



T.C
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ TÜKETİM TOPLUMUNUN YARATTIĞI MEKÂN -
ZAMAN BAĞLAMINDA ÜRETİM - TÜKETİM SÜRECİNİN
SANATA ETKİSİ**

Ejder KOKU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HATAY/2008

T.C
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ TÜKETİM TOPLUMUNUN YARATTIĞI MEKÂN -
ZAMAN BAĞLAMINDA ÜRETİM - TÜKETİM SÜRECİNİN
SANATA ETKİSİ**

Ejder KOKU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Melih APA

HATAY/2008

MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYALBİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Heykel Anasanat Dalı öğrencisi tarafından hazırlanan
“.....” başlıklı çalışma, / / tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda
başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

(İmza)

Tez Danışmanı (Başkan) Akademik Ünvanı, Ad-Soyad

(İmza)

Üye Akademik Ünvanı, Ad-Soyad

(İmza)

Üye Akademik Ünvanı, Ad-Soyad

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

... / ... /

(İmza Yeri)
Akademik Ünvanı, Adı Soyadı
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Çalışmalarımı yönlendiren, araştırmalarımın her aşamasında bilgi, öneri ve yardımlarını esirgemeyerek akademik gelişmeme sabırla katkıda bulunan başta danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Melih APA'ya ve tüm hocalarıma, aynı zamanda çalışmam sırasında beni yalnız bırakmayan arkadaşlarıma özellikle Nesrin'e katkılarından dolayı teşekkür ederim.

GÜNÜMÜZ TÜKETİM TOPLUMUNUN YARATTIĞI MEKÂN - ZAMAN BAĞLAMINDA ÜRETİM - TÜKETİM SÜRECİNİN SANATA ETKİSİ

**Yüksek Lisans Tezi, Ejder KOKU
Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Melih APA**

ÖZET

Günümüzde bulundukları mekânın bağlamına bağlı olarak sanat nesnesi olma özelliğini kazanabilecek nesnelerin olduğu kadar herhangi bir nesneye bu anlamı yükleyebilecek olası bağlamların yani mekânların sınırları da ortadan kalkmış görünmektedir. Belki de artık, nesne ve mekân / bağlam ilişkisini tartışmak yerine, sanat nesnesi veya sanatın artık bir süreç olarak görülmesi gereken günümüzde, bu sürecin önemli bir başka yanını, sanatçı ve izleyicinin hangi süreç içinde ve nasıl bir etkileşim ile karşı karşıya geldiklerini değerlendirmek gerekmektedir.

Bu tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde tezin amacı ve önemine, kavramsal çerçevesine değinilmiştir. İkinci bölümde kentin tarihsel gelişim sürecinin heykel kavramına nasıl yansıdığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. “Modern toplum bir kent ütopyasıdır” bağlamında kamusal alanlarda sanat üretme/tüketme sürecinin tarihi arka planı ve teorik temelleri bağlamında ele alınmıştır. Sanat kurumlarının işlevlerinin artık nasıl tanımlanabileceği, özellikle sanatçı-sanat nesnesi (eğer olacak ise) ve izleyici arasındaki boşluğu ortadan kaldıracak, bir anlamda kamu için / kamu ile üretmek sanatın demokratikleşmesini sağlayabilecek tek yol gibi görünmektedir.

ANAHTAR SÖZCÜKLER

Bağlam, Süreç, Üretim, Tüketim, Kamusal Alan.

**THE EFFECT OF TODAY'S CONSUMPTION SOCIETY, PRODUCTION-
CONSUMPTION PROCESS WHICH IS CONTEXTUAL WITH SPACE-
TIME TO ART**

Ejder KOKU
Department of Sculpture of Art, Master of Science
Supervisor: Asst Prof. Melih APA

ABSTRACT

Today it looks there is no limit of possible contexts which will be able to load that meaning to any object as much as the things which will be able to get the quality of an art object depending on the space context. Perhaps, today when requires to see the art or art object as a process perhaps it is necessary to evaluate another important side anymore: How in which process and by what kind of discussing about the relationship between object, place/context.

The thesis is consisted of three chapters. In the first chapter it is slated on the purpose and import of thesis and theoretical framework is mentioned. In the second chapter it is tried to explain how the historical development/process reflects to the concept of sculpture. Modern society is an urban utopia, art production/consumption process in public areas historical basics are mentioned. Then, how the functions of art institutions can be described, especially it is seemed to be the only way of providing to be democratic: for public and with public; to prevent the distance between the artist-art object (if there will be) and the viewer.

KEY WORDS

Context, Process, Production, Consumption, Public Area.

İÇİNDEKİLER

Jüri Üyelerinin Onay Sayfası	
Önsöz	i
Özet ve Anahtar Sözcükler	ii
Abstract and Key Words	iii
İçindekiler	iv
Resimler Dizini.....	vi

BİRİNCİ KESİM

ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1. GİRİŞ	1
1.1. Tezin Önemi ve Amacı	2
1.2. Kavramsal Çerçeve	2
1.3. Varsayımlar	2
1.4. Veri Toplama Tekniği	2

İKİNCİ KESİM

BULGULAR VE YORUMLAR

2. KENTSEL BAĞLAMDA ÜRETİM – TÜKETİM’İN SANATA ETKİSİ	3
2.1. 20. yy’da Üretim Bağlamında Ekonomik ve Toplumsal Süreç	3
2.1.1. Kentsel Bağlam	3
2.1.2. Postmodernizm ve Mekan.....	7
2.1.3. Tüketim Toplumu	9
2.2. Kentin Tarihsel Gelişim Sürecinin Sanata Etkisi.....	12
2.2.1. Kentin Tarihsel Gelişim Sürecinde Heykelin Yeri.....	18
2.2.1.1. Modern Süreçte Değişen Sanatsal Bağlam	28
2.2.1.2. İki Dünya Savaşı Arasında Sanatın Hareket Alanı	32
2.2.1.3. 1960 Sonrası Sanatın Üretim Alanı.....	38

2.2.2. Kentsel Tasarım	63
2.2.2.1. Metalaşan Mekan	65
2.2.2.2. Küreselleşme Sürecinin Kamusal Sanata Etkisi	79

ÜÇÜNCÜ KESİM

GENEL DEĞERLENDİRME

3. SONUÇ	92
KAYNAKÇA.....	95

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

Resim 1. Leonardo Da Vinci, İnsan Figürü , 1485.	19
http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci	
Resim 2. Bernini, Nicola Salvi, Trevi çeşmesi , Barok Dönemi, 18.yy.	20
http://www.asunundeferinden.com/Italy/roma/trevi.jpg	
Resim 3. Rönesans Dönemi, Campidoglio Meydanı	21
http://www.2del.net/fotografcilik.ve.resimler/7985-ssuyrun.size.italya.html	
Resim 4. Auguste Rodin, Calais Burjuvaları , 1895.	23
http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/rodin/rodin_calais.html	
Resim 5. Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun , 1937.	25
http://www.strudelrags.com/brancusi.htm	
Resim 6. Tatlin, III. Enternasyonal , 1919.	27
http://foro.casarusia.com/viewtopic.php?start=30&t=1385	
Resim 7. Marcel Duchamp, Çeşme , 1915.....	34
http://improvis.org/walden/Timelines.htm	
Resim 8. Claes Oldenburg, Floor Hamburger , 1962.	38
http://faculty.indy.cc.ks.us/jnull/sculpasssembledge2.htm	
Resim 9. Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Kadar Çekici Yapan Şey Nedir , 1956. .	38
http://siad2.hec.fr/sit_05/Dangerville/hamilton.htm	
Resim 10. Pierro Manzoni, Dünyanın Kaidesi , 1961.	41
http://www.uni-erfurt.de/philosophie/mainengl.html	
Resim 11. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran , 1969.	42
http://www.hawaii.edu/lruby/art400/sculpt.htm	
Resim 12. Walter De Maria, Yıldırım Alanı , 1977.	43
http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/gallery_2.html	
Resim 13. Mary Miss, Çevreölçümler , 1977-78.....	44
(2002), Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, Sayı: 82, YKY, İstanbul.	
Resim 14. Christo, The Reichstag , 1968.	45
http://www.gwu.edu/~business/news/archive/2004/sbpm_news0510.htm	

Resim 15.	Joseph Beuys, Kır Kurdu , 1972.	49
	http://prosainofensiva.blogspot.com/2006_06_01_archive.html	
Resim 16.	Joseph Beuys, Kır Kurdu , 1972.	49
	http://prosainofensiva.blogspot.com/2006_06_01_archive.html	
Resim 17.	Joseph Beuys, Fidan dikimi , 1982.	50
	http://www.shanghaiblog.hochparterre.ch/static/hdanrissengl	
Resim 18.	Joseph Beuys, Fidan dikimi , 2004.....	50
	http://www.shanghaiblog.hochparterre.ch/static/hdanrissengl	
Resim 19.	Vostell, Elektonic Decollage Happening Room , 1968.....	53
	http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/fluxus.pdf	
Resim 20.	Nam June Paik, Zen for TV , 1963.	54
	http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/fluxus.pdf	
Resim 21.	Nam June Paik, Anıt , 1965.	54
	http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/fluxus.pdf	
Resim 22.	Richard Serra, Installation At MoMA ,.....	55
	http://www.tropolism.com/2007/04/serra_installation_at_moma.php	
Resim 23.	Richard Serra, Titled Arc , 1981.	56
	http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/geomti.pdf	
Resim 24.	Robert Morris, Etrafını Kuşatmak , 1970.	56
	http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/geomti.pdf	
Resim 25.	Robert Morris, Carceral Ülkesi , 1981.	57
	http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/geomti.pdf	
Resim 26.	Robert Morris, Green Galeri Yerleştirmesi, İsimsiz , 1964.	57
	http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/geomti.pdf	
Resim 27.	R.M.Fischer, Mobilyalar ve Lambalar ,	59
	http://architettura.supereva.com/artland/20030425/index.htm	
Resim 28	Jeff Koons, Elephant , 1995.	60
	http://www.jeffkoons.com/	
Resim 29.	Jeff Koons, New Hoover Quadraflex , 1986.	61
	http://www.jeffkoons.com/	

Resim 30.	Frank Ghery, Chiat Day Building , 1991	66
	http://www.lt.archiworld.it/info/mostre/old_mostre.htm	
Resim 31.	Frank Ghery, Balık Heykeli , 1992.	67
	http://rodrigvitzstyle.typepad.com/rodrigvitz_style/travel/index.html	
Resim 32.	Frank Ghery, Waly Disney Konser Salonu , 2003.....	68
	http://photographybyjohncorney.com/photoblog/labels/los%20angeles.htm	
Resim 33.	Richard Serra, Yahudi Soykırımı Anıtı	69
	http://architettura.supereva.com/artland/20060324/index.htm	
Resim 34.	Rem Koolhaas, The Sphinkx, Delirious , New York, OMA.	70
	http://www.dutchdesignevents.com/orangealert_oma@moma.html	
Resim 35.	Stan Douglas, Uvertür , 1986.....	74
	http://www.nouveauxmedias.net/allema.html	
Resim 36.	Gabriel Orozco, Üretken Taş , 1992.....	77
	http://www.bombsite.com/issues/98/articles/2862	
Resim 37.	Gabriel Orozco, DS , 1993.....	78
	http://www.bombsite.com/issues/98/articles/2862	
Resim 38.	Gabriel Orozco, Ada İçinde Ada , 1993.	78
	http://procurate.com/archives.php?id=A2006011	
Resim 39.	Daniel Buren, Otobüs Sıraları , 1982.	80
	http://anaba.blogspot.com/search/label/Daniel%20Buren	
Resim 40.	Sol LeWitt. Whirls and Twirls , 2005.	82
	http://www.barbarakrakowgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/339	
Resim 41.	Douglas Huebler, Süreç ,.....	83
	http://www.strikingdistance.com/c3inov/kelley.html	
Resim 42.	Whiteread, Ev , 1994.	84
	http://www.dicoruna.es/cultura/interea/RevistaInterea04/02_camaleon.htm	
Resim 43.	Tania Bruguera, Şiirsel Adalet , 2003.	87
	http://www.women.it/oltreluna/cronache/cronachevenezia.htm	
Resim 44.	Yushi Uehara, Şehir İçinde Köy , 2007.....	90
Resim 45.	Rem Koolhaas, Körfez , 2007.	91

BİRİNCİ KESİM

ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1. GİRİŞ

Modernizm, yüzyılın başında kalkınmacı, kurtarıcı, sanayileşme, özgürlük, eşitlik vb. ideolojik argüman ve taleplerden yola çıkarak bir iktisadi proje üzerine kuruldu ve bu iktisadi proje formel açıdan belirli değişikliğe uğrasa da hâlâ kendini yeniden üretecek veri tabanını korumaktadır.

XX.yy'ın sonlarına doğru pek çok alanda yeni bir dönemin başladığına dair görüşler dile getirilmeye başlandı. Bu yeni dönem ekonomik, sosyal, siyasal, sanatsal, mimari v.b. pek çok alanı kapsamaktaydı. Modern dönemde var olan toplumsal ilişkiler, yaşam biçimleri, üretim biçimi, tüketim anlayışı, siyaset ve yönetim anlayışı, sanat ve estetik anlayışı, artık yerini bambaşka bir anlayışa bırakmaktaydı. Modern dönemde akılcılığa ve aydınlanma anlayışına dayanan düşünce biçimi, bu anlayışı eleştiren bir düşünce biçiminin (postmodern düşünce) hedefi olmuştur. Bir anlamda modernizmin bir eleştirisi, anti-tezi olarak da değerlendirilebilecek bu anlayışa, herkesin olumlu bir gözle baktığını söyleyebilmek oldukça güçtür.

Postmodernizm ideolojik bir ayrımdır ve modernizme karşı muhalif karakteri kendi estetik anlayışını ve sanatçısını yaratma başarısını göstermiş olsa da postmodernizm aslında modernizmin doğal bir ürünüdür ve doğduğu Modernist ortama tepkidir. Postmodernler, modernler ya da tarihsel avangardlardan farklı değildir. Postmodernizm, modernizmin sonuçları üzerine kendi söylemini kurmasından dolayı modernlere eklemlenir. Modernizm rasyonel öngörüsünü bilimden ve akıldan yararlanarak sağlar. Postmodernist eleştiri doğru alanları çözümlemesine karşın egemenlik ilişkisinin sürdürücülüğünü üstlenir. Taşların yerinden oynaması doğal olarak, “kamusal alan” diye nitelenen alanda da değişimlere yol açmış ve yeni tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

Araştırmaya başlarken; olarak, tüketim toplumu ve postmodernizm kavramları -her ne kadar üzerlerinde net bir uzlaş olmasa da- tanımlanmaya çalışılacak, modernizmden postmodernizme geçiş sürecine değinilecektir. Daha sonra bu yeni durumun yol açtığı mekân değişiminin sanat nesnesine ve kamusal alana nasıl yansıdığı açıklanmaya çalışılacaktır.

1.1. Tezin Önemi ve Amacı

Modern toplumdan, postmodern topluma sanatın kentsel mekân-zaman içinde üretiliş-tüketiliş biçimlerini, değişen özelliklerini, çağdaş sanatçıların kullandığı malzemeleri ve sanat yapısının toplumsal özelliklerini tanıtmak ve heykelin değişen yapısını kaynaklarıyla sunmak. Konuyla ilgisi bulunan sanatçıların yapıtları ile anlamsal ve yapısal ilişkiler kurma amaçlanılacaktır.

1.2. Kavramsal Çerçeve

Bu çalışmada bağlam, üretim, tüketim, süreç ve kamusal alan kavramları çerçevesinde kentsel sürecin etkileri ve bu etkinin sanat olgusuna nasıl yansıdığı değerlendirilecektir.

1.3. Varsayımlar

Modern-postmodern sanat; çağımızın küreselleşen dünyasında evrensel bir dil yakalamış durumdadır. Bu evrensel dili yakalamak; küresel dünya ölçeğinde yerini almak isteyen Türkiye'nin ve Türkiye'deki sanatçıların kendilerini ifade edebilmeleri açısından zorunlu hale gelmiştir.

1.4. Veri Toplama Tekniği

Tarama modeli esas alınarak, literatür taraması yapılmış kaynaklardan elde edilen notlar metne dönüştürülerek, metin süreci sürekli gözden geçirilip, görsel veri toplama uygulaması yapılmıştır.

İKİNCİ KESİM

BULGULAR VE YORUMLAR

2. KENTSEL BAĞLAMDA ÜRETİM – TÜKETİM’İN SANATA ETKİSİ

2.1. 20.yy'da Kent Bağlamında Ekonomik ve Toplumsal Süreç

2.1.1. Kentsel Bağlam

Modernitenin tarihsel bir perspektifte hangi süreçlerde şekillendiği ile ilgili tartışmalar oldukça geniş bir perspektife sahiptir. Berman, modernitenin tarihsel olarak biçimlendiğini savunduğu üç aşama üzerinde yoğunlaşır. 16. ve 18. yüzyıllar arasında, bireyleri geleneksel bağlarından koparılmış yeni bir hayat modelini deneyimlemeye zorlayan modernliğin toplumsal formları gelişmiş; Fransız Devrimi siyasal ve iktisadi olarak bu örüntüye katkıda bulunmuş, bireylerin yeni ve bağlayıcı kimlikler edinmesini sağlamıştır. “Nihayet modernizasyonla birlikte kapitalizmin ve pazar ekonomisinin yayılması modern deneyimin nihai aşamasını teşkil etmiştir.” (2001:29).

Modern olmak, kendimizi bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimiz ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz ve bildiğimiz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır. Modern ortamların ve “deneyimlerin coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesinde” birleştiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birlikteliktir bu, bölünmüşlüğü birlikteliğidir: “Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx’ın deyişiyle ‘katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği’ bir evrenin parçası olmaktır.” (Berman 2001:27). Katı olan her şey eriyip havaya karışır, kutsal olan her şey sıradanlaşır ve sonunda insanoğlu kendi hayatının gerçek koşullarıyla ve öteki insanlarla kurduğu ilişkileriyle yüz yüze gelmeye zorlanır (Jencks 1996:83). Modernite, geleneğin normalleştirici işlevlerine başkaldırıdır ve normatif olan her şeyi reddeder ve direnir. Bu yönüyle modernizm “kendinden önceki kültürlerden farklı olarak

geçmişte yaşamaktan çok, gelecekte yaşayan bir toplum, daha teknik bir deyimle bir kurumlar bütünüdür.” (Giddens 2001:83).

Modernlik, düzen üzerinde düşünülen bir zamana aittir; bu düzen, dünyanın, insan habitatının, insan benliğinin ve bu üçü arasındaki bağlantının düzenidir. Modernlik, bir düşünce meselesi, bir kaygı konusudur; kendi kendinin farkında olan, bilinçli bir pratik olduğunun bilincinde olan ve durduğu ya da sadece yavaşladığı takdirde ortaya çıkacak boşluktan sakınan bir pratiktir. (Baumann 2003:14).

Modernizmin temel düşüncesi; “anlık olan ve geçip giden ile sonsuz olanın ve değişmeyen birlikteliği”ne (Harvey 1999:23) dayanır. “Geçişlik kültürü (tapınısı). Lefebvre’ye göre modernitenin özü budur.” (1998:86). Modernizmin pozitivist-teknosantrik, bilginin ve üretimin standardilizasyonu, doğrusal ilerleme ve rasyonel planlama anlayışı sanayi devrimiyle birlikte hızla büyüyen kentlerde varlığını ortaya koymuş ve gelişmiştir.

Kapitalizm, üretimin kırsal bölgelerden koparak kentlerde yoğunlaşmasını kolaylaştıran bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Böylece kent, daha önceki yüzyıllardan farklı bir yapılanma içinde öne çıkmış ve insan yaşamlarının mekânsal olarak ana eksenini oluşturmaya başlamıştır. (Yırtıcı 2005:83).

Modernleşme sürecinde kentlere bakıldığı zaman, kentsel mekânın kapitalizmin ilkeleri çerçevesinde yeniden şekillendirildiği görülmektedir. Sermayenin akışkanlığını kolaylaştırmak ve birikimini arttırmak yönündeki eğilim beraberinde yeni mekânsal düzenlemeler getirmekte, eski çevreler sürekli olarak bir değişim döngüsü içine girmektedir. Mekânın, kapitalist ekonominin gereklilikleri doğrultusunda bir değişim geçirerek niceliksel değerlerinin ön plana çıkması, bulunduğu yer ve coğrafya ile arasındaki bağların gevşemesi modern zamanlara özgü bir mekân olgusu olarak kendisini göstermektedir. Mekânsal süreksizliklerin yapısı sermaye tarafından belirlenmekte; sermaye, mekânın bu özelliğini kullanarak, kendi kârlılığını

arttıracak yeni düzenlemeler ve tanımlamalar yapmaktadır. Modern kent bu düzenlemelerin nesnesidir. Modernizm, büyük ölçüde kentsel bir olgudur; kentlerin sanatıdır ve doğal meskenini kentlerde bulmaktadır. Kent uygarlığın beşiği, insan aklının en yetkin ürünü olarak kabul edilmektedir. Kent, aydınlanma felsefesinin bir uzantısı olarak insanın doğa üzerindeki zaferinin simgesidir. Toplumsal standardizasyon olarak kent olgusu ise, kırdan kente göç edenlerin kırım geleneklerini arkalarında bırakarak kente özgü değerlere göre yaşamlarını sürdürecekleri kısacası kentlileşecekleri mekânlar olarak görülmektedir. Kent, modernizm kültürünün oluştuğu ve bunun kente yeni gelen insanlara aktarıldığı yerlerdir. “Kültür, kentlerde öğrenilecek ve yeni kuşaklara iletilecektir. Kente her gelen bireyin bu heterojen ve yoğun ortamda kentli olacağı düşüncesi vardır. Modernizm için kent insanın, çevresini ve toplumsal ilişkilerini biçimleyebilme, örgütleyebilme gücünün ifadesidir. Bunun için kent, modernizm projesinin, aydınlanma rüyasının temel nesnesidir. Modernistlerin kente bakışları hep işlevsel olmuş ve modernist reformcular her zaman kenti kendi idealleri doğrultusunda, ihtiyaçlarına göre biçimleyebilecekleri bir mekan olarak görmüşlerdir.” (Işık 1993:30).

Modernistlerin kentleri düşünceleri doğrultusunda biçimlemelerine verilebilecek en iyi örnek belki de; 19. yüzyılın ikinci yarısında İkinci İmparatorluk Paris’inde çalışan Haussmann’ın eski kentsel dokunun tamamen yıkılıp bunun yerine kenti baştan düzenli bir biçimde inşa etme idealleridir. Haussmann’ın eski kent dokusunu yıkması ile modernizmin ideal kent yaratmak gayesi yani modernizmin temel koşulu olan ‘yaratıcı yıkım’ anlayışı arasında bir bağ vardır. Modernist düşüncede kentler ideal bir tip doğrultusunda tasarlanır, bu yönüyle “modernizm aslında bir kent ütopyasıdır.” (Işık 1993:30).

Bumin'e göre; Rousseu: “Yapılar bir kent doğururlar, ama bir siteyi yapan yurttaşlardır” der. Tarihin belli bir döneminde ortaya çıkan bir beraberlik, bugün de yenilenmiş ve zenginleşmiş olarak hayat bulmalıdır. Burada sanatçıya düşen görev büyük önem kazanmaktadır. (1990:18).

Girift, gotik sokakların değil, büyük ve düzenli bulvarların egemen bir konumda olduğu modern kentlerde, insanların devlet yetkesine karşı daha itaatkâr, uysal, boyun eğici oldukları söylenebilir. H.Yavuz'a göre;

“Scott Lash Sosyology of Postmodernizm’de, Baron Hausmann’ın 19. yy’da Pariste büyük bulvarlar açılmasına karar verişinde, Devlete karşı işlenen suçların (ayaklanma, yürüyüş, barikat kurma) bastırılmasında, büyük, düz ve alabildiğine geniş yolların sağladığı olanakların belirleyici olduğuna dikkati çeker. Büyük bulvarları olan kentler Foucault’nun 'homo docilis' dediği türden, itaatkar, devlet’e bağlı bireyler üretir (Mesela Ankara biraz öyledir). Sokakları, gotik bir ortaçağ sokakları gibi giriftse ve labirente benziyorsa, o kentin insanların da dünyayla olan ilişkileride girifttir (Örneğin İstanbul biraz öyledir).” (1998:40).

Sanayi devrimiyle hızla büyüyen kentlerde bir taraftan “pazarın işlerliğine dönük” ve “toplumsal hiyerarşiyi yansıtacak fiziksel düzenlemeler” yapılacak, diğer taraftan da kent içinde yollar, köprüler, operalar, okullar, kütüphaneler, iş merkezleri, fabrikalar, tren istasyonları vb. türden yeni, kamusal işlevi olan büyük yapılar inşa edilecektir. (Şaylan 2002:77). Modern mimari anlayışın içindeki en önemli eksik ve eleştirilerin yoğunlaşmasının sebebi; modern kent planlama anlayışının “insanlığın bütün özlemlerini cisimleştirmeye yeterli bir efsane olarak etkin makineye tapınmanın yeniden su üstüne çıkması biçiminde, tekelci, bürokratik iktidar ve rasyonalitenin gizliden gizliye kutsanmasıdır.” (Harvey 1999:51). Bu yönüyle modern mimari anlayış kentsel mekânın düzenlenmesinde ideal bir düzeni temsil etmektedir. “Bu ideal kentler, fiziksel çevrenin düzeltimini sağlamanın bütün bir toplumsal yaşamı devrimci bir dönüşüme uğratacağı yönündeki inancın en tutkulu ve karmaşık anlatımlarıdır.” (Fishmann 2002:109).

Modernliğin dinamizmi, zaman ve mekânın ayrılmasından ve toplumsal yaşam içinde kesin bir zaman-mekân dilimlenmesini sağlayacak biçimlerde yeniden birleşmelerinden; toplumsal sistemlerin yerinden çıkarılmasından ve toplumsal ilişkilerin, bireylerin ve grupların eylemlerini etkileyen sürekli bilgi girdilerinin ışığında düşünsel olarak düzenleme ve

yeniden düzenleme sürecinden kaynaklanmaktadır. Mekanik saatin icadıyla zamanın mekândan ayrılması ve standart ‘boş’ boyutlar haline gelmeleri, toplumsal etkinlik ile bu etkinliğin mevcudiyet bağlamlarının özellikleri içine ‘yerleştirilmişliği’ arasındaki bağları kopartıp atar. “Zaman ve mekânın ayrılması modern toplumsal yaşamın ayırt edici özelliği olan rasyonel örgütlenme için bir dişli görevi görmesidir.” (Giddens 1998:26). Ayrıca, tüm yerkürenin bugün çok doğal sayılan haritalara dökülmüş olması göz önüne alındığında, tek bir geçmiş anlayışı artık evrensel hale gelmiştir.

Kentlerde, katı işlevsellikten ötesine önem vermeyen; konutu ‘iş dışında kalan zamanda barınmak için kullanılacak yer’, bir barınma makinesi olarak gören anlayış hâkimdi. Modern mimarının önemli teorisyenlerinden biri olarak kabul edilen Le Corbusier’e göre; “konut bir barınma makinesidir; eğri sokak keçi yoludur, düz caddeler ise insanlar içindir.” Le Corbusier, bu felsefenin uzantısı olarak bir mimarın yaratıcılık düzeyini ve yapının estetik değerini insana ve topluma sağladığı faydaya göre değerlendirmektedir. Modern mimarlık anlayışının uygulamaları; savaşın yıkıntısına uğramış ya da eskimiş kentlerin yeniden yapılandırılması ve canlandırılması, kentsel bölgelerin yeniden düzenlenmesi fabrika, hastane, okul vb. kamu binalarının inşası ve özellikle bünyesinde bir huzursuzluk potansiyeli taşıyan işçi sınıflarının konutlarını inşa etmede görülmektedir. “Kentlerin köktenci bir şekilde yeniden yapılanması fikri salt kentsel bunalımı değil, bunun yanı sıra toplumsal bunalımları da çözeceği umudundan esinlenmektedir.” (Fishmann 2002:108).

2.1.2 Postmodernizm ve Mekan

Postmodernizm’in Zeka (1990)'ya göre “‘post’ ekinden kaynaklandığını göz önünde tutmak, bu ideolojiyi anlamamız konusunda bize yardımcı olacaktır”. ‘Post’ ekinden kaynaklanmış olması onun “bir sonralık, bir başkaldırı boyutu taşıdığına işaret etmektedir.” Herhangi bir tanıma

indirgenemeyecek bir karışıklığa düzensizliğe sahipse de “her şeye rağmen postmodernizm öncelikle modernlikle bir hesaplaşma anlamına gelmektedir.” (1990:10).

