

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**SANAT MEKÂNLARININ KENTSEL SINIRLARLA İLİŞKİSİ:
KARAKÖY ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Canan GANIÇ

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

MAYIS 2014

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**SANAT MEKÂNLARININ KENTSEL SINIRLARLA İLİŞKİSİ:
KARAKÖY ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Canan GANIÇ
(502111109)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. İpek AKPINAR

MAYIS 2014

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502111109 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi **Canan GANIÇ**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**SANAT MEKÂNLARININ KENTSEL SINIRLARLA İLİŞKİSİ: KARAKÖY ÖRNEĞİ**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. İpek AKPINAR**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Nurbın Paker KAHVECİOĞLU**.....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Banu TOMRUK
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Teslim Tarihi : **05 Mayıs 2014**
Savunma Tarihi: **28 Mayıs 2014**

Anneme, babama, Kerem'e, anneanneme, babaanneme, Arda'ya

ÖNSÖZ

Yüksek lisansım boyunca benimle tüm bilgisini paylaşan, her zaman destek olan ve eşsiz önerilerde bulunan, danışmanım Doç. Dr. İpek Akpınar'a, ufuk açıcı dersleriyle tez çalışmamın da şekillenmesini sağlayan Prof. Dr. Semra Aydınli'ya çok teşekkür ederim. Tez yazım sürecinde, önerileri, tez yazma tecrübelerini benimle paylaştığı ve motivasyonumu kuvvetlendirdiği için Yrd. Doç. Dr. İlke Tekin'e teşekkür ederim. Tez çalışmamda deneyimlerinden yararlandığım Oda Projesi'ne ve benimle içtenlikle görüşlerini paylaşan Güneş Savaş'a. Varlıklarını her zaman yanımda hissettiğim, hayatımdaki en önemli bilgileri bana kazandıran Anneme ve Babama, birlikte sabahladığım Kerem'e, her zaman birlikte yol aldığım ve tez çalışması sürecinde beni motive eden Arda'ya, sonsuz teşekkür ederim. Hem haz hem sancı veren bu garip süreçte benim duygularımı paylaşan, desteklerini hep hissettiğim tüm yakınlarıma ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Mayıs 2014

Canan Ganiç
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı	4
1.2 Tezin Kapsamı ve Yöntemi.....	4
2. SINIR KAVRAMI.....	7
2.1 Formel ve İnformel Mantıkta Sınır Kavramı	9
2.2 ‘Sınır’ı Besleyen ve Dönüştüren Kavramlar	12
2.3 Zaman-Mekân Sıkışması ve Sınırların Dağılması	24
3. KENTSEL SINIRLARIN OLUŞUMUNDA KENT VE SANAT İLİŞKİSİ... 29	
3.1 Kentsel Mekânın İlişkisel Yapısı	29
3.2 Kentsel Kamusal Alan.....	31
3.3 Sanatın Kamusallaşması.....	35
3.4 Sanat Nesnesi, Katılımcı ve Mekân İlişkisi	39
4. KENTSEL VE MEKÂNSAL SINIRLARININ OLUŞUMUNDA SANAT MEKÂNLARI: KARAKÖY ÖRNEĞİ.....	47
4.1 Karaköy’ün Tarihsel Gelişiminde Sınırlar ve Demografik Çeşitlilik	47
4.2 Sanat Mekânlarının Kentsel Sınırlara Etkisi	52
4.3 Sanat Mekânlarının Oluşturduğu Sınırlar ve Katılımcı ile Etkileşimi	60
5. SONUÇ.....	75
KAYNAKLAR	79
EKLER.....	85
EK A.....	86
EK-B.....	88
ÖZGEÇMİŞ.....	89

KISALTMALAR

Al. : Almanca
İng. : İngilizce

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Tez çalışmasındaki kavramların ilişki ağı	3
Şekil 2.1 : La Zona filminden sahneler.....	10
Şekil 2.2 : Merzbau, Kurt Schwitters, Hannover, Almanya	14
Şekil 2.3 : Merzbau'nun rekonstrüksiyonunda ziyaretçi, Sprengel Müzesi	14
Şekil 2.4 : İçeride ve dışarıda olan öznenin zaman ve mekân değişimindeki yeri	15
Şekil 2.5 : Şekil 2.4'te öznenin zaman mekânsal konumuna göre mekânın değişimi	16
Şekil 2.6 : Nude Descending a Staircase, No. 2, 1912	17
Şekil 2.7 : Pieter Bruegel the Elder, Children's Games, 1550	19
Şekil 2.8 : Pieter Bruegel the Elder, Children's Games, 1550, Detay Görüntüsü	19
Şekil 2.9 : Farklı sınır karakterlerinin tarif ettiği eksaptasyona açık alanlar	20
Şekil 2.10 : Logger & Tree, Char Davies, 1981	22
Şekil 2.11 : White Cup, Char Davies, 1984.....	22
Şekil 2.12 : Glass Jars & Mirror, Char Davies, 1985	22
Şekil 2.13 : Bu bölümdeki kavramların ilişkilerini gösteren tablo.....	26
Şekil 3.1 : Sketch for a mobile labyrinth, Constant, 1968.....	37
Şekil 3.2 : Benjamin in Konya, Joanna Rajkawska My City	42
Şekil 3.3 : Rhine Water Purification Plant, Hans Haacke, Galeride temsili.....	43
Şekil 3.4 : Stairway to Hell, 2003, Monica Bonvicini 8.İstanbul Bienali	44
Şekil 3.5 : Stairway to Hell, 2003, Monica Bonvicini, İstanbul Modern'deki yeri ...	44
Şekil 3.6 : A Secret Street Art Show	44
Şekil 3.7 : İşgal Evi, Don Kişot Apartmanı, Kadıköy	45
Şekil 3.8 : Don Kişot Apartmanı, Müşterek kullanım ve yaratma	45
Şekil 3.9 : Bu bölümdeki kavramları ve örneklerini gösteren tablo.....	46
Şekil 4.1 : Karaköy'ün, İstanbul İli İçindeki Konumu	47
Şekil 4.2 : Karaköy'ün ulaşım imkânlarını gösteren harita	48
Şekil 4.3 : Galata surlarının ve yerleşiminin gelişimi	50
Şekil 4.4 : Karaköy'de bulunan sanat mekânlarını gösteren harita	53
Şekil 4.5 : Karaköy'de, işlevlere göre mekânların dağılımı	57
Şekil 4.6 : Karaköy'ün farklı işlevlere sahip mekânlarının, zamansal sınırları.....	59
Şekil 4.7 : Külâh'ın konumu ve kullanım alanı	63
Şekil 4.8 : Külâh'ın sokak kullanımı	64
Şekil 4.9 : Tohum Karaköy'ün etkinlik alanı	64
Şekil 4.10 : Tohum Karaköy Projesi	65
Şekil 4.11 : Galerî Mana'nın konumu ve etkileşim alanı	66
Şekil 4.12 : Galerî Mana, Sokakla İlişkisi	67
Şekil 4.13 : Galerî Mana, Girişi.....	67
Şekil 4.14 : Galerî Mana, Sergi Alanlarının Farklı Kullanımı	68
Şekil 4.15 : İkinci Kat Tiyatro	69
Şekil 4.16 : İkinci Kat Tiyatrosu'nun sahnesinin oyunlara göre farklı kullanımı	70
Şekil 4.17 : Studio X içinden görüntüler	72

Şekil 4.18 : Studio X İstanbul, Mekânın Farklı Kullanımları	72
Şekil 4.19 : Studio X İstanbul, Mekânın Görme ve Görülme İmkânı	73
Şekil 4.20 : Studio X İstanbul'da etkinliğe ait görüntüler	73

SANAT MEKÂNLARININ KENTSEL SINIRLARLA İLİŞKİSİ: KARAKÖY ÖRNEĞİ

ÖZET

Çevre, farklı ölçeklerde iç içe geçmiş sınırlarla tarif edilirken; hareket, karşılaşma imkânları, ilişkiler ve gündelik yaşantıların gerçekleşme zamanları bu sınırlar üzerinden biçimlenir. Somut ve soyut olarak yaşantımızı biçimlendiren sınır kavramının, tanımlayıcı olmasının ötesinde nasıl imkânlar taşıdığı sorusu, tez çalışmasının ana motivasyonunu oluşturur.

İnformel düşüncenin gelişmesi ve postmodern döneme geçişle birlikte, mutlak olan, karşıtıyla karşılaşır. Bu ötekisiyle birlikte düşünme, diyalektik bir ilişki başlatarak, hareketi doğurur. Bu bütüncül bakışın gelişmesiyle birlikte, sınır kavramı da sorgulanmaya, yeniden düşünölmeye açılır.

Araştırmanın temellendiğı sınır kavramı, postmodern, bütüncül bakış açısının yönlendirmesiyle, kendisinde taşıdığı karşıtlıklar üzerinden okunur. Sınır kavramı bir taraftan, sonlanma, ayrışma alanı, engelleyici, denetleyicisi ve statik olarak; diğer taraftan, yaklaşma alanı, öteye geçen, iki tarafını içeren, birleştirici, geçirgen bir ilişki alanı olarak tanımlanır. Sınır kavramını ve bu kavram üzerinden mekânın imkânlarını anlamak için, çerçevelemek, ara-mekân, iç içe olma, sanal mekân ve muğlaklık kavramları kullanılır.

Sınır, mekânı tarif ettiğı gibi, mekânın dışında kalanı da tarif eder. İki ortam arasındaki çatışmayla, mekân mutlak konumundan çıkarılmış olur. Çevresiyle etkileşen mekân, bedenın mekâna katılmasıyla, sürekli olarak yeniden üretilmeye başlar; donmuş, durağan, tümöyle tasarlanmış olmaktan çıkar; hareketli, zamana ve öznesine ait kılınır. Bu da mekânın tasarlanmamış imkânlarını ortaya çıkarır. Araştırma kapsamında, sınır kavramının taşıdığı ikilik, farklı bireylerin sınırda kurduğı biricik ilişkilerine taşınarak, mekânın çokluk üzerinden okunması hedeflenir. Bu bağlamda sınır, etkileşime imkân veren, oluşa açık mekânlar oluşturabilmek için kullanılır.

Mekânı ve kenti tanımlayan sınırların, bir ayrışma mı yoksa yaklaşma mı tarif ettiğı, iki ortam arasındaki ilişki ve etkileşime göre değişir. Gündelik hayat içerisinde, en önemli ilişki kurma ve etkileşim alanı, ötekisiyle karşılaşma olanağı veren kamusalıktır. Kamusal olanın tanımı ve özellikle 18. yüzyıl sonrası kamusalılık anlayışının nasıl değiştiğı araştırılarak, fiziksel ve soyut sınırların, kamusal olanı nasıl tanımladığı ve etkilediğı tartışılmıştır.

Mutlak bir duruma ulaşamayan ve üretilmeye devam eden mekân gibi, yeni sanat düşüncelerinin gelişmesiyle, sanat da özneye karşılaşmaları kullanarak, üretilmeye devam eder, hatta üretim sürecinin kendisi olur. Değişen sanat anlayışıyla birlikte, sanat toplumsal ilişkiyi kuran bir eylem biçimi ve harekete geçirme etkinliğı olarak tanımlanır. Bir kamusal alan olarak sanat mekânları, tezin çalışma alanı olarak seçilmiştir. Araştırma kapsamında, sınır kavramını kavrayabilmek ve anlamlandırmak için, sanat mekânlarının farklı ölçeklerde oluşturduğı sınırlarla, bu sınırların başlattığı

ilişkilere ve imkânlarla odaklanılır. Son 10 yılda Karaköy’de gelişen sanat mekânlarının, kent ve mekân arasındaki ilişkide rol almasıyla, kentsel mekânsal ve zamansal sınırları nasıl etkilediği incelenir. Sanatın üretilmesinin değişmesi, sanat mekânlarını dönüştürürken, sanat mekânlarının sınırları da sanatın üretilmesini ve katılımcıyla ilişkisini, etkileşimini tarif eder. Sanat mekânlarının fiziksel ve soyut sınırlarının, sanatın katılımcıyla karşılaşmasını, katılımcı çeşitliliği oluşturmalarını ve sanat üretimini nasıl etkilediği incelenir.

Sanat mekânlarının kentsel sınırları nasıl etkilediği ve mekânsal niteliklerin imkânları, Karaköy’de farklı zamanlarda yapılan gözlemler ve kısa görüşmelerle araştırılmıştır. Sanat mekânlarının mekânsal ve zamansal etkinlik alanları saptanarak, Karaköy’de sanat mekânlarıyla başlayan dönüşümün, Karaköy’ün mekânsal ve zamansal sınırlarını nasıl değiştirdiği incelenmiştir.

Sonuç olarak, sınır kavramının, oluşun, ilişkilerin ve hareketin oluşmasında etkin rol oynamasının, mekânların tasarlanmasında göz önünde bulundurulması, sanat mekânlarının ve sanatın kamusallaşmasını etkiler; sanat mekânlarını sadece belli sosyal kimliklerin deneyimlediği bir yer olmaktan kurtarır. Karşıtlıkların bir arada düşünüldüğü ve birbirini etkilediği bir dönemde, bu araştırmanın sonraki çalışmalar için kavramsal bir çerçeve ve sınır kavramının kazandığı yeni bakış açısının mimari tasarım bağlamı olması hedeflenir.

ART SPACES' RELATION WITH URBAN BOUNDARY:

THE CASE OF KARAKOY

SUMMARY

Meanwhile environment is defined as nested boundaries at different scales; movement, encounter possibilities, relations, and realization moments of everyday life are shaped out of these boundaries. The question of what possibilities the concept of boundary – which shapes our lives, both concrete, and abstract- includes, beyond being descriptor creates the main motivation of this thesis work.

With development of informal thought, and transition to postmodern era, the absolute encounters its opposite. This way of thinking together with the other breeds movement by starting a dialectical relationship. With development of this holistic view, the concept of boundary becomes available to questioning, or rethinking over it.

The concept of boundary, which the research is based on, is read through its own oppositions, by routing of postmodern, and holistic view. On the one hand, the concept of boundary is defined as termination, separation area, blocker, controller, and statically; on the other hand, it is defined as approach area, goes beyond, contains both sides, connective, a permeable relationship area. To understand the concept of boundary, and the possibilities of space over this concept, these concepts of framing, mid-space, twining, virtual space, and the ambiguity are used.

Boundaries also define outside the space as they define the space. Through the conflict between two spaces, space is removed from its absolute position. Space, that interacts with its environment, constantly re-starts to be produced, by body's joining to space. It is not possible to do an absolute description for space; it is experienced and defined differently by each individual. At this point, individuals' own identity and the time they exist become effective. Space is not frozen, static, completely designed any more; becomes belonging to time, and (its) subject; and it unveils the undesigned possibilities of space. Within this study, space is expected to multiplicity, by moving the duality of the concept of boundary to the unique relationship of individuals with boundaries. In this context, boundary is used to create spaces, that allow interactions, and open to occur.

By the architectural objects –which describe different environments- lose validity of their sight of being a closed and limited presence, boundaries between the space and the city are disrupted. Space and its environment occur as interacted with each other or intertwined. As soon as the interaction between the space and the city turns into an organism, space is effected from the outer, the city, and affects it. Like a leak in an organism, it is a mutual transition.

The situation of the boundaries -that define space and city- define a separation, or a an approach, varies according to relation between two environment –or between individuals-, and interaction. Space, also affects the relation between individuals, and describe it, in response to forming of space by the interaction between individuals. In

everyday life, the most important relationship, and interaction area is the publicity, that allows encounter the other. By conversion of the description of the public one, and how understanding of publicity varied, especially after 18th century, questioning of *how physical and abstract boundaries describe and affect the public one* comes into prominence. Photography is a kind of breakpoint on the change of public space description. Public space has been opened up to more people's access by technological developments, especially rise of the Internet; therefore, traceability of private areas/spaces has been increased. Public space is now either everywhere or out-of-place. Then it becomes difficult to describe the public space as a place, or place of the public space.

The city is now produced by different kind of disciplines, as a result of boundaries between different disciplines are getting cloudy. One of these disciplines is art. Art contributes to public, as a form of action, that joins the city, or the community. Art does this by use sometimes its own private space, and sometimes urban space. To publicity of art spaces, its own spatial boundaries and urban boundaries -that occurs as a result of relation between art spaces and its environment- are effective.

With development of new art ideas as the space, that can't reach a certain situation, and continue to be produced, art becomes production process itself, by using encounter with subject. With changing understanding of art, art is defined as an action, that establishes social relationship, and activation activity. As a public space, art spaces' has been selected as working area of thesis. By these spaces, everyday life is formed, in spatial and temporal context, and public relations of everyday life is set again. This conceptual thinking helps understanding of publicity and public area –as an atmosphere of everyday life's interactions and encounters-. As a result of postmodernism, art wriggles out of exact descriptions, also not belongs to bourgeois any more, and becomes a part of everyday life. Therefore, art joins social life, makes relation between individuals; art spaces also define public space as an atmosphere of these relation. As public areas, art spaces form boundaries of the urban space; on the other hand, by their own spaces' boundaries, they rule the relation between art and individuals/community. Within this study, to be able to understand and make sense of the concept of boundary, it is focused to boundaries, that the art spaces' created at different scales, and relations, or possibilities, which these boundaries started.

Istanbul is now an important place in the world in context of contemporary art by national art events and various international events. With its spatial facilities, its closeness to city center and important tourism districts of the city and its transportation possibilities (or accessibility), Karaköy became an important axis of art. It was selected as examination area because of its identity of having different production types of art and being a place to exhibit these art productions. Karaköy, as a place includes cultural and demographic diversity, allows examine this interaction and encounter environment. How art spaces' developed in Karaköy effect urban, spatial, and temporal boundaries, in last decade, by taking part in a relationship between city and space is examined. Meanwhile the production of art transforms art spaces', the boundaries of art spaces' define the production of art, and its relation, interaction with spectator. How physical, and abstract boundaries of art spaces' create a variety of spectators, or effect art's encounter with spectator, and production of art is examined.

How art spaces' effects the urban boundaries, and possibilities of spatial characteristics have been investigated by flaneur-like observations, datas obtained from short interviews with different type of individuals, and mapping of these datas. How

transformation began with art spaces' in Karaköy varies the spatial, and temporal boundaries of Kadıköy is examined, by determining spatial, and temporal area of activity of art spaces'. To examine how art spaces' own spatial characteristics affect the participant's experience in art space, and what kind of possibilities these spatial characteristics create, five spaces were selected. The selections of these spaces, existence of different art events and production types, differentiation of participants, having different temporal boundaries and relation types between their own spaces and the city were decided as criterion. In this context, Kūlah, Tohum Karaköy, Galeri Mana, İkinci Kat Tiyatro and Studio X art spaces, are selected as examination areas.

As a result, considering important role of the concept of boundary on existence, relationships, and in the formation of movement, while designing spaces effects the publicity of art spaces', and art; saves the art spaces' from being a place, that only be experienced by certain social identities. In this period of oppositions are thought together/effect each other, this research is aimed to be a conceptual frame, and is also aimed to be architectural design context of the new viewpoint, that the concept of boundary just gained.

1. GİRİŞ

Saraybosna Havalimanı, bir havaalanı olarak, kentin giriş kapılarından biridir; bir ulaşım alanıdır. Bir ulaşım noktası olarak, diğer havaalanları gibi, kavuşma ve ayrılmanın yeridir. 1992 yılına kadar sadece bir havaalanı olması, 1992-1995 yılları arasında, Bosna Savaşı ile birlikte değişmiştir, yeni imgelere ulaşılır. Sırp kuşatması altındaki dağlarla etrafı çevrili Saraybosna için, havaalanı Boşnaklar için kentin tek kaçış noktasıdır. Ancak aynı zamanda bir izlenme alanıdır. Kontrol altında tutulan havaalanını koşarak geçmek, özgürlüğe ulaşmadır. Kentin coğrafi sınırı, savaş süresi boyunca, havaalanıyla çizilir. Savaş mağdurlarına yardımların ulaştırıldığı ‘Hayat Tüneli’, bu ayırıştırıcı, hapseden sınırı ihlal eder. Yerüstünden ulaşımın sağlanması için tasarlanan havaalanı, tasarlanmamış olan yeraltı ulaşımının ortamı olur.

Saraybosna havaalanı örneğinde, belli bir zaman aralığında, sınırların toplumlar için farklılaşması, sınırın dönüşmesi ve yeni sınırların oluşması, sınır kavramının ne olduğunu sorgulattır. Sınır, mutlak anlamından nasıl kurtulmuştur? Havaalanı örneğinde, kendine ait bir zamansallıkta, toplumsal olarak üretilen ve dönüşen sınırla, gündelik hayatta nasıl karşılaşılır? Gündelik hayatı biçimlendiren ve yönlendiren mekânsal ve kentsel sınırlar, imkânlarla nasıl açılır? Bu imkânlar, bireyler arası etkileşimi ve bireyin kentle ve mekânla ilişkisini nasıl etkiler ve yönetir?

Bu sorularla başlayan tez süreci, çalışmanın kentte mekânsal zamansal sınırların oluşması üzerine yoğunlaşmasını sağladı. Bu bağlamda sanatın gündelik hayatın içine yerleşerek, zamansal ve mekânsal sınırları etkilemesi, aracı olarak seçildi. Havaalanı örneğinde, zamansal bir kırılmada oluşan ve geniş bir zamana yayılan sınırın toplumsal üretimi, sanatla birlikte gündelik hayatta sıklıkla, dar zaman aralıklarında üretilmeye başlamıştır. Bu da bireyin gündelik yaşantısının biçimlenişinde, sanatı önemli bir yönlendirici konumuna getirir.

Sınır kavramı, coğrafyalardaki egemenlik alanlarını, mimarlığın üretimlerini oluşturmasının yanı sıra, elle tutulur olmayan, sosyal, psikolojik olarak hayatımızı şekillendirmesiyle de temel bir kavramdır. Gündelik hayattaki tüm eylemlerimizin zamanları da yine sınırlarla biçimlendirir. Ancak sınır kavramını yalnızca denetleyici

ve tanımlayan olarak anlamak yeterli değildir. Sınır kavramı ancak bir ötekinin varlığı, özdeş olmayanlar üzerinden okunur. Farklı ortamlar arasında sürekli bir geçiş ve hareket vardır.

Bu bağlamda farklı ortamlar tarif eden mimarlık nesnelerinin kapalı ve sonu olan bir varlık olarak görülmesinin geçerliliğini yitirmesiyle, mekânın kentle arasındaki sınırlar da çözülür. Mekân ve çevresi, birbiriyle etkileşim içinde, birbirine dolaşık, birlikte dokunmuş olarak oluşurlar. Mekânın kentle kurduğu karşılıklı etkileşimin bir organizmaya dönüşmesi anında, mekân, kendisinin dışında olandan, kentten etkilenir ve kente etkir. Bir organizmadaki sızma gibi bu iki taraflı bir geçiştir.

Mekân için mutlak bir tarif yapmak mümkün değildir; mekân her birey tarafından farklı deneyimlenir ve tarif edilir. Burada bireyin, hem kendi kimliği, hem de bulunduğu zaman etkili olur. Mekân ve kentsel mekân sadece, bireyin mekânla kurduğu ilişki sırasında değil, bireyler arasındaki ilişki ve etkileşim sırasında da üretilir. Bireyler arasındaki etkileşimin mekânları şekillendirmesine karşılık olarak mekân da bireyler arasındaki ilişkiyi etkiler ve tarif eder; mekânda kamusallığın oluşmasını sağlar.

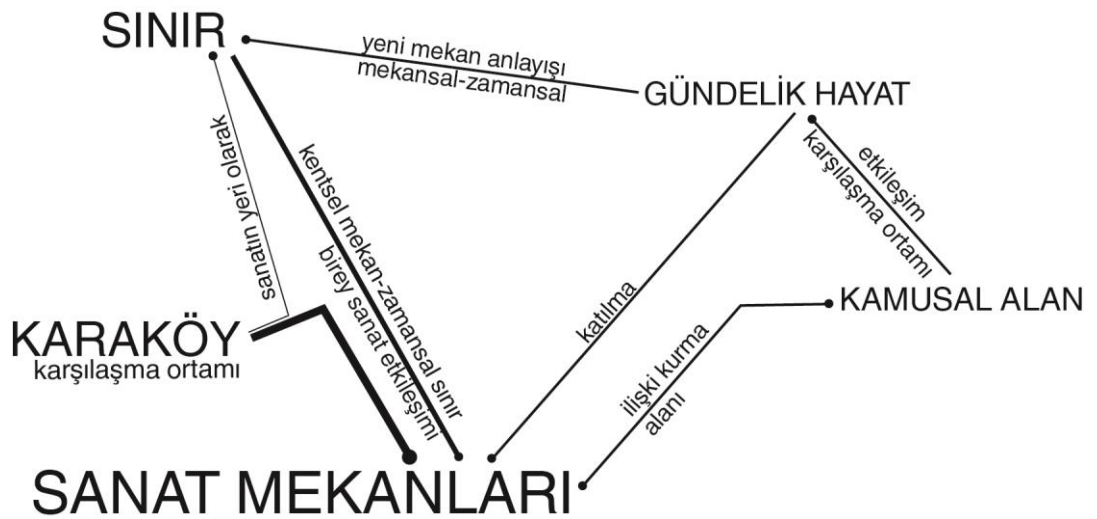
Kamusal mekânın tarifi fotoğrafla birlikte değişmeye başlamış ve kamusal mekân teknolojinin gelişmesi ve internetle daha fazla kişinin kullanımına açılmıştır; özel alanların kamu tarafından izlenebilirliği artmıştır. Artık kamusal alan hem yersizleşir hem de her yerde olabilir. O halde kamusal alanın yerini ve kamusal alanı yer olarak tarif etmek güçleşir; kamusal alanın sınırları değişir.

Disiplinler arasındaki sınırların muğlaklaşması ile kent, farklı disiplinler tarafından üretilir; bu disiplinlerden biri de sanattır. Sanat, kente ve topluma katılan bir eylem biçimi olarak kamusala katkıda bulunur. Sanat bunu, kimi zaman kendi özel mekânını, kimi zaman da kentsel mekânı kullanarak gerçekleştirir. Sanat mekânlarının kamusallaşmasında, çevresiyle etkileşiminden oluşan kentsel sınırlar ve kendi mekânsal sınırları etkili olur. Sanat mekânlarının bu kentsel ve mekânsal sınırları, katılımcı çeşitliliğinin ve katılımcının mekânı deneyimleme imkânlarının artmasında, katılımcı ve kentle kurduğu ilişkiyle mekânın donmuş olmaktan kurtulmasında etkili olur.

Sınırların oluşa açık bir kavram olarak tanımlanmasıyla, ancak sınırlarla varlığını ortaya koyan fiziksel, soyut ve sanal mekânların oluşumu da yeniden tarif edilmiş olur.

Bu mekânlar aracılığıyla gündelik hayat, mekânsal ve zamansal açıdan yeniden biçimlendirilir, gündelik hayatın kamusal ilişkileri yeniden kurulur. Bu kavramsal düşünce, gündelik hayatın etkileşim ve karşılaşmalarının ortamı olarak kamusal alan ve kamusallık kavramlarını anlamaya yardımcı olur. Postmodernizmle birlikte sanatın katı tariflerinden kurtulması, burjuvaya ait olmaktan çıkması ve gündelik hayatın bir parçası olarak ilan edilmesiyle birlikte, sanat toplumsal yaşama katılarak, bireyler arasındaki ilişkiyi kurar; sanat mekânları da bu ilişkilerin ortamı olarak kamusal alan tanımlar. Kamusal alan olarak sanat mekânları bir taraftan kentsel mekânın sınırlarını biçimlendirirken, diğer taraftan kendi mekânlarının sınırlarıyla birey/toplum ve sanat arasındaki ilişkiyi yönlendirir.

Ulusal sanat etkinliklerinin yanı sıra, çeşitli uluslararası etkinliklerle İstanbul, dünyadaki çağdaş sanat alanında önemli bir yere sahip olmuştur. Karaköy ise, mekân olanakları, kentin önemli turizm merkezlerine ve kent merkezine yakınlığıyla ve ulaşım kolaylığı ile kent içinde önemli bir sanat aksı haline gelmiştir. Çok çeşitli sanat üretimleri ve bu üretimlerin sergilendiği bir yer olmasıyla inceleme alanı olarak Karaköy seçilir. Kültürel ve demografik çeşitlilik barındıran bir yer olarak Karaköy, bu karşılaşma ve etkileşim ortamını incelemeye imkân verir. Bölgeye sanat mekânlarının gelmesiyle Karaköy, bu ilişkilerin kurulmasını ve karşılaşma imkânlarını arttırmaya açılır. (Şekil 1.1)



Şekil 1.1 : Tez çalışmasındaki kavramların ilişki ağı (Ganiç, 2014)

1.1 Tezin Amacı

Tez, sanat mekânlarının kentle etkileşimini ve katılımcıyla kurduğu ilişkileri, sınır kavramı bağlamında incelemeyi ve oluşa¹ açık mekânlar yaratmada sınır kavramını anlamayı hedefler. Öznenin mekânda var olmasıyla sınırların nasıl yorumlandığını, birey ve mekân, mekân ve kent arasındaki ilişkileri araştırmayı ve bu ilişkileri sanat mekânlarının kentsel, mekânsal ve zamansal sınır oluşumları üzerinden Karaköy’de aramayı amaçlar. Güncel sanat anlayışının kentle ve kamuyla ilişki kurması ile sanat çerçeve içinden kurtularak, kent içinde yeni bir kamusal alan başlatır ve kamusal alan oluşturur. Böylelikle sanat kendine yeni bir mekân tarifi yapar. Sanatın bu yeni mekân kullanımı ve yaratımı örnekler üzerinden araştırılarak, bu anlayışın, kentin bir kültür sanat merkezi konumuna gelen Karaköy’de nasıl gerçekleştiği incelenecektir.

1.2 Tezin Kapsamı ve Yöntemi

Tez, sınır kavramının incelenmesiyle başlar. Sınır kavramının bir sonlanma, öteye geçmeyen, ayırıcı, engel ve denetleyici olan anlamlarının karşısında aynı zamanda, bir sonlanma ve başlama alanı, farklılaşmanın yeri, karşıtlıkları içeren, aşma imkânı, öte ve karşıt olanın varlığını tarif eden, birleştirici olan ve yaklaşma alanı olduğu anlamlarını, mekânsal olduğu kadar, zamansal da olduğu üzerinden ortaya koyar. Postmodernizme geçişte, informel mantığın, özdeşlikleri sorgulaması, ötekisiyle birlikte düşünmeyi önermesi ve özne-nesne arasında ilişki kurması, sınır kavramına taşınarak, sınırın kavramının imkânları araştırılır. Bu bağlamda, sınırın tarif ettiklerinin statik olmaktan kurtarıldığından, zamanın mekâna katılmasıyla donmuş mekânın mekânsallaşmasından, öznesine göre anlam kazandığından bahsedilir. Sınır kavramını besleyen, çerçevelemek, iç içinde iç, muğlaklık, sanal mekân kavramları anlatılır. Kent, mekân ve buradaki ilişkiler üzerinden sınır kavramının oluşa açılmasına, öteki olma durumuna ve etkileşime değinilir. Bunun için, statik ve fiziksel sınırlar, muğlak ve soyut sınırlarla birlikte düşünülür ve zaman olgusuyla pekiştirilir. Öznenin mekânda var olması ve mekâna zamanın mekâna katılmasıyla, sınırların tasalanmanın ötesinde gündelik hayatın içinde defalarca üretilmesiyle, mekân

¹ Oluş ile ilişkili olarak Marx, doğal olarak gelişmişlik olarak karşılabılır ‘Naturwüchsigkeit’ (Al.) (Karatani, 2006) kavramını kullanır. Grozs ise ‘becoming’ (Ing.) sözcüğünü kullanır. (Grozs, 2001) Tez kapsamında oluş kavramı Grozs’un ‘becoming’ teriminden ödünç alınmıştır.

eksaptasyona açık hale gelir. Tez çalışmasının devamında sanat mekânları- gündelik hayat ve kent ilişkisinin kendisi bir eksaptasyona alanı olarak kabul edilir.

