

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI

37377

## MEKANSAL BELLEĞİN SANAT YAPITINDA KULLANILMASI

Yüksek Lisans Tezi

Hülya Bakkal

İstanbul - 2007

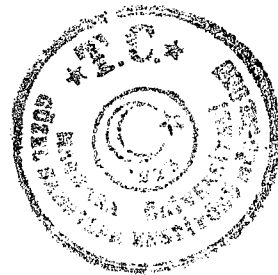
T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI

## MEKANSAL BELLEĞİN SANAT YAPITINDA KULLANILMASI

Yüksek Lisans Tezi

Hülya Bakkal

Tez Danışmanı: Doç. Nilüfer Ergin



İstanbul - 2007

## ÖNSÖZ

Güçlü ve önemli bir kültürel mirasa sahip bu topraklarda ciddi bir bellek yitimi yaşamaktayız. Buna neden olan sosyal, siyasi, ekonomik koşulların yarattığı tahribatın toplumsal yaşamda etkilerini bazen çok acı sonuçlarla görmekteyiz.

Heykel sanatının ideolojik anıt anlayışı ile bu topraklara girmesi kamusal alan bağlamında anımsama ile değil alıştırma yöntemi ile toplumsal bellek oluşturmaya neden olmuştur.

Araştırmanın konusu olan günümüz 'Batı' kamusal sanatında, mekansal belleğin sanat yapıtına organik bir biçimde katılmasıyla gelişen tutum, bu nedenle bu coğrafya için de önemli görölmektedir. Bütünlük yaratma fikrine karşı çoğulluğu oluşturmaya yönelik toplumsal belleğin, yüklü geçmişin ve şimdinin ilişkisi ile sanatın aracılığında yaşam alanlarına tekrar kazandırılması dileğiyle.

Beni bu araştırma ile bellek üzerinden mekana bakmaya ve oradaki müdahalenin nasıl çerçevesi gerektiği fikrine yönelten tez danışmanın Doç. Nilüfer Ergin'e, Dürnaz Akşit, Yasemin Erengöz ve Ömer Gülmez'e yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET .....	IV
SUMMARY .....	V
GİRİŞ	
1- BELLEK .....	3
1.1- Bellek Nedir .....	3
1.2- Toplumsal Bellek .....	6
1.3- Toplumsal Bellek Oluşturma ve Aktarma.....	8
1.4- Bellek ve Mekan .....	9
2- KENT .....	11
2.1 - “Kent”in Etimolojisi.....	11
2.2- TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE KENT.....	12
2.3- 20.YÜZYILDA KENT .....	16
2.3.1- Modernite ve Modernizm.....	16
2.3.2- METROPOLİS .....	20
2.3.2.1- Le Corbusier’de Kent Planlaması.....	21
2.3.3 – POSTMETROPOLİS .....	26
3- YIRMİNCİ YÜZYILDA KENT VE HEYKEL İLİŞKİSİ .....	32
3.1- METROPOLİSTE KAMUSAL SANAT.....	33
3.2- POSTMETROPOLİSTE KAMUSAL SANAT .....	46
4- GÜNÜMÜZ KENTİNDE BELLEK VE SANAT YAPITI İLİŞKİSİ.....	56
4.1- MEKANSAL BELLEĞİN GEÇİCİ SANAT YAPITINDA KULLANILMASI.....	57
4.1.1- “Münster Heykel Projesi” .....	59
4.1.2- “Arte all’Arte, Art Architecture Landscape” .....	66
4.1.3- “Spoleto Festivali” .....	70

#### 4.2- “ANTİ-ANIT”: MEKANSAL BELLEĞİN “KALICI” VE “GEÇİCİ”

SANAT YAPITINDA KULLANILMASI.....	77
4.2.1- Pasaj-Walter Benjamin anısına, 1990-1994, Dani Karavan.....	78
4.2.2- Gurs Anıtı, 1993-1994, Dani Karavan .....	81
4.2.3- Barış Yolu, 1996-2000, Dani Karavan.....	81
4.2.4- Vietnam Şehitleri Anıtı, 1982, Maya Ling Yin.....	83
4.2.5- AschrottÇeşmesi, 1885, Horst Hoheisel .....	85
4.2.6- “HALK”, 2000, Hans Haacke .....	86
4.2.7- Holocaust Anıtı, 1995-2000, Rachel Whiteread .....	87
4.2.8- Anıt, 2001, Rachel Whiteread .....	88
4.2.9- Faşizme karşı Anıt, 1986-1993, Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz .....	90
4.2.10- "2146 Taş – Irkçılığa karşı Anıt", 1990-1993, Jochen Gerz .....	91
4.2.11- Hiroşima Projeksiyonu, 1998, Krzysztof Wodiczko.....	92
4.2.12- Gramsci Üçlemesi, 2004-2005, Alfredo Jaar .....	93
SONUÇ.....	97
KAYNAKÇA .....	99
RESİM LİSTESİ104	

## ÖZET

Araştırmamın konusu, günümüz kamusal sanatında egemen olan ‘mekansal bellek’ söylemini oluşturan koşulları ve bu bakış açısıyla sanat yapıtındaki kavramsal ve biçimsel dönüşümü irdelemektir.

