

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ SANATTA GEÇİCİLİK KAVRAMI BAĞLAMINDA
PIŞMEMİŞ SERAMİK ÇAMURUNUN KULLANIMI**

Vildan YENTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. Buket ACARTÜRK

OCAK - 2024

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA GEÇİCİLİK KAVRAMI
BAĞLAMINDA PİŞMEMİŞ SERAMİK ÇAMURUNUN
KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Vildan YENTÜRK

Enstitü Anasanat Dalı: Seramik ve Cam

“Bu tez 19/01/2024 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Buket ACARTÜRK	Başarılı
Doç. Perihan ŞAN ASLAN	Başarılı
Doç. Burak DELİER	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Vildan YENTÜRK

19/01/2024

ÖN SÖZ

Tez çalışmalarım süresince değerli fikirleriyle yol gösteren tez danışmanım ve kıymetli hocam Sayın Prof. Buket ACARTÜRK'e sonsuz şükranlarımı sunarım. Araştırmama yorumlarıyla katkı sağlayan saygıdeğer hocalarım Sayın Doç. Dicle ÖNEY'e, Sayın Doç. Burak DELİER'e ve Sayın Doç. Perihan ŞAN ASLAN'a, her konuda destek ve yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarım Eylem ARSLAN GÜL'e ve Arş. Gör. Beyza USTA'ya desteklerinden dolayı çok teşekkür ederim. Eğitim hayatım boyunca maddi manevi desteğini esirgemeyen aileme ömür boyu minnetlerimi sunarım.

Vildan YENTÜRK

19/01/2024

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	ii
GÖRSEL LİSTESİ	iii
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: GEÇİCİLİK KAVRAMI	3
1.1. Geçiciliğin Zaman Kavramı ile Tanımlanması	3
1.2. Geçiciliğin Kalıcılık ve Bellek ile Bağlantısı	12
2. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA GEÇİCİLİK	18
2.1. Yirminci Yüzyılda Sanatın Değişimi ve Yeni Eğilimler.....	18
2.2. Geçicilik Kavramının Çağdaş Sanattaki Süreci.....	25
3. BÖLÜM: GEÇİCİLİK BAĞLAMINDA SERAMİK ÇAMURU	41
3.1. Seramik Çamurunun Karakteristik Özelliği	41
3.2. Tarihsel Süreç İçinde Çamurun Pişirilmeden Kullanımı	42
3.3. Çağdaş Sanatta Seramik Çamurunun Pişirilmeden Kullanımı	44
3.3.1. Çamurun Kuruma Özelliğinin Kullanımı	45
3.3.2. Çamurun Çözünebilir Özelliğinin Kullanımı	50
3.3.3. Çamurun Kırılgenlik Özelliğinin Kullanımı	53
3.3.4. Çamurun Diğer Fiziksel Özelliklerinin Kullanımı	55
4. BÖLÜM: UYGULAMALAR	59
4.1. Isı Ölçer I, II, III	59
4.2. Eski-Yeni	63
4.3. Yuva	64
4.4. Açlık	66
SONUÇ	67
KAYNAKÇA	69
ÖZ GEÇMİŞ	74

KISALTMALAR

Çev.	: Çevirmen
JCCB	: Jakarta Contemporary Ceramic Biennale
M.Ö.	: Milattan önce
t.b.	: Tarih belirtilmemiş
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğerleri
YÖK	: Yüksek Öğretim Kurulu



GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Buharlı Tekne (Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth), 1842.....	26
Görsel 2: Claude Monet, Rouen Katedrali Serisi (Rouen Cathedral), 1892-1894	27
Görsel 3: Georges Braque, Şişe ve Balık (Bouteille et Poissons), 1910-1912.....	28
Görsel 4: Umberto Boccioni, Uzamda Hareket Eden Biricik Formun Sürekliliği (Unique Forms of Continuity in Space), 1913	29
Görsel 5: Jackson Pollock, Atölyesinde Çalışırken, 1950'li yıllar.....	30
Görsel 6: John Cage, 4'33" Performans: D. Tudor, 1952	31
Görsel 7: Allan Kaprow, Sıvılar (Fluids), 1967	32
Görsel 8: Joseph Beuys, Yağ İskemlesi (Fat Chair), 1964-1985.....	33
Görsel 9: Richard Serra, Eritilmiş Kurşun Atarken, 1968.....	34
Görsel 10: Giovanni Anselmo, Sebze Yiyen Heykel (Sculpture That Eats), 1968	35
Görsel 11: Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty), 1970.....	36
Görsel 12: Andy Goldsworthy, Kuzeye Dokunmak (Touching North), 1989	37
Görsel 13: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone), 1991.....	38
Görsel 14: Michael Elmgreen-Ingar Dragset, Hiç Var Olmamış Tarihin İzleri/Güçsüz Yapılar (Traces of a Never Existing History/Powerless Structures), 2001 ..	39
Görsel 15: Tuc d'Audoubert Mağarasındaki Bizon Heykeller	43
Görsel 16: Jim Melchert, Değişimler: Sıvı Çamur ile Bir Performans (Changes: A Performance With Drying Slip), 1972	46
Görsel 17: Andy Goldsworthy, Beyaz Duvarlar (White Walls), 2007.....	47
Görsel 18: Burçak Bingöl, Yaşanacak Altın Çağların Sonuncusu, 2017	48
Görsel 19: Piet Stockmans, Sıvı Porselen Çamur Çalışması, 2018.....	49
Görsel 20: Danijela Pivašević-Tenner, Bulunan Nesneler (Found Objects), 2018	49
Görsel 21: David Cushway, Süblimasyon (Sublimation), 2001.....	50
Görsel 22: Wilma Bosland, Pieta-Dönüşüm (Pieta-Transformation), 2010.....	51
Görsel 23: Jason Lim, Natürmort Serisi (Still/Life Series), 2013	52
Görsel 24: Juree Kim, Manzara (Landscape), 2015	53
Görsel 25: Handan Börüteçene, Kır/Gör, 1985	54
Görsel 26: Phoebe Cummings, Süslü Zaman Dizimi (Ornamental Chronology), 2019	55

Görsel 27: Pekka Paikkari, Kil Sözcükleri (Clay Words), 2009	56
Görsel 28: J.J. McCracken, Açlık, Philadelphia-Ziyafet (Hunger, Philadelphia-Banquet) 2010	57
Görsel 29: Kimsooja, Zihin Arşivi (Archive of Mind), 2016.....	58
Görsel 30: Isı Ölçer I	60
Görsel 31: Isı Ölçer II.....	61
Görsel 32: Isı Ölçer III.....	62
Görsel 33: Eski-Yeni	64
Görsel 34: Yuva.....	65
Görsel 35: Açlık.....	66



ÖZET	
Başlık: Çağdaş Sanatta Geçicilik Kavramı Bağlamında Pişmemiş Seramik Çamurunun Kullanımı	
Yazar: Vildan YENTÜRK	
Danışman: Prof. Buket ACARTÜRK	
Kabul Tarihi: 19/01/2024	Sayfa Sayısı: vi (ön kısım) + 74 (ana kısım)
Yirminci yüzyılın değişen ideolojileriyle çeşitlenen sanat hareketleri, düşündüren ve sorgulatan bakış açısıyla sanat terminolojisine yeni kavramlar kazandırmıştır. Sınırlı bir zaman aralığını veya biçimin değişim sürecini içeren geçicilik de bu kavramlardan biridir. Çağdaş sanat platformlarında farklı disiplinlerde geçicilik hem sanatın biçimciliğine hem de sanatın metalaşmasına tepki olarak yapıtın kalıcı ve geçici konumu üzerinden eleştirel bir bakış açısıyla ele alınır. Geçiciliğin ifade edildiği çalışmalarda sergileme yöntemi anlık, kısa süreli olarak planlanmakta veya malzemenin doğal ya da yapay koşulların etkisiyle fiziksel dönüşüm göstermesi üzerine bir anlatı sunulmaktadır. Günlük yaşamın vazgeçilmez malzemesi olan seramik, kolay şekillendirilmesi gibi birçok teknik ve karakteristik özellikleriyle birlikte çağdaş sanatçılar tarafından tercih edilmektedir. Özellikle çamur malzemenin sürece bağlı olarak doğal ortamında uğradığı fiziksel değişim geçici durumların yorumlanmasında kullanılmaktadır. Pişmemiş seramik çamurunun dayanıklı ve buna bağlı olarak kalıcı olmaması, geçicilik kavramlarının anlatılmasında güçlü bir sanatsal ifade aracı olarak sıklıkla tercih edilmesini sağlamaktadır. Tez kapsamında pişmemiş seramik çamurunun geçicilik bağlamında çağdaş sanatta kullanım alanları incelenerek değerlendirilmiş ve konuyla ilgili sanatsal uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda öncelikle geçiciliğin ilişkili olduğu zaman kavramı tanımlanmıştır sonrasında çağdaş sanatın gelişimi, geçici sanat yapıtları üzerinden aktarılıp seramik çamurunun geçicilik ile bağlantısı kurulmuştur.	
Anahtar Kelimeler: Geçicilik, Zaman, Çağdaş Sanat, Seramik, Pişmemiş Çamur	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Use of Unfired Ceramic Clay in Context of the Concept of Temporality in Contemporary Art	
Author of Thesis: Vildan YENTÜRK	
Supervisor: Prof. Buket ACARTÜRK	
Accepted Date: 19/01/2024	Number of Pages: vi (pre text) + 74 (main body)
Art movements that diversified with the changing ideologies of the twentieth century have introduced new concepts to art terminology with a thought-provoking and questioning perspective. Temporality, which includes a limited time interval or the process of change of form, is one of these concepts. In contemporary art platforms and different disciplines, temporality is addressed from a critical perspective through the permanent and temporary position of the work as a reaction to both the formalism of art and the commodification of art. In works where temporality is expressed, the exhibition method is planned as instantaneous, short-term, or a narrative is presented about the physical transformation of the material under the influence of natural or artificial conditions. Ceramics, which is an indispensable material of daily life, is preferred by contemporary artists with its many technical and characteristic features such as easy shaping. In particular, the physical change that clay material undergoes in its natural environment depending on the process is used to interpret temporary situations. The fact that unfired ceramic clay is not durable and therefore not permanent makes it frequently preferred as a powerful artistic expression tool in expressing the concepts of temporality. Within the scope of the thesis, the usage areas of unfired ceramic clay in contemporary art in the context of temporality were examined and evaluated and artistic applications were carried out on the subject. In this context, first of all, the concept of time, which is related to temporality, is defined, then the development of contemporary art is conveyed through temporary works of art and the connection between ceramic clay and temporality is established.	
Keywords: Temporality, Time, Contemporary Art, Ceramic, Unfired Clay	

GİRİŞ

Yirminci yüzyılda sanatta yaşanan değişimler sanat disiplinlerinin sınırlarını belirsizleştirerek yeni yönelimleri beraberinde getirmiştir. Sanattaki bu değişmelere savaşlarla birlikte bilim ve teknoloji alanlarındaki gelişmelerin neden olduğu düşünülmektedir. Teknolojik yeniliklerle modern sanatın kapıları aralanmaya başlanmış özellikle fotoğraf makinasının icadıyla birçok sanatçı çalışmalarının merkezine zaman kavramını almıştır. Zamanın gelip geçiciliği karşısında sanatçının kalıcı olma fikriyle sanat yapma olgusu daha sonra geçip giden zamanın içinde anı yaşamaya doğru şekil almıştır. Geçicilik, sanatsal üretimde bir yandan politik tepkiyi içerirken bir yandan da varoluşu beraberinde getirir. İki farklı durumun çelişkisini barındıran kavram tam da çağdaş sanatın çok yönlülüğünü içermektedir.

Her tür malzemenin kullanıldığı çağdaş sanatta malzeme aracılığıyla kavramlar öne çıkmaktadır. Bu bağlamda seramik çamuru da zaman içinde fiziksel değişime ve dönüşüme uğramasıyla geçici eser üretiminde tercih edilmektedir. Pişirilmediği sürece doğada dönüştürülebilir bir malzeme olma niteliği taşımasıyla da sayısız üretim imkânı sağlamaktadır.

Çalışmanın Konusu

Çağdaş sanatta malzeme olarak pişmemiş seramik çamurunun nasıl ifade aracına dönüştüğü ele alınmaktadır. Seramik çamurunun pişirilmediği sürece dayanıksızlığı ve kısa ömürlü olması geçicilik kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Bu kapsamda geçicilik kavramının tanımı ve tarihsel süreç içindeki çağdaş sanatla bağlantısı, konu ile ilişkili eser üreten sanatçıların araştırılması ve özgün uygulamalar bu tezin içeriğini oluşturmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Günümüz sanatında, yenilikçi ve kavramsal düşüncenin gelişip, malzeme kullanımından sergileme ve sunum biçimlerine kadar sanatsal ifadenin çerçevesinin genişletilmesi çalışmalarına teorik ve pratik yönlerden katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Bu maksatla seramik çamurunun geleneksel kullanımın dışında, pişirilmeden kullanılmasının çağdaş seramik sanatında yeni ifade biçimlerinin gelişmesini destekleyeceği öngörülmektedir. Bununla beraber çamurun farklı sanat disiplinlerinde, plastiklik özelliklerinin her çeşit

kavramın ifadesinde etkili ve çok yönlü bir malzeme olarak değerlendirilmesine dikkat çekilmek istenmektedir.

Çalışmanın Önemi

Çağdaş seramik sanatından güncel yaklaşım biçimlerine yer verilmesi bu araştırmayı önemli kılmaktadır. Bu doğrultuda literatüre katkı sağlayacağı düşünülmekte ve bu alanla ilgili yapılacak araştırmalara kaynak olması hedeflenmektedir. Bu araştırmanın diğer bir önemi, doğadan alınan seramik çamurunun pişirilmeden kullanımının tekrar doğaya kazandırılabilir olması sanatsal çalışmalarla çevresel bir farkındalık yaratması açısından değerli bulunmasıdır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmıştır. Basılı ve elektronik; kitap, dergi, tez, makale, ansiklopedi, katalog, sanatçı ve galeri web sayfasından oluşan kaynakların, yazılı ve görsel verilerinden yararlanılmıştır. Literatür dikkate alınarak elde edinilen bilgiler doğrultusunda analiz ve yorumlara yer verilmiştir. Tezin birinci bölümünde zaman kavramı üzerinden geçiciliğin tanımı irdelenmiştir. Geçiciliğin zıt anlamı olan kalıcılıkla bağlantısı kurulmuştur. İkinci bölümde son yüzyılın sanatındaki değişimler ve geçiciliğin sanattaki yansımaları yorumlanmıştır. Tezin üçüncü bölümünde çağdaş sanat kapsamında seramik çamurunun geçicilikle kurulan bağı, seçilen çalışmalar özelinde incelenmiştir. Dördüncü bölümde ise bireysel uygulamalara yer verilerek, geçicilik kavramı seramik çamuru üzerinden yansıtılmaya çalışılmıştır. Sonuç bölümünde de elde edinilen bulgular doğrultusunda değerlendirmeler yapılmış ve öneriler sunulmuştur.

1. BÖLÜM: GEÇİCİLİK KAVRAMI

1.1. Geçiciliğin Zaman Kavramı ile Tanımlanması

Türk Dil Kurumunda “geçici olma durumu” olarak tanımlanan geçicilik kavramı, İngilizcede zamansallık belirten “temporality”, geçici anlamında “temporary” ve “ephemeral” kelimeleriyle karşımıza çıkar. Kelime kökenine baktığımızda Latin dil terminolojisinde sadece bir gün süren anlamında “ephēmeros” ve kısa süren, dönemsel olan anlamında “temporārius” kelimelerinden türemiştir (Türk Dil Kurumu, t.b.; Merriam-Webster, t.b.). Geçicilik kelimesini birçok dil terminolojisinde incelediğimizde kelime kökünün anlamca zaman ile bağlantılı olduğu ve zamanın geçicilik kavramını ortaya çıkartan çok önemli bir süreç olduğunu görmekteyiz.

Geçicilik kavramı zaman kavramı ile ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkiyi doğru noktalarda kurgulamak için zaman’ın özünü iyi anlamak ve tanımlamak gerekir. Zaman tanımlanması oldukça zor bir kavram olarak birçok filozof tarafından anlamaya çalışılmış ve birçok teori geliştirilmiştir. Aziz Augustinus (2010) İtiraflarım isimli kitabında zamanın ne olduğunu hiç kimse sormadığında bildiğini ama sorup açıklama yapması gerektiğinde bilemediğini bu sebeple zamanı tanımlamanın zorluğunu dile getirmiştir (s.374). Zaman kavramı yıllarca birbirlerinden farklı görüşlerde felsefede, fizikte, biyolojide ve birçok çeşitli alanda derinlemesine sorgulanmış ve bu sorgulamalar günümüze kadar da devam etmiştir.

Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde Bedia Akarsu (1975) zaman kelimesini geri dönüşü olmayan doğrultuda, oluş, gelip giden, değişim ve süreklilik biçimi olarak tanımlar. Zaman doğru bir çizgi kabul edilirse, geçmişini geriye doğru sonsuza uzanan, geleceği ise ileriye doğru akıp giden olarak örnekler. Sonrasında nesnel ve öznel olarak zamanın iki ayrımını yapar. Akarsu, nesnel zamanın cisimlerin devinimleri sonucu belli kesimlere bölünmesiyle ölçülebilir olduğunu, öznel zamanın ise bilince ve yaşantılara bağlı, ölçülemez olduğunu aktarmaktadır (s.191).

Zaman kavramı ile ilgili verdiği konferansta Martin Heidegger (1997) herhangi bir şimdi noktasının, şimdi olarak sonraki birinin öncesi ve sonra olarak da birinin muhtemel sonrasındır şeklinde tarif ettiği zamanın, hareketle bir şekilde bağlantılı olduğunu ve hareket sonucu değişimin meydana geldiğini ifade eder (s.31). Hareket, nesnenin bir

önceki durumu sabit alınırsa sonraki her değişimi olarak tanımlanabilir. Hareket olmazsa değişimi, değişim olmazsa da zamanı anlayamayız.

Hayatın devamlılığı için doğanın kanunu dediğimiz değişim olmazsa olmazdır. Herakleitos değişimle ilgili evrende kalıcı ve durağan hiçbir şeyin olmadığından, her şeyin yakarak ve yıkarak değişmekte olduğundan bahseder. Kendinden önceki filozofların boşuna evrende süreklilik ve kalıcılık aradıklarını oysa evrende kalıcılığın olmadığı mutlak değişimin olduğunu öne sürer. Evrendeki her nesnenin değişmeden aynı kalabilen hiçbir özelliğinin olmadığına dayandırarak akıp giden nehre iki kez girilemeyeceğini ve her şeyin, bir şeyin yıkımı sayesinde var olup sonra yok olup gittiğini belirtir (Cevizci, 1999, s. 412). Herakleitos'un dediği gibi değişmeyen tek şey, değişme halinin sonucu olan denge durumudur, yani değişmenin kendisidir. Evren devamlı bir hareket halinde ve hiçbir şey durmamakta, her an kendini yenileyerek değişimini güncellemektedir. Böylece akıp giden zamansal bir sürece dönüşmektedir. Herakleitos'un fikirlerinden etkilendiği Anaksimandros için zaman, evrenin koruyucusu ve düzenleyicisidir (Yetmen, 2014, s.17). Evrende döngüsel bir değişimi sağlayan karşıtlıklar arasında sürekli bir mücadele vardır bundan dolayı da evren düzenli bir bütünlük içindedir.

Hareket, devinim, değişim birbirleriyle etkileşim halinde iç içe geçmiş, zamanı oluşturan temel kavramlardır. Aristoteles (2001) zamanı, değişime sebep olan devinim sayısı belirler düşüncesini, gün içinde kullandığımız cümlelerle örneklendirmesini yapar. Her şey zamanla bitiyor, her şey zamanla unutuluyor, her şey zamanla yaşıyor, demeye alıştığımızı ama zamanla gençleşti, zamanla güzelleşti ya da zamandan dolayı öğrendi demediğimizi çünkü zamanın kendi başına bir bozulma ve yok olma nedeni olduğunu söyler (s.203). Nesnelerin zamandan dolayı etkilenime uğramasıyla devinimin zorunlu olduğu ve zamanı devinim sayısının belirlediği fakat zamanın bir devinim olmadığını üzerinde durur. Devinimin zamanla, zamanında devinimle ölçülebilir olduğunu belirtmektedir. Başka bir açıdan baktığımızda devinim zamanın duyumsanmasına olanak sağlamaktadır.

Bir devinim sonucu meydana gelen yıkmak ya da yok olmak gibi değişimlerin yanı sıra doğada maddelerin hal değiştirmesi sonucu ortaya çıkan filizlenme, çürüme gibi yapıcı ve yıkıcı durumlar yaşam döngüsünün devamlılığı için bir arada bulunur. Devinim ise maddelerin hal değişimin sürekliliğini sağlar. Maddelerin biçimini oluşturan değişim bir

durumdan başka bir duruma geçmektir. Aristoteles'e göre bir şeyin şimdi burada sonra uzakta olmasıdır. İki çeşit değişimden bahsedilir, niceliksel değişim şu an belli bir uzunlukta olanın bir süre sonra kısa ya da uzun olabilmesidir, niteliksel değişim ise şu an sağlıklı olanın sonra hasta olabilmesidir. En önemli değişim oluşma ve bozulmadır. Duyulur dünyanın başlıca özelliklerini oluşturan bu değişim tözsel değişimdir, böylece kökeldir*, diğer değişimleri içerir. Değişim, bir şeyin yerine başka bir şeyin geçmesi değil, bir durumdan başka bir duruma geçiştir ve bir şeyin hem dış etkenlerle değişmesi hem de kendi kendine değişmesidir (Timuçin, 2010, s.288).

İnsan aklı, mekânsal ve zamansal ilişkiler içinde deneyimlenen şeye düzen verir, uzayda yer-yön bağlamında, zamanda ardıllık ilişkisi içinde düzen oluşturur. Uzayda parçalar aynı anda bulunurken, zamanda art arda bulunur. Zamansal bir nesne ardıllık ilişkisi barındırdığından sürekli bir değişim olgusu içerisinde varlığını sürdürür. Değişim zamana değil nesneye ait bir özelliktir. Immanuel Kant'a göre numen** olan şeyi duyarlılığımızın apriori*** uzay ve zaman kalıpları içinde algılarız ve onları fenomen haline sokarız. Zaman, olmuş olayların, gerçekleşen deneyimlerin ya da belirli zamansal ilişkiler içinde bulunan nesnelerin öncül biçimini oluşturur (Yetmen, 2014, s.103). Zaman, deneyimden türemez, Kant'ın ifade ettiği gibi önsel olarak deneyimden önce gelir, hareket ve değişimi mümkün kılar. Kant analizini yaptığı zaman kavramının evrendeki değişmelerde etkin olan sürekliliğinden bahseder. Bu süreklilik zamanın içinde en basit olan şey, yani an'ın diğer bir an'a akışa hazırlaması ile sağlanmaktadır (Topakkaya, 2013, s.185).

Zaman düzleminde anların art arda akışı, geçicilik kavramını belirleyen bir durum olarak “an”ın farkına varmak önemlidir. An zamanın bir parçası olarak bir önceki, bir sonraki ya da geçmiş ile gelecek arasında bir köprü olarak devamlılığı sağlamaktadır. İbn Sînâ'ya göre, anlar fiilen yoktur ancak potansiyel olarak vardır. Bu sebeple zamanda gerçek bir bölünme olmaz. Zaman sürekli ve sürekli olan da fiilen değil yalnız potansiyel olarak sonsuz kez bölünebilir (Yetmen, 2014, s.69).

Zamanın bölünemez olması Henri Bergson'un en çok üzerinde durduğu gerçek zaman dediği süre (durée) kavramında da görülür. Bergson süre için birbiri içine geçmiş birbirine etki yapan niteliksel değişimlerin kendisinde gerçekleşen şeyler olduğunu söyler. Bu

* Kökel: Cezri ve kökten olan anlamında, bir şeyin temeline dair olan (Tuğlacı, 1985).

