



**KAMUSAL SANATTA ZAMAN
ve GEÇİCİLİK KAVRAMLARI
MÜNSTER HEYKEL
PROJELERİ ÖRNEĞİ**

Sanatta Yeterlik Tezi
Hasan ÇİMENÇİ
Eskişehir 2023

**KAMUSAL SANATTA ZAMAN ve GEÇİCİLİK KAVRAMLARI:
MÜNSTER HEYKEL PROJELERİ ÖRNEĞİ**

Hasan ÇİMENÇİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2023

ÖZET

KAMUSAL SANATTA ZAMAN ve GEÇİCİLİK KAVRAMLARI: MÜNSTER HEYKEL PROJELERİ ÖRNEĞİ

Hasan ÇİMENÇİ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2023

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Bu tez, yirminci yüzyılın toplumsal ve felsefî gelişmeleri ışığında değişen zaman ve geçicilik kavramlarının kamusal sanattaki kullanım şekillerini incelemeyi amaçlamaktadır. Endüstri devrimi sonrasında yaşanan gelişmeler toplumun temel değerlerinde köklü bir kaymaya ve zaman-mekân algısının değişmesine neden olmuştur. Bu dönemde sanatın da yeni bir anlam arayışına girdiği gözlemlenir. *Yüce, ebedi* ve *sonsuz* gibi öte dünyanın terimleri yerlerini, bedenin öznel deneyimine odaklanan *duyusal, değişken* ve *geçici* gibi kavramlara bırakır. Toplum ve kültür hayatının merkezinde yer alan kamusal sanat da bu değişimlerden aynı doğrultuda etkilenmiştir. Anıt geleneğinden uzaklaşarak süreci, şimdiyi ve deneyimi öne çıkarır. Kalıcı olmayan yapıtlar, kısa süreli varlığının farkındalığıyla, kent mekânında cesur ve yenilikçi söylemlerde bulunmaları için sanatçılara deneysel bir alan açmıştır. Bu bağlamda ‘geçici ve mekâna özgü çağdaş kamusal heykel projelerine’ odaklanan *Münster Heykel Projeleri*, Avrupa’daki en önemli üç çağdaş sanat etkinliğinden biri olarak, bu araştırma için değerli bir çerçeve sunmaktadır. Çeşitli disiplinlere ait bilimsel yayınlar, kitaplar, sergi katalogları ve örnek eserlerin incelenmesi ile ortaya çıkan bu çalışmanın kent mekânı, zaman ve geçicilik ile ilgilenen sanatçı ve araştırmacılara bir kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kamusal sanat, Geçici sanat, Geçicilik, Zaman, Münster Heykel Projeleri

ABSTRACT

TEMPORAL AND EPHEMERAL NOTIONS IN PUBLIC ART: AN EXAMPLE OF THE MÜNSTER SCULPTURE PROJECTS

Hasan ÇİMENÇİ

Department of Sculpture

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, July 2023

Supervisor: Prof. Rahmi ATALAY

This thesis aims to explore the changing uses of the concepts of time and temporality in public art, in light of the social and philosophical developments of the twentieth century. The advancements following the Industrial Revolution have caused a profound shift in the fundamental values of society and a change in the perception of space and time. During this period, it is observed that art embarked on a quest for new meaning. The terms of the other-worldly, such as the *sublime*, *eternal*, and *infinite*, have given way to concepts focusing on the subjective experience of the body, like *perceptual*, *variable*, and *transient*. Public art, which occupies the center of social and cultural life, has been influenced by these changes in the same direction. Moving away from the tradition of monuments, it prioritizes the process, the present, and the experience. Non-permanent works have opened an experimental space for artists to express bold and innovative discourses in urban spaces, aware of their short-term existence. In this context, the Münster Sculpture Projects, focusing on ‘temporary and site-specific contemporary public sculpture projects,’ provide a valuable framework for this research, being one of the three most important contemporary art events in Europe. This work, resulting from the examination of various scientific publications, books, exhibition catalogs, and case studies, aims to provide a resource for artists and researchers interested in the ephemerality, temporality and time in public art.

Keywords: Public art, Ephemeral art, Temporality, Time, Munster Sculpture Project

TEŞEKKÜR

Bu araştırma süresince bana yol gösteren, akademik çalışma hayatım ve lisansüstü eğitimim boyunca üzerimde önemli katkıları olan değerli hocam ve danışmanım Prof. Rahmi Atalay'a, aramızdan beklenmedik bir şekilde ayrılmasına rağmen paylaştığı bilgi ve deneyimlerle ilham olmaya devam eden değerli hocam Prof. Nurbiye Uz'a, derin bilgisi ve yönlendirmeleri ile kent-heykel ilişkisine yeni bir gözle bakmamı sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Nilüfer Ergin Doğruer'e ve tüm sanatta yeterlik sürecimde bana eşlik ederek destek olan sevgili Araş. Gör. Rıdvan Şahin'e, içtenlikle teşekkür ederim.

Hasan ÇİMENCI

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı” ile tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Hasan ÇİMENÇİ

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	I
KAMUSAL SANATTA ZAMAN VE GEÇİCİLİK KAVRAMLARI	I
MÜNSTER HEYKEL PROJELERİ ÖRNEĞİ	I
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
TEŞEKKÜR.....	V
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	VI
İÇİNDEKİLER.....	VII
GÖRSELLER DİZİNİ	IX
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
1. SANAT, ZAMAN VE GEÇİCİLİK ÜZERİNE	4
1.1. Zaman Kavramı	4
1.2. Sanatın Zamansallığı: Kalıcılık ve Geçicilik.....	8
1.2.1. Ölümsüzlük arayışı: İnsanın zamanı aşma çabaları.....	9
1.2.2. Estetik zaman: Anlam, bellek, temsil ve hatırlama.....	13
1.3. Sanatın Genişlemesi: Zaman-Mekân Algısının Değişimi.....	18
1.3.1. Tanrının ölümü ve yaratıcı yıkım	20
1.3.2. Sanatın ölümü: hazır yapıt ve diyalektik	23
1.3.3. Modernizm ve geçicilik	28
1.3.4. Postmodern kırılma	30
1.3.5. Mekân ve zaman deneyimi	33

İKİNCİ BÖLÜM	37
2. GEÇİCİ KAMUSAL SANAT ÜZERİNE	37
2.1. Kent ve Sanat İlişkisi.....	37
2.2. Kamusal Sanatta Zaman ve Geçicilik	41
2.2.1. Christo ve Jeanne-Claude, ‘Running Fence’	43
2.2.2. Alfredo Jaar, ‘Skoghall Konsthall’	49
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	52
3. MÜNSTER HEYKEL PROJELERİ ÜZERİNE	52
3.1. Süreli Sergiler, Bienal Kültürü ve Sermaye	52
3.2. Skulptur Projekte Münster.....	55
3.3. Geçici Yapıtlar.....	56
3.3.1. Richard Long, ‘Stone Cairn’	56
3.3.2. Katharina Fritsch, ‘Madonnenfigur’	59
3.3.3. Gustav Matzger, ‘Aequivalenz’	60
3.3.4. Ayşe Erkmen, ‘Sculpture on Air’ ve ‘On Water’	63
3.4. Kalıcı koleksiyon.....	65
3.4.1. Norbert Kricke, ‘Raum-Zeit-Plastik’	66
SONUÇ	68
KAYNAKÇA.....	71
İNTERNET KAYNAKLARI.....	78
ÖZGEÇMİŞ.....	1

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1. 1. Benvenuto Cellini, “Perseo con la testa di Medusa”	19
Görsel 1. 2. Marcel Duchamp	24
Görsel 1. 3. Duchamp’ın Atölyesi ve “Bisiklet Tekerleği”nin İlk Replikası.....	25
Görsel 1. 4. Andy Warhol, “Brillo Boxes”	27
Görsel 1. 5. Charlie Chaplin, “Modern Times”	32
Görsel 2. 1.” Giza Piramitleri”	32
Görsel 2. 2. Jean-François Bonhmmme, “Atina, Still Remains”	32
Görsel 2. 3. Richard Serra,”Hand Catching Lead” ve “Tilted Arc”	41
Görsel 2. 4. Christo & Jeanne-Claude, “Stacked Oil Barrels and Dockside Packages”	45
Görsel 2. 5. Christo & Jeanne-Claude, “Uzayan Çit” (hazırlık).....	46
Görsel 2. 6. Christo & Jeanne-Claude, “Uzayan Çit”	47
Görsel 2. 7. Alfredo Jaar, “The Skoghall Konsthall” (öncesi).....	50
Görsel 2. 8. Alfredo Jaar, “The Skoghall Konsthall”	51
Görsel 3. 1. Münster kenti ve Daniel Buren, “Travail in situ”	55
Görsel 3. 2. Richard Long, “A Line Made by Walking”	58
Görsel 3. 3 Katharina Fritsch ”Madonnenfigur”	59
Görsel 3. 4. Gustav Metzger, “Aequivalenz”	61
Görsel 3. 5. Gustav Metzger, “Aequivalenz”	62
Görsel 3. 6. Ayşe Erkmen, “Sculpture on Air”	63
Görsel 3. 7. Ayşe Erkmen, “On Water”	65
Görsel 3. 8. Norbert Kricke, “Raum-Zeit-Plastik”	66

GİRİŞ

Kentler, galeri salonlarının sunduğu steril imkanların aksine, gündelik sorunlar ile iç içe, kompleks bir kitleyi içerisinde barındıran, hareketli ve kültürel açıdan zengin yapılardır. Bu karmaşık ilişkiler ağı, kamusal sanat üretimine odaklanan sanatçılar için heyecan verici olduğu kadar çeşitli zorluk ve riskleri de beraberinde getirmektedir. Son zamanlarda çeşitli araçsal, metodolojik ve teorik nedenlerle, giderek artan şekilde kamusal sanatta *geçicilik* kavramına ilgi gösterildiği gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda toplumsal ve düşünsel değişimler ışığında zaman, mekan ve geçicilik algısının nasıl değiştiğinin araştırılması gerekmektedir. Bu tez kapsamında, söz konusu kavramların ontolojik bir yaklaşımla ele alınması ve örnek sanat eserleri üzerinden incelenmesi hedeflenmiştir.

Geçici sanat, bilinçli bir şekilde sınırlı bir ömre veya süreye sahip olarak yaratılan sanatsal pratikleri ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Sanatı sabit veya doğrusal bir varlık olarak gören geleneksel kavramlara meydan okuyan; enstalasyon, performans, eylem veya mekâna özgü müdahaleler gibi çeşitli formlarda ortaya çıkabilen bir yaklaşımdır. Bu eserlerin kısa ömürlü niteliği genellikle izleyicide bir öncelik ve aciliyet hissi uyandırmakta ve daha yoğun bir etkileşime neden olmaktadır. Sanatçılara geleneksel sanatsal kısıtlamalardan uzaklaşarak sıra dışı malzemeler, mekânlar ve fikirler keşfetme fırsatı sunar. Genellikle zamanın sürekli ilerleyişi, bellek ve insan varoluşunun sonluluğunu konu alan temalarla ilişkilendirilmektedir.

Michel Foucault'a göre, Platon'dan bu yana var olan süreklilik kavramı, aslında içerisinde kopuşlar barındıran bir bağlantılar serisidir. Bu bize kalıcılığın süresiz ve geçiciliğin sürekli bir kavram olduğunu hatırlatmaktadır. Foucault'a göre her bitiş, bir yeniden başlama ve yaratma potansiyeli taşımaktadır ve bizi, birbiri ardına gelen olayları kendi koşulları ile birlikte değerlendirmeye yönlendirir. Her sürecin ardından yaşanan kesintiler, bize nelerin eksildiğini, nelerin değiştiğini ve nelerin ortaya çıktığını sorgulamak için fırsat sunmaktadır.

Günümüzdeki hızlı tüketim kültürü, teknolojik gelişmeler ve değişen yaşam tarzlarını inceleyen Zygmund Bauman ise, toplumun '*akışkan modernite*' dönemine girdiğinden bahseder. Bu dönemde süreklilik, kalıcılık ve istikrar yerine, değişim, geçicilik ve belirsizlik hâkimdir. Toplumdaki bu sürekli değişim ve belirsizlik durumu, sanatçıların sabit/değişken, kalıcı/geçici gibi kavramları yeniden değerlendirmesini zorunlu kılmaktadır. Bauman'a göre,

postmodern sanat geçmişle bir ilişkisi olmadan rastgele üretilir ve bu özelliği ile postmodernizmin getirdiği sosyal koşulların bire bir yansımasıdır.

Sanatın devinimi 1960'lar sonrası dönemde, hızla farklılaşan bir yörünge izler; pop art'tan dada'ya, minimalizmden kavramsal sanata, neo-gerçekçilikten arazi sanatına, video-dan performansa kadar uzanan çeşitli sanat hareketlerinin öncülüğünde, bir dizi yenilikçi yaklaşım içerir. Bu hareketler, sanatın sınırlarını genişletmek ve sanatın hayatın bir parçası olabileceğini göstermek için birbirini hızla takip eden bir açılıma girişirler.

Kent hayatının doğrudan bir parçası ve katalizörü olarak kamusal sanat, üretildiği dönemin toplumsal ve düşünsel izlerini içerisinde barındırır. Bununla birlikte bazı yapıtların geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprü kurarak *zamanı aştığı* kabul edilmektedir. Artık, sanat ve kentsel mekân arasındaki bağlantı karmaşıklaşmıştır. Kentlerin hızla değişen dokusu ve sanatın dönüşen rolünün bir sonucu olarak, kamusal sanatın anlamı ve yeri sürekli evrilmektedir. Bu gelişmeler, geçiciliğin stratejik bir araç olarak benimsenmesini de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda bienal, trienal gibi, tekrarlanma aralığına göre isimlendirilen uluslararası çağdaş kamusal sanat sergileri, çalışmanın kapsamına alınmıştır. Öncelikle sanatı galeri ve müze sınırlarının dışına çıkarmayı amaçlayan bu etkinlikler, genellikle yerel ve uluslararası sanatçıların küratöryel bir yaklaşımla seçilen eserlerinin kamusal alanlarda sergilenmesine odaklanır. Disiplinler arası güncel gelişmeler ve mevcut kent çalışmalarının bulguları, çağdaş sanat söylemiyle birleşerek kente entegre olur. Kamusal alana getirilen performans, canlandırma, katılımcılık, iş birliği, sosyal pratik, izinli/izinsiz müdahale gibi açılımlar, kamusal sanattaki mekân-zaman ilişkisi daha görünür hale getirir.

1977'den bu yana, her on yılda bir düzenlenen ve yaklaşık yüz gün süren Münster Heykel Projeleri, çağdaş sanatın önemli etkinliklerinden biri olarak kabul edilir. Sanatçılar için Almanya'daki Münster kentini bir deney alanına dönüştüren bu etkinlik, oldukça tartışmalı bazı sanat eserlerine ev sahipliği yapmış ve beklenmedik diyaloglar başlatmıştır. Gerek etkinliğin tekrar aralığı gerek sergi süreleri gerekse de odaklandığı zamansal temalar bağlamında, geçicilik kavramı ile sürekli bir ilişki içerisinde. Sergilerin yanı sıra alandaki uzmanların bir araya geldiği konferans, yayın ve arşiv çalışmalarıyla da literatürün genişlemesine katkıda bulunur. Bu bağlamda Münster Heykel Projeleri, kamusal sanatta geçiciliğin

çeşitli biçimlerini ve özelliklerini incelemeyi amaçlayan bu araştırma için değerli bir çerçeve sunmaktadır.

Araştırma boyunca, bu geniş ve karmaşık konuların iç içe geçmişliği, ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. Bu bağlamda, birinci bölümde zaman ve geçicilik kavramları, insanın zamanı aşma çabaları, ölüm, sonsuzluk, temsil, hatırlama, yapı söküm, diyalektik gibi olgular üzerinden irdelenecek, ikinci bölümde ise kent ve kamusal alan kavramları bir sanat mekânı olarak ele alınacak, kamusal sanatın kendi içerisindeki dönüşümü ve geçici kamusal sanat örneklerinden bahsedilecektir. Üçüncü bölümde ise, bienal formatında ki periyodik çağdaş sanat sergileri hakkında bilgi verilip, sonrasında Münster kenti ndeki Heykel Projelerine, bu sergi kapsamında yapılmış bazı yapıtların zaman ve kent kavramları ile kurduğu ilişkinin bir değerlendirmesine yer verilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT, ZAMAN VE GEÇİCİLİK ÜZERİNE

Zaman, insanlar için telafi edilemeyen, yerine konulamayan ve satın alınamayan bir fenomendir. İnsanın ilişki kurduğu bir şey değildir, var olma halinin kendisidir. Heidegger bunu “varlık zamandır” şeklinde net bir ifadeyle ortaya koyar. İnsanın her türlü *metayla* kurmuş olduğu ilişki, öldüğünde tamamen kesilir. Dolayısıyla doğadaki her şey gibi yaşam da zamanla sınırlıdır.

Sanatın en benzersiz özelliklerinden biri, zaman kavramlarını üretme, anlamlandırma ve değiştirme becerisidir (Gaifman & Tseng, 2021, s. 6). En geleneksel anlamda, sanatın zamanı *dondurduğu* kabul edilir. Bu bağlantı sanatın temsil ve işaretleme özelliğinden kaynaklanmaktadır ve imge var oldukça anlamın da korunacağı inancına dayanır. Ayrıca bir sanatçı geçmişe, şimdiye veya geleceğe dair mevzuları yapıtına konu edebilir. Bu anlamda yalnızca var olanın korunmasını sağlamakla kalmaz, bir anlamda bellek veya hayal aracılığı ile yok olanı diriltebilir de. Tarihçiler sanat eserlerini belirli zaman çerçeveleri içerisinde değerlendirirler; kronolojilerin sanatın ilerleyişini izleyebilmeye imkân verdiği düşünülür. Ayrıca eserler ise yapısal olarak zamansal özellikler taşıyabilmektedir, yani var olmak veya deneyimlenmek için süreye ihtiyaç duyarlar.

Sanat, insan deneyiminin temelinde yer alan zaman ve ölüm gibi evrensel kavramlarla sürekli bir diyalog halindedir. Sanatın zamansallığı, sanat ve sanatçının ölümsüzlük arayışını yansıtırken, aynı zamanda geçiciliği ve sonluğu da vurgular. Üretildiği dönem ve toplumun kültürel yaşantısının bir yansıması olarak kabul edilir ve toplum algısına göre anlam kazanır. Bu bağlamda sanat ve zaman ilişkisi, bu kavramların toplumlar tarafından nasıl algılandığına bağlı olarak tarih boyunca sürekli değişmiştir. Bu sebeple aralarındaki ilişki, tarihsel ve toplumsal değişiklikler ile birlikte değerlendirilmelidir.

1.1. Zaman Kavramı

Zaman, genellikle olayların süreklilik halinde geçmişten geleceğe doğru ilerlemesi olarak ele alınır. Ölçülen veya ölçülebilir bir dönemi, mekânsal boyutlardan yoksun bir sürekliliği ifade etmektedir (Britannica, 2023). Ölçüm birimi, Antik Mısır medeniyetinden beri

güneş ve dünyanın hareketlerine göre belirlenmektedir. Ancak, zaman kavramının tarihsel süreci boyunca, farklı felsefi ve bilimsel bakış açılarının etkisiyle evrildiği ve yeni anlamlar kazandığı gözlemlenmiştir.

Platon'dan Newton'a kadar zaman, çoğunlukla oluş, geçiş, dönüşüm ve süreklilik gibi olgularla, geri dönüşsüz bir ilerleme ve doğrusal bir konsept olarak ele alınmıştır (Akarsu, 1975). Zaman tartışmaları, çoğunlukla dördüncü yüzyılda Roma'da yaşamış olan teolog Augustinus ile başlatılır. Dini eleştirmek için getirilen sorulara felsefi yanıtlar bulmaya çalışan Augustinus'a göre, evrenin yaratılışından önce zaman diye bir şey yoktur. Bizim en basit şekliyle geçmiş ve gelecek şeklinde tanımladığımız doğrusal çizelge ise tanrı için geçerli değildir (Augustinus, 1999, s. 19). Onun anlayışına göre, geçmiş geçip gitmiş, gelecek ise henüz yaşanmamıştır; bu sebeple tek gerçek, şimdiki zamandır. Augustinus şimdi ile 'burada' ve 'şu an'ı kastetmektedir ve an, sonsuz değil, geçicidir; sürekli bir akış halindedir. Geçmiş ise gerçekliğini yitirmiştir, kendisini ancak zihnimizde oluşan imgelerle var edebilir. Aynı durum gelecek için de geçerlidir. Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, *bellek*, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman, *sezgi*, gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman ise *beklenti* olarak adlandırılır. Bu düşünceler, Kierkegaard, Heidegger ve Jaspers gibi varoluşçu filozofların zamanla ilgili yaklaşımlarının temelini oluşturmuştur. Bu düşünürlere göre, zaman fiziksel bir olgu değil, insan varoluşuna ait bir unsurdur ve bilinçten bağımsız var olamaz (Ülken, 2014, s. 405).

Fransız düşünür Henri Bergson günlük hayatta kullandığımız ve deneyimlediğimiz zamanı birbirinden ayırmaktadır. *Nesnel zaman*, saatlerin, takvimlerin ve tren tarifelerinin zamanıdır. Toplumsal olarak kabul edilen, ölçülebilir ve kişisel deneyimlerden bağımsız bir süreyi tanımlar, uzaydaki cisimlerin hareketlerine göre zamanın belirli dilimlere ayrılarak değerlendirilmesine dayanır. Bergson'a göre, pratik faydaları olmasına rağmen nesnel zaman gerçek değildir. Buna karşılık önerdiği *öznel zaman* ise, sezgisel bir tecrübedir. Algıya dayanır ve bireysel deneyimlere bağlıdır; uzun, kısa veya daha farklı şekillerde hissedilebilir. Bergson, *la durée (süreç)*, *le temps vécu* (yaşanan zaman) gibi ifadelerle tarif ettiği zamanın bir bilinç fonksiyonu olduğunu söylemektedir (Koethe, 2015 s. 67-70). Öznel zaman, dil ve fiziksel yasalardan bağımsızdır, nesnel zamanın kesinlikleri ile çelişebilir ve yalnızca sezgi aracılığıyla anlaşılabilir (Süme & Turan, 2015, s. 27).

Immanuel Kant zamanı insan zihninin bir ürünü olarak ele alır. Ona göre zaman, öznel ve *a priori* bir kavramdır; yani duyularımızdan bağımsız olarak, zihnimizin dünyayı anlamlandırma biçimine dayanır. Varlıkla ilgili tüm deneyimlerimizin arka planında yer alan temel bir çerçeve sunar ve bu çerçeve, düşünce ve deneyimlerimizi ardışıklaştırmakla varlığı anlamlandırmamıza ve kendimizi ifade etmemize olanak verir. Yani Kant'ın anlayışına göre, zaman, deneyimlerimizin ayrıntılarını düşünürken kullanabileceğimiz bir araçtır, ancak zamanın kendisi doğrudan deneyimlenemez (aktaran Heidegger, 1997, s. 58).

Martin Heidegger, Kant'ın varlığı anlama kaynağı olarak zaman kavramını olduğu gibi kabul etmiştir. Heidegger için *varlık* kavramı, varoluşun özünü ve anlamını temsil eder ve zaman içinde nasıl deneyimlendiklerine göre anlamlandırılır. Bilgi temelde sezgidir ve ontolojik bilgi esasen zamandır. Dolayısıyla varlık, zamanla iç içedir ve zamanla birlikte değerlendirilmesi gerekir (Weatherston, 2002, s. 42).

Süreklilik kavramı ise, genellikle bir şey veya bir olayın durmaksızın devam etme durumu olarak açıklanır. Süreklilik hem sosyal/psikolojik unsurları (kültür, tarih ve gelenekler gibi bilgi aktarımı olarak) hem de fiziksel (dayanıklı) malzemeleri kullanarak varlığını sürdürür. Günümüzdeki anlayışa ise Michel Foucault açıklık getirmiştir (Ayıtu, 2016, s.139). Ona göre, Platon'dan bu yana var olan süreklilik kavramı, aslında içerisinde kopuşlar barındıran bir bağlantılar serisidir. Bu kopuşlar bizi olayları daha özgün değerlendirmeye yönlendirir ve her bitiş, yeniden başlama ve yaratma gücünü temsil eder. Süreksizliğin içindeki sürekliliği görünür kılar. Bu açıdan bakıldığında, kalıcılığın süreksizliği ve geçiciliğin sürekliliğinden bahsedilebilir. Birbiri ardına gelen süreksizlikler, nelerin eksildiğini, nelerin değiştiğini ve nelerin gerçekleştiğini sorgulamak için fırsat sunar.

Albert Einstein zamanın evrenin her yerinde, tüm varlıklar için sabit olduğu ve evrendeki tüm olayların birbirini izlediği düşüncesini reddetmiştir. Einstein, *görelilik teorisi* ile, zaman ve varlık kavramlarımızı kökten değiştiren dört boyutlu bir uzay anlayışı sunmaktadır. Ona göre uzay ve zaman birbiriyle etkileşim halindedir; geçen süre bir nesnenin uzaydaki hızına bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Yani zaman bağımsız değil, koşullara göre değişebilen bir kavramdır. Görelilik teorisi, 1971'de bir deneyle doğrulanmış, zamanın hareket ve hızla olan ilişkisi ortaya konulmuştur (Sandıkcıoğlu, 2014, s. 61).

Paul Virilio, *görelilik teorisini* her şeyin başlangıcı ve tanrının varlığını sorgulamaya açan bir gelişme olarak yorumlamaktadır. Yazar, uzay-zaman sürekliliğinin aslında ışığın yararına çalıştığını, maddenin süresini ve boyutunu göreceli hale getirerek ‘uzay-hızı’ nı öne çıkardığına dikkat çekmektedir. Işığın her ortamda var olabilen, her şeye gücü yeten ve hızı değişmeyen bir kavram olarak tarif edilmesi ona bir ‘canlılık’ katmaktadır. Bu ‘canlı ışık’ kavramı, varlığın başlangıcı ve tanrı gibi temel ontolojik sorunları modern fizik ve astrofizik alanında yeniden gündeme getirmiştir. Newton’un evrensel zaman anlayışının yerini yerel zamanlar alırken, hızın farklılaşan düzeni bize üç zaman dilimi (*geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek*) hakkında daha karmaşık ve zengin bir bakış açısı sunmaktadır. Artık ‘kronolojik’ hareket, hızlanma ve yavaşlama gibi olaylarla ilişkilendirilmekte, ışığın olayları açığa çıkarma süreci gibi algılanmaktadır. Hızın bu mutlak hakimiyeti, klasik ‘zaman’ kavramlarını yeniden yorumlatmış ve artık tamamen kronolojik olmayan bir sistemin benimsenmesine neden olmuştur (Virilio, 2000, s. 38).

Virilio, Einstein’ın teorisi ile zaman algımızın, *ardışksal* bir düzenden ‘*exposure* (*açığa çıkma/maruz kalma*)’ düzenine geçtiğini öne sürmektedir. Üstelik bu yeni düzenin, fiziksel dünyayı algılayışımızın da bir temsili olduğunu iddia eder. Gelecek, şimdiki zaman ve geçmiş, *az açığa çıkmış, açıkta olan ve çok açığa çıkmış* bir bütündür. Yani, zamanın geçişi artık sadece olayların sıralı ilerlemesi değil, aynı zamanda bu olayların nasıl bir ‘ışığa maruz kaldıkları’ veya ‘açığa çıktıkları’ üzerine de bir bakış açısı sunmaktadır (Virilio, 2000, s. 38).

