

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**KAMUSAL ALANDA SANAT OBJESİNİN
KENTSEL BELLEK OLUŞTURMA BAĞLAMINDA ROLÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ersin Cihan ERKEK

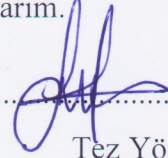
Enformatik Anabilim Dalı

Bilgisayar Ortamında Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Seher BAŞLIK

HAZİRAN 2019

Ersin Cihan ERKEK tarafından hazırlanan KAMUSAL ALANDA SANAT
OBJESİNİN KENTSEL BELLEK OLUŞTURMA BAĞLAMINDA ROLÜ adlı bu
tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.


Dr. SEHER BAŞUK
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Enformatik Anabilim Dalında yüksek lisans tezi
olarak kabul edilmiştir.

Başkan

: Dr. Öğr. Üyesi SEHER BAŞUK

Üye

: DOÇ. DR. FATMA AYÇİM TÜREZ BASKAYA

Üye

: DOÇ. DR. H. RIFAT AKISULUT

Üye

: ÖĞR. GÖR. DR. BAHADIR KURMAN

Üye

: _____

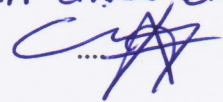
Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım
kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

ERSİN CİHAN ERKEK




KAMUSAL ALANDA SANAT OBJESİNİN KENTSEL BELLEK OLUŞTURMA BAĞLAMINDA ROLÜ

ÖZET

Temelde bir özne olarak, kentlinin yer ile kurduğu/kuracağı bağı irdeleyen çalışma; bilginin biçim değiştirdiği günümüzde, kent hayatının fizik mekândaki omurgasını oluşturan kamusal alanı ve dolayısıyla kamusal kavramını tartışmaktadır. Kavramın vesile olduğu fizik mekânın politik karakterini ve bunun fizik mekâna yansımalarının diyalektiğini perspektifine sanat objesini alarak sorgulamaktadır. Buradan hareketle olası mekânsal çalışmalara düşünsel bir katkı sağlanması amacı güdülmektedir.

Kamusal kavramı önem atfedilen yapısıyla farklı disiplinlerde birçok araştırma ve incelemeye konu edilmiştir. Bu da farklı görüş ve tartışmaları beraberinde getirmektedir. Kamusal alan, özel olanın, mahrem alanın dışında kalır. Toplumsaldır. Ancak yalnızca görünür olma, fiziksel olarak bulunma kamusal için yetersizdir. Antik Yunan 'Agora'sından, Roma/Bizans 'Forum'undan bugüne, bireyin toplumsal tezahürü ile oluşan kuramsal düstur, fizik mekânı nitelemektedir. Eleştireldir. Lakin bir egemenlik alanını da tanımlamaktadır. Çalışma mekânsal kurguların geliştirilebilmesi amacıyla kamusalın çatışmalı doğasını ifade etmeye gayret göstermektedir.

Kentsel mekânlar toplumsal bir gereksinime karşılık gelmektedir. Kamusal alanın oluşumu da toplumsal bir gereksinimi karşılamaktadır. Bu gereksinim bir egemenlik diyalektiği yanı sıra kültürel kodlar taşımaktadır. Toplumsal bellek ya da mekâna atfen kentsel bellek, mekânı şekillendiren, ona zaman boyutunda bir mana yükleyen kültürü nitelemektedir.

Kültürün odağında ya da dolayımındaki sanat, tabiatı gereği nesneye bağımlı ancak nesnellikten bağımsızdır. İçkin yapısı yalnızca estetik fonksiyonu taşımaktadır. Çatışmalı bir doğaya sahiptir. Bulunduğu yer ile bütünleşmektedir. Yeri ile hemhal oldukça potansiyelini de ortaya koymaktadır. Simgeselliği ile bütünleştirici, bir araya getiricidir de. Yüzeysel bir estetik katkının ötesinde kentsel mekânların ideolojik dilini de değiştirmektedirler. Bu sebeple kamusal alanın niteliğinin idraki hususunda başat rol oynamaktadır. Kentlinin yaşadığı mekân ile güçlü bir bağ kurmasına yardımcı olmaktadır.

Biçimi ve algılanışı zaman içerisinde değişmiş olan bilgi ve bilgi teknolojisi günümüz kavramsal unsurlarını değiştirmekte ve biçimlendirmektedir. Ayrıca kentli toplumların geniş kesimlerince hayat pratiğine dahil edilmiştir. Çağcıl bir unsur olarak, gerçeklik algımız üzerine inşa edilen artırılmış gerçeklik uygulamaları da

atıřmalđ bir doğanın temsilidir. Sayısal veri ile fizik mekânđ insan algısı üzerinde birleştirmektedir. Bir melez alan oluşturmaktadır.

Bu minvalde yapılan deneysel çalışma, atıřmalđ doğaya sahip kavramları bir araya getirerek kavramlar üzerindeki teşhis ve tahlillerimizi günümüz pratiği ile sorgulamamızda aracılık etmektedir. Bir yönüyle yer ile kurduğumuz aitlik gibi tarihsel bağlar ile kentsel bellek oluşturması bağlamında kamusallık eşiğinin aşılması yönünde sanat objesinin içsel doğasını vurgulamaktadır. Uygulama pratiği bağlamında da post modern bir araç olarak AR, video projeksiyon ya da video yerleştirme teknikleri gibi, sanat yapıtının oluşturulması açısından potansiyel taşımaktadır. Arasallık açısından faydalıdır.

Anahtar kelimeler: kamusal alan, kentsel bellek, sanat, artırılmış gerçeklik.



THE ROLE OF ART OBJECT IN PUBLIC SPACE IN THE CONTEXT OF URBAN MEMORY CREATION

ABSTRACT

The study explores the relationship in/or will between space and the inhabitants of the city as a subject. It discusses the public sphere which made up the backbone of the urban life in the physical space and it discusses the concept of publicity by extension in the nowadays when the information changes its form. The study takes the art objects to its perspective and probes the dialect of a political constitution of the physical space which is pioneering by the notion of publicness, and its reflection of the physical space. Therefore, it is aiming to provide a thoughtful contribution to possible spatial studies.

The concept of publicness has been the subject of many researches and investigations in different disciplines with its importance. That brings different opinions and discussions. The public sphere is being outside the private space, outside the private life. It is social. However, only being visible and being physically present are insufficient for publicness. Theoretical principle which made from a social appearance of the individual, from the Ancient Greek 'Agora' and/or the Roman/Byzantine 'Forum' to the present day, characterizes the physical space. It is critical. But it also defines a domain of sovereignty. The study endeavors to express the conflicting nature of publicity to go to develop spatial constructs.

Urban spaces meet a social need. The formation of public space also meets a social requirement. This requirement carries cultural codes and a dialectic of sovereignty. Social memory or if it's called with attribution to space, urban memory, characterizes the culture that shapes the space and that imposes on meaning on the dimension of the time.

The art, which is on focus or mediation of the culture, dependent to the object (material) but independent of the objectivity. Its inherent structure carries only the aesthetic function. It has a conflictual nature. It is complete with its location. As the art object integrates with its position, it also reveals its potential. It is integrative with its symbolism; it is a gatherer. The art object also changes the ideological language of urban spaces, beyond its superficial aesthetic contribution. It plays a leading role in determining public space. It helps to the people for set up a strong connection with the place where it lives.

Information technology and information which has changed its form and perception over time, changes and shapes today's conceptual elements. It also included in the practice of life by large sections of urban societies. The augmented reality practices which built on our perception of reality, are the representation of a conflicting nature. AR, integrates digital data with physical space on human perception. It forms a hybrid area.

In this context, the experimental study brings together concepts with conflicting nature and mediates our interrogation of our diagnoses and analyzes on these concepts with today's practice. In one aspect of this study, emphasizes the intrinsic nature of-the-art object to go to overcome the threshold of publicness in the context of creating urban memory and connections with living space such as the sense of belonging. AR, as a postmodern tool, has the potential to create a work of art, such as video projection or video placement techniques. Useful in terms of instrumentality.

Key words: public space, urban memory, art, augmented reality.



KAMUSAL ALANDA SANAT OBJESİNİN KENTSEL BELLEK OLUŞTURMA BAĞLAMINDA ROLÜ

ÖNSÖZ

Çalışmamız, enformasyonun insan ilişkileri arasında yeni bir bağ türü oluşturarak kurulan diğer tüm bağları da biçim açısında etkilediği günümüzde, kent hayatının omurgasını oluşturan fizik mekânın politik veçhesinin ve buna bağlı olarak fiziksel çevre örüntülerinin değer ölçütlerinin anlaşılabilmesi, artırılabilmesi; bir kültürel birikim oluşturabilmesi amacıyla perspektifine sanat objesini alarak bir tartışma oluşturmayı hedeflemektedir.

Çalışmamızın ortaya çıkmasında, hazırlanmasında ve tamamlanmasında katkısı ve emeği geçen değerli hocam ve danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Seher Başlık'a, alakası ve sabrı için teşekkürü bir borç bilirim. Tez kapsamında fikirlerinden yararlandığım, tereddüt etmeden kıymetli vaktini ayıran Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre Yavuz'a ve hem çalışmamız sürecinde hem de mesleki hayatımda katkısını gördüğüm, görgü ve birikiminden faydalandığım, Doç. Dr. M. Rıfat Akbulut hocama teşekkür ederim. Bu vesile ile öğrencilik hayatım boyunca türlü desteklerini gördüğüm tüm Enformatik Bölümü hocalarıma da teşekkürlerimi sunuyorum.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
ÖNSÖZ	xi
İÇİNDEKİLER	xiii
KISALTMALAR	xv
ŞEKİL LİSTESİ	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı	2
1.2 Kapsam	3
1.3 Yöntem	4
1.4 Hipotez	4
2. BİR PERİFERİ OLARAK KAMUSAL ALAN	7
2.1 Kamu ve Kamusal Olgusu	7
2.2 Tarihsel Süreçte Kamusal Alan	13
2.3 Kamusal Alanın Kentsel Varlığı	21
2.4 Kentsel Bellek ve Aidiyet	28
2.5 Kentsel Hafıza İçin İki Ölçü: Kent ve Kültür	32
3. KAMUSAL ALANDA SANAT OBJESİ	37
3.1 Sanat ve Bir Yapıt Olarak Sanat Objesi	37
3.2 Sanat Objesi ve Kamusal İletişimi ya da Sanat Objesinin Mekân ile Etkileşimi	39
3.3 Mekân ile Kurulan Bağ Üzerine Bir Literatür Okuması	43
3.3.1 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) – İMÇ amblemi duvar heykeli ...	43
3.3.2 Mehmet Ayvalıtaş Meydanı (Eski Moda Havuzu)	45
3.3.3 Atatürk Cumhuriyet Demokrasi Anıtı (Beşiktaş)	46
3.3.4 Galatasaray Meydanı ve 50. Yıl Anıtı	47
3.3.5 Pazar Meydanı (Markt) ve Hugo Grotius heykeli (Delft)	49
3.3.6 Manneken Pis (Brüksel)	50
3.3.7 Brandgrens (Rotterdam)	51
3.3.8 ‘Sınır Dışı Edilen Antwerp Yahudileri Anıtı’ (Monument Gedepoorteerde Joden Antwerpen)	53
3.3.9 Schouwburgplein (Rotterdam, Hollanda)	55
3.3.10 ‘I amsterdam’ yerleştirmesi (Amsterdam)	57
3.3.11 ‘Sight Point (for Leo Castelli)’ yerleştirmesi (Amsterdam)	58
3.3.12 ‘Rock Stranger’ yerleştirmesi (Oostende)	60
4. KAMUSAL ALANDA DENEYSEL BİR YERLEŞTİRME	63
4.1 Mekâna Dair: Kadıköy Tarihi Çarşısı	63
4.1.1 Konum ve fiziksel unsurlar	64
4.1.2 Alanın tarihsel geri planı	66
4.2 Deneysel Bir Yerleştirmenin Kurgusal Altyapısı	73

4.2.1 Yerleştirme tasarımı ve tasarım kurgusu.....	74
4.2.2 Bir yapım tekniği olarak artırılmış gerçeklik (augmented reality).....	78
4.3 Bir Kamusal Deneyime İlişkin Notlar	83
5. SONUÇ VE TARTIŞMA.....	87
KAYNAKLAR.....	91
EKLER	97
ÖZGEÇMİŞ.....	101



KISALTMALAR

3D	: 3 Dimension (3 Boyutlu)
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AR	: Augmented Reality (Artırılmış Gerçeklik)
İMÇ	: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı
SDK	: Software Development Kit (Yazılım Geliştirme Aracı)





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Sultanahmet'te yer alan Örme Dikilitaş (Konstantin dikilitaşı) ve Obelisk.	16
Şekil 3.1: Aksungur'un Ankara Devlet Mezarlığı'ndaki çalışması	41
Şekil 3.2: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı 1. Blok duvar heykeli	44
Şekil 3.3: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı 1. Blok duvar heykeli	45
Şekil 3.4: Mehmet Ayvalıtaş Meydanı ve Balık Formlu Heykel	46
Şekil 3.5: Atatürk Cumhuriyet ve Demokrasi Anıtı	47
Şekil 3.6: Yapı ve Kredi Binası iç mekândan Galatasaray Meydanı ve 50.Yıl Anıtı	48
Şekil 3.7: Geri planda Yapı ve Kredi Binası, yapı içerisindeki konumlanışı ile Akdeniz Heykeli ve Galatasaray Meydanı'nda 50.Yıl Anıtı'nın silüetine bakış	49
Şekil 3.8: Grotemarkt ve Hugo Grotius Heykeli	49
Şekil 3.9: Manneken Pis	51
Şekil 3.10: Brandgrens yerleştirmesine ait doğal taş bloktan hazırlanmış harita	52
Şekil 3.11: West8'in tasarladığı Brandgrens yerleştirmesine ait zemin aydınlatma elemanı	53
Şekil 3.12: Sınır Dışı Edilen Antwerp Yahudileri Anıtı'nın önünde yer alan açıklık	54
Şekil 3.13: Sınır Dışı Edilen Antwerp Yahudileri Anıtı	55
Şekil 3.14: Schouwburgplein	56
Şekil 3.15: Schouwburgplein	56
Şekil 3.16: Rijksmuseum ve 'I amsterdam' yerleştirmesi	57
Şekil 3.17: Stedelijk Museum önünde yer alan Sight Point (for Leo Castelli) adlı çalışma	59
Şekil 3.18: Sight Point (for Leo Castelli), iç hacimden bakış	59
Şekil 3.19: Oostende promenadında yer alan ve Arne Quinze'e ait 'Rock Stranger' yerleştirmesi	60
Şekil 3.20: Oostende promenadında yer alan ve Arne Quinze'e ait 'Rock Stranger' yerleştirmesi	60
Şekil 4.1: Yenilenen Postane binası önünde yer alan açıklık	64
Şekil 4.2: Ortofoto	65
Şekil 4.3: Yenilenen Postane binası önünde yer alan açıklık	65
Şekil 4.4: Yenilenen Postane binası önünde yer alan açıklıktan Muvakkithane Caddesine bakış	66
Şekil 4.5: Ayia Euphemia Kilisesi	67
Şekil 4.6: 1882 yılında Tarihi Çarşı	68
Şekil 4.7: C. Goad tarafından hazırlanan 1906 tarihli 1:3600 ölçekli plan indeks...	68
Şekil 4.8: C. Goad tarafından hazırlanan 1906 tarihli 1:600 ölçekli plan.	69
Şekil 4.9: Tahminen 1900'lü yılların başı, dolgu alanı öncesi Tubini doku ve İtalyan okulu	70

Şekil 4.10: Pervititch tarafından hazırlanan 1938-1939 tarihli 1:4000 ölçekli rehber plan.	71
Şekil 4.11: Pervititch tarafından hazırlanan 1938 tarihli 1:1000 ölçekli haritası.	72
Şekil 4.12: Kadıköy Tarih, Edebiyat ve Sanat Kütüphanesi binası	73
Şekil 4.13: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi perspektifi.	75
Şekil 4.14: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi perspektifi.	75
Şekil 4.15: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi perspektifi.	76
Şekil 4.16: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi perspektifi.	76
Şekil 4.17: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi. (Android uygulaması ekran görüntüsü)	77
Şekil 4.18: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi. (Android uygulaması ekran görüntüsü)	77
Şekil 4.19: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesinin Sketchup programındaki ekran görüntüsü	80
Şekil 4.20: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesinin Unity yazılımındaki ekran görüntüsü.	81
Şekil 4.21: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesinin Android tabanlı cihazlarda görülebilmesi için hazırlanan Android uygulamasının Android Studio yazılımındaki ekran görüntüsü.	82

1. GİRİŞ

Yaşam alanlarımız, diğer yaşamsal faaliyetlerimizdeki nesne ve olaylar gibi değişim ya da devinim içerisindedir. Yaşadığımız çevre mekânın özneleriyle birlikte değişim göstermektedir. Bu değişim mekâna ait tanımlamaları belirli zaman aralıklarında farklı kılabilmektedir. Ancak sınırlarını algıladığımız bu alanlar, mekânlar belleğimizde ne şekilde sıralanır ve tanımlanırlar? Bu tanımlara verdiğimiz değer ya da önem atfetme, bizim çevreyle kurduğumuz bağ, mekânın özneleri olarak ifade ettiğimiz zaman ve mekânda bizlere nasıl bir özgün bakış açısı sağlıyor?

Bu değişime belirgin bir ivme getiren 70'li yılların ortasındaki bilgi toplumu kavramı yeni bir yaşam biçimi ve buna bağlı yeni pratiklerin oluşumuna da işaret etmektedir. Sanayi devrimi ile sonrasındaki süreçlerin artık hızla aşıldığı, post-modern evrenin/dönemin bile bir kısmı yerleşik olarak kavramlaşan, bir kısmı ise muğlaklaşarak kayboluş sürecine giren bir noktada bulunduğu iddia edilebilmektedir.

Günümüz kent yaşantısında, farklı sebepler öne sürebilsek de genel itibarı ile post-kapital dönemin alamet-i farikalarından, nispeten hızlı kabul edebileceğimiz mekâna ait değişimler ile mekânların taşıdığı, zaman içerisinde farklı yaş gruplarından farklı kuşaklar arasında bilgi aktarımı ile oluşan bilgi; esas itibarı ile kültür ve kültürel süreç artık kaybolmakta ya da önemini yitirmiş görünmektedir.

Bu bilgi aktarımının ya da paylaşımın yapılageldiği/yoğunlaştığı *agora*, çarşı ya da toplumsal etkileşimin mekânı, daha genel bir tanım ile kamusal mekânın bu etki karşısındaki durumunun da benzer şekilde, mekânsal özelliklerin yitimi şeklinde olacağı/olabileceği öngörülebilir ya da iddia edilebilmektedir.

Öznenin yer/mekân ile kurulacağı bağ, mekânı bu noktada bahsedilen değişim ve etkilerden azade tutulabilir mi? Çalışma, özne ve mekân arasındaki bu bağı minvaline alarak kamusal alanda sanatın ya da sanat objesinin yere aidiyeti sağlayabilme durumunu, olasılığını ya da imkanını araştırmaktadır. Bu bağlamda çalışma; kentsel açık alan, kamusal alan, kent belleği ve sanat objesi kavramlarının literatürdeki yerini araştırırken, deneysel bir yöntem izleyerek hazırlanan bir proje

üzerinden kavramlar arasındaki bağı çağcıl bir perspektifle irdelenmesini sağlamayı ve kullanıcı deneyimi ile bu bağı tartışmaya açmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın merkezindeki sorular, ilhamını Dacheux'un derlediği *Kamusal Alan* ve Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni (Der Ursprung des Kunstwerkes)* isimli yapıtlardan almaktadır. Çalışmanın, farklı disiplinlerde araştırmalar ve uygulamalara konu olan ve son yıllarda da artan ilgi ile dikkat çeken kamusal alan tartışmalarına, kentsel bellek ve sanat objesi üzerinden yaklaşılarak ilgili literatüre ve olası mekânsal çalışmalara katkı sağlanması düşünülmektedir. Bu noktada konu hakkında tartışmaların hayli ilgi çektiği söylene de bilimsel yayın istatistikleri de nazara alınarak bilimsel yazına yansımalarının düşük görüldüğü söylenebilmektedir.

1.1 Tezin Amacı

Çalışmanın temel amacı kamusal alanın niteliğine ilişkin; 'kamusal alanda sanat objesinin kentsel bellek bağlamında rolü nedir?' sorusuna yanıt aramaktır. Bu yanıtı ararken yeni sorular da beraberinde oluşmakta ve yanıt beklemektedir. Bu soruların yanıtlarını verme çabası da çalışmanın amacı dahilindedir.

- Bir kamusal alan olarak kentsel peyzaj arakesitinde kent belleği perspektifinden sanat objesinin rolü nedir?
- Kentsel açık alanlar sanat objesi açısından bir geri plan mıdır ya da sanatın açığa çıktığı bir mekânı mı temsil eder?
- Kamusal alanı kent belleği mi oluşturur ya da diyalektik bir bakışla kamusal alan mı kent belleğinin oluşmasında bir önkoşuldur?
- Kamusal alanda sanat yere aidiyeti sağlayabilir mi?
- Sanat çalışması kentsel açık alanı kamusal olarak niteleyen itici bir gücü mü ifade eder, arkaik bir temsil midir?
- Enstalasyon post-modern bir süreç midir?
- Post- post-modern bir araç olarak arttırılmış gerçeklik ile kent belleği kontrastı kentli için bir kırılma oluşturabilir mi?

Yapılan çalışma temelde kamusal alandaki sanat objesinin rolünü bulmayı hedeflemektedir. Bu hedef doğrultusunda sorular sormaktadır. Kamusal alanda

sanatın yere aidiyeti sağlama ya da ortaya çıkarma konusunda bir fonksiyonu ya da becerisi olup olmadığı aranmaktadır.

Çalışma odağına aldığı sorular çerçevesinde kentin kamusal alanla ve kamusal alandaki sanat objesiyle kurduğu ilişkiye kullanıcı/kentli gözünden/perspektifinden bakarak, deneyimler bütününe oluşturduğu kavramsal yapının kentsel bellek olarak nitelenmesine vurgu yapmaktadır.

1.2 Kapsam

Çalışmanın ikinci bölümü kavramsal çerçeveyi ortaya koymaktadır. Bu kısım, çalışmaya bahis olan temel kavramlar üzerine araştırma ve irdelemeleri kapsamaktadır. Genel olarak kamusal alan ve kent belleği kavramları üzerine tartışmaları içermektedir. Daha geniş bir alanı tarifleyen kamusal alan kavramı ile kentsel açık alanların karşılıklı ilişkileri, kent belleği ile bu kavramların ilişkisi, sosyolojiden şehirciliğe uzanan literatürün irdelenmesi ve çalışmaya konu olacak şekilde ele almaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümü kamusal alanda sanat objesinin durumuna ilişkin literatür örneklerinin incelenmesini içermektedir. Yapılan saha araştırmaları ve gözlemler ile yurtiçi ve yurtdışından örnekler incelenerek, kamusal alanda kentli ile kurduğu ilişki aktarılmaya çalışılmıştır. Bu bölüm altında, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) – İMÇ Amblemi Duvar Heykeli (İstanbul), Mehmet Ayvalıtaş Meydanı (Eski Moda Havuzu, İstanbul), Atatürk Cumhuriyet Demokrasi Anıtı (İstanbul), Galatasaray Meydanı ve 50.Yıl Anıtı (İstanbul), Pazar Meydanı (Markt) ve Hugo Grotius Heykeli (Delft), Manneken Pis (Brüksel), Brandgrens (Rotterdam), Sınır dışı edilen Antwerp Yahudileri Anıtı (Monument Gedeporteerde Joden Antwerpen, Antwerp), Schouwburgplein (Rotterdam), ‘I Amsterdam’ Yerleştirmesi (Amsterdam), ‘Sight Point (for Leo Castelli)’ Yerleştirmesi (Amsterdam), ‘Rock Stranger’ Yerleştirmesi (Oostende) örnekleri incelenmiştir. İkinci bölümde incelenen kavramlar ve farklı disiplinlerden gelen tanıtlamalarla oluşturulan kavramsal çerçeve ya da bir diğer ifadeyle bakış açısı ile incelenen literatür örneklerinden kullanıcı, kent ve belleğe ilişkin bir bağ aranmıştır. Çalışma boyunca yanıtlanmayı bekleyen soruların da bir bakış açısı oluşturması ve bu perspektifle literatür örneklerine yaklaşılması, buradan bir tartışmanın devşirilmesi hedeflenmiştir.

Dördüncü bölümde incelenen örneklerle farklı bağlamlarda benzerlik kurulabilecek, küçük bir meydan ya da açıklık olan Kadıköy Tarihi Çarşı'nın Muvakkithane Caddesi girişi önündeki alanda yapılan deneysel bir yerleştirme ile kullanıcı deneyiminin tartışmaya açılması amaçlanmış, irdellemeler ve tespitler ortaya konmuştur. Bu kısımda çağcıl teknolojik unsurların, spesifik olarak artırılmış gerçeklik kavramının sanat ve kamusal alan bağlamındaki etkisi üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

Çalışmanın son bölümü ise ortaya konan kuramsal sonuç ve çıkarımlar ile oluşturulan tartışmayı içermektedir.

1.3 Yöntem

Çalışma boyunca kamu, kamusal alan, kentsel kamusal alan, kent ve kent belleği ile sanat objesi kavramlarına ilişkin farklı disiplinlerin kavramsal tanımlamaları ve incelemeleri irdelenmiş ve literatüre değinilmiştir.

Nihayetinde kamusal alan ve sanatın (sanat objesinin) kamusal alandaki rolüne ilişkin kent belleği bağlamında kavramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Bu amaçla yurtiçi ve yurtdışındaki birçok kamusal alandaki sanat objesi yerinde incelenmiştir. Yapılan bu alan çalışmalarında, kullanılan analizler için fotoğraflar çekilmiş, skeçler hazırlanmış ve çevre gözlem yöntemi kullanılmıştır.

Oluşturulan kavramsal çerçeve ile incelenen örnekler üzerinden yapılan çıkarımlar neticesinde, deneysel bir yöntem ile örnek alanda yapılacak 'sanal' bir yerleştirmeye ait kullanıcı deneyimlerine ait bulgular toplanabilme olanakları araştırılmıştır.

Çalışmada kullanılan proje ile kamusal alan ve kent belleğine yönelik inceleme ve analizler ile tespitler yapılmıştır. Araştırmada amaçlanan soruların yanıtlanması ve tartışma ortamının oluşması için haritalamalar, 3D modeller ve zenginleştirilmiş/artırılmış gerçeklik (AR, *Augmented Reality*) kullanılmış; bilgisayar destekli tasarım ve görselleştirme teknolojileri, saha çalışması, katılımlı gözlem ve sözlü mülakat yöntemleri izlenmiştir.

1.4 Hipotez

Çalışma, temelde kamusal alan perspektifinden bireyin kent ile kurduğu ilişkiyi irdelenmektedir. Kamusal alanda sanat olgusu da bireyin kamusal alandaki toplumsal

varlığını tanımlamaktan ziyade bireyin bireysel açıdan mekân ve ona bağlı olan kent belleği ile kurduğu derinlikli ilişkiyi oluşturmaktadır. Bu anlamda çalışma, kamusal alandaki sanat objesinin kamusal alandaki varlığını, kent belleğini oluşturan, sağlayan ya da sürdüren; bununla birlikte, kamusal eşik olarak tariflenen izafi alanı aşırı başat aktör olarak nitelendirmektedir. Çalışma kuramsal iddiasının yanı sıra çağcıl yazılım uygulamalarının sanatın/sanat objesinin oluşumu ya da kamusal alana yerleşiminde araçsallık bağlamında faydalı bir unsur olarak kabul etmektedir.





2. BİR PERİFERİ OLARAK KAMUSAL ALAN

Kent üzerine inşa edilecek tartışmaların ana omurgalarından biri, bir arada yaşamı ya da daha genelleşmiş bir deyimle, toplumların, özel olarak demokratik toplumların hukuki dayanak noktalarından biri olan kamusal alan oluşturmaktadır. Kamusal alanın soyut ve somut düzlemdeki varlığının tanımlanması, anlaşılabilmesi, üzerine kuramsal bir çalışmanın yapılabilmesi için elzem görünmektedir. Bu minvalde kavramlar üzerine sosyolojinin, kent biliminin, mimarinin, tarihin ve sanatın disiplin içi ve disiplinler arası tartışmaların irdelenmesi gereklidir. Tarihsel süreçteki tartışmalar ve fizik mekâna yansımaları ile kentin soyut birikimini oluşturan kentsel hafızaya yönelik soruların yanıtlanması kuramsal yapıyı ileriye taşıyacaktır.

2.1 Kamu ve Kamusallık Olgusu

Kamusal alanı tanımlayabilmek ve üzerine bir söylem geliştirebilmek için öncelikle kavramı oluşturan kamu olgusunu irdelemek yerinde olacaktır. Kamu sözcüğünün karşıladığı kavram; doğrudan ilintili olduğu hakimiyet ve yönetim olgularıyla bağı dolayısıyla tarihsel süreç içerisindeki değişimlerden doğrudan etkilenerek, barındırdığı anlamı, birbirine yakın olan başka anlamları da karşılayacak ya da içerecek şekilde değişmiştir. Latince kökenli 'Publicus' sözcüğünün karşılığı olarak Türkçede kullanılan 'kamu' sözcüğü, Latince bağlamındaki; topluluğa ait, devlete ait, umumi ya da yakın anlamlarıyla; açıklık, umumiyet, açık olmayla karşılanırsa da Türkçeye aktarılan ya da karşılık gelen kamu; devlet organlarının tümü, halk ya da amme, bütün (sıfat) anlamlarını karşılamaktadır.¹ Peki kamusallık devlet üzerinden mi okunan bir kavram mıdır, yoksa toplum üzerinden mi okunmalıdır? Öyleyse birey bu diyalektik denklemin neresinde bulunmaktadır?

Gürallar'ın (2009), İsmet Zeki Eyüpoğlu'nun Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğünden aktardığı şekilde kamu sözcüğünün etimolojik kökeni Öz Türkçeye dayanıyor.

¹ TDK Türkçe Sözlük, çevrimiçi sözlük üzerinden sözcüğün güncel kullanımına ilişkin bilgi edinilebilir.

‘Kamag’ ve ‘kamuğ’ olarak belirtilen kelimenin karşılığı “bütün, tüm, toplum, genel” olarak verilmektedir. Kamu kelimesinin özgün kullanımı, bugün bazı durumlarda kullanıldığı şekli ile ‘devlet’ anlamına gelmemektedir. Yunus Emre’nin şiirlerinde rastlanılan ve bugün hâlâ kullandığımız ‘kamu âlem’ deyiminde olduğu gibi, herkese, genele açık olan anlamına gelmektedir. Sennett (2010) ise 17.yy. sonlarına doğru kamusal ile özel alanın bugünkü kullanımlarına yakın bir kullanımının olduğunu aktarmaktadır.

