



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Seramik Anasanat Dalı

**KENTSEL MEKÂNDAYRIŞMANIN GÜNDELİK HAYATA VE
KİŞİSEL SANAT PRATİĞİNE ETKİSİ**

Esmayurcu HAVASI

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

KENTSEL MEKÂNDAN AYRIŞMANIN GÜNDELİK HAYATA VE KİŞİSEL SANAT
PRATIĞİNE ETKİSİ

Esmâ Burcu HAVASI

Hacettepe Üniversitesi Güzeli Sanatlar Enstitüsü

Seramik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

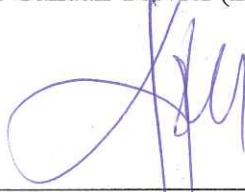
Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Esma Burcu HAVASI tarafından hazırlanan "Kentsel Mekandan Ayrışmanın Gündelik Hayata ve Kişisel Sanat Pratiğine Etkisi" başlıklı bu çalışma 18 Haziran 2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Seramik Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Sanat Çalışma Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Candan Terviel (Başkan)



Prof. Kaan Canduran (Danışman)



Doç. H. Esra Oskay Malicki (Hacı Bayram Veli Ünv.)



Doç. Olcay Boratav (Hacı Bayram Veli Ünv.)



Dr. Öğr. Üyesi Funda Susamoğlu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

18/06/2019



Esmâ Burcu HAVASI

¹"**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**"

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandđım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadđımı, yararlandđım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Kaan CANDURAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Arş.Gör. Esma Burcu HAVASI

Çok sevgili babam ve annem; Ömer Sereli ve Edibe Zahide Sereli' ye...



TEŞEKKÜR

Bu raporun hazırlanma sürecinde yanımda olan, bilgi, rehberlik, eleştiri, destek, anlayış, sevgi ve sabrını esirgemeyen herkese, yani; başta değerli danışman hocam; Prof. Kaan Canduran olmak üzere, uzun yıllarımı paylaőtığım tüm Hacettepe Üniversitesi GSF Seramik Bölümü ailesine; Prof. Emre Feyzoğlu, Doç. Feyza Çakır Özgündoğdu ve Seramik Bölümü'nün kıymetli Araştırma Görevlileri olan yollarımızın keřiőttięi tüm çalışma arkadaşlarıma, dostlarıma; Iőıl Tüfekci Ardıç, Mehtap Morkoç, Aytuna Cora, Esin Aykanat Avcı, Esra Tekin'e, aileme; Mutlu Sereli Kaan, Tufan Kaan ile Özgür'üme ve sevgili eőim Roland Havasi'ye çok teşekkür ederim.

ÖZET

HAVASI, Esmâ Burcu. *Kentsel Mekânda Ayrışmanın Gündelik Hayata ve Kişisel Sanat Pratiğine Etkisi*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2019.

Günümüzde dünya nüfusunun yarısından fazlasının yaşadığı kentler, kurulduklarından beri yönetilir, mekânsal olarak ayrıştırılır ve güçlüler tarafından işgal edilir. Modernizm ile birlikte katmerlenen bu süreç, günümüzde bizzat kentsel mekânın metalaşması, kolayca ve kerelerce el değiştirebilmesi ile kentin yönetsel boyutunun karmaşıklaşmasına yol açmıştır. Böylece kentte yaşayanlar için önceleri yönetimlerce sosyo-ekonomik kurallar doğrultusunda mahalleler, sokaklar ve alanlar aracılığıyla yaşanan mekânsal ayrışma, Postmodern süreçte doğanın, kentsel belleğin, kamusal alanların tahribatıyla kent insanının artık kendini tecrit etmeyi yeğlemesine doğru evrilmiştir. Çünkü bu ucu bucağı belirsiz tahribat, bireylerin alanlarını hiç ummadıkları şekilde daraltmış, onları yalnızlaştırarak yaşadıkları hayata yabancılaştırmış ve gündelik hayatlarını doğrudan etkilemiştir. Bu sebeple “gündelik hayat ve eleştirisi” 19.yy’dan beri sanatın ve felsefenin önem verdiği konular arasında yer alırken, kentin gündelik hayatına dair sıradan kişisel tespitlerin önemi gün geçtikçe açığa çıkmaktadır. Tüm sanat alanları bu tespitlerin vurgulanmasında önemli bir ifade biçimi olarak rol oynamaktadır.

Anahtar Sözcükler

Kent, Mekân, Ayrışma, Yabancılaşma, Gündelik Hayat, Sanat

ABSTRACT

HAVASI, Esmâ Burcu. *Effects of Decomposition in Urban Space on Daily Life and Personal Art Practise*, Proficiency in Art Art Work Report, Ankara, 2019.

Cities, where more than half of the world's populations live, have been governed, spatially decomposed and occupied by the powerful since they were founded. This process, which became more layered with Modernism, has led to the complexification of the administrative dimension of the cities with the commodification of urban space itself and its ability to change hands easily for multiple times. Thus, at first, the spatial decomposition which is experienced through neighborhoods, streets and areas in line with the socio-economic rules by the governors for the ones who live in cities, evolved towards the will of self-isolation of the people living in cities with the destruction of the urban memory and nature during the postmodern period. Because, this indeterminate destruction has narrowed the spaces of individuals, alienated them from the life they live by isolating them and directly affected their daily lives. Therefore, while "daily life and its criticism" has been among the subjects that art and philosophy have been giving importance to since 19th century, the importance of ordinary personal determinations about the daily life of the city has become clear day by day. Art, with all its branches, plays an important role in emphasizing these findings.

Key Words

City, Space, Decomposition, Alienation, Daily Life, Art

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
ADAMA SAYFASI.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM :KENTE DAİR GENEL BİR BAKIŞ.....	6
2. BÖLÜM : KENTSEL MEKÂN ve MEKÂNSAL AYRIŞMA.....	10
2.1. MEKANSAL AYRIŞMA EKSENİNDEN YABANCILAŞMA ve SANAT.....	16
2.1.1. Edebiyat, Tiyatro, Sinema Ekseninden Yabancılaşma Kavramı... 16	
2.1.2. Plastik Sanatlar, Performans Sanatı Ekseninden Yabancılaşma Kavramı.....	26
3.BÖLÜM : GÜNDELİK HAYATIN ELEŞTİRİSİ ve KENT.....	43
4. BÖLÜM: KİŞİSEL ve SANATSAL İZLENİMLER/UYGULAMALAR.....	66
4.1. GÜNDELİK HAYATIN DOĞAL TANIKLARI: GÜNLÜKLER.....	66

4.2. İÇE DOĞRU BİR KAPANIŞ ve EVE DAİR SIRADAN BİR NESNE: SERAMİK TABAK.....	74
4.3. KENT İMGESİ ve YAŞAM ALANI ÜZERİNE ÇALIŞMALAR: FOTOĞRAF ve BASKI.....	85
SONUÇ	94
KAYNAKÇA.....	98
EK KAYNAKÇA.....	103
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU.....	105



GÖRSELLER DİZİNİ

GÖRSEL	SAYFA
1. Lars von Trier , 'Dogville', 2003	24
https://filmhafizasi.com/bir-degisik-film-denemesi-dogville/ e.t: 22.05.2019	
2. Peter Weir , 'Truman Show', 1998	25
https://www.sanatduvari.com/unutulmaz-filmler-serisi-basrolde-ben-mi-varim-truman-show/ e.t: 22.05.2019	
3. Kurt Schwitters , 'Merzbau', (Wilhelm Redemann'ın 1933 yılında çektiği fotoğraf)	29
https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau e.t: 22.05.2019	
4. Francis Bacon , 'Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion' 1944	30
https://www.tate.org.uk/art/artists/francis-bacon-682 e.t: 22.05.2019	
5. Diego Velazquez , ' <i>Papa X. Innocent</i> ', 1650	31
http://veronikawolfenglish.blogspot.com/2008/11/francis-bacon-at-tate-britain.html e.t: 22.05.2019	
6. Francis Bacon , Study After Velazquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953.....	31
http://veronikawolfenglish.blogspot.com/2008/11/francis-bacon-at-tate-britain.html e.t: 22.05.2019	
7. Francisco de Goya , 'Saturn', 1820-1823.....	31
https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6 e.t: 22.05.2019	

- 8. Edvard Munch, ‘Scream’, 1893..... 31**
http://nasjonalmuseet.no/en/collections_and_research/our_collections/edvard_munch_in_the_national_museum/The+Scream%2C+1893.b7C_wjU1a.ips e.t: 22.05.2019
- 9. Lucio Fontana, ‘Spatial Concept ‘Waiting’, 1960.....32**
<https://www.tate.org.uk/art/artists/lucio-fontana-1102> e.t: 22.05.2019
- 10. Andy Warhol, ‘Marilyn Diptych’, 1962..... 33**
<https://www.tate.org.uk/art/artists/andy-warhol-2121> e.t: 22.05.2019
- 11. Joseph Beuys, ‘I Like America and America Likes Me’, 1974.....35**
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4> e.t: 22.05.2019
- 12. Marina Abramovic, ‘The House With the Ocean View’, 2002..... 36**
<http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/the-house-with-the-ocean-view-2018/20975> e.t: 22.05.2019
- 13. Marina Abramovic, ‘Dream Bed’, 2002..... 37**
<http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/the-house-with-the-ocean-view-2018/20975> e.t: 22.05.2019
- 14. Alper Aydın, ‘Barınak’, 2017..... 38**
 Sanatçının Arşivinden izni dahilinde alınmıştır.
- 15. Alper Aydın, ‘Barınak’, 2017.....39**
 Sanatçının Arşivinden izni dahilinde alınmıştır.
- 16. Mehtap Baydu, ‘Koza’, 2015 40**
<http://www.mehtapbaydu.com/wp-content/uploads/2017/06/video-Kopie-3.jpg> e.t: 22.05.2019
- 17. Hikikomoriler Hakkında Örnek Görsel, 2016.....42**
<https://fotogaleri.haberler.com/21-yuzyilin-hastaligi-hikikomori-hakkinda-19/> e.t: 22.05.2019

- 18. Honoré Daumier, 'Üçüncü Mevki Vagon', 1862..... 45**
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/20.23/> e.t: 22.05.2019
- 19. Honoré Daumier, 'Transnonain Sokağı Katliamı', 1834..... 45**
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436095> e.t: 22.05.2019
- 20. Ludwig Meidner, 'I and the City (Self-Portrait)', 1913.....46**
<http://weimarart.blogspot.com/2010/07/ludwig-meidner.html> e.t: 22.05.2019
- 21. Ludwig Meidner, 'Apocalyptic Landscape', 1912.....46**
<http://weimarart.blogspot.com/2010/07/ludwig-meidner.html> e.t: 22.05.2019
- 22. Illustration: Alamy, 'Hausmann'ın şehir planlama çalışmalarını gösteren bir çizim', 1860 civarı.....47**
<https://www.theguardian.com/cities/2016/mar/31/story-cities-12-paris-baron-haussmann-france-urban-planner-napoleon> e.t: 22.05.2019
- 23. II. Dünya Savaşı Dresden Bombardmanı ardından Dresden şehrini gösteren bir fotoğraf, 13/15 Şubat 1945 civarı..... 48**
<https://listelist.com/dresden-bombardimani/> e.t: 22.05.2019
- 24. Nagasaki (Japonya), ' II Dünya Savaşı sonunda (9 Ağustos 1945) Nagasaki Şehri'nin atom bombası ile bombalanmasından önceki ve sonraki kuşbakışı görünüşü', 1945 civarı.....49**
<https://nsarchive2.gwu.edu/nukevault/ebb525-The-Atomic-Bomb-and-the-End-of-World-War-II/photos/nagasaki-2.jpg> e.t: 22.05.2019
- 25. Hiroshima (Japonya), II Dünya Savaşı sonunda (6 Ağustos 1945) Hiroshima Şehri'nin atom bombası ile bombalanmasından önceki ve sonraki kuşbakışı görünüşü', 1945 civarı.....49**
<https://nsarchive2.gwu.edu/nukevault/ebb525-The-Atomic-Bomb-and-the-End-of-World-War-II/photos/1-hiroshima-tight-798.jpg> e.t: 22.05.2019
- 26. Chicago Kent Görünüşü (ABD), 2018.....50**
<https://www.kuoni.co.uk/usa/chicago-and-route-66> e.t: 22.05.2019

- 27. Shanghai Kent Görünüşü (Çin Halk Cumhuriyeti), 2019.....50**
<https://bloolooop.com/event/iaapa-expo-asia-2019/> e.t: 22.05.2019
- 28. Dubai Kent Görünüşü (BAM), 2018.....50**
<https://www.travelingturks.com/asya/dubai-turkce-rehber/> e.t: 22.05.2019
- 29. Tom Stoddart, 'Berlin Duvarının Yıkılışı', 198954**
<http://www.yeniduzen.com/berlin-duvarinin-yikilisinin-27-yili-95796h.htm> e.t: 22.05.2019
- 30. Küf Project, ' Tosun Paşa', 2010.....56**
<https://www.behance.net/gallery/484864/tosun-paaa> e.t: 22.05.2019
- 31. Avareler, 'Grafiti', 2015.....56**
<http://www.thegeyik.com/ankara-avareler/> e.t: 22.05.2019
- 32. Kilroy Was Here, ' Garfiti', t.y.57**
<https://www.wbur.org/radioboston/2011/04/15/kilroy-was-here> e.t: 22.05.2019
- 33. Banksy, ' Çiçek Atan Adam', 200558**
<https://twitter.com/powerpicture/status/477423627600941056> e.t: 22.05.2019
- 34. Shepard Fairey, ' Hope', 200858**
https://en.wikipedia.org/wiki/Barack_Obama_%22Hope%22_poster e.t: 22.05.2019
- 35. Banksy, ' Balonlu Kız', 200259**
<https://biacaip.com/banksynin-1-4-milyona-satilan-tablosu-kendi-kendini-imha-etti/> e.t: 22.05.2019
- 36. Ai Weiwei, 'Odyssea', 2017.....61**
http://www.mimarizm.com/haberler/gundem/ai-weiwei-dunyadaki-en-kapsamli-sergisi-ile-istanbul-da_128618 e.t: 22.05.2019
- 37. Ai Weiwei, ' Odyssea'dan ayrıntı', Fotoğraf, Kişisel Arşiv, 2017.....61**

- 38. Ai Weiwei**, ‘ Odysseia’ dan ayrıntı’, Fotoğraf, Kişisel Arşiv, 2017.....**61**
- 39. Murat Germen**, ‘Muta-morphosis - İstanbul, Küplüce’, 2013
.....**63**
- <https://muratgermen.com/artworks/ankara-oncu-modernizmden-oykunmeci-mimesise-ankara-from-pioneering-modernism-to-revivalist-mimicry/> e.t: 22.05.2019
- 40. Michael Wolf**, ‘Transparent-City 12 ’, t.y..... **63**
- <http://photomichaelwolf.com/#transparent-city/5> e.t: 22.05.2019
- 41. Palma Babos**, ‘ City’, 2011..... **64**
- <http://babospalma.hu/index.php/en/> e.t: 22.05.2019
- 42. Mehtap Morkoç**, ‘Ada, Evcil Düzeltmeler’, 2018..... **64**
- Sanatçının Arşivinden izni dahilinde alınmıştır.
- 43. Liu Wei**, ‘Library No.1’, 2012..... **65**
- <https://www.alminerech.com/artists/202-liu-wei#fcbx-work-7> e.t:29.06.2019
- 44. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, ‘İlkokul Günlük Defteri’nden’, 1988..... **67**
- 45. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, ‘İlkokul Günlük Defteri’nden’, 1988..... **67**
- 46. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, ‘Evde Üç Gün Eskiz Defteri’nden “İnsomia”
, 2016, 21X15 cm **68**
- 47. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, ‘Evde Üç Gün Eskiz Defteri’nden “
Eşyalar”’, 2016, 21X15 cm..... **68**
- 48. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, ‘Evde Üç Gün Eskiz Defteri’nden “
Facebook Güvende Olduğunu Bildir”’, 2016, 21X15 cm..... **69**
- 49. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, ‘Evde Üç Gün Eskiz Defteri’nden “
İçeriden”’, 2016, 21X15 cm..... **69**

- 50. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Evde 3 Gün', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 80X20X22 cm.....**70**
- 51. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Evde 3 Gün, Ayrıntı', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 80X20X22 cm.....**70**
- 52. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Evde 3 Gün, Ayrıntı', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 80X20X22 cm.....**70**
- 53. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Evde 3 Gün, Ayrıntı', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 80X20X22 cm.....**71**
- 54. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Evde 3 Gün, Ayrıntı', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 80X20X22 cm.....**71**
- 55. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Evde 3 Gün, Çizim Defteri ile Düzenleme, 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 80X20X22 cm.....**71**
- 56. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Evde 3 Gün, Çizim Defteri ile Düzenleme, 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 80X20X22 cm.....**71**
- 57. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Ankara, Histerik Bir Şehrin Hikayesi, Çizgili Hikaye Kapak, 2019, 18X24cm.....**72**
- 58. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Ankara, Histerik Bir Şehrin Hikayesi, Çizgili Hikaye'den Ayrıntı, 2019, 36X48cm.....**73**
- 59. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Köşe Takımı I, 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, R: 25 cm. h:15 cm.....**77**
- 60. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Köşe Takımı I, Ayrıntı 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, R: 25 cm. h:15 cm.....**77**
- 61. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Köşe Takımı I, Ayrıntı 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, R: 25 cm. h:15 cm.....**77**

- 62. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Köşe Takımı II, 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, R: 25 cm. h:15 cm.....**78**
- 63. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Köşe Takımı, Biri Var!' , 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, R: 25 cm. h:14 cm.....**79**
- 64. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Köşe Takımı, Biri Var!' , 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, R: 25 cm. h:14 cm.....**79**
- 65. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Benimle Ben', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 28X19X5 cm.....**79**
- 66. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Benimle Ben, Farklı Açıdan', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 28X19X5 cm.....**80**
- 67. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Benimle Ben, Farklı Açıdan', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 28X19X5 cm.....**80**
- 68. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Gündelik', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, R: 24cm. h: 3cm.....**81**
- 69. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Ev Hali', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, R: 21cm. h: 2cm.....**81**
- 70. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Köşe Yastığı', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 18X20X10 cm.....**82**
- 71. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Diyet Tabağı', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, R:24 cm. h: 3cm.....**83**
- 72. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Vahşi Grup, 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 90X25 cm.....**84**
- 73. Esmâ Burcu Sereli Havasi**, 'Vahşi Grup, Ayrıntı', 2018, Kalıpla Şekillendirme, Sıraltı Dekor Tekniği, 1040 'C, 90X25 cm.....**84**

74. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘ İncek Yolu Fotoğraf’, Ankara, 2017.....	85
75. Esmâ Burcu Sereli Havasi, “ İncek Yolu Fotoğraf’, Ankara, 2018.....	85
76. Esmâ Burcu Sereli Havasi, “ İncek Yolu Fotoğraf’, Ankara, 2019.....	86
77. Esmâ Burcu Sereli Havasi, “ Yıldız/Oyak Yolu Fotoğraf’, Ankara, 2019.....	86
78. Esmâ Burcu Sereli Havasi, “Bina Pencere Fotoğrafi’, Ankara, 2017-18.....	87
79. Esmâ Burcu Sereli Havasi, “Bina Pencere Fotoğrafi’, Ankara, 2017-18.....	87
80. Esmâ Burcu Sereli Havasi, “Bina Pencere Fotoğrafi’, Ankara, 2017-18.....	88
81. Esmâ Burcu Sereli Havasi, “Bina Pencere Fotoğrafi’, Ankara, 2017-18.....	88
82. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘Pencereler’, 2018.....	88
83. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘Pencereler’, 2018.....	88
84. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘Kırık Bina’, 2018.....	89
85. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘Yangın Merdiveni’, 2018.....	89
86. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘ İsimsiz’, 2018, Kalıpla Şekillendirme Üzerine Transfer Baskı, 1040 ‘C, 70X75X11 cm.....	90
87. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘ İsimsiz, Ayrıntı’, 2018, Kalıpla Şekillendirme Üzerine Transfer Baskı, 1040 ‘C, 70X75X11 cm.....	90
88. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘ Kırkkonaklar’, 2018.....	91
89. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘ Silüet’, 2018.....	91
90. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘ Şehir İzi’, 2018, Kalıpla Şekillendirme Üzerine Transfer Baskı, 1040 ‘C, Birim: R: 12 cm. h:5 cm.....	92

- 91. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Şehir İzi, Ayrıntı', 2018, Kalıpla Şekillendirme Üzerine Transfer Baskı, 1040 'C, Birim: R: 12 cm. h:5 cm.....92**
- 92. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Habitat I', 2017, Kalıpla Şekillendirme Üzerine Transfer Baskı, 1040 'C, 70X20X15 cm.....93**
- 93. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Habitat II', 2018, Kalıpla Şekillendirme Üzerine Transfer Baskı, 1040 'C, Birim: R: 9cm. h: 6cm.....93**



GİRİŞ

Gündelik hayat pek çoğumuz için üzerinde durmadığımız, hiç düşünmediğimiz bir konu olabilir. Hatta yanınızda bulunan herhangi birine sorsanız kendi gündelik hayatının sıradanlığı ve sıkıcılığına dair pek çok şey anlatabilir. Bununla ilgili ilk çarpıcı farkındalığı benim için bir ilkokul arkadaşım yarattı. Öğretmenin sınıfa zorunlu olarak verdiği günlük tutma ödevine bu çocuk gün be gün hiç üşenmeden sadece : “Sabah, kalktım okula geldim. Akşam, yattım uyudum” yazmıştı. Bir sömestr boyunca tuttuğumuz günlük defterinde anlattığına göre sadece sabah kalkmış okula gelmiş, akşam da yatmış uyumuş olamazdı kuşkusuz. Ama ya günlük tutmaktaki isteksizliği ve dik başlılığı ya da günlük yaşamına bakışındaki sıradanlık ona bu cümleleri yazdırmıştı. Bu biraz kişinin bakış açısıyla ilgili olabilir. Ben yaşadığım her ayrıntıyı senelerce günlük defterlerine taşıdım. Bazen yazmak yetmedi unutmayı istemediğim bazı ayrıntıları çizerek görsel hafızama kazıdım. “Sekizinci yaş günümde alınan yeşil çiçekli elbiseyi, babamın bahçesine diktiği baharın ilk sardunyelerini, otuz yaşıma yaklaşırken yaptığım ilk uçak yolculuğunun kuşbakışı görüntüsünü ve bunun gibi şeyleri durmadan çizdim. Benden başkası için önemli olmadığını bildiğim bir sürü sebepsiz bilgi-belge birikimi...

Gündelik hayatın sıradanlığına önem atfetmek pek tabi ki sadece benim yöneldiğim bir eylem değildi. Hemen hemen bütün ilkçağ filozofları her gün tekrarlanan doğa olayları ile ilgili, yani deyim yerindeyse evrenin ve dünyanın gündelik hayatıyla ilgili, ampirik bilgiler edinmişlerdi. Sabah kalkma ve akşam yatma arasında geçen sıradan zamanın bir gün olduğunu, her kış ağaçların yaprak döktüğünü, her bahar doğanın yeniden canlandığını fark etmek bir gözleme ve bu gözlemlere önem atfetmeye dayanıyordu. Bütün bu sıradan gündelik bilgilerden mitoloji ve şiir, destan, tiyatro oyunu gibi yüzlerce edebi eser doğmuştur. 20.yy.’da “Lefebvre “gündelik yaşam” kavramını bir sosyolojik vaka olarak ele alan ve bu doğrultuda gündelik yaşama mekân ve kent olgusu üzerinden yaklaşarak, bu konuları Marksist felsefeye ve sol siyasete taşıyan ilk

düşünürlerden biri olmuştur” (Sel Yayıncılık/Düşünsel, 2013). Hatta “gündelik yaşama” bir de “eleştiri” kavramını ekleyerek, gündelik yaşamın eleştirisinin doğrudan politik bir eyleme dönüştüğünü vurgular. O vakitten sonra gündelik yaşam filozof ve sosyologların bahsetmeye gerek duymadıkları basit bir konu olmaktan çıkıp, “nihai kertede bilgeliği, bilgiyi, iktidarı yargılayan” bir önemli kavrama dönüşmüştür (Lefebvre, 2013, s.12).

20.yy.dan sonra artık “gündelik hayatla ilgili sorun ve incelemeler, tarihçilerin, etnografların, filozofların, sosyologların, keza yazar, sanatçı ve gazetecilerin kaygılarında giderek artan bir yer edindi” (Lefebvre, 2013, s.13). Böylece kent ve mekân konusu 20.yüzyıl itibariyle modern insanın gündelik hayatını bizzat geçirdiği yer olarak (gündelik hayatın “mekânsal” karşılığı olarak) günümüze kadar güncelliğini ve geçerliliğini koruyan bir konu haline geldi. Felsefe, sosyoloji ve modern mimariden sonra gündelik hayat, kent ve mekân konuları, sanatın da konusu olmuş, Dada başta olmak üzere, günümüze kadar pek çok sanatçı, kent ve mekân konuları üzerine çalışmış ve çalışmaya devam etmektedir. Günümüz sanatı için artık sanatçı, bir sosyal bilimci gibi de hareket etmektedir. Böylelikle “kamusal alanda sanat”, “bireyin kentle ve sanatla - sanatın kentle ve bireyle kurduğu ilişki”, “mekân ve insan” konusu güncel sanatın en çok irdelenen konuları arasında halen yer almaktadır. İlgi çekici olan şey, Modernleşmeden itibaren yukarıda sıralanan konularla ilgili sanat alanında yüzlerce şey söylenmiş olmasına rağmen, söz konusu konularla ilgili söylemin hala tükenmemiş olması ve güncelliğini korumasıdır.

Bu noktada, bu çalışma aracılığıyla şimdiye kadar pek çok söz söylenmiş “mekân-insan-gündelik hayat” alanlarına özellikle sanat diliyle öznel yönelimin sebebi; bu konunun kentler oldukça hiçbir zaman tükenmeyeceği, insanın içinde yaşadığı “kent ve mekân” ve onunla kurduğu ilişkiye yeni bir söz söyleyebileceği gerçeğinin gözlemlenmiş olmasıdır. Çünkü her insanın, yani her yaşamsal deneyimin kendi mekânı ile kurduğu ilişki biricik ve özeldir.

Örneğin; Van Gogh, Theo'ya yazdığı mektuplarda uçsuz bucaksız mısır tarlalarından, başaklardan, akdikenlerden, ayçiçeklerinden bahseder (Van Gogh, 2010, s.18). Salvador Dali, "Bir Dahinin Güncesi"nde resimlerinin ardındaki ruh hali için açık mesajlar verir. Bu demektir ki; sanat, yaşantının yansımasıdır. Sanatçı aslında doğrudan kendini ve yaşamsal deneyimlerini yansıtır. Dolayısıyla 21.yy.da hemen hemen sadece kentte yaşayan çağdaş sanatçının, kuşatıldığı ve beslendiği mekân konusu üzerine yoğunlaşması şaşırtıcı değil hatta kaçınılmazdır.

Sabah pencereden bakıldığında görünen ilk şey inşaat halindeki karşı bina iken, ev ve iş arasındaki rutin ve uzun yolculuk sırasında boşlukların binalarla nasıl doldurulduklarına tanık olurken, park, pastane, sinema gibi aidiyet ilişkisi kurulan mekânların yarım yüzyıla varmadan yok olup gitmesine seyirci kalırken, bütün bunların insan ruhunda bıraktığı boşluk muhakkaktır. Bununla birlikte gönüllü ya da gönülsüz, yaşantımı tıpkı diğer insanlar gibi birkaç mekândan oluşan dar bir alana sıkıştırdığımı fark ettiğim andan itibaren, üzerinde ne kadar çalışılmış olursa olsun başka bir konuya yoğunlaşmamın benim için imkânı kalmamıştır.

Günümüzde çoğu sanatçının kent ve mekân konusunu bir çalışma alanına dönüştürmesi kanaatimce, kente-mekâna, yani kendi gündelik yaşamlarına doğrudan ya da dolaylı yapılan müdahaleleri, tıpkı benim kişisel sanat pratiğimde olduğu gibi, dışa vurma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Açıkça söylemeliyim ki ben hayatımda bir kez ayçiçeği tarlası gördüm ama yaşamım boyunca rastladığım inşaat alanı veya o ya da bu şekilde yok edilmiş mekân sayısını hesap dahi etmem zor. Kuşatıldığım ve zihnimi meşgul eden şey ne ise onu bir sanatsal eylem ve çalışma konusu haline getirmek kaçınılmaz hale dönüşmüştür.

Bu yüzyılın sanatçısı için, her ne kadar teknolojik imkânlarla iletişim sonsuz bir hız kazanmış olsa da, çalışma alanı daralmış ve etrafı biraz da bu kurmaca dünya ile çevrelendiği için, beslendiği kanalların benzerliği, tekdüzeliği, sıkıcılığı artmış olmakla birlikte, kendi deneyimi doğrultusunda yine de yeni bir söz söyleyebilmektedir. Bu zıt durum, aslında, bir diyalektik yaratarak çağdaş sanatçının üretimini öngörülemez biçimde çeşitlendirmekte ve beslemektedir.