Bellek teması, yalnız sanat alanında değil, çeşitli disiplinler tarafından da ele alınan bir olgudur. Bu nedenle araştırmamda bir bölüm ‘Bellek nedir?’ ve ‘Mekan ile ilişkisi nasıldır?’ sorularına yanıt bulmak için ayrılmıştır.

Araştırmada diğer bir bölümü de kamusal niteliğini göz önünde tutarak kentsel açık alan içinde ‘mekan’ kavramına ayırdım. Tarihi süreçleri gözeterek ‘kamusal alan’ların toplumlar için ne ifade ettiğini ve toplumlar tarafından nasıl kullanıldığını inceledim. ‘20.Yüzyılda Kent’ altbaşlığı ile modernizmin doğurduğu ‘metropolis’e bakılıp kamusal alanın yitirdiği etkiyi araştırdım. Günümüzde kamusal alanın geri kazanım ihtiyacını doğuran sosyo-politik şartları ele alıp ‘postmetropolis’i açıklamaya çalıştım.

Çağdaş sanatta kamusal alan analizini daha iyi yapabilmek için 20. yy. açık alan heykel örneklerini kronolojik olarak inceledim. Heykeldeki biçimsel ve düşünsel değişimin kamusal sanata yansımaları örneklerle inceledim. Bu süreçte heykel diğer sanat dallarında olduğu gibi ‘yapıt’a dönüşmüştür. Yeni kamusal sanatın mantığını çözmek için bu olguyu kavramak önemlidir. Bu çalışmada kentsel alan olarak Kıta Avrupası ve Kuzey Amerika incelenmiştir.

Mekan belleğinin sanat yapıtındaki etkin rolü geçici ve kalıcı uygulamalarla örneklendirilerek tanımlanmaya çalışılmıştır. Münster Heykel Projesi, Arte all’Arte, Charleston Spoleto Festivali kapsamında yer alan, geçici ‘site specific’ (oraya özel) uygulamalarda bu kentlerin mekansal belleği yapıta taşınmıştır.

Geçici ve kalıcı ‘anti-anıt’ uygulamaları ayrı bir bölümde ele alınmıştır. Anti-anıt anlayışının yöntemleri ve kamusal alan değerlendirmesine getirdiği yenilikler genel olarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Sonuç olarak bellek, kamusal alan, kent, sanat yapıtının organik bağı ve birbirlerinin alanlarına getirdikleri kazanımlar üzerinde durulmuştur.

## SUMMARY

The subject of my investigation is to search the conditions that constitute 'local memory' rhetoric in the public art and by this perspective to watch the conceptual and morphologic transformation of art work.

Memory as a thematic subject is examined not only in the artistic field but in various disciplines as well. Because of that there is a chapter in the study to answer the questions 'What is memory?' and 'What is its relationship with the place?'

I constituted another chapter for the 'place' concept in the urbanic open space taking account of its public character. Keeping in view the historical processes I searched the meaning of 'public space' for different societies and the use of it by these societies. Under the subtitle of 'City in the 20.Century' taking a glance at 'metropolis' which was borned by modernism I searched the disappearing effect of 'Public Space'. I investigate socio-politic conditions that make up the necessity to regain 'public space' and tried to explain 'postmetropolis'.

To analyze better 'public space' in the contemporary art, I investigated the examples of 20. century sculptures in the open spaces chronologically. I investigated the effects of formational and conceptual changes in sculpture on public art. In this process sculpture is transformed to 'work' as well as the other branches of art. To understand better the reasoning of new public art it is important to comprehend this fact. Continental Europe and North America are examined as urbanic field in my study.

The effective role of local memory in the art work is explained by permanent and temporary examples. In the temporary 'site specific' practice of 'Müster' Sculpture Project, Arte all'Arte, Cherleston Spoleto Festive; the memories of the cities are transported to the site.

Permanent and temporary 'anti-monumental' praxis are studied in another chapter. The methods of 'anti-monumental' mentality and the innovations that it brought to valuation of public space are tried to explain generally.

As a result the organic relation of memory, public space, city, artwork and acquirements they brought to each others' field are investigated.

