



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

GÜNDELİK HAYATTA YABANCILAŞMIŞ BİREY - MEKÂN İLİŞKİSİ

Fide Lale DURAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

GÜNDELİK HAYATTA YABANCILAŞMIŞ BİREY - MEKÂN İLİŞKİSİ

Fide Lale DURAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Fide Lale DURAK tarafından hazırlanan "Gündelik Hayatta Yabancılaşmış Birey – Mekan İlişkisi" başlıklı bu çalışma, 03/09/2019 tarihinde jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Prof. Hüsnü DOKAK

Jüri Üyesi (Danışman)

Doç. Serap EMMUNGİL
KARAMANOĞLU

Jüri Üyesi

Prof. Cebrail ÖTGÜN

Jüri Üyesi

Doç. Zuhâl BAYSAR BOERESCU

Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren BEŞTEPE

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

GÜNDELİK HAYATTA YABANCILAŞMIŞ BİREY - MEKÂN İLİŞKİSİ

Danışman: Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu

Yazar: Fide Lale Durak

ÖZ

Gündelik hayat, bireyin boş vakit, aile yaşamı, özel yaşamı gibi yaşamını belirleyen tüm anlarından; yemek, içmek, uyumak, alışveriş yapmak gibi eylemlerin toplamından ve tüm bunların toplumsal ilişkilerinden oluşmaktadır. Gündelik hayatın bir bütün olarak nesnelliği ise somut bireyi belirler. Bu araştırmada ele alınan konular, gündelik hayat ve bu hayatın belirlediği bireyler; bireylerin yaşam ile kurduğu/kuramadığı ilişki biçimleri ve bu ilişkilerin mekânla bağlantılarının sanata yansımaları kapsamındadır. Gündelik hayatın içerdiği eylemler, toplumsal bir mekânda ve zamanda meydana gelir. Dolayısıyla, bu noktada mekânlar bireylerin yabancılaşmasına neden olan nesnellikler olarak tanımlanır.

Araştırma kapsamındaki resimlerde sistem ve birey, sistemde bireyin bilinci, sistemin yarattığı mekânlar ve bunlar arasındaki ilişkiler konu edilmiştir. Sanatsal uygulamalarda yabancılaşma kavramı, bireylerin gündelik hayatta yaşamla ilişkilenebilmesi sonucunda ortaya çıkan duygu olması bağlamında ele alınmıştır. Tarihsel süreç içerisinde yabancılaşma kavramının Hegel, Feuerbach, Fromm, Marx ve Lefebvre gibi düşünörlere göre geçirdiği değişim incelenmiştir. Toplum içinde insanın yalnızlaşması ve bunun sonucu oluşan yabancılaşma duygusu kavramsal olarak açıklanmış aynı zamanda gündelik hayat ile ilişkisi vurgulanarak bütünlüklü bir değerlendirmeye varılması amaçlanmıştır.

Tez içerisinde yer alan sanatsal çalışmalarda benimsenen temel yaklaşım mekânın, toplumsal mekân olarak üretilmesi olmuştur. Mekân-zaman-para üçlemesinde kurulan hâkimiyetin toplumsal iktidarı belirler hale gelmesi, tarih boyunca mekân kavramına olan yaklaşımları da değiştirmiştir. Bu araştırmada mekân, felsefi olarak Aristoteles, Descartes, Kant, Heidegger gibi filozofların yaklaşımları doğrultusunda incelenmiştir.

Kentleşme, kentsel mntıkalar, müşterek mekân kavramları Harvey, Lefebvre, Stavrides ile birlikte güncel bir tartışma olarak ele alınmıştır.

Araştırma kapsamında yer alan çalışmalar gündelik hayat izlenimlerinin otobiyografik öğelerle buluşmasından yararlanılarak oluşturulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Lefebvre, Gündelik Hayat, Yabancılaşma, Birey, Mekân, Resim.

ALIENATED INDIVIDUAL – SPACE RELATION IN EVERYDAY LIFE

Supervisor: Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu

Author: Fide Lale Durak

ABSTRACT

Everyday life is comprised of all moments building up the life of the individual such as spare time, family life and private life as well as the aggregate of actions such as eating and drinking, sleeping and shopping along with social relations with which these actions and moments are involved. Objectivity of everyday life in its entirety determines the actual individual. Subjects treated in this study cover everyday life and individuals it determines, forms of relations with life established (or not established) by the individual, the ways these relations are linked with space and their reflections on art. Actions involved with everyday life occur in a social space and time. Consequently space is defined as the objectivity which leads to alienation of individuals.

Among the topics treated in the paintings considered in this study are the system and the individual, consciousness of the individual in the system, space created by the system and the relations between them. The concept of alienation in artistic work is approached with the premise that it is the sentiment emerging as a consequence of the individual's inability to become connected with everyday life. Transformation of the concept, alienation, through the legacies of philosophers Hegel, Feuerbach, Fromm, Marx and Lefebvre is treated in a historical perspective. Isolation of people within the society and alienation emerging as its outcome are explained in a conceptual way by emphasizing their relations with everyday life and a holistic account of these concepts is pursued.

Fundamental approach adopted in the artistic work throughout the thesis is considering space as an entity produced as a social construct. Hegemony over the space-time-money triad becoming the hallmark of social power has altered the approaches to space throughout history. In this research space is philosophically treated in line with the approaches of thinkers like Aristotle, Descartes, Kant and Heidegger. Concepts of

urbanization, urban spaces and common space are treated as a contemporary debate along the lines of Harvey, Lefebvre and Stavrides.

Works within the thesis are produced by exploiting autobiographic features coinciding with impressions from everyday life.

Key Words: Lefebvre, Everyday Life, Alienation, Individual, Space, Painting.

Teşekkürler...

Ailem

Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu

Hülya Tuncel

Seçkin Sunal

Ve diğer dostlarım...

Fide Lale Durak, 2019

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜRLER... ..	v
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	vi
GÖRSELLER DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: GÜNDELİK HAYAT	3
BÖLÜM 2: GÜNDELİK HAYAT VE YABANCILAŞMA	23
BÖLÜM 3: MEKÂN	40
3.1 MEKÂNSAL YAKLAŞIM OLARAK KENTLEŞME.....	46
3.2 KENTSEL MINTIKALAR, MÜŞTEREK MEKÂN VE MEKÂNIN İŞGALI	54
BÖLÜM 4: UYGULAMALAR.....	60
SONUÇ	71
KAYNAKLAR.....	73
ETİK BEYANI	76
YÜKSEK LİSANS	77
TEZİ ORIJINALLIK RAPORU.....	77
MASTER'S IN ART	78
THESIS ORIGINALITY REPORT	78
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	79

GÖRSELLER DİZİNİ

- Görsel 1.** Duchamp, Marcel. (1913). Bisiklet Tekerleği / Bicycle Wheel. Artsearch.com. Erişim: 20.07.2019, <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=49305>. 4
- Görsel 2.** Duchamp, Marcel. (1917). Çeşme / Fountain. Tate.org. Erişim: 20.07.2019, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> 4
- Görsel 3.** Kirchner, Ernst Ludwig. (1915). Topçu Eri / Artillerymen. Artsy. Erişim: 02.09.2019, <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-guggenheim-returned-kirchner-painting-heirs-jewish-art-dealer> 5
- Görsel 4.** Dix, Otto. (1928). Metropolis / Metropolis. Facinghistory. Erişim: 04.09.2019, <https://www.facinghistory.org/resource-library/image/otto-dix-gross-stadt-metropolis-1928> 6
- Görsel 5.** Hamilton, Richard. (1956). Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? / Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?. Gaiadergi.com. Erişim: 24.05.2019, <https://gaiadergi.com/wp-content/uploads/2017/04/richard-> 7
- Görsel 6.** Wesselmann, Tom. (1963). Banyo-3 / Bath-3. Artcraft. Erişim: 24.05.2019, <https://www.crash.fr/wp-content/uploads/2013/08/1963-TOM-WESSELMANN-BATHTUB-3-.png> 8
- Görsel 7.** Barlett, Bo. (2006). Sabahleyin / Au Matin. Bobartlett.com. Erişim: 03.08.2019, <https://www.bobartlett.com/paintings-/manifest-destiny/954> 10
- Görsel 8.** Beuys, Joseph. (1969). Sürü / Pack. Theguardian.com. Erişim: 31.07.2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/30/fat-felt-fall-earth-making-and-myths-joseph-beuys#img-1> 13
- Görsel 9.** Beuys, Joseph. (1972). Süpürmek / Sweeping. Odatv.com. Erişim: 31.07.2019, <https://odatv.com/sanatin-gucu...-0407151200.html> 14
- Görsel 10.** Perry, Grayson. (2012). Üst Sınıf Çıkmazda / The Upper Class at Bay. Vesaire.org. Erişim: 22.07.2019. <https://vesaire.org/grayson-perrynin-kucuk-farkliliklari/> 15
- Görsel 11.** Fenniak, Paul. (2009-2010). Gölgede Bir Kalabalık / A Crowd in Shadow. Paulfenniak.com. Erişim: 24.05.2019, https://format-com-cld-res.cloudinary.com/image/private/s--SbDPw03T--/c_limit,g_center,h_1200,w_65535/a_auto,fl_keepiptc.progressive,q_95/v1/13 16
- Görsel 12.** Seurat, Georges. (1884-1886). La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası / A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, Sanatabaşla. Erişim: 05.06.2019, <https://www.sanatabasla.com/2014/04/01/la-grande-jatte-adasinda-bir-pazar-ogleden-> 19

- Görsel 13.** Bedham, Herbert. (1955). Londra Barı / London Pub. Art Stack. Erişim: 31.05.2019, <https://theartstack.com/artist/herbert-badham/london-pub-1955>20
- Görsel 14.** Fide Lale Durak. (2018). Cuma Akşamı 1. Tuval üzerine yağlı boya. 40 x 40 cm21
- Görsel 15.** Keane, John (1988). Diğer Sesleri Boğan Koro/ The Chorus That Drowned All Other Voices. Johnkeaneart.com. Erişim: 20.07.2019, <https://www.johnkeaneart.com/index.php/welcome/cat/37/2/2>26
- Görsel 16.** Tooker, George. (1956). Hükümet Bürosu / Government Bureau. Dailyartmagazine.com. Erişim: 21.07.2019, <https://www.dailyartmagazine.com/george-tooker-a-purveyor-of-modern-alienation/>27
- Görsel 17.** Bauer, Robert. (2010). Erica / Erica. Forumgallery.com. Erişim: 04.08.2019, <https://www.forumgallery.com/artists/robert-bauer?view=slider#9>28
- Görsel 18.** Durak, Fide Lale. (2019). İsimsiz. Tuval üzerine yalı boya. 40x40 cm ..29
- Görsel 19.** Brosio, John. (2011). Yorgunluk – Versiyon 2 / Fatigue – Version 2. Johnbrosio.com. Erişim: 04.08.2019, <https://johnbrosio.com/paintings/>30
- Görsel 20.** Hopper, Edward. (1953). Küçük Şehir’de Ofis / Office in Small City. İstanbusanatevi. Erişim: 22.06.2019. <https://www.istanbusanatevi.com/sanaticilar/soyadi-h/hopper-edward/edward-hopper-kucuk-sehirde-ofis-11225/>31
- Görsel 21.** Hopper, Edward. (1930). Erken Pazar Sabahı / Early Sunday Morning. Erişim: 25.06.2019. <http://www.ressamlar.gen.tr/edward-hopper/>31
- Görsel 22.** Durak, Fide Lale, Otelde Kahvaltı, tuval üzerine yağlı boya, 2018, 30 x 30 cm32
- Görsel 23.** Kahlo, Frida. (1933). Elbisem Orada Asılı / My Dress Hangs msburkeenglish.wordpress. There. Erişim: 28.07.2019, <https://msburkeenglish.wordpress.com/modern-literature/motifs-in-modern-fiction-alienation-2/>34
- Görsel 24.** Dinnerstein, Harvey. (1996). Metro, Birlikte / Underground, Together. Erişim: 21.07.2019, https://m.theepochtimes.com/harvey-dinnerstein-the-artist-with-thirsty-eyes_2267983.html36
- Görsel 25.** Assael, Steven. (1995). “D” / “D”. stevenassael.com Erişim: 21.07.2019 <http://steven-assael-mr8x.squarespace.com/paintings/jjohk01odtiw0ks46grfdwc8xc2ge>37
- Görsel 26.** Durak, Fide Lale. (2018). Toplantıda Öz Çekim. Tuval üzerine yağlı boya. 40 x 40 cm.....38

- Görsel 27.** De Chirico, Giorgio. (1910/11). Saatin Gizemi / The Enigma of the Hour. Brooklynrail.org. Erişim: 23.07.2019, <https://brooklynrail.org/2017/05/criticspage/Giorgio-de-Chirico-The-Enigma-of-the-Hour-1910-The-First-Conceptual-Work-of-Art>.....43
- Görsel 28.** Menzel, Adolph. (1872-1875). Demir Doğrama Atölyesi (Dökümhanesi) / The Iron Rolling Mill (Modern Cyclopes). Artsandculture. Erişim: 23.05.2019, <https://artsandculture.google.com/asset/the-iron-rolling-mill-modern-cyclopes/pgFVPI1J1YGXZA>.....45
- Görsel 29.** Van Gogh, Vincent. (1884). Açık Pencere Kenarındaki Dokumacı / Weaver Near on Open Window. Vggallery. Erişim: 23.05.2019, http://www.vggallery.com/painting/f_0024.jpg47
- Görsel 30.** Hopper, Edward. (1940). Gaz / Gas. Edwardhopper.net. Erişim:24.05.2019, <https://www.edwardhopper.net/images/paintings/gas.jpg>.....48
- Görsel 31.** Segal, George. (1963). Gaz İstasyonu / The Gas Station. Wordpress.com. Erişim: 13.05.2019, <https://larevolucionserapatrocinada.files.wordpress.com/2015/04/q7677063-14263cee3f53e0cc048.jpg>49
- Görsel 32.** Chapmen, Michael. (2018). Süt, Bal ve Petrol Diyarında Tüm Meşgul Ayılar / All the Busy Bees in the Land of Milk, Honey and Petroleum. Jwillot.com. Erişim: 04.08.2019, <http://www.jwillott.com/artist/chapman-michael/>50
- Görsel 33.** Leger, Fernand. (1940). İnşaat İşçileri / Construction Workers. fernandleger.org. Erişim: 24.05.2019, <http://www.fernandleger.org/Construction%20Workers%20Fernand%20Leger.jpg> 51
- Görsel 34.** Estes, Richard. (2015). Alice Tully Salonu / Alice Tully Hall. Artbasel.com. Erişim: 24.05.2019, https://res.cloudinary.com/dqzqcuqf9/image/fetch/https://d2u3kfwd92fzu7.cloudfront.net/catalog/artwork/gallery/1800/photo/Estes__Alice_Tully_Hall__2015__oi.....52
- Görsel 35.** Estes, Richard. (2013). Wholesome Yemekleri / Wholesome Foods. Artbasel.com . Erişim: 24.05.2019, https://res.cloudinary.com/dqzqcuqf9/image/fetch/https://d2u3kfwd92fzu7.cloudfront.net/catalog/artwork/gallery/1800/photo/estes__wholesome_foods__2013__oil53
- Görsel 36.** Açıkgöz, Beril. (2018). İsimsiz / No Name. Dedadergi.com. Erişim: 30.07.2019, <https://dedadergi.com/2018/06/13/kapitalizm-ve-mekânin-konotatif-anlamı-mekân-beden-ve-yabancılasm/>56
- Görsel 37.** Canan (1998). Şeffaf Karakol / Transparent Police Station. Cananxcanan.com. Erişim: 04.08.2019, <http://www.cananxcanan.com/>57
- Görsel 38.** Durak, Fide Lale. (2018). Pazartesi Sabahı I, tuval üzerine yağlı boya, 40x40 cm61

- Görsel 39.** Durak, Fide Lale. (2018). Pazartesi Sabahı 2. Tuval üzerine yağlı boya. 40 x 40 cm62
- Görsel 40.** Durak, Fide Lale. (2018). Pazartesi Sabahı Öz Çekimi. Tuval üzerine yağlı boya. 30 x 30 cm63
- Görsel 41.** Durak, Fide Lale. (2018). Cuma Akşamı II, tuval üzerine yağlı boya, 40 x 40 cm64
- Görsel 42.** Durak, Fide Lale. (2019). Çağrı Merkezi Çalışanı. Kağıt üzerine soft pastel. 50 x 70 cm.....65
- Görsel 43.** Durak, Fide Lale. (2019). Finans Çalışanı. Kağıt üzerine soft pastel. 35 x 50 cm66
- Görsel 44.** Durak, Fide Lale. (2019). Akademisyen. Kağıt üzerine soft pastel. 50 x 70 cm67
- Görsel 45.** Durak, Fide Lale. (2019). Metro. Tuval üzerine yağlı boya. 120 x 100 cm..68
- Görsel 46.** Durak, Fide Lale. (2019). Ritm. Tuval üzerine yağlı boya. 120 x 100 cm..69

GİRİŞ

Bu tez çalışmasında gündelik hayat içerisinde bireylerin yabancılaşması ve mekânın bu yabancılaşma ile ilişkisi araştırılmıştır. Gündelik hayat ve gündeliklik modern toplum içerisinde incelenmiştir. Tez içerisinde kullanılan modern toplum kavramı için Sanayi Devrimi temel alınmıştır. Ancak, 20.yy'a girildiğinde Birinci Dünya Savaşı ile birlikte yaşanan yıkım yeni bir toplumu çağrıştırmaya rağmen "...endüstriyi modernliğin bir ölçütü olarak görmek kabaca doğru olacaktır" (Hobsbawm, 2010, s. 30).

Modern toplum ile birlikte "modern İnsan" kavramı da ortaya çıkar. Eric Fromm'a göre modern insan denince günümüzün tüm insanları da anlaşılabilir ya da teknolojik açıdan daha gelişmiş olan Batılı sanayileşmiş ülkelerdeki insanlar da anlaşılabilir. Fromm modern insanı tanımlarken şu tespitte bulunur: "...Sanayileşmemiş ülkelerdeki insanlar giderek artan bir hızla Batı'nın insanlarına benziyorlar" (2019, s. 14). Henüz sanayileşmemiş ülkelere Batı'dan ihraç edilen teknoloji ile birlikte "kültür" tüm dünyayı Batı tarzına benzetmektedir. Bu açıdan modern insan kavramı tüm bu etkileşimler ile birlikte değerlendirilmiştir.

Tezin ilk bölümünde gündelik hayatı oluşturan sistemler ve bu sistemlerin modern toplumda bulunuş biçimleri ele alınmıştır. Gündelik hayat nesnelere sanat alanı içerisinde kullanımları incelenmiş ve öne çıkan sanatçılardan örnekler ile gündelik hayatın sanat üzerine etkileri anlaşılmasına çalışılmıştır. Pop-art, Fluxus, Dada gibi akımlara bu noktada yer verilmiştir.

Sosyolojik bir yaklaşım olarak gündelik hayatın içerisinde bireyin davranışları ve arayışları incelenmiştir. Mekânın, bireylerin gündelik hayat içerisinde kurdukları ilişki biçimine olan etkileri anlaşılmasına çalışılmıştır. Yabancılaşma kavramına, gündelik hayat değişimlerinin etken olduğu bir sonuç olarak değinilerek bütünlüklü bir anlam aranmıştır.

Sanayileşme ile birlikte bireylerin yabancılaşmasına neden olabilecek birçok yeni durum ortaya çıkmıştır. Örneğin, bir ürünün üretilmesi sırasında sorulabilecek "kârlı mı?" sorusu, insanlar için de belirleyen haline gelmiştir. Meta ile insanın belirlenimin aynı olması bireyleri kendi yaşamlarında birer nesneye dönüştürmüştür. Yani, yabancılaştırmıştır.

Bu açıdan tezin ikinci bölümünde yabancılaşma kavramı ele alınarak Hegel ile birlikte başlayan felsefi yaklaşımlar incelenmiştir. Hegel sonrasında yabancılaşma kavramı modern anlamlarına kavuşmuş; Marx ile bireyin emeğine yabancılaşması ve sonrasında

Fromm ile birlikte bireyin kendisine ve topluma yabancılaşması üzerinde durulmuştur. Bir sosyolog olarak Lefebvre'nin yabancılaşma kavramına yaklaşımı, üretilen resimlerin de temel dayanağını oluşturmuştur. Bireylerin yaşadıkları yabancılaşmanın, gündelik hayata yansıma biçimi olarak mutsuzluk, yalnızlık gibi duyguların portrelerdeki ifadesi resimsel üretimlerin konusu olmuştur.

Bireylerin yabancılaşma kaynaklı yaşadığı duyguların oluşumunda mekânın etkisi araştırılmıştır. Bu araştırma sırasında, kaçınılmaz olarak, bilinçli bir yönetim ve iktidar kavramlarına ulaşılmıştır. İktidarın mekân-zaman-para kavramlarını ele alışı ve yeniden üretmesi, egemen olma yolunda bir yöntem olarak bulgulanmıştır. Harvey ve Foucault'nun mekân ve egemenlik arasında kurdukları ilişkiler bağlamında mekânın gündelik hayata olan etkileri ele alınmıştır. Buradan mekânın işgal edilmesi, yeniden mekânların oluşturulması (müşterek mekân), kent içerisinde hali hazırda işgal edilmiş mekânların (mıntıklar) bireyler üzerindeki zor etkisine varılmıştır. Stavrides'in kentsel mıntıka ve müşterek mekânlar konusundaki yaklaşımları üzerinden güncel sanat ile olan bağ kurulmuştur.

BÖLÜM 1: GÜNDELİK HAYAT

Gündelik hayat, yaşamı oluşturan sistemlerden ve onların alt sistemlerinden yani yaşamımızın bütününden oluşur. Tersinden, bu sistemler ve alt sistemler bir bütün olarak gündelik olanı oluştururlar. Ancak gündelikliği oluşturan sistemler ve alt sistemler bugün bir bütün halinde bulunmazlar. Her biri parçalanmış durumdadır. Üstelik sadece sistemler değildir parçalanan, aynı zamanda insanı bir bütün haline getirebilecek olan her şey parçalanmıştır. Din, kültür, bilim gibi sıralanabilecek üst yapı sistemleri ya da üretim ilişkileri ve ekonomik ilişkiler olarak alt yapı sistemlerinin tamamı parçalanmıştır. Dolayısıyla toplumsal ilişkiler de parçalanmıştır. “Marx tarafından tam bir yüz yıl önce kavranmış ve tanımlanmış olan bütün parçalanmıştır. Dünya ölçeğinde olduğu gibi ülkeler ölçeğinde de parçalar kalmıştır” (Lefebvre, 2016, s. 84).

Parçalara ayrılmış hali ile gündelik hayat nereye tekabül eder? Lefebvre, gündelik hayatın nesneleştirilmiş olmasından bahseder.