Bu bölümde, zamanın farklı düşünürler ve bilim adamları tarafından farklı zamanlarda ve bağlamlarda nasıl yorumlandığı ve anlamlandırıldığı ele alınmıştır. Başlangıçta, zamanın genel anlamı ve nesnelliğine dair tarihsel bir bakış sağlanmıştır. Bu bölüm, zamanın soyut bir kavram olduğunu ve evrensel bir olgu olmasının yanı sıra aynı zamanda göreliliği, bilinci ve deneyimi içerdiğini vurgulanmıştır. Zamanın evreni algılama ve anlamlandırma yeteneğimizi şekillendirdiği, insanın varoluşu ve deneyimleriyle yakından bağlantılı olduğu ve felsefi, bilimsel ve sosyolojik açılardan değerlendirilmesi gereken bir kavram olduğu sonucuna varılmaktadır.

1.2. Sanatın Zamansallığı: Kalıcılık ve Geçicilik

C. D. Keyes, *'Art and Temporality (Sanat ve Zamansallık)'* isimli makalesinde konuyu birkaç farklı açıdan ele almıştır. Keyes, bazı sanat türlerinin diğerlerine kıyasla daha zamansal özellikler taşıdığını belirtir. Örneğin seslerin belirli bir düzen dahilinde birbiri ardına sıralanmasıyla oluşan müzik, yapısal olarak zamansaldır; dinlemeyi bitirdiğinizde var oluş süresi de sona erer. Bu bağlamda müzik, kendisini zaman aracılığı ile ifade eden bir 'hareket'tir.

Keyes, hareket içeren tüm yapıtların bir ölçüde zaman ve mekân kullandıklarını belirtir (Keyes, 1971, s. 65). Roman ve drama gibi eserler içerdikleri olay örgüleriyle bir süreç oluştururlar, şiir ise ritmik özelliklerinden dolayı zamansaldır. Buna karşılık resim ve baskı gibi bazı yapıtların deneyimlenmesi için süreye ihtiyaç duyulmaz; üstelik biz onlara bakmasak da varlıklarını sürdürürler. Fakat bu, hareketsiz formların zamanla hiçbir ilişkisi olmadığı anlamına gelmez. İmgenin 'dondurulmuş an' olduğunu söyleyen Van Der Leeuw'a göre sanat, özünde, harekettir. Bazıları kendine özgü bir ritim taşıırken, resimsel ve mimari sanatlarda ritim durmuş, hareket sabitlenmiştir; bu anlamda kontrol altına alınmış bir hareket olarak da tasvir edilebilir (Leeuw, 1963, s. 155).

Zygmunt Bauman, insan yaşamının geçicilik ve kalıcılık ikilemi üzerinden yaptığı yorumlarla sanatın bu kavramlarla olan ilişkisini anlamamıza olanak sağlamaktadır. Yazar, *'Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri'* isimli eserinde, kültürün ölüme karşı bir savunma veya bastırma aracı olarak işlev gördüğünü öne sürmektedir (Bauman, 2018, s. 13).

"Kültür, varlığın zaman ve mekân sınırlarını genişletmekle, onları bütünüyle ortadan kaldırmakla ilgilidir. Sınırların genişletilmesi ve silinmesi kısmen bağımsız, kısmen birbirinin içine geçen türde emeklerdir; kültürün bunları gerçekleştirme yolları ve araçları ise bir parça özel, bir parça üst üste biner türdedir" (Bauman, 2018, s. 16).

Ona göre sanatsal üretimler, ölüm gerçeği ile başa çıkmak ve belki de ona anlam katmak için birer araçtır. Kültürel faaliyetler sonraki kuşaklara bırakılan bir tür miras olarak görülmekte, dolayısıyla ölüm aşan bir tür 'sonsuzluk' barındırdıklarına inanılmaktadır.

"Ölüm (daha doğrusu, ölümlülük bilgisi) kültürdeki her şeyin temeli değildir; yine de kültür aşkınlık ile ilgilidir, işlerlik kazandırılacak kültürün yaratıcı imgeleminden önce saptanmış ve bulunmuş olanın ötesine geçmek ile ilgilidir; kültür yaşamın kendi başına şiddetli ölçüde özlediği"

kalıcılığın ve kalımlılığın peşindedir. Ama ölüm (daha doğrusu, ölümlülüğün farkındalığı) kültürel yaratıcılığın başlıca koşuludur. Kalıcılığı göreve, ivedi bir göreve, yüce bir göreve -bütün görevlerin kaynağına ve ölçütüne- dönüştürür ve böylece kültürü; kalıcılığın o devasa ve durmak bilmeyen fabrikasını oluşturur” (Bauman, 2018, s. 13).

Bu doğrultuda sanatın geçicilik ve kalıcılık, ölüm ve sonsuzluk, geçmiş, şimdi ve gelecek, zaman ve mekân, süreç ve süreklilik, kronoloji ve tarihle ilişkisine değinmek gereklidir.

1.2.1. Ölümsüzlük arayışı: İnsanın zamanı aşma çabaları

Heidegger’e göre insan diğer canlılardan kendi faniliğinin farkında olması ile ayrılmaktadır. Ona göre insanlığa ait kaygı ve korkuların en temel kaynağı da budur. Fakat insan yaşamını anlamlı ve değerli de kılmaktadır. İnsanın varoluşunun zaman ufku içinde açığa çıktığını belirten Heidegger’e göre ‘varlık, zamandır’. Avusturyalı psikanalist Otto Rank, sanatçının içindeki yaratıcı dürtüyü tetikleyen şeyin temelinde ölümsüzlüğe duyulan istek olduğunu belirtmiştir. Rank’a göre, yaratıcı eylemde bulunan kişi, farkında olarak veya olmayarak, kendisini ebedileştirme arzusu taşımaktadır (Tokdemir, 2018, s. 32). Psikanalist, sanat aracılığıyla dünyada iz bırakarak ölümsüzlüğe ulaşma itkisini, yaşamın özündeki üreme eylemine benzetir. Bu düşünce üretme eylemini bir zamanı aşma isteği olarak ele almaktadır.

Fransız düşünür Montaigne hayat ve ölüm arasında karşılıklı ve ayrılmaz bir bağ olduğuna vurgu yapar. Ölümün yalnızca hayatın sonunda değil, her an ölmekte olduğumuz için, yaşamın her anında mevcut olduğunu belirtir (Montaigne, 2008, s. 110).

Sigmund Freud, ölümün insan hayatındaki yerini ele aldığı bir makalesinde, ölümü somut olarak kavramak zor olduğu için bilinçdışımızın ölümsüz olduğumuza inandığından bahsetmektedir (Freud, 1957, s. 289). Daha sonra ise maddenin özünde cansız olduğunu, dolaşısıyla içgüdülerin bu temel, cansız duruma geri dönme eğilimi taşıdığını öne sürmüştür.

“Eğer insan kendisi de ölmek, sevdiklerini de önceden ölüm yüzünden yitirmek zorundaysa, o zaman ölümün kaçınılabılır bir rastlantı değil, acımasız bir doğa yasası, yüce bir zorunluluk olduğunu düşünmeyi tercih eder. Ama belki de ölmenin içsel yasallığına olan bu inancımız “varoluşun ağırlığına katlanabilmek için” bizim uydurduğumuz bir yanılsamadan ibarettir” (Freud, 2011, s. 54).

Freud, cinsellik şeklinde kendini gösteren yaşam içgüdüsüne karşılık, saldırganlık şeklinde tezahür eden ölüm içgüdüsünden bahsetmektedir. Bu iki temel dürtü arasındaki gerilim, insan psikolojisine çatışma olarak yansır. Freud, bu iki içgüdüye *Eros (cinsel dürtü)* ve *Thanatos (ölüm dürtüsü)* adlarını vermiştir.

“Biyoloji tarafından desteklenen teorik mülahazalarla, organik yaşamı cansız duruma geri döndürmek görevini üstlenen bir ölüm dürtüsü varsayımı ileri sürmüştük. Eros ise yaşamı, parçacıklara bölünmüş canlı maddeyi, karmaşıktırmak ve durmadan bir araya getirmek ve bu arada tabii ki muhafaza etmek hedefine yönelmişti. Her iki dürtü de yaşamın ortaya çıkmasıyla bozulmuş bir durumun yeniden oluşturulmasına çalışırken, kelimenin en dar anlamında muhafazakâr olarak davranırlar. O halde yaşamın ortaya çıkışı, yaşamayı sürdürmenin ve aynı zamanda ölüme ulaşmaya çalışmanın nedeni oluyordu; yaşamın kendisi de bu iki çabanın mücadelesi ve uzlaşmasıydı” (Freud, 2011, s. 99).

Freud’a göre, bedenin kaçınılmaz geçiciliği nedeniyle, savaşın galibi daima Thanatos’tur. Dolayısıyla bu iki dürtünün uyum içinde olması için, ölüm dürtüsünün daha olumlu bir yöne kanalize edilmesi gerekir. Bu süreç ‘*sublimasyon*’ olarak adlandırılır.

Jean Baudrillard ise, insanların yaşam ve ölüm arasında simgesel bir ilişki kurduklarını, bunun da gerçek ve hayal arasında bir alışveriş yapılmasına imkân verdiğini söylemektedir (Baudrillard, 2011, s.233). Ona göre yaşamın parçası olan değer ve kavramlardan birinin dışlanması, diğerlerinin de ayrışmasına yol açar.

“Yaşantımızın ‘gerçekliği’ ya da bu yaşantıyı olumlu bir değer olarak kabul etmemiz durumunda ödememiz gereken bedel, bitip tükenmek bilmeyen bir ölüm fantazmadır. Bu şekilde tanımlanmış olan biz canlıların düş gücü kaynağı ölümdür” (Baudrillard, 2011, s. 234).

Sanatın bir ritüel ve tapınma eylemi olarak görüldüğü pagan topluluklarda ölümler yaşam alanlarına gömülmekte ve yaşama dahil olmaktaydı. Sanatın dinsel öğretilerin bir parçası olarak görülmeye devam ettiği orta çağ Avrupa’sında da mezarlıklar yaşam alanlarının merkezinde bulunduğu için, benzer bir kavrayışın sürdüğü söylenebilir. Oysa modernizm, ölümlerin ve ölümün toplumsal yaşantıdan dışlandığı bir dönemi işaret eder. Mezarlıklar yerleşim yerlerinin mümkün olduğunca uzağına taşınır ve ölüm fikrine güncel yaşamda yer verilmez.

Bauman ölümün varlığı ve farkındalığını çeşitli kurumlar, ritüeller ve inançlar üzerinden inceleyerek, insan yaşamına olan etkilerini açığa çıkarmaya ve sorgulamaya çalışmıştır. Bauman’a göre ölümün kendisi nihai bir var olmayışı, bir hiçliği temsil eder ve bu nedenle tam anlamıyla tanımlanması mümkün değildir (Bauman, 2018, s. 11). Ölümün kendisi deneyimlenemez, çünkü ölüm geldiğinde kişi artık yoktur. Ancak ona göre bu Epikürcü düşünce, ölüme dair korkularımızı veya endişelerimizi tamamen ortadan kaldırmaz. Ölüm, sadece hastaneler, mezarlıklar veya cenazeler gibi somut yerlerde ve durumlarda kendini göstermez. Aslında, ölümün varlığı, yaşamın her anında, çoğu zaman bilinçaltında hissedilir ve insanın hayatını, amaçlarını ve hedeflerini şekillendirir. Ölümün farkında olmak, yaşamın nihai anlamsızlığına dair endişeyi beraberinde getirir. Ancak bu, aynı zamanda hayatı anlamlı kılmak için bir çabadır.

“Geçmişini korumamızın ve geleceğini yaratmamızın nedeni ölümlülüğün farkında olmamızdır. Ölümlülük en başından itibaren bizindir; ama ölümsüzlük bizim kendimizin oluşturması gereken bir şeydir. Ölümsüzlük yalnızca ölümün yokluğu değildir; ölüme karşı koymak ve onu yadsımaktır. Yalnızca ölüm, karşı koyulması gereken o amansız gerçeklik var olduğu için “anamlı”dır. Ölümlülük olmadan ölümsüzlük de olmaz. Ölümlülük yoksa, tarih, kültür -insanlık- da yoktur. Olanağı ölümlülük “yaratmıştır”: Bunun dışındaki her şey ölümlü olduklarının farkında olan insanlar tarafından yaratılmıştır. Şansı ölümlülük tanımıştır; insana özgü yaşam biçimi, bu şansın var olmasının ve kullanılmış olmasının sonucudur” (Bauman, 2018, s. 17).

Bauman’a göre ölüm bilinci, insanların yaşama ve özellikle geleceğini şekillendirme ve geçmişi koruma çabalarında önemli bir rol oynamaktadır. İnsanların ölümle sonuçlanacak bir yaşamı sürdürme konusundaki ısrarı, onları bir anlamda ilahi bir boyuta yükseltmektedir; çünkü insan, kendi ölümsüzlüğünü, belki de simgesel bir şekilde, yaratmak zorundadır. Bauman’a göre insanlar, anlamı ve amaçları seçebilir ve bu yüzden anlam, yoktan yaratılabilir. Yaşamı anlamlı kılan amaçlar ve anlamlar genellikle “verilmez”, bu nedenle bunlar bireyin veya toplumun seçimine ve yaratıcılığına bağlıdır.

Öte yandan, kültür ve toplum, ölümün varlığını unutmamızı ve yaşamı dolu dolu yaşamamızı sağlar. Bununla birlikte, bu durum aynı zamanda bir paradoks yaratmaktadır. Çünkü, bu ‘anlam’ yaratma çabası, aslında ölüm gerçeğinin üstesinden gelme ve onu unutma

çabasıdır. Kültür ve toplum bu gerçeği genellikle kabul etmez veya açıkça ifade etmez çünkü bu, kendi işlevlerini ve varlığını sorgulamasına neden olmaktadır (Bauman, 2018, s. 18).

“Kültürün ilk etkinliği hayatta kalma ile ilgilidir -ölüm anını geriye çekme, yaşam süresini uzatma, yaşam beklentisini ve böylece yaşamın hoşnutluğu emme kapasitesini arttırma; ölümü bir ilgi konusu, önemli bir olay haline getirme- ölüm olgusunu dünyevi, sıradan, doğal düzeyinden yukarıya çıkarma; ölümü doğrudan ya da (daha önemli ölçüde) dolaylı yoldan biraz daha zorlaştırma. Camus hakkında yorumda bulunurken, Maurice Blanchot, şuna dikkat çeker: Ölüme belirli bir tür saflık katma her zaman kültürün görevi olmuştur: Ölümlü özgün, kişisel, uygun bir hale getirme. (...) Kültür çalışmaları tarafından işleme sokuluncaya ve yüceltilinceye kadar kaldığı bu en alt düzeyde, ölüm ‘hiçbir dehşet, hatta ilgi bile uyandırmaz’. ‘Lahana doğramak ya da bir bardak su içmek kadar önemsiz bir şey’, olabilir. İkinci etkinlik ölümsüzlük ile ilgilidir; deyim yerindeyse, ölümden daha uzun süre hayatta kalmak, ölüm anına son söz hakkını vermemek, böylece ölümün uğursuz ve korkutucu önemini bir ölçüde azaltmak: ‘O öldü, ama eseri yaşıyor’; ‘Onu sonsuza dek hatırlayacağız.’ ‘Ayrı olsa da bu iki etkinlik birbirine bağlıdır’. Görünüşe göre, hayatta kalışla ilgili herhangi bir güvensizlik durumu söz konusu değilse, ölümsüzlük hayal bile edilemez. Ama, öte yandan, ‘yaşamın genişleme’ olasılığını doğuran şey, belirli insan davranışları ve becerileri karşısındaki yaşamı aşan ve ölümsüz değerler kültür tarafından onaylanan görvidir” (Bauman, 2018, s. 16).

Collingwood’a göre ise sanat “hep aşılın bir bilinç safhasıdır”; birey ya da toplumun her an gerçekleşen ölümü nedeniyle istikrarsız ve değişken bir yapıdadır. Çünkü hiçbir biçim sonsuz bir haz kaynağı oluşturmaz. Sanatçıların eserleri sadece maddi bir bozulmaya maruz kalmazlar; aynı zamanda toplumsal bir nefretin ve ardından gelen ilgisizliğin de nesneleri haline gelirler (Collingwood, 2011, s.105). Bir sanat eserinin sürekli olarak iyi veya güzel kabul edilmesi, bir insanın sonsuza dek yaşamasından daha az olasıdır. Bununla birlikte sanatçısı çoktan ölmüş olan bir sanat eserinin güzelliği yeniden keşfedilebilir ve yalnızca arkeolojik olarak değil, estetik anlamda da değerli bulunabileceği bir dönem yaşanabilir.

Vilem Flusser, ‘On Discovery III’ isimli makalesinde sanatı sürekli bir bilgi üretim sistemi ve hazinesi olarak ele almıştır. Bir sanat eseri, taş, bronz, boya gibi maddelerde depolanmış bilgi içerir. Ancak, evrenimiz kapalı bir sistem olduğundan, termodinamiğin ikinci yasasına göre tüm enerji ve dolayısıyla tüm bilgi zaman içinde çözülür ve unutulur. Dolayısıyla, “sanat üretimi aracılığıyla ölümsüzlüğü hedefleyenler veya ebedi değerler yaratmayı

düşünenler yanılgı içindedirler” (Flusser, 2017, s. 76). Sanat, zaman ve ölüm ilişkisi, sanatın kendi içindeki çelişkiyi vurgular: Sanat hem ölümsüzleşme arzusunu, hem de hayatın ve deneyimin geçiciliğinin bilincini taşır.

1.2.2. Estetik zaman: Anlam, bellek, temsil ve hatırlama

İngiliz filozof ve tarihçi Robin George Collingwood’a göre sanat çoğunlukla kendisi dışında bir şeye işaret etmektedir. Düşünsel boyutları sayesinde, insanlık deneyimi, duyguları ve düşüncelerini evrensel bir dille ifade etme yeteneğine sahiptir. “Düşünceyle elde edilen şey, doğrudan ve dolaysız olduğu için sanat biçiminde anlamlı bir hal alır ve böylece tinsel yaşamın her bir aşamasındaki başarı sanata aktarılır” (Collingwood, 2011, s.102). Varlığını kendisini aşabilmesine, yani *monadik* (yüce, öz) imgelem dünyasından gerçeklik dünyasına geçebilme becerisine borçludur. Bu anlamda sanat, bireysel ve toplumsal düşüncelerin evrensel bir ifadesi olabilir ve bu yönüyle zamanın ve mekânın sınırlamalarını aşabileceği söylenebilir. Öte yandan, her sanat eseri bir zaman ve mekânda yapıldığı için, belirli tarihsel ve kültürel koşulların ürünüdür. Dolayısıyla bir eserin anlamı, algılandığı dönemin sosyal, politik ve kültürel koşullarına bağlı olarak değişmektedir. Bu anlam zamanla değişebileceğinden, sanatın geçici bir anlamı olduğu ortaya çıkar. Yazar bu faniliğin onun değerini etkilemediğini belirtmektedir. Sanat tıpkı güzellik gibi kendi kendine yeten dolaysız bir değerdir ve yeri başka hiçbir şeyle doldurulamaz (Collingwood, 2011, s.103).

Keyes, yazısında sanatçının eserleriyle, belirli bir nesne veya olayı yeniden sunabildiğinden söz eder ve bu tür sanat eserlerini *representational* (temsilci) olarak adlandırır (Keyes, 1971, s. 64). Yazara göre, bir sanat eserinin temsilci olması, doğayı veya gerçek hayattaki olayları kopyalaması anlamına gelmez. Sanatçının mevcut olgular üzerinde belirli değişiklikler yaparak yeni bir ifade yarattığı anlamına gelir. Diğer yandan, bazı sanat eserleri ise hiçbir referansa sahip değildir ve bu nedenle yazar, onları *non-representational* (temsilci olmayan) sanat eserleri olarak adlandırmaktadır. Bu tür eserler, genellikle sanatçının özgün yaratıcılığı ve hayal gücü tarafından şekillendirilir.

Keyes’e göre, tüm sanat formları bir dereceye kadar temsilci olmayan unsurlar içerir çünkü sanatçı her zaman eserine hayal gücünü katma eğilimindedir. Müzik gibi temsilci

olmayan sanat türleri geleceğe yönelik daha radikal bir zamansallık barındırır. Sanatçı, eserinde daha önce var olmayan olasılıklar öngörür ve yapıt sunulduğunda, daha önce algılanmış veya temsil edilmiş her şeyden tamamen farklı bir özellik taşır. Kendisinden başka bir şeyi hatırlatmaya çalışmaz, varlığıyla hayata katılır ve yönü geleceğe dönüktür (Keyes, 1971, s. 70).

Keyes, temsilci sanatın zamanla olan ilişkisini, temsil edilen olgu ile temsilin gerçekleşmesi arasında geçen sürede değil, geriye dönük bakışın kendisinde aramak gerektiğini söylemektedir. Temsili sanatlar, orijinal olguya dair mevcut algıyı sekteye uğratarak, onları dönüştürürler. Bir sanatçının bir şeyi değiştirme yeteneği, başlangıçta verili olan bir nesnenin yeniden hatırlanması gerçeğine dayanır. Bu bağlamda sanatın geçmiş zamanla doğrudan bir ilişkisi vardır (Keyes, 1971, s. 66). Temsil kavramı, sanatın, temsil ettiği deneyimlerdeki özgün öğeleri yeniden şekillendirme yeteneği üzerine kuruludur. Sanatçı, önceden var olan bir olguyu, geçmişin bir yansıması olarak yeniden hatırlar ve bu hatırlama süreci, olgunun yeni bir biçim almasını sağlar. Temsilci sanat, bu anlamda insanın olguları anlamlandırma şekline bağlıdır.

Fenomenolojinin kurucusu olarak bilinen Edmund Husserl, çalışmalarında insan deneyiminin öznel ve öznelarası boyutlarını araştırmaktadır. Özellikle bilinç ve dilin yaşamı anlamlandırma şekilleriyle ilgilenir. Husserl'e göre anlam, nesneler aracılığıyla değil, her zaman ilişkide açığa çıkar. Örneğin dünyadaki bütün ağaçlar bir anda yok olsa bile zihnimizdeki ağaç anlamı değişmeden kalır, bu anlamda nesneler geçici olsa bile anlam zamansız ve sonsuzdur. Bu sebeple Husserl, nesneleri değil, bilincin anlamlandırma sürecini, yani bilincin nesne ile kurduğu yönelimsel ilişkiyi araştırmaktadır. Bilinci bir şey değil, etkinlik olarak ele alan Husserl, zihnimiz ve nesne arasındaki etkinliğin yalnızca fiziksel verilerle değil, psikolojik, tarihsel, toplumsal ve kültürel kavramlardan etkilenecek kurulduğuna dikkat çeker. Ona göre bütün algı niyete bağlıdır. Zygmunt Bauman, Husserl'ün düşüncesini şu şekilde yorumlamaktadır:

“Algı, algılayan öznenin bir etkinliğidir; algı söz konusu öznenin ötesine ulaşır; öznenin ötesinde bir şey yakalar; aynı anda ilke olarak paylaşılabilecek bir dünyaya ait bir “nesne” ortaya çıkarır ve kendisini ona demirler” (Bauman, 2018, s. 11).

Husserl'ün fenomenolojisi, deneyimlerimizin dünyaya nasıl şekil verdiğine odaklanır. Bu bağlamda bir sanat eserini deneyimlemek, belirli bir zaman ve mekân içinde belirli bir

perspektiften dünyayı deneyimlemektir. Husserl, algının zaman boyutuna, nesnenin *temporal* (süreçsel, zamansal) yapısını oluşturan üç farklı evreyi ifade eden bir yaklaşımla bakar: *birincil izlenimler*, *retensiyon* ve *protensiyon*. Bu üçlü yapı, bir nesnenin algı sürecinde zamanı nasıl deneyimlediğimizi betimler. İlgili evreler, bir nesnenin mevcut durumunu algılama biçimimizi aşan ve geçmiş ve geleceği de kapsayan bir yapıya sahiptir (Gözcü, 2016, s. 14).

Birincil izlenimler, bir nesnenin ‘şimdiki zaman’ını temsil ederken, *retensiyon* ‘geçmiş’ ve *protensiyon* ‘geleceği’ ifade eder. Ancak, Husserl’in bu ifadeleri, geleneksel zaman kavramlarımızla mükemmel bir uyum içinde değildir. Örneğin, geçmiş olan bir deneyim, sadece ‘olup bitmiş’ bir şey olarak hatırlanmaz; bunun yerine, bu deneyim, üçlü yapıyı, yani birincil izlenim, retensiyon ve protensiyon şeklinde hatırlanır. Bu durum, tüm edimsel bilinç deneyimlerinin bu üçlü yapıya sahip olduğunu ortaya koyar. Fakat, bir olayın, geçmiş, şimdi ve gelecek gibi farklı zaman karakteristiklerini aynı anda taşıması mümkün değildir. Bu üçlü yapı, yeni yönelimsel nesneler yaratmak yerine, varolan nesnenin (algılanan veya yeniden hatırlanan) zaman ufkunu belirler (Gözcü, 2016, s. 16).

Temsilci sanatlarda sanatçı, orijinal olarak sunulan nesnenin estetik bir nesneye dönüştürülmesi sürecinin ortasında yer alır. Yeniden yorumlama süreci, sanatçıyı orijinal nesneden psikolojik bir mesafeyle ayırmaktadır. Bu mesafe, sanatçının nesneye farklı bir perspektiften bakabilmesine neden olur ve Keyes bu süreci *estetik zaman* olarak adlandırır (Keyes, 1971, s. 67). *Estetik zaman*, sanatın hiçbir zaman doğanın bir kopyası olmadığına dikkat çeken bir kavramdır; sanatın gerçekliği reddettiği bir süreci ifade eder. Tarih boyunca temsilci olduğu söylenen eserler, gerçekliği olduğundan farklı bir şekilde sunmuştur, çünkü onu üreten sanatçının vizyonu ve bulunduğu koşullara göre şekillenirler.

En klasik anlamıyla bile sanat, her zaman, kabul gören gerçeklere karşı bir ‘karşı duruş’ taşır ve estetik özgürlük bu olumsuzluktan gelmektedir (Keyes, 1971, s. 73). Herbert Marcuse’ye göre sanatın bu karşı duruşu, ekleme, çıkarma ve değişiklikler yaparak gerçekliği çarpıtabilmesinden veya tamamen farklı bir şekilde sunabilme becerisinden gelir ve bir anlamda gerçekliğin *ihlalidir*. Fakat var olan evrensel gerçekliğin sonsuz baskısı altında sanatın getirdiği bu estetik dönüşüm, bir özgürleşme olarak kabul edilmelidir. Sanatın negatif durumu, ‘*estetik zamana özgü*’, anda gerçekleşen bir tür kavrayış hali yaratır. Alfred Whitehead

‘karşı duruş’un, üstün aklın bir zaferi olduğunu iddia etmiştir. Bu açıdan sanat, var oluşuyla bile bir başkaldırıdır (Whitehead, 1960, s. 7). Var olanın diyalektik reddi, sanatın üstünlüğünü de ortaya koymaktadır; çünkü sunulan bir olgunun aksine insanın özgür iradesini yansıtır.