İşte gündelik hayata, kent ve mekânla kurulan bireysel ilişkilere ve kişisel deneyimler ile kişisel tarihe (günlük, eskiz defteri vb.) duyduğum ilgi ve affettiğim önem budur. Bu raporun başlığında bulunan “kişisel izlenim” vurgusu bu sebeple yapılmıştır. Bu noktada 20.yüzyılın en önemli mimarlarından Adolf Loos ve Le Corbusier’e değinilecek olursa, Beatriz Colomina’nın “Mahremiyet ve Kamusal” adlı kitabında bahsettiği üzere; Loos; kendisine ait bütün belgeleri bilinçli bir şekilde yok ederken, Le Corbusier; eskiz defterlerinden faturalara kadar her şeyi büyük bir titizlikle muhafaza etmiştir (Colomina, 2017). Bilinçli yok ediş ve yahut her ayrıntıyı arşivleme; ikisi de kişisel verilerin ne denli önemli olduğunu bize göstermektedir. Sıradan hayatlarımızla ilgili ise Hegel : “Aşına olunan illa ki bilinen değildir” der (Lefebvre, 2013, s.20) ve her bireyin aynı deneyim üzerine dahi söyleyebileceği farklı bir sözü vardır. Yukarıda anlatılan tüm bu örneklemeler, sıradanlığı ve kişiselliği çekici hale getirmektedir.

Böylece, konunun daha iyi aktarılabilmesi için bu çalışmada sırasıyla, kent, kentsel mekân/ mekânsal ayrışma, yabancılaşma ile gündelik yaşam ve eleştirisi konuları tarihsel süreç içerisinde gözden geçirilmektedir. Bu süreç içinde insanoğlunun nasıl olup da bir araya gelip yaşamaya başladığı, “kent” adını verdiği profesyonel ilişkiler ve sistemler bütünü –olağanüstü- bir kurguyu hangi güdülerle kurabildiği ve sürdürebildiği, sonra da kendi kurduğu bu sistem içinde nasıl yeniden yalnızlaştığı anlamaya çalışılmaktadır. Ayrıca bu metne 20.yy.ın gündelik hayat üzerine kuram geliştiren başlıca düşünürleri Henri Lefebvre ve Michel de Certeau’nun görüşleri büyük ölçüde kaynaklık etmektedir. Bu görüşler ışığında, kentin gündelik yaşamı içinde önemsiz gibi görünen mikro ölçekli hareketlerin büyük değişikliklere ne denli yol açabildiğini sanat

vasıtasıyla incelemek bu raporun başlıca amaçları arasında yer almaktadır. Yine güncel sanatta konuya ilişkin çalışılmış çarpıcı örneklere yer verilirken, “eve” veya çeşitli mekânlara hapsolan kişisel gündelik hayatların irdelenmesi neticesinde ulaşılan sanatsal deneyimlerin paylaşılmasıyla, raporun sonuçlandırılması hedeflenmiştir.



1. BÖLÜM

KENTE DAİR GENEL BİR BAKIŞ

Kendisini doğanın tekinsiz taraflarına karşı korumak için birlikte yaşamak gerekliliği; ilk kentlerin kuruluşunun hem nedeni hem de özeti gibidir. “...Geleneksel toplumlardan sanayi toplumlarına ve sonra bilgi toplumlarına doğru bir evrimleşme sürecinde...” birlikte yaşamayı gerekli kılan gerekçeler ve güdülenmeler farklılık gösterse de sonuç aynıdır: “aidiyet duygusu” (Alptekin, 2011, s.16).

İlkçağ insanı için aidiyet duygusunu yaratan şey vahşi hayvanların saldırısından korunmak için birlikte yemek yemeyi tercih etmek ise, Sanayi Çağı’nda İngiltere’de yaşayan bir işçi için haklarını korumak amacıyla diğer işçilerin dahil olduğu bir sendikaya üye olmak olabilir. Yani gündelik hayatımızın basit dürtüleri toplumların kentler ile birlikte doğru orantılı gelişen evrimleşme sürecinde yolu toplumsal aidiyete getirmiştir. Toplumsal aidiyet, kabaca bireyin doğuştan getirdiği ya da sonradan edindiği kimliklere ilişkin benzerleriyle bütünlük kurma çabasıdır denebilir. Söz konusu bu benzerlik kurma çabasında yaşanan herhangi bir uyumsuzluk daha sonraki yıllarda adı konarak “yabancılaşma” kavramını ortaya çıkaracaktır. “Yabancılaşma” kavramına ilerideki bölümlerde daha geniş yer verilecektir ancak burada vurgulanması gereken nokta; kent yaşamının tarım yapılmasıyla başladığına ilişkin kabul gören genel kanının yanı sıra, aidiyet duygusunun çok daha öncelere, avcı-toplayıcı atalarımızın davranışlarına yansımadır.

Yani; kentlerin ortaya çıkışının en önemli nedeni olarak görülen “tarım” faaliyetine doğru hareket edenler öncelikle avcı ve toplayıcı atalarımızdı. WorldWatch Enstitüsü’nün ifadesiyle;

“Avcı toplayıcılar kentlerde yaşamadılarsa da, daha sonra kent yaşamında daha iyi ifade edilebilecek erken insan tercihleri ve eğilimleri hakkında sinyaller veriyor ve belki de kentlerde beraber yaşamının arkasındaki en temel motivasyonlarımızı ortaya çıkarıyorlardı. Uzak gelecekteki hayatları işaret edecek uygulamaları vardı. Sözgelimi 25-30 kişilik gruplar halinde geziyor, avlanma ve yemek pişirmek gibi topluluk aktiviteleri ile yaşamlarının sosyal boyutunu geliştiriyorlardı. Ateş başında birlikte yemek yemeleri, dilin ve daha karmaşık sosyal hayatın gelişmesine katkıda bulundu. Buna ek olarak, ilk insanlar, kültürel ve diğer nedenlerle kendi kabilelerinin dışındaki insanlarla da toplandı. Tarihçi Lewis Mumford; bu ilk törensel toplantı alanlarının, kentlerde binlerce yıl sonra oluşacak dini ve ekonomik ilişkilerin ilk ışıklarını gösterdiğini söylüyor” (WorldWatch, 2016, s.16/17).

Avcı toplayıcılıktan tarıma geçilen uzun sürecin sonunda, “...tarım öncelikle yerleşik bir hayatı gerekli kıldı ve böylece ilk yerleşim alanları da nehirler boyunca uzayan tarıma elverişli toprakların çevresinde gerçekleşti” (Tümtaş, 2012, s.25).

Yukarıda vurgulandığı gibi; tarım, kentlerin ortaya çıkışında çok önemli bir faktör olmuştur. Çünkü insanları bir arada yaşamaya güdüleyen pek çok başka faaliyeti de beraberinde getirmiştir. Örneğin, üretilen ürünü korumak, güvenliği sağlamak ve çalışanlar arasındaki işbölümünü denetlemek amacıyla insanoğlu yeni silah ve yeni araçlar üretmiş veya var olanları geliştirmiştir. Bu teknolojik gelişmeler ilk başta öncelikle silah teknolojisini geliştirmişse de sonrasında teknolojinin gelişiminin tarım aletleri üzerinde de etkili olduğu görülmektedir. Bütün bu teknolojik gelişmeler sonucunda ihtiyacından fazla tarım ürünü üretmeye başlayan kent halkı, elde ettiği “artı ürün” sayesinde değiş tokuş şeklindeki ilk ticari faaliyetleri başlatmıştır.

Artı ürün ve bununla ilintili olarak pazar yerinin doğuşu kentin ekonomik temelinin ilk aşamasıdır. (Tümtaş, 2012, s.28) "Artı ürünün" oluşumu bir yandan kentteki üretim örgütlenmesini oluştururken öte yandan da kentin yönetsel yapısındaki ilişkileri de etkilemiştir. (Tümtaş, 2012, s.29) Prienne,

ticaretin yayılmasıyla, kentlerin gelişiminin çarpıcı bir biçimde birbirine denk düştüğünü ve kentlerin, ticaretin yayıldığı tüm doğal yollar boyunca belirdiklerini söyler. Yazara göre kentler, ticaretin ayak izlerinden doğmuş, önceleri yalnızca deniz kıyılarında ve ırmak boylarında ortaya çıkmış, daha sonra, ticaret yayıldıkça bu etkinlik merkezlerini birbirine bağlayan başka kentlerin kurulmasına neden olmuşlardır.” (Tümtaş, 2012, s.29)

Ticaret ile başlayan bu iktisadi ilişkiler halen değişmeyen bir katılıkla (niteliği ve çeşitliliği pek tabii ki değişikliğe uğramışsa da) kent yaşamının hayat damarını oluşturmaktadır. Daha sonraları 19.yy. in en önemli iktisat kuramlarından birini geliştiren Karl Marx 'a göre de kentlerin doğuşu meta değiş tokuşu ile olmuştur. Ayrıca düşünür, gündelik hayat ve kent arasındaki ilişkiyi de yine bu yer değiştirme üzerinden açıklamaktadır. “Çünkü gündelik hayattaki en basit ilişki meta değiş tokuşudur” (Lefebvre, 2013, s.9) Yani günlük hayatta farkında bile olmadan yapılan en sıradan davranış, sürekli birilerine ekonomik değeri olan bir şey verip birilerinden bu değerde bir şey almaktır. (bizzat para ve hatta günümüzde örneğin bilgisayar bankacılığı ile soyut olarak yapılan değer değişimleri gibi...) Sabah işe giderken otobüse binmek, ya da arabaya benzin almak, simit ve çay ile yapılan masum bir kahvaltı, gün içinde insanların haberi dahi olmadan otomatik ödemededen ödenen faturalar ve neyse ki tam bu sırada hesaplarına yatan aylık maaşları... Tüm bu davranışlar ortalama bir kentlinin sıradan hayatının ayrılmaz bir parçası gibidir.

Tekrar özetlemek gerekirse; öncelikle; insanoğlu birleriyle birlikte ortak hareket ettiğinde kendini daha güvende hissetti. Üstelik birlikte yaşamak, iş bölümü veya sosyalleşmek gibi başka faydalar da sağlıyordu. Nüfus artışı, iklim ve daha birçok dış faktör de süreci tarım yapmaya ve köyler kurmaya itmiştir. İlk kentler üretim faaliyeti tamamen tarıma dayanan basit ticari faaliyetlerin olduğu köylerdi. Ticaretin keşfi kentlerin gelişimi açısından yaşanan ilk dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Bu noktadan itibaren ivme hızlı bir şekilde gelişmiş, İlkçağda, Mezopotamya, Akdeniz Havzası ve Avrupa'ya doğru hızlıca, birbiriyle ticaret yapan pek çok kent kurulmuştur. Söz gelimi Ortaçağ'da kentlerin düşüşe geçmesinin ve insanların yeniden dağınık öbekler halinde derebeylerine ait

topraklarda yaşamaya başlamasının sebebi bu dönemde Doğu ile Batı arasındaki ticaretin çeşitli sebeplerle kesintiye uğramasıdır. Ortaçağ sonlarında yeniden ticari faaliyetlerin başlaması, Coğrafi Keşifler ve burjuva sınıfının doğması ile birlikte süreç Sanayi Devrimi'ne kadar ulaşmıştır. İşte kentlerin gelişimi açısından yaşanan çok önemli bir diğer dönüm noktası da Sanayi Devrimi'dir. Sanayi Devrimi'nden günümüze kadar olan süreçte, kent ekonomisi ve ticaret; fabrikalar, seri üretim malları, teknolojik gelişmeler, mimari ve modern insanın ihtiyaçlarıyla artık bambaşka bir kılığa bürünmüştür. Bu yüzyıllarca süren süreçte kentler için değişmeyen tek gerçek ise Pirenne'nin burada tekrarlanması gereken şu sözüdür: “ Kentler ticaretin ayak izlerinden doğmuştur” (Pirenne, 2016, s.101). Bu görüşe göre, ticaret varsa kent vardır, ticaret diye bir şey yoksa orada kent adıyla bir yerin varlığından da söz edilemez.

Sonuç olarak; tarım, ticaret, güvenlik, inanç gibi faktörler, coğrafi konum ve zamana göre sıralamada farklılık gösterse de ilk kentlerin temel oluşum nedenlerini meydana getirmişlerdir. Kentler ilk çağdan günümüze biçimsel özelliklerini de bu ilişkiler ve koşullar ile şekillendirmişlerdir.

2. BÖLÜM

KENTSEL MEKÂN ve MEKÂNSAL AYRIŞMA

Dünya üzerinde kurulan ilk kent, kent ve kırsal birbirinden ayırarak, mekânsal olarak ayrışmayı da başlatmış oldu. Bu yetmiyormuş gibi, yapısı gereği sınırları belli bir mekâna işaret eden kent, bu sınırlar genişledikçe kentsel mekânın paylaşılması, kullanılması, ayrışması gibi başka konuları da gündeme getirdi. Yani sadece kırsaldan kendini soyutlamakla kalmadı, kendi sınırları içinde de farklı sınırlı alanlar yarattı.

Marx ve Engels'e göre bunun nedeni ekonomi-politik sebeplere dayanmaktadır, çünkü: "Kentın varlığı, yönetimin, polisin, vergilerin vb. gibi zorunluluğunu, kısacası belediye örgütünün, bu nedenle de genel olarak siyasetin zorunluluğunu içerir" (Aktaran: Torlak ve diğerleri, 2016, s.13). Aynı zamanda da, "her ne amaçla yapılırsa yapılsın siyaset her daim bir mekâna ihtiyaç duyar" (Torlak vd., 2016, s.11).

Siyaset ve kent arasındaki bu dönüşümlü ilişki sebebiyle kentsel mekân ve paylaşımı her dönem, nedenleri sermayenin de nasıl paylaşıldığına dayanan, doğrudan iktisadi ve ideolojik bir konu olmuştur. Kırsalda yaşam dağınıktır ancak toplu halde yaşamayı tercih eden insanoğlu için kent yaşamı belli kuralları, düzeni ve örgütlenmeyi gerekli kılmıştır. Kentte yaşayanlar için örgütlülük hayati önem taşır. Çünkü kendini sistemin dışında hissettiği anda birey, sisteme ve dolayısıyla kente ve yaşadığı mekâna, dolayısıyla da çevresiyle kurduğu ilişkilere ve kendisine yabancılaşmaya başlar. Mekân algısı insanın var olduğuna dair elindeki en güçlü kanıt gibidir. Mekân daraltıldığında ya da artık birey kendisini herhangi bir mekâna ait hissetmediğinde varlık algısıyla ilgili de sorun yaşamaya başlamış demektir. Eğer kendinizi "var" hissetmiyorsanız, tüyler ürpertici şekilde "yoksunuzdur".

Yukarıda anlatılan durum; insan hayatına kent yaşantısının modernleşmesiyle birlikte giren “yabancılaşma” kavramıdır. Kapitalist toplumlarda sermayenin dengesiz dağılımı, kentsel mekânın paylaşımı konusunda da dengesizliklere yol açmıştır. Kısaca, bu dengesiz dağılım sonucunda meydana gelen sınıfsal ayrışma, mekânsal ayrışmaya, mekânsal ayrışma da bireyin yaşadığı çevreye yabancılaşmasına neden olmuştur.

Dolayısıyla kentsel mekânın ayrışması ve yabancılaşmaya giden süreci daha yakından ele almadan önce kentsel mekânı tanımlamak yerinde olacaktır. Kentsel mekân kısaca; kentte yaşayan insanların gündelik hayatlarının geçtiği mekânlardır denilebilir. “Bu anlamda kentliler gündelik ilişkileriyle kentsel mekânı oluştururlar. Kentsel mekânlar, kentlilerin karşılaşmaları ve bu karşılaşmalardan “birlikte üretimler” oluşturdukları, kentin ortak kamusal benliğinin inşa olduğu yerlerdir.” (Aktaran: Nacak, 2011, s.16). Böylece kentsel mekân, açık, kapalı, büyük, küçük, özel ya da kamusal olabilir. Kentsel mekân ifadesinde önemli olan vurgu sadece binaların ve mimari yapılardan arta kalan açık alanların birbiriyle kurduğu ilişki değil, tüm bu çevrenin insan üzerinde yarattığı etkidir.

Şu halde, insan faktörü olmadan mekân ya da kent hiçbir şey ifade etmez. Yukarıda yapılan alıntıda siyasetin her daim bir mekâna ihtiyaç duyduğundan söz edilmişti. “Siyaset aynı zamanda bir özneye de ihtiyaç duyar” (Torlak vd., 2016, s.21). İlk kentlerin kurulmasından beri süreç insan ihtiyaçlarına cevap verebilmek için kurgulanmıştır. Ancak Sanayi Devrimi ve sonrasında yaşanan üretim biçimlerindeki büyük değişiklik sonucunda öncelikle insanlar yoğun şekilde tüketmeye teşvik edilmişlerdir. 60’lardan sonra doğaya, kente ve insana bu yolla verilen tahribatın farkına varılması ve hak arayışları ile yaşanan kırılma noktası, değişen ve gelişen dünya ekonomisi, siyasi dengeler vs. ile 80’ler sonrası gelinen Postmodern süreç ve neoliberal ekonomik sistemde artık neyin gerçekten ihtiyaç olduğu belirsizleşmiştir. Yani bu konuda ironik olan şey; insan ihtiyaçlarının giderilmesi doğrultusunda kurulan kent ve kentsel mekân, günümüzde çoktan temel insani ihtiyaçların giderilmesi önermesini aşmış, alınıp

satılan ticari bir metanın tam da kendisine dönüşmüş ve insan ihtiyaçlarını karşılama konusunda karmaşık ve tartışmalı bir hal almıştır.

Kentsel mekânın ayrışması ise mekânın metalaşması sonucunda, sosyo-ekonomik eşitsizliğin kente dair alanlar üzerinde yarattığı dengesiz dağılımın sonucudur. Ama kuşkusuz ki; “Eşitsizlik şehir açısından yeni bir şey değildir” (Bayat vd., 2016, s.29). Tarım kökenli ilk kentlerden beri şehir meydanının kullanımı ticaretle uğraşanların, en dış mahalleler ise o meydana herhangi bir şey alıp satamayarak kent merkezinden nasibini alamayan yoksulların mekânı olmuştur.

Ayrıca, “Zenginlerin, yoksulların ve farklı etnik kökenden halkın yan yana yaşadığı Ortaçağ Yakın doğusundaki surlarla çevrili şehirler de kayda değer hiyerarşilerle dikkat çekiyorlardı.” (Aktaran: Bayat vd., 2016, s.29) Öyle ki bazen varlıklı olmak bile şehrin refah içindeki bölümünde yer almaya yetmiyordu. Etnik kökenden kaynaklanan ayrışma sonucunda Venedik, Roma gibi kentlerde tarihi Ortaçağ’a dayanabilecek “Yahudi Mahallesi”, “Çingene Mahallesi” gibi farklı etnik kökenlerin yaşadığı mahalleler bulunuyordu ve bu mahalleler kendi içinde sosyalleşiyordu. Bu konuya dair en güzel kanıtlardan biri, Shakespeare’in 1500’lü yıllarda yazdığı düşünülen, “Venedik Taciri”¹ adlı ölümsüz eseridir. Çok zengin olmasına rağmen Yahudi Shylock, asla toplumda saygın bir yer edinemez, karşılaştığı ayrımcılık neticesinde kötü, kaba, fırsatçı bir adama dönüşmüştür. Yaşadığı ev şehirden uzaktadır ve meydana indiğinde çocuklar bile onunla alay eder. Shakespeare, ayrımcılığın neticesi olan mekânsal ayrışmayı da, buna maruz kalan kötü, tefeci bir adamın iç hesaplaşmalarla onu bu hale getiren nedenleri de yüzyıllara meydan okuyan şekilde okuyucunun yüzüne vurmaktadır.

Görülmektedir ki; mekânsal ayrışmanın tarihi bu denli eskidir. Şehirlerde etnik gettoların kurulması kadar eski olan bir başka mekânsal ayrışma örneği de göçmen mahalleleridir. Hangi etnik kökene sahip olursa olsun, yoksulluk, işsizlik

¹ William Shakespeare, *Venedik Taciri* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012)

ya da savaş/çatışma gibi herhangi bir nedenle kente sonradan gelen her insan o kente önceden gelmiş olan kentlinin gözünde “yabancı” olarak yer almış ve kentteki konumlanma biçimi de aynı önerme ile vücut bulmuştur.

Günümüze doğru gelindiğinde, Sanayi Devrimi ile başlayan makineleşme ve seri üretim ile kurulan fabrika ve endüstriyel alanlar önce şehir merkezlerini işgale girişti. Ardından Modernizmin nimetlerinden yararlanmak uğruna kırdan kente yoğun göçlerin yaşanmasıyla kent merkezleri aşırı kalabalıklaşmaya maruz kaldı. Bunun sonucunda şehir merkezlerinden dış mahallelere doğru yönelen fabrikalar, kendileri ile birlikte işçi sınıfını da banliyölere sürüklemiş oldu. Engels, “İngiltere’de Emekçi Sınıfların Durumu”² adlı çalışmasında, bu dönemde özellikle fabrikalarda çalışan işçi sınıfının gündelik yaşamına dair gözlemlerine yer vermektedir. Engels’in araştırmasında bahsettiği üzere işçiler Manchester ve Lancashire bölgesinde aslında kent merkezinin ve kentin gözde caddelerinin belki de sadece bir sokak ötesine konuşlanmış ancak bu bölgelere taban tabana zıt bir yoksulluk içinde yaşamaktaydılar.

Görüldüğü üzere bazen mekânsal ayrışmanın yaşanması için mekânların bir birinden çok uzak mesafelere konumlanmaları gerekmez. Engels, ardışık olan bu caddelerde yaşayan insanların günlük hayatta mecbur kalmadıkça hiç karşılaşmadıklarından bahseder. Hatta öyledir ki birbirlerinin orada olduklarını bilirler, ancak görünmez bazı sınırlarla çevrili şekilde, birbirlerinin alanına girmemeye çalışarak yaşarlar. Zenginler bu tür mahallelerde yaşayan insanları orada değillermiş gibi yadsırlar, buna göre yoksullar da onlara karşı varlıklarını şiddet eğilimli yollarla kanıtlamaya girişirler.

Böylelikle, Modernite ile birlikte kentin yarattığı işçi sınıfı, daha önce yaratmış olduğu burjuva sınıfıyla kaçınılmaz olarak mücadeleye girişti. İşçi sınıfı ucuz emek sömürsü yüzünden abartılı şekilde yoksul, işveren konumundaki burjuva sınıfı da yalnızca sermayesini büyütme derdinde ve açıkça sonradan görmeydi. Marks ve Engels’e göre kent, “burjuva egemenliğinin doğrudan mekânı, hem de

² Friedrich Engels, *İngiltere’de Emekçi Sınıfların Durumu* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013)

kapitalizmi yıkacak olan sınıfı yaratarak, ona bir tür doğal örgütlenme zemini sunan bir karşı mekân olarak kavramsallaşmaktadır” (Torlak vd., 2016, s.14). Bu çelişik durum “...sınıf mücadelelerinin daimi mekânı olarak...” kenti işaret etmektedir (Torlak vd., 2016, s.14).

Görüldüğü gibi 19.yy.da gerçekleşen endüstriyel-ekonomik gelişmeler düşünürleri, kent, mekân, mekânsal ayrışma, gündelik hayat ve yabancılaşma gibi kavramlar üzerinde düşünmeye yöneltmiştir. Bilindiği üzere Marks ve Engels konuya Marksist bir yaklaşımla sermayenin birikimi ve sınıflar arasında dağılımı üzerinden yaklaşmışlardır. Buna göre, “sınıfsal ayrışma” , “mekânsal ayrışmayı” da meydana getirmekte ve doğru orantılı olarak gözlenebilir kılmaktadır.

Teoriyi Marks ve Engels başlatmış olmakla birlikte ardından gelen Henri Lefebvre ve David Harvey, Marks ve Engels’in teorik bilgilerini “...kentnin işleyiş biçimini anlamak adına devralmış...” ve Marksizmin insani özgürleşme ereğini “...kentsel mücadeleleri de kapsayacak şekilde...” bir pratiğe dönüştürmüşlerdir (Torlak vd., 2016, s.15) Gündelik yaşamın eleştirisi, itiraz, yabancılaşma gibi kavramlar Lefebvre’nin mekânsal analizleri sonucu kavramsal hale gelmişlerdir.

Sınıfsal mücadelelerin yoğun olarak yaşandığı altmışlar ve sonrası, siyaset, felsefe, sanat ve daha birçok konuda köklü toplumsal değişikliklerin yaşandığı yıllar olmuştur. Kapitalizme karşı Sovyet Sosyalizminin doğuşu, soğuk savaş yılları, ardından gelen parçalanma ve çöküş, doksanlar ve sonrasında kapitalizmin kılık değiştirerek başka bileşenlerle yeniden yükselmesine sebep olmuştur. Sınırların saydamlaşması, küreselleşme gibi yeni kavramlar ortaya çıkmıştır. Postmodernizm’e de uygun olarak geleneğe ait kuralların olmadığı, her şeyin makbul sayıldığı bir yeni “liberal ekonomi” anlayışı da “devletlere karşı şirketler” söylemiyle sermayenin paylaşımında yeni ve karmaşık durumlar yaratmıştır. Sermayenin paylaşımı doğrudan kentin paylaşımını etkilediği için, doksanlar sonrası günümüze kadar olan süreçte kentlerde de hem yönetsel hem de yaşamsal anlamda pek çok değişiklikler meydana gelmiştir.

Neoliberal Kentte, kentsel mekânın kullanımı ve mekânsal ayrılmaya ilişkin “Mekân Meselesi” isimli kitapta Asef Bayat şöyle söylemektedir:

Neoliberal yapılanma dikkate değer ekonomik toplumsal değişimler ortaya çıkarmıştır. Ekonomik kuralsızlaşma, devletin daraltılmış rolü ve toplum sözleşmesinin krizi, muazzam sayılarda madun grupların, hayatta kalmak ve yaşamlarını iyileştirmek adına artık kendi başlarına kaldıkları anlamına geliyordu. Dolayısıyla halihazırdaki tartışmalar dahilinde güçlü bir görüş, neoliberal şehrin – sermayenin yönettiği ve refahın tadını çıkardığı, madunların ise kısıp kaldığı- bir kayıp şehirdir; “kent hakkı”nın neredeyse tamamen ortadan kaybolduğu bir açıkça eşitsizlikler ve dengesizlikler şehridir (Bayat vd, 2016).

Bu yorumdan da anlaşılacağı üzere şu an içinde yaşadığımız kent, her türlü eşitsizliğin yaşandığı bir mekâna dönüşmüştür. Kent merkezi artık illa ki devletin ya da belli tüzel kişilerin değil, sermaye kimdeyse o kişi/kişilerin egemenliğine doğru yer değiştirmektedir. Dolayısıyla neoliberal ekonomi kent merkezini defalarca alıp satabilmektedir. Bu değişkenlik sürecinde kendini korumaya alma gereği duyan varlıklı kesim kendisine kent merkezinin dışında bir vaha yaratmıştır. Bu ayrışma örneği asla yoksulların her daim şehir dışına itilmesiyle benzeşmemektedir. Burada orta halli ve varlıklı aileler şehrin dışında kurulan görece güvenli ve her imkânın belli sınırlar içinde sunulduğu sitelere, bir çeşit zengin gettolarına taşınarak suni bir eşitlik hali yaratma eğilimindedirler. Kişi kendi yaşamı dışında ne olup bittiğini bilmez ve günlük hayatında konforunu zedeleyecek diğer uyarılarla karşılaşmazsa, kendinden daha yoksul kimseler, çeşitli farklılıklar, güvenli bulunmayan mekânlar vb. pek tabi ki kendini daha eşit, daha özgür, daha mutlu hissedecektir.

Ancak mutluluk göreceli bir kavramdır ve ne olursa olsun tecrit edilmiş bir mekânda, burası dünyanın en lüks ve olanaklı konut grubu bile olsa, ayrıştırılma ya da kendini ayrıştırma, doğası tecrit edilmeye pek de uygun olmayan insan ruhu üzerinde nereden kaynaklandığını hissettiği ama anlam veremediği bir boşluk duygusu yaratacaktır. Yani kentin eşitsizliği, farklı kesimler için ancak

mekânsal ayrışma ekseninde eşitlenmiş gibi görünse de, bunun kimse için adil olmadığı aşikârdır. Herkesin kendi alanına hapsoldüğü, birbirlerinin sınırlarından uzak durduğı ve bir şekilde kendini mutsuz hissettiğı bir kentin adil olduğunu düşünmek pek mümkün görünmemektedir.

2.1. MEKÂNSAL AYRIŞMA EKSENİNDEN YABANCILAŞMA ve SANAT

2.1.1. Edebiyat - Tiyatro – Sinema Ekseninden Yabancılaşma Kavramı

Felsefe tarihinde yabancılaşma kavramından söz edildiğinde akla gelen ilk isim Hegel'dir (Aydoğan, 2015, s.273). Hegel'den önce J. J. Rousseau, hatta daha eskiye gidilirse Fichte, Plotinos, gibi düşünürlerin metinlerinde de “yabancılaşma” ile ilgili düşüncelere rastlanmaktadır. Ancak Hegel, diyalektik yaklaşım içerisinde yabancılaşmayı bireyin kendisine ulaşabilmesi için gerçekleştirmesi gereken bir eylem olarak görür. Burada “tin” yani Hegel'in insanın özü diye nitelediğı hal (evren), varlığını kanıtlayabilmek için bir kopuş yaşamalı ve kendisinin dışına çıkmalıdır. Doğaya doğru hareket ederek kendine yabancılaşan ve artık Hegel'in “Geist” diye nitelendirdiğı varlığın bu ikinci aşaması, yeniden kendine ulaşabilmek ve somut bir hal almak zorundadır. “Bu da kendini gerçekleştirmenin üçüncü adımı olan kültür ve tarih alanında Tinsel dünyada olur”(Aydoğan, 2015, s.275).

Kısaca Hegel'in sözünü ettiği yabancılaşma, potansiyel varlığın nesnel dünyada vücut bulması ve zaman/mekân, kültür, felsefe, tarih gibi kimliklerini keşfederek ya da yüklenerek “gerçek anlamda” var olması anlamına gelmektedir. Yani burada potansiyel varlığın kendini “gerçek anlamda” bulabilmesi için yabancılaşması olumlu ve gerekli bir eylemdir.