Yirminci yüzyıl sonunun hakim yaşam tarzı olan postmodernizm, başka düşünürlerin yanı sıra Fredric Jameson tarafından da 2.dünya savaşı sonrası yılların hemen başlarında, “çok uluslu şirketlerin dünya ekonomik ve kültürel sistemini kontrol etmeye başladığı ve toplumsal organizasyonun arkasındaki itici gücün sürekli tüketim olduğu yıllarda başlamış olarak” tanımlanır (Springer 1998:47). Springer'in aktardığına göre;

“Jameson uzay ve zaman algılayışımızın postmodernizm altında yeniden şekillendiğini söyler. Zaman, süregelen bir şimdiki zaman içinde dağılıp gitmiştir; geçmişten gelen her şey tarihsel bağlamından koparılmış, şimdiki zamanda yeniden dolaşıma girmek için, esas anlamından yoksun kalarak metalaşmış çevremizin darmadağınık yapısına katılmıştır. Sonuç, der Jameson tarihsel bir bellek yitimidir, geçmiş bilgisinin yokluğudur; bu durum, patolojik biçiminde, şizofrenin anımsama yetisizliğine ve sonuçta kimliksel bir bütünlük oluşturma yeteneğinin yitimine benzer.” (1998:48).

Modernlikten kesin olarak farklı anlamlar ifade ettiği kabul edilen postmodernizmin nasıl bir ideoloji olduğu konusunda da uzlaşma sağlanamamaktadır. Habermas postmodernizmi “insanı özgürleştirici değer ve kuramları geçersiz kılmaya çalışan, tutucu bir ideoloji” olarak değerlendirmektedir.” (Şaylan 2002:28).

Eaglaton ise postmodernizm bünyesinde çelişkileri barındıran bir ideolojidir der; “hem özgürlükçü, hem otoriter, hem “hedonistik”, hem baskıcı, hem çok katlı hem de yekpare olmak, ileri kapitalist toplumların çarpıcı bir görünümüdür” demektedir. (1995:155).

Habermas’ın tutucu bir ideoloji olarak nitelendirdiği postmodernizme Eaglaton son kertede, radikal bir ideoloji olarak bakmakta ve dolayısıyla Habermas’tan ayrılmaktadır. Çünkü ona göre postmodernizm “mutlak

değerlere, metafizik temellere ihtiyaç duyan bir sisteme meydan okuduğu için radikaldir.” (Eaglaton 1995:156). Şaylan’a göre;

“postmodern söylem içinde kapsamlı bir özgürleştirme projeksiyonunun varlığını gösterebilmekte, ama bunun yanında aynı söylem içinde kurulu düzene kritik bakmayı dışlayan ve kurulu düzeni değişmez bir veri sayan tutucu bir yaklaşım ve değerlerin altı çizilmektedir.” (Şaylan 2002:29) .

Jameson postmodern uzamı, sersemletici ve yönsüzleştirici, bağlantısız yapıntı “pastiş”¹ leriyle dolu ve sanki daha gelişmiş duyu organlarına sahip insan olmayan türler için tasarlanmış olarak betimler. Jameson'un örnek olarak gösterdiği Los Angeles'taki *Bonaventure Hotel*'de çıkışın nerede olduğunu bulmak güçtür; lobinin karmaşık planı içinde, insanın tahammül sınırları zorlanır. Jameson bu aptallaştırıcı alan kullanımını, şirket kontrolünün tam olarak nerede bulunduğunu belirlemek için girişilecek her teşebbüsün birbirine bağlı ve ikincil ağların labirentimsi karmaşasıyla mistifiye edildiği çokuluslu kapitalizm mantığının postmodern mimarideki karşılığı olarak tanımlar. (Zeka 1990:39-45).

Uzamsal bitişiklik deneyimimiz de, dijital temsil sayesinde radikal bir başkalaşıma uğramıştır. Mikroçipler ve flaş ışıklarıyla aralıklı ve denetim altında birimlere ayrılmış olan uzam; olay, hareket ve zaman devamlılığı için bir zemin olarak, bağlamsal işlevinin büyük bir kısmını yitirmiştir. Uzam artık bir "bağlam"dan çok bir metindir. (Sobchack, Screeninig Space 1991:43)

2.1.3. Tüketim Toplumu

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla gelişen teknoloji, geniş halk yığınlarını endüstri merkezlerine toplayarak onlara, yeni yaşam olanakları yaratarak;

¹ -**Pastiş**: Jameson Postmodernizm’de, Modernizm’deki ‘zaman’ ve ‘uzam kavramının çöküşünü, ‘Pastiche’ ve ‘Şizofreni’ kavramlarıyla açıklar. Pastiche, yeni bir üslubun keşfedilmesinin daha fazla mümkün olmadığı bir dünyayı temsil eder ve geçmişteki ‘Ölü Üsluplar’ın taklididir. Alay ve ironinin taklidi olarak ‘Parodi’den farkı, başkalık ve ayrıksılığından (heterogenity) dolayı alaysılanacak, dayanaklı (authentic) bir kuralın daha fazla mümkün olmamasından dolayı anlamsız (blank) bir parodi olmasıdır. ‘Şizofrenik Süreç’ Fransız psikanalist Jacques Lacan’dan alınmıştır. Bu da ‘devam etmekte olan şimdi’ ile geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkinin kırılmasıdır (Şahiner 2006).

“Tüketim Toplumu” olarak adlandırılan yeni bir toplum biçiminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İnsan varlığının zaaflarından yararlanarak, çeşitli yöntemlerle geliştirilen tüketim tuzağına çekilen bireylerden oluşan Tüketim toplumu tipi, 20. yüzyıl başlarında ABD’nin geliştirdiği sistemler sayesinde Batı Avrupa’ya yayılmış, oradan sosyalist ülkeleri de etkisi altına alarak çağa damgasını vurmuştur. Ancak ABD ve Batı Avrupa, kendi toplumlarını, tüketim toplumu biçimine dönüştürdükten sonra, ekonomik ve kültürel emperyalizmin doktrinleri çerçevesinde, özellikle 3. dünya ülkelerinin ekonomik kaynaklarını elde etmek amacıyla ve özendirici arz yöntemleriyle önemli talepler yaratarak, bu ülkelerin toplumlarının da “Tüketim Toplumu” haline dönüşmesine neden olmuştur.” (B.Larouse 1986:11787).

Turani’ye göre (1998); tüketimi özendirici güçler öylesine aktif bir çalışma içerisindeki ki, gelişen iletişim araçlarıyla insan varlığının zaafalarını tetikleyerek, tüketimi vazgeçilmez bir yaşam kaynağı haline getirmektedirler.

“Ticari ürünlerin yanında, sıradan düşünceler bile reklâm ve propaganda ile önem kazanabilmektedir. Tanıtma, gösterme ve telkin bir uzmanlık haline geldiğinden, bireyin her günü, endüstri ürünleriyle standart fikir pazarının reklâmları içinde geçmektedir.” (Turani 1998:109).

İmalat sanayisi, yerini zihinsel ağırlıklı üretime bırakmasına paralel olarak “toplumsal hayat, değişim değerinden kopup simgesel bir değer kazanmış, milyonlarca ürün ve hizmetin başıboş dolaştığı kaotik bir işaretler sistemine dönüşmüştür.” (Çabuklu 2004:7). Merkezileşmiş, dağılmış bir üretimi değil, aynı özelliklere sahip bir tüketici topluluğunun ihtiyacına yanıt verebilmek için “kolektif ve genel kimliklerin (sınıf, ulus, din v.b.) parçalanarak küçük, esnek, özelleştirilmiş kimliklerin yaratılması gerekmektedir.” (2004:8). Bauman (2000)’a göre “burada eşit olarak dağıtılan şey tercih sorumluluğudur” ne var ki “bu sorumluluk doğrultusunda hareket etmek için bireylerin sahip olduğu araçlar eşit değildir”. Yani bir anlamda insanlar eşit biçimde “zorunlu seçiciler” olmaya mahkum edilmektedirler. (Bauman 2000:30). Postfordizm, kitlesel üretim yerine farklılaşmış üretimi getirmiştir, Bıçkı;

“Farklılaşmış üretim bir yandan belli bir merkezde toplanma zorunluluğunu ortadan kaldırmış, diğer yandan da tüketici yelpazesini genişletmeye yaramıştır”. İktisadi arka plan olarak ortaya konan postfordizmin kültürel vizyondaki ifadesi postmodern durum olarak ortaya çıkmaktadır.” (2004:2).

Post-Fordizm kavramı, üretimde yeni teknolojilerin sağladığı yeni ekonomik imkanları ifade etmektedir. Ekonomide post-fordist olarak adlandırılan, postmodernist dönemin bazı özellikleri şunlardır:¹

- Eski imalathane ve bacalı endüstrilerin çöküşü, bilgisayar esaslı yatırımların doğuşu;
- Esnek ve merkezi olmayan formlardaki işçilik prosesleri ve organizasyonlar;
- Uzman çalışanların ve düşük ücretli işçilerin oluşturdukları emek pazarı;
- Tüketimde bireysel tercihlerin farklılaşması nedeniyle piyasaya sunulan malların çeşitlenmesi
- Kapitalist üretim prosesinin globalleşmesi nedeniyle çokuluslu şirketlerin hakimiyeti ve özerkliği;
- Global üretimin organize edilebileceği şekilde bir esnekliğe sahip yeni bir milletlerarası iş bölümü.

Baudrillard’a göre “tüketim toplumu” olarak adlandırabileceğimiz yeni tür toplum kapitalizmin yeni bir aşaması, yeni bir toplumsal formasyon olarak betimlenmektedir. Bauman’a göre de zannedilenin aksine üretim sistemi rasyonelleşmiş, homojenleştirilmiş ve hiyerarşi kurulmuş, bir istek ya da gereksinimler zinciri yaratılmıştır. Piyasanın standartlaştırıcı gücü milyonlarca farklı doğruyu tek bir pota içinde eritmekte, düzenli tüketiciler dünyasındaki eğlence, iletişim ve yaşam biçimleri gitgide birbirine benzemektedir. Öte yandan bireyler “tek bir meta almaya değil bir nesneler zinciri almaya özendirilmekte, böylece birey tüketim yoluyla, kendini diğer bireylerden farklı kıldığını” sandığı bir rüyaya daldırılmaktadır. Yani bireyler aynı zamanda nesneleştirilmektedir. Baudrillard için tüketim bir “varolma metodudur” ve

¹ -Modernizmden Postmodernizme Yeni Problemler, (2006), cuneyt@birkok.net.

bireyler ancak bu yolla kimlik ve prestij kazanabilmektedirler.” (Çabuklu 2004:12, Şaylan 2002:238).

Bıçkı'ya göre; Harvey, bu olguyu daha net anlatabilmek için bize bir örnek vermektedir “Birleşik Devletler’de üretim yapan bir şirket araç telefonuna benzer imitasyonlar üreterek bunları kitlelere pazarlamıştır. Harvey’e göre bu şirket “im” değerinin dışında hiçbir kullanım ya da mübadele değeri olmayan bu üretim dolayısıyla büyük karlar elde etmiştir”. Bıçkı “daha açık bir şekilde yorumlayacak olursak; postmodern dönemde insanlara medya aracılığı ile empoze edilen ve adeta bir tüketim çılgınlığına varan gelişim sürecinin, kar elde etme konusunda hiç de zorlanmayacağını söyleyebiliriz. (2004:2). Postmodernizm için imge her şeydir. Bu dönemde imge üreticisi sanayi, film ve medya aracılığı ile geçmiştekenden çok daha önemli hale gelmiştir. (Serdar 2001:354).

2.2. Kentin Tarihsel Gelişim Sürecinin Sanata Etkisi

Batı Hıristiyanlığı, dışarısını gerçeğin sulandırılmış ara tonları, gündelik yaşamın gölgeleri sayar; dışarısı “fark”ın alanı olarak kurulur. Grekler içinse insan dışarıya açıldıkça varolup, dengesini bulabilir. Protestanlıkla doruğa ulaşan içe kapanış ise sosyal uzayı ikiye böler; Hakikatle buluşabilen aşkın benlik ve yeryüzünün şekilsiz, gündelik akışı içindeki kalabalık... Kiliseler “sokağın dünyevi gürültüsü”nü içeri almayacak şekilde tasarlanırlar, kentler “ruhun selini kontrol altına alacak” bir planla kurulurlar. Paganların yeryüzünü onaylamalarına karşı bir tepki gibi, kiliseler (cami ve havralar) yeryüzünden kurtulma isteğinin abartılı temsilleri” olurlar. (Taburoğlu 2000:179). Tapınma yerleri tanrının büyüklüğüne tanıklık etmek için gösterişe boğulur. Tanrıya tanıklık etmekte yetersiz kalan tapınak giderek bir madde yığını olur.

Kilisenin hacmiyle kapsadığı zamansız uzay kutsallığın tanımı olurken, Uzak doğu tapınağında “orada olmayan”¹ bir kutsallık kendisini duyurur. Lao Tzu’nun “odanın asıl gerçeği duvarlar değil, onun içerdiği boşluktur” ifadesi ayrı bir kutsallık kavrayışına değinir. Tanrı basitçe bir boşluk olmayıştır. Tapınakların maddesiyle kapsanamayan, orada ve o anda bulunmayan asıl kutsallığın nesnesi sayılır. Onlar Tanrıyı sade tapınaklarda olduğu gibi bir “boşluk belirtisi” olarak değil, “güçlü bir varlık” gibi hissetmeliydiler. (Sennet 1999:29)

Kiliseler yüksek duvarları ve gölgesiyle evsizler ve dilenciler için güneşten ve sert rüzgârlardan korunma yerleri, pazarlar için uygun mekânlar olurlar. Kentin şekilsiz kimyası sürekli yalıtılmış olana bulaşır ve maneviyatın hakikatini bozar. Ortaçağ kentinde mahremiyetin alanları daha belirginleşmemiştir. Sennet “ancien régime² evleri üstü kapatılmış sokak gibiydi” der. (1999:44).

Özel alanlar ancak XIX.’yy da oluşmaya başlar. Hane yaşamındaki bölünmeler Endüstri devrimiyle ortaya çıkar. İşçi mahalleleri kurulur, sınıfsal ilişkiler belirginlik kazanır. Tren evler (insan siloları) de bu zamanlarda tasarlanır; “Sosyal konut tarzı apartmanlardaki “tren ev” denen evler bu bölme mantığının birer örneğidir. Bu dairelerde odalar oldukça düzenli bir sıra halinde dizilmiştir ve kapıları bir koridora açılır” (Sennet 1999:44).

Adorno’ya göre; “Bir tabula rasa üzerinde inşa edilen o modern, işlevsel konutlar, uzmanların zevksizler için imal ettiği, içlerinde yaşayanlarla hiçbir bağlantısı olmayan yaşama kutularıdır.” (1999:17). Ev içindekilerin birbirlerine değmeden yaşamalarına fırsat veren bu evler dışarı ile içerisi arasındaki farkı da kurmaya başlar.

¹ -Derrida’nın Batının düşünme kalıplarını sorgularken “varolanların metafizifiği” olarak tanımladığı kavrayışta da varlık her zaman olmak kipiyle anlaşılmalı çalışılır. Böyle bir metafizikle sağlanan “şimdi ve burada olan”ın ayrıcalığı, kendi üzerine kapanan dil oyunlarından başka önermelere fırsat vermez. (Taburoğlu 2000:183) .

² -“Foucault genel olarak disiplinciliğin ortaya çıkışını göstermek için bu kavrama gönderme yapar. Kapitalist birikimin bütün ilk aşaması bu iktidar paradigması koşullarında yaşanmıştır.” (Hardt&Negri 2001:47).

-Avrupa’da Rönesans, Reform ve coğrafi keşifler ile yıkılmış bulunan ortaçağ düzeninden Fransız Devrimi’ne kadar olan dönem...otokrasi, monarşi ve kilise unsurlarını barındıran "eski rejim", 18. yy.’ın sonlarına doğru milliyetçilik, demokrasi ve liberalizmin etkisiyle ortadan kalkmış, yerini "çağdaş dünyaya" bırakmıştır. “<http://sozluk.sourtimes.org/show.asp>”

Endüstri devriminin yarattığı sosyal travma bu türden sığınakları ve içe kapanışları besler. “Görgüsüz maddeci bir topluma karşı nefretin zorladığı, gönüllü bir geri çekiliş olan romantizm ve nihilizm gibi hareketler veya Ruskin, Saint Simon gibilerin varlığı, yok olmaya başlayan “organik bütünlük ideali”nin taşıyıcıları olurlar. Hane başına düşen nüfus giderek azalır ve ev parçalanamaz en küçük sosyal birim şeklini almaya başlar. Evin duvarları artık sokakla olan iletişimi ve geçişimi engelleyecek bir yalıtkanla örülüyor gibidir. Ev artık sokağın parçası değil daha çok sokaktaki tekinsiz ve farklı olana “açılma”yı engelleyecek sığınaklardır. Ev seküler düzlemde kilisenin yerini almış gibidir.

Modernlik sanki sokakları sakinleri için tanışık olmadıkları bir yer şekline sokar. Sokaklar başka evlere doğru çekilmiş köprüler gibidir. Vakit kaybetmeden aşılması gereken mesafelerdir.

Sokağın kaybolan itibarını iade etmek Modern çağda boş gezerlere, aylaklara ya da *flaneur* lara düşer. Flaneur kenti sokaklar arası sürekli bir geçişim olarak deneyimler ve sokakları doldurup boşaltan kalabalığın getirip götürdüğü başkalıkla kendinden geçer. Poe ve Baudelaire’in ürpertici çizgilerle tasvir ettikleri *flaneur* sürekli bir evsizlik, yerinden edilmişlik olarak Modernliğin alter egosu, en tekinsiz tarafıdır. Freud *unheimlich* (tekinsiz) makalesinde; “herhangi bir varlığın en yakınında onun tekinsiz tarafı durur” der. (Taburoğlu 2000:180). Bu yüzden Modernliğin varlığı flaneur ile birlikte tamamlanır.

Geçişimden ve iletişimden yoksun kalan kentler Sennet’in deyiimiyle “nötr kent”lerdir. Böyle bir kentte kentli benliğini kente, dışarıya bırakmaktan veya “açılmak”tan sakınır. “sonsuz ve aldırışsız bir geometriyle tasarlanan kent araziye keyfi bir biçimde dayatılır. Nötr kentin planı, ızgaranın mekanik ve gaddar geometrisi”dir. (Taburoğlu 2000:180).

Böyle bir kent planlamasında topografik dağılıma meydan okunur; kıyılar doldurulur, vadiler kapatılır, boğazlar ya da viyadükler üzerine köprüler çekilir, ulaşım yeraltından yapılır. Bu şekilde kent, altındaki yeryüzü parçasına despotça yedirilir. Kent üzerinde yükseldiği jeolojik koşullardan bağımsız olarak caddelere ve bulvarlara bölünür. Kent enine genişleyemezse, dikey bir büyüme başlar ve gökdelenler ortaya çıkar. Modern kentlerde gökdelenlerle “dikine ızgara”lar kurabilmenin koşulu asansörün varlığıdır. 1846’dan bu yana kullanılan asansör kent tasarımına yeni bir boyut ekler. Asansörün basit çalışma ilkesi, kent içinde komplike mekanlar yaratabilmek için yeterli olur. Kentin boyutu artık üç boyutlu bir çerçevedir. Izgaraya eklenen yeni boyutla, kent sakinlerine hükmeden “güç geometrisi” daha da içinden çıkılmaz olur.

Le Corbusier’in 1925’te Paris için düşündüğü *Plan Voision*, için Sennet; “dünyanın her yerinde kentleri berbat eden o, yerle bir edip yeniden yapma tarzındaki kent gelişiminin prototipiydi” der. (Sennet 1999:196). Başka niyet ve işlevler için Baron Haussmann tarafından ızgara planı uygulanmıştır. Haussmann, kentin “güç geometrisinden” kurtulan ve yoldan çıkanları yola getirmek üzere Paris’in şekilsiz görünümünü yeniden tasarlamak ister.

Kentte asker ve polisin hareketini kolaylaştırmak ve büyük, gösterişli geçiş törenleri için geniş caddeler açılır. Aynı yıllarda New York’ta Central Park açılır. Kent içinde kırsal mesire yeri olarak kurulan parkın amacı doğayla insan yapımı olanın bir aradalığını sağlamaktı. Ama tasarımcılarının amaçlarını aşan park, kentliyi sağaltmak yerine, suç ve şiddetin sığınağı olur.

Modern binaları lanetlemiş gibi görünen duyusal yoksunluk; “kent ortamını sakatlayan sıkıcılık, monotonluk ve elle tutulur kısırlık”ın sebebi Sennet’e göre, Modern mimarların ve şehircilerin yaptıkları tasarımlarda “insan bedeniyle kurulan aktif bağ”ı bir şekilde kaybetmeleriydi. (2006:11). Kent mekânı salt hareketin bir işlevi haline geldikçe –bunun nedeni en başta, yeni coğrafyayı mümkün kılan fiziksel hız deneyimidir- sürücü mekânın içinden geçip gitmeyi ister, onun tarafından uyarılmayı değil. Televizyon

seyircisi gibi gezgin de, dünyayı uyuşturucu biçimde deneyimler; “mekân içindeki hassasiyetini yitirmiş olan beden, parçalı ve süreksiz bir kent coğrafyası içindeki hedeflere doğru pasif biçimde hareket eder.” (2006:13).

Modern şehrin insan bedenini duyarsızlaştırmaya yönelik “modern teknolojilerle uyumlu dağınık coğrafyası” tarihsel bir kaymanın öncülüdür. Kalabalık, “bir cemaat ya da siyasi güç oluşturma gibi daha karmaşık amaçlarla değil de tüketim amacıyla alışveriş merkezlerinde toplanmaktadır; modern kalabalıkta diğer insanların mevcudiyeti tehdit edici” bir şey olarak hissedilir. (2006:16). Sennet, zamanla mekândaki duysal yoksunluğun bundan daha “geniş nedenleri ve daha derin kökleri” olduğunu söyler.

Atina kentinde çıplaklık, teşhir edilen beden, çoğunlukla kendilerine çok güvenen ve şehirlerinde kendilerini evinde hissedilen bir halkın amblemi olarak kabul edilmiştir. Filozof John of Salisbury, 1159’da “devlet bir bedendir” diyerek siyasi bedenin belki de en birebir tanımını sunmuştur; “Bununla, toplumun yöneticisinin tıpkı bir insan beyni gibi, yöneticinin danışmanlarının da kalp gibi işlev gördüğünü kastediyordu; tüccarlar toplumun midesi, askerler elleri, köylüler ve kol işçileri ayaklarıydı.” (Sennet 2006:19).

Sennet’e göre bu hiyerarşik bir imgeydi; “toplumsal düzen yöneticinin organı olan beyin”de başlar. Salisbury daha sonra insan bedeninin şekli ile şehrin formu arasında bir bağ kurmuştu: “Şehrin sarayı ya da katedralini başı, ana çarşısını midesi, evlerini de elleri ve ayakları olarak görüyordu. İnsanlar bu yüzden katedralde yavaş (çünkü beyin düşünce organıydı, çarşıda hızlı çünkü mide de sindirim çabuk yanan bir ateş gibi oluyordu) hareket etmeliydiler.” (2006:19).

Yunanlıların insan vücudu anlayışı, farklı sıcaklıklara sahip (kadın ve erkek arasındaki hiyerarşiyi de belirliyordu) vücutlar için farklı haklar ve farklı kent mekânlarını beraberinde getiriyordu. Siyasi bedenin ortaçağ formu da modern formu da toplumda yönetimi başat bir beden imgesi üzerine bina eder.

Vücut ısısı kavramını icat edenler Yunanlılar olmadığı gibi, onu cinsiyetle ilk ilişkilendirenler de onlar değildi. Mısırlılar, hatta belki onlardan önce Sümerler de vücudu böyle görüyordu “kemikler eril, et de dişil ilkeye” atfedilir, kemik iliğinin meniden, etlerdeki yağın da kadının soğuk kanından oluştuğu söylenir.” (2006:35).

Sözcükler bedenın duyuları üzerinde görüntülerle aynı fiziksel etkiyi yaratıyor gibiydi; “sözel uyarımlara tepki verme yeteneği de alımlayıcı bedenın barındırdığı sıcaklık derecesi”ne bağılıydı. Platon’a göre “hararetlı laflar” ya da “tartışmanın harareti” gibi tabirler metafor değil düz anlamlı betimlemelerdi. “Diyalektik ve tartışma katılımcıların bedenlerini ısıtıyordu, oysa yalnız başına düşünen bedenler soğuyordu.” (Sennet 2006:36).

Gimnazıum genç Atinalılara nasıl çıplak kalınacağını öğretiyordu. Bedenlerinin polis denen daha büyük bir kollektivitenin parçası olduğunu, şehre ait olduğunu Gimnazıum’da öğreniyordu. Tasarım da, bir oğlan çocuğunun bedeninin bir tür sanat yapıtı gibi biçimlendirilebileceği düşüncesine dayanırdı, hammaddesi de bedenın fizyolojisinden alınırdı.

Agoradaki eşitlik de Atinalıların *parrhesia* adını verdikleri konuşma özgürlüğüne yol açmıştı. Belagatle insana istediğini yaptıрма tehlikesine karşı, gruplar konuştuklarından sorumlu tutuluyordu. Eylemlerinden ancak hareket etmedikleri zaman sorumlu olabilirlerdi, ama hareketsiz konumda tek sesin mahkûmları haline geliyorlardı. Yurttaşın siyasi bir duruş takınmış bedeni sesin güçlerine çırılçıplak maruz bırakılıyordu. Yerleşik *phatos* ortaya çıkıyordu. Kendini teşhir eden ses kent mekânı içinde birlik bozucu bir güç haline geldi.

Beden ile zihin arasındaki bu bölünmenin koşulları tarihimizin akışı içinde değişmiş olsa da kökende ki bölünmenin kendisi bugüne kadar sürmüştür; “insan”ın uyumsuz ve uzlaştırılmamış güçlere karşılık geldiğini gösterir. Hristiyanlığın gelişimiyle birlikte bu çatışma kaçınılmaz, insan denen

hayvan da cennet Bahçesinden Düşüşü ve sürgün edilişi yüzünden kendisiyle savaş halinde bir hayvan gibi görünmeye başlayacaktır. (2006 57).

2.2.1. Kentin Tarihsel Gelişim Sürecinde Heykelin Yeri

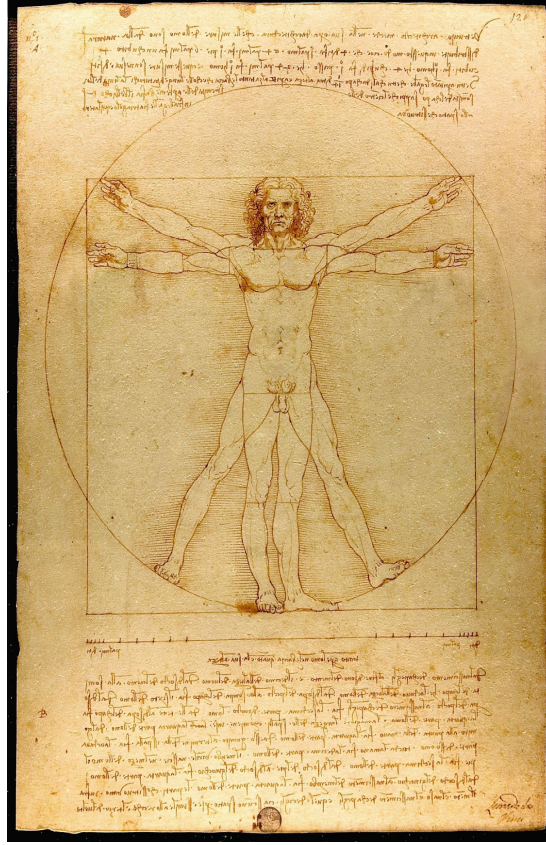
Geometrinin zaman aşırı niteliği, içinde yaşadıkları dönemler hakkında kendi kendilerine güvence vermeye çalışan Romalılara iyi hizmet ediyordu. Romalılar imparatorlukta yeni şehirler kurduklarında Roma kentinin tasarımının fethedilen toprağa hemen aktarılabilmesi için kenti kuracakları yeri iyice ölçüp biçiyorlardı. “Çoğunlukla kutsal mekânların, sokakların ya da kamu binalarının yıkılmasını gerektiren bu geometrik kalıp Romalılar’ın fethettikleri halkların tarihlerini hiçe sayıyorlardı.” (Senet 2006:78).

Bu kalıp, Romalıların insan bedeninde keşfetmiş sandıkları “simetriler ve görsel dengeler sistemine” dayalıydı. “Romalılar bu bedensel geometriyi, emperyal fatihler ve şehir kurucuları sıfatıyla hüküm sürdükleri dünyaya düzen getirmek için kullanıyorlardı.” Nitekim Romalılar “bakma ve inanma” arzusunu “bakma ve itaat” komutuyla kaynaştırıyorlardı. (2006:89).

Pantheon buna iyi bir örnektir. Bazı mimarlık yazarları merkezi yer çizgilerinin binanın omurgası, büyük nişin de kafası olduğundan bahsetmişlerdir. Yerden tavana doğru bakan başka yazarlar ise binayı bir roma büstü gibi düşünmüş, tabandaki silindirik dilimi bir generalin omuzlarına, heykelleri bir savaşçının göğüs zırhındaki oymalara, kubbeyi de başına benzetmişlerdir. Sennet’e göre; “bu tuhaf bir imgedir çünkü tepedeki açıklık, *oculus* kelimenin düz anlamıyla binanın gözüdür.” (2006:90).

