olarak tanımlamaktadır” (Hubbard, 2018, s. 67). Kimlik ve ilişkilerin durmadan yeniden düşünüldüğü ve üretildiği bugünün kalabalık dünyasında yer, esasen temel bir ihtiyaçtır. Çünkü “Her beden kendi yerini işgal eder” (Aque, 2005, s. 60). Yerler bireyin kendisi kadar toplumu da içine aldığı için kişi yerlerinde kendisini, aidiyet alanlarını tanımlamak için çaba sarf eder. İnsanın içsel doğasına ait temel bir gereksinim olarak aitlik duygusu, onun yaşamına kaynaklık eden, davranış ve duygulanımlarını belirleyen, temel bir nosyondur. İnsan davranışlarına yön veren temel ihtiyaçlar çerçevesinde Maslow’un İhtiyaçlar Piramidi’nde, ilk sırada fizyolojik gereksinimler, ardından güvenlik gereksinimini ve ait olma/aidiyet gereksinimi gelmektedir (http-4). Aidiyet toplum veya bireyin var olduğu ortamda kim olduğunu,

nasıl ve neredeliğini sorguladığı, konumlanabileceği güvenli bir yer arayışı, kendisine tanıdık gelen bir hakimiyet alanı oluşturma, yer yapma ihtiyacına karşılık gelir. Bu sebeple aidiyet insan yaşamının temel motivasyonlarından biridir. Bir ‘yer’ de olmak ya da bir ‘yerinin’ olması fikri bireyin fiziksel ve sosyal anlamda kendisini doğasında, evinde hissetmesi durumudur. Bu sebeple yer arzulanandır ve tanışıklığın, aidiyetin arayışıdır.

Bu arayışların sonucu olarak yer; birey ve çevresinin bütünsel ve dinamik etkileşimleri sonucu açığa çıkan davranış formları ve pratiklerine tanıklık edebildiğimiz, gündelik olana ilişkin bilgi üretir. Bilmenin yanında salt tanıklık gibi birikimlere vurgu yapan Harvey’in “Yerden kastı, bir mevkii diğerinden ayıran yapılı çevre, kültür, insanlar vb. ait özgün birleşimdir” (Hubbard, 2018, s. 411). Bu sebeple yer aslında bir toplumun yaşama, bilme ve inanma biçimleri toplamı olarak kültürün, günlük yaşamın, doğanın ya da bugün için doğal-organik olanın ne olduğuyla ilgili fikir verir, argüman oluşturur.

1.2. Yerleşmek ve Yer Yapma Pratiği

İnsanın mekân ile kurduğu anlam ilişkileri, yerleri doğurmaktadır. İnsan yerleştiği ortamı duygusal tepki, davranış ve eylemlerini ölçerek anlamlandırır. İnsan günlük yaşamı içinde bilinçli ya da bilinçsiz, fiziksel ya da düşünsel sürekli olarak yerleşmek fikrindedir. “Mekânı ele geçirmek canlıların, insanların ve hayvanların bitkilerin ve bulutların ilk jestidir, dengenin ve süreğenliğin temel dışavurumudur. Varoluşun ilk kanıtı, mekânda yer tutmaktır.” (Lynch, 2010) (Görsel 1.2.)



Görsel 1.2. *Marine Hugonnier, “Towards Tomorrow”, 41,6x54,1 cm, Lambda dijital fotoğraf baskı, 2001, Kanada*

Varlıklar evrende konumunu ve sabitliğini belirleme ihtiyacından kaynaklı, yer yapmak, yerleşmek eğilimindedirler. Yerleşme eyleminin gerçekleştiği noktada varlığın mekânı sabitlik, hareketsizliktir ve esasen hareketsizlik canlılığın bir göstergesidir. “Canlılık yalnızca bir hareketlilik meselesi değil, hareketliken bir durma meselesidir. Aslında hiçbir varlık bir canlı gibi duramaz” (http-5).



Görsel 1.3. Mario Merz, *Chiaro oscuro/oscuo chiaro*, Kurulum görünümü, metal yapı, kelepçeler, cam, çubuk demetleri, neon, kil, çimento, 1983, İtalya

Canlılar temel ihtiyaçlar açısından birbirleriyle ilişkili ortaklıklar gösterse de gelişim ve değişim ritimleri birbirlerinden bağımsız bir ilişkide gözlemlenir. Konuya ilişkin, Mario Merz, modern demokraside yer alan birey ve toplum arasındaki ortaklık ve değişkenlerin neler olabileceğini araştırır: “*Kendi arzularımızı başkalarının arzuları ile nasıl uzlaştırırız?*”. Arayış ve kaygılarının en açık göstergesi, onlarca yıldır üretmeye devam ettiği sığınak ve küreyi çağrıştıran yapılarıdır. “Chiaro Oscuro / Oscuro Chiaro” (Görsel:1.3.) isimli çalışmasında gerçek dışı şehir vizyonunun haritasını çıkartmakta ve izleyicileri doğaçlama yapıların hassas sosyalliğini kavramaya davet etmektedir. Merz’in doğaçlama yöntemlere olan yakınlığı, yaşadığı bölgeden topladığı dal demetleri ile iglolarını her yerleştirmesinde yeniden inşa etme fikrine götürmüştür. İglolarında izleyiciyi işin geçmişine dahil etmek adına üretim süreçlerinden ipuçları bırakır. Merz’in işlerinde sürecin ısrarlı görünürlüğü, her biçimin güvencesizliğini artırır. Bu iglolar ilk bakışta sığınaklardır; daha ziyade dışarıdan bakılması gereken aksiyomatik yapılarıdır. Merz çoğu iglosunu dışarıdan ağaç dalları ile kaplayarak iç mekânı gözden gizler. 1968’den kalma en eski igloları tek kişilik bir yetişkini barındırabilirken devamında çok azının girebileceği açıklıklar mevcuttur. Merz’in yaşanmaz evleri, geçmiş ve bugüne çağrışım yapan malzemeler, referans başlıkları ve arkaik formlar aracılığıyla izleyiciyi, insanın nasıl ve neden yer yaptığı konusunda hassas sorgulamalara yöneltir. (http-6)

Canlı varlıklar yerlerini oluştururken bulunduğu ortam içerisinde var olan nesne ve şeylerin fenomenleriyle ilgilenirler. Bulduğu alanın ona hissettirdikleri kendi yerini oluşturmasında referans olur ve yer yaptıkça oraya dair aidiyet duygusu oluşmaya başlar. Bugünün kalabalık dünyasında insan, yer edinmekte veya kalabalık içinde yerlerini, aidiyet alanlarını tespit etmekte zorlanıyor olduğundan, kaygılıdır. Yerleşmek Oxford sözlüğünde; “Sakinleşmek, daha az heyecanlanmak vb.” (http-7), şeklinde tanımlamıştır. TDK’ ya göre ise; “Yerinde sabit olmak” (http-8) anlamına gelmektedir. Bu anlamıyla yerleşmek, kendine ait bir yer veya var olandan daha az kaygı barındıracak alanlar yaratabilme, yer yapma istencidir. İnsan yer yaparken bulunduğu ortamın sahip olduğu nitelik, değer ve bağlamlar arasında açığa çıkan gerilimler sonucu, zorunlu olarak değişim gösterir. Yerleşen ve yerleşilen arasında karşılıklı bir değişimin sürekliliği söz konusudur. Birey daha önce kazandığı belirlenimler ölçüsünde yerlerine biçim verirken bireyin şeylere olan yaklaşım ve tavırları, davranış ve becerileri, maruz kaldığı içsel ve dışsal etkilenmeler var olan yerlerin yeniden oluşmasına kaynaklıdır. (Görsel: 1.4.



Görsel 1.4. Hans Op de Beeck, “Konum 7”, 18 x 8,5 x 5 m, Heykelsi Yerleştirme, Karışık Malzeme, Ses, Işık, 2011, Almanya

Yer yapmak fikri yaşam pratiği açısından ele alındığında Hans Op de Beeck’in (Görsel 1.4.) “Konum (7)” adlı heykelsi yerleştirmesinde izleyici, kamıksadığı nesne ve mekanlara karşılık tuhaf bir biçimde günlük yaşamdan uzaklaştıran bir sahneleme ile karşılaşır. Zamanın donmuş gibi görüldüğü bu tuhaf duruma malzeme, ölçek ve yerleştirmedeki düzenleme ayrıntılarıyla vurgu yapılır. İlk algılamada heykelsi yerleştirmenin maket olduğu düşünülse de gerçek boyutlu bir simülasyon olduğu sonradan fark edilir. Konum (7) çalışmasında izleyici gece vakti, sıradan bir taşra evinin iç mekânı baz alınarak yapılan bir oturma odasından bahçeye bakmaktadır. Bu iç mekân kısa bir süre önce terk edilmiş gibi görünür -yatak dağıktır, nesnelere etrafa saçılmıştır-

ve içindekiler Pompeii kalıntılarına benzer biçimde gri bir külle kaplanmış gibidir. Dışarıda, barbekü kalıntıları etrafında lambaların asılı olduğu dekoratif bir havuz ve çeşme bulunmaktadır. Burada da her şey renksizdir. Bu esrarengiz, hatta ürkütücü havaya iki ayrı müzik eşlik eder. Bahçeden yayılan ortam sesi, iç mekânda duyulan, özellikle Serge Lacroix'in bestelediği daha geleneksel bir müzikal parçayla bütünleşir; bu kombinasyon ortama sinematografik bir hava katar. Tümüyle gri görüntüsüyle - boyandığından değil, her ögenin beton kalıplarla yapılmasının sonucudur bu- yapıtın verdiği izlenim, bunun hiçbir yere varmayan bir kontrol uğraşı, mutlak bir yapaylık ve mükemmel bir beyhudelik olduğu yönündedir. Bu ev ve bahçe düzenlemesinin özündeki teatrallığı vurgulayarak Op de Beeck, altta yatan koşullar ne olursa olsun, insanın dış görünüşe bakarak güvenlik ve normallik izlenimi edinme güdüsünü açıkça ortaya koyar. Hakikaten “gerçek” olduğu hissedilen teksey, insani hiçbir aktivitenin olmamasıyla daha da öne çıkan doğaya dönüşür (Wilson, 2015, s. 284). Op de Beeck, konum ve yerlerdeki gerçekliğin kırımlarını irdeler ve insanın geçmişini gözden geçirerek gerçekliğin yapılandırılmasındaki rolleri sorgular.

Yerler saf bir biçimde var olmazlar, kendilerine dahil olan şeyler ile yeniden oluştuğu gibi, ilişkiler ve kimlikler de orada yeniden oluşurlar. “Yer aslında, kendisini oluşturan parçalanmış katmanlar arasındaki yer değişim dizilerinden ve bunların etkilerinden oluşur ve yer bu hareketli katmanların üstünde oyun kurandır” (Certeau, 2008, s. 207). Yerleşmek, yer yapmak fikri, bireyin pratikte veya düşsel kendisinde kayıtlı tüm ilişki ve bağlamların aktarımıysa da ancak belirlenim ve sınırlamanın olmadığı bir iç dinamiği barındırarak gerçekleşir.

1.2.1. Doğada Yer Yapmak

Kendiliğinden, halihazırda var olan doğa, kendini sürekli olarak üreten,değiştiren, canlı ve cansız varlığın tümü olarak; monera, arkeler, protista, fungi, bitki ve hayvanlar alemi gibi canlı varlıkların toprak, hava, ay, güneş, ışık, taş gibi cansız varlıklarla olan ilişkili süreçlerine, belirli türlerin varoluş şekli, uyum ve uyumsuzluklarının barındığı evrendir. “Dünya bir yuvadır, muazzam bir güç, dünyadaki varlıkları bu yuvada tutar” (Bachelard, 2008, s. 163).

Doğada ağaç; kuşların, böceklerin, deniz; balıkların, su bitkilerinin, dağlar; ayıların, yılanların, akrep ve keçilerin en nihayetinde orman; tüm varlıkların yuvasıdır. Pierre-Jean Jouve'un ormanı dolaysız bir biçimde kutsaldır. Orman doğası gereği kendi içinde barındırdığı geleneksel formundan ötürü insanların tarihinden uzakta, Tanrılar ayak basmadan önce kutsaldı. Tanrılar kutsalormana yerleşip ormana ilişkin düşlemin büyük yasasına insanca tuhaflıklar eklemekten öteye gidemediler (Bachelard, 2008, s. 271). Canlılar aleminde insan doğa karşısında kendisini tanımlama yetisine sahip olan tek varlıktır. Bu sebeple zamanla insan için doğanın ne olduğundan çok insanın doğa karşısında kendisini nasıl gördüğü önem kazanır. Pek çok ilgi alanına ve yeteneğe sahip olan Bernard Palissy “Yılanlar, Kertenkeleler ve Kabuklu Deniz Ürünleri ile Oval Havza” adlı yapıtında (Görsel 1.5.), kendine özgü ‘kırsal eşyayı’ yaşamdan kabuklu deniz ürünleri, bitkiler ve sürüngenleri tasvir ederek geliştirmiştir. Daha sonra bunları geleneksel seramik formlar içinde kurgulayıp kurşun bazlı sırlarla süsleyerek kendi doğal gerçekliğini vurgulamıştır (http-9).



Görsel 1.5. Bernard Palissy , “Yılanlar, Kertenkeleler ve Kabuklu Deniz Ürünleri ile Oval Havza”, 47,9 x36,8 cm , Kurşun sırlı çanak çömlek 1550, Fransa

Deniz kabuklularından olan istirdiyenin yapısı gereği küçük varlığı ve onu saran devasa, sarsılmaz güce sahip yuvası karşısında, doğanın yaşamı nasıl koruduğu, tüm canlılığı içinde nasıl barındırdığı insanı sürekli büyülemiştir. Ama insan doğada var olandan hep daha güçlü, daha büyük olanı imgelemiştir. Doğa bilimleriyle ilgilenen ve halka konferanslar veren Palissy, teoriye kaynaklık edecek şeyin deneyim ve pratikler olduğunu dile getirir. Savaş ve doğurabileceği korkunç tehlikelere karşı kale kent tasarımı yapmayı düşünen Palissy, yaşadığı dönemin şehirlerindeki yapıların ya da Vitruvius adamının kendisine temel örnek olamayacağını dile getirir ve yaşadığı toprakların ormanlarında, vadilerinde, dağlarında dolanarak kendisini sürekli şaşırtan mucit

hayvanların evlerini arar ve izler. Okyanus kıyılarını da gezinen Palissy, kendi öz sıvı ve salgılarıyla evlerini yapan bazı küçük balıkların kaleyi anımsatan yuvalarını ve kendi kalesini, evini yapan salyangozları uzun süre gözler ve notlar alır. Tasarımına kaynaklık edecek bilginin doğada halihazırda var olduğuna kanaat getirir ve yeterli veriye ulaştıktan sonra kent planını çizmeye başlar. Kale kentin merkezinde bir kare meydan ve meydanda yalnızca valinin evi olacaktır. Meydana sekizgen oluşturacak şekilde tek bir yol çıkar. Yol üzerindeki evlerin kapı ve pencereleri kalenin içine doğru açılır böylelikle evlerin sırtları dışarıya karşı güçlü bir duvar oluşturur. Evlerin oluşturduğu duvar ile kentin duvarı birbirleri ile bitişir ve en nihayetinde dev bir salyangozu oluşturur (Bachelard, 2008, s. 194-196). Kale kent, yalnız insanın yerlerini kabuklu hayvanın yuvası gibi oluşturduğunu ve kendisini savunma ve korumaya dair edindiği bilgileri nasıl geliştirdiğini imgelerle dile getirir. Varlıklar buldukları çevre ile etkileşim içerisinde ve bu etkileşim sonucundafarklı düzeylerde aidiyet yerleri oluştururlar. “İnsan hayatı iki kutup arasında gidip gelir:hareket ve yerleşme” (Mumford, 2017, s. 16). Tüm canlılar alemini niteleyen bu eğilim; uzuvları ile serbest hareket eden ara formlar, bitki ve hayvanların büyük bir kısmında görülmektedir. İstiridyeye ve balık örneğinde olduğu gibi kimi bitkilerde toprağın altına kökleriyle yayılarak, toprağın üzerinde gövdeleriyle uzanarak ve gövdelerinden ayrılıp -rüzgâr yardımı ile- taşınan tohumları sonucu hareket ve yerleşme eğilimindedir.

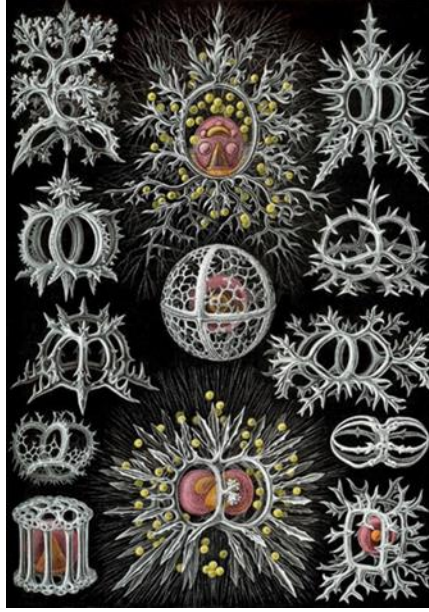
Bir billur, bir çiçek, bir kabuk, duyulanabilen şeylerin bütününde görülen sıradan düzensizlikten ayrılır. Onlar bizim için ayrıcalıklı nesnelere; bakımımızın, ayırt etmeden baktığımız öteki bütün nesnelere göre daha kolay kavradığı, buna karşılık düşündüğümüzdedaha gizemli gelen nesnelere (Bachelard, 2008, s. 168).

Varlık ya da biçim insan için hep kavranabilir olmuştur, onu şaşırtan varlıkların biçimlenme, olma halidir (Görsel 1.6 ve 1.7). “Robinet içten içe hep biçimi düşünür. Ona göre yaşam, biçimlerin nedenidir. Biçimlerin nedeni olan yaşamın, yaşayan biçimler biçimlendirmesi çok doğaldır” (Bachelard, 2008, s. 178).

Courbusier ise şeylerin birbirleriyle olan etkileşimlerini şöyle ifade eder;

Çiçek, bitki, ağaç, dağ, hepsi de bir çevre içinde ayakta durur, yaşar. Eğer bir gün gerçekten güven verici ve egemen tavırlarıyla dikkat çekerlerse, bu içerikleri bakımından birbirlerinden bağımsız görünmelerine rağmen çevrelerinde rezonanslar yarattıkları içindir. Bunca doğal bağın farkına varınca aniden dururuz ve bakarız, bunca mekân orkestra gibi yöneten bunca

ses uyumundan etkileniriz ve o zaman baktığımız şeyin ışyan bir şey olduğunu anlarız (Corbusier, 2014'ten aktaran Saygılı, 2019 s. 19)



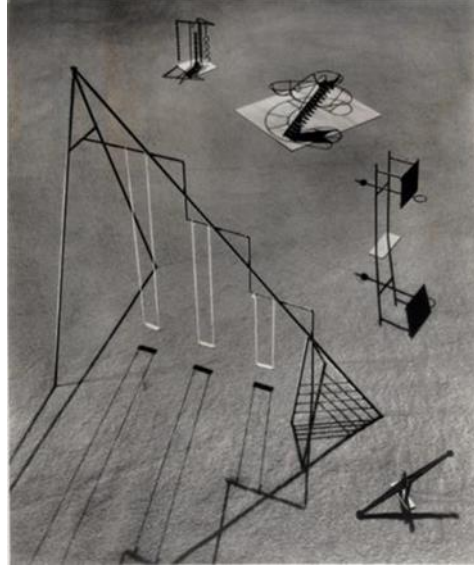
Görsel 1.6. Ernst Haeckel, *Stephoidea'nın Kunstformen der Natur'daki çizimi*, 1904, Almanya



Görsel 1.7. Ernst Haeckel, *Hidrozoa*, Almanya

Doğa da canlılar hareketlilik ya da yerleşikliği -kendi ihtiyaçları dahilinde- var oldukları ortamların koşullarına uyum sağlamak adına seçerler. Doğa, canlı ve cansız varlıkların karşılıklı ilişkileri içinde süreklilik teşkil eden bir sistem olarak, tüm varlıkların kendi ritim ve ihtiyaçları doğrultusunda yer edindiği bir ekosistemdir.

Yirminci yüzyıl sanatçılarından Isamu Naguchi mekân ve heykel diyalektiğinde, heykelin mekânsal aidiyet arayışlarına ilişkin; heykeli, değişmeye zorunlu bir biçimde doğa ve insan, mekân ve düşünce, hareket, zaman ve duygu arasında gerçekleşen bir ilişki olarak tanımlar. Naguchi; “Benim için bir heykelin özü bir alanın yorumlanmasıdır.” der. Naguchi'ye göre nasıl ki taşlar, dağlar, tepeler doğanın heykellerinden başka bir şey değilse, bir heykelin tek başına taşıdığı görünümünden çok onun mekân ile kurduğu ilişkisidir önemli olan (Oral, 1976). Isamu Naguchi, heykeli, doğanın parçası olan canlı ve cansız varlıklar gibi mekânda kendisine aitlik alanı oluşturduğu, yer yaptığını bu sebeple de heykeli bulunduğu ortamdan, mekândan ayrı düşünmenin imkansızlığına vurgu yapar (Görsel 1.8.).



Görsel 1.8. Isamu Naguchi , “Ala Moana Park, Hawaii için Oyun Alanı”, Yerleştirme, Metal, ahşap, kumaş bant, boya,1940, ABD.

İnsanlığın heykel ve doğa birlikteliğine ilişkin kurguladığı yapay ekosistemler olarak Aquascapeler, birinci dünya savaşından sonra tatlı su balıklarının avlamanın popülerite kazanmasına bir tepki olarak ortaya çıkar. Bugünkü anlamıyla Aquascape, su altındaki canlıların yuvasını andıran mağaramsı yapılar ve dalgaların karaya vurduğu ağaç parçalarını betimleyen bir manzara yaratarak, yeni yaşam olanaklarını keşfetmeyi amaçlayan, ortam yaratma sanatıdır (http-10). İnsan bu kurgusunda doğayı başka bir gerçeklikte yeniden inşa ederek, yapay bir şekilde ideal canlılık durumlarını keşfetmeyi amaçlar. Bu süreçte tank içinde var olansu bitkileri ve hayvanların yaşamsal faaliyetlerine karşılık gelen gereksinimlerini gözeterek teknik anlamda birçok yaşamsal dengeyi de sağlamıştır.



Görsel 1.9. Makoto Azuma, “Kapsüllenmiş çevre sistemi: Paludarium MANABU”, 1653 x 2000 x 630 mm, botanik heykel, 2021, Japonya

Aquascape çalışmalarına örnek olarak Makoto Azuma, canlılığı kurguladığı heykel mekanlar üretmesinin yanında, melez bitkiler, form ve renk birlikteliği gibi dengeler üzerine de düşünen çağdaş botanik heykel sanatçısıdır. Görsel 1.9.'da yer alan Makoto Azuma'nın çalışmasının kökeni, 19. yüzyılda İngiltere'de icat edilen küçük bir kış bahçesi olan Paludarium adlı makinedir; daha sonraları Paris Expo fuarlarına benzer yerlerde sergilenen bir bitki koruma makinesi olarak yaygınlaşır. İnsanlar, bu makine düzeneği sayesinde yabancı ülkelerden getirilen egzotik değerli bitkileri camlarla kaplanmış bir kaba yerleştirmiş ve bitkilerin kendi evinden uzakta farklı topraklarda büyüme döngülerini izlemişlerdir. Makoto Azuma'nın "Paludarium" serisi, günümüzde çeşitli işlevlerle donatılan ve çağdaş bir kapsüllenmiş çevre sistemine dönüşen eski paludarium makinesinin yeni bir yorumudur. "Paludarium MANABU" bu serinin 6. versiyonudur. Bu makine, Orkide gibi ağırlıklı olarak sıcak iklim koşulları olan topraklarda yetişen bitkiler için uygun özelliklere sahiptir. Yatay şekilli gövde yapısı ve damlama tipi su servis cihazları ile tam donanımlı bir çalışmadır. Bununla birlikte kapsamlı bir sıcaklık/nem yönetim sistemiyle uygun iklim koşulu sabit kılınır. Ayrıca, Paludarium MANABU'nun camlardan oluşan cepheleri sayesinde bitkiler doğal ışıkla aydınlatılmakta ve tavana monte edilen fan yardımıyla rüzgârlı hava akımı sağlanmaktadır. Bu Paludarium serisine ilk kez eklenen ve yeni bir özellik olan ısıtıcıyla içerideki sıcaklığın sabit olarak korunması sağlanmıştır. Paludarium'un temel unsurları olan su buharı, rüzgâr, ışık ve sesle yapay iklimlendirme koşulları oluşturularak ekolojik döngünün sağlandığı küçük bir dünya yaratılır. Böylelikle, dış ortamdaki etkilenmeyerek varlığını sürdüren bitkilerin gelişim ve dönüşümlerine tanıklık edilir. (http-11).

Paludarium MANABU isimli çalışmada olduğu gibi, insanın kurguladığı ekosistemler olarak aquascape'ler canlıların barınma, hareket ve yerleşme, dinlenme gibi edimlerinin gözlemlenebildiği yaşayan heykel mekanları ve sualtı manzaralarıdır. "Yerleşip dinlenme, barınak veya yeterli gıda sunan gözde alanlara geri dönme eğilimi birçok hayvan türünde bulunmaktadır." (Mumford, 2017, s. 16). İnsan kendi yaşamsal dengesini doğada zaten halihazırda var olan yaşamın örneklerine dayanarak oluşturur. Bugün için insani yaşamın kurgulandığı şehir hayatında insanın hayvansal geçmişinin katkısı her alanda gözlemlenebilir. Örneğin balıkların çiftleşmek ve yavrularını yetiştirmek için sürüler halinde bir araya geldikleri bilinir. İnsanın yerleşik hayat geçişine ilişkin, balık sözcüğü Köktürk Yazıtlarında şehir anlamıyla kullanılmıştır.

Bilge Kağan doğu yüzü 30.satır: En ilki togu balıkda sünişdim. (İlk önce Doğu Balık' ta savaştım.) Kültiğin doğu yüzü 12. satır: Balıkdaki tagıkmış. (Şehirdekiler dağa çıkmış) Tonyukuk doğu yüzü 2. satır: Şantung balıkka taluy ögüzke tegirtim. (Şantung şehrine, denize ulaştırdım.) (Güllüdağ, 2015)

İnsanın sabitlik ve süreklilik hali doğa ile uyumlu yaşadığı, içinde var olan canlılığı gözlemlediği ve anlam aradığı geçmişi ile bağlantılı referanslar içerir. Sürüler halinde yaşayan bazı kuş türlerinin mevsim geçişlerinde veyahut üreme dönemlerinde ada ve bataklık gibi -güvenli olduğunu bildikleri- öncesinde yer yaptıkları eski yuvalarına topluca göç ettikleri ve tekrar yerleştikleri bilinir. “Kuş, der Michelet, hiçbir gereci olmayan bir işçidir.Ne sincabın eline ne de kunduzun dişine sahiptir. Kullandığı tek gerçek alet kendi bedenidir; malzemeleri bastırıp sıkıştırır, onları bütünüyle uysallaştırır, birbirine karıştırır, genel yapıya baş eğdiren de göğsüdür hep” (Bachelard, 2008, s. 159). Kuş yuvasının kusursuz oluşu hareketsiz nesnelere dünyası içinde insanı sürekli büyülemiştir (Görsel 1.10 ve Görsel 1.11.).



Görsel 1.10. Dokumacı Kuşların Yuvası



Görsel 1.11. Dokumacı Kuşun Yuvası

İlk kentlere has bir özellik olan kendini başkalarına karşı savunmacı bir biçimde yalıtmanın ve kuşların bölgeci davranışlarını andıran biçimde, bir bölge üzerinde hak iddia etmenin kökeni de hayvansal evrimin eski dönemlerine uzanır. Kendisi dışında kalan hayvanların yuvalarını inşa ederken sergiledikleri sağlam içgüdüleri insanı kolaylıkla şaşırtmıştır. Belli bazı hayvan türlerinde özellikle de kunduzlarda, çevrelerine bilinçli olarak yayılma ve buldukları ortamı yeniden şekillendirme durumu söz konusudur. Kunduzlar çevrelerini yaşam alanına dönüştürürken; ağaçları kemirerek devirir, onları beslenme, yuva ve baraj inşasında kullanırlar. Bu inşaat işleri çok sayıda aileden oluşan kunduzları, ortak görevlerin yerine getirilmesinde ve doğanın iyileştirilmesinde iş birliği yapan bir topluluğa dönüştürür. Kunduz toplulukları, büyük bir şehrin çoğu özelliğinden yoksunsa da doğanın kullanımını ve mühendislik konusunda

ilk köylere epey yakındır. İnsanlığın korunma, üreme, beslenme gibi temel dürtülerle şekillenen yerleşim alanlarında kendisi dışındaki hayvanların yer yapma pratikleri ile ortak teknik ve kaygılar olduğu açıktır. Bugünkü şehir yaşamına farklı bir evrim çizgisi üzerinde yer alan bir canlı grubunun böceklerin, kemirgenlerin yaklaştığı görülür. İnşa edilen yapıların toplumsal işlevleri şehir yaşamının işlevleriyle önemli benzerlikler taşır. Bazı karınca imparatorluklarında iş bölümü, kraliyet kurumu, savaş, öteki türlerin ehlileştirilmesi ve köle sınıfında yer alan karıncaların çalıştırılması gibi durumlar insanların antik kent içinde bir arada yaşamalarından milyonlarca yıl öncesinde var olan mevcut bir sistemdi (Mumford, 2017, s. 16-17) (Görsel 1.12 ve Görsel 1.13)



Görsel 1.12. “Termit Yuvası”, Brezilya



Görsel 1.13. “Termit Yuvası” (Detay), Brezilya

Tek bir böcek türü tarafından dünyanın en kapsamlı biyo-mühendislik çalışmasını yapan Termitler, gezegenin en üretken inşaatçılarıdır. Yapıların altlarında bulunan höyükler, termit kolonilerinin sıcaklık ve karbondioksit salınımlarını dışarı aktaran bir havalandırma sistemi işi görür. Termit tepecikleri gibi biyolojik tasarımları taklit etmek, mühendislerin inşaat ve imalatta daha sürdürülebilir çözümler yaratmasında örnek teşkil etmektedir. Bu nedenle insan mimar ve mühendisler büyülendikleri bu yuvaların böcekler tarafından nasıl inşa edildiği konusunda uzun zamandır araştırmalar yapmaktadır ([http- 12](http-12)).

Doğa da yer yapma pratiklerine dair mevcut tüm anlatılarda biyolojik sürekliliğin ötesinde evrimsellik ön plandadır çünkü bilinir ki evrimde kopuş olmadan devamlılık vardır. Fakat insanın evrim sürecinde kendi yaratımı olan devrim söz konusu olduğunda kopma yaşanır ve insan var olan yaşamından, doğadan uzaklaşır.

1.2.2. İnsanın Yer Yapma Pratiği

İnsanın yer yapma pratiklerine bakıldığında, kendisi dışındaki hayvan türleri ile ortak ihtiyaç ve yöntemlerin benzerliğinden söz edilebilir. Diğer canlılardan farklı olarak, yer

yapma pratiğinin insanın kültürel evrimine ilişkin olduğu görülmektedir. Doğanın yapısı ve işleyişi gereği barındırdığı hareketlilik, süreklilik, sabitlik ve canlılık insanı her zaman büyülemiş ve kurgusal yaşamının şekillenmesine kaynaklık etmiştir. Kendisi dışındaki hayvan türlerinden farklı olarak insanın içsel doğasına ait bir tür korku ve endişe duygusu vardır. Varoluşundan kaynaklı kaygılı yapısı onu, ölüye yönelen törensel bir ilgiye, bilinçli olarak ölülerini gömdüğü ritüellere yöneltmiştir. İlk insanın ölüye olan saygısı -ki bu, başlı başına onun gündüz kurduğu hayaller ve gecegördüğü rüyalarındaki güçlü imgelerle nasıl büyülediğinin bir ifadesidir- belirli bir toplanma mekânı ve sonuçta daimî bir yerleşim yeri aramasında pratik ihtiyaçlarından daha önemli bir rol oynamıştır. Paleolitik çağ insanının huzursuz göçebeliğinin ortasında ilk kalıcı yerleşim alanına sahip olanlar ölüleri (Mumford, 2017, s. 17). İnsanlığın doğadaki yaşamına dair imgelerin çağlar boyu devam ettiği bilinir. Bilindiği gibi salyangozlar sırtlarında taşıdıkları küçük evleri ile gittikleri her yerde kendi evlerindedir. Karolenj dönemine kadar mezarların çoğuna salyangoz kabuğu konurdu. Bu, insanın ilerde yeniden uyanacağı mezara ilişkin bir alegoriydi.

