

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**BİR İLETİŞİM ORTAMI OLARAK KENT:  
İletişim Aktivitesi Olarak Bienal ve İstanbul Örneği**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
N. Tuba YUSUFOĞLU**

**Anabilim Dalı: Mimarlık  
Programı: Mimari Tasarım**

**Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Nurbın Paker Kahvecioğlu**

**ŞUBAT 2006  
İSTANBUL**

## ÖNSÖZ

Bu araştırmanın ortaya çıkmasında gösterdiği sabır ve değerli yorumlarından ötürü başta tez danışmanım, sevgili hocam Nurbin Paker Kahvecioğlu'na, İ.T.Ü. Mimari Tasarım Yüksek Lisans programı öğretim üyelerine, arşiv ve kütüphane açısından yararlandığım İ.T.Ü. kütüphane ve İ.K.S.V. çalışanlarına en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca, tez çalışmam boyunca desteklerini hiç esirgemeyen, her zaman yanımda olduklarını bildiğim ve hissettiğim aileme; sevgili anneme, babama, ablama, ve bu çalışmayı bitirebileceğime olan inancıyla, bu çalışmada ayrı bir önemi olan, çeviri, fotoğraf vb. katkılarıyla benimle birlikte bu tezde emeği geçen kardeşim Hakan Murat'a ve fotoğraf arşivini kullanmama olanak sağlayan sevgili arkadaşım Lütfü Ağcabay'a,

Sonsuz teşekkürlerimle...

N. Tuba Yusufoglu

Şubat 2006

## İÇİNDEKİLER

|                                                                      |            |
|----------------------------------------------------------------------|------------|
| KISALTMALAR                                                          | V          |
| TABLO LİSTESİ                                                        | VI         |
| ŞEKİL LİSTESİ                                                        | VII        |
| ÖZET                                                                 | XII        |
| SUMMARY                                                              | XV         |
| <b>1. GİRİŞ</b>                                                      | <b>1</b>   |
| 1.1 Amaç ve İçerik                                                   | 1          |
| 1.2 Araştırmanın Aşamaları ve Yöntemi                                | 2          |
| <b>2. KURAMSAL ÇERÇEVEYİ OLUŞTURAN TEMEL BİLEŞENLER</b>              | <b>3</b>   |
| <b>2.1 Algılama Kavramı ve Çevresel Algı</b>                         | <b>3</b>   |
| <b>2.2 Kent ve Kentsel Mekan Olguları</b>                            | <b>10</b>  |
| 2.2.1 Kentsel Mekanı Oluşturan Öğeler: Mekan ve Yer Kavramı          | 10         |
| 2.2.2 Kent Olgusu                                                    | 12         |
| 2.2.2.1 Kentsel Mekan Kavramı ve Kentsel Mekanın Algılanması         | 15         |
| 2.2.2.2 Kent Yaşantısı ve Bileşenleri                                | 20         |
| <b>2.3 İletişim</b>                                                  | <b>21</b>  |
| 2.3.1 İletişimde Düzanlam/Yananlam : Anamlama                        | 23         |
| 2.3.2 İletişim Süreci ve İşlevleri                                   | 23         |
| <b>2.4 Bölüm Sonucu</b>                                              | <b>24</b>  |
| <b>3. BİR İLETİŞİM ORTAMI OLARAK KENT</b>                            | <b>25</b>  |
| <b>3.1 Kentsel Mekandaki İletişim “Elemanları”</b>                   | <b>25</b>  |
| 3.1.1 İki Boyutlu İletişim elemanları                                | 25         |
| 3.1.1.1 Yazı                                                         | 26         |
| 3.1.1.2 Tabela, Billboard ve Afiş                                    | 29         |
| 3.1.1.3 Duvar Yüzeyi                                                 | 33         |
| 3.1.1.4 Bina Yüzeyi: Cephe                                           | 43         |
| 3.1.2 Üç Boyutlu İletişim elemanları                                 | 48         |
| 3.1.2.1 Simge, Anıt ve Heykel                                        | 48         |
| 3.1.2.2 Mimari Yapı                                                  | 56         |
| 3.1.3 Çok Boyutlu/Karma İletişim Elemanları: Işık, Ses, Görsel Efekt | 62         |
| <b>3.2 Kentsel Mekandaki İletişim “Aktiviteleri”</b>                 | <b>72</b>  |
| 3.2.1 Kentsel Mekanda Gündelik Hayat                                 | 73         |
| 3.2.2 Kentsel Mekandaki Sanatsal&Kültürel İletişim Aktiviteleri      | 79         |
| 3.2.2.1 Kentteki Genel Yerleştirmeler                                | 80         |
| 3.2.2.2 Tanımlanmış Yerleştirme Alanları: Sokak Sergileri            | 85         |
| 3.2.3 Kentsel Mekandaki Politik İletişim Aktiviteleri                | 91         |
| 3.2.4 Kentsel Mekandaki Mimari İletişim Kurguları ve Aktiviteleri    | 97         |
| <b>3.3 Bölüm Sonucu</b>                                              | <b>104</b> |

|                                                                                                    |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>4. KENTSEL MEKANDAKİ SANATSAL&amp;KÜLTÜREL İLETİŞİM AKTİVİTELERİ OLARAK İSTANBUL BİENALLERİ</b> | <b>106</b> |
| 4.1 Bienal Kavramına Genel Bir Bakış                                                               | 106        |
| 4.2 Kentsel İletişim Bağlamında İstanbul Bienalleri (1987-2005)                                    | 110        |
| 4.3 Kentsel İletişim Ortamları Olarak İstanbul Bienalleri'ne Genel Bakış                           | 140        |
| 4.4 Bienallerdeki Yapıtlar Üzerine Bir Değerlendirme                                               | 145        |
| <b>5. SONUÇLAR</b>                                                                                 | <b>149</b> |
| <b>KAYNAKLAR</b>                                                                                   | <b>152</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ</b>                                                                                    | <b>160</b> |



## **KISALTMALAR**

**İ.K.S.V.** : İstanbul Kùltür ve Sanat Vakfı

## TABLO LİSTESİ

|                                                                                                                                                                                                     | <u>Sayfa No</u> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| <b>Tablo 2.1</b> Kent tanımları.....                                                                                                                                                                | 14              |
| <b>Tablo 3.1</b> İstanbul'daki duvar yüzeylerindeki imgelerin amaçlarına göre sınıflandırılması.....                                                                                                | 42              |
| <b>Tablo 3.2</b> Kentteki iletişim elemanlarının ve aktivitelerin birbiriyle olan ilişkisini özetleyen grafik.....                                                                                  | 105             |
| <b>Tablo 3.3</b> 1987-2005 yılları arasındaki İstanbul Bienalleri'nin gerçekleştirildiği mekanlardan ve sanatsal çalışmalardan örnekler (İKSV Bienal katalogları ve Yusufuğlu fotoğraf arşivi)..... | 142             |

## ŞEKİL LİSTESİ

|                    | <b><u>Sayfa No</u></b>                                                                                                                                                                   |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Şekil 2.1</b>   | Algı, biliş, davranış mekanizması olarak insan..... 4                                                                                                                                    |
| <b>Şekil 2.2</b>   | Erkman'a göre insan-çevre ilişkileri..... 4                                                                                                                                              |
| <b>Şekil 2.3</b>   | Algı-bilişim-anlam sürekliliğinde şemaların yeri..... 6                                                                                                                                  |
| <b>Şekil 2.4</b>   | Biliş Haritalarının topolojik olandan konumsal olana doğru gelişmeli basamaklar şeklinde dizilimi..... 7                                                                                 |
| <b>Şekil 2.5</b>   | Değerlendirme süreci..... 8                                                                                                                                                              |
| <b>Şekil 2.6</b>   | İnsan gereksinimleri ve davranış ilişkisinin kompleks yapısı.... 9                                                                                                                       |
| <b>Şekil 2.7.a</b> | Mekan oluşumu (Ashihara)..... 10                                                                                                                                                         |
| <b>Şekil 2.7.b</b> | Ashihara'nın dış mekan tanımlaması..... 11                                                                                                                                               |
| <b>Şekil 2.8</b>   | Çevresel etki boyutları..... 17                                                                                                                                                          |
| <b>Şekil 2.9</b>   | Kentsel mekan ve özel mekan ayrımı<br><a href="http://www.lesstraffic.com/Articles/Traffic/StreetReclaiming.pdf">http://www.lesstraffic.com/Articles/Traffic/StreetReclaiming.pdf</a> 18 |
| <b>Şekil 2.10</b>  | Davranışsal bir model..... 19                                                                                                                                                            |
| <b>Şekil 2.11</b>  | Kent elemanları (Lynch, 1960)..... 20                                                                                                                                                    |
| <b>Şekil 2.12</b>  | New York sokaklarından imajlar. Bina yüksekliği ve yol genişliğinin insan üzerinde yarattığı psikolojik etki..... 21                                                                     |
| <b>Şekil 2.13</b>  | İletişim olgusu..... 21                                                                                                                                                                  |
| <b>Şekil 3.1.a</b> | Kaya resmi..... 26                                                                                                                                                                       |
| <b>Şekil 3.1.b</b> | Alaska yerlilerinin ava giderken kulübelerinin kapısına astığı yazı 26                                                                                                                   |
| <b>Şekil 3.2</b>   | Stonehenge..... 27                                                                                                                                                                       |
| <b>Şekil 3.3</b>   | Trajanus Sütunu..... 27                                                                                                                                                                  |
| <b>Şekil 3.4</b>   | Ramazanların en önemli sembollerinden biri olan mahyalardan örnekler..... 28                                                                                                             |
| <b>Şekil 3.5</b>   | Yazının teknolojik gelişimiyle kullanımı. Akan ve gelen bilgiler doğrultusunda kısa sürede değişen yazılar... Times Meydanı, Amerika. (Fotoğraf: Ağcabay, 2004)..... 28                  |
| <b>Şekil 3.6</b>   | Tabelalar ve "The Strip", 2002, Las Vegas..... 29                                                                                                                                        |
| <b>Şekil 3.7</b>   | Blade Runner filminde geleceğin gökdelen kentinde dev reklam panoları. (Yön: Ridley Scott, 1982)..... 30                                                                                 |
| <b>Şekil 3.8</b>   | Amerika'dan tabela ve billboard örnekleri. Tüm yüzeyler ekran niteliğindedir... (Fotoğraflar: Ağcabay, 2004)..... 31                                                                     |
| <b>Şekil 3.9</b>   | İstanbul'dan tabela ve billboard örnekleri, Levent-Zincirlikuyu, 2005 31                                                                                                                 |
| <b>Şekil 3.10</b>  | Paris'ten örnekler. Çevre ile duyarlı ölçülerde tasarlanmış reklam panoları..... 32                                                                                                      |
| <b>Şekil 3.11a</b> | Western Plaza Meydanı, Washington..... 32                                                                                                                                                |
| <b>Şekil 3.11b</b> | Baltimore'da bir kırtasiyeci. tanıtım unsuru, açılı duran kurşunkalem..... 32                                                                                                            |
| <b>Şekil 3.12a</b> | Duvarları kutsal kabul edilen Babil Kulesi..... 33                                                                                                                                       |
| <b>Şekil 3.12b</b> | Düşmana karşı savunma amacıyla yapılan Çin Seddi..... 33                                                                                                                                 |
| <b>Şekil 3.13</b>  | Berlin Üzerinde Gökyüzü filminden kareler...Bir modern sınır olarak Berlin Duvarı. (Yön: Wim Wenders)..... 34                                                                            |
| <b>Şekil 3.14a</b> | Kent Kıyısı Projesi, Daniel Libeskind, 1987, Berlin, Almanya..... 36                                                                                                                     |
| <b>Şekil 3.14b</b> | Kent Kıyısı Projesinden kesit ve maket çalışmaları..... 36                                                                                                                               |

|                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                       |    |
|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Şekil 3.15</b>  | Ağlama Duvarı (Jerusalem), Kudüs; bir “ibadet yüzeyi”.<br><a href="http://www.jabberwocky.com/photo/israel/jerusalem">http://www.jabberwocky.com/photo/israel/jerusalem</a> .....                                                                                                     | 36 |
| <b>Şekil 3.16</b>  | Picasso’nun Guernica tablosu.....                                                                                                                                                                                                                                                     | 37 |
| <b>Şekil 3.17a</b> | Grafiti örnekleri, Amerika.....                                                                                                                                                                                                                                                       | 38 |
| <b>Şekil 3.17b</b> | New York ve Berlin’den grafiti örnekleri.<br><a href="http://www.graffiti.org/berlin/berlin04.jpg">http://www.graffiti.org/berlin/berlin04.jpg</a> .....                                                                                                                              | 38 |
| <b>Şekil 3.18a</b> | “The Wall of Dignity” (Saygı Duvarı), Detroit, 1968<br><a href="http://www-unix.oit.umass.edu/~afriart/urban.htm">http://www-unix.oit.umass.edu/~afriart/urban.htm</a> .....                                                                                                          | 39 |
| <b>Şekil 3.18b</b> | The Wall of Respect” (Saygı Duvarı), Chicago, 1967.....                                                                                                                                                                                                                               | 39 |
| <b>Şekil 3.18c</b> | Jazz History/Tribute to Black Classical Music, Paul Goodnight,<br>Boston, 1982.....                                                                                                                                                                                                   | 39 |
| <b>Şekil 3.19</b>  | Atatürk Fotoğrafları Sergisi, Ortaköy sahil yolu, İstanbul, 2005....                                                                                                                                                                                                                  | 40 |
| <b>Şekil 3.20</b>  | Taksim Su Hazinesi, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                                                                                                               | 40 |
| <b>Şekil 3.21</b>  | Taksim Maksemi’nden kuş evi örnekleri, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                                                                                            | 41 |
| <b>Şekil 3.22</b>  | Nuxalks (bella coola) barınağı ve Kwakwaka’wakws barınağı.....                                                                                                                                                                                                                        | 42 |
| <b>Şekil 3.23</b>  | Pravda Gazete Binası, Vesnin Kardeşler, 1924.....                                                                                                                                                                                                                                     | 43 |
| <b>Şekil 3.24</b>  | Tepebaşı’ndan sokak silueti, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                                                                                                      | 43 |
| <b>Şekil 3.25</b>  | Maslak’tan bir silüet, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                                                                                                            | 44 |
| <b>Şekil 3.26</b>  | İstanbul’dan bir silüet...2005.....                                                                                                                                                                                                                                                   | 44 |
| <b>Şekil 3.27</b>  | Serkan Özkaya, “Bugünkü Program-Gelecek Program / Bir<br>Beyoğlu Monografisi” adlı sergisi, İstanbul ,2000<br><a href="http://www.arkitera.com/v1/sanat/2004/05/haberler/hafta17_22/soz-kaya.htm">http://www.arkitera.com/v1/sanat/2004/05/haberler/hafta17_22/soz-kaya.htm</a> ..... | 45 |
| <b>Şekil 3.28</b>  | Galleries Lafayette, Jean Nouvel, Berlin, Almanya, 1996<br><a href="http://www.galinsky.com/buildings/lafayette/">http://www.galinsky.com/buildings/lafayette/</a> .....                                                                                                              | 45 |
| <b>Şekil 3.29</b>  | Cartier Foundation, Jean Nouvel. 1991-1994, Paris, Fransa.                                                                                                                                                                                                                            | 46 |
| <b>Şekil 3.30</b>  | UFA Sinema Merkezi, Coop Himmelblau, Düsseldorf, Almanya,<br>1998<br><a href="http://www.coop-himmelblau.at/index_frames.htm">http://www.coop-himmelblau.at/index_frames.htm</a> .....                                                                                                | 47 |
| <b>Şekil 3.31a</b> | Roma Zafer Takı, İtalya.....                                                                                                                                                                                                                                                          | 48 |
| <b>Şekil 3.31b</b> | Özgürlük Heykeli, ABD.....                                                                                                                                                                                                                                                            | 48 |
| <b>Şekil 3.32</b>  | Juch’e Tower, Kim Il Sung statue, Arch of Truimph.<br><a href="http://www.dprkstudies.org/documents/dprk003.html">http://www.dprkstudies.org/documents/dprk003.html</a> .....                                                                                                         | 49 |
| <b>Şekil 3.33</b>  | III. Enternasyonal için anıt, V. Tatlin, Rusya, 1920.....                                                                                                                                                                                                                             | 50 |
| <b>Şekil 3.34</b>  | Maya Lin, Vietnam Gazileri Anıtı, Washington DC , 1982.....                                                                                                                                                                                                                           | 51 |
| <b>Şekil 3.35</b>  | Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, Faşizme, Savaşa ve Şiddete<br>Karşı Barış ve İnsan Hakları Adına Anıt, Hamburg, 1986.....                                                                                                                                                          | 52 |
| <b>Şekil 3.36</b>  | AIDS Quilt Anıtı, Washington, ABD,1987.....                                                                                                                                                                                                                                           | 52 |
| <b>Şekil 3.37</b>  | Akdeniz Heykeli, İlhan Koman, Zincirlikuyu, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                                                                                       | 53 |
| <b>Şekil 3.38</b>  | Tünel Heykeli, Ayşe Erkmen, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                                                                                                       | 53 |
| <b>Şekil 3.39</b>  | Serkan Özkaya’nın Davut Heykeli, yıkılmadan az önce çekilen<br>fotoğrafı, Şişhane Meydanı, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                                        | 54 |
| <b>Şekil 3.40</b>  | Sagrada Familia Kilisesi, Antonio Gaudi.....                                                                                                                                                                                                                                          | 56 |
| <b>Şekil 3.41</b>  | Storefront Art & Architecture, Steven Holl ve Vito Acconti, 1993....                                                                                                                                                                                                                  | 57 |
| <b>Şekil 3.42</b>  | Tschumi, Parc de la Villette, Paris.....                                                                                                                                                                                                                                              | 58 |
| <b>Şekil 3.43a</b> | “Blur” binasından görüntüler, Diller & Scofidio, İsveç, 2001.....                                                                                                                                                                                                                     | 58 |
| <b>Şekil 3.43b</b> | Blur” yapısına ulaşım ve yapının terasına bakış.....                                                                                                                                                                                                                                  | 59 |
| <b>Şekil 3.44a</b> | Water Bar.....                                                                                                                                                                                                                                                                        | 59 |
| <b>Şekil 3.44b</b> | Yüzeylere yansıtılan görüntüler, yazılar.....                                                                                                                                                                                                                                         | 59 |
| <b>Şekil 3.45</b>  | BIX yerleştirmesi, Graz, Avusturya, 2003<br><a href="http://www.bix.at/e/main_detailed-docu.html">www.bix.at/e/main_detailed-docu.html</a> .....                                                                                                                                      | 61 |
| <b>Şekil 3.46</b>  | Kinetik Işık Heykeli, Frankfurt, 1992<br><a href="http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page18.html">http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page18.ht</a><br>ml .....                                                                              | 62 |
| <b>Şekil 3.47a</b> | Egg of Winds, Toyo Ito, Tokyo, 1991.....                                                                                                                                                                                                                                              | 62 |

|                    |                                                                                                                                                                                                                           |          |
|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| <b>Şekil 3.47b</b> | Visions of Japan, Toyo Ito, Londra, 1991.....                                                                                                                                                                             | 62       |
| <b>Şekil 3.48</b>  | Toyo Ito, Wind Tower, Japonya, 1986.....                                                                                                                                                                                  | 63       |
| <b>Şekil 3.49</b>  | Chicago kenti ve ışık.....                                                                                                                                                                                                | 63       |
| <b>Şekil 3.50</b>  | Esmâ Sultan Yalısı; gündüz ve gece görünüşü.....                                                                                                                                                                          | 64       |
| <b>Şekil 3.51</b>  | Akmerkez ışık yerleştirmesi, 2003, Etiler, İstanbul.....                                                                                                                                                                  | 65       |
| <b>Şekil 3.52</b>  | İstanbul'un geçmişinin simgelerinden birini, bir kent mobilyasında görebiliriz: Lale şeklindeki aydınlatmalarla süslenmiş bir direk.....                                                                                  | 65       |
| <b>Şekil 3.53</b>  | Işık ve Ses Parkı (Light and Audio Park ), gündüz görünüşü<br><a href="http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page12.html">http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page12.html</a> ..... | 65<br>66 |
| <b>Şekil 3.54</b>  | Işık ve Ses Parkı, gece görünüşü.....                                                                                                                                                                                     | 66       |
| <b>Şekil 3.55</b>  | "Avluda Kapalı", Cevdet Ereğ, Video ve Ses Yerleştirmesi, 2002, İTÜ Maçka Binası, İstanbul.....                                                                                                                           | 67       |
| <b>Şekil 3.56</b>  | D-Kulesi, NOX, 2003<br><a href="http://www.arkitera.com/v1/haberler/2005/03/04/d_tower.htm">http://www.arkitera.com/v1/haberler/2005/03/04/d_tower.htm</a> .....                                                          | 68       |
| <b>Şekil 3.57</b>  | Bologna Kuleleri'ne bakış.....                                                                                                                                                                                            | 69       |
| <b>Şekil 3.58</b>  | Etkinlikten görüntüler, İtalya, 2000.....                                                                                                                                                                                 | 69       |
| <b>Şekil 3.59</b>  | Taksim Meydanı'ndaki dev ekran, gündüz ve gece görüntüsü, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                             | 69       |
| <b>Şekil 3.60</b>  | Marmara Oteli'nin üzerinde konumlanan dev ekran.....                                                                                                                                                                      | 70       |
| <b>Şekil 3.61</b>  | Yurtdışında kentsel mekandaki aktivitelere iki uç örnek<br><a href="http://www.lesstraffic.com/Articles/Traffic/StreetReclaiming.pdf">http://www.lesstraffic.com/Articles/Traffic/StreetReclaiming.pdf</a> .....          | 71       |
| <b>Şekil 3.62</b>  | Bir gazete reklamında mimarinin pazarlanması.....                                                                                                                                                                         | 73       |
| <b>Şekil 3.63</b>  | Christo ve Jeanne-Claude, "The Gates", Central Park, New York, 2005.....                                                                                                                                                  | 74       |
| <b>Şekil 3.64</b>  | New Orleans'ın Mardi Gras festivalinden bir görüntü.....                                                                                                                                                                  | 75       |
| <b>Şekil 3.65</b>  | 8. Uluslar arası İstanbul Caz Festivali afişi, 2001.....                                                                                                                                                                  | 76       |
| <b>Şekil 3.66a</b> | "Writing on the Wall", DDDeborah Kennedy, Berlin Duvarı, Almanya<br><a href="http://codesign.scu.edu/dkweb/gallery.html">http://codesign.scu.edu/dkweb/gallery.html</a> .....                                             | 79       |
| <b>Şekil 3.66b</b> | Çalışmadaki plaketterden bir ayrıntı.....                                                                                                                                                                                 |          |
| <b>Şekil 3.67</b>  | "The Wrapped Trees", Christo ve Jeanne Claude, İsviçre, 1997-1998 ( <a href="http://www.christojeanneclaude.net/wt.html">http://www.christojeanneclaude.net/wt.html</a> ).....                                            | 80       |
| <b>Şekil 3.68</b>  | Two Way Mirror Cylinder, Dan Graham.....                                                                                                                                                                                  | 80       |
| <b>Şekil 3.69a</b> | Zaman tutucu<br><a href="http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page17.html">http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page17.html</a> .....                                               | 81       |
| <b>Şekil 3.69b</b> | Sistem skeci.....                                                                                                                                                                                                         | 81       |
| <b>Şekil 3.69c</b> | Lineer sinematoskop.....                                                                                                                                                                                                  | 81       |
| <b>Şekil 3.70</b>  | Yer/Mekan dengesi, Möller<br><a href="http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page15.html">http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page15.html</a> .....                                  | 82       |
| <b>Şekil 3.71a</b> | Rotterdam Schouwburgplein Halk Meydanı ve meydana ayrıntılar.....                                                                                                                                                         | 83       |
| <b>Şekil 3.71b</b> | Rotterdam Schouwburgplein Halk Meydanı: podyuma ve aydınlatma elemanlarına bakış.....                                                                                                                                     | 83       |
| <b>Şekil 3.72</b>  | Cincinnati'den bir sokak sergisi, 2000<br><a href="http://archives.cnn.com/2000/STYLE/arts/05/12/pigmania.ap/....">http://archives.cnn.com/2000/STYLE/arts/05/12/pigmania.ap/....</a> .....                               | 84       |
| <b>Şekil 3.73a</b> | Anaheim'daki sokak sergisi, vaziyet planı<br><a href="http://www.anaheim.net/com_dev/aipp/index.htm">http://www.anaheim.net/com_dev/aipp/index.htm</a> .....                                                              | 85       |
| <b>Şekil 3.73b</b> | The Video Trees.....                                                                                                                                                                                                      | 85       |
| <b>Şekil 3.73c</b> | Coyote Bench.....                                                                                                                                                                                                         | 85       |
| <b>Şekil 3.73d</b> | Orange Crates.....                                                                                                                                                                                                        | 85       |
| <b>Şekil 3.74</b>  | "1870 Beyoğlu 2000 / Bir Efsanenin Monografisi" Açık Hava Sergisi, İstanbul, 2000.....                                                                                                                                    | 85<br>86 |

|                    |                                                                                                                                                                                                                                                                          |     |
|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 3.75</b>  | Senben", Aziz ve Derin Sarıyer, 2002, Yerleştirme; strafor, metal, boya, çelik tel. 1200x100x100 cm.....                                                                                                                                                                 | 87  |
| <b>Şekil 3.76</b>  | "Nişantaşı Hatırası", Şirin İskit, 2002, İnteraktif fotoğraf çekimi; 3 panoda dijital baskı fotoğraf üzerine yağlı boya resim.....                                                                                                                                       | 88  |
| <b>Şekil 3.77a</b> | "Bu da geçer yahu", Uluslar arası İstanbul Yaya Sergileri II, Tünel / Karaköy, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                                       | 90  |
| <b>Şekil 3.77b</b> | "Balık Ekmek", Ayşe Erkmen, Uluslar arası İstanbul Yaya Sergileri II, Tünel / Karaköy, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                               | 90  |
| <b>Şekil 3.78</b>  | Valley Curtain, Rifle, Colorado, 1970-72, Christo & Jeanne-Claude                                                                                                                                                                                                        | 91  |
| <b>Şekil 3.79</b>  | Live 8 konserleri, Haziran 2005.....                                                                                                                                                                                                                                     | 92  |
| <b>Şekil 3.80</b>  | Rock'n Coke festivalinden görüntüler, İstanbul, 2005<br><a href="http://www.sabah.com.tr/ozel/festival145/dosya_145.html">http://www.sabah.com.tr/ozel/festival145/dosya_145.html</a> .....                                                                              | 92  |
| <b>Şekil 3.81</b>  | Çevresel bir örgütün nükleer gücü ve nükleer silahlanmayı protesto amaçlı politik iletişim aktivitesi, Viyana, Avusturya.<br><a href="http://www.greenpeace.org/international/press/releases/IAEAAGM">http://www.greenpeace.org/international/press/releases/IAEAAGM</a> | 93  |
| <b>Şekil 3.82</b>  | Yılbaşı kutlamaları, Nişantaşı, 2004<br><a href="http://www.sabah.com.tr/2004/01/02/gnd106.html">http://www.sabah.com.tr/2004/01/02/gnd106.html</a> .....                                                                                                                | 94  |
| <b>Şekil 3.83</b>  | İstiklal Caddesi'nde Cumhuriyet Bayramı kutlamaları için anma yürüyüşü aksı, İstanbul, 2005.....                                                                                                                                                                         | 95  |
| <b>Şekil 3.84</b>  | Bir Ramazan Çadırı, İstanbul, 2005<br><a href="http://www.wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=3747">http://www.wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=3747</a> .....                                                                                                        | 95  |
| <b>Şekil 3.85</b>  | Maarlen Struijs, Windscreen Yerleştirmesi, Limandan görünüm...                                                                                                                                                                                                           |     |
| <b>Şekil 3.86a</b> | Pierre Thibault, Ramblas Yerleştirmesi, St-Laurent Street, Quebec Kanada.....                                                                                                                                                                                            | 97  |
| <b>Şekil 3.86b</b> | Pierre Thibault, Ramblas Yerleştirmesi, Kesit<br><a href="http://www.pthibault.com/menu_e.htm">http://www.pthibault.com/menu_e.htm</a> .....                                                                                                                             | 98  |
| <b>Şekil 3.87</b>  | "Arka Bahçe", Nevzat Sayın, Nişantaşı Yaya Sergileri 1, 2002....                                                                                                                                                                                                         | 99  |
| <b>Şekil 3.88a</b> | Alternatif Kule, yerleştirme, 3 video kamera, 3 ekran: Işık Lisesi, Yargıcı ve Ban Chic by Abbate Mağazaları.....                                                                                                                                                        | 99  |
| <b>Şekil 3.88b</b> | Sergi için kullanma kılavuzu, ön çalışma, K. Erginoğlu, H. Çalışlar.                                                                                                                                                                                                     | 100 |
| <b>Şekil 3.88c</b> | "Ağaçlar", Aziz ve Derin Sarıyer, mekana özel yerleştirme; sentetik kumaş, değişken ebatlar, Maçka, İstanbul, 2002.....                                                                                                                                                  | 100 |
| <b>Şekil 3.89</b>  | I.Uluslar arası Hollanda Mimarlık Bienali<br><a href="http://www.arkitera.com/gundem/rotterdambienal">www.arkitera.com/gundem/rotterdambienal</a> .....                                                                                                                  | 101 |
| <b>Şekil 4.1</b>   | Sol: Bedri Baykam/Mimar Sinan Hamamı<br>Sağ:Arnulf Rainer / Yüzler İsa Yüzler - Aya İrini Apsisi.....                                                                                                                                                                    | 111 |
| <b>Şekil 4.2</b>   | Sol: Michelangelo Pistoletto/Aya İrini<br>Sağ: Françoise Morellet - Aya İrini.....                                                                                                                                                                                       | 111 |
| <b>Şekil 4.3</b>   | Sol: Mehmet Güleriyüz (Rastlantısal Buluntu)/Yerebatan Sarayı<br>Sağ: Gülsün Karamustafa / Çifte Hakikat - Ayasofya Müzesi.....                                                                                                                                          | 112 |
| <b>Şekil 4.4</b>   | "Uçurtma", Behçet Safa.....                                                                                                                                                                                                                                              | 113 |
| <b>Şekil 4.5</b>   | Feshane.....                                                                                                                                                                                                                                                             | 114 |
| <b>Şekil 4.6</b>   | Gülsün Karamustafa'nın sergideki yapıtı.....                                                                                                                                                                                                                             | 115 |
| <b>Şekil 4.7</b>   | 4. Bienal mekanlarından görüntüler: Antrepo No:4, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini Müzesi.....                                                                                                                                                                               | 116 |
| <b>Şekil 4.8</b>   | 4. Bienal'deki bazı çalışmalardan örnekler. Sırası ile: Ken Unsworth / Ev ve Ötesi, Marina Abramovic / Görünmeye Başlamak, Hüseyin Alptekin & Michael D. Morris / TURK TRUK, Aydan Murtezaoğlu / İsimsiz.....                                                            | 117 |
| <b>Şekil 4.9</b>   | 5. Bienal mekanlarından görüntüler: Aya İrini Müzesi ve Darphane, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Kız Kulesi, Sirkeci Garı ve Haydarpaşa Garı.....                                                                                                                           | 118 |
| <b>Şekil 4.10</b>  | 5.Bienal'deki eserlerden örnekler... Louise Bourgeois / Örümcek, Beverly Semmes / Kimberly.....                                                                                                                                                                          | 120 |

|                    |                                                                                                                                       |     |
|--------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 4.11</b>  | 6. Bienal mekanlarından görüntüler.....                                                                                               | 121 |
| <b>Şekil 4.12</b>  | Beylerbeyi Sarayı.....                                                                                                                | 122 |
| <b>Şekil 4.13</b>  | Aya İrini Müzesi'nde yer alan çalışmalardan örnekler.. Fabian Marcaccio / IMF Paintant, Kemal Önsoy / Gel Gözlerimden Ağla..          | 124 |
| <b>Şekil 4.14</b>  | "Kabuktaki Hayalet" (Ghost in the Shell), Lee Bul, video yerleştirmesi.....                                                           | 124 |
| <b>Şekil 4.15</b>  | "SYS*05ReE03/SE*\MOE*2-4", Mathieu Briand.....                                                                                        | 125 |
| <b>Şekil 4.16a</b> | "Sokak Lambaları", Alberto Garutti.....                                                                                               | 126 |
| <b>Şekil 4.16b</b> | "En Sevilen Dört Film" Rirkrit Tiravanija, Eski Tüypa Sergi Salonu önü.....                                                           | 126 |
| <b>Şekil 4.17</b>  | 8. Bienal mekanlarından görüntüler.....                                                                                               | 127 |
| <b>Şekil 4.18</b>  | Kamusal alan projelerinden örnekler.....                                                                                              | 127 |
| <b>Şekil 4.19</b>  | 9. Uluslararası İstanbul Bienali mekanları.....                                                                                       | 130 |
| <b>Şekil 4.20</b>  | Deniz Palas Apartmanı'ndan kente açılan pencere/manzara.....                                                                          | 130 |
| <b>Şekil 4.21</b>  | "Filistin Doğal Tarih ve İnsanlık Müzesi", Khalil Rabah.....                                                                          | 131 |
| <b>Şekil 4.22</b>  | "Dünya Dinlemiyor" (The World Won't Listen), Phil Collins.....                                                                        | 132 |
| <b>Şekil 4.23</b>  | "H-Olgusu: Atlar ve Kahramanlar", Hüseyin Alptekin.....                                                                               | 132 |
| <b>Şekil 4.24</b>  | "Mavi Taraf Yukarı", Servet Koçyiğit.....                                                                                             | 133 |
| <b>Şekil 4.25</b>  | "Peggy Halısı", Paulina Olowka.....                                                                                                   | 134 |
| <b>Şekil 4.26</b>  | (Dünyanın benim tarafımda) Sanat ve Yaşam, Nedko Solakov...                                                                           | 134 |
| <b>Şekil 4.27</b>  | Tütün Deposu, Luca Frei, Enstalasyon.....                                                                                             | 135 |
| <b>Şekil 4.28</b>  | "Şato" (The Castle), Pavel Büchler, ses enstalasyonu.....                                                                             | 135 |
| <b>Şekil 4.29</b>  | Eau d'Ernest, Daniel Bozhkov, parfüm, TV reklamları, afişler, tanıtım kampanyası.....                                                 | 136 |
| <b>Şekil 4.30</b>  | "Yeni İstanbul" (New Istanbul), Erik Göngrich, billboard fotoğraf ve çizimler, iki slayt projeksiyon makinesi, ahşap enstalasyon..... | 136 |
| <b>Şekil 4.31</b>  | "Basamağa Dikkat" (Mind the Steps), Karl-Heinz Klopff, 6 spot.....                                                                    | 137 |
| <b>Şekil 4.32</b>  | "Tabularla Dans" (Dance with the Taboos), Halil Altındere, 250x150'lik 6 adet renkli dijital baskı, 1997.....                         | 144 |

## ÖZET

Bu çalışmada, bir “iletişim” ortamı olarak kent ve kentteki iletişim biçimleri incelenmiştir. Oldukça karmaşık bir organizma olan kenti bir “iletişim” ortamı olarak incelemek, kapsamlı ve çok yönlü açılımlara gidebilir. Bu çalışmada konunun ele alınış biçimi iletişim elemanları’nın (araçları) ve “aktiviteleri”nin (eylemleri) taşıdığı iletişim dizgelerinin açılımlarının incelenmesi şeklinde olmuştur. Konu, sanatsal&kültürel iletişim aktivitelerinden olan İstanbul Bienalleri kapsamında daraltılmıştır. İstanbul Bienalleri’nin kentle kurduğu iletişim biçimleri ve kent algısını ne yönde etkilediği; gerçekleştirildiği mekanla kurduğu iletişim biçimleri, bu mekanların seçilme nedenleri ve mimarlığa katkıları; kentli/insan ile kurduğu iletişim biçimleri ve insana/kentliye katkıları incelenmiştir. Bu bağlamda, İstanbul Bienalleri’nin kenti, mimarlığı ve kentliyi ne yönde dönüştürebildiği tartışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, sonraki bölümlere ışık tutacak kuramsal çerçeveyi oluşturan temel kavramlar incelenmiştir. Bu anlamda; konu “algılama kavramı ve çevresel algı”, kent ve kentsel mekan olguları” ve “iletişim” üst başlıkları altında ele alınmıştır. Tüm bu başlıklarda, merkezi konumda insanın/bireyin/kentlinin varlığı söz konusudur. İnsanın bulunduğu çevreyi ne şekilde algıladığı ve değerlendirdiği incelenmiştir. Bu süreçler insanın fizyolojik, biyolojik, psikolojik ve sosyo-kültürel açıdan karmaşıklığı dolayısıyla; oldukça karmaşık bir yapı göstermektedir. Bu kompleks yapının daha iyi anlaşılabilmesi için; kentbilimciler, toplumbilimciler vb.den yararlanılarak kent tanımları incelenmiştir. Kent, sadece istatistik açıdan büyüklüğü ile değil; içerdiği çeşitli iletişim biçimleriyle, sosyal ve fiziksel yapısıyla kenttir denilebilir. Bu noktada, konunun çıkış noktası olan kentteki “iletişim” kavramına varılmaktadır.

Üçüncü bölümde; kentteki çeşitli iletişim elemanlarının (araçlarının) ve çeşitli sanatsal&kültürel, politik ve mimari kurgu ve aktivitelerin (eylemlerin) taşıdığı iletişim



dizgelerinin açılımları incelenmeye çalışılmıştır. Bu açılımlar, kentlerin, özellikle metropollerin kendi heterojen yapısıyla birlikte, dünyadaki değişim ve dönüşümleri de içermesi bakımından oldukça önemlidir. Şöyle ki, kentteki iletişim biçimleri yeni dünya koşullarından direk etkilenmektedir. Ve bu koşullara göre kentler de kendi iletişim ortamlarını biçimlendirmektedir.

Bu iletişim aktiviteleri gündelik hayatın estetikleştirilmesi ile de ilgili olabilmektedir. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi, gösteri toplumu ve tüketime çeşitlenip yaygınlaştırılması ile ilgilidir. Bu anlamda sanatsal&kültürel etkinliklerden olan sergiler (bienaller), festivaller, kutlamalar vb. ile mimari kurgular ve aktiviteler kentin “markalaştırılmasına” yönelik aktivitelerden öte açılımlar sunabilir mi?

Kentteki iletişim biçimleri, insanların bulundukları kenti tanıyabilmeleri, çevreden yüksek derecede faydalanabilmeleri ve çevreyi benimseyebilmeleri için son derece önemlidir. Bu bağlamda, doğru mesaj veren, iletişimi yüksek kentsel mekanlar toplumun eğitilmesi konusunda hizmet verebilir. Bireylerin topluma ve kültüre entegre olmasını sağlarken, bir diğer yandan da mevcut kültürel değerlerin yükseltilmesinde rol oynar.

Bu anlamda, dördüncü bölümde, çalışmanın çıkış noktası olan, bir “iletişim” platformu olan İstanbul Bienalleri’nin kent, mimarlık ve insan/kentli ile kurduğu iletişim biçimleri incelenmiştir. İstanbul Bienalleri, düzenlenen kurum (İstanbul Kültür Sanat Vakfı), bu kurumun seçtiği “yıldız” küratör ve bu küratörün seçtiği sanatçılar ve sanat yapıtları dolayısıyla tartışmalar yaratmaktadır. Bu tartışmalardan öte; bu çalışmada, bir bienalin ekonomik ve politik yönleri; kente, mimarlığa ve kentliye neler sunduğu incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İletişim, Kent, Kentsel Mekan, Kentsel Mekan Aktiviteleri, İstanbul Bienalleri.

**CITY AS A COMMUNICATION PLACE:  
Biennial as A Communication Activity and Istanbul Case**

**SUMMARY**

In this thesis, city and communication styles of the city researched as a “communication” place. Studying about high complexity organism, city, as a communication place needs extensive and hardworking research. In this research, the subject is examined by communication “elements” and “activities”. The topic is narrowed by the views of artistic&cultural communication activities of Istanbul Biennials. The communication styles between Istanbul Biennial with the city; its effects on the city perception; the communication styles between its places; reasons of these places, and additions to architecture; communication styles with citizens are researched. In this context, the effects of Istanbul Biennials to city, architecture and citizens are discussed.

In the second part of this thesis, the basic concept which will guide to the rest of the parts are examined. In this context; the topics examined on sub-topics of “perception and environmental perception”, “city and urban place”, and “communication”. All of these topics, the human existence is the center part. How the people perceive and evaluate their surroundings are examined. All of these processes are very complicated because of human’s psychological, biological, physical and social-cultural view. For a better understanding about this complicated structure; quotations of the city definitions of city theorist, sociology etc. are used. The city is not only statistical existence, but also it has various communication styles, social and physical structure. At this point, “communication” idea in the city is reached.

In the third section; openings of communication system carried by different communication elements and different artistic&cultural, political and architectural fictions of the city are researched. With own heterogeneous structure of cities, especially metropolises, are important for changing and transformation of the world that they include. Communication styles of the city is effected directly from new world conditions. With these conditions, citizens shape their own communication environments. These communication activities can be related with the aesthetic of

daily life. Aesthetization of daily life is about society of the spectacle, variable and widespread of consumption. In this manner, does city marketing can offer more than artistic&cultural activities like exhibition/biennial, festivals, celebrations etc. with architectural fictions and activities? The communication ways of the city are important for people's understanding, using their surroundings and accept their environments. In this manner, gives right messages and have high communication ability place a roll of in social education.

In the fourth section, the origin of this research, communication styles of Istanbul Biennials communication platforms with city, architecture and citizen are researched. Some discussions of Istanbul Biennials are about their provider, the "star" curator chosen by this provider, the artist and work of art chosen by this curator. Beside these discussions, in this research, biennials that create economical, political conditions, it's benefits to the city, architecture and citizen are examined.

**Keywords: Communication, The City, The Urban Place, The Urban Place Activity, Istanbul's Biennials.**

## 1. GİRİŞ

### Amaç ve İçerik

Bu çalışmanın amacı, bir “iletişim” ortamı olarak kentin incelenmesidir. Çalışmada, kentteki çeşitli iletişim elemanların ve çeşitli sanatsal&kültürel, politik, mimari kurgu ve aktivitelerin taşıdığı iletişim dizgeleri incelenmeye çalışılmıştır. Bu açılımlar; kentlerin, özellikle metropollerin kendi heterojen yapısıyla birlikte, dünyadaki değişim ve dönüşümleri de içermesi dolayısıyla çok yönlüdür. Şöyle ki, kentlerdeki iletişim biçimleri yeni dünya koşullarından direk etkilenmektedir. Değişen dünya koşullarına göre kentler de kendi iletişim ortamlarını biçimlendirmektedir.

Bu çalışmada, kentlerin varoluş sebebi olan insan ve insan ihtiyaçlarına yönelik durumlar “merkez”de konumlandırılmış ve insanın çevresini algılaması, değerlendirmesi, karşılıklı olarak birbirlerini ne şekilde biçimlendirdikleri tartışılmıştır.

Bunların yanı sıra, her kent, kendi iletişim ortamını kendi iletişim elemanları bağlamında şekillendirir. Kentli bu unsurlara göre kent algısını farklılaştırabilir ve kent yaşamını/kent kültürünü zenginleştirebilir.

Bu anlamda, konunun çıkış noktası olan sanatsal&kültürel iletişim aktivitelerinden biri olan İstanbul Bienalleri’nin kent, mimarlık ve kentli/insan ile sanat aracılığıyla kurulan iletişim platformları oluşu incelenmiştir. Bir diğer yandan, bienallerin ekonomik ve politik yönlerinin olması, konuyu “kimlik”, “kültür turizmi”, markalaşma” ve “pazarlama” gibi açılımlarla küreselleşme boyutlarına taşımaktadır.

Çalışmada, İstanbul Bienalleri için şu sorulara cevap aranmaya çalışılmıştır;

- \* Bienallerin kentle kurduğu iletişim biçimleri nelerdir? Kent algısını ne yönde etkilemekte ve kente ne gibi katkıları olmaktadır?
- \* Bienallerin gerçekleştirildiği mekanla kurduğu iletişim biçimleri, bu mekanların seçilme nedenleri ve mimarlığa katkıları nelerdir?
- \* Bienallerin kentli (insan) ile kurduğu iletişim biçimleri ve kentliye katkıları nelerdir?

## 1.2 Araştırmanın Aşamaları ve Yöntemi

Bu çalışmanın çıkış noktasını İstanbul Bienalleri oluşturmuştur. Ancak burada anahtar kelime olan “iletişim” bağlamında konu üst ölçekte kent ortamına taşınmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde bu nedenle, daha sonraki bölümler için önemli olduğu düşünülen ve kuramsal çerçeveyi oluşturan temel kavramlar üzerinde durulmuştur (algı, kent ve iletişim kavramları gibi). Bu yönde, farklı teorisyenlerin çalışmaları incelenmiştir.

Üçüncü bölümde kent, iletişim elemanları ve iletişim aktiviteleri olarak iki üst başlık altında incelenmiştir. Çünkü kenti kent yapan ve diğer küçük yerleşimlerden ayıran özellikler, kentteki iletişim biçimlerinin farklı ve çok çeşitli oluşudur. Bu bölüm, dünyanın çeşitli kentlerinden örnekler içermekle birlikte, bunların İstanbul'daki karşılıklarını da aramaktadır. Bir iletişim ortamı olarak günümüz kentlerinin geçmişteki durumdan farklarını göz önüne çarpıcı bir şekilde çıkarabilmek için, incelenen başlıklarda kronolojik bir kurgu oluşturulmaya çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde, bu çalışmanın çıkış noktası olan İstanbul Bienalleri kapsamlı olarak incelenmiştir. Sanatsal ve kültürel bir iletişim aktivitesi kapsamında değerlendirilen bienallerin sanat (ve tema) aracılığıyla mekan ve kent ile kurduğu iletişim biçimleri incelenmiştir. Bu bölümde, ilk bienalden son bienale doğru kronolojik bir sıralama izlenmiştir; böylece bienallerin süreç içindeki değişimleri daha net değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Araştırma yöntemi olarak çeşitli literatür kaynakları, periyodikler ve internet kaynakları taranmış, ayrıca gözlemlerden yararlanılmıştır. Bunların yanı sıra araştırma sırasında çekilen fotoğraflar ve önemli filmlerden konu ile ilgili olan kareler kullanılmıştır.

## **2. KURAMSAL ÇERÇEVEYİ OLUŞTURAN TEMEL BİLEŞENLER**

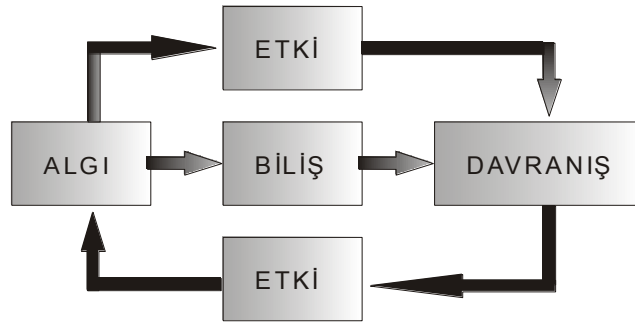
Bir iletişim ortamı olarak kenti incelemeye başlamadan önce, bir takım temel kavramların anlaşılması sonraki bölümler için önemlidir. Bu nedenle öncelikle insanın algılama olgusuna bakılacak, daha sonra kent, kentsel mekan ve iletişim kavramları incelenecektir.

### **2.1. Algılama Kavramı ve Çevresel Algı**

Algılama çevrenin yolladığı mesajların/uyarıcı etkilerin insanlar tarafından duyu organları ve zihinsel süreç ile değerlendirilmesi şeklinde özetlenebilir.

Çevrenin içerdiği çoklu bilgiler; bir anda gereğinden fazla, yersiz ve çelişkili olabilir. İnsan bu karmaşık bilgi yayımı karşısında yetersizdir ve yalnızca o anki “ilgi” alanına göre bilgileri yakalar ve belleğine yerleştirir. Bu nedenle algı kişiden kişiye değişen bir olgudur. Algılamada fiziksel bileşenler (ses, ısı, ışık, koku, derinlik, boyut, renk, vb. unsurlar) etkili olabileceği gibi kişisel farklılaşmalar (psikolojik unsurlar, eğitim ve kültür farklılıkları, vb.) da etkili olabilmektedir.

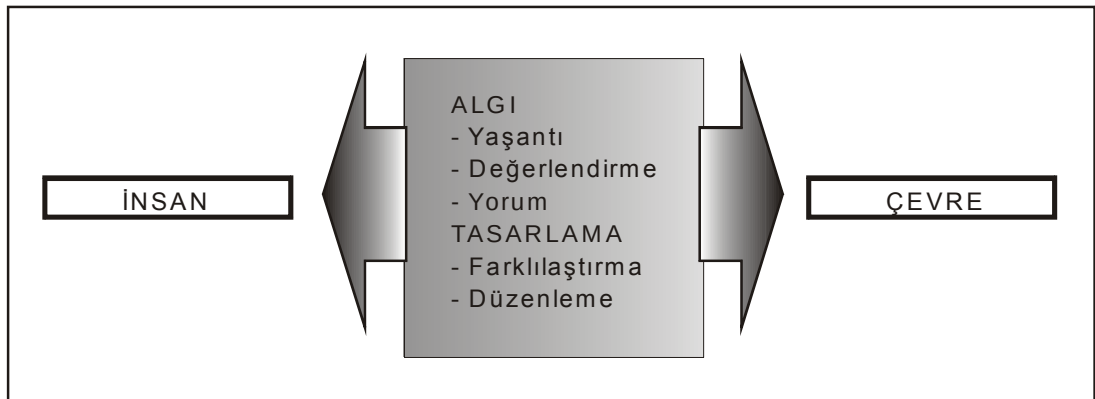
Cüceloğlu'na (1997) göre duyu organlarının beyine ilettiği duyular son derece basittir. Ancak algılama, geçmiş öğrenme (yaşantı) ve deneyimlerin de işin içine girdiği son derece karmaşık bir süreç olarak ifade edilmektedir. Cüceloğlu, algıyı, “duyu verilerini örgütleyip yorumlayarak çevremizdeki nesne ve olaylara anlam verme sürecine verilen ad” olarak tanımlar (Cüceloğlu, 1997, s.98). Algı duyudan farklıdır. Duyu alıcı hücrelerin dış çevredeki fiziksel enerjileri yakalayıp sinirsel enerjiye çevirmesiyle oluşur. Bu sinirsel enerji beyinde işlenir ve işlemin sonucunda bir algısal ürün ortaya çıkar. Bu işleme “algılama” (perceiving) ve ortaya çıkan ürüne de “algı” (perception) adı verilir. Bazı algılama yetenekleri doğuştandır, ancak kişinin öğrendikleri ve deneyimleri doğuştan gelen bu yeteneklerin gelişmesinde önemli bir rol oynar (Şekil 2.1).



Şekil 2.1 Algı, biliş, davranış mekanizması olarak insan (Ayyıldız,2000, s.30).

Lang, algıyı çevre ile ilgili bilgi edinme süreci olarak tanımlarken, Schulz, insanın içinde yaşadığı çevreden yararlanabilmek, ona uyum sağlayabilmek ya da onu kendisine uydurabilmek için o çevreyi tanımak ve anlamak zorunda olduğunu ifade etmiştir ve bunun ancak çevreden bilgiler almak yoluyla olabileceği savını ortaya koyarken, bu bilgileri yorumlayıp değerlendirmenin ise algı olduğunu belirtmiştir (Ayyıldız, 2000, s.37).

Algı olayının her parçası bir “çevresel bütün” içinde ve başka olaylarla birlikte cereyan etmektedir. Hiçbir algı olayı, diğer olaylardan bağımsız olarak yer almaz. Morgan, algılamada çevresel etkilerden olan şiddet ve büyüklük, kontrast, tekrar ve hareketten bahsetmiştir. Bu değişkenler çerçevesinde uyarıcının okunabilirliği görmeyi ve seçmeyi olumlu yönde etkileyecektir. Fakat algılayanın bu objeyi nasıl yorumladığına, dikkatini neye yönlendirdiğine bağlı olarak ne gördüğü farklılık gösterir. Dış etkiler olarak tanımlanabilecek bu değişkenlerden farklı olarak, iç etkenler; geçmiş deneyimler, beklentiler, amaçlar, ilgiler, inançlar, gereksinimler ve kişilik sistemi olarak sıralanabilir (Başkaya, 2001,s.65) (Şekil 2.2).



Şekil 2.2 Erkman'a göre İnsan-Çevre ilişkileri (Erkman, 1987, s.10)

Algı kavramı hız ile de ilgilidir. Algılayıcı (izleyici), içinde hareket ettiği mekandan hızına bağlı olarak değişik açılardan, birbiri ardına eklenen farklı görüntüler elde eder. Kentten geçerken kenti algılamakla, bir otoyoldan geçerken çeperleri algılamak veya bir galeride yürürken çevreleyen mekanları algılamak arasında büyük farklar vardır. Kenneth Bayes, mekanın içerisinde zamana ve deneyime bağlı olarak iki çeşit hareketten bahsetmiştir; birincisi bilinmeyen bir çevrede gözleme dayalı hareket, diğeri ise bilinen bir çevrede dolanımdır. Birinci harekette mimari önemlidir ve ilginçtir, yeni şeyler deneyimlenilerek bir hareket vardır. İkincisinde mimari fondadır, zorlukla fark edilir, çevrenin farkında olmadan dolaşılır ve amaç hedefe ulaşmaktır (Başkaya, 2001, s.67). Yani bulunulan ortam, değişik duyarlarla algıyı yönlendirdiği için bir etkidir. Örneğin eski ve kullanılmayan bir yapıya girildiğinde düşen sıcaklığın, küf kokusunun veya egzotik bir kokunun, loş ışığın, yankı seslerinin algılanması gibi.

Algı kavramının üzerinde durulmasının önemi, sonraki bölümlerde insanın yaşadığı ortamı anlamlandırabilmesi, çeşitli bilgileri seçip değerlendirmesi ve yorumlamasına direk etkisinden dolayıdır. Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan İstanbul Bienalleri, kentliye içinde yaşadıkları kente, mekana ve sanata dair çeşitli algılar sunmaktadır. Dolayısıyla algılayan (izleyici/katılımcı), çeşitli değerlendirmeler, yorumlar ve anlamlar yapabilmektedir.

Algılama sürecinde şemalar ve bilişsel haritaların rolü vardır. Şöyle ki; şemalar ve bilişsel haritalar, algılama konusunda görsel imge düzeyinin ötesinde içerik ve fonksiyonları dolayısıyla önemli kavramlardır. Çevreden gelen bilgi, algısal süreçlerle kazanılırken, şemalarla yönlendirilir.

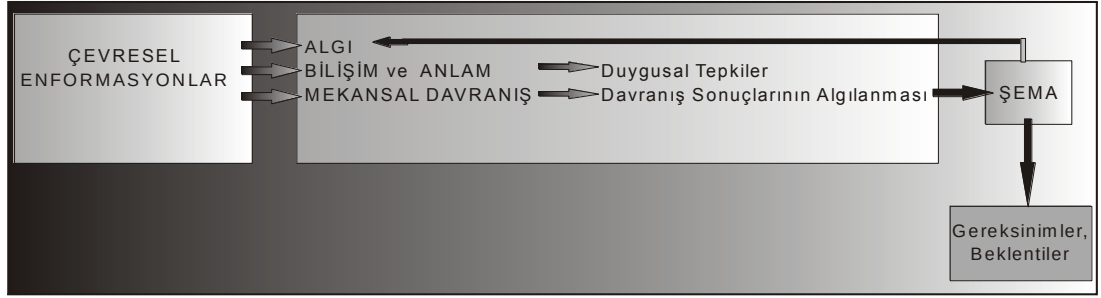
“Şema” terimiyle bellekte saklanan ve gerçek dünyadaki olayların, nesnelerin ve ilişkilerin soyut temsilleri olan bilişsel yapılar kastedilmektedir. Atkinson’a göre şemalar; bellekte saklanan uyarıların, duyarlar yoluyla gelen yeni uyarıların, eşleştirme veya karşılaştırma ile nitelendirilmesinde kullanılan “kalıp yargılar”dır (Kahvecioğlu, 1998, s.73). Şemaların doğruluğu eğitim düzeyine, toplumsal konuma, bilgilerin doğruluk derecesine ve yorumlanmasındaki beceri düzeyine bağlı olmaktadır.

