

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**GÜNÜMÜZ SANATINDA KENT OLGUSU; SOSYAL AYRIŞMA VE
SINIRLAR PROBLEMATİĞİ OLARAK MEKAN**

Hazırlayan
Elif ÖZEN

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

‘Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans’ tezi olarak sunduğum ‘**Günümüz Sanatında Kent Olgusu; Sosyal Ayrışma ve Sınırlar Problematiği Olarak Mekan**’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşüreceğ bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

10 / 06 / 2019

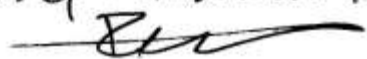
Elif ÖZEN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ..11.. / 06 / 2019.. tarih ve13..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin5..... maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Elif ÖZEN' nin '**Günümüz Sanatında Kent Olgusu; Sosyal Ayrışma ve Sınırlar Problematiği Olarak Mekan**' konulu tezi incelenmiş ve aday 28... /06 /2019.../ tarihinde, saat ...10.00' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra30..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ...**BAŞARILI**..... olduğuna oy **birliği**..... ile karar verilmiştir.


BAŞKAN

Dr. Öğr. Ü. BORA KANTURK


ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Kalyaçoğlu


ÜYE

Doç. Dr. A. Feri KÖRER


ÖZET

Günümüz koşullarında öngörülemez bir biçimde büyüyen kentlerde ardı arkası kesilmeksizin süren kentsel mekanın betonlaşması, dönüşüm, değişim ve yeniden inşa hali, yerinden edilmeler, toplum üzerinde mikro ve makro ölçekte uygulanan ayrıştırmalara neden olmaktadır. Kamusal ve özel alanlarda sürekli yüzleşmek durumunda kaldığımız betonlaşmanın boğuculuğu ve bireyin mekanlardaki etkileşim pratikleri esas alınmıştır. Yaşanan kentsel dönüşümler ile kentin maruz kaldığı rant çılgınlığı, homojenleştirme, güzelleştirme, renovasyonlar ve mekanlara uygulanan rehabilitasyonlar zaman içerisinde artarak devam etmektedir. Gündelik hayat içerisinde kentlerdeki bu büyük çaplı yeniden yapılanmalar, kentsel mekanın kimliğini ortadan kaldırmakla birlikte mekan içerisinde bireyi mahkum durumuna getirmekte ve yeni sınır mekanları çizmesine neden olmaktadır. Mekansal sınırlar, endişe, kaygı, huzursuzluk, sosyal ayrışma, ötekileştirme vb. sosyolojik kavramlar, toplum üzerinde iletişim ağını kısıtlayarak yeni ampirik kavramları beraberinde getirmiştir.

Çalışmanın ana eksenini, kent bağlamında yaşanan sosyal ayrışmaların geçirdiği dönüşümleri incelemektir. Yaşanan dönüşümün güncel sanat üretimiyle bağlantısına ve temsiline yer verilmiştir. Bu nedenle araştırmanın birinci bölümünde, kent kavramının tanımı ve modernleşme sürecinde kentin tarihsel gelişimine yer verilmekte. İkinci bölümünde, mekan ve birey etkileşimi bağlamında kentlerdeki sosyal ayrışmaların oluşturduğu sorunları, yaşam alanlarına uygulanan müdahaleler incelenerek, açıklanmaktadır. Üçüncü bölümde, kent ve güncel sanat üzerinden sınırları çizilen mekan, kamusal alan, özel alan, mahremiyet, sosyal medyadaki gözetim ve denetimin izini sürerek farklı zaman ve coğrafyalardan sanatçıların kent, mekan ve birey ile kurdukları diyaloglara yer verilmektedir. Son bölümde ise kent ve toplumsal ilişkilerin boyutları sorgulanarak, Çin ve Güney Kore’de yaşayan sanatçılardan; Cao Fei, Sim Chi Yin, Yang Yongliang ve Do Ho Suh’ın konuya dair disiplinler arası eserlerine geniş ölçekte yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Kent, Kentsel Dönüşüm, Mekansal Ayrışma, Sosyal Ayrışma, Sınır, Güncel Sanat.

ABSTRACT

In today's conditions and in unpredictably growing cities, perpetual concretion, transformation, changes and reconstruction, forced displacements causes micro and macro social segregations in communal living. The suffocative concretion and individual's practical interaction in public and personal areas are the main ideas of this study. By the urban transformations, the exposure of income problems, homogenisation, embellishment, renovations and the rehabilitations that are practiced to places, are increasingly continuing in time. The reconstruction in towns and cities in daily life, removes the identity of the urban life and also makes the individual imprisoned and causes to draw new boundary places. Those boundary places lead to some empirical notions by limiting the public network like; anxiety, worry, uneasiness, social segregation, alienation ...etc.

The main axis of this study is to explain social segregations in city context and new borders that individuals created with the places in art context. The second part includes the problems which are caused by the social segregations and place and individual interactions by examining the interventions to individuals' living space. The third part includes tracing the place, public areas, private areas, secrecy, the social media surveillance and supervision and the dialogues of artist from different geographies and different time zones. The last part includes the examination of the city and the dimensions of social relations, and also (theme related) interdisciplinary works of Chinese and South Korean artists, such as Cao Fei, Sim Chi Yin, Yang Yongliang and Do Ho Suh.

Key Words: Urban, Urban Transformation, Spatial Segregation, Social Segregation, Border, Contemporary Art

ÖNSÖZ

Modern dünyada kapitalizmin baskın hale gelmesi, kentsel dönüşüm ve değişimlerin 1980'lerden itibaren hız kazanması, toplumda sınıfsallaşarak artan eşitsizlikler, sosyal ayrışmalar, toplumun ve bireyin sosyolojik açıdan yaşamını kısıtlamaktadır. Bireyin çevresiyle olan rutin düzeni parçalanarak yeni düzene uyum gösterme çabaları, sosyo-psikolojik açıdan zorlanarak, riayet etmelerine dair sosyal ayrışma hassas bir mesele olarak tez kapsamında ele alınmıştır. Toplumsal ilişkilerin açıkça veya alternatif bir tartışmaya dönüşerek, farklı coğrafyalardan sanatçıların güncel sanat alanında üretimlerine yer verilmektedir. Yakın geçmişte kentler üzerinde gerçekleştirilen kentsel kıyım alanlarının yeniden yapılandırılması bağlamında bireyin yeni mekanlara hapsedilerek, ekonomik, toplumsal ve mekansal boyutlarının sınırları incelenmiştir.

Lisans ve Yüksek Lisans öğrenimim boyunca yol gösteren ve desteğini esirgemeyen değerli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK ve Dr. Öğr. Üyesi Murat ÖZDEMİR' e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu süreç boyunca her zaman yanımda olan aileme ve Gamze YILDIZ' a teşekkürü bir borç bilirim.

Elif ÖZEN

İÇİNDEKİLER
GÜNÜMÜZ SANATINDA KENT OLGUSU; SOSYAL AYRIŞMA VE
SINIRLAR PROBLEMATİĞİ OLARAK MEKAN

| | |
|----------------------------------|------------|
| YEMİN METNİ | ii |
| TUTANAK | iii |
| ÖZET | iv |
| ABSTRACT | v |
| ÖNSÖZ | vi |
| İÇİNDEKİLER | vii |
| GÖRSELLERİN LİSTESİ | ix |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

KENT OLGUSU ve MODERNLEŞME SÜRECİNDE KENTSEL
DÖNÜŞÜMÜN GÜNCEL SANATA YANSIMASI

| | |
|--|-----------|
| 1.1. Kent Olgusu | 6 |
| 1.2. Modernleşme Sürecinde Kentlerin Gelişimi ve Sanata Yansımaları | 10 |
| 1.2.1. 1950 Sonrası Türkiye’de Kentleşme Sürecinin Tarihsel Gelişimi | 18 |
| 1.3. Kentsel Dönüşüm | 20 |
| 1.4. Sanatçı ve İnisiyatiflerin Kentsel Dönüşümle Kurduğu İlişki | 22 |
| 1.4.1. Kentsel Dönüşümün Sermaye- İktidar İlişkisi: Mülksüzleştirme Ağı | 23 |
| 1.4.2. Sulukule Platformu | 27 |
| 1.4.3. Hafriyat Sanat Grubu | 30 |
| 1.4.4. Şehre ve Zamana Dair: Terence Davies | 33 |
| 1.4.5. Döngü Halinde: Annika Eriksson | 36 |

İKİNCİ BÖLÜM

MEKAN ve BİREY ETKİLEŞİMİ ÜZERİNE KENTİN YENİ SINIRLARI: SOSYAL AYRIŞMA

| | |
|---|----|
| 2.1. Kentsel Ayrışma..... | 39 |
| 2.2. Sosyal Statüye Dayalı Kamplaşma ve Getto Yaşamı..... | 41 |
| 2.3. Şehrin Yarattığı Hapishane Olgusu: Toplu Konutlar..... | 46 |
| 2.4. Sınıf Oluşumu: Soylulaştırma..... | 50 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA SINIR KAVRAMINA MEKANSAL BİR YAKLAŞIM

| | |
|---|----|
| 3.1. Duvar Arketipinin Mekansal Ölçekte Sınırlayıcılığı | 57 |
| 3.2. Kamusal ve Özel Alan Arasındaki Sınır Ayrımı..... | 66 |
| 3.3. Mahremiyet ve Kamusalılık..... | 75 |
| 3.4. Sosyal Ağlarda Mahremiyetin Dönüşümü..... | 82 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KARŞI- ÜTOPYALARDA RESMEDİLEN TOPLUMSAL YAPININ SANAT PRATİĞİNDE ALDIĞI ROL

| | |
|--|-----|
| 4.1. Post-Kapitalist Kent Kaygısıyla Örtüşen Distopyalar: Cao FEI..... | 92 |
| 4.2. Metropol Koşullarının Travmatik Etkileri: Sim Chi YİN..... | 101 |
| 4.3. Geleceğin Karanlık Kent Manzaraları: Yang YONGLIANG..... | 108 |
| 4.4. Ev İmgesi: Do Ho SUH..... | 114 |
| SONUÇ | 122 |
| KAYNAKÇA..... | 125 |
| ÖZGEÇMİŞ | |

GÖRSELLERİN LİSTESİ

| <i>Sayı</i> | <i>Sayfa</i> |
|---|--------------|
| Görsel 1- Paris Saint- Germain meydanın Hausmann tarafından yıkılışı, 1868..... | 13 |
| Görsel 2- ‘Mülksüzleştirme Ağı afişi, 2013..... | 24 |
| Görsel 3- Mülksüzleştirme Ağı, 13. İstanbul Bienali, Galata Rum İlköğretim Okulu, 2013..... | 25 |
| Görsel 4- Mülksüzleştirme Ağı, MAXXI Müzesi Roma, İstanbul, Tutku, Neşe, Öfke başlıklı sergisinden, 11 Aralık 2015- 8 Mayıs 2016..... | 26 |
| Görsel 5- Sulukule Platformu, ‘Her gün bir ev yıkılıyor, ritim dersleri sürüyor.’ fotoğraf, 2009..... | 28 |
| Görsel 6- Sulukule Platformu, ‘Ölü Şeğire Oşgeldiniz.’, fotoğraf, 2009..... | 30 |
| Görsel 7- Hakan Gürsoytrak, ‘Beton Kırıcılar’, yalan dünya sergisinden, resim, 2004..... | 31 |
| Görsel 8- Hafriyat Sanat Grubu, ‘Sulukule’yi Aldılar, Darbukamı Kırdılar!’ sergi afişi, 2009..... | 32 |
| Görsel 9- Terence Davies, ‘Şehre ve Zamana Dair’, Flim afişi, 2008..... | 34 |
| Görsel 10- Terence Davies, ‘Şehre ve Zamana Dair’ belgesel filminden bir sahne, 2008..... | 35 |
| Görsel 11- Annika Eriksson, ‘Taksim Meydanı’na kadar koşuyoruz ve etrafında dönüp duruyoruz’, Galata Rum İlkokulu, İstanbul, 2013..... | 36 |
| Görsel 12- ‘Tanrı Kent’ (Cidade de Deus) Filmin özgün afişi..... | 42 |
| Görsel 13- Tom Hunter, ‘Ghetto Streat’, Londra Müzesinde sergilenmeden önce sokağın 3B modeli, 1995..... | 44 |

| <i>Sayı</i> | <i>Sayfa</i> |
|--|--------------|
| Görsel 14- Tom Hunter, ‘The Ghetto’ serisi, fotoğraf, 1994..... | 45 |
| Görsel 15- Zeki Demirkubuz, ‘C Blok’ filminden bir kare, 1993..... | 48 |
| Görsel 16- Oda Projesi, Galata Şahkulu Sokak’taki Atölyesi, 2000..... | 54 |
| Görsel 17- Miroslaw Balka, ‘How it is’, Tate Modern, heykel, 2009..... | 62 |
| Görsel 18- Miroslaw Balka, ‘How It Is’, Tate Modern, 13 Ekim- 5 Nisan 2010..... | 63 |
| Görsel 19- Miroslaw Balka, ‘How It Is’, Tate Modern, 13 Ekim- 5 Nisan 2010..... | 63 |
| Görsel 20- Miroslaw Balka ‘Random Access Memory’, Londra White Cube, 2019..... | 64 |
| Görsel 21- Miroslaw Balka ‘Random Access Memory’, Londra White Cube, 2019..... | 65 |
| Görsel 22- Can Altay, ‘Park Bir İhtimal’ sergisi, 2010..... | 68 |
| Görsel 23- Can Altay, ‘Kent Bostanı’ projesi, 2010..... | 69 |
| Görsel 24- Sophie Calle, ‘The Hotel, Room 47’, kağıt üzerine fotoğraf ve mürekkep, 2140 x 1420 cm, 1981..... | 71 |
| Görsel 25- Abbasğa Çiftçileri afişi, 2011..... | 73 |
| Görsel 26- Latoya Ruby Frazier, ‘Dedemin Yatak Odası’ (227 Holland Caddesi), fotoğraf, 2009..... | 77 |
| Görsel 27- Latoya Ruby Frazier, ‘Braddock Hastanesi ve Beşinci Cadde Tavernası, fotoğraf, 2011..... | 78 |
| Görsel 28- Amal Kenawy, ‘Kesintisiz Sohbet’, enstalasyon, 2007..... | 79 |
| Görsel 29- Hanna Farah Kufr Birim, Çarpıtılmış1 (Mshwashi 1), fotoğraf, 2002- 2013..... | 80 |

| <i>Sayı</i> | <i>Sayfa</i> |
|---|--------------|
| Görsel 30- Henri Olesen, ‘Pis Komşu’, enstalasyon 15. İstanbul Bienali, 2017..... | 85 |
| Görsel 31- Burak Arıkan, ‘Artist Collector Network: Phase II’, Maçka Sanat Galerisi, dijital art, İstanbul, 2011..... | 87 |
| Görsel 32- Kim Heecheon, ‘Halter Kaldırmak’ video karesi, animasyon, 15. İstanbul Bienali, 2016..... | 88 |
| Görsel 33- Cao Fei, ‘Cosplayer’ series, ‘Bunnys World’, C-print 90x120cm, 2004..... | 94 |
| Görsel 34- Cao Fei, ‘Cosplayer’ series, video 8’, 2004..... | 95 |
| Görsel 35- Cao Fei, ‘Whose Utopia’, 0’37 alıntı video, 2006..... | 96 |
| Görsel 36- Cao Fei, ‘RMB Şehri: İkinci Hayat Şehir Planlaması’, 3’58 sn video alıntı, 2007..... | 98 |
| Görsel 37- Cao Fei, ‘RMB Şehri’, Çin Tracy karakteri, dijital media, 2007..... | 99 |
| Görsel 38- Cao Fei, ‘Rumba 2: Nomad’, 00’38 saniyeden alıntı, video, 2015..... | 101 |
| Görsel 39- Sim Chi Yin, ‘The Rat Tribe’, fotoğraf, Magnum Foundation show at PhotoVille Festival, New York, 2012..... | 103 |
| Görsel 40- Sim Chi Yin, ‘Niu Song and Zhao Ansheng’, ‘For the series the Rat Tribe’, fotoğraf, 15. İstanbul Bienali, 2017..... | 104 |
| Görsel 41- Sim Chi Yin, ‘The Great Divide’ serisi, fotoğraf, Pekin, 2013..... | 105 |
| Görsel 42- Sim Chi Yin, ‘The Great Divide’ serisi, fotoğraf, Pekin, 2013..... | 105 |
| Görsel 43- Sim Chi Yin, ‘Seeing Like A State’ serisi, fotoğraf, Çin, 2013..... | 106 |
| Görsel 44- Sim Chi Yin, ‘Seeing Like A State’ serisi detay, fotoğraf, Çin, 2013..... | 107 |
| Görsel 45- Yang Yongliang, ‘Phantom Landscape’ serisi, dijital resim, 2006..... | 110 |

| <i>Sayı</i> | <i>Sayfa</i> |
|--|--------------|
| Görsel 46- Yang Yongliang, ‘Phantom Landscape’ serisi, mürekkep püskürtmeli baskı, 135x76 cm, 2006..... | 111 |
| Görsel 47- Yang Yongliang, ‘Artificial Wonderland’ serisi, dijital resim, 2010..... | 112 |
| Görsel 48- Yang Yongliang, ‘Peach Blossom Colony’ serisi, 58x160 cm, mürekkep püskürtmeli baskı, 2011..... | 113 |
| Görsel 49- Yang Yongliang, ‘Peach Blossom Colony’ serisi, dijital resim, 2011..... | 113 |
| Görsel 50- Do Ho Suh, ‘Perfect Home’, kâğıt üzerine mürekkep, 10,2x 15,2 cm, 2002..... | 115 |
| Görsel 51- Do Ho Suh, ‘Fallen Star’ 1/5, 332,7x 368,3x 304,8 cm, heykel, 2008..... | 116 |
| Görsel 52- Do Ho Suh, ‘Fallen Star’ 1/5, 332,7x 368,3x 304,8 cm, heykel, 2008..... | 116 |
| Görsel 53- Do Ho Suh, ‘Home Within Home’, kâğıt üzerine suluboya, 62,5 x 49,2 x 2,9 cm, 2011..... | 117 |
| Görsel 54- Do Ho Suh, ‘Seul Home, Seul Home, Kanazawa Home’, ipek ve metal armatür, 1457x 717x 391 cm, enstalasyon 2012..... | 118 |
| Görsel 55- Do Ho Suh, ‘Home within Home within Home within Home within Home’, polyester kumaş, metal çerçeve, 1530x 1283x 1297 cm, enstalasyon, 2013..... | 120 |
| Görsel 56- Do Ho Suh, ‘Blueprint’, kâğıt üzerine iplik, pamuk, metil selüloz, 101,6 x 152,4 cm, 2014..... | 121 |

GİRİŞ

Modernleşen dünyada artık kentler üzerinde artan rantlar, göçler, yeni yaşam arayışları, ekonomik ve sosyolojik boyutlarıyla görünümünü tekrar şekillendirmektedir. Son yirmi yıl içerisinde değişimler kentlerde, mekanlarda aradığımız refahı zamanla kaosa dönmüştür. Kent merkezlerindeki köhneleşmiş, plansız yapılaşmalarla mekanlar kamusallaştırılarak ıslah edilme süreci ile kentsel dokunun yapısında değişimler uygulanmıştır. Kentin merkezinde bulunan bu mekanlar kıymetli birer rant haline dönmüştür. Bu artan rantlar, kent üzerinde yeni yıkımları, dönüşümlerde beraberinde getirmektedir. Kentsel dönüşümlerin toplum üzerindeki etkileri ise kutuplaşmaları ve ayrışmaları ortaya çıkmaktadır. Bu mekanlarda yaşayan vatandaşların hakları elinden adeta gasp edilerek alınmaktadır. Toplum üzerinde uygulanan bu baskılar ile yerinden edilmeler birer insanlık suçuna evrilmektedir. Rant amacıyla araçsallaştırılan mekanlarda hayatını sürdüren toplumun istisna halini, mücadelesini ve yankıları üzerinde durulmaktadır.

Bireyin yaşadığı mekan üzerindeki mülkiyet ve vatandaşlık haklarının askıya alınmasıyla birlikte uygulanan baskı, ayrıştırmalar, dışlanmalar, kaygı, huzursuzluk ve yerinden edilmeler sonucunda toplumun bu mekanlarda kurduğu ilişki ağı yıpranarak parçalanmakta ve kentin kimliğini zaman içerisinde yok etmeye başlamaktadır.

‘Birbirimizle konuşmayalım, ve yalnızca devletin sınırlarını çizdiği formel bir dille, önce ona sonra birbirimize biat edelim diye yıkılıyor’ bu şehirin görüntüsü diyebiliriz (Çavdar, Tan, 2015: 8). Değişimlerin hız kazanması ile toplumlar arasında ayrışmaların başlaması, aramıza sınır engelleri getiren devlet mekanizmasının uyguladığı yaptırımlar sonucunda bu çılgın süreç hız kesmeden devam etmektedir. ‘Kentsel mekanda devlet düzenleyici rolünü bir tarafa bırakıp, seçkinleştirici bir işlev üstleniyor’ olmasıyla, alt sınıfların kent merkezinden adeta kovularak kentin çeperlerine doğru itilmesi sonlandırılmaktadır (Çavdar, Tan, 2015:15). Böylece kentin merkezinde bulunan gecekondu mahalleleri, kentsel rant aracına dönüştürülerek değer kazandırılmaktadır. Burada oluşturulmak istenen yeni bir orta sınıf mı yoksa değişen sınıf yapısında sayısız formülasyonlar mı üretilmektedir (Çavdar, Tan, 2015).

Bu noktada soylulaştırma kavramına değinmek yerinde olacaktır. Sermayenin yeni mekan arayışı ile başlayan sürecin devamında kentin merkezine konumlanmış yapılar ile alt sınıfın yaşadığı mekanların ellerinden alınmaktadır. Başka bir formülle işbirliği kurularak onlara tahsis edilen kentin çeperine inşa edilmiş, kentten tamamen izole bir yaşam alanları sunulmasının ardından yaşadıkları eski bölgeden koparılmışlardır. Toplumun yaşadığı bu yeni mekanlarda zaman içerisinde ayrışmalar kendini göstermektedir. Kent merkezindeki bu yeni arazilerin orta ve üst sınıf zenginlere tahsis edilmesi ile bu mekanlar seçkinleştirilmiştir.

Soylulaştırma dili, ‘sınır imgesine açıkça atıfta bulunur’ iken metropol ölçeğinde ise kavram son yirmi yılda toplumsal bir hastalık olarak sınıflar arası yapıyı yeniden inşa etmektedir (Smith, Williams, 2015:31). Bugünü ve geleceği etkilemeye devam etmesi ile varlığını sürdürmektedir.

‘Kent, daima eşitsizliklerin, rekabetin ve bunların beraberinde getirdiği umudun mekanı olmuştur’ (Çavdar, Tan, 2015:19). Kentsel mekanın içindeki bu diyalektik süreç ekonomik ideolojinin bir ürünü olan eşitsizlikleri arttırmaktadır (Çavdar, Tan, 2015). Yeni orta sınıf genç popülasyonun kentin merkezlerine kayarak gelir dağılımının orantısız bir biçimde büyümesine ve eşitsizliklerin artması ile nüfusun demografik yapısını bozmaktadır. Eşitsizliklerle doğan yeni sınır mekanlarının keskinleşmesi ile yeni seçkinleştirilmiş toplum modellerini doğurmaktadır.

Orta sınıf ve alt sınıf arasındaki mekansal farklılaşmaların artması ile gelen ekonomik, kültürel ve sosyolojik yapı bireyin yaşadığı mekanla ilişki ağını koparmasına neden olmaktadır. Yeni konut projelerinin sunmuş olduğu yüksek güvenli, son teknoloji sistemlerle bezeli siteler ayrıştırmının iletişimsizlik duvarlarını iyice yükselmesine neden olmaktadır. Kent ayrışmalarla yeni mekanları idealize ederken, sınıflar arası yeni kentsel mekanları yaratmaktadır. Şehri temsil eden yeni mekanlar; uydu kentler, bahçe kentler, plazalar vb. konutlar içerisinde yaşayan orta sınıfın zamanla kamplaşmasına neden olmaktadır. Buradaki kamplaşmalar zaman içerisinde hapisaneyi andıran karamsar, yeknesan, huzursuz kurgulanmış düzenler sistemine dönüşmektedir.

Küreselleşen kent toplumları artık sınıfsallaşarak yeni bir kent haline bürünür. Bu yapılanma biçimi yeni toplu konut projelerini ortaya çıkarmaktadır. Bu yargıya bir örnek olarak İstanbul'daki Fatih, Başakşehir ve Bahçelievler'i örnek olarak verebiliriz. Mekanları keskinleştirerek oluşan ayrışmalar, kutuplaşmalar üzerinden hem sosyal hem formal anlamda yeni meknlar üzerinde sınır çizgileri çekmemize neden olmaktadır. Bu yeni sınır çizgileri içerisinde sanatın ve yaşamın senkronize olması ile kentlerin içindeki varlığını sürdürmektedir. Sanatçıların bir kültür aktörü, üreticisi olarak dahil edilmesi, kentlerin yaşadığı küreselleşme ile uygulanan politikaların yeniden ele alınarak estetik bir yargıyla sunulması, toplumsal, sosyolojik, gündelik yaşamımızdan ayrı düşünülmezsizin çalışmanın ana problemini oluşturmaktadır. Toplumun kentsel mekanla, sosyal ve fiziksel ilişkiler kurması ve sosyal ayrıştırmanın oluşturduğu hegemonik çerçeve altında sanatçıların üretimlerine yansımaktadır. Bourriaud, kentlerdeki değişimler ile sanatçı arasındaki etkileşimi şöyle yorumlar;

'Yapıların işlevindeki ve sunulma biçimlerindeki değişim, sanatsal deneyimin giderek kentlileştiğini gösterir. Kent yakınlık deneyimini olası kıldı ve genelleştirdi. Bu yoğunlaştırılmış karşılaşma düzeni, uygarlığın mutlak bir kuralının gücüne yükseltince, kendine uygun sanatsal uygulamalar üretti. Yani dayanağı karşılıklı-öznel olan, merkezi tema olarak da birlikte-varolmayı, seyirciyle tablo arasındaki 'karşılaşmayı', anlamın kolektif olarak özümlemesini alan bir sanat biçimi meydana getirdi' (Bourriaud, 1998:23).

Bourriaud, 'kendine özgü bir toplumsallığın üretildiği yer' olarak nitelediği kentlerin 'farklı seviyelerde ilişkisel ve bir diyalog kurucu' olan sanat ile toplum arasındaki çarpışma sonucu veya 'karşılaşma durumlarının' sentezlenerek yol gösterdiğini ve kesişen yolun topluma nasıl yansımaları gerektiğini vurgulamaktadır (Bourriaud,1998:24).

Mekanları yok eden kentsel yenilenmeler ve dönüşümler kentin yapısını değiştirmektedir. Bununla birlikte yaşanacak olan toplumsal travmalar, sosyolojik açıdan geleceğimiz hakkında endişeleri en üst noktaya çıkarmaktadır. Tüm dünyada yaşanan bireysel özgürlüğün sınırları çekilmiş, ayrıştırılmış, kamplaştırılmış, sıkıştırılarak

hapsedilmiş mekanlarda yaşamamız, çevremizle olan bağı gasp ederek yağmalamaktadır. Sanat alanındaki etkileri ve bu etkiler üzerine sanatçılar kentlerin gündelik yaşam sahnelerini üretim süreçlerine dahil etmektedir. Kentlerdeki bu yeni dönüşüm, değişim ve belirsizlik halini ele alan sanatçıların analiz ve keşiflerini yapıtlarında sunmaktadırlar. Sanatçılar algının ve ifadenin sınırlarını açarak sosyal ve toplumsal yaptırımlar altındaki bireyin mücadelesini ve tepkilerinin temsilini olanaklı kılan yapıtlar önermektedir. Bireysel tepkilerini performatik alanda sunan sanatçılar, inisiyatifler, sanat platformları ve kurumlar aracılığıyla topluma yansıtmaktadırlar. Kentlerin güncel sanat alanında büyük bir laboratuvar olması ile sanatçıların bitmek bilmez ortak hafıza, kentsel kimlik ve kültürel alanlar, mekansallık, kamusal ve özel alanın tarifi, toplumsal statü gibi vb. kavramların bireyin kentle olan etkileşiminde agorafobik endişeleri, kaygıları vb. dinamik kavramlar zenginliği barındırmamakla birlikte yeni tartışma alanları yaratmaktadır.

Araştırmanın merkezinde konumlandırılan kentsel mekanlarda yerinden edilmeler, artan sosyal ayrıştırmaların nedenleri ve sonuçlarının güncel sanat alanında yansımaları incelenmektedir. Kent ve toplumsal ilişkilerin boyutları sorgulanarak, güncel sanat alanında farklı coğrafyalardan sanatçıların konuyu dair üretimlerine ve açıklamalara yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KENT OLGUSU ve MODERNLEŞME SÜRECİNDE KENTSEL DÖNÜŞÜMÜN GÜNCEL SANATA YANSIMASI

BİRİNCİ BÖLÜM

KENT OLGUSU ve MODERNLEŞME SÜRECİNDE KENTSEL DÖNÜŞÜMÜN GÜNCEL SANATA YANSIMASI

1.1. Kent Olgusu

‘Kent; bir tapınak, pazar yeri,
adalet sarayı ve öğrenim akademisidir’
(Mumford,1961).

Kent ve kentleşmenin beş bin yıl öncesine kadar uzanan tarihsel gelişimi ile kesintisiz dönüşüm, değişim içerisinde olan aktif bir kavramdır. Kent kelimesi; Orta Asya’da kullanılmış ve Türk tarihinde de önemli bir yeri olan Soğdca¹ dili gibi eski, ölmüş bir dilde yer edinmiş olması ile kelimeyi günlük yaşantımızda kullanıyor olmamız, kelimenin aktifliğini bize kanıtlar niteliktedir. Kentin tanımını yapabilmemiz için öncelikle kelimenin sözlük anlamına baktığımızda; Arapça’ da ‘medine’, kentli sözcüğünün karşılığı ‘medeni’ ve uygarlığın karşılığı medeniyettir. Latince kent sözcüğünün karşılığı ‘cite’, İngilizcede ‘city’, kentlinin karşılığı ‘civil’, uygarlığın karşılığı ‘civilisation’ dur. Fransızcada ise kent ve kentten türetilmiş sözcüklerde benzer anlamları olan: Cite (kent), civilise (kentli), civilisation (uygarlık) kelimesini ‘uygarlık’ la ilişkilendirmek bize kent kavramıyla ilgili ipuçları vermektedir (Çizgen,1994;20). Kentli kişinin uygar kişi olduğu varsayımını ortaya koymakla ‘uygarlıkların en zengin ifadelerini içinde barındırıp, yeni biçimlerle yeniden üretme yeteneğine sahiptir; ticari ilişkilerden, sosyal dönüşümlere, şehircilikten, sahne ve sokak sanatları ile diğer kültürel biçimlere ve gündelik yaşamın en ince ayrıntısına kadar’ (Öztürk,2006;17) inmektedir. Kent organize edilmiş yaşam formudur. Kent; toplumsal yapı farklılıklarını içerisinde bulunduran uygar yaşam mekanlarıdır. Bu anlamda kentler uygarlıkla eş anlamlıdır.

¹ Soğdca: ‘Orta Asya’da Soğdların kullandıkları Hint- Avrupa dil ailesine bağlı, İran kökenli bir dil. 9. Yüzyıla kadar İpek Yolu üzerinde konuşulan en önemli dil olmuş olan Soğdca, Soğdların gitgide daha çok Türklerin arasında kalmaları ve Türkçe konuşmaya başlamaları ile önemini kaybetmiş ve hatta sonunda tamamen kaybolmuştur. Türkçe konuşan Soğdlar Türklere karışıp bunların arasında eriyip gitmiştir’ (TDK, tarihsiz).

‘Kentler; tarihsel ve toplumsal çıkış noktası olarak, kendi kendini yöneten ve bir arada oturan bir topluluğun iskân ettiği ve buna bağlı olarak örgütlendiği mekanlardır’ (Kılıçbay,1993;29). Tarımsal faaliyetlerinin olmadığı, sosyo-ekonomik bütünlük içinde demokratik, kendine özgü yerleşim birimleridir.

Kentlerin neolitik çağdan itibaren ortak yaşam alanlarının açıkça gözlenebilir somut birer varlık olması, fiziki değişim ve gelişim göstermesi ile bizlere kentleşme sürecine dair bilgiler sunmaktadır. Kentlerin genişlemesine bağlı olarak nüfusun demografik yapısını da dönüştürmektedir. Kentleşme kavramının üstünde duruldukça kavram zenginleşmekte, demografik boyutlarının ötesine geçmektedir. Yani kentin coğrafi yönden incelenmesi, toplumsal değişimi, kentin salt birer olgunun ötesindedir. Aristo kenti, ‘insanlardan daha iyi bir hayat yaşamak için toplandıkları yer olarak tanımlamıştır’ (Özdeş,1962;6). Gerçek bir kent topluluğunun ortaya çıkışı kentleşmenin nasıl yorumlanacağından önce kentlerin nasıl ortaya çıktığına bakılmalıdır.

Gordan Childe’in kentin tanımını yapması ve arkeolojik bulgulardan yola çıkarak neolitik kültürlerin bütünü olarak nitelenmesi ile ‘kentlerin ekonomik, sosyal, politik yapılanmalarına dair araştırmalara ışık tutabilecek antik kentlerin henüz gün ışığına bile çıkmamış olduğunu belirtir. 5000 yıllık kent tarihi ve belki de bir o kadar yıllık kent öncesi tarih, sadece kısmen araştırılmış birkaç düzine araziye yayılmış durumdur’ (Mumford, 2007; 75).

Kentlerin oluşumunda en büyük etmenlerin ilki tarımsal devrim, ikincisi ise sanayi devrimidir. Tarım devrimiyle insanların yerleşik bir hayat düzeni kurulmuştur. Sanayi devrimiyle başlayan göç dalgasının getirmiş olduğu çağdaş kent toplumu ile kentler artık ticari uğraş mekanlarına dönüşmüştür.

Tarım devriminin ardından ortaya çıkan sanayi devriminin ardından kentler üzerinde yeni sorunları doğurmaktadır. İlk olarak kır-kent kavramı arasındaki bağı irdelemek gerekir. Kent ve kır kelimeleri birbirlerini zıt birer kavram olarak kullanılmaktadır. Karşıt anlamlardaki kır-kent kelimelerini şöyle açıklarsak, kent kavramı; ‘tarımsal olmayan üretimin yapıldığı hem tarımsal hem de tarım dışı üretimin dağıtım ve denetim işlevlerinin toplandığı, teknolojik gelişme derecelerine göre belirli bir

büyüklik, heterojenlik ve bütünleşme düzeyine varmış yerleşme biçimleri olarak tanımlanmaktadır' (Keleş, 1998: 75). Bireyin eylemlerinin rasyonel biçimde hesaplanıyor hale gelmesi karşısında kırların veya köylerin değer kalıpları farklılaşmıştır.

Kır ve kent arasındaki ayrımlar, kültürel değişimler, günlük yaşantımızda tamamen bilgi ve teknoloji toplumuna dayalı hale gelmesi bu ayrımın farklılıklarını ortadan kaldırmaktadır. İnsan ilişkilerinin boyut değiştirmesi ile kır-kent kelimelerinin yerine yerleşke/yerleşme kelimesi kullanımı bu ayrımı ortadan kaldırmaktadır. Toplumun neredeyse yüzde doksanlık bir kısmının kentlere göç etmesiyle büyüyen insan nüfusu kır-kent arasındaki karşıt durumunu da ortadan kaldırmaktadır.

Büyüyen coğrafyalarda, bölgelerde zaman ile oluşan kentleşme kavramı demografik niteliğinin yanı sıra ekonomik, toplumsal, kültürel boyutları içeren bir olgudur. Bu nedenle 'bağımlı bir değişken; toplumun ekonomik, sosyal ve siyasal yapısını, bireysel tutum ve davranışlarını, teknolojik gelişmeleri etkileyen bir süreç niteliği taşıması nedeniyle 'bağımsız' bir değişkendir ' artık (Kongar, 2003: 21). Kentleşmenin bağımlı ve bağımsız değişkenliği bizlere nüfus hareketinde daha fazlası olduğunu vurgulamaktadır. Değişkenlikler karşısında günümüz kentlerin genel bir tanımı yapılamamasının nedenin yanında göz önünde bulundurulması gereken etmenler ise nüfus popülasyonu, ekonomik ve sosyolojik durumudur.

Günümüzde ise kapitalizmin ve küreselleşmenin getirdiği sanayileşme sonrası kentlerin dönüşüm geçirmesi, kentlerin büyümesi, ihtiyaç evresinde genişlemesi ile metropolitan dediğimiz kentleri doğurmuş ve kır-kent kavramını yok ederek sınırları belirsizleşmiştir. Yeni kent artık toplumsal küreselleşmeye ve kapitalizmin kurumsal yapılanmalarını beraberinde getirmiştir.

Kentin yapılanmasında küreselleşmenin getirilerini göz önünde bulundurmamak gerekir. Yaya toplumu halinde iken hız kazanmaya, teknolojik devrimler ile gelişen istek ve arzuların farklılaşarak bilgi toplumuna geçilmesi, bizlere küreselleşmenin tekrar tekrar yenilendiğini göstermektedir.

Sanayi devrimi sonrası küreselleşme ile birlikte kentin büyüyerek ortaya mega kent ve metropol kavramlarını doğurmuştur. Yerini teknolojik yenilikler ve bilgi toplumunun alışı, kentlerin ‘(...) bilginin bir üretim faktörü niteliği kazanması, fordist üretimden esnek üretime, ulus devletler dünyasından küresel ilişkiler dünyasına geçilmiş olması, modernist bir düşünce yapısının hızla aşınmaya başlaması, dünyada bir taraftan zaman ve mekan perspektiflerinin uzaklıklarının artışı dünya yerleşme yapısını ve her bir yerleşmenin’ içini dönüştürmeye başlamıştır (Tekeli, 2011: 34). Sadece kentlerin topografik yapısıyla kalmayarak aktif halde toplumu dönüştürmeye de devam etmektedir.

