

**TASARLANAN DÜNYA DÜZENİ
VE 20. YÜZYIL'DA
MEKÂN/SANAT/HEYKEL
İLİŞKİSİ**

Sanatta Yeterlilik Tezi

Mehmet Hakan BİTMEZ

Eskişehir 2024

**TASARLANAN DÜNYA DÜZENİ VE 20. YÜZYIL'DA
MEKÂN/SANAT/HEYKEL İLİŞKİSİ**

Mehmet Hakan BİTMEZ

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Ocak 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

ÖZET

TASARLANAN DÜNYA DÜZENİ VE 20. YÜZYIL'DA MEKÂN/SANAT/HEYKEL İLİŞKİSİ

Mehmet Hakan BİTMEZ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ocak 2024

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Tarihsel süreçte mekân, hem fiziksel olarak coğrafya, geometri ve matematik gibi bilimlerin hem de toplumsal olarak sosyoloji, antropoloji ve tarih gibi bilimlerin ilgi alanına girmiştir. 18. yüzyıl modernizm düşüncelerinin olgunlaşmaya başladığı süreçte mekân, kapitalist sermayenin kontrolünde planlanmaya başlamıştır. Bu doğrultuda Avrupa'da ilk kez Fransa'nın başkenti Paris, sistematik şekilde tasarlanarak dünyaya örnek model olarak sunulmuştur. Bu dönemde eski geleneksel yapılar yerini, ulus devletin ve kapitalist stratejilerin işlerliğini sürdüreceği daha işlevsel yapılara bırakmıştır. Bunun sonucunda toplumsal yapıda birtakım kırılmalar gerçekleşmiş, eski zaman ve mekân algısı değişmiştir. 20. yüzyılın başlarında Dadaizm, Sürrealizm ve Konstrüktivizm gibi avangard akımlar, modernist stratejilerle organize edilen bu mekânı ve savaşın etkisiyle kaybolan toplumsal hayatı, sanatsal çalışmalarıyla eleştirmişlerdir. Bu süreçte heykel sanatı bilinen geleneksel anlayışlardan koparak, bambaşka biçimlere bürünmüştür. Katı bir kütle olan heykel, gündelik nesnelere oluşturulmuş taşınabilir, mekâna monte edilebilir formlara dönüşmüştür. Diğer taraftan tarihsel avangardistlerin, toplumsal kırılmalara neden olan olguları, sanat alanına taşıyıp, tartışıp eleştirmeleri, 20. yüzyıl boyunca farklı avangard hareketler tarafından sürdürülmeye devam etmiştir.

Bu çalışma Dadaizm, Konstrüktivizm ve Sürrealizm ile başlayan, günümüze kadar etkileri devam eden avangard hareketlerin, zaman içerisinde geçirmiş olduğu evrelere ve toplumsal kırılma dönemlerinde heykelin biçimsel olarak değişimlerine odaklanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Mekân, Avangart, Modernizm, Gündelik hayat, Heykel, Sanat,

ABSTRACT

THE DESIGNED WORLD ORDER and THE RELATIONSHIP BETWEEN SPACE/ART/ SCULPTURE IN THE 20TH CENTURY

Mehmet Hakan BİTMEZ

“Anadolu University, Postgraduate Education Institute

January 2024

Advisor: Prof. Rahmi ATALAY

In the historical process, space has fallen within the scope of physical sciences such as geography, geometry, and mathematics, and societal sciences like sociology, anthropology, and history. During the period when the thoughts of modernism began to mature in the 18th century, space started to be planned under the control of capitalist capital. Accordingly, for the first time in Europe, the capital of France, Paris, was systematically designed and presented as an exemplary model to the world. During this period, old traditional structures gave way to more functional buildings that would sustain the effectiveness of the nation-state and capitalist strategies. As a result, certain fractures occurred in the social structure, and the perception of time and space changed. In the early 20th century, avant-garde movements such as Dadaism, Surrealism, and Constructivism criticized this space organized by modernist strategies and the societal life lost due to the impact of war through their artistic works. During this process, the art of sculpture diverged from its known traditional understandings and took on entirely different forms. The rigid mass of sculpture transformed into portable, space-mountable forms created with everyday objects. On the other hand, throughout the 20th century, various avant-garde movements continued to bring the factors causing societal fractures into the realm of art, discussing and critiquing them. Historical avant-gardists carried societal ruptures into the domain of art, maintaining this practice through different avant-garde movements.

This study focuses on the phases undergone by avant-garde movements that began with Dadaism, Constructivism, and Surrealism and continue to have effects until today, as the formal changes of sculpture during periods of societal rupture over time.

Keywords: Space, Avant-Garde, Modernism, Everyday life, Sculpture, Art

TEŞEKKÜR

Bu çalıőmamda desteğini benden esirgemeyen değerli hocam ve danıőmanım Prof. Rahmi ATALAY'a; ders dönemimde kendisinden çok Şey ğrendiğim Doç. Nurbiye Uz'a; Eskişehir dendiğinde aklıma ilk gelecek kişi olan kıymetli hocam Dr.Öğr.Üy. Selçuk YILMAZ'a ve özellikle çalışmamın önemli süreçlerinde verdikleri destek ve moral için sevgili arkadaőlarım Doç.Dr. Dilara KARAKAŐ TABAK ve eşi Cihan TABAK'a teőekkürlerimi sunarım.

Son olarak, okuma yazma bilmemesine rağmen bana öğrettikleriyle sadece eğitim hayatımda değil, tüm yaőantıma yön veren canım Babaannem Feride BİTMEZ'e sonsuz teőekkürler.

Tarih :31/01/2024

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Mehmet Hakan BİTMEZ

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TARİHSEL SÜREÇTE MEKÂNIN OLUŞUMU	3
1.1. Mekân Kavramı.....	3
1.2. Toplumsal/Kentsel Mekânın Oluşumu.....	6
1.3. Modernizm: Soyut Mekân.....	11
1.3.1. İlk modern kent planı.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

2. 20. YÜZYIL'DA MEKÂN: "SIRADAN OLAN"IN ÖNEMİ.....	17
2.1. Üslupların Çöküşü, Gündelik Hayat'ın Yapılanması.....	17
2.2. Sıradan Olanın Gündelik Hayata Girişi.....	21
2.2.1. Parçalı mekân: İki figür.....	34
2.3. Sanat Mekânlarının Sorgulanması: Minimalizm.....	38
2.3.1. Mekân olarak yeryüzü: Arazi Sanatı.....	48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. AVANGARDIN GERİ DÖNÜŞÜ: ALTENATİF BİR EĞİLİM OLARAK ARŞİV.....	57
3.1. Arşivsel Sanat.....	61
3.2. Thomas Hirschhorn: Kamusal Arşiv Pratikleri.....	73
SONUÇ.....	80
KAYNAKÇA.....	82
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Pablo Picasso, “Gitar” Asamblaj, 1912.....	24
Görsel 2.2. Vladimir Tatlin, “Karşıt Kabartmalar (Counter Relief)”, Londra, 1915.....	25
Görsel 2.3. Vladimir Tatlin, “İşçi Tulumu Tasarımı”, 1920’ler.....	26
Görsel 2.4. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonale Ait Anıt’ın Modeli.”1919.....	27
Görsel 2.5. Marcel Duchamp, “Çeşme (Fountain)”, 1917.....	28
Görsel 2.6. Raoul Hausmann, “Mechanical Head (The Spirit of Our Time)”, 1920.....	29
Görsel 2.7. Salvador Dali, Taxi pluvieux, Paris, 1938.....	31
Görsel 2.8. Oscar Dominguez, Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938..	32
Görsel 2.9. Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938.....	33
Görsel 2.10. Pablo Picasso, “Fernande’nin Baş”ı, New York.....	35
Görsel 2.11. Alberto Giacometti, The Square (Alan), 1948. United States Of America.....	36
Görsel 2.12. Pablo Picasso, Bathers (Yüzücüler), ahşap Figürler, 1956. Staats galerie, Stuttgart.....	37
Görsel 2.13. Yves Klein, “Le Vide (Boş)”, Iris Clert Galerie Paris, 1958.....	40
Görsel 2.14. Arman, “Le Plein (Dolu), Iris Oert Galeri Paris, 1960.....	42
Görsel 2.15. Robert Morris, “Green Gallery Yerleştirmesi”, Yerleştirme, 1964.....	43
Görsel 2.16. Donald Judd, “Kitap Rafı”, Museum of Modern Art New York, ABD, 1967.....	44
Görsel 2.17. Dan Flavin, “Untitled 3 (İsimsiz)”, Yerleştirme, 1977.....	45
Görsel 2.18. Carl Andre, “Çelik Çinko Yüzey”, Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık, 1969.....	46
Görsel 2.19. Richard Serra, “Tilted Arch (Bükülmüş Kemer)”, New York, 1981.....	48
Görsel 2.20. Robert Smithson, “Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran), Utah Büyük Tuz Gölü, 1970.....	50

Görsel 2.21. Walter De Maria, “The Lightning Field (Yıldırım Alanı)”, New Mexico, 1977.....	51
Görsel 2.22. Michael Heizer, “Çift Negatif”, 1969.....	52
Görsel 2.23. Christo Jaracheff, “Vadi Perdesi Projesi”, Colorado Rocky Mountains, 1969.....	53
Görsel 2.24. Christo Jaracheff, “On Bir Ada Projesi”, Biscayne Bay, Miami, 1983....	54
Görsel 2.25. Richard Long, “A Line (Hat)”, İrlanda, 1974.....	55
Görsel 3.1. Hans Haacke, “Shapolsky ve diğerleri. Manhattan Gayri menkulleri, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla Gerçek Zamanlı Bir Sosyal Sistem”, New York, 1971.....	62
Görsel 3.2. Hans Haacke, “ <i>Manet Projesi</i> ”, Köln, 1974.....	63
Görsel 3.3. Tacita Dean, “Girl Stowaway”, Londra, 1994.....	66
Görsel 3.4. Jeremy Deller, “Orgreave Çatışması”, Glasgow,2001.....	67
Görsel 3.5. Dan Perjovschi, “İstanbul Çizimi”, İstanbul, 2005.....	69
Görsel 3.6. Andrea Bowers, “Depodaki AIDS Anıt Yorganı Natürmortu (Blok 4336-4340)”, 2007.....	70
Görsel 3.7. Andrea Bowers, “İlişkinin Ağırlığı”, 2007.....	71
Görsel 3.8. Gustav Metzger, “Kitle İletişim Araçları: Bugün ve Dün”, Londra, 2009...72	
Görsel 3.9. Thomas Hirschhorn, “ <i>Direct Sculpture (Doğrudan Heykel)</i> ”, Galerie Chantal Crousel, Paris, 1999.....	75
Görsel 3.10. Thomas Hirschhorn, “Ingeborg Bachmann Altar (Sunak)”, <i>Yerleştirme</i> , 1998.....	75
Görsel 3.11. Thomas Hirschhorn, “Robert Walser Kiosk”, Zürich Üniversitesi, Irchel Kampüsü, 1999.....	76
Görsel 3.12. Thomas Hirschhorn, “Spinoza Anıtı”, 1999.....	77
Görsel 3.13. Thomas Hirschhorn, “Gramsci Anıtı”, New York 2013.....	78

Giriş

18. yüzyıl bilimsel çalışmaların, icatların ve felsefi düşüncelerin oldukça yoğun yaşandığı bir dönem olmuş, “Modernizm” düşüncesi de bu yüzyılın en büyük projesi olarak kayıtlara geçmiştir. Modernizm, toplumsal hayatın düzenlemesi yolunda kapsamlı bir projedir ve bu kapsamlı organizasyonun devinimini sağlaması için çeşitli araçlara ihtiyacı vardır. Bu bağlamda kapitalist ideolojiler, toplumsal hayatın tasarlanmasına, öncelikle kent mekânlarından başlamışlardır. Modernizme kadar kavramlar ve kavramlarla kurulan düşünceler kendi başlarına var olurken, modernist proje ile bu düşünceler bizlere daha görünür kılınmıştır. Bizler bu işaretleri yeniden kurgulanan kent mekânlarında görebilmekteyiz; aydınlatılmış tabelalarla donatılan meydanlar, reklam ve yönlendirmelerle çevrelenmiş sokaklar ve caddeler, bu yeni oluşan dünyanın tasarlanarak, hayatlarımıza nasıl karıştıklarının göstergeleridir. Tasarlanan bu yeni dünya ekseninde heykelin mekân, sanat ve toplum kavramları ile bağlantılarının irdelenmesi bu tezin en temel amacıdır.

İlk bölümde mekân tanımına bakılıp, felsefesi ve toplumsal açıdan, mekânın hangi anlamlarda kullanıldığına değinilmiştir. Burada özellikle Fransız yazar Henri Lefebvre’in mekân kavramı üzerinde özellikle durulmuştur. Lefebvre, mekânı toplumsal ilişkilerden bağımsız olarak düşünmemiştir, bu yüzden antik çağlardan günümüze kadar, kapsamlı bir mekân tarihçesi oluşturmuştur. Toplumsal mekân, antik çağlarda siyaset ve dinin kurallarına göre gelişme göstermiş, bu yüzyıldan sonra ise Modernizm ile güçlenen ulus devletlerin ideolojik görüşlerine uygun, planlamacı şekilde gelişmiştir. Bu bölümde sık sık altı çizilen toplumsal mekân, 18. yüzyıl’a kadar anıtların, tapınakların ve katedrallerin kısacası kutsal iktidarın mekânı iken, 18. yüzyıl’dan sonra ise bizim konumuzu da ilgilendiren, kapitalist ekonomi ile iyice şekillenen kentsel mekânları kapsamaktadır.

İkinci bölümün ilk alt başlığında, 20. yüzyıl’da iyice derinleşip kökleşen kapitalist ideolojilerin “Gündelik Hayat”ı nasıl yapılandığı ele alınmıştır. İkinci bölümün diğer alt başlığında ise ilk olarak, avangart sanatçıların bu sisteme karşı verdiği mücadeleler, ‘Sıradan Olan’ kavramıyla incelenmiştir. Bu çalışmada kullanılan “Sıradan Olan” kavramıyla kastedilen şey, geleneksel sanat anlayışından kopmuş, sanata yeni teknik, pratik ve açılımlar sağlamış sanat yapıtlarıdır.

Akımdan ziyade sanatçılar ve yapıtları üzerinden okumalar yapılan bu bölümde, Konstrüktivist, Dadaist, Sürrealist ve Kübist sanatçıların, heykel sanatına kazandırdıkları

teknikler, yapıtlar ve pratikler ele alınmıştır. Modernizm ile kaybolan toplumsal değerler, buna cevap olarak Rusya’da yapılan toplumsal oluşumun sanata yansımaları, Konstrüktivist sanatçı Tatlin’in sanatsal bakışı üzerinden açıklanmıştır. Modernizmin çelişkileri ve savaşların yol açtığı toplumsal travmalar, Dadaist sanatçı Duchamp’ın tüm yüzyılı (20. yüzyıl) etkileyen, sanat yapıtının anlamını sorguladığı hazır nesnesi (Pisuar) ile açıklanmıştır. Yine aynı bölüm içerisinde, kapitalist burjuvanın tüketim kültürüne karşı, Sürrealistlerin alternatif nesne üretimi ve sergileme mekânları üzerinden sorgulamalar yapılmıştır.

İkinci bölümün “Parçalı mekân: İki figür” adlı alt başlığında, modernizmin parçalı kent modeline biçimsel ve mekânsal yaklaşımlar getiren, iki örnek sanatçı Picasso ve Giacometti’nin yapıtları incelenmiştir. İkinci bölümün “Sanat mekânlarının sorgulanması” alt başlığında ise, izleyici, yapıt ve mekân ilişkisi ve kurum karşıtı eleştiriler, Yeni Gerçekçi sanatçılar Klein ve Arman’ın çalışmaları ve Minimalist ve Arazi sanatçılarının yapıtları ekseninde incelemiştir.

Üçüncü bölümde ise 1990’lı yılların toplumsal etkileri ve bunlara karşı Hal Foster tarafından öne sürülen günümüz yeni avangart stratejisi, ‘Arşivsel Sanat’ ve ‘Thomas Hirschhorn: Kamusal Arşiv Pratikleri’ başlıkları altında incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TARİHSEL SÜREÇTE MEKÂNIN OLUŞUMU

1.1. Mekân Kavramı

Mekân; yer, yurt, uzay ve uzam gibi fiziki kavramlarla ilişkilendirilmesinin yanında, doğrudan felsefeye de konu edilmiştir. Mekân, hem toplumlar arası etkileşimin gerçekleşmesi için bir düzlem, hem de zihinsel, fiziksel ve toplumsal ölçüleri olan kompleks bir kavramdır. Bu anlamda mekân sosyoloji, felsefe, coğrafya ve matematik gibi bilimlerle ilişkili olarak birçok düşünür ve araştırmacı için, dünya düzeninin kavranıp açıklanmasında önemli bir yere sahiptir. Tüm bu bilimler ışığında geliştirilen düşünceler incelendiğinde, mekân kavramını açıklamada iki temel yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki Descartes, Newton ve Kant'ın felsefi bakış açısıyla “Geometrik ve Mutlak Mekân” anlayışı, diğeri ise Henri Lefebvre'in ayrıntılı olarak incelediği “Toplumsal Mekân” anlayışıdır.

Felsefi kanadın mekân anlayışının temelini, Eukleides'in üç boyutlu ve geometrik mekân anlayışı oluşturur. “Eukleides'in formüle ettiği şekliyle mekân; içinde hiçbir mutlak engelin olmadığı ve çevresinde herhangi bir dış sınırın olmadığı bir uzayın kavramsallaştırılmasıdır (Baker, 2003'ten aktaran Bozdoğan ve Benek, 2021, s. 182)”. Bu formüle göre mekânın düzenlenişi nokta, çizgi, yüzey, düzlem, çember gibi geometrik gereçlerle gerçekleşir. Bu düzene göre mekân, doğa, yer ve nesnelere kapsayarak, yüzeyde homojen bir dağılım amaçlar.

Bu bağlamda Descartes için mekân, madde ya da maddi tözdür, işgal eden, yer kaplayan maddi bir şeydir. Bu mekân boş değildir, kendisini işgal eden cisimlerden ayrılmaz (Cevizci, 2002, s. 698). “Buna göre bir şey fiziksel mekân 'da yer-kapladığında, kapladığı 'yer', mekânın bir kısmını oluşturmaktadır. (Bozdoğan ve Benek, 2021, s. 180)”. Dolayısıyla yerin mekânda bir konum olarak belirmesi, bu konumun koordinatlar üzerinden hesaplanabilmesini gerektirir. Çünkü Descartes için “doğadaki bütün cisimler tek bir maddi tözden çıktıkları için cisimler arası farklılıklar da ancak sayısallaştırma ile ortaya konulabilir (Bozdoğan ve Benek, 2021, s. 183)”. Yer'in mekânda mutlak kullanımı, ancak matematiksel ve geometrik bir konum dâhilinde gerçekleşir. Kartezyen felsefesinin doğru bilgiye ancak akılla ulaşılır düsturuyla, mekânın hesaplamaya dayalı “Mutlak” kullanımı bu anlamda örtüşür. Mekâna özel bir anlam atfetmeyen bu anlayışa göre mekân, kendi doğası gereği dışsal şeylerle ilgisi olmayan, hareketsiz ve bağımsızdır.

Newton ise Descartes'ın aksine, mekânı içeriğinden bağımsız ve sorunsuz olarak diğer tüm varlıkların koşulu olan, zorunlu bir yapı olarak değerlendirmiştir. (Cevizci, 2002, s. 698). Bu kapsamda mekân, insan faaliyetlerinin ortaya çıktığı boş bir alan ve bir hazne olarak görülmektedir. Dolayısıyla Newton, Descartes'ın yer kaplamayla ilişkilendirdiği mutlaklığı reddederek, mekânın “kendinde” mutlak olduğunu savunmuştur. Bu aynı zamanda, doğada bireysel ve toplumsal pratiklerin ayrımı anlamına da gelmektedir. Bilimler de buna göre şekillenir; doğa bilimleri, biyolojik ve coğrafi alanları kapsarken, üretim, kültür, devlet ve tarih toplum bilimlerinin konularıdır.

Newton'un kuramını temellendirmeyi amaçlayan Kant, Uzay'ın tüm dış sezgilerin temelinde yatan zorunlu bir a priori tasarım olduğunu ve Uzay'ın verili sonsuz bir büyüklük olarak tasarımlanabileceği söylemektedir (Kant, 1993'ten aktaran Bozdoğan ve Benek, 2021, s. 184). Kant mekânı, dışsal deneyimlerden ortaya çıkan ampirik bir kavram olarak değerlendirmez. “Bu yüzden mekân, duyu-algısal deneyime giren cisimlerden önce var olmaktadır. Kant geometrik mekânın özelliklerini sentetik ve a priori olarak belirlemektedir (Koç, 1984'ten aktaran Bozdoğan ve Benek, 2021, s. 184)”. Dolayısıyla Kant'ın tarif ettiği haliyle mutlak mekân, deneyimden önce gelen, aklın gücü ve aşkınsal sezgi formlarıyla oluşturulmuştur. Bu sezgi formlarını oluşturan şey zaman ve mekândır; akıl, bu formlarla farklılıkları sınıflandırarak, yeni bir bilgi veya deneyim elde edebilir.

Kant'ın sentetik ve a priori olarak değerlendirdiği geometrik mekân ile Descartes ve Newton'un matematiksel hesaplamalara dayandırdığı mutlak mekân modeli, 19. Yüzyıl'da kentlerin modernize edilmesinde açıkça görülmektedir. Lefebvre bu geometrik mekân anlayışının belirli soyutlamalar içerdiğini, bu yüzden mekân üzerine yapılan siyasi, ekonomik, politik müdahaleleri yeterince açıklamadığı gerekçesiyle eleştirmiştir.

Mekânı açıklamada ikinci yaklaşım Henri Lefebvre ve David Harvey gibi düşünürlerin hatlarını çizdiği “Toplumsal Mekân” anlayışıdır. Bu mekân anlayışında toplumsal süreçler ile mekânsal biçimler beraber ilerlemektedir. Harvey (2003b, s.32), mekân anlamını, mekân felsefecilerinin yaptığı gibi, modern fizikte kavramlaştırıldığı şekliyle yorumlamamız gerektiğini ifade etmiştir. Çünkü böyle bir kavramsallaştırma bazı yönlerden yararlı olsa da mekâna özel bir bakış sunmaktadır ve bunun toplumsal faaliyetin incelenmesinde geçerliliği yoktur. Lefebvre, toplumsal süreçler ile mekânsal süreçleri birbirinden ayırmayan Harvey ile aynı paraleldedir; bu doğrultuda matematiksel ve geometrik mekânı, toplumsal süreçleri göz ardı ettiği gerekçesiyle bulanık, paradoksal ve tutarsız olarak nitelemiştir.

İnsanların ve kitlelerin büyük çoğunluğu bu kelimedenden, yeni ve tekil yan-anlamlarla yüklü {büyük harfle} Mekân'ı, yani Uzay'ı, sadece kozmik mesafeleri anlıyordu. Geleneksel olarak bakıldığında, terim matematikten, geometriden (Öklid) ve teoremlerinden, dolayısıyla bir soyutlamadan, içeriksiz bir içerikten başka bir şeyi pek çağırılmıyordu. Peki ya felsefede? Mekân çoğu zaman küçümseniyordu, diğer kategoriler arasında bir kategori olarak ele alınıyordu (Kantçılar bir “a priori” diyorlardı: Hissedilir olguları yerleştirmenin bir tarzı) (Lefebvre, 2014, s. 21).

Lefebvre, eleştirisini sürdürerek;

Mekânla ilgilenen bilimlere gelince, mekânı bölüyorlar, coğrafi, sosyolojik, tarihsel gibi basitleştirilmiş yöntemsel postullara göre parçalara ayırıyorlardı. Hatta mekân, içerenin içeriğe ilgisiz kaldığı, ama mutlak, optik-geometrik, Öklidçi-Kartezyen-Newtoncu gibi ifade edilmemiş kimi ölçütlere göre tanımlanmış boş bir çevre olarak görülüyordu (Lefebvre, 2014, s. 21).

Lefebvre, “Mekânın Üretimi” çalışmasında, mekânın toplumsal bir ürün olduğu, mekânın derinlerde işleyen toplumsal yapılarla ilişkisi içinde ele alınması gerektiğini vurgulamıştır. Bu yüzden “Mekân kavramı tek başına bırakılamaz ve statik kalamaz; diyalektikleşir: Ürün-üretici olan mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır (Lefebvre, 2014, s. 24)”. Lefebvre mekânı, ürün ve üretici olarak değerlendirirken, bazı sorular sormuştur. Örneğin; mekân nasıl üretilir? Mekân bir üstyapı gibi mi üretilir yoksa toplumsal ilişkiler dahilinde mi üretilir? Bu gibi soruların yanıtı Lefebvre’de açıktır: Mekân bir kilo şeker veya bir metre kumaş gibi üretilemez. Keza, bu ürünlerin bulunduğu yer ve alanların toplamı da değildir.

Mekân üstyapının 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. Mekân, mülkiyet ilişkilerine (özellikle toprağın, yerin mülkiyeti) içkin ve diğer yandan, (bu toprağı, bu yeri şekillendiren) üretici güçlere bağlı olan toplumsal mekân hem biçimsel hem maddi çok-değerliliğini, “gerçekliğini” ortaya koyar. Kullanılan, tüketilen ürün olan mekân, aynı zamanda, üretim aracıdır; mübadele ağları, hammadde ve enerji akışı, hem mekânı şekillendirir hem de mekân tarafından belirlenirler. Bu şekilde üretilmiş olan bu üretim aracı, ne üretici güçlerden, teknik ve bilgiden ayrılabilir, ne onu şekillendiren toplumsal işbölümünden, ne de doğadan, devletten ve üstyapılardan (Lefebvre, 2014, s. 110-111).

1.2. Toplumsal/Kentsel Mekânın Oluşumu

Tarihsel süreç içerisinde, mekânın fiziki durumu ve toplumsal yönü, üretim biçimlerine göre şekillenerek gelişme göstermiştir. Bu bölümde üretim biçimlerinin, kentsel mekânın oluşum sürecine etkileri Lefebvre'in "Mekânın Üretimi" çalışmasından hareketle açıklanmaya çalışılmıştır. İkel çağlardan günümüze kadar, uzun ve kapsamlı bir 'mekân' tarihçesi oluşturan Lefebvre, üretim biçimlerine göre mekânı, Mutlak, Kutsal/Dinsel, Tarihsel/Birikim ve Soyut Mekân gibi başlıklar altında incelemiştir. Lefebvre, modernite ve kapitalist pratiğin gerçekleşeceği döneme kadar mekân tanımlarını mutlak, kutsal/anıtsal ve tarihsel önemleri üzerinden değerlendirmiştir. Bu noktada şunu vurgulamak gerekir, Lefebvre, bahsi geçen çalışmasında "Kutsal Mekân" gibi bir başlık açmak yerine, kavramı, "Mutlak Mekân" pratiği içinde ele almıştır. Öyle ki kimi betimlemelerde, her iki mekân pratiğini aynı anlamda ya da birkaç ayırt edici özellik ekleyerek kullanmıştır. Lefebvre ayrıca, kutsal ve dini olan mutlak mekânın, bazı özelliklerinin kaybolmayarak, müteakip mekân, yani tarihsel mekânda varlığını sürdürdüğüne dair tespitlerde bulunmuştur. Son olarak, kapitalist süreçle birlikte farklılaşan üretim biçimleri ve bunun da etkisi ile değişen toplumsal düzenin mekânına "soyut mekân" tanımlaması yapmıştır. Bu süreçte sanat, edebiyat ve diğer bilimler, kapitalist toplumun gelişip derinleşmesine katkıda bulunacaktır.

Mekânın ilkel hali, doğaya ait bir mekândır, yani toplumsal iş bölümlerinden ziyade doğa kurallarının geçerliliği söz konusudur. Lefebvre, bu mekânı, doğacak olan "Mutlak Mekânın" beşiği olarak görür. Mutlak mekânın kökeni, köylülerin veya göçebelerin adlandırdıkları ve çalıştıkları tarımcı bir mekânın parçasıdır (Lefebvre, 2014, s. 245). Toplumsal tarih için başlangıç sayabileceğimiz doğa mekânında, insan faaliyetleri doğanın döngü ve ritimleri ile uyumlu olarak çalışır. Köylüler ve göçebe şekilde yaşayan insanlar, doğayı değiştirme gibi bir çaba göstermek yerine, doğanın yasalarını kabullenerek ona uyum sağlamaya çalışmıştır. Lefebvre (2014, s. 247), bu mekânları "Tasarlanan (Mekân Temsilleri)" değil "Yaşanan mekân (Temsil Mekânları)" olarak adlandırmıştır. Bu mekânların bazı özellikleri, şu şekildedir:

...toprak parçalara bölünerek parsel parsel satılabilecek bir şey değildir. Toprak büyük bir mekânsal sistem dâhilindeki bir mekân parçası değildir. Aksine, toplumsal ilişkiler çerçevesinde görülür. Doğanın parçası olarak insanlar toprağa sıkıca bağlanmışlardır. Bir bölgeye ya da yere ait olmak her şeyden önce bir toplumsal birime ait olmayı gerektiren toplumsal bir kavramdır. Toprağın kendisi bir bütün olarak grubun mülkiyetindedir. Özel

olarak bölünmez ve sahip olunmaz. Dahası, toprak, ruhları ve insanların geçmişini de taşıyan canlı bir varlıktır ve üzerindeki yerler kutsaldır (Sack, 1980'den aktaran Smith, 2021, s.112-113).