Şemalar, insanların çevrelerini ve özellikle mimariyi algılamalarında önemli rol oynarlar. Örneğin, “kubbeli, minareleri şerefeli ...” bir “cami” şemasına sahip kimse, rastladığı, bu şema dışında kalan bir “modern cami”yi algılayamaz (seçemez) ve yabancı kalır.



Şemalar, yeni enformasyon ilavesi ile değişebilir ve yeni şema, eski şemanın yerini alabilir. Norberg-Schulz'a göre, bunun olamadığı ve şemanın değişmemekte direndiği durumlarda, "fosilleşmiş kafalar" söz konusudur.

Şema, zihnimizdeki model ve o nesnenin şematizasyonu ile oluşmuştur ve bu oluşum "alışkanlık" esnasında meydana gelmiştir. Erkman'a göre bu nedenle, zihnimizdeki şema bitmiş bir şema değildir (Erkman, 1987, s.18, 20) (Şekil 2.3).



Şekil 2.3 Algı-Bilişim- Anlam sürekliliğinde şemaların yeri (Ayyıldız, 2000, s. 32).

Neisser'e göre şemalar insana anlama, öğrenme ve davranış süreci içinde algoritmalar sağlar, insan konuma ve zamana göre değişen beklentileri doğrultusunda çevreyi araştırır, bu araştırma esnasında gerekli olan algısal nesneleri seçer ve edinilen enformasyonlar şemayı değiştirir. Dönüşümlü olarak devam eden bu süreç bir kısır döngü gibi görünüyorsa da çevreden gelen uyarılar değiştikçe zihinsel kurgu gelişecek ve bu değişme daha ileri düzeyde daha kapsamlı değerlendirme ölçütlerini beraberinde getirecektir (Lang, 1987).

Biliş, bir kavramsal sisteme bağlı olarak adlandırma, sınıflama ve düzenleme yoluyla çevreyi anlamlandırma süreci olarak öne sürülebilir. Biliş, gerek bir tanıma ve anlama süreci, gerekse bu süreçten insana kalan tortudur. Yorumlama ve değerlendirme, tanıma ve anlama aşamasını izler. (Gür, 1996, s. 87)

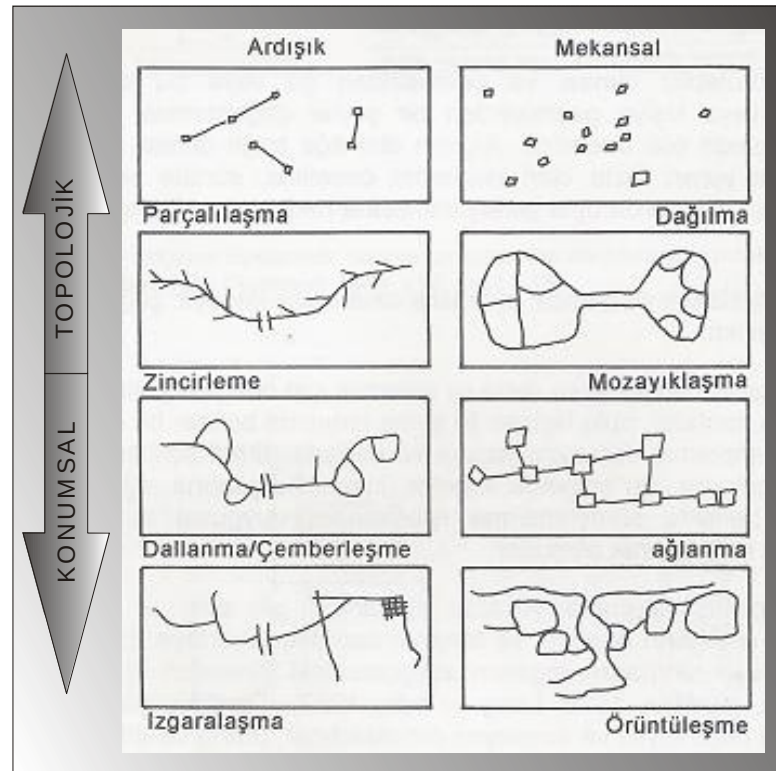
Biliş süreçlerini ve mekansal anlamlarını daha iyi anlamak için önerilen yollardan biri bilişsel haritalardır. Bu nedenle "bilişsel haritalar"ın ne olduğuna değinmekte yarar vardır.

Bilişsel harita kavramı ilk kez Edward C. Tolman tarafından ortaya atılmıştır. Tolman'ın amacı, fareler üzerinde deney yaparak farelerin mekanik koşullanma yoluyla değil, zihinsel / bilişsel süreçler yoluyla öğrendiğini kanıtlamaktır. Buna göre, Tolman, öğrenme deneyindeki farenin, öğrenme durumunda yer alan birimlerin zihinsel resimleri ile bir bilişsel harita (cognitive map) geliştirdiğini öne sürmüştü ve tezini gizil öğrenme (latent learning) üzerine yaptığı araştırmalarla desteklemiştir. Gizil öğrenme, öğrenme sürecinin deney yapılırken kendini göstermediği, fakat daha

sonraki bir anda öğrenilen davranışın ortaya çıktığı durumlara verilen bir addır (Cüceloğlu, 1997, s.163-165).

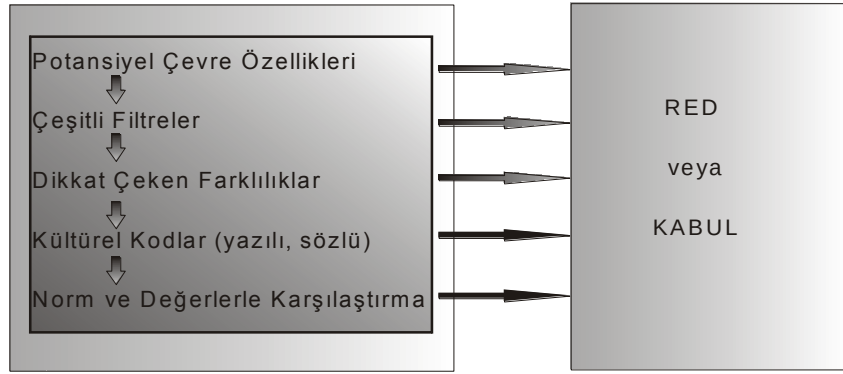
Downs ve Stea (1977), bilişsel haritalamayı bireyin günlük yaşamında mekansal çevresi içindeki birbiriyle ilişkili yerleşimler veya olguların nitelikleri hakkındaki enformasyonları toplama, kodlandırma, saklama, yeniden adlandırma ve kodu çözme gibi evrelerin psikolojik dönüşümüyle oluşan bir süreç olarak tanımlarken, Passini'ye göre, bilişsel haritalar bireyin çevresel davranışını belirlemenin de ötesindedir ve bu savı, "hareket, bilişsel değerlendirme strüktürünün tümüne bağlıdır" anlatımıyla açıklar (Ayyıldız, 2000, s.48).

Moore, biliş haritalarında, özellikle çocukların yoğun kullandığı mekanların tasarımında yararlı olabilecek ve bilinmeyen çevrenin kullanımında yetişkinlere kolaylık getirebilecek üç ana aşama tanımlar: Egosantrik (kişi-odaksal) sistemler, konu odaksal sistemler ve sistemlerin soyut ve eşgüdümlü örüntülerinin yine soyut geometriyle örgütlendiği sistemler. Moore, bu basamakların Appleyard (1970) tarafından sunulduğu gibi salt farklı gösterim stilleri değil, her biri kendinden bir üstteki düzeni içeren ve bir sonrakinin özel bir durumu olan gelişmeli basamaklar olduğuna inanır (Şekil 2.4).



Şekil 2.4 Biliş Haritalarının topolojik olandan konumsal olana doğru gelişmeli basamaklar şeklinde dizilimi (Appleyard, 1970) (Ayyıldız, 2000, s.52).

Downs ve Stea (1973)'nin görüşüne göre bilişsel haritalar, insanın çevreye uyum sağlayabilmesi konusunda fonksiyon üstlenirler ve bu yüzden günlük hayattaki yerleri önemlidir. “Çevreyi oluşturan fiziksel bileşenlerin nasıl değerlendirilebileceği” ve “buna bağlı olarak bulunulan konum veya yerin neresi olduğu” sorularına etkili ve hızlı cevap verebilmek bilişsel harita mekanizması ile olur. Benzer bir yaklaşımla Kaplan (1973) nerede bulunulduğunu tanımak, daha sonra ne yapılacağını tahmin etmek, bunun yararlılığını değerlendirmek ve buna göre alınması gereken tavrı veya tepkiyi tespit etmek şeklinde sıralanan dört konunun düşünülmesinde bilişsel haritaların kullanıldığını belirtmektedir (Kahvecioğlu, 1998, s.76) (Şekil 2.5).

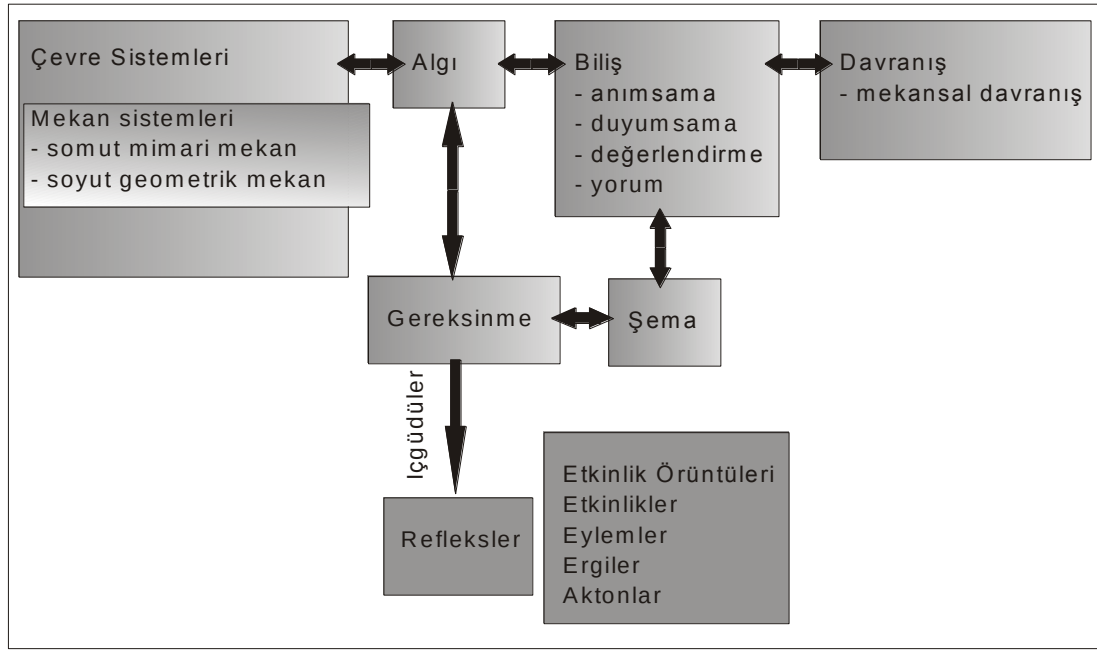


Şekil 2.5 Değerlendirme süreci (Rapoport, 1977).

Lang, bilişsel haritaların semtlerin ve binaların yapısal kurgularının tam olarak tekrarı olmayıp modeli olduklarını, grafik ifadelerinin de kısmi, şematize edilmiş ve deforme olmuş ifadeler olduğunu belirtmiştir. (Lang, 1987) Bilişsel haritaların ölçeğe göre de farklılık gösterdiği bilinmektedir. Kentlerin bilişsel haritaları küçük ölçekli çevrelerinkine göre farklılık gösterir. Sanoff'a (1991) göre kentlerin bilişsel haritaları, kent içindeki yolculuklarla, yani kişisel deneyimlerle oluşurken, sözlü ve yazılı iletişim de direkt deneyim kadar önem taşımaktadır. Bir çok araştırma, kent içinde “landmark” özelliğine sahip öğelerin bilişsel haritaların ana kurgusunu oluşturduğu ve yüksek estetik kaliteye sahip yerlerin, çevreleri içinde “landmark” niteliği kazandıklarını göstermektedir (Kahvecioğlu, 1998, s. 76).

Kahvecioğlu'nun da bahsetmiş olduğu gibi, “çevre imajı” kavramı da şema ve bilişsel haritaların gelişmiş bir düzeyi olarak kabul edilebilir.

İnsanın kendi gereksinmelerini algılama biçimi ve şiddeti mevcut zihinsel şemasına bağlıdır. Neisser'in zihinsel şema olarak andığı bu kurgu insanın sosyo-kültürel verileri, kişilik özellikleri, yaşam deneyimlerine ve çevreden edindiği bilgilerin nicelik ve niteliğine, bir başka deyişle, değer ve tutumlarına bağlıdır (Şekil 2.6).



Şekil 2.6 İnsan gereksinimleri ve davranış ilişkisinin kompleks yapısı (Gür, 1996, s.84).

Bu görüşe göre insan çevreden aldığı duyumları yine bu kurgu çerçevesinde yorumlar, değerlendirir ve uygun bulduğu bir tepki içeriği, anlatımı ve devinimiyle yanıtlar. Bu bir kısır döngü gibi görünüyorsa da çevreden gelen uyarılar değiştikçe, zihinsel kurgu geliştiğinden süreç kısır bir döngüden her aşamada büyüyüp gelişen bir spiral döngüye benzer (Gür, 1996, s.85).

Çevrenin anlaşılabilmesi için, o çevrenin örf, adet, geleneklerinin bilinmesi; nesnenin ya da davranışın, kısacası imgenin ait olduğu dönem, ulus, sosyal sınıf ve entelektüel geleneklere bağlı olarak yorumlanması gerekir.

Lynch'e göre; insan çevrede açıklık arar ve ona göre çevrede şaşırtıcılığın, güç anlaşılabilirliğin ve sürprizlerin de bir değeri olduğunu kabul eder. Ancak bunu kısıtlayıcı iki koşulu vardır: Sürprizin genel bir çerçeve içinde olması, karmaşıklığın görülebilen bir bütün çerçevesinde küçük bölgelerde kalması ve güç anlaşılabilirliğin zamanla öğrenilecek bir biçim olmasıdır.

Çevrenin anlamlandırılması ve değerlendirilmesi, bağlantılara ve çeşitliliğe dayanır. Bir çevrenin kendine özgü karakteri bileşenleri arasındaki ilişkilerin düzenine bağlıdır. Bu başka çevrelerden farklı oluş ise keşfedilecek yeni bir çevre ve ilişkiler düzeninin varlığı demektir. Keşfedilecek bir düzeni olmayan çevrenin insanı tatmin etmesini beklemek de güçtür (Yürekli, 1977, s. 65-66).

## 2.2 Kent ve Kentsel Mekan Olguları

Kent olgusu başlı başına araştırma konusu olmuştur. Değişik disiplinler farklı tanımlamalar yapmıştır. Ancak bu tanımlarda birleşilen nokta, kent ve kentsel mekan olgularının merkezinde insan faktörünün olduğudur. Bu nedenle bu bölümde kısaca kent olgusuna, tanımlarına değinilecektir. Kent olgusuna geçmeden önce kenti oluşturan öğelerden olan mekan ve yer kavramı üzerinde durmak yararlı olacaktır.

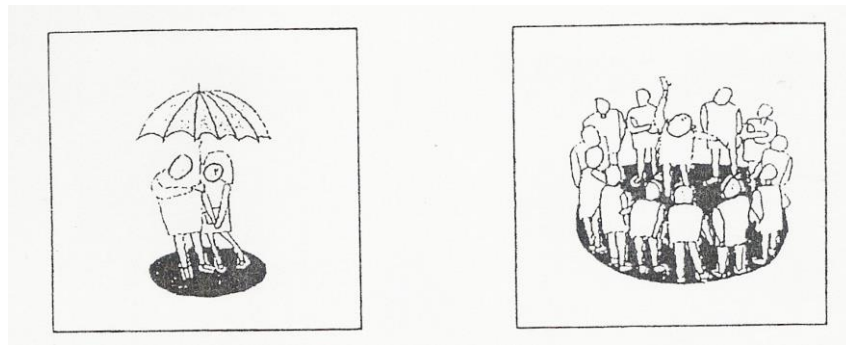
### 2.2.1 Kentsel Mekanı Oluşturan Öğeler: Mekan ve Yer Kavramı

“...Aslında mekan farklı devirleri ve kültürleri bir araya getirebilen mimarlığın geçmişi ile geleceğini bağlayan en önemli öğesidir.”

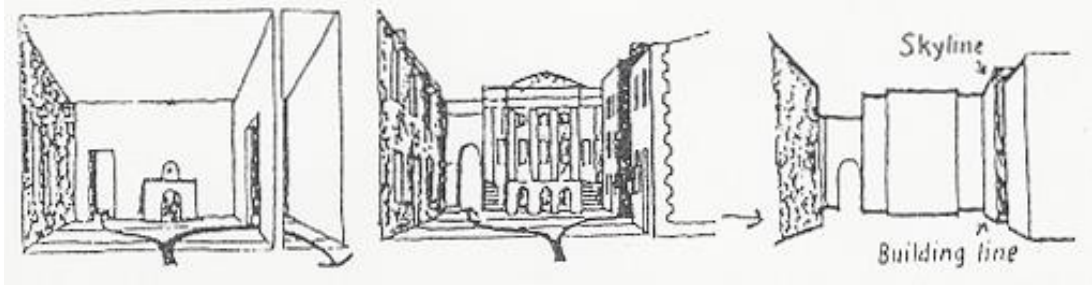
(Engel, 1964) (Gür, 1996, s.43)

Mekan, en genel ve yalın ifade ile “yer, bulunulan yer”, “ev, yurt” anlamındadır (Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük). Ancak bu tanım dışında oldukça geniş bir anlam içermektedir. Mekan kavramı üzerinde felsefe bilimi de durmuştur. Antik felsefeden çağdaş felsefeye kadar üzerinde değişik yorum ve düşünceler üretilen mekan kavramı, Einstein’dan bu yana “zaman”la birlikte “maddenin, birbirinden ayrılması söz konusu olmayan, iki varoluş biçiminden biri” olarak kabul edilirken; daha çok sınırsız bir mekan olarak “evren”i anlatmaktadır (Kahvecioğlu, 1998, s.37).

Mimari mekan, felsefede ele alınan mekan kavramından “sınırlılık” özelliği dolayısıyla ayrılır. Bu sınırlılık bir boşluğu tanımlaması nedeni ile mimari mekanın belirleyicisidir. Ashihara (1970) mimari iç mekanların üç düzlemde (duvar, zemin, tavan), dış mekanların ise iki düzlemde (duvar, zemin) oluşmasının sonucunda kentsel mekanları “çatısız mimari” olarak değerlendirmektedir (Şekil 2.7.a ve Şekil 2.7.b).



Şekil 2.7.a Mekan oluşumu (Ashihara, 1970)



Şekil 2.7.b Ashihara'nın dış mekan tanımlaması (Ashihara, 1970).

Gür'e göre mekan, insanın insanla, insanın çevreyle ve nesnenin nesneye olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin kısacası bizi saran boşluğun üç boyutlu bir anlatımıdır (Gür, 1996, s.34).

Ching'e göre (1979) yaşanılan mekan; görsel biçimi, akustik ve ışık kalitesi, çevreleyen elemanların özellikleri gibi değerlerle mimari mekana dönüşür. Kuban (1992), mimari mekanın biçimsel olduğu kadar, insan yaşamına ait özellikleri de içerdiğini, sadece sınırlanmış boşluğun değil, içindeki potansiyel hareket imkanının da gerekliliğini belirtir. Hoogstad (1990), mimarinin hammaddesi olarak tanımladığı mimari mekanın, içindeki yaşam ve harekete bağlı olarak elde edilen algılarla varolduğu görüşündedir (Kahvecioğlu, 1998, s. 38).

Norberg-Schulz, mekanı; "yararsal mekan", "simgesel mekan", "varoluşsal mekan", "mimari mekan", "soyut geometrik mekan" olarak sınıflandırır. Bunlardan "mimari mekan" için süreklilik kavramının öneminden bahsetmiştir. Mimari mekan, sonsuz mekan içinde sınırlama/kuşatılma ile tanımlanabilen boşluktur. Algılanabilir sınırları vardır ve bu sınırlar her zaman maddesel çeperlerden oluşmak zorunda değildir. Mimari mekan, çevresinden, duyarlarla fark edilebilirliği / algılanabilirliği ile tanımlanan ortamdır. Buna göre madde olarak var olan çeperlerin yanında, insanın duyarları yolu ile algılayabileceği ışık, renk, ses, hava akımı vb. özelliklerin oluşturduğu, çevresel mekandan ayrılan ortamlar da "mimari mekan" olarak tanımlanabilir (Kahvecioğlu, 1998).

Mekan kavramı, farklı anlamlarının yanında farklı ölçekler için de kullanılmaktadır. Felsefi anlamda evren de bir mekan olarak kabul edilirken, bu en üst ölçeği ifade etmektedir. Mimarlık kapsamında baktığımızda ise farklı ölçeklerdeki mekanları ifade eden dış mekan, kentsel mekan, kent mekanı, iç mekan, çevresel mekan vb. ifadeler karşımıza çıkmaktadır (Kahvecioğlu, 1998, s. 40).

Mimariye konu olan farklı ölçeklerdeki mekanların en küçük ölçekte iç mekan, en büyük ölçekte kent mekanı olabileceği kabulü ile mekan kavramlarına bakıldığında, çoğu yaklaşımın her ölçek için geçerli olabileceği görüşünün hakim olduğu

söylenbilir. Krier'in (1984) kentsel mekan çalışmasında, kentsel mekan ile iç mekan arasında paralellik kurulmakta, bir iç mekanın duvarlarına karşılık, kentsel mekanı sınırlayan binaların dış yüzeylerinin aynı işlevi üstlendiği ortaya konmaktadır. Mekan kavramı belli ölçeklerle sınırlandırılmamakta, mimariye konu olan bütün ölçekleri kapsamaktadır.

Yer ise, mekanların ayak bastığı ve mekanların çevresi ile bütünleştiği bir yüzeydir. Norberg-Schulz (1980), yeri "anlam, kimlik ve tarih" bileşenlerine göre ele alır. Ona göre her çevre bir karaktere sahiptir ve bir yerin karakteri mevsimlere, günün belli zamanlarına, hava durumuna göre değişir. Yer in yapısı çevresel karakterleri açısından farklılaşır: Ülkeler, bölgeler, manzara, yerleşim alanları ve yapılar olmak üzere.

Norberg-Schulz (1980), "Genius Loci" (Yerin Ruhu) adlı çalışmasında, "Genius Loci" terimi ile bir mekanın ruhsal boyut kazanarak yer niteliği kazandığını belirtmektedir. Ruhsal boyuttan kasıt, mekana karakterini kazandıran yaşam ile ilgili özelliklerdir. Bu anlamda yer, aidiyet duygusunu içerir.

Yer duygusunun gelişmiş düzeydeki sonucu, farklı yerleri birbirinden ayırt etmeye imkan veren "kimliklendirme"yi sağlamasıdır. Yer, kişi veya grupların kendilerine mal ettiği sınıflandırılmış mekan parçacıklarıdır. Bir yerin sosyal anlamının oluşması, ileriki bölümlerde örneklendirileceği gibi, derinlik, yükseklik, ferahlık, yüzeysel değerler, ışık kalitesi gibi alansal özelliklerin niteliklerine dayanır.

### **2.2.2 Kent Olgusu**

Çalışmanın konusu olan "bir iletişim ortamı olarak kent" in incelenmesi amacı ile kent olgusunun ne olduğuna bakmak yararlı olacaktır. Bir çok araştırmacı bu kompleks organizma hakkında farklı farklı tanımlar yapmıştır. Bu tanımlamalar, kentin nüfusu, ekonomisi ile ilgili olabildiği gibi sosyo-kültürel durumuyla da ilgili olabilmektedir.

İstatikçiler, belirli büyüklükteki (nüfus bakımından) yerleşmeleri 'kent' olarak tanımlar. Ancak bir kent bu kadar kolay tanımlanamaz. Kent, bitişik nizam konutları, arsa spekülasyonu dolayısıyla yükselmiş yapıları, göz alıcı vitrinleri, mağazaları, araçlarıyla fark yaratır. Kır ile en önemli ayrımları, kentin kültür, sağlık, eğlence, eğitim işlevleridir. Kültür ve eğlence işlevleri dolayısı ile kent, insanları dışa döndürücü özelliğe sahiptir. Kent, organize olmuş bir bütün oluşu nedeniyle yaşar. Diğer bir ifadeyle kent, yaşayan canlı bir organizmadır.

Kevin Robins'e (1999) göre kent; insanın düş görme gereksinimini karşılar. İyi kent, iyi düş demektir. Oysa bugünkü kentler hakkında düşündüğümüzde parçalanmadan,

bölünmeden, ayrılmadan, hayal kırıklığından, yaratıcı gücünden ayrı düşen bir şeylerden söz etmekteyiz. Kent artık hayal edilir olmaktan çıkmıştır, çünkü kendine has bir takım sorunları da barındırmaktadır (ulaşım, güvenlik vb. gibi).

Donatella Mazzoleni, kolektif bir yapıda yaşayanların bütünü, insana benzer kolektif bir yapıyı oluşturduğu, bununla bir anlamda bir 'özne' kimliği sağlayabildiği sürece kentten söz edebileceğimizden bahseder. Demek ki "kent bir özdeşleşme yeridir" der. Kenti "bedenin çifti" olarak tanımlar: "Kent bireysel olarak yaşayan kişininkinden çok daha büyük bir beden oluşturur. Yine de metabolik işlevleri (üretim, sindirme, öz-denetim) örgütlenmesi ve üstü kapalı veya açık olarak sonradan iki yönlü ilişki kurmayı sağlayabilecek bir karşılıklı aidiyet ve karşılıklı bağımsızlık biçimiyle bireysel olarak yaşayan kişinin bedenine benzer." (Robins, 1999, s. 213)

"Şehirleşen Dünya ve İnsanların Mesken Mücadelesi" adını taşıyan kitabında Charles Abrams şöyle demektedir: "Tarihin ilk devrelerinden beri 'kent' kavramı hürriyet kavramı ile birebir gitmiştir....Avrupa şehirlerinde sanayileşme bir tehlike oluşturmuşsa da, gene de bu şehirlerde şu ya da bu şekilde daha çok hürriyet fikirleri doğmuş ve gelişmiştir. Değişmeleri ve zorluklarına rağmen bugün hala hürriyetin tüm maddelerini içinde taşır. Mallar ve düşünceler için hala bir pazar yeridir. Kent yeniliklerin toplandığı bir kültür merkezidir." (Birik, 1996, s.2)

"Homo Urbanus" adlı eserinde Thierry Paquot 'kent' ile ilgili şu açıklamaları getirmektedir: "Bir kent nedir? Soğuk bir gökdelen ormanı, tamamen metal ve cam satırlardan oluşan bir gökdelen ormanı, bu orman ise tümü yollarla çevrili ulaşılmaz binalar arasında yer alır. İçinde otoyol kavşakları, demiryolu ağları bulunur, binlerce vasıta dolaşır, milyonlarca insanın iş takip ettiği bir yerdir kent. Ama başka kentsel imajları da vardır. Yıkılmış mahalleleriyle Beyrut, bozuk delik-deşik caddeleriyle Newyork Kazablanka ve derleme malzemelerle yapılan gecekondu...İnsanı ezen binalar, etkileyici müzeler, heyecan verici dini yapılar, katedraller, sessiz camiler, büyük mağazalar, hareketli garlar, anıtsal perspektifler, zıt peyzajlar. Kentlerde bir sokak etrafında sıklar, binlerce sürpriz (kent formu, renkleri, gürültüsü içinde yaşayan insan kalabalığı) ile çeşitlilik sunarlar. Kentlerde zenginleşme, yenileme, gelişme kapasitesi vardır" (Birik, 1996, s.3).



Tablo 2.1 Kent tanımları (Kaynaklar: Demirkan, 1996, s.8; Cansever, 1996, s.125; Lynch, 1996, s.153; Özgencil,1996, s.192, Robins, 1996, s.209;Hugo, 1996, s.64; Keleş, 1997).

| <b>SÖYLEYEN:</b>                                  | <b>TANIM:</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tarık Demirkan                                    | "Kent sınırları son derece net çizilen özgürlükler sistemi demektir. Özgürlük ise farklı olabilme iznidir."                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Victor Hugo                                       | "Kent bir kitaptır. Her yazı nasıl doğduysa mimarlık da öyle doğmuştur."                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Turgut Cansever                                   | "Kent, insanın, hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği en önemli, en büyük fiziki ürünü ve insan hayatını yönlüten, çerçeveleyen yapıdır."                                                                                                                                                                                                                                |
| Kevin Lynch                                       | "Tıpkı bir bina gibi, bir kent de boşlukta yer tutan bir yapıdır, tek farkı ölçülerinin çok daha büyük olması ve yalnızca uzun zaman içinde tam olarak algılanabilmesidir."                                                                                                                                                                                                    |
| Timour Muhıdine                                   | "Kent homojen değil, farklı kökenlerin müthiş bir kolajıdır."                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Le Corbusier                                      | "Kent, yaşamak için bir makinedir."                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
| Mete Özgencil                                     | "Kentler, kendi kendilerine gelişen, çöken, şekil değiştiren alanlardır. Kendi doğrularını anlatırlar."                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Norberg Schulz                                    | "Kent insanların yaşam anlayışlarını ve görüşlerinin beraber getirdikleri bir karşılaşma yeridir. Orada ne yapmayı istediğimizi keşfedebilir, seçimimizi yapar ve kimliğimizi geliştiririz. Kapalı ve uzak olanı bir araya getiren bir mikrokosmos olması gereken kent, bize bizi aynı yapmadan bir kimlik kazandırır ve ortak kimlik, birlikte bir yere sahip olmayı içerir." |
| Queen ve Carpenter<br>(Amerikan Toplumbilimciler) | Kent, yerine ve zamanına göre geniş sayılacak biçimde bir araya gelmiş ve birtakım ayırmedici özellikleri bulunan insanlar ve yapılar topluluğudur.                                                                                                                                                                                                                            |
| Louis Wirth<br>(Toplumbilimci)                    | Kent, toplumsal bakımdan benzerlik göstermeyen bireylerin oluşturduğu, göreceli olarak geniş, yoğun nüfuslu ve mekanda sürekliliği olan yerleşmelerdir.                                                                                                                                                                                                                        |
| Emile Durkheim<br>(Toplumbilimci)                 | Kent işbölümü ve dayanışma kavramlarıyla ilişkilidir.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| Michel de Certeau                                 | "Kent, modernitenin hem mekanizmasıdır, hem de kahramanı."                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| James Donald                                      | "Kent, modern insanın yaşamında yalnızca içinde yaşayıp hareket edilen bir yer değil, aynı zamanda yaşayıp hareket etme biçimidir ve gözün hareketlerini öne çıkartır; görsel bir kaynaşma ve deneyim yeridir."                                                                                                                                                                |

### 2.2.2.1 Kentsel Mekan Kavramı ve Kentsel Mekanın Algılanması

“Tarlanın ağaçlarıyla hiçbir işim olamaz;  
bütün işim kentin insanlarıdır.”

Sokrates.

Kentsel mekan, kentin bileşenlerinden birisidir ve bir ülkenin birçok periyodunun tarih boyunca değişimini gösterir çünkü kentsel mekan, halka ve sosyal habitata akan bir yerdir.

Bir kentsel mekanın kurgusunda kullanıcıların mekana yüklediği farklı kimlikler, bireylerin oluşturduğu toplumda meydana gelen tarihsel, kültürel ve sosyo-ekonomik süreçlerle birlikte mekansal kimliğini oluşturur. Relph'e (1976) göre kimliği oluşturan özellikler de mekanın fiziksel yapısı, içerdiği sosyo-kültürel boyutu ve kullanıcı katılımı ile gerçekleşen aktiviteleri ile belirlenmektedir. Kentsel mekanın kolektif bellek oluşturmaya ilişkin en temel özellik ise mekanın barındırdığı canlılık ve belirli mimari kodları içermesidir. Bu anlamda kentin mekansal kimliğinin en çarpıcı biçimde okunabildiği yerler de kente ölçek veren ve herkes tarafından benimsenmiş ortak değerlerin izlerini taşıyan bir dizi kentsel ortak mekanlardır (Zengel, 2002, s. 90).

Tunnard-Pushkarev'e göre kentsel mekan; üretici (productive), koruyucu (protective), süsleyici (ornamental) ve rekreasyonel (recreational) şeklinde dört ana fonksiyondan oluşmaktadır (Hızlan, 1996, s.120).

Belirli sınırlarla tanımlanan kentsel mekanın bir işlevi olmalıdır. Kentsel mekanları oluşturan meydanlar ve cadde/sokaklar çeşitli aktivitelerin yapılacağı mekanlar olarak düşünülebilir. Bunlar, genel ve özel kullanımlı dış mekanlar olarak gerek rekreasyonel amaçlı, gerekse ticari, politik, kültürel vb. amaçlı olabilir. Ayrıca özel amaçlı kullanılmak üzere oluşturulan açık alanlar vardır ki bunlar da kentsel doku içinde önemli bir yer teşkil ederler (Örneğin Opera Meydanları, Cami avluları vb.) (Hızlan, 1996).

De Certeau, kentsel mekanın labirentlerden oluşmuş bir gerçekliğe dayandığını söyler. De Certeau'ya göre bu yapısı kentsel mekanı aynı zamanda şiirsel ve mitik bir uzam deneyimine yaslamaktadır. Ve mekanın ancak “anlam ,bellek ve arzu” aracılığı ile keşfedilebileceğini söyler. Bu saptamalarından sonra Certeau, mekanın ancak ‘anlam, bellek ve arzu’ aracılığıyla keşfedilebileceğini söyler. De Certeau, kentsel alanı insan ve onun edimleri ve özlemleriyle iç içe geçirir (Kahraman, 2002, s. 258).

Elizabeth Grozs, kentsel mekanla gövde arasındaki ilişkiyi inceler. Kenti gövdenin bir uzantısı, yansıması ya da ürünü olarak ele alıp tanımlamaktadır. Kentin herhangi bir elemanı (yani yolları, merkezleri vb.) gövdenin bir organı gibidir (Kahraman, 2002, s. 25).

Zoker, kentsel mekanı şu şekilde tanımlar: “İnsan aktivitelerini sağlayan beden gibi, düzenlenmiş, süslenmiş ve düzenli yapıda, açık ve tanımlanmış kurallara dayanarak, ki bu kurallar form ve çevre cephesi arasındaki ilişki ve bunların benzerliği /çeşitliliği, cephenin mekanın uzunluğuna ve genişliğine olan oranı meydanlara açılan yolların açısı ve son olarak tarihi binaların kıyı bölgeleri ve çeşmelerin veya vurgu yapabileceğimiz üç boyutlu elemanların durum ve yerleri” ([www.isocarp.org](http://www.isocarp.org)).

Bu nedenle, her mekanı kentsel mekan olarak tanımlayamayız. Bir kentsel mekan, bir sahne gibi, kent yaşamındaki aktivitelerin iletişim alanıdır. Caddeleri, parkları ve meydanları insan aktiviteleriyle şekillenir. Bu dinamik mekanlar, bir kentin hayati ve asıl bileşenleridir ve kentsel dokuyu /ağı içerir: Merkezi ilişki, halk yaratımı ve kentteki rekreasyon mekanı...

Kentsel mekanlar kimliklerini çevreleriyle yansıtır. Kentsel mekan-çevre ilişkilerinin, çevre biçimlenişi ile karşılıklı etkileşiminin anlaşılması gerekmektedir. Sosyal ve ekonomik etkinlikleri bünyesinde toplayan çağdaş bir kent mekanı çevresiyle anlam kazanır. Çevrenin sosyal anlamı, işlevi, tarihi ve hatta adı bile kent dokusu içindeki kentsel mekana belli bir kimlik kazandırır. Strauss, Amerikan şehirlerinin kişiliğini tartışırken, şehirlerin kişiliğinin, fiziksel biçimlerine olduğu kadar tarihsel geçmişlerine de dayandığını belirtmektedir ( Hızlan, 1996, s.118).

Mekanın belli bir çevreye ait oluşu düşüncesiyle, çevrenin kültürel yapısı, tarihi simgeselliği, toplumsal, ekonomik yapıları analizlerle incelenmelidir ( Hızlan, 1996).

Dış mekan üzerinde çeşitli çevresel boyutlar etkindir. Çevresel etki, iki ortagonal boyutta meydana gelir: “Memnuniyet hissi duyumsatması” ve “dikkat çekici olması”. Ward-Russel’in değerlendirmesine göre, bu süreçte, “sosyo-ekonomik boyutlar, doğal çevre boyutları, fonksiyonel boyutlar ve estetiksel boyutlar”dan söz edilebilir (Şekil 2.8).



Şekil 2.8 Çevresel etki boyutları (Ward ve Russel, 1981) ( Hızlan, 1996, s.120).

Gehl (1987); sosyal yapıyı görsel olarak, meydan ve sokak grupları etrafında bulunan yerleşmelerle fiziksel olarak tanımlarken; fonksiyonel olarak, hiyerarşik biçimde çeşitli düzeylerde oluşan iç ve dış mekanların kurulmasıyla desteklenir görür.

Kentsel mekan, bir sahne gibi, kent yaşamındaki aktivitelerin iletişim alanıdır. Bileşenleri yani caddeleri, parkları ve meydanları insan aktiviteleri ile şekillenir. Bu dinamik mekanlar, bir kentin hayati ve asıl bileşenleridir ve kentsel dokuyu içerir<sup>1</sup>.

Amerika'da EDRA (Environmental Design Research Association) tarafından "yaşamı değiştirebilecek 100 öncüden biri" olarak nitelendirilen Peter Calthoipe'a göre, kentselliğin belirleyicileri "çeşitlilik, yaya ölçeği, belirli bir yoğunluğa ve sınıra sahip konut bölgesi ile ortak mekan"dır (Oktay, 1999, s.54).

Bir kent, kentsel mekanlarının niteliği ile kolaylıkla ölçülebilir, bu mekanlar adeta kent halkının aynası olup, yerel kültürü ve yaşanan zamanı yansıtır, kentlilerin sosyal ve ekonomik durumlarıyla ilgili ipucu verirler.

20. yy. sonlarında gelişmiş ülkelerde yaşanan deneyimleri incelediğimizde, iletişim ve kentsel mekan arasındaki ilişkinin öneminin gittikçe arttığını söyleyebiliriz. Elektronik devrim (internet) ile iletişimin günlük yaşama etkili bir şekilde girdiği çevrelerde, kentte sosyal yaşam olumsuz yönde etkilenecek kaygıları yaşanmaktadır. Ancak sosyal etkileşimin en önemli aracı mekandır; kentsel ortak mekan, etkileşim için bir pencere, bir kapı sunar, korumalı bir ortamda diğer insanlarla görsel temas ve pasif iletişimi olanaklı kılar (Oktay, 1999, s. 54).

Kentsel mekanlar, özelde kimseye ait olmamakla birlikte, bir bütün içinde topluma aittirler. Bunlar; her çeşit sosyal ve ekonomik amaç için insanların bir araya geldiği, kent insanlarına ait kamusal alanlardır. Kamusal mekan, yer aldığı toplumun yapısı ve gelişimiyle karşılıklı etkileşim içindedir. Kamusal mekanın kullanım şekli, toplumsal ve kültürel yapısıyla ilişkilidir (Şekil 2.9).

<sup>1</sup> Bölüm 3'te bu örnekler detaylı olarak incelenecektir.



Şekil 2.9 Kentsel mekan ve özel mekan ayrımı.

(Paris Sokaklarından bir örnek. Kamusal ile özel mekan, otoyol ile yaya yolu, bireysel ile ticari arasındaki sınırlar nelerdir? Ve oturanlar kahve mi içmekte, gelip geçen insanları mı izlemektedir?)

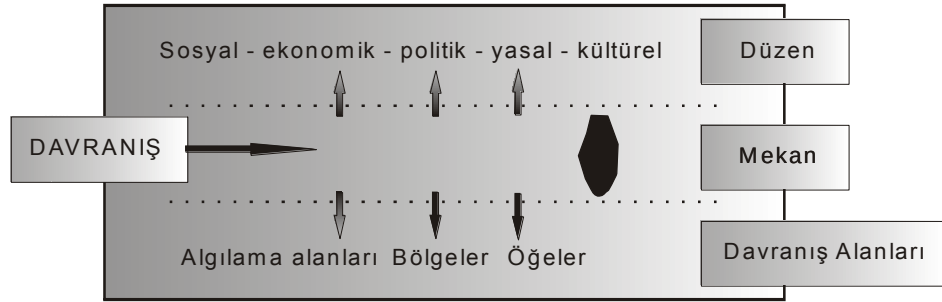
Kamusal yaşam, özel yaşamdan farklıdır ve bireyin mutluluk arayışının, sürekli olarak kamu yararı için geliştirilen kurallarla dengelendiği bir forum görevi üstlenir; insanların bir güç oluşturmak ya da güçlerini göstermek için bir araya geldikleri toplumsal hareketin kaynağını oluşturur ve aynı zamanda, diğer insanlar ile karşılaşılacak bir ortak zemindir.

Kamusal mekanlar, yaşamımızı etkileyen her türlü teknolojik iletişimin yanında sosyal düzeylerde güçlü ve özellikli bir iletişim aracını oluştururlar. Bir iletişim aracı olarak sokaklar, caddeler, meydanlar, kısaca dış mekanlar, yaşadığımız kentlerin fiziksel boyutları dışında simgesel boyutunu da oluştururlar. Bu mekanlar, aynı zamanda insan-çevre etkileşiminde insanın yaratıcı güç kazanmasında etkili rol oynayan bir öge olmaktadır. Bu durumda kamusal mekanların dekorasyonu, canlandırılması ve tasarım öğelerinin bilinçli olarak düzenlenmesi önemlidir (Çubuk vd., 1978) (Bütün, 2002, s. 14).

Bir kentsel ortak mekan olarak kamusal açık alanlar fiziksel bir boşluk olmanın ötesinde kentsel yaşama katkılarıyla toplumun kentlilik bilincinin güçlenmesini sağlayan birincil mekanlardır. Kamusal açık alanlar kentteki kamusal kimlikleri bağlamında, kabaca iki kategoride incelenebilir: Bunların bir ayağını kent merkezlerindeki küçük ölçekli açık plazalar, meydanlar ve rekreatif sahil bantları, bir diğer ayağını ise kent çeperlerine doğru yayılan daha büyük ölçekli ve temalı parklar şeklinde tasarlanan açık alanlar oluşturmaktadır (Zengel, 2002, s. 90).

Kaplan ve Kaplan (1982), insanların fiziki çevreye katılımlarını nitelikli çevrenin sağlayabileceğinden bahsederek; çevredeki “tutarlılık” (coherence), “okunaklılık” (legibility), “karışıklık” (complexity) ve “giz” (mystery) kavramlarının önemine değinmiştir (Carmona vd., 2003, s.134).

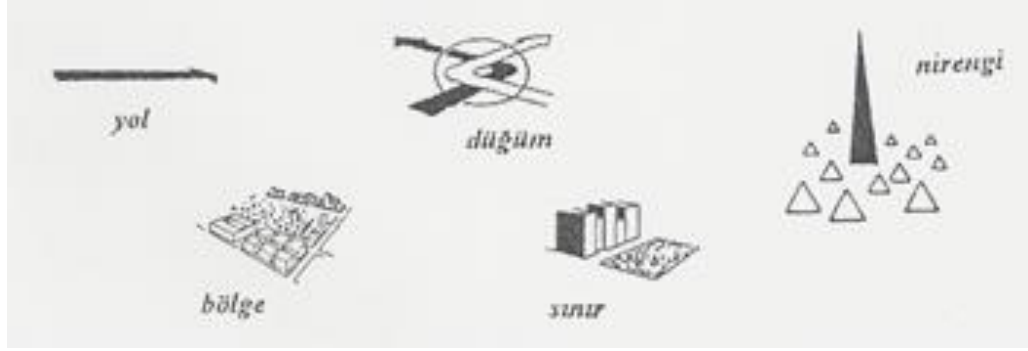
Kentsel mekanlar kentlinin davranışlarıyla belirlenir ve bu davranışlar değişik algılarla değişik algılama alanlarına ayrılır. Asırlar boyunca kentsel mekan, kentlilerin davranışsal modelleri ile belirlenmiştir. Bu modellerin farklılığı değişik mekanlardan oluşan farklı kentler doğurmuş, tüm dünyada birbirinden farklı mekanların ve kentlerin oluşumunu sağlamıştır. Kentsel mekandaki değişik davranış modelleri değişik davranış öğeleri üretir. Kent imgesini tanıtan bu öğeler duyularımızı etkileyerek algıladığımız tüm varlıklar ve olaylardır. Algılamada, görsel olarak etkileyen öğeler en önemli yeri tutar. Bunlar insanları mekan ve zaman boyutunda etkiler (Çubuk vd., 1978) (Bütün, 2002, s. 18) (Şekil 2.10).



Şekil 2.10 Davranışsal bir model (Çubuk vd., 1978) (Bütün, 2002, s. 18).

Meiss'e (1993) göre mekan görsel ve kinestetik (vücut hareketleri) olarak yaşanır. Bazı durumlarda algılama için görsel değerlerden çok dokunuş daha önemli, kokular veya sesler daha etkileyici olabilmektedir. Mekanda oluşan eko hissedilebilmeli, malzemeler kokularıyla varlıklarını belirtmeli, insanın beş duyu organını da çalıştırmalıdır (Bütün, 2002, s. 15).

Kevin Lynch'e göre kentsel yerleşim; yollar (paths), düğüm /kesişim noktaları (nodes), yerleşim bölgeleri (districts), belirgin işaretler (landmarks) ve ayrıtlar/kenarlar (edges) olmak üzere beş ana bileşenden oluşur (Lynch, 1960) (Şekil 2.11).



Şekil 2.11 Kent elemanları (Lynch, 1960).

Lynch'e göre bir kentteki hareketli elemanlar, özellikle de insanlar ve onların faaliyetleri, sabit fiziksel bölümler kadar önemlidir. Lynch, çevrede şaşırtmacaların, dolambaçların ya da sürprizlerin bir değeri olduğunu kabul eder, ancak bunların bir biçimi olmalıdır, bu biçim keşfedilebilmeli ve zamanla anlaşılabilirdir. Gerekli bağlantıları en ufak bir biçimde akla getirmeyen tam bir kaos asla zevk vermez (Lynch, 1996).

#### 2.2.2.2 Kent Yaşantısı ve Bileşenleri

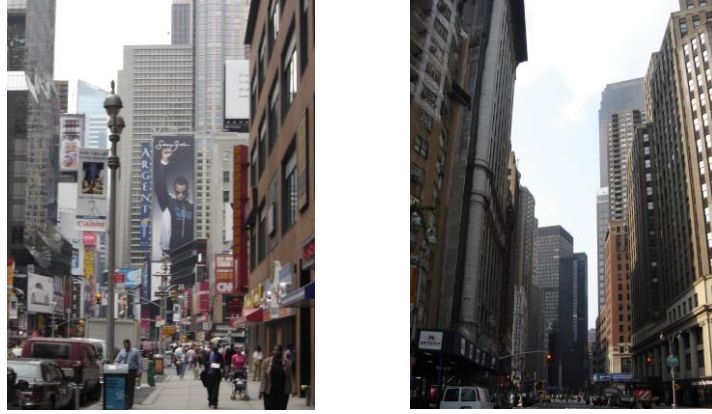
Kent, topluma açık ve kişilere özel bir takım kapalı, yarı açık ve açık mekanlardan oluşur. Örneğin, Fransız sosyolojist Chombart de Louwe, ortak kentsel mekanları "objektif" ve "sübjektif" mekanlar olarak ikiye ayırmıştır. Sübjektif mekan, belirli grupların kullandığı, herkese açık olmayan yarı-özel mekandır. Örneğin belirli derneklerin binaları, kulüpler vb. Objektif mekanlar ise, toplumdaki bütün gruplara açık mekanlardır (kilise, cami, okul, tiyatro vb). Bu mekanlar, gruplar arası davranış ve algı paylaşımı yapılan yerlerdir (Herbert, 1976) (Ören, 1993, s. 40). Kişiler, kentle bu ortak mekanlar yolu ile ilişki kurarlar. Bu ilişkiler sonucu bir "kent yaşantısı" ortaya çıkar.

Cullen'a (1983) göre kent yaşantısı, arkadaş toplantıları, çevre gezileri, sergi, ticaret ve oyun amaçlı çevre düzenlemelerinden, halk festivalleri, karnavallar, pazarlar gibi toplu katılımlı her türlü kentsel faaliyetler sonucu oluşan, kentle insan arasındaki çok özel bir iletişim şeklidir (Örer, 1993, s. 41).

Kent yaşantısı, kentlerdeki ortak mekanlara ve konumlarına göre çok farklılık gösterir. Örneğin, meydanlar gibi dört tarafı kapalı bir mekandaki kent yaşantısı çok zengindir. Bu gibi yerlerde oluşan sokak tiyatroları, festivaller, kutlamalar ve oyunlar, toplantı, sergi ve konuşmalar insanların görmeye geldikleri mekanların yaşantısıdır. Toplumda kültürel ve tarihi bağın sağlandığı bu yerler, yaratıcı toplum yaşantısının oluştuğu, arkadaş ve yabancı kişiler arasındaki ilişkilerin geliştiği, birçok şeyin

paylaşıldığı, zıt insan, fikir ve değerlerin ortaya çıktığı yerlerdir (Cullen, 1983) (Örer, 1993, s. 41).

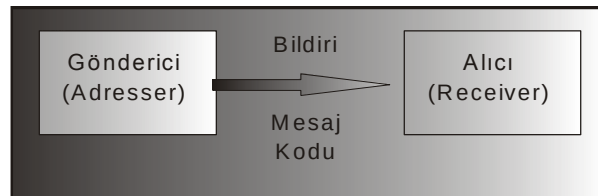
Kent yaşantısına yollar da katkıda bulunur. Yolların düz veya kavisli olmasına göre ortaya çıkan yaşantı da değişiklik gösterir. Düz yollar insanda yönlenme ve monotonluk hissi bırakır. Kıvrımlı yollar ise insanda merak ve çekicilik duyguları uyandırır. Yolların genişliği ve yolun iki yanındaki binaların yükseklikleri arasındaki oran, çevre yaşantısı açısından önemlidir. Örneğin, bina yüksekliklerinin yol genişliğine oranı 2/1 olduğunda insanda “klostrofobia” etkisi ortaya çıkmaktadır (Cullen, 1983) (Örer, 1993, s. 42) (Şekil 2.12).



Şekil 2.12 New York sokaklarından imajlar. Bina yüksekliği ve yol genişliğinin insan üzerinde yarattığı psikolojik etki (Fotoğraflar: Ağcabay, 2004).

### 2.3. İletişim

Türk Dil Kurumu yayını Türkçe Sözlük'e göre iletişim; “duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim, haberleşme, komünikasyon” anlamındadır. İletişimde tanımdan da anlaşılacağı gibi ‘bilgi’ verme ve ‘karşılıklı ilişkiler’ söz konusudur. İletişim süreci, en basit düzeyde bile üç öğeye dayanır: “Kaynak / gönderici”, “bildiri / mesaj” ve “alıcı / hedef” (Şekil 2.13).



Şekil 2.13 İletişim olgusu.

İletişim, toplumsal ve kültürel olarak belirlenen ve zaman içerisinde farklılaşmalar gösteren göstergelere ve kodlara dayanır. İletişimin gerçekleşebilmesi için bir kaynaktan bir alıcıya iletilerin aktarılabilmesi gerekir. Bunun gerçekleşebilmesi için



ortak bir kodlama sistemine,dile gereksinim vardır. Böylece alıcı, kaynaktan gelen iletiyi çözümleyebilecektir (Kortan, 2003, s.6). Bu süreç içinde, kaynağın ve alıcının kullandığı kodlar aynı anlamlara karşılık gelmelidir. Yoksa alıcıya ulaşan şey “gürültü”den ibaret kalır.

E. Özkök'e göre iletişim, “verici olarak adlandırılan zamansal-mekansal bir evren ile alıcı denilen bir diğer zamansal-mekansal evren arasında göstergeler dizgesi aracılığıyla her türlü duygu, düşünce, bilgi ve anlam iletimidir (Taşkiran, 1997, s.13).

İletişim dilleri arasında en gelişmiş olan insan dilidir. İlk çağlarda büyü amacıyla yapılan resimler, mimikler, tavırlar ve basit sesler ile iletişim gerçekleştiriliyordu. Çağımızda ise insanların ürettikleri makinelerle ve hatta bu makinelerin kendi aralarında iletişimi söz konusudur. Örneğin cep telefonu.

Konuya biyoloji bilimi açısından bakıldığında tüm canlılarda genler aracılığıyla fizyolojik olarak kalıtsal bildiriler iletiltiğini görürüz. Vücudu kaplayan sinir sistemindeki getirici sinirler beyne bildiri taşıırken götürücü sinirler de beynin bu bildiriye tepkisini organlara geri götürür. Diğer yandan hayvanların davranışlarını inceleyen bilim adamları (ethologiste) tarafından böcek, balık, kuş vb. birçok hayvanda görsel, işitsel, kimyasal ya da elektriksel iletişim sistemlerinin bulunduğu saptanmıştır (Taşkiran, 1997).

İletişim; mimari, şehir peyzajı, çevre düzenleme ve sanat alanlarında da söz konusudur. Umberto Eco, mimari olsun ya da olmasın her nesnenin iletişim olasılığı olduğundan söz eder (Erkman, 1987).

İletişimin gerçekleştirilmesi için göstergeler, bu göstergelerin doğru kullanılması ve gösterge dizgelerinin alıcı ve verici tarafından tanınmaları gerekir. Bunu sağlamak için gösterge dizgelerini inceleyen bir bilim olan göstergebilim geliştirilmiştir. Göstergebilimin konusu iletişimi gerçekleştiren göstergeler olmuştur.

Göstergebilim açısından mimarinin yorumlanması için, gösteren ve gösterilen kavramlarının mimariye uygulanabilmesi gerekir. Mimaride görsel iletişim açısından gösterenler anlamlı dizgeler ya da biçimler, uzamlar, alanlar, kütleler, ritim, renk, doku gibi özellikler; gösterilenler ise ikonografik anlamlar, estetik anlamlar, mimarlık düşünceleri, uzam anlayışları, toplumsal inançlar, yaşam biçimi, işlevler, eylemler, ticari amaçlar, teknik uygulamalar vb. öğelerdir (Taşkiran, 1997).

İletişim, içinde yer aldığı toplumdan, kültürden ve zamandan soyutlanamaz. İletişim çalışmaları bu yönleriyle kültür çalışmaları olarak da görülebilir.

### 2.3.1. İletişimde Düzanlam / Yananlam: “Anlamlama”

Düzanlam (denotation): Bir nesnenin, bir iletişim dizgesinin, vb. mantıksal, nesnel, değişmez anlamı.

Yananlam (connotation): Bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, bir düzgünün sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamlarına kullanım sırasında katılan ve bildirışlerin tümünce algılanmayan ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değerdir (Erkman, 1987).

Konuya örnek vermek gerekirse, gotik katedrallerde tonozların taşıma işlevinin ötesinde simgesel bir değeri olduğu sanat tarihçileri tarafından ortaya konulmuştur. Bu anlamda, düz anlama ek olarak bir yananlam söz konusudur. Katedrallerdeki tonoz ve vitraylarla dolu duvarlar gibi göstergeler birçok ikinci işleve gönderme yapmaktadırlar. Bu yananlamlar belli bir dönemin kültürel uzlaşmaları ve bilgi hazinesi üzerine kuruludur. Romantizm dönemi yorumuna göre, gotik katedral, Kelt ormanlarının tepelerini, dolayısıyla Roma öncesi barbar, ilkel Kelt dinini temsil eder. Bazıları için ise, Gotik katedralde pencerelerden karanlık iç mekanlara demetler halinde akan ışık, tanrısal yaratıcı gücün akışını ve dağılışı temsil etmektedir.

Mimari mekanlar üzerine yapılan yorumlar, farklı zamanlarda farklı anlamlara gönderme yapabilmektedir. Bu nedenle tarihin akışı içinde birinci ve ikinci işlevler kayıplara uğrayabilir, yeniden duruma egemen olabilir veya yerlerini başka işlevlere bırakabilirler (Taşkiran, 1997)<sup>2</sup>.