Dönüşen, kentlileşen yaşam tarzı ise ‘oldukça uzmanlaşmış bir işbölümünü, toplumsal ilişkiler ağının gelişmesini, akrabalık ilişkilerinin zayıflamasının gönüllü birliklerin çoğalmasını, normatif çoğulculuğu, toplumsal çatışmaların artışı ve kitle iletişim araçlarının gün geçtikçe daha önemli bir rol oynamasını kapsamaktadır’ (Marshall, 1999; 400). Kentlerdeki göç oranının artmasıyla kentin keskin sınır çizgileri ortadan kalkmaktadır. Aynı zamanda kentin sınırlarına esneklik katılmıştır. Sınırsız kentler olarak adlandırdığımız yapılanmalar, insan-nesne arasındaki kapitalizmin genişlemesi, toplumsal yığılmalar karşısında birbiriyle sosyo- ilişkiler ağı kuran bireyler bütününe evrilmiştir. Yığılmalar sonucu birey artık atomistik bütünlüğün dışına çıkmaktadır. Bireycilik yerini tamamen toplumsal ilişkiler ağı kuran, kamusal alanlara ihtiyaç duyan bireyin krizler, savaşlar, devrimler arasında yaşamını örgütlemektedir artık. Komünite hissinin artması, bireyin sosyal ihtiyaçlarının gelişmesine neden olurken, kentin ritminin ve ölçeğinin belirleyicisi konumundadır.

Kentlerin artık birlikte üreten ve tüketen topluluk yığınlarına dönüşmektedir. Kent demeyi sürdürmemizin nedeni de budur belki de. Yaşam alanlarımızın birliktelik içinde çerçevelenmesi bizlere kentlerin olumlu yüzünü gösterir. Diğer yandan ekonomik yönü ile eşitsizliklerin yaşanması bizlere ikinci bir yüzünü varlığını ortaya çıkarır.

Etkilenme durumu karşısında her bireyin kent algısı farklı olduğundan ifade ediş biçimleri, endişeleri farklılık göstermektedir. Kentin sunmuş olduğu çekici imkanlar sonucu hayatımızın merkezi haline getirmemiz ile birey üzerinde bağımlı yaşam formuna dönüşmüştür.

Bireyin zorlanarak kurduğu kentsel bağ kimi zaman ütopyaacı düşünceler bütününe dönüşmekte, kimi zaman ise distopik, baskıcı, toplum dışına itilen, hayatı kabusa çeviren mekanlara dönüştürmektedir. Kent geride kalan pek çok yüzyıl boyunca insanlar üzerinde büyük etkileri olmuş ve olmaya da devam etmektedir. Kentler; göreceli olarak özgürlüğümüzün ve özerkliğimizin merkezinde yer almaktadır.

1.2. Modernleşme Sürecinde Kentlerin Gelişimi ve Sanata Yansıması

Modernizm 17. yüzyılda Avrupa'da başlayıp insanı köleleştiren geleneksel yapıdan sıyrılarak 18. yüzyılda gelişmeye başlayan bireyselliği, toplumsal, kültürel yaşamı hedefleyen aydınlanma felsefesi ile 'modernitenin akılcı, özgür ve yaratıcı dünyayı yeniden biçimlendirmeyi ve sürekli ileriye doğru akan bir tarih anlayışıyla bütün toplumların, ortak olan akıl ve bilimsel bilgi neticesinde, aynı süreci yaşayacağını savunur' (Yaşar, 2011:11). Aydınlanma felsefesi dinin kutsallığı ile toplum üzerindeki baskılarını ve sınırlarını yıkarak sekülerizm mantığıyla insanın hür akli ve iradesiyle eşitlik, özgürlük, yurttaşlık bilinci içerisinde modernitenin temel değerlerini oluşturmaktadır. Zaman içerisinde aydınlanma felsefesi 'bilim, ahlak ve estetik alanlarını birbirinden yalıtarak ayrı ayrı alanlar olarak ele almıştır' (Tekeli, 2009: 15). İnsanların rasyonel düşünceyi benimseyerek iyi olanın ölçütünü ancak insanlar tarafından yönlendirildiğinde gelişmiş toplumlara ulaşacağını benimsemektedir.

Fransız Devrimi, İngiltere'deki Sanayi devrimi ile kapitalist ilişkilerin ön planda tutulması, hızlanan sanayileşmelerle kentin nüfus oranının artmasına neden olurken, kentin fiziki ve demografik yapısını da değiştirmiştir. Kapitalist birikim rejimi artan emek gücüne yön vererek kurumsallaşmıştır. Üretilen ürünlerin metalaşmasıyla ekonomik alanda ticaretin liberalleşen düşünce yapısı emekçiyi artık ücretli bir çalışan haline getirmiştir. Modernitenin evrensellik iddiası taşıması ile bilim, ahlak ve sanatı yaklaştırmıştır.

Modernitenin; gelip geçicilik, anlık ve sonsuz olan değişimlerini Charles Baudelaire 1863'te yayınlamış olduğu 'Modern Hayatın Ressamı' başlıklı yazısında

şöyle ifade eder: ‘Modernite, anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir’ şeklinde yorumlar (Baudelaire, 2013: 214). Modernizmi estetik bir hareketin girişimi olarak gören Baudelaire bu sözleriyle kaygılar içerisindeki Paris’i düşüncelerinde resmetmiştir. 19. yüzyılın ortasında modernizmin bilimselliğini, ideolojik ve geleceğe odaklı düşüncenin estetik bir süreci katledilmesine yönelik çözümlere dikkat çekmesi ve günlük yaşama dair yaklaşımıyla ilk modernist düşünürlerinin başında gelmektedir. ABD’li yazar, teorisyen Marshall Berman’a göre ; ‘Batı kültürü modernlik meselesi ile ciddi bir şekilde ilgilendikçe bizler Baudelaire’in bir kahin ve öncü olarak gösterdiği özgünlük ve cesareti daha çok takdir eder olduk’ diye yorumlar (Berman, 1994: 167) .

Kentlerin hızla değişime uğramasıyla 19. yüzyılda sanayileşmenin, teknolojinin büyük hız kazanması sonucu kapitalizmin gelişmesi ile burjuva giderek güçlenmekte ve toplumun sınıfsal yapısında travmatik alt-üst farklılaşmalarını beraberinde getirmektedir. Kentlerin gelişmeye başlaması ile ezilen emekçi sınıfı, sermayenin yani kapitalin karşısında sömürülen toplumlara dönüşmeye başlamıştır. Proleter bir yapı içerisinde. Alman filozof Karl Marx’ın belirttiği gibi insan artık nesneye dönüştürerek, yaratıcılığı bir tarafa bırakan makine olarak evrilmektedir. Uygulanan eşitsizlere eşlik eden travmalar ile alt sınıf üzerinde egemenlik ve üstünlük sağlanmaktadır. Aydınlanma düşüncesi ve modernleşme projesinin zaman içerisinde özgürleşme hedefinden sapmış olması karşısında evrensel bir baskı sistemine dönüşmekte olduğunu göstermektedir. Marx’ın ifadesiyle ‘katı olan her şeyin buharlaşıyor’ ifadesi ile modernizmin birer nesnesi haline dönüşen insan artık bir taraftan evrenin öznesi olabilme çabasıdadır (Berman,1994:27).

Kent planlamalarında yenilenmeler ile başlayan teknolojik gelişmeler, endüstriyel üretimin büyümesi yani ticaret ritminin hız kazanması sonucu yaşanacak olan göçler, artan nüfus için yeni yerleşim yerleri aramasına neden olmuştur. Diğer taraftan kapitalizmin gelişmesi ile göç oranının artması yeni yoksullaşmaları doğurmaktadır. Modernleşen mekanlar, meydanlar, caddeler ve bulvarlar büyüyen, gelişen yeni kapital kentler için projeler geliştirirken, Avrupa’nın başkentlerinde giderek artan ihtiyaçlar, nüfus yoğunluğuyla artan hastalık ve kötü yaşam koşulları ile temel sorun haline dönüşen

kentin yeni istek ve ihtiyaçları karşılamak için eskinin yıkılması sürecine girmiştir. Kapitalist bir gelişimin sonucudur artık ‘yaratıcı yıkım’; kenti yeniden yaratabilmektir.

İngiliz sosyal kuramcı, coğrafya ve antropoloji profesörü David Harvey ‘yaratıcı yıkım’ imgesine bakarak moderniteyi anlamak ve modernist projelerin uygulanabilmesi için eskinin yıkılarak yeni bir dünyayı nasıl yaratabiliriz sorunsalını şöyle yorumlar; ‘Aynı anda, hem yıkıcı biçimde yaratıcı olmak yani bireyselleşmenin ve oluşumun cismani dünyasını biçimlendirmek ki bu, birliği yok eden bir süreçtir, hem de yaratıcı biçimde yıkıcı olmak yani bireyselleşmenin hayali dünyasını hırsla yiyip bitirmek ki bu, birliğin tepkisini içeren bir süreçtir’ diye yorumlar(Harvey, 2014: 29).

‘Yaratıcı yıkım’ kapitalist gelişmeler altında toplumsal yeniliğin başlangıç imgesi olmakta ve modernleşmeyle gelen kaotik yabancılaşmayı bir tarafa bırakarak insanlığın ilerlemesi için önemli bir proje olarak görülmektedir. Yıkmadan yapmanın olanaksızlık olarak görülmesi, eskinin yıkılarak yok edilmesi uğruna ve hakikatin yok edilme çabasıdır. Yeniden yapılanma projesinde kahraman olarak nitelendirilen girişimciler toplumun ilerlemesinde ve gelişmesinde önemli birer figür halini almaktadır.

Yaratıcı yıkıma örnek olarak 19. yüzyılda Haussman tarafından Paris’in yeniden planlanması ile kentin üzerinde yaşanan dönüşümleri inceleyebiliriz. Georges-Euguen Haussman Fransa’da 1853’te III. Napolyon döneminde valilik görevine getirilerek, Paris’teki hastalıklı yapılar olarak nitelediği bölgeleri temizlemesi ile modernist projesine başlatmıştır. İşçi sınıfını şehrin merkezinden banliyölere aktararak bir burjuvazi cennetine dönüştürmüştür. Kentlerde oluşabilecek sınıflar arası savaflara karşı alınan önlemlerle Paris’in dar sokaklarını, tarihi binalarını yıkarak askeri araçların rahatça girebileceği boyutlara çekilmekte. Ulaşımı rahatlatmak adına mahallelerin ve kentin yıkıma uğraması yaşanabilecek halk ayaklanmalarını bastırabilmek için dizayn edilmiştir.

Yeni Paris'in değişimi artık kentin içindeki yaşam kalitesinin de deęiőeceęinin göstergesidir. Modernitenin getirdiği korkular ve kaygılara toplumsal açıdan bitmek bilmeyen bir kokuő ve bölünmeler sürecine girmiştir (Harvey, 2014). Yaratıcı yıkım modernizmin ilerlemesinde ve modern düşüncelerin gelişmesinde bir koşul halini almıştır.



Görsel 1- Paris Saint- Germain meydanının Hausmann tarafından yıkılışı, 1868

Berman, modern toplum düşüncesini şöyle ele alır; ‘Modern olmak, kendimizi serüven, güç, coőku, gelişme, dünyayı ve kendimizi dönüştürme olanakları vaat eden bir ortamda bulmaktır (...) modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik tüm sınırları açar (...) bizleri parçalanma ve yenilenmenin girdabına sürükler’ (Berman, Harvey, 2014: 23). Yenilenme isteğinin modernizmle vaat edilen cennet, ütöpik yapı ile yenilikçi yaklaőımlar uygulanmıő fakat vaatlerin abartılı beklentileri artırmakta ve modernleşme projesini zorunlu bir koşul olarak öne sürmektedir. Aydınlanma düşüncesi insanlığın kurtuluőu olarak görölmesine rağmen iktidar aracılığıyla uygulanan yaptırımlar sonucunda alt sınıflara olan baskılarını arttırmaktadır.

Marx aydınlanma projesini ‘kapitalist gelişmenin sınıflara bağlı ve açıkça baskıcı, ama aynı zamanda çeliőkili mantığının, nasıl insanlığın evrensel kurtuluőu ile

sonuçlanabileceğini göstererek, ütopyik düşüncüyü materyalist bir bilime dönüştürmeye hedefledi' ğini vurgulamaktadır (Harvey,2014: 28). Alman filolog Friedrich Wilhelm Nietzsche ise modernite hakkında oluşturduğu baskıcı bir sistemin 'hayat enerjisinden, yaşamaya ve iktidara yönelik bir iradeden başka bir şey olmadığı' üzerinde durmaktadır (Harvey, 2014: 29). Aydınlanma düşüncesi amaçlarını gerçekleştirmesi ile rasyonel modern hayatın girdabında, 'bilim tarafından yönetilen cephesinin gerisinde, vahşi, ilkel ve bütünüyle acımasız hayat enerjilerinin varlığını' ortaya çıkarmaktadır (Bradbury, McFarlane, 1976: 446). 'Yaratıcı yıkım' imgesi bu noktada modernizmi kavramımızda büyük bir rolü vardır. Haussman, eski hastalıklı olarak gördüğü kenti yıkmakta, 'totaliter estetik' projesiyle sınıflar arası gerilimi bastırarak kenti güzelleştirmeyi hedeflemiştir.

Kentlerin hızlı büyümesiyle birlikte modernizm tarafından yok edilen kent karşısında sanatçılar çağın ruhundan oldukça etkilenmiştir. Estetik bir stratejiyle rasyonalizmin neden olduğu duyguları içeren korku, kaygı ve yabancılaşmaları modern hayatın gelip geçiciliği yerine 'sonsuz ve değişmez' olanı büyük coşkuyla karşılayan 'sanatçılar, yazarlar, mimarlar, besteciler, şairler, düşünürler ve filozoflar' ın aksine kimi sanatçılar tarafından 'modernizmin karanlık yüzünü' işaret etmektedir (Harvey, 2014: 31). Kentlerde baş gösteren kaygı, yabancılaşma, endişe gibi psikolojik bir karşılığı olan 'fobiler ve nevrozlar' ise şehrin değişen yüzüyle baş başa kalmıştır.

Sanayi devrimi ile kentsel yaşama uyum sağlamaya çalışan toplumu inceleyen sanatçı ise kendi iç dünyasına dönerek rasyonalizme karşı romantizme yönelmesine neden olmuştur. Rasyonalizme karşı örgütlenen romantikler sosyo-kültürel ve politik yaşama estetik bir müdahalede de bulunmaktadır. Sanatçılar aydınlanma çağının, modernizm projesi ile kent üzerinde oluşan körü körüne boğucu bir alanın rahatsız edici ruhsal travmalara dönüşmesiyle ilgilenmişlerdir. Aydınlanma felsefesiyle dönüşen modernleşmenin bir varyantı olan avangart sanat ise kent ve bireyin olağan ilişkisi ile avangardın o yıkıcı gücünü Alman felsefe profesörü, sosyolog ve siyaset bilimci Jürgen Habermans şöyle yorumlar; 'Bu estetik bilinç, sürekli olarak gizlilik ve skandal arasındaki diyalektik bir oyunu sergiler; aşağılanmaya eşlik eden korkuyla beraber oluşan bir çekiciliğe alışmıştır, ama genede, aşağılanmanın bayağı sonuçlarından daima kaçınır' şeklinde yorumlamaktadır (Habermans, 1994: 33).

Avangart sanat 19. yüzyıldaki kentin patolojik yapısını temsil edebilmek için perspektif kurallarını yıkarak bozguna uğratmaktadır. Her yeni çağın ortaya yeni akımları getirmesi bir önceki akımı reddederek, yıkma çabasıyla doğmaktadır.

20. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşen Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan Sovyet devrimiyle yeni bir dünya inşası hedeflenmesi ve Rusya’da Konstrüktivizm, Almanya’da Bauhaus akımlarının gelişmesi ile sanatçılar açısından estetik bir dışavurum yerine zihinsel bir yaratıcı tasarım sürecini başlatmıştır. Toplumsal zeminde modernitenin ve ilerlemeci olgunun nasıl algılandığını, sanatın işlevleştirilmesi ele alınmıştır (Antmen, 2014: 104). Toplumun fiziksel ve entelektüel gereksinimlerini çağın mühendislerinin şekillendireceğini ve modernliğin en ideal biçimi konstrüktivizmin; geleneksel hiyerarşi, resim, heykel vb. bireysel sanattan yana olanların ütopyacı olarak indirgenmesi ile yerini uygulamalı sanatlara bırakmıştır (Antmen, 2014: 105).

Modernleşmenin sanat ve mimarlık açısından en önemli girişimi ise Almanya’da açılan Bauhaus’dur. Toplumsal gereksinimlerin sanat ve zanaatı bir arada kullanarak modern endüstriyel üretimi benimsemiş, bir taraftan okullar kurarak mimarlıktan şehir düzenlemesine, seramikten, mobilya üretimine ve fotoğrafçılığa kadar birçok dalda eğitim vermiştir. 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde ise mimarlık alanında kentlerin sanayileşmesi ve gelişmesi Ebenezer Hovvard’ın ‘Bahçe Kent’ projesi, Tony Garnier’in sosyalist ütopyacı bir kent örneği olarak sunduğu ‘Endüstriyel Kent’ önerisi gibi Le Corbusier’in ütopyacı yaklaşımı benimseyerek üç farklı kent önerisinde bulunmuştur. Bunlar 1922’de ‘Çağdaş Kent’, 1930’da ‘İşçyan Kent’ projesi ve 1940’da sunmuş olduğu ‘Endüstriyel Lineer Kent’ modellerini ütopyacı bir kent örnekleri olarak nitelendirilmektedir.

20.yüzyılın mimarlık anlayışını şekillendiren projeler tamamen üretim ve sanayi bazlı bir kent sistemine odaklanan mimari formlardır. Modernleşen kent yeni mekanlara ihtiyaç duymaya başlamakta ve kentin çeperlerine, banliyölerine kayan işçi sınıfı için oluşturulan uydu kent, bahçe kent projeleri yapılmıştır. Böylece özel mülkiyet anlayışının

başlaması kentin ekonomik etmenler sonucu hızlanarak büyümesine ve gelişmesine neden olmuştur.

1940'lara geldiğimizde savaşın izleri silinmeye çalışılmıştır. Yeni koşullar yaratılarak hızlandırılan sanayi kentlerinin büyük göçler almasına neden olmuştur. Küreselleşmenin ve kapitalizmin gelişerek dönüşmesi, ticaret ve teknolojik yeniliklerin sağlanması, kentsel yenilemelerin kurumsallaşmaya başlaması, banliyöleri artmasına neden olmuştur. 1930-40'lı yıllarda modern çağın doğurmuş olduğu totaliter rejimle yönetilmesi, örnek olarak Nazi Almanya'sı veya Stalin Rusya'sı gibi ülkelerdir. Modernizmin aralıksız olarak kendini tahrip etmekte ve modernizmle yaşanan tekillik durumu totaliter rejimi talep kâr kılmaktadır. Örneklendirmek gerekirse, Sovyetler Birliğinde yapılan sosyalist toplu konut projeleri modernizmle tipolojik benzerlikler göstermektedir.

Avrupa ülkeleri arasında yaşanan 1939-1945 yılına kadar süren küresel çatışma sonucu İkinci Dünya savaşı ve İspanya iç savaşı kentlerde büyük yıkımları meydana getirmiştir. Ve bu büyük yıkımı ile radikal sanat hareketi olan ekspresyonizm, soyut ekspresyonizm, dadaizm, sürrealizm savaşın yıkıcı etkisiyle doğan yeni akımlardır.

Savaş sonrası Avrupa devletlerinin yeni refah politikası uygulaması, sınıfsal bir ayırım yapılmadan işçi sınıfının daha iyi bir yaşam koşulu talebi etmesi karşısında sosyal konut projelerini sosyal kalkınmanın başat gerekçesi olarak göstermektedir. Sosyal konut projeleri hem formal hem de işlevsel olarak birbirlerini tekrar eden yapılardan oluşmaktadır. 1960'larda büyük ivme kazanan konutların yapımının ardından 1980'lerden itibaren bu toplu konut projeleri eleştirilmiştir. İnsanlık dışı yaşam kalitesini sunmasıyla sosyal ilişki ağını izole ederek zayıflatmakta ve orada yaşayan insanların yaşamını katastrofik bir kabusla çeviren yerleşkelere dönüşmesi ile beraber model çökmüştür ve devlet tarafından yıkım programı uygulanmıştır. Diğer taraftan Almanya'da yaşanan büyük göçe karşı yapılan Berlin duvarı ve devletin uyguladığı otoriter yönetim sonrası toplum üzerinde yaşanan huzursuzluk ortamını göstermektedir. Baskı rejimi ile Doğu Almanya'da yaşayan toplumun Batı Almanya'ya kaçışlarını engellemek için

yapılan uzun sınır çizgisi olan Berlin duvarı 1961 yılında yapımının bitmesiyle, utanç duvarı olarak adlandırılmasının ardından 1989 yılında yıkılmıştır.

1960'larda ise imgeler dünyasının kapısını sonuna kadar açılması pop art akımını ortaya çıkarmıştır. Pop art yeni dadaizm şeklinde yaftalansa da aslında dadaizme ve soyut dışavurumculuğa tepki olarak çıkmış, tüketim kültürünü gözler önüne sermiştir. Toplumsal düzeni belirleyen kent artık bir nesneye dönüşmüştür. İletişim ve teknolojik gelişmeler bir dizi ekonomik, kültürel küreselleşmelerin etkisiyle şekillenmeye başlayan soğuk savaşlar, bilimsel alanda yeni teoriler; kuantum ve izafiyet kuramı, post-endüstriyalizm ve yeni düşüncelerin sanatta olan yansımaları modernizmin kuralcı, baskıcı yapısını reddedmesi ile postmodernizmi işaret etmektedir (Antmen, 2014: 275).

Modernizm'e karşı bir tepki, kopuş olarak doğan postmodernizm modernizmin evrensel bakışının tersine 'yeknesanlığa' yönelik tepkidir (Harvey, 2014). Modernizm ve postmodernizm kavramlarının daha anlaşılır bir tanımını yapan PRECIS 6 mimarlık dergisi editörleri kavramı şöyle yorumlar; 'Genellikle pozitivist, teknolojik merkezli ve rasyonalist eğilimli olarak algılanan evrensel modernizm, doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla bilgi ve üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilir' iken postmodernizmi ise 'kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak' öne çıkarılması 'parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel bütüncül söylemlere karşın derin bir güvensizlikle postmodernist düşüncenin temel özellikleridir'(Harvey, 2014: 21). Modernist bir düşünce yapısı olarak belirtilen evrensellik iddiaları postmodernizm ile reddedilmektedir. 'Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa attığı öneme karşılık postmodernizm orijinallik ve özgünlük' gibi belli başlı modernist düşüncelere karşı çıkmaktadır (Antmen, 2014: 277).

1.2.1. 1950 Sonrası Türkiye'de Kentleşme Sürecinin Tarihsel Gelişimi

Türkiye'nin modernleşme süreciyle birlikte sanayileşmenin hız kazanması, gelişim, dönüşüm içinde çok partili döneme geçilmesi, devletin üzerindeki gelişen

ekonomik, siyasal değişimleri ile halkın gündelik hayat pratikleride değişmiştir. 1950 sonrası Türkiye'nin tarihsel gelişimine baktığımızda 'şehrin yönetiminin yapısal değişikliklere uğradığını ve diğer yandan ise bireysel konut talebinin artması ile ortaya çıkan bir dizi dinamik üzerine şekillenmiştir' (Kahraman, 2013:34). Türkiye'de kentlerin hızlı biçimde sanayileşmesi, emek gücüne ihtiyacın artması ile göçleri beraberinde getirmiştir. 1950'ler sonrası oluşan göçlerle birlikte hızlı bir dönüşüm yaşayan ilk ilimizin İstanbul olması, ilk gecekondulaşma örneğinin ise Zeytinburnu'dur. 1950'li yıllarda çıkan af yasası ile beraber gecekondulaşma hızlı bir ivme kazanmıştır. 50'li yıllardan, 63 yılına kadar geçen sürede bu gecekondulaşma oranının 10 katına ulaşması, İstanbul nüfusunun yüzde 35'inin gecekondulaştığının göstergesidir.

Tarımdan kopuşun ve şehre doğru göçlerin artması sonucunda vasıfsız nüfusun gecekondulaşma oranını arttırmıştır. Hazine arazilerini kullanan halk zaman içerisinde yaşadıkları yerlerin mülkiyet hakkını elde etmeye başlamıştır. Mülkiyet hakkı zaman içerisinde seçimde bir slogana dönüşmüştür. 'Her İşçiye Bir Çatı' sloganı resmen kentleşme dinamiğini özetler biçimdedir. 1948 yıllarında gecekonduların çıkarılmasıyla beraber belediyeler imarlı arazileri halka sunmuştur. Bunun sonucunda gece kondulaşmanın önüne geçilmesi amaçlamışlardır. Üst ve orta sınıfın imarlı araziler üstünde spekülasyonlar yaratmasıyla birlikte araziler bir rant aracı haline dönmüştür. Gecekondular artık kentsel bir rant ve yatırım aracı halini almış, masum birer barınak olmaktan tamamen uzaklaşmıştır.

60'lı ve 70'li yıllardan itibaren belediyeden kaçak imarsız yapılan gecekondulara ulaşım olanaklarının da sağlanması sonucu 80'lerin başında gelen bir af yasasıyla tekrar eden durum, zaman ile gecekondudan, apartmanlaşmaya ve sanayileşmenin gelişmesi ile ticari ve bölgesel rantlar büyük bir hız kazanmaya başlamıştır. Ümraniye, Gaziosmanpaşa, Maltepe, Eyüp, Pendik, Sarıgazi, Küçükçekmece, Yenibosna ve diğer ilçeler ile İstanbul'un yüzde elli beş oranında gecekondulardan oluşan bir taban meydana getirmiştir. İmarlı arazilerde yer seçen gecekonduların sakinlerinin zaman içerisinde yaptıkları kamuya ait bu arazilerin artık birer rant elde etme aracına dönüşmüştür.

1980 sonrası yaşanan 12 Eylül Darbesiyle birlikte ekonomik istikrar kanununun çıkarılması piyasalarda daralmaları, küçülmeleri meydana getirmiştir. İhracata dönük bir ekonomik sistem ile yaşanacak krizler sınıf farklılıklarının belirginleşmesine neden olmuştur.

1981 yılında çıkarılan toplu konut projesi, ‘kent çeperlerinde bulunan düşük değerli arazileri kentsel arsaya dönüştürmek ve halkın tasarruflarını değerlendirmesini sağlayarak; ekonomiyi canlandırmak, istihdam yaratmak ve böylece kamu açıklarının kapatılması sorununa çözüm getirmek amacıyla’ toplu konut kanunu hazırlanmıştır (Kahraman, 2013;35). 1984 yılında çıkarılan bir toplu konut projesi ise inşaat sektörünü büyütme, geliştirmek, genişletmek amacıyla hazırlanıp, yasalaştırılmıştır. Sosyal konut yapmak değildir burada ki amaç elbette ki.

TOKİ 1990’larda çıkan imar aflarının yinelenmesi ile konutların gözden düşmesine neden olur iken, 2000’lerden itibaren yeniden yapılandırılmıştır. Bu iki kanunda tamamen kentin sınırlarındaki bölgeleri imarlaştırmaktadır. Alt gelir grubuna konut sağlamak için geliştirilmiş olmasına rağmen maalesef yaşam koşullarını iyileştirememiş, kanunun gereklilikleri yerine getirilmemiştir. Zaman içerisinde çöküntü mekanlar olarak ilan edilen Tarlabası, Fikirtepe ve Zeytinburnu gibi ilçelerin dönüşüm geçirmesi, insanların bu bölgelerden uzaklaştırılarak yeni lüks yapılar, A.V.M. vb. yerleşim yerleri yapma girişiminde bulunulmuştur. İnşaat sektörünün büyük oranda gelişmesine ve yeni arazi arayışları ile yeşil alanların yok etmeye başlanmıştır. Bir taraftan kentin çeperlerine yapılan toplu konutlar gecekondu sakinleri ile orta sınıf arasında sınır mekanlar çekilmesine neden olmaktadır. Bu oluşum orta sınıf ile gecekondu sakinlerinin arasında ekonomik anlamda ötekileştirmenin başlamasına, gelir kategorisi olarak sınıflandırılmaya, toplumsal bölünmeye, ayrılmaya yönelik etkileri arttırmaktadır. Toplum üzerinde baskıların oluşturulması, dışlanma, sınıflar altı gibi vurgular daha fazla ortaya çıkmıştır. Kentsel yoksullukla ilgili değildir. Salt aritmetik bir mesele de değildir. Tamamen kentin genişlemesiyle gelen etnik grupların üzerinde kurulan kimlik politikalarının baskın hale gelmesi, kentsel dönüşüm ve ayrıştırmaları beraberinde getirmiştir. Buradaki ayrışma toplumu izole etmek, toplumun kentten soyutlanması, koparılması, dışlanması veya sürgün edilmeye çalışılmasıdır.

1.3. Kentsel Dönüşüm

Kentlerin organik bir varlık olduğu, sürekli değişim geçiren, gelişen bir mekân olarak vurgulamamız gerekir. Kentlerdeki dönüşüm sözcüğünü incelediğimizde ‘yapısal bir değişikliğe de atıfta’ (Tekeli, 2011:271) bulunmaktadır. Bu değişim, gelişim ve dönüşüm süreci daha önceden planlanmış, amaçlanmış, hedeflenmiş, maksattı dahilinde ‘ereksel’ bir bütünlüğü kapsamaktadır (Tekeli, 2011:271). Sanayi öncesi ve sonrası olarak gelişen kentler incelediğimizde Cumhuriyetin kuruluşu, sanayileşme ve gecekondulaşma dönemi ile birlikte gelen modernleşme adı altında yapılan kentsel dönüşümün hız kazanması, kente göç eden etnik nüfusun barınma ihtiyaçlarından dolayı oluşan gecekondulaşma bölgelerini önce dışlanma daha sonra rant eksenli yıkılarak özelleşmesiyle sonuçlanmıştır. Burada kentin parçalanması, değişmesi ile amaçın dışına çıkmaktadır.

1980’li yıllardan itibaren Türkiye’de modernleşme adı altında çarpık kentleşmeleri gidermek için kentsel yenilenmeler ve dönüşümlere uğramıştır. Kentsel dönüşümün neden gerekli olduğuna yönelik öne sürülen şartları ise; risk kategorisinde bulunan yapılar, doğal afetler, imarsız yapılar sonucu oluşan olumsuzluklardır. Özellikle üstünde durmamız gereken ‘1980’lerden sonra kentsel dönüşüm projelerinin alt gelir grubuna yönelik uygulanması, prestijli konut ya da ticari alanlara dönüştürülmesi ve özel sektör yatırımlarının bu yolla cazip hale getirilmesi, zaman zaman ulusal sınırları da aşan bir strateji olarak mekânı biçimlendirmekte kullanılmaktadır’ (Tekeli, 2015: 131). Lakin bu durumu rant gözüyle bakılması konunun yönünü tamamen değiştirmektedir. Kapitalin karşısında yeni taleplerin artması, kişilerin isteklerine göre değişmesi, prestij konutlarda, banliyölerde yaşayan toplumun, kent çeperlerinden ayrılarak kentin merkezine tekrar yerleşme isteği ve işçi sınıfının ise sanayilerin, iş alanlarının kentin merkezinde olmasından dolayı merkezde oturma isteği karşısında eskiyen evlerin çıkartılarak, yeniden yenilenme projesiyle, eski mekanları modernize edilerek orta sınıfa uygun mekanlar haline dönüştürülmesidir. Bu yenilenme karşısında dönüşümün hızlanması, işçi sınıfının yerinden edilerek sürülmeleri ile tasnifler başlatmıştır.

Bu durum kullanılarak son on beş, yirmi yıl içerisinde hızlanan inşaat faaliyetlerinin yarattığı şiddetli tahribatların geri döndürülemez bir boyut halini alması,

büyük kentsel yenileme ve müdahalelerin kentin tarihi ve kimliğiyle olan bağlantısından koparılarak, neoliberal iktisadın sınırlarını çizdiği küresel bir sermayeye dönüşmüştür. Dönüşüm ve değişimlerin sürekli gündemde tutulmaya çalışılması, devamlı artan nüfusun etkisi, yeni alanlara yayılması ve genişlemesi ile birlikte hazine arazilerinin boyutlarını değiştirmiştir. Küresel sermaye nasıl bir kent prototipi talep ediyorsa onu dayatmaktadır.

Yeni oluşan bu kent prototipleri, tek tip, çirkin bir kente dönüştürmektedir. Bu dönüşüm bireyin belleğinde elbette ki kaydı tutulmaktadır. Fakat kentin maruz kaldığı dönüşümler, rant çılgınlığı, mekanın kimliğini ortadan kaldırılmaktadır.

Tayfun Kahraman kentsel rantı şu şekilde açıklamaktadır; ‘Kentsel mekanın üzerinde değer oluşturmayan kamu arazilerinde değer yaratılarak satışını kolaylaştırılması, büyük ölçekli inşaat projelerinin yer arayışına çözüm olmak üzere kentsel dönüşüm projelerinin yapımının yeni merkezi hükümetin yasama erki aracılığıyla hızlandırılması, kentlerin değişen vizyonlarına uygun yeni kentsel mekanlar üretilmesi amacıyla kimi alanların boşaltılması, devletin kent mekanı üzerinden kentsel rantlar aracılığıyla üretilen değerden pay alma sürecidir’ (Kahraman, 2013;18).

Kentsel dönüşüm projelerinin mekan üzerinde yarattığı tablo karşısında toplumun ekonomik, sosyal, siyasal misyonlar aracılığıyla yeni tüketim iktisadına teşvik etmektedir. Kentin ekonomik açıdan gelişmesi ile büyümeye başlayan mekânlar zaman içerisinde sınır bölgeler oluşturmaktadır. Artan talep seviyesi ile büyüme kaçınılmaz bir hal almaktadır. Tüketim kalıplarının değişmesi yeni talepleri beraberinde getirmektedir. ‘Kentın ekonomisinin ve sunduğu hizmetler alanında yaşadığı gelişmeler ya da krizler, kentın toplumsal tabakalaşmasını bir iskambil destesi gibi sürekli olarak yeniden karmaktadır’ (Tekeli, 2011:273).

Kentin nasıl bir dönüşüm geçireceği ve yapıların mimari bir değer taşıması yerine insanların rant potansiyelleri yaratarak kendi elleriyle inşa etikleri, kendi elleriyle hapsettiği, beton bloklar arasında yaşamaya gayreti bizlere kentin geleceği hakkında ipuçları vermektedir. Küresel finans piyasalarına bağımlaştırmasıyla şehrin zaman içerisinde büyük bir şantiye halini alması tesadüf değildir artık.

1.4. Sanatçı ve İnisiyatiflerin Kentsel Dönüşümle Kurduğu İlişki Ağı

Küreselleşen dünyada hızla artan kentsel dönüşümler sonucu yaşanan rantların sermaye, iktidar, özel şirketler arasındaki bağı görünür kılmaktadır. 1980'li yıllarda başlayan dönüşümler, değişimler kentsel rant meseleleri ile kent çeperinde bulunan düşük değerli arazilerin işgallerine tanıklık eden sanatçı ve inisiyatiflerin bir alt kültür hareketi olarak gündelik gerçeklikleri, kentsel adaletin değişen anlamlarını, gündelik yaşam içerisinde eritilerek fragmanlaşan kent hayatının yok sayılarak görmezden gelinmesinin önüne geçmektedir. Bu bağlamda kent üzerine konuşarak sanatın yaşamın içerisine karışması ve aynı biçimde yaşamında sanatın içinde var olması meseleleri iletişimi hızlandırmaktadır. Bu başlık altında sanatçıların kentin hızla değiştirilen görüntüsünü, mülkiyet meselesini, sermaye- iktidar ilişkisini ve kent-mekan-birey çerçevesinde sanata yansımalarına yer verilmiştir.