Habermas (2004) da kamusal olgusunu bireyin kamusal ya da topluluğa ait olduğu tezahürü içinde, bireyin yaşantısına bağlı ancak biçimsel olarak ondan ayrılan, akışkan bir alan olarak tahayyül etmektedir. Kamusal hayat doğası gereği, tarihsel ve kültürel bir alandır. Bireylerden ve onların birbirinden bağımsız, benzer, değişken, ayrışan, zıtlaşan, tartışmalı bakış açılarının iç içe geçtiği bir düzlemdir. Bu sebeple akışkan olarak tanımlanabilmektedir. Fikirler aynılaşırsa, benzeşse ya da ortaklansa da kamusal alanın doğası gereği eleştirel olmak durumundadır. Habermas (2004), kamusal alanı kamuoyunun içinde oluşturduğu toplumsal alan olarak tanımlar. Eleştirel alan bireysel olsa da tezahür olma bağlamında toplumsaldır. Habermas’ın da tariflediği şekilde kamusal alan bir toplumsallığa işaret etmektedir. Bireyin kamusal alana çıktığında politik bir gruplaşma sağlayabilme potansiyelini de kapsamaktadır. Burada erişiminin, toplanma ve örgütlenebilme dolayısıyla fikirlerini ifade etme ve yayma/yayınlama hakkının bir özgürlük olarak sağlanması ve garanti altına alınarak tartışılabilmesi öncül unsurdur (Habermas, 2004). Habermas Negt’in² "proleter kamusal alan" olarak tariflediği eleştirisini de Fraser’in "enformasyona eşitsiz erişim" ile "farklı toplumsal statülere sahip kişiler arasındaki eşitlikçi bir diyalog yapılması" eleştirisini de birleştirir ve "plebyan" kamusal alanı kabul etmektedir (Dacheux, 2012).

² Negt’in Habermas’a eleştirileri kamusal alana ilişkin fikirleri için; 2007 tarihli *L’Espace public oppositionnel* ve Kluge ile birlikte yazdıkları *Öffentlichkeit und Erfahrung (Public Sphere and Experience)* adlı çalışmaları incelenebilir. Kamusal alana ilişkin kuramsal tezlerin büyük çoğunluğu Habermas’ın fikirlerine dayandırılmaktadır. Negt ve Kluge’nin eleştirel tezleri Marksist literatürde çokça yer almaktadır. Atina Üniversitesi’nden R. Zervou, ‘proleter kamusal alan’ tabirini ilk kez Negt ve Kluge’nin kullanmadığı, Alman Komünist Partisi’nin yayın organlarında öncesinde de kullanıldığını belirtir. Negt’in 80’li yıllarda ‘proleter kamusal alan’ tabiri yerine karşıt kamusal alan (*counter public sphere*) tabirini tercih ettiğini de eklemek gerekir.

Son tahlilde, fizik mekânın kamusalından söz edebilmemiz için; eşit ve özgür yurttaşların erişimine açık olan ve bu alanda toplanabilme, örgütlenebilme, fikir beyan edebilme haklarının garantilenmiş olması gerek şarttır.

Kamusalılık özel-devlet ya da birey-hükümdar ayrımından kapsayıcı bir ifade ile yöneten yönetilen ayrımını gösterirken, tarihsel süreç içerisinde birey, toplum ve yönetim erki üçlünün ayrımına tekabül etmiştir. İlk bireyden ya da özeli dışında kalan, ki bu esnada bu tamamen hükümdarın sınırları içerisindeki alanları, sonrasında burjuva alanını temsil etmektedir. Yönetim erkinin yoğunluğunun çözülmesi ya da el değiştirmesi, Fransa'da devrim sonrası yeni bir kamusal alan kavramının doğmasına öncülük etmektedir. 1700'lerin başından beri özeli (birey) dışında ancak yönetim erkinden de farklı bir alanı tanımlayan, toplumsal eleştirinin merkezinde ya da diyalektik bir bakış açısıyla toplumsal eleştirinin içinden oluştuğu alanı betimlemektedir.

Habermas devleti kamusal alanın bir parçası olarak görmez:

Her ne kadar... devlet otoritesi için kamusal alanın yürütücüsü deniliyorsa da devlet aslında kamusal alanın bir parçası değildir. Kuşkusuz devlet otoritesi genellikle 'kamu' otoritesi olarak ele alınır; ama bu kabul, kamusal alanın özelliğinden, yani devletin tüm yurttaşlarının selametiyle ilgilenmesi görevinden türetilmiştir. (2004, s.95-96)

Yine Habermas'ın değindiği gibi "devletle toplumu birbirinden ayıran çizgi, kamusal alanla özel alanı da birbirinden ayırıyor" (2017, s.97). Kavram, gelişimi içerisinde her ne kadar özel alanının içinde bulunmadığı ve yönetim erki dışında kalan toplumsal alanı tarifliyor olsa da monark yönetimlerden parlamenter yapılara geçişle birlikte monark güce karşı örgütlenen çoğulcu yönetim yapıları, toplumsal alanı da temsil ettikleri iddiası ile bu alanı da tahakküm altına aldılar. Totaliter özellikler gösteren bu dönemde kültürel alış-verişin ve toplumsal paylaşımın kısıtlı olduğunu tahmin etmek güç görünmemektedir. Kamusal alan tanımı yapılabilmekle birlikte kavramın dışında bir tahakküm alanı inşa edilmiştir. 1930'lu yılların hâkim kültürüne paralel esen totaliter rüzgârın etkisiyle oluşan büyük kent meydanları ile belirginleşen/tanımlanan kamusal alan, bireylerin kültürel paylaşımından ziyade kitleselliğin pekiştirilmesine aracılık etmektedir. 2. Dünya Savaşı sonunda ise, dünya ekonomisinin genel olarak iki kutuplu yapı içerisinde olmakla birlikte ağırlıklı olarak Amerikan etkisi altında geliştiği dönemde, liberalleşme ile paralel ilerleyen Amerikan kültür hegemonyasının kamusal alanda etkinliğini arttırdığı

söylenmektedir. Bu değişimin tahakküm yapılarını yeniden oluşturması ve dolayısıyla kamusal alanın perspektifini yeniden oluşturduğu ifade edilebilmektedir.

Kamusallık, bir organizasyon ve yönetim aygıtı olan devlet ile teoride onu inşa ve tesis eden toplum arasında bir ayrımı oluşturan, tarifleyici bir şekilde sorarsak; kırılma oluşturan bir kavram mıdır? "Kamusal alan, politikanın konuşulduğu, tartışıldığı ve üretildiği ve deneyimlenerek eyleme geçildiği bir özgürlük alanıdır" der Arendt. (1968). Kavramlar arasındaki belirgin farklılık erk üzerinden açıklanabilmektedir. Gürallar'ın (2009) Habermas'tan naklettiği gibi devlet, "kamu erkidir", egemenliği elinde tutar. Daha geniş bir alanı tariflemektedir.

Habermas kamusal alanı demokrasi üzerine kurulu toplumlarda, toplumun eleştirel bir aracı olarak değerlendirmektedir. Bunu bir müzakere alanı olarak nitelemektedir (Habermas, 2017). Burjuva kamusal alanı günümüz demokrasilerindeki kamusal alanın doğuşu için bir nüve olarak görülebilmektedir. Bu nüve radikal demokrasi temelinde bir uzlaşma ve paylaşım alanı, kültürel bir çoğalmayı, insanın varlık durumunu fiziksel unsurlarından ziyadeleştirip iyinin ve kötünün ötesinde bir insanlık durumuna dönüştürebilme potansiyeli taşıyabilir mi?

Arendt sorumuzun cevabını doğrudan vermese de bu nüve bağlamında ekler:

Her ne kadar dünyadaki şeylerden etkilensek de ki bunlar bizi ne denli derinden harekete geçirir, uyarsa da ancak dostlarımızla onlar hakkında konuştuğumuz zaman bizim için insanlık kazanırlar. Her ne kadar bir söyleme konu olamayacak olursa olsun, -gerçekten yüce, dehşet verici ya da rahatsız- içinden insani bir söylem bulabiliriz, fakat bu tam olmayabilir de. Yalnızca onlar hakkında konuştuğumuz zaman insanileştiririz ve ancak bu konuşma süreci içinde insan olmayı öğreniriz. (1968, s.24-25)

Bireyin dışında toplumsallıkla ilgili bir kavram olarak tanım getirsek de kamusallık birey ile doğrudan ilintilidir. Ayıran bir sınır gibi görünse de girift bağları görebilmekteyiz. Sennett bu bağlamdaki ilişkiyi şu şekilde ifade eder:

... [K]amusal alan aynı zamanda bir coğrafyadır; başka bir alanla, yani özel alanla bağlantısı içinde var olmaktadır. Kamusallık toplumdaki çok geniş bir dengenin bir parçasıdır. Ayrıca politik davranışlar, haklar kavramı, ailenin düzenlenmesi ve devletin sınırları gibi daha geniş bir bütünün bir parçası olarak taşıdığı anlamlar vardır. (2010, s.125)

Sennett'in değindiği gibi bağıntılı ya da bağımlı olduğu bir başka kavram da bulunmaktadır kamusal alanın: Özel alan. Mahrem ya da bireysel olarak tanımlayabileceğimiz bir alana tekabül etmektedir özel alan kavramı. Aleniliğin

dışında kalan alanı tarifler. Habermas, kamusal ile özel alan arasındaki ayrımı kelimelerin etimolojik kökenlerine inerek açıklar:

Almancada, Latince *privatus*'dan iktibas edilen '*privat*'a [özel] ancak 16.yüzyılın ortasında rastlanmaktadır; bu sözcük, o zaman İngilizce '*private*' ve Fransızca '*privé*' ile aynı anlamdadır. Bu anlam aşağı yukarı şunu ifade eder: kamusal görevi olmayan, (yani) *not holding public office or official position, sans emploi, que l'engage dans les affaires publiques*. 'Özel', devlet aygıtının alanı dışında olmayı ifade eder; çünkü 'kamusal', bu arada mutlakiyetçilikle birlikte egemenin şahsından bağımsızlaşarak nesnelleşmekte olan devlete ilişkindir. Kamusal topluluk (veya umum), *the public, le public*, 'özel varlık'ların karşısı olarak 'kamu gücü'nü ifade eder. Devlet memurları kamusal şahıslardır, *public persons, personnes publiques*; kamusal bir görevleri vardır, yaptıkları işler kamusaldır (*public office, service public*) ve devletin bina ve kurumları da kamusal olarak adlandırılır. Diğer yanda özel şahıslar, özel merciler, özel işler ve özel evler vardır...³ Devlet ile ondan dışlanmış olan tebaaları karşı karşıya dururlar; devlet, bu yoruma göre, kamusal selamet için, diğerleri ise kendi özel yararları için çalışır. (2017, s.70-71)

Burada tartışma devletin soyut düzlemdeki ya da teorideki karşılığının bireylerin bir araya gelerek ortak bir noktada kurdukları topluluğun toplam menfaati için çalışması gereken bir organizasyon ya da düzenek olarak tariflenmesi ile pratikteki devlet-toplum ya da devlet-birey çatışmalı durumu üzerinde düğümlenmektedir. Sennett (2010), "Kamusal alan insan yaratımıydı. Özel alan ise insanlık durumuydu" (s.138) derken teorik düzlemdeki kurgu ile natür arasında güzel bir betim sunmaktadır.

Kamu ile özel arasındaki ayrım Althusser' e göre de önemlidir. Devletin ideolojik mekanizmaları ile baskı mekanizmaları arasındaki ayrımlaşmayı vurgulamaya çalışırken şöyle demektedir:

Kamu ve özel ayrımı, burjuva hukukunda yer alan ve burjuva hukukunun 'otoritesini' uyguladığı (bağımlı) alanlarda geçerli olan bir ayırımdır. Devletin alanı bu ayırımın dışında kalır, çünkü devlet alanı 'hukuk üstü'dür. Yönetici sınıfın devleti olan devlet ne kamusal ne de özeldir. Tam tersine her türlü kamusal ve özel ayırımının ön-koşuludur. (Althusser, 2002, s.34)

³ Heidegger'in (2011) özel alanla kavramıyla daha doğrusu kavramın etimolojik temeliyle ilgili bir anekdotu değerlidir:

"Bu Yunanca kelimesinin Latinceye çevrilmesi hiçbir zaman şimdilerde sanıldığı gibi sonuçsuz bir süreç olmadı. Görünüşte, kelime kelime dolayısıyla sadık çevirinin arkasında, Yunan deneyiminin başka bir düşünce biçiminde aktarımı gizlidir. Roma düşüncesi, sözcüklerin ifade etmek istediği deneyimi yani Yunanca kavram olmaksızın Yunanca sözcükleri almıştır. Batı düşüncesinin temelsizliği bu aktarımla başlamıştır."

Althusser burada devleti teorik yapılanmanın dışında bir baskı aygıtı olarak tanımlar. Bireyin kamusal ya da özel alanındaki ayrımını, otoriter yapılanmanın baskının niteliğini çözümlediği bir kavramsal ayrım olarak kurgulamaktadır. Yine de bu ayrımın burjuva hukukuyla sınırlı, sadece baskının niteliğiyle alakalı bir ayrım olarak düşünmez. Üretim ilişkilerinin yeniden üretimine ilişkin bahsinde özel olan, mahrem ve kamusal olan ayrımı yapar; bireyin ‘kamusal davranışı’ olarak niteler bu ayrımı (Althusser, 2005).

Benzer doğrultuda toplumsal formasyon içinde siyasal parti ve sendikalar üzerine yaptığı bahsinde mücadele-baskı diyalektiği ile birlikte “açıkça ilan edilmiş, kabul görmüş ve denk düşen kamusal haklardan” yararlanıldığını aktarır (Althusser, 2005, s.99-100). Kamusallık üzerine kullandığı açıklık, kabul görme ve denklik tanımları bizi genel bir tanıma götürebilmektedir. Bir egemenlik alanında birey olarak açık halde tanımlandığımız, politik olarak denklik ve kabul görme süreçlerinin yine bir egemenlik unsuru olarak karşımıza çıktığı; politik tartışma ve praksisin deneyimine zemin sağlayan çok boyutlu diyalektik bir kavramdır. Bir mekânsal olanak olarak tanımlayabiliriz. Bir özgürlük alanı olarak kuramsallaştırabilmemiz yanı sıra bir egemenlik yapısını ve çatışmayı barındırır.

Değindiği gibi, Althusser’in de vurguladığı biçimde kamusal alan burjuva hukukunun tahakküm alanı olarak görülebilmektedir. Dolayısıyla bir egemenlik ya da hâkim olma durumu söz konusudur. Weber (2011) egemenliği “belli bir kaynaktan çıkan belli özel (ya da bütün) emirlere, belli bir grup bireyin uyma ihtimali” (s.40) olarak tanımlar.

...Dolayısıyla söz konusu olan şey, her şekilde başkaları üzerinde ‘güç’ kullanmak ya da ‘etkide’ bulunmak değildir” der. “... her gerçek egemenlik ilişkisinin ayırt edici kriteri, en düşük düzeyde bile olsa, belli bir ölçüde gönüllü kabuldür: Yani itaatte (ister gizli müşevviklere⁴ ister hakiki kabule dayansın) bir çıkarın bulunmasıdır. (Weber, 2011, s.49)

Davies ve Jokiniemi (2008) kamusal alanı, halkın (kamunun) giriş hakkının bulunduğu alan olarak tanımlar. Her ne kadar demokrasi üzerinde inşa olan toplumlarda teorik olarak devlet toplumu oluşturan tüm bireylerin ortak 'yapısı' olarak kabul edilebilirse de pratikte daha çok '*oligarkhia*' olarak görebilmek

⁴ Arapça. Teşvik “arzu edilir kılmak”tan müşevvik 1. Arzusunu, isteğini arttıran, isteklendiren, şevk ve gayrete getiren (kimse veya şey) 2. Kötülüğe sevk eden, suça teşvik eden, kıskırtan (kimse veya şey).

mümkündür.⁵ Kavramın özgün şekilde kullanıldığı Antik Yunan'da özgür yurttaşın kişisel, mahrem alanının dışında kalan, siteye ilişkin eylemleri, alenilik, görünür olma bağlamında kamusal olarak değerlendirilmektedir. Burada burjuva kamusal alanında gördüğümüz çatışmalı durumdan bahsetmek zordur.

2.2 Tarihsel Süreçte Kamusal Alan

Antik Yunan sitesinden beri çarşı ya da pazar veya diğer karşılığıyla Agora, kentteki kamusal hayatın merkezindedir ya da başka bir perspektifle kamusal hayat ondan doğar. Homeros (2002), Odysseus'un hikayesini aktarırken Yunan agorasından (çarşı, pazar) bahseder. Kentlinin ortak yaşam alanı olan bu alan, kent hayatının merkezinde yer alır. Kamusal olarak tanımlayabileceğimiz bu kesit, esas olarak burada şekillenir. Ticaret, bilgi, genel anlamıyla paylaşım ve kitlesel etki açısından nüfuz Yunan agorasında dolayına girer. Örneğin 'Odysseus'un Onuruna Şenlik' adlı bölümünde *Pallas Athene*'den bahseder. *Pallas Athene* kendini üstün akıllı *Alkinoos*'un bir habercisine benzetmiş ve *Phaiaklı* erkeklere şöyle seslenir: "Haydi, Phaiakların önderleri, danışmanları, gidin pazaryerine, görün yabancıyı, yeni geldi o, aşarak denizleri, geldi üstün akıllı *Alkinoos*'un evine, görmeyin, boy bos tanrılar gibi" (Homeros, 2002, s.146). Bilgi pazaryerinde⁶ dolayına girmiştir. Ardından şenliklerden bahis açılır. Şenlik kentlinin ortak sevincidir:

Böyle dedi, yola koyuldu, ötekiler gittiler ardından. Haberci gene astı ince ve keskin sesli sazı çengele, tutup elinden Demodokos'u çıkardı saraydan dışarı, öbür Phaiak ileri gelenleriyle tuttu aynı yolu, hepsi gidiyorlardı oyunları seyretmeye. Gene indiler pazar alanına, büyük bir kalabalıkla,

⁵ Aristoteles'in (2018) devlet üzerine çalışması oligarşik yapı üzerine fikir verebilir.

⁶ Ortak açık alanlarla ilgili olarak Nişanyan'ın (2009) anekdotu dikkat çekicidir: "Farsça çahar-sû yani "dört-kenar, quadratus," Yunanca agora ("açık yer") sözcüğüyle aynı kavramı ifade eder. Şehir merkezinde büyük dikdörtgen kamu alanı, en eski İran kentlerinin belirgin bir özelliği, Persepolis'te mesela dev bir tane var. Helenistik devir şehirciliğinin dikdörtgen agora olayını MÖ 4. yüzyılda İran'dan aldığı anlaşıyor. Arapça meydân sözcüğü de İslam'ın ilk yıllarında Farsçadan alınmış, çünkü Araplarda böyle bir kavram yok. Tipik bir Acem düzeni diye görmüşler. İlginçtir, şehir meydanının büyüklüğü ile o ülkeyi yönetenlerin imparatorluk-diktatörlük-firavunluk hayalleri arasında bire bir bağlantı var. Paris'in ilk büyük meydanlarını Napolyon yaptırmıştı. Stalin'le Mussolini ondan geri kalmadılar. Bizde Beyazıt Meydanı Enver'in eseridir, Taksim'le Eminönü de halefinin".

akın ediyordu pazara binlerce insan, aralarında soylu gençler de vardı bir sürü... (Homeros, 2002, s.149)

Aristoteles'in Atina demokrasisi ya da devlet yönetimi hakkındaki bilgilerimizin çoğuna kaynaklık eden çalışmasında, Antik Yunan sitesindeki kentsel kamusal alana dair izleri görmek mümkündür. Aristoteles siyasi çalkantıları aktardığı bölümde bahseder: "...Atina'ya dönen kentli Atina'lılar ertesi gün Agora'da (pazar yeri) toplanıp Otuzları devirdiler, yurttaşlar arasından on kişi seçerek savaşı bitirmek üzere onlara sınırsız yetkiler verdiler" (Aristoteles, 2018, s.43).

Döneme ilişkin Platon'un ve öğrencisi Aristoteles'in eserlerinden yararlanarak kamusal alanın oluştuğu ilk andan itibaren egemenlik hakları ile birlikte şekillendiğini söylemek mümkündür. Buna karşın antik dünyada egemenlik sınırları katı şekilde tariflenmektedir ve teori pratiği yanlıştır. Örtüşmektedir. Bu esnada perspektifimizi değiştirmeden döneme ve koşullarına ilişkin verileri de fikir yürütmemizin çevresinde tutmakta fayda görünmektedir. Lefebvre (2016a) antik dünyada gündelik yaşama dair tüm ayrıntıların; edim ve eylemlerin, söz ve davranışların hatta hayatın içindeki basit nesnelerin kullanımını dahi şekillendiren bir 'üslubun' varlığını aktarır. Ona göre bu üslubun şiirsel bir tarafı bulunmakta ve Güney Amerika yerlileri ve Roma uygarlıkları gibi antik toplumların bu şiirsel yanı kaybetmeden yaşamaktaydılar. Lefebvre'nin tanımıyla bu şiirsel taraf, antik dünyaya ilişkin küçük görünse de önemli bir detayı dile getirmektedir. Bu detay politik insanın antik dünyada güçlü bir bireyselliği de içselleştirdiğini ifade etmektedir. Egemenlik koşullarının değişimi ile bireyin devlet ya da yönetici erk karşısında zayıf düşmesine sebep olsa da kamusal alanın varlığı ilerleyen tarihsel süreçlerde bireyin devlete ya da genel olarak erkin karşısında güçlendiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kamusal alan kavramını, kavramın barındırdığı eleştirel yapı, toplumsallığı ve Arendt'in nitelediği bireyin politik olarak görünür olduğu bir özgürlük alanı olarak kabul etmemize bağlı olarak, modern demokrasilerle ilişkilendirmeyi günümüze has bir yanılgı olarak tanımlamak mümkündür. Yapı olarak kamusal alan tarihsel süreç boyunca egemenlik alanı olarak gelişmiştir. Bahsedildiği gibi kamusal alanın tarihsel olarak dönüşümü de egemenlik ve tahakkümle doğrudan ilişkilidir.

Fraser (2004) egemenlik ya da tahakküme ilişkin farklı bir bakışla fikir yürütme alanımızı genişletir:

... [G]enel olarak eşitlikçi ve çok kültürlü bir toplum fikrinin ancak ve ancak farklı değerlere ve retoriklere sahip grupların katıldığı kamusal alanların çoğulluğunu veri olarak almamız koşuluyla bir anlam ifade edebileceği sonucunu çıkarabiliriz. Bu tür bir toplum, tanımı gereği, kamular çokluğu içermek zorundadır. (Fraser, 2004, s.121)

Fraser bu anlamda Habermas'ın burjuva kamusunun ortaya çıkışıyla başlayan kamusal alanın devletten ayrışma sürecinin yetersiz bir bakış olduğunu ortaya koyarak, bu ayrışma sürecinin içindeki toplumsal mücadelelerin göz ardı edilerek bu mücadeleden başarı ile çıkan burjuvanın sonuç olarak kamusal alana hakimiyet sağladığını belirtmektedir. Fraser (2004), "eşitlikçi, çokkültürlü toplumlardaki kamusal yaşamın sadece tekil ve kapsayıcı bir kamusal alandan ibaret olamayacağı" (s.121), bu durumda "birbirinden değişik retoriksel ve üslupsal normların tek ve kuşatıcı bir mercek aracılığıyla süzülmesi" (s.121) anlamına geleceğini nihayetinde doğası gereği çok sesli yapının asimilasyona evrileceğini söyleyerek çoklu kamuların gerekliliğini aktarmaktadır.

Fraser'in (2004) Habermas'ın kamusal alan hakkındaki görüşlerine eleştirileri, kamusal alana çıkışlarında toplumun her kesiminin eşit şartlara sahip olmaması, toplum içerisine yerleşik, kapalı iktidar ilişkilerinin varlığına değinilmeden oluşturulması ve dahi bunun örtbasına denk geldiği şeklinde aktarılabilmektedir. Fraser (2004) ayrıca Habermas'ın sivil toplumu yalnızca devlet dışında kalan sivil toplum örgütlerine indirgediğini ve bunun da neo-liberal bakış açısını haklı kılan yaklaşıma ideolojik bir alt yapı hazırladığını öne sürerek eleştirmektedir.

Kamusal alana, hakimiyetlerin merkezine aldığı fizik mekânlar olarak bakılırsa, burjuva kamusunun ortaya çıkmasının yarattığı itki daha ziyade aristokrasi ile monarşi arasındaki çatışma sonucudur -bu kısım yönetim erkinin güç dengesinin değişmesi olarak yorumlanabilir. Fraser'in iddia ettiği şekilde Habermas'ın görüşü yetersiz olarak görülemese de bakış açısının işaret ettiği değerleri eleştiri bağlamında yerinde görmek mümkündür.

İstanbul örneğinde görebileceğimiz üzere Roma ve Bizans İmparatorlukları döneminin tipik özelliklerini taşımaktadır (Şekil 2.1). Meydanlar ve kentin açık alanları, forum alanları ve kamu yapıları heykellerle bezelidir (Akyürek, 2010). Bu egemenlik düsturu ile ilintilidir. 7. Yüzyıldan 9. Yüzyıla kadarki süreçte yaşanan ve put-kırıcılık olarak adlandırılan dönem (*iconoclast*), tek tanrılı dinlerin pagan tanrılarına karşı egemenlik mücadelesi olarak nitelenebilmektedir. Burada kamusal

alandaki imparatorların hakimiyeti mutlak iken dini kuvvetlerin de etkinleşerek hakimiyete ortak olmaya çalıştığı, kabaca güç dengesinde gerilemeler ve ilerlemelerin olduğunu söyleyebilmekteyiz. Bu dönemdeki güç dengesinin dini kurumlar/kuvvetler lehine değişimini, kamusal alanın (özgür ve eşit) yurttaşların ortak hakimiyet alanı olması kabulü bağlamında birey lehine bir değişim olarak kabul edebiliriz.



Şekil 2.1: Sultanahmet’te yer alan Örme Dikilitaş (Konstantin dikilitaşı) ve Obelisk. İstanbul. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ocak 2018)

İlk olarak yüksek Orta çağ döneminde kent ekonomisinin ihtiyaçları ile beliren kamusal merkezler genel anlamda “geniş meydanların pazar yerleri olarak kullanılması ile kuruluş ve gelişmelerini” (s.330) sağlamaktaydılar (Müller, 2005). Bunların fiziksel olarak yapılanmaları ve tesisi ise kuramsal şemalardan ziyade kentin pratiklerinden meydana gelmektedir. Rönesans resmindeki merkezi perspektif ve derinlik, mimarlık ve kent planlamayı da etkilemektedir. Bunun sonucunda erken Rönesans’ta gördüğümüz eksene meydanları oluşturmaktadır. Yüksek Rönesans ile bilinçli olarak planlamaya alınmıştır. Michelangelo’nun 1538 yılında tasarladığı Roma’daki Kapital meydanı açık meydan olarak tanımlanmaktadır. Meydan kısmen eksene merkezlidir. Meydana çıkan merdivenler ile merkezde yer alan İmparator

Marcus Aurelius anıt-heykeli de meydandaki hareketliliği merkeze almayı amaçlamaktadır (Müller, 2005). Egemenlik düsturu belirleyicidir. Roma'daki St. Peter meydanı da büyük halk kitlelerini almayı ve kitleleri yönlendirmeyi amaçlamaktadır (Müller, 2005).

Avrupa'da Orta çağ sonrasındaki dönem güç ya da egemenlik üzerindeki rekabeti sarihçe gözlemleyebildiğimiz bir dönemdir. Mutlak monarşiler parlamenter monarşilere ya da cumhuriyetlere⁷ evrilmiştir. Bu eğilimin de geri planında kamusal alanda buluşmaların ve fikri tartışmaların yapılageldiği mekânların oluşması; Fransa'da açılan kafeler ile Britanya'da benzer sâikle hizmet veren salonları görmek mümkündür. Bu çevrelerde paylaşılan bilgi, ortaklaşılan kültür dolayısıyla toplumun daha homojen ve bir fikir etrafında örgütlenebilen bir yapıya evrilmesini sağlamaktadır. Kamusal alan bu veçhesiyle özgürleştirici bir alan olarak yorumlanabilmektedir.

Fransız ihtilaline kadar egemenlik dengesinin imparatorların elinden çoktan kaymış olduğunu söylemek mümkündür. Katolik kilisesi yegâne güç olarak hükmetmektedir. Krallar ve imparatorlar taçlarını Papa'dan ve Kilise'den almaktadırlar. Kamusal alan artık sadece kral ya da imparatora ait değildir; birey adına Kilise de kamusal alana hükmetmektedir. Elbette ki ön kabulümüzdeki özgür ve eşit yurttaşların egemenliği yine söz konusu değildir. Bir kişinin ya da bir hanedanın hakimiyetine karşı daha geniş bir grubun hakimiyeti edinmesinden bahsedebilsek de bireylerin oluşturduğu topluluk namına değildir bu güç değişimi. Kilise tanrı adına güce sahiptir. Bu da doğrudan kamusal alanda hissedilmektedir.

Bilindiği üzere; egemenlik üzerine kamusal alanda da cereyan eden rekabet nihayetinde bir tahakküm hâlini alır ve tabandan örgütlenen öfke Fransa'da ihtilal ile sonuçlanmıştır. Her ne kadar burada da monarşinin ve Kilise'nin mümtaz güç olarak

⁷ Nişanyan'ın (2009) cumhuriyet kelimesi üzerine anekdotu zihin açıcıdır: "Arapça bir sözcük olan cumhur esasen "küme, yığın" demek. Çöldeki kum tepelerine Araplar cumhur diyor. Bunun çoğulu olan cemâhir bazen "topluya hareket eden insan kalabalığı" anlamında da kullanılıyor. Avrupa'da 18. yüzyıl sonlarında zuhur eden *république* yahut *republic* rejimine Osmanlı aydınları önce cumhur adını vermiş. 19. yüzyılın ilk yıllarında buna -iyyet takısı ekleyip Türkçeye özgü yeni bir terim oluşturmuşlar."

güç kaybı birey lehine bir gelişme gibi görünse de ya da kabul edilebilirse de sonrasında terör dönemi⁸ olarak adlandırılan bir dönem olarak anılmaktadır.

Kamusal alana hakimiyeti izleyebileceğimiz bir örnek olarak; İstanbul özelinde, Orta çağ sonrası ilk açık alanda heykelin sergilenmesi Pargalı olarak bilinen İbrahim Paşa tarafından 16. yüzyılda gerçekleştirilse de heykellerin gelen yoğun tepki sonrasında kaldırıldığını bilmekteyiz (Akyürek, 2010). Benzer bir arzu bu sefer 1871'de Sultan Abdülaziz tarafından gerçekleştirilse de Sultan Abdülaziz'in at üzerindeki heykeli de benzer tepkilerle karşılaşmakta ve saraya taşınmak durumunda kalmaktadır. Burada Sultan Abdülaziz'in mutlak güce sahip olmadığı söylenebilmektedir ancak bu Avrupa kentlerinde gördüğümüz şekilde krallar ile kilise ya da krallar ile aristokrasi arasındaki güç çekişmesinin bir yansıması kamusal alana taşınmış değildir. İddia ile tezat teşkil eder gibi görünse de İbrahim Paşa sadrazamlığı yanı sıra konumunun da üzerinde bir güce sahiptir. Ancak uzun yıllar boyu dini sâik ile görsel anlatımın uzaklaştırılması, yerleşik kültürde açık alanların heykel ya da anıt ile üç boyutlu bir ifade tarzını dışlamıştır. Bu da kültürel yargının güçlü sadrazam İbrahim Paşa'dan da güçlü olduğunu göstermektedir. Burada mutlak hakimiyet padişaha ya da hiyerarşinin ikinci basamağındaki sadrazama aittir ve sahiplik bağlamında kamusal alanın varlığından söz edilememektedir. Akbulut'un (1992) da ifade ettiği gibi "Marx ve Hegel'in tariflediği anlamda bir sivil toplum bulunmamaktadır" (s.9). Tebaanın bilgi paylaşımı ya da ortaklaşması bağlamında bir kamusal alan varlığı da ancak Tanzimat dönemine atfedilebilmektedir.