** Numen: Duyularla algılanan şeylerin karşısı olarak usla kavranılan şey (Akarsu, 1975, s.126).

*** Apriori: Önsel bilgi, deneyden bağımsız olan, deneyin ötesinde geçerliği olan bilgi (Akarsu, 1975, s.20).

niteliksel değişimler birbirlerini dışlama eğilimi göstermez. Sayılar ile bir yakınlığı yoktur ve yalın anlamda heterojenlikten başka şey değildir. Sahip olduğumuz bilinçsel olayların ardardalığını kabul eden ona biçim veren şey olarak karşımıza çıkar. Aktüel bilinç ile hatırlanan bilinç iki farklı nokta gibi yan yana durmaz, geçmiş ve aktüel olan arasında bağ vardır. Bir ritm melodiden ayrılmadığı gibi, içsel yaşam zamansal düzenden ayrılmaz. İçsel yaşam özsel anlamda zamansaldır ve sürekli bir oluş içerisinde (Topakkaya, 2013, s.231). Bergson süreyi niteliksel çeşitlilik olarak tanımlar ve heterojen bir yapıda, sadece sezgilerle anlayabileceğimiz bir bilinç olduğunu ifade etmektedir. Sürenin saat zamanı ile arasındaki farkı ortaya koyarken, saat hareketlerinin gözlerle takip edilebilir olduğunu ve zamandaşlıkların sayılabildiğini söyler (Sofuoğlu, 2004, s.74). Günlük hayatta kullandığımız zaman anlayışıyla sürenin bir ilgisi olmadığını ve saat zamanının da hareket aracılığıyla ölçülebilir olduğunu belirtmektedir.

Bergson'a göre zaman bir akıştır, bu akışı süreler sağlamaktadır ve süreler zaman yolunun her bir anını devamlı yeni yaratmalar ile sürekliliğini oluşturmaktadır. Bergson kâinatta yaratmanın sadece zaman ile mümkün olduğunu ve sürenin bir yaratma, bir icat, bir yenilik olduğundan bahseder. Sürenin hayat alanındaki tesirinden dolayı varlıkların değişikliğe uğradığını bu sebeple hiçbir varlığın eski haline dönemeyeceğini ifade eder (Gündoğan, 1988, s.31). Yaşanan her an tekdir ve aynen tekrar etmez, biricikliği sayesinde zaman ne kısılır ne de tekrar yaşanır (Topakkaya, 2013, s.236).

Âlemde aynı kalan ve değişikliğe uğramayan hiçbir şey yoktur. Devamlı bir değişim, sürekli bir oluş ve akış olmazsa; an'lar, haller arasında eğer bir bağ bulunmazsa, Bergson'a göre süre mümkün olmayacaktır. Biraz önceki durum ile şimdiki durum birbirinden tamamıyla farklılık gösterir (Gündoğan, 1988, s.38). Bir önceki an ile bir sonraki an arasında bağlantıyı sağlayan bir hareketin olmasıyla anlar arasında iç içe geçme ve kaynaşma gerçekleşir, böylece bölünmez bir süreç oluşur. Her bir hareket maddede iz bırakır, madde evrimleşip dönüşerek değişiminin gerçekleşmesiyle, bir oluş meydana gelir. Bergson için madde saf hareketin içinde bir enerjidir ve bu sebeple madde hareketsiz olamaz. Madde nesnelerin biçimleri ve nitelikleri olmaktan çok; zekânın, oluşun sürekliliğini sağlayan anlık görüntülerdir ve bu görüntüler maddenin keskin hatlarla parçalara ayrılması değil soyut bir bölünmesidir (Sofuoğlu, 2004, s.68). Bergson'a göre gerçek zaman yani sürenin evrende devamlı devinim halindeki oluşla doğrudan ilgisi vardır.

Augustinus (2010) zamanı gök cisimlerin hareketinden bağımsız ele alır ve zamanın hareketle ölçülemez olduğunu belirtir. “Gökyüzündeki cisimlerin hareketi dursa, o sırada çömlekçinin tekerleği dönmeye devam etse, onun deveranını ölçebileceğimiz bir zaman olmayacak mı” diye hareketin zamanla bağlantısını sorgular (s.384). Hareket ya da devinim, bir nesnenin değişimindeki geçen sürenin miktarını belirlemede bir ölçüt olabilir. Geçen süre içindeki değişimler ise bize nesnenin zamansallık ölçütünü verir. Zamanın geçtiğini Augustinus’un dediği gibi sadece nesnelerdeki değişimden anlamayız. Aristoteles (2001) de hiçbir değişme olmadığına zamanın geçmediğine ve ruhun bölünmez bir anda kaldığına inanıyorsa, devinimden ve değişimden bağımsız bir zamanın düşünülemeyeceğini söyler, fakat karanlıkta ya da bedensel bir değişime uğramadığımızda bile ruhta bir devinimin gerçekleştiğini ifade eder (s.189).

İbn Rüşd (1986) ise hareketle zaman ilişkisini mağarada kalan bir grup insan üzerinden anlatır. Küçük yaşlardan itibaren kapalı tutuldukları mağarada, âlemdaki duyularla algılanan hareketlerin hiçbirini algılayamamaları da zamanı kesin olarak algılayabildiklerini ifade eder (s.43). Buradan yola çıkıldığında hareketin olmadığı bir durumda bile bilinçte zaman kavramı mevcuttur.

Zamanın geçmesi bilinçte duyumsamanın yanında çoğunlukla çevremizdeki devinim ve değişimlerin duyular aracılığıyla algılanmasıyla olur. Değişim, nesnelerin ardıl olaylar sonucu ortaya çıkması için bir önkoşul niteliğindedir. Ardıllık ise öncelik ve sonralık bağlamında zamansallık düşüncesini hissettirir ve her şey geçmişten geleceğe doğru bir yön çizerek ilerler.

Aristoteles’in evren tablosunda gökyüzü cisimleri ile yeryüzü cisimleri özce ayrıdır. Gökyüzü geçici olmayan bir âlemdir ve buradaki cisimlerin hareketleri sonsuz sürdürebilen maddeden oluşmuştur, yeryüzü ise gelip-geçiciliğin dünyasıdır ve buradaki hareketler birbiri ardına ortaya çıkıp kaybolurlar. Yeryüzündeki hareketler, ya evrenin orta noktasından dışarıya doğru ya da dışarıdan içeriye doğru yön alırlar. Ateş yukarı yükselirken, taş yere doğru düşmektedir. Kısaca her ögenin kendi doğal yerinde olma çabası içinde olduğunu bu nedenle değişikliklerin öğelerin doğal yerlerinde bulunmayışından ileri geldiğini söyler (Gökberk, 2010, s.192). Ayrıca Aristoteles felsefesinde, bir nesnenin özünü bilmek demek, onun nasıl davrandığını ve davranacağını da bilmek demektir. Her nesnenin davranışını belirleyen özel nitelikleri vardır; doğru çizgi-daire hareketi, hafiflik-ağırlık, soğukluk-sıcaklık gibi bu nitelikler nesnelerin

davranışlarını belirler. Ağır olan nesne düşecek, hafif olan nesne yukarıya, evrenin çevresine doğru kımıldayacaktır, sonuçta özü ile ilişki kurarak doğal yerine ulaşmaya çalışacaktır (Gökberk, 2010, s.224). Hareketin olabilmesi nesnelerin doğal yerine, aslına dönme isteğinin sonucuna bağlanır ve bu sebeple değişimler gerçekleşir.

Değişimin gerçekleşmesinin dışarıdan bir itici kuvvet tarafından olduğu düşünülmektedir. Galileo Galilei'nin mekanik yasasına göre bir kuvvet dışarıdan işin içine karışmadığı sürece cismin hareket durumunda bir değişiklik olmaz (Gökberk, 2010, s.225). Nesnelerin uzaydaki hareketlerinde sonra gelen önce gelenle açıklanıyorsa, hiçbir olay kendi içinde nedenini taşıyor ve kendi zamanının dışında olan bir nedenden kaynaklanıyor demektir. Öyleyse her şey başlangıcında değişime sebep olan hareketle açıklanmaktadır (Sherover, 1997, s.168). René Descartes'ın doğa görüşünde her şey bir nedenin etkisiyle olur. Nedensiz hiçbir şey olmaz. Hareketin ve değişimin olabilmesi için dışarıdan bir kuvvete gerek duyulur. Cisimler kendiliğinden hareket edemezler çünkü cisimler kuvvetsizdir. Descartes'a göre nedensiz bir şeyin olmadığı görüşü, insanın zihninde doğuştan gelen bir idedir ve cisimler dünyasının en birinci olayı olan hareketin mutlaka bir nedeni vardır. Descartes, bu hareketi kuvvetten yoksun cisimlerin ve sonlu olan insanın da başaramayacağını düşünür bu sebeple Tanrı'ya işaret eder. Tanrı'nın da cisimler dünyasını başlangıçtan itibaren belli bir hareket halinde yarattığını söyler. Kuvvetten yoksun cisimlerin hareket durumunu değiştiremediklerini ve ne azaltıp ne de yok edemediklerini ve cisimler dünyasındaki hareketin miktarının sabit kaldığını ifade eder. Bu sebeple dünyada hareketin yalnızca değişmez doğa yasalarına göre bir yerden başka yere aktarılacak olduğunu ve bir cismin dışarıdan herhangi bir etki altında kalmadıkça durumunu değiştirmediklerini ancak başka bir cisime değip çarpıştığında değiştirebildiklerini söyler. Dolayısıyla cisimler dünyasında hareket durumunu değiştiren ve değişmelere yol açan tek nedenin basınç ve çarpma olduğunu düşünmektedir (Gökberk, 2010, s.239).

Hareket nesnenin çevresiyle girdiği ilişkide değişim olarak varlığını gösterir. Aynı zamanda hareket mekânsal ve zamansal birlikteliği sağlar. Uzayda yer kaplayan her nesnede değişiklik yer değiştirme olarak görülür. Yer değişikliğini etkileyen ve harekete sebep olan kuvvetin, iki cismin birbirine çarpma ve değmesi sonucunda olduğu düşüncesi Isaac Newton fizikinde itme çekme kuvveti olarak tanımlanır. "Newton evrendeki bir

cismin, öteki her cisimce, cisimlerin kütleleri ve yakınlıklarıyla orantılı bir kuvvetle çekildiğine ilişkin evrensel bir çekim yasası öne sürmekteydi” (Hawking, 1989, s.17).

Newton, hassas (duyarlı) saatlerin kullanılmasıyla zaman aralığının kesin ölçülebilir olduğuna ve kim ölçerse ölçsün aynı bulunacağına inanıyordu (Hawking, 1989, s.30). Newton mutlak zamanı devinimle ölçülen görelî zamandan ayırır. Mutlak ve görelî zamanı şöyle tanımlar: “Mutlak, gerçek ve matematiksel zaman, kendiliğinden, kendi doğası gereği, dışsal hiçbir şeyle ilişki olmaksızın eşit oranda akar ve başka bir isimle, süre olarak adlandırılır. İzafî, görünür ve genel zaman ise hareket vasıtasıyla duyulabilen ve dışsal olan saat, gün, ay, yıl süre ölçülerine sahiptir ve genelde gerçek zamanın yerine kullanılır” (Yetmen, 2014, s.86). Newton'a göre mutlak zaman sadece matematiksel olarak algılanabilir, görelî denilen ölçümlerle mutlak zamanı değil nesnelerin hareketleri ölçülebilir.

Mutlak zamanın varlığı bu yüzyılın başına kadar fizik alanında kabul görmüştü. Derken ışık hızının her gözlemciye göre aynı kaldığının keşfi görelilik kuramına yol açtı. Bu kurama göre değişik gözlemciler tarafından ölçülen zaman değişiklik gösterebilmekteydi (Hawking, 1989, s.153). Mutlak zaman anlayışının yerine Albert Einstein, hız ve yerçekiminin etkisiyle değişen zamanı İzafiyet Teorisi'yle kanıtlamıştı. Einstein zamanın gözlemcinin durumuna bağlı olduğu görelilik kuramını; hoş bir kızla beraber geçirilen iki saat iki dakika gibi gelirken sıcak bir sobanın karşısında iki dakika iki saatmiş gibi hissedilir, diyerek en basit şekilde New York Times gazetesi muhabirine özetlemişti (Klein, 2011, s.62).

Zaman neden sonuç ilkesine göre bir düzen yaratır. Neden sonuç ilişkisi de zamanın yönünü belirler. Nedensellik yasası bazı şeyleri değiştirmemizi engeller. Bir vazonun kırılmasında, zamanın geriye çevrilmesinin ve değişikliğin mümkün olamayacağını biliriz ve zamanın da bir yönünün olduğunu anlarız. Vazonun kırılma olayı, düzenli bir durumdan düzensiz duruma geçmesi entropi denilen kavramla tanımlanır. “Zamanın yönünü tam da bu entropi artışından anlarsınız... Dün entropi bugüne göre daha azdı, bu ise yarına göre daha azdır” (Klein, 2011, s.225). Evrende entropi zamanın ileri yönünde artmakta, geçmiş yönüne doğru gittiğimizde ise azalarak düzenli bir yapıya ulaşılmaktadır. Termodinamiğin ikinci yasası ile ilişkilendirilen entropi her şeyin sürekli yıpranıp değişerek zaman akışının gelip geçici durumuna işaret etmektedir.

Kuantum mekaniğinde bütün atom altı parçacıklar yörüngede, anlamlı bir yol izlemez. Bu yasaya göre hiçbir şeyin fiziksel süreçleri önceden tahmin edilemez. Gelecek belirsizlik içindedir. Gelecek zamanı tahmin edememek, geçmiş zamanın şimdiye getirilmemesi gibi fizik alanında belirsizlik yaratan bir durum, zaman, geçicilik ve geri çevrilemezlik olarak kendi gerçekliğini gösterir (Sherover, 1997, s.176).

Zamanın mutlak olmayıp, ilişkisel olduğu savunulan teoriye göre, zaman değişimi gerekli kılar. Zaman olaylar ve onlar arasındaki bağlantı dışında bir anlam taşımaz. Değişim yoksa zamandan bahsedilemez. Bunun açıklaması da zamansal ilişkilerin, zamanın öncülleri olmasıdır. Bu da zamana ait tüm olasılıkların fiziksel evrene ilişkin olasılıklar biçiminde ifade edilmesini olanaklı kılar (Yetmen, 2014, s.127). “Değişen şey ya varlıkça ya nicelikçe ya nitelikçe ya da yer açısından değişir” (Aristoteles, 2001, s.95). Değişimi bir konumdan, mekânsal boyuttan bağımsız düşünemeyiz. Nesnenin durumunun, konumunun ya da halinin yenilemesi ile geçen süre içindeki değişimlerini gözlemleyebiliyoruz. Değişimin boyutları ile mekânın boyutları iç içe geçer ve mekân değişimin izlerini üzerinde taşır.

Ölçülebilir zaman dediğimiz nesnel zaman periyodunda nesnelerin değişim geçirmesiyle zamanın geçicilik ile ilişkisini fark ederiz. Olayın ya da durumun sona ermesiyle de geçiciliği tanımlayabiliriz. Doğada kendiliğinden anlık ortaya çıkan ve sonra kaybolan çok örnek karşımıza çıkmaktadır. Bulutların gökyüzünde süzülüşü, dalgaların kendi ritminde akışı, gölgenin yerdeki görünümü gibi her seferinde farklı, tekrarlanmaz dinamik görüntüler oluşmaktadır. Doğada belli bir süreçte gözle görülebilir fiziksel değişimler süreklilik gösterir. Fiziksel olan bir geçicilikten bahsedildiğinde Karl Wilhelm Ferdinand Solger’in düşüncesine göre, sonlu ve sonsuzun bir arada gösterildiği bir yapıda yani insanın hiçliğinde (sonluda) tanrısal olan (sonsuzluk) kendini gösterir (Akın, 2005, s.5). Fiziksel bir yok oluş görünüşte olsa da tanrısal sonsuzluğu üzerinde taşımaktadır.

İnsanoğlunun felsefe ve fizik bilimlerinde yoğun olarak araştırdığı fiziksel-nesnel zaman kavramının temelinde; sürekli bir akışı, gelip-geçici olma durumunu derinlemesine sorguladığı görülmektedir (Sullam, 2005, s.66). Genellikle sonsuz bir uzay ve zaman anlayışı hâkimdir ama bunun yanında dünyanın sınırlı bir alan içinde zamansal açıdan bir başlangıcı olduğu gibi sonu olacağı düşünülmektedir. Yine uzam ve zaman yapısına, Batı felsefesi diyakronik, Doğu felsefesi ise senkronik bir yaklaşım içinde olur; şöyle ki her şeyin birbirini takip eden, ayrı ayrı alanlarda ve ayrı ayrı mekânlarda gerçekleşmesi ile

aynı anda, çok merkezli tek bir mekânda gerçekleştiği görüşü benimsenmektedir (Düzgören, 1997, s.118).

Farklı kültürlerde insanların zamana bakışı döngüsel ya da doğrusal şeklinde değişiklik göstermektedir. Uzakdoğu felsefesinde her şeyin geçici olduğunu dünyadaki hiçbir şeyin birbirinden bağımsız olmadığı ve birbiri arasındaki etkileşimle de değişmeye tabi olduğu döngüsel bir zaman görüşü benimsenir. Hint düşüncesinde ise döngüsel zamana ilişkin birey yaşama yeniden doğuş düşüncesine ayrılmazcasına bağlıdır. Bu yeniden doğuşu, kaçış ya da çıkış olarak kabul edilir. “Budacılıkta çıkış yoluna Nirvana adı verilir; Nirvana ise Samsara’dan dışarı adım atmayı anlatır. Ruhların Göçü zinciri Nirvana’ya, yani sönüşe adım atmakla son bulur” (Dauer, 1997, s.86).

Her nesnenin karakteri zaman içinde var olur ve yok olur, değişime uğraması belirli bir zaman aralığında olur, bu durum nesnelere ve kişilere göre değişebilir. Sınırlı bir zaman aralığında değişenin, deneyimlemesiyle bu süreç oluşmaktadır. İnsanlar tarafından deneyimlenen zaman gerek çevre gerekse duygu açısından kimine göre daha uzun kimine göre daha kısa algılanarak kişiden kişiye değişiklik göstermektedir. Sona eren her deneyim, başka bir deneyimin başlangıcı olan duruma dönüşerek sürekliliği sağlamaktadır. Buradaki sürekliliği döngüsel zaman diyebileceğimiz mevsimlerin oluşumunda, gece gündüz değişimindeki gibi hayatın içinde sonu bilinmeyecek kadar tekrarlanan deneyimlerle örnekleyebiliriz. Deneyimlenen şeyin geçici olmasıyla süreksiz olduğu kabul edilir ama bir döngüye sebep olmasıyla da sürekliliği kabul edilebilir.

Geçiciliğin kısa süreli yolcu anlamına gelen diğer bir kullanımı ise yaşamın geçici doğasını hatırlatarak hayatın kısa olduğunu ve doğada bulunan nesnelerin de geçici bir süre dayanmasıyla sonlu bir ömürle ilişkilendirilir. Georg Wilhelm Friedrich Hegel sonlu şeyler için şöyle bir açıklama getirir:

“Her şeyin zaman içinde ortaya çıktığı ve yıkılıp gittiği söylenir, öyle ki her şeyden soyutlandığında, yani zamanın ve uzamın içeriğinden soyutlandığında, arkada bir tek boş zamanla boş uzam kalmış olur, başka deyişle, zaman ve uzam dışsallığın soyutlaması olarak konumlandırılmıştır, zaman ve uzam sanki kendileri için varmışlar gibi tasarımılanmışlardır. Ama her şey zaman içinde ortaya çıkıp yıkılıp gitmez, zamanın kendisidir bu oluş, ortaya çıkış ve yıkılıp gidiş... Zaman, bir akım içinde ortaya çıkıp yutulup giden her şeyin bulunduğu bir kap değildir. Zaman yalnızca işte bu yıkılıp gitme soyutlamasıdır. Şeylerin zaman içinde olmalarının nedeni sonlu olmalarıdır; zaman içinde yer aldıkları için yıkılıp gitmezler, zamansal

olanın ta kendisidirler zaten... Demek ki gerçek şeylerin sürecidir zamanı oluşturan.” (aktaran Mays, 1997, s.67)

Şeylerin geçici olması zamanın içinde yer aldıklarından değil kendisinin geçici olması zamansallık düşüncesini hissettirir. Yaşam döngüsü içerisinde bitkilerin, hayvanların, insanların, mevsimine ve dönemine göre geçici olduğu kabul edilir. Doğada her şeyin geçici olmasının yanında her mevsim kendini yenileyerek bir döngü yaratır, değişik dönem aralıklarında da olsa doğada sürüp giden bir kalıcılık mevcuttur.

Gilles Deleuze (2010) doğa farklarını belirleyen süreyi ve uzayı ele alırken Bergson’un şekerin erimesini beklemek zorunda mıyım sözünün hissettirdiği anlamından şöyle bahseder:

“Bir şeker parçasını ele alalım: Şeker parçası uzayda bir biçime sahiptir, ama bu yönüyle onunla tüm diğer şeyler arasında yalnızca derece farkları görebiliriz. Oysa aynı şeker parçasının bir süresi, sürede bir ritmi, kendini en azından kısmen şekerin çözülüp erime sürecinde görünür kılan ve şekerin doğası bakımından yalnızca diğer şeylerden değil, her şeyden önce ve özellikle kendisinden nasıl farklılaştığını gösteren bir zamanda oluş tarzı da vardır. Başkalaşma şeyin özüdür ya da tözüdür, şeyi Sürenin terimleriyle düşündüğümüzde kavradığımız işte bu başkalaşmadır. Bu bakımdan, Bergson’un ünlü ifadesi ‘şekerin erimesini beklemek zorundayım’ bağlamın hissettirdiğinden çok daha geniş bir anlama sahiptir. Bu ifadenin anlamı şudur: Benim kendi sürem, örneğin beklentilerimden doğan sabırsızlık içinde onu yaşadığım haliyle, başka ritimlere sahip, benimkinden doğa bakımından farklı başka sürelerin farkına varmamı sağlar.” (s.72)

Her madde değişim geçirirken kendine ait bir süresi olur. Bu süre farkları doğadaki başkalaşımın temelini oluşturduğunun farkına varmak önemlidir. Geçicilik kavramı nesnelerin fiziksel hal değişimlerine bağlı olarak bakıldığında başkalaşım olarak da değerlendirilmektedir.

1.2. Geçiciliğin Kalıcılık ve Bellek ile Bağlantısı

Zaman, sürekli akıp gittiğinden, geçici olma durumundan söz edilir. Zamanın ne olduğunu anlamaya çalışırken kendi varlığımızı ve hayatı yeniden sorgulamaya başlarız. İnsan sonsuza kadar var olmak ister ve zamana karşı da hep bir yarış içinde olur. Bu zamana direnme isteği bazen de sahip olduğu özellikleri daha iyi koruma çabası içinde olmasıyla kalıcı olma duygusunu ortaya çıkarır.

İnsan hem ölçülebilir fiziksel zamanla hem de içsel algıyı oluşturan zihinsel zamanla yaşamını sürdürür. Fiziksel zamanda dış etkenlerin getirdiği değişimler gözlemlenebilmekte ve zaman, nesnelerde bozulma, yıpranma olarak ortaya çıkarken, tam tersi zihinsel zaman böyle bir etkiye uğramamaktadır. Zihinsel yönü olan tüm varlıklarda zaman tek yönlü değildir, her yöne akabilmekle birlikte zihin istediği zamanı düşünebilmektedir. Her insanın zihni kendine özel bir zaman oluşturur. Olayları sıralama düşüncemizden dolayı zamanı doğrusal biçimde akıyormuş gibi hissetsek de zihinde herhangi bir zaman şu anda içinde canlanabilmektedir. Eylemlerimiz fiziksel zamanın bazı kurallarına takılabilmekte ama düşünceler zihnimizde zamansız ve yönsüz var olmaktadır.