Pantheon devasa bir bina olmasına rağmen tekinsiz bir biçimde insan bedeninin bir uzantısını andırır. Eğriler ve kareler oyunu Rönesans döneminde Leonardo ve Serilio’nun yaptığı ünlü çizimleri hatırlatır. Bu çizimlerde eller ve kollar açılmış vaziyette bir insanın çıplak bedeni gösterilir. Leonardo’nun çiziminde çemberin merkezi adamın karnıdır. (Resim 1).

Resim 1. Leonardo Da Vinci, **İnsan Figürü**, 1485.



Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

Klasik Yunan tapınaklarında sütunlar ve geniş merdivenler kullanılarak biçimler arasında bir “denge” oluşturmaya çalışılmıştır. Grek sanatında heykel mimari içerisinde yerini almış, mimari de heykel özelliği taşımıştır. Roma Dönemi’nde ise “adeta Roma’nın kudretini belgeleyen anıtsal nitelikte zafer takları ve hükümdarların zaferlerinin anısına sütunlar yapılmış”, daha sonra bu eserler 1500 tarihinden itibaren bazı Avrupa ülkelerinde (İtalya, Fransa, İngiltere, Almanya gibi) taklit edilmişlerdir. Ayrıca “dünyada ilk kez hükümdarların atlı heykelleri Roma Dönemi’nde yapılmış ve açık alanda sergilenmiştir.” (Conti 1997:56).

Gotik Dönem’de heykel, yapının içinde ve cephelerinde yer alan nişlerde görülmüştür. Rönesans Dönemi’nde heykel, meydanların merkezinde,

bina girişlerinde, kimi zaman da mimari ile bütünleşip, katedrallerde dini figürleri konu edinen heykellere bolca yer verilmiştir. Conti'ye göre;

“Barok Dönem'deki heykeller, bir yapıya son görünüşünü vermek üzere süsleme amacıyla yapılanlar ve kelimenin gerçek anlamıyla tek başına bir eser olarak yapılanlar olmak üzere ikiye ayrılır. Rönesans Dönemi'nde de görülen, bir dizi heykelin genellikle yapının çatı kısmına yerleştirilmesi olayı bu dönemde geleneksel bir üslup şeklini almış, bu durum bahçe duvarı ve köprü korkuluklarında da uygulanmaya başlamıştır.” (1997:56) (Resim 2).

Resim 2. Bernini, Nicola Salvi, **Trevi çeşmesi**, Barok Dönemi. 18.yy.



Kaynak: www.asunundefterinden.com/Italy/roma/trevi.jpg

Heykeller, Ortaçağ ve Rönesans kentlerinde olduğu gibi trafik sirkülasyonunun olmadığı meydanlarda sergilenmelidirler. Bu dönemlerde heykeller yerleştirilirken geometrik bir takım ilkelere uyulmuştur.

“Floransa'daki Piazza della Signoria'da heykel ve anıtlar, L şeklindeki meydanda, birbiri içine geçmiş iki mekanı gözün algılamasına yardım etmektedir. Neptün Çeşmesi ise sarayın köşesi ile 45° açı yapacak şekilde yerleştirilmiştir. Bir meydanda merkeze yerleştirilen heykel, çevresindeki mekânı organize etmektedir. Bu heykel insanları çevresine çekerek meydan üzerinde güçlü bir çevresel etki yapmaktadır. Meydanın merkezi, aktiviteler için boş bırakılmalıdır. Bu duruma en güzel örneklerden biri Roma'daki Campidoglio Meydanı'ndaki heykeldir.” (Moughtin 1999:211). (Resim 3).

Resim 3. Rönesans Dönemi, **Campidoglio Meydanı.**



Kaynak: <http://www.2de1.net/fotografcilik.ve.resimler/7985-ssuyrun.size.italya.html>

1628 yılında William Harvey, kan dolaşımı hakkındaki keşifleriyle, vücudun, vücut yapısının, sağlığının ve ruhla ilişkisinin kavranışında bilimsel devrim başlattı. Yeni bir beden imgesi biçimlendi. Yeni beden kavrayışları modern kapitalizmin doğuşuyla örtüşmüş ve bireycilik adı altında büyük bir toplumsal dönüşümün doğmasını sağlamıştır. Modern birey her şeyden önce hareketli insandı. Bunu kendine uyarlayan ilk kişi Adam Smith olmuştur; Serbest emek ve mal piyasasının beden içinde serbestçe dolaşan kana çok benzer biçimde işlediğini ve benzer hayat verici sonuçlar doğurduğunu düşünüyordu.” (Sennet 2006:229). On sekizinci yüzyılda Aydınlanma planlamacıları bu fikirleri şehre uyguladılar. Planlamacılar şehri insanların serbestçe dolaşıp nefes alabilecekleri bir yer, insanların sağlıklı kan hücreleri gibi içinde aktığı akışkan atardamar ve toplardamarlardan oluşan bir şehir haline getirmeye çalışıyorlardı. Mutluluğun standardı olan “ahlakın” yerini, "sağlık ve dolaşım" almıştı. On dokuzuncu yüzyılda bu çatışmadan doğan hareketli kalabalıklardan çok hareketli bireylere yönelik kent mekânları doğdu. Hareket, bedenin duyarsızlaşmasına yardımcı olmuş, “trafiğin taleplerine” ve

bireylerin hızlı hareketlerine teslim olmuş, nötr mekanlarla dolu, başat değer olan dolaşıma yenilmiş şehirlerde gerçekleştirilmiş olduğunu görürüz.” (Sennet 2006:230).

Dolaşımın hayat verdiği şeklindeki tıbbi tahayyül hareket üzerindeki Barok vurguya yeni bir vurgu kattı. Aydınlanma planlamacısı, Barok planlamacısının yaptığı gibi caddeleri belli bir nesneye ulaşmaya yönelik tören devinimlerini ön plana alarak planlamak yerine devinimin kendisini başlı başına bir amaç haline getirdi. Barok planlamacısı anıtsal bir hedefe doğru ilerlemeyi vurgularken, Aydınlanma planlamacısı yolculuğun kendisini vurguluyordu. (Sennet 2006:237). Kentin akciğerleri ticareti dışlasa da o başat imge, dolaşım halindeki beden imgesi ticareti davet ediyordu.

On sekizinci yüzyıl ortalarında eşitsizlik duyumsal bir uyarı haline gelmişti. “Konaklar arasında sıkışmış sefil evler zenginliğin çatlakları arasındaki yoksulluk dolgularıydı adeta.” Yoksulların ekmek ayaklanmasında “ileriye doğru hareket eden kalabalık birbirleriyle mübadele ilişkisine girmiş bir bireyler topluluğundan öte” bir şeydi. Kolektif ekonomik ihtiyaçları olsa da “kimliği bireylerin kimliğiyle” karşılaştırılmazdı. (Sennet 2006:252). “Hareket” sözcüğünün kendisi bile kolektif bir anlam, Devrim’in “ateşi ve kanı” içinde sınanacak bir anlam kazanacaktı. Fransız devrimi bu çatışan özgürlük ilkelerinin sonucuyla ilgili daha belirleyici bir şey de;

“Devrim bir mekân içinde hep birlikte çılgınca koşan bedenlerden oluşan kitle kâbusunun ortaya çıkışını değil yurttaş kalabalıklarının Devrim’in en önemli kamusal olaylarını sahnelediği büyük açık hacimlerde gittikçe pasifleştiğini gösteriyordu. Özgürlük mekânı devrimci bedeni pasifleştiriyordu. İnsan ilişkilerinde kardeşlik vizyonu kendini tene değen ten şeklinde ifade ediyor, mekân ve zamanda özgürlük vizyonu ise kendini boş hacim olarak ifade ediyordu.” (Sennet 2006:265).

XIX. Yüzyıl'da heykel artık halk arasında yer alan bir sanattır ve bünyesi bakımından daha çok halka açık olan meydanlarda ve büyük aristokratik yapılarda yer alabilmektedir. “Bu yüzden gerek kilise, gerekse devlet, sanatçının yanında değildi. Ancak henüz çağın ve ulusların önemli

kişileriyle ilgili heykellerin meydana konulması bir devlet görevi olarak benimseniyordu.” (Turani 1992:522). Dönemin heykeltıraşlarından Auguste Rodin, (1840-1917) ilk kez Fransa’da bir kent olan Calais Kenti’nin belediye başkanının siparişi üzerine, geçmişte yaşanan bir olayı anıt olarak tasarlamıştır. “*Calais Burjuvaları*” adlı bu ünlü anıt bugün Calais kent merkezinde yer almaktadır. (Resim 4). “Böylece binlerce yıldır süregelen heykel sanatı içinde ilk kez anı yaşatan bir anıt halkın içinde yer alacak, bu anıt sıradan bir tasvir değil, bir yaşam olayının dökümü olacaktır.” (Turani 1992:537).

Resim 4. Auguste Rodin, **Calais Burjuvaları**.



Kaynak: http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/rodin/rodin_calais.html

Kraus'a göre; 19.yy'ın sonlarında anıt mantığı zayıflamış ve bu aşama aşama gerçekleşmiştir. Rodin'in “*Cehennem Kapıları*” ve “*Balzac*” adlı heykelleri anıt olarak tasarlanmış. Paris'te belli bir yere dikilmek üzere sipariş edilmişti. “Çeşitli ülkelerdeki çeşitli müzelerde birçok türevlerinin

bulunmasına rağmen, ikisinin de özgün yerlerinde bulunmaması, ikisinin de çökmesine neden olmuştur.” (2002:105). Bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilmişti;

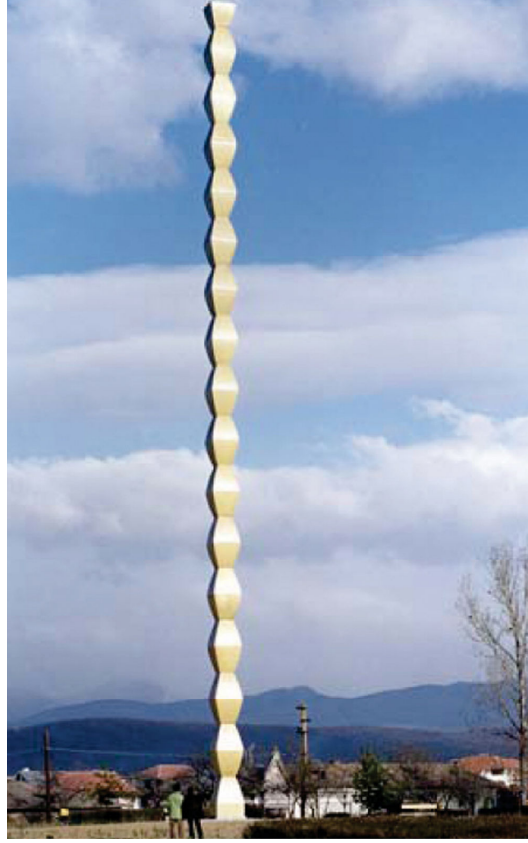
“onun negatif durumu denebilecek bir şeye bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına yani modernizme girilir. Heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir. Modernist heykelin konumunun ve dolayısıyla anlamının ve işlevinin esasen göçebe olduğunu işte bu iki özelliği beyan eder.” (Kraus 2002:105).

Modernist heykel bu noktada bilinç uzayında ki bir tür kara delik gibi olumlu taraflarını tanımlamanın gittikçe zorlaştığı bir şey, ancak ne olmadığına bakılarak bir yere oturtulabilecek bir şey olarak görünüyordu.

20. yüzyıl heykeltıraşlarından “Constantin Brancusi’nin (1876-1957) “*Sonsuz Sütun*”u (Resim 5) ise figüratif akımlara zıt, yalın ve ileri derece soyutlamanın görüldüğü bir anıt niteliğindedir. 37m yüksekliğindeki heykel Romanya’da Tirgu Jiu Parkı’ndadır” (Lynton 1982:49). “Heykel kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa ediliş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler.” (Krauss 2002:105).

“Uzam kavramı değiştiğinde, yer ve ölçü kavramları da değişmiştir. bir uzamı, bir burada ile bir oradayı oluşturmak için birbiriyle etkileşim içinde iki yer gereklidir, öyle ki insanın fiziksel olarak varolduğu her yer aynı zamanda bir yokluğun, insanın kendi ölçüsüne göre yapılmış bir heykelin göstergesidir. Brancusi’de sitin yitimine karşı koymak için; ölçü feda edilir, uzam bile yerle özdeşleştirilir. Yer genelliğini yitirir yalnızca belirli bir şey olarak var olur. Demokrasinin ne olduğundan habersiz gelişmekte olan ülkeler bile büyük şehirlerin getirdiği streslerle başa çıkmak zorundalar. Buna rağmen, nasıl olup da hala sanatçılardan “site bağlı” sanat üretmelerini isteyebiliriz.” (Duve 2002:120).

Resim 5. Constantin Brancusi, **Sonsuz Sütun**, 1937.



Kaynak: <http://www.strudelrags.com/brancusi.htm>

Yapılan bu öncü çalışmalar daha sonraki dönemlerde görülecek olan heykel çalışmaları için önemli birer adım olmuşlardır.

Heykeller XIX. yüzyıla kadar daha çok figüratif uygulamalar olarak ortaya çıkmışlardır. Bu heykeller, tarihi gelişim süreci incelendiğinde estetik yönleri göz ardı edilememekle birlikte öncelikle dini ve sembolik amaçla oluşturulmuştur. Öyle ki; örneğin klasik Yunan sanatı başarısını mitolojik kişiler, tanrı ve yarı tanrı heykellerine borçludur. XIX. yüzyıldan itibaren heykel, yeni malzeme ve teknolojilerle desteklenerek gelişimini sürdürmüş, kamuya açık alanlarda daha sık sergilenmeye başlamıştır.

Genel bir tanımlama ile Rönesans'tan başlayarak oluşturulmuş anıt heykeller meydana baskın etkiye sahiptir. “Modern sanatla birlikte heykel bu

özelliğini kaybetmiş ve kentten adeta dışlanmış. Çünkü modern sanat birdenbire sanatın kendi iç sorunlarına yönelmiş, XX. Yüzyıl'ın başında ise kent sorunu ile uğraşma olanağı kalmamıştır.” (Tanyeli 2000:121).

Fütürizm, Süprematizm, Konstrüktivizm gibi akımlara girip çıkan sanatçılar arasında resimden başlayan yaratıcı tartışma kısa sürede edebiyattan mimariye bütün alanları kapsayacaktır. Malevitch'in sözleriyle, “sanat, Kübizm'de ideolojik içerikten kurtulmuş ve kendi biçimini kurmaya koyulmuştu.” Fransa da Cezanne'in ilkelerinden hareketle Kübizmi kuran Braque ve Picasso'yu diğerleri izledi. Hemen aynı yıllarda Kandinsky Almanya'da soyut sanattan söz ediyor, İtalya'da Fütürizm doğuyordu. Rober Delaunay'ın tablolarında yer alan Eiffel kulesinin açıkça gösterdiği gibi, kübist ressamlar, art arda ortaya çıkan teknik yeniliklerden çok etkilenmişlerdir. Elektrik, otomobil, sinema ve fotoğraf makinesi gibi yeniliklerin hızla hayata girmesi, kübistleri ve özellikle fütüristleri büyülemiştir. Nitekim kübizmin etkisindeki Gropius, Le Corbusier gibi mimar-şehircilerin anlayışlarında da bu büyülenme, makinalaşmanın sağlayacağı ilerlemeye duyulan bu güven sürecektir. Eiffel'in kübistler üzerindeki etkisinin bir nedeni de, önceden kristal saray örneğinde olduğu gibi, iç ve dış mekânın karşılıklı iç içe girişini sağlamış olmasıdır. Geleneksel mimaride, mimarinin temel üç ögesi arasında (malzeme-mekân-ışık) asıl önemli olan malzemeydi. “Mekân, ışığın ancak ulaşabildiği kalın duvarlar arasında sıkışmıştı. Kübizmden sonra asıl ağırlığını duyuran, mekân ve onun ardından ışıktır. Malzeme ancak üçüncü sırada ve bir kabuk olarak işe karışmaktadır. Böylece Kübizmle ulaşılan açık mekân, açık mimarinin gerçekleştirilmesinde önemli bir rol oynayacaktır. Fütürizm ya da Hollanda da Stijl akımı içinde yer alan sanatçılar modern hayatın getirdiği dinamizmi ve hızı yüceltirken, doğrudan yeni bir kent arayışına da girmişlerdir. (Bumin 1990:107)

Sanatçılar atölyelerinden çıkmak, dünyayı yeni bir biçim ve anlamla donatmak isteyeceklerdir. Bu dünya, iskemlesi, çaydanlığı, masası gibi, resmi mimarisi ve kentiyle de yeni olacaktır. Sanat eski anlamı ve işlevini

kaybedecek, hatta o yılların resimde ve mimaride bir başka modern akım olan Stijl'in en önemli temsilcisi olan Mondrian'ın sonradan söylediği gibi, geçici bir aşama olan soyut resmin mimari ve kentsel çevreyle kaynaşıp kaybolmasıyla resme ve heykele “sanat eseri”ne gerek kalmayacaktır. Tatlin, mühendislere, “Hesaplarınızı bulunan her yeni biçime göre yapın” demiştir. Resimden gelen Rodtchenko çizdiği bir iş elbisesine kendisi mankenlik ederken, modern Sovyet mimarisinin ilk örneğini, *III. Enternasyonal* Anıt-Yapı'sı ile bir ressam-heykeltıraş Tatlin (1885-1953) vermekteydi. (Bumin 1990:112) (Resim 6).

Resim 6. Tatlin, **III. Enternasyonal**, 1919.



Kaynak: <http://foro.casarusia.com/viewtopic.php?start=30&t=1385>

Entelektüel çevre, hâkim toplumsal düzenden, orta sınıfın toplumsal metafizik temelinden, onun piyasa usulünden, toplumsal normlarından, özgün değerlerden, verili hiyerarşilerden, otoriter standartlardan, toplumsal anlaşımlardan ve geleneksel pratiklerden yoğun bir şüphe duymaya başlamıştı.

Dünyada var olduğu keşfedilen düzen, bizzat insanın oraya koyduğu bir şeydi. Sanatsal gerçeklik, “çatırdamaya ve kendi içine doğru çökmeye, Rönesans’tan beri geçerli olmuş bir kültürel form; tükenme noktasına yaklaşıyordu.” (Eagleton 2003:65).

Dilin kullanımı ve hakikati arama isteği ile gelişen, derinlemesine işleyen kültürel yapının çözülmesi de insanlığın tarihsel gelişimini yeniden sorgulamaya başlamasına neden olmuştur. Tanrının ölümü ve modern yapının temel malzemesi olan meta üretimi de sanatın nasıl bir yol izlemesi gerektiği hakkındaki sorgulamaları başlatmıştır. Baudleire’in “sanatın halesi”nin yere düştüğünü ilan etmesinden sonra, sanat yapısının nasıl olması gerektiği hakkındaki tartışmaları derinleştirmiştir. Modern toplumun sanatının ve karşı sanatının gündelik yaşamın bir parçası haline dönüşmesine neden olmuştur.

2.2.1.1. Modern Süreçte Değişen Sanatsal Bağlam

Roma dönemine ait bir haç, o dönemde bir heykel olarak görülmüyordu; Cimabue’nin *Meryem*’ine kimse resim gözüyle bakmıyordu. Pheidias’ın *Athena* heykeli bile, öncelikle bir heykel diye algılanmıyordu. Sadece müze birbirinden bu kadar farklı nesne-işlevleri resmin ya da heykelin sahip olduğu sanat statüsüne yükseltebilirdi- bu da modernist sanatın soyutlamasına gayet uygun düşüyordu.

Modern sanat, mecra özgüllüğü ilkesiyle sanatı içine alacak bir ontoloji oluşturmayı hedefliyordu; “Resim ile heykelin özsel bir doğaya sahip olduğu, sanat pratiğinin, sanat müzesinin ve sanat tarihinin de, her biri kendine özgü yollarla bu doğayı açığa çıkaracağı düşünülüyordu.” (Foster 2004:115). Sanat pratiklerinde mecra sınırlarının aşılması, kuramsal eleştiriler, siyasal talepler ve teknolojik baskılar nedeniyle eski kurumsal düzenlemeler geçerliliğini yitirdi.

Bozkurt'a göre; her sanatın bir dili olduğu gibi, her sanatçının bu dili kendine özgü bir kullanışı vardır. Buna sanatçının 'üst dili' ya da 'öte dil'

denmektedir. Piet Mondrian; “Resmin dili, yaşamın dilidir; salt uyum, dikey-yatay harekete indirgenmiştir benim resmimde” demektedir. Picasso ise “herkes resmi anlamak istiyor. Neden kuşların ötüşünü anlamak istemiyorlar.” (Bozkurt 1994:96).

Maleviç; “Nesneler genişliği gösterirler; buna karşılık sanat yapıtları derinliği yansıtır.” Sanat yapıtlarındaki bu derinlik, imge dilinin çözümlenmesiyle açığa çıkartılabilir. (Bozkurt 1994:108) Picasso'yla birlikte sanat “geleneksel yöntemlerini ve görme ya da dokunma duyularını değil, güçlü bir kavramsallaştırmayı temele almaya başlamıştır.” (Bozkurt 1994:251)

19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyıl başlarında sanat tarihi, disiplinin kurucularını iki temel hedefe yöneltti: Biri sanatın özerkliğini göstermek, diğeri sanatı toplumsal tarihle ilişkilendirmekti. “Kantçı ilke sanatı diğer ifade biçimlerinden ayırmak, Hegelci ilkeyse sanatı tarihselleştirmek, bu iki yeni disiplin arasında bir gerilim oluşmuştu ve bu gerilim, geçmişten bugüne sanat tarihini bölen bir fay hattı olmuştur adeta.” (Foster 2004:115).

Daha yakın dönemlerde sanat tarihçileri ile eleştirmenler, bu gerilimi azaltmak üzere göstergebilim gibi başka söylemlerden yararlanmaya başladı. Lévi-Strauss’a göre; “Gösteren ile gösterilen”¹ arasında “her zaman bir dengesizlik ya da örtüşmezlik söz konusudur, mitsel ya da estetik icat bu örtüşmezliği örtbas etme, bu fazlalığı eritme işlevi görür.” (Foster 2004:116).

¹ -Saussure; gösterenin anlamı bir gösterilenle değil, başka bütün bir gösterilenlerle de ilintilidir. Saussure’e göre; gösterge, sesli ya da yazılı bir biçim (gösteren) ile kavramsal bir içeriğin (gösterilen) birleşmesinden oluşan dilsel birimdir.” Kendisi dışında bir şeyi dile getiren; bir başka şeyin yerine geçebilme yetisine bağlı olarak algılandığında zihinde kendinde başka bir şeyin tasarımını uyandıran; kendisi ile ilişkiye geçen kimseye kendisinden başka bir şeyler gösteren; kendisinden başka bir nesneye, olaya, olguya, eyleme gönderen her türlü imi ya da belirteci anlatır. Yapısalcı dilbilimin kurucusu Saussure; “temel anlam birimi olan gösterenin gösteren ile gösterilen olmak üzere iki ana bileşeni vardır. Gösteren, belli bir düşünceyi, belli bir anlamı dile getirmek amacıyla kullanılan sözcük ya da sözcük öbeğidir. Buna göre gösterenin, bir sözcüğün sesi gibi, bir tümcenin yazılı biçimi gibi ya da bir fotoğrafın görünümü gibi her zaman için duyu organlarınca algılanabilen fiziksel bir varlığı olmak zorundadır. Bu da anlamlandırma sürecinin de fiziksel varlığını oluşturur.” demektedir. (F. Sözlüğü 2003:615).

Bu icatlara verdiği temel örnek mana terimidir. Mana terimleri bütün eleştirel söylemlerde yüzer-gezer ve büyülü gösterenlerdir. Belirsiz anlamlandırma değerini temsil ederler. Sanat tarihinde bu belirsiz değer;

“çoğunlukla bağlamın anlamlandırılmasıyla ilgilidir; dolayısıyla sanat tarihinin mana terimleri genelde toplumsal bağlantı ile tarihsel nedenselliğe işaret eder –çoğu (“yansıtma” ya da “somutlaştırma” gibi), bu belirlenmelere işaret eden ama onları açıklamayan fiillerdir. Nesnesini metin ile bağlam, nesne ile çerçeve, iç ile dış gibi karşıtlıklar üzerinden inşa eden her söylemde temel yer teşkil ediyor. (Foster 2004:117).

Gösterge ve anlam sorunsalına ilginin artması yalnız bilimsel çalışmaları değil 20.yy’ın ikinci yarısındaki kültürel yaşamın tümünü nitelemektedir. Görünüşle gerçeğin çatışması çağdaş “atom fiziğinin belirli savları için somut modeller kurma”nın ilkesel olanaksızlığı, “doğabilimsel dünya imgesiyle alışılmış gündelik (özellikle somut) tasarım”lar arasındaki keskin çelişki, “soyut bilimsel düşünce”lerin geniş kitlelerin bilincinde yer etmesi;

“semiotik sorunlarının, çağımızla ilgili sorunlar içinde baş yeri almasına neden olmuştur. Ayrıca toplumsal çatışmaların sertliği, (enformasyon sağlama ve saklama olanağına sahip) kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışı, kitle kültürüne ilişkin tartışmaların yoğunluk kazanması... bu ilgiyi akademik düzeyde artık bırakmamaktadır.” (Lotman 1999:150).

Lotman'a göre; “dil, kurallara bağlı, iletişimsel bir göstergeler sistemidir.” (1999:16). Toplum içinde bilgilerin değiş tokuşunu, birikmesini ve toplanmasını sağlar. Dilin göstergeden oluşan niteliği, 'semiotik' sistem olarak tanımlanır. “Söz, bir nesnenin, bir konunun, bir kavramın yerini tutar; para bir değer, toplumsal yönden zorunlu bir çalışmanın karşılığı olarak kullanılır; harita bir bölgeyi ve askeri rütbelere de bir resmi kişiliği temsil eder bütün bunlar birer göstergedir.” (1999:16).

Göstergeler iki bölümde sınıflandırılır: uzlaşımsal (itibari) ve görüntüsel (ikonik). Resimli göstergeler, uzlaşımsal göstergelere oranla daha doğal ve anlaşılır görünür fakat görüntüsel göstergeler, sözcüklerden daha az

oranda bir gösterge diye benimsenirler. Bu bakımdan “çağdaş insan bilinci için nasıl ki fotoğraf çizimin karşıtıysa, çizim de sözün karşıtı olmaktadır”:

“Mağara resimlerinden başlayarak Barok resim sanatına kadar imgesel anlatımdaki çeşitliliğin ortaya çıkmasına iki gösterge türünün... sonu gelmeyen denemelerden ileri gelen sentezler neden olmaktadır. Popüler gravürler, resimli kitaplar, çizgi-resimli dergiler -sanatsal değerleri olduğu sürece- bu bütünlük içindeki gelişmenin değişik etmenleri arasına girerler.” (Lotman, 1999:25).

Kültür tarihinde ‘söz’ hep bilgeliğin, bilginin ve gerçeğin simgesi olarak (İncil’de “başlangıçta yalnız söz vardı”), ama aynı zamanda aldatma ve yalanın eşanlamı olarak da ortaya çıkmaktadır. “Göstergenin yalanla özdeşleştirilmesi ve ona karşı savaşılmaması -paradan, toplumsal simgelerden, bilimden, sanattan, hatta dilden vazgeçme olarak- Antik ve ortaçağ dünyasında, çeşitli doğu kültürlerinde de hep karşımıza çıkar.” (Lotman 1999:27)

Görsel algıları “işitim yoluyla” ve işitsel duyuları “görme yoluyla” yorumlama kapasitesinin artması “görme ve işitmeyi birbirlerinin göstergeleri” haline getirmiştir. Duyular birer teorisyen olmuş “doğrudanlıktan sıyrılarak bir dolayım” oluşturmuşlardır. Soyutlama ise “doğrudanlıkla birleşerek bir somutluk” yaratmıştır. (Lefebvre 1998:114). Lefebvre şöyle demektedir;

“pratikte nesneler göstergeler haline ve göstergeler nesneler haline geldiler. 'İkinci bir doğa' birinci doğanın pratik-duyumsal gerçekliğin ilk tabakasının yerini aldı. Orta Avrupa'da önceliği gösterilene verdiler; gösterenleri oluşturma işini 'izleyici' ye bıraktılar; ekspresyonizmi yarattılar. Paris'te ise, gösteren üzerinde ısrar ederek gösterileni oluşturma işini sanatla ilgilenen kişiye bıraktılar; kübizmi oluşturdular. Her iki durumda da göstergelerin yoğun müdahalesi ve ifade etmeden göstermeye geçiş; gösterenin ve gösterilenin birliğini parçaladı.” (1998:114).