Tanzimat ile birlikte kamusal alanın kentsel anlamda oluşmaya başladığını söylemek mümkündür. Akbulut (1992), Tanzimat sonrası hükümet ve onu oluşturan kadroların kentsel mekâna ilişkin istek ve tutumlarının, yasa, yönetmelik ve irade şeklinde ya da kamu yatırımları yoluyla fiziksel anlamda açığa çıktığı ve mekânı dönüştürdüğü fikrine katılmakla beraber eksik bulunmaktadır. Tanzimat'ın hemen öncesinde ise İstanbul'un ilk imar planının von Moltke tarafından yapıldığı ve bu plana göre nizami sokak geometrileri ile birlikte mümkün olduğu kadar meydan bırakılmasının

⁸ Paine *Akıllı Çağı*'nın ikinci kitabının giriş bölümünde Fransa'da devrim sonrası politik hayata ilişkin objektif sayılabilecek bilgiler sunmaktadır. Kilise'nin gücü engizisyona, hükmü diri diri yakma cezasına ulaşmıştır. Paine'nin ifadesiyle "Kilise'nin hoşgörüsüz zulmü siyasete bulaşmıştır" (2017). Ancak görünen o ki engizisyonun yerini mahkemeler, diri diri yakılmanın da yerini giyotin almıştır.

önerildiği görülmektedir (Akbulut, 1992). 1866 yılında Şehremaneti meydanda ticaretin yapılmasına olanak tanınması ile meydana kamusal temasların oluşmasına imkân verir. Kadınların da kamusal alana çıkışları yine Beyazıt Meydanı'nda olur. Dönemin idarecilerinin de meydan düzenlemelerine yönelmeleri Batı modernizmine yaklaşma isteği şeklinde yorumlanabilmektedir. II. Abdulhamit tarafından Fransız mimar Joseph Antoine Bouvard'a yaptırılan meydan düzenlemesi kısmen uygulanmıştır. II. Abdülhamit döneminde ise maddi anlamda kültür öğelerinin kabul ve ithali toplum için bir sorun olmaktan çıkmasına karşın kentsel mekânı değiştirebilecek imkân bulunamamıştır (Akbulut, 1992). Beyazıt Meydanı gibi önemli odaklar bu dönemde hem mekânsal anlamda hem sosyal politik anlamda kamusallaşmaktadır. Genel itibarıyla Osmanlı İmparatorluğu'nda din eksenli oluşan ve cemaatler ile gelişen yerel yönetimlerin Tanzimat ile demokratikleşmeye başladığı söylenebilmektedir (Yıldırım, 2014). İdari anlamda yerel kaynakların kullanımı Cumhuriyet ile yerel yönetimlere bir tüzel kişilik kazandırsa da kamusal anlamın devletle ilişkilendirmesine de yol açmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde meydan yeniden düzenlenmiştir. Yıldırım'ın (2014) Cansever'den alıntılıdığı gibi “erken Cumhuriyet Dönemi'nde planlama anlayışı şehre verilmek istenilen ideal, yeni biçimin gerçekleştirilmesini amaçlar”. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki sosyal politik durum ve vizyon; devlet, millet ve vatan üçlüsünün bütünselleşmesi çoğulculuğun yanı sıra birlik unsurunu öne çıkarsa da devletin *üniterleştirme* isteği kamusal alanı siyasi erkin temsil mekânı haline getirmektedir (Yıldırım, 2014).

Henri Proust, 1936'da Mustafa Kemal Atatürk tarafından İstanbul'un planını hazırlaması için davet edilmiştir. Proust ilk planını 1937 yılında teslim etmiştir. “Proust işlevsel zonları, güzelleştirme temasıyla birbirine bağlayan görsel açıdan güçlü bir yol şebekesi önerir” (Akpınar, 2008). Proust, kentin güzelleşmesi ve kentsel hijyeni sağlamak için temel unsurun serbest alanlar (*espaces libres*) olduğu görüşünü savunan Eugene Hénard'ın bu bağlamdaki fikirlerini benimsemiş ve planında uygulamıştır. Proust'un planı etkili bir ulaşım omurgası üzerinde şekillenen bulvarlar ve serbest alanları içermektedir (Akpınar, 2008, Yıldırım, 2014). Batı tipi modernleşme fizik mekânlarda da ideolojik anlamda geniş bir satıhta görünür olmaktadır. Proust'un oluşturmayı hedeflediği “serbest sahalar hareketin özgür kılındığı bir kamusal ortamı tarifler” (Yıldırım, 2014). Akpınar'a (2008) göre ise Proust'un planı “Cumhuriyet'in ‘kentsel alan’ ve ‘kamusal alan’ yaklaşımı

konusunda önemli ipuçları sunar”. Serbest alanlar “ulus-devletin, hukuki, idari ve kültürel reformlarını, kentsel anlamda temsil ettiği; böylece ‘milli kimliğin’ oluşum sürecinde, Türk ulus-devletinin sekülerleştirici reformlarına güçlü bir fiziksel ve görsel platform oluşturduğu öne sürülebilir” (Akpınar, 2008, s.65). Tarihsel süreçte fizik mekânların, kentsel açık alanların meydana getirilmiş olması Türkiye’deki kamusal alan kavramına potansiyel olarak tanısa da dönemin yaklaşımı ya da zamanın ruhu denilebilecek totaliter karakter, kentsel mekânların şekillenmesindeki farklı sâikleri oluşturmaktadır. Elbette oluşturulan “serbest sahalar hijyen yaratma ve güzelleştirme özelliklerinin yanında kentsel arenalar olarak çağdaşlaşmaya açılan ideolojik bir jeneratördür. Cumhuriyetin kamusal-serbest sahalar, seküler yaşam biçiminin görselleştiren, tarifleyen ve kenti şekillendiren fiziksel unsurlardır” ve cumhuriyetin ideallerinin, reformlarının kentsel yansıması serbest sahalar aracılığı ile gerçekleşmiştir (Yıldırım, 2014, s.38-39).

Cumhuriyet ve temel fikri olan demokrasi, topluma devletin asli unsuru olmayı vadetse de toplumun bu uğurda şekillendirilmesi ancak kurucu yapı tarafından dikte ettirilerek uygulanmak durumunda kalmıştır. Hızla modern bir çehreye kavuşan ya da kavuşması için çaba harcanan büyük kentler, aynı dönemdeki farklı politik dinamikler ile birlikte bahsedilen totaliter karakterdeki meydanlar ya da geniş kentsel açıklıklar ile bu alana hâkim durumdaki anıtlar ile karşılaşmıştır. Heykel sanatı açısından da en önemli etkinlik alanını bu anıtlar oluşturmaktadır (Akyürek, 2010). Savaşın ve cefakeş bir mücadelenin ardından kurulan cumhuriyet, zaferin anıtlaştırılması ve cumhuriyetin değerlerinin topluma tanıtılması amacıyla anıtların yeni oluşturulan ya da dönüştürülen mekânlarda yer almasını sağlamıştır (Akyürek, 2010). Toplumun kentsel açık alanlara çıkması, yurttaşlık bilinci edinmesi, bir kültürel temas unsurunun oluşturulması amaçlandıysa da (bu büyük ölçüde sağlanmış olsa da) bu alanlar politik anlamda kamusal alan olarak nitelenememektedir. Tanzimat ve mücadele yıllarında görülen nitelik biçim değiştirmiştir. Bununla birlikte kamusal alanın fiziksel potansiyelinin oluşmuş olduğu kabul edilebilmektedir.

Bir diğer bağlamda bu çeşit bir kullanım fonksiyonunun güdülmesi üretilen anıt-heykellerin (zamanla yetkin olmayan eller ile de imal edilmesinin etkisi büyüktür) sanat eseri olarak kabulünü zorlaştırmaktadır. Yavuz (2007), “sanat yapıtı, kullanım

fonksiyonunu içermez, içermemelidir” (s.28) der. Bektaş da (2010) anıtların ortak özelliklerini sıralarken sanat yapıtı olmadıkları yorumunu yapmaktadır.

Günümüz kamusal alan pratiği sosyal politik ve mimari ile paralel ilerlemektedir. 20. yüzyılda kentsel açık alanlar yapı gruplarıyla biçimlendirilmiş ve bu planlamada önemli yer tutmaya başlamıştır (Müller, 2005). Artık “kapalı kentten açık kent peyzajına geçiş ile kent içi mekânların karakteri de” değişim gösterecektir. Kitlelerin yönlendirilmesi yönündeki mekânsal değişim ileriki bölümlerde irdelenmiştir.

Politik açıdan yönetim erkinin kamusal alanın törpülenerek bireyin toplumsal olarak marjinal kılınması yönünde çaba sarf ettiğini söylemek mümkündür. Bora (2019) vasat üzerine bahsederken; neo-liberal çağın üzerine işleyen, kısmen alameti diyebileceğimiz politik kültürüne hâkim olan aşırı merkezîyetçilik mefhumunu irdelenmektedir. Söylemi farklılaşma üzerine olan, sıradanlığın yerildiği sloganı ‘yoldan çıkmak’ deyişiyle müstesna olan bu veçhe söylemiyle tezat nitelikte ortalamacı bir kültürü öne çıkartmaktadır. Bora’nın da belirttiği üzere bu politik kültür her türden radikalliği itmektedir.

Bora’nın Penault’dan aktardığı gibi vasatın kültürünün merkezinde ‘aşırı merkezîcilik politikası’ yer almaktadır. Ortalamayı her yönüyle savunan *otoriter* politik iktidar, hayatın birçok alanına dahil olup “insanların da fikirlerin de birbirinin yerine ikame edilebilirliğini” gündelik dil ve siyasi söylemleriyle desteklemektedir (Bora, 2019). Oluşan ya da üretilen/desteklenen “bu vasat, kamusal alanın, sivil toplum alanının, yurttaşlığın yitimi” demektir (Bora, 2019).

2.3 Kamusal Alanın Kentsel Varlığı

Bireyin kendisinin toplumsal tezahürü olarak var olduğu kamusal mekân nasıl tanımlanmaktadır? Ergin (2010), “insan bilincinin somut mekânsal boyuttaki eylemsel görünürlüğü de ‘kent’ terimi” (s.6) ile tanımlamayı uygun görmektedir. Hardt ve Negri kenti kolektif emekle üretilen dev bir müşterek alan olarak tanımlamaktadır (Hardt ve Negri, 2009). Bu dev müşterek alan her ne kadar müştereklikten ziyade bir tahakküm yapısı olarak tezahür etse de, kentin oluşum ve devamlılığı noktasında kolektif emek belirgin unsuru oluşturmaktadır. Bu unsur da kendini kentlilik olarak nitelenebilecek bir topluluk (birey) betimlemesine itmektedir.

Harvey (2013) de benzer şekilde kent ve toplum üzerinden yaptığı okumasında; "bir şehrin insani niteliği, şehrin çeşitli mekânlarındaki pratiklerimizden doğar, bu mekânlar her ne kadar kısıtlanmış, toplumsal kontrole tabi ve gerek özel gerekse kamu /devlet çıkarlarının emrine sunulmuş olsa da" (s.124) der. Tüm pratiklerimiz, gündelik yaşama yerleşen tüm praksis, fiziksel mekâna taşınır ve diyalektik bir süreçle fiziksel mekânı da şekillendirmektedir.

Ortak alan ya da ortaklıklar üzerinden yapılagelen bir okumayla birlikte, şehri bir sistemler sistemi olarak görmek ya da tanımlamak mümkün görünmektedir. Temelde tek bir aktör tarafından oluşmamış ya da idame edilmemiştir. Şehir ikili morfolojisiyle (bir yanda pratik-duyusal ya da maddi, diğer yanda toplumsal) gruplar grubu olarak tezahür etmektedir (Lefebvre, 2017). Mekânsal düzenleme ve organizasyon bağlamında da şehirleşme tarihsel açıdan büyük bir etkinlik olarak tanımlanabilir.

Şehir, insanın, hayatını düzenleme üzere meydana getirdiği en önemli, en büyük fiziki ürünü ve insan hayatını yönlüten, çevreleyen yapıdır. Bu yapıya biçim veren tercihleri ise, insan ve toplumlar, inanç ve düşüncelerinden hareket ederek belirler. İnsanlar arası ilişkinin ilk ve en alt düzeydeki biçimi bireysel savunma güdüsüdür. Kendisini tehlikeye karşı korumadan bir sonraki aşama ise, kendini koruma için bir başkasıyla beraber hareket etmesidir. (Cansever, 1997:125)

Nihayetinde, kısmen *paradoks*al şekilde, toplumsal bir mekân üretimi ile mekân düzleminde toplumsal bir yapı olarak kurgulanabilmektedir. Kedik (2012, s.80), "Habermas'cı anlamda kamusal alan dendiğinde bunun sosyolojik ve felsefi zeminde tartışılması gereken bir kavram olarak coğrafi bir alana, fiziki bir yere karşılık gelmediği açıktır" der ancak Habermas'ın tezleri, fizik mekânlar üzerinden kavramsallaşmış bir soyutlamadır. Şu hâlde, kamusal alan tanımı fizik mekânları işaret etmesi yanında fizik mekân sınırları ötesini de kapsamaktadır.

Kentlilik, birlikte yaşam ya da kamusal alan kavramını birlikte okuma ve anlama yolunda özgün bir bakış açısı ve yöntemin ortaya konması hedeflenmektedir. Tüm süreç aşamaları, kavramsal ve kurgusal çalışmalarla birlikte mekâna ve yapısal içeriğine özgü olmakla birlikte, icranın niteliği sebebiyle kişisel ve provokatif [kışkırtıcı] olma özelliği de taşımaktadır. (Tanyeli, 2016)

Beraber hareket etme, kent konusunda toplumsallaşan eylem biçimlerinde de gözlemlenebildiği gibi, son yıllarda yaşadığımız şehir konusunda yükselen mücadele birikiminin birçok kişi için her birinin ayrı ayrı kendi yoğunlaştığı 'davaları' için tek başlarına ya da küçük örgütlülüklerle mücadele verdikten sonra bir bütün olarak şehir adına mücadele etmenin daha kolay olduğu fikrine eriştiklerini söylemek

mümkündür (Harvey, 2013). Harvey'in (2013) örneklendirdiği gibi ABD Sosyal Forumu'nda ve Brezilya'daki kentsel hareketlerin görece başarılarının bir ulusal 'Şehir Hakkı İttifakı' oluşturmaya ittiğini ancak bu grupların Lefebvre'nin fikirlerinden⁹ ilham alarak bir araya gelmediklerini büyük ölçüde Lefebvre diye birinden bihaber olduklarından da bahseder ancak Lefebvre'nin işaret ettiği fikirleri doğruladıklarını aktarmaktadır. Harvey durumu netleştirmek ister: "Şehir hakkı fikri birtakım entelektüel heves ve modalardan değil, aslolarak sokaklardan, mahallelerden... doğmaktadır" (2013, s.33)

Temel anlamda/tanıtlamada, Lynch'in tanımlaması ile şehir; "yollar, sınırlar, bölgeler, düğüm noktaları ve röperler (*landmarklar*) tarafından meydana gelir" (1990, s.47-48). Bunlar şehri oluşturan yapıtaşlarıdır. Kent bütünü içerisinde öncelikle yollar/sokaklar, ardından buluşma noktaları olan meydan ve kavşaklar, daha sonra da yollar ve buluşma noktaları arasındaki sınırlar (demir yolları, yeşil alan vb) algılanmaktadır (Lynch, 1990). Sıklıkla kesişimlerin oluşturduğu kentsel açık alanlar, "yoğun kentsel alan içinde insanların bir araya gelmesini teşvik eden özellikler içeren bir odak nokta olarak anlaşılabilir" (Lynch, 1981). Kentteki buluşma noktaları birer referans olma, mihenk ya da odak oluşturmaları açısından kent içerisinde önemli mekânsal ya da toplumsal öğelerdir.

Mekânın toplumsallığı fiziksel kapasitelerinin yanı sıra soyut potansiyelini de ifade etmektedir. "Açık kent mekânı, kolektif- toplumsal yaşamın oluşmasına ve her türlü aktiviteye olanak sağlamalı ve aynı zamanda doğal çevrenin topografik yapısıyla ilişkili olmalıdır" (Erdönmez, E. ve Akı, A. 2005, s.77).

Temelde bir ihtiyaç düzeneğine bağlı olarak şehrin büyümesi, Lynch'in tanımladığı 5 unsurun birbirine bağlı değişkenler ile iç içe oluşturduğu karmaşık yapıyı meydana getirmektedir. Bu süreç aslında sürekli bir yeniden oluşum olarak değerlendirilebilmektedir. Şehir durağan görünümü altında hareketlidir, yenilenmektedir, değişmektedir. Bu karmaşık yapı içerisinde Lynch (1990) sorar: "Fairview Caddesine geldiğimde orayı nasıl tanır, ayırt ederim?" Ve yanıtlar: Elbette "sokak tabelaları aracılığı ile. Bu şehrin herhangi bir sokağını tanımlamak için tek

⁹ Harvey burada Lefebvre'nin (2017) 1967 tarihli ünlü çalışması *Şehir Hakkı*'ndan bahsetmektedir.

yoldur. Ayırt edici herhangi bir şey bulunmadığında, işte bir başka apartman, sadece bu, köşede” (s.31-32).

Sokak tabelaları karmaşık olan yapıyı kolayca organize edebilmek adına elbette tesirli bir yoldur. Ancak bu tip bir tanıtlama yolu takip edildiğinde, yaşam alanlarına ait perspektifi kabaca indirgenmiş bir olarak nitelenebilmektedir. Görünen o ki, kentler yalnızca Lynch'in tanım kümesindeki ‘elementler’ ile sınırlı bir yapıda değildir. Harvey’in basitleştirdiği gibi “zaman ve mekân insan varoluşunun temel kategorilerindendir” (1997, s.228). Kent, zamanı da üzerinde taşımaktadır. Bünyesindeki canlılarla birlikte yaşlanıp kendi *patinasını* oluşturmaktadır. Yüzeylerindeki her bir iz, sokaklarında söylenen her bir söz, adına yazılan her bir şiir dizesi ile, tahayyülden tuvale aktarılan her bir renk, ona dahil olan her bir biçimli taş, metal, ahşap bütünü zamanını da oluşturmaktadır. Bilgiyi zamanın o anında kent ile bütünleşmektedir. Kentli de o anı görmektedir. O an ile birlikte kentli olmaktadır. Fizik mekân ile fizik dışı bir etkileşim kurmaktadır. "Bireyi içine alan fiziksel çevre aynı zamanda toplum için önem taşıyan sembolleri ve toplum içinde beraber oluşturulan anlamları simgelemektedir" (Erdönmez, E. ve Akı, A. 2005, s.85). Burada Heidegger'in sanat eserine yönelttiği soruyu kente sormamız gerekiyor: Kentin kökeni nedir?

Bugün niteliksel olarak agorada ve forumda kent yaşamını sürdürmeye devam etmekteyiz. Daha genel bir ifadeyle antik sitedekine benzer şehirler kurmakta ya da ayakta olan şehirleri benzer bir çerçevede geliştirmekteyiz. Burada etkileşim kamusal yapının çekirdeğini oluşturmaktadır. Bu etkileşimin başlangıç noktasının tespiti ise söylemden daha zor görünmektedir. Kahraman ve Türkoğlu'na göre “fizik mekâna yaklaşımdaki majör problemlerden biri kamusal ile fizik mekân arasındaki ilişkinin yalınlaştırılması diğer bir deyişle sokaklar ve meydanlar gibi genel itibarı ile kabul edilen alanların, yalnızca mekâna ait fiziksel görünürlüğü kamusal alanın üretimine indirgenmesidir” (2017, s.148-149). Arendt'den alarak naklettikleri gibi “zuhur etme, ortaya çıkma görünürlük olarak indirgenemez” (Kahraman ve Türkoğlu, 2017, s.148). Bir kişinin kamusal alana çıkışı onu kamusal alanın bir parçası yapmaz. Bu bizi bir diğer mülkiyet problemine ve sahiplik ilişkisine götürmektedir. Pekâlâ, kamusal nerede başlar, nerede biter?

Tarihsellik içerisinde aradığımızda “Osmanlı dünyasının kentsel örgütlenme biçimleri içinde toplumsal olandan özel olana ilk sınır konut ve sokak arasında

çizilir. Bu örüntünün fiziksel kurgulanışına bakıldığında her konutun cumbalarla yaptığı çıkmalar mahremiyet ve kamusal sınırlarını yeniden tanımlar” (Tanyeli, 2005).

Pekâlâ, bu sınırlar keskin hatlarla ayrımlanabilir sınırlar mıdır? Bahsedildiği gibi kamusal etkileşimin sınırlarını tespit etmek çok bileşenli bir kavram olan kamusal mekân için teorik tariflerden zor görünmektedir. Felsefi bir eğretilenme ile kişi özel alanı ile kamusal alan arasında görünmez bir tampon alan bulunduğu iddia edilebilmektedir. Bu alan bir eşik ifade etmektedir. Bir sınır ya da eşik değeri atfettiğimiz alan, daha ziyade iki boyutlu bir geometri ile izah edilebilmektedir. İddia, kamusal alanı ya da kamusal alanı oluşturan tanım kümesini kaplayan, ona eklenemeyen ya da tanımını veya formunu değiştirmeyen, izafi bir çeper olarak nitelenebilmektedir. Bireysel bir farkındalık ile de durumu kavramak ve kavramsallaştırmak mümkün görünmektedir.

Kişi bu eşik ne zaman ve ne şekilde aşar? Bireyin mahremiyeti hangi koşullar altında ya da değişken değerde kamusal algıya kavuşur? Eşik tektoniği¹⁰ ilişkisi içinde olduğu ya da oluştuğu bileşenler bağlamında farklı perspektifler sağlamaktadır. Özellikle meydanların, park ve açık alanların, daha genelleyici bir tabirle kentsel açık alanların, Jacobs'un ifadesiyle 'canlılığı', cezbediciliği, erişilebilirlik ve içerdiği 'öğeler' gibi fiziksel unsurlara bağlı olduğu makul bir kabul. Bu bağlamın yanı sıra mekâna ilişkin sahiplik, mekânı bir yer olarak, tanımlı ve 'tanıdık' bir mekân olarak kabul süreci bireysel bir mülk edinimi gibi bir somut bir nitelik barındırmamaktadır. Buradaki soyut kavrayış bireyin toplumsal tezahürü olarak nitelediğimiz kamusal bilincin mülk sahipliğidir. Bu tanıdıklık ve aitlik ihtiva eden kavrayış, bilincin aştığı, fiziksel unsurların somut sınırlarını kavramsal olarak

¹⁰ Tektonik sözü; yunanca 'tikto', sanskritçe 'tew' köküne dayanmaktadır. Tikto tekhne sözcüğü ile bağlantılı. Doğurmak, oluşturmak, üretmek, meydana getirmek gibi anlamlar içeriyor. Eski yunanca'da tektoneo ya da tektonia, marangozluk, dülgerlik, doğramacılık yapı ustalığı demek. Tektonikos yalnızca yapı işlerinde değil, herhangi bir sanat dalındaki ustalığı da kapsıyor. 'Teks', köküyle, latince'de de görünüyor. tectum, kapamak, örtmek, kaplamak, muhafaza etmek anlamı taşıyor. Tektonik jeoloji de katmanları, mimari ve sanatta harmoni, bütünü oluşturan parçalar arasındaki uyumu niteler. Kelimenin kökeni bakımından inşa ve oluşum bir süreci zamansal bir bağlamın varlığına işaret eder (İnam, 1997).

soyutlayan bir eşiği ifade etmektedir. Sanat objesi üçüncü bölümde irdelendiği gibi somut fiziksel özelliklerin yanı sıra soyut bir niteliği de içeren bir unsur olarak bu kavramsal eşiğin aşılmasında başat fiziksel aktördür.

Tanyeli'nin (2005) önerdiği gibi "...pratiklerin alışlagelmiş bağlamsal ilişkilerini kıran, sınırlarını çözen her arıza verimlidir. Dünyayı o güne kadar gördüğümüzden farklı görmek, anlamak inşa etmek için fırsatlar doğar." Dedeoğlu'nun (2008) Arendt'den aktardığı "konformist davranışın egemen olduğu kitle toplumlarında, kamusal alan özel alan tarafından işgal edilerek ortadan kalkmakta, bireyler kendi öznellikleri dışında farklılıkları" (s.14) görmeksizin hareket edeceklerdir. Şu hâlde; gözlerimizin görmediği, duyularımızın işlemez olduğu anlardan bizleri söküp alacak olan, bahsedilen eşiği aşmamızı sağlayacak olan başat unsurun içsel tabiatı ile yıkıcı/yaratıcı olan sanat eseri olduğu iddia edilebilmektedir.

Endüstri sonrası kentlerde modernleşme ve küreselleşmenin doğrudan etkisiyle kentsel kamusal açık alanlara rağbet ve talep artmıştır. (Akkar, 2016) Talep iki şekilde karşılanmaktadır. İlkinde yerel ya da merkezi yönetimler tarafından mevcut kentsel açık alanlar kamuya açık şekilde yeniden düzenlenmekte ya da pek karşılaşmasak da yeni bir alan toplumun ihtiyaçlarına göre düzenlenerek kamuya açılmaktadır. Daha sık karşılaştığımız diğer seçenekte ise (büyük kentlerin birçok noktasında gördüğümüz) devasa alışveriş merkezleri şeklinde karşımıza çıkan karma kullanım yapıları aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu tip alanların içerisinde tasarlanan açık mekânlarla bir kamusal alan simülasyonu oluşturulmaktadır. Bu alanlarda oluşturulan *yarı-kamusal* alanlara kamunun erişimi sınırlıdır.

"Ortak özellikleri, özelleştirilmiş, metalaştırılmış ve ticarileştirilmiş mekânlar olmaları yanı sıra, son derece 'iyi tasarlanmış', mekânın kültürel ve tarihi değerlerinin tasarım ve yönetim stratejileriyle ön plana çıkarıldığı; kamusal mekândaki etkinliklerin ve kullanıcıların üzerindeki kontrolün sürekli artırıldığı mekânlar olmalarıdır" (Akkar, 2016, s.202). "Toplumsal yaşamı gerçekleştirecek kamusal mekân içermezler" (Dedeoğlu, 2008, s. 21). Burada talep edilenle praksis arasında kavramsal bir farklılık bulunmaktadır. Bunun gerisinde çeşitli tüketim formlarını görmek mümkündür ancak fiziksel yapısı gereği kamusal açık alanlar kesişmeler ve buluşmalar meydana getirecek sıcak ara yüzler/karşılaşmalar doğuracaktır.

Kamusal alanın fiziksel dayanağı olan kentsel açık alanların da belli niteliklere sahip olması gerekmektedir.¹¹ Montgomery (1998), başarılı kentsel alanların üç ana niteliğinin olduğunu tartışır: işleklik, imge ve biçim. Rasouli (2013) ise kamusal alanlarda insanların temel ihtiyaçlarının karşılanması için hazırladığı listede güvenlik, konfor, estetik, anlam, kontrol ve katılım, umumiyet, ekosistem ve fiziksel çevre kalitesi ile ekonomik yarar ve etki unsurlarına atıfta bulunmaktadır. Fizik mekâna ait unsurları göz ardı etmeksizin, çalışmanın amacından uzaklaşmadan kamusal alanın soyut varlığının kabulü ve anlaşılabilirliği tartışılmalıdır. Bahsedildiği gibi bireyler mahrem alanlarını terk ederek kamusal alana çıkmış sayılmazlar. Arendt'in (1998) görüşüne başvurulduğu gibi görünür olma yetersizdir.

İnsani ilişkilerin kurulması, jestlerin ve mimiklerin karşılıklı etkileşimi, fikir alışverişinin oluşması gerekmektedir. Etkileşim olanaklıdır. Kentler biraradalığın merkezleridir. Her an yeni bir karşılaşmanın sıcak ara yüzlerin ve etkileşimin oluşması için olanaklı haller yaratmaktadır.

Gündelik yaşamımızı tanımlayan ev, iş yeri, semt gibi yere ait kavramlar kimlik üzerinde belirginleştikçe kamusal alanda daralma beklenmeli midir? İnşaat firmalarının üretimlerine ilişkin reklamları incelendiğinde karşılaştığımız yaşam alanları, ev ve iş/ofis mekânlarının karışık kullanıldığı karma kullanımlar ile kentsel-kamusal mekânların kaybolduğu ya da kaybolacağı/müphemleşeceği¹² gözlenebilir ya da öngörülebilmektedir. Zamana bağlı olan hayatımız, mekân kavramından kopartılamasa da izole edilebilir görünmektedir.

¹¹ Stebbins'in (2016) kentsel peyzajın olanaklarını puanlama sistemi üzerinden ulusal sertifikasyon için değerlendirmeye çalıştığı çalışması kamusal açık alanların erişilebilirlik, mikro-klima, hijyen, yeterlilik gibi fiziksel unsurların yanı sıra sosyalleşme, etkileşim gibi nitelikleri de ölçmeye odaklanır. Çeşitli meydanlar ile özellikle ASLA (American Society of Landscape Architects) tarafından ödüle layık görülen mekânlarda tespit edilen düşük ve yüksek notlar arasındaki mukayesesi dikkate değerdir.

¹² Kubbealtı çevrimiçi sözlük müphem kelimesini belirsiz, anlaşılamayan olarak karşılıyor.

Müphem: Arapça ibhām “açıklamamak, belli etmemek”ten mubhem,

1. sf. Ne olduğu açıkça anlaşılmayan, belirsiz

2. zf. Belirsiz olarak

Birey ile bireylerin oluşturduğu bir soyut oluşum olarak devletin arasındaki ayrımı niteleyen ve bir eşik olarak en net şekilde gözlemleyebileceğimiz kavram olan kamusal alan, yaşadığımız çevrenin mekânsal düzeni hakkında varoluşuna dair kültürel kodlar taşır. Bu kültürel kodlar aracılığı ile birey ve toplum, birey ve devlet, birey ve kent diyalektiği arasında tanımlayıcı okumalar yapılabilmektedir. Her bir diyalektik okuma günümüz kentsellik ya da kentsel yaşantı üzerine refah ve yaşam kalitesinin artırılmasına yönelik bir adımı teşkil etmektedir.

Buradan hareketle yalnızca sağlıklı bir kent yaşantısı için olmazsa olmaz nitelikteki kentsel açık alanlardan daha kapsayıcı bir koşul ile kentsel kamusal alanların varlığı önem arz etmektedir. Kavramın çatışmalı doğasından bahsedilmiştir. Birey, toplum ve devlet arasındaki mekânsal bağ olan kamusal mekânların niteliği (kullanım değeri açısından) görünüyor ki mübadele değerinden daha kıymetlidir.