Üçüncü bölümde, tez kapsamında sınır kavramının yeniden yorumlanmasıyla taşıdığı imkânların tartışılma alanı olarak seçilen sanat mekânlarının, kentle kurduğu ilişki anlatılır. Bu bağlamda ilk olarak kent, sınırların tanımladığı ve iç içe geçtiği bir ağ ve kendi biçimi olmayan, barındırdığı ortamların biçimlerini üzerine alan, bu ortamların üstündeki bir ortam olarak tanımlanır. Kentlerin oluşmasında, mekânla arasındaki ilişki ve etkileşim, mekânların kentle dolaşık karakteri ve kentin mekânsal ve zamansal bağlamı anlatılır. İkinci olarak, sanatın gündelik hayatın içinde yer almasıyla, kamusal bir üretim ve ilişki alanı olarak tartışılmasını anlamlandırmak üzere, kamusal alanın ne olduğu, özellikle 18. yüzyıl ve sonra kamusal alanın nasıl değiştiği, kamusal ve özel alanın yer değiştirmesi anlatılır. Kamusal alan öteki ile karşılaşmanın mekânı olarak tanımlanır. Böylelikle, sanat anlayışının değişimi ile sanatın kamusal alanının ve kentle iletişime geçmesinin tartışılması, kent, kamusal alan tartışmaları üzerine temellendirilir. Sanat, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında, toplumla etkileşime geçen ve toplumu harekete geçiren, gündelik hayat içerisinde bir ilişki kurma etkinliğine dönüşür. Üçüncü olarak, bu değişimi etkileyen düşünceler ve bu düşünceler altında değişen sanat üretimi anlatılmıştır. Sanat üretimi, nihai bir sona varmaktan uzaklaşarak, gündelik hayat içinde yer almasıyla, kamusal alanıyla, sürekli olarak devam ederek, bir sürece dönüşür. Son olarak, sanat üretimini bir sürece dönüştüren, öznenin sanat nesnesine katılması, sanat nesnesi ve katılımcı arasındaki ilişki ve bu ilişkinin oluşmasına izin veren ve ilişkiyi biçimlendiren mekânın mekânsal ve zamansal sınırlarının, mekân, sanat nesnesi ve katılımcı arasında kurulan ilişkiyi nasıl oluşturduğu araştırılır. Çeşitli örneklerle, mekânın sanat üretimindeki yeri ve katılımcının sanatla karşılaşmasındaki rolü incelenir.

Dördüncü bölümde, sanat mekânlarının kentsel mekânı nasıl oluşturduğunu ve dönüştürdüğünü, kendi mekân niteliklerinin, katılımcının sanat mekânındaki deneyimini nasıl etkilediği, Karaköy’de son on yılda gelişen, sanat mekânları üzerinden incelenir. Öncelikle, Karaköy’ün tarihsel gelişiminde etkili olan sınırlar ve kullanıcı çeşitliliği araştırılır. Sonrasında, Karaköy’de son on yılda, sanat mekânlarıyla başlayan dönüşümün, Karaköy’ün kullanıcı çeşitliliğini nasıl etkilediği, kent içinde nasıl sınırlar oluşturduğu, mekânsal ve zamansal sınırları nasıl genişlettiği araştırılır.

Bunun üzerinden sanat mekânlarının kentle ilişkisinin nasıl etkilendiği anlatılır. Son olarak, sanat mekânlarının kendi sınırları, bu sınırların kullanıcının sanat mekânını deneyimlemesini nasıl etkilediği ve nasıl imkânlar yarattığı incelenir.

Tez çalışması karma yöntem ile ele alınmıştır ve niteliksel bir araştırma yapılmıştır. Çalışmanın verileri, arşiv araştırmaları, sokakta yürüyerek gerçekleştirilen, durumculardan (situasyonistlerden) ödünç alınan ‘flâneur’ benzeri gözlemler ve çeşitli, tasarlanmamış konuşmalardan elde edilmiştir. Bu görüşmeler, Karaköy’de çalışan esnaf (burada eril kişilerle görüşülmüştür, Karaköy’de rastladığım üniversite öğrencileri ve yetişkin kişilerle, sanat mekânlarında çalışanlar ve sanatçılarla gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler farklı günler ve saatlerde gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmeler ve kişisel gözlemlerden elde edilen verilerin incelemelerinin yapılması ve anlaşılabilirliğini arttırmak için haritalamalar yapılmıştır. Haritalamalar ile Karaköy’ün kentsel mekânsal ve zamansal sınırları incelenmiş ve inceleme mekânları seçilirken, farklı sanatsal etkinliklerin ve üretim biçimlerinin gerçekleşmesi, katılımcılarının farklılaşması, farklı zamansal sınırlara sahip olması ve kendi mekânlarının kentle farklı ilişki biçimleri ölçütler olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda Külâh, Tohum Karaköy, Galeri Mana, İkinci Kat Tiyatro ve Studio X sanat mekânları inceleme alanları olarak seçilmiştir. (Ek-B)

Beşinci bölüm olan sonuç bölümünde, sınır kavramı üzerine yeniden düşünmenin, mekânların tasarlanmasında ve oluşturulmasındaki önemi ve bu tasarım bağlamının nasıl imkânlar oluşturabileceği belirtilmiştir.

2. SINIR KAVRAMI

Karşılaşmaların, kent içindeki hareketin ve gündelik yaşantının mekân aracılığıyla dönüştürülmesi ve yönlendirilmesiyle, mekânın ve mekânları oluşturan sınırların anlaşılması önemlidir. Bilginin yorumlanması ve değişmesi ve muğlaklaşmasıyla sınır kavramı da değişir. Sınırın kazandığı anlayışların kavranması, mekânların imkânlarının ortaya çıkarılmasına yardımcı olur, mekânın kentle ilişkisi ile birlikte, toplumsal ve bireyler arası ilişki de yönlendirilir.

Mekânın hem kendi içindeki, hem de dışındaki boşluk sınırlarla tarif edilir. Fakat bu tarif etme, yalnızca mekânın fiziksel ve katı sınırlarıyla oluşmaz; muğlak ve algısal olarak da yaratılabilir. Postmodernizm, modernizmin kesinliğinin ötesine geçerek, sınır kavramını yeniden tartışmaya başlar. Sınır kavramının yeniden tanımlanmasıyla mekân, sonuna kadar tasarlanmış, donmuş bir mekân olmaktan çıkar; hareketli, ana ait ve özneye göre değişerek değişebilir olmuştur. Bu durumda mekânın katı sınırlarla olan bağı zayıflar ve sınır kavramının kendisi dönüşür; ikili bir anlam kazanarak mekâna yeniden katılır. Artık mekân sadece fiziksel olarak kavranması dışında, mekânın insan zihninde oluştuğu görüşü önem kazanır.

Tez kapsamında sınır, mekânı oluşturan en önemli olgulardan biri olarak, mekânı hareketsiz olmaktan kurtaran, oluşa açan, değişime izin veren ve mekânın etkileşime açılmasına katkıda bulunması üzerinden ele alınır.

Türk Dil Kurumu sınırı “bir şeyin yayılabileceği veya genişleyebileceği son çizgi, uç, son” olarak tanımlar. (Url-1) Sınır kavramının farklı dillerdeki tercümelerine bakıldığında, İngilizce ‘boundary’ sözcüğü “bir alanın sonlandığını ve başka alanın başladığını gösteren şey, iki şeyin nerede farklılaştığını gösteren nokta ya da limit” (Url-2); ‘border’ sözcüğü dış kısım veya kenar (Url-3); Almanca ‘grenze’ sözcüğü “farklı, karşıt alan ve fenomenlerin ayırıcı çizgisi” (Url-4) olarak tanımlar.

Kant, sınırı bir sonlanma durumu olarak görür: “Biz ancak olayları bilebiliriz, numenleri asla bilemeyiz, bilgimiz bu sınırdır ve ötesine geçemez.” Hegel ise Kant’ın bu görüşünün aksine, “Sınır’ın bilincine varmamız için, o sınırın ötesinde ne

olduğunu bilememiz gerekir. Bir çizginin bitimini bilmek demek, o çizginin ötesindeki boşluğu da bilmek demek” olduğunu söyler. Ludwig Wittgenstein Hegel’e yaklaşan görüşünü, düşününce ve düşüncenin dile getirilişi üzerinden ifade eder. Wittgenstein’a göre, düşünceye sınır çizmek için, bu sınırın iki yanının da düşünülmesi gerekirdi, “yani düşünülmez olanı da düşünebilmek”. (Wittgenstein, 1922) Spinoza, her tanımlamanın bir sınırlama/sınır koyma olduğunu söyler: “Bir çiçeğin kırmızı olduğunu söylerken onu bütün öteki renklere karşı sınırlıyoruz; örneğin yeşil, sarı, mavi olmadığını söylüyoruz, demek ki sınırlamak olumsuzlamaktır.” (Hançerlioğlu, 1976; s.) Sınır bir engel olarak kavrandığında, bu engel aşılmayı çağırır. O halde sınır “bir aşma imkânı” hazırlar. (Negri, 2013; s.38)

Bir taraftan sınır, bir engel ve tanımlayarak diğerlerinden ayıran olarak betimlenirken, diğer taraftan ‘öte’ olanın varlığını ortaya koyar. O halde sınır kavramı, kendi içinde bir ikilik barındırır; hem olumlanır, 'boundry'dir hem de olumsuzlanır, 'border'dır. Sınır bir taraftan ayırıcı bir çizgi, genişleme alanının sonu, engel, baskı altına alan, denetleyici bir anlam taşır; öte yandan yaklaşma alanı olarak, ilişki kurulan, iç içe geçmelerin olduğu, geçirgen, muğlak bir alan tanımlar. Meiss, iki yer arasındaki ya da iç ve dış mekân arasındaki her ilişkinin, ayırıcı ve birleştirici olan iki farklı yaklaşımdan doğduğunu ve bu ilişkinin farklılaştırma, kesinti ve devamlılığı, geçişi sağladığını söyler. “Eşikler ve geçiş mekânları, onların oluşumunda ‘yerler’olurlar.” (Meiss, 1990; s.148)

Süreksizlik ve fiziksel, algısal bağlantı oluşturan sınırı kontrol altında tutan eşikler iki farklı ortam arasında ‘yer’leşirler. Bu durumda sınır kavramı, hem ayırıştırıcı olduğunda hem de birleştirici olduğunda heterojen bir ortama ihtiyaç duyar. Bu heterojen ortam, içinde öznelliklerin çeşitliliğini barındırır. Tekil olarak öznelliklerin taşıdığı kimliklerden farklı olarak, heterojen ortam kendi kimliğini taşır.

Sınır kavramının sadece mekâna ait olan üzerinden betimlenmesinde, zamansal sınır eksik kalır. Deleuze, bir noktanın yerini belirlemek için onun mekânda olduğu kadar zamanda da konumunu belirlemenin zorunlu olduğunu söyler. (Deleuze, 2010; s.120) O halde sınırın sadece mekânda var olmadığı; zamana da yerleştiği söylenebilir. Sınır mekânsallığını, zaman üzerinden kazanır.

2.1 Formel ve İformel Mantıkta Sınır Kavramı

Kant, algılamayı içsel ve dışsal duyarlılık olarak birbirinden ayrı olarak tanımlar. Buna göre, “dışımızdan gelen duyuların tümü mekân biçimi içinde, içimizden gelen duyguların tümü de zaman biçimi içinde belirir”. (Hançerlioğlu, 1976) Kant’ın varlığın görünen durumuyla, varlığın içsel var oluşunu birbirinden ayırarak, nesnenin algılayan özne ile arasında herhangi bir iletişim ve etkileşim olmaksızın var olabildiğini söylemesinin karşısında postmodern düşünürler, dünyanın sosyal olarak kurulduğunu savunarak, içerdiği her şeyi ‘phenomena’ olarak adlandırırlar. Deleuze, varlığın sadece edimsel (actual) formunun değil, aynı zamanda virtüel formun varlığını ortaya koyar. (De Landa, 1999; s.78)

Formel Mantık, özdeşlikleri kabul eder. Bu özdeşlik durumu hareketi dışlar. Durağan, statik bir yapı taşır. Formel mantığın karşısına gelen informel mantık ise 'özdeşliği' sorgular ve A'nın karşısına A olmayanı çıkarır. Bu, ötekisiyle birlikte düşünmektir ve çelişkiyi doğurur. Lefebvre, "özdeşlikle nitelenen düşünce aynı zamanda hareketsizlikle de nitelenir" der. Ötekisiyle birlikte düşünme, kavramlar arasında diyalektik bir ilişki doğurur. İki terim, kendisi ve ötekisi birbirini sürekli olarak etkiler ve tepkiler; bu hareketlidir. (Lefebvre, 2006, s.10) Sınırı oluşturan da bir ötekinin varlığıdır. Ancak ötekiyle kurulan ilişkide, sınır donmuş ve statik bir sınır olmaktan kurtarılır. Bir engel ve sonlanma durumu oluşturmaz; bir süreklilik yaratır.

Ötekiyle olan karşılaşma anının yarattığı hareketli durum, öznenin nesne ile kurduğu ilişki ile pekiştirilir. Nesne, öznenin bağımsız bir var oluş sergilemekten kurtarılır. Özne, nesnenin karşısında duran, onun salt varlığını gözleyen olmaktan çıkar ve nesne ile etkileşir. Özne ve nesneyi birbirinden ayıran, sınır kaybolur. Ancak özne ve nesne arasında sınırların kaybolduğundan söz etmek bir yanılsama olarak görülebilir. Adorno, Negatif diyalektikte özne ve nesne arasında olumlu bir sınır çizer. Sınırı iki taraflı bir yapı olarak tanımlar. (Yibing, 2012) Bu iki taraflı sınır, karşılıklı bir ilişki kurma alanıdır. İçerik ve biçim, iç ve dış, özne ve nesne arasında diyalektik bir ilişki kurulur. Özne ve nesne sürekli olarak birbirini etkiler ve tanımlar. Yani nesne konumundaki mekân, özne yani birey tarafından tanımlanır, her an yeniden üretilir. Sınırların muğlaklaşması, öznesiyle ya da toplumsal olarak her defasında yeniden üretilir olması kavramları Deleuze'ün kaygan zeminine taşınır.

Nesneyi salt varlığıyla kavramak, Piaget'e mümkün değildir: “Nesneyle duygusal bir ilişki kurulmadan ve onu mekânsal ve zamansal bağlamında kavramadan, herhangi bir bilgiye ulaşmak mümkün değildir.” O halde, mekânsal ve zamansal bağlamında kavradığımız nesne, öznesiyle kurduğu ilişki ile birlikte süreklilik kazanır. Norberg-Schulz, nesnelerin süreklilik içerdiğini keşfetmenin temel deneyim olduğunu söyler. Ona göre; eğer nesneler kaybolup yeniden görünüyorsa, burada sonuç her zaman dolaysız, biranda gerçekleşen algının hareketli algıları altında, sürekli nesnelerin inşası olur. (Norberg-Schulz, 1988; s.29)

Kevin Lynch benzer bir söylemi, çevremizi tanımlama biçimimizden yola çıkarak dile getirir. Kevin Lynch'in yapmış olduğu çalışmalar çevremizi, kendimizi merkeze koyarak, merkezden dışı doğru yayılan bir anlatımla betimlediğimizi gösterir. Bu durumda varoluşsal mekânın “ben-merkezci” olduğu söylenebilir; bu da mekânın kişiden kişiye değiştiğinin göstergesi olur. (Norberg-Schulz, 1988; s.29)

Mekânın mutlak bir tanıma ulaşması mümkün değildir; mekân öznesiyle yeniden tarif edilir. La Zona filmi bu değişimi vurgular ve güvenli bölge olarak adlandırılan bölgenin, gerçek bir güvenlik barındırıp barındırmadığını sorgular. (Şekil 2.1) Hırsızlık yapmak için güvenli bir kapalı siteye giren çocuk, bu sitenin içinde hapsolür; bu kapalı sitede yaşayanlar, bu küçük çocuğu yakalamak üzere bir araya gelirler. O andan itibaren, bu korunaklı, güvenli yerleşim alanı çocuk için bir tehlike merkezine dönüşür. O halde, sınırların tarif ettiği, sürekli aynı kalmaz.



Şekil 2.1 : La Zona filminden sahneler² (Url-5)

² Soldaki sahnede, kapalı site güvenliğinin sağlanması için, site sakinleri tarafından güvensiz ve tehlikeli ve onlara göre ‘dışarı’ olarak adlandırılanın gözetlendiği görülür. Ortadaki resimde, hırsızlık için siteye giren çocuğun, ‘güvenli’ bölgede, tehlike içinde hissettiği görülür ve metal ağlarla sınırlandırılmış sitede hapsolmüştür. Sağdaki resimde ise, soldaki resmin karşıtı olarak, telin diğer yanını, güvenli siteyi gösterir ve dışarının aksine ‘düzenli’ ve ‘huzurlu’ betimlenmiştir. Sol ve sağdaki resimler, duvarlar ve tellerle çizilen sınırın iki tarafını gösterir.

Sınırın kendisinin geçirgenlik kazanması ve muğlaklaşmasıyla birlikte, sınırın tanımladığı da muğlaklaşır. Brain Massumi, sınırların geçiş sürecinde üretildiğini söyler: “Sınırlar geçişin yollarını fazla tarif etmezler; sınırları tarif eden ve oluşturan harekettir.” (Grosz, 2001; s.65)

Bitmiş ve ideal olanı yaratma arzusunda kurulan, hiyerarşik ve katı sınırları olan mekân, öznenin mekâna katılmasıyla devingen, yeniden üretilen, bitmemiş bir mekâna dönüşür. Sürekli olarak yeniden üretilen mekân, Deleuze'un tanımladığı üretken çoğulluğa ulaşmış olur.

Öznenin mekânı deneyimlemesi, zaman ve mekânın bileşik olarak kavranmasındadır. Zaman ve mekân bir bileşik olarak kavranırken, kendi bileşik varlıkları içinde farklılık gösterirler. Bergson, bu bileşik içinde zamanı saf olan, mekânı ise saf olmayan olarak ayırt eder. İki kavram arasındaki bu farklılık, mekânın niceliksel, zamanın ise niteliksel olanı üretmesine neden olur; mekân ve zamanın ürettiği çokluğu farklılaştırır. Mekân tarafından temsil edilen çokluk, “sayısal, süreksiz ve edimsel bir çoklukken”; zaman tarafından temsil edilen çokluk, “sayıya indirgenemeyen, sürekli ve virtüel” bir çokluktur. Zamanın ürettiği bu virtüel çokluk, zamanı oluşturma ve olanaklara açar. Zamanla birlikte düşünülen mekân, mekânın farklılaşmasına ve yeniden üretilmesine imkân verir. Mekân tek başına bir nesne olarak, sadece sayısal bir çokluk tanımlar ve bu içinde virtüelliği barındırmayan bir edimselliktir. Ancak mekâna katılan zaman ve öznellik “edimselleşebilen, edimselleşmekte olan” (Deleuze, 2010; s.83) bir virtüellik oluşur. Zamanın sahip olduğu süreklilik ve heterojenlik özellikleriyle mekânda, “genişleyen bir deneyim” sunar. (Deleuze, 2010; s.77-78)

Bir nesnenin kendisinin sayısız kez parçalara ayrılabilmesinin ötesinde Bergson düşüncenin, nesnenin bütününde değişiklik olmaksızın, bütünün bileşenlerini, nesnenin olanakları olarak kavrayabildiğini söyler. (Deleuze, 2010; s.81) Bu durum aslında, kavrananın hem ‘bir’, hem de ‘çok’ olmasındadır; bu çokluklara sahip ‘bir’liktir. Deleuze’un düşünceleri, Lefebvre’in hareketli olanın özdeşliğine yaklaşıp. O halde sözü edilen, birbirine özdeş olanların oluşturduğu ‘çok’ olma durumu değildir; ‘bir’ olanın kendisinde taşıdığı heterojenlik ve farklılıktır, bu heterojenliğin oluşturduğu ‘çokluk’tur. Bir olanın taşıdığı bu çokluk, oluşu üretendir.

2.2 ‘Sınır’ı Besleyen ve Dönüştüren Kavramlar

Sınır kavramını sadece kendisi üzerinden tanımlamak yeterli değildir; çerçeveleme, iç-dış, iç içinde iç, muğlaklık kavramları, sınır kavramının çok yönlülüğünün anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Çerçeveleme, bir sınırlama ve tarif etme biçimi olarak görülür. Bir tarif etme yöntemi olarak çerçeveleme ile bir taraftan dâhil etme, diğer taraftan dışlama süreçleri başlatılır. Bu ikili duruma ek olarak çerçeveleme, bir vurgulama yöntemi olmasıyla da önemlidir.

Çerçeve kelimesi, ‘kolaylaştırmak’ anlamına gelen eski İngilizce “framian” kelimesinden gelir. Çerçeveler sağladıkları destek bakımından kolaylaştırıcıdır. (Unwin, 2009; s.104) Unwin’e göre, sınırın bir belirleyicisi olarak çerçeve, çerçevelenen ve dışarı arasındaki aracıdır ve mekânı tanımlamaya yardımcı olur: Sınırını belirleme ve dışarı ve içerisi arasında düzenli bir ilişki yaratması gibi. (Unwin, 2009; s.104) Norberg-Schulz, içerisi ve dışarı arasındaki ayrımın, mimarlıkta temel önemde olduğunu söyler. Çevreleme ve geçiş/kapı, içerisini ve dışarısını ayırt eder ve Unwin’in dediği gibi ikisi arasında anlamlı bir ilişki kurar. (Norberg-Schulz, 1988; s.33) Sadece çevrelediği ve dışarıda olanla kurulan ilişkinin aracı olmasının ötesinde çerçevenin, çerçevelediğiyle ve dışarıda olanla ilişkisi bulunur. Unwin, bir çerçevenin, her zaman bir şeyi içermesi gerekli olmadığını ancak içeriğiyle ve dışsal olanla ilişkisinin esas olduğu belirtir. (Unwin, 2009; s.106)

Mimarlığın, şeylerin nasıl sınırlanacağıyla ilgili olduğu kabul edildiğinde, bir sanat mekânında sergi nesnesinin nasıl sergileneceğini, ziyaretçinin mekân içindeki yollarının düşünülmesi gerekir. Bu durumda mimarlığın çerçevelediği durum donmuş bir durumdur. Zamandan bağımsız olarak tarif edilir. Mekânın ziyaretçisinin özne konumuna geçmesi, sanat nesnesiyle kurabileceği ilişki dışarıda bırakılmış olur. Mimarlık, oluşturduğu mekânlarla fiziksel olanı çerçevelediği gibi, mekânın içindeki hareketi ve değişimi de çerçeveler.

Çerçeveyi yalnızca elle tutulur, fiziksel olarak görmek, çerçevenin tanımını eksiltir. Çerçeve ışık, ses gibi elle tutulur olmayan bileşenlerle de oluşturulabilir. Ancak çerçevelemenin kendisi sadece görsel bir durum oluşturmasının ötesinde, sezgisel olan ve algıya tesir eden bir durumdur. Žižek, şeyi çerçeveden görmekle, doğrudan görmeyi ayırır: "doğrudan değil de çerçeveden görmek, yüce görünümünü ancak pekiştirmeye

yarar." (Žižek, 2011, s.321) Çerçevenilmiş olanın yüceltilmesi, sınırın da yüceltilmesi anlamına gelir. Žižek, çerçeveden baktığımızda, aslında içerden gördüğümüz bir dışarının varlığından söz eder. Artık görülen sadece dışarısı değildir. Dışarıyla birlikte görülen içerisidir. Havaalanında, kimi zaman arkasında kent silüetinin belli belirsiz görüldüğü aprona, -havaalanlarının çoğu zaman şehrin dışında olduğu ve çevresinde belli bir mesafede çok katlı yapılaşmalara bir limit belirlendiği düşünülmüştür- cam/şeffaf yüzeyin önüne gelip bakmak çekicidir. Eğer içeriden bakan olmasaydık, yine de apronu böyle uzun uzun seyreder miydik?

Çerçeve her zaman yüceltici midir? Eğer mutlak bir çekicilik atfedebilseydik, çerçevenin içindeki sanatı, enstalasyonla aşmaya çalışır mıydık? Postmodern döneme dek izleyici pasif durumdadır, sergiye katılmaz. 1970 sonrası sergi, enstalasyona evrilmiştir. Yeni bir yaklaşım olarak serginin enstalasyona yönelmesiyle, Julie H. Reiss "izleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici" arasındaki diyalektik ilişkinin doğduğunu vurgular. Böylelikle izleyici sergi nesnesine bakan pasif öznenen; sergi nesnesine katılan, aktif özneye dönüşmüştür. (Antmen, 2010; s.21) Böylelikle deneyim sergi alanına katılır. O'Doherty, deneyim kavramının sergi alanına girmesinden kırk yıl önce 1923'te oluşturulan ve 1943'e kadar devam eden, Kurt Schwitters'ın Merzbau'sunu örnek gösterir. (Şekil 2.2, Şekil 2.3) İzleyiciler için sergi eyleminin bakmak olageldiği bir dönemde, öznesini içine alan bu yapıt, halen izlenmeye devam etmiştir: "Merzbau'ya tanık olanlar, Merzbau'nun içine girmenin nasıl bir şey olduğunu anlatmazlar. Onu nasıl deneyimlediklerinden söz edemezler, çünkü yalnızca bakmışlardır." (O'Doherty, 2000; s.62) Ancak, bu çerçeveden kurtulmuş olmak, özgürleştiricidir; çoğaltıcıdır.

Çerçeve mutlak bir yücelik değildir. Çerçeve, sınır kavramının kendisi kadar ikili bir anlam taşır. Önemli olan paralaksın kendisinde olduğu gibi, çoklu perspektif açıları oluşturabilmek midir?



Şekil 2.2 : Merzbau, Kurt Schwitters, Hannover, Almanya³ (Fotoğraf: W. Redemann, 1933) (Url-6)



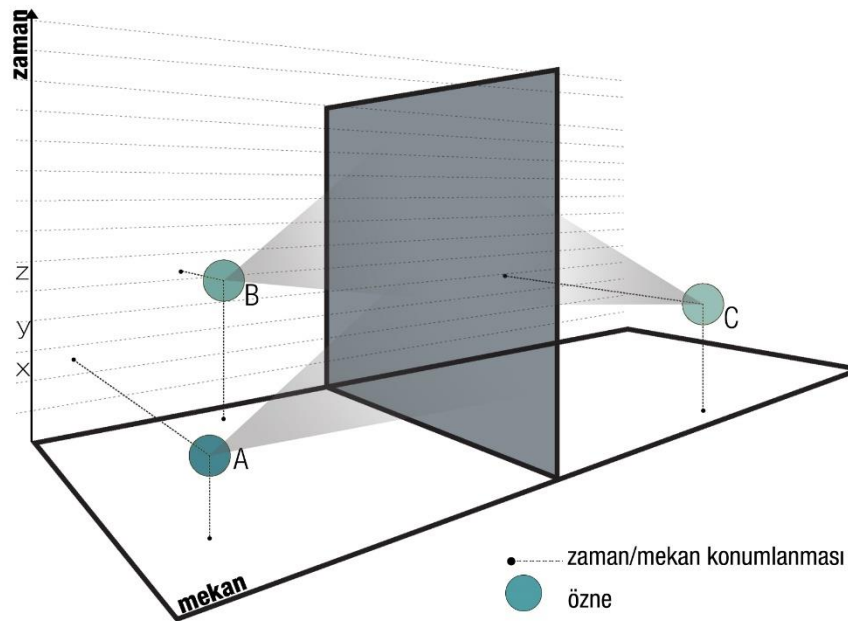
Şekil 2.3 : Merzbau'nun rekonstrüksiyonunda ziyaretçi, Sprengel Müzesi (Fotoğraf: A. Homan, 2011) (Url-7)

Sınır kavramının oluşması için ihtiyaç duyulan heterojen ortam, bir taraftan karşıtlıkları betimler. İç ve dış kavramları, sınır üzerinden tarif edilir. Ancak sınırın tarif ettiği bu iki ortam, hareketsiz ve iletişimsiz değildir. Hyppolite'ye göre iç ve dış kavramlarının taşıdığı “biçimsel karşıtlıkla ortaya çıkan şey, daha ötede bozulmaya ve çatışmaya dönüşür.” Bachelard, bu düşüncüyü, biçimsel karşıtlığın hareketsiz kalamayacağını söyleyerek pekiştirir. (Bachelard, 1996; s.226) Hareketi ve oluşu doğuran ortamlar arasındaki karşıtlıklardır. Kepes, her türlü olgunun “– fiziksel bir nesne, organik bir biçim, bir duygu, bir düşünce veya grup yaşantımız – biçimini ve özelliğini, birbirine karşıt eğilimler arasındaki çarpışmaya borçlu” olduğunu söyler. (Venturi, 1991; s.132)

İç ya da dış kavramı, bir diğerrinin varlığı olmadan kendini var edemez; iç ve dış olan ancak karşıtının üzerinden okunur. Birini diğerrinden soyutlayarak tanımlamak, onu oluşa açık bir mekân olmaktan uzaklaştırır; oluşa açık olan durum iç ve dış arasındaki diyalektik ilişkide gerçekleşir, hareketi oluşturur. İkisi arasındaki bu diyalektik ilişki,

³ Şekil 2.2’de Merzbau’nun öznenen bağımsız, tek başına gösterildiği bir fotoğrafı bulunur. Enstalasyonun deneyimlenebilir olduğunun öğrenilmesiyle, ziyaretçiler enstalasyonu deneyimlemeye başlıyor. Şekil 2.3’te, Merzbau’nun rekonstrüksiyonunda, ziyaretçinin enstalasyonla ilişki kurduğu ve enstalasyonu deneyimlediği görülür.

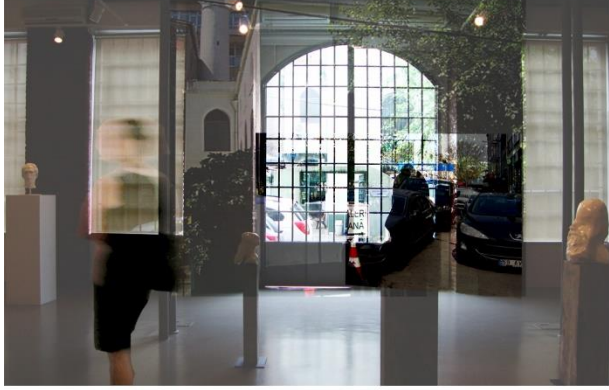
Mekân zamanla birlikte dönüşür. Burada iç ve dışın, karşılıklı üzerinden okunması, öznenin zaman-mekânsal konumuna göre, öznenin mekânı tanımlamasını ve mekânda (mekânın sınırın iki tarafında) hareketini de biçimlendirir. Aşağıdaki Şekil 2.4'te, A, B ve C öznelerinin, mekândaki farklı konumları ve mekânda bulundukları farklı zamanları gösterir. Galeri Mana'nın farklı zamanlarındaki fotoğraflarıyla öznenin deneyimi temsil edilir. A durumunda Galeri Mana'nın şeffaf yüzeyleri örtülmüş ve bu yüzeylerden içerisi okunmaz; bu da bireyi mekânın dışına sokağa yönlendirir. B durumunda, mekânın içinde bulunan özne, iç mekânı şeffaf yüzeylerden görülen dışarı ile birlikte algılar. C durumunda ise, B durumunun tersi olarak, özne mekânın dışındadır ve algılanan sadece fiziksel olan yüzey değil, arkasından okunan iç mekândır. Bu iç mekânın varlığı okunarak, öznenin (kendisine göre) dışarıda olduğu söylenir. (Şekil 2.4, 2.5)



15



A DURUMU



B DURUMU



C DURUMU

Şekil 2.5 : Şekil 2.4’te öznenin zaman mekânsal konumuna göre mekânın değişimi (Ganiç, 2014)

Bachelard, birbiri üzerinden tanımlanan içerisi ve dışarısının birbirine dönüşmeye çalıştıklarını ve bu dönüşme, bir diğerine etki etme durumunun bir gerilim yarattığını belirtir:

“Dışarıdaki ve içerideki, birer içtenlik; ikisi de oldukları şeyin tersine dönüşmeye, düşmanlıklarını birbirine aktarmaya hazır. Böyle bir içerdilik ile dışardalık arasında bir sınır yüzey varsa, bu yüzey her iki taraf için de acı verici.” (Bachelard, 1996; s.234)

Virilio, bir birleştirme alanından yani bir kapsamdan söze etmeye başlanıldığında, sınır kavramının dönüştüğünü söyler. Bachelard’ın bir gerilim alanı olarak gösterdiği, heterojen bir alan içinde tanımlanan Virilio’da artık, bir 'ara yüzdür': "Her yüzey, içinde sürekli bir aktivitenin hüküm sürdüğü iki ortam arasındaki ara yüzdür. Bu yüzey birbiriyle ilişki içindeki iki varlık/ortam arasındaki değişimle şekillenir." (Virilio, s.545) Foucault, çok katmanlı "eşzamanlının döneminde" olduğumuzu ve "noktaların birbirine bağlandığı ve kendini ören bir ağ" kurulduğunu söylüyor. Bu durumda Virilio'nun yüzeyleri bu ağ içinde sonsuz sayıda yaratılır ve sınırlar, arayüzler üst üste çakışık olarak bulunur.