Fransız yazar Marcel Proust, *‘Kayıp Zamanın İzinde (1919)’* isimli eserinde zaman ve mekânı birleştiren bir olgu olarak *hafızaya (bellek)* merkezi bir rol vermiştir. Yazarın zaman kavramını ele alış şekli bir paradoks üzerine kuruludur. Proust geçmişin ulaşılmaz olmadığını, hafıza ve duyuşsal deneyimler yoluyla zihnimizde yeniden canlandırılabilirdiğini ileri sürer. Bu ‘yeniden canlandırma’ anları, genellikle ‘anımsamalar’ olarak adlandırılır ve beklenmedik anlarda ortaya çıkar (Haustein, 2017, s. 16). Yani kişinin geçmiş deneyimleri şimdiki zaman içerisinde yeniden belirebilmektedir. Proust, *madlen* keki gibi sıradan bir nesnenin zihinde oluşturduğu tetikleme kitabında şu şekilde ifade eder:

“Az sonra, o kasvetli günün ve iç karartıcı bir yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeye dikkat etmeden, yumuşasın diye içine bir parça madlen attığım çaydan bir kaşık alıp ağzıma götürdüm. Ama içinde kek kırıntıları bulunan çay damağıma değdiği anda irkilerek, içimde olup biten olağanüstü şeye dikkat kesildim. Sebebi hakkında en ufak bir fikre bile sahip olmadığım, soyutlanmış, harikulade bir haz, benliğimi sarmıştı. Bir anda, hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısalığını boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldurmuştu; daha doğrusu, bu öz, benliğimde değildi, benliğimin ta kendisiydi. Kendimi vasat, sıradan ve ölümlü hissetmiyordum artık. Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana?” (Proust, 2006, s.27).

Proust, romanlarında kullandığı yöntemde, karakterlerin belleğinde canlandığı geçmiş, sıradan bir nesne, koku, ses veya rüya gibi elemanlar aracılığıyla şimdiki zamana taşır. Onun zaman anlayışı, yaşam deneyimine bağlı, karmaşık ve iç içe geçmiş bir modeldir. Mekân ise genellikle bellek ve kimlik oluşturma süreçlerinin birer parçası olarak sunulur; yalnızca fiziksel özellikleri ile değil, karakterlerin iç dünyalarının bir yansıması ve kişisel deneyimlerin birikim ve yaşanma alanı olarak tasvir edilir. Proust’un zaman ve mekân kavramlarını bellek ile bağlama yaklaşımı, özellikle modern edebiyat için bir devrim niteliğindedir. Bu öykünün yayınlanmasının ardından, Fransız diline *‘madeleine de Proust (Proust madleni)’* şeklinde bir deyim yerleşmiştir; insana geçmişte yaşadığı bir anıyı hatırlatan çağrışım nesneleri için

kullanılır. Proust yapıtlarında, çağrışımın karmaşık yönlerini göstererek kişisel deneyim ve öznel gerçeklik algısı hakkında kapsamlı portreler sunar (Jacobs, 1971, s. 911).

Proust'un zaman kavramı, Walter Benjamin'in en önemli felsefi açılımlarından biri olan *jetztzeit* (şimdiki zaman) kavramını şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Bu zaman anlayışı, geçmiş, şimdiki zamanı bekleyen bir *kalıntı* ve şimdiki zamanı da geçmişin anılarını canlandırabilen bir *dinamik* olarak gösterir. Bu nedenle, her karar geçmiş olaylara etki edebilir çünkü geçmiş hala müdahaleye açıktır ve kurtarıcı bir bakışı gerektirir (Bostan, 2020, s. 72). Benjamin'in bu düşüncesi, zamanı 'ışık tutan' ve 'açığa çıkaran' bir kavram olarak ele aldığımızı iddia eden Paul Virilio ile örtüşmektedir.

Benjamin, tarihin kazanan taraflar tarafından yazıldığını hatırlatarak doğrusal zaman sistemine karşı çıkar ve şöyle önerir: "tarihi kendimizin kılmalıyız" (Yeşil, 2021, s. 2). tarihçinin görevinin geçmiş günümüze taşımak ve unutulmaları, yok sayılanları, mağlupları ve anlatılmayanları ortaya çıkarmak olduğunu ileri sürer. Bu noktada, çizgisel tarihin kesintiye uğratılması ve olaylar zincirinin kırılması için geçmişin belleğe geri çağırılması ve olanın kabul edilmesi gerektiğini savunur. Bu hatırlama süreci, irade dışı bir süreçtir, bir 'anlık' parlamayla belirir ve yakalanma ihtiyacı duyar. Benjamin, tarihsel maddecinin, sadece bu 'anda' beliren imgeyi anımsamakla kalmadığını, aynı zamanda onu şimdiki zamanın koşulları ile özgürleştirdiğini savunur. Bu bağlamda bellek geçmişin tutsaklığından kurtulmanın da bir yoludur.

Özetle sanatın temsilci özellikler taşıyın veya taşımasın, doğrudan doğanın bir taklidi olmaktan ziyade, sanatçının bireysel yaratıcılığı ve özgün düşünme yeteneğini yansıttığı söylenebilir. Temsilci sanatta bakış geçmişe dönükken, temsilci olmayan sanatlar geleceğe yöneliktir. Bellekse, yaşantıların biriktiği zihinsel bir mekân olarak zamanlar arası bir özellik taşır ve bir anlamda geçmiş değişirebilir. Sanatçının belirli bir zaman ve mekâna ait özgün deneyim ve duygularını ifade etme biçiminde kendini gösterir. Estetik özgürlük ise sanatçının gerçeklikle kurduğu mesafeye bağlıdır ve en temsilci yapıtlar dahil, tüm eserlerin özünde yer alır ve estetik zaman içerisinde gerçekleşir. Bu bağlamda sanatın, hareket ve süreç gibi zamansal özellikler taşıyabilen, tarih ve mekâna bağlı olarak anlamı değişebilen, geçmiş, gelecek veya şimdiye dair olguları temsil ederek toplum belleğini şekillendirebilen ve değerini insanın özgür iradesinden alan bir kavram olarak ele alındığı söylenebilir.

Sanat, insan deneyiminin öznelarası yönlerini belirgin kılar ve toplumsal ve bireysel düşünceleri evrensel bir dilde ifade eder. Var olana yönelik ‘karşı duruş’ estetik zamanda dönüşümü, sanatın sıradan ve olağanüstü arasındaki sınırları aştığını ve algılamalarımızı genişlettiğini ortaya koyar. Farklı bir zamansallığın oluşturulmasını ve deneyimin yeniden şekillendirilmesini sağlayan sanat, evrensel gerçeklik karşısında bir başkaldırıdır. Sonuç olarak, sanat eserlerinin zamansal ve temsili nitelikleri, insanın dünya hakkındaki anlayışının ve algısının geniş bir perspektifini sunar.

1.3. Sanatın Genişlemesi: Zaman-Mekân Algısının Değişimi

Sanat, ritüel, sembol ve anlam oluşturabilme gücünü ilkel dönemde keşfetmiştir. Antik Yunan’da Platon’un ortaya attığı yansıtma kuramlarından itibaren başlayan süreç ise sanatın bu çerçevedeki ilerleyiş öyküsünü belirtir. Platon’a göre, sanatın özünde *haz* ve *mimesis* (*doğayı taklit etmek*) vardır (Gürgün, 2021, s. 354). Onun *idea* kavramı ile değerlendirildiğinde, *mimesis*, yani bir görünüşün taklit edilmesi, gerçekliğin üçüncü dereceden bir kopyasını yapmak anlamına gelmektedir. Bu bağlamda sanat, *gerçek bilgiye* (*episteme*) ulaşmak için faydasız bir araç olmakla kalmaz, insanı gerçeklerden uzaklaştırdığı için tehlikelidir de. Bu nedenle filozof, ideal devletinde sanata yer vermemektedir (Peters, F.E., 2004, s. 367). Onun yansıtma kuramına göre, sanatçı, dış dünyanın yüzeysel gerçekliğini olduğu gibi, gerçeğin bir aynasıymışçasına yansıtmak zorundadır (Gürgün, 2021, s. 355). Bu yaklaşım, pek çok farklı şekilde yeniden yorumlansa da özünde aynı kalarak, uzun süre sanat üretiminin temeli olmuştur. Bu bağlamda batı sanat tarihi, bir yere kadar yaşamın giderek artan bir benzerlikle tasvir edilmesinin bir hikayesidir.

Sanat ve sanat tarihi konusunda en belirgin olan şey, sanatın sürekli evrildiği ve değiştiğidir. Sanat, insana tam ve kendi kendine yeten bir dünya sunma yeteneğine sahip olan bir imgeleme sürecidir. Tarihsel bakış açısına göre ise, sanat eseri bu şekilde var olmaz ve var olan tek şey yaratıcı eylemdir ve bu yaratıcı eylem, yaratıcı olmayan faaliyetlerin bir sonucu veya ifadesi olarak görülür. Bu nedenle, sanat tarihi diye bir şey yoktur; sadece insanlık tarihi vardır.

Michael Baxandall, ‘15. yüzyıl İtalya’sında Sanat ve Deneyim’ isimli kitabında sanatın bir sosyal ilişkiler ürünü olduğundan bahseder (Baxandall, 1988). Amerikalı sanat tarihçi

Arthur Danto ise, sanatçı, hami ve izleyicilerden oluşan bu etkileşim ağını *sanat dünyası* olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda sanat, belirli bir dönemde, belirli bir bölgede kabul görmüş sosyal ve kültürel değerlerin bir yansımasıdır. Dolayısıyla, belirli bir dönemin sanat dünyasından bahsederken, ressam ve heykeltıraşlar kadar siparişi verenler, üretim sürecine dahil olan ustalar, yapıt hakkında yorum yapabilecek din adamları, sansür getirebilecek politikacılar ve yapıtla iletişim kuracak olan topluluklardan da söz etmek ve hepsini birlikte değerlendirmek gerekir (Danto, 1964, s. 571-584). Örneğin, Benvenuto Cellini'nin '*Medusa başlı Perseus*' heykeli bir pagan tanrısını tasvir ettiği için orta çağda, sanattan ziyade sapkınlık olarak görülebilirdi (Görsel 1.1.).



Görsel 1. 1. Benvenuto Cellini, “Perseo con la testa di Medusa”, 519 cm, bronz, 1554, Loggia dei Lanzi, Signoria Meydanı, Floransa (Kaynak: <https://artincontext.org/medusa-with-the-head-of-perseus>, Erişim tarihi: 07.07.2023) | (sağda) Signoria Meydanındaki heykeller, sırayla: Neptün (Ammannati, 1575), Davut (Michelangelo, 1504) ve Herakles (Bandinelli, 1534), (Kaynak: https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Florence_sculptures/1310200, Erişim tarihi: 07.07.2023)

Oysa bu eser, Rönesans döneminde yaşayan halk tarafından iki farklı şekilde okunuyordu, birincisi “cumhuriyetin başını kesen” I. Cosimo Medici’nin Floransa’daki gücünün bir temsili olarak, ikincisi halihazırda meydanda bulunan Davut ve Herakles’in mermerden heykellerinin karşısına bakışlarıyla taşla dönüştüren bronz Medusa’yı yerleştirerek yapıtlar

arası bir ilişki kuran sanatçı Cellini'nin ustalığının bir göstergesi olarak (Corretti, 2015, s. 17). Döneminin hamileri, sanatçılar ve entelektüeller, bu heykelin bir sanat eseri olduğu konusunda hemfikirlerdi, nitekim sanat tarihi içerisinde de öyle kabul edilmiştir. Toplumlar sürekli değiştikleri için, Perseus'tan beş yüz yıl sonra yapılan bir eser de Rönesans'a göre değil, kendi döneminin koşullarını yansıtacağından, buna göre değerlendirilmelidir.

Antik çağlara ait sanata duyulan ilgi, modern dünyada o kadar yaygındır ki, bunun evrensel bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir, oysa böyle bir ilgi antik çağ toplumlarında görülmez. Yunanlılar, Minos veya Mısır sanatının güzelliklerine pek ilgi göstermezler. Romalılar, Yunan eserlerine hayranlık duymuşlardır ancak onlar Yunanlıları, eski ustaların geleneklerini sürdüren bir toplum olarak değil, daha çok çağdaşları olarak kabul etmişlerdir. Rönesans'ta eski uygarlıklara duyulan aşkın hayranlığa kadar böyle bir tutumdan bahsedilemez. Bugün bile, eski eserleri takdir edebilme beceresi özel bir eğitimin sonucunda ortaya çıkmakta ve sadece çok sınırlı sayıda insanda kendini göstermektedir.

Collingwood'a göre çağdaş sanat, mevcut deneyimlerimizi yaratıcı bir biçimde somutlaştırdığı ve dönemin koşullarını araştırmak için çaba harcamak gerekmediği için doğrudan ve otomatik olarak çekicidir. Zamansal bir sempati çabasıyla, 'uzak bir geçmişin' veya 'yabancı bir şimdiki zamanın' sanatına da odaklanabilir, Barok heykellerinden mağara çizimlerine kadar her türlü yapıttan keyif alabiliriz. Ancak böyle bir çabanın mümkün olması, son yüzyılda yaşanan tarihsel düşüncenin gelişiminden kaynaklanır ve bu tür bir gelişim sürecinden geçmeyen insanların bu çabayı gösterebilmeleri mümkün değildir (Collingwood, 2011, s.106).

Geçmişte yapılan sanatın yeniden keşfi, geçmişin diriltilmesi anlamına gelmez, zaten bu mümkün de değildir. Hatta çoğu zaman antik sanat eserlerinde hayran olduğumuz özellikler, çağdaşlarının beğenip keyif aldığı özelliklerin çok uzağındadır. Sanatın tarih boyunca dönüşüm geçirmesi, sadece kendi diyalektiğini yaratan ve kendi yapılarını oluşturan bağımsız bir sanat yaşamının değil, genel olarak tarihsel yaşamın da bir ifadesidir.

1.3.1. Tanrının ölümü ve yaratıcı yıkım

Friedrich Nietzsche, din, ahlak, modern kültür, felsefe ve bilim konularında eleştirel yazılar yazan bir on dokuzuncu yüz yıl filozofudur. Onun felsefesi, zamanın ve mevcut olanın

ötesine bakarak, idealler yerine imkansızla yönelmiştir, ona göre filozof, döneminin düşmanıdır. Bu onun için, mevcut koşul ve sınırlılıkları aşma becerisi için gereklidir; önyargılardan, ilişkilerden ve hedeflerden bağımsızlaşabilme kapasitesini gösterir. Yapıtlarında hem geleceğin insanlarından hem geçmişin tanrılarından bahseder, zamanlar arası bir arkeolog gibi çalışır. Sistematik bir düzen yerine olayları ilişkiler ve bağlamlar olarak ele alır, metaforlar, ironiler ve aforizmalar kullanarak, geçmiş ve şimdiki zaman üzerinden ‘yeniye’ bakmanın yollarını araştırır (Esgün & Salman, 2021, s. 7-8).

Nietzsche, modernizmin “kaos, anarşi, yıkım, bireysel yabancılaşma ve umutsuzluk denizinde yüzdüğünü” iddia etmektedir. Bilim ve bilginin ardında gizlenmesine rağmen, modern yaşamın *çiğ* ve *acımasız* bir enerjisi olduğunu öne sürmüştür (Bradbury, 1976, s. 446). Aydınlanma çağının medeniyet, mantık, evrensel haklar ve ahlaki değerler üzerine kurulu düşünceleri Nietzsche’ye göre boştur. Toplum anlamsızlık ve değersizlik hissiyle boğuşmaktadır, filozof *nihilizm* olarak açıkladığı bu durumun sorumlusu olarak semavi dinleri gösterir. Ona göre, hayatın gerçek değerleri olan *oluş, değişim, geçicilik, beden, duygu* ve *içgüdü* gibi olgulara karşılık, semavi dinler *tanrı, iyi, öz, merhamet, gerçek, doğru* ve *sonsuz* gibi metafizik kavramları öne çıkarmıştır. Bu, yaşamın kendisine verilen değer azalmasına ve *öte dünya* gibi tasavvurların yükselmesine neden olmuştur (Örnek, 2012, s. 106). Nietzsche, nihilizmin Hristiyanlıkla ilişkisini şöyle ifade eder:

“Çağımız, en terbiyeli ve en şefkatli çağdır. İster ruhun ister bedenin ya da entelektin olsun, endişe tek başına nihilizmi (yani değer, anlamın ve arzu edilebilirliğin radikal bir biçimde reddedilmesini) doğurmaz. Böyle bir endişe, her zaman farklı yorumlara neden olur. Daha ziyade: Nihilizmin kökleri tek bir yorumda yatar, o da Hristiyan ahlak yorumudur” (Nietzsche, 2014, s. 25).

Nietzsche’ye göre Hristiyan ahlakı, kendisini yaşamsal değerlere *hınç* duyarak var eder (Nietzsche, 2014, s. 25). Bu dünyanın acı çekilen bir yer olduğunu ve insanın günahkâr olarak doğduğunu ifade ederek, yaşamı ve bu dünyaya ait olan bedeni aşağılar. Bu sebeple Hristiyanlık, bedene karşı ruhu, yaşama karşı öte dünyayı ileri sürmüştür. Aydınlanma çağından itibaren bilim ve rasyonel düşüncenin evrenin var oluşuna dair getirdiği açıklamalar, geleneksel dini öğretilere olan inancı derinden sarsmıştır. Toplumun doğru kabul ettiği

kavramların kökünden sarsılması, insanın var olan tüm bilgilere şüpheyile yaklaşmasına neden olur. Friedrich Nietzsche bu durumu ‘*Şen Bilim*’ adlı eserinde şu şekilde dile getirir:

“Tanrı öldü! Tanrı ölü! Onu öldüren de biziz! Bütün katillerin katili olan biz nasıl avunacağız? Dünyayı şimdiye dek elinde tutan, en kutsal, en güçlü olan bizim bıçaklarımızla kana bulandı. Kim temizleyecek bu kanı bizden? Hangi suyla aratabiliriz kendimizi? Nasıl bir kefalet törenini düzenlese, hangi kutsal oyunu oynasak? Bu eylemin büyüklüğü bizim için fazla büyük değil mi? Bu ancak eylemi gerçekleştirene yaraşır sayıldığı için bizim tanrı olmamız gerekmiyor mu?”
(Nietzsche, 2003, s. 130).

Bu ünlü söylem, batı dünyasında dogmatik kavramlara verilen değerin yitirildiği, batı dünyasının varoluş anlamı ve amacını belirleyen geleneksel din anlayışına artık güvenilmediği bir dünyanın ilanıdır. Nietzsche, her tür sabit, kesin bilgi veya değerin sorgulanması gerektiğini söyler, çünkü hiçbir şey sabit ve değişmez değildir. Her şey sürekli bir dönüşüm içerisinde (Buber, 2000, s. 130). Nietzsche bu noktada ‘*üst-insan*’ tanımını ortaya atar. *Üstinsan*, yaşamının sorumluluğunu kabul eden, kendi değerlerini ve anlamlarını yaratmak için aktif rol oynayan ve hayatını bu değerlere göre yaşayan bireydir. Nietzsche için sanatçı, kendi değerlerini ve anlamlarını yaratma yeteneğine sahip olan bir *üstinsan* örneğidir ve sanat, hayatın çelişki ve acıları karşısında bir tür teselli sağlayabilir.

Nietzsche, tarihteki başarı ve yaratıcılığın kaynağı olarak sanatı gösterir. Ona göre gerçek anlamda *üstinsan* olmanın yolu sanatın yaratma gücündedir. İnsan yaratım sürecinde doğum sancıları içinde kıvranarak kendini aşar ve evrene açılır. Bu yolculuk sonunda, sanatın eylem niteliği kazandırdığı eserler ortaya çıkar. İnsan, sanatın doğum sancısı içinde evrenle birleşir, sınırları genişler ve kendini tanrısal bir sonsuzluğun akışı içinde keşfeder. Nietzsche’nin *üstinsan* tanımı, hayatın mevcut anlamsızlığı karşısındaki insana bir yol haritası çizer: yeniye bakmak ve yaratmak. İnsan doğasının değişmez ve sınırsız gerçekliği, Dionysos’un mitolojik kişiliğinde gerçek bir anlam bulur.

“İnsan kendisini korumak için değer biçti nesnelere, nesnelerin anlamını o yarattı, insanca anlamı! Bundan ötürü ‘insan’ der kendine, yani: değerlendiren. Değerlendirmek, yaratmaktır: işitin ey yaratıcılar! Değerlendirmenin kendisi, bütün değerlendirilmiş nesnelerin hazinesi ve cevheridir. Ancak değerlendirmeye var olur değer: değerlendirme olmasaydı, varlık, içi boş bir kabuğa

dönerdi, İşitin ey yaratıcılar! Değerlerde değişme, yaratıcılarda değişmedir. Yaratıcı olması gereken, yıkar hep” (Nietzsche, 1995, s. 61).

Hem ‘yıkarak yaratma’ (ki bu, bireyselliğin ve varoluşun fiziksel dünyasını biçimlendiren ve bu birlikten doğan bir süreç), hem de ‘yaratırken yıkan’ olmak (yani bireyselliğin düşsel dünyasını aşırı bir şekilde tüketen ve bu da bir birlik tepkisi olan bir süreç). Bu *yıkıcı yaratıcılık* ve *yaratıcı yıkım* döngüsünde, kendini ifade etmenin tek yöntemi eylem ve iradedir (Bradbury, 1976, s. 446). “Yaratıcı yıkım” kavramı, modernliğin anlaşılmasında merkezi bir öneme sahiptir çünkü bu kavram, tam da modern projenin pratiğinde karşılaştığı ikilemlerin doğrudan bir ürünüdür. Daha önce var olan yapıyı yıkmadan yeni bir dünyanın yaratılabilme ihtimalini sorgular.

Nietzsche’nin *estetigi* bilim, akıl ve politikanın üzerinde tutması, modern hayatın geçiciliği, parçalanmışlığı ve kargaşası içerisinde değişmez ve sonsuz olanın ne olduğu konusundaki yapılan arayışta sanat önemli bir rol oynamıştır. Modernist projenin bu yeni anlayışında, sanatçılar, yazarlar, mimarlar, besteciler, şairler ve düşünürler özel bir konuma sahiptir. Modern sanatçı, insanlığın özünü araştırmak için daha yaratıcı bir rol üstlenecektir.

1.3.2. Sanatın ölümü: hazır yapıt ve diyalektik

Platon’dan beri süregelen sanatın taklit yarışı, fotoğraf makinası ve videonun icadı ile sona ermiştir; çünkü hareketli bir görüntüden daha gerçekçi bir tablo yapmak mümkün değildir. Bu gelişme ışığında sanat, hiç olmadığı kadar fazla şekilde ifadeye ve duygusal alana odaklanmıştır. Sanatsal ifade, bir amaçtan ziyade, sanatın biçimsel niteliklerinin bir parçası haline gelir. İzlenimcilik, dışavurumculuk, kübizm gibi akımlar bu doğrultuda ortaya çıkmışlardır. 1913 yılında ise Marcel Duchamp hazır-nesneleri kullanarak, bir şeyi sanat eseri yapan koşulların ne olduğunu sorguya açar.

Duchamp, yirminci yüzyılın en etkili ve yenilikçi sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. 1887’de Fransa’da doğan sanatçı, 1955’te Amerikan vatandaşı olmuştur. Kariyeri boyunca birçok farklı sanat akımıyla birlikte anılsa da genellikle ‘*readymade (hazır-yapıt, hazır-nesne)*’ eserleriyle ve sanatın ne olduğuna dair felsefî sorgulamalarıyla tanınmıştır

(Antmen, 2009, s. 127). Duchamp (Görsel 1.2.) ‘retina sanatıyla’ ilgilenmediğini, bakması ilginç şeyler yerine düşünmesi ilginç yapıtlar üretmek istediğini söylemektedir.

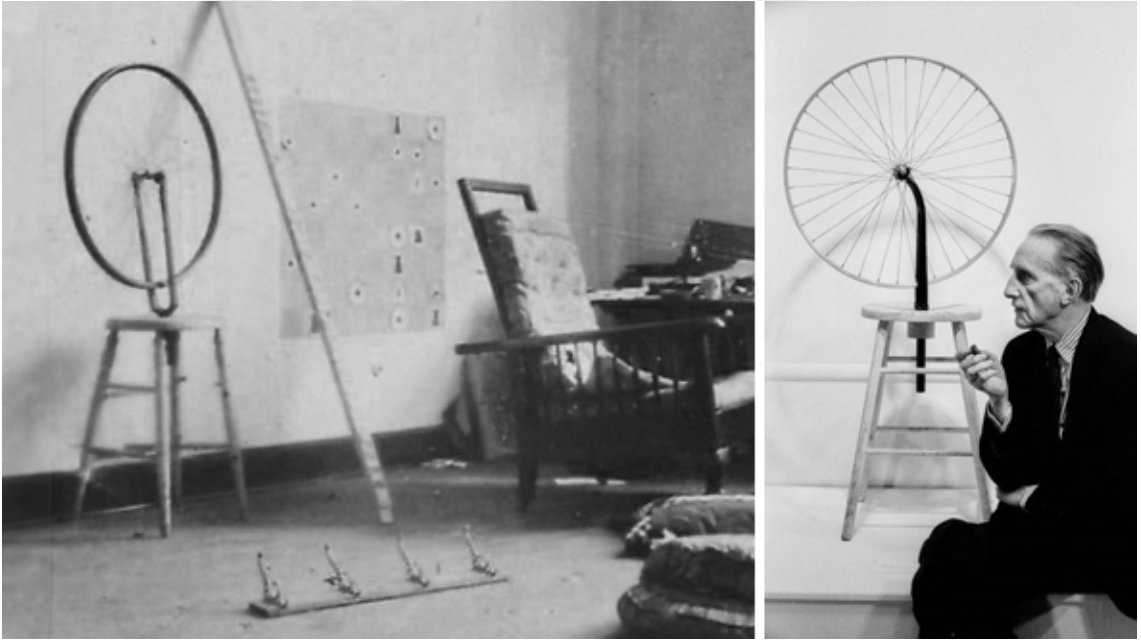


Görsel 1. 2. Eliot Elisofon, “Marcel Duchamp”, 1952, fotoğraf, (Kaynak: <https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/7-things-know-marcel-duchamp>, Erişim tarihi: 07.07.2023) | (sağda) Julian Wasser, “Marcel Duchamp”, fotoğraf, 1968, Duchamp Retrospektifi, Pasadena Sanat Müzesi (Kaynak: <https://www.julianwasser.com>, Erişim tarihi: 07.07.2023)

1913 yılındaki ‘Bisiklet Tekerleği’ isimli yapıt ise Platon’dan beri süregelen estetik tarihini tamamen reddettiği için devrimci bir özellik taşımaktadır. Sanatçı süreci şu şekilde anlatmaktadır:

“Bisiklet Tekerleği benim ilk hazır-yapıtım, o kadar ki, ilk başta buna hazır-yapıt bile denmiyordu. Hala hazır-yapıt fikriyle çok az ilgisi vardır. Aksine tesadüfle daha çok alakalıdır. Bir atölye olarak da kullandığım apartman dairesinde yaşarken her şeyin kendi halindeliğiyle oluşan bir atmosferdi. Muhtemelen aklımdaki fikirleri dışsallaştırmak için yapmıştım. Çarkı döndürmek çok yatıştırıcı, çok rahatlatıcıydı, gündelik hayatın maddeselliğinden bir çeşit kaçıştı. Atölyemde bisiklet tekerleği olması fikri hoşuma gitti. Tıpkı bir şöminede dans eden alevlere bakmaktan zevk aldığım gibi ona bakmaktan zevk alıyordum. Atölyemde bir şömine olması gibiydi, çarkın hareketi bana alevlerin hareketini hatırlatıyordu” (Duchamp, 1970, s. 442).

Duchamp'ın, sanat tanımının sınırlarını kökten sorgulayan, pratiğin kabul ettiği bir sanat nesnesi olduğu için görmezden gelinemeyen bir nesne sunması durumunda, muhafazakâr eleştiri teorisinin sınırlarını genişletmeye ve böylece isyanı absorbe etmeye çalışır. 'Hazır yapıtların' özgül, çözülemeyen doğası, her şeyin (veya tabii ki hiçbir şeyin) sanat olduğunu belirterek bu çabayı alt etmekle tehdit ederken, aynı zamanda eleştirdiği geleneğin sürmesine de yardımcı olmuştur. 'Hazır yapıtlar'ın içerisinde barındırdığı bu garip paradoks, ona verilen yoruma bağlı olarak, nesnenin hem anarşist hem de sert muhafazakâr sanat teorileri gibi uçları destekleyebilmesinden kaynaklanmaktadır (Goldsmith, 1983, s. 197). Duchamp, 'Bisiklet Tekerleği'nin (Görsel 1.3.) 'kişisel bir deney' olduğunu, hiçbir zaman halka gösterilmek üzere tasarlanmadığını ve 1951'e kadar galeri ortamında sergilenmediğini dile getirmiştir.