### 2.3.2. İletişim Süreci ve İşlevleri

İletişimin temelde işlevleri: Bilgilendirme, denetleme, yönlendirme, bilgi ve becerileri iletme, eğitme, duyguları dile getirme, toplumsal ilişki kurma, sorun çözüp kaygı azaltma, eğlendirme, uyarma, gerekli rolleri üstlenme olarak sıralanabilir.

İletişim sürecinin yararlılığını bireysel ve toplumsal açıdan irdeleyebiliriz;

\* Bireysel açıdan: Kişi ilişkileri algılar, yorumlar, seçim yapma olanağı bulur. Kaynak olarak iletişim, gereksinimleri karşılamak, çıkarları korumak, amaçlara ulaşmak için bir araç olarak kullanılabilir.

\* Toplumsal açıdan: Laswell'e göre (1960)

-iletişim toplumun bireyleri arasında etkileşimi sağlar,

-iletişim çevreyi denetleyerek toplumun da değerlerini denetler,

---

<sup>2</sup> Bu örnekler Bölüm 4'te detaylı olarak incelenecektir.

-iletiřim, toplumsal geleneklerin sűrmesine yardımcı olur (Bűtűn, 2002, s.26).

## **2.5. Bűlűm Sonucu**

Bu bűlűmde, bir sonraki bűlűmlerin daha iyi anlařılmasına yardımcı olacak kuramsal çerçeveyi oluřturan temel bileřenler incelenmiřtir. Bu anlamda; konunun alt bileřenleri, “algılama kavramı ve çevresel algı”, “kent ve kentsel mekan olguları” ve “iletiřim” űst bařlıkları altında ele alınmıřtır. Tűm bu bařlıklarda merkezi konumda “insan” vardır. İnsanın bulunduėu çevreyi algılaması ve bilmesi sűreçleri incelenmiřtir. Bu sűreçler oldukça karmařık bir dallanma gűstermektedir; řűyle ki; insan fizyolojik, biyolojik, psikolojik ve sosyo-kűltűrel ağıdan oldukça karmařık bir varlıktır. Bir kent de (űzellikle metropol) tıpkı insan gibi kompleks bir yapıya sahiptir. Bu kompleks yapının daha iyi anlařılabilmesi için; kentbilimciler, toplumbilimciler vb.den yararlanılarak kent tanımları incelenmiřtir. Kent, sadece istatistik ağıdan bűyűklűėű ile deėil; içerdiėi çeřitli iletiřim biçimleriyle, sosyal ve fiziksel yapısıyla kenttir. Bu noktada, konunun çıkıř noktası olan kentteki “iletiřim” kavramına varılmaktadır. Bir iletiřim ortamı olarak kent, bir sonraki bűlűmde kentteki iletiřim “elemanları” ve “aktiviteleri” bařlıkları altında gruplandırılarak incelenmiřtir.

Son bűlűmde incelenen, iletişim platformu olan bienaller ise; kente, mimarlığa ve kentliye/izleyiciye ilişkin çeşitli mesaj kodlarını içermektedir. Buna ilave olarak, değişik algılamaların yaşandığı, farklı gruplardan kentlilerin bir araya geldiği “buluşma noktası” olması dolayısıyla önemlidir...

### **3. BİR İLETİŞİM ORTAMI OLARAK KENTSEL MEKAN**

Kent ve kentsel mekan, insanların farklı ve karmaşık organizasyonlarını içerir. Bu bölümde, kentsel mekandaki iletişim biçimleri “elemanlar” ve “aktiviteler” üst başlıkları altında incelenecektir. “Elemanlar” ve “aktiviteler” üst başlıkları, kentteki iletişim biçimlerini ve bunların ne amaca yönelik olduklarını incelemek amacıyla sosyal boyut, politik boyut ve mimari boyut bağlamlarında ele alınmıştır. İletişim “elemanları” iki boyutlu, üç boyutlu ve çok boyutlu/karma olarak; iletişim “aktiviteleri” ise sanatsal, kültürel, politik ve mimari iletişim aktiviteleri olmak üzere gruplara ayrılmıştır.

#### **3.1 Kentsel Mekandaki İletişim “Elemanları”**

Kentsel mekanı oluşturan bileşenler, bir takım üst dillere sahiptirler. Bu üstdiller geçmiş dönemler ile ilgili çeşitli bilgiler vermeleri dolayısı ile önemlidirler. Bu bölümde bu bileşenler, “iki boyutlu”, “üç boyutlu” ve “diğer” iletişim elemanları olarak sınıflara ayrılmıştır. Bu sınıflandırmalarda, geçmişteki ilk örneklerden günümüze doğru bir hiyerarşi izlenerek aktarımlar yapılmaya ve bu süreçlerdeki değişimler ele alınmaya çalışılacaktır.

“İki boyutlu” iletişim elemanları olarak “yazı”, “tabela, billboard ve afiş”, “duvar yüzeyleri” ve “bina yüzeyleri olarak cepheler” incelenmiştir. “Üç boyutlu” iletişim elemanları olarak “simge, anıt, heykel”, “mimari ürün”ün kendisi incelenmiştir. “Diğer” iletişim elemanlarından kasıt ışık, ses ve görsel efektin iletişim elemanı olarak kullanılması ve yarattığı sonuçların incelenmesi olacaktır. Bu anlamda zamansal, dengesal, görsel boyutların varlığı söz konusudur.

##### **3.1.1 İki Boyutlu İletişim Elemanları**

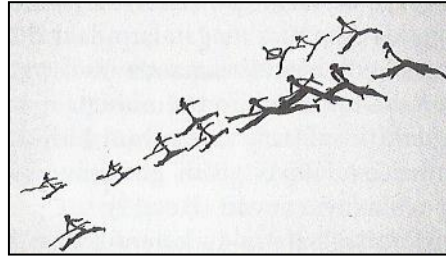
Yazı, tabela, billboard, afiş ve kentteki duvar yüzeyleri iki boyutlu iletişim elemanları olarak sınıflandırılabilir. Mimari ürünün cephesi de bu grup altında incelenecektir. Belirlenen bu elemanların sahip oldukları üst dil konu açısından önem kazanmaktadır.

### 3.1.1.1 Yazı

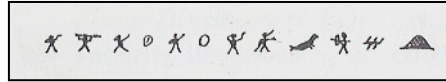
“Söz uçar, yazı kalır.”

Atasözü.

Yazı, insan düşüncesi ve dilinin işaretler aracılığıyla betimlemesidir. Yazı, geçmişte kaybolmuş ya da günümüzde yaşamakta olan uygarlıkların günlük yaşamları, bilimleri, tarihleri, edebiyatları hakkında bize bilgiler verir. Yaklaşık M.Ö. IV bin yıllarında bulunduğu sanılan yazı, sesi (söylemleri) görsel bir iletişim aracı durumuna getirmiştir. Yazı, yüzyıllar boyunca edinilmiş deneyim ve bilgi birikimlerinin sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlar (Taşkiran, 1997, s.52) (Şekil 3.1a ve Şekil 3.1b).

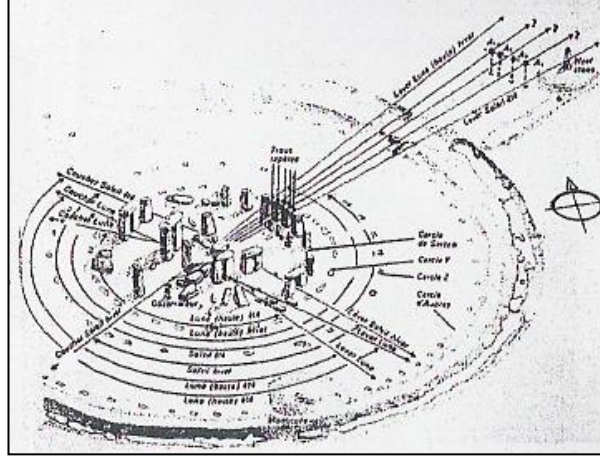


Şekil 3.1a Kaya resmi



Şekil 3.1b Alaska yerlilerinin ava giderken kulübelerinin kapısına astığı yazı (Taşkiran, 1997, s. 52).

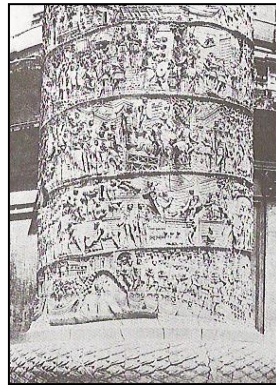
Yapı inşa etmeye atılan ilk adım olan dikilitaşlar adeta birer harftir. Dikilitaşlar önce sıralar biçiminde dizilerek sözcükler meydana gelmiş, daha sonra Stonehenge’de görüldüğü gibi gökyüzünü incelemek için dolmenlerle birlikte daha karmaşık düzenlemeler yapılarak bir söylem oluşturulmuştur. İlk mimari örnekler denilebilecek dikilitaşlar ve dolmenler, insanın binlerce sene boyunca sabırla gökyüzüne yönelik olarak yaptığı gözlemlerinden anladıklarını kalıcı hale getirmek için sanki elleriyle doğaya işlediği bir yazıdır (Taşkiran, 1997, s.65) (Şekil 3.2).



Şekil 3.2 Stonehenge.

Mısır Piramitleri'nin cephelerindeki kapıları üzerindeki hiyeroglifler, eski Roma sütun başlıkları üzerindeki yazıtlar, Ortaçağ kiliselerindeki ikonoloji geleneği, camilerdeki hat eserleri mimaride bezeme olmaktan öte bir iletişim gerçekleştiriyordu. Bu anlamda en ilginç örnek Mısır mimarisinde görülebilir. Mısır mimarisi, geleceğe ilişkin bilgiler veren cephe ve kolonlarıyla birer iletişim aracıdır. Yazı, Mısır mimarisinde baskın çıkar ve her yeri kaplar.

Roma'daki zafer takları, üzerlerindeki yazıtlar ve rölyefler aracılığıyla Roma'nın zaferleri ve gücünün reklamlarının sergilendiği yapıları. Reklam tabelaları gibi anlam ileten işlevlerinden başka zafer taklarının yönlendirici ikincil bir işlevi daha söz konusudur. Roma imparatoru Trajanus'un Dacia seferlerini ve zaferlerini övünerek anlatmak için kullandığı Trajanus sütunu, üzerindeki rölyeflerle sarmal bir okunuş sergiler. I. Calvino, i.S. 7. yüzyılda anıtın çevresinde şimdi yok olmuş binaların bulunduğu ve bunların taraçalarının sütuna baktığından; fakat bakanlarla sütun arasındaki uzaklığın bütün ayrıntıları okumaya izin vermediğinden ve bunun da anıtın büyük bir gizi olduğundan söz etmiştir (Taşkıran, 1997, s.54) (Şekil 3.3).



Şekil 3.3 Trajanus Sütunu

İstanbul'a özgü bir yazı biçimi olan mahyalar, özel bir anlam taşımaktadır. Nüfusunun büyük bölümü Müslüman olan bir kentte, Ramazan aylarında iki minare arasına asılan mahyalar, gece ışıklarla aydınlatıldığı zaman büyüleyici etkiler yaratırken, aynı zamanda dini mesajlar iletir (Şekil 3.4).



Şekil 3.4 Ramazanların en önemli sembollerinden biri olan mahyalardan örnekler...

Mahyalar, geleneksel yapılar için zamanla bazı tehlikeler getirse de, mahya geleneğinin sürdürülmesi, şüphesiz ki kent ve kültürü için çok önemlidir.

İnsanlık tarihinin en eski dönemlerinde bir iletişim aracı olarak kullanılan yazı, çağımızda çok farklı kullanımlarla da görülmektedir. Bina cephelerine kazınan yazılar artık yerini dijital, akıcı biçimlere bırakmaktadır<sup>3</sup>. (Şekil 3.5)



Şekil 3.5 Yazının teknolojik gelişimiyle kullanımı. Akan ve gelen bilgiler doğrultusunda kısa sürede değişen yazılar... Times Meydanı, Amerika (Fotoğraf: Ağcabay, 2004).

<sup>3</sup> Bu tür örnekler "Bina yüzeyi: Cephe" bölümünde (Bölüm 3.2.1.4'de) detaylı olarak ele alınacaktır.

### 3.1.1.2 Tabela, Billboard ve Afişler

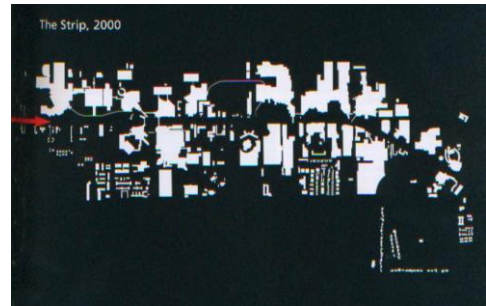
Kentteki tabelalar birer iletişim elemanlarıdır. Tabelalar kentte birçok göreve sahiptir: Yönlendirme, bilgi verme, reklam amaçlı vb. gibi. Bu elemanların yönlendirdiği kişilerin düşünce, duygu ve alışkanlıkları üzerinde etkili olma yoluyla, öğretme veya belli bir yöne yönelme amacını taşımaları nedeniyle işlevleri önemlidir.

Tabela, billboard ve afiş elemanları yer aldıkları çevreye göre kırsal ve kentsel olarak sınıflandırılabilirler. Kentsel çevrede yer alan reklam ve afiş elemanları ayrıca kamusal ve özel nitelik taşırlar. Özel reklam ve afiş öğeleri, tek bir obje olup bilinçli kullanıldığında bir röper noktası veya kentin simgesi olabilir.

Kentlerin büyümesi, özellikle metropol kentlerde bireyler için kavranabilir düzeyi aşmıştır. Bu nedenle “yön ve yol bulmak” bir yardım konusu haline gelmektedir.

Kentteki iletişim elemanı olarak tabelanın ve billboardların en sık kullanım yerlerinden birisi Las Vegas kentidir. Venturi, “Learning From Las Vegas” (Las Vegas’ın Öğrettikleri) adlı kitabında kentte tabela mimarlığını incelemiştir. Las Vegas şehrinde 91 numaralı cadde bir ticari banttır (the strip) ve kentin mimarisi otomobil ulaşımına göre planlanmıştır. Binalar birbirinden uzak mesafededir ve araçların durması istenen noktalar neon ışıkları ile belirginleştirilmiştir. Kentte, otomobilden giderken algılanacakları için reklam panoları üzerinde önemle durulmuştur. Biri diğeri ardına sıralanmış, farklı büyüklük, form, renk ve ışık düzenine sahip olan bu elemanlar, dikkat çekmek için adeta birbiriyle yarışır. Sürekli tekrar eden park işaretleri ve strip bu karmaşayı bir arada tutan öğelerdir. Bu ticari bantta tekrar eden bir ritmin olmaması bir sonrakine merakı da beraberinde getirmektedir.

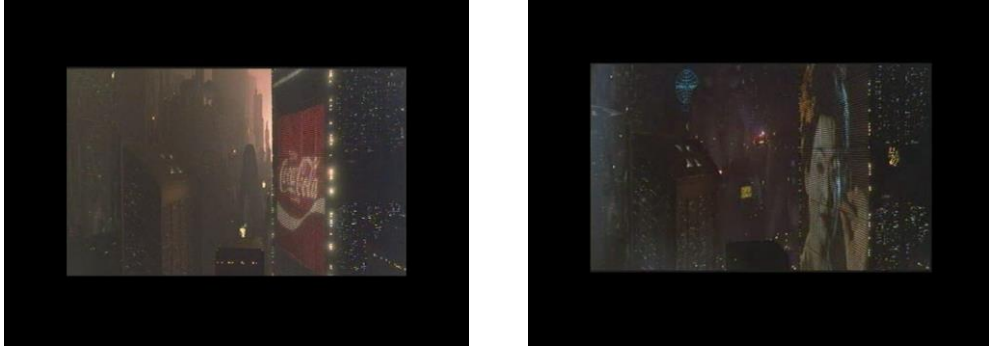
Kentte mimari ve mimari simgeler bu yolla müşteri ile ilişki kurmaktadır. “Buradaki iletişim, görsel olarak bir etki uyandırıp, beyine mesaj göndermektir, simgesel bir biçim dilidir” ( Başkaya, 2001) (Şekil 3.6).



Şekil 3.6 Tabelalar ve “The Strip”, 2002, Las Vegas.



Metropol kentlerde ışıklı reklam panoları kenti egemenlikleri altında tutarlar. Blade Runner filminde olduğu gibi kentin çok katmanlı yapısı çok katmanlı iletişim ağlarını oluşturur (Şekil 3.7).

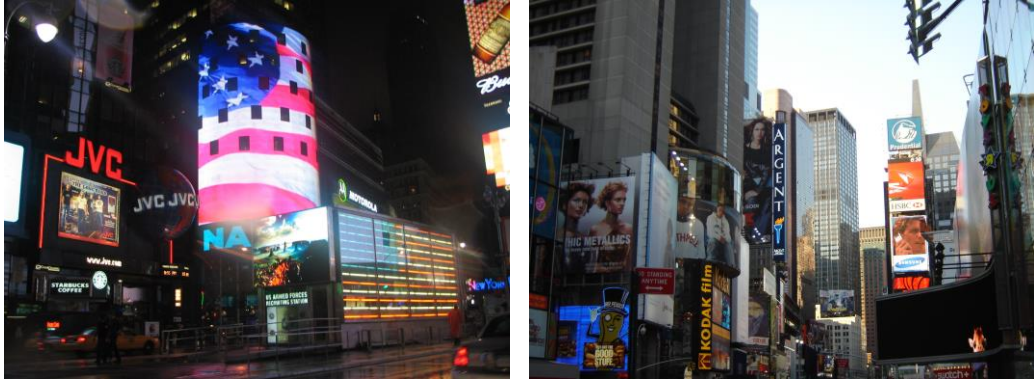


Şekil 3.7 Blade Runner filminde geleceğin gökdelen kentinde dev reklam panoları.

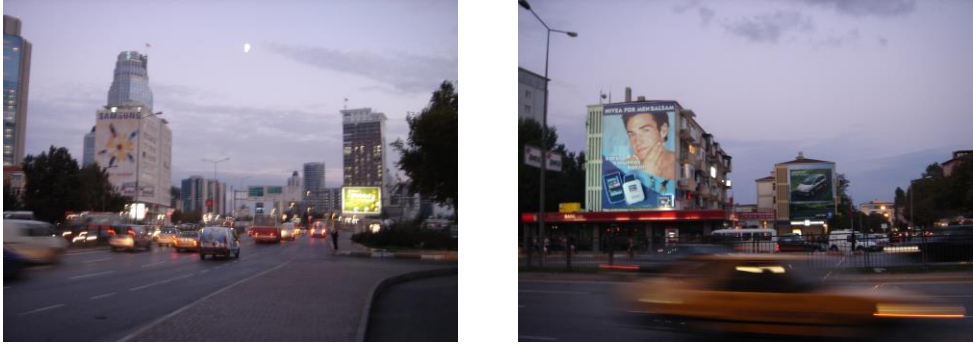
Yön: Ridley Scott, 1982

Bu bağlamda küresel söylemler önem kazanmaktadır. İletişim olgusu; kitle iletişim araçları, medya ve teknoloji ile tüketim toplumuna hizmet etmektedir. Kent mekanlarının da rant mekanına dönüştüğü rahatlıkla gözlemlenebilir. Kentin adeta bir parçası haline gelen dev reklam panoları, ekran arayüzleri ile herhangi bir etkileşimden kaçınma veya uzak durma olanağı neredeyse yok gibidir. Kitle iletişim araçları kentin sıradan bir mobilyası halini almıştır. Sürekli bilgi akışı, değişen görüntüler, renkler algımızı da kendi üzerlerinde odaklamayı başarmaktadırlar. İleriki bölümde görüleceği gibi, sabit görüntülü bina cepheleri yerini hızla bu türden elemanlara bırakmaktadır. Bu da şehrin bir ekrana dönüşüyor olduğu hissini uyandırmaktadır (Şekil 3.8 ve Şekil 3.9).





Şekil 3.8 Amerika'dan tabela ve billboard örnekleri. Tüm yüzeyler ekran niteliğindedir...  
(Fotoğraflar: Ağcabay, 2004)



Şekil 3.9 İstanbul'dan tabela ve billboard örnekleri, Levent-Zincirlikuyu, 2005

20. yüzyılın ikinci yarısındaki yukarıda bahsedilen süreç karşısında; kent mekanının toplumsal yaşantı mekanı olduğu bilincinde olan ülkeler ve kentler koydukları belirli sınırlama ve normlarla tüketim-toplum yapısının zorlamalarına karşın kentlerin kimliğini korumuşlar ve dönüşümü daha sağlıklı gerçekleştirmişlerdir. Böylece kentsel kirlilik sorunuyla karşılaşmamışlardır, örneğin Paris: Paris, kültürel niteliği ve tarihi itibarıyla İstanbul'la karşılaştırılabilir. Paris'te görsel kirlilik yaratmadan açık hava reklamcılığı, geniş tabanlı bir örgütlenme oluşturarak, günün çevre ve yaşam biçimine uygun sürekli geliştirilen yasa, yönetmelik ve tüzüklerle demokratik hukuk devleti kimliği korunarak gerçekleştirilmiştir ( Ödekan, 2001, s. 62-63) (Şekil 3.10).



Şekil 3.10 Paris'ten örnekler. Çevre ile duyarlı ölçülerde tasarlanmış reklam panoları.

Farklı coğrafyalarda ve kentlerde, farklı ölçeklerde ve duyarlılıkta tasarımlar görmek mümkündür. Penn's Landing ve Franklin Court'da sade ve çok kolay okunabilir yönlendirme ve bilgilendirme işaretleri; Philadelphia'nın kıyı şeridinde rekreatif amaçla bulunanlar yürüme ve bisiklet parkurlarına, tekne turu iskelelerine, park içinde yer alan müzelere, otoparklara, komşu semtlere nasıl erişeceklerini yönlendirme panolarının grafik anlatımı başarısı sayesinde kolayca öğrenirler. Western Plaza Meydanı'nda, meydan zemini dev bir bilgi panosuna dönüştürülmüştür. Zemin kaplaması, içinde yer aldığı kentin planı ve önemli yapıları ile ilgili ipuçları vermektedir. Meydandaki kent planı üzerinde yürüyenler zemindeki çizimlerden ve bilgilendirme panolarından bilgi alırlar (Soygeniş, 2002, s.138-139) (Şekil 3.11a ve Şekil 3.11b).



Şekil 3.11a Western Plaza Meydanı, Washington.

Şekil 3.11b Baltimore'da bir kırtasiyeci: tanıtım unsuru, açılı duran kurşunkalem.

Son birkaç yıl içinde İstanbul'da da bu yönde kıpırdanmalar olduğunu görüyoruz. Reklam piyasasına yönelik yerel yönetimlerde sevindirici kararlar alınmakta ancak ne derece başarılı olunmaktadır? Beşiktaş Belediyesi kimi reklamları kaldırtmıştır. Beyoğlu Belediyesi de "Güzel Beyoğlu Projesi" adıyla benzer çalışmalar gerçekleştirmişse de, bu projenin kurumsal kimliği standartlaştırmayı ön gören yaklaşımı başarılı olmamıştır.

Büyükşehir Belediyesi bir yasa oluşturma çabası içine girmiştir. 2000 yılının Haziran ayında açık hava reklamcılarını (ARED) bir dernek altında toplanarak, amaçları arasında kent görsel kirliliğine engel olacaklarını bildirmişlerdir. Bir yandan bu bilincin oluştuğu, diğer yandan ise reklam furçasının bütün hızıyla sürüp gittiği görülmektedir.

Reklamcılığın seyirlik toplumun sınırlarını genişlettiği söylenebilir; artık bina yüzeyleri, yer yüzeyleri gibi kentin tüm bileşenleri "arayüz"lerle donatılmış bir "vitrin"e dönüşmüştür. Bunlardan farklı olarak, enformasyon amaçlı dijital reklam panolarının hayatımızı kolaylaştırması açısından önemli bir iletişim dizgesi oluşturduğu söylenebilir (hava, yol, trafik durumu, borsa verileri, vb.).

### 3.1.1.3 Duvar Yüzeyi

“Dünya yüzünde her nesne iletişim sağlayabilme, dolayısıyla mesaj iletebilme özelliğine sahiptir.”

(Eco, 1968)

Bir iletişim elemanı olan duvar, taşıdığı kodlarla farklı iletişim dizgeleri yaratır. Arketipik<sup>4</sup> duvar insan topluluklarının öfkelerini, ümitlerini, beklentilerini yansıtan bir öğedir. Duvar yüzeyleri; günlük yaşamlara, geleneklere, savaşımlara, kaygılara, ümitlere, beklentilere dair yorumlama yapılabilmesine olanak sağlarken, duvarlarla iletilen yazılar, bir kültüre dair çok önemli ipuçları vermektedir. Mısır Mimarisi'nde olduğu gibi belirli dönemler ve toplum dilleri duvar yazılarından çıkarılmaktadır.

Farklı iletişim dizgeleri taşıyan duvarlar; çeşitli kavramları, dönemsel politik durumları, toplumsal gerilimleri, prestiji, güç kaygılarını veya ideolojileri yansıtır. Bazı duvarlar, gerek biçimleri, ifade ettikleri ve düzenlemeleriyle, gerekse çağrıştırdıkları ve yananamlarıyla simgeleştirilmişlerdir. Pantheon'un duvarları görkem ve gücü sembolize ederken, Mısır Piramitleri'nin duvarları, düzgün yüzeyleri üzerine kazınmış yazıtlar ve resimlerle birer kitap işlevini taşımaktadırlar. Babil Kulesinin duvarları ise kutsal bir yüzey olarak kabul edilmiştir (Şekil 3.12a ve Şekil 3.12b).



Şekil 3.12a Duvarları kutsal kabul edilen Babil Kulesi.

Şekil 3.12b Düşmana karşı savunma amacıyla yapılan Çin Seddi.

Tarihin çok eski dönemlerindeki kentleri çevreleyen duvar, düşmandan korunma, sınır yaratma, dış dünyadan izole olma gibi amaçlarla yapıldı. Endüstri Devrimi ile birlikte bu bildik duvar kavramı büyük bir değişime uğramıştır. Artık toplara

<sup>4</sup> **Arketip:** Arketip, modern psikolojiye C. G. Jung tarafından katılmış bir tanımdır. Bir nesnenin, bir duygunun ilk halini ifade eder. Freud bu terimi “İlkel Kalıntılar” (Archaic Remnants) olarak adlandırmıştır. Jung, bu tanıma doğru bulmaz, çünkü Jung’a göre bu “ilkel kalıntılar”, kalıntı değil, yaşayan izlerdir ve eğitimlisinden eğitimsizine kadar her çeşit insanın aklında etki yaparlar. (Yavuz, 2001: 7-8)



dayanacak surlar/duvarlar yapmak mümkün olamayacağından kent, artık surlarla/duvarlarla çevrili olmayacaktı.

Ama yeni yeni “sınır-duvarlar” varlığını sürdürecektir: Berlin Duvarı, Belfast Duvarı, İsrail – Filistin Duvarı gibi. Bu örnekler bize, kamusal mekanın, ülkenin ve ülkelerin bir duvarla ikiye bölünebileceğini gösterir. Bu anlamda bakacak olursak, duvarlar olumsuz bir iletişim elemanı olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

Doğu Berlin’in duvarlarla bölünmesi, doğal olmayanın doğalın üstündeki, devletin birey üstündeki zoraki üstünlüğüdür. Bu örnekte duvar, baskıcı gücün somutlaşmış hali olmuş, yüzyıllardır ayakta duran değerlere karşı çıkmıştır. İletişimsel değişimi, hatta aksamayı her yönüyle, yıkıldığı güne kadar yansıtmıştır. (Yavuz, 2001, s.110) Toplumsal, ideolojik ve politik bir ayırıcı olan duvarı belki de en iyi özetleyen Koolhaas ve Mou’dur (1995) (Şekil 3.13).



Şekil 3.13 Berlin Üzerinde Gökyüzü filminden kareler...Bir modern sınır olarak Berlin Duvarı.

(Yön: Wim Wenders)

“ Berlin...birdenbire...upuzun bir grafiti şeridi, bu şehri bir uçtan bir uca kat ediyor. Hiçbir tarihi varsayım bu duvarla başa çıkamaz, bu duvar ki şehri yapay bir ameliyat bıçağıyla, ikiye kesilmiş beyin gibi ikiye ayırıyor. Bu duvara sınır veren binalar bu tarihi olayın izlerini hala üzerlerinde taşıyorlar- bu izler soğuk bir tarihin kalıntıları, hayal gücünü ümitsizliğe dönüştüre...grafiti işaretleri bile soğuk...(Yavuz, 2001, s.67)

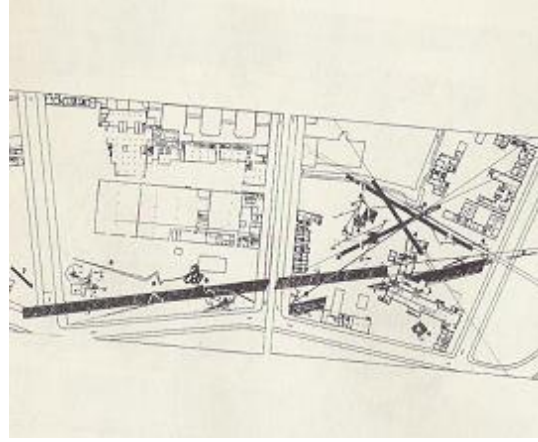
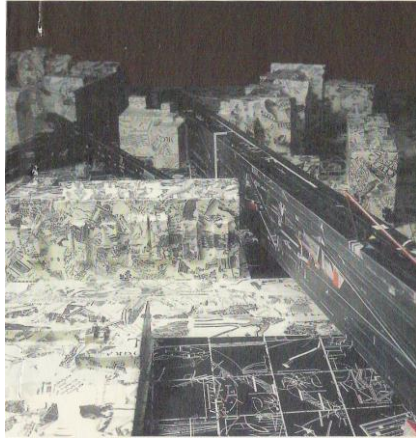
Günümüz kentlerinde, özellikle metropollerde sınır-duvar kavramı farklı biçimlerde kendini göstermektedir. Fiziksel mekanlara giriş çıkışlarda güvenlik amacıyla bu tür fiziksel sınırlar oluşturulmaktadır. Bu sınırlar varlık alanlarını belirlemek isteyen, farklı toplumsal özellikler taşıyan gruplar tarafından bilinçli olarak oluşturulmuştur. Bu gruplar, sadece kentsel mekanları değil, toplumsal mekanlarını da özelleştirirler. Sınırları, en üst düzeyde koruma sistemleri (güvenlik görevlileri, gözetleme kuleleri, elektronik kapılar/kartlar vb.ni içeren) ile korunmaktadır. İstanbul için durumu

değerlendirecek olursak, her geçen gün bu tür yaşama alanlarının artmakta olduğunu gazete, televizyon reklamlarından veya sadece çevremize bakarak görebiliriz (Ancak unutulmuş şey, modern dünyada artık güvenli bir yer kalıp kalmadığı sorunsalıdır). İstanbul örneği olarak Kemer- County evleri, Beykoz Evleri vb. sayılabilir.

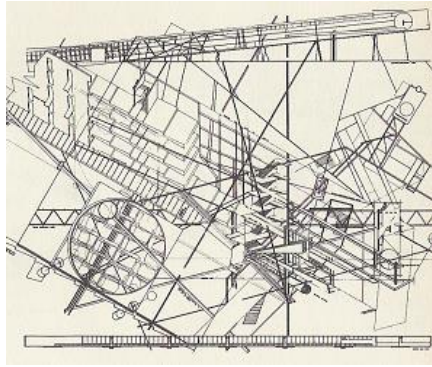
Bir duvarın genişliği, yüksekliği, derinliği ve hatta dokusu (malzemesi, örüntüsü) derin psikolojik etkiler yaratabilir. Örneğin Dolmabahçe Caddesi ve Çırağan Caddesi boyunca yatayda uzayıp gidişleri ve yükseklikleri dolayısı ile saray havasının ezici atmosferinin hissedilmesini sağlamakla birlikte, duvarların arkasındakilere de merak uyandırmaktadır. Yüksek bir duvar, görsel algılama yoluyla güçlü bir hapsolmuşluk ve ezilme hissi verebilir. Bunun yanı sıra, görülmeyen ancak akıl olarak ve psikolojik olarak hissettiğimiz sınır-duvarların varlığından söz edilebilir. Tıpkı İstiklal Caddesi ile Tarlabası Sırtı arasındaki sınır gibi; her iki bölge birbiri içinde olsa da Tarlabası sokakları İstiklal Caddesinden çok farklı durumdadır.

Daniel Libeskind'in "Kent Kıyısı Projesi"nin (1987) amacı, duvar kavramını yerinden etmektir. Berlin'in Tiergarten Bölgesi için büro ve konut tasarımlarından oluşan projede, giriş eski kent strüktürünü parçalara ayırarak, duvarın soyutlanmış bir ifadesi olarak kendini ortaya koyar. Tasarımda rasyonel, düzenli ızgara plan bir dizi merkezsiz plana dönüşür; bu kentin düzensizlik içinde yeniden okunmasıdır.

Berlin Duvarı'nın sembolik bir yıkımı olan ve Konstrüktivist motiflerden etkilenecek tasarlanan bu projede, kendini zeminden yukarı doğru atan kütle, aşağıda yeni bir kent meydanı yaratır. Parçalanmış bir dünyanın görünümü olma kaygısı taşıyan bu kütle, kentin kendisine yabancılaşarak onunla diyalog kurar ve içinde yer alan kıvrılmış biçimler ile kentin düzensizliği arasındaki karmaşık geometrik dili yeniden kurma çabası taşır (Libeskind, 2001, s.18) (Şekil 3.14a ve Şekil 3.14b).



Şekil 3.14a Kent Kıyısı Projesi, Daniel Libeskind, 1987, Berlin, Almanya.



Şekil 3.14b Kent Kıyısı Projesinden kesit ve maket çalışmaları.

Buraya kadar olan kısımda, duvarın “kendisinin” bir iletişim nesnesi olması durumu incelenmiştir. Ancak farklı olarak, duvar “yüzeyleri” de birer iletişim nesnesidirler. Bir “ibadet yüzeyi” olan İsrailoğulları’nın kavim olarak inşa ettikleri Süleyman Tapınağı’nın Ağlama Duvarı (Jerusalem) Musevilerin yakmak ve ibadet etmek için kullandıkları bir duvardır (Şekil 3.15).



Şekil 3.15 Ağlama Duvarı (Jerusalem), Kudüs; bir “ibadet yüzeyi”.

Duvar, mutlaka topluma, sahibine veya yapılış amacına dair bir ipucu taşır. Pablo Picasso (1881-1973), iç savaştaki Cumhuriyetçi İspanya hükümetinin 1937 Paris Dünya Fuarı İspanyol pavyonu için duvar resmi ölçeğinde bir resim yapmasını teklif etmesi üzerine 1937'nin ocak ayında çalışmalarına başlamıştır. Başlangıçta başka fikirlerle ilgilenmesine rağmen teklifi aldıktan dört ay sonra Guernica adlı Bask kasabasının bombalanması üzerine savaş konusunda çalışmaya karar vermiş, yaşanan şiddetin yarattığı duyguları simgesel veya sembolik olarak yansıtmıştır. (Clark,2004 s.55-59). Picasso'nun "Guernica"sının seramikten bir reproduksiyonu günümüzde Guernica şehrinin bir duvarında sergilenmektedir (Şekil 3.16).



Şekil 3.16 Picasso'nun Guernica tablosu.

Kentsel iletişim elemanı olan duvarlar, üzerlerine yapılan "grafiti" ile de iletişim kurarlar. Grafiti, duvarlara yazılan gelişigüzel yazılara, kaba, ilkel işaret, çizim ve resimlere verilen genel addır. Grafiti, dilbilimciler ve tarihçiler için oldukça önem taşır. Dilbilim açısından önemi, yörenin ve dönemin konuşma diline, yazı dilinden daha yakın olmasından ve başka dillere ilişkin bilgi içermesinden kaynaklanır. Tarihçiler içinse grafiti sıradan insanların günlük yaşamı ile yaşadıkları dönemin gelenekleri ve kurumları konusunda ayrıntılı bilgiler içerdiğinden eşsiz değerdedir. Pompei'deki gladyötür dövüşlerine ilişkin grafiti örnekleri bu açıdan büyük önem taşır ( Anonim, 1992, s. 557).

Grafiti bir dışavurum sanatı olarak da değerlendirilebilir, çünkü politika ve nefret içerebilir. Kentsel duvarların üzerine yapılan çağdaş grafitinin orijinini 1970'lerdeki New York kentindeki sokak grafitisi oluşturur. Medya olaylarındaki artış ve hip-hop kültürünün popüleritesi ile grafiti, soğuk savaş Amerikası'nın en sıcak kültürlerinden birisi olmuştur. 1990'ların erkenlerinde bir çok meşhur söz/dize ve parçalar Avrupa'ya da sıçramıştır. Grafiti, alt kültürlerle (subculture) iç içe olan bir kavramdır. Kent duvarları ve metro istasyonlarında yaygın olarak görülür (Şekil 3.17a ve Şekil 3.17b).





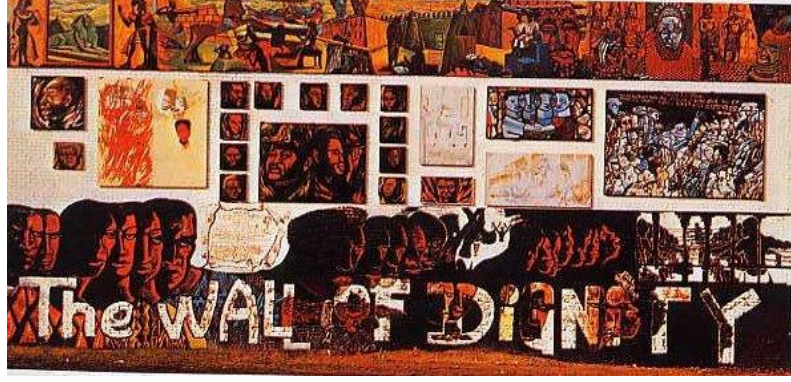
Şekil 3.17a Grafiti örnekleri, Amerika.



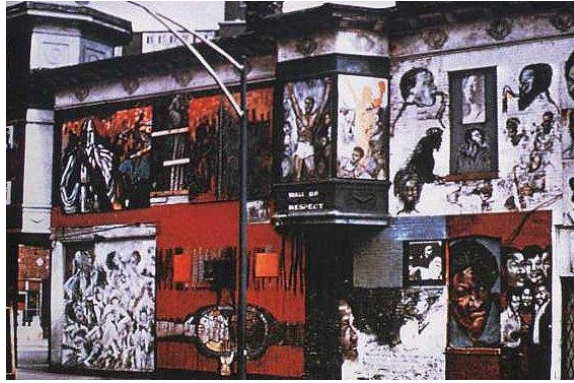
Şekil 3.17b Sol: Amerika New York kent sokaklarından bir grafiti örneği.

Sağ: Berlin Duvarı'ndaki bir grafiti duvarda delik açmıştır, böylece duvarın ayırdıklarını birleştirmektedir...

Duvar yüzeyleri, üzerindeki resim çalışmalarıyla da bir iletişim kurarlar. Duvar resimleri, insanların yaşadıkları mekanları bezeme içgüdüsünden doğmuş; onların düşünce, duygu ve inançlarını yansıtabildikleri bir iletişim aracı olmuştur. Tarih öncesi çağlarda mağara duvarlarına serpiştirilen resimler artık kent mekanlarında da yaygın olarak görülmektedir. Kent duvarlarındaki duvar resimleri, gerek renk kullanımı, gerek desen ve tasarım, gerek anlattığı olaylar ile ilgi odağı olmaktadır. 1968 öğrenci olaylarının yarattığı karşı çıkış havasıyla beslenen duvar resimleri, Pop Sanat içinde bir dışavurum aracına dönüşerek önem kazanmıştır. Örneğin, Chicago'nun güneyindeki bir gettoda William Walker'ın denetimi altında gerçekleştirilen duvar resimleri, Siyahlara haklarını anımsatma niteliğindedir (Şekil 3.18a, Şekil 3.18b, Şekil 3.18c).



Şekil 3.18a "The Wall of Dignity" (Şeref Duvarı), Detroit, 1968



Şekil 3.18b "The Wall of Respect" (Saygı Duvarı), Chicago, 1967

(Kahraman, saygın ve önemli siyah Amerikalıların resimlerinin temsilini sunan bir iletişim projesidir. Bu ülkedeki ahlaki değer hareketlerine yeni bir hayat verir, diğer sosyal grupların sosyal eleştirisi, protestosu için bir ilham kaynağı olur ve böylece kendi kültürlerini kutlarlar. Bu çalışma, Chicago'nun güney kesiminin eski Siyah Kuşağının bir dönüm noktası olmuştur.)



Şekil 3.18c Jazz History/Tribute to Black Classical Music, Paul Goodnight, Boston, 1982

(Güney Boston'daki Walter Jo caz klübünün duvarı, siyahların kültürlerini yansıttığı bir tuvaldir. Termont Caddesi'ne bakan yüzey, caz severlerin sıkça ziyaret ettiği yerde bulunmaktadır. Çalışmanın amacı oldukça açıktır: siyahların müziğini kutlamak.)



Duvar yüzeyinin iletişim aracı örneği olarak İstanbul için Dolmabahçe Caddesi'nde bulunan Swiss Otel'in bahçe duvarlarından söz edilebilir. Bu duvar, Ekim 2003 tarihinden beri önemli bir sergiye ev sahipliği yapmaktadır: "Atatürk Fotoğrafları" Sergisi, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı kutlamalarında Beşiktaş Belediyesi tarafından düzenlenmiştir. Beşiktaş Belediyesi Halkla İlişkiler Müdürlüğü'nün (2004) vermiş olduğu bilgide olduğu gibi, daimi serginin amacı; Kurtuluş Savaşı'nı, Cumhuriyet'in kurulmasını ve yaşanan devrimleri anlatarak, geçmişe ait belleğin taze tutulmasıdır (Varol, 2004, s.101) (Şekil 3.19).

Bu sergi, konumu itibarıyla her gün onbinlerce insanla diyalog kurmaktadır. Dolmabahçe Caddesi'nden başlayan sergi, Ortaköy'ü de kapsayan bir sahil şeridi aksı boyunca görülmektedir. Hem yaya, hem de araç trafiğinin rahatça gördüğü bir yerdedir. Bu anlamda, duvar yüzeyi sanatsal ve kültürel amaca hizmet etmektedir.



Şekil 3.19 Atatürk Fotoğrafları Sergisi, Ortaköy sahil yolu, İstanbul, 2005

Duvar yüzeyinde kullanılan su düzenlemeleri, duvar ögesinin insanları çekme potansiyelini artırır. Taksim Su Hazinesi, kentin su dağıtım sisteminin bir parçası olarak 1732 tarihinde yapılmış ve su deposu olarak kullanılmıştır. 1940'lı yıllarda çeşitli arkadlarla düzenlenmiş, su ve ışık oyunlarının yapıldığı bir gösteri duvarı haline getirilerek, meydanın ilgi çekici bir ögesi olarak kullanılmıştır. Duvar bugün hala insanların çevresinde oturup dinlendiği bir yerdir (Şekil 3.20).



Şekil 3.20 Taksim Su Hazinesi, İstanbul, 2005

İstanbul'un duvar yüzeyleri, barındırdıkları Kuş Evleri ve Serçe Saraylarla kendine has bir iletişim biçimine sahiptir. Osmanlı mimarisinden başka hiç bir mimaride eşi

ve benzeri bulunmayan kuş evleri, tarihi bina ve mimari eserlerde yer alırken, günümüze gelen ince bir zevkin ve düşüncenin göstergesi olarak kent mekanlarını ve yapıları süslemektedir. En basit olarak, duvar üzerinde bir kuşun yuva yapabileceği genişlikte delik bırakılarak oluşturulmaktadır (Şekil 3.21).



Şekil 3.21 Taksim Maksemi'nden kuş evi örnekleri, İstanbul, 2005

Duvar yüzeylerinin üzerindeki çalışmalarla çeşitli iletişim biçimleri gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu durum; sanatsal, kültürel, sosyal nitelikli duvar yüzeyleri, politik nitelikli duvar yüzeyleri, dışavurum nitelikli duvar yüzeyleri, biçimsel eklentilerle sunduğu ortam olarak duvar yüzeyleri, duyuru/uyarı nitelikli duvar yüzeyleri, eğlence nitelikli duvar yüzeyleri olarak sınıflandırılabilir. Duvar yüzeylerindeki “duvar yazıları” ise, amaçlarına göre; hizmet amaçlı, duyuru amaçlı, resmi amaçlı, uyarı amaçlı, eğlence amaçlı, protesto amaçlı olarak sınıflandırılabilir (Tablo 3.1).

Duvarlar, “toplumsal belleği” yansıttıkları için korunurlar. Bazı yapılarda renove edilmiş ve yeniden kullanıma sokulmuş bir cephenin içinde ansızın çok eski dönemden kalma ve korunmuş bir duvar parçası görülür. Binanın cephelerindeki bu farklı katmanlar farklı iletişim dizgelerini meydana getirir.

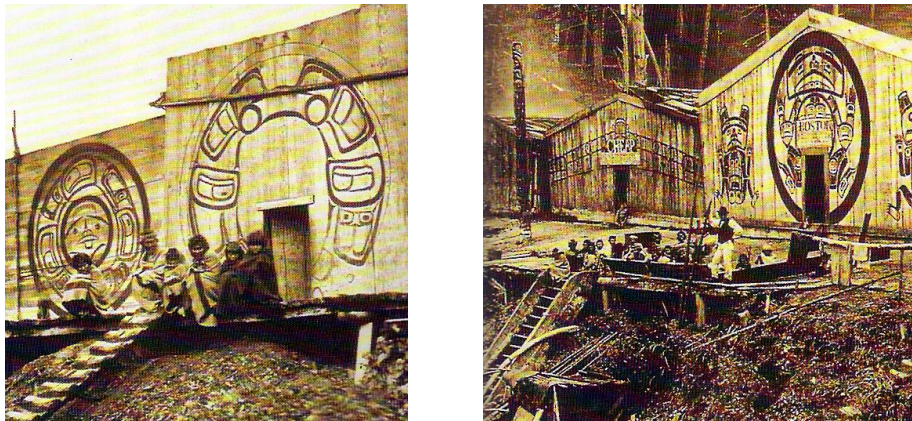
Görüldüğü üzere, duvarın kendi iletişimsel biçimi yanı sıra, duvar yüzeyleri de bir iletişim mekandır: “Karşı çıkma”, “öfke”, “sevgi/saygı” gibi duyguların dışavurum mekanlarıdır.

Bina cepheleri de kentsel alanda bir duvar olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda bina cepheleri, yapılış dönemine ait bir çok ipucu sunarlar. Duvarın sahip olduğu iletişimsel kodlar zaman içinde değişim/dönüşüme uğrayabilmektedir. Örneğin, sınırlayıcı özelliği olan opak duvar zaman içerisinde cam duvar haline gelmiştir (çok katlı yapılar, gökdelenler örneğinde olduğu gibi). Cam duvar görsel sınırlamayı imkansız hale getirmiş, yine de varoluşunda yatan “sınırlama” gerçeğinden bir şey kaybetmemiş, kokusal, sessel ve fiziksel geçişi engellemiştir (Yavuz, 2001, s. 115). Bu anlamda, bir sonraki bölümde bina yüzeyleri olan “cephe”ler incelenmiştir.

### 3.1.1.4 Bina Yüzeyi: Cephe

Bina cepheleri farklı iletişim kodları taşıyan kent yüzeyleridir. Cepheler, kentsel mekanları sınırlandıran ve biçim veren öğelerdir. Kentsel strüktürde yapılar cephelerle son bulurken, kentsel mekanlarda cephelerle sınır bulmaktadır. Bu anlamda bir “arayüz” niteliğindedirler. Sosyal bakış açısından cephelerin oluşturduğu arayüz, kentlilerin kente açıldığı mekanlardır. Cepheler, kentsel iletişimin en çarpıcı elemanlarından biridir. Birer “anlatı” aracı işlevini üstlenebileceği gibi, “etkinlik duyurma”, “farklı deneyimler”, “farklı algılamalar sunma” türünden işlevlere de sahip olabilirler.

Tarihin eski dönemlerinde tapınak cepheleri ve iç mekanlarındaki resim ve totemler mitolojik hikayelerin anlatısıdır. Cepheler vasıtasıyla, yırtıcı hayvanlardan korunmak bir yana, avlanarak sürdürdükleri yaşantılarında karşılaştıkları güçlükleri ve tehlikeleri yansıtmışlardır. Diğer yandan ön cephe, iç ile dış ortam arasında bir perdeden öte, dış dünyaya kabilenin kimliğini gösteren ve gerçek üstü dünya ile iletişim kurmayı amaçlayan bir yüzey olarak yorumlanmıştır. Kısacası barınakların cephesini doğal ve sosyal çevreyle iletişim sağlayan araç olarak kullanmışlardır. Totemler<sup>5</sup> bu açıdan birer simgesel öğedirler. Totemler yapı cephesinde yapının boyutlarından daha büyük olarak yer almıştır. Totemlerin bu konumları onların belirleyici özelliklerini yansıtmakta, adeta evle birlikte başkan ve nihayet tüm kabile ve köy üzerindeki hakimiyetini vurgulamaktadır (Şekil 3.22).



Şekil 3.22 Sol: Nuxalks (bella coola) barınağı, 1890'da çekilmiş bir fotoğrafı.

Sağ: Kwakwaka'wakws barınağı, 1884 yılında çekilmiş bir fotoğrafı.

<sup>5</sup> Totem: Algonkin (Ontario yerlileri) dilinde kabilenin koruyucu sayılan hayvan tasvirleri ve semboller türü. Bireye hayvan ismi verildiğinde, totemin bireyi doğaüstü güçlerden koruduğuna inanılmaktadır. Ayrıca totemin, kabileleri sınıflandırma ve nitelendirme görevi vardır. (Kutlutan, 1999, s. 101)

İslam dininin resim çizmeyi uygun bulmaması, İslam ülkelerinde bu tür uygulamaların gelişmesini önlemiş, görsel betimleme yerine cami, medrese gibi eserlerin cephelerinde genel olarak yazılı bilgi ve çeşitli motifler işlenmiştir.

Vesnin Kardeşler'in 1924 yılında Leningrad için tasarladıkları Pravda Gazete Binası'nın cephesinde yer alan hoparlörler, hareketli bayraklar, dijital saat ve bir yansıtma ekranı ile yapı, bir gazete gibi, dış çevreyle iletişim sağlamakta ve bilgi sunmaktadır (Şekil 3.23).



Şekil 3.23 Pravda Gazete Binası, Vesnin Kardeşler, 1924

Bina cephesine bakarak yapının yapılış dönemi ile ilgili bilgiler edinebiliriz. Teknolojinin olanaklarıyla bazı şaşırtmacalarla karşılaşılsa bile (örneğin eski yapının reproduksiyonu olan yapılar) çoğu zaman bir cepheye baktığımız zaman üslubu, döneminin estetik anlayışı, malzemesi, vb. hakkında bilgiler edinebiliriz. Bu açıdan İstanbul, bir kültürler kolajıdır. Kentin çeşitli yerlerindeki eski dönemlere ait ahşap, taş ve tuğladan yapılan yapılar bugün giderek yok olmaktadır, ender de olsa rastlanan ahşap yapıların oluşturduğu sokak dokusu, geçmişin nostaljisini yansıtmaktadır. Beyoğlu'ndaki tarihi binalar, sokaklarda gezenleri eski zamanlara götürürken, kentin yeni yapılaşmaya başlayan ve dönüşen semtleri kentlileri başka boyutlara (örneğin küresel boyutlara) götürür (Şekil 3.24).



Şekil 3.24 Tepebaşı'ndan sokak silueti, İstanbul, 2005



Modernizm ile birlikte cephe anlayışları da değişmiştir. Opak yüzeyler, yerini giydirme cam cephelere bırakmaktadır. Taş vb. yapı malzemeleri yerini teknolojik malzemelere (metal, cam vb. gibi) bırakmaktadır (Şekil 3.25).



Şekil 3.25 Maslak'tan bir silüet, İstanbul, 2005

Kentin yeni silueti, gittikçe yükselmektedir...Önde tekrar eden cepheler bir toplu konut bölgesinin varlığını anlatırken, arkada yükselen gökdelenler, kentin değişen mimari cephesini vurgulamaktadır (Şekil 3.26).



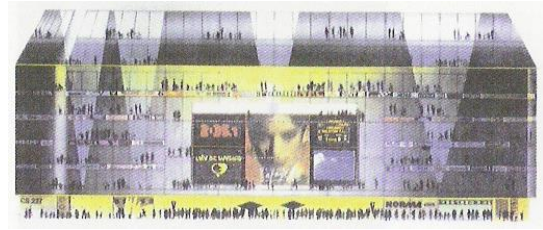
Şekil 3.26 İstanbul'dan bir silüet, 2005

Bina cepheleri, kente olduğu gibi kentlilere de açılan bir pencere sunar. Cephe, sanatsal ve kültürel aktiviteler için bir arayüzdür. Serkan Özkaya'nın yapmış olduğu bir projede cephenin farklı bir iletişim aracı olarak kullanıldığını görebiliriz. Beyoğlu'nda gerçekleştirilen bir sergide, sanatçı, çok sayıda kişiden kendileri için anlamlı olan dialar istemiş, bunları rastlantısal olarak bir araya getirmiştir. İstanbul'un en kalabalık caddelerinden olan İstiklal Caddesi'nde, Yapı Kredi Sanat Galerisi'nin cephesinde sergilenen dialar, tam olarak çokluğun görüntüsünü yansıtır. (Zeytinoğlu, 2005, s. 33) 30.000 adet diadan oluşan yapıt şehirde 3 ay boyunca geçici bir anıta dönüşmüştür (Şekil 3.27).



Şekil 3.27 Serkan Özkaya, “Bugünkü Program-Gelecek Program / Bir Beyoğlu Monografisi” adlı sergisi, İstanbul ,2000

Bir bina cephesinin kendisi sanatsal bir çalışma olabildiği gibi; sanatsal çalışmalar için bir yüzeydir. Kentliye farklı okumalar, farklı bilgiler iletir. Jean Nouvel’in Berlin kentindeki Friedrichstrasse’de yer alan Galeries Lafayette binası (1996) cephesinde yer alan ekranlar, binada gerçekleştirilecek olan etkinlikler hakkında çevreye bilgi iletmektedir. Bu anlamda cephe, bir arayüzdür (Şekil 3.28).



Şekil 3.28 Galeries Lafayette, Jean Nouvel, Berlin, Almanya, 1996

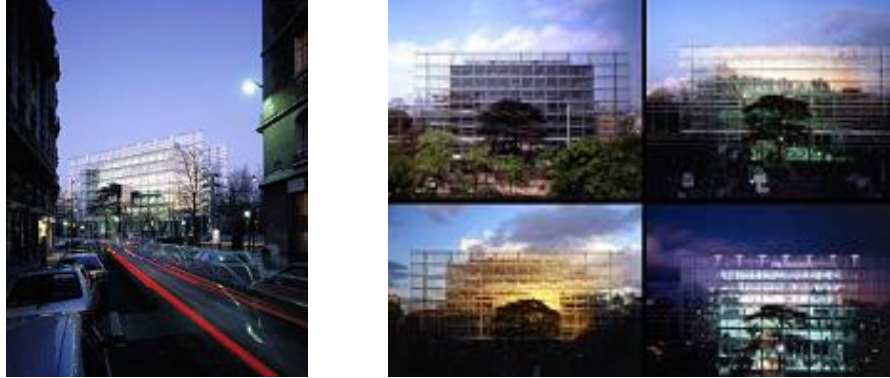
Jean Nouvel’in projeleri 20. ve 21. yüzyılın cepheyle ilgili arayışlarını yansıtan en ilgi çekici çalışmalardandır: Jean Nouvel, Victoria Binası projesi ile sinemaya ait alan derinliği yaratmıştır; şöyle ki, yapı cephesi kişiye farklı deneyim imkanı sunmaktadır. Nouvel bu binada dar yapı alanı problemine çözüm olarak doğal/yapay ışıklar arası etkilerle bir alan derinliği elde etmeyi amaçlamıştır. Alan derinliği sinematografide görüntülerin kimi zaman karartılmasına, kimi zaman açılmasına, kimi zaman da bulanıklaşmasına ait bir terimdir. Bu etki Victoria binasında sağlanmıştır. Binada ışığın kullanımı ilginçtir: Tüm ışık etkileri filtreler, çift yüzeyler, mekansal geri çekilmeler ile değişebilir (şeffaf, beyaz, siyah, krom, mavi gibi) kılınır (Örs, 2001). Mekanın bir boşluk olarak kurgulanıp programın dışarıya yansıtılmasıyla, cephe aynı zamanda hareketin yüzeyde tasarlanmasına da imkan tanımaktadır.