Ancak mekânsal ayrışmadan söz edildiğinde konu yeniden Modernizm'in yaşandığı 19.yy'a, ekonomi-politik ilişkilerin yarattığı toplumsal uyumsuzluğa dolayısıyla Marx'ın yabancılaşma teorisine ulaşmaktadır. Marx, Hegel ve ondan

sonra gelen Feuerbach'ın yabancılaşma teorilerinden etkilenmiş olmakla beraber, söz gelimi Hegel'in yaklaşımını eksik bulur. Düşünür'e göre Hegel'in yabancılaşmadan kastettiği şey nesnelleşmedir ki bu da olumsuz bir kavram değildir. Ancak yabancılaşmaya toplumsal ilişkiler ve üretim biçimleri üzerinden yaklaşan Marx için, doğaya ait olan insanın öncelikle doğaya, emeğine, dahası ürettiği nesneye yabancılaşması toplum huzuru ve insan psikolojisi açısından pek de olumlu sonuçlar doğurmamaktadır. Doğurmamıştır da... En bilinen örneğiyle, bir ürünün üretimi için çalışan işçinin, o ürüne sahip olabilmek için aylarca/yıllarca çalışması gerekiyorsa, o kişi kendi emeğine yabancılaşmış demektir. Hele de bu işi kendisinden çok bir "kapital" için yaptığı düşünülürse, bu sistem 19.yydan günümüze zamanının/hayatının çoğunu bir işte çalışarak geçiren mutsuz insan yığınları türetmiştir. Bireyin mutsuzluğu toplumun mutsuzluğuna da sebep olur çünkü "insanın kendisiyle ilişkisi başka insanlarla ilişkileri yoluyla nesnel ve gerçek olduğundan, insanın kendisine yabancılaşması öteki insanlara da yansır" (Aydoğan, 2015, s.279/280).

Dolayısıyla 19.yydan başlayarak, Modernizm etkisinde, gelişen teknoloji ve üretim biçimleriyle gündelik hayatın hızlanması ve eskiye göre fazlasıyla farklılaşması, insan yaşamının çalışmak ekseninde her gün aynı şeyleri yaptığı rahatsız edici bir tekrara/rutine dönüşmesine sebep olmuştur. Rutin emniyetli gibi görünse de sıkıcıdır. Kentle sınırlı bir hayatta (insanoğlu kentin sınırlarını çizerek doğadan kendisini ayıralı çok olmuştu) dahası; dil, din, etnik köken, kentte bulunma sebebi, gelir düzeyi gibi çeşitli ayrıştırmalarla kentin içinde belli mekânlara sığdırılan şu kısa insan hayatında, artık birey bir başkasının kendisine "yabancı" demesine gerek kalmadan kendisini yabancı hissetmeye başlamıştır. Bu andan sonra kimsenin onu bir mekânla sınırlamasına gerek yoktur, çünkü o zaten kendisini dar alanlara hapsedmeye ya da daha huzurlu hissettiği bir mekân arayışına yönelmiştir. Böylece artık bireyin (mekânsal olarak da) kendisini toplumdan tecrit etmeyi yeğlediğinden söz edebiliriz.

Tıpkı Sait Faik'in "*Lüzumsuz Adam*" isimli hikâyesinde ana karakterin yedi senedir mahallesinden çıkmadığı için duyduğu mutluluk gibi:

“ Ben bir acayip oldum. Gözüm kimseyi görmüyor, kimsenin kapımı çalmasını istemiyorum. Dünyanın en sevimli insanları olan posta müvezzilerinin bile... Mahallemden pek memnunum. Yedi senedir çıkmadım oradan desem yeri ” (Abasıyanık, 2018, s.1).

“ Yedi senedir bu sokaktan gayri, İstanbul şehrinde bir yere gitmedim. Ürküyorum. Sanki döveceklermiş, linç edeceklermiş, paramı alacaklarmış – ne bileyim bir şeyler işte- gibime geliyor da şaşırıyorum. Başka yerlerde bana bir gariplik basıyor. Her insandan korkuyorum. Kimdir bu sokakları dolduran adamlar? Bu koca şehir, ne kadar birbirine yabancı insanlarla dolu. Sevişemeyecek olduktan sonra neden insanlar birbiri içine giren şehirler yapmışlar? Aklım ermiyor. Birbirini küçük görmeye, boğazlaşmaya, kandırmaya mı? Nasıl birbirinden bu kadar ayrı, birbirini bu kadar tanımayan insanlar bir şehirde yaşıyor?” (Abasıyanık, 2018, s.9).

Yukarıda verilen örnekten de anlaşılacağı gibi konunun sanata yansması gecikmemiştir. 19.yy.dan başlayarak özellikle edebiyat alanında türeyen bir “Lüzumsuz Adam” tipi, kentte yaşayan ve kalabalıklar içinde kendisini yapayalnız hisseden bir karakter olarak, yabancılaşan bir bireyin zamanla, mekânla ya da yaşama ait tüm diğer şeylerle nasıl ilişki kurduğuna dair çokça ipucu vermektedir. Ellen Chances’in³ edebiyata Turgenyev ile girdiğini düşündüğü bu “Lüzumsuz Adamlar”, Kafka’nın *Dönüşümü*’nden, Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ına, Camus’un *Yabancı*’sına varıncaya kadar benzer özellikler taşırlar.

Bu kişiler genellikle toplumca onaylanmış sosyal statüye sahip, en azından bir mesleği ya da iyi/kötü rutin bir işi bulunan kimselerdir. Yalnızlık hissediyor olmaları illaki yalnız yaşadıkları anlamına gelmez, bir kısmı ebeveynleriyle yaşarlar, ya da yine toplumun kendilerinden beklediği üzere evli ve çocukludurlar. Yazar bu adamın iç sesini okuyucuya iletirse, dışarıdan neredeyse mutlu bile gözükebilirler. Daha doğrusu mutsuz olmak için bir

³ Edebiyat Profesörü Ellen Chances’in, Turgenyev’in “Lüzumsuz Bir Adamın Günlüğü” adlı eserinin son bölümünde, Rus Edebiyatı’ndaki “lüzumsuz adam” karakteriyle ilgili bir inceleme yazısı bulunmaktadır.

gerekçeleri yoktur. Ne var ki gerçek duygularından yazarın vasıtasıyla haberdar olduğumuz bu kişi, topluma, ailesine ve kendisine anlam veremediği bir hissizlik, neredeyse tiksiniye içindedir. Kafka'nın Dönüşüm 'ünde bu tiksiniye hissi o kadar barizdir ki, yazar başkahramanı böceğe dönüştürmüştür. Mekânsal olarak ise toplumla bağlarını bütününüyle kesecek şekilde onu bir eve hatta bir odaya mahkûm etmiştir.

Türk Edebiyatında yukarıdaki alıntıda örneği verildiği gibi Sait Faik Abasıyanık ile karşımıza çıkan *Lüzumsuz Adam*, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanındaki "Selim", Sabahattin Ali'nin "Raif" (*Kürk Mantolu Madonna*), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Suat" (*Huzur*), Yusuf Atılgan'ın isimsiz "*Aylak Adam*" karakterleriyle öne çıkmaktadır. Bu karakterlerin hemen hepsi başka insanlarla ilişki kurmakta zorlanırlar, onlar için sosyalleşmek korkulu bir rüya gibidir.

(Karakterin arkadaşları kastedilerek)...Yolda bana rastladıklarında rahatsız gibi görünürlerdi, pek doğal gülümsemez, kimi insanların yaptığı gibi ne gözlerime, ne de ayaklarıma bakarlardı; yanaklarıma bakıp bir anda, "Aa! Nasılsın? Çulkaturin?" ya da "Aa! İşte Çulkaturin!" derlerdi ve derhal başlarını çevirip bir şey anımsamaya çalışıyormuş gibi hiç kıpırdamadan dururlardı. Bunların hepsini fark ederdim, çünkü gözlem kabiliyetinden ve ferasetten yoksun değildim; aslında aptal değilim, bazen orijinal sayılabilecek eğlenceli fikirler bile gelir aklıma. Fakat içinde asma kilit olan lüzumsuz bir adam olduğumdan fikirlerimi ifade etmek çok acı veriyor, daha önceki deneyimlerim yüzünden onları kötü ifade edeceğimi biliyorum. Bazen insanların öyle kolayca ve rahatça konuşmayı başarmalarına çok şaşırıyorum. Düşünsenize! Bu müthiş bir şey! (Turgenyev, 2015, s.40).

Ayrıca "lüzumsuz adam" tipinin, anlatımda mizaha yatkınlığı dikkat çekmektedir. Yazar bu karakterin duygularını ve olayları ince bir alayla okuyucuya aktarır. Edebiyata sıkça konu olan söz konusu yabancılaşan bireyin, mekân ile kurduğu ilişkiye tekrar bakıldığında, bütün "lüzumsuz adamların" kendisini evle sınırladığı söylenemez. Söz gelimi Kafka karakterini bir odaya kapatırken, Camus'un "yabancı" sokaklarda aylaklık etmeye yatkındır. Çünkü eğer kendine ait

hissedilen “ev” de istenmeyen başka şeylerle kuşatılmışsa, bu yabancıyı kendini sokaklara atması kaçınılmaz olur. Fakat sokaklar bu yabancıyı sorgusuz sualsiz kabullenir mi? Hayır, bu da pek mümkün görünmemektedir. Örneğin, İlhami Algör’ün “ *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* ” romanındaki baş kahraman sevdiği kadının eleştirilerine maruz kalmamak için kendini sürekli evden dışarı atar. Her gün dolaştığı başka başka semtlerde hiç bilmediği bir mahalleye girdiğinde hissettiği, “her şeye yabancı olma” hissinden bahseder.

Sokaklarından birine girdiğinizde, sokak, ortalıkta olmayan birilerince sahiplenilmiş hissi veren, adımınızı attığınız andan başlayarak, yabancı olduğunuz duygusunu ense kökünüze fısıldayan bir sokak olur. Pencerelerde perde aralıkları, belli belirsiz kıpırdar, kapısını bir müşteriye hiç açmamış gibi duran adeta boş dükkânda bir adam, başını işinden kaldırıp bulunduğunuz yere doğru bakar ve dışarıda görülebilecek hiçbir şey yokmuş gibi işine dönerek, o kısacık an içinde sakin, tepkisiz haliyle sizi yok saymayı becerirdi (Algör, 2015, s.13).

Benzer bir yadırgayışa Milan Kundera’nın “*Bilmemek*”⁴ isimli romanında da değinilmektedir. Romanın baş kahramanı İrena, Çekoslovakya’daki komünist rejimden kaçarak gittiği Paris’te yeni bir yaşam kurmuş, büyüdüğü şehir olan Prag ile bütün bağlarını koparmıştır. Yıllar sonra Prag’a dönüşü ona hediye gibi sunulsa da, İrena bu şehre daha ilk ayak basışından itibaren açıklanamaz bir yabancılik hisseder. O, artık doğduğu şehre dışarıdan gelen biridir ve çok iyi bildiği sokaklara, dükkânlara, köprülere, şehre ilk kez gelen herhangi biri kadar yabancıdır.

Macar yazar Magda Szabo ise “*Katalin Sokağı*” isimli eserinde Budapeşte içinde bir semtten diğer bir semte taşınan bir aileyi ve yeni taşındıkları mekâna alışmakta zorlanışlarını anlatırken, “ *başka yerde olma yasası*” diye bir kavramdan bahseder ve sıklıkla tekrarlar. Szabo şöyle der: “ Başka yerde olmak yasası katı bir yasaydı. Hiçbir zaman gerçek, yani o an içinde bulunulan zaman dilimi görünmezdi” (Szabo, 2009, s.15).

⁴ Milan Kundera, *Bilmemek* (İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2014)

Yukarıda verilen tüm örneklerde insanın yaşadığı mekân ile bağ kurmasına, yani bir mekâna ait olma duygusu geliştirmesine, dolayısıyla kendine aşına olduğu ve içinde yaşarken rahat hissettiği, bir mekân hatta bir alan yaratma eğilimine değinildiği de görülmektedir. Böylece yabancılaşan bireyin sürekli kendini ait hissedebileceği bir mekân arayışında olduğunu da söylemek mümkündür.

Edebiyatta değinilen güncel bir konunun kaçınılmaz olarak diğer sanat dallarına yansımaları beklenir. 1930'lar, hem Avrupa'da yaklaşan bir savaşın ve yaşanan siyasi iklimin hem de değışken ekonomik dengelerin insanlar üzerinde yarattığı sarsıcılığın ve kuşkusuz o günün felsefi görüşlerinin etkisinde “yabancılaşma” kavramını Brecht önderliğinde tiyatro ve sinemaya taşımıştır.

Brecht'in geliştirdiği “epik tiyatro” kuramı içinde kullandığı bir yaklaşım (teknik) olarak yabancılaşma Hegel'in yabancılaşma kavramına ve diyalektik anlayışına daha yakın durmakla birlikte, Brecht dönem gereği Marx'ın yabancılaşma kuramından da son derece etkilenmiştir. Prof. Dr. Uğur Mutlu Parkan, Brecht'in kuramını, “ başta Kapital olmak üzere Marksist klasikleri incelemesiyle, uzun bir teori-pratik süreci içinde oluşturduğu ve temelinde diyalektik ve tarihi materyalizmin yasalarının yer almasıyla...” şekillendirdiğini söylemektedir (Parkan, 1983, s.27).

Buna göre Aristoteles'ten beri süregelen “Dramatik Tiyatro” anlayışından farklı olarak “Epik Tiyatro” da izleyicinin karakterlerle özdeşlik kurmasındansa (katarsis), yabancılaşarak dışardan bakması amaçlanır. Çünkü sahnede gerçekleşen olaylar ve karakterlerle özdeşlik kurulduğunda izleyici karakter ne yaşıyorsa onu yaşar ve eleştirme ya da konunun gidişatıyla ilgili fikir geliştirme yetisini oyun içinde aktif halde tutamaz. Oysaki seyirci, montaj tekniği ile zaman ya da mekân içinde hareket halinde bulunduğunda ya da oyuncu rolünden çıkarak seyirciye tiyatrodaki bir oyun izlediğini hatırlattığında izlediği şeye yabancılaşacak ve oyunu eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirebilecektir. “Modem toplumlarda yabancılaşma 'insancıl anlamların yitirilmişliği'dir. Brecht

ise, 'insancıl anlamları' bulmak için yabancılaştırma kavramı' na yönelir" (Aktaran: Parkan, 1983, s.39). Burada Brecht'in yabancılaşma kavramının da gerçeğin daha iyi anlaşılmasına hizmet edecek şekilde tıpkı Hegel'in yaklaşımı gibi olumlu bir yönelim olduğundan bahsedilebilir.

Yani Brecht; Modernitenin toplumda yarattığı yabancılaşmanın bilincinde olarak, tiyatroyu gerçeklerle yüzleşilen ve sonuçları eleştirel ve değişebilir olan bir hale dönüştürerek bilinçli bir izleyici kitlesi yaratmayı hedeflemiştir. Eğer bir seyirci oyunun gidişatı sırasında "ben olsaydım öyle değil, böyle yapardım" diyebiliyorsa mutlak sonuçlarla yetinmiyor demektir. Eğer bir oyunun sonu farklı bir yaklaşımla değiştirilebilirse, gerçek hayat da davranışlara göre değişebilir. Bunu da geliştirdiği kuram içinde, ürettiği pek çok yaklaşım ve teknikten biri olan yabancılaşmayı (dışarıdan bakmak) bu kez yabancılaşan bireyin bizzat kendini dışarıdan görerek durumunun farkına varmasını sağlayarak yapmaya çalışmıştır.

Brecht'in "epik tiyatro" kuramı, çağdaşlarını ve kendisinden sonra gelen kuşakları etkilemiştir. Halen günümüzde sahnelenen oyunların pek çoğu "epik" anlayışla sahnelenmektedir. Brecht sinemada çok fazla bir üretimde bulunmamışsa da, "epik yaklaşım" sinemayı da etkilemiştir. Başta Jean-Luc Godard olmak üzere Alain Resnais, Joseph Losey, Rene Allio, Francesco Rosi, gibi "Fransız yeni dalga" akımından daha pek çok yönetmenin filmlerinde Brecht'in estetik anlayışına uygun teknikler kullandıkları görülür.

Böylece sinema, 30'lardan bu yana zaman zaman Brecht'in yabancılaşma yöntemiyle bireyin toplumdaki kopuşuyla yüzleştiği, yabancılaşmaya yabancılaşarak bakmayı sağlayan pek çok çarpıcı örneğe sahiptir. Joseph Losey'in "*The Servant*" (*Genç Hizmetçiler* 1963) ya da Jean-Luc Godard'ın "*Week-end*" (*Haftasonu* 1967) gibi burjuvazinin yozlaşması, toplumun çöküşü ve aşağıdakiler/yukarıdakiler ilişkisine tersinden bakışı gibi konularla izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedir. Bu anlatımı kuvvetlendirmek için 60'lardan sonra

sinemada tek mekân/ ya da az mekân ve zamansızlık gibi sürreal yaklaşımların kullanılmaya başlandığını da izlemek mümkündür.

Bu süreçten günümüze kadar, yine konuyla ilintili olarak bireyin çeşitli sebeplerle belirli mekânlarla kendisini kısıtlaması/kısıtlanması ve toplumdan ya da yaşadığı gerçeklikten kopuşunu irdeleyen sinemadaki yansımaları bu kez Yunan Yeni Dalga akımının yönetmenlerinden Yorgos Lanthimos'un "*Dogtooth*" (Köpek Dişi 2009) filmi çarpıcı bir örnek olacaktır. Üç çocuklu bir ailenin izole yaşamını konu alan film, aile ve eğitim kavramlarına da ciddi eleştiriler sunmaktadır. Baba figürü bir otorite olarak evdeki yaşantıya kurallar getirmiş ve ev halkını bu kuralların dışına çıkılırsa çok korkunç şeylerle karşılaşacaklarına inandırmıştır. Söz gelimi hayali bir erkek kardeş daha önce dışarı çıkmayı denemiş ve başına çok kötü şeyler geldiği için bir daha geri dönmemiştir. Bu sebeple bahçeli ve havuzlu villalarından hiç çıkmayan (aile orta sınıf bir burjuva yaşantısı sürmektedir) ve bütün fiziki ihtiyaçları anne-babaları tarafından karşılanan onlu yaşlarında iki kız, yirmili yaşlarının başında bir erkek çocuk sadece birbirleriyle sosyalleşerek ve kendilerine çizilen sınırın dışına çıkmadan günlerini geçirmektedir. Ta ki evlerine dışarıdan gelen tek yabancı karakterin kızlardan birine verdiği cd film ve bu kızın babasına çocukların evden ne zaman ayrılacağını sorana kadar... Babanın cevabı şöyledir:

- Köpek dişleri çıktığında!

Benzer şekilde, Lars von Trier'in "*Dogville*" (2003) isimli filminde izleyicinin karşısına bu kez küçük bir kasaba çıkar. Amerika'nın ücra bir yerinde dağlarla çevrili Dogville isimli bu küçük sıradan kasabada insanlar kendi hallerinde bir yaşam sürmektedir. Günün birinde bir kaçak olan Grace isimli genç bir kadının yolu bu kasabaya düşer. Dogville halkı önce bu kadını misafirperver bir şekilde karşılar. Grace'e yardımcı olmak için ona küçük işler ve maaş vermektedirler. Fakat gün geçtikçe köy halkının aralarına sonradan katılan bu yabancıyı hiç de benimsemediğini anlamak zor olmaz. Grace gün be gün kasaba halkının ona her türlü kötülüğü yapabildiği bir köleye dönüşecektir.

Ayrıca yönetmen Lars von Trier, filmde tiyatro sahnesine benzer bir mekân kullanarak, izleyiciye enteresan bir sinema deneyimi de sunmuştur. Eleştirmenler tarafından bu tavrı Brecht'e yakın bulunmuştur. Dogville kasabası sinemada alışık olunmayan şekilde, kapı ve pencereleri olmayan dekorlarla, yukarıdan çizilmiş bir kroki olarak yansıtılmıştır (Görsel 1). Bu tek mekân vurgusu, yabancılığı, tutsaklığı ve izole yaşamın adeta altını çizerek filmdeki anlatımı kuvvetlendirmiştir.

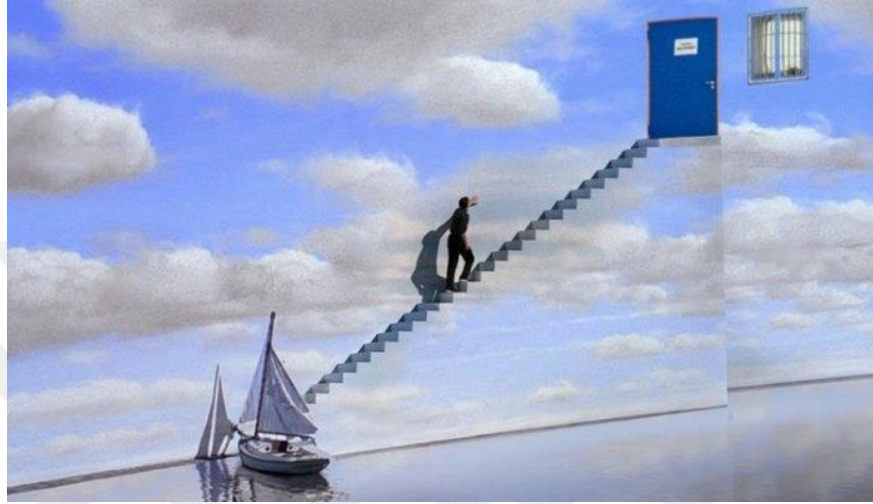


Görsel 1. Lars von Trier, 'Dogville', 2003

Sinema tarihinin konuyla ilgili en çarpıcı ve önemli örneklerinden bir diğeri de Peter Weir'in popüler filmi "*Truman Show*" (1998) dur. Söz konusu filmde yaratılan izole dünya bir film stüdyosudur ve bir televizyon programı için yaşamı 24 saat canlı yayında izlenen Truman Burbank her şeyden habersiz, içine doğduğu bu kurmaca dünyayı tüm gerçekliğiyle kabul etmektedir. Ta ki günün birinde her şeyin absürt bir şekilde tekrarlandığını fark edene kadar. O da önceki örneklerde anlatılan karakterler gibi eninde sonunda sınırları aşmak ve gerçeğe ulaşmak isteyecektir. Zorlu mücadelelerden sonra stüdyonun sınırındaki son dekor olan duvara, kaçmak için kullandığı teknenin direği vurur ve bu adeta Truman'ın da seyircinin de duvara tosladığı, kendisiyle yüzleştiği andır. İçinde yaşanan hayatın gerçekliğinin sorgulanmadığının fark edildiği ve neyin gerçek neyin kurmaca olduğunun birbirine karıştığı ağır bir yüzleşmedir bu (Görsel 2). Ayrıca Truman'ı sahte bir kasabanın içine hapsederek yaşamını

gözler önüne seren programın yapımcısı Christopher karakterinin son sahnede Truman'a dış dünya ile ilgili söylediği sözler son derece çarpıcıdır:

“ Dışarıda senin için yarattığım bu dünyadan daha fazla gerçeklik yok. Aynı yalanlar, aynı ikiyüzlülük... Ama benim dünyamda korkacak hiçbir şeyin yok.”



Görsel 2. Peter Weir, 'Truman Show', 1998

Sinema ile ilgili yukarıda verilen tüm örnekler, tek tek incelendiğinde birçok başka ileti ve anlam da barındırıyor olmakla beraber ortak noktaları kurgu bir mekâna ve izole bir yaşama işaret ediyor oluşlarıdır. Bütün örneklerde dışarıdan/ kentten/ yabancından bir çeşit zarar görülmüştür ya da görülebileceği düşüncesiyle içe kapanılmıştır. *Dogthooth* (2009) 'da çeşitli zamanlardaki ağır ekonomik krizlerle sarsılan ve yozlaşan Yunan toplumunu eleştiren *Lanthimos*, kendi bildiğince çocuklarını eğitmek isteyen böylece dış dünyadan koruduğunu düşünen bir babaya odaklanmaktadır. *Dogville* (2003) ise Amerikan toplumunun açık bir eleştirisidir.

Örneğin filmi hem Amerika'nın dünyanın geri kalanı üzerinde kurduğu sömürü düzeninin bir eleştirisi olarak okumak mümkün hem de Amerika'daki göçmenleri, fakir ve işçi sınıfının sömürüsüne parmak basan bir eser olarak. Böylece (Grace karakteri için) ... bu amorf karakterin üç bileşeni olduğunu söyleyebiliriz: Kapitalizmin icadı sırasındaki işçi sınıfı,

ekonomik sebeplerle gelen bir göçmen ve kapitalist düzen tarafından acımasızca sömürülen bir kadın. (Kabulantok 2016)

Truman Şov ise günümüz medyasının bir eleştirisidir. Televizyon ile kurulan ilişki o kadar çığırından çıkmıştır ki, gerçek ile kurgu birbirine karışmış ve reklam ya da reyting gibi araçlarla bundan finansal yarar sağlamanın insan hayatından daha önemli bir hale gelmesi ahlaki bir çöküntüyü de gözler önüne sermektedir.

Yukarıda değinilen bütün bu hikâyeler farklı önermelere rağmen bir çeşit yabancılaşmaya işaret eder. Yabancılaşmanın içinde burjuvazi ve sistem eleştirisi kaçınılmazdır. Çünkü bireyin yabancılaşmasına ve dış dünyadan kopuşuna/ içe dönüşüne bizzat içinde yaşadığı toplumun norm ve değerleri ve ekonomik ilişkilerindeki dengesizlik sebep olmaktadır. Hikâyelerin geçtiği mekânlara bakıldığında izole olma fikri de kaçınılmazdır. Çünkü yabancılaşan birey dış dünyadan kendisini koruma ya da soyutlama fikrine kapılacaktır. Öte yandan ne kadar içine gömüldükçe gömülsün sosyal bir varlık olan ve yenilgilere doymayan insanoğlu bir süre sonra yine de bu duvarları yıkmayı deneyecektir. Bunlar bazen kendi ördüğü duvarlar olsa bile...

2.1.2. Plastik Sanatlar - Performans Sanatı Ekseninden Yabancılaşma Kavramı

Görsel/Plastik Sanatlarda ise yabancılaşma ve kent eleştirisinin izlerine 1960'lı yıllarda yaygınlaşan performans (happening) sanatında rastlamak mümkündür. Kuşkusuz ki altmışlara gelinceye kadar özellikle de iki büyük savaş yaşamış olan Avrupa'da dengeler değişmiş ve bunun sanata yansması da oluşan yeni dünya politik bloklarıyla; "Batı Avrupa Sanatı, Rus etkisindeki Doğu Avrupa Sanatı ve II. Dünya savaşı sonrasında iyice ivme kazanan Amerikan Sanatı" olarak kimliklerini daha da belirginleştirmiştir (Lynton, 1991 s.263)⁵ Artık eskiye

⁵ Cümlede tırnak içine alınan kısımdaki başlıklar, doğrudan bir alıntı olmamakla birlikte, Norbert Lynton'un *Modern Sanatın Öyküsü* isimli kitabında, *Avrupa'da Sanat Sonrası Savaş* adlı bölümdeki anlatımdan çıkarım yapılarak belirlenmiştir.

göre her şeyin daha hızlı aktığı bir zamana gelinmiş ve hız, değişim, tüketim gibi kavramlar teorik konular olmaktan çıkıp günlük yaşamın birer gerçeğine dönüşmüşlerdir.

Böylece “kural yıkıcılık” Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm gibi hareketlerle sanatta iyice kendini göstermeye başlamış, sanatçı artık görünenin ötesini anlamaya ve kendini ve duygularını yeni ifade biçimleriyle aktarmanın yollarını aramaya koyulmuştur. Böylece 1910’lu yıllardan başlayarak Avrupa’da yayılan ve kendilerini “Dada” hareketi olarak adlandıran çeşitli sanatçı grupları beklenmedik anlarda beklenmedik eylemler gerçekleştirerek sanatın yıkıcılığından bahsediyorlardı. Dada Sanatçıları kendilerini, duvara asılan ya da şehir meydanına konan herhangi bir somut sanat üretimi yapmak zorunda hissetmiyorlardı. Bu söylem, o zamana kadar ne kadar “kural yıkıcılık” denenmiş olursa olsun tüketicinin ya da sanat pazarlamacısının alışkın olduğu “somut sanat ürünü” alışkanlığını tersyüz etmesi açısından gerçek bir “kural yıkıcılık” olarak kabul edilebilir. Bu anlamda Dada’yı, Performans/Happening sanatının fikirlerini ortaya atan ilk anlamlı hareket olarak düşünmek de mümkündür. Dadaistler kamusal alanda sanat yaparak, kenti bir sanat mekânı olarak kullanmaya, sanatı galeri ve sanat alanı olarak belirlenmiş dört duvar arasından çıkarmayı başarmışlardı.

Böylelikle aslında Dada Oluşumu ile birlikte içe kapanmanın tam aksine sanatın hiç olmadığı kadar dışa yöneldiğine tanık olunur. Ancak Dada, anlam olarak yalnız, sanata ve kabul gören her şeye tepkisel ve yabancıdır. Onlar, bu uyumsuzluğu ilan etmek üzere dışa yönelmişlerdir. 1920’lerden sonra etkisini yitiren Dadaizm; fotoğraf, fotomontaj, kolaj, yerleştirme (enstalasyon), performans, kamusal alanda sanat ve hatta Duchamp’ın öncü olduğu hazır nesne kullanımı gibi günümüz sanatına halen etki eden bir dizi yeni ifade aracını sanat alanına dahil ederek misyonunu tamamlamış görünmektedir.