Smith'e (2021, s.113) göre, bu evrede insanlar mekânı değil, yeri deneyimler. Mekân ve onun (mitsel ve maddi) kullanımı, toplumsal ve fiziksel mekân olarak ayrılmamıştır. Augé bu yerleri, "Antropolojik Yer" başlığı altında incelemiştir. Augé bu yerler için orada yaşayan, orada çalışan, orayı koruyan, güçlü noktalarını işaretleyen, sınırlarını kollayan, yerlilerin işgal ettikleri 'Yer'ler tanımlaması yapmıştır (1997, s. 49). Bu dönemde "topraklara değer kazandırılmıştır, doğa ehlileştirilmiştir, gelecek kuşakların üreyebilmesi güvence altındadır; bu bağlamda, tanrılar toprağı iyi korumuşlardır. ...herkes birbirine tutunmuştur, her şey birbirini tutmaktadır (Augé, 1997, s.53)".

Şehir devlerinin (Antik Yunan ve Roma) ortaya çıkışıyla beraber, ilkel dönemin bu doğal 'Yer'leri, iktidarın, dini ve siyasi hedefleri doğrultusunda, mekânsal yapılanma süreci ile karşılaşmıştır. Örneğin bir "Mağara ya da dağ zirvesi, su kaynağı ya da nehir, fakat kutsanmaları nedeniyle bu doğal nitelik ve özellikleri ortadan kalkan doğa" parçalarına dönüşür (Lefebvre, 2014, s. 76). Kutsal, aynı zamanda mutlak olan bu mekân, "özdeşleşme -taklit etme şeklindeki iki büyük prosedüre tabi kılan dinsel kurumları içerir. İmgelemin ve düşünömselliğın de kategorileri olacak bu zihinsel kategoriler mekânsal formlar şeklinde ortaya çıkar (Lefebvre, 2014, s. 248)". Bu dönemin zihinsel ve toplumsal inşaları olan tapınak, mezar, anıt gibi yapılar, geometrik formlardan (çember, kare ve üçgen) oluşmaktadır. Dini iktidar, doğal malzemeleri (taş, ahşap), gücünü gösterecek şekilde, dikey ve kütleli hacimlere dönüştürmüştür. Mekânsal yapılaşmalar çoğalmış ve Antik Yunan ve Roma gibi site devletleri, bu kapsamda toplumsal yaşantılarına uygun çok sayıda mekânsal yapılar inşa etmişlerdir.

Örneğın "Yunanlarda yapıım ve sanat tek ve aynı şeydir: Form ve yapı sıkı sıkıya birbirine bağılıdır... Yunanların icat ettiğı "düzen"ler (Dor, İyon, Korint düzenleri) yapıımın ta kendisiydi; "düzen" mefhumu içinde yapı mefhumu" yer alır (Lefebvre, 2014, s. 249). Yunan mekânın düzenli ve bütünleşik mekânı, Roma'da yasalarla belirlenmiş ihtiyaçlara yönelik şekilde bölümlere ayrılmıştır.

Onlarda yapıım varsa, bu yapıımın büründüğü form da vardır. Hacimler, Bazilika'da ya da halk kaplıcalarında herhangi bir işlevi karşılamak amacıyla düzenlenirler; inşa edilmiş hacimlerin kullanımı, yüzeylerin sunumundan, (tuğla ya da bloklardan oluşan, diğere deyişle

çimentodan ve bir tür betondan oluşan ağır hacimler üzerine süs olarak yapıştırılan) dekorasyondan ayrılır (Lefebvre, 2014, s. 249).

Roma'nın kamusal mekânı forumlar da bu ilkelere göre düzenlenir. Kamusal alanın ilk örnekleri bu yapılar, aynı zamanda dini, siyasi ve ticari işlerin görüşüldüğü dayanışma yerleridir. Diğer taraftan Antik Yunan'da agoralar Roma'nın forumlarıyla benzer işlevlere sahiptir. Yunan'da agora kentin toplumsal merkezini oluştururken aynı zamanda kentin siyasal ve yönetsel bağımsızlığının göstergesiydi (Gökgür, 2017, s. 2). Şehrin fiziki şartlarına (ışığın kaynağı, yerin yüksekliği) göre, en ideal yere konumlanan agora, çevresindeki tapınak ve anıt vb. yapılarla birlikte toplumsalı oluşturmaktaydı. Agoraların çevresinde dekoratif ve işlevsel herhangi bir şey bulunmaz. Mekânla taşların boyutu, kütlelerin geometrisi ve düzenlenişi bir bütünlük içerir. Dor, İyon ve Korint tarzı sütunlar, dekorasyon ve inşanın parçası olarak düzeni oluşturur (Lefebvre, 2014, s. 260). Roma'da ise yapı, sınırları yasalarla çizilmiş, ihtiyaçlara göre düzenlenmiş ve dekoratif özellikte gelişme göstermiştir. Bu özelliklerin zamanla artması, forumları müzakere alanı olmaktan çıkarıp, kentliler için bir eğlence alanına dönüştürür. Böylece "Forumlar tapınaklarla çevrili sirk, amfiteyatro ve odeonlara bağlanan gösterişli mekânlar" olur (Gökgür, 2017, s. 2). Bu tarz bir yapılanma:

Mekân içinde çeşitlilik, özel alanın yasal üstünlüğü, Yunan düzeninin yitirilişini, birlik- form -yapı - işlev kopuşunu içerdiği gibi, binalarda dekore edilmiş bölümler ile işlevsel bölümler arasındaki, hacimlerin kullanımıyla yüzeylerin kullanımı arasındaki ayrımı, dolayısıyla, inşa ile bileşim arasındaki, mimari ile kentsel gerçeklik arasındaki ayrımı da içerir (Lefebvre, 2014, s. 262).

Roma'nın İmparatorluğa dönüşmesinin (MÖ.27) ardından, ortalama 250 yıl süren ihtişamlı yükselişten sonra çöküş süreci başlamıştır. Roma'nın istilalarla her seferinde giderek daha çok zayıflamasıyla, toplumsal mekânda beliren ayrımlar daha da yoğunlaşmıştır. Bu dönemde Barbar'lar, Roma'nın kutsal mülkiyetine saldırılar gerçekleştirmiştir. Barbarlar, Roma'nın mekânını temizleyerek, eski işaret noktalarını, tarımcı olmaktan ziyade pastoral dönem özelliklerini yeniden ortaya çıkarmışlardır. Dolayısıyla, Barbarların tarih sahnesine girişinin yararlı bir etkisi olmuştur (Lefebvre, 2014, s. 263). Barbarların mekâna yerleşmesi, Roma özel mülkiyetinin mutlak ve kutsal niteliğini laikleştirmiş, yeni mekânsal biçimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Toprak sahibine ait kutsal sayılan villa, bu özelliğini kaybeder. Kutsallıktan arınan "Roma villası, Batı Avrupa'da büyük bir gelecek vaat eden yeni mekân üretici olarak belirir. Çöküş sürecinde Roma dünyasının sürekliliğinin sırrı budur. Villa sadece bizim

köy ve şehirlerimizin çoğunun doğumuna yol açmakla kalmaz (Lefebvre, 2014, s. 263)”. Aynı zamanda, mekân kullanımını farklı biçimlerde deneyimleme imkânı sunar. Bu süreçten sonra mülkiyet ilkesi, mekâna tahakküm eder, dünyayı ya da kozmosu yorumlamak yerine onu dönüştürür (Lefebvre, 2014, s. 263). Kutsal/Mutlak mekâna ait bazı izler silinmez, bu aynı zamanda tarihsel mekâna geçiş işaretleridir. “Kan, toprak, dil topluluklarının ürettiği dinsel ve politik mutlak mekândan, nispileşmiş, tarihsel mekân doğar. Mutlak mekân, tarihsel mekânın tabakası ya da tortusu olarak varlığını sürdürür (Lefebvre, 2014, s. 77)”. Mutlak mekânın parçalanıp, birikim süreçlerinin oluşacağı ortam, Batı Avrupa Ortaçağ’ına tarihlenir. Tarımsal üretimlerin artması ve ticaretin gelişimi ile şehirlerin sınırları genişletilerek büyütülmüştür. Bu dönem zanaatkârlar, şehirlerin yoğun taleplerini karşılamak için her zaman ihtiyaçtan bir fazlasını üretmişlerdir. Zamanla bu ürünlerin denetimini ve yönetimini sağlayacak korporatif birliklere ihtiyaç duyulmuştur. Kooperatifler birlikler, aynı zamanda, üretici faaliyet ile toplumsal faaliyet arasındaki ayrımını da içerir; önceden aile ile sınırlı olan ve birlikte yürütülen bu faaliyetler, Batı’nın tarihsel şehrinde, kamusal ve özel olarak ayrılır. Para ve mal birikimi için gerekli olan teknik ve bilgiler bu süreçte olgunlaşır. Zenginliğin ölçüsü değişmiştir artık, ticari faaliyetin büyüklüğü, topraktan daha önemli hale gelir. Lefebvre’e (2014, s. 275) göre, bu dönemde ticaret, şehrin içine girerek, dönüşen kentin merkezine yerleşir. Pazar meydanları kurulur ve buralara giriş serbesttir. Böylece şehir, hâkim olduğu ve sömürdüğü çevreye ulaşımı kolayca sağlayabilir ve onu kontrol edebilir. Ticaretin yapıldığı ve denetlendiği yerler, kilise ve katedrallerin yakınına konumlandırılır. Ancak iktidarın ve bilginin sembollerini gösteren şey, artık çan kulesi değil, mekânın ve zamanın ritimlerini tutan saat ve gözetleme kulesidir.

Çeşitli araçlarla kurulan bu mekân, -ister şiddet yoluyla olsun ya da olmasın-, iletişimin, ağların mekânıdır. Bu aynı zamanda İmparatorluk (Roma) yollarının izi ile beraber varlık sürdüren, karayollarının, ticaretin, haccın ve askeri seferlerin ağlarıdır (Lefebvre, 2014, s. 275). Ağlar aynı zamanda para ve üretim gücünü elinde bulunduran İtalya, Fransa, Almanya gibi batı Avrupa ülkelerinin bölgesel ve ulusal pazarlarını birbirine bağlamıştır.

12. yüzyılda Batı Avrupa’da doğan ve yavaş yavaş genişleyen (Fransa, İngiltere, Hollanda, Almanya ve İtalya) mekân, birikimin mekânıdır, onun beşiği, doğum yeridir. Neden ve nasıl? Çünkü bu laikleşmiş mekân, “dünya”yı ve yeraltı güçlerini tabi kılan Logos ile Kozmos’un dirilişinden kaynaklanır. Logos ve mantıkla birlikte, hukuk yeniden oluşur; sözleşmeye

dayalı (şart koşulan) ilişkiler adetlerin ve geleneksel zulümlerin yerini alır. Bunun üzerine, karanlık “dünya” silinir ve bu dünyanın dehşeti hafifler. Yok olmaz (Lefebvre, 2014, s. 273).

“Kutsal Mekan”da (Roma) yasanın işareti altında ilerleyen toplumsal ilişkiler yerini, akılla oluşturulmuş sözleşmelere bırakır. Hukuk ve mantık birikim süreçlerinin oluşmasında önemli bir yer edinmiştir. Batı Avrupa birikim süreçlerini yaşarken, toplumsal mekânda gözlemlenebilen fiziki değişiklikler de olmuştur. Lefebvre bunu, mekânın “de-kripte” edilmesi olarak yorumlamıştır. Bu doğrultuda mekân eril çağrışımlarla yüklü dikey yapılar (kilise, katedral) ve göz alıcı heykellerle donatılır. Dikeylik “Yeraltı ‘dünya’ sının kötücül ütopyasına karşı, iyicil ve aydınlık bir ütopya ilan eder; bilgi özerk olacaktır; boğucu bir iktidara hizmet etmeyecek, akılcı bir iktidarın güçlenmesine katkıda bulunacaktır (Lefebvre, 2014, s. 266)”. Roma dönemi Yasa’sının işareti altında ilerleyen örgütlenme ve üretim biçimi, mantık ve hukuk ile yapılaşan iktidar mekânıyla yer değiştirir. Bunun sonucu ortaya çıkan şey, yollarıyla, sokaklarıyla, mekânı kontrol eden zaman kavramıyla oluşan görsel mekândır. “Bundan böyle, heykel kriptik resim üzerinde zafer kazanır. Binaların cephelerinde sütun başlıklarının, heykellerin çoğalması bundan kaynaklanır (Lefebvre, 2014, s. 270)”. Mantıkla, güçle, kırık çizgilerle ve eril işaretlerle donanan görsel mekân, bundan sonra kriptik işaretlerin değil, yazıların ve tarihselliğin, askeri ve eril şiddetin mekânı olacaktır (Lefebvre, 2014, s. 272).

Ortaçağ’da yaşanan tüm bu gelişmelerden anlaşıldığı üzere birikim, mekânla birlikte büyümüştür. Ticaretin örgütlenmesi ile başlayan süreç, şehirlerin büyümesine ve bölgesel ve ulusal ağların genişlemesine yol açmıştır. Bu uğurda yaşanan savaşlar, biriktirilen zenginlikler ve buna bağlı bonkör harcamalar, birikime ihtiyacı daha çok arttırmıştır. Savaşlar her zaman üretici güçlerin işine gelmiştir, bu süreçte geliştirilen teknikler yıkım için kullanılmıştır. Ancak yine de bu dönemde “şiddetin ekonomi dışı bir rolü vardı. Şiddet, Kapitalizm ve onun dünya pazarıyla birlikte birikimde bir rol edinir. Ve böylece iktisadi olan egemen olur (Lefebvre, 2014, s. 284)”. İlerleyen dönemlerde şiddet, zengin ve kalabalık mekân halini alarak, toplumsal olarak hiçliğe gömülmek yerine kapitalizmin beşiği olmuştur (Lefebvre, 2014, s. 284). 12. Yüzyıl’dan 19. Yüzyıl’a kadar yatırım yapılacak toprak arayışı, toprağın etrafında dönen savaşlar, yatırım en kârlısı olarak görülür, bu düşünce birikim sürecinin sürekli canlı kalmasını sağlar. Birikim sonucu oluşan bu mekânda, batının tarihsel şehri, özne haline gelerek kendi imgesini bulmuştur. Grafik görselleşmeler, kent planlamaları indirgemeci olamamakla

birlikte yaygınlık kazanmıştır. Planlarda “şehir, bir savaş alanı gibi perspektife konular ve bu çoğu zaman bir kuşatma görünümü altındadır, çünkü savaş şehirlerin etrafında döner; şehirler alınır, tecavüz edilir, yağmalanır; buralar zenginlik yerleridir (Lefebvre, 2014, s. 286)”. Şehirler, savaşlarla ne kadar tahrip edilirse edilsin, parlaklığını yitirmez.

“Ürünün başlayan egemenliğinde, yapıt en yüksek görkemine erişir, sanat eseri binlerce sanat eserini, resmi, heykeli, duvar halılarını, keza sokakları, meydanları, sarayları ve anıtları, dolayısıyla mimariyi kapsar (Lefebvre, 2014, s. 286)”. Kentler için kırılma dönemi, 19. yüzyıl’da Ulus devletlerin kent ekseninde merkezileşme projesi ile gerçekleşmiştir. Ulus devletler “Soyut Mekân”ı üretir, bunun sonucu kent parlaklığını yitirir. Artık zamanın ve mekânın sahibi kent değildir. Bundan sonra kent mekânı, çeşitli yönlendirmelerden kurulu, dolaşımların hükmettiği, bilgilerle üstü örtülen, anıtsallık içeren bürokratik devletin imgesi olacaktır.

1.3. Modernizm: Soyut Mekân

Modernlik farklı zaman dilimlerine tarihlense de Modernizmin, Aydınlanma Düşüncesi ile ortaya çıkan ilerlemeci ve rasyonalist bir düşünce şekli olduğu yaygın görüştür. Aydınlanma fikri kısaca “XVIII. yüzyılın özellikle ikinci yarısında gelenekçi ve dinci anlayışa karşı ilerlemeciliği, katı usçuluğa karşı duygu-us dengesini savunan düşüncedir (Timuçin, 2002, s. 269)”. Aydınlanma düşüncesinin çıkış noktası, insanlığın düşünce yapısını ve şeklini, dinin etkisinden kurtararak aklın merkezine yerleştirmektir. Aydınlanma düşünürlerin çoğu insanlığın ilerlemesi için modernleşme projesini zorunlu bir koşul gibi görmüştür. Bu yüzden bilimsel keşifleri, gelip geçiciliği, anlık ve parçalanmış olanı olumlu karşılamışlardır (Harvey, 2003a, s. 26). Aydınlanma düşüncesinin umut vadeden idealleri, modernleşme sürecinde gerçekleşmiştir, ancak toplumsal açıdan birçok tahribatı da beraberinde getirmiştir.

Berman “Katı Olan Herşey Buharlaşıyor” isimli çalışmasında, modern hayatın temposunun hızlandığını, sanayileşmeye bağlı yeni tekeller ve sınıf mücadelesi biçimlerinin ortaya çıktığını belirtmiştir. Ayrıca insanlar, atalarından kalma doğal çevrelerinden uzaklaşarak yeni hayatlara sürüklenmiş ve demografik altüst oluşlar yaşanmıştır. Bu süreçte yapı ve işleyiş açısından bürokratik olarak tanımlanan ulus-devletler gitgide güçlenmiştir. Ekonomik ve siyasal hegemonyaya karşı, özdenetim sağlama gayreti içinde olan insanlar, kitlesel olarak direnmeye çalışmış olsalar da

kapitalist dünya pazarı, tüm kurumları ve bireyleri bir araya getirebilmek ve yönlendirebilmek adına çabalamıştır (Berman, 2005, s.28).

Berman'ın ifade ettiği üzere Modernite siyasal oluşumlarla, kişisel ve toplumsal yaşamın her boyutunda olumsuz sonuçlara yol açmıştır. İnsanlığın gelişimi adına verilen umutlar, yerini karamsarlığa bırakmıştır. Modernlik, tam da bu ikilem üzerine kurulu bir projedir. Berman moderniteyi, “yaşamsal deneyimin bir biçimi”, “kendiliğe ve başkalarına” ilişkin belirlenmiş bir bilincin ve “yaşamın olanakları ve tehlikelerinin” kolektif paylaşımı olarak tanımlar (Berman, 1982'den aktaran Soja, 2019, s.38)". Soja'ya göre bu tanım, “zaman ile mekânı, tarih ile coğrafyayı, ardışıklık ile eşzamanlılığı, olgu ile alanı ve tam olarak içinde yaşadığımız dönem ile bölgeyi düşünme ve deneyimleme biçimlerimize özel bir konum atfeder (Soja, 2019, s.38)". 19. yüzyıl'da kapitalizminin mekâna müdahalesi ile mekânın ve zamanın kullanılış biçimi, toplumun yönlendiriliş şekilleri bizlere görünür kılınmıştır. Sanayi Devrimi ile derinleşip kökleşen kapitalist dünya pazarı, modernliği maddi yönden destekleyerek güçlendirmiştir, bu aynı zamanda kapitalizmin meşru bir zeminde rahatça uygulama yapabilmesi anlamına gelir. “Kapitalizmin bu yeni siyasal iktisadının yükselişi ile bir yandan zaman ve mekâna ilişkin değişikliğe uğramış bir kültür, diğer yandan eski düzenin enkazı üzerinde yükselen ve geleceğe ilişkin iddialı yeni tasavvurlar ve tasarımlar” yeniden yapılandırılır (Soja, 2019, s.40). Kapitalist sistem, insan gücünden ziyade, makine ve seri üretime bağlı bir ekonomik yapıda hayat bulur. Bu süreçte teknikler ne kadar gelişirse o kadar özerklik kazanır, insan-doğa arasındaki emek üretim ilişkisi yerini, insan-makine ilişkisine bırakmıştır. Modernlik imgesini güçlendirecek birçok öge -buharlı makineler, fabrikalar, köprüler, kentsel mekân, tüneller, iletişim ve ulaşım araçları- gelişmiştir. Yeni bir toplumsal yapılandırma sürecinin başlaması için, tüm koşullar bu dönemde oluşmuştur. Bu yapılandırma sürecinde, öncelikle kent mekânlarının modernize edilmesi ve yönetilmesi gerekmektedir, çünkü “Modernizm “kentlerin sanatı” idi, “doğal meskenini kentlerde” buluyordu (Harvey, 2003a, s. 39)".

Kapitalist üretim tarzının ürettiği/yeniden ürettiği bu mekânı kavrayabilmek açısından, Lefebvre'in “Soyut Mekân” tasavvuru önemlidir:

Şiddetin ve savaşın ürünü olarak siyasaldır ve bir devlet tarafından kurulmuştur, dolayısıyla kurumsaldır. İlk bakışta, homojen gözüktür; gerçekten de, direnen ve tehdit eden her şeyi, kısaca söylersek farklılıkları yerle bir eden güçlere alet olur. Bu güçler geçtikleri her yeri un ufak ederler, ezerler; homojen mekân, bir marangoz rendesi, bir buldozer ya da bir savaş

arabası olarak onlara hizmet eder. Bu araçsal homojenlik yanılsama yaratır ve mekânın ampirik tarifi, araçsallığı -bu haliyle kabul ederek- kutsar (Lefebvre, 2014, s. 292).

Lefebvre'in araçsal homojenlikten kastı, aslında mekânın parçalı dolayısıyla hiyerarşik olarak düzenlenmesidir. Lefebvre, bu siyasi düzenlenişte tüm sorumluluğu devlete (Ulus Devlet) vermiştir. Ulus devletler, toplumsal yapılandırma adına, bir siyasi aygıt ve araç olarak mekânın üretimine müdahale eder. Bunların içinde kaynakları kullanımı, altyapı ve üst yapıların oluşumu, kentlerin planlanması gibi maddeler yer almaktadır. Tüm bunlar merkezle bağlantılı halde, stratejik mantık düzeyinde örgütlenir. İlk olarak küresel bir pazar kurulur, sonra bu pazara uygun ağlar geliştirilir. Pazarın oluşumu tüm dünyada aynı zamanda ve şartlarda gelişirse de, her yerde aynı olan şey görünürde ticari, gerçekte ise merkezileşmiş bir iktidar ve onun dinsel, hiyerarşik yayılımıdır. Ulus devlet kendi mekân üretimini, küresel çaptaki kaynaklar ve üretici güçlerle birleştirerek gerçekleştirmiştir. Mekân üretim sürecinde, homojenleştirme stratejisi, incelikten yoksun, sınırlandırılmış kaba bir mekân üretir. Her şey yüzeyseldir: "Geometrik olanla görsel olan arasındaki karışıklık ve kaynaşma yeri olarak, fiziksel bir rahatsızlık doğurur. Her şey birbirine benzer. Belli bir yere yerleşme yoktur, yaklaşma yoktur (Lefebvre, 2014, s. 215)".

Lefebvre, soyut mekânı bu yönüyle, felsefi geleneğin (Kartezyen) mekânına benzetir: planların, beyaz kâğıdın, çizim tahtasının, yükseltelerin, maketlerin, yansıtımların ön planda olduğu mekân, dar ve duyarsız bir rasyonellik atfeder. Bu da mekânın özünü ve temelini, bütünsel bedeni, beyni, el kol hareketlerinin, ihmal edilmesine neden olur (Lefebvre, 2014, s. 215). Mekânın bu şekil bir yansıması, onun toplumsal birikimini, görmezden gelinmesi anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla, fiziksel mekân, zaman ve nesne ile şekillenirken, toplumsalda soyut algılar oluşturur. "Daha doğrusu, bu soyut varoluşsal boyutların her biri deneyimsel gerçekliği şekillendirip aynı zamanda bu gerçeklik tarafından şekillendirilen bir toplumsal yapı, meydana getirir (Soja, 2019, s.39)".

Önceki toplumsal yapılarda üretim, gerçek mekânda gerçekleşmiş, mekân, toplumsal ilişkilerin devamı için sorun teşkil etmemiştir. Kapitalist süreçte ise mekân, ulusal ve uluslararası çapta, organize bir üretim ile tek parça şeklinde gerçekleşmiştir. Kapitalizm üretim ve üretici güçlerle yeryüzünün tümüne yayılmıştır. Böyle bir yayılım sürecinde önceki mekân istila olmuştur, yeniden-üretebilir ve tekrarlanabilir olan, farklılıkları ortadan kaldırmış ve yeni toplumsal ilişkilerin üretimini engellemiştir.

Lefebvre'in deyimi ile "mekânın içinde şeylerin üretiminden, mekânın üretimine geçiş yapılır (Lefebvre, 2014, s. 360)".

1.3.1. İlk modern kent planı

Mekânın (Kent) üretimi ve modernizasyonuna en mükemmel örnek, İkinci İmparatorluk döneminde tasarlanan Paris şehri olarak gösterilebilir. Napoleon'un, polis şefi Haussmann'ı görevlendirmesi ile Paris şehri sistematik olarak parçalanıp, yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. "Fransa'nın ulusal alanının bütünleşmesi uzun zamandır gündemde olan bir konuydu. 1850 yılında büyük ölçekli modern kapitalizm yöntemlerinin ve yapılarının yerleşmesi, mekânın fethini ve akılcı örgütlenmesini, yeni ihtiyaçlara daha iyi uyum sağlamasını zorunlu kıldı (Harvey, 2012, s.141)". Bu anlamda Napolyon, yapacağı projeleri, kenti güzelleştirmek ve daha iyi yaşam koşulları sağlamak gibi mantıklı görünen gerekçelerle sunmuştur. "Yeni yollar açılacak, havası ve ışığı olmayan popüler mahalleler genişleyecek, böylece Tanrının ışığının yüreklerimizi aydınlatması gibi güneş de kentin surlarını aydınlatacaktı (Harvey, 2012, s.141)". Bu doğrultuda bulvarlar, limanlar, ırmaklar, kanallar, demiryolu ağları kısaca kentin tüm fiziksel ve toplumsal alanlarının değiştirilmesi planlanmıştır. Napolyon'un en büyük yardımcısı "Haussmann, çağdaşları tarafından 'sanatçı-yıkıcı' lakabıyla anılıyordu ve projelerine 'stratejik güzelleştirme' ismi takılmıştı (Benjamin, 1999'dan aktaran Stavrides, 2019, s.130-131)".

Haussmann'ın kentsel ideali, birbirini izleyen uzun caddeler boyunca perspektif ağırlıklı bir bakışı sağlayabilmektir. Bu ideal, kaynağını Ondokuzuncu Yüzyıl'da kendini sürekli belli eden bir eğilimde, teknik zorunlulukları sanatsal hedefler aracılığıyla soylu kılma eğiliminde bulur. Bu eğilim doğrultusunda, burjuva sınıfının dünyasal ve tinsel egemenliğinin simgesi olan kurumların, caddelerin sağlayacağı çerçeve içerisinde yüceltilmesi öngörülmüştür; caddeler, yapımları bitmezden önce çadır beziyle örtülüyor, sonra anıtlar gibi törenle açılıyordu (Benjamin, 2004, s.101).

"Baron Hausmann Paris'e yaptığı ünlü kentsel müdahalelerle aslında hem egemen kentsel terapatik imgeleme hem de bir kent tedavi biçimi olarak şehir düzeninin geometrik akılcılaştırmasının işler kılınmasına somutluk kazandırmıştır (Stavrides, 2019, s.130)". Bu doğrultuda öncelikli olarak kent meydanları, insanların hızla dolaşabilecekleri bileşik bir mekân haline getirilmeye çalışılmıştır. Mesafeler kısalarak, rastlantısal karşılaşmaların ve yüzeysel ilişkilerin kurulabileceği arınık mekânlar tasarlanmıştır. Böylece bir zamanlar yalıtılmış hücreler şeklinde yaşayan kent, daha birleşik bir fiziksel mekân görünümü kazanmıştır. Diğer taraftan, nüfusun kent içindeki

dağılımı değişmiş, yoksul kesim, şehrin ücra köşelerine itilerek, kente yabancılaştırılmıştır. Yüzyıllardır varlığını sürdüren mahalleler varlığını yitirerek, binlerce insanı alışık olduğu yaşam tarzlarından uzaklaştırmıştır. 19. Yüzyıl'ın en gösterişli kentsel icadı bulvarlar, dolaşım sisteminin en stratejik noktasında yer alır. Günümüzde çokça alışık olduğumuz bu modellemeler, o dönem için devrim niteliğindedir. Stavrides'e (2019, s.129) göre, sıklıkla gidermek ve insanların engelsizce dolaşımını sağlamak retoriğinin arkasında, sokakların araç olarak kullanılması vardır.