Giedion, ötekisiyle kurulan ilişkide, yeni mekânı tanımlarken, iç içe geçme (Al. durchdringung) kavramını kullanır. (Heynen, 2011; s.51) Hiyerarşik mekânın terk edildiği vurgusunu yapar - dış ve iç ayrımın kırılmasında, iç içe geçmede camın kullanımı önemli rol oynar.- "yeni mekân kavramıyla, pek çok alandaki iç içe geçmelerle nitelenen toplumsal bir gerçeklik arasında karşılıklı bir ilişkinin yaratılmasıdır." (Heynen, 2011, s.54) Negatif fotoğrafların iç içe geçmesi, Kübist resimlerde farklı bakış açılarının eş zamanlı olarak üst üste binmesi gibi (Şekil 2.6), mekânlar da birbirinin içine geçer. İçerisi ve dışarısı arasındaki keskin sınır kırılarak, geçirgen bir alan tanımlar hale gelir.



Şekil 2.6 : Nude Descending a Staircase, No. 2, 1912⁴ (Url-8)

Bu kavramsal değerlendirmede kente dair ipuçları bulmak mümkündür. Kent, tıpkı kübist resimlerde olduğu gibi farklı sınırların üst üste gelmesiyle oluşmuştur. Bir kent parçasının sokakları arasında yürürken, aslında birçok uyarıcının (teknoloji ve çevrelenmiş olduğumuz ekranlarla birlikte sayısız uyarıcıyla karşılaşılır) ve görüntünün arasından geçeriz. Mekânın (bu mekân kentsel de olabilir) kat edilmesi sırasında, birbirinin içine geçmiş “uçucu görüntülerin kolajı” (Colomina, 2011; s.11)

⁴ Kübizm, iç içe geçmiş olan figürleri ve bakış açılarını tasvir eder. Duchamp, Kübizme hareketi katmıştır; mekânı ve zamanı ifade eder. Kübizmin iç içe geçmiş figürleri hareket etmeye başlar. Nude Descending a Staircase No.2 ‘de de figürün hareketi, birbirin içine geçerek tasvir edilmiştir.

mekânı kat eden özneye, mekânı tanımlar. Unwin, Colomina'nın mekânda oluşan görüntüler üzerinden tarif ettiği iç içe geçmeyi, kentin fiziksel özellikleri üzerinden betimler ve kentin sınırlarının karmaşık şekillerde birleşebildiğini, birinin diğerinin içine izinsiz girebildiğini söyler: “Surlarla çevrili bir kenti düşündüğümüzde, ilk çerçeve duvarın kendisi ve duvardan geçişlerdir. Sonra, geometrik veya organik şekillenmiş sokaklardan oluşan ulaşım ağı gelir.” (Unwin, 2009; s.108)

Kentte üst üste binen, iç içe geçen sınırlar çok farklı ölçeklerde oluşabilir. Unwin'in örneklediği gibi bir kentin surları ve sokakları gibi büyük ölçekte olabileceği gibi, barınmak için oluşturulan mekânın sınırları gibi daha küçük ölçekli de olabilir. Barınağı oluşturan yüzeyler bir dış sınır sayılırsa, yatma eylemini diğer bütün işlevlerden ayıran yüzeyler bu dış sınırın içindeki bir iç sınırı oluşturur. Oluşturulan mekânların sınırları sürekli ve değişmez değildir ve barınağın içindeki sınırlar da aynı kalmaz; ışıqla birlikte değişir. Hava karardığında, perdeler çekilir; fiziksel sınır, görsel sınırla pekiştirilir. Bu kültürel; öznesine bağlıdır.

Bir ortamdan diğerine geçişte, ortamlar arasındaki farklar eşikler oluştururlar. Kültürel kimlikler ve sosyal yapılar, mekânın ve kentin eşiklerini çeşitlendirirler. Eşikleri oluşturan yapı elemanları kültürler arasında farklılık gösterir: Kültürel farklılıklarla, farklı mekânlarda farklı ritüellere hizmet ederler. Kapı yükseklikleriyle, bir medrese dersliğine girişte, girenin baş eğmeye zorlanması, mekânın mimari elemanlarıyla eşik kültürel bir kontrolün hizmetine sunmasıyla sağlanır. Böylelikle mekân sahipleri, mekân üzerindeki aidiyetlerini arttırmış olurlar. (Meiss, 1990; s.149) Burada sınırlar ve eşikler bir egemenlik alanını tanımlar. Kültürel değerler, bir çevre içinde oluşturdukları egemenlik alanları içinde önemli eşikler ve bu eşikler kırılmalara ve engellere yol açabileceği gibi, farklı kültürler için bir temas ve karşılaşma alanı da oluşturabilirler. Bu yarılma ve buluşma alanları kimi zaman soyut olarak oluşabildiği gibi, kimi zamanda somut, mimari elemanlarla belirlenebilir; ayrıca soyut olan, somut mekânsal öğelere katılabilir.

Soyut olarak adlandırılan eşikler, kültürel imgeler ve toplumsal hafızalar üzerinden oluşur. İmgeler üzerinden tarif edilen eşikler, çoğu zaman mekân üzerinde temellenir ve eşiklerin somut sınırlarından bağımsız olarak, imge üzerinden tanımlanan egemenlik ve etki alanı oluştururlar. Zaman içinde, toplumsal hafızanın eklemelenmesiyle eşiklerin imgeleri değişirken, eşikleri oluşturan sınırlar da değişir.

Bulunduğu çevre içinde hem mekânsal hem de zamansal olarak oyun ya da oyun mekânının çevresiyle arasında kalan alan, eşik olarak örneklenebilir. Çoğu zaman kültürel olarak farklılaşan, kent içinde en hızlı değişen ve bir anda beliren sınırları oluşturanlardan biri olan ‘oyun’, hem somut hem de soyut mekânsal özellikleri kullanır. (Şekil 2.7, 2.8) Kimi zaman farklı kültürlerin etkisinde kalarak, hiçbir kültüre ait olamayan, kendine ait bir “melez kültür” (Burke, 2008; s.167) oluşturur. Huizinga oyunun hem zamansal, hem de mekânsal sınırlılığa sahip olması gerektiğini vurgular:

"Yalıtılmış ve sınırlı olma niteliği oyunun üçüncü özelliğidir. Zaman ve mekân olarak bazı sınırların içinde 'sonuna kadar oynanır'. (...) Oyun başlar ve belli bir anda 'biter'. (...) Oyunun mekânsal sınırlılığı, zamansal sınırlılığından da çarpıcıdır. Her oyun ister maddi ve hayali, ister keyfe göre saptanmış veya zorunlu olmuş olsun, önceden belirlenmiş kendi mekânsal alanının sınırları içinde cereyan eder." (Huizinga, 1955; s.27)



Şekil 2.7 : Pieter Bruegel the Elder, Children's Games, 1560⁵ (Url-9)



Şekil 2.8 : Pieter Bruegel the Elder, Children's Games, 1560, Detay Görüntüsü (Url-10)

Oyun bir sınırın içine yerleşir. Sokakta top oynayan çocuklar, sokağın içinde bir başka iç sınırla, oyunun kendi sınırlarını oluşturur. Sokağın, oyun başlayana kadar olan işlevi dönüşür. Žižek'in tanımladığı gibi kabın içinde bir kap daha oluşur; sokağın içi içinde bir iç mekân oyun için tanımlanır. O halde oyun sınırlarının dışı ile sokağın sınırları arasında kalan alan "eksaptasyona⁶ açık" alandır. (Žižek, 2011; s.342) Mevcut sınırlar

⁵ Bruegel, oyunu kentsel, kamusal mekânda tasvir eder. Kent mekânı içinde, çok sayıda oyunun sınırlarını aynı anda taşır ve bu çeşitli sınırları iç içe kullanır. Bir kent meydanında resmettiği oyunlarla, kenti bir oyun alanına dönüştürür.

⁶ Slavoj Žižek, “Living in the End Times” adlı kitabında, Türkçe çevirisinde ‘eksaptasyon’ olarak kullanılan ‘exaptation’ (ing) kavramını kullanır. Exaptation kavramı, “organizma ve türlerine göre sınıflanmış grupların, önceden var olmayan fonksiyonları üzerine alan ya da var olan fonksiyonunu

ilişkilerin tasarlandığı bir yer olmanın yanında, hareketin, gelişimin ve oluşun tek mekânıdır. (Grosz, 2001; s.91, 93)

“Ara-mekân, belirli bir sanallığın ve kimlikleri oluşturan işlemlerin bozulmasına daima tehdit oluşturan olanakların mekânıdır. Şeylerin arasında kalan mekân, yapılmamış şeylerin mekânıdır. Bu mekân, kenarına ve çevresine kadar olan mekândır, ki bu da bozulma ve yıpranmadır, herhangi bir kimliğin sınırlarının kenarıdır. Kısacası, sınırlamanın ve onu oluşturan kimliklerin çözüldüğü mekândır.” (Grosz, 2001; s.93)

O halde ara-mekân, tasarlanmamış olandır; tasarlanmış olan mekânlardan arda kalandır. Çevresinde bulunan ortamların yayılımlarının sonlarının arasında olandır. Çevresindeki ortamların sınırları değiştikçe, ara-mekânın da sınırları değişir.

Mekânı sadece fiziksel, elle tutulur sınırlarla tanımlamak yeterli değildir. Mekân taşıdığı muğlak sınırlarla, kendi fiziksel sınırlarının ötesine geçebilir. Mekân, sahip olduğu muğlak sınırlarla, etkileşime ve devinime daha açık hale gelir. Mekân, muğlak sınırlarla düşünüldüğünde ya da tasarlandığında, işgal ettiği alanı ve işgal ettiği alandaki niteliklerini arttırmış olur. Muğlak olanla uzamda işgal edilen alanlar, artık birbirini ardına gelen değil; daha çok birbirini içine geçen, sonlanma ve başlama noktaları keskin olarak ayıramayan olurlar.

Sanatçı Char Davies, nesneler arasındaki sınırların muğlaklığına, görme problemiyle ulaşıyor. Resim yapmaya başladığındaki kendisini, realist ressam olarak olduğunu söyleyen sanatçı, nesneleri katı kenarlarıyla tasvir etmeye başlıyor ancak sonraları nesneleri tasvir etmede başka bir anlayışa yöneliyor: Nesneler arasındaki sınırların muğlaklaşması. (Şekil 2.10, 2.11, 2.12)

Nesnelere formunu veren sınırlar ‘doğru’ gören bir göz tarafından defalarca betimlenmiştir. Aslında görülenin görüntüsü, nasıl bir göz tarafından görüldüğü ile ilişkilidir. O halde ‘doğru’ bir göz tanımlamak da, yaygın olarak oluşan görülen durumunda nesnenin gerçek görüntüsünün oluştuğunu söylemek de bir yanılsama olacaktır.

Çok yüksek göz bozukluğu olan Davies, kendi göz numarasına uygun gözlük kullanmadığında, ışıpta nesneler arasındaki sınırların ve mekânın çevrelenmesinin çözüldüğünü söylüyor. O zaman, bütün katı kenarlı görüntüler, nesneler arasındaki bütün ayırt edici özellikler, bunun içinde figür-zemin ve yakınlık uzaklık ilişkileri de olmak üzere, görünürlüğü kaybediyor ve çeşitli renk tonlarının ve aydınlık

değerlerinin hacimlerinin karıştığı, yarı transparan olduğu, daha yumuşak mekânsal muğlaklığa dönüşüyor. (Davies, 2004; s.74)



Şekil 2.10 : Logger & Tree, Char Davies, 1981 (Url-11)



Şekil 2.11 : White Cup, Char Davies, 1984 (Url-12)



Şekil 2.12 : Glass Jars & Mirror, Char Davies, 1985 (Url- 13)

Sınırlar, artık yalnızca fiziksel olarak tanımlanmıyor. Fiziksel mekânın dışında ya da içinde, yeni mekânsallıklar oluşturan muğlak sınırların da varlığı kabul ediliyor. Işık ya da ses bu geçirgen sınırlara örnek oluşturabilir. “Spot ışığı sahnedeki aktörü çerçeveleyebilir. Çerçeve, fizikselleşerek görme duyusuna hitap etmesinden başka duyulara da başvurur.” (Unwin, 2009; s.107) Mekânın elle tutulur ve fiziksel olmayan belirleyicisi olarak Baker 'ses'ten şöyle bahseder:

"Ses en net sınırdır. Sınırlar görülebilirlik ile ilişkili görünür daha çok. Oysa evlerimizde yalnızca duvar inşa etmeyiz, bitişikteki komşumuzun evdeki konuşmaları

duymaması da gerekir. (...) Ses her haliyle en az görüntü kadar mekânsaldır ve bir araziye işgal eder." (Baker, 2003)

De Landa, biyolojik bir organizma ve sosyal bir özne olarak, doğal ve yapay yaygın sınırlarla çevrelenmiş zaman-mekânsal alanlarda yaşadığımızı söyler. Bu alanlar, sınır çizgileriyle belirlenmiş limitlere kadar, zamanda ve mekânda yayılan alanlardır. Çevrelediğimiz yaygın sınır çizgileriyle iyi belirlenmiş yaygın alanların aksine daha az bilinen yoğunluk alanları olduğunu söyleyen De Landa, sınır çizgilerini 'yaygın' ve 'yoğun' sınır çizgileri olarak ayırır. Bu daha az bilinen, öteki alanlar, bilinen zaman-mekânsal sınır elemanlarıyla sınırlı değil, yoğun sınır çizgileriyle sınırlıdır. Bunlar, bu alanlarda yaşayan canlıların ortamdaki ani geçişini tanımlayan, sıcaklığın kritik noktaları, basınç, yerçekimi, yoğunluk ve gerilim olabilirler. Deleuze, yaygın ve yoğun değerler arasındaki farkın, toplanabilir olup olmamasından kaynaklandığını ifade eder; yaygın nicelikler eklenebilirler, yoğun nicelikler ise eklenemez: İki, 'a' hacminde su toplanarak, '2a' hacminde su elde edilir. Ancak, a derece su ile, 2a derece su toplandığında, 3a derece su elde edilemez. Deleuze, değişimin oluşabilmesi için iki yoğun nicelik arasında değişim derecesi, fark bulunması gerektiğini ancak iki farklı yoğunluk arasında kendiliğinden oluşan akış ve hareket ile bu yoğunluklar arasındaki farkın kapanması eğiliminin oluştuğunu söyler. (De Landa, 1999; s.78)

Ancak Deleuze, termodinamiğin eşitleyici özelliğinden uzaklaşan görüşlerin de ortaya çıkmasıyla, farklı yoğunluklar arasındaki akışın, farkları yok etmediğini; ortamların kendi değerlerini koruyarak, ortamlar arasında akışın sürdüğünü ifade eder. Farklı yoğunluklardaki ortamlar arasındaki hareket ve akış, sonlanan ya da sonlanma eğiliminde değildir; değerlerini ve kimliklerini eşitlemeden, değerleri arasında etkileşimi sürdürerek, hareketi ve akışı ebedi kılarlar. Daha çok bilinen, zaman ve mekânın tanımlayıcı olarak yaygın sınırlar, yoğun sınır çizgileri ve kritik yoğunluk noktalarıyla aracılığıyla oluşurlar. Tanımlanmış sınır çizgileri ve genişleme ancak bu yoğunluk alanları içinde gerçekleşebilir. De Landa önemli olanın, yaygın oluşumların altında gizlenmiş olan, asıl farklılıkları ortaya çıkaran yoğunluk farklılıklarının açığa çıkarılması olduğunu söyler. (De Landa, 1999; s.79) Bu yoğunluk farklılıkları arasında bir eşik oluşur; yoğunluk farklılıkları olan ortamlar arasındaki hareket, ortamlar arasında bir çatışma yaratarak ortamları dönüştürür. Ortamlar dönüşürken bir diğerini üzerine almaz; ortamlar kendilerinden ve etkilendikleri ortamdan farklı bir üçüncü

ortam olurlar. Ortamın ulaştığı durum, ilk durumundan bağımsız değildir; ona bağlı olarak oluşan yeni durumdur.

2.3 Zaman-Mekân Sıkışması ve Sınırların Dağılması

Virilio zamansal ve mekânsallıkların sınırlayıcısı olarak ‘hız’ı gösterir. Teknolojiyle birlikte mesafeler kısalmıştır. Hız sayesinde mekân ve zaman arasındaki mesafe değişmiştir. Fiziksel boyut kavramı hükmünü yitirmiştir. Mekânsal sınırlar aşılmış, zamansal sınırlardan kaçılmamıştır. Mekân imgesi genişlemiştir. (Virilio, 1984)

Mekân, zamanla biriken deneyimlerle anlamlandırıldığında, anla birlikte deneyimler azalır ve algı dahi oluşmadan mekânlar değiştirilir. Zaman’ın en kısa oluşu olan ‘an’, mekânın kavranmasına ve deneyimlenmesine imkân vermeden sonlanır. Bu ‘süre’sizlik, mekân zaman sıkışmasına yol açacaktır. Mekân, kent gibi büyük ölçekli düşünüldüğünde bu geçici durum, mekânı algılamak için olagelen ve süregiden kavramlarını da ortadan kaldırarak, kentle bağların kurulmasını güçleştirir, yere ait olma duygusunu ve algısını zayıflatır. Teknolojinin de gelişmesiyle sanal mekânlar, sınırlara bağlı kalmak zorunda olmadıklarından, hız kavramıyla sıkıştırılmış zamanı zihinsel/düşsel olarak genişleterek, olumsuzlu olumluya çevirir. Sanal mekân, mekân kavramını düşsel ve zihinsel olarak gerçek olan somut ve net durumdan öte sorgulatacağından, tanımlanan bu yeni mekân çok yönlü olarak değerlendirilir ve anlamlandırılır. Sanal mekânla birlikte daha görünür hale gelen anlayış, mekânın öznesiyle birlikte birey için var olabileceğidir. Fakat bu durumda da sınırlar tanımlamak yersiz olacak, mekân ve birey için edilgen ve etken belirlenemeyecektir. Mekân-zaman ilişkisinde olduğu gibi eş zamanlı birliktelikten söz edilecektir. Mekânda şimdiki ve geçmişini aynı anda yaşamak, geleceğin belirginleşmemiş olasılıkları sanal mekânda sonsuzlaşacak bu da mekâna dair duyulan aitliği dinamik ve çekici kılacaktır. (Aydınlı, 2005)

Coğrafi sınırlar haritada çizilen sınırların ötesine geçmiştir; kentin gündelik hayatı, bu sınırları aşarak kendi sınırlarını oluşturur. Bu durumda gerçek olan hangisidir? Salt bir gerçekten söz etmek mümkün müdür? "Edimsel olan her şey durmadan tekrar tekrar yenilenen virtüellik çemberiyle çevrili, bunların her biri bir başka çember yayıyor ve hepsi edimseli çevreleyerek onun üzerinde etkide bulunuyorlar." (Deleuze) Edimsel olan ve virtüel olan arasında sonu olmayan bir etkileşim var. Edimsel ve virtüel olanı ayrı ayrı algılamak mümkün olmayacak şekilde birbirlerine dolayımlanmışlardır.

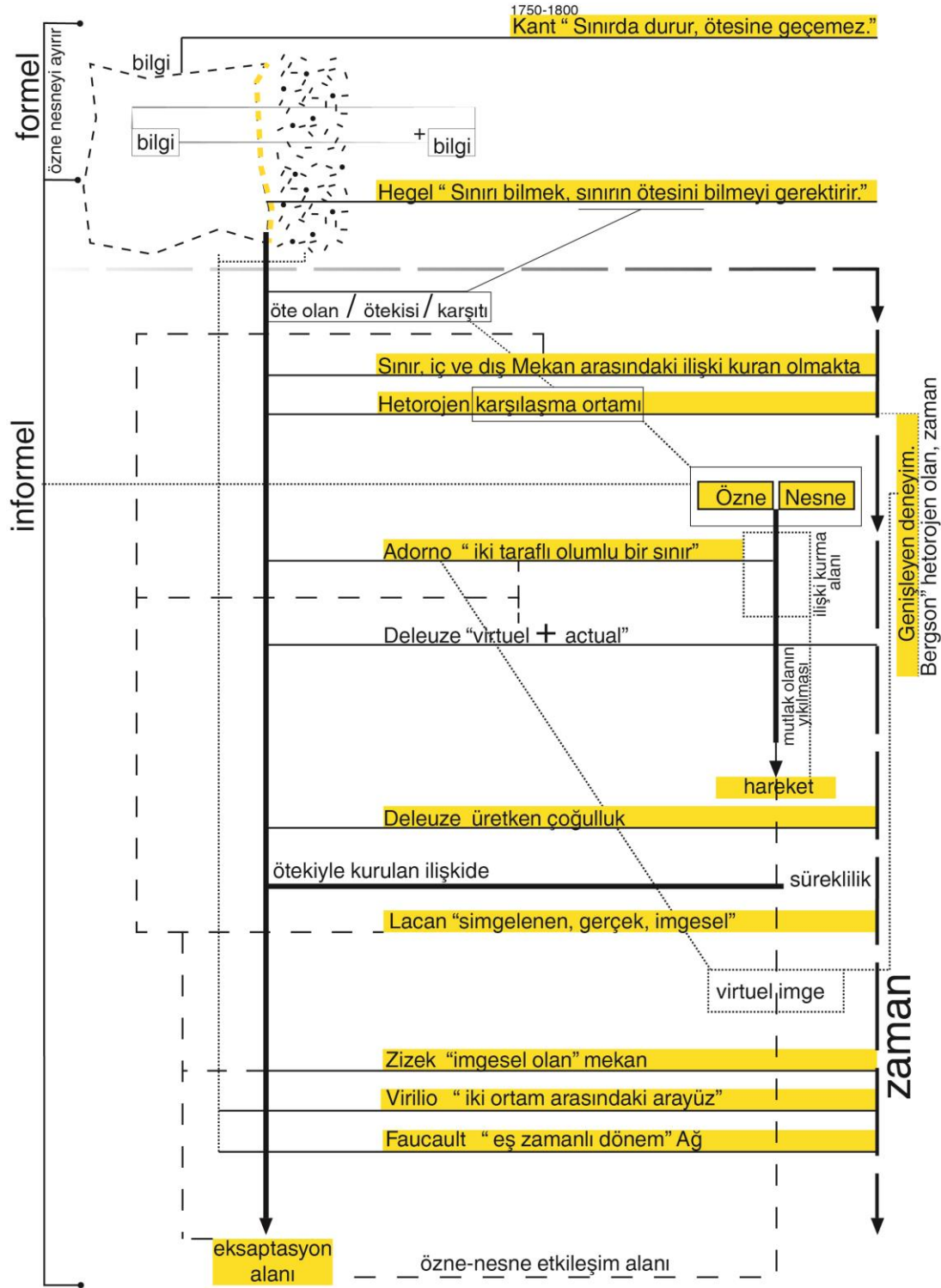
Deleuze, nesne konumunda, edimseli; imge konumunda ise virtüeli gösterir. Bu virtüel imge, edimsel olanla bir arada var olur. Edimsel olan virtüel olandan ayrı, virtüel olan da edimsel olandan ayrı olarak var olamaz, ancak nesne virtüel hale gelir ya da imge edimselleşir.

Mekânı sadece edimsel olarak okumak, mekânın içinde barındırdığı hareketi ve imkânları görmezden gelmek olur. Bu durumda mekân donuklaşır, özne mekâna katılamaz; ya da tam tersi öznenin mekânda varlığını kabul ettiğimizde, mekânın edimselliğiyle birlikte virtüel imgenin varlığı da kabul edilmiş olur.

Mekân hiçbir zaman, mimarın yaratımındaki teklik içinde kalmaz; mimarın tasarladığı fiziksel mekân ancak bir edimsellik tanımlar. Bu durum Lacan'ın "gerçek, simgesel, imgesel" üçlemesinde, gerçekliğe karşılık gelir. Žižek, mekânın gerçeklik düzlemi olarak, mekânın tasarlanmış işlevini ve her türlü "pragmatik hesabı" yerine getirmesini gösterir. Mekânın simgesel anlamı, mekânın yaratacağı ideolojik anlamıdır-Taksim Meydan'ı bu bağlamda, 1 Mayıs İşçi Bayramı için simgesel bir anlam taşır.- ; mekânın deneyimlenmesiyle ise imgesel anlam oluşur. (Žižek, 2011, s.306)

Žižek'in mekânın gerçeklik düzlemi olarak, mekânın imgesel anlamını göstermesini, Grosz 'zaman' kavramıyla karşılar. Grosz zamanın, mekânın sanallığı olduğunu ve sanal olanın gerçeğe içkin olduğunu söyler: "Dışarısı içeriğin sanal bir durumudur, eşit derecede gerçeğin olduğu gibi." (Grosz, 2001; s.66)

Mekânın gerçekliğe içkinliğini sağlayan zaman kavramı, Unwin'in görüşlerinde mekânın dördüncü boyutu olarak katılır ve mekânın, zaman boyutundan ayrı olarak üç boyutlu olarak tanımlamanın, mekânı gerçekliğinden eksiltir. Mekâna hareketi ve değişimi yerleştiren de bu zaman boyutudur. (Unwin, 2009; s.103) Zamanla birlikte, mekân tasarlanmış olduğu halden uzaklaşır. Çevresel etkiler altında, çevresel ortamdan etkilenecek ve ona etkiyerek bozulur, yıpranır ve dönüşür. Öznenin mekâna katılmasıyla, mekân imgesine ulaşır. O halde mekânı imgesine ulaştıran zaman boyutudur.



Şekil 2.13 : Bu bölümdeki kavramların ilişkilerini gösteren tablo. (Ganiç, 2014)

Bu bölümde tartışılan, bir birleriyle örülen kavramlar, sınır kavramının anlaşılmasına yardımcı olurlar. (Şekil 2.13) Çerçevelemek, iç içe geçme, muğlaklık ve zaman-mekân kavramlarıyla açılan tartışma, sınırın öte olanın varlığını ortaya koyduğunun, böylelikle heterojen bir ortam oluşturduğunun ve bu heterojen ortamın bir ilişki başlattığının kavranmasını sağlamıştır. Sınır kavramının tartışılması, mekânın kavranmasına ve imkânlarının ortaya çıkmasına yardım eder. Sınır, mekânı ve ortamı, mekânın dışında kalanı tarifleyen olarak, karşıtlıklar için bir karşılaşma ve ilişki kurma alanıdır. Mekânın heterojen bir ortam olmasını sağlayan zaman kavramı ve özne-nesne diyalektikidir. Mekân ve ortam, özne ve nesne arasındaki etkileşim ile sürekli olarak yeniden üretilir, öznenin ve zamanın değişmesiyle farklı tarif edilir ve farklı imgelere ulaşır. Mekân virtüellik kazanır, bu mekânı üretken konuma taşır.

Mekân, formel ya da informel olarak üretilen sınırların üst üste binmesi, iç içe geçmesiyle oluşurken, bu sınırlar arasında kalan tasarlanmamış alan eksaptasyona açık alandır. Bu mekânın doğasıdır. Tasarlanmış mekân, hiçbir zaman üretildiği konumunda kalmaz; çevresindeki ortamlar ve özneyle karşılaşmaları ile üretilmeye devam eder. Kimi zaman, tasarlanmış işlevini dönüştürür. Mekânın dönüştürülmesi, informel olarak kullanıcı tarafından, gündelik hayat içerisinde olmasının yanı sıra farklı disiplinler tarafından da gerçekleştirilir. Bu disiplinlerden biri, gündelik hayatın içine yerleşen sanattır. Bir sonraki bölümde, sanatı gündelik hayatın parçası konumuna taşıyan, sanatın kamusallaşma anlayışı araştırılacak. Bu bağlamda, kamusallık ve kamusal alan kavramları ve kent incelenerek, sanatın kamusallaşarak, kenti ve mekânları nasıl dönüştürdüğü ve mekânları nasıl kullandığı sorularına örnekler üzerinden cevap aranacaktır.

3. KENTSEL SINIRLARIN OLUŞUMUNDA KENT VE SANAT İLİŞKİSİ

Sınırların üst üste bulunduğu, iç içe geçtiği bir ağ olan kent, farklı disiplinlerin ve toplumsal ilişkilerin etkisi altında dönüşür. Sanat da bu başlatıcılardan biridir. Özellikle postmodernizme geçişle birlikte sanat, gündelik hayata katılması ve üretim sürecinin kendisi olur ve böylelikle kentsel mekâna yerleşir ve kentte yaşayanlarla iletişime geçer. Bireylerin sanat üretimine katılmaları, gündelik hayatlarına yeni hareket alanları ve etkinlikleri tanımlamaya başlar. Bu, kamusal mekânı üretiminin bir parçası olarak kullanarak, kamusal mekânda üretilerek ya da özel mekânında kamusallaşarak gerçekleşebilir.

Bu açıdan, bu bölümde kent ve kenti oluşturan mekânlar arasındaki etkileşim, sanat ve sanat mekânları üzerinden tartışılacaktır. Sanat anlayışının ve üretiminin değişmesiyle birlikte, kentin ve mekânın sanatın nasıl parçası haline geldiği, değişen kamusal ve kamusal alan tanımlarının etkisi altında nasıl kamu tarafından kullanıldığı, sanatın kenti ve mekânı nasıl kullandığı ve etkilediği tartışılarak, çeşitli örnekler üzerinden incelenecektir.

3.1 Kentsel Mekânın İlişkisel Yapısı

Deleuze ve Guattari'ye göre kent yolların eşleniğidir (correlate):

“Kent yalnızca dolaşım ve devrelerin bir işlevi olarak vardır; kendisini yaratan ve kendi yarattığı devrelerin üzerindeki olağanüstü bir noktadır. Girişler ve çıkışlar sayesinde tanımlanır. Bir sıklık (frequency) dayatır. Eylemsiz, canlı ya da insani maddenin bir kutuplaşmasını işler kılar. Filum'un, akışın, yatay çizgiler boyunca, belirli yerlerden geçmesine neden olur. Temelde diğer kentlerle temas halinde olduğu için bir trans-tutarlılık (trans-consistency) fenomenidir, bir ağıdır. Bir yersiz-yurtsuzlaşma eşiğini temsil eder.” (Ballantyne, 2012; s.84)

O halde bir ağın parçası olarak kentler bir çevre oluştururken, başka kentlerin arasında kent, kendi çevresinin içindedir. Ballantyne, Deleuze ve Guattari referanslarından yola çıkarak, kent ağlarının kendi ortamlarına içkin olduğunu söyler. Kentin biçimi yoktur;

kentler, içinde bulunan yapılaşmalar için ortam oluşturlar. Kent içinde mekânların oluşturulmasında, mekânla ortam arasındaki “karşılıklı bağımlılığın” düşünülmesi önemlidir. Ancak bu şekilde mekân “yaşamı destekleyen başarılı bir organizma haline” gelebilir. (Ballantyne, 2012; s.92) Mimarlık nesnelerinin kapalı ve sonu olan bir varlık olarak görülmesinin geçerliliğini yitirmesiyle, mekânın kentle arasındaki sınırlar da çözülmüştür. Mekân ve çevresi, birbiriyle etkileşim içinde, birbirine dolaşık, birlikte dokunmuş olarak oluşurlar.

Mekânın kentle kurduğu karşılıklı etkileşimin bir organizmaya dönüşmesi anında, mekân, kendisinin dışında olandan, kentten etkilenir ve kente etkir. Bir organizmadaki sızma gibi bu iki taraflı bir geçiştir. Kroll’un, tasarımda ve kentin planlanmasında benimsediği bu yaklaşımı “geçirgenlik (permeable)” yaklaşımı olarak tanımlar. Geçirgenlik donmuş bir zaman mekân tanımının karşısında durarak, “süreklilik ve çok parçacılık” kavramlarıyla karşılaşır. Ona göre, geçirgenlik “daha önce var olanla daha sonra var olması öngörülen arasında diyalektik çatışmayı” tanımlar. (Sargın, 2000; s.75)

Ellin, kentin en önemli özelliğinin, gözenekliliği yanı sıra, melezliği ve bağlantısallığı da içeren bir akış içerisinde olması olduğunu söyler. Bu özellikleriyle kent, nesneyi ve işlevsel ayrışmayı tarif etmekten daha geniş bir bağlamı ve çok işlevli mekânı göz önünde bulundurmaya gerektiren bir tanımlamaya evrilir. Daha geniş bir bağlamı ve çoklu işlevli olan kenti, bütünleştirici ve kaynaştırıcı olarak tanımlar. (Ellin, 2001) Bu bütünleştirici kentleşme ile birlikte, geleneksel kent kavramı, morfolojik olarak da güncel kente dönüşür.

