

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**BİREY-MEKÂN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KAMUSAL  
ALAN VE GÜNCEL SANATA YANSIMALARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Özgün ŞAHİN**

**Enstitü Anasanat Dalı : Resim**

**Tez Danışmanı: Doç. Şive Neşe BAYDAR**

**HAZİRAN - 2019**

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BİREY-MEKÂN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KAMUSAL ALAN  
VE GÜNCEL SANATA YANSIMALARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özgün ŞAHİN

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

“Bu tez 4.../6/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Doç. Sire Nese Baydar.	Baranlık	
Doç. Ayşe Hacıoğlu	BASAMLI	
Dr. Öğr. Üy. Ayşe Bözdemir	BASAMLI	



SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Özgün ŞAHİN
Öğrenci Numarası	:	Y166017007
Enstitü Anabilim Dalı	:	Resim Anasanat Dalı
Enstitü Bilim Dalı	:	
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	BİREY-MEKÂN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KAMUSAL ALAN VE GÜNCEL SANATA YANSIMALARI
Benzerlik Oranı	:	%4

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.


  
11.06/2019  
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere .....@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

11.06/2019  
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman  
Unvanı / Adı-Soyadı: Doç. Dr. Nure Baydar  
Tarih: 11.06.2019,  
İmza: 

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada birey-mekân ilişkisi bağlamında kamusal alan ve güncel sanata yansımaları incelenmektedir. İncelemede mekânın somut ve soyut yönleri üzerinden tanımlamalardan yola çıkılarak günümüz sanatının üretim pratikleri ışığında kentsel mekân, metropol yaşamı, kamusal alan, konularıyla ilgili çalışan sanatçılar üzerinden açıklanmakta ve kişisel uygulama çalışmalarıyla konu desteklenmektedir.

Bu çalışmayı sürdürürken manevi desteklerini hiçbir zaman eksik etmeyen sevgili annem ve babama, yüksek lisans eğitimim boyunca desteklerini esirgemeyen değerli öğretim üyelerine, çalışmalarım sırasında bilgisi, anlayışı, güler yüzüyle beni cesaretlendiren desteğini her zaman yanımda hissettiğim değerli hocam Doç. Şive Neşe BAYDAR'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**Özgün ŞAHİN**

**11.06.2019**



## İÇİNDEKİLER

<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>vii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>viii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1: BİREY-MEKÂN İLİŞKİSİ</b> .....	<b>7</b>
1.1. Mekânın Kavramsal Tanımı .....	7
1.1.1. Mekânsal Pratik (Algılanan Mekân .....	10
1.1.2. Mekân Temsilleri (Tasarlanan Mekân .....	11
1.1.3. Temsil Mekânları (Yaşanan Mekân .....	11
1.2. Birey-Mekân İlişkisi Konusunda Marc Auge'nin Yok-Yerler Kavramı.....	14
<b>BÖLÜM 2: KAMUSAL ALAN</b> .....	<b>15</b>
2.1. Kamusal Alanın Tanımı .....	15
2.2. Kamusal Alan ve Kent Mekânı .....	18
<b>BÖLÜM 3: KENT VE KAMUSAL ALAN KONUSUNDA ÇALIŞAN SANATÇILAR VE ESERLERİ</b> .....	<b>20</b>
3.1. Dünya'dan Sanatçılar .....	20
3.1.1. Yuge Zhou .....	20
3.1.2. Chris Burden.....	30
3.1.3. Maider Lopez.....	32
3.1.4. Cinthia Marcelle .....	34
3.1.5. Amal Kenawy.....	35
3.1.6. Kim Heecheon.....	38
3.1.7. Angelica Mesiti .....	39
3.2. Türkiye'den Sanatçılar .....	42
3.2.1 Ayşe Erkmen .....	42
3.2.2. Cengiz Çekil .....	44
3.2.3. Bülent Şangar .....	46
3.2.4. Erdal İnci .....	49
3.2.5. Ragıp Basmazölmez .....	51

3.2.6. Ömer Orhun.....	53
3.2.7. Murat Germen .....	54
3.2.8. Zeynep Rüçhan Şahinoğlu .....	59
<b>BÖLÜM 4: KİŞİSEL UYGULAMALAR.....</b>	<b>62</b>
4.1. Kişisel Sergi “Yok-yerler .....	62
<b>SONUÇ .....</b>	<b>97</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>99</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>103</b>



## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1 :</b> “Underground Circuit” Yuge Zhou, 2017, Video, 3dk.....	24
<b>Resim 2 :</b> “Midtown Flutter” 2016 Video, Yuge Zhou.....	25
<b>Resim 3 :</b> “To afar the water flows” <u>Yuge Zhou</u> 2015, Video .....	27
<b>Resim 4 :</b> The Magic Hour (Summer) 2017, Video, Yuge Zhou .....	29
<b>Resim 5 :</b> “Green Play” Yuge Zhou 3dk Video ,2016 .....	30
<b>Resim 6 :</b> “Soft Plots” Yuge Zhou ,2017, Video, 3 dakika.....	31
<b>Resim 7 :</b> “Deep Ends” Yuge Zhou, Video 2016; 5 dakika; Stephen Farrell'den ses tasarımı.....	32
<b>Resim 8 :</b> “Metropolis II”, Chris Burden, 2011, Kinetik Heykel, Los Angeles Şehir Sanat müzesi, Los Angeles, Kaliforniya .....	34
<b>Resim 9 :</b> “Metropolis II” Chris Burden, 2011, Kinetik Heykel, Los Angeles Şehir Sanat Müzesi, Los Angeles, Kaliforniya.....	34
<b>Resim 10:</b> “Yollar açmak” Making Ways, Maider Lopez, Fotoğraf üzerine yaya haritası, Karaköy, 2013 .....	36
<b>Resim 11:</b> Ataskoa (Trafik kilit), Maider Lopez, Fotoğraf, 2005 .....	37
<b>Resim 12:</b> Yüzleş “Confronto” Unus Mundus serisinden, Cinthia Marcelle, Video, 2005.....	38
<b>Resim 13:</b> Koyunların Sessizliği, (performans) Amal Kenawy, Video, Kahire, Mısır, 2009.....	40
<b>Resim 14:</b> Koyunların Sessizliği, (performans) Amal Kenawy, Video, Kahire, Mısır, 2009.....	41
<b>Resim 15:</b> Halter kaldırmak, Kim Heecheon, siyah beyaz video, 2016 .....	42
<b>Resim 16:</b> Vatandaşlar bandosu, Angelica Mesiti, Çok kanallı Video, 2012 .....	44

<b>Resim 17:</b> Vatandaşlar bandosu, Angelica Mesiti, Çok kanallı Video, 2012 .....	45
<b>Resim 18:</b> “On water” Ayşe Erkmen, 2017, Nehir içi gizli köprü, Münster, Almanya .....	47
<b>Resim 19:</b> “Saat Kaç” Cengiz Çekil, 2008, Fotoğraf, 88x62cm .....	48
<b>Resim 20:</b> “İlerleyelim Biraz” (Move Forward A Little), Bülent Şangar, kolaj, 2005. .	50
<b>Resim 21:</b> “İlerleyelim Biraz” (Move Forward A Little), Bülent Şangar, fotoğraf kolaj detay, 2005 .....	51
<b>Resim 22:</b> “Centipedes” kırkayaklar, Erdal İnci, 2017, Video.....	53
<b>Resim 23:</b> “Yoz Duruş” (detay). Ragıp Basmazölmez, Yerleştirme, Kaldırım taşları üzerine kaplanmış basma kumaş. 15x25cm 2003 .....	55
<b>Resim 24:</b> Köprü6 Sergisi’nden Galata Köprüsü,(İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde 2007’de açılan Köprü sergisinden) Fotoğraf, Ömer Orhun, 2007 .....	57
<b>Resim 25:</b> Yol tekinsiz buluşma,Murat Germen, Fotoğraf, 2019 .....	59
<b>Resim 26:</b> Lost in contention, Berlin, Fotoğraf, 2010.....	59
<b>Resim 27:</b> Takip, Murat Germen, Hong kong, Fotoğraf, 2009 .....	60
<b>Resim 28:</b> Dipsiz, Murat Germen, Fotoğraf, 2019 .....	61
<b>Resim 29:</b> Dışarda/Outside Z.Rüçhan Şahinoğlu Tuval üzerine yağlıboya, 2013 .....	64
<b>Resim 30:</b> Dışarda/Outside Z.Rüçhan Şahinoğlu Tuval üzerine yağlıboya, 2013 .....	65
<b>Resim 31:</b> "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar" Flawless Repeat in the Collective Area, 3840 x 2160 piksel renksiz Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019.....	67
<b>Resim 32:</b> "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar II" Flawless Repeat in the Collective Area II, 2160 x 2160 piksel renkli Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019.....	68

<b>Resim 33:</b> "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar III" Flawless Repeat in the Collective Area III, 1920X1080 piksel renkli Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019 .....	69
<b>Resim 34:</b> "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar IV" Flawless Repeat in the Collective Area IV, 1920X1080 piksel renkli Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019 .....	70
<b>Resim 35:</b> "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar V" Flawless Repeat in the Collective Area V, 3840 x 2160 piksel renksiz Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019 .....	71
<b>Resim 36:</b> Otobüs, 2016, 35x50 cm, Tuval üzerine yağlı boya .....	72
<b>Resim 37:</b> Metro, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya .....	73
<b>Resim 38:</b> Yürüyen merdivenler, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	74
<b>Resim 39:</b> Yürüyen merdiven basamağı, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya....	75
<b>Resim 40:</b> Akışkan hayat, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya .....	76
<b>Resim 41:</b> Bekleyiş, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya .....	77
<b>Resim 42:</b> Metro çıkışı, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	78
<b>Resim 43:</b> Metro yürüyen merdiven, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	79
<b>Resim 44:</b> Havalimanı merdivenleri, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	80
<b>Resim 45:</b> Metro çıkışı, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	81
<b>Resim 46:</b> Metroya gidiş, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	82
<b>Resim 47:</b> Tünel, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	83
<b>Resim 48:</b> Tutamak, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	84
<b>Resim 49:</b> Trafik lambası, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	85
<b>Resim 50:</b> Parke taşları, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya .....	86
<b>Resim 51:</b> Yaya geçidi, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	87

<b>Resim 52:</b> Sokak, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	88
<b>Resim 53:</b> Boş otopark, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	89
<b>Resim 54:</b> Otopark, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya .....	90
<b>Resim 55:</b> Sürücü, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	91
<b>Resim 56:</b> Ayna, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya .....	92
<b>Resim 57:</b> Otoyol, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya.....	93
<b>Resim 58:</b> “Yok-yerler” kişisel sergi afişi.....	94
<b>Resim 59:</b> “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü’l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019 .....	95
<b>Resim 60:</b> “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü’l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019 .....	96
<b>Resim 61:</b> “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü’l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019 .....	97
<b>Resim 62:</b> “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü’l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019 .....	98
<b>Resim 63:</b> “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü’l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019 .....	99
<b>Resim 64:</b> “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi açılış konuşması, Tarihi Medresetü’l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019 .....	100

**Sakarya Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti**

<b>Yüksek Lisans</b>	x	<b>Doktora</b>	
<b>Tezin Başlığı:</b> Birey-Mekân İlişkisi Bağlamında Kamusal Alan ve Güncel Sanata Yansımaları			
<b>Tezin Yazarı:</b> Özgün ŞAHİN		<b>Danışman:</b> Doç. Şive Neşe BAYDAR	
<b>Kabul Tarihi:</b> 11.06.2019		<b>Sayfa Sayısı:</b> viii (ön kısım) +107 (tez)	
<b>Ana Sanat Dalı:</b> Resim			
<p>Modern kentlerde yaşayan insanların zamanlarının önemli bir kısmını geçirdikleri kamusal alanlar insanların hayatlarında önemli bir yere sahiptir, kent yaşamında insanların evlerinden işlerine gidip geldikleri tekrara dayalı sistematik bir yaşam döngüsü vardır, metropollerde hayatta kalabilmek için çoğu insan bu döngünün bir parçası olmak zorunda kalır, bu yaşam döngüsünün içinde bireyler ulaşımını sağlamak için çeşitli araçlar kullanmaktadır, bu araçlar çoğunlukla toplu halde kullanılan ortak araçlar veya alanlardır, bu ortak araçlar veya alanlar insanın zamanının büyük bölümünü geçirdiği alanlar olabilmektedir, bireyler bu alanlarla çoğu zaman aidiyet kuramadıkları gibi o alandaki diğer insanlarla da aidiyet kuramazlar, bu durum araştırmacılar ve sanatçılar tarafından farklı yönleriyle ele alınmıştır, bu alanları en iyi tanımlayanlardan biri de antropolog Marc Augé'dir. Augé bu geçiş alanları için "yok-yerler" terimini kullanmıştır. Augé, süper-modernite çağına özgü alan tipolojileri incelerken; metro, havalimanı, yürüyen merdivenler, otobanlar, süpermarketler, büyük alışveriş merkezleri ve bunun gibi birçok alanın yok-yerler olarak tanımlanabileceğini öne sürmüştür. Metropol yaşamının ve çağın bir gerçeği olan bu alanlar güncel sanatın önemli bir konusu haline gelmiştir. Bu çalışmada bireylerin mekân ile kurduğu ilişki bağlamında kamusal alan ve mekân tanımlamalarının ardından günümüz sanatçıları tarafından ele alınmış biçimleri incelenmiştir, ardından kişisel uygulama çalışmalarıyla konu desteklenmiştir.</p>			
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Güncel Sanat, Kamusal Alan, Marc Augé, Yok-Yerler, Mekân			

**Sakarya University**  
**Institute of Social Sciences Abstract of Thesis**

<b>Master Degree</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Ph.D.</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Title of Thesis:</b> Public spaces in the context of individual-space relationship and its reflections to contemporary art			
<b>Author of Thesis:</b> Özgün Şahin		<b>Supervisor:</b> Doç. Şive Neşe BAYDAR	
<b>Accepted Date:</b> 11.06.2019		<b>Nu. of Pages:</b> viii (pre text) +107 (m. body)	
<b>Department:</b> Painting			
<p>Public spaces in which people living in modern cities spend a significant part of their time have an important place in people's lives, in urban life there is a systematic life cycle based on repetition, where people go from home to work, in order to survive in metropolises, most people have to be part of this cycle in which individuals use various means to ensure their transport, which are often common vehicles or areas commonly used collectively, which may be areas where a person spends most of his time, as individuals do not establish belonging to these areas, nor can they establish belonging with other people in that area; the situation was handled by researchers and artists in different aspects, and one of the best defining of these areas was the French anthropologist Marc Augé. Augé used the term "no-places" for these transition areas. Augé examines field typologies specific to the era of super-modernity; he claimed that many areas such as metro, airport, escalators, highways, supermarkets, big shopping malls and so on can be defined as none-places. These areas, which are a fact of metropolitan life and age, have become an important subject of contemporary art. In this study, after the definitions of public space and space in terms of the relationship established by individuals with space, the ways in which they are handled by contemporary artists are examined, and then the subject is supported with personal practice studies.</p>			
<b>Keywords:</b> Contemporary Art, Public Space, Marc Augé, Non-Spaces, Place			



## GİRİŞ

Çağımız üretim ve tüketim ilişkisinin en yoğun yaşandığı çağdır, içinde bulunduğumuz bu çağ özellikle metropollerde yaşayan insanların hayatlarını doğrudan etkilemektedir, bu içinde bulunduğumuz tüketim çağının insanlığa kazandırdıkları olsa da kaybettirdikleri de vardır, nüfusun büyük çoğunluğunun geçimini sağlayabilmek için büyük sermaye sahiplerine hizmet etmek zorunda olduğu varsayılırsa kent mekânlarının ve metropollerin bu sürece büyük ölçüde alt yapı oluşturduğu aşikârdır, tarım ve hayvancılıkla uğraşılan kırsal yerleşmenin olduğu ve genellikle ev ile çalışma ortamı arasında mesafe olmadığı bir yaşam düzeniyle kıyaslandığında, kent yaşamında insanların zorunlu olarak evlerinden işlerine gidip geldikleri belli saatlerde çalışmak zorunda olduğu tekrara dayalı sistematik bir yaşam döngüsü vardır, metropollerde hayatta kalabilmek için çoğu insan bu döngünün bir parçası olmak zorunda kalır, bu yaşam döngüsünün içinde bireyler ulaşımını sağlamak için çeşitli araçlar kullanmaktadır, bunlar bazen bireysel araçlar olsa da çoğunlukla toplu halde kullanılan ortak araçlardır veya alanlardır, bu ortak alanlar insanın zamanının büyük bölümünü geçirdiği alanlar olabilmektedir, bireyler bu alanlarla çoğu zaman aidiyet kuramadıkları gibi o alandaki diğer insanlarla da aidiyet kuramazlar, insanlar bu alanlarda buldukları süre içinde kalabalığın içinde olsa bile çoğunlukla yalnızdırlar, bu durum araştırmacılar ve sanatçılar tarafından farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır, metropol yaşamının ve çağın bir gerçeği olan bu durumu görünür kılmak önemli ölçüde sanatçılara düşmektedir. Alain Badiou'nun "Yüzyıl" (Le Siècle\*)'da yazdığı gibi "*Günlük yaşam pratiğimizdeki değişimler, hayatta kalma stratejileri için de bir ortak alanı oluşturmaktadır. Bir yanda gelecek dünyanın kendi tüketim ideolojisi için kullandığı kavramlar, öte yanda küresel erkler ve tüketilen birey. Tüketim ideolojisinin kavramları yeniden biçimlendirme güç ve pratiği içinde, çağdaş sanat ve kültür, daha iyi bir geleceğe yönelik yaratıcı öneriler için kritik bir güç ve alan olacaktır.*"<sup>1</sup> Bu bağlamda sanatın ve sanatçının rolü bu kavramları görünür kılma ve yaratıcı çözümler üretme noktasında önem taşımaktadır.

Çağımız düşünürlerinden yukarıda bahsedilen ortak alanları en iyi şekilde tanımlayan yazarlardan biri de Marc Augé'dir. Auge bireylerin içinde buldukları bu alanlara "yok-yerler" tanımlamasını yapmıştır, Augé, süper-modernite çağına özgü alan tipolojileri

---

<sup>1</sup> Badiou, Alain "Le Siècle", Editions du Seuil, 2005, "Yüzyıl", çev., Işık Ergüden, Sel Yay., İstanbul, 2011, ISBN : 9789755705385

incelerken; metro, havalimanı, yürüyen merdivenler, otobanlar, süpermarketler, büyük alışveriş merkezleri ve bunun gibi birçok alanı yok-yerler olarak tanımlanabileceğini öne sürmüştür. Düşünürü göre; yer olmayan, insan ve eşyaların hızlı dolaşımı için oluşturulmuş kamusal geçiş alanları ya da büyük alışveriş merkezleri yalnızca araçtır. Yok yere özgü iki temel özellik mevcuttur; ilk özellik bu alanlarda bulunmanın belirli ihtiyaçlar doğrultusunda olması gerektiğidir. İkincisi ise, bu alanların kullanılmasının mekâna ilişkin nesnel bir kullanım amacını gerekli kıldığı yönündedir. Yani bu mekân veya alanların, tarihsellikten ve ilişkilerden kopuk alanlar olduğu ifade edebilir. Bu bağlamda Augé ele aldığımız kent yaşamındaki ortak alanları en iyi çözümleyen düşünürlerdendir, bu sebepten Marc Augé ve “yok-yerler” kavramına çalışmada yer verilmiştir. Kent yaşamı bünyesindeki bireyleri ister istemez bu ilişki sisteminin içine aldığından önce kentin fiziksel yapısını oluşturan doğası, tarihsel eserleri, binaları, caddeleri, sokakları, ibadet yerleri, alışveriş (ticaret) ve eğlence merkezleri kent toplumunun doğal üyesi olan birey birincil derecede etkileyen kültür unsurlarıdır. Bireyde aidiyet duygusu artıkça, kentlileştikçe, kendisini bu maddi öğelerle özdeşirmeye çalışacak ve etkilenecektir.

Çağımızın Kentleri ekonomik hareketliliğin pazaryeri olduğu kadar kültürlerinde merkezi konumundadır. 21.Yüzyıl “kent yüzyılı” diye anılmaktadır. Bu aynı zamanda başka bir “kent kültürü” nün yeniden doğuşu anlamını da taşımaktadır. Kent tasarımcıları ve plancıları, kentlerin nasıl gözükmesi, işlemesi ve yaşaması gerektiği hakkında fikirler üretirler ve bu fikirler, önce planlara, sonra yapılara, cadde ve sokaklara dönüşürler. Bir taraftan da kentler, yaratıcılığı ve hayal gücünü teşvik eden uyarıcı alanlardır. Kent sanatçınının ilhamı için sayılamayacak ölçüde argümanlarla dolu bir kaynaktır (Altıntaş, 2005). Görsel çevre olarak kent dokusu, içinde önemli işlevlere sahip olan yapılar, kentsel yaşam tarzı, toplumsal ve kişisel yönden bir kültür ürünü oldukları kadar, sanatçılar için de uygulama ve yaratım alanları ve sanatçıları etkileyecek bol malzeme içermektedir. Bu sadece, sergilenen sanat eseri yoluyla değil, mekanın tüm estetik elemanları; Yapı cepheleri, sokaklar ve meydanlar, kentsel açık alanlar, parklar ve kent mobilyaları, sosyolojik olarak bireyin mevcudiyetinde yer alan ve yaşadığı çevreye yansıttığı yalnızlık-kalabalık, birey olma çabası-sosyal olma zorunluluğu, özgürlük kısıtlanmışlık, sanatın merkezi olma kaos, hızlı üretim hızlı tüketim, göz boyama- inandırıcılık, sınırsızlık-gözetlenme gibi sayılamayacak kadar çok problematik olguların görsel etkiye dönüşmesi malzemeyi daha da artırmaktadır. Bu olgular görsel çevrenin önemli estetik

unsurlarının oluşturduğu kompozisyonlardır. Kentleri sanatçılar için vazgeçilmez kılan şey, oralarda beş duyunun bombardımana uğramasıdır. Keyif alanlarıyla hoşnutsuzluk alanları iç içedir. Sanatçıya da bu argümanları görmek ve değerlendirmek kalır.

İnsan çevresine sanat aracılığıyla baktığında gerçekliğin farkına varacak ve nasıl bir çevrede yaşadığını, yaşamını nelerin çevrelediğini algılayacaktır. Sanatçı, içinde yer alan duyarlılığı sayesinde çevresi ile yaşam arasında bağ kurarak kendisinde var olan estetiği de sanat yoluyla dışa yansıtacaktır. Kentler de daimi devingenlikleriyle sanatçıyı kışkırtır ve üretimlerine sonsuz kaynak oluştururlar. Toplumları çağdaş uygarlık düzeyine ulaştıran kültürel gelişmenin kaynağı olan kentler, tarihsel süreçte kendilerine özgü birikimler ortaya çıkarmışlardır. Bu birikimler kentin içinde bulunduğu doğal çevre ile etkileşimi sonucu başlamış, kültürel birikim ile şekillenmiştir. Buna bağlı olarak “Kentlerin de kendine özgü bir kültürü vardır” (Koçak, 2011, s. 261)

“Nüfusunun büyük bölümünün ekonomik faaliyet alanı olarak ticaret, sanayi, yönetim ve hizmetle ilgili işlerle geçimini sağladığı toplumsal ve kültürel bir örgütlenmenin olduğu yerleşim alanı şeklinde ifade edilen kent, insanların barınmadan, eğlenmeye tüm ihtiyaçlarının karşılandığı ve sürekli bir toplumsal gelişim gösteren, bütünleşme derecesinin yüksek olduğu (Keleş, 1973, s. 7) yerleşim yeri olarak” ve “fertler arası ilişkilerde geleneksel ilişkilerden çok rasyonel davranışların ağırlıkta olduğu, günümüze has bir yerleşme biçimi ve topluluk türü olarak tanımlanır” (Sencer, 1979, s. 9).

Bir kenti oluşturan öğelerin bütünü, kentsel dokuyu oluşturmaktadır. Kentsel dokuyu oluşturan elemanların mekân, form, renk, ışık, su, doğa gibi etmenlerden oluştuğu ve bu birleşim sonucu kentin fiziki yapısının şekillendiği görülmektedir. İnsan öğesi de bu birleşimle birlikte kentin ana eksenini oluşturmaktadır. Bütün bu etmenler sanatın terminolojisi ile yakın bir ilişki içindedir. Bu durum kentsel mekanların bir sanat yaratması olarak ele alınmasını olanaklı kılmaktadır. Kentlerinde belleği vardır, sanatçı da bu belleği algıya, algıyı da biçime dönüştürür. Aynı zamanda kentlerde güçlü referans noktaları bulunmaktadır. Bu referans noktaları kentlinin belleğinde yer edinmekte, kentin kimliğiyle özdeşleşmekte ve kentin simgesi durumuna gelmektedir. Kentsel simge durumundaki öğelerin sanatsal özellikler, estetik değerler taşıması kent belleğinde yer edinmelerinin başlıca nedenidir. Belli bir özgünlüğe sahip olan bu öğeler kentin okunabilirliğini sağlayan sanat ürünleri olarak değerlendirilebilmektedir.

Bu toplumda var olan çağdaş sanatçı olumlu ya da olumsuz anlamda etkilendiği kent yaşamına dair yepyeni anlatım biçimleri geliştirmekte, bunun yanı sıra kentte yerlerini korumakta olan imgesel değerlerin ileriki nesillere aktarılmasında yeni yorumlamalar getirmektedir. Bu bağlamda yaptığı sanatsal etkinliklerle de kentsel yaşamı ve kentliyi etkileme sorumluluğunu yerine getirmeye de devam etmektedir.