1.4.1. Kentsel Dönüşümün Sermaye-İktidar ilişkisi; Mülksüzleştirme Ağı

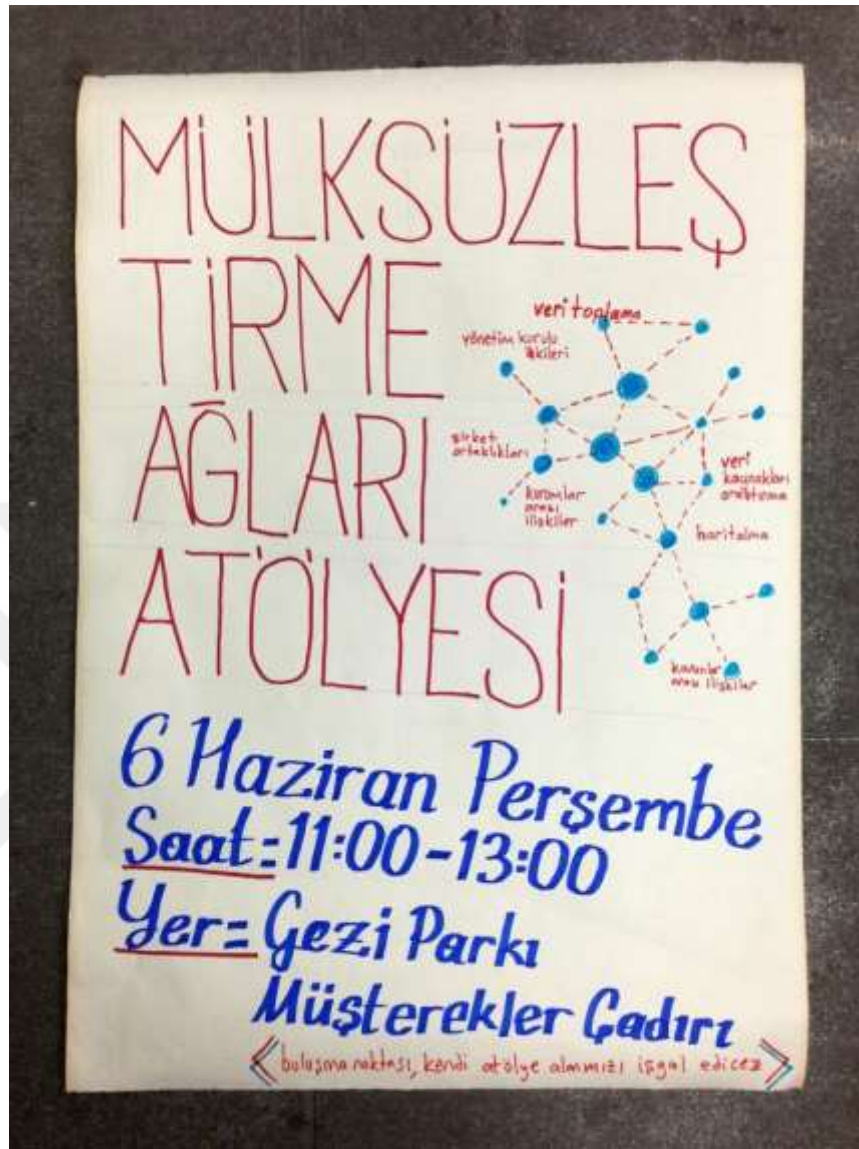
Kentsel dönüşümün negatif bir anlam içermesine rağmen devletin olumlu bir değişim süreci üzerine atfında bulunarak yenilenme, güzelleştirme, homojenleştirme vurgusu yapmaktadır. Devletin yürürlüğe koyduğu yeni kanunlar ile yenilenme süreci karşısında mekanların yıkılması, orada yaşayan toplumun boşaltılarak sosyal konutlara sürülmesi, geride kalan insanları ise borçlandırmasıyla devam etmektedir.

Küreselleşen kentte çürümeye bırakılan mekanlar arasında evler, işyerleri, tarihi mekanları birer çöküntü bölgeler olarak gösterilmiştir. Örneğin İstanbul Beyoğlu ilçesinde 1940 yılında Topçu Kışlasının yıkılmasının ardından geçen 70 yılı aşkın süre sonunda tekrar yapılması ve alışveriş merkezine dönüştürülmek istenmesi ile yenilenme sürecine girilmesi planlanmıştır. Bu planlamanın ardından 2013 yılında Gezi Parkı eylemlerinin bu noktada devreye girmesi ve gerilimin yükselmesi ile iktidarın geri adım atmasına neden olmuştur. Gezi parkının üzerinden beş yıl gibi bir sürenin geçmesine rağmen parkın polis kontrolünde olması, kamusal alan olan Taksim meydanının yenilenme adı altında çirkin betonlaşmaların uygulanmasına devam edilmektedir. Kamusal alanın yok edilmesi meselesini Canan Bilsel şöyle değerlendirmektedir;

‘Parklar (...) kentin yaşamını karakterize eder. Kamusal alanların giderek azalması ve özel alanlara terk edilmesiyle beraber toplum da parçalanıyor. Yani meydanlarda, yaya alanlarında, Gezi Parkı’nda hafta sonunuzu geçirmek yerine; alışveriş merkezlerinde, cam vitrinlerine bakarak, birbirlerine omuz atarak yürüyen insanlar, artık aynı kamusalılığı paylaşmıyorlar’ (Bayraktar, 2013: 20,24).

Bir taraftan ise ana akım medyanın ve habercilerin konuyla ilgili haber yapamamaları veya oto sansüre maruz bırakılmaktadır. Bu oto sansürün aslında medya şirketlerinin sahipleriyle iktidarın, müteahhitlerin, mimarların, taşeron şirketlerinin ortak ilişkiler kurması veya medya gruplarına sahip olmaları sonucunda haber yapmayı imkansızlaştırmaktadır.

Buna karşı Yaşar Adanalı, Burak Arıkan, Özgül Şen, Zeyno Üstün, Özlem Zıngıl, Elif İnce ve anonim katılımcılardan oluşan mülksüzleştirme ağı projesi kurulmuştur. Bu evrede ilk olarak 6 Haziran 2013 yılında gezi parkında grubun bir araya gelerek gazeteciler tarafından yapılan kentsel dönüşüm ve yenileme sonucu oluşan mağduriyet haberlerinin yerine faillerinden bahsetmek, suçluyu bulanıklaştırmak yerine ortaya çıkarmayı amaçlamaktadırlar (Mülksüzleştirme Ağı, 2013: 297).



Görsel 2- 'Mülksüzleştirme Ağı afişi, 2013

Mülksüzleştirme ağı projesi bu noktada veri toplama sürecine girmesi, şirketler arasındaki ilişkileri ortaya çıkarmak, ortak çıkarlar ekseninde olan şirketlerin birbirlerine yakın durması ve aralarındaki bağı görünürlüğüne sağlayarak bu bağı düzenli olarak veri akışının güncellenmesini sağlamaktadır. Oluşturdukları web servisi üzerinden proje içeriğini şöyle açıklamaktadır. 'Mülksüzleştirme Ağları'nda üç ayrı harita mevcut. Projeler haritasında, İstanbul'un Kuzey Ormanları'nı talan edecek 3. Havalimanı'ndan Tarlabaşı ve Sulukule'lileri yerinden eden kentsel dönüşüm projelerine, Hasankeyf'i sular

altında bırakacak Ilisu Barajı'ndan Emek Sineması'nın yıkılmasına sebep olan AVM' ye toplam 393 proje ve bunların üstlenicisi özel şirketlerle devlet kurumları arasındaki bağlantıları ifşa ediyor. Projelerin maliyetleri, başlangıç tarihleri, hangi il-ilçede yapıldığı, varsa iş kazaları gibi bilgiler de bu haritada mevcut' tur (Mülksüzleştirme Ağı, tarihsiz:2). Kentsel dönüşüm, kent ekolojisi, kent politikalarını kapsar biçimde kentin tomografisini çekmeye çalışmaktadırlar.

Sosyal ağlar üzerinden sunulan dokümanları haritalandırılarak resmi kaynaklara dayandırılması, göze çarpan şirket birliktelikleri, kimin kiminle çalıştığını deşifre etmek, kent-ekolojisi, ekonomisi ile ilgili dokümanlar sunulmaktadır. Bu şirketlerin elinde bulunan çok kuvvetli firmaların ortak ilişkilerle ilgili bilgilerin servisi, mekânın dönüşümü hakkında gelecekte yaşanabilecekleri veya tahmin edilebilirliğini artırmaktadır. Projenin içeriği hakkında kısa bir örneklendirme yaparsak 'haritanın içerisinde gezinirken Ağaoğlu İnşaat'tan Maslak 1453'e ve bu projeye kamu imtiyazları sağlayan TOKİ ve Emlak Konut'a uzanabilirsiniz. Tarlabası ve Fener-Balat dönüşümü ihalelerini alan Gap İnşaat'ın sahibi Çalık Holding'in Turkuaz Medya Grubu üzerinden Sabah, ATV ve Takvim'e sahip olduğunu görebilirsiniz' (Mülksüzleştirme Ağı, tarihsiz).



Görsel 3- Mülksüzleştirme Ağı, 13. İstanbul Bienali, Galata Rum İlköğretim Okulu, 2013

Proje kapsamında kent-toplum, devlet- özel şirketler, sermaye-iktidar ilişkileri ile ilgili verileri, dokümanları, ağ haritalarını ‘Anne, ben barbar mıyım?’ başlıklı 13. İstanbul Bienali kapsamında derleyerek verilerin toplumsallaştırılmasıyla ilgili bilgileri atölyelerde konuşmalar düzenlenerek sunmuşlardır. (Mülksüzleştirme Ağı, 2013: 298)

Çok yönlü bir veri ağına sahip olan mülksüzleştirme ağı gönüllü kişilerle çalışılmakla birlikte hiçbir kurumla bağı bulunmamakta ve geziye atıfta bulunarak sloganlaştırdıkları ‘mahalleme, meydanıma, ağacıma, suyuma, toprağıma, evime, tohumuma, ormanıma, köyüme, kentime, parkıma dokunma!’ (Mülksüzleştirme Ağı, tarihsiz: 11) sözü projenin içeriği hakkında bilgi vermektedir.



Görsel 4- Mülksüzleştirme Ağı, MAXXI Müzesi Roma, İstanbul, Tutku, Neşe, Öfke başlıklı sergisinden, 11 Aralık 2015- 8 Mayıs 2016

2015 yılında ise proje İtalya’nın Roma şehrindeki en önemli çağdaş sanat müzesi olan MAXXI müzesinde Türkiye’nin değişimlerini göz önüne seren serginin içeriği ise İstanbul Gezi direnişinden ilham alınmıştır. Kentsel dönüşüm, politik çatışmalar, siyasi

baskılar üzerinden ‘Tutku, Neşe, Öfke’ başlıklı sergide görünürlük kazanan birçok sanatçı gibi Mülksüzleştirme Ağı’ da yer almaktadır.

1.4.2. Sulukule Platformu

Türkiye’deki en büyük ölçekli kentsel dönüşüm örneği İstanbul’daki Sulukule mahallesidir. ‘Dünyanın en eski Roman yerleşimlerinden olan (...) Dünya Miras Alanında ve İstanbul kara sularının koruma bandında yer alan Sulukule, hem kentsel dönüşüm politikaları ile uygulamalarının habercisi oldu, hem de Sulukule Platformu’nun geliştirdiği yenilikçi kent mücadelesi pratiğiyle gündeme geldi’ (13. İstanbul Bienali, 2013:321). İstanbul’un göbeğinde yer alan Sulukule’de yapılmak istenen kentsel yenileme söylemi ile küresel aktörlerinin sermaye yatırımı için mekân arayışları sonucu birkaç kuşaktır bu bölgede yaşamış insanların kırk km uzağa sürgün ettirilerek veya tecrit edilmişlerdir. Bu tarihi bölgenin merkezi konumda olması nedeniyle yeni villalar, yeni zengin sınıfının yerleştirilme arzusuyla seçilmiştir.

Kentsel dönüşümü sorgulayan 2011 yapımı Ekümenopolis filmi ile İstanbul’daki Sulukule, Ayazma semtlerindeki yaşanan değişimleri izleyiciye yansıtmaktadır. Sulukule’deki duruma odaklanarak bu bölgedeki kentsel dönüşümün vatandaş üzerindeki etkilerini araştırarak, kişilerle röportajlar gerçekleştirilmiştir. Yapılan röportajlarda evinden taşınmak zorunda bırakılan, semtten 40 km uzakta Taşoluk semtindeki TOKİ konutlarından yer verilmiş. Bu daireler için on beş yıllık bir ödeme planı çıkarılmıştır. Bu dairelere taşınmak zorunda bırakılan Levent Umaç yaşadığı durumu dair Ekümenopolis filmine verdiği röportajda şöyle anlatır;

‘Bizim bildiğimiz, cahil aklımızın aldığı bir şey varsa, kentsel dönüşüm denen şey İstanbul’un göbeği olan bir yerin zenginlere peşkeş çekilmesi. Bu kadar açık ve net. Bunu aslını kimse inkâr edemez. Buradaki fakiri attı, nereye atıyorsa işte... seksen km, kırk km ileride bir yere. Nasıl geçinecek o millet? (...) 252 sene evvel alınmış burası, tapuda çıkıyor. Ama ispat edemiyoruz. Devlet de diyor ki ispat edemediğin için ben senin elinden burayı alırım. Ve alıyor da. Bize Taşoluk’tan ev verdiler. Bugün senedimizin

üçüncü günü gelmiş geçmiş... Çalışmıyoruz ki senedimizi ödeyelim. Taşoluk'taki evin senedi var, günü geçmiş. Geçmişse geçmiş diyorum, bakalım ne olacak? (...) 420 lira. Ama benim 20 liram yok ki! Burada demir kırıyorum da 5-6 tl para kazanayım, evi geçindireyim diye. Ama diyeceksin ki daha önceden sen hep mi demir kırıyordun? Yoo, ben sanatkâr adamım, ayakkabıcıyım ben. 35 senelik ayakkabıcıyım. Malzemelerim orada. Kendim yapıp kendim satıyorum. Ama ne var ki buranın yıkımı insanları mağdur duruma soktu. İşinden gücünden etti. Hiç bilmiyorum. Ben değil, oraya giden insanlar da bilmiyor' (Azem, 2011;1.06')

Yaşanan problemler ile savaştan insanların evlerinden edilmeleri bir taraftan işsiz kalma olasılıklarını doğurmaktadır. Sürecin ne kadar yıpratıcı, mağdur ve yok edici boyutlara ulaştığını göstermektedir. Yerlerinden edilen insanların iş gücüne geçmeleri için hiç bir ekonomik yardımın yapılmaması ve taşınmış oldukları dairelerin borcunu ödeyemez hale gelmelerine neden olmuştur. Bunun sonucunda TOKİ'nin göstermiş olduğu dairelere taşınan birçok vatandaş kredilerini ödeyemez hale geldiklerinden dolayı daireleri üçüncü kişilere devretmek durumunda kalmışlardır.



Görsel 5- Sulukule Platformu, 'Her gün bir ev yıkılıyor, ritim dersleri sürüyor.' fotoğraf, 2009

Bu noktada Sulukule Platformu akademisyenler, öğrenciler ve aktivistlerin 2007 yılında Aslı Kıyak İngin, Derya Nüket Özer, Funda Oral, Nejla Osseiran, Deniz Mukan tarafından kurulmuştur (13.İstanbul Bienali, 2013:321). Değişen Sulukule mahallesinin yaşadığı sorunları, yıkılıp yok edilen evlerinin içerisinde yaşamlarını sürdürmeye devam etmektedirler. Platform ‘Bir kentsel mücadeleyi başarılı ya da başarısız kılan nedir?’ sorusunu gündeme getirmektedir (13.İstanbul Bienali, 2013:321). Evlerini terk etmek durumunda kalan toplumun yaşanan olumsuzluklar sonucu yan mahallelere, sokaklara taşınmak zorunda bırakılmışlardır. Bir taraftan platformun düzenlediği etkinliklerle ‘müzik ve dans eğitimi veriliyor; 100 dolayında çocuğun okula olan bağıını sürdürmeleri sağlanıyor, kadınlara meslek becerisi kazandırılıyor’(13. İstanbul Bienali: 323). Bir taraftan ise kentsel dönüşüme karşı verilen mücadelenin ardından Mimarlar Odası, Şehir Plancıları Odası ve Sulukule Platformu projenin iptali için İdare mahkemesine başvurularda bulunmuşlardır (13. İstanbul Bienali: 323).

Buna karşın süreç devam etmekte ve Fatih Belediyesinin sunmuş olduğu üç seçenek karşısında vatandaşın ya evlerini satmaları ya da evleri kamusallaştırılarak ellerinden alınacak olması ya da TOKİ’nin yapmış olduğu konutları satın almaları şart koşulmuştur. 3000’e yakın kişi mahallelerini boşaltmak durumunda kalmalarına neden olmuştur. ‘Ancak 2012’de Fatih Belediyesi İdare Mahkemesi’nin verdiği nihai kararda proje kamu yararına olmadığı gerekçesiyle iptal edilmiştir’ (13. İstanbul Bienali: 323). 2007 yılında başlayan yıkımın 2012 yılında durdurma kararı verilmesine rağmen yapıların hepsi yıkılarak yerlerine yenileri yapılmıştır (13. İstanbul Bienali: 323). Sulukule’de yaşayan vatandaşların birçoğu arazilerini TOKİ’ye devretmesinin ardından 50’ye yakın vatandaşın evlerini teslim almasıyla sonlanmıştır. Ancak daha sonraları TOKİ tarafından teslim edilen evlerin birden fazla neden sunularak vatandaşları tekrar borçlandırmaları, Fatih Belediyesi ve TOKİ’nin kötü niyetli sosyal çözümlerinin bir parodisi haline dönüşmüştür.



Görsel 6- Sulukule Platformu, ‘Ölü Şeğire Oşgeldiniz.’ fotoğraf, 2009

2013 yılında ‘Anne ben barbar mıyım?’ adlı İstanbul Bienali’nde Sulukule Platformu projesi kapsamında gündeme getirdiği sorunlar üzerinden yaşanan yıkımları, ‘kent hakkı, barınma hakkı, mülkiyet hakkı, eğitim hakkı, kültürel kimliği ile yaşama hakkı, soyut ve somut mirasın korunması ve hukukun işleyişi, Platform’ un karşılıklı olarak attığı adımlar, sorular eşliğinde’ irdelenmiştir (13. İstanbul Bienali: 323). Bienal kapsamında yıkımla kaybolan anılarını, hafızalarımıza kazınan yerel kimliği ile kültürel değişime odaklanmıştır. Şu soruyu bienal izleyicisine yönlendirerek ‘Sulukule’ nin adını değiştirebilecekler mi?’ (13. İstanbul Bienali: 325). Sulukule Platformu dönüşüm sürecini mercek altına alarak günün tarihini tutmaya, yaşanan olumsuzlukları vatandaşlarla beraber sorgulayarak çözümler üretmeye çalışmışlardır.

1.4.3 Hafriyat Sanat Grubu

Kentsel dönüşümlere seyirci olmak yerine yaşanan durumu gözler önüne seren bir diğer bağımsız sivil sanat platformu olan Hafriyat sanat grubudur. 1996 yılında kurulan Hafriyat, kent kültürüne odaklanarak kentin dününe ve bugününe dair

izlenimlerini ve belleklerinde oluşan anılardan üretilen işlerini AKM, Passion Sanat Galerisi, Galeri Evin ve Kare Sanat Galerisi gibi bir çok yerde sergi açan; Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar ve daha sonra gruba dahil olan Murat Akagündüz kurucular arasındadır (Güngör, 2009). Kurucuların haricinde açmış oldukları sergilere pek çok sanatçı dahil olmuştur. Hafriyat sanat grubundan Antonio Cosentino ‘neden kent’ sorusuna yapmış olduğu bir röportajda verdiği cevap; ‘Bizim doğamız kent. Doğduğumuz yer, öldüğümüz yer, hayatımızı sürdürdüğümüz, iletişim kurduğumuz yer kent’ şeklinde grubun kentle olan bağıını aktarmaktadır (Güngör. 2009:16).



Görsel 7- Hakan Gürsoytrak, 'Beton Kırıcılar', yalan dünya sergisinden, resim, 2004

Sanatçıların kentin periferisiyle iletişim ağı içinde olması ve o dönemde yaşanan değişimlerin odağında olan Sulukule’deki gerçekleri, kentin varoşları olarak görülen gecekondu mahallelerini, yıkımı, ötekileşmeyi konu edinen bir çok sanatçı ve inisiyatif burada yaşanan durumu görünür kılmaktadır. Kentlerin getirdiği modernleşme adı altında yıkımların izini sürerek metropol yaşantısından uzaklaşmaktadırlar.

‘Yalan Dünya’ başlıklı sergi için hazırlanan katalogda Hakan Gürsoytrak düşüncelerini şöyle betimler; ‘Kente bakış sadece bir konu değildir, bir doku ve duygudur da. Kentin yaşam hızı, bir televizyon zapcısının tüketim hızı ile eşdeğerdir. Harfiyat’ın ‘an’a dair bakışı, konunun dışında bu hızı da imlemektedir. Kentin içinde eskinin yerine yeninin geçişini ve sürekli tacizini görmekteyiz’ şeklinde yorumlar (Gürsoytrak, 2004:2).



Görsel 8- Hafriyat Sanat Grubu, ‘Sulukule’yi Aldılar, Darbukamı Kırdılar!’ sergi afişi, 2009

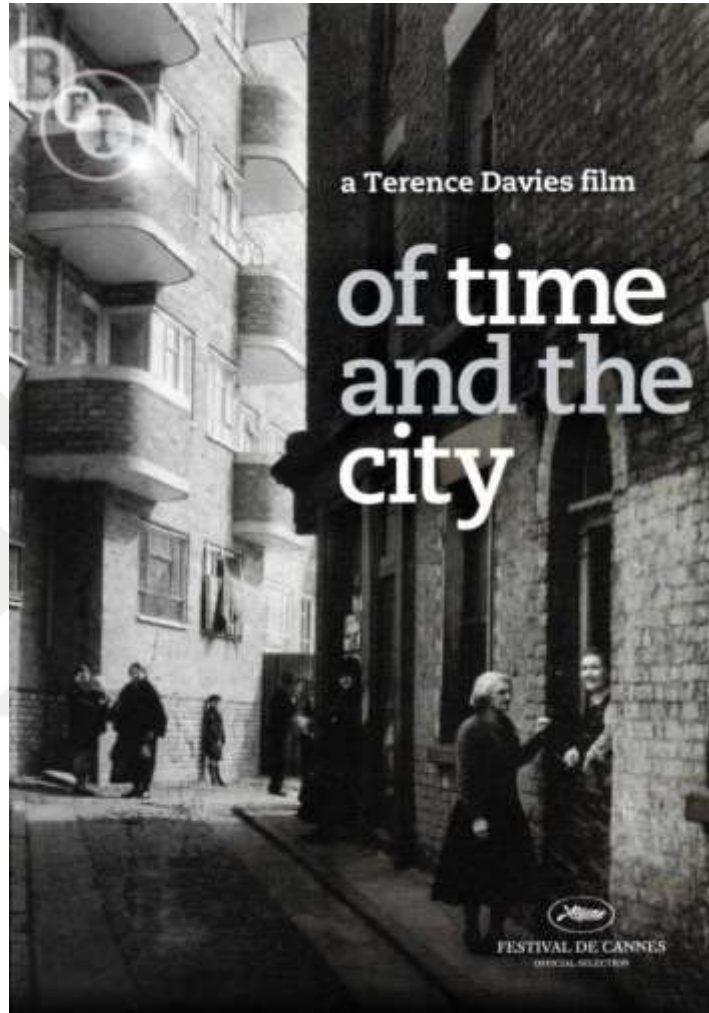
Sulukule’de yaşanan duruma yönelik 2009 yılında ‘Sulukule’yi Aldılar, Darbukamı Kırdılar’ başlıklı sergi fotoğraf, video, obje yerleştirmeleri ile kentsel dönüşüm sırasında belediye ve Sulukule’de yaşayan vatandaşların mağduriyetine dair tepkilerini, belediyeye başvurdukları dilekçeleri, basındaki haberlerinden oluşan dokümanları sergilemişlerdir. Globalleşen dünyada, hızlanan değişimler, yıkımlar, mağduriyetlerin güncel sanatta yansımaları ve sanatçıların sosyolojik açıdan izlenimlerini, şehrin istilasını, ürkütücü bir biçimde atılan çılgınlara yabancı kalmayarak ona sahip çıkmaktadır.

1.4.4. Şehre ve Zamana Dair: Terence Davies

İkinci Dünya savaşı ve yaşanan modernleşme evresiyle neoliberal dönüşümler kentleri yıkılmakta ve tekrar tekrar inşa ederek geçmişin yok olmasını, o mekanları hafızalardan silmesine neden olmaktadır. Zamanın popüler grubu Beatles'a olan nefretini, dini, kentin rantlara kurban gitmesini, günümüzün kapitalist itaatkâr toplumunu, monarşiyi ve statükonun ne olduğunu anlatan 'Şehre ve Zamana Dair' kolaj belgesel filmidir. Liverpool'un kentsel dönüşüme kurban gitmesini belgeselleştirerek anlatan İngiliz senarist, yönetmen ve yazar Terence Davies, doğduğu kent olan Liverpool Kensington'da işçi sınıfı bir ailenin çocuğudur. Sinema alanında birden fazla ödül alan Davies, 'Şehre ve Zamana Dair' de doğup büyüdüğü şehrin kentsel dönüşüme ve yenilenme evresini anlatan deneysel-otobiyografik bir belgeseldir. Belgeselin hem senaristliğini hem yapımcılığını üstlenen Davis, filmin bir taraftan seslendirmesini yapmıştır. Liverpool şehrine adadığı filmidir. Doğduğu tarihi olan 1945 yılından, 1975 yılına kadar derlediği anıları kolaj olarak kullanmıştır.

Belgeselin ilk sahnesinde bizleri bir tiyatro salonunda karşılamaktadır. Davies, bizleri Liverpool'un bir zamanlar yaşadığı çocukluğunun şehrini göstermektedir. Geçmiş anılarını sorgular biçimde tiyatro perdesinin açılması ile başlayan bir diyolagla karşılaşır; 'Gel yakından bak ve düşlerini gör, gel yakından bak ve benim düşlerimi gör...' diyerek bizleri içeriye davet etmektedir (Davies, 2008). Belgeselin ilk dakikalarında bizleri bir zamanlar kilise olarak kullanılan ama zaman içerisinde kentsel dönüşümlerle restorana çevrilmiş bir yapıya götürür ve 'Burada insanlar ölüyordu, evleniyordu ve yakılıyordu' (Davies, 2008) şeklinde anlatması aslında dönüşümün neler getirdiği, değer yargılarını, dini ve kasabadaki ekonomik yapıyı sorgulamaktadır. Yaşanan dönüşüm karşısında bireyin hafızasındaki anıları silinmeye başlamaktadır. Davies belgesel boyunca şu kelimeyi devamlı izleyiciye sormaktadır. 'Hatırlıyor musun?' şehrin parklarını, okullarını, caddelerini, kiliselerini ve arkasından anılarımızdan nelerin silindiğini, yok edildiğini bir daha var olamayacağının üzerini çizmektedir (Davies, 2008). Güzel bir kasabanın, sokakların, mahallenin yıkıntıya dönüşmesiyle izleyiciyi tedirginliğe sürüklenmektedir. Yıkılmış, yok edilmiş, izbe mekanlara dönüşen kasabanın girişinde bir erkeğin belirmesi ve sahnenin kısa bir an dondurularak 'neler oldu burada?' sorusunu

akıllara getirmektedir. Bir savaş sahnesi gibi görünen kasabanın varlığını sorgulamaktadır.



Görsel 9- Terence Davies, ‘Şehre ve Zamana Dair’, film afişi, 2008

Sonra ki sahnesinde kasabanın yenilenmiş, estetik kaygılardan uzak birbirine benzeyen binaları, apartmanları, yolları, sokakları, caddelerini göstermektedir. O eski çocukluğunun güzel kasabası tamamen yok edilmiş, yerine kaygılar ve korkularla yabancılaşan topluluklara dönüşmüştür. Belgeselin son 15 dakikalık süresin de ise çarpık yapılaşmanın arttığı renkli sahneler ile kenti karşılamaktadır. Günümüzdeki Liverpool’un karşısında Davies şu cümleleri kurar; ‘Benim sevdiğim ve bildiğim Liverpool nerede? Bensiz nereye gitti? Ve şimdi kendi topraklarımda yabancıyım?’ (Davies, 2008).

Artık dünyadaki her şehir, kasaba, sokak birbirinin aynısıdır, sorunsalını akıllara getirmektedir. Aynılaşıma durumu genelleşerek artmaya, çoğalmaya devam ederken geçmişini aynı oranda yok etmektedir. Yok olma durumuna zorlanan hatıraların, anıların sebebi ise kentlerin gelişimi ile dönüşümüne neden olmaktadır. Bu ister savaş olsun ister sermaye peşinde koşulan rantların getirdiği değişimler olsun toplumsal açıdan farklı mücadeleleri, kaygıları, korkuları, yabancılaşmaları beraberinde getirmektedir.



Görsel 10- Terence Davies, ‘Şehre ve Zamana Dair’ belgesel filminden bir sahne,
Terece Davies, 2008

Davies’in belgesel’de bahsettiği gibi artık yaşadığım şehre yabancıyım! Yabancılaşmalar destekler konumdaki kentin artık var olmayan eski halini araması, kentin yeni binalar, yapılar ve caddeler arasında eskiye ait her şeyin silinmesini gözler önüne sermektedir. Evlerin dışında silinen komşulukların, arkadaşlıkların parçalanarak dağıtılmasıdır. Parçalanan hayatların arka planında yatan sistematik dönüşümler, lüksün artmasıyla yeni yüksek apartmanlar, binalar, okullar gibi yapıların arttırmaktadır. Yeni insanların taşınmasına sebep oluşturulabilecek ötekileştirmelerin, ayrıştırılmaların, sınıflandırılmaların yaşanmasına yol açmaktadır.

1.4.5. Döngü Halinde: Annika Eriksson

Kent üzerindeki baskı ve esaretin ortasında dönüşümlerin dayatıldığı yaşamın bireyin kontrolü dışında ötekileştirilerek, birey mahkûm durumuna getirilmektedir. Kentlerde süregelen yıkımları, yeniden ve yeniden inşa hali ile evsiz barksız bırakmaktadır. Evsizlik hali, dışlanma ve yoksulluk sadece bireyler için değil orada yaşamını sürdüren canlılar içinde kaos ortamına dönüşmektedir. Sanatçı Annika Erikson, kamusal alanlar üzerinden incelemeler yaparak kentin yeni dokusu ile kurtuluş umudu olmayan bireylerin zaman-mekan sıkışmışlığını ve her şeyden usanmış bir sessizliğe çekilerek kalıntılar arasında kurulan mikro ölçekte insanlar ve hayvanlarla olan ilişkilerimizi, etkilerimizi ve etkilerini güçlendirerek video çalışmasına aktarmaktadır.

Annika Erikson, Malmö doğan İsveçli sanatçı; video, film, fotoğraf ve performatik yaklaşım biçimiyle disiplinlerarası eserler üretmektedir. Eserleri tamamen farklı araştırmalara dayandırmaktadır. Berlin’de yaşayan Erikson, 2010 yılında misafir sanatçı programı dahilinde İstanbul’daki ilk video denemesi olan ‘Bu Muhteşem Güzel Yerin’ devamı sayılan ‘Ben hep burada olan köpeğim’(Döngü Halinde) başlıklı video çalışmasında sanatçı şu soruya odaklanır; burada tasvir edilen hayvanların antropomorfik kahramanlar olarak göstermesi kentte yaşayan diğer canlı organizmalarla nasıl ilişki kuracağız? üzerine odaklanmaktadır (Yıldız, Eriksson, 2013: 260).



Görsel 11- Annika Eriksson, ‘Taksim Meydanı’na kadar koşuyoruz ve etrafında dönüp duruyoruz’, Galata Rum İlkokulu, İstanbul, 2013

Video projesinde İstanbul’un çöküntü mekanlarında, mahallelerinde ve sokaklarında yaşayan köpeklerinin gözünden kentin dönüşümünü, ötekileştirilmeyi, ayrışmayı, evsiz barksızlığı, sıhhileştirme politikalarına vurgu yapmaktadır. Şehrin çeperlerine ve dışına itilen köpeklere odaklanmaktadır. Köpeklerin yeni kent mücadelelerini gözler önüne sermektedir. ‘Yetkililer tarafından, gitgide genişleyen şehrin çeperlerine ve sahipsiz bölgelerine itilen köpekler, devamlı olarak soylulaştırma ve şirketleştirilmiş şehir planlaması arasında salınır’ lar (Yıldız, Eriksson, 2013: 260). Filmin asgari eylemi kentin, sokakların, mahallelerinin hızlı ve geri dönülmez biçimde değişmesi, orada yaşayan insanların yerlerinden edilmeleri dışında köpeklerin ve kedilerin yaşamını sürdürme için yeni yerler arama girişimlerini ele almaktadır. Kentin kime ait olduğu, kamusal alanları ve onu düzenleyenler ile arasında süregelen yok etme savaşını ortaya çıkarmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

**MEKAN ve BİREY ETKİLEŞİMİ ÜZERİNE KENTİN YENİ SINIRLARI:
SOSYAL AYRIŞMA**

İKİNCİ BÖLÜM

MEKAN ve BİREY ETKİLEŞİMİ ÜZERİNE KENTİN YENİ SINIRLARI: SOSYAL AYRIŞMA

2.1. Kentsel Ayrışma

‘Bir şehir ne kadar küçük olursa olsun,
zengin ve fakir olmak üzere iki parçadan meydana gelir’
(Platon,2018: 9)

Kentsel ayrışma; soylulaştırma/mutenalaştırma, kentsel dönüşüm gibi olguları hem bir bütün hem de kendi içerisinde ayrılan kavramlardır. Kentsel ayrışmanın en belirgin özelliği dışlayıcı bir kent kimliğini geliştirmekle birlikte sınıfsal farklılaşmaları arttırmakta, toplu konut projeleriyle bütünleşerek ayrıştırılan mekanların sayısını arttırmaktadır. Bu mekanlar bahçe kentler, kapalı konutlar, sosyal bir kontak olmadan özel güvenli siteler, dış dünyadan tamamen izole edilmiş yaşam stili ve orta sınıf için hazırlanmış yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir taban oluşturma vurgusu ile orta sınıf mensuplarının yaşadığı prestijli konutlarda sosyal kontak olmadan belirli bir düzeye sahip, yüksek eğitilmiş, aynı statüde veya aynı düzeyde maaş alan, benzer sosyal çevreden gelen topluluklardan oluşmaktadır. Şehrin dışına yapılan bu konutlar tamamen dışa kapalı, kent yaşamından uzaklaşma eğiliminde olan bireyler için kurgulanmıştır. Kentin dışında kurulan bu yapılar, çeperlerinde oluşan gecekondu mahalleleri, varoş muhitler olarak nitelendirilen yapıların ortasında yer almaktadır.

Prestijli konutların çeperine konumlanan gecekondu mahallelerinin arasındaki ayrıştırma biçimini İngiliz yazara ve sanat eleştirmeni John Berger, ayrışma durumunu zengin ve yoksullar olarak iki biçimde yorumlar. ‘Yoksulları bir arada topluca ele geçirmek mümkün değildir. Yeryüzünde çoğunlukta olmanın yanı sıra, hemen her yeredirler ve en küçük bir olayda bile onların adı geçer. Günümüzde zenginlerin başlıca faaliyetinin duvar inşa etmek olması bu yüzdendir–beton duvarlar, elektronik gözlem aygıtları, füzelere karşı manialar, mayın tarlaları, sınır denetimleri ve puslu medya ekranları’ dır (Berger,2009:3)

Küresel kent söylemleriyle başlayan ayrıştırmaların zaman içerisinde artan kutuplaşmalara neden olmaktadır. Kapalı sitelerde ve konutlardaki zenginlerin veya orta sınıfın evlerinde çalıştırdıkları işçi sınıfıyla arasındaki statü farkının artmasına ve ekonomik açıdan alt sınıf insanlardan bile korkar hale gelmelerine ve bu insanları ötekileştirerek başka bir kategori, cins, tür yerine koymaktadır. Bu düşünce toplumsal riskler beraberinde getirmektedir. Tam tersi düşündüğümüzde ise ayrıştırmaya zorlanan emekçi kısmının aynı duyguları orta sınıfa karşı beslemesiyle birlikte risklerin iki, üç kat artmasına neden olmaktadır. Bu ayrıştırmaların artması ile birlikte dünya genelinde oluşabilecek risk oranlarını da arttırmaktadır. Bu durumun başka boyutlara sürüklenmesi dinsel ve etnik grup çatışmasına neden olabileceği gibi etnisizmi tekrar arzulama isteğini de dayatabilir.

Yapılan prestijli siteler, kapalı-güvenlikli siteler, zenginlerin statüsünü koruması için alanlar açarken, alt sınıf toplumun ise sosyal konutların yani TOKİ gibi yapılara zorlanarak tecrit ettirilmeleri, ampirik kutuplaştırmaları, ayrıştırmaları hızlandırmaktadır. Orta sınıfın ve alt sınıfın birbirlerinden daha da uzaklaştırılması sadece sosyal olarak değil fiziksel ve mekânsal alanlarda temas etmeleri engelleniyorsa planlanan ve uygulanan politikaların üzerine düşünmek gerekmektedir. Uygulanan sistemin bir yerde hatalı olduğu bariz ortadadır.

Nitekim devlet-rant-sermaye arasına sıkıştırılan toplumun çaresiz bırakılması, sınıfsal ayırım ve dışlanmaların hız kazanması, beraberinde işsizliği getirerek yoksullaşmaları doğurmaktadır. Yoksullaşma durumu mevcut kent sorunlarının başında yer almaktadır. Bu sorun derinleşmesi ve bu mekanlarda yaşanacak krizlerin devlet eliyle çok tehlikeli boyutlara sürüklenebilmektedir. Soyutlanarak dışlanan toplumların kentin merkezinden kentin çeperlerindeki toplu konutlara zorla sürgün edilmeleri ile birlikte bu mekanlara hapsedilmektedirler. Toplum üzerinde bir tür gettolaştır ile gelen yeni yaşam tarzı dayatılmaktadır.

2.2. Sosyal Statüye Dayalı Kamplaşma ve Getto Yaşamı

Kültürlerin ve toplumsal bölünmelerin belirgin özellikleri arasında sınıf, cinsiyet, etnik kimlik, din gibi vurguların kullanılması kentleşme açısından farklı konut tasarımlarını doğurmaktadır (Eriklet, 2015: 127). Prestijli konut projeleri orta sınıfın alt sınıftan ayrılma isteğiyle tasarlanmış modellerdir. Tam tersi bir durum ise alt sınıf mensuplarının kentin merkezine konumlanması, kentsel yenilenme adı altında burada yaşayan toplumun kentin dışına sürülerek, zorlanarak, tecrit edilerek gettolaştırma modelleri uygulanmaktadır. Gettolar kentin çeperlerine kurulan yapılarda yaşamaya zorlanan bireyi toplumdan soyutlamaktadır. Bu yerleşkelerin dışarıya karşı tekinsiz yerler olarak gösterilmektedir. Lakin kendi içlerinde cemaatlerin, etnik grupların, kültürel bir bütünlüğe bağlılık gösteren topluluklardan oluşmaktadır.