Görsel 1.3. “Marcel Duchamp’ın atölyesi ve Bisiklet Tekerleği’nin ilk replikası”, fotoğraf, 1916-17, (Kaynak: <https://www.toutfait.com/popular-images/photograph-of- Duchamps-studio-1916-1917>, Erişim tarihi: 07.07.2023) | (sağda) Julian Wasser, “Marcel Duchamp”, fotoğraf, 1968, Duchamp Retrospektifi, Pasadena Sanat Müzesi (Kaynak: <https://www.julianwasser.com>, Erişim tarihi: 07.07.2023)

Sanatçının 1913'te Fransa'da yaptığı ilk versiyon ve 1916'da New York'taki atölyesinde yaptığı ilk replikası kaybolmuştur. Bu 'hazır yapıtlar', ilk olumsuz tepkilerin ardından,

genellikle heykel olarak kategorize edilen sanat eserleri olarak statülerini korumuştur ve bu nedenle sanatı tanımlamaya çalışan herhangi bir girişimin önünde en büyük engellerden biri olarak durmaktadır (Goldsmith, 1983, s. 197). Duchamp'ın hazır-yapıt kavramı ile sanat, artık doğanın bir taklidi veya yorumu olmaktan çıkmış, gerçeklik ve sanat, ayırt edilemez hale gelmiştir (Danto, 2014, s. 38). Danto bu birlikteliği 'sanatın sonu' olarak tanımlar. Bu tanım, sanatın artık anlamsız veya verimsiz bir hale geldiğini ima eden bir sonu değil, ona anlamını veren, Platon'dan beri süregelen hikâyenin bitişiğini ifade eder. Sanat, var oluşunun temel sorunlarını kendi içerisine alarak özerkliğini ilan etmiş, kendi düşünsel doğasını ifşa ettiği için manevi misyonunu tamamlamıştır.

Sanatın sonuna gelindiği iddiası, tarihte pek çok defa dile getirilmiştir. Bu ifade, genellikle dönemsel değişimlere ve bunlarla gelen yeni bakış açılarına dikkat çekmek için kullanılır. Örneğin tarihçi Plinius, birinci yüzyılda ölen ünlü heykeltıraş Lysippos'tan sonra sanatın bittiğini ilan eder. Sanat tarihinin babası olarak kabul edilen Vasari, aynı şeyi Michelangelo'nun vefatından sonra tekrarlamıştır (Artun, 2013). Aydınlanma düşünürlerinden biri olan Georg Wilhelm Friedrich Hegel, sanat ve felsefe arasındaki ilişkiye yönelik yaptığı çalışmalarla, modern estetik konusunda pek çok düşünüre referans olmuştur. Hegel'e göre sanat, *mutlak tin* (*akıl, gerçek, doğa, tanrı*) bilincine varmanın en üstün ifadesidir. Bu anlamda zirvesine antik Yunan'da ulaşan sanat, 'modern' dönemde, özüne ulaşma görevini felsefeye bırakmıştır. Bu nedenle sanatın, klasik anlamda sona erdiği ve modern anlamda felsefeye dönüştüğünü ifade etmiştir.

Hegel'e göre, belirli bir zaman ve mekânın koşulları çerçevesinde gelişen kültür ve ideolojiler, bir değerler sistemi oluştururlar. Bu değerler, sonraki topluluklar tarafından bir şekilde eleştirilir veya reddedilir. Toplumsal değerler, bir süre sonra uyumlanarak, karşıt görüşleri de kapsayacak şekilde genişler ve süreç yeniden başlar. Kültürel bir sistem ve ona verilen tepkiler arasındaki bu kesintisiz diyalogu, Hegel, diyalektik olarak açıklamaktadır (Hegel, 2011, s. 13-14). Ona göre diyalektik, varlığın kendisini keşfetmesine ve anlamasına yol açmaktadır.

Danto, sanatın kendi içerisindeki ilerleyişini diyalektik kavramı ile birlikte değerlendirir. Ona göre insanın kendini anlama süreci, sanatın öyküsünde görünür hale gelmektedir. Bir sanat akımı belli değerler önerir, ardından gelenler bu değerleri eleştirir ve karşı argümanlar

üretir, ardından sanat bu normları kendine katarak genişler ve böylece yeni bir norm oluşur ve döngü devam eder. Tarihçiye göre bu çatışmalar, kendi içerisinde bir hikâye yaratmaktadır. Sistem nasıl ki karşıtlıklarla genişleyebiliyorsa, nihai bir uzlaşıya varılırsa, bitebilir de. Nitekim Danto'ya göre, 'gerçekliğin aynası' olması amaçlanan sanat anlayışının sonu, Duchamp'ın *hazır-nesneleri* 1910'larda ve Warhol'un *'Brillo Kutuları'* (Görsel 1.4.) ile 1960'larda yaşanır. Sanat, aslında en başından beri gerçekliğin doğasına yönelik bir araştırma olduğunu bu yaklaşımlarla ile birlikte fark etmiş ve kendisini bu sayede gerçekleştirmiştir. Bu anlamda sanatın bir bilgi ve anlam arayışıyla, insanlığı ilgilendiren çeşitli kavramlar üzerine sorular soran, kültür ve zamana bağlı bir düşünme biçimi olduğu söylenebilir.



Görsel 1. 4. Andy Warhol, “Brillo Boxes”, 43x43x43 cm, Ahşap üzerine serigrafi ve mürekkep, 1964 (Kaynak: <https://www.toutfait.com/popular-images/photograph-of-duchamps-studio-1916-1917>, Erişim tarihi: 07.07.2023) | (sağda) 1969 versiyonu (Kaynak: <http://vertical.com/W/daily-2/andy-warholbrillo-boxes/>, Erişim tarihi: 07.07.2023)

1.3.3. Modernizm ve geçicilik

Modernizm, birbirini etkileyen ve giderek büyüyen bir gelişmeler zinciri şeklinde bilim, teknoloji ve kültür alanlarında çığır açıcı gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. İnsanlığın hiç alışık olmadığı bir hızla böylesine temelden değişimler yaşanması, pek çok sorunu da beraberinde getirmiştir. Nietzsche'nin bahsettiği sekülerleşme ile birlikte, ezeli, ebedi, sonsuz gibi değerler, yerini, ilerleme, gelişim, değişim gibi kavramlara bırakmıştır. Modernizm hem farklı ve değişken olanın yüceltildiği hem de tüm bu değişim rüzgarına içerisinde savrulmamak için 'daha yeni' ve 'daha evrensel' olan bir felsefe arayışına girilen karmaşık bir dönemdir. Bu doğrultuda Baudelaire, moderniteyi bir yanıyla 'anlık, geçip giden, olumsal olan', diğer yanıyla 'sonsuz ve değişmeyen' bir olgu olarak tanımlamıştı. Amerikalı teorisyen Marshall Berman de modernitenin iki taraflı geçişken yönünü şu ifadelerle açıklamıştır:

“Bugün dünyanın her yanında insanların paylaştığı bir yaşamsal deneyim tarzı – mekân ve zamanın yaşanışı, benliğin ve başkalarının yaşanışı, hayatın olanaklarının ve tehlikelerinin yaşanışı– vardır. Bu deneyimin toplamına “modernite” adını vereceğim. Modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden, ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulmamız demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boydan boya keser. Bu anlamda, modernitenin bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği; hepimizi dur durak bilmeyen bir çözülme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklilik ve ıstırap girdabına akıtır. Modern olmak, Marx'ın ifadesiyle, “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir evrenin parçası olmaktır” (Berman, 1982, s. 15).

Berman bu metnin devamında değişim, parçalanma ve uçuculuk halinin yarattığı bunalımdan kaçmak için uyguladığı yöntemlerden bahsetmektedir. Sürekli değişen bir dünyada 'sonsuz ve değişmez' olanın nasıl bulunacağına dair ciddi bir sorun haline gelmiştir. David Harvey dönemi inceleyen bazı düşünürlerin, çağımıza ait baskın olgular olan gelip geçicilik ve parçalanma kavramlarının izini geçmişe dönerek açıklamaya çalıştıklarından bahseder (Harvey, 1997, s. 24). Modernitenin en güvenilir yanının güvensizliği olduğunu, hatta bir 'tam kaos' eğilimi taşıdığını söyleyen düşünürler de bulunmaktadır. Sosyolog David Frisby, kaleme aldığı bir yazıda Benjamin, Kracauer ve Simmel gibi düşünürlerin temel ilgi

alanlarının “zamanı, mekânı ve nedenselliği, gelip geçici, anlık, rastlantısal ve rastgele algılamaya dayanan özel bir deneyim olduğunu” yazmıştır (Frisby, 1985, s. 302).

Modernizm, özellikle anlık ve geçici olanın önemini vurgulayarak, sürekli değişen bir dünya içinde sürekli değişen bir deneyim yaşar. Modernitenin sürekli değişim ve parçalanma içerisinde olması, tarihsel sürekliliği korumanın zorlaşmasına yol açmıştır. Harvey bu tarihsel kopuşu şu sözlerle anlatmaktadır:

“Şayet modern hayat, gelip geçici, anlık, parçalanmış ve olumsal olanla gerçekten bu derece iç içe geçmişse, bundan bir dizi önemli sonuç doğar. Her şeyden önce, modernitenin, birakalım modern-öncesi toplumsal düzenleri, kendi geçmişine bile saygı göstermesi mümkün değildir. Her şeyin geçiciliği, bir tarihsel süreklilik duygusunu korumayı güçleştirir. Eğer tarihin bir anlamı varsa, bu anlam tartışılan şeyin yanı sıra tartışmanın terimlerini de etkileyen bir değişim girdabının içinden keşfedilmek ve tanımlanmak zorundadır. Dolayısıyla modernite yalnızca kendinden önceki tarihsel durumların her biriyle ya da hepsiyle acımasız bir kopuş gerektirmez; aynı zamanda, kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar” (Harvey, 2012, s. 24-25).

Modern düşünürlerin ve sanatçıların çalışmaları, bu sürekli değişim ve parçalanma duygusunu yansıtır. Nietzsche’nin “yaratıcı yıkım” kavramı, modernitenin birbiri ile çelişen doğasını anlamak için iyi bir örnektir. Goethe’den Mao’ya kadar birçok modernist düşünür, değişimi getirebilmek için bazen bazı şeylerin yıkılması gerektiğini ifade etmiştir.

Bu dönemin en önemli sanatsal yaklaşımlarından biri Fransız filozof Jacques Derrida tarafından ortaya atılan *yapısöküm* kavramıdır. Derrida bu kavramı daha çok edebiyat ve dil için kullansa da sanat ve felsefenin çeşitli alanlarında sıklıkla kullanıldığı gözlemlenir. *Yapısöküm* (*yapıbozum*, *yapıçözüm*, *dekonstrüksiyon*), metinleri, düşünceleri ve ideolojileri ‘parçalara ayırma’ pratiği üzerine kuruludur. Yerleşik anlamlar ve hiyerarşik yapıların bir anlamda otopsisinin yapılarak ‘bozumu’, yeni anlamların oluşabileceği bir zemin oluşturur. Derrida bu felsefesini geliştirirken Nietzsche’den büyük ölçüde etkilenmiştir.

Derrida’nın söylemi parçalara ayırmadaki amacı yapıya zarar vermek veya yok etmek değil, aksine yapısal bir parçalanmaya neden olarak yeni bir okumaya olanak tanımaktır. Yapının sökülmesiyle birlikte yeni anlamların keşfedilmesi hedeflenmektedir. Dolayısıyla, yapının yok edilmesi veya yıkıma uğraması söz konusu değildir. Yapısökümcü okuma, yapının içinde bulunan duruma, öze ve var olan imgenin doğasına yönelik sorular sormak

suretiyle yapıyı daha iyi anlamaya ve yeni anlamların keşfedilmesine yardımcı olur. Bu sorular, iç/dış, görüngü/görünüş taslağına yönelik karşıtlıkları da kapsar (Mortley, 2000, s. 141). Bununla birlikte Derrida, herhangi bir konuda doğruyu bulma çabasında değildir, doğru ya da hakikat dediğimiz şeyin göreceli olduğunu düşünmektedir (Selvi, 2014, s. 83).

Yapısökümcü bir yaklaşımla sanatsal yaratım süreci, geleneksel değer, norm ve teknikler sorgulanır ve yeniden değerlendirilir. Bu yaklaşımda sanatın doğası ve işlevi her zaman sorgulama ve *dekonstrüksiyon* altındadır.

1.3.4. Postmodern kırılma

Endüstri devrimi sonrası dönemde ekonomi ve üretim sistemlerinin değişmesi, toplumsal sınıflar arasındaki yükselen uçurum, siyasi ve kültürel kutuplaşma ve artan sömürgeciliğin yan etkilerini göstermesi gibi etkenler sosyal yaşamda gergin karşılıklar yaratmaktaydı. Postmodernizm, deneyimlenen bu gerilimler üzerinden modernizmin önerdiği evrensellik, ilerleme, kesinlik gibi genelleyici kavramları sorgulayan bir düşünce yaklaşımıdır. *Postmodernizmin* bir tür moda mı, yoksa kültürel bir değişim mi olduğu en başından beri tartışma konusu olmuştur.

Postmodernizm terimi, ilk olarak 1870’lerde sanat ve kültür eleştirisi bağlamında ortaya çıkmıştır. Fakat asıl olarak 1960’lı yıllarda yaşanan gelişmeleri tanımlamak için New York’taki sanatçı ve eleştirmenler arasında yaygınlaşır. 1970’lerde ise Avrupalı kuramcılar tarafından felsefi bir düşünce akımı olarak ele alınmıştır (Çolak, 2021). Jean-François Lyotard, Postmodernizmin, Nietzsche’ye benzer bir şekilde, “meta anlatıların inandırıcı olmadığı” bir dönemi temsil ettiğini söyler (Lyotard, 2000, s. 12). Sosyal kuramcı David Harvey, ‘*Postmodernliğin Durumu*’ isimli eserinde, kavramı, yeni duygu ve düşüncelerin güçlü bir yapılanması olarak bir döneme damgasını vuran gerçek bir kültürel değişim olarak ele alır. Harvey, bir kopuştan ziyade kayma olarak yorumladığı postmodernizmin önceki toplumsal kriz ve geçiş dönemleri ile benzer özellikler taşıdığına dikkat çeker. Bu vurgudan da anlaşılabileceği gibi, akımı klasik anlamda ‘öncesi-sonrası’ gibi keskin bir ayırım ile açıklamak yerine, diğer düşünsel eğilimler, toplum, kültür, ekonomi ve politika alanlarında yaşanan değişimler ile ilişkisine değinerek incelemiştir. (Melas, 2020).

Harvey, postmodernitenin farklılık konusundaki hassaslığından ve iletişim, kültür, mekân gibi karmaşık ilişkiler ağını bir arada inceleyen duyarlılığından övgüyle bahseder. Akımın ahlak yerine estetiği tercih etmesi, *dil*'e verdiği önem, nihilizme komşu olan *yapısöküm* eğilimi, kalıcılığa karşı mesafeli duruşu, değişim ve geçiciliğe verdiği önem gibi özelliklerine vurgu yapar (Harvey, 1997, s. 134).

Yirminci yüzyıl sonlarında yaygınlaşan kapitalist üretim biçimleri, insanların yaşam tarzlarını, dolayısıyla sanat üretme şekillerini, köklü biçimde değiştirmiştir. Harvey işçilerin özel yaşamları üzerinde kontrol sağlayan ve kapitalizme hizmet eden bir mekânizma olarak '*Fordizm*'in etkisinden bahseder (Harvey, 1997, s. 147). Henry Ford tarafından 1920'li yılların başında geliştirilen *Fordizm*, vasıfsız işçilerin bir üretim bandının parçası olarak çalıştığı seri üretim sistemini ifade etmektedir. Bu sistem, üretim sürecinin küçük parçalara ayrılarak, uzman olması beklenmeyen insanlar arasında bölüştürülmesi anlamına gelir. Bu parçaların farklı fabrikalar, hatta ülkeler arasında bile dağıtılabilmesi, çalışanların emekleri karşılığında çıkan üründen haberleri bile olmamasına yol açmıştır. Üretimin hızlanması, yaşam tarzlarının ve tüketim biçimlerinin de dönüşmesine sebep olur. İnsan, artık ne işe yaradığını bile kestiremediği büyük bir mekanizmanın çarklarından birine dönüşerek makineleşmiştir.

Harvey'e göre kapitalizm sürekli olarak kendini yeniden üreten ve dönüştüren bir ekonomik sistemdir. Bu süreç, toplumların yapısını, kültürel ifadelerini ve sosyal ilişkilerini şekillendirir. Örneğin, endüstri devrimiyle birlikte, kırsal alandan kentlere doğru büyük ölçekli bir göç yaşanmıştır. Bu göç, kentleşme sürecini hızlandırmış ve yeni bir işçi sınıfının doğmasına neden olmuştur. Bu değişimler, sanatta yeni ifade biçimlerine ve temalara yol açtır. Standardizasyon ve toplu üretimin öne çıktığı (*Fordist*) dönemde ise, modernist sanat akımlarının geliştiğini ve hızlı değişim, makineleşme ve ilerlemenin olumlu bir şekilde ele alındığı gözlemlenir. Örneğin *Bauhaus* hareketi, sanat ve tasarımın toplum ve teknolojiyle daha uyumlu olması gerektiğini savunur; sanatın üretim süreçlerine işlevsel şekilde entegre olabildiğini amaçlar (Antmen, 2009, s. 107). *Minimalizm* ise, sanatın mekânsal ve yapısal özelliklerine odaklanır. Sanatı form ve içerikten arındırarak, eserin hammaddesine, mekân algısına ve bireyin bunlar arasındaki konumuna dikkat çeker (Antmen, 2009, s. 181).

Charles Chaplin, bireyin dönemin endüstriyel mekanizmaları içerisindeki sıkışmışlığını 1936 yılında çektiği '*Modern Zamanlar*' isimli filminde gerçekçi bir biçimde ele

almaktadır (Görsel 1.5.). Hikâye, fabrika işçisi olarak sürekli mesai yapan *Şarlo*'nun etrafında şekillenmektedir. Bu hızlı tempoya uyum sağlamakta zorlanan *Şarlo*, bir dizi yanlış anlamadan sonra akıl sağlığından şüphe edilmesi nedeniyle hastaneye kaldırılır. Hastane çıkışında ise ayrı bir yanlış anlamının içine düşer; elinde rastgele salladığı kırmızı bir bayrak nedeniyle komünist olduğu varsayılır ve hapse gönderilir. Film, baştan sona, değişen toplumsal durumları mizahi bir çerçeve içinde sunarken aynı zamanda derin bir eleştiri niteliği taşımaktadır.



Görsel 1. 5. Charlie Chaplin, “Modern Times” filminden sahneler; 1s 27dk, film, 1936 (Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=4fOIk0-igeE> Erişim tarihi: 07.07.2023)

1970’lerden itibaren yerini *post-Fordizm* ya da başka bir deyişle *esnek üretim ve birikim rejimine* bırakmıştır (Harvey, 1997, s. 215). Eğer sistem kapitalizmin içsel çelişkilerini sürdürmeye devam edecekse, bu durum borç ve kredilerin gittikçe artmasına, gelir için daha fazla kaynak ihtiyacına ve isteklerin sürekli olarak geleceğe ertelendiği bir sosyal yapıya neden olacaktır. Bu bağlamda dönemin verimlilik ve işlevsellik prensipleriyle paralellik gösterir. Öte yandan, üretim ve tüketimin daha çeşitli ve özelleştirilmiş hale gelmesiyle birlikte (*post-Fordist ve neoliberal dönem*), postmodern sanat akımlarının ortaya çıktığı, belirsizlik,

çeşitlilik ve sürekli değişim temalarının daha fazla öne çıktığı görülür. Ayrıca sanat eserlerinin üretildiği, sergilendiği ve dağıtıldığı mekânların da değiştiği gözlemlenir.

1.3.5. Mekân ve zaman deneyimi

Modern dönemde, otomasyon, farklılaşan üretim metodolojileri, ilerleyen teknoloji, internetin yaygınlaşması, çeşitlenen materyaller, çevrecilik bilincinin artışı, hızla değişen yaşam tarzları ve küreselleşme gibi çok sayıda faktör, toplum ve bireyin yaşam tarzlarını radikal bir biçimde dönüştürmüştür. Bu dönüşüm süreci, sanat, sanatçı, izleyici, mekân, anlam, üretim, tüketim ve deneyim gibi karmaşık ilişkiler ağını derinden etkilemiştir.

Toplumsal hayatta, genellikle daha ilerlemeci bir yaşantı benimsendiğinden, sürekli yeni olanın yüceltildiği bir anlayış hakimdir. İlerleme kavramı tarihsel ve süreç odaklı bir yaklaşım gerektirir. Bu nedenle, toplumsal teori genellikle zamanı vurgular ve mekânı göz ardı eder. Ancak, Amerikan sosyolog Daniel Bell, yirminci yüzyılın başlarında birincil estetik sorunun ‘*zaman*’ olduğunu belirtirken, yüzyılın ortalarından itibaren birincil estetik sorunun ‘mekânın örgütlenmesi’ haline geldiğini savunmaktadır (Bell, 1978, s. 107).

David Harvey, zaman ve mekân kavramlarının materyal süreç ve uygulamalar yoluyla üretildiğini iddia eder. Küreselleşme sürecinde, bilgi ve iletişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler, zaman ve mekân algımızda değişikliklere yol açmıştır. Coğrafi uzaklıkların aşıldığı, bilginin ve malların daha hızlı yayıldığı ve dolayısıyla dünyanın ‘küçüldüğü’ bu durumu Harvey *mekân ve zaman sıkışması* olarak tarif eder. Harvey, bu sıkışmanın estetik teori ile doğrudan bir ilişkisi olduğuna inanmaktadır (Harvey, 1997, s. 215).

Eleştirmen Fredric Jameson, postmodern dönemi zaman ve mekân deneyimimizde yaşanan bir kriz olarak değerlendirir. Ona göre, mekânsal kategoriler zamansal kategorilere hükmetmeye başlamıştır ve bu değişim o kadar hızlı bir şekilde yaşanmaktadır ki değişimi anlamamız ve yakalamamız imkânsız hale gelmiştir. Bu durumun anlaşılabilmesi için yeni kavramsal araçlara ihtiyaç duyulmaktadır (Harvey, 1997, s. 227).

Harvey, ‘*zamanın mekânsallaşmasını*’ estetik teori üzerinden incelerken Heidegger’den bahsetmektedir. Heidegger, varlık ile oluş arasında sürekliliği ön planda tutmaktadır. Harvey onun varlık kavramını “yoğun biçimde milliyetçi, ilerlemeci ve yayılmacı bir politika

ile *alinyazısı* anlayışının birleşiminden oluşan bir *kalıcılık* arayışı” olarak tanımlamaktadır. Heidegger’in görüşleri, Nazi retoriği ve mimarisine paralellik göstermektedir. David Harvey, bu noktada iktidarların sanatı kontrol etme çabasının, toplumsal ilerlemeyi gözetken öğretiler açısından tehlikeli bulmaktadır. Mekânın mitolojileştirilmesi, bir dizi teorik ve pratik problem oluşturmaktadır. Politikacılar, düşmanlarını dışlama ve kendi mitolojik anlatısına uymayanları bastırma eğiliminde olduklarında bu güç tehlikeli olabilmektedir. Estetikleşmiş politika, genellikle mekânsal ve toplumsal ayrımı körükleyerek, ‘biz’ ve ‘onlar’ arasında ayırma yol açar (Harvey, 1997, s. 236).

Zamanın *özel* bir deneyim olduğunu söyleyerek Bergson’u hatırlatan Harvey, mekânın yalnızca ölçülebilen, nesnel özelliklerini değil, bizdeki algısını, yani bellek, hayal, sanrı, uydurma veya fantezi gibi olgular yoluyla zihninizde oluşan mekân ve haritaları araştırmayı önerir. Harvey’ye göre mekân deneyim sahasıdır ve belirli özellikleriyle zamandan çok daha karmaşık bir kavramdır (Harvey, 1997, s. 229).

Gaston Bachelard ise hayal gücünün ‘şiişsel mekânına’ odaklanmıştır. Mekânın yalnızca fiziksel koşullarla değerlendirilemeyeceği gibi, yalnızca duygusal bir alan olarak da ele alınamaz. Ona göre anılarımız hareketsiz şekilde mekândaki izler ve işaretler aracılığı ile sabitlenirler. Bu anlamda Proust’un bellek kullanımını çağırştırmaktadır. Bachelard, mekânın geçmiş anıları şimdiye taşıyan hatırlatıcı özellikler taşımasını, ‘mekân sıkıştırılmış zaman içerir’ şeklinde ifade eder (Harvey, 1997, s. 244).

Modernizm ve postmodernizm arasında mekân ve zaman algıları açısından belirgin farklar bulunmaktadır. Modernistler, zaman ve mekânın durağan ve sürekli olduğunu düşünürken, postmodernistler, mekân ve zamanın sürekli değişim ve dönüşüm içerisinde olduğunu kabul eder. Modernizm, mekânı toplumsal amaçlar için şekillendirilebilen bir alana indirgerken; postmodernistler, mekânın belirli bir toplumsal amaca hizmet etmek zorunda olmadığını, estetik ve kişisel hedeflere göre şekillendirilebileceğini savunur. Bu yaklaşım, mekânın ve zamanın birbirleriyle karşılıklı etkileşime geçtiği bir süreç olduğunu ifade eder. Böylece, mekân ve zaman, sadece fiziksel ve somut unsurlar değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel etkileşimlerin sonucu olan sübjektif ve duygusal unsurları da içerir.

Postmodernistler, mekânın algılanışı konusunda modernistlerden ayrılırlar. Onlar için, mekân estetik hedeflere ve prensiplere göre şekillendirilebilecek bir alandır. Bu, mekânın

sadece belirli bir sosyal amaca hizmet etmek zorunda olmadığı anlamına gelir. Postmodernistler ayrıca, mekânın zamanın geçişine tabi olmayan, aksine zamanın geçişini ve değişimini kaydedebilen bir yapı olduğunu kabul ederler. Postmodernizm, kentsel tasarım ve mimarlıkta özellikle belirginleşir. Modernistlerin aksine, postmodernistler, geniş ölçekli, rasyonel ve etkin kentsel planlama yerine, daha küçük ölçekte, belirli bir yerel gelenek veya topluluğun tarihine, tercihlerine ve ihtiyaçlarına yanıt veren, kişiye özel mimari formlar oluşturmayı savunurlar.