Descartes'e göre tüm bilginin başlangıcı bilincimizdeki kavram ve düşüncelerdir. Bir nesnenin duyularla algılanan özellikleri değişir ama bilincimizde var olan değişmeyen şey nesnenin özü, kendisidir der ve bunu balmumu üzerinden şöyle açıklar:

“Balmumu bana kendisini nasıl gösterir? Ben onun rengi ile biçimini görürüm, dokunursam sertliğini duyarım, kokladığımda kokusunu, dilimi değdirdiğimde tadını, elime aldığımda ağırlığını duyumlarım vb... Bütün bunlar benim bilincimin içinde bulunan şeylerdir. Ama bu içerikler balmumunun kendisi değildirler. Nitekim bu balmumunu ateşe yaklaştırdığımda eriyip rengi, biçimi, kokusu, tadı, sertliği değişir. Ama ben yine de karşımdaki balmumunun hep aynı balmumu, hep aynı cisim olduğunu kabul ederim. Demek ki, bu cismin kendisini, asıl maddî tözü, bilincimin gelip geçici olan, boyuna değişen içerikleriyle aynı şey olarak değil de bilinç içeriklerimin dışında kendi kendisiyle aynı olan ve kalan bir şey diye tasarlarım.” (Gökberk, 2010, s.237)

Duyu organlarımızda algılanır olan her şey zamanla değişime tabi olur ama düşünce yoluyla algıladığımız kavramlar içerikler değişime tabi olmaz aynı kalır. Ne oluş ne bozuluş düşünülür olanı etkiler bu da zamansallık barındırmayarak, kalıcı olma konusunda etkisini gösterir.

Algıladığımız her şey bir zamansallık içerir. Zamansallığın bir önceki ve bir sonraki zamanla arasında ardışık bir bağlantısı vardır. Örneğin günlük yaşantımızda sıradan yaptığımız yemek yapmak, diş fırçalamak gibi hareketleri bir düzen içinde organize ederken, daha önce ve daha sonra sıralaması zamansallık hissini ortaya çıkarır (Klein, 2011, s.50). Geçiciliğe benzer anlamda bir kelime ve dünyada belirli bir süre bulunma anlamında olan zamansallık, üç zamanın geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada bulunması

olarak ifade edilir. Aynı zamanda ardışık olmasıyla önce ve sonra ilişkisinde düzen sağlamaktadır. Bir nesnenin zamansallığı geçmiş zamanı barındırması çoğunlukla geçiciliği ön planda tutar.

Zamansallık hissi bazen de karar verme aşamasında, özellikle istediğimiz şeyi yapacak zamanımız olmadığında ve hemen karar verip harekete geçilmesi gereken durumlarda dramatik şekilde belirir. Yapılan eylemler tekrarlanmaz, iptal edilemez, asla geri çevrilemez ve her eylem, her yargı, her karar, bir olanağın gerçekleştiği tarihsel bir olgu olur (Sherover, 1997, s.176). Bu durumda zaman ve zamansallığımız vereceğimiz kararları eyleme dönüştürmede karşı karşıya olduğumuz bir süreçtir. Bu süreç geçicilik etkisini eylemlerimizin tekrar geriye dönüşmeyecek olmasında gösterir. Zamansallığın karar verirken ortaya çıkması, ikilemde kaldığımızda alacağımız kararları etkilemektedir. Karar aşamasındayken geçtiğimiz süreç şimdiki eylemlerimizi şekillendirirken belleğimiz tarafından yönlendirilir. Belleğimiz gerek şimdiki eylemlere karar vermekte gerek geleceği planlamakta en önemli işlevi görmektedir. Zamanın anlaşılması ve anlamlı hale gelmesi bellek sayesinde olur.

Şimdi bir an olarak ifade edildiğinde bir anlamda zamanın en küçük kurucu ögesi olmaktadır. Ne sebeple olursa olsun şimdi sabit bir nokta olarak kalmaz. Bütün geçmiş anlar ve bütün gelecek anlar şimdidir. Bu açıdan ele alındığında şimdi tüm zamanları kucaklar (Dauer, 1997, s.84). “Şimdiki durum, önce sonra ardışıklık çizgisi üzerindeki bir nokta değildir. Saniyelik bir süre ya da on-oniki saniyelik bir sahne de değildir. Benim algıladığım ve anladığım anlamdaki şimdiki durum, gelecekle ilgili perspektifimi ve ilgili anılarımı bir araya getiren, zamanın bir yayılımıdır” (Sherover, 1997, s.176). Gelecekle ilgili beklenti duyarız, şimdiki zamanda algılarımızı devreye sokarız, geçmişle ilgili olarak belleğimize danışırız. Bu nedenle bellek zamanla ilintilidir ve zaman düşüncesine sahip olan canlıların belleği vardır (Aristoteles, 2004, s.74). Bellek şimdiki zaman içinde denenmiş şey değildir, şimdiki zamandan önce görülmüş ya da denenmiş şeye dayanır. Yani bellek, deneyimle aynı anda oluşmaz, bir kez olduktan sonra bellekten söz edilebilir (Aristoteles, 2004, s.77). Bellek, anlar arasındaki akışı devamlılığı sağlar ve geçmişin gelecek içinde muhafaza edilmesiyle mümkün kılar. Bergson için süre ve bellek devamlı bir oluş ve büyümedir. Hiçbir anı unutulmaz sadece şimdinin içerisinde birikerek algının ve anımsamanın içerisinde varlığını devam ettirir (Sofuoğlu, 2004, s.68). Yaşanılan zaman sadece geçmişte kalmaz bellek sayesinde geçmiş ve geleceğin birleştiği an olan

şimdiye dâhil olarak sürekliliğini devam ettirir. Geçmişe eklenen her yeni olayla an'lar kendini güncel olanla değiştirir, sürekliliğini sağlar.

İnsanın belleği kadar doğanında kendi belleği var, her şeyi kendi özüne kaydeder, zaman içinde değişim olsa da maddenin hafızasında mevcuttur. Fiziksel olarak kalıcı olmayı isteme, somut olarak elde edilebilecek bir durum olmamakla birlikte kalıcılığı anı bellek ilişkisi üzerinden değerlendirebiliriz. Zamanı algılamak bir olaya bağlıdır, hareket ya da anılar gibi. Saf zaman algımız yoktur, zamanı olaylar olup bittiğinde yaşantılarınız (Klein, 2011, s.57). Her geçen olay deneyim olarak belleğimizde yer alır. Kalıcı olması için eski yeni bilgilerle ilişkilendirip hafızada güçlenmesi sağlanır.

Belleğin önemine insanlık tarihinde en eski toplulukların yaşamında rastlamaktayız. Geleneklerin kuşaktan kuşağa aktarımı sözel olarak başlayıp sonra yazılı kaynaklarla sürmüştür. Bilgiye erişmek ve unutmadan aktarabilmek için iyi bir ezber yeteneği olanlara ihtiyaç duyulmaktaydı.

“Yazılı kayda sahip olmayan kabilelerin, doğal olarak, belleğin gücünü geliştirmeye yönelik son derece geçerli nedenleri vardı. Miras alınan öykü ve soy kütüklerini akıllarında taze ve doğru olarak tutmak, sonra da bunları, yeni kabul edilmiş yetişkinlerden oluşan ilk kuşağa, gereken ekleri de yaparak aktarmak kabiledaki en yaşlı üyelerin işiydi... Ezberlenmiş olayların Afrika kabilelerinin kayıtlarını saklayıp sürdürmesi gibi, İlyada ve Odyssea gibi kahramanca bir çağın masalları da klasik çağ Yunanlılarının ulusal efsanelerini koruyup sürdürmüştü. Yunanlılar Homeros'u yalnız velût bir ozan değil, deyim yerindeyse, kendi Titus Livius'ları, hatta Musa'ları olarak görmekteydiler. Eflâtun'un İ.Ö. V.yüzyıl gibi ileri bir tarihe ait Phaedrus adlı diyalogunda Socrates, insanların bellek gücünü, dolayısıyla eleştiri yeteneklerini de zayıflattığı için okuma ve yazmanın yaygınlaşmasından yakınmaktaydı.” (Toulmin ve Goodfield, 1997, s.155)

Bellek geçmişimizle kurduğumuz bağıdır. Belleğimiz olmasaydı zaman algımız oluşmayacak ne yaptığımızı bilmeyip ne yapacağımız hakkında görüşümüzde olmayacaktı. Zihnimiz, gözlemlenen nesnelerin önceki ve sonraki hali arasındaki değişimin algılanması üzerine ardışıklığın fark edildiği yerdir. Geçmiş ve gelecek, zihnimizin en aktif olduğu şimdiki zaman içinde sentezlenerek belleğimizde birbirine eklenerek oluşturur.

Nesneler duyular aracılığıyla çağrışım yapan anlar olarak bellekte yerini alır. Örneğin ses, tat ve koku gibi duyularımızın hafızada yarattığı etki ile geçip giden zamanın bellekteki

kalıcılığı sağlanır. Bu durumu Marcel Proust'un Kayıp Zamanın İzinde adlı yapıtında belleğin yeniden canlanması üzerine yaptığı betimlemede görürüz. Yazar yapıtında çocukluğundan hatırasında kalanları, bazen bir ses bazen koku bazen de tat ile toprak altında zannettiği sayısız küçük ayrıntının bellekle bağlantısını kurup bütün geçmişini günışığına çıkarmıştır. Proust gibi Thomas Mann'da Büyülü Dağ adlı romanında kahramanın hafızasına dayandırılarak farklı bir zaman algısı irdelemiştir. Öznel zamanın olaylarla değişen bir durum olduğunu kahramanın Büyülü Dağ'daki ilk günlerinin son yıllarına nazaran daha ayrıntılı anlatımıyla ele almıştır. Kahramanın her şeye yeni olduğu günlerinde, çok fazla izlenim topladığından bu sayfalar ayrıntılı anlatılmış ve zaman dilimi uzun hissettirilmiştir. Yeni bir deneyimle de karşılaştığımızda öznel zamanımız uzamaktadır ve öznel zaman kişinin belleğinde depoladığı anıların sayısına göre de değişmektedir. Genel olarak zaman, hissedilen şeyin bellekteki bilgi miktarına göre oluştuğu ve ne kadar çok sinyal algılanırsa yaşanan zamanın daha uzun geçtiği düşünülmektedir (Klein, 2011). Ayrıca yapılan araştırmalarda tehlikeli ya da duygusal bir durumda beden teyakkuza geçtiğinden algının ritmi hızlanır, buna bağlı beyin de daha hızlı çalışır ve dış dünya yavaşlar, böylece deneyimlenen zaman herkese oranla gerçekte olduğundan daha uzun geçtiği düşünülür (Wittmann, 2018, s.43). Böyle durumlarda algı daha hızlı çalıştığından deneyimlenen şeyin normalden daha uzun sürdüğünün hissedilmesi, kişinin öznel zamanı arttırmaktadır.

Yaşamda her an her hadise mazide kalır geri dönülmez şekilde geçmiş zamana ait olur. Mazide kalan, etkisini devam ettiren yaşanmışlıklar tarih olarak kabul edilir. Tarih aynı zamanda insanların ve onların kültürlerinin dönüşüm süreci, kaderlerini ve insani varoluşun sahasını ifade eder. Heidegger (2008) tarihselliği, müzede sergilenen eski eserlerin geçmiş zamana ait oldukları halde şimdi şu anın içinde mevcut olmalarını üzerinden sorgular. Eski eserlerin tarihsel bir obje olabilmesi için bizatihi tarihsel olarak var olması gerektiği ya da tarihsel diyebilmek için nesnelerin üzerlerinde maziye ait bir şeyler barındırması mı gerekmektedir diye sorar. Bu nesneler zaman içinde yıpranarak değişikliğe de uğramaktadırlar ve sergilenirken de gelip geçiciliği devam etmektedir. Nesnenin tarihselliği dünyaya aidiyeti nedeniyle tarihsel olarak nitelendirilmektedir (s.404).

Geçici bir yaşamın içinde bulunma duygusu kişiyi varoluşsal bir düşünce arayışına yönlendirir. Varoluşçu düşünürler insanın var oluşunun zamanla olan ilişkisinde zihinsel

ve fiziksel süreçler üzerinden değerlendirir. Varoluşçuluk felsefesinde şimdi tüm diğer zamanlardan daha önemlidir.

Geçici olduğunun farkında olan insan, dünyaya bir iz bırakma duygusu içindedir ve bilimde, sanatta hayatın her alanında üretim yaparken hatta yaşamını planlarken de bu amaç doğrultusunda ilerlemektedir. Geçici olan tam tersi anlamında kalıcı ya da sonsuz olma gibi niteliğe sahip olmak istemektedir. Nitekim fiziksel olarak kalıcılık doğa koşullarında mümkün olmamaktadır. Ama sonsuzluğa uzanmak için zihinsel süreçlerin etkisiyle bellek üzerinden varlık gösterebilmek mümkündür. Bir eser malzemesi itibariyle kalıcılığı çok uzun sürmemektedir, bu nedenle sanat alanında belleklerdeki kalıcılık önemlidir. “Malzemenin kalıcılığı birkaç saniyelik bile olsa, bu kısa süreyle birlikte varolan sonsuzluk içinde, duyuma, varolmak ve kendi-kendisinde kendini saklamak gücünü verecektir. Malzemenin kalıcılığı sürdüğünce, duyum bizatihi bu anların içindeki bir sonsuzluktan yararlanır” (Deleuze ve Guattari, 2001, s.149).

Tarih, sanat gibi alanlarda geçiciliğe karşı anı-bellek ilişkisi canlı tutulmaktadır. Geçicilik, eserin varlık için savaştığı kavram olmasıyla beraber kimi zaman da var olmamak içinde verilen mücadelenin bir parçası olur. Bazen geçici dediğimiz her durum kendini yenileyerek benzersiz anlar sunmaktadır. Bu etki geçiciliğin sanatçılar tarafından konu edilen bir kavram yapmaktadır.

2. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA GEÇİCİLİK

2.1. Yirminci Yüzyılda Sanatın Değişimi ve Yeni Eğilimler

İçinde bulunduğumuz çağ sanat tarihi araştırmacılarına göre dünya tarihinde en hızlı değişimlerin yaşandığı dönem olarak tanımlanmaktadır. Modernizmle birlikte, insanoğlunun akli önceleyen tavrı, toplumsal yapılarda yaşam pratiklerinin farklılaşmasına neden olmakta ve bu değişimler önceki dönemlere göre farklı dinamiklerde karşımıza çıkmaktadır.

Her dönemin toplumsal yapısını yansıtan sanat, o dönemin estetik ve değer yargısına göre şekil almaktadır. 18. yüzyılda yaşanan Fransız İhtilali ve sonrasında gelişen Sanayi Devrimi, politika ve teknolojiye olduğu kadar sanat alanında da önemli bir dönüm noktası olarak tarihe geçmiştir. Sanat bu dönemle beraber, üstlendiği anlam ve biçimlerin sorgulandığı yeni formlara dönüşmeye başlamıştır.

Aydınlanma felsefesiyle ortaya çıkan modernizm, düşünceyi ve sanatı özerkleştirerek, yeni bir sanatsal dil oluşturmuştur. Arnold Hauser (1984) devrimler tarafından yaratılan modern sanatın tümünü özgürlük için verilen savaşın ürünü sayar. Ölümsüz estetik kurallardan nesnel standartlara kadar ve bağlayıcı konvansiyonlara duyulan gereksinmeden söz edilir olsa da bireyin sanatta özgürlüğe kavuşması, dış otoriteden tümenden kurtulmak, yasak ve engellere karşı tavır almak modern sanatın ilkesi olduğunu söyler (s.141).

Sanatın ve sanat nesnesinin tanımlarının yeniden şekillendiği bu süreçte özgürlükçü düşünce, geleneksel anlayışın değişmesinde etkili olmuştur. Bu etki ile birlikte, neyin sanat olduğu ya da neyin sanat eseri sayılabileceği hakkında bir sınıflandırma düşüncesinin oluşmaya başladığını görmekteyiz.

Teknik ve biçimin özgürleşmesinde akademik sanat eğitime verilen tepki, geleneğe ilk karşı çıkıştır. 1855 Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmeyen Gustave Courbet'nin resimlerini kişisel Gerçekçilik Pavyonu'nda sergileyerek akademik otoriteye başkaldırması, dönemin farklı sanatsal arayışlarının sorgulandığı akademik-avangard çekişmesi kadar bağımsız sanatçı tavrının ateşlendiği ilk örneklerden biridir (Antmen, 2009, s.13). Akademik eğitime karşı çıkan sanatçılar klasik üslubun, teknik ve yorum olarak modernleşmenin çok gerisinde kaldığını düşünerek, bu nedenle sanata yeni bakış açısı getirme çabası içine girmişlerdir. Fotoğraf makinesinin icadı sanatçıların yeni

yöntem arayışlarını etkileyen en önemli teknolojik yeniliklerden birisidir. Sanat tarihçisi Ernst Gombrich (1997) fotoğraf makinesinin icadının sanata etkisini şöyle anlatır:

“Ressam, nesnelerin geçici olan doğasını yenebilen ve onların görüntüsünü sonsuza kadar bozulmadan koruyabilen bir insandı. XVIII. yüzyılda yaşamış Hollandalı bir ressam, soyu tükenmeden bir ‘dodo’ nun resmini yapmasaydı, bugün bu kuşun neye benzediğini bilemeyecektik. XIX. yüzyılda fotoğraf, resim sanatının, görüntüleri kaydetme görevini yüklenmek üzereydi. Bu durum sanatçılar için, Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması kadar ağır bir darbe oldu. Fotoğrafın bulunmasından önce, kendisine saygısı olan hemen herkes, yaşamında hiç olmazsa bir kez portresini yaptırıyordu. Şimdi ise, bir ressam arkadaşa yardım edip iyilikte bulunmuş olmak amacı dışında, hemen hiç kimse böyle bir eziyete katlanmak istemiyordu. Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldılar. Böylece fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren bir etken oldu.” (s.525)

Sanatçılar modernizmle birlikte yavaş yavaş aklı ön planda tutmaya başlamışlardır. İzleyicinin görme ve düşünme biçiminde değişikliğe gidilmiştir. Bunu da gerçeklikten kopup bir soyutlama yönelimine girerek yapmışlardır. Arthur C. Danto’ya (2014) göre soyutlamaya giden yol geometrik biçimlenmeden geçmekte ve modern de bu anlama gelmektedir (s.27). Pablo Picasso’nun kübik resimleriyle başlayan ve kolajlarıyla devam eden bu süreçte, alışılmış klasik estetik formların yıkımı gözlemlenmektedir. Yirminci yüzyılın ilk yarısında estetiğe karşı düşüncenin ön plana çıkartılması sanat nesnesinin değişim sürecinin başlangıcını oluşturmaktadır.

Bu dönemde figürden uzaklaşma, soyutlama, tuval resimlerinde nesnesiz sanata geçiş görülmektedir. Soyutlamadan farklı olarak içeriksizleştirmede ise nesneden tamamen arınma gerçekleşmektedir. Kazimir Malevich içeriksizliğe dayanan temel sanat anlayışından ‘kurtarılmış hiçlik’ diye bahseder (Acartürk, 2005, s.32). Malevich beyaz tuvale siyah karesiyle, kendini biçimin sıfır noktasına dönüştürdüğünü ve akademik sanatın çöple dolu boya havuzundan dışarı çıktığı açıklamasında bulunmuştur (Clark, 2004, s.102). Malevich, resim sanatında artık yapılacak bir şeyin olmadığını ve hiçliği simgeleyerek, tuval resminde biçimsel kaygıyı ele almaktadır.

Marcel Duchamp için de resim sanatının işi çoktan bitmişti. “Retinal sanat” olarak adlandırdığı göze hitap eden sanata karşı tiksinti duyuyor ve düşünme biçimimizi derinleştirecek sanat biçimleriyle ilgileniyordu (Danto, 2014, s.38). Duchamp’ın da

aralarında bulunduğu avangard sanatçı topluluğu olan Dadaistler de Birinci Dünya Savaşının ardından toplumlarda yaşanan manevi çöküşün sanatta da yaşandığını hatta sanatın öldüğünü düşünüyorlardı (Kuspit, 2010, s.178). Bu çöküşten ve insanların savaş dolayısıyla ölmelerinden burjuvaziyi suçlu buluyorlardı, bu sebeple burjuva sanatına karşı aldıkları tutum ile geleneksel ve estetik olanı değersizleştirerek, sanatı protesto niteliğinde bir başkaldırıya dönüştürmüşlerdir. Bu amaç doğrultusunda Duchamp, sıradan bir sanayi nesnesi pisuvarı alıp sanat eseri olarak ilan etmekle geleneksel sanatın estetik değerlerine karşı eleştirel bir yorum getirmiştir. Böylece hazır nesne ile geleneksel el sanatı ürününü aynı düzeye getirmekte, yüksekte olan şeyi aşağıya indirerek değerleri tersine çevirmektedir (Kuspit, 2010, s.39).

Dadaistlerin hem siyasi yapıya hem sanat ortamına karşı bu duruşun başka bir boyutu ise kurumsallaşmaya karşı aldıkları tavırla açıklanabilir. Bu tavır, sanat kurumlarının belirlenen, el yapımı geleneksel sanat eserinde olması beklenen estetik değerlerin sanatçıların yaratıcılığını kısıtladığı düşüncesidir. Dadaistler sanat kurumlarını yok etmeyi hedeflemektedir. Sanatçıların, sanat kurumlarının altında belli kurallarla sanat yapmasına karşı çıkıp sanat nesnesine yeni bir boyut kazandırarak, sanat kavramının sınırlarını genişletmişlerdir. Bu bağlamda sanatta görsel haz yerine düşünme eylemini sanat yapısı olarak sunmalarıyla estetik kodların değişmesine öncülük etmişlerdir.

Birinci Dünya Savaşı bitmeden sanatın bağlamını değiştiren olaylardan biri de Ekim Devrimi'dir. Bu dönemde devletlerin destekleriyle yönelen sanat propaganda malzemesine dönüşmüştür. Rus sanatçıları yeni bir toplum yaratmada sanatın önemli bir yeri olduğunu düşünüyorlardı. Toplumsal Gerçekçilik'te, orak ve çekicinin izinden giderek endüstriyel ve tarımsal emek yüceltilmekteydi (Danto, 2014, s.31). Propaganda sanatı, Sovyet Rusya'da Toplumsal Gerçekçilik'le şekillenirken Amerika'da Soyut Dışavurumculuk ile ortaya çıkmıştır. Soyut Dışavurumculuk ise topluma özgürlüğün temsili olarak sunulmaktaydı (Heartney, 2011, s. 366).

İkinci Dünya Savaşı ise Avrupa'daki yaşamla birlikte sanatı da derinden etkilemiştir. Bu sebeple birçok sanatçının da Avrupa'dan Amerika'ya göç etmesine ve sanatın merkezinin Paris'ten New York'a doğru yön almasına neden olmuştur. Modernist Amerikan Sanatının ve Soyut Dışavurumculuğun destekleyicisi olan sanat eleştirmeni Clement Greenberg de bu dönemin sanatsal ifadesi olan soyut sanatın gelişmesinde katkıda bulunmuştur. Greenberg hiçbir zaman soyut sanattan yana tercih belirtmediğini ama

yaşadığı dönemin en iyi sanatının soyutlama olduğuna inandığını söylemiştir (Murray, 2009, s.174).

Savaşların yarattığı travmalar ve psikolojik sorunlar sanatçıların varoluşçuluk felsefesine yönelmelerinde etkili olmuştur. Resimlerde jest ve eylemin hissedilir olduğu doğaçlama hareketlerle sanatçıların varlıkları tuvallere yansımıştır. Bu da sanatçıların, kendini ifade edecek anlık tepkileriyle resim yapma eylemini ön plana çıkarmıştır. Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, resmin sanatçının yaşamı içindeki bir “anı”nın ifadesi olduğunu bundan dolayı sanatçının varlığının metafizik bir öze sahip olduğunu iddia etmiştir (Antmen, 2009, s.148). Dönemin sanat anlayışında sanatçının gerek jestlerle gerek boyalarla oluşturduğu resmin meditatif etkisi sanatçının varlığıyla ilişkilendirilmiştir. Sanat eserinin oluşturulmasında, sanatçının varlığı deha sanatçı söylemini ortaya çıkarmış, yaratma eylemi sanatçıyı ilahlaştırarak yüceltmıştır.