Getto kavramını tanımlamak gerekirse: ‘Musevi cemaatinin yaşadığı ya da eskiden özellikle Doğu Avrupa’da bazı kentlerde Musevilere ayrılan mahallelerdir’ (Büyük Laousse, 1986: 4538). Gettolaştırılmaların uygulanması ve etnik grubun mekândan dışlanarak, sürgün edilmesi için onlara tahsis edilen, kentin dışına yapılan toplu konut projeleridir.

Gettolaştırma; toplumsal dışlanma, mekânsal ayrışma-ayrıştırılma durumu ile küreselleşme ve kapitalizmin yükselişe geçmesiyle beraber daha fazla belirginleşmiştir. Etnik kimlikler üzerine ön yargılı yaklaşım, statü farklarının belirginleştirilmek istenmesi, alt sınıflardan arındırma çalışmaları birer tecrit göstergesidir. Kentsel yenilenme veya dönüşümle beraber proje çerçevesinde yerlerinden çıkartılan insanların şehrin dışında ki sosyal konutlara aktarılmalarıyla birlikte, ekonomik, kültürel, toplumsal ve mekânsal dışlanmaların hızlanmasına neden olmuştur. Birbirlerini tanımayan ve yerlerinden edilen insanları bir araya getiren sitelerin içerisinde dayanışmaların olmaması, koruma, gözetme gibi unsurların bulunmadığı, sosyo-psikolojik durumları gözetilmeksizin bir araya getirilmişlerdir. Sosyo-psikolojik ilişkilerin giderek bozulmasına neden olmasının yanında kentsel bir ayrışmaya da kaynaklık etmektedir. Alt gelirli insanların şehirden ayrıştırılması, şehrin dışına atılmaları yoksullaşmalarına da zemin hazırlamıştır.

Gettolaştırılma sonrası yaşanacak durumlar arasında yoksullaşma, dışlanma, ayrışma kavramına dair birden fazla örnek verilebilir. Örnek olarak ‘Tanrı Kent’ adlı film, 2002 yılında Brezilya ve Fransız ortak yapımıdır. Portekizce özgün adı ‘*Cidade de Deus*’ dramatik suç filmidir. Yönetmenliğini Fernando Meirelles ve Katia Lund yaptığı, Paulo Lins’in 1997 yılında yazdığı aynı adlı romanından, Braulio Mantovani tarafından senaryolaştırılarak sinemaya uyarlanmıştır. Romanın yazarı Paulo Lins uzun yıllar filmde geçen gettolaştırılmış bölgede yaşamıştır. Roman gerçek olaylara dayandırılmaktadır. Tanrı Kent, Brezilya’ da hızlı bir şekilde artan uyuşturucu ve suç oranının merkezi olan gecekondu mahalleleridir. Brezilya hükümeti tarafından 1960’larda yapılan sosyal konut projesi ile gecekondulaşmayı önlemek amacıyla insanların şehrin dışına yerleştirilen bölgelerinden biridir. Cidade de Deus, Rio de Janeiro kentinin dışına konumlandırılmış en ünlü bölgesidir. Filmin adı buradan gelmektedir. ‘Politikacıların çöplerini döktükleri yerlerdir burası. Bu haliyle Tanrı Kent, toplumun aynı zamanda muazzam miktarda insan atık, yani homosacer üretmesine neden olan düzen kurma süreçlerinin ve iktisadi kalkınmanın kaçınılmaz bir neticesidir’ (Diken-Laustsen, 2011;99).



Görsel 12- ‘Tanrı Kent’ (Cidade de Deus) Filmin özgün afişi

Gettolaştırılmış alanlarda yaşamaya zorlanan toplumlarda suç oranının yüksek olması, kamplaşma ve kaosu ortaya çıkaran bir yapılanma biçimine neden olmaktadır. Filmin baş kahramanı elbette ki gettonun yani mahallenin kendisidir. Film de mahallede yaşamış ve büyümüş kişiler rol almıştır. Yoksulluk, işsizlik ve kalabalık mahallede yaşayan insanları bir açıdan suç işlemeye itmektir. 1960'ların başlarından itibaren umutsuz, başıboş büyüyen çocukların önce sokak çeteleri kurmaları daha sonra genç yaşlarından itibaren uyuşturucu dağıtımını ele geçirdikleri 10-15 yıllık bir dönemi anlatır. Küçük yaşlardan itibaren suça eğilimli olan çetelerin zaman içerisinde gettoyu paylaşamayıp birbirlerini yok etmelerini ele almaktadır. Filmde geçen bir diyalogda; 'Kaçarsanız ölürsünüz, kaçamazsanız zaten ölürsünüz' (Diken-Laustsen, 2011;102). Bu diyalog kısaca filmin analizini yapmaktadır. 'Tanrı Kent bir labirent, çıkışı olmayan bir bölgedir' (Diken-Laustsen,2011;104). Kendini tanrı olarak niteleyen dolayısıyla; kendi kanunlarını yazan, işleyen, çeteleri koruyan, polisin uğramadığı, denetimsiz bir kamplaşma bir kaos ortamı yansıtmaktadır. 'Tanrı Kent'i bir çöplük olarak tanıtır' (Diken-Laustsen, 2011;101).

Film gettolaştırma örneğini yansıtan gerçek bir hikâyeden alıntıdır. Bir diğer gerçek hikâyeye ise 90'lı yılların ortasından itibaren İngiltere'deki gettolaşmalardır. Fotoğraf sanatçısı Tom Hunter, on yıl boyunca yaşadığı mahalleye yapılmak istenen gettolaştırmayı ve devletin alt sınıf olarak nitelendirdiği topluma baskı kurularak bireylerin oradan başka yere nakledilmesine zorlanmasını ele almıştır. Bir bölgede yapılmak istenen homojenleştirmek, güzelleştirmek adı altında yaşanan dönüşümleri incelemektedir.

İngiliz sanatçı Tom Hunter, 1993-94 yılları arasında 'The Ghetto' adlı serisini üretmiştir. Londra'da yaşayan ve Postmodern bakış açısıyla çalışan çağdaş fotoğraf sanatçısı Hunter, 1991-94 yılları arasında London College of Printing lisans derecesini 'The Ghetto' adlı eseri sayesinde birincilikle bitirmiştir. 'The Ghetto' adlı serisi ile 1995 yılından itibaren Londra müzesinde süresiz sergilenmektedir. 1996 yılında en iyi fotoğraf dalında Royal College of Art tarafından birincilik ödülü almıştır. Royal College of Art doktora derecesini tamamlamıştır. Londra Kraliyet fotoğraf derneği onursal üyesi olan Hunter, en son 2016 yılında Londra Kraliyet Akademisi'nde Rose fotoğraf ödülüne layık

görülmüştür. Eserleri birçok koleksiyonda yer almasının yanında MOMA, New York, Tate Modern, Stockholm, Londra, Washington, Los Angeles gibi ulusal müzelerde sergilenmiştir.



Görsel 13- Tom Hunter, ‘ The Ghetto’ serisinden ‘Ghetto Street’, Londra Müzesinde sergilenmeden önce sokağın 3B modeli, 1995

Eserlerini yerel bir gazetede yayınlanan günlük yazılardan, haber kupürlerinden, gerçek hikayelerden oluşturmaktadır. Dokümanter anlayışıyla biriktirdiği bu belgelere sanat tarihinden referanslar vermektedir. Farklı üretim tekniğiyle yeni kurgular oluşturmaktadır. Viktoryen dönem anlayışına yakın ışık ve kompozisyon kullanımı, bizlere klasik bir anlatım izlenimi bırakmaktadır. Gerçek ve kurgu arasında eserler üretmektedir. 1987 yılında Londra’nın doğusundaki Hackney’ e taşınmasıyla başladığı ‘The Ghetto’ serisi mahallede yaşayan alt sınıf insanların evlerini, gündelik olan hikayelerini fotoğraflandırmaktadır. Sanatçı fotoğraflara kendisini de dahil etmiştir. On yıldan uzun süren çalışma sonucu yüz kişiye ev sahipliği yapan semtin üç boyutlu

modelini üretmiştir. Kendi çevresindeki dünyayı, orda yaşanan insanların varlığının önemsiz olduğu olgusu üzerine çalışan sanatçı edindiği bilgileri, fotoğrafları ve belgeleri bir bütün haline getirerek mimari maketler yaratmaktadır. Sıradan gibi görülen günlük yaşamdaki deneyimleri ister gerçek ister kurgusal anlamda olsun bir biçimde fotoğraflarında sentezlemektedir. Hunter'a göre; 'Fotoğraf belirli bir zamanda görüntüleri yakalar, bu da benim fotoğraf ile ilgili en beğendiğim şeydir. Yavaşça sahneleri değiştirebilirsiniz, bir şekilde kurguyu devreye sokabilirsiniz, fakat her görüntünün altında daima bir gerçeklik yatar' biçiminde yorumlamaktadır (Hunter, 2011).



Görsel 14- Tom Hunter, 'The Ghetto' serisi, fotoğraf, 1994

Hackney bölgesini 'suça batmış, sahipsiz getto, kanserli bir manzara, bir leke' olarak gazetelere yansıtılması, 'bu insanlar serseri' diye başlıkların atılması, Hunter' ın buna karşılık 'biz pislik değiliz, biz sadece diğerleri gibi insanız ve bunu göstermemiz gerekiyor' diyerek yaşadığı semti fotoğraflamaya başlamıştır (Hunter, 2011). İngiltere'deki banliyö hayatını, ötekileştirilen azınlığı, 90'ların başında başlayan terkedilmiş alanları, yabancılaşmayı ve ayrıştırılan insanların hikayelerini mercek altına

almaktadır. Sanatçının kendi hayatını da dahil etmesi eserin otobiyografik belgesel niteliği taşımasına neden olmaktadır.

Bu bölgelerin çöküntü alanlar olarak gösterilmesi ve İnsanların yaşadıkları bölgelerden çıkarılmaktadır. Hunter, toplumun kent merkezinin dışına atılma çabalarına karşı vermiş oldukları duygusal tepkilerini dile getirmektedir. Yapılan bütün baskılara rağmen yerlerini terk etmemeyi amaçlamış toplumun hassasiyetini izleyiciye sunmuştur. Yaşanan mücadeleye çok yönlü ele alması ile devlet-birey ilişkisini vurgulamayı amaçlamıştır.

Devletin yoksul toplum tabanıyla yani kültürel ve etnik yargılarla veya tamamen toplumdan dışlanan bireylerin kentin dışına taşımak istemesi, dışlanma olgusunu ortaya atmıştır. ‘Dışlanma olgusu’ da tek-boyutlu değil ekonomik, kültürel, siyasal ve mekânsal boyutlar içeren bir olgudur. Ekonomik dışlanma sürekli işsizlik halini ifade ederek; buna kültürel dışlanma, (...) devletin kentlerin çevrelerinde yaptırdığı sosyal konutlarda ikamet ettiklerinde mekânsal dışlanma da ilave’ olmaktadır (Erkilet, 2015:142).

Kentsel ayrışmanın gettolaştırmayı ya da toplumsal dışlanmaları getirmesi kapitalizmin yükselişiyle birlikte statü farkının belirmesini destekler hale gelmiştir. Artan talep karşısında yeni bölgelerin alt sınıflardan ayrıştırılması ile arındırılması hedeflenmiştir. Bu ayrıştırmayı konumlandırmanın en pratik yolu kentin çeperlerine yapılan toplu konut projeleri olacaktır. 21. yüzyılda birey kendini toplumdan nötrleştirerek sınırlar çekmesiyle birlikte yeni getto mekanları yaratmaktadır. Toplum içinde yaşanan parçalanmalarla birlikte homojen yaşam alanları olarak görülen toplu konutlar, hepimizin yarattığı ortak gettolara dönüşmektedir.

2.3. Şehrin Yarattığı Hapishane Olgusu: Toplu Konutlar

Kentlerin gelişmesi, genişlemesi ile yeni uygulanan politikalar sonucu mekanların üzerinde yeni kontrol stratejileri geliştirilmektedir. 1951 sözleşmesiyle Türkiye’deki geçici iltica rejimi ile yabancılara ikamet ve seyahat yasası düzenlenerek yeni yaptırımlar getirilmiştir. 1950 yıllarında göçmenlere tahsis edilen arazilerin ardından 1985 yılında toplu konut projesiyle modernist mimarinin yansımalarını gösteren

Türkiye'nin ilk uydu kent projesi uygulanmıştır. Proje sosyal ve kültürel tesis ihtiyaçlarına uygun geliştirilmiş açık alanlar ile alt yapısı tamamlanmış kente bağımlı yerleşim yerleri olarak tasarlanmıştır. Kentin çeperlerinde veya dışına inşa edilen toplu konut alanlardır. Kentin konut sorununu çözmek amaçlı yapılan ilk uydu kent örneği İstanbul Anadolu yakasındaki Ataşehir projesidir. Proje 23.000 konut ihtiyacını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.

Uydu kent terimi ilk olarak Amerika'da 1915 yılında G. R. Taylor tarafından yayınlanan makalelerde kullanılmıştır. G. R. Taylor uydu kent terimini şöyle yorumlamaktadır.

'Uydu kent bir yatakhane banliyösü olmalıdır. Yani ekonomik özerkliği olmalı. Fakat her şeye karşın büyük şehrin 'uydusu' olarak kalmalı ve onunla bağlantısını koparmamalıdır. Bu uydu kent nüfusunun 100.000'i geçmeyeceği, küçük veya orta büyüklükte bir şehir konumunda olmalıdır. Sınırsız bir biçimde genişlemesini önlemek amacıyla, orta çağ şehirlerinin surlarının muadili olarak 10 kilometre genişliğinde dokunulmaz bir kırsal alan kemeri oluşturulmuştur. Şehrin yüzölçümü Ebenezer Howard'ın bahçe kentinde olduğu gibi öyle sınırlandırılmalıydı ki, burada yaşayanlar hiçbir ulaşım olanağından yararlanmadan işine ya da kırsal bölgeye gidebilmelidir' (Rogan, 1998;272)

Taylor'un tanımına göre iyi tasarlanmış konutlar, ütöpik bir düşüncüyü yansıtmalarına rağmen, aksine kötü tasarlanan konutlar sokaklarında insanların olmadığı, hapishane modeline benzer bloklardan oluşan kötü şehirleşmeye işaret eden yapılara dönüşmüştür. Küreselleşme ve kapitalizmin yol açtığı bu toplu konut projeleri sosyolojik boyutta bireyi hapsedmektedir.

Toplu konutların birey üzerinde yarattığı baskıları estetik bir kaygı olarak sinemada irdelediğimizde akla ilk gelen Zeki Demirkubuz' un 1994 yapımı 'C Blok' filmi' dir. Gelişmekte olan İstanbul'un yarattığı kimliksiz bloklar, hapishaneyi andıran yapılar içerisindeki sıkıntı, yeknesaklık, boşluk ile karamsar bir duygu yoğunluğunu bizlere aktarmaktadır. Modern bir şehir hayatı içindeki yapılarda hapsedilmiş insanların dünyasını yansıtmaktadır. Bu hapis olma olgusu, birbirlerine benzeyen yapıların arasında

bireyin gönüllü olarak kapatılma düşüncesidir. Demirkubuz kullandığı mekanın hapishaneyi çağrıştırmaları açısından filmine C-blok adını vermiştir. Ataköy'ün çeperlerindeki varoş muhitlerde büyüyen Demirkubuz senaryonun büyük bir kısmını da burada yazmıştır. Binaları ve yolları baş karakter olarak belirlemesi, insanların ise hayatın öznesinden çok nesnel birer kahraman olarak sınırlandırmıştır. Toplu konutların yapısıyla başlayan modernist mimari örnekleri insanları düşünmekten uzaklaştıran, belli kurallar sistemini dayatan ve bunun sonucu yıkılan toplu konutlar ile başlayan postmodernizmi yansıtmaktadır.



Görsel 15- Zeki Demirkubuz, 'C Blok' filminden bir kare, 1993

Bu durum normatif insan yaşamını vurgulamakla birlikte bir bakıma insanların nasıl davranacaklarını, nasıl ilişkiler kuracaklarını kısıtlamaktadır. Orada yaşayan kişiler üzerinde binalar artık birer gardiyandır. Demirkubuz, filminde bizlere anlatmaya çalışılan temayı 'Filmin ana karakteri Tülay (Serap Aksoy) hapishaneye benzeyen C Blok'tan kaçmak için deniz kenarına giderken, bir altgeçitten geçer. Tünelin sonunda bir ferahlık vaadi gibi görünen deniz, Tülay kıyıya vardığında dönüp arkasına bakınca ufku yine bloklarla çevrilmiş bir açık hava hapishanesi' olduğunu vurgulamaktadır (Çiçekoğlu, 2015;76). Açık hava hapishanesi olarak nitelendirdiğimiz bu binalar, insanları izole bir

hayat yaşamaya itmektedir. Binalar aslında hikâyenin baş kahramanlarıdır, bütün heybetleriyle ve soğukluklarıyla arka fonda belirlemektedir.

Toplumsal tabanın yoksulluktan kurtulup yaşam kalitelerini yükseltme, ekonomik açıdan da sınıf atlama isteği ile artan dışa kapalı yerleşmeler yaratılması sonucu kendilerini sosyal konutlara mahkûm eden bir toplum modeli halini almıştır. Zenginleşen kesimlere doğru göçün başlaması, konforlu yaşam alanları, kapalı ve yüksek güvenlik önlemleri uygulanan eğlence ve alışveriş merkezleri, kapalı sitelerin yarattığı konfor, yaşanan kesimde güvenlik endişelerinin de baskın hale gelmesi sonucu bu bölgelere akın edilmektedir. Ve böylece kent içerisinde bir kamplaşma, güvensizlik, sınır ayrımı yaşanmaya başlamıştır. Yeni mekânsal farklılaşmanın yarattığı yeni orta sınıf ise kente yeni bir boyut getirmektedir.

Yeni oluşan bu orta sınıfları ise şöyle açıklayabiliriz; ‘Kendisini ve ailesini şehrin geçirgen sokaklarından koparıp duvarlarla çevrili siteye kapatan yeni orta sınıf aile reisinin güvenlik endişeleri ulusal sınırlardaki hükümünü yitiren devletinkiyle örtüşür. Aile reisinin asıl korkutan, aile bireylerinin can sağlığı değil, onların yabancılarla temas etmek suretiyle ‘baba’ nın düçar olduğu yetersizliklerin farkına’ varmasından kaynaklanır (Çavdar, Tan, 2015;147).

Yeni yaşam alanlarında şekillenen ekonomik yapılanmalarla ile şekillen kent artık tüketim nesnesine dönüşmektedir. Toplumsal ilişkilerin yaşanmadığı sözde yaşam alanlarıdır. Şehrin çeperlerinden iç kısma doğru işgal eden hapisane modeli, devasa blokların, uydu kentlerin, bahçe kentlerin tel örgüler, özel güvenlik, sosyal olmayan formalleşen çevreler, yaşam mekanları arasındaki soğukluğu arttırmaktadır. Bir yandan eski yaşam alanlarını güvensiz bularak taşınılan mekanlar, diğer bir yandan bu rahatsızlık duygusunun tatmini sonucu ortak yaşam alanlarının paylaşılmasına rağmen birbirlerine güven duygusu barındırmayan bireyleri doğurmuştur. Konutlara taşınmanın nedenleri incelendiğinde; şehrin temsil ettiği kötülüklerden duvarlar veya yüksek teknoloji kullanarak engellenmeye çalışılması, gerçek anlamda korunma istediği, şehirde aradıklarını bulamamaları, deprem korkusu, suç korkusu, sınıf atlama, her anları kurgulanmış düzenler silsilesi mi, idealize edilen kentsel bir yaşantı mı? Yeni taşınan

kişiler bu soruyu şöyle cevaplandırmaktadır; ‘Kendime benzer insanlarla yaşamak için geldim’ (Çavdar, 2015;152). Eski mahallesinden etnik grupların baskın hale gelmesi sonucu yaşadıkları meknalardan taşınmak zorunda kalmışlardır. Post-gecekondu semti Esenler’ den, Başakşehir’ deki toplu konutlara yerleşen bir aile durumu şöyle anlatmaktadır; ‘Esenler’ de yaşadığı yeri ‘Kürt istilası’ dolayısıyla terk etmek zorunda kaldığını ve orada yaşayanların şehirde nasıl yaşanması gerektiğini bilmediklerini, uyum sağlamak yerine şehri kendi yaşam tarzlarına uygun bir şekle büründürdüklerini ve bu yüzden de Esenler’i ‘hakiki şehirliler’ için yaşanmaz olduğunu ifade etmektedir (Çavdar, Tan, 2015;157).

Göç ile gelen etnik gruplarla, sokağına tanımadığı insanların yerleşmesi bireyin ‘kendine benzer insanlar’ ifadesini kullanması aslında ayrışmanın temel sorunlarından biri olarak atfedilebilir. Bu ayrışma durumu diğer ilçelerde de görülmektedir. Fatih, Başakşehir, Bahçelievler gibi farklı düşünce tarzlarının kamplaştığı toplu konutların yoğun olduğu bölgelerdir. Boşaltılan mahallelerin, terk edilen veya satılan evlerin zamanla kültürel miras adı altında uygulanan dönüşümler Tarlabası, Sulukule gibi yerlerdeki etnik grupların şehrin çeperlerine inşa edilmiş TOKİ’lere gönderilmesiyle oluşturulmak istenen toplumun hapsedilmesiyle sonlanmaktadır. Kentin merkezi konumundaki bölgelerinin yenilenmesi, canlandırılması, homojenleştirilmesi, temizlenmesi, soylulaştırılması, güzelleştirilmesi, rant eksenli dönüşümün uygulanması için sürülen toplumun sorunlarının derinleşmesine neden olmakla birlikte sürecin kendisi tartışılmaya devam edilmektedir.

2.4. Sınıf Oluşumu: Soylulaştırma

Soylulaştırma teriminin ilk kez 1964 yılında İngiliz sosyolog Ruth Glass tarafından kullanılmasından bu yana 50 yılı aşkın bir süre geçmiştir. Sözlük anlamına göre incelediğimizde Oxford Amerikan sözlüğü; ‘orta sınıf ailelerin kentsel alanlara taşınması sonucunda konut değerlerinin yükselmesi ve bunun bağlı olarak daha düşük gelirli ailelerin bu alanlardan sürülmesi’ olarak tanımlar (Smith, Williams, 2015,11). Ruth

Glass 1963 yılında Londra’da yayınlanan kentsel araştırma merkezli raporunda soylulaştırma sürecini şöyle açıklamaktadır;

Teker teker Londra’nın birçok işçi sınıfı mahallesi orta sınıflar tarafından istila edildi. Eski püskü, sade küçük kulübemsi evler, kira sözleşmeleri sona erdiğinde ele geçirildi ve zarif, pahalı konutlar haline geldi... Bir mahallede bu soylulaşma süreci bir kere başladı mı, orada yaşamakta olan işçi sınıfı sakinlerin hepsi ya da büyük bir çoğunluğu yerlerinden edilene ve mahallenin tüm sosyal dokusu değişene kadar hızla devam eder’ (Glass, 1964).

Soylulaştırma dar kalıplara alınmayacak derecede geniş bir anlam barındırmaktadır. Mark Davidson ve Loretta Lees tarafından yayınlanan makalede ise soylulaştırmanın tanımını dört madde halinde sıralamaktadır. Bu maddeler sırasıyla ‘sermayenin yeniden yaptırımı, dışarıdan gelen yüksek gelir grupları tarafından sosyal profilin yükselmesi, fiziksel peyzajın değişimi, düşük gelir gruplarının doğrudan ya da dolaylı olarak yerinden edilmesi’ dir (Davidson, Lees, 2005;1187).

Soylulaştırma veya mutenalaştırma tartışmalarına alternatif bir biçimde araştıran Salt araştırma ise; Alman Mimarlık Müzesi için düzenlediği ‘İstanbullaşmak’ başlıklı sergi kitabında; ‘fiziksel olarak eskimiş ve yıpranmış, emlak fiyatlarının düşük olduğu mahallelerin renovasyondan geçirilmesi sonucu emlak fiyatlarının yükselmesi ve daha zengin yeni sakinlerin yerleşmesiyle eski sakinlerin yerinden olması demektir’ şeklinde yorumlamaktadır (Derviş, Tanju, Tanyeli,2009;239).

Kökeni Britanya’ya dayanan kavram 1960’ların sonlarına doğru Batı Avrupa’daki kentlere kadar uzanmıştır. Ardından Birleşik Devletler ’deki metruk konut alanlarını da içine almıştır. Soylulaştırma/ mutenalaştırma kavramının tekil ve bağımsız bir sürecin aksine kentteki konut, arsa piyasalarını kapsayan kamu ve özel sektör politikaları çerçevesinde ele alınmalıdır. İşçi sınıflarının yaşadığı mahallelerin hiç tereddüt edilmeden karakterinin ve dokusunun bozulması, izbe konut alanlarının güzelleştirme, rehabilitasyon sonucu orta sınıf yönelik yeni mekanlara dönüştürülmektedir.

Neil Smith, 1982 yılında basılan ‘Gentrification and Uneven Development’ adlı kitabında yeniden yapılaşma ve rehabilitasyon üzerine; ‘soylulaşma ile yeni yapılaşma arasındaki teorik bir ayrım yapıyorum. Yeniden yapılaşma eski dokuların rehabilitasyonu değil, yapılı çevre üzerinden yeni binaların inşa edilmesini’ içermektedir (Smith, 1982; 139).

Bu mekanlarda uygulanan rehabilitasyonlar; kentsel alanların, ekonomik, toplumsal ve mekânsal ölçekte yeniden yapılanmasına neden olmaktadır. İstanbul’da ise 1980’lerden itibaren hızlı bir biçimde rant eksenli dönüşümler gerçekleştirilmiştir. Ortaya çıkan tüm bu değişimler kent mekanlarının ileri kapitalizmle yakından ilişkilidir. Buradan sonuç ile yerinden edilen işçi sınıfının mağduriyeti üzerine durulmasından çok rant eksenli mahallelerin merkezi bir konumda olmasındandır.

Türkiye’de soylulaştırma kavramının 1980’li yılların başlarından itibaren İstanbul’un belli bölgeleri olarak Beyoğlu, Kağıthane, Tarlabası mahallesi, Cihangir, Haliç, Fatih, Sulukule, Tophane gibi ilçelerdir. Soylulaştırma kavramı tüketim temelli tercihlerin oluşumuyla ilişkilendirebiliriz. Lakin bu bakış açısından basite indirgemiş bir tüketim algısı çıkarılabilir.

Dünya genelinde 1960’ların sonu itibariyle yayılan ve uygulanan kavramın sınıf vurgusu yapması karşısında tarihsel ve coğrafi bir anomali halini almıştır. Türkiye’de ise son on beş ile yirmi yıl içerisinde gündeme getirilmiştir. 80’li ve 90’ lı yıllardan itibaren İstanbul’ da ki mekânsal ayrışma, güzelleştirme, homojenleştirmenin kent gerçekliği halini almaya başlamasıyla rant amaçlı büyük bir dönüşüm sürecine girmiştir. ‘ 90’lı yılların sonlarına kadar orta sınıflarının öncülüğünde Kuzguncuk ve Arnavutköy gibi Boğaz kıyısındaki konutlardan sonra Galata, Cihangir ve Beyoğlu’ndaki gibi birkaç mahalle ile sınırlı’ kalmıştır (Derviş, Tanju, Tanyeli,2009;329).

70’ler ve 80’lerde çalışmak için göçlerin başlaması, orta sınıf gayrimüslim ve Levanten mahallelerinde yaşayanların oturdukları mekanları boşaltmaları ile tersinden başlayan soylulaştırma biçimi görülmektedir. Soylulaştırmanın ilk başlarda İstanbul’ un kıyı şerhittin de başlaması ve 90’ların başlarından itibaren Beyoğlu tarafına yönelmektedir.

Diğer taraftan ‘üçüncü soylulaştırma dalgasına karşılık gelmesi ile hem yurtdışında hem de 90’larda yaşanan ekonomik duraklamanın ardından kamu ve özel sektör öncülüğünde gerçekleşmekte olan soylulaştırma süreçleri için de kullanılan bir terim olması nedeniyle üçüncü dalga soylulaştırma olarak tanımlamak yerinde’ olacaktır (Derviş, Tanju, Tanyeli,2009;330).

Yıldız Teknik Üniversitesi, Bölge Planlama bölümünde Doçent olarak görev yapan Tolga İslam ‘İstanbullaşmak’ adlı sergi kitabındaki metninde üçüncü dalga soylulaştırma olarak tanımladığı süreci dört başlık altında; ‘daire/ev, sokak, apartman, ada ölçeği’ biçiminde açıklamıştır (İslam,2009). Daire / ev ölçeğinde ise İstanbul’daki devlet ve büyük kurumların yatırımıyla soylulaştırmanın ilk örneğini şöyle yorumlamaktadır;

‘Avrupa Birliği ve Fatih Belediyesi ortaklığı ile geliştirilen Fener ve Balat Semtlerinin Rehabilitasyon Programı, kamuoyunun ilan edilmesiyle beraber 90’lı yılların sonlarına doğru küçük ölçekli bir soylulaştırma sürecini tetikledi. Fener ve Balat semtlerinde gerçekleşmekte olan soylulaştırma süreci, soylulaştırmanın kendiliğinden gerçekleşen bir süreçten, kurumların ya da kurumsal yatırımın ardından gerçekleşen bir sürece doğru kayışının İstanbul’daki ilk örneğini teşkil etmektedir’(İslam,2009;330).

Apartman/ bina ölçeğinde; emlakçıların daire ve bina şeklinde satın alarak restore edilmesi, üst bir piyasaya satma formülü ile yeni bir soylulaştırma yöntemi geliştirilmesini İslam şöyle yorumlamaktadır;

‘Üçüncü dalganın tezahür şekillerinden bir diğeri Beyoğlu’nda (özellikle Galata bölgesinde) büyük emlak yatırımcılarının soylulaştırma sürecinin kendi seyrinde devam ettiği bölgelerden sistematik bir şekilde bina satın alarak, içlerindeki daireleri üst orta ve üst sınıfların yaşam tarzlarına uygun bir şekilde restore edip, bu kesimlere pazarlamaya başlamasıyla ortaya çıktı. Böylece daha bağımsız bireyler ya da küçük yatırımcılar öncülüğünde daire dönüşmekte olan semt, bina bina dönüşmeye başladı ve soylulaştırma sürecine yeni bir ivme kazandı’ (İslam ,2009;330).

Jason Hackworth 'Postrecession Gentrification in New York City' adlı 2002 yılında yayınladığı makalesinde 'soylulaşma şimdi, daha önce hiç olmadığı oranda büyük şirket ve devlet odaklı olarak gerçekleşmekte ve az dirençle karşılaşmakta'(Hackworth, 2002;839) şeklindeki ifadesi ile rant ve ekonomik bunalımdaki devletin durumunu ve soylulaştırma kavramını üzerindeki dönüşümü vurgulamaktadır.

Sokak ve ada ölçeğinde ise İslam, soylulaştırmanın boyutunu şöyle ifade eder;

'Sokak ölçeği; Bir girişimcinin Beyoğlu'nda, Galatasaray Lisesi'nin arka tarafındaki bir sokakta yer alan binaları toplu olarak satın alarak restoran ve barlardan oluşan bir çekim merkezi yaratma projesinin 2004 yılında hayata geçmesiyle soylulaştırma ilk kez sokak ölçeğinde gerçekleşti' (İslam,2009;330-331).



Görsel 16- Oda Projesi, Galata Şahkulu Sokak'taki Atölyesi, 2000

Sokak ölçeğinde soylulaştırma kavramına örnek olarak Oda Projesi, 2000 yılında Galata, Şahkulu sokaktaki bir apartman dairesinin odasını sergileme ve ortaklaşa kullanılması amacıyla sunulan proje; Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel

tarafından oluşan sanatçı kolektifidir. ‘O yıllarda, daha ilk günden başlayarak, zaman zaman mekana projeyi izlemeye gelen kişilerin ‘buradaki daireler kaç para?’(Açikkol, 2009;241) gibi sorularının aslında bizlere dönüşüm hakkında fikirler vermesiyle, 2005 yılında dairenin satılması ve renove edilmesinin ardından diğer mahalle sakinlerinin yarısının da yerlerinden göç etmeleri, yeni taşınan sakinlerinse sokağın iki yanına kapı taktırarak güveli bir site durumuna getirmişlerdir. Oda projesinin soylulaştırma durumundan dolayı yine aynı mahalle içerisine taşınması ve daha sonraları ise mahalleden ayrılmak durumunda kalmışlardır. Aslında ‘sanatçıların ve sanat projelerinin şehri dönüştürme gücünün keşfedilmesi kaçınılmaz, ama her sokağın kendine özgü mikro bir dönüşme biçimi olması makro şehir dönüştürme projelerinden daha az zararlı olsa da Oda Projesi bugün İstanbul’un en mutenalaşamaz yeri neresiyse orayı bulma arzusu içerisindedir’ (Açikkol, 2009;242).

Üçüncü dalga soylulaştırma örneğinin dördüncüsü olan ada ölçeğinde ise;

‘Üçüncü dalga soylulaştırma süreçlerinin son halkasını (...) 2005 yılında çıkarılan ve projelerin dayanak noktasını oluşturan 5366 sayılı ‘Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılarak Kullanılması’ hakkındaki kanun, tanıdığı yeni kamulaştırma yetkileriyle yerel yönetimlere ada bazında proje geliştirme olanağı’ sunmaktadır (İslam, 2009;331)

Ada projesiyle yeni siteler ve uydu kentlerinin kurulmasının önü açılmıştır. Dolayısıyla dönüşüm içinde olan soylulaştırma kavramı ilk 1963’den bu yana metruk binaların yenilenmesi iken, 1990’larda ise ekonomik bunalım karşısında yaptırımlarla uygulanması ve 2000’ler deki kentsel dönüşüm, ekonomik, toplumsal, siyasal ve devlet-kamu- özel sektör arasında yeni bir boyut kazanmıştır. Bu alanlar zaman içerisinde dönüşüp, değişen, sınırları belli olmayan muğlak ve mutasyona uğraya devam eden bir yapı halini almıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA SINIR KAVRAMINA MEKANSAL BİR YAKLAŞIM

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNCEL SANATTA SINIR KAVRAMINA MEKANSAL BİR YAKLAŞIM

Günlük yaşamında birey kullandığı alanları kısıtlayarak veya sınırlandırarak yeni yaşam alanları çizmektedir. Günlük eylemlerimizi sürdürüldüğümüz bu mekanlar içerisinde görünmez sınır mekanlar oluşturmaktayız. En basit biçimde boşluklara çizilen sınırlar aracılığıyla mekanları tanımlamaktayız. Mekanları tanımlarken fiziklen duvarlarla sınırlamanın dışında algısal, zihinsel haritalarla şekillendirmekteyiz. Bu sınırlamalara rağmen mekân kavramı daima değişim ve gelişim içerisindedir. Yani devinim göstermektedir. Statik biçimde tek başına kalamaz.

Hakan Yırtıcı, modern toplum bilimlerinde mekan kavramını şu şekilde yorumlamaktadır; ‘Mekan, kendi başına varlığı olan nesne değil, özellikle modern günümüz toplumlarında, kapitalist üretim tarzında verili toplumsal ilişkiler sonucunda üretilen nesnedir’ şeklinde yorumlar (Yırtıcı, 2005:65).

David Harvey göre ise; mekân, varlık bilimsel bir kategori değil, insanı biçimlendiren ve onun tarafından biçimlendirilen toplumsal bir boyuttur. ‘Mekânsal biçimler, içinde toplumsal süreçlerin olduğu cansız nesnelere değil, toplumsal süreçleri, bu süreçlerin mekânsal olmasıyla aynı tarzda ‘içeren’ şeyler olarak görülmektedir’ (Harvey, 2003:11). Henri Lefebvre göre ise; bir toplumun mekânsal pratiği ile kendi mekanını yaratır. Bu mekân diyalektik bir etkileşim içinde ortaya koyar ve varsayar. Ona hâkim olarak ve ona sahip çıkarak yavaşça ve kesin olarak üretir. Analize tabi tutulduğunda, bir toplumun mekânsal pratiği mekanını deşifre ederek keşfeder (Lefebvre, 2015:67).

Sınır kavramı sadece mekânın fiziksel nesneliliğin aksine muğlak, tekinsiz algıya dayalı olarak da tanımlayabilir. Sınır kavramı mekânın hem içinde hem de dışında üst üste binmiş boşluklar bütünüdür. Bireyin boşluklara ne tür anlamlar yüklediği, ne tür dönüşüm ve değişim yaşadığı sorunsal döngü halinde sınır kavramını yeniden inşa etmektedir. Hegel sınır kavramının bilincine varabilmemiz için sınırın ötesinde ne

olduğunu bilmemiz gerektiğini vurgulamaktadır. Bir düşünceye sınır çekebilmek için karşı düşünceyi de bilmemiz gerekmektedir.