Gündelik hayat terk edilmiş bir uzay-mekân değildir; bireysel özgürlüğe ve akla, bireyin işbirliğine bırakılmış bir alan da değildir. Artık, insanın sefaletinin ve büyüklüğünün ortaya çıktığı insanlık durumunun yaşandığı mekân da değildir. Artık toplumsal yaşamın akılcı olarak işletilen sömürgeleştirilmiş bir sektörü değildir; çünkü gündelik hayat artık bir ‘sektör’ değildir, akılcı işletme ise eskisinden daha incelikli biçimler keşfetmiştir. Gündelik hayat artık itina ile incelenen bir nesne olmuştur: örgütlenmenin alanı, iradi ve planlı bir öz düzenlemenin uzay-zamanı haline gelmiştir.” (2016a, s. 86)

Gündelik hayat, mekânın ve insanın nesneleşmesi gibi parçalanan sistemlerle birlikte bir nesne haline gelmiştir ve -tıpkı bir nesne gibi- yeniden üretilebilmektedir. Gündelik hayat, nesnelere belirlenir ve aynı zamanda nesnelere belirleyen gündelik hayattır. Gündelik hayatta yaşanan değişimin ya da parçalanmanın nesnelere yoluyla anlatımına Marcel Duchamp’ın çalışmaları örnek verilebilir.



Görsel 1. Duchamp, Marcel. (1913). Bisiklet Tekerleği / Bicycle Wheel. Artsearch.com. Erişim: 20.07.2019, <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=49305>.

Görsel 2. Duchamp, Marcel. (1917). Çeşme / Fountain. Tate.org. Erişim: 20.07.2019, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Duchamp, kullandığı sıradan nesnelere uyarlamadan, doğrudan sanat yapıtı haline getirmiştir. Yaptığı ilk hazır nesne olan “Bisiklet Tekerleği” (Görsel 1) ve “Çeşme” (Görsel 2) en bilinen eserlerindedir.

20 yy. başı itibariyle yaşanan Birinci Dünya Savaşı ve ardından İkinci Dünya Savaşı, gündelik hayatta pek çok değişim yaratmıştır. Sanatçıların ele aldığı konular bu hızlı değişimlerden etkilendiği gibi konuları ele alış biçimleri de değişmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerine karşı Alman Dışavurumcu akımının; 1905'te, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluf, Pechstein, O. Mueller ve Nolde, Die Brücke (Köprü) topluluğunda bir araya gelmesiyle başladığı kabul edilir. Gerçekliği soyutlamamışlar olduğu gibi resimlerin konusu haline getirmişlerdir. Ancak, resimsel ifadelerindeki yıkıcılık ve başkaldırı hissi uyandıran renk kullanımı ile gerçekliği yeniden biçimlendirebilmişlerdir. Kirchner'in 1915 tarihli “Topçu Eri” (Görsel 3) isimli resmi bu akıma verilebilecek bir örnektir.



Görsel 3. Kirchner, Ernst Ludwig. (1915). Topçu Eri / Artillerymen. Artsy. Erişim: 02.09.2019, <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-guggenheim-returned-kirchner-painting-heirs-jewish-art-dealer>

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yine Almanya'da ortaya çıkan Yeni Nesnelcilik hareketi gerçeğe daha yakın bir dışavurumculuğu geliştirmiştir. Savaş döneminin nesnelliğinde bireylerin yaşadıkları yabancılaşma ve bu yabancılaşmanın toplumun çeşitli katmanları üzerindeki doğal yansımalarına resimlerde yer verilmiştir.



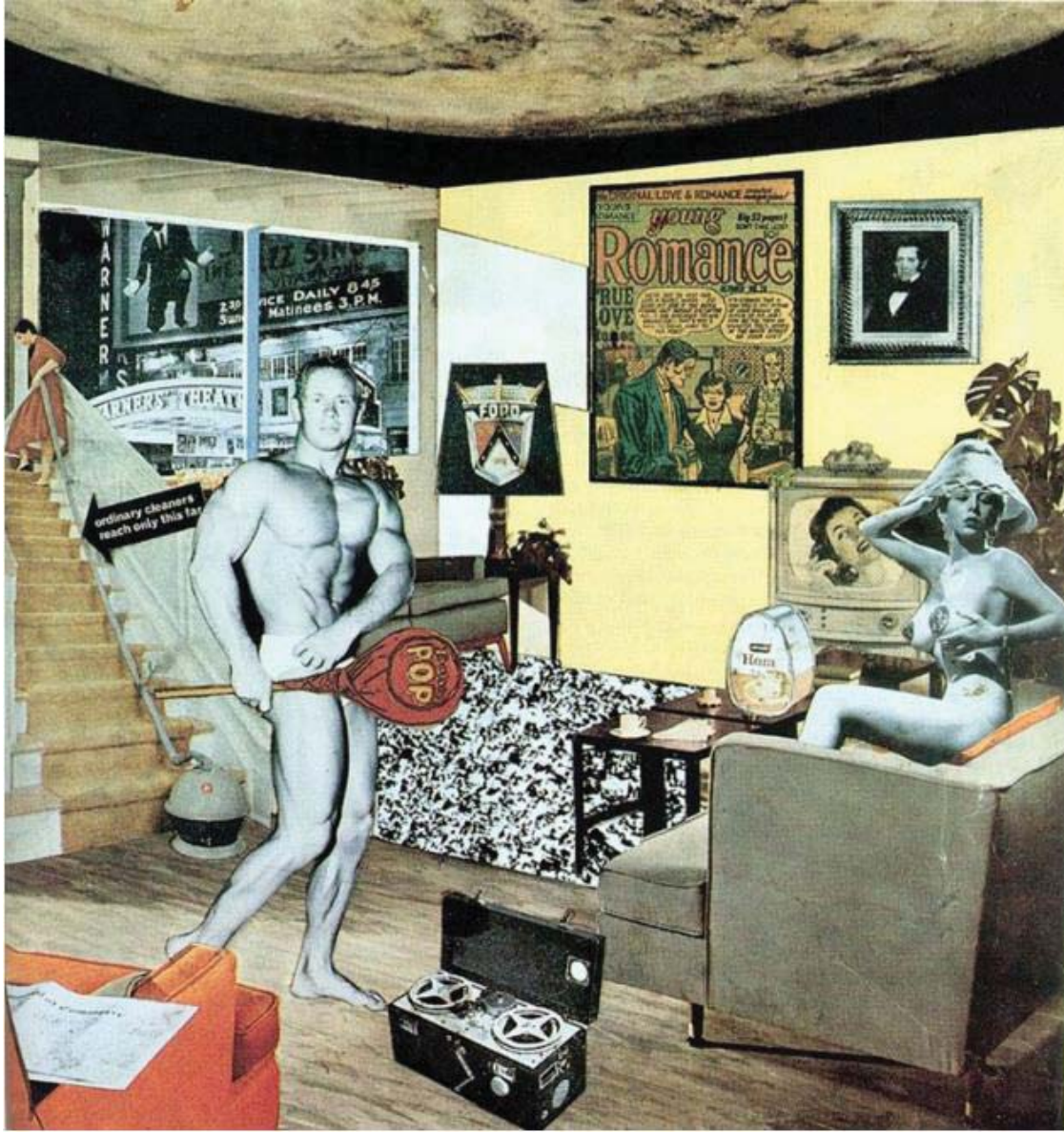
Görsel 4. Dix, Otto. (1928). Metropolis / Metropolis. Facinghistory. Erişim: 04.09.2019, <https://www.facinghistory.org/resource-library/image/otto-dix-gross-stadt-metropolis-1928>

Otto Dix'in 1928 yılında yaptığı "Metropol" isimli üçleme resmi, Birinci Dünya Savaşı'ndan sakat dönen askerleri, savaşa duyarsız bir şekilde eğlenen orta ve üst sınıfı ve fahişeleri göstermektedir. Toplumun farklı kesimleri üzerinde farklı yansıyan savaşa dair insanın yabancılaşmasını hissettirir.

İkinci Dünya Savaşı'nda sonra Dada akımından etkilenen bir çok akım ortaya çıkmıştır. Cobra, Yeni Gerçekçilik, Sitüasyonist Enternasyonel bu akımlar arasında sayılabilir.

"Dünyayı değiştirmeyi amaçlayan, sanatçı, yazar ve aktivistlerden oluşan kolektif ve ortak çalışmaya dayalı küçük bir topluluktur. Sitüasyonist Enternasyonel'in konusu da gündelik hayat pratiğinden doğmuştur" (Emmungil, S., Mulla, G., Bali K. S., 2017, s. 376). 1950'ler itibariyle ortaya çıkan Sitüasyonistler, gündelik hayata içkin olan politikanın sanat ile birlikte ele alınmasının örneklerini oluşturmuşlardır.

Richard Hamilton'ın 1956 yılında gerçekleştirdiği "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" (Görsel 5) kolajı, 1950'li yılların gündelik hayatını görselleştirmektedir.



Görsel 5. Hamilton, Richard. (1956). Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? / Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?. Gaiadergi.com. Erişim: 24.05.2019, <https://gaiadergi.com/wp-content/uploads/2017/04/richard->

Hamilton, "Batı dünyasında gündelik yaşamın bir portresini sunar" (Antmen, 2010, s. 160). Kolajın 'kes yapıştır' tekniğini kullanarak parça parça nesnelere bir araya gelmesiyle oluşturulması bilinçli bir tercih gibi durmaktadır. Lefebvre'nin bahsettiği gündelik hayatın parçalanmışlığı Hamilton'ın kolajında görselliğe kavuşmuştur. Kolajda yer alan modern yaşam nesnelere: televizyon, elektrik süpürgesi, ses kayıt sistemi ya da kasetçalar, modern mobilyalar kentli dokuyu güçlendirir. Çıplak kadın ve erkek figürleri de tıpkı nesnelere gibi birbirinden bağlantısız şekilde sergilenmektedir. Giyinik vaziyette olan figür evdeki hizmetçidir. Hizmetçi ile çıplak figürler arasında oluşturulan tezatlar sınıfsal farklılığa vurgu yapar gibidir. Gündelik yaşam alışkanlıkları figürlerin taşıdıkları nesnelere

ilişkilendirilmiştir. “Hamilton’ın sunduğu bu dünyada hemen hiçbir şey doğal değildir; televizyonun üzerindeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur” (Antmen, 2010, s. 160). İnsanlar da nesnelere kadar yapay durmaktadır. Bir taraftan sahip oldukları nesnelere ve duruşları itibarıyla özgür görünürler. Ancak modern insan yapay bir özgürlüğe sahiptir ve yapay bir kişiliğe bürünmüş durumdadır. Modern toplum içerisinde yapılan seçimler de yapay seçimlerdir.

Resmin diğer bir dikkat çeken unsuru markaların görünürlüğüdür. Markaların gündelik hayata girişi de parçalı bir şekilde verilmiştir. Lambanın üzerinde Ford simgesi vardır. Otomobil markasının lamba üzerine taşınmış olması parçalanmış etkiyi güçlendirmektedir. Tavanda görünen Ay ise 1950’li yıllarda Amerika Birleşik Devletlerinin Sovyetler Birliği ile olan Ay’a çıkma yarışını temsil etmektedir.

Bu dönem sanatçılarına başka bir örnek ise Tom Wesselmann’dır. Banyo-3 (Görsel 6) adlı yerleştirmede hazır nesne kullanımı ve geleneksel boya yöntemi bir arada kullanılmıştır.



Görsel 6. Wesselmann, Tom. (1963). Banyo-3 / Bath-3. Artcraft. Erişim: 24.05.2019, <https://www.crash.fr/wp-content/uploads/2013/08/1963-TOM-WESSELMANN-BATHTUB-3-.png>

Wesselmann'ın resminde, mekân yani banyo, boya ile resmedilirken, banyoda bulunan nesnelerin doğrudan kendisi kullanılmıştır. Mekân ile birlikte figür de iki boyutlu olarak resmedilmiştir.

“Geometrik temelli yerleştirmedeki tek yüzeysel ama kıvrımlı şey, arzu nesnesine indirgenen kadın figürü. Diğer her şey -banyo perdesi, çamaşır sepeti, ayak havlusu, kapı ve üzerinde asılı havlu- üç boyutlu gerçek nesnelere” (Yılmaz, 2006, s. 188). Tıpkı Hamilton'ın kolajındaki gibi burada da çıplak kadın kendini sergilemektedir. Mekânla birlikte nesneleneşmektedir.

Her iki sanatçının eserlerinde de, sanatçıların ifade ediş biçimleri (iki boyutlu kes yapıştır ve boyama) nedeniyle, figürler birey olma hallerini kaybetmekte ve gündelik hayat nesnelere benzemektedirler.

Gündelik hayatta birey ve toplum arasında ilişki vardır. Bireylerin hayatı gündelik hayat ile kurdukları ilişkiler bağlamında farklılık gösterse de toplumun bir parçası olmaya devam eder. “Gündelik hayat, mekân, zaman ve yaşam tarzı çeşitliliğiyle orantılı bir şekilde farklılık gösterir. Bireyin toplum ile kurduğu ilişki ile bireyin gündelik hayatla kurduğu ilişki arasında benzerlikten söz edilebilir” (Emmungil, S., Mulla, G., Bali K. S., 2017, s. 364).

Bireyin gündelik hayatıyla kurduğu ilişki ya da ilişkisizlik kendine özgüdür. Bo Barlett'in “Sabahleyin” (Görsel 7), resminde ele alınan konu gündelik hayatla kurulan ilişki biçimine örnek olabilir.



Görsel 7. Barlett, Bo. (2006). Sabahleyin / Au Matin. Bobartlett.com. Erişim: 03.08.2019, <https://www.bobartlett.com/paintings-/manifest-destiny/954>

Barlett'in resminde ilk hissedilen, resimdeki kadının iki kişi tarafından alıkonulduğudur. Alıkoyan kişiler, kadının aksine, şapka ve pardösüleri nedeniyle soğuk ve resmi görünürler. Resmin adından da yola çıkarak (sabahleyin) şu yorum yapılabilir: birey sabah uyanıldığı andan itibaren ilişkilenecek gereken gündelik hayat işleri ile ilişkilenecek istemez ama zorunluluklar onu sürüklemektedir. Resme göre gündelik hayat zorunlulukları soğuk ve resmidir. Sevimsizdir. Resimdeki mekân bireyin iç mekânı gibidir; yaşadığı yerdeki ateş köze dönüşmüştür, çatısı olmayan evi saydam duvarlardan oluşmaktadır ve duvarın arkasında kıyıya çarpan bir dalga duygusal bir yükseliş gibidir.

Bireyin, toplumla barışık bir şekilde yaşayabilmesi için gündelik hayat rutinlerini yerine getirmesi gerekmektedir. "Gündelik kelimesi genelde tekrar edip duran ve bir yönüyle de sıradan ve basit işleyen hayatı çağırır" (Çetin, 2017, s. 57-58). Her gün sabah itibariyle yapılması gereken birçok rutin vardır: evden işe gitmek, tekrar eve dönmek, iş dışındaki tüm gidiş gelişler... Bu tekrarlar gündelik hayatın içerisindeki rutinler, buluşmalar ile yeniden ve yeniden üretilir. Birey, yapılması gerekeni zorunluluk olduğu için değil, kendisi istediği için yaptığında mutlu olabilir. Aslında toplumla uyumlu bir şekilde yaşayabilmenin gerekliliklerini bireylerin gönüllü olarak yerine getirmesi beklenir. Örtülü bir şekilde, o

topluma ait olan ama yazılı olmayan kurallar bu yolla oluşmuştur. Bu yüzden toplumsal insan toplum olabilmenin gereği olan gündelik hayat rutinine uyum gösterir.

Lefebvre, tekrar edilen tüm aynılık ve değişmezliğe rağmen, gündelik hayatın değiştirilmesi gerektiğini, bunun için bireylerin davranış kalıplarının sorgulanması gerektiğini söyler. “Çünkü ona göre; toplumu oluşturan bireylerin tercihlerini nelerin belirlediği, toplum içerisindeki davranışlarının neye göre biçimlendiği zor da olsa ancak bu yolla anlaşılabilir” (Çetin, 2017, s. 64). Bu yolla toplumların sosyal ve ekonomik dönüşümleri de anlaşılabilir. Ancak kişinin birey olabilmesi için yabancılaşmayı aşması ve kendi çıkarlarının ötesinde gündelik hayatı anlamlandırabilmesi gerekir.

Hâlbuki günümüzün toplumu bireyciliği, çıkarıcılığı ve egoizmi meşrulaştırır. Bu yüzden gündelik hayat içerisinde kaybolan birey, onu tekrar gözden geçirmeli ve değiştirip dönüştürmelidir.

Gündelik hayat, onu dönüştürmek isteyenler açısından aynı zamanda dönüşme, dönüştürme mekânıdır. Tarih boyunca tüm devrimci dönüşümler gündelik hayatın mekânlarında yaşanmıştır. Özellikle politik bir mekân olarak sokak, devrimci dönüşümlerin en çok yaşandığı mekândır. Sokak sadece bir geçiş yolu değildir. “Bu sokaklar onların evlerini, işyerlerini birbirine bağlarken, yaşam alanlarını oluştururlar” (Erdönmez, Akı, 2005, s. 72).

Sokakları ortadan kaldırdığımızda geriye sadece ev kümeleri kalır. Sadece ev kümelerinden oluşan bir kentte yaşam statik bir yapı haline gelir. Hâlbuki kent yaşamı sürekli kendini yenileyen bir yapıdadır.

Kaldırımlar sayesinde sokaktaki insanlar aynı mekâna doğru sürüklenmekte ve zorunlu etkileşime girmektedirler. “Sokak bir buluşma mekânıdır ve o olmadan belirlenmiş yerlerde (kafelerde, tiyatrolarda, çeşitli salonlarda) buluşmak imkânsızdır. Bu mekânlar sokağı canlandırır ve bu canlanmadan yararlanır, aksi halde var olamazlar” (Lefebvre, 2019, s. 22). Lefebvre’in işaret ettiği gibi sokağın özgürleştirici etkisi vardır. Sokaklar evleri birbirine bağlarken ortaya çıkan boşluklarda yeni yaşam alanları oluşturur. Boşluk-doluluk dengesi ve toplumsal-özel alanı bir arada oluşturması ile kenti düzenler. İnsanları oluşturduğu toplumsal alan içerisinde kaldırımlara yığar ve kent içerisinde etkileşim imkânı yaratır. Gündelik hayatın dönüştürülmesi gerekliliği sadece sosyolojinin konusu değil aynı

zamanda sanatın da konusu olmuştur. Sanatın dönüştürücü olması gerektiğini savunan sanatçılar ve sanat akımları, nesne üretimi yerine gerçek eylemlere yönelmişlerdir.

Fluxus hareketi 1960-70'li yıllar arasında öne çıkan ve eylemliliklerini siyasal düzlemde üreten bir kolektif olmuştur. Joseph Beuys, John Cage, Charlotte Moorman, Yoko Ono ve Nam June Paik gibi isimler bu hareket içerisinde yer alarak; teknolojinin getirdiği yeni araçları kullanmışlardır. John Cage'in 1952 yılında 4'33" (Dört Otuz Üç) adlı parçayı bestelerken amacı; müzikte her sese ve sessizliğe eşit değer vermek ve duyguları tamamen yeni bir biçimle dışavurabildiği bir anlatımı yakalamaktı. Cage'e göre, Batı müziği fazla fonksiyoneldi ve bestecinin ruhunu yansıtamıyordu. Mozart'ın bile bir besteci olarak kendi eserlerine etkisi sınırlıydı. Romantik akım ise duyguların ve egonun pik yaptığı noktaydı ve bir anda bestecinin duyguları en önemli şey haline gelmişti. "Cage, bu damarın yanlış olduğuna iknaydı. Müzik besteci ile ilgili değildir: sesler ile ilgilidir. Bu yüzden Cage, kendini kendi işlerinden kaldırmıştır..." (Mentalfloss. Erişim: 24.07.2019. <http://mentalfloss.com/article/59902/101-masterpieces-john-cages-433>). Cage'in 4'33" adlı parçasında, Piyanist David Tudor notasını açar, açık olan piyano klavyesi kapağını kapatırken kronometreye basarak zaman tutar. Bunu üç kez yapar. Parça üç bölümden oluşur ve Cage'in eseri dört dakika otuz üç saniye boyunca süren sessizliktir. Sessizlik boyunca izleyici de sessizliğin bir parçasıdır. "Bu durumda... İnsan sesin ve enstrümanın kendisiyken aynı anda da dinleyici konumundadır. Yani hem malzeme, hem üreten hem de tüketen pozisyonundadır. Böylelikle eser... toplumsallaşmakta, hayatın akışı içinde yer almaktadır" (Sanatatak. Erişim. 25.07.2019. <http://www.sanatatak.com/view/haftanin-sarkisi-no-10-john-cage-433>).

Ranciere sanat ile izleyici arasındaki sınırın kalkmasına estetik açıdan açıklama getirir. "Mimesis'in sonu, figürasyonun sonu değildir. Üretici doğa ile duyarlı doğa arasındaki uyumu sağlayan mimetik yasama yetkisinin sonudur. Müzler, yerini müziğe, (...) bırakır ki, bu aynı zamanda teknik aygıt ile içsel şarkı arasındaki dolaysız ilişkidir" (Ranciere, 2016, s. 13). Yazar Henri Beyle Stendhal, kendi yaşamını anlattığı kitabı "Henri Brulard'ın Yaşamı"nda; çocukluğunda yer etmiş ilk seslerden bahseder. Bunlar, bir kilisenin çanı, bir su pompası ve bir komşunun çaldığı flüttür. Stendhal 1835-36 tarihlerinde yazdığı kitabında, daha sonra post modernizmde çokça kullanılacak olan- bir yenilik gerçekleştirir ve zaman anlatısını doğrusal bir ilerleme ile değil, üst üste binen katmanlar halinde ele alır. "Stendhal, estetik tavırların sanat eserlerinden bağımsızlığını göstermek şöyle

dursun, sanata ait olan şeyler ile sıradan hayata ait olan şeyler arasındaki ayrımın bulandığı bir estetik rejimin tanığıdır” (2016, s. 10).

Ranciere’e göre sanat ile sıradan hayatın arasındaki çizgi silikleştikçe estetik kavramı yeniden anlam kazanır ve politikleşir. Ranciere, sanat ve siyasetin “söz”de kesiştiğini söyler. “Aristoteles’e dönerek ‘ses’ ve ‘söz’ arasındaki ayrıma gidiyor... Burada sanatın da siyasetin de aslında bu ‘söz’ün gerçekleştiği zaman ve mekânda kendilerine bir hareket stratejisi belirlemeye çalıştığının altını çiziyor...” (Acar, 2016, s. 230). Buna göre sanat temsil olmaktan çıkarak, temsil ettiği şeyin “kendisi” olur. Ranciere’e göre sanat ve politika aynı zeminde üretilen şeylerdir ve birbirinden farklı değildir.

Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çalışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu mekânı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar (2016, s. 27)

Joseph Beuys’un mekânı şekillendirme biçimi, Ranciere’in söyledikleri ile örtüşen bir örnektir.