Jonathan Raban'ın 'Yumuşak Kent' adlı eseri, postmodernist kentsel yaşam yaklaşımının bir örneğidir. Raban, kenti, belirli bir plana göre değil, insanların etkileşimleri ve deneyimleri ile şekillenen, sürekli değişim ve dönüşüm içerisinde olan bir labirent olarak tasvir etmiştir. Raban'a göre, kent sadece bir fiziksel yapı değil, aynı zamanda insanların hayalleri, efsaneleri ve özlemleri ile şekillenen 'yumuşak' bir yapıdır. Rasyonel planlamanın ve değer hiyerarşisinin reddedildiği bu yaklaşımda, insan ve madde arasındaki ilişki, sürekli yaratıcı bir oyun olarak betimlenir. Kentsel yaşamı sanatsal bir deneyime benzeten Raban'ın fikirleri şöyle devam ediyor:

“İster beğenin ister beğenmeyin, kent sizi kendisini yeniden yaratmaya, içinde yaşayabileceğiniz bir kalıba dökmeye davet eder. Kendinizi de. Kim olduğunuza bir karar verin, kent çevrenizde yine sabit bir biçim alacaktır. Onun ne olduğuna bir karar verin, bir nirengi noktasına göre çizilmiş bir harita gibi, sizin kimliğiniz ortaya çıkacaktır. Köylerden ve küçük kasabalardan farklı olarak, yoğrulabilir olmak kentlerin doğasından gelir. Onları kendi hakkımızdaki fikirlerimizle yoğururuz; biz onlara kendi kişisel biçimimizi dayattığımızda gösterdikleri dirençle onlar da bu kez bizi biçimlendirirler. Bu anlamda, bana öyle geliyor ki, kentte yaşamak bir sanattır. Kentsel yaşamın sürekli yaratıcı oyununda insan ile madde arasındaki özel ilişkiyi betimlemek için de sanatın, üslubun sözlüğüne ihtiyaç vardır. Hayal ettiğimiz biçimiyle kent, yanılısamaların, efsanelerin, özlemlerin, karabasanların yumuşak kenti, haritalarda ve istatistiklerde, kentsel sosyoloji, demografi ve mimari monografilerinde var olan katı kent kadar, hatta belki daha da fazla, gerçektir” (Raban, 1974, s. 9-10).

Mekân, sanatın üretimi ve deneyimlenmesi açısından önemli bir role sahiptir. Sanatsal mekân, bir eserin oluşturulduğu, sergilendiği ve deneyimlendiği fiziksel ve sosyokültürel bir ortamdır. Mekânın sosyal, fiziksel ve zihinsel boyutlarının bir arada ele alınması, bir eserin

anlamı ve değeri üzerinde doğrudan etkiye sahip olabilir. Bu nedenle, sanat eserlerinin yaratılmasında ve deneyimlenmesinde mekânın önemi büyüktür.

Henri Lefebvre, mekânın soyut bir kavramdan ziyade toplumsal bir ürün olduğunu savunur. Mekân, ona göre, toplumun ve bireylerin sosyal, kültürel ve ekonomik pratikleri sonucu ortaya çıkar ve bu pratiklerle şekillenir. Mekânın üç temel boyutu, yaşanan mekân, algılanan mekân ve hayal edilen mekân, birbirleriyle sürekli etkileşim halindedirler. Yaşanan mekân, bireylerin ve toplulukların günlük yaşamlarını ve deneyimlerini sürdürdükleri, hissettiği ve deneyimlediği fiziksel çevreyi ifade eder. Algılanan mekân, bu deneyimlerin ve etkileşimlerin kişisel ve toplumsal bilinçte yansıtıldığı biçimdir. Hayal edilen mekân ise, bireylerin ve toplulukların kendi düşünce ve hayalleriyle oluşturdukları mekânı temsil eder. Bu boyutların her biri, sanatın üretimi ve deneyimlenmesi için önemli bir zemin oluşturur. Yaşanan mekân, bir eserin yaratılması ve deneyimlenmesi için fiziksel bir çerçeve sağlar. Algılanan mekân, eserin anlaşılması ve yorumlanması için bir bağlam oluşturur. Hayal edilen mekân ise, eserin ötesindeki anlamların ve olasılıkların keşfedilmesi için bir alan sunar.

Postmodernizm, bu üç boyutu birleştiren ve karşılıklı olarak birbirini etkileyen bir mekân algısı geliştirmiştir. Postmodernist sanatçılar ve teorisyenler, mekânı sadece fiziksel bir çerçeve olarak değil, aynı zamanda bir sanat eserinin anlamını ve değerini şekillendiren aktif bir unsur olarak görürler. Bu durum, postmodernist sanat eserlerinin çoğunlukla belirli bir mekân ve zaman bağlamına sıkı sıkıya bağlı olmasını ve izleyicinin bu eserlerle olan etkileşiminin de bu bağlamı dikkate alması gerektiğini açıklar.

Sonuç olarak, modern dönemde zaman ve mekân kavramları, toplumsal dönüşüm süreci ile birlikte değişmiş ve bu değişim sanat üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Bu süreç, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi, sanatın üretim ve tüketimini ve sanatın anlamını etkilemiştir. İlerleyen teknoloji ve değişen yaşam tarzları, zaman ve mekân algımızı değiştirmiş, bu da sanatın gelişimini ve anlaşılmasını etkilemiştir. Bu değişimlerin farkında olmak ve bu değişimleri anlamak, sanatı daha derin bir biçimde anlamamıza ve yorumlamamıza yardımcı olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. GEÇİCİ KAMUSAL SANAT ÜZERİNE

“Bir şimşegın akış, hafızamızda bir piramit kadar kalıcı bir etki bırakabilir” (Buren, 2016, s. 359).

2.1. Kent ve Sanat İlişkisi

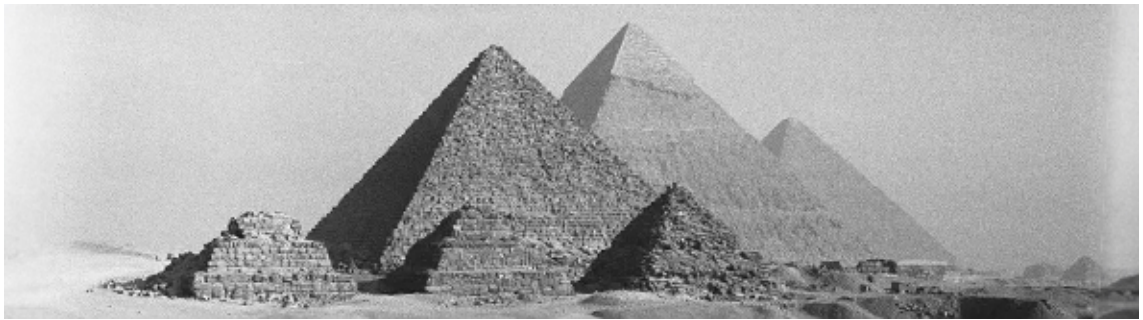
Kent (*city, citta, cité, urban, urbain*) özelliklerine sahip olan yerleşimleri tanımlayan çeşitli öncül kavramlar bulunmaktadır; örneğın, *civis* (*vatandaşlık*), *civitas* (*kendi kendini yöneten kent-devlet*), *urb* (*sosyal bölge*) ve *civitatem* (*devlet*) gibi. Yine Latince *civilis* (*vatandaşlara ait*) sözcüğü İngilizce ve Fransızca’ya *civil* olarak geçmiş; zamanla İngilizce *civilization* ve Fransızca *civilisation* olarak ‘uygarlık’ anlamında kullanılır olmuştur (Özdeş, 1997, s. 984). Modernizm sonrasında oluşan toplumsal sınıflar içinse yeni terimler ortaya çıkmıştır. Örneğın Holton, kent ve kentli anlamına gelen *burgher, burgh, borough, burjuva* ve *burjuvazi* sözcüklerine dikkat çekmektedir (Holton, 1999, s. 19) Uygarlık ve kent arasındaki bu etimolojik bağlantı, her kenti kapsamamakla birlikte, Mumford’un “Kent insanın en büyük sanat yapıtıdır” şeklindeki tanımıyla anlam kazanmaktadır. Bu tanıma göre, kentler, insanın uygarlığı oluştururken yarattığı en önemli ve karmaşık yapıtlardır.

Kentler, karmaşık ve çok boyutlu yapıları nedeniyle farklı açılardan ele alınsa da başlıca iki temel yaklaşım olduğu söylenebilir: Kültürel öğeler ve sosyo-ekonomik değerler açısından değerlendirenler. Kültürel bakış açısıyla kenti inceleyenler genellikle kentin uygarlığın doğuşunda ve gelişiminde önemli bir rol oynadığını vurgularlar. Örneğın, Ruth Whitehouse, kenti “uygarlaşmanın belirli bir aşamasına ulaşmış temel sosyal yerleşim birimi” olarak tanımlarken, Lewis Mumford kenti, uygarlığın ürün toplama ve aktarma merkezi olarak ele almaktadır; bir tür hizmet sunma mekânı ve toplumsal mirasın korunduğı bir alan olarak değerlendirmektedir. Ona göre, kent, en fazla hizmeti en az alanda sunabilme kapasitesine sahip ve toplumun değişen ihtiyaçlarına, gelişimin getirdiğı daha karmaşık yapıya ve toplumun birikmiş mirasına yer verebilecek şekilde genişleyebilen bir yapıdır.

Sosyo-ekonomik bakış açısıyla kenti değerlendirenler ise, kenti bulunduğı dönemin ve toplumun ekonomik yapısı içinde incelemektedir. Örneğın, Le Corbusier liderliğindeki

Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi, kenti “ekonomik, sosyal ve politik bir bütünün parçası” olarak tanımlamaktadır. Jane Jacobs ise kenti köy ve taşra kasabası gibi diğer yerleşim birimlerden ayırıcı bir özellik olarak şöyle bir tanım getirmiştir: “Kent, kendi ekonomik gelişimini sürekli olarak kendi yerel ekonomisiyle yaratan bir yerleşim yeridir” (Sözen ve Tanyeli, 2010, s. 164).

Avcı-toplayıcı toplulukların mevsimsel olarak belirli alanlarda bir araya gelmeleri, kentleşmenin ilk adımları olarak kabul edilmektedir. Mumford, mağaralarda yaşayan ilk insanların yaşadığı deneyimlerin ileride Mısır’daki piramitlere (Görsel 2.1.) ilham olma ihtimalinden bahsetmektedir (Mumford, 2013, s. 20). Tarihçi Gordon Childe, köy olarak adlandırdığı ilk yerleşim yerlerinin neolitik dönemdeki tarım toplumuna geçiş döneminde oluşturduğunu ileri sürmüştür (Childe, 1993, s. 39). Margaret Murray ise, metal silahlar kullanabilen toplulukların, taş silah kullananlara karşı üstün gelmeye başladığı döneme dikkat çekmektedir (Murray, 2004, s. 5). Ona göre metal çağında güçlenen gruplar, rakiplerini korkutarak ürünlerine el koymuş, onları kendilerine bağımlı köleler hale getirmişlerdir. Kendilerini neredeyse tanrısal bir güç gibi gösteren bu insanlar, bölgelerin hükümdarlarına dönüşmüş, bölgelerini diğer gruplardan korumak içinse daha güvenli yerleşim yerleri inşa etmek zorunda kalmışlardır. Dolayısıyla, kentler çoğunlukla bir bölgenin siyasi kontrolünü ele geçirmekle ilişkilidir. Begel, zaman geçtikçe, kentlerin büyüdüğü ve çeşitli işlevler edindiğinden bahsetmektedir (Begel, 1996, s. 8).



Görsel 2. 1. “Giza Piramitleri”, 147x230m, Kalker, granit, bazalt, harç, MÖ. 2570 (Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/Pyramids-of-Giza> Erişim tarihi:07.07.2023)

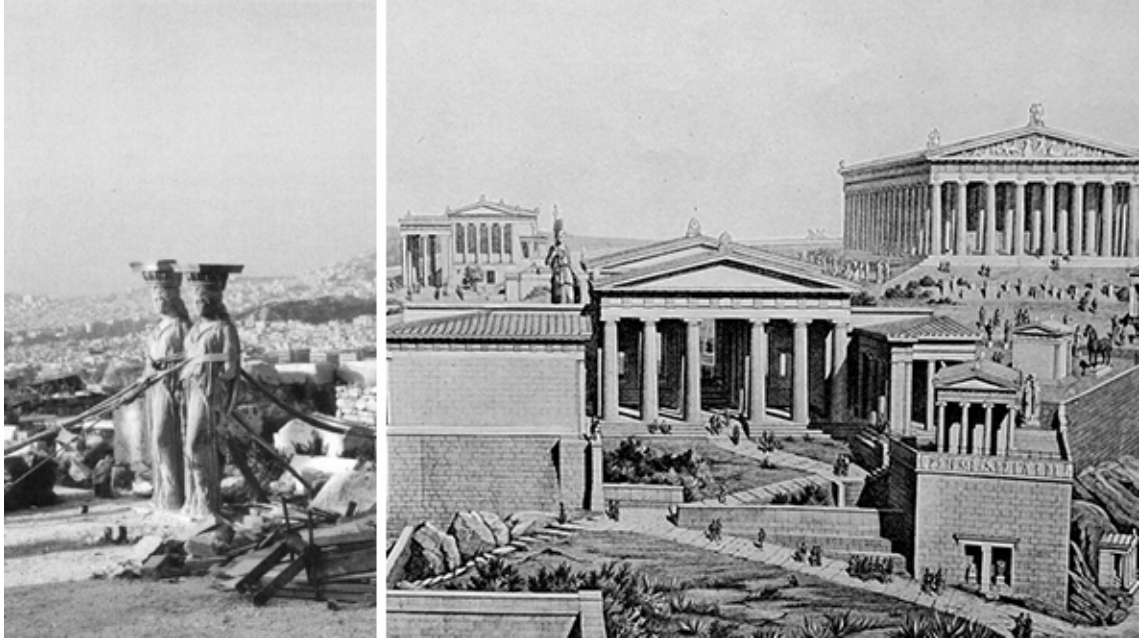
Askeri merkezler olarak başlayan yerler, yöneticiler güvende hissettiklerinde saraylara dönüşmüştür. Görevlilerin barınması için ek binalar yapmışlardır. Begel'e göre, ilk kentlerin ana nüfusu, hükümdarın hizmetinde olan kişiler ve dini liderlerden oluşmaktadır. Bu topluluğun ihtiyaçlarını karşılamak ve silah üretmek için ustalar daha sonra eklenir. Kırsal bölgelerdeki ürünlerin alınıp satılması, diğer kentlerle ticaretin başlaması ile birlikte pazar yeri kimliğine bürünmüştür (Begel, 1996, s. 10).

Kentlerin temelinde çeşitli tanımlamalar, sınırlamalar, kutsal otorite, kraliyet yetkisi ve mülkiyet sınırları bulunduğu söylenebilir. Üretim ve ürünlerin kontrolünü elinde bulunduranlar, toplum üzerinde büyük bir güç edinmektedir (Mumford, 2013, s. 54). Mumford'a göre bu gücü sürdürülebilir kılmak ve isyanları engellemek için yöneticiler, ruhani değerler ve imgelerin gücünü kullanmışlardır. Bu süreçte kral, sadece politik bir lider olarak kalmamış, toplumun hayatını, topraklarını ve insanlarını birleştiren, ruhsal ile dünyevi arasında bir köprü işlevi gören bir figür haline gelmiştir. Kent ise artık güçlü bir tanrının evini temsil etmektedir. Kenti çevreleyen kale dehşet, saygı ve korku yaratırken, dini yapılar hayranlık uyandıran bir güç sembolü olarak kullanılmıştır. Bu fiziksel değişim yalnızca, askeri savunma ve kontrol sağlamakla kalmamış, kent ve kırsal kesim arasında keskin bir ayrım oluşmasına neden olmuştur. Anıtsal mimarlık, gücün ve etkinin göstergesi olurken, aynı zamanda kentleşmenin ve toplumsal dönüşümün sembolü hâline gelmiştir (Gombrich, 2009, s. 53). Bu dönemde kentlerin sanat ile kurduğu ilişkiyi daha iyi anlamak için, Wycherley'nin, Antik Yunan kentlerindeki heykel ve mimari arasındaki ilişkiye vurgu yaptığı şu yorumları dikkate değerdir:

“Sanat dalları, Hellas'ta gerek birbiriyle gerekse genel yaşamla yakın ve özellikle de uyumlu bir ilişki içindeydi. Mimarinin heykelle süslendiği ya da heykelin bir mimari arka düzlemin uzağında kaldığı düşünülmemelidir. Her iki sanatın arasındaki bu yakın ilgi, kimi kez, bir sanatçının hem heykeltıraş hem de mimar olmasıyla açıklanabilir. Örneğin Genç Polykleitos ile Skopas hem mimar hem de heykeltıraştı. Phidias aslında bir heykeltıraş olmasına karşın, Perikles döneminde Atina'nın bayındırlaştırılmasında genel denetimi üstlenmişti” (Wycherley, 2011, s. 128).

Mimari açıdan “yapısal yönden en önemli bölümlerin heykelle bezenmesinin dayanıksızlık duygusu uyandırdığına” da değinen Wycherley, yine de bu iki sanat dalının sık sık birbirini tamamladığından ve heykellerin binaların kimlikleri için belirleyici bir rol

üstlendiğinden bahsetmektedir (Wycherley, 2011, s. 129). Bu ilişki, kent imgesinde önemli bir yere sahip olan tapınaklar için kritik bir rol oynamıştır. Antik kentlerde tapınaklar genellikle değerli malzemelerden yapılan ve genellikle çoğunlukla renklendirilmiş görkemli, anıtsal heykeller barındırmaktaydı. Wycherley tapınakların, sanat eserleri barındıran birer müze gibi işlev gördüğünden söz etmektedir. Sadece heykeller değil, aynı zamanda karmaşık bir hikâye anlatmak için resimler ve kabartmaların da gücüne başvurulmuştur. Bu resim ve kabartmalar genellikle mitolojik hikayelerde (*ruhani öğretilerde*) anlatılan tanrıları ve kahramanları tasvir etmektedir (Görsel 2.2.).



Görsel 2. 2. Jean-François Bonhmmme, “Atina, Still Remains”, fotoğraf, 1966 (Kaynak: Jacques Derrida, “Atina, Still Remains”, 2010, New York: Fordham University Press, s.62) | (sağda) Hayali bir röprodüksiyon: Atina Akropolü, Yunanistan, yak. MÖ 450 Hutchinson’ın 1915’te yayınlanan *History of the Nations* kitabından, Universal History Archive, UIG (Kaynak: <https://www.nationalgeographic.com/history/article/greek-ancient-origins-modern-politics>, Erişim tarihi:07.07.2023)

“Parthenon iyi bir örnektir. Doğu alınlığında Athena’nın doğumu gösterilmişti; tanrıça önce Zeus’un başından fırlamış ve şimdi iyiden iyiye serpilerek tümünden silahlanmıştı. Batı alınlığındaysa, Athena ile Poseidon’un Attika toprağı için birbirleriyle yarışıp, armağanlar üreterek savaşımaları gösterilmişti. Metoplarda Tanrılarla Gigantların, heroslarla Kentaurosların ve başkalarının öyküsel savaşları oyulmuştu. Frizde, Atina halkının tanrıçalarına bağlılıklarını göstermelerini betimleyen Panathenaia töreni yer alırdı. Tapınağın içinde, Athena Parthenos’un ve

fildişinden büyük bir heykeli vardı ve dışardaki heykeltıraşlık konularının kimileri kısaltılarak kült heykelinin giysisini bütünleyen ayrıntıların bezenmesinde çokça kullanılmıştı. Tüm betimlerin kompozisyonunu tasarlayan Phidias, Hellen ve Attika ruhunun ortaya çıkmasının bu ruhun tanrılarla zenginleştirilmesinin, barbar düşmanları yenmesinin ve Atina'nın Perikles dönemindeki son olgunluğunun derin izlenimini vermek için geleneksel mitolojiye dayanan sanat konularını (frizin dışında) beceriyle kullanmıştı” (Wycherley, 2011, s. 130).

2.2. Kamusal Sanatta Zaman ve Geçicilik

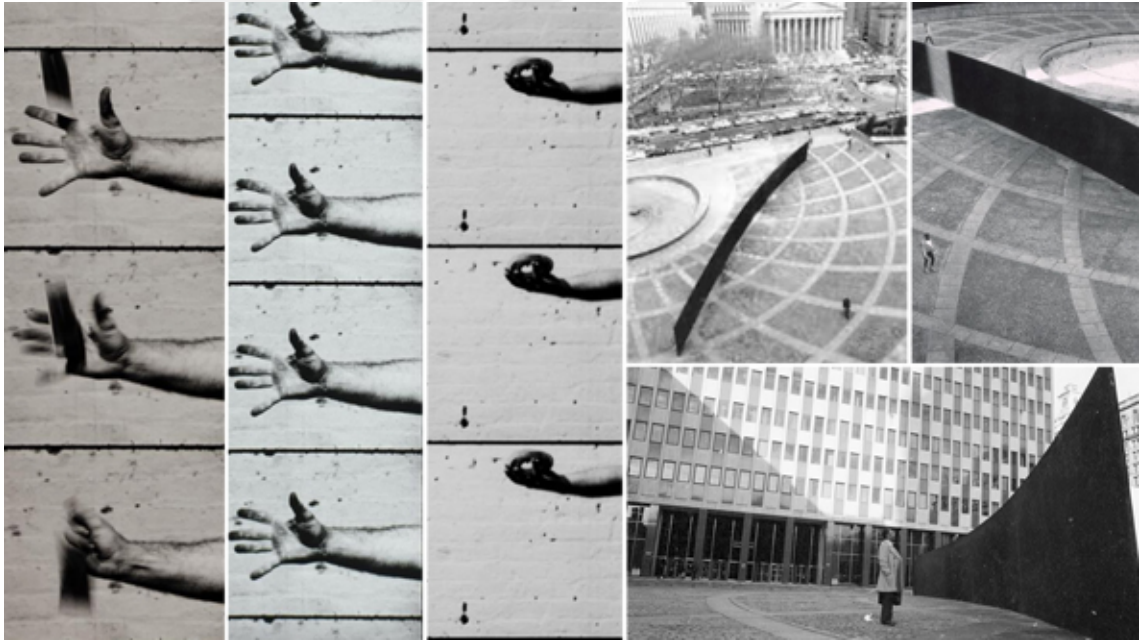
Kısa ömürlü ve geçici kamusal sanat, belirli bir konuyu veya sorunu ele almak için etkili bir strateji olarak karşımıza çıkar. Geçici sanat, bilinçli bir şekilde sınırlı bir ömre veya süreye sahip olarak yaratılan sanatsal pratikleri ifade eder. Sanatı kalıcı veya statik bir varlık olarak gören geleneksel kavramlara meydan okur; yerleştirme, performans, eylem veya mekâna özgü müdahaleler gibi çeşitli formlarda ortaya çıkabilir. Bu eserlerin geçici niteliği genellikle bir öncelik ve aciliyet hissi yarattığından izleyici ile daha yoğun bir etkileşim yaratır. Sanatçılara geleneksel sanatsal kısıtlamalardan uzaklaşarak sıra dışı malzemeler, mekânlar ve fikirler keşfetme fırsatı sunar. Geçici sanat genellikle zamanın sürekli ilerleyişi, bellek ve insan varoluşunun sonluluğunu konu alan temalarla ilişkilendirilir. Habermas ‘*Kamusal alanın Yapısal Dönüşümü*’ adlı kitabında şöyle bir ifadeye yer vermiştir:

“Gelip geçici, kaygan, anlık olana atfedilen yeni değer, dinamizmin kutsanmasının kendisi, kirlenmemiş, lekesiz ve istikrarlı bir şimdiki zamana duyulan özlemi ele verir” (Habermas, 2017, s. 17).

Kamusal sanatın önemli sorunları incelenirken, halkın düşüncelerini, algılarını, deneyimlerini ve beklentilerini şekillendiren durum ve koşulların incelenmesi gerekmektedir. Geçmişte, geçici kamusal sanat ve cesur kurumların geleneksel veya alternatif mekânlara müdahaleleriyle zengin bir tarih oluşmuştur. Ancak, günümüz çağdaş kamusal sanatının koşulları, fırsatları ve pragmatik stratejileri üzerinde, geçici, tesadüfi, kazara, isteğe bağlı ve bağımlı koşullar yoğunlaşmaktadır. Sanat ve geçicilik arasındaki ilişki, sanatsal sürecin kendisine dahil olan ve çeşitli durumlarda belirgin hale gelen bir bağıdır. Yirminci yüzyıl boyunca sanat alanında yaşanan önemli kırılmalar ve toplumsal yaşamda gerçekleşen değişimler, mekân ve zaman algımızı derinden etkilemiştir (Phillips, 2016, s. 360).

1970’lerde üretilen pek çok kalıcı olmayan sanat eseri, hiçbir kaydı olmadığı için unutulmuştur. Bu bağlamda uçucu, değişken, geçici sanat eserleri, performans gibi zamansal yapıtlar ile arazi sanatı gibi ulaşımı zor projelerin, fotoğraf ve video gibi kayıtlarla belgelenmesi yaygınlaşmıştır. Nitekim bu durum, fiziksel olarak alınıp satılamayan eserlerin bile bu tür belgeler aracılığıyla sanat piyasasında metalaşmasına vesile olmaktadır.

Richard Serra, Hal Foster ile yaptığı bir röportajda, belge ve fotoğrafların yapıta atıfta bulunan özellikleri olduğunu, fakat asıl deneyimi ikincil hale getirdiğini belirtmektedir. Ona göre fotoğraflar arazi sanatını düzleştirmekte, küçültmekte ve çerçevelemektedir (Görsel 2.3.). Eserin rengi değişir, dokunsallığı yok olur, üç boyutluluğunu, bağlamını ve alanla ilişkisini anlayanız olanaksızlaşır. Serra’ya göre fotoğraflar, sanal bir gerçeklik sunan pazarlama araçlarından başka bir şey değildir (Serra & Foster, 2018, s. 65).



Görsel 2. 3. Richard Serra, "Hand Catching Lead", video, 1968, (Kaynak: <https://www.themoviedb.org/movie/280248-hand-catching-lead> Erişim tarihi:07.07.2023) | (sağda) Tilted Arc, Cor-ten çelik, 1981, 1989 yılında kaldırıldı, (Kaynak: <https://mjsymuleski.com/artofthemooc/richard-serras-tilted-arc/> Erişim tarihi:07.07.2023)

Geçici kamusal sanat sıklıkla, acil durumları ele almak, yeni fikirleri ve geçici formları test etmek ve kısa vadeli müdahalelerin sınırlı ömrü içerisinde tartışmalardan kaçınmak için bir *ara* alan olarak hizmet etmektedir. Estetik ve yaratıcı ifade arasındaki bağlantı, sanatın

birincil işlevi ve kapsayıcı önemini anlamamızda önemli bir rol oynar. Sanat, yalnızca bir görsel ziyafet veya süs değildir; çok daha geniş bir sosyal ve kültürel bağlama gömülüdür. Bir sanat eseri, üretildiği dönemin sosyal, siyasal ve kültürel doğasını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu koşulları etkileme ve biçimlendirme becerisine de sahiptir. Bu bağlamda, sanatsal üretimler algılanabilir somut nesnelerin etkileriyle sınırlı kalmamalıdır. Bir mekânın sosyal ilişkiler açısından taşıdığı anlamı, işlevi ve tarihsel bağlantıları dikkate alarak, hayal gücünü etkileyen unsurlarla birlikte ele alınmalıdır (Lynch, 2011, s. 51).

Bir eserin anlam ve değeri, sadece sanatçının amaçları veya eserin kendi özellikleri ile değil, aynı zamanda nasıl algılandığı ile belirlenir. Bu, sanatın yalnızca bir ‘yapıt’ veya ‘nesne’den daha fazlası olduğu, aynı zamanda bir ‘süreç’ veya ‘etkileşim’ olduğunu kabul etmeyi gerektirir. Günümüzde, kamusal sanatın birçok farklı alanı etkilemektedir: kentsel çalışmalar, politik teori, eleştirel çalışmalar, performans çalışmaları ve şey teorisi. Performans ve yeniden canlandırmalar, katılım ve ilişkisel estetik, iş birliği ve sosyal pratik, resmi ve gizli müdahaleler, sanatta zaman ve geçicilik kavramlarına olan ilgi artmaktadır. Bu da bir dereceye kadar, sanatsal faaliyetin mekân ve zaman kavramlarının yeniden değerlendirilmesini gerektirir.