Teorik yapılanmadan bağımsız olarak devletin kamusal mekânları *yarı kamusal* ya da özel alanlar haline getirmesi pratikte mümkün ve endişe vericidir.¹³ Teoride devletin toplum ya da doğrudan bireyi muhatap alarak onun menfaati doğrultusunda hareket etmesi gerekirken, pratikte bunun tersi durumlarla sık karşılaşılmaktadır.

2.4 Kentsel Bellek ve Aidiyet

Bektaş (2001) mimarlık yapının meydana gelme sürecini bir gereksinime bağlar. Gereksinimlerin oluşunu da toplumun yaşam biçimi ve alışkanlıklarına, kültürüne ve diğer toplumlarla ilişkilerine bağlamaktadır. Gereksinimin saptanmasını ise içtenliğe.¹⁴ Günümüz İstanbul metropol kentine odaklandığımızda, birçok kamusal yapının hızla özel ya da yarı özel alanlara doğru işlevsel bir kayma yaşadığı görülebilmektedir. Benzer tipte geçişlerin, özellikle kamusal yapılar ve bu yapılara ait kamusal açık alanlarındaki uzun inşa faaliyetleri sırasında, mekânların kullanışsız, kısmen ya da tamamen kapatılmış, çevresinin gereksinim dolayısıyla kapalı olduğu, bunun sonucunda da tekinsizleşme ile birlikte cereyan ettiği gözlemlenebilmektedir.

¹³ Hardt ve Negri siyasi erkin rant potansiyeli olan ortak alanlara el koymasının başlıca yolu olan gayrimenkul rantlarını gösterirler. Detaylı bilgi için yazarların Commonwealth adlı çalışmaları incelenebilir.

¹⁴Bektaş (2001) açıkça siyasi partilerin seçim sonuçları açısından avantaj sağlamak amacıyla kullanabileceklerini ifade etmektedir.

Her ne kadar bu, sistemli bir düşüncenin ürünü olarak kabul edilemese de, ya da kanıtları sunulmasa da nihai durum üzerinden bir tahlil ile sonuçların sistemli bir niteliksel değişime işaret ettiği söyleyebilmekteyiz. Bu niteliksel değişim kamusal alanların özel alanlara bağlandığı, bir parçası olduğu ya da tamamen ilhak olduğu alanları işaret etmektedir. Dedeoğlu (2008), günümüzde tüketim üzerinden biçimlenen hâkim kültürün belirlediği arz-talep kuralları içerisinde tanımlı mekân üretme pratiklerinin, kamusal alanı tümüyle dışlamakta olduğunu, “kentleri içe kapalı, denetimli özel alanlara” (s.3) ayırmakta olduğunu aktarmaktadır.

Kentsel kamusal alanları daha fazla kimliksiz, belirsiz bulmamız mümkün görünmektedir. Yer ile bağı bulunmayan, bağlamından ayrıştırılmış, ifadesiz mekân/boşluk ya da açıklıklar haline getirilen kamusal alanlar, köhneleşme ya da bahsedildiği şekilde bilinçli görünen bir tekinsizleşme ya da tekinsizleştirme ile hafızalardaki yeri tahrip edilip sonradan bir özel alan olarak peyda olduğunda toplumsal bir tepkiden muaf bırakılmaktadır. Haydarpaşa Garı gibi uzun süreler boyunca mutenalaştırılan kamu yapılarında da benzer süreçlerin işleyebileceği endişesi, birçok STK, meslek odaları ile kentlinin dikkatini bu tip müstesna alanlara kaydırabilmekte ancak Beyoğlu- Emek sineması gibi örneklerde görüldüğü gibi bu süreçler her zaman sessiz sedasız olmasa da zaman zaman toplumsal tepkileri de göze alarak kente ait değerler hafızalardaki yerlerinden edilebildikleri gözlemlenebilmektedir.

Atatürk Kültür Merkezi’nde de benzeri bir sürecin yürütüldüğü üzerine yoğun tartışmalar güncel siyasetin yanı sıra akademik yazında sürdürülmüş ve sürdürülmektedir. Tercan (2010), Atatürk Kültür Merkezi’nin yenileme projesi üzerinden günümüzde kamusal mekânın oluşumu ile kimlik üretimini "aynı sürecin iki yüzü" olarak nitelemektedir. Çalışmanın perspektifine yakın şekilde egemenliğin son tahlilde mekân oluşturma süreçleri üzerindeki kontrolün mücadelesi olarak görülebilmektedir. Bunu da zamanın ruhu olarak kabul edebileceğimiz şekilde piyasacı bir rekabetin unsuru olarak tahlil etmek mümkün görünmektedir.

Proje bağlamında, "kamusal mekânın niteliğinin çözülmesi" ile başlayan sürecin, kamusal olan mekâna ait yeni program ve yorumları ile sürdürülmesi ile birlikte mümtaz siyasetin egemenlik alanı üzerine çabası olarak görmek mümkündür. Zira proje medya dolayımı ile yurttaşlara aktarıldığı haliyle dahi sadece bir yapının yenileme projesi değildir. Modernleşmenin iki büyük kampının egemenlik üzerindeki

rekabetin cereyan ettiği alanıdır bu saha. Doğrudan kamusal alanın, antikiteden beri gelen bir kabul ile özgür ve eşit yurttaşların hakimiyet alanının sınırlarının yenileme projesidir alan. Önermenin bir parçası olarak teorinin pratikten ayrıldığı noktayı işaret etmektedir: Hakimiyet alanı sosyal sınıflar arası bir rekabetin yanı sıra yönetim erki ile yönetme yetkisini ve iradesini devreden toplumun/kamunun, sarıh bir ifadeyle aktarmak gerekirse bireyin egemenlik üzerine çabaya girişmekte olduğu bir sahadır.

Belleği meydana getiren ise "birleştirici özelliğiyle bir buluşma noktası oluşturan, insanları bir araya getirip iletişim kurmalarına olanak sağlayan, estetik yönden olduğu kadar aynı zamanda temsil ettiği değerler ve simgeler açısından duygusal, düşünsel ve ideolojik anlamda uyarıcı ve harekete geçirici bir etkiye sahip olan, ortak bir bellek oluşturan, içinde yer aldığı mekânın, kentin, hatta ülkenin kimliğini oluşturan simgelere¹⁵ dönüşebilen oldukça güçlü nesnelerdir" (Kedik, 2012, s.88). Şu hâlde, etkileşimin de tekrarlanabilir, aktarılabilir, sürdürülebilir olması ve sürekliliği doğrudan zaman mevhumu ile de ilintilidir. Çolpan da (2017) kentsel belleği, "bireylerin kentle sürekli bir etkileşim halinde olmalarını ve kendilerini kentin bir parçası olarak hissetmelerini sağlayan önemli bir araç" olarak görmektedir. Temelde mekânı¹⁶ soyutlayarak idealize etmemiz, fizik mekân ile birlikte düşünerek eyleme geçebiliyor oluşumuz, insan olarak varoluşumuzu nitelemektedir. Bu haliyle mekân, insan varlığını tamamlar niteliktedir.

Mekânsal bilinç ile oluşan kültürel etki, kişinin birey olarak kendisi ve mekân olarak çevresi ile bireysel varlığı ve toplum arasındaki ilişkiyi anlamasına öncülük

¹⁵ Saramago (2013), 1998 senesinde Nobel Edebiyat ödülü aldığı öyküsünde kentsel bir olguya mümtaz bir dille sarıh bir açıklık getirmektedir. Ricardo Reis ile Fernando Pessoa'nın hayalinin/hayaletinin karşılıklı sohbetini, arka planında Lizbon'daki politik değişim ile birlikte izleriz. Saramago'nun anlatısında Pessoa, dışarı çıkmamaktan, kolayca kaybolmasından ve şehrin çehresinin hızlı değişiminden yakınmaktadır. "Neyse ki", der, "Camões'in heykelinin yerini hala hatırlıyorum da ona göre yönümü buluyorum" (Saramago, 2013). Yere ve kentsel belleğe ilişkin ne kadar sade ve çarpıcı şekilde anlatır Saramago. Anlatısını güncel politik bir eleştiriyile sürdürmektedir: "Bu işe bakanlar [faşist iktidar] heyecana kapılıp heykeli kaldırmazlar bari, Avenuda da Liberdade'yi düpedüz talan etmişler" (Saramago, 2013).

¹⁶ Bahise konu kentsel mekân olsa da kırsal alanlardaki insan yapımı mekânlar da bu kapsamda değerlendirilmelidir.

etmektedir (Harvey, 1997). Bu kültürel etki tarihsel süreçte bir değer katmanı oluşturur. “Kentlerin kimliği, varoluşlarından itibaren içinde barındırdığı değerler ile gelişim göstermekte”, “farklı kültürlerin sosyal, kültürel, ekonomik ve fiziksel yapısının birlikteliğinden oluşan bu değerler, kültür ve anlam katmanlarını tanımlayan kentin somut belleğini yansıtmaktadır” (Çolpan, 2017, s.34).

Daha önce egemenlik ve mülkiyet ilişkileri bağlamında bahsi açılan mekânların oluşturduğu toplumsal aitlik¹⁷ hissinin; kamusal varlığının, özel mülkiyette bulunan mekânların zaman içerisinde farklı sebeplerle başkalaşması gözlemlenebilmektedir. Örneğin ‘Tarihsel Süreçte Kamusal Alan’ başlıklı bölümde de irdelendiği gibi Taksim Meydanı erken cumhuriyet ile birlikte oluşturulmuştur. Ancak mekânsal eksiklerine karşın 70’li yıllarda emek mücadelesinin pratik ihtiyaçlar doğrultusunda mekân bellemesinin yanı sıra 1977 yılındaki ‘1 Mayıs’ gösterilerinin katliam ile karşılaşması sonucu toplumsal bir karaktere ve *kimliğe* sahip olmuştur (Çetin, 2014).

Günümüz kent yaşantısında, farklı sebepler öne sürebilsek de genel itibarı ile post-kapital dönemin alamet-i farikalarından, nispeten hızlı kabul edebileceğimiz mekâna ait değişimler ile mekânların taşıdığı, zaman içerisinde farklı yaş gruplarından farklı kuşaklar arasında bilgi aktarımı ile oluşan/biriken bilgi (kültür) artık kaybolmakta ya da önemini yitirmektedir. Bu durum Tanyeli’nin (2014) vurgu yaptığı gibi “özellikle 20. yüzyıl mimarlarını ve düşünürlerini çok rahatsız eden, hatta klasik modern mimarlık historiografisinin ana paradigması haline gelen arkitektonik-teknik kopuşu” ve Tanyeli’nin “bağlı formun yıkımı” olarak adlandırdığı retorik, formun özgürleşmesinin yanı sıra yıkımını betimler ancak bu daha ziyade Baudrillard’ın da ifade ettiği şekilde gerçeğin ve onu içselleştirdiğimiz haliyle hakikatin çözüldüğü bir safhayı işaret etmektedir. Aktarım ve birikimle oluşan kültür, artık tanımlamalarımıza karşılık gelebilecek midir?

¹⁷ Aidiyet: etimolojik olarak ait-aid sıfatının mastar eki -iyyet olarak oluşturduğu aidiyyet, ait olma, ilgili bulunma anlamına gelir. Kelime kökeni ait, yine arapça 'avdet' geri dönmek'ten, 'aid' geri dönen demektir. İlgili, hakkında ya da (birinin) tasarruf veya mülkiyetinde bulunan, malı olan anlamları taşır. Aidiyeti, özne-nesne, nesne-nesne ya da özne-özne ikilileri açısından bağı ya da bağ kurmayı teşkil eden bir işaret, belirteç olarak varsayabiliriz. Tarihsel kullanımının dışında, gönüllü ya da gönülsüz bir zorunluluğu da barındırdığı varsayılabilir.

2.5 Kentsel Hafıza İçin İki Ölçü: Kent ve Kültür

Erdönmez ve Akı'nın belirttiği gibi "açık kentsel mekânların en önemli fonksiyonu binaların arasında bir sosyal hayat (doku) yaratmaktır" (2005, s.72). Vitruvius ile birlikte kenti daha geniş bir perspektifte ele almaktayız. Albertini'nin vurguladığı gibi kent içinde yaşayanlar için "büyük bir ev ve binalar onu oluşturan taşlar gibidir". Moussavi ise artık kenti geçmişte tanımladığımız haliyle ele almayı bırakıp daha dinamik bir tanımlama ve tanımlamanın da ötesinde fikren kabul getirilmesini önermektedir:

Çevremiz, karmaşık yollarla birbirine bağlanan çeşitli süreçlerin ürünüdür. Kentler artık tek bir kültürle tanımlanmıyor, hatta özdeşleştirilmiyor. Kentler, çeşitli kültürler ve kültürel biçimlerin bir arada yaşayıp birbiriyle ilişkilendiği, sürekli yeni alt-kültür ve kimliklerin ortaya çıktığı yerlerdir. Kültür artık, deneyimle sabitlenmiş ve oybirliğiyle onaylanmış bir dizi evrensel değer veya gelenek olarak kabul edilemez. (2011, s.7)

Moussavi'nin kentin soyutlanmasındaki özdeşlik ve kültürel sentez üzerine ifade ettikleri yerinde bir karşıt fikir oluşturmaktadır. Lakin bunu güncel kültürel üretim sathına eleştirel bir okuma ile birlikte ifade etmek gerekmektedir. Ters durum; diğer değişkenleri göz ardı edip tek odağa sahip bir bakış açısından bir kent teorisi oluşturmaktadır. Endüstrileşmiş kültür işleyişi olarak niteleyebileceğimiz güncel kültürel üretimi sanatı ve dolayımındaki mekânı arkaikleştirerek kültürü bağlamından uzaklaştırmaktadır.

Elbette ki üretim ile kültür ve kültür ile fizik mekân arasında doğrudan karşılıklı bir ilişki bulunmaktadır (Evren ve diğerleri, 2010). Bu üç iltisaklı yapı doğrudan yaratıcı ya da kültürel sektör adlandırılmasıyla kültür endüstrisinin fiziksel yapısını ihtiva etmektedir. Bu konunun planlama, ekonomik coğrafya ve işletme alanları bağlamında günümüz kültür endüstrisi yazınında sıkça tartışılmasının (Evren ve diğerleri, 2010) ardında ise üretici güçlerin ya da küresel ölçekte üretimin yönlendirilmesi ve kontrol edilmesi hususunun önemi yer almaktadır. Kültür endüstrisinin kavramsal soyutlanması, kavramların birbiri ile diyalektiğini daha sarıh hale getirmektedir. Kültürün endüstrileştiğini görmekteyiz.

Lefebvre (2016a) kültür endüstrisi içerisindeki kullanıcıyı, "koşar adımlarla Uffizi'yi ve Palazzo dei Dogi'yi geçen, zaman zaman anlatıcılarının yaptığı açıklamaların yağmuru altında toplaşıp duran, hiçbir şey göremeyen, yine de şeyleri kullanan ve bu

zayıf 'kullanımı pahalıya ödeyen, yorgunluktan bitkin düşmüş kalabalıklar..." (s.150) olarak nitelemektedir.

Lefebvre (2016b) mekânı ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağı olarak nitelemektedir: Mekân üretkendir. Doğrudan ya da dolaylı olarak üretici güçlere dahildir. Bu sebeple "statik kalamaz; diyalektikleşir" (Lefebvre, 2016b, s.24). Mekân üretime ve üretici güçlere hem neden hem de sonuç olarak dahildir ancak diyalektik ihtivası ile müdahil olduğu noktada üretimle birlikte değişmektedir. Lefebvre (2016b) bu değişimi "toplumla birlikte değişir" (s.25) diyerek ifade etmektedir. Bundan mekânın bir tarihi olduğu çıkarımını yapmaktadır. Ona göre "mekân¹⁸, zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar" (Lefebvre, 2016b, s.25). Lefebvre'nin tariflediği haliyle "sanayileşmeye anlam veren, onu sürecin ikinci görünümü olarak içeren şey kentsel hayattır" (2016a, s.60). Kent bu noktada farklı bir düzlemde gelişmektedir. Bu da günümüz kentini ve kavramsal olarak kentleşmeyi, teorisini ve sorunsalını sanayileşmenin ardılı, bir sürecin sonucundan ziyade eş anlı değişen bir duruma sürüklemiştir. Lefebvre'nin (2016a) de eleştirel tutumuna katılarak "kentleşme sorunsalını sanayileşmenin önüne koymak" (s.60) mümkün görünmektedir.

Berger (2009) sistemsal bir olgu olarak kapitalist yönetim biçimlerine kültür bağlamında getirdiği kritiğinde kültürel üretim ve tüketimin de içinde bulunduğu satıhtaki biçimsel değişime değinir: "Kapitalizm sömürdüğü çoğunluğu, isteklerini çok sınırlı bir biçimde tanımlamaya zorlayarak sürdürür varlığını. Bir zamanlar bu sonuç çok yaygın bir yoksullukla sağlanıyordu. Bugünse gelişmiş ülkelerde halka istenecek, istenmeyecek şeylerin ne olduğunu, yanlış ölçütleri zorla kabul ettirerek yapıyor" (s.154) der. Kapitalist kültür üretimi kültürün arkaik bağlarını kendi üretim ve tüketim formlarına çevirdiğinde ya da çevrildiğinde kültürün mekânsal düzlemdeki biçimsel değişimlerini de gözlemlenebilmektedir.

Adorno ve Horkheimer sanatın mekândan kopartılarak galeriler gibi özel ve sınırlı mekânlara alınmasını endüstrileşmiş kültürün bir yansıması olarak görürler:

¹⁸ Marksist literatürde üstyapı olarak kabul edilir ancak Lefebvre'nin de karşıt fikirde olduğu gibi mülkiyetle doğrudan ilişkidir. Mübadele ve kullanım değeri bulunmaktadır. Lefebvre'ye göre (2016b), klasik temel yapı üst yapı sınıflandırmasının dışında yer almalıdır. Kendine özgü bir tanım ve kavramsallaştırma gerektirmektedir.

Kültür endüstrisi sanat yapıtlarını daha şimdiden siyasi sloganlar gibi paketleyip indirimli fiyatlarla o isteksiz izleyici kitlesine yutturuyor ve sanat yapıtlarının keyfini çıkarmak parklar gibi halka açık hale geliyor. Ancak sanat yapıtlarının gerçek meta niteliğinin çözülüp dağılması, özgür bir toplumun yaşamı içinde ortadan kalkıp aşıldıkları anlamına değil; sanat yapıtlarının kültür malı olarak alçaltılması karşısındaki son koruyucu duvarın da düştüğü anlamına gelir. ...sanata açık olanların sanata sınırsızca, artık parayla dolayımından yaklaşıması yabancılaşmayı tamamlamış ve zafer kazanan şeyleşmenin sancağı altında iki taraf da birbirine benzemeye başlamıştır. Kültür endüstrisinde eleştiriyi birlikte saygı da yok olur; eleştirinin yerini mekanik birirkişilik, saygının yerine de şöhretin unutkan kültü geçer. (2010, s.123-124)

İstanbul Bienali'nin 13.sü kamusal alanın toplumsal mücadele, sanat ve siyaset açısından gücü üzerine kurgulandı ya da kurgulanması arzu edildi. Bienal'in küratör metninde, bienal öncesinde çalışılan "teorik aksın uygulama alanı olarak, demokratik aygıtın mekânsal bileşenlerine odaklandığı" (s.26) vurgulanmaktadır. Aynı metin bienalin kentsel kamusal alanlardan çekilip sanat galeriyle girilecek iş birliği ile kentsel kamusal alanlardan çekilme eylemini "varlığı yoklukla imleme" (s.26) olarak nitilemekte ve kamusal alan sorunlarını irdeleyen çalışmaları kentsel kamusal alanda 'gerçekleştirmemenin' daha güçlü bir politik öneri olabileceği kanaatine varılmak istenmiştir (Erdemci, 2013). Kültür endüstrileşirken sanata ya da daha geniş bir bakış açısıyla kültüre ilişkin odaklar ve mekânlar da piyasacı unsurlara devrolmaktadır. Gümüş (2017), kritiğinde kamusal alandan kopuşu ve dolayısıyla toplumsal odaktan ayrılarak yalnızlaşmayı '*gettolaşma*' olarak ifade eder:

Şehir planları askeri temsil tekniklerindeki gibi çoklu paradigmatik ortamlara açılması gerekmeyen konular olarak kabul görüyor. Bunun sonucu ise tam bir yıkım. Şehirlerdeki kamu alanları bu ayrılmış kamu işlevleri ve projeleriyle tam bir çöplüğe dönüşüyor. Buna karşılık plancıları, mimarları, sanatçıları piyasa aktörleri olarak konumlandıran ilişki modeli, entelektüel çalışmaları, şehirle ilgili araştırmaları, arkeoloji gibi konuları aklınıza ne gelirse 'hayırseverlik' alanına havale ediyor. Sanatın, mimarlığın, araştırmacılığın kamusal alandan ayrışması, '*gettolaşması*', müşterek hayata, işleyişe dokunmaması çok büyük bir eksiklik... (2017)

Bu durum sanatsal ya da kültürel üretimin de içerik açısından zayıf ve/veya eksik olmasını da beraberinde getirmektedir. Sanat eseri artık mekânla ve izleyici ile, aynı zamanda birlikteliğin oluşturduğu soyut doku ile etkileşimden ve diyalektik anlam bütünlüğünden mahsurdur. Harvey (1997), kültürün popüler kültürle neredeyse hemhal olmasını sanatın ihtiva ettiği devrimci duruşun zayıflaması sonucuyla birleştirmektedir. Bunu Foster'den alıntılarla aktarır:

Günümüzde popüler kültür ile kültürel üretimin arasındaki uçurumun daralması, yeni iletişim teknolojilerine bağlı olmakla birlikte, herhangi bir avangardist ya da devrimci içgüdü taşımamakta bu da birçok insanın postmodernizmi metalaşmaya, ticarileşmeye ve piyasaya yakın ve doğrudan bir biçimde teslim olmakla suçlamasına yol açmaktadır. (Harvey, 1997, s.76-77)

Lefebvre ise kültürün sentetik başkalaşması üzerine dahice bir eleştiri getirir:

Yapıtların ve üslupların tüketimi gibi görünen devasa boyutlarda bir kültürel tüketim, sonuçta göstergelerin (yapıtların, 'kültür'ün göstergelerinin) tüketiminden başka bir şey değildir. Tüketici üstdili oburca yutar. Bu da kullanım değerlerinin, yavaş yavaş tükenmelerini sağlar. Venedik'e giden turist Venedik'i değil, Venedik üzerine söylemleri yutar: Rehberlerde yazılanları; anlatıcıların, teybin, plakların sözünü tüketir. Dinler ve bakar. Ödeme aracılığıyla ona sunulan besin, meta, değişim değeri, San Marco Meydanı üzerine, Palazzo dei Dogi üzerine, Tintoretto üzerine yapılan sözlü yorumdur. Kullanım değeri, yani nesnenin kendisi (yapıt), söylemle sınırlı kalan yutucu tüketimden kaçır. (2016a, s.150)



3. KAMUSAL ALANDA SANAT OBJESİ

Peki genel olarak kültürün odağındaki ya da dolayımındaki sanat ve sanatsal olan; fizik mekâna yerleşen ve üzerinden fizik mekân üzerine söyleme geçebileceğimiz sanat nesnesini nasıl tanımlamalıyız?

Sanat kuramı ile pratiğinin kent ile temastaki alanlarına ışık tutulması, tartışmaya açılması, sanatın kendine has tabiatı gereği meşakkatli bir tartışma konusu olsa, son derece kişisel yanlar içerse de kuramsal noktada birkaç nirengi üzerinden hareketle sağlıklı bir üslup tutturulabilir ancak sanat pratiğinin günümüzde geldiği son derece karmaşık içeriğini birkaç paragrafta irdelenme olanağı olmadığı için yalnızca birkaç saptama ile yetinilecektir.

3.1 Sanat ve Bir Yapıt Olarak Sanat Objesi

Heidegger (2011) sanatı tanımlarken, sanatın sanatçı üzerinden, sanatçının da yaratımı üzerinden var olduğunu, birbirlerinin varlık sebebi ya da tamamlayıcısı olduğunu söyler. Sanatı, kendinde bir varlık olarak betimlediği tanımında, bu ayrılmaz ikilinin bir arada kalmasının sebebi olan asli bir yapı, üçüncü bir unsur olarak niteler.

Sanat eserinin kökeni sorusu, onun özünün kökeni sorusunu da içerir. Bilinen görüşlere göre, eser sanatçının faaliyetinden ve bu faaliyeti sayesinde doğar. Sanatçı nereden ve nasıl oluşur? Elbette eser sayesinde ortaya çıkar. Zira eser ustasını över, yani eser sanatçıyı sanatçı olarak ortaya çıkarır. Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Eser, sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olamaz. Tek başına biri diğerrinin yerine geçemez. Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde ve hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve esere adını verir, bu ise sanattır. (Heidegger, 2011, s.9)

Sanat eserinin ya da objesinin ya da doğrudan bir nitelemeyle sanatın ele aldığı nesnesinin biçimsel varlığı ile ilgili olarak Heidegger (2011), sanatın biçimsel yanını kabul eder:

[G]örürüz ki, eserler de tıpkı nesneler gibi vardırlar. Resimler, bir şapka veya av tüfeği gibi duvarda asılı dururlar. Sözelimi bir çiftçinin ayakkabılarını gösteren van Gogh'un resmi, bir sergiden öbür sergiye taşınıp durur, tıpkı Ruhr bölgesinden gönderilen kömür veya Kara Orman bölgesinden

gönderilen ağaç kütükler gibi. Hölderlin'in şiirleri diğer temizlik eşyalarıyla birlikte bir askerin sırt çantasında bir arada bulunuyordu. Beethoven'in kuartetleri, yayınevlerinde tıpkı patatesler gibi depolanır. (Heidegger, 2011, s.11)

Bu haliyle sanatın nesnesel bir yanı da bulunmaktadır. Heidegger'e göre (2011), bunu (eserin nesneselliğini) oluşturduğu malzeme sağlar. Malzeme sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir. Peki bu nesnesel tarafı bizim sanatı algılamamız ya da değerlendirmemiz, onunla iletişim kurmamız açısından ne ifade eder? Bu soruya Heidegger (2011), sanat 'nesnesi' ile gündelik yaşam esnasında iletişim halinde olan kişilerin, daha ziyade taşınmasında ya da temizlenmesinde, bakımında yardımcı olan kimseler üzerinden belki sakıncalı, doğru bir ifade ile estetik değeri üzerinden bir iletişimin gözden kaçırılmasının olağan bir durum olması yorumu ile yanıt verir. Hatta bazı profesyonellerin estetik deneyiminin bile bu biçimselliği aşamayabileceğini ifade eder. Buradaki perspektif profesyonellerin eksik kalan bir yönü olarak nitelense de sanat objesinin de biçimselliğiyle kurduğu güçlü bir yanı bulunduğu yönünde bir diyalektik bulunmaktadır.

Lefebvre (2016a) ise, Hegel'in sanata bakışını “sanatın kısmi bir sistem olduğunu, ayrıcalıklı nesnelere atfedilmiş ve toplumu oluşturan diğer sistemler ve alt sistemler arasında dolayım işlevi gören bir anlamlar kümesi” (s.61-62) olarak yorumlar.

Heidegger (2011) eserin nesneselliği ya da oluşturduğu malzeme bağlamı üzerinden eser kavramına ilişkin, "...eseri, sanatsal olanı içermesi gereken bir üstyapıya izin veren araç olarak alırız. Ancak eser estetik değerle yüklenilen bir araç değildir. Salt nesnenin yalnızca gerçek araç karakterinden, hizmetsellikten ve üretimden mahrum olan araç olması, eser için de fazla geçerli değildir" (s.32) şeklinde bir yorum getirir. Estetiğin bir sorunsal olarak nitelediği nesnenin ya da malzemenin ön planda olduğu sanat ile iletişim esnasında estetiğin sanat eserini öncül bir varlık olarak görmesini var olanın geleneksel yorumlanmasına yormaktadır.

Yavuz (2007) sanat objesinin; Heidegger'in de tartışmasında değindiği, sanatın nesneselliği yüzünden zanaat objesine yaklaştığı (ontolojik aynılık ya da yakınlık), bu suretle Antik Yunan'da el emeği ile bir görülmesini eleştirir. Sanat objesinin varlık durumunu tartışırken J.P. Sartre'nin 'artefact' kuramına atıfta bulunur ve onu mamul eşyadan ayıran majör unsuru estetik fonksiyon olarak tanımlar. Mamul eşya asli bir kullanım fonksiyonunu yerine getirmek üzere tasarlanır ve üretilir. Sanat objesi ise doğrudan bir asli kullanım fonksiyonu gözetilerek tasarlanmaz ve

üretilemez. Bu noktada diyalektik geçişlerden söz etmek mümkündür. Öncülünde bir kullanım fonksiyonu gözetilmiş, tasarlanmış ve üretilmiş bir 'ürün' içerdiği estetik değerler sonucu bu fonksiyon ve işlevsellikten uzaklaşarak yalnızca estetik değeri açısından kabul görerek bir sanat objesi olarak değerlendirilebilmektedir. Bu geçiş üzerinden Yavuz'un tanımladığı şekilde “estetik fonksiyonun” sanat objesinin ontolojik durumu hakkında yegâne unsur olması şeklinde bir çıkarım yapmak olanaklı görünmektedir.

Heidegger karşıt görünen paralel bir düşünceyle, eseri, sanatsal olanı içermesi gereken bir üstyapıya izin veren araç olarak kabul ettiğimizi, yine de estetik değerle yüklenilen bir araç olmadığını vurgulamaktadır. "Salt nesnenin yalnızca gerçek araç karakterinden, hizmetsellikten ve üretimden mahrum olan araç olması, eser için de fazla geçerli değildir." (Heidegger, 2011, s.32)

Lefebvre (2013) ise eser ile yapıt arasındaki bilişsel ayrımı nitelerken, "çok-işlevsellik vardır; işlevsellik-ötesi de" (s.218) der. Hizmetsellik ya da işlevselliğin dışında bulunma durumunda "bu ne işe yarar? sorusuna, 'evet' ya da 'hayır' diye cevap verilemeyecek olan şeyi" anlayabileceğimizi, bununla sanatın (eserin ya da objenin) "oyuncu bir mayı" içerdiğini işaret etmektedir:

Oyun, unutulmuş derinlikleri çağırıp gün ışığına çıkarmaktadır. Sanatı ve daha başka şeyleri - gündelik hayatın dışına çıkmalarını engelleyerek- kapsar. Olağanüstü bir momentte gerçekten daha gerçek olan görünüm ve yanılsamaları ortaya koyar. Bununla birlikte de bir başka gerçeklik -kendini ayrı bir yere koymasa bile ve tersine, gündelik hayatın içinde, işlevselin yanında “yaşansa” bile- ortaya çıkar. (Lefebvre, 2013, s.216)

3.2 Sanat Objesi ve Kamusallıkla İletişimi ya da Sanat Objesinin Mekân ile Etkileşimi

Yerce (2007) sanat objesi ile mekân ve mekân ile kamusal arasındaki bağa ilişkin; “Anıtlar, anıtsal yapılar, meydan düzenlemeleri, binalarla meydanlarla ilişkilendirilen heykeller ve hatta bu alanlarda yapılan enstalasyonlar, toplumsal belleğin oluşturulması ve onun canlı tutulması konusunda büyük öneme sahiptirler” (s.9) der. Mekân ile kurulan bağ bizleri zaman mefhumu ile de birlikte düşünmeye ve dolayısıyla bellek kavramını da bu bağların arasına ilişirtmeye itmektedir.