## GİRİŞ

Kamusal sanat, galeri ve müze mekanlarının ve kurallarının dışında oluşturulan sanat pratiklerinin tümünü kapsayan genel bir tanıma sahiptir. 1960 sonrası, kentin kamusal alanlarına on dokuzuncu yüzyıl heykel ve anıt geleneğinden farklı görsel dile sahip ve daha geniş uygulama alanı içinde çağdaş sanat yapıtları yerleştirilmiştir. Geleneksel kamusal sanat ile toplumcu yeni tarz kamu sanatı arasındaki fark, yeni yaklaşımlar içindeki sanatçıların kamu yararını ön planda tutmalarından kaynaklanır. Kamusal sanat, diğer insanların düşünceleri, yaratıcılıkları için katalizör rolü oynamaktadır. Bu bağlamda kamusal alanla buluşan sanat; kent, toplumsal doku ve kendisi için farklı okuma imkanları yaratır.

Kamusal sanatın bu yeni tutumu, mekanı yapıtın bir parçası haline dönüştürür. Bu anlayışla mekan yapıtın düşünsel ve biçimsel ifadesinde belirleyici rolü üstlenir. Yerin taşıdığı fiziksel, tarihi, sosyal ve politik anlamlar kamusal sanat içerisine dahil edilir.

Modernizmin geri dönüşsüz, ilerlemeci zaman yaklaşımı ve işlevsel kent planlamasının yarattığı kamusal alanın anlam kaybı, sanatçıların mekansal belleğin değerlerini koruyan yapıtlarıyla tekrar oluşturulmaya çalışılır. Postmodernizmin zaman tematiği yerine mekana yönelmesi ile başlayan süreç, özellikle sosyal bilimler ve sanat disiplinlerinde tarih kavramının sorgulanması ve yerine bellek sorunsalının konulması sonucunu doğurmuştur.

Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Stanley Saitowitz gibi günümüz çağdaş mimarları bellek sorunsalı etrafında oluşturdukları tasarımları ile çağdaş kentsel mekanı toplumsal belleğin yeniden inşası için kullanırlar. Örneğin, Daniel Libeskind, Berlin’de bulunan ‘Yahudi Müzesi-Çizgiler Arasında’ (1998-1999) tasarımını kent ve bellek, müze ve anıt düşünce yapısı etrafında biçimlendirir. Geçmişin şimdide yeniden üretildiği sürece varolacağına bilinci ile bu müze, yalnızca içerisinde yer alan dokümanları ile değil mimarisi ile de bellek taşıyıcısına dönüşmüştür.

Bu bağlamda, günümüzde sanatçıyı da, yapıtında mekanın varlığını geçmiş üzerinden sorgulamaya iteni bulmaya çalışmak araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.



Bunun biçimsel ve kavramsal olarak sanat yapıtını okumada getirdiği yenilikleri ortaya koymak amaçlananlar arasındadır. Kamusal sanatın bu yeni tarzında, mekansal belleğin sadece yapıta değil sanatçıya, izleyiciye ve mekana kazandırdığı yeni anlamlar da sorgulanacaktır. Bu nedenle mekansal belleğin sanat yapıtındaki kurucu rolü, ‘Kamusal sanattan genel beklenti nedir?’, ‘Kamu hayatına katkısı ne olmalıdır?’ gibi sorulara yanıt bulmakta yol gösterici olarak seçilmiştir.

Bu amaçla belleğin mekan ile ilişkisi araştırmanın başlangıç noktasını oluşturmuştur. İkinci olarak, yirminci yüzyıldan günümüze kentsel mekanın yaşadığı değişim, kamusal alanda yer alan sanat yapıtının dönüşümüne etkisi çerçevesinde ele alınmıştır. Kentin tarihsel süreci, yirminci yüzyıl kentini okumada önemli görüldüğünden konu daha genişletilmiştir. Metropolis ve Postmetropolis terimleri içerisinde araştırılacak olan ‘yirminci yüzyıl kentinde yer alan kamusal sanat’ kronolojik olarak örneklendirilmiştir. 1960 sonrasına ait heykelin kamusal alana dönüşü ve geçirdiği süreçler, sanat dünyasında egemen olan Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıkan yapıtlar ekseninde ele alınmıştır. Ülkenin sahip olduğu ekonomik ve teknolojik üstünlük ile sanat dünyasında oluşturduğu hakimiyet göz önüne alınmıştır. Böylelikle kamusal sanatın toplumcu yeni tarzı olarak tanımlanan günümüzdeki durumu hakkında daha anlaşılır bir fikir edinilmesi tasarlanmıştır.

Son olarak, kamusal sanatın günümüzde mekansal bellek ile kurduğu ilişki iki bölüm altında sunulmuştur. Münster, Toscana, Charleston kentlerinde periyodik olarak düzenlenen kamusal sanat projelerinden seçilmiş örnekler birinci bölümü oluşturmaktadır. İkinci bölüm ‘anti-anıt’ başlığı altında çeşitli zaman ve mekanlarda uygulanmış örneklerin sunumunu içermektedir.