Yeni bulvarlar trafiğın şehrin merkezinden akmasını sağlayacak ve bu nedenle bir uçtan bir uca uzanacaktı – o zaman için Don Kışotça ve akıl almaz bir girişimdi bu. Buna ilaveten kenar mahalleleri temizleyecek, karanlık ve boğucu iltihaplı yığınlar arasında “nefes alacak yer” açacaklardı. Her düzeyde yerel iş hayatının gelişmesini teşvik edecek ve böylece muazzam ölçülerdeki yerel tahribatın giderilmesine yardım edecek, onbinlerce insanı -şehrin işgücünün dörtte biri kadar bir nüfusu- sonuçta özel sektörde de binlerce yeni iş alanı açacak uzun dönemli kamusal işlerde istihdam ederek kitleleri pasifize edeceklerdi (Berman, 2005, s. 206).

Bulvarların görünürde doğal, açık, herkesi kapsayıcı özellikleri, süreç içerisinde doğal hale gelmiştir. Bu anlamda bulvarlar, yeni bir kamusal kültür ortamı olarak belirmiştir. Kentsel planlama sisteminin atardamarları bulvarlar, kapsamlı bir ağ oluşturarak, günlük hayatın parçası olan ekonomik, kültürel birçok kurumu birbirine bağlar. Büyük ve küçük işyerleri, kafe, restoran, yaya geçit yolları ve parklar sokak hizasında uzanarak, insanları sosyal ortamlarda buluşturmuştur. Bu ulaşım ağı sayesinde insanlar birbirlerine daha fazla yaklaşarak, yeni toplumsal, ekonomik ve estetik zeminler oluşmaya başlamıştır.

Bulvarların uçlarında küçük anıtlar ve görünümler tasarlanmış ve her gezinin gösterişli bir şekilde bitmesi sağlanmıştı. Bütün bu nitelikler yeni Paris'in etkileyici bir seyirlik, görsel ve duyumsal bir şenlik olmasını sağladı. 1860'ların izlenimcilerinden başlayarak beş kuşak boyunca modern ressamlar, yazar ve fotoğrafçılar (kısa bir süre sonra da sinemacılar) bulvarlardan akan bu hayat ve enerjiyle beslendiler (Berman, 2005, s. 208).

Bu süreçte bulvarlar, toplumsal karşıtlığın ifade edildiği ve taleplerin kolektif bir şekilde oluşturulduğu bir kamusal mekân olmak yerine, yepyeni vaatler ve barışçıl ilerleme dünyasının fantazmagoryası haline gelir (Stavrides, 2019, s.132). Haussmann'ın Paris üzerinden geliştirdiği, kontrol altında tutma stratejisi, uluslararası ölçekte Napoleon'un emperyalist amaçları ile tutarlılık gösterir. Bu aynı zamanda otoritenin güçlenmesi, aldatıcı bir kurumsallaşmanın önünün açılması demektir. Benjamin'e (2004,

s.102) göre, Haussmann'ın çalışmalarının asıl amacı, olası bir iç savaşa karşı, şehri güvence altına almak olmuştur. Bu yüzden de kentin caddelerini olabildiğince geniş tasarlayarak, olası bir isyanda barikat kurulmasını güçleştirmiştir.

20. Yüzyıl modern mimarisinin şekillenmesinde önemli bir kişilik olan, “Le Corbusier, Haussmann'ı Paris'in arterlerindeki tıkanıklığı açan bir cerrah olarak görüp ona hayranlık beslemişti (Stavrides, 2019, s.132)”. Le Corbusier, Haussmann'ın modern kent sistemin tüm ayrılmış özelliklerini benimseyip 20. Yüzyıl'a taşımıştır.

Le Corbusier'in vizyonunda araç dolaşım arterleri çok geniştir ve dikey ızgara şeklinde düzenlemiştir. Bu arterlerin en önemlisi zemin hizasının üstünde asılı duracak ve böylelikle de yaya hareketinden mutlak olarak ayrışacaktı. Özellikle de tercih ettiği şey ise tarihi şehirlerin bir özelliği olan her mahallenin kendine özgü düzensiz sokak örüntüsüne karşıt olarak sokakların düz hatlar şeklinde tasarımıydı. Le Corbusier'in hayali, geleceğin şehirlerini en baştan, coğrafi ve tarihsel özgünlüklerinden arındırılmış düz yerler olarak kurmaktı (Stavrides, 2019, s.133).

Le Corbusier, özgürlük adına tasarladığı projelerini, dış cephenin ortadan kaldırılması ve doğa özelliklerinin (güneş, ışık ve yeşil alan) ortaya çıkarılması üzerine kurmuştur: “İç düzlem karşısında ön cephenin özgürlüğü, dışarı karşısında taşıyıcı yapının özgürlüğü, iskelet karşısında katların ve dairelerin düzenlenme özgürlüğü (Lefebvre, 2014, s. 309)”. Ancak işler Le Corbusier'in hayal ettiği gibi gerçekleşmemiştir. Yaşam alanı olarak düzenlenen yapılar, mekânı parçalamış, kentsel kümeyi ayıran unsurlar, sokak ve şehri de eklemlerinden ayırmıştır. O dönem doğa, güneş ve yeşillik üzerine kurulmuş ideoloji, “projelerin anlamını ve içeriğini o dönemin bütün insanlarından, özellikle de Le Corbusier' den gizler. Doğa zaten uzaktadır; artık referans olarak hizmet etmediğinden, görüntüsü coşku verici olur (Lefebvre, 2014, s. 310)”.

Bu uygulamalar sonucu, öğrenme ve oyun yeri olan sokak yerini, konut ve iş yeri arasındaki harekete bırakmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 20. YÜZYIL'DA MEKÂN: "SIRADAN OLAN"IN ÖNEMİ

2.1. Üslupların Çöküşü, Gündelik Hayat'ın Yapılanması

Tarihsel bir perspektiften bakıldığında, mekâna yapılan her müdahalenin toplumsal yapılanmanın çehresini önemli ölçüde değiştirdiği görülmüştür. 18. Yüzyıl'a kadar büyük anlatılar, kutsal yapıtlar ve ritüeller vardır ve bunlar üsluplar etrafında birleşerek tutarlı ilişkiler kurulmasını olanaklı hale getirmiştir. Üslup "en ufak detayları, davranışları, sözleri, aletleri, alışılmış nesnelere ve giysileri vs." belirlemiştir (Lefebvre, 1998, s. 36). Modern döneme geçişle birlikte, üsluplara duyulan özlem ve onları geri getirmeye yönelik çabalar olsa da bu asla gerçekleşmemiştir. Modernizm'in belirgin bir "üslubu yoktur; eski üslupları kullanmaya veya bu üslupların kalıntıları, yıkıntıları ve anıları içine yerleşmeye yönelik çabalara rağmen kendine bir üslup yaratmakta başarısız kalır (Lefebvre, 1998, s. 36)". Modern öncesi toplumsal ilişkiler, şenlikler, yapıtlar ve üsluplarla birlikte bir bütünün etrafında şekillenmiştir. Yaşanan her tür sefalet ve baskıya rağmen üsluplar, yine de varlıklarını koruyabilmişlerdir. "Üslup, en ufak nesnelere, edimlere ve etkinliklere, davranışlara dahi soyut (kültürel) olmayan, bir simgecilik içinde doğrudan kavranabilen, algılanabilir bir anlam veriyordu (Lefebvre, 1998, s. 44)". Aynı zamanda üsluplar arası (zulüm, güç, bilgelik) farklılıkları da ayırt etmek olanaklıydı: "Zulüm ve güç (Aztekler, Roma), büyük üsluplar ve büyük uygarlıklar yaratmıştır, ancak Mısır'ın ve Hindistan'ın aristokratik bilgeliği de büyük uygarlıklar yaratmıştır (Lefebvre, 1998, s. 44)". Bu uygarlıklarda toplumsal birlik, kutsal ve siyasi anlamlarla yüklü, doğrudan yaşanan mekânlarla sağlanmıştır. "Topluluklar, hiyerarşik düzenin dışında, kendiliğinden ve eksiksiz bir şekilde bulunduğu bu düzende 'doğal ve dolaysız' şekilde yaşamlarını" sürdürmüştür (Soyal, 2019, s.21). Bu dönemde zanaatkâr ve köylüler, maddi üretimlerini günlük hayatın içinde gerçekleştirdiklerinden dolayı, topluma dahil olabilmektedirler. Çalışma yerleri de doğal olarak, aile hayatı ile bir bütün içerisinde evin etrafında birleşmektedir. "Emeğin üretkenliği ve nesnelere kullanım değerinin toplumsal ilişkiler ile kurduğu organik bağ, modern öncesi gündelik hayatın doğal seyrinde ilerlemesini sağlayan önemli bir unsurdur (Soyal, 2019, s.20)".

Doyasıyla "gündelik hayat" toplumlar için yeni bir kavram değildir; her zaman var olmuştur, ama hep üsluplarla ve değerlerle iç içe gelişim göstermiştir. 20. yüzyıl modernliğinde "Gündelik Hayat", kapitalizmin ideolojileri doğrultusunda

programlamayı, tüketim kültürünü, reklamcılığı, kısaca parçalı olanı temsil etmiştir. Modernliğin biçimlendirdiği gündelik hayat, “görünüşte göstergesizdir; kişiyi meşgul eder ve uğraştırır, yine de söylenmeye gerek duymaz; zaman kullanımında gizli olan etikdir, kullanılan bu zamanın dekorunun estetiğidir. O, modernlik ile birleşen şeydir (Lefebvre, 1998, s. 31)”. Modernliğin tüm karakteristik özellikleri -ideolojik akılcılık, dünyevilik, sıradanlık -gündelik hayatın içinde maskelenmiş şekilde açığa çıkar. Modern dünyada “gündelik hayat” sadece bir üretim tarzı değil, aynı zamanda toplumu tahakküm altına alma biçimi; tekrarlamalı ve sıradan olanın, hayat biçimine dönüştüğü bir sömürü zemini ve bireyi yaşadığı dünyadan koparan ilişkiyi temsil eder. Bu duyarsız ilişki, insanın yersiz-yurtsuzlaşması, hayatın tüm kademelerine yabancılaşması ile sonuçlanmıştır.

Gündelik hayatın mekânı kontrol altına alma sürecinde, toplumsal ilişkilerin doğasında değişiklikler olmuş, toplumsal pratikler değişmiştir. Pierre Bourdieu, bir “pratiği yorumlamak için kullandığımız mantıktan ayrı ve ayırt edici bir “pratiğin mantığı” olduğunu ısrarla vurgularken, anlamlı her toplumsal eylemin içsel zamansallığının altını çizer (Bourdieu, 1977’den aktaran, Stavrides, 2021, s. 28-29)”. Modernizmin zaman ve mekân pratiği, “ritim” kavramı üzerinden şekillenmiştir. Ritim, döngüsel ve doğrusal olarak iki şekilde incelenebilir. Döngüsel ritim, evrenin iç düzeni ile açıklanabilir, belirli zaman aralıklarında ve belirli sürelerde ortaya çıkmıştır. Bunu örneklersek güneşin doğuşu, mevsimlerin tekrarları gibi belli zaman aralıklarında gözlemlenmektedir. “Bu ritimleri toplumsal hayatın kendisini yineleyen bir yapı olarak düzenlendiği ve böyle anlaşıldığı geleneksel toplumlarla özdeşleştirme eğilimi söz konusudur (Lefebvre, 1996’dan aktaran, Stavrides, 2021, s. 30)”. İkinci olarak doğrusal ritim, “ardışıklıkla ve özdeş ya da az çok birbirine yakın aralıklara sahip aynı fenomenlerin yeniden üretimiyle tanımlanır” bir başka ifadeyle, “doğrusal olan, rutindir” (Lefebvre, 1996’dan aktaran, Stavrides, 2021, s. 31)”. Buna örnek olarak, “ayarlanmış (çekiç darbelerindeki gibi mekanik ya da kürek çekmedeki gibi bedensel) çalışma ritimleri, sonsuza kadar uzatılabilecek doğrusal ritimler olarak gösterilebilir (Stavrides, 2021, s. 31)”.

Doğrusal ritimlerin gündelik hayata, dolayısıyla modern bir kente yansımaları ikili şekilde gerçekleşmiştir. Modern bir kent ana arterleri, tali yolları, karmaşık kavşakları ile sadece geçiş yeri değildir, kavşakların kesiştiği yerler, aynı zamanda bir buluşma noktasıdır. Kafeler, sinemalar, randevulaşmanın yerini belirlemede, önemli adreslerin

yönünü bulmada yardımcı araçlardır. Buluşmalar, merkezi noktaları canlandırır, herkese açık bir alan bir anda spot ışıkların çevrildiği bir sahne olur, burada izleyici, gösteri ve aktörler birbirine karışabilir. Kentlilik bu şekilde kaynaşmanın, öğrenmenin ve heyecanın yeri olarak görülebilir. Diğer taraftan ise kent, buluşmalar yerine rastgele karşılaşmaların (yüzeysel karşılaşmalar) yeridir. Kalabalıkların içinde insanlar birbirleri ile temas etmezler, karşılaşmazlar, monoton şekilde iş, ev arası mekik dokurlar. Bu haliyle “Modern kent yaşamı karşılaşma ve temaslarla, yabancıların ve bilinmeyenlerin meydan okumalarıyla donatılmıştır; modern kent psikolojik şokların ve sürprizlerin yaşandığı bir yer, bir çeşit baş döndürme makinesine” benzetilmiştir (Robins, 1999. s. 210). Vitrinler ve camekânlar, yol güzergâhları hizasında sıralanarak, organize olmuş şekilde bireyleri satın almaya teşvik eder. Modern dünyanın doğrusal ritimleri, ikinci önermedeki şekilde cereyan eder. Böylelikle gündelik hayat, üretici güçler tarafından istila edilmiştir. Toplumsal dinamiklerin yoğun olarak yaşandığı sokaklar, seyirlik bir nesneye dönüşmüştür.

Gündelik hayatın yapılanma sürecinde, diğer önemli nokta, bireyin çalışma ve özel hayatının bir bütün içinde parçalara ayrılmasıdır. Çalışma hayatının özel yaşamdan ayrılması ile “bireysel bilinç, toplumsal ya da kamusal bilinç şeklinde bölünerek un ufak olur, bireycilik, uzmanlaşma, faaliyet alanları birbirinden ayrılır (Lefebvre, 2010, s. 36)”. Çalışma zamanı, özel yaşam ve boş vakit gibi birimlerin, birbirine dışsallaşması ile üretken faaliyet ve toplumsal faaliyetler birbirinden ayrılmıştır. Modern dünyada çalışmanın aldığı biçim, “artık yaşamak ve en zorunlu ihtiyaçları karşılamak için değil, tüketmek için gereksinime duyulan boş zamanın üretilme biçimini, dolayısıyla yaşamın ve üretim ilişkilerinin yeniden üretimini değil, üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin bir krizini ifade etmektedir (Köse, 2009, s.14)”. Çalışmanın dışındaki boş zaman ise, bireyler için dış dünyaya açılmak için bir fırsat gibi görülse de gündelik hayatın tekrarları orada da devam etmektedir. Çünkü gündelik hayatın tekrarları, boş zaman aktivitelerini de yönlendirmektedir.

Modernist ideolojilerde bilgi ve onun kullanımı, maddi üretim açısından önemli bir yer tutar. “Bilgilerden, dünyaya ve bilmeye ilişkin (dinsel, felsefi) yorumlardan ve son olarak yanılsamalardan oluşan karışım, yani ideoloji, “kültür” olarak da adlandırılabilir (Lefebvre, 1998, s. 38)”. Modern dünyada kapitalist stratejiler kültürü, bir pratik olarak üretimi çoğaltıp yayan bir araç olarak kullanmıştır. Fotoğraf ve sinema gibi teknik araçların gelişimi ile kültür, imajlarla her yere yayılmıştır.

Vitrinlerle, satılık objelerle süslü olan sokak, estetiğin ve etiğin biçimini ve önemini alan (pasif bir) seyir haliyle meta mantığının nasıl da katlandığını ortaya koyar. ...Bu şekilde kentsel mekânın sömürgeleştirilmesinden bahsetmek mümkün olur; bu sömürgeleştirme süreci imge yoluyla, reklam yoluyla, nesnelere teşhiri yoluyla, yani semboller ve teşhir üzerine kurulu “nesnelere sistemi” yoluyla sokakta hayata geçirilir (Lefebvre, 2021, s.24).

Bu aynı zamanda oyalanma ile geçirilen bir zamanın yerine, izlenilerek geçirilen zamanın doğuşu anlamına gelir. “Maharetli üstenciler gündelik hayat görüntülerini günü gününe üreteceklerdir; bu görüntülerde çirkin güzel olur, boş dolu, iğrenç büyük olur. Ve korkunç olan da büyüleyici olur. (Lefebvre, 2010, s. 40)”. İmajlarla üretilen gerçek ile gösteri, manipüle edilmiş tüketim dünyasında hayat bulmaktadır. “Bu karşılıklı yabancılaşma, var olan toplumun özü ve dayanağıdır. Gerçek anlamda altüst edilmiş dünyada doğru, bir yanlışlık ânıdır (Debord, 1967, s. 24)”. Modern birey bu anlarda:

...ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı, kendi davranışlarının artık bu insana değil, bu davranışları ona sunan bir başkasına ait olması gerçeğinde ortaya çıkar. İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez, çünkü gösteri her yerdedir (Debord, 1967, s. 36).

Modern dünyanın cezbedici imgeleri, bireyi hipnotize ederek yaratılan bu gösteri dünyasına boyun eğdirir. Kapitalist toplumun tüm çelişkileri (tüketimin üretim olarak görülmesi), aynı zamanda bireyin zihinsel çelişkilerinin karşılığı olur. Bu çelişkiler içindeki toplum, “insan bireyden teknik veya bürokratik aygıtta, canlı işgücünden ölü işgücüne, personelden uzaktan kontrole, bir makineden bütünüyle mekanik bir sisteme” geçmektedir (Brown, 1989, s. 117). Bireyler bu sistemle uyumlu çalışmak adına, daha çok statü kazanmaya, daha çok çalışmaya, daha çok harcamaya doğru yönelirler. “Bireyler libidinal olarak sistemin sağladığı mal ve hizmetlere, sahte doyumlara bağlı kaldıkları için uğradıkları düş kırıklıklarını toplumun kendisine karşı çıkararak gerçekleştiremezler (Brown, 1989, s. 117)”. Modern bir tüketici olarak birey, meta yoğunluğu içerisinde, reklamın reklamlarına denk gelen şeylerden haz almaya başlamıştır. Bu da tekil bir varlık olan bireyin, yaşadığı dünyayla ve toplumla ilişkisinin kesintiye uğraması, yaratılan bu dünyaya yabancılaşması anlamına gelmektedir.

Lefebvre, toplumu yabancılaştırmaya sevk eden kapitalist ideolojilerin tasarlamış olduğu mekânı, sözde özgürlükçü kültürünü ve stratejik işleyişini ifşa etmiştir. Lefebvre, görüntülerle, reklamlarla ve tüketim kültürü ile kuşatılan gündelik hayatın, ancak kültürel bir devrimle yeniden canlandırılacağını düşünmüştür. Lefebvre, gündelik hayatın gücünü

ortaya koymak için, “uyarlamayı; yani doğadan ve zorunluluktan kaynaklanan şeyin yapıta, insani etkinlik için ve insani etkinlik yoluyla özgürlüğe dönüştürülmesini sağlayan yaratıcı etkinliğin ayırt edici özelliğini yeniden” kurmayı önermektedir (Lefebvre, 1998, s.30). Lefebvre, tüketimin silikleştirdiği yaşam biçimine, aynı dilde ve aynı hızda cevap verebilme adına, şu önermeyi yapmıştır:

Gündelik hayat bir yapıt olsun! Bütün teknolojik olanaklar gündelik hayatı dönüştürmek için kullanılsın!” Zihinsel olarak, “yapıt” terimi artık sanatsal bir nesneyi değil, kendisini tanıyan ve kavrayan, kendi koşullarını yeniden üreten, bu koşulları ve kendi doğasını (beden, arzu, zaman, mekân) uyumlu kılan, kendisinin yapıtı haline gelen bir etkinliği belirtir. Bu terim, toplumsal olarak, kendi rolünü, toplumsal yazgısını, başka bir deyişle özyönetimini üstlenen bir grubun etkinliğini belirtir (Lefebvre, 2007’den aktaran Soyal, 2019, s.31).

Lefebvre’in toplumun dönüşümü için gerekli gördüğü kültürel devrim projesinin karşısında, gündelik hayatın somut kısıtlamaları (çalışma saatleri, boş vakit, geometrik düzen) yer almaktadır. Diğer taraftan kapitalist ideolojilerle şekillenmiş toplumsal alan, iktidar ve onun denetimleri tarafından kontrol altında oldukları sürece, Lefebvre’in ‘gündelik hayatı dönüştürme’ projesi bir hayalden öteye geçmeyecektir.

Avangart sanatçılar, 20. yüzyılın başlarında manifestolarıyla, yapıtlarıyla, bazen herhangi bir sanatsal eylemsizlik kararlarıyla, gündelik hayatın değişmiş ve gösteriye evrilmiş yapısını eleştirmişlerdir. Bir tarafta tasarlanmış kent mekânlarıyla, sermayesiyle ve görsel kültür araçlarıyla kapitalist ideolojiler, diğer tarafta parçalamış gündelik hayatlarını karşıt bir görüş olarak ortaya koyan avangart sanatçılar vardır. ‘Gündelik Hayat’, bu iki uç arasındaki mücadelenin sahnelenme alanı olmuştur. Bu alanda verilen mücadele, günümüzde bile devam etmektedir.

2.2. Sıradan Olanın Gündelik Hayata Girişi

Modernizm kendi ideolojilerini bütünleştirmek için, geçmiş anıtsallığın yerine, yapay doğal alanlar oluşturarak, kent mekânları içine yayılmıştır. İdeolojik araçlarıyla (çalışma saatleri, uzmanlıklar, teknikler, sanatlar, bilimler), yaşamın tüm alanlarını ayrıştırarak özerk bir konuma dönüştürmüştür. Haussmann’ın kent planlamasında yer alan, insanların birleşik yaşamlarından koparılması gibi, sanat da toplumun özünden kopartılıp, özerk bir kurum olarak işlev görmeye başlamıştır.

Diğer taraftan “Sanat alanı, Quattrocento’da (İtalyan sanatında 15. yy) başlayan bir sürecin sonunda, 19. yüzyıl biterken özerkliğe kavuştu. İsmarlamadan ve buyruklardan kurtulunca, farklılaşmış bir piyasa olan kendi piyasasını kurdu (Bourdieu, P. Wacquant,

L. 2011: 95)”. Sanat, kendi piyasasını kurduktan sonra yapıtın niteliğinde önemli değişikler olmuştur. Modernizm’in icat ettiği kültürle beraber sanat yapıtı, değişime, ticarete, yeniden-üretime yönelik olan ‘ürün’le yer değiştirmiştir. Heykel alanı da bu piyasanın kurumları tarafından şekillenen söylem ve eleştiri mekanizmalarından kendi payına düşeni almıştır. Bu süreçte sanat yapıtı, kapitalist sermayenin kurumları tarafından yüceltilerek ticarete ve iktidarın ideolojik görüşlerine konu edilmiştir. Kurumlar tarafından üretilen söylemler, bir heykelin veya sanatsal faaliyetin toplumsal gerçekliğini görmezden gelerek, bir heykel sanatçısını, mermere attığı ustaca çentiklere, izleyiciyi sanat yapıtı karşısında efsunlamış bir hale indirgeyen bakış açısıdır.

...kendisinden çok göstergelerine odaklanan bu bakış, bir yapıtın değerini onun malzemesinin değeriyle; dayanıklılığını malzemesinin dayanıklılığıyla karıştırma yanılığında tutun da sanatçı kavramına doğaüstü anlamlar yüklemek; sanata salt boş vakitlerin ‘kaliteli’ değerlendirilmesi etkinliği olarak bakarak toplumsal yanını yok saymak; konuları saygın olan eserlerin kendilerinin de saygın olduğuna inanmak; ‘yararsızlığından’ yola çıkarak kendisinin de yararsız olduğu; örneğin bir siyaset kadar ciddi olmadığı fikrinden yola çıkarak ciddiyetsiz olduğu sonucuna varmak ve daha bunun gibi düz anlam içeren birçok yanılıyı barındırmaktadır (Apa, 2018, s.8).

XX. Yüzyılın başlarından itibaren heykel sanatında, birçok akım ve sanatçı, bu kurumların düşüncelerini ve eleştiri mekanizmalarını alaşağı edecek atılımlar yapmıştır. Avangart sanatçıların tümü gerek malzeme gerekse düşünsel açıdan, heykel alanının toplumsal örgütlenme biçimini ve sınırlarını zorlayacak oldukça geniş bir miras bırakmışlardır. Çalışmanın devam eden bölümlerinde, bu alanın sınırları birkaç noktada gözden geçirilmiştir.

Kübizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi avangart akımlar, sanatı gerçek yaşamın içine, sanatçıları da aşkınsal düzlemde sıradan bir konuma oturtan, bir dizi eylemler içerisine girmişlerdir. Avangart akımların odaklandıkları nokta, savaşların yol açtığı toplumsal yıkıntı ve referansların çöküşü, sanatın otoriteler tarafından siyasal amaçlar için kullanımı, sanatın “ürün”leşip meta dünyasındaki dolaşımı ve sanatın toplum içindeki rolünün ne olduğu üzerine kapsamlı sorgulamalardır. Avangart sanatçılar, bu düşüncelerini harekete geçirecek motivasyonu, modernizmin armağan ettiği “sıradan olan”ın gücünde bulurlar. Bunun için ‘an’ kavramının modern dönem ve antik dönemdeki algılanma biçimine bakmak gerekmektedir. Antik dönemde “an”, bir pozun ayrıcalıklı ve yoğunlaştırılmış halidir ve “hareket, içerisinde birçok pozun yer aldığı diziler olarak algılanıyordu (Baker, 2011, s. 144)”. Aydınlanma ile başlayan modernist dönemde ise

bilimsel çalışmalarda yaşanan gelişmelerle, teknolojide, ulaşım ve iletişim araçlarındaki artan ‘hız’la, bir an’ın diğer an üzerinde üstünlüğü kalmamıştır. “Modern düşüncede doğa bizlere kayıtsızdır. Aşkınsallıklar içkimselliklere doğru evrilir. Herhangi an’lar modernizmin önemli bir karakteridir (Apa, 2018, s.8)”. Bu doğrultuda avangartlar için “sanatçı, artık herhangi bir yurttadır. Gündelik hayatı, zamanla onun yapıtlarının da bir parçasına dönüşür. Gündelik, kaba, adi, sıradan olanın sanat dünyasına girişi” bu şekilde gerçekleşir (Apa, 2018, s.8).

Sıradan olan’ın önemini görebilmek için, Kübizm’in öncü sanatçısı Picasso ve Konstrüktivizm’in en önemli sanatçılarından Vladimir Tatlin’in çalışmaları üzerinden bir okuma yapılabilir. Picasso resimleriyle tanınmış olsa da deneysel zihninin en iyi ifadesi, özgür ve eğlenceli heykellerde anlam kazanmıştır. Picasso, gündelik hayata ait nesnelere (mukavva, tel, ip, gazete, atıl tahta parçaları), rölyefler haline dönüştürerek yeni bir heykel anlayışı sergilemiştir. Sanayi ve teknolojide yaşanan ilerlemeler ile sanatçılar, yeni malzemelerle tanışma ve bu malzemeleri yeni teknikler ile dönüştürme fırsatı yakalamışlardır. Bu tekniği en iyi uygulayanların başında kübist sanatçılar gelmektedir. Kübistlerin ustaca kullandıkları birleştirme tekniklerinde (bir araya getirme veya asamblaj olarak da adlandırılır) amaç, önceden şekillendirilmiş veya hazır malzemelerin, parçaların, ani ve hızlı hareketlerle birbirine monte edilmesidir. Genellikle malzeme olarak bez, sac, çita, cam, ip, tel, metal borular vb. maddeler kullanılır. Bu yöntemle, heykelin başlangıçtaki amaçlarından “Kütleyi biçimlendirme esası”, sanatçıların parlak zekâları ile yepyeni bir kimliğe bürünmüştür. Bu tekniğin kullanımının her geçen zaman artması ile sanatçılar, sanata ve onun nesnesine yaklaşımlarını değiştirip, “mükemmel form arayışından, farklı sorunlar üzerine eğilir. Böylece heykel sadece anıt olma özelliğinden sıyrılıp, sanatçının yeni arayışlara girdiği, deneyler yaptığı bir alan haline gelir (Kırlangıç, 2006, 19)”.

Pablo Picasso hoşça vakit geçirmek adına, sıradan nesnelere küçük dokunuşlarla heykelle dönüştürmüştür. Bu amaçla yaptığı ilk kabartma heykel, 1912 tarihli ‘Gitar’dır (Bkz. Görsel 2.1). Heykel tarihinin dönüşümünde bir ilk sayılan bu çalışmada Picasso ahşap, kil ve taş gibi işlenebilir malzemeler yerine levha, metal ve tel kullanmıştır. Heykelin artık herhangi bir kaideye ihtiyacı yoktur. Çünkü bu heykeller, duvarda, tavanda, yerde veya herhangi bir mekânın herhangi bir yerinde sergilenabilmektedir.