Bireyin mekansal üretimlerle sınırlara nasıl bir misyon yüklediği, belleklerine nasıl yansıdığını görebilmemiz için sosyolojik açıdan toplumsal ilişkilere dayandırmaktadır. Mekân-sınır pratiği içerisinde birey kendi egemen mekanını yaratmaktadır. Toplumsal açıdan mekan ve sınır kavramı üzerine öne çıkan etmenler ise ekonomik, politik-siyasal, kültür, kişisel yaşam alanları, kimlik, din, dil vb. kavramlar bütünüdür. Bu etmenler bazen yasalar, kurallar, yaptırımlar, fiziksel mekanlar arasındaki sınırları belirlemektedir. Fiziksel sınır inşası sadece mekanlar aracılığıyla kurulmanın ötesinde bireysel iletişim ve iletişimsizliğin aracıdır. ‘Mekan genelde bir geometrik ilişkiler dizisi ve uzamsal bir biçimleniş olarak ele alınır. Bu formalist yaklaşım mekanı duvar, döşeme, tavan ya da kent ölçeğinde bakacak olursak, doluluklar, boşluklar, caddeler, meydanlar, binalar olarak tanımlama eğilimindedir’ (Yırtıcı, 2005: 13). Duvarlar, yapılar, hudutlar, tabelalar, simgeler, semboller ve benzeri birçok biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Bu sınır çizgileri kimi zaman etnik kimlik, din temelli kutuplaşmalar, sosyal konutlar aracılığıyla ayrıştırılan mekansal mesafeler, sosyo-ekonomik yapı, ideolojik stratejiler, aşırı milliyetçilik ve mufazakarlık vb. etmenler ortaya çıkmaktadır. Mekanı yeniden ölçeklendirerek aramıza sınırlar çekilmesine neden olmaktadır. Bu şartlar altında mekan yeni sınır ve sınırsızlıkların içerisinde var olan bir bütüne dönüşmektedir. Sınırların varlığı yaşanan mekanların içerisinde düşmanca bir seviyede var olmayı sürdürmektedir. Sınır ve sınırsızlık artık zıt birer kavramdır. Fakat sınırsızlık varlığına duyulan ihtiyaç sınırları destekler bir hal almaya başlamaktadır.

Bernand Tschumi, ‘ihlalin bulunduğu yer, sınırların bulunduğu yerdir’ sözüyle aslında sınırları sorgular ve destekler durumdadır. Sınırın engel gibi algılanması bu engeli geçmek, yıkmak, aşmak gibi çağrışımlar uyandırır. Sözcük kendi içinde hem olumlu hem de olumsuz bir anlam taşımakla bir ikililik barındırmaktadır. Tanımlamalar getirmek bir bakıma anlama sınır koymaktır. Spinoza, ‘Bir çiçeğin kırmızı olduğunu söylerken onu bütün öteki renklere karşı sınırlıyoruz: örneğin yeşil, sarı, mavi olmadığını söylüyoruz,

demek ki sınırlamak olumsuzlamaktır' şeklinde yorumlamaktadır (Hançerlioğlu, 1976).

Devletleri, kentleri, mekanları ayıran bir kavram olarak düşündüğümüzde ise sınır, kültürlerin ve kimliklerin ayrımını şekillendiren ilişkileri düzenlemektedir. Bu ayırma durumunun getirdiği çatışma kentlerde yaşanan sosyo-kültürel alanlar, kamusal ve özel mekanlardaki iletişimi dönüştürüp değiştirmiş, yeni kentsel mekanın biçimlenişini beraberinde getirmiştir.

3.1. Duvar Arketipinin Mekansal Ölçekte Sınırlayıcılığı

Çevremizdeki binalar, evler ya da dört duvarla sınırları çizilmiş mekanlar boş kutulara benzer. Duvarlar evrenle aramızda var olan o sonsuz boşluğu kısıtlayarak bireyin anlamlandırabileceği, sınırlandırabileceği, gruplandırabileceği boyutlara indirgemektedir. Boşluğun sınırlandırılmasıyla bizi saran iç mekan dinamiği tam anlamıyla mekansal bir deneyim halini almıştır. Yaratmış olduğu kapanma, saklanma, sığınma, yuva hissiyatı bizlere ev analogisiyle ilinti kurmamızı sağlar.

Bireyin duvarı kendine kabuk olarak görmeye başlaması ile zaman içerisinde yaşam alanlarında dönüşümler geçiren insanoğlu 'şehrin içerisinde birçok duvar örmüştür. Parkları, bulvarları, evleri birbirinden ayıran bu duvarlar 'yabancı' lardan kaçmak için şehirlilerin kullandığı bir yöntemdir' (Yılmaz, 2013: 8). İçerisi ve dışarısı arasındaki diyalektiği minimuma indirgemektedir. Duvarlar ayırır, gruplar, sınır çizer ve o çizgiyi geçmek yasağı delmek anlamına gelir.

Duvarlar içerisi ve dışarısı arasında bir ara kesit oluşturmaktadır. Duvar dış dünya ile olan iletişimi koparmasıyla birlikte iç ve dış mekan arasındaki diyologu sınırlandırmış bir imgeye dönüştürmektedir. Duvar sözcüğü o kadar net, keskin ve öylesine sert bir kavram ki yaşamın ortaya koyduğu güven, barınma, korunma, saklanma gibi iç güdülerimizi somutlaştırmakta ve dış dünyadan koparmakta, ayırmakta, geçirgenliği engelleyerek yaşamlarımızı izole etmektedir. Diğer taraftan ise duvarların arasına hapsedilmiş birey kendi denetimini de elinde tutmaktadır. Bu mekanlar üzerinden

kişisel yaptırımlarla kendini kısıtlamakta ve ihtiyaç duyduğu alt mekanları yaratmaya başlamaktadır.

‘İnsanın etrafındaki boşluk, kendi dört duvarının içinden bakıldığında aklının alabileceği bir kavram haline gelmemişse, hissettiği korku olacaktır; bu korku da insanın, temel dürtüleri sayılan beslenme, çoğalma gibi dürtüleri düşünemez hale getirecektir’ (Gür, 1996: 87).

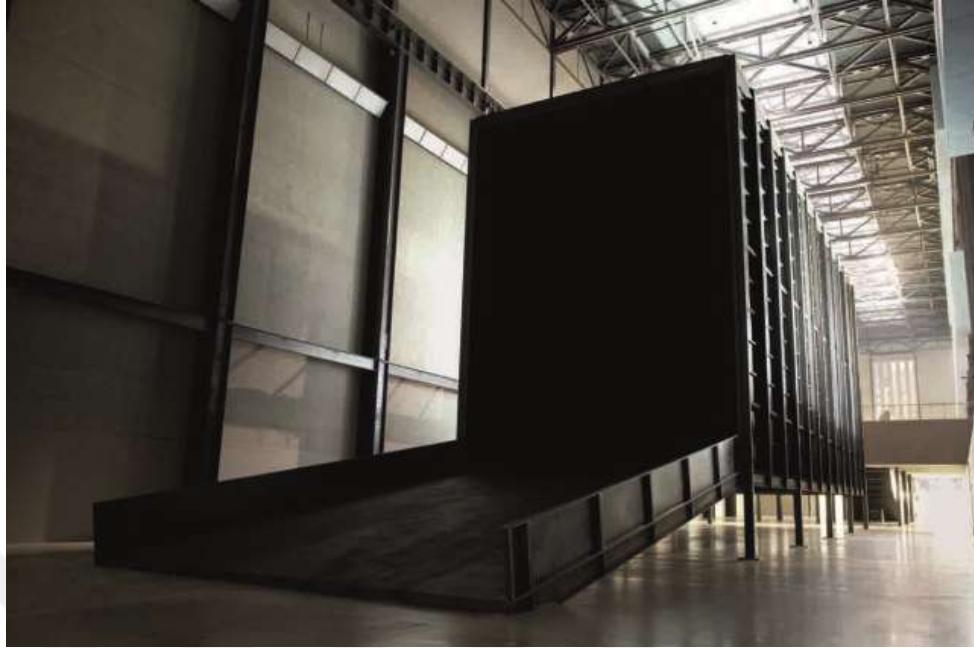
Dinsel ayrımlar, siyasi, kültürel, etnik baskılar ve yaptırımlar, ırkçılık, savaşlar vb. birçok etken korkularımızı desteklemektedir. Bunun sonucunda varlık bir hücreye hapsedilmektedir. Baskılar arasında sıkışan, kısıtlanan, yabancılaşan birey bu yapılar arasına sindirilerek yaptırımlarla denetlenmektedir. Mekan bir zaman sonra bireyin kendi korkularıyla yüzleşeceği zorunlu bir mücadele alanı yaratmaktadır.

Bu tanımlar Polonyalı sanatçı Mirosław Balka’ nın çalışmalarına işaret ederken aynı zamanda yapıtlarında vurguladığı Polonya tarihine de göndermeler yapmaktadır. Polonya’nın Varşova kentinde 1958 yılında doğan Balka, Nazi istilası sonucunda ülkesinde yaşanan savaşlar, soykırımlar ve yıkımları eserlerinde sıkça kullanmaktadır. Komünizmin hiç bitmeyeceği düşüncesiyle büyüyen ve Sovyet rejiminin uyguladığı sıkı yönetim altındaki baskıları yansıtan işleri, ezici bir klostrafobi duygusunu öne çıkararak izleyiciye aktarmaktadır. Dedesinin ve babasının mezar taşı oymacılığı yapması Balka’nın heykeltraşlığa ilgisini arttırmıştır. 1985 yılında Varşova Güzel Sanatlar Akademisi Heykel bölümünden mezun olan Balka, öğrencilik yıllarında figüratif heykel üretimine devam ederken, aynı zamanda ülkesinin tarihini ele alarak dramatik referansları kullanması ‘nesnel iç mekanlar’ dediği çalışmaları ortaya çıkarmıştır. Öğrenci olduğu dönemde Alman Dadaist Kurt Schwitters’in eserlerine olan ilgisi sanatçının eserlerine yön vermiştir. Heykel, video ve enstalasyonlardan oluşan farklı disiplinlerdeki eserleri ile Balka, kişisel belleğinde geride bıraktığı anılarını, kaygılarını ve deneyimlerinden hareketle maneviyat duygusunu vurgulamaktadır. Metal, paspas, kumaş, kağıt, sabun, çelik, çimento, kül ve insan saçına kadar birçok farklı materyal kullanan sanatçı, kişisel tarihinden de yararlanarak minimal eserler üretmektedir.

Uluslararası çapta birçok ödüle layık görülmesinin yanında sergilere ve bienallere katılmıştır. Balka, Polonya'yı temsilen katılmış olduğu Sidney Bienali, Liverpool Bienali, Santa Fe Bienalinin ardından 2009 yılında Londra'daki Tate Modern Müzesi tarafından Unilever sponsorluğunda her yıl düzenlenen sergi için Miroslaw Balka'yı seçmiştir. Sanatçı 'How It Is' eseriyle tarihin karanlık zamanları olarak nitelendirdiği Nazi kampını ve orada yaşanan soykırımlara gönderme yapmaktadır. Eserinde felsefeden psikanalize kadar referanslar vermektedir.

Turbine Hall' da sergilenen 'How It Is' adlı eseriyle mekanın neredeyse 3/2 kısmını kaplayacak şekilde kurgulanmıştır. Çelik konteynıra benzeyen on üç metre yüksekliğinde oda olarak kurgulanması izleyici tarafından eserin hem içerisinin rahatça gezilebilmesini hem de dışarıdan Turbine Hall'u tamamen kaplaması ile devasa büyüklüğe dönüşen bir heykeldir. İç kısmının ise tamamen ışık geçirmez kumaş ve yalıtım malzemesiyle kaplanmıştır. Heykelin iki metrelik sütun bacaklar üzerine inşa edilmesi sayesinde eser rahatlıkla izlenebilmektedir. Odaya girebilmek için kurulan rampa Turbine Hall' un girişinin tersi yönünde konumlandırılmış olmasının amacı ise daha karanlık bir alan yaratmak içindir.

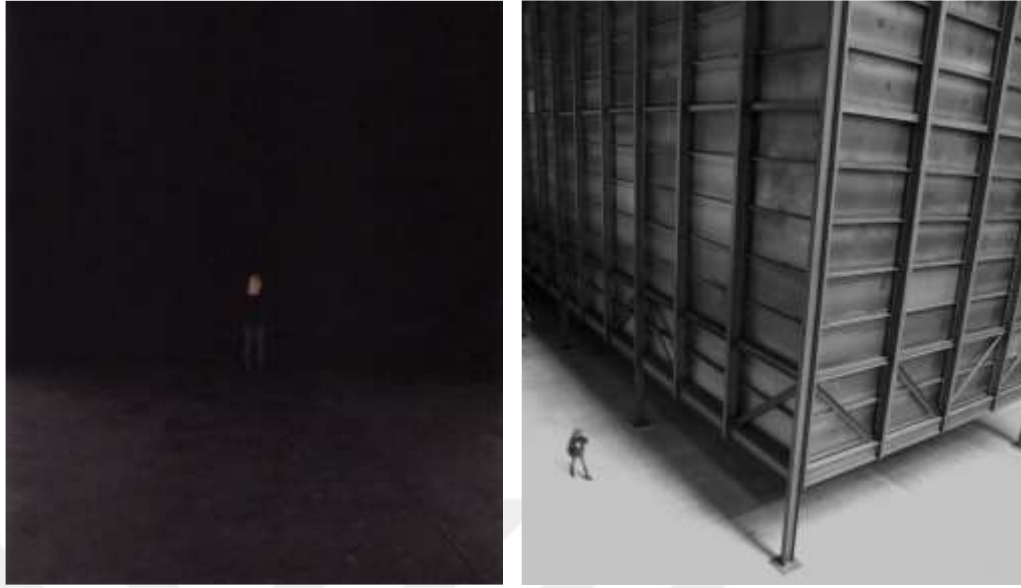
Karanlık bir alan, kör bir nokta yaratma isteği izleyicinin nefes alamama, panik atak geçirme olanağının yanında korkuları ile oluşan duygu değişimlerini kontrol edememelerini hedeflenmiştir. Devasa çelik kutunun mezar hissi vermesiyle nazi kaplarındaki gaz odalarını canlandırılmaktadır. Eserin içerisinde dolaşan izleyici artık pasif birer kurbandır.



Görsel 17- Miroslaw Balka, ‘How it is’, Tate Modern, heykel, 2009

Eser bireyin sabit bir düşünceye saplanıp kalmasının dışına çıkarak iç dünyasına dönmesi ve psikolojik yönden maneviyatı sorgulamaya, hayal gücünü istimlak ederek yeni anlamlar üretmesini sağlamaktadır (Akay, 1995). Karanlık metaforu bilgiye ulaşmanın bir yoludur artık. Karanlık; bilginin gerçekte var olmayan bir kavram olarak görülmesinin aksine ışığın yokluğuyla bilgiye ulaşmanın bir metaforuna dönüşmektedir.

Balka'nın eseri Platon'un mağara alegorisine de atıfta bulunmaktadır. Heykelin içerisinde bulunan izleyici Platon'un mahkumlarıdır. İçerisinin zifiri bir karanlığa çevrilmesinden yola çıkarak izleyicinin pasif algısını kırmasının yanında karanlığın yarattığı baskının hissettirdiği korkuyu refere ederek kaçınılmaz yok oluşun karşısında sarf ettiği sesler, konuşmalar ile tehlikeyi düşünmekten kurtulacağını ümit eder hale getirmektedir. Kötü deneyimlerin ardından izleyicinin başkalarının da aynı duygu yoğunluğu içinde olduğunu düşünerek birbirlerine yakınlaşmaya başlamasını sağlamaktadır. Bu şekilde ziyaretçileri aydınlığa doğru yönelmeye teşvik eder. Platon'un alegorisindeki mahkumlar gibi ulvi ışığa yönelerek bilgiyle tanışırlar.



Görsel 18, 19- Miroslaw Balka, 'How It Is', Tate Modern, 13 Ekim- 5 Nisan 2010

Karanlığın yaşattığı kötü deneyimler, savaşlar, afetler vb. korkular insanların aynı duygu yoğunluğunda olmaları sonucunda birbirlerine yakınlaşmalarını ve daha kuvvetle bağlanmalarına neden olmaktadır. Günümüzde ise toplumun bu olguları eriyerek yok olmuştur. Ayrışmalar, farklı yaşam tarzları ile aramızdaki mesafeler keskinleşmiştir. Modern şehir yaşamında aramıza çektiğimiz sınırların bir egemenlik alanı olarak belirlememiz karşısında oluşan yabancılaşma, kaygı, statü arayışı ile gelen sosyal ilişkilerimizin doğurduğu engeller, ayrışmanın getirdiği yeni yaşam platformları, güvende olabilme güdüsüyle artan ihtiyaçlar gibi yeni sınır kavramları oluşmaktadır.

'Duvarlar zaten bir yaşam yaratma alanıdır. İstirabın ve direnişin bir eseridir' (Currier, 2018). Hem bizleri içerisine dahil eden birer geçiş alanı sağlaması ile sınırları yüceltmekte hem de sınırlarımızı belirleyerek dışlamaktadır.

Balka'nın 2019 yılında gerçekleştirdiği beşinci kişisel sergisini Londra'daki White Cube'de 'Randow Access Memory' başlıklı yapıtıdır. Burada izleyici yine klostrofobik bir alanla karşılaşmaktadır. İçerisinin çelik duvarlarla kaplanması karşısında sınırları daralan bireyin ezici bir duygu patlamasına neden olur. Birey birkaç metrelik alan içerisine sıkışmaktadır. Bir alt kata indiğinde ise karşısına daha büyük ve daha da fazla yasak alan göndermesi yapan çelik duvarlarla karşılaşmaktadır. Diğer taraftan ise çelik

duvarların sıcak olmasıdır ki insan sıcaklığının 37 derece olmasına karşın 45 derecelik bir sıcaklıkla kanın pıhtılaşma evresine getirilmesi ve seçilen sıcaklığın izleyicilere zevk vermesinin yanında zamanla bu zevk duygusunun ölüme çevireceğini hissettirmektedir.

Çelik duvarlarla sınırların çizilmesi ve oluşturulmak istenen kapana kısılmışlık hissiyatı karşısında bireyin kısa süreli panik atak yaşamasını sağlamaktadır. Çelik duvarların üst tarafındaki bir metrelik boşluk bırakılması ile sınırların ötesinde ne olduğunu düşlemeyi ve nasıl erişeceğimizi düşündürmektedir. Duvarların üzerinde bırakılan boşluk ile ulusal sınır kontrollerinin artışına ve küresel ısınma sonucu artan krize yönelik doğrudan bir söylemde bulunmaktadır (Balka, 2019). Balka, the Guardian' a vermiş olduğu röportajda; 'duvarları yıkmanın ilerleme işareti olduğunu düşünürdük. Şimdi onları tekrar inşa ediyoruz' sözleriyle yıkımların küreselleşme mekanizması içinde şizoid bir deney haline geldiğini vurgulamaktadır (Balka, 2019:2).



Görsel 20- Miroslaw Balka, ' Random Access Memory', Londra White Cube, 2019



Görsel 21- Miroslaw Balka, ‘ Random Access Memory’, Londra White Cube, 2019

Diğer taraftan ise Amerikan Başkanı Trump’ ın desteğiyle Meksika sınırındaki San Diego’da İsveçli sanatçı Christoph Büchel’ in üretmiş olduğu 8 dev duvar prototiplerini ‘ulusal anıt’ olarak adlandırılmasına karşı yapılmış bir göndermedir. Mevcut sınır engeli olarak görülen duvarların yalnızca sembolizmine değil göç politikalarına karşı kurulan bir göz dağıdır. Yüzlerce sanatçının projeye karşı kınama yazıları yazmaları ve ABD’ nin savunmasız insanlara göz dağı veren dev duvarların baskıcı, zenfobik yapıda olduğunu vurgulamak için Hauser & Wirth sanat galerisi tarafından boykot çağrısında bulunmuştur.

Sığınmaya yönelik simgeleşmiş duvar arketipinin güvende olma inancını vurgulamasının yanında bir taraftan bizleri sarması veya bunun tersi bir düşünceyle yıkılabilirlik gerçeği karşısında ‘bizimkisinin yıkılmayacağını’ var saymaktayız.

Duvar imgesi ile sahip olduğu arkaik işlevi bireyi değişime uğratarak soyutlamanın, yalnızlığın, yabancılaşmanın içinde iletişimsizliklerin son sığınağına çevirmektedir. Birey mekanı duvarlar aracılığı ile mahremiyet alanlarını sınırlandırmakta ve günlük hayatta etkinliklerimizi kontrol altında tutmaktadır. Kapalı mekanlara ihtiyaç duyulması pozitif ve negatif olarak egosal eğilimlere karşı dış dünyadan saklanma arzusuna dönüşmektedir. İç mekan yaratma girişimi ile varlığın ilk haline dönmeye çalışmasını destekler ve böylece duvar nesnesinin ilkel insan ürünü olduğunu göstermektedir. Duvar nesnenin etkin bir biçimde bireyi günlük hayattan soyutlamakla birlikte modern hayatın ruh halini yansıtmaktadır.

3.2. Kamusal ve Özel Alan Arasındaki Sınır Ayrımı

‘Kamusalı özelden ayıran perde dokunulmazdır ve bu perdeyi ortadan kaldıranlar suçlu kişilerdir... Bu durum, yaşamın veya bireyin yok olmasıyla ortaya çıkar’.

(Kundera, 2017:145)

Kamusal alanları incelediğimizde odaklanmamız gereken nokta toplumsal ilişki ağının zayıflamaktadır. İletişimi ve etkileşimi sağlayan bu mekanlar küreselleşmenin ve kapitalizmin tüketim odaklı modern toplumlarına dönüştürmektedir.

Tarihsel bir bütünlük içinde baktığımızda kavram 14. yüzyılda ‘public’ kelimesine dayanmaktadır. *Public* kelimesini Hanna Arendt göre; ‘Latince res publica’ yani ‘herkesin olan, kamuya ait olan şey/mesele’ anlamına denk gelmektedir.

Antiklerin *res publica*, *republic* dediği ‘devlet’, yani ‘herkese ait olan şey’ (Arendt, 2017;23) şeklinde yorumlamaktadır (Arendt, 2017;23). Batı düşüncesini vurgulayan kavram 18. yüzyıldan itibaren kamusal alan olarak kullanılmıştır.

Kamusal alan farklı ırklardan grupların, kültürlerin, farklı sosyal statüde ki insanlara sunulan, ortak kullanım alanları olması ve bireyin iletişimini rahat bir biçimde kurmasını sağlayan anonim alanlardır. Bu anonim olma durumu ‘sosyal bilimlerde, mekânın kamusallaşması için özel ve sosyal ilişkilerden oluşması gerektiğini ifade etmektedir. Kamusal alan; bireyin diğerleriyle olan benzerlik ve farklılıklarını ayırt etmeyi öğreten gücüyle tanımlanır’ (Gökgür,2017;14). Gündelik yaşamda etkinliklerimizin adresi olarak nitelendirdiğimiz kamusal alanların tanımını yapar iken konumuzun sınırları dahilinde filozoflar, sosyologlar, kent bilimcilerinden kavrama ilişkin tanımlamalar üzerinde durmamız önemli olacaktır.

Alman siyasetine odaklanan Habermas; sosyolog, siyaset bilimci, gelişmiş kapitalizm, eleştirel kuram ve Amerikan pragmatizm geleneğine mensup felsefe profesörüdür. Çalışmaları bazen Yeni-Marksist olarak nitelendirilse de Habermas, kamusal alan kavramını şöyle yorumlamaktadır;

‘Kamusal alan her şeyden önce toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabildiği bir alanı kastederiz. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. (...) Yurttaşlar ancak, genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir tarzda, yani toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak tartışabildiklerinde kamusal bir gövde biçiminde davranmış olurlar’ şeklinde açıklamaktadır (Habermas, 2004; 95).

Günlük diyaloglarımızda kullandığımız ‘kamu’ kelimesi bizlere çağrıştırdığı ilk anlam devlet veya devlet işleri ile bağlantı kurmamıza neden olmaktadır. Söz konusu kavramın toplumun karşılıklı ilişki kanalları etrafında ‘yüz-yüze’ temasların gerçekleştirildiği, ortak yaşam alanlarıdır. Son zamanlarda görülen kamusal alanlarda belli kuralların ihlal edilmesi, uyumun ve güvenin olmadığı hassas bir yapı halini almıştır. ‘Bu durum hiç şüphesiz, sokaklarımızın bugünkü güvensizliği ve nezaketsizliği içinde, buluşma ve temaslarla kendimizi ifade edişimizin temel kurallarını kasten yıkan yeni

oluşumlarla, sansürlemenin değişen kurallarını ve ‘karşılaşım grupları’ ve çeşitli biçimlerde teşvik edilen toplumsal tasallutta açığa çıkaran karmaşık bir düzen bozukluğudur’ (Goffman, 2017;10).

Bu düzensizlik içerisinde insanların ortak buluşma noktaları olarak görülen kamusal alanlardır. Toplumsal yaşama ait kamusal ile özel alandaki ilişkilerin nasıl işlendiği ya da fiziklen kullanılan ortamların arasındaki sınırlar nelerdir? Bu noktada kamusal alanı farklı bir şekilde sorgulayan ve eserlerini bu yönde geliştiren Can Altay, Türkiye’deki güncel sanat ortamında deneysel yapıtlarıyla tanınmaktadır. Mayıs 2010 yılında Nişantaşı Cumhuriyet Parkında gerçekleştirilen ‘kent bostanı’ başlıklı çalışması ile Sinek Sekiz yayımeviyle ortaklaşa hazırlanan ‘Park bir ihtimal’ sergisi, Ocak 2011 yılına kadar sürmüştür. Serginin amacı insanların özel alan olarak nitelendirdiği yerlerin dışında kamusal alan olarak görülen parkları içselleştirilerek özel mekanlara çevirmektir.



Görsel 22- Can Altay, ‘Park Bir İhtimal’ sergisi, 2010

Serginin küratörlüğünü üstelenen Altay, gündelik olarak kullandığımız parkların görünürlüğünü sağlamak ve İstanbul’un merkezinde yer alan bu mekânın insan trafiğine açık konumda olmasını kullanmaktadır.

Farklı sanatçıların eserlerine yer verilen projeler ile kentsel dönüşümü, peyzaj çizimleriyle bir araya getiren Ceren Oykut , kamusal alan ve kendi işini kendin yap projesiyle Nils Norman, tabela ve işaretleri tasarlayan Future Anecdotes ile genç mimarlardan oluşan kişileri bir araya getirmektedir (Altay, 2010;102). O geçiş hattını kullanan izleyici ile eserler arasında bir etkileşim ağı kurmayı amaçlamaktadır. ‘Kent Bostanı’ adlı projesinde Altay, parkın ortasında küçük bir bostan kurmuştur. Ekilen bitkilerin yetişmeyeceği şeklinde tepkilere rağmen ileri ki aşamalarda bitkilerin meyve vermesiyle hasatı gerçekleştirmişlerdir.



Görsel 23- Can Altay, ‘Kent Bostanı’ projesi, 2010

Altay, November Paynter ile yaptığı söyleşisinde; ‘işlerin nasıl bir arada tutuldukları ile ilgili, ama bir o kadar da parkın kendi doğasıyla ilgili; buraya gelen her bir obje, her bir şey, herkes bir katkı olmak ile bir müdahale olmak arasında bir yerlerde katılıyor bu karmaşık ekosisteme’ şeklinde projeyi açıklamaktadır (Altay, 2010;101).

Kamusal alan bireylerin etkileşime geçmesiyle birlikte bu alanların devlete ait bir mekân çağrışımı yapıyor olmadığını vurgulamak, topluma yani bireye ait mekân olduğunu hissettirebilmektir. Amaç kamusal alanları tekrar gündelik hayatımızın

içerisine dahil edebilmektir. Boynudelik' in 'kamusal sanat, günlük hayatın içine ne kadar çok katılırsa, hedefine ulaşması o derece kolaylaşmaktadır' (Boyundelik,2006) Bu söylem sanatın kamusal alan üzerindeki etkilerini vurgulamaktadır.

Kamusal alanlara dahil olma sürecinden özel alan ayrımını ve tanımını yapmamız konunun ilerleyişi açısından yerinde olacaktır. İlk olarak kamusal alanı; 'Ev dışındaki alanlar bütünü, halkın karşılaştığı alan (kafe, hastahane, park, üniversite vb.), ekonomik yönüyle ortak ekonominin merkez ögesi, sosyal yönüyle ortak bir dünyanın arabulucusu, demokrasinin meşrulaştığı alan, olarak tanımlamak mümkündür' (Gökgür,2017;13).

Özel alanları ise; tekil, gizli, nesnel ilişkilerin olmadığı, baskının egemen olduğu yaşam alanlarıdır. Bir bakıma gizlilik/özel olma durumu mevcuttur. Saklanacak olan ile alenen olan arasında bir ayrım yapmaktadır. Kamusal alan ile özel alan arasında ki bu alenen gösterilemeyecek, saklanacak veya gizlemek istediğimiz alanlara dönüştürmekteyiz. Bu noktada kamusal alan ve özel alanın birbirine karıştığı yerleri eserlerinde anlatı aracı olarak kullanan Fransız sanatçı Sophie Calle, yazar, sinema yönetmeni, fotoğrafçı, kavramsal sanatçı ve enstalasyon çalışmalarıyla tanınmıştır. Disiplinlerarası işler üreten sanatçının farklı anlatım tarzıyla kullandığı imajlar, objeler ve imgeler aracılığı ile yazdığı metinleri birleştirerek sanat ve yaşam arasındaki bağlantıyı kurgusal bir stratejiyle desteklemektedir.

1981 yılında İtalya, Venedik'te bir sene boyunca otelleri araştırmasının ardından bir otelde yaklaşık üç hafta temizlik görevlisi olarak çalıştığı 'The Hotel' projesini gerçekleştirmiştir. Otelin dördüncü katında, on iki odanın temizliğini yapan sanatçı, çalıştığı süre boyunca otelde kalan müşterilerin kişisel eşyaları dahil olmak üzere odadaki her şeyin fotoğrafını çekerek belgelemektedir. Müşterilerin geride bıraktığı izleri fotoğraflayarak adeta otel odasının portresini çekmektedir. Proje eşyaların tesadüf bir biçimde kurgulanmasını fotoğraflandırarak meydana getirilmiştir.



Görsel 24- Sophie Calle, ‘The Hotel, Room 47’, kağıt üzerine fotoğraf ve mürekkep, 2140 x 1420 cm, 1981

Calle, proje kapsamında çektiği fotoğrafları günlük tutar gibi tarihlendirmektedir. Otel müşterilerinin özel hayatın sınırlarını delen proje dahilinde çöp kovaları, bavullar, giysiler, günlükler, ziyaretçilerin kullanmış oldukları kişisel eşyaları ayrıntılı biçimde gözlemleyerek, belgelemektedir. Fotoğrafların sergilenmesi özel

hayatın ihlaline neden olmakta ve bir bakıma suç olarak görülmektedir. Diğer taraftan eserleri izleyenler birer röntgenci durumuna dönüşmektedir. ‘Mahrem’in, özel’in sınırlarını düpedüz hiçe sayan bir perspektiften yola çıkmaktadır’(Calle, 2002:8). Toplumsal sınırların ötesine geçerek özel alanın ihlali, istilası ile kişisel alanın gizliliğini yok etmektedir. Proje, 16 Şubat ile 6 Mart 1981 tarihleri arasında tamamlamıştır. Kamusal alan olarak nitelendirdiğimiz otellerde geçirilen kısa süreler zarfında odaları dönüştürerek özel alanlara çevirilmektedir. Proje rahatsız edici biçimde mahrem alanın gizliliğine karşı çıkmaktadır. Mekan fotoğraflandırılarak bir bakıma kamusallaştırılmıştır.

Diğer taraftan kendimize etkinlik alanı olarak tasarladığımız bu mekanlarda doğum, yaşam, çoğalma ve ölüm gibi bilgiye kapalı alanlardır. Özel alanlar; duyguların saklandığı, mahremiyetimizi koruyan ve baskılar altında yaşadığımız mekanlardır. Kamusal alan nasıl ki bizim eylemlerimizi gerçekleştirmemize olanak sağlıyorsa, özel mekanlarda aynı anlamda bizlerin yaşam alanları içerisinde geçici günlük rutinlerimizi, eylemlerimizi, doğumlarımızı, ölümlerimizi, fiziksel olarak bedenimizi koruma altına aldığımız mekanlardır. Kendi iç dünyamız üzerine sınırlamalar getirdiğimiz yerlerdir.

Özel alanlar; isteklerimizi ve arzularımızı tatmin eden, farklı mekân seçimleri yaptığımız alanlardır. Bu seçimlerimiz bazen çok keskin hatlardan oluşmaktadır. ‘Bembeyaz duvarlarla çevrili, hiç odası olmayan kare biçimindeki bir çatı katı bize gereğinden fazla düzen ve tek tip çağrıştırıyor olabilir ama aynı mekân karışıklıktan, anarşiden nefret eden biri için yaşanması yerlere’ dönüşmektedir (Botton, 2014;183)

Mekan seçimleri ruhsal gereksinimlerimizi karşılamaktadır. Kabul edilebilir bir durumdur bu elbette ki ama kamusal alanda uygulanması gereken kurallar ve aile yaşamımızda uyguladığımız baskılar çevre seçimlerimize yansımaktadır. Toplumların ve bireylerin değişen arzu ve değerlerini parçalara ayırıp tüketmeleri, yaşanan paradoks ve düzensizliklerin mekânda zamanla kutuplaşmaya başladığı görülmektedir. Ortaya çıkan farklı yaşam biçimlerinin artması yaşanacak dönüşümlerle hem maddi hem manevi açıdan kayıplar vereceğimizden, evler ve anıtlar gözden düşecek, dönüşüm sürecinden kaçınmamız olanaksız olacaktır. Bununla beraber zevklerimiz, isteklerimiz, arzularımız da değişecektir.

Bu ayrışma durumunu gözlemleri içerisinde bulunduran Yıldız Teknik Üniversitesi öğrencileri ‘Abbasğa çiftliğı’ projesinde Arendt belirttiğı gibi ‘kamusal’ ve ‘özel’ alan arasındaki ‘sürekli’liğıyle toplumun etkileşim alanlarına teşvikini sağlamaktadır. ‘Abbasğa Çiftçileri’ projesi Yıldız Teknik Üniversitesini Sanat ve Tasarım Fakültesinin, Kamusal Pratikler dersi öğrencilerinin geliştirmiş olduğı projenin başında görev alan Zerrin Boynudelik; ‘insanlarla arasına mesafe koyan ‘sanat’ yerine, insanlar ile birlikte bir süreç yaratmak’ şeklinde projeyi tanımlamıştır (Abbasğa Çiftçileri, tarihsiz: 1).



Görsel 25- Abbasğa Çiftçileri afişi, 2011

Proje üniversitenin karşı sokağında bulunan Abbasoğlu mahallesinde yaşayan üniversite öğrencilerinin mahalleli ile arasındaki temasları fiziklen ve duygusal açıdan iletişim ağını geliştirmesinde büyük fırsattır. Proje kapsamında özel alanlar olarak nitelendirdiğimiz balkonların özel alan dışı olarak yani kamusal bir amaç uğruna topluma sunmalarını amaçlamaktadırlar. Üniversite öğrencilerinin mahalle halkıyla konuşarak, izin alması daha sonra ki aşamada ortaklaşa yürüttükleri proje kapsamında balkonlarında yetiştirmeleri için tohum ve benzeri araç gereçlerin tedarik edilmesiyle projeye

başlanmıştır. Sebzeler büyüdüklerinde üniversiteye verilerek sergilenmesi, sergiden sonra mahalle halkına geri iade etmeleriyle son bulmuştur. Lakin mahalle halkının bu projeyi devam ettirdikleri gözlemlenmiştir. Amaç özel alanlarını topluma açma konusunda insanları teşvik ederek bir bakıma kamusal alan ile arasında birer geçiş birer köprü kurmaktır.

Özel mekânlar seçimlerimiz bizleri ele vermektedir. ‘Evin girişinde küçük bir eşik ya da bir revak olsun isteriz; giriş en azından demir parmaklıklarla, çiçeklerle ya da taşlarla çevrilmiş olmalıdır. Bunlar kamuya ait alan ve özel mülkümüz arasında geçişleri sağlar; üstelik eve girip çıkarken hissettiğimiz tedirginliği de azaltır’(Botton, 2014; 277). Düzen ve karmaşa arasındaki gerilimi göstermektedir. Bu farklılıkların bizlere keyif vermesinin yanından, katı kurallara saygı duymamızda neden olmaktadır. Kaygının getirdiği özel alan arayışları ile günümüz modern dünyasının ideal yaşam tarzını gösteren yeni bina örnekleri; beton ve cam karışımı olmasıyla birlikte varlık alanlarımızı hapsetmektedir.

Özel alanlar; kişiler arasında eşitliklerin ve eşitsizliğin merkezi haline dönüşmektedir. Kamusal alanlarımızı tanımlarken özgürlük vurgusunun yapılması ile düşüncelerin, hakların, baskı, şiddet ve tutsaklığın olmadığı alanlara dönüşmektedir.

Modern kent yaşamında sosyal ilişkilerimizin zayıflaması sonucu kamusal alanların kullanım azalmaktadır. Değindiğimiz şekliyle özel alanlarımıza mahkûm olmuş, kendi bedenimize tutsak olduğumuz bir biçimde yaşamımızı idame ettirmekteyiz. Günümüz modern toplumun yapısı, geçinme sorunu ile boğuşarak üretim ve tüketim bazında yaşamını sürdürme evresinde olması ve emekçilerden oluşması kamusal alanda büyük bir rol oynamaktadır. Emekçiler kamusal düzen içerisinde önemli bir dişli görevi sağlamaktadır. Bu dişli kamusal alanın yok olmasına yöneliktir. Buradaki çalışma durumu bizleri ortak alanlardan uzaklaştırmaktadır. Nesnel bir dünya kurma güdüsüyle üreten, tüketen insan, mutluluğu yine çalışarak aramakta ve köleler bütününe dönüşmekte bulur. Kaçış yolunu özel mekanlara sığınmakta bir çeşit mahremiyet alanlarında aramaktadır.

3.3. Mahremiyet ve Kamusallık

İnsanlık tarihinin ilk zamanlarından beri mahremiyet kavramı devamlı değişen, yenilenen, öznel ve canlılığını koruyan bir gerçekliktir. ‘Toplumsal yaşamın bir kamusal bir de özel yönü bulunduğu fikri, 17. yüzyıldan bu yana Batı Avrupa siyasi düşüncesinde merkezi bir yer tutmaktadır’(Dolgun, 205:209). Bu nedenle mahremiyet hakkı demokratik ülkelerde özgürlüklerin teminatıdır. Kamusal alan kelimesi akıllara ilk olarak devlete ait kurumları getirmektedir. Özel alan olarak da evi yani mahrem alanları akıllara getirmektedir. Kamusal ile özel alan arasına sıkıştığımız, gerildiğimiz noktada mahremiyet algısını sorunlaştırmamız, kamusal ile özel alan arasında yinelenen sınır ölçüğünü incelememize neden olmaktadır.