‘*Bakılan nesneden*’ ‘*yaşanan mekana*’ dönüşen heykel olarak tanımlanacak kamusal sanatın kentsel mekan ile kurduğu yeni ilişkide, kamusal alan ile sanat yapıtının birbirini hangi anlamlarda tamamladığını göstermek tezin amacını oluşturmaktadır.

Mekanın belleğini kullanarak bireye toplumsal ve tarihsel belleğini yeniden kazandırmanın önemi, çalışmanın özünü oluşturmaktadır.

## 1- BELLEK

Minima Moralia'nın giriş cümlesi '*Yaşam yaşamıyor*' dur. Bu söz Adorno'ya değil Ferdinand Kurnberger'e aittir. Avusturyalı yazar Kurnberger 1821- 1879 yılları arasında yaşamış, 1848 Avusturya devrimi ve 1849 Dresden ayaklanmalarında etkin rol oynamıştır. Bunun karşılığında da yaşamı sürgünde ve hapisnede geçmiştir. Günümüze '*Yaşam yaşamıyor*' özlü sözü dışında pek bir şey bırakmamıştır. Asıl sorun Adorno'nun kitabının girişine bu sözü neden aldığıdır. Kendisi de bir biçimde sürgün hayatı yaşamak zorunda kalan Adorno, Kurnberger' in cezalandırılmayı göze alarak ait olduğu mekana dönme çabasıyla empati kurmuş olabilir mi? Yoksa mekan ve bellek ilişkisinin farkında olan Adorno , Kurnberger'in ne için yaşadığını hissettiğini mi dile getirmiştir.

Belleği oluşturan, oluşmasında başrol oynayan mekandır. İçinde barındırdığı tüm unsurlarıyla mekan. Bir sürgün, belleğini oluşturan mekandan uzaklaştırıldığında geçmişinden ve hatıralarından koparılacağını bilir ve belleksiz insanın kimliksiz olduğunu da.

Adorno, aynı kitabın '*Zihnimize Onlara Yer Yok*' başlıklı pasajında; "*...mültecilerin eski yaşamlarının silindiğini biliriz. Eskiden tutuklama emriydi, bugünse zihinsel yaşantıdır ülkeden ülkeye taşınamayan. Şeyleşmemiş olanın, sayılıp ölçülemeyenin yaşamı da son bulmaktadır.*" der ve ekler; "*...artık geçmiş bile korunamamaktadır bugünden, onu anımsamakla bir kez daha unutulmuş teslim eden bugünden.*"<sup>1</sup> diyerek bu durumu açıklar.

### 1.1- Bellek Nedir ?

Birkaç on yıldır dünyanın her yanında, bilimin ve sanatın bir çok disiplinde bellek üzerine çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Mısırolog ve sosyal bilimci Jan Assmann bu furyanın nedenini şöyle açıklamaktadır; "*...birincisi, yeni elektronik medya ile bellek dışı kaydın mümkün olduğu bir çağın içindeyiz; böyle bir gelişim,*

---

1 Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Türkçesi: Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s.48-49.

matbaanın ve ondan önce yazının keşfine eş değerde bir kültürel devrim anlamına geliyor; ikincisi, birinci gelişime bağlı olarak, bugünün kültürünü geçmişin ardıl kültürü olarak kavrayan tutum, yani devrini tamamlamış bir şey olarak tanımlayıp geçmiş kültürü bir hatırlama ve geçmişi anlama çabasını konu eden bir tutum yaygınlaşıyor...”<sup>2</sup> Üçüncü nedeni en önemli neden olarak gösteren Assmann şöyle devam etmektedir; “...yazılı insanlık tarihinin kaydettiği en ağır felaketlerin ve insanlık suçlarının işlendiği dönemin görgü tanıklığını yapmış bir kuşak artık yaşama veda ediyor...”<sup>3</sup>

Belleğin son yıllarda yükselen itibarına karşın belleğe dair net bir tanım yapmak kolay görünmemektedir. Bir bellek kuramı oluştururken önce belleğin bir çok sınıflandırması olduğu göz önüne alınmalıdır. Farklı bilim ve sanat disiplinlerinin açıklamaya çalıştığı bir olgu olarak ‘bellek nedir?’e verilen yanıtlarda oldukça çeşitlidir.