Bu noktada Dadaist sanatçılardan Kurt Schwitters’in Merz/ Merzbau/ Merzbuilding olarak adlandırdığı mekân yaratisından bahsetmek yerinde

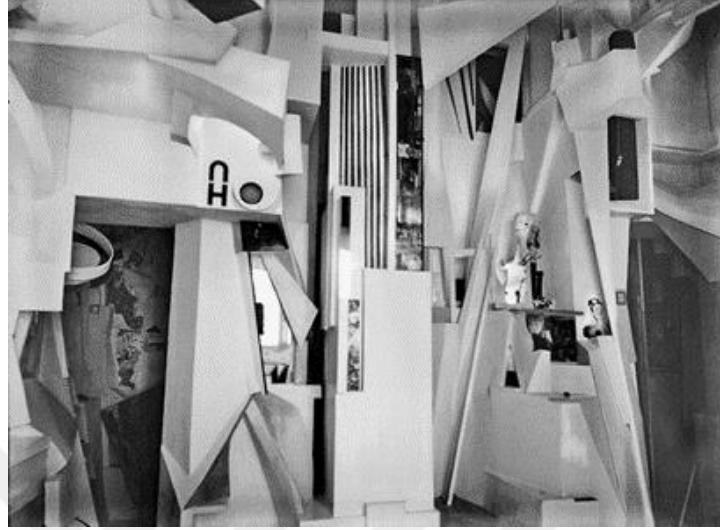
olacaktır. Schwitters'in tüm sanat anlayışını üzerine kurduğu ve yaşamını adadığı bu üretim biçimi, kendini izole etmek ve mekânı bir organizma gibi yeniden inşa etme düşüncesi açısından ilginç örnekler sunmaktadır.

Schwitters, Dadacılarla birlikte başladığı yola bir süre sonra "Merz" ismini verdiği sanat anlayışı ile bir "Anti Dadacı" olarak devam eder. Merz aslında tesadüfen bir gazete reklamında geçen ticaret sözcüğünün (Kommerz) içinden üretilmiş uydurma bir sözcüktür.

" Schwitters eserlerini bundan böyle Merz-resmi, Merz-şiiri, Merz-sahnesi, Merz-mimarlığı vb. olarak adlandırır. 1923-1932 arasında bir de Merz Dergisi çıkarır. Buradaki 1920 tarihli manifesto, Merz fikrini ve bunun Dada'yla çatışmasını açıklaması bakımından Schwitters'in en açık bildiri sayılır" (Artun, 2015, s.155/157).

Sanatçı çöplerden bulduğu malzemeler ya da çeşitli hazır nesnelere üzerine yazı, fotoğraf, mühür, boya gibi müdahalelerde bulunarak onları kendi gündelik yaşamı içinde anlam yüklediği birer sütuna dönüştürür. Bunlar üzerinde yakın arkadaşı olan başka sanatçıların üretimlerinden bazı parçalar, "Örneğin Mies'den yürüttüğü kalemler, Richter'den bir tutam saç, tırnaklar, ayakkabı bağcıkları, dış köprüleri, izmaritler..." gibi birbiriyle ilgisizmiş gibi görünen şeyler yer alır (Artun ve Altinyıldız N. 2018, s.526). Birbiriyle ilgisizmiş gibi görünen bu eşyalar aslında sanatçının yaşamına dair anlamlı bütünler oluştururlar. Sütunlar, taşıyıcı başka elamanları, kolonları, kemerleri, eşikleri takip eder ve nihayet sanatçı Hannover'da aileden kalma evini, içinde gizli dehlizlerin ve grottoaların (mağaraların) bulunduğu bir başka evrene dönüştürür. "Kendi yaşam alanı olan evini uzun bir süreçte, bütünüyle bir sanat nesnesi haline getirir. Bu kamuya kapalı, sanatçıya özel, sanatçıyla birlikte yaşayan, her gün değişip dönüşen ve sanatçının bölümler üzerine yüklediği anlam ile mana kazanan bir yaşam alanıdır" (Tatar, 2018, s.141). Bu ev 1943'te Naziler tarafından bombalanarak imha olmuş, Schwitters da Oslo'ya sığınmak zorunda kalmıştır. Hannover'daki "Merzbau" ya da sanatçının verdiği isimle "Erotik Katedral"e ait bugün

ulaşılabilen tek belge Wilhelm Redemann'ın 1933'te çekmiş olduğu birkaç fotoğraftır (Görsel 3).



Görsel 3. Wilhelm Redemann, 'Kurt Schwitters, Merzbau', 1933

Merzbau onun için bir yaşam biçimi olduğundan sanatçı, sığındığı Oslo yakınlarındaki Hjerto Adasında yaşadığı küçük kulübeyi ikinci Merzbau olarak inşa etmiştir. Fakat Nazilerin Norveç'i de işgal etmesi üzerine tıpkı ilk evi gibi burayı da terk etmek zorunda bırakılır “ ve yapı 1950'lerde çıkan bir yangında yok olur. İnşa ettiği üçüncü Merzbau ise 1947“de başlayıp 1948 yılında ölümüyle yarım kalan Kuzey Batı İngiltere“de Lake District vadisinde bulunan Little Langdale“dedir” (Tatar, 2018, s.135). Karin Orchard, Tate müzelerinin internet sayfasında Schwitters hakkında kaleme aldığı yazısında sanatçının yaşadığı farklı yerlere (Hannover, Kijkduin, Lysaker, Hjertoya, Douglas, Elterwater), evini tıpkı bir salyangoz kabuğu gibi taşıyarak yeniden ve yeniden inşa ettiğini söyler (“Tate Papers”, t.y.).

Bu üç “Merzbau” dışında oluşturulan en ilginç uygulama kuşkusuz 1940'ta İngiltere'de bir dönem tutuklu kaldığı kampıta bulunan masa altını (sanatçının deyimiyle) merzlemesidir. Bir esir kampında, bir çocuğun bulduğu şeylerden ev yapmaya çalışması, bir oyun alanı yaratması gibi kendine koşullar doğrultusunda özerk bir alan oluşturması, onun yaşamını adadığı merz

düşüncesinin ne denli içinde yaşadığını gösteren güçlü bir örnektir. Schwitters, Dada ile başladığı sanat yolculuğuna kendine has bambaşka yaklaşımlar geliştirerek devam etmiş ve mekân ile o güne değin kurulmamış yeni ilişkiler kurarak Dada'nın tüm şaşırtıcılıkları içinde dahi özgün olmayı başarmıştır.

1950'lere gelindiğinde Avrupa ve Amerika'da resim ve heykelde korku ve yabancılık gibi kavramların yeniden işlendiğine tanık olunur. “ En önemli sanatçıların eserlerinde, insanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar dile getiriliyor ve aynı zamanda taşıdıkları etkileyici enerjileriyle bu koşullara karşı kazanılan zafer gözlemleniyordu” (Lynton, 1991, s.265) Çünkü,

“20. yüzyıl, insanın (bireyin kendine rağmen kendisi için problem olma özelliğinin arttığı) yaşamdaki varoluş amacını, değerlerini ve inançlarını sorgulamaya en çok ihtiyaç duyduğu çağdır. Dünya hiçbir devirde 20.yüzyılda olduğu kadar büyük kitleleri etkileyen askeri, siyasi, ekonomik ve toplumsal sorunlarla karşı karşıya kalmamıştır. Şiddetin çağı olarak adlandırabileceğimiz bu yüzyılın ilk yarısında, yeryüzü iki dünya savaşına sahne olmuş ve bu savaşların her biri milyonlarca kişinin ölümüne, sakat kalmasına ve topraklarından sürülmesine sebep olmuştur. Geride kalan insanlar ise mutsuz, güvensiz ve tehdit altında hisseden bir toplumu oluşturmuşlardır” (Bilgili, 2012, s.11).

İrlanda asıllı İngiliz ressam Francis Bacon bu anlatımın güçlü bir örneğidir (Görsel 4).



Görsel 4. Francis Bacon, 'Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion', 1944

Genellikle boş bir kapalı mekânda bulunan acı çeken figürleri triptik olarak izleyiciye sunar. Figürler genellikle yalnız başlarına, varlığı kuşkulu bir mekâna hapsolmuş, tekinsiz ve mutsuz görünmektedirler. Sanatçının bu yolla gündelik yaşamın acılarını yansıttığı bilinmektedir. Özellikle de takıntılı olduğu ve defalarca yorumladığı Velazquez'in 1650 tarihli "*Papa X. Innocent*" adlı tablosu (Görsel 5,6), kendinden önce benzer temaları işlemiş olan Goya ve Munch'u da selamlar niteliktedir (Görsel 7,8).



Görsel 5. Diego Velazquez,
'Papa X. Innocent', 1650



Görsel 6. Francis Bacon,
'Study After Velazquez's
Portrait of Pope Innocent', 1953



Görsel 7. Francisco de Goya,
'Saturn', 1820-1823



Görsel 8. Edvard Munch,
'Scream', 1893

Bu dönem ayrıca ivme kazanan soyut sanat "insanı" tuval üzerinden giderek silmiş hatta figürasyonu resim ve heykelden neredeyse tamamen çıkarmıştır. Biçim değişse de insana ait duygular değişmemektedir. Lucio Fontana'nın kesik

tuvaleri, görünürde “mekân, insan, zaman” gibi hiçbir belirleyicilik taşımamasına rağmen izleyende bu belirgeçleri yırtıp aşma isteği uyandırır (Görsel 9). Onun yapıtları özellikle mekân üzerine düşündürücüdür.



Görsel 9. Lucio Fontana, ‘Spatial Concept, Waiting’, 1960

60’lı yılların başında “...insani özün yitirildiği ve bu yitirişle Batılı toplum bilimcilerinin söylediği gibi aşırı bireyselliğin...” ön plana çıktığı bir toplum düzeninde, bu bireyselliği körüklercesine besleyen başka gelişmeler de yaşanmıştır (Bilgili, 2012, s.45). Bu konudaki en önemli gelişme, Amerika başta olmak üzere tüm dünyada, televizyon, dergi, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıdır. Bir kez daha Marx’ın bahsettiği insanın ve emeğin metalaşması ve hatta “nesneleşme, şeyleşme ve meta fetişizmi” (Bilgili, 2012) aşamalarıyla açıkladığı “insanın şeylerin kölesi” haline dönüşmesi fikri bu dönemde artık iyice gözlenebilir bir hal almıştır. Üretim hızlandıkça tüketimin hızlanması da kaçınılmaz olmuş, “ürün”lere daha kolay ulaşmak ve tüketilmesini artırmak amacıyla “pazarlama ve reklam” gibi sektörler söz konusu kitle iletişim araçlarını da kullanarak pek çok yeni ve deyim yerindeyse, vahşi yöntemler geliştirmiştir.

Sonunda sanat da bu tüketim anlayışından nasibini almış, sanatın ve sanat ürününün ne olduğu, nasıl üretileceği, nasıl tüketileceği gibi sorular sanatçı ve izleyicinin aklını kurcalayan bir hale dönüşmüştür. Dolayısıyla ortaya “sanatın

pazarlanması” sorunsalı çıkmıştır. Sanat ürünü de artık herhangi bir ürün gibi seri üretimle üretilbildiğine, kitle iletişim araçlarıyla galeriye gitmeden de tüketilebildiğine göre sıradan bir “metaya” dönüşmüştür. Anlatılan bu şartlar altında Amerika’da Pop Art akımı doğmuş ve hızla Avrupa’ya da yayılmıştır. Pop Art sanatçıları, sevilen bir içecekten, ünlü film yıldızlarına kadar popüler olan ne varsa her şeyi üretimlerinde kullanıyor, rahat anlaşılması ve kolay ulaşılabilir olması ile de üretimlerini daha geniş kitleler tarafından tüketilebilir hale getiriyorlardı. Aslında bu sanatçılar sanat üretirken, karşısında durdukları yöntemleri kullanarak bir tür diyalektikle (Brecht in yabancılaşma yöntemine de benzer şekilde) bir durum eleştirisi de yapmış oluyorlardı. Yabancılaşmanın eleştirisinin doğal şekilde mizah taşıması da Pop art sanatçılarının kendi işlerine dahi alaycı bir tavırla yaklaşmalarına sebep olmuştur.

Pop Art akımının öncü sanatçılarından olan Andy Warhol; “Bir makine olmak istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor” demiştir (Lynton, 1991, s.302) (Görsel 10).



Görsel 10. Andy Warhol, ‘Marilyn Diptych’, 1962

Warhol’un atölyesine “fabrika” ismini vermesi de bu açıklamayı doğrular niteliktedir ve bir sanatçı olarak tıpkı fabrikada çalışan bir işçi gibi kendi

üretimine yabancılaşan ve duygu ve düşüncelerinden uzaklaşarak bir makineye dönüşen modern insan imajını bizzat deneyimlemiş olmaktadır. Onun baskıları silikleşip gidene kadar tekrarlanan bir popüler ikonunun anlamsızlığına, üst üste dizilmiş konserve kutularının bir market rafında ya da bir sanat galerisinde konuşlanmış olmasının artık fark etmeyecek olmasının saçmalığına izleyiciyi bırakıverir.

Bu anlatım biçimi soyutun da ötesinde ortada insan, mekân veya ona ait herhangi bir şey olmaksızın sadece insanın “tüketim” davranışına odaklanan ve dolayısıyla insanın her şeyden yabancılaştığını gösteren en uç nokta gibidir. Nihayet 60’lardan itibaren yaygınlaşan bizzat insan bedeninin sanat nesnesi olarak kullanıldığı ve mekânın da en somut haliyle yeniden önem kazandığı bir ifade biçimi olan performans sanatı karşımıza çıkmaktadır. İnsan öznesi, sanatçının bedeni üzerinde sanat anlatıcılığına güçlü bir dönüş yapmıştır. Çağdaş sanata katkıları açısından performans sanatı pek çok açıdan ele alınabilir ancak yabancılaşma ve mekâna etkisini araştıran bu çalışmada sadece gerekli örneklerle başvurulması uygun görülmüştür. Performans sanatçıları Dada’dan da aldıkları bir mirasla gösteri havasında, bizzat beden ve mekânın somut halini kullandıkları için konuyla ilgili örnekler daha belirgindir. Çünkü bu deneylerde mekân en somut haliyle mekândır, beden de kuşku duyulmayacak şekilde insan bedeninin ta kendisidir. Bizzat mekânın/zamanın/ insan bedeninin varlığı, direnci, durumu sınırlar ve tartışılır.

Dolayısıyla çeşitli amaçlarla insan bedenini bir mekâna hapsedmek, insanın bu konudaki sınırlarını araştırmak ve anlatılmak istenen konuyu bu yolla anlatmak performans sanatında yaygın bir yöntemdir. Örneğin Alman sanatçı Joseph Beuys’un 1974’te vahşi bir çakalla, kapalı bir mekânda beş gün geçirdiği “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni” isimli performansı böyle bir deneyimi yansıtır (Görsel 11). Sanatçı politik nedenlerle mesafeli olduğu ABD’den performans sergilemek üzere bir davet alır ve bunu reddetmek yerine bir yaşamsal deneyime dönüştürür. Gözleri kapalı ve keçelere sarılmış halde geldiği Amerika Birleşik Devletleri’nde, bu ülkeye ait karşılaşacağı tek şey aynı

mekânı paylaşacağı vahşi bir çakaldır. Çakal burada simgesel olarak Amerikan yerlilerini temsil etmektedir. Beuys sabırla hayvanın kendisine ve kokusuna alışmasını bekler. Bu vahşi oda arkadaşı sanatçının üzerindeki keçeyi yavaş yavaş yırtar ve artık bu iki yabancıların aralarında mesafe oluşturacak hiçbir şey kalmamıştır. Çakalla geçirilen sorunsuz üç günün sonunda Beuys yine geldiği bu ülkede çakaldan başka hiçbir şey görmemiş ve başka kimseyle bir ilişki kurmamış olarak yine keçelere sarılı şekilde ülkeyi terk eder. Amerika'nın bozulmamış vahşi yüzü onu sevmiştir o da Amerika'yı...⁶



Görsel 11. Joseph Beuys, 'I Like America and America Likes Me', 1974

Bu performans hem fiziksel olarak hem de simgesel olarak iki yabancıların, birbirlerini kendi alanlarına kabulünü deneyimlemiş ve başarıya ulaşmıştır. Sanatçının kendi açıklamalarından anlaşılacağı üzere Beyaz Amerika'nın, Amerikan yerlilerini katli üzerine de bir dizi politik eleştiri barındırmaktadır.

⁶ Joseph Beuys'un söz konusu performansı ile ilgili bilgiler <http://www.fovart.net/joseph-beuys-amerikayi-seviyorum/> ve <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4> adreslerinden alınmıştır. Daha ayrıntılı bilgiye verilen adreslerden ulaşılabilir.

Performans sanatının en güçlü isimlerinden biri olan Marina Abramoviç ise 2002 yılında New York Sean Kelly Galery’de gerçekleştirdiği “The House With the Ocean View”⁷ isimli performansıyla günlük hayatını, 12 gün özel olarak hazırlanmış bir alanda izleyicinin gözü önünde geçirerek, hem kendini bilinçli olarak tecrit etmeyi hem de gündelik yaşamın sıradan eylemlerini ritüelleştirerek ona bir önem atfetmeyi deneyimlemiştir. Buna göre galeri içinde özel olarak oluşturulmuş platformda, birbirinden basit duvarlarla ayrılmış üç ayrı yaşam alanı bulunmaktadır. İlk alanda banyo ve tuvalet, ikincisinde bir masa ve sandalye, üçüncüsünde de bir yatak bulunur (Görsel 12).



Görsel 12. Marina Abramovic, ‘The House With the Ocean View’, 2002

Sanatçı burada 12 gün boyunca ziyaretçilerin kendisini izleyebileceği şekilde, uyumak, uzanmak, duş almak, tuvalete girmek, düşünmek, gibi basit gündelik eylemlerde bulunmuştur. Performans boyunca hiç konuşmamış, hemen hemen hiç yemek yememiştir. Platformlara dayalı merdivenlerin basamakları kasap bıçaklarıyla donatılmış olduğundan izleyiciye buradan sanatçının keyfi şekilde çıkamayacağı izlenimi verilerek, tecrit fikri kuvvetlendirilmiştir.

⁷ Performansla ilgili bilgiler <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/the-house-with-the-ocean-view-2018/20975> ve <https://www.skny.com/exhibitions/marina-abramo> adreslerinden alınmıştır. Daha ayrıntılı bilgiye verilen adreslerden ulaşılabilir.

Performansın bir parçası olarak “Dream Bed” adı verilen ve Abramoviç’in platformuna benzeyen ayrı bir alanda, katılımcılar randevu alarak bir saat geçirebilir ve bir sözleşme karşılığında Dream Bed’de uyuyabilirler. Böylece her katılımcı, uykunun, hayal görmenin veya dinlenmenin törenselleştirilmesine katılabilmekte ve sanatçının eş zamanlı olarak yaptığı performansı aynı anda onunla birlikte deneyimleyebilmektedir (Görsel 13).



Görsel 13. Marina Abramovic, ‘Dream Bed’, 2002

Abramoviç’in 11 Eylül saldırısına ithaf ettiği ve bu sebeple New York’da yaptığı söz konusu performansı, dış dünyada yaşanan kaos ile birey arasında bir sınır çizerek biraz içerde kalmayı yeğler. İnsanların günlük ve basit eylemlerini onurlandırarak yaşamın basitliğine ancak önemine işaret eder. Karmaşık ve hızlı dış dünyanın ve metropol yaşamının içinde bazen ihtiyaç duyulan sadece biraz dinlenmek, biraz da hayal kurmaktır. Ancak dışarı çıkış için merdivenlerin bıçaklarla donatılmış olması ayrıca bu inzivanın gönüllü bir mola mı yoksa zorunlu bir içe kapanış mı olduğu konusunda da izleyiciye cevap bekleyen bir yığın soru sormaktadır.

Çünkü kendini toplumdaki ayrıştırma ve inzivaya çekilme ihtiyacı her zaman bireyin kendi iradesiyle seçtiği bir yol olmayabilir. Ne yazık ki, içinde yaşadığımız yüzyıl; savaşın, terörün, her tür ayrımcılığın ve ötekileştirmenin yaşandığı, mülteci olmanın neredeyse sıradanlaştığı, yine ekonomi-politik

ilişkilere de dayandırılarak sıradan bireyin yaşamını bu zor koşullar altında yaşamaya mahkûm eden acımasız bir dönemdir. Bu yüzyılın şahitleri olarak yaşanan günün olaylarıyla yüzleşmek insanı belirtilen şekilde düşünmeye yöneltir ancak tarih bugüne değin her dönemin kendine özgü zorlukları olduğunu da hatırlatır. Örneğin savaş ve göç gibi kavramlar tarih boyunca insanoğlunun kaçınılmaz yazgısı gibi ne yazık ki her dönem onunla birlikte var olmuştur. “Dünyadan Çıkış Yolları” temalı 2017 Capadox Festivali kapsamında Alper Aydın’ın gerçekleştirmiş olduğu “Barınak/ Shelter” isimli performans Kapadokya Coğrafyasının bu minvaldeki geçmişine bir hatırlatma niteliğindedir. Çağlar boyunca göç edenlere ev sahipliği yapmış Anadolu toprakları Kapadokya’da da Romalılardan kaçan Hristiyanlara kollarını açarak onları coğrafyanın doğal koşulları altında saklamış ve Hristiyanlığın yayılmasına olanak sağlamıştır. Alper Aydın’ın performansı ile ilgili kaleme aldığı manifestosunda da belirttiği gibi, “bu coğrafyada insanlar hem canlarını hem de mallarını korumak için gerekli olduğunda yeryüzünü terk edip kolay bir şekilde yer altına yerleşmişlerdir” (Aydın, 2017). Sanatçı, “Barınak” performansında tıpkı bu saklanmak zorunda olan insanların yaptığı gibi doğaya zarar vermeden etrafında bulunduğu olanaklarla kendi çevresine elleriyle bir barınak örmüş, kendini kısa bir süre dünyadan tecrit ederek, dış etkenlerle (zorunlu) bir içe kapanmanın nasıl bir tecrübe olabileceğini deneyimlemiştir (Görsel 14,15).



Görsel 14. Alper Aydın, ‘Barınak’, 2017

“Dünyadan Çıkış Yolları” belki de ilk akla gelen şekilde dışa doğru bir hareketle değil yeryüzünün iç katmanlarına çekilerek de mümkün olabilir mi sorusunu izleyiciye sormaktadır.



Görsel 15. Alper Aydın, ‘Barınak’, 2017

Bir başka performans sanatçısı Mehtap Baydu da kimlikler üzerinden zorunlu bir içe kapanışa işaret eder. 2015 yılında yaptığı Koza/ Cocoon isimli performansında sanatçıyı, tanıdığı erkeklerin gömleklerinden yaptığı yumaklar ile kendi etrafına koza örerken izleriz (Görsel 16). Genellikle kimlik konusunu işleyen Baydu burada, cinsiyet üzerinden toplumda kadın kimliğinin maruz kaldığı baskı ve kuşatılmışlıkla, kadınların zorunlu içe çekilişini somutlaştırmaktadır. Erkek egemen toplumlarda, baba, kardeş, akraba, okul arkadaşı, köşedeki bakkal, öğretmen, dostlar ya da çeşitli erkek kimlikleri bir kadının çevresini farkında olarak ya da olmayarak kuşatmakta ve kadın kimliğinin baskılanmasına /gelişememesine/ özgürleşememesine sebep olmaktadır. Baydu, 17.26 süreli performansı boyunca ara vermeden içine sığabileceği bir koza örerek çevrelendiği kimliklerin kuşatmasından kaçış niteliğinde kendine ait bir mekân yaratmaktadır.



Görsel 16. Mehtap Baydu, 'Koza', 2015

Tüm bu içe yönelmeler, çoğunlukla bir kentte ve bir toplumda yaşayan üstelik yaşadığı topluluktan ayrı olamayan insanoğlu içinde, zaman zaman bir tür mekânsal tecrit isteği uyandığını kanıtlar niteliktedir. “Bugün dünya nüfusunun üçte biri, nüfusu bir milyondan fazla olan şehirlerde yaşamaktadır. Ve bu sayı her yıl artmaktadır.”⁸ (Negri, 2016, s.57) Sistem, insanları kentte yaşamaya adeta mecbur bırakmaktadır. İçinde yaşanan ekonomi-politik sistem elektriğinden suyuna, beslenmeden barınmaya bütün yaşamsal ihtiyaçları kontrol altına aldığından, kırdaki sistem dışı bir hayat kurmak artık hayal gibidir.

⁸ World Watch enstitüsünün raporunda, Gary Gardner'ın aktardığına göre; “ 1950 yılından beri, küresel kentsel nüfus kabaca beş kat artarak 1950 yılında 0,7 milyar insandan, 2014 yılında 3,9 insana yükseldi. 2050 yılına kadar bu oranın %60 artarak kentsel yerleşim alanlarında yaşayan insanların sayısının 6,3 milyara ulaşması bekleniyor...2009 yılı itibariyle, dünya nüfusunun yarısından fazlası kentlerde yaşıyor...2040 yılına kadar, Afrika dahil bütün dünya bölgelerinin çoğunluğunun kentsel olması bekleniyor” (Worldwatch, 2016).

Devletler kaçınılmaz olarak insanları önce kentlere doluşturmakta daha sonra da kentte kurulan sistem sayesinde insan yaşamını rahatça kontrol altında tutabilmektedir. Kentin yönetimi bireye: “şurada yürümelisin, şurada yemek yemelisin, şurada alışveriş etmelisin, bu eylemleri benim sağladığım hizmetler dahilinde şu ve şu saatler arasında yapmalısın” der. Birey en özgür olduğunu düşündüğü eylemlerini gerçekleştirirken bile aslında kent sisteminin el verdiği ölçüde yaşamını sürdürebilmektedir. İkamet edilen semt, ev, alışveriş edilen market, oturlan park, günlük yaşama dair her şey ama her şey, kişinin özelliklerine göre sistem tarafından bireyin karşısına çıkartılır. Birey özgür iradesiyle bir seçim yaptığını düşünse de, akıllı telefonlara bile kişinin özelliklerine uygun reklamlar ulaşmaktadır.

İşte bazen dışarıyı bütün bu dış etkenlerle kuşatılmış olduğundan kişi yine iradesiymiş gibi duran ama aslında koşulların onu yönlendirdiği şekilde içe, bir iç mekâna kapanabilmektedir. Bu yer çoğunlukla “ev”dir. Örneğin Japonya, evden dışarı çıkmayan, sayıları her gün çoğalan ve “Hikikomori” olarak adlandırılan genç bir kitle ile 90’lardan beri mücadele etmektedir. Kelime anlamı “çekilme” olan Hikikomoriler genellikle lise ya da üniversite çağında gençlerden oluşmaktadır ancak iş sahibi iken her şeyden vazgeçip Hikikomori olan yetişkinlere de rastlanmaktadır. Radikal gazetesinde yer alan bir habere göre 2010 yılında sayıları 200 bin civarında olan Hikikomorilerin, 2013’te bu kez 700 bin ile ifade edilmektedir. Bugün sayılarının 1 milyonu aştığı düşünülmektedir (Radikal, 2015) (Görsel 17).

Hikikomori rakamının giderek artması ve genç neslin kendini eve kapatarak münzevi bir hayatı tercih etmesi Japon yetkilileri ve aileleri son derece endişelendirmektedir. Hikikomoriler evden hiç çıkmadan, odalarından da tuvalet veya banyo gibi temel ihtiyaçları için nadiren çıkarak yaşarlar. Kendilerine yemek verilmedikçe yemek yemez ve pek fazla konuşmazlar. Genellikle internet, bilgisayar oyunu, televizyon, kitap, çizgi roman ve uyku gibi şeylerle vakit geçirirler.



Görsel 17. Radikal Gazetesi, 'Hikikomori Görseli', 2015

Araştırmacılar ani bir travma, ergenlik çağındaki ya da yetişkinlikteki bazı toplumsal baskılar (derslerinde başarılı olmalısın, evlenmelisin, iş bulmalısın vb.), gelecek endişesi, çeşitli sosyal fobiler, Japon toplumunda inzivaya çekilmenin kutsanması ve internet / kişisel bilgisayar ve telefonların aşırı kullanımı gibi pek çok sebebin Hikikomori olmaya zemin hazırladığını söylemektedirler. Buna göre Hikikomori salt bir depresyon, sadece bir sosyal fobi ya da internet bağımlılığı değildir. Çok bileşenli bir kavram olarak bir bireyin kendini bu denli tecrit ederek “normal gündelik yaşamını” bu izole dünyada geçirmeyi yeğlediği nedenler halen araştırılmaktadır.