Süre, sanatçılar ve işbirlikçileri tarafından yapılan kararlar için önemli bir faktör ve ‘malzeme’ haline gelmiştir. Zamanın, kamusal sanatın koşullarını, anlamını, etkisini ve kamusal tepkiyi nasıl etkilediği merkezi ve açık uçlu bir soruşturmadır. Sanat, kamusal alanın geçici ve kısa süreli işgali olarak uygulanan, belirli bir zamanda ve belirli bir mekânda gerçekleşen bir olaydır. Sanatsal faaliyetin kamusal alanın dönüşümüne katkısı hem mekânın kendisi üzerindeki etkisi hem de sanatın toplum üzerindeki etkisini belirler. Sonuç olarak, geçici ve kısa ömürlü kamusal sanat, bireylerin ve toplulukların algılarını ve deneyimlerini şekillendiren bir etkiye sahiptir. Geçici kamusal sanat, toplumda önemli değişikliklere neden olabilir ve toplumun genel düşüncelerini ve algılarını değiştirebilir.

2.2.1. Christo ve Jeanne-Claude, ‘Running Fence’

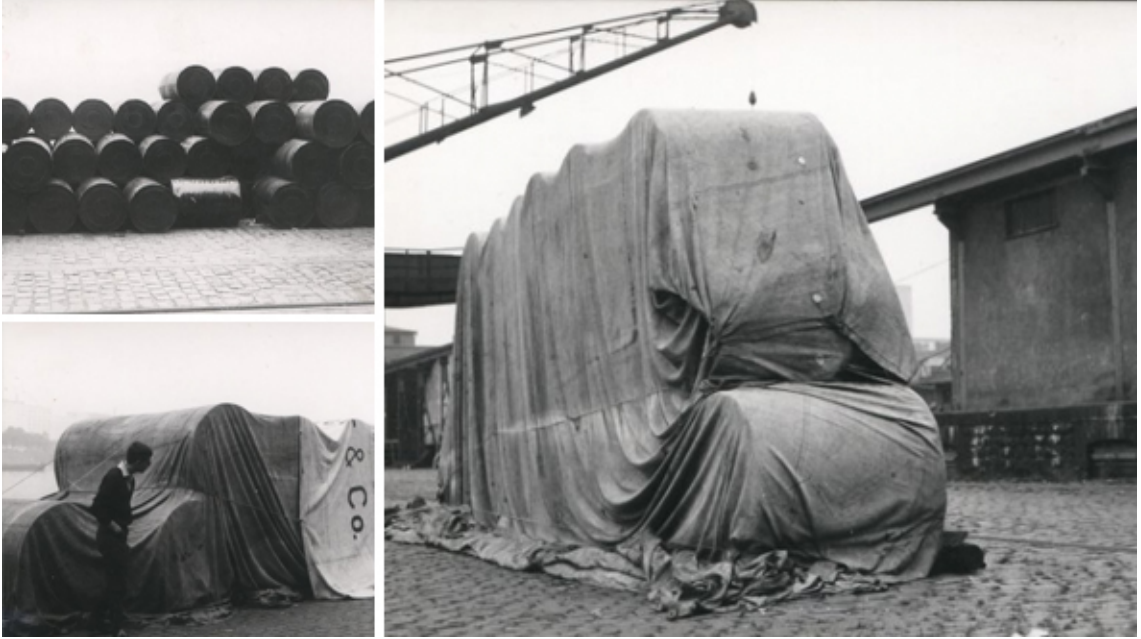
Kamusal sanatta geçiciliği ustaca kullanan sanatçılardan olan Christo ve Jeanne-Claude ikilisi, yapıtlarındaki anıtsal atmosfer kadar, karmaşık üretim süreçleriyle de bu araştırma için

önemli bir örnek oluşturmaktadır. Bulgaristan doğumlu Christo Jaracheff ve Fas asıllı Jeanne-Claude Guillebon, kırsal ve kentsel alanlara yaptıkları mekâna-özgü, büyük çaplı, geçici müdahaleler ile tanınırlar (Heartney, 2008, s. 407). Terk edilmiş veya izole alanlara değil, halihazırda kullanılan mekânlara yaptıkları projelerinin arazi sanatından ziyade, çevresel sanata yakın bulduklarını ifade etmişlerdir (http-2, 2023). Projelerini gerçekleştirmek için yerel yöneticiler, sivil toplum örgütleri ve özel mülk sahipleriyle yaptıkları yıllar süren müzakereleri de içeren üretim süreçleri, yapıtlarının önemli bir parçasıdır (Shiner, 2018, s. 409).

Christo'nun yapıtlarında sıklıkla karşımıza çıkan kumaş kullanımı, 1958'den itibaren sandalye, tuval, el arabası gibi sıradan nesneleri naylon ve brandaya sarıp, iplerle paketlemesi ile başlamış, daha sonra ağaçlar, köprüler, binalar ve adalar gibi devasa objeleri sardığı geçici projelerle devam etmiştir (Erzen, 1997, s. 344). Sanatçılar bu yapıtlarda çoğunlukla kumaş ve halat yardımıyla nesneleri sarmalayarak silüetlerini öne çıkarır ve işlevselliklerinde bir kesinti yaratırlar. Bu bağlamda müdahaleleri çoğunlukla bir gizleme ve işaretleme eylemi olarak işlev görmektedir. Bununla birlikte sanatçılar sadece 'paketlemeleriyle' anılmak istemiştir. Christo ve Jeanne-Claude, eserlerindeki geçici karakteri yansıtan, kumaş, örtü, tekstil gibi, dayanıksız, tensel ve kalıcı olmayan materyal seçimlerinin, tüm projelerindeki en ortak bileşen olduğunu dile getirmektedir (http-2, 2023). Anlamanın zaman geçtikçe azaldığını düşünen sanatçılara göre, eserlerinin başarısındaki en büyük etmen, geçiciliktir (Fineberg, 2011, s. 348).

“Binlerce yıl boyunca, sanatçılar eserlerine farklı nitelikler katmaya çalışmıştır. Mermer, taş, bronz, ahşap, fresk ve boya gibi farklı malzemeler kullanmışlar, mitolojik ve dini görüntüler, figüratif ve soyut imgeler yaratmışlardır. Eserlerin boyutlarını değiştirmiş veya türlü deneylere girişmişlerdir. Ancak hiçbir zaman kullanmadıkları bir nitelik var ki o da insanların kalıcı olmayan şeylere karşı beslediği sevgi ve şefkat duygusudur. Örneğin, insanlar çocukluğa sevgi ve şefkatle bakarlar çünkü bilirler ki bu geçici bir süreçtir. Kendi hayatlarına sevgi ve şefkatle yaklaşırlar, çünkü bilirler ki sonsuza dek yaşamayacaklar. Christo ve Jeanne-Claude eserlerine ek bir estetik karakter olarak, geçiciliğin bu sevgi ve şefkat niteliğini dahil etmek istemektedir. Eserin kalıcı olmaması, onu görmek için bir aciliyet durumu yaratmaktadır. Mesela, “ah, şuraya bak, bir gökkuşağı var” diyen birine kimse “yarın bakarım” demez” (http-2, 2023).

Christo ilk kişisel sergisini 1961 yılında Köln'deki Haro Lauhus Galerisinde gerçekleştirmiştir. Bu sergi kapsamında yer alan '*Stacked Oil Barrels and Dockside Packages (İstiflenmiş Petrol Varilleri ve Tersanedeki Paketler)*' isimli yapıt, sanatçının yalnızca ilk büyük ölçekli geçici kamusal eseri olmakla kalmaz, partneri Jeanne-Claude ile birlikte yaptığı ilk resmi sanatsal iş birliğidir. Köln Limanı civarında dolaşan sanatçılar kullanabilecekleri malzemeler olduğunu görünce liman yetkililerinden izin almış, yağ varilleri, branda, halat ve endüstriyel kâğıt rulolarını vinç yardımı ile taşıyarak, liman etrafında bir yerleştirme kurulumuşlardır. Yapıt, her biri farklı boyutlardaki (yaklaşık beş-on metrelik) varil yığınlarının, endüstriyel paket kâğıtları ile kaplanmasıyla oluşturulmuştur. Görüntüleri itibariyle rıhtım manzarasından ayrıldıkları söylenemez (Görsel 2.4.). Bu bağlamda ikili “bulunmuş durum” kavramını kullanmaktadır, çünkü düzenlemelerin sanatsal müdahaleler olduğu net değildir (Ceckander, 2014, 35). Eser, sanatçıların sonraki yıllarda sık sık kullanacakları varil ve kumaş gibi malzemeleri içeren ilk geçici kamusal müdahaleleri olduğu için önemlidir.



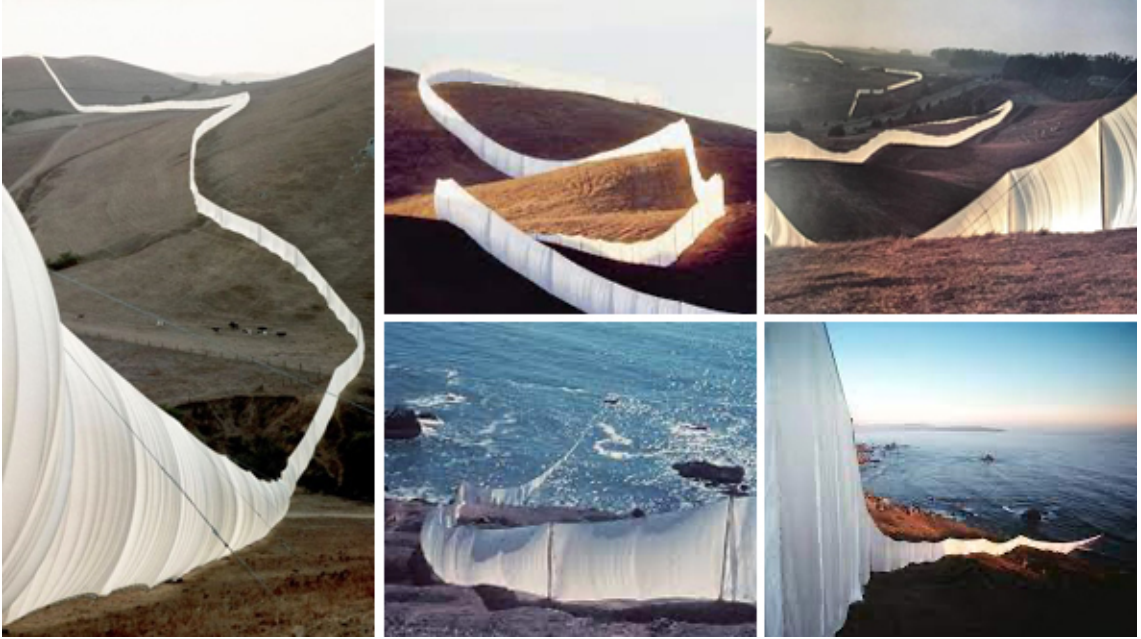
Görsel 2. 4. Christo & Jeanne-Claude, “*Stacked Oil Barrels and Dockside Packages in Cologne*”, yerleştirme, 1961 (Kaynak: <https://www.mumok.at/en/stacked-oil-barrels-and-dockside-packages-cologne> Erişim tarihi:07.07.2023)

Çiftin en önemli yapıtlarından biri olan “*Running Fence (Uzayan Çit)*”, kuzey California’daki Marin ve Sonoma ilçeleri arasındaki tepeleri kıvrılarak dolaşan ve Bodega koyundan pasifik okyanusuna ulaşan geçici bir perde yerleştirmedir. Krauss eseri, ‘yer işaretlemenin kalıcı olmayan, fotografik ve siyasi bir örneği’ olarak tanımlar (Krauss, 2002, s. 108). Beş buçuk metre yüksekliğinde ve kırk kilometre uzunluğunda olan *Running Fence* projesinin montaj şeması, söküldüğünde arazide hiçbir görünür iz bırakmayacak şekilde tasarlanmış, arta kalan malzemeler geri dönüştürülerek bölgedeki çiftçilere bağışlanmıştır. Bu proje için, her biri altı metre uzunluğunda ve dokuz santim kalınlığında olan 2050 çelik direk, belirlenen hat boyunca düzenli aralıklarla sıralanmış, doksanar santim yere gömüldükten sonra çapa ve çelik kablolarla yere sabitlenmiştir (Görsel 2.5.). Bu direkler arasına alt ve üstten çelik halatlar gerilmiş, bunlara kancalar yardımıyla, beyaz renkli, naylon dokuma kumaşlar tutturulmuştur. Yapımında yüzlerce insan çalışan ve yaklaşık üç milyon (2023 yılındaki karşılığı: yaklaşık on beş milyon) dolara mal olan *Running Fence*’in tüm masrafları, diğer kamusal yapıtlarında olduğu gibi sanatçılar tarafından karşılanmıştır (http-3, 2023).



Görsel 2. 5. Christo & Jeanne-Claude, “*Uzayan Çit*”, 40 km, Yerleştirme: kumaş, konstrüksiyon, 1972-1976 (Kaynak: <https://christojeanneclaude.net/artworks/running-fence/> Erişim tarihi:07.07.2023)

Aynı zamanda bir duvar görünümündedir, politik ekonomik ve kültürel ayrışmaları çağırıştır. Pek çok farklı özel ve devlet arazisinin üzerine rastgele yayılması nedeniyle, önceden belirlenen sınırları yok sayar ve araziyi böldüğü kadar, yeni bağlantılar kurulmasına da vesile olmuştur. Proje, pek çok birbirini tanımayan insanın bir araya gelmesini gerektirmiş, uzun tartışmalardan sonra gelen yeni ortaklıklara neden olmuş ve birleştirici bir sembole dönüşmüştür. Bu bağlamda yapıttaki beyaz kumaşlar, daha çok bir mahallede görebileceğimiz ipe dizilmiş çamaşır imgesinin tanıdık görüntüsünü çağırıştır. *Running Fence* (Görsel 2.5.), on dört noktada yol ile kesiştiğinden dolayı kesintisiz bir hat değildir. Aynı zamanda vahşi hayvanlar ve doğal hayatı etkilememek için gerekli görülen bazı alanlarda boşluklar bırakılmıştır.



Görsel 2. 6. Christo & Jeanne-Claude, “Uzayan Çit”, 40 km, Yerleştirme: kumaş, konstrüksiyon, 1972-76 (Kaynak: <https://christojeanneclaude.net/artworks/running-fence/> Erişim tarihi: 07.07.2023)

Geçici olması nedeniyle yapıt, manzarayı pek çok farklı açıdan değerlendirebilmemize neden olmaktadır. Eğer yapıt kalıcı olsaydı mekânı kalıcı olarak işaretleyecekti ve kalıcı olarak bölecekti. Oysa yapıt oluşturmak istediği diyalogu, çevreye bir zarar vermeden ve olası toplumsal bir tepkiyi en aza indirerek kurmayı başarmıştır. Yoğun bir iş gücünün ürünü olan

yapıt, ekonomik, politik, yasal ve toplumsal sistemler arasındaki karmaşık alanda çalışmanın zorluğunu gösteren ilginç projelerden biridir. Yapıtın sergileme ömrü iki hafta olsa bile, bölge halkı arasında kalıcı bir hafıza oluşmasına neden olmuş, insanları sınırlar ve komşuluk ilişkileri üzerine yeniden düşünmeye davet etmiştir. Ayrıca yerleştirmenin Pasifik Okyanusu'na kadar uzanması *sınır* konusuna yeni bir açılım daha getirir, suyun akışkanlığı ve sınırlarının toprak kadar kolay çizilememesi, bize bir tür bölünmezlik ve birlik alternatifine işaret eder.

Bu projenin gerçekleştirilebilmesi için, elli dokuz farklı özel arazi sahibiyle anlaşma yapılmasına, üçü yüksek mahkemede temyiz oturumu olmak üzere on sekiz umuma açık duruşmaya, dört yüz elli sayfalık bir çevre raporuna ve on beş farklı devlet kurumunun onayına ihtiyaç duyulmuştur. Sadece 14 gün boyunca sergilenen projenin planlaması, organizasyonu, finanse edilmesi, kurulumu ve sökümü, toplamda üç buçuk yıl almıştır. Proje süreci, 1977 tarihinde yayınlanan, yapıtla aynı ismi taşıyan belgeselde anlatılmaktadır (<http-4>, 2023).

Sanatçılar harcadıkları bütün emek ve masraflara karşılık hiçbir ekonomik getiri sağlamamaktadır. Böylesi büyük yatırımlar yapılan ve çok emek harcanan bir projenin iki hafta sonra yok olması ise, mevcut değer sistemimizi altüst eden bir yaklaşım sunmaktadır: Eğer emek verdiğimiz ve maddi kaynak ayırdığımız şeyler bir süre sonra yok olacaksa, onlara yine de yatırım yapmaya değer midir? 26 yıllık bir sürecin sonunda, milyonlarca dolarlık kaynaklar ve yüzlerce işgücü proje için seferber edilmiş, sergileme süresinin ardından ise hemen sökülerek geri dönüştürülmüş ve yok olmuştur.

Chrsito'nun babasına (Vladimir Javacheff) ait bir kumaş fabrikası olması, sanatçılara hammadde konusunda bir kolaylık sağlasa da projelerin gerçekleşmesi için gereken mühendislik ve işçilik maliyeti yine de inanılmazdır. Christo, kendi web sitesinde yaptığı açıklamada, sanat kitaplarında bahsedilen “gönüllü ordularıyla çalıştıkları” iddiasının asılsız olduğunu belirtmiş ve proje için çalışan en vasıfsız bireyin bile asgari ücretin üzerinde bir maaş aldığını ifade etmiştir (<http-2>, 2023). Buna karşılık sanatçılar, kamusal alanda yaptıkları projelerin tüm masraflarını kendileri karşılamıştır. Proje için hazırladıkları eskizler, kolajlar, ölçekli modeller ve litografileri galeriler aracılığı ile satarak kamusal alan projelerini finanse etmişlerdir. Sergileme boyunca ziyaretçilerden ücret almadıkları gibi, kendilerine tam anlamıyla özgür bir üretim alanı sağlamak adına hiçbir sponsorluk ve hibe önerisini de kabul etmemişlerdir.

2.2.2. Alfredo Jaar, ‘Skoghall Konsthall’

Şilili mimar ve sanatçı olan Alfredo Jaar, halka açık sanat müdahaleleri ile tanınmaktadır. İsveç’in Skoghall kasabasındaki projede, Jaar, kültürel bir mekânın toplum için ne kadar önemli olduğunu anlamaları için kasaba sakinlerinin bir sanat galerisini bir günde inşa edip yok ettiklerine tanık olmalarını sağlamıştır (Görsel 2.7.). Jaar, aslında bir mimar olmasına rağmen, şu anda tam zamanlı bir çağdaş sanatçı olarak çalışmakta, kamusal sanat müdahaleleri planlamakta ve dünya genelinde atölye ve seminerler düzenlemeye çalışmaktadır.

Jaar ile yapılan bir röportajda kamusal sanat eseri oluştururken izlediği yöntemler ve yaklaşımlar ele alınmaktadır. Sanatçı ilk olarak, bir daveti kabul edip etmeyeceğini karar verdiğini, kimin davet ettiğini dikkatlice değerlendirdiğini söylemektedir. İş birliği yapacağı kişi veya kurumlarla kimyasının uyuşup uyuşmayacağı ve uzun vadede ona güvenip güvenemeyecekleri önemli bir faktördür. Ayrıca, bir eser üretmeden önce topluluğu gerektiği kadar ziyaret etme özgürlüğüne sahip olmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Jaar, “Bağlam her şeydir ve ben bağlamı veya bulunduğum yeri anlamadan harekete geçmem,” diyerek yerel halkla görüşmeler yapmayı, gözlemlemeyi ve şehrin anlamını veya özünü hem coğrafi hem de yapısal olarak incelemeyi önemsemektedir.



Görsel 2. 7. Alfredo Jaar, “The Skoghall Konsthall”, kağıt, ahşap, ateş, 2000 (Kaynak: <https://alfredojaar.net/projects/2000/the-skoghall-konsthall/>, Erişim tarihi:07.07.2023)

Skoghall’daki çalışması bu sürecin mükemmel bir örneğini oluşturur. Bu kasaba, süt ve meyve suyu kartonları için kullanılan kâğıdı üreten bir fabrikanın etrafında gelişmiştir. Jaar, araştırması sırasında kasabada herhangi bir kültürel yaşam veya sanat için kamusal alan olmamasına şaşırmıştır. Bu yüzden, Skoghall Konsthall adında geçici bir sanat müzesi oluşturma teklifinde bulunmuştur (Görsel 2.8.). Bu yapının tamamen fabrikanın ürettiği kâğıttan yapılması ve yerel mimarlar ve inşaatçılarla yakın iş birliği içinde inşa edilmesini istemiştir.

“Otuz yıl boyunca bir toplumun, herhangi bir gözle görülür kültürel veya sergi alanı olmadan var olabildiğini keşfetmek beni şoke etti. Bir toplulukta bu tür bir kültür alanının eksikliğini nasıl temsil edersiniz? Görsel sanatın sağlayabileceği entelektüel ve eleştirel uyarı olmadan insanların yaşayabileceğine inanmakta zorlandım... Aklımı başımdan aldı. Bu eksikliği çarpıcı bir şekilde ele almanın bir yolunu aradım... Çağdaş sanatın ne olduğunu ve bir toplulukta ne yapabileceğine dair bir bakış açısı sunmak istedim. Ardından, onu bu çarpıcı şekilde ‘yok ederek’, onun eksikliğini ortaya çıkarmayı umdum” (Jaar, 2005).



Görsel 2. 8. Alfredo Jaar, “The Skoghall Konsthall”, kâğıt, ahşap, ateş, 2000 (Kaynak: <https://alfredojaar.net/projects/2000/the-skoghall-konsthall/>, Erişim tarihi:07.07.2023)

Kâğıttan yapılan bu müze, kasabanın çoğu tarafından ziyaret edilmiştir, fabrikanın orkestrası çalmış ve Belediye Başkanı bir konuşma yapmıştır. Ancak tam 24 saat sonra, herkes geri dönmüş ve bina, itfaiyeciler tarafından yakılmıştır. Kasaba halkı, yeni Kontsthall’lerinin alevler içinde kayboluşunu dehşet, üzüntü, kızgınlık ve pişmanlıkla izlemiştir. Ancak bir yıl içinde kültür için bir alanın planları yapılmış ve yedi yıl sonra Jaar bir müze tasarlamak üzere davet edilmiştir.

Bu yapıt, Freud’un bahsettiği inşa etme (*yaşam dürtüsü*) ve yıkma (*ölüm dürtüsü*) süreçlerini bir arada yaşayan ilginç bir projedir. Yeni inşa edilmiş bir yapıyı alevler içinde gören dramatik görüntü, son yirmi yıl boyunca gücünü korumuştur; hikâye, bu küçük İsveç kasabasının çok ötesine, dünyanın dört bir yanındaki binlerce insanın kolektif hafızasına taşınmıştır. Skoghall Konsthall, “geçici anın, kalıcıdan daha değerli olabileceğini” göstererek ve yıkım eylemi aracılığıyla, kamu sanatının toplumsal değişimin bir katalizörü olabileceğini göstererek, kamusal sanatın kabul edilen normlarını sorgular.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MÜNSTER HEYKEL PROJELERİ ÜZERİNE

3.1. Süreli Sergiler, Bienal Kültürü ve Sermaye

Son kırk yılda çağdaş sanat dünyasında yaşanan en çarpıcı gelişmelerden biri uluslararası sergi ve bienallerdeki hızlı artış olmuştur. *Bienal*, *trienal*, *decenial* vb. olarak adlandırılan, iki, üç, beş veya on yıllık aralıklarla tekrarlanan büyük sergiler, günümüz sanat ve teori tartışmalarının can damarını oluşturmaktadır. Çağdaş sanat söyleminin bir parçası olan sanatsal, bilimsel ve felsefî tartışmalar bienaller aracılığı ile kent mekânına taşınmıştır. Bu sergiler, müze veya ticari galerilerde kendine yer bulamayan bazı sanat türlerinin yükselmesine de olanak sağlar: çevresi ile ilişkiye giren, mekâna özgü, toplumsal ve politik sorgulamalarda bulunan, süreç veya araştırmaya dayalı, belgeselci, yerel, toplum tabanlı ve halka açık uygulamalar bunlara örnek gösterilebilir.

Ali Artun, ‘*Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*’ isimli eserinin başında, *koleksiyon* kavramının, beş yüz yıl önce Floransa’da hüküm süren Mediciler aracılığı ile ortaya çıktığından bahseder (Artun, 2011, s. 10). Bu gelişme, sanatın saray, kilise ve akademi denetiminden çıkarak özerk hale gelmesine imkân tanıyan modern anlamda bir ‘sanat piyasası’ oluşmasının sebeplerinden biri olarak görülmektedir. Francis Haskell’in ‘geçici müzeler’ olarak adlandırdığı ilk *sergiler* ise bazı dini festivaller dahilinde yine bu hanedan aracılığıyla ortaya çıkmıştır (Haskell, 2000). Artun, 1706 yılında Ferdinand Medici tarafından düzenlenen ve artık hayatta olmayan sanatçıların eserlerinden oluşan bir serginin, bugün sanatta kullanılan *ustalık* (*master*) kavramının sebebi olduğunu yazmıştır (Artun, 2011, s. 10). Dolayısıyla bu sergiler, yalnızca Medicilerin güç ve servetinin bir göstergesi olmakla kalmamış, sanata yön veren, sanatın yüce bir değer olarak kabul edilmesini sağlayan bir aracı haline gelmiştir. Ressam ve heykeltıraşlar artık şair ve filozofların mertebesinde kabul edilmektedir. Floransa’nın Avrupa’nın kültür merkezi haline gelmesi, bilim insanları, aristokratlar, aydınlar ve tüccarlar gibi çeşitli grupların kente çekilmesine neden olmuştur. Bölgeye düzenlenen geziler turizm kültürünün doğuşuna yol açmıştır (Artun, 2011, s. 12).

Medici koleksiyonlarında izleri görülmeye başlanan sanatın sekülerleşme, tarihselleşme, kamusallaşma ve yaratıcı deha kültürüne olan hayranlık gibi özellikler modernizmin değerleri ile örtüşmektedir. Zaten endüstri devrimi sonrasında Louvre gibi müzeler ve galerilerde eserlerin sergilenmesiyle birlikte bu eğilimler sistemleşmiş ve rasyonel bir çerçeve kazanmıştır.

Medici hanedanlığının siyasi ve sanatsal gücü, geniş ticaret ve finans ağı ile destekleniyordu. Floransa'dan Venedik'e, Bruges'dan Londra'ya kadar geniş bir coğrafyada Medici bankaları hizmet vermektedir. Bu sebeple dönemin sınırlı nakliye olanaklarına rağmen, Medicilerin sanat koleksiyonları, bu geniş bankacılık sistemi sayesinde dolaşıma girebiliyordu. Yani sanat ve para bir arada, aynı ağ içerisinde işlem görmektedir (Artun, 2011, s. 11). Günümüzde de pek farklı olmayan durumu Sibel Yardımcı şu şekilde açıklar:

Kentlerin, festivaller ve bienaller düzenlemek, film yıldızlarına dönüşmekte olan küratör ve sanatçıları konuk etmek için rekabetçi bir telaş içine girmelerinin altında, bu tür etkinliklerin dünya kamuoyunun dikkatini ve bununla birlikte, dolaşımdaki sermayeyi kente çekeceği inancı yatmaktadır. Festival ve bienaller yalnızca sanat etkinlikleri olarak değil, küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın motorlarından biri olarak da görülür. Bu inanç, festival ve bienalleri kent seçkinlerinin ilgi ve etki alanına sokmuştur. (Yardımcı, 2005)

Yardımcı, doksanlardan itibaren uluslararası sergi ve bienallerin sayısında yaşanan artışın kaynağını bu inanca dayandırmaktadır. Farklı coğrafyalarda düzenlenen bienallerin sayısındaki bu ani artış, Avrupa dışında gerçekleştirilmekte olanların, konum veya ölçekleri temel alınarak Üçüncü Dünya bienalleri, çevre bienaller veya mikro-bienaller olarak sınıflandırılmasına yol açmıştır. Bunların bir kısmı süreklilik kazanırken, bazıları devamlılık sağlayamamıştır.