TDK’nın Güncel Türkçe Sözlüğünde ‘bellek’; “Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin”<sup>4</sup> karşılığı ile açıklanmaktadır ve daha önemlisi bellek kavramı ruh bilim alt başlığına dahil edilmektedir. Deleuze ise “Süre özünde bellektir, bilinçtir, özgürlüktür. Süre, önce bellek olduğu için, bilinç ve özgürlüktür.”<sup>5</sup> olarak tanımladığı bellek kavramını Bergson’un görüşleri ile destekler. “Geçmişin şimdiden korunumu ve birikmesi.” Ya da: “şimdi ister geçmişin gitgide büyüyen imgesini açık biçimde kendinde taşısun, ister ardımızda sürüklediğimiz, biz yaşlandıkça daha da ağırlaşan yüke sürekli nitelik değiştirmesiyle tanıklık etsin.” Ya da son olarak: “dolaysız algının oluşturduğu bir zemini anıların örtüsüyle kaplıyor olarak ve de aynı zamanda, bir anlar çokluğunu sıkıştırıyor olarak, iki biçimi altında bellek.”<sup>6</sup>

Deleuze’un Bergson’ dan aktardığı belleğin iki biçimi ‘anı-bellek’ ve ‘sıkışma-bellek’ olarak adlandırılır. Bergson’un dualist anlayışına paralel bir çözümleme olarak

---

2 Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, Türkçesi: Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s.16.

3 A.g.k., s.17.

4 <http://www.tdk.gov.tr>

5 Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, Türkçesi: Hakan Yücefer, İstanbul, Otonom Yayıncılık, s.83.

6 Aktaran: Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, Türkçesi: Hakan Yücefer, İstanbul, Otonom Yayıncılık, s.83.

görünse de, biri alışkanlığa diğeri anımsamaya dayalı bu ikilik genel doğru olarak kabul edilmiştir.

*“Entelektüel modernite tarihçileri belleğin rolünün geçirdiği değişimlere vurgu yaparken, Krell, Jacques Derrida'nın izinden giderek, Platon ve Aristoteles'ten başlayarak Freud'a kadar uzanan, bellek üzerine felsefi düşüncem geleneğini birleştirdiğini düşündüğü bir devamlılık çizgisine vurgu yapar: bellek, imgeleri zihne sokma becerisi eğretilmesi üzerinden ele alınır. Bu, geleneksel 'bulunmuş fiziği'nin temelindeki geçmişin şimdi tarafından tamamıyla geri kazanılması hedefine talip olan bellektir.”*<sup>7</sup> Barash, belleği Platoncu yaklaşımın anımsama kuramına getirdiği yorum ile açıklımlar. Platon'a göre, duyu algısı duyuların kısa ömürlü uydurmalarını ortaya çıkarırken, bellek 'olanı' ebediyen saklar. Sokrates'in ölümüne tanıklık eden Phaidon'dan istenen Sokrates'in ölmeden önce neler söylediğidir. Anımsama temasına yönelen Sokrates anımsayan ruhun ölümsüzlüğünü dile getirir. Sokrates öğrenmenin aslında anımsama olduğunu tezini Menon ve Phaidon'da geliştirir.

Aristoteles'te ise *“...anımsama yetisinin duyu algısıyla ortaya çıkan imgeleri kullanmasıdır. Anımsama Platoncu anlamda, duyu nesnelere salt uçuşan kopyaları olduğu a priori fikirleri değil, duyu algısından türemiş imgeleri çağrıştırır.”*<sup>8</sup> Modern felsefe içerisinde Locke'un belleği kendinin farkındalığı çerçevesinde kullandığı görülür. Kişisel özdeşlik, zamanla algıların bellekte yer alan izleriyle oluşur. Bergson'da Locke gibi belleği kişisel geçmiş imgelerine bağımlı olduğunu öne sürer. Freud'da belleğin sadece anımsanan şeyleri değil anımsanmayan, bastırılmış olanı da kapsadığı görülür.

Belleği tanımlama girişiminde bulunan Assmann da zamansal boyutunun dışında belleğe dört farklı tanımlama getirir. Bu tanımlamalar genel olarak şöyle sıralanabilir;

- mimetik bellek (davranış alanı)
- nesnel belleği (ilişki içinde bulunan nesnelere ilişkin bellek)
- iletişimsel bellek (dil ve iletişim sonucu oluşturulan bellek)

---

7 Jeffrey Andrew Barash, “Belleğin Kaynakları”, *Cogito*, Sayı: 50, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.11-12.

8 A.g.m., s.15.

- kültürel bellek (anlam aktarımı)

Birbirinden çok farklı olmasa da kesinlikle aynı olmayan bellek tanımları ve sınıflandırmalarını çoğaltılabilir. ‘Toplumlar Nasıl Anımsar?’ adlı çalışmasının isminden de anlaşılacağı gibi toplumsal bellek üzerine yoğunlaşan Paul Connerton belleği tanımlarken üç tanım çerçevesinde ele alır; kişisel bellek, “*konusunu bir kimsenin yaşam öyküsünden alan anımsama eylemlerini*”<sup>9</sup> kapsamaktadır. İkinci olarak, bilişsel bellek tamamen kişinin öğrenmesiyle ve öğrendiğini anımsamasıyla tanımlanır. Son olarak Connerton, bellek savlarının daha çok felsefi boyutuna dikkat çekerek Bergson’un ‘anı-bellek, sıkışma-bellek’ tanımlarını alışkanlık belleği kapsamında nitelendirmektedir.