3. BÖLÜM

GÜNDELİK HAYATIN ELEŞTİRİSİ ve KENT

Anadolu, Yunan ve Mısır sanatına ait pek çok örnekte rastlandığı üzere “gündelik hayat” konusunun sanatta işleniş tarih olarak epeyce erken dönemlere dayanmaktadır. Ancak Rönesans sonrasındaki süreçte gelişen akımlara bakıldığında, pek çok sanat tarihçeye göre; “gündelik hayat”, konu olarak sanata 19.yy.’da “Empresyonizm” akımıyla birlikte girmiştir. Aslında resim sanatında yine bu dönemden önce de 16.yy.’da Pieter Bruegel gibi Janr ressamı “kutlamalar”, “ev yaşantısı” vb. günlük hayata dair konuları resmetmişlerdi. Ancak Gombrich’e göre “cahil taşralı insanları bir eğlence figürü olarak görmek o çağın âdetiydi” ve genellikle kent soylu bu ressamıara ait “Janr resminde” taşralı figürler karikatürize edilerek yansıtılıyordu (Gombrich, 2009, s.381). Yine 18.yy.de Romantik ressamıar konu olarak doğaya dönmüşler, 19.yy.’da da Realistler, Janr ressamılarına inat sıradan hayatları yüceltmışlerdi ancak, ikisinin anlatımı da Empresyonistlerin o an’ı tüm doğallığı ve gözlenebilirliğiyle yansıtmasındaki natürel çekiciliğe benzemiyordu. Romantik doğa resmi sıradan bir manzara yerine pitoresk olanın peşindeydi, Realist figür resmi de köylü ve işçileri idealize ediyordu. Empresyonistler ise gerçekten günlük yaşamda ne olup bittiğini gözlemekle meşguldüler. Işığın ve zamanın cisim üzerindeki değişkenliğinin somut olarak gözlenebilir olması, sanatçılarını tıpkı bir bilim adamını gibi yeni deneyler yapma konusunda yüreklendirmiştir. Belki de bu sebeple Manet’nin Akademi tarafından reddedilmesine ve “Salon” sergisine karşılık “Reddedilenler Sergisi”nin açılıp halkın ve basınını tüm yadırgamalarına rağmen Empresyonist ressamıların sayıları hızlıca artmıştır (Gombrich, 2009, s.514).

Başlangıçta doğanın günlük “an”larına odaklanan Empresyonistler, daha sonra başta Paris olmak üzere kent yaşamını ve çeşitli günlük yaşam sahnelerine yönelmişlerdir. Auguste Renoir, Camille Pissarro, Edgar Degas, Vincent van Gogh, Georges Seurat gibi ressamıların eserlerinde yaşadıkları dönemin günlük

yaşamına (ve kendi günlük yaşamlarına) dair pek çok anekdot bulunabilir. Gündelik hayat böylelikle 19.yy. itibariyle bir inceleme konusu olarak sanata dahil oldu ancak “eleştirisinin” sözü biraz daha sonra edilmeye başlandı.

Bu eleştiri, “modern” hayatla birlikte geldi. 1947’de üç ciltlik yayınladığı “Gündelik Hayatın Eleştirisi” adlı incelemesiyle Henri Lefebvre tarafından da teorikleştirildi. Teknolojinin gelişmesi, şeylerin yani yeni nesnelerin hayatımızdaki yerinin artması ve anlam verilemez bir şekilde bu nesnelerin özellikle kentte yaşayan insanlar için vazgeçilmez hayati unsurlara dönüşmesi, öncelikle “şeylerle” insan arasında bir uyumsuzluk yarattı. Düşünüğe göre; tıpkı çalışmadan arta kalan vaktin boş vakit olarak kavramsallaştırılması ve çalışma-boş vakit arasında hem bir birlik hem de karşıtlık olması gibi, gündelik hayatın içindeki her kavram muhakkak kendi karşıtını yaratıyordu. Böylelikle modern hayatın getirisi olarak “gündelik hayatın eleştirisinin” insan ve hayatına giren “yeni nesnelere” hem hızlı kabulünün verdiği uyumsuzluk hem de onlara yabancılaşmasıyla başladığı kabul edilebilir. Henri Lefebvre, Gündelik Hayatın Eleştirisi kitabının birinci cildinde Modernizm’in yarattığı insan ve nesne mücadelesine en temel örneklerden biri olarak Charlie Chaplin’in “Şarlo” karakterini gösterir. Hatta onun ilk filmlerini doğrudan gündelik hayatın eleştirisi olarak kabul eder.

Şarlo, ilk filmlerinde, nesnelere kavgaya girer – hep yeni ve hep aynı düello- ve bunlar gündelik nesnelere: bir şemsiye, bir arkalı koltuk, bir motosiklet, bir muz kabuğu... Aşına dünyaya bir yabancı olarak girer, orada kendi yolunu, neşeli hasarlarla açar (Lefebvre, 2013, S17).

Lefebvre’e göre Şarlo karakteri bir ters imgedir: “Burjuva dünyası, makineleri ve makine-insanları nasıl zorunlulukla üretiyorsa, kurula uymayan insanı da üretir. Kendi ters imgesi olan “Serseri”yi üretir” (Lefebvre, 2013, s.17). Dolayısıyla aslında mizah tıpkı Chaplin’in yaptığı gibi, Lefebvre’nin konuyu teoriye dökmesinden de önce gündelik hayatı eleştiriyordu. Örneğin 19.yy’ın başlarında Fransız sanatçı Honore Daumier, resim, baskı ve karikatürlerinde Paris kentinin günlük yaşamını, sıradan ve alt tabakadan insanların yaşamsal zorluklarını

anlatarak yeriordu (Görsel 18). Hatta bazı baskı ve karikatürleri sınıfsal farklılıkları göze sokmakla kalmaz, açıkça politik mizahın bir ifadesidir (Görsel 19).



Görsel 18. Honore Daumier, 'Üçüncü Mevki Vagon',1862



Görsel 19. Honore Daumier, 'Transnonain Sokağı Katliamı 15 Nisan 1834'

Alman illüstrasyon sanatçısı ve ressam Ludvig Meidner'in, bir çoğu dünya savaşlarından öncesi ile tarihlendirilen ancak adeta savaş ve sonrası kentlerin durumunu öngören eserleri de son derece ilgi çekicidir. Eserlerinin bulunduğu Frankfurt Müzesi Meidner'i "kentsel dışavurumcu" olarak nitelirmektedir.

Genellikle bir gece/gündüz vakti kenti kuşbakışı resmeden sanatçı, mutsuz insanları, bozuma uğramış bina formları, kaos ve karmaşa içinde huzursuz bir kent imgesi çizer (Görsel 20, 21). “Onun çizimleri büyük şehrin dinamiklerini, felaketleri ve dünyanın sonunu ele alır” (“Juedisches Museum”, t.y.).



Görsel 20. Ludwig Meidner, 'I and City',1913



Görsel 21. Ludwig Meidner, 'Apocalyptic Landscape',1912

Modernleşme sıradan insanın günlük yaşamını yeteri kadar kuşatıp, yeteri kadar da sorun çıkarmıştı. Kentler bu doğrultuda büyümüş, kalabalıklaşmış aynı zamanda da karmaşık ve düzensiz bir hal almaya başlamışlardı. Fabrikaların şehrin içinde bulunması çevre kirliliğine yol açıyor, altyapı problemlerinin çözümü yetersiz kalıyor, insanlar sağlıksız ve insanca olmayan koşullarda yaşıyorlardı. Bu karmaşıklıkla başa çıkabilmek için “1851’de İngiltere’de konut kanunu çıkarılmış ve Fransa’da İmparator Napoleon Bonaparte’ın desteğiyle vali Haussmann, 1849 sıralarında, Paris’te kentsel dönüşüm hareketlerini başlatmıştır” (“Murat Erginöz”, t.y.) (Görsel 22) .



Görsel 22. Alamy, ‘Haussmann Şehir Planlama Çalışmalarını Gösteren İllüstrasyon’,1860 civarı

Yöneticilerin amacı Modernizmin getirdiği yenilenme ihtiyacı içinde, kentlerin eskimiş ve yeniçağın gereksinmelerine ayak uyduramayan unsurlarını gerekirse yok ederek, kente, yeni, modern ve insan ihtiyaçlarına uygun, çağdaş bir görünüm kazandırmaktı. Fakat bu dönüşümler şehrin gündelik hayatı için hiç de kolay olmamıştır. Özellikle Haussmann’ın yaklaşık 15 yıl sürdürdüğü kentsel dönüşüm sırasında yol ve bulvarları genişletebilmek için, bazen bir semt ya da boylu boyunca bir sokak tümüyle yok edilmiştir. Öyle ki Haussmann kendi doğduğu evi bile önündeki bulvarı genişletmek için yıktırıştır. Paris kentinde senelerce süren bu inşaat süreci ve yapılanma halinin yoruculuğu, yönetimce

istenmeyen unsurların (işçiler, yoksullar, göçmenler) şehrin olabildiğince dışına itilmesi, birçok çevre tarafından Haussmann'ın eleştirilmesine sebep olmuştur. Murat Erginöz'ün "Paris'in Dönüşümü Haussmann (1852-1868)" yazısında belirttiği gibi bazıları onu Paris'i karmaşık bir ortaçağ kentinden, simge haline dönüşmüş seyirlik bir başkente dönüştürdüğünü düşünürken, bazıları da onu modern çağın Neron'u olarak adlandırır ve uyguladığı kent politikasının antidemokratik olduğunu savunur ("Murat Erginöz", t.y.).

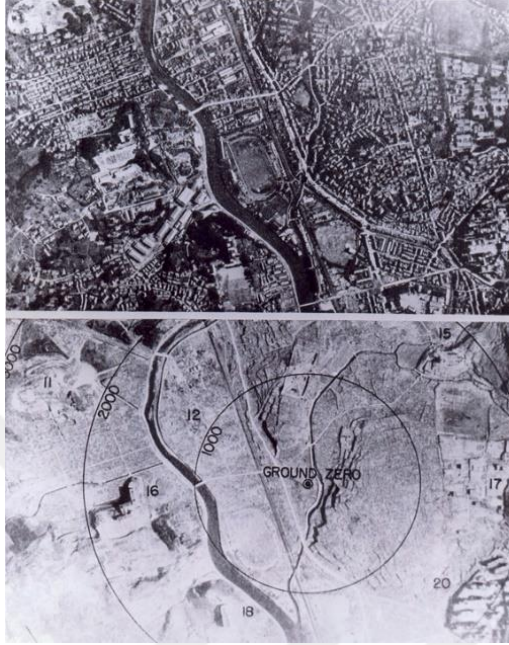
Kent ve günlük yaşam anlatılan şekilde yeni değişimlere henüz alışmaya çalışırken, 1914 ve 1939'da Avrupa'da arka arkaya patlak veren iki büyük savaş bölgenin pek çok önemli kentini neredeyse yok etmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle Almanya'nın Berlin, Dresden, Braunschweig, Polonya'nın Varşova, Gdansk, Hollanda'nın Amsterdam, Rotterdam gibi kentleri yok olmaya yüz tutmuştur (Görsel 23). Avrupa dışına da taşan savaş birçok Rus kentini ve bilindiği üzere Uzak Doğu'da ABD'nin atom bombası kullanmasıyla Japonya'nın Hiroşima ve Nagazaki kentlerini haritadan silmiştir (Görsel 24,25).



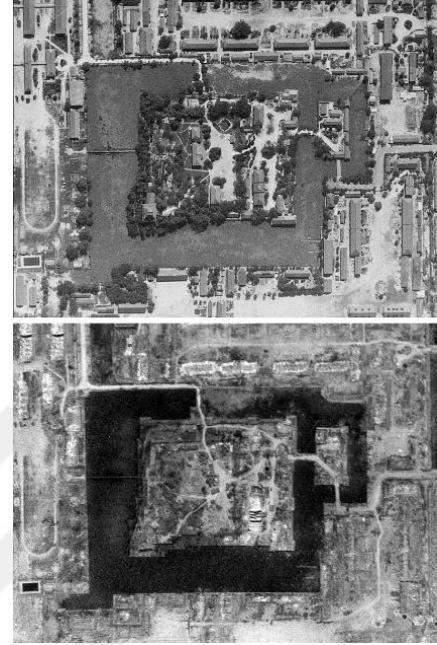
Görsel 23. Dresden, 13-15 Şubat Bombardımanı Ardından, 1945 civarı

Savaş sonrası dönem, şehirlerin yeniden inşasını zorunlu kılmış ve kentsel dönüşüm kavramı hızlanmış ve güçlenmiştir. Devletler yerel yönetimler eliyle konuyu stratejik hale getirmişlerdir. Örneğin 1949'da ABD'de kabul gören Konut

Yasası ile birlikte kentsel yenilemenin kurumsallaşması sağlanmış, Avrupa kentlerinde de benzer uygulamalar görülmüştür (“Arkitera”,2008).



Görsel 24. Nagasaki (Japonya),
'Atom Bombası Saldırısı Öncesi (üstte)
ve Sonrası (altta)', 1945



Görsel 25. Hiroshima (Japonya),
'Atom Bombası Saldırısı Öncesi (üstte)
ve Sonrası (altta)', 1945

Kentler savaş sonrası var olma mücadelesini kendi içlerinde başardıklarında, artık birbirleriyle de mücadeleye girişmişlerdir. Çünkü 1950'lerden sonra küreselleşmenin etkisiyle artan rekabet ortamı, sadece bireyleri değil, ürünleri, şirketleri, toplulukları, devletleri ve nihayet kentleri de ekonomik pazarda var olma/ayakta kalma mücadelesine sürüklemiştir.

Örneğin ABD'nin Chicago kentinde 1871 yılında çıkan yangın sonrasında, şehir merkezinde arsa fiyatlarının artması ve çelik yapı teknolojisinin gelişmesi üzerine “Chicago Okulu” olarak bilinen mimari ekol, bu kentte uzun binalar yapmaya girişmişti. Gökdelenler ardı arkasına uzunluk yarışı yaparak Chicago üzerinde yükseliyordu. Kentsel rekabet önce bu yarışı ABD'nin diğer kentlerine daha sonra da küreselleşme etkisiyle tek tük de olsa Avrupa'nın çeşitli kentlerine ama yoğunluklu olarak, Hong Kong, Tokyo, Şanghay, Taipei, Pekin

gibi Uzak Doğu kentlerine ve 2000'lerden itibaren de Arap Yarımadası'ndaki Dubai, Abu Dabi gibi yeni yapılan zengin kentlere taşımıştır. Bugün "metropol/kent silueti" denince ilk akla gelen gökdelenler ve yüksek kuleler küreselleşmenin ve rekabetin bir ürünüdür/sonucudur denilebilir (Görsel 26, 27, 28).



Görsel 26. Chicago Kent Görünüşü (ABD), 2018



Görsel 27. Shangai Kent Görünüşü (Çin), 2019



Görsel 28. Dubai Kent Görünüşü (BAE), 2018

Savaşların sebep olduğu yıkım, ardından gelen kentsel dönüşüm, ekonomik buhran, küreselleşme, rekabet ve var olma mücadeleleri kentleri hem mimari ve fiziksel özellikleri hem de gündelik yaşam ve sosyal ilişkilerin kurulma biçimi ve yönetimi açısından pek çok aşamadan geçirerek ellilerden günümüze kadar oldukça değiştirmiştir. Bütün bu süreç içerisinde kapitalizm nasıl ki kendine uygun kent imgesini yarattıysa, kendisine makbul olan insan tipini yaratmak için de var gücüyle çalışmıştır. Pek çok düşünürü göre kent kültürü, popüler kültürün de paralellğinde kentte yaşayan bireyin yaşantısı, davranışları ve tercihleri üzerinde etkili olmaktadır. Aynı zamanda tersinden bakıldığında kentte yaşayan her birey de davranışları, tercihleri ve günlük yaşam pratikleri ile kent kültürünün oluşmasında belirleyici bir rol oynar.

İşte gündelik yaşamın ve mikro düzeydeki bireysel hareketliliğin (her bireyin gündelik hayat içinde ayrı ayrı yaptığı her türlü eylemin) önemi burada gizlidir. Georg Simmel ve Michel de Certeau “kent sosyolojisi” ve “gündelik hayat” üzerine yaptıkları incelemelerde “kent aynı zamanda bireysel bir var oluş ve mücadele alanı...” olduğundan bahsederler (Yılmaz Gökalp, t.y, s.6). Düşüncülere göre; merkezi ya da yerel yönetim odakları yalnızca kentin sınırını belirlemez aynı zamanda yolları, trafiği, ya da kentsel/kamusal mekânın işlevi, bu mekânların birbirleriyle konumlanması gibi gündelik kent yaşamına ilişkin daha birçok şeyi de belirleyerek kent kültürünün sınırlarını da oluştururlar. Böylece birey, kentin fiziki sınırları içinde bulunduğu müddetçe erkler tarafından belirlenen kent kültürünün sınırları içinde de yaşamaya zorunlu bırakılır. Çünkü kent kültürü o kente ait kuralları ve uygulamaları kapsar.

Ayrıca Lefebvre’ye göre kapitalist sistemde bir kentsel mekânın kullanım değeri, değişim değerinden azdır. Söz gelimi Türkiye’deki çeşitli kentlerde bir zamanlar mahallelerin yakınlarına kurulan yazlık sinemalar, bölge halkının eğlence/sanat/kültür ihtiyacını karşılamaya yönelik kendi yaşam alanlarından uzağa gitmeden ve çok para harcamadan ulaşabildikleri bir hizmet sunuyorlardı. Üstelik yazlık sinemalar, “tahta sandalye, gazoz, izleyicinin filme yüksek sesle tepki vermesi” gibi özellikler geliştirerek bir “yazlık sinema” kültürünün de

oluşmasını sağlamıştı. Zamanla yazlık sinema alanlarının kıymetlenmesi ve satışa açılmasıyla bu küçük sinema işletmeleri ya yok olmuş ya da şehir merkezlerindeki yekpare binalara taşınmıştır. Dolayısıyla yazlık sinema mekânlarının satılarak elde edilen para/kâr/rant cinsinden değişim değeri, orayı kullananların (az ya da çok ne kadar insan kullanırsa kullansın) kullanım değerini hiçe saymıştır.

Bu noktada Lefebvre, “Kent Hakkı” kavramını ortaya koymaktadır. Düşünöre göre, yukarıda bahsedilen, yönetimler ya da sermaye tarafından konulan, kent mekânları ile ilgili makro ölçekteki bütün bu kurallar ve alınan kararlar, eğer kentlinin ya da o bölgede yaşayan insanların bilgisine/fikrine başvurmadan alınıyor ve insanların yaşamlarını herhangi bir sebeple güçleştiriyor ya da bir sebeple bu insanlar o kuralı/değişikliği gündelik yaşamlarına dahil etmek istemiyorlarsa, “itiraz” etmeye hakları vardır. Bir başka deyişle;

Lefebvre'nin 1968'de yayınladığı Kent Hakkı makalesi ve bu makaleyle beraber ortaya attığı “kent hakkı” kavramı, iktidarın kentler üzerinde gerçekleştirdiği mekânsal organizasyona karşı üretilen tepkinin söylemi olarak önem kazanmıştır. Kent hakkının “bir haykırış ve bir talep” olduğunu belirten Lefebvre, kapitalizmin baskısı altında şekillenen kentlere dair esas söz hakkının, gündelik yaşamı üreten kenttaşlara ait olduğunu hatırlatmıştır (Sakarya, 2018, s.432).

Çünkü yine De Certeau ve Simmel'e göre makro ölçek, yani kentlerin yönetimsel ölçeği, kenti yukarıdan (belki de bir gökdelenden) genel görünüşüyle izler. Bu yüzden de kentin işleyişine dair, genel kurallar alır. Belki, “şuraya bir geçit, şuraya da bir yol gerekli” der. Ancak o kuşbakışı mesafeden tabana inildiğinde, yani mikro ve insan ölçeğinden bakıldığında günlük yaşantıya ait gereklilikler yukarıdan görünenden çok farklı olabilir. Mekân, doğal olarak daha çok, o mekânı mikro ölçekte kullananların ve gündelik pratiklerini orada sürdürenlere aittir. Lefebvre, “kent hakkı” kavramıyla bunu anlatmaktadır. Kent hakkına istinaden “İtiraz hakkı” da bir hak ve çözüm gibi gözükse de Simmel ve De Certeau konuya başka bir bakış açısı getirmişlerdir.

Erklerin yarattığı ve genele yaydığı kent kültürünün benimsenmeyen tarafları, konulan kural ve sınırlamalar, “bu unsurlar ve birey arasında Simmel ve De Certeau'nun ortaya koyduğu haliyle bir mücadele alanı oluşmaktadır. Simmel'in “bireyin öznel kültürünü yaratma mücadelesi” olarak tanımladığı bu alan, De Certeau için ise “sıradan bireyin kentsel stratejilere karşı geliştirdiği taktikler” olarak kent uzamında ortaya çıkmaktadır.” (Yılmaz Gökalp, t.y, s.6).

De Certau, Harvey in ifadesiyle, “toplumsal mekânları insan yaratıcılığına ve eylemine daha açık olarak ele alır. Ona göre yürümek, bir “ifade mekânı” tanımlar” (Harvey, 2014, s.241).

Bu önermeyle de De Certau, kentin sınırının kent planlamacılarının çizdiği plandan farklı olarak insan adımlarıyla çizildiğini ifade eder. Böylece günlük yaşam içinde kentte atılan her adım bireysel bir güzergâhlar şeması çizer. Bu şemaları üst üste getirdiğimizde kentlinin gerçek/pratik/mikro kentsel mekânının haritası da çizilmiş olur. Düşünür bu fikri şu sözlerle açıklar:

“Karıncalar gibi kaynaşan adımlar, sayısız tekilliğin bir koleksiyonudur. Kesişen yolları mekânları biçimlendirir. Mahalleri bir araya getirerek örler ve böylece günlük faaliyetler ve hareketler aracılığıyla kenti yaratırlar. Adımlar bir yöreye sınırlı değildir; adımların mekansallaştırdığını söylemek daha doğrudur” (Harvey, 2014, S/241).

Kentin asıl sınırlarını (gündelik hayatın mekânlarını orayı kullananlar belirlediği için) ve sokak kültürünü yaratan bu bireysel eylemler ile bunu gerçekleştiren bireyler, “geçici yaratıcılık ve taktikler” geliştirerek kentin yöneticiler tarafından dayatılan sınırlamalarını özgürleştirebilecek açıklar yaratırlar. Örneğin kent planında var olmayan kestirme patika bir yol açmak ya da sokaklardaki duvar yazıları gibi... Dolayısıyla kentlinin kendiliğinden ortaya çıkardığı “taktikler” ve ironik bir mizah dili vasıtasıyla hiçbir kural ve sınırlamaya tabi olmayan bir sokak kültürü ve genellikle alt kültürlerle ilişkilendirilen bir sokak sanatı yarattığından da bahsetmek mümkün olur. Dada, Sürrealizm, Pop-Art, Fluxus gibi sanatı elitlerce kutsanmış sergi mekânlarından sokağa taşıyan ve bir anlamda

kamusal alanda sanat kavramını başlatan hareketlerden farklı olarak sokak sanatı, sokağın içinden ve kendiliğinden, tıpkı De Certau'nun bahsettiği gibi, gündelik hayatın sınırlandırılmalarına karşı geliştirilen taktiksel bir eylem olarak doğar.

Sokak Sanatı, Berlin Duvarı üzerine “sınırsız özgür bir dünya” istemiyle yazılan grafitilerden, Güney Amerika sokaklarını “eşitlik, özgürlük ve hak arayışları” ile bezeyen murallara kadar,(tarihi bu örneklerden çok daha eskilere dayansa da) seksenlerden beri kent mekânları üzerinde yürütülen bir aktivist eylem olarak karşımıza çıkar.



Görsel 29. Tom Stoddart, ‘Berlin Duvarının Yıkılışı’,1989

Sokak Sanatı'nın baş göstermesinin ve hızla yaygınlaşmasının 80'lere denk gelmesi tarihsel olarak tesadüf değildir. 80'ler artık Modernizm etkilerinin iyiden iyiye terkedildiği, kent mekânlarının paylaşımı ve idaresinin devlet elinden yavaş yavaş özel işletmelere devredildiği, popüler kültürün küreselleşme ile birlikte dünyanın her yerine yayıldığı, Neoliberal ekonomik süreçlerin yaşandığı, “Postmodern” olarak da adlandırılan bir dönemin belirginleşmesi olarak değerlendirilir. Reklam, pazarlama, markalaşma, moda gibi kavramların kentleri de etkilediğinden konunun başında bahsedilmişti. Buna göre kamusal alanın kullanımında özel teşebbüsün etkisi; kent meydanına kurulan alışveriş merkezleri, popüler markalara ait dev mağaza blokları, market ve restoran zincirleri, kenti kuşatan dev reklam panoları, vb. örnekler ile sarsıcı bir değişimle

hissedildi. Kent ve dolayısıyla kentlinin gündelik yaşamı; meydanından, caddelerine, sokaklarına, duvarlarına kadar sermaye tarafından işgal edilmişti.

80'li yıllar ile işgal edilen tek şey kentler ve gündelik hayat değildi. Sanat da sermayenin kuşatmasından nasibini almış, yıllar önce din adamlarının veya hanedanın/devletin, daha sonra burjuva sınıfının himayesinde olan, 60-70'li yıllarda avangart ve özgürlükçü/bireysel/yıkıcı bir ifadeye bürünen sanat, 80'lere gelindiğinde şirket sponsorluklarına ve "genç sanatçıların keşfi" adı altında, daha çok kazanç sağlayan bir marka yaratmak peşinde olan küratör kişinin patronluğuna kendini bırakmak zorunda kalmıştı.

Sokak Sanatı (Street Art), tam bu noktada, hem sermaye tarafından işgal edilen kent alanlarını geri alma ve ait olana, yani o kentte, o mahallede, o sokakta yaşayanlara bir iade etme eylemi, hem de sermayenin sanat üzerindeki kaçınılmaz işgaline karşı bir karşı tavır olarak düşünülebilir.

Elvin Karaaslan'ın "Alt Kültürler ve Sokak Sanatı" adlı yüksek lisans tezinde yaptığı tanıma göre;

"Sokak sanatı; yerel yönetime ait üstgeçit, yol, sokak köşeleri ve duvarlara, çoğunlukla genç sanatçıların tasvirlerini gizlice icra etme eylemlerini tümüyle kapsayan bir terimdir" (Karaaslan, 2008, s.19).

"Amacının ise; genel bir tabirle reklam verenler ve büyük kuruluşlar tarafından satın alınmış alanları geri almak ya da bu alanların dinamiklerini bir takım görseller kullanarak değiştirmek olduğu söylenebilir. Ayrıca bu akımın sırf resim, şablon, yazı, sticker, ya da posterden ibaret olduğunu da söylemek yanlış olur. Sokak müzisyenleri, tiyatrocuları ve duvarlara projekte edilen kısa ya da uzun filmler de bu akıma dahil edilebiliyor. Üstelik hem mekân hem de araç konusunda herhangi bir sınırlaması olmadığı için bu listenin genişleyebilmesi de olası. Özetle, herkesin görebileceği yerlerde yapılan provakasyonlar" (Karaaslan, 2008, s.19) (Görsel 30,31).



Görsel 30. Küf Project, 'Tosun Paşa', 2010



Görsel 31. Avareler, 'Grafiti', 2015

Yukarıdaki tanım ve açıklamadan da anlaşılacağı gibi, üretim biçimi açısından çeşitlilik sunan sokak sanatı, muhalif, provokatif özellikler ve eylem niteliği taşımaktadır. Ayrıca genellikle üreten kişinin (sanatçı/eylemci) kimliği açısından gizlilik içerir. Ana akım sanat mecralarına uzak duran sokak sanatçısı, satış, popülerlik gibi ticari kaygılar taşımaz. O tam bir aktivist olarak şovunu gerçekleştirir, hiçbir aracı kurum olmadan üretimini izleyiciye doğrudan iletir ve devamında olacaklarla çok da ilgilenmez.

Peki, sokak sanatına ilişkin bu özellikler “iki bin on” lu yılların sonuna gelinmişken hala aynı şekilde devam etmekte midir? Cevap, pek tabii ki “hayır” olacaktır. II. Dünya Savaşı sırasında duvarları “Kilroy was here!” yazısıyla donatan esrarengiz Kilroy’un kimliğini ortaya çıkarmaya çok çaba harcanmış mıydı bilinmez ancak günümüzde sokak sanatçısı Banksy’nin kim olduğuna dair onlarca spekülasyon ortaya atılmaktadır (Görsel 32). Ayrıca artık kentlerin güvenlik ve trafik düzeninin sağlanması gibi gerekçelerle kameralarca yirmi dört saat izlendiği düşünülürse, sokak sanatçısının kimliği üzerindeki esrar perdesi kolayca aralanabilir gibi görünmektedir. Dahası büyük ve köklü sanat müzeleri ve galeriler reklam ve kazanç getireceğine dair ışık gördükleri her şeyde olduğu gibi, sokak sanatının deha ve asi çocuklarını da ehliştirmeye çoktan karar vermiş ve peşlerine düşmüşlerdir.



Görsel 32. Grafiti, ‘Kilroy Was Here’, t.y.

Örneğin Tate Modern 23 Mayıs-25 Ağustos 2008 tarihleri arasında, kendilerine sunulan belirli duvarları boyamak üzere çeşitli ülkelerden altı sokak sanatçısını davet etmiştir. “Ekinlik sokak sanatının meşrulaştırılması adına bir ilk olma özelliği taşıırken, sanatçıların performansları ve ışık şovları, sokak sanatını keşfetmek üzere yapılan bir şehir turu da dahil olmak üzere içinde, bu sanata dair pek çok faaliyet barındırmaktadır” (“Tate Modern”, t.y.).

David Choe, Banksy, Retna, Shepard Fairey gibi ünlü sokak sanatçılarının servetleri bugün milyon dolarları aşmakta, sanat koleksiyonerleri

müzayedelerde bu sanatçıların işlerini satın alabilmek için birbirleriyle yarışmaktadır. David Choe, Facebook ofisinin içine yaptığı resimler sayesinde şirketten hisse kapmış, Shepard Fairey, Obama'nın başkanlık seçimlerinde yürütülen reklam kampanyalarına dahil edilerek yaptığı ünlü "Barack Obama" portresi ile ününe ün katmış, Retna'nın desenleri ise Nike, Louis Vuitton gibi ünlü markaların ürünlerinde kullanılmıştır (Görsel 33, 34).



Görsel 33. Banksy, 'Çiçek Atan Adam', 2005



Görsel 34. Shepard Fairey, 'Hope', 2008

Bütün bu anlatılanlar, kent ve gündelik hayat eleştirisinin en özgürce yapıldığı, daha da önemlisi, kentin içinden bizzat sokaklardan doğarak, De Certau'cu bir

taktik ve özgürlük alanı yaratmaya yönelik en sağlam kalelerden biri gibi görünen “sokak sanatı” nın bile kapitalist sermaye düzenine yenik düştüğünü gösterir niteliktedir.