Carbonneaux-I.essay de şöyle der: Bütünde ele alındığında, duyarlı bir kabuk ve organizma olan deniz kabuklusu, eskilerin simge biliminde kabuk, yumuşakça organizmasının dile getirdiği, varlığın bütününe yaşam veren sarıp sarmalayan bedenimizin simgesi kabul ediliyordu. Buna dayanılarak, kendisine can veren bölümünden ayrıldığında artık hareket edemeyen kabuğa benzetilerek, ruhun da bedenden ayrıldıktan sonra bedeninin cansız hale geldiği söyleniyordu. (Bachelard, 2008, s. 180-181)

Eski topluluklar ölülerini, toprağın altına ya da mağaraya gömer ve yerlerini belirlemek için gömdükleri alana taşlar dikerlerdi. Atalarının ruhları ile konuşarak onların acı, öfke, korku dolu duygularını paylaşmak amaçlı ziyaret ettikleri yerlerin varlığından bahsedilir (Görsel: 1.14. ve Görsel:1.15.).



Görsel 1.14. “Otagi Nenbutsu-ji Tapınağı”, Japonya **Görsel 1.15.** “Otagi Nenbutsu-ji Tapınağı”,(Detay)

Avcı toplayıcı insanlar bir bölgeyi sürekli yerleşim yeri olarak kullanmasalar da ölümler bu ayrıcalığa sahipti. Neolitik Döneme ait olduğu düşünülen Göbeklitepe’de ova yerleşimi, vadi, su kenarı görülmemesi ve arkeolojik kazılarda ritüel kalıntıları ile karşılaşılması buranın Neolitik köy yerleşmesi olmadığı, görkemli bir dağ, kutsal alan olduğu sonucuna götürmüştür (Kurt, 2017) Yapılan araştırmalar neticesinde diyebiliriz ki; canlıların kentinden önce ölümlerin kenti vardı ve bir anlamda, ölümlerin kenti her canlılar kentinin öncülü, neredeyse onun özüdür. (Görsel 1.16)



Görsel 1.16. “Göbeklitepe”, Şanlıurfa

İnsanlığın geçmiş yaşamına ait sabit yapı ve dikili taşların bulunduğu kutsal alanlar, ortak büyü adetleri ya da inançları paylaşan insanları belli aralıklarla ya da sürekli olarak bir araya getirmiştir. Bu sebeple de mağara ayinleri veya ritüeller gibi kutsal inançların insanın sabit ve toplu yaşamında önemli bir rolü vardır. Mağaralar insanın yalnızca mevsim geçişlerinde barınma, beslenme amaçlı geri döndüğü, üremek için bir araya geldiği, ölümlerini ziyaret ettikleri ya da ürettikleri nesnelere değiş tokuş ettikleri yerler değildi. Örneğin Fransa’da, Dordogne’deki kireçtaşı mağaralarında, kayaların aşınmasıyla dere yatağının çökmesi üzerine eski barınakların ve dipte kalmış platformların gün yüzüne çıkması sonucu ilk insanların yerleşim alanları katmanlar halinde rahatça izlenebilmektedir. Bu mağaraların sanat ve ritüel amaçlı kullanımı barınak olarak kullanımından daha önemli olmuştur. İnsan hayatında avladığı ya da topladığı besinlerin önemi kadar sanat icrasının da dünyevi bir mucizesi ve tarihselkentin doğasıyla ilgili önemli bir yeri vardır. Aristoteles’in Politika’da tarif ettiği gibi henüz yeni yeni yeşermekte olan iyi bir hayat için gelinirdi buralara: Ütopya’nın ilk tezahürü (Mumford, 2017, s. 18-19). Bir dağı ya da içindeki mağaranın öncelikledışarıya kapalı yapısı insanı güçlü, tinsel ve duygusal olanın ne olduğuna dair derin arayışlara

sürüklemiştir. Kendi varlığının ispatı veyahut var olanı aktarma isteğinden kaynaklı yöntemler geliştiren insan yaşam alanlarında resim yoluyla bu arzusunu gerçekleştirmiştir. Bu anlamıyla insanın ölüye duyduğu ilgi ve sanatsal aktarımları ilk insanın mekân kavrayışında öncül olmuştur. İnsanın binlerce yıl öncesine ait ilk yerleşim alanlarına örnek olarak Eriha şehrinde, anaerkil döneme ait incelikli resim sanatının varlığına, evlerin yuvarlak biçimli odalarına, amorf yaşam modellerine rastlanır (Mumford, 2017, s. 119). İnsanın anaerkil dönemdeki ilk evlerinin, doğada prototipi bulunan kutsal mağaraların formu ile benzerlik taşıdığı bilinir.



Görsel 1.17. “Farhi İncili’ ndeki Eriha’ nın 14. yy. haritası”

Kutsal inancın varlığı Mezopotamya, Anadolu gibi diğer tüm topluluklarda çağlar boyu varlığını sürdürür. İnsanın gökyüzüne olan hayranlığı ve doğa da gökyüzüne en yakın varlığın dağ olması sebebiyle dağ, insan için her zaman kutsal görülmüş ve tanrıların mekânı olarak kabul edilmiştir. Mezopotamya tanrıları göklerde değil, yeryüzündeki tapınaklarda yaşamaktadır. Bu sebeple ilk şehirlerde tapınaklar yerleşim yerlerinden uzakta yükseğe inşa edilmiştir (Huot, Thalmann, & Valbelle, 2000, s. 260-261). Mezopotamya’da, Sümer, Asur ve Babil’de varlığına rastlanan, Zigurratlar -mezarlık olarak kullanılmayan- bir çeşit tapınak olarak Mezopotamya’nın en iyi korunan yapısıdır. “Kule geniş bir açık alanın ortasında yükselmekte, bu alanın önünde, doğu kısmında “(ay tanrısı) Nanna’nın avlusu” denilen bir başka avlu uzanmaktadır” (Huot, ThalmannveValbelle,2000, s.259).



Görsel 1.18. *Ur Zigguratu, Irak*

Tarihte birçok medeniyetin beşiği olan Mezopotamya’da yaşam alanlarına ilişkin kültür ve inanç modellerinin birbirleri ile farklılık gösterdiği örnekler bulunmaktadır. Örneğin Mısır’ın firavunlar döneminde bilinçli olarak dağa benzetilerek inşa edilen piramitlerin çevresindeki cadde ve yollar mezarlara ayrılmış ve ölümler, canlı yaşamının önüne geçmiştir. Bu sebeple de nüfusun büyük bir bölümü şehirlerde yaşayamamıştır.

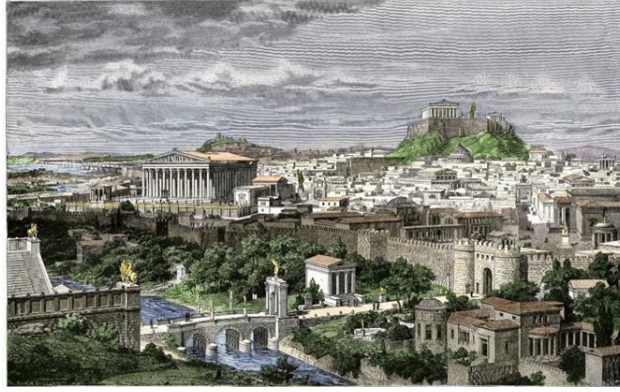


Görsel 1.19. *“Piramitler”, Mısır*

İlk hanedanların, halkın yaşayan bir tanrı olarak kabul ettiği bir kralın merkezde bulunduğu dine dayalı bir yönetim biçimi geliştirme konusundaki başarıları kent inşası sorununu iki yönden değiştirdi. Bir baskı ve denetim aracı olarak çevre duvarı ihtiyacını ortadan kaldırdı ve sadece Mısır’a özgü bir kent türü yarattı: Ölümler kenti (Mumford, 2017, s. 105).

Kent merkezlerine yerleştirilen tapınaklar, kutsal nitelik kazanan merkezi iktidarın yerleri olmuş ve tapınaklar tüm kent yaşamını yönetmiştir. İnsan gücünün sert, birleşmiş, kendine dayanan bir liderlik altında yoğunlaşması şeklinde başlayan atalarımızın kenti, bizatihi topluluğu tanrıların hizmetine sunarak insanları hizaya sokmanın ve doğaya hükmetmenin bir aracıydı. İnsanoğlu birkaç binyıl süren birevrimle yavaş yavaş sabit yaşama geçerek bulunduğu ortamın hâkimi olmuştur. Avcı toplayıcılar bu süreçte

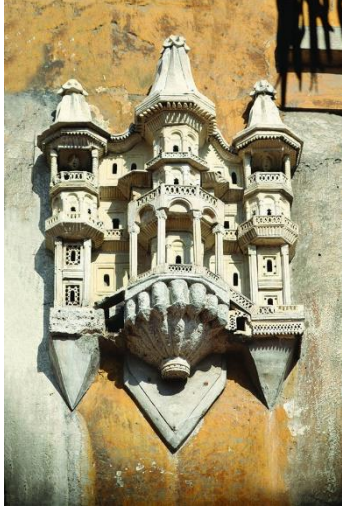
yerlerini tarımcı ve hayvancılara bırakırken tarım devrimi, insan hayatının idamesi gibi sosyo-ekonomik kaygılarla yaşamın bazı işlev ve amaçlarına yön vermiştir. Bu olgu insan topluluklarının yaşantılarını kökünden değiştirmiş ve en nihayetinde doğa uzantısı bir yaşam kurgulanmıştır. Dünyanın her yerinde kentin ortaya çıkışına, köyün yalıtılmışlığını ve kendine yeter oluşunubilinçli bir çabayla kırma süreci eşlik etmiştir. Eski Yunan'da Kleisthenes'in dağlarda, ovalarda ve sahilde yaşayan insanları harmanladığı bilinir. Bu harekete geçirme ve karıştırmanın özel biyolojik avantajları olarak kentte uzun süre sınırlı bir soydan üremenin tehlikeleri ortadan kalkmış ve kentlerde geniş bir biyolojik melezleşme gerçekleşmiştir (Mumford, 2017, s. 121) (Görsel:1.20.). Bitki ve hayvan analogilerinin de şehirlerde gerçekleşen melezleşmeye katkısı olduğu ve uygarlığın bazı dinamiklerinin biyolojik melezlerin varlığına bağlı olduğu söylenir.



Görsel 1.20. Hadrian Zamanında, Atina'daki İkonik Anıtlar ve Tapınakların Görünümü (Elle Boyanmış Gravür)

Toprağı ekime elverişli duruma getirmek için gerekli sulama tekniklerini bilen tarım toplumları, öncülerinden daha karmaşık ve hiyerarşik nitelikte toplumsal örgütlenme biçimlerine doğru hızla ilerlediler. Ortaya çıkan seçkinler sınıfı, gücü ve yetkileri elinde toplamaya başladı; askeri ve dini iktidar aracılığıyla da, giderek ön plana çıkar oldu. Kent olgusu, işte bu çerçevede ortaya çıktı (Huot, Thalmann ve Valbelle, 2000, s. 37).

Tarımsal faaliyetlerin gelişmesi, ürünlerin artması kırsal alanlardaki yaşamın büyümesine, köylerin birleşmesine ve ilk büyük yerleşim alanlarının ortaya çıkmasında önemli olmuştur. Sanayi devrimine kadar bugünkü anlamıyla şehir denilen varlığın karşılığı yoktu çünkü hayat hala kırsal alanlarda geçmekteydi. Dolayısıyla da doğaya dair ortak yaşamın izlerine hala güçlü bir şekilde rastlanılmaktaydı. (Görsel: 1.21. ve Görsel: 1.22.)



Görsel 1.21. “Osmanlı Mimarisinde Kuş Evleri”, Anonim
KuşEvleri”, Anonim



Görsel 1.22. “Osmanlı Mimarisinde
Evleri”, Anonim

Eski Türk Kültür ve inancında evler hayvan ve bitkilerle paylaşılır, akraba gibi bir arada yaşanırdı. Evler inşa edilirken örümcek, gelincik, yılan, kuş, kedi ve köpek gibi hayvanlara misafirperverlik göstergesi olarak çatılar tamamlanmaz, evlerinin çatısını kapatanlar ise toplum içinde ayıplanırdı. Dini inançları gereği, kendileri Allah'ın yeryüzündeki halifesi sıfatını taşıdıkları için evrendeki tüm varlıkların bakım ve korunmasından sorumlular. Bu sebeple Eski Türk topluluklarında insan dışındaki hayvan ve bitkiler saygı gösterilen yaratıklardı. Destan ve masallardan bilindiği üzere evlerde yalnızca görülen varlıklar değil türlü kılık ve biçimlere büründükleri söylenen görünmeyen varlıklarda yaşamaktaydı. Ancak insan ve hayvan kılığına girdiklerinde bir görünüm kazananbu yaratıklar, evin her yerinde rahatça dolaştıklarından destur demeden ev içinde adım atılmazdı. Saç ve tırnak her saatte kesilmez, dut ağacının dibine su dökülmez ve eşiklerde oturulmaz, -Hz. Muhammed'in kızı Fatma ekmeği küle bastırıp yediği için-küllerde iz bırakılmaz, üzerine basılmaz, terlikler ters çevrilmez ve süpürge her yere bırakılmazdı. Evlerini paylaştıkları hayvanların huysuzlukları cinlere, perilere yorular ve bunlar için şekerşerbeti dökülüp tütsüler yakılırdı. Her evin bir piri olduğuna inanan bu topluluklar pirlерinin neyi sevip sevmediğini günlük yaşamda karşılaştıkları aksiliklerle anlamlandırdıkları için yaşamlarını onların istedikleri şekilde düzenlerlerdi. Eski topluluklarda varlıklara olan inancın gücü, insanın günlük yaşamını biçimlendirmiş hem evin formunu hem de bedeninin hareket ve eylemlerini düzenlemiştir. Bugün uygar topluluklar periler, cinler ve zebanilerden uzaklaşmıştır. Evren artık bu varlıklardan yoksundur. (Avcı, 2010, s. 96-100) İnsanlığın en eski geçmişine dair yapılan

incelemelerde aidiyet-ait olma duygusunun insanın varoluşsal kökenine dayandığı görülmektedir. İnsanlığın en primitif dönemlerinde yaşam alanlarını veyahut ölülerini gömdükleri yerleri işaretledikleri bilinir. Bununla birlikte var olan şartları korumak ve geliştirmek adına besin sağlayabildikleri düzen ve olanakları güven altında tutmak, yaşam alanlarını korumak ve güçlü olabilmek adına topluluklar halinde yaşadıkları bilinir. Aynı zamanda doğada hayvan, bitki ve görünmeyen varlıklarla olan ortak yaşamın mevcudiyetini çeşitli simge ve semboller aracılığıyla; yaşam alanlarına çizdikleri resimler, gömdükleri lahit ve eşyalar, -yazılı ve sözlü aktarılan- mitoloji, efsane ve masallar aracılığıyla bilinmektedir. Zamanla doğanın işlenebilir bir kaynak halini alması, hayvanların evcilleştirilmesi canlılar arası derecelendirme ve öteki kavramının anlamını genişletmiştir. En nihayetinde yaşamın içerik ve işleyişini kökünden değiştiren devrimler sonucu açığa çıkan yeni yönelim ve yaşam modellerinin varlığından söz edilebilir. Yabancı olanın saf dışı bırakılması, toprakların fethedilmesi ve paylaşılması bugüne uzanan kalabalık nüfuslu yerleşim merkezlerinin yani şehirlerin inşa edilmesi ile sonuçlanır.

Bugünün dünyasında doğa, insandan bağımsız bir varlık olarak anlamlandırılırsa da şehirlerin yapı taşları olan toplum ve doğanın her zaman birlikte var olduğu, sosyal, düşünsel ve doğal gelişimler söz konusu olduğunda ise büyük kırılmalar yaşandığı görülmektedir. İnsanlık tarihinin, evrenin işleyişine yön veren en kritik kurgularından olan şehirler, insanın asıl doğasından yola çıkarak tasarladığı ikinci doğasına işaret eder. Bu sebeple insanın diğer hayvanlardan ayrılarak, ikinci doğası olan şehir hayatında karmaşık ilişki, yapı ve sosyal ağlar ile varlığını sürdürdüğü söylenebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ŞEHİRLER

İnsanlığın şehir kurgusu onun yerleşik hayata geçişinden bugüne kadar uzanan bir süreci kapsar. Şehir veya kent, ekonomik ve sosyal faaliyetler göz önünde bulundurularak insan yaşamının tasarlandığı, karmaşık sosyal ağ ve toplum yapısına sahip kalabalık yerleşim merkezleridir (Huot, Thalmann ve Valbelle, 2000, s. 33,34). Şehir sözcüğü dilimize; eski Farsça’da kullanımı, “krallık, devlet, ülke olan şahr sözcüğünden evrilmiştir” (http-13). Geçmişte kullanılan anlamı ile doğrudan iktidarı işaret eden şehirler, bugünkü hal ve olguları ile esasen hala iktidarın arazisidir. Bireysel düzeyde çözülemeyecek karmaşık sistem ve ilişki ağlarına sahip olan şehirler, güçlü olanın öne çıktığı dolayısıyla da egemen güçlerin yaşam alanlarına müdahale ettiği bir varoluş sergilemektedir.



Görsel 2.1. Tokyo, Japonya

Şehirler beton, asfalt, merkez alanlar ve bu alanları işaret eden anıt ve kurumlar, iş hanları gibi yabancı ve kalabalık olana işaret eder. İnsan köy, kasaba gibi yerleşim alanlarına kıyasla şehirde daha farklı algılar, düşünür ve tepki verir. Şehirler insanın kalabalıkla tanıştığı, yabancı olanla karşılaştığı dolayısıyla topluluklar arası ilişki ve davranış formları geliştirdiği ileri düzeyde toplumsallaşmanın mekanıdır. “Kentsel olanın belirli bir nüfus, coğrafi alan, binaların bir araya gelişi olmadığı gibi daha da ötesi bir düğüm noktası, aktarma noktası veya üretim merkezi olmadığıdır. Kentsel olan bunların tamamının bir arada bulunmasıdır” (Hubbard, 2018, s. 479). Bir yerin yaşam alanı olması, canlı ve cansız varlıkların biraradalığını gerektirir. Fakat şehirler fiziksel, tasarım

geleneklerini temel alan insani yaşam formlarıdır. İnsanlık tarihi süresince var olan mekân yaratma sanatı, bugünün şehirlerinde insanların maddesel ve düşünsel ihtiyaçlarını karşılayan, insan yaşamının sürdürülebilirliğine olanak sağlayan mekanları, mimari nesnelere işaret eder. Şehri oluşturan yapıların, bütün ile parçaları arasındaki ilişki biçimini bilimsel ve estetik kaygılarla planlayan, mimari, belirli ölçü ve kurallara göre yapılar yapma sanatıdır (http-14).

Mimari yapılar süreklilik ve sağlamlık temelinde tasarlanır ve inşa edilir. Bu sebeple şehir esasen dayanıklı tüketim eşyasıdır. Şehri oluşturan yapılar belli dönemlerde belli işlevleri yerine getirmesi adına tasarlanırken, tasarlanan yapıların nitelikleri dönemler arası değişiklik gösterir. Vitruvius'un esas aldığı ölçüt; kullanışlılık, sağlamlık, güzellik iken Rönesans'ta yapının esas niteliği kullanışlılık, süreklilik, kalıcılık, güzellik olarak yeniden kurgulanır. Tasarımlar bulunduğu dönemin ihtiyaçlarına karşılık gelemediğinde -şehir dayanıklı tüketim eşyası olduğu için- şehir hemen yok edilip, yerine yeni bir şehir yapılamaz (http-15). Şehirlerin özellikle sanayi devrimi sonrası hızla güç kazanması, şehirlerin üzerine kaldıramayacağı bir teknoloji, nüfus ve çöp yığılması ile sonuçlanır. Kâğıt üzerinde tasarlanabilen şehirde iktidarın kentleşme adımı verdiği yeni kentsel gelişim ve düzenlemeler açığa çıkar. "Doğal olarak kentin tekelinde olan ve önceleri bütün katılımcıların fiziksel mevcudiyetini talep eden birçok özgün kentsel işlev artık, hızlı ulaşım, mekanik çoğalmaya, elektronik aktarmaya, dünya çapında bir dağıtıma açık biçimler kazanmıştır" (Mumford, 2017, s. 677).



Görsel 2.2. Andreas Gursky, *Chicago Ticaret kurulu 2*, 1999, ABD

Kentleşme her ne kadar yaşam biçimlerinin gelişimi olarak tarif edilse de gelişimlere has kültürel sistemler 'görünmez kentleri' yaratır. Bu sebeple kentleşme, açığa çıkan yeni işdallarının görünmeyen gaz ve ışınları aracılığıyla evrenin bertaraf

edilmesini ifade eder (Görsel 2.2.). Şehirli yaşam modelinin gerçekleşmesi, köklenmesi insanın kentsel düzenlemelere sağlayacağı uyum ile doğru orantıda hız kazanır. Bu sebeple şehirli insanın sosyal bakımdan şehre özgü, tavır ve davranış biçimlerini benimsemesi, şehre katkı sağlaması, iş ortamında güçlü ilişkiler geliştirip, güvenilir bir konum edinmesi ve bununla birlikte şehirle aktif bir yaşam, tüketim merkezinde bir varoluş beklenir. Bu anlamıyla şehirleşmesasen şehirli insanında inşasıdır. “Nasıl bir türde kent örmek istediğimiz, nasıl türde birinsan olmak istediğimizden ayrılamaz” (Merrifield, ve diğerleri, 2014, s. 152). Evreni sınırsız bir kaynak olarak gören modern insan kendi çıkarları doğrultusunda yaşam alanlarını kentsel dönüşüm, inşaat, ormansızlaştırma gibi birçok yolla değiştirme ve dönüştürme konusunda büyük bir iştaha, güce ve bilgiye sahiptir. “Kent ve sanayi ortamının etkisiyle yeni kıtlıklar ortaya çıkar; mekân ve zaman, temiz hava, yeşillik, su, sessizlik...” (Baudrillard, 2008, s. 62). Hesaplanan şehir ortamlarında öngörülemeyen sonuçların açığa çıkması, zaman-mekânda kopmalara neden olur. Zaman ve mekânın genleşebilmesi onların toplumsal ilişkilerin dışında veya “doğal” olmadıklarını, bu ilişkilerin bir ürünü (ve üreticisi) olduklarını ortaya çıkartır; örneğin insan yapıları. Dolayısıyla zaman ve mekân, bir parçası oldukları toplumsal yapılar gibi plastik ve değişkendir (Hubbard, 2018, s. 319) (Görsel:2.3.).



Görsel 2.3. *Matta Clark, Conical Intersect, 1975, Paris*

Zaman değiştikçe insanın eylem ve gereksinimleri de değişir ve onu işgal eden yeni bir topluluk başka bir şehir biçimine ihtiyaç duyar. Fakat eski biçim yeni olanı taşıyamaz ve şehrin formu bozulmak durumunda kalır. “Dolayısıyla şehir yapıttır; basit maddi üründen ziyade sanat eserine yakındır. Şehrin üretimi ve şehir içinde de toplumsal

ilişkilerin üretimi söz konusu olsa da bu bir nesne üretiminden ziyade, insanlar tarafından insanların üretimi ve yeniden-üretimidir” (Lefebvre, 2018, s. 64). Şehirler yalnızca insan yaşamının sürdürülebilirliğine olanak tanıyan fiziki bir yapı olmanın ötesinde, varlıkların duygu ve deneyimlerini içeren ve sosyal, kültürel, coğrafi değişkenler sonucu zaman içinde kimlik kazanılan yerlerdir.

Şehirler kendi kurgusallığı içinde organik değerleri olan ve henüz tamamlanmamış bir yapıdadır. Bugün hala onu işgal edenlerce değişen, genişleyen şehirler, esasen zamanın en güçlü tanıklarındır. İnsanlığın en önemli kurgularından olan şehir, bugünün yeni dünyasında tüm canlı ve cansız varlıkların modern ilişkiler ağı içerisinde bir arada yaşama iradesi gösterdikleri yerler halini almıştır.

2.1. Şehirde İnsan, Gündelik Yaşam ve Mekanları

Şehirler medeniyetin; insan üretimi olan, düşünce, kültür, sanat, bilim ve teknolojinin geliştiği noktalar olmuştur. İnsanın şehir yaşamını anlamak için şehirlere sirayet eden ruhu, medeniyeti tanımak gereklidir. Şehir ve medeniyet kavramları etimolojik olarak ortak kökene sahiptir. Yabancı olanla karşılaşma yeri olan şehirlerde medeniyet, yabancı olmanın gerektirdiği mesafeyi koruyan toplumsal bir bağ dokumaktır. Bu sebeple ortak yaşam modelini temel alan kamusal alanlar kurumsallaştırılmış medeniyettir (Sennett, 2010, s. 340). İnsan şehir yaşamını yeni dünya tasarısında hareket ve hızın giderek kontrolü ele geçirdiği modern ilişkiler ağı içerisinde, birbiri ardına gelen bağlamlar sonucu öngörülemeyen, değişen ve anlaşmalı yakınlık-uzaklık seviyeleri içerisinde onu yönlendiren ve konumlandıran, tasarı mekanlarında sürdürür.

Konuya ilişkin, Hale Tenger’in (Görsel 2.4. ve Görsel 2.5.) “Dışarı çıkmadık hep dışarıdaydık/ İçeri girmedik hep içerideydik” adlı yerleştirmesinde mekânların belirsizliğini hem kavramsal hem de bireysel varoluş için ne anlama geldiğini tartışır. Ziyaretçiler izolasyon bölgesini andıran etrafı çitle çevrili güvenlik kulübesine davet edilir. Evin içinde koltuk, masa ve dünyanın dört bir yanından tarla, şelale gibi pastoral koyların basılı olduğu kartpostallar bulunur. İzleyici içeride ve dışarıda gezinirken değiş tokuş yerlerinde yaşamının psikolojik ve politik yönlerini düşünmeye yöneltilir (http-16).



Görsel 2.4. Hale Tenger, “Dışarı çıkmadık hep dışarıdaydık/ İçeri girmedik hep içerideydik”, 1995-2015. Galeri Nev, İstanbul; Yeşil Sanat Galerisi, Dubai; Protocinema, New York

Görsel 2.5. Hale Tenger, “Dışarı çıkmadık hep dışarıdaydık/ İçeri girmedik hep içerideydik”(Detay)

Kamusal ve özel alanların mekân temsilleri tarihsel, kültürel ve ekonomik kaygılarla tanımlanan nitelik ve değerleri içerdiklerinden mekanlar arası sabitbir ilişki söz konusu değildir. Fakat ev her zaman dışarıya ait anlam, imge ve varlıkları barındırır. Özel alan daha bireysel bir söylemle ifade edilirken, insanı günlük yaşamında zorunlu veya isteğe bağlı olarak bulunduğu kamusal mekanlar, herkesin erişimine açık, ortak bir sosyal hayat oluşmasını amaçlayan şehir mekanlarıdır. İnsanın günlük yaşamı, zamanın olağan akışında eylemlerin sürekli tekrarlandığı rutinelere karşılık gelir. Günlük yaşamda şehrin hareket ve hızına uyum sağlamaya çalışmak, insan ve yaşamını içerik ve işleyiş bakımından değiştirir.

Sıkıntı kelimesinin tam anlamıyla biçimsizlik halidir: Bir bağlantısızlık ya da dağılma, eylemlilikten kopma duygusu ki bunun aşırısı şizofrenik dili doğurur; rutin tarzında ise eylemliliğin tam ortasında bir anlamsızlık hissi vardır. Boşlukta olma, hissedememe durumu mekanik bastırma nosyonlarıyla kolay kolay kavranamaz (Sennett, 2010, s. 415).

Aernout Mik’in (Görsel: 2.6.), (Görsel2.7) “Middleman” adlı yerleştirmesinde çektiği fotoğraflarda halk ile üst düzey öznel kurgusal bir mimari yapı içerisine yerleştirilmiş ve birbirleriyle yüzleştikleri sahneler, dağınık imgeler halinde izleyiciye sunulmuştur. Bir kuruluş ya da devlet dairesini andıran fotoğraflarda toplantı odası sanki bir saldırının hedefi olmuş ve eylemliliğin ortasında açığa çıkan anlamsızlık hissi ile insanlar dona kalmıştır. Görüntüler karşısında izleyici, egemen güçler tarafından paylaşılan mekân ve rollerin temsil ettiği anlam ve sonuçlarını sorgulamaya yönlendirilir.



Görsel 2.6. Aernout Mik, "Middleman", 2001, Frankfurt, Almanya



Görsel 2.7. Aernout Mik, "Middleman", 2001, Frankfurt, Almanya

Şehir yaşamında, bireysel kullanıcılar teskin edilmiş durumdadır; işaretler, metin ve ara yüzler tarafından imal edilerek 'sadece bir bakışa' dönüşürler. Bu kullanıcılar yalnız bireylerdir, otoyollar, havaalanları, alışveriş merkezleri, oteller, eğlence parkları veya sanal gerçeklik gibi prototip yok-yerlerde geçici olarak yaşarlar. Auge'nin yok yerleri; yalnızlığın, herhangi bir toplumsal bağ veya toplumsal duygu yaratmadan bir arada var olduğu, dolaşımın, iletişimin ve tüketimin mekanlarıdır (Hubbard, 2018, s. 67,68). Bu sebeple dönemin ölçüsü niteliğinde olan yok yerler ile kurulan insan ilişkileri; anlam ve aidiyetin aranmadığı, yabancılaşmanın ve yalnızlığın mekanlarıdır. Bu vesileyle tüketimin yerini saptayabiliriz: Tüketimin yeri günlük yaşamdır. Günlük yaşam yalnızca günlük olayların ve hareketlerin toplamı, sıradanlığın ve yinelemenin boyutu değil, bir yorumlama sistemidir. Gündelik siyasal, toplumsal ve kültürel bütünsel bir praksisin aşkın, özerk ve soyut alanıyla özelin içkin, kapalı ve soyut alanı olarak bölünmesidir (Baudrillard, 2008, s. 28). Günlük yaşam mekanları toplumsal norm ve geleneklerin aktarıldığı, mahrem ve sosyal yaşamın inşasına işaret eden anlamlar taşır. İnsanın şehirdeki varlığı ve şehrin insandaki anlamı kamusal mekanların sunduğu kolektif etkinlik ve faaliyetler ile yakından ilgilidir.