Güncel kent, düzenin dışsal zorlamasıyla gelişen değil; içsel karşılıklı bağımlılık altında gelişen bir oluşum sergiler. Koolhaas, yeni kentleşmenin sınırsız bir gücün ve düzenin üzerinde şekillenmediğini, artık belirsizliğin ön plana çıktığını söyler. Önceden belirlenmiş biçimlerin uygulanmasından ziyade kentsel mekân, karşılıklı etkileşim altındaki kuvvetler alanın gerilimiyle oluşur. Mekânın, sınırlanmış oluşumların etki alanından kurtulmasıyla mekân ve kentsel mekânın dinamik, sürekli akışkan duruma taşır. Kentte mimari katmanların üst üste binmesiyle ve sınırların bulanıklaşmasıyla yapı, sınırlı bir varlık olarak mimarlık nesnesinin geleneksek kavramına karşı koyan açık, yapısal alan olarak ortaya çıkar. (Angélil ve Klingmann, 1999; s. 16, 22, 24)

Kent de tıpkı mekân gibi mekân-zamansal bağlamında düşünüldüğünde kavranabilir. Kentin sahip olduğu fiziksel ve coğrafi özellikleri kenti tanımlamaya yeterli değildir. Calvino, Görünmez Ketler kitabında bunu şöyle anlatır:

“Merdivenli yolların kaç basamaktan oluştuğundan, kemer kavislerinin aç derinliğinden, çatıların hangi kurşun levhalarla kaplandığından söz edebilirim sana; ama şimdiden biliyorum, hiçbir şey söylememiş olacağım sonunda. Zira bir kenti kent yapan şey bunlar değil, kapladığı alanın ölçüleri ile geçmişinde olup bitenler arasındaki ilişkidir.” (Calvino, 2002; s.62)

O halde mekânı zaman boyutundan ayrı düşündüğümüzde sadece kendi fiziksel varlığı algılanmış olur; mekân kavranmış olmaz. Mekânın ve kentsel mekânın kavranması ancak özenin mekândaki varlığıyla ve mekânda var olduğu zamanla ilişkilidir. Gezi Parkı’nda bulunan bir kişi 2013 Haziran’ından önce orada olduğunda deneyimlediği ile bu tarihten sonra orada deneyimlediği aynı değildir. Aynı fiziksel özelliklerini sürdüren mekân, zaman boyutuyla kazandığıyla farklılaşır ve dönüşür. Burada özenin, Gezi Parkı Olayları ile ilişkisi de önemlidir. Bu olaydan bilgisi olmayan özne için, bu zamansal fark, farklı olarak oluşacaktır.

3.2 Kentsel Kamusal Alan

Kamusal alan ‘öteki’ ile karşılaşmanın mekânıdır. O halde, içinde farklılıkları, farklı kimlikleri, kültürleri ve bakış açılarını bir arada barındırmanın mekânıdır. Kamusal alan ve kamusal alan üzerine düşünce üretenler, Habermas, Arendt, Sennett gibi, farklılıkların bir araya geldiği bir yer olarak, kamusal alanın eyleme ve paylaşıma açık mekânlar olduğu konusunda birleşirler. Tassin, kamusal alanın bir yayılım alanı olarak anlaşılması gerektiğini savunur. Bu yayılma alanı birleştirici olması içinde, bireyleri simgesel ‘bir’ içinde yoğunlaştırmadan alanda dışsallaştırır ve yayar. Tassin bunu “kendini bir yer olarak birbirinden ayrı tutulmuş bir iletişim olanağını kuran ve koruyan bireyler arasında bir aktarım kipi” olarak tanımlar. (Tassin, 2012; s.77)

Habermas’ın, kamunun oluşturduğu ortak bir alan olarak betimlediği kamusal alan için Arendt de, farklılıkların paylaşıldığı bir yer olarak kamusal alanın, karşılıklı etkileşimlerle birbirini dönüştüren ortak bir dünya olduğunu söyler. Tassin, kamusal alan ve ortak yerlerin birbirinin yerine geçebilecek bir adlandırma olmadığını belirtir. Tassin, Arendt’in “insanlar arasında olmak” adlandırması üzerinden, kamusal alanın,

arada olmaya açılan, bireyleri ayıran olarak bireyleri bir dışsallık içinde birbirine bağlayan bir mekânsallık taşıdığını söyler. (Tassin, 2012; s.82) O halde, kamusal alan bireyleri, farklılıklarıyla bir araya getirir ve bireye ait olandan ayrı olarak bireyler arasında bir ortak yakınlık tarif eder.

Sennett, tiyatro binasındaki fuayelerin 18.yüzyılın önemli sosyalleşme alanları olduğunu söylüyor, kahvehaneleri ise enformasyon merkezleri olarak gösteriyor. Kahvehanelerde, sınıfsal ayrımlar ortadan kalkıyor, herkes dilediği konuya katılma hakkına sahip oluyor, herhangi bir sınıf imasına tepki gösteriliyordu.

19. yüzyılda kamusal ve özel olan arasındaki ayrım keskinleşiyordu. 18. yüzyılda kamusal sayılan kahvehaneler gibi kamusal alanlarda, bireyler arasında koşulsuz iletişim ve ilişki imkânları kısıtlanıyor, iletişim karşıdaki bireyin ya da grubun iznine tabi hale geliyordu. Sennett, kamusal alanda dahi, bireylerin özel mekânlarını oluşturduklarını söylüyor. Sennett'in 19. yüzyılda özel yaşamın kamusal yaşamın üstüne çıktığı görüşünü dayandırdığı koşullardan birini, kamu alanlarında bireylerin birbirine daha çok yabancılaşması ve sessizleşmesi olarak gösteriyordu. (Sennett, 2010; s.117-118) Özel ya da kamusal mekânın bir diğerine görsel olarak katılması dahi istenmez oluyordu. Loos, kültürlü insanın pencereden dışarıya bakmaması gerektiğini söylüyor ve kişinin özel mekânı olan evdeki iç mekân tasarımlarında, bireyi iç mekâna yönlendiriyordu. (Colomina, 2011; s. 233-235) Pencereler sadece ışık almak için varlardı ve özel mekânla kamusal olan sokak arasındaki ilişkiyi engelliyordu.

Batı toplumlarında 19. yüzyılda keskinleşen özel ve kamusal arasındaki ilişki, Osmanlı toplum ve kent yapısında çok karmaşık olarak kuruluyor. Tanyeli, Osmanlı toplumunda özel ve kamusal arasına sınır çekmenin olanaksız olduğunu söylüyor. (Tanyeli, 2005; s.201) Kamusal ve özel olanın birbirine dolaşık halde bulunması, aralarında bir mücadele alanı doğuruyor. Mekânsal olarak kurulan kamusal ve özel ilişkisi, toplumsal olarak yeniden kurularak gerilimini arttırıyor. Tanyeli, kamusal ve özel arasındaki karmaşık ilişkiyi, Osmanlı toplumunun konut, avlu ve sokak ilişkisi üzerinden kuruyor. (Tanyeli, 2005; s.203) Bir özel mekân olan ev, özellikle cinsiyetler üzerinden tekrar özelleşirken, avlu sokağa açılmadan önce bir ara-yüz oluşturuyor ve bir taraftan evde yaşayanlar için bir kamusal alan oluştururken, diğer taraftan da özel bir mekân oluyor. Sokak ise avludan daha kamusal bir yer olmasına karşın, mahallenin kontrolünü üzerinde taşıyor.

Gelişen iletişim teknolojileriyle birlikte, görünür olmak yerle bağı koparmıştır. Sayıları her geçen gün artan ‘sanal sosyal paylaşım’ alanları, kişinin sanal olarak geniş kitlelere ulaşmasını sağlar. Geleneksel kamusal alan tanımı, meydanla, sokakla ya da somut olarak yerle ilişki kurarken, yeni kamusalılık izleyici kitlesiyle aynı yerde olmayı gerektirmez. Colomina, bu kitlenin nerede bulunduğu, artık önemli olmadığını söyler. Ancak bu kamusalığa, kendi özel alanlarından dâhil olarak, özel olan ve kamusal olan arasındaki belirgin ayrımları ortadan kaldırır. Kamusal ve özel olanı birbirinden ayrı tanımlamak güçleşmiştir. Örneğin, uyandığı anda çekildiği bir fotoğrafın paylaşımı, özel olanı ve özel mekânını kamusalığa açar ve kalabalık bir kitleye ulaşır. Colomina bunu, “özel olan artık kamusal olandan daha kamusaldır” diyerek açıklar. Roland Barthes, “özel olanın kamusalı istila etmesinin” fotoğraf çağına denk düştüğünü söyler. (Colomina, 2011; s.8) Fotoğrafla başlayan bu değişim, teknolojinin gelişmesi ve internetle daha fazla kişinin kullanımına açılmıştır ve özel alanların kamu tarafından izlenebilirliğini arttırmıştır. Artık kamusal alan hem yersizleşir hem de her yerde olabilir. O halde kamusal alanın yerini ve kamusal alanı yer olarak tanımlamak güçleşir.

Özel olanın kamusalılığı ele geçirmesinin karşısında, mahremiyet de kamusallığın alanına sızmaya başlıyor. 19. yüzyıla kadar özellikle batı toplumlarının kentsel gündelik yaşantılarında, kahvehanelerde herkesin dilediği sohbete katılma ve bu sohbetlerde konuşma hakkı bulunur. Ancak 19. yüzyılın ortalarında yabancıların birbiriyle konuşma hakkı ortadan kalkar ve bireyin kamusalılık hakkı katılımcılık değil; ‘yalnız kalma’ olarak tanımlanmaya başlıyor ve herkesin “arkasına saklandığı bir kalkana” sahip olduğu algısı yerleşir. Böylelikle kamusalılık, kendilerini gizledikleri kalkanın arkasından yapılan bir gözleme dönüşüyor. Artık kafelere gidenler ortak bir konuşmaya dâhil olmuyorlar ve kamusal alanda özel yaşam duvarlarını taşıyorlardı. Kamusal alan katılımdan yoksunlaşmış ve kamusalılık pasif bir eylem olarak sürdürülürken, mahremiyet kamusal alanda egemenlik kazanıyordu. “Artık saatlerce oturup konuşmak yoktu, yalnızca bir gezintideydiniz ve her şeyi, herkesi geride bırakıp yürürdünüz.” (Sennett, 2010; s. 46, 122) Özel olanın kamusallaşmasıyla ve yeni teknolojilerin gelişmesiyle, bireyler arasındaki etkileşim değişime uğramıştır.

Sanal sosyal ortamların sağladığı teknolojik imkânlarla kurulan ilişkiler, 18. Yüzyıl kamusallığın toplumsal ilişkiler kurma biçimine benzemez. Önceleri, kamusal alanlarda bireyler fiziksel olarak aynı ortamda bulunarak, heterojen toplumsal ilişkiler

kurma olanağı bulabilirken, günümüzde kamusal alanlar heterojen yapısından uzaklaşmıştır. Artık farklılıkların etkileştiği bir ortam değil; benzerlikler üzerinden toplumsal ilişkilerin kurulduğu bir ortamdır. Hem fiziksel ortam, hem de sanal ortam benzerlikleri bir araya getirir. Sanal ortam, dinlediğin müziğin benzerlerini önerip, benzer müzikleri dinleyenlerin ilişki kurma olanağını sağlarken; fiziksel ortamda benzer gelirli grupların bir arada yaşayabileceği kent parçaları türer.

Benzer olanların bir arada olduğu kent parçaları ve kamusal alanların büyüklükleri, görülme ve sosyalleşmeyi etkiler. Henri Meichaux-Supervielle, büyük mekânların, yeteri kadar büyük olmayan mekânlardan daha boğucu olduğunu söyler: “Gereğinden fazla ata ve özgürlüğe sahip olduğumuzdan, dört bir yana dörtlüce umutsuzca koşturmamıza karşın, ufkun hep aynı yerde durması yüzünden pampa benim gözümde, ötekilerden daha büyük bir hapishaneye dönüşüyordu.” (Bachelard, 1996; s.234) Superville’in görüşü, büyüklük ve sınırsızlığın, özgürlük hissi yaratamıyor olmasının ötesinde daha da boğucu bir mekân yaratması ve kişiyi bir çıkış bulamadığı dev bir hapishanenin içinde hissettirdiğidir. Sennett, Superville’in görüşünü kamusal alanına taşır ve maddi engelleri, sosyalleşmenin önemli bir bileşeni olarak gösterir. Bir alanın kamusal değeri taşıması için insanları bir araya getirmesi gerekirken, bireyler bu kamusal alanlar içinde kendilerine ait yerlere gereksinirler ve aralarındaki maddi engeller arttıkça, daha fazla sosyalleşirler. Daha fazla sosyalleşebilmek için, başkalarının göz hapsinden kaçma isteği duyulur. (Sennett, 2010; s. 31)

Milton Webber, kentin esasının bir yer olmadığını, etkileşim olduğunu söyler. (Norberg-Schulz, 1988; s.27) Gelişen ulaşım ve sanal erişim teknolojileriyle birlikte artan “mobilité”, kimileri için endişe vericidir; insanlar arasındaki ilişkilerin parçalanacağı görüşünü öne sürerler. Sennett, benzer bir sonuca dolaylı olarak ulaşır. Günümüzde yaşanan hareket kolaylığının kaygı verici duruma geldiğini, otomobil kullanımı üzerinden örnekler. Sokakların, bu hareket hakkına sunulmuş olmasının endişe verici olduğunu belirtir: “(Sokaklar) Bu alanlar özgür hareketin hizmetine sokulmadıkça anlamsız, hatta çıldırtıcı bir hale gelirler. Modern ulaşım teknolojisi, sokakta var olmanın yerine coğrafi sınırları yok etme arzusu koyar.” (Sennett, 2010; s.30) Sokakların fiziksel özellikleri, Sennett’in sınırları yok ettiğini söylediği bu hareketi şekillendirebilir. Kentlerdeki dar sokaklar, otomobillerin hareket hızlarını kimi zaman yavaşlatarak, kimi zaman hareketlerine hiç izin vermeyerek, bireyin gündelik kullanımına açılırlar ve bireylerin ilişki kurabilmelerine açık hale gelirler.

20. yüzyılın ikinci yarısında gelişen kent anlayışları arasında Team X, sokakların evlerin uzantısı olup, çocukların aileleri dışındaki dünyayı ilk kez sokakta öğrendiğini söylüyordu. Onlara göre, sokak oyunları mevsimlerle değişir ve saatler sokak aktivitelerinin döngüsüne yansır. (Smithson, 1968; s.78)

Sokak zamanla birlikte dönüşür, farklı işlevler kazanır. Bireylerin ilişki kurmasına ve etkileşimine izin veren sokak, kimi zaman farklı disiplinler tarafından işgal edilir. Sokağın etkileşime ve ilişki kurmaya imkân veren özellikleri kullanılır. Kimi zaman bireylerin katkılarıyla oluşan işlevler kimi zaman da toplumsal olarak üretilir. Toplumsal olarak sokağın dönüşmesine katkıda bulunan disiplinlerden biri sanattır. Sanat sokağı kullanmaya başlayarak bireyle buluşur, kamusallaşır ya da kamusal olanı yaratır.

3.3 Sanatın Kamusallaşması

Son yıllarda, farklı disiplinler iç içe geçtiği görüşünün önem kazanmasıyla, kentin (disiplinler aracılığıyla) anlaşılması, düşünülmesi ve yorumlanması da çok farklı disiplinlerin bir arada olmasına ihtiyaç duyar. Kent, yalnızca kent planlamacıları ve mimarlar tarafından düşünülen olandan çıkarak, çok farklı disiplinlerin anlama ve yorumlama biçimleriyle çeşitlenir. Sanat da bu disiplinlerden biridir.

Sanat ve mimarlık disiplinleri birbirlerini desteklerler. Sanat, mekânların sosyal yansımalarının potansiyellerini ortaya çıkarmak için, mekânların dönüşümüne katkıda bulunur. Rendell, sanatın ve mimarlığın işleve sahip olmalarıyla ortaklık barındırdığını söyler; ancak işlevleriyle farklılaşırlar. Mimarlık barınma, korunma gibi ihtiyaçları karşılaması, mekânı yaşayan bireyin konforlu olması ve bağlamsal bir değere sahip olması gibi işlevler taşıyorsa; sanat kendini ifade etme, eleştirel düşünme ve sosyal değişimler yaratma arzusunu karşılamak üzere işlevseldirler. (Rendell, 2006)

Tschumi, mimarlığın sadece fiziksel bir mekân olarak değil; eylem, devinim ve mekân gibi üç etmen tarafından tanımlandığını söyler. (Kolatan, 2000; s.13) O halde, sanatı bir eylem kurma biçimi olarak düşündüğümüzde; mekânı fiziksellikten öteye geçirecek olaylar ve eylemler için bir başlatıcı olarak görmek mümkündür. Eyleme geçmek ya da geçirmek üzere sanat belli koşulları belirleyen olabilir.

Dadacılar, sanat yapıtının, kamunun öfkesini uyandırma istemini karşılaması gerektiğini savunuyorlardı. (Benjamin, 2013; s.74) Bunun için sanat yapıtının kamu

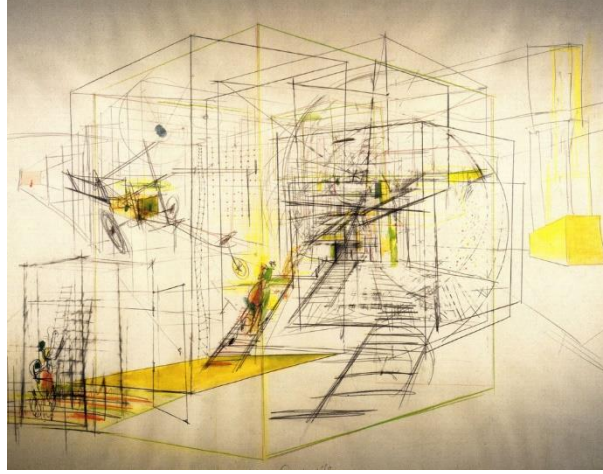
oluşturabilecek bir katılımcı kitlesiyle karşılaşması gerekir. Bu durum, sanatın öznelleşmesidir. Tristan Tzara yazdığı ‘Dada Manifestosu 1918’de sanat yapıtının nesnel bir güzelliği olmadığını yazar. Sanat yapıtı, nesnel olduğu konumunda ölüdür; ancak öznel olarak var olur. (Tzara, 2011; s. 4-5)

Öznelliğin öne çıktığı dada felsefesi, sanatı toplumla bütünleştirerek, gündelik hayatı, mekânı, mimarlığı ve şehirciliği de etkiler. Dada düşüncesinden çeşitlenen ve bu düşünceyle yakınlaşan situasyonizm de sanatı gündelik hayatın parçası olarak görür. 2. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan situasyonist düşüncelerin gelişimini etkileyen ilk gurup CoBrA’dır ve dadacılarla, 20. Yüzyılın ikinci yarısında gelişen avangart hareketlere geçişi oluştururlar; onlara göre asıl olan “sanatın ve hayatın tamamıyla birleşmesidir.” (Artun, 2009) İnsanların zorunlu işlerinden kurtulduğu ideali görülür; düşünmeye, sanatsal üretime ve hayal kurmaya yer açan bir yaşantı hayali görülmüş ve zorunlu işlerin yerini oyun almıştır. Sanatın gündelik hayatın içindeki etkinliğinin artması, kentin bir oyun alanına dönüşmesine katkıda bulunur. Gündelik hayat ile sanat arasındaki ayırım ortadan kalkmıştır. Sanatla, gündelik hayatın birleşmesi durumunda da, herkesin sanatçı olabileceği düşünürler. Situasyonizmin önemli isimlerinden Guy Debord, Lefebvre’in ‘gündelik hayatını’ Sartre’ın ‘situasyon’ kavramıyla düşünür. Sartre, ‘varoluş’un “her zaman, öznenin kendi özgür seçimiyle onun ötesine geçebileceği verili bir situasyon içindeki” varoluş olduğunu söyler. (Artun, 2009)

Situasyonistlere göre kentsel mekân gündelik pratikleri ve ilişkisellikleri barındıran, karşılıklı etkileşime açık toplumsal dönüşüm alanıdır. Mimarlığın da gündelik hayatın dönüştürülmesine imkân veren ve yeni ‘durum’lar oluşturması gerekliliğini savunmuşlardır. Bu bağlamda, başka bir şehircilik yaklaşımları geliştirmişlerdir ve sanat aracılığıyla mekânı dönüştürme etkinliği önem kazanmıştır.

Bir situasyonist olan Constant her an dönüşebilecek, farklı durumlara açık, Alba çingeneleri için bir kampla başlayan (Nomadic Encampment), New Babylon’u tasarlar. Bu kamp tasarımında esnek, hafif ve taşınabilir barınakları, büyük bir üst sistem altında toplamıştır. Zemini kaldırmış ve çok katmalı ve büyüyebilir, yayılabilir bir sistem geliştirmiştir. Hareketli elemanlarla, aynı çatı altında herkesin bir arada olduğu ve bu bütüncül mekânı paylaştıkları, sürekli değişen ve yeniden oluşturulan geçici bir mekân tasarlar. Oyuna açık alanlar dışında, herhangi bir bölgeleme yapmayan, kamusal ve özel mekânı ayırmayan bir ütopya tasarlar; böylelikle mekânın çeşitliliği çoğaltılabileceği düşünülmüştür. (Andreotti, Ross, 2002; s. 229, 269) Bu

tasarlanan mekân, göçebe bir yaşamın gündelik pratiklerini takip eder. Yerleşim alanları değişime açıktır, burada yaşayanlar istedikleri gibi, yerleştikleri yerleri dönüştürebilirler. Göçebe bir yaşam tarzındaki hareket ve devinim izlenir; New Babylon yayılabilir, bu yüzden sonlanmaz ve kesin sınırlardan kurtulmuştur. (Şekil 3.2)



Şekil 3.1 : Sketch for a mobile labyrinth, Constant, 1968 (Url-14)

Situasyonistler, kentsel mekâna ilişkin yeni kavramlar ortaya atarlar: ‘psikocoğrafya’, ‘dérive’, ‘birleşik şehircilik’. (Artun, 2009) Bu yeni kavramlarla birlikte, kenti tasvir ve tanımlama şeklini de dönüştürmüşlerdir. Kent içindeki birey, ‘flâneur’dan farklı olarak, sadece gözlem yapan özne olmaktan çıkarak, sanat aracılığıyla gündelik hayata katılan ve müdahale eden, bir dönüşüm başlatabilen, aktif özneye dönüşmüştür. Kentsel mekândaki bu aktif özne, birey kenti dönüştürürken, kentin de kendisini dönüştürmesine izin verir. Artık kent, yukarıdan bakılarak, herkese ait, evrensel bir bilgi oluşturmaktan çıkar. Donmuş bir evrensel bilgi yerine kent, yaşayan bir mekândır; karşılıklı etkileşimlerle dönüşür ve toplumsal ilişkilerle yeniden üretilir. Mekân toplumsal pratiklere ve gündelik hayata katılır. Kenti betimleyen harita yapma fikrini dönüştürerek, öznenin kentte, kentsel mekânda olmasını vurgulayan, sadece öznesine ait olarak, çelişkileri ve olanakları açığa çıkaran yeni bir haritalama fikri gelişir. Böylelikle donmamış, yaşayan kentin ürettiği çoklu durumlar açığa çıkarılmış ve temsil edilmiş olur. Sadece öznenin bulunduğu zamana ait olur ve geçicidir; öznenin hareketiyle ilişkili kent, zamanın ve hareketin değişmesiyle her an yeniden üretilir.

Gündelik hayata katılmış olan mekâna öznenin dâhil olmasının yanı sıra sanat, politik ve toplumsal sorunlarla ilgilenirken, sahip olduğu imkânları, kamusal mekân üzerinde kullanarak, kendini kamusal mekâna katar. Düşüncelerin çeşitlenmesi ve farklılaşması

sonucunda, Situasyonistlerden ayrılan Situasyonist Bauhaus grubu, kamusal alana katılan sanatı, kamunun katılımıyla gerçekleştirilen bir eyleme dönüştürür; siyasal eylemlere indirgenmiş sanatı, görsel sanatlarla birleştirir. Herkesin katılımına açık, sokaklarda çeşitli müzik gösterileri, dans etkinlikleri ve grafiti eylemleri düzenlerler. “Amaçları sanatın olanaklarını toplumsal mekânın olanaklarına çevirir.” (Artun, 2009)

Situasyonistlerin bir diğer kavramı olan birleşik şehircilik, “tüm sanatların ve tekniklerin birleşik bir çevre kompozisyonuna katkı sağlayan araçlar olarak kullanılması” görüşü üzerinde şekillenir. (Bodson, 2008; s.38) Bu bağlamda sanat, bir eylem alanı olarak mekâna ve kentsel mekâna katılır. Kamusal alanın, kentlinin kullanımındaki yerini arttırmak için, sanatın çeşitli biçimlerinin kullanıldığı “Reclaim The Streets!” hareketi buna örnek verilebilir. Farklı kentlerde gerçekleştirilen bu hareketin en önemli kavramları eğlence, dans ve müzik olmuştur. (Smith, 2010) Çeşitli otoriteler tarafından, kentsel mekânı özelleştiren, kullanıcıyı daraltan ve seçen her türlü girişimin karşısında, kentsel mekânın kamusallığını korumak için sanatsal üretimlerle desteklenen çeşitli sokak partileri, düzenlenmiştir.

Situasyonistler için önemli olan ürün ya da sanat nesnesi değildir; sanat nesnesini yaratma sürecidir.

Paris’teki 1968 olaylarıyla birlikte, avangart ve situasyonizm zirve yapar ve hızla sonlanır. Foucault, Baudrillard, Lacan, Deleuze gibi düşünürler sanatın sınırlarını tartışmaya açarlar ve situasyonizm düşünceleri postmodernizmle aşmaya çalışılır. Hiyerarşik sanat terkedilmiş, geçiciliğin ve çeşitliliklerin olduğu sanat anlayışı hakim olmuştur. Farklı sanat disiplinlerine ilişkin tekniklerin bir arada kullanıldığı bir sanat üretimi başlamıştır. Kesinlikler karşısında, belirsizlikler savunulmuştur. (O’Doherty, 2000; s.98-99) Sanat nesnesine, nereden, nasıl bakılacağı ve ne algılanması gerektiği yerine, öznenin kendi deneyimleme biçimi önem kazanmıştır. Öznenin mekândaki varlığı, izleyici olmanın ötesinde katılımcı olmasına evrilir. Öznenin sanatla ilişkisindeki varlığının ve konumunun değişmesiyle birlikte, katılımcı konumundaki özne, sanatçıyla birlikte sanat üretimine etkir ve özne ile sanat üretimi arasında bir etkileşim başlar. Sanatın üretilmesinde, ötekinin varlığını düşünme, paylaşım, çokluk ve geçicilik kavramları önem kazanmıştır.

3.4 Sanat Nesnesi, Katılımcı ve Mekân İlişkisi

“Görme, aynı anda gereğinden çok şeyi verir. Varlık görülemez, ona kulak verilebilir belki. Varlık çizgilerini ortaya koymaz. Hiçlik tarafından sınırlanmamıştır.”

(Bachelard, 1996; s.228)

Sanat nesnesi ve katılımcı arasında deneyimle başlayan ilişki, sanat nesnesi ve kullanıcının özne ve nesne olma durumunu değiştiriyor. İzleyicinin özne olma durumunda sanat, nesnesinin üzerinden alınarak; izleyicinin nesneyle kurduğu ilişkinin ve deneyimin olduğu sürecin kendisine taşınıyor.

“Sanatın bize ne yaptığı değil, bizim onunla neler yapabildiğimiz sorusu bugünün dünyasında çok daha hayati bir öneme sahip. Bu inisiyatifler ilişki içerisinde oldukları topluluklarla bunu paylaşıyor ve sanatın deneyim yönüne vurgu yapan iletişimsel formlar oluşturuyorlar. Burada kuran ve izleyen yer değiştiriyor, deneyim ve yaşanan süreç sanat yapıtının yerini alıyor.” (Çalıkoglu, 2007; s.13, 14)

Deleuze’un, nesnenin taşıdığı imge ile virtüelliğe sahip olabileceği görüşü, sanatın imgeleme olduğu düşüncesi üzerine yerleşerek, sanatı virtüel çokluğa erdirir. Negri, sanatın imgeleme edimi olmadığını söyler; sanat “eylem yaratan bir imgelemedir”. (Negri, 2013; s.17)

Deleuze ve Negri’nin görüşleri uygun olarak, yeni sanat mekânlarının kurulması anlayışında da, sanat yapıtının imge konumuna getirilmesinden kaçınmak hedeflenir. Sanat nesneleri, bitmiş sanat nesneleri olmaktan çıkarılarak, sürekli üretim halindeki nesnelere dönüşmüştür. Bu sürekli üretim durumu, sanat nesnelerini mekânlar ve duvarlar içinde donmuş olmaktan kurtararak; sanat nesnesini müdahaleye açık hale getirir. Sanat nesnesinin üretilme biçimi ve katılımcıyla bulunduğu mekânın özellikleri sanat nesnesinin müdahaleye açık olma potansiyelini etkiler. Mekânın özellikleri, izleyicinin sanat nesnesinin üretilmesine katılmasında etkili olur.

Sergi nesnesinin çerçeveden kurtulması fiziksellüğün ötesindedir. Yeni gelişen sanat yaklaşımlarıyla, sanat bir taraftan çerçeveden kurtulurken, diğer taraftan çerçevenin kendisi olur. Negri, sanatın artık bir vargı olmadığını; aksine bir öncül olduğunu söyler. (Negri, 20013; s.95) Hafriyat Grubundan Mustafa Pancar da, sivil oluşumların, sivil olmanın kenarda durmakla ilgili olduğunu belirtir. (Çağdaş Sanatta Sivil

Oluşumlar ve İnisiyatifler; s.16) Kenarda durmak, başkalarının aktif olarak sanat ürününe, üretimine katılmalarını arttırır. Sanat inisiyatifleri, çoğu zaman sadece bir çerçeve belirlemekte, projelerinin deneyimlerle ilerlemesine, oluşmasına izin verirler. İstanbul'daki Hafriyat, Oda Projesi ve Apartman Projesi bu muğlaklığa ulaşmanın, amaçların en başından belirlenmemiş olmasına bağlıyorlar. Projeler, bulundukları yerle, o yerde olanlarla ve o yeri kullananlarla doğrudan bir ilişki kurulmasına izin verilmesi, eseri, sadece o yerde olmakla ve eserin karşılaştığı kişilerle ulaştığı biricik duruma getirir.

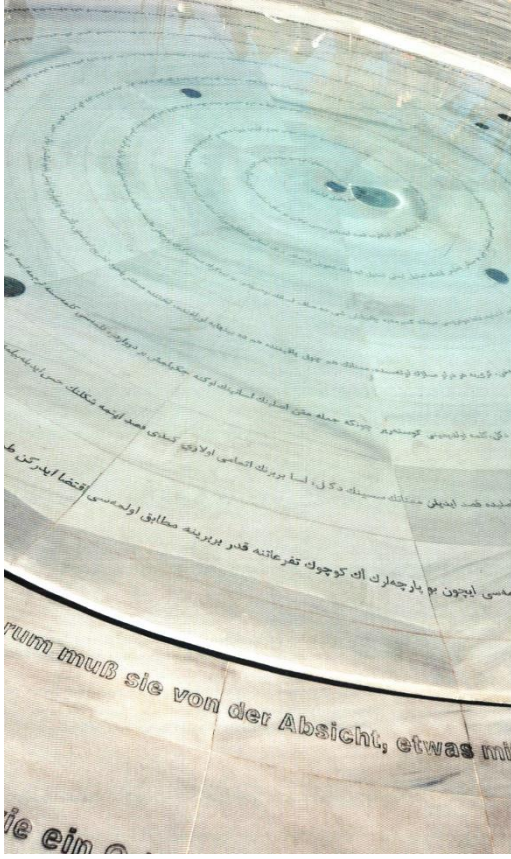
Apartman Projesi'nin çalışmalarından biri olan eriyen buz kütlesi, bu ilişkiyle şekillenen eserlerin en somut durumunu yansıtır. Erimesi halindeki sonuçların belgelenmesi beklentisiyle başlayan çalışma, hiç tahmin edilemeyen ve planlanamayan bir karşılık bulmuştur. Erimeye bırakılan buzun erimemesi için, orada yaşayanlar ve çalışanlar buz ilave etmişlerdir. Tıpkı (Apartman Projesi'nin) kendi kolektifleri üzerine söyledikleri gibi, “başlama amacıyla bugünkü devam etme amacı arasında fark olduğu” görülür. (Apartman Projesi, Oda Projesi, Hafriyat, 2007)

Buz kütlesinin bölgede yaşayanlarla kuvvetli ilişki kurmasının sebebi, enstalasyonun yapının dışında, sokakta yerleştirilmiş olması olduğu söylenebilir. Apartman projesi, benzer ilişkileri kurmak ve önünden geçip gidenlerin ilgisini çekmek için, mekânın dış yüzeyini kullanarak, sanatı bir anlamda sokağa çıkarır. Le Corbusier sokağı, geçmişin ve döneminin müzesi olarak tanımlar ve sanatın sokağın her yerinde olduğunu söyler. (Colomina, 2011; s.217) Sokakta üretilen bir sanat olarak duvar resimleri düşünüldüğünde, Apartman projesi sanatı sokağa taşıyan tekil örneklerden gösterilemez; ancak kendi mekânın özelliklerini kullanarak, iç mekânını sokağa taşımasıyla, duvar resimleri ya da bir heykel gibi sokakta sergilenen ya da üretilen sanatlardan farklılaşır. Bu bağlamda, Apartman sadece enstalasyonu sokağa yerleştirerek değil, kendi mekânlarının dış yüzeylerini kullanarak ya da iç mekânda oluşturdukları çalışmaları, mekânların dış yüzeyinin büyük bölümünü kaplayan 3 büyük pencereyle, sokakta olan izleyici için, çerçeveye alarak çalışmalarını sokağa ulaştırırlar. Ancak burada, sanatın sokakta olması ya da görünebilir olması yeterli değildir; görünebilir olmakla ya da sokakta olmakla kamusallaşabiliyor olması önemlidir. Aksoy kamusal sanatın, kamusal mekândaki bir yerleştirme olmadığının altını çizer. (Aksoy, 2007; s.11) Apartman Projesi'nin sokaktaki buz yerleştirmesi, beklenmedik biçimde kamusallaşır; tasarlanmamış bir müdahaleye imkân vermiştir.