Görsel 8. Beuys, Joseph. (1969). Sürü / Pack. Theguardian.com. Erişim: 31.07.2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/30/fat-felt-fall-earth-making-and-myths-joseph-beuys#img-1>

Beuys’un mekân kullanımı, mekânın da tasarlanarak yapının içerisine dahil edilmesi ve mekânın, nesnelerin yerleşimi ile birlikte yeniden üretilmesidir. “Sürü” (Görsel 8) adlı

yerleştirme bir Volkswagen marka araç, 24 adet kızak ve kızakların taşıdığı yağ, keçe, el fenerinden oluşur. Nesnelere tüm mekânı yayılarak mekânın kendisi ile birlikte izleyici ile buluşur.

Beuys'a göre sanatsal eylemler yoluyla izleyiciye içgüdüsel dönüşümler yaşatmak mümkündür. 1 Mayıs 1972'de iki yabancı öğrencisiyle Karl-Marx Meydanı'nda gerçekleştirdiği "Süpürme" (Görsel 9) eyleminde sosyal eşitsizlik eleştirisi yapmıştır; eylemlerin sonuna kadar kalarak tüm meydanı süpürmüş, sonrasında kalıntıları bir galeride sergilemiştir. Bu eylemlerde sanat ve gerçek hayat arasındaki sınır ile sanatçı ve izleyici arasındaki ayırım; estetik ve siyasetin ilişkisi tartışılır. Diğer taraftan Beuys, eylem sanatı ile görünür olanı yıkmakta ve sanat formunu yeniden biçimlendirmektedir. Bu eylem ile zamanı ve mekânı, özneyi ve nesneyi belirlemektedir. Mekân eylem ile birlikte yeniden üretilmektedir.



Görsel 9. Beuys, Joseph. (1972). Süpürmek / Sweeping. Odatv.com. Erişim: 31.07.2019, <https://odatv.com/sanatin-gucu...-0407151200.html>

Ranciere'in ifadesi ile "sanat ve siyaset duyulur olanın birer paylaşılma biçimidir ve özgül bir tanımlama rejimine bağlıdır" (2016, s. 30). Beuys, duyulur olana müdahale etmekte, değiştirmektedir. İktidarın sözü ile toplumun sözü arasında çıkar çatışması karşımıza çıkmaktadır. İktidar olanın elindeki medya vb. aygıtlar kendi sözünü söylemek için kullandığı araçlardır.

Çalışanların sözü duyulur hale geldiğinde iktidar kendisini köşeye sıkışmış hissetmektedir. Grayson Perry'nin "Üst Sınıf Çıkmazda" (Görsel 10) adlı duvar halısı bu ilişkiyi anlatmaktadır.



Görsel 10. Perry, Grayson. (2012). Üst Sınıf Çıkmazda / The Upper Class at Bay. Vesaire.org. Erişim: 22.07.2019. <https://vesaire.org/grayson-perrynin-kucuk-farkliliklari/>

Perry'nin üst sınıfların yaşadığı mekânı görselleştirme tercihi, Engels'in 1800'lerin İngiltere'si için yaptığı betimlemelere benzemektedir.

Dışarıda, bu kuşağın ötesinde üst ve orta-burjuvazi yaşar; orta-burjuvazi emekçi mahallelerin hemen yakınında düzenli biçimde yapılmış caddelerde, özellikle Chorlton'da ve Cheetham Hill'in alt mahallelerinde oturur; üst burjuvazi Charlton'da ve Ardwick'de ya da Cheetham Hill'in rüzgarlı tepelerinde, Broughton'da ve Pendleton'da yani daha uzak yerlerde, bahçeli, villa tipi rahat ve hoş evlerde, kır havasını içlerine çekerek özgürce yaşarlar; yoldan her çeyrek ya da yarım saatte bir, kent merkezine giden otobüsler geçer. Ve düzenlemenin en incelikli yanı odur ki, bu para aristokrasinin mensupları, kendi işyerlerine, bütün o emekçi mahallelerinin ortasındaki kısa yoldan, sağda-solda gizlenmiş iç karartıcı sefaletin ortasında olduklarını görmeksizin geçerek gidebilirler. Çünkü borsadan başlayarak tüm yönere doğru kent dışına uzanan ana yolların iki yakasında da hemen hemen hiç kesintisiz mağazalar vardır (Engels, 1997, s. 96).

Perry'nin eseri 2012 tarihlidir. Buna rağmen Perry, esere de adını veren üst sınıfı görselleştirirken gelenekselleşmiş bilgileri kullanmıştır. Üst sınıfların yaşadığı anlaşılabilir villa tipi bir ev, kent merkezinden uzakta kırsal alandadır. Bu geleneksel tablo ile tezat oluşturacak şekilde evin bahçesinde çadırları ile konuşlanmış insanlar, ellerinde pankartlar ile bir şeyleri protesto etmektedirler. Pankartları okuduğumuzda "No War but Class War (Savaşa Hayır ama Sınıf Savaşı Hariç)", "Pay Up Tim (Ödeme Yap Tim)", "Tax is Good (Vergi İyidir)" yazılarını görürüz. Evin sahibinin adının Tim olduğu, protesto eden insanların ise Tim için çalışanlar olduğunu anlamak zor değildir. Protestoların arasından

geçen araba, içinde bulunduğu çıkmazdan hızla uzaklaşmak ister gibidir. Eserin ortasında genişçe yer kaplayan kaçan geyik ve geyiğe saldıran kırmızı köpekler tüm bu anlatının metaforik imgesidir. Duvar halısında yer verilen siyasal sözler Ranciere'in "söz" kavramını hatırlatır. "Söz" sanatın ve siyasetin ortak zemini ve en çok sokakta karşımıza çıkar. Duvar yazıları sokaktaki sözün yazılı hale gelmesidir çoğu zaman.

Sokak, kentsel mekân olarak sözün söylendiği yerdir. İdeolojiktir ve egemen sınıflar açısından hakim olunması gerektir. "Sokak, baskının ayrıcalıklı mekânı haline gelmektedir; bu, onu meydana getiren ilişkilerin 'gerçek' karakteri, yani zayıf olduğu kadar yabancılaşmış-yabancılaştırıcı karakteri sayesinde mümkün olmuştur" (Lefebvre, 2019, s. 24). Bu yüzden iktidarın herhangi bir tehdit hissettiği anda ilk yaptığı şeyin sokağa getirdiği yasak olması tesadüf değildir. Diğer taraftan toplumun sözünü söyleyebileceği en etkili mekân yine sokaktır. Paul Fenniak'ın resmi (Görsel 11) çalışanların sözünü söylediği bir anı göstermektedir.



Görsel 11. Fenniak, Paul. (2009-2010). Gölgede Bir Kalabalık / A Crowd in Shadow. Paulfenniak.com. Erişim: 24.05.2019, https://format-com-cld-res.cloudinary.com/image/private/s--SbDPw03T--/c_limit,g_center,h_1200,w_65535/a_auto,fl_keep IPTC.progressive,q_95/v1/13

Binalarla çevrili bir kent meydanında kalabalığın bir protesto içinde olduğunu anlıyoruz. Resmin dışında kalan sağ taraftaki binaların gölgesi resimdeki kalabalığın üzerine düşmektedir. Güneşin açısına göre ya sabah ya da akşamüzeri gibidir. Sabahın erken saatlerinde böyle bir protestonun olma ihtimali düşük olacağı için akşamüzeri bir saat dilimi olduğunu anlıyoruz. Resmin ortasında yakılan kuklalar geometrik olarak bizi Rönesans kompozisyonuna götürüp geçmiş ile bağ kurdurur. Bu üçgenin hemen ortasında bulunan erkek figür elinde tuttuğu molotof kokteyli (ya da yanıcı başka bir malzeme) ile tehdit edicidir. Ancak figürün yüzünde tehdit eden bir ifade yoktur. Resimde bulunan figürlerin herhangi birinde saldırgan ya da tehdit eden bir ifade yoktur. Figürlerin giyim kuşamları da başıboş serseri imajı değil çalışan kesim imajı verir. Resmin arka taraflarında -belli ki protestonun ön taraflarında- dövizler, pankartlar görünür. Kalabalık işten çıkıp gelmiş, kent meydanını doldurmuş ve protesto bitince tekrar evlerine dağılacak gibidir. Üstelik kalabalığın sakinliğinden anlaşılan, gündelik yaşamın bir rutinini yerine getirdikleridir.

Çünkü gündelik hayat politik yaşamı da içermektedir. Sadece bazı dönemlerde politika gündelik yaşamın dışında şekillenir. Örneğin seçim gibi dönemlerde profesyonel politika yapılması gündelik hayattan kopan, ayrılan bir durumdur. Hâlbuki politika da gündelik hayata içkindir. Dolayısıyla, gündelik hayat bu durumu eleştirir. “Böylece, gündelik hayat eleştirisi politik yaşamın eleştirisini içerir; ama gündelik hayat bu eleştiriye zaten içerir ve oluşturur. O, bu eleştiridir” (Lefebvre, 2015a, s. 98).

Politik olarak güçlü olan sınıf gündelik hayatı biçimlendirmeye muktedirdir. Egemen sınıfın kurumları gündelik yaşamı biçimlendirebildikleri ölçüde faydalıdırlar. Çünkü iktidar olanın toplumu yönetebilme becerisi, boş zaman dahil bütün gündelik hayatı –tüm toplum için- kendi ideolojisi uygunluğunda örgütleyebilmesinden gelir.

Politik güçler ve toplumsal biçimler gündelik olanı sağlamlaştırmaya, yapılandırmaya, işlevselleştirmeye yöneliyorlar. Toplumsal alanın diğer düzeyleri (sosyolojik katmanlar içinde çok yüksekte işleyen devlet hariç), artık sadece gündelik hayata bağlı olarak varlıklarını sürdürüyor. Yapıların önemi ve faydaları, gündelik hayatı ‘yapılandırma’ kapasitelerine göre ölçülüyor (Lefebvre, 2016, s. 78).

Gündelik hayat uzun yıllar boyunca çalışanların daha fazla çalışması gerektiği üzerinden yönetilmiştir. Çünkü, daha fazla üretmek daha fazla kâr etmek anlamına geliyordu. “Daha fazla üretim yapmak için daha fazla çalışma yapmanın gerektiği sanayi toplumunda özellikle Püriten Etik ve Taylorist ilkeler insanların daha fazla çalışması için çalışma dışı yaşamı gereksiz bir yaşam olarak ele almıştır” (Çetin, 2017, s.158).

Ancak, boş vaktin olmaması beraberinde handikaplar getirmektedir: düşen üretkenlik, düşük ücretle işçi çalıştıran ülkelerin rekabeti gibi yapısal sorunların dışında toplumsal bunalıma da neden olmaktadır. Lafargue, fazla çalışmanın yoksunluğa sebep olduğundan bahsetmiştir: “Bu çılgınlık, iki yüzyıldan beri, acılı insanlığı inim inim inleyen bireysel ve toplumsal yoksunluklara yol açmaktadır” (1996, s. 16). Bireyin yoksunlaşması yabancılaşmaya neden olurken, bireyselleşme ile yoksunluklardan kurtulabileceği vaaz edilmektedir.

Deyim yerindeyse, yoksunluklar “ortak çıkarlar” içinde “toplandı”, pıhtılaştı ve sadece kolektif bir çareye yatkın olarak görüldü: “Kolektivizm”, bireyleşmeden zarar gören, ancak kendine ait, bireysel olarak sahip olunan belirgin biçimde yetersiz kaynakları kullanan bireyler olarak kendilerini kanıtlayamayan kişilerin ilk anda seçtikleri bir stratejiydi (Bauman, 2018, s. 67)

Bireysellik, bir ideoloji olarak iktidar tarafından toplumu yönetmek için kullanılan güçlü bir argüman olarak kullanılmaktadır. “Bireycilik yalnızca teori değildir, sınıfın bir olgusu ve silahıdır... Onun teorik bireyciliği, ‘toplumsal atomculuğu’ da elbette etkilidir, ama gündelik yaşamın, boş vakitlerin, aile yaşamının, vs. örgütlenmesi... son derece daha önemlidir” (Lefebvre, 2015a, s. 156).

Sanayi öncesi toplumlarda üretkenlik gündelik hayatın tamamına yayılıyordu. Örneğin bir köylünün çalışma hayatı gündelik hayatına karışır, aile hayatından ayrılamaz bir bütünü oluştururdu. Bu yüzden bireysel olmayan topluluk halinde bir yaşam hakimdi. Bireysellik ise çalışma hayatının dışında gelişmek zorunda kalıyordu. Çalışmamak ancak seçkin sınıfların elde edebileceği bir ayrıcalık olduğu için bireysel gelişim de yine bu sınıf için mümkündü. Örneğin Leonardo da Vinci hem mühendis hem sanatçı olarak toplumsal işlevi olan biriydi. Ancak dönemin aristokratları ve ruhban sınıfı tamamen toplumsal pratiğin dışındadırlar.

Burjuva toplumuna dek, bireysellik, daha doğrusu kişilik ancak üretken çalışmanın dışında gelişebiliyordu. Antikçağda, Ortaçağda ve hatta burjuva toplumsal ilişkilerin feodaliteden –‘dürüst insan’ın 17.yy’ı-gelen toplumsal ilişkilerle karıştığı dönemde, gelişebilen insan çalışmaz (Lefebvre, 2015a, s. 35).

Sanayi Devrimi ile birlikte bu ilişkiler değişmiş ve çalışmak çok önemli hale gelmiştir. Ancak, yapılan iş parçalı hale geldikçe bireysellik kendi içine kapanmış, bilinç parçalanmıştır. Parçalanmalar sonucunda gündelik hayatı oluşturan aile hayatı, özel hayat, boş vakit birbirinden ayrılmıştır. Ancak gündelik hayat, bu parçalı yapının aralarındaki ilişkiden ve aynı zamanda tüm bunların bütününden oluşur. Boş vakit bu

parçalanmışlıktan doğarken, bir taraftan da gündelik hayata içkinliğini korumuştur. Ancak, zaman içerisinde anlam itibariyle değişime uğramıştır.

Boş vaktin geçirdiği dönüşüm, toplumun değişimini de gösterir. 19. yy'ın başlarında boş vakit aile ile yapılan piknik, kır yürüyüşü vb. sosyallik içeren aktif etkinliklerdir. Bu açıdan gündelik hayattan farklılaşmamıştır. Seurat'ın resmettiği Grande Jatte Adası'nda bir Pazar öğleden sonrası (Görsel 12) dönemin üst sınıf Parisli'lerinin boş vakitlerini geçirmek için gittiği parktır. Bu adada yaşayan Seurat, bu resmi adaya gelenleri gözlemleyerek yapmıştır.



Görsel 12. Seurat, Georges. (1884-1886). La Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası / A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, Sanatabaşla. Erişim: 05.06.2019, <https://www.sanatabasla.com/2014/04/01/la-grande-jatte-adasinda-bir-pazar-ogleden->

Londra'da ortaya çıkan “pub” kültürü işçilerin gündelik hayattan kopuş ihtiyacındandır. “Belli bir uygarlık düzeyinin sonucu olan ihtiyaçları kendi tarzında eğip büken burjuva ve kapitalist toplumda, kitlelerin boş vakit ihtiyaçlarıyla ilgili günümüzün en çarpıcı gerekliliği, kesin kopuştur. Boş vakit gündelik hayattan kopmalıdır.” (Lefebvre, 2015a s. 38). Bütün gün fabrikada çalışan işçiler “pub”larda sosyalleşmekte ve işin dışına çıkarak işten uzaklaşmaktadır.

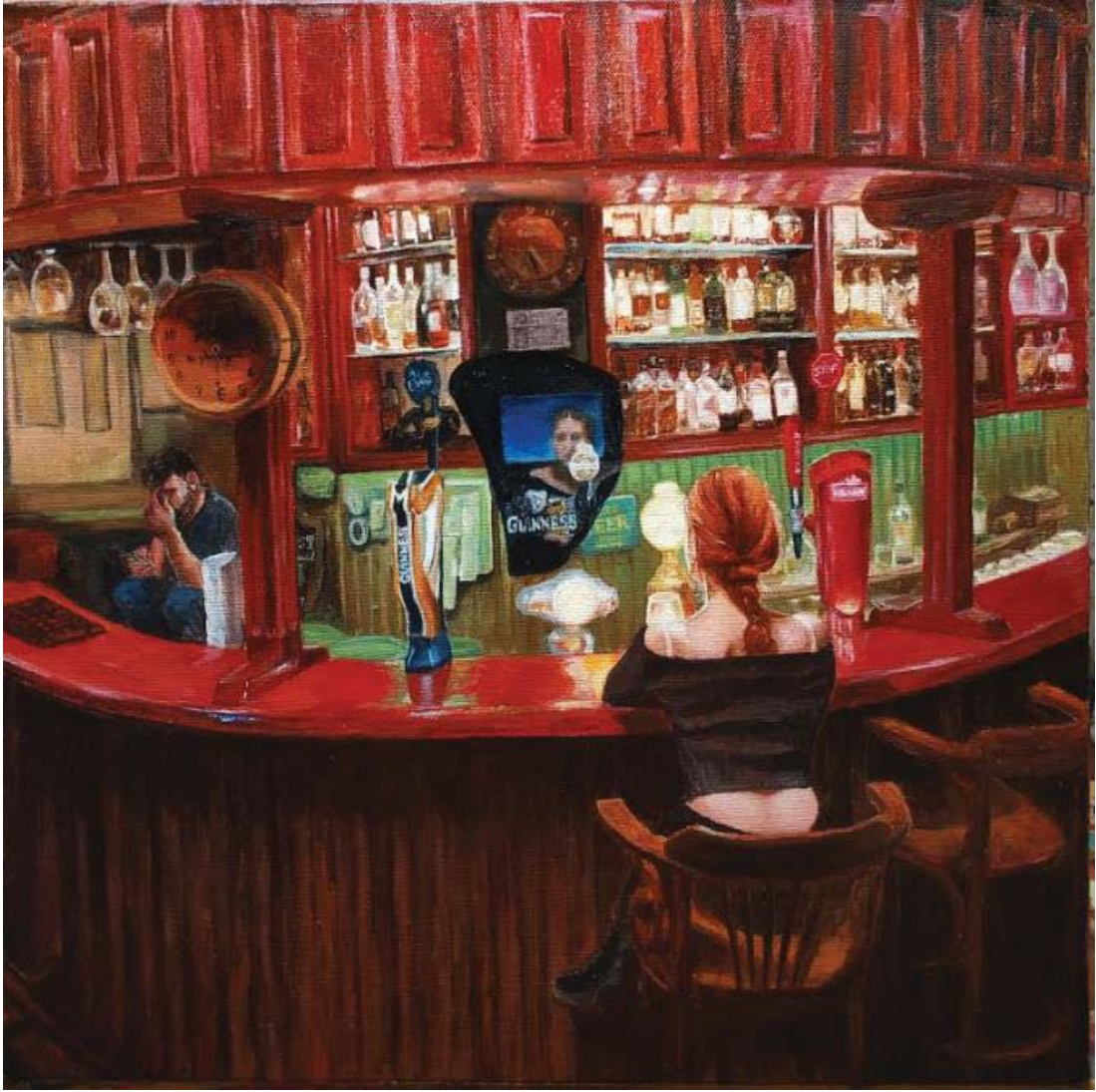
20.yy'da iş, giderek daha parçalı hale geldiği için işçi ne ürettiğini anlayamaz hale gelmiştir. Yaşanan teknolojik gelişmeler bazı mesleklerin yok olmasına ve bazı yeni mesleklerin oluşmasına neden olmuştur. “Elektronik hesaplama ve muhasebe makineleri bankalar ve sigorta şirketlerinde çok sayıda büro çalışanı, sekreter ve muhasebecinin yerini

almaktadır.” (Mandel, 2008, s. 809). Her yeni oluşan meslek işin daha çok parçalanmasını ve mesleklerde daha çok uzmanlaşma ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Ancak aynı zamanda işçinin bütünü anlama ihtiyacı devam etmektedir. Çalıştığı süre içerisinde kendinden çok işletme sahibinin faydasına çalıştığının farkındadır. Çalışması zorunluluktan kaynaklanmaktadır. Hatta birçok iş yerinde bu zorunluluğun üzerine verimi artırmaya yönelik baskı da vardır. Sonuç olarak işçi çalışma dışında bir şey aramaya başlar. Çalışmanın dışına çıkacağı bir kopuşa ihtiyaç duyar.



Görsel 13. Bedham, Herbert. (1955). Londra Barı / London Pub. Art Stack. Erişim: 31.05.2019, <https://theartstack.com/artist/herbert-badham/london-pub-1955>

Görsel 13'te Londra Barı'nda zaman geçiren insanlara baktığımızda 1950'li yılların gündelik hayatına dair fikir sahibi oluyoruz. Ne insanların ne de mekânın kendisinde dikkat çeken abartılı bir aksesuar, lüks bir görünüş vardır. Büyük ihtimalle gündüzleri çalışan, bazı akşamlar sosyalleşmek için barda buluşan orta kesimden insanlardır bunlar.



Görsel 14. Fide Lale Durak. (2018). Cuma Akşamı 1. Tuval üzerine yağlı boya. 40 x 40 cm

Hafta içi çalışan işçiler için Cuma akşamı son derece özeldir. Cumartesi günü çalışılmayacağı için bütün haftanın yorgunluğu Cuma akşamı bir bara gidilip, sosyalleşerek atılmalıdır. Günümüzde parçalanan sosyal yaşam, kültür ve insan ilişkileri Cuma akşamlarını çoğu zaman sosyalleşebildiği değil yalnızlığı ile yüzleştiği günlere çevirmiştir. Görsel 14'te küçük bir barın ayrı köşelerine çekilmiş iki insan kendi dünyasına kendini hapsedmiş gibidir. Kadının yansıyan yüzünde kendi dünyasına dalıp gitme halini ve yalnızlığını görürüz.

Diğer taraftan modern dünyada yorgunluk, endişe, gerilim ile geçen zamanın ardından insanlarda boş vakte yüklenen anlam sadece rahatlama değildir, modern insanın aile yaşantısının ya da çalışma hayatının sağlamadığı mutluluğu bu boş vakitte bulabileceğini ummasıdır. Ve böylece ideale yakın, saf bir boş vakit beklentisi oluşur. Fakat idealize

edilen herhangi bir şey gerçek olandan kopmak zorunda kalır. Boş vakit de idealize edildikçe yaşamdan kopar ve yapay kalır.

Boş vakit giderek pasif etkinliklere dönüşmüştür. Böylece bu yeni ihtiyaca karşılık düşen radyo, televizyon gibi “boş vakit makineleri” yaratılmıştır. Bu pasif tutum genellikle “yabancılaştırıcı” etki gösterir. En belirgin örnek sinema ekranı karşısındaki seyircidir. Pasif değil aktif bir tutum sergilendiğinde ise, boş vakit, “mesleki uzmanlaşmanın dışında olmak koşuluyla, teknik bir unsur içeren, uzmanlaşmış kişisel meşguliyetlere yol açmıştır. Bu kültürlü ya da kültürel boş vakittir” (Lefebvre, 2015a, s. 37). Fotoğrafçılık uğraşı bunun bir örneğini oluşturur.

Modern insanın boş vaktte aradığı bu kopuş gündelik hayat içerisinde birçok değişime sebep olur. Örneğin imgeler boş vakit alanında yeninden anlam kazanır. İşçinin topluluk ile kurduğu sınıfsal bağ yeni ilişkilerle belirlenim kazanır.