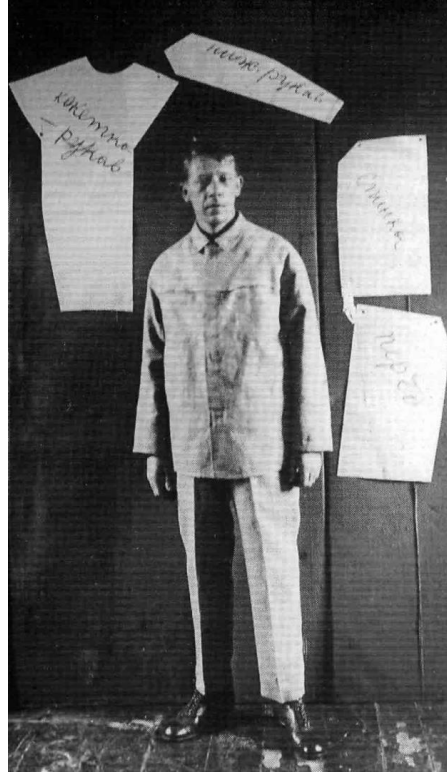


Görsel 2.1. Pablo Picasso, “Gitar” Asamblaj, 1912. (Kaynak: <https://mindonart.com/2013/04/19/k-o-l-a-j/>, Erişim tarihi: 17.11.2019).

Tatlin’in, Picasso’yu ziyaret etmesiyle başlayan süreçte heykel, tarihte görülmemiş bir hızda dönüşüme girmiştir. Picasso’nun ürettiği yapıtların sergileme biçiminden etkilenen Tatlin, levha, çubuk, tel ve metal gibi malzemelerle “Karşıt Kabartmalar” (Counter Relief) adlı çalışmasını yapmıştır (Bkz. Görsel 2.2). Ancak Tatlin’in sanatına yön veren asıl gelişme 1917 yılında, Rus Devrimi ile tüm dünyaya örnek oluşturacak yeni bir toplum inşası olmuştur. “Yeni doğan bu dünya düzeni içerisinde sanatçının bir mühendis ve bir bilim adamı olduğunu kabul eden bu harekete bağlı sanatçılar yeni kurulmakta olan bir düzenin yeni kurallara ihtiyaç duyduğuna inanmaktadır (http-1).”

Burjuva ön yargılarına şiddetle karşı çıkan konstrüktivistler sanat için sanat fikri ve gerçeğin yorumu ve tasviri anlayışına da tepki göstermektedirler. Materyalist tavrı yeni bilimsel ve materyal biçimlerde belirlemeye çalışarak toplumsal olarak faydalı ve kullanılabilir şeylerin yeni biçimlerin kaynağı olduğunu kabul ederlerdi. Toplumu ve sanatı bütünleştirme çabasında makine ve insan bilinci zamanlarını yansıtmak güçte olup 20. yüzyılın değişen şartlarına uygun bir estetik yaratmak istiyorlardı (http-1).

Konstrüktivist sanatçıların rolü de bu yapılanma sürecinde, sanat alanını düzenlemek üzerine kurulu olmuştur. Konstrüktivistler tasarımlarını, gelişmiş teknolojiyi mühendislik bilimi ile birleştirerek, sosyal amaçlar için kullanmak üzerine kurgulamışlardır. Bu yüzden 1920’li yıllarda Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, ‘Karşıt Kabartmalar’ benzeri çalışmaları, “günün gerekleri için yetersiz –gerçekliğe dolaysız değil de, eğretilmeli bir yaklaşım- saydılar. Sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve



Görsel 2.3. Vladimir Tatlin, “İşçi tulumu tasarımı”, 1920’ler. (Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/508203139176493743/>, Erişim tarihi: 24.11.2023).

Tatlin’in diğer bir çalışması, 1920’lerin teknolojik koşulları ve maddi yetersizlikleri nedeniyle inşa edilememiş olan “III. Enternasyonal İçin Anıt” adlı anıt tasarımıdır (Bkz. Görsel 2.4). Sadece çeşitli sergilerdeki fotoğraflardan bildiğimiz bu anıt, “resim, heykel ve mimarinin benzersiz bileşiminin ütöpk bir ifadesidir (Antmen, 2012, s. 102)”. Tatlin, bu anıtları heykeltıraş, mühendis ve mimari teknikleri bir yapıt üzerinden uygulamaya açarak, uzmanlıklar arasındaki ayrımları ortadan kaldırmıştır.

Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonele bir anıt olarak ısmarlanan Tatlin’in Kulesi, Paris’teki Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktı. Eiffel Kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan bir yapıydı. 400 metre tasarlanan Tatlin’in kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Komintern’in merkezi olarak kullanılacaktı (Lynton, 1991, s.106-107).

İşlevsellik ile simgeselliğin müthiş uzlaşısının görüldüğü bu alternatif anıt projesi, içinde çok amaçlı toplantı salonları, sekreterlik bürosu, gazete ve bildirilerin basılacağı bir matbaa, duyuruların yapılacağı radyo istasyonu ile insanlığa umut olacak kozmik bir yapı gibi tasarlanmıştır. Tatlin tasarımlarını hem işlevsel olarak hem de ekonomik olarak uygun olmasına dikkat etmiştir. Tatlin’in birçok taslak çizimleri tasarım ve endüstriyel

tasarım okullarına örnek teşkil etmiştir. Tasarımlarının gerçek malzemelerle ve gerçek mekânla kurduğu ilişki, onu, heykel sanatının toplumsal örgütlenmesi yönünde, öncü sanatçılardan biri yapmıştır.



Görsel 2.4. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonale ait Anıt’ın modeli.”, Modern Müze, Stockholm’un izniyle fotoğraflanmıştır, 1919.

(Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Tatlin, Erişim tarihi: 20.11.2023).

Sıradan olanın önemi Dadaizm’de, Modernizm’in kontrolden çıkmış akılcılığını ve tükenmişliğini, kendilerine özgü –hiciv, nükte, anlamsız- yaratıcı bir biçimde eleştirdikleri yapıtlarında ortaya çıkmaktadır. Dadaist sanatçılar, savaşın yol açtığı toplumsal yıkımı, sanat alanının toplumsal gerçeklikleri yansıtmadaki yetersizliklerin altını özellikle çizmişlerdir. Bunu genellikle gündelik hayata ait buluntu nesne, renkli dergi, basılı kitap ve gazetelerden kesilen fotoğrafları kendi bağlamlarından kopararak, kolaj ve fotomontaj gibi tekniklerle ifade etmişlerdir. Günümüz sanatı için halen etkileri devam eden bu teknikler o zamanlar için devrim niteliğindedir. Dadaizm’in en önemli sanatçılarından Marcel Duchamp, günlük hayatta kullanılan sıradan nesnelere, kendi işlevlerinden çıkararak, sanatsal nesnelere dönüştürmüştür (Bkz. Görsel 2.5).

Duchamp’ın 1917 tarihli Çeşme (Fountain) adlı çalışması, “burjuva sınıfının sanata ‘duyarlılığına’ ve otoritesine, sanatın el emeği olma (orjinallik-otantiklik) niteliğine karşı” bir başkaldırıdır (Apa, 2018, s.12). Duchamp ayrıca bu hazır nesne yapıyla, tüm

dünyaya “işlevsellik/bağlam üzerine, müze, sergi salonu, galeri mekânlarının etkisi üzerine, sanatın yeniden tanımlanması, ‘seçme’ işleminin vurgulanması ve imza üzerine çok katmanlı bir okuma yapılmasını” gerekli kılmıştır (Apa, 2018, s.12). Resim ya da heykel gibi faaliyetlerin sınırlarını zorlayan bu yapıt, günümüz sanatı için etkileri, halen devam etmektedir.



Görsel 2.5. Marcel Duchamp, “Çeşme (Fountain)”, Hazır nesne, 1917. (Kaynak: <https://gazetesanat.com/bir-sanat-eseri-onunde-marcel-duchampsdan-cesme>, Erişim tarihi: 19.11.2023).

Bir başka Dadaist sanatçı Raoul Hausmann da Duchamp’da olduğu gibi buluntu nesnelere çalışmaktadır. Hausmann savaşın izlerini, modernizmin akılcılık fiyaskolarını ve güzellemelemlerini, basını, medyayı kısaca dönemin toplumsallıktan uzak yapay durumunu tek çalışmada “Mekanik Kafa” bir araya getirmiştir (Bkz. Görsel 2.6). Hausmann bu çalışmada teknolojinin iyimserliğini, bilimin ve mantığın kurtarıcı, kültürün ilerlemeci olduğuna dair inanışları açığa çıkarmıştır. Çünkü savaş tüm bu iyimser vaatlerin, aslında yıkımdan başka bir şey getirmediğini tüm Avrupa’ya göstermiştir.

Raoul Hausmann’ın “Mekanik Kafa”sı, Dadacıların aklın iflası olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir. Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın

vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır. Bütün bu buluntu nesnelere Hausmann, “önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini” gözler önüne sermek amacıyla bir araya getirmiştir (Antmen, 2012, s. 120).



Görsel 2.6. Raoul Hausmann, “Mechanical Head (The Spirit of Our Time)”, Asamblaj, 1920. (Kaynak: <https://zorbatv.com/sanat/gorsel-sanat/larsanatta-dada-hareketi-ve-karsit-sanat>, Erişim tarihi: 19.11.2023)

Diğer bir avangart akım Sürrealizm (Gerçeküstücülük), gündelik hayatın yüzeyselliğine, baskılanmış haline ve ruhsuzlaşan yapısına, modernizmin öznelliğine, şiirsel ve düşsel yaklaşımlar getirmiştir. Sürrealistler, dadaistlerde gördüğümüz hazır nesne kullanımından farklı olarak, nesnelere hayal güçlerini ekleyerek yeniden imal etmişlerdir. Örneğin günlük hayatta kullanılan çay fincanı, kaşık gibi nesnelere, Sürrealist sanatçıların ellerinde, kürkle kaplı, tüylü bir görünüme dönüşebilmiştir.

Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Psikanalize olduğu kadar, Marksizme duydukları ilginin temelinde de bu vardır; toplumu ve bireyi, ‘tarihsel gerçeklik’ diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir (Antmen, 2012, s. 135).

Sürrealist hareket kısaca, insanlığı esarete sürükleyen sisteme ve gerçek ile düşün birbirine geçtiği dünyaya, bir meydan okumadır. Sürrealistler, zihni, maddi gerçekliğin ötesine geçirme arzusu ile içsel dünyanın sınırsız zenginliğini, hikâyelerle, şiirlerle ve objelerle ortaya çıkarmışlardır. Kapitalizmin nesne fetişizmi karşısında değersizleşen toplum, sürrealizmin şiirsel anlatımlarıyla yeniden gözler önüne serilmiştir.

Tüm bu anlatımlar “1938 Uluslararası Sürrealizm Sergisi”inde hayat bulmuştur. Sergi aralarında Oscar Dominguez, Yves Tanguy, Wolfgang Paalen, Man Ray, Max Ernst gibi Sürrealist ve Dadaist anlayış içerisinde yer alan birçok sanatçının katılımıyla gerçekleşmiştir. Organizatörlüğünü André Breton ve Paul Éluard, genel yönetmenliğini Marcel Duchamp’ın yaptığı heyecan verici organizasyon, nesnelerin mekân ilişkisi bakımından geleceğe dair önemli ip uçlar vermiştir.

Bu sergide “sürrealistler, nesnelere mekân ilişkisine, mimarlığa ve kentsel çevreye ilişkin bakışlarını sergiliyor; kent hayatının ve gündelik hayatın rasyonalist disiplinine karşı arzuya ve hayal gücüne dayalı alternatiflere işaret ediyorlardı (http-2)”.

1938 sergisi “Avlu”, “Sürrealist caddeler” ve “Sahnelenen mekân” olmak üzere üç ayrı bölümden oluşmaktadır. “Sergiye, ayrı ayrı her sanatçının giydirdiği mankenlerin dizildiği bir “Sürrealist Cadde”den giriliyordu. Yani sonuçta bütün sergi bir sürrealist nesneymişçesine tasavvur ediliyordu (http-2)”. İlk mekân “Avlu”da, Salvador Dali’nin “Yağmurlu Taksi” çalışması yer almaktadır. Çalışma sarmaşıkla kaplı bir arabada, köpekbalığı çeneli ve yüzü sarmaşıklarla çevrili iki vitrin mankeninden oluşmaktadır. (Bkz. Görsel 2.7). Bu bölümde aynı zamanda,

Duchamp’ın Revolving-doors’unda (Döner Kapılar) zayıf bir aydınlatmayla resimler, kolajlar, fotoğraflar ve grafikler asılıydı. Ayrıca envai çeşit kaide üzerine nesnelere yerleştirilmişti. Mekânın kendisi de doğadan ve uygar hayattan toplanmış parçalarla karanlık-absürd bir ambiyansa bürünmüştü: bir sergi mekânından çok bir mağarayı ve rahmi andırıyordu (http-3).



Görsel 2.7. Salvador Dali, *Taxi pluvieux*, *Exposition International du Surréalisme, Paris, 1938*. (Kaynak: <http://se-skop.com/skopdergiexposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-19381941> Erişim tarihi: 21.11.2023).

Serginin ikinci kısmı “Sürrealist caddeler”, sanatçıların gerçeküstü imgeleriyle dönüştürdükleri Paris’in ışıltı caddelerinin kurgusal yorumlanmasını içermektedir. Sergi salonuna dönüştürülmüş büyülü bir sokak, duvarlarında caddeye isimleri yazılan tabelalar (bazı isimler uydurulmuş, bazıları gerçekten Paris’te var olan cadde isimleriydi), tabelalar altlarına da her bir sanatçının kendi giydirdiği mankenler eşlik etmiştir (Bkz. Görsel 2.8). Paris’in tükettiği sokak ve yaşantısı sürrealist düzenlemelerle gözler önüne serilmiştir. Sergide “sanatsal/yapay sahneleme bağlamında, sanat ile gerçeklik, kendine özgü kuralları olan estetik ile doğal estetik, iç referanslar ile dış referanslar buluşuyordu. Burada izleyicinin hem duygusal hem zihinsel olarak etkilenmesi hedefleniyordu (http-3)”. Sürrealistler referansların çöküşünü edimsel bir ideolojiye dönüştürüp, nesneyi, hakim toplumsal pratiğin mekanı içinde sunmuşlardır.



Görsel 2.8. *Oscar Dominguez, Exposition Internationale du Surréalisme, cansız manken, Paris 1938.*
(Kaynak: <http://se-skop.com/skopdergiexposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938194>, Erişim tarihi: 19.11.202).

Serginin son kısmında ise Duchamp'ın, galeri tavanını kömür torbalarıyla, zemini ise yapraklarla kapladığı ve tam ortada aydınlatılmış bir mangalın eşlik ettiği düzenlemeden oluşmaktadır (Bkz. Görsel 2.9). Duchamp kömür torbalarını alışılmışın dışında bir yerde sergilemiş, böylece izleyicinin bakışını yönlendirerek onları tepetaklak etmiştir. “Bu tersyüz edilmiş bir galerinin bütün olarak tek bir hareketle –üstelik galeride başka sanat yapıtları da varken- bir sanatçı tarafından çerçeve içine alınmasının ilk örneğidir (O’Doherty, 2016, s.89)”. Standart galeri mekânlarından farklı olarak tasarlanan mekân, izleyicinin rahat bir tarzda hareket edebilmesine müsaade etmemektedir. Seyirci bazı karanlık kısımları el feneri yardımıyla görülebilmekte, mekân içerisinde yabancılaşmış bir ruh hali ile psikolojik testlerden geçmiştir.

Başlangıçta serginin tamamının ziyaretçiler için gerçekten de tehlikeler içermesi düşünülmüştü: alev alabilir kömür çuvalları, aşağıya yağın kömür tozu ve mangalda açıkta yanan ateş – ayrıca çıkış kapıları da mekânın hızla terk edilmesini engelleyen döner kapılardı. Emniyet güçlerinin itirazı üzerine, mangal elektrikle çalıştırılmıştı, ancak asıl fikir, asıl konsept olduğu gibi kalmıştı: gerçek nesnelere dönüştürülen sergi mekânı, gerçek hayati tehlikenin sahnelendiği bir yer olmuştu ([http-3](http://3)).

Mekân, hem kaotik ve karanlık hem de merak uyandırıcı şekilde, seyirciyi içeri çekecek birçok öge ile doludur. Duvarlara çizimler asılmış, bir taraftan kahve kokuları, diğer taraftan hoparlörlerden çılgın sesleri gelmektedir.



Görsel 2.9. *Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938.* (Kaynak: [httpsekskopdergiexposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938194](http://sekskopdergiexposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938194), Erişim tarihi: 19.11.2023)

Marcel Jean yaratılan atmosfere hakkında şöyle demiştir: “Burada, harikulade olan adeta mizahın yüzeyine çıkmıştı, mekân yabancılaştırılmıştı, ziyaretçinin istese de istemese de içine çekildiği fantastik bir metafor” oluşmuştu (http-3)”. Yaratılan bu atmosfer, gerçeklikten arınmış kapalı bir sisteme karşı, eleştirel yaklaşımdadır. Sürrealistler kendi düşlerinde yaratıkları zihinsel ve estetik şifrelerle, kurumsal yapının çatlaklarını ifşa etmişlerdir. Dadacı ve Sürrealist sanatçıların ortaklaşa gerçekleştirdikleri bu etkinlikte toplumsal durum, yaratıcı eylem ve performanslara konu edilmiştir. Yaratılan bu atmosfer içerisinde sanatçının rolü de sorgulamaya açılmıştır. Sanatçı, bu haliyle toplumsal üretimler yapan muhalif kişidir. Ürettikleri ise toplumsal eylemleri için kullandıkları kamuya açık gösteriler, kostümler, afişler ve posterlerden oluşan deneysel çalışmalardır. 20.yüzyılın başlarına damga vuran avangart hareketleri kısaca özetlersek, konstrüktivizm ile burjuva estetiğinin bireyciliğini esas alan, sanatı belli bir zümreye devreden anlayış reddedilmiş, Dadaizm ile savaşın ve teknolojinin insanlar üzerindeki olumsuz etkileri, endüstriyel “nesne”ler üzerinden eleştirilmiştir. Son olarak Sürrealistlerin bağlamından koparılmış nesnelere ve mekânsal düzenlemeleri ile dış

dünyanın yorumlanması, burjuva estetiğinde olduğu gibi teknik dehaya değil, toplumsal bilinci önemseyen sanatçılara bırakılmıştır.

Avangart sanatçıların, toplumsal olanı görünür kılmak adına verdikleri çabalar birçok yeni teknik, düşünce ve yaklaşımın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Diğer taraftan sanat yapıtının anlamı tüm yüzyıl boyunca sorgulanmış, halen de sorgulanmaya devam etmektedir. Avangart sanatçıların nesne ve mekâna yaklaşımları, ileriki dönemlerde izleyicinin de yapıta dahil olacağı (sanatçı tarafından yönlendirilmiş ya da doğal bir şekilde), sanatsal faaliyetlerde bulunacağı alanlar açmıştır.

1960'larla başlayan süreçte birçok akım ve sanatçı, kapitalist sisteme ve onun kurumlarına karşı mücadeleler vermiş, ancak sisteme karşı baş etme yöntemleri değişmiştir. Örneğin Minimalizm ve Land-art sanatçıları, sanat kurumlarına karşı mücadelede, bu kurumlarla dolaylı iş birliklerine de girişmişlerdir.

2.2.1. Parçalı mekân: İki figür

XX. yüzyıl başlarında sanat alanında yapılan atılımlar, tümünden kurumları ve sistemleri eleştirmeye yönelik değildir. Yeni bir dünya kurulmuştur ve sanatçıların elinde birçok konu (savaş gibi) teknik, malzeme ve bunları yapıta dönüştürecek düşünce vardır. Modern sanatçılar, sahip oldukları özgürlükle, heveslerini ve arzularını, izleyicilerin duygularını da hesaba katarak heyecan uyandırıcı figürlere, nesnelere ve mekânlara yansıtabilmişlerdir. Modern dünyanın birçok sorununa karşın sanatçıların elinde de geniş bir özgürlük alanı vardır. Diğer taraftan yapıtlarda gerçeklik algısı sorgulanmaktadır ve sanatta gerçeklik, taklit kurallarına bağlı kalmak zorunda değildir. Gerçeklik, referansların çökmesi, sağduyunun ve geleneksel zaman mekân algısının yok olması ile ters yüz edilmiştir. Bu aynı zamanda sanatçıların, mekân içerisinde figürlerin herhangi bir 'anı'nın, parçalı temsilini verebilmesi anlamına da gelmektedir. Parçalama ve birleştirme demişken, bunun en önemli ustalarından Pablo Picasso bu bölümde tekrar ele alınacaktır. Çalışmada, Picasso'nun hazır nesnelere birleştirip mekâna monte ederek, yeni bir heykel yapma tarzı geliştirdiğinden bahsedilmişti, ancak Picasso'nun yetenekleri bunlarla sınırlı değildir.

Picasso 20.yüzyılın en büyük yontucularından biridir, çünkü farklı malzemeleri ve yeni teknikleri deneyerek yontunun tüm oluşum biçimlerini keşfetmiştir. Sırasıyla alçıyı şekillendirmiş ahşabı oymuş, kartonu kesmiş ve kıvrımış, rastlantıyla bulunmuş nesnelere bir araya getirmiş ve böylelikle modern heykelin tümüne bir yol açmıştır (Bernadac and Bouchet, 2006, s. 81).

Picasso yontu yeteneği ile heykel yüzeyi üzerinde de geometrik bakış açısını sergilemiştir. Picasso, bir büst üzerinde parçalanmalar yaratarak yeni bir şeyler denemiştir. Picasso'nun ilk olarak heykeli köşeli formlara ayırdığı heykel, 'Fernande'nin Başı' adlı çalışmasıdır (Bkz. Görsel 2.10). "1909'da Picasso, köşeli küçük yüzler halinde ayırıştırmak üzere geleneksel heykelin hacmini parçalar (Bernadac and Bouchet, 2006, s. 81)". Picasso'nun heykelin yüzeyinde yaptığı işlem, hem referanslara bir tür başkaldırış -gerçekliğe, perspektif anlayışlarına- hem de homojen mekânın eşzamanlı parçalanışının kutlamasıdır.



Görsel 2.10. Pablo Picasso, "Fernande'nin Başı", 41,3 × 24,8 × 26,7 cm, Bronz döküm, 1909. New York.

(Kaynak: <httpswww.metmuseum.orgartcollectionsearch500442>, Erişim tarihi: 19.11.2023).

Picasso'nun bir büstü kendi içinde küçük parçalara ayırması ile modernist bir mekânın parçalı ve bölümlere ayrılmış görünümünde, çalışma konusuna uygun benzerliklere rastlanmıştır. Picasso da bunu görmüş olsa gerek ki sonraki çalışmalarında, ahşap, metal gibi parçalardan oluşturduğu figürlere özel bir mekân tasarlayarak yapılandırmıştır. Picasso ile aynı paralelde Alberto Giacometti'nin figürlerinde de mekân estetik bir zemin olarak hazırlanmıştır. Her iki sanatçının da figürlerini, bastıkları zeminden ayırdığımızda heykel, aynı etkiyi vermeyecektir. Figürlerin kendi mekânını özgürce kullanıyor olması, yapıtların görsel etkisini güçlendirmiştir. Bu bağlamda, aynı paralelde görülen iki yapıt yakından incelenecektir.

Modern heykel sanatının önemli temsilcilerinden Alberto Giacometti, kübist ve primitif heykellere duyduğu ilgi ile alakalı olsa gerek, heykel figürlerini olması gereken

ölçülerden koparıp, uzatma, inceltme ile yepyeni bir anlayışla yapmıştır (Bkz. Görsel 2.11). Giacometti, “metal bir iskelet üstüne kille çalışıyor, eldelediği formu bronz olarak döküyordu. Yapıştırılmış kil parçacıklarının oluşturduğu pütürlü engembeli bir yonut yüzeyinin ortaya çıkmasına yol açıyordu (Şenyapılı, 2003, s.69)”.



Görsel 2.11. *Alberto Giacometti, The Square (Alan), 21x62,5x42,8 cm, Bronz, 1948. United States Of America, (Kaynak: <https://www.fondation-giacometti.fr/en/database/181111/the-square-i>, Erişim tarihi: 19.11.2023).*

Alberto Giacometti'nin “Alan” adlı çalışması, bizlere, devingen bir kent mekânını çağrıştırmaktadır. Figürlerin hareket halinde olmaları ve mesafeli pozisyonları kent içinde rastgele karşılaşmaların fotoğrafı gibi durmaktadır. Figürlerin modern kente ve kendine yabancılaşmış, toplumdan izole olmuş hali, çalışmaya ilk yansıyanlardan başlıcalarıdır. Giacometti, modern kentin aşırı kalabalıklı görünüşünde, insan varoluşunun parçalanmış yalnızlığını, bir ‘an’lığına dondurarak sunmuştur bizlere.

Giacometti'nin figürleri, öğrenmeye çalıştığımız ancak zaten çoktandır başkaları tarafından konuşulmakta olan bir yabancı gibi görünür bize. Bir başkası tarafından nasıl görünüyorsa, başkaları için neyi ifade ediyorsa kısaca insanlar arası konumu neyse, onun figürlerinin her biri kendini bize öyle sunar (Sartre, 2000'den aktaran Gül, 2012, s. 139).

Giacometti'nin grup heykeliyle yakınlık içinde gördüğümüz, Picasso'nun yüzücüler adlı heykeli, Giacometti 'deki gibi mekânla birlikte kurgulanmıştır. Arlarındaki tek fark, Picasso grup heykellerini hazır nesne ahşaplarla bir araya getirmiştir (Bkz. Görsel 2.12). Giacometti ile yakın tarihlerde yapılan “Yüzücüler” adlı heykel için Picasso, fazladan bir çaba sarf etmemiştir. Basit ahşap parçalarına küçük müdahaleler yaparak, ortaya dinamik, izleyende sıcak etkiler bırakan bir dizi heykel ortaya çıkarmıştır.

Yüzücüler altı kişilerdir, soldan sağa: “Dalgıç, ellerini kavuşturan adam, çeşme adam, çocuk, kolları ayırık kadın, genç adam. Uzun ve geometrik kişilikler kabaca bir araya getirilmiş ahşap levhalarla yapılmıştır (Bernadac and Bouchet, 2006, s. 83)”.



Görsel 2.12. Pablo Picasso, *Bathers (Yüzücüler)*, ahşap Figürler, 1956. Staats galerie, Stuttgart. (Kaynak: <https://richedwardsimagery.wordpress.com/2015/10/26/picasso-sculpture-exhibition-the-museum-of-modern-art-new-york-new-york-usa/>, Erişim tarihi: 19.11.2023).

Basit nesnelere bir araya gelen figürlerin hepsiyle, modern hayatın devingen yapısı içinde karşılaşma ihtimalimiz oldukça yüksektir. Modern zamanların hızlı ve kaotik yaşam biçimi düşünüldüğünde, Picasso'nun bir araya getirme çözümü daha da iyi anlaşılabilir. Her iki heykelle de figürlerin kendine özgü mekânı vardır, mekân burada sadece içinde buldukları boş bir çerçeve değil, birlikte var oldukları bir bütünü teşkil eder. 20.yüzyılın başından 1960'lara kadarki süreçte sanatçılar, Modernizmin tüm çelişkilerine, hem düşünsel anlamda hem de teknik ve yapıt anlamında yaratıcı yanıtlar vermişlerdir. Mekânın kendisinin figürlerle ilişkilendirilerek kullanılması ve tasarlanabilmesi, figüratif yapıtlar üreten sanatçılara, alternatif anlatım biçimleri kazandırmıştır.

Modern dönemlerden önce heykel yapıtlarının mekânla ilişkisine bakıldığı zaman, bazen bir katedralin, tapınağın duvarlarını süsleyen mimari yapının tamamlayıcı bir unsuru olarak, bazen de şehir meydanlarında, çevresi ile ilişkili olarak gelişme göstermiştir. Modern dönemde ise dönüşen kentsel mekânın parçalanıp bölümlere ayrılması ile alternatif birçok mekân ortaya çıkmıştır. Bu dönemde heykel yapıtları kamusal alanlara, sergi mekânlarının duvarlarına, tavanlarına, galerilere hatta ileriki bölümde değineceğimiz boş arazilere yerleştirilmiştir.