Bireysel bellek tanımlaması ile genelleştirilebilecek bu tanımlar kişinin kendi yaşamı üzerinden geçmişin özne temelli yeniden kurulumudur. Bu bellek biçimi toplumsal ve kolektif çerçeveyi içine katmadan yaşamöyküseldir.

## 1.2- Toplumsal Bellek

‘Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri’ başlıklı makalesinde Michael Schudson bireysel belleğin olmadığı savını ileri sürer. Bireyin kültürel ve toplumsal deneyimleri kişiselleştirme kapasitesi bağlamında özneyi ele alır.

Belleği tanımlamakta karşılaşılan çoklu ve farklı görüş ayrımı ‘toplumsal bellek’ anlayışında da görülmektedir. Kültürel, kolektif ve toplumsal gibi verilen başlıklarda her birinin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğini net olarak belirtmek zordur. Schudson öncelikle toplumsal bellek tanımlarının farklılıklarını ortaya koyarak benzer noktalarını ve iç içe geçmişliklerini açıklık getirir; “*...kolektif bellek, bireysel belleğin toplumsal biçimde düzenlenmesi veya toplumsal koşullar aracılığıyla edinilmesi gerçeğine gönderme yapıyor olabilir. İkincisi, kolektif bellek, geçmişte o dönemde yaşamış olan bireylerin toplumsal ivmeyle oluşmuş anılarına değil, bu anıların deposu işlevini gören toplumsal olarak üretilmiş yapıntılara gönderme yapıyor olabilir; kütüphaneler, müzeler, anıtlar, klişeleri ve sözcük oyunları ile dil, yer adları, tarih*

---

9 Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Türkçesi: Alaeddin Şenel, İstanbul, 1999, s.38.

*kitapları vb. Üçüncüsü, kolektif bellek geçmişi kendileri yaşamamış fakat onu kültürel yapıntılar aracılığıyla öğrenmiş olan bireylerin geçmişe dair imgesi olabilir.”*<sup>10</sup> Bu bağlamda kültürel, bireysel, kolektif ya da toplumsal bellek sonuç itibariyle kaçınılmaz bir ilişki içindedir ve kapsayan olarak toplumsal belleği belirlemek çok da güç değildir.

Toplumsal bellek söz konusu edildiğinde anmadan geçilmemesi gereken önemli isimlerden biri Fransız toplumbilimci Maurice Halbwachs’dır. Lise eğitiminde Bergson’un öğrencisi olan Halbwachs daha sonra Durkheim’le çalışmıştır. Belleğin Toplumsal Çerçevesi ve Kolektif Bellek adlı kitapları toplumsal bellek üzerine söylenmiş temel kuramları içerir. 1945 yılında Gestapo tarafından kurşuna dizilen Halbwachs 1944’de Collage de France’ın sosyal psikoloji kürsüsüne atanmanın onurunu yaşamıştır.

Belleğin sosyal koşullara bağlı olduğunu dile getiren Halbwachs, nörolojiyi ve beynin fizyolojisini görmezden gelir. Bellek bireye ait olsa da toplumsal olarak belirlenir. Düşünce ne kadar soyut ise hatırlama o kadar somuttur. Belleğin oluşması ve korunması için ‘sosyal çerçeve’nin zorunlu olduğunu ve “*Bu çerçevenin dışında toplumda yaşayan insanların hatıralarını sabitleştirecekleri ve yeniden bulabilecekleri bir başka bellek olamaz.*”<sup>11</sup> diyerek toplumsal belleğin önemini dile getirir. Halbwachs toplumsal olarak yeniden kurulan geçmiş fikrini değil şimdiki zaman içerisinde geçmiş fikri oluşturan toplumsal paylaşım kavramları ile kolektif belleğin oluşumuna işaret eder. Bireysel belleğin, öznel, seçici, yeniden kurulan inorganik yapısına karşın kolektif bellek nesnel, kendiliğinden varolan, organik özelliklere sahiptir.

Toplumsal bellek geçmişi, şimdiki anlamak ve geleceğe uygulayabilmek için toplumun yardım aldığı geçmiş hakkındaki fikirlerin ve inanışların vücut bulduğu yerdir. Bu bağlamda toplumsal bellek ortak fikir ve birlik demek değildir. Çoğulluğun temsilidir. Farklılıkların zorunlu tanımlanmasıdır. Toplu davranış biçimlerinin aksine birlik beklentisi, kitlesel yanı yoktur.