Ranciere... öznenin içinde bulunduğu beğeni ve yapabilirlik rejiminden çıkışını estetik deneyim olarak değerlendirir. İşçi öznenin sınıfsızlaştığı, bu anlamıyla özgürleştiği gündelik yaşam anlatılarını ve çalışma saati dışındaki faaliyetleri inceler. Emek ve haz arasında, boş zaman ve çalışma zamanı arasında bir meslek ve ona denk düşen yetenekler arasında gündelik hayatta meydana gelen kopuşlara odaklanır. Kopuş olarak tanımlanabilecek estetik deneyim sırasındaki uyumsuzluk sayesinde işçinin kimliği özel bir işleve atanmaktan kurtulmakta ve yeni topluluk ilişkilerine, diğer sınıfların ganimeti olan duyularla bağlanmaktadır. (Şenel, A., Artun, A., Kuryel, A. ve diğerleri, 2019, s. 217-218)

Gündelik hayat, boş vakitler dahil yaşadığımız tüm anlardan oluşurken özel olarak politika ve mekan, gündelik hayata içkin kavramlar olarak, bireylerin gündelik hayat ile kurdukları bağ konusunda belirleyicidir. Bu belirlenim sonucunda gündelik hayatta bireylerde yabancılaşma ortaya çıkar.

BÖLÜM 2: GÜNDELİK HAYAT VE YABANCILAŞMA

Yabancılaşma kavramını günümüzde yaşadığımız hoşnutsuzlukları, kendimizi güçsüz hissettiğimizi, kendimizden ya da bir şeyden uzaklaşmış olmamızı ifade etmek için kullanıyoruz. Tanım olarak: “yabancılaşma kavramı özne ile nesne ya da bilinç ile şeyler arasındaki ilişkinin bozulması ya da öznenin ötekileşmesidir” (Aydoğan, 2015, s. 273). Yabancılaşma kavramına felsefi içerik kazandıran ilk filozof Hegel’dir. Hegel’e göre varlık sürekli ilerleyen ve gelişen bir süreçtir. Tin, Mutlak Akıl ya da Geist olarak adlandırdığı varlık, aslında evrendir. Geist’in kendini tamamlama, gerçekleştirme süreci vardır. Geist kendini gerçekleştirme sürecinde kimi aşamalardan geçer. Bunlardan ilki bütünlük kazanabilmesi için gerçekliği kavramasıdır. İkinci aşamada ise Geist kendi gerçekliğinden kopar. Çünkü kendini gerçekleştirebilmesi için doğadan kopması gerekir ki bu da kendisinden kopmasıdır. Bu yüzden kendine yabancılaşır.

“Çünkü doğa bir zorunluluk ve olumsuzluk alanı olduğu için Geist da burada özgürlükten, bilinçten yoksundur. Geist kendi dışına çıkıp kendinden uzaklaşmak kaydıyla kendine yabancılaşmıştır” (Aydoğan, 2015, s. 274). Hegel felsefesi, Geist’in yabancılaşması üzerine kurulmuştur. Diyalektik süreç içinde Geist’in devinimi bir “yabancılaşma ve yabancılaşmadan kurtulma” hareketidir.

Hegel, yabancılaşmayı doğalında yaşanması gereken bir diyalektik olarak tanımlamıştır. Feuerbach ise Hegel’in felsefesine eleştirel yaklaşmış ve Hegel’in felsefi sistemini soyut bir varlığa dayandırdığını söylemiştir. Feuerbach, Hegel’in bakış açısındaki yabancılaşma teorisinin, teolojik olduğunu ve gerçeğin ters yüz edilmiş bir biçimi olduğunu ileri sürer. Çünkü aslında Hegel’in Tanrı’ya atfettiği özellikler insanın kendi nitelikleridir; kendi istek ve güçlerinin yansıtılmasıdır. Feuerbach’a göre Tanrı düşüncesi, insanın kendisini nesneleştirilmesi sonucu ortaya çıkar. İnsanın kendini nesneleştirilmesi, insanın kendisinden uzaklaşmasına ve yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Bu süreçte insan kendisini nesneleştirerek tanrıya ulaşır fakat kendi özüne yabancılaşır. İnsan kendi özelliklerini tanrıya aktarırken kendini olumsuzlar ve fakirleştirir; “Tanrının zenginleşmesi için insanın fakirleşmesi gerekir, yani tanrı her şey, insan ise bir hiç olmalıdır.” (Feuerbach, 2004, s. 51).

Tanrı ve din konusunda Marx, Feuerbach ile benzer görüştedir. Marx’a göre insan kendi özelliklerini Tanrı’ya aktarmıştır. İnsan soyut değil somut bir varlıktır. Bu yüzden din insanın somutluğunun soyuta dönüştürülmesidir. Kendi yarattığı Tanrı’nın kulu haline

gelen insan bu şekilde kendine yabancılaşmış olur. Bu yüzden Tanrı gerçekte insanın yabancılaşmasıdır.

Marx, sınıfsal anlamda işçinin yabancılaşmasından ve yabancılaşmış emek kavramından hareket eder. Yabancılaşmayı tarihsel ve toplumsal bir zeminde tartışır; toplumun temelini oluşturan bazı ilişkilerin belirli bir gelişimin ürünü olarak ele alır. Özel mülkiyet Marx'ın yabancılaşma çözümlemesinde önemli bir yer tutar. Aslında özel mülkiyetin kendisi başlı başına yabancılaşmadır.

“İşçi ne kadar çok zenginlik üretir, üretimi erk ve hacim bakımından ne kadar artarsa, o kadar yoksul duruma gelir. Ne kadar çok meta üretirse, o kadar ucuz meta olur. İnsanların dünyasının değersizleşmesi, nesnelere dünyasının değer kazanması ile orantılı olarak artar. Emek sadece emtia üretmekle kalmaz; genel olarak emtia ürettiği ölçüde, kendi kendini ve işçiyi de meta olarak üretir. Bu olgu sadece şunu dile getirir: emeğin ürettiği nesne, onun ürünü, yabancı bir varlık olarak, üreticiden bağımsız bir erk olarak, ona karşı koyar. Emek ürünü, bir nesne için saptanmış, bir nesne içinde somutlaşmış emektir, emeğin nesneleşmesidir. Emeğin edimselleşmesi, onun nesnelleştirilmesidir. İktisat aşamasında, emeğin bu edimselleşmesi, işçi için kendi gerçekliğinin yitirilmesi olarak, nesnelleşme nesnenin yitirilmesi ya da nesneye kölelik olarak, temellük yabancılaşma, yoksunlaşma olarak görünür” (Marx, 2003, s. 62).

Özel mülkiyet ile ulaşabileceğimiz “meta fetişizmi” kavramsallaşması yabancılaşma olgusu ile doğrudan bağlantılıdır. Metalar, üretilirken ne kadar emek harcanmış olduğunu göstermezler, gizlerler ve pazara girdikleri andan itibaren gerçeklikle bağları koparak mistik bir nitelik kazanmaya başlar. Meta, esrarengiz bir biçimde insan emeğinin bir ürünü olma özelliğinden soyutlanmakta; metanın taşıdığı değer kendisine ait nesnel özelliklerin, doğal olarak sahip olduğu toplumsal niteliklerin biçimi şeklinde yansımaktadır. Bu yüzden metaları üreten işçiler, ürettikleri metalara yabancılaşırlar.

Emeğin yabancılaşması; emeğin işçinin dışında olması, yani onun özüne ilişkin olmamasına dayanır. İşçinin kendi emeğinde kendini yadsıması, mutlu değil mutsuz hissetmesi, özgür bir fizik ve entelektüel etkinlik göstermeyip bedenine ve tenine eziyet etmesi olgularına yaslanır. Sonuç olarak işçi çalıştığı zamanlarda kendini kendi dışında duyumsar.

Bireyler toplumsal ilişkiler vasıtasıyla kendilerini de yeniden üretirler. Bu yeniden üretim insanın yaşadığı toplumla zorunlu olarak ilişki kurmasını da sağlar. Maddi üretim biçimleri toplumun yaşadığı sistemi oluştururken, sistemin ürettiği rekabetçi kültür de bireysel bilinci oluşturur. Toplumu oluşturan bireylerin bilinçleridir. Toplum içerisinde yaygın olan bilince “toplumsal bilinç” denilebilir. Ancak, toplumun çıkarı toplumun yaygın olan bilinci ile çelişmektedir. Rekabet kültürü ile oluşan bireysel bilinç, bireysel çıkarı yararına davranır.

Bu da toplum içerisinde bazı bireylerin daha iyi bir hayat sürerken, bazı bireylerin aynı standartlarda bir hayatı yaşayamaması anlamına gelir. Çünkü rekabet kültüründe kazanan ve kaybedenler vardır.

Varlıklarının toplumsal üretiminde, insanlar, aralarında, zorunlu, kendi iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurarlar; bu üretim ilişkileri, onların maddi üretici güçlerinin belirli bir gelişme derecesine tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç şekillerine tekabül eden bir hukuki ve siyasal üstyapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur. Maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır (Marx, 1976, s. 10).

Dolayısıyla, bu haliyle toplumsal bilinç (yaygın olan bilinç) topluma (toplumun çıkarlarına) karşı olur. Öyleyse burada tersinden bir bilinç oluşturabilmek için nesnelliğe rağmen bir şey gereklidir. Nesnellüğün belirlenimine terkedilmemiş, bireylerin bilinç oluşumunda irade gösterdikleri, özneleşmelerinin gerektiği bir süreçten bahsedilebilir. Bu sürecin dayanağı ancak ideolojidir. İdeoloji hem gündelik hayatın içindedir, hem de dışında. Bireylerin bilinçleri nesnel etkilerle oluşmaktadır. Bilinç, nesnel belirlenimde bir dış dünyayı yansıtırken, öznel olarak insanın beynini, ellerini, dilini, düşüncesini de yansıtır. Ancak insanın düşüncesi de var olduğu koşulların belirlenimindedir. Dolayısıyla insanın öznelliği olarak ele aldığımız ve bilincini oluşturan iç etmenler de aslında dış etmenler tarafından belirlenir. İnsanın var oluş koşulları, onun doğa üzerindeki pratik iktidarı olarak genelleştirilebilir. Öyleyse, bir bilinç bir şeyi yansıttığında bile, aslında eylemin gereklilikleri ve olasılıkları ile birlikte bir iktidarı yansıtır. Resmedilmiş bir portrenin ya da figürün tek başına bireysel bilincinin dışı vurumu değil, aynı zamanda yaşadığı toplumun kendisini ve siyasal iktidarı da yansıttığı söylenebilir.



Görsel 15. Keane, John (1988). Diğer Sesleri Boğan Koro/ The Chorus That Drowned All Other Voices. Johnkeaneart.com. Erişim: 20.07.2019, <https://www.johnkeaneart.com/index.php/welcome/cat/37/2/2>

John Keane'in, "Diğer Sesleri Boğan Koro" (Görsel 15) adlı resminde bir koro düzeni ile dizilmiş insanlar sanki şarkı söylüyorlarmış gibi görünmektedir. Ancak şarkı söylemekten çok haykırıyorlarmış hissini uyandırırılar. Figürlerin birbirleri ile aynı olan kıyafetleri koro anlamına vurgu yapar gibi görünse de takım elbise nedeniyle resmi iş kıyafeti oldukları anlaşılmaktadır. Belli belirsiz yapılmış olan portreler nedeniyle korodaki bireyleri tek tek değil koronun tamamını bir bütün olarak kavrayabiliriz. Aynılaştırılmış olan insanlarla anlatılmak istenen bir toplam ya da toplumun kendisi gibidir. Böylece tek bir bireyin portresi yerine toplumun portresi anlatılmakta gibidir. Toplumun yansıttığı değerler düşünüldüğünde resimdeki toplum portresi siyasal iktidar hakkında da fikir vermektedir.

"Frankfurt Okulu düşünürleri yabancılaşma kavramını... hem bireysel bilince hem de... daha hümanist, daha az determinist Marksist bir düşünce geliştirmekte kullanmışlardır" (Çetin, 2017, s. 40).

Modern endüstri toplumunda insan, ekonomik güçlerin objesi haline gelmiştir. Modern insanın mutluluğunun ölçüsü arzu ettiklerini alabilmesine indirgenmiştir. Tüketim, hem özgürlüğünün hem de mutluluğunun kaynağı haline gelmiştir.

Yabancılaşmış insan yaşama kâr getirmesi gereken bir şey olarak bakar. Toplumla uyum içinde yaşayan, işini benimsemiş ve “mutlu bir robot” haline gelen yabancılaşmış insan aynı zamanda bilmediği, göremediği bir otoriteye itaat etmektedir. Bu tamamen bir insanın kendi yaşamı üzerindeki denetimi kaybetmesi ve başkası tarafından yönlendirildiği bir hayat yaşamasıdır. Kendinden uzaklaşan insan giderek kendisinden ve çevresinden diğer insanlardan kopar.

George Tooker, bireyin yabancılaşmasını ele aldığı çok sayıda resim yapmıştır. Resimlerinde 1950’lerin Amerika’sının karanlık tarafını- yabancılaşmayı, monotonlaşmayı, bürokratikleşmeyi- gösterir.



Görsel 16. Tooker, George. (1956). Hükümet Bürosu / Government Bureau. Dailyartmagazine.com. Erişim: 21.07.2019, <https://www.dailyartmagazine.com/george-tooker-a-purveyor-of-modern-alienation/>

Hükümet Bürosu (Görsel 16) resminde ofis çalışanlarının birbirini tekrar eden yüzleri camın arkasındaki küçük deliklerden bakmakta, sıradan bir günü anlatmaktadır. Sanki her biri mekânîk bir şekilde şöyle demektedir: “İyi günler, size nasıl yardımcı olabilirim?” Ofis çalışanlarının buldukları çalışma alanlarının her biri küçük bir kutuyu anımsatmaktadır.

Ferah bir çalışma alanının aksine oldukça daraltıcı görünen bu alanlar sanki çalışanların küçük dünyasına vurgu yapmakta ve tabut hissiyatı ile sıkışmışlıklarını göstermektedir.

Modern hayatta insanların “keyifsizlik”, “sıkınlık”, “bıkkınlık” olarak tarif ettikleri ve aslında farkında olmadan yaşadıkları ruhsal bunalım, insanın kendisi olamamasının ve yabancılaşmasının bir sonucudur. Sadece üretmek isteyen insan aynı zamanda ürettiğine sahip olmak istemektedir. Aslında, kendi yaşam amacı ile ilgili bir fikri yoktur.



Görsel 17. Bauer, Robert. (2010). Erica / Erica. Forumgallery.com. Erişim: 04.08.2019, <https://www.forumgallery.com/artists/robert-bauer?view=slider#9>

Robert Bauer'ın Erica (Görsel 17) adlı portresinde figür keyifsizlik hali ile resmedilmiştir. Düşünceli ve sikkındır. Mekân, uzay zamanda bir boşluktur, bu haliyle kişinin duygu derinliği daha fazla ön plandadır.



Görsel 18. Durak, Fide Lale. (2019). İsimli. Tuval üzerine yalı boya. 40x40 cm

Mekansızlık içerisinde sadece portrelere odaklanılan çalışmalarda yabancılaşma nedenli yaşanan duyguların dışa yansıma biçimlerine odaklanılmıştır (Görsel 18).

Günümüzde bireylere neden yaşadıkları sorulduğunda: “bazısı ailesi için yaşadığını, diğerleri amaçlarının ‘eğlemek’ olduğunu söyleyebilir fakat aslında hiçbiri ne için yaşadığını bilmez; tek başına olmaktan ve güvensizlikten kaçmaktan başka amaçları yoktur” (Fromm, 2017, s. 10). Böylece günümüzde insanlar, sadece “sahip olmak” üzerine yaşamlarını kurmakta ve bunun dışında kendilerini keşfetmeye dönük bir yaşam amacı oluşturamamaktadır.

Temel sorun insanın yabancılaşmış olmasıdır ama o bunu gündelik hayatına yansıyan sorunlarda görebilmektedir. Bunalımda olmak, uykusuzluktan şikâyetçi olmak, evliliğinde mutsuz olmak, yaptığı işten keyif almamak gibi şikâyetleri vardır. “Bu çeşitli şikâyetler,

yalnızca kültürümüzün dışı vurmaya izin verdiği daha derinde yatan bir şeyin bilinçli formudur ve o ya da bu semptomdan mustarip olduğuna bilinçli bir şekilde inanan çeşitli kişilerde ortaktır” (Fromm, 2017, s. 19).



Görsel 19. Brosio, John. (2011). Yorgunluk – Versiyon 2 / Fatigue – Version 2. Johnbrosio.com. Erişim: 04.08.2019, <https://johnbrosio.com/paintings/>

John Brosio'nun “Yorgunluk” isimli resmi Fromm'un belirttiği yabancılaşmanın metaforik anlatımı gibidir. İşten keyif almamak, mutsuzluk, yorgunluk gibi görünür problemler evi saran ahtapot ya da benzeri canlı ile imlenirken, kullanılan metaforun gerçek dışılığı aslında kişinin bilinçaltının yansımalarına bakıyor olduğumuzu hissettirir.

Hopper'ın resimlerinde ise birey ve mekan ilişkisi gerçekçi bir şekilde ele alınır. Gündelik hayattan çekilen anlık fotoğraflar resimlerin konusu olurken, resimdeki bireyler yoğun bir yalnızlık duygusu ile ele alınır. Yalnızlığın kaynağına dair herhangi bir şey imlenmez. Hopper gündelik hayat içerisinde kendine bir izlek alanı oluşturmuş gibidir.



Görsel 20. Hopper, Edward. (1953). Küçük Şehir'de Ofis / Office in Small City. İstanbulsanatevi. Erişim: 22.06.2019. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-h/hopper-edward/edward-hopper-kucuk-sehirde-ofis-11225/>



Görsel 21. Hopper, Edward. (1930). Erken Pazar Sabahı / Early Sunday Morning. Erişim: 25.06.2019. <http://www.ressamlar.gen.tr/edward-hopper/>

Görsel 20'de yüksek binaların izlendiği bir pencerenin önünde konumlandırılmış bir çalışan görürüz. Ofisinin penceresinden şehre, yüksek binalara bakmaktadır. Kendi çalıştığı ofisin de bu yüksek binalardan biri olduğunu anlarız. Hopper, izole edilmiş

gündelik yaşamdan, yalnızlık duygularına ve yabancılaşma duygularına ulaşır. Bunu bazen ofiste bir insan ile yapar bazen de şehrin yalnızlığını resmederek. Görsel 21’de erken bir Pazar sabahını görürüz. İnsansız, dingin bir şehir köşesinin hissettirdiği terkedilmişlik ve yalnızlıktır.



Görsel 22. Durak, Fide Lale, Otelde Kahvaltı, tuval üzerine yağlı boya, 2018, 30 x 30 cm

Görsel 22’de otelde tek başına kahvaltı yapan kişi resmedilmiştir. Dışarıdan yansıyan görüntüde yüksek bir bina görünür, aslında resimdeki kişinin de benzer bir binada olduğunu anlarız. Tek başına kahvesini içen bu kişi ya çoktan kahvaltısını bitirmiştir ya da kahvaltısını bir kahve ile geçiştirmektedir. Kahvaltıda sadece kendisi vardır, çok erken saatlerde bir an önce kahvaltısını yaparak yaşama atılmak durumundadır. Bir taraftan da gözü telefonundadır. Günümüzün çalışma koşullarında esnek bir anlayış ile iş artık telefonlardan her saat takip edilebilir duruma gelmiştir. Bu kişi bir iş gezisindedir, sabahın erken saatinde daha kahvaltı yaparken bir yandan telefonundan maillerini takip ederek

çalışmaya başlamıştır bile. Kişinin yalnızlığı fiziksel olarak yalnız olmasının ötesindedir. İçinde bulunduğu mekân da bu yalnızlığı derinleştiren bir etki yapmaktadır.

Bireylerin toplumla uyum içerisinde yaşama ihtiyaçları vardır. Bu yüzden toplumun örtülü kurallarına uymak bir koşuldur. Her ne kadar yapmak istediği şeyler ile yapmak zorunda oldukları farklılık gösterse de; birey yapmak zorunda olduğunu yapacak, yapmak istediklerini ise baskılayacaktır. Kişinin gündelik hayatta baskıladıkları bilinçdışını oluşturmaktadır.

Bilinçdışını oluşturan etmenler genellenemez. Her bireyin bilinçdışı, her bir kişinin kendi olmasını sağlayan güdülerin etkisiyle oluşur. Bilinçli düşünceleri ile ters olan düşünceleri ve bilmediği dürtüleri tarafından güdülenmiş olur. Bu yüzden bilinç süzgecinden geçemeyenleri bastırmak zorundadır. “Bastırılmışlık hali rastlantısal, sosyal insan olan benim, benden, bütün insan olan kişiliğimden ayrılmam olgusuyla sonuçlanır. Kendime yabancıyım ve diğer herkes de aynı ölçüde bana yabancı” (Fromm, 2017, s. 49). Toplumsallaşmanın bir koşulu olarak bireyler toplumsal normlara uymakta, normların dışında konumlanan isteklerini baskılamaktadır. Baskılanma kişinin kendine yabancılaşmasının nedenlerindedir. Böylece insanın toplumsallaşmasının insan üzerindeki bozucu etkisi ortaya çıkmaktadır.

Frida Kahlo birçok resminde, gündelik hayatında hissettiği yabancılaşmayı bilinçdışından yola çıkarak anlatmıştır.