Görsel: 2.8. Andreas Gursky, 99 Cent II, 2001, Almanya

Günlük yaşamın toplumsal pratiklerinde açığa çıkan yalnızlığın mekanlarına ilişkin Andreas Gursky'nin (Görsel: 2.8.) "99 Cent II" adlı fotoğraf işinde izleyici ekonomik ve kültürel entegrasyonda bireye tahsis edilen roller ile karşılaşır. İnsanları sık sık nesne soyutlamaları biçiminde bir yığın olarak tasvir eden Gursky, limanlar, fabrikalar, havaalanları, borsa mekanları, gibi kamusal alanlara odaklanır. Fotoğrafları, gündelik yaşam pratiklerinin rekabet kültürü içinde nasıl görüldüğünü analiz eder. Kullandığı dijital teknik ve yöntemler ile yüksek sanatın anıtsal biçimlerini zorlamakta ve görüntü yelpazesini genişletmektedir. (Grosenick ve Riemschneider, 2005, s. 124) Şehir insan, onun ürettiği nesne ve söylemlerle doldukça, varlıklar birbirleriyle olan işlevsel ve düşünsel bağlamlarını yitirmiştir. "Modern, kentli bireyciliğin gelişimi içinde, birey şehirde suskunlaşmıştır. Sokak, kafe, mağaza, trenler, otobüsler ve metro konuşmaktan çok bakışılan yerler haline gelmişlerdir"(Sennett, 2002, s. 322). Kamusal mekân da kişinin sessizliği dışlanmışlığın ötesinde kamusal yaşama katılabilesinin tek yolu haline gelmiştir. "Birincisi metropolisteki uyaran zenginliği nedeniyle, insanlar çekingenlik ve duygular karşısında kayıtsızlık tavrı geliştirmeselerdi, yüksek nüfus yoğunluğunun yarattığı deneyimlerle baş edemezlerdi. Kent kişiliği çekingen, mesafeli ve bıkkındır" (Urry, 1999, s. 20). Kamusal mekândaki sessizlik, bireyciliğin varacağı sivil ya da ifadesiz yalnızlığın değil toplumsal ilişkiler ağının, sosyal yaşamın bir parçasıdır. Nasıl ki geçen yüzyılda kamusal ve özel yaşam krizine düşen bir kültür toplumsal ilişkilerde histeriyi seferber etmişse, şimdi de kamusal olana güven duymayan ve gerçekliğin anlamının bir ölçüsü olarak mahrem duygunun yön verdiği bir kültür, toplumsal ilişkilerde narsisizmi seferber etmektedir. Bugünün yeni dünyasında gerçeklik öylesinde yapılanmıştır ki modern insan ancak narsistik kaygılarla kamusal mekânda var olabilir ve toplumsal normlara uygun davranabilir, inancındadır. Narsistik kaygı ve sıkıntının toplumsal kurumlarca yaratılması genel bir süreç olarak iki çizgide gelişir. Yaptığı şeyleri ne tür insan olduğunu göstermek için yapıyor görüldüğünden, kişinin benlikten belli bir uzaklığı olan eylemlere inanması güçleştirilir. Narsisizmin seferber edildiği ikinci durum, benliğin doğuştan niteliklerine odaklanmanın, başarılı olan belirli eylemlerden çok eylem potansiyellerine dönük olmasıyla ortaya çıkıyor. Yani, değer yargıları, kişinin şu anda yapmakta olduğu ya da şu ana kadar yapmış olduğu şeylere göre değil, neler vaat ettiğine göre oluşturuluyor (Sennett, 2010, s. 418). Bu anlamıyla kurumlar üretim ve tedarik işlevlerinin ötesinde insanın ve sosyal yaşamın bir meta olarak yeniden tanımlandığı, sistemler üretir. Sürekli ve yeniden üretim için gerekli olan ilkelerin

belirlenip, öğrenilmesi doğrultusunda kolektif tüketiminde edildiği alanlar, insanın anlam ve değerini yeniden belirler.



Görsel 2.9. Rody Hunter, *The Noise Of, The Street Enters the House, Performans, 2004, Gallery Ice Cream Lellis, 157*

Kentsel yaşamda insanın maruz kaldığı hal ve olgular sonucu açığa çıkan yabancılaşma hali tarih ve kolektif kültür açısından ele alındığında Rody Hunter'ın (Görsel:2.9.) “The Noise Of, The Street Enters the House” adlı çalışmasında kolektif kimliğin oluşumu için gerekli olan kentsel sivil merkezleri araştırdığı performansları açıklayıcı bir örnek olabilir. Hunter'ın çalışmasında yabancılaşma; mimari, sermaye, değişim, kültür, kahramanlık, kimlik, ideoloji ve ütopya gibi konularla ilintilidir ve performansları gerçek mekanlarla sembolik olarak ilişkilidir. Basit, statik, dayanıklılık betimlemelerinin yanı sıra uzay ve zamanla oynadığı daha geniş alanlara yayılan performansları, heykel ve resim çalışmalarını da içerir. Tarih ve kolektif kültüre olan ilgisinden kaynaklı, projeleri toplumsal hafıza ve bunun şehircilikle olan ilişkisinden doğan referansların, kamusal alandaki keşfine odaklanır (Edelsztein, 2007, s. 154)

Gün geçtikçe daha fazla kaotikleşen, yabancı ve uyarının güç kazandığı kamusal mekanlar sosyal bir hayvan olan insan için yine de çekicidir. İnsanları bir araya getirerek, görmek, duymak gibi çeşitli iletişim seviyelerini deneyimleme imkânı sağlayan kamusal alan aynı zaman da özel alanla bağlantısı içinde var olur. Toplumda çok geniş bir kitlenin dahil olduğu kamusal alanlar, yeni dünya tasarısında toplumsal dengenin aile, ideoloji, davranış ve hakları içeren çok geniş bir bütün üzerinden yapılandığı anlamlar taşımaktadır (Sennett, 2010, s. 125).



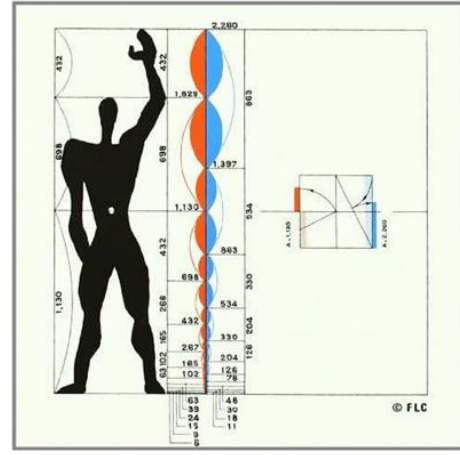
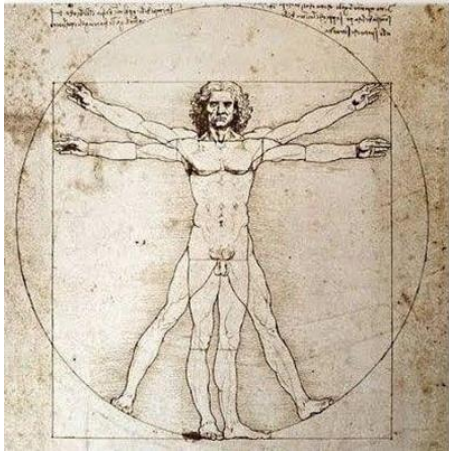
Görsel:2.10. Ilya-Emilia Kabakov, "Tuvalet", 1992, Almanya **Görsel:2.11.** Ilya-Emilia Kabakov, "Tuvalet", 1992, Almanya

İdeolojik, ekonomik kaygılar ile pay edilen mekân ve rollere ilişkin, Ilya-Emilia Kabakov'un (Görsel: 2.10.) (Görsel 2.11.) "Tuvalet" adlı çalışması kamusal ve özel alanlardaki aidiyet duygusunun insan yaşamındaki önemine odaklanır. "Tuvalet" adlı yerleştirme çalışması Sovyetler Birliği'ndeki iç sürgünleri sırasında Moskova'da yatılı bir okula kabul edilen Kabakov ve kızına yakın olmak için okula çamaşırcı olarak işe başlayan annesinin ev, mahremiyet ve aidiyet duygusunun erken kaybını konu alır. Annesi kalacak yeri olmadığı için çamaşırların bulunduğu eski bir tuvalette yaşamaya başlar. Okul yönetimi tarafından işinden kovulan annenin evsiz kalmasını Kabakov şöyle ifade etmiştir: "*Çocukluk ruhum, annemin ve benim kendimize ait bir köşemiz olmaması gerçeğinden yaralanmıştı*". Çalışma ilk bakışta bir ev ortamına benzese de tuvalet gibi bireyin tek başına kullandığı mahrem bir alanı betimler. Annesinin yaşam alanını canlandırdığı yerleştirmesinde izleyiciler tıpkı tuvalet kullanımında olduğu gibi mekâna teker teker girer. Böylelikle izleyici, mahrem yaşam ve aidiyet duygusunun yokluğunun insan yaşamı için ne anlama gelebileceğini kavramaya yöneltilir (http:17).

Şehrin tasarımı mekanları, insan ve yaşamını dönüştürme amacı taşıyan sembol ve simgeler aracılığı ile görsel ve işlevsel açıdan sınırların çizildiği belirlenimler bütünüdür. "Belirli bir konumdaki bireyler ya da toplumsal grupların inanışları ya da eylemleri "kirletici" olarak görülebilir. Bunlara örnek olarak, sarhoşlar, evsizler, fahişeler, uyuşturucu kullananlar, yankesiciler, tehlikeli sürücüler..." (Urry, 1999, s. 257). İnsanın günlük yaşamında dahil olduğu, varlığını sürdürdüğü mekanlar iktidarın idealleri doğrultusunda paylaşılmış ve kirletici olarak görülen topluluk ve bireyler yersizleştirilmiştir.

2.2. Şehirde Mekân Üretimi ve Bedenler

İnsan bedeni tarihsel süreçte toplumsal açıdan, ırk ve cinsiyetler arasında ayrıma uğrayarak kendine özgü anlam mekanları yaratmıştır. İnsan, mekanları bedenini ölçü olarak inşa etmiş ve dolayısıyla da kendi bedenini bir mekân olarak dış ortama, toplumsal yaşama aktarmıştır. Kentsel gelişmenin gidişatı içerisinde, bir binanın ya da bütün bir şehrin nasıl görünmesi gerektiğini tanımlamak için, şekil değiştirmiş bir formda da olsa başat ‘beden’ imgeleri sık sık kullanılmıştır. Şehrin inşasında mekanların ölçüsü olan insan bedeni esasen bir eril beden üzerinden tanımlanırken üstelik erkeğin gençlik dönemini idealize etmekteydi (Sennett, 2002, s. 19) (Görsel:2.12. ve Görsel: 2.13).



Görsel 2.12. Leonardo da Vinci Vitruvius Adamı, 1492 **Görsel 2.13.** Le Corbusier, Modulor Adam, 1948

Anlamın temsil edildiği biçimlere dönüşen simgeler, insanın zihinsel süreçlerini yansıtan uyarıcılar niteliğindedir. “Siyasi beden tabiri böyle başat birbeden imgesine duyulan ihtiyacı, toplumsal düzen ihtiyacını dile getirir. Filozof John of Salisbury, 1159’da “devlet (res publica) bir bedendir,” diyerek siyasi beden belki de enbirebir tanımını sunmuştur” (Sennett, 2002, s. 18). Mekanların dinamik veya pasif güçleri arasında denge sağlayan imge ve semboller mekânsal bir algı oluşturarak merkeziyet yaratır.

Antik Yunan’da kadınbedeni erkek tarafından mülk edinilmiş, kamusal mekândan dışlanmıştı. “Kadınlar şehredöndüklerinde yine gölgede kalmalıydılar. Köleler ve şehre yerleşmiş yabancılarında şehirde konuşma yetkileri yoktu çünkü onların bedenleri de soğuktu” (Sennett, 2002, s. 59). Cinsel organlar mekanların belirlenmesinde etkili olmuştur. Kadınlar erkeğin mülküolan özel alana yerleştirilirken, erkek kamusal alanda rahatça var olabilmisti. Şehir yaşamında insan üretimi olup cinsiyetler üzerinden

paylaşılan fiziksel mekanlar; toplumların gelenek, görenek, inanç, kültür gibi değer ve yargılarını bünyesinde barından anlam ve yapılardan oluşmaktadır.



Görsel 2.14 *Thesmophoria Festivali*

Kadınlar tüm çağlarda çeşitli yollar ile eril iktidarın arazisi içinde yer edinmenin yollarını aramıştır. (Görsel:2.14.)

Klasik çağ uzmanı Jean-Pierre Vernan'dan düşündürücü bir pasaj, Atina'da uygulandığı şekliyle ritüeli şöyle anlatır: Tohum ekme zamanı evlilik için elverişli dönemin başlangıcını işaret eder; evli kadınlar, anneler meşru kızlarının eşlik ettiği yurttaşlar sıfatıyla kocalarından geçici olarak ayrıldıkları resmi bir tören yaparlar; sessizlik, oruç ve cinsel ilişkiden imtina; hareketsiz bir konum alıp yere çömelirler; yeraltındaki mağaraya inip tohumlarla karıştırılacak bereket tılsımları toplarlar; ortalığa hafif mide bulandıran bir koku hakimdir ve etrafta güzel kokulu bitkiler yerine söğüt dalı demetleri vardır çünkü söğüt anti-afrodizyak nitelikleri olan bir bitkidir (Sennett, 2002, s. 61).

Atina'da erkeklerin işgal ettiği şehrin yakınlarında, kadınlar ritüel yolu ile kendilerini ifade edebilecekleri alanlar yaratmıştır. “Kamusal ve özel ifade tarzları birbiriyle çelişen şeyler olmaktan çok birbirlerinin alternatifiydiler” (Sennett, 2010, s. 138). Merkeziyetin eril düzen ve söylemleri üzerinden genişletildiği evrende, bastırılan düşünsel ve soyut mekanlar tüm çağlarda insanların mahrem alanlarında, ritüel, sanat, edebiyat, fantezi içerisinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. İnsan üretimi olan mekanlarda açığa çıkan sosyal olay ve olgular, mekanların tarafsız olmadığını, dini, ideolojik, politik, kültürel değerler ile üretilen anlamlar taşıdığını dolayısıyla da toplumsal inşa süreçlerinin birer parçası olduğunu göstermektedir.



Görsel 2.15. Shirin Neshat, “The Passage Series”, 50 × 61 cm, Sibakrom baskı, 2001, Lizbon

Görsel 2.16. Shirin Neshat, “The Passage Series”, 50 × 61 cm, Sibakrom baskı, 2001, Lizbon

Dini değerler üzerinden paylaşılan toplumsal cinsiyet rolleri ve mekanlara ilişkin Shirin Neshat’ın (Görsel:2.15.) (Görsel:2.16.) İslam dininde kültürel olarak belirlenen rol ve kimlikler sonucu izole edilen kadın ve onun mekanlarını konu alan çalışması örnek verilebilir. “The Passage Series” adlı video, fotoğraf çalışmasında aktarılan görüntülerde izleyici, kültürel bir yüzleşme ile karşı karşıya bırakılır. Sosyal hukukun sanatsal olarak incelenebildiği bir alanda Neshat, İslam kültürünün zamansız ve mekânsız kimlik işaretlerini, siyah çarşaf gibi geleneksel temsilleri kullanarak çalışmalarının merkezindeki duygusal karmaşıklığa odaklanır. Batılı İslam anlayışında kadının baştan çıkarıcı ve masum olarak gösterilmesine karşı Neshat, imgelerinde silahlı ve şiddete başvuran kadın temsilleriyle karşıt bir söylem oluşturur. Çalışmalarını, “*İslam’da kök salmış özel bir feminizm.*” sözleriyle tanımlayan Neshat, geleneksel temsillere ve özellikle de kadınların üzerine yapışan basmakalıp imgelere direnen politik bir söylem ile erkek ve kadın mekanlarını tehlikeye atarak ayırtmayı gözler önüne serer (Grosenick ve Riemschneider, 2005, s. 212).

İnsanı erkekle özdeşleştirme geleneği tüm çağlarda devam etmiştir. “Erkin dili ‘kentselleşmektedir.’ Ancak kent, panoptik erkin dışında gelişen ve birbirine eklenen, gelişen hareketlerle doludur” (Certeau, 2008, s.190). Endüstri devrimi sonrası sermayenin çoğalması ve iş tanımının değişmesiyle birlikte bireyin topluma dahil oluşunda cinsiyet faktörü önemi yitirmeye başlar. Toplum ve bireyin kimlik inşasında siyasal ve ideolojik söylemlerin hâkim olduğu mekân üretimi, yeni dünya tasarısında daha çok ekonomik kaygıların belirleyici olduğu roller üstlenir.

Giddens, bireysel ve günlük yaşam seviyesinde, toplumsal yeniden üretim ve değişimin (çoğunlukla istemsiz biçimde) gerçekleştiği rutin hale gelmiş davranış örüntülerinin her zaman zamansal ve mekânsal olarak inşa edildiği konusunda ısrarcıdır (Hubbard, 2018, s. 319).



Görsel: 2.17. Jonathan Meese, “Erz Religion Blut Lazarett”, 1999, Almanya

Bugünün dünyasında üretim ve tüketim merkezleri olan modern şehirlerde tarih boyunca yaşam düzenini değiştiren belirleyici rollerin sosyal yaşamın hem aracı hem de sonucu olduğu görülmektedir. Messe'nin (Görsel:2.17) “Erz Religion Blut Lazarett” isimli çalışması, Almanpolitik tarihinin rahatsız edici yönlerine odaklanmakta ve politik sembollerin anlamsızlaşmasını amaçlamaktadır. İlk bakışta rastgele ve agresif girişimler gibi görünen işleri esasen kendi içsel duygulanımları yolu ile tahrip edebileceği yeni bir Almanmitolojisi geliştirme amacı taşır. Alman tarihinin sağ popülist siyasetçi, sanatçı ve grupları onun mitoloji kavrayışının kaynaklarını oluşturur. Tamamıyla Alman sanrılarına odaklandığı Erz Religion Blut Lazarett işinde, korkunun biçimleri tüm odayı sarmıştır. Askeriyeye ait nesne ve sembolleri, mezar taşlarını odanın duvarlarına resmetmiş ve etrafı karton kutu, kıyafet yığınları, üzerinde mumlar bulunan siyah bir masa ile doldurmuştur. Messe'nin çalışmaları resim, heykel ve performansın yanı sıra yazarlık, sahne tasarımı, opera ve bale yönetmenliği gibi farklı alanları da kapsar. Sanat hayatının büyük bir kısmında içinde doğmuş olduğu toplumun çirkin tarihini, berbat bir yaratılış mitini absürt tavırları ile canlandırmaya çalışmıştır (Grosenick ve Riemschneider, 2005, s.188). Enstalasyonları mit, sanat ve siyaset gibi vahşi bir karşımı betimlediğinden, izleyici için provokasyon ile parodi arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Alman tarihinin yükünden kurtulmanın bir yolu olarak esprili yaklaşımları irdeleyen Messe çalışmalarında her türlü aşırılığı barındırır, duygularını gizlemez ve enerjik, neşeli tavrı

ile yüzleştirici mizah anlayışını kullanır. İzleyiciyi, insan ve nesnelere arasına sıkıştıran Messe, dünya tarihinin geçmiş ve bugününden beslenen yeni bir mit yaratmayı hedefler.

Endüstrileşme sonrası artan nüfus yoğunluğu ile ilişkili olarak yaşam pratikleri ve insani ilişkilenmeler, değer ve anlam arayışları değişir, hak kavramı açığa çıkar. “Kent hakkı, bir kentte yaşayanların kendi gündelik hayatları dahilinde kenti dönüştürebilme ve bu vesileyle kendilerini dönüştürebilecekleri bir mekân yaratma, ‘kenti yeniden icat edebilme’ hakkına işaret etmektedir” (Merrifield, ve diğerleri, 2014, s. 18). Şehrin mekanlarında değişen pratikler toplumsal yaşama da yansımış ve mekanların erişilebilirliği cinsiyetler nezdinde genişlerken, toplumun bir kesimini de dışarıda bırakacak şekilde yeniden kurgulanır.

Zorla kabul ettirilen sosyal mekânsallaşmanın her yerde hâkim olan normları dışında bir mekânsal varlık ve pratik seçen gecekondular, yasal olmayan göçmenler, Üçüncü Dünya’nın gecekondulu mahallelerinde yaşayanlar gibi gruplarda görülen mekâna dair kurumsallaşmış söylemlerin devrimsel biçimde yeniden biçimlendirilmesini ve yeni mekânsal praksis usulleri öneren ve bunları teşvik eden gizli ve yeraltındaki mekânsal pratiklerdir (Hubbard, 2018, s. 481).

Sosyal yaşamdan dışlanmış, şehrin ötekileri olan topluluk ya da bireyler en temel yaşamsal faaliyetlerini bile gerçekleştiremediklerinden -zorunlu olarak- itaat etmeyen mekanlar üretmiştir. Böylelikle mekân, tüm belirlenimlerinin ötesinde topluluk veya bireylerin gündelik yaşam ve mekanları kullanma şekillerine bağlı olarak kullanıcısı tarafından dönüştürülmüştür. İnsanlığın geçmiş tarihinden bugüne kadar uzanan mekân üretim ve biçimleri imge ve semboller aracılığı ile şehir, toplum ve bireyin nitelik, değer ve anlamını, ilişki ağlarını belirlemiş, yaşamı sürekli olarak yeniden inşa etmiştir. “Harvey’in ortadaki pozisyonu, mekânın (süreçlerin binalar, altyapı, tüketim alanları vb. somut biçimleri) sosyal yaşamın hem sebebi hem de sonucu (insan ilişkilerinde “aktif moment” olarak adlandırdığı şey olduğunu iddia etmektedir” (Hubbard, 2018, s. 410).

Bugünün yeni dünyasında artık herkesin kendine ait bir yaşam ve rutini var olduğundan tasarlanan mekanlarda açığa çıkan hareketlilikler farklılık gösterir. Bu sebeple tasarlanan mekanların şehir yaşamına uyum sağlaması için mekanların içerdiği sosyal ve fiziksel nitelikler kadar sunacağı deneyim de önem kazanır. Şehrin mekanlarında farklı içsel durumları keşfetmek ancak insanın mekânı deneyimleme yoluyla mümkündür. Bugünün kalabalık dünyasında herkesin eylem ve gereksinimlerine karşılık gelen, ortak değer ve anlamların bulunduğu ideal bir mekân üretimi söz konusu

değildir. Bu sebeple var olan mekanların anlam, değer ve kullanımları sürekli olarak değişmeye mecburdur.

2.2.1. Mıntıkalaşmış Mekân Olarak Ev, Beden ve Aile

İnsan bedeni çağlar boyu yalnızca yapıların inşasında ölçü olarak kullanılmamış, bedeninin mekândaki hareketliliği evi bölümlere de ayırmıştır. “İlk önce, bölgeselleşme, rutinleşmiş toplumsal pratikler ile ilişkili zaman-mekân mıntıkalaşması söz konusudur. Örneğin, bir evdeki odalar mekânsal ve zamansal olarak mıntıkalara ayrılır” (Urry, 1999, s. 30). Bu mıntıklar aile içindeki bireylerin kullanımına uygun olarak; yatak odası, oturma odası, salon, mutfak, banyo, balkon gibi bedeninin zamansal eylemlerine denk düşen mekânsal kısımlardır. Bugünkü kullanımı ile ev TDK’da, “Yalnız bir ailenin oturabileceği biçimde yapılmış yapı” (http-8) olarak tanımlanmıştır. Aile kelimesinin İngilizce karşılığı olan “family” etimolojik kökeni, bugünkü anlamıyla anne, baba ve çocuğun bir arada olduğu, beraber yaşadıkları şeye denk gelmiyordu. Endüstri Devriminden önce burjuva ve işçi sınıfının olmadığı, yalnızca aristokrasinin ve köylünün olduğu zamanlarda aile kavramı ilk olarak köleler evi anlamında kullanılıyordu. Köleler evi, evli insanlar, çocuklar, işçi ve kölelerin bir arada yaşadığı yere deniliyordu (http-18). Geçmişte kullanımı köleler evi olan aile kavramı din ve devletler tarafından sistematik olarak kutsal ilan edilmiştir.

Zamanla kamu düzenini denetim altına alma ve biçimlendirme iradesi zayıfladı ve insanlar daha çok kendilerini koruma kaygısına düştüler. Aile bu korunma yollarından biri haline geldi. 19. yüzyıl boyunca aile tikel, kamusal olmayan bir alanın merkezi olmaktan giderek çıkarak, kamusal alandan daha yüksek ahlaki değerler taşıyan, salt kendi başına bir dünya, idealize edilmiş bir sığınak görüntüsü veriyordu. (Sennett, 2010, s. 37).

Aile ile bağdaştırılan ev insana kararlı ve düzenli olması adına yanılısamalar sunan sembol ve simgelerle yüklü anlamlar taşımaktadır. Toplumsal bir gösterge olan mülkiyet ve psikolojik-zihinsel bir gösterge olan aile adı altında evin içi ve dışı gibi bir ayırım yapılarak biçimsel bir şekilde karşı karşıya getirilir. Bu durum geleneksel mekânın dış dünyaya tamamıyla kapanmasına neden olur. Evleri koruyan Roma tanrılarına benzeyen insani özelliklere sahip nesnelere, bu mekânda yaşanan duygusal ilişkilerin zihinsel düzeyde yeniden canlandırılmasına neden olurken; aile adlı topluluğun beynimizde sonsuza dek hoş bir yer edinmesine yol açarlar (Baudrillard, 2010) (Görsel:2.18.).



Görsel: 2.18 *Remus ve Romulus Efsanesi*

Evlerin kapılarını bekleyen İanus tanrısı, aile Tanrıçası Vesta ve ev tanrısı Penatlar Roma mitolojisinde ev ve aileyi koruyan tanrı ve tanrıça figürleridir (http-19). Ev ve aile çağlar boyu sembol ve simgesel değerlerin yarattığı anlam imgeleri sonucugüçlenerek kutsallığını korumuştur. Bachelard ev ve ailenin istikrarlı yapısını anlamak için düşünmemiz gereken iki bağıntının varlığından söz eder. “1. Ev, dikey bir varlık olarak düşünülür. Aşağıdan yukarı yükselir. Dikeyliği yönünde farklılaşır. Dikeylikbilincimize yapılan çağrılardan biridir; 2. Ev, yoğunlaşmış bir varlık olarak imgelenir. Merkezileşmeye yönelik bilince çağırır bizi” (Bachelard, 2008, s. 69). Ev insanın çocukluktan yetişkinliğine uzanan dolayısıyla insan yaşamının tümünü içeren bütüncü bir imge olarak fiziksel ve düşsel anlamda otoritesi olan bir yapıdır.



Görsel 2.19. *Jeff Wall “Yıkılan Oda”, 159x229 cm, fotoğraf, 1978, Kanada*

İdealize edilen evin otoriter yapılanmasına ilişkin, Jeff Wall’un (Görsel 2.19.) “Yıkılan Oda” adlı fotoğraf çalışması insanın din, kültür ve politika bağlamında karşı karşıya kaldığı sessiz şiddet kavramına odaklanır (http-20). “Çocukluk yıllarında yaşanan evlerin insanların anılarında bu kadar derinlemesine yer etmesinin nedeni hiç kuşkusuz yaşanan yer olarak adlandırılan mekânın sahip olduğu bu karmaşık yapı olup

buraya belli bir şekilde yerleştirilen nesnelere atfedilen simgesel önemdir.” (Baudrillard, 2010, s. 22)



Görsel: 2.20. Thomas Berger, “Love Me, Protect Me Chair”, 111,8 x 152,4 x 96,5 cm, Kağıt hamuru, kontrplak, iki ahşap sandalye, poliüretan ve boya, 2018, ABD

Ev içi yaşam ve nesnelere ele alındığında Thomas Berger’in (Görsel:2.20.) “Love Me, Protect Me Chair” adlı çalışmasında çocukluk döneminde nesnelere ile geliştirdiği ilişkinin yansımaları gözlenmektedir. Berger dindar ve muhafazakâr değerlere sahip ailesine eşcinsel olduğunu açıkladıktan sonra, ailesinin tepkisi üzerine uzun bir süre onlarla iletişim kuramaz ve bu süre zarfında ailesine dair özel anıları üzerine düşünür. Aile bireylerini ev içindeki nesnelere ile özdeşleştirdiği figürler üreten Berger’in aile evi ‘inanç, aile, çiftçilik’ yazan sembol ve işaretlere sahiptir. Ailesindeki bireylerden anne; çocukları büyüten, ev ile ilgilenen, babası ise bir çiftçi olarak gün doğumundan batımına kadar çalışan dolayısıyla da birbirlerinden farklı kimliklere sahip bireylerdir. Ailesinin çok farklı kimlik ve rolleri olsa da onları hep bir bütün halde gördüğünü dile getiren Berger, annesini tüm gün oturduğu ince çerçeveli rattan yapılan bir sandalye ile betimlerken serinin “Love Me” kısmı annesini temsil eder. Babasını ise çalışmaktan geri kalan zamanlarında mutfak masasında oturduğu kolçaklı sandalyesi ile betimlemiş ve serinin “Protect Me” kısmı ile babasını temsil etmiştir (http-21). Çocukluk döneminde ev ve eve ilişkin nesnelere dair geliştirilen anlam ilişkileri insanın doğduğu ev ve aile yaşantısına bağlı olarak olumlu ya da olumsuz anlamları açığa çıkartır. “Evin her zaman bir hikayesi vardır. Çocukluğumuzdan bu yana farklı farklı evlerin farklı hikayelerine ortak olmuşuzdur.” (Kurtar, 2020, s. 204)



Görsel 2.21. Guy Ben-Ner, "Moby Dick", video, sessiz, 11 dakika, 2000, MoMA, New York, ABD.

Guy Ben-Ner kendi sanatsal yaşamı ve ailesi arasında kurduğu ortaklıkta, öğretici ve eğlenceli bağlarla kurulan bir aile yapısının nasıl olabileceğine dair keyifli hikayeler üretir. Her sanatçının profesyonel yaşamında, görünüşte önemsiz bir kararın, -konu ve medya seçimleri açısından- sanatsal gelişiminin gidişatını değiştireceği bir an vardır. Guy Ben-Ner için bu an, 1996 yılında eğitimini tamamladığında, bir stüdyo tutmak yerine ailesine yakın olmak ve kızının yetiştirilmesine katılmak için evde çalışmaya karar verdiği zaman gerçekleşir. O andan itibaren eserleri bir baba ve özgürlük mücadelesi veren bir sanatçı rolü kadar, ailesine de odaklanır (Sergio, 2007, s. 49). Guy Ben-Ner'in (Görsel: 2.21) "Moby Dick" isimli video çalışması Herman Melville'in balina avlama hikayesinin doğrudan yeniden uyarlamasını içerir. Ben-Ner kendi anlatısında hikâyeyi betimleyerek, sıradan hayatında sahip olduğu ya da karşılaşılabileceği tüm varlık ve potansiyel kaynakların sınırlarını zorlar. Örneğin mutfakta okumak, mutfağı bir geminin içinde bar olarak kurmak onun fikrini ifade etme şeklidir. Ben-Ner oyuncu kadrosu için gerçek hayattaki babayı, sanatçıyı ve filmde yeralan kızını karıştırma fikrini ortaya atar. Ona göre oyunculuk, çocukların oynamasının en yaygın yoludur, çünkü çocuklar için gerçek bir oyunculuk yoktur ([http-22](http://22)). Moby Dick romanının yeniden yorumlandığı bu filmde, toplumsal yapı ve insanın birey olma süreçlerinin eğitim ve deneyimler üzerinden oluştuğu gerçeğinin harika bir yorumudur. Toplumunu temsil eden en küçük yapı birimi olarak aile, çocuklarına çevrelerini nasıl algılayabilecekleri yönünde bir anlayış çerçevesi çizer. Çocuğun, dünya ve kendisi arasında uyumlu bir ilişki yakalamasında en büyük rol anne ve babadadır. Guy Ben-Ner aile sınırları içinde çalışan bir sanatçı olarak, yaptığı işten ve ailesi ile ilgilenmekten aldığı zevkin, öğrenmenin ve öğretmenin en iyi yolu olduğunu ifade eder.

En nihayetinde ev, insan yavrusunun dünya ile ilk karşılaştığı yerdir. “Yaşam güzel başlar; evin kucagında kapalı, korunmuş, ılık mı ılık” (Kurtar, 2020, s. 203). İnsan yavrusu gözünü eve açar ve onun için uzun bir süre evden başka bir mekân, yer yoktur. Esasen insan yavrusunun tüm dünyası evdir ve dışarı aslında yoktur. Biraz büyüdüğünde evin yakınlarındaki sokak, cadde ve mahalleyi de içine alan ve toplumsal aidiyetlerin var olduğu konumlara dahil olur. Bu konumlar içinde oyun oynadığı yerler dışında henüz kendi otonom alanları yoktur (http-23). Eğer çocuk kendisine güven veren bir çevre içinde ise dış dünya ile kendisi arasında uyumlu bir ilişki kurabilir. Çocuk için böyle bir çevrenin yokluğu, ev ve aile yaşantısının aksini düşünemediği ya da ailesi ile zorunlu olarak geliştirdiği duygusal bağımlılığı yıkamadığından, evren ve kendisi arasında olumsuz ilişkilenebilir geliştirir.