“Toplumun eski ortak dili’nin kendini tehlikeli bir şekilde yok etmesi ile bu dilin ticari gösterideki yapay yeniden oluşumu, yani yaşanmamış olanın aldatıcı temsili çatışır.” (Debord 1996:100) Buna göre; sanatın bütün eski

dönemlerinin eşit bir şekilde kabul görmesi, artık hiçbir sanatsal iletişimin mümkün olmadığı “Barok ve müzeler çağında gerçekleşmiş”tir. (1996:101).

“Tarih”ten “kültüre” geçiş, temellendirici bir söylem olarak antropoloji ile yeni bir yakınlığı ima ediyor. Etnografik yönelim kültür incelemelerinin geneline damgasını vurmuştur ama “görsel kültür incelemeleri”ndeki etnografik modelin dolaysız kaynağı kültür incelemeleridir. Böylece sanatçılar, “yüksek kültür” “aşağı kültür” “minör” türler ile “majör” türler arasındaki hiyerarşiye meydan okuyorlardı. “Elitist kanon”lara yönelik meydan okuma “sanat tarihi”nden “imge tarihi”ne geçilmesine neden olmuştur. (Foster 2004:123)

2.2.1.2. İki Dünya Savaşı Arası Sanatın Hareket Alanı

1930'lara kadar sadece sanatla sınırlı kalmayıp, politik radikalizmi de içeren avangard kavramı tarihi olarak Fransız Devrimi'ni takip eden devirde öne çıktı. Henri de Saint Simon ideal devletin inşasında ve geleceğini yeni altın devrinde sanatçıya öncü rol vermişti. O zamandan itibaren teknolojik medeniyetin ilerleme fikrine ayrılmaz bir biçimde bağlı kaldı. Mesihvari programda, “sanat, bilim ve sanayi ortaya çıkmakta olan teknolojik-sınâî burjuva dünyasının -şehrin ve kültürün dünyasının- ilerleyişini sağlayacak, garantiye alacaktı.” (Huyssen 1988:56).

Avangard¹, öncüsü olduğu şeyle bir diyalektik bağı varsa anlamı olabilirdi. Avangard fikri on dokuzuncu yüzyıl boyunca politik radikalizmle bağıntılı kaldı. Yüzyılın sonunda sosyalist anarşizme ve bohem alt-kültürlerin esas katmanlarına kadar yolunu buldu. İkinci Enternasyonal'in ekonomik ve teknolojik determinizmine ve bilimciliğine karşı savaştılar.

Burjuvazi, devlet ve sanayi, bilim ve kültür üzerine hâkimiyet kurduğu zaman, “avangard Saint Simon'un hayal ettiği ve peygamberliğini

¹ – “Bu sözcük askeri kökenlidir ve XVIII. Yüzyıl sonunda harekâtları kolaylaştırmak amacıyla alanı tanımakla görevli topluluğu belirtiyordu. O dönemden beri sanat ve kültür alanında kullanılmaktadır. Başkalarına izlenecek yolu gösteren eğitimli ve bilgili bireyler topluluğu.” (İ.Yüzyıl 2004:61).

yapacağı medeniyetin karşısında durmuştu.” (Huyssen 1988:57). Lenin, “partiyi devrimin avangardı, avangard kültürü de partinin bir dişlisi ve vidası olarak kurumsallaştırdı. Rus avangard sanatının daha sonra baskı altına alınması ve 1934 yılında sosyalist gerçekçiliğin resmi doktrin olarak kabul edilmesiyle avangard sanat yok olmuştu. (Huyssen 1988:58).

Peter Bürger, bu eleştirel Marksist geleneğe, özellikle Benjamin ve Adorno’ya dikkat çeker. Dada, Sürrealizm, 1917-sonrası Rus avangardı gibi hareketlerin esas amacının sanatın hayat praksisine tekrar sokulması, sanatla gerçeklik arasındaki boşluğun kapatılması olduğu iddiasında bulunur. Bürger’in “kurumsal sanat” dediği, -burjuva toplumunda sanatın üretilmesi, dağıtılması ve tüketilmesini sağlayan- kurumsal çerçeve, sanatın “özerk yapısının -sanat için sanat fikrinin- doğmasına ve toplumdan kopuşa neden olmuş, sanatı bir çıkmaz sokağa sürüklemiştir.” Huyssen’e göre;

“Avangard’ın amacı gündelik hayatın bütün maddi, ideolojik ve kültürel kısıtlamalarından kurtulmasıydı. İş ve zevk, üretim ve kültür arasındaki suni duvarlar kalkmalı, her geçen gün daha da mekanikleşen bir gündelik hayata teslim edilmiş dekoratif bir sanat istemiyorlardı.” (1988 65).

Avangardın sanat ve politika vasıtasıyla yeni bir hayat praksişi yaratmadaki başarısızlığı, bugün avangardın projesini canlandırmayı, imkansız değilse bile problemlili hale getiren o tarihi sonuçları verdi: yani, “faşizmde politikanın estetize edilmesi; Batının kitle kültüründe gerçekliğin kurgulaştırılması; sosyalist gerçeklikte kurguların gerçek olduğu iddiası ile sanat/hayat ikiliğinin sahte olumsuzlamasının olumsuzlaması.” (1988:61).

20. yüzyılda giderek teknolojiyle kuşanan hayat tecrübesi sanatı da radikal olarak dönüştürmüş, avangardın sanat/hayat ikiliğini aşma ve sanatın gündelik hayatı “dönüştürme”, “kullanma” girişiminde hayati bir rol oynadığı söylenebilir. Dada’dan itibaren avangard hareketler, kendilerini onlardan önceki empresyonizm, natüralizm ve kübizmden, sadece “kurumsal sanat”a saldırarak değil, mimetik estetikten ve onun özerk organik sanat fikrinden radikal bir kopuş biçiminde gerçekleştirmişlerdir. Huyssen’e göre;

“Avangard sanatın doğuşunu başka hiçbir faktör teknoloji kadar etkilemedi. Dinamizm, makine kültürü, tekniğin güzelliği, konstrüktivist ve prodüktivist yaklaşımlar sanat eserinin içine işledi. Sanat nesnesinin bizzat dokusunun teknoloji ve teknolojik hayal gücü tarafından istilası, kendini en iyi kolaj, montaj, asamblaj ve fotomontaj gibi sanatsal uygulamalarla gösteriyor, teknolojik hayal gücü asıl tatminini fotoğraf ve filmde, yani sadece yeniden üretilmeyen, tamamen mekanik olarak yeniden üretilmek için tasarlanmış sanat formlarında buldu.” (1988 62).

20. yüzyılda sanatın üretim, dağıtım ve algılama/tüketim koşullarını dönüştürerek doğasını radikal olarak değiştirdiğini ilk söyleyen Benjamin'di. Benjamin, Duchamp'ın¹ (1887-1968) 1919'da *L.H.O.O.Q.*'da çoktan gösterdiğini toplumsal ve kültürel teori düzeyinde kavramsallaştırdı. Duchamp'ın, Mona Lisa'yı “put-kırıcı” bir şekilde değiştirmesi ve seri üretilmiş, R.Mutt imzalı bir pisuarı “fıskiye heykeli” olarak sergiye koyması (Resim 7) Benjamin'in geleneksel sanatın *aura*'sı dediği şeyi, “eserin hayattan uzaklığını oluşturan ve izleyiciyi derin düşünmeye ve yoğunlaşmaya zorlayan o sahicilik ve benzersizliği tahrip etti.” (Huysen 1988:62).

Resim 7. Marcel Duchamp **Çeşme**, 1915.



Kaynak: <http://foro.casarusia.com/viewtopic.php?start=30&t=1385>

¹– *Çeşme* isimli eserini heykel olarak sergileyerek "yüksek sanat", "kültür" ve pazardaki ürünler hakkındaki geleneksel düşünce ve kanıları hedef almıştır. Görsel parodilerini eserlerine verdiği isimlerle de güçlendirir: "R. Mutt" (Amerikalı sanatçı tarafından yapılmış izlenimi verirken, Almandaki *Armut* - *fakirlik* kelimesinin anlamını da kullanarak) olarak imzalaması, üzerine sakal çizdiği Mona Lisa'yı (Fransızca "elle a chaud au cul" olarak okunup "kızın kalçaları yakıcı" olarak tercüme edilebilecek) *L.H.O.O.Q.* olarak adlandırması gibi. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Duchamp>

Dadaist başkaldırının temelindeki teknoloji tecrübesinin alanı, birinci dünya savaşı'nın ileri derecede teknoloji kullanan savaş alanlarıydı. Bu savaşı İtalyan fütüristleri toptan özgürleşme olarak yüceltmişlerdi. Marinetti'nin gayet etkili bir dille kaleme aldığı gelecekçi bildirge de şöyle diyordu;

- Biz yüzümüzü tehlike aşkına, enerjik davranışa ve korkusuzluğa çevirdik.
- Cesaret, pervasızlık ve devrim şiirimizin temelidir.
- Hızın güzelliği. Patlayıcı bir nefes çıkartan yılanlar gibi harika borularla süslü bir yarış arabası, Semadirek Zaferinden daha güzeldir.
- Savaş dışında güzellik yoktur. Günümüzün karakteri saldırgan olmak zorundadır.
- Dünyanın biricik temizleyicisi savaşı, militarizmi, vatanseverliği kutsuyoruz.
- Müzeler mezarlıklardır. Her çeşit müzeyi, kütüphaneyi, akademiye yıkacağız; ahlakçılık, feminizm ve her türlü çıkarıcı yılgınlıkla savaşağız. (Yılmaz 2006:80)

Dadaistler, savaşı Avrupa burjuvazisinin çılgınlığının manifestosu olarak lanetlediler. Burjuva aydınlanmasının ilkelerine, ilerleme ve teknolojiyi yüceltişine yönelttiği radikal eleştiri ifadesini çoğu zaman yüzüstü delik kafalı, kör veya boşluğa bakan insanların makine veya robot, kukla veya manken olarak gösterildiği bir dizi resim, heykel, desen ve diğer sanat nesnesinde buldu.

Batıda tarihi avangard daha yavaş bir ölüm yaşadı ve ölüm nedeni ülkeden ülkeye değişti; Alman avangardı Hitlerin iktidara gelmesiyle; Batı'nın ki savaş ve Alman istilası yüzünden olmuştu. Politik ve sanatsal avangard birliğini -ki kaybolmuştur- korumaya çalışmak, Huyssen'e göre (1988:61) "avangardın gündelik hayatın kültürel ve politik olarak dönüştürülmesindeki ısrarından yola çıkıp bugünün kültürel ve politik ortamı için strateji geliştirebilmek" hem politik hem de estetik açıdan önemliydi.

Soğuk savaş sırasında "ideolojilerin sonu fikri tuttuktan sonra avangardın gücü kayboldu" ve sanatsal buluşların merkezi "Avrupa'dan Amerika'ya" kaydı. Huyssen'e Göre;

“Burjuva kültür mirasına karşı put kırıcı bir çıkışın ne sanatsal ne de politik bir anlam taşımadığı Amerika’da, Soyut Expresyonizm ve Pop sanat gibi sanat hareketlerinin politik perspektiften yoksun oluşu Amerika’da avangard sanatla kültür geleneği arasındaki farklı oluşun sonucuydu. ...Tarihi avangardın gücünü kaybedişi, ...Kültürel değişikliğe bağlanabilir.” (1988:58).

Karakteristik olarak Amerikan olan şey artık bir bütün olarak “Batılı kültür”ün temsilcisi haline geliyordu. Guilbaut’a göre; Amerikan sanatı bölgesel sanat olmaktan çıkıp “uluslararası sanat” ve sonra da “evrensel sanat”a dönüşmüştü. Savaş sonrası amerikan kültürü, Amerikan ekonomik ve askeri gücüyle aynı temel üzerine oturuyordu. Bu kültür ‘özgür’ dünyanın hayatta kalmasından sorumlu tutulmuştu. “Sanatsal üretim ve daha önemlisi, sanat eleştirisi tarihindeki bu geçiş, Amerika küresel hegemonyasını Avrupa krizinin doğal bir sonucu kisvesine büründüren çok yönlü ideolojik bir operasyonun adımlarından sadece biriydi.” (Negri 2001:386).

Amerika’da depolitize olmuş bir kültürel avangard, kendini en çok meta fetişizminin hükmettiği Pop sanat’ta gösteren, büyük ölçüde onaylayıcı bir kültür üretti. Rejimlere meşruiyet kazandırmak için kültürel mirasın bir parçası olarak canlandırılmaya çalışıldı. Her yere yayılan kitle kültürü ürünleri, soyut dışavurumculuk dâhil, ciddi ya da seçkin diye öne sürülen sanat türlerini açıkça tehdit ediyordu. Gazete, kitap, resimli roman, dergi, el ilanı ve afişlerde yer alan fotoğrafların, TV programlarında gösterilen filmlerin garip bir etkisi olmuş, durmaksızın piyasaya sürülen mal ve kişilerin imgeleri, bir yandan yeni gereksinimlere yol açmıştı. “Baskı ve çoğaltım teknolojisindeki gelişmeler, başta kentler olmak üzere yaşanan mekânın görünümünü değiştirmişti.” (Yılmaz 2006:179). İmge, ses ve yayın dünyasına ait ürünlerin kitlesel üretimi, onlara sahip olma konusunda insanlarla belli bir eşitlik sağlıyordu. Görsel üretim araçlarını kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kapitalist sınıf, seçkin sanat ile hafif sanat arasındaki sınırı umursamaksızın, her ikisini de piyasanın insafına bırakmıştı.

Adorno'nun önce "kitle kültürü" daha sonra "kültür endüstrisi" olarak tanımlayacağı bu durumun üreticileri kitleler değil, tam tersine onlara hükmeden büyük sermaye sınıfıydı. Kültür endüstrisi diyor Adorno "kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Yüksek ve düşük sanatın her ikisinin zararına bir araya gelmesini zorlar." (2003:76). Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi "hükmedici" ya da "özne" değil, aksine "nesne"dir. İdeolojisi, her şeyden önce "bireysel sanattan ve onun ticari sömürsünden ödünç alınmış yıldız sistemine dayanır." (2003:78). Tüm "kültür endüstrisi pratiği", kar güdüsünü dolaysız olarak "kültürel form"lara aktarır. ...ve yeni tekniklerin geliştirilmesiyle modası geçen sektörler krize girer; Sanat eserlerinde teknik; "bizzat nesnenin iç örgütlenmesiyle, özgün içsel mantığıyla, ilgilidir. Kültür endüstrisindeki teknik ise başlangıçtan itibaren dağıtım ve mekanik yeniden üretimle ilgilidir ve bu yüzden daima nesnesine dışsal kalır." Adorno'ya göre;

"İnsanların birbirine yaklaştığı meyhaneler ve kahvehaneler, renkli film tarafından, bombalardan daha kesin bir biçimde yerle bir ediliyor; film *imago*'sunu yok ediyor. Filmlerin konu edindiği hiçbir yurt, üzerinde yetişen emsalsiz karakteri birbirinin yerine geçebilir bir aynılığa dönüştüren filmler karşısında, yurt olarak kalmaya devam edemez." (2003:81),

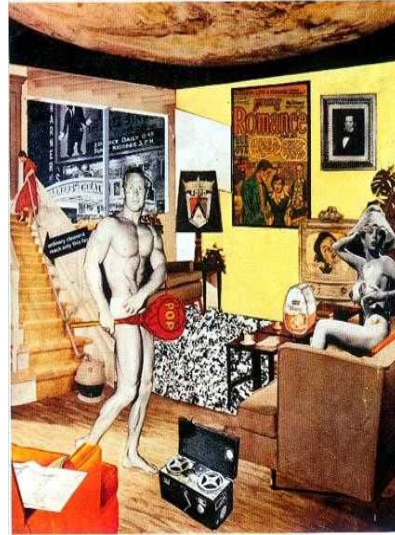
Patronundan, halkla ilişkiler uzmanına, fotoğraf yönetmeninden tasarımcıya kadar bu sektörde yer alan herkes, yaratılan imgelerin insanların dikkatini çekebilmeli, kolay algılanmalı, gösterişli, estetik ve ucuz olmalıydı. Film ve müzik dünyasının yıldızlarını, sevilen bir yiyecek ve içecek izleyiciye bakan gençleri ya da son model cihazları gösteren bu imgeler vitrinlerden taşarak iş yerlerine ve evlere girdiler, Richard Hamilton'un (d. 1922)kolâjında olduğu gibi. (Yılmaz 2006:181). (Resim8 ve 9). Ya da Oldenburg'un ürettiği yumuşak dev gündelik nesneler... Oldenburg mağazalardaki alışveriş nesnelerini, pastaları, hamburgerleri, sigara izmaritlerini yeniden üreterek açık havada adeta birer anıt gibi sergilemeye başlar. (Kurt 2001:129).

Resim 8. **Floor Hamburger**
Oldenburg, 1962.



Kaynak: <http://faculty.indy.cc.ks.us/jnull/sculpasssembledge2.htm>

Resim 9. **Günümüz Evlerini Bu Kadar Çekici yapan Şey Nedir**
Hamilton, 1956.



Kaynak: http://siad2.hec.fr/sit_05/Dangerville/hamilton.htm

2.2.1.3. 1960 Sonrası Sanat

Tarihi gelişim sürecine bakıldığında, özellikle giderek daha da sağlıksızlaşan kentsel yaşamda sanata gereksinim de gün geçtikçe artmaktadır. Heykel sanatı kentsel yaşama; bulunduğu mekâna görsel duyum zenginliği, dolayısıyla canlılık ve imge kazandırarak katkıda bulunur.

Ancak oluşturulan bu eserler kamusal alanda yer aldıklarında bir takım sorunlar oluşabilmektedir. Bu sorunlar, oluşturulan sanatsal yaratıların kentsel tasarım etkinliğinden bağımsız olarak tasarlanması ve yerleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Uzmanlık gerektiren kentsel tasarım disiplini; kent plancısı, mimar, peyzaj mimarı, endüstriyel tasarımcı gibi farklı disiplinlere mensup olan kişilerin çalışmalarının uyumuna yöneliktir. Bozkurt (1994) 'un aktardığına göre;

“Mimari, mekanı düzenleme sanatı ise, heykel mekanı yoğurma sanatıdır. Le Corbusier, “bir bina ya da meydanın akustik merkezini, yani belirli bir mekân

 inde bütün seslerin en iyi duyulabileceği noktayı bulduğunuz an, o mekan  ine yerleştirilecek heykelin yerini de saptamış olursunuz” diyor.” (1994:253).

Sanat ve Dil grubu  yeleri, Thomas Kuhn'un 1962'de yazdığı *The Structure of Scientific Revolution* (Bilimsel Devrimlerin Yapısı) adlı kitabında sözünü ettiği bilim devrimi ile  ağdaş sanat ortamı arasında benzerlikler bulmuş ve bu kurama dayanarak etkinliklerine öğrenme ve toplumlaşma bileşenlerini katmışlardır. (Atakan 1997:48).

Burada söz konusu olan yeni bir paradigmadır “ r n olarak bilim”den “etkinlik olarak bilim”e dayanır. Bilimsel devrimler çizgisel bir birikimle değil, paradigmatic bir patlamayla gelişir. Sanattaki “yalıtlamacılık” ilkesine karşı “bağlamcılık” ilkesi sanatı bir üründen çok bir süreç olarak ele alır.

Kosuth (d.1945); “izleyicinin bu etkinlik aracılığıyla kendisinin, bilinç ve düşünce biçimleme süreci  inde çok önemli ve dinamik bir eş olduğunu anlamasını bekler.” Kosuth bir sanatçı olarak, okuyucunun, “toplumsal ve tarihsel bağlamlar  indeki ve arasındaki ilişkilerde gördüğü anlamı yakalayabileceği kültür mekanizmasını anlamak  in  zel bir araç geliştirmeyi” amaçlamıştır. (Atakan 1997:83).

Wittgenstein, Tractatus'u ř  sözlerle özetlemiştir: "söylenebilecek bir şey varsa net söylenebilir ve kişinin konuşamadığı yerde kişi sessiz kalmalıdır". Sanatın, konuşulan ya da yazılan dili sınırlayan şeyleri teğet ge ebileceek biçimde işleyebileceğine inanan Kosuth, "sanatın dille olan ilişkisi belirlenince, temel işlevi söylemekten çok göstermek olan bir dil (sanat olarak)  retimi başlamıştır" der. (Atakan 1997:89).

Kosuth'un "antropolojikleşmiş" sanata dayalı ilk çalışmalarından biri 1979 tarihli Metin/Bağlam'dır. Bu  alışma Atakan'a göre;

“bir kaç kentteki afiş panolarına eşzamanlı olarak yapıştırılan ama her birinin metni farklı olan büyük ölçekli metinlerden oluşur. Metinler bir yıl boyunca sokaklarda sergilenmiş ve ardında yalnızca anılarla fotoğraflar bırakmıştır. Kentsel çevredeki afiş panolarında çoğu kez reklâm afişleriyle üst üste yer alan bu dizi, sanatsal çalışmaları galerilerden sanat dışı çevrelere taşımıştır. Kosuth

bu yaklaşımla sanatı kullanarak ticari imgelemi toplumsal açıdan bilinçli bir söylemin içine çekmiştir.” (1997:83).

“Barnett Newman 50'li yıllarda Heykel bir resme bakmak için geri çekildiğimizde çarptığımız şeydir” diyordu. (Krauss 2002:105). Eksik olan heykelin kendisi değil, heykeli var eden ve ona anlam veren iletişim alanıdır. Duve bunu şöyle dile getirmektedir;

“...bu sit krizine katkısı olan bir şeydir- kamusal sanatın varolması gereken kamusal uzlaşım alanının, modern toplum kurumsallaştırılmış alanın bir uzantısı olan müzeyle ikame etmiştir. Heykel asla “evinde/yurdunda” değildir. Newman'ın şaka yollu bu sözlerinden, heykelleri görmemeye yol açan bir uzamın yozlaştırmasından neden korumak istediğini anlayabiliriz.” (2002:117).

İnsan'ın yeryüzüne diktiği, ilave ettiği her şey marifetlerinin simgesidir, işaretidir. İnsan marifetlerine sahne olan yeryüzünde tapınaklar inşa etmiş, heykeller dikmiş, bir uçtan bir uca yollar kanallar açmış, çoğalmış, üretmiş... Becerdiklerinin üstünü din, ahlak sanat, estetik gibi bir takım soslarla, süsleyici şeylerle örtmüş. Uzaydan yerküreye binyıllardan beri baktığınızı farz edin: Gökdelenler, köprüler, kaleler, anıtlar, trenler, uçaklar, gemiler, hendekler, kavramlar, düşünceler vb. durmaksızın üzerinde bir şeylerin yükselmekte ve yıkılmakta olduğu, milyarlarca şeyin oradan oraya hareket etmekte ve parlayıp sönmekte olduğu bir nesne... Yılmaz'a göre; “bir arazide büyüyen ağaçlar ile bir meydana yükselen heykel ya da binalar arasında temelde bir fark yok.” (Yılmaz 2006:234). Dil tarafından kurulan ve estetikleştirilen bir şeydir dünya. Pisuar, küp, tuğla ya da bir hurda parçası gibi sanat dışı bir nesne bir sanat bağlamı ya da koşulu içine yerleştirilince sanat yapıtı haline geliyordu. Yılmaz'ın (2006:236) aktardığına göre; Carl Andre (d.1935); “bana göre en ideal sanat yapıtları uzayıp giden yollardır” demişti. Kamuya ait yollar bir sanat galerisine, ne sığdırılabilecek ne de orda satılabilecek bir nesneydi. Atkinson ve Baldwin 1967'deki bildiri dizisinde “Sanat dışı bir nesne, bir müzeye konulduğunda sanat nesnesi haline geliyorsa, bir müze ya da çok katlı bir mağaza da sanat nesnesine dönüşemez miydi?

Nesne galerinin; galeri, müzenin; müze, kentin; kent, ülkenin içine yerleştiğine göre, bunlara bir sanat olma koşulu verilemez miydi?” (Yılmaz 2006:236).

Düşünür, yazar ve sanatçılardan oluşan bir grup insan, kütle ve uzayı, resim ve heykeli, gerçek ve yanılsamayı kendince yorumladı. Doğası gereği bir dış mekân sanatı olan heykel, kılıktan kılığa sokuldu, paramparça edildi. Bu parçalarla ilk oynamaya başlayan Picasso idi. Figürün, soyutun ve montajın her türlü yapıldı ve en nihayet de heykel ortadan kaldırılmaya, yok olmaya zorlandı – parçaları yeryüzüne, okyanuslara yayıldı. Yok, olmaya zorlanan heykel, bu kez karşı atağa geçti ve dünyayı ele geçirip onu bir sanat yapıtı haline getirdi. (Yılmaz 2006:237). *Dünyanın Kaidesi* (Resim 10)’nde olduğu gibi kaide ters yerleştirilmiş: üstte kaide altta yeryüzü...

Resim 10. Pierro Manzoni, **Dünyanın Kaidesi**, 1961.



Kaynak: <http://www.uni-erfurt.de/philosophie/mainengl.html>

Heykelin evsizleşmesinin, toprağa bağlı yaşam biçiminin terk edilmesiyle bağlantısı olduğu kadar, bu yeni durum, özel mülkiyetin sermayeye kaymasının göstergesidir. Sermaye özel arazi parçası gibi sabit olmadığı için dünyayı rahatça dolaşabilir. Dolayısıyla da sanat yapıtı dahil her şey, sermayeye bağlı olarak sürekli oradan oraya gezebilir.

1960’lı yıllarda “arazi sanatı” olarak anılan, sanatın lüks sayılan özelliklerine karşı bir plastik düşünce olarak ortaya çıkmıştır.

Resim 11. Robert Smithson, **Sarmal Dalgakıran**, 1969.



Kaynak: <http://www.hawaii.edu/lruby/art400/sculpt.htm>

“Bu uygulamalar alışlagelen sanat eserlerinden oldukça farklıdır. Buna göre araziye yeni biçimler verilebilir ya da bir tarlada tırmıkla çeşitli şekiller oluşturulur. Oluşturulan eserler ancak uçaktan kavranabilir; fotoğraf, video aracılığı ile görülebilir, sanatçı ise bunların satışı ile kazanç elde eder. Eğer bu işler üzerinde iyice düşünersek bunların, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı; 20. yy kentinin hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı; doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı bir tepki olduğunu anlarız.” (Lynton 1982:335). (Resim 11).

Kültürel kapatılmışlığın dışında bir dünya arayan Smithson (1938-1973); “galeri denen nötr bir odanın metafizik sınırları içindeki bir süreci öneren sanat yapıtlarıyla ilgilenmediğini belirtmiştir. Sınırları belli bir süreç, süreç değildir. Müzeleri kuşatan parkların sanatı biçimsel haz nesnelere indirgediğini, parkların devinen bir diyalektikten çok durağanlık anlamına

geldiğini şöyle ifade etmektedir; “birçok park ve bahçe, şimdinin yerleri değil, kayıp cennetin yeniden yaratılmış halleridir. Köken itibariyle (sonsuz durağanlığın özlemini taşıyan) resimsel varlıklardır. Onlardan fazla cehennem bölgeleri, zararlı atıklar ve kirlenmiş nehirler var şimdi. Müzeler ve parklar mezarlıklardır.” (Yılmaz 2006:241). “Sanat dünyası” denen alanımız, soyutlama ve kavramlarla gölgelenmiş durumdadır.”

Resim 12. Walter De Maria, **Yıldırım Alanı**, 1977.



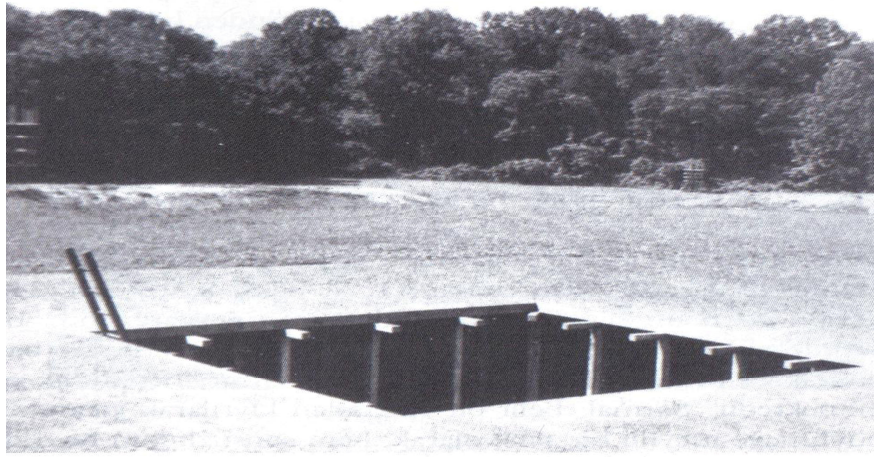
Kaynak: http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/gallery_2.html

Walter De Maria’nın (d.1935) da asıl ilgisi kapalı mekânlardan ziyade dış mekanlardı. *Yıldırım Alanı*, (Resim 12) onun en bilindik işlerinden biridir. De Maria bu çalışmasında 400 adet paslanmaz çelik kazık kullanmıştır. Bunları 65’er metre aralıklarla 16’ya 25 sıralık bir dizi halinde, bir ızgara oluşturacak şekilde dikmiştir. Çelik kazıkları bölgeye yıldırımları toplamak için dikmiştir. Gökte çakan şimşekler ve kazıklara düşen yıldırımlar, nükleer bir savaşın insana neler getirebileceğinin simgeleri olarak kullanılmıştır. (Yılmaz 2006:244).