Yirminci yüzyılın ilk yarısındaki savaşlar ve sonrasında yaşanan katliamlar, nükleer tehdit gibi insan yaşamının yok sayılmasının yarattığı korku ve endişe, tüm teknolojik yeniliklere duyulan güveni azaltarak modernizme yönelik düşüncelerin değişmesinde etkili olmuş ve modernizmde yüceltilen birçok konu sorgulanmaya başlanmıştır. Bunun sanattaki dışavurumu olarak ortaya çıkan Pop Sanat özellikle kapitalizmin yarattığı etkilere karşı çıkmıştır. Pop Sanat ile soyut sanat ötelenmiş, modernizmin nesneye olan tutkusu ve onu fetişleştirmesi üzerine tartışma açarak, nesnenin günlük yaşamdaki yeri sanatsal düzleme çekilmiştir (Kahraman, 2005, s.10). Pop Sanat ile kitle iletişim araçları üzerinden toplumun değer yargılarıyla oynayarak hem biçimsel öğelerin sorgulanmasında hem de modern anlatıda önem kazanan, sanatın ve sanatçının ulaşılamaz olması yıkılmaktadır. Aynı zamanda çoğaltabilir üretim yöntemleriyle eserin biricikliği yok edilerek aurası kaybettirilmektedir. Bu yaklaşımlarla postmodern kuramın izleri görülmektedir. Modernizmin bir eleştirisi olan postmodernizm, Aydınlanma dönemiyle ortaya çıkan değerleri sorgulayan felsefi bir yaklaşımdır. Modern sanatın söylemi olan sanat için sanat anlayışı kırılarak, hayat-sanat birlikteliği üzerinden sanat kavramları ele alınmaktadır.

Her dönemde yeni bir akımın, önceki akıma işlev, üslup ve amaç bağlamında yeni öneriler sunması ve karşı tutum içine girmesi ile sistem sürekli eleştirilir. 1960'lara doğru sanatçının eser üzerindeki tüm etkilerinden uzaklaşıp, sadece eserle izleyicinin baş başa kaldığı, izleyicinin düşünerek deneyim kazandığı yaklaşımlar benimsenmeye başlamıştır.

Tuval resminin hem nesnesinden hem de sanatçının izinden arınarak en saf görüntüye ulaşması, heykel anlayışında da radikal değişikliklerin önünü açmıştır. Minimalist bir anlayışla fazlalıklarından arınmış, sembolizm içermeyen sadece maddesel boyutu olan geometrik nesneler mekân içine kurulan kompozisyonlarla sergilenmeye başlanmıştır. Kaidesiz şekilde sergilenen eser, klasik heykel tanımından özgürleşerek spesifik nesne tanımını ortaya çıkarmıştır.

Bu yeni anlayışla beraber sanatçı aradan çekilerek, kendine özgü anlam taşıyan eser ile izleyici ile etkileşim kurulmaya başlanmış, iki boyutlu ve üç boyutlu çalışmaların iç içe olduğu, eserle izleyici arasında deneyim ve düşünme yoluyla etkileşimin sağlandığı yaklaşımlar sergilenmiştir. Sanatçının anlatısının dışında izleyiciler tarafından değişik şekillerde yorumlanabilir olması çalışmaların esas amaçlarından biri olmuştur. Sanat eserinin biçiminden sergilenmesine kadar geçirdiği bu dönüşümlerde, düşünme pratiği ön plana çıkaran kavramsal sanata doğru geçiş gözlemlenmektedir.

Yetenek yerine kavram ve düşünceye odaklanmayla eserin maddesel varlığı önemsizleştirilerek, nesnesiz sanata doğru, yazılı metinlerle kurulan sanat pratiklerine dönüşüm izlenir. Sanat eserinin kavramsallığı dış dünya hakkındaki felsefi önermelerle ortaya koyulmaktadır. Sanatın doğasına yeni önermelerle değişiklik getiren Joseph Kosuth sanatsal bir fikrin dile getirilmesini sanat eseri olarak saymaktadır. Kosuth'a göre sanat eseri felsefi bir önerme içermeli ve sanatın öznel deneyimi ile özne yıkılıp, yerini mantık ve bilimin işlevselliğiyle değiştirilecek duygusuz bir üretim ve bilgi deneyleri almalıdır. Kavramsal sanatçılar sanat dünyasının dışındaki dünyayı olumlayarak, sanatçı efsanesi ve sanat nesnesini çökertip sanat piyasasını bitirmek istiyorlardı (Delier, 2007, s.64). Sanat piyasasına eser üretmeyi reddeden kavramsal sanatçılarla, plastik değerlere karşı nesnenin konumu ile otoritenin simgesi sayılan müze ve galerilerin sorgulanması gündeme gelmiştir.

Tarihsel süreç içinde 1960 yılı sanat alanında önemli bir kırılma noktası olarak kabul edilmektedir. Hasan Bülent Kahraman'a (2005) göre çağdaş sanatı 1960'larda gelişen toplumsal ve siyasal akımlardan ayrı düşünmek olanaksızdır.

“1960'larda başlayan 'yeni toplumsal ve siyasal hareketler' aslında savaş sonrası Avrupa'nın bilincinde ve o güne kadar getirdiği metafizikte önemli kırılmalara yol açıyordu... 1960'larda, 1970'lerde ve 1980'lerde her on yılın kendisine özgü koşulları içinde değişim gösteren bu oluşumlar kuşkusuz her aşamada bir dizi iç özgüllük sunmaktadır. Örneğin 1960'ların refah toplumu arayışına karşın 1970'ler

hem siyasalın yeniden dönüşüne tanıklık ediyor hem de ekonomik krizlerden etkileniyordu. 1980'ler ise Yeni Sağ'ın yükseliş evresiydi. Teknolojideki değişim, iletişim araçlarının giderek artan gücü, yeni finans olanaklarının devreye sokulması işin 'altyapı'sını hazırlarken 'yukarıda' bunların yansıması sayılabilecek ama bunları da etkileyen daha farklı yönelimler ortaya çıkıyordu. Örneğin zenci-beyaz çatışmasından başlayarak kadın hareketlerine uzanan, oradan kimlik tanımlarını ve arayışlarını öne geçiren gelişmeler kendini gösteriyordu." (s.190)

Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında siyasal ideolojilerde dönüşümler gözlenmekte ve küreselleşme ekseninde yeni politikalar tartışılmaktadır. Sanat pratiklerindeki etkisini de aynı kategoride toplanan sanat akımları yerine artık, tüketim, kültür, aidiyet, kimlik ve ekoloji gibi politik söylemler altında toplanılmakta, sivil toplum kuruluşlarıyla birlikte hareket eden sanatçılar, sanatsal etkinlikler düzenlemektedir. Benimsenen konu başlıklarının en önemli kriter olmasıyla izleyici hem düşünmeye yönlendirilmekte hem katılımı sağlanmaktadır. Böylece toplumsal problemleri konu alan sanatsal eğilimlerle, sanatla hayat arasındaki sınırların kaldırılması istenilmektedir.

1960 sonrası çağın sorunları, sanatın ifade araçlarını değiştirmiştir. Bu değişimler, düşünce ve felsefenin ışığında mesaj içerikli yönelimlerle politik temelli sanat hareketlerini ortaya çıkarmıştır. Çeşitli materyal kullanımı, belirli bir mekân anlayışının olmaması, üretme-yaratma sürecinin sorgulanması gibi yönelimler, sanat hareketlerinde özgün ifade biçimlerini oluşturmaktadır. Enstalasyon ve performans biçiminde sergilenen yaklaşım biçimleri; Happening, Fluxus, Beden Sanatı (Body Art), Arazi Sanatı (Land Art) gibi sanat hareketlerinde daha sık karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımlarla sanat nesnesinin varlığı tekrar tartışılmaktadır. Bu süreçle çerçevenin ve kaidenin dışına taşan sanat aynı zamanda galeri ve müzelerin de dışına çıkarak sokağa yönelmeye başlamıştır. Joseph Beuys sanatın toplumu dönüştürme gücü olduğu düşüncesiyle, sosyal mesaj içeren çalışmalar yapmıştır. Beuys'a göre insan toplumsal bir heykeldir. İnsana sanatsal eğitim verilmedikçe ve sanat yaşamın her anına dağılmadıkça demokratik ve özgür bir toplum yaratılamaz (Yılmaz, 2013, s.345). Beuys, beden deneyimini konu alan yaklaşımlarıyla deneyim kavramını öne çıkarmıştır. Beden üzerinden anlatımın gerçekleşmesiyle özellikle izleyicinin sanat ve sanatçıyla bağ kurabilmesi için interaktif katılım sağlayabileceği süreçsel çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Artık izleyici sanatsal üretimin tüm aşamalarında dâhil olduğu bir sürecin içinde bulunmaktadır. Bu tür yaklaşımlarla amaç kalıcı maddi değer oluşturmak değil, yaşadığımız her anın sanatın

içine dâhil edilmesi ve sanatın daha geniş kitlelere ulaşılıp, yer ve zaman ayırt etmeksizin herkes tarafından deneyimlenebiliyor olmasıdır.

Deneyimleme şekli, belli bir mekân anlayışı olmadan herkesin ulaşip yapabileceği malzemelerle ele alınmakta ve doğal sürecin evrelerini gösteren Art Povera ve Süreç Sanatı (Process Art) gibi yaklaşımlarla sanatsal üretim gerçekleştirilmektedir. Sanatın alınıp satılabilirliğini ortadan kaldırmak için malzemeler üzerinden bir çözümleme sunmaktadırlar. Sanatsal üretimin deneyime ve sürece odaklanması, izleyiciler tarafından yapıtın farklı şekillerde yorumlanabilir olması üzerinden yapıtın çok anlamlılığına vurgu yapılarak çoğulcu bir yaklaşım amaçlanmaktadır.

Jacques Derrida ile ilişkilendirilen yapı-bozumculuk kuramı ise sanat yapıtının bütünüyle rastlantısal olduğu üzerinde durur. Derrida'ya göre sanatı kavrayış biçimimiz hem izleyiciyi hem de sanat eserini rastlantısallık haline sokacak anın yaratıcı gücüne yönelik olmalıdır (Murray, 2009, s.121).

Rastlantısallık, performansa dayalı etkinliklerin kurgulanmasında ya da alternatif iç ve dış mekânlara özgü yerleştirmelerde sanatsal çalışmaların bir parçası olmuştur. Umberto Eco'ya (1992) göre çağdaş sanatçıların çoğunlukla rastlantıya veya belirlenimsizliğe başvurmak istemelerinin sebebi seyircinin etkin müdahalesini belirleyecek biçim ile açılış arasındaki diyalektiği saptamasıdır (s.8). Daha net bir tanımla, yaratıcı yapıtını izleyiciye emanet etmiş ve onu kendine göre anlamlandırarak tamamlamasını istemiştir (Zeytinoğlu, 2015). Tamamlanmamış bir yapıt açılış aşamasındayken izleyiciye emanet edildiğinden Eco' ya (1992) göre “açık yapıt” özelliği taşır. Canlılık, devinim, işlenmemiş madde değerlerini tutan bir sanat, yapıtın çağrıştırdığı okumaların açık olması ile arasındaki diyalektiğe dayanır (s.131).

Yaratıcılık olgusunu, düşünsel ve fiziksel açıdan izleyicinin tecrübe edebilmesi için planlanan çalışmalar, çağdaş sanatın en temel yaklaşım biçimidir. Çağdaş sanat izleyiciyi yaşama dair düşünsel bir sürece yönlendirir. Çağdaş sanatla eserin tekniği ya da sergileniş biçimleriyle ilgili tüm sınırlar kaldırılmakta, sanat ile hayata müdahale etmek ön plana çıkmaktadır.

Bugüne ya da bu çağa aitlik anlamı içeren çağdaş sanat, disiplinler arası çoğulcu bir dil kullanmaktadır. Geniş bir malzeme yelpazesi sunmasıyla farklı disiplinleri de bir araya getirmektedir. Günümüzde de çağdaş sanat kapsamında düşünce ve kurama dayalı performans, gösteri, enstalasyon gibi sergileme yöntemleriyle yapıtlar üretilmekte ve

özellikle izleyicinin de aktif olarak işin içine dâhil edildiği sergileme biçimleri kullanılmaktadır. Sürekli değişim ve gelişme içinde anlık gerçekleşen oluşumların tekrarlanamaz olması da bu çalışmaların en önemli özelliğidir. Çoğunlukla kısa ömürlü işler yapılması ya da anlık performans sunulması ile sergilenecek maddesel bir şey ortaya çıkmamaktadır. Bu sebeple zamana dayalı, tekrarı mümkün olmayan böyle çalışmaların, video kayıt ya da fotoğraf çekme işlemleriyle varlıkları (kalıcılığı) belgelenmektedir. Çağdaş sanatta yeni eğilimlerin, sanat nesnesine yarattığı özgür etkilerle sanat terminolojisine yeni kavramlar kazandırılmıştır. Geçicilik de bu kavramlardan biridir. Geçicilik kavramı çağdaş sanat içinde öncelikle yapım aşamasının (inşa süreci) bir kereye mahsus olan özelliği, yapıldıktan sonraki dayanıksızlığı gibi özellikleriyle kısa ömürlü sanat olarak da tarif edilebilmekte ve çok çeşitli içerik, biçim, sergileme ve malzeme ile ifade edilmektedir.

2.2. Geçicilik Kavramının Çağdaş Sanattaki Süreci

Modernizm öncesi tüm dönemlerin sanat anlayışında geleceğe bir iz bırakma anlayışı hâkimdi. Özellikle toplumlarda, inançlarının, geleneklerin ve göreneklerin sonraki kuşaklara aktarılması adına antik dönemlerden beri süre gelen bir anlayıştı. Hatta zenginlik ve gücün temsili de sayılmaktaydı. Bu sebeple bir eserin uzun süre varlığının sürdürülebilmesi için kalıcılığına çok önem verilmekteydi. Zamana karşı ayakta durabilmesi için eserler dayanıklı malzemelerden yapılmakta ve muhafaza edebilecek kurum ve kuruluşlar oluşturulmaktaydı. Sanat tarihindeki en önemli aktarımın, eserlerin korunmasına ve varlıklarının sürdürülmesine olanak sağlamak olduğu görülmektedir.

Modernizmle birlikte geleneksel sanat anlayışındaki tutumların reddedilmesiyle sanatta da kalıcılık anlayışına bakışın değiştiği gözlemlenmektedir. Bu anlayışla modern sanatta öncelikle zaman kavramının geçici ve kalıcı durumlarının ifade edildiği sonrasında ise değişen ideolojilerle eserin kalıcı ve geçici olma meselesinin tartışılmaya başlandığını görmekteyiz.

Zamanın geçici ve kalıcı durumunun ilk yansıması Romantizm döneminin sanatçısı olan Joseph Mallord William Turner'ın tablolarında betimlediği sonsuz doğa izleniminde rastlanılır. Doğanın gücüne vurgu yaptığı tablolarında insanlığın doğa karşısındaki geçici konumunu vurgulamaktadır.



Görsel 1: Joseph Mallord William Turner, Kar Fırtınası: Limanın Ağzındaki Buharlı Tekne (Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth), 1842

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530> Erişim Tarihi 16/02/2023

Modern sanatın öncüsü sayılan İzlenimcilikte ise doğadaki ve yaşamdaki değişimin dinamiğini ifade etmek için, geçen zaman resmedilerek bir anın kalıcılığı belgelenmeye çalışılmıştır. Burada eserlerin kalıcılığından önce geçen zamanın kalıcı olmamasına dikkat çekilmek istenmiştir. Hauser (1984) gelip geçici bu ruhsal durumun, yaşamın kalıcı niteliklerine egemen olması olarak ifade ettiği İzlenimciliği şöyle açıklar:

“Geçirilmekte olan anların sürekliliğe ve değişmezliğe üstün tutulmaları, her olgunun yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve içine 'ikinci kez girilebilmesi olanaksız' bir akarsu gibi zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, izlenimciliği anlatan en iyi formüldür. İzlenimciliğin tüm yöntemleri, tüm sanat olanakları ve hileleri, bu Herakleitosçu dünya görüşünü ve gerçeğin bir varlık değil bir oluşum, bir koşul değil, bir süreç olduğunu anlatabilme amacına yöneliktir. Her izlenimci resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan, nazik bir dengenin temsilcisidir, izlenimci 'görme', doğayı bir gelişim ve bozulma süreci haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir metamorfoz (başkalaşım) sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış olma özelliğine bürünür.” (s.352)

Dönemin sanatçılarından Claude Monet, “Rouen Katedrali” (Rouen Cathedral) (1892-1894) serisinde farklı gün ve saatlerdeki ışığın hızlı değişimini tuvale aktararak anın önemine dikkat çekmekteydi. Doğanın değişkenliğini, geçiciliğini aktaran İzlenimciler, zamanla yarıştıkları bu çalışmalarlarıyla süreci sanatın merkezine yerleştirmektedirler.



Görsel 2: Claude Monet, Rouen Katedrali Serisi (Rouen Cathedral), 1892-1894

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_\(Monet_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_(Monet_series)) Erişim Tarihi 16/02/2023

Buluşlar ve keşiflerle hızla değişen çağı yakalamak dönemin estetik anlayışına hâkim olmak demektir. 1900’lü yılların değişen anlayışı çerçevesinde yenilikler arayan Kübizmin, bilimsel gelişmeler ışığında zaman ve mekânla ilişkilendirilen görüşlerinin temeli, Einstein’ın Görelilik Kuramından etkilenecek oluşturulmuştur. Fizikteki “eşanlılık” tanımının yorumu Kübizmde, aynı anda birden fazla bakış açısıyla oluşan görüntünün tek bir yüzeye aktarılması olarak görülmektedir. Kübizmle birlikte zaman kavramı sanatta dördüncü boyut olarak ele alınmaya başlanmıştır (Yılmaz, 2013, s.86).



Görsel 3: Georges Braque, Şişe ve Balık (Bouteille et Poissons), 1910-1912

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/braque-bottle-and-fishes-t00445> Erişim Tarihi 16/02/2023
Bilime ve teknolojiye bağlı değişimler Kübizmin yanı sıra Fütüristlerin de dikkatini çekmekteydi. Teknolojiyle birlikte hızla değişen dünyada modern teknolojinin yaşama getirdiği dinamizm, oluş halinde bir yapı olarak ele alınmıştır. Burada geçen zamanın durağan bir anını görselleştirmek yerine dinamik bir anın, hareket ve sürekliliğine vurgu yapılarak sürece önem verilmektedir.

Fütüristler Bergson'un gerçekliğin her an oluşum içinde olduğu yönündeki 'elan vital'* kavramından etkilenirler. Umberto Boccioni yayınladığı manifestoda hareketsiz hiçbir şeyin olmadığından ve her şey hızla döndüğü için figürlerin bir görünüp bir yok olmasından bahseder. Sonrasında görüntülerin retina üzerinde titreşimler halinde algılandığından koşan bir atın dörtten daha fazla ayağı varmış gibi görünüp üçgenimsi bir biçim kazandığı şeklinde açıklamalara yer verir (Antmen, 2009, s.67). Yapmış olduğu "Uzamda Hareket Eden Biricik Formun Sürekliliği" (Unique Forms of Continuity in Space) (1913) çalışmasıyla hareket halindeki bir formun dinamizmi belirgin bir şekilde görülmektedir.

* Elan vital: Yaşamsal atılım (Deleuze, 2010, s. 34).



Görsel 4: Umberto Boccioni, Uzamda Hareket Eden Biricik Formun Sürekliliği
(Unique Forms of Continuity in Space), 1913

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Unique_Forms_of_Continuity_in_Space ErişimTarihi 16/02/2023

Zamanın geçiciliği, kalıcılığı, devingenliği, akışı ve durağanlığı gibi zaman kavramının içerdiği tüm anlamların, sanatçıların dikkatini çekmesi çağın getirdiği teknolojik yeniliklerle paralel gelişmiştir. Fotoğraf makinesinin keşfiyle bu kavramlar daha bir tanımlanır olmaya başlamıştır. Fotoğraf ve sonrasında video kayıt tekniklerinin gelişmesi sanatın biçimsel ifadesinin etkilediğini, başta Romantizm olmak üzere İzlenimcilik, Kübizm, Fütürizm, Dada, Sürrealizm ve sonrasındaki performans içeren tüm sanat hareketlerinde fark edilmektedir. Özellikle performans ve gösterilerin belgelenmesi ve günümüze ulaşması adına, yazılı basılı yayınlar haricinde o anların kayıt altına alınmasında fotoğraf ve kameranın etkisi önemlidir.

Performansın tiyatro sahnesi dışında sanat eserinin ifadesinde kullanılması Birinci Dünya Savaşı döneminde gerçekleştirilmiştir. Bunun örneğini savaşa verilen tepkinin sanat aracılığıyla ifade edilmesi niteliğindeki performanslarda görmekteyiz. Savaş esnasında düzenlemiş oldukları etkinliklerde, burjuva değer yargılarına karşı tavırlarını gösteren ve müzeleri mezarlık olarak ifade eden Fütüristler (Antmen, 2009, s.65) sanatsal performans içeren anlık gösterileriyle aynı zamanda da müze ve galerilere tepkilerini dile getirerek sanatın kalıcı ve maddi değer oluşturan yönüne dikkat çekmek istemişlerdir. Sanatı değiştirmek değil yok etmek isteyen Dada (Antmen, 2009, s.124) ise burjuva sanatının, görselliğe, dekoratif bir araca dönüşmesine ve alınıp satılabilir bir nesneye dönüşmesine

tepki olması adına performans içeren gösteriler ve hazır nesne ile eserlerin kalıcılığını sorgulayan yaklaşım biçimlerini sergilemişlerdir.

Büyük Buhran ve II. Dünya Savaşı'nın yarattığı ifade özgürlüğünün inkârı ve insan ırkının yok olma olasılığıyla yüz yüze kalan sanatçılar, bu meseleleri ele alan bir sanat üretme hissiyatıyla harekete geçmişlerdir (Cumming, 2008, s.412). Savaş sonrası varlık ve yaşam üzerine düşüncelerin yoğunlaşmasıyla gelişen soyut dışavurumculuk, sanatçının özgürlük eyleminin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Varoluşçuluk felsefesinin etkisinde kalan sanatçılarda anın içinde olma, şimdiyi yaşama isteği bir çeşit özgürleşme olarak nitelendirilmektedir. Jackson Pollock, palet kullanmadan tuval üzerinde devinimleriyle oluşturduğu resimlerle yaratma sürecini aktarmaktadır. Tüm süreci her hangi bir taslağa dayanmaksızın tamamen kişisel yaratıcı dürtüsü ile yürütmektedir. Pollock'la birlikte sanat eserinin yapım süreci ilgi uyandırmaya başlamıştır. Varlığın sorgulandığı yaşamda, gelip geçen zamanla yarışmak için şimdiyi ve şu anı kullanmak sanatta en önemli bilinç olarak önemsenmektedir.



Görsel 5: Jackson Pollock, Atölyesinde Çalışırken, 1950'li Yıllar

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-separating-man-myth>
Erişim Tarihi 16/02/2023

Anı yaşamak ve anın içinde olmak ve her anın diğer anlardan farklı olması gibi düşüncelerin sanat alanında yer edinmesi zen felsefesiyle ilişkilendirilmektedir. Zen düşüncesinde anın farkındalığı önemlidir, başka bir açıdan orada olmak halidir.

Gerçekliğin şimdi-burada olmak olduğu bilinci aktararak bir farkındalık durumu yaratılmaktadır.