1981 senesinde Richard Serra'nın tasarladığı *Titled Arc*, New York Federal Plaza önünde sergilenmeye başlar. Heykele yönelik eleştiriler sonucu açılan davalar 1989

senesinde neticelenir ve heykel kaldırılır. Bu esnada heykelin başka bir yere taşınması önerisi ise Serra tarafından reddedilir. Gerekçesi ise heykelin yerinin değiştirilmesinin onu yok etmekle eşdeğer olduğu düşüncesidir (Ergin, 2010). Bir eserin kendi yorumu her ne kadar güçlü olursa olsun, bulundukları, yerleştirildikleri ya da eserle birlikte oluşturulan mekân ile birlikte var olma diyalektiği gelişir. Heidegger Sofokles'in 'Antigone'si için benzer düşüncelerini nakleder ve eserin mekânından alınıp Münih Müzesi'nde sergilenmesini eserin dünyasız kılınması olarak nitelemektedir (Heidegger, 2011). Heidegger sorar: "Bir eser nereye aittir?" (2011, s.36)

Sanat objesi içinde yer aldığı, hatta varlığı ile bulunduğu fizik mekâna da bir sınır ve tanımlama getirmesi ile özellikle anıtsallığı vurgulayan yapıtlar üzerinden yapılacak bir okuma ile temelde bu bağın amaçlandığı, daha önce bakış açılarına değindiğimiz Heidegger ve Yavuz'un da belirttiği gibi sanat objesi taşıdığı estetik değerın ötesinde bir fonksiyonelliğı sırtlanmak durumunda kalmıştır (Heidegger, 2011; Yavuz, 2007). Bu haliyle sanat nesnesi doğrudan bağ oluşturmayı amaçlar. Bu naif bir sanat nesnesi- birey ilişkisi kurma amacı değildir. Temel gayesi ile sanat nesnesi/anıt-birey ilişkisini, eş zamanlı olarak tüm bireyler üzerinde kurarak kitleliliğı oluşturmak ve bağlı tutmak hedeflenmektedir. Burada çalışmanın nihai amacından sapmamak adına anıt objelerin sanatsal değeri üzerine ayrı bir tartışma yürütülmeyecek ancak bu bağlamda Adorno'nun fikirleri değerlidir: "Sanat, pazarın buyurduğu amaçlar bakımından amaç-dışı olandır" (2011, s.95). Sanatın toplumsal diyebileceğimiz karakteri üretim sürecinin oluşturduğu erdemden ya da ürünün toplumsal unsurlarından kaynaklanmamaktadır. Sanat, Heidegger'in de tartıştığı gibi tabiatıyla bulunduğu topluma muhalif bir durumdadır. Temelde bu muhalif unsur sanatın toplumsal karakterini vücuda getirir. Bu toplumsallık onu kamunun değeri haline/mertebesine taşımaktadır. Bu değer ancak kamu ile iletişim, onunla fiziksel bir bağ kurarak mümkündür. Bu fiziksel bağ sanat eserinin yer ile kurduğu diyalogda sağlanır.

Aksungur'un çalışmalarında da gözlemleyebildiğimiz, sanat objesinin yer ile kurduğu diyalog; sanat eserinin de yer ile bütünleştiğı, onunla ve onun üzerinden bir okuma ile kendi özgöl varlığını tamamlamaktadır. Sanat, eseriyle ya da nesnesiyle var olmakta, eserde hemhal olduğu, varlığıyla tam olduğu, ortaya çıkabildiğı, tamamlandığı ve tamamladığı yeriyle var olmaktadır (Şekil 3.1). Karşılıklı bir

tamamlanma halinden söz etmek mümkündür. Bu tamamlanma, hemhal olma hali izleyicinin obje ve mekân üzerinden oluşturduğu izlenim ile yeni bir düzleme taşınır.¹⁹



Şekil 3.1: Aksungur'un Ankara Devlet Mezarlığı'ndaki çalışması. Ankara. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Mart 2019)

“Kamusal alan heykeli siyasal ve ekonomik dayanakları, felsefesi, içinde yer aldığı mimari ya da kentsel mekân ile olan ilişkileri içinde bir bütün oluşturur” (Akyürek, 2010, s.54). Heykelin yerleştirilme ya da oluş amacı, bir irade ve idari faaliyeti de yeninde tutmaktadır. Bu, bahsedilen hemhal olma durumu ile iltisaklıdır. Bu karşılıklılık, mekânın heykeli benimsemesi olarak soyutlayabileceğimiz bir hal ile heykelin kendi sanatsal ‘ağırlığı’ ile sanat objesi perspektifinden mekân ile bir olma, tamamlanma problemini ortaya çıkartmaktadır. Pekâlâ, gündelik yaşam ve kentin iç dinamikleri ile enstalasyon ya da sanat objesinin varlığı arasındaki etkileşim nasıl gerçekleşiyor o halde? Burada verilebilecek en hızlı yanıt toplumun önyargısı

¹⁹ Sanat eserinin içkin doğası yaratıcı bir yıkımı doğurur. Müdahale edicidir. Vu diyalektik bir tamamlayıcı olma halini de vücuda getirir. Gertrude Stein, Vili heykelinin Matisse ve Picasso üzerindeki etkilerini aktarırken: "Heykel, Matisse'in vizyonundan çok imgelemine, Picasso'nun ise imgeleminden çok vizyonunu etkiledi." ifadesini kullanır. Sanat objesi doğrudan vizyona ya da imgeleme müdahale etmiştir.

olabilmektedir. Osmanlı toplumundan beri gelen anlayış Cumhuriyet ile oldukça değişmiş olduğu kabul edilebilse de dile ve kültüre aksetmiş bu yargının izleri hala görülebilmektedir.

Akyürek (2010) kamusal sınırlarda heykelin doğrusu heykel sanatının içinde bulunduğu sorunların varlığını ve bu sorunların bir kısmının devlet tarafından bertaraf edilmeye çalışıldığını aktarmaktadır. Bu amaçla birçok sergi ve yarışma düzenlenmekte ve devletin yanı sıra özel sektörün de bu yönelime aracılık etmesi teşvik edilmektedir. Bu amaçla hazırlanmış ve uygulanmış bazı çalışmalara ait örnekler bir sonraki bölümde ele alınmıştır. Özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında ideolojik olarak tesis edilen modernleşme dönemin totaliter atmosferinin de etkisiyle geniş meydanlar ve gösterişli anıtlarla kendisini bulmakta olduğu önceki bölümde idrak edilmişti. Ancak “anıt anlayışı, figüratif dile tepkili olduğu kadar işlev konusunda da sınırlar taşımaktadır” (Akyürek, 2010, s.55). Tanzimat’tan beri sanatın aşmaya çalıştığı çelişki bu sınırlar dahilinde gözlemlenebilmektedir. Örneğin Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile birlikte Gülhane’ye dikilmek istenen Adalet Taşı ya da Beyazıt Meydanı için tasarlanan Tanzimat Anıtı uygulanamamıştır. 1900’lerin başında yapılabilen anıtlarda ise geleneksel mimari öğeler baskın tutularak bu yargının aşmaya çalışıldığı söylenebilmektedir (Akyürek, 2010).

Ergin (2010) heykel sanatının, insanın kent kültürü ile birlikte yaşadığı kültürel dönüşümlerden, tüm siyasal dönüşümler ve dini etkenlerden pay aldığını ve hâkim kültürün ve otoritenin, fikirlerinin topluma tesir edip tahakküm oluşturmaya amacıyla toplumsal hafızaya not düşmek için heykel sanatını kentsel açık alanlarda kullandığını belirtmektedir. Bu noktada ideolojik unsur sanatsal öze baskın gelerek ‘yer’den ve mekânsal bağlamından kopmuş olan ve sıklıkla anıt anlayışın içerisinde konumlandıracağımız örnekler vermektedir. Ergin’in (2010) aktardığı gibi özgün anlatım dili taşımaktan uzak olan ve neredeyse aynı kalıptan çıkarılmışçasına, birçok kent merkezinde benzerlerini gördüğümüz "Atatürk heykellerinin içinde çok azı heykel sanatının anıt bağlamı içerisinde kayda değer örnekler olarak görülebilir" (s.61). Bektaş (2010) da bu konuda benzer bir eleştiri getirmektedir. Ona göre bu anıtların ortak özellikleri arasında; “sanat yapıtı olmamaları”, “yerlerinden ayrı tasarlandıkları” için yerle ilişkisiz oldukları, aynı nedenle çevreleriyle orantısız oldukları gibi nitelikler yer almaktadır, “çünkü kentsel oylumla birlikte ele alınmamışlardır” (Bektaş, 2010, s.75).

3.3 Mekân ile Kurulan Bağ Üzerine Bir Literatür Okuması

Heidegger'in (2011) ve Yavuz'un (2007) sorguladıkları bağlamda sanat eserinin asli ve nihai amacı olan estetik amacın, birey ile eşit yurttaşlık temelinde temasını sağlayan fiziksel unsur olan kentsel kamusal mekânlar ile etkileşimini, sanatın toplumsallığı bağlamında bir tamamlanma ile okumak mümkündür.

Gerek yurt içi gerekse yurtdışında bulunan literatüre ait mekân ve sanat objelerinin seçimi, mekânsal açıdan, ölçek açısından, tarihsellik ya da simgesellik açısından ve toplumsal kabul açısından ele alınmış, genel anlamda rastgele sayılabilecek bir düzen ile oluşturulmuştur. Değerlendirme ise yer ile kurdukları temas bağlamında²⁰ alınıp mekânın fiziksel unsurlarının ve diğer değişkenlerin kısmen göz ardı edilerek yalnızca sanat objesinin kamusallıkla kurduğu ilişkinin irdelenmesi ana fikrinden kaynaklanmaktadır.

3.3.1 İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) – İMÇ amblemi duvar heykeli

1960'lı yıllarda belediyenin önerisiyle açılan bir yarışma sonucu yapımına başlanan İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) modern mimarinin başarılı bir örneği olmasının yanı sıra bir tasarım kararı olarak dönemin ünlü sanatçıların yapıtlarının kalıcı olarak yer alması arzusuyla da dikkat çekicidir. Özeren (2008), "sanat eserlerinin kalıcı olarak yerleştirilmesi 'kamusal alanda sanat' bağlamında ilk örneklerden biri olduğu için önemlidir" (s.39) der.

Doğan Tekeli, Sami Sisa ve Metin Hepgüler'den oluşan yarışma ekibinden oluşan Site Mimarlık Bürosu tarafından tasarlanan yapı bloğu Bozdoğan Kemerli ile Unkapanı arasında, Atatürk Bulvarı yanında yer alan arsada bulunmaktadır. Yapı kitlesinin içinde bulunduğu kent dokusu içerisinde ölçülü bir kütle düzenine sahip olduğu görülmektedir. Bu ölçülü yaklaşım yapının kütleli olarak ön plana çıkmaması isteği ile modern sanata alan açacak şekilde yapı formunun oluşturulmasına olanak tanır. Özeren (2008) çağcıl sanat yapıtlarının kullanımı konusunu Tekeli'nin İMÇ yönetimi ile birlikte hazırladıkları İMÇ kitabından aktarır:

Yapının günümüz plastik sanatından örnekler taşıması için çarşı idare meclisine yapılan teklif olumlu karşılanmış ve iki defada açılan proje yarışmalarında Füreya Koral ile Sadi Diren'in seramik

²⁰ Irwin'in (1985), sanat objesinin yer ile kurduğu temas bağlamında yaptığı kategorileştirme, genel olarak sanat objesini sanatsal niteliğinden bağımsız olarak yerleştiği mekân ile ilişkisini anlamaya, tanımlaya yönelik ufuk açıdır.

panoları, Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 3 adet mozaik panosu, Nedim Günsur'un mozaik panosu, Ali Teoman Germaner'in doğal taş rölyefi, Yavuz Görey'in beyaz mermer çeşme plastiği ve Kuzgun Acar'ın işlenmiş demirden çarşı amblemi kazanarak uygulanmışlardır. (Özeren, 2008, s.35)

Kuzgun Acar'ın tasarladığı duvar heykeli zamanla İMÇ'nin sembolü haline gelmiştir (Şekil 3.2 ve Şekil 3.3). Hem yapıtın mekâna sağladığı katkı hem mekânın yapıta açtığı alan karşılıklı olarak etkinin artmasına olanak tanımaktadır. Karşılıklı olarak sembolleşmektedirler. Özellikle Acar'ın kısa hayatında ürettiği nitelikli eserlerin çoğunun karşılaştığı sorunlar '*Kuşlar*'²¹ adlı soyut kompozisyonu için geçerli olmamış, bu sayede şehrin tarihselliğine katkı sağlayan modern bir sanat eseri, yeri ile hemhal olmuş, odak olma özelliğiyle sembol haline gelerek kent hafızasına yerleşmiştir.



Şekil 3.2: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı 1. Blok duvar heykeli, Unkapanı, İstanbul. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Nisan 2019)

²¹ Acar'ın çalışması 2013 yılında yerinden alınarak restore edilmiştir. Bu süre içerisinde Sakıp Sabancı Müzesi'nde de sergilenmiştir. *Kuşlar*, Acar'ın ölümünün 40. yıl dönümünde, 2016 yılında, tekrar İMÇ 1. Blok duvarındaki yerine konulmuştur.



Şekil 3.3: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı 1. Blok duvar heykeli, Unkapanı, İstanbul. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Nisan 2019)

3.3.2 Mehmet Ayvalıtaş Meydanı (Eski Moda Havuzu)

İstanbul Kadıköy’de Moda İlköğretim Okulu yanında yer alan ve Eski Moda Havuzu ya da Eski Moda Havuzu Meydanı olarak bilinen bugünkü adıyla Mehmet Ayvalıtaş Meydanı²², genel olarak konut ağırlıklı bir yerleşimin merkezinde olması yanı sıra Bahariye Caddesi gibi aktif bir ticaret aksının bitiminde yer almaktadır. Ulaşım aksları ile çevrili ve kısmen üçgen formu bir parselde konumlanan yeşil alanın merkezinde dairesel bir geometriye sahip meydan merkezinde Rahmi Aksungur’un balık formu heykeline ev sahipliği yapmaktadır (Şekil 3.4).

1990’lı yıllarda meydanın bir havuzu içeriyor olmasından dolayı Moda Havuzu ismiyle anılan meydan, sonraki yıllarda küresel ölçekli bir ayak üstü restoranın şubesinin açılması ile restoranın adıyla anılmaya başlamıştır. Bu anda çalışma çerçevesinde ortaya konulduğu gibi kültürel bir kimlik kaybı oluşmaktadır.²³

Restoran yakınında bulunan havuza gelen kuşların müşterilerini rahatsız ettiği iddiası ile havuzun alandan kaldırıldığı semt sakinlerince anlatılmaktadır. Restoranın şubesini kapatmasıyla meydan önce yine restoranın adının ‘eski’ sıfatıyla birlikte

²² 2013 yılında başlayan Gezi Parkı protestoları sırasında hayatını yitiren 20 yaşındaki Mehmet Ayvalıtaş’ın adının meydana verilmesi fikri sivil toplum örgütlerince önerildi ve fiili olarak değiştirildi. Sonraki yıl ise Belediye tarafından resmi olarak meydana verildi.

²³ Gür (2006) meydandan bahsederken alanı ‘McDonald’s Havuzu’ olarak adlandırmaktadır.

anılır, sonraları ise semtin nispeten eski sakinlerinin hafızalarında yer etmesinden ötürü olduğu kuşku götürmez şekilde ‘Eski Moda Havuzu’ olarak anılır ancak tanımsızlaşma ve kimlik yitimi beraberinde köhneleşmeyi taşımaktadır. 2013 yılında toplumsal olayların kamusal alana karşı ilgiyi arttırdığı bir dönemde Aksungur’un hazırladığı balık formlu heykelin yerleştirilmesinin meydanın kullanım sıklığı ve niteliğinin yanı sıra kamusal alan olarak kabulünü de pekiştirdiğini söylemek mümkün görünmektedir.



Şekil 3.4: Mehmet Ayvalıtış Meydanı ve Balık Formlu Heykel, Kadıköy, İstanbul.
(Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Nisan 2019)

3.3.3 Atatürk Cumhuriyet Demokrasi Anıtı (Beşiktaş)

İstanbul, Beşiktaş’ta yer alan ve 1998 yılında Cumhuriyet’in 75. Yılı sebebiyle Tamer Başoğlu tarafından tasarlanan anıt heykel, yapıldığı tarihlerde küçük bir park ve meydan ile birlikte ele alınabilecek konumda bulunmaktadır. Zaman içerisinde alana yapılan müdahaleler ile önce tanzim satış mağazası sonra meydanda yer alan küçük ticari birimler kaldırılmıştır. Meydanın metro inşaatı vesilesiyle şantiye perdesi ile büyük bölümünün kapatılması sebebiyle mekânsal bağlamından tamamen ayrıldığı söylenebilmektedir (Şekil 3.5).

Barbaros bulvarı ile Çırağan Caddesinin buluştuğu noktada Sinan Paşa Camii ile Barbaros Hayrettin Paşa Türbesinin karşısında kalan meydanda yer alan anıt heykel, ölçek açısından çevreden kopuktur. Her iki tarihi yapı Beşiktaş Merkez Alanı’nın

karakteristik yapısında önemli etkiye sahiptir. Anıt heykelin ölçeği bu bağlamda tarihi yapılarla yarışır nitelikte olmasına karşın kavramsal geri planı oldukça zayıftır. Anıt heykelin sahip olduğu totaliter estetiğe rağmen malzeme kullanımı ve kullandığı dil ile meydan üzerinde kültürel bir etki oluşturduğu söylenememektedir.



Şekil 3.5: Atatürk Cumhuriyet ve Demokrasi Anıtı, Beşiktaş, İstanbul. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Nisan 2019)

Üç büyük granit ayak üzerindeki aynalı silindirik gövde, yoğun yaya hareketliliğinin yaşandığı kullanım dönemlerinde, bu hareketliliğe izin veren konumlanışına karşın oldukça baskın bir etki oluşturmuştur. Mekân ile girdiği oransız ilişki heykelin okunmasını zorlaştırmaktadır. Aynalı gövde ile benzer bir yansımaya sahip paslanmaz çelik malzemeden imal edilen figürler kolaylıkla seçilememektedir. Anıt heykelin yapısında tercih edilen malzemelerin, dönemin iş merkezi yapılarında sıklıkla kullanılan malzeme ve formlar olması sebebiyle kullanıcıda oluşturduğu zihinsel çağrışım açısından amaçladığı dil ile uzak bir etkileşimdedir.

3.3.4 Galatasaray Meydanı ve 50.Yıl Anıtı

İstanbul, Beyoğlu'ndaki İstiklal Caddesi üzerinde, Galatasaray meydanında yer alan ve Şadi Çalık tarafından hazırlanan 50. Yıl Anıtı kamusal alandaki ilk çağdaş

heykellerden biri sayılabilir. Paslanmaz metal silindirlerin dinamik bir yapıda kurgulandığı heykel granit bir kaideye oturmaktadır ancak kaide zemine gömülü olarak tasarlanmıştır. Asli unsurunun yanı sıra kaidesinin zeminden yükseliyor hali de heykelin dinamik yapısını güçlendirir. 1973 yılında yerleştirilen heykel genel olarak Cumhuriyet'in 50. yılının kutlanması çerçevesinde temin edilmiş bir çalışma da olsa resmî ideolojik anıt yapısından uzak duruşuyla sivil sanat formunda değerlendirilebilmektedir.

Caddenin yoğun yaya trafiğinin ve güçlü bir bağlantı aksında yer alması meydanın daha ziyade bir geçiş alanı olarak değerlendirilmesine sebep olsa da heykelin varlığı ve oluşturduğu güçlü odak hissi meydana kimlik kazandırır. Heykelin çevre yapılardan uzaklığı, Galatasaray Lisesi'nin bahçesinin oluşturduğu boş hacmi dinamik yapısıyla doldurur, çevresindeki tarihi dokunun algısını zedelemeyiz (Şekil 3.6 ve Şekil 3.7).



Şekil 3.6: Yapı ve Kredi Binası iç mekândan Galatasaray Meydanı ve 50.Yıl Anıtı, Beyoğlu, İstanbul. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ocak 2018)



Şekil 3.7: Geri planda Yapı ve Kredi Binası, yapı içerisindeki konumlanışı ile Akdeniz Heykeli ve Galatasaray Meydanı'nda 50.Yıl Anıtı'nın silüetine bakış. Beyoğlu, İstanbul. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Aralık 2017)

3.3.5 Pazar Meydanı (Markt) ve Hugo Grotius heykeli (Delft)

Meydan iki büyük rönesans yapısı olan Kilise (Nieuwe Kerk) ve Belediye binası (Stadhuis) arasında konumlanmıştır. Delft şehrinin önemli meydanlarından biri olan Pazar Meydanı'nda (Markt) yer alan Hugo Grotius (Hugo de Groot) heykeli sırtını Kilise (Nieuwe Kerk) binasına yaslayacak şekilde konumlandırılmış kaidesi üzerinde duran bronz bir heykeldir (Şekil 3.8).



Şekil 3.8: Grotemarkt ve Hugo Grotius Heykeli, Delft, Hollanda. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Temmuz 2016)

Şehrin önemli şahsiyetlerinden olan ve bugün hala çalışmalarına atıfta bulunulan Hugo Grotius, uluslararası hukuka yaptığı katkı ile günümüz hukuk kavramının ve devletlerarası hukukun şekillenmesinde kritik önemde yer tutmaktadır. Dolayısıyla şehrin sembolleşen ismi şehrin önemli kamusal alanlarından birinde somutlaşmıştır. Her ne kadar çalışmaları hem Hollanda'da hem dünya çapında takdir edilse de yaşadığı dönemde düşüncelerinden dolayı hapsedilmiş ve sürgün edilmiştir.

Ölümünün üzerinden yıllar sonra kurulan Ulusal Komite tarafından bir yarışma düzenlenmiş ve heykeltıraş F.L. Stracké Jr tarafından tasarlanan heykel 1886 yılında meydana yerleştirilmiştir. Kare biçimli yüksek granit bir kaide üzerinde yükselen bronz heykel 19. yüzyıl heykelinin tipik bir örneğini yansıtmaktadır.

İlk olarak meydanın merkezine yerleştirilen heykel 1954'te kilise kulesinin yanına taşınmıştır. Kent sakinlerinin isteği üzerine 1977'de tekrar meydana alınan heykel, meydanın 2004'teki restorasyonu ile kiliseye yaklaşmıştır.²⁴ Heykelin yerinin defalarca değiştirilmesi kentlilerin mekânsal olarak bağ kuramamalarına yol açtığı eleştirileri getirilse de tarihsellik bağlamında kurulan bağ ile sembolizmin somutlaştığı obje ile kentli arasında kültürel bir iletişim bulunmaktadır.

3.3.6 Manneken Pis (Brüksel)

l'Etuve ve Chene sokaklarının kesişimindeki küçük meydanda yer alan ve Jérôme Duquesnoy the Elder tarafından hazırlanıp, 1619'da çeşmenin yenilenmesi sırasında yerine yerleştirilen 55cm yüksekliğindeki bronz çocuk heykeli Brüksel'in sembolü konumundadır (Şekil 3.9).

Şehirle özdeşleşen figür aynı zamanda kent halkı tarafından da oldukça sahiplenilmektedir. Manneken Pis, 1747'deki Fransız saldırısında şehir halkının sözcüsü olarak Fransa Kralı XIV. Louis'i karşılamıştır. Her iki Dünya Savaşı sırasında ise işgale karşı direnişin sembolü olmuştur. Küçük heykel festival zamanlarında olduğu gibi önemli zamanlarla birlikte daha sakin dönemlerde de çeşitli kostümlerle giydirilerek süslenmektedir. Emerson (2015), bu küçük bronz heykeli "dini değil ama kesinlikle politik" olarak nitelemektedir.

²⁴ Nellen'in (2007) çalışmasından detaylı bilgi edinilebilir.



Şekil 3.9: Manneken Pis, Brüksel, Belçika. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Temmuz 2015)

"Geç dönem Orta Çağ'da, erken modern dönem boyunca ve bugüne kadar uzanan bir zaman diliminde Manneken Pis gibi bilinen tarihi çeşmeler şehirlerinin kültürel seremonilerinde, kısmen de geç dönem Orta Çağ'da resmi giriş törenlerinde rol oynamaktadırlar." (Emerson, 2015, s.65) Bu yüzden çeşmenin heykel ile desteklenmesinin çokça örneği bulunmaktadır. Manneken Pis ise benzer örneklerinden sembolizminin oluşturduğu kültürel miras ile ayrılmıştır. Tabiatı gereği otoriteye, adabı muaşerete ya da dar görüşlülüğe karşı çıkmaktadır. Manneken Pis sıklıkla kent halkının görüşlerini yansıtmaktadır. Politikadır.

3.3.7 Brandgrens (Rotterdam)

II. Dünya Savaşı sırasında Hollanda'nın işgal edilmesi sürecinde Rotterdam şehri büyük bir bombardıman ile büyük ölçüde yıkıma uğramıştır. Mayıs 1940'ta gerçekleşen bombardıman saldırısı neticesinde şehir önce bombalar ile sonrasında da bombaların yarattığı yangınlarla neredeyse tamamen yıkılmıştır. Elbette bu trajik olay şehrin işgalden sonra yeniden yapım sürecinde, hatta henüz işgal altındayken de anıtlarla sembolleştirilmiştir. Kentin tarih arşivleri ve şehir müzesindeki kayıtlar şehrin bombalanması sırasında insanların bombaların düştüğü noktalarda birer anma gerçekleştirdiklerini ortaya koymaktadır.²⁵

²⁵ Detaylı bilgi Brandgrens için hazırlanmış internet sitesi brandgrens.nl adresinden edinilebilir. Ayrıca şehir arşivi kayıtlarından hem savaş yıllarına hem de ilgili anıtlara ait bilgileri edinmek mümkündür.

Konut ve Kentsel Gelişim Bölümü (dS+V), Rotterdam Şehir Arşivi ve Rotterdam Müzesi'nin iş birliği ile hazırlanan 'Ateş Hattı Projesi' alan çalışmaları 2007 yılında tamamlanmıştır. Mayıs 2010'da da uygulaması tamamlanan proje Adrian Geuze öncülüğündeki West8 firmasının kazandığı tasarım sonucunda hazırlanmıştır. Ateş hattının fiziksel sınırlarının kamusal alanda işaretlenerek şehrin yıkımının anıtları olduğu yerleştirme; siyah doğal taş bir blok üzerine ateş hattının gösterildiği şehir haritasının kazındığı Savaş Anıtı Taşı (Brandgrenssteen) adlı bir taş ile bombalamanın noktalarının işaretlendiği zemin aydınlatmaları ile gerçekleştirilmiştir (Şekil 3.10).



Şekil 3.10: Brandgrens yerleştirmesine ait doğal taş bloktan hazırlanmış harita. Rotterdam, Hollanda. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2015)

Zemin aydınlatmaları içerisinde kullanılan figür heykeltıraş Ossip Zadkine'in yine şehrin yıkımını işleyen ünlü 'Harap olmuş Şehir' (De Verwoeste Stad) heykeline atıfta bulunmaktadır (Şekil 3.11).



Şekil 3.11: West8'in tasarladığı Brandgrens yerleştirmesine ait zemin aydınlatma elemanı. Rotterdam, Hollanda. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2015)

Kalıcı olarak hazırlanan yerleştirme, hava karardıktan sonra zemin aydınlatma elemanlarının aktifleşmesiyle bir bütün olarak hayat bulmaktadır. Yerleştirme kent ölçeğine yayılmıştır. Hem noktasal bir odak oluşturur hem de ölçeği ile birlikte algılanarak sembolizmini somutlaştırmaktadır.

3.3.8 'Sınır Dışı Edilen Antwerp Yahudileri Anıtı' (Monument Gedeporteerde Joden Antwerpen)

II. Dünya Savaşı sırasında Nazi işgali altındaki ülkelerde yaşayan Yahudi toplumu savaş sırasında toplama kamplarına alınmıştır. Birçoğu bu kamplarda ya da kamplara nakledilirken öldürülmüştür. Antwerp'te yaşayan Yahudiler de 1942- 1943 yıllarında Mechelen (Belçika) ve Auschwitz (Almanya) toplama kamplarına gönderilmiştir. Antwerp'te yaşayan Yahudi toplumunun isteği üzerine savaşta ölen ve katledilenlerin anısında bir anıt yapılması istenmiş, heykeltıraş Willem Bierwerts tarafından hazırlanan anıt heykel de 1997 yılında, bugün de özellikle Yahudi toplumunun yoğun olarak yaşadığı Belgiëlei bölgesine dikilmiştir. Anıt heykel 1941'deki katliamın yapıldığı noktaya çok yakın bir yerde konumlandırılmıştır. Belgiëlei caddesi üzerinde, caddenin Mercatorstraat caddesi ile kesişiminde, caddenin orta kısmındaki yeşil alanda yer almaktadır.

Anıt heykel, kare biçimli okside metal kaidesiyle birlikte yükselen iki büyük okside metal levha ile üst kısımda levhaları yatayda kesen bir diğer levha üzerindeki 3 ayrı metal figürden oluşmaktadır. Yaya geçişinin sağlandığı zeminden kaidenin

bulunduğu kısımda kaldırım taşlarının bir miktar yükselmesiyle ayrılır. Anıtın hemen önünde, üzerinde anıtlı ilgili yazıların bulunduğu iki bakır plaka yer almaktadır. Plakalar da kendi kaideleri üzerinde yerden biraz yüksektedir. Yaya geçişinin diğer kısmında ise yarım daire formunda sıralanmış 11 adet küçük okside metal levha ile levhaların iç kısmında 11 adet beton küp yer almaktadır (Şekil 3.12).



Şekil 3.12: Sınır Dışı Edilen Antwerp Yahudileri Anıtı'nın önünde yer alan açıklık. Antwerp, Belçika. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2013)

Bir başka beton kaide üzerindeki plaka da dairenin merkez kısmında bulunmaktadır. Diğer plakalar gibi bunun da üzerinde anıtın sembolizmi içerisinde kent halkına bir teşekkür notu bulunmaktadır. Üst kısımdaki üç figür, bir kadın, bir erkek yetişkin ile aralarındaki bir çocuktan oluşmaktadır. Kadın ve erkek sırtları birbirine dönük şekilde konumlandırılmıştır. Anıtın hemen önünde yer alan tren hattına paralel şekildedirler. Anıtın iki büyük levhası ile ayrılmışlardır. Çocuk figürü ise orta kısımda, yüzü tren hattına dönüktür. Levhaların üst kısmı dikenli tel şeklinde iki paralel metal halat ile kapalıdır. Dikenli teller doğrudan toplama kamplarını simgeler (Şekil 3.13). Anıt üzerinde yer alan Tevrat parşömeni diğer ölümlerin yanı sıra 1941 katliamını simgelemektedir.