Bienallerin tarihi, 1895'te başlayan Venedik Bienali'ne dayanır. Çoğunlukla dünya sergileri ve fuarlarda gördüğümüz, eserlerin ülkelere ayrılan pavyonlar içerisinde sergilendiği bir yöntem kullanmaktadır. Dünya sergileri ve fuarlarda gördüğümüz, ulusal pavyonların ayrı ayrı teşhir edilmesi yöntemi, günümüzde Venedik'te hala sürdürülmektedir. Artık dünyanın hemen hemen her yerinde düzenlenmekte olan bienallerin sayısının 200'e ulaşmıştır. Bunların en iyi bilinen örnekleri arasında, Venedik, Sao Paulo, Havana ve Kwangju bienalleri ile, beş yılda bir düzenlenen Documenta sayılabilir.

Modernizm boyunca sanat dünyası Paris, Londra ve New York gibi sayılı şehirlerde yoğunlaşmaktaydı. Bu tür sergilerin etkisiyle, kültür dünyasının odak noktası ‘batı’ dışına kaymıştır. Batının ilham için kendi dışına bakması yeni bir yaklaşım olmasa da yerel sanatçıların dünya kamuoyunun bu denli ilgisini çekebildiği yerel sergilere daha önce rastlanmamıştır. Dolayısıyla, 1980 ortalarına kadar bienaller, sanat dünyası ve genel olarak dünya içerisindeki dengesiz güç ilişkilerinin statükosunu meydan okuma arzusuyla karakterize olmuştur. Havana ve Kahire gibi ‘üçüncü dünya’ olarak adlandırılan kentler hem coğrafi açıdan hem de batının politik, ekonomik ve kültürel dünyasından uzak bulunabiliyordu; fakat İstanbul gibi örnekler, modernitenin miras bıraktığı sanat haritasını değiştirme ve batının merkezini sorgulama kabiliyetine erişebilmiştir (Niemojewski, 2021, s. 11).

Doksanlı yıllardan sonrasında Avrupa, Asya, Güney Amerika ve Orta Doğu’da bienallerin sayısında önemli bir artış yaşanmıştır. Soğuk savaşın ardından küresel ekonomiden pay alma isteğinin artması, bu etkinliklerde sıklıkla görülen batı sanatını eleştirme yaklaşımının yerini batıya eklemlenme arzusuna bırakmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla, bienaller bir anlamda yükselen ekonomik güçlerin kendilerini uluslararası arenada tanıtmaya arzusunun bir maşasına dönüşebilmektedir (Sassen, 2002, s. 1). Ancak, herhangi bir bienalin gelişimini doğrudan ve yalnızca sermayenin dolaşımı ve küresel rekabet içinde yer alabilmesi için kurulduğunu söylemek haksızlık olacaktır. Sanat dünyası tarafından sıkça eleştirilen bu bienaller, aynı zamanda yerel sanat sahnesinin sürdürülebilir gelişimini, sosyal uyumu, politik projeleri, ütopyik idealleri veya sadece saf sanat tutkusunu teşvik etme gibi hedeflere sahip olabilir (Niemojewski, 2021, s. 11-12).

Son on beş yıl içinde, bienaller kapsamında düzenlenen panel, konuşma, performans ve film gösterimi gibi etkinliklerin, yayınların ve açık alanlarda sergilenen işlerin artması, bienali geleneksel sergi modelinden uzaklaştırmıştır. Bienalin kent mekân-zamanıyla eklemlenme biçimi değişmiş, kentlilerle etkileşimi yeni bir boyut kazanmıştır. Bugünkü formu içinde bienali geleneksel bir sergi gibi değerlendirmek imkansızdır. (Yardımcı, 2005, s.12)

3.2. Skulptur Projekte Münster

Skulptur Projekte Münster (Münster Heykel Projeleri), Documenta ve Venedik Bienali ile birlikte, Avrupa'daki en önemli üç çağdaş sanat etkinliğinden biri olarak kabul edilmektedir (Kirschenmann & Matzner, 2007). Bu üç etkinliğin on yılda bir aynı tarihlere denk gelmesi, 'Grand Tour (Büyük Yolculuk)' adı verilen saygın bir sergi rotası oluşturur. Beş yılda bir düzenlenen Documenta ve bir yıl boşluklar bırakarak tekrarlanan Venedik, küresel sanat dünyasındaki güncel yönelimlerin bir kesiti olarak işlev görürken, küçük bir şehir olan Münster (Görsel 3.1.) daha spesifik bir alana mercek tutar: geçici ve mekâna-özümlü açık alan heykellerine.



Görsel 3. 1. Münster kenti 1944 (solda), Daniel Buren, "Travail in situ (Yerine yapıt)", 1987 | (sağda), (Kaynak: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/de-de/1997/projects/71/>, Erişim tarihi: 07.07.2023)

Tüm sanat disiplinlerini kapsayan diğer etkinliklerden farklı olarak, özellikle çağdaş kamusal heykel sanatına ve kent-zaman ilişkisine odaklanır. Projenin on yıllık tekrar aralığı, onu diğer bienal formatlarından ayıran bir diğer özelliktir. Yaklaşık yüz gün boyunca Münster kenti ve çevresindeki halka açık mekânlarda sergilenen eserlerin tümü 'geçiciliğinin' farkındalığıyla yapılır. Fakat bazı eserler kentin kamusal koleksiyonuna dahil edilerek kalıcı hale gelebilmektedir.

Tarih boyunca kent ile iç içe bir gelişim gösteren heykel disiplinin estetik, kavramsal ve ilişkisel anlamda nasıl değiştiğine dair güncel bir arşiv sunan *Skulptur Projekte Münster*, kamusal sanatta zamansallığın farklı dinamiklerini inceleyen köklü bir etkinliktir. Münster Heykel Projeleri, kamusal sanat, kent belleği, kent imgesi, gündelik hayat ile sanat ilişkisi gibi konulara yoğun ve tutarlı bir bakış sunar. Kente dağınık şekilde yerleştirilen heykeller gündelik yaşama katılmış, performanslar, konferanslar ve çeşitli diğer etkinlikler ile, sanatçılar, teorisyenler ve izleyiciler arasında varlık-yokluk, geçmiş-gelecek, sabit-geçici gibi kavramlar hakkında diyaloglar yaratmayı amaçlar. Hem heykel pratiğinin güncel meselelerine dair önemli bir bakış sunar, hem de kamusal alanda sanat üretmenin çeşitli ihtimallerini araştırmak için bir zemin sağlar.

70’li yıllar çağdaş sanatta yenilikçi açılımların yaşandığı, heykelin tanım ve sınırlarının bulanıklaştığı ilginç bir dönemdir. 1977 yılında, Münster Projelerinin ilk sergisi ile aynı aylarda yayınlanan, Rosalind Krauss’un ‘*Passages in Modern Sculpture (1977)*’ isimli eseri dönemin sanat ortamını anlamak için iyi bir örnek sunar. İlk sergi tekrar edilmesi amacıyla yapılmasa da, etkinlik kendi içerisinde sürekli hale gelerek gelenekselleşmiştir.

3.3. Geçici Yapıtlar

3.3.1. Richard Long, ‘*Stone Cairn*’

Doğa ile kurduğumuz ilkel dürtülerimizin izini süren İngiliz heykeltıraş Richard Long, doğada tek başına gezintiler yapmasıyla bilinmektedir. Sanatçı genellikle ulaşılması zor ve ıssız doğal alanlarda yaptığı yolculukları “sanat yürüyüşleri” ile adlandırır. Sanatçı gezintileri sırasında ırmak kenarlarını, ovaları ve dağ yamaçlarını takip eder, geçtiği yerlerdeki taş ve ahşap parçalarını bir araya getirerek geometrik formlar oluşturur. Hiç kimsenin muhtemelen göremeyeceği alanlarda yaptığı geçici yerleştirmelerin fotoğraflarını çeker ve yürüyüşler sırasında aldığı notları sergiler. Sanatçıya göre bu fotoğrafların birincil bir önemi yoktur. Heykel bir mekândayken doğrudan duyularınıza hitap etmektedir, oysa fotoğraf veya yazı başka bir mekân imgesini hayal gücüne çağırır.

Long'un çalışmaları sade, münzevi, ölçülü ve zariftir. Mistisizm ve duygu barındırmaz, bir mesaj taşımaz. Çağdaş sanatta sıklıkla görülen karmaşık teorik söylemleri yoktur. ... Dolayısıyla eserleri, kuramsal çözümlemelerle değil, kendi varlıkları ile anlam bulmaktadır (Tafalla, 2010, s. 507).

Beton gibi inşaat malzemeleri ile çöl ortasına yer yüzü şehirleri inşa eden Michael Heizer veya “fırça yerine dozer” kullandığını söyleyen Robert Smithson gibi arazi sanatçıların aksine, Long'un eserleri doğaya karşı bir üstünlük kurma telaşına girmemektedir. O yürüyüşlerinde doğa ile uyumlanır, tüm duyuları ile deneyimler ve anlamaya çalışır. Yapıtlarının doğaya kalıcı bir zararı yoktur. Yapıtların konumu bilinmediği için izleyicilerin getireceği zarar da engellenmektedir.

Doğa, tarih öncesi mağara resimlerinden yirminci yüzyıl manzara fotoğrafçılığına kadar her zaman sanatçılar tarafından kayıt altına alınmıştır. Ben de doğayı konu edinmek istedim, ama yeni yöntemlerle. Çimen ve su gibi doğal malzemeleri kullanarak dışarıda çalışmaya başladım ve bu, yürüyerek heykel yapma fikrine dönüştü. ... Yürüyerek yaptığım ilk çalışmam, 1967'de çimenlere yaptığım düz bir çizgiydi. Ki yine benim bıraktığım patika izini takip etmiştim, 'hiçbir yere' varmayan bir patikaydı (Tufnell, 2007, s. 39).

İlk çalışmalarından biri olan '*A Line Made by Walking (Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi)*', isminden de anlaşılacağı üzere, sanatçının çimenlerde defalarca yürüyerek oluşturduğu bir çizgiden oluşmaktadır (Görsel 3.2.). Sanatçı bu yapıtıyla zaman (defalarca yürümek suretiyle geçen süre), mekân (yüzeyin formu belirginleşmesi, alan işaretlemesi) ve geçiciliği (eserin maddeleşmemesi, bırakılan izin doğada kolayca silinebilecek olması) bir arada kullanmıştır. Sanatçı bir röportajında kendi eserini Arte Povera'nın en etkili yapıtlarından biri olarak değerlendirmiştir: “Hiçbir maddeselliği yoktur ve hiçliğe dönüşecektir, yine de gerçek bir yapıttır” (Long, 2009, s. 172).

Kendisini her zaman bir heykeltıraş olarak tanımlayan sanatçının bu yapıtı, kullandığı estetik dil sebebiyle minimalist heykelle ilişkilendirilmektedir (Roelstraete, 2010, s. 46). Fakat minimalist heykel anlayışına uymayan bir malzeme anlayışına sahiptir, çünkü geçicidir. Ezilmiş çimenlerin uzaması sadece birkaç gün almaktadır. Bu yaklaşım daha çok anti materialist bir tavrı olan kavramsal sanatçılarda gözlemlenmektedir. Fiziksel bir formu olmayan ya da geçici olan dematerialize edilmiş sanat fikri, çoğunlukla tüketim toplumunun

materyalist değerlerini eleştirmek, hatta sanat piyasasını saf dışı bırakmak için kullanılan bir yöntemdir. Elbette, bu tutum da piyasa karşısında direnememiş, başlangıçta arşiv amaçlı kullanılan fotoğraflar, galeriler tarafından satılmaya başlanarak piyasa nesnesi haline gelmişlerdir. (Tufnell, 2007)

1977 yılındaki *Münster Heykel Sergilerinde* yer alan sanatçı, Aasee kenarındaki çimenlere yaptığı yerleştirmede, bölgedeki Vestfalya taşlarını kullanarak yaptığı sade daire formu ile adeta tarih öncesi bir buluntu nesnesi gibi alana yerleşmiştir (Friedt, 2023). Parçalarından yaptığı basit daire formu, tarih öncesinden kalma bir buluntu gibi mekâna gömülmüştür. Long’un diğer eserlerine kıyasla ulaşımı oldukça kolay bir konuma sahipti. *Stone Cairn* (*Taş Hyk*)’ isimli eser için sanatçı malzeme olarak bölgede bulunan taşlarını kullanmıştır. Sergideki geçici yapıtlardan biri olan bu eser, sergiden altı ay sonra kaldırılmıştır.



Görsel 3. 2. Richard Long, “A Line Made by Walking”, arazi sanatı, 1967, (Kaynak: <http://www.richard-long.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html> Erişim tarihi: 07.07.2023) | (**sağda**) “Stone Cairn”, 50 cm x 13,5 m, taş, Yerleştirme, 1977, (Kaynak: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1977/projects/40/>, Erişim tarihi: 07.07.2023)

3.3.2. Katharina Fritsch, 'Madonnenfigur'

1956'da Almanya'nın Essen şehrinde doğmuş olan sanatçı Katharina Fritsch, Münster Üniversitesi'nde eğitim görmüş sonra Duesseldorf Sanat Akademisi'ne devam etmiştir. Sanatçı Münster'deki Sanat Akademisi'nin heykel bölümünde dokuz yıl profesörlük yapmıştır. 1987'deki Münster Heykel Projeleri için önerdiği 'Madonnenfigur (Meryem figürü)' aslında sanatçının beş yıl önce seri üretim yöntemiyle yaptığı küçük Meryem figürlerinin Münster için büyütülmüş bir versiyonudur. İlk eser, sanat eserinin bir hatıra nesnesi olarak değerlendirilmesi ve sanat piyasasının eleştirilmesi üzerine yapılmıştır. Parlak sarı rengiyle kaidesiz bir şekilde şehir merkezine yerleştirilen yapıt, seri üretim ve kitch görünen bir estetik dil kullanır. Yerel halkın pek alışık olmadığı bir şekilde, kaidesiz olarak doğrudan yay seviyesine yerleştirilen eser, Dominik Kilisesi'nden çıkan ziyaretçilerinin Meryem'le göz göze gelmesine sebep olan enteresan görüntülere sahne yaratmıştır (Görsel 3.3.). Sanatçı sergi sürecini şu şekilde anlatmaktadır:



Görsel 3. 3. Katharina Fritsch "Madonnenfigur" 170'40'34 cm, Duroplast, (dökme taş versiyonu ile değiştirilmiştir), 1987, Salzstraße, Münster. Geçici yerleştirme (Kaynak: <https://archiveofdestruction.com/artwork/madonna/> Erişim tarihi: 07.07.2023)

“İnsanlar çok duygusal tepkiler verdiler. Gündüzleri insanlar mum ve çiçekler getirdiler, yanında durup şarkılar söyleyenler ve fotoğraf çekenler oluyordu. Akşamlarıysa sarhoşlar yapıta vurup spreyle boyadılar. Hiç böyle olmasını beklemiyordum” (ArtDamaged, 2017).

Sergilendiği süre boyunca defalarca saldırıya uğrayan eserin, aldığı hasarlar nedeniyle birkaç defa farklı malzemelerle yeniden yapılması gerekmiştir. İlk saldırı yerleştirildikten birkaç gün sonra eserin yerinden sökülerek çalınmasıyla başlar. Bir öğrencinin durumu görmesi üzerine polis suçluları yakalamış, eser karakola götürülmüştür. Jes Fernie tarafından yürütülen ‘*Archive of Destruction (Yıkım Arşivi)*’ isimli web sitesi, zarara uğrayan kamusal sanat eserlerinin kaydını içeren bir arşiv projesidir. Bu yapıt ile ilgili gündeme gelen tartışmalar hakkında için şöyle bir yorum yapılmıştır:

“Meryem imgesinin Katolik inancının bir sembolü olduğu herkes tarafından bilinmektedir. Madonnenfigur’e yapılan saldırıların dini inanç sistemi ile ilişkisi, dönemin sanat dünyası ve yerel basında oldukça spekülasyon yaratmıştır. Çoğunlukla Katolik olan bu kasabada, insanlar neden bir Meryem Ana temsilini kırmak, zarar vermek veya çalmak istesin ki? Kitch görüntüsünden mi rahatsız olmuşlardı? Acaba bu saldırıların sebebi -eserin demokratik konumu nedeniyle halkla fiziksel bir yakınlık kurması ve-, daha kolay ‘erişilebilir’ algılanması mıydı? Madonnenfigur’un ayaklarına çiçek bırakanların çoğunluğunun kadın, saldıranların ise erkekler olduğunu varsayabilir miyiz? Cinsellik, kadın düşmanlığı ve feminist duruş, Fritsch’in kariyeri boyunca, genellikle fevkalade cesur şekillerde geliştirdiği temalardır. Sanatçı 2013 yılında Londra, Trafalgar Meydanı’ndaki boş kaideye (The Forth Plinth) kocaman, parlak mavi bir horoz yerleştirmiş ve yapıta Hahn/Cock adını vermiştir” (Fernie, 2023).

Yapıt 1987’deki serginin ardından Toronto’daki Ydessa Hendeles Sanat Vakfı’nın koleksiyonuna alınmıştır. Bir diğer kopyası ise New York’taki Gladstone Koleksiyonu’nda bulunmaktadır.

3.3.3. Gustav Matzger, ‘Aequivalenz’

‘*Kendini-yıkan Anıt*’ manifestosu ile bilinen heykeltıraş Gustav Metzger, yıkımı sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanır. Doğanın yıpratıcı sürecini insan eliyle hızlandırarak sürecin kendisine ve kendi kendimizi yok edebilme gücümüze dikkat çeker. (Courtauldian, 2018). 2007’de Münster’e davet edilen sanatçı kişisel estetik pratiğini burada da sürdürmüştür. Üretim

sürecine dahil ettiği insan, granit, araç, bilgisayar, yapay-zekâ, kent ve rastgelelik faktörleri ile sanatçı, kabul edilen sanat normlarının genişletilmesine dair önermelerde bulunur.

Metzger, '*Aequivalenz (Taş Parçaları)*' ismini verdiği, emir-komuta zincirini andıran performatif bir yerleştirme projesiyle (Görsel 3.4.), ikinci dünya savaşında birbiri ardına yapılan hava saldırılarıyla bombalanan iki kent olan İngiliz, Coventry ve Alman, Münster arasındaki bağın izini sürmek ister. İkinci Dünya Savaşında henüz çocuk yaştaiken ailesi ile birlikte Nuremberg'den Polonya'ya sürülen sanatçı, oradan Britanya'ya taşınmak zorunda kalmıştır. Savaşın doğrudan tanığı olan sanatçının iki ülkeyle de savaş üzerinden kişisel bir bağı vardır. Sanatçı çalışmanın eş zamanlı olarak Coventry'de de yapılması konusunda ısrar etse de isteği o yıl gerçekleşmemiştir.



Görsel 3. 4. Gustav Metzger, "*Aequivalenz*", Granit blokların 107 gün boyunca Münster'deki 107 farklı mekâna taşınmasından oluşan performatif yerleştirme, 2007, Münster, *The Estate of Gustav Metzger* (Kaynak: <https://archiveofdestruction.com/artwork/madonna/> Erişim tarihi: 07.07.2023) | **(sol alta)** Gustav Metzger, "*RAF / Reduce Art Flights*", 2008 (Kaynak: <https://reduceartflights.lttds.org/> Erişim tarihi: 07.07.2023)

Sergi süresince *Westfälischer Kunstverein* müzesinde tutulan bir bilgisayar yazılımı bu projenin en önemli parçalarından biridir. Bu yazılım, rastgele bir seçim yaparak, o gün şehrin hangi bölgesine kaç taş bırakılacağını belirler, bir kişi, şifre ile giriş yaptığı bilgisayar

yazılımından bu bilgileri alır, *LWL-Landesmuseum*'un avlusundan aldığı granit taşları forklift yardımıyla belirtilen noktaya götürüp bırakır. Bu işlem, serginin sürdüğü 107 gün boyunca her gün tekrar eder ve fotoğraflar çekilerek arşivlenir. Metzger, alanı her gün genişleyen bir heykel yapmıştır (Görsel 3.5.).

Münster kenti savaştan en çok etkilenen şehirlerden biridir; yıkılan binaların yeniden inşa edilmesi, şehirde hafızasız yapay bir görüntü yaratmıştır. Metzger tarafından şehre rastgele bırakılan taşlar, kentin yıkım ve yeniden inşa sürecinin mütevazı hatırlatıcıları olarak belirir. Bombaların nereye düşeceğini bilinmemesi gibi, taşların nereye konulacağı da bilinmemektedir, haliyle kent içerisindeki yapıt ve izleyici karşılaşması tamamen rastlantısaldır (Searle, 2007). Yapıt dükkân önleri, ağaçlık alanlar, kaldırım kenarları gibi şehrin farklı noktalarında belirip, kaybolur. Proje bittiğinde taşların bırakıldığı tüm noktalar haritada işaretlenerek yayınlanır. Sanatçının Coventry kentinde uygulamak istediği çalışma 2015 yılında Herbert Sanat Galerisi ile yaptığı bir sergi ile yerine getirilir; yapıt '*Aequivalenz, Coventy*' ismiyle tekrarlanmıştır.



Görsel 3.5. Gustav Metzger, “*Aequivalenz*”, Granit blokların 107 gün boyunca Münster’deki 107 farklı mekâna taşınmasından oluşan performatif yerleştirme, 2007, Münster; *The Estate of Gustav Metzger* (Kaynak: <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kuenstler/metzger/index.html> Erişim tarihi: 07.07.2023)

3.3.4. Ayşe Erkmen, ‘Sculpture on Air’ ve ‘On Water’

1949 İstanbul doğumlu olan Ayşe Erkmen, 1977 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olmuştur. Özellikle yerleştirme sanatına yaptığı katkılarla tanınan Erkmen, eserlerinde genellikle mekân, zaman ve kültürel bağlam arasındaki dinamik ilişkileri inceler. Erkmen’in çoğunlukla mekâna özgü olan sanatsal üretimleri alışılmadık bir çeşitlilik göstermektedir. İçinde bulunduğu mekân, bellek, koşul ve kısıtlamalar arasında ilişkiler kurarak ilerlemesi, Erkmen’in çalışmaları için ayırt edici bir özellik olarak öne çıkar. Mekânlar ve nesneler arasında kurduğu alışılmadık birleştirmeler yaparak izleyicinin eser ile birlikte çevresini algılama şeklini sorgulamaya davet etmektedir. Eserlerinde dil, mekân ve tarih arasındaki karşılıklı etkileşimleri ve çelişkileri araştırarak, izleyiciyi düşünmeye ve farklı perspektiflerden bakmaya teşvik eder. 1990’lı yıllardan bu yana uluslararası arenada da etkinlik gösteren, çalışmaları dünya çapında önemli galeri ve müzelerde yer alan sanatçı Berlin’de yaşamaktadır. 2011 Venedik Bienali ve 2012’de düzenlenen Documenta (13)’te Türkiye’yi temsil etmiştir. Münster Heykel Projeleri’nde ise iki defa yer almıştır (Görsel 3.6.).



Görsel 3. 6. Ayşe Erkmen, “Sculpture on Air”, 1997, (Kaynak: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/77/> Erişim tarihi: 07.07.2023)

Bunların ilki, 1997 yılında Bussmann ve König'in daveti üzerine geldiğinde, '*Sculptures on Air*' isimli ilginç yapıtla olmuştur. Yapıt, etkinliği düzenleyen *Westfälisches Landesmuseum*'un deposunda bulunan on beş ve on yedinci yüzyıldan kalma dini heykellerin bir helikopter yardımı ile müzenin çatısından alınarak şehirde tur attırılmasıyla oluşur. Sanatçı, Fellini'nin '*La Dolce Vita*' (1960) filmindeki, bir helikopter tarafından taşınan İsa heykelinin Roma üzerinde uçtuğu sahneden ilham aldığını belirtmiş, gökyüzünde sergilenecek bir eser istediğini belirtmiştir (Birnbaum, 2011, s. 214).

Eser ismindeki 'on air' terimi, radyo dilinde 'yayında' anlamına gelmektedir. Bu durum, depoda işlevsiz durumda bulunan bu heykellerin tekrar halka sunulduğunun da bir ilanıdır. Erkmen, heykellerin dönüşümlü olarak çatıya taşınmasını sağlayarak müzenin üzerinde etkileyici bir sergi oluşturmuştur. Erkmen aslında bu yapıttan önce tam karşıdaki kilise ile ilişkilenen bir proje hazırlamıştı. Kilise binaya müdahale yapılmasını istemediği gibi, sanatçının kilisenin yakınına bile yaklaşmasını istememiştir. Erkmen'in yapıtı kilisenin tam karşısında, vızıldayan bir helikopter aracılığıyla kentin tarihi heykellerini şehre dokunmadan sergilemiştir. Aynı zamanda heykellerin havada asılı kalması, melekleri ve kutsal ruhlar için bir hiciv olarak da algılanmasına imkân vermiştir. Judith Collins ise bu yapıtı heykellerin fiziksel yer değişimleri ve yersizlikleri üzerinden bir açılım olarak okumuştur (Collins, 2007, s. 369).

Sanatçı, 2017 yılındaki Heykel Projeleri için kentin iç limanını kullanmak istemiştir. Sosyal hayatın yoğunlaştığı *Nordkai* (kuzey iskelesi) ile sanayileşmiş bir bölge olan *Südkai* (güney iskelesi) arasına, iki kıyıyı suyun hemen altında birbirine bağlayan bir köprü/platform oluşturmuştur. Yapıt, üzerinde yürüyenlerin suda yürüyormuş algılanmasına neden olduğu için oldukça ilgi çekmiştir. İki kıyı arasındaki bu geçirgenlik, karşı komşular arasındaki kültür uçurumunu da ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

'On Water' adlı eser, iki farklı dünya arasına çekilmiş bir sınırı, kısa süreliğine de olsa kaldırarak belirginleştirmiştir (Görsel 3.7.). Eseri kent planlama, sosyoloji ve dini göndermeler ile birlikte okuyan çeşitli eleştirmenler bulunmaktadır. Örneğin, sınırlar haritalara nasıl çiziliyor ve kâğıt üzerinde komşu görünen mahallelerdeki sosyokültürel erişim nasıl sağlanıyor? Hem fiziksel hem mecazi olarak, var olan engellerin üstesinden nasıl gelinebilir?



Görsel 3. 7. Ayşe Erkmen, “On Water”, 6400cmx640cm, Yerleştirme, Deniz taşımacılığı konteynerleri, çelik kirişler, ızgaralar (Kaynak: <http://www.skulptur-projekte.de/archiv/07/www.skulptur-projekte.de/kunstler/metzger/index.html> Erişim tarihi: 07.07.2023)

3.4. Kalıcı koleksiyon

Münster kenti, geniş bir kamusal sanat koleksiyonuna ev sahipliği yapmaktadır. Koleksiyonun büyük bir çoğunluğunu, 1977’deki ilk *Heykel Sergisi*’nden başlayarak, 1987, 1997, 2007 ve 2017 yıllarındaki *Heykel Projeleri* kapsamında şehre davet edilen uluslararası sanatçıların eserleri oluşturmaktadır. Sergiler bittikten sonra yapıtlardan bazıları, *Münster Belediyesi*, *WWU (Münster Üniversitesi)* ve *LWL (Sanat ve Kültür Müzesi)* kurumları tarafından satın alınarak şehrin kalıcı koleksiyonuna dahil edilmektedir. Heykel Projeleri’nin onlarca yıllık birikiminin bir izdüşümü olarak, Daniel Buren, Claes Oldenburg, Donald Judd, Rebecca Horn ve Silke Wagner gibi önemli sanatçıların yapıtları, kalıcı koleksiyon dahilinde izlenebilmektedir. Bu koleksiyonun idaresi, dahilindeki yapıtların bakım ve koruma sorumluluğu, *Kültür Dairesi Başkanlığı*’na bağlı olan *Kunsthalle Münster (Münster Sanat Galerisi)* tarafından üstlenilmektedir.