Görsel 2.22. Cao Fei, “COSPlayers serisi, Derin Nefes” Video ve ilgili fotoğraf dizisi, 2004, Çin

Görsel 2.23. Cao Fei, “COSPlayers serisi, Derin Nefes” Video ve ilgili fotoğraf dizisi, 2004, Çin

Aile ile zorunlu olarak geliştirilen ilişkiler, duygusal bağlar ve bireyin ayrı bir düzlem de açığa çıkan varoluşu ele alındığında Cao Fei'nin (Görsel: 2.22.ve Görsel: 2.23.) “COSPlayers” isimli video, fotoğraf çalışması büyük şehirlerde gelişen marjinal gençlik kültürlerinin mitolojisine odaklanır. Fei; köpek makyajlı genç ofis çalışanları, hayali alt kültürleri, kostüm oyuncularını ve hip hop aktivistlerinin gerçek alt kültürleri ile yakından ilgilenmektedir. Guangzhou’da yaşayan ve çalışan Cao, çalışmaları aracılığıyla kentleşme süreçlerinin kitle iletişim araçları tarafından hızla yayılarak, insanları kişisel arzularından ve hayallerinden mahrum bırakabilen bir fenomene dönüşmesine tanık olur. Benlik duygusunu korumak ve tek tipleşiren yetişkin dünyasına karşı bir savunma olarak gençler kendilerini fantezi karakterlerle özdeşleştirmekte ve ana akımın sınırlarının ötesinde yer alan bölgeleri işgal etmektedir. Video ve ilgili fotoğraf dizisi için Cao,

gençlerin saplantılı bir şekilde popüler Japon anime türündeki kahramanlarla özdeşleştiği çağdaş Çin’de hızla yayılan ‘kostüm oyuncuları’ alt kültürünü konu alır. Videonun ilk bölümünde kahramanlar, rüya gibi, boş Guangzhou’nun şehir manzaralarını arkalarına alarak poz vermişlerdir. İster bir gökdelenin çatısında ister bir banliyö havuzunun yanında, fütüristik, orta çağ kıyafetlerini andıran kılıç ve miğfer gibi titizlikle seçilmiş aksesuarları giyinen karakterler kendi aralarında dövüşmektedirler. Kendilerini hiç düşünmeden feda etmekte ve devamında sembolik bir anlatım ile ölmektedirler. İkinci bölümde, metroya binerek yetişkinlerin dünyasına, ebeveynleri ile birlikte yaşadıkları sıradan apartmanlara geri döndüklerinde, yemek pişirme, ev işleri ve TV şovları gibi yetişkinlerin günlük endişelerine paralel bir dünyada yaşamaya devam ederler. Fantezi dünyasından dönen gençler, ebeveynlerinin gerçeklik dediği şeye tamamen yabancılaşmış olarak kostümlerinin zırhının arkasına gizlenmektedirler (Sergio, 2007, s. 76) (Görsel: 2.24.)



Görsel 2.24. Cao Fei, “COSPlayers serisi, Derin Nefes” Video ve ilgili fotoğraf dizisi, 2004, Çin

Ailenin kodladığı duygusal bağlar her ne kadar negatifse de bağlılıkları silmek zordur. Fantezi dünyasına adanan bir yaşama veya komünal düzenlemelere neden olan şeyde bu korkunç suçluluk duygusudur (Perez, 2008). Ev ve aile insanlığın en geçmiş tarihinden günümüze ataerki, din, devlet gibi birçok kurum ve sistem tarafından ahlak ve erdemin arandığı konum olarak tasarlanmış, kodlanmıştır. Fakat ev ve aile barınma, korunma, aidiyet, kimlik oluşumu gibi güven veren tüm temsillerin karşıt dinamiklerini de içerebilen bir fenomendir.



Görsel 2.25. Canan Şenol, “Dışarıda Çok Kötülük Var”, Bir odada yatak, komodin, işlemeli yatak ve duvar yazısı, 2017, İstanbul

Bireyin yaşamına özgü değerler taşıyan ev, mahrem bir yapıda olmasına karşın dışarıya ait imgeler içerir. Konuya ilişkin, Canan Şenol’un (Görsel: 2.25.) “Dışarıda Çok Kötülük Var” adlı yerleştirme çalışması herhangi bir akıl hastanesinde karşılaşılabilecek türden bir hasta odasını sergi mekanına taşır. Sanatçının el yazısıyla kaplanmış duvar ve yatak çarşafları ile sergilenen oda izleyiciyi ev yaşamında farklı bilinç hallerini deneyimlemeye davet eder (http-24). Canan Şenol kendisi dışında gelişen tüm dünyevi kaygıları, kötülük olarak betimlediği durumları, odasının duvarlarına işlemiştir. Duvarda yer alan cümleler sanatçının günlük yaşamda bastırılan, ertelenen tüm özlem ve tutkularını, kırgınlıklarını ifade eder. Odaya giren izleyici kendisi ile bağlantılı durumları keşfettikçe kendisini oraya ait hisseder.

İnsanın varoluşsal yeri olan ev zaman içerisinde zorunlu olarak var olandan farklı bir evren, çevre ortamını yansıtan imgelerden oluşmaktadır. İnsan evladı, ev, aile ya da çevresi ile kurduğu ilişkilerinde hangi pozisyonda olursa olsun ancak kendi tanıdık bağlamında iken aidiyet hisseder. “Kamusal alan insan yaratımıydı; özel alan ise insanlık durumuydu” (Sennett, 2010, s. 138). Bu sebeple hiyerarşinin aranmadığı bir ev, insan ruhu ve yaşamı açısından önemli değerler taşımaktadır.

2.2.2. Otorite Mekânları Olarak Okul, İşyeri ve Beden

İnsan evladı, ilk okula başladığında ev ve okul iki ayrı otorite mekânı olarak karşısına çıkar. Ortaokulda ise otorite mekanları dışında var olan mekanlar, insan için biraz daha çeşitlenir. Çocuk küçük dünyasında var olan arkadaşları ile park ve kafelerde buluşur onlarla çeşitli iletişim seviyelerine ulaşır ve mekâna, kendi mekanına dair ilk

ipuçlarını yakalar. Üniversiteye gelindiğinde ölçek değişir çünkü üniversitede kendini açığa çıkarabildiği sosyal alanlar, kulüpler ve kütüphane vardır ve en önemlisi zamanı nasıl kullanacağını kararını alabildiği boş zamanlara sahiptir (http-23). Bu dönemde insan ilgi, merak ve tüm arayışlarını çeşitli üretim metodları ile aktarmanın yollarını deneyerek, evrene dair anlam ilişkileri geliştirebilir. Etkileşimin, çözümün ve birlikteliğin çeşitlilik kazandığı alanlar, işe başlama hikayesi ile azalır, daralmaya başlar. Çünkü, “Üretim ve üretim güçleri sistemimizde zaman sadece kazanılabilir” (Baudrillard, 2008, s. 198).

Modern toplumlardaki çeşitli süreçler insanları, hem zamana doğru bir yönelim gösteren hem de zaman tarafından disipline edilen zamansal öznelere dönüştürür. Modern toplumlarda zaman arzulan bir nosyondur. İnsanlar, zamanlarının çoğunda ya gerçekten devinen ya da çoklu göstergeler ve elektronik imajların inanılmaz akışkanlığı aracılığıyla simüle edilmiş devinimi yaşayan turistlerdir Her tip insanın bir araya geldiği büyük şehirlerde, insan fabrika ve benzeri büyük iş alanlarının istek ve koşulları dahilinde varlığını sürdürür. Böylesi bir varoluş insanın zamansal ve mekânsal ilişkilene biçimlerinin, eylem ve edimlerinin dolayısıyla da ihtiyaç ve taleplerinin değişimi ile sonuçlanır.

Tatile gidebilme, çalışmanın dışında kalabilme, sağlık ve refahla ilişkili olarak halkın düşüncesine girmiş, modern yurttaşlığın bir özelliği olarak varsayılmaktadır. “Tatile ihtiyacım var” deyişi, açık biçimde, çalışmanın uzağında zaman tüketmeye duyulan gereksinime yönelik bir modern bakışın yansımasıdır. İşten geriye kalan zamanlar ideal hafta sonu tatilleri, yıllık izinler gibi tüketim üzerine kurulu, turizm mekanlarını işaret eder; yazlık, oteller, bungolovlar, kamp yerleri... Turizm, karşıtını yani düzenli çalışmayı gerektiren bir boş zaman etkinliğidir. İş yaşamıyla birlikte insanın boş zaman kavrayışı da değişir. Boş zaman planlanır, hesaplanabilir, bölümlere ayrılabilir bir başka deyişle boş zaman, rasyonel bir dinlencedir. Şehir yaşamının kalabalık, yoğun ve yoruculuğu karşısında insan, bir kazanım olarak gördüğü dinlence zamanlarında iş yaşamına dair kimi rutin, kural ve kısıtlamaları gevşetebildiği için bulunduğu ortam ve insanlar ile farklı davranış formları sergileyebilmektedir. Bu, tatil sırasında ‘geçici oyun’ olarak adlandırılabilir, yeni ve heyecan verici ahablık ve oyunculuk biçimlerini gerektirir. (Urry, 1999, s. 16-203)



Görsel 2.26. Cai Guo-Qiang, “Mantar Bulutlu Yüzyıl: Yirminci Yüzyıl Projesi”, fotoğraf, 1996, ABD

Rasyonel dinlencenin, turizmin doğayı ekonomik kaygılarla bir izlençe, manzara olarak sunmasına ilişkin Cai Guo- Qiang’ın (Görsel:2.26.) “Mantar Bulutlu Yüzyıl: Yirminci Yüzyıl Projesi” isimli çalışması özellikle nükleer test bölgelerinin (trajik bir geçmişe sahip) yüzleşme ve iyileşme alanları olarak turizme açılmasını konu alır. Cai için nükleer bombanın ironisi ve gücü onun ikiliğinde yatar. İnsanlık tarihinin en kötü trajedilerine yol açsa da ‘anıtsal ve güzel’ görüntülerin, Nevada bölgesinden çok da uzak olmayan aşınan Land Art işleri de dahil olmak üzere yirminci yüzyılın en muhteşem sanat eserlerini gölgede bıraktığını hissetmiştir. Nevada Test Alanında, nükleer testlerden kaynaklanan binlerce krater mevcuttur ve bu kraterlerin bazıları 100 metreden fazla derinliğe sahiptir. Her bomba patlatıldıktan sonra hasar derecesi incelenmek üzere birer kilometre arayla birbirinin aynısı evler inşa edilmiştir. Aynı zamanda bir demiryolu, bir otoyol üst geçidi ve yıkım derecesini test etmek için bankalardaki gibi metal tonozlar mevcuttur. Hiçbir amacı ve faydası olmayan bu eserler, atom bombasının yıkıcılığına tanıklık eden kalıntılar haline gelir. Cai’nin bu tuhaf ikilikle ilgili araştırmaları atom turizmin alt kültürünü ortaya çıkartır. Cai, ‘Nevada sık sık testler yapıldığında, Las Vegas’taki oteller, yanlarında kalan misafirlerin odalarından mantar bulutlarını görebileceklerinin reklamını yaparlardı’ diye belirtirken bu alanların turizm alanı olarak kullanılmasının nasıl ve hangi yöntemlerle desteklendiğini dile getirir. Nevada Test Bölgesi yılda dört kez halka açılır ve Atom Turizmi Bürosu’nun web siteleri tarafından tanıtımı yapılır (http- 25). Cai’nin fotoğrafları manzarayı anımsatır fakat izleyici esasen tarihin utanç verici geçmişine bakmaktadır.

Doğa büyük ölçüde boş zaman ve seyirlik haz turizmi, eğlence, görsel dinlenme ile

bağlantılıdır. Doğa ve manzaraların dili zamanla görsel bir yapı üretir. “*On dokuzuncu yüzyılda pis dumanını atmosfere püskürtüyor diye bir çevresel felaket olarak görülen; ama bugün sevecen, geleneksel ve özellikle çekici olarak değerlendirilen buharlı trendir*” (Urry, 1999, s. 239, 240). Doğaya bakmak, manzarayı izlemek doğa deneyimine yönelik görsel tüketimi önerir. Tüketim toplumu kültür ve boş vaktin sanayi ve ticaret tarafından üretimine tabi olan doğaya biçim verirken, bu kültürü normalleştiren eğilimler insanı mekânsız ve zamansız bırakmıştır.

2.2.3. Yaşam Pratiği Olarak İşgal Mekânları

Tasarı mekânı varlıklar arası sınırları ve sınırların birbirleriyle olan ilişkilerini tanımlar. Herkesin kullanımına uygun bir mekânın varlığından söz etmek, tüm eylem ve gereksinimleri kapsayan ideal bir mekân olmadığı için ancak insana göre, insan yaşamının yorumlandığı bir düzlemde olanaklıdır. “Dolayısıyla şehir planlamanın devasa düzeni ve konsept kent hem geniştir hem de dağınık pratiklerin ‘sınırsız denizine’ karşı uygulandığında garip bir biçimde seyrek; kent bir ‘düzen-süzgecidir’ (Hubbard, 2018, s. 201). Mekânı, varlıkların karşılıklı etkileşimleri dahilinde açığa çıkan ilişkiler belirlemektedir. Bu anlamıyla mekân varlıkların herhangi bir durumu değil yeni anlam arayışlarına olanak sağlayan bir fenomendir. Mekân onu yönlendiren, konumlandıran, çelişkili programlar veya anlaşmalı yakınlıkların çok değerli birliği içerisinde işleten manevraların sonucu olarak meydana gelir. Bu görüşe göre mekân, yere istinaden, konuşulduğu andaki bir kelime gibidir, yani gerçekleşmenin muğlaklığında yakalandığı an, birçok geleneğe dayalı bir terime dönüşür, şimdiki zamana ait bir eylem gibi konumlandırılır ve birbiri ardına gelen bağlamlar sonucu yaşanan dönüşümlerle tadil edilir. Kısacası, mekân pratik edilen bir yerdir. (Hubbard, 2018, s. 200-201)

Mekânın fiziksel nitelikleri kadar sunacağı deneyim de önemlidir. Mekânı fiziksel bir ortamdan yaşanan bir yere dönüştürecek olan esas, deneyim ve deneyim ile ilişkilendirilebilecek olan aidiyet duygusudur. Mekânda geliştirilen aidiyet ilişkileri ele alındığında Momoyo Kaijima ve Yoshiharu Tsukamoto isimli iki mimardan oluşan Atelier Bow-Wow’un (Görsel: 2.27.) 27. Sao Paulo Bienali ‘Birlikte Nasıl Yaşanır’ için özel olarak üretilmiş olan “Monkey Bridge” adlı mimari çalışmaları açıklayıcı bir örnektir



Görsel 2.27. *Atelier Bow-Wow, “Monkey Bridge”, 2011, ABD*

“Bow-Wow” ismi kulağa Bauhaus üzerine mizahi bir oyun gibi gelebilir ancak ikili bu ismi sadece köpeklere olan sevgilerinden dolayı seçmiştir. Atelier Bow-Wow mimariyi, çağdaş sanatın mekân tartışmalarının yanı sıra konut projeleri için de hem bireysel hem de sosyal düzeyde bir davranış çalışmasıyla birleştiren yapı sanatçılarıdır. Monkey Bridge’de ekip mimari bilgi ve inşaat yeteneklerini herkesi kapsayan bir alan yaratarak, toplum hizmetine sunar. İnşa ettikleri ahşap köprüyle galeri mekânının iç ve dış mekanlarını birleştirmenin yolu sağlanmıştır. İzleyiciler açık bir pencereden girerek Orta Çağ kent meydanını andıran köprüde gezintiye, köprünün içine yerleştirilmiş banklarda ağaçların arasında oturmaya davet edilir. Bu proje ile Atelier Bow-Wow ‘daha iyi bir toplum’ inşası için kamusal alanda kapsayıcı mekanlar üretmiş ve insanları mekanlara davet ederek yapısal inşacılar rolünü özetlemiştir (Sergio, 2007, s. 32).



Görsel 2.28. *Niki de Saint Phalle “Tarot Bahçesi”, 2002, İtalya*

Kapsayıcı yaşam modellerine Niki de Saint Phalle’nin “Tarot Bahçesi” isimli heykel parkı da örnek verilebilir. (Görsel 2.28.) “Ortak Yapılar” projesinin odak noktası

olan Tarot Bahçesi sanatçının 1979'dan 2002'deki ölümüne kadar inşa ettiği bir yaşam projesidir. Toskana'da bulunan ve 22 adet heykelden oluşan devasa heykel park Saint Phalle'nin hayatın dolambaçlı yollarında gezinmek için felsefi bir araç olarak tarota duyduğu derin ilgiyi de yansıtır. Saint Phalle yaşamı boyunca fantastik ve figüratif, park ve oyun alanları üretmiştir. Bu yapıları aracılığı ile özgür mekanların hayal edildiği bir yaşam tarzını tasavvur eder. Sanatın iyileştirici gücüne inanan Phalle'in çalışmaları kendi akıl sağlığına iyi geldiği gibi toplumda iyileşmeye ihtiyacı olan bireyler içinde iyileştirici olabileceğini dile getirir. Bu vizyon Saint Phalle'nin sanatın algıyı ve gerçekliği değiştirebilir olduğu inancının altını çizer ([http-26](http://26)).

Mekân deneyimlenir, deneyimlenirken de kullanıcısı tarafından dönüştürülür. Mekânın planlı fiziksel varlığı kadar insanın mekânı nasıl tecrübe ettiği de önemlidir. Bu sebeple denebilir ki; günlük yaşam pratiklerinde açığa çıkan hal ve olgular mekanların nasıl olabileceği ile ilgili fikir verir, bilgi üretir. Kent statik bir plana yukarıdan bakarak değil yürüyerek anlaşılır. Kişi, bu hareketi yaparak, kendisini bilginin geometrik biçimleri ve mekanların düzeni karşısına yerleştirir. Bu durum matematiksel dillerin ve bilgi biçimlerinin birbirlerine denk biçimde betimlendiği yerlere işaret eder. Kâğıt üzerinde planlanan mekân, kalabalık şehir yaşamında topluluğun sosyal ve fiziksel ihtiyaçları için yeterli değildir. Tasarım, şehir yaşamının değişen dinamiklerine uyum sağlayamadığındakayıp mekanlar oluşur. Certeau, şehri ve mekanlarını ampirik anlamda bilmenin farklı yöntemlerinden bahsederken yürümek, giyinmek, yemek yapmak veya çocukluk hatıraları gibi 'sözsüz tarih' olarak nitelediği şeylerin bir makine içerisinde yaşanabilir, içerisinde oturulabilir hale getiren hayaletler yarattığına değinir (Hubbard, 2018, s. 201-202).



Görsel 2.29. Gelitin, "Schlammsaal", 2006, Avusturya **Görsel 2.30.** Gelitin, "Schlammsaal" (Detay)

Mekân fiziksel varlığı ile algılanmayı bekleyen pasif bir varlık olmadığı gibi mekânı deneyimleyen kişinin dinamikliği mekâna yansıtacak ve eylemler mekânı tekrardan tanımlayacaktır. Gelitin'in "Çamur Odası" isimli enstalasyon çalışmasında aradığımız bedensel dinamikleri görmek mümkün (Görsel: 2.29. ve Görsel: 2.30.). "Gelitin, 1978 yılında gittikleri bir yaz kampında tanışan ve o günden bu yana birlikte oynamaya ve çalışmaya devam eden 4 kişiden oluşur (http-27). Gelitin, insanların birbirleriyle etkileşime girdiği, mizahi bir şekilde edepten vazgeçtiği durumlar yaratır. İlişkisel sanatta keyifli bir kamusal alan inşasına olanilgisini paylaşan Gelitin'in pratiği çocuksu aşırılıklara açıktır. Isı ve su kullanmaları veya hız ve ölçekteki değişiklikler, katılımcıların algısını kökten değiştiren fiziksel etkiler üretmiştir. Ayrıca Gelitin amorf hallere olan ilgisini yaratıcı düşünceninakışkan süreçlerini kavramak için bir araç olarak kullanır. Gelitin'in eylemleri yeni bir sistemin ortaya çıkmasını teşvik eder ve şeylerin yapısıyla oynar. Sırasıyla Sweatwat ve Chinese Synthese Leberkase'de zemini kaplayan su veçamur, katılımcıların mekân içindeki kısıtlayıcı hareket alanını esnetmiş ve bedenler arasındaki mesafeleri ortadan kaldırmıştır. Sanatçılar çalışmalarında Çin seyahatlerinde gördükleri batı tarzı bir tuvalet çerçevesine yerleştirilmiş olan geleneksel tuvaletten ilham almışlardır. Büyük dönüşümlerden geçen bir kültürün melez ürünü umumi tuvaleti ya da sinema salonu gibi çeşitli yaşamları çağrıştıran çamur havuzunda lavlara gömülmüş parçalı resim, nesne ve heykellerin birleşiminden doğan enstalasyon için model olmuştur. Sağduyuya karşı geliştirdikleri şakacı bir aldirışsızlık ile Gelitin, mekânın mevcut düzleşmesine ve zevkin standartlaşmasına direnirken, dokunsallığı onarmakta ve heterojen kültürel uygulamaları açığa çıkartmaktadır. Kavramsal olanla duyuşal olanı birleştiren müdahaleleri, yaşamsevincinden ilham almaktadır (Sergio, 2007, s. 120). Gelitin, gezdikleri ve yaşadıkları yerlerden topladıkları malzemeler ile kurguladıkları mekanlar içinde var olanı yani radikal olanı yeniden yorumlar. Şakacı tavırları ile algıyı kökten değiştirmiş, izleyiciye yaşanan mekanların var olan nitelikleri ve kullanım biçimlerine dair yeni bir bakış, kavrayış önermiştir. Oyuncu tavırları sayesinde izleyici yapıtı alımlayan, yorumlayan bir pozisyundayken aynı zamanda eser sahibidir. Gelitin'in sağladığı bu kapsayıcı ortam sayesinde katılımcılar mekânı yeniden üreten çocuksu bir işgal biçimi de sergilemektedir. Gelitin, enstalasyonları aracılığı ile insanları çocukça bir neşeye, şımarmaya teşvik ederken çocuksuluğun, tasarı mekanlarında kullanım yöntem ve biçimlerine dair keşifler yapmakta ne kadar etkili olabileceğine dair bir bilince davet eder. İnsan duyuşal ve fiziksel çeşitli gereksinimleri aracılığıyla farklı kullanım ve

yöntemlerin olanaklarını keşfeder böylelikle mekânı bir deneyim alanı olarak algılamanın da yolunu açar. Bu keşif mekânın tüm belirlenimleri ve bu belirlenimlerin yarattığı sınırlı olasılıkları ortadan kaldırır.

Oldenburg (2002)'in 'üçüncü yerler' (third place) olarak tanımladığı, kendi yaşam alanını ve dolayısıyla kamusal olanı tasarlama hakkı, beraberinde 'taktiksel şehircilik' (tactical urbanism) (Lydon ve Garcia, 2015) bir başka tanımlama ile 'gerilla şehirciliği' (guerilla urbanism) (Elsaesser vd. 1999), 'oluşsal şehircilik' (emergent urbanism) (Haas ve Olsson, 2016), 'yok-plan' (non-plan) (Price vd. 1969) ve 'kendiliğinden şehir' (spontaneous city) (Urhahn, 2011) gibi dominant olana ve hegemonik tasarlama ve planlama pratiğine karşıt kavramlar üretir (Buruk, 2019).

Üçüncü mekanlar 90'lı yıllarda konuşulmaya başlayan otoritenin olmadığı ya da geçici otoritelerin olduğu, daha az tanımlı yerlerdir. Başka bir ifadeyle ayrılan, aykırı, ara mekanlardır (http-23). Ev, okul veya iş yeri mekanlarında olduğu gibi belirleyici sınırların aranmadığı, tarafsız, iletişime açık, kapsayıcı ortamları tanımlayan üçüncü mekanlara; alış-veriş merkezleri, kütüphaneler, kafeler, kurslar, kamplar örnek verilebilir. Bugünün dünya tasarısında iyi bir üçüncü mekân olmak bütün kafe ve alışveriş merkezlerinin önceliğidir. Şehrin mekanlarında üretilen mal ve mekanların işgalleri, tüketim kültürü içerisinde üçüncü mekanları yaratırken otoritesiz mekân arayışları bu sistemler üzerinden yayılır. İnsan bu üretim-tüketim sistemlerden farklı olarak sosyal yapılar aracılığıyla kapsayıcı bir üçüncü mekân söylemi yaratabilir.



Görsel 2.31. Harrel Fletcher, "Kendini Daha Çok Sevmeyi Öğrenmek", İnternet sitesi, kitap ve bir dizi sunum. Görev 63. Teşvik edici bir afiş hazırla, 2002-2009, ABD

Kapsayıcı mekanlara ilişkin, Fletcher sanat dünyasına hâkim olan üretim, sergileme ve satış modellerinin ötesinde kültürel ve ticari merkezlerden uzak çeşitli

projeler üretir. Harrel Fletcher'in (Görsel: 2.31.) "Kendini Daha Çok Sevmeyi Öğrenmek" isimli internet sitesi etkinliğinde halka alışılmadık ve yaratıcı görevler vererek çevrelerini ve yaşamlarını düşünmeye, üretmeye davet eder. Fletcher ve July'nin halkın katılımına açık şekilde tasarladığı görevler, "1. Yetişkin ölçülerinde bir çocuk kıyafeti dikiş. 2. Mahallenizi videoya çekin. 3. Küçük bir çocukla ilgili belgesel video filmi çekin." şeklinde belirlenmiş olup, uygulayan kişilerin işleri sitede fotoğraf ve metinler ile belgelenip çeşitli raporlar tutulmuştur. Bir tür tarif ya da reçeteye benzeyen bu görevler meditasyon uygulamaları gibi insanların kendi deneyimleri sırasında onlara rehberlik etmesini amaçlar. Projenin sonucunda tüm katılımcıların verileri kitap haline getirilip basılmış ve internet sitesinin ötesinde birçok sergi, televizyon ve radyo kanalına konu olmuştur. Fletcher bu proje de sanatçı veya eser sahibi değil, küratör, iş birliği, eğitmen gibi birçok rolü üstlenir. (Wilson, 2015, s. 144). Fletcher' in önerdiği işgal biçimi; sistemlerin dayattığı ekonomikkaygılardan hayli uzak, tek merkezden yönetilmeyen, halk üretimlerinin arşivlenip, paylaşıldığı dolayısıyla da gezici sanat formatı ile sanatın demokratikleşmesi konusunda önemli bir kaynaktır.



Görsel 2.32. Arazi Kullanım Yorum Merkezi, "Terminal Adası(Los Angeles'taki Merkez Ofis'te açılan bir serginin konusu, Merkez'in üstünde değişiklik yaptığı bir Los Angeles limanı fotoğrafı.)", 2005, ABD

Kâr amacı gütmeyen mekân ve kuruluşlara ilişkin yine 1994 yılında kurulan Arazi Kullanım Yorum Merkezi'nin (Görsel: 2.32.) "Terminal Adası" isimli projesinde izleyiciden çevre ile etkileşime girme şekilleri üzerine düşünüp, araştırma yapmaları beklenir. Aynı zamanda, "İnsan eliyle yapılan manzaraların, kim olduğumuzu ve ne yaptığımızı daha iyi anlamak için okunabilecek birer kültürel yazıt olduğuna inanıyoruz." diye belirten merkez ekibi, manzara sergisi ağı olan American Land

Museum’u kurmuştur. Bu ekip kendi merkezlerinde ve farklı mekanlarda halk katılımının esas alındığı sergi ve eğitim gezileri düzenlemekte, konaklama programı hazırlamakta ve The Lay of the Land (Arazi Düzeni) adlı bülteni yayımlamaktadır. Halk için eğitim, sanat, küratoryal kolektif etkinlik rollerini birleştiren kuruluş yalnızca sergiler düzenlemekle kalmayıp, herkese açık kütüphane ve internet siteleri üzerinden bilgilendirmeler de yapmaktadır. (Wilson, 2015, s. 92).

İşgal sözcüğü TDK sözlüğünde, “Bir yeri ele geçirme”, “Bir yeri geçici süre için ele geçirme” olarak tanımlanır (http-8). Sözcüğün İngilizce karşılığı olan “Occupy” ise Cambridge sözlüğünde, “Belirli bir alanı eylem ve durumlar ile kullanma, doldurma, yer kaplama, yaşama, ikame etme, zapt etme, ele geçirme” anlamlarına gelir (http-27). İşgal etmenin yöntem ve biçimleri, algılanan mekân ile yaşanan mekân arasında bir ölçüdür. İşgal mekanları olarak belirlediğimiz ölçü şehir mekanının kullanım yöntem ve çelişkilerini açığa çıkartan yerlere işaret eder. Bu anlamıyla işgal mekanları şehir hakkının savunulmasında önem kazanır (Wilson, 2015, s.18).



Görsel 2.33. Vito Acconci, “Mur Adası”, çelik, cam, asfalt, 2003, Avusturya

Konuya ilişkin, heykeltıraş Vito Acconci’nin (Görsel 2.33.) “Mur Adası” isimli mimari çalışmasında nehrin iki yakasına bağlanan halatların çocuk parkını andıran görüntüsü içinde herkesin erişimine açık amfiteatro ve kafe bulunur. Sanatsal faaliyetleri şiir, performans ve video yerleştirmelerinin yanı sıra fiziksel olarak tamamlanması için izleyici katılımını gerektiren bina ve mobilyalara benzer heykelleri içerir. Acconci devamında şehir içinde sanatsal ve düşünsel paylaşımların gerçekleştiği, herkesin katılım ve kullanımına açık mimari manzara çalışmaları yapmıştır. Kullanıma

açılan Mur adası, 300 kişilik izleyici kapasiteli performans sahnesi ile bölge sakinleri için cazibe merkezi ve gelir kaynağı haline gelir (Wilson, 2015, s.18). Mur Adası, mimari yapıların fiziki tüm belirlenimlerinin ötesinde bir heykeltıraşın gözünden, form ve bedensel deneyim alanına odaklanan bir var oluş sergiler. Denilebilir ki, işgal mekanları tasarımı ve yaşanan mekân arasındaki denge arayışıdır. “Özgün insan pratikleri özgün mekanları yaratır ve kullanır” (Hubbard, 2018, s. 409). İnsanın düşünsel ve fiziksel pratikleri tasarımı mekânları içinde farklı durumları keşfetmesine olanak sağlar. Toplumsal ve bireysel düzlemde işgal biçimlerinin nasıl olabileceğine ilişkin, İstanbul Beşiktaş çıkışlı bir alt kültür bileşeni olan “Yıllar Zıyan” (Görsel: 2.34.) (Görsel: 2.35) ve onların tüm ötekileri kapsayan faaliyetleri örnek gösterilebilir.



Görsel 2.34. *Yıllar Zıyan, Beşiktaş, İstanbul*



Görsel 2.35. *Yıllar Zıyan, Beşiktaş, İstanbul*

Kaykay sporu ile ilgilenen ve çeşitli faaliyetler düzenleyen topluluğa ait tanımlı bir kaykay parkının olmayışı, onları -kamusal alana ait- Beşiktaş Barbaros Meydanını mesken tutmaya yöneltmiştir. Yıllar Zıyan kendi ürettikleri hareket kutularının yanı sıra mekânsal tüm dinamikleri, meydana gelen heykel ve kaldırımları kullanarak çeşitli etkinlik ve yarışmalar düzenler ve şehrin tüm ritimlerinin kesiştiği yere sokağa ait yaşam tarzını benimser. Kaykay sporu, mekanların tüm bileşenlerinin sentezini sunan bir kültürdür. Sokağın doğası gereği şehirde var olan tüm alt kültürleri kapsayan Yıllar Zıyan, özgün ve estetik kaygılarla çektiği video işleri ile kendilerini bu kültürün tüm yapı taşlarını kapsayan bir ‘çete’ olarak tanımlamaktadır(http:28).