Zen felsefesinden beslenen John Cage ise batının sanatı ölümsüzleştirmek için kalıcılığı sahiplenmesi yerine doğunun geçiciliği vurguladığı doğa kaynaklı sanat anlayışını benimsemektedir. Cage'e göre eserin oluşum süreci, kendi kontrolünün dışında hayatın doğal akışıyla rastlantısal şekilde var olmalıydı. "4'33'" (1952) adlı performansında genellikle izleyiciye sessizliği dinletmeyi amaçladığı düşünülür, aslında Cage rastlantısal seslerden oluşan, sessizliğin olmadığı hayatın sesleriyle oluşan bir müzikal sunmak istemektedir (Danto, 2014, s.34). Bu çalışmasıyla sanatın, hayatın bir parçası olarak yaşamdan izleri taşıması konusuna dikkat çekmektedir. Anın içinde olma durumunun önemsenmesi bir yandan zamanın geçici durumuna da işaret ederken bir yandan da sanatın hayatla bağlantısında anlık oluşumların, performans vb. etkinliklerin artmasına yol açmıştır.



Görsel 6: John Cage, 4'33", Performans: D. Tudor, 1952

Kaynak: <https://yalebooks.yale.edu/2014/09/05/what-is-433/> Erişim Tarihi 16/02/2023

1960'lı yılların sanat pratiklerinin yoğunluklu olarak performans ve gösteri temelli oluşmasında en önemli faktör, sanatsal üretim aşamasına izleyiciyi de dâhil edebilmek ve o anın yaşam gibi tek ve özel olduğunu anlatmaktır. Happening, Fluxus ve Gösteri sanatları olarak adlandırılan tüm performans içeren yaklaşımlarda ana odaklı ve geçici olunması planlanırken aynı zamanda sanatın ve sanatçının, sanat pazarı tarafından metalaştırılmasına da tepki dile getirilmekteydi.

Allan Kaprow, 1960'ların simyasını oluşturacak yeni kuşak sanatçının geleneksel ressam, şair, dansçı vb. anlayışından uzak, sıra dışı şeylerle sıradan olanın anlamını keşfettirecek çalışmalar yapması gerektiğini vurgulamakta ve duyguların ifadesinde her türlü malzemenin sanatın ifadesi olarak kullanılmasını önermektedir (Antmen, 2009, s.233). Bu bağlamda katılımcılarla birlikte buz bloklardan inşa ettiği “Sıvılar” (Fluids) (1967) çalışması örnek olarak gösterilir. Zaman içinde eriyerek yok olmaya bırakılan çalışmanın kavramsal olarak varlığının geçici olması sorgulanırken bir yandan da fiziksel olarak sanat nesnesinin kalıcı bir biçimde sanat kurumlarınca sahiplenmesine karşıt görüş oluşturmaktadır. Sanatta kalıcı ve geçici olma meselesinin, performansla, farklı malzemelerin kullanımıyla ve özellikle belirli bir mekân anlayışının olmamasıyla birlikte sorgulanmaya başladığını görmekteyiz.



Görsel 7: Allan Kaprow, Sıvılar (Fluids), 1967

Kaynak: <http://abihostein.blogspot.com/2017/06/fluids-1967-allan-kaprow.html> Erişim Tarihi 14/12/2021

Günlük hayattaki her şeyin hızlı bir şekilde tüketildiği dünyada kültürel ve sanatsal değerlerin de tüketim nesnesi olmaktan kurtarılamamasının son yüzyılın en büyük sorunlarından biri olduğu öne sürülmektedir. Toplumsal değerleri sahiplenmek, bunu estetikten, bireysellikten arındırılmış bir sanatsal faaliyet içinde savunmak ve tüketim nesnesi olmaktan kurtarmak için geçiciliğin bir tavır olarak sanatsal ifadenin içinde yer alması gerektiği düşünülmektedir. Bu bağlamda Fluxus ve benzer yaklaşımlar sanatı deneyimlenen bir an veya deneyimlenen bir süreç olarak ifade etmeyi seçmişlerdir.

Beuys, toplum içindeki insanın hayatına yeniden can vermeyi ve pozitif bir gelecek yaşam hazırlamayı hedeflediğini belirtmiş ve sanatla toplumun iyileştirilebilir olduğunu savunmuştur (Hodge, 2018, s.187). Özellikle vermek istediği sosyal mesajın sonraki nesillere aktarılması için yapmış olduğu çalışmalar fotoğraflanıp, kayıt altına alınmıştır. Çalışmalarında kullandığı malzemelerle mistik bir bağlantı kurmakta ve malzemeler üzerinden çeşitli metaforlar yaratarak göndermeler yapmaktadır. Genellikle sonuçtan ziyade süreç odaklı çalışmalarıyla doğa ve insan yaşamındaki değişimin nasıl biçimlendiğini aktarmaktadır. 1965 yılında yapmış olduğu “Yağ İskemlesi” (Fat Chair) çalışması, malzemenin doğal akışında belli bir sürece yayılmasıyla oluşmaktadır.



Görsel 8: Joseph Beuys, Yağ İskemlesi (Fat Chair), 1964-1985

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-joseph-beuys-fettstuhl-ar00921> Erişim Tarihi 14/12/2021

1960 sonrası yapıtların en belirgin özelliği sonuç odaklı çalışmalar yerine sürecin önemini vurgulayan çalışmaların yapılmasıdır. Zamansallığa vurgu yapılan Süreç Sanatı ile yapıtın belirli bir sürede tamamlanması veya kendi halinde oluşumuna devam etmesi istenmektedir. Yaratım sürecinde, kullanılan materyal ve onun doğası, yer çekimi ve hava şartları gibi dış etmenler yapıtın biçimini oluşturmaktadır. Hayatın bir parçası olan değişimin ve dönüşümün Süreç Sanatında ele alınmasıyla zamanın akıcılığı ve geçiciliği görünür kılınmaktadır.

Sanat yapma sürecine vurgu yapan Richard Serra, “Fiiller Listesi” (Verb List) (1968) olarak oluşturduğu çalışmasında sanat malzemeleriyle yapabilecek eylemleri listelemiştir.

Serra, “yaptıklarımıza bir anlam kazandıran, yaptığımız şeyi nasıl yaptığımızdır” sözüyle listelediği fiillerin, oluşum sürecindeki yapıta kattığı anlamın önemini dile getirmektedir (Yavuz, 2021, s.353). Bu bağlamda eritilmiş kurşun kullanarak, sanatsal yaratım eylemlerinden biri olan sıçratma fiilini içeren çalışmalar gerçekleştirmiştir. Süreç içinde şekillenen anti-formlar, malzemenin yapısına göre sıvıdan katıya geçiş anında donmasıyla oluşmaktadır. Bu çalışmasıyla Serra sanatsal üretim anını dondurarak, o geçici anlardan izler bırakmaktadır.



Görsel 9: Richard Serra, Eritilmiş Kurşun Atarken, 1968

Kaynak: <http://www.dreamideamachine.com/?p=6889> Erişim Tarihi 09/10/2021

Süreç Sanatı gibi Art Povera’da da süreç üzerinden malzemenin doğal değişimi sanatsal deneyim olarak yansıtılmaktadır. İtalyan küratör ve yazar Germano Celant’a göre sanat yaratılırken, toplumsal bir yargıya yönlendirme olmadan, yaşamın ritmi ortaya çıkartılmalı ve hayvanlar, bitkiler, mineraller sanat dünyasında rol almalıdır. Sanatçı da bir simyacı gibi bu canlı, nebati maddeleri büyülü şeylere dönüştürerek yaşamın ve doğanın duyumunu keşfettirmelidir (Harrison ve Wood, 2020, s.954).

Her malzeme yok oluş sürecinde aslına özüne dönme eğilimindedir. Bu yaklaşımla doğa yasaları, sanatsal yaratım üzerinden izleyiciye sunulmaktadır. Malzemeyle kurulan bu ilişkide öne çıkan özellik eserin gelip geçici olmasıdır. Sanatçıların gündelik yaşamdan herkesin ulaşabileceği sıradan malzemelerle geçici sergilenebilen çalışmalar yapmalarıyla bir yandan da moderniteye ve teknolojiye karşı tavrı içinde, alınıp satılabilen kalıcı sanat nesnesi anlayışını reddederler.

Giovanni Anselmo'nun beton blok etrafına marul sardığı “Sebze Yiyen Heykel” (Sculpture That Eats) (1968) çalışmasında gerilim ve yerçekiminin etkisi izlenmektedir. Organik olanla organik olmayanı bir arada bulundurmasıyla ve malzemeyi doğanın müdahalesine serbest bırakmasıyla seyircide geçicilik ve kalıcılık konusunda ikilem yaşatarak zıtlıklar sunmaktadır.



Görsel 10: Giovanni Anselmo, Sebze Yiyen Heykel (Sculpture That Eats), 1968

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/giovanni-anselmo/untitled-sculpture-that-eats-1968> Erişim Tarihi 09/10/2021

Doğanın müdahalesine açık bir yapı olma yaklaşımı arazi, toprak gibi yeryüzü sanatlarının önemli bir ifadesini oluşturmaktadır. Varoluş süreci ile yok oluş sürecinin aktarıldığı sınırlı bir ömür üzerine kurulan çalışmalarda doğanın kendisi en temel malzeme olarak kullanılmaktadır. Ömürleri sınırlı olan bu geçici çalışmalar, doğada konumlandığı mekâna özgü yapılmaktadır. Bu özelliğiyle ‘beyaz küp’ olarak tanımlanan galeri ve müzelere karşı alternatif mekân geliştirerek, sanatın meta-nesne olma durumuna eleştiri getirilmektedir.

Yaşam döngüsünün sonucu olarak ortaya çıkan parçalanma, dağılma ve aşınma gibi durumlar fiziğin entropi yasasının etkisi olarak görülmektedir. Sürekliliği sağlayan entropi, yaşam ve ölüm diyalektiğinde doğayı yeniden biçimlendirir. Arazi Sanatı sanatçısı Robert Smithson, entropi yasası yani tersine evrimden etkilenmiş ve doğanın sadece var eden değil aynı zamanda yok eden de olduğu yaklaşımını çalışmalarına yansıtmıştır (Farthing, 2017, s. 533). Smithson, termodinamiğin ikinci yasası olan entropi

için; “insan zihni ile yeryüzü, sürekli bir aşınma halindedir; zihin nehirleri soyut kıyılara çekilmekte, beyin dalgaları düşünce uçurumlarının altını oymakta, fikirler bilinmezlik taşlarına çarpmakta ve kavramsal kristalizasyonlar pütürlü aklın birikintilerinde paramparça olmaktadır” diye ifade etmiştir (Heartney, 2011, s.169). Ekolojik ıslah çalışması olarak bilinen “Sarmal Dalgakıran” (Spiral Jetty) (1970) ile tabiattaki yaşam ve ölüm döngüsünü diğer bir açıdan geçici ve kalıcı durumları öne çıkarmaktadır.



Görsel 11: Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty), 1970

Kaynak: <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty> Erişim Tarihi 19/02/2023

Bu dönemde çevre bilincinin artmasıyla birlikte yeryüzü sanatlarında ekolojiye ve arkaik kültüre sahip çıkılan projeler geliştirilmiş ve doğaya zararı dokunmayacak anlayışta sanatsal çalışmalara yönelim olmuştur. Amaç, çevresel duyarlılık oluşturmak ve insanın doğaya verdiği tahribatı restore etmek olarak hedeflenmiştir. Bu sebeple yapılan çalışmalarda doğayı duyumsama ve deneyimleme üzerinden insan-doğa birlikteliği canlı tutularak, insanın ekosistemle bütünleşmesi sağlanmaktadır.

Doğa sanatları başlığı altında toplanan yaklaşımlarda manevi boyut içeren, çevre dostu etkisinde ya da yeryüzünü iyileştirici ayin etkisinde, aktivizmle ilgisi olmayan daha romantik olarak nitelendirilen çalışmalar da sergilenmektedir (Aydın ve Zümrüt, 2013, s.59). Doğaya yönelen sanatçının hayatın anlamıyla bağ kurma isteği çalışmalarının en önemli meselesi olmuştur. Bu bağlamda doğa sanatlarını varlık-yokluk diyalektiği çerçevesinde temellendirmek mümkündür. Bir forma bürünen malzemenin, büyüme, çürüme, erime gibi etkenlerle doğası gereği zaman içinde evrimleşip değişime uğrayarak yapının varlıktan yokluğa geçiş süreci izlenmektedir.

Doğada sanatsal bir estetik deneyim sunan Geçici Sanat (Ephemeral Art) ile doğanın değişim süreci farklı biçimlerde sunulmaktadır. Bir doğa sanatçısı olan Andy Goldsworthy, yeryüzünü biçimlendirirken doğanın işleyişini temel almaktadır. Çalışmalarının oluşum sürecinde malzeme, dokunma, bakma, mekân ve formun işin bir parçası olduğunu söyler. Havanın, yerin ve mevsimlerin belirlediği şartları ve sunduğu fırsatları yakalayarak çalışmasını ilerletir. Kar yağıyorsa karla, yaprak dökümünde yapraklarla, rüzgâr olduğunda sallanan bir ağacın dallarıyla çalışmasına şekil verir (Karavit, 2008, s.75). Goldsworthy'nin doğada bulduğu malzemelerle bir düzen içinde oluşturduğu çalışmalarının en önemli özelliği de doğaya zarar vermeden yapmış olmasıdır. “Kuzeye Dokunmak” (Touching North) (1989) adlı çalışmasında konumun sağladığı iklimsel şartları kullanarak formlar oluşturmuştur. Doğanın kendi malzemesiyle oluşturduğu formu yine doğanın kendi döngüsüne emanet etmektedir.



Görsel 12: Andy Goldsworthy, Kuzeye Dokunmak (Touching North), 1989

Kaynak: <https://publicdelivery.org/andy-goldsworthy-touching-north/> Erişim Tarihi 19/02/2023

Doğada yapılan kısa ömürlü çalışmalarla birlikte, yaşamda kalıcı-geçici olma düşüncesi dönemin ruh halinin ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçicilik, kalıcı olmayan yapıtların haricinde, yaşamın sonlu olma fikri üzerinden kavramsallaşarak yapıtlara yansımaktadır. Sanat tarihi içinde yaşamın geçiciliği, ölüm tasvirlerinin yapıldığı örneklerde karşılaşılır. Geç Rönesans dönemi tablolarında vanitas* sembolü içeren natürmortlar ile dünya hayatının zamansallığına yer verilerek, ölüm hatırlatılmaktadır.

* Vanitas: Latince'de hiçlik anlamına gelen sözcük (Eczacıbaşı, 1997, s.1867).

Benzer bir tutum içinde ölüm teması, postmodern döneminin çağdaş sanatçılarının yapıtlarında da hayat bulmaktadır.

Yeni Kavramsalcı sanatçılarından Damien Hirst'ün, ekolojik sanata tezat oluşturacak anlayışta yaptığı “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı” (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone) (1991) adlı çalışması vanitas sembolünün çağdaş yorumlarından biridir. Cam fanus içinde ölü hayvan bedenlerinin sergilendiği çalışmada bedenlerinin zaman içindeki bozulma ve çürüme gibi etkilere karşı bozulmadan kalabilmesi için formaldehit* çözelti ile koruma altına almaktadır. Sanatçı bu çalışmada birkaç noktaya gönderme yapmaktadır. Bunlardan ilki bir zamanlar kültürel ve sosyal açıdan canlı olan şeylere yer verip ve yalıtılmış camlı ortamda sergileyen müze kültürüne getirdiği eleştiri, diğeri ise yalıtılmış nesnenin yaşarken ölüm saçan bir canlının cesedi olması dolayısıyla ölüm düşüncesidir (Lucie-Smith, 2004, s.377). Ölü hayvan bedenlerini kullanarak izleyicinin ölümü daha çok sorgulamasını sağlamak ve dünyanın döngüsündeki hayatın geçici doğasını düşündürmektedir.



Görsel 13: Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone), 1991

Kaynak: <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/damien-hirst-cagdas-sanata-farkli-yaklasim> Erişim Tarihi 27/12/2021

Anlık ya da geçici olana doğru yönelim çağdaş sanatın en güçlü yönelimlerinden biridir. Bu kapsamda yapılan projelerde disiplinler arası çoğulcu bir yaklaşım benimsenmekte ve mekâna özgü yapılar inşa edilmektedir. Günümüz düşüncesi sanatı bir proje olarak

* Formaldehit: Mikrop kırıcı olarak tıpta kullanılır (Tuğlacı, 1985, s.819).

görmekte, esnek bir zaman aralığında değişken veya taşınabilir teşhir alanını gerekli kılmaktadır (Oliveira vd., 2005, s.30). Özellikle tercih edilen kamusal alanlardan, fuar ve bienal gibi uluslararası sergi mekanlarında çalışmaların belirlenen süre içinde sergileniyor olması geçiciliği vurgulamaktadır. Gelip geçici konumlanan projelerin izleyicide daha çok ilgi ve merak uyandırdığı düşünülmekte ve izleyici ile kurulan bağda, geçici çalışmalar belleklerdeki kalıcı yerini almaktadır.

Alternatif sergi mekânlarına yönelen sanatçılardan Michael Elmgreen ve Ingar Dragset, 7. Uluslararası İstanbul Bienali için Aya İrini Kilisesinin bahçesine yerleştirdikleri yarı gömülü dikdörtgen yapı ile çağdaş sanatın tarihselliğini sorgulatmaktadırlar. “Hiç Var Olmamış Tarihin İzleri/Güçsüz Yapılar” (Traces of a Never Existing History/Powerless Structures) (2001) adlı çalışmada, arkeolojik kazılar sonrası ortaya çıkarılan çağdaş sanat müzesi kurgulanmış. Yapı üzerindeki “contemporary” (çağdaş) kelimesinin “con” hecesinin yer altında kaldığı ima edilerek, görünen “temporary art” (geçici sanat) sözcüğünün izleyiciye okutulmasıyla kelimelerle alegorik bir anlatım sunulmaktadır. Aynı zamanda geçici süreliğine sergilenen bir çalışma olarak kurgulanmasıyla birçok ikilemi bir arada barındırmaktadır (Sullam, 2005, s.93).



Görsel 14: Michael Elmgreen-Ingar Dragset, Hiç Var Olmamış Tarihin İzleri/Güçsüz Yapılar (Traces of a Never Existing History/Powerless Structures), 2001

Kaynak: <https://www.frieze.com/article/elmgreen-dragset-hold-queer-mirror-art-world> Erişim Tarihi 01/06/2021

Çoğulcu bir yaklaşım benimseyen çağdaş sanat, kişiyi düşündürür, sorgulatır ve eleştirel bakmaya yönlendirir. Sanatçıda içinde bulunduğu çağa geniş bir perspektiften bakarak, sanatını politik ya da felsefi düşünce üzerine temellendirmektedir. Sanatının kavramsal çerçevesini de çağdaş sanat yaklaşımlarından olan geçicilik bağlamına dayandırarak ele almaktadır.

Geçiciliğin sanatsal ifade biçimine dönüştüğü pratiklerde, yapıtın fiziksel varlığının oluş ve yok oluş süresi veya tekrarlanamıyor olması gelip-geçiciliğini tanımlar niteliktedir. Felsefi temelli yaklaşımlarda, zamanın geçişi veya yaşamın özü vurgulanmakta, politik temelli yaklaşımlarda ise çevreyi koruma bilinci ya da sanatın metalaşmasını önlemek adına çalışmalar yapılmaktadır.

Çağdaş sanatta yapıtın gelip geçici doğasını zaman, mekân ve malzeme faktörünün ortaya çıkardığı görülmektedir. Bilhassa kullanılan malzemenin yapısal özellikleri ifade edilecek kavrama ya da düşünceye yol gösterici nitelikler taşımaktadır. Geçiciliğin kavramsal yönünü ortaya çıkartacak en temel maddelerden biri de topraktır. Kavramın, ham maddesi toprak olan seramik çamuru üzerinden anlatılması da ifadenin aktarımı için bir gerekliliktir. Bu bağlamda çağdaş sanat başlığıyla çerçevesinin çizildiği geçicilik kavramının, seramik çamuru üzerinden ilişkisi bir sonraki başlıkta incelenmektedir.

3. BÖLÜM: GEÇİCİLİK BAĞLAMINDA SERAMİK ÇAMURU

3.1. Seramik Çamurunun Karakteristik Özelliği

Form oluşturma anlayışı içinde gelişen plastik sanatlarda malzeme önemli bir ifade aracıdır. Seramik çamuru da kolay şekil alma özelliği ile insanlık tarihinde tercih edilen ilk plastik malzemelerden biri olmuştur. Bilim, teknoloji ve sanat gibi birçok dalın içerisinde yer alan seramik genel olarak pişmiş toprak olarak anılmaktadır. Literatürdeki tanımını incelendiğinde seramik; kendisine özgü içeriği olan, metal ve alaşımların dışında kalan inorganik malzemelerden oluşan katı nesneler yapma bilim ve sanatı olarak geçmektedir (Arcasoy ve Başkırkan, 2020, s.25-26).

Seramik şekillendirilebilir bir malzeme olarak ele alındığında diğer plastik sanatlar arasında özel bir yere sahiptir. Herbert Read'e (2017) göre seramik sanatların hem en basiti hem de en zorudur, basittir çünkü en ilkelidir, zordur çünkü en soyutudur (s.26). Plastik sanatların en saf ve soyut biçimine sahip olan seramik aynı zamanda plastiklik nitelikleri ifade etme açısından karakteristik bir yapısı vardır. Biçim verilebilen malzeme olarak yumuşaklığı, esnekliği, yoğrulabilirliği ve kolay şekil alması gibi özellikleri form oluşturmaya katkı sağlamaktadır.

Malzemeler doğada hazır halde bulunan hammaddelerin işlenmesi sonucu elde edilir. Seramik malzemenin ham maddesi de doğada bulunan mineral kökenli yararlı özellikteki hammaddelerdir. Yer kürenin katmanlarında bulunan mineral hammaddeler jeolojik, kimyasal ve fiziksel süreçler sonucunda oluşmaktadır (Hacıoğlu, 2019, s.103). Maden ocaklarından çıkartılan seramik hammaddeleri işletmelerde belli aşamalardan geçtikten sonra plastik, sulu ve kuru olmak üzere işlenmiş üç farklı türde çamur üretilir. Hammaddelerin çıkarıldığı bölge ve yataklar da çamurun cinsini belirleyen etkenler arasındadır. Şekillendirme yapılırken çamurun cinsine, türüne ve bileşenlerine uyumlu teknikler seçilerek uygulamalar yapılmaktadır.

Seramik çamurunun içeriğindeki özlü ve özsüz hammaddelerin oranı çamuru biçimlendirme, kurutma ve pişirme süreçlerindeki etkisi önemlidir. Özellikle çamuru biçimlendirirken içindeki özlü hammaddelerin fazla olması çamurun plastikliğini artırırken özsüz hammaddelerin fazla olması plastiklik özelliği azaltır. Özlü seramik hammaddesi su ile yoğrulup kolay şekil verilirken, özsüz seramik hammaddesi tam tersi su ile temasında şeklini koruyamaz, dış etkilere karşı dayanıksız ve kolayca dağılma

eğilimi gösterir. Yine kuruma aşamasında çamurun kuru direnç ve kuru küçülme değerleri özlü ya da özsüz olmasına bağlı değişiklikler gösterir.

Şekillendirilmesi tamamlanan çamurun kurutma işlemi içindeki suyun buharlaşmasıyla gerçekleşir. Kuruma süresi çamurun türü, bileşenleri ve kalınlığına göre değişir. Bunların haricinde dış etmenlerde kuruma süresini hızlandırır veya yavaşlatır. Havanın sıcaklığı, nem oranı veya hava akımı gibi durumlar kuruma sürecine etki eder. Seramiğin pişirilmesine kadar yürütülen tüm aşamalar kontrollü bir şekilde yapılmalıdır aksi durumda kuruma ve pişirme aşamalarında deformasyonlar ortaya çıkar.