Görsel 23. Kahlo, Frida. (1933). Elbisem Orada Asılı / My Dress Hangs There. Erişim: 28.07.2019, <https://msburkeenglish.wordpress.com/modern-literature/motifs-in-modern-fiction-alienation-2/>

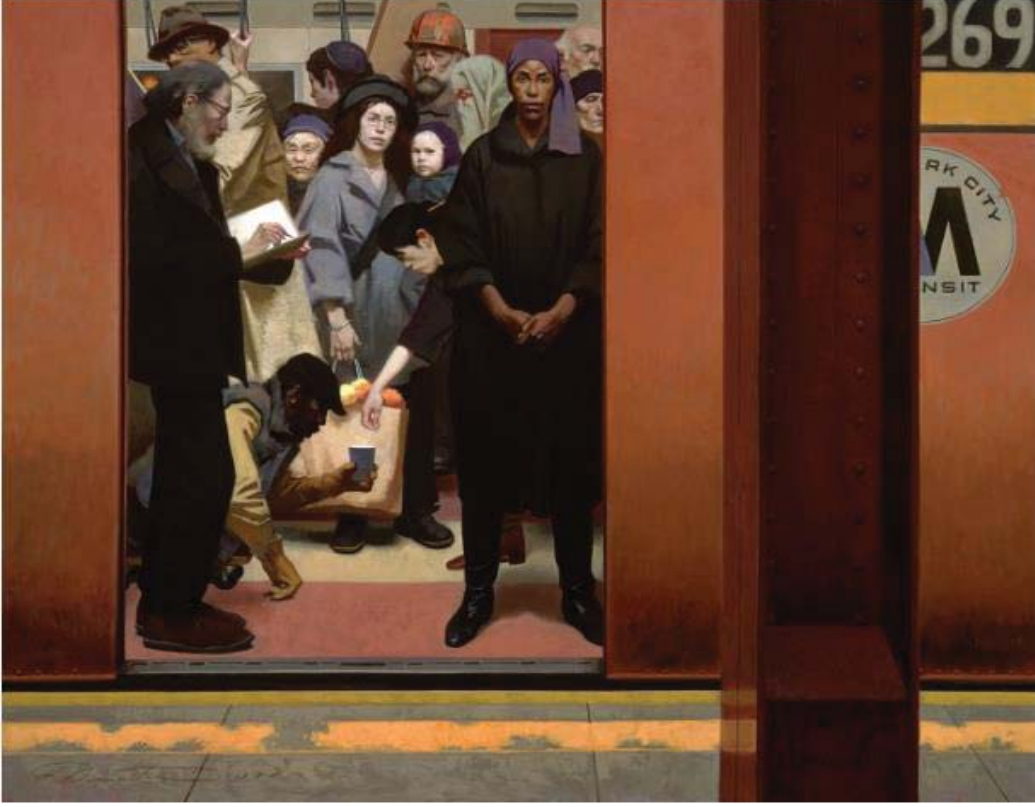
Görsel 23'te ilk göze çarpan, resmin de adı olan, asılı elbisedir. Elbise bir tuvalet ile kupa arasında ip üstünde asılıdır. Sanki başarılı olmak (kupa) ile çuvallamak (tuvalet) arasında kendini askıda hisseden bir insanın bilinçdışı yansımasıdır. Resmin mekanı modern kent ve tarih unsurlarının iç içe bulunduğu bir karmaşadır. İçinde bulunduğu karmaşaya uyum sağlamaya çalışan birinin benliğini yitmesi (kendine yabancılaşması) elbisenin boş bir şekilde asılması ile temsil edilmiştir.

Lefebvre, yabancılaşma kavramını kullanabilmek için bazı öneriler getirmiştir. "Birinci önerme. Yabancılaşma kavramını tamamen tikelleştirmeli, 'tarihselleştirmeli' ve nispileştirmeliyiz" (2015b, s. 220). Bu önermeye göre yabancılaşma, yabancılaşmadan kurtulmaktır. Ancak toplumsallık içerisinde kavranabilir bir yabancılaşmadır bu ve gerçek bir yabancılaşma ancak olası bir yabancılaşmadan kurtulmaya çalışılırken girilen süreçte yaşanır. Bu kurtulma sırasında düşünürüz ve gerçek yabancılaşmayı belirleriz.

“İkinci önerme. Kavram nispileşerek diyalektikleşir” (2015b, s. 220). Yabancılaşma, mevcut yabancılaşmadan kurtulmak için düşünmek ve mevcut yabancılaşmadan kurtulmak için yaşanan daha büyük bir yabancılaşmadır. Bu diyalektik hep vardır. Örneğin işsiz kalmak bir yabancılaşma yaratabilir ancak bundan kurtulmak için işe girildiğinde daha büyük bir yabancılaşma yaşanır. Çalışırken yaşanan yabancılaşma için boş vakitlerde eğlenmek istenir. Ancak boş vakitte yine daha büyük bir yabancılaşma yaşamak kaçınılmazdır. Burada yoksunlaşmadan kaynaklı bir yabancılaşma vardır.

Bunlara en iyi örnek “Şarlo”dur. Charlie Chaplin’in Şarlo karakteri, baston, şapka gibi üst sınıfa ait gündelik aksesuarları kullanır. Kıyafeti yine seçkin ve şıktır ama Şarlo’nun yoksul olduğunu biliriz. Şarlo sistem içerisinde bir “serseri” gibi davranır. Birçok işçinin yaşam gayesi nedeniyle göze alamayacağı tepkileri verir ve bu tepkilerin dramatik ama komik sonuçları ile karşılaşır. Her sorundan kurtulma çabası başka sorunlarla karşı karşıya getirir ve bunları bir “serseri” karakteri ile sorgular. Şarlo bir yabancılaşmadan kurtulmak isterken başka bir yabancılaşmanın içinde bulur kendini. İzleyici açısından kendi yabancılaştırmasının farkındalığı için bir fırsat oluşturur. Brecht’in Epik tiyatrosu, aynı konunun tiyatro alanındaki örneğidir. Brecht, epik tiyatrodaki izleyiciyi dışsallaştırarak yabancılaştırmak ister. İzleyici bir anda seyrettiğinin bir oyun olduğunu bu sayede tekrar hatırlayacak ve katarsis yaşamadan oyunda söylenen sözleri “didaktik” bir şekilde alabilecektir.

Gündelik hayatın içinde gerçek kişi olmak ve bir taraftan o hayatın gözlemcisi olmak yine bir yabancılaşma döngüsü taşımaktadır.



Görsel 24. Dinnerstein, Harvey. (1996). Metro, Birlikte / Underground, Together. Erişim: 21.07.2019, https://m.theepochtimes.com/harvey-dinnerstein-the-artist-with-thirsty-eyes_2267983.html

Dinnerstein (Görsel 24) resminde sol tarafta elinde eskiz defteriyle metrodaki insanları çizmektedir. Resimde kendini, içinde bulunduğu gerçeklikte bir gözlemci ya da o gerçekliğin şahidi olarak konumlandırır. Resmi kurgulayan, yapan kişi olarak tekrar gözlemin gözlemcisi durumundadır. Assael'in resminde (Görsel 25) kendisi yer almaz, ancak resimde yer alan figürler o sırada resimlerinin yapıldığının farkındaymışçasına ressama ya da izleyiciye bakarlar. Her durumda gözlemciye doğru fırlatılan bakışlardır bunlar ve tuhaf bir kırgınlık içerirler.



Görsel 25. Assael, Steven. (1995). "D" / "D". stevenassael.com Erişim: 21.07.2019 <http://steven-assael-mr8x.squarespace.com/paintings/jjohk01odtiw0ks46grfdwc8xc2ge>

"Üçüncü önerme. En kötü yabancılaşma, yabancılaşmanın bilinçsizliğini (bilinçsiz olma ya da bilmeme) içerir" (2015b, s. 221). Yabancılaşmanın bir bilinci varsa, o da yabancılaşmadan kurtulmadır ve kurtulma çabasının daha derin bir yabancılaşma halini almasıdır. Bu aslında bir çeşit sakatlanmadır.



Görsel 26. Durak, Fide Lale. (2018). Toplantıda Öz Çekim. Tuval üzerine yağlı boya. 40 x 40 cm

“Toplantıda Öz Çekim” (Görsel 26) isimli resim Lefebvre'nin üçüncü önermesi ile örtüşmektedir. Toplantıda bulunmak bir yabancılaşma anıdır. Bulunduğu yabancılaşmanın bilincinde olan birey kendi öz çekimi ile hem bu yabancılaşmayı protesto eder, hem de içinde bulunduğu durumdan kurtulmak ister. O an bulunmak istediği başka bir düzlem ve başka bir varoluştur. Fotoğraf ile bu düzleme sıçramak, varoluşuna dair kanıt oluşturmak ister. Ancak, yaşanan daha derin bir yabancılaşmadan başka bir şey değildir.

“Dördüncü önerme. Faaliyetin şeyleşmesi (faaliyet ile bilinçli 'şey' olur, 'şeyler' tarafından kavranmaya izin verirler), yabancılaşmanın sınır durumudur” (2015b, s. 221). Bu gelinen son noktadır ve çeşitli yabancılaşmaların üzerini örter ya da maskeler.

Genel olarak yabancılaşma, bireyin kendini toplum içerisinde konumlandırma ve gündelik hayat ile ilişki biçimi üzerinden yaşanmaktadır. Kendine yabancılaşma, kendi gerçekliğinin ve duygusunun farkında olmama hali modern insanın hastalığı sayılabilir. Bireyin yabancılaşmasının kaynaklarını modern öncesi dönemlerde de bulmak mümkündür. Bu açıdan tez kapsamında, yabancılaştırıcı bir etken olarak mekan ele alınacaktır.

BÖLÜM 3: MEKÂN

Mekânın algılanışı toplumlara göre ve zaman içerisinde değişiklik göstermiştir. Gündelik anlamına gelmeden önce coğrafi bir kavram olarak mekânı anlamaya çalıştığımızda, “mekânı şeylerin ölçülebilen ve böylece yerli yerine oturtulabilen nesnel bir özelliği gibi ele alırız” (Harvey, 2003, s. 229). Bu tanıma göre mekân nesnel bir özellik gösterir; yönü, mesafesi, hacmi vardır ve ölçülebilir. Mekân, bulunduğumuz konumdur. Kişilerin öznellikleri mekânın zihinsel kavranışında farklılıklar yaratır. Aynı durum toplumlar açısından da geçerlidir. Toplumların yaşayış düzenleri mekân kavramının içeriğine dair farklılıkları ortaya çıkartmaktadır.

Üretim sistemindeki değişimin birey ve toplum üzerindeki etkilerinin yanında, mekanın doğasını ve anlamını da değiştiren etkileri vardır. Üretim ve tüketim süreçleri belli bir yere bağlı olmaktan çıkmaktadır. Esnek üretim ile mekanın sınırları aşılmakta ve mekan akışkan hale gelmektedir. Yine de; “sermaye, coğrafyanın sürtünmesini önemli ölçüde azaltsa bile, onun mekânsal sabitliğine bağımlı olmaktan tamamıyla kurtulamaz. Yer ve mekan yok edilemez” (Morley, D., Robins, K., 2011, s. 54).

Toplumsal yaşamların değişimine neden olan maddi süreçler, mekân kavramını bu materyalist bakış ile anlamayı zorunlu kılar. Bu yüzden toplumsal yapıları belirleyen süreçler, üretim tarzı, kısacası toplumun yeniden üretilmesini sağlayan maddi pratik farklılaştığı ölçüde toplumsal mekân ve zaman farklılaşmaktadır. Toplumsal mekân olgusu, tarihselliği ve zaman kavramını da içeren dinamik bir kavrayıştır. Ancak mekân, 20.yy'a kadar statik bir tanımla ele alınmış ve genel olarak özne karşısında bilinmesi gereken bir nesne olarak anlamlandırılmıştır.

Aristoteles'e göre mekân, ne bir madde ne de bir biçimdir. “Aristotelesçi geleneğe göre, hissedilir olguları anlamlandırmayı ve sınıflandırmayı mekân ve zaman sağlıyordu, fakat statüleri belirsiz kalıyordu” (Lefebvre, 2016, s. 33). Descartes Aristotelesçi geleneğe son vererek “kartezyen mekân” anlayışını getirir. Descartes insanın ruh ve beden olarak iki ayrı tözden oluştuğunu ileri sürer. Organların çalışması bedene, düşünce ise ruha aittir. Bu tanım ile Descartes düşünce ve maddeyi birbirinden ayırır. “...bizde bulunan her türlü düşüncenin ruha ait olduğuna inanmakta haklıyız... Dolayısıyla, bizde bulunan bütün sıcaklığın veya hareketlerin, düşünceye bağlı şeyler değil, ancak bedene ait şeyler olduklarına inanmamız gerekir” (Descartes, 2013, s. 9). Descartes'e göre insan bir özne olarak bilmektedir. Öznenin dışında kalan nesnelere ise bilinecek şeylerdir. Böylece mekân

ile insan da birbiri ile ilişkisi kesilmiş iki farklı şeydir. Mekân özne karşısında nesnedir ve aynı zamanda onda bulunan, yani ona içkin olandır. Böylece mekân mutlak olanın alanına girmiş olur.

Kant kendisine kadar süregelmiş olan yaklaşımı değiştirerek mekânın zihinselliğine vurgu yapmıştır. Kant'a göre insan bilgisinin iki kökü vardır: "duyarlık" ve "anlak". Duyarlık yoluyla nesnelere duyumsar, anlak yolu ile de düşünürüz. "Şimdi, duyarlık bize nesnelere verilme koşulunu oluşturan a priori tasarımları kapsıyor olması ölçüsünde Aşkın Felsefeye ait olacaktır" (Kant, 2008, s. 74). Kant, mekânı "a priori tasarım" olarak tanımlamıştır. Yani, Kant'a göre mekânın tasarım olduğu önermesi herhangi bir deneye başvurmaya gerek kalmaksızın doğrudur. Dolayısıyla duyumsanması zorunlu olandır.

Heidegger ise, bilmenin özüne yönelik sorular sorarak özne ve nesne arasındaki ilişkiyi yeniden anlamlandırır. "Her ne olursa olsun, bilme söz gelimi bedensel özellikler gibi dışsal ayrımsanabilir bir şey değildir... Bu bilen özne kendi iç 'alan'ından çıkıp bir 'başka ve dış' alana nasıl girebilir..." (Heidegger, 2004, s. 98). Heidegger'in mekân fikri "orada-varlıklar"dan, varolanlar'dan oluşur. Varlık ise zamansallığın bir kipidir. "Heidegger için zaman mekândan daha önemlidir; Varlığın bir tarihi vardır ve tarih Varlığın Tarihi'nden başka bir şey değildir" (Lefebvre, 2016, s. 144).

20.yy'a gelindiğinde mekân en çok matematikçilerin konusu olmuştur. Matematiksel dil ile sayısız mekân ayırt edilmiş ve bu mekânlar sınıflandırılmıştır. Öklidçi olmayan mekân, eğimli mekân, x boyutlu mekân, sonsuz mekân bu sınıflandırmalara örnek gösterilebilir. Matematik ile gerçeklik arasında kurulan ilişki mekân söz konusu olduğunda tekrar filozoflara ihtiyaç duymuş ve "zihinsel mekân" kavramı onanmıştır. Hızla kendi alanını genişleten zihinsel mekân kavramı birçok alanda kendine yer bulmuştur. "... edebi mekân, ideolojik mekânlar, düş mekânı, psikanalitik topos'lar, vb. Oysa, temel ya da epistemolojik denen bu araştırmalarda 'bulunmayan' şey sadece 'insan' değil, aynı zamanda mekândır" (Lefebvre, 2016, s. 35). Lefebvre, mekân için alternatif bir okuma yaparak "toplumsal mekân"dan bahseder. Mekânın yeniden üretilebilir olduğunu söyleyerek, matematiksel anlamının ötesine geçer. Bu sayede matematiksel dil ile "idealize" edilen zihinsel mekânlar, toplumsal olan ile anlamlandırabileceğimiz "gerçek" mekânlar ile aralarındaki mesafeyi kapatabilmiştir.

Mekân, toplumsal iktidar açısından hâkim olunması gereken ve para gibi diğer toplumsal hâkimiyet araçlarıyla birlikte derinleştirilmesi gereken bir şeydir. Bu noktada zaman

kavramı da mekân ile aynı önemde ve birlikte ele alınmalıdır. Çünkü; “zaman ve mekân üzerinde denetim yeniden para üzerinde denetime dönüştürülebilir” (Harvey, 2003, s. 255). Mekân ve zaman hakimiyeti toplumsal iktidarın oluşturulması ve korunması için önemli olmakla birlikte, nesnelliği anlamak açısından da değerlendirilmesi gereken en temel etmenlerdir. Diğer taraftan, bu alanlarda ideolojik hakimiyet kurulması iktidar açısından zorunluluğa dönüşmüş durumdadır.

“Mekân, dinamik ve devinim halinde; fiziksel, ekolojik, sosyal ve politik-ekonomik hayatın inşasında (pasif bir çerçeve değil) aktif bir an olarak anlaşılmalıdır” (Harvey, 2001, s. 279). Toplumsal eylemler içinde zaman ve mekân pratik edilir, bu sırada tüketilir ve değişikliğe uğratılır. “Kısacası, mekân ve zamanın nesnel özelliklerinde meydana gelen değişiklikler, toplumsal mücadeleden etkilenebilir, çoğu zaman da etkilenmiştir” (Harvey, 2001, s. 256). Toplumsal yapıların değişimi zaman, mekân ve paranın arasındaki ilişkiyi de şekillendirmektedir. Toplumsal yapının parasallaşması ölçülen zamanın biriminin de para birimi olmasını zorunlu kılar.

Ustalar ve tüccarlar günlük hayatı çepeçevre saran yeni bir ‘kronolojik ağ’ yaratmışlardı: bu ağ, simgelerini, işçileri işe ve tüccarları pazar yerine çağırın saat ve çanlarda buluyor, tarımsal hayatın ‘doğal’ ritimlerinden farklılaşıyor, dinsel anlamlarından kopuyordu (Harvey, 1997, s. 257).

De Chirico’nun “Saatin Gizemi” (Görsel 27) resminde, zamanda yapılan bu değişimin mekâna yansımalarını görebiliriz.



Görsel 27. De Chirico, Giorgio. (1910/11). Saatin Gizemi / The Enigma of the Hour. Brooklynrail.org. Erişim: 23.07.2019, <https://brooklynrail.org/2017/05/criticspage/Giorgio-de-Chirico-The-Enigma-of-the-Hour-1910-The-First-Conceptual-Work-of-Art>

De Chirico tıpkı Lefebvre gibi Nietzsche'den ve Schopenhauer'dan etkilenmiştir. "Saatin Gizemi, Nietzsche'nin ve Schopenhauer'in zaman hakkında fikirlerinin plastik ve mimari formlarda somutlanan metaforudur" (Baldacci, 2017).

Rönesans duyarlılığı ile resimlerini ele alırken oluşturduğu modern kompozisyonlar; resimlerinde boşluk ve doluluk kullanımı ve mekânın kendisini resmin konusu haline getirmesi önemlidir. Nietzsche'den yola çıkarak resimlerdeki her şeyi -figür dahil- şeyleştirmek ister. Hatta mekanın kendisini "resmin genel yapısı için de bir 'özne' konumuna yerleştirmiştir" (Aral, 2009, s. 37).

Zamanın ölçülmesinin keşfi, soyut olan bir kavramı somutlamanın bir yoludur. Harvey bu konuda, bu yolla muktedir sınıf tarafından çalışan kesim üzerinde disiplin kurmanın da bir aracı haline getirildiğinden bahseder.

Tarikatların dinsel disiplin kurabilmek amacıyla takvimde ve zaman ölçümünde geliştirdiği yenilikler, ironik biçimde, doğmakta olan burjuvazi tarafından ortaçağ kentlerinin halkını yeni ve son derecede

laik bir emek disiplini doğrultusunda örgütlemenin ve disiplin altına almanın bir aracı olarak devralınıyordu (2001, s. 256).

Aynı zamanda, kent yaşamında eşit saatlere göre hareket etmenin getirdiği bir kültürden de bahsetmek mümkündür. Diğer taraftan yeni bir ekonomik düzenin de zaferidir bu; yeni ekonomik düzene göre mekânlarda örgütlenmesi gereken emek ortaya çıkmıştır. İşçilerin gündelik hayat içinde rutin olarak yerine getirdikleri; uyuma, uyanma, beslenme, eğlenme gibi eylemler emeğin örgütlenmesine tabi hale gelmiştir. Tüm metalarda olduğu gibi zaman da -tıpkı mekân gibi- kullanım ve değişim değerine kavuşmuştur. Bu aynı zamanda, zamanın parçalanabilmesi anlamını da taşımaktadır.

Gündelik hayat soyut ve niceliksel zamanı, duvar ve kol saatlerinin zamanını model alır. Bu zaman, Batı'da saatlerin icadından sonra, saatlerin toplumsal pratiğe girişleri boyunca yavaş yavaş zuhur etti. Bu homojen ve kutsallıktan arındırılmış zaman, *emeğin zamanının ölçüsünü* sağladığından beri hep galebe çaldı (Lefebvre, 2018b, s. 99).

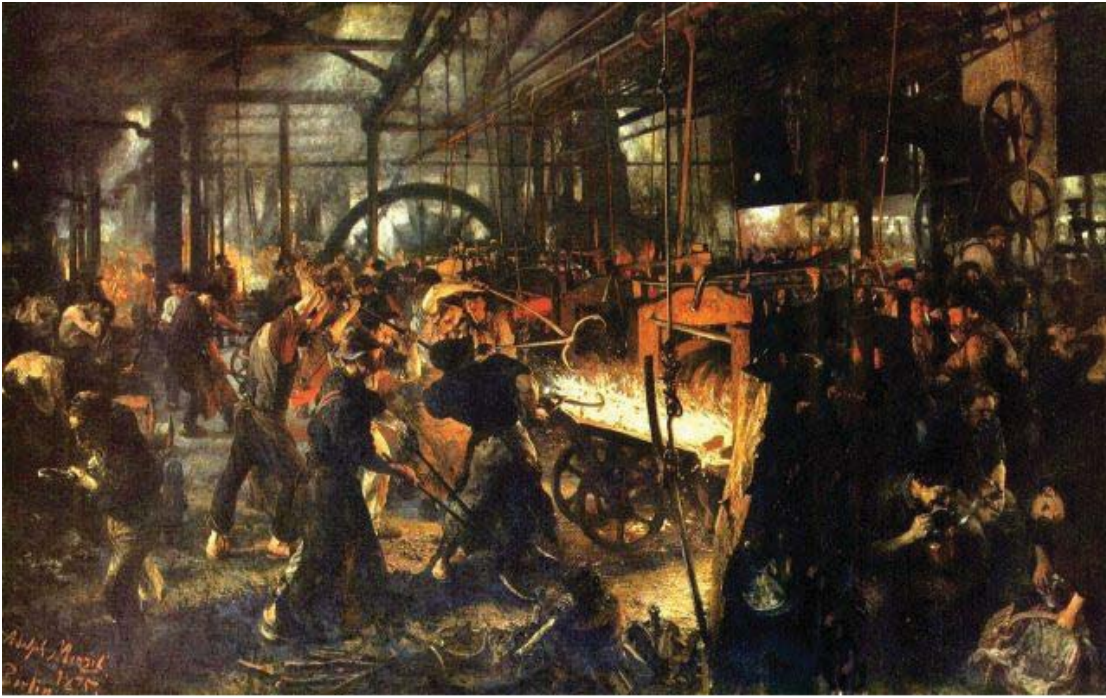
Mekânın hayatımızda oynadığı role ilişkin Lefebvre'in analizleri hem kavramsal hem de tarihseldir. Ancak, Lefebvre için tarihsellik kavramı Marx'ın yaklaşımından farklı olarak Nietzsche'nin kavrayışına yakındır. "Nietzsche'nin Böyle Buyurdu Zerdüş'tünde moment, *Augenblick* ya da bir göz kırpmalık zaman, geçmiş ile geleceğin birbirine tosladığı bir geçit, ebedi dönüşün bir görüntüsüdür" (Lefebvre, 2018b, s. 12). Zaman anlayışı doğrusal değil, döngüsel bir anlayışa yakındır. Bu açıdan, Lefebvre'e göre saat zamanıyla yaşanan zaman arasında fark vardır. Tıpkı mekânı Kartezyen geometri olarak anlamak nasıl indirgemeci bir yaklaşım olacaksa, zamanı da saat zamanı olarak kavramak öyledir.