Modern yaşamın getirdiği kamusal-özel alan ayrımının bireyin kendi varlığına dair gerçeklik arayışı içerisinde kaybolması ve bununla beraber mahremiyetin mahrumiyete dönüşmesidir. Zaman-mekân arasında kentsel dönüşüm, yenilenen ekonomi, siyaset, sosyo-psikoloji konumu ile bireyin iç dünyasında yaşadığı sıkıntılardan soyutlanamaz hale getirmektedir. Kendine kaçış noktası arayan birey ev, oda vb. yerleri mahremiyet mekanları olarak sınırlar.

Psikolog ve yazar olan Brian Bates’a göre; ‘kişinin kendisi ile kimi şeyleri diğer insanlara açamaması ve diğer insanların bu hakka sahip olduğunu kabul etmesi’ biçiminde mahremiyet kavramına sınır çekmektedir (Göregenli, vd, 2013: 83-84). Bireyin oluşturduğu mekanlar aracılığıyla fiziksel mahremiyet, saklanma, sınırlandırma, gizlilik kavramlarını modern yaşamla beraber gelişen-değişen düşünce yapısını kısıtlamaktadır. Baskıcı toplumdan ayrılma isteği ile kendine ait özel mekanlar arayan birey artık yalnızlığını, dokunulmazlığını korumaya çalışmakta ve mahremiyetin yeni normlarını oluşturmaktadır. Hızla gelişen kentlerdeki ekonominin, siyasetin, yeni göçlerin, kalabalıklaşan metropollerin megapollere dönüşmesi, yaşanan duruma ilişkin yabancılaşmamız, mahremiyet duygusuna karşı gelişen arzularımızı artırmıştır. Amerikalı sosyo psikolog Stanley Milgram göre ‘kentsel yaşamda aşırı uyarılmadan kaçınma arayışı bir geri çekilme sürecidir’ şeklinde özetler (Göregenli, vd, 2013: 83).

Modern yaşam özelin bir anlamda var olmasını destekler gözükmese de rağmen diğer yandan toplumun mevcut kuralları örf, adet gibi yaptırımların toplumun özel alanları olarak konumlandığı evlerinde baskı kurarak yaşamlarımızı idame etmemizi zorunlu kılmaktadır.

Sosyoloji ve felsefe profesörü, toplum bilimci Theodor Ludwig W. Adorno ise özel alanlarımızın 20. yüzyılın ilk yarısından sonra nasıl değiştiğini şöyle anlatır; ‘O kapalı, havasız özel alan, tikel çıkarların partizanlığı, çoktan miladını doldurmuş aile biçimi, mülkiyet hakkı ve kişilikte yansıması–dışsal otoritenin güçlendirilmesiyle birlikte bütün bunların da vadesi uzadı. Ama rahatsız bir vicdan da eşlik etti. Mahremiyet, aslında gizliden gizliye zaten özdeş olduğu mahrumiyete bıraktı yerini bütünüyle’ yorumlamaktadır (Adorno, 2009;36).

Mahrumiyet arttıkça sahip olma isteği daha da çok artmaktadır. Bir bakıma sorgulama yetimizi kaybetmemiz ile ona sahip olabilme arzusu baskın hale gelmektedir. Küreselleşme ile gelişen kapitalist yaşam tarzı içerisinde sadece tüketim odaklı yaşayan insanlar bütününe dönüşen ve bu dönüşümün mahremiyet alanlarının o mahrumiyet boşluğu içinde dolaşmamıza neden olmaktadır.

Latoya Ruby Frazier, ‘Anne Ben Barbar Mıyım?’ 13. İstanbul Bienali kapsamında sergilediği fotoğraflarında çekmiş olduğu oto portrelerinin belgesel niteliğinde aktarması ve mahremiyeti vurgulamak için yatak odası yani en mahrem alanları kullanması konunun bize aktarımı açısından etkisini arttırmaktadır. Post-endüstriyel dönemde, Amerika’nın Braddock kasabasında üç kuşak boyunca yaşamını sürdüren ailesinin sanatçının eserleri üzerinde izler taşıdığı görülmektedir. Üç nesil boyunca ailedeki kadınların yoğun endüstriyel çevre kirliliği sonucu kanser hastası olmaları aslında yaşadığı çevre hakkında bilgi vermektedir. Bir zamanların Çelik kuşağı olarak adlandırılan post-endüstriyel dönemin ilerleyen zamanda ‘pas kuşağı’ olarak adlandırılmaktadır. Mekandaki boğuculuğu, sanayi artığı haline dönen kentsel çöküntüyü gözler önüne sermektedir.



Görsel 26- Latoya Ruby Frazier, 'Dedemin Yatak Odası' (227 Holland Caddesi),
fotoğraf, 2009

Frazier 'Dedemin Yatak Odasında' adlı oto portre çalışmasında dedesinin yatak odasında erkek pijamalarını giyerek bir bakıma yaşadığı mekanları bizlere sunmaktadır. Kamusal alan ile o mahrem alan arasındaki gerilimi bu kadar özgün yansıtması Frazier'ın fotoğraflarının okunabilirliği açısından duygusal bir boyuta yönlendirmektedir. Evin en mahrem yeri olan yatak odasının fotoğraflardaki boğuculuğu, huzursuzluğu, rahatsızlığı evin güven ve kutsallığını yıkmaktadır.



Görsel 27- Latoya Ruby Frazier, ‘Braddock Hastanesi ve Beşinci Cadde Tavernası’, fotoğraf, 2011

‘Pennsylvania’nın Braddock kasabasında apartman dairelerinin iç mekânları ile kamusal alanlar arasındaki hızlı geçişleri, sarsıcı görsel dağarcığı ile fotoğraflardaki etkisini arttırmaktadır. İç ve dış mekan arasındaki ilişki Frazier’ın imgelerine yüklediği güçlü mahremiyet duygusuyla tuhaf ve özgün bir hava kazandırmaktadır’ (Ünsal, 2013:165) ‘Braddock Hastanesi ve Beşinci Cadde Tavernası’ adlı fotoğrafında sanatçı ev, mahremiyet, aidiyet kavramları irdelemektedir. 21. yüzyılda yaşamış olduğumuz duruma tepki mahiyetinde kamusal alanları fotoğraflarında sıklıkla kullanmaktadır.

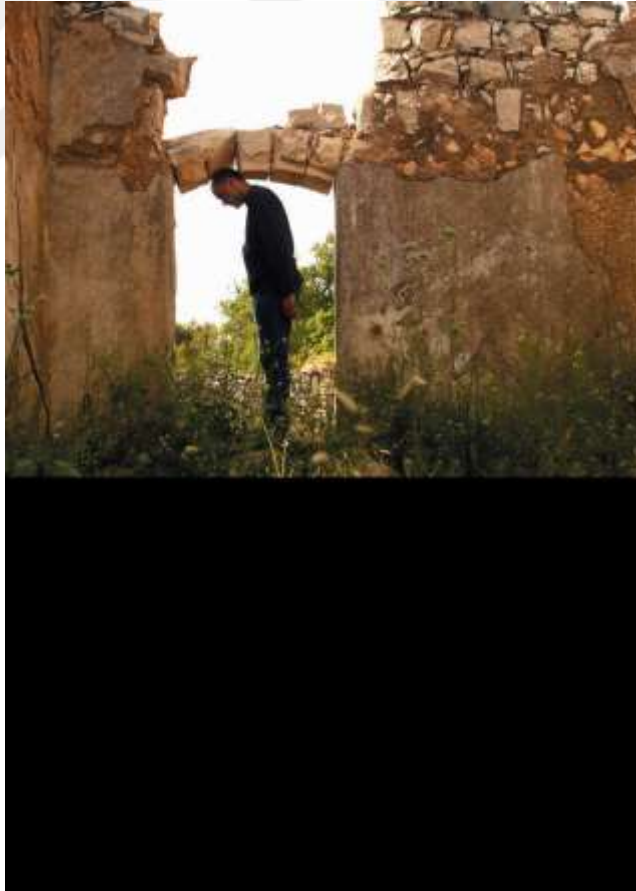


Görsel 28- Amal Kenawy, ‘Kesintisiz Sohbet’, enstalasyon, 2007

Bir diğer sanatçı Amal Kenawy; 1974’ Kahire de doğmuş 2012 yılında ise Mısır’da hayata veda etmiştir. Mısırlı çağdaş sanatçı kamusal alanları kullanarak video, performans ve feminist eserleriyle öne çıkmıştır. Kahire Güzel Sanatlar Akademisinde sinema ve moda tasarım bölümlerinin ardından, Helwan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisinde resim bölümünden mezun olan sanatçı; Kahire Bienalinin ardından 2005 yılında Los Angeles The Global Crossing Prize ödülü almıştır. Orta Doğulu olması ve Batının Orta Doğu üzerinde kurduğu savaş hamlelerine tanıklık eden sanatçının eserlerine de yansımıştır. Kenawy’ nin mahremiyetin nesnesi yorganları kullanarak işlediği ‘Kesintisiz Sohbet’ (Görsel 28) eserinde savaş sonrası ‘yıkık dökük bir binayı pembe yorganlarla kaplamıştır. Son derece tanıdık bir ev nesnesi olan yorganın, binanın dış cephesine yerleştirilmesiyle birlikte bina ters yüz edilmiş izlenimi verilmektedir. Bina sakinlerinin pembe bir yorganı olmayabilir ya da hiç pembe yorgan kullanmamış olabilirler fakat binayı örtmek için evin içiyle ve dahası yatak odasının mahrem mekanıyla ilişkili bir metafor seçimi yapının kırılğanlığını ve sanatçının binayı hasar ve

saldırılarından koruyup kollamaya yönelik neredeyse anaç denebilecek içgüdüsünü vurguluyor' (Ünsal, 2013: 57).

Benzer işler üreten başka bir sanatçı Hanna Farah Kufr Birim, savaş sonrası harabe yapıtlar arasında eserlerini kurgulamıştır. 1948 yıllarında İsrail'in köyleri işgal etmesi sonucu yaşanan durumun unutulmaması sağlamak isteyen sanatçı 'köyünün adını yasal soyadı olarak almıştır'(Messer, 2013: 133). Filistinde Aljish'de 1960 yılında doğan mimar ve sanatçı, 13. İstanbul bienali kapsamında kurguladığı 'Çarpıtılmış' isimli fotoğraf serisinde dedesinin köyü olan Birim ile şuan yaşamış olduğu Yafa şehrinin topraklarına duyduğu bağımlılığı, duygusal bütünlük içerisinde işlemektedir. Kamusal alana dönüşen mekanı ayakta tutmaya çalışmasının arkasındaki aidiyeti, mahremiyeti, kayıp olanı arama peşindedir.



Görsel 29- Hanna Farah Kufr Birim, Çarpıtılmış1 (Mshwashi 1), fotoğraf, 2002-2013

‘Çarpıtılmış’ serisinde ‘büyükbabasının eski evinde, taş bir kemerin altında ayakta’ durması ile eserin alt tarafını tamamen siyah fonla kapatarak korkularını dile getirir biçimde gizlemektedir (Messer, 2013: 133). ‘Sanatçı, taş yapıya destek olduğu izlenimi veren bir konumda harap haldeki evin içinde salt ayakta durarak, yerle bir edilmiş köyü yeniden ziyaret etme ve canlandırma yolundaki kararlılığını göstermektedir’ (Messer, 2013: 133). Kamusal bir alana dönüşen yıkılmış köyünü tekrar canlandırmaya, özel alan olarak nitelendirdiğimiz mahrem alanlarının dış alanla bütünleşerek kamusallaşmasına karşı vermiş olduğu tepkidir.

Yeni mahrem alanları inşa etmemizin yanında yeni medya uygulamaları, teknolojik gelişmeler karşısında ev ile olan bağımızın o mahrem olanın anlamını yok etmesiyle birlikte duygularımızı sabit yaşam formuna çevirmektedir. Özel hayatta yaşadığımız boğulma hissiyatı, sürekli kendimize karşı süren çatışma hali, huzursuzluk, güven arayışı gibi deneyimlerle meydana gelen ruhsal başarısızlıklar bütününe dönüşmektedir. Mahrem alanlara çekilmemiz bu duygulardan kopma, sıyrılmaya, gizlenme hissiyatı içinde kendimizi deneyimleme arzusuna dönüşmektedir. Mahremiyet alanlarının kent deneyimi ile karmaşık yapısından ayrılmaya ve sıyrılmaya çalışmamız, bunun karşısında huzursuz ve istikrarsız bir biçimde yaşamlarımızı sürdürmeye devam etmemiz, mahrem alanlarımızı sorgular hale getirmektedir. Bizim için hangisinin mahrem alanlar olduğunu, hangisinin olmadığı konusunda bocaladığımız noktada ise teknoloji, özgürlük ve mahremiyet ihlallerinin oluşması, sosyal ağların bu noktada mekan kavramını yok etmesiyle sonuçlanmaktadır.

Günümüzde insanların giderek sosyal ağlara tapar niteliğe gelmesi, mahremiyetin bildiğimiz halini tümüyle ortadan kaldırmıştır. Bir bakıma mahrem alanlarımızı sanal dünyaya açmamız ‘mahremiyet pelerini kaldırarak her şeyi şeffaf kılan gözetim pratikleri, artık toplumun ve bireylerin güvenlik sebebiyle ve kendi rızalarıyla izlenmeleri anlamını kazanmaktadır’ (Dolgun, 2015: 15). Bununla birlikte mahremiyet alanlarımızın yeni boyutlar, yeni sınırlar etrafında şekillenmektedir. Kişinin kendini sergileme zorunluluğuna maruz kaldığı yeni sorunlar ile baş başa kalmaktadır.

3.4. Sosyal Ağlarda Mahremiyetin Dönüşümü

Günümüzde hızla gelişen teknolojiler karşısında değişen gündelik yaşam pratikleri, artan savaşlar, terör eylemleri ile toplum gözetim ve denetim mekanizması altına alınmıştır. Uygulanan yaptırımlarla devletin toplumlar üzerinde geliştirdikleri denetim ağları, ailenin yeniden biçimlenen özel yaşamını ve mahremiyetlerinin ihlali ile gözetimin altında sıkışıp kalmıştır. Bireyin savunma gücünün tükenmesiyle yeni arayışları beraberinde getirmiştir. Bu arayışların enformasyon toplumunda yeni sorunları doğurmasına neden olmuştur. Sorunlar olarak nitelendirdiğimiz sosyal ağların gelişmesi, bireyin kişisel veri dolaşımının açık olması ve korunma hakkının elinden alınmasına da neden olmaktadır. ‘Eğer mahrem gündelik hayatın kişisel denem ayrıntıları uzak veri tabanları içinde bizim denetimimiz ötesinde dolaşıyorsa, insanın merkez ‘ben’ i artık neresindedir?’ (Lyon, 1997: 92) Diğer taraftan ise iletişim ağının teknoloji ile boyut değiştirmesi bizlere özgürlük duygusu vermesinin de ötesine geçerek kişiler, kurumlar ya da devletler üzerinde ‘elektronik panoptisizm’ sürecine girdiğimizi göstermektedir (Dolgun,2015: 13).

Panoptisizm dediğimizde aklımıza ilk olarak Jeremy Bentham’ın panoptikon modeli gelmektedir. Hapishane modelinden çok bireyi gözetleyen, disiplinize eden gözetleme kulesidir. Fransız düşünür Michel Foucault’un belirttiği gibi ‘özneler özgür olmadıkça da iktidar ilişkilerinden söz edilemeyeceğini belirterek eğer iki kişiden biri tamamen ötekini yönetiminde olur ve onun üzerinde sınırsız ve sonsuz bir şiddet uygulayabileceği nesnesi haline gelirse, burada iktidar ilişkileri olamaz’ şeklinde yorumlamaktadır (Foucault, 2003:43). Buradaki özne olan birey özgür olduğu sürece iktidarın yönetimindedir. İktidar yeni özneler yaratmaktadır. Yarattığı yeni özneler iktidar tarafından zaman içerisinde baskılara maruz bırakılan nesnelere dönüşmektedir. Foucault, görünmeden görünen ‘gözetim-iktidar’ arasındaki bağı vurgulamaktadır. Günümüzde ise medya, internet, sosyal medya vb. uygulamaları kullanan birey artık tek tipleştirilmektedir. Tek tipleşen birey iktidarın karşısında olmaktan fazlasıdır, iktidarın birer aracıdır, nesnesidir.

İktidar tarafından yapılan baskıların ve sansürlemelerin dışında kişinin mahrem alanını ‘bireyler, gruplar ya da kurumların kendilerine ait bilgilerin ne zaman ne ölçekte ve nasıl ötekilerine aktarılabilceğini kendilerinin belirleme hakkına’ sahip olması gerekmektedir. (Westin, 1970:7). Ama amacın tamamen tersine işlemesi, kişisel bilgilerin yanlış kanallar yoluyla elde edilmesine neden olmaktadır. Bir bakıma yaşanan durum bireyin enformasyon mahremiyetini sağlayamaz duruma gelmektedir. Bireysel mahremiyetin devlet eliyle veya yanlış kurum ya da ağlar aracılığıyla ihlallerin yaşanması, mahremiyetimize zarar vermektedir. Birey üzerinde oluşan endişe ve korku duvarlarını ve mahremiyet alanlarını şeffaflaştırmıştır (Dolgun, 2015).

11 Eylül sonrası ‘ABD tarafından merkezi denetime yönelik olarak Enformasyon Bilinçlendirme Ofisi kurulması, ‘Tam Gözetim Programı’ adlı yazılım sistemiyle dünya üzerindeki herkesin iletişim ve eylemleri elektronik ortamda mercek altına alınmaya başlanmış, diğer yandan da küresel bir gözetimi’ getirmiştir (Dolgun: 2015:15). Küresel gözetimlerle bireyin hiçbir mahremiyetinin kalmaması, gözetim, denetim altında ciddi bir güvensizlik yaratmıştır. Diğer taraftan bireyin kendi rızasıyla sosyal ağların sunmuş olduğu servisleri kullanarak gözetlemeyi ve gözetlenmeyi arzu eder bir boyuta çekmektedir. Böylece mahrem alanların tamamen ortadan kalkmasına neden olmaktadır.

Gündelik hayatta modern toplumlar artık sistematikleştirilmiş denetim, gözetim, düzen içerisindedir. Bir taraftan sistemin dayatmalarıyla internet servislerinin kısıtlanması veya yasaklanan sayfalar üzerinden bireylere uygulanan baskı ve cezalar artmaktadır. Örnek olarak; Türkiye’de wikipedia vb. sitelerin engellenmesi veya kapatılmasıdır. Bu açıdan psikolojik bir disiplin anlayışının uygulanması, kontrolün tamamen iktidarın elindeki internet servisleri, medya, sosyal ağlar, televizyon vb. yayın organlarının üzerinde uygulanan baskılar, yasaklar karşısında binlerce kişinin ifade özgürlüğünü ve bilgi alış-verişini kısıtlayarak oto-sansürler uygulanmaktadır.

Zygmunt Bauman’a göre ise baskı, denetim ve gözetimin modern toplumlar tarafından ‘korku dolu bir hayatı yaşanabilir kılmaya çalışan mekanizma’lara dönüşmüş olduğunu söylemektedir (Bauman, 2006: 6). Güven ve huzur duygusunun yitirilmesi,

korkular ve kaygılarımızla mücadele etmenin ömür boyu devam edeceğini sunmaktadır. Yaşanan çarpıcı gelişmeler altında birey güven duygusunu bir anlamda tüketerek paranoyak boyutlara taşımaktadır. Paranoya ortamı içerisindeki birey günlük yaşamında davranışlarına, konuşmalarına bir noktada ket vurmaktadır. Yeni gözetim ve teknolojik gelişmeler mahremiyet alanlarının tamamen ihlal edilmesi ile bireyi güvensiz ve savunmasız bırakmaktadır.

Güvensizliklerin artması toplumsal ayrımları, eşitsizlikleri, sınıflandırmaları beraberinde getirir. Korku ve güvensizliklerle dolu hayatı yaşanılabilir kılabilmemiz için ultra güvenli cihazlarla ‘öteki’ ne karşı korunma ve sınırlamalar getirilmekteyiz. Burada ki öteki olarak belirttiğimiz ‘komşumuzdur, yanımızdan geçen biridir, aylaktır veya bizi takip eden biridir; sonuçta her yabancı ötekidir’ (Bauman, David, 2018:118).

Şehir içerisinde yaşanan güvensizliklere karşı en yakınımız olarak gördüğümüz komşularımızı sanatçı Henri Olesen’in, 15. İstanbul Bienali için kurguladığı ‘Pis Komşu’ enstalasyonunun projesinde inceleyebiliriz. Komşularımız üzerinden ‘mahallenin nasıl da bir dikizcilik, güvensizlik, fetişizm ve tekinsizlik alanı haline gelebileceği’ (Larios, 2017: 276) gibi sorunlar ve sorular etrafında ürettiği kolajlar serisinden oluşmaktadır. Olesen’a göre komşularımız en yakınlarımız, dostlarımız olur iken bazen ise birer yabancı tehdit ve tehlike olarak görmekteyiz şeklinde yorumlar.

Olesen’in ‘enstalasyonlar ve hayaletimsi kolaj serisi olan ‘Pis Komşu’ figürü İstanbul Modern’ de yer alan mekana özgü enstalasyonunda, dikizleme, mahremiyet ve sınırları delme gibi meseleleri çağrıştıran bir tarzda ele alan bir dizi soyut kolaja’ yer vermektedir (Larios, 2017: 276). Enstalasyon için kullanılan malzemelerin farklılık göstermesi transparan filmler, ayna üzerine uygulanan katmanlar aracılığıyla üretilen kolajlar, anahtarlar, gözlükler, kablolar gibi materyaller kullanılmaktadır. Eserin oluşum aşamasında, olgunlaşmamış, formsuz havası altında mekânı ‘izleme ya da izlenme etiği ve teknolojileri, toplumsal yakınlık ve uzaklık, bir arada yaşamanın gereği olarak girilen rasgele ve bazen de tekinsiz ilişkilerde yaşanan belirsizliklere ilişkin soruları ortaya’ çıkarmaktadır (Larios, 2017: 276).



Görsel 30- Henri Olesen, 'Pis Komşu', enstalasyon 15. İstanbul Bienali, 2017

Tehlikenin her yer de olduğu düşüncesi kişi üzerinde kurulan baskıların artması ile bir taraftan medya ve sosyal ağların sınırsız biçimde büyüüp genişlemesi, siyasal ve ekonomik anlamlarda da sosyal hayatlarımızı etkilemektedir. Her anımızı teyakkuz halinde hissetmemiz ve sarsıntıların içerisinde huzursuz olmamız, bizlere güvenli ortam arayışına zorlamaktadır. Fakat Ali Akay'a göre modern toplumlarda 'görülebilir her şey denetlenebilir' olması bizlere kaçısın imkansızlığını hatırlatmaktadır (Akay, 1995: 102).

Güvenlik takıntımız hayal ettiğimiz gelecek için evlerimizi, iş yerlerimizi, kamusal alanların etrafında gözetim aygıtlarıyla donatılmış bir dünya paradoksuna çevirmektedir. 'Bir yandan güvensizlikten bütün eski nesillerin korunduğundan daha iyi korunuyoruz; ama diğer yandan elektronik öncesi hiçbir kuşak güvensizlik duygusunu' bu kadar içlerinde hissetmemiştir (Bauman, David, 2018:120). Her anımızın kayıt altına alınması sadece devlet eliyle gerçekleşmemekte aksine birey interneti, medyayı, sosyal ağları kullanarak yüklenen video, fotoğraf vb. verilerin tartışıldığı, sansürlendiği, sosyal

senaryolarla hem kendini hem de çevresini izleyen ve izlenen konumu içerisinde kayıt altına almaktadır.

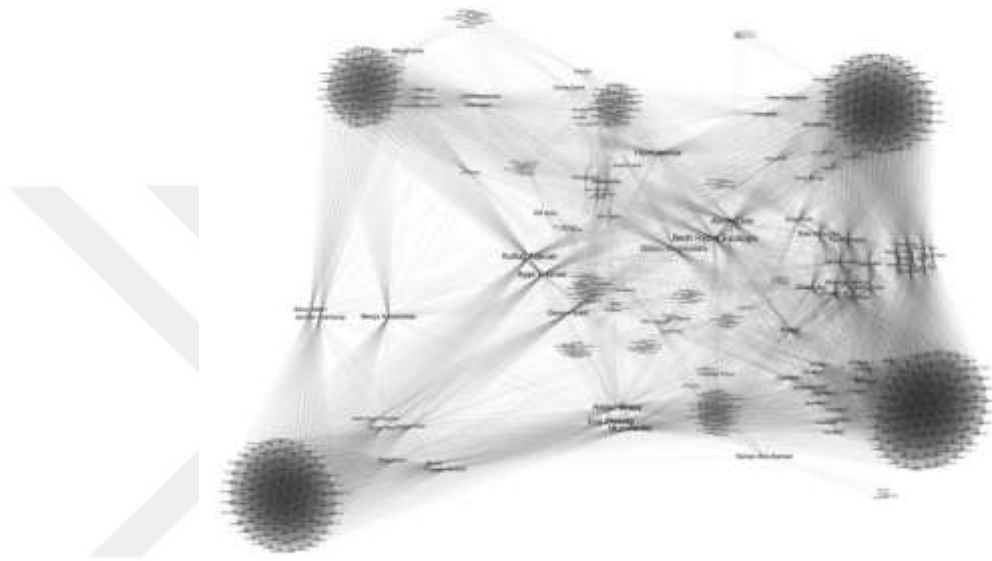
Günümüz teknolojisi karşısında gözetim ve denetim pratikleri yeni bir versiyon kazanmıştır. Birey artık doğumundan ölümüne kadar ki süre zarfında sistematik olarak kayıt altına alınmaktadır. Günlük yaşam içerisinde her türlü faaliyetleri, elektronik postaları, biyometrik parmak izi okuyucuları, banka hesaplarını, kamusal alanlarda yaşadığımız yer ya da yaşam alanlarımızın etrafının kameralarla örülü olması ile vb. yöntemlerin iktidar ve devlet tarafından modern toplumlar üzerinde kontrollünü bizlere göstermektedir. (Dolgun,2015: 14).

Sanatçı Burak Arıkan, enformel denetimleri kayıt altına alarak, sanatta ki yansımalarını eserlerinde irdelemektedir. Arıkan, 'işlerinde ekonomik, politik, sosyal konuları soyut mekanizmalarla harmanlayarak ağ haritaları ve tahmin sistemleri yaratır, performanslar yapar ve bu sayede görünmez güç ilişkilerini görünür kılarak tartışmalar açar' aynı zamanda 'yazılımları, baskıları, yerleştirmeleri ve performansları yerel ve uluslararası birçok kurumda sergilenmektedir' (Arıkan, 2015)

Arıkan'ın 2011 yılında 'Artist Collector Network: Phase II' (Sanatçı Koleksiyoncu Ağı) isimli eserinde bizlere internet üzerinde bulunan veri tabanındaki bilgi girişlerini kaynak olarak göstermektedir. Bu veri akışını birleştirilerek zincirlemekte ve kriptolanarak kayıt altına alınmasıyla silinemez ve değiştirilemez hale getirmektedir. Bu veri ağını kullanan Arıkan, günlük yapılan akışları kullanarak haritalar çıkarmaktadır. Haritalar ile tasarladığı 'Sanatçı Koleksiyoncu Ağı' en dikkat çeken işleri arasındadır. Koleksiyoncular ve sanatçılar arasında zamanla oluşan bu veri paylaşımını haritalandırarak görünür kılmakta, hangi sanatçının eseri hangi koleksiyoner bünyesinde bulundurduğunun künyesini ve kaydını tutmaktadır.

Arıkan eserinin gelişim sürecini şöyle açıklamaktadır; 'İlk aşamalarda veri oluşturmak için koleksiyonculardan sanatçıların listesi rica edildi. Devam eden aşamalarda ise sanatçılar da koleksiyoncularının listesi ile haritaya katılım için davet edildi. Böylece harita bir sanat eseri alışverişinden her iki tarafın da sağladığı verileri içerir hale geldi. İsimler arasında koleksiyonda bulunma üzerinden bağlantılar kurularak

oluşturulan yazılım-harita, kendiliğinden organize olarak merkezi aktörleri, dolaylı bağlantılar ve organik kümeleri göz önüne seriyor. Üçüncü aşamadan beri, algoritmik tahminler yapılarak gelecekte hangi sanatçılar ile koleksiyoncular arasında ilişkiler kurulabileceğini göstermektedir' (Arıkan, 2011).



Görsel 31- Burak Arıkan, 'Artist Collector Network: Phase II', Maçka Sanat Galerisi, dijital art, İstanbul, 2011

Arıkan, eserinde koleksiyoncu-sanatçı ilişki ağını ortaya çıkarmak için 'serbest erişim, paylaşım ve katılımcı prensiplere dayalı işleyen teknolojik sistemlerle incelemeye almaktadır' (Arıkan, 2011). Üç ayrı aşama halinde sunan Arıkan, ilkinin İstanbul'da bulunan tarihi Perili Köşk'teki Borusan Contemporary Müzesinde sergiledi. Ardından müzenin koleksiyonuna 2011 yılında dahil edildi. İkinci bölümünü 2012 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde sergiledi. Üçüncü bölümünde ise tekrar Borusan Contemporary Müzesi 'Dataspace' adlı sergisinde veri ağına yeni sürümler eklenerek yinelenildi. Çalışma birçok yerden sergileme aldı. Bunlar arasında 30. Lubliyan Binali ardından Beyrut Amerikan Üniversitesi Sanat Merkezi'nde daha sonra 2014 yılındaki Paris 'Human Economy' başlığıyla sergileme aldı.

Koleksiyoner –sanatçı bağıını kayıt altına alarak gelecek hakkında bizlere ipuçları vermektedir. Diğer yanında olumsuz yönlerine baktığımızda ise bireylere nefes aldirmayacak bir seviyeye taşımaktadır. Sistem açısından zorunluluğa çevrilmesi ile bireyi farklı bir kimliğe büründürmektedir. Hiperbireysellik gibi kavramların gelişmesi yabancılaşma gibi tehditleri beraberinde getirmiştir. Benzer düşünce tarzındaki bireyler ‘sanal dünyada vücutlarını geride bırakıp bedensizleşerek, bu tehditlere karşı birbirlerine sıkıca sarılır’maktadır (Dolgun, 2015: 198).

Güney Kore’li sanatçı Kim Heecheon, eserlerinde Google Earth, Face Swap gibi dijital ara yüzler kullanarak oluşturduğu ‘Halter Kaldırma’ adlı video yerleştirmesinde bir insanın-seyahat, ekranlar veya dijitale olan mesafesi aracılığıyla- birçok kişi gibi kendi deneyimlerine yabancılaşma halini’ anlatmaktadır (Larios, 2017: 240).



Görsel 32- Kim Heecheon, ‘Halter Kaldırma’ video karesi, animasyon, 15. İstanbul Bienali, 2016

Video yerleştirmesinde Seul manzarasını yansıtırken kullandığı dijital veriler ve ara yüzler aracılığıyla eserlerini üretmektedir. Gerçek ve dijital illüzyon arasında kesişen noktada şehrin üç boyutlu mimari formunu ve çevresinde bulunan kamera kayıtlarını birleştirerek insan hareketlerini dijital animasyonlara çevirmektedir (Larios, 2017: 240). ‘Bu ara yüzler aracılığıyla çevrimiçi ve çevrimdışı arasındaki sınırı bulanıklaştıran otobiyografik anlatıların çapraz düzenlenmesinde kullanır. İnternet patlamasının insan yaşamındaki etkilerini hiciv diliyle ele almaktadır’ (Heecheon, 2018). Heecheon, gps ve gözetim aracılığıyla en güçlü şekilde hissettiğimiz fiziksel deneyimlerin izleniyor, kaydediliyor, görüntüleniyor’ olmasındır (Larios, 2017: 240).

Teknolojik yenilikler ile geliştirilen belirli arayüzler dahilinde gözetlenme ve denetlenme biçimi bireyin üzerinde bariz usulsüzlüğün artmasına ve kurallara aykırı bir düzen kurulmasını sağlamaktadır. Bu düzen aşırı derecede rasyonel bir yol izlenerek kurulan protez cihazlarla kişi her an izlenebilen nesnelere dizinine çevirilmektedir.

Toplumların arasında kurulan bu elektronik bağlantıların, zamanla gerçekleşen yerel kültürleri biraraya getirirken, ayrılmış yeni birliktelikleri, farklı görüşleri melezleştirmektedir. Bu melezleşmeler sanal cemaatler, sosyalist veya faşizan düşünce yapıları vb. birçok farklı düşünce yapısındaki kişileri bir araya getirmektedir (Dolgun, 2015:199). İnterneti kullanma eğilimleri farklılaşmakta ve siyasal, etnik, din, dil vb. grupları biraraya getirmektedir. Oluşan grupların, örgütlerin veya kurumların bu özgür iletişim aracını kullanmaları yeni sorunlar oluşturmaktadır. Bunların sonucunda ise gözetim otomatik birer yapıya dönüşür. Yaşam artık jenerik bir mekanikleştirilmeden çıkarak kaçışları veya farklılıkları sergilememize, geçmiş ve gelecek arasında sanal bir gerçeklik kurulmaktadır. İnteraktif yaşam modülleri aracılığıyla kurulan köprüler arasında sıkışmış da olsak sonuçta kayıt altında gözetlenmekte ve denetim altında olduğumuzu bilmekteyiz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

**KARŞI- ÜTOPYALARDA RESMEDİLEN TOPLUMSAL YAPININ SANAT
PRATIĞİNDE ALDIĞI ROL**

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KARŞI- ÜTOPYALARDA RESMEDİLEN TOPLUMSAL YAPININ SANAT PRATIĞİNDE ALDIĞI ROL

Kentlerdeki dönüşüm sürecinin hızlanması ile yeni mimari girişimlerin daha iyi bir gelecek için cazip birer vaat olarak sunulması karşısında kentsel sorunların gün geçtikçe artması, ekonomik kriz, kentsel dönüşümlerle gelen yıkımlar, sosyo-politik istikrarsızlıklar, etnik gruplar veya sosyal statüye dayalı ayrıştırmaların ve ötekileştirmelerin yarattığı senaryolar, gündelik yaşam üzerindeki zorlukların altında çarpıcı ve distopik birer senaryo ortaya çıkarmaktadır.

Sınırları çizilen mekan ayrımlarının göreceliğinde kentlerin artık dönüşümlerle tükenmiş bir nesne veya imge olarak sanatta ki yansımaları incelenmektedir. Bu bölümde Asya’da doğmuş ve bu travmatik zeminde yaşamını sürdüren dört sanatçı ele alınmıştır. Sanatçılardan Cao Fei, Sim Chi Yin, Yang Yongliang, Do Ho Suh’ın çalışmaları kent ve yeni sınır mekanları üzerinden ulusal kimlik arayışı, göç, zenginlik-yoksulluk arasındaki güvencesizlik, sömürüye dayalı yaşam alanları, mücadelenin ve eşitsizliklerin doğurduğu istikrarsızlıklara dair arayışlarını; fotoğraf, video yerleştirme, resim, heykel ve enstalasyon gibi çeşitli disiplinlerde ürettikleri eserler incelenmektedir.

Orta Asya’da çağdaş sanat üzerine çeşitli bakış açıları geliştiren sanatçıların, kent aracılığıyla toplumun yaşadığı kaos ortamını sunmaktadırlar. Cao Fei, Sim Chi Yin, Yang Yongliang, Çin’de yaşadıkları kentsel meseleleri irdeleyerek, seçmiş oldukları anlatım tarzları ile kimi zaman fotoğraf, video ve teknolojik gelişmeler aracılığıyla doygun bir hikaye oluşturmaktadırlar. Kimi zaman ise geleneksel yöntemleri kullanarak anlatımlarını tezahür etmektedirler. Çin’in dünyada büyük bir güç olması, ülkenin geçirmiş olduğu tarihsel çöküntülerin arasında 2000 yıllık Çin hükümdarlığının yıkılmasının ardından yaşanan Ekim devrimi ve daha sonra Mao Zedong’un başa geçmesiyle başlayan kültür devrimi ile 1969 yılında geçmişini silme adı altında sanat eserleri yok edilmiştir. Küreselleşmeyle kapılarını açan Çin’in artık kapitalizm karşısında tarihini tekrar tekrar yazmaya devam etmektedir. Bu durum içerisinde insanların

yaşadıkları depresyonları, kaygıları, endişeleri, ayrıştırmaları, yabancılaşmaları vb. kavramları beraberinde getirmektedir.

Çin'in küresel değişimi dramatik biçimde göz önüne alındığında toplumun sömürü altında yükselen normatif ilişkiler ağı, arkadaşlık, cinsiyet, yalnızlık, yabancılaşma, ayrışma gibi yaşamı izole eden etkileri ön plana çıkarmaktadır. Çin'in ekonomik refah ile büyük beklentiler altında olması, topluma karşı uyguladığı yaptırımlar, yaşanacak kısıtlamalar ve insan haklarının yok sayılması, bireyin geleneksel ile modernleşme arasında sıkışıp kalmasına neden olmaktadır. Ülkenin gelişme sürecinde yaşanan politik ve kültürel aksaklıklar ile artan baskılar zamanla bireysel özgürlüğün iktidar tarafından sınırlandırılmaktadır.