Seramik çamuru şekillendirildikten sonra kurutulması ve ardından en az bir kez (elde edilecek ürün özelliğine göre iki veya daha çokta olabilir) pişirilmesi gereken bir malzemedir. Çamur kuruma aşamasında kısmen dayanıklılık kazanırken asıl dayanıklılık özelliğini pişirimden sonra oluşturur. Bu özelliklerinden dolayı bir nesnenin seramik olarak tanımlanabilmesi için pişirilmiş olması gerekmektedir.

Bu aşamalardaki tüm işlemler seramik çamurunu diğer malzemelerden ayırarak özgünlüğünü ortaya çıkartır. Bu da seramik çamurunun sadece pişirim sonrasını değil pişirim öncesi aşamalarında malzemenin özelliklerinin sınırsızlığını ve zenginliğini ortaya koymaktadır.

3.2. Tarihsel Süreç İçinde Çamurun Pişirilmeden Kullanımı

İlk çağlardan günümüze toprak, insanların ihtiyaçlarını karşılayan en zengin kaynak olmuştur. Çanak-çömlek gibi kullanım eşyalarında, taşıma ve saklama kaplarında, heykelcikler ve mühürler gibi birçok nesnenin üretiminde toprak kullanılmıştır. Toprağın kullanımı ve seramiğin üretimi çok eski bir geçmişe sahiptir. İnsanoğlu çamuru ilk şekillendirmeye başladığında önce suyu ve toprağı sonra ateşi kullandı. Bu üç malzemenin bir araya gelmesi ve yaratıcılığın da kullanılmasıyla insanlık tarihi açısından seramik sanatının doğumu olarak tanımlanmaktadır (Acartürk, 2012, s.2).

Seramiğin doğa şartlarına karşı dayanıklı ve uzun ömürlü bir malzeme olması Arkeoloji ve Tarih bilimlerinde seramiği özel bir yere konumlandırır. Ateşin keşfedilmesi ve kontrol altına alınarak kullanılmasından sonra rastlantı sonucu çamurunun ateşe düşüp sertleşip dayanıklılık kazandığı fark edilmiş ve sonraki zamanlarda pişirilerek kullanımı yaygınlaşmıştır. Bu doğrultuda seramik eski dönemlere ait bilgiler veren ve insanlık tarihine ışık tutan en önemli malzeme olmuştur.

Son yıllarda yapılan araştırmalarda Üst Paleolitik Çağa ait pişmiş ve pişmemiş çamurdan şekillendirilmiş figürlere rastlanılmıştır. Araştırmalarda çamurun, mağaralarda bulunan duvar resimlerinde pigment olarak kullanıldığı, dini törenlerde kullanmak için insan ve hayvan figürlerin biçimlendirilmesinde, ocakların yapımında ve mimaride saman katkılı tuğlaların yapımında kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca Fransa'daki Tuc d'Audoubert mağarasında yaklaşık M.Ö. 12.000 yılına tarihlenen pişirilmemiş çamurdan bizonlar keşfedilmiştir (Öney, 2015, s.4).



Görsel 15: Tuc d'Audoubert Mağarasındaki Bizon Heykeller

Kaynak: <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/tuc-daudoubert-cave.htm> Erişim Tarihi: 20/11/2023

Çok uzun bir geçmişe sahip seramik, işlevsel özelliğinden dolayı tarih içinde çoğunlukla pişirilerek kullanılmış fakat pişirilmeyen dönemlerde de havada ve güneşte kurutup dayanıklılık kazandırılarak kullanılmıştır. İnsanoğlu yaşamının her alanında ihtiyacına yönelik olarak çamura şekil vermiş ve pişirim yapmadan gerek barınma maksatlı kerpiç tuğla yapımında gerek inanç gereği heykel yapımında gerekse düşüncelerin aktarımında kullanmıştır.

Son yüzyılda ise çağdaşlaşma süreciyle birlikte malzemeye ve sanata olan yaklaşımlarda değişimler olduğu bilinmektedir. Seramik çağın gerekliliğine göre şekil alarak günümüze kadar farklı disiplinler içinde gelişim göstermiş ve sanat alanlarında da ifade aktarımında tercih edilen malzeme olmuştur. Özellikle pişmemiş çamurun yapısal özelliklerinin ve üretim çeşitliliğinin sunmuş olduğu imkânlar, sanatçılar tarafından malzemeye has sanatsal üretim ve kullanım yöntemleri geliştirmesine olanak sağlamıştır.

Sanatsal üretimde malzeme ile kavramsal düşünce arasındaki ilişki her zaman önemli olmuştur. Kavramsal düşünce ile arasında güçlü ilişkiler kurulan seramiğin disiplinler arası kullanılmaya başlanmasıyla ifade biçimlerinde yeni yöntem arayışlarına gidilmiş, bu aşamada seramik çamurunun pişirim öncesi süreçleri sanatsal ifade aracına dönüşerek çağdaş sanatta yer almaya başlamıştır.

3.3. Çağdaş Sanatta Seramik Çamurunun Pişirilmeden Kullanımı

Sanat tarihi içinde eserlerin binlerce yıl dayanması ve korunması önemli olmuş fakat yirminci yüzyılın değişen sanat anlayışında kalıcılık kimi zaman desteklenmiş kimi zamanda kalıcı olmanın dışında farklı tutumlar benimsenmiştir. Seramiğin de pişirim sonrasında kazandığı dayanıklılık sonucu kalıcılık sağlayan malzemelerden biri olarak arkaik dönemlerden günümüze kadar özellikle kullanıldığı bilinmektedir. Ancak kalıcı olmasının dışında seramik, düşüncelerin aktarıldığı bir araç olarak birçok çağdaş sanat disipliniinde kullanılmaya başlanmıştır. Nitekim gündelik nesne konumunda iken çağdaş sanat malzemesi olma yolunda yapıbozuma uğratarak yoruma açık yeni deneyimlere dönüştürülmüştür.

İşlevsellikten uzaklaştırılan seramiğin aynı zamanda pişirim aşaması da aradan çıkartılınca kavramsallığı daha öne çıkmaya başlamıştır. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra enstalasyon, performans gibi yeni ifade biçimleriyle kurgulanan sanat hareketlerinde geçicilik söz konusu olmaya başlamış ve malzeme odaklı geçiciliğin vurgulandığı çalışmalarda da seramik çamurunun ham olarak kullanımına yer verildiği gözlemlenmiştir.

Klasik seramik anlayışının dışında kavramsal ifadeyi güçlendirmek aktarmak adına seramik çamurunun pişirilmeden kullanımıyla yeni bir dil yaratılmaktadır. Seramik sanatında pişirilmemiş çamur nitelendirirken genellikle yaş çamur ifadesi kullanılmaktadır. Burada genellikle plastik kıvamdaki seramik çamuru kastedilmektedir (Canbolat, 2021, s.1448).

Yaş çamurun içindeki nem oranı korunmadığı sürece bünyedeki su miktarı azalmaya başlar ve kuruma gerçekleşir. Çamur yaş iken şekil verilebilir ve kuruma gerçekleşikten sonra çamura hem şekil verilemez hem de darbelere karşı dayanıksız olduğu için bu noktada dış etmenlere bağlı çamurda zaman içinde çatlama, kırılma, yamulma, çözülme ve dağılma gibi fiziksel bozulmalar ortaya çıkar.

Seramiğin biçimlendirilip pişirim öncesi kurutulmasına kadar geçen tüm süreçlerde müdahale ile süreci tersine döndürmek mümkündür, başka bir ifade ile çamurun pişirilmeden önceki her aşaması onun geçici durumuna da işaret eder.

Tercih edilen çamurun sıvı ya da katı olmasına bağlı, istenilen nem oranı, şekillendirmiş formun et kalınlığı, havanın ısısı gibi değişkenler aynı zamanda seramik çamurunun kendi doğal iç sürecinin de varlığını vurgular. Bu durum, çamurunun süreçselliği olarak da tanımlanabilir. Sanatçı da çamurda zaman içinde yaşanan bu fiziki değişimlerden faydalanarak çalışmalarında geçicilik kavramını güçlendiren ilişkiyi kullanabilir. Çamurda yaşanan çatlama, kırılma vb. fiziki değişim ve bozulmalar klasik seramik üretiminde istenmeyen, olumsuz durumlara karşılık gelmesine karşın sanatçıyı bilinçli tercih ederek kullandığında ise malzemenin özünü algılamaya yönlendirmektedir.

Seramik çamurunun kuruması, kırılması ve suda çözülmesi gibi fiziksel özellikleri çağdaş sanatta esin kaynağı olarak geçici durumların aktarılması ve vurgulanmasında sıklıkla tercih edilen bir malzeme olduğunu da göstermektedir.

3.3.1. Çamurun Kuruma Özelliğinin Kullanımı

Seramik çamurunun fiziksel özelliklerini çeşitli yöntem ve biçimlerle ele alan sanatçılar çamura özel uygulama geliştirip sanatsal deneyim olarak sunmaktadırlar. Seramik çamuru ister katı ister sıvı olsun, bünye içindeki su oranı havanın ısısına bağlı olarak değişim göstermekte ve ısı arttıkça bünye kurumaya geçmektedir. Ortamın sıcaklık ve soğukluk dereceleri kuruma hızını değiştirmekte ya da yavaşlatmaktadır. Bu değişkenler sanatsal sürecin bir parçası olmaktadır.

Dünya çapındaki koleksiyonlarda ve müzelerde çalışmaları bulunan sanatçı Jim Melchert'in, seramik, heykel, fotoğraf ve performans sanatına kadar çeşitli alanlarda çalışmaları bulunmaktadır. Deneysel çalışmalar yapan sanatçı "Değişimler: Sıvı Çamur ile Bir Performans" (Changes: A Performance With Drying Slip) (1972) adlı performansı ile çamurun kuruma sürecini ele almaktadır. Sıvı çamurla gerçekleştirilen performansta gönüllü katılımcılar başlarını sıvı çamur dolu kovaya batırdıktan sonra bir grup buz bloğunun etrafında, bir grup da kömür ateşinin etrafında konumlanan banklara oturup kuruyana kadar beklemektedirler. Kayıt altına alınan performansta çamurun kuruma süresinin, bulunan ortama ve kişinin vücut ısısına göre nasıl değiştiği gözlenmektedir.

Sıvı çamurun akışkanlığı, bedeni tamamen örtmesi ve kurumaya yatkınlığı, performansın oluşum sürecine katkı sağlamaktadır.



Görsel 16: Jim Melchert, Değişimler: Sıvı Çamur ile Bir Performans (Changes: A Performance With Drying Slip), 1972

Kaynak: <https://jimmelchert.com/portfolio-items/changes/> Erişim Tarihi 28/08/2023

Melchert bu deneyimi için başını tamamen kaplayan çamurdan dolayı yakından işittiği, nefesin, kalp atışın, sinir sistemi gibi bedene ait iç seslerin şaşırtıcı olduğundan bahseder (Harrod, 2009). Bedenden duyulan sesler yaşamın anını fark ettirirken, çamurun kururken bedende hissettirdiği gerilim ve çatlamalar ise yaşamın geçtiğini anımsanmaktadır. Sanatçı yaptığı bu deneyim ile bir çeşit meditasyon etkisinde katılımcının içinde olduğu ana dikkat çekmektedir.

Çevresel sanat alanında çalışmalar yapan Andy Goldsworthy, doğa bilincini yine doğa kaynaklı malzemelerle geçici düzenlemelerle anlatmaktadır. “Beyaz Duvarlar” (White Walls) (2007) isimli çalışmasında mekân olarak galeri salonunu tercih eden sanatçı, mekânın duvarlarını seramik çamuru ile sıvayarak kaplamaktadır. Zamanla çamurun kurumasıyla yüzeyde çatlaklar meydana gelir ve duvardan dökülmeler başlar. Sanatçının önce inşa edip sonra doğal yıkım sürecine bıraktığı çalışmada çamurun sürece bağlı değişimi izlenmektedir.



Görsel 17: Andy Goldsworthy, Beyaz Duvarlar (White Walls), 2007

Kaynak: <https://www.galerielelong.com/exhibitions/andy-goldsworthy3/installation-views?view=slider#3> Erişim Tarihi 01/06/2021

Malzemelerle temas ve dokunma yoluyla çalışmayı seven Goldsworthy'e göre seramik çamuru işlenmesi kolay ve terbiye edilebilir bir malzeme, ancak doğanın malzeme üzerindeki güçlü etkisinden dolayı öngörülemeyen niteliklerinin ortaya çıktığını belirtmektedir. Çamurun kuruduktan sonra çatlayıp nasıl düşeceği gibi belirsizlik içeren süreçleriyle daha çok ilgilendiğini ifade etmektedir (Maddocks, 2014). Doğanın işleyiş mantığının keşfedildiği çalışmada yenilenme ve yok oluş gibi döngüsel süreçlerle, zamanın doğa üzerindeki geçici etkisine vurgu yapılmaktadır.

Ülkemizin tarihsel ve kültürel mirasından ilham alan seramik sanatçısı Burçak Bingöl, seramik sanatına ait süsleme ve dekor kavramlarına farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Doğu ve batının izlerinin taşıdığı “Mitos ve Ütopya” başlıklı sergisinde “Yaşanacak Altın Çağların Sonuncusu” (2017) isimli çalışmasında deneysel bir uygulama gerçekleştirmiştir. Geleneksel motiflerden oluşan çiçekleri galeri duvarına çamur ile çizerek, çamurun kurummasını ve dökülmesini ön görüp sergi boyunca malzemeyi kendi sürecinde bırakmıştır.



Görsel 18: Burçak Bingöl, Yaşanacak Altın Çağların Sonuncusu, 2017

Kaynak: <https://www.burcakbingol.com/mythos-and-utopia> Erişim Tarihi 21/08/2023

Sanat pratiğinde tarihin izlerini yorumlayan sanatçı bu sergisi için mitosa, eskiye yeni bir gözle bakan ve çini süslemelerinin yeniden ele alınmasıyla kendi ütopyasını oluşturduğunu belirtiyor. Seramiğin geleneksel form anlayışına alternatif bir biçim dili oluşturmak için ölçek ve biçimleri değiştirip, denemeler yaptığı söyler. Sergideki çiçeklerin ise insan faaliyetinin olmadığı alanlarda kendiliğinden büyümesi gibi kültürel doğanın gerçek doğayla kaplanmış izlenimi verdiğini ve bununda zamansallık çerçevesinde algılanarak her şeyin geçici olduğunun hatırlatıp varlığı daha anlamlı kıldığını düşünmektedir (Aktuğ, 2017).

Hem endüstriyel tasarımcı hem de sanatçı olan Piet Stockmans, endüstriye yönelik tasarladığı sofa takımlarından, porselen malzemeden enstalasyon çalışmaları yapmaktadır. Porseleni klasik kullanımının dışında mekânsal yerleştirmelerde kullanan sanatçı, eserlerinde malzemenin hafızasına vurgu yapan çağdaş bir yaklaşım kurgulamaktadır. 2018 yılında eski maden ocağı binasında gerçekleştirdiği çalışmada zemindeki çukurları sıvı çamurla doldurmaktadır. Çukurlara dolan çamurun bir süre sonra kurummasıyla oluşan çatlaklar, çamurla tamirat edilen alanların uzun süreli dayanmayacağını göstermektedir. Stockmans, tamirat mesajı içeren bu çalışmasında malzeme üzerinden eleştirel bir ifade sunmaktadır.



Görsel 19: Piet Stockmans, Sıvı Porselen Çamur Çalışması, 2018

Kaynak: <https://tlmagazine.com/piet-stockmans-porcelain-reincarnation/> Erişim Tarihi 31/08/2023

Çalışmalarının çıkış noktasının malzemeler, yaptığı araştırmalar ve bunlardan doğan eylemler olduğunu belirtmektedir (Kumar, 2022). Birlikte yürüttüğü endüstriyel ve sanatsal çalışmalarında, porselen çamurunun sınırlarını zorlayarak, geçici ve deneysel yaklaşımlar ortaya koymaktadır.

Sıvı çamur ile mekânsal yerleştirmeler yapan bir diğer seramik sanatçısı Danijela Pivašević-Tenner'dir. Sanatçı, gündelik nesneleri farklı bir bağlama yerleştirerek işlevini ortadan kaldırdığı “Bulunan Nesneler” (Found Objects) (2018) isimli çalışmasında sıvı çamuru temel malzeme olarak kullanarak evin merkezinde yer alan oturma odasındaki, mobilyalar, dekorlar, tabaklar gibi gündelik nesneleri sıvı çamurla kaplamaktadır. Sıcaklık, hava, zaman gibi durumlardan etkilenererek, deformasyona uğrayan çamurla geçici bir ortam yaratmaktadır.



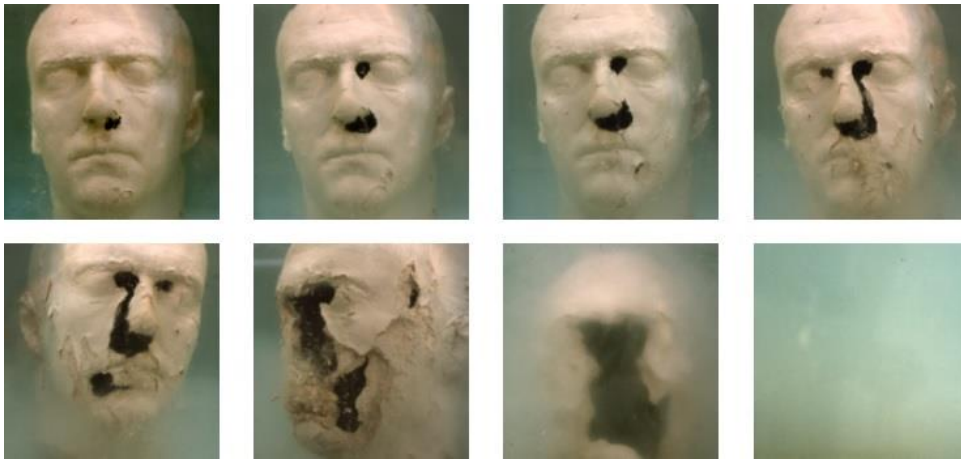
Görsel 20: Danijela Pivašević-Tenner, Bulunan Nesneler (Found Objects), 2018

Kaynak: <https://www.indianceramicstriennale.com/new-index-50> Erişim Tarihi 01/06/2021

Sanatçı günlük nesnelerin değerini ve onlarla olan ilişkimizi sorgulatırken, seramik çamurunu pişirmeden kullanmasıyla da sergilenen bir çalışmanın korunmasının ne ölçüde gerekli olup olmadığını düşündürmektedir. Hayat felsefesini çevreyi korumak üzerine şekillendiren Pivašević-Tenner, kariyerinin ilk başlarında seramiğin fırınlanmasına şüpheli yaklaştığından dolayı zaman içinde pişirim yapmayı azaltıp çalışmalarında seramik çamurunu ham olarak kullanmayı tercih etmiştir. Bu kararı vermesinde en önemli etkenin çamurun ıslandığında geri dönüştürülüp tekrar tekrar kullanılabilir olmasıdır (Stojanović, 2019).

3.3.2. Çamurun Çözünebilir Özelliğinin Kullanımı

Doğası gereği seramik çamuru su ile şekillendirilirken yine su ile deforme edilebilmektedir. Seramik çamurunun fiziksel özelliklerini sanatsal bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılardan David Cushway, çamurun su içindeki değişimini kavramını aktarmada yorumlamıştır. Yaşamın ve ölümün sorguladığı “Süblimasyon” (Sublimation) (2001) adlı video çalışmasında, çamurdan yapılan sanatçının orijinal boyutlardaki başı, su dolu kaba bırakılarak zaman içindeki çözülmesi izlenmektedir. Çalışmada yok oluş sürecinin insan bedeni üzerinden sunulması, izleyicinin kendi yaşamıyla bağ kurarak ölüm gerçeği ile yüzleştirilmesi istenmektedir. Videonun sürekli tekrar etmesi ile yaşam döngüsüne işaret edilmektedir. Kavramsal olarak yaşamın geçiciliğinin ele alındığı çalışmada bir yandan da kullanılan malzeme ve sunuş biçimi ile yapıtın geçici durumu öne çıkmaktadır.



Görsel 21: David Cushway, Süblimasyon (Sublimation), 2001

Kaynak: <https://www.davidcushway.com/sublimation/> Erişim Tarihi 01/10/2021

Cushway sanat pratiğinde tema olarak yaşam ve ölümün sürekli döngüsünü ele aldığını ifade etmektedir. Bunu da çoğunlukla inançlar, kişisel deneyim ve kolektif insan deneyimleri üzerinden anlatmaktadır. Mevcut seramik söylemi içerisinde geleneksel olarak tanımlanabilecek olanın dışında fikir ve kavramlarını yeni ve zorlu formlar içinde temsil etmeye çalışmaktadır (Cushway, t.b.).

Çağdaş seramiğin yaratıcı yönlerini keşfeden sanatçılardan Wilma Bosland, çamurun su ile etkileşimini çalışmalarında kullanmaktadır. Sanatçı çömlekçi tornasında şekillendirdiği formları deforme ederek etkileyici biçimler oluşturuyor. Sanatsal bir ifade ile yaklaştığı seramik çamuruna “Pieta-Dönüşüm” (Pieta-Transformation) (2010) adlı çalışmasında odak noktası form üretim sürecinin dramatik bir şekilde tahrip edilip yok oluşudur. Meryem Ana’nın yas tuttuğu sahnenin tasvirini yaptıktan sonra et görünümünde şekillendirilmiş çamuru suyun içine bırakarak çözülmesini sağlamaktadır. Bu aşamada beden parçalarını temsil eden çamurun sudaki dönüşüm süreci hem bedenin hem de malzemenin geçiciliğini öne çıkarmaktadır.



Görsel 22: Wilma Bosland, Pieta-Dönüşüm (Pieta-Transformation), 2010

Kaynak: [http://www.wilmabosland.nl/wilma_big.php?img=recidency-](http://www.wilmabosland.nl/wilma_big.php?img=recidency-1.jpg&oms=presentation%20%27Pieta%27,%20work%20in%20progress%20,%20recidency%20Neumunster,%20International%20Ceramic%20Symposium,%20%20theme%20Transformation%202010)

[1.jpg&oms=presentation%20%27Pieta%27,%20work%20in%20progress%20,%20recidency%20Neumunster,%20International%20Ceramic%20Symposium,%20%20theme%20Transformation%202010](http://www.wilmabosland.nl/wilma_big.php?img=recidency-1.jpg&oms=presentation%20%27Pieta%27,%20work%20in%20progress%20,%20recidency%20Neumunster,%20International%20Ceramic%20Symposium,%20%20theme%20Transformation%202010) Erişim Tarihi 28/08/2023

Sanat tarihinde evrensel bir tema olan Meryem Ana tasviri ile bir yaşamın ağır kaybının bilincine varılan o anın izleri ritüel şeklinde sunulmaktadır. Sanatçı çamurdan ruhu olan bir nesnenin zamanı geldiğinde geri dönüş sürecini görünür kılmak istediği için çalışmayı gerçekleştirdiğini dile getirmektedir (Bosland, 2010).

Doğanın unsurlarından ilham alan ve sanatını heykel, fotoğraf, enstalasyon, performans biçimlerinde ortaya koyan sanatçı Jason Lim, seramik çamurunun bilinen yönlerine farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. “Natürmort Serisi” (Still/Life Series) (2013) adlı çalışmasında seramik formların değişimi izlenmektedir. Seri olarak üretilen formlar pişirimi yapılmadan camdan oluşan fanus içerisine yerleştirildikten sonra üzerine su eklenmektedir. Su temasıyla oluşan formların değişimi haftalara yayılarak süreç izlenilmektedir.



Görsel 23: Jason Lim, Natürmort Serisi (Still/Life Series), 2013

Kaynak: <https://www.jasonlimartist.com/ceramics.html> Erişim Tarihi 29/08/2023

Natürmort geleneğini üçboyutlu olarak ele aldığı çalışmasında, durgunluktan harekete, sağlamlıktan kırılmalığa, kalıcılıktan geçiciliğe, monokromdan renge, ışıktan gölgeye gibi birbiriyle çelişen durağanlık ve hayat içeren kavramları sorgulatmaktadır (JCCB, t.b.). Doğal olaylar ve doğal manzara dahil olmak üzere pek çok farklı kaynaktan ilham alan sanatçı, doğayla rekabet etmeden ancak sınırlarını zorlayarak yeni malzeme ve süreçler aramakla ilgilendiğini ifade etmektedir (Artists24, t.b.).