2. 3. Sanat Mekânlarının Sorgulanması: Minimalizm

Sanat tarihçi ve eleştirmen Rosalind Krauss, “Mekâna Yayılan Heykel” adlı makalesinde, modernizm öncesi heykelin figüratif, dikey ve de bir kaideye sahip olmasından dolayı, gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında, bir aracılık işlevi gördüğünden bahsetmiştir. Batı sanatında bu anlayış, gayet iyi kavrandığı için heykel, geride muazzam bir miras bırakmıştır (Krauss, 2002, s.105). Krauss, aynı makalesinde, heykelin modernizm ile ‘anıt’ mantığının zayıflayarak, heykelin “bir tür yersiz, yurtsuzluğa ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına” uğradığına işaret etmiştir. Bu görüşüne örnek olarak da Rodin’in anıt olarak tasarlanan “Cehennem Kapıları” ve “Balzac” adlı heykellerinin, özgün yerlerine (ilk heykel dekoratif sanatlar müzesinin giriş kapısına 1880 yılında yapılması planlanmıştı, ikinci heykel ise 1891 yılında Balzac anısına sipariş edilmişti) yerleşmemiş olmasını göstermiştir. “Çeşitli ülkelerdeki çeşitli müzelerde birçok türevlerinin bulunmasına rağmen, ikisinin de özgün yerlerinde bulunmaması-ikisi de çökmüştür- bu yapıtların anıt olarak başarısızlıklarına işaret eder (Krauss, 2002, s.105)”.

Anıt mantığının zayıflaması ile heykelde farklı teknikler kullanıldığını ve bu yönelimlere neden ihtiyaç duyulduğu, önceki bölümlerde Picasso, Duchamp ve Tatlin’in çalışmalarında değinilmiştir. Picasso çağın gerekliliğine uygun olarak bu tekniklere yönelmiştir. Duchamp, mevcut toplumsal durumu ve sanat piyasasını hazır nesnelere eleştirmiştir. Tatlin ise yeni oluşmakta olan toplumsal yapılanmanın bir parçası olarak bu tekniklerden yararlanmıştı. Bu tekniklerin zaman içerisindeki gelişimi ve çağın gerekliliklerine cevap vermedeki başarısı, şekil verme ve yontma üzerine kurulu geleneksel heykel anlayışlarına olan ilgiyi azaltmıştır. Bu süreçte heykel sanatında ağır hacimli kütleler yerine, el becerisi ve ustalığa daha az gerek duyulan, mekâna entegre olan ve gerektiğinde sökülüp takılabilen endüstriyel ürünler daha çok tercih edilmiştir. Bu özellikleri ile heykel “sonsuz enerjisiyle, kendisini refere eden ‘heykel’ teriminin dışına yayılabiliyor, geniş ve yorulmak bilmez bir biçimde ortaya çıkabiliyor. Neredeyse her şeyin heykel yaratma oyununa katılımı söz konusu” oluyordu (Collins, 2008, s.6).

1960’lı yıllarla birlikte heykel, başlangıcından beri var olan dikey özelliklerinden sıyrılıp, galeri mekânlarına daha sonrasında da kentsel mekânlara doğru, yatay bir eksene doğru yönelmiştir. Bu süreçte heykel, “binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dahil olmayan, ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan” şeye dönüşmüştür (Krauss, 2002, s.105). Minimalizm akımı ekseninde gelişme gösteren bu heykel

üretimlerini de tanımlamak için “yerleştirme” ve “düzenleme” gibi terimler kullanılmaya başlanmıştır.

Heykel açısından diğer önemli bir konu, Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty'nin 1945 yılında yayınladığı “Algının Fenomenolojisi” adlı kitabının bir grup Amerikalı sanatçı üzerindeki etkileridir. “Fenomenoloji felsefi bir harekettir ve kaynaklarını 20. yy'ın başında Edmund Husserl'in yazılarında bulmaktadır. Bilinçli bir deneyimde bize neyin kendini sunduğuyla ilgilenir ve sonra da, ‘aslında’ bizim neyi deneyimlediğimizi sorgular (Collins, 2008, s.9)”. 1970’li yıllarda Fenomenoloji kavramının etkisiyle, birçok Amerikalı Minimalist sanatçı, hem modernizmin çöküşünü ima eden hem de heykele dair gelişmeler hakkında, kuramsal yazılar kaleme almışlardır.

Bu dönem aynı zamanda modernizm sonrasını daha iyi nitelendirebilmek için Postmodernizm teriminin kullanıldığı yıllardır. Yeni bir mimariyi tanımlamak için kullanılan bu terim, sanatsal pratik ve kuramları da kapsamaktadır.

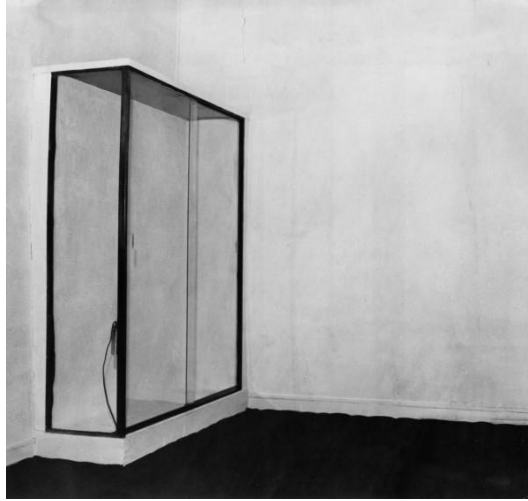
Minimalizmin önemli temsilcilerinden “Robert Morris ve Donald Judd, hem yapıtlarıyla hem de kuramsal çalışmalarıyla modernizmin biçimciliğinden, arılığından ve kendi kendine yeten yapısından sanat yapıtının yeni tanımının ne olduğu ve onun nasıl yorumlanacağı konusuna geçişin etkilerini” gözler önüne serdiler (Collins, 2008, s.9). Morris, Şubat 1966’da Amerika’da Artforum Sanat Dergisinde yayınlanan “Heykel Üzerine Notlar” yazısında:

...izleyici katılımıyla boyalı plywood (bir çeşit kontrplak) ile yaptığı türden üç boyutlu objelerini basit bir biçimde tartışıyordu. Morris, çalışmayla işaret edilen bağlamın, çalışma üzerine duyguların ortaya çıkma biçiminin ve izleyicilerin onun etrafında dolaşma şekillerinin çalışmanın biçiminin algılanmasını da başkalaştırdığını fark etmişti. İzleyiciler ile onların üç boyutlu bir obje karşısındaki deneyimleri arasındaki ilişkilere odaklanması, onun dünya heykelini fenomenoloji kavramıyla tanıştırmaya katkıda bulundu (Collins, 2008, s.9).

Heykele yeni deneyim alanları açan, “Fenomenoloji kavramının” yansımalarını farklı biçimlerde de olsa, hem Yves Klein ve Fernandez Arman gibi “Yeni Gerçekçiler”de hem de “Minimalizm” akımında görebilmek mümkündür. Yeni Gerçekçi sanatçılara bu bölümde yer verilme sebebi, Minimalizm akımına yakın görüldüğü için değil, “Fenomenoloji kavramı” anlatımında öne sürülen düşünceyi çeşitlendirmek içindir.

1958’de Yeni Gerçekçiler akımının önemli sanatçılarından Yves Klein, Paris’te yer alan, Iris Clert Galerie’yi boşaltıp, duvarlarını beyaza boyayarak, izleyici ile boş bir

mekânı karşı karşıya getirmiştir. Sanat yapıtı olarak sunulan mekânda, “beyaz boyalı duvarlardan başka hiçbir şey yoktur. Sanatçının görünmez çalışması olarak adlandırabilen bu boş odanın maviye boyalı pencereleri, mavi giriş perdesi ve mavi kokteyl eşliğinde açılışı” yapılmıştır (Uz ve Uz, 2017, s. 86). Galerinin içinde sanat nesnesine dair hiçbir iz bulunmamasına rağmen, boş mekânı görmeye üç bin civarında izleyici gelmiştir (Bkz. Görsel 2.13). Galeride, “boşluğun sunumuyla yönlendirilmemiş bir bakış açısı sunulmaktadır. İzleyici düşünsel ve algısal yönünü kendisi bulmakla yükümlü bırakılmış olup, ulaşacağı düşünsel boyut ise izleyicinin kendi zihinsel sınırlarıyla ilişkilidir (Dede, 2020, s. 389)”. Bir diğer nokta, boş şekilde sunulan galeri mekânı, Dadaizm’de tanık olduğumuz, yapıt üretmeye karşı bir tavır ya da ticarileşen sanat piyasasına bir tepkinin bir belirtisidir. O’Doherty’e (2016, s.89) göre, galeriye veya vitrine sanat koymak, sanatı “tırnak içine almaktır”. Sanatı o yapay dünya içinde bir sahte olguya dönüştürmek, galeri sanatının bir tür süs, bir butik ürünü olduğunu ima eder.



Görsel 2.13. Yves Klein, “Le Vide (Boş)”, Iris Clert Galerie Paris, 1958. (Kaynak: <https://www.yvesklein.com/es/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-dite-du-vide/>, Erişim tarihi: 17.11.2023).

1960’ta diğer bir yeni gerçekçi sanatçısı Arman, Klein’in “Boş” mekânına, “Dolu” ismini verdiği yerleştirmesi ile karşılık vermiştir (Bkz. Görsel 2.14). Duyurusu konserve kutularına basılarak yapılan sergide Arman, modern dünyaya ait çer çöp sayılacak her türden nesneyi, galerinin ağzına kadar tıka basa doldurarak izleyiciyi galerinin dışında bırakmıştır.

İzleyiciler sanatçının atık gazete, kap kacak, ampul ve benzeri şeylerden oluşan bu şaşırtıcı yığıncı ancak pencereden bakarak izleyebilmişlerdir. “Klein, Arman’ın enstalasyonu için şöyle diyordu: Sanatın evrensel hafızası, varlığının mumyalaşmış sonunun yokluğuydu (Collins, 2008, s.9)”. Arman’ın çöp kutusuna çevirdiği galeri, kitlesel tüketimin mekânı yansımasıdır. Arman mekânı, içindeki nesnelere birlikte tasarlayarak, o döneme ait kullanımdan düşmüş veya kullanımda olan nesnelere bizlere, bir görgü tanığı gibi sunmuştur. Arman’ın tıkabasa dolu olan mekânında, herhangi bir nesneyi diğer nesneden ayırmak zordur. Arman böyle bir eylemin gerekçelerini şu sözlerle açıklamıştır:

Yığıncının özünü ben keşfetmedim: O beni keşfetti. Şu her zaman açıkça bellidir ki toplum, ihtiyacı olan güvenlik duygusunu bir nevi istifçilik güdüsüyle besler. Bu istifçilik güdüsü vitrin düzenlemelerinde, seri üretim hatlarında, çöp yığınlarında somut karşılığını bulur. Toplumumun bir görgü tanığı olarak, üretimin, tüketimin ve tahribatin aldatıcı yaşambilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuştumdur. Ve uzunca bir zamandır bu döngünün çokça aşikâr maddi sonuçlardan birisi olarak dünyamızı çöple ve işe yaramaz tuhaf nesnelere dolduruyor oluşumuzdan ötürü acı duyar oldum. Ben geçici bir süre itibarıyla geleceğin arkeoloğuyum. Bugün imkânsız bir yarının vizyonuna sahibim (Hamilton, 2012, s.2).

İzleyiciler, Klein’ın boş mekânında da, Arman’ın dolu olarak sunduğu mekânda da bilindik bir sanat yapıtı ile karşılaşmamışlardır, ancak bu tür bir eylem içerisine girmekle, sanat yapıtının değerinin ne olduğunu tekrar gündeme getirmişlerdir. Modern varoluşta bu tip sorgulamalar (Dadaist nesne anlayışında olduğu gibi), “sanat yapıtı”nın kendisi kadar değerlidir.



Görsel 2.14. Arman, “Le Plein (Dolu), Iris Oert Galeri Paris, 1960. (Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193420>, Erişim tarihi: 17.11.2023).

İzleyici, nesne ve mekân çözümlenmeleri, Minimalizm’de farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Klein ve Arman, sanat yapıtının varlığını ve yokluğunu irdeleyen sorgulamalarla izleyicinin karşısına dikilmiştir. Minimalistler ise yapıtın varlığını, kalas, cam, galvaniz, sac ve floresan gibi seri üretim nesnelere, mekânın içinde izleyicilerin deneyimine sunmuştur. Minimalizm, kısaca soyut dışavurumculuğun biçimci ve aşırı duygusal özelliklerine karşı, nesnenin nesne olma özelliklerini ortaya çıkaran bir akımdır. Bu yüzden yapıt üretiminde yontma ve oyma gibi teknikler yerine, montaj ve bir araya getirme gibi teknikler kullanılmıştır. Clement Greenberg ve Michael Fried gibi eleştirmenler minimalist heykelleri, sıra dışı ve zekice bulmalarına rağmen, herhangi nesneden farkları olmadıklarını düşünmüşlerdir. Hatta Michael Fried, “Sanat ve Nesneleşme” makalesinde “minimalizmin sanatsal nesnenin sonunu getireceğinden endişe duyuyordu (Farthing, 2012, s. 521)”. Ancak Michael Fried, aynı makalesinde:

bu yapıtların izleyici ve geleneksel sanat nesnelere arasındaki ilişkiyi de değiştirdiğini ifade etti. Ona göre, galeri salonlarında tiyatro dekoru gibi sergilenen minimalist yapıtlarla kurulan bireysel etkileşim, sanat deneyiminin önemli bir parçasıydı. Amaç, yapıtların uzaktan öylece izlenmesi değil, bu nesnelere izleyicilerle yüzleştirilmesi ve izleyici tarafından kabul görmesini sağlamaktı (Farthing, 2012, s. 521).

Robert Morris'in, yarı mimari kütlelerden oluşan "Green Gallery" yerleştirmesi, izleyicilere aynı anda farklı deneyimler sunmaktadır (Bkz. Görsel 2.15). Nesnelere bir çırpıda kavranmasını isteyen Morris, bu yüzden dikkat çekici renklerin kullanımından kaçınmıştır. "Bu çalışmayla izleyicinin galeri mekânındaki hareketi yedi adet gri renkli geometrik kontrplak "yapıt parçası" tarafından engelleniyordu (Farthing, 2012, s. 521)". Aynı zamanda mekânın parçasıymış gibi tasarlanan bloklar, izleyiciye, blokların arasından ve altından geçme imkânı verebilmekte veya bloklar oturmak için kullanabilmektedir.



Görsel 2.15. Robert Morris, "Green Gallery Yerleştirmesi", Yerleştirme, 1964. (Kaynak: <https://matthewmarks.com/exhibitions/ugo-mulas-new-york-the-new-art-scene-06-2019/lightbox/works/robert-morris-opening-at-green-gallery-1964-45963>, Erişim tarihi: 19.11.2023).

1960'ların başında yenilikçi bir heykel anlayışıyla yola çıkan Donald Judd, sanat yapıtının anlamının ne olduğu sorgulamasını bir kenara bırakarak, kendine özgü endüstriyel objeler tasarlamıştır. Malzeme olarak çelik, demir ve pleksiglas gibi ürünleri tercih eden Judd, bu malzemelerle kare, dikdörtgen gibi geometrik şekillerden oluşan kutular üretmiştir. Judd, endüstriyel bir fabrikadan çıkmış gibi imal ettiği kutularını, dış mekânlarda ve galerilerde, doğrudan zemin üzerine ya da duvarlara, kaidesiz şekilde yerleştirmiştir. Judd geometrik formlardan oluşturduğu yapıtlarında, herhangi bir anlatımcı bir yaklaşım sergilememiştir. Judd, yapıtlarını düzenlerken belli bir sistem

dahilinde çalışarak, çalışma esnasında ortaya çıkacak tesadüfleri ortadan kaldırmıştır (Bkz. Görsel 2.16).

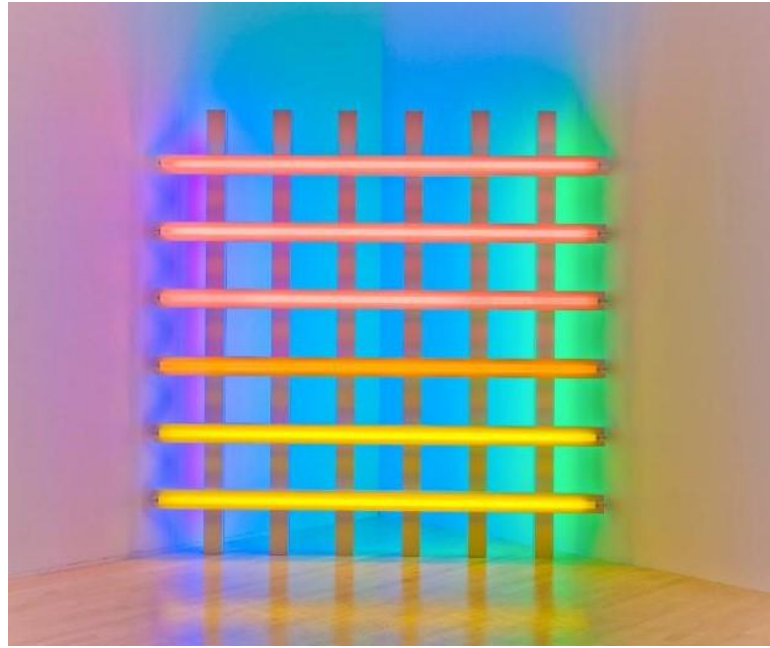
Başlıksız “Kitap rafı” adını verdiği çalışmasında Judd, geometriye duyduğu ilgi nedeniyle on iki adet eşit parçadan oluşan dikdörtgen metal kutular üretmiştir. Sanatçı, çalışmasında kutuları aralarında eşit düzeyde boşluk bırakarak duvara monte etmiştir. Gerçek mekâna monte edilmiş ve hiyerarşi karşıtı bu kutular, izleyicilerde herhangi bir duygusal tepkiye neden olmamaktadır. Nesnelerin boyutlarının eşitliği ve sergilenmelerindeki homojen dağılım, Judd’un politik duruşu ile de ilgilidir. Dış mekân yerleştirmeleriyle bilinen Donald Judd, duygularla, düş gücüyle veya dışavurumcu anlayışlara karşın, tek bir formun çoğaltılmasıyla oluşan, basit ve tekrar eden formlar elde etmektedir.



Görsel 2.16. Donald Judd, “Kitap Rafı”, 23x101.5x79 cm (parçaların her biri), galvaniz çelik üzerine lake, MOMA, New York, ABD, 1967. (Kaynak: <httpswww.wikiart.org/donald-judduntitled-1967-0>, Erişim tarihi: 17.11.2023).

Dan Flavin ise mekânı kullanım şekli ve kullandığı nesne bakımından izleyiciyi en çok şaşırtan sanatçıların başında gelmektedir. Flavin, kullanmış olduğu floresan malzemesi ile mekânın kullanımını sınırsız hale getirebilmektedir. Flavin, fabrikasyon ürünü çeşitli renk ve ebatlardaki floresanlardan elde ettiği ışık enerjisi ile duvarların katı

ve sınırlayıcı özelliğini ortadan kaldırarak, mistik atmosfere dönüştürmüştür. Ustaca kullandığı ışık, boşluğa yayılarak kendine özel bir çevre yaratmış, mekânın içsel uzamını destekleyerek, yeniden yapılandırmıştır. Flavin'in sanat nesnesi olarak seçtiği floresanlar, bizlere Duchamp'ın nesne seçimlerini hatırlatmaktadır. Daha ilginç olan nokta ise Flavin'in hazır nesne floresanları, mekâna monte olduktan sonra dahi işlevini kaybetmemiş olmasıdır. Sıradan bir nesne floresan, sanat objesine dönüştükten sonra dahi aydınlatma işlevine sürdürmektedir (Bkz. Görsel 2.17).



Görsel 2.17. Dan Flavin, “Untitled 3 (İsimsiz)”, Yerleştirme, 1977. (Kaynak: <https://whitehotmagazine.com/articles/4-dan-flavin-retrospective-lacma/709>, Erişim tarihi: 19.11.2023).

Bir diğer Minimalist sanatçı Carl Andre, ilk heykel denemelerinde dikey şekilde yonttuğu kalasları, bir süre sonra yan yana dizerek sergilemeye başlamıştır. 1960'lı yıllardan itibaren ahşabın kesilmeden daha iyi durduğuna inandığından, elle çalışmayı reddederek, malzemeyi fabrikadan çıktığı şeklide mekâna taşımıştır. Andre, çalışmalarında malzeme, biçim ve mekânın gerçekliğini ön plana çıkarmayı amaçlayarak, zamanla çalışmaların yüksekliğinden feragat edip, “yer heykelleri” adını verdiği yerleştirmeler yapmaya başlamıştır (Bkz. Görsel 2.18). Bu süreçten sonra Andre, metal, çinko, çelik, tuğla gibi malzemeleri, mekânın her yerine basitçe sıralayarak oluşturmuştur.

Metal Çinko Yüzey, Andre'nin amaçladığı doğal yalınlığı yansıtıyordu. Yapıt, sergileme mekânın zeminine dama tahtası şeklinde yan yana yerleştirilmiş-yarısı çelik yarısı çinko-

otuz altı levhadan oluşuyordu. Bu çalışma, Andre'nin, yapıtın çevresini olduğu kadar malzemenin özelliklerini de açıkladığı zemin heykel serisinin ilk örnekleri arasında yer alıyordu. Andre için, üzerinde çeşitli düzenlemeler yapılan zemin, çevresiyle negatif alan oluşturuyor ve yapıtı tamamlıyordu. Çelik Çinko Yüzey'in herhangi bir başlangıcı, sonu, üstü ya da altı yoktu. İzleyiciler çalışmanın üzerinde yürüyebilir, yapıta kendi yön, perspektif ve temas algılarını yükleyebilirlerdi (Farthing, 2012, s. 522).

Mekânın tabanına yayılan levhalar mekânı sıkıştırıp bölmeden sıralanmaktadır, heykel burada artık mekânı sıkıştırmaz, ancak mekânı bölmeden değişime uğratar. Carl Andre'nin yer heykelleri, kendi deyimi ile aşkınsal bir yapısı olmayan, ruhani veya entelektüel özellikler içermeyen, herkese eşit derecede ulaşılabilir noktadadır.



Görsel 2.18. Carl Andre, “Çelik Çinko Yüzey”, 184 x18 4x0,9 cm Yerleştirme, Tate Modern, Londra, Birleşik Krallık,1969. (Kaynak: [http://www.wikioo.org/tpaintings.php?prefarticle=8XXR3G&titlepainting=Steel %20Magnesium%20Plain&artistname=Carl%20Andre](http://www.wikioo.org/tpaintings.php?prefarticle=8XXR3G&titlepainting=Steel%20Magnesium%20Plain&artistname=Carl%20Andre), Erişim tarihi: 19.11.2023).

Son olarak da Minimalist sanatçı Richard Serra'ya değinmek gerekir. Serra bir süre baskı resim ile ilgili üretimlerde bulunsa da asıl başarısını, kentin iç ve dış mekânlarına yerleştirdiği, büyük çapta kesilmiş metal levhaları ile yakalamıştır. Minimalist sanatçıların birçoğunda olduğu gibi Serra da saf forma ulaşma amacındadır. Serra, diğer Minimalist sanatçılardan farklı olarak, metal yerleştirmelerini kentsel mekânlara kurgulayarak, doğrudan toplumsal etkileşime açmıştır. Bu amaçla spiral ve elips gibi devasa formları eğerek, bükerek, kalabalıkların içine yerleştirmiştir. Serra,

yerleştirmeleriyle “modern insanın çevreyi bir bütün olarak değil de fotoğraf makinesi ya da video kayıtlarında ya da kentsel yaşamın konutlarında olduğu gibi çevrenin bölük pörçük parçalı fragmanları biçiminde algılanmasını” istemektedir (Genç, 2006’dan aktaran, Karaaslan, 2021, s. 75)”. Bu metal heykellerle koridorlar ve labirentler oluşturarak, izleyiciyi seyirci rolünden çıkararak, yaptın içinde kurguya dahil etmektedir. Serra yerleştirme heykelleri, endüstriyel malzemenin kendisi, denge ve yer çekimi kavramlarının bileşimi olarak ortaya çıkmıştır.

Serra, izleyicinin görüneni hareket algısı üzerinden zihnine taşımasını ister. Heykellerinde yarattığı yön farklılıkları, aykırı eğimler, gerilimli yüzeyler ve dikey yer değiştirmelerle, yer çekimi, ağırlık ve denge unsurları kullanılarak görüntünün optik açısını yok etmek ve izleyiciyi başka bir biçimde düşünmeye sevk etmek ister. Ona göre algı sırasında görmek ve hareket etmek iç içedir. Görünür olanla hareket etme arzusu örtüşür. İzleyici hareket ederek gören kişidir. Bu açıdan bakıldığında yapıt artık duysal haz alınacak seyirlik bir nesne olmaktan çıkarak, izleyiciye bir zihinsel tasarım halinde ulaşır (Karaaslan, 2011, s. 71-72).

Serra, izleyiciyi de içine alan heykellerini, paslanmaya bırakarak aynı zamanda denge, yerçekimi ve yön duygusuyla insanın algı sınırlarını da zorlamıştır. Serra’nın heykelleri çevre hesaplamaları, malzemenin dayanaklığı, fiziksel ortama uyumu, zemin ölçümleri ve taşıma gibi birçok iş birlikleri kurularak ortaya çıkmıştır. Serra’nın bu doğrultuda izleyici ile buluşturduğu en önemli kamusal heykeli, 1981 yılında New York, Federal Plaza’nın önüne yerleştirdiği “Tilted Arch” adlı çalışmasıdır (Bkz. Görsel 2.19).



Görsel 2.19. Richard Serra, “Tilted Arch (Bükülmüş Kemer)”, 36,5 x3.5m Yerleşirme, New York,1981.
(Kaynak: <https://www.chrisgallego.com/richard-serras-tilted-arc/>, Erişim tarihi: 19.11.2023).

Bu yerleşirme aynı zamanda kamuoyunda sert tartışmalara neden olmuştur. Mekânı bölerek geçişi engellediği ve ortada form olarak duran yapıtın, estetik bir tepkimeye yol açmadığı öne sürülerek, dönemin mevcut yönetimi tarafından 1989 yılında bulunduğu yerden kaldırılmıştır.

“Serra’nın yapıtlarındaki mekâna özgüllük kavramı kamusal alan ve toplumla kurduğu ilişki açısından o alanın yaşayanları ve iktidarın ortak bir zeminde birbirleri ile temas ettikleri kesişme noktaları olmaları açısından da önemlidir (Karaaslan, 2011, s. 74)”. Bunun en önemli nedeni de galeri veya sergi mekânlarından farklı olarak, kamusal alana yerleştirilen her yapıt, izleyicilerle dolaylı veya dolaysız olarak iletişime geçer. Karaaslan’a (2011, s. 76) göre, Serra’yı bir toplum yapısı içerisinde düşünürsek, stüdyosuna kapanmış bir mucit ya da yaratıcı olarak ele almaktansa, dünya ile yeni ilişkiler ve denge kuran bir kişi olarak görmek gerekmektedir.

2.3.1 Mekân Olarak Yeryüzü: Arazi Sanatı

Heykel, mekân ve izleyici ilişkisi ekseninde yapıtlar üretenler, yalnızca Minimalist sanatçılar değildir. Minimalist sanatçılar gerek galeri mekânlarını, gerekse de kentsel mekânı işgal eden yerleştirmelerle, izleyicilere sıradan bir endüstriyel nesnenin, sanatsal bir nesneye nasıl dönüştüğünü göstermişlerdir. Minimalistlerin çalışma yöntemlerine

benzer şekilde, Land-Art (Arazi Sanatı) sanatçıları da her türlü mekânı ve doğayı kullanarak, heykel, mekân ve izleyici pratiklerinin sınırlarını genişletmişlerdir. Bu doğrultuda doğa şartlarına bağlı olarak bozulabilen, geçici çalışmalar üretmişlerdir.

Arazi sanatı, 1960'lı yılların endüstrileşmeyle gelen tüketime ve teknolojinin yarattığı hissizleşmeye tepki olarak, doğayı kucaklayan bir akımdır.

1960'lardan 1980'lere uzanan süreçte etkin olan Arazi Sanatı, o dönemde ABD'de yaşanan gelişmelerden ayrı tutulamaz. Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir. Bu alternatif mekânlar arasında, terk edilmiş binaların ve sokakların yanı sıra doğa da vardır (Antmen, 2008, s.251).

Arazi sanatı ile dağlık alanlar, geniş araziler, taş ocakları ve denizler, kısaca yeryüzünün tamamının kullanımı sonsuza açılmıştır. Land-Art sanatçıları, sanat pazarına karşı çıkarak, galerilerin ve müzelerin dışında etkinlik göstermeye çalışmış, yeryüzünün tüm olanaklarını kullanarak doğaya, araziye doğrudan müdahale ederek, sonsuz mekânda bir sınır oluşturma, bir iz bırakma çabasına girişmişlerdir.

Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç rol oynamış, aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştıramayacağı işlerin üretimi bir yandan da anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur. Eleştirmen Barbara Rose, bu tavrı "Mevcut sosyal ve politik sisteme yönelik hoşnutsuzluk, o sistemi sürdüren ve yücelten türde metalar üretmeye yönelik bir isteksizliğe dönüşmüş, etikle estetiğin buluştuğu bir alan yaratmıştır" şeklinde açıklamıştır (Antmen, 2008, s.253).