Geçirgenlik ve görüntünün değişkenliği üzerine tasarlanan bir bina olan Luxemburg Konser Salonu projesini Nouvel şu şekilde açıklar:

“Öyle bir bina hayal edin ki beşte dördü opak olsun ve beşte biri opaklıktan tam bir geçirgenliğe doğru yavaş yavaş değişsin. İçinde ve etrafında dolaştığınızda görüntüsü tamamen değişsin. Dışarıda, bir bakış açısına göre başka bir bakış açısında ortadan kaybolsun. Birbiri ile kesişen duvar düşüncesi, kesişmeyi görünmez kılmak kaydıyla değişmeye uğrasın. Bu durum tam anlamıyla bir sis yaratmaktır- ki bu hep ilgi duyduğum bir ifade biçimidir”. (Nouvel, aktaran Morgan, 1998) (Yıldırım, Doğay, 2001, s.296)

Nouvel, camı farklı renkte ve yoğunluklarda geçirgen hale getirir. Cephe değişebilir imgeler sunan ışık hücreleri dizisi olarak algılanabilir. Cam yüzeyin boyanarak yarı geçirgen hale getirilmesinde yazılar ve kalabalık resmi kullanır. Yazılar tüketime ait işaretler, logolar iken, kalabalık hareket halindeki insanların resimleridir. Katmanlı yüzeyde yer alan imgeler; sinematik görüntüler, gerçek görüntüler (insanın, kalabalığın hareketi), benzeşimler (kalabalık resim) ve yazı gibi tüm bu imgeler flu, ölçeksiz ve devingendir. Bu durumda iç ve dış karşıtlığı ortadan kalkar (Şekil 3.29).



Şekil 3.29 Cartier Foundation, Jean Nouvel. 1991-1994, Paris, Fransa.

Coop Himmelblau'ya ait UFA sinema Merkezi'nin (1998) kente sunduğu görüntü sabit ve belirgin bir görüntü değildir. Farklı ölçekteki hareketlerin oluşturduğu katmanlar ve bunların ardında barındırdığı dev cam kılıf sayesinde sürekli değişen, devingen bir görüntü algıya sunulmuştur. Bu devingen görüntü algılayıcı için bir hız içermektedir. Cam bir deri ile kaplı olan yapıda fuayeyi oluşturan dev boşluk rampalarla örülmüştür ve bu rampalarda gerçekleşen hareket iç ve dışa yönelik algıya sunulan bir katman gibi davranır. Bu katman üzerine binen bir diğer katman da yüzeylere yollanan sinematik görüntülerdir. Rampaların oluşturduğu iç mekan kişiye sürekli değişen perspektifler, yakın-uzak, dar-geniş zıtlıkları sunar ki bunlar sinematografik anlamda farklı ölçekler taşıyan çekimlere denk düşer. İç mekanda

kişi bir çok farklı durumu ardarda ve üstüste algılar. Diğer katman olan sinematik görüntüler de yüzeylerin durağan ve belirgin algılanmasını engeller, sürekli değişen etkileri ile görüntünün muğlaklaşması söz konusudur (Widman, 1994) (Yıldırım, Doğay, 2001, s. 292) (şekil 3.30).



şekil 3.30 UFA Sinema Merkezi, Coop Himmelblau, Düsseldorf, Almanya, 1998

Son örneklerde de görüldüğü üzere, günümüzde yapı cepheleri iki boyutlu olmanın ötesinde, farklı açılımlar sunan biçim ve işlevlere dönüşmektedir. Medya, enformasyon ve teknoloji ile farklı algılamalar yaratmak, mesaj iletimi (günlük hava durumu, borsa, haberler vb.) gerçekleştirmek gibi işlevlere sahip olmaya başlamıştır. Günümüzde gittikçe i ile dış ayrımının kalkmaya başladığı gözlemlenmektedir. Televizyon binalarında sokaktan stüdyoya doğru gelen panoramik görüntülerde olduğu gibi. Cephe artık çevresini yansıtıcı, arptırıcı özelliklere sahip şeffaf “duvar”, kimilerince ince bir “deri”dir artık. Mimari cepheler, zaman ve mekan algısının değişimini yüzeylerin yansıtıcılık zellini kullanarak gerçekleştirmektedir.

### 3.1.2 Üç Boyutlu İletişim Elemanları

Kentin üç boyutlu iletişim elemanları olarak simge, anıt, heykel ve mimari ürün incelenmiştir.

#### 3.1.2.1 Simge, Anıt ve Heykel

Kentte bulunan simgeler ve anıtlar ve heykeller, döneminin gücünün ve otoritesinin birer göstergesidir. Bu gösterge dizilerinden biri olan simge, bir şeyin yerine geçen, onu temsil eden bir öge olarak tanımlanabilir. Taşkiran'a (1997) göre simge, nedensiz fakat niyetlidir ve iletişim amacıyla üretilir. Bu yüzden anlaşılabilirlikleri için eğitim ve çaba gerekebilir; gizli olanı keşfetmek için perdeyi kaldırmak söz konusudur.

Fiziksel çevre içinde insan, mimari aracılığıyla bazı simgeler oluşturmuştur: Mezopotamya'daki ziguratlar ya da maya tapınakları gibi ilahi anlamı olan yapılar yüksek yerlere, dağlara yerleştirilerek simgesel anlamlar verilmiştir. Hristiyan mimarlar gökyüzündeki yıldızları izleyerek aynısını gotik tonozlarda, Müslüman mimarlar ise cami kubbelerinde yansıtmaya çalışmışlardır.

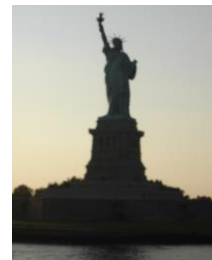
Simgeler mimari biçimleri zaman zaman etkilemiştir. Oldukça karışık bir simgeleşme süreci ayrı bir çalışmaya konu olabilecek kadar kapsamlı olduğundan dolayı simgenin iletişim elemanı olarak önemi ve işlevlerine değinilecektir.

Eski Yunan mimarları için tek sayılar ve kare, güzelliğin simgesidir. Bu yüzden Poseidon Tapınağı'ndaki orantılar kare ve tek sayılar üzerine kuruludur.

Mimari bir yapı, imgesiyle bulunduğu kentin sadece simgesi değil, göstergesi haline gelebilir. Eyfel Kulesi, Tac Mahal, Piramitler, Roma zafer takı vb. bir çok mimari yapı ve anıt döneminin gücünün ve otoritesinin simgesi sayılabilir. Roma denince akla su kemerleri, Amerika denince Özgürlük heykeli geldiği gibi İstanbul denince akla gelen tepeler üzerinde inşa edilmiş camiler, birer simgedirler. Mısır mimarisinin kütsel yapıları da günümüzde simgesel değerleri olan yapılardır (Şekil 3.31a, Şekil 3.31b).



Şekil 3.31a Roma zafer takı, İtalya



Şekil 3.31b Özgürlük Heykeli, ABD

Mimari yapılar, biçimleri aracılığıyla simgesel özellik taşımaktan başka cepheleri üzerinde kullanılan simgesel anlatımlarla da kimlik kazanırlar. IV. yüzyılda kiliselerde, kemer alınlıkları ve sahne tonozları, İncil'deki öykü sahneleri ile kaplanır. Ortaçağ'da yapı yüzeyleri de ikonik tasvirlerden başka simgelerle kaplanmaya başlamıştır. Örneğin Hristiyanlarca tanrının habercisi olarak kabul edilen ve insanın üst derecelerini simgeleyen kuşlar kanatları, uçuş özellikleri ve göklerle olan ilişkisi nedeniyle melek kavramı ile özdeşleşmiştir. Daha çok kilise kapılarına yerleştirilen bu simgesel anlatımlarla kilise öğretileri gerçekleştirilmiş oluyordu. Simge kullanımı dinsel işlevi olmayan sivil yapılarda da görülebilir. Bunlar, daha çok şan, şeref, asalet ve kudretin göstergesidir.

Simge kavramı anıt ve heykellerle bütünleşebilir. Şöyle ki, bir çok anıt ve heykel simgeleşmiş elemanlardır. Simgeler, anıtlar ve heykeller politik ve propaganda amaçlı da olabilmektedir. Tarihte şehir devletleri krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek yada düşmanlarına göz dağı vermek ve kara çalmak amacıyla kullanmıştır. (Clark, 2004, s.14). Benzer şekilde Taksim Cumhuriyet Anıtı, zaferle sonuçlanan İstiklal Savaşı'nı ve Cumhuriyet'in kurtuluşunu anlatan bir simgedir ve simgesel olarak, bu amaca yönelik bir yere, İstiklal Caddesi'nin girişine yerleştirilmiştir.

Endüstrileşme sonrası kentlerde de benzer amaçlar doğrultusunda yapılan simgesel anıt örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Kore savaşı sırasında neredeyse tamamen yok olan Kuzey Kore'nin başkenti savaş sonrası planlı olarak yeniden inşa edilmiştir. Kentin sayfiye alanında çok sayıda anıt inşa edilmiştir. Bunların çoğu Kim Il Sung'a ait anıtlardır. Diğer devletler de şüphesiz planlı şehirlere ve benzer vatansever veya ulusal konulu anıtlara sahiplerdir. Fakat Kuzey Kore ile diğer milletler arasındaki açık fark Kim Il Sung'a ve komünist gelişime toplam ve mutlak anıtların adanmasıdır. Mimar/sanatçı, Kuzey Kore Yolu'nun yüceliğini kanıtlamak amacını taşımıştır. Kore mimarisinin içinde dünyadaki belirli bir tipe ait, türündeki dünyanın en büyük ve en uzun nesneleri bulunur (Şekil 3.32).



Şekil 3.32 “Juch'e Tower”, “Kim Il Sung Statue”, ve “Arch of Truimph”.

(Junch Kulesi: 170 m yükseklikte, Kim Il Sung'un 70. doğum günü kutlamaları için yapılmıştır. Bu anıt, Washington Anıtı'ndan 1m daha yüksektir. Dünyanın en büyük taş anıtı, Kim'in hayatının her bir gününü bir taşla simgelemektedir.)

Yıldız'a göre (1996) heykeller, tarih içinde de değişik dönem ve yerlerde farklı duyular yaratmak için yerleştirilmiştir; zevk veren, merak uyandıran, yaratıcılık ve düşünsellikle metaforlar yaratan ve her şeyden önemlisi ilişki ve iletişim sağlayan bir unsur olmaktadır. Kentsel mekana yerleştirilen heykeller; "mekanın odak noktasını, merkezini vurgulayarak mekana düzen ve hiyerarşi kazandırır. Heykel yerleştirmeleri, kent mekanında farklı aktivitelerin gerçekleşmesine olanak veren alt mekanları tanımlanarak mekan organizasyonu sağlar.

Vladimir Tatlin (1885-1953) 1920 yılında tamamladığı ünlü III.Enternasyonal için Anıt Modelinin tasarımı astrolojik ve simyasal şifreleri bir araya getiren gizli sembol katmanlarını kullanırken kule aynı zamanda kitle iletişimi için bir merkez görevi de taşıyacaktır. Bir radyo istasyonu ve tamamlanacak ve tüm yapı bir propaganda göndericisi olarak işleyecektir. Dünya çevresinden gelen haberler radyo alıcıları, telefon ve telgraf santralleri tarafından toplanacaktır. Ajitasyon merkezi şehirdeki başvuruları ve bildirileri yayınlayacaktır. Anıt geceleri ek binalara asılan ekranlardan haber filmleri gösteren dev bir açık hava sinemasına dönüşecek ve projektör ışıktan harflerle gökyüzüne güncel olaylara cevap veren sloganlar yazacaktır. O dönemde gerçekleştirilmesi imkansız olan proje Sovyet modernizasyonunun gelecekteki başarılarının bir sembolü olarak görülmüştür (Şekil 3.33).



Şekil 3.33 II.Enternasyonal İçin Anıt, V. Tatlin, Rusya, 1920

Kentte karşılaşılabileceğimiz diğer anıt türleri "Savaş Anıtları" ve "Karşı- Anıtlar" dır. Clark; savaş anıtlarının sadece ölenlerin anısına mı, yoksa onların uğruna öldükleri değerlere mi adanmalıdır? sorusunu sorar. Bu sorular matemın kişisel ifade biçimleri ile tarihin kamusal sunumu arasında çeşitli gerilimlere neden olmuştur.

Batıda çok tartışılan bir savaş olan Vietnam savaşı için Maya Lin Amerika'daki ilk büyük savaş anıtı olan "Vietnam Gazileri Anıtı"nı (1982) yapmıştır. Anıtın mekanı

için Washington Federal Park'ındaki Constitution Gardens seçilmiştir. Constitution Gardens Beyaz Saray'ın yakınında ve ülkenin ünlü anıtlarıyla döşenmiş bir parktır. Amerika'nın ulusal kahramanlarına adanmış bu muazzam anıtlarla Vietnam Gazileri Anıtı arasındaki zıtlık büyük tepkilere sebep olmuştur. Anıt 125 derecelik açıyla birbirleriyle kesişen, uçlara doğru incelen iki siyah granit duvardan oluşmaktadır (Şekil 3.34).



Şekil 3.34 Maya Lin, Vietnam Gazileri Anıtı, Washington DC , 1982.

Maya Lin anıt için yaptığı tasarımı şöyle anlatmıştır: “Ölümün ve birini kaybetmenin ne olduğu hakkında düşündüm... Zamanla azalan fakat hiçbir zaman tam olarak iyileşmeyen keskin bir acı. Bir yara izi. Bu fikir orada yere basarken aklıma geldi. Bir bıçak al, yerde bir yarık aç ve çimenler zamanla onu iyileştirsün. Kayada bir yarık açmış ve onu parlatmışsın gibi” (Clark, 2004, s.159).

Yakın zamanlarda yapılan birçok anıt arasında Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz'in tasarlayıp Hamburg banliyölerinden biri olan Hamburg'da 1986 yılında gerçekleştirdikleri “Faşizme,savaşa ve şiddete karşı – Barış ve İnsan Hakları Adına Anıt” yok olmak üzere planlanmış bir öz eleştiri anıtıdır. Sanatçılar mekan olarak önerilen park yerine bir alışveriş merkezinin yanındaki sıradan bir caddeyi seçmişlerdir. İnce, yumuşak bir kurşun tabakayla kaplanan anıt 12 metre yüksekliğinde ve 1metrekare alanında, içi boş alüminyum bir direktir. Vietnam Gazileri Anıtı gibi uzaktan fark edilmeyecek şekilde ve izleyicisiyle iç içe geçecek biçimde tasarlanmıştır. Sanatçılar yoldan geçenleri kurşun tabaka üzerine isimlerini yazarak faşizm ve şiddete karşı direnişlerini ifade etmeye teşvik etmişlerdir (Clark, 2004, s.163-164) (Şekil 3.35).

Tabanın yanındaki geçici bir yazıtta şöyle denmektedir:

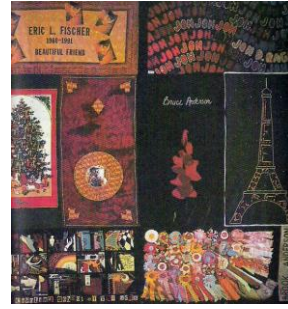
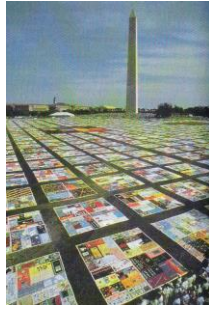
“Hamburg vatandaşlarını ve ziyaretçilerinin isimlerini buraya, bizimkilerin yanına eklemeleri için kasabaya davet ediyoruz. Bunu yaparak olası tehlikelere karşı her zaman tedbirli olma sorumluluğunu üstleneceğiz. Bu 12 metre uzunluğundaki kurşun kolonun üzerindeki isimler arttıkça kolon yavaş yavaş aşağıya inecektir. Bir gün tamamiyle ortadan kaybolacak ve faşizm karşıtı Hamburg anıtının yeri boşalacaktır. Sonuç olarak adaletsizliğe karşı yükselebilecek olan sadece bizleriz.”





Şekil 3.35 Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, Faşizme, Savaşa ve Şiddete Karşı Barış ve İnsan Hakları Adına Anıt, Hamburg, 1986.

Bazen de insan haklarını, bireyin önemini hatırlatmak amacıyla anıtlar, heykeller dikilebilmektedir. AIDS Quilt anıtı, ilk olarak Washington'da 1987 yılında düzenlenen gay ve lezbiyen hakları için Ulusal Yürüyüş sırasında sergilenmiştir. Her biri 91 x 182 cm boyutunda olan panolar AIDS'e bağlı hastalıklar yüzünden ölenlerin sevgilileri, arkadaşları ve aileleri tarafından dikilmiş ve üstleri isimler, mesajlar, resimler, hatıralar, giysi parçaları ve hediyelerle süslenmiştir. Farklı düşünceleri iletebilen tek bir mekanda var olmayan, taşınabilen, genişleyebilen hem özel hem ortak üretilebilen ve her şeyi kapsayan bir topluluk içinde bireyi hatırlatabilen AIDS Quilt Anıtı sanatın politik ve insancıl amaçlarını bir araya getirmeyi başarmıştır (Clark, 2004, s.221) (Şekil 3.36).



Şekil 3.36 AIDS Quilt Anıtı, Washington, ABD, 1987

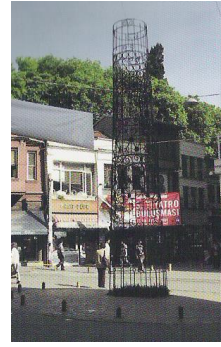
Lefebvre'e göre "anıt" belleğin "cismi" varlığını bulduğu en önemli elemandır ve toplumlar sosyal gerçekliklerini anıtlar yardımıyla meşru ya da gayri-meşru kılarlar. Sosyal bağlamından kısmen uzaklaşarak, "anıt" ve "kentsel bellek" arasında ilişki kuran Rossi de benzer bir saptama içindedir. Ona göre mimarlık, "kentsel belleğin devamlılığı" için kaçınılmaz bir üretim sürecidir (Sargın, 2001, s.74).

İstanbul'da önemli sanatçılara ait, kente sembol olmuş pek çok anıt ve heykel vardır. Bunlar; sanatsal, anıtsal ve sembolik değerleri olan heykellerdir. Ancak, bu değerli anıt ve heykeller, tıpkı kentin kendisi gibi değişmekte, dönüşmektedir. Pek çoğuna



sahip çıkılmamaktadır. Bir heykelin ne amaçla yapıldığını, neyi simgelediğini veya yapan sanatçısını bilen kişiler pek azdır. Örneğin, 1981 yılında Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü alan sanatçı İlhan Koman'ın Akdeniz Heykeli, insan kucaklaşmasını, sevgiyi anlatmaktadır. Sanatçı bunu şu şekilde ifade etmiştir: "İnsanın kucaklaşması, sevgisi anlatılırken Akdeniz aklıma geldi. Akdeniz büyüktü, bizden bir denizdi. Kucak açmayı bu adla anlatmak istedim. Sevgiyi ve kucaklaşmayı anlatırken bir kadının bütünlüğünden yararlanmak istedim" (Şekil 3.37).

Mimari eser gibi bir heykel de çevresiyle bütünleştiği takdirde yaşamaktadır. Bunun olumlu bir örneği, Ayşe Erkmen'in 1994 yılında Tünel Meydanı için tasarlamış olduğu heykeldir. İstiklal Caddesi sonu, Tünel Meydanı'ndaki demir heykel, bir baca şeklinde dikilmiştir. Varlığını pek hissettirmemektedir. Bu anlamda çevresiyle başarılı bir şekilde bütünleşmektedir (Şekil 3.38).



Şekil 3.37 Akdeniz Heykeli, İlhan Koman, Zincirlikuyu, İstanbul, 2005

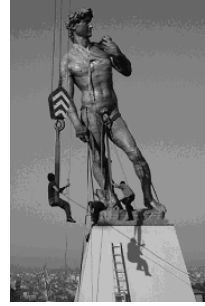
Şekil 3.38 Tünel Heykeli, Ayşe Erkmen, İstanbul, 2005

Serkan Özkaya'nın dokuzuncu Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında hazırladığı ve Şişhane Meydanı'na yerleştirilmesi planlanan Michelangelo'nun Davut Heykeli'nin reproduksiyonu, incelenmeye değer bir diğer örnektir. Altı aylık çalışmanın sonucunda üç boyutlu bir taramadan gelen strafordan yapılmış kesitlere dönüşüp üst üste yapıştırılarak kuruyan, zımparalanan, temizlenen ve altın yaldız rengine boyanan, kaidesiyle birlikte beş katlı bir apartman yüksekliğinde olan heykel bienalden birkaç gün önce, yerine yerleştirilirken parçalanmıştır.

Michelangelo'nun Rönesans heykel sanatının bir başyapıtı kabul edilen heykel, Hz. Davut'un Golyat'a saldırmaya karar verdiği anı simgelemektedir. Davut'un Kudüs'ü fethinin 3000. yılına ilişkin, heykelin bir reproduksiyonu Floransa'dan Kudüs'e bir armağan olarak gönderilmiştir. Ancak sunulan bu armağan şehirde bir fırtına koparmış, dinsel çatışmalar sonucunda bu çıplak figürün pornografi içerdiğine ve kabul edilmemesi gerektiğine karar verilmiştir. Uzlaşma, Davut yerine başka bir

“giyinik” heykelin röprodüksiyonunun şehre armağan edilmesiyle sağlanmıştır. ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Michelangelo%27nun\\_Davut\\_Heykeli](http://tr.wikipedia.org/wiki/Michelangelo%27nun_Davut_Heykeli) )

Davut Heykeli'nin dünyanın çeşitli yerlerinde birebir boyutta (5.17 metre yüksekliğinde) reprodüksiyonları mevcuttur (Londra'da, Avustralya'da, California'da vb.). Özkaya, bugüne kadar Davut'un yalnızca turistler tarafından satın alınan süs nesneleri ve bir dizi iki boyutlu reprodüksiyonlarına rastladığından bu durum O'nu “artık bu gibi unutulmaz çalışmaların asılları kalmadı; hepsi de benzerleri, kopyaları vesayetleri üzerine kurgulanmış sözlü efsanelere dönüştüler” önermesine yöneltmiştir (9. Bienal Kataloğu, s.238). Vasıf Kortun'a (2005) göre, Özkaya'nın yapıtını bu kadar heyecan verici kılan hem geçici tecimselliği hem de yapıtın oraya yerleştirilmesini ummaktı. İstanbul metropolü için, her gün onbinlerce kişinin geçtiği bir meydana bu heykelin konumlandırılacağını ummak, geçici de olsa, ütöpik bir beklenti miydi? (Şekil 3.39).



Şekil 3.39 Sol: Davut Heykeli, Michelangelo, 1504

Sağ: Serkan Özkaya'nın Davut Heykeli, yıkılmadan az önce çekilen fotoğrafı, Şişhane Meydanı, İstanbul, 2005

İstanbul'un, kenti estetik ve düşünsel anlamda zenginleştirecek çağdaş heykellere ihtiyacı olduğu kesindir. Var olan heykellerin bir kısmı estetikten uzak ve absürd olarak nitelendirilebilir. Pek çoğu da, zaman içinde ya politik sebeplerden ötürü kaldırılmakta, yok edilmeye çalışılmakta ya da vandalizme uğramakta, tahrip edilmektedir.

Üç boyutlu bir şeklin sanatsal ifadesi olan heykellerin insanları daha yaratıcı, yenilikçi düşünmeye teşvik ettiği söylenebilir. Çünkü, tıpkı mimarlık gibi, bir çok heykel özenle düşünülüp, planlanıp gerçekleştirilmektedir. Bu özellikteki heykellere kentsel alanlarda ihtiyaç olduğu kesindir.

### 3.1.2.2 Mimari Yapı

“Fiziksel çevre bir iletişim dilidir. İnsan çevreyi anlayabilmek için diğer insanların yaşamını, kentleri, mimariyi izler ve görüntüleri okur.”

(Barthes, 1993:159)

Eski uygarlıklara ait mimari yapılar ve kentler çeşitli biçimlerde iletişim gerçekleştirirler. Mimari ve kentin nasıl bir iletişim sağladığını, toplumların kültürel yapısını yansıtan mitoloji, din, toplumbilim, ruhbilim, öte ruhbilim, arkeoloji, sanat tarihi vb. bilimlerin sağladığı belgeler ve bilgiler aracılığıyla daha iyi anlamak olanağını elde edebiliriz (Taşkiran, 1997).

Mimarlık, dil sözcükler yerine biçim, renk, ışık-gölge, doku, ölçek, oran vb. kullanan kendine özgü bir dildir. Böylece konuşma dilinde olduğu gibi, göstergeler arasında ilişkiler oluşturmakta ve bu göstergelere anlamlar yüklenmektedir. Bu yolla mimari, çağlar boyunca kavramlar, fikirler ve duygular ileten bir dil olmuştur. (Taşkiran, 1997) Ancak bir mimari eserin vermek istediği mesaj sanat tarihçisi, toplum bilimci, tarihçi, ruhbilimci ile birlikte diğer bilim dallarından da yararlanılarak çözümlenmelidir.

Mimari yapının görsel iletişimini sağlayan nesnel biçiminin, bilimsel ya da mantıklı bir düşünüş ve gözlemler sonucu bilinçli olarak seçiminin en eski örneğini Plato ve Pythagoras'ın, evrenin sayı üzerine kurulduğunu öne süren felsefe oluşturur. Bu felsefeye göre, ideal bir oran sayılan Altın Oran, sanat ve mimaride bir kural olarak kabul edilmiştir. Altın Oran, Yunan mimarisinde, Rönesans ve Gotik Çağ'da yaygın biçimde kullanılmıştır (Taşkiran, 1997).

Mimari yapılar, üretildikleri dönemin fiziksel yapısı hakkında somut veriler sağlayan göstergeler içerir. (Döneminin iş ve çalışma yaşamının örgütlenişi, inancı, ekonomisi gibi toplumsal yapısı ile birlikte, yapı, malzeme, yapım teknikleri) Bu özellikleri ile mimari yapılar, üretildikleri dönem ile ilgili somut veriler taşıyan birer tarihsel belgedir. Bu açıdan, tanıklık ve belgelik kavramları önem taşır.

Bunlardan başka, eseri yapan sanatçının /mimarın ne anlatmak istediği üzerinde de durmak gerekir. Barselona'nın en önemli yapılarından biri olan Sagrada Familia Kilisesinin yapımı 1882 yılında Francis de Paula del Villar i Lozano tarafından yenigotik bir tasarımla başlamış, 1884'te görevi Antoni Gaudi devralmıştır. Ateşli bir Hristiyan olan Gaudi'nin Sagrada Familia'daki amacı “taştan bir İncil yazmak”tı. Burada İsa'nın yaşamından üç kesit söz konusuydu: “doğumu”, “son dönemleri ile ölümü” ve “zafer” (Hasol, 2000, s.62). Bu sonuncu kesite ilişkin bölümlerin yapımına

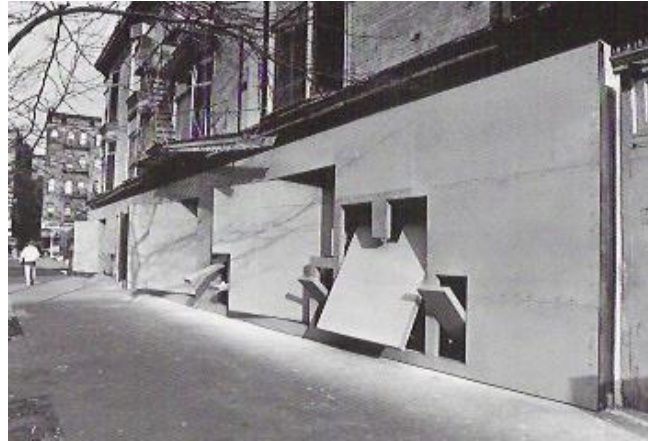
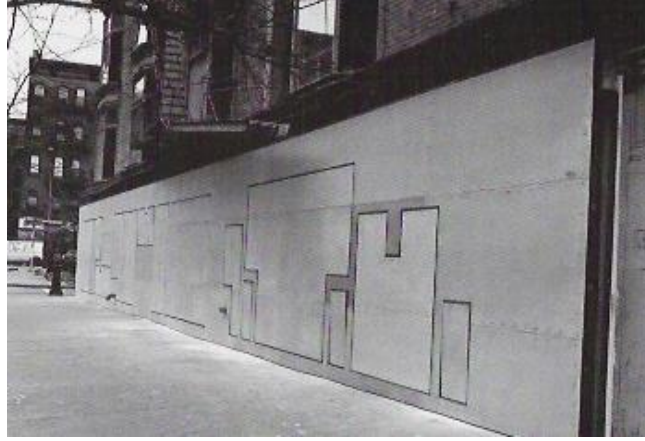
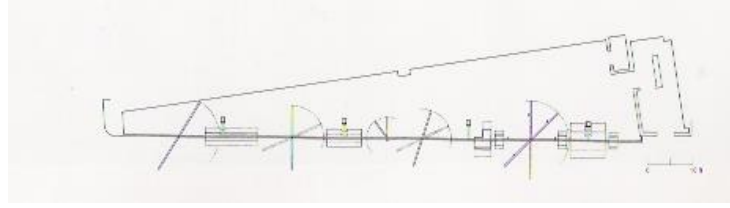
daha başlanmamıştır. Kilisenin yüz elli yıl sonra bitirileceği tahmin edilmektedir. Simgesel anlamı olan on sekiz kuleden en yüksek olanı İsa'yı simgelemektedir (Şekil 3.40).



Şekil 3.40 Sagrada Familia Kilisesi, Antonio Gaudi

Mimari yapı; yapının yapılış tarihini, yapının işlevini, malzeme ve strüktürünü iletir. Örneğin görsel yolla bir yapının hangi döneme ait olduğunu anlayabiliriz: Rönesans veya Gotik döneme ait olup olmadığı gibi. Ancak bazen yapı orijinal olmayabilir. Bundan emin olmak için ise başka bilgilere başvurulur. Mesela, malzemede kimyasal analizler yapmak veya literatür araştırması gibi farklı tekniklerden yararlanılır.

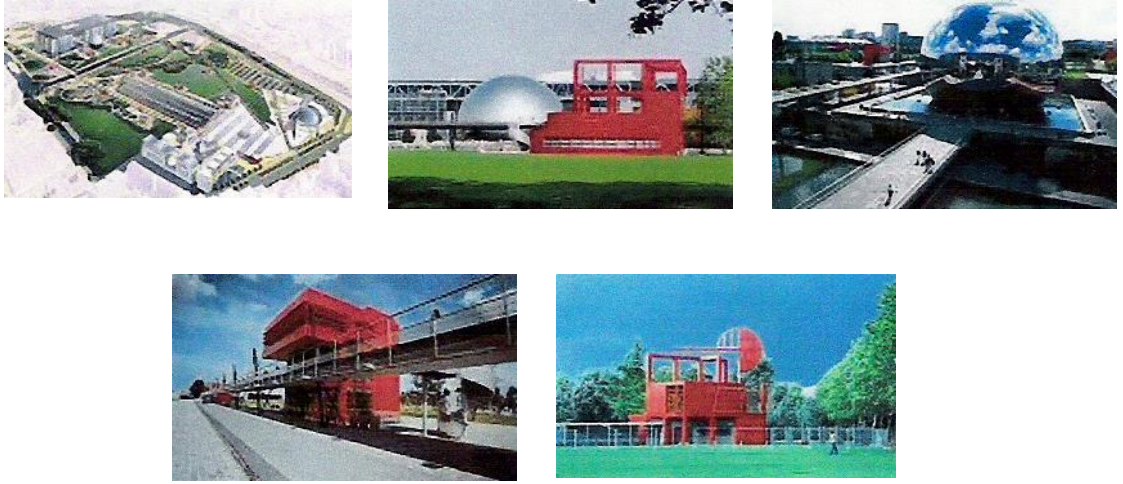
Çağımızda mimarlık arayışları oldukça değişiklik göstermiştir. Özellikle 20. yüzyılın son yıllarına doğru iç ile dış arasındaki sınırları kaldıran ve iletişimi güçlendiren projeler görmekteyiz. Steven Holl'un "Storefront Art&Architecture" adlı yapısı iç ile dış arasındaki iletişimi cephe yoluyla güçlendiren bir projedir. Tasarım bina ile sokak arasındaki sınırları belirsizleştirmeyi, iç ile dışı tek bir mekan haline dönüştürmeyi denemiştir. Bir puzzle'ın parçaları gibi bir araya gelen beton cephe panelleri sıcak günlerde kendi eksenlerinde dönmekte ve insanlar tarafından istenen oranlarda açılabilirler (Şekil 3.41).



Şekil 3.41 Storefront Art & Architecture, Steven Holl ve Vito Acconti, 1993

Bernard Tschumi'nin Derrida ile düşünsel temelini oluşturduğu ve uygulandığı bir park projesi ise kentliyle kurduğu farklı iletişim tarzı ile incelenmelidir. Tschumi, 1982 yılında Fransız hükümeti tarafından açılan “Parc de la Villette” tasarım yarışmasını kazanmış ve uygulayan kişi olmuştur. Tschumi projede birlik kavramını yinelemeler, çarpıtmalar, üst üste bindirmeler ile sorgulamıştır. Proje temelde 10.8 m x 10.8 m ebatlarındaki küplerden oluşan ve “folie” adı verilen, park içinde belli bir düzen/düzensizlik içinde yerleştirilmiş konstrüksiyonlar etrafında gelişmiştir. 1995 yılında tamamlanan parkta en çok konuşulup tartışılanlar ise 25 adet folie (şakaoyun yapıları) olmuştur. Bunlar, galeriler, köprüler ve özel bahçeler içermektedir (Şekil 3.42).





Şekil 3.42 Tschumi, Parc de la Villette, Paris.

Tschumi'nin folie'lere belli bir işlev yüklememesi dolayısı ile, ziyaretçilerin bu konstrüksiyonlar hakkında ilgilerini çekmek ve konstrüksiyonlar hakkında düşüncelerini sağlamayı amaçladığı tartışmalarda ağırlık kazanan çıkarım olmuştur.

Expo yapıları birer iletişim ortamları olarak ilginç örneklerdir. Programlarının yanı sıra biçimleriyle, yeni teknoloji ve malzeme kullanımlarıyla ilgi çeken, merak uyandıran yapılardır. Bunlardan ilginç bir güncel örnek olarak, Yverdon les Bains'teki Expo 2001 İsveç Pavyonu, kentsel mekanda olmasa da, su yüzeyinde farklı bir iletişim biçiminin gerçekleştirilebilirliğine güzel bir örnektir. Proje mimarları Diller ve Scofidio, sadece bir bina, bir çevre yaratmayı değil; mekan, sirkülasyon, medya, sergi, yüzeylerin içeride/dışarıda olma durumu, akıcılığı, bitişikliliğini de sorgulamayı denemişlerdir. Mimarlar, su ve havanın ana inşa malzemesi olabilirliğini sorgulamışlardır (Şekil 3.43a ve Şekil 3.43b).



Şekil 3.43a “Blur” binasından görüntüler, Diller & Scofidio, İsveç, 2001

“Blur” yapısı 100 m genişliğinde, 65 m derinliğinde ve 25 m yüksekliğindedir. Çıkış fikri, B. Fuller'ın tasarımlarında esinlendiği, atomların birleşerek bir ağ oluşturması gibi tensegrity yapılar da bir ağ oluşturması fikrine dayanır. Binanın katı duvarları

atomik ölçüde gözlemlendiğinde “bulanıklaşır”, ortadan kaybolur. Peki acaba bir binanın tamamı görünmez olabilir mi? Yani bir bina “hiçbir şey”den yapılabilir mi? sorusu çıkış fikrini oluşturmuştur.



Şekil 3.43b “Blur” yapısına ulaşım ve yapının terasına bakış...

Mimarların yaklaşımı şu şekildedir: Halk, “Blur” binasına bir yaya rampası ile sahilinden ulaşır. 140 m bir seyahat boyunca, görsel ve akustik referanslar yavaş yavaş silinir. Ta ki sadece optik-beyazımsı ve beyaz gürültü atışları (sis hortumlarının kalp atışları) kalana dek...

Expo Park’ta aktivite bölgesi yer alırken; su üzerinde bulut, ışık şov, video yerleştirmeleri, sergi, forum, göl restoranı, suda yüzen yerleştirmeler (phenomobilen) tasarlanmıştır. Gece vakti, sis kütlelerinin içinden parlak ışıklar yayan projede Diller ve Scofidio, mimarlık ve elektronik teknolojiyi beraber kullanarak bir yapı oluşturmuş ve her birinin özelliklerini diğeri için kullanmıştır (Şekil 3.44a ve Şekil 3.44b).



Şekil 3.44a Water Bar.

Şekil 3.44b Yüzeyle yansıtılan görüntüler, yazılar...

Mimari yapının, programıyla bir iletişim nesnesi olabileceği gibi (örneğin “Blur” yapısı sanatsal bir çalışma için düzenlenen bir programdan oluşmaktadır, sergileme programı söz konusudur), biçimlenmesi (örneğin heykelsi yapılar), dokusu, rengi, malzemesi, strüktürü, dönemi vb. ile de bir iletişim aracı olduğunu görmekteyiz. Mimari yapının gelecekte çok daha farklı şekillerde bir iletişim aracı ve iletişim ortamı olacağı görülebilmektedir.



Mimari yapılar anlam taşıyıcıdır. Mimarın kent toplumuna göndermek istediği bilgi tasarlanmış, gerçekleşmiş mimari uzamdır. Mimar tarafından yapı üzerinde somutlaştırılan ve dondurulan işaretler zaman ve mekanda iletilir. Mimar ile kullanıcılar arasında ortak kabullere dayalı bir işaretler sistemi iletilmektedir. Bu ortak işaretler birikimi mimar ile kullanıcılar arasında bir takım işaretlerin oluşu ve bunların duyu organları tarafından değerlendirilmesiyle mümkün olmaktadır. Bu anlamda ortak kesitte gürültünün varlığı önemlidir. Mimari iletişimde gürültü, mimarın gönderdiği işaretlerin anlaşılmasını güçleştiren her türlü çevre ve sınır etkenleri olarak ifade edilebilir. Bunlar; toplum etkileri, gelenekler, ön yargılar, tarihsel çevre; psikolojik etkiler; eskime; mevcut fiziksel çevre; mimarlık tasarım dili ve yeniliklerdir (Kalpaklı, 1990).

Mimari yapı, davranış ve eylem yörüngelerine sahne olma, kişiler arası ilişkileri, etkileşimleri çerçeveleme, çevreyi bölme, yapılandırma, sınırlandırma ya da bölgeleme işlevlerini gerçekleştirir. Belirli bir dönemin üslubunun çizgilerini taşıtarak anlatımsal işlev kazanabilir. Mekansal-kinetik (spatiokinetic) davranışları kısıtlayarak yönlendirir, bu anlamda uyarı işlevi taşır. Örneğin merdiven sahanlığına “dikkat düşme tehlikesi” yazmak yerine çevresine korkuluk yapmak gibi.

Mimari yapıların birincil ve ikincil işlevlerinden söz edilebilir. Birincil işlevler, kullanıcının yaşamına ilişkin gereksinimleri karşılar. İkincil işlevler, birincinin düzenlamaları üzerine kuruludur. Örneğin gotik katedralin birincil işlevi toplanma ve ibadet mekanı oluşudur. İkincil işlevi olarak mistik uyum, tanrının varlığının simgesini araması dolayısı ile gökyüzüne doğru uzanışı gibi toplumsal ve ideolojik değerlerdir.

Mimari yapı, ait olduğu çevreye, kültüre göndermede bulunabilir. Bu anlamda göndergesel işlev üstlenir. Bunlara ek olarak estetik dili ile kendine has bir iletişim biçimi kurar. Bir görüntü çevreden soyut olarak özel bir etki oluştururken, bir mimari ürün çevre bütününe bir parçası olmayı amaçlar. Çevre ile bütünleşmeyen yapı, genel ve ortak etkiyi zedeler. Bu anlamda, İstanbul için olumsuz iletişim nesnesi olarak Park Otel, Ritz Carlton/Süzer Plaza gibi mimari yapılar sayılabilir.

### 3.1.3 Çok Boyutlu / Karma İletişim Elemanları: Işık, Ses, Görsel Efekt

Kentsel mekandaki çok boyutlu/karma iletişim elemanları olarak ışık, ses, görsel efekt, medya ve teknoloji sayılabilir. Genellikle bu iletişim elemanları mimari ve dolayısı ile kentle bir bütünlük oluştururlar. Bu tür elemanlar, mimari cepheyle ya da mimariyle bütünleşerek kentlilere farklı iletiler gönderirler.

#### \*Işık:

“... Işık tüm varlıkların kökenidir...Varlıklara özerkliğini verirken, onlar arasındaki iletişimi de belirler... Bu dünyayı oluşturan ilişkilerin yaratıcısı, tüm varlığın temeli ışıktır... Işık dünyayı sürekli olarak yeniden keşfeder...”

Tadao Ando

Işığın önemi mekana ilişkin; strüktür, form, hacim gibi unsurlar ve bir üst düzlemde sınır, zaman gibi kavramlarla girdiği karşılıklı iletişimde yatmaktadır. Işık yardımıyla mekan algısal olarak farklı bir karaktere büründürülebilir. Söz konusu mekan, kent olunca ışığın tasarımının önemi daha rahat görülebilir.

Kunsthhaus, Avusturya'nın Graz kentinde çağdaş sanat için 2003 eylül ayında açılan, uluslararası sergiler düzenlenen bir müzedir. BIX, Avusturya Kunsthhaus Graz kenti için, 1960'ların ödüllü Archigram grubu üyesi Peter Cook, ortağı Colin Fournier ve spacelab.uk.team tarafından tasarlanmış bir ışık ve medya yerleştirmesidir. BIX, yeni Kunsthhaus yapısının biomorfik cephesi içerisine yerleştirilmiş 930 standart, dairesel florasan lambası alanıdır. Bütün lambalar tek tek bilgisayar kontrollü veri yönetim sistemi sayesinde kontrol edilir. Örneğin lambalar açılıp kapanabilir ve ışık şiddeti saniyede 18 kere sonsuz çeşitlilikte değiştirilebilir. Lambalar yapının bütün hacmini bir deri gibi sarar. Bu yolla Kunsthhaus'un doğudaki asıl cephesini yaklaşık 45 m genişliğinde ve 20 m yüksekliğinde düşük çözünürlüklü gri ölçekli görüntüye dönüştürür. Basit mesajlar, simgeler ve animasyonlar Graz şehrine gönderilir. Kunsthhaus için sanatçının artistik mesaj formatı haline döner (Şekil 3.45).

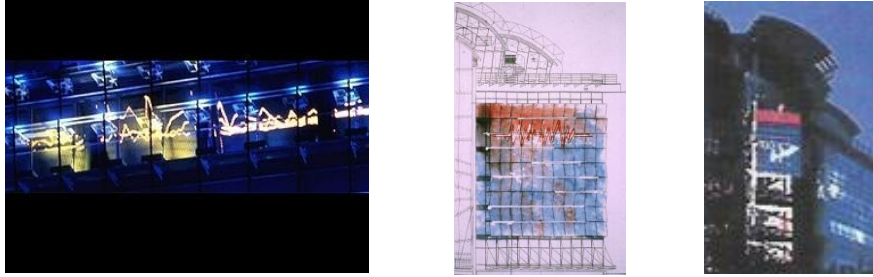


Şekil 3.45 BIX yerleştirmesi, Graz, Avusturya, 2003

Işığın kullanımına ilişkin olarak, “Kinetik Işık Heykeli” projesi incelenebilir. Burada ışık, Frankfurt’ta Zeilgalerie’nin cephesine eklenmiş kalıcı bir yerleştirmedir (1992). Batısında Kaufhof büyük mağazası ile doğusundaki pastane arasında cephenin etkileyici imajı görünebilir. Cephenin yüzeyindeki “Kinetik Işık Heykeli” ile bu bina ekstra kaliteli bir “canlılık” kazanmaktadır (Şekil 3.46).

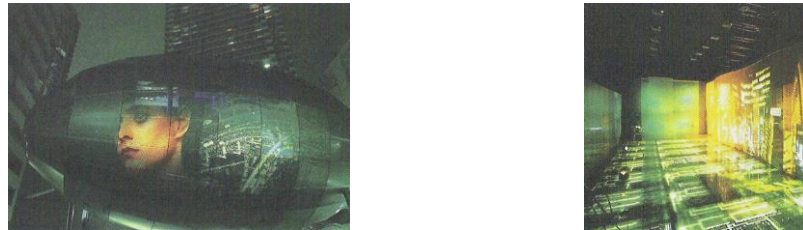
Işık heykeli, gecele olduğunda gündüz görünümünü değiştirir. Gün boyunca binanın ön kısmında bulunan metal yüzey, gri olarak kalır, sadece ışık oyunları ile salınım yapar. Akşam vakti, kendisini çevresine bağlı olarak (o anki hava durumuna göre) mavi-sarı hareketli figürlere dönüştürür.

Kinetik ışık heykelinde, cephenin imajı bir bilgisayar terminali (SGIE) tarafından yönetilir ve binanın tepesindeki hava durumu istasyonundan gelen bilgilere göre cephedeki renk değişir. Ayrıca hızla değişen çizgi grafik (LED gösterim, 3mx16m) gerçek zamanda geçen yaya ve taşıtların çıkardığı gürültünün derecesini gösterir.



Şekil 3.46 Kinetik Işık Heykeli, Frankfurt, 1992

Akıllı ışık mimarlığı (intelligent architecture) uygulamalarını Toyo Ito, çeşitli projelerinde ele almıştır. Tower of Winds, Egg of Winds ve Londra’da gerçekleştirilen ‘Dreams’ adlı sergide Ito, çevresi ve kullanıcı ile medyatik bir etkileşim halinde olan interaktif strüktürler oluşturmuştur. Tower of Winds, kentsel etkilere değişen ışık ve renk oyunları ile tepki veren akıllı bir strüktür iken; Egg of Winds çevresinde yaratılan kentsel devinimi kaydeden ve bunu izleyiciye kendi üzerinde yeniden yansıtan bir iletişim objesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 3.47a ve Şekil 3.47b).



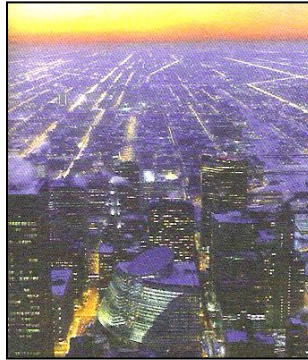
Şekil 3.47a Egg of Winds, Toyo Ito, Tokyo, 1991 Şekil 3.47b Visions of Japan, Toyo Ito, Londra, 1991

Toyo İto'nun Japonya Yokohama'daki Rüzgar Kulesi'nde (Wind Tower, 1986) etkileyici bir ışık tasarımı görmekteyiz. Yapı, bir alışveriş merkezinin havalandırma ve su deposu bölümü olarak tasarlanmıştır. Gündüz ve gece görüntüsü oldukça farklı olarak görünürken gece ışık, rüzgar ve dış seslere göre değişerek hareketli bir görünüm almaktadır (Şekil 3.48).



Şekil 3.48 Toyo Ito, Wind Tower, Japonya, 1986

19. yüzyıl sonunda elektriğin icadı ile ışık ve mekan ilişkisi özelinde yeni bir dönem başlamıştır. Bu yeni ve ucuz teknoloji, kısa sürede dünyanın her yerinde kabul görülmüş ve artık kentlerin doğal ışık kaynağı ortadan kalktıktan sonra da yaşayan, dinamik ve güvenli bir kimliğe bürünmesini sağlamıştır. Işık; kontrol edilebilir, farklı doku, renk ve yoğunluğa büründürülebilir bir materyal olarak kent yaşantısına katılmış ve var ettiği gece mimarlığında kentsel çehreleri tümüyle değiştiren unsurlardan en etkileyicilerinden biri olmuştur. Lazer teknolojisi, projektörler, illüzyonlar ve holografi gibi ışık kökenli bir takım yeni teknolojik uygulamalar; günümüzde etkileyici, şaşırtıcı ve dinamik bir mimari çevre oluşumuna katkıda bulunmaktadır (Kutlu, 2001, s. 17) (Şekil 3.49).



Şekil 3.49 Chicago kenti ve ışık...

Işık ile kentler yeni bir gece görünümü kazanmıştır. Kentlilere zengin, birebir etkileşimde bulunabildiği, zaman zaman da şaşırtıcı deneyimler sunmaktadır. Kaynağını ışıktan alan elektronik, değişken ve interaktif bir iletişim biçimi kentsel mekana ve mimarlığa yeni boyutlar kazandırmaktadır.

Bu anlamda cam, sağlamaya çalıştığı devingen etkiler için önemli bir malzemedir. Nouvel, bu durumu şu şeklide açıklar:

“Mimarlığın Darwinizmine inanıyorum. Zamanla malzemelerin ortadan yok olacağı anlamında değil ama malzeme teknolojisi ve malzemeler üzerindeki hakimiyetimizden ötürü. Her iki durum da zamanla ilerleyecek ve öyle gelişecek ki belli bir araçla kullanılacak malzemeye sürekli daha az ihtiyaç duyacağız. Malzemeyi kontrol etmenin en etkin yollarından birisi ışık aracılığı ile gerçekleşir. Bu anlamda en çarpıcı modern malzemelerden birisi, en evrimleşmiş olanı camdır” (Nouvel, aktaran Morgan, 1998) (Yıldırım, Doğay, 2001, s. 287).

İstanbul’da son yıllarda yaratıcı biçimde ışık kullanımlarını görmekteyiz. Kutlu’nun (2001) belirttiği gibi, çağlar boyunca ışık, mimarlığı görünür kılarak var etmesinin yanı sıra, mekan, obje ve insan arasında çeşitli iletişim kurmak gibi bir temel fonksiyonun dışında; tinsel, mistik bir takım mekansal dinamikleri oluşturan bir tasarım girdisi olarak kullanılmıştır. Tarihi binaların bu anlamda kentle kurduğu büyüleyici atmosfer görülmeye değerdir. İstanbul’un tarihi yapılarının yapay ışık etkisiyle geceleri oldukça etkili görüntüler sunduğu görülmektedir (Şekil 3.50).



Şekil 3.50 Esmâ Sultan Yalı; gündüz ve gece görünüşü.

2003 yılında, ünlü alışveriş merkezi Akmerkez, Cumhuriyet’in 80. yıldönümü kutlaması sebebiyle İtalyan tasarımcı Valerio Festi tarafından tasarlanan 226 bin ampulün aydınlığı ile kutlanmıştır. Festi’nin deyişiyle alışveriş merkezi, ‘bayramlıklarını giydi’. Projenin çıkış noktası, Cumhuriyet’in özel bir organizasyonla kutlamak olmuş ve merkezin genel müdürü Zeynep Akdilli Oral, Etiler’i 1130

kilovatlık bir aydınlığa boğan proje için “bayramlar ve kutlamalar tüm dünyada ışıkla özdeşleşmiştir, biz de Cumhuriyet’in 80. yılına yakışır bir kutlama gerçekleştirmek istedik” şeklinde projeyi açıklamıştır (Şekil 3.51).

(<http://www.aksam.com.tr/arsiv/aksam/2003/10/31/kultursanat/kultursanat2.html>)

Valerio Festi (2003), kent dışına itilen şenliğe eski itibarını kazandırmak amacındadır: “Şenlik bir dönem çok popülerken, zamanla şehir dışına atıldı. Şehirde bale, opera gibi daha yüksek kültür etkinlikleri öne çıktı. Bunlar da önemli, ama herkese hitap etmiyor. Oysa açık havada yapılan şenlikler herkesi mutlu eder” şeklinde hedefini belirtmiştir.

(<http://www.arkitera.com/v1/haberler/2003/11/01/akmerkez.htm> )



Şekil 3.51 Akmerkez ışık yerleştirmesi, 2003, Etiler, İstanbul

İstanbul’un çeşitli semtlerinde belediyeleri katkılarıyla ışıklandırma çalışmalarının düzenlendiği görülebilir. Özellikle bayramlarda ve yılbaşı günlerinde kent adeta aydınlığa boğulur. Ağaç gibi peyzaj öğelerinden, kent mobilyalarına kadar bir çok öğe ışıklarla süslenir. Bu tür uygulamalar, insanların algılarını değiştirebilir, hoş ortamlar yaratırlar (Şekil 3.52).



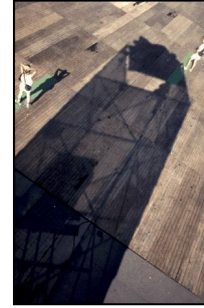
Şekil 3.52 İstanbul’un geçmişinin simgelerinden birini, bir kent mobilyasında görebiliriz: Lale şeklindeki aydınlatmalarla süslenmiş bir direk.



Mimarlığın gelecekteki varacağı noktaları tahmin etmek zor olsa da, ışık ve ışık kökenli uygulamalar gelecekte de mimarlığın ve dolayısı ile kentin vazgeçilmez parçalarından biri olacaktır.

**\* Ses:**

Ses ve ışığın kullanıldığı bir proje olan “İnteraktif ışık ve 3D ses heykeli” Museum Park’ta Rotterdam Şehri Yaz Festivali dolayısıyla Rem Koolhaas tarafından tasarlanmıştır. Bu gösterimde bir ses, mekanın etrafında hareket eder ve zeminde bulunan dört ışık sensörüne girilmesiyle birlikte kulaklıklar ile ses dinlenir. Bu tasarı, kamu alanı için ARCHIMEDIA tarafından tasarlanan ilk ışık ve ses parkıdır. 80x80m.lik bir yüzey üzerinde, 8 adet yaklaşık 12 m yüksekliğinde ışıklandırma rampaları ışık sensörleri ile delinmiş bir ahşap yüzeyi çevreler. Sensörlerle işaretlenmiş alana mekanın etrafındaki yüksek farklılıklı ses izlerinin sayısını değiştirebilir. Bu yerleştirme, kentin genç kültürüne bir katkıda bulunur (Şekil 3.53, Şekil 3.54).



Şekil 3.53 Işık ve Ses Parkı (Light and Audio Park ), gündüz görünüşü



Şekil 3.54 Işık ve Ses Parkı, gece görünüşü.

Ses’in iletişim aracı olarak kullanılmasına İstanbul örneğinde baktığımızda; kentsel mekanda olmasa da, Nişantaşı Yaya Sergileri 1’de (2002) İTÜ Maçka Kampüsü



avlusunda Cevdet Erek tarafından tasarlanan ses projesinin çıkış noktası ilginçtir. Kapsamlı bir araştırma ve gözlem sonucunda Erek, binanın analizini şu şekilde yapmıştır: “Cüsseli binanın içine 20. yüzyılın ortalarında yapılan eklerle ortaya çıkan ve dış cepheden bütünüyle ayrı bir kimliğe sahip olan bir çift avlu, çevrelerinde bulunan derslik ve koridorlarla ışık ve hava sağlıyor, başka bir amaç için kullanılmıyor. Okulun sakinleri, öğrenciler ve çalışanlar; girişin yasak olmadığı bu alanlara çevredeki pencerelerden sadece ‘bakıyor’. Avlu(lar)dan cadde görülmüyor, mekanı sınırlayan duvarlar, çevredeki seslerin bir bölümünün (ezan, kuvvetli kornalar, gemi sirenleri, İnönü ve Ali Sami yen stadyumlarından futbol seyircisi sesleri vb.) filtrelenmiş yankıları dışındaki çoğunluğunun avluya ulaşmasını engelliyor. Avlu, sessiz ve boş duruyor.” “Avluda Kapalı” projesi için, binanın avluları ve yakın çevresinden gelen sesler kaydedilmiştir. Elde edilen ses ve görüntü hammaddesi işlenmiş, ortaya çıkan malzeme, binanın biri açık, diğeri kapalı iki ‘kritik’ mekanını geçici olarak ve somut mimari eklemelere başvurmada dönüştürmek için kullanılmıştır. Avlu cephelerindeki 228 pencereden avluya bakışların her biri, rüzgar cereyanının çarptığı alüminyum pencere kanatları ve yankıları, okul girişindeki güvenlik turnikelerinin sinyalleri, ders zili için kullanılan 57 adet hoparlör ve de avlunun kendisi Avluda Kapalı projesinin başrollerine yerleştirilmiştir (Erek, 2002) (Şekil 3.55).