2017 yılında bölge yönetimi anıt heykelin şehrin başka bir kısmına taşınması yönünde bir karar almıştır. İlgili karar Yahudi toplumu ve basını tarafından sert şekilde eleştirilmiştir. Anıt heykelin bulunduğu yerin sembolik önemi bulunmaktadır ve yeri ile birlikte sembolizmini tamamlamaktadır. Yahudi sivil toplum kuruluşları önerilen yerin soykırım ile tarihsel bağın bulunmadığını ve taşınma ile tarihsel,

duygusal ve eğitici bağların kaybedileceği yönünde kararı eleştirmektedirler. Eleştiriler sonrasında karar uygulanmamıştır.



Şekil 3.13: Sınır Dışı Edilen Antwerp Yahudileri Anıtı. Antwerp, Belçika. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2013)

3.3.9 Schouwburgplein (Rotterdam, Hollanda)

1887 yılında yapılan büyük tiyatro binasının (Groote Schouwburg) II. Dünya Savaşı sırasında şehrin bombalanması sonucu kısmen parçalanmış ve 1947'de geçici olarak tekrar açılabilmiştir. 1962 yılında yapılan konser salonu De Doelen tiyatro meydanının diğer cephesinde yer almaktadır. 1987 yılında ise geçici tiyatro binası yıkılarak yenilenmiştir. 1996 yılında ise yenilenen meydanın ve büyük bir sinema salonunun açılmasıyla Rotterdam'ın merkezinde bir üç cephesi sanat yapılarıyla çevrili bir meydan oluşur. Meydan şehir merkezinde yer alan tren istasyonu ve hemen yanı başındaki çarşı Lijnbaan'ın etkisiyle yoğun bir kullanıcı kitlesini karşılamaktadır. Alan dönemsel olarak farklı katılımcı etkinliklere mekân oluşturmaktadır (Şekil 3.14).



Şekil 3.14: Schouwburgplein, Rotterdam, Hollanda. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2015)

Meydanın tasarımını Andre Geuze'nin yürütücülüğündeki Rotterdam'lı peyzaj mimarlığı ofisi West8 üstlenmiştir. Meydana yerleştirilen *ikonik* aydınlatma elemanları interaktif yapısı ile hem meydana dinamik bir yapı kazandırır hem de boşluk hacmini vurgulamaktadır. Kırmızı renkli devasa aydınlatma elemanlarının heykelsi formu hem sahne ışıklarına hem de şehrin önemli yapılarından Rotterdam Limanı ile kullanıcıların bağ kurmasını sağlamaktadır (Şekil 3.15).



Şekil 3.15: Schouwburgplein, Rotterdam, Hollanda. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Haziran 2016)

3.3.10 'I amsterdam' yerleştirmesi (Amsterdam)

Amsterdam şehrinin yeni marka stratejisi doğrultusunda Eylöl 2004'te şehir için 'I amsterdam' sloganı seçilmiştir. KesselsKramer isimli reklam ajansı tarafından hazırlanan slogan birçok ürün ve görsel çalışmada kullanılmıştır. 2005 yılında Rijksmuseum önündeki alanda bir yerleştirme olarak kullanılmıştır.

Kırmızı renklerle 'I am' ve beyaz renklerle 'sterdam' yazısından oluşan logonun üç boyutlu karakterle hazırlanan; yaklaşık 2 metre yükseklik ve 23,5 metre uzunluktaki versiyonu olan yerleştirme büyük ilgi görmekte, şehrin en bilinen anıtlarından biri haline geldiği söylenebilmektedir. Öyle ki özellikle yazın ve Avrupa'daki tatil günlerindeki kalabalıktan yerleştirmenin seçilmesi oldukça zor olmaktadır (şekil 3.16).



şekil 3.16: Rijksmuseum ve 'I amsterdam' yerleştirmesi. Amsterdam, Hollanda.
(Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2015)

2018 yılında şehir konseyinde çoğunluk gruba sahip sol kanat GroenLinks partisinin belediye meclis üyesinin getirdiği öneri doğrultusunda; şehrin kültürel birikimini gölgelemesi, fazlasıyla bireyci olduğu ve alanın taşıma kapasitesinin oldukça üzerinde bir miktarda turist çekmesinin getirdiği sakıncalar nedeniyle kaldırılması önerilmiştir. Önerinin kabulü ile Aralık 2018'de yerleştirme kaldırılmış ve bir süre için farklı noktalarda geçici şekilde sergilenmesine karar verilmiştir.

Logo ile oluşturulan yerleştirme, kent ile, daha ziyade kentin markalaşması olarak tabir edilen ve kültürel birikimden farklı olarak güncel popülerlikle anılabilecek bir soyutlamayı karşılayan bir durum ile bağ kurmaktadır. Lefebvre'in (2016a) kültür

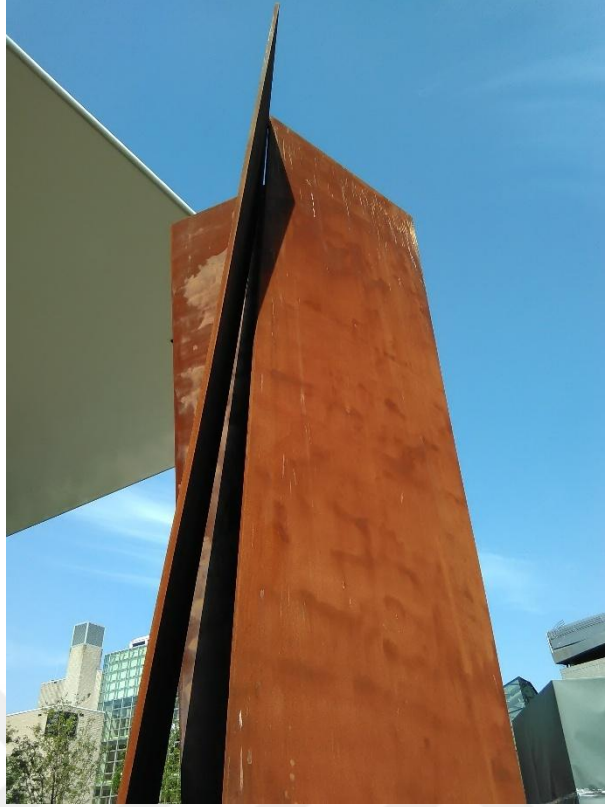
endüstrisi içerisindeki kullanıcıyı tanımladığı, "koşar adımlarla Uffizi'yi ve Palazzo dei Dogi'yi geçen, zaman zaman anlatıcılarının yaptığı açıklamaların yağmuru altında toplaşıp duran, hiçbir şey göremeyen, yine de şeyleri kullanan ve bu zayıf 'kullanımı pahalıya ödeyen, yorgunluktan bitkin düşmüş kalabalıklar" (s.150) yerleştirmenin çevresini sarmaktadır. Satın alınıp kullanılan ya da tüketilen kentin tarihi kültürel birikimi değil defalarca yeniden oluşmuş sentetik bir soyutlamadır. Bu da yerleştirmenin kaldırılması yönündeki eleştirileri haklı hale getirmektedir.

3.3.11 ‘Sight Point (for Leo Castelli)’ yerleştirmesi (Amsterdam)

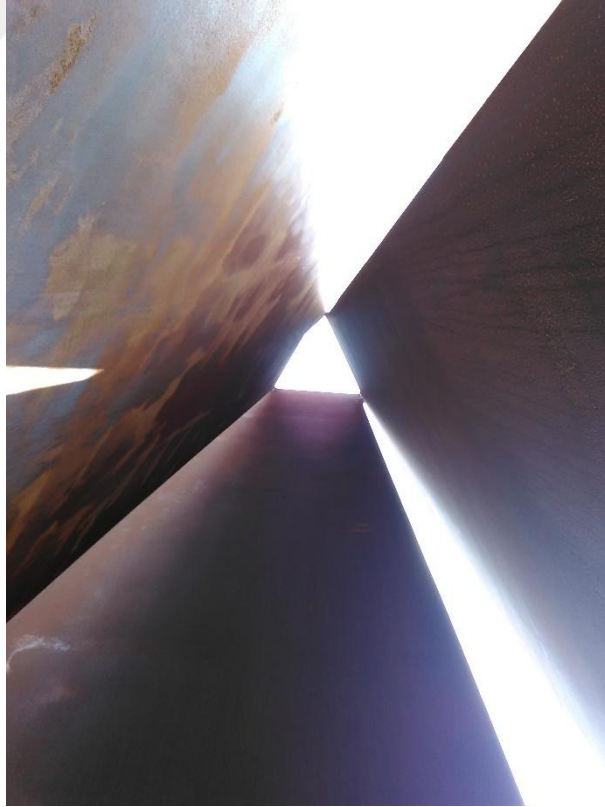
1972 yılında Richard Serra tarafından bir yarışma projesi için tasarlanan ancak uygulanmayan sonrasında ise Amsterdam'daki Rijksmuseum ile görüşüp eserin müzenin bahçesinde yer alması yönündeki karar ile 1975 senesinde tamamlanarak yerine yerleştirilen Sight Point (for Leo Castelli) Serra'nın külliyyatında önemli bir yer tutmaktadır. Heykel 1997'de müze girişinin yeniden tasarlanması sırasında kaldırılmış ve 2012 yılında kalıcı yerine yerleştirilmiştir. Stedelijk müzesinin giriş salonunun Museumplein'e dönmesi, yapının modern cam kanadı ve dekonstrüktif çatı kanadı ile yeni bir meydanı oluşturmaktadır. Sight Point'in yerleşimi cephe ile keskin bir kontrast yaratmaktadır (Şekil 3.17).

Cesametli heykel, her biri 17 ton ağırlığındaki 3 metre genişlik ve 11,7 metre yüksekliğe sahip 3 adet okside metal levhanın birbirleri üzerine dengelenmesiyle oluşturulmuştur. Levhaların yerleşimi iç hacimde üçgen biçimli bir alan meydana getirir. Muazzam denge hissi heykelin dışarıda meydana kattığı kontrast ve odağın yanı sıra iç hacimde oluşturduğu yalıtılmış alan, Serra'nın eserlerinde sıkça sorguladığı heykel ile mekân arasındaki yeni bir dili hissettirmektedir.

Serra'nın özenle içeri aldığı ışık kullanıcının mekânın fiziksel sınırlarından ayrılmasını ve tamamen eserin estetik fonksiyonu ile karşılaşmasını sağlamaktadır (Şekil 3.18).



Şekil 3.17: Stedelijk Museum önünde yer alan Sight Point (for Leo Castelli) adlı çalışma. Amsterdam, Hollanda. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2015)



Şekil 3.18: Sight Point (for Leo Castelli), iç hacimden bakış. Amsterdam, Hollanda. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2015)

3.3.12 ‘Rock Stranger’ yerleştirmesi (Oostende)

Arne Quinze'nin tasarladığı yerleştirme 2011 yılında Oostende şehir yönetimi tarafından satın alınmış ve 2012 yılında yapımı tamamlanmıştır. Oostende'deki Albert I promenatındaki Deniz Kahramanları Meydanı'nda (Zeeheldenplein) yer alan yerleştirme öncesinde 4 Temmuz 2011'de New York'taki Özgürlük Anıtı için dijital bir yerleştirme olarak sunulmuştur. Yine 2011 yılında, biri Belçika'da biri Fransa'da olmak üzere iki özel alanda, bir kez de Bordeaux'da düzenlenen VinExpo'da kamusal alanda yerleştirmesi yapılmıştır. Yaklaşık 100 metre çap içerisinde yer alan büyük ölçekli, parlak turuncu renkli metal heykellerden oluşan yerleştirme, Belçika Çağdaş Sanat Triennali için yapılan resmi seçkide yer almaktadır (Şekil 3.19 ve Şekil 3.20).



Şekil 3.19: Oostende promenadında yer alan ve Arne Quinze’e ait ‘Rock Stranger’ yerleştirmesi. Oostende, Belçika. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2013)



Şekil 3.20: Oostende promenadında yer alan ve Arne Quinze’e ait ‘Rock Stranger’ yerleştirmesi. Oostende, Belçika. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Ağustos 2013)

'Rock Strangers' yerleştirmesi, yzzeyleri buruşturulmuş ya da kullanılıp bir kenara atılmış kutular gibi beklenmedik bir anda ortaya çıkmaktadır. Sanatçı da bunu amaçlamaktadır çalışmasında. En az beklediğimiz karşılaşmaları, kamusalılığı, çoklu kamuları, yabancılaşmayı ve yzleşmeyi sorgulamaktadır (De Coster, 2013).





4. KAMUSAL ALANDA DENEYSEL BİR YERLEŞTİRME

Çalışma çerçevesinde deneysel bir yerleştirme yaparak kamusal alanın soyut algısının bir eşik olarak kentli tarafından fark edilmesi ve mümkünse aşılması yönündeki bir tahlil yapılmasına çalışılmıştır. Çalışmada örnek alan olarak seçilen Kadıköy Tarihi Çarşı'nın Muvakkithane Caddesi girişinde yer alan açıklık üzerinde bir *melez alan* oluşturularak gerçekleştirilmektedir. Küçük meydanın konum, tarihsel ve fiziksel özelliklerini değerlendirmek ve bu değerlendirmeye bağlı olarak gerçekleştirilen yerleştirme çalışması süreci için alan hakkında literatür araştırması yapılarak gerekli bilgiler derlenmiştir.

Açıklıkta gerçekleştirilen artırılmış gerçeklik deneyiminin kavramsal altyapısı; fiziksel değerlendirmeler, tarihsel araştırmalar ve önceki bölümlerde irdelenen kamusal alan ve sanat kuramına ilişkin oluşturulan kuramsal çalışmalar ile oluşturulmuştur. Yapılan yerleştirme esnasında yapılan sözlü mülakatlar ile katılımcıların kamusallık, kentsel kamusal alanlar, mekânsal bilinç, kent belleği ve sanatın/sanat objesinin bu kavramlarla ilişkisindeki rolüne ilişkin fikirleri edinilerek genel anlamda mekânsal bilince yönelik çıkarımlar elde edilmiştir.

Yapılan deneysel çalışma ile artırılmış gerçeklik gibi çağcıl unsurların bir yöntem olarak kapasitelerinin irdelenmesi ve araçsalılıklarının tartışılması amaçlanmıştır.

4.1 Mekâna Dair: Kadıköy Tarihi Çarşı

Yerleştirme için İstanbul Kadıköy ilçesi, Caferaga Mahallesi'nde yer alan Kadıköy Tarihi Çarşı'nın Kütüphane (Şehremaneti) ve Beşiktaş İskelesi yönündeki girişinde postane binası önünde yer alan açıklık seçilmiştir. Bu alanın seçilmesindeki temel faktör alanın tarihsel açıdan uzun, bölgenin ilk yerleşim noktalarından birinde bulunması ve bu tarihsel karakterine rağmen kuramsal çerçevede ele alınan bir tanımsızlaşma içerisinde değerlendirilebiliyor olmasıdır. Benzer bir değerlendirme 2013 yılında Kadıköy Belediyesi ve Tasarım Atölyesi Kadıköy iş birliğinde düzenlenen Kıyı Köşe programında da yapılmıştır.

Alana ilişkin kentsel bellek zaman içerisinde tahrip olmuş, piyasacı unsurlar tarafından baskın gelen bir kültür erozyonuna uğramıştır. Mekânın kamusal niteliği de bu kültürel erozyon ile yitirilmektedir. Açıklık kısmen fizik mekân unsurlarının eksikliği kısmen kültürel bir odaktan yoksun olması sebebiyle çoğunlukla araç parkı haline gelmiştir. Çevresindeki çarşının ve ticaretin sürekli aktif ve canlı olmasına rağmen alanın merkezinde hissedilen eksiklik zaman zaman belediye tarafından alana eklemlenen yılbaşı süsleri ile belirginleşmektedir. Bu eksiklik sebebiyle zaman zaman bilgilendirme panoları ile ya da seçim dönemlerinde sık karşılaşılan seçim çadırları tarafından işgal edilmektedir (Şekil 4.1).



Şekil 4.1: Yenilenen Postane binası önünde yer alan açıklık. Kadıköy, İstanbul.
(Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Aralık 2017)

Bu tip işgaller ile alana ait net bir kavramsal tanım getirilememesi kuramsal çerçevede açıklandığı gibi kamusal alandaki egemenliğin ya da hakimiyetin farklı aktörlerce devralınmasını sağlamaktadır. Deneysel yerleştirmenin yapıldığı alanda olduğu gibi yerin imlenmesi, kültürel sahiplik, bir zincir kahve dükkânı tarafından baskın gelmektedir. Kamusallık algısı bu noktada geri plana itilmektedir.

4.1.1 Konum ve fiziksel unsurlar

Yerleştirmenin bulunduğu alan İstanbul, Kadıköy ilçesi, Caferağa Mahallesi'nde yer alan Kadıköy Tarihi Çarşı'nın Beşiktaş-Adalar İskelesi yönündeki girişinde, Muvakkithane Caddesi ile Albay Faik Sözdener Caddesi kesişiminde yer alan 105 ve 46 parsellerin arasında kalan açık alandır (Şekil 4.2). Açıklığın güney/güneybatısında

Merkez Postane Binası, kuzey doğusunda III. Mustafa İskele Camii, batı istikametinde Tarih Edebiyat Sanat Kütüphanesi ile Kadıköy Kaymakamlığı Mal Müdürlüğü Binası, kuzeyinde park ve Kadıköy – Kartal Metro İstasyonu girişi, kuzey/kuzeybatı istikametinde Beşiktaş-Adalar İskelesi yer almaktadır. Alan genel olarak düz bir satıhta yer almaktadır. Yer yer farklı tretuvar kotlarına sahiptir. Denize oldukça yakın olmasına karşın kuzeyden esen rüzgâra karşı önündeki park ve yol ağaçları kısmi bir engel oluşturmaktadır.



Şekil 4.2: Ortofoto (kadastro parsel bilgileri çıkarılmış). Kadıköy, İstanbul. (Url-1, 2019)

Açıklık, Tarihi Çarşı girişinde yoğun bir kullanıcı hareketliliğinin bulunduğu; kullanıcıların kültür, ticaret, eğlence ve ibadet ihtiyaçlarını karşılayan oldukça yoğun bir kentsel kullanıma sahip bir alanda yer almaktadır (Şekil 4.3).



Şekil 4.3: Yenilenen Postane binası önünde yer alan açıklık. Kadıköy, İstanbul. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Mayıs 2019)

Beşiktaş-Adalar iskelesi ve Kadıköy-Kartal Metro istasyonu alanın sürekli olarak bir kullanıcı kitlesi ile karşılaşmasına sebebiyet vermektedir. Alana komşu olan taksi ve tramvay durakları da kısmen bu kullanıcı yoğunluğuna etki etmektedir. Ticaret ve eğlence alanlarının varlığı ile kullanıcı yoğunluğunun geç saatlere kadar devam ettiği gözlemlenebilmektedir (Şekil 4.4).



Şekil 4.4: Yenilenen Postane binası önünde yer alan açıklıktan Muvakkithane Caddesine bakış. Kadıköy, İstanbul. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Mayıs 2019)

Genel olarak alan kuvvetli bir sirkülasyon dinamiğine sahip olsa da geçiş mekânı olarak nitelenemeyecek eklemlememiş bir sınır bütünlüğü içerisinde.

4.1.2 Alanın tarihsel geri planı

451 yılında bugünkü adıyla Ayia Euphemia Rum Ortodoks Kilisesi'nde toplanan ve 4. Konsül olarak da adlandırılan Kadıköy (Khalkedon, Kalkedon ya da Halkedon) Konsülü Ortodoks Hristiyanlarca din tarihi açısından önem arz etmektedir (Şekil 4.5).

18. Yüzyıla kadar sayısı birkaç yüz kadar olan haneye sahip Kadıköy Çarşı bölgesi, Kadıköy ilçesinin ilk yerleşimi ve tarihsel çekirdeği durumundaydı (Gür, 2006). 19. yüzyılda İstanbul'daki mevcut yapı stoku büyük çoğunlukla ahşap malzemeden imal edildiği için büyük yangınlardan korkulmaktadır. Dar ve itfaiyenin giremeyeceği sokaklardan vazgeçilmesi istense de mevcut doku uzun süre korunmuştur.

1860 yılında Kadıköy'deki büyük yangın sonrasında hem işlevsel açıdan hem de batılılaşma isteği güden şehir idarecilerinin arzu ettiği ızgara plan ilkelerine göre bir

düzenleme yapılmıştır (Akbulut, 1992). Bu plan düzenlemesi "kentin salt fiziksel dokusuna müdahalenin ötesinde, geleneksel mekân ilişkilerini de" (s.42) değiştirmiştir (Akbulut, 1992). Bu tarihlerde başlayan vapur seferleri ile de mekânsal ilişkiler nitelik değiştirir; "Kadıköy merkezi ile adaların ve boğaz köylerinin bütünleşmesini sağlayan bu gelişme, vapurdan inildiğinde ilk uğrak yeri olmasından ötürü de, Çarşı içinin daha hareketli bir görünüm almasında ve buradaki ticaret hayatı giderek canlanmasında etkili olmuştur" (Gür, 2006, s.99).



Şekil 4.5: Ayia Euphemia Kilisesi. Kadıköy, İstanbul. (Url-2, 2019)

19. yüzyıl ikinci yarısından itibaren daha yoğun olarak bölgeye yerleşen ve nüfus yoğunluğunu artıran Levanten halk, burada elindeki maddi ve kültürel imkanlar dahilinde İstanbul'un diğer bölgelerine nazaran daha gelişkin bir yapıya kavuşmuş, taşıdığı kozmopolit yapının da etkisiyle özgün bir ticari kültürün mekânsallaşmasını sağlamıştır (Akbulut, 1992, Akbulut, 2004, Gür, 2006). Gelişim dikkat çekicidir: Akbulut (2004) Dethier'den alıntılararak; "Kadıköy kısa bir süre önce tamamen yanmışken şimdi tıpkı bir Avrupa kenti gibi yeniden inşa edilmekte ve gözle görünür bir biçimde, her ulustan insanların barındığı İstanbul'un en gözde semti olarak gelişmektedir" (s.112) der (Şekil 4.6).

İkinci bölümde de bahsedildiği gibi, imar planı doğrultusunda şekillenen Çarşı bölgesinin yeniden yapılanması ızgara plandaki "doğrusal sokakların kesişmesiyle oluşan düzgün geometrilili yapı adalarının oluşumu ve bu düzen içinde biçimlenen meydan olgusu" (Gür, 2006, s.98), 19. yüzyıl ikinci yarısının önemli kentsel değerini oluşturmaktadır (Akbulut, 2004).



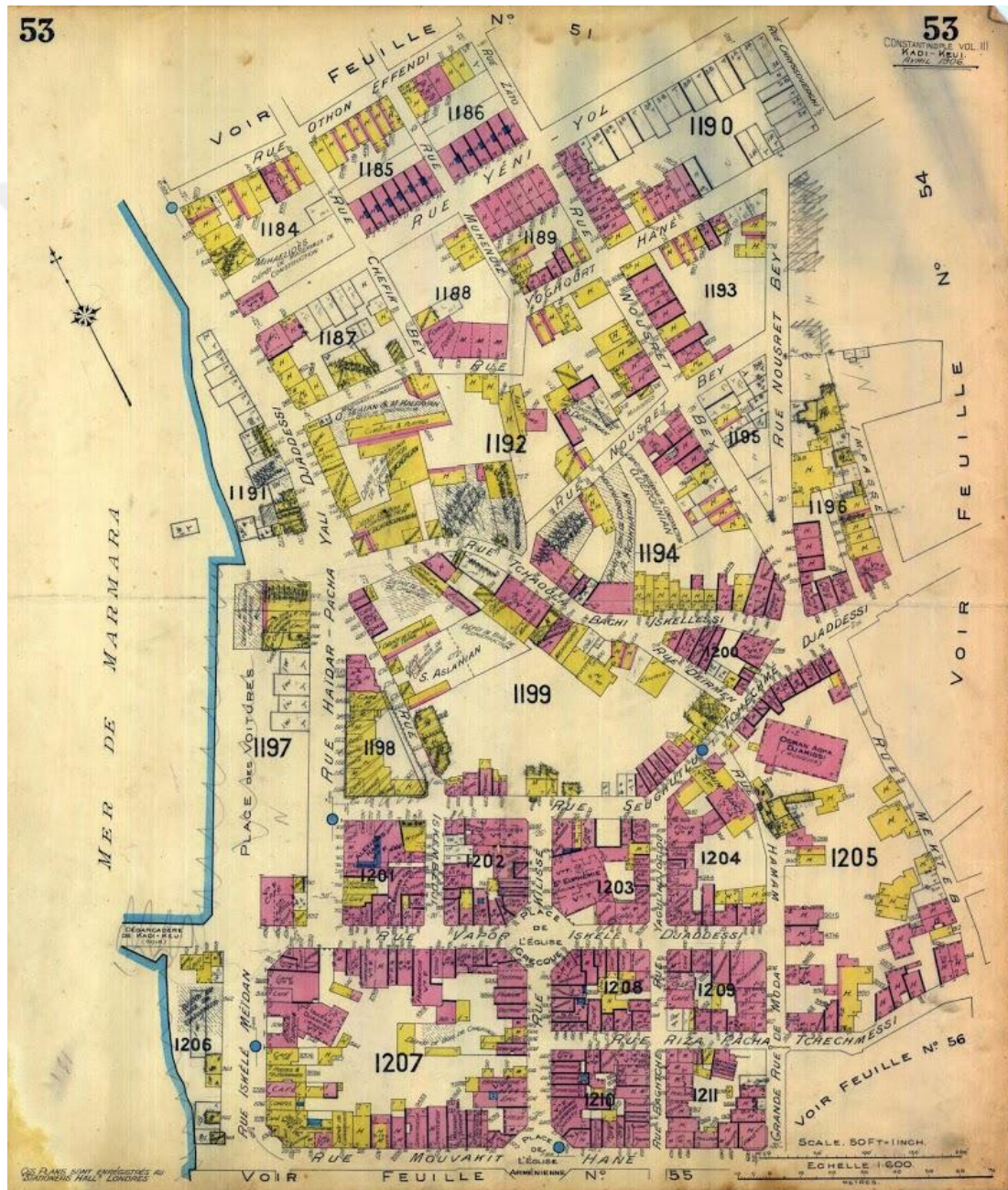
Şekil 4.6: 1882 yılında Tarihi Çarşı, Kadıköy, İstanbul. (Url-3, 2019)

Goad tarafından hazırlanan 1906 tarihli sigorta planları ile Kadıköy Belediyesi tarafından oluşturulan 1995, 1997 ve 2003 yıllarına ait sayısal haritaların karşılaştırıldığı analizinde, yol dokusu ve yapı adaları düzeninde fazla bir değişiklik olmadığını aktarmaktadır (Şekil. 4.7).



Şekil 4.7: C. Goad tarafından hazırlanan 1906 tarihli 1:3600 ölçekli plan indeks.

Goad'ın planı incelendiğinde dikkati çeken Yasa Caddesinin istikametindeki eski iskele yapısı ile bugün postane binası olan eski İtalyan okulunun karşısının İskele Meydanı sokağı olarak işlenmiş olmasıdır (Şekil 4.8). O dönem henüz dolgu alanı yapılmamıştır.



Şekil 4.8: C. Goad tarafından hazırlanan 1906 tarihli 1:600 ölçekli plan.

İtalyan okulu da öncesinde Tubini malikanesi olarak inşa edilmiştir. Sonradan sahiplerinin isteği ile İtalyan okulu olarak hizmet vermiştir. İtalyan okulu döneminde tercih edilen nitelikli bir okul olarak anılmaktadır.

Bu noktadan Mühürdar bölgesine doğru uzanan ve Goad'ın planına Tubini doku (*Quai Tubini*) olarak işlenen bölge ünlü sarraf Bernard Tubini'ye ait mülklerden oluştuğu için bu adla anılmıştır (Şekil 4.9).



Şekil 4.9: Tahminen 1900'lü yılların başı, dolgu alanı öncesi Tubini doku ve İtalyan okulu. Kadıköy, İstanbul. (Url-4, 2019)

Cumhuriyetin ilk yıllarında “Kadıköy Çarşısı'nın en yoğun noktaları, Rum ve Ermeni Kilise meydanları ile Muvakkithane Caddesi olmuştur” (Gür, 2006, s.101). Bu tarihlerde kentsel mekânlarda belirgin bir değişiklik gözlenmese de kentsel yatırımların etkisiyle tramvay gibi unsurlar dahil olmuştur. Genel olarak ticaretin ve oluşan burjuva kültürünün Levanten halkın yerleşimlerinden ayrılmasından sonra da hâkim kaldığını söylemek mümkündür (Şekil 4.10).

Giz (1998) İskele'den çıkıp o dönemki Kaymakamlık binasına giden yolun sağında ve solunda olan baraka dükkanlardan bahsetmektedir. Cumhuriyet sonrasında ise bu yapıların kaldırıldıklarını aktarmaktadır. Tarihi Çarşı için yaptığı bahsinde nirengi noktalarından, bilinen meşhur dükkanlardan bahsederken, birinci sıraya Muvakkithane Caddesi'ndeki Hacıbekir'in şekerçi dükkanını koymaktadır. Sonrasında Hacı Muhiddin'in karşısındaki bestekar Cemil Bey'in şekerçisini anmaktadır. Eski dükkanlardan bahsini, 1892 yılında birkaç İngiliz tarafından Ermeni Kilisesi'nin karşı köşesinde kurulan ve İngiliz Kooperatifi diye anılan dükkânın 1924'te Rumlara satıldı anekdotuyla sürdürmektedir.

gelmektedir. 1900’lü yılların başında İskele yapısı ve İskele meydanı Muvakkithane Caddesinin etkin yapısına karşın açıklığın meydan karakteri üstlenmesine engel olduğu varsayımında bulunulabilmektedir.



Şekil 4.12: Kadıköy Tarih, Edebiyat ve Sanat Kütüphanesi binası. Kadıköy, İstanbul. (Fotoğraf. E. Cihan Erkek, Mayıs 2019)

Tubini dokunun ya da ‘Kadıköy kumluğu’ olarak anılan bölgenin fiziksel değişimi Şehremaneti yapısının kendi meydanına sahip olması da aynı dönem içerisinde Muvakkithane Caddesinin önemini kaybetmemesi, aynı şekilde meydanın yaslandığı yapının da tercih edilen nitelikli bir okul olarak faaliyet göstermesi açıklık üzerinde karakteristik bir imgenin oluşmaması için bir neden sunmamaktadır. Elbette ki kentsel bellek kesintiye uğramaktadır. Bu da kültürel birikimin oluşamamasına sebebiyet vermektedir. Ancak her bir fiziksel müdahale üzerinden kültürel bir aktarım sağlayabilecek bir zaman dilimi geçmiş olmasına karşın alan günümüz hâkim serbest piyasa kültürü karşısında geçmişten dayanak alamamakta ve günden güne ‘*kentsel boşluk*’ haline gelerek kamusal alan vasfını yitirmektedir.