Mimar ve Karikatürist Behiç Ak, konuya ilişkin şöyle söylemektedir:

...Zengin çevreler, büyük şirketler, değil galerideki eserlere, grafitiye bile el atmışlardır ya da başka bir anlatımla, sokağın sesi olan sokak grafitileriyle bile mücadele etmenin yolunu bulabilmişlerdir. Onları bile sponsorluklarla denetimli olarak yapılan bir sektöre dönüştürmeyi başarmışlardır... Sanatın bağımsızlığının ortadan kalkmasının son derece tipik örnekleri bunlar (Ak, 2012).

Her ne kadar Banksy, 5 Ekim 2018’de, Londra’nın ünlü müzayede mekânı Sotheby’s’ te, 1 milyon sterline (8 milyon 50 bin lira) satılan “Kırmızı Balonlu Kız” isimli resmini satıldıktan hemen sonra, önceden çerçeve içine yerleştirdiği kağıt öğütücüyle parçalayarak, sistemin kendisini bir kağıt öğütücü gibi öğütemeyeceğinin altını çizse de, örneğin konuyu haber yapan bir internet sitesinde : “Banksy bu ‘şaka’sıyla muhtemelen resmin değerini arttırdı. Parçalanmış eser iki katına bile alıcı bulabilir.” yorumu yapılmıştır” (“Diken”, 2018) (Görsel 35) .



Görsel 35. Banksy, ‘Balonlu Kız’, 2002

Öyleyse artık çağdaş sanatçının sermaye ve güç odakları tarafından susturulduğunu kabul mü etmeliyiz? Modernizmin kronolojisini bozan, şimdiyi, burayı ve şu anda olanı ifade eden “çağdaş sanat” anlayışının ve çağdaş sanatçının, membağı ve yaşam alanı olan kent ve buradaki gündelik yaşamın eleştirisine dair söyleyeceği bir söz yok mudur/kalmamış mıdır? Bu soruların cevapları şu an yaşanan zamanın değerlendirmesi olarak zaman geçtikçe daha açık ortaya çıkacaktır. Ancak Lefebvre'nin, konunun başında değinilen, her şeyin kendine zıt olan bir “ters imge” yarattığı tezine bakılırsa, sanatçı ne kadar özgür bir ifade yaratırsa, onun zıttı olan kontrol mekanizması da her zaman harekete geçecektir. Dolayısıyla “çağdaş sanatçı” daha yaratıcı başka bir eylemle (bu eylemin de tersini doğuracağı bilincinde olarak) üretimine devam edecektir. Tıpkı yaşadığımız yüzyılın en iyi gündelik hayat eleştirisini yapan sanatçılardan biri olan Ai Weiwei gibi...

Ünlü Çinli sanatçı ve aktivist; tutuklamalar, alı konulmalar, sınır dışı edilmeler, atölyesinin Çin Devleti tarafından iki kere yıkılması, ülkesinin internet ağından/kaynaklarından isminin silinmesi ve daha nice hak ihlallerine karşın, sistem eleştirisine, sanat ve yaşam mücadelesine devam etmektedir. Ai Weiwei'in Sakıp Sabancı Müzesi'nde 12 Eylül 2017 - 28 Ocak 2018 tarihleri arasında açtığı sergideki ana başlıklardan bir tanesi, “Gerçek Yaşamın Taklidi”dir. Sanatçının son yıllardaki çalışma alanlarından birini oluşturan “mülteciler” konusu, bu sergide de mültecilerin günlük yaşam sahnelerini seramiklerin üzerine aktarmasıyla ön plana çıkmaktadır. Odyssea adlı Homeros'a adanmış çizimli duvar kâğıdı ve üst üste dizilmiş porselen vazolardan oluşturulan sütunlar üzerindeki desenler ilk bakışta klasik Yunan/Mısır eserlerini andırırlar. Yakından bakıldığında üzerlerindeki desenlerin mültecilerin günlük yaşamından kesitleri yansıtan, çizimlerindeki bütün Çin sanatına özgü zarafete rağmen esasen gerçek yaşamın acı ve sert yüzüyle bezenmiş olduğu fark edilir (Görsel 36, 37, 38). Weiwei, gündelik yaşamın bireysel aktarımının önemini, kişisel kayıt ve deşifrenin, (an'a şahitlik etmenin aktarımının) “gelecek için bir delil teşkil etmesi adına” önemli olduğu vurgusunu yapar (“unlimited”, 2017).



Görsel 36. Ai Weiwei, 'Odysseia', 2017



Görsel 37. Ai Weiwei, 'Odysseia, Ayrıntı', 2017



Görsel 38. Ai Weiwei, 'Odysseia, Ayrıntı', 2017

Konu başından itibaren toparlanırsa; gündelik hayatın sanata aktarımı empresyonistlerden günümüze dek, hatta çağdaş sanatın yoğunlukla üzerinde durduğu bir konu olarak, varlığını sürdürmektedir. Gündelik yaşamın eleştirisi, Modernizmden itibaren gündelik yaşamını kentte geçiren birey açısından, kent ve birey ilişkisi bağlamında bir önem kazanmış, düşünür, yazar, araştırmacı ve sanatçılar konuyu bu ekseninde incelemeye yönelmişlerdir. Henri Lefebvre, Michel Foucault, Michel de Certeau, Pierre Bourdieu, Georg Simmel gibi önemli bir grup Fransız düşünür kuşağı, kent konusunun iktidar ve siyaset üzerindeki önemi ve bu konuların gündelik hayata etkisi üzerine çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Özellikle Lefebvre ve De Certau'nun teorileri; "gündelik hayattaki pratiğin gücünü, mikro siyasetin zenginliğini göstermiştir" ("Altüst Dergisi", 2011).

Bu pratikler, sokak kültürü, sokak siyaseti, sokak sanatı gibi gücünü sokaktan ve yaşanılan mekân/ insan ilişkisinden alan bir kendiliğinden mücadele alanı oluşturuyordu. Kentsel mekânda söz sahibi olmak kentin ve içindeki her şeyin yönetiminde üstünlük sağlamak demek olduğundan, mekân yönetimi ile kent ve gündelik hayatın eleştirisi, günümüzde giderek daha da önemli olan ideolojik bir konu haline dönüşmüştür. Dolayısıyla çağdaş sanat da konuya uzak durmamış, kent konusu günümüz sanatçısının başlıca üzerinde durduğu konular arasında yer almaktadır. Öyle ki; sadece Ankara'daki başlıca üç galeri mekânının (Cermmodern, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Galeri Nev) son üç yılda (2017/ 2018/ 2019) ev sahipliği yaptığı sergiler incelendiğinde, çağdaş sanatçının hatırı sayılır derecede mekân/ kent/ gündelik hayat konuları üzerine yoğunlaştığı gözlemlenebilir. Ünlü müzelerin araştırma kurumları, TMMOB Şehri Planlamacıları Odası, Mimarlar Derneği ve başta Salt (Galata/Beyoğlu) olmak üzere kent tarihi ve kent kültürü üzerine dokümantasyon çalışmaları artmış, bu kurumların dönemlere ve gündelik yaşamlara dair veri toplama/depolama ve bu verilerin ses getiren sergi ve sunumlara dönüşmesi giderek yaygınlaşmıştır. Günümüz sanatçısı kuşatıldığı kenti ve burada var olma mücadelesini, gündelik yaşamın eleştirisini de içinde barındıran; fotoğraf, kolaj, video, baskı, resim,

heykel, düzenleme, seramik, performans gibi pek çok alana taşımaktadır (Görsel 39, 40, 41, 42, 43) .



Görsel 39. Murat Germen, 'Muta-morphosis- İstanbul, Küplüce', 2013



Görsel 40. Michael Wolf, 'Transparent-city 12', t.y



Görsel 41. Palma Babos, 'City', 2011



Görsel 42. Mehtap Morkoç, 'Ada-Evcil Düzeltilmeler', 2018



Görsel 43. Liu Wei, 'Library No.1', 2012

4.BÖLÜM

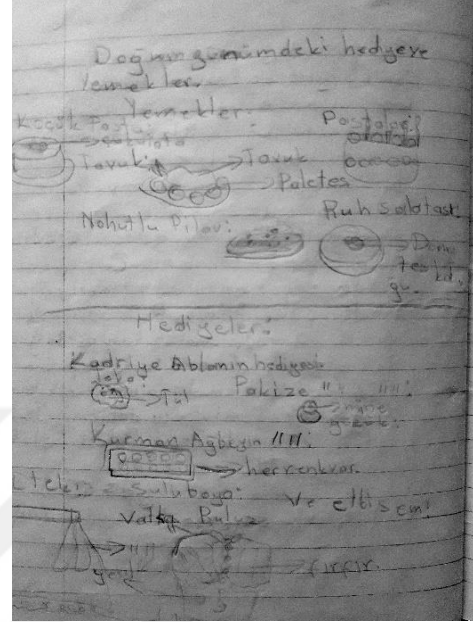
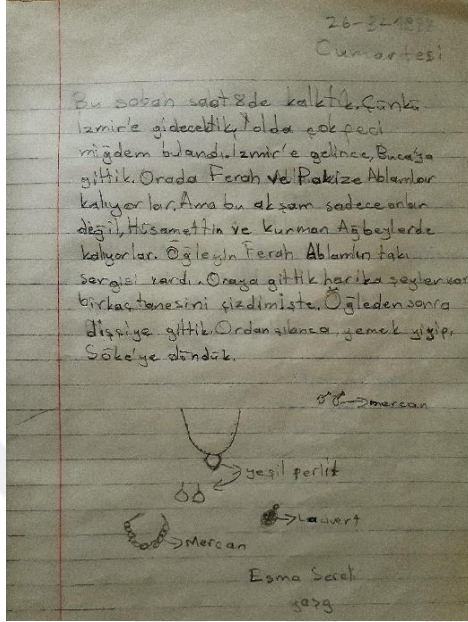
KİŞİSEL ve SANATSAL İZLENİMLER/ UYGULAMALAR

4.1. GÜNDELİK HAYATIN DOĞAL TANIKLARI: GÜNLÜKLER

Günlükler kişisel gündelik hayatın en yalın yansıması gibidir. Kişi yaşadığı belirli bir gün veya an ile ilgili duygu ve düşüncelerini defterine not ettiği anda, kişisel gündelik hayatına dair bu yansımayı kayıt altına almış olur. Gündelik hayatın sıradanlığı ve bu kayıtların pek fazla kişisel oluşu, günlük tutmanın sadece yazan kişi için önemli olduğu izlenimini verebilir. Ancak bugün 19.yy. Pera'sının gündelik yaşamını Yusuf Franko'nun albümleri (gündelik yaşama dair aldığı notlar ve çizimler) sayesinde öğrenebiliyoruz. Ya da İkinci Dünya Savaşına ait hiçbir belge, bir çocuğun gözünden savaşta olmanın korkunçluğunu herhalde Anna Frank'ın günlüğü kadar iyi yansıtmamıştır. Salvador Dali veya Paul Klee'nin tuttuğu günlüklerden dönemlerinin sanat ortamına, kendi sanat anlayışlarının nasıl şekillendiğine, gündelik hayatlarını nasıl geçirdiklerine ve nasıl ürettiklerine dair, tarihsel ve sanatsal pek çok bilgi edinebiliyoruz. Ayrıca edebiyatçıların günlükleri kimi zaman bir başyapıtın nasıl ortaya çıktığı hakkında okuyucuya pek çok bilgi verebilir. Örneğin Oğuz Atay'ın yayınlanmış olan günlüğünde ikinci romanı *"Tehlikeli Oyunlar"* ve *"Oyunlarla Yaşamak"* adlı tiyatro metni üzerindeki teknik çözümlmelerini görmek ve bu iki eserin oluşum süreçlerine tanık olmak neredeyse eserlerin kendisinden daha ilgi çekicidir.

Çünkü resmi tarih bilinmesini istediği şeyi yazar ve sonuç üzerine odaklanır. Oysa o sonuca ulaştıran sürecin bilinmesi daha anlamlı değil midir? Ya da gizli tutulduğundan ya da önemsenmediğinden, kayıt dışı tutulmuş her belge okuyucuya/araştırmacıya gizemli ve merak uyandırıcı gelmez mi? Dolayısıyla bir başyapıt olan Mona Lisa' dan çok Leonardo Da Vinci'nin eskiz defterlerine attığı bir çizginin peşinde olan kişisel ilgim, şahsımı da günlük ve eskiz defterleri tutmaya yöneltmiştir. Çocuklukta başlamış olan bu eğilimim, 2000'li yılların

başında bir güzel sanatlar fakültesi öğrencisi olmakla artmış, bugünkü üretimlerimin de temelini oluşturmaktadır (Görsel 44,45).

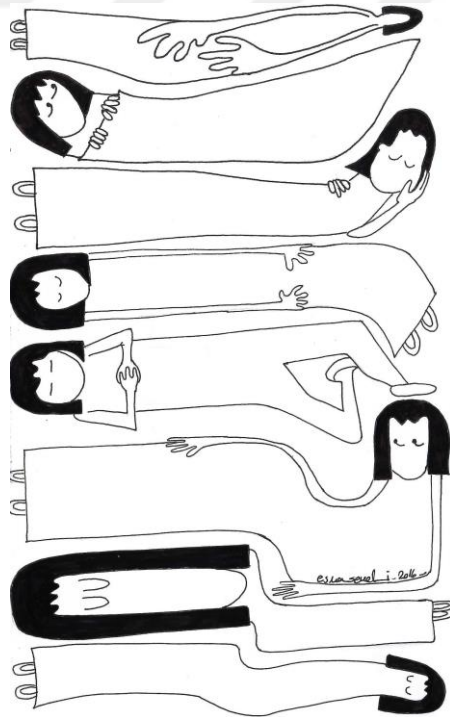


Görsel 44. 45. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'İlkokul Günlük Defterinden', 1988

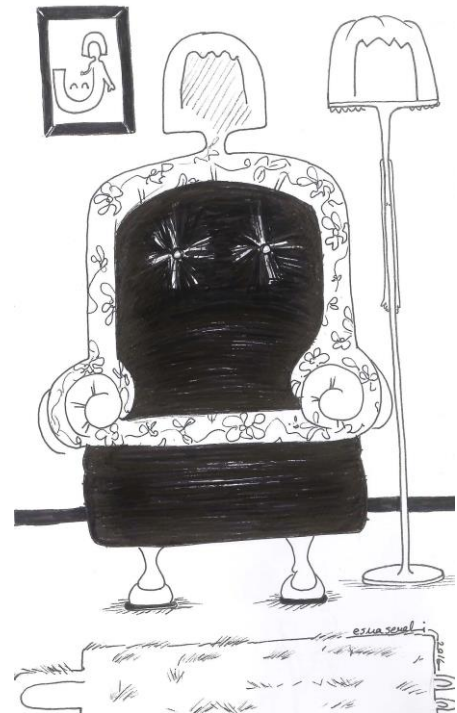
Yanında bir defter taşımak ve ona sürekli bir şeyler kaydetmek kanımca kişiliğe dair bir eğilimdir. Kaydedilen şeyin herkes için hayati bir anlam taşıyıp taşıyamaması, daha sonra bir fikre bir üretime evrilip evrilmeyeceği önemli değildir. Burada önemli olan planlanmadan yapılmış, doğal olarak gelişen bir düşünceden sanatsal bir üretime ulaşmaktır. Düşünce ve duygu akışıyla plansız şekilde bir çizim veya yazı kaydedilir, sanatsal bir üretime dönüşüp dönüşmeyeceği konusunda bir kaygı güdülmeden zamana bırakılır. Daha sonra bu veriler tesadüfen ya da bu kez bilinçli geriye dönüşlerle sanatsal üretimin bir parçası haline dönüşebilirler.

Böylece üzerinde çalışılan "gündelik hayatın eleştirisi" konusuna kaynak oluşturabilecek, gündelik hayatın bizzat deneyimlenmiş verilerine (ta kendisine) ulaşılmış olur. Bu çizimlerin pek çoğu çizilmelerinden daha sonra başka sanatsal üretimler üzerinde kullanılmış veya sanatsal üretim sürecinin bir göstergesi olarak bizzat sanatsal üretimin kendisine dönüştürülmüştür.

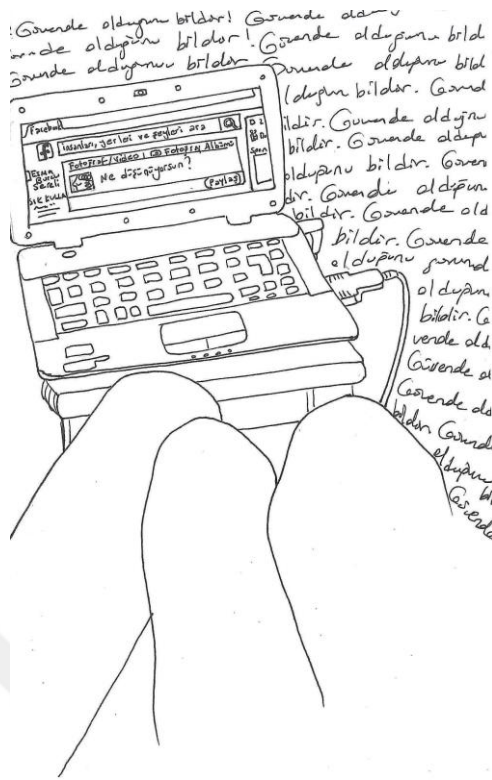
Örneğin “Evde Üç Gün” isimli çalışma 13 Mart 2016’da Ankara Kızılay’da meydana gelen terör saldırısının ardından evden çıkılmayan üç gün boyunca çizilen eskizlerin daha sonra seramik formlar üzerinde kullanılması ile oluşturulmuştur. “Yabancılaşma” konusunda da bahsedildiği üzere gündelik yaşamın bir dış etkenle kesintiye uğraması bireyde travmatik etkiler yaratabilir. Otuz sekiz kişinin hayatını kaybettiği patlama, 2015-2016 yılı sürecinde Ankara’da yaşanan üçüncü terör saldırısıdır. Her patlamanın ardından insanlar gündelik hayatlarının normalleşme sürecini yaşayıp kendilerini iyileştirmeye çalışmışlardır. Tam hayat normale döndü derken yeni bir tanesi meydana gelmiştir. Dolayısıyla şahsen benim de aralarında olduğum pek çok insanda özellikle de On üç Mart’taki son saldırıdan sonra yaşamsal gündelik şeyleri (dışarı çıkmak, çalışmak, yemek yemek, yürüyüş yapmak vb.) sürdürmekte isteksizlik yaratmıştır. Üç gün boyunca temel bazı ihtiyaçların dışında hiçbir anlamlı eylem yapmadan, sadece rüyalar, sanrılar, koltukta otururken gözün takıldığı köşeler, içerden dışarıya ya da yalnızlık ve sessizlik içinde yavaş yavaş odadaki eşyalara dönüşme hissi resmedilmiştir (Görsel 46, 47, 48, 49).



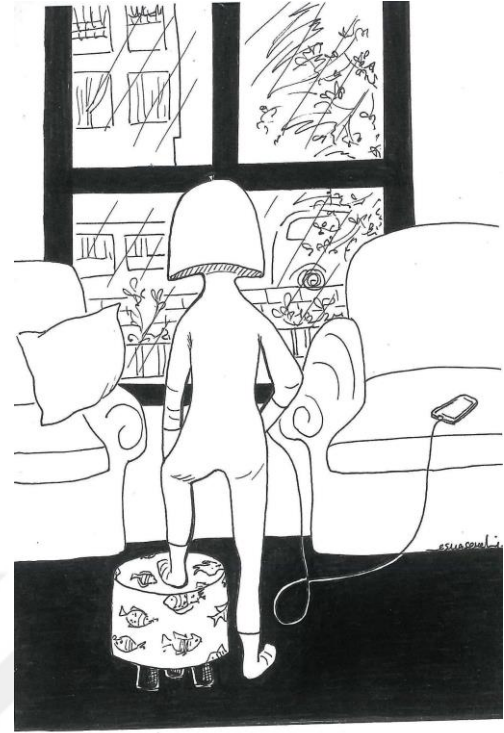
Görsel 46. Esmâ Burcu Sereli Havasi,
'Evde 3 Gün'den; Insomia' , 2016



Görsel 47. Esmâ Burcu Sereli Havasi,
'Evde 3 Gün'den; Eşyalar' , 2016



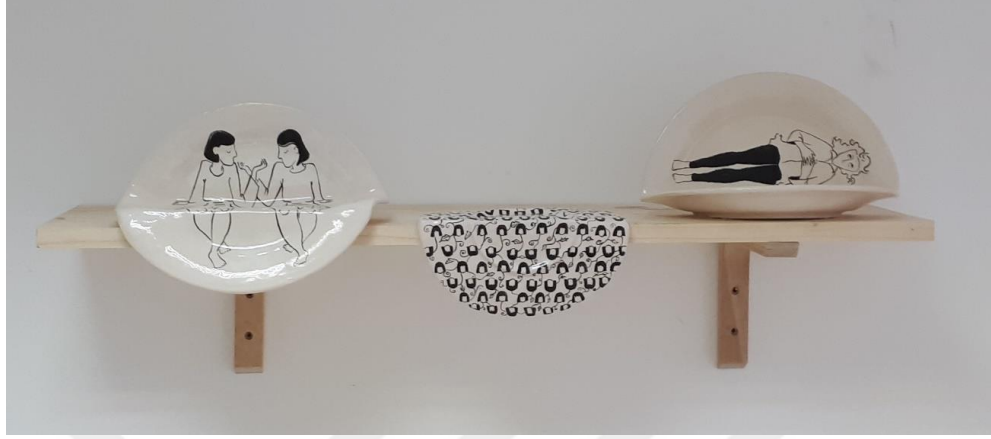
Görsel 48. Esmâ Burcu Sereli Havasi,
'Evde 3 Gün'den; Facebook-
Güvende Olduğunu Bildir' , 2016



Görsel 49. Esmâ Burcu Sereli Havasi,
'Evde 3 Gün'den; İçeriden!', 2016

Yaklaşık bir sene sonra bu çizimler el yapımı bir ciltle deftere dönüştürülmüş, içindeki çizimler bir evdeki gündelik en sıradan eşyalardan biri olan tabaklara aktarılmıştır. Aynı sıkıntılı ruh halini vermek üzere tabak formu kişileştirilmiş, raf tabağın kendi evi/alanı/mekânı gibi düşünülerek, rafın üzerinde oturan, uzanan, sıkılan tabak formları oluşturulmuştur (Görsel 50). İlk tabak rafın üzerinde oturmaktadır ve üzerindeki figür özne olarak şahsımı kendi kendine sohbet ederken göstermektedir. Bu kendi kendine diyaloga girme hali tutulan üç günlük güncedeki sıkıntılı ruh durumuna işaret eder (Görsel 51, 52). İkinci tabak düşecekmiş gibi raftan aşağı doğru sarkmaktadır. Yukarıda bahsedilen "nesnelere dönüşme" sürecinde yine kendime ait karikatürize edilmiş otoportreden bir desen oluşturulmuş ve bu tüm yüzeyi adeta bir duvar kağıdı ya da koltuk kumaşı deseni gibi kaplayıp kuşatmıştır. Nefes aldirmayan, kendinin tekrarı bir yayılma bu kişileştirilmiş tabağın üzerinde bir ağırlık yaratarak raftan aşağı sarkmasına sebep olmaktadır (Görsel 53). Son tabak rafın üzerinde

uzanmaktadır. Üzerinde boşlukta ve amaçsızca uzanan bir figür öylece tavanı veya gökyüzünü seyretmektedir (Görsel 54).



Görsel 50. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Evde 3 Gün', 2018



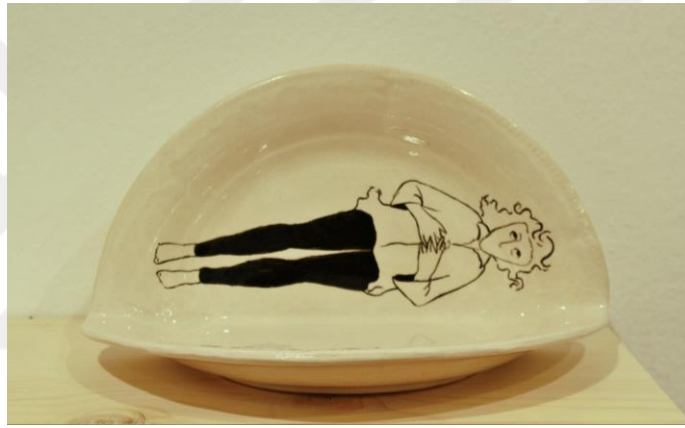
Görsel 51. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Evde 3 Gün, Ayrıntı', 2018



Görsel 52. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Evde 3 Gün, Ayrıntı', 2018



Görsel 53. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Evde 3 Gün, Ayrıntı', 2018



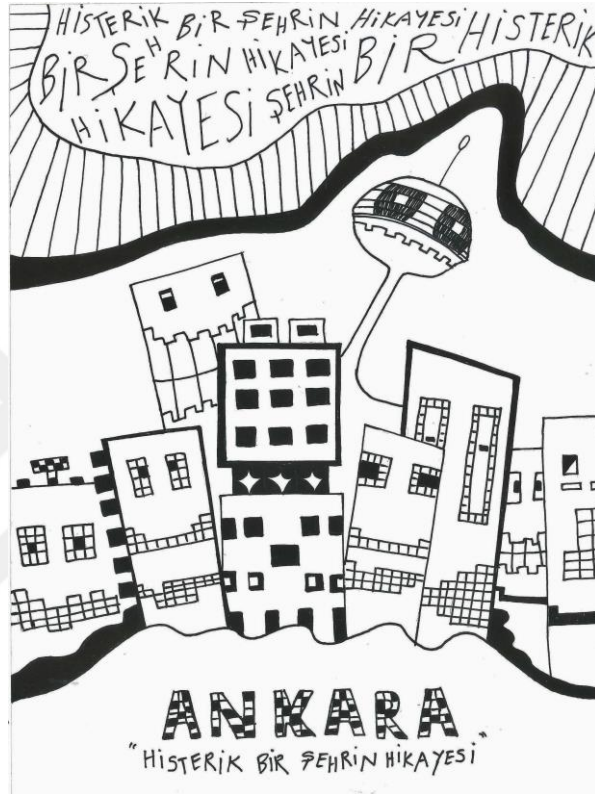
Görsel 54. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Evde 3 Gün, Ayrıntı', 2018

Bu nesnelerin çıkış noktası ve dayanağı olan günlük defteri için referansı niteliğinde tabaklarla birlikte sergilenerek bizzat kendisi de sanat nesnesine dönüştürülmüştür (Görsel 55, 56) .



Görsel 55. ve 56. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Evde 3 Gün, Düzenleme', 2018

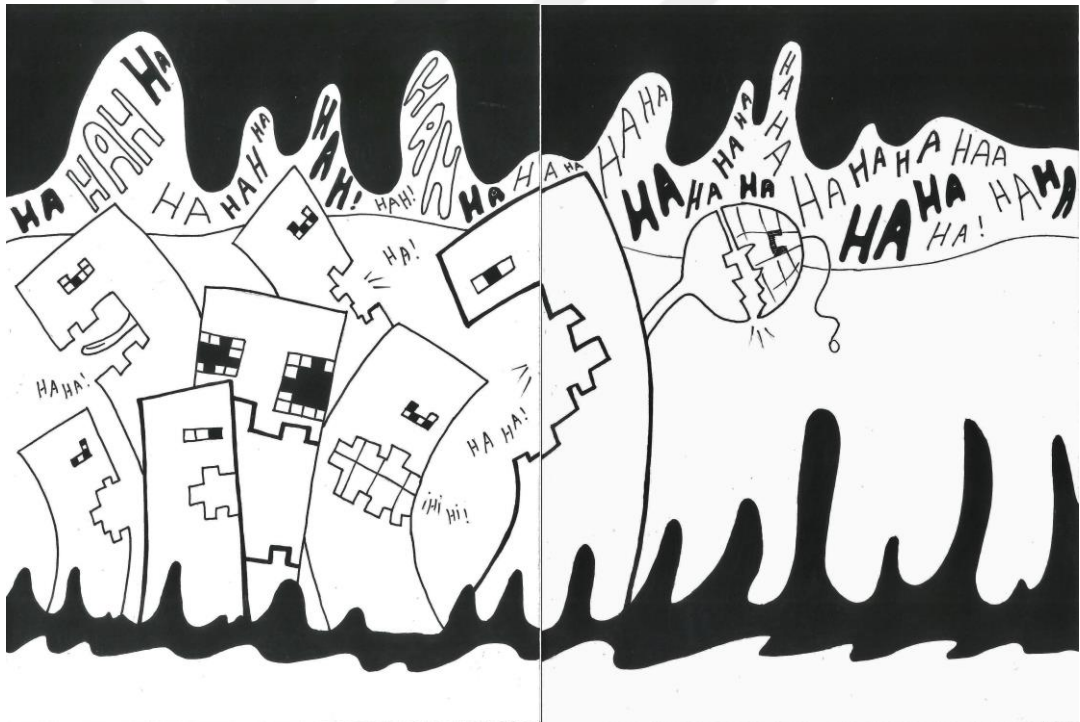
Bir diğerk defter, bu kez yaşadığım şehir olan Ankara'ya dair bir kişileştirmedir. "Ankara, Histerik Bir Şehrin Hikayesi", şehirlerin de yaşayan gelişen, değişen birer organizma olmaları göz önüne alınarak, bütün bunlara ilaveten duyguları da olsa acaba bu kent nasıl tepkiler verirdi düşüncesiyle oluşturulmuş, sanki Ankara'nın tuttuğu şahsi bir günlüktür (Görsel 57).