Şekil 3.55 “Avluda Kapalı”, Cevdet Erek, Video ve Ses Yerleştirmesi, 2002, İTÜ Maçka Binası, İstanbul.

Ses İstanbul’da kimliği olan bir araçtır: Bir çok filme konu olan vapur siren sesi, martı sesi, kedi sesi, simitçi sesi, kozmopolit insanların sesi vb. İstanbul ile adeta özdeşleşmiştir.

**\* Görsel Efekt:**

Bir görsel efekt örneği olarak D-Kulesi incelenebilir: “insanların gün içerisinde değişen duygularına göre renk değiştirecek bir kule” yapılabilir mi? NOX grubu, bu soruya yanıt aramıştır: D- Kulesi, mimarlığın interaktif ilişkiler sisteminin oluşturduğu,

farklı medyaların alaşımından oluşan bir komplekstir. Proje, 2003 yılında Doetinchem’de inşa edilen fiziksel bir bina (kule), anket ve websitesi olmak üzere birbirleriyle interaktif bir biçimde ilişkide olan üç parçadan oluşmaktadır. Standart ve standart olmayan geometrik biçimleriyle birlikte kompleks oluşturduğu cephesiyle oniki metre yüksekliğindeki kule epoksiden yapılmış ve bilgisayar programı tarafından üretilmiştir. Bu projede ilginç olan bir diğer nokta, kulenin sadece bir kamu alanında durmuyor, internetin elektronik ortamını da kapsıyor oluşudur. Kule websitesine iki farklı yolla bağlanmaktadır: Birinci yol, Rotterdamlı sanatçı Q.S. tarafından hazırlanan anketin sorularına yanıt veren gönüllülerin verdiği cevaplara göre ilişkilenen bir yol. Oy vereceklerin seçimleri her altı ayda bir tekrarlanmaktadır. Anket nefret, aşk, mutluluk ve korku gibi dört ana duyguyla bağlantılıdır. İkinci olarak, bu dört farklı duygu yeşil, kırmızı, mavi ve sarı olmak üzere dört farklı renk ile ifade edilmiştir. Bu renkler aynı zamanda binayı aydınlatmakta kullanılmıştır. Işıklandırma direkt olarak sonuçların karşılaştırıldığı ve ölçüldüğü websitesine bağlı olarak gerçekleştiriliyor. Yani hangi mahallede ya da komşuluk ilişkisinde hangi duygunun yoğun olduğunu gösteren websitesine göre renk değiştiren kule, o anda hangi duygunun yoğun olduğunu da gösterebilmektedir. Her akşam kule o gün hangi renk yani hangi duygu baskınsa onun rengini almaktadır (Şekil 3.56).



Şekil 3.56 D-Kulesi, NOX, 2003

Işık, ses ve görsel efektin bir arada kullanıldığı bir çalışma, Bologna kentinde gerçekleştirilmiştir. Avrupa’nın en eski üniversitesinin 1088 yılında kurulduğu Bologna kenti, 2000 yılının kültür kentlerinden biri olarak seçilmiştir. Tarihi yapılarla süslenen kentin simgesi, kent zenginlerinin gösteriş için yaptırdıkları kulelerdir. Ortaçağda yüzlerce olan kulelerden bugün ancak iki tanesi ayakta kalabilmiştir.

Bologna’nın kültür kenti seçilmesinin kutlamak amacıyla Ünlü İngiliz film yönetmeni Peter Greenaway, bu kulelerde bir ışık ve ses şöleni düzenlenmiştir. “Bologna Towers 2000” adlı ışık gösterisi, 24 Haziran-1 Temmuz 2000 tarihleri arasında, sekiz gece boyunca Maggiore Meydanı’nda gösterilmiştir. Meydanın dört yanındaki

binalar, Bologna'nın tarihini anlatan 23 dakikalık projeksiyon gösterisinde ekran vazifesini üstlenmiştir. Amaç, İtalyan kentlerinin mimari ve kültürel değerlerini hatırlatmak ve kutlamaktır. Yazı ustası kaligraf Brody Neuenschwander'in gizli eli, görkemli bir müzik eşliğinde meydanı kuşatan binaların cephelerine Bologna'nın tarihini yazmaya başlarken, hoparlörden duyulan sesler, kentin tarihini müzik ve efektler eşliğinde anlatmıştır. Karartılmış meydanda rengarenk yazılar binaların cephelerinde dönüyor, birbirinin içine geçiyor...Filmler Bologna'nın tarihini ve en önemli günlerini anlatmaktadır...Greenaway, sinema ekranı yerine tarihi bir ekran kullanarak farklı bir iletişim biçimi gerçekleştirmiştir (Şekil 3.57 ve Şekil 3.58).

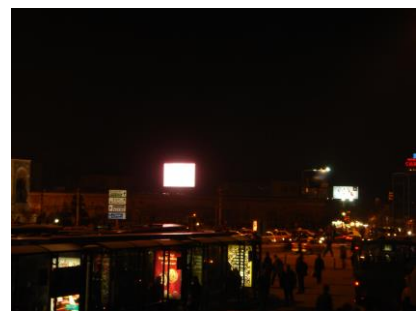
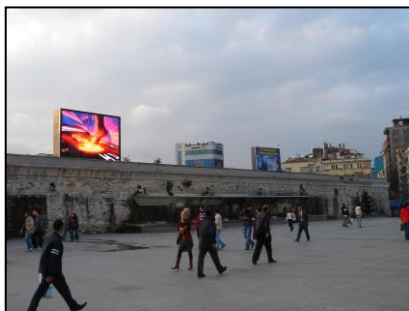


Şekil 3.57 Bologna Kuleleri'ne bakış.



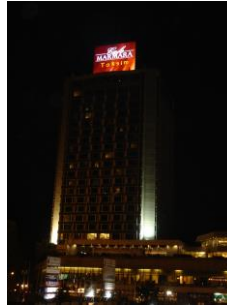
Şekil 3.58 Etkinlikten görüntüler, İtalya, 2000

Benzer şekilde, Taksim Meydanı'nın Su hazinesinin arkasına yerleştirilen dev LCD ekran, gece ve gündüz kente ülkemizin tarihi, turistik ve kültürel değerlerini yansıtır. Özellikle gece olduğunda uzaklardan bile algılanan etkiler sunmaktadır (Şekil 3.59).



Şekil 3.59Taksim Meydanı'ndaki dev ekran, gündüz ve gece görüntüsü, İstanbul, 2005

Bu tür görsel efekt uygulamaları kentin birçok noktasında görülebilir. Taksim'deki bir otelin üzerine yerleştirilen başka bir ekran da kentin en yüksek noktasından birinin üzerinde konumlandığı için çok uzaklardan fark edilebilmektedir (Şekil 3.60).



Şekil 3.60 The Marmara Oteli'nin üzerinde konumlanan dev ekran.

Kentteki “çok boyutlu iletişim elemanları”nın önemini şu şekilde özetleyebiliriz:

\* **Işık:** Enerjiyi görünür kılmamanın en güçlü, en etkili aracıdır. Kent peyzajının gün boyu değişen ışık ve gölge şablonları dolayısı ile büyük dönüşümler geçirdiği ortadadır. Işık, Hollanda Rotterdam Meydanı örneğinde veya üstteki “Işık ve Ses Heykeli” örneğinde görüldüğü üzere toplayıcı, birleştirici bir etki yaratabildiği gibi, farklı deneyimler yaratması dolayısı ile önem kazanmaktadır.

Işığın yaratıcı kullanımı, modern tasarımın ihmal edilen alanıdır. Ancak çalışmada incelenen örneklerde de görüldüğü üzere, son yıllarda yaratıcı ışık kullanımlarını görmekteyiz. Dikkatlice tasarlanmış ışık düzenlemeleri, insanları belli bölgelerde bir araya toplamakta kullanılabilecek önemli araç bir araçtır.

\***Ses:** Ses de ışık gibi toplayıcılık, birleştiricilik yönünden önemli bir araçtır. Kent kültürüne farklı bir katkı sağlar. Işık ile birlikte kullanıldığı projelerde farklı biçimler sunar.

\***Görsel efekt:** Farklı deneyimler sunarlar. Görsel efektler görsel şölene dönüşerek kent iletişimine katkıda bulunurlar. Bu bağlamda havai fişeklerin, lazer şovların seyredilmesi doyumsuz etkiler yarattığı ortadadır.



### 3.2 Kentsel Mekandaki İletişim “Aktiviteleri” / “Eylemleri”

Bu başlık altında, kentsel mekandaki iletişim “aktiviteleri” olarak sanatsal ve kültürel, politik ve mimari iletişim aktiviteleri ile sınırlandırılarak incelenmiştir. İletişim aktivitelerinin önemi şu örnekte net olarak görülmektedir: Avustralya’daki bir kent merkezinin ana caddesinde yer alan bir süpermarket duvarındaki grafitide “Bu mekan sıkıcıdır” ifadesi yer almaktadır. Burada hiç insan aktivitesi yoktur. Bu duruma zıt olarak, California’nın Berkeley kentinin ana caddesi, barındırdığı etkinlikler dolayısıyla (çeşitli yerleştirmeler, insanların sergilediği panorama gibi) insan aktivitelerinin yoğun olduğu bir yerdir. Bu nedenle, buradaki trafik de yavaş akar, çünkü çevreden geçen motorlu taşıtlar, insanların hareketlerini ve çeşitli aktivitelerini (ne yapmakta olduklarını) izlemek istemektedir (Şekil 3.61).



Şekil 3.61 Yurtdışında kentsel mekanlardaki iletişim aktivitelerine iki uç örnek.

Bu bölümde neden sanatsal&kültürel, politik, mimari gibi aktivitelere gerek duyulmaktadır ve kent için bu aktivitelerin rolü ne olmaktadır? sorularına yanıt aranmıştır. Sanatsal ve kültürel iletişim aktiviteleri, kentteki farklı durağan ve dinamik yerleştirmeler ve daha özelleşerek sokak sergileri bağlamında incelenmiştir. Politik iletişim aktiviteleri kentte sıkça karşılaştığımız aktiviteler olmaları dolayısı ile ele alınmıştır. Mimari iletişim aktiviteleri ile de mimarların ve tasarımcıların kent mekanına (mimari etkinlik bağlamında) katkılarının ne şekilde olduğu, ne tür aktiviteler gerçekleştirdikleri incelenerek değerlendirilmeye çalışılmıştır. Mimarların bu bölümde yerleştirme çalışmaları ve bu çalışmalardaki amaçları üzerinde durulmuştur. Ancak bunlardan önce kentsel mekanda gündelik hayata bakmak faydalı olacaktır.

### 3.2.1 Kentsel Mekanda Gündelik Hayat

Yeni geliştirilen kimi estetik duyarlılıklar, algılamalar; yaşama ve hareket etme tarzlarını değiştirerek, gündelik hayatın bir estetik projeye dönüştürülmesine işaret etmektedir. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi, gösteri toplumu ve tüketimin çeşitlenip yaygınlaştırılması ile ilişkilidir. Bu anlamda İain Borden'a göre "Ted Baker gömlekleri ve Kenzo botlarıyla" bütün vatandaşlar, birer "hareketli reklam"a dönüşür ve diğer "reklam-panosu-vatandaş"lara kendini bir "gösteri" gibi sunar (Yardımcı, 2005, s.38).

Yeni algılama ve hareket etme biçimleri aynı zamanda bireylerin kentle kurdukları ilişkiyi de dönüştürür. Gündelik hayatın estetikleşmesi çerçevesinde kentler de estetik bir kavrayışla yeniden düzenlenir. Kentin ekolojik, tarihsel ve mimari malzemesi dönüştürülerek teşhir edilir ve satışa sunulur. Yapılar, sokaklar ve parklar ahenkli bir görünüş yaratacak şekilde yeniden düzenlenir; temizlenip boyanır, restore edilir ve kültürel etkinliklerle renklendirilir.

Kentlerin estetik açıdan çekici hale gelmesi için yapılan bu düzenlemeler, aslında çok da yeni bir proje değildir. III. Napoleon zamanında, Paris Polis Şefi Baron Haussmann'ın 1859'da başlatmış olduğu kentsel dönüşüm projesi, en iyi bilinen ve en kapsamlı örnektir. Benjamin'e göre, Haussmann'ın kentsel ideali, kentin iç savaşa karşı güvence altına alınmasıydı. Kentsel mekanın yeniden düzenlenmesi, kiralara yükselmesine yol açmış ve işçi sınıfını periferiye itmiştir. Bunun sonucunda kent merkezi ile çevre arasında görünmez bir duvar örülmüştür. Ancak tartışmaya açık nokta, çevreyle birlikte diğer toplumsal sorunların değişip değişmediğidir (örneğin sınıf çatışması, yoksulluk vb.).

Sermayenin küreselleşmesiyle birlikte, kentlerin güzelleştirilmesi de yeni amaçlara hizmet etmeye başlamıştır. Örneğin, gösteriye dönüştürülmüş kent merkezlerinin inşası, sermayeyi ve vasıflı işgücünü çekmekte kullanılan bir silaha dönüşmüştür. Farklı tarih ve coğrafyaya ait tarzların esnek bir şekilde bir arada kullanılması, dış cephelerin çeşitlenmesi ve süslenmesi sayesinde kent, bir gösteri olarak kurulmakta ve "teatral" bir görüntü elde edilmektedir (Şekil 3.62).





Şekil 3.62 Bir gazete reklamında mimarinin pazarlanması... 27 Kasım 2005, Hürriyet Gazetesi

İstanbul, bu anlamdaki gelişmelerin açık ve net görüldüğü metropollerden birisidir. Kentte, yasal ile yasadışı arasındaki ayrım silikleşmekte, gelir dağılımındaki artan eşitsizlik ile toplumsal ve mekansal ayrışma daha da şiddetlenmektedir. Kent, gittikçe sınıf, etnik köken, siyasi ve dini yönelim eksenlerinde bölünmektedir. Bir yanda alışveriş ve iş merkezleri küresel mekan-zamana bağlanırken, yeni kent seçkinleri de “küresel kültür” öğelerini kullanarak kendilerini toplumun geri kalanından ayırıştırırlar. Teknolojinin tüm olanaklarından yararlanan seçkinler, İstanbul’un toplumsal mekanından kopar ve onunla neredeyse salt görsel bir ilişki kurarlar. Mimari, kentsel tasarım, polis gücü ve özel güvenlik öğelerinin bir araya gelmesiyle oluşan yeni bir bileşim, bu seçkin kesimlere kentin tehlikelerine karşı sahte bir güvenlik hissi vaat ederken, kamusal alanın daha da aşınmasına yol açar. Böylece tüketime adanmış yerler (konser, sergi salonları, alışveriş merkezleri, eğlence mekanları, temalı parklar vb.) ortak bir kamusal amaç gütmenden veya politik herhangi bir güce sahip olmadan bir araya gelinilen yerler olur (Yardımcı, 2005). Artık Benjamin’in bahsettiği pasajlar, mağazalar, müzeler ve sergiler değil; kentin tamamı, belirli bir ücret ödeyebilen bir izleyici/tüketici grubunun tüketimine sunulur...

Modern kent ve kültürle ilgili yazılarında Baudelaire; kalabalıktan, kahramanlardan ve “flaneur”den bahseder. Bir kent gezgini olan flaneur, en ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümelerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasına yerleştirir. Flaneur’un gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri, bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkaran düşler, fantasmalar alemi “fantasmagoria”dır: Yeni hayatın, lüksün dünyaya sunulduğu vitrinler, barlar, panoramalar, sergiler...Gotik özentisi mekanlar olan Pasaj’lar. Metaların salt imgeler olarak algılandığı pasajlar, onların üretilmelerinde söz konusu olan bütün emeği, süreçleri ve ilişkileri gizler. Fantasmagoria tabiri, Benjamin’in Pasajlar’ında, meta fetişizmini anlatmaktadır. Fantasmagoria, metanın

estetikleştirilmesi kadar, estetiğin metalaştırılmasını da ifade eder. Benzer şekilde Simmel'e göre de metropol her zaman para ekonomisinin beşiği olmuştur. Modern kent, hemen hemen bütünüyle pazar için üretimle, yani üreticilerin gerçek görünüş alanı içinde asla ortaya çıkmayan, bütünüyle bilinmedik alıcılar için yapılan üretimle donatılır.

Bu anlamda sanatsal yaratıcılık, sadece kültür ürünlerinin yaratılmasında değil, aynı zamanda kentin paketlenip pazarlanmasında, başarılı bir gösteriye dönüştürülmesinde kullanılır: Christo ve Jeanne-Claude'un 2005 yılında New York Central Park'da gerçekleştirdikleri, parkın yürüyüş yollarına dikilen, 5 metre yükseklikteki ve 37 kilometre uzunluktaki "Kapılar" (The Gates) projesi, kente müthiş bir ekonomik katkı sağlamıştır. Daha sergi açılmadan 50 bin otel rezervasyonu yapılırken, New York'un ünlü otellerinde gecelik otel fiyatları 1050 doları bulmuştur. Yerleştirme, şehrin turlarının ilgi odağı haline geldiği gibi, yalnızca bu yapıtı gezdirmeye yönelik özel turlar düzenlenmiştir (Öymen, 2005) (Şekil 3.63).



Şekil 3.63 Christo ve Jeanne-Claude, The Gates, Central Park, New York, 2005

İstanbul, imparatorlukların gücünün simgesi olarak inşa edilen sarayları ve dini mozağini simgeleyen kilise ve camileriyle, yüzyıllardır bir gösteri mekanıdır. Fakat kentin Guy Debord'un<sup>6</sup> ortaya koyduğu anlamıyla bir gösteriye dönüşmesi, 1980 sonrası döneme denk gelir. 1980'li yıllar, İstanbul için tıpkı Paris'te olduğu gibi, başta Tarlabası'nda olmak üzere, yıkımlarla başlayan bir dönüşümü getirir.

Kentte özellikle son birkaç yıldır bu anlamda kentin pazarlanmasına, tüketimin desteklenmesine; mimari, uluslararası sergiler ile kültür turizmine hizmet edildiği görülmektedir. Beyoğlu'nda belirli bir tema etrafında dönüştürülen Fransız Sokağı'nın yaygınlaşacağı, Galata'da İtalyan Sokağı projesinin gündeme gelmesiyle anlaşılabilir. Benzer şekilde, Haydarpaşa ve civarında kurulması düşünülen Dünya Ticaret Merkezi ve Fındıklı'dan Haliç çevresine kadar geniş bir bölgeyi kapsaması

<sup>6</sup> Situasyonalist Guy Debord'a göre "gösteri toplumu", kapitalist üretim ve tüketim biçimlerinin hakim olduğu toplumdur. Debord'a göre, meta fetişizmi bütün toplumu içine almıştır. Bu nedenle, "modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birimi olarak görülür. Gösteri, üretim ve tüketim süreçlerinin aslında bir sömürü süreci olduğunu gizler. (Yardımcı, 2005)

planlanan Galataport projesi, küresel sermayeye, yerel güzellikler yapay bir şekilde vurgulanmış, olumsuz öğelerinden temizlenmiş bir İstanbul sunmayı amaçlamaktadır.

Kültür turizminin güncel ve en çarpıcı örneklerinden biri olarak “festivaller”den söz edilebilir. Schuster’e (2001) göre, kent festivalleri ve kutlamaları (celebrations) yerel ürünlerin prestiji ve kültürel konumların extra-yerel keşfini artırarak kent ekonomisi için kar sağlamayı amaçlamaktadır. Law’a (1993) göre, turist-yönelimleri, etnik gururun kaynağını kutlarlar ve bu farklı etnik etkileşimler, kimliklerin anlamlarını öğrenmeye ve katılmaya teşvik eder. Waitt’e (1999) göre ise festival, gösteri, karnaval vb. hızlı üretimler hegemonik gücün araçlarıdır. Veya halk ilişkileri, kentteki günlük sosyal problemlerden yerel değişimlere dikkati çeker. David Harvey için, kitle üretimi olan festival ve kutlamalar; artan sosyal eşitsizliğin bir ‘karnaval maskesi’ şeklinde ifadesi olarak “büyülü kentler” (voodoo cities) yaratır. (Gotham, 2005) Bu anlamda, Simmel’in sözünü ettiği metropol yaşamının karmaşıklığının ve kapsayıcılığının gerektirdiği dakiklik, hesaplanabilirlik ve şaşmazlık yalnızca onun kapitalist ve zihinsel karakteriyle sıkı sıkıya bağlı olmakla kalmaz, ayrıca yaşamın içeriğini de renklendirir (Şekil 3.64).



Şekil 3.64 New Orleans’ın Mardi Gras festivalinden bir görüntü, Gotham, 2005

İstanbul festivallerinin ise, parlak bir kent imgesi yaratmak gibi önemli bir sorumluluğu vardır. Kültür festivallerinin, bienal gibi uluslararası sergilerin, spor yarışmalarının, kongre turizminin vb. İstanbul’un bölgesel bir iş ve finans merkezi ve kültür başkenti oluşuna yönelik pazarlanması stratejileri olduğu söylenebilir (Şekil 3.65).



Şekil 3.65 “8. Uluslararası İstanbul Caz Festivali Afişi”, 2001

Caz festivalleri reklamlarında mutfak aletlerine veya beş yıldızlı otellerin menülerinde caz festivali programlarına yer verilmesi şaşırtıcı değildir. Çünkü bunların bir boyutu gündelik hayatın estetikleşmesi ile ilişkiliyken, diğer bir boyutu estetik yönü vurgulanmış metaların, çağın üretim ve tüketime dönüklüğüyle ilişkilidir.

ABD kentlerinde seyirlik gösteri, 1960'lı yıllarda dönemin kitlesel muhalefet hareketlerinin içinden çıkmıştı: Sivil haklar gösterileri, sokak gösterileri, iç kent ayaklanmaları, savaş karşıtı dev gösteriler, karşı kültür gösterileri (özellikle rock konserleri), modernist kent yenileme ve konut projeleri kentsel mekanda uğuldayan memnuniyetsizlik dalgasının sivri uçları olmuştur. 1968'de Martin Luther King'in suikaste uğramasıyla patlak veren sokak gösterileri, kent merkezlerinin yeniden düzenlenmesi gerektiği fikrini gündeme getirmiştir, çünkü bu tür olaylar kent merkezinin canlılığını ve yatırımlarını tehdit etmektedir. Bu nedenle Baltimor Şehir Fuarı kentsel gelişmeyi yeniden teşvik etmek için başlatılmıştı. Fuar, kentteki mahallelerin ve etnik grupların çeşitliliğini yüceltmeye yönelecek, hatta etnik kimliği teşvik etmek için elinden geleni yapacaktı. İlk açıldığı yıl (1970) 340 bin kişinin ziyaret ettiği fuar, 1973'te 2 milyon insan katılımı yaratmıştı. Bu anlamda ticari hale gelen fuar, her türlü sahnelenmiş seyirlik gösteriyi izlemek üzere, bir lokomotif görevi üstlenmişti (Harvey, 1999).

Harvey'e (1999) göre, 1973'ten bu yana yaşanan yoğun kentler arası rekabet ve kentsel girişimcilik döneminde, seyirlik kentsel mekanların oluşturulması yoluyla kente imaj kazandırmak sermaye ve (doğru türden) insan cezbetmek için bir araç haline gelmiştir.

Aslında artık sadece kentlerin değil, savaşların da birer gösteri olduğu söylenebilir. Bu gösteri gücün, teknolojinin, ekonominin göstirisidir. Bu gösteri, medya aracılığıyla tüm dünyaya aynı anda sunulur (Irak Savaşı örneğindeki gibi).

Benjamin'e göre faşizm, politik yaşamın estetize edilmesini amaçlar ve ona göre faşizm; kurtuluşunu, kitlelerin kendilerini ifade edebilmelerini (haklarını tanımaya yanaşmaksızın) sağlamakta bulmaktadır. Politikanın estetize edilmesine yönelik tüm çabalar, tek bir noktada doruğa varır ve bu nokta da savaştır. En büyük boyutlardaki kitle hareketlerini geleneksel mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden koruyarak belli bir hedefe yöneltmeyi, yalnızca ve yalnızca savaş sağlayabilir. Ona göre, içinde yaşanılan zamanın tüm teknik araçlarını, mülkiyet koşullarını koruyarak harekete geçirmeyi yalnızca savaş sağlayabilir. Marinetti'nin Etiyopya'daki sömürge savaşına ilişkin manifestosunda şöyle denilmektedir:

“Yirmiyedi yıldan bu yana biz fütüristler, savaşın estetiğe aykırı diye nitelendirilmesine karşı çıkmaktayız...Bu bağlamda yaptığımız saptamalar şunlardır... Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırılır[...] Savaş güzeldir, çünkü büyük tanklarınki, geometrik uçak filolarınınki, yanan köylerden yükselen duman helezonlarınınki gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şeyler yaratır...”

Böyle bir ortamda, akıllara gelen soru, bir kültürün kent için ne kadar gerekli olduğudur. Çünkü kamuoyu kitle iletişim aracılığıyla standartlaştırılmakta, tüketim ve modanın tekdüzeleştirici etkisi karşısında çağdaş sanat da sağırlaşmaktadır; çünkü arkasına özel sermayeyi almaktadır (İKSV gibi)<sup>7</sup>.

Yine de Maurice Roche, bu gibi etkinliklerin kendilerine özgü, yerel bir boyutları olduğunu kaydeder. Roche'a göre, bu özgünlüğün kaynağı, izleyicide “vücut bulan” katılımdır. Bienallere katılan izleyici, hem içinde bulunduğu mekanı dönüştürme, hem de kendisine sunulan gösteriyi/yapıtı okuma, bu okuma üzerinden farklı anlamlar üretme, dayatılan anlama karşı çıkma olanağına sahiptir (Yardımcı, 2005, s.31).

---

<sup>7</sup> Bu anlamda bir sonraki bölümde inceleneceği üzere (Bölüm 4) bienallerde ve bu tür etkinliklerde, sanat ve sanatçı ne kadar özgürdür? Ya da birbirleriyle rekabet edebilmek için benzer şekillerde kendilerini pazarlayan kentlerdeki bienaller (ve festivaller) ne kadar farklılaşabilir?

### 3.2.2 Kentsel Mekanda “Sanatsal ve Kültürel” İletişim Aktiviteleri / Eylemleri

Sanat, kamusal bir eleştiri ortamı yaratarak toplumu tetikleyici bir etkiye neden olmaktadır. Jacob’a (1995) göre, sanatın toplumsal değişim için araç olması üç yolla açıklanabilir; (Varol, 2004, s.74)

- 1) Sembolik; Objeler ya da olaylar bir sosyal problemi somutlaştırır ya da varlığıyla politik bir durum yaratarak değişime olan isteği dile getirir.
- 2) Destekleyici; Sanatçılar tarafından yaratılan sanat yapıtı kendine destek veren bir sosyal sistemle bağlantılıdır.
- 3) Katılımlı; Sanatsal etkinliğin içeriğinin, hatta sanat ürününün bile kolektif bir çalışmanın ürünü olmasıdır. Sosyal problemleri çözmek için, bireylerin katılımı sayesinde toplumsal bir iletişim ağı kurmayı hedefler.

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, sanat olgusunun temelinde iletişim olgusu yatmaktadır. Sanatçı, ürettiği yapıtıyla izleyici ile iletişim kurmakta ve mesajını kendi yaratıcılığı ile oluşturduğu iletilerle iletmektedir.

Sanat, kamusal alanda bir eleştiri, düşünme ve sorgulama ortamı yaratarak hem kent, hem kentliler için bir araç olmaktadır. Sanatın yaratıcılık, tasarım, yenilik, sorgulama yönleriyle mimarlıkla sıkı bir ilişki içinde olduğunu söyleyebiliriz. Gençaydın’ın (1997) belirtmiş olduğu gibi, “sanat, hayatı anlayan zekanın, onu en ilgi çekici, en güzel biçimlere sokması demektir” ve “yaşamımızdaki ölü noktalara hayat verir.”

Endüstri Devrimi’nin etkisiyle oluşan yeni toplum düzeniyle birlikte sanat eserleri toplumla buluşma olanağı kazanmıştır. Böylece sanat, katedralleri, kilise duvarlarını ve sarayları süsleyen erişilmez yapısından sıyrılıp geniş kitlelerle buluşma fırsatı yakalamıştır. Ögel’e göre “dış mekanda psikolojik boyuttur sanat” (Ögel, 1977, s.9).

Bu bağlamda kentsel alandaki sanatsal ve kültürel aktivitelere örnek olarak kentin farklı ortak kullanım alanlarındaki kurgusu ve ölçeği ile değişen yerleştirmeler ve bunların özel bir platformu olarak da sokak sergileri incelenmiştir.

### 3.2.2.1 Kentteki Genel Yerleştirmeler:

“Bir yapıt ancak, pek çok yönelim ve anlam sunarsa, ama hepsinden önemlisi değişik yollardan anlaşılıp sevrilebilirse, o zaman yaşamsal ilgi uyandırır ve kişiliğın saf ifadesi olur.”

(U. Eco)

Kentteki yerleştirmeler, birçok farklı duygu, düşünce, kavram, olay vb. durumu anlatışı dolayısı ile önem kazanmaktadır. Yerleştirmeler, izleyici/kentli ile bir diyalog kurma, onu içine alma, bilgilendirme, deneyimleme olanağı yaratmayı amaçlamıştır.

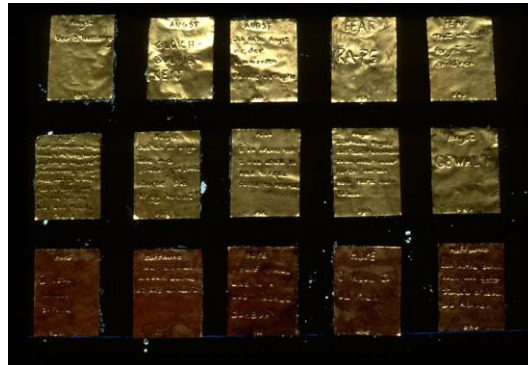
Kentteki yerleştirmeler; durağan ve dinamik olarak ikiye ayrılabilir.

#### •Durağan Yerleştirmeler:

Bu tür yerleştirmelerde tekli okumalar söz konusudur, yani çevre şartlarına göre değişim görülmez. Deborah Kennedy’nin Berlin Duvarı üzerinde yapmış olduğu “Duvara Yazmak” (Writing on the Wall) çalışması Doğu Berlin, Batı Berlin ve ABD halklarının ümit ve korkularını bir araya getirmesini anlatması bakımından ilginçtir. 112 adet metal plakaya bu ifadeleri yazarak yansıtmaya çalışan sanatçı plakaları duvar yüzeyine yerleştirmiştir (Şekil 3.66a ve Şekil 3.66b).



Şekil 3.66a “Writing on the Wall”, Deborah Kennedy, Berlin Duvarı, Almanya.



Şekil 3.66b Çalışmadaki plaketlerden bir ayrıntı.



### •Dinamik Yerleştirmeler:

Bu yerleştirmeler, evre koşullarına göre farklı algılamalar sunarlar. Christo ve Jeanne Claude; ağaçları paketlenme yoluyla günlük hayatta pek de fark etmediğimiz bu peyzaj öğelerine ışık-gölge oyunları ve poşetlerin rüzgarla birlikte çıkarmış olduğu ses ile dikkati çekmeye çalışmışlardır. evre koşullarına göre (güneş, rüzgar vb.) değişen algılamalar dinamik bir biçim oluşturmaktadır (şekil 3.67).



şekil 3.67 The Wrapped Trees”, Christo ve Jeanne Claude, İsviçre, 1997-1998

Dan Graham, Rooftop şehir Parkı Projesi kapsamında gerçekleştirdiği, mimarlık ile sanat arasındaki yerleştirmesi “Two Way Mirror Cylinder” pavyonunda, kentsel alandaki iletişimi dinamik biçimde vurgulamıştır. İki tarafı da şeffaf ya da yansıtıcı olabilen aynadan oluşan cam pavyon, ışığın yoğunluğuna göre değişen algılamalar sayesinde diğer insanlarla etkileşimin önemini vurgulamaktadır (Cooke, 2003) (şekil 3.68).

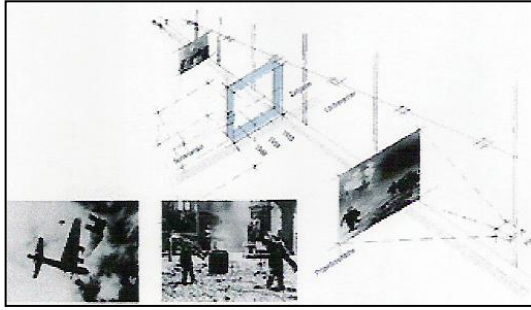


şekil 3.68 Two Way Mirror Cylinder, Dan Graham.

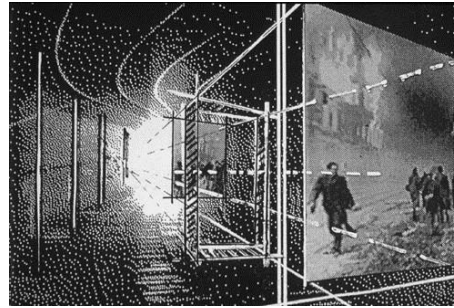
Kentsel mekanda karşımıza çıkan bir diğer dinamik çalışmalardan olan lineer sinematoskop, 19. yüzyılda geliştirilip genellikle fuarlarda kullanılmıştır. Lineer sinematoskop optik prensiplere dayanır. İki tabaka duvar ile sabitlenen bir düzenek

kullanılarak rasgele uzunlukta resim dizileri yaratılmıştır. İlk tabaka (kullanıcının baktığı yer) düzenli aralıklarla küçük yarığımsı-açıklıklar ile bir siyah ekrandan oluşur. Resimler de tünel duvarının arkasında bulunan ekranın 3m arkasında yer alır. Fiber üzerine yapılmış bağımsız resimler, tünel duvarına iliştirilmiş basit kafes yapıya asılmıştır. Ekran duvarı –mat siyah ve yarıklarla tamamlanmış- tünelin çatısının taşıyan destek kolonları arasına yerleştirilmiştir. Halojen ışıklar, güçlendirilmiş beton tavanın altı ile ekranın üstü arasındaki boşlukta bulunan destek kolonlarının eksenleri boyunca yerleştirilmiştir (Şekil 3.69a ve Şekil 3.69b).

İzleyiciler lineer sinematoskopta yaklaşık 50 km.lik hızla tarihe yolculuk ederler ve böylece bütün yapı boyunca saniyede 12 karelik bir film izlerler. Tünelin girişindeki ve çıkışındaki bir foto elektrik bariyer, halojen ışıkları kapar ve açar (Şekil 3.69c).



Şekil 3.69a Zaman tutucu



Şekil 3.69b Sistem skeci



Şekil 3.69c Lineer Sinematoskop

Bireye farklı algılamalar ve deneyimler sunan bir diğer proje “Yer/Mekan Dengesi”dir (Space Balance). Dış taraf 16 mx2m genişliğinde kutu formunda oluşturulan mekana izleyici binanın ortasında bulunan bir ışık kaparı vasıtasıyla girer. İzleyici içeriye

önünde ve arkasında direkt olarak yerleştirilen yansıtma ve yüzeylerinde oluşturulan arka yansıtma sayesinde sanal ve gerçek formda görür. Bunu yapmak için, bilgisayar destekli iki geniş ekran veri projektörü kullanılmıştır. İki network ile birbirine bağlanmış bilgisayar (SGIE) içerideki perspektifin sürekli değişen kısımlarını hesaplar ve gerçek zamanlı görüntüsünü çizer. Projeksiyon yüzeyi, duvarların geometrisi, tavan ve zemin arasındaki dar mekanda iki ekran yüzeyinde sanal tasvirlerini birbiriyle uyuşturur. Yerleştirmenin parçasının merkez alanındaki zeminin, kullanıcının durduğu yere bağlı olarak tahterevallli gibi inip kalkan açısı, kendini rahat hissettiği yere erişmesini sağlar. Böylece, oda zemine daima dik açılar yapar. Hoparlörler yapının örneğin merkezden 8 m uzaklığında öne ve arkaya yerleştirilmiştir. Bilgisayar desteğiyle düzeneğin çıkardığı ses ile düşme noktası akustik olarak canlandırılır. İnsanın denge hissi bütün bunlarla uyarılır (Şekil 3.70).

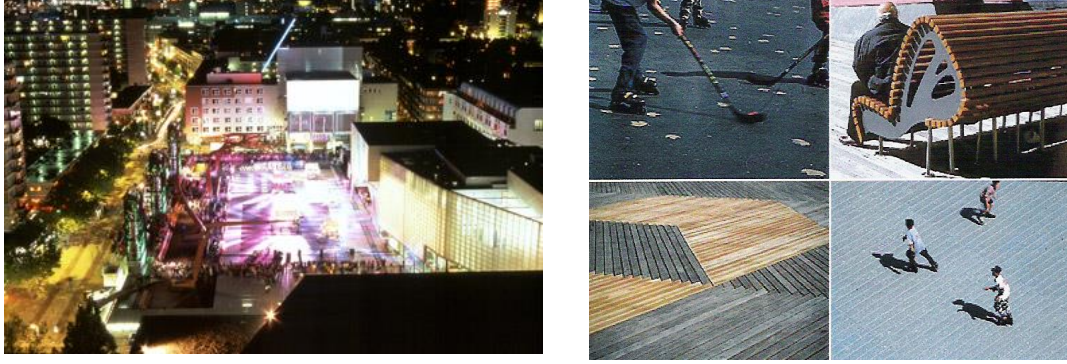


Şekil 3.70 "Yer/Mekan Dengesi"

Dinamik yerleştirmeler konusu için, ünlü Hollandalı mimarlık grubu West 8 tarafından tasarlanan meydan diğer ilginç bir tasarımıdır. Hollanda Rotterdam kentindeki meydan, Schouwburgplein, şehrin merkezinde, etrafı dükkanlar, Şehir Tiyatrosu ve Şehir Konser Salonu yanında yer alır. Tasarı, kentte gökyüzüne doğru bir panorama açar. Boşluğun önemini vurgular. Etkileşimli kamu alanı, esnek kullanımlıdır. Gün ve mevsimler boyunca değişecek şekilde tasarlanmıştır. Bütün gerekli içerikler sunulmuştur. Meydan, adeta kentin bir podyumudur (Şekil 3.71a).

Meydanın yerleşimi günün farklı zamanlarını ve bu zamanların güneşle olan ilişkisine göre ele alınmıştır. Bu gün-ışığı bölgeleri zeminde kullanılan farklı malzemelerin mozaiğinde yansır. Meydanın daha çok ışık alan doğu kısmı boylu boyunca ahşap banklar, kauçuk ve kereste içeren sıcak malzemelerden oluşur. Batı kısmında ise metal ağırlıklı kaplamalar kullanılmıştır.





Şekil 3.71a Rotterdam Schouwburgplein Halk Meydanı ve meydandan ayrıntılar, 1991-1996

Yeraltı otoparkından 15 m yüksekliğindeki havalandırma kuleleri, meydanın güçlü dikey elemanlarıdır ve ışık oyunları için kullanılmaktadır. Meydan zemininde yer alan metal delik paneller, aşağıdan beyaz, yeşil ve siyah florasan lambalarıyla parıldarlar ve ışıklar sayesinde tüm meydan yüzüyormuş gibi görünür. Meydanın diğer bir özelliği, dört hidrolik aydınlatma elemanıdır. Bunların konfigürasyonu kent sakinleri tarafından interaktif olarak ayarlanabilir. (Şekil 3.71b)



Şekil 3.71b Rotterdam Schouwburgplein Halk Meydanı: podyuma ve aydınlatma elemanlarına bakış...

Kentsel mekandaki sanatsal ve kültürel çalışmaların toplumsal bellek oluşturmaları dolayısı ile önemleri büyüktür. İncelenen çalışmalarda görüldüğü gibi tarihsel sürecin, bir kültürün, önemli bir olayın sonraki nesillere böylelikle aktarımı söz konusudur. Kentin kendisi, sosyal aktiviteler ve sanat aracılığı ile somut bir iletişim mekanına dönüşmektedir.

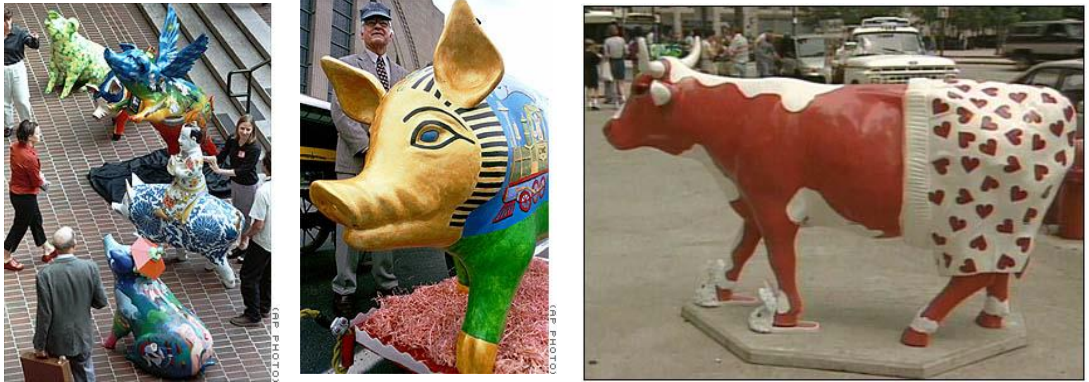
İletişim araçlarının hızla gelişmesi ve yaygınlaşması dolayısı ile (özellikle internet) kentin sosyal yaşamının olumsuz yönde etkileneneceği yönünde düşünceler vardır. Şöyle ki, konut, her birey için dünyanın merkezi haline gelmekte, kişi kendini sanal bir toplum içinde hissetmekte, yakın ilişkide olduğu sosyal gruptan soyutlanarak kendi bireysel dünyasına çekilmektedir. Bu şüphesiz ciddi bir sorundur. Kentsel ortak mekanlar sosyal etkileşimin mekanlarıdır. İnsanların diğer insanlarla görsel

temas ve iletişiminin sağlandığı yerlerdir. Bu nedenle, izleyicinin katılımıyla gerçekleştirilen aktiviteler ve mekanın barındırdığı canlılık önem kazanmaktadır.

### 3.2.2.2 Tanımlanmış Yerleştirme Alanları: Sokak Sergileri

Kentsel ve kamusal mekanın iki temel elemanı; sokak ve meydandır. (Gehl, 1987) Kentsel dokunun bir parçası olan sokak, kentsel çevreyi yönlendirir ve biçimlendirir, kent yaşamı için çok önemli olan hareket özgürlüğünü sağlar. Bu nedenle sokak, çok yönlü, çok boyutlu bir kavramdır. Sokaklar, birer ulaşım aksı ve yönlendirici olmasının yanı sıra, sosyalleşme sürecinin ve iletişimin önemli mekanlarıdır, çünkü kültür ürünlerini barındırırlar. Yaşama, buluşma, görüşme, hareket mekanı oldukları gibi bir pazar, bayram, sanat ve siyaset mekanı da olabilirler. Gehl'den (1987) yola çıkarak sokaklarda yer alan aktiviteler; zorunlu (okula, işe, alışverişe gitmek gibi) aktiviteler, tercihi yani istekli aktiviteler (temiz hava almak için yürüyüş yapmak gibi), ve sosyal aktiviteler (oynayan çocuklar gibi mekanda başkalarının varlığına göre oluşan aktiviteler) olarak özetlenebilir.

Sokaklardaki bir takım sosyal aktiviteler, eğitici ve öğretici olabilmektedir. Bu anlamda sokak sergileri; çağdaş sanat aracılığıyla kentlerin tarihleri, kültürleri vb. ile ilgili çeşitli bilgiler iletmeyi hedefleyen platformlar yaratabilir. Bu anlamda yurtdışından ve İstanbul'dan ikişer örnek incelenmiştir. ABD'nin Cincinnati kenti sokaklarındaki "Uçan Domuz Maratonu" (Flying Pig Marathon), 1998'de İsviçre'nin Zürich kentinde 800'den fazla sayıda yapılan dekoratif fibercam (fiberglass) inekler sergisinden ve ertesi yıl Chicago'da düzenlenen "Cennetteki İnek" (Cows on Parade) sergisinden esinlenilerek düzenlenmiştir. Peki bu anlamda bu serginin düzenleniş amacı nedir ve neden her yıl düzenli olarak yapılmaktadır? sorusu akıllara gelmektedir (Şekil 3.72).



Şekil 3.72 Sol: Cincinnati "Flying Pig" sergisi, 2000

Sağ: Chicago "Cows on the Parade" sergisi.



İlgili çeşitli bilgiler edinilebilir. Sokaklardaki bir takım elemanlar (heykeller, çeşmeler, trafik işaretleri, duraklar vb.), anlam taşıyıcı işaretler insanları etkiler ve yönlendirir.

İstanbul'da bu tür büyük çaplı etkinliklerin öncüsü, Beyoğlu'nda Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık tarafından düzenlenen "1870 Beyoğlu 2000/Bir Efsanenin Monografisi" adlı sergidir. Bu açık hava sergisinde, caddenin kalbine işleyen önemli olaylar, insanlar ve yapılar büyük boy panolarla anlatılmıştır. Birbirinden değerli ve anlamlı siyah beyaz fotoğraflara, son derece akıcı ve edebi dille yazılmış açıklamalar eşlik etmiştir. Ayrıca seyyahların Pera izlenimleri ve Türk Edebiyatı'nda Beyoğlu'nu konu alan metinler de sergide yer almıştır.

Sergi, ele aldığı döneme, başlangıç tarihi olarak 1870 Beyoğlu Yangını'nı seçmiştir. Bu yangından günümüze uzanan bir tarihsel çizgi çeşitli etkinlikler eşliğinde ele alınmıştır.

Kenti daha iyi tanımak amacıyla düzenlenen sergi, geçmişten başlayarak geleceğe doğru gitmiştir ve geçmişi ele alarak, nasıl bir gelecekle karşılaşılacağına bakılmak amaçlanmıştır. Galatasaray-Tünel arasındaki İstiklal Caddesi'nde düzenlenen sokak sergisiyle, sokaktan geçenlerin bir sergi salonuna veya müzeye gitmeden, Beyoğlu'nu sokakta izleyerek ve gezerek anlamaları sağlanmıştır. Sergide kentliler, Beyoğlu hakkında hiç bilmedikleri şeyleri öğrenme fırsatı bulmuşlardır (Şekil 3.74).



Şekil 3.74 "1870 Beyoğlu 2000 / Bir Efsanenin Monografisi" açık hava sergisi, İstanbul, 2000

Bu sergi, ilk kez 2002'de düzenlenen "Uluslararası İstanbul Yaya Sergileri"nin başlangıcı niteliğinde olması açısından önem taşımaktadır.

Şişli Belediyesi ve Kollektif Prodüksiyon'un birlikte hazırladığı, küratörlüğünü Fulya Erdemci'nin üstlendiği, 28 Eylül-29 Kasım 2002 tarihinde gerçekleştirilen "İstanbul Yaya Sergileri 1: Nişantaşı, Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar" adlı sergi, İstanbul'un ilk uluslararası yaya sergisidir. Bu sergisi, İstanbul'un en önemli semtlerinden birine, Nişantaşı'na odaklanmıştır. Serginin amacı, Nişantaşı'nın



küreselleşme süreci ile geçirdiği dönüşümü araştırmak ve bu süreci sanatsal üretim aracılığıyla belgelemekti.

Serginin küratörü Fulya Erdemci'nin Nişantaşı'nı seçme nedeni, semtin İstanbul'daki yerinin çok önemli oluşu; hem elit bir yaşam biçiminin varlığı, hem de eski bir semt olarak bir çok anıyı barındırması dolayısıyladır.

Sergi kapsamında sanatçılar, mimarlar ve tasarımcılar, yayanın ve kamusal alanın önceliğini temel alan, mekana özel projeler üretmişlerdir. Binalardan çatılara, kaldırımlardan yollara, her taraf projelerle donatılmıştır. Bu anlamda şaşırtıcı bir sergi olmuştur. Genç yeteneklerin sanat ortamına kazandırılması adına da önemli bir olaydır.

Sergide yer alan çalışmalar, İstanbul kentine özgü temaları işlemesi dolayısı ile ilginçtir. Aziz ve Derin Sarıyer, metropollerdeki komşuluk ilişkisine dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Bu çalışmalarında; bir metropolde, küçük kentten veya kasabadan farklı olarak, çok uzun yıllar boyunca karşılıklı binalarda, hatta aynı binada oturup birbirlerini tanımayan insanların varlığına odaklanmışlar ve bu nedenle Sarıyer'ler, komşuluk ilişkisine dikkat çekmeyi amaçlamışlardır (Şekil 3.75).



Şekil 3.75 “Senben”, Aziz ve Derin Sarıyer, 2002, Yerleştirme; strafor, metal, boya, çelik tel. 1200x100x100 cm

Kent kimliği bağlamında Nişantaşı, en gözde mağazaların bulunduğu bir alışveriş merkezidir. Bir çok yerli ve yabancı turist alışveriş için burayı tercih etmektedir. Şirin İskit'in yaya sergisindeki çalışması, bu temayı ele almıştır. Nişantaşı'na gelenler burada bir hatıra fotoğrafı çekirmek isteyecektir (Şekil 3.76).



Şekil 3.76 “Nişantaşı Hatırası”, Şirin İskit, 2002, İnteraktif fotoğraf çekimi; 3 panoda dijital baskı fotoğraf üzerine yağlı boya resim, 215 cm boy, değişik enlerde.

Erdemci'ye (2002) göre teması ile; küreselleşme olgusunun aynılaştırma, benzerleştirme ve standartlaştırma sürecinden geçen Nişantaşı'nın kendine özgü niteliklerini sanat aracılığı ile görünür kılmayı hedeflemiştir.

Yaya ölçeğinde Nişantaşı'nda kamusal yaşantı ile ilgili konuları ele alan çalışmalar, sanat eserlerinin klasik anıt olma özelliğinden farklı olarak; bazen bir grafik, bazen bir trafik lambası, bazen bir vitrin resmi, bazen de insanlarla birlikte gerçekleştirilen performanslardan oluşmuştur. Etkinliğin sergilendiği sürede yapılan Pazar toplantıları ve Park gezileri ile Nişantaşı hakkında bir diyalog ve tartışma ortamı yaratılmıştır.

16 Eylül-22 Ekim 2005 tarihleri arasında, Emre Baykal ve Fulya Erdemci'nin küratörlüğünde Tünel/Karaköy'de gerçekleştirilen II. Uluslar arası Yaya Sergileri; mekansal ve kültürel öneriler aracılığı ile, bir su kenti olan İstanbul'u ele almıştır. Bu defa, İstanbul'un yüzyıllarca limanı ve ticaret merkezi olarak işlev gören Karaköy'ün dönüşümü ve gelecekteki kimliği üzerine bir tartışma ortamı açılması hedeflenmiştir.

İstanbul, 1980'lerden bu yana, kentin anatomisini değiştiren büyük ölçekli kentsel projelere sahne olmuştur. Bu durumun bir uzantısı olarak, Karaköy'de bulunan finans sektörünün Zincirlikuyu- Maslak aksına taşınması, Perşembe Pazarı'nın 1980'lerdeki tartışmalı istimlak sonucunda bu bölge, kendini yeni form ve işlevlere açmıştır. Karaköy'ün gerek kent içindeki coğrafi ve stratejik konumu, gerekse İstanbul'un sosyo-ekonomik tarihini ve su yaşantısına ilişkin kültürünü örneklemesi açısından kent yaşantısındaki ayrıcalıklı yeri göz önüne alındığında, bu bölgenin geleceğinin hangi ölçütlere göre belirleneceği, İstanbul'un içinden geçmekte olduğu kentsel dönüşüm bağlamında büyük bir önem taşımaktadır (Erkurt, 2005).

Bulunduğu konumdaki Galata Köprüsü'nün genişliğini geçmeyen Karaköy Meydanı, bugün trafiğin işgal ettiği, alt geçitler dışında yaya hareketine izin vermeyen ve meydan özelliklerini taşımayan bir yerdir. Öte yandan Karaköy' n Tarihi Yarımada ile karşılıklı konumuna ve bölgeden geçenlere sunduğu görsel zenginliğe karşı, meydanın en stratejik noktalarının trafiğe ve otoparka ayrılmış olması muhtemel yaşantıyı engellemektedir.

İstanbul Yaya Sergileri 2, Karaköy Meydanı'nı yaya kullanımına a an ütopik bir öneri getirerek meydanın gelecekteki kimliğinin, kültürü temel alan bir dönüşümle yapılandırılması ve kamusal alanın yayanın kullanımı lehine yeniden düzenlenmesini önermiştir. Bu anlamda, işlevselliğini yitirmiş kamusal alan kullanımının yeniden ele alınması, yayayı  l t alan yeni olasılıklar yaratmayı önermesiyle bu sergi, Karaköy  zelinde, İstanbul'u deneyimleme ve tekrar düşünme, farkındalık yaratma olanağı tanımıştır (Erkurt, 2005).

Sergi, ana bilgi merkezinin bulunduğu İstiklal Caddesi'nden başlayıp, Tünel Meydanı, Karaköy Meydanı, Galata Köprüsü, Haliç kıyısında bulunan Perşembe Pazarı Parkı ve İskele Rihtımı'nı içine alan bir yürüme rotası önermiştir.

Sergide yer alan büyük ölçekli projeler, mekana özel olarak tasarlanmıştır; bina cephe ve girişlerine, otoparklara, caddelere, sokaklara, sokak mobilyalarına, billboardlara, tarihi metroya (Tünel-Karaköy metrosu), Haliç kıyısına ve diğer kamusal alanlara uygulanmıştır.  nl  sanatçı, mimar ve tasarımcıların katılımıyla gerçekleştirilen projeler, kentsel ölçekte heykel ve objeler, kent mobilyaları, ışık projeleri, duvar resimleri, video yerleştirmeleri, interaktif projeler ve workshoplardan oluşmuştur.

Sergi, yaya hareketini ve yürüyüş hızını temel alarak, Tünel Meydanı'ndan başlayıp, Karaköy Meydanı ve çevresine odaklanan bir yürüyüş rotasını kapsamaktadır.

Yaya sergisi, kentsel ölçekte kurgulanmış mimari ve sanatsal müdahalelerin yanı sıra çıkartma ve el ilanı gibi kent kültürünün alternatif ifade araçlarını da içermektedir. Ayrıca, dört  niversitenin bölgenin geleceği ve bugünkü duruşu üzerine gerçekleştirdikleri atölye çalışmalarının sunumları, serginin ana bilgi merkezinde yer almıştır.

Sergi kapsamında gerçekleştirilen bir projede, bir otoparkın cephesine yerleştirilen yazılar, otomobil kültürünün pompalanarak, kamusal alanı işgal etmesine ve bu durumun bir örneğini teşkil eden Karaköy bölgesine de gönderme yapmaktadır. (şekil 3.77a) Ayşe Erkmen, İstanbul'un yemek kültüründen yola çıkarak kentin deniz yaşantısının işaretlerinden biri olan balık ekmeği el ilanları üzerine taşımıştır. Bu

alışmasıyla Erkmen, Karaköy’de günlük yaşamın artık var olmayan bir parçası olan balık ekmek teknelerini yeniden gündeme getirmiştir (şekil 3.77b).



şekil 3.77a “Bu da geçer yahu”, Uluslararası İstanbul Yaya Sergileri II, Tünel / Karaköy, İstanbul, 2005



şekil 3.77b “Balık Ekmek”, Ayşe Erkmen, Uluslararası İstanbul Yaya Sergileri II, Tünel / Karaköy, İstanbul, 2005

İstanbul Yaya Sergileri’nin getirileri arasında, genellikle kısıtlı sayıda izleyiciye ulaşabilen kültürel faaliyetlerin daha geniş kitlelerle buluşmasını sağlamak, kentin yenilikçi ve nc konumunu güçlendirip uluslararası görünürlük elde etmek ve kültür turizmine katkıda bulunarak kentin seçilen bölgesine hem yerel hem uluslararası anlamda dikkat çekmek bulunmaktadır.

### 3.2.3 Kentsel Mekanda “Politik” Amaçlı İletişim Aktiviteleri / Eylemleri (Politik Boyut)

Kentsel mekandaki iletişim aktivitelerinin bir diğeri de politik ve propaganda amaçlı aktivitelerdir. Sanatsal ve kültürel iletişim aktivitelerinde olduğu gibi, politik ve propaganda amaçlı iletişim biçimleri de bir st dile sahiptir. Bu st dil; eleştiri, karşı çıkma, kendi reklamını yapma ve etkileme biçimlerinde özetlenebilir.