Bir diğer taraftan sanatçı Do Ho Suh' in bireyin mekanla kurduğu bağı incelemektedir. Kore'den Amerika'ya taşınması üzerine yaşamış olduğu uyumsuzluk ve yabancılaşma kavramını ev imgesi üzerinden anlatarak eserlerini hikayeleştirmektedir. Geride bıraktığı Kore'deki evinin özlemini sınır-mekan kavramıyla harmanlayan sanatçı, eserlerinde bu problematiğe yoğunlaşmaktadır. Evin fenomenolojik yapısını gözler önüne sermektedir.

4.1. Post-Kapitalist Kent Kaygısıyla Örtüşen Distopyalar: Cao FEİ

Komünizm sonrası kapitalizmin hızla yükselişe geçtiği Çin'de, ekonominin büyümesi, kentsel dönüşüm sonucu büyüyen metropollerin dramatik değişikliklerini, sanal ile gerçek arasında kurgulayan sanatçı Cao Fei, bu problematiği eserlerinde sorgulamaktadır. Fei, sanatsal yaklaşımında yüksek inovasyon yeteneği ile fotoğraf, video, enstalasyon, performans ve dijital multimedya' yı kullanmaktadır.

Çin'in yaygın internet kültürünü eserlerine yansıtarak hayal ile gerçek arasındaki sınırları araştırmaktadır. Eserlerinde gençlerin yaşadığı dramatik duyguları, olayları, etkileri ortaya çıkarmaktadır. Büyük metropol halkı olarak nitelendirdiğimiz toplumun görünürde sıkıcı, sıradan günlük hayatları, fantezileri, korkuları, kaygıları ve

kaybolan hayallerini eserlerinde kullanarak, zamanın ötesinde olan anakronik anlatım tarzıyla vurgulamaktadır.

1978 yılında Çin'in Guangzhou eyaletinde doğan Cao Fei, sanatçı bir aileden gelmektedir. Anne ve babasının heykeltıraş olmasının yanında Guanco Güzel Sanatlar Akademisinde akademisyen olmaları, Cao Fei'nin çocuk yaşta sanatla iç içe olmasını sağlamıştır. Fei, ergenliğinin başlarında kamera ile tanıştıran babasının, zaman içerisinde üreteceği eserler için önemli bir araç halini almıştır. Video denemelerinde sadece kendi neslinin hayatına dair anlam arayışlarını belgelemektedir.

1970'lerin sonunda Çin'in reformist devlet başkanı Deng Şiaoping, ülkenin dış sermaye ile olan rejim değişikliği sonucunda kapılarını dünyaya aralamıştır. Sınır kapılarının açılması ile ithalatın hızlanması, ekonominin büyümesinin ardından iş gücüne ihtiyacın artmasını sağlamıştır. Bunun sonucu mahallelerin yıkılarak etrafında binaların, plazaların yükselmesi, göç ile gelen insanların yeni yer arayaşları artmaktadır. 1990 yılında başlayan Çin'in radikal dönüşümü ve bireyin modern çelişkilerini gözlemleyen genç sanatçı Fei'i kent sorunlarına yönlendirmeye başlamıştır.

2001 yılında Guangzhou Güzel Sanatlar Akademisi'nde lisans eğitimine başlamasıyla İlk kısa film denemesi olarak 3. sınıfta çektiği 'Imbalance 257' isimli eseri Fei'nin kişisel geçmişiyle bağlantı kurmaktadır. Günlük isyanlarını, mutsuzluklarını, umutsuzluklarını ve okul arkadaşlarıyla vakit geçirirken kullandığı yıkıcı yöntemleri videosuna yansıtmaktadır. Bağımsız küratör Hoe Hanru, 2000 yılında Madrid' de gerçekleştirilen 'PhotoEspana' fotoğraf festivaline Fei'de dahil etmiştir. 'Imbalance 257' videosu ile uluslararası kariyerine başlamasını sağlamıştır. Videosunda Çin'nin yeni yüzünü yansıtmaktadır. Bu video eseri ile Çin modern sanatı üzerine yenilikçi bir sergi hazırlayan Ai Weiwei'nin dikkatini çekmiştir.



Görsel 33- Cao Fei, ‘Cosplayer’ serisi, ‘Bunnys World’, C-baskı 90x120cm, 2004

Fei, eğitim aldığı dönemde küresel pop kültürü, Amerikan hip-hop ve Japon anime ile popüler alt kültürünün estetiğine olan ilgisini eserlerinde bir araç haline getirmiştir. Çin’in alt kültürlerini araştırmaya başlamasının ardından 2004 yılında ‘*COSplayers*’ adlı videosunu çekmiştir. Kendilerini oyunun karakterleri olarak kabul eden yersiz ve yerinden edilmiş gençlerden oluşmaktadır. Gençlerin hissettiği yabancılaşma ve kaygı kavramları üzerine videosunu kurgulamıştır. Kostümlerle oluşturulan oyunları, hayal dünyasını ve modern Çin hayatından kesitlerle birleştirilen kapsamlı bir videodur. Videonun arka planında gökdelenlerin inşası ve Guanco şehrinin kırsalında özgürce gezen hayvanların olduğu, farklı anime karakterlerinin yer aldığı fotoğraf dizisinden oluşmaktadır. Fei, kostümlerin anlamlarına yönelik kısa araştırmasının ardından bireye güç verdiğini ve gerçeğin ötesini geçerek dünyevi kaygılarının önüne geçilmesi gibi hem toplum hem de aile üyelerinin yaşam şekline yabancılaşarak, reddedilen bir hayat tarzını keşfetmektedir. Fei, Çin’deki hızlı değişimler altında bireyin bu kostümlerle nasıl bir bağ kurduğunu ve kendi güçlerini nasıl kullanacağını, şehrin içinde kaybolmalarını, yeni bir karakter yaratarak ya da bürünerek hayal ve gerçek arasındaki bulanık çizgiyi belirsizleştirdiği ilginç bir yerdir.

Yapay olarak üretilmiş dünya mı, yoksa gerçek dünyanın kayıt altına alınması mı? Bu iki sorunsalı da düşünmemize yol açmaktadır.



Görsel 34- Cao Fei, ‘Cosplayer’ serisi, video 8’ , 2004

Aşırı gerçek olarak tanımladığı sanal dünya, ütopya ve distopya arasındaki etkileşim ve toplumun siber-fiziksel nesnelere dönüşen bilgi teknolojisinin gelişerek kullanımının artması, sanatçı açısından önemli bir temaya dönüşmektedir. Bu sinematik çalışma oyunun karakteri olarak giyinmiş gençlerin şehrin iradesiyle hareket ettirmektedir. Onların hayal dünyasında çatışmaya girme yeteneği veren gerçeküstü bir komployu kullanmasına neden olmaktadır (Fei, 2004).

Sanatçının kamusal alanlarda teatral sahneler kurması, izleyici ile eser arasındaki etkileşim ağını arttırmaktadır. Etkili bir dil geliştirmeyi amaçlayan Fei, kentsel değişim ve dönüşüm karşısında toplumun gündelik yaşama dair vermiş olduğu yabancılaşma, kaygı ve korkuları üzerinden bireyi fantastik rollere bürünmektedir.



Görsel 35- Cao Fei, 'Whose Utopia', 0'37 alıntı video, 2006

Cao Fei, Çin'deki modernleşen ve küreselleşen kentlerin birey üzerindeki etkilerine odaklanması ile 2006 yılında modern üretim tesisleri ve fabrikalarda çalışan işçilerin kişisel değerleri üzerinden beklentileri ve hayalleri hakkında düşünmeye zorlayan 'Whose Utopia' adlı videosunu çekmiştir. Altı aylık araştırmanın ardından aydınlatma fabrikasında çekmesinin nedeni olarak mekanın ürkütücü ve tekinsizlik hissi uyandırmasıdır. Videoda işçilerin çalışma şartları ve düşüncelerindeki hayatın ne olması ya da olmaması gerektiğini sorgulamaktır. Toplumun buradaki ütopyanın kime ait olduğu ve bu ütopyayı kimlerin gerçekleştirerek mevcut kılacağına üstünde durmaktadır. Dünyayı kim bu hale getirdiği vurgusu yapılmaktadır. Mekanikleşen bireyin veya üretken bir toplumun hikayeleri üzerinden menfaat, hak ihlali gibi insani durumun yok edildiğini düşünmeye sevk etmektedir.

Yirmi dakikalık video üç bölümden oluşmaktadır. ‘Imagination of Product’ adlı ilk bölümünde, ampullerin makineler tarafından otomatik şekilde üretimlerini ve insanların makineleştirilmiş hallerini yakın çekimlerde irdelenmektedir. ‘Factory Fairytale’ adlı ikinci bölümde ise işçilerin iş tulumlarıyla bir Tai Çi ustasını, bir balerini, isterse yöresel bir dansçı veya elektro gitar çalmalarını, fabrika içerisindeki hareketleriyle hayatta varolmak veya ne olmak istediklerini gösterlemeleri istenmiştir. Üçüncü bölümdeki ‘My Future Is Not a Dream’ ise bireylerin tamamen pasif şekilde beklemeleri veya oturmaları, etrafındaki herşeyin akışa devam etmekte olduğunu gösterilmektedir. Makinaların ful kapasite çalışması karşısında çalışanların etkisiz halde kaldıklarını yansıtır. Filmin son karesindeki mesaj ‘geleğim hayal değil’ vurgusunda bulunulması, işçilerin beyaz tişörtler ile gösterilirken arka fonda eşlik eden Amerikan country müziğinin kitch versiyonu ile tamamlanır. Çinli göçmenlerin yaşam kalitelerini yükseltmek için taşındıkları kentlerde artık küreselleşmenin bir halkası olmaları ve işçi sınıfının hak talep edememesini ve düşük ücretlerle çalışmaya zorlanmalarını göstermektedir.

Cao Fei, az sayıdaki Çinli kadın sanatçılardan biri olması ve uluslararası sanat camiasında yankı uyandırmasıyla ilk solo sergisini 2016’da New York’taki PS1 Modern Sanat Müzesinde düzenlemiştir. Müze ilk kez Pekin’li bir sanatçıyı ağırlamaktadır. İlk eserlerinden son eserine kadar oluşan bir seçkidir. Sanatçının kişisel ve toplumsal geçmişi arasında bağ kurmaktadır. Çin’in Guanco, Pekin ve Şangay şehirlerinde yaşamış sanatçı, modern Çin sanatındaki gelişmeleriyle Avrupa’da ve uluslararası sanat camiasında bir aracı veya köprü olarak gösterilmektedir. Uluslararası tanınıyor olmasının nedeni olarak çalışmalarının popülerliğini ve ilham verici olmasının yanında kentsel değişimleri aktarırken kullandığı teknolojik yeniliklerdir.

Çin modern sanat camiasına daha fazla dahil olabilmek için 2007 yılında Pekin’e taşınması ile sanatçı ulusal siyasete olan bakışını ve yeni sanat pratiklerini deneyimleyerek, sorgulamasına neden olmuştur. Bu dönemde en sembolik eseri arasında gösterilen ‘RMB City’ adlı eserinde bir bilgisayar oyunu olan ada kentidir. Çin’ nin para birimi olan renminbi’nin kısaltılarak eserin adı ‘RMB’ ortaya çıkmıştır.



Görsel 36- Cao Fei, ‘RMB Şehri: İkinci Hayat Şehir Planlaması’, 3’58 sn video alıntı,
2007

Gerçek hayatta yaşanan olayları, fantezileri, çelişkileri ve ironilerden oluşan kurgusal bir Çin şehridir. Bu gerçek hayatı sanal hayatla birleştirerek, pan-politik düşünce yapısı ile kentin eğlenceli kesişimlerini tezahür etmektedir. Ütopya ve tam karşıtı olan distopya fikriyle ilgilenen sanatçı bir nevi ütopya ülkesi olan veya 1949 yılında kurulduğunda öyle olmasına inanılan Çin Halk Cumhuriyeti’ni yansıtmaktadır. Projede hayal ve gerçek arasındaki sınırı bulandırmayı hedeflemiştir. Oyun devamlı çevrimiçi olan bir kenttir. ‘Second Life’ girişiyle oyunun içerisine dahil olduğunuzda sanal hayat üzerinden farklı şehirler incelenebilmektedir.

Oyuna baktığımızda projenin pastiş bir dünya olduğunu, karmaşık ve küresel Çin’ nin geleceğine ilişkin hayallerinin farklı yüzlerini gösteren imgeler ve sembollerden referanslar aldığı görülmektedir. Bu semboller arasında 2008 Pekin Olimpiyatı için yapılan Kuş Yuvasının pas içinde çürümeye terk edilmiş harabe hali, nakliye

konteynırları, dikenli telleri, şehrin meydanına akan kanalizasyonları, Çin'in simgesi olan panda ve vb. bir çok imge kullanılmıştır.

Çin'nin kentsel manzarasının tekrar hayal edilmesine fırsat yaratan avangart bir şehir planlamasıdır. Sert bir komünizm, sosyalizm ve kapitalizmin melezi haline gelen Çin'in 'RMB' projesi ile yaşamak istedikleri dünyayı tekrar yaratmaktadır. İkinci bir yaşam platformu olarak sunulmasının yanında sanat projelerinin, yarışmaların ve ekonomik krize karşı etkinlikler düzenlenmiştir. 2009 yılında şehrin resmen halka açılması, belediye başkanı olarak sanat koleksiyoneri Ulli Sigg seçilerek şehre tayin edilmesi ile üç aylık süren başkanlık sistemi sonunda şehre tekrar yeni bir başkan atamaktadır. Fei ve ortakları aracılığıyla geliştirilen proje kapsamında şehirden toprak ve mülk satın alınabilmektedir. Daha sonra şehir içinde birçok avatar eklenmiştir. Cao Fei, simgeleyen avatar ise Çinli Tracy' i adında bir karakterdir.



Görsel 37- Cao Fei, 'RMB Şehri', Çin Tracy karakteri, dijital medya, 2007

Proje 2008 yılında Londra'daki Serpentine Gallery' de çevrimiçi olarak sergilenmesi ve Second Life'ta kaydedilen günlük videoların 3 boyutlu halde getirilerek izleyicinin yaşanan gelişmeleri bilgisayarlar aracılığıyla dahil olmaktadır. 2008 yılında çevrimiçi olarak hayat bulan şehir 2011 yılında projeyi sonlandırmıştır.

Cao Fei, birçok farklı medyuma deneme yapmaya iten yeni teknolojilere olan hırslı bakış açısıdır. Bu merakı onu Çin'in en yenilikçi genç sanatçılarından biri yapmaktadır. Üç yıllık bir aranın ardından 2013 yılında 'Haze and Fog' adlı eseri ile sanatçı Pekin'de tecrübe ettiği modern hayatın karanlık yüzünü yansıtan bir video çalışması sunmuştur. Hollywood'un zombi filmlerine eleştirel bir yorum getiren çalışma ile kapitalizm sonrası dünyanın nasıl dönüşüm geçirdiğini yansıtmaktadır. Pekin'in kirli hava sahasını sisler ve dumanlar eşliğinde sunmaktadır. Kentlerde hayatını sürdürmeye çalışan işçileri birer zombi olarak göstermektedir. İşçiler şehrin içinde yaşayan ölü olarak hareket etmektedirler.

İlk çalışmalarını irdelediğimizde küresel bir toplumun sosyal ihtimallerini ele alırken, 'Haze and Fog' videosunda karamsar bir yaşam formunu sergilemektedir. Videoyu yakından incelediğimizde ise sanatçının hayatını sürdürdüğü Pekin şehrindeki dairesinde çekilmesi bir bakıma otobiyografik etkileşimde bulunmaktadır. Bu durum sanatçıyla eser arasındaki oto analiz durumunu tetiklemektedir.

Pekin'deki yıkım projeleri hakkında araştırma yapan Fei, 2015 yılında kentsel dönüşümün getirdiği yıkımları çektiği 'Rumba 2: Nomad' isimli videosunda anlatmaktadır. Videoda robot süpürgenin yıkıntılar arasında rastgele dolaşarak etrafı temizlerken görülmektedir. Farklı bir mizah anlayışıyla çektiği video, modernleşme ile gelen yaratıcı yıkımı kutlamaktadır. Eserlerinin çoğunda alegorik anlatım içermesi, hızla kentleşen modern Çin'de neoliberal kapitalist iş gücüne odaklı materyalist ve tüketim ağına dönüşen toplum incelenmektedir. Guanco şehrinde yaptığı eserleriyle Pekin'de yaptığı eserleri karşılaştırdığımızda ilk dönem eserlerinin karmaşıklıklarının yerini daha olgun ve karamsar bir hale bürünmüştür.



Görsel 38- Cao Fei, ‘Rumba 2: Nomad’, 00’38 saniyeden alıntı, video, 2015

Fei’ nin çalışmaları küreselleşen Çin’de mahallelerin yıkılıp birkaç ay sonra yerlerine plazalar, alışveriş merkezi olarak tekrar inşa edilmesini gözlemleyerek, belgesel havasında çalışmalarına yansıtılmaktadır. Günlük araştırmalarını sırasında yıkılan mekanların fotoğraflarını çekerek yok oluşlarını takip etmektedir. Bütün bu süreci sosyal medya üzerinden paylaşmasıyla birlikte dünyayla iletişime geçmenin yollarını aramaktadır. Cao Fei, Çin’i temsil etse de bu gerçeklik sadece Çin’e ait değildir. Aynı zamanda dünyada yaşanan değişikliklerinde bir örneğidir.

4.2. Metropol Koşullarının Mekan Üzerinde Görünmeyen Sınırları ve Travmatik Etkileri: Sim Chi YİN

1978 yılında Singapur’da doğan, muhafazakar orta sınıf bir ailede büyüyen Sim Chi Yin, Çin’in Pekin şehrinde yaşamaktadır. Çin’deki iç savaş döneminde gazeteci olan dedesinin öldürülmesi ve soğuk savaş sırasında ailesinin Çin’ den Singapur’ a taşınmasına neden olmuştur. Londra’da ekonomi ve siyaset bilimi okumuş olan Chi Yin, fotoğraf, film, ses, metin ve arşiv dokümanlarından yararlanarak farklı disiplinlerde işler üretmiştir. Çalışmalarında Çin tarihini referans alarak soğuk savaş dönemini, komünizm sonrası

küresel gelişmeleri ve kapitalizm sonucu kasten parçalanmış kamusal alanları dahil ederek kentsel mekanlara odaklanmaktadır. Küresel gelişmelerin topluluklar üzerindeki baskılarını, yaptırımlarını, bellek ve göç sorunlarında gördüğümüz agonistik meseleyi evrensel boyutlara çekerek kent hakkında düşünmeye teşvik etmektedir. Fotoğrafladığı kişilerin metropol koşullarında yaşadıkları travmatik hikayelerine sıklıkla başvurması çalışmalarının belgesel niteliği kazanmasına neden olmaktadır.

2017 yılında Nobel Barış Ödüllü fotoğrafçısı olarak görevlendirilmiştir. Chris Hondros ödülünü kazanan sanatçının eserleri uluslararası birçok sergi, müze ve bienallerde sergilenmiştir. Asya ve Avrupa'daki müzeler ve galerilerde eserlerinin sergilenmesi, filmlerinin ise Fransa'daki Les rencontres d'Arles ve Visa pour image festivali ve Singapur uluslararası film festivallerinde gösterilmiştir. 15. İstanbul Bienali, Oslo'daki Nobel Barış Merkezi, New York'ta PhotoVille, Londra'daki Tom Blau galeri, Los Angeles'teki Annenberg Fotoğraf alanı dahil olmak üzere uluslararası sergilere katılmıştır. Dokuz yıl boyunca New York Times, The Time, National Geographic, New Yorker gibi global yayınlarda gazeteci ve yazar olarak çalışmalar yürütmüştür. Chi Yin, 'dünyanı dört bir yanından 300 delegenin bulunduğu bir kitleye hitap etmiştir. 2015 yılındaki Kadın liderlik günü'nde kapanış dahil olmak üzere birçok festival, sergi ve kurumlarda, konferanslar ve söyleşiler gerçekleştirmiştir. Fotoğrafçılık ve iletişim stratejileri üzerine atölye dersleri vermeye devam etmektedir (Chi Yin, 2015). 2018 yılında Magnum Photos' a aday olarak katılmıştır.

Ekim devriminden sonra kültür devrimiyle yeni otoriter bir devlet yönetimine geçen ülkenin, baskıcı yaptırımlar altındaki toplumun yaşamını aktarmaktadır. Katı kurallar altındaki 'bir ülkenin sakinlerini kalıcı, sabit ikametlerde kalmaya zorlama çabalarına karşı yasaklanan yerlerde büyük, illegal, kayıt dışı nüfusun artmasına yol açmaktadır. Başkent merkezinde katı bir görsel estetik yaratılmasında ısrar etmek, kurallara uygun ve planlı çalışan elitlerin genellikle yerlerini silen, yemeklerini pişiren ve çocuklarına göz kulak olan işgalcilerle dolup taşan yerleşim yerleri ve kenar mahalleler yaratmaya eğilimlidir (Scott, 2008: 394). Bu eğilim zamanla göçlerin hızlanmasına neden olarak artan nüfusu ile kayıtsız yaşamları, güvencesiz ve eşitsizliklerin artmasını sağlamaktadır.

Çin’de komünizm sonrası şehirlerinde zengin ile fakir kırsal kesim arasındaki uçurumlar, gelir dağılımındaki eşitsizliklerin artması, toplumun sosyal huzursuzluk kaynağı haline almıştır. Büyük kentlerde sektörlerin büyümesi ve işçi gücüne ihtiyacın her geçen gün hız kazanması ile göçlerin arttırması bu eşitsizliği desteklemektedir. 2008 yılından itibaren eşitsizlik seviyesinin zirveye ulaşması, üniversite mezunu bir çok gencin düşük ücretli işlerde çalışmak için Pekin’deki hostellerde ‘karınca kabilesi’ olarak adlandırılan yerleşkelerde yaşamaya zorlanmaktadır. ‘Pekin şehir sakinlerinin bir milyondan fazlasının, kelimenin gerçek anlamıyla yeraltında, yani şehirdeki eski hava saldırı sığınaklarında yaşayan düşük ücretli göçmen işçiler olduğu’ tahmin edilmektedir (Larios, 2017: 306).



Görsel 39- Sim Chi Yin, ‘The Rat Tribe’, fotoğraf, Magnum Foundation show at PhotoVille Festival, New York, 2012

Chi Yin, 2011-14 yılları arasında oluşturduğu ev, mahalle, toplum fikriyle geliştirdiği ‘The Rat Tribe’ projesi ‘şehirdeki yeraltı mekanlarının üçte birini oluşturan ve sayısı 6 bini bulan bodrum ve sığınaklarda barınan göçmenlerin bir portesini’ çizmektedir (Larios, 2017: 306). Pekin’in şehir merkezine göçen işçilerin gökdelenlerinin arka sokaklarında, otoparklarda, apartmanların bodrum katlarında ayrılmış dar, kutu gibi penceresiz yapılarda yaşamaktadırlar. Çin’deki soğuk savaş sırasında Sovyetler birliği

tarafından nükleer bombalardan kurtulmaları için Çin devlet başkanı ve Komünist Parti'nin kurucusu olan Mao Zedong tarafından yeraltına yaptırılan bomba sığınaklarının daha sonraları atıl yapılara dönüşmesi sonucu ticarileştirilerek düşük gelirli kişilere kiralanmaktadır. Güneşsiz, temiz havasız, penceresiz odalarda uyuyan insanların, 50 cent gibi bir ücret karşılığında ortak duş alanlarının kullanılmasıyla bizlere hapishaneleri çağrıştırmaktadır. Kendi hayatlarının mahkumlarına dönmüşlerdir. Chi Yin, yerel Çin medyası tarafından 'sıçan kabilesi' olarak adlandırılmaları, kötü yaşam koşulları karşısında küçümsenen, ayrıştırılan, toplumdan dışlanan, insanların hikayelerini fotoğraflandırarak çalışmalarında kullanmıştır.

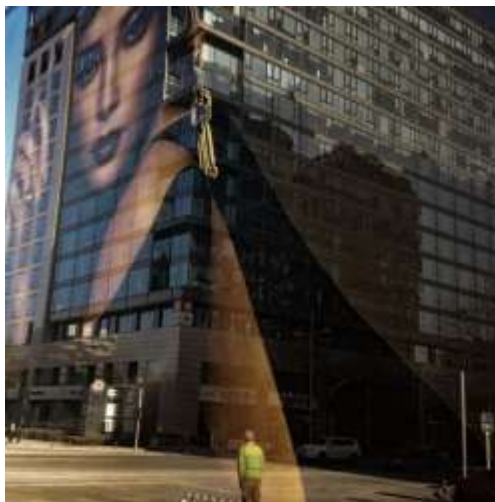
Çöp toplayıcıları, ayakkabıcılar, tamirciler, güvenlik görevlisi, temizlikçi, şöför vb. işlerde çalışan göçmen işçilerin yerin üç dört kat altında 'sıçan kabilesi' denilen bölgelerde yaşamaları diğer taraftan bir arka sokakta veya hemen üstlerindeki plazalarda, binalarda yaşayan ultra lüks bir yaşam süren yüksek statülü toplulukların, gençlerin kapalı ve korunaklı yapılardaki yaşamını Chi Yin, fotoğraflayarak aradaki uçurum farkını belgelemektedir.



Görsel 40- Sim Chi Yin, Niu Song and Zhao Ansheng, For the series the Rat Tribe, fotoğraf, 15. İstanbul Bienali, 2017

Chi Yin, NewYork Times’ da sıçan kabilesi hakkında yayınlanan makalesinde Pekin şehrinde yaşayan bir pedikürcü ile yaptığı sohbeti şöyle anlatır; ‘ben ve yukarıdaki lüks katlar içinde yaşayan insanlar arasında hiçbir fark yok’ sadece ‘aynı kıyafetleri giyiyoruz ve aynı saç stiline sahibiz. Tek fark güneşi görmüyoruz’ şeklinde orta sınıf ile alt sınıf arasındaki farkı anlatmaktadır (Chi Yin, 2013).

Chi Yin, Çin rüyası olarak adlandırılan daha iyi yaşam şartları için şehre göç ile gelen topluluğun yaşamlarını idame edebilmeleri için yaşadıkları güçlükleri ve şehrin altındaki sığınaklara saklanarak bir metamorfoz hayat sürmekte olduklarını belgelemektedir. Proje ilk kez The New York Times dergisi’nde yayınlanmasının ardından birçok dergide yayınlanmıştır. 2012 yılında Magnum Vakfı tarafından düzenlenen PhotoVille festivalinde sergilenmesinin ardından Seul ve Yeni Zelanda’daki müzelerde, galerilerde de sergilenmiştir. 2013 yılında geliştirilen proje 15. İstanbul Bienali’nde ‘İyi Bir Komşu’ temasıyla Pera müzesinde sergilenen on iki adet fotoğraftan oluşmaktadır.



Görsel 41, 42- Sim Chi Yin, ‘The Great Divide’serisi, fotoğraf, Pekin, 2013

Chi Yin, 2013 yılında fotoğrafladığı ‘the Great Divide’ yani ‘Büyük Ayrım/ Bölünme’ adlı çalışması göç kavramı ile oluşan halkın zenginler ile aralarında oluşan uçurumları ve yaşayış şekillerini belgeler niteliktedir. Amerika ve Çin’de ekonomik

gelirlere göre sınıflandırılarak en eşitsiz ve düşük gelire sahip insanların Los Angeles ve Pekin’de yaşadıkları gerçeği ile çoğunluğunun göçmen işçilerin oluşturduğu görülmektedir. Daha iyi yaşam için göç etmelerine rağmen her geçen gün refah ve yaşam kalitesinin düştüğü ve zayıfladığı gözlemlenmektedir. Chi Yin, bu istatistikleri hikayelendirerek çalışmalarına dahil etmiştir. Gündelik hayat içerisinde mekansal ayrıştırmalar ile bölünen insanların arzularını dışarıdan veya yukarıdan bakarak tayin etmek yerine yakın gözlemlerde bulunarak projeyi araştırmaya devam etmektedir. 2013 yılında başlamış olduğu ‘Seeing Like A State’, ‘Devlet Gibi Görmek’ adlı projesine halen devam etmektedir.



Görsel 43- Sim Chi Yin , ‘Seeing Like A State’ serisi, fotoğraf, Çin, 2013

Çin’in komünizm sonrası hızla gelişmeşen kentin bölgesel yeniden yapılanma sonucu yoğun kentleşme, siyasal yaptırımlar altında internet ve teknolojik kısıtlamalar, otoriter devletin yükselişi ile kapitalizmin varlığını geliştirmeye devam etmektedir. Otoyollar, plazalar, yeni siteler vb. birçok yapı yüksek modernist ideali ile daha rahat daha kaliteli bir yaşamın gerçekleşmesi için tek yol olarak gösterilmektedir. Çin hükümetinin kırsal bölgeleri kentleştirerek hiyerarşiyle geleneksel yaşam süren

mahallelerinin yapısını yok etmektedir. Toplum bu çarpıcı yeni düzenlemenin ortasında kaybolmaktadır. Çorak bir çöl olarak görülen kırsal kesimin zamanla kurumsallaştırılarak mekanın matris sistemiyle paylaştırılan, otoriter devletin yükselişi ile sınırları yok olan toprak parçalarına çevrilmiştir. Ekolojik çevrenin siyasi otorite tarafından gasp edilmesi, var olan kentlerin ise sınır tanımaz boyutlarda genişleyerek sonsuz değişimlere uğramaktadır. Bu gerçekliklerle düzenin riyakâr biçimde parçalanması sonucunda kentin görüntüsü bizleri kapitalist bir peyzajla karşılar. Küresel tüketim kaynaklar için yeni yerler aranması, kentin ortasındaki bölgelerde yaşayan insanları kontrol altına alınarak bu mekanlar rant aracılığıyla gasp edilmektedir. Toplumu ve mekanı kontrol etme dürtüsü insanlık tarihinin başlangıcından itibaren hükmünü sürdürmektedir.



Görsel 44- Sim Chi Yin, 'Seeing Like A State' serisi detay, fotoğraf, Çin, 2013

Sanatçı Chi Yin, dur durak bilmeyen yenilenmelerin, bizlere orda yaşayan insanlara ne olduğu sorusunu soramaya yöneltir. Çin dünyanın yeni süper gücü olarak gösterilmesinin altında yatan kentsel sorunların, ekonomik krizin, eşitsiz yaşam şartlarının, sömürgeci bir dönemde bireylerin sürekli bir yıkım altında organik, geleneksel

yaşam biçimlerinin yıkılmış, parçalanmış, dışlanmış, görmezden gelinmiş toplumlara dönüştürülmesiyle birlikte insanlar ve kentin gerilim yumağına dönüştüğünü göstermektedir. Kentsel yenilenme ile dönüşen mahallelerin, sokakların, toplumun yaşadığı baskıları, göçleri, ayrıştırmaları ve geçmiş tarihi olayları araştıran sanatçının yorumunu da ekleyerek fotoğraflandırır veya video kaydı alarak kendi sınırlarını ve sınır ötesi yorumlarını oluşturmaya davet etmektedir.

4.3. Geleceğin Karanlık Kent Manzaraları: Yang YONGLIANG

Küreselleşen dünyada ‘toprak sırdan bir meta değildir’ artık (Harvey, 2013:72). Çin’de refah arayışı sonucu toprağın metaya dönüşümü ile sermayenin yeni mekan arayışları, kentleri yeniden yapılandırarak istimlak edilmektedir. Rant amacıyla bu merkezler üzerinde hakimiyet kurulması, kentin merkezinde yaşayan insanları tahliye ederek veya terk etmeye zorlanmaları, sınıflar arası eşitsizlikleri arttırarak toplumsal ilişkileri parçalamaktadır. Bu durumu inceleyen sanatçı Yang Yongliang, 1980 yılında Çin’in Şangay şehrinde doğmuştur. 2003 yılında Şangay’daki China Academy of Art, Çin resim sanatı ve kaligrafi bölümünden mezun olmuştur. ‘Geleneksel sanat ile çağdaş sanat arasındaki bağlantıyı kullanarak eski oryantal estetiği ve edebiyat inançlarını modern dil ve dijital tekniklerle uygulamaktadır’ (Yongliang, 2019). Eserlerini üretirken ilham aldığı birçok eser arasında Babil Kulesi ve Bosch’ un kıyamet tablolarıdır.

‘Eserleri, Yunanistan Selanik Bienali, Pekin’deki Ullens Çağdaş Sanat Merkezi, Moskova Bienali, Metropolitan Müzesi, New York Sanat Müzesi, Kore Daegu Fotoğraf Bienali, Singapur ArtScience Müzesi, Paris Modern Sanat Müzesi, Somerest House Londra, Sidney’deki Yeni Güney Galler Sanat Galerisi, British Museum, Brooklyn Müzesi, New York’taki Metropolitan Sanat Müzesi, San Francisco Asya Sanat Müzesi dahil olmak üzere 20’den fazla kamu enstitüsü tarafından’ koleksiyonlara dahil edilen ‘Yang, New York ve Şangay arasında yaşıyor ve çalışıyor’ (Yongliang, 2019).

Yongliang, Çin sanatı ve kültürünün mevcut yaşam koşullarının değişime uğraması üzerine kentsel peyzajları ve geleneksel Çin sanatının minimize edilmiş doğa

çalışmalarını ve kaligrafisini görmek için toplumun müzelere gidilmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Çünkü eskinin yok olmaya başladığı vurgularken, günümüz teknolojisinin getirdiği yenilikler aracılığıyla eserlerinde farklı yol çizmeye başlamıştır.

Üniversite yıllarından beri Çin sanatı ve kaligrafisi üzerine incelemeler yapan sanatçının suluboya, mürekkep gibi geleneksel sanat formları yerine yeni teknikler aracılığıyla fotoğraf, dijital resim ve video yerleştirmeleri kullanmaya ve üretmeye başlamıştır. Yongliang, kağıt, fırça ve mürekkebin yerini almaya başlayan dijital medya programları ile dijital resimler üreterek, eski teknikleri tekrar yorumlamaktadır. Kullandığı fotoğrafların birçoğunu Tayvan'da veya Xi Men Ding şehirlerinde çekmektedir. Katmanlar halinde oluşturduğu eserlerinde elliden fazla görselden oluşan video ve fotoğraf parçalarını bir arada kullanarak yeni bir üretim sürecine girmiştir.

Yongliang, Şangay'ın yirmi yıl içerisinde tam hız büyüyen eşsiz bir şehir olmasının yanında bu eşsiz şehirde devletin baskılarıyla yerlerinden edilen insanların geride bıraktığı yıkılmış, çöküntü mekanları, mahalleleri veya binaları eserlerinde sık sık kullanmaktadır. Yaşanan yıkımların toplum üzerinde bıraktığı endişeleri, kaygıları ve toplumun yabancılaşarak ayrıştırılmalarını eserlerinde sıklıkla kullanmaktadır. Bu dönüşen kent imgesinin arasında sıkışan insanların hayatlarını göstermektedir.

Yongliang, çalışmalarında kullandığı kent manzaralarını şöyle açıklamaktadır; 'Şehir, yaşadığım yer benimle gelişen ve anılarımı içeren bir alan. Megapolisleri ve onun yeni teknolojileri, imge ve sanatın bir biyografisi olarak görüyor olamam; gerçek olanın çelişkileri, gerilimleri ve mutasyonları yaratılışın motorudur; geleneksel kültürün ortaya çıkışı ve çağdaş yaşamın getirdikleri ile insanların vicdanını kutuplaştıran yeni düşünce yöntemlerinin ortaya çıkışı çalışmalarımı karakterize eden şeyde budur' şeklinde açıklar (Yongliang, 2011).

Yongliang, 2006 yılında başladığı 'Phantom Landscape' adlı serisi metropollerin o karakteristik gri soğuk yapıların arasında kontrolsüz biçimde hızlanarak kentin o kırsal mekanlarını yok etmesiyle birlikte yeni sınır yerleri çizmeye başlaması sonucunda eserlerindeki o antagonistik ilişkiyi göstermektedir. Kentlerin gelişimi ve

dönüşümü ile kentlerin daha modern koşullar altında geliştiğini varsaymamızın yanında bizleri hapseden derin bir tecrübeyi de yansıtmaktadır.



Görsel 45- Yang Yongliang, ‘Phantom Landscape’ serisi, dijital resim, 2006

Yongliang, eserlerinde Çin’in o geleneksel doğayı öven tarzını minimize ederek, eserlerinde günümüzün modern gerçekçiliğini eleştiren hakimiyet vurgusu yapmaktadır. Eserlerinin birçoğunda Çin’de üç asır hüküm sürmüş olan Song Hanedanlığı’nda çizilmiş doğa resimlerini referans almaktadır. Eserlerinde ilk olarak doğa manzarası izlenimi vermesinin yanında daha yakından incelendiğinde ayrıntıların zenginliği o doğa görüntüsünün modern küreselleşme ve kapitalizmin altında yok olan doğanın binalar, plazaların aracılığıyla işgalline vurgu yapmaktadır. Doğa manzarasının geneline hakim olan gökdelenlerin, plazaların, inşaatların, büyük gri bina yığına evrilmekte olduğunu göstermektedir. Eserlerinde göze çarpan bu yansıma insan ile doğa arasında yaşanan bu bağın kaybolarak kapitalizmin ve küreselleşmenin getirdiği yıkımlar sonucu suçluluk veya vicandanlarımızı sorgulamamıza neden olmaktadır. İnsanlık dışı gelişen modern megapolisin bir eleştirisini sunmaktadır.



Görsel 46- Yang Yongliang, 'Phantom Landscape' serisi, mürekkep püskürtmeli baskı,
135x76 cm, 2006

2010 yılında başladığı ‘Artifical Wonderland’ yani ‘Yapay Harikalar Diyarı’ adlı serisinde Yongliang, yoğun bir biçimde kullandığı mimari imgelerin şehir üzerindeki darbe girişimini yansıtmaktadır. O büyük heybetli dağları saran binaların görüntüsüyle endüstrinin, makineleşmenin altında tarımın yok edilmesini ve ekim devriminin bitterek yerine kültür devriminin gelmesinin ardından geçmişini yağmalayan bir modele evrilmesini göstermektedir. Yaşanan değişimler sosyolojik açıdan yeni modern kentlerin bireyin üstünde kurduğu rahatsızlığı aktarmaktadır. Eserlerinin birçoğunda Çin’ nin geçmişine atıfta bulunurken, geleceğimize yönelik endişelerin gün geçtikçe arttığının altını çizmektedir.