Bu hem üretilme biçimi, hem de üretildiği mekânla ilişkilidir; kentsel mekân olarak sokak, sanat nesnesi ve katılımcı etkileşiminin oluşmasına imkân vererek, bu ilişkinin yeri olmuştur. Bu bağlamda sanat nesnesinin nasıl bir kentsel mekâna yerleştirildiği önemlidir. Sergi nesnesinin bu önceden tanımlanmamış süreci, çevredekilerin onu sahiplenmeleriyle ilişkilidir. Bu sahiplenmenin oluşabilmesi için, sanat nesnesinin nasıl sınırlar arasında kaldığı etkilidir. Çok geniş bir sokağa yerleştirilmiş olsaydı, benzer bir etkileşim görmek güçleşecekti; bulunduğu sokağın dar olması ve sanat nesnesinin sokağın sürekli kullanıcılarıyla karşılaşma imkânı taşıması gibi mekânsal özellikler, sanat nesnesini katılımcıyla etkileşime açmıştır.

Mekân, sanat nesnesi ve katılımcı etkileşimine imkân veren, etkileşime zemin hazırlayan yer olabildiği gibi, sanat nesnesi ve katılımcı arasındaki etkileşimle biçimlenebilir. Sanat nesnesinin bulunduğu, kullanıcıyla olan etkileşimle sanat nesnesinin üretildiği yer, bu üretim süreci sonunda, sanat nesnesi ile bütünleşebilir; mekân, sanat nesnesinin üretimi sırasında ve sonrasında yeni mekânsal sınırlar kazanabilir ve bu, mekânın taşıdığı imkânları değiştirebilir ve çoğaltabilir. Mekânın kullanıcıları, özellikle bir kentsel mekânda, sanat nesnesini gündelik hayatlarının bir parçası olarak kabul ederek, mekân içindeki hareketlerini bu yeni üretim üzerinden tanımlayabilir; yeni hareket ve eylem biçimleri kazanabilir, zaman zaman kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirebilir.

My City Projeleri kapsamındaki şehirlerden biri olan Konya’da Joanna Rajkawska’nın ‘Benjamin in Konya’ işi, Benjamin’in metinlerinden parçaların Arapça, Türkçe ve Almanca yazılması düşüncesi, kültürel bağlamla şekillenmiştir. Arapçada kutsal kitapta geçebilecek kelimelerin üzerine basılmaz olduğu kültürel kuralı projenin ana şekillendiricisi olmuştur. Arapça sözcüklerin üzerine basılmaması için, yere dairesel olarak yazılmış sözcüklerden Arapça olanların üzeri suyla kaplanarak; yerde, mermer zemin üzerine kazınmış ve mermerdeki girintiler mürekkeple doldurularak yazı okunur hale getirilmiştir. Mermer zemin, Arapça sözcüklere doğru havuzlaşarak, Arapça sözcüklerin üzeri suyla kaplanmıştır. Kültürel bağlam üzerine şekillendirilen bu proje, kamunun zaman içerisindeki kabullenışı ile kalıcı hale gelmiş; ancak zaman içerisinde kamunun kullanımıyla, ihtiyaçlarına göre üretilmeye devam etmiştir. Yosunlaşması beklenen mermer havuz, kentin idari otoritesi tarafından temiz tutulmaya çalışılmıştır. Zaman içerisinde, bu temizliğin, mermere kazılı olan harflerdeki mürekkebi yok ettiği görülmüş ve harfler silikleşmiştir.



Şekil 3.2 : Benjamin in Konya, Joanna Rajkawska My City ⁷

Havuzun bulunduğu meydanın, geniş bir toplanma alanı olması, kalabalığın katılımıyla gerçekleşen çeşitli etkinliklerin düzenlendiği bir meydan olması sebebiyle; geçişleri engellememesi için, havuza ahşap kapaklar yapılmış ve etkinlik zamanlarında havuzun kapatılması sağlanmıştır. Ayrıca görme engellilerin havuzu fark etmeleri için, çevresine görme engelliler için işaretler yerleştirilmiştir. Sanat nesnesinin, kentsel mekâna ‘uyma’sı ve onun bir parçası olması dışında, kentsel mekânın gündelik yaşantısına da katılmıştır; meydanda bir buluşma noktası tarif eder. (Şekil: 3.2)

Sanat, yalnızca mekânda ya da mekânın sınırlarının oluşturduğu imkânlarla üretilir değildir; mekânın kendisi de bir sanat üretimi olabilir. Sanatın, çevreyle ilişkisinin artması, kentin politik sorunlarına karşı, izleyiciyi harekete geçirmenin ötesinde, çevresel sorunlara ilgisiyle çeşitlenir. Çevresel ve ekolojik sorunlar karşısında sorumluluk alan sanat, doğrudan kentsel mekânla, kentsel mekânı tanımlayan sınırının kendisiyle ilgilenmeye başlar. Hans Haacke’nin ‘Rhine Water Prufication Plant’ isimli

⁷ Sol resimde, suyun Arapça harfleri örttüğü, sağ üst resimde kamunun havuza ilgisi ve sağ alt resimde, sonradan yapılan kapaklarla örtülmüş hali görülür. (My City (2011), Ö. Açıkkol, S. Yersel (ed.s) British Council)

çalışması, ekolojik sanatın erken örneklerinden biridir. Ren nehrinin, evsel ve endüstriyel atıklardan arındırılması, bir sanat üretimi olarak kabul edilmiştir. Haacke bitkilerden yararlanarak nehrin temizlenmesiyle, bitkilerin nehirler için önemine dikkat çekmiştir. Buna ek olarak filtreleme sistemi kullanılmış ve fazla su, müze bahçesinin ihtiyaç duyduğu su için kullanılarak, atık su yeniden kullanılmıştır. Her ne kadar bir galeri mekânında temsili oluşturulmuş ve sergilenmiş olsa da, nehrin temizlenmesinin kendisi, bir sanat üretimidir. (Şekil 3.3)



Şekil 3.3 : Rhine Water Purification Plant, Hans Haacke, Galeride temsili

Sanat üretimi kimi zaman mekânın mimari bir ögesi olarak kullanılır. 8. İstanbul Bienali için, İstanbul Modern'in alt kat salonlarına ulaştıran merdiveni, sanatçı Monica Bonvicini'nin yapması istenildiğinde, sanatçı bienal kapsamında alt kattaki sergi salonundaki karanlık ortamla ve sergilenenler ilişkisi kurarak, 'Cehenneme Merdiven'i tasarlar. (Şekil 3.4) Ancak alt katta sergilenen işlerle kurulan bağlamsal ilişki, bienal sonrası karanlık mekânın aydınlatılması, sergilenenlerin değiştirilmesi, merdiveni bağlamından kopartarak, sadece mekâna ait fiziksel bir sınır olarak bırakır. (Şekil 3.5) Kimi zaman da sanat nesnesi mekânda sergilenmesi ve gösterilmesi sırasında yeniden üretilir ya da dönüştürülür; tıpkı Velazquez'in tablosunda olduğu gibi. Velazquez'in tablosunun yeri değiştirilirken, tablonun iki yanına şerit eklenerek, yeni mekânın duvarlarına 'uydurulmak' istenmiştir. Sanat yapıtı, mekâna uydurulmuştur.



Şekil 3.4 : Stairway to Hell, 2003,
Monica Bonvicini.
İstanbul Bienali (Url-15)



Şekil 3.5 : Stairway to Hell, 2003,
Monica Bonvicini,
İstanbul Modern'deki
yeri (Url-16)

Avrupa'da 20. yüzyılın ikinci yarısında, İstanbul'da, ilk kez 2013 yılında, Kadıköy'de başlayan işgal evleri, herhangi bir inisiyatifin, kurumun ya da kişiye ait olmayan sanat mekânları. Tam da isminde olduğu gibi, kullanılmayan, terk edilmiş binaları işgal etmek üzerine kuruluyor. Sanatçıların bir araya geldiği, çeşitli etkinlikler ve atölyeler düzenlenerek, bir özel mülk, sadece kamuya ait kılınıyor. Müşterek olarak, işgal edilen mekân, kendi ihtiyaçlarına göre yeniden düzenleniyor. Bu bağlamda herhangi bir tanımlayıcı otorite bulunmuyor ve özel mülkün işgaliyle, mülk kamusallaşıyor. Sanatçılar bu mekânı üretim yapmak, kent için projeler üretmek ve üretimlerini ziyaretçiyle paylaşmak için kullanıyorlar. Kimi zaman çeşitli etkinlikler düzenleyerek, daha fazla kişiyle ilişki kurmaya imkân verilmiş oluyor. (Şekil 3.6, 3.7, 3.8)



Şekil 3.6 : A Secret Street Art Show (Url-17)



Şekil 3.7 : İşgal Evi, Don Kişot Apartmanı, Kadıköy (Url-18)

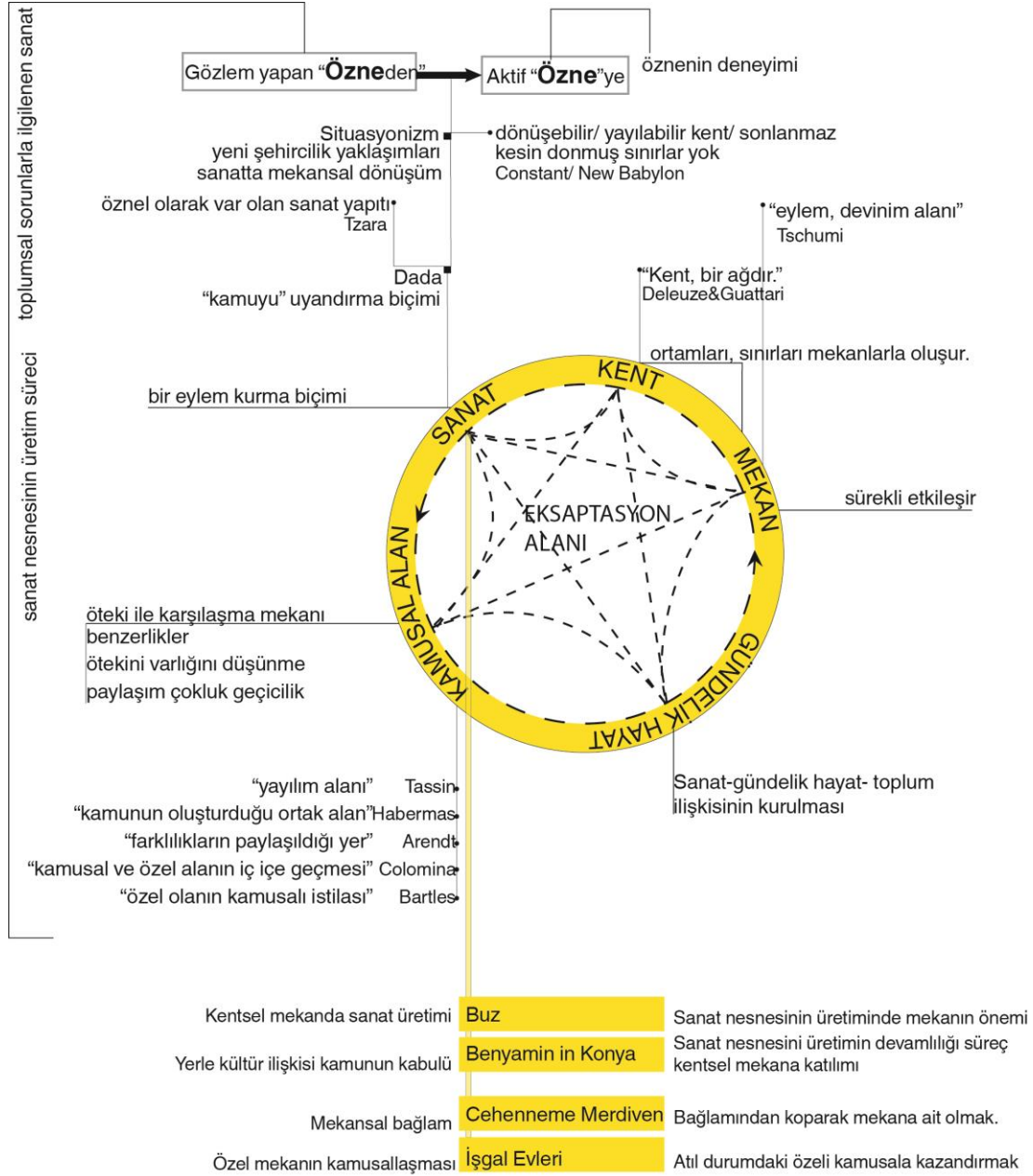


Şekil 3.8 : Don Kişot Apartmanı, Müşterek kullanım ve yaratma (Url-19, Url-20)

Bu bölümde araştırılan kent, kamusal alan kavramları ve değişen sanat anlayışı, güncel kamusal sanatın bireyle ve kentle etkileşiminin anlaşılmasına yardım ederler. (Şekil 3.9) Kent'in "bir ağ" (Deleuze&Guattari), "geçirgen, sürekli ve çok parçalı" (Kroll) bir organizma olarak tanımlanmasıyla, önceki bölümde tartışılan sınır kavramının tanımlarıyla yaklaşılr. Kenti, mekânlar, ortamlar ve sınırların oluşturduğu bir ağ gibi görmek, onu tüm bu çok parçalı yapının üzerindeki bütünleştirici konuma getirir. Bu bütünleştirici kent, 'bir' olmayı ve homojen bir ortam yaratmaz, onu oluşturan çokluk üzerinde, farklılıkları koruyarak bir bütünsellik oluşturur.

Kent içinde, bu "farklılıkların paylaşıldığı yer" (Arendt) kamusal alanlardır. Kamusal alan ötekiyle karşılaşmanın mekânıdır, bu karşılaşmalar çatışma ve etkileşim ortamı yaratarak, hareketi doğurur. Bu hareket ve ilişki ortamını kuran zaman ve öznenin yeni sanat anlayışlarında önemli rol oynamasıyla, sanat donmuş mekânın dışına çıkar. Sanat mekânında gözlem yapan öznenin, aktif özneye dönüşerek, sanat üretimine katılması ve onu deneyimlemesiyle, sanat nesnesi sürecin kendisine dönüşür. Sanatın izleyiciyle değil, katılımcıyla karşılaştığı yaklaşımı ve sanatın sürecin kendisi olması, Dadaizm ve Situasyonizm düşünceleriyle şekillenir. Onlara göre, sanat gündelik hayatın bir parçasıdır. Bu nedenle gündelik hayatı ve kentle etkileşir. Donmuş sınırları reddeder, yayılabilir sonu olmayan, dönüşebilir kent ve sanat görüşünü ortaya çıkarırlar. O halde sanat, kentsel mekânsal ve zamansal sınırlara etkir. Bireyle ve toplumla karşılaşma anında da, sanat mekânının kendisini kamusal alana dönüştürür.

Sonraki bölümde bu tanımlar ve ilişkiler üzerinden, son on yılda sanat mekânlarının bölgede sayılarının artmasıyla dönüşen Karaköy örneğine bakılacaktır. Sanat mekânlarının kentle etkileşimi ile kentsel sınırların nasıl değiştiği ve sanat mekânlarının sınırlarının bireyin katılımını nasıl etkilediği incelenecektir.



Şekil 3.9 : Bu bölümdeki kavramları ve örneklerini gösteren tablo (Ganiç, 2014)

4. KENTSEL VE MEKÂNSAL SINIRLARININ OLUŞUMUNDA SANAT MEKÂNLARI: KARAKÖY ÖRNEĞİ

Mekânın sınırları, hem mekânın kendi işlevi üzerinden katılımcı ve bulunduğu çevrenin kullanıcı ile ilişkisini; hem de bulunduğu çevreyi etkileyerek, kentteki ilişki ağını, mekânsal ve zamansal kullanım genişliğini yönlendirebilir. Sanat mekânları, tıpkı sınır kavramının kendisi gibi ikiliği barındırarak, hem sınırları muğlaklaştıran ve genişleten; hem de tanımlayan, ayıran ve daraltan olabilir. Kamusal olanla ilişki kuran olarak sanat, kamusal olanı harekete geçirerek, kamusal alandaki etkileşimi şekillendirebilir, dönüştürebilir ve arttırabilir.

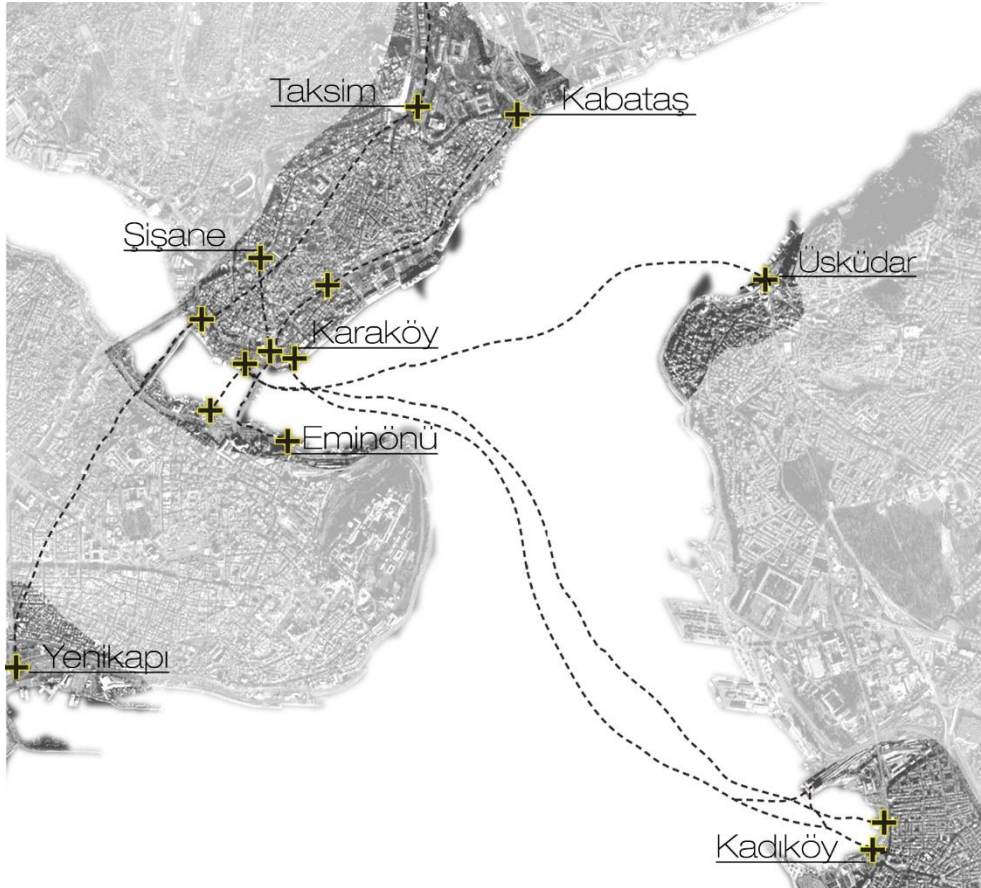
Bu bağlamda, dördüncü bölümde, sanat mekânlarının kentsel mekânın mekânsal ve zamansal sınırlara etkisine ve sanat mekânlarının kendi mekânsal ve zamansal sınırları incelenerek, katılımcıyla ilişkisine bakılacaktır. Bunun için, yürüyerek yapılan gözlemlerden elde edilen veriler, görüşmelerle birlikte değerlendirilecektir.

4.1 Karaköy'ün Tarihsel Gelişiminde Sınırlar ve Demografik Çeşitlilik



Şekil 4.1 : Karaköy'ün, İstanbul İli İçindeki Konumu (Url-21)

Karaköy, İstanbul kentinde, kentin güneybatısında konumlanır. Haliç'in İstanbul Boğazı'na açıldığı yerde bulunmasıyla da önemli bir liman bölgesi olmuştur. (Şekil 4.1) Bir liman bölgesi olmasıyla kazandığı ticaret işlevi, bölgenin kimliğini oluşturmuş ve Karaköy'ün her döneminde bu kimliği sürdürmüştür. Beyoğlu İlçesi'ne bağlı bölge, ulaşım yollarıyla, kentin önemli ticaret ve turizm bölgelerine bağlanır. Galata Köprüsüyle Eminönü'ne, Kemeraltı Caddesi'yle Kabataş'a, vapur seferleriyle kentin Asya kıtasına, Kadıköy'e, Tünel ile turizm bölgesi konumuna gelen İstiklal Caddesi'nin Şişhane bölgesine ve Taksim'e, Haliç metrosuyla Yenikapı'ya ve batısında tersane bölgesi olan Haliç'e uzanır. (Şekil 4.2) Tramvay, Tünel ve vapur gibi çeşitli ulaşım ağlarının kesişim noktasında olmasıyla da kentin önemli merkezlerine yaklaşır ve bir geçiş yolu olarak da kullanılır. Ulaşım imkânlarının yoğun olması, Karaköy'ü kent içindeki konumunu merkezileştirerek, kent politikalarının ve yatırımların odak noktasına getirmiştir.



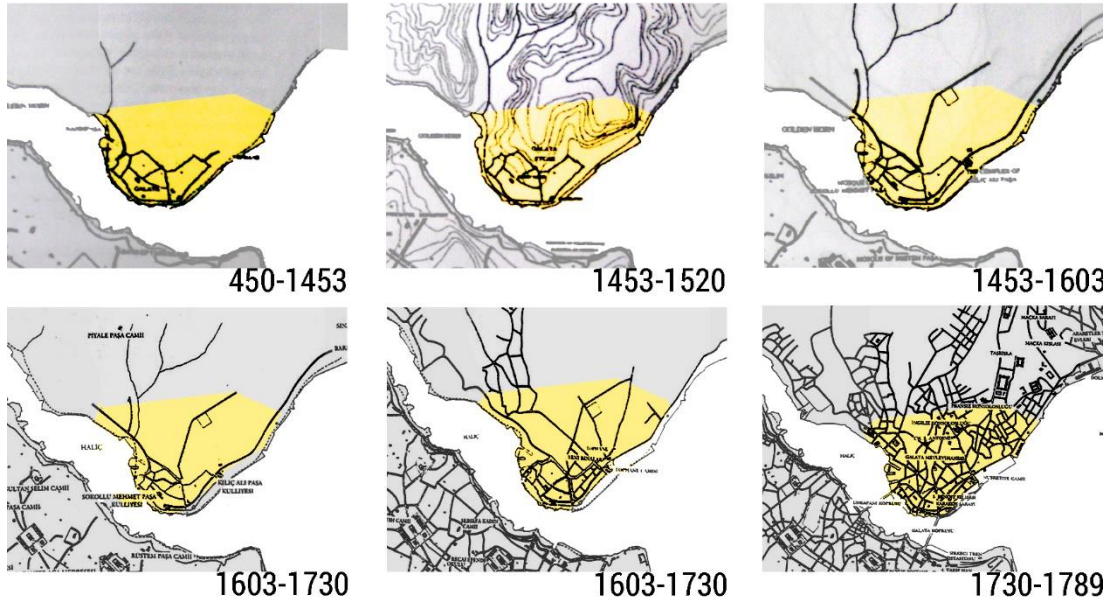
Şekil 4.2 : Karaköy'ün ulaşım imkânlarını gösteren harita (Ganiç, 2014)

2000'li yıllarda gelişen küçük, orta ve büyük yatırımcılar ve kent politikalarıyla, Karaköy kimliğini değiştirir. Öncelikle, tasarımcı, sanatçıların bölgede yer

edinmeleriyle, kentte bir sanat politikasından bağımsız olarak, kendiliğinden bir sanat bölgesi konumuna gelmiştir. Bölgenin kimliğinin değişmesi, içerisinde oteller, alışveriş merkezleri, iş yerleri ve kurvaziyer limanı bulunan Galata Port kompleks proje yatırımıyla bir turizm bölgesine dönüşme başlamıştır. Günümüzde, özellikle Perşembe Pazarı bölgesinde sürdürdüğü ticaret kimliğinin yerine oteller bölgesi kimliğinin baskınlığı yerleşmeye başlamıştır. Bölgede mevcut yapıların kullanılmaya devam etmesi karşısında, yeni işlevlerle yapıların mimari nitelikleri değişmeye başlamıştır.

Karaköy, tarih boyunca çeşitli sınırların etkisi altında, çok farklı kimliklerin birlikte yaşadığı bir yer olmuştur. Bu çok kültürlü yapı, Karaköy'ün sınırlarının değişimi ile oluşmuştur. Sınırlar üzerinden, hem kültürel ve sosyal yapısı; hem de tarihi çeşitli dönemlere ayrılır. Karaköy'ün en önemli sınırı, Galata surlarıyla oluşturulmuştur. Bu sınır, içinde kimi yerde boşluklar, geçişler bırakarak zaman içinde eklemlenmiş ve büyümüştür. Bir egemenlik kurma yöntemi olarak inşa edilmiş sınırlar büyüdükçe, kontrolün zayıflamaması için iç sınırlar oluşturulmuştur. Bir taraftan egemenlik kuran olarak inşa edilen sınırlar; diğer taraftan bir egemenlik gösterisi olarak yıkılıyor. Sınırın 'içinde' olan, kendi egemenlik alanını tanımlamak için inşa ederken; sınırın 'dışında' olan egemenliğini kurmak için yıkıyor. Bu bağlamda Galata surları, egemenlik kuranın sınırın ne tarafında durduğıyla ilişkili olarak ikili bir anlam taşır ve bu ikili anlamın simgesi olur.

İmparator Konstantin'in 1. yüzyılda yaptırdığı surların, Üsküdar'dan buraya taşınan Hristiyanları korumak ve onurlandırmak için yapıldığı söylenir. (Türker, 2007; s.13) İlk sürekli surların I. Justinian tarafından inşa ettirildiği söylenir. (Rad) 13. yüzyılın ikinci yarısında VIII. Mikhail döneminde Galata surlarının yıkıldığı bilinir. Duvarlar olmadan, Galata'nın güvensiz olduğunu düşünen Cenevizliler 13. yüzyıl sonunda, Galata ve çevresindeki bağlarını korumak için kuleler inşa etmişler ve zaman içinde kulelerin araları duvarlarla örülmüştür. Yeni surlarla Galata'nın eski sınırları genişletilmiştir. Galata Kulesi de bu kulelerden biridir. (Türker, 2007; s. 14-15) Cenevizliler, 15. yüzyıla kadar sınırlarını genişletmişler ve duvarlarını örmüşlerdir. (Gülersoy, 1984; s.81) (Şekil 4.3)



Şekil 4.3 : Galata surlarının ve yerleşiminin gelişimi

(Galata yerleşimi, 18. yüzyıla kadar, surlarla tarif edilir. 18. yüzyıl sonrası, yerleşim alanı yollarla çizilir. Kaynak: Alman Arkeoloji Enstitüsü, alındığı tarih: 20.11.2013)

Zamanla genişleyen Galata surları en geniş haline, Tophane'den başlayıp Galata Kulesi'ne çıkan ve oradan Azapkapı'ya inen duvarlarla çevrelenerek ulaşıyordu. Surların arasında kalan bu alan, ara duvarlarla bölünüyor ve bölünmüş yerler arasındaki geçiş duvarların arasındaki kapılarla sağlanıyordu. Bu duvarlar Azapkapı ve Tophane arasında da sürüyor, kentin kara tarafını, deniz tarafından ayırıyordu. Deniz yoluyla kente gelenler ve ticaret faaliyetleri kapılar arasında geçerek, kentin kara tarafına ulaşabiliyordu. (Gülersoy, 1984; s.82-83)

Fatih, İstanbul'u fethettiğinde, Osmanlı ile mücadele etmeyen Galata halkını, burada yaşamaları konusunda özgür bırakmıştır, ancak Fatih egemenliğinin işareti olarak yıktırılması emrini vermiştir. (Gülersoy, 1984; s.82) Skarlatos D. Vizantios'un Konstantinopolis adlı kitabında, Fatih'in yıkılmasını emrettiği surların 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar surların görüldüğünü söyler. Ancak Vizantios'un bu gözlemlerine kitabında yer vermesinden birkaç yıl sonra, 1864-65'te 6. Daire'nin kurulması ve yeni imar hareketleri sonucunda büyük ölçüde yıkılmıştır. (Türker, 2007; s.15) Galata Kulesi çevresindeki hendekler doldurulmuştur.

Günümüzde, Yeraltı Cami adıyla, dinsel ritüellere ve ziyaretçilerine açık olan cami, bir cami olarak inşa edilmemiştir. Kuşatma zamanlarında Bizanslıların Haliç ağzını

kapatmak için gerilen zincirin kuzey ucunun bağlandığı Kastellion'un bodrumudur. (Kıvılcım, 2009; s.47) Haliç'e çekilen gizli sınırın bir ucu burada bulunur.

Galata surlarının arasında kalan kent parçası, hemen hemen her dönem farklı kimliklerin ortak yaşantı alanı olmuştur. Ticaret bölgesi olması sebebiyle, İtalyanlar bu bölgeye yerleşmişlerdir. İtalyanlar gibi, Araplar, İspanyollar ve Katalanlar, Ruslar, Bulgarlar, Çerkezler ve Gürcüler de ticaret nedeniyle bölgeye gelmişlerdir. (Gülersoy, 1984; s.82) Böylelikle, bölge heterojen nüfus yapısına ulaşmışlardır.