Kentteki grevler, mitingler, toplu gösteriler ve protestolar bu grup için örnek olarak verilebilir. Politik iletişim aktiviteleri, sanatçılar, mimarlar, tasarımcılar, meslek grupları, sivil toplum grupları ve halk katılımlarıyla gerçekleştirilmektedir.

Sanatçı Christo ve J. Claude’un çalışmaları aynı zamanda birer “Eylem Sanatı” olarak da nitelendirilebilir. Christo’nun Grand Junction ve Glenwood spring arasındaki vadide yerleştirdiği 381 m genişliğinde ve 111 m yüksekliğindeki perde, kent içinde olmasa da doğanın önemini vurgulaması ve Berlin Duvarı’nın srekliiliğine dair yapılan siyasal göndermeleri nedeniyle ilgi çekicidir (şekil 3.78).



Şekil 3.78 Valley Curtain, Rifle, Colorado, 1970-72, Christo & Jeanne-Claude

Kentsel mekandaki politik iletişim aktiviteleri olarak dağıtılan broşürleri, asılan pankartları, bez afişleri, yapıştırılan afişleri de sayabiliriz. Bunların ortak özelliği olan “propaganda”nın toplumsal hayatta önemli bir yeri vardır. Propaganda aracı olarak gazeteler, dergiler, filmler kullanıldığı gibi kent mekanları, duvar yüzeyleri<sup>8</sup> de kullanılmaktadır. Bu yüzden de yazılı propagandada yer alan süreçleri kavramak gerekmektedir. Yazılı ya da sözlü propagandanın insanı denetleyen “güçler” arasındaki yeri büyüktür. Propaganda, hem atom bombası kadar tehlikeli olabilen bir silah, hem de etkili bir barış aracı olarak görülmüştür.

Encyclopedia of the Social Sciences’da Laswell (1935) propagandayı şöyle açıklamaktadır:

“Propaganda geniş anlamda, görüntülerle oynayarak insanların eylemlerini etkileme tekniğidir...Yeni bir eylem çizgisi fikri kitlenin moral ve fizik desteğini gerektirdiğinde propaganda bir kitleyi, şiddet kullanmaktan, rüşvetten ya da mümkün denetim tekniklerinden daha ucuz harekete geçirme aracı olarak en yüksek yeri alır” (Krech, Crutchfield, 1967, s.369).

Politik iletişim aktivitelerine, kentin önemli meydanlarında yapılan konser organizasyonları da girebilir. Dünyada yapılan rock konserleri politik iletişim aktiviteleri olarak değerlendirilebilir: 2005 yılının Haziran ayında düzenlenen, G8 ülkelerinde ve Johannesburg’da gerçekleştirilen (Amerika, İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya, Japonya, Rusya ) “Live 8” adlı global konserler zinciri dünyada aynı anda, bu sekiz ülkede eşzamanlı olarak gerçekleştirilmiştir. Çok sayıda müzik dünyasının yıldız isimlerinin katıldığı konserler, savaşı protesto etmek ve Afrika kıtasındaki sıkıntılara dikkat çekmek amacıyla düzenlenmiştir (Şekil 3.79).

<sup>8</sup> Duvar yüzeylerindeki uygulamalar ilgili bölümde (Bölüm 3.1.1.3’de) incelenmiştir.





Şekil 3.79 Sol: Live 8 konseri, Berlin, Almanya, 2 Haziran 2005

Sağ: Live 8 konseri, Roma, İtalya, 2 Haziran 2005

Konuya İstanbul için Rock'n Coke konserleri örnek olarak verilebilir. İKSV'nin yeni girişimlerinden biri olan ve tamamen Coca Cola tarafından desteklenen Rock'n Coke festivalinin ilki 2003 Eylül ayının son haftasonunda Hazerfen Havaalanı'nda gerçekleştirilmiştir. Özellikle genç nüfusun yoğun ilgi gösterdiği konser, müziğin temel motivasyon oluşturduğu bir açık hava müzik festivali olmanın ötesinde, üç gün boyunca 50.000 kişinin bir arada yaşadığı ve her türlü yaşamsal ihtiyacın eksiksiz olarak karşılandığı bir "müzik kasabası" yaratmayı ve katılımcılara alternatif bir yaşam sunmayı amaçlamıştır (Şekil 3.80). Bu organizasyona karşı, aynı hafta sonu Küresel Barış ve Adalet Koalisyonu tarafından Sarıyer'deki Baharsuyu piknik alanında "Barışa Rock" adlı etkinlik düzenlenmiştir. Hiçbir Coca-Cola ürününün satılmadığı festival alanında küreselleşme karşıtı gruplar stand açarak çokuluslu şirketleri protesto etmiştir. Küresel Barış ve Adalet Koalisyonu, "sanatın endüstrileşemeyeceği"ni dile getirerek, sponsorluk tekliflerini reddetmiştir.



Şekil 3.80 Rock'n Coke festivalinden görüntüler, İstanbul, 2005

Çevresel örgütlerin aktiviteleri de politik iletişim aktiviteleri olarak nitelendirilebilir. En tanınmış ve dünyanın bir çok ülkesinde ün kazanmış Greenpeace (Yeşil Barış) örgütü, çevresel sorunları protesto etmek ve yönetimleri çevre konusunda daha duyarlı hale getirmek için ilginç eylemler gerçekleştirmektedirler (Şekil 3.81).





Şekil 3.81 Çevresel bir örgütün nükleer gücü ve nükleer silahlanmayı protesto amaçlı politik iletişim aktivitesi, Viyana, Avusturya.

Kentsel mekandaki politik iletişim aktivitelerinin kent kimliği ile sıkı ilişkileri vardır. Dünya kentlerinin tarihinde önemli yer tutan kentsel açık alanlar, meydanlar, içinde bulundukları kentlerle ve o kentte yaşanan önemli olaylarla özdeşleşmiştir. Kentlerin bir çoğunda meydanlar, kente ilk kez gelenlerin, turistlerin gezip görmek istediği yerlerin başında gelir. Bu ayrıcalıklı konumları nedeniyle, korunup düzenlenirler.

Ülkemiz kentlerinin sahip olduğu bir çok meydan, geçmişten bugüne tarihin tanığıdır. Bir çoğu şiirlere, marşlara konu olmuştur. İstanbul'da Beyazıt Meydanı ve Taksim Meydanı, Ankara'da Kızılay Meydanı, İzmir'de Konak Meydanı ve Cumhuriyet Meydanı, bir çok insanın aklına geçmişten kalan sayfaları yeniden getirir. (<http://www.evrensel.net/02/05/05/kose.html#7> )

Geçen yıllar içinde meydanlar; tarihler ve kişiler ile bir arada anılır hale gelir. Beyazıt Meydanı denilince akla öğrenci olayları, 1960/70'li yıllar gelirken, Taksim Meydanı 25 yıldan bu yana yaşanan 1 Mayıs ile özdeşleşmiştir.

Meydanların insanları çekmesi, bazen de korunmamalarını gündeme getirmektedir, meydan ne kadar küçülürse, meydanı dolduracak insan sayısı da o derece azalacaktır düşüncesinin olduğu durumlar görülmüştür. Geçmişin hatırlattıklarının zihinlerden silinmek istemesi durumunda meydanların korunması kavramı, önemini yitirmeye başlayarak, yerini hızlı bir değişim sürecine; kavşaklara, üst geçitlere dönüşme sürecine bırakmaktadır.

İstanbul özelinde Taksim ve Beyazıt Meydanı'nı barındırdığı politik iletişim aktiviteleri sebebi ile karşılaştıracak olursak, durumu şu şekilde özetleyebiliriz;

\* Taksim Meydanı, Beyazıt Meydanı'na göre daha ılımlı bir atmosfer sunmaktadır; sahip olduğu kültürel, sanatsal bir merkez oluşunun bunda etkin bir rol oynadığı söylenebilir.

\* Beyazıt Meydanı'ndaki bu tür aktiviteler, genelde öğrenci grupları, siyasi gruplar tarafından gerçekleştirilirken; Taksim Meydanı, büyük kitlelerin dışında küçük gruplar ve hatta bireysel eylemlere de mekan olmaktadır.

\* Beyazıt Meydanı denilince akla, belleklerde yer edinen öğrenci olayları gelirken, Taksim Meydanı denilince, politik aktivitelerin yanı sıra büyük organizasyonlar (konser organizasyonları, kutlama organizasyonları -yılbaşı kutlamaları, maç kutlamaları, vb.) gelmektedir. Bu organizasyonlar meydana yerleştirilen dev ekranlarla bir çok kentliye ulaştırılırken, televizyon kanalları canlı yayın şeklinde tüm ülkeye, hatta dünyaya aynı anda iletmiş olur. Bu anlamda Taksim, farklı olarak, daha medyatiktir.

Yerel yönetimlerin, belediyelerin kent mekanlarıyla yakından ilişki içinde olduğu bir gerçektir. Bu anlamda, kent meydanlarında düzenlenen çeşitli aktiviteler, yerel yönetimlerin çalışmaları doğrultusunda başka yerlere kaymaktadır. Bunlardan birisi de Şişli Belediyesi'nin yılbaşı kutlamaları için, Taksim Meydanı'ndan farklı olarak Nişantaşı sokaklarında düzenlediği organizasyonlardır (Şekil 3.82).



Şekil 3.82 Yılbaşı kutlamaları, Nişantaşı, 2004

Yerel yönetimlerin ülkenin sahip olduğu politik ve kültürel değerlerine dair farklı iletişim aktiviteleri de vardır. Kadıköy Belediyesi her yıl geleneksel olarak 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı kutlamaları dolayısı ile Bağdat Caddesi'nde "Demokrasi Yürüyüşü ve Fener Alayı" düzenlemektedir. Benzer şekilde, İstiklal Caddesi ve Taksim Meydanında da bu tür kutlamalar düzenlenmektedir. Beyoğlu İstiklal Caddesi'ndeki "Cumhuriyete Saygı" yürüyüşü, 600 metrelik Türk Bayrağı'nın altında yapılmıştır (Şekil 3.83).



Şekil 3.83 İstiklal Caddesi'nde Cumhuriyet Bayramı kutlamaları için anma yürüyüşü aksı, İstanbul, 2005

İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin Müslümanlar için kutsal sayılan Ramazan ayı boyunca kentin çeşitli yerlerinde kurduğu ramazan çadırları da politik bir aktivite olabilmektedir. Yardımlaşma amaçlı olduğu gibi, başlangıç tarihleri itibarıyla politik içerikler taşımaktadır<sup>9</sup> (Şekil 3.84).



Şekil 3.84 Bir Ramazan Çadırı, İstanbul, 2005

İstanbul'un ev sahipliği yaptığı spor aktiviteleri de politik, ekonomik yönlerden incelenebilir. Asya ile Avrupa kıtasını birbirine bağlayan Boğaziçi Köprüsü'nde 1979'dan bu yana "Kıtalararası Avrasya Maratonu" düzenlenmektedir. Yerel medyanın yanı sıra dünya medyasında da aynı anda izlenen bu organizasyonla kentin tanıtımının yapılmakta ve ülke ekonomisine katkı sağlanmaktadır. Benzer amaçlarla, 2005 yılından itibaren düzenlenmeye başlanan Formula 1 yarışları da benzer amaçlar taşımaktadır.

<sup>9</sup> Refah Partisi ve ardıllarının siyaset sahnesine çıkmasıyla, İslam'ın kamusal yüzü olan Ramazan Çadırları ve toplu iftar sofraları belirmiştir.

Politik iletişim aktiviteleri, örneklerde görüldüğü üzere, bazen sanat yolu ile gerçekleştirilirken, bazen özenle tasarlanıp dağıtılan, yapıştırılan, asılan nesnelerle olabilmektedir. Bazen büyük örgütlerin toplu gösterileri şeklinde olurken, bazen de bireysel eylemlerle gerçekleşmektedir.

Politik iletişim aktivitelerinin kent hayatında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Uzmanlar, propagandanın insanlık üzerinde kendine özgü bir güce sahip olduğu konusunda birleşmektedirler<sup>10</sup>.

Sonuç olarak; kentler her zaman için politik aktivitelerin mekanı olmuştur. Bu durum olumlu sonuçlar verdiği gibi olumsuz sonuçlar da yaratabilmektedir. Şöyle ki, politik nedenlerden ötürü bazı kentsel mekanların, yukarıda örneklendiği gibi dönüşümlerine neden olabilir. Olumlu yönde ise kentsel açık alanların farklı aktivitelerle bütünleştirilip (örneğin Nişantaşı'nda yılbaşı kutlamaları gibi) bu alanların da farklı şekillerde kullanıma katılımını sağladığı söylenebilir.

#### **3.2.4 Kentsel Mekanda “Mimari” İletişim Kurguları ve Aktiviteleri / Eylemleri**

Bu bölüm altında temel olarak, mimarların ve tasarımcıların kentteki iletişim aktivitelerine katılması; yaptıkları farklı yerleştirmeler, sokak sergileri, mimarlık festivalleri ve mimarlık yarışmaları üzerinde incelenmiştir.

Mimarlar; planlamacılar, sanatçılar ve tasarımcılar kentle ilgili projeler ve düzenlemeler önererek bir kentin daha iyi nasıl yaşanabilir kılınacağına ilişkin düşünceler üretmektedirler. Aldo Rossi'ye (1981) göre, kentsel bilgilerin ortaya çıkmasını sağlamak, yalnızca nesne ve mekan tasarlamakla mümkündür. Mimarlığın rolü, yere ilişkin hafızamızı özümseyecek ve kentsel çevrenin karmaşası içinde ayakta kalabilecek bir nesneyi oraya yerleştirmek olmalıdır (Özdamar, 2003, s. 53).

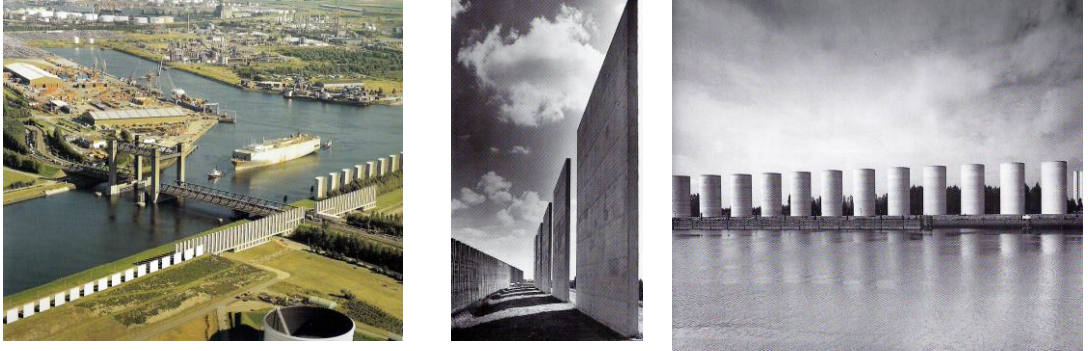
Mimarların kent mekanındaki sanatsal çalışmaları; bir heykel, düzenek vb. yerleştirmesinden, mekansal etki yaratan 'heykel' düzenlemelere kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Kentsel mekana yerleştirilen objeler, 'taşıdıkları sembol yoluyla mekana kimlik ve anlam kazandıran bir araç olmaktadır. Bu yolla insanda bilişsel olarak mekana ait belirli bir imge oluşturmasını, mekanın da bu imgeyi oluşturan özelliklerle anılmasını sağlayarak, kent mekanını hatırlanabilir kılarlar (Yıldız, 1996).

---

<sup>10</sup> Konu, üç boyutlu iletişim elemanlarından olan “simge, anıt ve heykel” bölümünde (bölüm 3.1.2.1) farklı açılarıyla ele alınmıştır.

Kentsel mekanda, mimarların yapmış oldukları yerleştirmeler, bir heykel olabileceği gibi mekansal etki yaratan düzenekler ve düzenlemeler de olabilir. Berrizbeitra ve Pollak'a (1999) göre, kamusal alanda yerleştirilen heykel, var olan süreklilikte bir kırılma noktası yaratarak yerleştirilen mekanı çevresiyle bir çeşit diyaloga sokar ve kentsel sürekliliğin bir parçası olur. Yıldız'a (1996) göre, kentsel mekanda yerleştirilen objeler; "taşıdıkları sembol yoluyla mekana kimlik ve anlam kazandıran bir araç olarak, insanda bilişsel yolla mekana ait bir imge oluşturmasını, mekanın da bu imgeyi oluşturan özelliklerle anılmasını sağlayarak" kent mekanını hatırlanabilir kılarlar (Özdamar, 2003).

Struijs tarafından bir liman kıyısında yerleştirilen ve rüzgar kırıcı olarak işlevlendirilen strüktürler, aslında mühendislik yapılarıdır. Ancak Struijs; bu işlevi yerine getirecek sürekli bir duvar inşa etmek yerine, onu parçalara ayırarak doluluk-boşluk etkileri yaratan minimalist heykeller yerleştirmiştir. Hizalama etkisiyle yerleştirilen heykelsi strüktürler yalın ifadeleri ile limanın karmaşasını bu anlamda bastırma amacını taşır (Berrizbeitra ve Pollak, 1999) (Şekil 3.85).



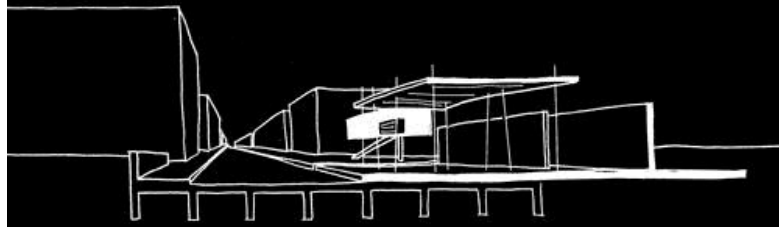
Şekil 3.85 Maarten Struijs, Windscreen Yerleştirmesi, Limandan görünüm.

Mimar Pierre Thibault'un kentsel mekanda bir aks boyunca yerleştirdiği kutular, izleyicinin kültür ve teknolojiyi deneyimlemesine olanak sağlamıştır. Kent merkezi ile liman arasındaki çalışma, daha çok yayalara önem vermiştir (Şekil 3.86a ve Şekil 3.86b).



Şekil 3.86a Pierre Thibault, Ramblas Yerleştirmesi, St-Laurent Street, Quebec, Kanada





Şekil 3.86b Pierre Thibault, Ramblas Yerleştirmesi, Kesit

1980’li yıllarla birlikte moderniteye tepki olarak doğan postmodern zaman kenti, “temsiller kenti” olarak nitelendirilmektedir. Bu çağın kenti saf işaretlerle oynayarak imaj yaratmak üzerine kuruludur. Kentsel alanda ise bu, teknolojik gelişmelerle birlikte doğadan kopan kente, doğanın unsurlarını tarihselci, politik yaklaşımlarla yansıdır. Postmodern dönemin mimari yerleştirmeleri, Gehry’nin uçak yerleştirmesinden, Graves’in Disney binasındaki kuğu heykellerine kadar genişletilebilir. Benzer şekilde, postmodernist tavırlar ile birlikte, kamusal alanlarda peyzajı anımsatan heykelsi yerleştirmeler, elemanlarla kent ve kamusal alanlar, farklı mimari üslupların bir araya gelmesiyle fragmanlaşması, kolaj haline gelmesi söz konusu olmuştur. Küreselleşme politikalarıyla birlikte ise uluslararası birliktelik temalarıyla iyiden iyiye kendi kimliğini kaybetmiş kentsel alanlar ortaya çıkarmıştır (Zengel, 2002). Kimi zaman ortaya çıkan mimari ürünler, daha fazla insanın “içinde kendinin bulabileceği”, hazzı yönelik, büyülu bir görselliğin dışavurumu tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Özdamar, 2003, s.58).

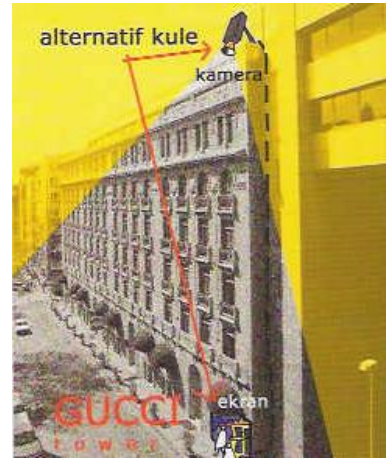
Mimari yerleştirmeler ile mimarlar; yerleştirme sanatının izleyiciyi özne olarak kabul eden, etkileşimli, kavramsal ve mekansal bütünlük alanına girmektedir. Özdamar’ın (2003) da belirtmiş olduğu gibi, Türkiye’de kentsel mekan ölçeğinde mimarların gerçekteştirdikleri yerleştirmelere baktığımızda; bir yandan birkaç anıttan öteye gidemeyen, mimari duyarlılığını yitirmiş alan tasarımlarıyla karşılaşıyoruz. Bir diğer yandan ise, bazı sergiler (ve bienaller) kapsamında yerleştirdikleri çalışmalar ile kentsel mekana bir anlam kazandırılmaya çalışıldığını görüyoruz. Örneğin Uluslararası İstanbul Yaya Sergileri’nde mimar ve tasarımcıların katılımları görölmüştür. Mimar Nevzat Sayın, I. Yaya Sergisi için Nişantaşında’ki kullanılmayan alanlara dikkati çekmeyi amaçlamıştır: Yayaların payına kent merkezinde sıkışan trafik, gitgide dışarı taşan dükkán önleri, yerli yersiz levhalar düşerken; apartmanların birçoğunun paralel sokaktaki apartmanların arka bahçelerine bakan birer ara bahçesi olduğunu belirten Sayın, bu çalışmada duvarların arkasında “kurtarıma”yı bekleyen alanlar olduğunu hatırlatmayı amaçlamıştır (Şekil 3.87).





Şekil 3.87 “Arka Bahçe”, Nevzat Sayın, Nişantaşı Yaya Sergileri 1, 2002

Aynı sergi kapsamında Kerem Erginoğlu ve Hasan Çalışlar, kent ve sergi için bir kullanma kılavuzu hazırlamışlardır. Mimarların bundaki amacı, sergideki çalışmaların daha kolay görülebilir, ulaşılabilir oluşunu sağlamak içindir. Sergi broşüründe ve kataloglarında izlenmesi zor olan krokileri, gözden kaçabilecek işlerin yaya ile karşılaşılabilmelerini doğru bir düzende sağlamayı amaçlamışlardır. Ayrıca mimarlar, bölgenin sergideki eserler dışında önem taşıyan değerlerini, ilginçliklerini de görünür kılmaya çalışmışlardır. Kullanılmayan kamusal alanlara ironik fonksiyonlar yüklemişlerdir. Çevrenin sürekli olarak yaya gözü ile yaya kotundan algılanışına alternatif öneri olarak, farklı kotlardan okunan kent okuması gerçekleştirmişlerdir. Kameralarla kent algısının farklı açıları izleyicilere sunulmuştur (Şekil 3.88a ve Şekil 3.88b).



Şekil 3.88a Alternatif Kule, yerleştirme, 3 video kamera, 3 ekran: Işık Lisesi, Yargıcı ve Ban Chic by Abbate Mağazaları.



Şekil 3.88b Sergi için kullanma kılavuzu, ön çalışma, K. Erginoğlu, H. Çalışlar.

Aynı sergi kapsamında bir diğer mimari yerleştirme çalışmasını da Aziz ve Derin Sarıyer gerçekleştirmiştir. Mimarlar, yerleştirmede günlük hayatta unutulmuş veya gözden kaçan peyzaj öğelerine, ağaçlara ve ekolojik dengeye dikkati çekmek istemiştir. Kentlilerin “şehir ormanı”na karşı sorumluluklarını hatırlatmışlardır, çünkü bu öğeler sadece kent dışında olmamalıdır (Şekil 3.88c).



Şekil 3.88c “Ağaçlar”, Aziz ve Derin Sarıyer, mekana özel yerleştirme; sentetik kumaş, değişken ebatlar, Maçka, İstanbul, 2002

Kentsel mekanda mimarların diğer iletişim aktiviteleri olarak mimarlık bienalleri, festivalleri ve yarışmaları sayılabilir: 7 Mayıs-7 Temmuz 2003 tarihleri arasında Hollanda’nın Rotterdam kentinde “Mobilite (Hareketlilik)- Manzaralı Bir Oda” başlığı altında gerçekleştirilen uluslararası bienalin çıkış noktasını “Neler bir sürüşü ilginç kılar?” sorusu oluşturmuştur. Yol kültürünü incelemeyi amaçlayan ve Bienal’in çıkış noktasını oluşturan araştırmada, içerisine dört adet video kamera yerleştirilmiş bir araba ile Randstad Çevreyolu’nun 150 km.lik bir bölümü kaydedilmiştir. Bu kayıtlar sayesinde, yol üzerindeki bir kişinin deneyimleri ile ilgili bütün bilgiler toplanıp araştırılmış ve Bienal’in de temasını oluşturmuştur. Böylece elde edilen bulgular geniş kitlelere katılım yoluyla ulaştırılmıştır. Ayrıca sergi 'hep bilmek istedikleriniz' adlı bölümde, şehre ait merak edilen; "Rotterdam'da kaç bisiklet var?", "Bir paten ne

kadar hızla gider?", gibi sorulara sayısal cevaplar vermiştir (Şekil 3.89).  
([www.arkitera.com/gundem/rotterdambienal](http://www.arkitera.com/gundem/rotterdambienal))



Şekil 3.89 I. Uluslararası Hollanda Mimarlık Bienali.

Türkiye'nin ilk Mimarlık Festivali, 4–9 Ekim 2004 tarihleri arasında Arkitera Mimarlık Merkezi tarafından düzenlenmiş ve İstanbul'da yapılmıştır. Aykut Köksal'ın küratörlüğünde gerçekleşen festivalde tarihi Darphane Binaları kullanılmıştır. "Hafif Ama Ağır" başlığıyla gençlik temasına odaklanan festival, eş zamanlı gerçekleştirilen bir çok etkinlik ile mimari paylaşımlar yaratmayı amaçlamıştır.

İstanbul Mimarlık Festivali, kültürel etkinlikler açısından tüm dünyada önemli bir yere gelmiş olan İstanbul'da, mimarlığın da yaşayan bir süreç olduğunu ve sadece eskiye dönük anıtlarla temsil edilmediğini göstermek amacıyla düzenlenmiştir. Festival, mimarlığın hem fiziksel çevrenin niteliği ile olan ilgisini, hem de kültürel bir eylem olarak bulunduğu farklı konumu vurgulamayı denemiştir.

3–30 Nisan 2006 tarihinde gerçekleştirilecek II. Uluslararası İstanbul Mimarlık Bienali'nin (Arkienal'in) konusu şimdiden belirlenmiştir: "Su ve Asfalt". Amaç, İstanbul'da çağdaş mimarlık kültürünün zenginleşmesi olarak özetlenebilir. Bienalde çağdaş metropollerin çelişkili, canlı ve gerilimli yapısını hatırlatan "Su ve Asfalt" temasına mimarlık gözlüğü ile bakılacak, yeniden yorumlanacak, öneriler ve çağrışımlar geliştirilecektir.

Benzer bir iletişim aktivitesi olarak UIA (Uluslararası Mimarlar Birliği Kongreleri) kongrelerinden bahsedilebilir. Mimarlık, şehircilik ve çevre ilişkileri konusunda Birleşmiş Milletler'in Habitat Konferansı'ndan sonra, dünyanın en büyük organizasyonu olan bu kongreler, mimarlığın küresel gündeminin tartışıldığı ve mimarlık mesleğini bağlayıcı kararların alındığı önemli ortamlardır.

1948 yılından bugüne, her üç yılda bir düzenlenen kongreler, 2005 yılında mimarlık, kent ve çevreye ilişkin güncel konuları İstanbul'da ele almıştır. 3–7 Temmuz 2005

tarihleri arasında gerçekleşen 22. kongre kapsamında bir çok sergi, oturum, konser, dans performansları, belgesel ve kısa film gösterileri yer almıştır. UIA 2005 İstanbul Kongresi, mimarlığın küresel gündemini “Kentler: Mimarlıkların Pazaryeri” temasıyla ele almıştır.

Mimari yarışmalar da, bir iletişim aktivitesi olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda, UIA 5005 İstanbul Kongresi için birinci seçilen proje, kent mekanında “kule vinç” gibi seçilmiş abartılı bir proje ile düzenlemeler yapılması açısından çarpıcılık yaratmıştır.

Görüldüğü üzere, mimarlar da düşüncelerini, tasarımlarını duyurabilmek için çeşitli iletişim aktivitelerine katılmaktadırlar. Konu, mimari yerleştirmeler, sokak sergileri, mimarlık festivalleri ve mimarlık yarışmaları olarak sınırlandırılarak örnekler sunulmuştur. İstanbul bağlamında, tasarımcıların kent ve kentlilerle etkileşim yolunda düzenlemelerine baktığımızda şu değerlendirmeleri yapmak mümkündür;

\* yerleştirmeler açısından mimarların yapmış oldukları çalışmalar yetersiz ya da içerikten yoksun görünmektedir.

\*Dünyada 20. yüzyılın başından itibaren mimarlık festivalleri düzenlenirken, İstanbul’da 2004 yılı itibarı ile düzenleniyor oluşu, kent ve kentlilerin mimarlıkla olan bağlarının sorgulanmasını tekrar gündeme getirmelidir.

\* Mimari iletişim aktiviteleri olarak, düzenlenen ve büyük çoğunlukla da uygulanan yarışmalar; kentsel sorunları, ihtiyaçları ele alışları, çözüm üretmeleri ve bu anlamda en iyinin seçildiği ortamlar olması dolayısı ile oldukça önemlidirler. Ancak yukarıda örneği verildiği gibi, tüm dünya mimarlarının buluşma noktasının etkinlik mekanlarının düzenlenmesi gibi oldukça önemli bir yarışma için dahi, bir çok karmaşıklıklar olduğunu görmekteyiz. Seçilen proje, uygulanma sorunları ve yeterli mimari çözüm üretmemiş olduğu yönündeki görüşlerden ötürü, birinci seçilmiş olsa da iptal edilmiştir.

Mimarlık bienalleri (ve festivalleri) tasarımcıları, kent plancıların bir temaya bağlı olarak veya bağımsız yollarla kente tasarımla getirdikleri farklı yorumları kentliye açtıkları bir platform ve iletişim ortamı olarak değerlendirilebilir.

### 3.3 Bölüm Sonucu

Kentteki iletişim biçimleri, kent mekanı içinde insanların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkisini düzenler ve insanların o çevreye oryantasyonunu sağlayan öğeleri içerir. Bu nedenle, bu bölümde kentin iletişim biçimleri; çeşitli öğelerce ve sanatsal&kültürel (sosyal boyut), politik, mimari yönden incelenmiştir. Kentteki iletişim biçimleri kentin karmaşıklığına paralel olarak artar. Bu bölümde; bu iletişim biçimlerinin, insanın/kentlinin kent mekanını algılaması, bilmesi, kavraması ve yaşamasına olan etkileri incelenmiştir.

Kent mekanını sanatçılar, tasarımcılar, kent plancıları, mimarlar, politikacılar gibi bir çok disiplinden insanlar biçimlendirdiği gibi, toplumun bireyleri de biçimlendirebilir. Bu nedenle olumlu veya olumsuz eylemlerin/çalışmaların/tasarımların yaşam kalitemizi doğrudan etkilemesi söz konusudur.

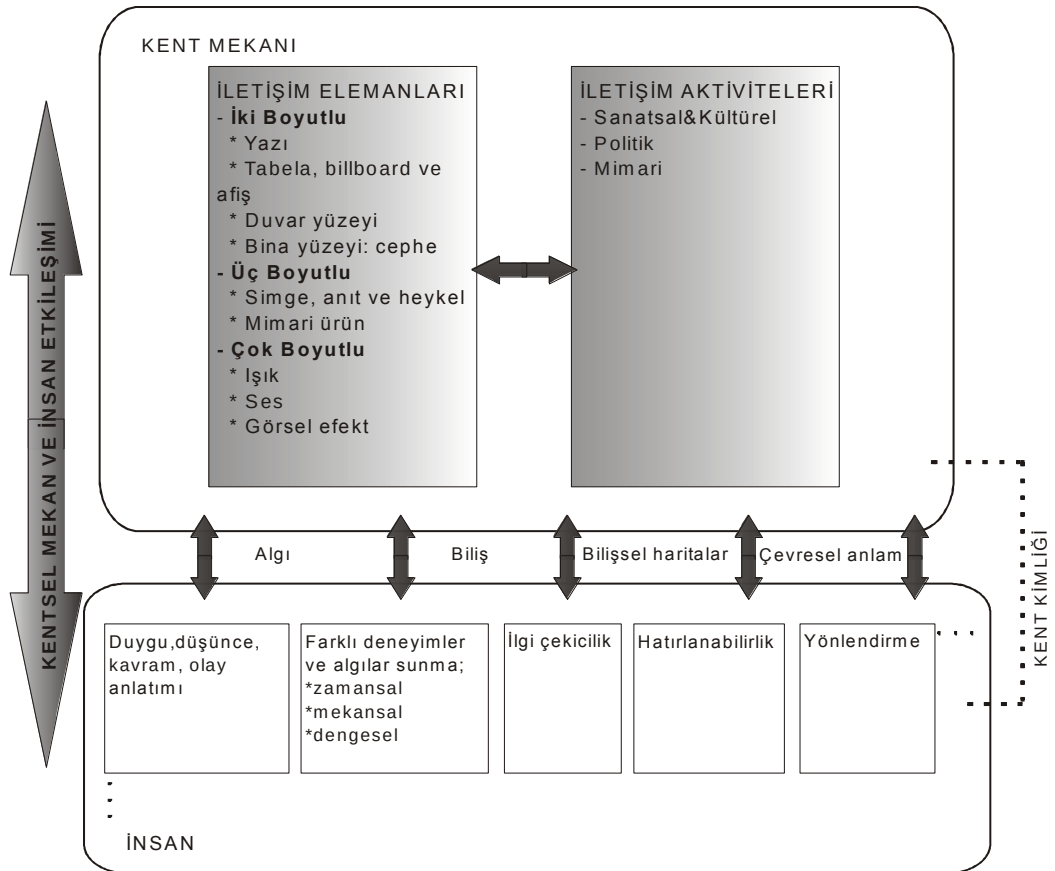
Kentteki iletişim elemanları/araçları, çeşitli bilgi içermeleri dolayısıyla (tarihi, kültürel, politik, ideolojik, ekonomik, teknolojik vb.) önemlidirler. Çoğunlukla özenle tasarlanan bu elemanlar (örneğin heykel, mimari yapı, ışık düzenlemeleri vb.), kent estetiğine katkıda bulunabilirler (tersi de söz konusu olabilir!). Kent kimliğini belirlerken, kentin bir simgesi haline gelebilirler. Tıpkı iletişim aktivitelerindeki gibi farklı deneyimler, farklı algılar sunabilirler; bu anlamda merak uyandırıcıdır; yeni kavramlar, duygular, düşünceler iletirler (Tablo 3.2).

Kent içindeki çeşitli sanatsal&kültürel, politik ve mimari aktiviteler, kent insanının da katılımında bulunabileceği platformlar yaratması dolayısı ile incelenmiştir. Bu aktiviteler; kentlilere farklı duygu, düşünce, kavram vb. anlatmaları dolayısıyla önemlidirler. Bunların yanı sıra, bu tür aktiviteler ile insan/kentli; farklı deneyimler ve algı çeşitliliği (zamansal, mekansal, dengesal vb.) yaşar. Bu aktivitelerin eleştirel ortam yaratması, düşündürücü nitelikte olmasıyla da bir çok kazanım edinir. Makro ölçekte, bireyler ve kent arasındaki iletişim biçimleriyle, kent mekanı hatırlanabilir kılınır, kent kimliğine, kent kültürüne ve kent estetiğine direk katkı sağlanır.

Kentsel mekan, kentlilerin izlerini taşır. Bu izler, kentlilerin simgesel tercih ve beğenilerini, kültürünü, geçmişini ve hatta karakterini yansıtır. Bu anlamda kentsel mekanın duvarlarına asılan posterler, resimler vb. mekanın kullanıcısının kendini ifade etmede kullandığı göstergelerdir. Kentsel mekanların kullanım ve düzenlenme biçimleri, kolektif bellek, kültür, kısacası toplum hakkında göstergelerle doludur. Kolektif yaşamda yeri olan olayların belirli motiflerle bezenerek ifade edilmesi, toplumsal bir iletişim sağlar, etkileşimi güçlendirir. Yoruma açık tüm bu kodlamalar ve göstergeler ortak bir dil oluşturur.

Kentteki iletişim biçimleri, insanların bulundukları kenti tanıyabilmeleri, çevreden yüksek derecede faydalanabilmeleri ve çevreyi benimseyebilmeleri için son derece önemlidir. Bu bağlamda, doğru mesaj veren, iletişimi yüksek kentsel çevreler toplumun eğitilmesi konusunda da hizmet verir. Bireylerin topluma ve kültürüne entegre olmasını sağlarken, bir yandan da mevcut kültürel değerlerin yükseltilmesinde rol oynar. Bu anlamda, bir sonraki bölümde (Bölüm 4) İstanbul Bienalleri incelenmiştir.

Tablo 3.2 Kentteki iletişim aktivite ve elemanlarının birbiriyle olan ilişkisini özetleyen grafik.





#### **4. KENTSEL MEKANDAKİ “SANATSAL&KÜLTÜREL” İLETİŞİM AKTİVİTELERİ OLARAK İSTANBUL BİENALLERİ**

Bir “iletişim” ortamı olarak kent çeşitli eleman ve aktivite başlıkları altında bir önceki bölümde incelenmiştir. Sanatsal ve kültürel iletişim aktivitelerinden olan İstanbul Bienalleri ise, bu çalışmanın çıkış noktası olarak daha ayrıntılı incelenmiştir. Bienal konusu, sanatsal yönü dolayısıyla çok yönlü tartışmalara gidebilir. Bu çalışmada konu bienalin kent, mimarlık ve kentli/insan ile kurduğu iletişim biçimleriyle incelenmeye çalışılmıştır. Kentin belirli bölgelerinin ve mekanların seçilme nedenleri araştırılmıştır. Bu anlamda bu bölümde görüleceği gibi, ekonomik, politik ve daha üst söylem olabilecek küresel boyutta bir çok neden ortaya çıkmaktadır.

##### **4.1 Bienal Kavramına Genel Bir Bakış**

Bienal, iki yılda bir gerçekleşen ulusal veya uluslararası nitelikteki güncel sanat sergisi olarak tanımlanmaktadır.

Bienal denince akla bir kent ya da yöreyi sanat merkezlerinden biri haline dönüştürme ihtimali gelebilir. Bunun yanı sıra turizmi canlandırarak yöreye gelir sağlamak gibi pek belirtilmeyen yönü de sayılabilir. Örneğin; bienallerin en eskisi ve ilki olan 1895 1. Venedik Bienali’nin temel amacı, giderek yoksullaşmış soylu kentin kaybettiği imajın yeniden kazandırılmasıydı. Almanya’nın Kassel kentinde beş yılda bir düzenlenen ve ilki 1955’te gerçekleştirilen Documenta adlı çağdaş sanat etkinliğinin temel amacı, savaş sonrası sanat ortamını canlandırmak ve bu ülkeyi olumlu bir şekilde yeniden gündeme getirmektir. Bu anlamda Documenta, ülkelerin veya kentlerin bienalleri bir tanıtım aracı olarak kullanmalarının ilk örneklerinden biri sayılmaktadır. (Yardımcı, 2005, s. 23)

Bienal, Beral Madra’ya (2003) göre, bir yandan devletlerin gösteriş alanıdır, diğer yandan da uluslararası sanat pazarının görkemli bir “vitrin”idir. Bienalleri sanat anlayışının, sanat değerlerinin bir göstergesi gibi görmek mümkünse de; sanatçıların, sergilerin ve yerlerin seçiminde siyasal ve ekonomik dengelerin etken olduğu açıktır.

Yardımcı'dan alınan bilgilere göre; Avrupa dışında gerçekleştirilen bienallerin en bilineni, 1951'den bu yana düzenlenen Sao Paulo Bienali'dir. Bu bienal, Brezilya toplumunu modernleştirme projesinin bir parçasıdır. Latin Amerika'daki bir diğer etkinlik olan Havana Bienali, bu coğrafyada üretilen sanatın Afrika ile olan ilişkisini vurgulaması açısından önemlidir. Asya kıtasında düzenlenen bienallerin en önemlilerinden biri, bütçesi on milyon doları bulan Kwangju Bienali'dir. Kore'nin başkenti Seul'e yaklaşık 300 km uzaktaki Kwangju kentinde 1995'ten bu yana düzenlenen bienal, hedefleri açısından Documenta'ya benzerlik göstermektedir. Bu ölçekteki bir bütçenin bienal için ayrılması, Kwangju'nun, 1980'de Çun Du Huan'ın kendi diktatörlüğüne karşı ayaklanan kent halkını kanlı bir şekilde bastırmasıyla gölgelenen geçmişini, dünya kamuoyunun hafızasından silme çabası olarak okunabilir. Afrika'da düzenlenen bienallerin de 1990 sonrasında hızla artması, benzer beklentilerle açıklanabilir. Bunlar arasında kara Afrika sanatına vurgu yapan Dakar Bienali ve güneybatı Afrika sanatına odaklanan Bantu Bienali, Kahire ve Johannesburg bienalleri sayılabilir. Bunların dışında, Avustralya sanatının Batı'yla etkileşimini geliştirmeyi amaçlayan Sydney Bienali, modern Amerika sanatına odaklanan Whitney Bienali ve her seferinde Avrupa'nın farklı bir kentinde düzenlenen Manifesta Sergileri çağdaş sanatın önemli etkinlikleri arasında sayılabilir.

Bu bienallerin temelinde, öncelikle söz konusu ülkenin/kentin kültür kimliğinin, derin/zengin borsasının ve ideolojik/kuramsal/estetik rekabetiyle var olan uluslararası sisteme eklemlenmesi amacı vardır. Buna ilave olarak, 1950'lerden bu yana iç içe geçmiş olan Avrupa ve ABD sanat sisteminin küresel yaygınlaşma ve etkileşim sürecinin doğal öğeleri olduğu söylenebilir. Kendini siyasal, ekonomik, toplumsal açıdan söz konusu sisteme yanıt verebilecek durumda gören ülke/kent, kendisine sunulan bu olanağı (eğer sanat ortamında ve toplumunda böyle bir irade varsa) değerlendirmektedir (Madra, 2003, s.211).

Esche ve Kortun'a (2005) göre, bütün büyük bienaller; sanat ve geniş bir halk kitlesi arasında önemli arayüzlerdir. Sanatın dünya çapında dağıtımında önemli bir araç olması yanı sıra, 1990'ların yeni ekonomisine hazırlanmak üzere kentleri aklamaya yaradıkları görülmektedir (Esche, C., Kortun,V., 2005).

90'lı yılların başından bu yana gücünü kendi merkezleri dışına taşıran Batı; kendisine gelişmekte olan ülkelerde yeni alanlar açmaya çalışmaktadır. Johannesburg, Kwangju, Havana, İstanbul Bienalleri bu alanlardan birkaçıdır. Uluslararası sanat cephesinin yavaş yavaş Ortadoğu ve Yakın Asya'ya kaydığı görülmektedir. Bu anlamda, çağdaş sanatta önemli devrimler geçirmiş Batı'lı

lkelerle, gelişmekte olan ülkeler ve üçüncü dünya ülkeleri arasındaki sergi ortamlarının eşit koşulda olup olmadığı tartışılabilir.

Gelişmiş lkeler arasındaki rekabet artık doruk noktasına ulaşmıştır. Bir yandan sanatın evrenselliğinden, merkez ve çevrenin i içe geçişinden söz edilmekte, diğer yandan da pavyonların üstündeki ulus adları ve pavyonların içindeki milyon dolarlık harcamalar, ayrımlar açıkça ortaya konmaktadır. Bunlardan en çarpıcısı Venedik Bienali'dir: Venedik, birkaç yüzyıldan bu yana Avrupa seçkinlerinin ve son yüzyılda da ABD seçkinlerinin, sanat yazarlarının, mzecilerin, galericilerin, koleksiyoncuların buluştuğu egzotik, gizemli, mimarlık açısından eşi bulunmaz bir anıt ve uluslararası ticaret merkezidir. Burada yüzyılı aşkın bir zamandır gerçekleştirilen bienal, bu nedenle ayrı bir önem taşımaktadır. Bienal için özel olarak ayrılmış ve adlandırılmış parkta (Giardini della Biennale Internationali d'Arte - 6000 m2) ilk olarak İtalya Pavyonu kurulmuştur. 1970'den başlayarak diğer ülkeler kendi pavyonlarını yapmaya başlamıştır. Venedik Bienali'nde "Ulusal Pavyon" kavramı, uluslararası kavramı ile çatışmaktadır. Giardini di Castello'da pavyonu olmayan ülkeler, önce kentte, labirentin ana yolları üstünde, uluslararası uzmanların ve basının dikkatini çekecek bir yerde yer edinmeye çalışmaktadır (Madra, 2003, s. 190).

Bu örnekte de net bir şekilde görüldüğü gibi, bienal gibi büyük ve aylar süren sergilerin izleyicileri oldukça farklılık göstermektedir. 2-3 ay süren bienalin ilk haftaları dünya sanatını yöneten/ yönlendiren kişi ve gruplar tarafından gezilmektedir. İlk üç gün bu insanlar birbirlerini görmek, birbirlerine kendilerini göstermek için orada bulunmaktadır; çünkü onlar zaten bienalde sergilenen yapıtların büyük bir bölümünü daha önce galeriler ve müzelerde görmüş olmaktadır<sup>11</sup> (Madra, 2003).

Bienallerin büyük çoğunluğu yerel parasal kaynaklar kadar uluslararası sistemin sunduğu parasal kaynakları da kullanmaktadır. Kimi zaman yerel parasal kaynaklar yeterli olmasa bile, bienal yapma cesaretini gösteren ülke/kent çokuluslu şirketler ve AB resmi fonlarıyla desteklenmektedir.

Yeni dünya düzeniyle birlikte; 90'lı yılların kültür söylemini oluşturan merkez-evre uzlaşması ya da küresel kültür birleşimi gerçekleşiyor mu? 90'lı yıllarla birlikte, büyük sergilerin yanında, Batı merkezlerinde giderek çoğalan çevresel ülkelerden gelen sanatçı etkinlikleri ne çıkmıştır. Ancak bu sanatçılar artık kendi ülkelerinde değil, Batı lkelerinde yaşamaktadır: 1992'deki 9. Documenta Kassel'de birdenbire

---

<sup>11</sup> Ancak bu çalışmada, izleyici/kentlinin bienal ile kurduğu iletişim biçimleri üzerinde durulmuştur.

“Parallel Documenta” ortaya çıkmıştır. Avrupa dışı ve üçüncü dünya ülkeleri sanatçılarını bir araya getiren “Öteki ile Karşılaşma” başlıklı 110 sanatçılı, 3 milyon mark bütçeli, 6000 m2 alanı kaplayan dev bir sergiydi bu. Yapımcısı ise, 1958’den bu yana Kassel’de yaşayan Mısır’lı tasarım profesörü Hamdi el Attar’dı (Madra, 2003, s.152).

90’larda Batı-dışı ülkelerin sanatçıları sergilerde boy gösterebiliyorsa, dahası Batılı küratörler birbirleriyle yarışarcasına Batı-dışı ülkelere sanatçıları seçip onları sergilerine serpiştiriyorsa, bu tür düzeltme ve iyileştirmeleri siyaset, ekonomi, sosyoloji, antropoloji ve felsefe alanlarındaki köktenci değişimleri sağlayan batılı düşünürlere borçluyuz (Madra,2003). Bu düşünürler son otuz yıldır sarsılmaz gibi duran Batı değer ölçülerini ve Batı’nın dünya karşısındaki üstünlüğünü altüst etti ve özellikle “etnik kültür” terimini “kültürel farklılıklar” terimine dönüştürdü. Ancak burada önemli bir nokta, bir bienalin gerçekliğidir. Bu da, bienalin içeriği ile ilgilidir. İçerikten yoksun bienal, Hannula’nın deyişiyle “ısıran” bir gerçekliktir.

Gerçek dünyada siyasal ve ekonomik düzlemde; bölgeler, dinler ve kültürler arasına yeni sınırlar çizilirken bienalin (ve diğer bütün sanat etkinliklerinin) amacı, bir yerde kavramlar ve içerikler bağlamında sınırları yok etmektir.

Bugünkü tartışmalardan birisi, Venedik’ten Sharjah’a; Sao Paolo’dan Kwangju’ya bienallerin benzer organizasyonlara dönüşmesidir. Venedik Bienali bile, bugünkü varoluşuyla ilgili ciddi bir tartışma yaratmaktadır.<sup>12</sup> Bu anlamda bienallerin kendilerini yenilemeye ihtiyacı olduğu bir gerçek. Artık sadece çeşitli ülkelerin sanatçılarıyla bağlantı kurup, onları belirli zaman dilimi içinde bir araya getirmek yetmiyor. Neyin gerekli olduğu ise oldukça karmaşık sorular yumağıdır. Ancak şu açıktır ki, bienaller kendilerini bağlamları içine oturtacak yolları bulmalıdır. Bunun için de karmaşık kentlerin, küresel kentlerin ilham verici ortamlar olduğu söylenebilir. Çünkü bir bienalin bir tarafında “egzotizm pazarlamacılığı” duruyorsa, öteki ucunda “kentteki ötekini arama”, anlama ve onunla iletişim kurma niyeti durmaktadır. İstanbul Bienalleri’nin 1987’den 2005’e kadar olan süreç içindeki gelişimi bunun en güzel örneklerindendir...

---

<sup>12</sup> Venedik Bienali, her yıl giderek daha kırılğan olmaktadır; sıcak hava, nem, sergideki aşırı kalabalık hem çalışma koşullarını hem de kentin altyapısını zorlamaktadır. Ancak sergi tüm bu sıkıntılara rağmen sürdürülüyor; çünkü bienal her iki yılda bir büyük bir gelir kaynağı oluşturmaktadır (Madra, 2003).

#### 4.2 Kentsel İletişim Bağlamında İstanbul Bienalleri (1987-2005)

İstanbul, 1970'li yıllarla birlikte çeşitli sanatsal ve kültürel aktivitelere ev sahipliği yapmaktadır. 1973'te İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın (İKSV) kurulması ile kentte çeşitli festivaller ve bienaller düzenlenmektedir. İstanbul Festivali, 1980'lere kadar opera, bale, tiyatro, konser, halk oyunları gösterileri, geleneksel gölge ve kukla oyunları ve plastik sanat sergileri gibi farklı tarzlar sunmuştur. 1982'den itibaren sinema festivalde sunulan bir Film Haftası kapsamında programa dahil edilmiştir. Film Haftası, 1983'te Film Günleri'ne, 1989'da ise İstanbul Uluslararası Film Festivali'ne dönüşmüştür. 1989'da İstanbul Tiyatro Festivali de ayrı bir etkinlik olarak düzenlenmeye başlamıştır. İstanbul Festivali 1994'te yerini iki farklı etkinliğe bırakmıştır: İstanbul Uluslararası Caz Festivali ve İstanbul Uluslararası Müzik Festivali, bu tarihten sonra iki ayrı etkinlik olarak düzenlenmiştir. Son yıllarda bu etkinliklere Film Ekimi, Elektronik Müzik Festivali, Compact Caz Günleri, Rock'n Coke, çocuklar için Minifest ve Avrupa'da düzenlenen Bozer ve Şimdi (Now) festivalleri eklenmiştir. Tüm bu etkinlikler yıl içinde farklı zamanlara yayılmıştır. İKSV her yıl Nisan ayında Uluslararası İstanbul Film Festivali'ni, Mayıs'ta Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'ni, Haziran-Temmuz aylarında Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'ni, Temmuz ayında Uluslararası İstanbul Caz Festivali'ni ve her iki yılda bir Ekim-Kasım aylarında Uluslararası İstanbul Bienali'ni düzenlemektedir. (<http://www.iksv.org/tarihce.asp?ms=1|1> )

Uluslararası İstanbul Bienalleri ise 1987'de ilk olarak düzenlendiğinden beri bu etkinliklerden farklı tutulmuştur. Yardımcı'ya göre; bunda asıl neden, İstanbul'un dünyaya sunulması projesi içinde çağdaş sanatın ayrı bir önem taşımasıdır. Nispeten yerel izleyici kitlesine hitap eden diğer festivallerin aksine bienal, dünya kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır. İKSV'ye göre, bienalin amacı, farklı kültürlerden sanatçılar ve izleyiciler arasında görsel sanatlar alanında bir iletişim ortamı oluşturmaktır.

Diğer etkinliklerden farklı olarak bienaller, gittikçe insanla/izleyici ile daha etkileşimli ortamlar sunmaktadır. İzleyici, sadece yapıtı izlememekte; ona katılabilmekte ve onu deneyimleyebilmektedir.

Bir önceki bölümde incelendiği gibi, bienal gibi dev sergiler, çağdaş sanatı sergilemenin ötesinde farklı sebepleri de barındırmaktadır (ekonomik, politik sebepler gibi). İstanbul bienalleri ise, başından beri Türkiye'nin modernleşme

projesinin bir parçasıdır. Yeni dünya koşullarında batılı olmayan diğer ülkelerin bağımsızlaşmalarının ardındaki en önemli itici güç küresel modernleşmeye dahil olabilmek. Bienal, sanat üzerinden uluslararası ortama sunulan yeni bir kimliğin oluşumundaki adımlardan birini temsil etmektedir.

• **1.Uluslararası İstanbul Bienali:**

Tarih: 25 Eylül-15 Kasım 1987

Konu: “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat”

Mekanlar: Aya İrini, Ayasofya Hamamı, Askeri Müze, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi (Hareket Köşkü)

Küratör: Beral Madra

İzleyici sayısı: 50.000

Ülke sayısı: 10

Sanatçı sayısı: 94

İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul Festivali ve Film Festivali’nden sonra, 1986’da aldığı bir kararla, “Çağdaş Sanat” alanında da İstanbul’da uluslararası bir etkinlik düzenlemeyi üstlenmiştir. 1987’de “I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri” adı altında bir dizi sergi gerçekleştirdi. Serginin iki yılda bir yapılmasının uygun görülmesiyle bu başlık, Uluslararası İstanbul Bienali’ne dönüşmüştür.

“Geleneksel Yapılarda Çağdaş sanat” temasıyla kentin Doğulu tarihinden devraldığı miras ile yeni filizlenen Batılı sanat ortamı arasında bir köprü oluşturduğu mesajını vermiştir.

Aya İrini, Ayasofya Hamamı gibi mekanlar ebedi sonsuzluğun vurgulandığı bir ortam sağlamıştır. Bu mekanlar sergilemede fazlaca zorlanmaya yer bırakmayan ölçülere sahiptirler. Bir mekanın sanat etkinliklerine sahne olabilmesi; büyüklüğü, ısı ve nem oranları, aydınlatma, altyapısı gibi teknik olanaklara bağlıdır. Bunlara elverişli bir mekanın seçilmesinde diğer bir kriter kentteki konumudur; kent merkezine uzaklığı, erişilebilirliği, kamuya açık olup olmaması ve “cazibesi” seçilme nedeninde etkilidir. Bu anlamda kent merkezlerinden biri olan tarihi doku içindeki tarihi mekanların seçilme nedenleri Doğu’ya özgü cazibelerinden ötürüdür.

İlk bienalin bir özelliği, Türk sanatçıların eserlerinin Ayasofya’da, yabancı sanatçıların eserlerinin ise Aya İrini’de sergilenişidir. Bu anlamda Osmanlı mimari mirasını Türkler’in, Bizans’inkine ise yabancıların yorumlaması istenmiştir (Şekil 4.1).



Sergiye katılan ünlü sanatçılardan biri olan Pistoletto ayna resimleri ile 1960'lı yıllarda çağdaş sanatta yeni bir boyut açmıştır. Sanatçı, bu bienale yeni bir derinlik vermek amacıyla katıldığını belirtmiştir (Madra, 2003, s.26). Pistoletto'nun eseri Batı sanatının başlangıcı olarak nitelendirilebilecek Aya İrini'de sergilenmiştir ( Şekil 4.2).