Görsel 2.36. *Yıllar Zıyan, Beşiktaş, İstanbul*



Görsel 2.37. *Yıllar Zıyan, Beşiktaş, İstanbul*

İstanbul coğrafi konumu sebebi ile yıllarca batıdan gelen altkültür gruplarının etkisinde kalan bir şehir olmuştur. Özellikle 60 ve 70'li yıllarda batıdan doğuya doğru yolculuk yapan gezgin ve hippilerin batıdaki son durağı olarak bilinen yer İstanbul'dur. Gezginlerin yanlarında getirdikleri sokak kültürü, sanat ve müzik, Türk kültürüne ait içerikler ile geliştirdiği refleksler sonucu kendine özgün bir kültür yaratmıştır. Kaykay da bu melez kültürün ürünlerinden biridir. Yıllar zıyan kaykay merkezli bir alt kültür oluşumu gibi görünse de bu coğrafya da var olan tüm altkültür grupları ile ilgilenmektedir. Türkiye'nin sahip olduğu sosyo-ekonomik durumlar göz önünde bulundurulduğunda sanat ve spor ile ilgilenen bireylerin bu coğrafyada toplum içerisinde var olması pek de mümkün olmadığı için, Yıllar Zıyan toplumun tüm ötekilerini kapsayan projeler üretmektedir (http-28). Şehir de yaşayanlar tarafından bir süreç dahilinde veya anlık olarak beklenmedik bir kullanım veya iletişim olarak karşımıza çıkan bu yerler, bedenın mekân içinde hareket ve denge üzerinde ifade bulduğu, yeni ilişkilene biçimlerini öneren, anlam arayışlarıdır.

Toplumsal ve bireysel işgal biçimleri bedenın mekânsal faaliyetleri dışındaki mekân üretimli eylemlerine karşılık gelir. Mekân ile kurulan insan ilişkileri anlam yaratmakta ve mekânı bir yere çevirmektedir. İnsan ve fiziksel çevre bağlamında mekânın işgali, işgal biçimleri eylemsel, psikolojik, duyuşal ya da zihinsel süreçlere bağlamak olasıdır. Ancak işgal biçiminin ortaya çıkardığı hal ve olguların mekânda yarattığı anlam, kurduğu ilişkidir önemli olan. Bu sebeple mekân yalnızca fiziksel varlığı ile değil sosyal olarak da algılanan ve pratik edilen bu sebeple de sürekli olarak değişmeye zorunlu olmaktadır. Asıl olarak varlık, varoluşundan ötürü -zorunlu olarak-

mekanları işgal etme eğiliminde olduğundan, mekân sürekli olarak işgal edilendir. Bu sebeple de mekân esasen yaşamın hammaddesidir, günlük yaşam pratiklerinde kişisel deneyimlerin açığa çıktığı, sürekli tadil edilen, işlenen ve değişen bir hammadde.

2.3. Şehirler ve Sokakları

İnsan yaşamını, evleri bir arada tutan binalar sokak üzerinde yan yana sıralanmış toplu yaşam merkezleridir. Ev yaşamından dışarıya dünyaya çıkış binanın içine doğru açılan kapı aracılığıyla gerçekleşir. Binadan çıktıktan sonra ortak alanlar, sokak ve caddeler başlar. Sokak ve cadde ortak bir sosyal hayat için kurgulanan mekanlarsa da tıpkı şehirler gibi herkese ait görünüp hiç kimseye ait değildir. Yalnızca geçiş yerleridir. Türkçe sözlük anlamı, “İl, ilçe vb. yerleşim bölgelerinde, iki yanında evler olan, caddeye oranla daha dar veya kısa olabilen yol” (http-8) olarak ifade bulan sokak, Türkçe’de cadde ve yol anlamında da kullanılmaktadır. Sokaklar bir tasarı ürünü olmasının yanında tarihsel mozaiklerin katmanları üzerine kuruludur. Sokak, yol ve caddeler şehirlerin var oluş ilkeleridir. “Yollar (insanların kent içerisinde hareket ettikleri kanallar), kenarlar (sınırlar), bölgeler, işaret öğeleri (tanıdık dükkanlar, kamu binaları, heykeller veya fiziksel özelliği olan noktalar) ve odak noktaları (gidilecek yön ile ilgili kararların verildiği stratejik noktalar)” olarak yorumlanabilir (Hubbard, 2018, s. 502). Daralan ve genişleyen yapıları ile sürekli yön değiştiren ve düzensiz olarak birbirine bağlanan yollar insanların yürümek, koşmak, oturmak, çevresini izlemek, gözlemlemek gibi bedensel ve zihinsel eylemlerine denk gelen, duygusal tepkilerin karşılık bulduğu yerlerdir.



Görsel: 2.38. Claes Oldenburg, “Snapshots From The City”, 1960, ABD

Claes Oldenburg ve Pat Muschinski'nin (Görsel: 2.38.) “Şehirden Anlık Görüntüler” isimli çalışmaları New York sokaklarının kentsel dokusunu içeren sahneler ile sokakların kızgın, politik, psikolojik çeşitli dinamiklerini içeren bir happeningtir. Happening genel yapısı itibari ile yaşamın kendisi gibi programsız, rastlantısal ve tasarlanmamış eylemlerle doğrudan seyirci ile ilişki kurarak, sanat ve yaşam arasında bir bağ geliştirmeyi hedefleyen bir pratiktir. Şehirden Anlık Görüntüler çalışmasında mekânın içi, sokaklardan toplanan çöp ve simgelerle doludur. Eylemlerin üretildiği ortam, pis ve zar zor okunan yazılardan, çöplere ve kartonlara atılmış rastgele çizgilerden, buluntu nesne ve karton tabancalardan oluşur. Mekânın zemini ise çevreden topladıkları döküntülerle kaplanmıştır. Bu çalışma, 60'ların New York'unda sokakların coşkulu ve değişken dinamiklerini performansına taşımış, izleyiciye yaşadıkları şehrin öfkeli sokaklarından anlık kesitler sunmuştur ([http-29](http://www.patmuscinski.com)).

İnsanın kendisini bilinçli bilinçsiz tekrarlar halinde gösterdiği sokaklar, yaşamı kuşatan eylemlerin merkezi, dolayısıyla yaşamın kendisidir. Bir şehrin yaşamsal rutin ve ritüelleri tasarımı mekânında kendine kolayca yer edinir fakat devamında mekân ve yaşamın niteliğini yeniden belirler.

Rönesans Roma'sında Pizza di Ponte'deki üç çatallı sokaklar askeri nedenlerle tasarlanmıştır; oysa kısa bir süre sonra avantajlı görüş hatları dolayısıyla halka açık büyük cezalandırma gösterilerine sahne oldular. Bir kentin ritüel kullanımı belleklerden çabuk silinir, ama sokakların kolektif belleğine takılıp kalır (Çelik, 2007, s. 11).

Sokakta insan gibi zamansal bir varoluş sergiler. Yıllarca farklı kültür ve tarihe sahip topluluklara ev sahipliği yapan sokaklar, yaşamı bugünün zamanına ve ruhuna hazırlar. “Kostof mimarlık tarihini anlamı deşifre etmenin yolları olarak tanımlamıştır. Her yapı belli bir güdünün, enerjinin ve adanmışlığın toplumsal nesnesinitemsil eder. Bu onun anlamıdır ve bu anlam onun fiziksel biçimindedir” (Çelik, 2007, s. 9). Otoriter söylemler kamusal alanda sokaklar aracılığıyla; sokak isimleri, heykeller, yapıların temsilleri ve temsillerin ikonografik aktarımları ya da sokak mobilyaları gibi nesnelere aracılığıyla sürekli olarak topluma hatırlatılır. Geçmişin kalıntıları ve bugün sokak içinde her an görünürdür.

Politik sınırlara ilişkin, Francis Alys'in (Görsel:2.39.) çok parçalı performans çalışması olan “Yeşil Hat” projesinin merkezinde yürüme eylemi yer alır.



Görsel 2.39. Francis Alys, “Yeşil Hat”, Kudüs’te yapılan bir eylemin video dökümantasyonu, 2004, İsrail

Alys, Arap-İsrail Savaşı sonucu İsrail’in kendisine komşu olan Suriye, Mısır, Ürdün ve Lübnan topraklarını sınır çizerek ayırmasına gönderme yapan performans çalışmasında resmi antlaşmalarda harita üzerindeki sınırları belirlemek için kullanılan yeşil rengi kullanır. Performans süresince elinde yeşil boyayı sızdıran bir teneke ile Kudüs’teki yol boyunca yürür. Yolun her iki yanında yaşayan insanların çeşitli tepkilerine maruz kalır. “Yeşil Hat” performansı yalnızca kurgulanmış nitelikli yürüyüş eyleminden ibaret değildir. Yönetmen Julien Devaux ile birlikte sanatçının rotasının işaretlendiği bir harita ve konuyla bağlantılı çeşitli resim, desen, fotoğraf ve heykelleri de içerir. Proje tasarımı dünyasında yaşanan gerçek çatışmaların sanatın sembolik eylem gelenekleri ile kesiştiği noktaları keşfedilmesi açısından gerçekliğe sadık kalmıştır (Wilson, 2015, s. 38). Günlük yaşamın bir parçası olan bu basit yürüme eylemi çağdaş ve modern birçok sanatçının çalışmalarının merkezini oluşturur. Sokak etkinliğini siyasallaştıran, bir ölçüde, kamusal alanın (pasifin aksine) aktif ve katılımcı kullanımını; dolayısıyla kaldırımların, kavşakların, kent arazisinin kullanımı, toplanmaya ve kolektif kültürel etkinliklere ayrılmış alanların hepsi bir aşamada çatışma mekânı haline gelir (Bayat, 2008, s. 45). Yeni ve eski arasında yaşanan çatışmalar, mekân hakimiyetine yönelen arayışları açığa çıkartır. Tüm bu gelgitler karşısında sokak, yaşanmamış, yarım kalmış veya ayrıştırılmış duyguları sahipsiz bırakmaz, tüm hal ve olgular sokakta yer edinir. Değişim ve çeşitliliğin merkezleri olan sokaklar, eskinin izleri ve yeni olanın yerleşme, hâkim olma arzusu ile sürekli ve yeniden var olur. Bir kentin yaşamındaki tarihsel anlar yalıtılabilsen de kent süreci hiçbir zaman kesintiye uğramaz. Sokaklar sanat

yapıtlarından hatta bazı mimari yapılardan farklı olarak yaşam kadar değişkendir ve tasarım ya da kullanım yoluyla sürekli değişim geçirir (elik, 2007, s. 7). Sokak, var olan yaşamı yeniden çekip çıkartan bir ruh, insan terir. “Lynch, sokakların kentin imgeleri içerisindeki temel yapısal unsur olduğunu ve kentsel mekân içerisinde yolculuk etmekten elde edilen duysal deneyimin imge oluşunu için önemli olduğunu iddia etmektedir” (Hubbard, 2018, s. 503). Sokaklar toplumsal ortak bir değer ve bireysel yaşamın tüm yönlerine tanıklık eden imgeler dünyasıdır. Canlı, cansız, renkli, renksiz ya da basit ve alelade gibi tüm karşıtlıkların imgesel ölçüsüdür. Kalabalığın evreninde insanın karşı karşıya kaldığı, kendisini denediğı, gözlediğı yerdir, sokak.

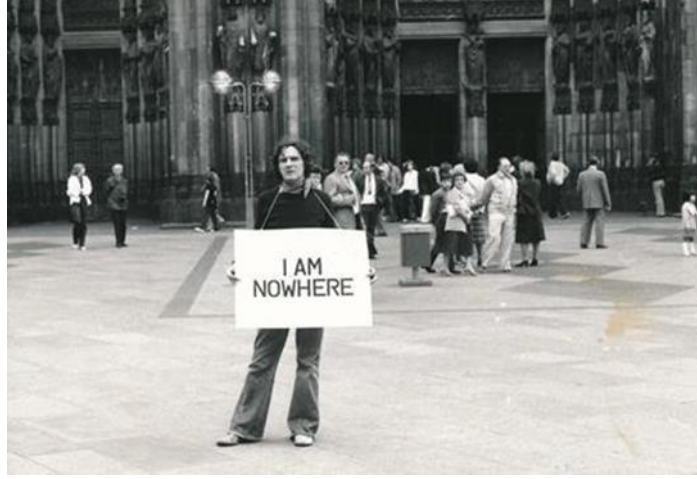
şehirde mekânsal aidiyetin oluşması ve korunması sokakların fiziki yapıları ve bu yapıların sosyal işlev ve faaliyetleri ile mümkün olabilir. Sokak etkinliğine ilişkin Janet Cardiff’in (Görsel: 2.40.) “Ses Yürüyüşleri” projesinin “Kadının Uzun Siyah Sağı” isimli performansında izleyici New York sokaklarında yürümeye davet edilir. Cardiff’in işitsel ve uzamsal deneyimlerin bütünlüğüne duyduğı ilgiyi yansıtan “Ses Yürüyüşleri”, sanatçının kaydettiğı çeşitli ses, talimat ve öyküler ile harmanlanan müzik kayıtlarından oluşur. Cardiff kayıtların bulunduğı müzik aları ve kulaklığı katılımcılara verip, onları sesler eşliğinde gizemli bir kadın kahramanın izinin sürüldüğü yürüyüşe davet eder. Gizemli arayışın sesler eşliğinde çeşitlenen ortamlarında katılımcının çevresine ilişkin algısının radikal bir şekilde değiştiğı görülür (Wilson, 2015, s. 82).



Görsel 2.40. Janet Cardiff, “Kadının Uzun Siyah Sağı”, Fotoğraf eşliğinde ses ve görüntü yürüyüşü, 2004, ABD

Cardiff (Görsel:2.41.) varlık ile varlık olmayana ilişkin değerlerin birlikteliğini sunduğı yürüyüşlerinde çok sesli yapılar aracılığıyla heykelin şiirsel bir söylem kazanmasına olanak tanır.

Bir mekânın eşsiz ya da biricik niteliği; bir mekânın mekânsal olarak çerçevesiyle parça ve etkinliklere bölünebilme biçimleri; toplumsal etkileşimlerin mekân içine yerleştirilebilme biçimleri, toplumsal etkileşimlerin mekân içine yerleştirilebilme düzeyi; özellikle kentteki yakınlık/uzaklık derecesi ve görme duyusunun rolü; konumların değişme olanağı ve özellikle ‘yabancıların’ gelişinin sonuçları (Urry, 1999, s. 20).



Görsel 2.41. Endre Tot, “Nothingness”, Performans çalışması, 1975-1980, ABD

Modernleşme sonrası yabancıların gelişi ile sokaklar insani mekanlar olarak değil daha çok ekonomik ve ticari kaygılarla geliştirilen, yoğun trafiğin olduğu, güvenli bulunmayan yerler haline almıştır. “Özgül kentsel ihtiyaçlar, nitelikli yerlere, eşzamanlılık ve karşılaşma yerlerine, mübadelenin mübadele değerinden, ticaret ve kardan uzak kalabildiği yerlere duyulan ihtiyaçlar değil midir?” (Lefebvre, 2018, s. 120). 1960 ve sonrası Fluxus sanat hareketi ile sanatçılar paylaşılan yer ve rollerin anlamını tartışmış ve sokaklar kim ve ne için gibi temel sorgulamalara gitmiştir (Görsel: 2.41.).

Yol, sokak, cadde yola çıkanındır. Necip Fazıl’ın “Kaldırımlar” şiiri ile Jack Kerouac’ın Yolda’sını anmak anlamsız değildir. Her yürüyüş aslında kendine özgüdür. Yol, evsizlerin evidir. İki yakayı birleştiren ya da iki merkez arasını açan bu uzam hiç tekin değildir. Çünkü sokak sıkıntı, hayal, tutku ile ilişkilendirilen bir mekandır (Yıldırım, 2021, s. 66). Evde var edilen yaşam sokağa döküldüğünde farklılaşır. Sokak birbirinden farklı ritimlere sahip yaşamların yan yana geldiği, tüm zıtlıkların kusursuz bir şekilde birleştiği yerdir. Sokakta kimlik, aidiyet aranmaz, sokak insanın en derin, en yasak duygu, arzu ve sırlarını taşır. Dolayısıyla sokak, insanlığın tüm hal ve olgularının arşivlendiği yerdir.

Yalnızlığın gizlenen dünyası, yalnızlığın bir yönü ve yalnızlığı taşıyan bir mekân olarak sokak, evlerin sığınağa dönüştüğü akşamlarda, tek başına kalanındır. Sokaklar görünmeyen, ötekinin; çöplerin, arabaların, sokak lambalarının, kedi ve köpeğin, evsizlerin sığınağı, evidir. Böylesine farklı olay, olgu ve duygulara ev sahipliği yapan sokaklar, insanlığın ve sosyal yaşamın denendiği laboratuvardır.

2.3.1. Evsizler

Bugünün dünyasında insan şehirli olduğu için moderndir. Mülk kavramı üzerine kurulan şehir yaşamında en insani öncelik ev olarak belirlenebilir. Ev bugünün dünyasında bir insanın yer yapması, yaşaması, korunması için öncelikli bir ihtiyaç ya da bugünün kalabalık şehirli dünyasında bir hak olarak ev. “Şehir hakkı kendini üstün bir hak biçimi olarak ortaya serer: özgürlük hakkı, toplumsallık içinde bireyleşme hakkı, habitat ve mesken hakkı. Yapıt hakkı, katılım ve sahiplenme hakkı da (mülkiyet hakkından belirgin biçimde farklıdır) şehir hakkının içinde yer alırlar” (Lefebvre, 2018, s. 151). Toplum içinde var olma hakkı evsizler, romanlar, göçmenler, lgbti+ bireyler, kadınlar, fahişeler gibi birçok topluluğu veya bireyi dışarıda bırakacak şekilde tasarlanmış ve insani kaynaklara erişimleri de kısıtlanmıştır. Tıpkı toprak, bitki, hayvan gibi onlarda şehrin ötekileri durumundadır.

Mekân hakkı yalnızca herkes için mekân kalmadığı ve mekân ile sessizlik başkalarının zararına bazılarının ayrıcalığı haline geldiği andan itibaren var olabilir. Nasıl artık yalnızca herkes için toprak olmadığı andan itibaren “mülkiyet hakkı” var ise iş bölümü çerçevesinde emek değış tokuş edilebilir bir meta haline geldiğinde, yani emek bireylere ait olmaktan çıktığında da emek hakkı olmuştur (Baudrillard, 2008, s. 64).

Sosyal ve ekonomik dışlanma ileri derece toplumsallaşmanın mekânı olduğu iddia edilen şehirlerde toplumsal düzen kurgusunun bazı grupları dışarıda bırakabilecek şekilde yapılandığını bu sebeple de şehirlerde sosyal bütünleşmenin gerçekleşmediğini gösterir. “Toplum içinde dışlanmışlık durumu, iş yaşamından (istihdamdan) dışlanma, mülkiyetten dışlanma, asgari tüketimden dışlanma, eğitimden dışlanma gibi pek çok boyutu içerir” (Bıçkı, 2015, s. 144).



Görsel 2.42. Rachel Whiteread, “Ev”, beton, gerçek boyutlu, 1993, Londra (yıkıldı)

Dışlanmışlığa ilişkin kayıp duygular ele alındığında Rachel Whiteread’ın (Görsel: 2.42.) “Ev” adlı heykeli izleyiciyi içine girilemeyen bir ev ile karşı karşıya bırakır. Londra’da yıkıma mahkûm edilen bölgedeki eski evlerden birini kullanan Rachel çalışması için evin eski sahibinden izin alır. Kalıp olarak çalışan Whiteread evin yapımında alçı ve beton kullanarak evi karanlık bir sessizliğin varacağı donukluk hissi ile baş başa bırakır. Yaşama dair eksik duyguları kapısından içeri girilemeyen odaların içine hapsetmiş, betona gömmüştür. Rachel’in “Ev” çalışmasının varlığı üst düzey yöneticileri rahatsız etmiş ve devlet insanlarınınca işingeleceği adına yapılan toplantıda Ev’in yıkım kararı alınmıştır (Wilson, 2015, s. 374).



Görsel 2.43. Jenny Holzer, “Public Art”, 1982, ABD

Özel mülk ve mahremiyet temeline oturtulan toplumsal hayatta evsizler için sosyal anlamda meşru olan özel bir alan yoktur. Şehrin ötekileri olarak evsizler toplum içinde, şehir merkezlerinde, sokak ve caddeler de esasen topluluğun gözü önünde yaşamalarına rağmen görünmezlerdir. Şehirde var olanın görünür veya görünmezliğine ilişkin belirlenimler ele alındığında Jenny Holzer'in (Görsel:2.43.) "Public Art" isimli yazı işi, şehir merkezinin dijital ekranlarında "Gücün kötüye kullanılması sürpriz değildir." cümlesi ile iktidar olanı hedef alır. Kamu malının bir parçası haline gelen Public Art işi şehrin duvar, reklam panoları, müze ve galerileri, New York'ta Times Square'da olduğu gibi halka açık alanlarda, dijital ekranlarda görüntülenmiştir. Holzer'in apaçık gerçekler olaraktasarladığı cümleleri, izleyicide çok çeşitli tepkiler uyandırmasını umduğu çoklu bakış açılarını ifade ederken, çoğu insan tarafından komik ve kışkırtıcı olarak yorumlanmıştır. Kurgulanan gerçeklikler üzerinden inşa edilen şehir yaşamında açığa çıkan güç, şiddet, cinsellik, baskı, insan hakları, feminizm gibi konulara odaklanan Holzer, kamusal tartışmaları sokak afişlerinde canlandırır ([http-30](http://30)).

Bir şehrin kurulması, ekonomik faktörler olan arazi, işgücü ve sermayeyi nasıl birleştirdiğine bağlıdır. Ama aynı zamanda dışlama ve hak sahipliğinin sembolik dillerinin nasıl manipüle edildiğine de bağlıdır. Şehirlerin görünümü ve yarattığı hissiyat, neyin -ve kimin- görünür, neyin görünmez olması gerektiğine dair alınmış kararları yansıtır; düzen, düzensizlik ve estetik gücün kullanımı hakkındaki kararları yansıtır (Anderson, 2017, s. 258). Şehirde yaşayan varlıkların şehirdeki konum ve pozisyonları onların değer veniteliğini, yaşamını nasıl sürdüreceğini belirler. Bu belirleme inşasında öncelik egemen olanın yaklaşımı devamında şehirli insanın alacağı tavır ile yakından ilgilidir.

Evsizler karşıtı yasalarla görünür hale gelen yok edici ekonomi ile alanın yasalar tarafından yok edilmesi arasındaki ilişki, geniş anlamda neyin "estetik" sayılabileceği ile ilgili söylemlerde en belirgin halini alır. Senatör Patty Murray (Demokrat Parti-Washington) 1992 yılında kongreye ilk kez seçildiğinde, Washington DC sokaklarında gördüğü tablo karşısında şoke olmuştu: "Etrafıma bakıyorum ve darmadağın bir şehir görüyorum. Sokaklarda ellerinde kaplarla yanımda duran insanlar görüyorum ve trafik lambalarında durduğumda para dileniyorlar" (Washington Post 1993b). Senatör Murray'den bu alıntıyı yaptıktan sonra Washington Post muhabiri devam eder: "Hepsi olmasa da çoğu evsiz olan dilenciler, ülkenin başkentinde turistlerin hoşlanmadığı manzaralar arasında (Anderson, 2017, s. 259).

Toplumsal alanlardan dışlanan insanlar tüm dünyada arzulanan ‘güzel resmi’ yaratmak adına hayata geçirilen yasa ve çirkin söylemlerle yersiz yurtsuzlaştırılmaktadır. Evsizlerin şehir içinde görünür ortamlardan dışlanması, mülkiyet sistemini temel alan bir dünya da evsizliğin yarattığı ana çelişkiye karşılık gelir. Modern demokraside vatandaşlık gönüllü birleşme esasına dayanırken, evsizler gönüllü olmasalar bile zorunlu olarak toplum içinde var oldukları için tanım itibariyle meşru bir vatandaş sayılmazlar. Evsizler, hakların uygulamaya dökülmesi karşısında devlet için bir tehdit konumundadır. Meşru yani gönüllü olarak kamusal alanın var oluş şeklini ifşa etme tehdidi taşırlar (Mitchell, 2020, s. 194). Halka açık parklar, sokak ve caddeler bir demokraside, kamusal alana uygun faaliyetler aracılığıyla insanların keyifle kaynaştığı yerler olmaktan uzaklaşarak, evsel unsurlar kazanmıştır (Görsel: 2.44.) Evsizlerin evi;evin dışı, dışarı, sokak ve cadde gibi kamusal alanlardır. Bu sebeple özel alan ve mahremiyetin temsili olan ev; barınma, korunma anlamı taşıyan fiziksel bir yapıdan farklı anlam ve mekanlara karşılık gelir. Kamusal alanlar tuvalete, uyumaya, beslenmeye ve sevişmeye gidilen yerler halini alır. Bu eylemler mahrem alanlarda yapıldıklarında sosyal açıdan meşru aktivitelerken, toplum içinde yapıldığında gayrimeşrudur. (Mitchell, 2020, s. 193,194).



Görsel 2.44. *Evsiz Yaşamı*

Evsizliğin belirsizliği her zaman toplum içinde var olanlar için mahrem olarak nitelenen eylemlerin kamusal alanda gerçekleşmesi zorunluluğunu taşır. Bu sebeple sokaklar, caddeler, parklar, şehir merkezleri esasen evden uzak her yer içeriye, mahrem yaşama ait form ve anlamlar kazanır. Bu durumda dışarı-İçeri diyaletğinde roller zorunlu olarak -sessizce- yeniden paylaşılır. Tam da bu sebepten ötürü evsizlerin

sokaklardaki yaşam formları, gecekondu mahallerinin mekânı işgalbiçimleri, çöplerin maddi varlığı özette şehrin ötekileri bir çelişki olarak şehrin varoluşunu ifşa etme tehdidi taşır.

2.3.2. Çöpler

İnsan müdahalesi olmayan şeyler çöp olmadan doğal döngüsüne karışırken sanayileşme sonrası organik olmayan ve doğal yollarla çözünemeyen çöpler açığa çıkmış, nüfus tüketime bağlı olarak artarak birikmiştir. Bu sebeple bugünkü anlamıyla çöp, şehirleşme sonrası ortaya çıkan modern insanın buluşudur. “Sorun teşkil etmeyen bir anlamda, çöp ‘artık’ maddedir. İyi, bereketli, değerli, besleyici ve kullanışlı olandan geriye kalandır” (Scanlan, 2018, s. 13). İnsan değerli olanı değersizden ayıklama işini ya da kendisi ile nesne dünyası arasında arayışında olduğu anlamı ancak doğa gibi gösterilmeyenin varlığından, yani ayıklanamayandan kaçarak yapabilir. Bu sebeple çöp arzulananın istenmeyenden, değerli olanın değersiz olandan ve kültürlü olanın adi, anlamsız olandan ayrılmasının sonucu olarak ortaya çıkar. Ayrım yapma eylemi temel bir insani faaliyet olduğu için, çöp bir bütünün parçaları, bölümleri ve artıkları biçiminde her yerdedir (Scanlan, 2018, s. 16). Çöp idealize edilen insan yaşamında, nesnedünyasının üretim ve tüketimine duyulan kontrolsüz özlemin yarattığı atıkları temsil eder. İnsanlığın doğadan ayrıştırılmasına yönelik tavır ve tutumları da içeren bu ayrım, kültür ve toplum tarafından inşa edilir.



Görsel: 2.45. Tim Noble ve Sue Webster, “Dirty White Trash with Gulls”, 6 aylık sanatçı çöpü, 2 tahniçilik martı, ışık projektörü, muhtelif boyutlarda, 1998, ABD

Tim Noble ve Sue Webster çiftinin (Görsel: 2.45.) “Dirty White Trash with Gulls” isimli yerleştirme çalışmaları, altı aylık süre zarfında tükettikleri ürünlerden gerikalan parçaları içerir. Çöplere yansıtılmış, bir kadeh şarap ve sigara eşliğinde yapılan kutlamayı andıran görüntüde Tim ve Sue esasen var olanın görünmeyenyansımalarına vurgu yapar (http-31). Kent yaşamdır, çöp ise ölüm. Modern Batı’da şehir sakini, aşına olanla karakterize edilen birkentsel çevre içindeki bir yere alışkın hale gelir. Sokakları ve evleri, kamusal alanları ve ticaret bölgeleri, trafik levhalarını ve ulaşım merkezleri Kevin Lynch’in “yol-gösterenlerimiz” dediği şeylere karşılık gelir (Scanlan, 2018, s.179). Şehirler varlık ve yaşamın kurgulandığı bir düzen süzgecidir. Bu düzen içinde günlük hareket ve etkinliklerin işaretçileri olan yol-gösterenler yaşamsal düzen içinde çevre ile daha iyi bir uyuma imkân sağlar. Sisteme itaat etmeyen insanların yaşadığı yeri atık olarak yorumlayışı, şehir düzeninin getirdiği yozlaşma sonucu şehrin nesne ve yapılarını biçimi dışında kavramanın imkansızlığından gelir. Esasen çöpte böylesi bir düzenden geriye kalandır.

Çöp, biçimin görünce pılımı pırtını toparlayıp kaçtığı biçimsizliktir, mevcudiyete musallat olan gulyabanidir. Çöp iç organlardır, parçalar ya da artıklardır, kendi yordamınca kararlı bir azlediş ile olumlanan bir ayrımlanamaz şeyler dağıdır: reddedilerek atılandır (kabul görmeyen, inkâr edilen, bertaraf edilen). Süfli olandır, (bildiğimiz kadarıyla) yalnızca - maskemsi- temiz bir yüzey olarak mevcut olan bir değerler sisteminin derinliklerine gömülen, aşağılık olandır (Scanlan, 2018, s. 14).

İdeal şehir kurgusunun tanzim etme isteği istenmeyeni gizler, gölgede bırakır. Kent manzarasının gizli tutulan çöplerini gözden uzak tutmakla yükümlü olan çöp toplayıcıları, arzulanılan ideal kent manzarasını güvence altında tutandır ve esasen onlarda çöp gibi toplum içinde öteki ve görünmeyendir. Şehrin görünmeyen öteki insanlarına ilişkin Berkay Kahvecioğlu’nun (Görsel:2.46 ve Görsel: 2.47) “Sokağın Yüzleri” isimli resim projesi adını sokaklardan kâğıt toplayan, geri dönüşüm sektörünün isimsiz işçilerinden alır. Kâğıt toplayan işçilerin gün boyu çektikleri iki tekerlekli arabalarının çuvallarına çizdiği devasa portreleri ile onları kişiselleştirir. Kahvecioğlu galeri, müze gibi alanların dışında şehrin sokaklarında her an karşınıza çıkabilecek “Sürülebilir Sergi” modelini geliştirmiştir (http-32).



Görsel: 2.46. ve Görsel: 2.47. Berkay Kahvecioğlu, “Sokağın Yüzleri”, 2021, İstanbul.