Öztürk'e göre; Bütünlüğü oluşturan kentsel yapıya bakıldığında gözlenen nesnenin tüm öğeleri arasında algılanan uyum onun güzelliğini yansıtmaktadır. Fiziksel yapı, imajı belirleyen en önemli karakter olmasına rağmen, bu yapıyı oluşturan, dinamik sosyokültürel kimlik, kenti bir bütün haline getiren öğedir. Kent bütünü kimliği ile özdeşleşmektedir. Tutum, davranış, gelenek ve göreneklerden, ifade tarzından, değer yargılarından, kurum ve örgütlerden oluşan ve bütün bu faktörlerin zamanla birbirine kaynaşmasıyla meydana gelen sosyo kültürel kimlik anlamını kentsel mekâna birebir aktarabildiğinde, yaşayan bir kentten bahsedilebilmektedir (Öztürk, 2007, s. 38). Kentsel çevreler yapılar ve bunların tariflendiği dış mekânlar olmak üzere pozitif ve negatif öğelerden oluşmaktadır. Bunların arasındaki tanımlı ilişkiler, mekân akışkanlığı, iyi kurgulanmış mekânsal geçişler ve uyum da kentsel estetiğin niteliğini belirlemektedir. "Kentsel mekânlar, toplumların yapısı ve sanat anlayışına göre farklılık göstermektedir. Bu farklılıkları doğuran yine toplumun sosyal yaşamı, kültürü, ekonomik yapısı, teknolojisi, politik yapısı ve sanat anlayışının fiziki mekâna yansımasıdır" (Uçkar, 2006, s. 13)

Kente anlam ve bütünlük sağlayan, kentin okunabilirliğinde ve imgeleminde önemli bir yere sahip olan bu öğelere yapılacak plastik müdahaleler, bu öğeleri bir sanat ürünü olarak değerlendirmenin yanında, kent bütününe de bir sanat yaratması olarak ele alınmasını sağlayacaktır. Sanatın özgünlüğünden yararlanılarak oluşturulan kent dokusu, kentli bireyi yaşadığı mekâna adapte etmekte ve bugünün çevresine yabancılaşan bireyini aktif kılmaktadır. Sanatı yaşadığı mekânın tüm dokularında hissedilen birey kendi kimliğini ve ait olduğu mekânın kimliğini daha kolay algılayabilir duruma gelmektedir (Öztürk, 2007, s. 47).

Erder'e göre; kentlerin fiziksel ve sosyo-ekonomik özelliklerinin meydana getirdiği *kültür çevresi*, aynı zamanda kitle kültürünün hem doğuş merkezleri hem de etkilenme alanları durumundadırlar. Kentlerin popüler, kitle kültürü olarak adlandırılan ve aynı zamanda yüksek kültür olarak anılan sanatsal aktivitelerin sergilendiği yerleşim alanları

olması asıl ilgi odağıdır. Kamu-sanat ilişkisini belirleyen birçok özellik içinde bir birini tamamlayan iki temel etken “yaratıcılık” ve “korumacılık” olarak adlandırılabilir. Geçmiş dönemlerde yapılan sanat yapıtlarını korumak, gelecek kuşaklara aktarmak, onları kentin kültür tarihi içinde konumlandırmak kentli bilincinin önemli bir özelliğidir (Erder, 1975, s. 34).

Son yıllarda sanat, modern kalıpları kırarak kendine daha akıcı ve yaşamla iç içe bir varoluş biçimi yaratma yolu seçmiştir. Sanatın yaşamdan beslendiğini düşündüğümüzde, onun yaşama paralel olarak değişebileceğini varsaymak yanlış olmaz. Bu anlamda günümüz sanatçısı, işini oluştururken artık durağan ve kuralcı yapının dışında, teknolojik gelişimin getirdiği yeni ifade biçimlerini kullanarak ya da mekân ile olan ilişkisine yeni açılımlar getirerek, sanatı ve estetiği güncel verilerle beslemekte, alternatif kavramlar yaratmaktadır. Kamusal mekânlarda toplumla etkileşime geçmeyi hedefler böylelikle toplumun her kesiminden insan, sanatın konusu olabilmektedir. Günümüz kent yaşamının yoğunluğu göz önüne alındığında kamusal alanın bir sanat konusu haline gelmesi kendine özgü güçlü bir etkiye ve yoğun bir tüketim ortamına sahiptir. (Sheilk, 2005, s. 86).

Tüm bu tanımlara baktığımızda söylenebilir ki çağı analiz edebilmek, içinde bulunduğumuz kent yaşamı ve kamusal alanları analiz etmekle mümkün olabilir, gündelik hayata paralel olarak modern çağda bireyin mekân ile kurduğu ilişki üzerinden okunabilir ve sanat aracılığı ile görünür kılınabilir böylelikle insan yaşadığı dünyayı daha iyi anlamlandırabilir ve sorgulayabilir.

### **Çalışmanın Konusu**

Kamusal alanların bireylerin yaşamındaki yeri, kent yaşamında mekânsal ilişkiler, insanların ulaşımını sağlamak için toplu halde kullandıkları araçlar, hayatın rutini içerisinde kullanılan geçiş alanları ve bireylerin bu alanlarla kurduğu ilişki ele alınmıştır, bu alanları en iyi tanımlayanlardan biri olan Marc Augé araştırmanın temel taşlarından birini oluşturmaktadır. Bu çalışmada bireylerin mekân ile kurduğu ilişki bağlamında kamusal alan ve mekân tanımlamalarının ardından günümüz sanatçıları tarafından oluşturulmuş eserler konu alınmıştır.

### **Çalışmanın Amacı**

Bu çalışmanın amacı, birey-mekân ilişkisi bağlamında kamusal alan ve güncel sanata yansımalarını ele almak ve bu konu dahilinde ortaya konulan Güncel sanatçı

uygulamalarını irdelemektir. Birey-mekân ilişkisini kişisel özgün uygulama çalışmaları ile de ele alarak, yorumlamak ve açıklamak bir diğer hedefidir.

### **Çalışmanın Önemi**

Sanatı deneysel bir alan olarak kullanan, sanatın yeni medyumlarından faydalanarak keşiflerini pratiğe döken sanatçılar, kendi içinde yaşadıkları kent hayatını ister istemez eserlerinde konu edinme eğiliminde olmuşlardır. Bunun için kimi zaman birden fazla pratiği, eserlerinde kullanmışlardır. Güncel sanatta kamusal alan ve birey-mekân ilişkisinin araştırıldığı bu tez çalışması, gündelik hayatın bir sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlaması ve bu alanda eser veren bazı sanatçıları ele almaktadır. Bu tezde yalnızca sanat, sanat felsefesi ve sanat tarihi üzerine değil, özellikle antropoloji ve sosyoloji alanları üzerinden bu kavramlar tanımlanmaya çalışılmaktadır. Eserlerinde kamusal alanları konu edinen sanatçılar gerek Türkiye’den gerekse farklı ülkelerden, öncü ve dikkat çeken işleriyle ortaya koydukları mekân araştırmaları üzerinden yola çıkılarak eserlerin analizleri yapılmaktadır. Çalışmanın bu açıdan önemli olduğu düşünülmektedir. Çalışmada esin kaynağı olan Marc Augé’nin “yok-yerler” kavramı, yol gösterici olmuştur. Teknolojinin gelişmesi ve kapitalist sistemin tüm hayatımızı kaplamasıyla, özellikle metropollerde yaşayan kimselerin “yok-yerler” içerisinde kaybolduğu düşünülmektedir. Bu yok-yerlere kimi zaman kafeler, duraklar, otomobiller vd. gibi alanlar dahil olabilmektedirler. Bu çalışmada irdelenen mekanlar, disiplinlerarası sanat yaklaşımlarında olduğu gibi, seyirciyi eserin içine kimi zaman dahil eden, kimi zaman ise dışında tutan sanat eserlerinde mekân algısının konumunu, durumunu ve seyircinin verdiği tepkiyi ele almaktadır. Çalışmanın kamusal alanların güncel sanata yansımalarını birey-mekân ölçeğinde ele alması dolayısıyla önemli olduğu düşünülmekte ve bundan sonra yapılacak araştırmalara yardımcı olacağı ümit edilmektedir.

### **Çalışmanın Yöntemi**

Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür tarama ve doküman incelemeden faydalanılmıştır. Sanatçı katalogları, internet verileri, kitaplar, süreli yayınlar, YÖK Tez Merkezi gibi veri kaynaklarında, konu ile ilgili bilimsel çalışmalar irdelenmiştir. Birey ve mekânın, sınırsız ilişkisini sanatsal üretimleriyle, tarihsel gelişim süreci içerisinde ortaya koyan sanatçıları ve bu sanatçıların eserlerini değerlendirerek ortaya özgün işler koymayı hedefleyen bu tez çalışması; Video Sanatı, Enstalasyon, fotoğraf ve resim sanatı kapsamında yapılan metinsel ve sanatsal

okumaları, çeşitli verilerin incelenmesini de içermektedir. Sanat tarihi, sosyoloji, antropoloji, teknoloji ve diğer alanlarda da bu teze katkı getirebilecek bilim ve sanat temelli çalışmalar da araştırılmıştır.



# BÖLÜM 1: BİREY-MEKÂN İLİŞKİSİ

## 1.1 Mekânın Kavramsal Tanımı

Her ne kadar mimari ile ilişkilendirilen bir kavram olarak görülsede, mekânı fenomenolojik olarak tanımlamak gerekmektedir. Genel olarak mekân tanımı yapmak gerekirse Olmak, var olmak anlamıyla mekân, “kevn” den türetilmiş Arapça bir kelimedir. Kevn varlık, olmak, vücut bulmak anlamına gelir. Sonrasında “kana” yani olmak ve kevnden türetilen “kâinat” ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan mekân kavramı “yaratılış”a da işaret etmektedir. Mimaride uzayı sınırlandırmak olarak kullanılan mekânın esasen sınır aşan bir yönü bulunmaktadır. Somut gerçeklik elbette vardır; ancak mekânın soyut ve kavramsal yönü de bulunmaktadır. (Ozan, 1972, s. 386) Bu sebeple mekân tek bir yapıya bağlı olarak görülmemektedir.

Kant’a göre mekân fiziksel olarak algılanabilen yönü, yorumlanması için gereklidir. İzleyici mekânda yön, hafıza, şekil ve mesafe gibi özellikleri de algılamak durumundadır. Bu algılanan “şey”ler, birbiriyle kıyaslanarak var olabilmektedirler. Görsel uyaranların dışında işitsel, psikolojik uyaranlarda mekânın tanımlanmasında önemlidir. Bu bağlamda bir mekân salt görünüş veya strüktürel yapıdan ibaret değildir. Öznenin sezgisel durumu mekânı çok katmanlı bir hale dönüştürmektedir. Mekânın geometrik yapısı vd. özellikleri, onu sezgisel kılmaktadır. Mekân nesnelerin algılanmasından önce, zihinde var olması beklenen bir yapıdır, deneysel yönünden ziyade saf sezgisel yönüyle göze çarpmaktadır. Mekânın kendisi veya içinde bulunan nesnelere; içsel niteliklerini yansıtmada yetersiz kalabilmektedir. Kant’a göre mekân; “dışsal deneylerimizden çıkartılan ampirik bir kavram değil, dışsal sezgimizin temelinde bulunan zorunlu ve a priori bir bilinçdir (Kant, 1971, s. 63). Mekân, geniş bir kavramdır ve bu yüzden ancak çeşitli anlatım metotlarıyla açıklanabilir. Modernizm, geleceğin ve diğer her şeyin tasarlanabilir olduğuna duyulan inancıyla, mekânın kavramsal yönünü, fiziki yapısını ve psikolojik durumunu dolayısıyla da bireyi göz ardı etmiştir. Görsel sanatların neredeyse tüm dallarında, fiziksel verilere bağlı mekân tanımlaması geçerli olabilir. Ancak sanatsal mekân veya sanatın mekânları, “insan” olmadan açıklanamaz veya bir başka deyişle, mekân insandan bağımsız düşünülemez, gerek kurumsal, gerekse özneye bağlı olması subjektif olduğunu gösterir. Algı ile bilincin arasında olması, mekânı somut şekilde ele alan tanımları yetersiz kılabilir. Pek çok bilim ve sanat dalı, mekânın varoluş modelini kullanış biçimleriyle birlikte açıklamaktadır. Mekânı somutlaştırmaya yönelik tanımlamalar,



kavramsal olarak tanım yapmayı zorlaştırmaktadır. Bir tanımın diğerini ötekileştirmesi bile, mekânın tek bir tanımla ifade edilemeyecek kadar geniş bir kavram olduğunu açıklamaktadır (Arayıcı, 2015, s. 18).

Gombrich'in deyiimiyle Binlerce yıl öncesinde insanlar, kaya üzerine resimler yaparken veya basit araçlar icat ederken bir mekân oluşturduklarının farkında değildi; ancak çağlar öncesinde insanın bu durumu mekân duyusunun olmadığı anlamına gelmemektedir. (Hançerlioğlu, 1988, s. 42). Bu mekân (mağara), insanın diğer varlıklardan üstün olduğu duygusunu vermektedir. Burada mekân, yalnızca açık koyu renk değerleriyle elde edilen derinlik değil; mekânda var olan tüm elamanların etkisini içeren içsel bir olgudur. Antik çağda mekân, Demokritos ve Epiküres gibi düşünürler tarafından hareketsiz bir boşluk olarak tanımlanmıştır. Ancak mekân bağımlı, değişken ve hareketli bir doluluktur (E.A., 1980, s. 73).

Yukarıda bahsedildiği üzere mekânı genel olarak; sınırlar arasındaki ilişkiden doğan kavramsal bir kurgu olarak tanımlayabiliriz. Bu bakımdan mekân bir kurgu ise; tasarlanmış kurgu dışında kalan her şey mekân olmanın dışındadır. Tasarım ise; özne ve obje arasındaki ilişkiyi kişinin gereklilik ve isteklerini karşılayacak şekilde ifade etmektir.

Resim sanatında ise mekân, Giotto ile hacmi ilk kez tüm nitelikleriyle ortaya koymuştur. Düz bir yüzey üzerinde, derinlik hissi uyandıracak şekilde eserini düzenlemiştir. Mekânın tüm boyutlarının ise, ilk defa Pompei'de bir duvar resminde görüldüğü öne sürülmektedir. Ortaçağ'da sembolik ifadeler üzerinde durulurken, Giotto'nun doğa gözlemine dayanarak nesne ve insanı mekânda vurgulayan freskleri, Rönesans'ta mekân kavramının kullanılması için bir orijin noktasını oluşturmaktadır (Semercioğlu, 2006, s. 23).

Bir diğer yandan mekânlarla bütünleşen sanat nesnesini belirtmek adına belki de en somut boyut enstalasyondur. Enstalasyon, en genel tabiriyle sanat eserinde kullanılacak malzemelerin bir mekân içerisinde düzenlemesi/yerleştirilmesidir. Bu sanat türünün yaygın hale gelmesiyle, bir başka yerleştirme olarak kabul edilebilecek; Happeningler ortaya çıkmıştır. Pop Art ile eş değer zamanlarda meydana gelen Happeningler (olay) 1960'larda sıkça gündeme gelmiştir. Günümüz sanatında mekân hissi vermede; ses, ayna, hologramlar, nesnelere, video, ışık ve renk oyunlarından faydalanılabilmektedir. Mekân oluşturmada, çeşitli teknolojik gelişmeler doğrultusunda hareket edilebilmektedir.

Sanat alanında şüphesiz ki, en fazla sinemanın mekânlardan faydalandığı söylenebilir. Mekânı oluştururken, izleyicinin beklentilerini göz önünde bulundurmak sinemanın kaçınılmaz bir gerçeğidir. Bir mekândan diğer bir mekâna taşınma hali, bir simülasyon olarak sinema alanında ortaya çıkmaktadır. İnsanın içinde yaşamını sürdürdüğü mekânlara benzeyen sanatsal mekânlar oluşturma tutkusu, sinemada giderek bir dışavurum aracı olarak gözler önüne serilmektedir. Bu durum, çok eskilere Antik Yunan tiyatrolarına kadar dayandırılabilir. Belki de sinema gibi hiçbir sanatsal anlatım biçiminin, izleyiciyi bu denli etkilemesi beklenemez. Bu bağlamda sinema alanında mekân, sanal yönüyle bir illüzyona dönüşmektedir. İzleyici üzerindeki etkisinin bu denli güçlü olması, kimi zaman gerçek ve sanal arasındaki ilişkiyi unutturabilmektedir. Örneğin; Lumière kardeşlerin bir filminde trenden kaçan insanları izleyen kişi gülebilmektedir. Trenden kaçmak, ölümü çağırırsa da izleyicide uyandırdığı fikrin farklı olması görsel sanatların gücünü belirtmektedir. Ağlamak, gülmek, sinirlenmek, korkmak vb. duygulara kapılmak bir film yoluyla sağlanabilir. Bunun sebebi, sinemada kullanılan mekân duygusunun, kişinin gerçekliğiyle aynı düzlemde buluşabilmesidir (Arayıcı, 2015, s. 32-33). Mekân kavramı mimari bir kavram olmasının yanı sıra, toplumsal değişimlerde önemli rol oynayan sosyal bir varlık olan insanın psikolojik durumunu belirtmede de önemli yer tutmaktadır.

Mekân ile ilgili en önemli düşünürlerden biri kuşkusuz Henri Lefebvre'dir, Lefebvre'ye göre mekânın deneyimlenmesi üç temel unsurdan, algılanan, tasarlanan ve yaşanan unsurlardan oluşmaktadır ve bize bu unsurların mekânsal kavramsallaştırması olarak mekânsal pratik, mekân temsili ve temsili mekândan oluşan üçlüyü önerir. Üçlü, hem her üretim tarzında ve toplumda mekânın üretimini anlamlandırmasına ve mekânın deneyimlenmesinin incelenmesine hem de zihinsel, toplumsal ile fiziksel mekânların karşılıklı ilişkileri, karşıtlıkları ve düzenlenişlerini incelemeye imkân sağlamaktadır. (Ghulyan, 2017) Yukarıdaki mekân dönemselleştirmesi ve burada ele alınan mekânsal üçlü Lefebvre'nin mekân teorisinin temelidir.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Mekânsal üçlü, bugünlerde akademide özellikle gündelik hayat ve ilgili konularda yaygın olarak kullanılan bir araştırma çerçevesi haline gelmiştir. Bu, Lefebvre'nin teorisinin ve özellikle mekânsal üçlünün epistemolojik önemini gösteren bir husus olmakla beraber, üçlünün ve onun farklı unsurlarının, Lefebvre'nin teorisi bağlamından çıkarılıp, kapitalist toplumsal ilişkileri hesaba katmadan çeşitli konuların araştırılması için kullanıldığında, üçlü sadece betimleyici bir çerçeve olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca mekânsal üçlü, Lefebvre'nin mekân kuramının en temel unsuru olarak tanımlandığı ve böylece onun kuramının mekânsal üçlüye indirildiği görülmektedir. Oysa mekânsal üçlü Harvey'in de haklı olarak belirttiği gibi Lefebvre'nin özgün önerisi değildir. Zira Lefebvre, mekânsal üçlünün kurgusunu Cassirer'den (Cassirer, 1944) yararlanarak geliştirip ortaya koymuştur (Harvey, 2006). Dolayısıyla, Lefebvre tarafından mekânsal üçlü önermesi önemli olmakla beraber kendi başına pek özgün bir önerme olmasa da, mekân dönemselleştirmesi bağlamında özgün bir çerçeve olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer biçimde mekân dönemselleştirmesi Marksist teoride kabul gören üretim tarzlarına denk düştüğünden dolayı kendine özgü bir önerme değildir. Dolayısıyla, Lefebvre'nin kuramı ancak bu iki unsur bir arada değerlendirildiği zaman özgünlüğe kavuşmaktadır.

Lefebvre, üçlü ve onun unsurları konusunda çalışmasının başlangıcında belirli bir tanımlamaya girişse de (Lefebvre, 2014, s. 67-75), bu unsurların kapsam ve içerik ile ilgili detayları, Lefebvre'nin somut tarihsel dönemlerin mekân analizinde ortaya çıkmaktadır. Tüm çalışmasında rastlanan üçlünün unsurlarının ele alınışı “mekânîk bir çerçeve veya topoloji değildir, üç momentin birbirine bulaştığı, akışkan ve canlı diyalektik bir yalınlaştırmadır” (Merrifield, 2013, s. 109) Fakat böyle bir tarzın kullanımı, aslında Lefebvre'nin sunduğu çerçevenin hem gücünü hem de zaafını oluşturmaktadır. Şöyle ki Lefebvre'nin argümanlarının tarzı, onları “kolaylıkla özetlemesine” imkân tanımamaktadır ve “tartışma ve merak uyandıracak biçimde tasarlanan projesinde kullandığı metaforlar ve örnekler basit parametreler dizisine indirgenemez”, bu ise Lefebvre'nin taraftarlarına göre onun güçlü yönlerinden biri, eleştirilenler için ise sorunlu yönüdür (Unwin, 2000, s. 13). Bunlardan yola çıkarak, Lefebvre'nin, üçlünün unsurlarının tanımına burada kısaca yer verilecektir, zira bunları somut bağlamda ele alınması durumunda daha anlaşılabilir olur ve Lefebvre'nin yaklaşımına da daha uygun olur, çünkü kendisinin de belirttiği gibi, Üçlü: algılanan – tasarlanan – yaşanan (mekânsal olarak: mekân pratiği – mekân temsili – temsil mekânları), soyut bir “model” statüsü atfedilirse kapsamını yitirir. Ya somutu (“dolaysız”ı değil) ele geçirir ya da kısıtlı – diğer ideolojik dolayımından biri olarak – bir önem taşır (Lefebvre, 2014, s. 69)

### **1.1.1. Mekânsal Pratik (Algılanan Mekân)**

Lefebvre'ye göre bir toplumun mekânsal pratiği kendi mekânını yaratır. Bu mekânsal pratik ise mekânı deşifre ederek keşfedilir. İleri kapitalizmde mekânsal pratik gündelik gerçekliği ile kentsel gerçekliği sıkı sıkıya birleştirir (Lefebvre, 2014, s. 67). Mekânsal pratik, “üretimi ve yeniden üretimi nispi bir bağlılık içinde sürekliliği sağlayan her toplumsal oluşuma has özgül yerleri ve mekânsal kümeleri” kapsar (Lefebvre, 2014, s. 63). Mekânsal pratik ilk olarak maddi bir gerçeklik olan mekân ile ilgilidir. Binalar, yapılar, çalışma yeri, özel alan ve boş vakit alanlarını birbiriyle bağlayan yol ve ağları kapsar, dolayısıyla “ampirik olarak gözlemlenir” (Lefebvre, 2014, s. 410) Lefebvre'nin somut örneğine başvurulursa modern zamanların mekânsal pratiği “banliyödeki bir toplu konutta oturan birinin gündelik hayatıyla tanımlanır” (Lefebvre, 2014, s. 68) Fakat mekânsal pratik aynı zamanda fiziksel yapılı çevrenin üretim ve yeniden üretim süreçlerini kapsar, dolayısıyla planlama ve ilgili disiplinlerin pratikleriyle ilgilidir ve bunun aracılığıyla mekânsal pratik, tasarlanan mekân ile sıkı bir ilişki içine girer. Kendi nitelikleri dolayısıyla, yani fiziksel mekân ile ilgili olduğu için, bu, aynı zamanda

algılanan mekândır, çünkü mekânsal pratikler mekânın doğrudan deneyimlenmesini sağlar. O yüzden Lefebvre mekânsal pratikleri aynı zamanda *algılanan mekân* olarak tanımlamaktadır. Bu nitelikleri nedeniyle mekânsal pratikler “mimari, (resmi söylemden alınan terimle) şehircilik, parkur ve yerlerin (toprağın) düzenlenmesi, gündelik hayat ve elbette kent gerçekliği gibi çeşitli düzeylerde saptanır, tarif edilir, analiz edilir” (Lefebvre, 2014, s. 410).

### **1.1.2. Mekân Temsilleri (Tasarlanan Mekân)**

Bu, planlamacıların, şehircilerin, teknokratların, kimi sanatçıların mekânıdır, bir toplumun (bir üretim tarzının) içindeki egemen mekândır. Mekân temsilleri varoluşuyla “parçalayan ve düzenleyen teknokratlar”a (Lefebvre, 2014: 68) borçlu olduğu için “bilgilere, işaretlere, kodlara, ‘cephesel’ ilişkilere bağlı”dır (Lefebvre, 2014: 63) ve “sözel, dolayısıyla entelektüel olarak oluşturulmuş bir göstergeler sistemine yönelme eğilimi gösterir” (Lefebvre, 2014: 68). Mekân temsilleri, etkin bilgi ve ideoloji aracılığıyla bu bilgi ve ideolojiyi mekânsal dokularında yansıtırlar, dolayısıyla “mekân üretiminde mekân temsillerinin önemli bir kapsamı ve özgül bir etkisi olur” (Lefebvre, 2014: 71). Bu kapsamı ve rolü nedeniyle mekân temsilleri, kurulu düzenin yani siyasi iktidarın, hâkim ideolojinin (veya söylemin) ve hâkim ekonomik düzenin mantığına göre düzenlenmiş, örgütlenmiş ve üretilmiş mekândır ve “ideoloji tarihinin parçasıdır” (Lefebvre, 2014: 139). Zihinsel olarak düşünülmüş, ‘tasarlanmış’, sonradan nesneleşmiş planlardan, simgelerden vs. oluşan bu mekân soyutlama içerir, şöyle ki bu mekân zihinsel olarak düşünülmüş ve belirli bir mekânsal pratik aracılığıyla nesneleşmiştir. Bu nedenle *temsil mekân* aynı zamanda *tasarlanan mekân* olarak da tanımlanır. Fiziksel dokuya etki kapsamı ve öneminden dolayı *mekân temsilleri*, mekânsal pratiklerinden ve onunla ilişkili olan mekân deneyimlenmesinden ayrılmaz. Onunla sıkı bir ilişki içerisinde.