---

10 Michael Schudson, “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”, *Cogito*, Sayı: 50, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.181-182.

11 Jan Assmann, a.g.k., s.39.

### 1.3- Toplumsal Bellek Oluşturma ve Aktarma

Tarih boyunca irili ufaklı topluluklar halinde var olan insan, hayatta kalmak için ihtiyaç duyduğu sosyal yaşam içerisinde ortak anılar oluşturmuştur. Bu anlamda bellek oluşturmada sözlü ve yazılı kültür ayrımı önemli bir noktadır. Topluluğun bellek oluşturma aşamasında genel olarak ‘hatırlama figürleri’ diye adlandırılan bazı kavramlara ihtiyacı vardır. *“Bu figürler, üç özellik üzerinden daha ayrıntılı karakterize edilebilir: zaman ve mekana bağlılık, bir gruba bağlılık ve kendine özgü bir süreç olarak yeniden kurulabilme özelliği”*<sup>12</sup>

Hatırlama figürlerinin mekanda cisimleşmek ve zamanda güncelleşmek zorunluluğu vardır. Ancak mekandan ayrı düşünülse bile, farklı bir zamanda ve mekanda ‘hatırlama figürü’ sembolik olarak güncelleşebilir. Hatırlama figürlerinin bir başka ihtiyacı da gruba bağlılıktır. *“Toplumsal bellek, onu taşıyanlarla birlikte vardır ve gelişigüzel devredilemez...her grup sürekliliği hedeflediğinden değişimleri görmemezlikten gelir ve tarihi değişmez bir süreklilik olarak algılamaya çabalar.”*<sup>13</sup> Hatırlama figürlerinin sonuncusu tarihin yeniden kurulmasıdır.

Hiçbir topluluk tarihi geriye çeviremeyeceğine göre ancak ‘şimdiki’ topluluğun kendine özgü algılamaları ölçüsünde hatırlama figürleri canlandırılabilir. Geçmişten günümüze bellek taşınması sözlü kültürde farklı, yazılı kültürde farklı yöntemler kullanmıştır. Fakat yinede her iki kültürün de vazgeçemediği törenler, ritüeller ve bayramlar söz konusudur. İlginç bir gelenek olarak ‘ars memoriae’ (bellek sanatı), M.Ö 6. yüzyıldan Rönesans’a kadar yaşatılan, retorik dalına ait anımsama kültürünün bir parçası olarak tarihte yerini almıştır. Assmann bu bellek (mnemo) tekniğinin işleyişini; *“belli mekanlar seçiliyor ve bilince yerleşmesi istenen şeylerin hayali görüntüleri yaratılıyor, sonra da bu görüntüler belli mekanlarla ilişkiye sokuluyor. Böylece bu mekanların sıralı bütünü, olguların düzenini koruyor ve şeylerin görüntüsünü ve aynı zamanda kendilerini tanımlıyor.”*<sup>14</sup> olarak aktarır. Mnemo tekniği doğal ve yapay bellek arasındaki ayrımı ortaya koymaktadır.

---

12 Jan Assmann, a.g.k., s.42.

13 A.g.k., s.44.

14 A.g.k., s.34.

Bireysel ve toplumsal bellek arasındaki çatışma, geçmişten günümüze bellek aktarımı konusunda da karşımıza çıkmaktadır. Jung ve Halbwachs'ı karşı karşıya getiren; belleğin aktarımında bireyin mi, topluluğun mu başrol oynadığıdır. Geçmişin iletişimsel ve kültürel canlandırılmasının özel biçimlerinin üstünü örten, iletişimsel-bireysel belleğe yönelmektir. Benzer bir ikilem iletişimsel bellek ile kültürel bellek arasında da söz konusudur. İletişimsel bellek bireysel anıları ve sınırlı bir zamanı kapsarken, kültürel bellek gündelik olmayan olayların belleğidir. Kültürel belleğin en önemli farklarından biri de; biçimlendirilmiş ve törenselleştirilmiş olmasıdır. Mekan, kültürel belleği (toplumsal bellek) diğer bellek biçimlerinden ayırmada önemli bir çıkış noktasıdır.

#### 1.4- Bellek ve Mekan

Pierre Nora Hafıza Mekanları adını verdiği kitabının 'Hafıza ile Tarih Arasında: Mekanlar Sorunsalı' başlıklı bölümünde belleğin sürekli gündeme getiriliş sebebi olarak, artık belleğin olmamasını neden gösterir. Tarih, bellek değildir diyen Nora, tarihin belleğin düşmanı olduğunu söyler. Halbwachs'ın tarihe karşı yorumu ise şöyledir; *"Tarih bellek değildir çünkü evrensel bir bellek yoktur...tarih genelde geleneğin kaybolduğu, sosyal belleğin kaybolduğu noktada başlar."*<sup>15</sup> Foucault, *"Günümüzde tarih biliminin tarih yazarken kullandığı dokümanlar kendinden ve gerçek bellek değildir [...] tarih, bir toplum için, kendisinden ayrılmayan, bir doküman yığınının statü verme ve hazırlamanın belirli bir biçimidir."*<sup>16</sup> diyerek resmi tarih yazımına karşı durur.