İşte o alanı açan sanatçılardan biri Robert Smithson, 1970'te "endüstriyel bir atık alanını arazi sanatının en ünlü örneklerinden biri olan Spiral Jetty'e (Sarmal Dalgakıran) dönüştürdü (Farthing, 2012, s. 532)". Utah'daki Büyük Tuz Gölü'nde yapılan Sarmal Dalgakıran, doğadan seçilmiş tonlarca çeşitli taş ve toprakla oluşturulmuş karadan denize doğru uzanan doğal bir yerleştirmedir (Bkz. Görsel 2.20). Sarmal dalgakıran yerleştirmesi doğal değişimlere bağlı olarak uzun süre sular altında kaldıktan sonra, bölgede yaşanan kuraklık sonrası tekrar gün yüzüne çıkmıştır.

"Dalgakıranı özellikle endüstriyel bir bölgede inşa eden Smithson, insanın doğayla ilişkisine dikkat çekmek istemiş, ayrıca binlerce yıl öncesinden günümüze ulaşan Stonehenge gibi insan yapısı anıtlara göndermede bulunmuştur (Antmen, 2008, s. 252)".



Görsel 2.20. Robert Smithson, “Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)”, taş, tuz kristalleri, toprak, Yerleştirme, Utah Büyük Tuz Gölü, 1970. (Kaynak: <https://istanbullife.com.tr/hasan-bulent-kahramanelestirmenlerin-cagdas-sanati-cagdas-sanatin-elestirmenleri>, Erişim tarihi: 20.11.2023).

Smithson, yerleştirmelerinde doğal sürece çok inanmıştır, bu yüzden sanat piyasasının kendi zevk anlayışına göre yürütülen faaliyetleri reddetmiştir. Sanatçı, galerinin duvarlarla örülü sınırlayıcı mekân anlayışından, doğaya doğru yönelme halini özgürlük olarak görmüştür.

Uçsuz bucaksız arazilerde gerçekleşen Land-Art sanatçılarının dış mekân ürünleri, yalnızca video kayıtları veya fotoğraflar sayesinde izleyiciye ulaşabilmektedir. Şimşek çakmaları ve yıldırım düşmeleri gibi doğa olaylarının yarattığı özel anlara odaklanan Walter De Maria’nın, 1977 yılında gerçekleştirdiği “The Lightning Field (Yıldırım Alanı)” adlı çalışmasını izleyiciler, bu araçlar sayesinde gözlemleyebilmiştir (Bkz. Görsel 2.21). De Maria’nın en etkili çalışmalarından “Yıldırım Alanı” çalışması, mevsimsel doğa olaylarının eşsiz görüntüsünü, görsel şölen şeklinde gözler önüne sermektedir.

De Maria, New Mexico’nun güneyindeki geniş bir alanda gerçekleştirdiği bu iş için, 400 adet paslanmaz çelik kazık kullanmıştır. Bunları 65’er metre aralıklarla 16’ya 25 sıralı bir dizi halinde, bir ızgara oluşturacak şekilde dikmiştir. Arazinin engebeli olmasına rağmen kazıkların uçları aynı düzlemededir. Çok yağmur aldığı için seçmiştir bu araziye sanatçı. Çelik kazıkları da o bölgeye yıldırım toplamak için dikmiştir. Gökte çakan şimşekler ve kazıklara düşen yıldırımlar, nükleer bir savaşın başımıza neler getirebileceğinin simgeleri olarak kullanılmıştır (Yılmaz, 2006, s. 243-244).

Yağmurun yağması ile çakan şimşekler, çelik kazıklara çarparak sıra dışı bir görüntü oluşturmuştur. Doğanın kendi döngüsü içerisinde ortaya çıkan iklimsel bir olayın, görüntü ve ses efektleri ile izleyiciye ulaşması, arazi sanatının deneyim alanını zenginleştirmiştir.



Görsel 2.21. *Walter De Maria, “The Lightning Field (Yıldırım Alanı)”, Paslanmaz çelik, çubuklar ortalama 6.29 cm. kapladığı alan 1.609,34 x 1.005,84 m. New Mexico, 1977. (Kaynak: <https://www.trthaber.com/foto-galeri/en-iliginc-28-sanat-mekani/8166/sayfa-3.html>, Erişim tarihi: 20.11.2023).*

Arazi sanatının öncülerinden Michael Heizer ise, kentsel alanların çok uzağında yer alan, yaşam şartlarının zor olduğu ıssız çöllerde ve dağlık alanlarda, kum ve kayalarla çeşitli düzenlemeler yapmıştır. Heizer’in sanatının şekillenmesinde aile üyelerinin arkeoloji, jeoloji ve antropoloji gibi bilim dallarında (Babası Robert F. Heizer arkeolog, büyükbabası ise jeolog) uzman kişilerin bulunmasıydı. Doğayla iç içe olmaya kökeninden bağlı olan Heizer, doğa düzenlemelerini bu doğrultuda gerçekleştirmiştir. Heizer’in doğa tutkusu, zamanla devasa prodüksiyonlara ve organizasyonlara varana dek büyümüştür, “Çift Negatif “ adlı düzenlemesini buna örnek gösterilebiliriz (Bkz. Görsel 2.22). Heizer bu düzenlemesinde

240.000 ton toprak ve kaya kazdı. Sanatçı 90 derecelik bir açıdan bu çalışmanın yaklaşık 1,000 kadar fotoğrafını çekti; amacı perspektifteki bozulmanın üstesinden gelmekti. Çifte Negatifin doğru görüntüsüne ulaşmak için bu fotoğraflar daha sonra bir araya getirilmiştir (Yılmaz, 2006, s. 242).

Çift negatif doğanın içinden çıkmış bir yapıttır ve malzemesi de doğaya aittir, dolayısıyla doğa da çalışmaya müdahil olmuştur. Çift negatif zamanla aşınma ve toprak kayması gibi fiziksel değişimler geçirmiştir.



Görsel 2.22. Michael Heizer, “Çift Negatif”, 1969. (Kaynak: <https://xxi.com.tr/i/land-art-ve-cagdaslari>, Erişim tarihi: 19.11.2023).

Land art sanatı için önemli çalışmalara imza atan bir diğer isim, Christo Javacheff ‘tir. Sanatçı, “Yeni Gerçekçilik” akımının “Çevre Sanatı” dalında çalışmalar yapsa da mekân olarak doğayı kullanmasından dolayı arazi sanatına da kattıkları yadsınamaz. Christo, teknik olarak, paketlenme sanatı olarak da bilinen kendine özgü bir stil geliştirmiştir. 1958 yılında kendisi gibi doğa ile ilgilenen Jeanne-Claude ile evlenen Christo, eşi ile birlikte yeryüzünün doğal yapılarını veya sonradan yapılmış mimari yapıları, bir nesneyi ambalajına sarar gibi paketlenmişlerdir. Paketlenme işine küçük nesnelere başlayan Christo, bu nesnelere giderek devasa boyutlara taşımıştır. Sanatçı bir süre sonra ağaçları, binaları, arazileri, denizleri kısaca yeryüzünde akla gelen ve gelmeyen tüm mekânı, kumaşla kaplayarak, şok edici sanat eserlerine dönüştürmüştür. “Christo bütün devasa projelerinde düşüncelerini, büyük şirketlerle yarışacak boyutlara taşımış ve halkın olayları algılama biçimlerini etkilemiştir (Atakan, 1998, s.78)”. Yüksek bütçeyle gerçekleştirilen bu çalışmalar, bazı çevreciler ve sanat eleştirmenleri tarafından eleştirilmiştir. Christo ve Jeanne-Claude, bu sorunu geri dönüşüm malzemeleri kullanarak çözmeye çalışmıştır. Bazen paketlenmesi istedikleri yerlerin eskizini satarak gerekli bütçeyi karşılamışlardır. 1972’de gerçekleştirdikleri “Vadi Perdesi Projesi” de yine yüksek bütçeli projelerden bir tanesidir (Bkz. Görsel 2.23).



Görsel 2.23. Christo Jaracheff, “Vadi Perdesi Projesi”, Colorado Rocky Mountains, 1969. (Kaynak: <http://skavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-96neo-realizm-new-realizm-nouveau-realisme-3>, Erişim tarihi: 22.11.2023).

Bu projede sanatçı çift, Rocky Mountains vadisinde (Colorado) renkli (turuncu) kumaşları perde gibi kullanmayı hedeflemiştir. İlk denemelerinde kumaşın asılacağı yapı çökünce yeni bir denemeye kumaşı yapıya sabitlemişlerdir. Bu da projenin maliyetinin yükselmesine nedene olmuştur. Ortalama bir günlük süre sonunda fırtınanın etkisiyle parçalanan çalışma belgelenecek kayıt altına alınmıştır.

Paketleme tekniğiyle üretilen bu çalışmalarda, mesaj iletme işlevinden ziyade, görsel etki ve dikkat çekme gayreti daha önemsenen şeylerdir. Günlük hayatın ritminde farkına varılamayan bir kamu binası, bir üst geçit veya bir sokağın üstünün kumaşlarla kaplanmış görüntüsüyle karşılaşmak, izleyicilerde heyecan duygusuna yol açmaktadır. Projelerin sergilenme süresi bittiğinde örtünün kaldırılması, yeryüzünde başka nelerin paketlenebileceğinin gizemi, dolayısıyla geçici olma durumu, bu çalışmaların en güçlü taraflarıdır. Örneğin izleyiciler, 1983 yılında paketledikleri Miami’de Biscayne Bay’deki on bir adanın paketlenmiş görüntüsünü, iki hafta süreyle izleyebilmişlerdir. Sanatçı çift, devasa adaların etrafını pembe, yüzen kumaşlarla kaplanmıştır (Görsel 2.24). “Christo’ya göre böyle bir sürecin belleklerde bıraktığı iz, herhangi bir sanat yapısından daha kalıcıdır (Christo’dan aktaran, Yılmaz, 2006, s. 246)”.



Görsel 2.24. Christo Jaracheff, “on bir ada projesi”, Biscayne Bay, Miami, 1983. (Kaynak: <http://skavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-96neo-realizm-new-realizm-nouveau-realisme-3>, Erişim tarihi: 22.11.2023).

İngiliz sanatçı Richard Long’un “sanat nesnesi”, uzun doğa yürüyüşleridir, sanatçı, yürüyüşlerine özenle hazırlanıp, donanımlı şekilde başlamıştır. Sanatçı, bu uzun ve deneyim dolu yürüyüşlerine pusula, harita, su, fotoğraf makinesi gibi malzemeleri yanında bulundurarak, yürüyüşü istediği şekilde yönlendirmiştir. Bu yürüyüşler aynı zamanda, değişen zamanın anlık boyutuna göndermeler içermektedir. Çeşitli bölgelerde yürüyüşler yaparak bulduğu taş, ağaç veya balçıklarla düzenlemeler yapan Long, doğada ayak izlerini bırakmak adına bazen sadece aynı doğrultuda gidip gelmiştir (Bkz. Görsel 2.25). Richard Long’un yürüyüş eylemi ile sonuca vardığı yapıtlar, önce gördüğümüz Arazi Sanatı ile ilgili üretim yapan sanatçılarınkinden farklıdır. Long’un yürüyüşleri, “makine ve işçi kullanımının gerekli olduğu, daha anıtsal, daha pahalı ve kalıcılığı olan çalışmalarından farklı biçimde doğaya daha romantik, daha nazik” bir yaklaşımın ürünüdür (Kedik, 2010, s. 107).



Görsel 2.25. *Richard Long, "A Line (Hat)", İrlanda, 1974. (Kaynak: <https://www.artimage.org.uk/4682/richard-long/a-line-in-ireland-->,1974. Erişim tarihi: 22.11.2023).*

Yürüme eylemini insan hareketinin kusursuz bir sembolü olarak gören Long'a göre, sanat bir yolculuk, sanat yapıtının kendisi ise yürüme eyleminin bir parçasıdır. Kuşkusuz yürümek ve her zaman yeni amaçlarla dünyanın uzak bir köşesinde yeniden yollara düşmek, sanatçının doğayla bütünleşmesinin bir yoludur. Doğa içinde doğanın malzemelerinden yararlanıp dünyayı bulduğu şekliyle kullanarak peyzaj heykeller yapmak ve bunları haritalar, fotoğraf ve metinlerle belgelemek ise, bu bütünleşmeden elde edilen deneyimlerin görünür kılınması ya da kanıtlanmasıdır (Kedik, 2010. s. 109).

Sanatçının yürüyüş esnasında taş, balçık gibi malzemelerden oluşan düzenlemeleri, daha sonra kendiliğinden doğanın yapısına karışıp, kendi süreçlerine devam etmektedirler. Long, bu yürüyüşler esnasında doğaya herhangi bir zarar vermemektedir. Aksine doğanın oluşumunun bir parçası olan insanın, doğal ortamda varlığını ve bu süredeki deneyimlerini ön plana çıkarmaktadır. Mevcut doğa düzeninin işleyişinde, sanatını bu düzene egemen olmak için değil, bu düzenin bir parçası olarak gerçekleştirmiştir.

“Heykel sanatını geleneksel malzeme ve yöntemlerin ötesine geçiren Richard Long, yalnızca malzeme ve teknik açıdan değil, yapıtın anlamı, yapılış tarzı, beden-mekân ve zaman kavrayışı açısından da “ diğ er Land Art sanatç ılarından ayrılmıştır (Kedik, 2010, s. 107).

1960’lı yıllarla başlayan süreçte heykel, Minimalist nesne anlayışıyla, repertuarına yeni bir anlatım biçimi daha eklemiştir. “Heykel adı altında sunulan kavramların, tekniklerin, formların ve materyallerin muazzam sıralanışı, bu disiplinin artık kuralları ve sınırları sabitlenmiş değ işmez bir sanat formu olmadığını” göstermiştir (Collins, 2008, s.6). Diğ er taraftan avangart sanatç ılarda gördüğ ümüz kurum karşıtı duruş, Minimalizm ve Land Art’ta, mekânsal özellikler bakımından gelişme göstermiştir. Endüstriyel nesnelerin mekâna ve doğaya yerleşim tarzları, izleyicilerde yarattığı etkiler, çalışmaların yeterlilik veya yetersizliklerinin kriteri sayılmıştır. Galeri kurumlarına ve kapitalist sermaye verilen bu mücadele sürecinde, zaman zaman bu kurumlarla iş birlikleri de yapılmıştır.

1960’lı yıllar için diğ er önemli bir konu ise, dünyanın birçok bölgesinde ortaya çıkan toplumsal sorunlar ve bunlara karşı verilen mücadelelerdir. Bu yıllarda savaş, ırkç ılık, cinsiyet ve yanlış hükümet politikaları, farklı kimlik ve gruplar tarafından sokaklarda protesto ediliyordu. 1980’li yıllara kadar devam eden süreçte toplumsal, kültürel ve ekonomik problemler, sanattaki eleştirel yansımalarını, başta Minimalizm ve Land Art sanatında ve konumuz gereği bu bölümde değ inilmeyen Pop-art, Kavramsal, Fluxus gibi neo-avangart hareketlerde göstermiştir.

Bu zamanların önemli bir kitabı, Fransız düşünür Jean-Francois Lyotard’ın “Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor” (1979) kitabıydı ve bu kitap estetik konulardan çok sosyal konularla ilgileniyordu. Lyotard, çağdaş toplumun gelenek, cinsiyet ve kapitalizm gibi büyük, evrensel ve güçlü yapıları, daha yerel olanın, kişisel öykülerin ve mitlerin lehine reddettiğini ileri sürüyordu. Bu metin diğ er kültür ve ideolojilerden doymak bilmez bir biçimde ödünç alınmış parçalı ve kurum-karşıtı bir dünya tarif ediyordu. Elbette onun kitabında yer edinmiş fragmantasyonlar, ödünç almalar ve kolaj elemanları çağdaş heykelde kendi yollarını bulmaya başlayacaklardı, ki hala edindikleri bu yeri korumaktadırlar (Collins, 2008, s.9).

Lyotard’ın bahsetmiş olduğu sosyal konular ve kişisel yönelimler, 1990’lı yıllardan itibaren, sanata farklı bakış açıları ve çözümleri getiren, Arşivsel Sanat’ta ve İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn’un arşivsel pratiklerinde daha çarpıcı anlatımlarla dile getirilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. AVANGARDIN GERİ DÖNÜŞÜ: ALTENATİF BİR EĞİLİM OLARAK ARŞİV

Toplumsal olguların sanat alanına taşınması ve tartışılmasında, tarihsel avangartların (Sürrealist, Konstrüktivist, Dadaist) başlatmış oldukları hazır nesne sorgulamalarının önemi büyüktür. Toplumsal hayatı sanatla birleştirme amacıyla olan bu sanatçılar, neredeyse tüm yüzyılı etkileyecek sanat pratiklerinin kapılarını açmıştır. Özellikle Marcel Duchamp “Pisuar (1917)”, kar küreği, şişe kırıcı, bisiklet tekerleği gibi endüstriyel nesnelere kendi bağlamından çıkararak, yaratıcılık kavramının anlamını değiştirmiş, toplumda kabul görülen değerleri ters yüz etmiştir. 1960’lı yıllara gelindiğinde ise toplumsal olgular (tüketim kültürü, kurumsallaşma, savaş, ırkçılık, cinsiyetçilik ve hükümet politikaları), avangardın yeni biçimleri (Neo-Avangard) olarak ortaya çıkan Pop Art, Kavramsal Sanat, Fluxus, Minimalizm ve Happening’lerde (teatral bir atmosferde, senaryoya bağlı kalmadan yapılan doğaçlama sanatsal etkinlik) dile getirilmiştir. Bu dönem sanatçıları, toplumsal olgulara duyarlı yaklaşımları ve kurumsal olana eleştirileriyle, sanata farklı bakış açıları kazandırmışlardır.

“1960’lı yıllara damgasını vuran Kavramsal Sanat’ın, ya da Neo-Avangard olarak nitelendirilen tüm ifade biçimlerinin düşünsel kapsamını, Duchamp’ın eyleminin çeşitli açımları üzerinden okumak mümkündür (Antmen, 2012, s. 194)”. Bu kapsamda Pop-art, kapitalist sistem içinde dolaşıma giren konserve kutuları, içecekleri, pop şarkıcıları, kısaca Amerikan tüketim kültürünü oluşturan şeyleri, reklam estetiğiyle yeniden üretmiştir. Kavramsal sanatçılar, tekil bir nesne üretmek yerine düşünceyi kullanmış, çeşitli belge, taslak, harita, fotoğraf, video vb. ‘transfer araçlar’ kullanarak, sanatın geleneksel tanımını ve biçimini yeniden sorgulamışlardır (Antmen, 2012, s. 193). Fluxus ise, sanatı burjuva hastalıklarından kurtarmak, ölü sanattan arındırmak gibi ilkelerle kurulmuş, toplumsal konulara deneysel açımlar getiren, “1960’lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklenen bir oluşumdu (Antmen, 2012, s. 193)”. Fluxus’un önemli sanatçılarından Beuys, geliştirdiği “sosyal heykel” kavramıyla, kendi bedenini ve hayatını sanat pratiğinde kullanmıştır. Beuys, bu bağlamda tekrarlanması bir daha mümkün olmayan, tek seferlik performanslar gerçekleştirmiştir. Toplumsal birliktelik adına sokakları süpürmüş, kar yağışını sahiplenmiş, fidan dikmiş bazen de bir galeride keçeyle sarılı olarak, saatlerce ölü taklidi yapmıştır. Beuys’un performanslarından geriye videolar, ses kayıtları, kartpostallar gibi çoğaltılabilen malzemeler kalmıştır. Heykelin dönüşümü sürecinde incelenen

Minimalizm ve Land Art sanatçıları ise, galeri ve yeryüzünün dış mekânlarına uyarladıkları endüstriyel nesnelere, Dadaizm ve Konstrüktivizm gibi tarihsel avangart hareketlerinin, yerleşik sanat anlayışlarına karşı eleştirilerini geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar, iç mekânlarda aynı ebatlarda hiyerarşi karşıtı formlar üretmiş, arazilerde ve kamuya açık yerlerde ise, dikkati doğaya çeken yerleştirmeler sergilemişlerdir.

Buradan çıkarılan sonuca göre tarihsel avangard stratejiler, zaman içerisinde, dönemin toplumsal konularına göre çeşitlenip gelişerek, Neo-avangardist uygulamalara yansımıştır. Neo-avangardistlerin bu pratikleri, zaman zaman eleştirilere maruz kalmıştır. Örneğin Bürger'e (2003, s. 117) göre, Dadaist gösterilerde ulaşılan isyan değeri, kusursuz şekilde tasarlanıp gerçekleşen Neo-avangardist happening'lerde etkisini kaybetmiştir. Bürger, bu durumu, tarihsel avangartların başvurduğu etki araçlarının, şok edici etkisini kaybettiğine ve sanatı ortadan kaldırma, hayat pratiğine dahil etme amaçlarının pratikte gerçekleşmemiş olmasına bağlamıştır. Bürger'in bu düşüncesine Pop Art çalışmaları örnek verilebilir, Pop Art ürünleri, bir süre sonra şok etkisinden çok, tüketim ürünlerinin reklamı gibi algılanmaya başlanmış, bu da ürünlerin ticari sektörde araç haline dönüşmesini olağan hale getirmiştir. Başka bir örnek de belki kavramsal sanat için düşünülebilir, ilgi çekici şekilde sanat nesnesini ortadan kaldıran kavramsalcıların, yerine koydukları düşünceler dahi, tüketim kültürünün pençesine düşmüştür.

1969 yılında, yeniliğe aç bir toplumun bile geçmişte yaşanmış ya da dolaylı yolla algılanmış bir olayı anlatan metinlerin fotokopilerine, olmuş bitmiş bir durumu gösteren fotoğraflara, tamamlanmamış bir projenin taslaklarına, kaydedilmemiş konuşmalara para ödeyeceği kimsenin aklına gelmezdi. Bu tür işleri üreten sanatçıların piyasa koşullarının ve metalaşma süreçlerinin baskısından özgür kalabilecekleri sanılıyordu. Aradan üç yıl geçtikten sonra, en tanınmış Kavramsalcılar hem ABD'de hem Avrupa'da yapıtlarını yüklü miktarlara satabiliyorlar; dünyanın en prestijli galerileri tarafından temsil ediliyor ve daha da şaşırtıcısı sergi açabiliyorlardı (Antmen, 2012, s. 197).

Bürger, gelinen noktada Neo-avangardın, sanat olarak avangardı kurumsallaştırdığını ve avangardın gerçek amaçlarını olumsuzladığını söyler. Bürger, bunu sanatçının avangardist bilincine bağlamaz.

Eserin toplumsal etkisini belirleyen, sanatçıların kendi faaliyetleriyle ilgili bilinçleri değil, ürünlerinin statüsüdür. Neo-avangardist sanat, kelimenin tam anlamıyla özerktir, yani sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi yolundaki avangardist amacı olumsuzlar. Sanatı olumsuzlama çabaları da üreticilerinin niyetlerinden bağımsız biçimde eser niteliği kazanan sanatsal gösteriler haline gelir (Bürger, 2003, s. 118).

Bürger'in ifadelerinden anlaşıldığı üzere, Neo-avangard faaliyetlerde bulunan sanatçıların ürünleri (amaç sanata karşı çıkmak dahi olsa), kapitalist sermayenin dolaşımına girmiştir. Bürger'e (2003, s. 118) göre, tarihsel "avangard hareketlerinin, siyasal amaçları (hayat pratiğinin sanat aracılığıyla yeniden örgütlenmesi) gerçekleşmemiş olsa da sanat alanındaki etkileri tahmin edilemeyecek kadar büyüktür". Bu etki, kapitalist kültür dinamiklerini en iyi bilen Neo-avangardistlerin çalışmalarında görülmektedir, Neo-avangart sanatçılar, kurumsallaşmış sanata eleştiriler getirirken dahi kapitalizmin kendi araçlarından (fotoğraf, video, medya, metin ve her tür görsel malzeme) faydalanmaktadırlar.

Hal Foster ve Raymond Williams gibi eleştirmenler, sanat ve hayatın, kültür endüstrisinin koşullarında kaynaştığını düşünmektedirler. Özellikle Williams'ın şu ifadeleri genel çerçeveyi daha net çizer: "Sanat ve hayatı başarıyla kaynaştıran tarihsel avangard hareketler değil, kapitalizm olmuştur. Bu yeni aşamada meta, kültürden çekinmez, çünkü zaten onu özümsemiştir; yavan bir kullanım değerinden çok, artık estetik bir nesneyi gösterir (http-4)".

Avangardın tarihteki anlamında eksen kaymaları olsa da yerleşik sanat kalıplarına karşı geliştirdikleri eleştirel dil, varlığını hep sürdürmüştür. Bürger'in Neo-avangart hakkındaki çizmiş olduğu karamsar tablo yerini, sanat eleştirmeni Hal Foster'da inanca bırakmıştır. Foster avangart hakkındaki görüşünü açıkça şöyle dile getirmiştir: "Neo-avangard, avangard tasarımı yok etmez, hatta belki de ilk kez onu kavramayı başarır (http-4)". Foster, gelinen noktada avangard stratejilerin sonuçlarını üç aşamada şöyle özetler:

(1) sanat kurumu bugünkü anlamı ile tarihsel avangard tarafından değil, yeni avangard tarafından idrak edilir; (2) yeni avangard bu kurumu aynı anda hem yapıbozumcu hem özgün olan yaratıcı bir çözümlemeyle ele alır. Tarihsel avangardın çoğu kez hem soyut hem de anarşist olan nihilist saldırısına itibar etmez; (3) yeni avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmaz; ilk kez onun tasarısını yerine getirir. İlk kez burada teorik olarak sonsuzluğu ifade eder. Bu Bürger'in baş-avangard diyalektiğini düzeltmenin bir yoludur (Foster, 2017b, s.51).

Foster'in belirttiği gibi, avangardın yeni biçimleri tarihsel avangart tasarısını yok etmemiş, hatta "sonsuzluk" kavramıyla da bugün bile capcanlı şekilde karşımızda durmaktadır. Yukarıda bahsedilen Neo-avangart akımların sanat alanında etkinlikleri, 1980'li yıllara kadar devam etmiştir.

1989 yılı toplumsal değişimlerin küresel çapta yankısını göstereceği bir tarih olmuştur. Bu yılda, Almanya'yı doğu ve batı olarak ortadan ikiye ayıran Berlin Duvarı

yıkılmıştır. 1961 yılında Doğu Alman vatandaşlarının Batı Almanya'ya kaçmalarını önlemek için örülen Berlin Duvarı, 28 yıllık aranın ardından yıkılmıştır. Yıkılan duvar aynı zamanda soğuk savaşın bitişini, sosyalizmin çöküşünü ve neoliberalizmin zaferini simgelemiştir.

Ama bu zafer kısa süreli olmuştur. Bu aynı görkemli 1989 yılında, Paris'te, Londra'da ve Amsterdam'da, gezegenin küresel durumuyla ilgili ilk konferansların yapılması, kimi gözlemciler için hem kapitalizmin hem de sınırsız fethi ve doğaya bütünüyle hakim olmaya ilişkin bu boş umutların sonunu simgeler. İnsanın insanı sömürüşünü insanın doğayı sömürüşüne çevirmek isterken, kapitalizm ikisini de sürekli çoğaltmıştır. (Latour, 2008, s.15).

Foster'a (2017a, s.10) göre, 1989 yılı, neoliberalizmin tam tahakkümünü ifade etmektedir ki, bu da “modern toplum sözleşmesine bir saldırı, refah devleti uygulamalarının tırpanlanması, sendikalara taarruz, sağlık hizmetlerinin Allah'a havale edilmesi, gelir eşitsizliğinin tavan yapması ve sair demektir”. Küreselleşme sürecinin başladığı bu yıllarda, modernizmin bölgesellik, ulusallık, cinsiyet ve etnik kimlik gibi mitleri yıkılmış, yerine Postmodern döneme özgü çok kültürlülük, farklılık ve yerellik gibi söylemler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sanatçılar, bir grup veya akım etrafında birleşmekten ziyade, bellek, cinsiyet, göç, öteki, kimlik ve iklim gibi toplumsal konulara bireysel yaklaşımlar getirmişlerdir.

Hal Foster, “Yeni Kötü Günler “ kitabında, 1990'lı yıllardan günümüze kadar etki edecek bir takım sanatsal eğilimler üzerine, çeşitli düşünceler geliştirmiştir. Foster, kapitalizmin yeni uygulamalarına (Neo-liberalizm) karşıt stratejileri, sanat alanında, yine avangart düşüncede bulmuştur. Bu sebeple tarihsel avangart düşüncesinden yola çıkarak, günümüz avangard stratejisinin “çatlaklıkların izini sürmek” olduğunu öne sürmüştür:

...belki de paradoksal bir şekilde, eski avangart fikrine hâlâ bağlıyım ve bu tutumum bir açıklama gerektiriyor. Avangart tipik olarak sadece iki şekilde tanımlanır: Radikal bir yenilik konumunda öncü kol olarak ya da statükoyu katı bir şekilde reddetme konumunda direnişçi olarak. Yine tipik bir şekilde, avangardın gerisinde sadece iki saik olduğu düşünülür: Verili bir simgesel düzenin ihlal edilip aşılması (sürrealizmde olduğu gibi) ya da yeni bir düzenin vazedilmesi (Rus konstrüktivizmde olduğu gibi). Fakat beni burada ilgilendiren avangart bu anlamda ne avant'dır (öncü) ne de arka; daha ziyade, aşındırıcı bir şekilde içkindir. Kahramanlığa yeltenmek şöyle dursun, eski düzenle mutlak anlamda bağlarını koparabildiğini ya da yeni bir düzen kurabildiğini bile iddia etmez; bunun yerine verili düzende zaten var olan çatlakların izini sürmeye, bunlara daha da baskı bindirmeye hatta

bunları bir şekilde harekete geçirmeye çalışır. Bu avangart ölmüş olmak şöyle dursun, bugün canlı ve sağlıklı bir halde karşımızdadır (Foster, 2017a, s.10).