İnsan evlerin içinde ya da dışında çöp konteynırlarından dolup taşan çöpleri görmekte fakat şehir yaşamında başını ve sonunu bilmediği bu maddeyi unutmakta ve hatta unutmaya teşvik edilmektedir. İnsanın çöpe karşı sorumluluğu, maddi kazanıma yönelik ilerleme arzusunun bir koşulu olarak gölgede bırakılmıştır. Türkiye'nin 1991 yılında çıkarılan Katı Atık Yönetmeliğinde bulunan ifade de; “Çöp, üreticisi tarafından atılmak istenen ve toplumun huzuru özellikle çevrenin korunması bakımından düzenli şekilde bertaraf edilmesi gereken katı maddeler ve arıtma çamurudur.” şeklinde tanımlanmıştır” (Kılınç, 2011, s. 31). Bu tanımdaki rollerin paylaşımında; çöp yaratmadan üretimin olmayacağı ya da çöpün bir tüketim sonucu ortaya çıktığı gerçeği gizlenmiş, tüketici çöpü üreten olarak resmedilmiştir. Çöp ekonomik ve sosyal hedeflere yönelik çatışmalar yarattığı için modern insanlık tarihi boyunca sürekli istenmeyen olarak tanımlanmıştır. Yaşamın mülkiyet kavramı üzerinden kurgulandığı şehirlerde çöp mülkiyetsiz, sahipsiz bırakılmıştır. Çöpü maddi varlığından kaçarak anlamlandırma çabaları onu evcilleştirirken aynı zamanda yersiz yurtsuzlaştırmaktadır. Çöpü bir kaynak olarak göstermek ve tüketim alışkanlıklarına dikkat çekmek adına sanatçılar disiplinler arası birçok alanda çöp için yeni bir çerçeve geliştirmeyi ve var olanı göstermenin yollarını denemektedir.

Çöpün kaynak olarak gösterilmesine ilişkin Jay Sae Jungoh'un (Görsel: 2.48.) “Savage Series Black Edition” isimli heykel nesne serisinde tasarımlarının çıkış noktası sürdürülebilir yaşam modelidir. Bugünün gerçekleri olarak israf ve tek kullanımlık kültürü gözler önüne seren Jungoh, çöp ve atık gibi sosyal konularda farkındalık yaratmayı amaçlar. Jungoh'un çalışmaları için topladığı nesnelere istiflediği küçük bir odası bulunmaktadır. Çöpleri yalnızca bir yapı malzemesi ya da bir atık olarak görmeyen Jungoh, çöplerden ilham aldığını ve hayal kurmasına yardımcı olarak hikayelerinin kaynağı, işlerinin bel kemiğini oluşturduğunu dile getirir. Çöp ve nesnelere hepsi mevcut

kültürde bir yaşam tarzını temsil ettikleri için Jungoh, hepsinin kendilerine has hikayelerindeki gizli ayrıntılara odaklanır. Çalışmalarının temel malzemesi plastik gibi çöplerken dış yüzey için doğal malzeme kullanan Jungoh, değer anlamıyla oynamaktadır (http-33).



Görsel: 2.48. Jay Sae Jungoh, “Savage Series Black Edition”, Sıradan Nesnelar, 2020, Güney Kore

Çöplerin kaynak olarak gösterilmesine ilişkin organik, evsel veya endüstriyel olmak üzere çeşitli atık ve malzemeler ile çalışan Peter Buggenhout’un (Görsel: 2.49.) “The Blind Leading the Blind” isimli heykel çalışması, biçimsiz formları ile yaşamın sözde bir yere sahip olduğu gerçeğine karşı yaşamın öteki, görünmeyen yüzünü açığa çıkartmaktadır. Buggenhout, sanatın hermetik var oluşu ve heykel fikrinin tüm normativitelerinin dışında çöplerden yaptığı heykeller ile güzel ve çirkinin, kusurun ve heykelde biçim algısının ne olduğuyula ilgili düşünceleri araştırır (http-34).



Görsel: 2.49. Peter Buggenhout, “The Blind Leading the Blind”, 279 x 192 x 163, Poliüretan, epoksi, köpük, polyester, polistiren, demir, ahşap, plastik, alüminyum, kağıt ve ev tozu, 2014, New York

Çöp bugün yaşamın her alanında ve kirlilik sorunu ile iç içedir. Toplumsal açıdan insanlar kendi çöpleri konusunda tiksinti ile çekicilik arasında zıt yönlü bir ilişki içindedir. Toplumun bir kesimi için çöp, rahatsız edici, kirli olarak ele alınırken, toplumun dışladığı yoksul kişiler, işsizler ve kimi sanatçılar atılan şeylere ilgi duymaktadır. Çöpleri benimserler çünkü çöp hayatlarının sürdürülebilirliği için gereken maddeleri içermektedir. Bu sebeple çöpleri kullanır ve onları yeniden ele alırlar. (Kılınç, 2011, s. 26).

Bugün az gelişmiş ülkelerde yaşanan ciddi nüfus artışları ve üretim tüketim sistemlerine bağlı olarak yaşanan büyük çöp krizleri sonucu yeni yaşam formları ve yapılanmalar açığa çıkmıştır. Mısır'ın başkenti Kahire'de çöp kent olarak ifade edilen yaşam alanları bulunmaktadır. Kahire'nin çöplerini toplayıp, yetkili yerlere ulaşmasını sağlamakla birlikte yüksek oranda topladıkları çöplerin geri dönüşümünü de gerçekleştiren topluluğun ekonomik kaynağını şehrin çöpleri oluşturur. Şehir merkezinden uzağa altı farklı bölgeye ötelenen toplulukların yaşayacakları bölgeleri şehrin gelir düzeyi yüksek insanların manzarasına girmeyecek şekilde devlet tarafından belirlendiği bilinmektedir. Bu istihdam sorununa merkezi otoriteye ihtiyaç duymadan çözüm geliştiren topluluklar, Zabaleen olarak adlandırılmaktadır. Arapça kökenli olan Zabaleen kelimesinin Türkçe karşılığı çöp insanlardır. Nüfusun çoğunluğunun şehrin ötekileri olan Kripti Hristiyanlar ve fakir Müslümanlardan oluştuğu Zabaleenler, devlet hizmetini reddederek, yaşadıkları sorunlara çözüm geliştirmek için kurdukları topluluk ile yönetsel bir ilişki ağı oluşturmuş ve kendi otonom alanlarını yaratmışlardır (Öner, 2017, s. 29-58) (Görsel: 2.50.).



Görsel 2.50. Zabaleen Şehri, Mısır

Tam bir iş birliği içinde çalışan Zabaleenlerin bir kısmı çevre kentlerin çöplerini ev ev dolaşarak topladıktan sonra kente getirmektedir. Kent bir anlamda sokakları, dükkanları, evleri, evlerin balkon ve damlarıyla, Kahire'deki diğer kentlerin geçici çöp toplama, ayrıştırma alanı olarak kullanılmaktadır. Toplulukta çoğunlukla kadın ve çocuk üyeler, ayrıştırma işlemini gerçekleştirirken, geriye kalan üyeler de geri dönüşümü sağlamaktadır. Gelen çöplerden öncelikli olarak değişim değeri olan, hala iş gören malzemeler ayıklanarak topluluk içinde pazarlarda satılarak değerlendirilir. Dönüştürülebilecek olan cam, metal, plastik gibi çöpler ayıklanarak, kentin içindeki küçük ve orta büyüklükteki atölyelerde değerlendirilerek ilgili firmalara gönderilir. Çöp olarak kalan yemek artıkları ise domuz çiftliklerine gönderilerek yem olarak kullanılmaktadır (Öner, 2017, s.55).

Zabaleenler, çöpün sürdürülebilir bir kaynak olarak kullanılmasına ilişkin ileri dönüşüm adına büyük katkı sağlayan bir model geliştirdikleri söylenebilir. Şehrin ötekileri olarak görünmez kılınan Zabaleenler, tüm şehirlerden farklı bir üretim tüketim sistemi geliştirdikleri halde temel ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri insani kaynaklardan mahrum bırakılmış ancak maddesel varoluş yığınının, çöplüğün hemen yanında gölge de var olabilmişlerdir. Çöp muğlak olanla ilgilidir, nesnelere dünyasına dair var olan bilginin durumunu belirsizleştirir. Çöp bitişler dolayısıyla başlangıçlar ile ilgilidir. Çöp inanç ya da iman nesnelere gibi bir zamanlar tanınan, kabul edilenin dağılarak uyumsuz parçalar yığınınına dönüştüğü yerdir (Scanlan, 2018, s.17). İnsanlığın bugün karşı karşıya kaldığı ekolojik felaketler görünmez kılınan çöpün kendi halinde bırakıldığında yok olmadığı gerçeğini gözler önüne serer. Bu manzara, yaşamın doğal döngüsünü bozan öğelerden kurtulamayacağının ve bozulacağının göstergesidir. Yazma konusundaki tıkanıklığını gidermek için geçici olarak Prag sokaklarında çöpçülük yapan yazar Ivan Klima Aşk ve Çöp eserinde sonunda her şeyin değişecek olduğuna yok edilemeyecek tek şeyin çöp olduğuna işaret eder. “Ülkemizde her şey dur durak bilmeden yeniden yapılıyor: inançlar, binalar ve sokak isimleri. Bazen zamanın ilerleyişi gizleniyor, kimi zaman ise zaman ilerliyormuş gibi yapılıyor” (Scanlan, 2018, s. 58). Modernitenin önerdiği yaşam kültürü görsel ve işitsel iletişim metotları aracılığıyla toplumu daha fazla tüketime teşvik etmekte ve rekabet kültürünü ateşlemektedir. Rekabet kültürü, sistemin içinde var olabilmek adına her alanda daha hızlı bir yaşam formunu benimser ve teşvik eder. Üretim-tüketim metotları, nesnelere sürekli olarak yenilenmesini, üretilen şeyin herkes tarafından kolayca erişilebilir ve hatta hızlıca tüketilebilir olmasını amaçlar. İnsanın günlük yaşamı da dahil olmak üzere hayatın her alanını ele geçiren hız tutkusu kesintisiz olarak çöp üretimine karşılık gelir. İnsanın arzu ve istekleri sonucubugün artık gezegenin tehlike

altında olduğu bilinmektedir. Sanayi devriminden bu yana destelenen insani yaşam modelinin sonuçları dünyada Antroposen, yani insan çağı olarak kabul edilir. İnsanlığın buluşu olan çöp yok olmadığı gibi kontrol edilmediğinde farklı bir biçimde yeniden açığa çıkmakta, kendi mekanını yaratmakta ve yeryüzünü işgal etmektedir. Konuya ilişkin, bugünün dünyasında insanlığın ürünü olan yeni coğrafi oluşumlar gözlemlenir. (Görsel 2.51. ve Görsel 2.52.).



Görsel 2.51. Çöp Irmağı, Lübnan



Görsel 2.52. Çöp Dağı, Sri Lanka

İnsanlığın arzu ve istekleri istenmeyen bir var oluşu gözler önüne serer. Yaşamda karşı karşıya kalınan bu manzaralar, çöpün mekân üretiminde bağımsız olmadığını gösterir. Esasen çöp her zaman görünür ve gösterendir fakat yersizdir. Çöp tasarlanan yaşamda düzeni bozduğu için bertaraf edilir, gözden uzağa gönderilir.

Ya da bunun dışında çöp aslında, Freud' un söylediği gibi, bok gibidir (mesela insan boku): yalnızca kişiden uzaklaştırıldığı için değil (dışkının bedenden uzaklaştırılmasında olduğu gibi), bu ayrılma aynı zamanda gelişerek varlığını kendi başına sürdüren bir başka şeye dönüşmesine de imkân sağladığı için -tam da değişmez özelliklerin olmayışından ötürü her yere bulaşır (Scanlan, 2018, s. 16).

Jake ve Dinos Chapman'ın insan yaşamında dehşet verici fiziksel şiddetten, grotesk çirkinlikten ve cehennem tasavvurlarından etkilenerek ürettikleri (Görsel: 2.53. ve Görsel: 2.54.) "In Our Dreams We Have Seen Another World" adlı çalışmaları kendini tüketen şiddetin cümbüşü olarak tasvir edilir. "Hell" olarak da bilinen bu tasvir, Chapman'ların bugüne kadarki en ayrıntılı heykellerini içeren, her biri elle boyanmış, işkence ve cezalandırma eylemleri içindeki Nazi askerlerini ya da mutantları temsil eden 5000 figürlü devasa bir gamalı haç şeklindeki dioramadır. Naziler tarafından yönetilen zombi dünyasında McDonalds'ın nasıl görünebileceği, inşa mekanizmaları, ekonomi modelleri ve burjuva gibi tüm evrene egemen olan güçlerin çöp estetiğini temsil eder. İnsanlık tarihinin geçmişinden bugüne rahatsız edici ve utanç verici sahnelerin şiddet,

vahşet ve korku dolu anlar ile canlandırıldığı Hell işi, insan fazlası bir dünyanın nihai ifadesi olarak kıyameti tasvir etmektedir (Uta, 2001, s. 64). Tüm gerçekliği ve maddi varlığı ile çöp yeni olanın gelişini bildirir.



Görsel 2.53. ve Görsel 2.54. Jake Chapman ve Dinos Chapman, "In Our Dreams We Have Seen Another World", 9parça cam odadan oluşan cehennem manzarası, plastik karışık medya, 2013, ABD

Zamanın yıkıcı potansiyelinden kaçma girişimleri güçlüklerle karşılaşır; zira insan varoluşunun zamansallığı nihai olarak, sanayi çağının başından bu yana bizleri "doğal" olan her şeyin kaçınılmaz bozunumundan kurtulabilecek bir insan zamanının olduğuna ikna edegelen soyut saat ve takvim bölümlerinden farklı bir yol izler. Sahiden de zaman, çöpü (görünür olduğu yahut bir deneyim nesnesi olduğu ölçüde) benzer şekilde 'doğal' zamandan kaçamayışımızın kanıtı haline getiren eskimenin başlıca failidir (Scanlan, 2018, s. 37).



Görsel 2. 55. ve Görsel 2. 56. Thomas Hirschhorn, "Çok fazla", çöpler, boyutlar değişken, kurulum görünümü, 2010, Belçika

Bugünün kalabalık şehir dünyasında çöpler artık görünmez olabilecek türden bir yaşamı kolaylaştırmıyor, çöpler evlerin içinde, binaların önünde, sokak başlarında yığınla ve her yerde. (Görsel:2.55. ve Görsel: 2.56.) İnsan zaman içinde barındırdığı yaratım gücü ile özdeşleştirilirken ürettiği işe yarar nesnelere ve sonuçlarına yabancılaşmıştır. Dolayısıyla çöp, insanın doğadan ayrılış hikayesi ile kurgusal bir kimlikte ikinci yeni doğasını yarattığı modern yaşamı ve insanın tekinsiz doğasını açığa çıkartmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YAŞAYAN EV VE ODALARI

İnsan varoluşunun içsel doğasına ait evrende bir yer, sığınak edinme, korunma gibi temel dürtülerinden kaynaklı aidiyet arayışları, bugünün dünyasında varlığını sürdürdüğü ev kavramının özünü oluşturmaktadır. İnsanlık tarihinin uzak geçmişinden bugüne arketip bir yapı olarak ev aidiyet, kimlik ve güven ilişkilerinin oluşmasına kaynaklık eden temel bir nosyondur. Ev, insanın evrene kök salma biçimlerinin pozitif ve negatif dinamiklerini de içerebilen bir yapıdadır. Evin içinde açığa çıkan temsillerin yarattığı tüm imgeler her halükârda bir ruh durumunu açığa çıkartacaktır.

İnsanın şehir hayatında, evrensel kaygıları ile başa çıkmak adına geliştirdiği yöntem ve arayışlarını deneyimlediği yer, evidir. Bachelard şehirlerdeki evlerden bahsederken, büyük kentte oturanların üst üste konulan kutularda yaşadıklarını dile getirir. Şehir yaşamında evlerin kökü yoktur, odalar kaldırımdan çatıya kadar üst üste yığılmıştır. Sokak ve binaların isimleri, daire numaraları insana ait saymaca deliğın kime ait olduğunu ve yerini belirler. Eve düz çizgi hakimdir bu sebeple ilk bakışta evin gerçekliği tasarlanmış, inşa edilmiş parçalardan oluşan geometrik yapıyı ifade eder. Bu denli bir okuma da ev ve mekân arasındaki ilişkilerin yapaylığı farklı kavrayış biçimlerinin açığa çıkmasını güçleştirir. Şehir evleri dört duvar arası bir tür geometrik alanı ifade ederken imge ve eşyalar evi dolabı andıran saymaca bir deliğe dönüştürür. Geometrinin hâkim olduğu biçimsel varoluş ile yaşanan mekân arasındaki karşıtlıktan doğan dinamik birliktelik, geometrik mekân üzerinde egemenlik kurar. Ev, bilinmezliği ve belirsizliği tanımlayan bir varlık olarak kavranır kavranmaz geometrik nesne insanca olan ile ilişki kurar. Böylelikle ev, canlılığı barındıran bir içsellik algısı ile insana yeni deneyim ve düşsellik alanı açar. (Bachelard, 2008, s. 65-92) İnsan ev ile geliştirdiği dolaysız ilişkisinde, yaşamın tüm dayatmaları karşısında korunaklı bir alan yaratarak, bilinmezliği kavramaktadır. “Yaşamın ilk çabası kabuk oluşturmaktır” (Bachelard, 2008, s. 176). Ev genel yapısı itibari ile belli sınırları olan bir yapı ise de insan evi aracılığıyla kendi otonom alanlarını yaratır ve varoluşunu güvence altına alır.

Sanatçı için bir atölyede esasen ev ile bağlantılı dinamikleri içerir. Çeşitli ruh durumlarını içeren atölye ortamına ilişkin, heykeltıraş Paul McCarthy'nin (Görsel:3.1) “The Box” isimli yerleştirme çalışması örnek gösterilebilir. Paul çalışmasında, atölye ortamını büyük boy bir tahta kutu yaparak tekrardan inşa etmiştir. Yerleştirme dışarıdan

bakıldığında basit bir sandık gibi görünse de McCartyh'nin kariyerinin başlangıcından bugüne kadar yaptığı kapsamlıkreasyonlara gönderme yapan 3000'den fazla nesne, kutu ve ekipman vardır. Kutu devamında 90 derece eğilir ve izleyiciye gerçeküstü mekânsal bir deneyim sunarken, kendisine ait her şeyi açığa çıkartmaya istekli bir sanatçı portresi çizer (http-35).



Görsel: 3.1. Paul McCartyh, "The Box", 1999, Berlin

İzleyici çalışmaların mutfağını, sahne arkasındaki süreçlere ilişkin detayları bilmez. Onların sergi salonunda yer alan son halleri ile karşılaşır. Üreten kişi için üretim aşamasında açığa çıkan içsel dinamikler sarsıcı, heyecan verici ya da yıpratıcı olabilir. Carthy'in atölye ortamının devamında hareket kazanıp kırılğan ve saldırgan bir hale bürünmesi, her şeyin birbirine karıştığı görüntüler ile sonuçlanır. Bu görüntü daha çok sanatsal üretimin fiziksel ve zihinsel süreçlerine odaklanan dolayısıyla da üretim aşamasında açığa çıkan dengesiz ruh hallerini yansıtan bir ana işaret ediyor, gibidir.



Görsel: 3.2. Gregor Schneider, Totes Haus ur (Ölü Ev), 2001, Almanya

Bir tür olumsuzlamayı konu alan ve negatif bir ruh durumunu açığa çıkaran Gregor Schneider, terk edilmiş bir evi hem yaşam alanı hem de sanatsal eylemlerini gerçekleştirdiği bir atölye olarak kullanmaktadır. “Ölü Ev” çalışmasını; ahlaksızlığın, ihlalin ve akıl hastalığının içkinliğini sokakta bağırmadan ima etmenin yollarını aramak ile ilgili olduğunu dile getiren Schneider, evi potansiyel olarak hoş bir şeyden endişe verici bir şeye dönüştürmeyi hedefler. Odaları süreksiz ve düzensiz eylemler ile yeniden inşa ederek evin formunu bozar ve yeni deneyim alanları yaratır. Schneider Ölü Ev’de bir ortamın temel değişkenleri olan mekân, ışık ve yalıtımı manipüle eder. Penceresiz ve rahatsız edici uzamsal boyutlara sahip odalar üretir ve içinde kafa karıştırıcı aydınlatmalar kullanır. Bu koşullar altında ev erişilemeyen, görülemeyen, sınırların çizildiği yalıtkan bir kap haline gelir. İzleyicinin bulunduğu ortama uyum sağlamasını zorlaştıran Ölü Ev’de mevcudiyet yokluk ve bir tür olumsuzlamadır. Schneider ev ortamında aranan istikrar ve güven imgelerinin oluşmasını engeller. Bu şekilde yeni bir var oluş kazanan ev ile evin belirsizliğini garanti eder. Böyle bir ortamda izleyicinin, evin hangi odasında olduğuna ilişkin kendi hafızasına güvenmesi de imkansızlaşır. (http-36). İnsan zamanla yabancı olana alışır fakat kişi için tanıdık olandan tanıdık olmayana geçerken doğru görünmeyen, doğru hissettirmeyen o gizemli alan ile ilişki kurmak konusunda her zaman endişe verici, kaygılı bir ruh durumu açığa çıkar. “Ev, manzaradan da çok “bir ruh durumudur”. Bir tek dış yanlarıyla bile yeniden-üretilmiş olsa da bir mahremiyet dile getirir” (Bachelard, 2008, s. 119).



Görsel: 3.3. ve Görsel 3.4. John Bock, “Lombardi Bangli”, 1999, İsviçre

Ev ve ev yaşamı üzerine düşünen John Bock, (Görsel: 3.2.) (Görsel: 3.3.) “Lombardi Bangli” isimli yerleştirme çalışmasında, yaşamın tüm dayatmalarına karşı

geliştirdiği absürt ve coşkulu ilişkilendirmelerinde ev yaşamını betimler. Gerçekleştirdiği performanslar ile izleyiciyi sıradanlığı bozmaya, yaşamı eleştirmeye ve ondan keyif almaya davet eder. Eski ekonomi öğrencisi olan John Bock, heykel ve performans disiplinleri ile ilgilenir. Komik, absürt ve esrarengiz bulunan performansları rustik soylarlıktan karmaşık didaktik oyunlara ve multimedya psikodramalarına kadar çok çeşitli türleri içerir. Bock performanslarında kendisi ve topluluk için hazır nesnelere kaba kostümler ve birçoğu önemsiz olan basit aksesuarlardan setler kurarak uyumsuz zeminler yaratır. Geniş alanları kaplayan bu düzenlemelerinde, bazıları kendi üzerinde olmak üzere ölümcül derecede ciddi bilimsel deneylerde yapmaktadır. İzleyiciyi sürekli olarak şaşkına çeviren Bock, sergisüresince aşırı duygusal plaklar çalmakta ve ortamdaki bağımsız videolar göstermektedir. Birbirinden bağımsız eylemleri kasvetli kimlik dramalarına değil, -izleyiciyi harekete geçiren motivasyonlara dair inanılmaz bir iç görü ile- parodi ve abartı içeren mizahi bir tiyatro türü inşa ederek, kontrolden çıkmanın hallerine odaklanır. Eylemleri kafa karıştırıcı gibi görünse de özerk özneler arasında içsel bir mantığın olmadığı gerçeğini yansıtır (Grosenick ve Riemschneider, 2005, s. 32). Bock -izleyiciyi gündelik hayatın sıradanlığından kurtarmak için- parodi ve abartı içeren teatral teknikler ile modifiye ettiği olay örgülerinde, çeşitlenen ruh hallerini bir araya getirir. Kültür ve toplum düzenini içeren imgeleri, sanat tarihi gerçeklerini ve yaşamsal düzeni sürdürmek için bastırılan anarşik, ürkütücü, kaotik duyguları absürt ve tiyatral sahneler ile ortaya koyar.

Ev, yaşamın tüm diretmelerine karşı sunduğu yeni deneyim alanları ve imgeleri ile insana yeniden direnmesi için yollar gösterir. Konuya ilişkin, Bachelard ev ile ilişkilendirmede bir tür çocukça kavrayıştan, çocuğun ya da oyuncakların dünyasına ait imgelerden, minyatürleştirilmeden bahseder. Minyatürleştirme, bilinmezliğin dünyasında insanın küçük risklere girerek kendi yaşamını dünyalaştırmasını sağlar (Bachelard, 2008, s. 239). Var olanın fiziksel kavranışı ancak düşünme gücü ile yaşayan şeylere dönüşür. *“Ev, düşlemi barındırır, düşünme kuranı korur; ev, huzur içinde düşünmemizi sağlar”*. Baudelaire, şehir kışın saldırısına uğradığında, bir evin mahremiyet değerinin yükseldiğini dile getirir. Kış mevsiminin yaşamı zorlaştıran şartları insana evci yaşamını hatırlatır. Evin dışında ise kar, evrenin kocamanlığını ve tüm belirsizliklerini, tek bir renk ile kaplar. Yaşam yavaşlar, sessizleşir, dışarıya dair belleğimizdeki tüm olumsuzluklar gizlenir. Bu sebeple dışarının varlığı azaldıkça evdeki her şey tekrar yaşam bulur ve mahremiyet duygusu güçlenir. Ev insan yaşamında onu gökten inen fırtınaları karşı

koruduğu gibi yaşamda karşılaştığı fırtınalara karşı -süreklilik yönünde verdiği öğütler ile- dünyada olan bir varlık olmaya devam edeceğini hatırlatır. (Bachelard, 2008, s. 41, 81, 91).

Dışarıda kötü hava kudurup dururken, ateşin önünde duyduğum refah tümüyle hayvansı. Deliğindeki fare, yuvasındaki tavşan, ahırındaki inek de aynı benim kadar mutludur. Böylece, refah bizi sığınadığın ilkselliğine geri götürmüş olur. İşe fiziksel olarak bakıldığında, sığındığı duygusunu algılayan varlık, kendi üstüne kapanır, çekilir, dertop olur, saklanır, gizlenir (Bachelard, 2008, s. 148).

Evi yaşayan biri içindüşlem evin her yerindedir. Örneğin, evin köşeleri düşlemiçin güzel bir ötekidir. Bir evdeki her köşe insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı bir yalnızlıktır. Köşeler insanın en derinde barındırdığı çok eski imgeleri canlandırır. Canlı varlıklara özgü değerlerin ilkini hareketsizliği sağlar. Kuytu sığınak hareketsizliğin doğurduğu içsellik algısı ile büyür. Gölgeler duvar, eşya ve mobilyalar bir mekân, örtü ise çatıdır. Böylelikle hareketsiz bedeninin çevresinde imgesel bir oda oluşur. Düşleri canlı tutmanın en abartılı hali günlük yaşamın sıradan rutinlerinde açığa çıkar. Ev işleri, evi etkin biçimde korur. Ev işleri yakın geçmişi yakın geleceğe bağlar ve var olmanın güvenliği içinde tutar, evi. (Bachelard, 2008, s. 205-207).

Mutlu olabilme yetisi, pratik yaşamına zarar vermek bir yana, pratik yaşamındaki edimleri besliyordu. Bir çarşaf ya da bir örtü yıkarken, ekmek dolabının tabanını temizlerken, bakır bir şamdanı parlatırken uğraşına canlılık katan, yorulurken sevinçle davranmaya iten o küçük kıpırtılar yükselirdi ruhundan. Yeniden içinin derinlerine inmek, kendi doğaüstü imgelerini keyfince izlemek için işinin bitmesini beklemezdi. O diyara özgü biçimler ona, ancak en kaba işleri yaparken kendini gösteriyordu. Düş kurduğunu hiç sezdirmeden, melekler eşliğinde yıkıyor, toz alıyor, süpürüyordu (Bachelard, 2008, s. 115).

Gün içinde insanın olağan ritminde hareketinde olduğu şey bambaşka anlamlar kazanır. Toz içindeki eşyaları silip yeni yerlerine başkabirlikteliklerle konumlandırırken, durulanan bulaşığı sepetteki yerine dikkatlice bırakırken ya da makineden çıkan çamaşırları ip üzerinde alelade dağıtırken yaratılan düzen çok eski bir geçmişi bugüne çağırır. Her şeye dokunmak, onları yeniden yapmak ve eşyalara fazladan jest katmak... Günlük yaşamın sıradan rutinleri geçmiş ve bugünün yeniden kavranması noktasında, ev ve eve ilişkin varlıkların örtük potansiyellerini hatırlatan edimlerdir. Nesnelere odanın içinde yeni mekanlarını yaratırken, insan evine kök salar ve aidiyet hissini güçlendirir. Dolayısıyla insanın en köklü aidiyet mekânı evidir. Aidiyet, insanın bulunduğu ortamda

algıladığı varlıklarla olan etkileşim ve ilişkiler bütünü olarak değerlendiriliyorsa da ev aidiyeti yalnızlık üzerine kuruludur. İnsan evinde yalnızlığı yaşar.

Geçmiş yalnızlıklarımızın tüm uzamları, içinde yalnızlık acısı çektiğimiz, yalnızlığın tadını çıkardığımız, yalnızlığı aradığımız, yalnızlıkla uzlaştığımız uzamlar içimizde silinmeden kalır. Daha kesin olarak söylersek, insan bunları özellikle silip atmaz. Yalnızlığının bu uzamlarının kurucu nitelik taşıdığını içgüdüsel olarak bilir (Bachelard, 2008, s. 45).

İnsanın yalnızlığı, düşlerini barındırmak içindir belki de ve ev, yalnızlığı yaşayan için sonsuz bir düşlemin tahayyülüdür. İnsan yaşamının sürdürülebilirliğine olanak tanıyan ev; onun deneyim, anı ve düşlerini muhafaza eder. İnsan asıl olarak zamansal bir varlıksa da anıları ancak bir mekân ile bağlantı kurabildiği ölçüde var olabilir. Evde geçmiş, bugün ve gelecek iç içe geçmiştir ve yaşamda ancak böylesi bir karşılık içinde algılanabilir. Bachelard'a göre ev kişinin kendisi, biçimi, en dolayimsız çabasıdır. İnsan ruhu bir konuttur ve insan evleri, odaları anımsayarak kendi içinde konaklamayı öğrenir. (Bachelard, 2008, s. 160, 31). Ev insan doğasının temel gücü olan imgelemi barındırdığından, ev içinde açığa çıkan tüm hal ve olgular insan ruhuna ve yaşamına yönelik çözümlenir. Bu sebeple ev insanı, ruhunu ve yaşamı sürekli olarak yeniden biçimlendirir, tadil eder.

3.1. Evcil Eşyalar

İnsan evladı dünyaya geldiğinde hali hazırda var olduğunu düşündüğü eşyalar, insan yaşamının merkezinde olan birçok şey gibi toplumsal uzlaşının sonucu varlıklarını ortaya koymuşlardır. Eşyalar insan için yaşamsal bir gereklilik değeri taşımamakla birlikte yalnızca yerleşik hayat ve sonrasını kapsayan topluluklara ait ürünlerdir. Fakat bugünün dünyasında, pratik ve işlevsel değerleri ile günlük yaşamı kolaylaştırdıklarından modern insan için eşyasız bir yaşam düzeni imkansızdır. Dolayısıyla günlük yaşamın sıradan nesnelere bugünün dünyasında insanın güçlü bağımlılıklar geliştirdiği fenomenler haline almıştır. (Görsel:3.5.) Günlük yaşamın alışkanlık nesnelere evrendeki olaylara, ortak yaşama karşı duyarsız, ev heykelleridir. Heykel fikrinde olduğu gibi eşyalara da insani durumların kişiselleştirilmesi noktasında sorumluluk yüklenir. Yalnız basit işlevselliği ile sunulan nesnelere, insanın ihtiyaçları doğrultusunda, varoluş niyetinden farklı anlamlar kazanır. Bu yönüyle nesnelere insana yeni deneyim alanları sunar. Şeyler ya da şeylerin oluş şekli, insani duyarlılık ile cansız varlıkların dışında algılanan daha karmaşık bağlamlar ile canlılık kazanır.



Görsel:3.5. Do Ho Suh, “Numune Serisi, Tuvalet”, 34 x 150,1 x 76,5 cm, polyester kumaş, 2013, ABD

İnsan bir ötekiyi ancak kendi canlılık deneyimleri ile algılar ve yorumlar. Marinetti nesnelere daha çok insanların yokluğunda, kendi yalnızlıkları içinde yavaş yavaş garip bir fantastik yaşam kazanarak etkileyici ve gizemli telkinlerle dolu duruşlara sahip olduklarını dile getirir (Francalanci, 2012, s. 99).