Galata uzun yıllar, Cenevizlilerin yerleşim yeri olmuştur ve Cenevizliler bölgede kiliseler, ticarethaneler ve rıhtım yaptırmışlardır. Bölge bir Avrupa Ortaçağ kentinin karakterini taşır ve kaleler, mağazalar, ticaret ve idare yapıları ve evler vardır; yeşil alan ise yok denecek kadar azdır. Osmanlı'nın İstanbul'u fethinden sonra, Cenevizlilere ayrıcalıklar devam etmesine rağmen, ülkedeki etkinliğinin azalmasıyla Cenevizliler yerlerini Rum, Ermeni ve Musevilere bırakmışlardır. (Gülersoy, 1984; s.82) Türklerin idaresindeki kentte, Türklerin yanı sıra Frenkler, Rumlar, Ermeniler ve Araplar yaşamaya devam etmişlerdir. Kurtuluş Savaşı sonrası, bölgedeki Türk etkinliği artmış ve diğer kimlikler bölgeden çekilmişlerdir. (Gülersoy, 1984; s.84)

Evliya Çelebi, Galata'da yaşayan heterojen yapıyı yapılan işler üzerinden sınıflar ve dört farklı topluluk olduğunu söyler: Tüccarlar, gemi marangoz ve kalafatları, yeniciler ve sanatçılar. (Türker, 2007) Bir ticaret merkezi olması her dönem ön planda olmasının karşısında Evliya Çelebi 17. yüzyıldaki yazılarında, sanatçıları da sayar. Mimar Mete Göktuğ, antik Galata haritalarının üzerine işlediği bilgilerde, antik çağda, Galata'da mızıkacılar anlamına 'alvetes' denilen yer bulunuyor; bugün müzik aletleri satılan alanın yakınında olduğu belirtiliyor. (Kıvılcım, 2009; s.138) Kimi kaynaklar bölgedeki sanat etkinliğinin farklı dönemlerde, farklı türlerde görüldüğünü gösterir. 5. yüzyılda suların, rıhtımın, hamamların ve evlerin bulunduğu Galata'da, bir tiyatrunun da olduğu söylenir. (Rad) Bundan önce, İmparator Theodosios döneminde de bir tiyatro ve bir agora olduğu söylenir. Aynı dönemde, bir kilisenin, özel ve kamusal hamamların, tersanelerin, büyük sütunlu bir caddenin, un değirmenlerinin, evlerin ve gece bekçilerinin olduğu yazılır. (Türker, 2007; s.13)

19. yüzyıl sonlarında, Edmondo de Amicis'in bölgedeki hanları ve hanlarda bulunan işletmeleri detaylı anlattığı 'Costantinopoli' adlı kitabında, o dönemde bölgede

berberlerin, meyhanelerin, tatlıcılarının, kasapların, tüccar yazıhanelerinin, kilise ve manastırların, hastanenin ve evlerin bulunduğu okunur. (Türker, 2007; s.17)

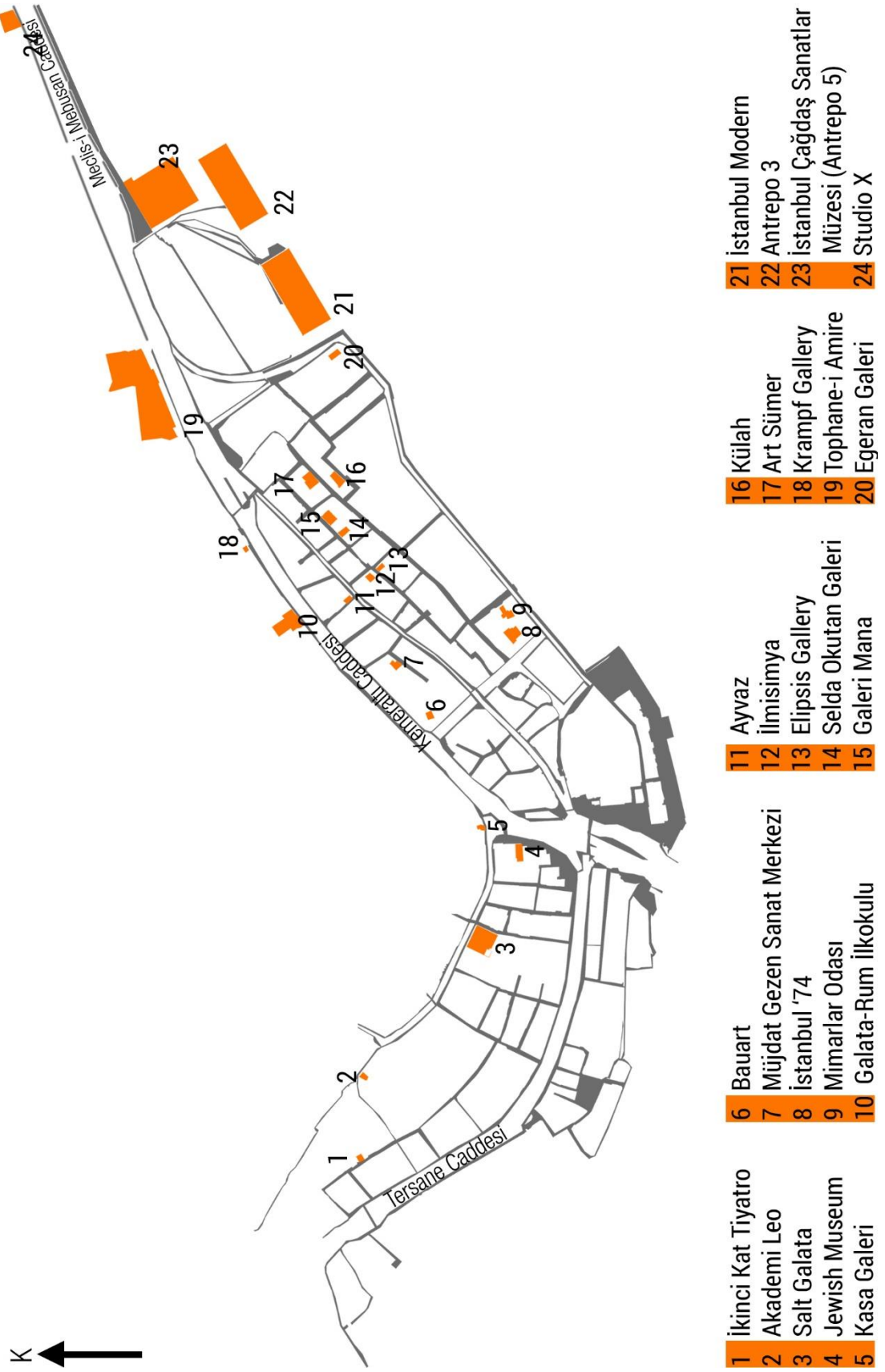
Günümüzde Karaköy, geçmişinde taşıdığı sınırların ve barındırdığı işlevlerin kimini halen sürdürse de, sınırlar ve işlevler büyük ölçü de değişmiştir. Surlardan günümüze ulaşan parçalar arada kalarak, baskın sınır tariflerini yitirmiştir; bunun yerine, kenti oluşturan mekânlar ve bu mekânların işlevleri yeni sınırlar tariflemeye başlamışlardır. Bölgede geçmişte bulunan işlev ve buna bağlı olarak kullanıcı çeşitliliği de değişime uğramış ve en önemli işlev kaybı evlerin yitirilmesi olmuştur. Karaköy bir konut yerleşimini içermekten çıkmış, ancak son on yılda yaşanan dönüşümlerle konaklama mekânları bölgede önemli bir yer edinmiştir.

4.2 Sanat Mekânlarının Kentsel Sınırlara Etkisi

Karaköy, çevresinde gelişen sanat etkinlikleri ve tasarım atölyelerinin etkisi ile hızla dönüşmeye başlamıştır. Sanatçı ve tasarımcılarla başlayan dönüşüm, yatırımcıların bölgedeki etkinliği arttırmasıyla hız kazanmıştır ve dönüşümün biçimi değişir.

Son on yılda, Galata'da özellikle Serdarı Ekrem Caddesi'nde açılan tasarım mağazaları, butikler ve sanat atölyelerinin bölgede başlattığı fiziksel ve sosyal değişim, Bedrettin Dalan dönemiyle başlayan dönüşümün yönünü değiştirmiştir. Daha önce sanatçıların, 'entelektüellerin' uğrak mekânına dönüşmüş Cihangir semtinin benzer etkileri İstiklal Caddesi'nin sonunda, Galata'da da kendini göstermeye başlamıştır. İstiklal Caddesi'ni Galata Kulesi Meydanı'na ve Serdar-ı Ekrem Caddesi'ne bağlayan Galip Dede Caddesi üzerinde bulunan müzik aletleri dükkânlarından sadece büyük ölçekli olanlar ancak varlıklarını sürdürebilirken, birçok küçük işletmenin yerine turistik dükkânlar ve butikler açılmıştır. Bu dönüşüm Galata Kulesi'nde sonlanmayarak, Camedân Sokak'taki tabelacıların yerini alan kafe ve tasarım mağazalarıyla Bankalar Caddesi ve Karaköy'e sirayet etmiştir.

Karaköy'de sanat, 21. yüzyılda etkin olmaya başlamıştır. 2005 yılında 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin yedi ana mekânından biri olan Garanti Binası, bienal rengi olan pembeye boyanmış ve Osmanlı Bankası'nın küçük ölçekli sergileri dışında Bankalar Caddesi'ne sanat, caddenin tam ortasında yerini almıştır. Aynı zamanda bienalin sekiz küçük ölçekli mekânlarının üçü yine Bankalar ve Yüksek Kaldırım Caddeleri'nde gerçekleşmiştir.



Şekil 4.4 : Karaköy’de bulunan sanat mekânlarını gösteren harita (Ganiç, 2014)

Bienal'den iki yıl evvel, 2003 yılında 8. Uluslararası İstanbul Bienali'nin gerçekleştiği 4 no'lu Antrepo'da sanat kalıcı hale geliyor ve İstanbul Modern kuruluyor. 2005'te Bienale kapılarını açan Deniz Palas Apartmanı ise İstanbul Modern ile aynı aileye ait İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından 2009 yılında kullanılmaya başlanarak, Karaköy'ün iki ucu kalıcı kültür-sanat yapıları tarafından tutulmaya başlanıyor. Böylelikle Şişhane-Galata-Tophane arasında bir sanat ve tasarım üçgeni oluşuyor. Salt Galata ise bu alana yerleşen büyük ölçekli son yapı olarak Kamondo Merdivenleri'nin karşısını tutmaya başlıyor. Sonraları bir biri ardına açılan sanat mekânlarıyla, Karaköy kentin önemli sanat merkezlerinden biri haline gelir. (Şekil 4.4)

Galata'da yoğunlaşan sanat ve tasarım atölyelerinin, küçük ölçekli üretim dükkânlarıyla, üretim odaklı kurdukları ilişki, Bankalar ve Tersane Caddeleri'nin yatay olarak kestiği alanı boylamasına keser. Bu ilişki, bölge içinde yeni temas noktaları ve hareket alanları tanımlamaya başlar; kentsel gündelik hayatın sınırları genişler ve çeşitlenir. Karaköy'de kalıcı olan büyük, orta ve küçük ölçekli çok sayıda sanat kurumları, oluşumlar ve inisiyatifler vardır. Bu farklı ölçeklerdeki sanat oluşumları, uzamsal ve kavramsal olarak da farklılaşırlar; bu ölçek farklılıkları, çevresinde bulunan diğer mekânlarla ilişki biçimini ve bu mekânları kullanmasını da etkiler.

Bölgenin tarihi yapı stoku niteliği, yapıları işlev değişikliğine açık hale getirir. Antrepoların kalıcı ve geçici sanat ve etkinlik alanları olarak kullanılması, banka binalarının sergi ve araştırma mekânlarına dönüşmesi ya da demirci atölyesinin bir reklam ajansına dönüşmesinde, yapıların yeniden işlevlendirilmeye uygun niteliklere sahip olması önemlidir. Ancak sanatçıların, tasarımcıların, sanat üretimi ve gösteriminin Karaköy'e taşınmasının tek nedeni, bölgenin tarihi yapı stokunun niteliği ve coğrafi konumuyla kent merkezine yakınlığı değildir. Sanatçılar ve tasarımcılar, heterojen ve alt kültüre ait bir çevrede olma arzusu ile ucuz kira bedeli olan bölgeleri tercih ederler (Tan, 2006). Aslı Kıyak İngin'in *Made in Şişhane* (2011) kitabında yer verdiği tasarımcı ve sanatçılarla olan röportajlarında, tasarımcılar; burada bulunma nedenlerinden birinin, sadece bir alt kültürden beslenmenin dışında, tamamen üretimlerine katkıda bulunacak küçük ölçekli atölyelerin bölgede bulunması olduğunu belirtir. İzmir'de faaliyet gösteren K2 Sanat Merkezi de İngin'in sözlerini destekler. K2 gurubundan Borga Kantürk, K2 Sanat Merkezi'nin bulunduğu konumun, üretim yapabilecekleri atölyelere yakınlığının, sanatçı için üreticiyle bir arada olma fırsatı yakalayabilmesi açısından büyük önem taşıdığını vurgular. (Çağdaş Sanatta Sivil

Oluşumlar ve İnisiyatifler; s.162) Perşembe Pazarı'nda yerleşen sanat ve tasarım mekânları, üretim merkezine olan yakınlık üstünlüğünü, şehir merkezine yakın olmaları ve ucuz üretim yapabilme imkânlarıyla pekiştirir.

Kentsel gündelik yaşamın genişlemesini sağlayan, Perşembe Pazarı'ndaki üretici ve sanatçı arasındaki iletişimde Sennett, kamusalılığı oluşturan en önemli etkinlik alanı olarak, kentte günlük tiyatronun bir parçası olan “pazarlık etmek ve ona ilişkin ritüelleri” gösterir: “Sunı bir biçimde karşılıklı sergilenen oyun, alıcı ve satıcı sosyal olarak kaynaştırır.” (Sennett, 2010; s.191) Böylelikle Perşembe Pazarı'nda alış-veriş yapmak bu oyunu oynama fırsatı sunar. Pazarlık yapma sırasında oluşan ilişki, burada alış-veriş yapan kişiyi cezbeden durumdur.

Kamusallığın oluşmasını etkileyen bir diğer etken hızdır. Karaköy'de sokakların genişliğinin dar olması, hareketin hızını yavaşlatmaktır; hareketin yavaşlamasıyla birlikte sosyal iletişim de artar. Bununla birlikte hız, sınırların fark edilirliğinin de belirleyicisi olur. Bireyin hareket hızının yavaşlamasıyla birlikte, sınırlar ve eşikler daha çok fark edilir duruma gelir. Hareketin yavaş olması bireyi yere bağlar ve yere aidiyetini kuvvetlendirir. Karaköy'ün bu fiziksel özellikleri ve sahip olduğu işlevler, sanat üretimini ve sergilenmesini, sanat mekânlarının kentle kurduğu ilişkiyi ve kamusallaşma imkânlarını destekler.

Sanat kamusallaştıkça ya da farklı sanat mekânlarının bir aradalığıyla izleyici, katılımcı çeşitliliği sağlayabildiğinde, kentsel mekânlarda sosyal etkileşim artar. Sanat mekânları arasındaki karşılıklı ilişki hem bir birliktelik tanımlar, hem de sahip oldukları çeşitlilik ve tasarlanmamış karşılaşmalar ile bir çatışma alanı doğurur, bu çatışma durumu ise oluşa açıktır, üretkendir. Bogner, bir bölgede kümeleşen sanat mekânları arasında gevşek ve keskin olarak tanımlanmamış bağlara ve sınırlara ihtiyaç olduğunu söyler. (Bogner, 2010; s. 11) Mekânlarla arasındaki, doğrudan tarif edilmemiş süreklilik, farklı işlevlere sahip mekânlar, kentsel mekânlar ve boşluklarla güçlendirilir. Sanat mekânlarını çevreleyen kamusal mekânlar, sanat mekânlarıyla bütünleştiğinde, sanat kendi mekânının sınırlarını engelleyici ve ayrıştırıcı olmaktan kurtarır; ilişki kurmaya imkân veren olarak yeniden tanımlar. Bu değerlendirme sanat, sanat mekânları ve kent arasındaki ilişkiyi tarif etmeye yeterli değildir; sanat mekânları ve kent arasındaki ilişki, bir akış tarifler ve birbirlerini etkilemeye ve şekillendirmeye, dönüştürmeye başlar. Bu etkileşim, kullanıcının kentte hareketini dönüştürürken, bu hareketin çektiği kullanıcı çeşitliliği, farklı işlevlerin bölgede yer almasını ve kimi

işlevlerin ağırlık kazanmasını tetikler; bu durum Karaköy’de bir dönüşüme, kimi mekânların, işlevlerin ve kullanıcı kimliklerinin yerinden edilmesine neden olur.

Sanat mekânlarının başlattığı bu dönüşüm çok sayıda yeme-içme mekânları, ofisler, konaklama mekânları ile genişler. Bunu yanı sıra, kitapçılar, arşiv, araştırma merkezi bulunur. (Şekil 4.5)

Karaköy’de yeni yerleşen bu mekânlarla birlikte, artık sadece iş saatleri içinde kullanılmayarak, Karaköy’ün zamansal sınırları da genişler. (Şekil 4.6) Bu zamansal genişleme, özellikle konaklama mekânlarıyla gerçekleşir ve kimi yeme-içme mekânlarıyla desteklenir. Karaköy’de sanat mekânlarıyla başlayan dönüşüm, özel ve devlet yatırımlarıyla kuvvetlenir ve farklılaşır.

Bölgede ana yatırım işlevi konaklama mekânları olur. Küçük, orta ve büyük konaklama mekânları, Karaköy’ün tüm gün kullanılmasını sağlar. Konaklama mekânlarının büyük ölçekli olanlar genellikle, Galata Köprüsü’nün doğusunda ve batısında yerleşir. Galata Köprüsü ve Tophane arasında kalan alanda konaklama mekânları, Galata Köprüsü ve Unkapanı Köprüsü arasında kalan alana kıyasla daha yoğundur. Galata Port Projesi’nin planlanan yerine yakın olmasının yanı sıra mevcut yapı stokunun ölçeği ve niteliği, konaklama mekânlarının Galata Köprüsü’nün doğusunda yoğunlaşmasına sebep olur. Ancak konaklamanın en yoğun olduğu bölge, köprünün yakın doğu ve batı yakasıdır. Galata Kulesi’nden aşağı inen Yüksek Kaldırım Caddesi’nin, köprüye bağlandığı alanın çevresi, konaklama mekânlarının en yoğun bulunduğu alandır. Konaklama mekânlarının zamansal sınırlarının geniş olması, mekânsal sınırları farklı zaman aralıkları için tarif eder ve genişletir.

Sanat mekânlarıyla bölgede başlayan dönüşüm sonrası yoğunluğunu en çok arttıran işlevlerden biri yeme-içme mekânları olmuştur. Ulaşımın kolay olması, çeşitli sanat etkinlikleriyle bir çekim merkezi haline gelmesiyle, son on yılda yeme-içme mekânlarının özellikle Galata Köprüsü’nün doğusunda hem yoğunluğunun arttığı hem de ölçeğinin büyüdüğü gözlenir. Galata Köprüsü’nün batısında, daha ziyade esnaf lokantalarının bulunduğu ve günlük iş saatleri arasında açık olan yeme-içme mekânlarına karşın, Galata Köprüsü’nün doğusunda, özellikle son on yılda açılmış yeme-içme mekânları 23:00-24:00 saatlerine kadar açık kalır. Kimi yeme içme mekânları ise, gece yarısına kadar hizmet verir.



Şekil 4.5 : Karaköy’de, işlevlere göre mekânların dağılımı (Ganiç, 2014)

Bu yeme-içme mekânları, bölgede kendisiyle aynı dönemlerde açılan ofislerde çalışanlarla ve mekânsal niteliklerin değişmesiyle bölgeyi kullanmaya başlayanlarla, Karaköy'ün kullanıcı çeşitliliğini arttırır. Yeme-içme mekânlarıyla farklı sosyal kimlikler için, Karaköy'de mekânsal sınırlar ile birlikte, bölgenin zamansal sınırları genişler. Yeme-içme mekânları, konaklama mekânlarından sonra, Karaköy'ün zamansal sınırlarını genişleten ikinci en önemli işlev olur.

Karaköy'de işlevsel çeşitliliği oluşturanlardan biri de ibadethanelerdir. Tarih boyunca farklı toplumların egemenliği altına girmiş olan Karaköy'de, bu toplumların dinlerine ait ibadet mekânları bölgeye yerleşmiş ve bir arada bulunmuşlardır. Galata Köprüsü'nün batısında camilerin olduğu, doğusunda ise hem kiliseler hem de camiler bulunur. İbadet mekânlarının, Kemeraltı Caddesi ile Mumhane Caddesi arasındaki bölgede yoğunlaştığı; dini mekânların birbirine yaklaştığı görülür.

Galata'da, Serdar'ı Ekrem'de ve Galata Kulesi'nden, Bankalar Caddesi'ne inen Bereketzade Medresesi Sokak ve Yüksek Kaldırım Caddesi'nde yoğun olarak bulunan tasarım dükkânlarına, Galata Köprüsü'nün doğu ve batı yakalarında pek rastlanmamakla birlikte, çok az sayıdaki tasarım dükkânlarının, herhangi bir üretim ve bölgedeki üreticiyle ilişkisi olmaksızın, sadece satış yaptıkları gözlenir. Bu az sayıdaki tasarım dükkânlarının, yine Galata Köprüsü'nün doğusunda yer aldığı gözlenir.

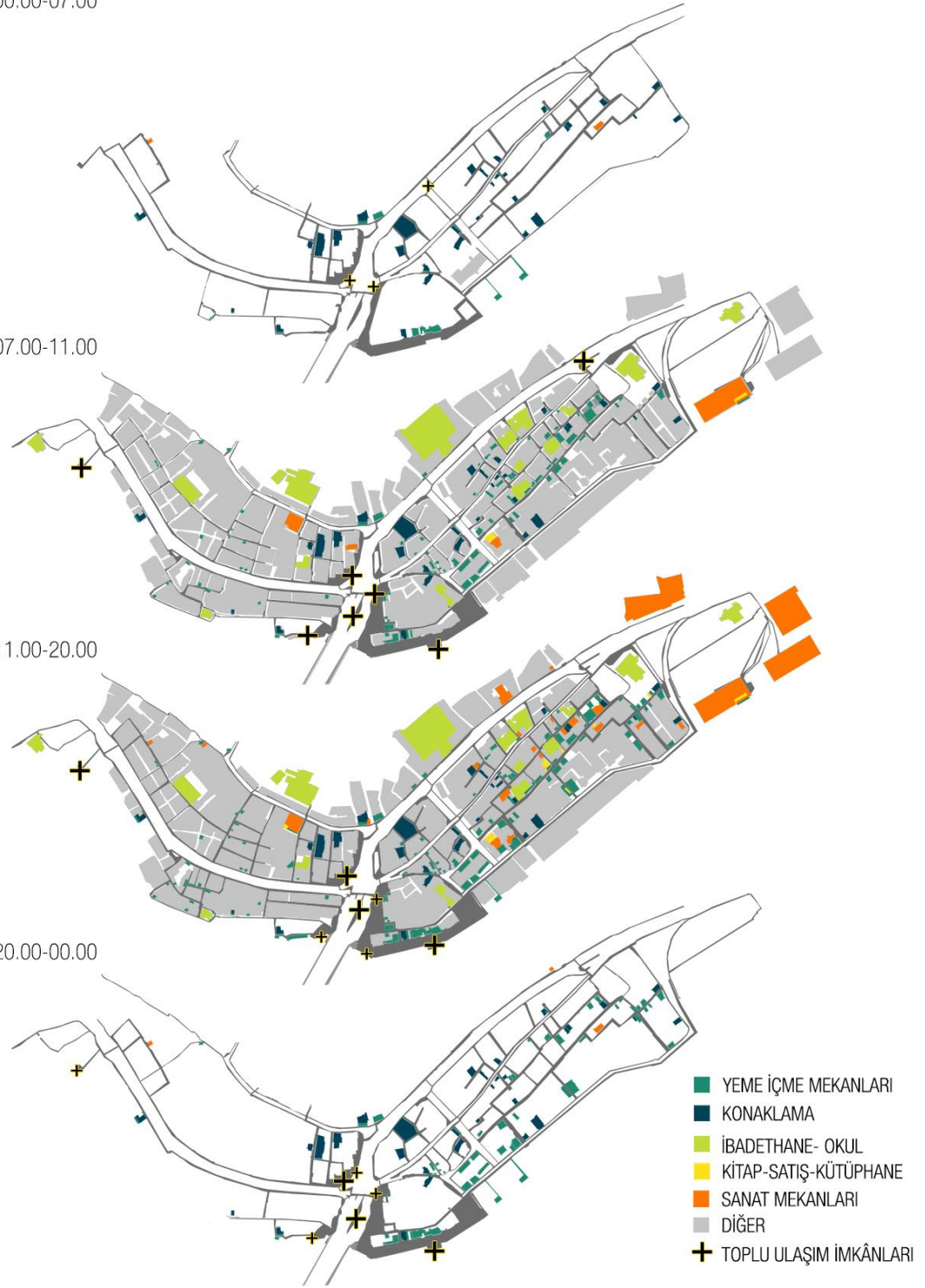
Karaköy'de, sanat mekânlarının içerikleri farklılaşır. Bunlar arasında görsel sanatların yanı sıra, tiyatro, müzik, mimarlık, tasarım, dans ve zaman zaman sanat stüdyoları ve atölyeleri, sanat eğitim merkezi bulunur. Bölgede bulunan sanat mekânlarının büyük bölümünün Galata Köprüsü'nün doğusunda yer aldığı görülür. İstanbul Modern, Antrepolar ve Tophane-i Amire bölgedeki en büyük ölçekli sanat mekânlarıdır. Bölgede bulunan diğer sanat mekânlarının çoğunluğunun, bu büyük ölçekli sanat mekânlarına yakın oldukları görülür. Bölgedeki çoğu sanat mekânının 18:00'e kadar faaliyet gösterdiği görülür. Sanat mekânları için bu zamansal sınırın kimi mekânlarla, kimi günlerde 20:00'ye uzatıldığı; özellikle tiyatro, dans, tasarım atölyeleri ve sergi açılışlarıyla bu zamansal sınırın genişletildiği gözlenir. Sanat mekânlarının içerik ve disiplin çeşitliliği, katılımcı çeşitliliğinde gözlenir. Bogner, izleyici çeşitliliğinin, sosyal yelpaze ve yaş farklılığı, gündüz, akşam ve gece zamanlarındaki ziyaret sıklığı ile belirlendiğini söyler. (Bogner, 2010; s.13) Bogner'in tarif ettiği katılımcı çeşitliliğinin, Karaköy'de ancak kısmi olarak gerçekleşir.

00.00-07.00

07.00-11.00

11.00-20.00

20.00-00.00



Şekil 4.6 : Karaköy’ün farklı işlevlere sahip mekânlarının, zamansal sınırları (Ganiç, 2014)

Bölgenin en genç nüfusunu Bankalar Caddesi ve Kemeraltı Caddesi’nin üzerinde bulunan okullarda okuyan öğrenciler oluşturur. Bir ilkokul ve iki lise bulunan bölgede,

özellikle ilkökul çocuklarına yönelik tek mekân, İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde kurulan çocuk atölyesidir. Karaköy’ün kullanıcılarının yaş aralığında, çocukların ancak okul bölgesinde ve İstanbul Modern Çocuk Atölyesi’nde kendilerine ait mekânlarda ve etkinliklerde bulunabilirler. Çocuklara ait mekânların bölge içindeki yoğunluğun az olması, çocukların bu kentsel mekândaki hareket ve kullanım mekân sınırlarını genişletemezler. Mevcut mekânlarının zamansal sınırları ise, hem çocuklar hem de 16 yaş üstü çocuklar için, okul saatleri ve çocuk atölyeleri ile hafta içi 08:00-18:00, hafta sonu ise 09:00-18:00 saatleri arasındadır.

Buna göre, Galata Köprüsü’nün doğusunun, batısına göre zamansal aralığının daha geniş olduğu görülür. Bununla birlikte, kullanıcı kimlikleri de çeşitlenir. Galata Köprüsü’nün batısında, zamansal sınırları konaklama mekânlarıyla en genişlemiş olan bölge, Bereketzade Medresesi Sokak ile köprü arasında kalan bölgedir. Karaköy’ün zamansal sınırları genişlemesinde, sanat mekânlarının doğrudan etkisinin güçlü olmadığı, özellikle belli günlere ve etkinliklere bağlı olduğu söylenebilir.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, sergi mekânlarının Karaköy’de sınırları muğlaklaştıran, hareket alanını çeşitlendirerek üst üste binen yeni sınırlar oluşturmalarının karşısında; kendi fiziksel mekânı üzerinde nasıl sınırlar tanımladıklarının araştırılması hedeflenir. Başlattıkları dönüşümle oluşturdıkları yeni kentsel sınırlar ve muğlaklıklar; sanat mekânlarının kendisi için aynı muğlaklığı ve geçirgenliği tanıyor mu?

4.3 Sanat Mekânlarının Oluşturduğu Sınırlar ve Katılımcı ile Etkileşimi

Sanat mekânlarının en önemli mimari elemanlarından biri duvardır. Mekândaki sınırları tarif eden, serginin üretimine göre değiştirilen ya da eklenen, sanat üretiminin yansıtıldığı, asıldığı, yaslandığı yüzeydir; mekânın içini dışarıdan ayıran ve dışarı kaynaştıran, mekân içinde yeni sınırlar ve mekânlar tarifleyen mimari elemandır. Venturi, için dıştan farklı olduğu görüşünün hakim olduğu zamandan beri, duvarı farklılaşmanın başladığı değişim noktası olarak gösterir ve bunun mimari bir olay olduğunu söyler. “Mimarlık, kullanımın ve mekânın iç ve dış güçlerinin kesiştiği yerde belirir. Bu iç güçler ve çevre güçleri hem genel hem özel, hem belirlenimsel (deterministik) hem de rastlantısaldır. Dışarıyla içeriği birbirinden ayıran duvar olarak mimarlık hem bu çözümün mekânsal anlatımına, hem de bu çatışmanın sahnelenmesine dönüşür.” (Venturi, 1991; s.141)

Venturi, duvarın kendisinin önemli olduğu kadar, geometrisinin de önemli olduğunu söyler; duvarın kavisli olması durumunda, duvar değerini arttırmış olur. Konkav yüzeyler, mekânı parabolik bir ayna gibi toplayıp, yoğunlaştırırken; konveks yüzeyler mekânın kaçmasına izin verir ve mekânı dışa doğru yansıtır. (Norberg-Schulz, 1988; s.34)

Deleuze ve Guattari, “yüz” metaforunu kullanırlar. Onlara göre yüz iki bileşenden oluşur: beyaz duvar ve kara delik. Yüzü oluşturan bu iki bileşen karşıtlık içindedir. Beyaz duvar, üzerine yansıtılan her şeyi geri gönderen bir yansıtıcıdır; kara delik ise her şeyi içine çeker. Yüz, hem dışlar ve soğurur; hem de yansıtır ve içine alır. (Ballantyne, 2012; s.68) Colomina ise yüzün ikiliğini, içeriye ve dışarıya dönük olmasıyla karşılar. Duvar hem içeride olanı hem de dışarıda kalanı tarif eder, ancak içe ve dışa ait olan tarifleri farklılaştırır.

Duvar, bir taraftan sanat nesnesinin sergilenmesine ve sanat üretimine katılırken, diğer taraftan izleyici ve katılımcının mekân içindeki hareketini ve deneyimini tarif eder. Karaköy’de sanat mekânlarında izleyicinin deneyimi büyük ölçüde ‘görmek’ üzerine kuruludur. İzleyici mekâna dâhil olduğunda, görmek ve sanat nesneleri arasında gezinmek dışında, diğer bütün eylemlerden sıyrılmıştır, sessizleşir. O’Doherty, sanat mekânlarındaki görme eyleminin ağırlığını ve sessizleşmeyi, sanat nesnelerinin çevresiyle kurduğu ilişkilerle ilişkilendirir. Ona göre, sanat nesnelerinin birbiri arasında ve çevresiyle arasındaki ağır boşluk, mekânı kullanım şekilleri, ziyaretçide sanat mekânına izinsiz girdiği izlenimi yaratır; izinsiz girdiğini hisseden kişi “öncelikle kendi kendine görünür olduğu için, beden dili ağırlaşır.” (O’Doherty, 2000; s.71) Beden dilinin ağırlaşmasıyla, özne sanat nesnesinden uzaklaşır.

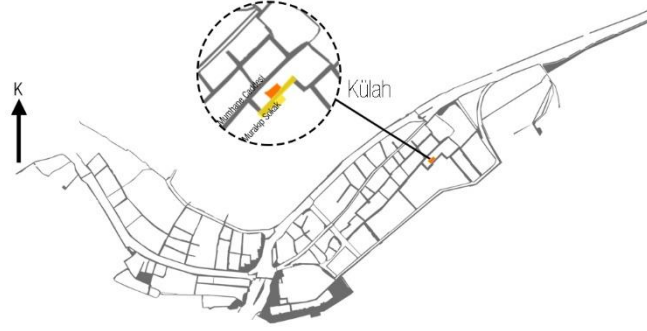
Sanat mekânlarının fiziksel özelliklerinin, özne ve sanat nesnesi arasındaki ilişkide etkili olması gibi, sanat mekânlarının içinin, dışarıyla ilişkisinde de etkili olur. Sanat mekânlarının, mekânsal sınırlarını oluşturan elemanlar, sanat mekânlarını çevresinden ayırarak, mekânı ‘içe’ çevirir. Dışarıyla, görsel ilişki kuran açıklıklar örtülür. Bu “beyaz küpün içinde” (O’Doherty, 2000) sanat, kendi ortamına içkin olur. Dışarıyla mekânsal iletişiminin kopmasıyla birlikte, mekân dışarının zamansal ortamından ayrılarak, kendi zaman ortamını kurar. İçeride olan, dış ortamdaki zamandan ve tüm değişimlerden habersiz olabilir. İçeride olan donmuş zaman, ideal mekânın zamanıdır. Kendi içine dönen sanat mekânları, mekânın ideal zaman içerisinde izleyicinin/katılımcının deneyimine odaklanır. Holl, bu içe odaklanan sanat

mekânlarının, izleyici/katılımcıları önünde “sürekli değişen ve hiç kesintiye uğramayan bir dizi perspektif” açılmasını önerir; böylelikle iç mekân deneyimi örülme kavramıyla bütünleşir. (Holl, 2000, s.115)

Sanat mekânlarının dışarıyla ilişki kurması, mekânın içindeki zamanı oluşturduğu ve içeride olanın dışarıda kalan mekânı, sanat mekânının içine katması gibi, dışarıda olanın sanat mekânına katılımını da etkiler. Mekânın içinde olana dair fikir edinmek, bireyin mekâna katılmak isteyip istememesini, mekâna dair merakının uyanmasını etkiler. Hüseyin Alptekin, Raquel Frieria, Nuria Güell’in ‘Halılar, Battaniyeler’ isimli çalışmaları ile özel mekânın sokağa taşan nesneler aracılığıyla dışarıda olanın, içeride olan hakkında bilgi edinebileceğini söyler. “Sanatın arama değil; bir bulma” (Rio Vaara, 2007; s.68) olduğu düşünüldüğünde; dışarıda olanın sanat mekânının içine dair bilgi edinmesi, merak duyması, bireyin mekâna katılma arzusunu uyandırır. Görsel ya da işitsel olarak, ‘dışarıdan’ duyumsamak, ‘sanatı bulmayı’ kolaylaştırır.