Genel bir somutlama yapılırsa, mekân temsillerinin, mekânın bölgelere ayrılması, parsellenmesi, mekânın bir iş bölümüne ve uzmanlaşmaya dâhil edilip, işlevlerin, insanların ve şeylerin mekândaki ayırım veya birleşimini sağlayan uygulama ve pratiklerin dayanağı olduğu söylenebilir.

### **1.1.3. Temsil Mekânları (Yaşanan Mekân)**

Temsil mekânlarının, üçlünün diğer iki unsuruna kıyasla daha zor saptanabilecek bir unsur olduğu söylenebilir. Bunun temel nedeni, temsil mekânının, imgelem ile ilişkili

olması, “toplumsal yaşamın yasadışı ve yeraltı tarafına bağlı” olması, “karmaşık sembolizmler”den (Lefebvre, 2014: 63) oluşmasıdır. Bir diğer önemli neden, temsil mekânlarının öznel olmasıdır, şöyle ki “kullanıcıların her günkü edimlerin”in (Lefebvre, 2014: 364) somut mekânıdır, hesapların değil “öznelerin” mekânıdır, “bir halkın ve bu halka mensup her bir kişinin tarihi”

(Lefebvre, 2014: 70) ile ilgilidir, dolayısıyla hesaplar içeren tasarlanmış mekân ve mekânsal pratiklere kıyasla “ne tutarlığa ne de bağlantıya mecburdur” (Lefebvre, 2014: 70). Bu kullanıcıların ve oturanların mekânıdır, şöyle ki bu mekân yaşanır, konuşur; duyumsal bir çekirdeği ya da merkezi vardır: Ego, yatak, oda, konut ya da ev; meydan, kilise, mezarlık... Bu mekânlar, tutku ve eylem yerlerini, yaşanan durumların yerlerini kapsar, dolayısıyla zamanı doğrudan içerir (Lefebvre, 2014: 71).

Tasarlanmış mekân karşımıza teknokratların mekânı olarak çıkar, dolayısıyla sadece hesaplar içermez aynı zamanda kendine özgü bir teknik dil (jargon) içerir, oysa temsil mekânı *yaşananların ve kullananların* sembollerini, imgelerini ve argo dilini içerir, o yüzden “niteleyicidir, akışkandır, dinamikleşmiştir- çeşitli nitelemeler edinebilir” (Lefebvre, 2014: 71).

Aktarıldığı üzere, mekânın üretimi içerisinde mekân temsiline rolü ve kapsamı çok önemlidir, oysa ona kıyasla temsil mekânlarının ürünü genellikle sadece sembolik eserlerdir, yani mekânın üretimi açısından temsil mekânı pek üretici değildir. Bu eserler, hatta bazen “estetik” bir akım veya eğilime yol açarlar, fakat bu belli bir süre sonra yok olur (Lefebvre, 2014: 71) Gündelik hayat, temsil mekânları içinde şekil bulur (Lefebvre, 2014: 139), fakat gündelik hayatın sıradanlığı, belirli kurallara göre düzenlenişi ve standartlığı, toplum üyeleri tarafından bu mekânın kavranmasını zorlaştırır. Kavrama söz konusu olunca ise standartlığı içine sığmadığı için tepkiye neden olur veya farklı bir gündelik hayatın mümkün olacağına işaret eder. Dolayısıyla, temsil mekânları aynı zamanda özgürleştirici bir potansiyel de taşırlar; egemen söylemi ve pratiği alt üst edebilirler. Bu potansiyel ve az çok bağdaşık sistemlerine yönelim için temsil mekânı aynı zamanda egemen söylem tarafından marjinalleştirilmeye çalışılır, dolayısıyla “hegemonyacı söylemlerin kenarlarında, kurumların boşluklarında ve iktidar-bilgi aygıtının açık ve çatlaklarında” (Soja, 1999, s. 272-73) yer alırlar.

Toplumsal mekânı anlamlandırmaya yönelik bu üç mekân birbirinden hiçbir zaman ayrı görülmemeli, çünkü artık yukarıda da görüldüğü üzere bunlar süregelen bir etkileşim,

karşıtlık ve çelişki içerisindedirler. Ancak analitik kolaylık sağlamak ve kavramsal bir çerçeve belirlemek için bunlar ayrı ayrı tanımlanır, dolayısıyla nihai analiz bunları hep beraber analiz etmelidir, onların etkileşimi, karşıtlık ve diyalektik çelişkileri incelenmelidir. Bunlar arasında her zaman bir ayırım yapıldığında “böyle bir ayırım fazlasıyla ihtiyatla kullanılmalıdır. Üretici birliği tesis etmesi gerekirken, tam tersine hemen ayrışmalara yol açar.” (Lefebvre, 2014: 71). Bu bağlamda bir diğer önemli husus, belirtildiği üzere Lefebvre’nin analizinin Avrosentrik olmasıdır. Lefebvre’nin kendisi de bunun farkındadır ve örneğin Doğu’da (örneğin Çin’de) temsil mekânı ile mekân temsilleri arasındaki farklılığın tanınmış olup olmadığı sorusundan bahseder (Lefebvre, 2014: 71–72). Dolayısıyla hem mekânın bir bütünlük olarak kavranışının sağlanması için üçlünün unsurlarının birbirinden ayrılmasına ihtiyatla yaklaşılmalıdır hem de “bu ayırımın genelleşebileceği baştan kesin olmadığı” (Lefebvre, 2014: 71) için somut bir bağlamda bu unsurların ne kadar birbirinden ayırabileceği sorusuna cevap aranmalıdır.

Kendi özellik ve niteliklerine göre, farklı üretim tarzı ve toplumlara göre mekânsal pratikler, mekân temsilleri ve temsili mekânlar, mekânın üretimine farklı ölçüde müdahale ederler, ayrıca bunlar arasındaki ilişkiler hiçbir zaman basit ve istikrarlı değildir (Lefebvre, 2014: 74). Mekân ve onun üretimi nasıl çok taraflı ve çok boyutlu bir süreç ise bu unsurlar arasındaki ilişkiler de böyle bir süreç temsil ederler. Bu süreçte, üç moment arasında sürekli hareket, örtüşme, yer değiştirme, ‘sürtüşme’ ortaya çıkabilir, temsil mekânı mekân temsili tarafından işgal edilir, yerini ona bırakır ya da farklı süreçler nedeniyle temsil mekânı yasadışı tarafından çıkıp toplumsal mekânda kendi yerini kazanır. Bu süreçlerde özellikle ‘beden’ hep dikkate alınmalıdır, çünkü Lefebvre, üçlüyü, mekânı ve mekânın üretimi süreçlerini insan ve onun bedeni tarafından deneyimlenmesinin incelenmesi için sunar. Başka bir deyişle, beden bu üçlüde ‘merkezi’ bir konuma sahiptir ve temel eksendir.

Mekânsal pratikler “üretimi ve yeniden üretimi, nispi bir bağlılık içinde süreklilik sağlayan her toplumsal oluşuma has özgül yerleri ve mekânsal kümeleri kapsa[dığı]” (Lefebvre, 2014: 63) için üretim ve yeniden üretimin iç içe girmiş olan üç düzeyle (biyolojik yeniden üretim düzeyi, iş gücünün yeniden üretimi düzeyi, toplumsal üretim ilişkilerin yeniden-üretimi) sıkı bir bağ içerisindedir ve bu bağ aracılığıyla temsil mekânı ve mekân temsili ile bir araya gelir, genel olarak toplumun ve onun her üyesinin, toplumsal mekânla ilişkilerinde yeterlik ve performans sağlar.

Sonuç olarak; Lefebvre'nin 'Mekânın Üretimi' kitabında öne sürülen mekân kuramının okumasıyla bu kuramın temel yapısını oluşturan iki unsur -mekân dönemselleşmesi ve mekânsal üçlü- ele alınmıştır. Lefebvre'nin "(toplumsal) mekân (toplumsal) bir üründür" varsayımının bir içerimi olarak öne sürdüğü mekân dönemselleştirmesini ele alarak her üretim tarzında üretilmekte olan mekânlar Son olarak toplumsal mekânın araştırılması ve mekânın üretiminin ortaya çıkartılması için Lefebvre'nin önerdiği mekânsal üçlü ele alınmıştır. bu hususlar ele alınırken genel olarak Lefebvre'ye başvurulmakla beraber aynı zamanda onun kuramının kuramsal ve kavramsal çerçevesinin okumasına ve anlaşılmasına imkân sağlayacak başka kaynaklardan da yararlanılmıştır. Böylece herhangi bir mekân ve zaman bağlamında toplumsal mekânın araştırılması ve mekânın üretimi süreçlerinin ele alınması için yapısal ve kavramsal bir çerçeve çizilmiştir. Dolayısıyla, çizilen yapısal ve kavramsal çerçeve daha somut bir bağlamda uygulandığı takdirde Lefebvre'nin kuramının epistemolojik boyutlarının incelenmesine imkân sağlayabilir ve kuramsal düzlemde mekân tartışmalarına katkı sağlayabilir. Ayrıca çizilen çerçeve somut bağlamlarda mekân araştırmaları için kullanışlı ve tutarlı bir çerçeve olarak uygulanabilir.

Tüm bu veriler ışığında, nesnel gözlemlere dayanan mekânın matematiksel düzlemde tanımlarının yapılması adına birbirinden farklı birçok görüş öne sürülmüştür. Bilimsel yöntemlerin temelinde bulunan gözlem, ölçme ve değerlendirmeye mekânı tanımlamak istenmiştir. Bilimsel bilgiler doğrultusunda mekân nesnellik, dil ve matematiğe dayalıdır.

## **1.2. Birey-Mekân İlişkisi Konusunda Marc Auge'nin Yok-Yerler Kavramı**

Bu bölümde yok-yerler kavramının anlam ve kapsamı sorgulanmaktadır. Bunun ötesinde, birey-mekân ilişkisinde yok-yerlerin konumu irdelenmektedir. Tez kapsamındaki kişisel uygulama çalışmalarına ilham kaynağı olan ve birey-mekân ilişkisini farklı bir perspektifle ele alan "Non-lieu" yani Türkçe adıyla "yok yerler" kavramı, Fransız antropolog Marc Augé tarafından 1992 yılında ortaya atılmıştır. Bu kavram Fransızca'dan Türkçe'ye Turhan Ilgaz'ın çevirisiyle "yok yerler" olarak çevrilmiş olsada, "olmayan yerler" veya "yer olmayan" biçiminde de kullanılmıştır. Kavram ilk olarak, Marc Augé'nin 1992'de yayımladığı "Non-Lieux, Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité" isimli kitapta kullanılmıştır. Kitap yayımlandıktan bir süre sonra, birkaç farklı dilde tercüme edilerek basılmıştır. Yok-yerler kavramı, başta antropoloji ve mimarlık olmak üzere, plastik sanatlar, sosyoloji, psikoloji, felsefe ve sinema gibi birçok

farklı disiplin içinde tartışılmış ve konu edilmiştir. Yok-yer kavramı, birçok akademik çalışmanın doğrudan konusu haline gelmiş ya da içeriğinin önemli bir bölümünü oluşturmuştur. (Auge, 2016, s. 8,9).

Bu açıdan Augé'nin yok-yerler kavramını, günlük hayatta kullanılan fiziki mekânlardan örneklerle anlatmanın gerekli olduğu düşünülmektedir. Augé, süper-modernite çağına özgü alan tipolojileri incelerken; metro, havalimanı, yürüyen merdivenler, otobanlar, süpermarketler, büyük alışveriş merkezleri ve bunun gibi birçok alanı yok-yerler olarak tanımlanabileceğini öne sürmüştür. Düşünürü göre; yer olmayan insan ve eşyaların hızlı dolaşımı için oluşturulmuş kamusal geçiş alanları ya da büyük alışveriş merkezleri yalnızca aracıdır. Yok yere özgü iki temel özellik mevcuttur; ilk özellik bu alanlarda bulunmanın belirli ihtiyaçlar doğrultusunda olması gerektiğidir. İkincisi ise, bu alanların kullanılmasının mekâna ilişkin nesnel bir kullanım amacını gerekli kıldığı yönündedir. Yani bu mekân veya alanların, tarihsellikten ve ilişkilerden kopuk alanlar olduğu ifade edebilir. İçinde bulunduğumuz mekânlarla ilişki kurmaya eğilimli olmamız ve o mekânları 'yer' yapan faktörlerin de o mekânla kurduğumuz bu ilişkiden kaynaklandığı söylenebilir. Bu ilişkiyi hangi amaçla kurduğumuz değişiklik gösterebilir; fakat ilişki kuramadığımızda o alanın veya mekânın 'yok-yer'leşmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bu bağlamda modern metropol yaşam pratiğinde çokça kullandığımız ve herhangi bir aidiyet kuramadığımız kamusal geçiş alanlarını Auge yok-yerler olarak tanımlamıştır. Birey-mekân ilişkisi temelinde kamusal alanlardaki geçiş mekanlarını bir toplum bilimci olarak inceleyen ve analiz eden Marc Auge'nin ortaya attığı bu kavram çalışmanın ana omurgasını oluşturmaktadır.



## **BÖLÜM 2: KAMUSAL ALAN**

### **2.1. Kamusal Alanın Tanımı**

Kamusal kavramı “kamu” kökünden gelir kamu anlam olarak bir ülkedeki halkın bütünü manasına gelmektedir, kamusal alan toplumdan her kesimin ortak olarak kullandığı etkileşim içinde olduğu, farklılıkların ve farklı kimliklerin katılımına açık alandır, kamusal alan bir ülkenin veya toplumun açıkça görünür ve gözlemlenebilir olduğu alandır yani kamusal alanlar bir toplumun veya ülkenin vitrini niteliğindedir, dolayısıyla bir toplumu en iyi okuma biçimi kamusal alan üzerindedir. Bireylerin mekanlar ile kurduğu ilişki bağlamında Kamusal alanı özel alandan ayıran en önemli şey kamusal alanların kolektif alanlar olmasıdır, bu sebeple bireyler çoğunlukla kamusal alanlarla aidiyet kurmakta zorlanırlar, bunun temel sebebi kamusal alanların çoğunlukla bir geçiş alanı olmasıdır. Yani bireylerin kamusal alanlarla aidiyet kuramama sebebinin “geçicilik” olduğu söylenebilir (Goffman, 2017, s. 59). Kamusal alan tanımlaması ilk kez 1962’de Jürgen Habermas’ın "Kamusal Alanda Yapısal Dönüşüm; Burjuva Sınıfının Bir Kategorisi Üzerine Araştırma" (Strukturwandel der Öffentlichkeit) isimli kitabında konu alındı. Habermas kamusal alanı, "şahısların, kendilerini ilgilendiren bir konu etrafında fikir yürüttükleri, rasyonel bir tartışmaya girdikleri ve bu tartışmanın sonucunda o konu hakkında ortak kararı, kamuoyunu oluşturdukları süreç, araç ve mekanların açıkladığı hayat alanı" olarak tanımlar. Bu tanım neticesinde kamusal alanın kamuoyunu oluşturan alan olduğu neticesine varılabilir (Habermas, 2010, s. 22).

Sanayi devrimi sonrası hızla büyüyen kentlerin bir sonucu olarak ortak yaşama ihtiyacı doğmuştur bu ihtiyacın neticesinde toplu yaşama kültürünün bir sonucu olarak ortak kullanım alanları artmaya başlamıştır. 1970’li yıllardan sonra, kamusal alan kavramına ilişkin tartışmalar ağırlık kazanmıştır. Özellikle Hannah Arendt ve Jürgen Habermas çok yönlü olacak şekilde, bu kavramı değerlendirmişlerdir. Richard Sennett’in “kent mekânı ve kamusal alanı büyük ölçüde özdeş gördüğü yaklaşımına kamusal alan tanımlarında sıkça başvurulmaktadır (Bahçeci, 2018, s. 114).

Sennett kenti; kişisel farklılıkları saklamadan ve değer yargılarını dayatmadan insanlarla iletişim kurma fırsatı veren bir mekân olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda demokrasi kavramını da içeren kamusal alanın, 19. yüzyıldan bu yana kapital sistemin gerektirdiği yaşam şekli içerisinde anlam erozyonuna uğradığı söylenebilir. Toplumsallığın yerini

bireyselliğe bırakmasıyla, kamu içerisindeki davranış biçimleri de değişime uğramıştır (Sennett, 2013, s. 115). Geleneksel toplumlardan modern toplumların inşasına kadar geçen süreçte, yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal değişimler kamusal alan anlayışını etkilemiştir. 18. yüzyıl sonunda, kamusal ve özel alan olarak hayatın ikiye ayrıldığı belirtilmektedir (Timur, 2008, s. 40-46). Antik çağa dayanan bu ayrımı, ilk olarak Aristoteles'in yaptığı bilinmektedir. O'na göre; insan doğanın gereklerine uygun olarak sadece kentte (polis) yaşamakta, bireysel (idion) ve kamusal (koinon) olarak iki düzende yaşamını sürdürmektedir. İnsanın kendini gerçekleştirmek için; kent merkezlerinde, iş yerlerinde, sosyalleşme alanlarında toplumsal etkinlikler gerçekleştirmesi gerekmektedir. Aristoteles insanın kendini gerçekleştirmesinde, insanlar arası dayanışmanın da önemi vurgulamaktadır (Bookchin, 2014, s. 80,83). Bu bağlamda Aristoteles'in "kamusal alan" anlayışı, kişinin polis içerisinde kendini geliştirmesine yardımcı olmaktadır. İnsanı bir yere ait yapan, dayanışmaya iten nedenlerin temelinde canlı bir yaşam içgüdüleri bulunmaktadır (Gökgür, 2008, s. 15).

Aristoteles ve diğer birçok düşünür, kamusal alan kavramı üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Kamu terimi iki görüngeneye işaret etmektedir. Bunlardan ilki, kamunun herkesçe hissedilebilir olmasıdır. İkincisi ise, kamu kavramının herkes için ortak bir yaşama alanını ifade etmesidir (Uzun, 2006, s. 14). Kamusal alan statü farkı gözetmeden herkese açık mekânlardır. Özel alan ise; kişinin yaşamını devam ettirmek için ihtiyaç duyduğu mekânlar olarak tanımlanabilir (Uzun, 2006, s. 14). Kamusal alan insan eliyle oluşurken; özel alanlar ise insani haller neticesinde meydana gelmektedir (Sennett, 2013, s. 138). Kamusal alan, hem fiziki hem de sembolik yönüyle anılmaktadır. Fiziksel açıdan sokaklar, caddeler ve meydanlardan oluşmaktadır. Bu alanlarda, toplumun beklentilerinin karşılanması esastır. Kamusal alanların sembolik yönü bireylerin görüşleri, basın vd. etkenler dahilinde değişmektedir (Gökgür, 2008, s. 12). Kamusal alan; toplumsal yaşamın bir parçasıdır ve kendi içinde kamuoyuna benzer rolleri üstlenebilmektedir (Habermas, 2019, s. 62).Burjuvanın bir sınıf olarak oluşması; kamusal alanın kapitalist toplumsal yönünün ağır basmasına neden olmuştur. Normatif yönüyle kapitalizm koşullarında demokrasinin gerçekleşebilmesi için, bir aracı olarak kamusal alan gerekli görülmektedir (Çetin, 2006, s. 15-16). Kamusal alanda herkes aynı topraklarda yaşar, bu yaşama biçimi ise eşitliği doğurur. Bu bağlamda kamusal alan, politik ve yaşam alanından ayrıdır (Gökgür, 2008, s. 15).

Maddi mekânlardan meydana gelen kamusal alan, kentin ruhunu yansıtır. Fiziksel, sosyal ve sembolik açıdan, kenti yeniden düşünmek için bir araçtır. Kamusal alanlar demokratik olma yönünü kaybettiklerinde, özgün anlamlarını yitirebilmektedirler (Sennett, 2013, s. 20). Kamusal alanları, coğrafi veya topografik açıdan tanımlamak eksik kabul edilmektedir. Eylem halinde olma ve söylem yapma işlevleriyle kamusal alanlar, siyasal alanlardan farklı niteliklerle tanımlanabilirler. “Toplumsallık” kamusal alanı tanımlamada sıkça başvurulan bir kelimedir. Birlikte yaşama adabına uygun, ahlaki değerlerin ve yaşam şekillerinin belirlenmesi kamusal alanın işlevlerini yerine getirebilmesini sağlamaktadır (Keleş, 2012, s. 10).

Tüm bu tanımlardan hareketle kamusal alan tanımı; açık, sınırsız ancak uyum içinde yaşama yeridir. Bu bağlamda kamusal alanın kişileri bir arada tutan “zuhur olunan ortam” (*space of apperance*) olarak da tanımlanabilmektedir. Özel alan ve kamusal alan ayrımı eylem kavramı üzerinden; özgür olmak için, eşitsizlikten uzak olmak ne yöneten ne de yönetilen konumunda olmak anlamına da gelmektedir (Arendt, 1994, s. 74).

## **2.2. Kamusal Alan ve Kent Mekânı**

Sanayi devrimi ve kapitalizmin bir sonucu olarak üretim-tüketim ilişkisinin en yoğun yaşandığı çağ içinde bulunduğumuz çağdır, uzun zaman önce insanların büyük bölümü kırsaldaki tarım ve hayvancılığa dayalı yaşamlarını bırakıp büyük sermaye sahiplerine hizmet etmek için şehirlere göç ettiler, bir hayatta kalma mücadelesi uğruna başlayan bu göçler toplu yaşanan bölgeleri oluşturdu bu bölgeler zamanla gelişerek kent adını verdiğimiz yapıyı oluşturdu, toplu halde yaşanan bu kentler içinde çokca Kamusal alanı barındırmaktadır. Daha da açmak gerekirse kentler aslında kamusal alanın ta kendisidir, Kedik’e göre; Tüm kentler kamusaldır (Kedik, 2011, s. 232). Toplulukların bir araya gelebildiği çoğu yer; “kamusal” olarak nitelendirilmektedir. Bu bakımdan kamusal alanlar, yaşamın odağını ve temelini oluşturmaktadır. Genel olarak kamusal alan özel alanların dışında kalan, kent ve kentsel mekânlarda şekillenen, her kesimden insanın eşit ve özgür olarak bir araya geldiği tüm ortak alanları kapsamaktadır (Kedik, 2011, s. 233). Kamusal alanlar kentin ayrılmaz bir parçasıdır ve kent kültürünün bir yansımasıdır. Kentler çeşitliliğin bulunduğu mekânlar olarak, dayanışmayı destekleyen ve kolektif düşüncelerin bir arada bulunabildiği demokratik alanlar olmasıyla dikkati çekmektedir (Gökgür, 2008, s. 33). Caddeler, tarihi kalıntılar, açık alanlar, eğitim, sanat ve kültür

tesisleri kamusal alanların bilinen örnekleridir Kamusal alanlar; homojen olmayan ögelerle birlikte bir arada yaşama kültürünün bir parçası olarak güçlü mekânlara işaret etmektedirler (Gökgür, 2008, s. 42). Kentin tüm yönüyle varlığını sürdürebilmesi, insana iyi yaşam koşullarını sağlayabilmesi; sosyalleşebilme, hareket edebilme, kolektif düşünebilme, kültürel ve sanatsal etkinliklerin niteliği, siyasal ve sosyal yaşamın kalitesine bağlıdır. Kentlerin hareketliliği kültür ve sanat faaliyetlerinin nitelikli nicelikleriyle var olabilmektedir (Gökgür, 2008, s. 16).

Gerçek manada kamusal alan, ilk olarak 18. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle soylu kökenden gelmeyen ve ticaretle uğraşan bir halk kesiminin toplumsal ve mekânsal birleşme için, feodal ve politik güçlere bağlı kalmadan toplumun her kesimini bir araya getirdiği üzerinde durulmaktadır. Kamunun ise, aile ve arkadaşlık ilişkilerinden bağımsız yeni değerler ürettiği düşünülmektedir. Metropollerde yeni kamusal alanlara ihtiyaç duyulmasıyla, açık mekânlarının sayısının arttığı belirtilmektedir. Böylece kentsel mekânlar yalnızca burjuvanın tekelinde değil, toplumun geneline hizmet veren alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Aytaç, 2007, s. 207).

18. yüzyıl Avrupa'sında, kent mekânının önemli görevler üstlendiği bilinmektedir. İlgili dönemde ya Avrupa'da yaşanan toplumsal değişim basında, yayınlarda ve bunlara bağlı olarak sosyalleşme alanlarında kent konusunda entelektüel tartışmaların gerçekleşmesine neden olmuştur. Kamusal alanının küçük parçaları sayılabilecek söz konusu mekânlarda, özel deneyimler siyasal alanda kamusalılığı belirtmektedir. Bu bağlamda kamusal alanlar, bireylerin farklı rolleri üstlendikleri bir sahne olarak görülebilir (Kömençoğlu, 2005, s. 28-38). Kamusal mekânlar toplumsal değerlerin sembolü haline gelebilmektedir. Farklı sınıflardan gelen insanların, kamusal alanlarda bir araya gelmelerinin altında özgür olma gereksinimi, kolektif yaşamı benimseme ihtiyacı ve yurttaşlık duygusu yatmaktadır. Sivil toplumun temelini meydana getiren bir arada olma gereksinimi ve farklı sınıfların birbiriyle teması kamusal alanın temel niteliklerindedir (Banerjee, 2007, s. 10). Kentlerde kamusal alanların işlevlerini yerine getirmeleri için, çeşitli koşulların tam olması gerekmektedir. Kentlerde ekonomik faaliyetlerin, arazi kullanım biçimlerinin ve birden fazla siyasi aracın projelerle uygulamaya koyulması için, çalışan kimseler bulunmaktadır (Gökgür, 2008, s. 33). Bu kişilerin, kamusal alanları oluşturmada etkin rol oynadıkları düşünülmektedir. Kamusal alanla ilişkili toplumsal, siyasal ve ekonomik etkilerin kentte yaşayan bireylerin lehine çevrilmesinde de aktif rol oynamaları beklenmektedir (Bahçeci, 2018, s. 118). Bir arada yaşayan bireylerin iş bölümü yaparak

varlıklarını sürdürebilmeleri için, kamusal ve özel alanların ayrılmasına ihtiyaç vardır. Kamusal alanlar, kentin devamlılığı için gereklidir. Kent ve tüm parçaları, bu alanlarla anılmakta ve algılanmaktadır (Tekeli, 2011, s. 204-205).