Mary Miss’in *Çevreölçümler/Kulübeler/Tuzaklar* çalışması’na Yılmaz; “heykelin dışısı” demektedir. Picasso, Gabo, Moore ve Calder gibi

sanatçılar küteselliği sorgulamışlardı ama onların heykelleri sürekli toprağın üstündeydi. Mary Miss'in heykelleri boşluğa önerilmiş bir çıkıntıydı. Oysa Miss bize heykel diye çukuru sunmaktadır. Bu çalışmaların görülebilmesi için ya biri tarafından yönlendirilmesi ya da tesadüfen fark edilmeleri gerekir. İzleyiciye aşağıda bir şey olduğunu söyleyen merdivendir. (Yılmaz 2006:248). (Resim 13).

Resim 13. Mary Miss, **Çevreölçümler**, 1977-78.



Kaynak: (2002), Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, Sayı: 82, YKY, İstanbul.

Ekonomik ilişkileri eşitsizliği üzerine inşa edilen kültür ve eğitim öyle bir gerçekliktir ki onların açığa çıkarılması gerekir. İnsanların gereksinim duyduğu şeyin onlara sunulan şey olduğu yanılması, sürmekte olan düzenin işine yarar. Pazarlama işi bunun üzerine kurulur. Smithson ve Christo gibi sanatçıların geleneksel bir heykeltıraştan farkları, işlerini daha geniş bir alana yayarak ürünün yanı sıra süreç ve eylemi de öne çıkarmalarıdır. Onların dertleri, sanat denen etkinliğin yeryüzündeki herhangi bir doğal olaydan çok da farklı bir şey olmadığının kanıtlanmasıydı.

Bulgar sanatçı Christo (d.1935), kentteki köprüler, müzeler, belediye binalarını paketleyerek ya da kent dışında bir yere perde gererek nesnelerin dış yüzeylerini örtmüş, geçici olarak biçimlerini değiştirmiştir. “Özellikle Sürrealistlerin saklı olan giz temasını anıtsal nesnelere uyarlayarak yeni bir

anlam üretme çabasına girmiştir.” (Kurt 2001:133). Sanatçı, kentte her gün insanların önünden geçtikleri binaların -1968 yılında Şikago Çağdaş Sanat Müzesi gibi yapıları- (Resim 14) *The Reichstag*, üstünden yürüdükleri köprüleri paketlemiştir. Koskoca bir yapı alınıp satılacak bir mal gibi paketlenerek sıra dışı durumuyla izleyenleri şok etmektedir.

Christo ve Jeanne-Claude daha ilk çalışmalarında oldukça önemli bir iş gücüne, mali desteğe gereksinimleri olduğu gerçeğiyle yüz yüze kalmışlardır. Resim, heykel ve mimaride yüzyıllardır kullanılagelen malzemelerden oluşan bu işler, öncelikle geçicidir. Doğanın yanı sıra, kalıcılığa yetkili makamlar da izin vermemektedir. Geçici olmaları, ölüm düşüncesini çağrıştırmaktadır ki bu da insanları doğa, sevgi ve paylaşmanın değeri üzerinde düşünmeye yöneltmektedir. Sürecin belleklerde bıraktığı iz, herhangi bir sanat yapıtından daha kalıcıdır.

Resim 14. Christo, **The Reichstag**, 1968.



Kaynak: http://www.gwu.edu/~business/news/archive/2004/sbpm_news0510.htm

Malzeme aracılığıyla hala üzerinde durdukları şey kalıcı değil geçici bir nesneydi. Yılmaz'a göre onları ilgilendiren asıl konu; "İnsan eylemlerinin sanat olarak düşünülmesi ve sunulması düşüncesidir. Bu bakış açısına göre sanat eylemdir." (2006:256) Bugün *eylem sanatı*, *fluxus*, *gösteri sanatı*, *beden sanatı*, *süreç sanatı*, *oluşum* ya da başka adlar altında sergilenen etkinlikler bu düşüncenin yansımalarıdır. Örneğin Beuys (1921-1986)'un yaptıkları hem gösteri hem eylemdir. Gösteri eylemlerinde kullandığı "temel eleman ise -sesi, devinimleri ve giysileri- kendisidir" kendi bedenidir. Temel amaç ise insanları sonucun arkasındaki "ortam ve sürece" yöneltmektir. Gerek bireysel gerek toplumsal yaşantının çelişkilerine, açmazlarına yapılan vurgudur." (Yılmaz 2006:256). Beden ve zihnimiz üzerinde karar veren biz miyiz, yoksa başkaları mı? Tek başımıza yaşamayacağımıza göre, toplumu daha az baskıcı hale getirebilir miyiz? Sanat eyleminin her zaman tuval denen yassı ve sınırlı bir alanda mı yapılması gerekir?

Öncü sanatın karşı karşıya kaldığı şey, aslında bir dönüm noktasıydı. Heykel, resim, şiir, dans ya da sahne sanatları gibi türler, kendi saf sınırlarının dışına taşmaktaydılar. Sınırlar erimiş, farklı disiplinler birbirlerinin içine nüfuz etmeye başlamışlardı. Çağdaş bir sanatçının "ben ressamım, ben şairim ya da dansçıyım" demesine gerek yoktu; sadece bir "sanatçıydı" o. Kaprow'a göre;

- Sanat ve yaşam arasındaki sınır alabildiğince akışkan ve belirsiz tutulmalıdır.
- Temaların, malzemelerin, eylemlerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin kaynağı; sanatların, onların türevleri ve çevresi dışında, herhangi bir yerden ya da dönemden üretilmelidir.
- Oluşumun gösterimi oldukça aralıklı, kimileyin devinen ve değişen yerlerde gerçekleşmelidir.
- Mekan sorunlarıyla yakın ilgili olan zamanın, değişken ve kesintili olması gerekir.
- Bir süre sonra izleyicilerden tümüyle vazgeçilmelidir. Bu da tüm izleyicilerin olaya katılması demektir. (Yılmaz 2006:261).

Yeni biten savaşın yarattığı toplumsal sarsıntı belki de bir arınma içgüdüsüyle, bozulmamış olana içten bir bağlılığı gündeme getirmiştir. Çünkü Batı'nın kendi kültürel serüveni içinde gelmiş olduğu nokta, adeta bir doktrine dönüşen estetik yönelim, yerini yeni sentezlere yönlendirecektir ki, bu da 'Öteki'nin keşfi, türlerin erimesi, eklektisizm gibi Postmodern döneme ilişkin bir dönüşümü yansıtmaktadır. Nitekim *fluxus* grubunun isim babası ve önemli temsilcisi George Maciunas (1931-1978), *fluxus*'la ilgili yayımladığı bildiride "Dünyayı burjuva yaşamından temizlemek"ten bahsetmektedir. Maciunas "sanat karşıtlığı gerçeği"nden söz etmektedir ki bu bir anlamda Dadaizm'le birlikte gündeme gelen, uzunca bir süre unutulmuş olsa da, bir yandan Duchamp'la birlikte iz sürmüş bir hareketin ayak seslerini duyumsatmaktadır. Maciunas bu gerçeğin yüceltilmesini önermekte, devrimlerin toplumsal, politik ve kültürel yapıların, eylemleri ortak olan bir işbirliği içinde olmalarını öngörmektedir. Bu bağlamda; I. Dünya Savaşı'ndan sonra Dada neyse, II. Dünya Savaşı'ndan sonra da *fluxus* odur diyebiliriz. İkisi de burjuva sanatına ve kurallara bağlı bir estetiğe karşı durur. Duchamp'ın yerini bu kez Beuys almıştır. Beuys, söyleşi, konferans ve sergilerini farklı bir düşünselliğin vurgulandığı entelektüel ortamlara dönüştürerek, kavramsal temelli sunumlar sergilerken, bu politik duruşu da net bir biçimde yansıtır. Sanatın aşkın bir kavram olmadığını herkesin bir sanatçı olduğunu Beuys şu şekilde açıklar:

"Her insan sanatçıdır. O-kendi özgürlük noktasından- ilk elde kazandığı özgürlük deneyimlerinin konumundan- gelecekteki sosyal düzende total sanatın diğer durumlarını belirlemeyi, kültürel dünyaya, yasaların oluşturulmasına ve ekonomi dünyasına katılarak kararlı olmayı öğrenir. Böylece kendi kendini yönetme ve merkeziyetçilikten uzaklaşma oluşur." (Erkmen 1991:16).

Düşünen formlar düşüncelerimizi nasıl biçimlendirdiğimizdir veya konuşan formlar düşüncelerimizi nasıl sözcükler olarak şekillendirdiğimizdir. Beuys için düşüncenin oluşumu zaten heykeldir. Düşünce heykeldir. Tabii ki konuşma dili de heykeldir. "Ses heykelin ilk ve temel formudur." Onun için düşünce plastiktir. Beuys, "sosyal heykel" kavramını ortaya atar. Sanat Beuys için simgesel değil, "göstergelerin yürürlükte olduğu bir dil"dir; bu da sanatın

“gerçekliğin dili” olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatın kavramsal bir dile yaslandığını ileri sürer. (Erkmen 1991:16).

Sanatı, daha geniş bir bağlamda yararlanılabilecek yeteneklere sahip bir disiplin olarak gören Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-1986), bütün öğretilerinde, yazılarında ve konferanslarında, bir sanatçının bir sanat yapıtı yaratması gibi, herkesi, bir araya gelerek yeni bir toplumsal sistem kurmaya çağırmıştır.

Beuys'a göre herkes bir yaratıcı gizilgüce sahip olduğundan, bir sanatçıdır ve sanatçı olarak herkesin işlevi, olagelen kültürün temel koşullarını sorgulamaktır. Beuys'un düşü, “bir sanatçının bir heykeli biçimlendirmede ve tasarımılamada kullandığı yaratıcılığı gibi, herkesin yaratıcılığını ve kendi kültürünü bir arada tasarımılaması ve biçimlendirmesiydi.” (Atakan 1997:72).

Karşı çıktığı bir başka şey de “bürokratik ekonomik dikta” ile bunun sonucu ortaya çıkan “uluslararası kitle kültürü”ydü. Beuys, öğretmen/öğrenci diyalogunu ve etkileşimini vurgulayabilmek için Bağımsız Uluslararası Üniversite'yi kurmuş, “zengin şirketlerin yönetim gücü” ile “hükümetin gücü”ne karşı kullanılabilecek insan potansiyelinin ortaya çıkarılması amacını taşımıştır. Beuys, insanları, para ve devlete olan bağımlılıklarından kurtarmayı hedeflemişse de, kapitalist sistem içinde çalışarak, elde ettiği kazancı bu ekonomik sisteme karşı verdiği savaşta kullanması gerektiğine inanıyordu. Beuys, “derste ve konferans turlarında geliştirdiği ve yararlandığı öğretim sürecinin en önemli sanat çalışması olduğunu söylüyordu.” (Atakan 1997:72).

Dilde ifade bulan her düşüncenin bir biçimlendirme süreci olduğuna inanarak ve bilgi akışının, maddeden değil "kendi"nden kaynaklandığını görerek, bu süreçte gerekli malzemenin, kişinin bedeni, dili, gırtlığı, ciğerleri, ayrıca hava, ses dalgaları ve başkasının kulağı olduğuna inanmıştır. Beuys'a göre bir insan bir şey ürettiği zaman bir başkasına bir mesaj iletmektedir. Tasarladığı *Kır Kurdu*, Amerika'ya Yerlilerle birlikte Orta Asya'dan geldiğine

inandığı kır kurdunun ruhu, bir insanın anlayamayacağı kadar güçlüydü. (Resim15 ve Resim16).

Resim. 15, 16. Joseph Beuys, **Kır Kurdu**, 1972.



Kaynak: http://prosainofensiva.blogspot.com/2006_06_01_archive.html

Atakan'a göre; üçgen, “bilinci simgelerken”, türbinin sesi, “teknolojinin sınır tanımayan enerjisini” ifade ediyordu. “Depolanmış enerjiyi temsil eden” el fenerinin yaydığı ışık gün içinde pilin azalmasıyla soluklaşıyordu. Eldivenler, Beuys'un ellerinin “serbest hareketini” ve “ellerinin değişik araç-gereçleri kullanabilme yeteneğini” simgeliyor, sanatçı eldivenleri kır kurduna atarak, “ellerini simgesel olarak hayvana vermiş oluyor”du. Borsa haber bülteni ise, “bütünüyle satılabilir malların üretimine dayanan gücüyle paraya dayalı Amerikan ekonomisinin acımasızlığını simgeliyordu.” (1997:74).

Sanatçının sağlıklı bir evren konusunda duyduğu kaygılar onu, her ağacı, her toprak parçasını, henüz kirlenmemiş ırmakları, eski kent merkezlerini korumaya ve bütün plansız yenileme projeleriyle savaşmaya and içmiş Yeşil Hareket'in ve Yeşiller partisinin kuruluş çalışmalarına katılmaya itmiştir. 1982 Kassel 7. *Documenta* sergisi için Beuys, insanlığa yeni bir güç katma girişimini simgesel olarak başlatmak amacıyla, 7.000 meşe fidanı dikmiştir.

Resim 17. Beuys, **Fidan dikimi**.
1982.



Resim 18. Yıl 2004:
Fridericianum Müzesi Önündeki Meşe.



Kaynak: <http://www.shanghaiblog.hochparterre.ch/static/hdanrissengl>

Maciunas'ın bulduğu *flux* akış, arındırma, hareket, kabarma, bolluk, çokluk, yükseliş, çıkış gibi anlamlara gelir. Fluxus köklerini Duchamp ve dadacılığın yok sayıcı ve alaycı tavrından, diğer yandan da John Cage'in (1912-1992) müzikteki yeni arayışlarından almıştır. Duchamp'taki 'hazır nesne'nin karşılığı hazır 'ses'tir.

Cage, görüşlerini gerek sözlü gerek yazılı olarak açıklamaya başladı. Bazı gösteriler yaptı. İzleyicileri dört üçgen oluşturacak şekilde ayrı ayrı oturtmuştu. Bazen salonda, bazen de koridorda devam eden bir ders vermiş, *izleyicileri sözle biçimlendirmişti*.¹

¹ – bkz s:5.

Avangard, böylece büyük sarsıntı geçirmiş olan geleneksel yöntemleri büyük bir yıkıma uğratmıştır. Kullandığı gündelik nesneler, tükenmeye yüz tutmuş yayınlar, kimi sertifikalar ya da eskizler, ilginç müzik aletleri ve o günün ‘Performans, Happening’ gibi sanatsal sunumlarını bünyesinde birleştiren *fluxus*, bu çoğulcu arayışlarla 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen sanatı önemli ölçüde etkisi altına almıştır. Bu anlamda fluxus sadece bir sanat hareketi değil düşünsel bir devrim sürecidir de...

1970’te, New York Modern Sanat Müzesi için “Bilgi” sergisini düzenleyen Kynaston McShire, sergi duyurusunda, bu serginin, aralarında kenar ülkelerden Arjantin, Yugoslavya ve Brezilya’nın da bulunduğu 15 ülkeden genç sanatçıların etkinlikleriyle ilgiliydi. Serginin “bir uluslararası rapor” olduğunu belirtmiş, siyasal olayları ve protesto yürüyüşlerini belgeleyen fotoğraflar ile güncel olaylar üzerine yazılmış gazete makaleleriyle sanatı, siyasal bağlamda sunuyordu. Katalog, sanatçıların tasarımıyla sayfalarla, felsefe, çevrebilim, bilgi sistemleri, yeni teknolojiler ve Marksçılıkla ilgili bir okuma listesinin yanı sıra, izleyiciye daha etkin bir rol yükleyebilmek için izleyicinin not alması ya da karalamalar yapması için boş sayfalar da içeriyordu. (Atakan 1997:25).

Guggenheim Müzesi yöneticisi Haacke’nın, *Shapolsky ve Diğerleri Manhattan Emlak Komisyoncusu, 1 Mayıs 1971’den Başlayarak, Bir Gerçek-Zaman Toplumsal Sistemi* adlı işini reddetmiştir. Sanatçı bu işinde, New York kentinde, özellikle Harlem’de emlak sahibi olan ve pornografik gazinolardan otellere kadar her türlü pis işe bulaştıkları için haklarında davalar açılan emlak komisyoncularını belgelemiş, Haacke gazetecilik araştırmalarından yararlanarak bu insanların arkasına saklandıkları kimlikleri ortaya çıkartmıştır.

Sanatçı daha sonra Chase Manhattan Bankası, Philip Morris, Alman çikolata üreticisi Peter Ludwig, Ronald Reagan, Jesse Helms ve Saatchi & Saatchi gibi kurum ve kişileri hedef almış, “sanat dünyasında bile çoğu insanın, sanat kurumlarının şirketlerin egemenliği altına girmesinin olumsuz etkilerinden habersiz olduklarını” göstermiştir. (Atakan 1997:29).

1990'da Amsterdam Belediye Müzesinde “Değişen Ekonomide Sanatın Bilim ve Tinsellik Buluşması” başlıklı konferansta, “global ekonomi içinde bütüncül bir dünya görüşü olanağı irdelenmiş” “Zihinsel Heykel” olarak adlandırılan bu beş günlük konferans'ta Lawrence Weiner, Robert Rauschenberg, John Cage, Marina Abramovic ve Jacques van der Heyden, “gerçekçiliğin doğası, ekolojinin korunması, kaosta yaratıcılık ve doğrusal olmayan dünya görüşü” gibi konuları tartışmışlardır. Robert Morgan, Art Magazine'in Şubat 1989 sayısında aynı kurgusal söyleşi yöntemini kullanarak bu sanatçıların yeni konumlarını anlatmıştır.” (Atakan 1997:77). Weiner 1969'da yaptığı bir söyleşide, sunuş biçiminin sanatla pek ilgisi olmadığından, “yapıtın durumunun da önemsiz olduğunu”, şöyle ifade etmektedir;

“her ne kadar bir nesneyi yerinden kaldırmak, bir heykeli yerine koymaktan daha ilginç olsa da, kendisinin kaldırma sürecine ilgi duymadığını; zamanın niceliği belirlediğini; konusunun malzeme, ama asıl ilgisinin sanat olduğunu belirtmiştir. Weiner 1989 tarihli bir makalesi için Morgan'a bir Western Union telgrafi (Mailgram) yollayarak, aynı söyleşiyi, aynı soru ve yanıtlarla tekrarlamasını istemiştir. Weiner, değişim, göç ve kültürel kaynaklara ilgi duyan bir gezgine dönüşmüştü.” (Atakan 1997:81).

Weiner'in çalışmaları çoğu kez, bir zamanlar saptanmış Avrupa ve Amerika (Batı) değerlerinin geçici ve yanıltıcı olduğunu ortaya koymaya yöneliktir.

1968'de Vostell'in (1932-1998) Venedik Bienali'nde gösterilen “*Elektronic Decollage Happening Room*”, tamamıyla izleyicinin kışkırtılması amacıyla tasarlanmış bir çalışmadır: Cam kırıklarıyla kaplanmış zeminde duran izleyiciler hareket ettikçe fotoelektrik hücreleri tetiklenmektedir.

Çarpıtılan ve yan yana iliştilen televizyon imgeleri, ışık ve hareket etkileri, televizyonların hışırtısı, zincirlerin ve küreklerin takırtısı, dalgalanan beyaz bir örtü ve tüm bunların ötesinde Vietnam Savaşı yıllarındaki politik durumun bir kanıtı gibi duran bir bomba... (Resim 19). Vostell'in üslubunun asıl içeriği; kaçınılmaz olarak savaşa bütünleşen unsurlar ve tüketim toplumunun baskılarıyla, duygularımızı karşı karşıya getirmektir.

Resim 19. Vostell, **Elektonic Decollage Happening Room**, 1968.



Kaynak: [http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/fluxus.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/fluxus.pdf)

1965'te Sony firmasının ilk portatif video¹ kayıt cihazını üretmesiyle, Paik (1932-2006) imajları, resimsel montajları ve manipülasyonları için televizyonu tükenmez bir bellek deposu olarak kullanır. Jameson, Paik'i, Andy Warhol'la birlikte Postmodernizm'in özelliklerini yansıtan simge sanatçılar olarak nitelemiştir. Jameson'a göre, Paik yaptıklarının tüm dereceleriyle bu yeni alanın tanımlanması ve kullanılması üzerine sanatını inşa eder.

1963'te Wuppertal'de "*Müzik Elektronik Televizyon Sergisi*"nde yer alan '*Zen for TV*' (Resim 20) adlı çalışması şu an National Gallery'de

¹- Mc Luhan'ın tespitiyle: "Video imaj ve fotoğraf/film arasındaki temel /yapısal fark; film ve fotoğrafın yansıyan ışıklardan oluştuğu, video imajın/elektronik imajın kendisinin ışık olduğudur. Elektronik görüntünün elde edilebilmesi için ne baskı kartlarına, ne de projeksiyon aygıtına ihtiyaç vardır. Elektronik görüntüde, nesnelerden yansıyan ışıklar yine merceklerden geçerler. Monitörlerde kaydedilen görüntü ışığın yansıtıldığı bir görüntü değil, elektronik görüntünün kendisi ışıktır. Elektronik görüntü, üzerine ışık yansıyan bir yüzeyde oluşmaz, elektronik görüntünün elde edildiği yüzey elektronik piksellerden oluşan bir yüzeydir. Görüntü, bu piksellerdeki elektronların farklı renk değerlerinde yanmasıyla oluşturulur. Mc Luhan: "Video görüntüsünün, film ya da fotoğrafla sözsüz bir gestalt ya da biçimlerin pozlanmasını önermesi dışında hiçbir ortak yönü yoktur. Videoda izleyici ekrandır. Video görüntüsü enformatik olarak daha alt düzeydedir. Video görüntüsü durağan bir çekim değildir. Hiçbir şekilde fotoğraf değildir ama parmakla taranarak dış hatları tasvir edilen cisimlerin görüntülerini durmaksızın gözler önüne serer. Sonuç olarak ortaya çıkan plastik hat, üzerine ışık düşerek değil, ışıktan geçerek oluşur ve oluşan bu görüntü bir resimden çok bir heykelin ya da ikonun epistemisine sahiptir." (Marshall McLuhan 1967, *Understanding Media*, London, Sphere): ışıkla kurulan bir heykel.

Video İmajın Kısa Tarihi, Video İmajın Fotografik ve Filmik İmajdan Farklılığı, Ege **BERENSEL**,

"<http://www.videa.org.tr/dil/videoimajinkisatarihi.html>"

bulunmaktadır. Elektronik aracı yaratıcı bir işleve yönlendirme, 1965-91 yıllarında gerçekleştirdiği *Magnet TV* ve *Anıt*'ta (Resim 21) devam etti...

Resim 20. Paik, **Zen for TV**, 1963.



Resim 21. Paik, **Anıt**, 1965-91.



Kaynak: [http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/fluxus.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/fluxus.pdf)

Paik bu çalışmalarda ‘İletişim Toplumu’na ilişkin şüphelerini (eleştirilerini) sergilemiştir. Bu video heykeller; içeriği bilinçli olarak boşaltılan çok sayıda imajın ruhsal etkisi ve “meditasyonun temizliği” arasında bir karşılaştırmayı sağlıyor, izleyici ekrandaki çizgileri kullanarak kendi imajını yaratabiliyordu. Yani izleyicinin de yaratı sürecine bizzat katıldığı interaktif bir ortam yaratılıyordu. Paik, kapitalizmin ürettiği kültürel biçimleri ve şeyleri, televizyonun işlerliğini eklektik bir bağintıyla yapıtlarında uygular. Böylece Postmodern dönemdeki algılama tarzlarına (Şizofreni, pastiche) ve hayatın estetize edilmesine göndermelerde bulunur.

Richard Serra’nın (d.1939) seçtiği mekânlar ise daha çok kentsel mekânlardır. Fabrika, hem üretim ve malzeme hem de ilham kaynakları olmuştur. Farklı kent mekânları için tasarladığı işler ‘az’cı eğilimin yansımaları olan metal heykellerdir. Bu yapıtlarıyla denge, yön, ağırlık duygusuyla insanın

“algılama yeteneğinin sınırları”nı sorgulamak istemiştir. Yerleştirildiği alanda sanki bir “mimari yapı” gibi yükselen, ancak hiçbir “işlevi içermeyen” nesnelerdir. (Resim 22). Serra’ya göre; “yere özgü işler”, verili alanların çevresel elemanlarıyla ilgilidir. İşin büyüklüğünü ve yönünü, yerleştirileceği mekânın niteliği (kentsel alan, inşaat alanları) belirler. “Tarafsız bir yer yoktur. Her bağlamın kendi çerçevesi ve ideolojik ağırlığı vardır.” (Yılmaz 2006:248).

Resim 22. Serra, **Installation At MoMA.**



Kaynak: http://www.tropolism.com/2007/04/serra_installation_at_moma.php

Bağlamın zorlamalarına karşı çalışmak gerekir ki yapıt, politik iktidarın ve “sorunlu ideoloji”lerin doğrulanması olarak okunmasın. Sanatçı bir “karşıt çevre” yaratabilmelidir. Sanatçı “taşınabilir ve ikinci kez satılabilir işlek”lerden uzak durmalıdır. Bu yüzden “yere-özgülük ve sponsorluk”¹ arasında bir çelişki vardır. Ekonomik ilişkileri eşitsizliği üzerine inşa edilen

¹ - Serra’ya göre heykel bir kere yerine konulduktan sonra, başka bir kuruma satılmamalıydı. New York’taki Federal Plaza için sipariş edilen *Eğri Yay*, (Resim 21) estetikten yoksun olduğu gerekçesiyle hükümet tarafından sökülüş ve zamanla parçalanmıştır. (Yılmaz 2006:248) .

kültür ve eğitim öyle bir gerçekliktir ki açığa çıkarılması gerekir. İnsanların gereksinim duyduğu şeyin onlara sunulan şey olduğu yanılsaması, sürmekte olan düzenin işine yarar. Pazarlama işi bunun üzerine kurulur. Serra, çelik gibi sert bir malzemeyi oldukça bükülgen ve esnek bir görünümde biçimlendirirken, kamusal alana ve buradaki yaşamsal akışa da müdahale etmektedir.

Dahası Serra, 1981’de gerçekleştirdiği *Titled Arc* (Resim 23) adlı çalışmasında kentsel bir alana yaklaşık 30 metre uzunluğundaki çelik bir levhayla müdahale ederek, uzamsal olanı katı bir geometrik elemanla organize etme yoluna gider. Bu, gerçekte mimari olmayan bir mimari fikrine götürür bizi. Sanatçı, kentsel hareketliliğin en yoğun olduğu bir meydandaki kaldırım taşlarının dizilişine koşut olarak uzayan bu büyük yay ile sanki Robert Morris’in (d.1931) 1970’de New York’da gerçekleştirdiği *Etrafını Kuşatmak* (Resim 24) adlı işine bir gönderme yapmaktadır. (Şahiner 2006).

Resim 23. Serra, **Titled Arc**, 1981.



Resim 24. Morris, **Etrafını Kuşatmak**.

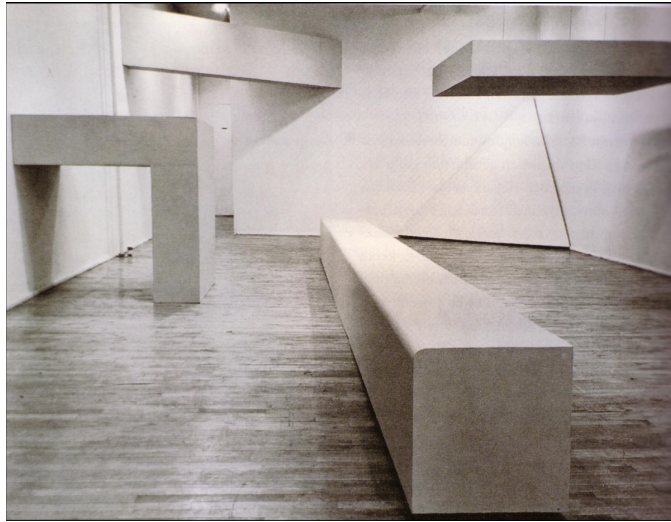
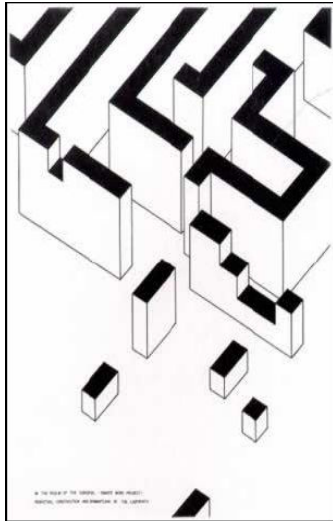


Kaynak: [http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/geomti.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/geomti.pdf)

Morris, bu çalışmada Bronx'da bir sokağın tam ortasına yerleştirdiği çelik bir çemberle adeta Foucault'un nitelediği 'geometrik kuşatılma'¹ şemasıyla oynamaktadır. Güncel yaşamın akışında, herhangi birinin böylesi bir oluşumla karşılaşması, belki de bu bireyin kuşatılmışlığına dair irkiltici bir farkındalık yaşaması isteminin bir tezahürüdür. Gerçekte, yaşamın tüm tortusunu, kirini ve sıradanlığını içeren bir sokağın asfaltına çelik bir konstrüksiyonla müdahale etme, metaforik olarak post endüstriyel süreçteki üretimsel ilişkiler ağındaki insanın durumunu görünür kılmaktadır. Bu işaretleme fikri post minimalistlerin sıkça başvurdukları bir strateji olarak görünür. (Şahiner 2006).