4.2 Deneysel Bir Yerleştirmenin Kurgusal Altyapısı

Alanın uzun bir dönem boyunca tanımlanmasına katkıda bulunan postane binası, yapılacak yerleştirme tasarımının da ilham kaynağını oluşturmaktadır. Yerleştirme alanın geçmişten gelen soyut izlerini açıklığın merkezine taşımakta ve alakayı üzerinde toplamayı amaçlamaktadır. Yerleştirmenin temel gayesi; açıklık üzerinde bir odak oluşturarak kullanıcıların alan üzerindeki kamusal varlığı benimsemesi,

kuramsal çerçevede bahsedilen kamusalığın kavramsal eşiğinin aşılması yönündeki potansiyelinin değerlendirilebilmesidir.

Dolgu alanı ile Tubini dokunun kaybolması ve sonraki yıllarda Tubini malikanesinin önce İtalyan okuluna sonrasında ise sahiplerinin göçüyle birlikte okulun da postane binası olarak hizmet vermesi sonucu küçük meydanın günümüze değin, fiziksel olarak kamu binasına eklemlendiği iddia edilebilmektedir. Küçük meydanın yakın tarihteki karakteri hem Muvakkithane Caddesinin giriş unsuru olmasını hem de postane binasına yapısal bir açıklık teşkil etmesiyle şekillenmektedir.

Postane yapısı iletişimin geçmişine kaynaklık etmektedir. Bu haliyle postane binasının oluşturduğu soyut kavram, bugün kitlesel bir kaygıya yön veren toplumsal mesafenin, bir bakıma yabancılaşmanın da omurgasını oluşturmaktadır: İletişim ve kavramın negatif düzlemdeki büyüklüğü olan iletişimsizlik. İletişim fikri geçmişten gelen referansıyla, telgraf direkleri olarak sembolize edilmektedir.

Yerleştirmenin, alanın ihtiyaç duyduğu tarihselliği ifade edebileceği, kamusal varlığının belirginleşeceği bir kurguya/yapıya aracılık etmesi, olanaklılığı yönünde bir tartışmayı oluşturması hedeflenmektedir.

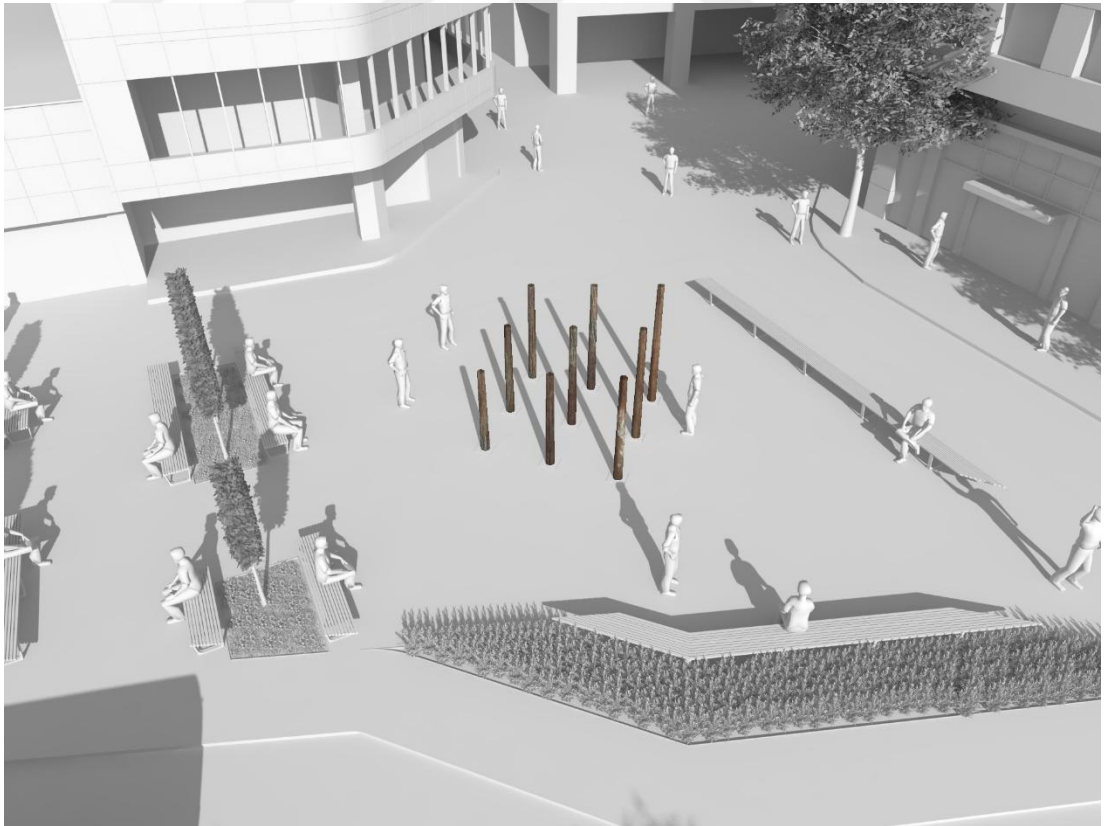
4.2.1 Yerleştirme tasarımı ve tasarım kurgusu

Yerleştirme, post-modern bir kuram nihayetinde, kişi ile mekân arasındaki ilişkinin irdelendiği ve incelendiği bir kavramsal sanat pratiği olarak nitelenebilmektedir. Temel olarak izleyicinin varlığına ihtiyaç duyulması ve bir deneyim olarak ifa edilmesi, dolayısıyla geçici olma unsurunu da beraberinde taşıyabilmektedir. Bu deneyimleme, sanat objesinin mekân ile kurduğu iletişimi irdelenen üçüncü bölümde görüşüne değinilen Yerce'nin (2007) de bahsettiği gibi kamusal alandaki anıt, heykel ya da yerleştirmeler toplumsal belleğin oluşmasında ve canlı tutulmasında önem arz etmektedir.

Alan büyüklüğü ve sirkülasyon hacmi göz önünde bulundurularak, yapı cephesine de atfen, açıklık merkezine simetrik düzende dokuz adet telgraf direğinin yerleştirilmesi uygun görülmüştür. Dört yönden gelişen hareketlilik telgraf direklerinin geometrik olarak simetri oluşturacak şekilde kare biçimli bir plana yerleşmesine yönlendirmektedir. Bu haliyle telgraf direkleri enstalasyonu alan içerisinde hâkim bir odak oluşturmaktadır (Şekil 4.13, Şekil 4.14, Şekil 4.15 ve Şekil 4.16).



Şekil 4.13: ‘Telgraf direkleri’ yerleşmesi perspektifi.



Şekil 4.14: ‘Telgraf direkleri’ yerleşmesi perspektifi.



Şekil 4.15: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi perspektifi.



Şekil 4.16: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi perspektifi.

Yapılan yerleştirme tasarımı kuramsal boyutuyla yalnızca yerleştirmenin tasarlanan fiziksel unsurlarıyla oluşmamaktadır. Yerleştirme, kurgusal altyapının çelişkileri ile sayısal uygulamaların günümüz çelişkileriyle eş anlı hareket ederek tasarlanan kurgunun da çatışmalı bir doğa oluşturması amaçlanarak sayısal bir biçimde tasarlanmıştır (Şekil 4.17).



Şekil 4.17: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi. (Android uygulaması ekran görüntüsü)

Yerleştirme, artırılmış gerçeklik uygulamalarının pratik problemleri gereği, iki ayrı Android uygulaması hazırlanarak elde edilmek durumunda kalmıştır (Şekil 4.18).



Şekil 4.18: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesi. (Android uygulaması ekran görüntüsü)

Referans olarak kullanılan PTT logosu saha çalışması sırasında stabil olarak kamera tarafından algılanmadığı için yerleştirmenin eş anlılığı kesintiye uğramaktadır. Benzer şekilde hazırlanan diğer Android uygulamasında referans görsel alanda zemine yerleştirilmiştir. Bu uygulama sırasında da alanın sirkülasyon devinimi uygulamanın zaman zaman sekteye uğramasına sebep olmuştur.

4.2.2 Bir yapım tekniği olarak artırılmış gerçeklik (augmented reality)

Kavramlar ve kavrayışların ağ toplumu ile birbirine bağlandığı, her an yeniden bir etkileşime girerek mevcut yapının da tekrar sorgulanmasına, yeniden, defalarca yinelenerek oluşturulmasına aracılık etmekte ve dahi bu duruma zorlamaktadır.

Castells, teknolojinin günümüz hayatına girişini ve yerini sağlamlaştırmasını “enformasyon teknolojisi devrimi” ile açıklamakta ve “...toplum ve kültürün maddi temellerinde bir kesintiye sebep olan, en azından 18.yüzyılın sanayi devrimi boyutunda bir tarihsel olay” (2008, s.39) olarak nitelemektedir.

Bugün ağ (www) ile birbirine bağlanan toplumların sentezlediği kavramlar üzerine tartışmalar sürerken gerçekliğin sınırları üzerine de çeşitli çalışmalar yapılmakta, bu çalışmaların ürünleri de hızla gündelik hayata katılmaktadır. Sanal gerçeklik, video projeksiyon ve video eşleştirme teknikleri gibi artırılmış gerçeklik (AR) uygulamaları da bir satır görevi görerek birçok sahada farklı uygulamaların ortaya konmasına aracılık etmektedir.

Artırılmış gerçeklik, fizik mekânda var olmayan ya da sentetik bir gerçeklik yaratımı üzerine oluşturulmuş tekniklerle birlikte; temel olarak yansıtma tekniklerinin geliştirilerek kurgulandığı teknolojik bir altyapıyı temsil etmektedir. Benzer bir temel üzerine kurgulanan sanal gerçeklik kavramından farklı olarak artırılmış gerçeklik kullanıcı için tamamen yeniden oluşturulmuş sentetik bir fiziksel çevre kullanmamaktadır.

Artırılmış Gerçeklik’te bilginin gerçek bir ortamla bağlantısı olması gerekmektedir. Bu bağlantı genellikle sayısal ortamda üretilen veriler ile gerçek ortam arasındaki uzamsal ilişkiye dayalıdır. Bu bağlamda artırılmış gerçeklikteki amaç sayısal ortamda üretilen bilgilerin gerçek çevreye/mekâna bir görüntü birimi aracılığı ile entegrasyonu ve tekniksel açıdan ara yüz tasarımının binoküler yapıya olan sunumu ile ilgilidir. (Alpay, 2015, s.37)

Video projeksiyon ve video eşleştirme gibi teknikleri içeren uzamsal artırılmış gerçeklik ise temel olarak, AR tekniğinin, fizik mekân ile kullanıcı retinası arasında

ekran ve bunun gibi herhangi bir cihaz kullanımına gerek kalmaksızın sayısal verinin ortama yansıtılması ile oluşturulmaktadır (Alpay, 2015). Günümüzde artırılmış gerçeklik teknolojisi, endüstriyel ürün geliştirme, oyun, mimari görselleştirme, pazarlama hatta kültürel mirasın korunması ve rehberliği gibi geniş bir kullanım olanağı ile günden güne etkileşim alanını genişletmektedir.

Temel pratik, izleyici ile izlenen fiziksel nesne ya da mekân arasına izleyicinin üç boyut algısı ile bir birlik kurarak, izlenen nesne ya da mekânın maniplasyonudur. Sanal olarak dile kazandırılan *virtual* kelimesinin Latince kökeninde yer alan ‘*virtus*’un potansiyel ve kuvvet anlamları, üç boyut algısının bir dinamiği olan sanal gerçekliği olası bir gerçeklik olarak nitelememizi sağlar (Kılıç, 2016).

Artırılmış ya da diğer bir deyişle zenginleştirilmiş gerçeklik ise bahsedildiği gibi sanal gerçeklik olarak adlandırılan teknolojiden farklı şekilde, sayısal olarak oluşturulan verilerin görebildiğimiz fizik mekân üzerine katmanlanarak ya da bindirilerek, mevcut mekân algımızın manipüle edilmesini sağlamaktadır. Kılıç’ın (2016) Azuma’dan naklettiği üzere artırılmış gerçekliğin  karakteristiği bulunmaktadır: Gerçekliği ve sanallığı birleştirmesi, gerçek zamanlı etkileşimin sağlanması ve üç boyutlu olarak temsil kabiliyetine sahip olmasıdır.

Alpay da artırılmış gerçekliğin sanal gerçeklik uygulamalarından farkından bahseder: “Artırılmış Gerçeklik’te bilginin gerçek bir ortamla bağlantısı olması gerekmektedir. Bu bağlantı genellikle sayısal ortamda üretilen veriler ile gerçek ortam arasındaki uzamsal ilişkiye dayalıdır” (2015, s.37). Video projeksiyon, video eşleştirme ve artırılmış gerçeklik gibi çağcıl araçların gerçeklik algısı üzerindeki bu etkisi, sanatın çarpıcı yapısıyla örtüşmesi ile sinema ve benzeri yansıtma teknikleri gibi sanatın icrası yönünde kullanımıyla dikkat çekmektedir.

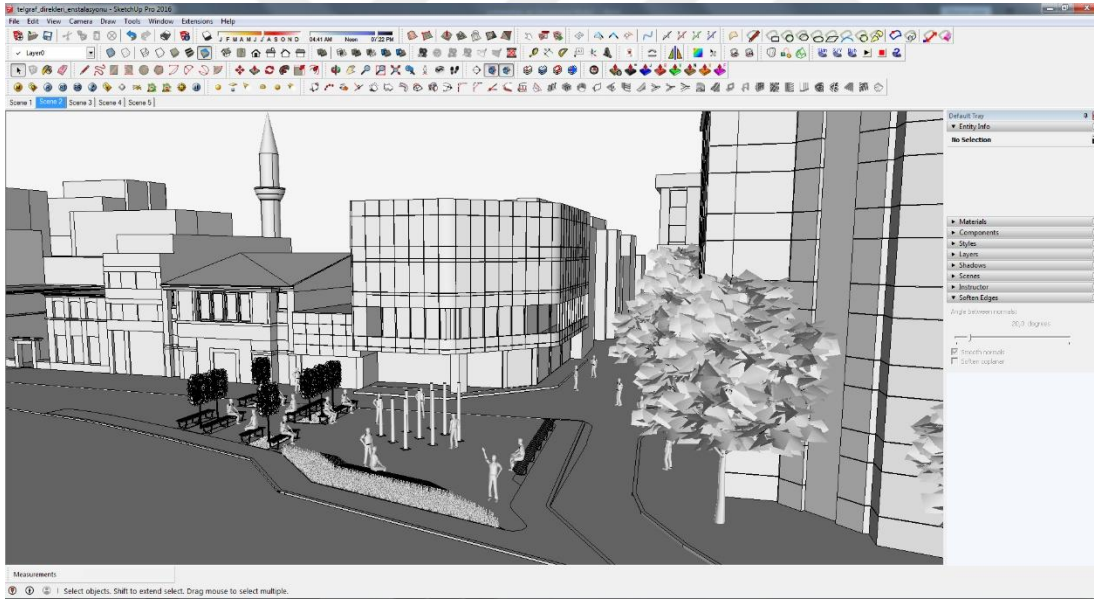
Bu noktada yapılan yerleştirmenin eş anlı olarak kullanıcı üzerindeki etkisi sanat objesinin ontolojik yapısının yanı sıra sanat yapıtının oluşum sürecine dair araçsallık bağlamında fayda sağlama potansiyelini de tartışma imknı sunmaktadır.

Enstalasyonun sayısal altyapısı, tasarımın üç boyutlu modele aktarım sürecinden sonra Unity ve Vuforia platformlarında, ardından aracı cihaz üzerinde görüntülenebilmesi amacıyla Android Studio yazılımında ve Android arayüzünde gerçekleştirilmiştir.

Unity Technologies tarafından geliştirilen Unity yazılımı; genel olarak bilgisayarlar, oyun konsolları ve mobil iletişim araçlarında kullanılmak üzere video oyunları ve simülasyonların geliştirilmesinde, mimari, mühendislik, inşaat ve otomotiv sektöründe eş zamanlı geliştirme amaçlı, sinema sektöründeki sayısal görselleştirmelerde (*special effect*), artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik çalışmalarında, öğrenme ve alıştırma metotlarının geliştirilmesinde, reklam ve pazarlama sektörlerinde kullanılan bir çoklu platform (*cross-platform, multi-platform*) olarak tanımlanmaktadır.

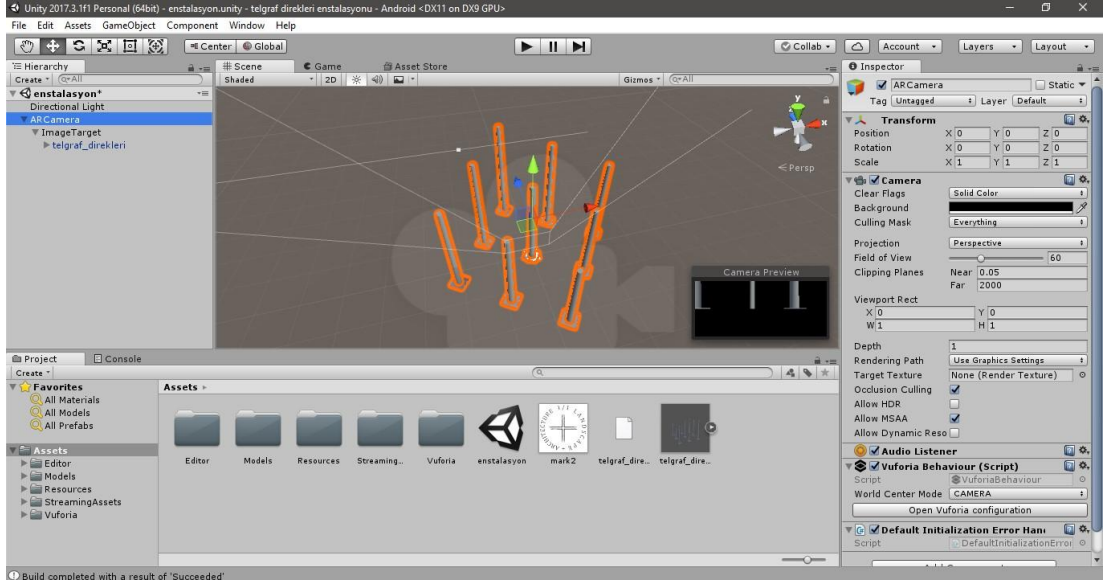
Vuforia ise AR uygulamalarının geliştirilmesinde kullanılan bir yazılım geliştirme aracı (*software development kit/SDK*) yazılımıdır.

Tasarımı tamamlanan yerleştirme, Sketchup programı ile 3 boyutlu model haline getirilmiş ve obj dosya formatı ile Unity platformuna aktarılmıştır (Şekil 4.19 ve Şekil 4.20).



Şekil 4.19: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesinin Sketchup programındaki ekran görüntüsü.

Eşleşmenin sağlanacağı görsel de Vuforia aracılığı ile Unity platformuna aktarılmıştır. Bu noktada bahsedildiği gibi deneysel yerleştirmenin pratik sorunlarından birisi olan eşleştirilen görsel malzeme ile cihazın görsel iletişiminin kesilmesi durumundan dolayı iki ayrı kaynak görsel üzerinden iki ayrı Android uygulaması başarılı şekilde çalıştırılarak yerleştirme gerçekleştirilmiştir.



Şekil 4.20: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesinin Unity yazılımındaki ekran görüntüsü.

5 ayrı deneme sürümü ile test edilen yerleştirmenin Android uygulamalarında görselin baskısı zeminde yere paralel konumda ya da yere dik konumlu yerleştirilmiş, başarılı test uygulamalarında yere dik konumlu olan baskı görseli yerine postane binası üzerindeki yerleşik PTT logosu kullanılması uygun görülmüştür. PTT logosunun bulunduğu tabelanın kullanıldığı test uygulaması başarılı sonuç vermiş ancak yerleştirmenin deneyime sunulduğu sekiz ayrı kullanıcı ile görüşme esnasında zaman zaman yerleştirmenin görsel ile eşleşme sağlayamadığı için kesintiye uğramıştır. Abstrakt bir görselin kullanıldığı ikinci gruptaki Android uygulamaları ise görselin baskısının hem yere paralel hem de yere dik konumlu yerleştirildiği test uygulamalarının hepsinde başarılı sonuç vermiştir. Deneyime sunulan 14 kullanıcı ile görüşmeler sırasında ilk versiyondaki aksaklıklar gözlemlenmemiştir. Enstalasyon ile kesinti olmaksızın kamera ve telefon ekranı aracılığıyla karşılaşan kullanıcıların tamamına yakını, yaş grubu farklılıklarına rağmen teknolojik bir unsur karşısında şaşkınlıklarını ifade etmektedirler. İlk gruptaki kullanıcılarda da gözlemlenen şaşkınlık durumu daha ziyade bir sihir gösterisi ile karşılaşan insanlara benzemektedir.

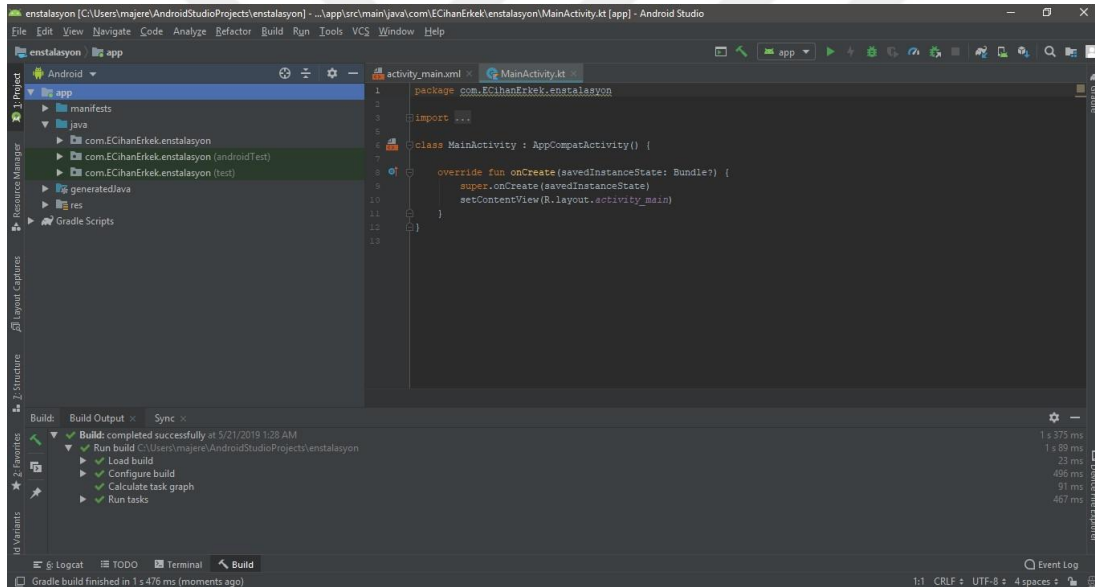
Bahsedildiği gibi AR deneyimi uzamsal artırılmış gerçeklik uygulamalarından farklı olarak, kullanıcının gözü ile fizik mekân arasında bir katmanın oluşturulabilmesi için gerekli kamera ve/veya ona bağlı bir ekranın varlığını zorunlu kılmaktadır.

Çalışmada pratik olarak temin edilebilmesi, hareketli olması, bağımsız bir enerji kaynağına sahip olması, kullanıcıların büyük çoğunluğunun aşına olduğu varsayılan

bir teknolojik arayüze sahip olması sebebiyle Android tabanlı bir mobil cihaz tercih edilmiştir. Bu sebeple de Unity yazılımı ile birkaç Android uygulaması hazırlanarak denenmiştir (Şekil 4.20).

Test amaçlı hazırlananlarla birlikte kullanılan tüm SDK'ler, Android arayüzü ile birlikte bir mobil uygulama olarak kullanılabilir hale getirilmiştir. Mobil telefon işletim sistemi arayüzünden diğer Android uygulamaları gibi erişilebilen AR uygulamaları üzerinde eşleştirme dışında herhangi bir fonksiyon yazılmamıştır.

AR uygulaması Unity platformu yerine başka platformlar kullanılarak ya da Unity platformu ile entegre çalışabilen diğer platformlar ile de hazırlanabilmektedir. Özellikle profesyonel destek uygulamaları arasındaki coğrafik konum üzerinden eşleşmenin yapılabildiği uygulamalar, çalışma çerçevesinde hazırlanan uygulamayı daha ileri bir seviyeye taşıyabilme kapasitesindedir.



Şekil 4.21: ‘Telgraf direkleri’ yerleştirmesinin Android tabanlı cihazlarda görülebilmesi için hazırlanan Android uygulamasının Android Studio yazılımındaki ekran görüntüsü.

Yerleştirmenin çalışma çerçevesinde deneysel bir araç olarak kullanımı, kategorik olarak yalnızca proje alanında eş anlı bir etkileşimin kullanıldığı zaman dilimi içerisinde geçerlidir. Yerleştirmenin sonraki düzenlemeleri literatürde sık karşılaşıldığı gibi çeşitli enstalasyonların görsel malzeme ile desteklenerek dağıtımını içermektedir.

4.3 Bir Kamusal Deneyime İlişkin Notlar

Fortin ve diğerlerine (2014) göre sayısal altyapı, Castells'den de alıntıladıkları gibi bir 'bilişsel şehir' ya da başkalarının adlandırdığı gibi 'sayısal şehir'; kendini büyük ölçüde bir araştırma ağı, iş gücünün post-endüstriyel yeniden düzenlenişi ve sermaye, emek ve ürünlerin küresel bir düzen olarak dağılımı ile komünal, sosyal ve kültürel genişletilmiş kozmopolit bir alan olarak internet üzerinde somutlaştırmıştır. Yanı sıra “21. yüzyıl, gerçek bir Arendtvari moda ile kent kültürünü, *polis*'i (the polis), 'World Wide Web (www)'de yeniden şekillendirdi”. Fortin ve diğerleri (2014), sayısal uygulamaların yeni yaratıcı, sosyal biçimler sağlayarak eylemin yorumunu da yeniden şekillendirdiği zamanda kamusal alanın rolünü sorgulamaktadırlar. Sorgulamalarını sayısal uygulamaların ‘*hibrit (melez) alanlar*’ oluşturabilecekleri yönünde bir kabiliyetleri olup olmadığı, varsa bu alanların düzenine ilişkin yorumlarla sürdürmektedirler. Fizik mekâna da taşınabilen bu yansıma dolayısıyla *melez* olarak nitelemeleri bize kamusal alanın çatışmalı tabiatını anımsatmaktadır.

Yapılan deneysel çalışma, hem aitlik ve kentsel hafıza gibi değerler bağlamında kamusal alanın biçimsel kabulünü, hem de sanat objesinin içsel doğasının kamusal alandaki kavramsal soyutlamasının etkisi göstermesi açısından önemlidir. Yerleştirmenin tekniği açısından ise bir *melez* alan çatışması oluşturması bağlamıyla da tartışma oluşturması hedeflenmektedir. Bir yan amaç olarak Artırılmış Gerçeklik teknolojisinin araçsallık açısından faydalı bir enstrüman olup olmadığı da bu deneysel çalışma ile birlikte tartışmaya açılmaktadır.

Temel olarak yürütülen çalışma sırasında kentsel kamusal alanlarda sanat objesinin varlık durumu hakkında kuramsal bir çalışma irdelenerek sanat objesi üzerinden birey ve toplum ile her iki kimliğin kamusal perspektifi tartışılmıştır. Birey olarak kamusal alanın sınırlarını, varlık eşiklerini ve kentsel mekânların kamusal alanlarını tartışmak; kamu oluşturmak ve kentsel mekânı kamusal alan olarak sahiplenmek, eş anlamlı olarak bu durumun ontolojik varlığının kentsel alanların mekânsal kalitesine yönelik etkilerini değerlendirme üzerine ve buradan da kent üzerine bir tartışmanın yürütülmesine aracılık etmek çalışmanın nihai hedefidir.

Sanat objesinin kentsel açık alanlardaki durumuna ilişkin çeşitli çalışmalar ve yargılar tarihsel süreç içerisinde yapılagelmiş ve gelecektir. Çalışma içerisinde ele alınan yöntem ve yaklaşım ise kavramların ontolojik yapıları ve birbirleri ile

diyalektik ilişkilerine çağcıl unsurların dahli perspektifinden bakılması bağlamında ayrılmaktadır.

Deneysel yerleştirme, kamusal alana yönelik eşğin aşılması yönünde bir ‘melez alan’ oluşturarak bir yarıma sağlamayı amaçlamaktadır. Buna bağlı gözlem ve kritiğin yapılabilmesi mümkün olsa da çalışmanın farklı açılardan tahlil edilebilmesi için doğrudan bu amaca vakfedilmiş biçimde yapılacak çalışmalarda, alandaki kullanıcı kitlesinin önceden bilgilendirilmesi faydalı olacaktır.

Yapılan deneysel çalışma sonunda, izleyici/kullanıcıların kamusal alana ilişkin görüşleri, sanat objesinin kentsel mekân ile etkileşimi ve kentsel bellek oluşturmada bağlamındaki rolünün araştırılması için sözlü mülakat ve anket çalışmaları yapılmıştır. Sözlü mülakatlar ve anket çalışmaları, yerleştirmenin icrası sırasında yaşanan aksaklıklardan ötürü farklı zaman dilimlerinde gerçekleştirilmiştir. İzleyici/kullanıcılar yerleştirme esnasında hem yerleştirme hakkında hem de alanın tarihsel yapısı hakkında bilgilendirilmiş ve konu özelinde yönlendirilmiştir. Çalışmanın temel gayesi üzerinden hareket edilerek izleyici/kullanıcıların sosyo-ekonomik durumları hakkında soru yöneltilmemiş, yalnızca yaşam alanları ve teknolojik bilgilere yakınlık derecelerinin tespiti hakkında kişisel bilgilere yönelik bazı sorular yöneltilmiştir.

İki ayrı Andorid uygulaması aracılığıyla enstalasyonun eş anlı deneyime sunulduğu, toplamda 22 izleyici hem uygulama hem enstalasyon hakkında görüşlerini paylaşmıştır. Sunuşa katılan yalnızca bir izleyici görüş paylaşmadan alandan ayrılmıştır. Enstalasyonun kurgulandığı ilk Android uygulaması ile sunulan yerleştirme esnasında yaşanan aksaklıklara karşın başarılı sonuç alınan yerleştirme esnasında sekiz ayrı izleyici ile görüşülmüştür. Aynı yerleştirmenin ikinci versiyonu olan Andorid uygulaması aracılığıyla deneyime sunulan yerleştirme esnasında ise 14 ayrı kullanıcı ile mülakat yapılabilmektedir.

Görüş beyanında bulunmayan izleyici de dahil deneyime katılan izleyicilerin tamamına yakınında kamera ve telefon ekranı aracılığıyla ulaştıkları yerleştirme karşısında şaşkınlıkları gözlemlenmiştir. Karşılıklı görüşmelerde de durumu dile getiren izleyiciler şaşkınlıklarının kaynağı olarak uygulamayı, teknolojik unsuru işaret etmişlerdir.