Lefebvre, Fransız Devriminden sonrasını modern çağ olarak adlandırmakta ve bu tarihten itibaren yeni bir toplumun tesis edildiğini söylemektedir: "bizim kentli-devlet-piyasa toplumumuzun toplumsal-ekonomik örgütlenmesi. Meta her şeye baskın çıkıyor" (Lefebvre, 2018b, s. 30). Metanın baskın olduğu bir düzene Harvey'in deyimiyle "parasallaştırılmış toplum düzeni" denebilir. Öyleyse, Lefebvre'in tarif ettiği toplumsal mekânın ve zamanın, metanın her şeye baskın olduğu bir düzenin -parasallaştırılmış bir toplumun- mekânına ve zamanına dönüştüğünü söyleyebiliriz.

"Eğer paranın zaman ve mekândan bağımsız bir anlamı yoksa, o takdirde zaman ve mekânın kullanılış ve tanımlanış biçimlerini değiştirmek suretiyle kâr arayışına (ya da başka türden çıkar) girmek her zaman mümkündür" (Harvey, 2003, 258). Toplumun parasallaşmasının mekânın değişimi üzerinde doğrudan etkisi vardır. Orta Çağ'daki tüccarlardan Fordist (bant sistemi üretim) üretime geçilen sürece baktığımızda, üretim

araçlarının değişiminin mekânın değişimine olan etkileri görülebilir. Özellikle sanayileşmenin ilk yıllarında daha dramatik bir şekilde hissedilen bu değişim çeşitli sanatçıların resimlerine konu olmuştur.

Adolph Menzel'in 1875'te resmettiği Demir Doğrama atölyesi sanayileşmenin en ilkel zamanlarına ışık tutmaktadır (Görsel 28). Ortada demirin ateşini besleyen, demiri tava getiren işçiler resmedilmiştir; arka planda ise her işçi bu üretimin bir yerinde makine ile ya da süreç ile etkileşimdedir. Sol tarafta bir adam büyük ihtimalle süreçleri takip etmekte ve işin doğru yapıp yapılmadığını sorgulamaktadır. Resmin sağ tarafında bir kadın çalışan bir erkek işçiye öğle yemeğini getirmiştir. Resimde yer alan tek kadın resmin izleyici ile de göz teması kuran tek kişidir. Menzel'in resminde eleştirel bir bakış değil Sanayi Devriminin ilk yıllarında çalışma yaşamı ve gündelik yaşamın nasıl olduğuna ilişkin nesnel bir yaklaşım söz konusudur.



Görsel 28. Menzel, Adolph. (1872-1875). Demir Doğrama Atölyesi (Dökümhanesi) / The Iron Rolling Mill (Modern Cyclopes). Artsandculture. Erişim: 23.05.2019, <https://artsandculture.google.com/asset/the-iron-rolling-mill-modern-cyclopes/pgFVPI1J1YGXZA>

Sanayi Devrimi toplumda iki farklı katmanın ortaya çıktığı bir dönüşüm yaratmıştır. Sanayi öncesi dönemde ekonominin birincil gücü olan köylüler ikincil güç haline gelirken, küçük

üreticiler ise giderek büyüyen sanayiciler tarafından yutulmuştur. Diğer taraftan sanayicinin yoğun işçi ihtiyacı sanayi bölgelerinde nüfusun yoğunlaşmasına neden olmuş ve işçi sayısı giderek artmıştır. Ve nihayetinde, nüfusun belli bölgelerde yoğunlaşması ve işçileşme bugünün kentlerinin temellerini oluşturmuştur.

3.1 Mekânsal Yaklaşım Olarak Kentleşme

Kent kavramı Lefebvre tarafından “Kentin gerçekliği” olarak ele alınmıştır. Buna göre kent, herhangi bir ekonomik modelde, o ekonomik yapının üzerinde oluşan tek başına “üst yapı” oluşumu olarak görülmemelidir. Bu yaklaşıma göre kentsellik, ekonomi-politik belirlenimiyle oluşmuş toplumsallıktan etkilenen ve onu etkileyen bir gerçekliktir. “Kent gerçekliği, tek başına değilse bile, üretim ilişkilerini dönüşüme uğratar. Tıpkı bilim gibi, üretici güç haline gelir. Mekân ve mekân politikası, toplumsal ilişkileri ifade eder; fakat aynı zamanda onu etkilerler de” (2019, s. 19). Kentin üretici güç haline gelmesi ve bir taraftan mekânsal özellikler göstermesi, kentleşmeyi topluma etkisi açısından tarihsel gelişimi içerisinde incelemeyi zorunlu kılar.

“Kent sorunsalı’nı sunmak ve ortaya koymak için bir yola çıkış noktası gerekir: Sanayileşme süreci. Bu sürecin yaklaşık yüz elli yıldır toplumdaki dönüşümlerin motoru olduğu tartışmasız bir gerçektir” (Lefebvre, 2018a, s. 21). Şehirler sanayileşmeden önce de var olsalar da sanayileşme zamanımız üzerine düşünmenin çıkış noktasını sağlar.

Sanayileşmenin ilk yıllarında dokuma tezgahları ön plandadır. Van Gogh dokumacıları ele aldığı resminde (Görsel 29) dokuma tezgahı dükkanlarına dair fikir vermiştir.



Görsel 29. Van Gogh, Vincent. (1884). Açık Pencere Kenarındaki Dokumacı / Weaver Near on Open Window. Vggallery. Erişim: 23.05.2019, http://www.vggallery.com/painting/f_0024.jpg

Resimde küçük bir oda içerisinde bulunan dokuma tezgahında çalışan bir erkek işçi görülür. Dükkan küçük pencerelerden giren bir ışık huzmesi ile aydınlanır. Ancak, pencere odayı aydınlatmakta yetersiz gibidir. Bu yüzden mekân loştur. Pencereden gördüğümüz kırsallık, dokuma tezgahı dükkanlarının kırsaldaki varlıklarına kanıt gibidir. Tarım ise hâlâ varlığını sürdürmektedir. Pencereden görünen tarımda çalışan bir kadın ile birlikte dokumacı erkek işçi, dönemin işçi karakterini gözler önüne sermektedir.

Kent olgusu, ya ülke sınırlarını aşarak ya da ülke sınırları içerisinde kırlara doğru yayılarak genişler.

Kent merkezlerinde konutların yerini bürolar alır. Kimi zaman (ABD’de) bu merkezler ‘yoksullara’ terk edilir ve dezavantajlı durumda olanlar için gettolar haline gelirler. Kimi zaman ise, tersine, hali vakti yerinde olanlar şehrin kalbindeki (New York’ta Central Park civarı, Paris’te Marais) güçlü konumlarını korurlar (Lefebvre, 2018a, s. 28)

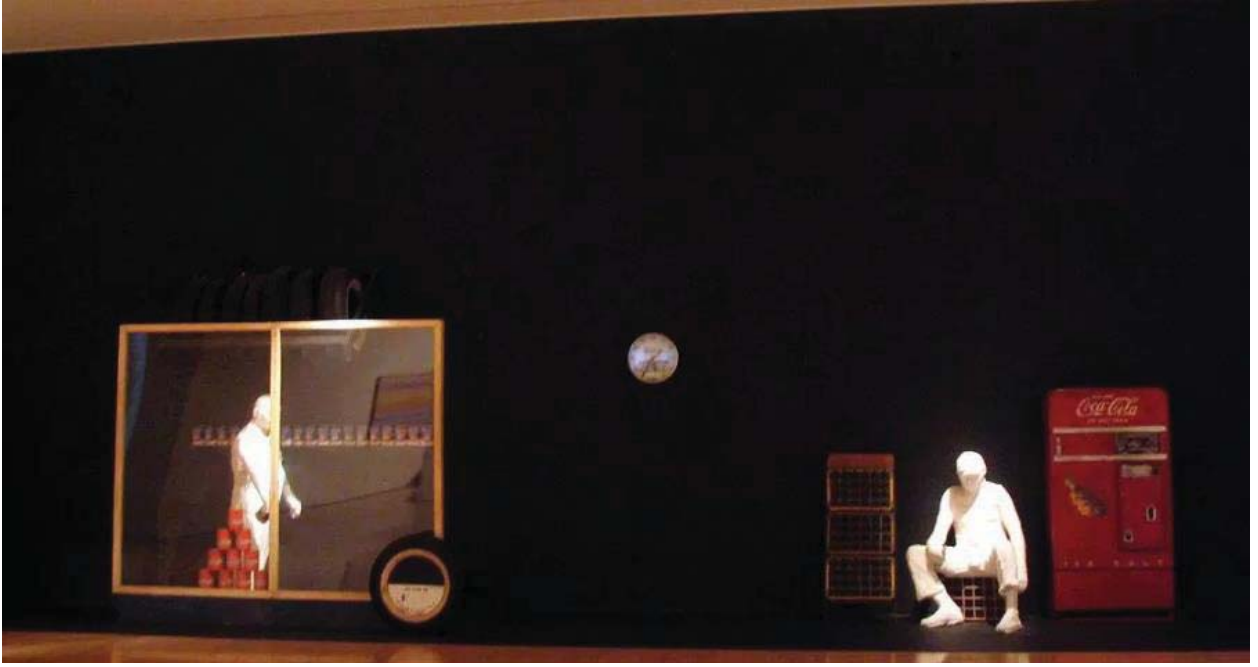
Kentin nesnelere olarak sayılabilecek araba, televizyon, mobilya gibi unsurlar kırlara nüfuz eder. Kentin nesnesi olan unsurlar arasına su, elektrik, gaz da eklenmelidir. Bu yolla kent dokusu işgal ettiği yeri parçalar ama kentsellik kırı ortadan kaldırmaz. “Bu ilişki şehir ve taşra, doğa ve yapaylık gibi başka temsillere ve başka gerçek ilişkilere müdahil olur” (Lefebvre, 2018a, s. 30). Şehrin etrafında kentli olmayan ama şehre bağlı yerleşim halkaları oluşur.

Hopper'ın gaz istasyonunu konu edindiği resim bu açıdan çarpıcıdır.



Görsel 30. Hopper, Edward. (1940). Gaz / Gas. Edwardhopper.net. Erişim:24.05.2019, <https://www.edwardhopper.net/images/paintings/gas.jpg>

Kırsallıkta bir kent nesnesi unsuru olarak gaz istasyonu görünür. Doğanın ortasına yerleşmiş görünen istasyon, doğal ile yapayın tezatını oluşturur. İstasyonun tenhaliği da kırsalda olduğu fikrini güçlendirir. Bu resim belki de resim tarihinde resmedilen ilk gaz istasyonudur. Hopper'ın bu resmi 1940'ta yapmış olması sanatçının değişen yaşama olan duyarlılığını gösterir. O yıllarda petrol, insanların gündelik yaşamlarını değiştirirken daha sonraki yıllarda yıkıcı etkisini artıracak ve büyük krizlere neden olacaktır. 1960'larda çeşitli Pop sanatçıları tarafından bu konu tekrar ele alınmıştır.



Görsel 31. Segal, George. (1963). Gaz İstasyonu / The Gas Station. Wordpress.com. Erişim: 13.05.2019, <https://larevolucionserapatrocinada.files.wordpress.com/2015/04/q7677063-14263cee3f53e0cc048.jpg>

George Segal'in kendi eseri -gaz istasyonu- (Görsel 31) ile ilgili söyledikleri ilgi çekicidir.

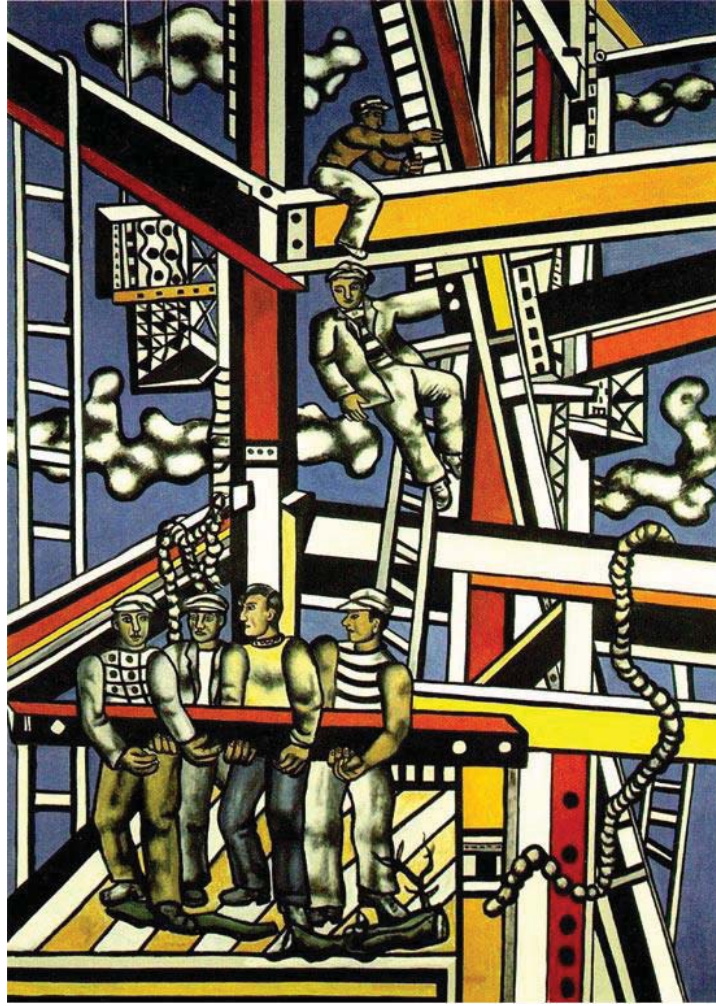
Esas olarak benzin istasyonlarında bulunmanın ya da buralardan geçip gitmenin nasıl bir his olduğunu önemsedim. Eser araba lastiklerine, yağ kutularına ve kola makinesine benzeyen, aniden ortaya çıkan geometrik formlarla kesintiye uğramış yaklaşık sekiz metrelik bir karanlıktan oluşuyor. Burada renkler, ışıklar, bitkin genç adam, ondan daha yaşlı olan dinç adam ve bu uzun koridoru yürümenin ne kadar zamanımı alacağıyla ilgilendim. (Slideserve. Erişim: 04.05.2019. <https://www.slideserve.com/demont/george-segal>)



Görsel 32. Chapman, Michael. (2018). Süt, Bal ve Petrol Diyarında Tüm Meşgul Ayılar / All the Busy Bees in the Land of Milk, Honey and Petroleum. Jwillot.com. Erişim: 04.08.2019, <http://www.jwillott.com/artist/chapman-michael/>

Günümüzde ise Michael Chapman'ın Görsel 32'de yer alan resminde benzer konunun çok daha başka bir mekan ve zaman çözümlemesi ile ele alındığını görüyoruz. İç içe mekanlardan hangisinin gerçek olduğunu anlayamıyoruz. Duvarda asılı olan tablo 1940'lı yılları çağırıştırır. Ön tarafta bulunan mekan ise yine 1940'lı yılların maketi gibidir. İzleyici yine bir tabloya mı bakmaktadır? Belirsizdir.

Taşrada yaşayan birçok kişinin büyük şehirlere göçmesiyle demografik yapının değişimi ve savaşın yıkıcı etkileri bir araya gelince konut krizi ortaya çıkmıştır. “Aciliyetler kapitalizmin ve özel işletmelerin inisiyatiflerini aşar; zaten özel işletme, yeterince kârlı görülmemeyen inşaatlarla ilgilenmemektedir” (Lefebvre, 2018a, 36). Bu yüzden devlet aracı olmak durumunda kalır ve yeni toplu konutlar, yeni şehirler dönemi başlar. İnşaat alanları düzensiz bir şekilde yaygınlaşmış ve böylece kentsel dönüşüm doğmuştur.



Görsel 33. Leger, Fernand. (1940). İnşaat İşçileri / Construction Workers. fernandleger.org. Erişim: 24.05.2019, <http://www.fernandleger.org/Construction%20Workers%20Fernand%20Leger.jpg>

Leger'in "İnşaat İşçileri" (Görsel 33), adlı tablosunda ele aldığı konu gündelik hayatta - belki de sokak başı- karşısına çıkan bir gerçekliktir. Biçimsel olarak ise yenidir.

"İnşaat işçileri tablosu, çağdaş dünyadaki çelik konstrüksiyonunu yüceltmek için, geçmiş resim geleneğine daha az gereksinim duyduğunu gösteriyordu. Bu resmi geçmişe bağlayan öğeler, İsa'nın çarmıhtan indirilişini çağrıştıran özelliklerdir" (Lynton, 2004, s. 217).

Ekonomik model ve iktidar, mekânın politikasını belirlemektedir. Bu bakımdan mekân, aynı zamanda üst yapı özelliği de gösterir. Lefebvre kentin üretilmesinden bahsederken, onun üst yapının koşulu ve sonucu olduğunu söyler.

Mekân asla bir kilo şeker ya da bir metre kumaş gibi üretilmez. Keza, bu ürünlerin -şeker, buğday, bez, demir- bulunduğu yer ve alanların toplamı da değildir. Hayır. Bir üst yapı gibi mi üretilir? Hayır. Daha ziyade üst yapının koşulu ve sonucudur. Devlet ve onu oluşturan kurumların her biri, bir mekân varsayar ve bunu kendi ihtiyaçlarına göre düzenler. Dolayısıyla, mekân,

kurumların ve bu kurumların tepesinde bulunan devletin önsel 'koşulu'ndan başka bir şey değildir (Lefebvre, 2016, s. 110).

Bu yüzden, günümüz kentlerini oluşturan tüm mekânlar; sokaklar, yüksek katlı ofis binaları, okullar, çeşitli kamu binaları (adliye, karakol vb), parklar, finans merkezleri, hepsi ideoloji sonucu üretilmiş mekânlardır.



Görsel 34. Estes, Richard. (2015). Alice Tully Salonu / Alice Tully Hall. Artbasel.com. Erişim: 24.05.2019, https://res.cloudinary.com/dqzqcuqf9/image/fetch/https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/catalog/artwork/gallery/1800/photo/Estes__Alice_Tully_Hall__2015__oi

Estes'in yaptığı resimler kentin nesnelere ve kent içerisindeki insanı içerir. Görsel 34'te yüksek cam binaların olduğu bir sokakta kent görüntüsünü görürüz. Binaların arasında küçük kalan insanlar gündelik yaşamın içinde kendi hallerindedirler ve birbirleri ile temas etmezler. Birbirlerine doğru yürümüşler ve temas etmeden geçip gitmişler gibidir. Camdan yansıyan devasa binaların görüntüsü, bir taraftan şehri büyütürken diğer taraftan insanları küçültmektedir.



Görsel 35. Estes, Richard. (2013). Wholesome Yemekleri / Wholesome Foods. Artbasel.com . Erişim: 24.05.2019, https://res.cloudinary.com/dqzqcuqf9/image/fetch/https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/catalog/artwork/gallery/1800/photo/estes__wholesome_foods__2013__oil

Estes, Wholesome Yemekleri (Görsel 35) adında bir kafeyi resmetmiştir. Yansımalar aracılığıyla iç içe mekânlar kullanan sanatçı aynı zamanda bize sokak hakkında fikir veriyor. Sokağın her iki tarafına araçlar park etmiştir ve yine sokak boyunca sağlı sollu dükkanların, kafelerin olduğu göze çarpar. Kafenin camlarının önünü kesen çapraz demirler binanın dış yüzeyinin bakımda ya da tadilatla olduğunu anlatır. Bina'nın eski olması olasılığı ilk kent merkezlerinden biri olabileceği fikrini doğurur. Resimde Lefebvre'in belirttiği kent nesnelere bulunmaktadır. Araba, mobilya, binalar ve sokağın kendisi. İç mekân ve dış mekânda bulunan figürler de kent dokusuna ait görünmektedirler. Bu açıdan kentin nesnelere dahil edilebilir. Burada figürlerin ve mekânların arasında bir ilişkisizlik tespit edilebilir. Çünkü nesneleşen figür mekânın içerisinde etkin bir özneye değil, edilgen bir dekor nesnesine dönüşmektedir.

3.2 Kentsel Mıntıkalar, Müşterek Mekân ve Mekânın İşgali

Kent içerisinde izole edilmiş, sınırlı kişinin kullanımına açılmış mekânlar giderek artmaktadır. Kentselliğin işlevleri çoğu durumda kentin bütünü içerisinde oluşturulan sınırları çizilmiş alanlara ya da şehrin geri kalanından ayrılan bazı özel alanlara taşınabilir. Bu alanların çeperleri bellidir ve giriş çıkışlar çeşitli kontroller ile yapılır. Stavrides'in tanımıyla bu alanlar için "kentsel mıntıka" kavramını kullanacağız. "Kentsel mıntıkalar günümüz şehirleri içinde ayırdına varılabilir özel sınırlarla tanımlanmış ve özel kullanım protokolleriyle alenen birbirine bağlanmış mekânlardır" (Stavrides, 2016, s. 31).

Mekânın sahibi olmak ve iktidar olmak arasındaki bağlantı zaman-mekân-para arasındaki ilişkiler bağlamında ele alınmıştır. Egemen iktidar, toplumu yönetirken bazı toplumsal yaşam biçimlerini dışlar, ötekiler olarak damgalar. Kentin özgür olarak kullanımını engelleyen bu itiliş, bireyleri kentin dışında konumlandırmaya zorlarken, bir taraftan da egemen iktidarın mekânlar yoluyla gündelik hayatı ele geçirmesi anlamını taşır.

Kentsel mıntıkalar, egemen iktidarın mekâna sahip olma biçimlerinden biridir. Kendi içine kapalı mekânlar olması, kendine ait kurallar koyulmasını kolaylaştırırken; aynı zamanda kurallara uyumu da garanti altına alır. "Bu açıdan, kentsel mekânlarda, kendine ve söz konusu yere özgü egemen bir iktidar kurulmuştur" (Stavrides, 2016, s. 32). Kentsel mıntıkalar küçük ölçekli iktidarlar gibi görünseler de -her iktidarın yaptığı gibi- kendi içlerinde örgütlü yönetsel aygıtları oluştururlar. Bir yönetme biçimi olarak mıntıkların dışında kalanlar ve içeridekiler olmak üzere kategoriler yaratırlar.