Konuya ilişkin, Rob Fischer’in (Görsel:3.6.) “Küçük Trajediler” isimli melez heykel çalışmasında, nesnelere insani işlevsellik söyleminin ötesinde bir varlığın çeşitli halleri olarak karşımıza çıkar. Uyumsuz işlevlere sahip nesnelere yapıları bölünmüş parçalarının sistematik olarak birleşimini sunar. İnsan yaşamını değiştiren, saptıran bir dizi kritik seçim ve dramatik anlardan alıntı yaparak hayatını anlamlandırmaya çalışan Fischer’in evcil eşyalarla kurduğu dolaysız ilişki anlam arayışlarındaki ifadesini güçlendirir. Heykellerinde ev ve eve ilişkin varlıkları konu alan hikayeleri birleştirir. Eşyaların tarihe gömülü bireysel hikayelerine odaklanan Fischer çalışmalarında önceki heykellerini parçalayıp tekrardan kullanır. Fischer için yeniden birleştirilen her nesne kendi geçmişini içerir. Bu sebeple Fischer’in çalışmaları ‘geçmişinizin sizi bırakmayı reddetmesi’ olarak gördüğü şeyi sahneler (Sergio, 2007, s. 109).

Küçük Trajediler isimli çalışma ilk bakışta izleyiciyi rahatlatıcı bir şekilde tanıdık olan ile karşılaştırsa da Fischer, tanıdık olanı işlevsel ve biçimsel var oluşlarından kopartır. Nesnelere insani işlevsellik arzusu dışında başka bir varoluşta nasıl olabileceği konusunda sorgulamalara götürürken izleyiciyi varlıkların örtük potansiyellerini keşfetmeye yöneltir.



Görsel:3.6. Rob Fischer, “Küçük Trajediler”, 59 x 157 x 173 inç, Çelik, cam, sandalyeler, kayık, kamyonet kasası, uçak, gövde, römork, borular, ışıklar, vantilatör, kontrplak, ahşap döşeme,kağıtlar, boya, 2005, ABD

Evcil eşyalar insanın evcil ufkunadair figürlerin biçimsel direktmelerini de açığa çıkartır. Kapı, pencere, masa, sandalye gibi mekanlar arasında bağlantı kuran tanıdık nesnelere yapılmış amaçlarına karşı ilgiyi sürekli kıldıklarından insanlığın güvenini kazanan öteki varlıklardır. İnsanın tanıdık olana ilgisi ve bağlılığı bu varlıkları evcilleştirmiş ve insan yaşamına kök salan fenomenler haline getirmiştir.

3.1.1. Mutfak, Masa ve Sandalyeler

Evdeki her şey zeminle temas ve denge göz önünde bulundurularak tasarlanır, örneğin yemek masası dört ayağıyla yere sağlam bir şekilde basar. Tüm varlıklar yer çekiminin direktmelerine karşı ancak sanat ya da ev gibi dolaysız bir ilişki içinde düşünmeye dönüşebilir. Örneğin, yemek masasında açığa çıkan şölensel sohbetin heyecan verici kesişmeleri, anlamın yollarını savuşturur. Böylelikle masada her türlü çelişki yeniden anlam kazanır. Varlıklar arası ilişkinin tüm formlarına eşlik eden masa, insanı yalnızca bedeninin üst tarafında kalan parçaları görünecek şekilde konumlandırır. İnsanın bir yaşamı sürdürme isteğini, masada açığa çıkan ilişkilerden ve geliştirilen stratejilerden başlayarak kendini gösterdiğini söyleyebiliriz (Francalanci,2012, s.115). Topluca yemek yenilen bir masada, masaya ilişkin tüm varlıklar bir durumu karşılıklı olarak paylaşmak, iletmek durumundadır. Masa varlıklarının tasarımları dışında potansiyellerini keşfedebileceğimiz bir düzlemdir.

O zaman, masa, örtünün üstündeki Flaman artıklarıyla, sivri (çatallar) keskin (bıçaklar),

sabırlı (kaşıklar), yüceltici (kadehler), titiz (ekmek kırıntıları) düşüncelerin, kırıksıklıkları düzelterek, peçetelerle oynayarak köpüklü şarap tıplarınının tel kafesiyle figürler yaparak, zeytinyağı, tuz ve haçlarla batıl inanç gösterileri yaparak, tırnaklar ve aletlerle çiziktirerek, düzelterek, vurarak ve sarsarak, yollanacağı bilinçaltı düzlemine dönüşür” (Francalanci, 2012, s. 116).

İnsana ait ve kendiliğinden olan bu eylemler, insanların birbirlerine güven inşa etme, canlılıklarını kanıtlama yollarıdır. “Donatılmış masaya konulan her aracın bir tasarım öyküsü, ama aynı zamanda özellikle sanatsal gözle bakıldığında, onu bir tür şiirsel heykele dönüştüren biçimsel simgeselliğide vardır” (Francalanci, 2012, s. 121). Yemek masasında her şey eşlikçisi ile var olur. Yemek insanla, içecek ve hatta yemeğin ne olduğuna göre değişen sunum nesnelere ile var olur. Dolayısıyla mutfak, oturma düzenleri, besinleri pişirme ve tüketme yöntemleri gibi çeşitli eşlikçileri betimleyen bir kültürü, önceden öğrenilmiş davranış kalıplarını barındırır. Mutfağa dair eylemlerde, besinlerin pişirilmesi ve tüketilmesine ilişkin davranış kalıpları ele alındığında Arjantin’de doğup yaşamının çoğunu New York ve Berlin’de geçiren Tayland’lı Rikrit Tiravanija’nın (Görsel:3.7. ve Görsel:3.8.) “İsimsiz (Bedava)” adlı performans çalışması örnek verilebilir.



Görsel: 3.7.ve Görsel: 3.8. Rikrit Tiravanija, “İsimsiz (Bedava)”, muhtelif boyutlarda, karışık teknik, yerleştirme görüntüsü, 2011, Museum of Modern Art, New York.

İsimsiz (Bedava) adlı çalışma, Tayland mutfağına ait tariflerde yer alan besinlerin, Tiravanija’nın yaşamını sürdürdüğü metropollerde nasıl dönüştüğünü konu alır. Kültürel aktarımlardaki değişimi vurgulamak için aynı pilavı Tayland mutfağına ait tarif ve metropollerde tüketildiği şekli ile pişirir. Sergi salonuna kurduğu mutfakta, izleyenlerin bakışları ve sohbetleri karşısında sergi süresince pilav pişirip, ikram eder. Tiravanija’nın tavrı basit ancak dönüştürücüdür. Geleneksel sergileme yöntemlerinin dokunulmaz mistikliğini keyifli bir katılımcı deneyime dönüştüren Tiravanija’nın

yaklaşımı katılımcıların farklı günlerde tekrar gelmesini sağlamıştır. Yemek, beslenmek gibi fikirlerinde beğeni ve ötekilik kavramları üzerine düşünen Tiravanija, yemek kültürünü antropolojik ve arkeolojik yaklaşımlarla irdelediği performatif çalışmalar üretmektedir. (Wilson, 2015, s. 356).

Mutfağa dair davranış kalıpları estetik değerin yanında tarihi ifşa eden anlamları da içerir. Konuya ilişkin, Claude Levi-Strauss “Masadaki Görgü Kurallarının Kökenleri” adlı kitabında, besin ve yemek tarifleri gibi doğal maddelerin kültürel olarak nasıl işlendiğini ele alır. Bitki, meyve, baharat ve içecek gibi mutfağa ait her maddenin köklerinin fetih, soygun ve seçmece manipülasyonlar ile nasıl melezleştirildiğinin tarihini araştırır. Yemek pişirmek; mutfağa ait baharat, bitki gibi organik veya tava, bıçak, çatal gibi inorganik malzemeleri tanımanın yanında malzemelerin uyumlu birlikteliklerinin çözümlenmesini gerektiren bir disiplini içerir. Gıdaya dönüşen öğeleri tütsülemek, marine etmek gibi çeşitli pişirme yöntemlerinin kodlandığı ilke ve kuralları içeren uygulamalar; okul, deney, alışkanlık ve gelenek gibi durumları ön varsayar. Besini, simülakra dönüştüren tarif, formül veya kuramları uygulamanın sonucunda besin asla kendi özgün biçimine benzeme zorunluluğunu taşımaz. Bu sebeple denebilir kiyemek, köken ve kimliğin aranmadığı özgün bir yaratıdır (Francalanci, 2012, s. 121-122).

Mutfak bir evin laboratuvarı, sonsuz deney alanıdır. Dolayısıyla da hiçbir yöntem ve teknik mutfak içinde birleşen doğanın sunduğu büyülü koku, tat ve kıvam için aynı biçim ve sonucu yakalayamaz. Bu sebeple mutfak üretimi deneyim ve birikim gerektiren, sanatsal bir çabanın ürünüdür. Özetle mutfak, ev içinde bir şeylerin sürekli olarak üretilip paylaşıldığı pratik edilen bir yer, performans alanıdır. İnsanın mikro kozmosu olan mutfak onun mucizevi evrenini tanımayan biri için ise yalnızca tüketim alanıdır. Konuya ilişkin Zeger Reyers’in (Görsel:3.9.) eleştirel bir dille yeni dünya modelini betimlediği “Rotating Kitchen” isimli performans çalışması örnek gösterilebilir. Zeger Reyers önceki çalışmalarında mobilya, oyuncak ve ev makineleri gibi günlük nesnelere canlı mantarlar büyütülmüştür. İzleyicinin nesnelere üzerinde yaşayan bir içerik olarak görüntülediği mantarları, sergi sonunda pişirip izleyicilere servis etmiştir. Bu performansın ardından “Döner Mutfak” isimli çalışmasını gerçekleştirir.



Görsel: 3.9. Zeger Reyers, *Rotating Kitchen*, 2009, Almanya

Çalışma, besinlerin buzdolabında tutulduğu, derin dondurucuya atıldığı ve malzemelerin bir yemeğe dönüşüp, tekrar ısıtıldığı ya da tüketmeden doğrudan çürümeye de terk edilebildiği bir mutfak olarak dünyayı betimler. Sergi salonunun ortasına kurulan mutfakta, aşçı olağan seyrinde yemek pişirmekte ve kirlettiği mutfak eşyalarını bulaşık makinesine yerleştirmektedir. Masaların üzeri tencere, tabak, baharat, sebze ve açık şarap şişeleriyle doludur. Aşçının muhtemelen mola vermek için mutfaktan çıktığı düşünülürken, aşçı mutfaktan uzaklaştığı anda mutfak yavaş yavaş eğilmeye ve dönmeye başlar. Mutfaktaki her şey ilk başta kaymaya ve çok geçmeden parçalanmaya başlar. Değişim ve çürüme süreci, insanın yiyecekleri nasıl bilinçsizce israf ettiği üzerinden - insan yaşamında varoluşsal bir nitelik kazanan- tüketim kültürüne de atıf yapar. Döner Mutfak çalışması kontrol edilemez bir sarsıcılıkla bugünün dünyasını betimler ([http-37](http://37)).

Esasen Reyers'in çalışmasında olduğu gibi masa da sabitliği yakalayan her şey devamında harekete, görünmeyen tek bir yönelime, yok olmaya doğru gider. Bu sürekli tekrardır. Mutfakta ya da yemek masasında açığa çıkan tüm halve olgular insanın yok olmaya karşı sanat yoluyla zafer tanıklığı yaptığı anlara karşılık gelir. Bu sebeple masa; üzerinde yemek takımlarının, yiyeceklerin ya da bedenlerin hareket ettiği tanrıbilimsel bir düzlemdir. (Francalanci, 2012, s. 107-109).



Görsel 3.10. Do Ho Suh, “Passages”, gerçek nesne boyutlarında polyester kumaş, 2017, London

Yalnız masa ve masanın üzerindeki nesnelere değil sandalyede yaratılan anlam ilişkilerine bağımlı bir yaşam sürer. Sandalye de diğerleri gibi bir tasarım ürünü, işlevsel bir nesne olmanın yanında işlevini yerine getirirken öngörülemez şekillerde insani öğelerle ilişkilendirilmeye karşı karşıyadır. Sandalye üzerinde oturan insan öncelikle bambaşka ilişkilerin derlendiği bir betimleme içine kabul edilir. Onun biçimi evi sosyalliğe, konuşmaya, gevşemeye, oyuna, düşünmeye ve yemek yemeye davet eder. Bir sandalye tek başına var olamaz. Bir mekânın içerisinde, kendini bırakma (yatak, divan, halı) ile çalışma (yazı masası, masa, yemek masası) arasında var olmaya ısrar eder. (Francalanci, 2012, s. 91-96). Sandalye ve masanın sürekli birlikteliklerinden doğan anlam imgeleri ev yaşamı pekiştirir.

3.1.2. İçerisi-Dışarısı Diyalektiği, Kapı ve Pencere

Evin içinde kurulan yaşam dışarıya, sokağa yansıtıldığında farklılaşır. “İçerisi ile dışarısı, niteleyici sözcükleri aynı biçimde kabullenmez; bu niteleyiciler ise bizim nesnelere katılmışlığımızın ölçüsüdür. İçeriye ve dışarıya bağlı olan niteleyicileri aynı biçimde yaşayamayız” (Bachelard, 2008, s. 308). Bu sebeple içerisi ve dışarısı arasında bağlantı kuran bir geçişsöz konusu olmalıdır. Kapı ve pencere evin dışarıya açılan veya kapanan bağlantı araçlarıdır. Bu geçiş nesnelere sayesinde insan mahrem yaşamı ve dışarı arasındaki ilişkinin belirleyicisi olur.

“Kapı, bir ‘aralık kalma’ acunudur.” (Bachelard, 2008, s. 316). Do Ho Suh’ un (Görsel:3.10) “Passages” isimli heykel eşyalar serisi insanın, nesnelere aracılığıyla kamusal alan ile nasıl etkileşime geçtiğini araştırır. Çalışmalarında kullandığı malzemenin saydamlığı, mekân ve içindeki varlıkların hem fiziksel hem de düşsel anlamda görünüşlerinin nasıl genişlenebileceği noktasında fikir sunar. İzleyiciler Suh’un

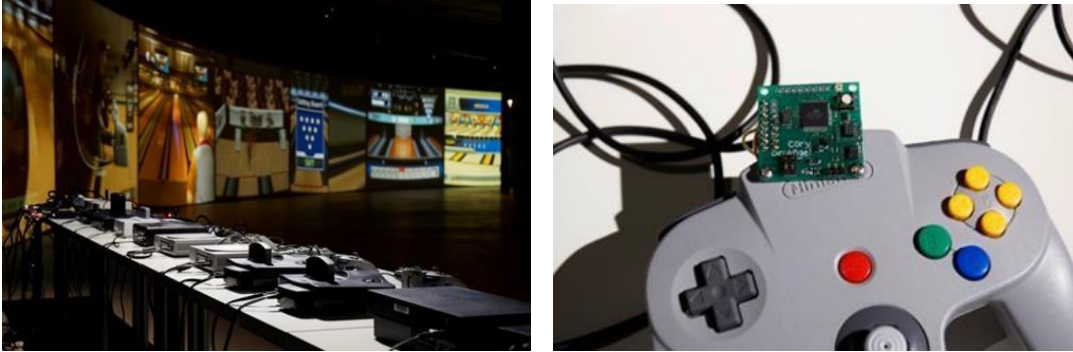
çalışmalarında bireysellik, kolektif hafıza ve anonimlik arasındaki ilişki biçimlerini düşünmeye yöneltilir (http-38).

Kapı açma ve kapama gibi basit işlevselliği ile kendisi dışındaki varlıkların anlam ilişkileri yaratmasına olanak tanırken, insan kapı aracılığıyla bu ilişkinin belirleyicisi olur. Ötekine karşı söz hakkına sahiptir. Dışarıdan içeriye girmek kişi veya kişiler tarafından karşılanmayı gerektirir. Bu sebeple kapının maddi varlığı askıda ve karasızdır. Kapıyalnızca doğrudan bedenlerin dahil olduğu -içeri ya da dışarı- fiziki bir geçişe ilişkin eylem ve davranışları içeren insani bir karar sonucu hareket kazanır (Francalanci, 2012, s. 133-136). Dolayısıyla, kapı dışarı ve içeri arasındaki öteki varlıkların potansiyellerini canlı tutar.

Evin içinde ise pencereler, insana daima dışarının, bir ötekinin varlığını hatırlatır ama aynı zamanda mahremiyeti de savunur. Pencere insanı korunmuş bir ortam içinden, kendi varlığının göz aralığı ile dışarıya tanıklık etmesine ya da yaşamı paylaşmasına olanak tanır. Bu sebeple güçlü imgelere sahip bir evcil nesnedir. Pencere zaman ve mekâna ilişkin diyalektik dinamikleri durdurarak, görüşü hareketsizleştirir. Sinema da retina üzerinde kalıcılık üreten algının, bu anlık hareketsizleştirilmesinden doğmuştur. Görünen her şey gerçeğin penceresinde sabitlenir. Görmek eylemi, bir duyu organı olan gözün önceden ruhun penceresi olarak tanımlandığı şeye karşılık gelir. Pencere, atmosferin değişen tonalizmini ıralayan mekân ve zaman ile içeriinin yapay ve değişmeyen havasına ait mekân ve zamanı kendi aralarında ilişkiye ve çelişkiye sokar. Konuya ilişkin, Rönesans'ta sanatçıların veya din adamlarının odalarının pencereden resmedildiği tablolarla yalnızca içeriye ilişkin vurguların varlığına rastlanır. Bu tek taraflı ilişkinin varlığı Modern sanatta pencerenin kavramsal ve ruhani anlam ilişkileri yaratmasına kaynaklık eder. Modern dönemde yaşamın çeşitli halleri, evin içinden dışarıya, sokağa açılan pencerenin gözünden betimlenmiştir. Modernite için sınırın simgesel figürü olan pencere postmodernite de kendi kendini yöneten bir arayüz olarak karşımıza çıkar. Postmodern dönemde pencereden görülen ile yaşanan arasındaki farklılığa vurgu yapılır. Böylelikle pencere, -insanlığın daha önce betimlediği haliyle- uzaklık ve görünürlüğün kültüründen -Window'dan Windows'a uzanan- teknolojik evrimi betimleyen katılım, paylaşım ve erişebilir olana, simülasyon kültürüne dönüşür. İçeriden dışarıya, düşünmeden gösteriye, sanattan estetik medyaya uzanan bu yol, dünya gerçekliğinden simülakrın gerçekliğine geçişi temsil eder. Maddenin aşıldığı bir dünyada

pencere insanı yapay zekanın boyutlar arası düşünce alanına götürür (Francalanci,2012, s. 163-169). Bugünün dünya tasarısında içeri ve dışarı arasındaki mesafeyi korumak olanaklı değildir. Pencere artık ekonomi, teknoloji, teknik ve bilgi arasında bambaşka anlamlara bürünen toplumsal bir uzlaşının ürünüdür.

Modernizm ve postmodernizm arasındaki süreçte bilgi aşamalı olarak güç kazanmış, derinlik ve yüzey üzerine çalışılmaya başlanmıştır. Bakış gözden; mağara, resim, televizyon ve bilgisayar gibi sanal pencereler ile aşamalı olarak zayıflatılmıştır. Dijital varlık bilim ve fizik bilimlerinin simülatif birlikteliği güç kazanmıştır (Francalanci, 2012, s. 169). Bu sebeple insanlığın bugünkü yaşam biçimi ve davranış formları geçmişten günümüze gelişen bir tasarımın sonucudur. İnsan üretimi olan her nesne kendi dönemine özgü kültürel, sosyal ve ekonomik değerleri betimleyen bir belge niteliğindedir. Bugünün dünyasında var olanın doğal, yapay ayrımın bulanıklaşmıştır. Varlıkların doğal veya yapay oluşları yaşamı düzenleyen belirlenimler ile bir arada ilerlemektedir. Bugün var olan her tasarı evrensel ölçekte teknolojik olarak yayılım gösteren, özde rasyonel bir yapıyı betimleyen tekniktir.



Görsel: 3.11. ve Görsel: 3.12. Cory Arcangel, *Tek Başına Oynanan Çeşitli Bowling Oyunları* (diğer adıyla *ŞampiyonuYen*), Hack'lenmiş video oyunu kumandaları, oyun konsolları, kartuşlar, CD ve video, muhtelif boyutlarda. Yerleştirme görüntüsü, 2011, Londra

Böylesi bir tekniğin ürünü olan video oyunları, internet ve bilgisayarlardan çok daha önce insanın paradigmaları kırabildiği ve içine girebildiği bir evren göstermişti. Konuya ilişkin, “Tek başına Oynanan Çeşitli Bowling Oyunları” isimli çok ekranlı video çalışması,1970’lerden 2000’lere kadar üretilen çeşitli elektronik oyunların bir arşivini sunar. Cory Arcangel, elektronik oyunlardaki görüntü ve ses sentezleri ile izleyicilerin görsel ve işitsel duyularına saldıran çalışmalar üretir. Kronolojik şekilde yansıtılan oyunlarda grafik ve görüntü simülasyonlarının giderek kusursuzlaştığı

görülür. Sergi salonunda yer alan oyun konsolları da yerleştirmenin bir parçasını oluşturur fakat çalışmanın adının da iddia ettiği gibi, izleyicilerin onlara dokunması engellenir. Arcangel'in çalışmasında izleyiciler hazza dayalı rekabetin bir parçası olamamakla birlikte Arcangel'in önceden oynadığı oyunların eski kayıtlarını izlemektedir. Üretim hızının artmasıyla beraber eski sürümlerden yeni sürümlere aktarılan kısıtlamaları vurgulamak amacıyla mevcut ürün ve işleyişlerini değiştirir. Arcangel, teknolojiyle ilgili beklentileri, özellikle de teknolojinin 'sihir gibi bir şey olduğu' düşüncesi ile oynar. Boş zamanın faaliyet göstergesi olan bu eğlenceyi boş ümitler veren bir uğraşa dönüştürür. Çalışmalarında mekanik heykel, dijital baskı, internet kaynaklı video gibi birbirinden farklı form, yöntem ve teknik kullanarak simülatif evrenin tuhaflığına vurgu yapar. Arcangel genel olarak eylem ile temsil, somut ile sanal arasındaki alışılmadık durumları betimlediği çalışmalar üretmektedir (Wilson, 2015, s. 44).

Bugünün dünya tasarısında sonsuz işlevselliği içinde barındıran bilgisayarlar, küçük ekrandan her bilgi ve tekniği ulaşılabilir kılmış, katılım ve paylaşımın önünü açmıştır. Aynı zamanda insanın varoluşuyla ilintili aidiyet ve mahremiyet evreninin sınırlarını da genişletmiştir. Bugün artık aidiyet ve mahremiyet her yerde kurgulanabilir, sürekli değişen, akışkan bir forma bürünmüştür. Bilgisayarlar, bilgi ve tekniğin herkes tarafından erişilebilirliğini sağlamanın yanı sıra insana her an, her yerde ve dilerse yalnızda olabileceği yönünde bir varoluş sunar. İnsan olasılıkların azaldığı bu evrende yaşamına ait inişli çıkışlı duygu durumlarından azade olur. Bu sebeple bilgisayarlar, bugünün dünyasında insanın en değerli evcil nesnesine dönüşmüştür.

3.2. Öteki Eşyalar: Zımbırtı Nesnelere

İnsan üretimi olan masa, sandalye, kapı, pencere, bilgisayar gibi eşyalar yapıma amaçlarına uygun işlevselliği sürekli kıldıklarından insan bir tür bağımlılık geliştirir. Onların sürekli olan işlevsel ve biçimsel direktmelerine güvenen insan öteki olana bağımsızlık kazanır. İnsani ihtiyaçların karşılanması noktasında nesnelere yüklenen anlam ve duygulanımlar, nesnenin ne olduğuna dair kavrayış kültürel bir evrim içinde ruh ve canlılık kazanır.

Canlı ve cansız varlıklar arasındaki doğal, yapay ayrımının bulanıklaştığı bugünün yeni dünyasında varlıkların bir melezleştirme süreci olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Biçimsel olarak birbirleriyle ilişkili benzerlikler taşıyan makineler masum olmamakla

birlikte kusursuz olanı yani insani bir söylemi temsil eder. İnsan çevresindeki her şeyi kendi canlılık deneyimleri üzerinden algılayıp, anlamlandırdığı için her yapay şeyi düşünen şeylere ya da duyarlı bir makineye dönüştürerek esasen kendi kültürel evrimini de yansıtır. Makine sözcüğü uzmanlık gerektiren iş dünyasının bir parçası haline geldikçe kusursuzluğun arandığı evrende zımbırtı sözcüğü uzmanlık gerektiren hiçbir talebe yanıt veremez hale gelir. Herhangi bir tanımlamaya uymadığı gibi çağdışı kalan nesnelere kapsayacak şekilde kullanılır. Bu sebeple denilebilir ki; makine işlevsel dili tanımlayan bir terim ise zımbırtı da kişisel söz evrenine ait bir terimdir. Dolayısıyla makine ve zımbırtı farklı değerler sistemine ait varlıklardır.

Zımbırtı tasarlanan gerçekliğin dünyasında hiçbir işe yaramasa da kendisine atfedilen işlevlere sahiptir. Örneğin; oyuncağı andıran meyve çekirdeklerini çıkartmaya yarayan, küçük nesne. Teknolojik gerçeklik üzerine kurgulanan dünya tasarısında, giderek çoğalan tanımsız nesne ve zımbırtılar esasen yeniden üretilenin doğa olduğu ve doğanın bir sümalkra dönüştüğü gerçeğini temsil eder. Bu sebeple insan üretimi olan varlıkların doğanın uzantısı oldukları söylenebilir. Makine uzmanlık gerektiren bir dünyada sınırlı bir gerçekliği biçimlendirirken, zımbırtı uyduruk işlevlere sahip olduğu halde bütün dünyayı biçimlendiren bir şeye benzer. İnsanın evreni algılayış şekli ile simülakrların işlevselliği arasındaki benzerlik düşünüldüğünde, bugün işlevini en kusursuz biçimde yerine getiren türün zımbırtılar olduğu söylenebilir. Esasen insanlığın bedenlerine yükledikleri müthiş işlevsellik masalında, zımbırtının insani bir değere sahip olması, onun bir işe yarama zorunluluğunun bulunmamasından kaynaklıdır. Dolayısıyla zımbırtıların insani büyüleme nedeni insanın bilinçaltına ait bir işlevi yerine getirmesiyle ilintili olduğu söylenebilir.

Tam olarak ne işe yaradığı bilinmediği için ötekileştirilen zımbırtı, insanlığın her şeyi içeren işlevsellik arzusunun zihindeki karşılığını betimler bu sebeple de muğlak bir kavramdır. İnsanın gereksinimleri karşısında ürettiği çözüm bir tür işlevsellik fantazmını ortaya çıkarmıştır. Bugünün değerler sisteminde hiçbir karşılığı olmasa da zımbırtı, tecrübe edilen kişi tarafından atfedilen işleve sahiptir. Bu bir çocuğun oyuncağıyla, ilkel insanın taş ve tahta parçasıyla kurduğu ilişkide veyahut moderdünya insanının basit bir tükenmez kalemi fetişe dönüştürebilmesi durumu ile benzerlik taşır. (Baudrillard, 2010, s. 143-147). Yaşamsal düzenin drettiği işlevsellik arzusu aranmadığı nokta da nesne ve insanın özgürleşmesi, varlıklar arasında yeni ilişkilene yöntemlerinin açığa çıkmasının yolunu açar. “Ruh, bir nesnede kendine uçsuz bucaksızlık yuvası bulur”

(Bachelard, 2008, s. 276). İnsan kendi ruh halini nesnelere yansıtır. Bu sebeple nesne varlığını onu tecrübe eden insanın ilişkiselliğinde kazanır.



Görsel: 3.13. Sarah Sze, *Taşınabilir Gezeneryum*, karışık teknik, muhtelif boyutlarda, yerleştirme görüntüsü, 2006, İsveç



Görsel: 3.14. Sarah Sze, *Taşınabilir Gezeneryum*, (Detay)

İnsan nesne ilişkisinde, nesnelere var olan potansiyellerinin keşfine ilişkin Sarah Sze'nin (Görsel: 3.13.ve 3.14.) “Taşınabilir Gezeneryum” isimli çalışması örnek verilebilir. Sıradan ev eşyalarının heykel fikri olarak taşıdığı potansiyeller üzerine düşünen Sze bu çalışmada nesnelere dair keşiflerini sunar. Sarah Sze Hindistan seyahati sırasında, sıradan ev eşyalarının heykel olarak taşıdığı potansiyelleri keşfeder. Delhi’de gittiği bir sergide altından yapılmış eşyalar ona el işçiliğinin malzemeye kattığı

değeri düşündürür. Devamında 1996 yılında tuvalet kağıtlarından yaptığı düzinelerce küçük formlardan oluşan yerleştirmesini tekrar ele alır ve yapıtını incelediğinde malzemenin baskın bir değeri olmadığını, önemli olanın üreten kişinin malzemeyle kurduğu ilişkide malzemeye olan yaklaşımı olduğuna karar verir. Yavaş yavaş gelişen bu kavrayışın ardından bilinen sıradan eşyaları kullanmak ve düzenlemek Sze'nin sanatsal üretimlerinin temel kaynağını oluşturur. Sze, genellikle birbirine benzeyen ya da birbirinin aynı nesnelere grup iletişimini çağrıştıracak şekilde düzenler. Sze'nin Taşınabilir Gezeneryum'da nesne odaklı yaklaşımı, izleyicinin çalışmaya her bakışında varlıkların yeni bir şekle bürünmesini sağlayan bir esneklik kazandırır. Taşınabilir Gezeneryum, bir kısım izleyici için bir kentin vaziyet planını çağrıştıran, bir kısım tarafından da inşaat malzemesi şeklindeki oyuncaklar ve ilginç laboratuvar gereçlerini çağrıştırmıştır. Sze, çalışmasında kullandığı malzemelerin çoğunu sergi alanının etrafından toplar ve malzeme odaklı bir üretim süreci gerçekleştirir. Toplayıcı tavrı, çalışmalarının biçim ve anlamına katkıda bulunurken aynı zamanda topladığı nesnelere bölgelere göre değişen özellikleri nedeniyle tüketim üzerine yönelen sorgulamalara da yön verir. Bu sebeple Taşınabilir Gezeneryum çalışması yalnız bir nesne kompozisyonu değil, birbirinden farklı ticari yaklaşım ve kültüre göre sürekli değişen bir gezegen düzenlemesi, çeşitlemesidir (Wilson, 2015, s. 350). Sze birbirlerinden ayrı amaç ve değerleri olan farklı ölçek ve parçalara sahip nesnelere tüm niteliklerinden arıtılarak en saf halleri ile kullanmış, kendi eşya evrenini oluşturmuştur. Eşya heykellerden oluşan nesne-mekân kavrayışında Sze, izleyiciyi kalabalık insan gruplarındansa bireysel deneyimlerle nesnelere evrenini keşfetmeye çağırır.

İnsanın çeşitli ihtiyaçlarının karşılanması noktasında atfedilen insani değerler sonucu nesne, insanın ev ve yaşamını paylaştığı bir kişilik olarak algılanır. Nesnelere kurulan şizoid ilişkide nesne, eksikliği hissedilen şeylerin yerini doldurmakla yükümlüdür. İnsanın içsel doğasına ait aidiyet ve yer arayışı, pozisyon ve konumunu tespit etme isteği ancak eksikliğini hissettiği şeyler yolu ile belirlenebilmektedir. İnsan doğası gereği yaşamında sürekli olarak sabit tutmak istediği değer ve varlıklar olmuştur. Bu noktada nesnelere insan yaşamında anında alışkanlığa yol açan, bir davranış biçimini belirleyen dayanağa dönüşür. Her nesne günlük yaşamda insanın bilinçaltına has sürekli tekrarlanan çok net bir işlevselliğe sahip olduğundan, düzensizlik ve tekrarı ifade eden alışkanlıklara dönüşmektedir. (Baudrillard, 2010, s. 116). Esasen insan yaşamında belli bir nesne ile ilişkisi olmayan bir alışkanlıktan söz etmek olanaksızdır.