Tez çalışmasında Külâh, Tohum Karaköy, Galeri Mana, İkinci Kat Tiyatro ve Studio X incelenmek üzere seçilmiştir. İncelenecek mekânların seçimlerinde, farklı sanat üretimlerinin olmasına, farklı katılımcılar tarafından kullanılmasına, farklı zaman aralıklarında açık olmasına, farklı mekân özellikleri olmasına ve bulunduğu çevreyi ve kenti farklı kullanması ve bulunduğu çevreye farklı katkılar sunmasına bağlı olarak seçilmiştir. Seçilen mekânların ortak özelliği sokak kotundan giriş sağlamaları ve çok işlevli mekânlar olmamasıdır. Külâh, sürekli bir sanat mekânı değildir. Kısa süreli etkinliklerin mekânı olarak, düzenli olarak açık kaldığı saatler yoktur. Her etkinlik için, gün içinde farklı zaman aralıklarını kullanır. Çoğu zaman, bulunduğu sokağı etkinlikler için kullanır. Tohum Karaköy, kentsel mekânı kullanmış, ne kadar süreyle devam edeceği belirlenmemiş ancak 8 gün sürmüş bir sanat üretimidir. Üretilmesi ve tüketilmesi kullanıcıları tarafından belirlenmiştir. Bir sergi mekânı olan Galeri Mana, kullanım saatleri belirlenmiş, sokakla ilişki kurmayan ancak çevresindeki farklı sanat mekânlarını kullanarak mekânsal sınırlarını genişletir. İkinci Kat tiyatro, sokak kotundan kendi girişi olmasına karşın, etkinlik mekânı üst kottadır. Tiyatronun üretilme biçimiyle, etkinlik mekânını sınırlarını kesinleştirmekten kaçır. Özellikle akşam saatlerini kullanarak, diğer sanat mekânlarından zamansal olarak ayrılır. Studio X ise mekân özellikleri ile farklılaşmasının yanı sıra, seçilen mekânlar arasında

kullanıcı çeşitliliğini en çok sağlayan mekândır. Özellikle çocuklarla yaptıkları etkinliklerle, çocukları üretimin kendisine dâhil ederek, diğer mekânlardan farklılaşır.



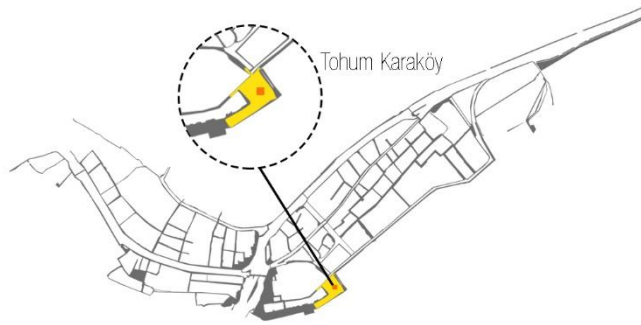
Şekil 4.7 : Külâh'ın konumu ve kullanım alanı

Ses mekânın aşılma yollarından biridir. Sesin, mekânın fiziksel sınırlarını aşmasıyla birlikte, ses mekânın çevresiyle ilişkisini arttırır. Murakıp Sokak'ta bulunan Külâh adlı sanat mekânından sokağa yayılan sesin, etkinliğin çevresi tarafından bilinirliğini arttırdığı gözlenmiştir. Mekânın çevresinde bulunan kullanıcılarla yapılan görüşmelerde, etkinlik bilgisinin ne zaman, nerede gerçekleşeceği gibi daha detaylı bilgilerle pekiştirildiği görülmüştür. Kimi zaman katılımcı olurken, kimi zaman da sadece haberdar oluyorlar. Külâh, düzenlediği çeşitli etkinlikleri kimi zaman sokağa taşırır, kimi zaman da ağırlıklı olarak sokağı kullanır. (Şekil 4.8) Sokakla ilişki kurulan etkinliklerde, komşusu olanların katılımının arttığı gözlenmiştir. Külâh, etkinliklerinde, sokağı sıklıkla kullanarak, komşularıyla ilişkilerinin, diğer sanat mekânlarına kıyasla daha kuvvetli olduğu gözlenmiştir.

Oda Projesi'nden Güneş Savaş'la yapılan kişisel görüşmede, Savaş, kendi proje deneyimlerinden yapılan çıkarımlarla, $\pm 0,00$ kotunda olmanın katılımcıyla etkileşimin artmasında önemli olduğunu vurgular. Bir çatı katında başladıkları sanat projelerini, mekânlarının değişmesi ve $\pm 0,00$ kotuna inmeleriyle birlikte, etkileşime daha açık olarak kurgulayabildiklerini ve çevrede yaşayanların da mekâna ve sanat projelerine daha çok katılabildiğini söyler. Görsel olarak fark edilebilir, ulaşılabilir ve karşılaşmalara açıktır.



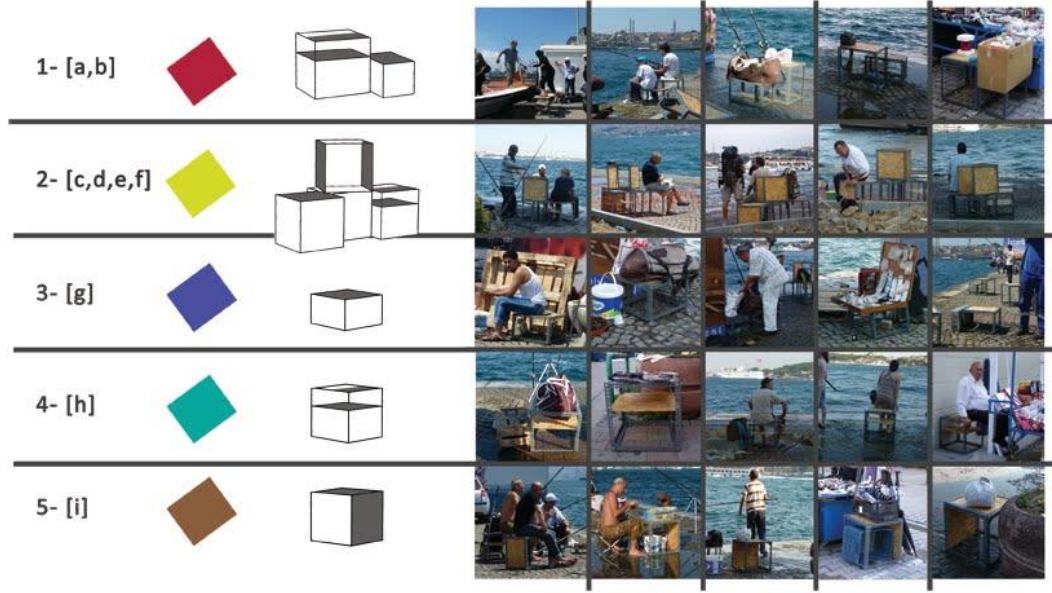
Şekil 4.8 : Külah'ın sokak kullanımı (Sağ ve sol alt resimler Url-22)



Şekil 4.9 : Tohum Karaköy' n etkinlik alanı

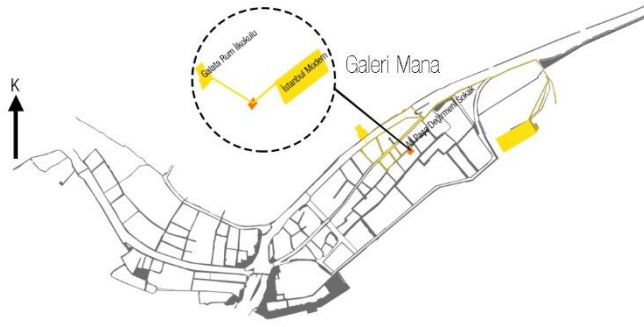
Bir taraftan mekânın sokakla ilişkisini belirleyen konumunun oluşturduğu fiziksel sınırlar, bireyle ilişkisini biçimlendirerek mekânın kamusal laşmasına etkide bulunurken, diğer taraftan kimi mekânsal engeller ve sınırlayıcılar, mekânın kamusal kullanımı arttırır. Tokum Karaköy Projesi, kamusal mekânın kullanım potansiyelini arttırmak, farklı kullanıcı ihtiyaçlarını karşılamak üzere, Perşembe Pazarı'ndan alınan malzemelerle modüller tasarlamış ve Karaköy Katlı Otopark'ın güneyinde bulunan açık alana bırakılmıştır. ( ekil 4.10) Nasıl kullanılabileceği, nerede duracağı gibi tarifler kaçınılmıştır. Bu da mekâna bırakılan modüllerin, kullanıcıyla ilişki kurmasını kolayla tırmı  ve kullanıcının modüle ve bununla birlikte mekânın bi imleni ine müdahale edebilmiştir. Tohum Karaköy grubu, yalnızca modüllerin geçirdiği süreci izlemi ler ve yok olmalarına, t ketilmelerini engellemek için herhangi bir müdahalede

bulunmamışlardır. Burada tasarımcı bir başlatıcı olmuş, modüllerin tasarlanmamış olanaklarının esnaf, turist, yolcu, simitçi, balıkçı tarafından çıkarılmasına imkân tanımıştır. Tasarımcı bu farklı kullanımlardan geri bildirimler almıştır.



Şekil 4.10 : Tohum Karaköy Projesi (Url-23)

Karaköy’de güncel durumda bulunan sanat mekânları, genellikle tasarlanmış ve sonlanmış sanat üretimini izleyiciyle karşılaşır. Tohum Karaköy Projesi, bir süreç projesi olmuştur. Oda Projesi’nin ‘Haksız Tahrik’ projesi de Karaköy’de gerçekleşen bir başka süreç projesidir. Karaköy’de güncel durumda bulunmayan Hafriyat Karaköy, 2009 yılında, farklı sanatçılarla gerçekleştirdiği ‘Cinsiyet Tahrik Nesnesi Değildir’ sergisinde, Oda Projesi, uzun yıllar ‘bir erkek mekânı’ olan (Galata Köprüsü’nün batısında halen egemenliğini sürdürdüğü söylenebilir.), Karaköy’ün bu bağlamını kullanarak bir video dokümantasyonu gerçekleştirmiştir. Karaköy’deki esnafla konuşarak gerçekleştirilen projede, Karaköy’deki adama ‘tahrik, tecavüz’ gibi konularda ne düşünüldüğü sorulmuştur. Yapılan görüşmeler kayıt altına alınarak, Hafriyat Karaköy’de sergilenmiştir. Çoğu zaman, sanat mekânlarıyla ilişkisini kendi ürünleri satarak, ya da sanat mekânları ve tasarımlar için üretimler yaparak kuran esnaf, bu kez sergi nesnesinin üretimine doğrudan katılmıştır.



Şekil 4.11 : Galeri Mana'nın konumu ve etkileşim alanı

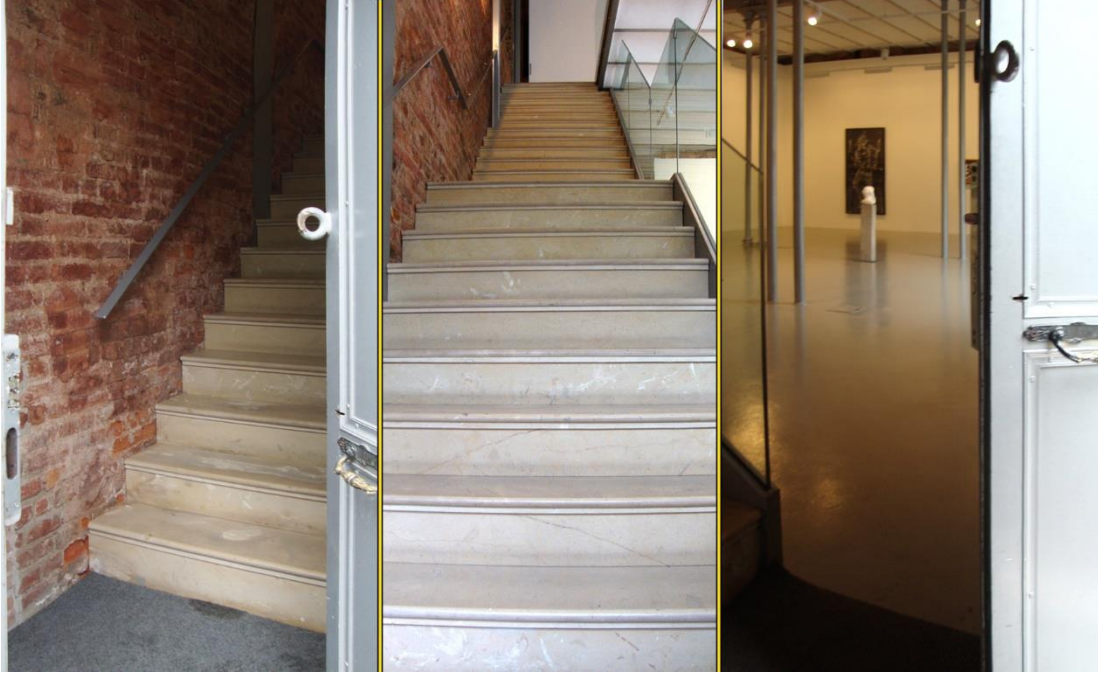
Güncel durumda, Ali Paşa Değirmeni Sokak'ta bulunan Galeri Mana, Karaköy'de orta ölçekli, şahsa ait bir galeri mekânıdır. Galeri bulunduğu çevrenin imkânlarını kullanarak çevresiyle ilişki kurar; mekânsal sınırlarını genişletir. Yılda 5-6 farklı sergi oluşturan kurum, her sergi 1-1,5 ay, ziyaretçiye açar. İki sergi arasında 1 hafta, mekân yeni sergi için hazırlanıyor. Yapılan görüşmede, galeri çalışanı, mekânın dönüştürmek için kullanılan malzemeler, çevredeki dükkânlardan ve üretici atölyelerden sağlanarak, çevresiyle ilişki kurduğunu söylüyor ve yakın ilişkileri sayesinde bu kurulumlar sırasında, çevredeki komşularının yardım ettiğini ekliyor. Galeri, sadece mekânını yeniden üretmek için değil, aynı zamanda sanat etkinliklerini gerçekleştirirken bulunduğu çevrenin imkânlarını kullanarak, bulunduğu çevrede bulunan diğer sanat mekânlarıyla ilişki kurar. Düzenlenen sanatçı konuşmaları, sanat üretiminin bağlamına göre, sergi açılışlarında kendi mekânını kullanmasının yanı sıra, Rum İlköğretim Okulu ve İstanbul Modern'in mekânları kullanılır. Bu mekân paylaşımı ile galeri mekânının sınırları yayılıyor.

Galeriye yaklaşırken, çeşitli tabelalarla, ziyaretçi yönlendirilir; galerinin sokağına gelindiğinde arka arkaya dizilmiş işaretler, galeri mekânını 'buldurur'. Galerinin sokak yüzeyini, geniş açıklıklardan oluşur. Farklı hava koşulları ve saat aralıklarında yapılan gözlemlerle, iç mekânda geniş açıklıkların önündeki perdelerle, çoğu zaman görsel iletişimin kesildiği görülmüştür. Ancak yağmurlu bir günde, yüzeyin ortasında bulunun geniş açıklığın görsel iletişimi sağladığı gözlenmiştir. (Şekil 4.12) İç mekânın, fazla gün ışığından etkilenmemesi ve görsel konforu sağlamak için, açıklıklar örtülmüştür. Hem dışarıda olanın, mekânın içine dair bilgi edinmesi hem de içeride olanın dışarıda olan değişimleri algılaması engellenmiştir. Galerinin kapısı, çoğu zaman kapalı tutulmakta, kimi zaman da aralık bırakılmıştır. Kapının açılış yönü,

sergi alanının tersi yönündedir; girişte, galerini ikinci katına çıkan merdiven karşılar. Kapı yarıya kadar açıldığında sergi alanına geçilebilir. (Şekil 4.13)

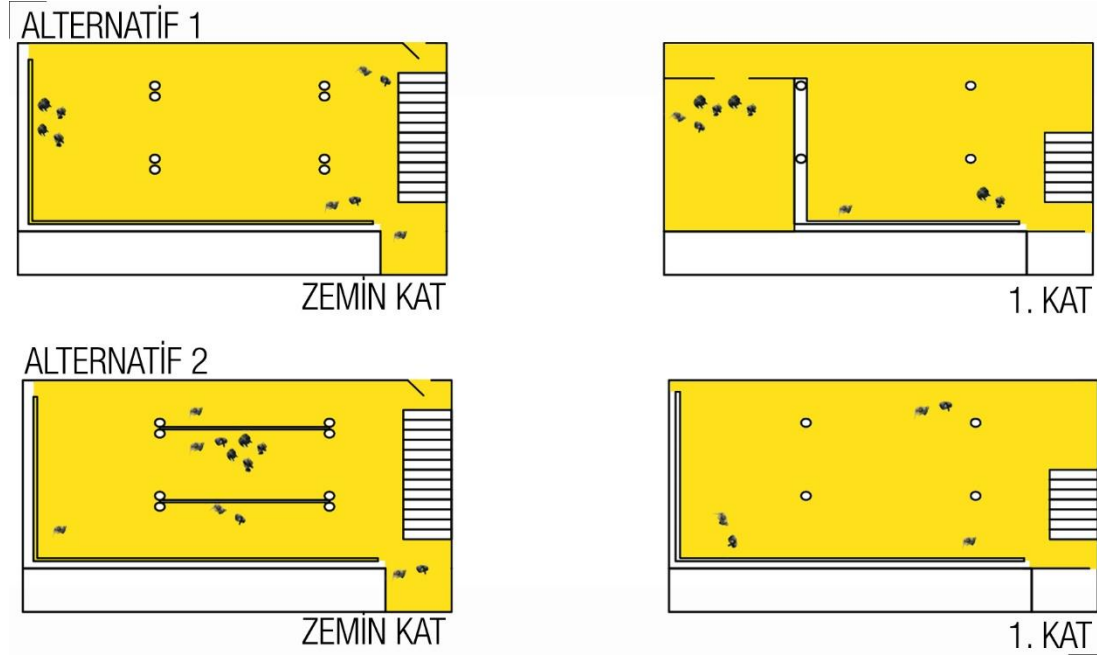


Şekil 4.12 : Galerî Mana, Sokakla İlişkisi (Ganiç, 2014)



Şekil 4.13 : Galerî Mana, Girişî (Ganiç, 2014)

Bir, 19. yüzyıl un değirmeni yapısına yerleşmiş olan sanat galerisi, mekânın fiziksel özelliklerini yok etmemeyi hedefleyerek, ihtiyaç duyduğu yüzeyleri oluşturur. Farklı sanatçılarla sergiler ve çeşitli etkinlikler düzenleyen kurum, sanatçının sanat üretimini sergileme biçimine göre mekânını dönüştürür. (Şekil 4.14)



Şekil 4.14 : Galerî Mana, Sergi Alanlarının Farklı Kullanımı (Ganiç, 2014)

Özellikle video gösterimleri gibi farklı mekânsal ihtiyaçları olan sanat üretimleri için ya da mekânda yüzeyleri arttırarak, mekân içinde sabit olmayan mekânlar oluşturulmuştur. Kalıcı mekân içinde, geçici iç mekânlar oluşturulurken, tarihi niteliği olan yapının taşıyıcı sistemini destekleyen, sonradan yapıya eklenmiş destek taşıyıcı elemanların kendisi, biçimi ve mekân içindeki konumu, mekân içine yerleştirilen yeni yüzeylerle ya da doğrudan kendisi kullanılarak, mekân içindeki mekânları biçimlendirir ve konumlarını tarif eder.

Farklı iki katta düzenlenen sergi alanları, merdivenle birbirine bağlanır. Merdiven haricinde, katları birbirine bağlayan sirkülasyon elemanı bulunmadığından, ziyaretçi çeşitliliğini ve ziyaretçinin sergi alanını kullanımını sınırlanır.

Sarı Zeybek Sokak üzerinde bulunan ‘İkinci Kat’, Karaköy’ün tek tiyatrosudur. (Şekil 4.15) Coğrafi olarak, diğer sanat mekânlarından uzaklaşan İkinci Kat, Karaköy’ün en batısını tutan sanat mekânıdır. Tıpkı Galerî Mana gibi, Perşembe Pazarı’ndaki üretici

ve dükkânlarla iletişim kurar. Tiyatro oyuncular, oyunlarında kullanılacak sahne dekorlarını Perşembe Pazarı'ndan temin ettiklerini söyleyerek, desteklerler.



Şekil 4.15 : İkinci Kat Tiyatro (Ganiç, 2014)

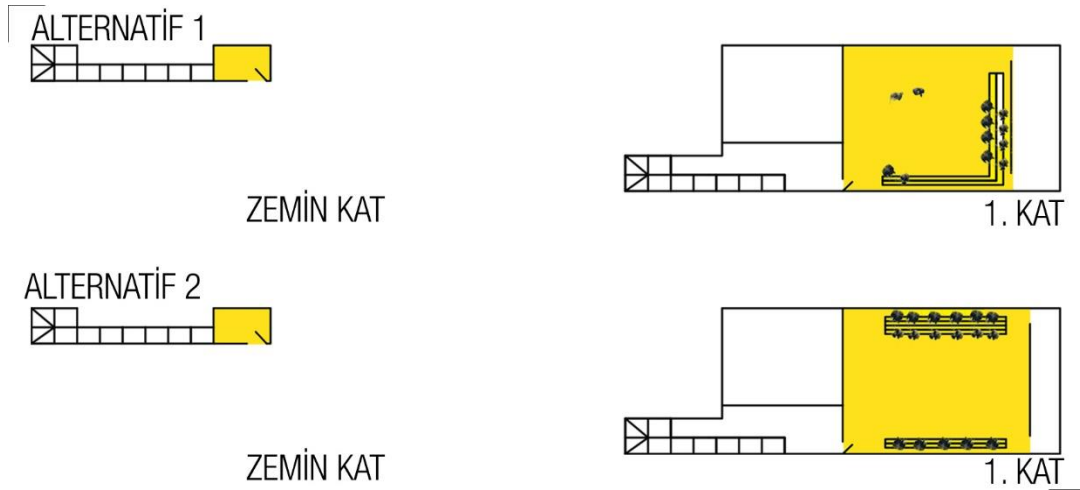
Tiyatronun, zamansal kullanımı değişkendir; oyunun ihtiyaç duyduğu hazırlık sürecine göre açılış saatleri değişir. Tiyatro sezonu içerisinde, her akşam oyun oynanır. Oyunlar genellikle 20:30'da başlarken, kimi oyunlar 23:30/24:00'de başlar. Kullanımının zamansal aralığıyla, İkinci Kat, Karaköy'ün zamansal sınırlarını doğrudan genişleten, yayan tek sanat mekânıdır. Yaz ayları içinde oyun oynanmaya devam ederek, sadece tiyatro sezonu içinde kullanılan bir mekân olmaktan çıkarak tüm yıla yayılmış olur. Kimi zaman sanatçılar mekânda konaklayabiliyor olmasıyla, sanat mekânının kullanım aralığı tüm güne yayılmış olur.

Tiyatro'nun giriş kapısı, oyundan iki saat önce açılıyor; izleyiciler oyundan sonra da çatı katında düzenlenmiş kafede oturup, sanatçılarla sohbet etme imkânı bulabiliyorlar ve bu ilişki ortamı, izleyiciye/katılımcıya bağlı olarak uzayabiliyor. Gün içerisinde ise, kapısını kapalı tutan tiyatro, kontrollü olarak ziyaretçi kabul edebiliyor.

Tiyatro sahnesi, tiyatronun isminde olduğu gibi, ikinci katta bulunuyor. İkinci kata ulaşım, sadece merdivenle sağlanıyor. Bu durum, engellilerin, yürüme güçlüğü yaşayanların tiyatroya ulaşmalarını güçleştirerek, izleyici/katılımcı çeşitliliği kısıtlanıyor.

Dar girişi dışında, $\pm 0,00$ kotuyla ilişki kurmayan mekân, görsel olarak da sokakla ilişki kuramıyor. Demirci Fettah Çıkmazı'na açılan pencereler, merdiven yolunu ve sahanlığını aydınlatıyor ve sokakla görsel olarak ilişki kurar, ancak Sarı Zeybek Sokak'a bakan pencereler örtülmesiyle, ışığın mekâna alınması ve görsel iletişim engellenmiş oluyor.

Alternatif tiyatro oyunlarının oynandığı bir sanat mekânı olmasıyla, oyunun oynandığı mekânda klasik tiyatro sahnesi bulunmaz; sahne tanımlanmış değildir. Seyircilerin oturmaları için platformlar düzenlenmiş ve bu platformlar üzerine sandalyeler yerleştirilmiştir. Mekâna yerleştirilen platformlar, seyircilerin mekânı kullanımını tarif eder ve sınırlandırır. Oyunun mekân ihtiyacına göre mekân, geçici yüzeylerle bölünür; mekânın tamamı her oyunda kullanılmaz. (Şekil: 4.16) Oyun için kullanılacak olan bu daraltılmış alan, seyirci oturma platformları ve bölücü yüzeylerle tarif edilir. Mekânın tamamı ya da geçici yüzeylerle daraltılmış mekânda, oyunun oynandığı 'sahne', seyirci oturma yerlerinin dışında kalan tüm alandır, hatta kimi zaman seyirci oturma platformları da oyunun sahnesine katılmış olur. Sahne, mekânın fiziksel tanımlayıcıları arasında kalmış, seyirci, kulis, bütün mekânın sınırları arasında kalmış mekândır. Kendine ait sınırları çizilmemiştir; Mekânın içinde, kendi sınırlarını, tariflerini taşıyan diğer işlevlerin (seyircilerin oturma alanı, kulis) sınırlarını üzerine alır.

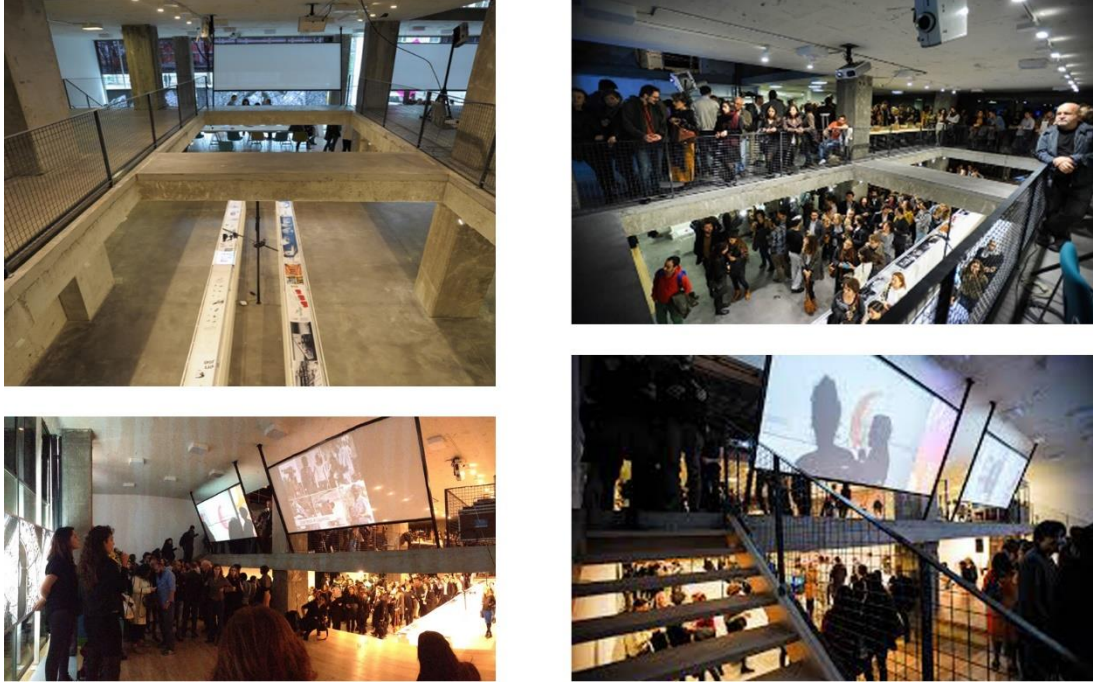


Şekil 4.16 : İkinci Kat Tiyatrosu'nun sahnesinin oyunlara göre farklı kullanımı (Ganiç, 2014)

Alternatif tiyatronun sahnesi, mekânının provalarda ve oyun sırasındaki kullanıcısı olan oyuncu ve sadece oyun sırasında, oyunun hemen öncesi ve sonrasında mekânı kullanan izleyici için farklılaşır. Oyun hazırlığı boyunca, mekânın imkânlarını, oyunu ortaya koymak için deneyen oyuncu, sahneyi, mekânın içindeki işlevlerin tanımlanmış mekânından öteye götürerek, defalarca denediği olasılıklardan birine karar vererek, tarif eder. Bu karar verilmiş haliyle, oyun içindeki tüm belirlenmiş hareketler ve hareketlerin mekânda kapladığı alanla, sahne tarif edilmiş olur. Oyun oynanırken, oyuncu sahnesinin sınırlarını bilerek, oyununu gerçekleştirir. Oyuncu için, oyununu oynadığı anda, seyircinin oturma alanının sahne için geriye bıraktığı değil, hareket alanı için zihinsel olarak tasarlanmış olan sahnedir. Ancak, oyunun oynandığı andaki seyircinin yerleşimi, tasarlanmamış boş sandalyenin olması, oyuncunun tasarladığının dışında gerçekleştirdiği eylemler, seyirciyle kurduğu anlık iletişim gibi nedenlerle, sahnenin tasarlanan sınırları oyun sırasında tekrar üretilerek, zorlanır ya da değiştirilebilir.

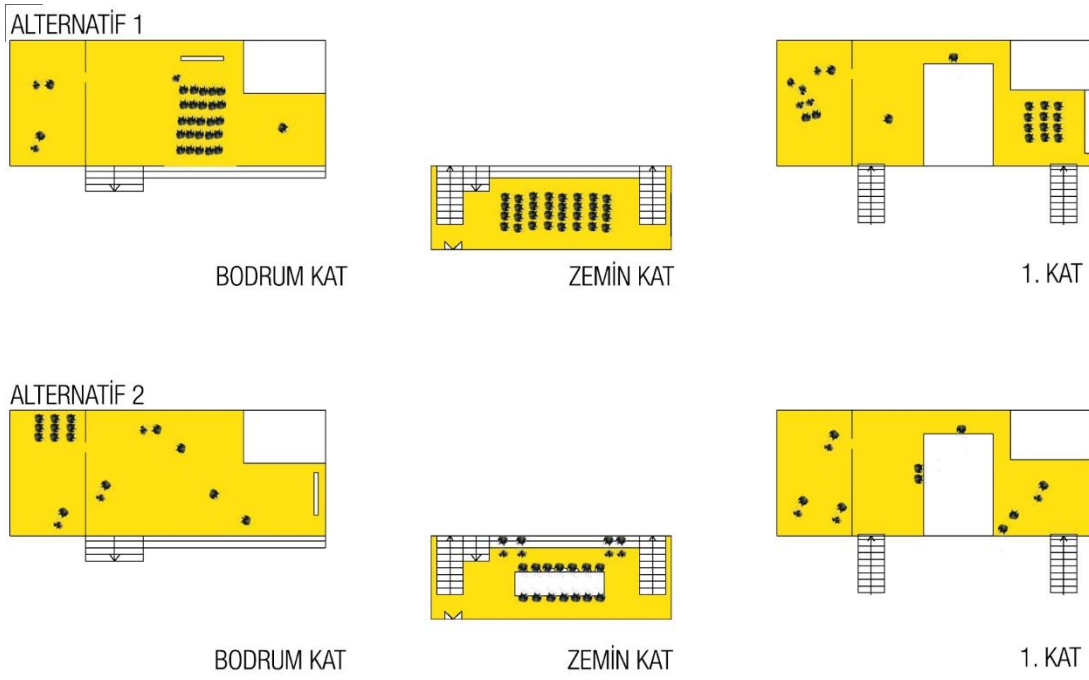
Seyirci için ise sahne, eksaptasyona açık alandır. Mekâna girdiğinde gördüğü, mekânın fiziksel sınırları, seyircinin oturma yeri, mekâna giriş çıkışlarıdır. Bunların dışında kalan alan ise, seyirci için tanımlı değildir. Oyundaki hareket ve eylem alanı onun için belirsizdir, sürprizdir; bu yüzden sahne için bir sınır tarif edemez. Mekânda seyirci için tanımlı olanlardan arta kalan alan, eksaptasyona açık alandır; kendi formu yoktur, oluşa açıktır. Oyunun oynanmaya başlamasıyla, seyirci sahnenin sınırlarını tarif etmeye başlar ve oyunun sonunda, oynanan oyun için, kendi oturduğu noktadan gördükleriyle, duyduklarıyla sahneyi çizer.