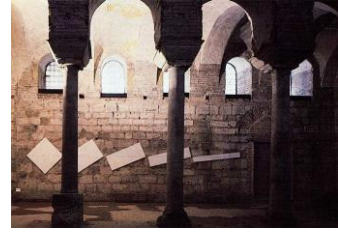
Şekil 4.1 Bedri Baykam - Mimar Sinan Hamamı



Arnulf Rainer / Yüzler İsa Yüzler - Aya İrini Apsisi



Şekil 4.2 Michelangelo Pistoletto - Aya İrini



Françoise Morellet - Aya İrini

Bienalde kullanılan mekanların çağdaş bir sergiye uygun donanımlara sahip olmaması (örneğin ışık, ısıtma, nem, asma sistemler gibi) her birinin başka bir bürokratik kuruma bağlı olması, farklı yönetmelikler, sergi mekanlarının birbirinden uzaklığı gibi işlevsel gerçeklerin yarattığı zorluklar söz konusudur.

Madra'ya (2003) göre, sanat çevresince durum, Türkiye'ye gelen yabancı sanat eleştirmenleri ve uzmanlarının olumlu izlenimler edinmesi ve dolayısıyla sanat ortamıyla kalıcı ilişkiler kurmaya başlaması, sanatçıların bu etkinlikler dolayısıyla yeni bir yaratma gücü kazanması, çağdaş sanatı algılaması ve anlaması gibi sonuçlar bienalin başarısının kanıtları olacaktır.

## • 2.Uluslararası İstanbul Bienali:

Tarih: 1989

Konu: "Geleneksel Mekanlarda Çağdaş Sanat"

Mekanlar: MSU Resim ve Heykel Müzesi, Aya İrini, Basım Müzesi, Süleymaniye Kültür Merkezi (Süleymaniye İmaret), Askeri Müze, AKM, Dolmabahçe Sarayı Hareket Köşkü, Yıldız Sarayı Sanat Galerisi, Basın Müzesi, YTÜ (Sabancı Kütüphanesi), Ayasofya Müzesi ve Sultanahmet çevresindeki tarihi açık hava mekanları

Küratör: Beral Madra

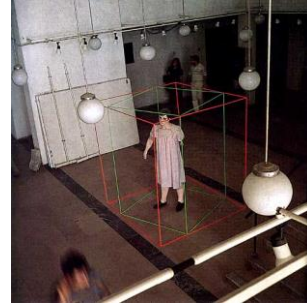
Ülke sayısı: 13

Sanatçı sayısı: 154

Bu bienal, ilk bienalden daha dağınık bir yapı sergilemektedir. İlgi çekici özelliği, geleneksel yapılarda ve geleneksel çevrede çağdaş sanat üretimlerini sergilemesidir.

İkinci bienalle birlikte Türkiye'deki çağdaş sanat ortamının sorunları, gereksinimleri, koşulları göz önüne alınarak saptanan ilke ve amaçlar; uluslararası çağdaş sanat ortamını her yönüyle ülkemize getirmek, ülkemizdeki çağdaş sanat ortamını uluslararası ortama taşımak, çağdaş sanat alanında uluslararası bir ilişki ve iletişim sağlamak şeklinde özetlenebilir (Madra, 1989). Ancak bu ilke ve amaçların gerçekleştirilmesi ve beklenen sonuçların alınması bir süreç istemektedir.

Bu bienalde bir önceki bienalin tersi olarak Aya İrini'de Türk sanatçıların işlerine yer verilirken, yabancı sanatçıların yapıtları Süleymaniye Kültür Merkezi'ne yerleştirilmiştir (Şekil 4.3).



Şekil 4.3 Sol: Mehmet Gülyüz / Rastlantısal Buluntu - Yerebatan Sarayı

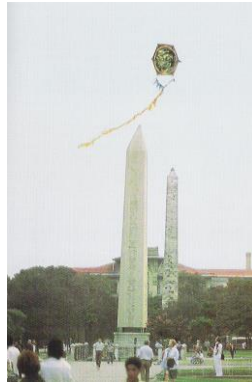
Sağ: Gülsün Karamustafa / Çifte Hakikat - Ayasofya Müzesi

Çağdaş sanatta sanatçının izleyiciden başlıca beklentisi, bu yapıtların anlamını çözmek için uğraşmasıdır. Çok yönlü sergi, izleyiciye önemli sorumluluklar yükler. 2. bienali gezerken “bu eser ne demek istiyor? Ben bu sanattan hiçbir şey anlamıyorum” demek oldukça güç gelecektir izleyiciye; çünkü izleyici/kentli, kendi ülkesinde ve uluslararası sanat ortamında sanat devrimleri gerçekleştirmiş sanatçılar ve yapıtlarıyla karşılaşmak, onların yapıtları aracılığıyla verdikleri bilgileri anlamak, olumlu ya da olumsuz tepki göstermek sorumluluğunu taşımaktadır. İzleyici, bir bilgilenme sürecinden geçip, kısa sürede güncelleşmeye doğru itilir. Burada, gecikmiş bir bilgilenme açığının kapanması söz konusudur (Madra, 2003, s.38).

2. Uluslararası İstanbul Bienali'nde tarihsel yapılar, çağdaş sanat yorumu içinde tarihsel varlığın vurgulanması amacıyla kullanılırken, güncel bir konuya da değinilmiştir: Bienale katılan ünlü sanatçı çift Anne ve Patrick Poirier'in yapıtlarında dile getirdikleri “Geçmiş ve kültür yalnız uluslararası turizmin malı değildir” düşüncesi

bunu en iyi şekilde özetlemektedir. Ülkemizde turizm uğruna tüm tarihsel mirasımız, geleneklerimiz; gerçek anlamları, görüntüleri ve değerlerinden saptırılarak içeriksiz, başıboş, yüzeysel kalıplara dönüştürülmektedir. Yani “tarihsel miras endüstrisi” (heritage industry) söz konusudur. Madra’ya göre, çağdaş sanat-tarihsel anıt evliliği buna karşı çıkmaktadır. Uluslararası sanat ortamında Buren, LeWitt, Kounellis, Marco Del Re, Demniewska, Anne ve Patrick Poirier ve Richard Long gibi sanatçılar İstanbul’a gelip, yapıt yaratmayı yeğlemiş ve bu yapıtları ciddi bir çalışma içinde üretmişlerdir. Bunun sonucunda, İstanbul’un yıpratıcı turizm ortamına derin bir kültür izi bırakacak belgeler kalmıştır (Madra, 2003, s.40).

Bu bienalin bir mekanı olan Sultanahmet Alanı’nın dördüncü boyutundan söz edilebilir; şöyle ki, Bizans Konstantinopolisi, Osmanlı İstanbul’u ve günümüz İstanbul’unun bütün siyasal-ekonomik-toplumsal dinamiklerinin kesiştiği bir odak noktası bu dördüncü boyutu oluşturmaktadır. Bu boyut, bu alana giren en sıradan insanın belleğini kaplar. Burada yerleşmiş olan anıtlar yapıldıkları dönemin bilincini ve düşüncesini yansıtır. Dördüncü boyutta, üç devletin sanat ve kültür anlayışlarının karşılaşarak bir karmaşa bütünü oluşturduğu algılanır. Bu alanda yapıt yaratmak isteyen sanatçı, eğer kentin odağına dikkat çekici bir yapıt yerleştirme amacıyla yola çıkarsa düş kırıklığına uğrar ve uğratır (Madra, 2003, s. 46). Behçet Safa’nın bu odakta gelip geçici, bir anlık iz bırakıcı, bu alanın yüzlerce yıllık gelip geçeni ortak bir katılımda birleştirici bir yapıt yaratması, bu açıdan son derece ilginçtir; Safa, uçurtmasıyla bu alandaki yüzlerce insanın bakışını alanın tek özgür bölümüne, gökyüzüne çekmiş ve bir yerde geçici de olsa, öteki anıt ve yapıların etkisini çalmıştır (Şekil 4.4).



Şekil 4.4 “Uçurtma”, Behçet Safa.

Bienal, her şeyden önce sanat çevrelerindeki eğilimleri, görüş açılarını, tutumları, davranışları zorunlu olarak açığa çıkarmıştır. Buna paralel olarak, sonraki bienal için mekanla ilgili sıkıntıların nasıl aşılabileceği düşünülmüştür.

### • 3.Uluslararası İstanbul Bienali:

Tarih: 1992

Konu: “Kültürel Farklılığın Üretimi”

Mekan: Feshane

Küratör: Vasıf Kortun

Ülke sayısı: 15

Sanatçı sayısı: 65

3. Uluslararası İstanbul Bienali, ilk iki bienalin dağınıklığından kurtulmuş, sergi tek bir mekanda gerçekleştirilmiştir. Feshane, kıyısında konumlandığı Haliç çevresinin İstanbul'un yakın tarihindeki yerini işaretleyen erken bir sanayi yapısıdır. Feshane, bundan önce 1989 yılının Ekim ayında düzenlenen “Seretonin I” adlı sergi ile gündeme gelmiştir: Kaderine terkedilmiş bir yapıda farklı tarz sanat anlayışı ile çok boyutlu bir etkinlik düzenlenmiştir. Katılımcı sanatçılar (Cana Dölay, Korhan Gümüş, Çağatay Karaçizmeli, Arhan Kayar, Komet, Türkel Minibaş, Tan Oral ve Gürel Yontan) SERETONIN I ile sanat ortamının Feshane'yi keşfetmesine yol açmış ve bu binanın çağdaş sanat müzesine dönüştürülmesi fikri bu etkinlik sonucunda doğmuştur (Şekil 4.5).



Şekil 4.5 Feshane

Madra'ya göre, bir sanat müzesinin bir sanayi kuruluşundan hiçbir farkı yoktur; birisinden tüketim malı çıkar, diğerinden sanat yapıtı ve kültür; ve bu, dünyaya pazarlanacaktır (Madra, 2003, s.70).

“Kültürel Farklılıklar” kavramı, 1980'li yılların başından bu yana bir çok sergide çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Modernizm ile postmodernizm arasında sıkışan 20. yüzyıl Batı düşüncesi, yüzyıl sonunda kitlesel göç hareketleri, etnik kimlik manifestoları, dünya pazarı gereklilikleri doğrultusunda, kültür farklarının varlığını kabul etmek

zorunda kaldı ve bu sorunu kendi sistemi içinde çözme ve eritmenin yöntem ve yollarını araştırmaya başladı. Bu başlığı taşıyan uluslararası kongreler ve sergiler 80'li yılların ortasından bu yana birbirini izledi. Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin, gelişmekte olan ülkelerin kültürlerinin 20. yüzyıl kültürü içindeki varlığını gündeme getiren kişilerden birisi Magiciens de la Terre (1989) sergisine ve kataloğun hazırlanmasına katkıda bulunan Pierre Gaudibert'tir. Gaudibert, 1966'da Dakar'da ilk kara ırk festivalini düzenleyerek, bu düşüncesini ortaya koymıştır. Daha sonra düzenlenen Sydney Bienali "Ready Made Boumerang" adıyla, aborijinleri sergiye almıştır. Bu kavramı içeren sergi listesi uzayıp gitmektedir. Bunlardan en sonuncusu Documenta Kassel'dir. İstanbul'daki sergi, bu kavramın bir çeşitlemesidir. Ve bu düşüncenin gelişimine herhangi bir aşama getirmemiştir.

Gülsün Karamustafa'nın gündelik yaşamdan ve eşyalardan yola çıkan projesi; saten yorganlarla doldurulmuş market sepetleriyle bize göçebelikteki devinim ortamını yansıtmaktadır (Şekil 4.6).



Şekil 4.6 Gülsün Karamustafa'nın sergideki yapıtı.

Bu bienalin yapılmasının gecikmesi, bienal için seçilen mekan olan Feshane'nin onarımı dolayısıyladır. Feshane, "özel bir ortam" ile farklı algılar yaratabilmiş midir? Yoksa bu bienal, herhangi büyük bir mekanı panolarla bölerek de yapılabilir miydi? Ancak, İstanbul'da sergi mekanı sıkıntısı mevcuttur ve kullanılmayan eski sanayi yapılarının bu yollarla işlevlendirilip kullanılması önemli gelişmelerdir.

#### • 4.Uluslararası İstanbul Bienali:

Tarih: 10 Kasım-10 Aralık 1995

Konu: "Orient/ation: Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü"

Mekanlar: Antrepo, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, AKM Sergi Salonu

Küratör: Rene Block

İzleyici sayısı: 60.490

Ülke sayısı: 47

Sanatçı sayısı: 119

Küratör Rene Block, bienal için sanat dünyasının haritasında yerleşik yön anlayışını sorgulayan bir tema önermiştir. Bunu yaparken de merkez-çevre modelini daha da kırarak İstanbul'u kendi başına bir nokta olarak okumuştur. Orient/ation (yönelim/yönelme) kavramı, izleyicinin bulunduğu yere, diline ve kimliğine göre değişen çok katmanlı anlamlar önermektedir.

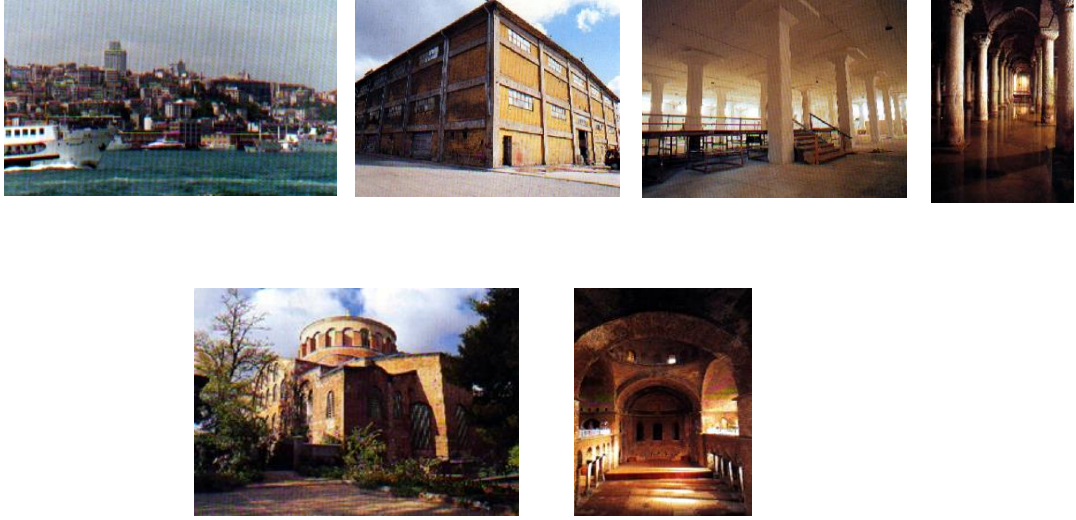
Poshyananda'ya göre bienal başlığı "Orientation", buluşların Avrupa-merkezli, Afrika-merkezli, İslam-merkezli, Asya-merkezliye kayması, Batılı olmayan geleneklerle ilgili sorunlar yaratması ve bu paradoksal dünyada yönelimlerin (orientation) ve uyarlamaların tam bir karmaşa, kaos, düzensizlik, yönelimsizlik yaratabileceği sorunsallarını inceler (Poshyananda, 1995).

Rene Block'un 4. bienal için belirlediği ana kavram olan Orient/ation, hem bağlamı (İstanbul'u) doğrudan kavrar, hem de Batı'dan yola çıkan yönelimin Doğu'yu gösterdiğini söyler. Batı'nın yitirdiği bütünselliği (katılımı) koruyagelmış Doğu'ya giden yolda İstanbul bir giriş, geçiş ve bekleme noktasıdır. Bienal, anlam karşılığını geçiş yolu üzerinde konumlanmış, bekleme, taşınma, yüklenme gibi anlamlarla örtülü eski bir gümrük antreposu olarak ana mekanında yakalar. Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı ise bienali kentin belleği ile buluşturacak mekanlar olmuştur (Köksal, 2002) ([www.arkitera.com/diyalog...](http://www.arkitera.com/diyalog...)) (Şekil 4.7, Şekil 4.8).

Merkezi sergi mekanı Boğazda birkaç yıldır boş duran eski bir antrepodur. Rus ticaret gemilerinin yükleme ve boşaltma yapmasına yarayan, rıhtımın hemen üzerinde yer alan üst kattaki eski yükleme rampasından Galata Köprüsü'nün diğer tarafındaki tarihi İstanbul'da yer alan Aya Sofya'ya açılan bir manzara görülmektedir. Manzara aynı zamanda Marmara Denizi'ndeki gemi trafiğini, Boğazın karşı yakasında yer alan kentin Asya'daki bölümünü, Üsküdar'ı ve Karadeniz'e doğru uzanan Boğaziçi'ni de kapsamaktadır. Dört büyük yükleme lomarının pencerelere dönüştürülmesiyle söz konusu manzaralar ve dışarıdaki yaşam serginin bir parçası olmuştur (Block, 1995, s.25).

Bu bienalin öncekilerden bir diğer farkı, ulusal bölümlerin olmayışıdır. 4. Bienal, İstanbul'un taşıdığı "uluslararası" sıfatının nihayet tüm boyutlarıyla gerçeklik kazandığı bir bienal olmuştur. (Köksal, 2002) ([www.arkitera.com/diyalog...](http://www.arkitera.com/diyalog...))





Şekil 4.7 4. Bienal mekanlarından görüntüler: Antrepo No:4, Yerebatan Sarnıcı, Aya İrini Müzesi.



Şekil 4.8 4. Bienal'deki bazı çalışmalardan örnekler. Sırası ile: Ken Unsworth / Ev ve Ötesi, Marina Abramovic / Görünmeye Başlamak, Hüseyin Alptekin & Michael D. Morris / TURK TRUK, Aydan Murtezaoğlu / İsimsiz

İstanbul'u "Orient/ation" temasıyla Doğu-Batı arasında bir "köprü", kültürlerin kesişme/dağılma/yönelme noktası olarak ele alan bienalin içinde gizli bir "disorientation" (yön yitirme, çözülme) kavramı gizli olabilir mi sorusu akıllara gelmektedir; çünkü bu kent kaotik, çok yönlü bir yapıdadır...

Bienale bir çok eleştiri yöneltmiştir; bunlardan birisi de küratör Block'un Batı-dışı ülkelerde araştırma yapıp yeni sanatçılar bulmayarak, Batı'da hazır olanı getirmesi olmuştur. Bu bağlamda İstanbul'un Doğu'su ile olan "yönlenme" ilişkisi kurulmamıştır. Batı-dışının yine Batı tarafından tescil edilmiş olanla gösterilmesinin artık kimsenin yaşamak istemediği bir paradoks olduğunu Block'un anlaması istenirdi. Bir diğer eleştiri de neden geçmişte yapılmış yapıtlarla bugün yapılmış yapıtları yan yana dizdiği yönünde gelmiştir.

Beral Madra'ya göre bu sergi, uluslararası ortamda "show" karakteriyle öne çıkmıştır. Çünkü İstanbul'da İstanbul için iş yapan birkaç sanatçı kente ve kentlilere derinlemesine inebilmiştir.

## • 5.Uluslararası İstanbul Bienali:

Tarih: 5 Ekim-9 Kasım 1997

Konu: “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üzerine”

Mekanlar: Kız Kulesi, Atatürk Havaalanı, Haydarpaşa ve Sirkeci Garları, Taksim Meydanı, Billboardlar, Pera Palas Oteli, Karanfilköy, Sultanahmet Meydanı, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi, Darphane-i Amire, Aya İrini Müzesi ve Yerebatan Sarnıcı

Küratör: Rosa Martinez

İzleyici sayısı: 43.000

Ülke sayısı: 45

Sanatçı sayısı: 86

Bienalin ana mekanı, Topkapı Sarayı'nın birinci avlusunda konumlanan eski darphane binalarıdır. Merkezde tarihsel çekirdeği ve ona eklenerek bütüne giden çevresel noktalar olarak ilk bakışta sergi mekanlarının belirli bir anlamı doğrudan ifade eden bir yapı gösterdiği görülebilir.

Bienal, İstanbul'un günlük yaşamına özgü karmaşıklıklar, incelikler ve yakınlıklar ile bunların altında yatan politik tercihler üzerinde yoğunlaşmıştır. Rosa Martinez'in de belirtmiş olduğu gibi, İstanbul, bir çok bakımdan ayrıcalıklı bir yerdir. Birey ve kültürel kimliklerin algılandığı, küreselleşme ile yerel kültürlerin hayatta kalmasının dengelendiği, göçler ile kültürel pazarlar arasındaki konumu gibi. Üst üste bindirilmiş kültürel katmanları, nüfusu, birden çok sayıdaki ve yan yana konumlanan merkezleri ve sonsuz periferileriyle İstanbul, kaosun kendi düzenini bulduğu bir yerdir. Bu anlamda bienal, kentin farklı yönleri açılan toplumsal, kültürel ve kentsel dokusunun akışına yakından bakmayı amaçlamıştır. Kentin nabzını tutan ve onu hem kavramsal hem de gerçek anlamda başka yerlere bağlayan yönleri ile hareket içindeki mekanları (örneğin havaalanı, tren istasyonları) kullanarak bu yönleri dile getirmeyi hedeflemiştir.

Kentin karakteri için geleneksel olarak kullanılan metaforlardan biri, Doğu ile Batı arasında bir kapı, Asya ile Avrupa'yı birbirine bağlayan sembolik bir köprü olma yolundaki işlevini uç noktasına götürmüştür. Atatürk Havaalanı, Haydarpaşa ve Sirkeci Garları'nın kentin kapıları ve kimlikler için birer podyum olarak kullanma kararının ardında yatan neden budur. Söz konusu bölgeler sadece birer bina değil, binlerce yolcu tarafından kat edilen, rastlantısal karşılaşmaların ve çok katmanlı alışverişlerin yer aldığı küçük virtüel kentler olarak ele alınmıştır (Martinez, 1997).

Kent içindeki konumlarıyla çarpıcı nitelikli bu geçiş yerlerinin yanı sıra, Kız Kulesi ve Kadın Eserleri Kütüphanesi gibi anlamlı noktalar sanatsal projelere ev sahipliği

yapmıştır. Bu iki yerin seçilişi kadınların kent imgesinde kapladıkları önemli yere verilmiş bir cevap olduğu kadar, kadının denetim altında tutulması ve boyun eğiše zorlanması da bir tepki olarak vurgulanmıştır (Martinez, 1997, s.28).

Bu dinamik, hareketli mekanların dışında, Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı ve Darphane-i Amire üçgeni katılımcı sanatçıların en yoğun olduğu bölge olmuştur. Sarnıcın karanlık, rutubetli atmosferi sessizliğe ve suya yönelen sanatçıları barındırmıştır. Bu sanatçılar acıyla güzellik arasındaki gidiş-gelişleri anlamak için ışık-gölge, yavaşlık-hız kavramlarının ne anlama geldiğini anlatmayı denemiştir. Darphane'nin dar sokakları ve yapı çeşitliliği labirentinden yol alarak iletişim, deneyim ve düşler üzerine bir çok düşünce aktarılmaya çalışılmıştır.

Bienale katılan sanatçılar, "İstanbul'daki ready-made"ler adlı bir projeye de katılmaya çağırılmışlardır. Bu proje, kent içindeki an, durum ya da nesneleri yakalayan enstantane fotoğraflardan oluşmaktadır; amaç, bize hayatın nasıl en sıradan, en basit gündelik olaylardan ortaya çıktığını ya da çağdaş bir metropolün kaotik çalışmalarından nasıl aşkınlığa ulaşabileceğini göstermek olmuştur.

Beş hafta içinde yaklaşık 43.000 kişinin gezdiği, 45 ülkeden 86 sanatçının, birçok küratör, eleştirmen ve diğer sanat profesyonellerinin katıldığı bienal, kentin masalsı ruhunu ortaya çıkarmış, hem bir sergi, hem bir gezi niteliği kazanmış, hem de kenti farklı bir boyutu ile tanıma ortamı sunmuştur (Şekil 4.9, Şekil 4.10).

İstanbul Bienalleri, kentteki önemli sanatsal ve kültürel aktiviteleri düzenleyen kurum olan İKSV, bu kuruluşun seçmiş olduğu "yıldız küratör" ve bu yıldız küratörün seçmiş olduğu sanatçılar dolayısıyla sık sık tartışılmaktadır. Bu tartışmalara özel sektörün işleyiş mantığı, sanata yatırım yapan kurumlar (sponsorlar) da eklenebilir.



Şekil 4.9 5.Bienal mekanlarından görüntüler: Aya İrini Müzesi ve Darphane, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Kız Kulesi, Sirkeci Garı ve Haydarpasa Garı.



Şekil 4.10 5.Bienal'deki eserlerden örnekler... Louise Bourgeois / Örümcek, Beverly Semmes / Kimberly,

Uluslararası İstanbul Bienali'nin onuncu yılında dünya bienalleri arasındaki konumu ne olmuştur? Madra'ya (2003) göre bugüne kadar olan bienallerde bir dizi nedenden dolayı İstanbul kültürlerarası/küresel diyalog haritasına yeterince ve bağımsızca girememiştir ve Avrupa-Amerikan sergilerinin İstanbul şubesi durumunda kalmıştır.

Artık denenmiş ve tükenmiş (sıradan) sergi sistemlerine değil, İstanbul gibi megapollerin çok taraflı dinamiklerini biçimlendirebilen, "değiştirilebilir" sistemlere gereksinim vardır. Başka bir deyişle "hakkında konuşulabilir" bienallere...

#### • 6.Uluslararası İstanbul Bienali:

Tarih: 17 Eylül-30 Ekim 1999

Konu: "Tutku ve Dalga"

Mekanlar: Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Dolmabahçe Kültür Merkezi, İstiklal Caddesi, Taksim Meydanı, billboardlar.

Küratör: Paolo Colombo

İzleyici sayısı: 87.698<sup>13</sup>

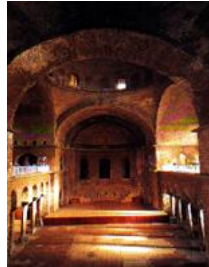
Ülke sayısı: 32

Sanatçı sayısı: 56

Bienal, 56 sanatçının katılımıyla mütevazı bir boyutta gerçekleşmiştir. Küratör Paolo Colombo'ya göre başlık, İstanbul'un sanatsal tarihine göndermede bulunurken, çok kültürlü ve çok dilli toplumsal dokusunu da vurgulamaktadır.

Bienal, ana mekanı Dolmabahçe Kültür Merkezi olan, birbirinden farklı üç ana mekanda gerçekleşmiştir. Mekanların kullanımında, mimari özellikleri ve lokasyonlar göz önüne alınarak farklı uygulamalar denenmiştir: Beşiktaş'taki Dolmabahçe Kültür Merkezi daha önce bir restorasyon geçirerek sergi mekanına dönüştürülmüştür. Colombo, bu mekanı kentin günlük ritmine ve morfolojisine uyarlayarak, sergi alanında iç mekanlar oluşturulmuştur. Sergi planında mekan; caddeler, meydanlar, ara sokaklar biçiminde tasarlanmıştır (Şekil 4.11).

Yerebatan Sarnıcı bu sefer daha çok içe dönük, bilinç altını irdeleyen projeksiyon işlerini sergilemiştir. Mekanda yer alan çalışmalar; hem içsel, psikolojik bir duruma gönderme yapmaları, hem de sarnıcın karanlık ve ıslak yüzeylerine yansıtılabilme özelliği taşımasından dolayı ön plana çıkmıştır.



Şekil 4.11 6. Bienal mekanlarından görüntüler...

6. Bienal, 1999 İzmit Depremi'nden kısa bir süre sonra gerçekleştirilmiştir. Bienal dışında İKSV tüm etkinlik ve festivalleri iptal etmiştir. Madra'ya (2003) göre bu kez bir çağdaş sanat etkinliğinin bir kültürel eğlence olarak değil, ciddi bir etkinlik olarak ele alınması ilginç ve şaşırtıcı olmuştur. Yirmi kadar sanatçının yapıtlarını geliri depremzedelere verilmek üzere müzayedeye koydukları açıklanmıştır.

<sup>13</sup> 6. İstanbul Bienali (1999) izleyici sayısına Yerebatan Sarnıcı'nı gezen 47.698 turist de dahil edilmiştir.

## • 7.Uluslararası İstanbul Bienali:

Tarih: 22 Eylül-17 Kasım 2001

Konu: “Egofugal”

Mekanlar: Aya İrini Müzesi, Yerebatan Sarnıcı, Darphane-i Amire, Beylerbeyi Sarayı, Boğaz Köprüsü, Tüyap Sergi Salonu Önü, Platform: Osmanlı Bankası Güncel Sanat Merkezi, Çemberlitaş Hamamı, Maçka, Fındıklı, Beşiktaş, Tophane, Sultanahmet Meydanı

Küratör: Yuko Hasegawa

İzleyici sayısı: 68.000

Ülke sayısı: 22

Sanatçı sayısı: 63

21. yüzyılın ilk İstanbul Bienali, sıkıntılarla dertlerin çok büyük olduğu bir dönemde açılmıştır. Küratör Hasegawa'nın katalog metninde “çeşitlilik, kolektiflik, sonsuz etkileşimli ilişki biçimleri, hayatta kalmak için yeni bir düzen...” olarak tanımladığı “Egofugal” sanat dünyasını bir tür tinsel/zihinsel bir değişime çağırmış, dünyanın ekonomik dengesizlikler, medya destekli kültürel deformasyonlar ve toplumsal bunalımlar gözünden çoğalmakta olan dertlerine yanıt verecek bir özveriye ve paylaşımcılığı önermiştir.

68.000 kişinin gezdiği, 63 sanatçının eserlerinden oluşan sergi, dört ana mekan ve kentin çeşitli yerlerine dağılmış yedi uydu mekanda gerçekleştirilmiştir. Ana mekanlardan üçünü Sultanahmet bölgesinde yer alan Aya İrini, Darphane-i Amire ve Yerebatan Sarnıcı oluştururken dördüncüsü İstanbul'un Asya yakasındaki Beylerbeyi Sarayı olmuştur.

“Egokaç”ın tanımı, akılcı araştırmalar ve sorgulamalar zincirinden çıkmıştır: “İnsan nasıl egodan uzaklaşarak var olabilir? Paylaşılan zeka ve bilgi ne tür bir birlikte varoluş bilimi üretir? Bu konuda sanatsal ve görsel formlar nasıl etkili olabilirler? Yeni işbirliği olanaklarını ve yeniden kendini düzenleme becerisini nereden bulur? 7. Uluslararası İstanbul Bienali'nin “Egokaç” kavramındaki amacı, kentle ve kent insanlarıyla birlikte işler üzerinden kolektif bilinç alanları açmaktır.

Egokaç, ağırlıklı olarak önceki bienallerin konumlandığı mekanlara dağılmış ancak sergi mekanlarıyla kurduğu ilişki farklı işlemiştir. Sergi, hem önceki bienallerin oluşturduğu mekan hafızasından yararlanmakta, hem de mekanların tarihsel ve kültürel özelliklerini kullanmaktadır. Konumlandığı mekanların kimliklerini saklamayıp, onları dönüştürmeye çalışmamıştır. Yaşadığımız dönemi tamamen kuşatan, hızla gelişen teknolojilerin ürettiği kültürün yapısını, dilini, dinamiklerini, gelişim ve dönüşüm süreçleriyle birlikte sergilemiştir.



Bu serginin özelliklerinden birisi de “öteki tarafta”, İstanbul’un Asya yakasında da bir sergi mekanının kullanılmış olmasıdır. Hasegawa’nın Beylerbeyi Sarayı’nı seçme nedeni, Boğaz Köprüsü’nün ayağının hemen dibinde konumlanmasıdır. Böylece iki kıta arasında dinamik bir bağ oluşturmak hedeflenmiştir. Bir başka sebep ise, İstanbul Boğazı’na bakıyor oluşudur; ebedi bir sükunet ve arınmaya dair temalar önermek istemiştir (Şekil 4.12).



Şekil 4.12 Beylerbeyi Sarayı.

Bu bienalde Darphane-i Amire binasının anlamı farklıdır. Farklı boyutlardaki çeşitli odaların bir labirent olarak tanımlanabileceği bu mekanda, öncelikli olarak video eserleri sergilenmiştir. Bazılarının içinde hala büyük makinelerin durduğu her biri farklı büyüklükte odalardan oluşan mekanlarda gezerken bir labirentteymiş gibi karışık bir rota izlenmiştir. Bu kez Darphane, kolektif inançların izini sürmüştür: 60’ların sonu, 70’lerin başında hakim olan “Yeni Çağ Fütürizmi”nden, bu inancı kabusla dönüştürebilecek felaket teorilerine; ütopyaların distopyaya dönüşmesini öngören bilim-kurgu anlatılarından, makine-insan birlikteliğinin biçimlendiği siber-punk anlatılara, gerilim, korku, pornografi, kara mizah türlerinin harmanlandığı çizgi-roman kültüründen, iletişim teknolojisi kültürüne kadar teknolojinin ve küresel dünyayı yöneten para politikalarının ürünlerini işler üzerinden sergilemiştir (Şenova, 2001).

Bienalde, çağdaş sanatın geldiği noktaya paralel değişimlerle mekan kullanımları dikkat çekicidir. Eserler, içinde bulunduğu mekan boyutlarıyla adeta yarış halindedir (Şekil 4.13).



Şekil 4.13 Aya İrini Müzesi'nde yer alan çalışmalardan örnekler.. Fabian Marcaccio / IMF Paintant, Kemal Önsoy / Gel Gözlerimden Ağla.

Bir bazilika sarnıcı olan Yerebatan, mimari özellikleri, tarihi referansları ve gizemli ortamıyla siber punk anlatılar için eşsiz bir mekandır. Yerebatan Sarnıcı'nda küratör Hasegawa, yeraltından dışarı doğru fışkıran doğum ve güç mitlerini kullanarak dinamik bir oluşum hissi yaratmak istediğini belirtmiştir. Bu anlatıların çoğu, aşırı yüklü/kontrolsüz bilgi akışı gibi hiç kesilmeden yağan yoğun bir yağmur altındaki kasvetli ve çok katmanlı kentlerde geçer. Sarnıçta ağırlıklı olarak sanatçı Lee Bul'un yerleştirmeleri, uzaktan bile kendini belli eden hayaleti ve mekanın bir çok yerine yerleştirilmiş dev ekranlarda oynayan "Kabuktaki Hayalet" (Ghost in the Shell) filminden sahneler mekanı kaplamıştır (Şekil 4.14).



Şekil 4.14 "Kabuktaki Hayalet" (Ghost in the Shell), Lee Bul, video yerleştirmesi.

Bienalde resim, heykel, interaktif teknoloji, video yerleştirmeleri, mimari ve tasarım projeleri gibi farklı ifade araçları kullanılmıştır.

Mathieu Briand'ın "SYS\*05ReE03/SE\*\MOE\*2-4" adlı projesi, katılımcılar arasında birbirlerinin gördüklerini görebilmeyi denemeleri açısından oldukça ilginçtir. Başa takılan bir ekran, serginin farklı görüntülerini izleyiciler arasında rastlantısal olarak

dağıtmaktadır. Briand'ın projesi, bir kez daha sanat müzesinin tiyatro ve konser salonundan farklı olarak yabancılarla iletişim kurulan, paylaşılan ve hatta kişisel deneyimlerin birlikte yaşandığı ortak bir alan olduğunu hatırlatmıştır (Obrist, 2001, s.26) (Şekil 4.15).



Şekil 4.15 “SYS\*05ReE03/SE\*\MOE\*2-4”, Mathieu Briand.

Bu dört ana mekanın dışında kentin çeşitli yerlerinde de bienal görülmüştür. Alberto Garutti'nin “Sokak Lambaları” adlı projesi, Boğaz Köprüsü'nün iki tarafına yerleştirilen on iki lambayı, Zeynep Kamil Hastanesi'nin doğum kliniğindeki bir düğmeye bağlamıştır. Her bebek doğduğunda, bebeğin babası düğmeye basarak lambaların yanmasını ve köprünün aydınlanmasını sağlamaktadır. Gautti'nin projesi, köprü üzerinden veya yakınlarından geçen herkesi bienal izleyicisine / katılımcısına dönüştürmüştür (Şekil 4.16a).

Benzer olarak, Rirkrit Tiravanija'nın “En Sevilen Dört Film” adlı projesinde, internet üzerinden yapılan bir anket sonucu seçilen iki yerli (Eşkıya ve Vizonte) ve iki yabancı filmi (Ucuz Roman ve Dövüş Kulübü) Tüyap önüne kurulan dört dev perdede gösterime sunmuştur. Bu yerleştirmede de yalnızca bienal izleyicileri değil, o bölgeden geçmekte olan herkesin katılabileceği bir etkinlik söz konusudur. Bu anlamda kent, tüm kentlilere açık bir sahne niteliğindedir. Bu çalışmalarında sanatçıların “Egokaç” kavramını benimsedikleri görülmektedir (Şekil 4.16b).



Şekil 4.16a “Sokak Lambaları”, Alberto Garutti

4.16b “En Sevilen Dört Film” Rirkrit Tiravanija, Eski Tüyap Sergi Salonu önü.

İstanbul Bienali, yabancı küratörler tarafından yapılaberi, ilk kez kavram/konu kentin Doğu-Batı arasında köprü olmasına, tarih yüklü çekiciliğine ve heterojen (hibrid) kültürleri barındıran iklimlerine kilitlenmemiş; doğrudan doğruya tüm insanlığı ilgilendiren, küresel kapitalist sistemin, postmodern söylemin yücelttiği ve yüreklendirdiği “ben-cilik/bencillik” sorununu gündeme getirmiştir. Bu kavram nedeniyle yerel bakış açısından bir ilgi ve coşku görülmüştür.

#### • 8.Uluslararası İstanbul Bienali:

Tarih: 20 Eylül-11 Kasım 2003

Konu: “Şiirsel Adalet”

Mekanlar: 4 No’lu Antrepo, MSU Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi, Yerebatan Sarnıcı, Ayasofya Müzesi, Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi, Kamusal Alan Projeleri

Küratör: Dan Cameron

İzleyici sayısı: 61.000

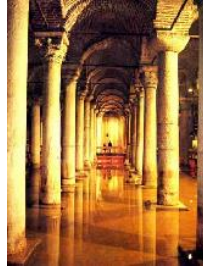
Ülke sayısı: 42

Sanatçı sayısı: 85

42 ülkeden 85 sanatçının katıldığı, dört resmi mekana yayılan bienal, “geleneksel” mekanları arasındaki Yerebatan Sarnıcı dışında, Karaköy’deki 4 No’lu Antrepo, MSU Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi ve Ayasofya Müzesi ile sergiye ev sahipliği yapmıştır. Bienalin “outdoor” mekanları denebilecek “kamusal” olan dış mekanlar arasında ise sokaklar, hamamlar başı çekmiştir (Şekil 4.17, Şekil 4.18).

Uluslararası İstanbul Bienali, Şiirsel Adalet kavramını çağdaş sanatta son dönem gelişmelere dair bir araştırma zemini olarak önerirken, görünüşte çelişiyormuş gibi duran şiir ve adalet kavramlarını birbirleriyle ilişkilendirecek bir yaratıcı eylem alanı oluşturmayı hedeflemiştir. Sergi "Adalet nedir?", "Neden günümüzde acil bir mesele

halini almıştır?", "Bugünün küreselleşmiş dünyasında adalet mümkün olabilir mi?" gibi soruları yeniden tartışmaya açarken, edebiyattan ödünç aldığı Şiirsel Adalet terimini bileşenlerine ayırıp, şiir ve adalet kavramlarını daha yoğun bir ilişki içinde yeniden buluşturmayı amaçlamıştır.



Şekil 4.17 8. Bienal mekanlarından görüntüler.



Şekil 4.18 Kamusal alan projelerinden örnekler...



## • 9.Uluslararası İstanbul Bienali:

Tarih: 16 Eylül-30 Ekim 2005

Konu: “İstanbul”

Mekanlar: Deniz Palas Apartmanı (Şişhane), Garanti Binası (Karaköy), Antrepo No:5, Tütün Deposu (Tophane), Bilsar Binası (Şişhane), Platform Güncel Sanat Merkezi, Garibaldi Binası (İstiklal Caddesi)

Küratör: Charles Esche ve Vasıf Kortun

İzleyici sayısı: 51.000

Ülke sayısı: 28

Sanatçı sayısı: 53

9. İstanbul Bienali, daha önceki senelerden farklı olarak, tarihi mekanları kullanmak yerine İstanbul'daki kültürel hayatın merkezine yerleşmek amacıyla Galata Bölgesi'ne yerleşmiş ve bu bölgedeki çeşitli mekanları sergi alanı olarak kullanmıştır. Bölgede bulunan irili ufaklı mekanların her birinin, aralarındaki mesafenin kısalığına rağmen, kendine özgü bir karakteri vardır ve izleyicinin kentin psiko-coğrafyasını algılayabilecekleri bir güzergahta gezdirilmesi yeğlenmiştir. Bu güzergahta, İstanbul'un bastırılmak istenen görüntüleri de manzaraya girmiş, daha gerçekçi bir İstanbul portresi ile karşılaşmıştır.

Bienal, 53 uluslararası sanatçı ve sanatçı grubunun katılımıyla Tepebaşı-Tophane güzergahında, 7 farklı mekanda gerçekleştirilmiştir. Konu, hem varolan kentsel mekana, hem de bu kentin dünya için taşıdığı anlamın imgesel gücüne işaretle “İstanbul” olmuştur.

9. Bienalin ana mekanı yoktur, daha önce ana mekan olarak düşünülen Tepebaşı'ndaki Tüyp Sergi Sarayı ve Şişhane metro istasyonu yerini başka mekanlara bırakmıştır. Bienal, Ramazan Ayı'na denk gelmiştir ve ilginç bir mekan önerisi olarak “ramazan çadırı” fikri gündeme gelmiştir, ancak hayata geçirilmesinin zor olacağı düşüncesiyle vazgeçilmiştir.

Kentteki belli başlı tarihi mekanları sergi alanı olarak kullanmak yerine, bienal, gündelik yaşamın, modernitenin fiziksel varlığının ve tüketim-merkezli bir ekonomik sisteme geçişin izlerini buluşturan mekanları seçmiştir. Yapıtlar kente dağıtılmıştır: Küratör Vasıf Kortun, bienali “yaşayan kente” taşımakta kesin kararlı olduklarını, Tarihi Yarımada'daki geleneksel bienal mekanlarına geri dönmeyeceklerini belirtmiştir. Kortun'a (2005) göre bienal mekanlarının küçülmesi bir anlamda iyi olmuştur: İnsanlar bir mekanı gezdikten sonra sokağa çıkacak, yürüyecek, sokakta başka bir şey görecek, diğer bienal mekanına girecek. Ya da yanlış yola sapıp daha



önce görmediği bir bina görecek veya hiç gitmediği bir kahveye girip oturacak. Kaybolmak bu anlamda, daha iyi sonuç verecektir.

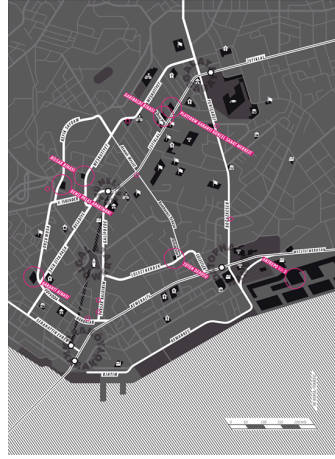
Bienalin bir hedefi de bu anlamda, kent yaşamıyla ilişkili olarak “görünmez olanı görünür hale getirmek”tir. Bunu gerçekleştirme yolunda sanatçılar; kendi toplumlarından, tarihlerinden, hikayelerinden ve kişisel varoluşlarından gelen bakışları kullanmışlardır. Sanatçılardan, kentin dinamiklerini özümseyebilmek için belli sürelerde İstanbul’da yaşayarak eserlerini burada üretmeleri istenmiştir. Yabancı sanatçılar, kentte 3 hafta ile 3 ay arasında kalarak, İstanbul’un kentsel koşulları, tarihi ve geleceğiyle ilgili doğrudan ilişkiye geçerek İstanbul için özel projeler üretmişlerdir.

9. Bienal, birbirine bağlı ama bir o kadar da farklı üç ölçüt çerçevesinde gelişmiştir;

- İstanbul’un kentsel koşulları, tarihi ve geleceğiyle doğrudan ilgilenen sanatçıların yeni işleri,
- İstanbul’a kontrast oluşturan veya kenti kuşatan gerçekliğe, bilinçli bir yabancılaşma tavrıyla yaklaştığına inanılan ve kentin küresel iletişime olan açıklığını yansıtan çalışmalar,
- Kentin içindeki farklı kültürel olguları konu alan paralel projelerin yürütülmesi: “Positionings/ Konumlamalar” projesi.

Antrepo No:5’in kent içinde bir buluşma noktası olması amaçlanmıştır. Mekandaki “Misafirperverlik Alanı”, Avrupa’nın en önemli kültür sanat yayıncısı Revolver’in dünyanın dört bir yanından Türkiye’ye getireceği üç bini aşkın kitap ve Bienal yayınları ile İstanbullularla eşsiz bir kültür sanat kitaplığı ve araştırma ortamı sunmuştur.

Uluslararası sanat ve mimarlık yarışmalarında bir çok ödül kazanan İtalyan mimar grubu Gruppo A12, bienalin sergi mekanlarına mimari müdahalelerde bulunmuşlardır: Sergi mekanlarının cephelerini özel “bienal rengi” ile işaretleyerek bienal mekanları arasında görsel ve kavramsal bir bağ kurmayı hedeflemiştir. Böylece bienal mekanları ile kent arasındaki bağ dışarı yansıtılmıştır (Şekil 4.19, Şekil 4.20).



Şekil 4.19 9. Uluslararası İstanbul Bienali mekanları.



Şekil 4.20 Deniz Palas Apartmanı'ndan kente açılan pencere/manzara...

“İstanbul” temalı 9. bienal, yıldızı henüz parlamamış gençlere ağırlık veren sanatçı seçimleri, düşük bütçelerle kotarılmış mekanların kullanım biçimleriyle daha avangard bir tavır benimsemiştir. Antmen’e (2005) göre böylece bienal, Venedik’e değil, Venedik’in 100 yıllık otoritesine alternatif olarak geliştirilen daha genç bienallerden Manifesta’ya yakın durmaktadır. 9. Bienal, Batı sanat ortamında Türkiye’den söz edilmesinden başka belirli bir ideolojisi olmayan öteki İstanbul bienallerinden oldukça farklı bir yerde konumlanmıştır. Bu durum, 9. bienale mi özgü bir durum, yoksa İstanbul bienallerinin sonraki duruşuna dair takınılan bir tavır mı konusu ileri yıllarda net bir biçimde aydınlanacaktır..

Bugüne kadarki bienaller içinde “en genç” görünen bienalde sanatçıların yaş ortalaması da 35 dolayındadır. Bu anlamda bienal, adeta bir “gençlik bienali” görünümündedir.

9. Bienalin teması her ne kadar “İstanbul” olsa da; bu coğrafyaya odaklı iş üreten sanatçılar da vardır, sözgelimi Khalil Rabah, Pilvi Takala, Hatice Gülerüz, Salmoz Shahbazi’nin işleri Üçüncü Dünya Sorunlarını İstanbul özelinden postmodern bir neo-oryantalizme yansıtmıştır. Filistinli sanatçı Khalil Rabah’ın “Filistin Doğal Tarih ve İnsanlık Müzesi” adlı multimedya enstalasyon çalışması sanatçının kendi deyimiyle, yaşamın Filistin’in doğal ve kültürel topraklarında işleyiş biçimi hakkında insanları bilgilendirecek bir bağ oluşturmak, hayran bırakmak, hayrete düşürmek, şaşırtmak, haz alınmasını ve ilgi uyandırmayı sağlamak gayesi güdülmüştür. Zeytin ağacını barışa gönderme yapan bir metafor olarak görmek mümkün. Bununla birlikte Filistinlilerin en önemli geçim kaynağı olan zeytinliklerin son birkaç yıl içinde İsrail ordusu tarafından sistematik bir şekilde yok edildiğini de belirtmek gerek (Şekil 4.21).



Şekil 4.21 “Filistin Doğal Tarih ve İnsanlık Müzesi”, Khalil Rabah.

Antmen'e (2005) göre; Batılı'ya ya da içselleştirilmiş Batılı göze ilginç, sıra dışı, tuhaf, pis, komik gelenler silsilesine çok dönüşmemiş olması, "İstanbul" başlıklı bir bienalin başarısı sayılabilir. Bu bienal, kentin kendisi gibidir; kokusu, tadı, duygusu ve sesi İstanbul gibidir: Mika Hannula'nın deyimleriyle "pis ve kaotik, ama aynı zamanda davetkar ve eğlenceli. Agresif ama bağışlayıcı, zorlayıcı ama üretken". Bu bağlamda en ilginç çalışmalardan bazıları Phil Collins'in "Dünya Dinlemiyor" (The World Won't Listen) adlı eseri ve Hüseyin Alptekin'in Venedik ile İstanbul arasında köprü kurarken Türkiye'de sanatın dünden bugüne anıt macerasına ve belleğin 'resmen' kurgulanışına işaret eden "H-Olgusu: Atlar ve Kahramanlar"ıdır<sup>14</sup>. Phil Collins'in Deniz Palas'taki çalışması, İstanbul'da Smiths grubu için ölen hayranların tümüne ithaf edilmiş 60 dakikalık bir kutlama ve övgü niteliğindedir. Eldeki en sıcak ve en tozlu odalardan birine yerleştirilmiştir (Radikal, 2005) (Şekil 4.22, Şekil 4.23 ).



Şekil 4.22 "Dünya Dinlemiyor" (The World Won't Listen), Phil Collins.



Şekil 4.23 "H-Olgusu: Atlar ve Kahramanlar", Hüseyin Alptekin

<sup>14</sup> Hüseyin Alptekin "H-Olgusu: Atlar ve Kahramanlar": İstanbul'da yapılan ancak 1024 yılında Haçlılar tarafından çalınıp Venedik'e götürülen dört atlı heykelinin Bienal süresince Platform Güncel Sanat Merkezi'nin giriş katında replikaları görülmüştür. Sanatçı, at heykellerinin tarihsel süreç içerisinde kentlerdeki konumları üzerine çalışmalar yapmış ve bu heykelleri sergilerken Bizans döneminden itibaren gözlenen etkileri de gözler önüne sermeye çalışmıştır.

“İstanbul” temalı bienalde Servet Koçyiğit’in “Mavi Taraf Yukarı” adlı çalışması bir diğer ilginç çalışmadır. “Saçını süpürge etmek” Türk deyiminden esinlenerek oluşturulan proje, fırçası peruktan yapılmış bir süpürge oluşmaktadır. Süpürge evin içinde dolandıkça, Türk kadınının ruhunun da odaları turladığı hissedilmektedir. Koçyiğit’in Deniz Palas’ta yer alan bu projenin bir yan odasında iki yaşlı hanım tarafından tıgla işlenmiş bir “Bazen buzdolabını gerçekten kapanmış mı diye on kez kontrol ediyorum” yazısı ile kapısı aralık duran bir buzdolabı bulunmaktadır. Bu proje, bu tür bir paronayanın tekrarını ve zahmetini yansıtmaktadır. İlk bakışta Koçyiğit’in enstalasyonuna Türk ev kadınının günlük işleri, kültürel gelenek ve adetler tarafından şartlandırılmış gündelik varoluş hakimdir. Ancak bu hayali karakter aynı zamanda sıradan ve alışılmış olanda bulunabilecek tuhaflıkları ve çekiciliği de açığa vurmaktadır. Ev kadınının hayali varlığı bir odadan diğerine süzüldükçe, nesneler ve uygulamalar hayat bulmaktadır.. (Şekil 4.24).



Şekil 4.24 "Mavi Taraf Yukarı", Servet Koçyiğit

9. Bienal, alışıldık perspektifleri değiştiren çalışmaları da içermiştir. Paulina Olowska’nın birer resim gibi tasarlanıp<sup>15</sup>, daha sonra geleneksel Türk halıları gibi dokunan çarpıcı kompozisyonları, dikkati zemin seviyesine kaydırarak alışıldık perspektifi değiştirmektedir (Şekil 4.25).

<sup>15</sup> “Peggy Halısı”, moda tasarımcısı Rudi Gerneich için çalışan manken Peggy Moffitt’in imgesini temel almıştır. Rudi 1964’te bir mayo tasarlar ve Peggy’nin üzerinde sunar. Zamanında bu kıyafetler oldukça kışkırtıcı bulunmuştur. Buradaki haliyle lwska Peggy’nin mayosunun yerine eski Türk halısı parçaları koyarak gücünü tarihten alan kuvvetli bir kadın imgesi ortaya koymuştur.

\* Katılımcıların halıyı tıpkı gündelik hayattaki gibi kullanmaları, üzerine basarak yürünmesi 2 Yılda 1 bienal gazetesinde özellikle belirtilmiştir.



Şekil 4.25 “Peggy Halısı”, Paulina Olowska.

Terk edilmiş, yıkık dökük bir dairede bir sanat eseri neyi layık görür kendine? Sofyalı sanatçı Nedko Solakov’un “(Dünyanın benim tarafımda) Sanat ve Yaşam” adlı çalışması, Batının uzun süreden beri sorguladığı mekan/sanat/sanatçı/izleyici ilişkileri üzerine bir deneme olarak ele alınabilir. Söz konusu çalışmada üzerine kaygılanan sanatsal sorunun yeni olmadığı, fakat soruna yaklaşımın özgün olduğu söylenebilir. Bienale hazırlanan Deniz Palas apartmanından çıkan molozları bir eser olarak sergileyerek işinin bir parçası yapan Bulgar sanatçı, bunun yanı sıra kendisine verilen mekana mizahi bir dil atfetmekle kalmamış, izleyicinin ellerindeki kalemleriyle işe katılmasını da sağlamıştır. Böylece Solakov’un işi sergilendikçe sanatçıya ait olmaktan çıkıyor, izleyiciler de sanatçının yaratısına ortak oluyorlar. Bu eser, güncel sanatın gelişmesiyle belirginleşen eser-iş farklılaşmasına iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir (Şekil 4.26).



Şekil 4.26 (Dünyanın benim tarafımda) Sanat ve Yaşam, Nedko Solakov.

Tütün deposundaki enstalasyonunda Luca Frei, aynalı masaların altına saklanan çocuk grafitileri ile izleyicileri bir anlığına da olsa çocukluk çağlarına götürmektedir. Seçilen mobilya ve objelerle sanatçı mekanı ve mekandaki detayları vurgulamayı



amaçlarken, grafitiler insanın kamusal ve özel alan kavramlarını sorgulamaya yol açmıştır. Pavel Büchler'in Tütün deposundaki ses enstalasyonu insanı “şu andan” koparıp hiçbir zaman yaşamadığımız ama hep merak duyduğumuz geçmişe götürmektedir. Yansıyan sesler ,Franz Kafka'nın Şato kitabından kısa alıntılardır. Katı ve karmaşık denetim sistemlerinin “farklı” olanı dışlaması üzerine vurgu yapan eser yaşadığımız şehirle örtüşüyor görünmektedir: “Sen şatodan değilsin! Köyden değilsin! Hiçbir şey değilsin! Veya aksine, maalesef, bir şeysin, bir yabancı, istenmeyen ve herkesin yoluna çıkan bir adam...” (Şekil 4.27 ve Şekil 4.28).



Şekil 4.27 Tütün Deposu, Luca Frei, Enstalasyon.

Şekil 4.28 “Şato” (The Castle), Pavel Büchler, ses enstalasyonu.

Deniz Palas'ta sergilenen “Kahvelerdeki Kadınlar” başlığı altında toplanan videolar, sıradan Türk erkeğinin en önemli mekanı olan kiraathanelere sızan Helsinki Pilvi Takala adlı kadın sanatçının, erkek egemen bir topluma yaptığı ilginç bir gözlemi olarak izlenmiştir. Bulgar kökenli sanatçı Daniel Bozhkov, Ernest Hemingway'in ruhunu, bir parfüm olan “Eau d'Ernest”i yarattı. Kitapları ve büründüğü kişilikle Hemingway, Amerika'nın bireysellik ve erkek cesareti mitinin cisimleşmiş temsili haline gelmiştir. Bozhkov'un yazdığı gibi, Hemingway, “Amerika'nın güzel koktuğu zamandan simgesel bir kişiliktir”. 1922 yılında savaş muhabiri olarak İstanbul'a gelen ve Büyük Londra Oteli'nde kalan Hemingway, aynı otelde 2003 yılında ikame eden Bozhkov için bir ilham kaynağı olmuştur. Eau d'Ernest, Hemingway'in, cesaretin “zor durumda zarafetin korunması” olduğu fikrinden etkilenen erkekler için yaratılmış güncel bir kokudur (Şekil 4.29).