Morris'in *Carceral Ülkesi* (Resim 25), "Gözaltında Tutma ve Cezalandırma: Hapishanenin Doğuşu"ndaki düşüncelere doğrudan bir yanıt niteliğinde ele alınmıştır. Bu çalışmalarda, tümüyle kuşatılma ve göz hapsine alma edimleriyle yaratılan doğadışı bir ortam, mekanik doğrultuyla betimlenir.

Resim 25. **Carceral Ülkesi** Resim 26. Morris, **İsimsiz**, 1961



Kaynak: [http://www.rifatsahiner.com/New_Folder\(2\)/geomti.pdf](http://www.rifatsahiner.com/New_Folder(2)/geomti.pdf)

¹ "Gözaltında Tutma ve Cezalandırma: Hapishanenin Doğuşu:", 1977'de İngilizce'ye çevrildikten sonra, 1970'lerin sonuna doğru birçok sanatçı yapıtlarında bu metne doğrudan gönderme yapmaya başlamışlardır. Foucault'nun kuşatılmışlığı vurguladığı "panoptichon" hastaneler, hapishaneler ve fabrikaların katı geometrik yapısı disiplinler iktidarın mimari bir eğretilmesi. Disipliner iktidar talimli bedenler uysal vücutlar yaratmayı amaçlar. Bireyin hayat ve zamanını kapitalist işgücüne dönüştüren bir güçtür." (West 1998:241)

Morris'in 1960'ların başında gerçekleştirdiği Green Galeri yerleştirmesi, heykel ve onu kuşatan mimari uzamla ilintilidir. Morris mimari ve heykel arasındaki mekânsal ilişkileri karmaşıklıştırarak izleyiciyi de bu uzamsal alanda hareket ettirmektedir. Bu, bir anlamda izleyicinin hareket alanına doğrudan müdahale ederek, tüm davranışların kodlanması ve geometrik kuşatılmışlığın saf ve çarpıcı bir yansıması gibi durmaktadır. (Şahiner 2006).

Morris'in Green Galeri'deki yerleştirmesi, "heykel odada olup da aslında odaya dahil olmayan şeydir" şeklindeki bir saptamaya indirgenebilecek olan yarı mimari kütlelerden oluşuyordu. Böylece negatif pozitif bir alan örgütlemesiyle mimari ve heykel arasındaki ayrımın yok edildiği bir uzam fikri belirmektedir. (Resim 26).

Bu kuşakta yer alan sanatçıların işleri, artık endüstriyel deneyimlerden (Richard Serra'nın yapıtlarının ardındaki çelik imalathaneleri karşılaştırıldığında) çok, üretim değil de tüketimsel unsurların, fabrikalar değil de onların depolarının ön plana çıktığı, post endüstriyel ortamın kullanılmasına dayanır. Bu sanatçılar kullandıkları ortamı, "panoptik sistem"le tarif etmelerinin artık mümkün olmadığını ifade ediyorlardı.

Disiplin toplumunda bireyle iktidar arasındaki ilişki statikti. İktidarın disiplinci yayılması bireyin direnişiyle karşılaşıyordu. Buna karşılık iktidar "biyo-politik hale geldiğinde, bütün toplumsal bünye iktidar mekanizması tarafından tasarlanır ve onun virtüelliği çerçevesinde gelişir." (Negri 2001:49).

Baudrillard'ın ifadesiyle: "neden ve sonuç, aktif ve pasif, suje ve obje arasında bir ayrımın kalmadığı bir ortamdı bu..." Foucault'nun kuşatılmışlığı vurguladığı hastaneler, hapishaneler ve fabrikaların katı geometrik yapısının yerini, Baudrillard'ın; geçişli otoyolların, bilgisayar ve elektronik ortamın yumuşak geometrisi almıştı artık... Dahası, bu kuşak kendilerinden önceki sanatçılarda (örn:Serra) olduğu gibi sanatı ayrıcalıklı bir konuma oturtmaktan çok, toplum üzerindeki dönüştürücü bir etki olarak tanımlamayı yeğliyorlardı. (Şahiner 2006).

1980'lerin geometrik sanatı, öncekilerin mekanizmiyle eğleniyordu daha çok... Bu sanatçılara göre; belirli modeller etrafında durmaksızın dönüp

dolaşan bir ‘simulakr’dan, bir nostaljiden söz edilebilirdi yalnızca ya da gerçekliğinden koparılmış göstergelerin farklılık oyunundan... R.M. Fischer bu noktadan hareket eden sanatçılardan biri. Fischer’in lambalar ve mobilyalarla oluşturduğu heykeller, ticari dünyaya ait metaların ve bu metaların ardındaki ideolojinin ayrıştırılması amacını taşır. (Resim 25).

Resim 27. R.M.Fischer, **Mobilyalar ve Lambalar**,1989



Kaynak: <http://architettura.supereva.com/artland/20030425/index.htm>

Radikal Postmodern teorilere göre ‘gerçeklik’ kanıtlanabilir ya da ölçülebilir bir şey değildir. Jean Baudrillard, günümüz toplumunu simulakr ve simülasyon kavramlarıyla açıklamaktadır. Hipergerçeklik; gerçek ve onun kopyasının, sanal bir eşitlik içinde birbirinden ayıramadığı bir alanı ifade etmektedir. Baudrillard’a göre, “Disneyland”, içindeki sosyal unsurların ideolojik niteliğinden ötürü simülasyon toplumunu en mükemmel yansıtan yerdir. Jeff Koons’un (d.1955) sanatı, adeta bu yanılsamalı gerçekliğin bir değerlendirmesi gibidir. Koons’un işleri, popüler kültürün en bilindik imajlarına dayalı bir “Banallık Gösterisi”ni oluşturmaktadırlar.Koons’un işleri, Roland Barthes’ın vurguladığı gibi “bir imajın herhangi biri tarafından basit bir biçimde üretilmesi değil, kültürel birikim içerisinde yer alan unsurların etkin hale getirilmesi” düşüncesine dayanmaktadır. (Şahiner 2005).

Lemert'e göre postmodern, ideolojik düzeyde bile tek bir doğruya dayanmayan bir güç sapmasını yansıtır. Pop Art modernist doktrinin yerle bir edilmesinde oldukça önemli bir rol üstlenmiştir. Popüler kültürün yüksek sanat mertebesine oturtulmasıyla avangard ve kiç arasındaki sınırların parçalanışı, Jeff Koons gibi sanatçıların yolunu açmıştır. Jeff Koons, *Elephant* (Fil) 1995 (Resim 28), Jeff Koons'un çalışmalarından biri.

Resim 28. Jeff Koons, **Elephant**, 1995.



Kaynak: <http://www.jeffkoons.com/>

Neo Geocular olarak adlandırılan ve çalışmalarını Jean Baudrillard'ın kuramlarına dayandıran bir grup sanatçıdan biri olan Koons'un işleri belirgin bir üslup içerisinde ele alınamaz. Tüketim piyasalarına özgü her tür objeyi kullanması, kiç ve banala olana yakınlığı, cinsellik ve pornografiyi çarpıcı bir biçimde ele alan Jeff Koons, son yirmi yılın en çok tartışılan sanatçılarından biri olmuştur. Koons'un çalışmalarında, Minimalistlerin üretim merkezli gösterenlerinin (çelik, endüstriyel boyalar v.b.) yerini, ısrarla tüketimsel olanın vurgulandığı unsurlar (elektrikli süpürgeler, koranak olarak düzenlenmiş plexiglass kutular) almıştır.

Jeff Koons'un *New Hoover Quadraflex*, (Resim 29), adlı çalışmasında elektrikli süpürgeler sanki hiç el değmemiş gibidir, her bir plexiglass yüzey

mükemmel bir biçimde temizlenmiş ve parlatılmıştır. New York'ta New Museum'un vitrininde ilk kez sergilendiğinde, tam da beklenildiği gibi oradan geçmekte olan kişilerin dikkatini çekmekle kalmamış, bu süpürgeyi daha yakından seyretmek için galeri mekânına gelenler, sanki bir beyaz eşya dükkânındaymış gibi, bu ürünü satın alıp alamayacaklarını sormuşlardır. (Şahiner 2005). Koons'un 'Yeni Geometri' anlayışı, tüketim nesnelerinin formlarıyla belirlenirken, fetişleştirilen bu nesneler gerçekte olabilecek en sıradan, en bilindik özelliklere sahip olmalarına rağmen, kullanım ve değişim değerlerinin yerini alan kullanışsızlık ve el değmemişlik nitelikleriyle hipergerçek bir evrenin ana unsurlarına dönüştürülürler.

Resim 29. Jeff Koons, **New Hoover Quadraflex**, 1986.



Kaynak: <http://www.jeffkoons.com/>

Yüzyılın sonunda anlamlı sanat yapıtları artık duvarlara asılan dekoratif estetik nesneler olmaktan ya da sanat pazarında nakit yerine geçen mal olmaktan çıkmıştır. Bugün bu tür çalışmalar ilişkilere dikkat çeker, erkek ile kadın arasındaki dengesizlikten söz eder ve çevre ile toplumun gereksinimleri doğrultusunda sanatçının gereksinim ve yetenekleri arasındaki bağlantıları gündeme getirir. Alınacak, satılacak ya da öne sürülecek bir şey olmadığında ve genetik ile kuantum fiziği gelişmeleri doğrultusunda insanların dünyadaki karşılıklı iletişim ve süreci fark etmeleriyle sanat artık sanatçı ile izleyicinin diyaloga girdiği bir yer olur.

2.2.2. Kentsel Tasarım

Postmodernizmin modern dönemdeki kent planlama anlayışına karşı çıkışındaki temel bağlam, modern mimari anlayışın çoğulculuğu reddetmesi, kentleri tek tipleştirilmesi, kent üzerinde hâkimiyet kurma düşüncesinde yatar. Oysa postmodern kentsel mekân düzenleme anlayışı; “...kentsel süreci ‘anarşik’ ve ‘değişim’in bütünüyle ‘açık’ durumlarda ‘oyun’ oynadığı denetlenemez ve ‘kaotik’ bir şey olarak görme eğilimindedir.” (Harvey 1999:58).

Günümüzde bireyler zamanının büyük kısmını, evinde, iş yerinde ve tüketim mekânlarında geçirmektedirler. Böylece diğer kentsel kamusal alanlar renksizleşmeye ve terk edilmeye başlamaktadır. Farklı yerleşim alanlarından gelen insanların özel sorunlarını kamusal düzleme taşıyarak ve kamusal meseleleri de özel kaygıları haline getirerek, yüz yüze görüşebildiği, tesadüfen karşılaşabildiği, konuşup tartıştığı ya da görüş birliğine vardığı kentsel mekânlar sayı ve hacim olarak hızla küçülmektedir.” (Baumann 1999:29)

Richard Sennett’in ‘Kamusal İnsanın Çöküşü’ adlı kitabında belirttiği gibi; “... şehirler insanlarla doldukça, insanlar birbirleriyle işlevsel bağlarını yitirmeye başladılar. Daha fazla yabancı vardı ve yalıtılmış durumdaydılar.” (Sennett 1996:176).

Bu tarz yaklaşımlar neticesinde, “modern kent planlama” anlayışı günümüz kentinde yerini ‘postmodern kent tasarımı’na bıraktığı yönündeki görüşler yükselmektedir. Postmodernite ile birlikte kentsel tasarım alanında mekanı kendi kuramsal verileri doğrultusunda zorunlu olarak parçalara ayıran, bunları farklı mimari üslupların eklektik kullanımıyla bütünleştirerek bir kolaj haline getiren bir tasarım süreci başlamıştır. (Zengel 2002:92).

Estetik nesne ile kullanım nesnesinin iç içe geçmekle kalmayıp, ticaretin güdümüne tabi olduğu günümüzde, bu eski tartışma da önem kazanıyor. Artık sadece mimarlık projelerine ya da sanat sergilerine değil, kot pantolonlardan genlere kadar her şeye tasarım gözüyle bakılıyor. Günümüz tüketim dünyasında yine tasarımcının sözü geçmeye başladı. Benjamin’in

sözleriyle “modern beton, dökme demir vb. formların, sanat ve mimarlık adına yeniden kazanma girişiminde bulunduğu” (Foster 2004:29) zamanlarda bile...

Bugün, hem tasarımcı hem de tasarlanmış olmak – söz konusu eviniz işiniz, eskiyen yüzünüz (tasarım ameliyatları) ya da zayıf kişiliğiniz (tasarım hapları), tarihsel belleğiniz (tasarım müzeleri) ya da DNA’nızın geleceği (tasarım çocukları) olabilir. Bu “tasarlanmış özne”, postmodernistlerin yere göğe sığdıramadığı “kurgulanmış özne”nin amaçlanmamış ürünü olabilir mi? Tüketim döngüsünün, narsistik mantığı içinde hızının sınırına dayandığını düşündüğünüz noktada, o döngü daha da hız kazanmıştır: tasarım, mükemmele yakın bir üretim -tüketim çeviriminin yordakçısı olmuştur- herhangi başka bir şeye “hareket alanı” bırakmaksızın (Foster 2004:34).

Estetik nesne ile kullanım nesnesinin ticarete iç içe geçmesinin tarihi, en azından Bauhaus’un 1920’lerdeki tasarım programına kadar götürülebilir. İlk Sanayi Devrimi, Baudrillard’ın uzun süre önce iddia ettiği gibi, siyasal iktisadın maddi devrime dair ussal bir kuramın önünü açtıysa, Bauhaus’un stilleştirdiği İkinci Sanayi devrimi de “tasarım adı altında, bu mübadele değeri sistemini bütün göstergeleri, formları, nesneleri içine alacak şekilde” genişletmiştir (Foster 2004:35).

Baudrillard’a göre, Bauhaus üretimin siyasal iktisadından, “göstergenin siyasal iktisadına” doğru nitel bir sıçramaya işaret eder. Metanın yapısı ile göstergenin yapısı -ikisi tek bir şey olarak dolaşıma girecek şekilde- birbirini şekillendirir. Dolaşıma giren, günümüzde olduğu gibi, “gösterge mübadele değeri”ne sahip “imge ürün”lerdir. Bauhaus ustalarının niyetleri bu değildi ama (T.J.Clark’ın dediği gibi) tarihin hilesiyle “modernizmin karabasanı” bu olmuştur. Foster’a göre (2004:35);

“Modernizmin en temel örneği olan Bauhaus’un ve daha birçok hareketin değişik yollarla üstlendiği, sanat ile hayatı yeniden birleştirme yönündeki proje nihayetinde hayata geçirilmiştir ama, avangardın özgürleştirici emelleri doğrultusunda değil, kültür sanayinin amansız buyrukları doğrultusunda. İşte sanat ile hayatın çarpık uzlaşmasının günümüzdeki en temel formu, tasarımıdır.”

Rekabet arttıkça, (asıl cazibe fabrikadan çıkmış çok sayıdaki ürünün birbirinin aynı olmasıydı) tüketiciyi baştan çıkaracak özel yöntemler icat edilmek zorunda kalındı; ürünün sunulduğu ambalaj neredeyse ürünün kendisi kadar önem kazandı.

Metanın öznelleştirilmesi en arı tasarımda bile kendini gösterir, ondan sonra giderek gerçeküstü hale gelir; hatta sürrealizm, çok geçmeden, reklâmcılık tarafından temellük edilmiştir. Post-Fordist üretimin “esnek uzmanlaşma”sıyla birlikte, metalar sürekli değişik çehrelere büründürülür ve piyasalarda durmaksızın pazar açığı yaratılır (2004:37).

Tasarım enflasyonunun bir nedeni de, ambalajın ürünün yerine geçmesi. Tasarlanmış nesne, ister *Young British Art*¹ olsun isterse başkan adayı, “marka değeri” –bir ürün adının, ürün fazlalığından ötürü dikkati dağılmış bir kitle için marka haline getirilmesi- toplumun pek çok alanında temel yer teşkil eder, dolayısıyla tasarım da öyle.

“İktisadın genel “medyalaşması”... Foster bu terim ile “pazarlama kültürü” ile “kültür pazarlamacılığı”ndan daha öte bir şeyi kastettiğini şöyle açıklıyor; “İktisadın dijitalleşme, bilgisayarlaşma çerçevesinde uygun araçlarla donatılması: Burada ürün artık üretilecek bir nesneden ziyade, manipüle edilecek bir veri olarak düşünülür –yani tasarlanıp yeniden tasarlanacak, tüketilip yeniden tüketilecek bir veri” (2004:38). Bu “medyalaşma”, tasarımın alanının genişlemesine yol açar, öyle ki artık “tasarımın siyasal iktisadı”ndan söz etmenin zamanı gelmiştir.

2.2.2.1. Metalaşan Mekan

Mekanın meta imgesi çerçevesinde yeniden kuruluşu, George Simmel’in, Benjamin’in, Sitüasyonistlerin, David Harvey gibi radikal coğrafyacıların anlattığı şekliyle kapitalist modernitenin başat hikayelerinden

¹-Charles Saatchi himayesi altındaki, “Damien Hirst, Tracy Emin gibi İngiliz sanatçıların yer aldığı grubun çalışmalarına yakıştırılan isim. Charles Saatchi’nin kardeşiyle birlikte kurduğu Saatchi&Saatchi adlı reklam ajansı, Margaret Thatcher’ın 1979’da seçim kampanyasını yürütmüştü” (2004:37).

biri. Bugün bu olgu öyle bir düzeye erişti ki “yalnızca meta ile gösterge değil, meta ile mekan da bir ve aynı şey olarak görünüyor” (2004:41). Koolhaas’ın (d.1944) tasarladığı Seattle Halk Kütüphanesi projesinin amacı mimari ile enformasyon, gerçek ile sanal arasındaki sınırları silmek. Bu bütünleştirme, “imge ile mekânın yersiz yurtsuzlaşması demek. Deleuze ve Guattari’nin uzun zaman önce bize öğrettiği gibi –Marx’tan söz etmeye bile gerek yok- bu yersiz yurtsuzlaştırma, sermayenin izlediği yoldur” (2004:41).

Öte yandan Ghery Partners’ın Chiat Day Building (1991, Venice, California) gibi düpedüz pop’a meyleden projeleri vardır: Burada Ghery, Claes Oldenburg’un etkisiyle, bu büyük reklâm ajansının girişini dev bir dürbün şeklinde tasarlamıştır (Resim 30). “Bu nesne projenin müşterisi için uygun olabilir, ama bizleri manipüle etmekte, mimarlığı üç boyutlu bir ilan panosuna indirgemektedir (2004:51).

Resim 30. Frank Ghery, **Chiat Day Building**, 1991.



Kaynak: http://www.lt.archiworld.it/info/mostre/old_mostre.htm

Ghery modern mimarlık ile postmodern mimarlığın en sorunlu yönlerine bulaşmayı göze almıştır: modern mimarlığın inatçı anıtsallığı, postmodern mimarlığın sahte popülizmi. Ghery, Oldenburg ve Richard Serra

etkisinde kalmıştır. Yapıtları parça parça okunmasına karşın mimarın yapıtları “heykelsidir”. 1992’de Barcelona’daki Olimpiyat köyü için tasarladığı Balık Heykeli (Resim 31) kariyerinde hem çok ayrıksı hem de çok merkezi bir yere sahip bir çalışmadır (balığı “şahsi totem”i olarak sahiplenmiştir).

Bilgisayar destekli tasarım ve imalat (CAD/CAM diye bilinen programlar), özellikle de CATIA adlı bir program (bilgisayar destekli üç boyutlu interaktif uygulama) ile mimari tasarım yapılmaktadır. İlk kez otomobil ve uçak teknolojisinde geliştirilen bu programlar, animasyonda da kullanılmaktadır. Nitekim Balık Heykeli’de; “*Jurassic Park*’taki dinazorların fütüristik bir fosili gibi durmaktadır. Kavisli kaburgaların üzerine asılmış kafesiyle heykel, Serra ile Oldenburg karışımı; hem her şeyiyle strüktür, hem her şeyiyle yüzeydir. İşlevsel, içi olmayan bir heykeldir.”(2004:54). Ghery’nin CATIA tasarımı binaları, genel dış görünüşe, şekil ile yüzeye öncelik verir.

Resim 31. Frank Ghery, **Balık Heykeli**,1992.



Kaynak: http://rodrigvitzstyle.typepad.com/rodrigvitz_style/travel/index.html

Minimalist heykeltıraş Carl Andre “Benim bildiğim, sanatın üç aşaması var; İnsanlar bir dönem, Özgürlük heykelinin (Bartholdi’nin) atölyesinde şekillendirilen bronz kaplamasıyla ilgilendiler. Sonra sanatçılar,

Eifel Kulesinin demir iç strüktürüne, heykele destek oluşturan strüktüre ilgi gösterdi. Şimdiyse Bedloe adasıyla (heykelin bulunduğu mekânla) ilgileniyorlar.” (2004:55). 1920’lerdeki konstrüktivist heykellerin açık iskeleti gibi) ardından günümüzde belli bir mekâna ilgi duyulmaya başlanmış, heykelin alanı genişletilmiştir -1960’lı yıllardaki yeryüzü sanatı [*earth-work*] örneklerinden bugün rastlanan mekana özgü [*site-specific*] projelere dek uzanır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatının – Andre, Serra, Oldenburg vb- genişleyen alanına uyarlanmak, başlangıçta modern müzeye meydan okumak üzere tasarlanmıştı, oysa şimdi bu büyüklük, çağdaş müzeyi, her türlü sanatı ve izleyiciyi yutacak devasa gösteri mekânlarına dönüşmüştür (Resim 32). Bu yapılar; “Sanatın zincirlerini kırma mücadelesinde, sanatı tekrar ele geçirip hapsetmek, izleyiciyi ezmek için açılmış bir kapı olarak kullanılır. Ghery’nin son dönem yapıları -heykel olarak bakıldığında- geriletici görünür.” (Foster 2004:56). Ghery sık sık Serra’yla ilişkilendirilir, ama Serra heykellerinin konstrüksiyonunu gözler önüne serer (Resim 33).

Resim 32. Frank Ghery, **Walt Disney Konser Salonu**, 2003.



Kaynak: <http://photographybyjohnconey.com/photoblog/labels/los%20angeles.htm>

Resim 33. Serra, **Yahudi Soykırımı Anıtı**.



Kaynak: <http://architettura.supereva.com/artland/20060324/index.htm>

Jameson postmodern mimarlığın çıldırtan mekânlarını “geç kapitalizmin kültürel mantığı” olarak eleştirmişti. Foster’a göre; “Ghery tasarımlarını gerçekten de ileri kapitalizmin “kültürel mantığı” (risk alma ve gösteri etkisi) uyarınca üretiyor.” Bu kültür merkezleri, “kentlilerin biraraya geleceği kamusal mekânlar olmaktan ziyade, görkemli birer gösteri sahası, turistik büyülenme sahaları gibi görünüyor.” Guy Debord gösteriyi, “sermayenin bir imge haline gelecek ölçüde birikmesi” şeklinde tanımlıyor. Şimdide tersi geçerli “imgenin sermaye haline gelecek ölçüde birikmesi. Günümüzde birçok kültür merkezinin altında bu mantık vardır.” Foster’a göre;

“Kültür merkezleri, konulu eğlence parkları, idman merkezleri, kentin kurumsal canlanışına hizmet edecek şekilde, yani kenti alışveriş etmek, gösteri izlemek, yapay bir tebdil-i mekân hissi duymak için elverişli hale getirecek şekilde tasarlanıyor.” (2004:60).

Koolhaas, Corbusier’den miras bir abartıyla, Izgara Planı’nı “Batı uygarlığının en cüretkar kehaneti” (Foster 2004:66) diye tanımlıyordu. Izgara Planı, farklı formların ve işlevlerin –kentsel egonun en yüksek birimi olan-

blok düzeyinde yan yana gelmesini sağlarken, (kendisi de küçük ölçekli bir ızgara olan) gökdelen aynı şeyi katlar düzeyinde gerçekleştiriyordu. Sonuç diye ekliyor Foster; “birbiriyle rekabet halinde olan bir epizotlar mozaïği, bugün hem sevdiğimiz hem de nefret ettiğimiz çelişkiler kenti çıkmıştı ortaya –hem düzenli hem akışkan katı bir kaos kenti.” (2004:66).

Çağdaş kentin geçirdiği değişimleri ele alan Koolhaas’ın 1975’te kurduğu OMA (Metropol Mimarlığı Bürosu) manifestolara has bir gelecek iddiası da barındırıyordu: “Metropolün ölçsüz, megalomanca iddialarıyla, büyük hedefleriyle, olanaklarıyla açık bir şekilde uğraşmak, bu yüzyılın sonuna düşen zorlu bir görevdir” (2004:66). OMA fantezi imal edecek bir makine olacaktı. Önerileri sürrealist anlatıları andırıyordu. The Sphinkx, Delirious New York, OMA’nın gelecekteki projelerinin bir bakıma habercisiydi. (Resim 34).

Resim 34. Koolhaas, **Delirious**, New York, OMA.



Kaynak: http://www.dutchdesignevents.com/orangealert_oma@moma.html

Bu yarılmayla birlikte, bütün kent çevresinde değişim yaşanırken, mimari hiç değişmediği izlenimi veriyor. Burada Baudlaire'in modernite üzerine görüşleri geliyor akla: “bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı diğer yarısı.” (2004:72). Bu dev yapılar artık “kentsel dokunun bir parçası” değil, “kendi kendinin minyatür kenti” işlevi görecekti. Beden bozulmaları, bütünsel kent “beden” yerine, parça “organ”...

Koolhaas 1995'te Harvard Üniversitesi Tasarım Enstitüsü'nde tez öğrencilerinin yürüttüğü “Kent Projesi” başlıklı bir araştırma programı başlatır. Projenin amacı “artık mimarlığın, peyzajın, kent planlamasının geleneksel kategorileriyle tarif edilmesi mümkün olmayan kent kültürünün geçirdiği dönüşümleri belgelemek, anlamaktır.” (2004:75). Hong Kong'tan Macau'ya uzanan Pearl Nehri Deltası boyunca gerçekleşen yoğun kentleşmeyi konu alan *Great Leap Forward* [Büyük Atılım] yayınlanır. Bunu, Lagos kenti merkezli Batı Afrika Kentleşmesi ve Roma kentinin “işleyiş sistemi”ne (bazilika, forum, tapınak vb.) dair bir değerlendirme izler. Foster'a göre bu “işleyiş sistemi”;

“-Miceael Hardt ile Antonio Negri'nin terimleriyle, uluslarüstü egemenlik ve küresel kapitalizm çağının imparatorluğu da dahil olmak üzere- Roma Kentini izleyen imparatorluk inşasının prototipi olarak ele alınır” (2004:75).

Projenin sonunda *Harvard Design School Guide to Shopping* [Harvard Tasarım Enstitüsü Alışveriş Rehberi] yayınlanır. Teknolojik, iktisadi, toplumsal ve kültürel boyutlara sahip tahliller, kentte sanayi üretiminin yarattığı ölçüde büyük dönüşüme neden olan sanayileşme sonrası tüketimini irdeliyor.

Alışveriş merkezlerinin açılmasında kilit önem taşıyan icatlar, muazzam genişlikteki iç mekânlarda alışveriş imkânı sağlayan havalandırma sistemi ile bu geniş mekânda dolaşımı kolaylaştıran yürüyen merdiven... Bu iki icat kesintisiz bir mekân yaratma olanağı sağlamıştır. Asansör ve otomobil ikilisi, işyeri ve dükkânların kent merkezinde toplandığı, evlerin ve okulların banliyölere dağıldığı bir düzenleme yaratmıştı; “yürüyen merdiven ve

havalandırma ikilisi de banliyöleri alışveriş merkezleriyle doldurup yarı-özerk mekânlara dönüştürdü. Bu alışveriş merkezleri son yıllarda selefleri olan pasajların ve büyük mağazaların beşiği kentlere dönmeye başladı.” (Foster 2004:76).