Kentsel yaşam gündelik hayatın işlerliğini sağlayan, siyasal faaliyet alanı olarak da kabul edilmektedir. Kent tarihsel devrimlerin, kimi zaman protestoların gerçekleştiği bir alan olarak simge haline gelebilmektedir. Kimi zaman kamusal alanlar sınıf gözetilmeksizin, herkesin bir araya geldiği mekânlar olabilmektedir (Tekeli, 2011, s. 205). Bu açıdan bir arada yaşanan, üretilen ve tüketilen kent mekânında, koordinasyon ve dayanışmanın sağlanmasında kamusal alanlar önemli roller üstlenmektedir (Bahçeci, 2018, s. 119).

Tüm bu verilerden yola çıkılarak söylenebilir ki genel olarak, kentler kamusal alanlardan ayrı düşünülemez kentler kamusal alanları doğurur ve Kedik'in söylemiyle "Tüm kentler kamusaldır" kentler hem sosyokültürel hem de siyasi yapısıyla öne çıkmaktadır (Aytaç, 2007, s. 209-210). Kentin kozmopolitik yapısı içerisinde yabancıları, bohemleri, başkalarını, aylakları vb. her kesimden insanı bir araya getirme gücüne sahiptir. Irk, cinsiyet, etnisite gibi hiyerarşiler üzerinden yapılan siyasetler; kentin yapısını değiştirmemektedir. Kent, her haliyle kamusal yönünü beslemekte ve devamlı olarak doğasına yeni imgeler eklemektedir.

## **BÖLÜM 3: KENT VE KAMUSAL ALAN KONUSUNDA ÇALIŞAN SANATÇILAR VE ESERLERİ**

### **3.1. Dünya'dan Sanatçılar**

#### **3.1.1. Yuge Zhou**

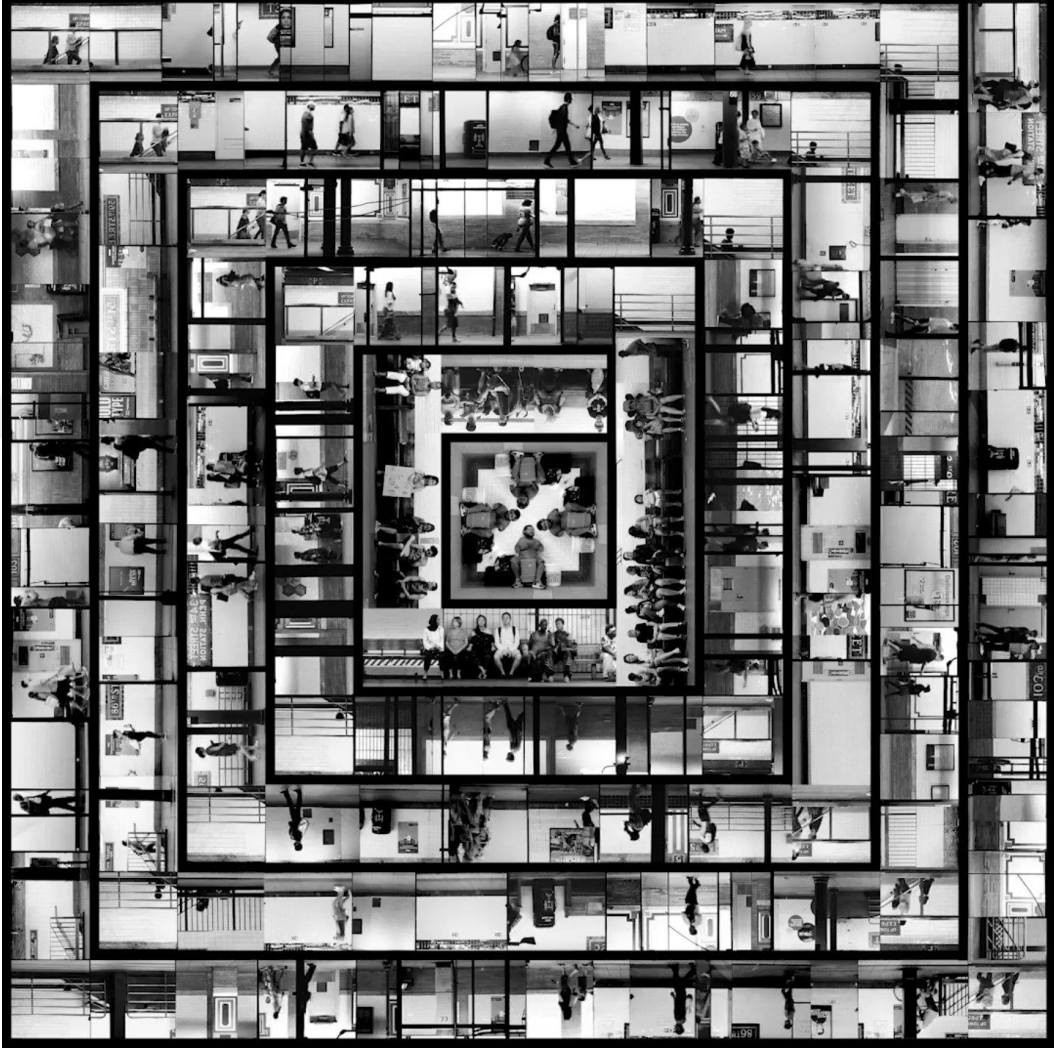
Çin asıllı sanatçı Yuge Zhou, Chicago'da yaşamaktadır. Enstalasyon ve kent ilişkisini insan hareketliliğinin kolektif ritimleriyle bir araya getirmektedir. Chicago Sanat Enstitüsü Görsel İletişim ve Tasarımı bölümünde eğitim almıştır. Sanat ve tasarım alanlarında akademik alt yapısı olan sanatçı, Syracuse Üniversitesi'nde Bilgisayar Mühendisliği bölümünde yüksek lisans yapmıştır. Eserlerinin alt yapısını, bilgisayar programlarına olan hakimiyetiyle zenginleştiren Yuge Zhou, video sanatını grafik disipliniyle birleştirmektedir. Zhou, yapay ve doğal alanların dinamikleriyle, günlük yaşamın geçiş alanları ve metropol yaşamından ilham almaktadır (Zhou, 2019).

Sanatçı kendi ifadesiyle; On yıldır, kentsel manzaradaki hızlı dönüşümü, kenti ve insanların yaşamını dramatik bir şekilde gözlemliyorum. Pekin'deki evimi terk ettim ve Amerika'ya bir göçmen olarak geldim. Çin'den Amerika'ya ve doğu kıyılarından Avrupa'ya kadar yaşadığım ve gezdiğim doğal ve inşa edilmiş kentsel alanlar ve bu alanların kendine has özellikleri, tutum ve temposu ile çok ilgilendim. Metropol yaşamındaki insan hareketliliğini hem tanıdık hem de gizemli buluyorum. Etrafta dolaşmak bana güçlü bir yakınlık ve mahremiyet duygusu veriyor. Çalışmalarında metropollerdeki geçiş alanlarını konu edinme sebebim; yaşadığım fiziksel ve psikolojik alanları gözlemlemek ve çevremle bağlantı kurmak gibi basit bir arzumdan kaynaklanıyor. Kullandığım kamera, gözlerimin bir parçası haline geldi, görünüşte rastgele anları, kapalı alanları kendi bakış açımıyla belgeliyorum ve bu belgeleri, beklenmedik bir gizem, kaygı, neşe veya sevinç duygusu ile anlamlı tesadüfler haline getiriyorum, Kamusal alanda rastgele yakaladığım görselleri desenler oluşturan kolajlı sahnelere yerleştiriyorum. Bu görseller üzerinde düzenleme yapma sürecinde, kompozisyondaki mekânları ve insanları sosyolojik olarak analiz etme ve anlamama yardımcı oluyor, onları şiirselleştirme ve kendi psikolojik evrenime dönüştürmekte zorlanmıyorum. Sabit kameranın durağan çekimleri çalışmalarına ilham kaynağı oldu, Genç yetişkinliğim boyunca Pekin manzarasının büyük ölçüde yeniden yapılandırılması

görsel kültürümün gelişmesinde büyük bir rol oynadı. Hepsinden önemlisi, bu eserler benim kameramın önünde tesadüfen ortaya çıkan sahnelerden oluşuyor. Bu sahneler toplandığında, ortaya süreklilik ve ritim çıkıyor, bir şekilde bir yeri tanımlayan temel bir ritim (Zhou, 2019).



**Resim 1:** “Underground Circuit” Yuge Zhou, 2017, Video, 3dk



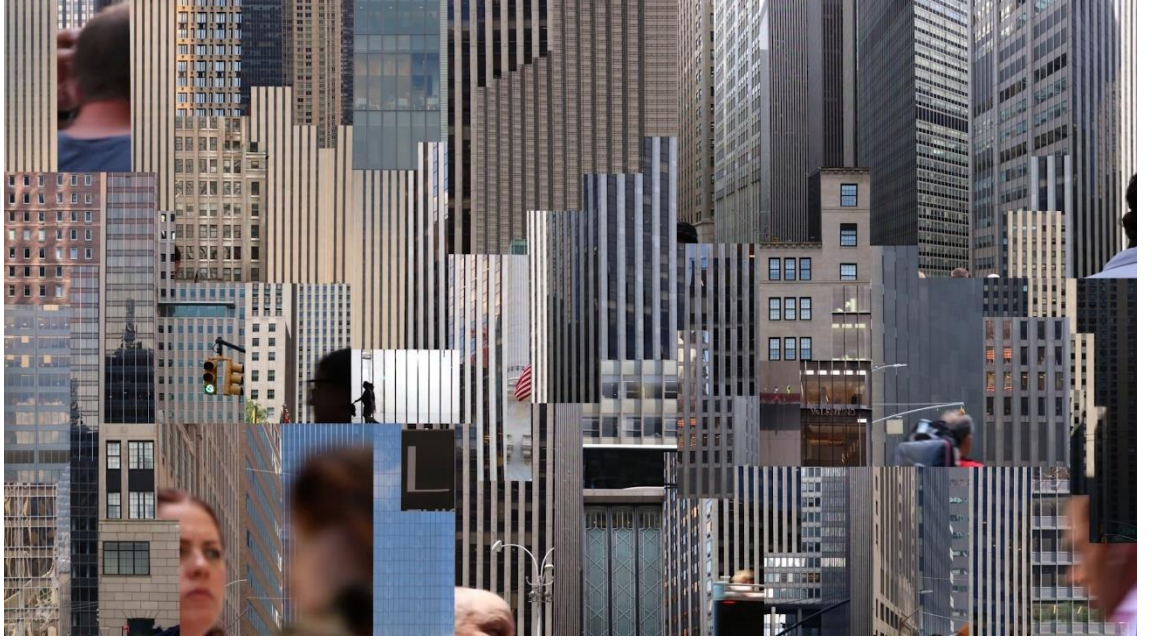
**Kaynak 1:** <http://yugezhou.com/video#/underground-circuit/> 2019

Resim 1: 3 dakikalık sonsuz döngü; Stephen Farrell'in ses tasarımı, Orijinal video çözünürlüğü: 5280 x 5280 piksel. “Underground Circuit” isimli bu eser, New York'taki metro istasyonlarında çekilen yüzlerce video klipten oluşan bir kolajdır. İstasyondan istasyona taşıtların, dış halkalardaki hareketine tekrarlayan yaşam döngüsüne, kentsel teatraliteye ve kentsel dokuya işaret etmektedir. En içteki halka, bekleyen bankta oturan insanları içermektedir; merkezi davulcular Çin halk dininde “Dört Yüzlü Buda”dan esinlenerek oluşturulmuştur. Adanmışlarının tüm dileklerini, yerine getirebilecek olan



Tanrı hareketinden ilham alan ritüelin denetleyicisi olarak hareket etmektedirler. Kurulumda video, projeksiyon alanının ortasında kabartmalı bir küp üzerine haritalanmış ve galeri tabanına yansıtılmıştır. Kurulum izleyiciyi, projeksiyonla yansıtılan kentsel labirentteki isimsiz karakterleri gözlemlemek için, merkezdeki küpün üzerinde oturmaya davet etmektedir (Zhou y. , 2017).

**Resim 2:** “Midtown Flutter” 2016 Video, Yuge Zhou



**Kaynak 2:** <http://yugezhou.com/video#/midtown-flutter/> 2019

Resim 2: 2016; Orijinal video çözünürlüğü: 5760 × 3240 piksel; 5 dakika (sonsuz döngü); Stephen Farrell'in ses tasarımı ; Midtown Flutter Sergi Tarihi (kurulum): ArtPrize Nine (13 Eylül 2017 - 8 Ekim 2017) - Zamana Dayalı Kategoride Finalist , Grand Rapids Sanat Müzesi, MI" Sense of Place" Sergisi (9 Aralık 2016 - 12 Şubat 2017), Elmhurst Sanat Müzesi , IL (Zhou Y. , 2016).

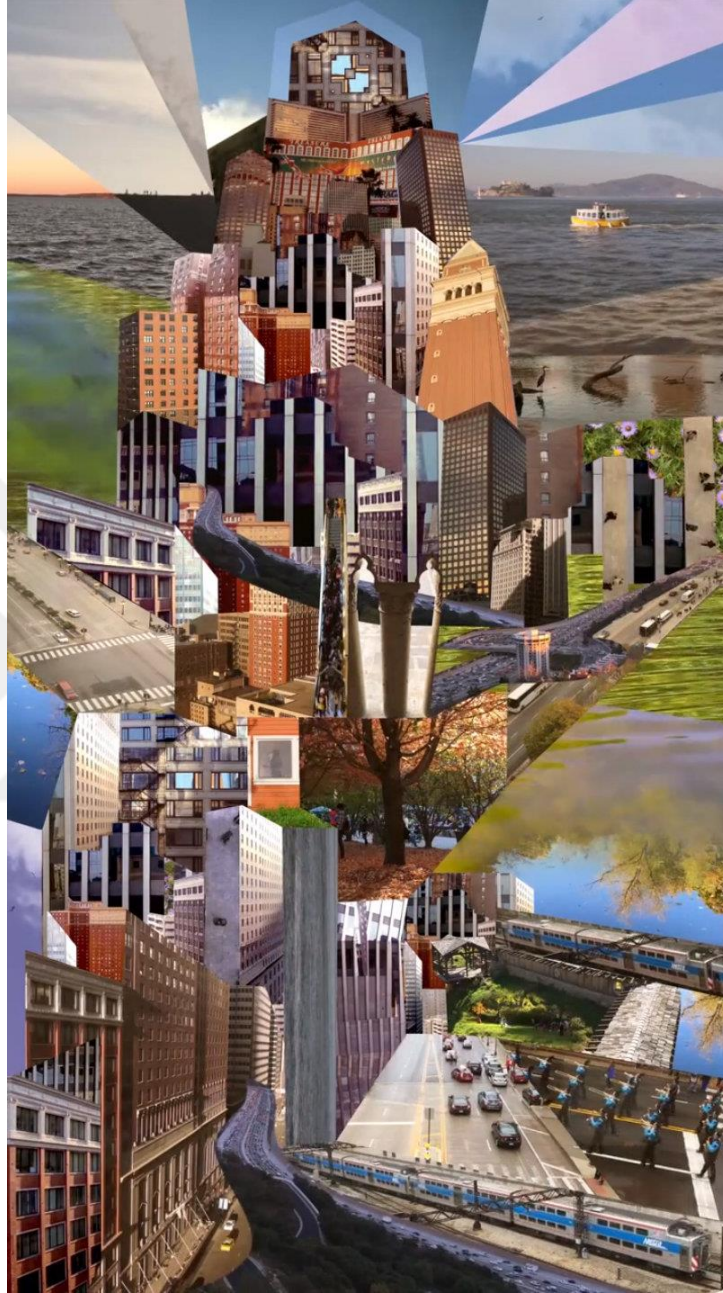
Resim 2'deki eser sosyal senkronizasyondur. Bir grup içindeki bireylerin, birbirlerinin davranış modellerini etkilediği bir olgudur. Midtown Flutter, yoldan rastgele geçen insanların kolajlanmış videolarından oluşmaktadır. Arka planda ise Manhattan mimarisini temsil eden şehir görüntüsü bulunmaktadır. Video çekimleri, sahnede bulunan mimarinin biçimsel özelliklerine göre seçilmiştir. Rastgele çekilmiş görüntülerde,

yayaların silüetleri ve akışı görülmektedir. Bu video çalışmasında, ritim ve kesintiler düzenlenmiş ve tek bir kompozisyon içine sığdırılmıştır (Zhou Y. , 2016).

Eser; mimari kabartma kavramından (çeşitli alçaklık ve yüksekliklerden oluşan rölyefler) ilham almaktadır. İzleyiciler video enstalasyonuna baktığında, düz bir görüntüden üç boyutlu bir görünüme ve geometrik şekiller sayesinde kademeli bir derinliğe rastlamaktadırlar (Zhou Y. , 2016).



**Resim 3:** “To afar the water flows” Yuge Zhou 2015, Video



**Kaynak 3:** <http://yugezhou.com/video#/to-afar-the-water-flows/> 2019

Resim 3: 2015; Orijinal video çözünürlüğü: 2160 x 3840 piksel; 10 dakika (sonsuz döngü); Yairon Martinez tarafından yapılan ses tasarımı . “To afar the water flows” adlı

Çalışma, kenti yüksek katlı bir bahçe ütopyasına dönüştürerek insan üretimi yapay mimari ve doğal çevresi arasında gerçek bir uyum olduğunu vurgulamaktadır (Zhou Y. , 2015).

Bu proje, insanların çevrelerini tanınması gibi basit bir arzudan yola çıkılarak yapılmıştır. Aslında insanlar, hem fiziksel hem de metafiziksel bir dünyada yaşamaktadırlar. Sanatçı yaptığı çalışmayı; memleketi Pekin'den Amerika'ya g sırasında yolculuğunu yansıtan bir görsel günlük olarak tanımlamaktadır (Zhou Y. , 2015).





**Resim 4:** The Magic Hour (Summer) 2017, Video, Yuge Zhou



**Kaynak 4:** <http://yugezhou.com/video#/the-magic-hour/> 2019

The Magic Hour (Summer) isimli çalışma, farklı aylar ve zamanlarda çekilen fotoğraflardan oluşan, kolaj sahneler içeren iki bölümlü bir video dizisinden oluşmaktadır. Seri, Carl Jung'un eşzamanlılık kavramından esinlenilerek yapılmıştır. Başlangıçta, aynı alanı kullanan ve birbirini tanımayan insanlar görülmektedir. Birlikte aynı alanı paylaşmaya zorlanan insanların, ikonik bir Chicago manzarasının gerçeküstü kurgulanmış videosunda anlamlı tesadüfler ve mikro anlatılardan meydana gelmektedir (Zhou Y. , 2017).

**Resim 5:** “Green Play” Yuge Zhou 3dk Video ,2016



**Kaynak 5:** <http://yugezhou.com/video#/green-play/> 2019

“Green Play” isimli eser, New York City'deki en önemli buluşma yerlerinden biri olan Central Park'tır. Bu mekânın ütöpik bir oyun alanı olduğu söylenebilir. Yerliler ve turistler tarafından paylaşılan bir alandır ve bu sahnede “neşeli bir pazar günü” betimlenmektedir. Videodaki kesilmiş görüntüler, pazar günü bir yaz koreografisini sembolize etmektedir. Amerikan yaşamı için merkezi bir iyimserliği barındırmaktadır. Green Play, şehirselleşme düzenlemeleri araştıran dört parçalı bir video kolaj dizisi olan The Humors'un bir parçasıdır (Yuge Zhou, 2016).

**Resim 6:** “Soft Plots” Yuge Zhou ,2017, Video, 3 dakika



**Kaynak 6:** <http://yugezhou.com/video#/soft-plots/> 2019

Hem kalabalık, hem de istikrarsız bir kent yaşamını tasvir eden "Soft Plots" adlı video; kent yaşamını araştıran dört bölümlük bir video serisi olan “The Humors” un bir parçasıdır. Bu video çalışması kentteki yumuşak alanlar ve boşlukların, toplu yaşam ağları –toplu geçiş mekânları- ile ilişkisini içermektedir (Zhou Y. , 2019).

**Resim 7:** “Deep Ends” Yuge Zhou, Video 2016; 5 dakika; Stephen Farrell'den ses tasarımı.



**Kaynak 7:** <http://yugezhou.com/video#/deep-ends/> 2019

“Deep Ends” adlı eser; kaygısız yüzücüler, güvenlik açığı ve içsel risk arasında bir gerilimi sembolize etmektedir. Kentsel peyzajın içindeki su, kalabalığı davet etmekte ve uzak mesafeden çekilen sahnede eğlence ile felaket bir arada bulunmaktadır. Deep Ends, şehrsel düzenlemeleri araştıran dört parçalı bir video kolaj dizisi olan The Humors'un bir parçasıdır (Zhou Y. , 2016).

Eski Yunan filozofları tüm yaratılışı dört mizaçla renklendirmişlerdir -sanguine, choleric, melankolik ve flegmatik. Şehircilik de bu yaratılışın bir parçasıdır ve ayrıca bu düzenlemelerin versiyonlarını da içermektedir. Mizah, kentsel davranışlar, ilişkiler, insanların ve yapay çevrenin etkisiyle oluşmaktadır (Zhou Y. , 2016).



### 3.1.2. Chris Burden

Chris Burden, Amerikalı performans sanatçısıdır. İşleri kendi bedenine zarar verme fikri çerçevesinde, Schwarzkopler'in eserlere kıyaslanmaktadır. En ünlü eseri; 1971 yılında yaptığı Shoot isimli çalışması ve 1973'e ait "Through The Night Softly" olarak bilinmektedir. Performans sanatçısı Chris Burden, 10 Mayıs 2015'te hayatını kaybetmiştir (Time, 2015).

Biyolog bir anne ve mühendis bir babanın oğlu olarak, 11 Nisan 1946'da Amerika'nın Boston şehrinde dünyaya gelmiştir. Çocukluğu, Fransa ve İtalya'da geçmiştir. 12 yaşında iken, İtalya'nın Elba Adasında geçirdiği bir scooter kazasında, sol ayağından anestezi olmaksızın operasyon geçirmiştir. Bu ameliyattan sonra acıyla, gerçek anlamda tanışan Burden daha sonralar kendini bir denek olarak kullanmış, farklı acıları bizzat yaşayarak deneyimlemiştir. Mimarlık ve fizik eğitimi almıştır. Bunlarla da yetinmeyip çocukluğundan beri sürekli olarak geliştirdiği fotoğrafçılığı, mimarlık ve fizikle harmanlayarak disiplinlerarası bir boyuta taşımıştır. 1971 yılında, "Shoot" adlı performansını videoya çekmiştir. Bu videoda, bir yakını tarafından canlı canlı 5 metre uzaktan sol koluna tüfekte ateş ettirmiş ve performans denemesini başarıyla tamamlamıştır. Burden'a göre; sanat sınırsız, yani sadece gerçeği değil soyut olguları da somuta dönüştürme peşindedir. Acı, bu durumu açıklar niteliktedir. Kendi acı hissini sınırlarını yaşayarak tecrübe etme peşinde olan Chris, yine bu zamanlarda kendisini Volkswagen Beetle aracın arka tarafına çarpmıha gerdirip, ellerinden çivileterek aracın seyahat etmiş, kırık camlarla dolu zeminde iç çamaşırıyla sürünmüştür. Mezuniyet projesinde, okulun öğrenci dolaplarından birinde günlerce sadece su içerek ölmeden hayatta kalmaya çabalamış; ölüm yaşam arasındaki ilişkiyi vurgulamak istemiştir. Tüm bunları uygularken, salt malzeme olarak yalnızca kendini kullanmıştır (Knight, 2015).

**Resim 8:** “Metropolis II”, Chris Burden, 2011, Kinetik Heykel, Los Angeles Şehir Sanat müzesi, Los Angeles, Kaliforniya



**Kaynak 8:** <https://www.lacma.org/art/exhibition/metropolis-ii-2019>

**Resim 9:** “Metropolis II” Chris Burden, 2011, Kinetik Heykel, Los Angeles Şehir Sanat Müzesi, Los Angeles, Kaliforniya



**Kaynak 9:** <https://www.lacma.org/art/exhibition/metropolis-ii-2019>

Chris Burden'in "Metropolis II" adlı çalışması, Los Angeles şehrinin küçük ölçekli bir krokisidir. Hızlı, tempolu ve çığınca akan modern bir şehirden modellenen, kalabalık bir kinetik heykel olarak dikkati çekmektedir. Çelik kirişler, altı şeritli otoyol ve özel ölçekli tren rayları da dahil olmak üzere on sekiz yoldan oluşmaktadır. Minyatür arabalar şehir içinde saatte 240 mil hızla ilerlemekte, saatte yaklaşık 100.000 araç kalabalık bina ağı içinde dolaşmaktadır. Burden'e göre, "Gürültü, araçların sürekli akışı ve hız yapan oyuncak arabalar, izleyicide dinamik, aktif ve hareketli bir 21. yüzyıl kentinde yaşama stresini yaratıyor" (Lacma, 2019).