Mülakata katılan katılımcılara alanın tarihi hakkında kısa bir bilgilendirme yapıldıktan sonra mobil telefon üzerinden çalışan Android yazılımı ile yerleştirme uygulaması gerçekleştirilmiştir. Uygulama ardından kısa bir sözlü mülakat yapıp önceden hazırlanan soru ve yargılara katılma düzeylerine göre bir değerlendirme yapmaları istendi. Katılımcıların 20'si haftada en az bir gün, iki kişi nadiren ise Tarihi Çarşı'da bulunduklarını belirtmiştir. Katılımcıların 20'si bulunduğumuz yeri tarif ederken çevredeki işletmeleri röper olarak kullandığını belirtirken, bir kişi Adalar (Beşiktaş) iskelesini, bir kişi de metro çıkışını kullandığını belirtmiştir. İşletmeleri röper olarak kullandığını belirten katılımcıların büyük kısmı sebep olarak bu şekilde tariflemenin kolay olduğunu belirtirken, birkaç kişi eski işletmelerin adını telaffuz etmektedir.

Katılımcıların tamamı gündelik hayatlarında teknolojik aletlere yakınlık düzeyi hakkındaki yargıya orta ve üzeri yanıtını vermiştir. Buna karşın iki katılımcı artırılmış gerçeklik hakkında önceden bilgi sahibi olup, bir artırılmış gerçeklik uygulamasına tanıklık ettiklerini belirtmiştir. Katılımcıların tamamına yakını artırılmış gerçeklik uygulamalarının sanatın icrası yönünde olumlu katkı sağlayacağını belirtirken üç katılımcı olumlu görüşlerine karşın çekimser yanıt vermiştir.

Katılımcıların tamamı kamusal alandaki sanat objesinin bulunduğu mekânda odak oluşturduğunu söylerken, 18 katılımcı kamusal alandaki sanat objesinin yaşam alanlarımızla bağ kurmamıza yardımcı olduğu, yere aidiyet hissini güçlendirdiği yargısına olumlu yanıt vermekte, 3 katılımcı sanat objesine göre değişebileceğini belirterek çekimser görüş beyan etmektedir. Bir kişi ise belirleyici olmayacağı görüşünü bildirmiştir. Katılımcıların tamamı kamusal alandaki sanat objesinin mekânın kamusal varlığını hissetmemizdeki önemli bir unsur olduğu yargısına katılmaktadır. Aynı şekilde tüm katılımcılar kamusal alandaki sanat objesinin kentsel belleğin oluşmasında önemli yer tuttuğu yargısına katıldıklarını belirtmiştir. Katılımcıların 17'si kamusal alandaki sanat objesinin kentsel kimliğin oluşmasına katkı sağladığı yargısına katıldıklarını belirtirken, 2'si çekimser kaldıklarını, 3'ü ise katılmadıklarını belirtmiştir. Tüm katılımcılar kamusal alandaki sanat objesinin mekâna estetik katkı sağladığı yönündeki yargıya katıldıklarını belirtmiştir.



5. SONUÇ VE TARTIŞMA

Her ne kadar temel kavramlar olarak kamusal alan ile özel alan, toplumsalla mahrem, aleni olanla içsel olan kültürel ve etimolojik olarak ayrılmış görünse de Lefebvre'nin belirttiği gibi "kamusal (politik) yaşam ile özel yaşam inkâr edilemeyecek biçimde iç içe girmiştir. Özel yaşam günümüzde toplumsal ve politik genel bilgilere gömülüdür" (Lefebvre, 2013, s.12). Bu giriftleşme temel tezleri örtmese de soyutlamalar ve çıkarımlar için dikkati gerektirmektedir. Sınırların belirsizleşmesi bir veçhesiyle, bahsedildiği gibi piyasacı karakterde tanımsızlaş(tır)ma, köhneleş(tir)me, müdahale ile soylulaştırma projeleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bu girift etkileşim, Lefebvre'nin (2013) işaret ettiği üzere "pratik ve toplumsal yaşamın tartışmasız bir şekilde 'yeniden özelleşmesi', aile yaşamına, yani 'özel' gündelik kapanma" (s.12) şeklinde tezahür edecektir. Devamındaki diğer veçhesi ise bireyin kamusal (politik) olana, toplumsal mülkiyete ilişkin yargılarının/kabullerinin bulanıklaşmasına neden olmaktadır. Kamusal mekânda karşılaştığımız sanat eseri ise Lefebvre'nin (2013) tabiriyle 'oyuncul mayası' ve beklenmedik tabiatı ile gündelik hayatın dışına çıkarıp kendine has bir hafızayı oluşturacak, bulanıklığı aşmayı kolaylaştıracaktır.

Temelde kamusalılığı demokratik toplumun yapı harcı olarak tanımlamak mümkündür. Habermas ve Arendt'in de Antik Yunan kentleri üzerinden tanımladıkları kamusalılık, bir arada yaşam için oluşacak azami toplumsal kültürü barındırıp sürdürmektedir. Burjuva kamusal alanı sanayi devriminden beri hem emperyalist devletlere ait toplumları hem de sömürge ve yarı sömürge devletlere ait toplumları önemli ölçüde dönüştürdüğü söylenebilmektedir. Bu dönüşümün diyalektiği de kamusalılığı ya da kamusalılığın niteliğini benzer şekilde etkilemiştir.

Bugün iletişim kaynaklarının günden güne etki alanını artırdığı küresel bir dünyada yaşamaktayız. Bugün burjuva kamusunun da çıkış noktasından *plebyan*, çoklu ya da karşıt kamusal alanın da çıkış noktasından farklı bir noktadayız. Kent kurgusunun önemli bir yaşamsal kaynağı olarak kamusal alanın niteliği tartışmalıdır. Kamusal alanı kentin belleği; kültürel birikimi tek başına oluşturmaya da kurduğu her bir ağ ile

örmektedir. Karşıt perspektiften kent belleğinin oluşumu için kamusalılığı karşılıklı bir sebep sonuç ilişkisi olarak değerlendirmek mümkündür.

Kenti oluşturan artı değer kamusal alanın kaynağı olan egemenlik alanlarını da biçimlendirmektedir. Şu hâlde politik unsurların bulundukları zemin kaybolmakta; kentsel açık alanların kamusal varlığı piyasacı karakterde yeniden dönüşmektedir. İçkin yapısı da tartışmalı sanat objesi ise biçim açısından yüzeysel bir estetik katkının ötesinde kentsel mekânların ideolojik dilini değiştirmektedir. Bulundukları fizik mekân ile etkileşir, karşılıklı dönüşürler; taşıdıkları simgesel yapı, estetik dinamik mekâna mana derinliği katmaktadır.

Çağın (2010) kamusal sanatın mekânsal etkilerini; “estetik değer oluşturmak”, “odak noktası oluşturmak”, “kentsel imaj oluşturmak”, “kentsel kimlik oluşturmak” ve “mekân hissini güçlendirmek” (s.75) olarak sıralamaktadır. "Aidiyet ve topluluk hissini geliştirmesi", "toplumsal kimliği geliştirmesi" ve "sosyal dönüşümü tetiklemesi" (s.79) ise sosyo-kültürel etkiler arasından majör önemdedir. Çağın'ın (2010) Hall ve Robertson'dan aktardığı gibi;

...ortak sosyal değerleri ya da hedefleri, bir süreç ya da olay bazlı etkinlikle veya ortak anlamları ifade eden fiziksel bir obje ile yansıtarak, yapılaşmış çevrede bir kamusal kültür yaratılabilmektedir. Bu kamusal kültür içerisinde insanlar arası iletişimi, etkileşimi ve dolayısıyla toplumsal bir dönüşümü barındırır. Kamusal sanat bu noktada kamusal bir kültür yaratımı ve buna bağlı olarak da toplumsal dönüşüm için bir katalizör görevi görür. (s.83)

Sanatın ya da özel olarak sanat objesinin ihtiva ettiği estetik fonksiyon, kentsel mekânların mekânsal niteliklerini etkilediği gibi sanat objesinin yer ile kurduğu etkileşim/diyalog, fizik mekânın toplumsal niteliğini yani kamusalılığını da etkilemektedir. Sanat, yeri ile hemhal oldukça potansiyelini açığa çıkartmaktadır. Bu objenin estetik fonksiyonunu etkinleştirmektedir. Bu bağlamda kentsel açık alanlar sanat objesi için bir geri plan oluşturmaz; karşılıklı bir diyalektiği barındırmaktadır.

Çalışma ile kentsel açık alanların kamusal niteliği sorgulanmıştır. Toplumsal ve kentsel bellek, simgesellik, aidiyet gibi kavramlar üzerinden sanat objesinin bu niteliği, bir eşik değerini aşılması yönündeki başat unsur olarak değerlendirme ve bu değerlendirmeye ilişkin kuramsal bir tartışmanın yanı sıra post modern bir araç olarak artırılmış gerçeklik ile oluşturulmuş bir yerleştirme ile bu tartışmayı farklı bir düzlemde katmanlandırma hedeflenmiştir.

Literatüre ilişkin gözlem ve değerlendirmeler ile yapılan yerleştirme sırasındaki mülakatlar neticesinde sanat objesinin kent belleği perspektifinden ya da kentli açısından kentsel peyzajın kamusal alan olarak değerlendirilmesi yönündeki eşiği aşmada başat aktör olduğu söylenebilmektedir. Bu niteliğiyle kamusal alandaki sanat objesi simgesel değeri ve estetik katkısı ile kentlinin yaşadığı mekân ile güçlü bir bağ kurmasına yardımcı olur ve aidiyet fikrini güçlendirdiği söylenebilmektedir. Arkaik sanat yapıtları bu önermeye karşıtlık oluştursa da kentsel açık alanların kamusal niteliğini artıran itici bir güçtür.

Yapılan deneysel yerleştirme çalışması tabiatı gereği bazı muğlak yaklaşımların yanı sıra öngörülen bazı çıkarımların yapılabilmesini de olanaklı kılmıştır. Çalışmanın çağcıl bir teknolojiyi taşıması, biçimin içerikle birlikte dikkat çekici olmasını sağlamıştır. Çalışma esnasında gözlemlenen tepkilerin büyük kısmının bir sihir gösterisi ile karşılaşılması şeklinde olması ve bu yönüyle aranılan ya da tartışılması hedeflenen soruların doğrudan odak olmasını engellemekte olduğu görülmektedir. Kullanıcıların yönlendirildiği durumlarda ise sanat objesinin varlığı yönünde olumlu bir tepki alınmıştır. Bu yönüyle artırılmış gerçekliğin araçsallığı bağlamında umut vadeden bir teknolojik unsur olduğu söylenebilmektedir.

Çalışma neticesinde derlenen bulgu ve değerlendirmeler;

- Kamusal alanda sanat objesinin varlığı, kentlinin yer ile kurduğu bağ oluşturmakta ya da güçlendirmektedir.
- Kamusal alanda sanat objesi bulunduğu mekâna estetik değer katmaktadır.
- Sanat objesi taşıdığı simgesel değer ile kentlinin yaşadığı çevreyle aitlik ilişkisi kurmasına yardımcı olmaktadır.
- Sanat objesi kamusal alana yönelik bakışı büyük ölçüde etkilemektedir. Sanat yapıtı kentsel açık alanların kamusal varlığını betimleyen itici bir gücü simgelemektedir. Tanımlayıcıdır.
- Kamusal alanda sanat objesi kentsel bellek oluşturma bağlamında önemli bir aktördür.
- Post-modern bir araç olarak AR teknolojisi, kent belleğinin oluşturulmasında yardımcı olacak potansiyele sahiptir.

- Sanat yapıtının oluşturulması ve icra edilmesinde araçsallık bağlamında AR, faydalı bir unsurdur.

Video projeksiyon ve video eşleştirme teknikleri gibi çağcıl tekniklerle birlikte sanat yapıtının oluşturulması bağlamında geniş bir potansiyele sahip olduğu görülebilmekle beraber erişim kısıtları göz ardı edilememektedir. Bu amaçla gerçekleştirilen sanatsal faaliyetlere ilişkin karşılaştırmalı çalışmaların yapılmasına ihtiyaç duyulduğu aşıkardır.

Gözlemlenen tepkilerin yönlendirilerek irdelenmesi ile sanat objesinin varlığının kentsel açık alanların kamusal niteliğine katkı sağladığı, bir araştırma ya da tartışma enstrümanı olarak fayda sağlayabileceği kabul edilebilmektedir. İleride bu çalışmanın devamı ya da paralelinde yapılacak çalışmalarda bulguların sağlıklı toplanabilmesi ve yorumlanabilmesi açısından kullanıcıların kategorik sınıflandırılması ve ön bilgilendirmenin önemli olduğu düşünölmektedir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W.** (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. ve Horkheimer, M.** (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Akbulut, M. R.** (1992). *Tanzimattan cumhuriyete İstanbul ve Kadıköy örneklerinde plan dinamikleri ve mekânsal dönüşümün incelenmesi: batılılaşma aşamasındaki (dönüşümündeki) toplumlarda kent mekânının değişiminde yerli ve yabancı kökenli azınlıklar* (Yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Akbulut, M. R.** (2004). *Kentsel Tarih Araştırmalarında Bilgi Teknolojilerinin Kullanımıyla Yeni Bir Yöntemin Geliştirilmesi (Kentsel Dönüşümde Kaos Kuramı ve Kadıköy-İstanbul Örneği)* (Doktora tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Akkar Ercan, M.** (2016). Endüstri-sonrası kentlerin değişen ve dönüşen kamusal mekânları, *Planlama*, 23 (3), 193-203. Erişim tarihi 9 Kasım 2017, doi: 10.14744/planlama.2016.21931
- Akpınar, İ. Y.** (2008). Bugün için geçmiş: Proust planından günümüze, politik araç olarak kentsel tasarım, *Mimarist*, 29 (3), 61-67
- Akyürek, F.** (2010). Türkiye’de heykel sanatı, *Mimarist*, 35 (1), 53-59.
- Alpay, Ç.** (2015). *Uzamsal Artırılmış Gerçeklik Yerleştirilmesi ve Bir Video Projeksiyon Eşlemesi*, (Sanatta Yeterlilik Tezi) Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
- Althusser, L.** (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* (Y. Alp, M. Özışık, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Althusser, L.** (2005). *Yeniden Üretim Üzerine* (A.I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Arendt, H.** (1968). *Men in Dark Times*. San Diego (USA): Harcourt, Brace & World.
- Aristoteles.** (2018). *Atinalıların Devleti* (A. Çokona, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bektaş, C.** (2001). *Mimarlıkta Eleştiri*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bektaş, C.** (2010). Türkiye’de heykel sanatı, *Mimarist*, 35 (1), 73-77.
- Berger, J.** (2009). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Bora, T.** (2019, 13 Şubat). Vasat, *Birikim Dergisi*. Erişim adresi: <http://www.birikimdergisi.com/haftalik/9345/vasat#.XKVVHNEPVKUk>
- Cansever, T.** (1997). Şehir, *Cogito Kent ve Kültürü*, 8.
- Castells, M.** (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür Cilt 1: Ağ Toplumunun Yükselişi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Çağın, P.** (2010). *Kamusal Sanat ve Kent İlişkisi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Çetin, M.** (2014). Mitoz çoğalan metastatik ‘yer’ler ve hibrid kimlikler, *Dosya*, 33 (1), 33-45.
- Çolpan, C.** (2017). *Bir Semtın Kimliğinin Sürdürülmesinde Kentsel Belleğin Yeri: Yeldeğirmeni Örneği*, (Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Dacheux, E.** (2012). *Kamusal Alan* (H. Köse, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Davies, N. ve Jokiniemi, E.** (2008). *Dictionary of Architecture and Building Construction*. Oxford (UK): Architectural Press.
- De Coster, S.** (2013) *Rock Strangers Oostende & My Secret Garden: Arne Quinze*. Amsterdam (NL): Frame Publishers
- Dedeoğlu, E.** (2008). *Çağdaş Metropolde Görünmeyen Sınırlar ve Kamusal Alanın Yitimi* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Emerson, C.** (2015) *Regarding Manneken Pis: Culture, Celebration and Conflict in Brussels*. New York (USA): Modern Humanities Research Association and Routledge.
- Erdemci, F.** (2013). Anne, Ben Barbar Mıyım? İçinde (L. Erçevik Amado, Editör) *Anne, Ben Barbar Mıyım? 13. İstanbul Bienali Rehberi* (s.22-32), İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve Yapı Kredi Yayınları.
- Erdönmez, E. ve Akı, A.** (2005). Açık Kamusal Kent Mekânlarının Toplum İlişkilerindeki Etkileri. *Megaron*, 1 (1), 67-87. Erişim tarihi 9 Kasım 2017. <https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-21939-ARTICLE-ERDONMEZ.pdf>
- Ergin, N.** (2010). Türkiye’de heykel sanatı, *Mimarist*, 35 (1), 60-63.
- Ergin, Ş.** (2010). Felsefeden bilime ya da düşünceden eyleme peyzaj ve kent, *Dosya*, 18 (1), 5-12.
- Evren, Y., Enlil, Z. M. ve Dinçer, İ.** (2010). Kültür endüstrilerinin İstanbul için potansiyelleri ve kültür politikasındaki yeri, *Mimarist* 35 (1), 31-36
- Fortin, C., Lupien, A. ve Hennessy, K.** (2014) Learning from the Mégaphone: Design Principles for Interactive Public Space Digital Installations. *ISEA 2014: The 20th International Symposium for Electronic Arts 2014*. Dubai (BAE): 30 Ekim-8 Kasım.
- Fraser, N.** (2004). *Kamusal Alan İçinde* (M. Özbek, C. Balcı, Çev.), İstanbul: Hil Yayın. [Orijinal metin: Rethinking the Public Sphere: A Contribution

to the Critique of Actually Existing Democracy. (1991) *Social Text*, No:25/6 (1991)]

- Giz, A.** (1998). *Bir Zamanlar Kadıköy*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gümüş, K.** (2017). Mimarlığın hayırseverlik kurumlarının içinde gettolaşması tehlikesi, *XXI* 158 (4),
- Gür, B.** (2006). *Yenileşme ve Kentsel Sit Alanlarında Uygulamaları – Kadıköy Tarihi Çarşı Sit Alanı Örneği* (Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Gürallar, N.** (2009). Kamu- Kamusal alan- Kamu yapıları- Kamusal mekân: Modernite öncesi ve sonrası için bir terminoloji tartışması, *Mimarlık*, 350, 52-55.
- Habermas, J.** (2004). *Kamusal Alan İçinde* (M. Özbek, Çev.), İstanbul: Hil Yayın. [Orijinal metin: *The Public Sphere* (1964), *Communication and Class Struggle: 1. Capitalism, Imperialism* (1979) Mattelart, A. Ve Siegelau, S. Bagnolet (FR). IG/IMMRC.]
- Habermas, J.** (2017). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü* (T. Bora ve M. Sancar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hardt, M. ve Negri, A.** (2009). *Commonwealth*. Cambridge (UK): Harvard University Press.
- Harvey, D.** (1997). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D.** (2013). *Asi Şehirler Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru* (A. D. Temiz Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heiddeger, M.** (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Ki Basın Yayın.
- Homer, H.** (2002). *Odyseia* (A. Erhat ve A. Kadir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Irwin, R.** (1985). *Being and Circumstance: Notes Towards A Conditional Art*. California (USA): Lapis Press.
- İnam, A.** (1997). Yaşama tektoniği üzerine tartışmalar, *Doğu Batı*, 1 (1), 95-102
- Kahraman, M. D. ve Türkoğlu, H.** (2017). Up in the Air or in the Ordinal Scale Kamusal; Alan / Mekân. *Planlama*, 27 (2), 141–151 Erişim tarihi 9 Kasım 2017, doi: 10.14744/planlama.2017.02486
- Kedik, A.** (2012). Kamusal Alan ve Türkiye'de Heykelin Kamuya Açık Alanlarda Var Olma Koşulları. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 3 (3), 77-91. Erişim tarihi 10 Kasım 2017, <http://dergipark.gov.tr/sanattasarim/issue/20647/220286>
- Kılıç, T.** (2016). *Artırılmış Gerçeklik Teknolojisinin İç Mekân Tasarım Sürecinde Kullanılması*, (Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Lefebvre, H.** (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi 2 Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Lefebvre, H.** (2016a). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H.** (2016b). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H.** (2017). *Şehir Hakkı* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynch, K.** (1981). *A Theory Of Good City Form*. Cambridge (UK): The MIT Press.
- Lynch, K.** (1990). *The Image Of The City*. Massachusettes (USA): The MIT Press.
- Montgomery, J.** (1998). Making a City: Urbanity, Vitality and Urban Design. *Journal of Urban Design*, 3 (1), 93-116.
- Moussavi, F.** (2011). *Biçimin İşlevi* (P. Derviş, Çev.). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Müller, W.** (2005). *Mimarlık Atlası Cilt 2 Romanesk'ten Günümüze Mimarlık* (D. Tuna, Çev.). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Nellen, H.** (2007). *Hugo de Groot: Een Leven in Strijd Om de Vrede 1583-1645*. Amsterdam (NL): Uitgeverij Balans
- Nişanyan, S.** (2009). *Kelimebaz*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Özeren, S.** (2008). *Mimaride Kurgulanan Sanatın Tasarımda Oluşturduğu Bellek ve İMÇ Örneği*. (Yüksek Lisans Tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Paine, T.** (2017). *Akıl Çağı* (A.H. Dalgıç, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rasouli, M.** (2013). *Analysis of Activity Patterns and Design Features Relationships in Urban Public Spaces Using Direct Field Observations, Activity Maps and GIS Analysis Mel Lastman Square in Toronto as a Case Study*, (Yüksek Lisans Tezi), University of Waterloo, Ontario (Kanada).
- Saramago, J.** (2013). *Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Sennett, R.** (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (S. Durak ve A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stebbins, C. W.** (2016). *A Tool to evaluate urban plazas for planning and design patterns that support sociability*, (Yüksek Lisans Tezi), University of Georgia, Georgia (ABD), DOI: 10.13140/RG.2.2.16379.31529
- Tanyeli, U.** (2005). Kamusal Mekân- Özel Mekân: Türkiye'de Bir Kavram Çiftinin İcadı. İçinde (D. Uysal, Editör) *Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset: 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nden Metinler*, (s. 199-209). İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı.
- Tanyeli, U.** (2014). Yerötesilik pratikleri ve mimarlığın icadı, *Dosya*, 33 (1), 8-21.
- Tanyeli, U.** (2016). Toplumsallık Üretim Biçimi Olarak Mimarlık. *Sosyoloji Divanı Dergisi*, 7 (4), 233-246
- Weber, M.** (2011). *Bürokrasi ve Otorite* (H.B. Akın, Çev.). İstanbul: Adres Yayınları.

Yerce, N. E. (2007). *Enstalasyon ve Mekânı*, (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yavuz, Ö. E. (2007). *Heykel için tractatus: Heykel sanatının grameri üzerine bir deneme*, (Sanatta Yeterlilik Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yıldırım, B. (2014). *Kamusal Alanın Üretimi: Taksim Meydanı*. (Doktora Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Url-1 <<https://webgis.kadikoy.bel.tr/keos/>>, erişim tarihi: 24.05.2019.

Url-2 <www.eskiistanbul.net/5619/kadikoy-ayia-eufemia-kilisesi-rum-ortodoks-kilisesi>, erişim tarihi: 03.05.2019.

Url-3 <www.eskiistanbul.net/92/kadikoy-1882>, erişim tarihi: 03.05.2019.

Url-4 <www.levantineheritage.com>, erişim tarihi: 15.05.2019.





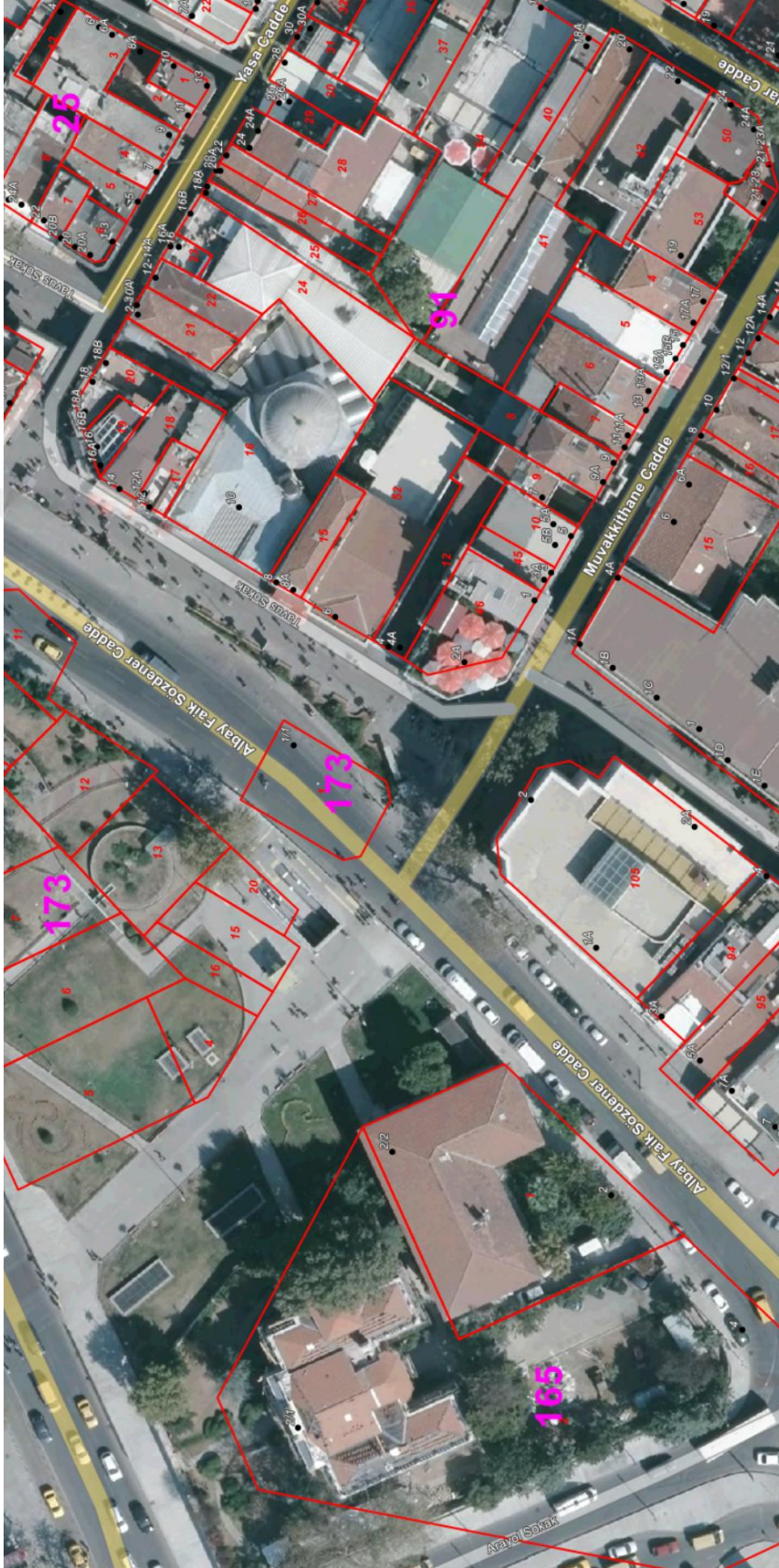
EKLER

EK A: Ortofoto.

EK B: Değerlendirme Formu.



EK A



Şekil A-1 Ortofoto (Kadastro bilgileri çakıştırılmış). Kadıköy, İstanbul.

EK. B

Değerlendirme Formu

Kamusal Alanda Sanat Objесinin Kentsel Bellek Oluşturma Bağlamında Rolü

Sayın Katılımcılar,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Bilgisayar Ortamında Sanat ve Tasarım Bölümü'nde Dr. Seher Başlık'ın danışmanlığında yürüttüğümüz yüksek lisans tezi kapsamında; toplumun ortak sahipliğindeki, umuma açık olarak tarif ettiğimiz kentsel kamusal alanların günümüz dinamikleri karşısında varsa değişimini tespit edebilmek, bu kavramların günümüz kentsel çalışmalarına yön verebilmesi için hazırladığımız bazı sorulara yanıt vermenizi rica ederiz.

Bu form içerisinde vermiş olduğunuz yanıtlar bilimsel değerlendirme dışında kullanılmayacak olup, kişisel bilgi içermemektedir. Samimi yanıtlarınız için teşekkür ederim.

Ersin Cihan Erkek

Peyzaj mimarı

Telgraf Direkleri Yerleştirmesi

Aşağıda ‘Telgraf Direkleri’ adlı yerleştirmeye ait ait üç boyutlu perspektifler ile artırılmış gerçeklik uygulamasının ekran görüntülerini bulabilirsiniz.

Değerlendirme

Aşağıdaki yargı ve sorulara seçenekler arasından seçim yaparak, katılım düzeyinize göre 1 ile 5 arasında bir değer vererek değerlendirmeye katılabilirsiniz.

1. Kadıköy Tarihi Çarşı'yı ziyaret etme sıklığınız nedir?

a) Çok nadir b) Haftada bir gün c) Haftada birkaç gün d) Hemen hemen her gün

2. Bulunduğumuz yeri tarif ederken çevremizdeki işletmelerden yararlanırmısınız?

a) Evet b) Hayır

3. Gündelik hayatınızda, kullanma pratiği ve aşinalık açısından, kendinizi teknolojik araçlara yakın bulur musunuz?

Yakınlığım az. a) 1 b) 2 c) 3 d) 4 e) 5 Yakınlığım çok.

4. Daha önce artırılmış gerçeklik hakkında bilginiz var mıydı ya da hiçbir artırılmış gerçeklik uygulamasına tanık oldunuz mu?

a) Evet b) Hayır

5. Artırılmış gerçeklik gibi uygulamalarla sanat faaliyetlerinin uygulanmasını olumlu buluyorum.

Katılmıyorum. a) 1 b) 2 c) 3 d) 4 e) 5 Katılıyorum.

6. Kamusal alandaki sanat objesi bulunduğu mekânda odak oluşturur.

Katılmıyorum. a) 1 b) 2 c) 3 d) 4 e) 5 Katılıyorum.

7. Kamusal alandaki sanat objesi yaşam alanlarımızla bağ kurmamıza yardımcı olur, yaşadığımız alanlara aidiyet hissini güçlendirir.

Katılmıyorum. a) 1 b) 2 c) 3 d) 4 e) 5 Katılıyorum.

8. Kamusal alandaki sanat objesi mekânın kamusal varlığını hissetmemizde önemli bir unsurdur.

Katılmıyorum. a) 1 b) 2 c) 3 d) 4 e) 5 Katılıyorum.

9. Kamusal alandaki sanat objesi kentsel belleğin oluşmasında önemli yer tutar.

Katılmıyorum. a) 1 b) 2 c) 3 d) 4 e) 5 Katılıyorum.

10. Kamusal alandaki sanat objesi kentsel kimliğin oluşmasına katkı sağlar.

Katılmıyorum. a) 1 b) 2 c) 3 d) 4 e) 5 Katılıyorum.

11. Kamusal alandaki sanat objesi mekâna estetik katkı sağlar.

Katılmıyorum. a) 1 b) 2 c) 3 d) 4 e) 5 Katılıyorum.

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında Gaziantep’te doğdu. 2008 yılında İstanbul Üniversitesi’nde Peyzaj Mimarlığı bölümünde lisans eğitimini tamamladı. Lisans eğitimi ve sonrasında çeşitli mimarlık ofislerinde çalıştı. 2009 yılında Mimar Sinan

Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde ‘Bilgisayar Ortamında Sanat ve Tasarım’ yüksek lisans programına başladı. 2018 yılından beri kurucusu olduğu 1/1 Landscape Architecture firmasında çalışmalarını sürdürmektedir.