Alışveriş, belki de elimizde kalan son “kamusal etkinlik” biçimidir. Giderek daha da saldırganlaşan biçimler aracılığıyla, kent hayatının her alanına yerleşmekte, hatta bu alanların yerini almaktadır. *Shopping*, alışverişi “ev sahibi haline gelecek kadar güçlenmiş bir asalak” olarak ele alır:

“Tarihi kent merkezleri, banliyöler, sokaklar, tren garları, müzeler, hastaneler, okullar, İnternet, hatta ordu, alışveriş mekanizmalarıyla, alışveriş mekânıyla şekillendirilir oldu. Kiliseler cemaat kazanmak için alışveriş merkezlerini taklit ediyor. Müzeler, hayatta kalabilmek için alışveriş mantığını örnek alıyor. “yüksek” mimarlar, müzeler ya da üniversiteler tasarlarken alışveriş düzenlemelerini kullanmaktan geri kalmıyor. Hasta kentler, alışveriş merkezlerine daha da benzetildikleri planlamalarla ihya ediliyor...” (2004:77).

Megastore’lar kentteki harekete hakim oldukça, mimarlık ile şehirciliğin de dolaşımda eşgüdüm sağlamak dışında bir işlevi kalmıyor. Megastore’un sonunu getirecek olan “ürünleri gibi o da her zaman günü geçmişin eşiğindedir” zira 2015 yılına gelindiğinde perakende satışların yarıdan fazlası İnternet üzerinden gerçekleşiyor olacak. (Foster 2004:77). *Shopping*’de yer alan, kentin de banliyönün de, bir istatistiksel “denetim mekânı” olarak yeniden haritalandırılmasını, elektronik araçlarla tüketicinin izini sürüp “iktisadi performans” adı altında tek kişiye odaklanan pazarlama yöntemini ele alıyor.

2015’te sayıları 33’e çıkacağı tahmin edilen megapollerden 19’u Asya’ da olmak üzere en az gelişmiş ülkelerde bulunacak. Judy Chung’un “Disney Mekanı” olarak adlandırdığı şey –aşına olunan nesnelerin, kamusal alanların ticari ikon ya da özel alan haline getirilerek telifle sınıflandırılması- bugün yaygınlaşmış durumda. “Asya, daha önce eşi görülmedik bir ölçekte ilerleyen, amansız bir imar sürecinin kıskacında. Karşı konulmaz bir

modernleşme, her yerde, mevcut Asya koşullarını yerle bir edip yepyeni kent cevheri yaratıyor” (2004:79). Benzersiz bir üretim yoğunluğu, eşine rastlanmayan gerginlikte bir ortama yol açıyor. Sürekli bir “stratejik panik hali”nin damgasını vurduğu bir ortamda, “keskinleşmiş farklılıklar kenti”nde önemli olan, “ideal olanın sistemli bir şekilde yaratılması” değil, “beklenmedik fırsatların, rastlantıların, hataların fırsatçı” bir şekilde kullanılmasıdır.

Fordist iktisattan doğmuş anıtsal mimarilerin -nesne-dünyasının- (büyük köprüler, fabrikalar, hangarlar, gökdelenler) yerine, iktisadın giderek post fordizme evrilmesiyle, sermaye ucuz işgücü, imalatla yenilik, denetimsiz finansman ve yeni pazar arayışıyla daha hızlı akmaya başladı ve çoğu binanın ömrü kısaldı. Birçok binanın durmadan yenilendiği, bazılarının nerdeyse tamamlanmadan yıkıldığı böylesi koşullarda Baudelaire’in “sonsuz olan ile gelip geçici olanın birliği ilkesi” geçerli olabilir mi?

Tasarımın genişleyen alanına eleştirel müdahalelerde bulunmak için açılan AMO, Guggenheim Müzesi gibi kurumların önderliğindeki gösteri-mimarisine karşı çıkarken, öte yandan bir Guggenheim galerisi tasarlamaktan geri kalmamıştır. Eleştirel yaklaşımları, “sistemli abartma” ve “retorik ters çevirme” şeklindeki “yapısökümcü yöntemi”, ikna edici olmayan uzlaştırmalara varıyor. Koolhaas; “madem bugün müzeler mağazaları örnek alıyor, neden bir mağaza, kısmen de olsa bir müze işlevi görmesin” demektedir. (2004:83).

Koolhaas, Gramsci ve Benjamin’in savunduğu “sol-fordizm”in¹ post-fordizmine işaret ediyor –bu üretim tarzını içinden aşmaya çalışan, “her çareye başvurma” stratejisidir. “Bu stratejinin ilk tavrından daha başarılı olacağı ihtimali pek yüksek değil. Koolhaas bazen Deleuze’ün “*Kapitalizmin*

¹ -“Sanat Eseri makalesiyle Benjamin de bu sol-Fordist çizgiye bağlı kalır: Mekanik reproduksiyonun ve kitlesel üretimin sonucunda geleneğin parçalanması, aynı zamanda hem yıkıcı hem de yapıcı bir gelişmedir; başta yıkıcı ama tam bu nedenle, taşıdığı imkanlar açısından yapıcıdır. O sıralarda bu yapıcılık imkanının Sovyetlerde’deki -konstrüktivist deneylerde olduğu gibi- eski burjuva kültürünün fragmanlarını ortadan kaldıracağına ve onları radikal biçimde yeni proleter kültüründe yeniden birleştireceğine inanıyordu. 1930’larda avangardın Stalin yönetimiyle ezilmesinden sonra, bu serap da yok oldu.” Foster H., (2004), **Tasarım ve Suç**, İletişim yayınları, İstanbul, s:100.

Şizofrenisi”ne eleştirisini, kendi içinde olumlu bir kültürel programa dönüştürme çabası içinde.” (2004:85).

Benjamin’e göre mekanik röprodüksiyon, “geleneği paramparça edip *aura*’yı ortadan kaldırırken”, Malraux’ya göre “bütün stillerin oluşturduğu bir üst gelenek içinde, parçalanmış gelenek fragmanlarını yeniden birleştirecek araçları sağlıyordu. Öznesi insanlık olan, duvarları olmayan bir yeni müze.” (Foster 2004:105). Foster’a Göre; “dijital yeniden düzenleme, sanat ürünlerini enformasyona dönüştürürken nesneyi fragmanlara ayırıp *aura*’sını bütünüyle yok etmekte, öte yandan *aura*’ya olan talebimizin artması *aura*’nın yaratılmasının teşvik edilmesiyle telafi edilir.” Buna göre; “...yeni *aura* üretmek zor olduğundan mevcut *aura*’nın değeri zirveye ulaşır. Mona Lisa Sendromu’nun elektronik çağdaki devamında -klişe, kült değerini olsa olsa arttırmaktadır- elektronik arşivde daha da simulkral hale gelen sanat eserinin *aura*’sı azalmak yerine daha da artabilir.” (2004:105). Fotografik röprodüksiyonun değil aynı zamanda “teşhir değeri”nin maddi rolünü da vurgular. Burada kast ettiği sanat kurumuna nüfuz edip hem eseri hem de bağlamsal çerçevesini dönüştürdüğü şekliyle “mübadele değeri”dir. Burada Bauhaus’u örnek gösterebiliriz. Bauhaus sanat eserini dönüştürme projesinde resim ile müze arasında söz konusu olan arşiv ilişkisine meydan okumuştur. Ama bu meydan okuma;

“mübadele değeri sisteminin, pratikte bütün göstergeleri, formları, nesneleri içine alacak şekilde genişlemesini kolaylaştırdı. Sanata ilişkin düzenlemeleri ihlal etmiş, ama bunu yapmakla kapitalist tasarımın yeni egemenliğini, metalaşmış göstergenin yeni siyasal iktisadını körüklemişti.” (Foster 2004:106).

Modern sanatın, en başından (müzenin bir yandan sanayi fuarlarıyla diğer yandan büyük mağazalarla kuşatılmasından) beri meta teşhiriyle çakışması; “bir yanda teşhir edilmek diğer yanda satılmak üzere üretilen nesne kategorilerinin, teşhir değeriyle mübadele değerine denk düşmesi; sanattaki teşhir değerinin, bakılan nesneyi bile aşacak ölçüde özerk” hale gelmesine

neden olmuştur. Foster’a göre; “günümüzde müze her şeyden çok kendi gösteri değerini sergiliyor. Eski müze, görsel sanatın bellek aracılığıyla yeniden canlandırıldığı, yeni müze ise belleğe dayalı unsurları görsel unsurlardan koparma eğilimindeki bir alan” (2004:107). Müze neredeyse her yerden erişilebilen elektronik arşiv karşısında, “belleği harekete geçirme işlevi”ni giderek kaybederken, “görsel deneyim sadece teşhir formuna değil gösteri olarak inşa edilen müze mantığına da teslim oluyor: “Marka değeri ve kültürel sermaye adına medyada dolaşıma giren bir imge olarak müze.” Bu imge, bugün “kamusal sanat”ın temel formu olabilir.” (2004:107).

İkinci dünya Savaşı sonrasında bazı avangardlar bir tür uzlaştırmayı misyon edinmişti (bunlar arasında en önde geleni sitüasyonizmdi): Hedefleri, modernite içerisinde farklı projeleri uzlaştırmak, toplumsal dönüşüm ve öznel özgürleşme projelerini hayata geçirmek ve bu modernleşme diyalektiğini, projeleri gelecekte de hayatta tutacak bir tarzda kullanmaktı.

Gerek öznel deneyim gerekse de kültürel tarih içinde, başka benlik ve ifade biçimleri art arda belirip yittiğinde söz konusu olan yarılma anlarıdır. “Eski iletişim biçimleri, bizim için yitik olan dünyayı anlamının göstergeleri haline gelirler.” (Foster 2004:185). Yakın bir zamana kadar geleceğin mecrası olan sinema şimdi yakın geçmişin temel bir göstergesi konumunda. Bu da sinemayı, tasarım kültürünün bütüncül “şimdi” mantığına “eşzamansız” bir tarzda direnmenin başat unsurlarından biri haline getiriyor.

İlk sinema örneklerini “bir hayal dünyasının kalıntıları” olarak ifade eden Stan Douglas şöyle diyor:

“Hem sunumum hem işlerimin konusu bağlamında, gerçekleşmemiş ütopyalarla ve eski teknolojilerle uğraştım. Benim derdim, geçmiş olayları yeniden canlandırmak değil, onları yeniden düşünmek: Bu ütopya anlarının neden sonuca ulaşmadığını, belirli bir anın tali bir an olarak kalmasına neden olan daha büyük kuvvetlerin neler olduğunu, orada değerli olan, bugün de yararlı olabilecek şeyin ne olduğunu anlamaya çalışmak.” (Foster 2004:185).

Resim 35. Stan Douglas, *Uvertür*, 1986.



Kaynak: <http://www.nouveauxmedias.net/allema.html>

Douglas (d.1960) *Uvertür* (Resim 35) adlı film yerleştirmesinde Edison şirketinin arşivlerinden 1899 ile 1901 yıllarına ait bir çekim ile Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanından alıntılanmış altı pasajın ses kaydını birleştirmiştir. Sarp kayalıklardan ve tünellerden geçen trene yerleştirilen kamerayla çekilen filmde tünel geçişleri boş filmle uzatılmış. Bu nedenle görüntülere eşlik eden metin görüntüler tekrarlandıkça değişiyor.

Eş zamansızlık stratejisi “farklı zamanlara işaret eden unsurları bir arada tutmaksa, bu noktada uyumsuzluk stratejisi de farklı mekânların izlerini yan yana getirmektir.” (Foster 2004:186). Gabriel Orozco’nun (d.1962) “melez nesne”leri, çoğunlukla “performatif” ve geçici olan bu işler, lirik bir eleştirelliği yansıtır: Orozco bulunmuş nesneleri icat edilmiş nesnelerle karıştırır. Verili mekânları yeniden inşa eder, sıklıkla da arkalarında mekâna özgü gizemli hatıralar bırakırlar. Paradoksal biçimde tarihsel mesafe ve jeopolitik farklılıklar

sayesinde, “içe patlamakta olan alan”ı yine genişleyen bir pratiğin hareket noktasına dönüştürürler. (Foster 2004:186).

Orozco, modelleme ve kesme gibi heykelticiliğin en geleneksel işlemlerini en yıkıcı biçimde ele alır. Orozco, *Üretken Taş* (Resim 36) adlı çalışmasında sokaklarda yuvarladığı hamurdan bir topun üzerinde rastgele bir biçimde kentin döküntülerini toplar. “Burada modelleme geleneği neredeyse otomatist bir pratiğe dönüşür; sanatçının anlatımının değil, gündelik hayatın damgasını taşıyan bir pratiktir bu.”(Foster 2004:186).

Resim 36. Orozco, *Üretken Taş*, 1992.



Kaynak: <http://www.bombsite.com/issues/98/articles/2862>

DS adlı çalışmasında ise (Resim 37) Orozco heykelin aracını değil nesnesini değiştirir. Tahta ya da taş gibi geleneksel malzemeler yerine, eski bir Citroen Ds’yi ortadan ikiye böler, bir parçasını kesip çıkarır, sonra iki yarıyı tekrar birleştirir. Yontu geleneği neredeyse bir hazır nesne pratiği haline getirilir, tahrip etme ile ıslah etmeyi birleştiren bir pratiktir.

Resim 37. Gabriel Orozco, **DS**, 1993.



Kaynak: <http://www.bombsite.com/issues/98/articles/2862>

Resim 38. Gabriel Orozco, **Ada İçinde Ada**, 1993.



Kaynak: <http://procurate.com/archives.php?id=A2006011>

Fotoğrafla özdeşleştirilen göstergeselliğin, heykelin bir özelliği haline geldiği *Üretken Taş'ta*, heykel yapımıyla ilgili bir işlem, fotografik bir tabloyu da hazırlayabilir: Yerleştirme sanatının kompozisyon stratejisinin fotoğraf etkisi yarattığı *Ada İçinde Ada* çalışmasında olduğu gibi. (Resim 38).

Bu örnekte, fonda Aşağı Manhattan'ın silueti, önde ise bulunmuş döküntüler yer alıyor. Mecraları, mekanları, adaları birbiri içine geçiren

Orozco, “başka hallerde yer değiştirmenin ve dağılmanın acı ironileri olarak görünen şeylerden eleştirel hazlar devşiriyor. 11 Eylül’de yaşananlardan sonra, yıkıcı taklit yönündeki bu işler de yeni bir anlam kazandı: Hatırlamanın, sonradan gelmenin ve yaşamaya devam etmenin imgeleri bunlar.” (Foster 2004:188).

2.2.2.2. Küreselleşme Sürecinin Kamusal Sanata Etkisi

Kamusal sanatın galeri sanatından farklı olması; insanların onu galerilerde olduğu gibi “seçerek” değil, sunulmuş olarak algılayabilmesi, onun bulunduğu mekânla ve insanlarla başarılı diyalogunu gerektirmektedir. Böylelikle heykel, “müzede tüm aşırı parazitlerden temizlenmiş, tek başına varlığıyla kendini sunabilirken, dış mekânda kendini bir görsel rekabet ve kirlilik ortasında sunmak zorunda kalmaktadır.” (Buren 2000:139).

Kentsel mekânlarda plastik elemanlar olarak ortaya çıkan heykeller, kentsel peyzajı oluşturan diğer elemanlarla (binalar, bitkiler, diğer kent mobilyaları...) birlikte bulunmaktadırlar. Buren'e göre;

“En başta, olanca büyüklüğüyle mimari gelir, daha sonra gündelik dekorun öğeleri (ışıklandırma, banklar, çöp tenekeleri vs.), ardından tüm reklam öğeleri (ışıklı panolar, hareketli ve sabit panolar, reklam imgeleri, sloganlar, vs.) ve en son olarak da (havayı kirleten, gürültücü, tehlikeli, vs.) otomobil trafiği- bunun aşırılığı şehri giderek yaşanmaz, kısa süre sonra da yönetilemez kılar.” (2000:133).

Daniel Buren (d.1938) bu duruma bir tepki olarak, 1967'den beri, müze ve galeri mekânlarının dışında belirli yerlere önceden üretilmiş düşey şeritler uygulamaktadır. Buren’in bu şeritleri, “1982 tarihli *Otobüs Sıraları*’nda olduğu gibi otobüs duraklarındaki sıralara ya da gelişigüzel her türlü reklâm panosunun üstüne ya da yanına yapıştırarak, bir mesaj iletmeyen ve bir kurum ya da ekonomik destek olmaksızın var olabilen anonim işler üretmiştir.” (Atakan 1997:28). (Resim 39).

Resim 39. Daniel Buren, **Otobüs Sıraları**, 1982.



Kaynak: <http://anaba.blogspot.com/search/label/Daniel%20Buren>

Buren'in aynı yöntemi farklı yerlerde tekrarlama girişimi "bir yapıtın görüldüğü yerin (iç ya da dış mekân), onun çerçevesi olduğunu" göstermektedir. Yer ile Buren'in sunduğu önerme arasındaki ilişki, iki sorunla ilgilidir: Yeri, çözümlenmesi gereken yeni bir mekân olarak ortaya çıkartma ve tarafsız işin, üstünde bulunduğu taşıyıcı ile birleşince yeni bir bakış açısından nasıl algılandığına ilişkin başlangıçtaki soruna geri dönmek. Buren'e göre; "sanat yapıtları ve sanat uygulaması, bazı sorunların varlığına işaret etmeye hizmet eder ama, sorunları saptamak yeterli değildir; sanat, bugün onu engelleyen anlamları ancak sorunlarla ilgili doğru kuramı elde edince yok edebilecektir." (Atakan 1997:29).

Buren: "Benim yapıtlarım şeritlerin belirli kompozisyonlarda düzenlenmesinden oluşmaz. Şeritlerim mekân içinde onların olmadığı yerde nelerin var olduğunu gösteren araçlardır." (Atakan 1997:91).

Kentsel mekânlarda, özellikle kent merkezlerinde yoğun yeniden yıkıp yapma, yeni mekân yaratma etkinlikleri kentsel politik ve ekonomik süreçlere bağlıdır. Baydoğan'a göre;

“Yasal etkenler ve kayıtsızlık, kentsel düzenlemelerine halkın ve yöneticilerin olumlu katkılarının olmaması, bu konuda yeterli duyarlılığın gösterilmemesi ve yasaların yetersizliği kentlerin yerel yönetimler elinde tahrip edilmesine yol açmıştır.” (2002:103).

Kente nasıl bir gözle bakıldığı, kentin ne türden bir okuma biçimi sunduğu, yeni kentlerin dinamizminin neler getirip neler götürdüğü, kenti oluşturan birimler, katmanlar, lunapark makineleri, gaz depoları, bunları kuşatan borular, inşaat araç gereçleri birer heykel olabilir miydi? Tüm bunların yanında kent estetik bir nesne olabilir miydi?

Kentin kendiliğinden ürettiği hazır nesneler dışında kentin kendisinin bir estetik nesne olması koşulu var mıydı? Sokaklar eve dönüşmüş, sokağın kendisi bile el yapımı gibi duran nesneler oluşturuyordu. Sosyolojik bir okumayla bunlara bir sanat yapıtı, “hazır yapıt” gözüyle bakılabiliyor mu? Kentin modern yakasından varoşlara kadar farklı okumalar gerçekleştirilebilirdi.

Tanyeliye göre (2000:123); “Le corbuiser 1920’lerde öyle bir kent kurayım ki kendisi bir estetik nesne olsun demişti. İçinde bir anıt olmuş olmamış o tartışma yok.”

Modern imar hareketleri hem kentsel yapıyı dönüşüme uğrattı, hem de çevreleri 'temizlenen', yerleri değiştirilen yani kentle kurulu ilişkileri ortadan kaldırılan geleneksel öğeleri kent içindeki hazır sanat nesneleri olarak değerlendirdi. Yani, önce öğenin kendi anlamını ortadan kaldırdı, sonra da ona sahip olmadığı yeni bir anlam yükledi.

Geleneksel öğede “özerk sanat nesnesi görmek isteyen bakış” sonunda korumacılığı da etkileyecek, geleneksel konutların kentsel mekâna katılan arayüz görüntülerinin bağımsızlaştırılarak saklanması korumacılığın yerine

gececekti. Yukarıda sıralanan anlam kaymalarını, anlam değişimlerini bu yeni bütün çoktan içselleştirdi.

Kentler, görkemli bir şiddetle kendisini yeniden üretiyor. “Ve bu noktada sanat üretimi için “hazır bağlam” olarak kentten söz etmeye başlamanın tam zamanı.” (Köksal 2000:94).

Sanatçı Sol LeWitt de (1928-2007) şöyle diyordu:

“...olabildiğince iki boyutlu bir sanat yapıtı yaratmak istiyorum. Yeniden bir yapıt kurmaktansa, doğrudan doğruya duvarların üstüne çalışmak bana doğal geliyor. Duvarların yapısal özellikleri, yükseklik, uzunluk, kalınlık, renk, malzeme, durum ve girinti-çıkıntılar, duvar desenlerinin gerekli yanlarıdır. Değişik türde duvarlar değişik türde resimler doğurur. Çoğu kez desen bittikten sonra duvar yüzeyindeki bozukluklar ortaya çıkar; bunlar da duvar eserinin bir parçası olarak düşünülmelidir.” (Atakan 1997:91). (Resim 40).

Resim 40. Sol LeWitt, **Whirls and Twirls**, 2005.



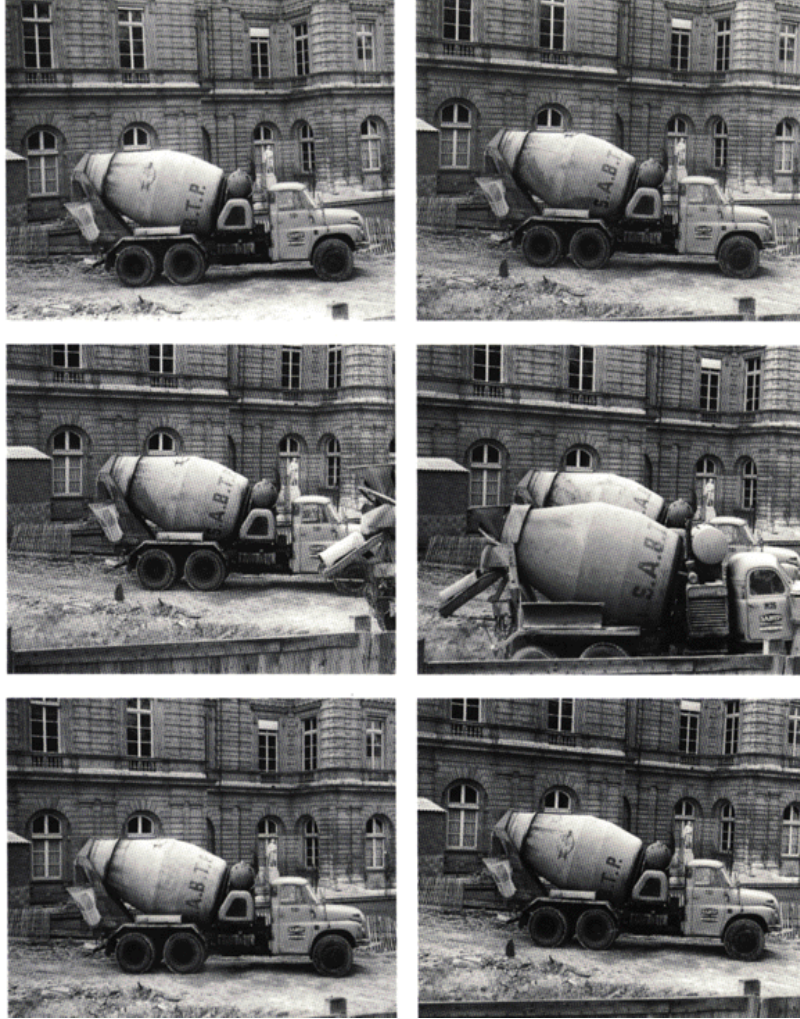
Kaynak: <http://www.barbarakrakowgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/339>

Kent bundan böyle yalnızca, söz konusu deneyimin verileriyle hareket edildiği, bu eşsiz an gündelik yaşamın odağına yerleşip görme biçimimizi bütünüyle egemenliği altına aldığı takdirde “okunurluğunu sürdürebilecek,

kendisini yapıta hazırlamaya, giderek yapıyla bütünleşmeye yönelecek bir makinadır.” Douglas Huebler; (1924-1997) “Dünya ilginç olan, olmayan nesnelerle tıka basa doldurulmuş durumda; bu yığına fazladan bir şey eklemek niyetinde değilim. Ben yalnızca nesnelerin zaman ve/ya da mekân bağlamındaki var oluşlarını gözlemlemeyi tercih ediyorum.” demektedir. (İleri 2000:101).

Süreç adlı çalışmasında, akıp giden zamanın, çürüyen yapıların, sürekli yıkım/değişim/dönüşüm kültürünün içinden geçen sanatçı, sonsuz belleğin sonsuz plastik kenti türetmesini istemektedir. (Resim 41).

Resim 41. Douglas Huebler, **Süreç**, 1970.



Kaynak: <http://www.strikingdistance.com/c3inov/kelley.html>

Bir mekâna, zamana bağımlı olarak üretilen parçalar, çeşitlendirilebilir işler, süreç çalışmaları yapıtın kalıcılığı, tüketilebilirliği, algılama aşamaları üzerine düşünüp; gerçeklik/belgeleme/sunum stratejilerini, kentin düş gezerine sorumluluk, kentin düş haritasını oluşturma “orada olma”, içinde “bulunma oyununa” çağırıyor.

Kentteki sayısız boş alan, yalıtılmış yapı, istiflenmiş metinler toplamı (gökdelen anıt, lunapark havaalanı, stadyum kent, heykel Atatürk), anlamı sıfırdan üretmeye elverişli bir açık yapıt modeli gibi durur; “bir alegoriye, bir metafora, bir parodiye dönüşür. Uçsuz bucaksız bir yapbozun nesnesi haline gelir; yola bu zift yazısını kim dökmüş, bu taşları, inşaat tuğlalarını, demir halkaları kim yontmuştur? Kafanızı yerden birazcık kaldırıp etrafınıza baktığınızda şehir sokuluverir yanı başınıza: kendi yapıtını kendi üretir.” (İleri 2000:103).

Resim 42. Whiteread, *Ev*, 1993.



Kaynak: http://www.dicoruna.es/cultura/interea/RevistaInterea04/02_camaleon.htm

Whiteread'in (d.1963) ünlü çalışması *Ev* (1993) Doğu Londra'nın işçi sınıfı mahallelerinden birinde yıkılmak üzere bekleyen bir evin beton dökümüdür. (Resim 42). Sanatçı evin sadece pervazlarını, kapı çerçeveleri ve tesisat hatlarının çizgileriyle değil, bir zamanlar bu odalarda yaşamış insanların izleriyle de yok olan odalara dair negatif bir etki yaratır.

Ev bir süreliğine bir parkın ortasında, geri dönmemiş bir hayalet misali dikili kalmıştır. En kışkırtıcı yanı, ruhsal olan ile toplumsal olanı bu şekilde bağlantılandırması; amansız gelişmenin tehdidi altında olan, “çocukluğun yitik mekânları” ile “Londra'nın kaybolan işçi sınıfı kültürü” arasında bağ kurmasıdır. Foster'a göre;

“Çalışmaya karşı çıkanlar belki de bu bağı yakalamıştı –belediye meclisi önce bu çalışmaya izin vermiş, sonra da yıkılmasına karar vermişti; toplumsal hayatı idealize etmeyen, tarihsel belleği anıtsallaştırmayan kamusal bir heykele izin vermek istememiş de olabilirler. Her halükarda ev, yaşamaya kararlı bir kamusal heykel- her ne kadar artık mevcut olmasa da.” (2004:179).

Whiteread'in heykelleri kullanım nesnelerine ve gündelik mekanlara dayanmalarına rağmen, işlevi olumsuzlar ve mekanı kütle haline getirir; bütünlüklü ve cisimsel görünmelerine rağmen, aynı zamanda fragmanlara ayrılmış ve hayaletsi görünürler. Yalnızca psikolojik boyuta sahip olmayan bu dökümler “toplumsal beden üzerine işlenmiş tarihin damgasını taşır.” Hem minimalist nesneleri hem de pop göstergeleri anımsatırlar.

Gümüş'e göre (Radikal:2 1 Ekim 2006); 10. Venedik Bienali, Uluslararası Mimarlık Sergisi bu defa çok zorlu bir işin üstesinden gelmeye çalışmıştı. Bienalin sorunsalı, London School of Economics'ten Saskia Sassen'in bienal kataloguna yazdığı "Neden şehirler önemli" başlıklı makaleden çıkarılabilir. Burada önerilen: "şehirlerin durumunu kavramaktır." “Küresel dinamiklerin şehirlerde materyalize olması”, şehirlerin ekonomisi, ekonomik yaratıcılıkları, devletlerin şehirler üzerindeki hâkimiyetlerini kaybetmeleri, yeni alternatiflerin ortaya çıkışı. Yaratıcı sektörlerin ve yeni işler yapan

profesyonellerin “şirketler üzerinden değil, şehirlerin biçimsel olmayan üretim alanları üzerinden ileri kapitalizmle bütünleşmeleri” bu yazıda üzerinde durulan diğer konulardır. (Gümüş 2006).