Seramik çamurunun su ile birlikte değişim sürecini izleyiciye sunan sanatçılarından biri de Juree Kim'dir. Çalışmalarının konusunu günlük hayattan etkilendiği sahnelerden oluşturan sanatçı, “Manzara” (Landscape) (2015) isimli çalışmasında kentsel dönüşüm nedeniyle yıkılan evleri ve o yerleşim yerlerinin tarihsel dokularının silinip yok oluşunu anlatmaktadır. Mimari yapıların modellerini en ince detaylarına kadar gerçekçi şekillendirdikten sonra su ile temas ettirerek yapıların çöküp yıkılmasını sağlamaktadır. Malzemenin doğal sürecine göre gerçekleşen yıkım izleyiciye aktarılması adına kayıt altına alınarak geçici durum sunulmaktadır.



Görsel 24: Juree Kim, Manzara (Landscape), 2015

Kaynak: <https://garlandmag.com/article/online-exhibition-intimate-immensities/> Erişim Tarihi 30/08/2023

Zaman kavramını sorgulayan çalışmalar yapan sanatçı hem doğal çevrenin hem de kentsel çevrenin geçici ve değişen doğasıyla ilgilendiğini ve çalışmalarında toprak, kil, su, ışık, doğa, kentsel çevre gibi unsurların yer aldığını belirtmektedir. Bu amaçla zamanın ve fiziksel dünyanın geçiciliğini anlatmak için çamurdan yaptığı evleri bir metafor olarak kullanmaktadır (Crimson Earth, t.b.). Sergilenen bu deneyim, varoluşun geçici doğasını yaşamın içinde karşılaşılan yıkıcı olaylar üzerinden ele alınarak izleyici ile duygusal bağlantı kurulmaktadır.

3.3.3. Çamurun Kırılabilirlik Özelliğinin Kullanımı

Seramik çamuruna has özellikler sanatçıların hayal gücüyle öne çıkarak sanatsal bir ifadenin içinde yer alır. Seramik çamuru hava ile temas ettiği sürece kuruyup yapısı hassaslaşarak kırılabilirlik özelliği göstermeye başlar. Seramik üretiminde olumsuz bir durum olarak nitelendirilen kırılabilirlik, çağdaş sanatta yeni ifade biçimlerine dönüşmektedir. Çağdaş sanatın ülkemizdeki önemli isimlerinden Handan Börüteçene, arkeolojiye ve doğaya olan ilgisi, sanat pratiklerini bu çerçevede sürdürmeye yöneltmiştir. “Kır-Gör” (1985) adlı düzenlemesinde Anadolu’daki ilk ev modelinden esinlenerek oluşturulan alanda teknolojik aletler, gazete, para, gündelik eşyalar ve çekiç ile birlikte Hitit çivi yazısıyla “Kır-Gör” yazılı pişmemiş seramik tablet bulunmaktadır. İzleyiciyi müdahalesine bırakılan seramik tabletlerin kırılmasıyla içlerinden belirli yönlendirmelerin olduğu nesneler çıkmaktadır. İnteraktif katılımın gerçekleştiği

enstalasyonda sanatçı gündelik hayatta kullanılan nesnelerin tarihsel karşılıklarını sorgulatarak, geçmiş, bugün ve gelecek arasında kültürel bağlara atıfta bulunmaktadır.



Görsel 25: Handan Börüteçene, Kır/Gör, 1985

Kaynak: <https://handanborutecene.com/portfolio-item/kir-gor-kirma-gor/> Erişim Tarihi 28/08/2023

Börüteçene, Anadolu uygarlıklarına kadar uzanan sanat pratiğinde biçimi ve uygulaması açısından dönemin sanat ortamında farklı ve yeni sayılabilen bir çalışma sunmuştur. Seramik sanatında alışagelmış sınırların dışına çıkarak seramik çamurunu pişirmeden kullanmıştır. Aynı zamanda çağdaş sanat tarihimizde izleyici müdahalesine açık ilk yapıt olma özelliği taşımaktadır (Antmen, 2015). Katılımcıların, pişirilmemiş seramik tabletleri kırmalarıyla çalışmanın içine dâhil olup, malzemenin yapısal özelliklerini keşfetmeye olanak sağlamıştır.

Çamurda kırılma deneyimi sunan diğer bir seramik sanatçısı Phoebe Cummings, yerçekimine karşı duran anlayışı benimsemiş ve zamansallık barındıran çalışmalar yapmıştır. Meşher Sanat Galerisi'nde “Kalıpları Aşınca” isimli sergi için yaptığı “Süslü Zaman Dizimi” (Ornamental Chronology) (2019) adlı enstalasyonunda farklı çamurlardan şekillendirilmiş çeşitli cinslerden çiçekler tavandan iplerle asılı olarak durmaktadır. Sergi sonunda ipi kesilen çiçeklerin düşüp parçalanmasıyla istenilen malzeme ve kavram ilişkisi sağlanmaktadır. Sanatçı yaşamın gelip geçiciliğini pişirilmemiş çamurun kırılğanlığında göstermektedir.



Görsel 26: Phoebe Cummings, Süslü Zaman Dizimi (Ornamental Chronology), 2019

Kaynak: <http://www.phoebecummings.com/ornamental-chronology-mesher-istanbul-2019/fyclxrbdjowrxhieqfp7fz4ezx1er> Erişim Tarihi 22/08/2023

Çamurun yapısal ve fiziksel tüm özelliklerini kullanan Cummings için önemli olan süreçtir. Yoğun emek ve zaman harcayarak ürettiği eserlerini zamanın akışına bırakmaktadır. Geçiciliğe odaklanan sanatçı, çamurun kırılabilir, parçalanabilir gibi yok oluş süreçlerini en başında sahiplenmektedir. Malzemenin değişkenliği, sonsuz kez yeniden yapım potansiyeline sahip olması ve yaşama, ölüme ve insana dair bir şeyler söylemesi çamur ile çalışmaya çeken şey olduğunu dile getirmektedir (Canbolat, 2021, s.1450).

3.3.4. Çamurun Diğer Fiziksel Özelliklerinin Kullanımı

Seramik çamurunun fiziksel özelliklerini kullanma yöntemi eser ifade dilini güçlendiren en önemli etkenlerden biridir. Özellikle süreç odaklı çalışmalarda seramiğin birçok fiziksel yapısından faydalanılır. Seramik çamurunun teknik özellikleri üzerine kapsamlı araştırmalar yapan ve geliştirdiği teknikleri çalışmalarında kullanan Pekka Paikkari, büyük ölçekli kamusal sanat eserleri, enstalasyon, heykel, pano ve kültürel projelerle tanınmaktadır. 1. İngiltere Seramik Bienali için Stoke on Trent bölgesindeki maden ocağında gerçekleştirdiği “Kil Sözcükleri” (Clay Words) (2009) çalışmasında sıvı çamur ile araziye sözcükler yazarak malzemeyi alışagelmışin dışında kullanmıştır.



Görsel 27: Pekka Paikkari, Kil Sözcükleri (Clay Words), 2009

Kaynak: <https://taiderakentamisessa.fi/claywords/> Erişim Tarihi 31/08/2023

Sanatçının yere rastgele karıştırılarak yazdığı sözcükler, seramik endüstrisi ve çamur üretiminde uzun bir geçmişe sahip bölgenin seramik üretim sürecinde çalışanların etkileşiminden doğan sözcüklerden oluşmaktadır. Proje günümüzde üretimin durduğu bölgenin seramik geleneğine övgü niteliği taşımaktadır (Puranen, 2011). Malzemeyi iyi tanıyan sanatçı, arazide uyguladığı projesinde seramik çamuruna geleneksel bakış açısının dışında yaklaşmaktadır. Geçici olarak konumlandırılan projede kullanılan çamur zamanla dönüşerek yine o bölgenin toprağına karışmaktadır.

Seramik çamurunun temaya özgü kullanımını öne çıkaran diğer bir çalışma da J.J. McCracken'in "Açlık, Philadelphia-Ziyafet" (Hunger, Philadelphia-Banquet) (2010) adlı performans ve enstalasyondan oluşan projesidir. Toplumun temel ihtiyaçlarına yönelik farkındalık yaratmaya odaklanan çalışmada; besin kaynakların yetersizliği, açlık, gıda güvensizliği ve sorunlu bir beslenme çeşidi olan jeofaji* gibi konulara dikkat çekmektedir. Çalışmada seramik çamuru ile bedenleri kaplanan modeller, çamurdan yapılmış ve pişirilmemiş olan ekmek, sebze, meyve gibi gıda nesnelerini tüketerek performans sergilemektedirler. Aynı esnada salonda açlıktan dolayı bağırsaklardan gelen sesler dinletilmekte ve pişmiş ekmek kokusu yayılmaktadır.

* Jeofaji: Toprak yeme alışkanlığı (Tuğlacı, 1985, s.1292).



Görsel 28: J.J. McCracken, Açlık, Philadelphia-Ziyafet (Hunger, Philadelphia-Banquet) 2010

Kaynak: <https://www.jjmccracken.com/artwork/claywork-slideshow/1> Erişim Tarihi 21/08/2023

Sanatçı yaptığı bu projenin son aşamasında ise kullanılan çamuru dönüştürerek tabaklar üretir. Sonrasında bir grup kimsesiz çocuğa bu tabakların yüzeylerine yiyeceklerin resimlerini çizmelerini sağlar ve sonuçta yine kimsesiz çocuklara bağışlanması amacıyla tabakların satışı gerçekleştirilir. McCracken bu projesi için özünde insanları birbirine bağlayan bir beslenme çemberi olduğunu dile getirmektedir (McCracken, t.b.). Konuya küresel bir perspektiften bakan sanatçı birçok açıdan da projeye derinlik kazandırmaktadır.

Kişisel ifadenin aktarımında seramik çamurunun farklı özelliklerinin katmış olduğu zenginlik, sanatçıların çamura olan ilgisini arttırmaktadır. Bu sanatçılardan biri de çağdaş sanat kapsamında heykel, enstalasyon ve performansa yönelik çalışmalar yapan Kimsooja'dır. 2016 yılında yapmış olduğu "Zihin Arşivi" (Archive of Mind) adlı enstalasyon ve performanstan oluşan çalışmasında seramik çamuru kullanmıştır. İzleyici katılımıyla gerçekleşen çalışma, seçilen farklı renk çamurların küre haline getirilerek büyük oval bir masaya bırakılmasından oluşmaktadır. Masaya bırakılan kürelerin yuvarlanırken oluşturduğu seslerin, kurulan hoparlör sistemiyle ortamda yankılanması sağlanarak aynı zamanda katılımcıya işitsel bir deneyim de sunulmaktadır. Kürelerin hepsinin birbirinden farklı biçimlerde olması kişilerin bireysel eyleminden oluşan meditasyonu yansıtmakta ve katılımcıların yaratım sürecindeki geçici anlardan izler taşımaktadır.



Görsel 29: Kimsooja, Zihin Arşivi (Archive of Mind), 2016.

Kaynak: <http://www.kimsooja.com/works> Erişim Tarihi 29/08/2023

Kimsooja çalışmalarında günlük yaptığımız basit eylemleri, meditatif bir etkiye dönüştürerek sunuyor. Bu çalışmasında zihnimizi meşgul eden düşüncelerden arındırmak için çamurdan küre oluşturma deneyime odaklanarak yaratımın duygusal izlerini açığa çıkarmak istemektedir. Mükemmel bir küre oluşturma kolay olmadığından bahseden sanatçı, anlık bir tepkiyle ortaya çıkan küre oluşturma deneyimine herkesin dahil olmasının önemli olduğunu düşünerek bu projeyi yapmaya karar verdiğini dile getirmektedir. Her insanın kendine ait bir alanı ve zamanı olduğu düşüncesi çamur ile bedenlenmekte ve bir arada şekillendirilmesi ise bir çeşit kozmik alan yaratmaktadır (Kimsooja, t.b.).

4. BÖLÜM: UYGULAMALAR

Tez kapsamında araştırılan sanatçıların çalışmaları incelendiğinde, pişmemiş seramik çamurunun fiziksel özelliklerinin bilinçli kullanımının, sanatsal anlatıyı güçlendiren önemli bir etkene dönüştüğü görülmüştür. Bu bağlamda, kişisel uygulamalarda içeriğe uygun olarak ve geçicilik kavramını güçlendirmek amacıyla çamurun kuruma, suda çözülme, dağılma gibi fiziksel özelliklerini öne çıkaran yöntemler tercih edilmiştir.

Uygulamalarda geçicilik kavramı dört konu kapsamında işlenmiştir. İlk konu olarak iklim koşullarına odaklanılmış, uygulamalar Isı Ölçer I, II ve III isimleri ile iki ayrı şehirde ve üç farklı mekânda gerçekleştirilmiştir. Eski-Yeni başlıklı ikinci uygulama için seçilen çarpık kentleşme konusu da mimari yapılanmanın en yoğun olduğu şehir tercih edilmiştir. Yuva isimli üçüncü uygulamada ise barınma sorunu ve geçicilik durumunun ilişkisi üzerinden bir kurgu gerçekleştirilmiştir. Dördüncü olan son uygulamaya ise Açlık ismi verilmiş ve bu çalışmada beslenme konusu üzerinden zamanın geçiciliği işlenmiştir.

Çağdaş sanatta geçicilik kavramının işlenmesinde, pişmemiş seramik çamurunun tercih edilmesinin çamurun karakteristik özellikleriyle ilişkisinin ortaya koyulmasının amaçlandığı uygulamalar fotoğraf ve video ile kayıt altına alınarak sergileme süreçleri belgelenmiştir.

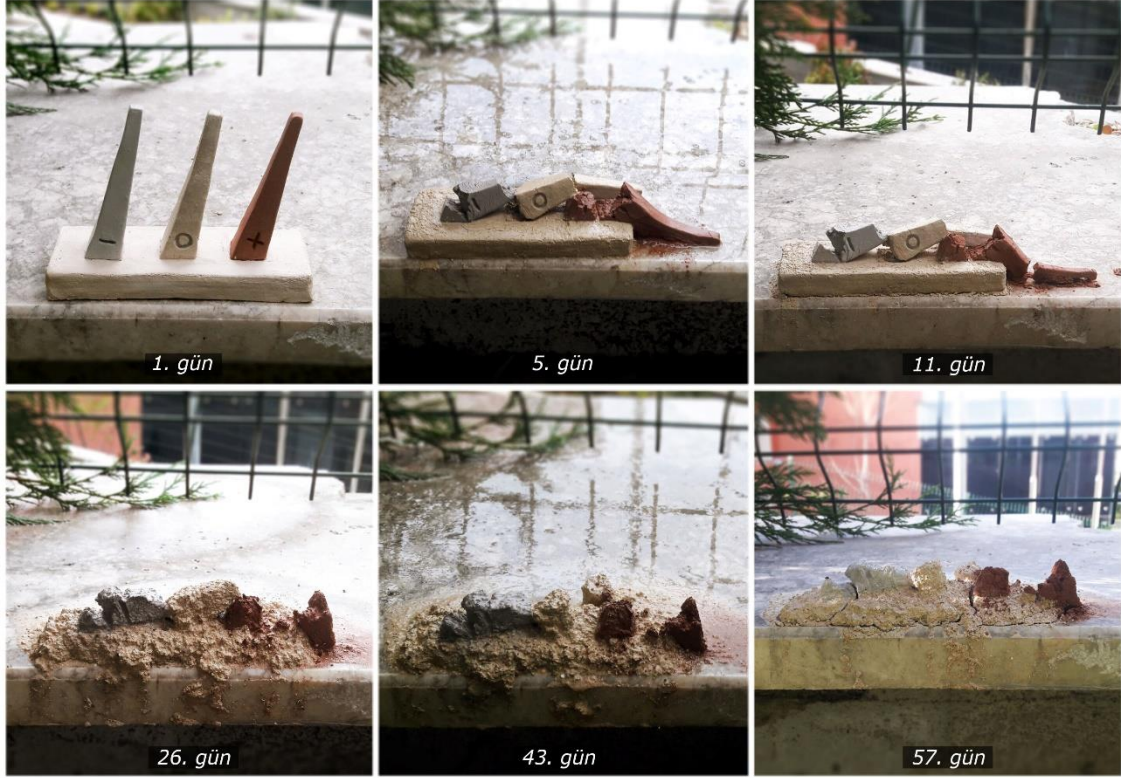
4.1. Isı Ölçer I, II, III

İklim koşulları, bilim insanları tarafından araştırılıp hassas cihazlarla ölçümler yapılarak belirlenmektedir. Seramik sektöründe de benzer bir yaklaşımla ölçüm birimleri kullanılmaktadır. Seramik çamurunun pişirilmesi esnasında, seramik fırınının gösterge ısıları ile fırın içi sıcaklığın aynı derecede olup olmadığını kontrol etmek amaçlı kullanılan ölçüm birimine seger piramidi adı verilir. Seger piramidinin çalışma prensibinde, fırın ısısındaki değişimler karşısında seger birimindeki eğim temel alınmaktadır. Pişirim esnasında fırında farklı raf ve bölgelere seger piramitleri yerleştirilir ve pişirim sonunda her bir piramit farklı açılarda eğim göstererek fırının içinde bulundukları yerin ısısı hakkında bilgi verir.

İklim koşullarının doğada nesneler üzerindeki geçici etkilerinin izlenebilmesi amacıyla yapılan bu uygulamada, fırın sıcaklığının belirlenmesiyle aynı motivasyonla hareket edilmiş ve seger piramidi formunda birimler oluşturulmuştur. Uygulama mekânı olarak, iklim koşullarının en çok hissedildiği yeşil alanın çok olduğu Sakarya ve bu şehre nazaran

yeşil alanın daha az olduğu İstanbul şehri tercih edilmiştir. İki şehirde toplamda üç farklı alanına dış mekânlara yerleştirilen seger piramitleri biçimindeki pişirilmemiş seramik çamurundan oluşan formlar, değişken hava koşullarına maruz bırakılmıştır.

Isı Ölçer I adlı çalışma için İstanbul ili Kâğıthane ilçesinde bir oyun parkı seçilmiştir. Görsel 30’da oyun parkının bahçesine yerleştirilen, farklı cins çamurlardan oluşan birimlerin on haftalık süreç içindeki değişimleri görülmektedir.



Görsel 30: Isı Ölçer I

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Isı Ölçer II adlı çalışmada farklı ebatlardaki birimler, yeşil alanı fazla olan ve hava değişikliğinin hızlı gözlemlenebildiği Sakarya Üniversitesi kampüsünün bahçesine yerleştirilmiştir. Görsel 31’de birimlerin on haftalık zaman içindeki güneş, rüzgâr ve yağmurun etkisiyle oluşan değişimleri görülmektedir.



Görsel 31: Isı Ölçer II

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Isı Ölçer III adlı çalışma ise Sakarya Üniversitesi kampüsünde bulunan Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi binasının pencere kenarına yerleştirilmiştir. Görsel 32’de birimlerin on haftalık zaman içindeki değişimleri görülmektedir.



Görsel 32: Isı Ölçer III

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Konu bağlamında oluşturulan birimlerin takip edildiği çalışmalar, mevsim koşullarının etkisi ve farklı mekânlarla kurulan geçici ilişki, kasım, aralık ve ocak aylarını kapsayan on haftalık zaman diliminde sürdürülmüştür. Çalışmaların mekânlara yerleştirilmesi itibariyle, maruz kaldıkları iklimsel değişiklikler gözlemlenerek fotoğraf ile kayıt altına alınmıştır.

Doğal ortamda kurutulması ile elde edilen birimler, yağmura, rüzgâra ve sıcak havaya karşı zamanla yenik düşmesiyle biçimleri deforme olmaya başlamaktadır. Daha sık yağış alan bölgeye yerleştirilen Isı Ölçer II'deki birimlerde çamurun neredeyse tamamının ayrıştığı gözlemlenirken, aynı süre içinde pencere kenarında bulunması dolayısıyla Isı Ölçer III'deki birimlerde henüz tamamen ayrışma olmadığı görülmektedir. Isı Ölçer I'de ise değişimin yağışa bağlı olarak daha yavaş devam ettiği gözlemlenmektedir.

Farklı mekânlarda gerçekleştirilen üç uygulamanın sonucunda, malzemenin mekânla kurduğu geçici ilişkide birimlerin sahip oldukları görünümün iklim şartları karşısında

kalıcılığını muhafaza edemediği görülmüş ve çamurun şekillendirilmeden önceki formuna dönme isteği de biçimin geçiciliğini anlatmak amacına hizmet etmiştir.

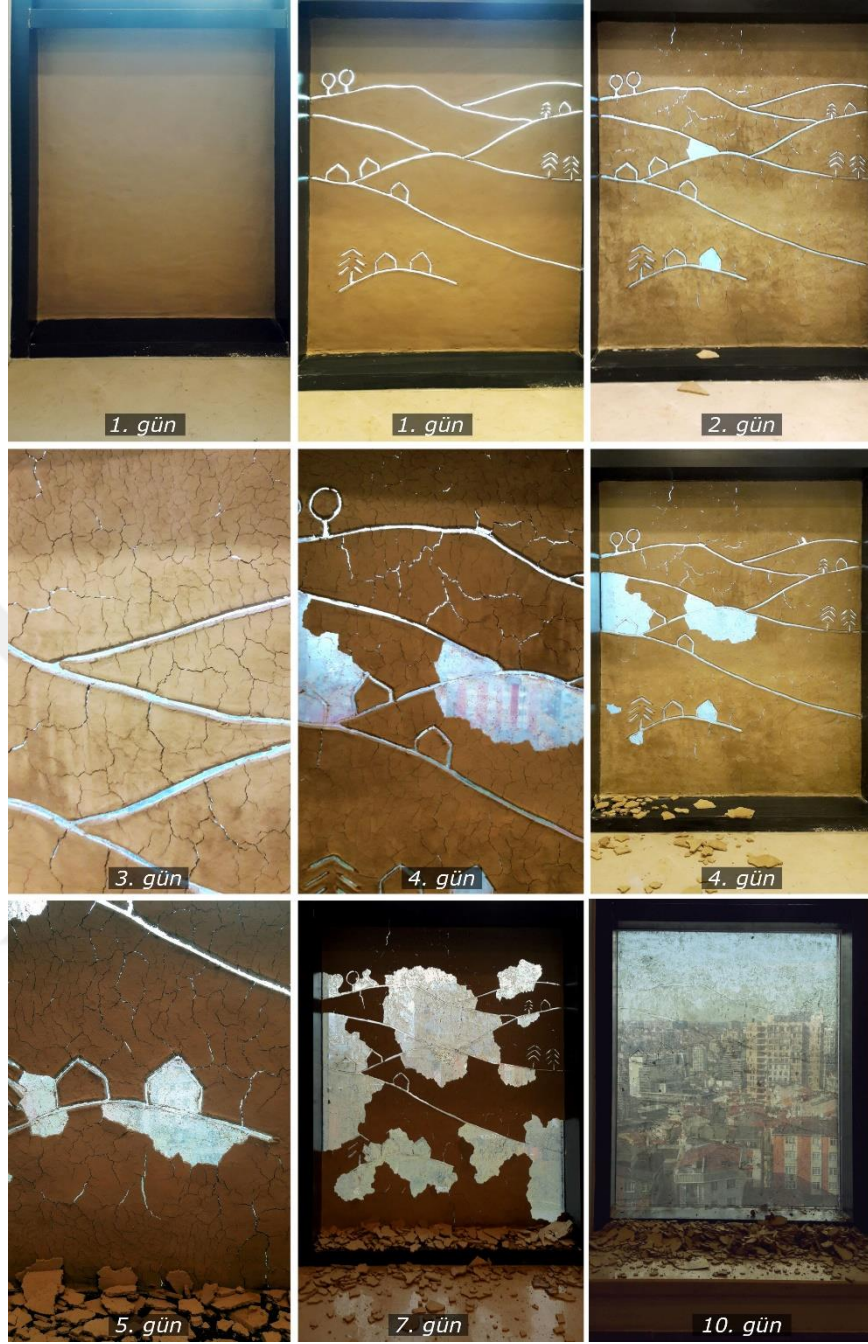
4.2. Eski-Yeni

Bu uygulamada konu olarak çarpık kentleşme seçilmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte iş, eğitim ve sosyal yaşam ihtiyaçlarının artmasıyla doğru orantılı olarak kırdan kente göç oranında artış gözlemlenmektedir. Şehirlerde gerçekleşen hızlı nüfus artışı beraberinde çarpık kentleşme olgusunun da hızla yayılmasına sebep olmuştur. Tarihe tanıklık eden şehirlerin bu yapılaşmadan olumsuz etkilenmeleriyle birlikte doğaya ve çevreye kalıcı zararları da oluşmaktadır. Ayrıca yerleşim alanlardaki canlı ve bitki türlerinde azalmalara neden olduğu bilinmektedir.