Foster'in bu yeni avangart stratejisi, tarihsel avangartlarda gördüğümüz inkâr ya da reddetme tavrından ziyade, kurulu düzenin arızalarının izini sürmeyi, onu kayıt altına almayı, harekete geçirmeyi ve bu düzene baskı uygulamayı benimseyen, sanat eğilimleriyle ilişkilidir. Bu eğilimlerden bir tanesi de Foster'in, "Yeni Kötü Günler" kitabında adından sıkça bahsettiği "Arşivsel Sanat" eğilimidir (Foster, 2017a, s.37).

Bu bölümün ilk alt başlığında arşivsel sanat, genel çerçevesiyle incelenerek bu alandaki çalışma örneklerine bakılacaktır. Arşivsel sanat eğiliminde çalışmaları çeşitlilik gösteren Thomas Hirschhorn'un çalışmaları da ikinci başlıkta ayrıca incelenecektir.

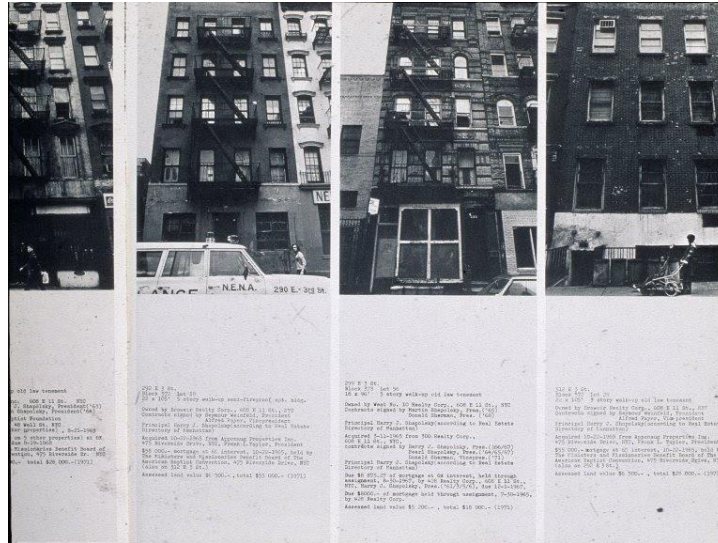
3.1. Arşivsel Sanat

Kurgusunu genellikle gerçek hikâyelerden yola çıkarak şekillendiren Arşivsel Sanat'ta araştırma, sanatsal üretimden önce gelir. Bu eğilimde konular, her sanatçıda farklılık gösterse de genellikle tarihsel konular, kişilikler, geçmişle şimdiki zaman arasında bağlantı oluşturabilecek bir olay, hafıza ve çağrışımla yeniden gündeme getirilir. Arşivsel sanat'ta, unutulmuş, kaybolmuş ve bastırılmış konular, bazen resmi ve gayri resmi arşivlerle bazen de bulunmuş nesnelere, kişisel olarak kurgulanıp yeniden üretilir. Arşiv sanatının kaynaklarını, "Alexander Rodchenko'nun fotoğraf klasörleri, John Heartfield'in fotomontajları, Robert Rauschenberg'in kombineleri"ne kadar götürmek mümkündür (Foster, 2017a, s.38). 1970'li yıllarda bazı kavramsal sanat çalışmalarında ve özellikle kavramsal sanatçı Hans Haacke'nin kurumsal eleştiriler içeren yerleştirmelerinde, Arşivsel Sanat örneklerine sıkça rastlanılır. Haacke, 1970'li yıllardan başlayarak otuz küsur yıl boyunca, kimi zaman kavramsal sanat araçları fotokopi, fotoğraf gibi belgelerle, kimi zaman da üç boyutlu nesnelere çeşitli projeler gerçekleştirmiştir. Hans Haacke'nin, arşiv çalışmalarının hedef noktası, kapitalist sermayenin hükmündeki sanat ve sermaye ilişkileridir. Haacke bu noktada, sanat kurumlarının arka planındaki amaçlarını, yani kapitalist ideolojilerin ilişkisel mekanizmalarını açığa vurmaya amaçlamıştır. Böylelikle sanatçı, yapıtın anlamını ve değerini belirleyen ölçütleri de sorgulamaya açmıştır. Haacke, arşivsel mantıkla ürettiği makale ve eylemler ile müze, sponsor ve yüksek bütçeli şirket ilişkilerini teşhir ederek, sanat kurumlarının politik ve ideolojik açıdan tarafsız olmadığını gözler önüne sermiştir. Hans Haacke'nin, bu doğrultuda gerçekleştirdiği en çarpıcı çalışmalarından biri, 1971 tarihli "Shapolsky ve diğerleri. Manhattan Real Estate Holdings, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla

Gerçek Zamanlı Bir Sosyal Sistem” adlı yerleştirmesidir (Bkz. Görsel 3.1). Haacke’nin bu yerleştirmesi, Manhattan’da emlakçılık yapan Shapolsky ailesinin, mülklerinin araştırmasından oluşmaktadır.

Harry Shapolsky, New York’taki bütün ev sahiplerinden daha fazla gecekonduya sahipti. Haacke’nin kamu kayıtlarını inceleyerek yürüttüğü araştırması, Shapolsky’nin farklı mülklerinin farklı isimlerle kayıtlı şirketler tarafından yönetildiğini ortaya çıkarıyordu. Kiraya verilmiş apartmanlara ait 140 kusura fotoğrafa, daktiloya çekilmiş bilgiler eşlik ediyor, belli bir bölgedeki ucuz konutlar üzerinde tekel kurmuş varlıklı ailenin suçları ifşa ediliyordu (http-5).

Haacke, kiraya verilen mülklerin 142 fotoğrafını ve New York Bölge Sekreterliği bürosundan temin ettiği Shapolsky’nin emlakçılık işinde kuşku uyandıran belgelerini, önce New York Guggenheim Müzesi’nde Hans Haacke: Systems başlıklı bir sergide göstermeyi planlamıştır. Ancak çalışma müze idaresi tarafından uygunsuz bulununca, Haacke, çalışmasını on yıl sonra New York, Yeni Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde, “Hans Haacke: Tamamlanmamış İşler” adlı kişisel sergisinde gösterime açmıştır.



Görsel 3.1. Hans Haacke, “Shapolsky ve diğerleri. Manhattan Gayri menkulleri, 1 Mayıs 1971 İtibarıyla Gerçek Zamanlı Bir Sosyal Sistem” yerleştirme (Detay) , New York, 1971. (Kaynak: https://evictionart.blogspot.com/2008/12/name-of-artist-title-of-piece_2831.html,Erişim tarihi: 11.12.2023).

Haacke’nin diğer bir çalışması, modern sanat müzesi müdürü tarafından beğenilen, ancak sergi komitesi tarafından reddedilen “Manet Projesi”dir (Bkz. Görsel 3.2).



Görsel 3.2. Hans Haacke, “Manet Projesi”, panellerin her biri 80 × 52 cm, Manet reproduksiyonu 83 × 93 cm, cam altında siyah çerçeveli on panel, müze çerçevesinde Manet’in Kuşkonmaz Demeti tek renkli fotoğraf röproduksiyonu, Köln, 1974. (Kaynak: <https://www.lootedart.com/SDLBCJ208911>, Erişim tarihi: 11.12.2023).

Köln Wallraf-Richartz Müzesi, Haacke’den bir resim istemiştir, ancak Haacke, müzenin resim talebi yerine, onlara bir proje önermiştir. Proje, Manet’in 1880 tarihli Kuşkonmaz Demeti isimli tablosunun 1880’de ilk satışından, 1968 yılında “Müzenin Dostları” derneğinin yardımlarıyla müze tarafından alınışına kadar, tabloya sahip olan kişilerin ekonomik ve toplumsal durumlarının ifşasını içermektedir. Sanatçının projesi, sehpaye konulan bir Manet resmi (Kuşkonmaz Demeti) ve duvarlara asacağı belgelerden oluşmaktadır. Bu projenin reddedilmesinin temel nedeni, müzeyi maddi olarak destekleyen “Müzenin Dostları” derneğinin başkanının da çalışmaya konu olmasıdır. Haacke’nin bu projesi reddedilince sergideki bazı sanatçılar sergiyi protesto ederek eserlerini geri çekmişlerdir. Bu olay sonrası Köln’deki başka bir galeri Haacke’nin projesini sergilemeye karar vermiş, ancak sergi Manet’in tablosunun gerçeği ile değil eserin tıpkıbasımlarıyla gerçekleşmiştir. Lynton’a (1991, s. 348) göre, “bu olay, bir modern müzenin yaradılışındaki ve yapısındaki amaçları, etkinliklerini ve onu destekleyen sistemi sergileyerek, toplumsal bir silah olarak sanatın yerini kanıtlamıştır”.

Haacke, uzun sanat hayatı boyunca, eleştiri konularını, gerçek bilgilerle donatıp, sade ve dolambaçsız şekilde aktarmıştır. 2000’li yıllara kadar devam ettirdiği eleştirel dilin arka planında yatan düşüncelerden biri de geçmiş sanat eserlerinin ticari faaliyetlere araç olup, gerçek nedenlerinden uzaklaşmasıdır.

Geçmişin bu harikulade sanat eserleri, yalnızca insani adeta gerçek dünyadan alıp, Binbir Gece Masallarının zengin, tılsımlı rüyalar ülkesine sokacak kadar insanın düşünebileceğinin ötesine çıkan parasal değerlere ulaşmakla kalmamıştır. Bu rüyalar ülkesi, aynı zamanda bencil ve çıkarıcı ticaret dünyasıyla da bağ kurmuştur. Dikkati çeken kültürel tüketimin, kapitalizmin yüzünü güzelleştirici bir araç gibi kullanılmasıdır. Haacke'nin ima ettiği şey, hepimizin bildiği, tanıdığı ifade biçimidir. Basit projesiyle yetinerek, alıcıya politik amaçlar güden sanat geleneğinde yeni bir unsuru yansıtmıştır. Haacke'nin 'Manet Projesi', 'Guernica' gibi, akıllardan silinmeyen bir etki yaratır; bölgesel içeriğini aşan bir boyut kazanır (Lynton, 1991, s.349).

1990'lı yıllarla birlikte arşiv sanatçıları, ilgi alanlarına göre izini sürdürdükleri kayıp bilgileri veya unutulmasını istemedikleri toplumsal bir olayı nesne, video, metin, yerleştirme, canlandırma ve çizim gibi araçlarla kurgulayarak, mekân içerisinde (çoğunlukla yerleştirme tekniğini ile) fiziksel hale getirmişlerdir. Bu yıllardan günümüze kadar uzanan süreçte arşiv sanatı, kamuya açık alanlarda veya galeri mekânlarında, özgün bir eğilim olarak uygulanmaya başlanmıştır. Bir önceki Neo-avangard harekette görülen kurumsallaşmaya karşı yapılan direk eleştiriler ve Haacke'nin de sık sık başvurduğu sanat kurumlarının çalışma yöntemlerine yönelik eleştiriler, 1990 sonrası arşiv sanatçılarının doğrudan odaklandığı noktalar olmamıştır. Bu dönem arşiv sanatçıları, "müzelerin temsili düzeninin ya da kurumsal etiğinin eleştirisiyle o kadar da ilgilenmezler (Foster, 2017a, s.40)".

Müzenin bir kamusal alanda bütünlüklü bir sistem olarak büyük oranda yıkıldığı varsayılır, muzaffer bir edayla ilan edilmez ya da melankolik bir şekilde düşünülmez ve bu sanatçılardan bazıları bu kurumun hem içinde hem de dışında başka türden düzenlemeler önerirler. Bu açıdan, arşiv sanatının yönelimi "yıkıcı" olmaktan çok "kurucu"dur, "yasa ihlal edici" olmaktan çok "yasa koyucu"dur, ama en iyi örneklerinin bu karşıtlıkları aştığını da unutmayalım. ...sadece gayriresmi arşivlerden yararlanmaz, aynı zamanda bunları üretir ve bunu bulunmuş ve inşa edilmiş, olgusal ve kurgusal, kamusal ve kişisel malzemelerin melezliğini vurgulayacak şekilde yapar. Bu sanat bu malzemeleri çoğu zaman bir alıntılama ve yan yana getirme matrisine göre düzenler ve bazen de arşivsel denebilecek bir mimari içinde, bir metinler, görüntüler ve nesnelere toplamı halinde sunar (Foster, 2017a, s.40-41),

Son dönem Arşiv sanatçılarından bazıları şunlardır: Thomas Hirschhorn, Joachim Koester, Sam Durant, Tacita Dean, Tom Burr, Douglas Gordon, Renée Green, Liam Gillick, Jeremy Deller, Mark Dion, Philippe Parreno, Pierre Huyghe. Bu listeye video, gazete, dergi ve metin gibi arşivsel malzemelerden yararlanıp, sosyal konulara odaklı çalışan Gustav Metzger, Andrea Bowers ve Dan Perjovschi gibi sanatçıları da eklemek

mümkündür. Bu sanatçılar, bir akım veya grup olmaktan çok, her birinin kendilerine özgü arşivsel eğilimleri vardır.

Bu sanatçılardan aynı zamanda film yapımcısı olan Tacita Dean, fotoğraf, kısa film, video, kara tahta çizimler ve ses yerleştirmeleri ile üretimler yapmaktadır. Sanatçı, biyografi ve tarih konusunda yaptığı çeşitli araştırmalarını deniz tutkusuyula birleştirmiştir. Dean, arşivsel yönelimini, kayıp ruhların izlerini sürüp, onları ortaya çıkarmak üzerine kurgulamıştır. Bu kayıp ruhlardan biri de, 1928 yılında İngiltere'ye gemiyle kaçak bir yolculuk yaptığı sırada kaybolan, Jen Jeinnie adlı genç bir kadındır. Dean'in, kadının fotoğrafını tesadüfi bir şekilde bulmasıyla başlayan süreç, başka tesadüfle birleşerek gittikçe karmaşıklaşmıştır. Jen Jeinnie'in yolculuk yaptığı gemi, "Devon kıyılarındaki Starehole Körfezi'nde karaya oturmuştu (Foster, 2017a, s.48)". Bu olaydan çok etkilenen Dean, bu kaybın izlerini sürmek için bir yolculuğa koyulmuş ve yolculuk tesadüflerle burada başlamıştır. "Sanatçı yola koyulduğunda havaalanında çantası bir başkasınınikiyle karışır ve fotoğraf kaybolur. Böylece fotoğraf Dublin'e kadar gider. Sonra sanatçı araştırmaları sırasında, Jen Jeinnie adına benzer adlarla her yerde karşılaşmaya başlar. (Kayserilioğlu, 2020, s.65)". Diğer bir tesadüf, kayıp bir kadının araştırmasını yaptığı esnada başka bir kadının cinayete kurban gitmesidir. Dean, "gemi kazasını araştırmak üzere Starehole Körfezi'ne gittiğinde, orada kaldığı gece kayalıklarda bir kız öldürülür (Foster, 2017a, s.48)". Dean, kayıp bir kadının fotoğrafını bulmasıyla başlayan macerasını ve ardışık birçok olayla karmaşıklaşan bu yolculuğunu, arşiv haline dönüştürmüştür. Bu hikâyede hem kayıp bir ruhun yolculuğu araştırılmış hem de sanatçının kendi yolculuğu arşivsel bir belgeye dönüşmüştür. Dean, bu yolculuğun çarpıcı anlatımını *Girl Stowaway* (1994) adlı, sekiz dakikalık renkli ve siyah-beyaz 16 mm filmde göstermiştir (Bkz. Görsel 3.3). Dean'in çalışmalarına konu olan kişiler ve olaylar, kapitalist kültür belleğinde herhangi bir şöhrete sahip olmayan tesadüflerin düzenlenmesidir. İleriki dönem çalışmalarında da yine kaybolup bulunmuş bir iş adamının (Donald Crowhurst) yaşamı, batmış bir geminin kalıntıları gibi sıradan kişilikler ve olayların izini aramakla geçirmiştir.

"Dean bu şekilde tarih ile öznenin kuracağı ilişkilerde kurumsal arşivlerin rehberliğini değil, mikro anlatıların ve öznel deneyimlerin, tesadüf sonucu şekillenen yolculukların yol göstericiliğini öne çıkarmıştır (Kayserilioğlu, 2020, s.65)".



Görsel 3.3. Tacita Dean, “Girl Stowaway”, 16 mm renkli ve siyah beyaz film, optik ses, 8’.Dean images, (detay), Londra, 1994. (Kaynak: <https://migrosmuseum.ch/werke/3336>, Erişim tarihi: 12.12.2023).

Teknolojinin tüm imkânlarından faydalanan Arşiv Sanatçıları, bazen tarihi bir olayın canlandırılması yönünde de arşivsel üretimler yapmıştır. Bunların en önemlilerinden biri, İngiliz sanatçı Jeremy Deller’in performans, canlandırma ve arşiv karışımı (2001), “Orgreave Çatışması”dır (Bkz. Görsel 3.4). Görselde yer alan çatışma sahnesi, 1984’te Güney Yorkshire’da madenciler ve güvenlik kuvvetleri arasında yaşanmış gerçek çatışmanın, 2001 yılında Jeremy Deller tarafından tekrar canlandırıldığı performanstan çekilmiştir.



Görsel 3.4. *Jeremy Deller, "Orgreave Çatışması", 35 mm'lik renkli ve sesli film, 60 dakika, Modern sanat enstitüsü, Glasgow, 2001. (Kaynak: https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php, Erişim tarihi: 12.12.2023).*

18 Haziran 1984'te, İngiltere'nin en büyük yerleşim yerlerinden, Yorkshire bölgesinin Orgreave köyünde, "kömür madeninde çalışan beş bin madenci, yerel kok kömürü fabrikasının dışındaki bir alanda yaklaşık sekiz bin çevik kuvvet polisiyle çatışmaya girdi. Ardından atlı polisler köye akın ederek taarruza geçti (Wilson, 2015, s.112)". Çatışma, Margaret Thatcher hükümetinin o yıl yürürlüğe koyduğu, maden ocağı kapatma uygulamasını protesto eden madencilerin yenilgisiyle sonuçlanmıştır. Çatışmanın yakın takipçisi Britanya basınında olay, "haberlerdeki kamera görüntülerinin polis lehine düzenlenmesi sayesinde kamuoyu etkilenerek, bu karşılaşma polis gönderme kararı yüzünden değil de madencilerin kışkırtması sonucunda yaşanmış gibi gösterilmişti (Hopkins, 2018, s. 277)".

Deller bu tarihi olayı, on yedi yıl sonra, olayın gerçekleştiği yerde, sayıları sekiz yüzü aşan katılımcıyla yeniden canlandırmıştır. Deller, bu tarihsel sahenin gerçeğine uygun şekilde yapılması için oyuncularını, çatışmayı yaşamış madenciler, polisler ve uzman kişilerden seçmiştir. Sanatçı, tarihsel olayların canlandırılması işinde uzmanlaşmış kişilerden yardım almış gerek sahne tasarımında gerekse oyuncuların rolleri konusunda en ufak detayı kaçırmamıştır. Deller bu çalışmasıyla "kişisel bellekle kolektif belleğin, travmatik tekrarlar çağrışımca tekrarın", yaşanan olayla yeniden canlandırmanın bir arada duruşu tarih ve bellek arasındaki ihtilafı ilişkiyi göz önüne" sermiştir (Kitamura, 2010' dan aktaran Oskay, 2017, s.118).

Deller, aslına sadık kalarak gerçekleştirdiği bu tarihi canlandırma ile resmi tarihin göstermediği veya farklı şekillerde gösterildiği anlatım biçimlerine, karşıt bir okuma gerçekleştirmiştir. Deller bu çalışmasıyla “gerek farklı medyumlarda tekrar eden, her tekrarda olayın farklı boyutlarını ön plana çıkaran çok katmanlı yapısı, gerekse oyuncularla tanıkları, izleyicilerle katılımcıları birbirine katan örgüsü dolayısıyla tarih yazımına has bütüncül bir anlatıyı sekteye” uğratmıştır (Oskay, 2017, s.120). Deller’in çalışmasından sonra ortaya yayılan görüntülerle, gerçek çatışma görüntülerinin görsel medyada birbirine karışması, geçmiş görüntülerin gerçeklikleri konusunda sorgulamayı da beraberinde getirmiştir.

Çatışmanın dönemin televizyonlarındaki aktarımı, BBC tarafından kaydedilen kamera kayıtlarının olayların kronolojik sekansıyla oynanarak tarihin iktidarın menfaatlerine göre yazımına dayanır. Deller’in Orgreave canlandırması ise maden işçilerinin kamu düzenini bozan bir grup olarak marjinalleştirilmesine sebep olan baskın temsil biçimlerini sorunsallaştırır. Bu anlamda Deller resmi tarihin sunduğu bu “medyatik olayı” yeniden düşünmekte ve ana akım medyanın üretimini desteklediği bu tarih anlatısını ona eklenerek bozmaktadır (Oskay, 2017, s.122).

Diğer taraftan Orgreave Çatışması’nı gerçeğine uygun canlandırması ile Deller, Foster’in yeni avangart stratejisi olarak öne sürdüğü “çatlaklıkların izini sürmek” düşüncesinin, bir örneğini sunmuştur. Deller bu çalışmasında, geçmişte yaşanmış üstü örtük toplumsal bir olayın izlerini sürerek, onu açığa çıkarıp, tekrar tartışmaya açmıştır. “Sanat eleştirmeni Claire Bishop, Deller’in yapıtının “sapkın bir sağaltıcı” etkisi olduğunu belirtse de bu işin bir yarayı iyileştirmektense iyice açtığını” söylemiştir (Bishop, 2006’dan aktaran Oskay, 2017, s. 121).

Bu canlandırma aynı zamanda küresel olanın karşısına yerel olanın koyulmasını simgeleyen bir çalışmaydı. Deller bu çalışmayla;

Birleşik Krallıktaki sınıf çatışmasının bu son soluğunun ardında yatan gerçeği ortaya çıkarabilecek bir tür “alt sınıfın resmettiği tarih” ürettiğini iddia ediyordu. Yerel göndermelerine rağmen bu yapıt, muhtemelen, geniş bir kesime hitap ediyordu. Yapıt, 1980’li ve 1990’lı yıllarda Avrupa’da ve Amerika’da solcu siyasetin gücünün azalmasına, küresel zorunlulukların dayattığı serbest ticaret politikalarının sıradan işçiler üzerindeki etkilerine değiniyordu (Hopkins, 2018, s. 277).

Diğer bir sanatçı Romanyalı Dan Perjovschi ise, çalışma pratiği olarak sergi öncesi çevre araştırmalarında bulunmuş, bu doğrultuda kenti dolaşmış, insanların konuşmalarına kulak kabartmış, son aşamadaysa, hafızasında kalan bilgilerle, çalışacağı mekânın

duvarlarını çizimlerle doldurmuştur. Kentin mimarisinden ve sakinlerinden süzdüğü bilgiler, sanatçının yapacağı çalışmanın belgeleri niteliğindedir. “Perjovschi’nin yaşadığı mimari mekânlar enstalasyonlarına dair birtakım sonuçları belirlerken, bu esnada deneyimlediği görüntü ve sesler, çizimlerinin bir kısmını, o an yaşadığı ilişkiler ve yerel dedikodular ise, diğerlerini biçimlendirmektedir (Esche, 2005, s. 200)”. Dan Perjovschi’nin 9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında yapmış olduğu “İstanbul Çizimi” adlı çalışma, bu deneyimler sonucu oluşmuş bir belleğin ürünüdür (Bkz. Görsel 3.5).

Perjovschi’in diğer bir çalışma pratiği ise, televizyon ve gazete gibi mecralarda izini sürdüğü güncel olayları kısa cümleler, kelime oyunları ve sivri bir mizah duygusuyla çalışmalarına aktarmasıdır. Sanatçı, “mümkün olan en kapsamlı siyasi, ekonomik ve sanatsal konuları yorumlamayı başarmaktadır. Sanatçının dünyaya bakışı Bükreş’e özel olmanın yanı sıra, küresel bilgi sistemlerinin sunduğu çelişkiler, bilgelik ve anlamsızlıklar da taşır (Esche, 2005, s. 200)”. “Bütün bunlar, birlikte görsel bir günlük oluşturdukları gibi, şu anda kentte, dünyada ve 9. Uluslararası İstanbul Bienali içinde ve çevresinde nelerin olup bittiğinin de küçük bir modelini oluşturmaktadır (Esche, 2005, s. 200)”.



Görsel 3.5. Dan Perjovschi, “İstanbul Çizimi”, çeşitli boyutlarda, duvar resmi, tebeşir, keçeli kalem, kurşun kalem, İstanbul, 2005. (Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/108431906-Uluslararası-istanbul-bienali-142-istanbul-ve-sanat-147-can-altay-ile-soylesi-sanatcidaki-acik-ufuk-korkusu.html>, ErişimTarihi:28:09.2023).

Çalışmaları arşivsel sanat bağlamında ele alınabilecek ABD’li kadın sanatçı Andrea Bowers ise, sosyal meselelere odaklı çalışmalar yürütmektedir. Bowers, video, çizim ve yerleştirme, neon ışığı ve fotoğraf gibi araçları kullanarak, kadın ve işçi hakları, ırkçılık, çevre sorunları, AIDS, göç gibi konuları çalışmalarına konu etmektedir.

Bowers, bu konu başlıklarından AIDS ile ilgili, birkaç kısımdan oluşan projeler gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında öncelikle,

AIDS Anıt Yorganı projesinin [AIDS Memorial Quilt Project] sürdürülmesinden ve gösterilmesinden sorumlu olan kişilere odaklanır. Dünyanın dört bir yanında, binden fazla kişinin yaptığı yorganlar, her biri bir kişinin adının hatırasına ayrılmış farklı panellere yerleştirilmiştir. 1987’de AIDS hastalığına dikkat çekme yöntemi olarak planlanan bu çalışma, Ekim 1996’da Washington DC’deki sergi salonunu kaplayana kadar tam anlamıyla ve bütün yönleriyle hiç sergilenmemiştir (Wilson, 2015, s. 70).

Bowers, 2007’de bu olaydan hareketle, arşivsel nitelikte birkaç aşamalı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bowers, ilk olarak “Depodaki AIDS Anıt Yorganı Natürmortu (Blok 4336-4340)” adlı çalışmasında, sayı numaraları verilmiş yorganların bulunduğu raflardan, kâğıt üzerine renkli kalemlerle çizimler gerçekleştirmiştir (Bkz. Görsel 3.6).



Görsel 3.6. Andrea Bowers, ” Depodaki AIDS Anıt Yorganı Natürmortu (Blok 4336-4340)”, Kağıt üstüne renkli boya kalemi, 92 x 183,5 cm, 2007. (Kaynak: <https://vielmetter.com/exhibitions/2007-05-andrea-bowers-the-weight-of-relevance/>, Erişim Tarihi: 28.12.2023).

Bowers, aynı yıl bu projenin bir parçası olan “İlişkinin Ağırlığı” adlı çalışmasında, “yorganların oranlarını, sergileme şekillerini yansıtan bir dizi fotogerçekçi çizimler ile hem dikiş dikmek hem de onarım yapmak üzere işe alınan, pek çoğu kadın olan işgücünün küçümsenen önemini belgeleyen üç kanallı video filmini” sergilemiştir (Wilson, 2015,

s. 70). (Bkz. Görsel 3.7). Sanatçı böylece geçmişte başlamış ve bugün de devam eden toplumsal bir meseleye, geçmiş, şimdiki zaman bağlantıları kurarak, çizim, video gibi sanatsal araçlarla kayda geçirmiştir.



Görsel 3.7. *Andrea Bowers, " İlişkinin Ağırlığı", Üç kanallı renkli video filmi, sesli, 26 dakika 15 saniye 2007. (Kaynak: <http://svielmetter.com/exhibitions/2007-05-andrea-bowers-the-weight-of-relevanceguid=gallery-exhibition&mid=1>, Erişim Tarihi: 28:12.2023).*

Arşivsel sanatı toplumsal meselelerde bir araç olarak kullanan diğer bir sanatçı, Britanyalı Gustav Metzger gösterilebilir. Gustav Metzger (d.1926- ö. 2017) sanat alanında adını, 1960'lı yıllarda ortaya attığı "Kendini Yıkan Sanat" anlayışıyla duyurmuştur. "Bu dönemde "koruma" ve "kalıcılık" idealleriyle mücadele eden sanatçı kendini tüketen yapıtlar üretmek için, duvara asılmış naylon parçalarına ve tuvallere asit püskürtmüştür (Wilson, 2015, s.254)". Siyasi aktivist kimliğiyle de tanınan sanatçı, çevreciliğe duyduğu ilgi nedeniyle, ağaç gibi doğal formlardan çeşitli yerleştirmeler yapmıştır.