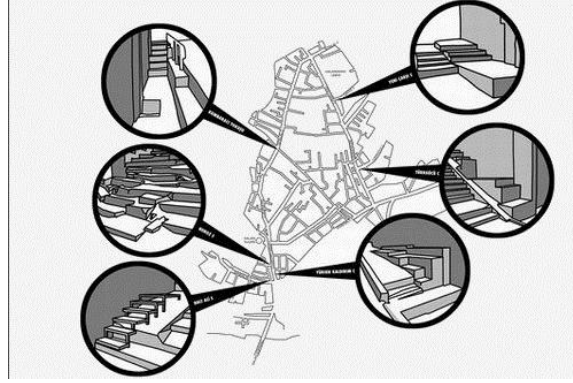
Şekil 4.29 Eau d'Ernest, Daniel Bozhkov, parfüm, TV reklamları, afişler, tanıtım kampanyası.

Mimarlık geçmişi olan Erik Göngrich, insanların mekan yaratma ve kullanım şekilleriyle ilgilenmekte ve enstalasyon, fotoğraf gibi çeşitli malzemelerle çalışarak mekanların içinde yeniden mekan tanımlamaktadır. 5 no'lu Antrepo binasındaki enstalasyonu için İstanbul'un tepelerini ve vadilerini andıran prizma biçiminde tahta bir yapı inşa etmiştir. Yapının etrafını İstanbul'un küçük ölçekte çizimleri, diaları ve yansıtılan görüntüleri sarmaktadır. Projeye bakıldığında yavaş yavaş netleşen şey, yapıların ve binaların bir topolojisini oluşturmanın imkansızlığı; değişen öğelerin çeşitliliği şaşırtıcı ve modellerdeki sapmalar ise sonsuz (Şekil 4.30).



Şekil 4.30 “Yeni İstanbul” (New Istanbul), Erik Göngrich, billboard fotoğraf ve çizimler, iki slayt projeksiyon makinesi, ahşap enstalasyon.

Karl-Heinz Klopff bienalde sergilenecek bir şey yapmamış; ancak kentin karakteristiklerinden biri olan, Beyoğlu'ndan Haliç'e inen yollardaki basamak ve merdivenlere dikkati çekmiştir. Bir çoğu belli bir düzeni olmayan, gelişigüzel yapılmış merdivenlerdir; öte yandan bunlar bir anıt/heykel gibi durmaktadır. Klopff, merdiven sıralarını sahne spotlarıyla aydınlatmış ve en dolambaçlı kompozisyonlar bile birer sahne dekoruna dönüşmüştür (Şekil 4.31).



Şekil 4.31 “Basamağa Dikkat” (Mind the Steps), Karl-Heinz Klopff, 6 spot

Bu sergide konuları itibarıyla toplumsal psikolojide sorun yaratabilecek işler bile gayet dengeli ve ince eleştiriler almıştır. Vasıf Kortun’a (2005) göre, derdini bir cümleyle savuşturan, taraf tutan, aşağılayıcı değil; aksine hayal kuran ve düşünmediğimizi düşündürten işlerdir bunlar. Bu bienalin kültürel, tarihsel, sanatsal meselelere ve toplumsal belleğe ilişkin derdleri var.

9. Uluslararası İstanbul Bienali’nin bir diğer farkı da, halka ulaşmak için üç farklı bilgi iletimi yapmış olmasıdır: Bunlardan birincisi, Radikal Gazetesi’nce bienal boyunca her cuma günü yayınlanan “2 Yılda 1” adlı özel ektir. Bienal gazetesinde sanatçı sayfaları, röportajlar, bienal projeleri ile ilgili sayfalar, yurtdışı ve yurtiçinden sanat haberleri, eleştiri yazıları, küratör yazıları, sanatçı asistanlarından röportajlar, çeşitli makale ve tartışmalar yer almıştır. İkinci olarak, içerisinde genişleyen sanat dünyasındaki güncel konuşmaların da yer aldığı “Okuma Kitabı”, ve son olarak da biletli her izleyiciye sağlanacak olan rehberlik/bilgilendirme çalışmaları olmuştur.

Küratör Charles Esche’ye (2005) göre, uluslararası bir serginin İstanbullu olması onu ayrıcalıklı kılmaktadır. Ona göre bienal, bazı önyargıları kaldırdıysa ve en azından İstanbulluların ve sanat turistlerinin omuzlarında biraz daha rahatsız edici bir yük olmalarını sağladıysa, o zaman dikkate değer bir şey yapmış demektir. Ovesen’a (2005) göre 9. bienal, son derece cömert ve anlamlı bir şekilde kentin kapılarını açmıştır: güven veren, yaşanabilir ve hala genişleyen bir kent olduğunu göstermiştir.

Dimitrijevic’e (2005) göre 9. bienal, önceki bienallerden farklı olarak, eski İstanbul’u tarihi bölgelerinden ve genelde turistik egzotikliğinden ayrı tutma, modern ve çağdaş kent bağlamına taşıyarak, bu türden bir serginin yaşayan sosyal bağlam içinde yer alması olasılığının önünü açmıştır. Kent içinde konumlanan sanat projelerinin üretime odaklanma kararı ve kentin gündelik yaşamı içinde halihazırda kullanılan ve

sayıca arttırılan mekanlar içinde konumlandırılan sanat yapıtlarının entegrasyonunun yaratıcı bir şekilde yönlendirilmesi, izleyici ve yerel toplulukların yenilikçi bir şekilde bir gösteriye nasıl dahil edilebileceğinin başarılı bir kanıtı olmuştur. 9. bienal, gerek kenti içinde yaşayarak, gerekse ilgili yayınları okuyarak katılımı gerçekleştirmiştir.

Bienale katılan sanatçılar, bienal katılımcılarına benzer olarak, kenti deneyimleyerek, belirli bir müddet içinde yaşayarak, keşfederek sanatsal çalışmaları için gerekli bir çok kazanım elde etmiştir; örneğin Daniel Bozhkov, Batı'da çoktan unutulmuş olan teknikleri ve "günlük hayatın ötesinden gelme" yollarını İstanbul'da yakaladığını belirtmiştir. Küçük basımevleri, atölyeler, sokak satıcılarıyla yapılan değiş-tokuşlar... Alışveriş sırasında süregelen pazarlıklar, sosyal değişimler için güçlü platformlar sağlamaktadır. Benzer şekilde Mika Hannula; katılımın, orada olmanın, görmenin ve hepsinden öte deneyimin ne kadar önemli olduğunu bu bienal sırasında bir kez daha öğrendiğini belirtmiştir.

Dar bir bütçeyle gerçekleştirilen 9. Uluslararası İstanbul Bienali, öncekilerden farklı bir konuma oturmuştur. Bu bienali farklı kılan ne? Nihai sonucu etkileyen çok çeşitli nedenler söz konusudur. Bu bienal; öze inilen, yerel çevreye odaklanan bir bienal olması ile farklıdır. Temel olana geri dönmüş, içeriğe odaklanmıştır. Bir çok konu ile ilgilenen çalışmalar, izleyiciyi adeta yakıyor ve iyileştiriyor, yardım ediyor veya acıtıyor. İzleyici hem deneysel hem de beklenmedik deneyimlere davet ediliyor...

Bu bienal, sanat fuarlarının ve galerilerin beslediği sanat piyasasına hizmet etmekten oldukça uzak; ticari bir ortam değil, düşünmek için bir araç niteliğindedir. "İstanbul" temalı bienal, kentin kendisine benziyor; kokusu, tadı, duygusu ve sesi İstanbul gibi. Bienal, İstanbul'un gerçekleriyle yüzleşmeyi seçerek akıllıca bir hareketle sadece Beyoğlu ve Galata semtlerine odaklanmıştır. Bienallerin ("kitsch" olup olmadığı tartışılabilir) fosforlu pembeye boyanması ile izleyicinin daha kolayca bienal mekanlarını algıladığı söylenebilir.

İstanbul bienali, içinde yaşadığı bölgenin sorunsalından/söyleminden/kimliğinden yola çıkmaya çalışmalıdır. 20. yüzyılda içine giremediği sisteme, 21. yüzyılda bir yanıt verebilecek midir? Bu, 9. bienalle lehimize dönmüş görünmektedir.

#### 4.3 Kentsel İletişim Ortamları Olarak İstanbul Bienalleri'ne Genel Bakış

İstanbul'da bienal, 1980'lerin bireysel, çoğulcu, eklektik ortamında kaçınılmaz bir gereklilik olarak, ülkenin yüz elli yıllık sanat üretimi dünyaya çıkış yolları aradığı için doğmuştur.

İstanbul Bienalleri; özel bir vakıf tarafından (İKSV) düzenlenmesi dolayısıyla, sanat yapıtlarının sunduğu çeşitlilik ve bağımsızlık yönlerinde sık sık tartışılmaktadır. Bu tartışmalara sanatçı seçimlerinden sorumlu küratör seçimleri ve sponsor firmaların belli/belirsiz etkileri de eklenebilir.

Uluslararası İstanbul Bienalleri'nin genel değerlendirmesini mekan, tema, kent ve kentlilerle kurdukları iletişim biçimleri dolayısı ile şu şekilde yapabiliriz (Tablo 4.1);

\*İstanbul bienallerinde tarihi mekanların kullanılması ile ilgili sorunlar; özellikle mekan sıkıntısı olması, mekan ve eserler arasındaki uyumsuzluk, altyapı eksikliği ve bu eksiklikler giderilirken çıkan maddi sorunlardan ve ulaşım sistemindeki sorunlardan bahsedilebilir. İstanbul'da bu çapta bir etkinliği gerçekleştirecek hazır bir sergi yeri yoktur, sergi yapılacak yapıların sayısı da kısıtlıdır. Yıldız Teknik Üniversitesi'ndeki iki salon hiç yoktan yaratılmıştır. Beş yıldızlı otellerin, plazaların, galerilerin gittikçe çoğaldığı kentte çağdaş bir sanat galerisi ancak 21. yüzyıl başlarında açılmıştır.

İlk iki bienalin küratörü olan Beral Madra'ya göre, Süleymaniye İmaret, Yerebatan Sarayı, Ayasofya Hazine Binası gibi tarihi yerlerin kullanımı, bu sergi yeri yoksunluğundan kaynaklanmıştır. Bu durumun olumlu ve olumsuz yönleri vardır; olumlu bir yön olarak, sanatçılar için tarihsel yapıların geniş bir yaratıcılık sağladığı ve esin kaynağı olduğu söylenebilir. Ancak turizm ve kar hırsı, Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı gibi tarihi mekanların biçimini ve ruhunu değiştirmiştir.

\* İstanbul'un müzelerinde başlayan ilk bienal, süreç içinde farklı yapılara ve kentsel açık alanlara sıçramıştır. Bu yapılar, küratörlerce çeşitli sebeplerden ötürü seçilmiştir. Gittikçe kent ve insanlarla nasıl bir iletişim kurulacağı özenle düşünülerek mekanlar seçilmeye başlanmıştır. İlk bienalden 9. bienale doğru, mimari yapılara ek olarak, kentin çeşitli açık ve kamusal alanlarında da sergilemeler görülmektedir.

\* Her bienalde seçilen yapıların, farklı özelliklerinden yararlanılmıştır. Örneğin Yerebatan Sarnıcı'nın kullanımı bu anlamda oldukça değişiklik göstermiştir: Bir bienalde su ögesi ışık- gölge oyunları ile ön plana çıkarılırken, bir diğer bienalde bilinç altının irdelenmesi için karanlık, ıslak mağaramsı atmosferinden yararlanılmıştır. Ya da yer altından dışarı doğru fışkıran dinamik yapısından...

\* Tarihi yapıların kendi özellikleri ile bütünleşen çalışmaların olması, çağdaş sanat ile yer arasında kurulan ilişkinin geldiği farklı boyutun işaretidir. Örneğin Aya İrini gibi büyük açıklıklı yapılar, devasal boyuttaki sanatsal çalışmalara ev sahipliği yapabilmektedir. Yani artık sanat eserin boyutları, bulunduğu mekanın boyutları ile yarışacak niteliktedir. Farklı olarak, Darphane gibi eski bir sanayi yapısı, ilk işlevi (madeni para basılması) ile ilgili öğelerin de kullanıldığı çalışmalara ev sahipliği yapmıştır.

\* 9. bienal mekanları, geçmişin büyülü atmosferi yerine, geçmiş ile gelecek arasında bir yerde duran, her ikisini de dokusunda yansıtan bir biçimde ele alması dolayısı ile öncekilerden farklıdır. Bu bienal, “sadece komşu ülkede düzenlenen bir etkinlik” olarak görülmemekte, “görmek ve görülmek” üzere gidilmesi gereken bir yer olarak değerlendirilmiştir. 18 yıllık varlığı süresince Uluslararası İstanbul Bienali, 9. bienal ile büyük çapta etkinlik ve güncel sanat dünyasında önemli bir referans noktası haline gelmiştir.

\*Uzunca bir süre Tarihi Yarımada içinde çeşitli yerlerde düzenlenen etkinliğin ardında yatan neden, kentin tarihsel özelliklerinin vurgulanmasında yatar. Tarihi mekanların farklı sanatsal etkinlikler için kullanılması, gittikçe özelleşmekte olan “tarihsel miras endüstrisi”nden (heritage industry) bağımsız değildir. Ancak bu tarihi olanın soyut ve yapay olarak içini boşaltması dolayısıyla eleştirilir. Bienal gibi büyük çaplı sanatsal etkinlikler, küresel rekabet içine giren kentlerin kent kültürünü pazarladıkları ortamlar olarak da değerlendirilebilir. Bunun en çarpıcı örneği, 9. bienalde, İstanbul kentinde kent ve kentlilere ait hikayelerin/projelerin ele alınmasıyla görülebilir; kimi zaman yaşlı bir İstanbullu’nun anıları derlenip aktarılmış, kimi zaman sokaktaki yaşantı ele alınmıştır. Servet Koçyiğit’in “Mavi Taraf Yukarı” adlı projesinde, Deniz Palas Apartmanı 3. kat giriş koridorunda, fırçası peruktan oluşan bir süpürge ile Türkçe bir deyim olan “saçını süpürge etmek”ten esinlenmiştir.

Bu anlamda kent, dünya ile rekabet edilen ortam olarak, kendi kültürüne ait öğeleri bu ortamlarda daha rahat ön plana çıkarabilmektedir. 9. bienale kadar kentin bir yerine odaklanması, buraların donatılması, pazarlanması içindir denilebilir. Bir bienal sanatçısı olan Utku Varlık; bienal sisteminin “kapitalist dünyanın ışıklı panosu” haline geldiğini belirtmiştir (Yardımcı, 2005, s.46). Ancak 9. bienal için durum daha özeldir.

\*İstanbul bienallerinin bir başka amacı, İstanbul’un eski ihtişamlı imajını yeniden kazandırmak; İstanbul’u “bir dünya kenti” olarak pazarlamaktır. Pazarlama sloganları olarak, “kıtalararası bir köprü”, “medeniyetler için bir kesişme noktası”,



“imparatorluklar başkenti”, veya “kültürel mozaik olarak İstanbul” kullanılır. Pazarlama stratejilerinden bir diğeri ise Doğu ile Batı arasındaki İstanbul, yani oryantalist söylemdir. 9. bienalin Tarihi Yarımada’dan uzaklaşma sebeplerinden birisi de, bu söylemden uzaklaşmak içindir; çünkü önceki bienaller bu neden dolayısı ile çok eleştirilmiştir. Orient/ation adlı 4. bienal, özellikle bu konuya eğilen ilk bienaldir.

Hızla değişen, devingen bir dünyada, Baudrillard’ın belirttiği gibi, sanatın da sonsuz bir varolmaya hakkı olacak mıdır? Bienaller, salt kentin “markalaştırılması” için bir ortam olmanın ötesinde, bu sorunun ve açılımlarının düşünüleceği platformlar olacaktır/olmalıdır...

\*İstanbul, hem bienalin sahnesi ve reklam panosu, hem de tarihi ve kültürü tekrar tekrar işlenen bir pazarlama malzemesidir. Reklam panosu olarak kent, bienal boyunca bienalin medya sponsorlarının pompaladığı reklamların, tanıtımların, röportaj ve yorumların istilasına uğrar. Benzer şekilde festivaller de kentin tarihini, kültürünü ve kozmopolit yapısını vurgular (Yardımcı, 2005, s.53).

\* İlk bienalden 18 yıl sonra yapılan 9. bienale kadar dünyadaki değişimlere paralel yansımalar, İstanbul kentine de yansımıştır ve bir çok şey değişmiştir. Sanatın kendi içindeki değişimler, dünyadaki küreselleşme politikaları, kentin dönüşümü, vb. olgular bienallere de yansımıştır. Bugün artık salt resim, heykel sergisinden öte, değişen ve gelişen teknolojinin sanata yansıdığı örnekleri bienallerde görebiliriz.

\* Sanatsal iletişim yolu ile kentte açık alanlar değerlendirilmiş, kayıp alanlar veya kullanım dışı kalmış alanlar kullanıma tekrar katılmış, kentin ve yapıların sahip oldukları değerler farklı açılardan tekrar gündeme gelmiştir.

\* Bienaller, gittikçe birer kent gezintisi özelliğine bürünmektedir. Bu anlamda gezerek; deneyimleme, keşfetme ve kaybolma gibi edinimlerle çeşitli kazanımlar elde edilmesi amaçlanmıştır.

\*Bienale katılan izleyici, hem içinde bulunduğu mekanı dönüştürme, hem de kendisine sunulan eseri/gösteriyi okuma, bu okuma üzerinden farklı anlamlar üretme, dayatılan anlama karşı çıkma olanağına sahiptir (Yardımcı, 2005, s.31). Her farklı bienal, farklı temaları ele almıştır. Bu da, kent ve mimariye çeşitli şekillerde yansımıştır. Bu temalar insanları sorgulamaya, düşünmeye ve deneyimlemeye itmeyi amaçlamıştır. Örneğin 7. bienalin teması olan Egokaç, yukarıda da değinildiği üzere, akılcı araştırmalar ve sorgulamalar zincirinden yola çıkmıştır.

\* Bienaller, kent ve mimari ile iletişim kurmayı gittikçe daha başarılı şekilde gerçekleştirmektedir. İlk bienallerden farklı olarak, kentlilerin katılımı için çeşitli

aktiviteler yapıldığını görüyoruz. Hatta sadece o kentte yaşayanlar için değil, yazılı ve görsel medya yoluyla (basın ve televizyon) tüm ülkenin sanatsever insanlarının katılımı ya da en azından takip edebilmeleri için çalışıldığını görüyoruz.

İstanbul bienalini diğerlerinden ayıran bir nokta, sanat tarihçisi Thomas Mcevilley'e göre kavramsal çerçevesidir. Ona göre İstanbul bienali daha postmodern bir yaklaşım sergiler, şöyle ki, bienal, kendini Batı'ya göre konumlandıran, bir anlamda tarihsiz bir sanatı sergiler (Yardımcı, 2005, s.26). Çinli küratör Hou Hanru'ya (2001) göre, İstanbul'daki çağdaş sanatın yersiz yurtsuz görünüşü bir şanstır: Fikir, imaj ve enerjileri sürekli üreten ve tüketen kentler, sanatın kesinliğini de aşarak gündelik bilginin nasıl kategorize edildiği sorusunu gündeme getiriyor: Kentlerin doğasında hangi politik, felsefi, kültürel ya da teknolojik veriler etkili oluyor? İstanbul, Pekin, Johannesburg gibi "öte" merkezlerin yakaladığı şans burada: İstanbul'daki çağdaş sanatın yersiz yurtsuz görünüşü bir şanstır. Hanru'ya göre Sao Paolo, Johannesburg ve Mexico City gibi kentlerin "arada kalmışlık" halleri, kendilerine esnek bir yapı sağlamaktadır. Bu tür kentler; coğrafi, kültürel ve sosyal bir avantajın, bir çelişkinin tadını çıkarmaktadır. Bu potansiyelin, bir aydınlanma ve provokasyon unsuru ölçüsünde değerlendirilmesi gereklidir (Radikal, 2005).

Bienaller aracılığıyla kentin kültürel anlamda dünyaya açılması dolayısıyla önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bir bienal ekonomik ve politik durum dışında, kente ve kentliye bir çok şey verebilir; kent ve kentliler arasında iletişim kurma, kente ve mekanlara dikkati yeniden çekme, eleştirel sanat/düşünce ortamı yaratmaları önemlidir. Bir çok bienal, sadece biletli katılımcıları değil, kentte oradan gelip geçenlerin de izleyebileceği/katılabileceği ortamlar olmaktadır. Farklı olarak bu sergiler, eski ve kullanılmayan yapıların dönüştürülmesi ve programı aracılığı ile kültürel ortama katılmasının yolunu açmıştır. Örneğin "Seretonin I" adlı çağdaş sanat sergisi, 3. bienalin ana mekanı olan, eski bir sanayi yapısının, Feshane'nin kullanıma açılmasını, kültür ve sanat ortamına kazandırılmasını sağlamıştır. Benzer şekilde "Seretonin II" sergisi gerçekleştirilmemiş olsa da gazometrelerin bu yönde tekrar bir işlev kazandırılıp kullanılması fikrini gündeme getirmiştir.

İstanbul bienalleri, beraberinde birtakım açılımlar da getirmiştir, Mimarlık Festivalleri ve Mimarlık Bienalleri gibi. Bu platformlar bugün sponsor firmaların da desteğiyle herkesin anında erişebileceği internet ortamına taşınarak, diğer kentlerden de takibi sağlanmaktadır. Örneğin, bunların en güncel örneklerinden biri Arkienal'dir. Bir çok insan bu ortamda farklı kentlerde de olsa etkinliklerden anında haberdar olmaktadır. Bu anlamda, bienallerin diğer meslek pratikleri üzerindeki etkileri de görülmektedir.

1980 sonrası değişen dünya düzeni, dünya ekonomisine entegre olmayı gerektirmektedir. Aksi takdirde dünyanın bir çok yöresi sermayenin dolanımından dışlanma tehdidiyle yüz yüzedir. Bu anlamda, ağdaş Keyder'in sözünü ettiği ulusal ekonomilerin kentleri değil, kentlerin ulusal ekonomileri taşıması söz konusudur. Bu anlamda, İstanbul, ülkenin lokomotif kentidir denilebilir. Bienal gibi uluslararası sanatsal aktiviteler ile kentin üstlendiği görev, ülkenin geleceğini de etkilemeye dönüktür.

#### **4.4 İletişim Elemanları Olarak Bienal Yapıtları zerine Bir Değerlendirme**

Bir bienaldeki yapıtların birincil amacını Madra, şu sözlerle net bir biçimde özetlemiştir:

“...Olmuşlar, olanlar, olabilecekler üstüne düşündürmek üzere insanı alışmadığı ama algılayabilecek havaya sokmak, sarsmadan ayağının altından halıyı çekmek, uçurumun kenarına getirip bırakmak, gözlerini bağlayıp yönünü buldurmak gibi, ancak yaşanırsa bilinen türden ortamları önermek, zmsetmek ve tanımlamaktır” (Madra, 2003, s.83).

3. bienal kapsamında gerçekleştirilen Christian Boltanski'nin eseri ise oldukça çarpıcı bir projedir; taze çiçekleri bir odaya yığarak onları çürümeye bırakmak. Buradaki amaç nedir? Oldukça düşündürücü yönü olan alışma, Madra'nın (2003) yorumuna göre ansızın gelen ölümle birlikte parlayarak daha önce görmediğimiz gerçekleri bize ancak bir an gösteren bir ışık kadar keskin, acımasız ve nefes kesicidir.

5. bienal kapsamında gerçekleştirilen Matthew McCaslin'in YerebatanSarnıcı'nda iek imgeleriyle doldurulmuş videolarını suyun içinde yerleştirmesi, zamana bağlı kalmaksızın yapay bir şekilde çiçeklerin bir ay boyunca canlı kalabileceğini göstermeye çalışmıştır.

Mika Hannula'ya (2005) göre; bienal yapıtı, izleyiciyi dışarıda bırakmadan ziyade, içeri alma süreci ile enerji üretir. İlerinde allak bullak duran, kafalarımızın karıştığı (ve belki de karışması gerektiği) buluşma noktaları yaratır. İşte bu buluşma noktası izleyiciyi ilgilendiren yerdir.

Bu anlamda teknolojinin bienallerde kullanılması, izleyiciyi içine alan çalışmalar dolayısıyla ilk bienallerden oldukça farklılık göstermektedir. İlk bienallerde resim, heykel gibi sanat çalışmaları ağırlıktayken, gittikçe multimedia, film, yerleştirmeler türü çalışmalar egemen görünmektedir. Bu da bienale ge, yeni, dinamik,

deneyisel gibi nitelikler kazandırmakla birlikte, tartışmalara da kuvvetli bir ortam hazırlamaktadır.

Bienaldeki yapıtlar, pek de alınıp satılabilir cinsten yapıtlar gibi görünmemektedir. Seçkinlere ait pek bir şey yer almamakla birlikte, daha anlaşılabilir çalışmalar görülmektedir. Bu anlamda bienallerin bir “oyun platformu” olduğu söylenebilir: 5. Bienal kapsamında Olafur Eliasson’un güneş ışığı olamayan Yerebatan Sarnıcı’na bir gökkuşağı yerleştirebilmesi ve bunun için de, zamanın dışında mekanın kullanılabileceğini; ama bunun sadece bir yapaylık veya bir oyun olabileceğini vurgulaması gibi.

Bienallerde mikro ölçekten makro ölçeğe sosyal ve politik içerikli yapıtlar görülmektedir. Madra (2003), bir değerlendirmesinde şöyle demektedir:

“Bilim ve teknoloji, siyaset ve ekonomi el ele vererek insanlara insanlıklarını unutturmaya başladığından bu yana sanatın işlevi de, bu olumsuzluklara karşı önlem almak ya da bunlarla çeşitli yöntemlerle hesaplaşmak üzere, oldukça değişmiştir” (Madra, 2003, s. 83).

5. bienalde Halil Altındere “kimliğe/ yersizyurtsuzlaştıran bir kimliğe” gönderme yapmıştır: Mardin’e ait olan Sürgücü köyüne bağlı olan kimliği, 1990’lı yıllarda boşaltılan bir köy olmasıyla zaten iktidarın yersizyurtsuzlaştırdığı bir kimliğe olan alakasını sergilemiştir. Altındere, altı kareden oluşan kimlik kartlarını sergilediği en son panoda fotoğrafının bulunmadığı karede bile “Sürgücü” köyüne ait olduğu, sanki tarihe karşı, iktidarın yapısına karşı bellek mücadelesini sürdürürcesine direnme olanağı oluşturarak sürekli hatırlatmaktadır (Akay, 1998, s.194) (Şekil 4. 32).



Şekil 4.32 “Tabularla Dans” (Dance with the Taboos), Halil Altındere, 250x150’lik 6 adet renkli dijital baskı, 1997

Yedinci Bienal’de üç sanatçıdan oluşan Oda Projesi, daha önce kendi ailesi için bir gecekondur inşa eden Mustafa Tetik adlı vatandaşın Bienal’de sergilenmesi için bir gecekondur yapmasını istemiştir. Bienal mekanlarından Antrepo’nun girişinde iki günde inşa edilen gecekondunun anlamı; hayattan alınan bir kesitin, sahneye konmuş olmasıdır. Gecekondur, serginin bir parçası olduğunda, gecekondur sakini artık bir tehlike arz etmeyecektir: Bir yapıyı “gecekondur” yapan özellik yasadışı olmasıyken, Bienal’de sergilenen “yapıt” tamamen yasalıdır! Ve böylece yıkılma tehlikesi de yoktur.

Bu örnek, gündelik hayat ile sanat/bienal arasındaki sınırın kalktığını net biçimde göstermektedir. Gecekondur, estetize edilmektedir. Ancak Antrepo’daki gecekondur estetize edilirken gerçek gecekondular kent(li)ler için hala bir sorun olarak kalır.

“Tam Ekran” adlı kitabında Baudrillard, artık her yerde mesafelerin asimilasyonundan bahsetmektedir. Sahneyle kent arasında, özneye nesne arasında, gerçekte gerçeğin sureti arasında artık mesafe yoktur. Bu durum, değer yargılarını da ortadan kaldırmaktadır. Bu da, her şey üzerinde karar verilemez bir durum yaratmaktadır. Baudrillard’a göre estetik yanılsamanın sonudur bu. Sanat, her şeyin estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi yararına yanılsama arzusunu yitirerek trans-estetik bir özelliğe bürünmüştür. Burada trans-estetik, görüntünün hiper-gerçekliği ile ilgilidir.

Artık “sahnenin her yerde” olduğunu belirten Baudrillard, “hepimizin hem oyuncu hem de izleyici” olduğundan bahsetmektedir. Aşırı temsil müstehcenlik halini almış, toplumsallığın içini boşaltmış, onu şeffaflaştırmış ve bir ekrana dönüştürmüştür. Artık kentin kendisi temalı park haline gelmiştir: “Gerçeklik ya da dünya, içinde ideolojiler, teknolojiler, yapıtlar, bilgi, ölüm ve hatta yıkım” olan bir lunaparktır artık. (<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=158>) Bir lunaparka dönüşen kentte, gecekondur sakini de “seyirlik” bir nesne olarak karşımıza çıkar. Gecekondunun gerçek kent içinde taşıdığı tüm anlamlar, sahnede unutulur, içi boşaltılır. Bu bağlamda sanat/bienal, kendini gerçekliği araklayarak ne yönde dönüştürmektedir? Bu anlamda, çağdaş sanat oldukça farklı bir görev/misyon mu üstlenmektedir?

Bienaldeki yapıtlar üzerine sorular genişletilebilir: Çeşitli ülkeler ve kentler arasındaki yapısal, kültürel, toplumsal, ekonomik ayrımlara karşı bienaller eşit bir sanat ortamı yaratıyor mu? Gelişmekte olan ülkelerin sanatçıları gelişmiş ülkelerin sanat ortamıyla kuramsal/estetik yönden rekabet edebilecek düzeyde midir? Bu ortamda sanatçının kişiliği yara alabilir mi? Sanat ve sanat yapıtı tanımlaması değişikliğe

uğruyor mu? İzleyicinin etki ve tepkisi nedir? Yeni üretimler nasıl tanımlanacak? Sanat eleştirisinin gücü nedir?...

Sanat mı değil mi, tartışmasından öte, sınırların bulanık olduğu bu alanda, hangi üretimlerin zihinde kalıcı düşünceler bıraktığını sınamak gereklidir. Bir sanatçının üretimini değerlendirirken bireysel felsefenin, farklı bir duyarlılığın varlığı belirleyicidir. Yani “kalıcılık” hala geçerli bir ölçüttür; tüketim toplumuna rağmen. Bugün her şey üretildiği gibi tüketilmektedir; ancak, tüketilmeyen bir şey mutlaka vardır, bu da “başarı” değeridir.

Bir bienale katılan sanatçının, sergide yapıt üretebilmesi için deneyim, köklü bir araştırma, kuramsal çalışma ve süreklilik gereklidir. Mekan ve çevrenin biçimsel değerleri yanında toplumsal, siyasal, ekonomik verilerin de incelenmesi gereklidir. Anlatılacak her düşünce bölümü için, anlamı kendi içinde saklı bir yapıt bölümü yaratılması gereklidir. Bunların yanı sıra, izleyicinin duygu dünyasına sızmak, sanatçının hedeflerinden bir diğeridir. Çağdaş sanatın bir özelliği, etki-tepki ortamı oluşturmastır. Bu tür sergiler, halkın kendini bilinçli ve önemli hissedeceği kültür ortamları yaratacaktır (Madra, 2003).



## 5. SONUÇLAR

Bu çalışmada, bir iletişim ortamı olarak kentteki çeşitli iletişim biçimlerinin açılımları ve sanatsal&kültürel iletişim aktivitelerinden olan İstanbul Bienalleri derinlemesine incelenmiştir; bu iletişim biçimlerinin kente, mimarlığa ve insana katkıları araştırılmıştır.

Oldukça karmaşık bir organizma olan kenti “bir iletişim ortamı” olarak incelemek kapsamlı ve çok yönlü bir çalışmayı gerektirmektedir. Bu çalışmada konunun ele alınışı “iletişim elemanları” ve “iletişim aktiviteleri” şeklinde olmuştur. İletişim elemanlarından kasıt, yapılı çevre ve bu çevredeki çeşitli araçlar iken; iletişim aktivitelerinden kasıt, insanların gerçekleştirdikleri çeşitli eylemler olmuştur. Kentteki, özellikle bir metropoldeki çeşitli iletişim “elemanlarının” ve “sanatsal&kültürel”, “politik” ve “mimari” kurgu ve aktivitelerin taşıdığı dizgelerin açılımları, metropolün kendi yapısıyla birlikte, dünyadaki değişim ve dönüşümleri de içermesi dolayısıyla çok yönlüdür. Her kent, özellikle bir metropol, kendi iletişim ortamını, dünyadaki değişen koşullara göre biçimlendirmektedir. Bunun için de, kendi iletişim ortamındaki iletişim elemanlarını kullanır. (kültürel öğeler, mekan kullanımı, kentteki konumu vb. gibi)

Kentteki iletişim biçimleri, insanların bulundukları kenti tanıyabilmeleri, çevreden yüksek derecede faydalanabilmeleri ve bulundukları ortamı benimsemeleri için son derece önemlidir. Bireylerin topluma ve kültüre entegre olmasını sağlarken, bir diğer yandan da mevcut kültürel değerlerin yükseltilmesinde rol oynar. Bu anlamda iletişim platformu olan bienaller, çalışmanın çıkış noktası olarak derinlemesine incelenmiştir. Bölüm 4’de incelendiği üzere; bienaller ekonomik ve politik yönleri içermektedir. Bu anlamda küreselleşmenin etkileri söz konusudur. Küreselleşme sürecinde kentler arasında ortaya çıkan rekabet, kent kimliğinin pazarlanmasına ve belli bir kent kimliği oluşturmak ve sermayenin dolanımından dışlanmamak için tarihi, turistik ve kültürel öğelerin ön plana çıkarılmasına ve pazarlanmasına neden olmaktadır (Bienal mekanları ve kentteki konumları örneğindeki gibi). Bunun ise “kültür turizmi”ne hizmet ettiği ortadadır.

Ekonomik ve politik yönlerinin yanında bienaller; kent, mekan ve insanla kurduğu iletişim biçimleri dolayısıyla incelenmiştir. Bu anlamda bienallerin ekonomik ve politik

getirilerinden öte, kente, mekana ve insana kazandırdıkları bu çalışmada üzerinde durulan noktalar olmuştur.

Çalışmanın giriş bölümünde ortaya atılan sorulara yanıt olarak, şu şekilde genel değerlendirmeler yapılabilir;

#### **Kent ile kurulan “iletişim” bağlamında;**

Bienaller kente ekonomik, politik, kültürel ve sanatsal katkılarda bulunmaktadır. Bienallerin uzunca bir süre Tarihi Yarımada'nın çeşitli yerlerinde düzenlenen etkinlikler olması ardında yatan neden, kentin tarihsel özelliklerinin vurgulanmasında yatmaktadır. Bu olay, “tarihsel miras endüstrisinden” (heritage industry) bağımsız değildir. Ancak bu, tarihi olanın soyut ve yapay olarak içini boşaltması dolayısıyla eleştirilmektedir. Bienal gibi büyük çaplı sanatsal etkinlikler, küresel rekabet içine giren kentlerin kent kültürünü pazarladıkları (ya da markalaştırmaya çalıştığı) ortamlar olarak da değerlendirilebilir. Bunun en çarpıcı örneği, 9. bienalin “İstanbul” teması ile kenti direk ele alışıdır. Yapılan sanatsal çalışmalarda, kent ve kent kültürüne ait kavramlardan yola çıkılmıştır. Bu anlamda kent, dünya ile rekabet eden bir ortam olarak, kendi kültürüne ait öğeleri bu ortamlarda daha rahat ön plana çıkarabilmektedir. Kentin bir yerine odaklanması, buraların donatılması, pazarlanması içindir denilebilir. Bu anlamda bienal, 9. bienale kadar belki de kentin bir “kültürel aksesuarı” idi; ancak bu durum 9. bienal ile değişmiş görünmektedir.

Bunların ötesinde; bienal, kenti ve kent kültürünü (tarafli ve/ya sınırlandırılmış da olsa) uluslararası ortamda görünür kılmaktadır. Kentte farklı algılamalar yaratarak günlük koşuşturmaca içinde gözden kaçan yerleri, kullanım dışı kalmış alanları ve yapıları kenti bir “oyun alanı”na dönüştürerek yeniden deneyimleme ve hatta yeniden keşfetme olanağı sağlamaktadır.

#### **Mimarlık ile kurulan “iletişim” bağlamında;**

Tarihi yapılara tekrar işlev kazandırılması ve çağdaş sanatın bu mekanlarla kurduğu iletişim biçimleri, mimari açıdan önem taşımaktadır. Mekanların farklı temalarla farklı özellikleri ön plana çıkarılarak her seferinde başka türlü algılamalar sağlanmaktadır. Bir diğer yandan, Antrepo örneğinde olduğu gibi eski yapılarla birlikte yeni ama kullanılmayan yapıların ikinci bir işlevle yeniden dönüştürülmeleri söz konusudur, Bu fikir, bu yöndeki kayıp yapılara ve alanlara dikkati çekmesi ve yeniden değerlendirilmesi açısından oldukça önemlidir.

### **İnsan/Kentli ile kurulan “iletişim” bağlamında;**

Bienallerin insanla kurduğu iletişim, farklı algılamalar, bilgiler, eleştirel ortam yaratması bakımından önemlidir. Kentliye her seferinde kenti yeniden düşünme, gezerek deneyimleme, keşfetme ve hatta kentin bir bölgesinde kaybolarak yeni bilgiler öğrenme fırsatları sunmaktadır. Bundan da öte, farklı kesimlerden insanları ortak bir platformda toplamaları, “buluşma noktası” yaratmaları, bu gruplar arasındaki iletişim biçimlerini yeniden kurmayı denemesi açısından da son derece önemlidir. Sanat aracılığıyla birey, kendi varoluğu hakkında yeniden düşünme fırsatı yakalayabilir.

İstanbul Bienalleri’nin kent, mimari ve insan ile çeşitli iletişim biçimleri kurduğu görölmektedir. İlk bienalden farklı olarak, son bienalde sadece İstanbul’da yaşayan insanların değil, yazılı ve görsel medya yoluyla tüm ülkenin sanatsever insanların katılımı ya da en azından takip edebilmeleri için çalışıldığı görölmektedir.

## KAYNAKLAR

- Akay, A., 1998**, Sanatın Yaşama Tercümesi, *Toplumbilim*, sayı:8, s. 194, İstanbul
- Aksoy, E., 1975**, Mimarlıkta Tasarım, İletim ve Denetim, Gün Matbaası, İstanbul
- Amado, L., Kumcuoğlu, İ., (ed.), 2002**, İstanbul Yaya Sergileri I: Nişantaşı, Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar, İstanbul: Kolektif Productions
- Anonim, 1987**, 1. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul
- Anonim, 1989**, 2. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul
- Anonim, 1992**, 3. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul
- Anonim, 1992**, Ana Britannica, cilt:7, s. 556-557
- Anonim, 2004**, Architecture Boogazine, Vol.2
- Antmen, A., 2005**, "Bir Yapıt Olarak İstanbul", Radikal Gazetesi (www.radikal.com.tr..)
- Ashihara, Y., 1970**, Exterior Design in Architecture, New York: Van Nostrand Reinhold
- Aslanoğlu, R., 1998**, Kent, Kimlik ve Küreselleşme, Asa Yayınları, Bursa
- Ayyıldız, A., 2000**, İnsan-Çevre Diyalektiğinin Duyusal-Zihinsel-Duygusal Süreçleri: Çevresel Algı-Bilişim-anlam, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İst.
- Başkaya, A., 2001**, Yalın Bir "İşaret Dizgesi", *Gazi Üniv.Müh.Mim.Fak.Der.* Cilt:16, No:2, s. 63-75
- Baudelaire, C. (çev. Berktaş, A.), 2004**, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yayınları, İstanbul
- Baudrillard, J., (çev. Gülmez, B.) 2004**, Tam Ekran, s. 129-138, YKY, İstanbul
- Benjamin, W., (çev. Cemal, A.), 2002**, Pasajlar, YKY, İstanbul
- Berrizbeitia A., Pollak, L., 1999**, Inside/Outside: Between Architecture and Landscape, Gloucester, Mass. : Rockport Publishers
- Beyoğlu Belediye Başkanlığı, 2002**, "Gündem:Güzel Beyoğlu Projesi", *İstanbul Dergisi*, sayı:40, s. 129-138
- Birik, M., 1996**, Kentsel Sanat ve Kentsel Tasarım İlişkisi, *Yüksek Lisans Tezi*, s. 2-3, 6-7, M.S.Ü., İstanbul
- Block, R., 1995**, 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.25, İstanbul

- Bütün, Ö., 2002**, Kent Mekanı ve Görsel Bilgi, *Yüksek Lisans Tezi*, Y.T.Ü., İstanbul
- Cameron, D., 2003**, Şiirsel Adalet: Ertelenen Adalet, 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul
- Cansever, T., 1996**, “Şehir”, Kent ve Kültürü, s.125, *Cogito*, sayı:8, YKY, İstanbul
- Carmona vd., 2003**, Public Spaces-Urban Spaces: The Dimention of Urban Design, Architectural Press, Oxford
- Clark, T., (çev. Hoşsucu, E.), 2004**, Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Colombo, P., 1999**, Anonim, 6. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul
- Cüceloğlu, D., 1997**, İnsan ve Davranışı, Psikolojinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Çakın, Ş., 1988**, Mimari Tasarım, İnsan, Toplum ve Çevre İlişkileri, Özal Matbaası, İstanbul
- Çubuk, M., vd, 1991**, Kamu Mekanları Tasarımı ve Kent Mobilyaları, MSÜ Yayınları, İstanbul
- Demirkan, T., 1996**, “Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları, Kentler”, Kent ve Kültürü, s.17, *Cogito*, sayı:8, YKY, İstanbul
- Diller, E., Scofidio, R., 2002**, Blur: The Making of Nothing, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers
- Dimitrijevic, B., 2005**, “2 Yılda 1”, Bienal Gazeteleri, Radikal Gazetesi Eki, sayı:6, s.4, İstanbul
- Ekincioglu, E. (sorumlu), 2001**, Daniel Libeskind, Boyut Yayınları
- Erhan, İ., 197?**, Endüstri Tasarımında Kullanıcı-Araç İlişkileri açısından Görsel Bildirişim, *İ.D.G.S.A. Yayınları*, No: 84
- Erkman, F., 1987**, Göstergebilime Giriş, Alan Yayıncılık, İstanbul
- Erkurt, E., (editör) 2005**, İstanbul Yaya Sergileri II Broşürü: Tünel- Karaköy
- Esche, C., 2005**, “2 Yılda 1”, Bienal Gazeteleri, Radikal Gazetesi Eki, sayı:6, s.1, İstanbul
- Gehl, J., 1987**, Life Between Buildings, Van Nostrand Reinhold Co, New York
- Gençaydın, Z., 1997**, Sanayi ve Sanat, 5. Ulusal Sanat Sempozyumu, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları-16, Ankara

- Gotham, K., 2005**, Festivals, Tourism and the Transformation of Urban Space, *Routledge*, Volume **9**, No:2, pp. 225-246
- Gür, Ş., 1996**, Mekan Örgütlenmesi, Gür Yayıncılık, Trabzon
- Gürbilek, N., 2001**, Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi, Metis Yayınları
- Hannula, M., 2005**, "Büyülü Dünya", 2 Yılda 1, *Radikal Bienal Gazetesi*, sayı:3
- Harvey, D., 1999**, Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul
- Hasegawa, Y., 2001**, 7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul
- Hasol, D., 2000**, Barselona Üzerine, *Yapı Dergisi*, **220**, s. 62,63
- Hızlan, S., 1996**, Kent Mekanlarının Değerlendirilmesinde Çevre Faktörü, *Tasarım Dergisi*, sayı:60, s. 118-121, İstanbul
- Holl, S., 1998**, Intertwining: Selected Projects 1989-1995, New York: Princeton Architectural Press
- Hugo, V., 1996**, "Kent'in Felsefesi", Kent ve Kültürü, s.64, *Cogito*, sayı:8, YKY, İstanbul
- Kahraman, H., 2002**, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yayınları, İstanbul
- Kahvecioğlu, H., 1998**, Mimarlıkta İmaj: Mekansal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul
- Kalpakkı, Ü., 1990**, Mimarlık- Göstergebilim İlişkileri / Mimarlıkta İletişim Yolları Üzerine Bir İnceleme, s.63-78, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul,
- Keleş, R., 1997**, Kentleşme Politikası, İmge Kitabevi, İstanbul
- Kentbilim Terimleri Sözlüğü, 1980**, T.D.K.
- Kepes, G., 1996**, "Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine Notlar", Kent ve Kültürü, s.177-190, *Cogito*, sayı:8, Y.K.Y., İstanbul
- Keyder, Ç., 1992**, İstanbul'u Nasıl satmalı?, *İstanbul Dergisi*, sayı:3, s. 81-85
- Kortan, A., 2003**, 90'lı Yıllarda Mekanın Değişen Yönlerinin Değerlendirilmesi: İstanbul Örneği, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul
- Kortun, V. ve Esche, C., 2005**, 9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu,
- Kortun, V., 2005**, "Davut Yıkıldı, Golyat Ayakta", "2 Yılda 1", Bienal Gazeteleri, Radikal Gazetesi Eki, sayı:1, s.1, İstanbul



- Krech, D., Crutchfield, R., 1967**, Elements of Psychology, New York: Knopf
- Krier, R., 1984**, Urban Space, Rizzoli, New York
- Kutlu, G., 2001**, Çağdaş Mimarlıkta Işık Kullanımı: Kavramlar ve Uygulamalar, *Egemimarlık*, 2001/2-3, s.14-7
- Kutlutan, R., 1999**, İletişim Aracı Olarak Mimarlık: Pasifik Kıyısı Kuzey Amerika Yerli Barınaklarında Cephe, *Arredamento Mimarlık*, 1999/02, s.98-101
- Lang, J., 1987**, Creating Architectural Theory: The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design, New York: Van Nostrand Reinhold
- Lynch, K., 1960**, The Image of the City, MIT Press, Cambridge, Mass and London
- Lynch, K., 1996**, “Çevrenin İmgesi”, Kent ve Kültürü, s.153, *Cogito*, sayı:8, YKY, İstanbul
- Madra, B., 2003**, İki Yılda Bir Sanat, Norgunk Yayınevi, İstanbul
- Martinez, R., 1997**, “Yaşam, Güzellik, Çeviriler/Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne ya da İstanbul’da Melekler Bulmak” 5. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.26-30, İstanbul
- Mazzolini, D., 1996**, “Kent ve İmgelem”, Yitik Ülke Masalları, s. 87-108, Sarmal Yayınevi, İstanbul
- Meiss, P., 1993**, Elements of Architecture: From Form to Place, London: E&FN Spon
- Norberg-Schulz, 1980**, Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, Rizzoli International Publications, New York
- Obrist, H., 2001**, “İstanbul”, 7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.26
- Oktay, D., 1999**, Kentsel Ortak Mekanların Niteliği ve Kent Yaşamındaki Rolü, Yapı 207, s.54-60
- Ovesen, S.H., 2005**, “2 Yılda 1”, Bienal Gazeteleri, Radikal Gazetesi Eki, sayı:6, s.4, İstanbul
- Ödekan, A., 2001**, “Batı mı Yoksa Gelişmişlik mi Açık Hava Reklam Panoları Üzerine Düşünme”, *Mimar.ist*, sayı:1, s. 60-64
- Ögel, S., 1977**, Çevresel Sanat, İ.T.Ü. Yayınları
- Örer, G., 1993**, İstanbul’un Kentsel Kimliği ve Değişimi, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü.

- Örs, A., 2001**, Sinema ve Mimarlık, *Arredamento Mimarlık*, **2001/11**, s.78, Boyut Matbaacılık
- Özdamar, G., 2003**, Yerleştirme Sanatı Açısından Mimari Yerleştirmeler, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü.
- Özgencil, M., 1996**, “Sinema ve Kent”, Kent ve Kültürü, s.192, *Cogito*, sayı:8, YKY, İstanbul
- Özgencil-Yıldırım, S., Doğay, A., 2001**, “Sinema ve Mimarlıkta Yolculuk”, Göstergebilim Tartışmaları, s. 283-298, İstanbul: Multilingual
- Paker Kahvecioğlu, N., 2001**, Mimari Tasarım Eğitiminde Bilgi ve Yaratıcılık Etkileşimi, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul
- Poshyananda, A., 1995**, “Yeni Dünya Düzensizliği İçinde Yeni/ Eski/Doğu/Batı/ İlaşma; 4. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.58-60, İstanbul
- Rapoport, A.,1977**, Human Aspects of Urban Form: Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design, Oxford: Pergamon Press
- Robins, K., (çev. Türkoğlu, N.), 1999**, İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası, s. 207-234, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Sargın, A., 2001**, Kenti Yeniden Okumak, *Arredamento Mimarlık*, **04**, s. 70-81
- Simmel, G., 1996**, “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, Kent ve Kültürü, s.81-89, *Cogito*, sayı:8, YKY, İstanbul
- Soygeniş, M. 2002**, “Çeşitli Coğrafyalardan Gözlemler, Detaylar ve Beyoğlu İçin Alınabilecek Dersler” *İstanbul Dergisi*, sayı:40, s. 138-139
- Şenova, B., 2001**, Sırça Katmanlar Arasına Süzölmek; Bienal ve Sergi Mekanları Üzerine, 7. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, s.18-23
- Şentürer, A., 1990**, Mimaride Estetik Olgusunun “Mutlak-Değişmez” ve “Bağımlı-Değişken” Özellikler Açısından İncelenmesi, *Doktora Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul
- Taşkıran, İ., 1997**, Yazı ve Mimari, YKY, İstanbul
- Tusavul, E., 2005**, Altyazılı İstanbul ([www.altyaziliistanbul.com](http://www.altyaziliistanbul.com))
- Türkçe Sözlük, 1992**, T.D.K.
- Ülgezer, G. (Basın ve Halkla İlişkiler), 1992**, Serotonin I ve Serotonin II, İstanbul

- Varol, E., 2004,** İnsan Çevre Etkileşimi Açısından Kamusal Mekanda Sanatın Rolü, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul
- Venturi, R.,1991,** Las Vegas'tan Öğrendiklerim, Şevki Vanlı Vakfı Yayınları
- Yardımcı, S., 2005,** Küresel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yayınları, İstanbul
- Yavuz, B., 2001,** Bir Mimari Arketip ve İletişim Nesnesi Olan Duvara Ait Yananlamsal Bir Analiz, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., İstanbul
- Yürekli, F., 1977,** Çevre Görsel Değerlendirmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul
- Zengel, R., 2002,** Yeni Binyılda Kentsel Açık Mekanlarda Kimlik Arayışı, *Arredamento Mimarlık*, **2002/11**, s. 90-97
- Zeytinoğlu, E., 2005,** Bir Siyaset Ortamı Olarak Kamusalılık, Kamusal Alan ve Sanat, *Mimarist*, sayı: **15**, s. 33, İstanbul

#### İNTERNET KAYNAKLARI

- [www.iksv.org/tarihce](http://www.iksv.org/tarihce) (Erişim: 03.05.2005)
- [www.arkitera.com/diyalog/aykutkoksal/makale21.htm](http://www.arkitera.com/diyalog/aykutkoksal/makale21.htm) (Erişim: 15.05.2004)
- [www.isocarp.org/Data/case\\_studies/437.pdf](http://www.isocarp.org/Data/case_studies/437.pdf) (Erişim: 30.11.2004)
- <http://www.milliyet.com/2003/11/06/cumartesi/acum.html> (Erişim: 20.10.2005)
- <http://www.evrensel.net/02/05/05/kose.html> (Erişim: 22.10.2005)
- <http://www.lesstraffic.com/Articles/Traffic/StreetReclaiming.pdf> (Erişim: 24.10.2005)
- [www.canon.co.jp/cast/artlab/pros2/works/sculpture-01.html](http://www.canon.co.jp/cast/artlab/pros2/works/sculpture-01.html) (Erişim: 07.06.2004)
- <http://www.dprkstudies.org/documents/dprk003.html> (Erişim: 03.05.2005)
- [www.bix.at/e/main\\_detailed-docu.html](http://www.bix.at/e/main_detailed-docu.html) (Erişim: 05.05.2005)
- <http://www.milliyet.com.tr/1998/03/30/sanat/atm.html> (Erişim: 22.10.2005)
- [www.istanbul.edu.tr/iuha/index.php?tm](http://www.istanbul.edu.tr/iuha/index.php?tm) (Erişim: 12.09.2005)
- <http://www.maurofilippone.it/greenaway/arte/bt2000/bt2000.htm> (Erişim: 17.05.2005)
- <http://www.milliyet.com.tr/2005/01/16/cumartesi/acum.html> (Erişim: 23.10.2005)
- <http://www.arkitera.com/v1/haberler/2003/11/01/akmerkez.htm> (Erişim: 20.10.2005)
- <http://www.aksam.com.tr/arsiv/aksam/2003/10/31/kultursanat/kultursanat2.html> (Erişim: 20.10.2005)
- <http://www.christojeanneclaud.net/> (Erişim: 02.04.2005)
- <http://codesign.scu.edu/dkweb/gallery.html> (Erişim: 06.06.2004)
- [http://www.anaheim.net/com\\_dev/aipp/index.htm](http://www.anaheim.net/com_dev/aipp/index.htm) (Erişim:20.01.2005)
- <http://www.graffiti.org/berlin/berlin04.jpg> (Erişim: 14.06.2005)
- <http://www-unix.oit.umass.edu/~afriart/urban.htm> (Erişim: 22.10.2004)

[www.pps.org/nesletter/Dec2002\\_Feature](http://www.pps.org/nesletter/Dec2002_Feature) (Erişim: 10.08.2005)  
<http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page17.html> (Erişim: 08.04.2004)  
<http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page3.html> (Erişim: 09.04.2004)  
<http://users.design.ucla.edu/projects/arc/cm/cm/staticE/page12.html> (Erişim: 08.04.2004)  
<http://www.greenpeace.org/international/press/releases/IAEAAGM> (Erişim: 13. 10.2005)  
[http://www.pthibault.com/menu\\_e.htm](http://www.pthibault.com/menu_e.htm) (Erişim: 27.06.2005)  
[www.arkitera.com/gundem/rotterdambienal](http://www.arkitera.com/gundem/rotterdambienal) (Erişim: 20.03.2005)  
[http://www.west8.nl/W8\\_Archives/archive.html](http://www.west8.nl/W8_Archives/archive.html) (Erişim: 10.02.2005)  
<http://www.galinsky.com/buildings/lafayette/> (Erişim: 12.09.2005)  
[http://www.coop-himmelblau.at/index\\_frames.htm](http://www.coop-himmelblau.at/index_frames.htm) (Erişim: 11.07.2005)  
[www.peyzaj.org/2004/kentsel/villette/index.htm](http://www.peyzaj.org/2004/kentsel/villette/index.htm) (Erişim: 20.01.2005)  
[http://www.arkitera.com/v1/haberler/2005/03/04/d\\_tower.htm](http://www.arkitera.com/v1/haberler/2005/03/04/d_tower.htm) (Erişim: 05.03.2005)  
[www.areastudies.org/documents/dprk003.html](http://www.areastudies.org/documents/dprk003.html) (Erişim: 30.11.2004)  
<http://archives.cnn.com/2000/STYLE/arts/05/12/pigmania.ap/> (Erişim: 18.10.2005)  
[http://www.radikal.com.tr/veriler/2003/09/07/haber\\_87852.php](http://www.radikal.com.tr/veriler/2003/09/07/haber_87852.php) (Erişim: 19.10.2005)  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Michelangelo%27nun\\_Davut\\_Heykeli](http://tr.wikipedia.org/wiki/Michelangelo%27nun_Davut_Heykeli) (Erişim: 09.11.2005)  
<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=158> (Erişim: 03.12.2005)



## **ÖZGEÇMİŞ**

Tuba Yusufoglu, 1979 yılında Gaziantep'te doğmuştur. Orta ve lise eğitimini 1997 yılında Gaziantep Anadolu Lisesi'nde tamamlayarak, aynı yıl Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nde lisans eğitimine başlamıştır. 2002 yılında mezun olarak, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Yüksek Lisans Programı'na başlamıştır. Bu süreçler içinde, lisans öğrenimi sırasında çeşitli mimari bürolarda part-time olarak çalışmıştır. 2003 yılından beri özel sektörde çalışmalarına devam etmektedir.