Studio X İstanbul, tez çalışmasında seçilen diğer mekânlardan farklı olarak üç farklı kot kullanır: Giriş kotu, alt kot ve üst kot. Üst kotta çalışma ve mutfak alanları düzenlenmiş olmasına rağmen, farklı kotlar görsel olarak bir birini engellemediğinden, her kot etkinlik, üretim ve sergi alanı olarak kullanılır. Üst ve alt kotun mekânın sokakla birleşen yüzeyinin gerisinde kalıyor olması, mekânın girişinden diğer tüm kotları görsel olarak algılatır. Benzer şekilde, alt kotun büyük bir kısmını kaplayan, üst kotları görsel olarak algılatır. Benzer şekilde, alt kotun büyük bir kısmını kaplayan, üst kottaki galeri boşluğu sayesinde, alt kottan mekânın tüm kotları algılanır. (Şekil 4.17)

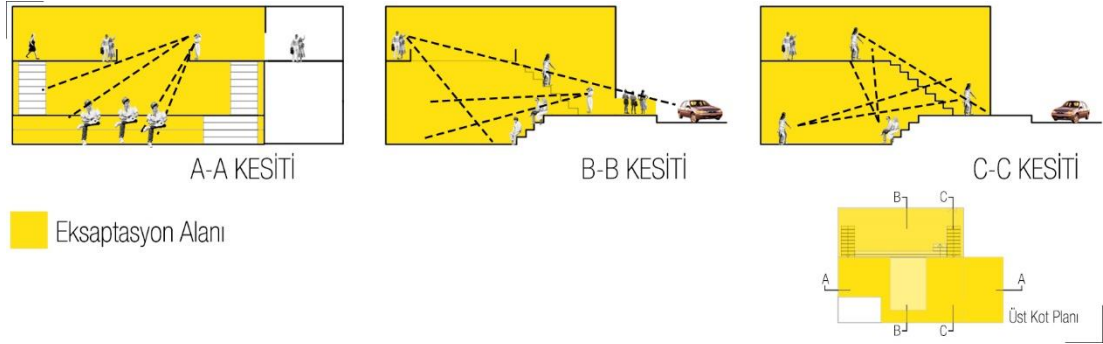


Şekil 4.17 : Studio X içinden görüntüler

Mekânın tüm kotlarının, diğer kotlardan görsel olarak algılanabilir olması, mekânın tüm işlevleri ve imkânlarını tüm mekânlara açarak mekânlar arasında görsel olarak engelleyici sınırları ortadan kaldırır. Böylelikle mekân içinde sergilenen üretimler, belirli bakış açılarına hapsedilmekten çıkarılır, sergilenen üretimler farklı açılardan görülebilir. (Şekil 4.18, Şekil 4.19)

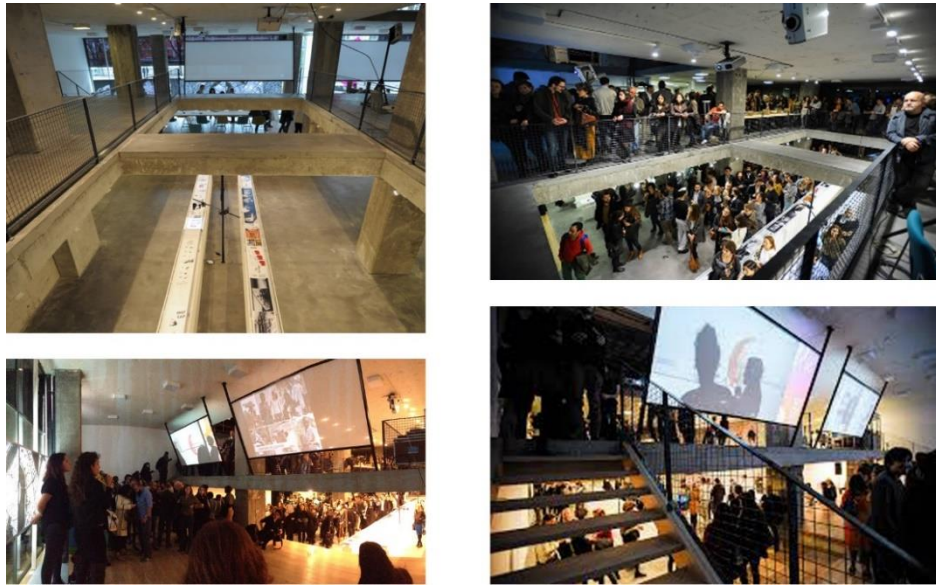


Şekil 4.18 : Studio X İstanbul, Mekânın Farklı Kullanımları (Ganiç, 2014)



Şekil 4.19 : Studio X İstanbul, Mekânın Görme ve Görülme İmkânı (Ganiç, 2014)

Mekân içindeki tüm kotlar işlev değiştirmeye ve yeni işlevler kazanmaya açıktır. Kimi zaman giriş kotu atölye olurken, kimi zaman sergi alanı, kimi zaman da video gösterim alanı olur. Alt ve üst kotlarda da değişmeyen tek mekân mutfak nişi olmuştur. Mekândaki kotlar arasındaki mekânsal imkânlar sayesinde, kimi sergileme yüzeyleri hem hiçbir kota ait olmaz hem de her kota ait olabilir. Bu bağlamda mekân içindeki tüm mekânların eksaptasyona açık olduğu söylenebilir. Şekil 4.20’de, sergi üretimi etkinlik için mekâna eklenen yüzeyler üzerinde sergilendiği ve kotlar arasındaki görme imkânlarının kullanılmasıyla tüm kotlar, izleme alanına dönüştüğü gözlenir.



Şekil 4.20 : Studio X İstanbul’da etkinliğe ait görüntüler (Url-24, Url-25, Url-26, Url-27)

Bu tez çalışmasında, Karaköy’de son on yıl içerisinde sanat mekânlarıyla başlayan dönüşümle, Karaköy’ün fiziksel, gündelik yaşantı ve kullanıcı çeşitliliğinin değişmesinin, mekânsal ve zamansal sınırları nasıl değiştirdiği sorgulanmıştır. Bu bağlamda, inceleme alanı olarak Karaköy’deki sanat mekânları seçilmiş ve bu

mekânların kentle ve bireyle kurduğu ilişki, bu ilişkinin biçimlenmesinde mekânın rolü araştırılmıştır. Bu incelemeyi anlamlandırmak için, güncel sanat kavramının kendisine ve güncel sanat anlayışıyla sanat üretiminin mekânı nasıl kullandığı örnekler üzerinden okunmaya çalışılmıştır.

Sanat mekânlarının incelenmesiyle, sanatın bireyle karşılaşmasının, kente katılmasının ve sanatın üretilmesinin mekân-sanat üretimi-katılımcı üçlüsü ve bu üçlü arasındaki etkileşim tarafından tanımlandığı ve bu üçlünün, bir bütün olduğu görülmüştür. Bu ilişkinin kurulmasında, mekânın bulunduğu çevrenin de etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Mekânın çevreyle kurduğu ilişkiyle, etki ve etkinlik alanını genişlettiği; aynı zamanda bulunduğu çevrenin heterojen, çoğul ortamını kullandığı sonucuna ulaşmıştır. Bu sayede, karşılaşmalar ve ilişkilerin kurulması da çoğalır ve sanat üretimi bir taraftan kamusallaşırken, diğer taraftan bir kamusal alan yaratır.

5. SONUÇ

Disiplinler arasındaki sınırların muğlaklaşması ile kent, farklı disiplinler tarafından üretilir; bu disiplinlerden biri olarak sanat, kente ve topluma katılan bir eylem biçimi olarak kamusal katkıda bulunur. Sanat bunu, kimi zaman kendi özel mekânını, kimi zaman da kentsel mekânı kullanarak gerçekleştirir. Sanatın kullandığı mekânın sınırları, sanat üretimi-mekân-katılımcı üçlünün ilişkisi biçimlendirir. Sanat mekânlarındaki sanat üretimlerinin ve etkinliklerinin geçici süreyle mekânda var olmaları, mekânların kimi sınırlarını geçiciliğe ulaştırmakta, kimi sınırların da mekâna katılmasına imkân verir. Bu ilişkileri kuran, biçimlendiren ve ilişkilere ortam olarak sınır kavramı, tez çalışmasında incelenmiştir. Sınır kavramı hem postmodern düşüncenin etkisi, hem de teknolojinin gelişmesiyle yeniden tanımlanmaya ihtiyaç duyar. Sınır kavramının yeniden tanımlanmasıyla mekânın imkânları da sorgulanmış olur.

Farklılıklar arasındaki ayırıcı ve yere ait olmaktan kurtulan sınır kavramı, farklılıkların etkileşimine izin vererek çatışma ortamının doğmasına imkân verir ve bu çatışma ortamı, oluşu doğurur. Sınırın bu yeni tanımının oluşturduğu bakış açısıyla mekân da, zamana ve olaylara bağlı olarak üretilir; zamanla birlikte mekânı sürekli üretilir kılan öznedir. Öznenin mekânda varlığı ve mekânla etkileşimi, mekânı mutlak tanımlarından uzaklaştırır. Çalışma kapsamında, öznenin mekâna katılmasını sağlayıcısı olarak sanat seçilmiştir.

Tüm bu ilişkileri sorgulamak için seçilen Karaköy'ün heterojen yapısını vurgulayan farklı kimliklerin etkileşimine katkıda bulunabilen sanatın, üretildiği ve yerleştiği kamusal ve özel mekânların, bu etkileşime izin veren sınırları taşıması için; mekânsal ve zamansal sınırların katılımcı çeşitliliğini sağlayacak, oluşa açık olarak tasarlanması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda, farklı zamansal sınırlara sahip sanat etkinliklerinin gerçekleşmesine imkân veren, sonuna kadar tasarlanmamış, ancak imkânların oluşmasını sağlayacak, başlangıç yapan sınırlar tasarlamak önemlidir. Böylelikle, bir başlatıcı olan mekânın sınırları, sanatçı ve katılımcı tarafından dönüştürülebilir, genişletilebilir, yayılabilir ve değiştirilebilir olur. Ancak sanat

üretiminin kendisi de, katılımcıyla ilişkisini doğrudan etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Sanat nesnelerinin yerleştirildiği mekânlar, mekân özelliklerinden bağımsız olarak, ziyaretçiyle ilişkiye geçmekte eksik kalır. Ancak, bir proje üretimi olarak, katılımcıyla bir sanat üretiminin hedeflendiği durumlarda, mekân, bu ilişkiyi kuvvetlendirmek de etkin rol alır ve belirleyici konuma ulaşır.

Bir sanat projesi olan, sürecin kendisini hedefleyen sanat üretimlerinde, üretimin mekânının ulaşılabilirliği ve görünebilirliği kritik rol oynar. Özellikle zemin kotundaki üretimler ve gösterimler, sokakla ilişki kurarak, karşılaşma olanaklarını arttırmaları.

Sanatın disiplinlerarası olarak üreilmeye başlamasıyla, sanat üretimi, video, konuşmalar, atölyelerle gerçekleştirilir ya da desteklenir. Sanatın, katılımcıyla buluşmaları da, böylelikle çeşitlenmiş olur. Bu farklı üretim ve paylaşım yöntemlerinin farklı mekânsal ihtiyaçları, sanat üretimini tekil bir mekândan kurtarmış olur. Karaköy’de farklı inisiyatif ve kurumların, mekânlarını paylaşmaları bu durumu örnekler. Kalabalık grupların katılımıyla gerçekleştirilecek bir etkinlik için yeterli büyüklükte mekâna sahip olmayan kurumlar, bu imkânlarla sahip, yakın çevrelerinde bulunan mekânları kullanırlar. Bu sayede, sanat etkinliğinin kent içindeki sınırlarını genişlettiği ve mekânlar arasındaki ilişkilerin arttığı görülür.

Karaköy’ün mevcut yapı stokunun kullanılması, sanat mekânlarının özel olarak tasarlanmamış, başka bir işlev için tasarlanmış yapılara yerleşmesi, sanat mekânlarının imkânlarını biçimlendirir. İncelenen sanat mekânlarında, bu mekânsal özellikler, kimi zaman katılımcı çeşitliliğini daraltarak, engelleyici sınırlar; kimi zaman da sanat üretimleriyle bütünleşerek, oluşa açık sınırlar oluşturur. Sanat mekânlarının bulunduğu çevreyle kurduğu ilişkide kullandığı sınırların mekânsal ve zamansal imkânları, mekânların işlevleri ile oluşur ve genişler.

Sanat mekânlarının sokakla daha fazla ilişki kurması, mekâna katılımın artması mekânın sokak kotunda olmasıyla ilişkilidir. Karaköy’de, sadece sanat üretiminin yapıldığı ve sergilendiği sanat mekânlarında sokak kotunda olmak, katılımcı sayısını artırır. Sokağın kullanıcısı sokak kotundaki sanat mekânına rastladığı, mekânı bulduğu anda, mekâna katılır. Ancak içinde restoran/cafe, kitapçı, araştırma merkezi gibi farklı işlevleri de barındıran çok işlevli yapılarda, aynı doğrusal ilişki kurulamaz. Çoklu kullanımlarda, farklı işlevler için mekân bulunan değil, özel olarak gidilen ve bu işlevler ve etkinlikleriyle katılımcıyı davet eden yerler olurlar.

Karşıtlıkların bir arada düşünüldüğü ve birbirini etkilediği bir dönemde, bu araştırmanın kavramsal bir çerçeve oluşturarak, sınır kavramının kazandığı yeni anlamların mimari tasarım bağlamı olması hedeflenir. Böylelikle, mekânın tasarlanması sırasında, sınırların kullanıcıyla etkileşimi ile dönüşebileceği, tasarlandığı tekil durumda kalmayacağının düşünülmesi, mekânın nihai durumuna ulaşmayı hedefleyen, sonuna kadar tasarlanmış durumundan uzaklaştırır. Muğlak sınırların da mekânı oluşturduğunun kavranması ile mekân tasarımının elle tutulur elemanlarına, elle tutulmayan, yaygın sınırlar da katılır. Bu çalışmada mevcut durumlar üzerinden araştırılan kavramsal çerçevenin tasarıma katılmasıyla, mekânın özne ile bulunduğu çevre ve kentle olan etkileşimi arttırılabilir.

Bu araştırma, kişisel deneyimler ve gözlemler üzerinden oluşur. Sonraki çalışmalarda, farklı kişilerin deneyimleri üzerinden analizler geliştirilebilir. Bu çalışmadan hareketle, ileride yapılacak olan çalışmalarda, heterojen eylem alanı sürdürülerek, sanat inisiyatifleri, kurumlar ve sanat mekânlarının ortak bir yönetime bağlı olmaksızın, kent yönetimlerinin kültür sanat politikalarıyla, sanat mekânları, kent ve birey/toplum arasında ilişkinin nasıl kurulduğu, karşılaşma ve çatışma ortamlarının çoğaltılmasının nasıl gerçekleştirilebileceği incelenebilir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, A.** (2007). "Giriş"; Kamusal Alan ve Güncel Sanat: Proje Kitabı, s. 10-17, A. Aksoy, E. Ertürk (Ed.s), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Andreotti, L.** (2002). "Architecture and Play"; Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents, s. 213-240, T. McDonough (ed.), The MIT Press, Cambridge, England
- Andreu, P.** (1999). Borders and Borderers. *Architectural Design: Architecture of the Borderlands*, vol.69, 7-8/1999, s. 57.
- Angélil, M. ve Klingmann, A.** (1999). Hybrid Morphologies: Infrastructure, Architecture, Landscape. *Daidalos*, 73, s. 16-25.
- Antmen, A.** (2010). " 'Beyaz Küp' ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekânının Dönüşümü"; Beyaz Küpün İçinde, s. 15-28, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Artun, A.** (2009). Sanat ve 1968 Baharı-Bir Kronoloji. *Sanat Dünyamız, Bahar*, s. 32-47. <http://www.aliartun.com/content/detail/13>, alındığı tarih: 12.03.2014
- Aydınlı, S.** (2005). "'Mekân'dan 'Mekânsal'a: Mekânın Zamansallığı / Zamanın Mekânsallığı"; Zaman - Mekân, s. 150-161, A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez (ed.s), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- Bachelard, G.** (1996; ©1957). *Mekânın Poetikası*, Çev. A. Derman, Kesit Yayıncılık, İstanbul
- Baker, U.** (2003). "Önsöz"; İki Konferans, Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman, Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Ballantyne, A.** (2012; ©2007). *Mimarlar için Deleuze ve Guattari*, Çev. R. Ögdül, YEM Yayın, İstanbul
- Benjamin, W.** (2013). *Pasajlar*, Çev. A. Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Bogner, D.** (2002; ©1993). "Kamusal Kültürel Mekânları Tasarlayabilir Miyiz?"; Benim Kentim, British Council, İstanbul <http://www.britishcouncil.org/it/turkey-arts-my-city-e-magazine-third-issue.pdf>, alındığı tarih: 27.03.2014
- Burke, P.** (2008; ©2004). *Kültür Tarihi*, Çev. M. Tunçay, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Calvino, I.** (2002; ©1993). *Görünmez Kentler*, Çev. I. Saatçioğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Colomina, B.** (2011; ©1996) *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*, Çev. A. U. Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul

- Davies, C.** (2004). "Virtual Space"; Space in Science, Art and Society, s. 69-104, F. Penz, G. Radick, R. Howell (ed.s), Cambridge University Press, United Kingdom
- De Landa, M.** (1999). Extensive Borderlines and Intensive Borderlines. *Architectural Design: Architecture of the Borderlands*, vol.69, 7-8/1999, s. 78-79.
- Deleuze, G.** (2010; ©1966). *Bergsonculuk*, Çev. H. Yücefer, Otonom Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G.** (t.y.). *Virtüel ve Edimsel* Alındığı tarih: 17.05.2013, Adres: <http://www.kavramveduyum.com/2012/10/virtuel-ve-edimsel-gilles-deleuze.html>
- Deutsche, R.** (1998). *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge, Mass
- Ellin, N.** (2001) *Slash City*. Lotus International, 110, s. 65-71.
- Foucault, M.** (2006). *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları
- Foucault, M.** (t.y.). *Öteki Mekânlara Dair*
- Grosz, E.** (2001). *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Cambridge, Mass
- Gülersoy, Ç.** (1984). *Çağlar Boyunca İstanbul Görünümleri*, İstanbul Kitaplığı, İstanbul
- Hançerlioğlu, O.** (1979). *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Hauri, M.** (2007). "Yapılaşmış Alanlarda Kamusal Sanat Olasılıkları"; Kamusal Alan ve Güncel Sanat: Proje Kitabı, s. 63-69, A. Aksoy, E. Ertürk (Ed.s), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Heynen, H.** (2011). *Mimarlık ve Modernite-Bir Eleştiri*, Çev. N. Bahçekapılı, Versus Kitap Yayınları
- Holl, S.** (2000). "Kiasma Helsinki Çağdaş Sanatlar Müzesi/ Helsinki, Finlandiya, 1993-19998"; Çağdaş Dünya Mimarları 2, s. 113-119, M. Ekincioglu (ed.), Boyut Yayın grubu
- Huizinga, J.** (2006; ©1995). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Çev: M. A. Kılıçbay, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul
- Kıvılcım, G.** (2009). *Yaşayan Tanıklarla Karaköy*, Heyamola Yayınları, İstanbul.
- Kolatan, Ş.** (2000). "Tschumi İle Konuşma"; Bernard Tschumi, s. 11-24, U. Tanyeli (ed.), Boyut, İstanbul.
- Lefebvre, H.** (2006; ©1940). "Diyalektik Çelişki"; Diyalektik Materyalizm, Kanat Yayınları, s.7-80
- Meiss, P.** (1990). *Elements of Architecture: From Form to Place*, E & FN Spon, London
- Negri, A.** (t.y.). *Multitude and Metropolis*, Çev. A. Bove, Alındığı tarih: 25.10.2013, <http://www.generation-online.org/t/metropolis.htm>
- Negri, A.** (2013; ©2009). *Sanat ve Çokluk*, Çev. S. Sönmezgil, Monokl Yayınları, İstanbul

- Norberg-Schulz, C.** (1984). *Genius Loci-Towards A Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York
- Norberg-Schulz, C.** (1988). *Architecture: Meaning and Place*, Electa/Rizzoli, New York
- O'Doherty, B.** (2000). *Beyaz Küpün İçinde*, Çev: A. Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Rendell, J.** (2006). *Art and Architecture: A Place Between*, I.B. Tauris, New York.
- Ross, K.** (2002). "Lefebvre on the Situationists: An Interview"; Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents, s. 267-283, T. McDonough (ed.), The MIT Press, Cambridge, England
- Sargın, G. A.** (2000). Sosyal Mimarlık, Politika ve Kent: Lucien Kroll. *Arredamento Mimarlık*, 05, s. 74-77
- Sennett, R.** (2010; ©1992). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. S. Durak, A. Yılmaz, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları
- Shields, R.** (2006). Boundary-Thinking in Theories of the Present: The Virtuality of Reflexive Modernization. *European Journal of Social Theory*, 9 (2), s. 223-237, <http://est.sagepub.com/content/9/2/223>, alındığı tarih: 15.02.2014
- Smith, C.** (2010; ©2004). 'Kimin Sokakları?': Kentsel Sosyal Hareketler ve Mekânın Siyasallaşması, Çev. F. Öcal, *Mimarist, Yaz 2010, sayı 36, s. 61-66*.
- Smithson, A.** (1968). *Team 10 Primer*, The MIT Press, Cambridge, Mass
- Soja, E. W.** (2000). "Thirdspace: Expanding The Scope of The Geographical Imagination"; *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and The Everyday*, s. 13-30, A. Read (ed), Routledge, London.
- Şentürer, A.** (2005). "Zaman ve Mekânın Genişleme Aralığı Olarak 'Sınır-Boyları' "; *Zaman - Mekân*, s. 186-203, A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F. U. Sönmez (ed.s), Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- Tanyeli, U.** (2005). "Kamusal Mekân-Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı"; *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler*, s. 199-209, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları, İstanbul
- Tassin, É.** (2012; ©1992). "Ortak Alan mı Kamusal Alan mı? Topluluk ve Aleniyetin Karşıtlığı"; *Kamusal Alan*, s. 75-88, É. Dacheux (ed.), Çev. H. Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Türker, O.** (2007). *Galata'dan Karaköy'e Bir Liman Hikayesi*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Tzara, T.** (2011; ©1924). *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, Çev. B. Wright, Oneworld Classics, London.
- Unwin, S.** (2009). *Analysing Architecture (Third Edition)*, Routledge, London
- Venturi, R.** (1991; ©1966). *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*, Çev. S. Merzi Özaloğlu Ayrıntı Yayınları
- Virilio, P.** (1984). "The Overexposed City"; *Architecture Theory Since 1968*, s. 541-550, K. M. Hays (ed.), MIT Press

- Wittgenstein, L.** (2014; ©1922) *Tractatus Logico-Philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung*, Side-By-Side-By-Side Edition, Version 0.4, <http://people.umass.edu/klement/tlp/>, alındığı tarih: 07.02.2014.
- Yibing, Z.** (2012; ©2001). "Atonal Diyalektik İmgelem: Adorno'nun Negatif Diyalektiği"; Adorno'nun Negatif Diyalektiği ve Žižek'in Lacanvari İmkansız Devrimi, Kalkedon Yayınları, s. 21-90
- Yürekli, H. ve F.** (2003). "Mat-Urban" (Dantel Kentsel) Mimarlık ve Manifaturacılar Çarşısı. *Arredamento Mimarlık*, 06, s. 94-97
- Žižek, S.** (2011). "Mimari Paralaks"; Ahir Zamanlarda Yaşarken, Çev. E.İ Ünal, Metis, s. 303-342
- (2007). "Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler", Çağdaş Sanat Konuşmaları 2, L. Çalıkoğlu (ed.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Url-1** <http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.52fb96b12e5e81.05187089>, alındığı tarih: 04.02.2014.
- Url-2** <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/boundary>>, alındığı tarih: 04.02.2014.
- Url-3** <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/border>>, alındığı tarih: 04.02.2014.
- Url-4** <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Grenze>>, alındığı tarih: 12.02.2014.
- Url-5** <<http://www.indymedia.ie/article/91394>>, alındığı tarih: 05.05.2013.
- Url-6** <http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbaum>, alındığı tarih: 08.04.2014.
- Url-7** <http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbaum>, alındığı tarih: 08.04.2014.
- Url-8** <<http://anthonylukephotography.blogspot.com.tr/2011/05/artists-marcel-duchamps-masterpiece.html>>, alındığı tarih: 09.04.2014.
- Url-9** <<http://chnm.gmu.edu/cyh/primary-sources/332>>, alındığı tarih: 08.04.2014.
- Url-10** <<http://irisharchaeology.ie/2013/02/a-hoard-of-16th-and-17th-century-childrens-toys>>, alındığı tarih: 08.04.2014.
- Url-11** <http://www.immersence.com/publications/char/images/2004-CD-Space/4_3.html>, alındığı tarih: 26.04.2014.
- Url-12** <http://www.immersence.com/publications/char/images/2004-CD-Space/4_5.html>, alındığı tarih: 26.04.2014.
- Url-13** <http://www.immersence.com/publications/char/images/2004-CD-Space/4_6.html>, alındığı tarih: 26.04.2014.
- Url-14** <<http://boiteaoutils.blogspot.com.tr/2010/03/constants-new-babylon-drawing.html>>, alındığı tarih: 27.04.2014.

Url-15 <<http://www.istanbulmodern.org/en/collection/photography-collection/5?t=3&id=1029>>, alındığı tarih: 02.05.2014.

Url-16 http://www.artforworldexpo.com/InitialProject/works_23_MonicaBonvicini.html, alındığı tarih: 02.05.2014.

Url-17 < <http://animalnewyork.com/2014/theres-secret-street-art-show-abandoned-building-tonight/> >, alındığı tarih: 22.04.2014.

Url-18 < http://www.huffingtonpost.com/jaime-rojo-steven-harrington/secret-street-art-show_b_4599186.html/ >, alındığı tarih: 22.04.2014.

Url-19 < <http://nediyor.com/galeri/turkiyenin-ilk-isgal-evi-don-kisot-apartmani/> >, alındığı tarih: 22.04.2014.

Url-20 < <http://nediyor.com/galeri/turkiyenin-ilk-isgal-evi-don-kisot-apartmani/> >, alındığı tarih: 03.05.2014.

Url-21 <<https://www.google.com/maps/>>, alındığı tarih: 24.01.2013.

Url 22 < <http://www.modaturkiye.com/haber/poup-pazar-souq-karakoy-17-18-mayis-ta-panayir-da-kuruluyor>>, alındığı tarih: 26.04.2014.

Url-23 <<http://tohumkarakoy.blogspot.com.tr/>>, alındığı tarih: 17.04.2014.

Url-24 < <http://happybabycarrier.org/2013/11/18/presenting-happy-baby-at-studio-x/> >, alındığı tarih: 03.05.2014.

Url-25 < https://www.flickr.com/photos/studio_x_new_york_columbia_gsapp/10822855485 >, alındığı tarih: 03.05.2014.

Url-26 <<http://www.bugunbugece.com/ye-ic-gez/studio-x-istanbul>>, alındığı tarih: 03.05.2014.

Url-27 <<http://istanbulgunlugu.com/2013/11/uluslararası-kent-laboratuvarı-studio-x-kuruldu/>>, alındığı tarih: 03.05.2014.

FİLM: La Zone (Yasak Bölge), 2007, yönetmen: Rodrigo Plá.

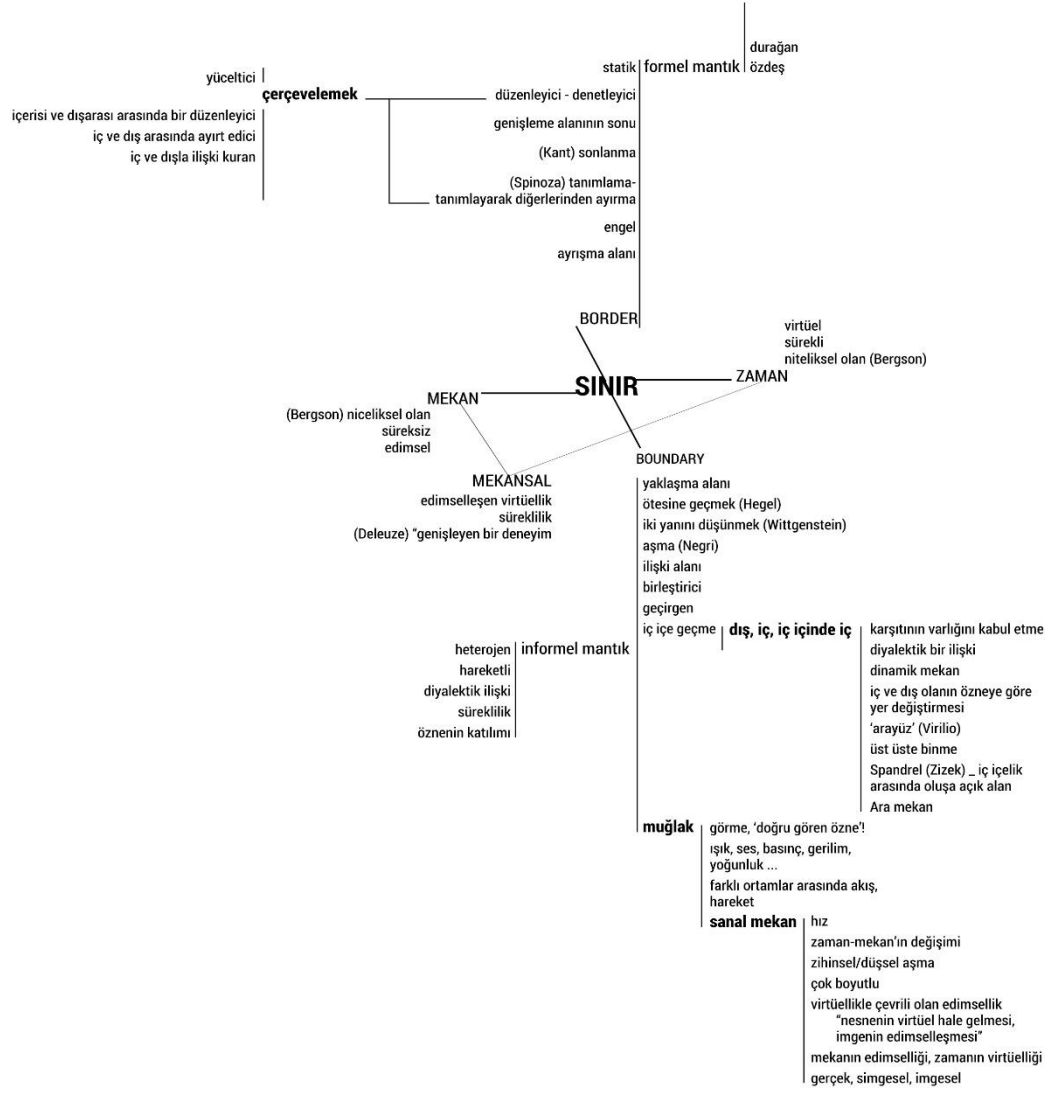
KİŞİSEL GÖRÜŞME: Güneş Savaş, Oda Projesi. 04.05.2014

EKLER

EK A: Tez kavram haritası

EK B: Tez çalışma alanı ve tez çalışmasında incelenen sanat mekânlarının konumu

EK A



ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Canan GANİÇ

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul, 1988

E-Posta: cananganic@gmail.com

Lisans: İstanbul Kültür Üniversitesi, Mimarlık Bölümü