Ülkemizin büyük şehirlerinde son atmış yıldır kontrolsüzce bir kentleşme süreci yaşanmaktadır. Geçmiş zamanlarda çekilen kent fotoğrafları ile güncel görüntüler karşılaştırıldığında bu değişim daha iyi fark edilmektedir. Barınma ihtiyacını hızlı ve geçici olarak karşılamak amacıyla inşa edilen yapıların, kalıcı hale gelmesiyle, doğa ve kent estetiği üzerinde yarattığı olumsuz tavrın sonuçları görülmektedir.

Bu değişimi konu alan Eski-Yeni adlı uygulamada, İstanbul şehrinin Kâğıthane ilçesinde yer alan kurumsal bir binasının penceresinden, zaman içindeki kentleşmede görülen değişim, pişmemiş seramik çamurunun kuruma özelliğinden yararlanılarak yansıtılmaya çalışılmıştır.

Pencereye sıvanan çamurun üzerine, eski fotoğraflarda görülen henüz yerleşimin olmadığı alanlar çizgisel halde çizilerek, çamur değişim sürecine bırakılmıştır. Zamanla penceredeki çamurun kuruyup dökülmesiyle, günümüzdeki çarpık kentleşme adım adım gün yüzüne çıkmaktadır. Görsel 33'te uygulamanın on günlük süreç içindeki değişimi görülmektedir.



Görsel 33: Eski-Yeni

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

4.3. Yuva

Yeryüzünde var olan tüm canlılar, güvenlik ihtiyaçlarını karşılamak üzere kendi yuvalarını inşa etmektedir. Temel ihtiyaç olan barınma, doğanın sunduğu imkanların kalıcılığı ve geçiciliği üzerinden şekil almaktadır. Kurulan her yapı, her yeni medeniyet bir öncekinin yeryüzüyle olan geçici ilişkisinin üzerine kalıcı olma arzusuyla

yükseltilmektedir. Ancak, doğadan emanet alınan maddelerin zaman içinde, bozulma, değişme, dönüşme ve yok olarak yenilenme döngüsünü koruduğu bilinmektedir.

Yuva formlarından esinlenilerek gerçekleştirilen bu uygulamada var olma, yok olma, bozulma, değişme ve dönüşme gibi bağlamları merkeze alan bir tavırla geçicilik kavramı sorgulanmaktadır. Uygulama doğal yaşama uygunluk sağlaması adına mekân olarak Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesinin bahçesi belirlenmiştir. Öncelikle içine ve üzerine tohum eklenen çamur tornada şekillendirilip yuva biçimli formlar üretilmiş ve kurutulmuştur. Sonra açık alanda yerleştirilerek dış etkenlerin müdahalesine açık bırakılmıştır. Güneşte sertleşene kadar kurumaları, yağmur sularıyla deforme olmaları sonrasında aynı etkilere maruz kalmaları ve tohumların filizlenmeye başlaması ile devam eden süreçte yeni yaşam formlarına yuva olması ve en nihayetinde doğanın parçası olan çamurun tekrar kendi doğasına karışarak döngünün tamamlanması sağlanmıştır. Görsel 34’te uygulamanın iki aylık süreç içindeki değişimi görülmektedir.



Görsel 34: Yuva

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

4.4. Açlık

Endüstri devrimi ile beraber toplumsal hayatta görülen en önemli değişimlerden biride insanların çalışma saatlerinin artmasıdır. En temel ihtiyaç olan beslenme ihtiyacının karşılanması için ayrılması gereken zaman, çalışma hayatının kişisel zamana sarkan yorgunluğu sebebiyle azaltılmıştır. Bu sebeple mümkün olan en az sürede açlık duygusunun bastırılması için hızlı tüketim maddelerine olan ilgi artmıştır. Makarna, hızlı yapılabildiği için en sık tüketilen ve açlık duygusunun giderilmesinde en çok başvuru alan evrensel gıda maddelerinden biridir.

Çalışma saatlerinden geriye kalan kişisel zamanını olabildiğince tasarruflu kullanarak temel ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan insanoğlu en fazla zamanını, zamanın geçiciliği karşısında verdiği mücadeleye ayırmaktadır. Bu uygulama ile insanoğlunun zamanın geçiciliği karşısında verdiği mücadele, metaforik bir yaklaşımla makarna tüketimi üzerinden anlatılmak istenmektedir.

Seramik çamuru, makarna renklerine uygun olarak renklendirilmiş, sonrasında formlar şekillendirilmiş ve kurutulmuştur. Klasik makarna pişirme aşamaları uygulanarak makarna formları kaynayan su ile ve sekiz-on dakika ocakta pişirilmiştir. Görsel 35’de uygulamaların aşamaları görülmektedir.



Görsel 35: Açlık

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

* Video kaydına <https://m.youtube.com/watch?v=y-8E96lkYwE&t=4s> adresinden ulaşılabilir.

Piştirilmemiş seramik çamurunun kullanılması sayesinde, kaynayan suyun içinde çözülerek yok olan makarna formları ile zamanın geçiciliğine gönderme yapılmaktadır. Uygulamanın içeriği ile beraber uygulamanın süresinin kısalığının da geçicilik kavramının anlatısını kuvvetlendirdiği düşünülmektedir.

SONUÇ

Zaman içinde nesnelerde olumlu ya da olumsuz görülen değişimler üzerinden şekillenen geçicilik kavramı nesnel zaman anlayışının dışında kişinin bilinç akışında da hissedilebilen bir kavramdır. Geçicilik tanımının araştırılması sürecinde kavramın zamanla ilişkisinden dolayı zaman nedir sorusuna verilen cevaplar içinden tanımlara ulaşılmıştır. Fiziksel ya da zihinsel süreç içindeki bir durumun ifadesi olarak benimsenen yaklaşımlarda kavram özetle doğanın döngüsellliğini ve zamanın doğrusallığını üzerinde taşımaktadır.

Geçicilik kavramını, zıt anlamı olan kalıcılık üzerinden araştırıldığında elde edilen bulgular doğrultusunda, herhangi bir nesnenin yaşam döngüsünde fiziksel kalıcılığının mümkün olamadığı sadece nesnenin özüne ve dış etkenlerin durumuna bağlı kendine ait bir süresi olduğu ve bu süre farklarının da kalıcılığının temelini oluşturduğu anlaşılmıştır. Fiziksel kalıcılığının aksine zihinsel süreçlerde ise bellek ile sonsuz ve kalıcı olma anlayışı benimsenmiş ve zihinde tüm zamanların mevcut olduğu bununla birlikte deneyimlenen anların bellek ile sürekliliğinin sağlandığı ve bu bağlantıyla da zaman algısının olduğu anlaşılmıştır.

Zaman algısı üzerinden sentezi yapılan geçicilik kavramının sanat alanında yer alması aydınlanma dönemi ile başlayan özgürleşme hareketlerinde yenilik arayan sanatçıların tavrıyla şekillendiği sonucuna varılmıştır. Bu noktada bilim alanındaki buluşlar ve fotoğraf makinesi icadının etkisiyle genel zaman algısında değişikliklerin olması beraberinde zamanla ilgili kavramların da sanatsal düzlemde tartışılmasını gerekli kılmış ve yaklaşımın çağdaş sanat kapsamında değişim göstererek devam ettiği kabul görülmüştür.

Geçicilik kavramı tezin ikinci bölümünde çağdaş sanatın tarihsel akışında sanatçı çalışmalarının anlatısı üzerinden irdelenmiştir. Bu akış sürecinde geçiciliğin birçok sanat akımında ele alınan bir kavram olduğunun tespitiyle birlikte ağırlıklı olarak kavramın; yaşam ve ölümle ilişkilendirilen geçicilik ile sanat kurumlarına eleştiri içeren geçicilik olarak sınıflandırılmanın yapılabileceği iki yaklaşım dikkat çekmiştir. Bu saptamalara göre geçicilik kavramı ilk olarak klasik tuval resminde sorgulanmış, sonrasında ise performans ve enstalasyon biçimleri ile sürdürülmüş, fotoğrafın ve videonun kayıt ile kalıcı bir iz bırakacak olmasına bağlı olarak sergileme biçimleri çeşitlenmiştir.

Çağdaş sanat pratiklerinde yapılan araştırmada genel olarak geçiciliğin hem düşünsel hem de fiziksel olarak yorumlandığı tespit edilmiştir. Bu kapsamda kavramı en çok öne çıkartan yaklaşımların malzeme ile kurulan ilişki çerçevesinde fiziki gelişen süreçler olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, kullanılan malzemenin yapısal özelliği ile bulunduğu mekânın koşulları gibi çalışmanın birçok etmenler karşısında fiziki varlığının uzun süre koruyamaması sonucuna bağlanmaktadır. Maddenin fiziksel değişimine bağlı gelişip-geçici durumları içeren geçicilik kavramıyla arasında güçlü ilişki kurulabilecek en temel malzemenin de seramik çamuru olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda tezin üçüncü bölümünde kavramın anlatısının seramik çamurunun üzerinden yapılması çamurun pişirilmediğinde dış etmenler karşısındaki fiziksel değişimleri ve nihayetinde de çamurun tekrar doğaya yani asıl kaynağına dönüşme özelliği sayesinde çağdaş sanatta ifade gücünü arttıran bir malzeme olmasına dayandırılmıştır.

Seramik çamurunun şekillendirme aşamasında istenmeyen ve olumsuz gibi görülen; kuruma, kırılma, çözülme gibi fiziki etkilerle ortaya çıkan çamurun karakteristik özellikleri, sanatçıların yorumlarıyla görünür kılınmış ve anlam kazanmışlardır. Bu özelliklere göre sınıflandırılması yapılan çalışmaların, çamurdaki hal değişimlerin üzerinden sanatsal yaratıya dönüştürülmesi neticesinde seramik çamurunun kavramsal yönünün güçlendirildiği saptanmıştır. Geçiciliğin odak noktası olduğu sanatsal çalışmalarda çamurun tüm süreçlerinin fiziki değişimleri aynı zamanda sanat izleyicisi açısından tekrarı mümkün olmayan değişim süreçlerine tanıklık etmesine olanak sağlamaktadır.

Tezin son bölümünde yer alan kişisel uygulamalarda ise sanatçı çalışmaları referans alınarak geçiciliğin betimlenmesiyle kavramın daha fazla özümsemişi fark edilmiştir. Bu kapsamda ileride yapılacak kişisel uygulamalarda, bağlamın yürütülmesinde ve üretilmesinde bu araştırmanın işleyiş kurgusu temel oluşturacaktır. Araştırma sonucunda çağdaş sanatta ifade çeşitlerinin artmasına bağlı olarak seramik çamurunun pişirilmeden kullanıldığı çalışmaların da giderek attığı gözlemlenmiştir. Çamurun değişim ve dönüşüm yolculuğunu içeren performansı, sanata dair özgün bir dil yaratarak; mekân, izleyici, doğa, toplum ve gelecek ile bağlantıyı etkinleştirmektedir.

KAYNAKÇA

- Acartürk, B. (2005). *Konstrüktivizmin ve süprematizmin seramik sanatına etkileri* (Tez no. 162645) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Acartürk, B. (2012). Toprağın binlerce yıllık macerası. *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), 1-17.
- Akarsu, B. (1975). Apriori. İçinde *Felsefe Terimler Sözlüğü* (s.20). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akarsu, B. (1975). Noumenon. İçinde *Felsefe Terimler Sözlüğü* (s.126). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akarsu, B. (1975). Zaman. İçinde *Felsefe Terimler Sözlüğü* (s.191). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akın, E. (2005). *İronik olarak yaratı sorunsalı yapıt-zaman-uzam-sanatçı* (Tez No. 357534) [Sanatta yeterlilik eser metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Aktuğ, E. (2017, Şubat 24). Eskiye yeni bir gözle bakıyor. *Hürriyet*. <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/eskiye-yeni-bir-gozle-bakiyor-40376743>
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar* (2. baskı). Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2015). Hatırlamak sanatı: Handan Börüteçene. *Sanat Dünyamız*, (145), 60-92.
- Arcasoy, A. ve Başkırkan, H. (2020). *Seramik teknolojisi*. Literatür Yayıncılık.
- Aristoteles. (2001). *Fizik* (S. Babür, Çev.; 2. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2004). *Doğa bilimleri üzerine* (E. Günçe, Çev.). Morpa Kültür Yayınları.
- Artists24. (t.b.). Jason Lim. *Artists24 The Marketplace for Art*. https://www.artists24.net/jasonlim.html#google_vignette Erişim Tarihi 29/08/2023
- Augustinus. (2010). *İtirafılar* (Ç. Dürüşken, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Aydın, İ. ve Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve sanat ekseninde farklı yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 53-65.
- Bosland, W. (2010, Haziran 15). International ceramic symposium neumunster 2010: Transformation. *Wilma Bosland*. <http://wilmabosland.blogspot.com/2010/06/international-ceramic-symposium.html>

- Canbolat, A. (2021). Phoebe Cummings: Çamur, geçicilik, performans. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(67), 1447–1456.
- Cevizci, A. (1999). Herakleitos. *İçinde Felsefe Sözlüğü* (3. baskı.; s.411). Paradigma Yayınları.
- Clark, T. (2004). *20. yüzyılda sanat ve propaganda kitle kültürü çağında politik imge* (E. Hoşsucu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Crimson Earth. (t.b.). Juree Kim. *Crimson Earth*. <https://www.crimsonearth.co.uk/juree-kim> Erişim Tarihi 22/10/2023
- Cumming, R. (2008). *Görsel rehberler sanat* (A. I. Önel ve A. Çetinkaya, Çev.). İnkılap Kitapevi.
- Cushway, D. (t.b.). Bio/Statement. *David Cushway*. <https://www.davidcushway.com/bio-statement/> Erişim Tarihi 22/10/2023
- Danto, A. C. (2014). *Sanat nedir* (Z. Baransel, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Dauer, D. W. (1997). Nietzsche ve zaman kavramı (A. Tümertekin, Çev.). *Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi: Zaman 12'ye 1 Var*, (11), 83-100.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Felsefe nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk* (H. Yücefer, Çev.; 2. baskı). Otonom Yayıncılık.
- Delier, B. (2007). *Nietzsche ve post-yapısalcı felsefenin günümüz sanatına yansımaları* (Tez no. 04715013) [Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Düzgören, B. Ö. (1997). Evrende geleceğe ilişkin belirsizliğin insanoğlu için yarattığı olasılıklar ya da kader ile kadere karşı çıkan irade. *Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi: Zaman 12'ye 1 Var*, (11), 109-125.
- Eco, U. (1992). *Açık yapıt* (Y. Şahan, Çev.). Kabalcı Yayınları.
- Eczacıbaşı. (1997). Vanitas. *İçinde Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (3. Cilt.; s.1867). YEM Yayın.
- Farthing, S. (2017). *Sanatın tüm öyküsü*. (G. Aldoğan ve F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Gökberk, M. (2010). *Felsefe tarihi* (20. baskı). Remzi Kitabevi.

- Gündoğan, A. O. (1988). *Aristoteles'in zaman görüşü ile Bergson'un zaman görüşünün karşılaştırılması* (Tez no. 3810) [Yüksek lisans tezi, Atatürk Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Hacızade, F. (2019). *Seramiğin kimyası*. Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2020). *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi* (S. Gürses, Çev.; 3. baskı). Küre Yayınları.
- Harrod, T. (2009, Kasım 05). Out of the studio, or, do we make better work in unusual conditions? *Alfred Ceramic Art Museum*. <https://ceramicsmuseum.alfred.edu/perkins-lecture-series/harrod/index.html>
- Hauser, A. (1984). *Sanatın toplumsal tarihi* (Y. Gölönü, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Hawking, S. W. (1989). *Zamanın kısa tarihi* (S. Say ve M. Uraz, Çev.). Milliyet Yayınları.
- Heartney, E. (2011). *Sanat ve bugün* (O. Akınhay, Çev.). Akbank Sanat.
- Heidegger, M. (1997). Zaman kavramı (D. Şahiner, Çev.). *Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi: Zaman 12'ye 1 Var*, (11), 29-41.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve zaman* (K. H. Ökten, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Hodge, S. (2018). *Gerçekte bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (E. Gözgü, Çev.; 8. baskı). Domingo Bkz Yayıncılık.
- JCCB. (t.b.). Jason Lim. *Jakarta Contemporary Ceramic Biennale*. <https://jakartacontemporaryceramic.wordpress.com/history-of-the-jccb/jccb1-2009-2010/artists-2/jason-lim/> Erişim Tarihi 30/08/2023
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri* (3. baskı). Agora Kitaplığı.
- Karavit, C. (2008). *Doğadaki iz: Yeryüzü sanatı*. Telos Yayıncılık.
- Kimsooja. (t.b.). Essay/Interview. *Kimsooja*. <http://www.kimsooja.com/texts> Erişim Tarihi 30/08/2023
- Klein, S. (2011). *Zaman-Yaşamın hammaddesi-Bir kullanma kılavuzu* (M. Tüzel, Çev.). Aylak Kitap.
- Kumar, R. (2022, Şubat 07). Piet Stockmans exhibits a retrospective of his works with 'The Archive'. *Stir World*. <https://www.stirworld.com/see-features-piet-stockmans-exhibits-a-retrospective-of-his-works-with-the-archive>
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.; 3. baskı). Metis Yayınları.

- Lucie-Smith, E. (2004). *20. yüzyılda görsel sanatlar*. (E. Kılıç ve B. Kovulmaz ve O. Akınhay, Çev.). Akbank Yayınları.
- Maddocks, F. (2014, 17 Ağustos). Andy Goldsworthy: Lying down in Times Square in the rain is bound to attract attention. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/17/andy-goldsworthy-interview-folkestone-triennial-times-square-rain>
- Mays, W. (1997). Hegel ve Marx'ta zaman ve zamansallık (A. Tümertekin, Çev.). *Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi: Zaman 12'ye 1 Var*, (11), 65-81.
- McCracken, J, J. (t.b.). Teach them to fish: Thoughts on charity and reciprocity. *Studio Potter*. <https://studiopotter.org/teach-them-fish-thoughts-charity-and-reciprocity> Erişim Tarihi 22/08/2023
- Merriam-Webster. (t.b.). Ephemeral. İçinde *Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ephemeral> Erişim Tarihi 10/01/2022
- Merriam-Webster. (t.b.). Temporality. İçinde *Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/temporality> Erişim Tarihi 10/01/2022
- Merriam-Webster. (t.b.). Temporary. İçinde *Merriam-Webster.com Dictionary*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/temporary> Erişim Tarihi 10/01/2022
- Murray, C. (2012). *Yirminci yüzyılda sanatı okuyanlar* (S. Öncü, Çev.; 2. baskı). Sel Yayıncılık.
- Oliveira, N. D., Oxley, N. ve Petry, M. (2005). *Yeni milenyumda enstalasyon sanatı: Duyular imparatorluğu* (O. Akınhay, Çev.). Akbank Sanat.
- Öney, D. (2015). *Günümüzde Anadolu'da kadınlar tarafından yapılan çömlekçilik* (Tez no. 394773) [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Puranen, S. (2011, Temmuz 11). Taiteilija Pekka Paikkarin teos Kaupungin sanoja. *Oon Kaupungissa*. <https://oonkaupungissa.wordpress.com/2011/07/11/taiteilija-pekka-paikkarin-teos-kaupungin-sanoja/>
- Read, H. (2017). *Sanatın anlamı* (N. Asgari, Çev.; 2. baskı). Hayalperest Yayınevi.
- Rüşd, İ. (1986). *Tutarsızlığın tutarsızlığı* (K. Işık ve M. Dağ, Çev.). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yayınları.
- Sherover, C, M. (1997). Zaman ve etik: Ahlak nasıl mümkündür? (D. Şahiner, Çev.). *Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi: Zaman 12'ye 1 Var*, (11), 165-180.
- Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve sinema. *Selçuk İletişim*, 3(3), 66-76.

- Stojanović, A. (2019, Ekim 10). Oteti delovi grada: Intervju sa umetnicom Danijelom Pivašević Tenner. *Milica*. <http://milicamagazine.com/sr/oteti-delovi-grada/>
- Sullam, B. (2005). *1960 sonrası kamusal alanda sanat ve “geçicilik”* (Tez No. 159169) [Sanatta yeterlik tezi, Marmara Üniversitesi]. Marmara Üniversitesi Kütüphaneleri. <https://katalog.marmara.edu.tr/yordam/?p=0&dil=0>
- Timuçin, A. (2010). *Düşünce tarihi 1* (Cilt 1-2.; 7. baskı). Bulut Yayınları.
- Topakkaya, A. (2013). *Felsefe, din ve kültürde zaman*. Paradigma Yayıncılık.
- Toulmin, S. ve Goodfield, J. (1997). Anılar ve söylenler (A. Tümertekin, Çev.). *Cogito: Üç Aylık Düşünce Dergisi: Zaman 12'ye 1 Var*, (11), 153-163.
- Tuğlacı, P. (1985). Formaldehit. *İçinde Okyanus Ansiklopedik Sözlük 3* (Cilt 1-10.; 8. baskı). Cem Yayınevi.
- Tuğlacı, P. (1985). Jeofaji. *İçinde Okyanus Ansiklopedik Sözlük 4* (Cilt 1-10.; 8. baskı). Cem Yayınevi.
- Tuğlacı, P. (1985). Kökel. *İçinde Okyanus Ansiklopedik Sözlük 2-5* (Cilt 1-10.; 8. baskı). Cem Yayınevi.
- Türk Dil Kurumu. (t.b.). Geçicilik. *İçinde Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/ErisimTarihi10/01/2022>
- Wittmann, M. (2018). *Hissedilen zaman zamanı nasıl deneyimleriz* (Ö. D. Gürkan, Çev.; 2. baskı). Metis Yayınları.
- Yavuz, Ö, E. (2021). Serra, Wittgenstein ve Searle: Heykelde anlam sorunu üzerine bir deneme. *İçinde A. Kardaşlar (Ed.), 2nd International 5 Ocak Congress On Social Sciences and Humanities Proceeding Book* (s. 351-363). ISPEC Publications.
- Yetmen, A. (2014). *Zamanın felsefî temelleri üzerine bir inceleme* (Tez No. 393398) [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat* (2. baskı). Ütopya Yayınları.
- Zeytinoğlu, E. (2015, Şubat 06). Yapısal düşünceye karşı bir taarruz: Açık yapıt. *Artful Living*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/yapisal-dusunceye-karsi-bir-taarruz-acik-yapit-i-1811>

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Vildan YENTÜRK	
Eğitim Bilgileri	
Ön Lisans	
Üniversite	İstanbul Üniversitesi
Yüksekokul	Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu
Bölümü	Seramik Cam ve Çinicilik Programı
Lisans	
Üniversite	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Fakülte	Güzel Sanatlar Fakültesi
Bölümü	Seramik ve Cam Tasarımı
Makale ve Bildiriler	
1. Yentürk, V. (2023). Doğadaki fiziksel boşlukların seramik sanatında biçimlenişi. Uygulamalı Sosyal Bilimler ve Güzel Sanatlar Dergisi, 5(11), 47-58.	