3.4.1. Norbert Kricke, ‘Raum-Zeit-Plastik’

Münster kentinin ilk çağdaş kamusal sanat eseri olan Norbert Kricke’nin ‘*Raum-Zeit-Plastik (Uzay-Zaman Heykeli)*’ isimli yerleştirmesi kamusal koleksiyonda yer alan eserlerdendir (Görsel 3.8.). 1956 yılında açılan Städtische Bühnen Münster (Münster Şehir Tiyatroları) binası kentinin ilk çağdaş kamusal sanat eserine de ev sahipliği yapmaktadır. Düsseldorflu sanatçı Norbert Kricke (1922–1984) tarafından yapılan ve ‘*Raum-Zeit-Plastik (Uzay-Zaman Heykeli)*’ olarak isimlendirilen bu eser, 1956 yılında açılan Städtische Bühnen Münster (Münster Şehir Tiyatroları) binasının cephe tasarımı için açılan yarışmada birinci olmuştur. Girişin birkaç metre üzerinde asılı duran kavisli ince demir borulardan oluşan bu yapıt, kolayca anlaşılan bir estetik özellik taşımaz.



Görsel 3. 8. Norbert Kricke, “Raum-Zeit-Plastik”, (Kaynak: <https://www.lwl.org/marsLWL/de/instance/ko/Theater-Muenster-vormals-Staedtische-Buehnen-Muenster.xhtml?oid=234918840> Erişim tarihi: 07.07.2023)

Almanya’nın savaş sonrası ilk modern tiyatrosu olacak olan bu binanın mimarları, yeni bir başlangıcın ön koşulu olarak, savaş ve yıkımın etkilerinin hatırlanması gerektiğini düşünüyorlardı. Bu bağlamda İkinci Dünya Savaşında yıkılan eski klasik tiyatronun kalıntılarını “yaşayan bir fon” olarak iç avluya dahil etmişlerdir.

Krickey, kalıntılar ile modern mimari formların bir arada olduğu böyle bir ortama son derece oyunbaz bir yaklaşım getirir. Girişle paralel yerleştirilen iki beyaz ince demir boru, çizgisel bir formla duvardan uzaklaşırken hafif bir kıvrımla ortada bir düğüm oluşturur ve uçları kamusal alana doğru açılır. Neredeyse görünmez bir yapıdadır ve dikkati üzerine çekmek istemez. Sanatçı, izleyicinin gözlerini çizgisel formu takip etmeye davet eder ve zihinde gerçekleşen, bu geçici ve anlık harekete odaklanır. Krickey sanatsal yaklaşımını, “benim sorunum kütle değil, biçim değil, uzay ve hareket / uzay ve zaman. Gerçek uzay veya gerçek hareket istemiyorum, hareketi yansıtmak istiyorum”, şeklinde açıklar.



SONUÇ

Sonuç olarak *zaman* ve *mekân* algısının sanatın üretim ve deneyimleme şekline doğrudan bir etkisi bulunmaktadır ve sanat tarihi, bu kavramlara özgü koşulları aşmaya çalışan insanlarla doludur. Buna karşılık *Geçici Sanatın*, değişime direnmek yerine uyumlanan bir yaklaşım gösterdiği söylenebilir. Geçicilik, bizi *şu an*’a davet eder. Geçmiş ve geleceğin yalnızca şimdide deneyimlenebildiğinin hatırlatıcısı olur. Daha çok, var oluşuyla ‘değişimi onaylayan’ bir kavramdır. Ölüme veya öte dünyaya değil, yaşamın kendisine odaklanır, ona katılır ve bir hareket alanı olarak şimdiyi gösterir.

Çalışma kapsamında, sanatın evrensel olduğu kadar bireysel öznel ve anlık anlamlar taşıdığı, zamanlar arası bir deneyime sebep olabildiği, ayrıca evren ve varoluşu anlamlandırmak için kapsamlı bir çerçeve sunduğu anlatılmıştır. Zaman, ilk çağlardaki güneş kayıtlarından Einstein’ın görelilik teorisine, Augustinus’tan Kant’a kadar her dönemin düşünürü tarafından farklı şekilde yorumlanmaktadır. Bu, zamanın sadece evrensel bir olgu olmakla kalmayıp, aynı zamanda bilincimiz, deneyimlerimiz ve süreklilik anlayışımızla ilişkili ve değişken bir kavram olduğunu ortaya koyar.

Tarih boyunca sanatçılar, eserlerinde zamanı farklı şekillerde ele almış ve bu kullanım kültürel ve toplumsal koşullara bağımlı olarak şekillenmiştir. Bu açıdan sanatın rolü ve değeri dönemin kültürel birikimine ve anlayışına, dolayısıyla tamamen zamana ve mekâna bağımlıdır. Bununla birlikte sanat, zamansal özellikler gösterebilmekte, zamanın kendisi gibi soyut bir kavramları somutlaştırıp, anlamlı bir ifadeye dönüştürebilme becerisine de sahiptir. İnsanların sonsuzluk arayışı ve zamanın akışına karşı koyabilme isteği sanat eserleri üzerinden izlenebilmektedir. Her dönemin sanatı, o dönemin sosyal ve kültürel değerlerinin bir karşılığıdır. Dolayısıyla sanatın tarihselliği, sadece estetik bir aşama değil, aynı zamanda toplumsal bir yansıma olarak kabul edilmelidir. Bu doğrultuda toplum ve sanatta yaşanan gelişmeler, çalışma kapsamında, dönemin düşünürlerinin fikirleri ile birlikte incelenmiştir. Örneğin modernizm, hayatı yaşayış ve algılayış şeklini tamamen değiştiren gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Zaman ve mekân algısı farklılaşmış, aynı zamanda sanatsal üretim ve deneyim yöntemleri çeşitlenmiştir. Bu dönemde geleneksel değerlerin yıkılması ile başlayan yeni anlam arayışı, Nietzsche’nin fikirleri üzerinden değerlendirilir. Danto’nun *sanatın sonu* tanımı ve Duchamp’ın *hazır-nesneleri* gerçekliğin yeniden sorgulandığı bu dönemin önemli

örnekleri olarak anlatılmıştır. Bu doğrultuda postmodernizm sonrasındaki gelişmeler Harvey ve Bauman'ın fikirleri ile birlikte izlenmiş, Derrida'nın *yapı-söküm* ve Hegel'in *diyalektik* kavramları insanın yeni anlam arayışlarının yöntemsel araçları olarak ele alınmıştır. Collingwood ve Keyes ile, sanatın gerçeklik, temsil ve zamansallık ile ilişkisi incelenirken, Husserl'in fenomenolojisi hatırlama ile ilgili süreçleri anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Sanat artık sadece bulunduğu fiziksel koşullarda deneyimlenebilen bir olgu olarak algılanmamakta, farklı dönemlere ait sanat eserleri, kendi koşulları içerisinde veya tamamen yeni bir bakış açısı ile tekrar yorumlanmaktadır. Elbette kültürel tarih için önemli olan pek çok sanat eseri, gerek doğal koşullara dayanıksızlığından, gerekse politik farklılıklardan gerekse daha da tesadüfi nedenlerden ötürü yok olmuştur. Fakat bazı eserlerin hiç kaydı olmasına rağmen toplumsal bellekte varlığını sürdürerek çeşitli efsaneler, şarkılar veya heykeller aracılığıyla yeni biçimler aldığı unutulmamalıdır. Üstelik yakın gelecekte, sanat eserlerinin istenilen yer ve zamanda orijinaline yakın bir şekilde deneyimlemeye imkan veren teknolojik gelişmeler beklenmektedir. Dolayısıyla bir eserin kalıcılığına verilen önemin gittikçe değiştiği bir dönemin yaşandığı söylenebilir.

Çalışma kapsamında geçici olguların, kalıcı etkiler bırakabileceğine dair pek çok örnek verilmiştir. Aralarında kalıcılığa dair değerleri tamamen reddeden sanatçılar da bulunur. Bu tür sanatçılar, kamusal sanatın toplumsal değişimde bir katalizör olarak işlev görebileceğini savunmaktadır. Bu doğrultuda küresel çapta etkisi olan ve geçici çağdaş kamusal sanat eserlerine sıklıkla yer veren *bienaller*, çalışma kapsamına alınmıştır. Bu etkinliklerin sadece sanatçı ve eserleri sergileyen bir platform olmakla kalmadığı, aynı zamanda farklı kültürleri, politikaları ve ekonomik yapıları bir araya getiren hala etkisizliğini sürdüren sistemlerdir.

Avrupa'daki en önemli çağdaş sanat etkinliklerden biri olarak kabul edilen Münster Heykel Projeleri, geçici ve mekâna özgü kamusal heykel sanatına odaklanması sebebiyle çalışmaya dahil edilmiştir. Münster, ikinci dünya savaşından %60'tan fazlası yıkılan ve bu sebeple yeniden yapılanma süreci geçirmiş bir kenttir, Almanya'nın en kalabalık muhafazakar nüfusu burada yer alır. Bununla birlikte kent, üniversiteleri ve heykel projeleri ile birlikte anılmaktadır. Münster Heykel Projeleri, Rodin'den günümüze kamusal heykelin dönüşümü üzerine yapılmış tek seferlik ve geçici bir sergi olarak başlamıştır. Münster kentine yerleştirilen Rickey'e ait bir çağdaş sanat eserinin tepki çekmesi, König ve Bussmann'ın sergiyi

özellikle bu şehirde yapmaya iten sebeplerden biridir. Çünkü etkinliğin temel amaçlarından biri çağdaş sanatla halkı buluşturmaya çalışmaktır. Bu uğraş 2017 yılında gerçekleştirilen son sergiyle de devam etmiş, 2027 yılının planları yapılmaya başlanmıştır. On yılda bir tekrar eden bu etkinlik, *varlık-yokluk*, *geçmiş-gelecek*, *sabit-geçici* gibi kavramlar üzerine diyaloglar yaratan değerli bir oluşumdur. Projeler kapsamında zaman, geçicilik, doğa ve toplum arasındaki etkileşim sanatçıların ilginç yaklaşımları üzerinden okunabilmektedir. Münster kenti, savaş, yıkım, yeniden yapılanma, bellek, tarih, özgürlük, dönüşüm ve gerçeklik gibi kavramların zaman ve geçicilik üzerinden sorgulanması için sanatçılara eşsiz bir imkan yaratmaktadır.

Son olarak yaşamı kavramak için en temel değerlerimiz olan zaman ve mekân algımız üzerindeki değişikliklerin, sanat ve estetik teorisinin gelecekteki yönünü nasıl belirleyeceği önemli bir sorudur. Sanatın günlük yaşam, teknoloji ve toplumsal değişimlere adapte olmaya çalıştığı veya bu ilişkiyi yeniden tanımladığı bir süreç yaşanmaktadır. Bu bağlamda sanatçıların kamusal alanları *kısa süreliğine* işgal etmeleri, sadece mevcut sanat algısının değişmesine yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda yaşanan olaylara daha *hızlı*, *anlık* tepkiler verilmesine veya bir *dönüşümün başlamasına* vesile olabilir. Ayrıca, Türkiye gibi gelişime açık olan ve kültürel uçumların sıklıkla gözlemlendiği muhafazakâr kabul edilebilecek coğrafyalarda, *geçicilik*, sabit fikirleri aşmak için alternatif bir stratejik yöntem olarak da değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ArtDamaged. (2017). *Katharina Fritsch: Lourdes Madonna*. Art Damaged Book: <https://www.artdamagedbook.com/blog/katharina-fritsch-lourdes-madonna-1987> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Taşfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2013). *Arthur Danto'nun Ölümü, Andy Warhol ve Sanatın Sonu*. e-skop: sanat tarihi, eleştiri: <https://www.e-skop.com/skopbulten/arthur-dantonun-olumu-andy-warhol-ve-sanatin-sonu/1621> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- Augustinus, S. (1999). *İtiraflar*. İstanbul: Kaknüs.
- Ayıtgu, G. (2016). Foucault'nun Tarihteki Süreksizlik Arayışı. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 22, 119-146.
- Baudrillard, J. (2011). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauman, Z. (2018). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baxandall, M. (1988). *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Begel, E. E. (1996). Kentlerin Doğuşu. *Cogito: Kent ve Kültürü*, 7-16.
- Bell, D. (1978). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.
- Berman, M. (1982). *All That Is Solid Melts into Air*. New York: Penguin Books.
- Birnbaum, D. (2011). *Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 Pivotal Artworks*. Londra: Phaidon Press.
- Bostan, C. (2020). Divandaki Tarih Meleği: Walter Benjamin'de İmge-Uzam. *Cogito*, 97(Bahar), 71-80.
- Bradbury, M. (1976). *Modernism, 1890-1930*. New York: Harmondsworth.
- Britannica. (2023). *time*. (Markowitz, William; Carswell Smart, John Jamieson; Toynbee, Arnold Joseph) Britannica: <https://www.britannica.com/science/time> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- Buber, M. (2000). *Tanrı Tutulması*. Ankara: Lotus Yayınları.
- Bußmann, K., König, K., & Matzner, F. (Ed.). (1997). *Contemporary Sculpture: Projects in Münster 1997*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje.

- Cartiere, C., & Schrag, A. (Ed.). (2023). *The Failures of Public Art and Participation*. Londra: Routledge.
- Causey, A. (1998). *Sculpture Since 1945*. New York: Oxford University Press.
- Ceckander, M. E. (2014). *Beyond Fabric: The Early Barrel Works of Christo and Jeanne-Claude, 1958-1962*. Oregon: Universtiy of Oregon, Department of the History of Art and Architecture.
- Chartier, R. (1988). *Cultural History: Between Practices and Representations*. Cambridge: Cambridge: Polity Press.
- Childe, G. (1993). *Tarihte Neler Oldu*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Çolak, P. D. (2021). *Nedir bu postmodernizm dedikleri?*, Herkese Bilim Teknoloji: <https://www.herkesebilimteknoloji.com/yazarlar/p-dilara-colak/nedir-bu-postmodernizm-dedikleri>. (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Collins, J. (2007). *Sculpture Today*. Londra: Phaidon Press Limited.
- Corretti, C. (2015). *Cellini's Perseus and Medusa and the Loggia dei Lanzi: Configurations of the Body of State*. Leiden & Boston: Brill.
- Courtauldian. (2018). *The Art of Destruction: Metzger, Matta-Clark and Bonvicini*, The Courtauldian: <https://www.courtauldian.com/single-post/2018/05/28/the-art-of-destruction-metzger-matta-clark-and-bonvicini> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- Danto, A. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2014). *Sanat Nedir?* İstanbul: Sel Yayınları.
- Derrida, J. (1999). Japon Bir Dosta Mektup. *Toplumbilim Dergisi*.
- Doherty, C. (2017). I've Been Here Before! Public Art and Public Time. *Sculpture Projeckte Münster 2017* (s. 414-416). içinde Leipzig: Spector Books.
- Duchamp, M. (1970). Alıntı. In A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (p. 442). New York: Harry N. Abrams.
- Erzen, J. (1997). Christo. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1. Cilt* (s. 343-344). içinde İstanbul: YEM Yayın.
- Esgün, T. G., & Salman, G. (2021). Nietzsche ile Çağı Aşmak: Yeni Bir Yaşama Doğru. *Tanıdık ve Yeni: Nietzsche'de Aşırılık, Yaşam*. içinde Pinhan Yayıncılık.
- Fernie, J. (2023). *Lonely, Persistent, Damaged, Loved*. Archive of Destruction: <https://archiveofdestruction.com/artwork/madonna/> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- Fineberg, J. (2011). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Sözcükler Yayınları: 18.

- Flood, R., Hoptman, L., Gioni, M., & Smith, T. (Ed.). (2019). *Anıtsal Değil: 21. Yüzyılda Nesne*. İstanbul: Lal Yayınları.
- Flusser, V. (2017, Mart). *Artforum // Essays (Metaflux // Vilém Flusser)*. UK: Metaflux Publishing.
- Foster, H. (2013). *Sanat-Mimarlık Kompleksi: Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Freud, S. (1957). Thoughts for the times on war and death. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, 273-300.
- Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde: Ben ve İd*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Friedt, D. (2023). *Richard Long*. Skulptur Proekte Archiv: <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1977/projects/40/> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- Frisby, D. (1985). *Fragments of Modernity (Routledge Revivals) Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Londra: Routledge Revivals.
- Gaifman, M., & Tseng, L.-Y. (2021). Art and Time. *The Art Bulletin*.
- Goldsmith, S. (1983). The Readymades of Marcel Duchamp: The Ambiguities of an Aesthetic Revolution. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42(2), 197-208.
- Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gözcü, A. S. (2016). Husserl'de Retensiyon ve Anımsama Ayrımı. *Felsefe Arkivi*, 13-23.
- Grasskamp, W. (2009). To Be Continued: Periodic Exhibitions (documenta, For Example). *Tate Papers*, 12(Landmark Exhibitions Issue).
- Grosshans, H. (1983). *Hitler and the Artists*. New York: Holmes & Meyer.
- Gürgün, H. (2021). Mimêsis Kavramı, Üç Yansıma Kuramı ve Bu Kavramın Temel Sanat Akımları Üzerine Etkisi. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 51.
- Habermas, J. (2017). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (2013). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harper, G., & Moyer, T. (Ed.). (2007). *Conversations on Sculpture*. Hamilton: ISC Press.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Haskell, F. (2000). *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. Londra: Yale University Press.

- Haustein, K. (2017). *Haustein, K. (2017). Regarding Lost Time: Photography, Identity and Affect in Proust, Benjamin, and Barthes*. Routledge. Oxfordshire: Routledge.
- Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 78.
- Hegel, G. W. (2011). *Tinin görüngübilimi*. İstanbul: İdea Yayınları.
- Heidegger, M. (1997). *Phenomenological Interpretation of Kant's Critique of Pure Reason*. Bloomington: Indiana University Press.
- Herrero, M. (2005). Encounters with postmodern art: Zygmunt Bauman, sociology and art. *Irish Journal of Sociology*, 130-140.
- Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası: 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Holton, J. (1999). *Kentler Kapitalizm Ve Uygarlık*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Husserl, E. (1962). *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*. New York: Collier.
- İleri, C. (2000). Plastik Kentler. *Sanat Dünyamız*(78), s. 101-109.
- İleri, C., Tanyeli, U., & Karamustafa, G. (2000). Kent: Hazır-yapıt. *Sanat Dünyamız*(78), s. 119-131.
- Jaar, A. (2005, 5 3). The Aesthetics Of Witnessing: A Conversation With Alfredo Jaar. (P. C. Philips, Interviewer) https://publicart.ie/main/thinking/writing/writing/view//a42117773b66aedacec0bba127955203/?tx_pawritings_uid=43.
- Jacobs, C. (1971). Walter Benjamin: Image of Proust. *Comparative Literature*, 910-932.
- Judovitz, D. (2020). Duchamp's Temporal Machinations and Postmodern Returns. *Dada/Surrealism* 23, 1-24.
- Kellner, D. (1998). Zygmunt Bauman's Postmodern Turn. *15*(1).
- Keyes, C. D. (1971). Art and Temporality. *Research in Phenomenology*, 63-73.
- Kift, R. (1996). Fifty Years 'Ruhrfestspiele' - A European Festival in Germany. *Western European Stages*, 8(3), 37.
- Kirschenmann, J., & Matzner, F. (2007). *documenta Kassel, Skulptur Münster, Biennale Venedig*. Münih: Kopaed.
- Kılıç, S. (2009). Uzam mı, uzay mı? Peki mekân ne? *Cogito: Yapı Kredi Yayınları-Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 59(Yaz), s. 48-60.
- Knell, S. (2016). *Natinal Galleries*. Londra: Taylor & Francis.
- Koethe, J. (2015). La Durée. *The Kenyon Review, New Series*, 37(1), 67-70.
- König, K. (2013). Three Different Instances of Art and Public Space: Münster, Frankfurt am Main, Cologne. In W. Wang (Ed.), *Culture: City*. Zürich: Lars Müller Publishers.
- König, K., Peters, B., & Arnhold, H. (Ed.). (2017). *Skulptur Projekte Münster 2017*. Leipzig: Spector Books.

- Krauss, R. (1981). *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: The MIT Press.
- Krauss, R. (2002). *Mekâna Yayılan Heykel*. *Sanat Dünyamız*, 82, 103-110.
- Krauss, R. (2021). *Modern Heykel Dehlizleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Lancaster, C. (1956). *Metaphysical Beliefs and Architectural Principles*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14(3), 292.
- Leeuw, G. V. (1963). *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*. New York: Abingdon.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, H. (2013). *Kentsel Devrim*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Long, R. (2009). *Richard Long: Heaven and Earth*. Londra: Tate Publishing.
- Lund, J. (2016). *The Contemporary Condition: Introductory Thoughts on Contemporaneity and Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.
- Lynch, K. (2011). *Kent İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lyotard, J.-F. (2000). *Postmodern Durum*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Mak, B.-B. (Ed.). (2010). *Carsten Höller 2001-2010: 184 Objects, Experiments, Events*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Marcuse, H. (1969). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon.
- Melas, N. (2020). *Out of Date: David Harvey's The Condition of Postmodernity and the Postmodern Condition*. *Post45*.
- Montaigne. (2008). *Denemeler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mortley, R. (2000). *Fransız Düşünürleriyle Söyleşiler*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Moszynska, A. (2013). *Sculpture Now*. Londra: Thames & Hudson Ltd.
- Mumford, L. (1937). *The Death of the Monument*. In *Circle: International Survey of Constructive Art* (pp. 263-270). Londra: Faber and Faber.
- Mumford, L. (2013). *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Değişimler ve Geleceği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Murray, M. A. (2004). *The Splendor That Was Egypt: Revised Edition*. New York: Dover Publications.
- Narter, M. (2006). *Sosyal Alanda Psikanaliz*. *Cogito: Freud ve Kültür*, 49, s. 206-211.
- Negri, A. (2014). *Çokluğun Mekânı: Metropol*. *Mekân Meselesi* (s. 57-69). içinde İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Niemojewski, R. (2021). *Biennials The Exhibitions We Love to Hate*. Londra: Lund Hemphries.

- Nietzsche, F. (1995). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2003). *Şen Bilim*. Bursa: Asa Yayınları.
- Nietzsche, F. (2014). *Güç İstenci*. İstanbul: Say Yayınları.
- Örnek, S. A. (2012). *Nietzsche'de Yaşama Sorunu*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Özdeş, G. (1997). Kent. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (s. 983-984). içinde İstanbul: YEM Yayın.
- Paukaeva, A., Setoguchi, T., Watanabe, N., & Luchkova, V. (2020). Temporary Design on Public Open Space for Improving the Pedestrian's Perception Using Social Media Images in Winter Cities. *Sustainability*.
- Pedrosa, A., Hoptman, L., Hoffmann, J. (2014). *Vitamin 3-D: new perspectives in sculpture and installation*. New York: Phaidon.
- Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Phillips, P. C. (2016). *The Time Frame: Encounters with Ephemeral Public Art. A Companion to Public Art (Blackwell Companions to Art History)* (pp. 359-375). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Platon. (2005). *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Potts, A. (2000). *The Sculptural Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Powers, J. S. (2009). *Temporary Art and Public Place: Comparing Berlin with Los Angeles*. Berlin: Peter Lang.
- Proust, M. (2006). *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Raban, J. (1974). *Soft City*. Londra: Hamish Hamilton.
- Ragon, M. (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Renshaw, A. (Ed.). (2021). *Sanat ve Uzam: Amerikalılar'da Yerine Özgü Sanat*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 93.
- Robins, K. (2020). *İmaj*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Roelstraete, D. (2010). *Richard Long: A Line Made by Walking*. Londra: Afterall Books.
- Russel, R. (2004, July). *A Beginner's Guide to Public Art. National Art Education Association*, 57(4), 19-24.
- Sandıkcıoğlu, P. A. (2014). *Uzay-Zamanda Nesneler ve Bilinç. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 18, 61-73.
- Sarup, M. (1997). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sassen, S. (2002). *Global Networks, Linked Cities*. Londra: Routledge.
- Searle, A. (2007). *Peek-a-boo!* The Guardian: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2007/jun/26/art> (Erişim tarihi: 07.07.2023)

- Selvi, Y. (2014). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 22-32.
- Senie, H., & Webster, S. (1989). *Critical Issues in Public Art*. *Art Journal*, 48(4), 287-290.
- Sennet, R. (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Serra, R., & Foster, H. (2018). *Conversations about Sculpture*. New Haven: Yale University Press.
- Seydi, A. (1929). *Türkçe lûgat: Türkçe lûgatlerin fransızca mukabillerini havi / Resimli yeni 40.000 lûgati havi*. İstanbul: Cihan Matbaası.
- Shiner, L. (2018). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stallabrass, J. (2010). *Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Süme, S., & Turan, E. (2015). *Zamanın Varlık Olarak Fotoğrafa Yansıması*. *Sanat-Tasarım Dergisi*, 6, 27-32.
- Tafalla, M. (2010). *From Allen Carlson to Richard Long: The Art-Based Appreciation of Nature*. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 491-515.
- TDK. (2023). Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- Tokdemir, İ. (2018). "Sanatta Ölüm Kavramının Beden ve Cinsellik Üzerinden Deneyimlenmesi" *Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Raporu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tsao, & McKown. (2017). 'Art in the Open: Fifty Years of Public Art in New York' Press Release. New York: Museum of the City of New York.
- Tufnell, B. (2007). *Richard Long: Selected Statements & Interviews, London*. Londra: Haunch of Venison.
- Ülken, H. Z. (2014). *Varlık ve Oluş*. Ankara: DoğuBatı Yayınları.
- Virilio, P. (2000). *Polar Inertia*. London: Sage.
- Wagner, M.-C. (2014). Phyllida Barlow: An Age of Fallen Monuments. <https://www.youtube.com/watch?v=e86iiVjPDsY>. Louisiana Channel.
- Weatherston, M. (2002). *Heidegger's Interpretation of Kant Categories, Imagination and Temporality*. New York: Palgrave Macmillan.
- Weber, M. (2015). *Şehir, Modern Kentin Oluşumu*. İstanbul: Yarı Yayınları.
- Whitehead, A. N. (1960). *Process and reality, an essay in cosmology*. New York: Harper Torchbooks.
- Whybrow, N. (2011). *Art and the City*. Londra: I.B.Tauris & Co Ltd.

- Whybrow, N. (2020). *Contemporary Art Biennials in Europe: the work of art in the complex city*. Londra: Bloomsbury Visual Arts.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wood, J., & Kelly, J. (Ed.). (2019). *Contemporary Sculpture: Artists Writings and Interviews*. Berlin: Hatje Cantz Verlag.
- Wycherley, R. (2011). *Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu?* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Yardımcı, S. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yeşil, F. (2021). *Walter Benjamin'in tarih ve zaman anlayışı: Proustyen bir an. Kaldıraç Dergisi*.

İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1. (2023, 6 7). *Skulptur Projekte Münster*. Biennial Foundation: <https://biennialfoundation.org/biennials/skulptur-projekte-muenster/> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- http-2. (2023). *Most Common Errors*. Christo & Jeanne-Claude: <https://christo-jeanneclaude.net/most-common-errors/> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- http-3. (2023). *Running Fence*. Christo & Jeanne Claude: <https://christojeanneclaude.net/art-works/running-fence/> (Erişim tarihi: 07.07.2023)
- http-4. (2023). *Running Fence (1977)*. IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0220741/> (Erişim tarihi: 07.07.2023)