Metropolis II metropolün akıcılığı ve sürekli döngü halinde oluşunu göstermektedir. Aynı güzergâh üzerinde, sürekli geçip giden araçlar kalabalık şehirlerdeki geçişliliği ve hızı temsil etmektedir. Sanatçı, büyük metropollerdeki sürekli geçiş alanlarını ve özellikle de otoyolları sistemik tekrara dayalı gösterge biçimiyle ele almaktadır (Lacma, 2019, s. 2).

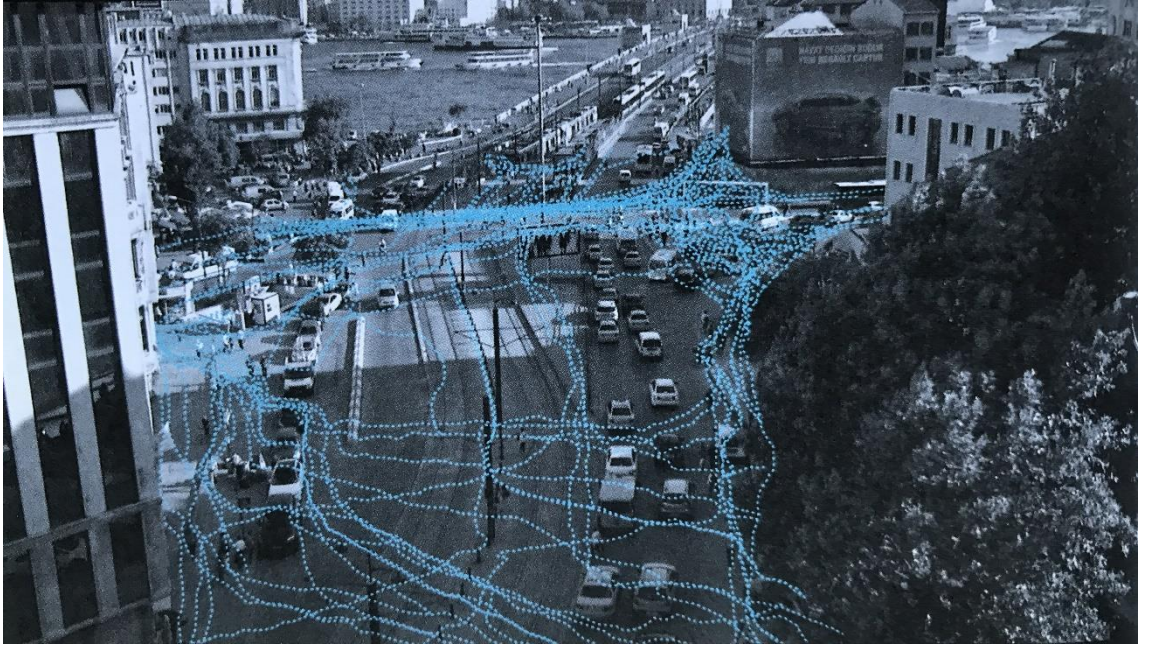
### **3.1.3. Mainer Lopez**

Kamusal alandaki alternatif geçiş güzergahları üzerine çalışan sanatçı 1975'te San Sebastián, Bask Bölgesi, İspanya'da doğdu. San Sebastián, Bask Bölgesi, İspanya'da yaşıyor ve çalışıyor.

Kamu nedir? Bir mekânı kamusal yapan nedir? Mainer Lopez için mekâna özgülük bu iki temel ve kritik öneme sahip soruya cevaplar önermenin ana aracı. Lopez, gündelik hayatın yapılarına; maluma ve sıradan olana şiirsel ve mizahi soyut biçimlerle karşılık veriyor. Sanatçı doğaya, mekânlara, durumlara ve mimariye yaptığı müdahalelerle farklı birliktelik biçimleri hayal ediyor. Lopez, izleyicinin belirli bir mekân veya ana dair algısını değiştirebilecek senaryosuz durumlar yaratarak kolektif hayalgücünün ilerleyebileceği yeni yönler öneriyor. Günün akışı, sanatçının, insanlardaki kentsel mekânı dönüştürme ve şehri yaratma potansiyeliyle beslenen mizahi zekâsı tarafından geçici olarak kesintiye uğratıldığında sıradışı ve olağanüstü bir şey gerçekleşiyor. Bunun sonucunda Lopez'in yapıtları izleyicilere kendi estetik deneyimlerini yaratma ve çevrelerini yeniden gözden geçirme olanağı tanıyor. Mekânsal olana dilbilimsel bir açıdan bakılırsa, Lopez'in mekâna yaklaşımında dilbilgisel yapı bileşenleriyle oynadığı söylenebilir. Ancak yine de sanatçı her denemesinde izleyiciyi yapıta daha da dâhil eden simgesel bir anlam değişimi gerçekleştirmeyi başarıyor. Lopez 13. İstanbul Bienali'nde birbiriyle ilişkili iki yapıtını sergiliyor. Afaskoa (Trafik Kilit)'te (2005), izleyiciyi otomobil kullanımı ile ilgili kafa yormaya çağıran, bağlamından koparılmış gündelik bir duruma, dağ yamacındaki bir trafik tıkanıklığına şahit oluyoruz.

Yeni işi Yollar Açmak (2013) için ise Lopez İstanbul Karaköy'deki trafiği kaydetti ve hareket hatlarının temsiline dayanan bir video işi ve yayalar için bir davranış kılavuzu üretti. Sanatçı, her gün binlerce kişinin gelip geçtiği böyle bir hareketlilik alanının, birlikte var olarak, birbirini anlayarak ve önceden belirlenmiş kurallardan yeni rotalar çıkararak nasıl işlediğini (kendi kendilerine örgütlenen yayalar, engeller ve mekânsal çelişkilerle başa çıkmak için kolektif bir yöntem geliştirirler) ve insanların yaya trafiği kurallarına alternatif yeni hatlar belirleyerek nasıl ilerlediğini anlamaya çalışıyor. (İksv, 2013 s. 176-179)

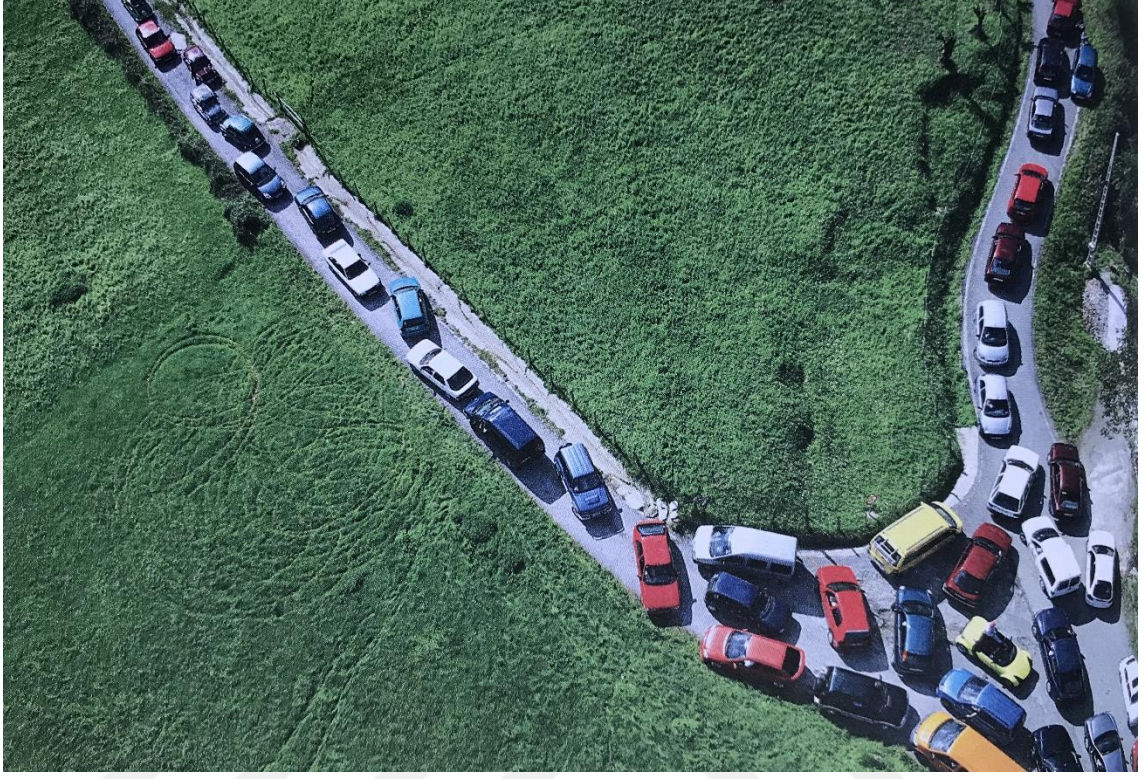
**Resim 10:** “Yollar açmak” Making Ways, Marder Lopez, Fotoğraf üzerine yaya haritası, Karaköy, 2013



**Kaynak 10:** 13. İstanbul Bienali rehberi “Anne ben barbar mıyım ?” Vehbi Koç Vakfı, İksv, 2013 (s. 178)



**Resim 11:** Ataskoa (Trafik kilit), Maider Lopez, Fotoğraf, 2005

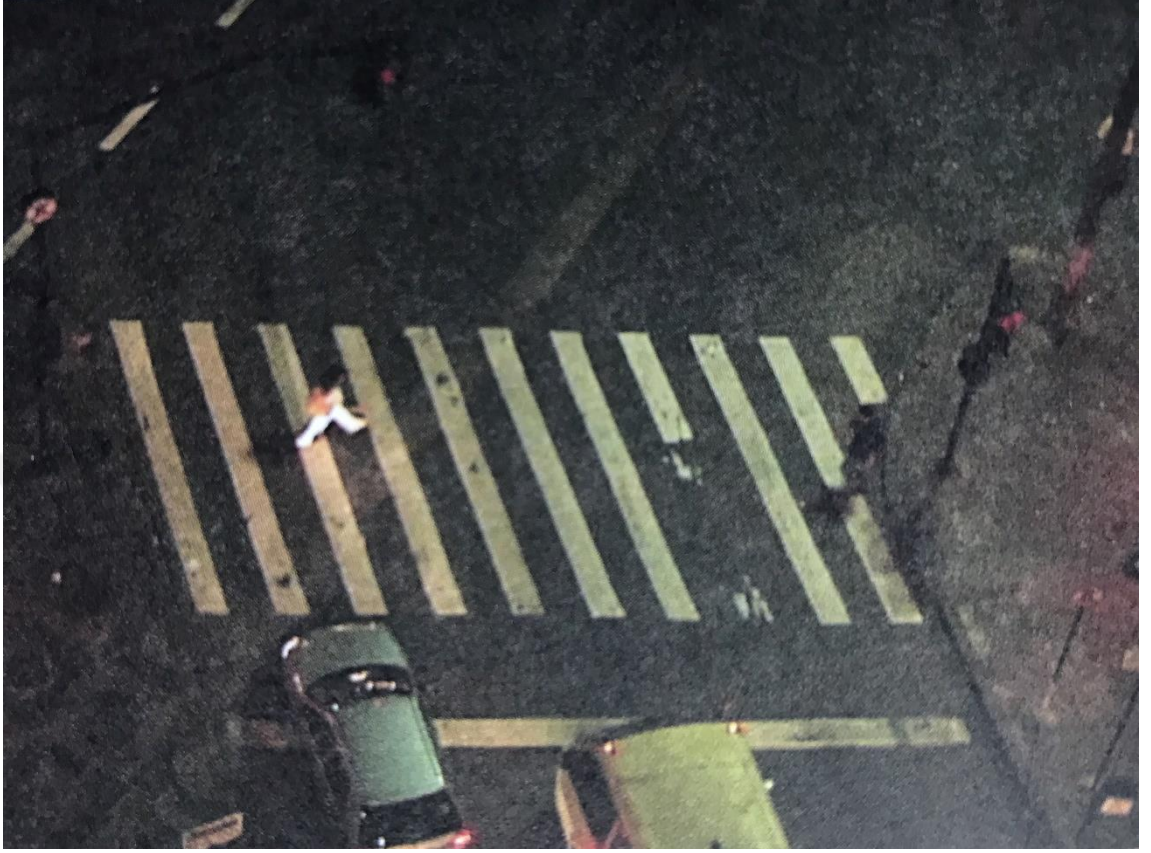


**Kaynak 11:** 13. İstanbul Bienali rehberi “Anne ben barbar mıyım ?” Vehbi Koç Vakfı, İksv, 2013 (s. 176)

### 3.1.4. Cinthia Marcelle

Sanatçı 1974'te Belo Horizonte, Minas Gerais, Brezilya'da doğdu. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brezilya'da yaşıyor ve çalışıyor. Cinthia Marcelle'in *Yüzleş |Confronto|* (2005) adlı videosu *Unus Mundus* (Latince “Tek Dünya”) serisinin bir parçası. Bu 9 dakikalık video “kurduğu anlatıyla, ya da video fotoğrafçılığı ile ilgili değil. Bundan ziyade kamusal hayata yapılan özenle kurgulanmış bir müdahalenin kaydı. Bir egzersiz videosu biçimine bürünen yapıt, sanatçı, başkalarını da bu eylemi tekrar etmeye çağırıyormuş izlenimi yaratıyor. Marcelle'in çalışmalarının şiirselliği tam da burada yatıyor; her zaman merak hissi ile başlıyorlar. Bir fikir veya düşünce bir deneye dönüşüyor; bu deney nihayetinde tekrar bir imgeye tercüme oluyor ve net bir beyana dönüşüyor: Sanat bir şeyleri sorgulama eyleminin ta kendisi.” (9. Biennale de Lyon kataloğu, 2013)

**Resim 12:** Yüzleş “Confronto” Unus Mundus serisinden, Cinthia Marcelle, Video, 2005



**Kaynak 12:** [http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/8\\$cynthia-marcelle](http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/8$cynthia-marcelle) (9. Biennale de Lyon Kataloğu içinde.) 2013

### **3.1.5. Amal Kenawy**

Sanatçı 1974’te Kahire, Mısır’da doğdu. 2012’de Kahire, Mısır’da öldü. Amal Kenawy’nin video, performans ve kamusal müdahaleleri görsel şiirsellik ve kavramsal yoğunluklarıyla öne çıkıyor. Koyunların Sessizliği (2009) ise Kenawy’nin Kahire’de sergilediği bir performansın kaydından oluşuyor. Bu performans için sanatçı ellerinin ve dizlerinin üzerinde emekleyen bir grubun sokakta karşıdan karşıya geçmelerini sağlamış. On iki gündelik işçi, sanatçının ağabeyi ve iki çocuk trafiği durdurmuş –bir sahnede bir otobüsün “performansçılara” milim kala frene bastığını görüyoruz. Durumun absürlüğü aşikâr. Bazı insanlar performansın fotoğraf ve videolarını çekerken, Kenawy izleyenlerin ve yoldan geçenlerin öfkesiyle de karşı karşıya kalmış. Sanatçının eylemi belli ki çok hassas bir konuya dokunuyor, gerilimin hızla yükselmesi şaşırtıcı değil, hatta neredeyse beklenen bir durum. Videoyu izleyenlerin deneyiminin, o sırada tesadüf eseri sokaktan

geçenlerin aksine, bir sanat yapıtına baktıklarına dair bir farkındalık tarafından şekillendirilmesi kaçınılmaz. Kenawy'nin son derece kentsel, bir zamansallığı sekteye uğratarak hazırladığı tezgâh ağır ama kontrollüdür; sanatçı gündelik olana dair muzip bir zaman dilimi veya gerçekliğin bir taklidini üretir. Buradaki mecaz neredeyse yaşamın kendisinden daha gerçek olduğunu hissettirir. İspanyol sanatçı Santiago Sierra'nın kiralık işçilerini anımsatan bir üslupla –Sierra, bazı mizansenlerinde karton kutuların içine çömelmiş ve dövme yaptırmak üzere oturmuş işçiler vasıtasıyla üretim ve iktidarın dinamiklerini teşhir etmek istiyordu–, Kenawy'nin bu ancak bir kere gerçekleştirilebilen (iki kere yapılması planlanmıştı) performansının ardından kendisiyle birlikte bir gece nezarethanede kalan gündelik işçilerle ilişkisinin sömürü sınırında olduğu söylenebilir, ama bu tam da sanatçının önermesini güçlendiren nokta. Kenawy insanın her gün kabul edilebilir ve kabul edilemez eylemler arasındaki bocalama halinden muaf değildir ve performansa katılanların işe alınma amacı, hem emek ve aracılık, hem de üretim ve kapitalizm çıkmazlarını siyasi ve de toplumsal açıdan daha da acil kılar. Performans bunun da ötesinde kamusal alanda sanat ve sanatçı, kadın ve kadın bedeni, toplumsal tolerans konularını da irdeler. (İksv, 2013)



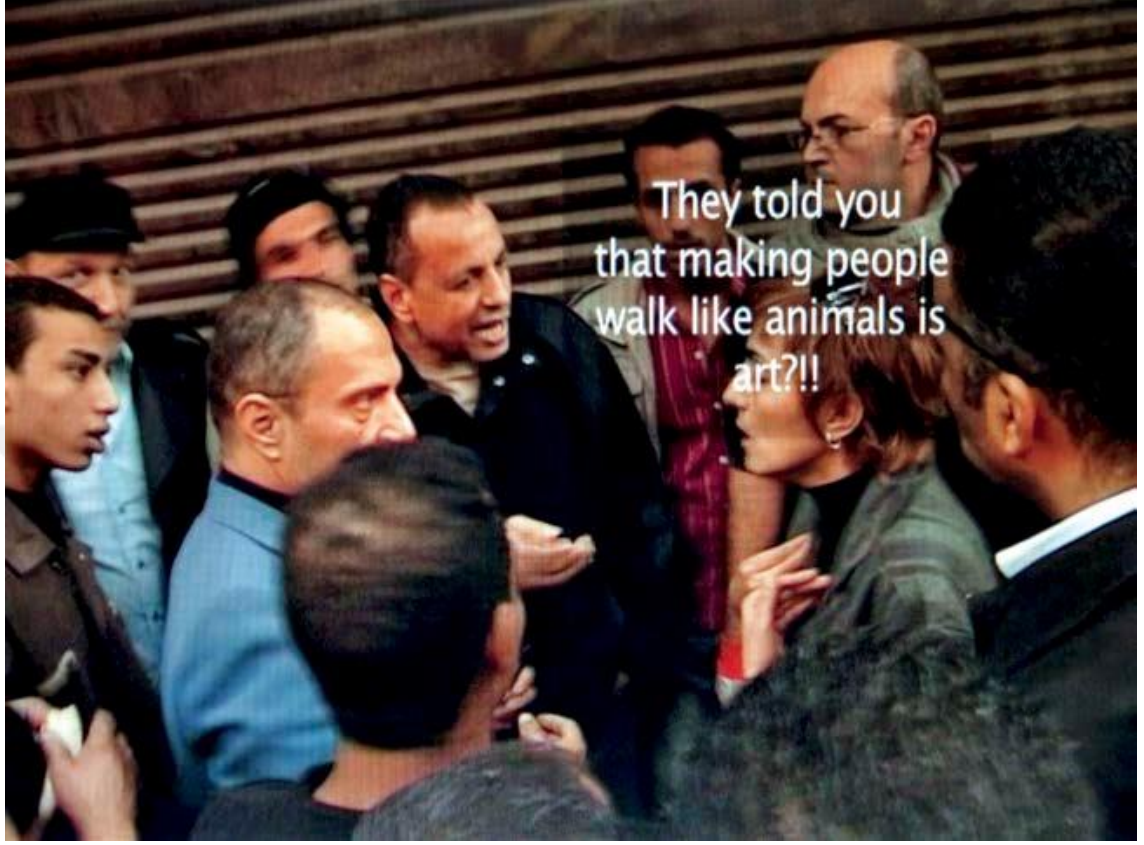
**Resim 13:** Koyunların Sessizliği, (performans) Amal Kenawy, Video, Kahire, Mısır, 2009



**Kaynak 13:** 13. İstanbul Bienali rehberi “Anne ben barbarmıyım ?” Vehbi Koç Vakfı, İksv, 2013 (s. 56)



**Resim 14:** Koyunların Sessizliği, (performans) Amal Kenawy, Video, Kahire, Mısır, 2009



**Kaynak 14:** 13. İstanbul Bienali rehberi “Anne ben barbarmıyım ?” Vehbi Koç Vakfı, İksv, 2013 (s. 58)

### 3.1.6. Kim Heecheon

1989 doğumlu sanatçı, Seul, Güney Kore’de yaşıyor ve çalışıyor, sanatçı kamusal alan ve Gündelik hayattan konular ediniyor. Gündelik yaşamlarımızı nerede geçiriyoruz? “Gerçek” hayatta mı, yoksa ekranların benzetimli “habitus” unda mı? Bugün tıbbi takip, GPS ve gözetim aracılığıyla en güçlü şekilde hissettiğimiz fiziksel deneyimler dahi izleniyor, kaydediliyor, görüntüleniyor. *Lifting Barbe ls* Kim Heecheon’un (Halter Kaldırmak, 2016) isimli siyah beyaz videosu, bir insanın seyahat, ekranlar veya dijitale olan mesafesi aracılığıyla birçok kişi gibi kendi deneyimlerine yabancılaşma halini anlatıyor. Videoda Kore’nin Seul şehrindeki bir anlatıcı, mevsimin yaz olduğu Arjantin’deki kız arkadaşına İspanyolca bir dizi kişisel mektup okuyor. Anlatıcı Kore’de kışın ortasında yazıyor; bu da videoda incelenen ölüm ve yaşam, gerçek ve yapay yaşam

karşıtlıklarını yansıtan bir ikilik. Ekranda Seul'un genel çekimleri, şehrin silüetinin ve manzarasının üç boyutlu mimari görüntüleri, güvenlik kamerası kayıtları, havaalanı benzeri transit bölgelerin imgeleri ve insan hareketinin dijital animasyonu birleştiriliyor. Video, anlatıcının babasının bir bisiklet gezintisi esnasındaki ölümünden söz etmesiyle can alıcı noktaya ulaşıyor: Babanın GPS ile akıllı saatine kaydedilen Google Map verisi olarak hareketlerini, bisiklet kazasının konumunu ve öldüğü sıradaki kardiyoğraf verisini içeren dijital çekimleri izliyoruz. (İksv, 15. İstanbul bienali "İyi bir komşu", 2017)

**Resim 15:** Halter kaldırmak, Kim Heecheon, siyah beyaz video, 2016



**Kaynak 15:** 15. İstanbul Bienali kataloğu "İyi bir komşu" Vehbi Koç Vakfı, İksv, 2017 (s. 242)

### 3.1.7. Angelica Mesiti

Sanatçı 1976'da Sidney, Avustralya'da doğdu. Sidney, Avustralya ve Paris, Fransa'da yaşıyor ve çalışıyor. Angelica Mesiti'nin Vatandaşlar Bandosu (2012) gücünü üç ayrı bedensel halin birleşmesinin keşfinden alıyor. Bu hallerden ilki, duygu ve düşüncenin meydana geldiği fiziksel varlık olarak beden keşfi. İkincisi, bedenin benzersiz bir içsel yaşam ve kültürel tarihe sahip bir "birinci tekil şahıs" mekânı olarak gösterilmesi. Üçüncüsü ise bedenin olgular dünyasında diğer bedenlerle ilişkiye girerek dönüşmesi; Heidegger'in deyişiyle dünya-içinde-var-olma. Yapıtın yoğunluğu, bir kültürü diğer bir kültürün içerisine taşıyarak toplumsal mekâna akan ritim, ses ve müziğin iletilmesiyle katmerleniyor.

Mesiti'nin "bando"su, yerleşik sunum yapılarının dışında çalışan müzisyenlerin performanslarını belgeleyen dört ayrı filmden oluşuyor. Kamerunlu Geraldine Zongo, Paris'te, halka açık bir havuzda suları döverek müzik yapıyor. Cezayirli Mohammed Lamourie, Paris metrosunda Casio orgunu çalarak şarkı söylüyor. Sudanlı Asim Goreshi, Brisbane'de taksininin içinde ıslık çalıyor. Moğolistanlı

Bukhchuluun Ganburged (Bukhu) ise Sidney'de bir sokak köşesinde bir Moğol çalgısı olan morin khuur'a (at başlı keman) gırtlaktan şarkı söyleyerek eşlik ediyor. Her müzisyen kendi kültürüne özgü, farklı bir ses çıkarıyor. Mesiti'nin tüm performansları senkopladığı video kurgusu dikkatimizi daha da yoğunlaştırıyor. Dört ses kaydının kakofonisinden önce, her müzisyenin tek kişilik icrasını ayrı ayrı izliyoruz. Mesiti'nin filmleri birer portre sunuyor ve erken dönem portreciliğinde olduğu gibi arka planlarında bir tür kırsal topografya bulunuyor, psişik ön plan ise bu filmleri daha yakın bir döneme ait kentsel bir manzaraya yerleştiriyor. Ancak bu yapıtta arka plan hayalgücünün repertuarına yerleştirilmiş. Asim Goreshi'nin taksisi ve bulunduğu banliyö mahallesi sanki buharlaşarak kuşların uçtuğu, ağaç yapraklarının titreştiği ve rüzgârın estiği geniş açık bir alana dönüşüyor. Bu imgeler Goreshi'nin rengarenk ıslığında akıp gidiyor. Geraldine Zongo'nun davul çalmaya başladığı asıl yer olan ırmağın yerini tutan Paris'teki havuz ise Zongo'nun performansı aracılığıyla başka bir yerin imgelemi ile dolup taşıyor. Mesiti içinde kahramanlarının var olduğu büyümlü bir mekân üretiyor. Zongo, Lamourie, Goreshi ve Bukhu sanki mekânlar ve kültürler arasında gidip geliyor. Müziklerini yaparken iç dünyalarında hakiki, efsunlu bir anı yaşıyorlar. Geçici bir süre için (Paris, Brisbane veya Sidney'deki) dünyanın-içinde-var-olmuyor, kendi içlerindeki dünyaya,

sürgün edildikleri yerlerin hatırasını canlı tutan müzikal alışkanlıklarında kodlanmış bir yere dönüyorlar. Mesiti'nin yüzlere odaklanan, anları temsil eden yakın plan çekimleri bu bulunduğu yere ait olmama hissini güçlendiriyor.<sup>3</sup>

**Resim 16:** Vatandaşlar bandosu, Angelica Mesiti, Çok kanallı Video, 2012



**Kaynak 16:** 13. İstanbul Bienali kataloğu “Anne ben barbarmıyım ?” Vehbi Koç Vakfı, İksv, 2013 (s. 344)

<sup>3</sup> Bu metin Rapture and Rupture (2012); Angelica Mesiti's Citizens Band'den (yazar: Juliana Engberg, Sanat Direktörü, Avustralya Güncel Sanat Merkezi, Melbourne) alıntıdır. This text is an excerpt from Rapture and Rupture (2012); *Angelica Mesiti's Citizens Band* by Juliana Engberg, Artistic Director, Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne.