Görsel 57. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Ankara; Histerik Bir Şehrin Hikayesi', 2019

Kentler, insan eliyle şekillendirilen yerlerdir. Dolayısıyla hikayede, yaşadıkları ve yaşayacakları konusunda hiçbir suçu ve sorumluluğu olmayan Ankara, insan eliyle düşürüldüğü çeşitli durumlara tepki vermektedir. Kentin 1989'da yapılan ve simgelerinden biri olarak kabul edilen "Atakule" binası ve günümüzde Eskişehir yolu/ Söğütözü istikametinde sayıları hergün artan gökdelenler, çizimlerde; rantın, lüks ve zenginliğin, tüketimin verdiği bir mutlulukla, yüzümüze gülmekte, hatta deyim yerindeyse sırıtmaktadır. Fakat gözü bir türlü doymayan insanoğlu, bu kenti daha fazla rant uğruna delik deşik etmekte, artan trafik çözülmesi gereken bir sorun haline dönüşmekte, bu sorununu çözmek için yeni

yollar, köprüler, geçitler yapmak uğruna hem kentin yeşil alanları hem de kente dair yaşanmışlık barındıran çeşitli mekânlar tahrip edilmektedir. Bütün bunları yaşarken Ankara hızlı ruh değişimi yaşamakta, gülerken birden ağlamaya başlamakta, kızmakta, yuvarlanıp düşmekte, tekrar ayağa kalkıp yaralarını sarmakta, parçalanmakta ve küllerinden yeniden doğmaktadır (Görsel 58). Ancak son sayfada yeniden yüze güldüğünde, hafızası boşalmış, duygu durumu iyiden iyiye karışmış, boşluğa gülümseyen bir kent imgesi görülür. Hikaye burada sona erse de artık bu kent, ne yaşarsa yaşasın hiçbir şey hissetmeden mi varlığını sürdürecektir, yoksa son karede sağ köşede yeşeren küçük ağaç yaşama dair herşeye rağmen bir umut mu barındırmaktadır? Bu soruların cevabını belki yaşayarak ve belki de “Ankara” günlük tutmaya devam ederse öğrenmek mümkün olabilir.



Görsel 58. Esmâ Burcu Sereli Havası,
'Ankara; Histerik Bir Şehrin Hikayesi, Ayrıntı', 2019

4.2. İÇE DOĞRU BİR KAPANIŞ ve EVE DAİR SIRADAN BİR NESNE: SERAMİK TABAK

Mutfak masasının üzerine konuşlandırılmış ahşap raf ile üzerine çeşitli büyüklüklerde dizilmiş seramik tabaklar ve sadece misafir geldiğinde çocukların da kullanımına açılan gizemli misafir odasının vitrininin üzerine ahşap ayaklıklarla yan yana sıralanmış seyirlik porselen tabaklar; çocukluğumun geçtiği 80'li yıllar ve baba evine dair “ev” imgesinin hafızamda biçimleniş şeklidir. Misafir odasında bulunan tabaklar ile mutfak rafında dizili olanlar arasında belirgin bir sınır, ciddi bir statü farkı ve mekansal bir ayrışma! bulunmakla beraber, belleğimde tüm tabakları içeren “tabak imgesi” eve dairdir. Evin sıradan günlük hallerini betimler. “Yaşanan o gün” mutfak masasında yemek yenen sıradan bir gün de olabilir, evin kamusal alanı salonda yemek masasının örtülerle süslendiği bir kutlama ile özel de adledilebilir.

Alman düşünür Martin Heidegger'a göre : “ Ev ve dil insanoğlunun iki tamamlayıcı unsurudur” (Lefebvre, 2017,s.80).

Heidegger'e göre modern insan yersiz yurtsuz bir insandır, kendine yer ve yurt aramaktadır... Bu bağlamda aslında yeryüzünde yaşayan bütün insanlar doğuştan yersiz yurtsuzdurlar... Bütün denemeleri başarısız kalmaya mahkûmdur. Heidegger için yersiz yurtsuzluk mutlak anlamda olumsuz bir durum değildir. O daha ziyade modern insanın kendini bir türlü “evinde hissedememesi” durumunu, bir iç sıkıntıyı, anlamsızlık, başarısızlık ve insanın nereye ait olduğunu bilememe durumunu belirtmek için bu kavrama başvurur (Topakkaya, 2018,s.67).

Burada “varlığın” bir köke ihtiyaç duyduğu ve sürekli onu aradığı vurgulanmaktadır. Heidegger, kökleriyle bağı kopartılan modern insanın varoluşunu anlamlı kılacağı sürekli bir yer arayışında olduğunu vurgular. David Harvey de bir ölçüde Heidegger'e gönderme yaparak Bachelard'ın evle ilgili alıntısına yer verir:

Kendi kendimizi zaman içinde tanıdığımızı sanırsanız der Bachelard; “aslında bütün bildiğimiz, varlığın istikrarının mekanlarında bir dizi sabitlenmedir. Anılar hareketsizdir, mekan içinde ne kadar sabitleşmiş iseler o kadar sağlamdırlar. Burada Heidegger’den güçlü yankılar vardır. Mekan sıkıştırılmış sabit zaman içerir. Mekan bu işe yarar. Ve de bellek için herşeyden daha önemli olan mekan, evdir: insanlığın düşüncelerinin, anılarının ve düşlerinin en büyük bütünleştirme güçlerinden biri olan ev. Çünkü düş görmeyi ve hayal etmeyi o mekanda öğrenmişizdir (Harvey, 2014, s. 245,246).

Varlık daha baştan bir değerdir. Evin koynunda hayat iyi başlar, örtünmüş, korunmuş, sıcacık başlar (...) Koruyucu varlıkların içinde yaşadığı mekan budur (...) Bu ücra bölge de, bellek ve hayal gücü birbirlerine bağlı kalırlar, birbirlerini karşılıklı olarak derinleştirirler (...) Rüyalar aracılığıyla, hayatlarımız boyunca oturduğumuz çeşitli yerler iç içe geçer ve eski günlerin hazinelerini muhafaza eder. Ve yeni eve geçtikten sonra içinde yaşadığımız başka yerlerin anıları geri döndüğünde, Hareketsiz Çocukluk ülkesine seyahat ederiz. Hatırlanamayacak kadar eski olan herşey gibi hareketsiz. (Aktaran Harvey, 2014, s.246).

Yukarıda anlatılanlara göre mekânla, o ilk evin bugüne taşıdığı referansa göre bağ kurarız. Belki de belleğimizdeki o ilk ev algısı “korunaklı ve sıcacık” olduğundan, artık nesnel ve güncel olarak evimiz neresi olursa olsun, ev imgesi bize bunu çağırıştırır. İçerde, kuytuda, dış etkenlerden uzak ve korunmuş, güvende ve rahat hissederiz. Dolayısıyla ev, bireyin dış dünya ile arasına çizdiği sınırdır. Üstüne üstlük dışarıyı “modern” ile başlayan ve hala devam eden, kaos, karmaşa, hız, somut ya da sürekli varsayılan bir takım tehlikeler, ayrıştırma, v.b. içeriyorsa, 21.yy. insanının “eve” sığınma eğiliminde şaşılacak bir şey yok gibi görünmektedir.

Çağlar boyunca yoksullar genellikle devlet eliyle kent dışına itilmiştir. Ancak günümüzde konu tüketim olduğunda kent merkezinin kapıları herkese açılır. Zenginler ise, yeterince varlıklı olmayanlar ve kendilerine benzemeyenlerden bu (tüketim anındaki) mekansal kesişme ve karşılaşmalar sırasında o kadar çekinip

korkarlar ki, onlar da kendi istekleriyle kendilerine bir vaha yaratıp, güvenli sitelere hapsolmek suretiyle kent merkezinden ellerini ayaklarını çekerler.⁹ Öyleyse kent dışına devlet eliyle sürülmeyen ama kendine kent içinde/dışında vaha yaratabilecek kadar varlıklı olmayan orta sınıfın evinden başka sığınacak bir yeri yoktur.

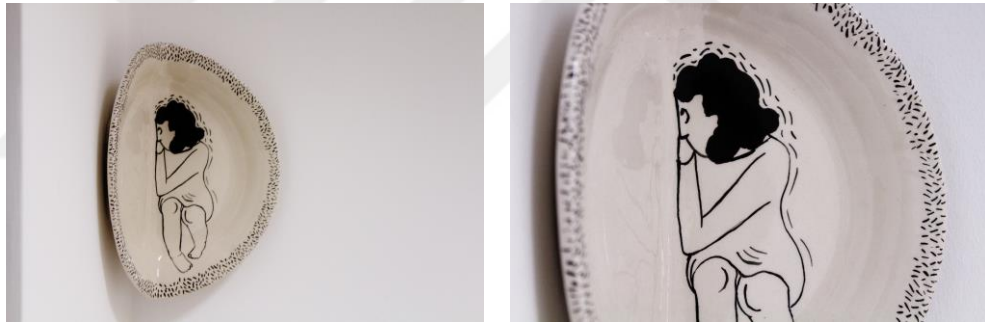
Öte yandan David Harvey, “kültürel analizin, ekonomi politiğin yerini aldığını” söyler (Harvey, 2015, s.18). Bu ifadeyle, günümüzde kent mekanlarının şekillenışı ve dağılımının eskisi gibi gelir dağılımına göre belirlenmediğini, artık “kent kültürü” diye adlandırılıp üretilen (o kentte dair reklamlar, fragmanlar, ulaşım/iletişim ağları, kamusal alanlar ve ortak kullanıma açık olan kent mekanlarının kullanımıyla ilgili kurallar, bunların nitelikleri v.b.) unsurun yarattığı çeşitli yaşam biçimlerinin kent yerleşimi ve dağılımında etkili olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla eve çekilmeye giden yolda, dış alanın yani kamusal alanda yaratılan kent kültürünün yarattığı mekânsal daralmanın da payı olması mümkündür. İlk bölümlerde belirtildiği gibi zaman ve mekân algısı insanın var olduğunu kanıtlayan algılardır ve bunların daraltılması varlık sorununa ve kendini var edebilmek için ihtiyaç duyulan hareket kabiliyetine zarar verir. Örneğin bellek ve hatıralarımızla özdeşleştirdiğimiz kent mekânlarının yok edilmesi, var edilen kent kültürünün kentte yaşayan herkesi kucaklayamaması ya da totaliter olması, kamusal alanların çeşitli sebeplerle işgal edilip halkın bu alanlardan uzaklaştırılması birer alan daralmasıdır. Sonunda da kent insanı Heidegger’in bahsettiği o bilinmeyen bir yerin çok huzurlu şiirsel özlemine kendini kaptırılmış buluverir.

Yukarıda anlatılan bilgiler ışığında, bu bölüm boyunca aşağıda görselleri bulunan seramik tabaklar, hem kişisel olarak ev imgesiyle ilgili belleğimde canlanan ilk nesne olması, hem de herkesin evinde bulunabilecek sıradan bir ev eşyası olarak fazlaca eve işaret ettiği düşüncesiyle bu çalışmanın ana formlarından biri olarak seçilmiştir.

⁹ David Harvey, *Umut Mekanları* adlı kitabında, Amerika'nın Baltimore kenti örneği üzerinden kent merkezinin gelir ve güç dağılımına göre kerelerce nasıl şekillendiğini çok açıklayıcı şekilde anlatmaktadır.



Görsel 59. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Köşe Takımı I', 2018



Görsel 60 ve 61. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Köşe Takımı I, Ayrıntı', 2018

Daha yakından bakıldığında, tabak formu tıpkı “günlükler” bölümünde anlatıldığı gibi günlük hayata ilişkin olarak kişileştirilmişler ve üzerlerine bu kişileştirmeyi destekleyici figürler çizilmiştir. Günlükler bölümünde anlatılanlardan tek farkı, bu bölümdeki sanatsal arayışlar tek bir gün ya da münferit bir olaya işaret etmezler, eve ve gündelik hayata dair genel referanslar verirler. Örneğin içe kapanmaya, kendini dışarıdan soyutlamaya ve evdeki kişisel ruh haline ilişkin olarak bu tabaklardan bir “köşe takımı” üretilmiştir (Görsel 59,60,61). Tabak, evdeki genel konumuna bakıldığında, konunun başında da belirtildiği gibi vitrine, rafa ya da masaya yerleştirilmek üzere teşhir edilen bir üründür. Kırılmadığı ya da başına

bir felaket gelmediği müddetce en açıktaki, en ortada, en kullanışlı yerde bulunur. Yine evin teşhir alanı da, vitrin/raf/dolap/ adına ne denilirse denilsin odanın ya da mutfağın ana bölümünü oluşturur. Göze çarpar, alenidir, örneğin mutfağa giren bir kişinin mutfak/tabak dolabını bulabilmek için aranmasına gerek yoktur.

“Köşe takımı”, tabağı (ve kişileştirildiği için de insanı) aşına olunan bilindik yerinden oynatır. Onu merkezden, kıyılarına köşelere çeker. Ona; yeni, gizli, farklı, korunaklı bir mekan seçeneği sunar. Bu takımındaki tabak formları, tabağın henüz yapım aşamasındayken ortadan ikiye kesilip, bir köşe oluşturulacak biçimde yeniden şekillendirilmesiyle üretilir. Odadaki yeri de kolayca farkedilmemek üzere iki duvarın kesiştiği köşelerdir (normalde odaların kıyı ve köşeleri de teşhir için tercih edilmezler). Tabak burada tıpkı inzivaya çekilmek isteyen bir insan gibi, biraz kendisini dış dünyaya kapatmış, kıyılarına köşelere çekilmek arzusuyla mekanın gösterişsiz bir bölümüne konuşlanmıştır.



Görsel 62. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Köşe Takımı II', 2018

Yukarıda anlatılan ruh durumunu desteklemek üzere, üzerine çizilen figürler, saklanmaktadırlar. Köşden biri çıkacakmış gibi tedirgin bir bekleyiş

içindedirler.(Görsel 62). Köşe Takımı I ve Köşe Takımı II' deki figürler; yalnız, ürkek ve meraklı görünmektedirler. Görsel 63,64'te bir tabak üzerinde iki figür yer alır. İkisi de baktıkları yönde birinin olduğu hissine kapılmış, birbirlerine "biri var!" diye göstererek aynı yöne bakmaktadırlar. Bu ifade kent yaşamı için dışarıdan beklenen her hangi bir tehlike metaforu oluşturmaktadır.



Görsel 63.,64. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Köşe Takımı; Biri Var!', 2018

Görsel 65'te ise bu kez iç bükey şekillendirilmiş iki adet tabak formu üzerine çizilmiş iki figür yer alır. Figürler birkaç küçük değişiklik ile birbirlerinin yansıması gibi görünürler.



Görsel 65. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Benimle Ben', 2018

Fakat buradaki figürlerin birbirleriyle olan ilişkilerine dair pek çok fikir üretilebilir. Bu figürler aynı kişi olabilir, birbirine çok benzeyen iki ayrı kişi olabilir veya beden ve öze ilişkin iki ayrı varoluşa işaret ediyor olabilirler. Fakat burada dışarıdan beklenen bir tehlikeden çok, kendine ya da benzerine yabancılaşma, artık aşına olunana da şüpheyle yaklaşma söz konusudur. İki tabak formu birbirinden kopuşu/ayrılmayı ifade eder bir hareketle içe bükülmüşlerdir (Görsel 66,67).



Görsel 66. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Benimle Ben', 2018



Görsel 67. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Benimle Ben', 2018

Görsel 68. ve Görsel 69.' da evdeki kişisel günlük ritüellere yer verilmiştir. Uykuya dalıp gitmek, salondaki kanepeye uzanıp dinlenmek, kahve içmek,

düşünmek ve hayal kurmak gibi günlük ritüeller hayat akışı içinde farkına varılmasa da hayatın devamına ilişkindir ve bu yüzden önemlidir.



Görsel 68. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Gündelik', 2018



Görsel 69. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Ev Hali', 2018

“Köşe yastığı” ve “diyet tabağı” serinin tek renkli parçalarıdır (Görsel 70 ve 71). Yastık imgesi, yine bir kişileştirmeye biraz da kadın kimliğinin evdeki rolüne işaret eder. Cinsel kimlikler üzerinden bakıldığında, cinsel eşitsizliğin yaşandığı toplumlarda, ev daha çok kadın kimliğinin ait olduğu bir mekân olarak algılanır. Erkek egemen anlayış, “kadının yeri evidir” gibi söylemlerle, kadın kimliğini toplumdan ayırtmış olur. Ondaki beklenen tıpkı süslü bir köşe yastığı gibi köşesinde oturup, yalnızca kadına biçilen rollere girmesi ve bu tip işlere karışmasıdır.



Görsel 70. Esmâ Burcu Sereli Havasi, ‘Köşe Yastığı’, 2018

“Diyet Tabağı” yine kadın kimliğine dayatılan “güzellik” kavramını ironik bir dille ele alır. Bu bağlamda bakıldığında gündelik hayatın bir eleştirisidir. Gündelik hayattaki reklam, gösterge ve yönlendirmeler ideal bir kadın kimliği ve bedeni yaratmak üzere bir model dayatır. Toplum o kadar çok bu uyarılarla donatılır ki, bir süre sonra çoğu kadın eğer dayatılan modele yakın bir fiziksel özelliğe sahip olmazsa kendini dışlanmış, ayırtılmış ve mutsuz hisseder. Değişen moda akımlarına ve tüketim değişkenlerine göre, neredeyse 10 senede bir güzellik kriterleri de değişmekte ve kadınların o an yeni ve makbul sayılan bu yeni fiziksel şekle uyması beklenmektedir.

Diyet tabağı, etrafı bu uyarınlarla kuşatılmış kadın figürü için sürekli ideal varsayılan bir kiloda olabilmek ve “güzel” adledilebilmek uğruna, hiç de konforlu olmayan bir hayatın temsilidir. Tabak deliklerle bezeli olarak tasarlanmış, böylece simgesel olarak kendiliğinden tabağa konan yemeğin yarısı akıp gidecek ve kullanıcıyı çok yeme zahmetinden kurtaracaktır. Tabağın üzerinde bulunan hamburger deseni, diyet yapan bir kişinin tabağında asla bulunmaması gereken bir yiyecek olarak ironi yaratmak amacıyla sečilmiřtir. Ayrıca bu ikonlaşmış yiyecek, “fastfood” adı verilen hazır yiyecek kùltürünün dünyaya yayılan ve yerel yemek kùltürlerine karşı olan işgaline ilişkin de bir simgedir.



Görsel 71. Esmā Burcu Sereli Havasi, ‘Diyet Tabağı’, 2018

Oysaki doğada diyet diye bir şey yoktur. Kendini olduğundan farklı göstermeye çalışmak, söz gelimi; aslan gibi görünmeye çalışan bir maymun, spor salonuna giden bir fil, o sene yeterince çiçek açmadığı için dışlanan bir ağaç yoktur. Evrendeki her varlık doğasına uygun hareket ettiği, onu inkâr etmediği sürece güzel, sağlıklı ve idealdir. Varoluş, kendiliğinden akış ve uyum halindedir. “Vahşi Grup” izleyiciye, doğanın içinde her varlığa yer olduğunu, her varlığın içinde de bir “doğaya aitlik” bulunduğunu anlatır (Görsel 72,73).

Hazır kağıt tabaklar üzerine çizilmiş çeşitli hayvan figürleri, ağızları açık bir şekilde doğalarına uygun hareket etmektedir. Bir tek insan figürü şekilden şekle girip doğasını, bu evrendeki yerini, diğer türlere göre konumunu aramaktadır.

Postmodern felsefede Deleuze, Heiddger'in aksine yersiz yurtsuzluğu ideal bir durum olarak görür. Ona göre göçebelere ya da yabancı hayvan türlerine bakılırsa, onlar "evcil" veya yurt sahibi olan türlere göre daha mutlu görünmektedirler. Dolayısıyla belki de insanoğlu kendisine çizilen sınırları kaldırmayı başarır ve doğayı ev edinmeyi yeniden hatırlayabilirse, saklandığı köşelerden çıkabilmek için özgürlüğün kapılarını aralayacaktır.



Görsel 72. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Vahşi Grup', 2018



Görsel 73. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Vahşi Grup, Ayrıntı', 2018

4.3. KENT İMGESİ ve YAŞAM ALANI ÜZERİNE ÇALIŞMALAR: FOTOĞRAF ve BASKI

Bu raporun son aşamasında De Certau'nun kentleri adımların oluşturduğuna ilişkin düşüncesini destekleyen bir kişisel rota oluşturulmaya çalışılmış, bu rotaların tekrarı sırasında (çünkü bu kişisel rota hemen hemen hergün rutin olarak tekrarlanır) söz konusu güzergaha ilişkin kayda değer bulunan bazı unsurlar (bina, yol, inşaat alanı, kent silüeti, vb.) fotoğraflanarak belgelenmiştir. Örneğin aşağıda görülen üç fotoğraf (Görsel 74,75,76), her sabah evden işe giderken kullanılan "İncek –Beytepe" yolunda bulunan bir rezidans inşaatına aittir. Fotoğraflar birer yıl arayla çekilmiştir. İnşaatın yıllar içinde, enine ve boyuna genişlediği, fotoğrafların hemen hemen aynı açıdan ve aynı aylarda çekilmiş olmasına rağmen yeşil alanın, yıldan yıla, giderek kıraç bir alana dönüştüğü ve hatta bu alanda yeni bir inşaatın başladığı gözlenmektedir.



Görsel 74. Esmâ Burcu Sereli Havası, 'İncek Yolu Fotoğraf', 2017



Görsel 75. Esmâ Burcu Sereli Havası, 'İncek Yolu Fotoğraf', 2018



Görsel 76. Esmâ Burcu Sereli Havası, 'İncek Yolu Fotoğraf', 2019

Aşağıda görülen fotoğraf ise, kişisel şehir rotası içinde bulunan, bir alışveriş merkezinin terasından çekilmiştir (Görsel 77).

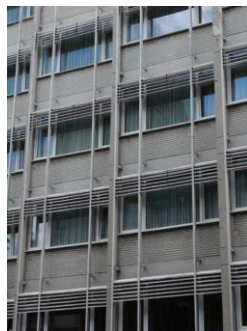


Görsel 77. Esmâ Burcu Sereli Havası, 'Yıldız/Oyak Yolu', 2019

Görüntüde fotoğrafın çekildiği noktaya çok yakın başka bir alışveriş merkezi inşaatının ilerleyişi gözlenmektedir. Yeni yapılan AVM'nin, fotoğrafın çekildiği terasın bulunduğu mevcut AVM'ye uzaklığı 1km. bile değildir. Böylece aynı mahalde, 800m. arayla iki adet alışveriş merkezi bulunacaktır. Çevre halkı, kendi ihtiyaç ve talepleri dışında gelişen bu ikinci AVM inşaatından rahatsızlık duymaktadır. Yıldız/Oyak yolu üzerindeki konutların çok yakınında olan bu

büyük inşaat alanı, önünden geçen yol üzerinde sürekli iş makinelerinin bulunması, bu makinelerin yol zemininde yarattığı bozulma (yumur yağdığında yol üzerindeki yarıklar çamurla dolmaktadır), burada ikamet eden halkın gündelik yaşamını zorlaştırmaktadır. Ayrıca çevredeki konutlara çok yakın bulunan rezidans kulesi, bu konutların güneş ışığından faydalanmasını engellemekte, bazı konutların balkonları neredeyse doğrudan kulenin pencerelerine açılmaktadır. Bütün bu sebepler doğrultusunda çevre halkının ifadelerine göre, yine çevre sakinlerinin yapmış olduğu şikayetler doğrultusunda inşaat zaman zaman durdurulmakta fakat birkaç ay sonra binanın yapımına yeniden devam edilmektedir.

Belirlenen güzergâh üzerinde çeşitli gözlem ve incelemeler yapıp, fotoğraflanarak belgelendikten sonra, bir sanatsal arayış olarak bu yüksek binaların pencerelerine odaklanılmıştır. Binalar istem dışı gelişen bir organizmanın vücudu sarması gibi nasıl çevremizi sarıyorsa, pencereler de binaların yüzeyini, sarmalayan gözler gibi kaplamaktadır. Ünlü mimar Le Corbusier, “ev”in, pencerelerinden çeşitli görüntülerin aktığı bir sahne olduğundan, pencerelerin ise dışarıda hayatın aktığı bir ekran görevi gördüğünden bahseder. “İkamet eden kişi, resimlerle sarılmış, sarmalanmış, korunmuştur.” (Colomina,2017,s.7) Pencereler evlerin gözleriye, etrafımız binalardan dışarıyı izleyen yüzlerce göz ile çevrelenmiş durumdadır. Dolayısıyla binanın içini gözlemlemek mümkün değilken, binadan dışarıyı gözlemlemek mümkündür. Aşağıdaki fotoğraflarda, pencerelerin yüzeyi kaplaması ve bu iç/dış ilişkisi üzerine odaklanılmış, fotoğraflar yardımıyla pencerelerden bir doku oluşturulmuştur (Görsel 78, 79, 80, 81).



Görsel 78.



Görsel 79.

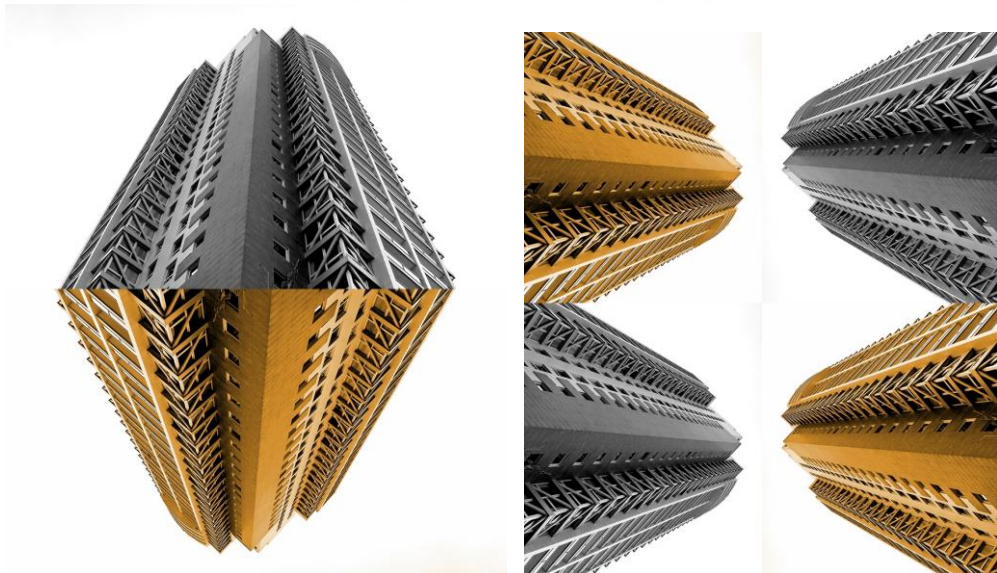


Görsel 80.



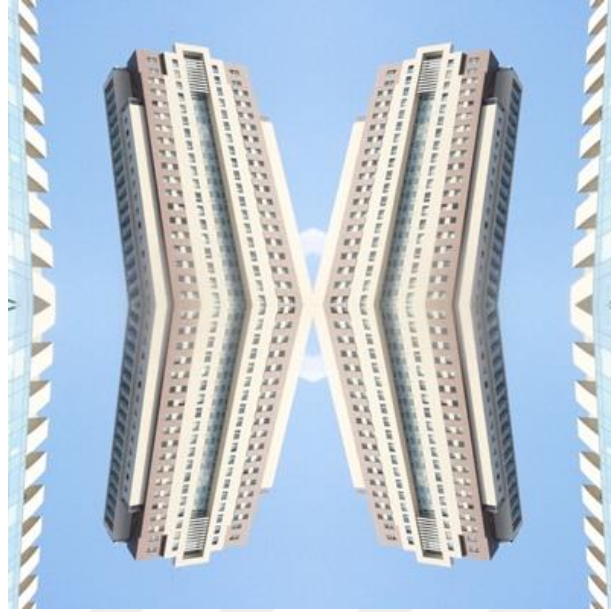
Görsel 81.

Çeşitli bilgisayar uygulamaları yardımıyla, fotoğrafların özellikleriyle oynanarak, bu dokuların üst üste, alt alta ya da yan yana tekrarından pencere ve bina referansı taşıyan ancak artık başka bir anlatıya sahip, soyut görüntülere ulaşılmıştır (Görsel 82, 83, 84, 85). Bu soyutlamalarla pencerelerin boşluğu işgal etmesi amaçlanmıştır. Çünkü binalar ve pencerelerle dolup taşan sadece şehirler değil, aynı zamanda insanların görüntü hafızasıdır. Kente dair bellekte beliren ilk imge de yine bu bina ve pencerelerdir.