Metzger ayrıca yirmi yılı aşkın sürede, arşiv çalışmalarında kullanılmak üzere odalar dolusu gazete, dergi, sanat kitabı gibi basılı haber kaynakları biriktirmiştir. Bunlar Metzger'in, kişisel zevklerinden ziyade, dönemin toplumsal konularına odaklanan haber arşivleridir. Arşivlerde, dönemin gündemini oluşturan küresel meselelerden ekolojiye, insan haklarından ekonomiye kadar birçok makale, imge ve metinler yer alır. Metzger'in, 2009'da Londra Serpentine Gallery'de açmış olduğu retrospektif sergisinde yer alan "Kitle İletişim Araçları: Bugün ve Dün" adlı çalışması, bu birikimin ürünüdür. Dünü ve bugünü yan yana getiren bu çalışma, "binlerce günlük gazetenin yer aldığı arşivle geliştirilen bir

yerleştirmedir (Wilson, 2015, s.254)”. Sanatçı dönemin tanıkları olan gazeteleri, üst üste bir şekilde, galerinin tam merkezine yerleştirmiştir (Bkz. Görsel 3.8).



Görsel 3.8. *Gustav Metzger, "Kitle İletişim Araçları: Bugün ve Dün", yerleştirme, Londra, 2009. (Kaynak: https://whitehotmagazine.com/articles/november2009/gustavmetzgerserpentineimages/article_images/article_1970-3.jpg, ErişimTarihi:28:11.2023).*

Bu çalışmada izleyiciler, sanatçının gündeme dair tespit ettiği bir konuyu arşivden bulup, onları keserek mıknaıs yardımıyla duvara iliştirebilir. Metzger'in izleyiciye sunduğu bu imkânla, çalışma izleyicilerin arşivden çıkardıkları gazete parçaları ile yeniden üretilmiş olur. "Okurlar tarafından düzenlenen ve ağdaş sorunları ele alan bu "haber ağı" anlatısı sürekli güncellenir; ortaya çıkan "gerçekler", hâkim genel kanıyı iten içe zayıflatır (Wilson, 2015, s.254)". Sanatçı arşiv çalışmalarını, zaman zaman üniversitelerle iş birliği içinde, öğrencilerle birlikte farkındalık yaratmak adına gerçekleştirmiştir. Bir haftalık periyotlarda doğa bilinci, hızlı tüketim veya herhangi bir toplumsal mesele ile ilgili öğrencilerle okumalar yapıp, sonra ilgili konularda yeni haber ağları oluşturmuşlardır.

Sonuç olarak Arşivsel Sanat eğilimi tarihi fotomontajlara kadar dayansa da, gelişen teknoloji ve küresel çapta yaşanan toplumsal değişimler, bu pratiği kullanan sanatçıları farklı farklı kişisel eğilimlere yönelmiştir. Arşivsel sanat eğilimi, kolajın bir parçası olarak başladığı serüvenine, kurumsal eleştiriler için kullanılan bir malzemeye, kişisel bir

merak duygusuyla geçmişi araştırmak için bir dürtüye, sonunda toplumsal meselelerin kaydedildiği bir araca dönüşmüştür. Özellikle 1990'lardaki neo-liberal atılımlardan sonra, küreselleşmeye bağlı olarak daha da ivme kazanan enformasyon bombardımanı ve hızlı tüketime bağlı olarak toplumda daha çok hafıza kaybına neden olmuştur. Arşiv sanatçılarının bu anlamdaki çabaları, bellek yitimine karşı, unutulmuş kaybedilmiş kişisel ve toplumsal bilgileri yeniden ortaya çıkarmaya ve üretmeye yönelik hamleler olarak görülebilir.

3.2. Thomas Hirschhorn: Kamusal Arşiv Pratikleri

İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn, yaptığı sanatı “Bağlantılandırılmayacak olanları bağlantılandırma” istenci diye tanımlamaktadır. Bağlantı noktaları farklı olsa bu istek aslında yukarıda adı sayılan diğer arşiv sanatçıları için de geçerlidir (Foster, 2017a, s.66). Arşiv sanatçıları hareketi geçiren bu isteği Foster, şöyle tarif etmektedir: “bu bir totalleştirme buyruğu değildir; daha ziyade, basitçe bir bağlantılandırma isteğidir: Yerini şaşırmış bir geçmişi eşeleme, o geçmişin izlerinden bazılarını harmanlama, şimdiye nelerin kaldığını saptama isteğidir (Foster, 2017a, s.66)”. Hirschhorn, arşivsel pratiklerinin büyük bir kısmında, geçmiş izleri kamusal alanlarda aramıştır.

Hirschhorn, kamusal alanda bu kategorinin bugün hâlâ nasıl işleyebileceğini didikleyen kamusal müdahaleler üretir. Projelerinin çoğu marjinal trampa ve tesadüfi mübadelenin yerel biçimleriyle oynar: Seyyar satıcılar, pazar tezgâhları ve danışma kulübeleri gibi ev yapımı ikramlar, yeni bir şekle sokulmuş ürünler, doğaçlama broşürler vs. sunan düzenlemelerdir (Foster, 2017a, s.42).

Hirschhorn, Arşivsel Sanat pratiklerinde, kaybolan kamusal hayata, küresel siyasete ve tüketim konularına geçici ve alternatif çözümler bulmanın yollarını aramıştır. Bu doğrultuda “Hirschhorn aynı anda hem “fikirleri dağıtmak”, hem “faaliyeti özgürleştirmek”, hem de “enerji saçmak “ister: Farklı izlerçevreleri kamu kültürünün alternatif arşivlerine açmak ve bu ilişkiye duygulanım yüklemek ister (Foster, 2017a, s.42)”. Hirschhorn bu doğrultuda “kiosklar”, “anıtlar”, “doğrudan heykeller” ve “sunaklar” adını verdiği ve sınıflandırdığı arşivsel çalışmalar gerçekleştirir. Hirschhorn ‘un kategorik olarak ayırdığı pratiklerin hepsinin, birbirleri ile kesişme noktaları vardır.

Hirschhorn’un “doğrudan heykeller” üretimine ilham olacak olay, Prenses Diana’nın hayatını kaybettiği (31 Ağustos 1997), Paris yakınlarındaki bir yerin, sevenleri tarafından mabede dönüştürülmesidir. Prenses Diana’nın hayranları, Paris’te yer alan

“Alma Köprüsü”nün üstündeki kopya bir anıtın etrafını (Özgürlük Alevi Anıtı), prensese yazdıkları notlarla, şiirlerle, fotoğraflarla donatarak onu unutmadıklarını göstermişlerdir.

Diana'nın yasını tutanlar alanda önceden beri bulunan bayağı özgürlük anıtını kendi kodlarına uydururken, resmî bir yapıyı da Hirschhorn'a göre tam da “tabandan doğduğu” için “hakiki bir anıt”a dönüştürmüşlerdi. Onun doğrudan heykelleri bununla ilintili bir sonucu amaçlar: “Özgün hedef olan gerçek destekle hiçbir alakası olmayan mesajlar” için tasarlandıklarından, “altında topluluğun imzası olan”(“doğrudan”ın buradaki anlamlarından biri de budur) yeniden yazma edimleri için geçici bir détournement (tersinedöndürme) araçları olarak sunulurlar (Foster, 2017a, s.43).

Hirschhorn, 1999 yılında, bu olaydan hareketle, galeri mekânında, topluluğun katılımına sunduğu bir doğrudan anıt çalışmasını gerçekleştirmiştir (Bkz. Görsel 3.9). Hirschhorn, Prenses Diana için oluşturulan alanın yapısal özelliklerini, direk olarak kendi anıt çalışmasına aktarmıştır. Ortada duran dikey form, “Özgürlük Alevi Anıtı”na, etrafındaki yatay eksenli platform, hayranlarının Diana için notalarını bıraktıkları alana benzetilmiştir.

Sanatçının diğer bir arşiv pratiği “Sunaklar” da yine, doğrudan heykellerde olduğu gibi bir anma alanına dönüştürülmüştür. Hirschhorn, gerçekleştirdiği sunaklar da, kendisi için özel anlam ifade eden şahsiyetlere göndermelerde bulunmuştur. Sanatçı, bu sunaklardan bir tanesini de Avusturya'lı yazar Ingeborg Bachmann'a ithafen yapmıştır (Bkz. Görsel 3.10).

“Çoğunlukla kiç yadigârlar, dilek mumları ve hayran tapınmasının diğer duygulu işaretleriyle dolu olan bu sunaklar genellikle onurlandırılan kişilerin “kazada ya da kazara ölmüş olabilecekleri yerlerde: bir kaldırımında, sokakta ya da bir köşe başında” yer almıştır (Foster, 2017a, s.43).



Görsel 3.9. Thomas Hirschhorn, "Direct Sculpture (Doğrudan Heykel)", Karışık teknik, , Galerie Chantal Crousel, Paris, 1999. (Kaynak: <https://www.artbasel.com/stories/chantal-crousel-galerie-paris-marais-portrait> ,Erişim tarihi: 18.12.2023).



Görsel 3.10. Thomas Hirschhorn, "Ingeborg Bachmann Altar (Sunak)", Yerleştirme, 1998. (Kaynak: <https://www.artda.cn/yishujiakuguowai-c-1128.html> ,Erişim tarihi: 18.12.2023).

Sanatçının, bir diğer arşiv pratiği "Kiosklar" ise, sunaklardan farklı olarak, bilgi verme amaçlı yapılmış, derme çatma yapılarıdır. Hirschhorn, Zürih Üniversitesi'nin dört yıllık bir dönemde, altı ay aralıklarla sergilenmek üzere verdiği siparişe yanıt olarak, sekiz adet kiosk inşa etmiştir. Fernand Léger, Meret Oppenheim, Liubov Popova, Bachmann, Robert Walser gibi çeşitli sanatçı ve yazarlara ithafen yapılan kiosklar, günlük hayatta

kullanımda olan afiş, yazı, karton, koli bandı, folyo ve fotoğraf gibi nesnelere donatılmıştır. Sanatçı, kioskların çevre hatlarını çivi, bant, kontrplak, karton gibi malzemelerle, iç mekân donanımını televizyon, mobilya gibi araçlarla, bilgilendirmeleri de metinler ve görsellerle oluşturmuştur. Arşivsel materyallerle oluşturulduğu kiosklardan birini de İsviçreli yazar Robert Walser'a ithafen yapmıştır (Bkz. Görsel 3.11). Sıradan ve görkemsiz olarak oluşturulmuş kiosklar, kendi başlarına öyle durduğu zaman hiçbir anlam ifade etmez, izleyici deneyimleriyle, dönüştüğü zaman anlam kazanır.

Hirschhorn bu karışık araçları seyircilerini sanat, edebiyat ve felsefenin radikal pratiklerine (yeniden) yatırım yapmaya kışkırtmak için kullanır: Resmi beğeniye, öncü kültüre ya da eleştirel doğruluğa değil, sanat aşkının güç verdiği siyasal kullanıma dayalı bir kültürel kateksis (duygu yatırımı) üretmek derindedir... Hirschhorn, bugün iletişimsel aklın açık bir aracının var olduğunu iddia etmekten ziyade kitle kültürü dillerinin pıhtılaşmış doğasıyla iş görür. Fiiliyatta amacı ileri kapitalizmin şöhret gösterisi kompleksini başka yöne çevirmektir (detourne) ve Hirschhorn bunu abes bir notayla yeniden çalarak yapar. Prenses Di yerine Ingeborg Bachmann, American Idol yerine Liubov Popova vs. (Foster, 2017a, s.46, 47).



Görsel 3.11. *Thomas Hirschhorn, "Robert Walser Kiosk", Karışık teknik, Yerleştirme, Zürih Üniversitesi, Irchel Kampüsü, 1999.* (Kaynak: <https://www.semanticscholar.org/paper/Archive-as-history-%3A-Godard%2C-G%C3%A9ricault%2C-Hirschhorn-O'brien/64e421f858673c670c56337c878592e1cf9902a7>, Erişim tarihi: 18.12.2023).

Sanatçının, son arşiv pratiği "Anıtlar" ise Spinoza, Bataille, Deleuze ve Gramsci gibi filozoflara adanmış heykellerden oluşmaktadır. Sanatçı, yaptığı anıtları, günlük hayatın yoğun yaşandığı meydan ve park gibi resmi yerlerden ziyade, farklı toplumsal

mekânlara yerleştirmiştir. Bunlardan Spinoza Anıtı (1999), Amsterdam'daki genelev bölgesine yerleştirilmiştir (Bkz. Görsel 3.12). Hirschhorn, 1990'lı yıllardan günümüze kadar kamusal alanda, Spinoza, Deleuze, Bataille ve Gramsci gibi anıtlarının yanında, sanata ilgili veya ilgisiz toplulukların katılımlarıyla altmıştan fazla eser üretmiştir. Sanatçı özellikle “sunak ve anıt pratiklerinde kendi deyimiyle “Oluş ve Üretim” (eserin inşası, planlaması ve icrası esnasında alanda olmak)” prensibi ile hareket etmiştir (http-6)”. Sanatçı, en küçük olan Spinoza Anıt'ını, bölgede yaşayan insanlardan sadece biri ile Gilles Deleuze Anıt'nı ise bölgedeki (Avignon'un dışında kalan mahallelerden birinde) birçok insanla birlikte oluşturmuştur. Hirschhorn'un bölge halkıyla oluşturduğu “Gilles Deleuze Anıt'ı yapısal olarak birbirinden farklı dört kısma ayrılıyordu: Bir kütüphane, Deleuze'ün bir heykeli, onun anısına adanmış entegre bir sunak ve bir felsefe taşı (http-6)”.



Görsel 3.12. *Thomas Hirschhorn, " Spinoza Anıtı", Karışık teknik, Yerleştirme, 1999. (Kaynak: <https://www.artda.cn/yishujiakuguowai-c-1128.html>, Erişim tarihi: 18.12.2023).*

Her projesinde biraz daha deneyimlenen sanatçı, Bataille ve Gramsci Anıt'larının oluşum sürecinde, bölgede daha çok zaman geçirerek, projelerini gerçekleştirmiştir. Bu projelerde yer alan anıtlar, sadece temsili olana göndermeler içermemiş, aynı zamanda karşılaşmalar, bağlantılar ve birliktelikler sağlamıştır. Bu kapsamda, sanatçının 2013'te yapmış olduğu en önemli anıt projesi Gramsci Anıt'ıdır (Bkz. Görsel 3.13).



Görsel 3.13. Thomas Hirschhorn, " Gramsci Anıtı ", Karışık teknik, Yerleştirme, New York 2013. (Kaynak: <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/mina-tansel/new-york-ta-gramsci-aniti/652/> Erişim tarihi: 18.12.2023).

Hirschhorn anıt projelerinden en kapsamlı olanı Gramsci Anıtı'ndaki deneyimlerini şöyle aktarmaktadır:

Şehrin (New York City) dört bir yanındaki sosyal konutları ziyaret ettim. İşbirliği yapmanın mümkün olup olmadığını görmek adına bölge sakinleri ile görüştim. Gramsci Anıtı'nı Forest Evleri'nde inşa etme kararını, Forest Evleri Sakinleri Birliği'nin başkanı Erik Farmer ile birlikte aldık. Gramsci Anıtı bir başarı değildir. Başarısızlık da değildir. Sanat zaten hiçbir zaman böyle bir şey olmamıştır. Gramsci Anıtı, kamusal sanatın nihayetinde bir dönüşüme önyak olan bir deneyim olarak yeniden değerlendirilmesine katkı sağlamıştır (http-6).

İlk planda tahta malzemelerle oluşmuş yapılar ve bunları birbirine bağlayan bir köprü, flamalarla ve afişlerden bezenmiş bir platform görülmektedir. Hirschhorn, röportajında, geniş bir alana yayılan ve karmaşık yapılardan oluşan anıt projesinin özelliklerinin şu şekilde açıklamıştır:

Alan birçok farklı aktiviteye ev sahipliği yaptı: Bir sergi alanı, kütüphane, tüm gün internet bağlantısı olan bir internet köşesi, atölye alanı, bölgede yaşayanların işlettiği bir bar ve bir radyo istasyonu bulunuyordu. 2,5 kilometrelik bir alanı kapsayan küçük bir radyo istasyonu kurduk. Bölgede yaşayan iki DJ de projeye dahil oldular. Tartışma ve röportaj programları, dostlarımızın ve bölge sakinlerinin ürettiği müzikler yayınlandı. Kütüphanede New York Şehir Üniversitesi'ndeki İtalyan-Amerikan cemiyetinin 500 kitaplık arşivinden kitaplar bulunuyordu. Sergi alanında Antonio Gramsci'nin İtalya'daki müze evinden ödünç alınan eşyalar sergilendi. Günlük ve haftalık etkinlikler düzenledik (http-6).

Sanatçı doğrudan heykel, kiosk, sunak ve anıt projelerinin tümünde, öteki ile diyaloga geçmeye çalışmış, sanatsal deneyimleri, toplumsal deneyimlerden sonraya bırakmıştır. Üstelik bunu bazen resmi-özel kurumlarda veya kamusal alanlarda, diğer sanat eserleriyle yan yana getirerek de yapmıştır. Sanatçı özellikle, insanların belleğini, kendi yaşamsal deneyimleriyle ilgili düşünmeye zorlamıştır. Sanatçının bölgeye sunduğu filozofların,

...radikal konumu ev sahibi topluluğun marjinal konumuna tekabül ediyordu ve dolayısıyla bu karşılaşma, anıtı (felsefi, siyasi, toplumsal ve ekonomik) uzlaşmaz karşıtlıkları muğlaklaştıran tek anlamlı bir yapı olmaktan çıkarıp geçici bir süreliğine bu farklılıkları dile getirmek için kullanılacak karşı hegemonyacı bir arşiv haline getiriyordu (Foster, 2017a, s.45).

Hirschhorn, filozoflara adanmış olduğu anıtlarla, sanat tarihini ve geleneksel anıtları da sorgulamaya açmıştır. “Ortak zamana ve ortak mekâna temellenen konvansiyonel anıt, meydanları resmi anlatının sahnesine dönüştürür ve bu temsillerle kamusal alana, kamunun belleğine yazar kendini (Oskay, 2017, s.120)”.

Geçmiş vücuda getirmektense anıt, onun yerini alır, bir topluluğun belleğiyle hesaplaşmasının yerine taşınmış bir şey koyar. Anıttan geriye unutkanlık miras kalır. Öte yandan, buldukları yerin siyasi-ideolojik anlatısını görünür kılan, kendini ortak kullanım alanlarının zeminine çakan anıta, anıtın unutmaya dirsek temasındaki varlığına alternatif olarak gelişen karşı-anıt, farklı anımsama pratiklerinin olasılıklarını düşünür. Bu anlamda tarihin baskın temsil biçimleriyle, tarihselleştirme süreçleriyle hesaplaşan bir tavır gelişmektedir (Oskay, 2017, s.121).

Hirschhorn karşılaşmalar ve birlikteliklerle gerçekleştirdiği doğrudan heykel, kiosk, sunak ve anıt projelerinin tümünde günümüz konjonktürel yapısıyla hesaplaşma içerisindedir. Bu anlamda geliştirmiş olduğu karşıt anıt stratejileri ile halen yaşanabilir kamusal bir hayatın olabileceğini hatırlatmaktadır.

SONUÇ

18. yüzyıldaki bilimsel ve felsefi gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkan Modernizm ile yeni bir ekonomi modeli ve ona uygun mekânlar icat edilmiştir. Bu doğrultuda 18. yüzyılda Fransa'nın başkenti Paris, ızgara sistemi şeklinde bölünüp tasarlanarak, tüm Avrupa'ya ve dünyaya örnek kent olarak sunulmuştur. Bu yeni kent modelinin görünürdeki amacı, toplumsal hayatı kolaylaştırmak gibi görünse de asıl amaç kitlelerin kontrolünü sağlamaktır.

Günümüze kadar etkisini sürdürecektir kapitalist ekonomi düzeni, kendi varlığını, tasarlanan modern kentlerde sürdürmüştür. Bu süreçte, sosyal hayattan sanata, siyasetten bilime tüm alanlar, yenilik uğruna defalarca düzenlenerek toplumsal karmaşalara neden olmuştur. 20. yüzyıl başlarında yeni oluşan bu sistemin arızaları, sanat alanında başta Konstrüktivist, Sürrealist ve Dadaistler gibi tarihsel avangartlar tarafından eleştirilmiştir. 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara kadar, tarihsel avangart hareketlerinin etkisi devam etmiş, Pop-Art, Arazi Sanatı, Fluxus, Minimalizm, Kavramsal Sanat gibi Neo-Avangard akımlar, tarihsel avangartlardan aldıkları mirasa bazı eklemeler yaparak, sanat kurumlarını ve kapitalist sermayeyi eleştiren girişimlerde bulunmuşlardır. 1990'lı yıllarda ortaya çıkan, yeni kapitalist modelin (neo-liberalizmin) toplumsal uygulamalarına karşı, sanatta, yeni avangart stratejiler (Arşivsel Sanat) geliştirilmiştir. Arşiv sanatçılarının toplumsal olgulara yaklaşım tarzları, onları ele alış biçimleri ve günümüz teknolojileriyle uyumu sayesinde günümüzde de birçok sanatçı tarafından sıkça tercih edilmektedir.

20. yüzyıla kadar bir "Heykel" tasavvuru söz konusu olduğunda akıllara gelen üç boyutlu, etrafında dönülebilen dikey özellikler, toplumsal, ekonomik ve teknolojik birçok nedenle biçimsel dönüşümler geçirmiştir. Yüzyıllardır taş bir kütle olan heykel, Picasso ve Konstrüktivist sanatçıların müdahaleleri ile ilk olarak kaidesinden indirilip duvarlara, tavanlara monte edilmiştir. Minimalist ve Land-Art sanatçıları ile galeri mekânlarına, doğaya, yeryüzünün uçsuz bucaksız alanlarına yayılmıştır. Heykelin bütün bu kullanımları yanında, düşünsel anlamda önemli ayrışmalar söz konusu olmuştur. Heykel, Modernizm ve Post-Modernizm ile ilişkilendirilen bu biçimsel değişkenliklerinin yanı sıra, alternatif ilişki/öznellik modelleri (arşivsel pratikler) sunacak faaliyet alanları da açmıştır. Günümüzde heykel, artık bir zamanlar salt ışık gölge oyunları oynamaya yarayan, kahramanlık hikâyeleri ile gözlerimizi yaşartan duygusal özelliklerinden veya biçimsel kullanımlarından ziyade; yüzyıldır bünyesine kattığı formlarla, tekniklerle, diğer

disiplinlerle ilişkisiyle, sergilenme şekilleri ve toplumsal olguları ele alış şekilleriyle ile kural tanımaz, sınırsız bir disipline dñnüşmüřtür.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (1998), *Arayışlar*, (Çev: Z. Rona). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Auqe, M. (1997). *Yer-olmayanlar* (Çev: T. Ilgaz). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Baker, U. (2011). *Beyin ekran* (Der: E. Berensel). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar* (Çev: A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, M. (2005). *Katı olan her şey buharlaşıyor* (Çev: Ü. Altuğ, B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bernadac, M. ve Bouchet, P. (2006). *Picasso: dahi ve deli* (Çev: C. İleri). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. (2011). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar* (Çev: N. Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brown, B. (1989). *Marks, freud ve günlük hayatın eleştirisi* (Çev: Y. Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı* (Çev: E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Collins, J. (2008). *Günümüzde heykel* (Çev: M. Apa). London: Phaidon Press.
- Debord, G. (2006). *Gösteri toplumu* (Çev: A. Ekmekçi ve O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Esche, C. (2005). Dan Perjovschi (Çev: N. Dikbaş). Deniz Ünsal (Editör), 9. *Uluslararası İstanbul bienalinin içinde* (s. 200). İstanbul: Ofset Yapımevi.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın tüm öyküsü* (Çev: G. Aldoğan ve F. Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Foster, H. (2017a). *Yeni Kötü Günler: Sanat, eleştiri, acil durum* (Çev: F. B. Aydar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Foster, H. (2017b). *Gerçeğin geri dönüşü: Yüzyılın sonunda avangard* (Çev: E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (2003a). *Postmodernliğin durumu* (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

- Harvey, D. (2003b). *Sosyal adalet ve şehir* (Çev: M. Moralı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Paris, modernitenin başkenti* (Çev: B. Kılınçer). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hopkins, D. (2018) *Modern sanattan sonra: 1945-2017* (Çev. F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Latour, B. (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık* (Çev: İ. Uysal). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Lefebvre, H. (1998). *Modern dünyada gündelik hayat* (Çev: I. Gürbüz). İstanbul: Metis.
- Lefebvre, H. (2010). *Gündelik hayatın eleştirisi I* (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2021). *Kentsel devrim* (Çev: S. Sezer). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü* (Çev: C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz küpün içinde: galeri mekânın ideolojisi* (Çev: A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Robins, K. (1999). *İmaj: görmenin kültür ve politikası* (Çev: N. Türkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Timuçin, A. (2002). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Smith, N. (2021). *Eşitsiz Gelişim: doğa, sermaye ve mekânın üretimi* (Çev: E. Soğancılar). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Stavrides, S. (2019). *Müşterek mekân: müşterekler olarak şehir* (Çev: C. Saraçoğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Stavrides, S. (2021). *Kentsel heterotopya: özgürleşme mekânı olarak eşikler kentine doğru* (Çev: A. Karatay). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Soja, E. W. (2019). *Postmodern Coğrafyalar Eleştirel Toplumsal Teoride Mekânın Yeniden İleri Sürülmesi*. (Çev.Y. Çetin). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Şenyapılı, Ö. (2003), *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel* Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık.
- Urry, J. (2018). *Mekânları Tüketmek* (Çev. R. G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur: 21. yüzyıl sanatını yaşamak* (Çev. F. Candil Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Makaleler

Apa, M. (2018). Toplumsal bir olgu olarak heykel. *Çanakkale Paradigma Akademi Yay. Kültür, Sanat, Edebiyat Sosyolojisi*, (01), 333-366.

Bozdoğan, S. ve Benek, S. (2021). Modern coğrafi düşüncede mekân ve yer kavramlarının teorik temelleri üzerine bir değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi Coğrafya Dergisi*, (43), 177-195.

Dede, E. (2020). Hiçlik ve boşluk kavramlarına ilişkin çağdaş sanat örnekleri. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (11), 384-399.

Gökgür, P. (2017). Kamusal alanın değişimini ve dönüşümünü etkileyen faktörler. *Bartın Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınları*, (01), 1-17.

Hamilton, J. (2012). Arman'ın nesnelere sistemi. (Çev: Ayşe Önuçak Bozdurgut) *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, (10), 1-21.

Karaaslan, S.(2011). Etrafını kuşatan heykeller: Richard Serra. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2), 63-76.

Kayserilioğlu, K. (2020). Vaporwa ve estetiği üzerinden nostalji olgusunu düşünmek. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Tasarım Dergisi*, (11), 57-68.

Kedik, A. Sibel. (2010). Richard Long: bir yürüyüşün ima ettikleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (5), 107-120.

Kırlangıç, A. (2006), Hareket İmgesinden Mobillere. *RH+Sanart Dergisi*, (35), 19-22.

Köse, H. (2009). Lefebvre ve modern dünyada gündelik hayat. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim ve Araştırma Dergisi*, (28), 7-25.

Krauss, R. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. (Çev: Tuncay Birkan) *Sanat Dünyamız*, (82), 103-110.

Oskay-Malicki, H.E (2017). Günümüz sanatında tarihin yeniden canlandırılması: Jeremy Deller ve orgreave çatışması örneği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (39), 116-130.

Uz, N. ve Uz, A. (2017). Mavi dünya: Yves Klein'in resim ve heykelleri. *Alaattin Keykubad Üniversitesi, II. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu*, (12), 81-93.

Tezler

GÜL, E. (2012). *Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın eserlerindeki mekan anlayışı*. Yüksek Lisans Tezi: İstanbul: Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SOYAL, E. (2019). *Modern gündelik hayat eleştirisinde oyunun sanatsal seyri*. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

İnternet

http 1: <https://www.murekkephaber.com/sanat-akimlari-nelerdir-gecmisten-gunumuze-sanat-akimlari/6009/> (Erişim tarihi: 11.11.2023)

http 2: <https://www.e-skop.com/skopbulten/pariste-uc-sergi-i-surrealist-nesne/1690> (Erişim tarihi: 11.11.2023)

http 3: <https://e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941> (Erişim tarihi: 11.11.2023)

http 4: <https://aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/> (Erişim tarihi: 10.12.2023)

http 5: <https://www.e-skop.com/skopbulten/elestirinin-rafa-kaldirildi-bir-cagda-hans-haacke-yolundan-sasmiyor/2173> (Erişim tarihi: 11.12.2023)

http 6: <https://www.ekdergi.com/thomas-hirschhorn-gramsci-aniti-da-tum-anitlar-gibi-sonsuzluga-adandi/> (Erişim tarihi: 25.12.2023)