**Resim 17:** Vatandaşlar bandosu, Angelica Mesiti, Çok kanallı Video, 2012



**Kaynak 17:** 13. İstanbul Bienali kataloğu “Anne ben barbarmıyım ?” Vehbi Koç Vakfı, İksv, 2013 (s. 345)



## 3.2. Türkiye’den Sanatçılar

### 3.2.1. Ayşe Erkmen

Sanatçı, 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü’nden mezun oldu. 1993 yılında DAAD Uluslararası Sanatçı Programı (Berliner Künstlerprogramm) ile bir yıllığına Berlin’e giden Ayşe Erkmen, 1998–1999 yılları arasında Kassel Sanat Akademisi’nde Arnold Bode Profesörü, 2000–2007 yılları arasında da Frankfurt Staedelschule’de öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2010 yılından bu yana Münster Kunstakademie’de ders veriyor. Erkmen Berlin ve İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor. (Saha, 2019)

Ayşe Erkmen, Skulptur Projekte 2017 için hazırladığı projesinde mekân olarak Münster’in iç limanını kullanarak, canlı bir bölge olan Nordkai (kuzey iskelesi) ile sanayileşmiş Südkai (güney iskelesi) arasındaki su yüzeyinin hemen altında, iki nehir kıyısını birbirine bağlayan bir iskele kurdu. Bu bağlamda sahnesinde görünür aktörler haline gelen ziyaretçilere suda yürüyormuş hissi veren sanatçı, sosyoloji ve şehir planlaması gibi sorunlara da dikkat çekiyor: Sınırlar haritalara nasıl çiziliyor ve çizim tahtasında sosyokültürel erişim nasıl sağlanıyor? Hem fiziksel hem mecazi olarak, var olan engellerin üstesinden nasıl gelinebilir? Nehir patikaları siyasi haritalarda sınırları çizmek için muhtemel yerler olarak kullanılırken, su yolları ve insan yapımı kanallar kentsel gelişim için başlangıç noktası ve katalizör görevi görür. Su yolları böylelikle medenileşme sürecinde, olasılık ya da kısıtlamayı temsil eden muğlak bir yere sahiptir. Erkmen, Skulptur Projekte 2017’de bu bölünmeyi yansıtmakla kalmıyor; tam anlamıyla bir köprü kuruyor. Buna ek olarak, Erkmen’in iskelesi su yüzeyindeki gemilerde mal taşımak için kullanılan batık konteynerlerden oluşmaktadır. Gemiler tarafından nadiren kullanılan Danube-Ems Kanalı daha önce liman havzasıyla ayrılmış iki kentsel alan arasında bir bağlantı kurmak için, kara köprüsü yerine bir su köprüsü kullanılarak, Münster sakinlerine ve ziyaretçilerine yürüyerek ulaşılabilir hale gelir. (Saha, 2019)

**Resim 18:** “On water” Ayşe Erkmen, 2017, Nehir içi gizli köprü, Münster, Almanya



**Kaynak 18:** <http://www.saha.org.tr/projeler/proje/ayse-erkmen-on-water-2019>

### **3.2.2. Cengiz Çekil**

Türkiye’de çağdaş sanatın önemli isimlerinden Çekil, öğretim üyesi olarak çalıştığı İzmir Dokuz Eylül ve Ege Üniversitesi’nde birçok sanatçı yetiştirmiştir. Cengiz Çekil’in, 1976 her gün yatmadan önce günlüğüne “bugün de yaşıyorum” mührü bastığı, “Günce” adlı defter, 2011 yılında New York’un önde gelen çağdaş sanat müzesi MoMa’nın koleksiyonuna dâhil edilmiştir (Altunok, Sanat Yazarların İlgilendiği Sanatçılardan Değişim Galiba, 2015)

1945’de Niğde’nin Bor şehrinde dünyaya gelmiştir. Orta okulu Konya Ereğli İvri Öğretmen okulunda okumuştur. Bir zaman, köyde öğretmenlik yapmıştır. Lisansını Gazi

Üniversitesi Resim Eğitimi Bölümünde bitirmiştir. Türkiye Cumhuriyeti bursuyla sanat eğitimi almak için Paris Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts'a gitmiştir. 1975 yılında, Paris'te bir kafenin alt katında ilk kişisel sergisi olan "Réorganisation Pour Une Exposition"u açmıştır (Güneş, 2015).

1975 yılında Türkiye'ye geri dönen Çekil, kısa bir süre Ankara'da memur olarak çalıştıktan sonra, İstanbul Eğitim Enstitüsü'ne atanmıştır. Bundan iki yıl sonra, İzmir Ege Üniversitesi Heykel Bölümünde yüksek lisans programına girmiştir. 1993'de, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde profesör unvanı almıştır. 2001-2007 yılları arasında aynı üniversitenin, dekanı olarak görev almıştır. Sanatçı, Kasım 2015'te hayatını kaybetmiştir (Güneş, 2015).

**Resim 19:** "Saat Kaç" Cengiz Çekil, 2008, Fotoğraf, 88x62cm



**Kaynak 19:** <http://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/cengiz-cekil-saat-kac-what-time-is-it-2019>



Cengiz Çekil'in 2008'de Yapı Kredi Kazım Taşken Sanat Galerisinde açılan küratörlüğünü Rene Block'un yaptığı kişisel sergisinden "Saat Kaç" isimli çalışması izleyiciyi zaman mekân ve birey kavramları üzerine düşünmeye davet etmektedir (Kredi, 2008).

### **3.2.3. Bülent Şangar**

Türkiye güncel sanatının etkin isimlerinden Bülent Şangar, 1965 yılında Eskişehir'de doğdu lisans öğrenimini İstanbul Üniversitesi'nde tamamladı. Mehmet Özer'le çalışan sanatçı daha sonra Kadri Özyayten ile lisansüstü ve sanatta yeterlik çalışmaları yaptı. 1995'ten itibaren işlerini sergilemeye başlayan Şangar, ilk kişisel sergisini aynı yıl urart sanat galerisi'nde açtı. Centinje, Sao Paulo, İstanbul, Kwangju ve Viyana bienallerine katıldı. toplumsal kırılmalarla bayağılaşan ve üçüncü sayfaya haber olan mesken içi ve dışı toplumsal devinimleri sorgulayan eserler üretmektedir. Özel alan ve kamusal alanın yan yanılığında oluşan krizler, çözüme ve olağanlaştırma ile ilgilenmektedir. Tıpkı, bir filmin sahneleri gibi yan yana yerleştirdiği kurban, kaza, sıkışma ve şiddet konularıyla gerilimi gitgide yükselterek; muhatabı yavaş yavaş anlatının içine doğru almakta ve hikâyenin çözüldüğü bir sona ya da sonun olmadığı bir döngüye bağlamaktadır. Meseleyi oluşturan durumun sebepleri, bir çıkmaza girme hissiyatıyla karşı karşıya gelen muhatabın anlamlandırmasına bırakılmaktadır. Şangar, bireyleri pasif bir izleyiciden ziyade sanatçıyla birlikte düşünen, yorumlayan ve reaksiyona geçen bir "muhatap" olarak konumlandırmaktadır. (Salt, 2018) Bülent Şangar, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'de Temel Eğitim Bölümü öğretim üyesidir.

**Resim 20:** “İlerleyelim Biraz” (Move Forward A Little), Bülent Şangar, kolaj, 2005



**Kaynak 20:** <https://saltonline.org/tr/1780/devamlilik-hatasi> , 2019

**Resim 21:** “İlerleyelim Biraz” (Move Forward A Little), Bülent Şangar, fotoğraf kolaj detay, 2005



**Kaynak 21:** <https://saltonline.org/tr/1780/devamlilik-hatasi> , 2019

### 3.2.4. Erdal İnci

1983’de Ankara’da doğdu. 2005 yılında Hacettepe Üniversitesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimini tamamlamasının ardından sokak sanatı, fotoğraf , video ve dijital sanat gibi farklı disiplinlerde üretmeye devam etti. İnci, 2009 yılında İstanbul’a yerleşti ve “Clones Project” isimli video serisine başladı. İnci, bu seride ürettiği videoları 2012 yılında optimize ederek GIF formatına dönüştürdü ve blogunda yayınlamaya başladı. Blog içerdiği özgün GIF anlayışıyla Die Zeit, CNN, Huffington Post, Canal +, Deutsche Welle, The Creators Project, Wired Magazine vb. gibi birçok online editöryel yayında haber oldu. 2015’te Berlin’de Galeri Michael Schultz’ta “Mass Ornament” ve ilk kişisel sergisi olan “Hareket Örüntüleri”ni Jochen Proehl küratörlüğünde Bauart Gallery’de 2013 sonunda İstanbul’da gerçekleştirdi. 2014’de İstanbul’da “Mamut Art Project” , Utrecht’de “Holland Animation Film Festival”, 2013’te İstanbul Kare Art Gallery’de “The Break”, İstanbul Mixer Gallery’de “Dilemma”, İstanbul Ekavart Gallery’de “Parellel Threads”, İtalya Action Gallery’de “The GIF Wall”, Ankara Cer Modern’de “Me , myself and I”, 2012’de Miami’de “Moving the Still: A festival of GIFs” ve yine aynı sene İstanbul’da CDA Projects’de “Young, Fresh, Different III” sanatçının katıldığı karma sergiler arasında yer almaktadır. Sanatçı İstanbul’da çalışıyor ve yaşıyor. (Artnivo, 2019)



**Resim 22:** “Centipedes” kırkayaklar, Erdal İnci, 2017, Video



**Kaynak 22:** <https://www.unlimitedrag.com/single-post/Erdal-inci-centipedes-new-york-ta> 2019

Fotoğraf, video ve dijital sanat gibi çeşitli medyumlarla kendisini ifade eden Erdal İnci, hareket, zaman, ritim ve tekrar gibi kavramlar üzerinden giderek hipnotik nitelikte eserler üretirken ağırlıklı olarak alternatif bir performans anlayışı önerir. Hareketli resimleri andıran, kamusal alanlarda kompozisyonlar oluşturduğu *Clones Projects* serisinden kırkayaklar anlamına gelen *Centipedes* adlı çalışması da bunlardan biri. Kuşbakışı görülen Taksim Meydanı'nın, sabit planla çekilen 6 dakikalık videosunda, sanatçı da dâhil olmak üzere meydandan geçen bireyler, kuşlar ve araçlar sanatçının objektifine takılıp kurguya karışırlar. Vücutlar, hareketli örüntülere dönüşüp çoğalarak mekânı işgal ederler. Bireylerin birbirine karışan, örtüşen ve içe içe geçen fakat asla çakışmayan disiplinli “yürüyüş rotaları” çeşitli rastlantısal devinim akışları oluşturur. (Unlimitedrag, 2019)

### **3.2.5. Ragıp Basmazölmez**

1980 yılında Sivas'ta doğan sanatçı, 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğrenim görmeye başladı ve Mürteza Fidan Atölyesi'nde çalıştı. 2008 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı. İstanbul'da yaşayan sanatçı, işlerini Diyarbakır, İstanbul ve Almanya'da sergiledi. 1997 yılında ilk kişisel sergisini Koyulhisar'da açtı. O tarihten bu yana birçok grup sergisine katılan sanatçının eserleri Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi koleksiyonuna dahil edildi. Basmazölmez'in çalışmalarında Anadolu'luk ve şehirlilik kavramlarının sorgulanması ön plana çıkar. Sanatçı, çalışmalarında kullandığı malzemelerden basma kumaşla çoğu zaman göç ve modernitenin yarattığı sorunlarına dikkat çeker. Modernite sürecinin sancılarını yaşayan şehrin ve insanların kapitalist ekonomi karşısındaki durumlarını, buna paralel olarak da sanatçıları ticari işler yapmaya yönelten sanat ortamını sorgular. (Yartan, 2011 s. 172)



**Resim 23:** “Yoz Duruş” (detay). Ragıp Basmazölmez, Yerleştirme, Kaldırım taşları üzerine kaplanmış basma kumaş. 15x25cm 2003



**Kaynak 23:** İstanbul’un 100 çağdaş sanatçısı, Ceren Yartan, Kültür A.Ş. 2011 (s.172)

Ragıp Basmazölmez 2002 tarihli “Varolma Biçimi” adlı işinde kentin kıyısındaki gecekondulara odaklanır ve gecekonduların sakinlerinin şehirdeki var olma savaşına dikkat çeker. İki gecekonduyu basma kumaşlarla birbirine bağlayan sanatçı, şehre göç edenlerin yeni bir kimlik oluşturma süreçlerinde gösterdikleri çabaya ve karşılaştıkları ekonomik zorluklara gönderme yapar, Sanatçı, iç göç olgusunu İstanbul bağlamına yerleştirir, kentteki fakirliği araştırır. (Yartan, 2011 s. 172)

### 3.2.6. Ömer Orhun

Sanatçı 1960 yılında İstanbul'da doğdu. Mimar Sinan Üniversitesi Fotoğraf Ana Sanat Dalı'nı 1982 yılında bitirdi. 2001 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Müzecilik Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. Kişisel sergileri arasında 1997 tarihli “Cuma-Cumartesi” 2001 tarihli “Ömer Orhun Sergisi”, 2003 yılındaki “İçerisi” ve “Nişantaşı” (2005) adlı sergiler sayılabilir. Bunun yanı sıra sanatçı birçok grup sergisine katıldı. 2006 yılındaki “Fanus” adlı serginin küratörlüğünü yaptı. İki adet kitabı bulunan ve çeşitli üniversitelerde ders veren Orhun, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevlisidir. (Sıkıntı ve gökkuşağı Sergi kataloğu, 2004 s. 38)

Ömer Orhun'un fotoğrafları, Levent Çalıkoğlu'nun ifade ettiği gibi “imgeler ile kullandığı dil arasında çevirmenlik” yapan eserlerdir. İkinci olarak yine Çalıkoğlu'nun belirttiği üzere sanatçı, karelenmesi istenilen görüntüler karşısındaki imkânsızlığın farkında olarak kendi zamanını, görme alışkanlıklarını nesnelere ve şeyler arasında bir iç örgü, bir bağ yaratacak şekilde inşa eder. Ömer Orhun'un fotoğraflarında yabancılaşma, yalnızlık ve öznellik gibi temalar ön plana çıkar. Ömer Orhun'un İstanbul üzerine birçok serisi bulunmaktadır. Orhun'un Beyoğlu fotoğrafları, Çalıkoğlu'na göre kesin bir yabancı olarak ikamet ettiği bu geçiş mekânında, kişilerin kendi ‘yersizliklerine’ tutunmalarının nasıl bir duygu ve strateji gerektirdiğini hatırlatmaktadır. Sanatçının Beyoğlu fotoğraflarını da kapsamlı bir biçimde bir araya getiren bir sergi “İstanbul 1997-2005” adıyla “Eczacıbaşı Sanal Müzesi'nde” sergilenmektedir. Bunun yanında 2007 tarihli “Köprü6” sergisine katılan sanatçı Galata Köprüsü'nü de farklı bir perspektifle yorumlar: Ömer Orhun ayıran ve birleştiren kavramlarını, köprünün varlığı ve yokluğuna bağlayarak, fotoğraflarında, ‘karşılaşması gerekenle’ yüz yüze geldiği anı kaydedip yeni buluşmalara hazırlanıyor. (Yartan, 2011 s. 46)



**Resim 24:** Köprü6 Sergisi'nden Galata Köprüsü,(İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde 2007'de açılan Köprü sergisinden) Fotoğraf, Ömer Orhun, 2007



**Kaynak 24:** İstanbul'un 100 çağdaş sanatçısı, Ceren Yartan, Kültür A.Ş. 2011 (s. 45)

### 3.2.7. Murat Germen

1965 yılında doğan Sanatçı fotoğrafı bir ifade / araştırma aracı olarak kullanmıştır, İstanbul ile Londra'da yaşıyor ve çalışıyor, Murat Germen, lisans eğitimini 1987 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Şehir Planlamacılığı bölümünde, yüksek lisans eğitimini ise 1992 yılında Massachusetts Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Bölümü'nde tamamladı. İlk kişisel sergisini 1999 yılında "İstanbul: Crossroads of religious Architecture" adıyla İstanbul'da açtı. Germen, aynı zamanda Sabancı Üniversitesinde öğretim üyesidir. Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi'nde fotoğraf, sanat ve yeni medya dersleri vermekte. Fotoğraf, mimarlık, planlama, yeni medya ve sanat konularında birçok basılı / çevrimiçi yayını olan Germen, uluslararası platformda onlarca konferansa davet aldı. Murat Germen fotoğraflarında olağana odaklanıp bağlamından koparar olağanın içindeki olağandışılığı ve güzelliği ortaya çıkarmaya çalışır.

Sanatçının eser külliyatı; Kamusal alanlar başta olmak üzere aşırı kentleşme ve mutenalaştırmanın etkileri, katılımcı vatandaşlık ve kent hakları, yerel kültürlerin belgesel sürdürülebilirliği, insanın doğada neden olduğu tahribat gibi konulara odaklanıyor. Skira (İtalya) ve MASA'dan (Türkiye) olmak üzere iki adet monografik kitabı yayımlandı. Türkiye, Amerika, İtalya, Almanya, İngiltere, Meksika, Portekiz, Özbekistan, Yunanistan, Japonya, Rusya, Ukrayna, Polonya, Bulgaristan, İran, Hindistan, Avustralya, Fransa, Kanada, Bahreyn, Kore, Dubai, Çin, İsveç, İsviçre, Mısır gibi ülkeler olmak üzere 80'in üzerinde kişisel / karma sergiye katkıda bulundu. Sanatçının farklı eserlerine ait 300'ün üzerinde edisyon, yurtiçi / yurtdışındaki kişisel koleksiyonlara ve İstanbul Modern, Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, Toruń Çağdaş Sanatlar Merkezi (Polonya), Benetton Vakfı'nın Imago Mundi - Istanbul Codex, Yapı Kredi Kültür Sanat koleksiyonlarına dahil edildi. (Murat Germen, 2019)

**Resim 25:** Yol tekinsiz buluşma, Murat Germen, Fotoğraf, 2019



**Kaynak 25:** <https://muratgermen.com/artworks/yol-way-solo-istanbul-modern/#image-20> 2019

**Resim 26:** Lost in contention, Berlin, Fotoğraf, 2010



**Kaynak 26:** <https://muratgermen.com/artworks/yol-way-solo-istanbul-modern/#image-25> 2019

**Resim 27:** Takip, Murat Germen, Hong kong, Fotoğraf, 2009



**Kaynak 27:** <https://muratgermen.com/artworks/yol-way-solo-istanbul-modern/#image-12> 2019





**Resim 28:** Dipsiz, Murat Germen, Fotoğraf, 2019



**Kaynak 28:** <https://muratgermen.com/artworks/abysmal-dipsiz/#image-32> 2019

### 3.2.8. Zeynep Rüşhan Şahinoğlu

Sanatçı Rüşhan Şahinoğlu 1970 yılında İstanbul’da doğdu. İlk kişisel sergisini 1995 yılında açtı, yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıda karma sergiye katıldı. “Gönderen: Rüşhan Şahinoğlu” ve “Sanatçı Kartpostalları” gibi projeleriyle kartpostalı bir sanat formatı olarak kullanan ilginç çalışmalarıyla dikkat çekti, ayrıca ‘posta sanatı’ akımının Türkiye’deki ilk temsilcileri arasında yer aldı. Halen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim üyesi olan Şahinoğlu, 1998 Türkiye İş Bankası Sanat Büyük Ödülü ve 1995 Tekel Resim Yarışması Ödülü sahibidir. Önceki dönem kartpostal çalışmalarıyla karşımıza çıkan Rüşhan Şahinoğlu, sanatının kişinin yalnızlığını dindirici özelliğine dikkat çekerken, bir diğer yandan, ironik olarak yalnızlığını kendi kendine kart atarak perçinlemiştir. Hüsamettin Koçan, Özşahin’in posta sanatı çalışmalarını “Bu yöneliş yapıtların iki boyutlu kurgusundan bir kentsel öyküye sıçramasına, yalnızlıkların damgalanıp pullanmasına, posta trafiği içinde bir sürece katılmasına neden olur.” diyerek yalnızlık kavramına dikkat çekmektedir.

Gönderen ve alıcının aynı kişi olarak kurgulandığı bu süreçte, postalama eylemi eserin anlamını pekiştiren öğedir ve yabancılaşmayı, iletişimsizliği, metropol yalnızlığını, resmen izleyicinin yüzüne vurmaktadır. Kartpostalların fiziksel olarak oluşturduğu nostaljik ve romantik atmosferin ardından, son dönem çalışmalarında yeniden şehri ele alarak; kentin ışıkları etrafında dolaşarak, yapay ışığa yaklaşip onları ışısız bir çizgiye dönüştürmektedir.

Gökyüzünün sonsuz boşluğunda zaman ve mekânın belirsiz görünümü “Dışarıda” olanın ışığını kapatmaktadır. Bu şekilde ortaya çıkan ışık, önceki dönem yapmış olduğu çalışmalarına gönderme yapar nitelikte olan kartpostal çerçeveleriyle sınırlandırılmıştır. Işık konusunu ele alan sanatçı yansıma yapmayan, tüm tuvali aynı nitelikte tutan düz bir aydınlıktır. Kimliksiz binalar, yersiz aidyetsiz kent görünümünün arasından sıyrılan kendi halindeki sokak ışıklarını ikonografik bir unsur haline getirerek, tellere ve direklere çizgisel nitelikler kazandırarak “Dışarıda”kini gösterir. Sanatçı, tuvalinde yer vermiş olduğu bina ve sokak detaylarını yatay ve dikeylikler ekseninde geliştirerek; Modrian’ın “kıvrımlar duygusaldır” sözünü desteklercesine bizlere soğuk yüzeysel görünümleri aktarmakta ve izleyicilere kentin metaforik alt anlamlarını tanıtmaktadır.

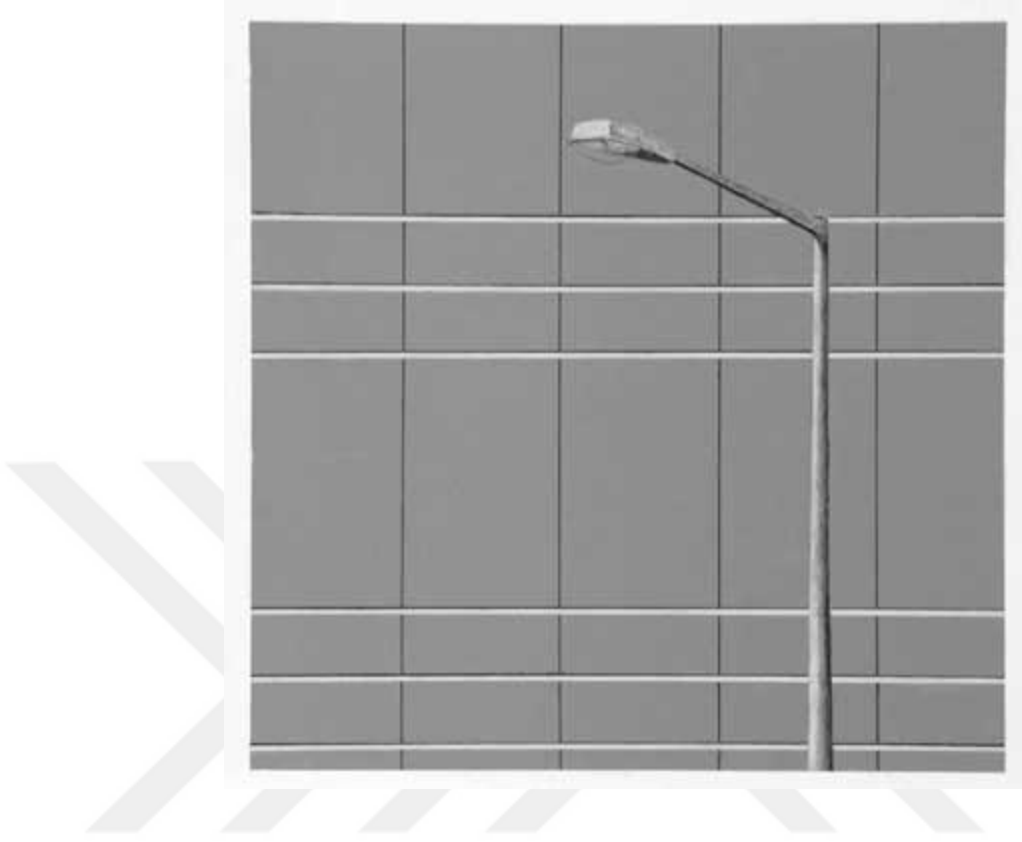
Şahinoğlu'nun beyaz, tek renk ve açık tonlarla ifade edilen binaları ve kentsel kütleleri, ilk olarak Le Corbusier ile karşımıza çıkan mimari biçiminin en temel ayırıcı özelliği olan pürüzsüz beyaz yüzeyler ve bu yüzeylerin içine pervasız şekilde yerleştirilmiş metal pencereleri akla getirmekte. Bu mükemmellik ve geometrik düzen, sıradan yaşam tecrübeleri içinde farklı bilgilere ve yorumlanabilme potansiyeline sahip nesnelere, çoğu zaman bilgi içerikli olmakta ve günlük yaşam deneyimlerini içermektedir. Fakat aynı nesnelere, sanatçı için: sanatçı özne-nesne-izleyici özne birlikteliğinde sıradan olandan koparak, düşünce ve ardındaki bilinç derinliklerine inerek, tekrar ve taklidin önüne geçer ve sanatçıdan doğan yeni ve özgür bir yorumla yeni bir düzeni temsil eden metaforlara dönüşür. Bu metaforlarsa bizlere kentin başka manzaralarını sunmaktadır. Umberto Eco, metaforu düşüncenin biçimle açıklanması olarak görür. Böylece biçimin bir düşünceye karşılık gelmesiyle sanatçı tarafından seçilen nesnelere, göstergebilimsel bir çözümle ele alındığında, sanat eserini salt bir estetik nesne olmaktan çıkarıp, zihinsel bir sürecin biçimine dönüştürür. (sanatatak, 2019)

Sanatçı kentli bireyin hikayelerine metafor olarak seçtiği sokak ışıkları ve elektrik direkleri de ait oldukları yerde değildir. Kentin tüm çokluğundan arındırılarak yeniden kurgulanan bu elektrik yüklü metal nesnelere taşıdıkları gerilimi orada bırakarak tuvalde yer alırlar.