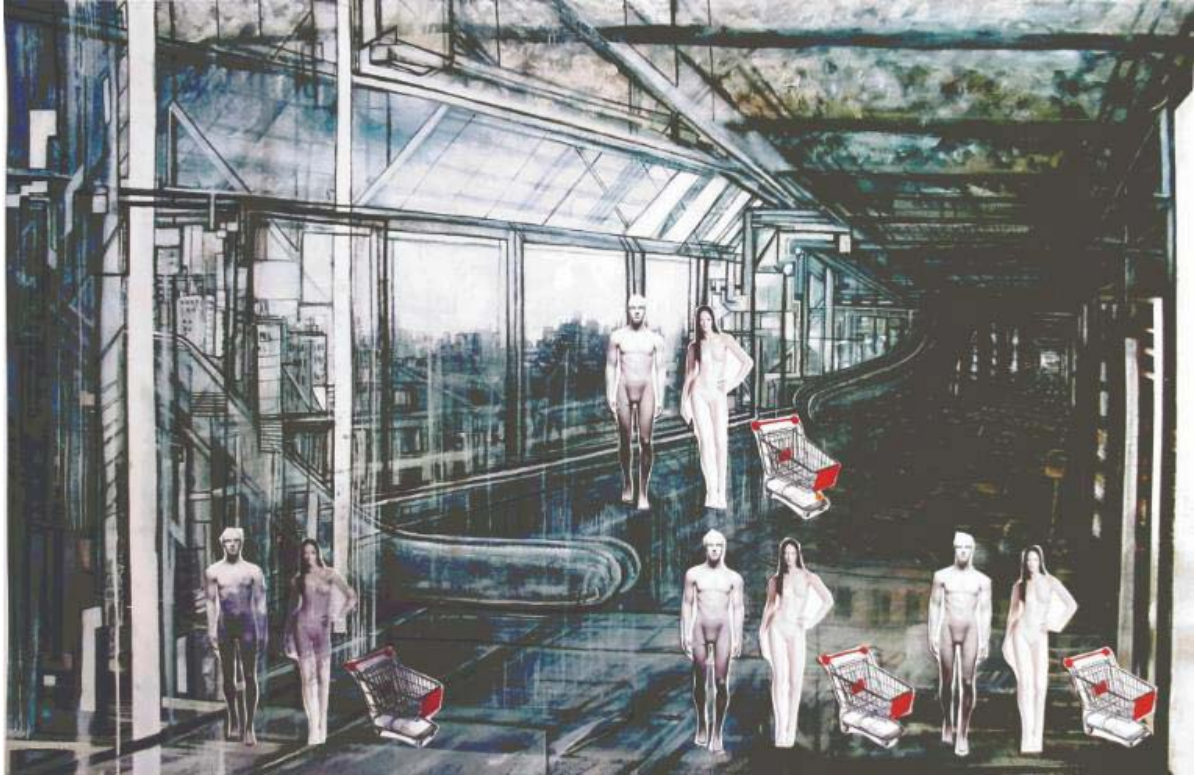
Günümüzde aşına olunan güvenli siteler, plazalar, alışveriş merkezleri, stadyumlar tipik kentsel mıntıka örnekleridir. Giriş-çıkışlar kontrol altındadır ve bu alanların kullanımına dair kendilerine özel kurallar vardır. Mekânlar, egemen iktidarın ihtiyacına göre düzenlenir ve her mekân kendi düzeni bağlamında davranış kalıplarını zorunlu kılar. Örneğin sitelerin yönetimleri çöplerin çıkarılma saatini, balkona asılabilecek çamaşırları, binaların boyanacağı renkleri, bahçe düzenlemesinin nasıl olması gerektiğini, park alanının nasıl kullanılmasını gerektiğini belirleyebilir. Sitede oturanlar ise bu kurallara uygun davranmakla yükümlüdürler. Mekânsal düzenlemeler açık bir şekilde ya da üzerleri kapalı bir şekilde dayatılır. Bu örneklerin hepsinde mekânsal düzenleme davranışlarının normalleştirilmesi ile bağlantılıdır. Kentsel mıntıklarda egemen iktidarı temsil eden örgütlü yönetimler, çoğu zaman devlete ait olan kimi sorumlulukları da üstlenirler. Güvenliğin sağlanması, devletin temel görevleri arasındayken kentsel mıntıklarda güvenlik o mıntıkanın kendi inisiyatifi ile sağlanır. Örneğin kimi güvenli sitelerin kapısının önünden geçilmesine izin verilmez.

Aynı şekilde, alışveriş merkezine giden müşteriler elektronik tarama aletlerinden geçerken hırsız olmadıklarını sürekli kanıtlamak durumundadır. Bu yolla özelleştirilmiş egemen iktidarlar ya da yönetimler oluşturulmuş olur.

Mintıkayla sınırlı 'otoriteler' (örneğin bir alışveriş merkezinin yönetimi ya da güvenli bir sitenin seçilmiş veya inşaat firmasınca atanmış idaresi) önceden devlete ait olan sorumlulukları üstlenebilir veya bu tür yetkileri denetimi altına alabilir. Böyle yaparak da yerleşmiş bir 'siyaset-sonrası uzlaşmanın' güçlenmesine katkıda bulunurlar" (Stavrides, 2016, s. 32).

Mintıklar dahilinde uyulması gereken kurallar kendi istisnalarını yaratırlar. Her istisna kuralın askıya alınışını ifade etmektedir. Yönetim mekânizmasının istisnaları normalleştirerek yeni kurallara dönüştürme eğilimi vardır. Hatta bu durum, yönetme biçimine içkindir, bir çeşit yönetsel prosedürdür. Örneğin terör gündemi ile artırılan güvenlik uygulamalarının bir süre sonra kalıcı hale gelmesi ve normalleşmesi en yaygın hissedilen normalleştirilmiş istisna olabilir. Bir istisnanın normalleştirilmesi kendine özgü alışkanlıkları ve davranış biçimlerini üretmektedir. "Her mintıka farklı kurallar seti aracılığıyla 'normalleştirilir'" (Stavrides, 2016, s. 34). Günümüzde iktidar tarafından sıkça telaffuz edilen "normalleşme" siyaseti, bu yönetsel prosedüre uymaktadır.

İktidarın istisnaları normalleştirerek oluşturduğu yeni kurallar, toplum tarafından bir süre sonra benimsenir, sorgulanmaz ve buna uygun yeni düzenlemeyi, davranış kalıbını oluşturur. İktidarın mekânlar ve alt mekânlar (kentsel mintıklar dahil) aracılığıyla toplumsal alanı denetlemesi söz konusudur. Bedeni indirgenebilecek en küçük mekân olarak gören Foucault, egemen iktidarın baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma gibi güçlerini beden mekânlar üzerinde uyguladığını ileri sürer. Baskı ile karşılaşan bedenlerin iki seçeneği vardır; ya baskıya boyun eğmek ya da başkaldırmak. "... Foucault için mekân, bir iktidarın alanı ya da kabı için bir mecazdır: genellikle kısıtlayan, bazen oluş süreçlerini özgürleştiren bir alan" (Harvey, 2003, s. 239).



Görsel 36. Açıkgöz, Beril. (2018). İsimsiz / No Name. Dedadergi.com. Erişim: 30.07.2019, <https://dedadergi.com/2018/06/13/kapitalizm-ve-mekânin-konotatif-anlami-mekân-beden-ve-yabancilasma/>

Açıkgöz'ün Görsel 36'da ele aldığı konu, Foucault'nun vurguladığı "beden mekânlar üzerinde kurulan iktidar denetimi"ni hatırlatmaktadır. Bedenler duruşları itibariyle tutsak değil özgür gibidirler ancak; mekânın alışveriş merkezi olması ve kasveti nedeniyle, mekânda kapana kısılmış gibidirler. Her ne kadar figürlerin ruh halinde sıkışmışlık hissi yoksa da mekândaki eğreti halleri, özne ve nesnenin ilişkisizliği, yabancılaşmayı güçlendirir. Alışveriş yapmanın rutini, bedenlerin alışveriş sepeti ile birlikte birden fazla kez kesilip yapıştırılması ile verilmiştir. Gündelik hayatın rutini, bir kentsel mıntıkanın işgali ve bireylerin farkında olmadan boyun eğişleri vardır. "Öte yandan kentsel mıntıkacılık insanların, varlığını tanıyacakları ve hatta 'yerleşecekleri' bir müşterek dünya çerçevesi çizmenin baskın tarzı haline geliyor" (Stavrides, 2016, s. 43). Müşterek dünyalar yeniden üretilmesi aidiyet ve rıza ile oluşmaktadır. Kentsel mıntikalarda oluşturulan müşterek mekânlar, toplumsallığın yeniden üretilebildiği ve bazen mekânın özgürleştirilebildiği "heterotopya"lara dönüşür.

Ancak yaşamın iktidar tarafından mekân dolayımıyla düzenlenmesi ya da dönüştürülmesi her zaman aidiyet ve rıza içeren bir biçimde gerçekleşmez. İktidarın mekanı ve dolayısıyla yaşamı dönüştürmesi, Foucault'nun özellikle üzerinde durduğu (hapishane, hastane, *panopticon* gibi) çok daha doğrudan baskı içeren örneklerin bir uçta, mutenalaştırma (gentrification) gibi piyasa dostu prosedürlerle işleyen örneklerin diğer

uçta yer aldığı bir skala üzerinde pek çok biçim alabilmektedir. Yalnızca yakın geçmişte ve Türkiye’de bu skalanın farklı yerlerine karşılık gelen örnekler ve bu müdahalelere üretilen yanıtlar bulmak hiç de zor değildir. Örneğin 2000’li yılların hemen başında F-tipi hapishanelerin inşa edilip kullanıma sokulması ve bu karara karşı gösterilen direniş Foucault’cu anlamda mekân üzerinden insan bedenine yönelmiş iktidar baskısı olarak değerlendirilebilir. Yine bu süreçte F-tipi hapishanelere nakledilmeyi reddeden mahkûmların ortaya koyduğu direniş Foucault’nun “heterotopya” kavramına denk düşen unsurlar barındırmaktadır. Tarihsel olarak baskının ve sınırlanmışlığın mekânı olarak düşünülen cezaevleri kimi dönemlerde (kısa sürelerle de olsa) özgürlüğün ya da direnişin sembolleri haline gelebilmektedir. Fransız Devriminin hemen arifesinde Bastille Kalesi’nin halk kitleleri tarafından baskına uğraması ya da (tarihsel önemi kıyaslanabilir olmamakla birlikte) Türkiye’deki cezaevi direnişleri Foucault’nun özellikle somut, fiziksel birer mekân olarak kurguladığı heterotopya kavramının örnekleri olarak ele alınabilir.



Görsel 37. Canan (1998). Şeffaf Karakol / Transparent Police Station. Cananxcanan.com. Erişim: 04.08.2019, <http://www.cananxcanan.com/>

Canan’ın “Şeffaf Karakol” adlı yerleştirmesi (Görsel 37), “Eğer, mekan olarak karakollar transparan olsaydı, nasıl olurdu?” sorusuna cevap arar. Karakollar, işkence yapıldığı bilinen ama yapılan işkencenin başkaları tarafından görülemediği mekanlardır. Yerleştirme bilineni görünür olan hale getirmekte, bu açıdan duyulur olanı

somutlamaktadır. Foucault'cu yaklaşımla beden mekanlar üzerinde egemenin zor güç ile kurduğu baskı, sanatçının kendi bedeni aracılığıyla canlandırılmıştır. Canan bu yerleştirmesini, Manisa'da sokaklara grafiti yaptıkları için gözaltına alınan ve polis tarafından fiziksel, psikolojik işkenceye uğrayan gençlere adamıştır.

Diğer yandan kentlerin tarihi merkezlerinde kalan ama yoksul kesimlerin mukim olduğu bölgelerinin giderek orta sınıf beğenilerine hitap edecek şekilde dönüşmesi ve eski sakinlerin artan kira ve yaşam giderleri karşısında bölgeyi terk etmek durumunda kalması bir diğer mekânsal dönüşüme işaret etmektedir. Her ne kadar doğrudan bir baskı içermese ve piyasa işleyişinin bir sonucu olarak tezahür etse de sürecin rıza ile bir ilgisi yoktur. "Dışlanma sorunu, herhangi bir mekan herhangi bir kesime kapatıldığı için olmuyor, çoğu zaman demir kapı da konmuyor ama yine de o mekan bir şekilde kimileri için anlamsızlaşıyor" (Erbay, 2019, s. 197). Kent merkezlerinde rant yaratılmasının bir yöntemi ve sonucu olan mutenalaştırma doğal olarak bazı reaksiyonları tetiklemiş ve gerek İstanbul'da gerekse dünyanın diğer önemli kentlerinde yerel inisiyatiflerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yerel inisiyatifler ve yarattıkları etki, tek bir mekâna denk düşmekten ziyade başka açılardan bir araya gelmesi kolay olmayan kesimleri bir eylemlilik etrafında bir araya getirmeleri itibarıyla Lefebvre'in heterotopi kavramına daha yakındır.

Oluşturulan müşterek mekanlarda, ortak olarak hareket edebilme becerisi inşa edilir. "Ranciere 'müşterek dünya' nosyonundan yola çıkarak 'topluluğu' yeniden teorize etmeye çalışır. Toplumsal olarak inşa edilmiş bir 'duyumsanabilir [sensible] dünyanın paylaşımını' tanıyabilmenin önemini vurgular" (Stavrides, 2016, s. 44).

Toplumsal kalkışma anları siyasetin mekanı olarak tanımlanabilecek kentlerin, gündelik hayatta en görünür oldukları zamanlardır. Müşterek mekanlar siyaset alanı haline getirilerek kenti yeniden sahiplenmenin aracı olurken, müşterek mekanlarda edinilen birlikte hareket edebilme becerisi mekan ve zaman üzerinde değiştirici etki gücüne sahiptir. Mekan toplumsal olarak üretildiği bu zamanlarda birlikte hareket edebilmenin gereği olarak iş bölümü ön plana çıkar, kişiler yatkınlıklarına göre rol alırlar.

"Çalışma zamanının ve mekânının, işbölümünün dönüşümü emek-bedenin duyuşsal alanını bütünüyle değiştirir. Gündelik yaşamda yeteneklerin ve yatkınlıkların yeniden dağılımı deneyimlenir" (Şenel, A., Artun, A., Kuryel, A. ve diğerleri, 2019, s. 217).

Politik sözün söylenebilmesi, toplumun yaşam alanını oluşturması açısından kent merkezleri bu açıdan karşımıza çıkan ilk örneklerdir. Her müşterekleşmede yeni bir

gündelik hayat oluşturulur, mekan ve zaman bu gündeliklik belirleniminde dönüşür. Oluşturulan müşterek mekan ise hem özel hem kamusal mekanlardan farklıdır.

BÖLÜM 4: UYGULAMALAR

Gündelik hayatın çalışma konusu olarak belirlenmesi, gündeliklik içerisinde hissedilen yabancılaşmayı anlatma ihtiyacından doğmuştur. Gündelikliği oluşturan tüm tekrarlar, gündelik hayat ile ilişki kurmaya zorlamaktadır. Diğer taraftan kurulan ilişkinin anlamlı olması ayrı bir çaba gerektirmektedir. Anlam yaratma çabasına rağmen mutsuzluk ve yalnızlık hisleri sistematik bir sonuçken, bu duyguların asıl kaynağını ortaya çıkarma arayışı tezin konusunu oluşturmuştur.

Bu yüzden resme konu olan mekânlar ve insanlar gündelik hayat açısından otobiyografik öğelerden beslenir. İş yeri, iş nedeni gidilen şehir dışı ziyaretler, kalınan oteller, katılım gösterilen toplantılar, kullanılan ulaşım araçları, şahit olunan mutsuz yüzler... Tamamı resimlerin konusudur.

İş yeri tuvaleti bu açıdan sıra dışı bir izlek alanı olmuştur. Kadın çalışanlar, sabah ilk iş olarak tuvalette makyaj yapmakta ve mutsuz, yorgun yüz ifadelerini değiştirmeye çalışmaktadır. Yalnız bu durum beyaz yaka olarak tarif edilen orta sınıfta görülen bir davranıştır. Aynı tuvalette, çoktan iş başı yapmış başka bir kadın çalışan da bulunmaktadır. Ancak onun makyaj yapma gereksinimi yoktur. Çünkü tuvaleti temizlerken kimse mutlu görünmesini beklememektedir.



Görsel 38. Durak, Fide Lale. (2018). Pazartesi Sabahı I, tuval üzerine yağlı boya, 40x40 cm

Görsel 38'de bir Pazartesi sabahı iş başı yapan beyaz yaka çalışanlar tuvalette resmedilmiştir. İki ayrı toplumsal katmanın aynı mekân içerisinde birbiri ile iletişim kurmadan bir Pazartesi sabahında o güne hazırlanmaları ve her birinin kendi ile meşgul olması aynalar yoluyla anlatılırken, aynaya bakmadan işi ile meşgul olan temizlik işçisi ise aynadan yansıma olarak verilmiştir. Birbirinden parçalanmış iş süreçlerinin bir sonucu olarak emeğine ve birbirine yabancılaşmış insanlar mekânın içerisinde kendilerine ayrılmış alanlar ile anlatılmıştır. Kadınlar tuvaletinde bir Pazartesi sabahı o güne başlayan kadınların makyaj yapan halleri, gündelik hayat içerisinde kadınların güzellik, dişilik, moda vs nedeniyle nesneleştiklerini göstermektedir.



Görsel 39. Durak, Fide Lale. (2018). Pazartesi Sabahı 2. Tuval üzerine yağlı boya. 40 x 40 cm

Yine Pazartesi sabahı kadınlar tuvaletinin ele alındığı Görsel 39'da, iki makyaj yapan beyaz yaka çalışan, çalışanların kullandıkları makyaj malzemeleri (çantası) ve onlardan hemen önce yapılan temizlik sonrasında lavaboda unutulmuş sarı temizlik bezi yer almaktadır. Temizlik işçisinin ve beyaz yaka çalışanların sabah ilk iş olarak kullandıkları gündelik hayat nesnelerinin farklılığına dikkat çekilmiş, bu yolla içinde bulunan yabancılaştırmanın kaynaklarına vurgu yapılmaya çalışılmıştır.



Görsel 40. Durak, Fide Lale. (2018). Pazartesi Sabahı Öz Çekimi. Tuval üzerine yağlı boya. 30 x 30 cm

Pazartesi sabahı işe giden bir beyaz yakalının ruh hali (Görsel 40), kendi durumunu kendisinin belgelemesi yolu ile resmedilmiştir. Öz çekimin özel olarak tercih edilmesinin nedeni, katmanlaşmış bir yabancılaşmaya neden olduğunun düşünülmesindedir. Birey yaşadığı yabancılaşmanın bilincindedir ve belgelemek ister, ancak değiştiremediği her yabancılaşma, yabancılaşmanın derinleşmesi ile sonuçlanır.

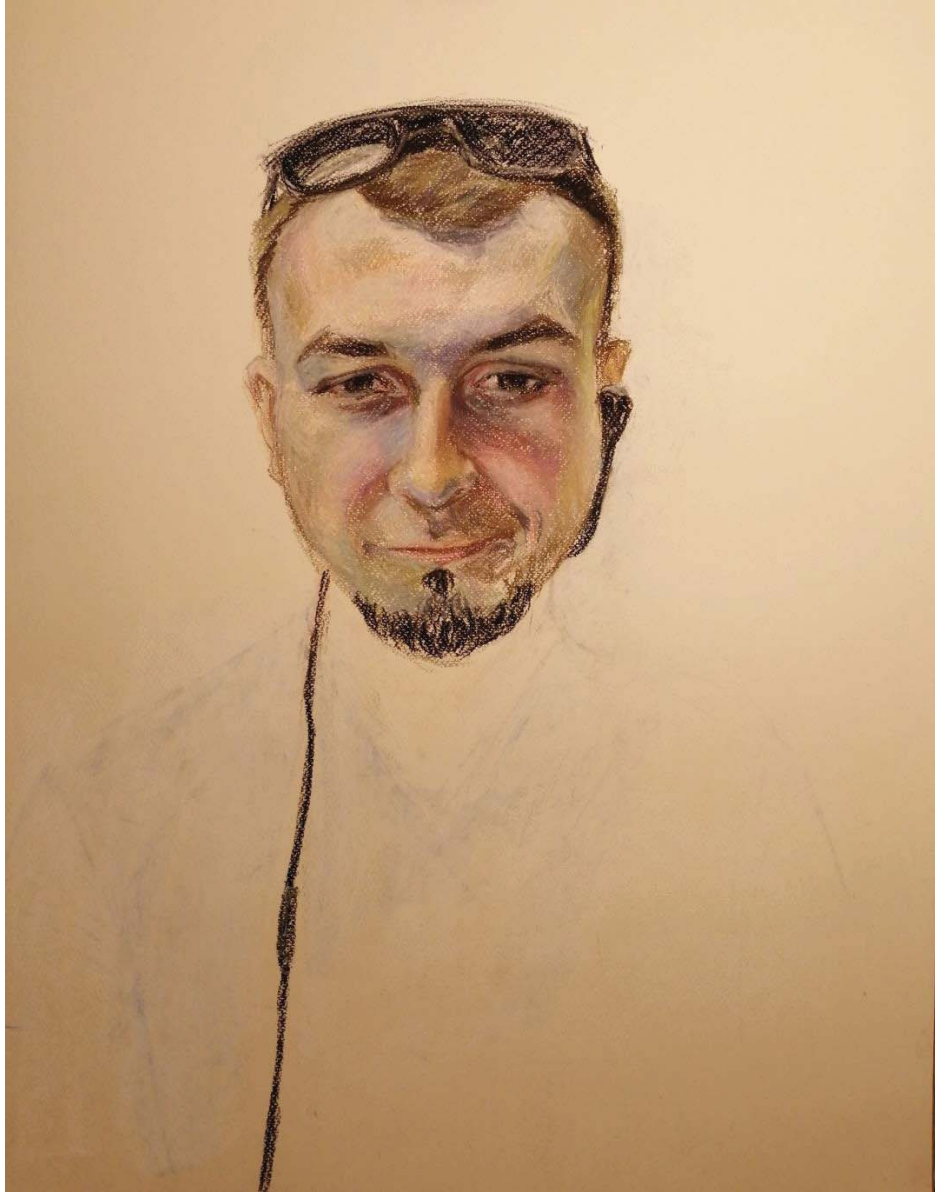
Pazartesi sabahı kadar Cuma akşamlarının da beyaz yaka çalışanları üzerinde yabancılaştırıcı etkisinin olduğu düşünülmektedir. Mutlaka eğlenceli bir şey yapma zorunluluğu çoğu zaman ya içi boş sohbetlerin geçtiği kalabalık buluşmalarla ya da kalabalık bir buluşmanın gerçekleşmemesi durumunun derin bir yalnızlık olarak hissedilmesi ile sonuçlanmaktadır.