Bu sebeple denebilir ki, nesnelere ve onlar aracılığıyla alışkanlıklar insanın günlük yaşamına kök salan bir canlılık ilkesi olarak algılanmaktadır.

İnsanın kendi türü ile olan ilişkisi bir tür sığılı ifade eden büyük bir huzursuzluk kaynağına dönüşür. Nesnelere sahip oldukları değer ve nitelikler insanlarda olduğu gibi bir ötekini, ayırtmayı ifade etmez. Bu sebeple denilebilir ki, ancak nesnelere bir arada yaşayabilirler. İnsanlar arası ilişkinin tam tersi bir var oluş sergileyen nesnelere insanın teselli bulunduğu evrenidir. Maurice Rheims: “İnsan için nesne tıpkı okşamaktan hoşlanan ve karşılık vermeye çalışan, daha doğrusu sadık bir ayna gibi gerçek imgelerden çok arzulanan imgeleri yansıtan bir tür görünmeyen köpeğe benzemektedir” der” (Baudrillard, 2010, s. 110).

Evcil hayvanlar var oluşlarından ötürü memnuniyet ya da huzursuzlukları karşısında insan ile iletişim kurabilir, kendilerini ifade edebilir durumdadır. Ev ortamındaki hayvanlar -canlılık göstergesi olarak- barınma, beslenme, korunma, dışkı gibi temel ihtiyaçlarını gidermeleri noktasında insana bağımlı bir yaşam sürdürürler. Bu bağımlı olma durumu insana kendi yaşamından farklı sorumluluklar yüklerken aynı zamanda eksikliği karşısında kaygılanmasına sebep olur. Evcil hayvanlar esasen insanlar ve nesnelere arasındaki ilişkide aracılık yapan varlıklardır. Nesnelere herhangi bir hal ya da olguyu bir canlı gibi ifade edemez olduklarından yalnızca insanların istek ve amaçlarına ayak uydurur, ses çıkartmazlar. Bu anlamda nesnelere kusursuz bir ev hayvanıdır. Cansız nesnelere risk ve heyecandan uzak oluşları insanın günlük yaşamında ritmini belirleyen bir ölçü haline gelir.

İnsanın sorun teşkil etmeyen melez varlıkları, yaşamın her alanına kök salmıştır. İnsana büyük bir özgürlük alanı da tanıyan melez varlıklar kişinin hakimiyet alanını genişleten bir ev ortamı kurmasını kolaylaştırır. Canlılığın tüm karşılığını içinde barındıran nesnelere, cansız ve cinsiyetsizdirler aynı zamanda görünür fakat göremezler. İnsan diğer canlı varlıklarla olan ilişkisinde eksikliğini hissettiği, aktaramadığı her türlü anlam, değer ve niteliği nesnelere atfeder. Bu sebeple denilebilir ki, nesnelere insan yaşamında kusursuz bir ayna işlevi görür ve gerçekte olanı değil, insanın arzuladığı imgeleri yansıtır. Modern insan her şeye sahip olabilir, her şeye istediği anlamı yükleyip onu yeniden var edebilir. Özetle modern insan tüm varlıklar üzerinde söz hakkı olduğu inancındadır. En nihayetinde nesnelere, insanın dünyaya, evrene egemen olmasının en basit yoludur. Nesnelere, gidişatını tersine çevirmenin olanaksız olduğu bir dünya ile

bizim aramızda sınıflandırılabilen, tersine çevrilebilen, istenildiği kadar yinelenen, düzensiz bir aracılık görevi yaparken; aynı zamanda bizi can sıkıntısından kurtaran, her istediğimize boyun eğen, kendisine her türlü anlamı atfedebildiğimiz kişisel dünyamızın birer parçasıdır. Onlar yalnızca dünyayı egemenlik altına almamıza yardım etmezler, değişik alanlara ait nesne dizileriyle kaynaşıp bütünleşerek onları da tıpkı içine yerleştirildikleri zihinsel diziler aracılığıyla bölüp düzensiz bir zamansallık ve alışkanlıklar şeklinde sınıflandırarak, belli birmekân içine yerleştirilmesini zorunlu kılan çelişkilere boyun eğdirmemize de yardımcı olurlar (Baudrillard, 2010, s. 110- 117). Tam da bu noktada insanın nesne ile geliştirdiği simbiyotik ilişkinin önemi açığa çıkar; insan merkezci yaşam modelinin insanı istisna birvarlık olarak her şeye sahip olabileceği ve değiştirebileceği inancına sürükleyen kibri.

Nesne insanın fiziksel ve psikolojik istek ve ihtiyaçlarının karşılanması noktasında doğrudan veya dolaylı doyumuna katkı sağlar. İnsanın günlük yaşamında bilinmezliği anlamlandırma çabasında yöneldiği amaç olarak karşımıza çıkan nesnelere kaotik şehir yaşamını düzenlediği görülür. İnsanın kurgulanan dünya gerçekliğinden ve kendi zihinsel süreçlerinden kaçtığı nesne-insan ortak yaşamlılığı içinde gelişen oyundan mahrum bırakılması durumunda ruhsal bir gerilemeyi, nevrotik bir duygu durumunu tetikleyebilir. İnsan yaşamı boyunca birçok nesneye sahip olur ve varlığını onların arasında sürdürür. İnsan dünyaya geldiğinde nesnelere zaten ordadır ve canlı varlıklar gibi nesnelere de insan yaşamının vazgeçilmez fenomenleri ve yaşamın eşlikçisi olmuşlardır. İnsan yaşamı boyunca yalnız toplum, birey ya da canlılık ölçeğinde değil cansız varlıklar aracılığı ile de aidiyet ilişkileri geliştirir. Kendi canlılık deneyimlerinin birikim ve kazanımları ölçüsünde çevresi ile ilişkilendiği gibi sahip olduğu nesnelere de bu ilişkinin varlığını sürdürebilir.

Nesnelere aracılığıyla kurulan aidiyet ilişkileri ele alındığında Pipilotti Rist'in (Görsel: 3.15.) film müzikleri eşliğinde kayıta aldığı hareketli görüntülerin birleşiminden oluşan "Himalaya's Sister's Living Room" isimli video çalışması örnek gösterilebilir. Genç bir kadının keyifli dairesini betimleyen "Himalaya's Sister's Living Room" çalışmasında, görüntüleri bir odaya ait nesne ve eşyalara; kanepelere, sandalyelere, abajurlara ve masalara yansıtılarak hareketli mobilya görüntüleri oluşturur. Böylelikle yabancı bir oda içinde günlük yaşamın alışkanlık nesne, eşyaları aracılığıyla izleyicinin aidiyet hissini güçlendirir. İzleyicilerin zamanla, tıpkı evlerinde gibi mobilyalara oturdukları, odalarda

rahatça dolaştıkları gözlenmiştir (Grosenick ve Riemschneider, 2005, s.272).



Görsel: 3.15. Pipilotti Rist, “Himalaya’s Sister’s Living Room”, duvar kağıdı, ahşap paneller, mobilya, oyuncaklar, gıda, kitaplar, giyim, çeşitli nesnelere ve on kanallı renkli video projeksiyonları, ses, Film/Video, Kurulum, 2004, New York

İnsanın birçok duygusunda anlam bulan nesnelere, kurgulanan kompozisyonlar içinde form, hareket ve renk oyunları ile kişinin estetiğini ve yaşam tarzını yansıtır. Ev ve odaları nesnelere ile doldukça insan mekâna köklenir. İnsan gibi nesnelere de zamansal bir varoluş sergiler. İnsan mekân içinde kurguladığı kompozisyonlarında kendi geçmiş ve anılarını düzenlerken nesnelere insana yaşamın yeniden kavranması noktasında bir içsellik algısı sunar. Bugünün deyişiyle melez varlıklar insan yaşamına, olay ve durumlara tanıklık etmekte ve yaşama yön vermektedir.

Nesnelerle dolu bir ev her zaman toplumdan bir kaçış yolu olarak görülmüşken; günümüzde bu mikro evrenin, toplumsal yaşamla bağlantılar kurmaya ve bu evrenin baskılarına maruz kalmaya yarayan bir yere benzediği görülmektedir (Baudrillard, 2010, s. 199-200). (Görsel: 3.16. ve Görsel: 3.17.)



Görsel: 3.16. İstifçi Yaşamı; evi ve nesnelere



Görsel: 3.17. İstifçi Yaşamı; evi ve nesnelere

Yeni dünya tasarısında rasyonalitenin insan merkezci yaşam arzusu ve teknolojik gerçekliğin varlıklar arasında yarattığı kayıtsızlık ilişkisi karşısında, -böylesi bir varoluşa ayak uyduramayan insan- teselliyi ancak nesnelere aracılığı ile kurguladığı kendi zaman mekânında var olarak bulur. Toplumsal, kültürel ve sosyal değerlerinden koparılan insan ötekiliğini diğer öteki varlıklar; teknolojik atık ve çöpler ile geliştirdiği empatik duygudaşlık içinde yaşar. Öteki için yaşam denilen şey, insanların yanı sıra şeylerden ve gittikçe artan çöp ve nesnelere oluşmaktadır. İçinde yaşadığı çağın belirsiz, güvensiz oluşu insanı daha fazla nesnenin varlığına duyulan ihtiyaç ve ilgi ile karşı karşıya bırakır. İnsanın sosyal endişe ve korkuları bağlamında bir tepki olarak; istif ve biriktirme gibi eylemleri barındıran yeni davranış formları geliştirdiği söylenebilir.

Biriktirme hastalığı, diğer isimleriyle patolojik biriktirme veya dispofofi, eşyaların değersiz, tehlikeli veya sağlıksız olmalarına rağmen atılmaması, aşırı derecede biriktirilmesidir. Biriktirme hastalığı hareket kabiliyetini etkiler ve yemek pişirme, temizlik, hijyen, sağlık ve uyku gibi temel etkinlikleri engeller (http-39).

Yaşadığı evrenin sınırları bulanıklaştıkça insanın kaybolan aidiyetleri yeniden tesis etme noktasında sergilediği çaba, aşırılığa uzanan bir insan-nesne varoluşunu açığa çıkarmıştır. Nesnelere karşı geliştirilen huzursuz bağımlılık, çağın hızla ve sürekli değişen yapısı karşısında insanın yeni özgürlük arayışlarındaki yönelimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kalabalığın, aşırılığın bir nedeni de mazinin şimdide yarattığı bir 'hazımsızlığın' sonucu sağa sola saçılmış eşyalardır. Mazi kendisini bir yıkıntı ya da okunaksız eşya dağınıklığı içerisinde ortaya koyar. Maziden kalan insanlar da aynı derbederliği yansıtırlar. Modaya uygun olmayan davranışları, zamana uymayan giyinişleri, huyları ve beden dilleriyle realitenin dışında görünürler. Canlı ya da cansız, maziden kalanlar, 'biçimsiz bir terkip' ortaya koyarlar. Yaşamları, toplumsal normlara uymayan değerler içerdiğinden nesne istifçileri öteki olmaktan kaçamazlar. Bir istifçinin sergilediği varoluş, mahrem yaşamına, evine tüm evreni sığdırmakta, yeni dünya modelini tüm çıplaklığı ile ifşa etmektedir. Hayatın yüz çevirdiği, artık işe yaramayan eşyalar, varlıklar, insanlar, hayvanlar, binalar, ortak köklerimiz ele verir. Akisleri güzel olsa da özünde koşulsuzluklar içerisinde derbeder insanların tarihini dile getirir (Kurtar,

2020, s. 301-304).



Görsel: 3.18. *Thomas Hirschhorn, “Modern Mağara Adamı”, muhtelif boyutlarda, YerleştirmeGörüntüsü, Karışık teknik, 2002, ABD*

İnsanlığın derbeder tarihi ele alındığında onun tekinsiz doğasını ifşa eden imgelere ilişkin Thomas Hirschhorn'un (Görsel: 3.18.) “Modern Mağara Adamı” isimli yerleştirme çalışması, karton ve alüminyum folyoyla kapladığı vitrin mankenleri ve dev boyutlarda ürettiği kitap yığınları ile klostrofobik bir mağarayı andırır. Hirschhorn üretimlerinde uzmanlık gerektiren teknik ya da el işçiliği gibi yapıtın değerinin sergilenmesi yerine kolay erişilebilir ve kolay anlaşılır olmaya odaklanır. Hirschhorn Modern Mağara Adamı’nda var olan her şeyi bir anda ve bir arada göstererek birbirleriyle uyumsuz form ve fikirlerin fişkırdığı ortamlar yaratır. Kontrplaktan yapılmış bir teçhizatın üstüne inşa edilen eğimli duvarlara popüler dergi ve gazetelerden kesilmiş görseller ile felsefi ve siyasi metinlerin fotokopilerini yapıştırılmıştır. Boş bira, gazoz kutuları ve kartondan yaptığı kayaları sergi alanının her yerinde kullanmıştır. Çok sayıda saat imgesinin üstüne, dünyanın farklı kentlerinin isimlerinin yazılı olduğu etiketler yapıştırmış ve sağa sola siyah spreyle boyayla “1ADAM=1 ADAM” sloganı yazmıştır. Mağara içinde keskin bir ışık yayan floresan lambasından tiz bir ses gelirken ekranlarda ünlü Lascaux mağaralarında çekilen görüntüler gösterilir. Ancak bir süre sonra bu görüntülerin tematik parklara benzer şekilde hazırlanan Lascaux II’nin görüntüleri olduğu anlaşılır. Hirschhorn, denetimsiz tüketim kültürünün yok edici etkilerine karşı tavır almaktadır. Aynı zamanda anlamını yitirmiş fakat umutla beklenen eşitlik arayışı karşısında her biri yanıcı maddeyle sarılmış, ev yapımı bombalara benzeyen, alüminyum folyo şeritleriyle birbirine bağlanan vitrin mankenlerinin çevresine 1 ADAM=1 ADAM

yazısını kullanarak toplumu yüzleşmeye çağırır. (Wilson, 2015, s. 188). Zamansız ve mekânız bir jeolojik yapıyı anımsatan Modern Mağara Adamı, insanlığın geçmiş tarihinden bugüne varlığını sürdürdüğü evrene ait temsilleri betimlerken aynı zamanda bugünün dünyasından oldukça uzak bir görünüm sunar. Var olanın ve sonuçlarının kabul edilmesi noktasındaki kolektif isteksizlik, insana özgü tüm durumlar Hirschhorn'un işlerinde biçim bulmuş ve izleyiciyi insan ürünü olan, yaşama yön veren tüm tasarı ve belirlenimler ile karşı karşıya bırakmıştır.

Bugünün yeni dünyasında artık tüketimin her şekli insan yaşamının olağan durumudur. Tüm bu aşırılığın, çokluğun dünyasında insan kendinden olanın eksikliği içinde savrulurken, evrendeki varlığını aşına olduğu bir nesneye dayanarak betimlemektedir. Yaşamı da nesne yığımından, böylesi bir manzaradan farklı değildir. Nesnelere var olanın yok olmadığı dünya gerçekliğinde insani olmayan bir varoluş ile bir tür ölümsüzlük arzusuyla -esasen modern insanında arzuladığı şeydir- varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Antroposen insan çağında karşı karşıya kalınan yeni coğrafi oluşumlar, çöp manzaraları ve insan yaşamının sürdürüldüğü ev içinde açığa çıkan yeni davranış formları şehrin varoluşunu ve insanın tekinsiz doğasını ifşa etme tehdidi taşırlar. Nesne-insan ortak yaşamlılığına ilişkin tüm dinamikler insanın ikinci doğası olan şehir yaşamında bugün için organik ve doğal olanın -insan üretimi- doğanın uzantısı olan nesne ve çöpler olduğunun kanıtı niteliğindedir.

SONUÇ

İnsan doğası gereği -öteki türlü bir var oluş zor olduğundan- yaşamında her zaman için sabit tutmak istediği değer ve varlıklar olmuştur. Belirlenimlerin sürekli değiştiği dünya tasarısında, insan toplumsal uzlaşısı sonucu ortak değer ve güven mekanizmaları yaratmıştır. Gerçekliğin belirsiz ve güvensiz olduğu dünyada devlet, kültür, aile, bilim, nesne gibi temel nosyonlar insan doğasını değiştirmiş ve yaşamın, kültürel evrimin eşlikçisi olmuşlardır. İnsanın yaşamı anlamlandırma çabasında yöneldiği amaç olarak karşımıza çıkan güven mekanizmalarına insan biyolojik, fizyolojik, duygusal, psikolojik ve ahlaki olarak güçlü bağımlılıklar geliştirmiştir. Bir tür körleşme ifadesiyle, yoğunlaşan bağımlılıklar yaşamı kontrol edip düzenlemiş, insanın özgürlüğünü, aidiyet alanlarını kaybetmesi gibi evrenin sürdürülebilirliğini de olumsuz yönde etkilemiştir. Özellikle Sanayi Devrimi sonrası, yaşam belirlenimlerinin ekonomik temelli kurgusunda teşvik edilen tüketim merkezli varoluş neticesinde insani temel faaliyet ve gereksinimlerin yitirilmesi sonucu insan yaşadığı evrende zamansız ve mekansız kalmıştır. Modern dünyada var olan her şeyin metalaştırılması ve bunun bir kazanım olarak değerlendirilmesi, insanın tekinsiz doğasını ifşa ederken, evren insan, insanın ürettiği nesne ve söylemlerle doldukça, varlıklar birbirleriyle olan işlevsel ve düşünsel bağlamalarını yitirmiştir. Toplumsal ve kültürel değişimler sonucu bugün yaşamın insanve kendisi dışındaki hayvan, bakteri, tohum, bitki ve cansız varlıklar arasındaki doğal, yapay ayrımının bulanıklaştığı bir melezleştirme süreci olarak ortaya çıktığı görülür.

Zamanla dünya düzeninin denetim altına alma, yaşamı biçimlendirme iradesi zayıflamış ve dışarıya olan güvensizlik karşısında insanlar daha çok kendilerini koruma kaygısına düşmüştür. Bu noktada ev korunma yollarından biri haline gelmiştir. Var olanın ve sonuçlarının kabul edilmesi noktasındaki kolektif isteksizlik, insana özgü bir tür biçimsizlik, bağlantısızlık, eylemlilikten kopma duygusu ile sonuçlanırken ev ve nesne, eşya gibi insan tarafından doğanın yeniden üretildiği melez varlıkları insanın ihtiyaçlarına karşılık yeni deneyim alanları oluşturarak yaşamın belirsiz ve güvensizliğine karşı bilinmezliği tanımladıkları ve kendi doğalarını, estetik kültürlerini yarattıkları söylenebilir. Evrenin, insan yaşamının belirsiz ve güvensiz oluşu insanın bilinmezliği kontrol etme arzusuyla yöneldiği ev ve eve ilişkin varlıklar ile geliştirdiği dolaysız ilişkide kaotik şehir yaşamını yorumladığı, düzenlediği görülmüştür. Bu noktada ev, insanın yabancı olanı anlamlandırma çabasında yöneldiği amaç olarak karşımıza

çıkarken, eve ilişkin varlıklar yaşamın yeniden kavranması çabasında insana yeni bir ortaklık vaat eden içsellik algısı sunmaktadır.

Bugünün yeni dünyasında insanın etkileşim, iletişim, aktarım arzularının karşılık bulduğu ev ve eve ilişkin varlıkların yeni kültürel aktarımların şekillendirilmesine olanak tanıyan yapısı onları günlük yaşamın vazgeçilmez parçaları haline getirmiştir. Nesne ve eşyalar insan yaşamını kolaylaştıran işlevsellikleri ve yeni bir ilişkilene pratiği sunması açısından insan yaşamına kök salmıştır. İnsan çevresinde ilişki kurduğu her şeyi kendi canlılık deneyimleri ile anlamlandırdığı için bugünün dünyasında insanın evrendeki varlığını kendisine aşına olan nesnelere üzerinden betimlediği görülmüştür. Zamanla farklı kültürler ile de çeşitlenen ev yaşantısı, eve ilişkin varlıklara yüklenen anlamların insanın yeni dünyadaki aidiyet ve özgürlük arayışlarının yönelimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ev ve eve ilişkin varlıklarla geliştirilen simbiyotik ilişkinin doğuracağı bireysel ve toplumsal sonuçlar karşısında modern dünyada yaşamın yeniden kavranması noktasında yeni bir düşünce ağı oluşturduğu gözlenmiştir.

İnsanın evrende bütün bir yaşamı etkileme gücüne sahip jeolojik bir kuvvet haline geldiği Antroposen insan sahnesi olarak da bilinen biyogenetik çağda, insan için temel referansın ne olduğu bulanıklaşmıştır. İnsanın istisna aşkın bir varlık olarak tanımlandığı insan merkeziliğin kibrine karşı, insan dışındaki canlı ve cansız varlıkların vasıfları ile yaşamın üretken ve içkin kuvvetleri arasında ortaklık kuran ev ve sanat insan ile olan dolaysız ilişkisinde düşünce aracı haline gelir. Form ve bedensel deneyim alanı olarak ev ve ona ilişkin varlıkların yeniden kavranması noktasında heykel fikrinin en temel haliyle malzeme manipülasyonu sonucu açığa çıkan üç boyutlu ifadesi ve insani ilişkilenelemler ile karşılık bulduğu duygulanımlar bütünü olması noktasında günlük yaşamla bir ilişkilenelemler yöntemi geliştirerek yeni bir düşünce ve pratik alanı açtığı görülür. Yaşamın anlam ve değerinin hızlı dönüşümü sonucu, insanın mevcut paradigmaları kırma arzusu onu günlük yaşam, ev ve eve ilişkin varlıkların potansiyellerini keşfetmeye yöneltmiş ve onları ilham veren yaratıcı bir kaynağa dönüştürmüştür. Günlük yaşamda alışkanlık edindiğimiz evcil eşyalar ve öteki eşyalar; zimbirtı, nesnelere hem form ve biçim anlamında hemde insanın ilişkiselliği noktasında taşıdıkları potansiyellerin keşfinde heykel fikrinin ev ve eve ilişkin varlıklarla ortaklık kurduğu gözlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Alataş, D. (2020). Fenomenolojik Mekân. S. Kurtar içinde, *Mekân Varyasyonları*. İstanbul: NotaBene Yayınevi.
- Anderson, N. (2017). *Hobo Evsiz Adamın Sosyolojisi*. Ankara: Heretik Yayınevi
- Aque, M. C. (2005). *Antropoloji*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- Aristoteles. (2001). *Ruh Üzerine*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Avcı, M. (2010). *Şefkat Estetiği Kuş Evleri*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yayınları.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Bayat, A. (2008). *Sokak Siyaseti*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bıçkıcı, D. (2015). *Kent(te), Yoksulluk, Ayrışma ve Yaşam Kalitesi*. Bursa: Dora Yayınevi.
- Buruk, S. S. (2019, Haziran). Kentsel Mekânda Rastlantısallık. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Certeau, M. D. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi-1*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Corbusier, L. (2014). *The Modular*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Direk, Z. (2003). *Mekânın Teni*. İstanbul: Metis Yayınları. Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Güllüdağ, N. (2015). “Balık” Sözcüğü Üzerine . Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi , 1 (26) , 54-62 . DOI: 10.17498/kdeniz.77710 (Erişim tarihi: 11.10.2021)
- Henry, L. (2014). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hubbard, P. K. (2018). *Mekân ve Yer Üzerine Büyük Düşünürler*. İstanbul: Litera

- Kitap Yayınevi. Huot, J. L., Thalmann, J. P. ve Valbelle, D. (2000). *Kentlerin Doğuşu*. Ankara: İmgeKitapevi.
- Kılınç, İ. (2011). *ÇÖP EKONOMİSİ'ne de Atık "dedikleri"*. Ankara: Epos Yayıncılık.
- Kurt, A. O. (2017). Anadolu'da İlk Tapınak: Göbeklitepe. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 1107-1138.
- Kurtar, S. (2020). *Mekan Varyasyonları*. İstanbul: NotaBene Yayınevi.
- Lefebvre, H. (2018). *Şehir Hakkı*. İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Lynch, K. (2010). *Kent İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Merrifield, A., Negri, A., Bayat, A., Harvey, D., Wacquant, L., Amoros, M., & Torlak, S. (2014). *Mekan Meselesi*. İstanbul: Tekin Yayıncılık.
- Mitchell, D. (2020). *Kent Hakkı Sosyal Adalet ve Kamusal Alan Mücadelesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mumford, L. (2017). *Tarih Boyunca Kent Kökenleri Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oral, Z. (1976). İsamu Noguchi. *Milliyet Sanat Dergisi, Sayı 175*.
- Öner, M. (2017). *Çöpün Mekan Üretimi: Mardin'in Çöpünün Mekansal ve Altyapı Analizi*. Mardin, Türkiye: Mardin Artuklu Üniversitesi.
- Perez, R. (2008). *Anarşi ve Şizoanaliz*. İstanbul: Versus Yayıncılık.
- Saygılı, Z. (2019). *Mostar'da Yaşanan Savaş Sonrası Yer Duygusunun Ev ve Köprü Mekanları Üzerinden Dönüşümünün İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi. Fen Bilimleri Enstitüsü
- Scanlan, J. (2018). *Çöp Üzerine*. İstanbul: Sub Yayınları.
- Sennett, R. (2002). *Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sergio, E. J. H. (2007). *Ice Cream 10 Cruators, 100 Contemporary Artist, 10 Source Artists*. Londra: Phaidon Yayınları. Tekin, T. (2008). *Orhon Yazıtları*. Ankara: Tdk.

Urry, J. (1999). *Mekanları Tüketmek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Uta, G. B. R. (2001). *Art Now 81 Artist at the Rise of the Nem Millenium*. Almanya: Taschen Yayınları.

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yıldırım, Ü. (2021). Dünyanın Sonu Yaklaşırken Sanatın Anlamı. *Varlık Dergisi*,

66. Çelik, D. F. Z. (2007). *Şehirler ve Sokaklar*. İstanbul: Kitap Yayınevi.

İnternet Kaynakları

http-1: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C3%B6nelimsellik/>, Erişim

Tarihi: 21.02.2021

http-2: <https://www.doosanartcenter.com/en/exhibit/1466/>, Erişim Tarihi:

09.01.2022

http-3: https://www.youtube.com/watch?v=kXnh_oR_2aE/, Erişim Tarihi:

07.03.2021 http-4: https://tr.wikipedia.org/wiki/Maslow_teorisi/, Erişim Tarihi:

01.01.2022

http-5: [https://www.youtube.com/watch?v=br4LS2EELzg&list=PL-](https://www.youtube.com/watch?v=br4LS2EELzg&list=PL-tke6BZHbyNH037OJxzu_G-fAntKGWz4&index=32/)

[tke6BZHbyNH037OJxzu_G-fAntKGWz4&index=32/](https://www.youtube.com/watch?v=br4LS2EELzg&list=PL-tke6BZHbyNH037OJxzu_G-fAntKGWz4&index=32/), Erişim Tarihi: 17.05.2021

http-6: <https://www.artforum.com/print/reviews/201901/mario-merz-78015/>,

Erişim Tarihi: 13.01.2022

http-7: [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/settle-](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/settle-down?q=settle+down/)

[down?q=settle+down/](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/settle-down?q=settle+down/), Erişim Tarihi: 12.01.2022

http-8: <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 13.01.2022

http-9: [http://www.getty.edu/art/collection/objects/1196/attributed-to-bernard-](http://www.getty.edu/art/collection/objects/1196/attributed-to-bernard-palissy-oval-basin-french-about-1550/)

[palissy-oval-basin-french-about-1550/](http://www.getty.edu/art/collection/objects/1196/attributed-to-bernard-palissy-oval-basin-french-about-1550/), Erişim Tarihi: 08.01.2022

http-10: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aquascaping/>, Erişim Tarihi: 13.01.2022

http-11: <https://azumamakoto.com/4013/>, Erişim Tarihi: 06.01.2022

http-12: <https://www.imeche.org/news/news-article/feature-nature%27s-engineers-inspire-sustainable-building-designs/>, Erişim Tarihi: 04.01.2022

http-13: <https://www.etimolojiturkce.com/arama/%C5%9Fehir/>, Erişim Tarihi: 05.06.2021

http-14: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mimarl%C4%B1k/>, Erişim Tarihi: 03.06.2021

http-15: <https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eehir/>, Erişim Tarihi: 19.11.2021

http-16: <https://www.protocinema.org/exhibitions/hale-tenger/>, Erişim Tarihi: 19.01.2022

http-17: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1875315/>, Erişim Tarihi: 26.01.2022

http-18: <https://www.youtube.com/watch?v=Bc3Md1S-8Tc/>, Erişim Tarihi: 03.11.2021

http-19: https://antitwilight.fandom.com/tr/wiki/Roma_Mitolojisinde_Tanr%C4%B1_ve_Tanr%C4%B1%C3%A7alar/, Erişim Tarihi: 25.12.2021

http-20: <https://gagosian.com/artists/jeff-wall/>, Erişim Tarihi: 12.01.2022

http-21: https://www.sightunseen.com/2018/03/thomas-barger-paper-pulp-chairs-upcycled-ikea-designs-salon-94/?fbclid=IwAR2iF2bkZOjVNW-_IrRIoZlII8CoiDbmLD3v4Hvi1q8zJQslSOVVDIxfhIg/, Erişim Tarihi: 16.03.2021

http-22: <http://www.miacollectiveart.com/articles/2015/8/25/mia-project-124-an-artist-and-a-member-of-social-community-1/>, Erişim Tarihi: 04.01.2022

http-23: <https://www.youtube.com/watch?v=yCE2HpoCQPQ/> Erişim Tarihi: 04.01.2022

http-24: <http://www.cananxcanan.com/>, Erişim Tarihi: 07.01.2022

http-25: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/atomic-tourism-and-false-memories-cai-guo-qiangs-the-century-with-mushroom-clouds/>,

Erişim Tarihi: 07.01.2022

http-26: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5111/>, Erişim Tarihi:

02.01.2022

http-26: <https://www.gelitin.net/pages/biography/>, Erişim Tarihi: 13.01.2022

http-27: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/occupy/>, Erişim Tarihi: 14.11.2021

http-28: <https://bantmag.com/istanbul-altkulturlerinin-bir-kesisim-kumesi-yillar-ziyan/>, Erişim Tarihi: 12.01.2022

http-29: <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-105happening/>, Erişim Tarihi: 01.01.2022

http-30: https://www.artspace.com/jenny_holzer/abuse-of-power-comes-as-no-surprise#:~:text=%2C%20feminism%20,Jenny%20Holzer%20is%20an%20American%20conceptual%20artist%20best%20known%20for,is%20able%20to%20stimulate%20public/, Erişim Tarihi: 14.01.2022

http-31: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4798/>, Erişim Tarihi: 14.01.2022

http-32: <https://www.dha.com.tr/istanbul/arka-sokaklarda-iki-tekerlekli-surulebilir-sergi/haber-1864657/>, Erişim Tarihi: 14.01.2022

http-33: <https://salon94.com/designers/jay-sae-jung>
oh/%20%20Bug%C3%BCn%C3%BCn%20ger%C3%A7e%C4%9Fi%20olarak,%20Otek%20kullan%C4%B1ml%C4%B1k%20%C3%BCr%C3%BCn%20ve%20insanl%C4%B1%C4%9F%C4%B1n%20israf%20k%C3%BClt%C3%BCr%C3%BC/, Erişim Tarihi: 15.01.2022

http-34: <https://www.galleriesnow.net/shows/peter-buggenhout/>, Erişim Tarihi: 03.01.2022

http-35: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/paul-mccarthy-the-box/>, Erişim Tarihi: 03.01.2022

http-36: <https://artreview.com/april-2015-feature-gregor-schneider/>, Erişim Tarihi:
13.01.2022

http-37: <http://www.zeger.org/works/index.php?page=3&proj=0&sub=1/>, Erişim
Tarihi:10.01.2022

http-38: <https://www.arkitera.com/haber/mukemmel-ev/>, Erişim Tarihi: 17.01.2022

http-39: <https://www.hemensaglik.com/makale/dispozofobi-biriktirme-hastaligi/>,
ErişimTarihi: 17.01.2022