“Dışarda”, resim estetik değerleri önüne geçilerek artık nesnelere görülmeyen; görülemeyen anlamları izleyiciye göstermekte, dönüşen ve değişen kentte çoğalan yalnızlığı, fotoğrafik görünümü temel alarak, çizgi ve renklerin durağan ritmiyle tuvalde “an” kılar.



**Resim 29:** Dışarda/Outside Z.Rüçhan Şahinoğlu Tuval üzerine yağlıboya, 2013



**Kaynak 29:** <http://www.sanatatak.com/view/kent-icinde-disaridaki-sik> 2019

**Resim 30:** Dışarda/Outside Z.Rüçhan Şahinoğlu Tuval üzerine yağlıboya, 2013



**Kaynak 30:** <http://www.sanatatak.com/view/kent-icinde-disaridaki-sik> 2019

## BÖLÜM 4: KİŞİSEL UYGULAMALAR

### 4.1. Kişisel Sergi “Yok-yerler”

Tez konusuyla doğrudan bağlantılı olarak üretilen eserlerde birey-mekân ilişkisi bağlamında kamusal alanlar ele alınmıştır, Çalışmalarda genel olarak “yok-yerler” tanımına uyan mekânlar konu alınmıştır, çalışmalar modern metropol yaşamının parçası olan geçiş mekânlarını ve bireylerin bu mekânlarla kurduğu ilişkiyi ele almaktadır. Temelde Sosyal bilimlerin konusu olan kamusal alan ve birey-mekân ilişkisi kavramları, üretilen eserlerde gözlemci bir üslup ile ele alınıyor.

Çalışmalar ilhamını, “yok-yerler” kavramından almıştır, Kavram ilk kez, Marc Augé tarafından 1992’de yazılmış olan “Non-Lieux, Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité” isimli kitap ile ortaya çıktı. Bu kavram “olmayan yerler” veya “yer olmayan” şeklinde de çevrilmiştir. Marc Augé bu kavramı ortaya atarken süper-modernite döneminde insanların kimliksiz bir şekilde asılı kaldıkları havalimanları, otoyollar, metrolar ve alışveriş merkezleri gibi geçiş mekânlarını referans göstermiştir. Bu mekânlar çoğunlukla gürültülü ve kalabalık olsalar da, aslında İnsanın kendisiyle baş başa kaldığı alanlardır, bir metroda seyahat ederken bir çok insanla yan yanayızdır, içinde bulunduğumuz geçiş mekânıyla aidiyetimiz olmadığı gibi çoğunlukla o yerdeki insanlarla da aidiyet kuramayız, burada ki insanların her biri, kalabalığı oluşturan her hangi biridir ve çoğunlukla bizim için özel bir anlam ifade etmez, bu bağlamda kamusal alanlar her ne kadar canlı ve kalabalık gözükseler bile kendimizle baş başa kaldığımız alanlardır.

Bu noktada, Augé’nin yok-yerler kavramından günlük hayatımızda kullandığımız fiziki mekânlardan örneklerle bahsetmek gerekiyordu. Augé, kitabında süpermodernite çağına özgü alan tipolojileri incelerken; havalimanı, otobanlar, süpermarket, alışveriş merkezi, metrolar, otel odası ve bunun gibi alanların yok-yerler olarak tanımlanabileceğini ileri sürmüştür. Augé’ye göre yer-olmayan, insan ve eşyaların hızlı dolaşımı için oluşturulmuş yerler ya da büyük alışveriş merkezi alanlarıdır. Bir yok yere özgü iki temel özellik mevcuttur: ilk olarak, bu alanlarda bulunmak belirli bir ihtiyaç doğrultusunda olmalıdır. İkincisi, bu alanların kullanılması, mekâna ilişkin nesnel bir kullanım amacını gerekli kılmaktadır. Yani bu mekân veya alanların, anı toplanamayan, tarihsellikten ve ilişkilerden kopuk alanlar olduğu ifade edebilir. İçinde bulunduğumuz mekânlar ile herhangi bir ilişki kurmaya eğilimli olmamız ve de o mekânı ‘yer’ yapan faktörün de o

mekânla kurduğumuz bu ilişki olduğunu düşünüyorum. Bu ilişkiyi hangi amaçla kurduğumuz değişiklik gösterebilir, fakat ilişki kuramadığımızda o alanın veya mekânın ‘yok-yer’leşmesi kaçınılmaz oluyor. Çalışmalarda genel olarak “yok-yerler” tanımına uyan mekânlar konu alınmıştır.

**Resim 31:** "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar" Flawless Repeat in the Collective Area, 3840 x 2160 piksel renksiz Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019



“Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar” isimli bu video çalışması, alışveriş merkezindeki yürüyen merdivenlerin videolarından oluşmaktadır, videodaki mekân seçimi Marc Auge’nin “yok-yerler” kavramı kapsamında tanımladığı bir geçiş alanı olarak seçilmiştir. Videonun çekim aşaması sabit bir kamera ve tamamen rastlantısal insan geçişleriyle sağlanmıştır, bu proje esas olarak metropol yaşamındaki canlı ve akışkan insan hareketliliğinin müdahale etmeden olduğu gibi kaydedilmesi ve doğal akışında ilerleyen hayatların bilgisayar ortamında kurgu ile kolajlanıp tekrar sunulması sürecidir. Bu videoda modern metropol yaşam pratiğinde sıkça kullandığımız ortak geçiş alanları konu alınmıştır. hergün toplu halde evimizden işimize gidip geldiğimiz tekrara dayalı bir yaşam döngüsünün içinde bireylerin bu alanlarla kurduğu “geçici” ilişki gözlemci bir üslup ile ele alınmıştır. Bu çalışmada Metropollerdeki insan hareketliliğinin sistematik tekrara dayalı döngüseliği strüktürel bir formda sunulmaktadır.

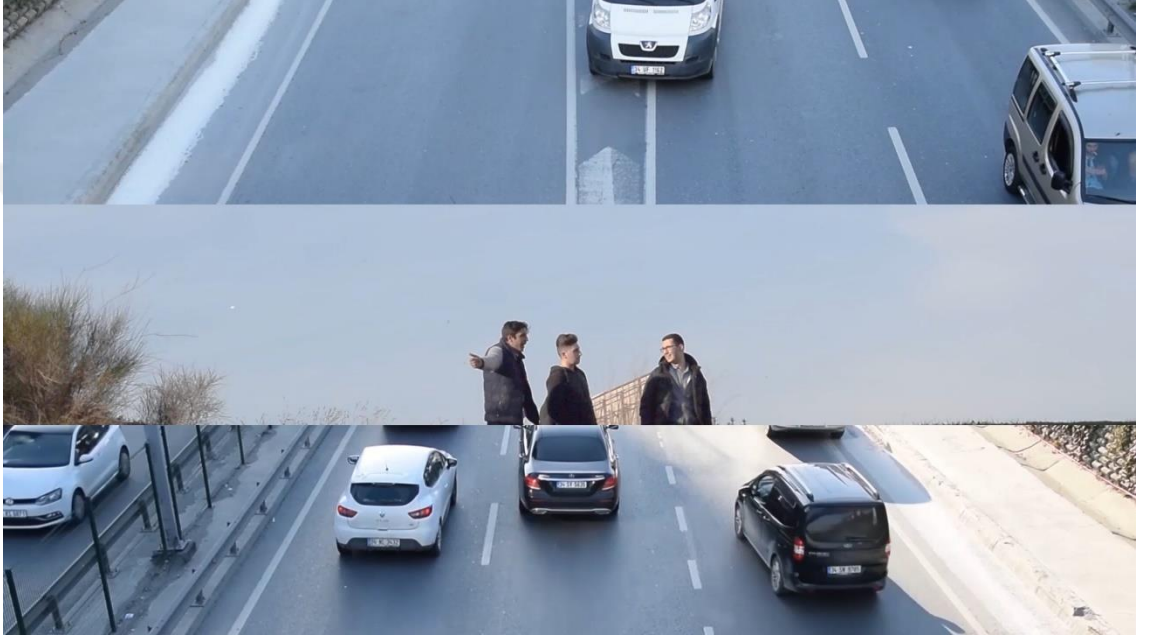
**Resim 32:** "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar II" Flawless Repeat in the Collective Area II, 2160 x 2160 piksel renkli Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019



"Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar II" isimli bu video çalışması, 5 videodan oluşan bir serinin parçasıdır, İstanbul'da kalabalık bir üst geçitten geçmekte olan insan kitlelerinin rastlantısal yürüyüş ritimlerinden oluşmaktadır, videodaki mekân seçimi Marc Auge'nin "yok-yerler" kavramı kapsamında tanımladığı bir geçiş alanı olarak seçilmiştir. Videonun çekim aşaması sabit bir kamera ve tamamen rastlantısal insan geçişleriyle sağlanmıştır, bu proje esas olarak metropol yaşamındaki canlı ve akışkan insan hareketliliğinin müdahale etmeden olduğu gibi kaydedilmesi ve doğal akışında ilerleyen hayatların bilgisayar ortamında kurgu ile kolajlanıp tekrar sunulması sürecidir. Bu videoda modern metropol yaşam pratiğinde sıkça kullandığımız ortak geçiş alanları konu alınmıştır. Her gün toplu halde evimizden işimize gidip geldiğimiz tekrara dayalı bir yaşam döngüsünün içinde bireylerin bu alanlarla kurduğu "geçici" ilişki gözlemci bir üslup ile ele alınmıştır.

Bu çalışmada Metropollerdeki insan hareketliliğinin sistematik tekrara dayalı döngüsellığı strüktürel bir formda sunulmaktadır.

**Resim 33:** "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar III" Flawless Repeat in the Collective Area III, 1920X1080 piksel renkli Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019



“Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar III” isimli bu video çalışması, 5 videodan oluşan bir serinin parçasıdır, boş ve sakin bir otoyolun kenarında otostop çeken gençler ve otoyoldaki araçların hareketlerinden oluşmaktadır, videodaki mekân seçimi Marc Auge’nin “yok-yerler” kavramı kapsamında tanımladığı bir geçiş alanı olarak seçilmiştir. Videonun çekim aşaması sabit bir kamera ve otoyoldaki arabaların geçişleriyle sağlanmıştır, bu proje esas olarak metropol yaşamındaki canlı ve akışkan insan ve taşıt hareketliliğinin müdahale etmeden olduğu gibi kaydedilmesi ve doğal akışında ilerleyen hayatların bilgisayar ortamında kurgu ile kolajlanıp tekrar sunulması sürecidir. Bu videoda modern metropol yaşam pratiğinde sıkça kullandığımız ortak geçiş alanları konu alınmıştır. hergün toplu halde evimizden işimize gidip geldiğimiz tekrara dayalı bir yaşam döngüsünün içinde bireylerin bu alanlarla kurduğu “geçici” ilişki gözlemci bir üslup ile ele alınmıştır. Bu çalışmada Metropollerdeki insan hareketliliğinin sistematik tekrara dayalı döngüsellığı sunulmaktadır.



**Resim 34:** "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar IV" Flawless Repeat in the Collective Area IV, 1920X1080 piksel renkli Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019



“Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar IV” isimli bu video çalışması, 5 videodan oluşan bir serinin parçasıdır, İstanbul’da kalabalık bir üst geçitten geçmekte olan insan kitlelerinin rastlantısal yürüyüş ritimlerin ve otoyoldaki araçların hareketlerinden oluşmaktadır, videodaki mekân seçimi Marc Auge’nin “yok-yerler” kavramı kapsamında tanımladığı bir geçiş alanı olarak seçilmiştir. Videonun çekim aşaması sabit bir kamera ve otoyoldaki arabaların geçişleriyle sağlanmıştır, bu proje esas olarak metropol yaşamındaki canlı ve akışkan insan ve taşıt hareketliliğinin müdahale etmeden olduğu gibi kaydedilmesi ve doğal akışında ilerleyen hayatların bilgisayar ortamında kurgu ile kolajlanıp tekrar sunulması sürecidir. Bu videoda modern metropol yaşam pratiğinde sıkça kullandığımız ortak geçiş alanları konu alınmıştır. hergün toplu halde evimizden işimize gidip geldiğimiz tekrara dayalı bir yaşam döngüsünün içinde bireylerin bu alanlarla kurduğu “geçici” ilişki gözlemci bir üslup ile ele alınmıştır. Bu çalışmada Metropollerdeki insan hareketliliğinin sistematik tekrara dayalı döngüselligi sunulmaktadır.



**Resim 35:** "Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar V" Flawless Repeat in the Collective Area V, 3840 x 2160 piksel renksiz Video, 5dk (sonsuz döngü), 5.1 kanal çevresel ses Dolby Surround, 2019



“Müşterek Alanda Kusursuz Tekrar V” isimli bu video çalışması, alışveriş merkezindeki yürüyen merdivenlerin videosundan oluşmaktadır, videodaki mekân seçimi Marc Auge’nin “yok-yerler” kavramı kapsamında tanımladığı bir geçiş alanı olarak seçilmiştir. Videonun çekim aşaması sabit bir kamera ve tamamen rastlantısal insan geçişleriyle sağlanmıştır, bu proje esas olarak metropol yaşamındaki canlı ve akışkan insan hareketliliğinin müdahale etmeden olduğu gibi kaydedilmesi ve doğal akışında ilerleyen hayatların olduğu gibi gösterilmesidir. Bu videoda modern metropol yaşam pratiğinde sıkça kullandığımız ortak geçiş alanları konu alınmıştır. hergün toplu halde evimizden işimize gidip geldiğimiz tekrara dayalı bir yaşam döngüsünün içinde bireylerin bu alanlarla kurduğu “geçici” ilişki gözlemci bir üslup ile ele alınmıştır. Bu çalışmada Metropollerdeki insan hareketliliğinin sistematik tekrara dayalı döngüsellığı strüktürel bir formda sunulmaktadır.

**Resim 36:** Otobüs, 2016, 35x50 cm, Tuval üzerine yağlı boya



Yağlı boya tekniğiyle yapılmış bu resimde İstanbul'da bir belediye otobüsünün içindeki insanların sıkışmışlık hali görülmektedir. Bir ortak alan olan toplu taşıma aracında birey mekân ilişkisi ile ilgili kavramları sorgulamaktadır. İnsanların toplu halde evinden işine gidip geldiği tekrara dayalı bir yaşam döngüsünün içinde bireylerin bu alanlarla kurduğu "geçici" ilişki bu çalışmada gözlemci bir üslup ile ele alınmıştır.