Görsel 41. Durak, Fide Lale. (2018). Cuma Akşamı II, tuval üzerine yağlı boya, 40 x 40 cm

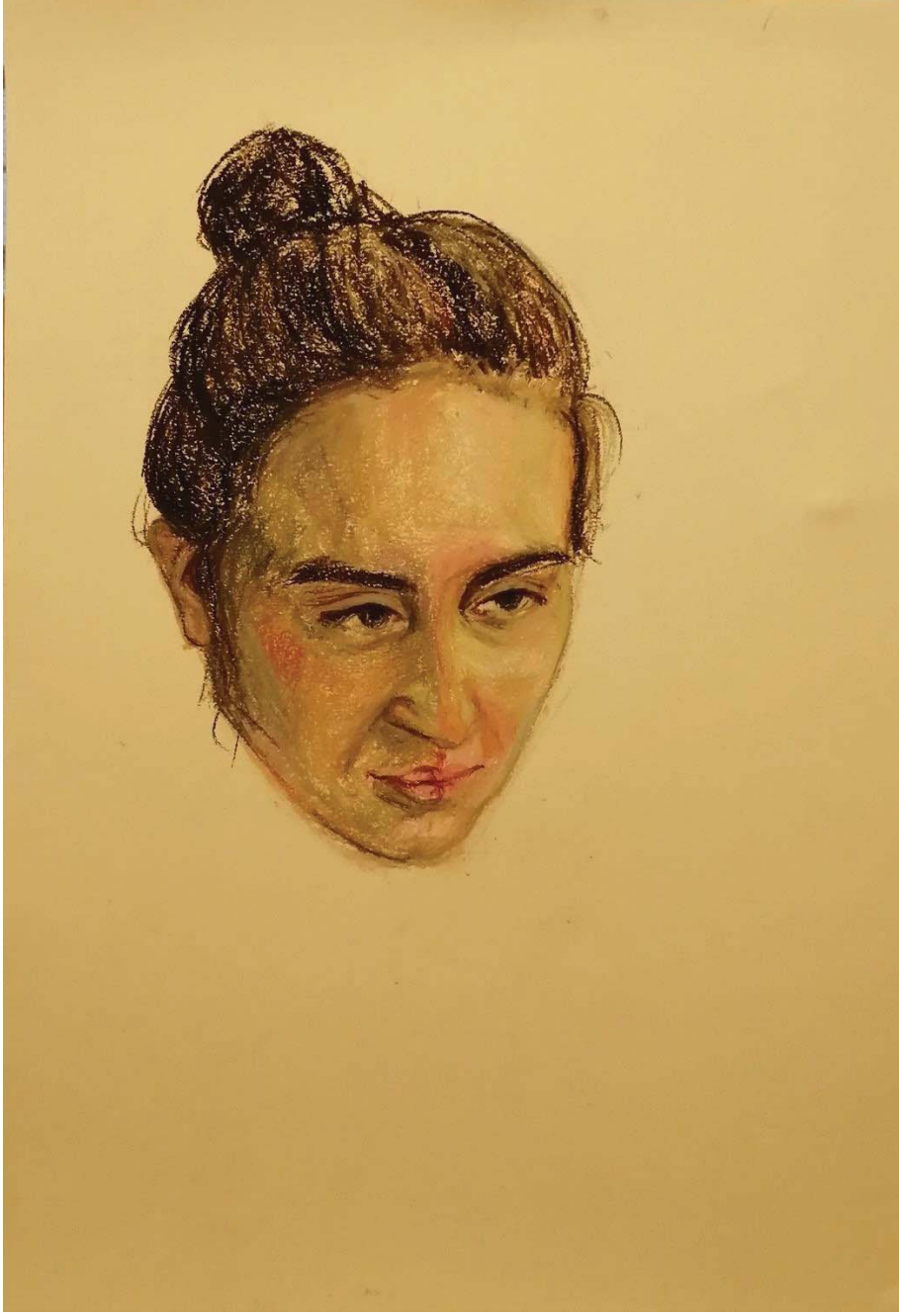
Görsel 41'de Cuma akşamı yalnız olan bir kadının, tek başına yetememesi, mutlu olamaması hali, yansıyan yalnızlık duygusu ile ifade edilmiştir. Yalnızlık öne çıkan duygu olsa da, modern toplumda bireylerin tek başlarına kalamamaları, kendilerine yabancı oluşlarından dolayıdır. Ancak bu yabancılaşma bilince taşınmaz, onun yerine yalnız kalmamaya çalışmak genel davranıştır.

Çalışma saatlerinde yaşanan yabancılaşma çalışanların kendilerini öz çekim ile fotoğraflamaları üzerine düşünülmüş bir seridir. Mesleklerin çoğunda çeşitli sebeplerle çalışanlar yabancılaşma yaşamaktadır. Çağrı merkezi çalışanı, finans çalışanı ve akademisyenin konu edildiği üç portre için mekânsızlık tercih edilmiştir. Buna paralel olarak, odaklanılmak istenen sadece yüzlere yansıyan yabancılaşma duyguları olduğu için yüz dışında kalan öğeler de elenmiştir.

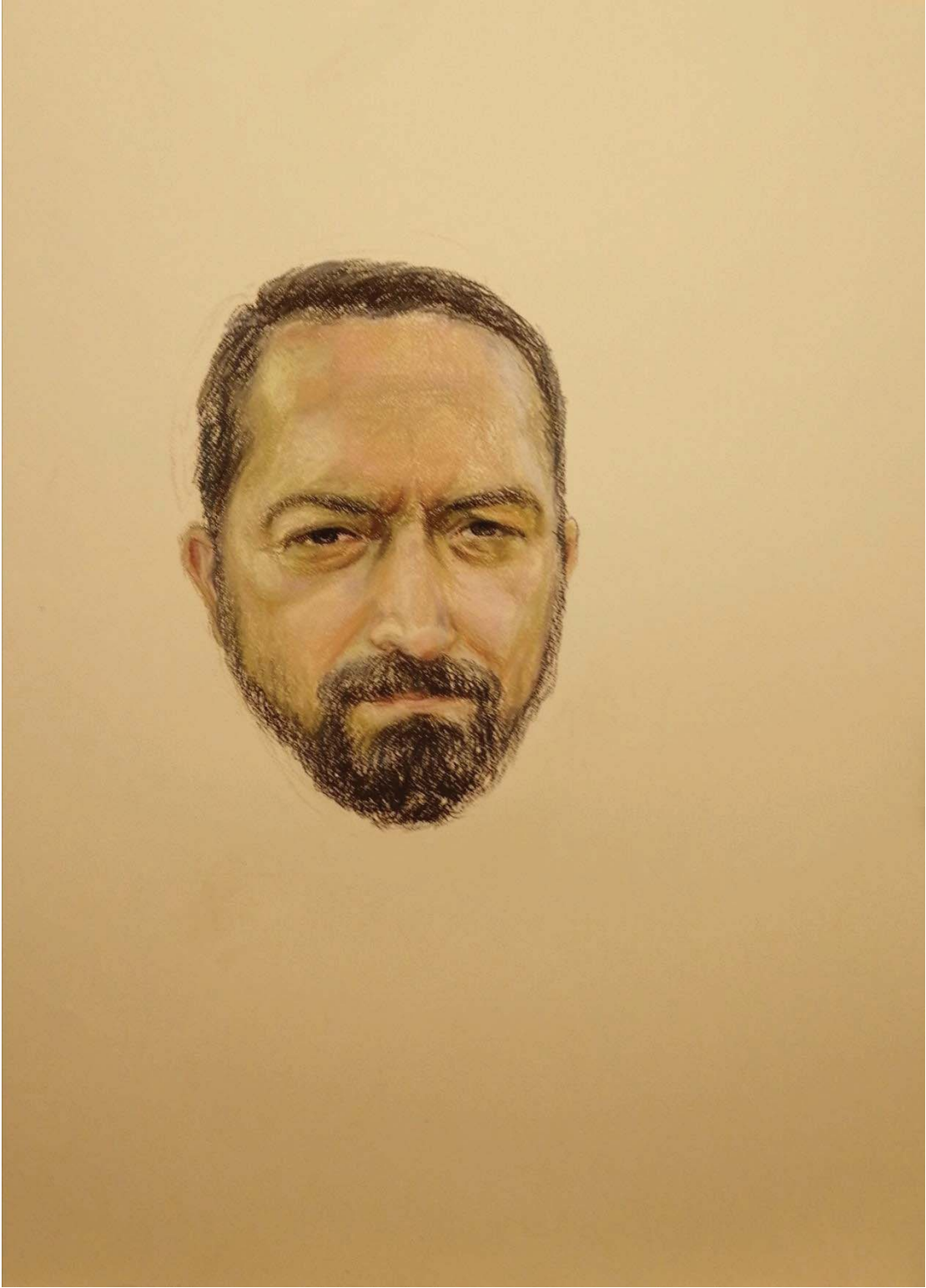


Görsel 42. Durak, Fide Lale. (2019). Çağrı Merkezi Çalışanı. Kağıt üzerine soft pastel. 50 x 70 cm

Görsel 42'de işine yabancılaşmış bir çağrı merkezi çalışanının dışı yansıyan duyguları ele alınmıştır. Bireyin görünür duygusu olarak mutsuzluk ve keyifsizlik hali yansımaktadır. İş sebebiyle sürekli gülümsemesi gereken çalışan içtenliğini yitirmiş, yapaylaşmıştır. Benzer şekilde Görsel 42'de Finans çalışanı ve Görsel 43'te Akademisyen resmedilmiştir.



Görsel 43. Durak, Fide Lale. (2019). Finans alışanı. Kağıt üzerine soft pastel. 35 x 50 cm



Görsel 44. Durak, Fide Lale. (2019). Akademisyen. Kağıt üzerine soft pastel. 50 x 70 cm

Mekanın bireyler üzerindeki yabancılaştırıcı etkisi resimler aracılığı ile incelenirken gündelik hayatta en sık bulunduğumuz mekanlar konu olarak tercih edilmiştir. Birçok insanın her gün kullandığı metro, evden işe - işten eve ulaşımında kolaylık gibi görünürken

tam da aynı saatlerde yaşanan kalabalık çoğu zaman izdihamı hatırlatır. Kalabalığa rağmen insanlar birbirine yabancıldır ve içinde buldukları kalabalığa da yabancılaşırlar.

Aynı metro başka zamanlarda sadece birkaç yolcunun taşındığı, ıssızlığı nedeniyle yalnızlık hissini öne çıkartan bir mekana dönüşebilmektedir.



Görsel 45. Durak, Fide Lale. (2019). Metro. Tuval üzerine yağlı boya. 120 x 100 cm

Metro adlı resimde (Görsel 45), Üç yolcudan oluşan vagonda her biri kendi köşesindedir. Aynı mekân ve zaman paylaşılmasına rağmen her üç kişi de kendi gündelik hayatının sorunları ile kendi içine dönüktür.



Görsel 46. Durak, Fide Lale. (2019). Ritm. Tuval üzerine yağlı boya. 120 x 100 cm

Ritm resmi (Görsel 46), gündelik hayatın tekrarları nedeniyle hissedilen yabancılaşmanın aynı mekân ama farklı zaman dilimlerinin bir arada ele alınmasıyla oluşturulan mekân-zaman ve yabancılaşma ilişkisine dair bir denemedir. Kadıköy'de barlar sokağında oturan bir kadının tekrar eden sosyalliği, tekrarını engelleyemediği ya da oluş biçimini değiştiremediği bir çeşit yabancılaşma olarak ele alınmıştır. Gündelik hayattaki tekrarlar farklı zaman dilimlerinde aynı mekanda bulunmak ile somutlanmıştır. Resimdeki figür bir hafta öncesinin mi yoksa bir dakika öncesinin tekrarını yaşamaktadır, belirsizdir.

Çalışmalarda tuval üzerine yağlı boya kullanımı tercih edilmiştir. Yağlı boyanın küçük alanlarda bile detay çalışmaya izin vermesi resimlerdeki mekanların anlatımını kuvvetlendirmiştir.

Diğer taraftan, yağlı boyanın katmanlar halinde çalışılması sonucu oluşan plastik, resimlerdeki duygunun yoğun bir biçimde ifade edilebilmesine imkan verdiği düşünülmektedir.

Tez çalışması kapsamında yapılan resimlerde kullanılan diğer bir teknik ise soft pasteldir. Soft pastel ile yapılan bir resmin tamamlanması yağlı boya ile kıyaslandığında çok daha az zaman almaktadır. Tez çalışmaları sırasında aynı zamanda bir beyaz yaka çalışmanı olmam (resimlerin de konusu) gündelik hayatımdaki zaman kullanımını sınırlayıcı bir gerçektir. Bu yüzden soft pastelin zaman kullanımında tanıdığı imkanlardan faydalanılmıştır. Diğer taraftan soft pastel, renk kullanımı açısından da zengindir. Renk ise tez kapsamında yapılan resimlerde tercih edilen bir ifade biçimidir.

SONUÇ

Gündelik hayatta yabancılaşmış birey, içinde yaşadığı toplumdaki bağımsız değerlendirilemediği için toplumun belirleyenlerini araştırmak tez içerisinde izlenmiş bir yöntemdir. Bu açıdan yönlendirilmiş (örgütlenmiş) toplum kavramlarına ulaşılmıştır. Tüketimi yönlendirilmiş toplum olarak da adlandırılan, daha geniş ifadesiyle, egemen iktidarın kendi düşüncesi doğrultusunda sistematik olarak yönlendirdiği toplum gündelik hayatın temel ürünüdür. Birey de bu açıdan bir üründür. Çünkü toplumun parçası olarak yönlendirilmiş olan, yani oluşturulmuş olandır. Bu açıdan yabancılaşmış değil, yabancılaştırılmış bireyden bahsetmek mümkündür.

Egemenliğin tesisi açısından mekan-zaman-para üçlüsüne hakim olmanın yanı sıra iktidarın toplumu yönlendirebilmesi ve kendi sürekliliğini tesis edebilmesi için mekanı özel olarak kullanması odaklanılmış konudur. Mekan bu açıdan hakim olanın belirleniminde anlam kazanırken yeniden üretilmektedir. Mekânın statik değil, değişen ve dönüştüren dinamik bir ürün olduğu Lefebvre'nin tezleri ile birlikte ele alınırken mekânın özellikle nesne haline gelme süreci; iktidar tarafından stratejik bir öge olarak ele alınışı ve yönlendirilmiş tüketim toplumunun kaçınılmaz ürünü olduğu bağlantıları derinleştirilmeye çalışılmıştır. Mekânın bireyi nesneleştirdiği, nesne olan bireyin yabancılaşacağı birbiri ile doğrudan ilişkilidir. Bu ilişki, tez çalışması kapsamında resimlerin konusunu belirlemiştir. Öz çekim kaynaklı yapılan resimlerde, mekanın anlatımında - portrelerin aksine- sınırlı sayıda renk kullanılmıştır (neredeyse tek renk). Bu çalışmalar için mekan renksiz, portreler ise renklidir. Burada amaçlanan mekanın birey üzerindeki nesneleştiren etkisini kırmaktır.

Tersinden mekanın yabancılaştıran etkisine vurgu yapılmak istendiğinde, figür mekanın bir ögesi olarak değerlendirilmiş, renkler ve kompozisyon bu anlamı güçlendirecek şekilde tasarlanmıştır. Çalışmalarda renkler aracılığı ile ifade edilmek istenen duygular araştırılmıştır. Bu açıdan, ilk önce hissedilen hüznü ve mutsuzluğu aşan bir duyguya, yabancılaşmaya ulaşılmaya çalışılmıştır. Yağlı boyanın ve soft pastelin imkanları bu açıdan değerlendirilmiştir.

Bireyin yabancılaşmasının kaynakları arasında, egemen sınıfın kentsel mıntikalarla bireyler üzerinde oluşturduğu sınırlar ve beden mekan üzerinde kurduğu tahakküm olduğu görülmüştür. Bireyin mekânı ele geçirmesinin ve müşterekleştirmesinin sınır ve tahakkümü ortadan kaldıran, yabancılaşmayı kıran bir etkisinin olduğu sonucuna

ulaşılabilir. Çünkü müşterekleşen mekânlarda roller yeniden belirlenmekte, bireyler gündelik hayatta üstlendikleri kimlikler dışında, kendileri olabilmektedir. İş bölümü bunun başlangıç noktasını oluşturur. Ardından, gündelik hayatın değişimi kaçınılmaz olarak yaşanır.

Politik olarak “söz” ile duyulur olanı açığa çıkartmak yaratılmak istenen değişimin düğüm noktasını oluşturur. Bu da tersinden bir yabancılaşmayı gerekli kılar. Gündelik hayat içerisindeki yabancılaşma -Lefebvre'nin ifade ettiği gibi- ancak onu kabul etmemek ve ona eleştirel yaklaşabilmek ile mümkündür.

Bu açıdan, tez içeriğinde ele alınan resimler öznel gözlemler ile oluşturulmuş olsalar bile, öznelliğin nesnellik belirlenimde olması resimleri gündelik hayatın nesnel ürünleri haline getirmektedir. Çünkü nesneleşen (yabancılaşan) bireyin öznelliği de yönlendirilmiştir.

Fakat buradaki farklılık yabancılaşmanın nesne olmanın önüne geçme amacıyla yaşanması gereken bir zorunluluk olmasıdır. Dolayısıyla resimler aynı zamanda gündelik hayatta özne olabilme çabasıdır.

KAYNAKLAR

- Acar, Barış. (2016). *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa İle Sanat Üzerine Konuşmalar 2000'ler Türkiye'sinden Çağdaş Sanat Manzaraları*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Antmen, Ahu. (2010). *20.yy Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Aral, Ömer Yiğit. (2009). De Chirico: Mekânin Metafizik Belleği. *Sanat Dergisi*, 5, s. 37-42.
- Aydoğan, Emine. (2015). Marx ve Öncüllerinde Yabancılaşma Kavramı. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 54, s. 273-282
- Bakçay, Ezgi. (2019). Sanat, Yalan ve Mümkünler Evreni. Serhat Yüksekbağ (Ed.). *Başka Bir Sanat Mümkün mü? Sanat, Siyaset, Estetik İlişkisine Eleştirel Yaklaşımlar*. s. 211-222. İstanbul: Patika Kitap
- Baldacci, Paolo. (2017). Giorgio de Chirico, The Enigma of the Hour (1910): The First Conceptual Work of Art, *The Brooklyn Rail*. Erişim: 29/07/2019.
<https://brooklynrail.org/2017/05/criticspage/Giorgio-de-Chirico-The-Enigma-of-the-Hour-1910-The-First-Conceptual-Work-of-Art>
- Bauman, Zygmunt. (2018). *Bireyselleşmiş Toplum* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çetin, Ensar. (2017). *Gündelik Hayata Sosyolojik Bakmak*. Ankara: Siyasal Kitabevi
- Descartes, Rene. (2013). *Ruhun İhtirasları* (M. Özdil, Çev.). İstanbul: Sayfa Yayınları
- Emmungil, S., Mulla, G., Bali K. S. (2017). 20.yy Sanatında Gündelik Hayat-Sanat İlişkisi, *Sanat Yazıları*, 37, s. 364
- Engels, Friedrich. (1997). *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu* (Çev: Yurdakul Fincancı). Ankara: Sol Yayınları
- Erdönmez , M. Ebru, Akı, Altan. (2005). Açık Kamusal Kent Mekanlarının Toplum İlişkilerindeki Etkileri. *YTÜ Mim. Fak. e-Dergisi* Cilt 1, s. 67-87
- Fromm, Erich. (2004). *Çağdaş Toplumların Geleceği*, İstanbul: Arıtan Yayınevi
- Fromm, Erich. (2017). *Psikanaliz ve Zen-Budizm İnsan Ruhuna İki Farklı Yaklaşım*, İstanbul: Say Yayınları
- Fromm, Erich. (2019). *İnsan Olmak Üzerine Modern Dünyada Yabancılaşmaya Dair Hümanist Bir Bakış*, İstanbul: Say Yayınları

- Harvey, David. (2001). *Sermayenin Mekanları Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru* (B. Kıcır, D. Koç, K. Tanrıyar, S. Yüksel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Harvey, David. (2003). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Heidegger, Martin. (2004). *Varlık ve Zaman* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi
- Hobsbawm, Eric J. (2010). *İmparatorluk Çağı* (V. Aslan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi
- Kant, Immanuel. (2008). *Arı Usun Eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi
- Lafargue, Paul. (1996). *Tembellik Hakkı* (V. Günyol, Çev.). İstanbul: Telos Yayınları
- Lefebvre, Henri. (2015a). *Gündelik Hayatın Eleştirisi 1* (Çev: Işık Ergüden) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, Henri. (2015b). *Gündelik Hayatın Eleştirisi 2* (Çev: Işık Ergüden) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, Henri. (2016a). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (Çev: Işın Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları
- Lefebvre, Henri. (2016b). *Mekanın Üretimi* (Çev: Işık Ergüden) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, Henri. (2018a). *Şehir Hakkı* (Çev: Işık Ergüden) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, Henri. (2018b). *Ritmanaliz Mekan, Zaman ve Gündelik Hayat* (Çev: Ayşe Lucie Batur) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lefebvre, Henri. (2019). *Kentsel Devrim* (Çev: Selim Sezer) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Lenin, V. İ. (1998). *Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* (C. Süreya, Çev.). Ankara: Sol Yayınları
- Ludwig Feuerbach, *Hristiyanlığın Özü*, çev. Devrim Bulut, Ankara, Öteki yayınevi, 2004, s.51
- Lynton, Nornert. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü* (Prof. Dr. C. Çapan, Prof. Dr. S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Mandel, Ernest. (2008). *Geç Kapitalizm* (C. Badem, Çev.). İstanbul: Versus Kitap
- Marx, Karl (1976). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları

Marx, Karl. (2003). *1844 El Yazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe*. İstanbul: Eriş Yayınları

Mentalfloss. Erişim: 24.07.2019. <http://mentalfloss.com/article/59902/101-masterpieces-john-cages-433>

Morley, D., Robins, K. (2011). *Kimlik Mekanları Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar* (E. Zeybekoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Osmanoğlu, Ömer. (2016). Hegel'den Marcuse'ye Yabancılaşma Olgusu, *researchgate*. Erişim: 13.05.2019, https://www.researchgate.net/publication/328882368_Hegel'den_Marcuse'ye_Yabancilasma_Olgusu

Ranciere, Jacques. (2016). *Estetiğin Huzursuzluğu* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Sanatatak. Erişim. 25.07.2019. <http://www.sanatatak.com/view/haftanin-sarkisi-no-10-john-cage-433>

Slideserve. Erişim: 04.05.2019. <https://www.slideserve.com/demont/george-segal>

Stavros, Stavrides. (2016). *Müşterek Mekan Müşterekler Olarak Şehir* (C. Saraçoğlu, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık

Thompson, E. P. (2012). *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu* (U. Kocabaşoğlu, Çev.). İstanbul: Birikim Yayınları

Van Gogh, Vincent. (2006). *Theo'ya Mektuplar* (P. Kür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Yılmaz, Mehmet. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi

Yücek, Erbay. (2019). İstisnalar Şehrinde Muhalefet. Serhat Yüksekbağ (Ed.). *Başka Bir Sanat Mümkün mü? Sanat, Siyaset, Estetik İlişkisine Eleştirel Yaklaşımlar*. s. 193-236. İstanbul: Patika Kitap

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

04 / 09 / 2019



Fide Lale DURAK

Yüksek Lisans

Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Gündelik Hayatta Yabancılaşmış Birey – Mekan İlişkisi

Yukarıda başlığı verilen Tezin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:


Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
04.09.2019	49	91,642	03.09.2019	15	1167125028

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (04/09/2019)

Fide Lale DURAK



Öğrenci No.: N11235367

Anasanat Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI



UYGUNDUR.

(Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

Master's in Art

Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Alienated Individual – Space Relation in Everyday Life

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
04.09.2019	49	91,642	03.09.2019	15	1167125028

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (04/09/2019)

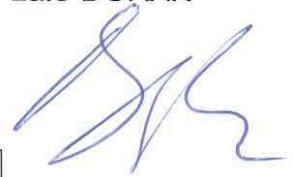
Fide Lale DURAK

Student No.: N11235367

Department: Art Painting Department

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			



SUPERVISOR APPROVAL



APPROVED

(Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

04 / 09 / 2019

Fide Lale DURAK

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.