Gümüş’e göre, serginin giriş bölümü de bu değişimi tartışmaya açmış “Dünyanın geleceğini şehirler belirleyecek. 1910'larda yüzde 10'larda olan kentli nüfus, bugün yüzde 50'lere tırmanıyor, 2000'li yılların ortalarına doğru yüzde 75'lere çıkacak...” Şehirlerin “ulusal” ve “küresel” ölçekte kazandığı yeni pozisyon, dünyanın onlar üzerinden yeni bir “sosyal örgütlenmeye” doğru gittiğini gösteriyor. Bienalin Venedik'i canlandırdığı, hatta küresel bir merkez haline getirdiği söylenebilir.

“Kentin tarihi, hafızası özgürleştirilerek, güncel sanat için küresel çekim alanına dönüştürülmek için kullanılıyor. Kentin tersanesi yalnızca bir bienal mekânı değil, aynı zamanda bu tartışmaların da küresel bir toplanma, gösteri merkezi olmuş durumda. Bugün neredeyse İstanbul'un bir ilçesinin yarısı kadar nüfusu kalmış olan bu küçük kent üstlendiği misyon ile dev kentlere meydan okuyor.” (Gümüş 2006).

Bir tarafta konunun çok boyutlu olduğunu gösteren ve profesyonel enerjiyi harekete geçirmeye çabalayan bir ortam, buna hazır küresel bir ilgi, diğer tarafta, bütün imkânlarını elinin tersiyle iten, fırsatlarını halkı aleyhine harcayan bir kentin kamusal örgütsüzlüğü. Bu da mutlaka İstanbul hakkında genel yeterli bir fikir veriyor.

İstanbul 8. Bienali¹ *Şiirsel Adalet* kuratörü Don Cameron, açılış konuşmasında küresel sorunların bir ulusun sınırları içinde tutulamayacağı biçiminde, aynı derecede güçlü başka bir mesajı yayıyordu:

“Bu düşünme tarzının etkileri özellikle ekoloji, nüfus artışı, kadın sorunları, göçmen, tutuklu ve sığınmacı hakları, AIDS'in dünya çapındaki etkisi ile sanat, edebiyat ve müzik gibi yaratıcı ifade alanlarında yoğunlukla ortaya çıkıyor. Bu örneklerin ilk öbeğine baktığımızda, mevcut ulusal ve uluslararası bilgi odaklarının bu meselelerin çözümünde yetersiz kalmasının, aktivist ve

¹ - Dan Camron **8.Bienal Açılış Konuşması**, 2003, www.iksv.org/bienal.

savunmacı grupların ortaya çıkışına yol açtığını görüyoruz. Şiiri üreten, zaman ve mekânın özünü yakalamaya çalışır.” (Cameron 2003).

Maddi evrenin egemenliğinin çağdaş sanattaki yansıması, sanatı sadece sosyal ve siyasi bir araç olarak görmek, sanatçının rolünü maddi dünyada daha önce gözden kaçmış ya da yanlış algılanmış durumlara dikkat çekmek olarak tanımlama eğilimi şeklinde ortaya çıkıyor.

Cameron’a göre, bu düşünce ve deneyim biçimi, son dönemlerin en çarpıcı sanat eserlerini üretmiş olmakla birlikte, elle tutulur, gözle görülür olanın, hayal edilen karşısındaki önceliğini abartmıştır. Çağdaş sanat üretiminde genel bir duygulanım sığlığının hâkim olduğu, bir tür “materyalist araçsallığın kültürel otorite konumlarını değiştirmek” yönünde atılan en iyi niyetli adımlara bile hükmettiği görülür.

“Bienaller ve diğer küresel sergiler, izleyicinin geçici bir süre için de olsa, tüm dünyanın dokunulabilir bir temsilini tek bir çatı (ya da bir dizi çatı) altında yaşayabileceği bir ortam yaratırlar. İnsan bilincinin evrimi hala bir dönüm noktasında bulunuyor ve tarihsel olarak toplumun düşünce ve deneyiminin yeni sınırlarını keşfeden ve kuran öncülerden olan sanatçı, üzerinde yaşayan herkes için hem gerçek hem de mecazi anlamda aynı yer olabilen bir dünya hayal etmek için, belki de elimizdeki en iyi umut kaynağı.” (Cameron2003).

Resim 43. Tania Bruguera, **Şiirsel Adalet**, 2003.



Kaynak: <http://www.women.it/oltreluna/cronache/cronachevenezia.htm>

Hintli sanatçı, Tania Bruguera; (Resim 43) Hindistan'a dört hafta kalmaya gittiğinde, yapıtlarının hemen hemen hepsinde düzenli olarak işlediği meseleleri düşünüp irdeleme fırsatını bulmuş, özgün bağlama dönme sürecini, yani tamamen özerk bir kültürün nasıl seçilip yeniden paketlenerek, ithal edilmiş kültür kılığında, bu kültürün baştaki sahiplerinin tüketimine sunulduğunu daha açıkça anlayabildiğini ifade etmiştir.

Bu noktada, çay poşetleri onun için mükemmel bir eğretilemeydi. Hindistan'ın ürünü ve geleneğiydi, ardından ülkeyi fetheden İngilizler onu kendi ülkelerine götürüp kendilerine mal ettiler, bu sefer çay bir İngiliz âdeti olarak Hindistan'a geri dönmüş ve yabancılığı çağrıştırır olmuştur.

Çay poşetlerinin kullanılmış olması ise, bir yandan imparatorluğun kırılma anını, kullanılmışlığın verdiği ezikliği ve sıkıntıyı gösterebilirdi. Kültürsüzleştirme süreci, imparatorlukların yaşı kadar eski bir sorundur. Sanatçı tarihin gerçekten de kendini tekrar ettiğini, ama daima yeni ve kişisel görünebileceğini düşünmeye başlamıştı. Ona göre yaşanan an silinip şimdinin bir parçası haline geliyor, ama onun içinde görünmez oluyordu.

10. Bienal'in teması, 'İmkânsız değil, üstelik gerekli, küresel savaş çağında iyimserlik' başlığını taşıyordu. Bu başlık, ortak zekâyâ dayalı sanatsal üretimi ve fiziksel mekânlarla ilişkiye girmenin yaşayan sürecini vurguluyordu. Küresele karşı yerel sorunsal konunun merkezindeydi; gerçeklik ile ütopya arasındaki gerilim, çeşitli küresel savaş ve uzlaşmazlıklardan mustarip dünyamızın iyileştirilmesi, küreselleşmenin meydan okumasıyla yüzleşen yeni yerel durumlar yaratmak ve harekete geçirmek amacını taşıyordu.

Çağdaş sanat modernleşmenin ve modernliğin bir ürünüdür. Küreselleşme ve birçok gelişmekte olan ülkenin küresel üretim ve iletişim sistemiyle bütünleşmesiyle birlikte, çağdaş sanat, Batı'nın çok ötesinde, her yerde sergilenir olmuştur. Bugünün jeopolitik gerçekliği içerisinde, modernleşme sorusunun üzerine gitmek gerekli ve acil bir mesele haline gelmiştir.

Bienalin kuratör'ü Hou Hanru'ya göre; “bienal projesi, en başından itibaren açıkça geleneksel bir sergi biçiminin ötesinde tanımlandı ve yapılandırıldı.” (Hanru 2007:18). Proje, bienali gerçek kentsel yaşamın “titreşimiyle birleştirme” mantığını benimsemiş: projenin geliştirilmesi, mekân seçimi ve bu mekânlardaki eylem ve sunumların biçimi, sanatçılar ve diğer katılımcılar arasındaki diyalog ve işbirliği, mekânsal tasarımlar bu mantık çerçevesinde düzenlenmiştir. Hanru'ya göre;

“Bu, Çokluk'un yapı ve işlevini mükemmel olarak yansıtan bir ortak zekâ projesi. Bienal projesi, Avrupa yakasından Asya yakasına, merkez bölgelerden kenar mahallelere mekânsal olarak geniş bir kentsel alanlar yelpazesini kapsayacak, Zaman açısından proje, geleneksel ‘iş saatleri’ sunumunun ötesine giderek bu uyumayan şehirde hayatın gerçekliğiyle hesaplaşıyor; “proje, farklı mekânlarda günün yirmi dört saati sürekli işleyerek. Yeni kentsel hayat üretimini amaçlayan bitmeyen bir makinedir. Sonsuz bir kent labirenti.” (2007:18).

Küresel savaş çağında, İmparatorluk'un merkezi gelişmekte olan ülkelere ve dünyanın geri kalanına acımasızca şiddet ihraç etmiştir.

“Dayatma genellikle şiddetli ve diktatörce olmuştur ve halkın hayat koşullarındaki soysuzlaşmaya egemen sınıfların ayrıcalıklarını protesto ederek tepki göstermesi, IMF ve Dünya Bankası gibi liberal kapitalist güçlerin dış ve uluslararası aracılara karşı kitlesel hareketlilik ve protestolarla direnerek toplumsal haklarını geri alması gerekmektedir. Bu toplumsal hareketlilikler aynı zamanda uzun süredir ‘gömülü’, “sağ milliyetçilik, etnomerkezcilik, ırkçılık ve dini tutuculuk” gibi birçok muhafazakâr ideolojiyi ve değerleri de uyandırdı. Üçüncü Dünya şimdi bir çelişki ile karşı karşıya; ‘yeniden doğuş’a varabilmek hem bir kriz hem de bir hedef haline geldi.” (Hanru 2007:12).

İMÇ bloklarında, “dünya fabrikası” adı altında yer alan çalışmalar modernliğin ekonomik ve üretici boyutunun keşfedileceği bir mekân olmuş, endüstrinin dönüşümüyle ilgili sorunlar, yani emek göçü, işçiler, küresel bağlamda çalışma sorunsalı ile ilgili yaklaşımlar sergilenmiştir.

Farklı üretim ve ticaret biçimleri ile farklı toplumsal sınıf ve bölgelerden çeşitli kültürel geleneklerin etkisiyle bina kullanıcıları tarafından

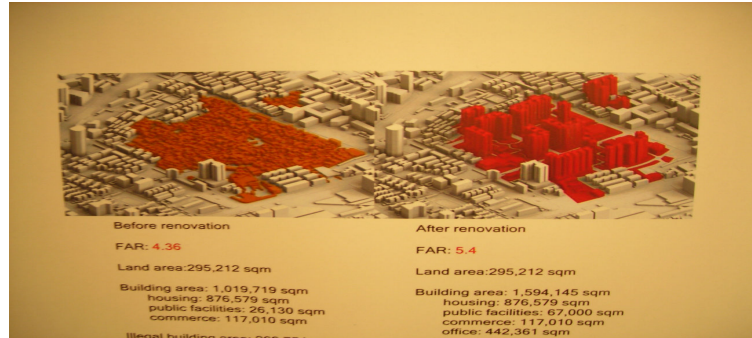
yapılan doğaçlama ve ‘planlama-sonrası’ müdahaleler, “rasyonel olarak planlanmış” bu “modern ütopya’yı kentsel kaosa” dönüştürmüştür. Bina şimdi kapitalist güçler tarafından muhtemel bir nezhleştirilme tehdidiyle karşı karşıya. “İMÇ İstanbul’un, sürekli genişleyen ve dönüşen bu mega-şehrin yapısının küçük bir evrene sıkıştırılmış hali. Nihai olarak, Türkiye’nin modernleşme sürecinin ve modernliğinin çeşitliliğinin gerçek bir imgesini ortaya seriyor.” (Hanru 2007:56).

Günümüzde, birçok gelişen ülke “ithal ikameci sanayileşmeden (İİS) ihracata yönelik sanayileşmeye (İYS)” geçiş yapmıştı. Üçüncü Dünya, temel hammadde ihracatçısı olmasının yanı sıra, Birinci Dünya pazarının tüketim mallarının üretim merkezine dönüşmüştü. Gelişmekte olan dünya dev bir “Dünya Fabrikası”na dönüştürüldü. (Hanru 2007:56). Bu durum, Yushi Uehara *Village within City* Şehir İçinde Köy (Resim 44) adlı çalışmasında okunabilir.

Resim 44. Yushi Uehara, **Şehir İçinde Köy**, 2007.



Resim 44. Ayrıntı. Yushi Uehara, **Şehir İçinde Köy**, 2007.



“Ulus aşırı ticaret, sınır geçişleri, göç, küresel iletişim ve yeni teknolojiler” yaşamın boyutunu dönüştürüyor. Sergilerim diyor Hanru birer “temsil sergisi” değil, birer “sunum” olarak tasarlanmıştır. “Sunum” derken, “belli bir bağlam içinde belli bir yerde, belli bir zaman dilimi içinde sanatçıların kendilerini ifade edebilecekleri bir durum yaratmaktan söz ediyorum.” (Hanru 2007:88).

Rem Koohaas’ın Basra körfezi’ndeki sanayileşme ve işçi göçüne dikkat çeken çalışması, *Körfez*’de; körfez günümüz şehrinin özünü en saf haliyle temsil ediyor. Körfez şehirleri şu an inşaat halinde. Bu da kaçınılmaz olarak günümüz kent prototipleri repertuarına dayandıkları anlamına geliyor. Kentlerin veda performansı gibi karşımızda duruyor. Marka müze ve mimari uzantıları eklenecek. Dubai’deki inşa süreci bunun en büyük kanıtı. (Resim 45).

Resim 45. Rem Koolhaas, **Körfez**, 2007.



ÜÇÜNCÜ KESİM

GENEL DEĞERLENDİRME

3. SONUÇ

Araştırmada öncelikle modern kent olgusu ortaya konmuş, ardından kent ve sanat ilişkisi irdelenmeye çalışılmıştır. Kent bağlamında ekonomik ve toplumsal sürecin sanat /sanat nesnesine nasıl etki ettiği, modern kentleşme sürecinde heykelin yeri ve bu sürecin kamusal sanata etkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Sanatçıların çevresel çabaları, mekânları daha yaşanabilir kılma, yeni bir kimlik kazandırma ve çevreyi estetize etmek gibi etkinlikleri amaçlar anlayışından hareketle Avangard sanatın Konstrüktivizm ve Dada hareketlerine değinilmiş ardından 1960 sonrasında ortaya çıkan sanat akımları yer almıştır. Bu akımlardan Landart, Minimalizm, Fluxus ve Yeni Geometriciliğe yer verilmiş ve bu akımlara mensup sanatçıların çalışmalarıyla yapısal ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır.

Modernizmin “kurtarıcı” “özgürlükçü” ve “eşitlikçi” ütopyası I. Dünya Savaşı’nın getirdiği felaketin sonunda iflas etmişti. Modern sanatçı, sokağa inerek orada olup biteni görmüş ve tavır almıştır. Dadaizm, Gerçeküstücülük vb. Avandgard akımların modernizme tepki olarak ortaya çıkışı sanatın rasyonelliğini yeniden kurmuştur.

Kentleşmenin hızı, uluslar arası ideolojik-politik handikaplar ve medyanın toplumsal bir güç olarak yerini almasıyla toplum karşısında kurduğu hegemonya çağımız sanatını derinden etkilemiştir. Geleneksel kültürün bozulması, sınıfsal aidiyet duyguların erozyonu, sözde değişimin ve iktidarın dayatmaları karşısında toplumun izleyici konumundan öteye sıçrama yapamaması sanatın toplumsal ve bireysel problemlerin çözümü üzerinde ki duyarlılığını arttırmıştır.

İki boyutlu yüzeylerin alıcısı durumuna gelen ve İnternet’le birlikte de işaret parmağından başka bir yeri hareket etmeyen kişi telefonu ya da kişisel bilgisayar başında, naklen yayın aracının, kamerasının önünde ütopyanın yerine

“rizomatik mekân”larla inşa edilir. Bu mekân pürüzsüz bir mekândır ve duyumsal sınırları olmayan bir soyun kentidir. Bu küresel ağ dünyayı birbirine bağlayarak onu bir hazır yapıya dönüştürmüştür.

Jemeson’un söylediği gibi “postmodernizm, modernleşme sürecinin tamamlandığı ve doğanın ilelebet kaybolduğu zaman karşımıza çıkan dünyadır.” (Negri 2001:202). Dışarı, liberal politik teoride kamusal ve özel arasındaki ilişkiyi tanımlayan oldukça farklı bir modern diyalektik bakımından da çökmüştür. Liberal politikanın mekânını oluşturan modern toplumun kamusal alanları postmodern dünyada yok olmaya yüz tutmuştur. Özel uzamlarıyla evinde olan modern birey kamusal alanı dışarı olarak görüyordu. Postmodernleşme sürecinde böylesi kamusal mekânlar giderek özelleştirilmiştir. Kentin coğrafyası kamusal buluşma yeri ve ortak mekânlar olmaktan çok kapalı alışveriş merkezleri, otoyollar ve kapılar ardına gizlenmiş, cemaatlerin mekânı haline gelmiştir. Metropollerin mimarisi ve şehir planı bir dizi korunaklı içerisi ve yalıtılmış mekânlar yaratarak, kamusal giriş ve etkileşim, farklı insanların rastgele karşılaşmalarının bile önüne geçecek derecede sınırlamayı amaçlamaktadır. Modern liberal politikanın mekânı kalmamıştır. Postmodern ve emperyal toplumumuz bir politik alanın yokluğuyla tanımlanır. Var olan gerçeklik bir gösteriye dönüşmüştür.

Adorno ve Debord gibi düşünürler, gösteriyi muzaffer kapitalizmin kaderi olarak kabul etmişlerdi. Negri’ye göre bu gösteriye ilişkin girişilecek “yapısöküm” tek başına “metinsel” olmamalı, “enerjisini sürekli olarak bugün devrim halinde olan, olayların doğası ve emperyal süreçlerin somut belirlenimleri üzerinde yoğunlaşmalı ve hüküm süren küresleşmiş kapitalizm hayaletinin yapısökümü olmalıdır.” (2001:72).

“Emperyal toplumda gösteri, “virtüel” bir mekân, “politikanın bir yok yeri”dir. Gösteri bir kere öylesine birleşmiş ve yayılmıştır ki, içeriği dışarıdan -doğal olanı toplumsaldan, özeli kamusaldan- ayırmak imkânsız hale gelmiştir. Yer evrenselleştirilmiş -her zaman başkalarının gözü önündeyiz, güvenlik kameralarıyla izleniyoruz- “gösterinin virtüel mekânları içinde dışarı kalmamıştır.” (Negri 2001:203).

‘Öteki’ parçalanmış ve dağılmıştır. Artık egemenlik mekânını sınırlayan bir dışarısı kalmamıştır. Bir zamanlar kamusal alan, politik mübadele ve katılımın açık alanı olarak tahayyül edilen şey tam anlamıyla buharlaşmıştır. Gösteri toplumsal faileri ayrı otomobiller içinde ve ayrı video ekranları karşısında bireyleştirerek, her türden, kolektif toplumsallık biçimini tahrip eder. Gösteri arzu ve hazla (meta arzusu ve tüketim hazzıyla) işlermiş gibi görünmekle birlikte, korkunun iletişimi aracılığıyla çalışmaktadır. Gösteri korkuyla sarmaş dolaş arzu ve haz biçimleri yaratır ve artık gösteriyi yöneten tek bir kontrol noktası yoktur. Kitlesele göç üretim için zorunlu hale geldi. Her yol düşünöldü, haritası çıkarıldı ve kat edildi. Görünen o ki, bir yol ne kadar denenmiş ve ne kadar zahmetliyse, o kadar çok üretici hale gelmektedir.

Hareket yeni uzamlara şekil verir, yolculukları yeni yerleşim alanları kurar. Bedenlerin üretken akışları yeni ırmakları ve limanları tanımlarken, çokluk tarafından yeni bir coğrafya kurulur. Yeryüzü şehirleri birdenbire insanlığın büyük hangarları ve dolaşımın lokomotifleri ve yaşayan insanlığın kitlesele dağıtım ağları haline gelir. Çokluk dillerinin mitolojisi, kendi kaderinin gücüyle ve meşruluğunu yitirmiş bir tanrı kentine aidiyeti ya da bağılılığı parçalayan bir yeryüzü şehrinin telosunu dile getirir. Yani çokluğun şehri dikilir.

İmparatorluğun üzerine yaydığı sis perdesi ve karışıklıktan “yeryüzü şehri” bu yollar sayesinde kurtulur. Bu şekilde çokluk, toprakları geniş ve yaygın olarak yeniden ele geçirme amacıyla yolculuk yaparak ve kendini göstererek, kendi otonomluğunu olumlayacak gücü kazanır. Çokluk yeni kentin tekil iktidarındır.

KAYNAKÇA

- ATAKAN, N.**, (1997), **Arayışlar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ADORNO, W.T.**, (1999), Minima Moralia, Böl.1, Yazı: 18, Felsefe Logos, **Doğa, Çevre ve İnsan**, (Der. Nejat Bozkurt), Sayı: 6, Bulut Yayınevi, İstanbul.
- ADORNO, W.T.**, (2003), **Kitle, Melankoli, Felsefe**, Cogito Dergisi, Sayı:36, Yaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAUMAN, Z.**, (1999), **Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları**, (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUMAN, Z.**, (2000), **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları** (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı, İstanbul.
- BAUMAN, Z.**, (2003), **Modernlik ve Müphemlik**, (Çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BERENSEL, E.**, (2005), **Video İmajın Kısa Tarihi**, Video İmajın Fotografik ve Filmik İmajdan Farklılığı, (25 Ekim 2006).
[“http://www.videa.org.tr/dil/videoimajinkisatarihi.html”](http://www.videa.org.tr/dil/videoimajinkisatarihi.html)
- BERMAN, M.**, (2001), **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**, (Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul.
- BIÇKI, D.**, (2004), **Modernizm ve Postmodernizm**, (11 Temmuz 2004), (<http://www.Isguc.Org/arcview>).
- BOZKURT, N.**, (1994), **Aydınlanma ve Eleştiri**, Say yayınları, İstanbul.
- BOZKURT, V.**, (2005), **Endüstriyel ve Post-Endüstriyel Dönüşüm**, Alfa Yayınevi, Bursa.
- BUMİN, K.**, (1990), **Demokrasi Arayışında Kent**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- BUREN, D.**, (2000), **Kente Yerleşmek**, (Çev.: Işık Ergüden), Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, Sayı: 78, İstanbul.
- CONTİ, F.**, (1997), **Barok Sanatı'nı Tanıyalım**, (Çev. Turunç, S.), İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- CULLEN, G.**, (1961), **The Concise Townscape, Great Britain**, (Çev; Kurtaslan Banu).
- ÇABUKLU, M.**, (2004), **Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset** Kanat Yayınları, İstanbul.
- DEBORD. G.**, (1996), **Gösteri Toplumu**, (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- DOSTOĞLU, N.**, (1995), **Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları**, Mimarlık Dergisi.
- DOSTOĞLU, N.**, (1996), "Modern Mimarlık'ın Dönüm Noktası: Team 10-Louis Kahn", **Yapıdan 9 Seçmeler**, Yem Yayınları, İstanbul.
- DUVE, T.**, (2002), **Ex Situ**, Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, Sayı: 82, YKY, İstanbul.
- EAGLATON, T.**, (1999), **Postmodernizmin Yanılsamaları**, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- EAGLETON, T.**, (2003), **Kuramdan Sonra**, (Çev. Uygur Abacı), Literatür. Yayınları, İstanbul.
- ERKMEN, A.**, (1991), **Joseph Beuys'tan Heykele Dair**, Hürriyet Gösteri, sayı:133.
- FISHMANN, R.**, (2002), 20.yüzyılda Kent Ütopyaları: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, (Der. Çev. Bülent Duru, Ayten Alkan), **20. Yüzyıl Kenti**, İmge Kitabevi, Ankara.
- FOSTER, H.**, (2004), **Tasarım ve Suç**, (Çev. Elçin Gen), İletişim Yayınevi, İstanbul.

- GIDDENS, A.**, (1998), **Modernliğin Sonuçları**, (Çev. Ersin Kuşdil), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GIDDENS, A.**, (2001), **Anthony Giddens’la Söyleşiler**, (Çev. Murat Sağlam), Alfa Kitabevi, Bursa.
- HANRU, H.**, (2007), 10. İstanbul Bienali Rehberi, Ofset Y. İstanbul.
- HARVEY, D.**, (1999), **Postmodernliğin Durumu**, (Çev. Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul.
- HUYSEN, A.**, (1988), **Saklı Diyalektik**, Avangard-Teknoloji-Kitle Kültürü, (Çev. Serdar Erener), Aralık-Ocak, Defter, Sayı:7, Metis Yayınları, İstanbul.
- IŞIK, O.**, (1993), “**Modernizm Kenti / Postmodernizm Kenti**”, Birikim Dergisi, Sayı: 53.
- İLERİ, C.**, (2000), Sanat Dünyamız , Hazır Nesne: Kent, ‘**Plastik Kentler**’, Sayı:78. YKY. İstanbul.
- JENCKS, C.**, (1996), “**Yeni Modernler**”, (Çev. İpek Gödeli), **Yapıdan Seçmeler**, Yem Yayınları, İstanbul.
- KRAUS R.**, (2002), **Mekana Yayılan Heykel**, Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, Sayı: 82, YKY, İstanbul.
- KURT. C.**, (2001), **Modernizm ve Postmodernizm Tartışmaları Ekseninde 20. Yüzyıl Batı Resminde Kent Olgusu**, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE. Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İzmir.
- LEFEBVRE, H.**, (1998), **Modern Dünyada Gündelik Yaşam**, (Çev. Işın Gürbüz), Metis Yayınları, İstanbul.
- LOTMAN, Y.**, (1999), **Sinema Estetiğinin Sorunları**, (Çev. Oğuz Özügül), Öteki Yayınevi, Ankara.

- LYNTON, N.**, (1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev. Çapan C. Öziş S.), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- LYOTARD, J.F.**, (1994), **Postmodern Durum**, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, İstanbul.
- NEGRİ, A.**, (2001), **İmparatorluk**, (Çev. A. Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SENNETT, R.**, (1996), **Kamusal İnsanın Çöküşü**, (Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz), AyrıntıYayınları, İstanbul.
- SENNET, R.**, (1999), **Gözün Vicdanı**, (Çev. Süha S., Can K), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SENNET, R.**, (2006), **Ten ve Taş**, (Ç. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- SPRINGER C.**, (1998), **Elektronik Eros**, (Çev. Hakan Güneş), Sarmal Yayınları, İstanbul.
- SERDAR, Z.**, (2001), **Postmodernizm ve Öteki**, Söylem Yay., İstanbul.
- ŞAHİNER, R.**, (2002), **Fluxus: Çoğulcu Bir Gelecek Tasarımı**, Türkiye’de Sanat Sayı:54, Mayıs Ağustos. (23 Mayıs 2005)
<http://www.rifatsahiner.com/yazilar.html>
- ŞAHİNER, R.**, (2005) **Jeff Koons ve Banallik Üstüne**, Artist Dergisi, Sayı:58, Ağustos. (13 Ekim 2005).
<http://www.rifatsahiner.com/yazilar.html>
- ŞAHİNER, R.**, (2006), **Geometrik Uzamda Sınırlanan Bedenin Ve Sanatın Görüşü**, Anadolu Sanat, Sayı:17, (15 Ekim 2007),
<http://www.rifatsahiner.com/yazilar.html>
- ŞAYLAN, G.**, (2002), **Postmodernizm**, İmge Kitabevi, Ankara.

- TABUROĞLU,İ.**, (2000), **Modern Kentte Uğultulu Söyleşiler**, Felsefe Logos, Sayı:11, Bulut Yayınevi, İstanbul.
- TANYELİ, U.**, (2000), **Kent: Hazır-Yapıt**, Sanat Dünyamız Dergisi, Kış, Sayı:78, İstanbul.
- TOKYAY, V..** (2005), “**Yeni Tasarım Kültürü Işığında Alışveriş Mimarlığı, Gösteri Kültürü**”, Mimarlık Kültür Sanat. Yapı Dergisi, Sayı: 286.
- TURANİ, A.**, (1992), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANİ, A.**, (1998), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- WARESQUIEL, E.**, (2004), **İsyankar Yüzyıl**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- WEST, D.**, (1998), **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**, (Çev. Ahmet Cevizci), Paradigma Yayınları, İstanbul.
- YAVUZ, H.**, (1998), **Modernizm, Oryantalizm ve İslam**, Boyut Yayınları, İstanbul.
- YILMAZ, M.**, (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- YIRTICI, H.**, (2005), **Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi**, Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- ZEKA, N.**, (1990), **Postmodernizm**, Kıyı Yayınları, İstanbul.
- ZENGEL, R.**, (2002), “**Yeni Bin Yılda Kentsel Açık Mekanlarda Arayışı**”, Arredamento Mimarlık: Tasarım Kültür Dergisi, Sayı: 4.
- F. SÖZLÜĞÜ**, (2003), Bilim Sanat Yayınevi, İstanbul.
- B. LAROUSSE**, (1986), (23.cilt), Milliyet Gazetecilik A.Ş., İstanbul.