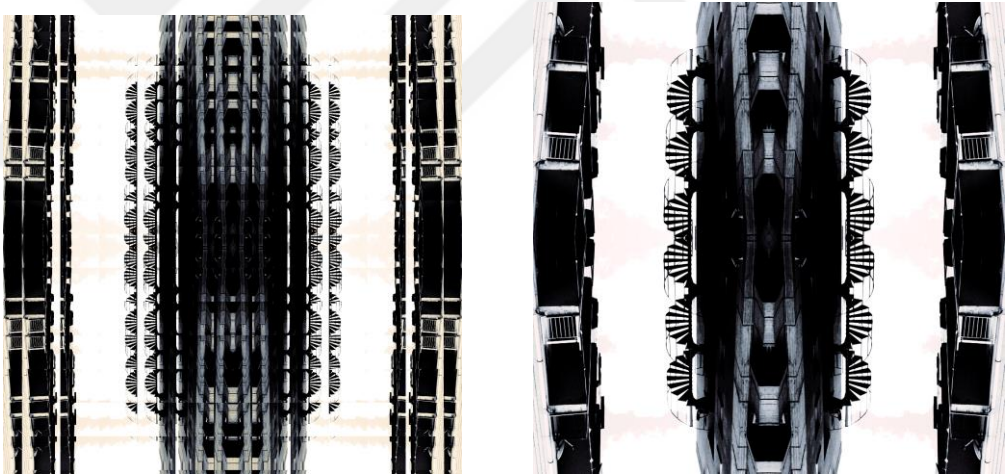


Görsel 82. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Pencereler', 2018

Görsel 83. Esmâ Burcu Sereli Havasi, 'Pencereler', 2018



Görsel 84. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'Kırık Bina', 2018



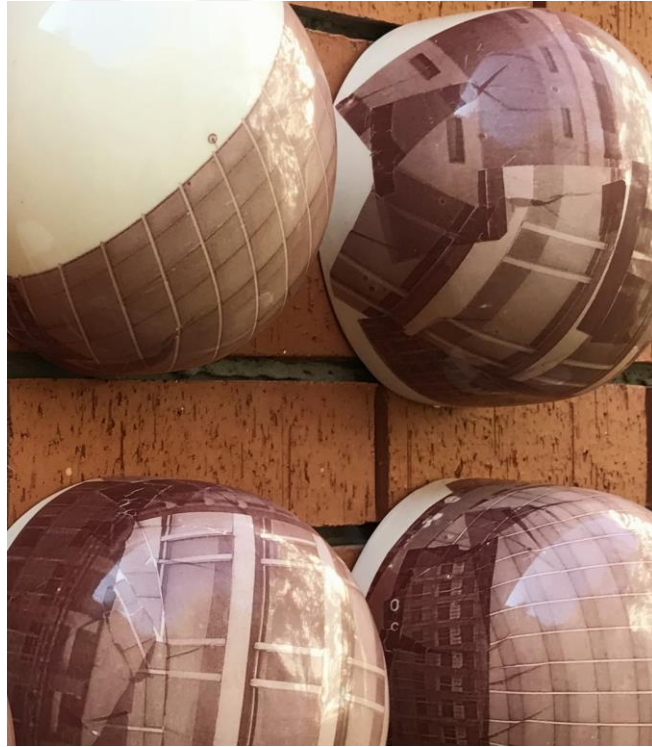
Görsel 85. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'Yangın Merdiveni', 2018

“Boşluğu saran pencere” imgesi, bu aşamadan sonra seramik yüzeyler üzerine çeşitli baskı teknikleriyle uygulanmış, anlatımı kuvvetlendirmek amacıyla, optik etki yaratabilecek, yarı küreye benzeyen, dış bükey bir form seçilmiştir. Çeşitli pencere görüntüleri kolaj yapılarak bazı formların tamamını, bazılarının da binaların sahip olduğu keskin hatlar doğrultusunda bir kısmını kaplamıştır (Görsel 86). Bazı ayrıntılar bilinçli olarak merkeze alınmış, ya da belirginleştirilmek üzere yalnız bırakılmıştır. Örneğin Görsel 87’de sol üstteki

seramiğin üzerinde görülen, küçük nokta, yakından bakıldığında, Kızılay'daki gökdelenin çatısında bulunan ve meydana izleyen kameranın görüntüsüdür.



Görsel 86. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'İsimsiz', 2018

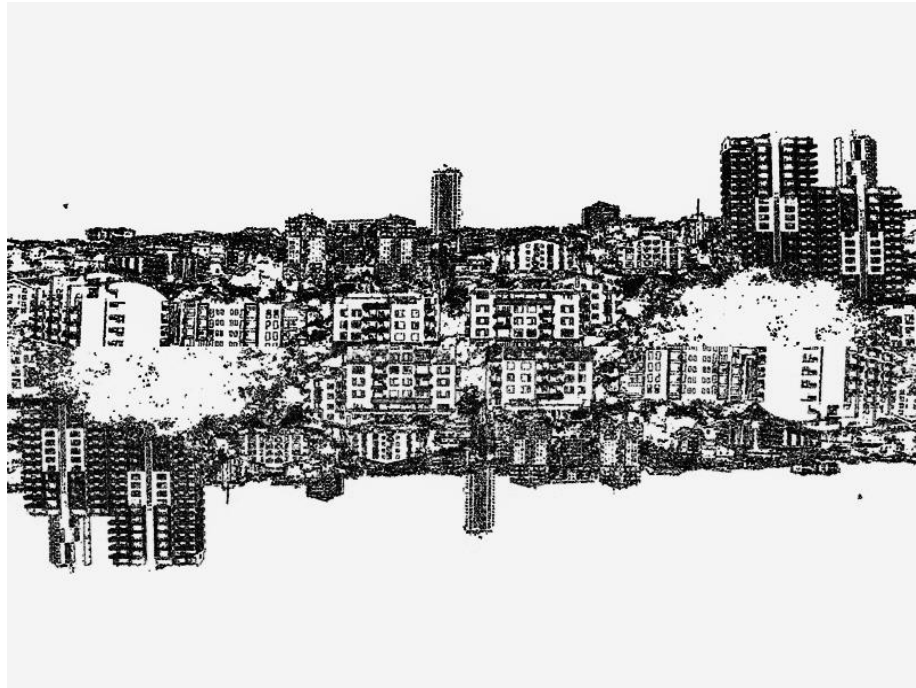


Görsel 87. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'İsimsiz, Ayrıntı', 2018

Ayrıca, yine kişisel rotayı çevreleyen bazı semtlerin silüetleri de fotoğrafları üzerinden yapı bozuma uğratılmıştır (Görsel 88, 89). Zaten insan eliyle şekillendirilen kent, böylece ikinci bir müdahale ile yeniden inşa edilmiş olur.



Görsel 88. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'Kırkkonaklar', 2018



Görsel 89. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'Silüet', 2018

Elde edilen bu imgeler, bu kez daha küçük çaplı seramik yarıküreler üzerine uygulanmış, parçadan hareketle bütünü algılamaya yönelik görüntüler elde edilmiştir (Görsel 90, 91).



Görsel 90. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'Şehir İzi', 2018



Görsel 91. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'Şehir İzi, Ayrıntı', 2018

Bütün bu parçalanmış şehir, bina, pencere (ve netice de ev imgesi) ile kuşatılmak, konunun başından beri tartışıldığı üzere, insanoğlu üzerinde nasıl bir his, nasıl bir etki, nasıl bir ruh durumu bırakmaktadır? Doğadan, kentten, toplumdandan, kendinden bir kopuş, bir yabancılaşma mı? Yoksa sistemin başka kaçış bırakamayacak şekilde insanların kendi alanlarına, evlere, kıyılara köşelere çekilmesine sebebiyet vermesine duyulan olağan bir kabul mü? Bu

“habitat” lar neyin nesidir? Habitat isimli bu iki çalışma, bu raporun hazırlanmasına vesile olan ilk iki çalışmadır (Görsel 92,93). Bütün bu süreci araştırmaya iten dürtü, bu bölümde sözü edilen kişisel rotanın içinde kendimi sıkışmış, ve görüntüdeki küçük yarı kürelerin içinden çıkmaya çalışan insanlar gibi hissetmiş bulunmamdan kaynaklanmaktadır. Bu araştırma süreci kişisel olarak yaşadığım kent ve çevre ile kurduğum ilişkiye bakış açımı sonuç bölümünde anlatılacağı üzere son derece değiştirmiştir. Ancak başlanılan noktayı unutmamak üzere, bu raporu, konuyu başlatan düşüncenin dönüşümü olan ilk kişisel uygulamalarla bitirmeyi uygun görmekteyim.



Görsel 92. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'Habitat I', 2017



Görsel 93. Esmâ Burcu Sereli Havasi 'Habitat II', 2018

SONUÇ

Bu çalışma, birbiriyle ilgili olduğu düşünölen birkaç konuyu sanat vasıtasıyla bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Bu konular; “kent”, “mekânsal ayrışma” ile “gündelik hayat ve eleştirisi” dir. Gündelik, sıradan ve kişisel yaşamın kayıt altına alınmasının önemine duyulan inanç ile başlayan gözlemler, kişisel olarak yaşantımın ne kadar dar sınırları olduğunu ortaya koymuştur. Kişisel yaşantımın sınırlarını anlamak amacıyla girişilen, keşif yürüyüşleri, rutinin çizim ve fotoğraf yoluyla kayıt altına alınması, gündelik ritüellere farkındalık geliştirilmesi gibi eylemlerle varılan bu sonuç, şaşırtıcı da olmuştur.

Çünkü bu eylemlerin ortaya koyduğu sonuç; günlük hayatımda en çok vakti evde, ikinci sıraya iş yeri yerleşirken, daha da çarpıcı olarak zamanımın hatrı sayılır bir bölümünü de iş ve ev arasındaki yolculukta geçirdiğimi fark etmeme sebep olmuştur. Arada sırada dışarıda vakit geçirdiğim için sosyal bir yaşamım olduğunu düşündüğümünden, bu gerçekte yüzleşmek çarpıcı olmuştur. Dahası kendi günlük yaşantımın kısıtlılığını fark ettiğim andan itibaren, çevremdeki insanların hayatları da bir gözlem konusu haline dönüştüğünde karşılaşılan durum; çevremdeki pek çok insanın da benim gibi gündelik hayatının çoğunu, iş, ev ve yolda geçirdiğidir.

Gündelik hayata ilişkin yukarıda belirtilen çeşitli yöntemlerle söz konusu tespit yapıldığında, kentte yaşayan çoğu insanın bir tecrite dönüşen hayatları , “mekânsal ayrışma” olarak algılanmıştır. Yani “kentsel mekân ve mekânsal ayrışma” nın ele alındığı bölümde her ne kadar konuyu her boyutuyla ele almak gerekliliği ile sosyo-ekonomik, etnik köken vb. nedenlerle kent içindeki ayrışık konumlanmaya dikkat çekildiyse de, çalışmanın genelinde bahsedilen ayrışma, kentte yaşayan bireyin kendini bilinçli ya da bilinçsiz olarak bazı mekânlarla kısıtlamasıdır. Bu bir tür yabancılaşma ve geriye doğru çekilmedir.

Yabancılaşma ve bu kişisel tecrit durumunun incelenmesine zemin hazırlamak üzere ilk bölümde kısaca kentin tarihsel gelişiminden bahsedilmiştir. Çünkü dünya nüfusunun neredeyse yarısı için gündelik hayatın aktığı, yabancılaşmanın ve dolayısıyla mekânsal ayrışmanın yaşandığı yer kenttir. Bu sebeple çalışmanın esas üzerinde durduğu konu olan bireyin yabancılaşması ve mekânsal ayrışma yoluna gitmesi daha çok kent insanının karşı karşıya kaldığı bir durumdur. Bu yüzden, araştırma boyunca, kent bir olgu olmaktan çok bir mekân olarak üzerinde durulan bir konu olmuştur.

İkinci bölüm boyunca incelenen yabancılaşmanın kökenine inildiğinde, her toplumda her dönem çeşitli sebeplerle farklı olduğu düşünülen kişi veya kişilerin toplum tarafından yalnızlaştırıldığı görülür. Ancak ilgili kaynaklar bize bireyin kendini toplumdaki ayrı tutmak istemesinin zamanına ilişkin Sanayi Devrimi sonrası yaşanan Modernleşme ile kent yaşamının kalabalık, düzensiz, karmaşık, eşitsiz bir hal aldığı dönemi, mekân olarak da tekrar vurgulamak üzere “kent”i işaret eder. Bilindiği gibi, kırdaki ilişkiler birincil, samimi, güvene dayalı ve tanıdiktir. Bununla birlikte zaman yavaş akar ve aciliyet gerektiren kent tipi sorunlara pek fazla rastlanmaz. Oysa kentler sanayileştikten ve kalabalıklaştığından beri birey daha başından bu karmaşanın içinde yalnızdır. Kentte yapılacaklar listesi kabarık; buna karşılık zaman kısıtlıdır. Burada gündelik hayat hızlı akar ve bu sebepten kentlinin kaybedecek bir dakikası bile yoktur. Kaybedecek bir dakikası bile olmayan insan, değil başkalarını bazen kendini dahi düşünemez hale gelir.

Kentlerde fabrikaların ve dolayısıyla işçilerin çoğaldığı 19.yy. İngiltere’inden dünyaya miras bu “modern kent yaşam” tipi, içinde bulunduğumuz postmodern süreçte neoliberal ekonomik sistemin getirileriyle bireyin daha rekabetçi (çünkü kentte ayakta kalabilmek için birey buna mecbur bırakılır), daha bencil olmasını salık vererek daha da yalnız bir birey yaratmıştır. İnsanın tıpkı bir makine gibi çalışmaya mahkûm edilmesi, boş vakit, hafta sonu, tatil gibi kavramların dahi bir

rutine oturtularak sistematikleştirilmesi, kentte yaşayan kişi için hiçbir özgürlük alanı bırakmayan (özgür sanılan eylemlerin bile aslında özgür olmadığı) mekanik hayatlar yaratmıştır. Yabancılaşan insan yaşadığı kent içinde de (modern insanın kentten başka yaşayacak yeri, başka bir çıkar yolu yoktur, çünkü uzun süredir kentte yaşadığından doğada yaşamaya yarayacak yaşam pratiğine ait çoğu bilgisini yitirmiştir) kendini daha iyi hissedeceği bir mekân arayışı içindedir.

Böylelikle, yabancılaşma ve gündelik hayatın eleştirisi konusu, ikinci ve üçüncü bölümde aktarıldığı şekilde, başta edebiyat ve sinema olmak üzere uzun süredir sanatı meşgul etmektedir. İnsan doğasının yine insan eliyle yaratılmış bu tuhaf sisteme aslında uyumsuz oluşunun kendiliğinden bir ironi yaratması, uyumsuzluktan beslenen avangart akımların beslendiği bir mecra haline gelerek, konunun sınırlarını edebiyat ve sinemanın dışına çıkarmayı başarmıştır. Günümüzde öyledir ki, kent, mekân, gündelik hayat, sıradanlık, ayrışma konularına hiç değinmemiş bir güncel sanatçıya rastlamak zor gibidir. Bu durum bir konu kısırlığı gibi algılanabilirse de, sanatçı zaten doğrudan ya da dolaylı yaşam deneyimlerini aktaran kişi olduğu için, söz konusu konular döngüsü düşündürücüdür de... Elde kentten, iyi hissedilen birkaç mekândan, kendimiz olma durumundan başka bir şey kalmadığı yargısı hatta biraz da üzücüdür. Ancak her yaşam deneyimi her şeye rağmen öznel olduğundan, bu çalışmada konu seçimi yapılırken özellikle de, bu başlıkların neden sıklıkla işlenen konular olduğuna dair merak da etkili olmuştur. Gündelik yaşamlarımızı benzer rutinler içinde geçirirken, bunu ifade etmek konusundaki çeşitlilik ve benzeşmezlik ancak sanata dair mucizevi bir sonuç/şaşırtıcılık olabilir. Çünkü günlük rutinelere dair yaşamsal alanın daralmasının yarattığı bedensel ve ruhsal kapalılık hissi, herkes için, yaratıcı bir sese, bir dışa vuruma ve kendini bir şekilde ifade etme biçimine ihtiyaç duyar. Sokak Sanatı'nın konu edildiği üçüncü bölümde de bahsedildiği üzere sanat bu dışavurumu muhalif bir tutum takınabilme özelliği ile güçlü ve alternatif bir yöntem olarak insanlığa sunar.

Netice olarak uygulamaların aktarıldığı dördüncü bölümde, gündelik hayatın kişisel tanıklığının kayda değer bulunması nedeniyle günlük ve eskiz defterlerinin, kişisel olarak sığınak olarak seçilmiş ev mekânının özdeşleştirildiği tabak formunun ve bütün bu anlatılan olayların geçtiği ve yaşanmasının hem sebebi hem sonucu olarak düşünülen geniş mekan/zemin/ortak payda kent ve silüetinin; çizim, fotoğraf, baskı, seramik gibi araçların yardımıyla sanata aktarılması deneyimlenmiştir.

Ancak sanat -yukarıda değinildiği gibi- her deneyimi, bütün benzer kaynaklıklara rağmen biricik kılabilir, ayrıca Lefebvre'nin "itiraz hakkı" ile açıkladığı haklı karşı çıkışlara ve de Certau'nun taktikçi bireysel mücadelesine doğallıkla dahil olabilir. Kentin bireyi ve güncel sanatçıyı maruz bıraktığı bu kuşatmadan bu çeşit ifade özgürlükleri ve kentin doğal olarak yarattığı kültürel zenginlik ve mücadele zeminini avantaja dönüştürebilecek sanatsal eylemlerle çıkılabileceğine inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

Abasıyanık, S.F. (2018) *Lüzumsuz Adam*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (1948)

Ak, B. (2012). Kültür Endüstrisi Kamusal Alan ve Sanat. *Mimarlık Dergisi*, 378, s.y.), Erişim adresi: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=378&RecID=2902>

Algör, İ. (2015) *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Alptekin, D. (2011). *Toplumsal Aidiyet ve Gençlik: Üniversite Gençliğinin Aidiyeti Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma* (Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya). Erişim adresi: <http://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1953/294490.pdf?sequence=1>

Arkitera. (2008). Derya Karadağ Der. *Kentsel Dönüşümün Tarihi*. Erişim adresi: <http://v3.arkitera.com/g67-kentsel-donusum.html?year=&aID=794> 25.03.2019 tarihinde erişildi.

Artun, A.(Ed.). (2015). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (Kaya Özsezgin vd. Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. ve Altınıyıldız N. (2018) *Dada Kılavuz 1913-1923 Münih, Zürih, Berlin, Paris*. (Nur Altınıyıldız Artun vd. Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Aydın, A. (2017). *Barınak/Shelter*. Cappadox 2017 Sanatçı Manifestosu.

Aydoğan, E. (2015). Marx ve Öncülerinde Yabancılaşma Kavramı. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Journal of Social Sciences*, 54, 273-282, Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/31852>

Bilgili, M. (2012). Dışavurumcu Resimde Modern İnsanın Yabancılaşması, İnsan Doğası, Yabancılaşma ve Adalet Üzerine Prometheus İmgeleri (Yüksek Lisans Tezi, Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale). Erişim: https://www.academia.edu/30678872/DIŞAVURUMCU_RESİMDE_MODERN_İNSANIN_YABANCILAŞMASI_İNSAN_DOĞASI_YABANCILAŞMA_ve_ADALET_ÜZERİNE_PROMETHEUS_İMGELER

Colomina, B. (2017) *Mahremiyet ve Kamusalılık Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*. (Aziz Ufuk Kılıç Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (1994)

Diken. (2018). Banksy Müzayedede 1 Milyon Sterline Satılan Resmini Parçalara Ayırdı. Erişim adresi: <http://www.diken.com.tr/banksy-muzayedede-1-milyon-dolara-satilan-resmini-parcalara-ayirdi/> Erişim tarihi: 06.04.2019.

Engels, F. (2013) *İngiltere’de Emekçi Sınıfların Durumu*. (Oktay Emre Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Erginöz, M. (t.y.). Paris’in Dönüşümü Haussmann (1852-1868) [Web’de yayınlanan makale] Erişim adresi: <http://www.muraterginoz.com/haussman.htm> 26.03.2019 tarihinde erişildi.

Fovart. (t.y.). Duygu Gencer/ Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da Beni. Erişim adresi: <http://www.fovart.net/joseph-beuys-amerikayi-seviyorum/> 12.03.2019 tarihinde erişildi.

Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın Öyküsü* (Erduran Ömer ve Erol Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi. (1950)

Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu* (Sungur Savran Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (1990)

Harvey, D. (2015). *Umut Mekânları* (Zeynep Gambetti Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (2000)

Juedisches Museum. (t.y.). Ludwig Meidner (1884 – 1966) Avantgardist und strenggläubiger Jude. Erişim adresi: <https://www.juedischesmuseum.de> 25.03.2019 tarihinde erişildi

Kabulantok, H. (2016). Bir Değişik Film Denemesi: Dogville. [Blog yazısı] Erişim adresi: <https://filmhafizasi.com/bir-degisik-film-denemesi-dogville/> Erişim tarihi: 25/02/2019

Karaaslan, E. (2008). *Altkültürler ve Sokak Sanatı*, (Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir). Erişim adresi: <http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12397/9784>

Kentel, F. (2011). Modernite, Gündelik Hayat ve Yeni Sosyal Hareketler. Marksist Bakış, Modernleşme Dergisi, 3, s.y. Erişim adresi: <http://www.altust.org/2011/11/modernite-gundelik-hayat-ve-yeni-sosyal-hareketler1/>

Kundera, M. (2014) *Bilmemek*. (Aysel Bora Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları

Lefebvre, H. (2013) *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (Işık Ergüden Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık. (1958)

Lefebvre, H. (2017) *Kentsel Devrim* (Selim Sezer Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık. (1970)

LIMA. (t.y.). LIMA Preserves, Distributes and Researches Media Art. Erişim adresi: <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/the-house-with-the-ocean-view-2018/20975> 18.03.2019 tarihinde erişildi.

Lynton, N. (1991) *Modern Sanatın Öyküsü* (Cevat Çapan, Sadi Öziş Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi (1982)

Merrifield, A., Negri, A., Bayat, A., Harvey, D., Wacquant, L., Amoros, M., Torlak, S. (2016) *Mekan Meselesi*. (Soner Torlak-Önder Kulak Çev.) İstanbul: Tekin Yayınevi.

Nacak, İ. (2011). *Kentsel Mekânda Gündelik Hayat: Konya Alâeddin Tepesi Örneği*, (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya). Erişim adresi: <http://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/handle/123456789/1685>

Parkan, M. (1983) Brecht Estetiği ve Sinema. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları [Portable Document Format]. Erişim adresi: https://sinekutuphane.files.wordpress.com/2015/04/san_mutlu-parkan-brecht-estetic49fi-ve-sinema-cls.pdf

Pirenne, H. (2016) *Ortaçağ Kentleri*. (Şadan Karadeniz Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Radikal Gazetesi. (2015,10 Temmuz). Bir milyon Japon kendisini yıllarca odasına kapatıyor. *Radikal Gazetesi Hayat Haberleri*. Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr>

Sakarya, İ. (2018). Çanakkale'de Kentsel Mekânın Metalaştırılması Karşısında Direnen Kentsel Muhalefet. *Megaron Dergisi*, 13(3), 431-441, Erişim adresi: https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-43799-ARTICLE_%28THESIS%29-SAKARYA.pdf

Sean Kelly Gallery. (t.y.). Marina Abramović The House with the Ocean View. Erişim adresi: <https://www.skny.com/exhibitions/marina-abramovic> 18.03.2019 tarihinde erişildi.

Shakespeare, W. (2012) *Venedik Taciri*. (Özdemir Nutku Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Szabo, M. (2009) *Katalin Sokağı*. (Tarık Demirkan Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Tatar, M. (2018). Bir Yaşam Pratiği Olarak Merzbau. *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 131-142, Erişim adresi: http://www.diyalektolog.com/Makaleler/2059710686_10-muhammet%20tatar.pdf

Tate Modern Müzesi. (t.y.). Exhibitions and Events/ Street Art. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/street-art>

Tate Modern Müzesi. (t.y.). Tate Papers/ Kurt Schwitters: Reconstructions of the Merzbau. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate->

[papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbaum](https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4) 12.03.2019 tarihinde erişildi.

Tate Modern Müzesi. (t.y.). Exhibitions and Events/ Room 4. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4> 12.03. 2019 tarihinde erişildi.

Topakkaya, A. (2018). M. Heidegger'de Köklere Bağlılık (Ortsverbundenheit) Kavramının Tahlili. *Temaşa Dergisi*, 8, 64-72, Erişim adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/409541>

Turgenyev, İ.S. (2015) *Lüzumsuz Bir Adamın Günlüğü*. (Oğuz Tecimen Çev.) İstanbul: Notos Kitap Yayınevi

Tümtaş, M.S. (2012) *Kent, Mekân ve Ayrışma, Kentsel Mekânda Ayrışma Dinamikleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Unlimited. (2017). Evrim Altuğ röp. Dikkat, Kırılır: Ai Weiwei. Erişim adresi: <https://www.unlimitedrag.com/single-post/Dikkat-kirilir-Ai-Weiwei>

Van Gogh, V. (2010) *Theo'ya Mektuplar*. (Pınar Kür Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (1985)

Worldwatch Enstitüsü. (2016) *Dünyanın Durumu 2016 Bir Kent Sürdürülür Olabilir Mi?* (Duygu Kutluay Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Yılmaz Gökalp, G. (t.y.). Gündelik Hayat Sosyolojisinden Kente ve Kültüre Bakmak; Certeau'cu Bir Taktik Alanı Olarak Kent. Erişim adresi: <http://mehmetakif.academia.edu/GayeGokalp> 28.03.2019 tarihinde erişildi.

EK KAYNAKÇA

- Artun, A. (Ed.). (2018). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*. (Tuncay Birkan, Nursu Öрге ve Elçin Gen Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A.,Öрге, N. (Ed.). (2013). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*. (Özge Çelik, Elçin Gen,...vd. Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batuman, B. (2019). *Kentin Suretleri/ Mekan ve Görsel Politika*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Çınar, A. (2013). *Modernizm, Kent ve Toplum*. Bursa: Emin Yayınları.
- Erkan, R. (2010). *Kentleşme ve Sosyal Değişme*. Ankara: Bilimadamı Yayınları.
- Harari, Noah,Y. (2017). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens/ İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. (Ertuğrul Genç Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Harvey, D. (2016). *Kent Deneyimi*. (Esin Soğancılar Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynch, K. (2015). *Kent İmgesi*. (İrem Başaran Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mengi, A. (Ed.). (2007). *Kent ve Politika*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Monbiot, G. (2018). *Bu Enkazı Kaldırmak/ Kriz Çağında Yeni Bir Siyaset Önerisi*. (Cem Alpan Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Özmen, Gökmen, Y. (2018). *Popüler Kültürün Politik Yüzü*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Saehrendt, C.,Kittl.T.S. (2014). *Bunu Ben de Yaparım!* (Zehra Aksu Yılmaz Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2013). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stavrides, S. (2018). *Müşterek Mekan/ Müşterekler Olarak Şehir*. (Cenk Saraçoğlu Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Thoss, M. Boussignac, P. (2013). *Yeni başlayanlar İçin Brecht*. (Tuvana Gülcan Çev.) İstanbul: Habitus Yayıncılık.



EKLER

EK 1. Orjinallik Raporu



KENTSEL MEKÂNDANIN AYRIŞMANIN GÜNDELİK HAYATA VE KİŞİSEL SANAT PRATIĞİNE ETKİSİ

Yazar Esmâ Burcu Havası

Gönderim Tarihi: 08-Tem-2019 03:29PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1150120484

Dosya adı: (6.29M)

Kelime sayısı: 22520

Karakter sayısı: 149723

KENTSEL MEKÂNDAN AYRIŞMANIN GÜNDELİK HAYATA VE KİŞİSEL SANAT PRATİĞİNE ETKİSİ

ORIJINALLIK RAPORU

%**6**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**5**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**1**

YAYINLAR

%**5**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	% 2
2	Submitted to Hacettepe University Öğrenci Ödevi	% 1
3	Submitted to University of Strathclyde Öğrenci Ödevi	<% 1
4	Submitted to Lauriston Girls' School Öğrenci Ödevi	<% 1
5	scholarworks.gsu.edu İnternet Kaynağı	<% 1
6	Submitted to Southern New Hampshire University - Continuing Education Öğrenci Ödevi	<% 1
7	Submitted to Curtin University of Technology Öğrenci Ödevi	<% 1
8	www.diyalektolog.com İnternet Kaynağı	<% 1

9	Turnitin 한국 DB, 국민대학교 Yayın	<% 1
10	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
11	wescholar.wesleyan.edu İnternet Kaynağı	<% 1
12	Submitted to EDMC Öğrenci Ödevi	<% 1
13	www.google.com İnternet Kaynağı	<% 1
14	Submitted to The University of Manchester Öğrenci Ödevi	<% 1
15	www.tate.org.uk İnternet Kaynağı	<% 1
16	polen.itu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
17	Submitted to Galatasaray University Öğrenci Ödevi	<% 1
18	George H. Gilpin. "The Art of Contemporary English Culture", Springer Nature, 1991 Yayın	<% 1
19	andrecamargolopes1976.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1

atolyediyalektik.blogspot.com

20	İnternet Kaynağı	<% 1
21	filmhafizasi.com İnternet Kaynağı	<% 1
22	Submitted to London Metropolitan University Öğrenci Ödevi	<% 1
23	nalanyilmaz.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
24	muratgermen.com İnternet Kaynağı	<% 1
25	Submitted to Mimar Sinan Guzel Sanatlar University Öğrenci Ödevi	<% 1
26	wsimag.com İnternet Kaynağı	<% 1
27	Submitted to University of Southampton Öğrenci Ödevi	<% 1
28	Submitted to Istanbul Aehir Aniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
29	grafisk.torilsorlie.no İnternet Kaynağı	<% 1
30	www.antalyakongresi.com İnternet Kaynağı	<% 1
	transit-city.blogspot.com	

31	İnternet Kaynağı	<%1
32	www.kirmizilar.com İnternet Kaynağı	<%1
33	www.metmuseum.org İnternet Kaynağı	<%1
34	www.sanatduvari.com İnternet Kaynağı	<%1
35	acikerisim.baskent.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
36	dergipark.org.tr İnternet Kaynağı	<%1
37	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
38	Submitted to Schule Schloss Salem Öğrenci Ödevi	<%1
39	fr.scribd.com İnternet Kaynağı	<%1
40	Submitted to Goldsmiths' College Öğrenci Ödevi	<%1