**Resim 37:** Metro, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya





**Resim 38:** Yürüyen merdivenler, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya



**Resim 39:** Yürüyen merdiven basamağı, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya





**Resim 40:** Akışkan hayat, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya



**Resim 41:** Bekleyiş, 2019, 30x30 cm Tuval zerine yağlı boya





**Resim 42:** Metro çıkışı, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya



**Resim 43:** Metro yürüyen merdiven, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya



**Resim 44:** Havalimanı merdivenleri, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya

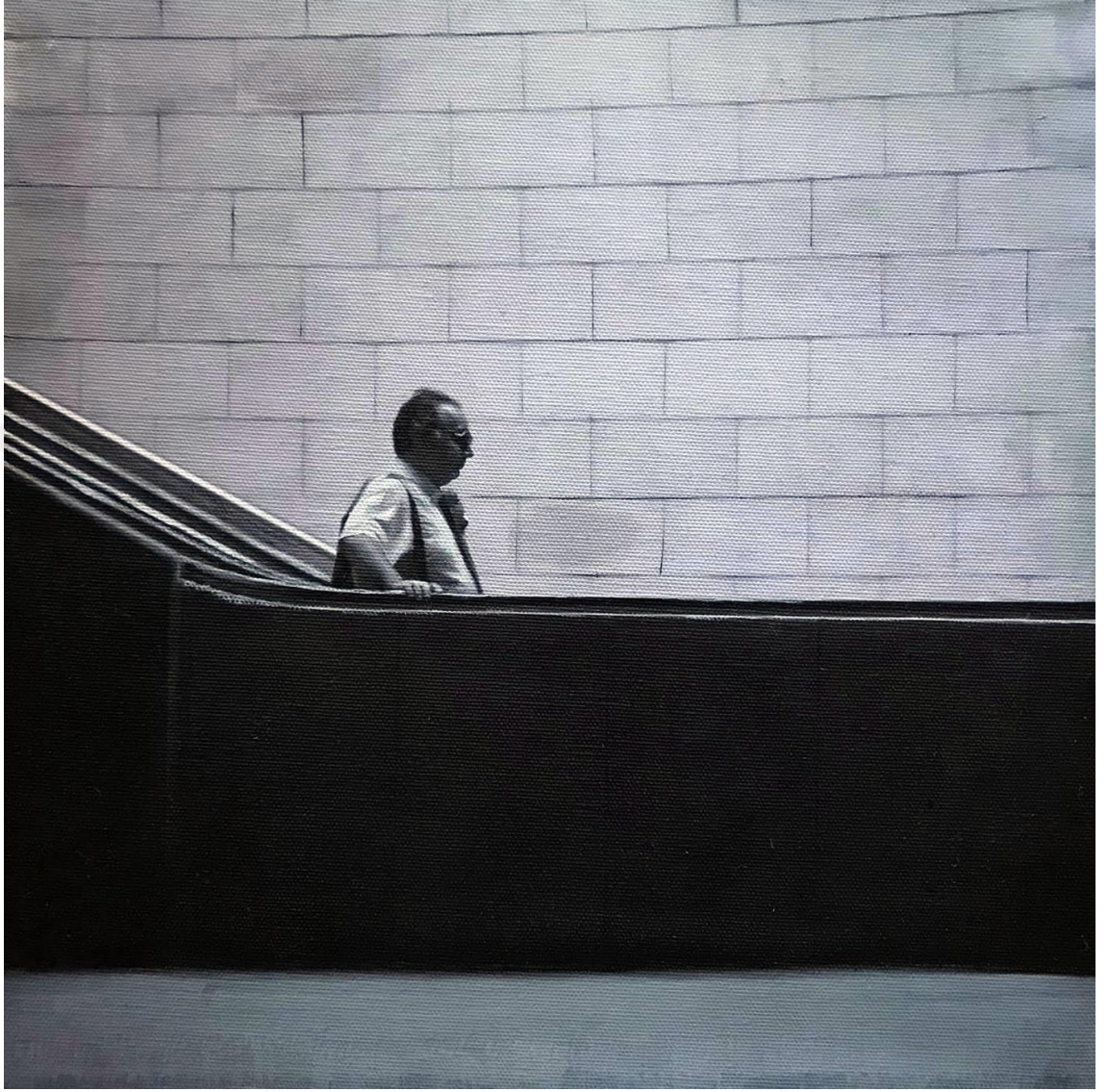




**Resim 45:** Metro çıkışı, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya



**Resim 46:** Metroya gidiş, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya





**Resim 47:** Tünel, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya

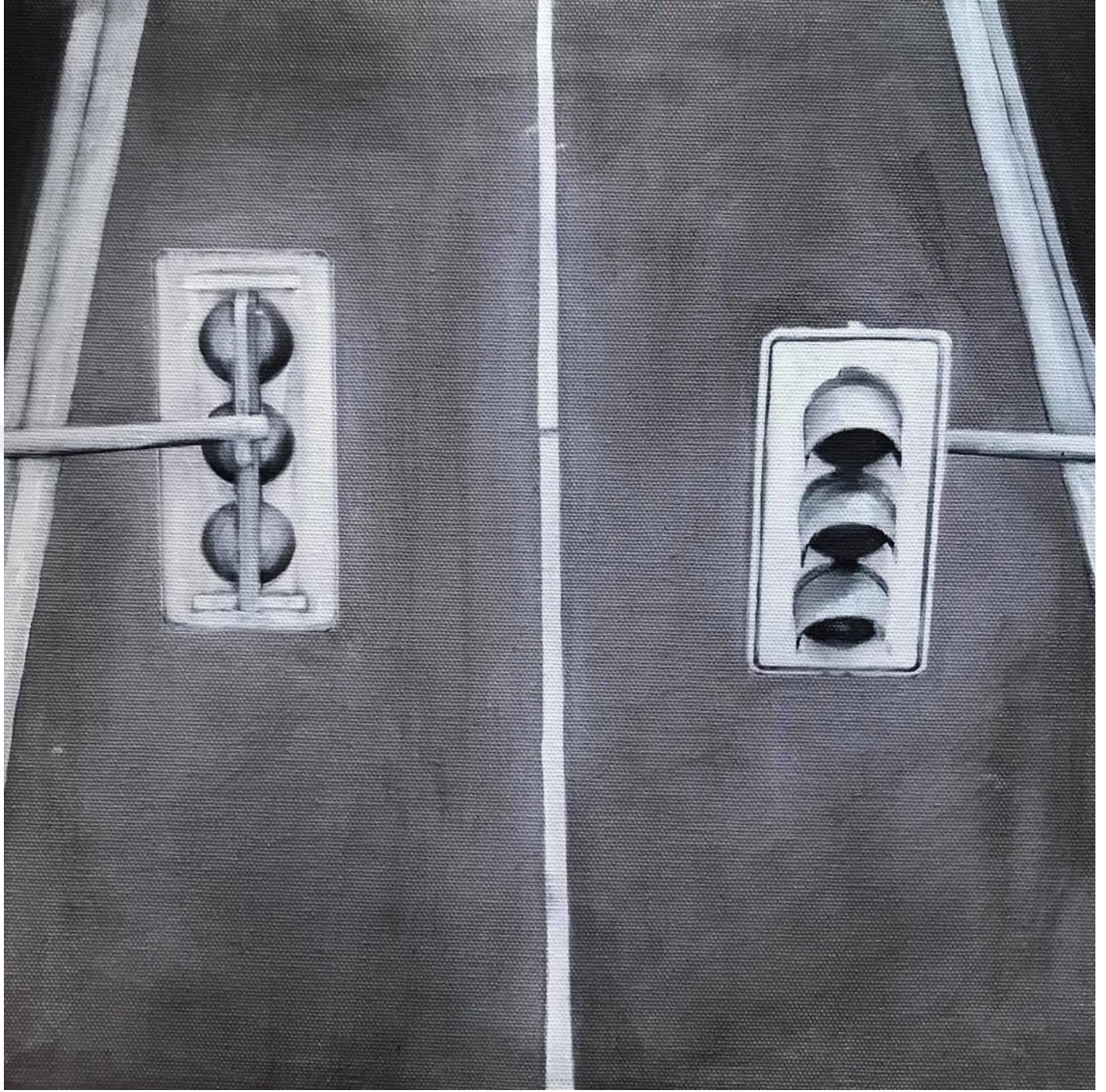


**Resim 48:** Tutamak, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya





**Resim 49:** Trafik lambası, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya



**Resim 50:** Parke taşları, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya





**Resim 51:** Yaya geçidi, 2019, 30x30 cm Tuval zerine yağlı boya



**Resim 52:** Sokak, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya





**Resim 53:** Boş otopark, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya



**Resim 54:** Otopark, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya

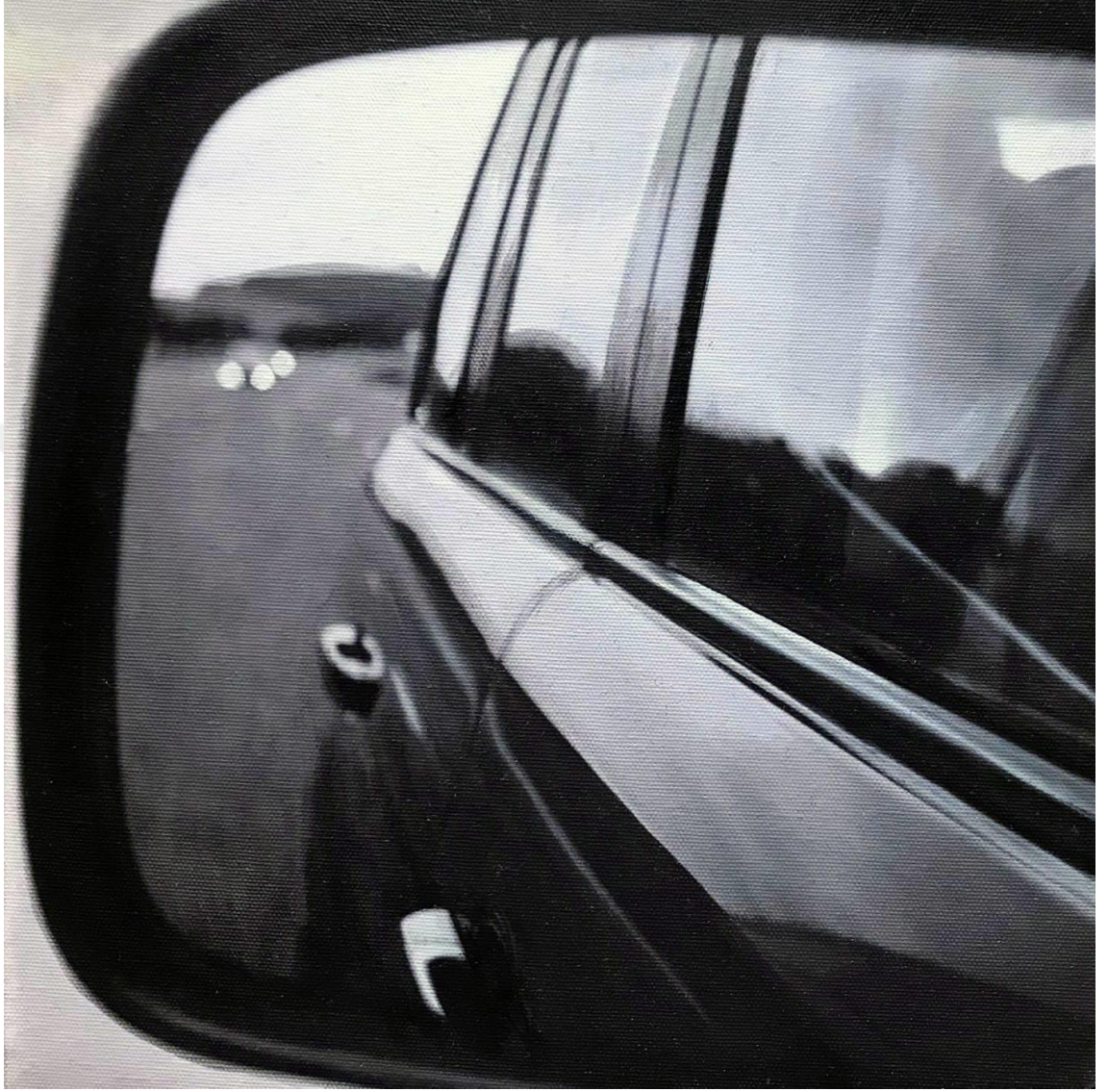




**Resim 55:** Sürücü, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya



**Resim 56:** Ayna, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya

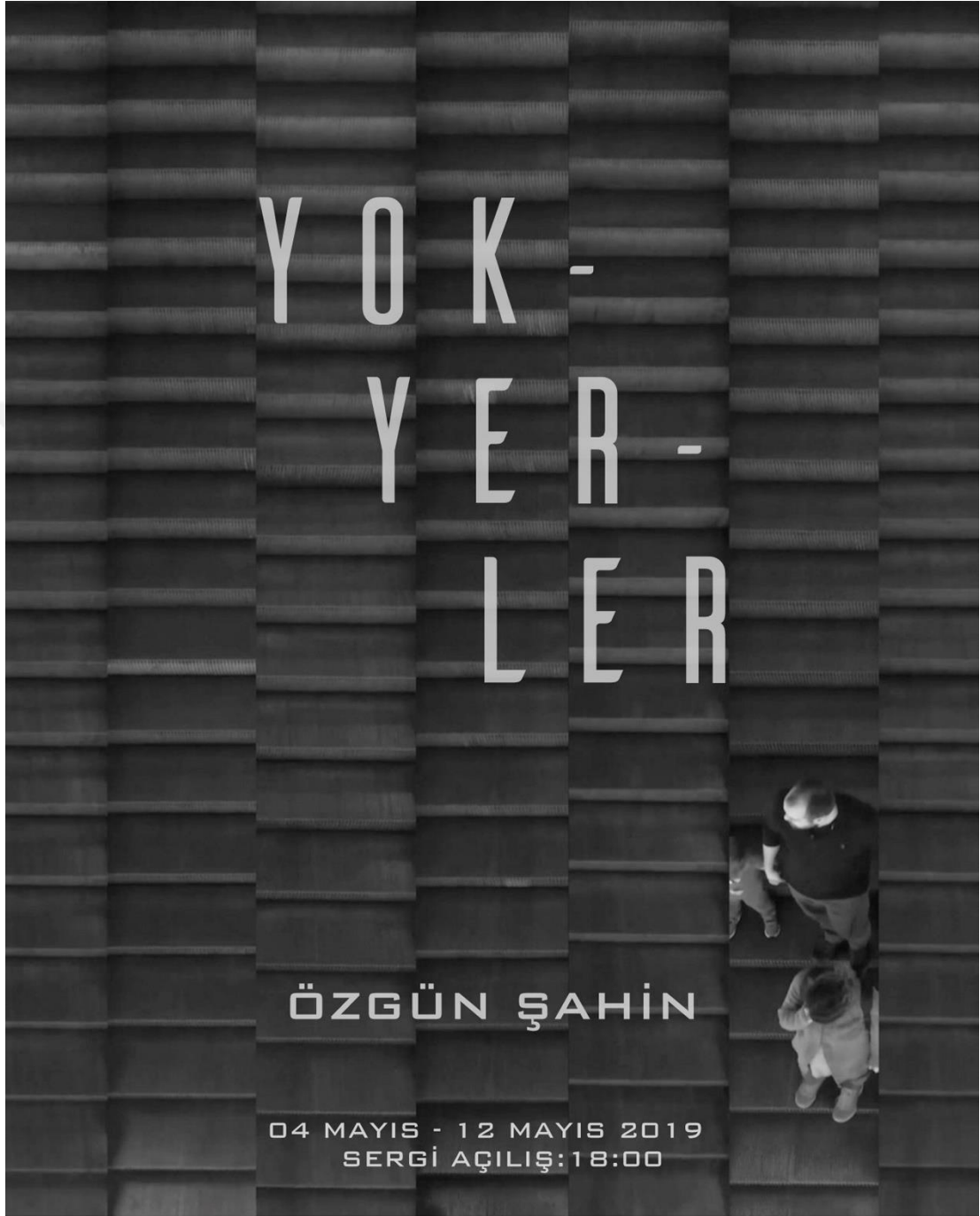




**Resim 57:** Otoyol, 2019, 30x30 cm Tuval üzerine yağlı boya



Resim 58: “Yok-yerler” kişisel sergi afişi



Pazartesi Günleri Hariç Haftanın Her Günü 11:00 - 18:30 Saatleri Arasında Ziyaret Edebilirsiniz.

Bağımsız Sanat Vakfı, (Tarihi Yusuf ağa Sıbyan Mektebi Binası) Ankara Cad. Hobyar Mah. No:3 (İstanbul Valiliği Karşısı) Cağaloğlu - Eminönü/İstanbul

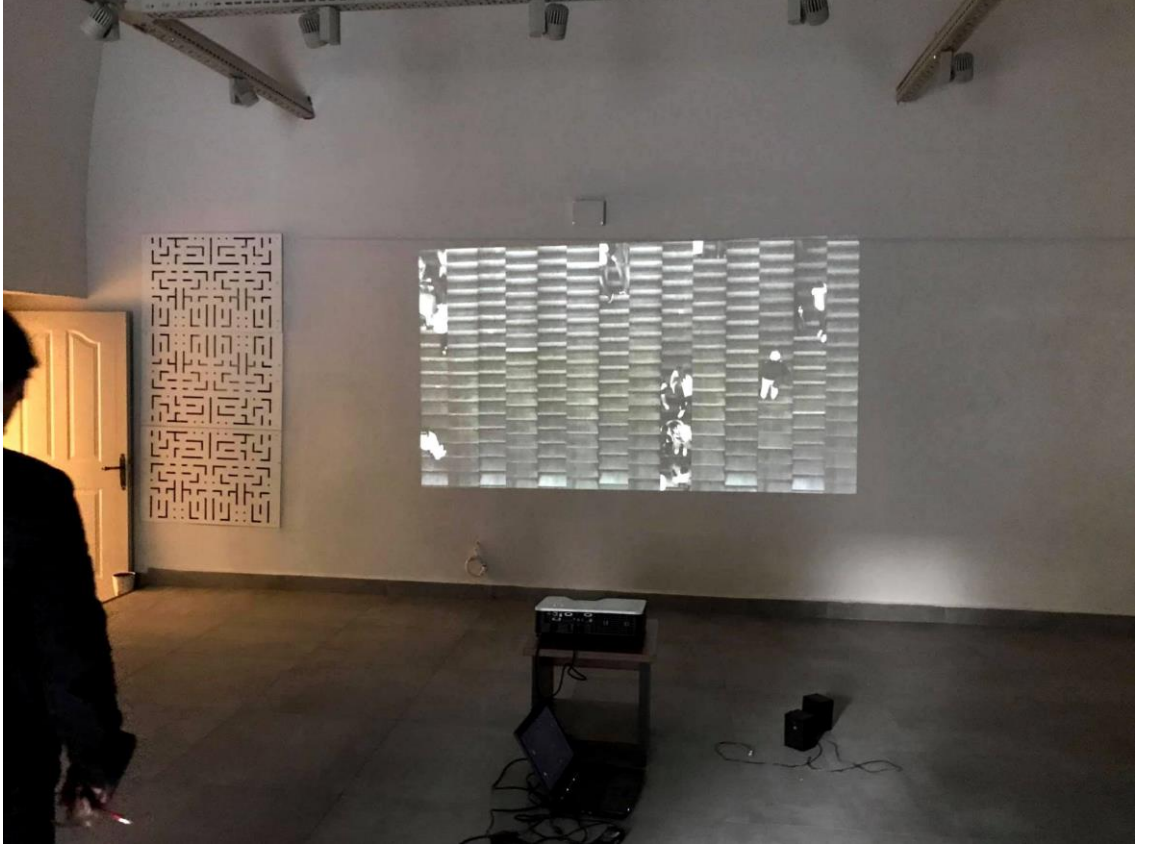
BAĞIMSIZ  
SANAT  
VAKFI



BÜYÜKŞEHİR  
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI



**Resim 59:** “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü'l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019



**Resim 60:** “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü’l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019





**Resim 61:** “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü'l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019



**Resim 62:** “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü'l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019



**Resim 63:** “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi, Tarihi Medresetü'l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019



**Resim 64:** “Yok-yerler” Özgün Şahin kişisel sergisi açılış konuşması, Tarihi Medresetü’l-Hattatin binası, Cağaloğlu,Eminönü-İstanbul, Mayıs 2019



## SONUÇ

1992’de Marc Augé tarafından ortaya atılan “yok yerler” kavramı bugün hala güncelliğini devam ettirmektedir. Bu kavramın sanat alanına yansması ise, henüz yeni bir olgu olarak görülebilir. Güncel sanatta kavramsal temelli yaklaşımların, birbirinden farklı anlatım dilleriyle kullanılması; video sanatı, performans, fotoğraf vb. alt başlıkları oluşturmuştur. Mekânın sanatsal üretim sürecine dahil olması ve kendi üslubunu oluşturarak güncel sanat içerisinde kendini göstermesi bu olguyu güçlendirmekte ve sonsuzluğunun altını çizmektedir. Mekân her ne kadar bizi bir sınıra yönlendirmeye çalışan bir olgu olarak görüle de, sanat alanında bir nesne olarak kullanılması onun yalnızca somut değil soyut anlatımlarla da ilişkili olduğunun bir göstergesi sayılabilir. Mekânın birbirinden farklı tanımları olsa da çoğu sanatçı, felsefeci, sosyolog için kendi içsel anlatımlarını tanımlarını oluşturmuştur. Bireyin ister istemez mekânlara kurduğu mantıksal ve duygusal ilişki çerçevesinde, sanat alanında kullanıldığında farklı uygulamalara kapı açmaktadır. Metropol hayatı veya gündelik hayatın bir nesne olarak sanat eserlerinde kullanılması hazır nesnenin sanat alanına girmesiyle ilişkili görülmektedir. Ready-made bir sanat nesnesi haline Marcel Duchamp’ın çeşme adlı eserinde kullanılarak. Kendinden sonraki sanat akımlarının ve sanat eserlerinin bir destekleyicisi konumuna gelmiştir. Artık günümüz sanatında işçilik ve bundan ziyade kavramlar üzerinden yola çıkıldığı aşikârdır.

Metropol yaşamında hızlı, tüketim odaklı ve üretmeden tüketmeye yönelik günü kurtarmak adına yaşamak bir gereklilik ve gereksinim haline gelmiştir. Kendini gerçekleştirmek adına tabu olarak değerlendirebileceğimiz olgular kişinin gerçekliği halini almıştır. Esasen tabu kentten kaçılmasını gerektiren veya bir başka deyişle yabancılaşmayı doğuran bir kavramken, metropolde yaşayan insanlar bu tabulara mâhkum olmaktadır. Bugün kamusal geçiş alanları olarak adlandırılan, metrolar, otobüs durakları, alışveriş merkezleri, kafeler kişinin her gün herhangi bir bağ kurmadan geçtiği ve yalnızca duygusal anıları barındıran değil, bunaltan, kendinden kaçılması gerektiğini düşündüren mekânlardır. Kalabalık, hızlı yaşam biçimi insanı gün geçtikçe kendi içine hapsetmektedir. Bu durumlar göz önüne alındığında birey ve mekân ilişkisi bağlamında kamusal alanların güncel sanat içerisinde bir sanatçı problemi haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur.

Günümüzde yerli ve yabancı birçok sanatçı kamusal geçiş alanlarında ki insan hareketliliğini eserlerinde konu edinmektedir. Bu eserlerde izleyici bu kaotik ortama



davet edilmekte ve bu mekânlar defalarca ve kimi zaman birbirini tekrar edecek şekilde eserlerde yer almaktadırlar. İzleyicinin esere katılımı ve müdahalesiyle sanat eserleri interaktif bir hale de gelebilmektedir. Sanatçılar kamusal geçiş alanlarını güncel sanat pratikleri içerisinde birden farklı yolla anlatmaktadır. Bir video sanatı, yerleştirme sanatı, resim, fotoğraf veya bir ses enstalasyonu ile birden farklı disiplin bir araya gelerek işler üretilebilmektedir.

Bir yandan teknolojinin hız kesmeksizin değişmesiyle, sanatçılar ister istemez bu teknolojik değişimden ve gelişimden faydalanmaya başlamışlardır. Bir başka deyişle yeni medya sanatının doğuşu kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda Yeni medya sanatında 21.yüzyıla girdiğimizden beri dünya çapında, sürekli değişen ve çok hızlı gelişmeler yaşanmıştır. Yeni medya sanatı, geniş bir yelpazeye yayılan ve doğal olarak yeni medya teknolojilerini kullanarak üretilen eserleri kapsayan bir terimdir. Bu mecralar, internet, video ve bilgisayarla bağlantılı diğer materyaller ile güncel teknolojileri de içerisine almaktadır.

Dünyanın bir bölümünde, sanatçılar bütün zincirleri kırarak, yalnızca metropol yaşamının zorluklarıyla değil, konu, malzeme, ortam, teknik, estetik kurallar ile sanatın ve ortaya konuş biçiminin bütün ilke ve öğeleri gibi, sanat geleneğinin neredeyse akla gelebilecek bütün yönlerine meydan okumakta ve eserlerinde problem edindikleri konuları işlemektedir. Metropol hayatının kişiye kazandırdığı ve kaybettiği şeyleri doğal olarak sanat mecrasını kullanarak ortaya koymak özellikle de bu hayatı yaşayan sanatçılar için kaçınılmaz hale gelmiştir.

Bu noktaya kadar ele alınan süreçte; tarihsel gelişim içerisinde mekân ve kamusal alanın tanımlarından yola çıkarak birçok sanatçının geçmişten günümüze güncel sanat bağlamında bu mekânları konu edindiği görülmüştür. Mekân ve izleyici açısından yeni olanakları yeni tanımları, fiziksel, algısal ve düşünsel yönleriyle sanat eserlerine aktaran sanatçıların, “yok-yerler” i aktif bir şekilde metropol yaşamında ele aldıkları görülmüştür.

## KAYNAKÇA

- Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*, (Çev. Bahadır Sina Şener). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Auge, M. (2016). *"Yok-Yerler" Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş (non-lieux)*. İstanbul: Daimon Yayınları.
- Buck-Morss, S. (2015). *Görmenin Diyalektiği*, (Çev. F. Burak Aydar), . . . İstanbul: Metis Yayınları.
- E.A., G. (1980). *Sanatın Öyküsü*, . . İstanbul: Remzi Kitapevi .
- Goffman, E. (2017). *Kamusal Alanda İlişkiler*. Ankara: Heretik.
- Gökgür, p. (2008). *Kentsel Mekânda Kamusal Alanın Yeri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Habermas, J. (2010). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Hançerlioğlu, O. (1988). *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kant, İ. (1971). *"Saf Aklın Kritisizmi" 1791*. İnkılap Yayınevi.
- Keleş, R. (1973). *100 Soruda Türkiye'de Şehirleşme*. Ankara: Gerçek Yayınevi.
- Keleş, R. (2012). *"Kamusal Alan, Kentleşme ve Kentlilik Bilinci" S. 10, , s. 10-12. .* Güney Mimarlık.
- Kömençoğlu, U. (2005). *"Kamusal Alan: Katılım ve Dışlama Güçleri Arasındaki Diyalektiğin Biçimi"*, *Sivil Bir Kamusal Alan*,. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Kurultay, R. S. (2013). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Merrifield, A. (2013). *Henri Lefebvre: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Ozan, M. N. (1972). *Osmanlıca Türkçe Sözlük*. İnkılap Yayınevi.
- Özyalçın, M. B. (2014). *Kentsiz Kentleşme: Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü*. İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Sencer, Y. (1979). *Türkiye'de Kentleşme*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını.
- Sennett, R. (2013). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2013). *Kamusal Alanın Çöküşü*, (Çev. Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Timur, T. (2008). *Habermas'ı Okumak*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Wilson, E. (1992). “Görünmez Flâneur”, (Çev. Filiz Çulha ve Aksu Bora), S. 43, , s. 54-65. . istanbul: Birikim.
- Altıntaş, D. O. (2005). Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu.
- Altunok, Ö. (2015, kasım 11). Sanat Yazarların İlgilendiği Sanatçılardan Değilim Galiba. *İstanbul ArtsNews*. Radikal. adresinden alındı
- Arayıcı, O. (2015, nisan). *researchgate*. Mekan ve Tasarım Üzerine Tanımlar: [https://www.researchgate.net/publication/322582135\\_Mekan\\_ve\\_Tasarim\\_Uzerine\\_Tanimlar](https://www.researchgate.net/publication/322582135_Mekan_ve_Tasarim_Uzerine_Tanimlar) adresinden alındı
- Aytaç, Ö. (2007). , “Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası”, , C. 17, S. 2, ,. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 199-226. .
- Bahçeci, H. I. (2018, Haziran 29). *memleket Siyaset Yönetimi (MSY)*, Cilt 13, Sayı 29,. orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3967-0960> adresinden alındı
- Banerjee, T. (2007, nisan 22). , “The Future of Public Space: Beyond Invented Streets and Reinvented Places”, *Journal of the American Planning Association*, Vol. 67, No. 1, 2007, p. 9-24, (22.04.2019).: <https://doi.org/10.1080/01944360108976352> adresinden alındı
- Bookchin, M. (2014). *Kentsiz Kentleşme: Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü*. İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Erder, C. (1975). *Tarihi Çevre Bilinci*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını.
- Ghulyan, H. (2017). *Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma*. Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, Cilt 26 Sayı 3.
- Çetin, A. (2006). Kamusal Alan ve Kamusal Mekân Olarak “Sokak”, . *Ankara* .
- Habermas, J. (2019, nisan 22). *Habermas, Jürgen “Kamusal Alan: Ansiklopedik Bir Makale”*, *Birikim*, S.70, 1995, . <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4966/kamusal-alan-ansiklopedik-bir-makale#.WjFCStJl-Uk> adresinden alındı
- Kedik, A. S. (2011). “Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 11, S. 1, , s. 229-240. s.1...229-240.
- Knight, C. (2015). Chris Burden dies at 69: Artist's light sculpture at LACMA is symbol of L.A. *Los Angeles Times*.

- Koçak, H. (2011). Kent-Kültür İlişkisi Bağlamında Türkiye’de Değişen ve Dönüşen kentler. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi Cilt 2*, s. 261.
- Kredi, Y. (2008, Aralık 18). <http://sanat.ykykultur.com.tr/sergiler/cengiz-cekil-saat-kac-what-time-is-it> adresinden alındı
- Lacma. (2019, nisan 22). *lacma*. <https://www.lacma.org/art/exhibition/metropolis-ii> adresinden alındı
- Lacma. (2019). *lacma*. <https://www.lacma.org/art/exhibition/metropolis-ii> adresinden alındı
- Öztürk, Ö. (2007). *Kentsel Kimlik Oluşumunda Güzel Sanatların Yeri: İzmir Örneği*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Salt, B. (2018). *Art tv*. <https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/aydan-murtezaoglu-bulent-sangar-devamlilik-hatasi-salt-beyoglu> adresinden alındı
- Semercioğlu, G. (2006). 1950-2000 Yılları Arası Plastik Sanatlarda Mekan Anlayışı ., Tez M.S.Ü. Sosyal Bilimler , SEMb. *msgsu*.
- Sheilk, S. (2005). *Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: Die Welt in Franfmenten,* (“Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya”) Haz. *Gerald Raunig ve Ulf Wuggenig*. Viyana: Kritik der Kreativiat.
- Soja, E. (1999). *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*, Massey D., Allen J. ve Sarre P. (Ed.), *Human Geography Today*. Cambridge: Polity Press.
- Tekeli, İ. (2011). , *Kent, Kentli Hakları, Kentleşme ve Kentsel Dönüşüm*, . . İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları,.
- Time, T. N. (2015). Margalit Fox: Chris Burden, a Conceptualist With Scars, Dies at 69. In: The New York Times vom 11. Mai 2015. new york, amerika birleşik devletleri: The New York Time.
- Uçkar, L. (2006). *Kentsel Tasarımın Kent Kimliği Üzerine Etkileri: Keçiören Örneği*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. .
- Unwin, T. (2000). “*A Waste of Space? Towards a Critique of the Social Production of Space*”. London: Transactions of the Institute of British Geographers.
- Uzun, İ. (2006). “*Kamusal Açık Mekân: Kavram ve Tarihe Genel Bir Bakış*”. izmir: Ege Mimarlık.
- Yuge zhou*. (2016). <http://yugezhou.com/video#/green-play/> adresinden alındı

*Yuge Zhou.* (2016). <http://yugezhou.com/video#/green-play/> adresinden alındı

*Yuge Zhou.* (2019). <http://yugezhou.com/video#/deep-ends/> adresinden alındı

Zhou, s. y. (2016). <http://yugezhou.com/video#/deep-ends/> adresinden alındı

Zhou, y. (2015). <http://yugezhou.com/video#/to-afar-the-water-flows/> adresinden alındı

Zhou, Y. (2015). <http://yugezhou.com/video#/to-afar-the-water-flows/> adresinden alındı

Zhou, y. (2016). <http://yugezhou.com/installation#/midtown-flutter-installation/> adresinden alındı

Zhou, Y. (2016). <http://yugezhou.com/installation#/midtown-flutter-installation/> adresinden alındı

Zhou, Y. (2016). <http://yugezhou.com/video#/deep-ends/> adresinden alındı

Zhou, y. (2017). <http://yugezhou.com/video#/underground-circuit/> adresinden alındı

Zhou, Y. (2017). <http://yugezhou.com/video#/the-magic-hour/> adresinden alındı

ZHOU, y. (2017). <http://yugezhou.com/video#/the-magic-hour/> adresinden alındı

Zhou, y. (2019). <http://yugezhou.com/video#/soft-plots/> adresinden alındı

Zhou, Y. (2019). <http://yugezhou.com/video#/soft-plots/> adresinden alındı

Zhou, Y. (2019). *Yuge Zhou web sitesi.* <http://yugezhou.com/> adresinden alındı



## ÖZGEÇMİŞ

Özgün Şahin, 10 Temmuz 1992’de doğdu, Ordu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim bölümünden mezun oldu 2010, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden mezun oldu 2014, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde yüksek lisans öğrencisi olarak çeşitli disiplinlerde dersler aldı. Paris Cité des arts uluslararası sanatçı programında misafir olarak bulundu, İstanbul’daki çeşitli belediyelerde kültür-sanat sorumlusu olarak çalıştı, Ulusal ve uluslararası birçok sergi, sempozyum ve çalışmaya katıldı. İstanbul’da düzenlenen uluslararası bienallerde küratöryel ekipte yer aldı, Lisans düzeyinde ikinci üniversitesi olan İstanbul Üniversitesi Sosyoloji bölümünde eğitimine devam etmektedir. 2019 yılında Kültür Bakanlığı’nın Güncel Sanat Proje yarışmasında birincilik ödülü alan sanatçı İstanbul’da yaşıyor ve çalışıyor.