Görsel 47- Yang Yongliang, ‘Artifical Wonderland’ serisi, dijital resim, 2010

Çin’in her geçen gün gelişen, zenginleşen ülke yapısının sosyolojik açıdan toplum üzerinde baskılar, kırsal kesimden göçlerle gelen insanların yaşadıkları kaos ortamında yüksek maliyetli yaşam koşulları ile kişileri bunalıma sürüklemesi, ekonomik yönden artan toplumsal eşitsizlik, ayrışmalar, kimlik krizlerinin katlanarak artmasına neden olmaktadır. ‘Artan toplumsal eşitsizlik, çevrenin tahribatı, varlıkların aşırı genişlemesi ve aşırı değerlendirilmesiyle birleştiğinde, Çin modelinin hiç de sorunsuz olmadığını ve bir gecede kapitalist gelişmenin garantörlüğünde kapitalizmin sorunlu çocuğuna kolaylıkla dönüşebileceğine işaret ediyor’ (Harvey, 2013:116).



Görsel 48- Yang Yongliang, ‘Peach Blossom Colony’ serisi, 58x160 cm, mürekkep püskürtmeli baskı, 2011

Yongliang, 2011 yılında başladığı ‘Peach Blossom Colony’ yani ‘Şeftali Çiçeği Kolonisi’ adlı serisi Çin edebiyatında önemli bir rolü olan şair Tao Yuanming tarafından yazılmış şeftali çiçeği baharı hikayesinden alıntı yaparak ürettiği çalışmasıdır. Eserin konusu dış dünyadan habersiz kurdukları ütopyelerinde yüzyıllardır izole bir hayat süren insanların doğayla olan uyumunu anlatan bir hikayedir.



Görsel 49- ‘Peach Blossom Colony’ serisi, dijital resim, 2011

Sanatçı hikayeyi baz alarak oluşturduğu çalışmasında ütopyasını arayan insanları betimlemektedir. ‘Modern toplumdaki hızlı büyümenin yanı sıra, materyalist ve tüketici kültürün, insanların ruhsal zihinlerini doldurarak; o büyük doğayı ele geçirişlerini’ yansıtan çalışmasını yakından incelediğimizde insanların yüzündeki huzursuzluğu görmekteyiz (Yongliang, 2019).

Geçmişi arayan insanların gelecek hakkında bir bilgiye ulaşmayı arzularken o mekanlarda nasıl kaybolduklarını yansıtmaktadır. Sanayileşme sonrası distopik kent manzarasına dönüşen modern bir dünyanın varyasyonlarını sunmaktadır.

4.4. Ev İmgesi: Do Ho SUH

Ev coğrafi ve kültürel sınırların ötesinde yeni anlamlar yüklediğimiz boş kutulardır. Kendi bedenimize en yakın hissettiğimiz arkaik bir mekandır. ‘Ev bizi kapsayabilmek için sağlam olmalıdır, yani kendimizi rahat hissetmemizi sağlayan bir alanın sınırlarını çizmek yoluyla bize güven verebilmek için sert, yalıtkan ve dışarıya kapalı olmalıdır’ (Eiguer, 2004:19).

Ev ile olan derin bağıni eserlerine yansıtan sanatçı Do Ho Suh, 1962 yılında Seul, Güney Kore’de doğmuştur. Sanatçı bir aileden gelen Suh’un babası ressam Suh Se-Ok geleneksel mürekkep resimleriyle 1960’larda Batı’da gerçekleşen soyut sanat hareketini birleştirerek yeni anlamlar ve kavramlar yüklemesiyle Kore’de soyut sanat hareketine öncülük etmiş önemli bir sanatçıdır. Bu durumda Do Ho Suh’ nun resme olan ilgisi kaçınılmaz olur. 1994 yılında Seul Ulusal Üniversitesi geleneksel resim bölümünde lisans ve yüksek lisans derecesini tamamladıktan sonra Güney Kore ordusunda zorunlu askeri hizmetin ardından Amerika’ya taşınan Suh, 1997 yılında Yale Üniversitesi heykel bölümünde yüksek lisans eğitimi almıştır. Tate Modern, Serpantin Galeri Londra, 21. Yüzyıl Çağdaş Sanatlar Müzesi Japonya, Voorlinden Müzesi Hollanda, New York Modern, 13. Sidney Bienali, 49. Venedik Bienali, Liverpool Bienali dahil olmak üzere birçok ülkede sergilere, müzelere ve bienallere katılan Suh, Seul, Londra ve New York’ta yaşıyor ve çalışıyor.

Do Ho Suh, Amerika’ya taşındığında yaşamış olduğu boşluğu şöyle yorumlar; ‘Amerika’ya ilk geldiğimde gökten düştüğümü hissettim. Aniden başka birinin bedeninde yaşıyormuş gibi’ hisseden sanatçı başka bir kültüre adapte olabilmek için yaşadığı çevrenin mimari ile olan ilişkisinde kültürün ne kadar önemli olduğunun farkına varmıştır (Carr, 2003: 2).

Suh'in eserlerinde psişik bir mekan olan ev imgesi, zihinsel alanların sınırları, göç, yer değiştirme, ulusal kimlik, anılar, kültürel ve kişisel kimliğin değişimi yeni yaşam alanlarına taşırken hem fiziksel hem de metaforik biçimde ev imgesi üzerinden psikolojik etkilerini yansıtarak eserlerinin anlatım gücünü beslemektedir. Resim, film, heykel, mimari gibi disiplinler arası işler üretirken ipek, plastik, kumaş, kağıt, çelik, reçine, iplik vb. materyallerden eserlerini oluşturmaktadır.

2002 yılında 'Perfect Home' adlı resminde Amerika'ya göç etmesini ve ev imgesini kullanarak yolculuğuna dair yaşadığı tecrübeleri ve deneyimlerini eserlerine aktarmaktadır. Anılarını, yaşam tarzını metaforik anlamda valize koyarak götürebilme olasılığını vurgulamaktadır. Mükemmel ev kavramının ne anlama geldiğini sorgularken, ev imgesinin bir taraftan güvenli, huzur veren bir yer mi yoksa zihnimizin bir yansıması mı sorunsalıyla baş başa bırakmaktadır.



Görsel 50- Do Ho Suh, 'Perfect Home', kağıt üzerine mürekkep, 10,2x 15,2 cm, 2002

Modern kültürün yarattığı patolojik ev arzusu ile düşüncelerimizde yarattığımız evlerimizi yanımızda taşıyabilir miyiz? O transandantal evsizlik halini metafiziksel bir öge olarak betimleyebilir miyiz? Evlerimiz bizim için sınırları olan, paranoyak boyutlara çektiğimiz mekanlar mıdır? Mükemmel ev kavramını modernleşmenin idealizasyonu olarak görebilir miyiz? Güvenli bir mekan olarak nitelendirdiğimiz dört duvarın içerisine yerleşmekle her şeyin daha güvenli, huzurlu, kaygıdan yoksun olma düşüncesinin yanında insanların üreme kavramını imleyen evlerimiz, sosyal bir birim olan aile kavramının temeli midir?

Bu sorulara genel anlamda göçler, yıkımlar, yerinden edilme, yabancılaşma veya geride bıraktığımız yaşamlar ya da yeni mekanlar inşa ederken yok olan anılarımız karşısında ev kavramının daima yaşamlarımızın merkezinde olması sorunsalı üzerinde durmaktadır. Yaşadığımız mekanlardan taşınmamız, o mekanla kurduğumuz bağımlılığı manevi anlamda yok olacağı hissiyatına çevirmektedir.

Bunun üzerine 2008 yılında ürettiği 'Fallen Star'adlı eserinde dünyada artan küreselleşme hareketiyle büyük hız alan konut artışının kültürel değişimi desteklemesi sanatçıya yeni konu arayışlarına sürüklemiştir. Fallen Star eserinde yapmış olduğu İngiliz tarzı kır evini binanın üstüne farklı biçimde konumlandırması ile izleyiciye vertigo rahatsızlığı yaşamasına neden olmaktadır.



Görsel 51, 52- Do Ho Suh, 'Fallen Star' 1/5, 332,7x 368,3x 304,8 cm, heykel, 2008

Eserin yapımında kullandığı kayın ağacı, seramik, emaye boya, cam, tahta, lake boya, lateks boya, led ışık, çam ağacı, kontraplak, reçine, ladin ağacı, stiren, polikarbon levhalar ve pvc levhalar gibi malzemelerden oluşmaktadır. Ev kavramını sorgulayan sanatçı 2011 yılında ‘Fallen Star’ adlı eserinde birebir ev boyutuna getirerek okumuş olduğu üniversitenin üst katına konumlandırması, stratejik olarak değişen hayatının yeni hayatlara evrilmesini ve Seul’deki evinin kopyasını mekanın içine aktararak geçmişini ve geleceği arasındaki ayrımı belirginleştirmeye çalışmaktadır. Sınırdaki yaşamın heyecanını, dinamiğini, aidiyeti, ötekileşme duygusunu uyandırmaktadır.

Sanatçı diğer taraftan eserinde iki farklı kültürdeki evi bir arada kullanması Kore’deki yaşamını Amerika’ya taşınması ve yaşadığı uyumsuzluğa gönderme yapmaktadır. Tasarlanan ev hem Kore’de yaşadığı eve benzemekte hem de tipik bir Amerikan evini yansıtmaktadır. ‘Home Within Home’ adlı eserinde ise yabancısı olduğu çevreye uyum sağlama mücadelesini içermektedir. Suh’in yapmış olduğu bir röportajda; ‘Belki Amerikan toplumuna dahil olacağım; belki hala bir yabancı olacağım. Bilmiyorum. Bu benim manevi yolculuğumun bir süreci’ şeklinde yorumlamaktadır (Suh, 2013).



Görsel 53- Do Ho Suh, ‘Home Within Home’, kağıt üzerine suluboya, 62,5 x 49,2 x 2,9 cm, 2011

Ev kavramı mahremiyetin ayrıcalıklı mekanına dönüştüğünde endişelerin, kaygıları devreye sokmaktadır. Sınırları çizilmiş bu dört duvardan oluşan kutunun içerisinde arzularımızı bastırırken, saklanma, korunma, güven gibi hissiyatları doğurmaktadır.

Do Ho Suh, 2012 yılında ‘Seul Home, Seul Home, Kanazawa Home’ adlı yarı saydam kumaşlardan ürettiği eseri Los Angeles’ da ki Korean Cultural Center sergilenmiştir. 1970 yılında babası tarafından inşa edilen ve 19. yüzyılda Joseon Hanedanlığı tarafından yaptırılan evin birebir kopyasıdır. Bu geleneksel yapının yapılmasının nedeni ise Joseon Hanedanlığının sonbi kavramını yani bilgin yaşam tarzına olan özlemindedir. Kısa sürede ülkenin geneline yayılan geleneksel yapıdaki evlerin 1910 yılında Japon işgali sonucu hanedanlığın yıkılması ve ardından zamanla Kore’deki yaşanan sosyal değişimler ve küresel ekonominin büyüyerek hız kazanması sırasında bu geleneksel yapıların yerini apartmanlar, plazalar almıştır. Kore geleneğini kaybetme endişesinde olan sanatçının babası Suh Se-Ok, evlerin içerisindeki eşyaları, mobilyaları, kapıları ve evleri çoğaltarak yaşamın akışını yavaşlatmaya ve koruma altına almaya çalışmaktadır.



Görsel 54- Do Ho Suh, ‘Seul Home, Seul Home, Kanazawa Home’, ipek ve metal armatür, 1457x 717x 391 cm, enstalasyon 2012

Suh, yaşanan bu kültür değişimi karşısında yok edilen evleri gittiğim her yere nasıl taşıyabilirim düşüncesi üzerine üretmiştir. Bu eserle bir nevi evlerin sınırları olmaksızın tekrar tekrar üretilen birer nesneye dönüştürmesidir. Terketmek zorunda kaldığı evini minimize ederek yanında taşıyabilecek boyutlara getirmiştir. Bir nevi anılarını devamlı yanında, çantasında olacağıdır. İpek kumaşın o saydam yapısı ile ürettiği şeffaf duvarlarla yeni sınırlar çizmesi, mekanın içerisinde tekrar tekrar yeni mekanlar yaratmasını sağlamaktadır. Yarı saydam odaların hayalet vari yapısı her an yok olacakmış hissiyatı vermektedir. Yerinden edilmiş insanların, evin o kırılğan yapıdaki duvarlarını, o özel mekanlarıyla olan ilişkisini şeffaf sınırlar çizerek hayalet etkisi sunması, kişinin o gizli kimliğini deşifre etmeye çalışmaktadır. Kamusal alana karşı özel mekanlar içerisindeki deneyimlerimizi sorgulamaktadır.

Suh, 'Home within Home within Home within Home within Home' adlı eserinde evrimleşerek değişen ev imgesinin benliğimizi fethederek kimliğimize hükmetmesini sağlarken, bireysel kimliğin sınırlarını mümkün olduğunca kısıtlamaktadır. Diğer taraftan o dört duvarın kurduğu baskıların ötesine geçebilme hissiyatını devamlı kamçulamaktadır. Sanatçının yaşamış olduğu beş eve gönderme yapmasına rağmen iki evin varlığı göze çarpmaktadır. Bunlar klasik Amerikan tarzındaki New York'a ilk taşındığında kullandığı ev ve içerisine konumlandığı Kore Seul' deki büyüdüğü evdir. Yapıların her ikisinde yarı saydam dokudaki kumaşlardan oluşturmuştur. 1:1 ölçekte olan evlerde Kore'deki evini havada asılı biçimde yerleştirmiştir. Amerikan tarzı ev ise yere sabitlenmiş, içerisinin ise izleyici tarafından gezilebileceği biçimde konumlandırmıştır. İzleyiciyi iki kültür arasında sıkışmışlığı, mahremiyeti gözler önünü sermesi ve mekanik, titiz yaratımların arasına gizlemiştir. İç içe geçmiş sınırlar arasında farklı renkler kullanarak ayırması ile yapıyı keskin bir kontrastla bölmektedir.



Görsel 55- Do Ho Suh, ‘Home within Home within Home within Home within Home’, polyester kumaş, metal çerçeve, 1530x 1283x 1297 cm, enstalasyon, 2013

Heykel sanatına meydan okur tavrındaki eserleri ile izleyici ve sanat eseri arasındaki iletişimi baş aşağı etmektedir. İzleyici eserlerle etkileşim içinde olurken içerisinde dolaşılabilen bir heykelin varlığını keşfetmektedir. Eserin içinde oluşan boşlukların ve sınırların varlığı yarı saydam yapı içerisindeki bulanıklaşan sınır-boşluk kavramını ortaya çıkarmaktadır. Yarı saydam kumaş kullanmasının amacı maneviyatı öne çıkararak var olmayan, hayali veya hayaleti andıran bir şeyi temsil etmesi orada bir şeyin varlığına işaret ediyor ama ne olduğunu keskinleştirmekten kaçınmakta olduğunun altını çizmektedir. Birey ve kolektif yapı arasındaki sınırları bu şekilde bulanıklaştırmaktadır.



Görsel 56- Do Ho Suh, 'Blueprint', kağıt üzerine iplik, pamuk, metilselüloz, 101,6 x 152,4 cm, 2014

'Blueprint' adlı eserinde New York' da yaşamış olduğu binanın ön cephesini ipliklerden oluşturmuştur. Binanın arkasındaki gölgeyi sarmış binlerce renkli ipliğin yaratmış olduğu kargaşa mekanın içerisinde o katı, tanımlanmamış, dağınık ve değişken yaşamının içine sığınmış insan formunu saklamaktadır. İç ve dış mekanların arasındaki o dinamizmi, bireyselliği, özgürlüğü ya da tersine mahremiyeti, tutsaklığı, sığınakların sınırları çizilmiş bir nesneye evrilmektedir.

SONUÇ

Kentleri toplumsal örgütlenmenin mekanı olarak nitelendirmekteyiz. Küreselleşen ekonomi ve kapitalizmin gündelik yaşamdaki dinamizmi altında toplumsal değerlerimizde erimektedir. Modernleşen kent suretinin arkasında yaşanan kültürel ve sosyal ayrıştırmalar, kentlerdeki dönüşümlerin birer sonucudur. 21. yüzyılda artık gelişen ekonomik düzen etrafında beliren toplumsal dinamizm ile sosyolojik açıdan küreselleşen modern dünyanın yarattığı tüketim nesnesi olan mekanlara dönüşmektedir. Göçler, kentsel rantlar, dönüşümler, yenilenmeler, sosyal ayrıştırmalar, ötekileştirmeler, soylulaştırmalar vb. kavramlar eşliğinde geniş bir tartışma alanı yaratmaktadır. Sözü edilen ayrıştırmaların en etkili ve çarpıcı biçimde görüldüğü yerler ise metropoller ve megapollerdir.

Kentsel mekanların yeniden fethedilmesi, alt ve orta sınıf için tasarlanmış binalar, siteler, plazalar vb. yapıların artmasıyla ortaya çıkan sınıfsal ayrıştırmalar, dışlanmalar, ötekileştirmeler, yabancılaşma, kaygı, endişe vb. sorunlar kentin tamamında hissedilmektedir. Bireyin ruhsal deneyimlerini ön plana çıkaran bu sorunlar, gündelik yaşantılar içerisinde bireyi tikel bir nesne olan mekanlara mahkum etmektedir. Bu mekanlar gündelik hayatı kısıtlamakta ve bireyi bunalımlara sürüklemektedir. Toplumdan ayıran, sınıflaştıran ve mekanı salt geometrik bir nesne olarak nitelendirilmektedir. Gündelik kent hayatının temsilini güncel sanat aracılığıyla sunan sanatçıların, kent gerçeklerine olan bakışlarını yansıtmalarıyla birlikte gündelik yaşama dair üretimler sergilemektedirler.

58. Venedik Bienali'nin başlığı olan 'Enteresan zamanlarda yaşa!'nın küratörlüğünü üstlenen Ralph Rugoff, yaşanan dönüşümleri şöyle yorumlamaktadır; 'Bienalin otoriter hükümetleri ve faşizmi yok edemeyeceğini ya da yerlerinden olan insanlara yardım edemeyeceğini ancak dolaylı olarak, sanat sayesinde, insanları 'entersan zamanlarda' nasıl yaşanacağına ve nasıl düşünüleceğine dair kılavuz olabileceğini' bienal kapsamında sunmaktadır (Sanatatak, 2018: 4). Çalışmanın genel çerçevesiyle örtüşen bu yorum, Venedik Bienali kapsamında toplumsal sorunları kaçınılmaz gerçekler etrafında şekillendirerek, güncel sanat alanında temsilini yansıtmaktadır.

Küreselleşen ve kapitalist sistemin toplumsal yaşamı dönüştürerek uyguladığı faşizan biçim, bireyi kontrol edebilme veya zenfobik yaptırımlara karşı öz savunma hissini metaforlaştıran sanatçıların, bu tavra karşı koyabilme yetilerini ortaya çıkarmaktadır.

79 sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen bienal, günümüz sanat dünyasını şekillendirerek, objektif gerçekleri ortaya çıkarmaktadır. Bienal'de kamuoyunu belirlemeye dönük üretimlere de yer verilmiştir. Bienal, öznel ve hakikat sonrası diye tanımladığımız 'post truth' kavramıyla birlikte, bir uyanış olarak dünyada yaşanan felaketleri ve sonuçları üzerinde durmaktadır. Çağdaş sanat ile hayatın kesiştiği noktada geçmişin geleceğini sorgulayan ve yaşanan sorunlar neticesinde üretilen eserler ile bizlere hakikatin analitik portresini sunmaktadır.

Bienalin küratörü Ralph Rugoff, bir televizyon kanalına verdiği röportajda; 'Bir gazete, televizyon ya da radyoda bir haber görmek o şeyle fiziksel olarak yüzleşirken, başka bir duygu bütünlüğü içerisindedir. Farklı bir şekilde hissetmeniz; o bilgiyi farklı bir şekillerde yorumluyorsunuzdur, umarım bu farklı bir şekil düşünmenizi sağlar' şeklinde dünya genelindeki yaşanan sorunlara dair bakış açımızı sorgulamaktadır (Ruiz, 2019: 8).

21. yüzyılda kentlerde yaşanan bu değişim ve dönüşümler toplum üstündeki travmanın varlığını ortaya koymaktadır. Bireyin günlük hayat içerisinde korku nesnesine evrilen mekanları kimi zaman sınırlar, göç meseleleri, ayrıştırmalar, baskılar altında yıpranan, parçalanan kentlerine dönüşmektedir. Yeni ütopyik kentlerin hedeflemesine rağmen tam tersinin gerçekleşmesi ile bu mekanları distopyalara çevirmektedir. Dünyadaki karmaşık düzenin yarattığı bu kaos arasında sanat ve sanatçının bu bağlamdaki rolü incelenmiştir. Kentleri kuşatan yıkımların etrafındaki büyük gerilimleri, Türkiye ve uluslararası sanat camiası arasındaki üretimlerle yansıtmaya çalışılmıştır. Bu noktada sanatın ana iletişim aracı olması ve temsili bakımından dilin uç sınırlarını somutlaştırarak göstermeyi hedeflemektedir.

Çalışmanın genel yapısına ve sonucuna bakıldığımızda ise kentin hem fiziksel dönüşümü hem de toplumsal eşitsizliği, sosyal ayrışma ile sınırları belirlenen mekanlar üzerinden mesele irdelenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Öncelikle birinci aşamada kentsel dönüşümlerle başlayan ayrıştırmalarını, sosyolojik açıdan toplumun deneyimlerini ve güncel sanat pratiklerinde üretimler sunan sanatçılardan örnekler verilmiştir. İkinci aşamada ise mekanların tehditkar gerçeklerle somutlaşması, kamu ile özel alan arasındaki ayrımın çok katmanlı bir temaya dönüştürmektedir. Bu bağlamda gettolar, toplu konutlar, sosyal ayrıştırmalara dair kentsel mekan kurguları yeniden yorumlanmıştır. Ev ve mülkiyet gibi fiziksel alanların dışına çıkılarak deneyimlenen mekanların kontrol mekanizmalarıyla gözetlenen ve denetlenen mekanlarda bireyin endişeleri sorgulanmıştır. Dolayısıyla geleceğin mekanını şekillendiren üretimleriyle sanatçıların eşzamanlı olarak kentlerdeki sosyolojik yaşamıda sorgulamaktadır. Rasyonel biçimde örgütlenen yaşamın göstergelerini ve sanat eserinin bir nesne olmanın dışına çıkarmaktadır. Sanat ve izleyici arasındaki bağı kentsel mekanla ilişkilendirerek, durumu kimlikleştirmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

13. İstanbul Bienali (2013). ‘Anne Ben Barbar mıyım?’, İstanbul: İKSV

AÇIKKOL, Özge (2009). Mutenalaştırma. DERVİŞ, P. – TANJU, B. – TANYELİ, U içinde, İstanbullaşmak (s. 241-242), İstanbul: Salt, Garanti Kültür A.Ş.

ADORNO, W. Theodor (2009). Minima Moralia, çev: Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları 6. Basım

AKAY, Ali (1995). İktidar ve Direnme Odakları, İstanbul: Bağlam Yayınları

ALTAY, Can (2010). Güvercinler ve İnsanlar, İstanbul: Art-İst, Çağdaş Türk Sanatı Sanat Tarihi

ANTMEN, Ahu (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık

ARENDET, Hannah (2017). Devrim Üzerine, çev: Onur Eylül Kara, İstanbul: İletişim Yayınları

BAUMAN, Zygmunt (2006). Liquid Fear, Cambridge: Polity

BAUMAN, Zygmunt. LYON, David (2018). Akışkan Gözetim, çev: Elçin Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

BAYRAKTAR, Perihan (2013). Kentsel Dönüşümün Güncel Tarihi: Distopya ve Ütopya, Bir+ Bir Dergisi, Sayı 21, ss. 20-24.

BERGER, John (2009). Kıymetini Bil Herşeyin, İstanbul: Metis Yayınları

BERMAN, Marshall (1994). Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları

BOTTON De, Alain (2014). Mutluluğun Mimarisi, çev: Banu Tellioglu Altuğ, İstanbul: Sel Yayınları

BOUDELAİRE, Charles (2013). Modern Hayatın Ressamı, çev: Ali Berktaş, İstanbul:

İletişim Yayınları Sanat Hayat Dizisi: 1

BOURRIAUD, Nicolas (1998). İlişkisel Estetik, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınevi.

BOYNUDELİK, Zerrin İ. (2006). Kamusal Sanat Pratikleri ve Temporary Services, İstanbul: Arredomento Mimarlık Dergisi

BRADBURG, M.- MCFARLANED, J. (1976). Modernism, Hormond sworth

BUĞRA, Ayşe. – KEYDER, Çağlar. (2003). Yeni Yoksulluk ve Türkiye'nin Değişen Refah Rejimi, Birleşik Milletler Kalkınma Programı için hazırlanan proje raporu, Ankara: Ajans-Türk A.Ş.

Büyük Laousse, (1986). İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş. Türk Dili Kurumu Sözlüğü, İstanbul: Milliyet Gazetesi Yayınları

CALLE, Sophie (2002). New York Kullanma Kılavuzu, çev: Özge Açikkol, İstanbul: YKY

ÇAVDAR, Ayşe, TAN, Pelin (2015). İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali, İstanbul: Sel Yayınları

ÇİÇEKOĞLU, Feride (2015). Şehrin İtirazı, İstanbul: Metis Yayınları

ÇİZGEN, Nevval (2006). Kent ve Kültür, İstanbul: Say Yayınevi

DAVIDSON, Mark. - LEES Loretta (2005). New Buid 'Gentrification' and London's Riverside Renaissance, Environment and Plannig A37

DERVİŞ, Pelin. – TANJU, Bülent. – TANYELİ, Uğur (2009). İstanbullaşmak, İstanbul: Salt, Garanti Kültür A.Ş.

DİKEN, Bülent. – LAUSTSEN, Carsten B. (2011), Film Sosyoloji, İstanbul: Metis yayınları

DOLGUN, Uğur (2015). Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu, İstanbul: Ötüken Neşriyat

EIGUER, Alberto (2004). Evin Bilinçdışı, çev: Perge Akgün, İstanbul: Bağlam Yayıncılık

ERKİLET, Alev (2015). İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali, İstanbul: Sel Yayınları

FOUCAULT, Michel (2003). Toplumu Savunmak Gerekir, çev. Şehsuvar Aktaş, İstanbul: YKY Yayınları

GLASS, Ruth (1964). Introduction to London: Aspects of Change, London: Mac Gibbin and Kee, Centre for Urban Studies Report no: 3

GOFFMAN, Erving (2017). Kamusal Alanda İlişkiler, çev: M. Fatih Karakaya, Ankara: Heretik Yayıncılık

GÖKGÜR, Pelin (2017). Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri, İstanbul: Bağlam Yayınları

GÖREGENLİ, Melek. – KARAKUŞ, Pelin. - UMUROĞLU, İrem. – ÖMÜRİŞ, Erdem. (2013). Selçuk Kent Belleği: Dün, Bugün ve Gelecek Zihinsel Temsilleri, İzmir: Selçuk Belediyesi- Efes Kent Belleği Yayınları

GÜNDÜZ, Özdeş (1962). Kentçiliğe Giriş ve Toplum Mikyası, İstanbul: İTÜMF Yayını

GÜR, Şengül Ö. (1996). Mekan Örgütlenmesi, Trabzon: Gür Yayıncılık

GÜRSOYTRAK, Hakan (2004). Hafriyat, Yalan Dünya, Rathaus Galerie München, sergi katalogu

HABERMANS, Jürgen (1981). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje (1994) Postmodernizm, çev: Necmi Zeka, Güleşen Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Er, İstanbul: Kıyı Yayınları

HABERMANS, Jürgen (2004). Kamusal Alan, çev: Meral Özbek, İstanbul: Hill

Yayımları

HACKWORTH, Josan (2002), Postrecession Gentrification in New York City, Toronto Üniversitesi, 1 Temmuz 2002, Sayı6, Cilt 37, ss. 839

HANCERLİOĞLU, Orhan (1979). Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, Büyük Fikir Kitapları Dizisi, 16. Basım

HARVEY, David (2003). Sosyal Adalet ve Şehir, çev: Mehmet Moralı, İstanbul: Metis Yayınları

HARVEY, David (2013). Asi Şehirler, Şehir Hakkında Kentsel Devrime Doğru, çev: Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: Metis Yayınları

HARVEY, David (2014). Postmodernliğin Durumu, çev: Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları

İSLAM, Tanju (2009). Olgular, Sorunsallar, Metaforlar. DERVİŞ, P. – TANJU, B. – TANYELİ, U içinde, İstanbullaşmak, İstanbul: Salt, Garanti Kültür A.Ş.

KAHRAMAN, Tufan (2013). 'İstanbul: Müstesna Şehrin İstisna Hali', İstanbul: Sel Yayınları

KELEŞ, Ruşen (1998). Kentbilim Terimleri Sözlüğü, Ankara: İmge Kitabevi

KILIÇBAY, M. Ali (1993). Şehirler ve Kentler, Ankara: Gece Yayınları

KONGAR, Emre (2003). Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği, İstanbul: Remzi Kitabevi

LARİOS, Pablo (2017). 'İyi Bir Komşu', 15. İstanbul Bienali Rehberi, İstanbul: İKSV

LEFEBVRE, Henri (2015). Mekanın Üretimi, çev: Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayınları

LYON, David (1997). Elektronik Göz: Gözetim Toplumunun Yükselişi, çev. Dilek Hattatoğlu, İstanbul: Sarmal Yayınevi

MARSHALL, Gordon (1999). Sosyoloji Sözlüğü, çev. Osman Akınbay, Derya Kömürçü, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları

MESSER, Yael (2013). Anne, Ben Barbar mıyım? 13. İstanbul Bienali Rehberi, İstanbul: İKSV

MİLAN Kundera (2017). Sonuç, Pelin GÖKGÜR içinden, Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri (s. 145), İstanbul: Bağlam Yayınları

MUMFORD, Levis (1961). The City in History, Middlesex, Harmonds Worth, Penquin Books

MUMFORD, Lewis (2007). Tarih Boyunca Kent, çev. Gürol Koca, Tamer Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

MÜLSÜZLÜŞTÜRME AĞI (2013). Anne, Ben Barbar mıyım? 13. İstanbul Bienali Rehberi, İstanbul: İKSV

ÖZTÜRK, Mehmet (2006). Sinemasal Kentler, İstanbul: Don Kişot Yayınları

PLATON, (2018). Giriş, Richard FLORIDA içinden, Soylulaştırma, Eşitsizlik ve Seçkinler Şehri ile Gelen Yeni Kentsel Kriz (s.9), çev: Derya Nuket Özer, İstanbul:Doğan Egmont Yayıncılık

ROGAN, Michel (1998). Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi, İstanbul: Kabalcı Yayınları

SCOTT, James C. (2008). Devlet Gibi Görmek, çev: Nil Erdoğan, İstanbul:Versus Kitap

SMİTH, Neil (1982). Gentrification and Uneven Developmet, Economic Geoqraphy S8, Taylor and Francis Ltd.

TEKELİ, İlhan (2009). Modernizm – Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt yayınları

TEKELİ, İlhan (2011). Geleneksel Değerler Evlerde de Apartmanlarda da Üretilebilir,

Mostar Aylık Kültür ve Aktüalite Dergisi, Sayı 74, Nisan 2011, ss. 34

TEKELİ, İlhan (2011). Kentlerin Dönüşüm Mekanı Olarak Düşünmek, Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm, İlhan Tekeli Toplu Eserleri 20, İstanbul Tarih Vakfı Yayınları, ss. 271-273

TEKELİ, İlhan (2015). İlhan Tekeli ile Günümüze ve Geleceğe Dair, İlhan Tekeli Toplu Eserleri 26 (ed. Tanyel Özelçi Ecerel, Bilge Armatlı Köroğlu, Burcu Çıngı Özuduru, Nihan Özdemir Sönmez, Necibe Aydın Sat, Metin Şenbil, Çiğdem Varol), İstanbul Tarih Vakfı Yayınları, ss. 131

ÜNSAL, Merve (2013). Anne, Ben Barbar mıyım? 13. İstanbul Bienali Rehberi , İstanbul: İKSV

WESTİN, Alan F. (1970). Privacy and Freedom, London: Mansell Press

WILLIAMS, Peter. - SMİTH, Neil (2015). Kentin Mutenalaştırılması, çev: Melike Uzun, İstanbul: Yordam Kitap

YILDIZ, A. ERİKSSON, A. (2013). Anne, Ben Barbar mıyım? 13. İstanbul Bienali Rehberi, İstanbul: İKSV

YILMAZ, Damla (2013). Mirosław Balka / How It Is, Eser incelemesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanatta Yeterlilik, Ocak 2013

YIRTICI, Hakan (2005). Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

İNTERNET KAYNAKLARI

ARIKAN, Burak (2011). Artist Collector's Network, <https://burak-arikan.com/tr/artist-collector-network/> (28, Mart 2019).

ARIKAN, Burak (2015). How to Gather? Acting in a Center in a City in the Heart of the Island of Eurasia, <http://www.saha.org.tr/projeler/proje/burak-arikan> (28, Mart 2019)

BALKA, Mirosław (2019) Hot topic: Mirosław Balka on putting Trump-style walls in a gallery heated to 45°C, The Guardian Andrew Dickson röportajı, (19 Nisan 2019)

BALKA, Mirosław (2019). Mirosław Balka Random Access Memory, White Cube, <https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/miroslaw-balka-masons-yard-2019> , (19, Nisan 2019).

CARR, C. (2003). Village Voice, <https://www.lehmannmaupin.com/press/village-voice5>, (28 Mart 2019)

CHÍ YÍN, Sim (2013). In China, a Vast Chasm Between the Rich and the Rest, The New York Times, <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/02/09/in-china-a-vast-chasm-between-the-rich-and-the-rest/?mcubz=0&r=0> (29 Mart, 2019).

CURRIER, Cora (2018).The Art of the Wall, <https://theintercept.com/2018/03/13/trump-border-wall-prototypes-christoph-buchel/> (20 Mart, 2019)

FEİ, Cao (2004). Cosplayers, <http://www.caofei.com/works.aspx?year=2004&wtid=3> (28 Mart, 2019)

GÜNGÖR, Onur (2009). Antonio Cosentino ile Harfiyat Üzerine, <http://web.archive.org/web/20160704104415/http://istanbulmuseum.org:80/artists/antonio%20cosentino.html>, (3 Nisan 2019).

HEECHEON, Kim (2018). Press Release, <https://www.artsy.net/show/doosan-gallery-kim-heecheon> , (19 Mart, 2019)

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jan/24/miroslaw-balka-interview-walls-random-access-memory-white-cube>

HUNTER, Tom (2011). Under the Influence, <http://www.tomhunter.org/essay-under-the-influence/> (28 Şubat 2019).

HUNTER, Tom (2012). Think Global, Act Local, <http://www.tomhunter.org/think-global-act-local/> (26 Şubat 2019).

Mülsüzleştirme Ağı (tarihsiz). Hakkında, <http://mulksuzlestirme.org/hakkinda/> (05 Mart, 2019) adresinden alındı.

RUIZ, Cristina (2019). Fierce Debate Over Christoph Büchel's Venice Bienali Display of Boat That Sank With Hundreds Locked in Hull, <https://www.theartnewspaper.com/news/christoph-buechel>, (15 Mayıs, 2019)

SANATATAK (2018). 2019 Venedik Bienali'nin Başlığı 'Enteresan', <http://www.sanatatak.com/view/2019-venedik-bienalinin-basligi-enteresan>, (17 Mayıs, 2019)

SUH, H. D. (2013). Perfect Home, <https://www.studiointernational.com/index.php/do-ho-suh-perfect-home>, (29 Mart 2019)

TDK, (tarihsiz). Soğdca, <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=So%F0dak%E7a&ayn=tam> (20 Mayıs 2018)

YONGLIANG, Yang (2011). The Mirror of Time, David Rosenberg röportajı, Galerie Paris- Beijing, <http://www.galerieparisbeijing.com/artist/yang-yongliang/#> (2 Nisan, 2019)

YONGLIANG, Yang (2019). Hakkında, <https://www.yangyongliang.com/bio> (2 Nisan, 2019)

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Elif ÖZEN

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1987

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2011- 2015, Dokuz Eylül Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Lise: 2005, Gaziemir İMKB Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi,

Grafik ve Fotoğraf Bölümü

Katıldığı Sergiler ve Yarışmalar

2019- Step İstanbul'da, Mixer Gallery, İstanbul

2019- Kağıt, Pilevneli Project, Pilevneli Gallery, İstanbul

2018- Kağıt Üzerine, Cep Gallery, İstanbul

2018- Lokasyon, Cep Gallery, İstanbul

2017- Printes 17: The Multiplier Effect, Mixer Gallery, İstanbul

2017- Gizli, Geçici, Sahte, NG Sanat Galerisi, İzmir

2017- İzler, Mixer Gallery, İstanbul

2016- Contemporary İstanbul, Mixer Gallery

2016- Orası, Nilüfer Sanat Evi, Mixer Gallery, Bursa

2016- Mamut Art Project 16, Küçükçiftlik park- İstanbul

2016- Kağıt Üzerine, Mixer Gallery, İstanbul

2015- Sınırlar ve Yörüngeler 17, Siemens Sanat, İstanbul

2015- Shuffle, 42 Maslak Art!SPACE, İstanbul

2014- Turgut Pura Resim Yarışması, Naci Artun ödülü, İzmir Devlet Resim ve Heykel Müzesi,