Tarihin aktardığı mekanlar Nora, Assmann ve Foucault' nun işaret ettiği gibi bellekten yoksun mekanlardır. Bellek mekanları insan topluluklarını bir arada tutan dokümanlardır. Ama toplumsal tarihin aksine mekanın asıl belleğine ihtiyaç duyar. Paganizm ya da tek tanrılı dinler, benzer herhangi bir inanç eksenli toplumsal örgütlenmelerin bellek mekanlarına ihtiyaçları vardır. Aborjinlerin totem mekanları, Müslümanların Kabe'yi tavaf etmelerinden çok da farklı değildir. Birbiriyle

---

15 A.g.k., s.48.

16 Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, Türkçesi: Veli Urhan, İstanbul, 1999, s.18.



benzeşmeyen bu iki farklı topluluğun ortak hassasiyetleri kültürlerinin temelinde varolan bellek mekanlarına duydukları saygıdır.

Belleğin tarih tarafından yok edilmesi modern anıtsal heykeli, mimarlığı, kamusal alanı derinden etkilemiştir. Yirminci yüzyıl Modernizmi, gelenekten ve tarihten uzaklaşan, rasyonel faydacılık ve uygunluk ile meşgul, şiddetle geçmişin örneklerini, derslerini, nasihatlerini reddeden bir tutum sergilemiştir. Modernizmin öncü mimarı Le Corbusier'nin kentsel görüşü, bir örnek dışında, asla anıtlara (monuments, memorials) izin vermemiştir.

Tarihin resmiliğine karşı bellek yaşanmış ve bölgesel, sıradan ve günlük olan saklı geçmişi hatırlatmaktadır. Tarihin bütünselliğine karşı bellek çoğulluğa yayılır. Yirminci yüzyılın yersizliğine karşı bellek kendini mekanda yaşatır. Ve Modern yüzyılın kökensizliğine karşı bellek mekanın aurasını kahramanlaştırır, unutkan yüzyılda bellek dayanır. Bellek ne yersizyurtsuzdur ne de soru sordurur. Bu anlamda, kişisel ya da kolektif, bellek dikte edici olamaz. O kutsal, masum, vasıtasızdır. Bellek çağrışımla, benzerlikle, metaforla işler. Çoğul ve karmaşıktır. Nedenselliği reddeder, hatırlamalar ve temsiliyetle değer kazanır.

## 2- KENT

### 2.1 - “Kent”in Etimolojisi

Kent sözcüğü Divan ü Lügat-it Türk'te kasaba, kale anlamına gelen 'kend' kelimesi olarak tanımlanır. Diğer yandan Arapça medeniyet sözcüğü Medine kentinden gelmektedir. Medine sözcüğünün kökü ise Aramca 'Medinta' kökünden gelir ve 'mahkeme yeri' anlamını taşır. Zamanla büyük kent ve medeniyet anlamına gelecek şekilde evrilmiştir. Medine (medeniyet) karşılığı olarak Batı dillerinde Latince kökeni 'civis'ten türemiş olan 'civilis'e (vatandaşlara ait) denk düşen kelimeler kullanılır. İngilizce city, Fransızca cite, İtalyanca citte, Almanca stadt aynı kökenden gelir. Civis vatandaşlık, civitas kendi kendini yöneten kent-devlet anlamını taşıırken, yönetsel örgüt birimi karşılığında 'urbs' kullanılmıştır. Civilization (uygarlık) en yaygın kullanımıyla kentin bugünkü izdüşümüdür. Sennet, St. İsidore' den şöyle aktarır; “*City sözcüğünün izini değişik kaynaklara dek sürmüştü. Bu kaynaklardan biri urbs, yani kentin taş yapısıdır [...] city'nin diğer kökü civitastır ve bu sözcüğün anlamı, kentte biçim bulan duygular, ritüeller ve inançlardır.*”<sup>17</sup>

Antik Yunan'da kent anlamına gelen 'polis' sözcüğü ise veda kökenlidir ve 'pur' köküne dayanmaktadır. Politeia sözcüğü de polis sözcüğüyle aynı kökü paylaşır, 'kamu düzeni' anlamına gelir.

İnsanlık tarihinde yerleşim biçimi olarak kentlerin ortaya çıkması ile uygarlığın da temelleri atılmıştır.

---

17 Richard Sennet, *Gözün Vicdanı*, Türkçesi: Sîha Sertabiboğlu-Can Kurultay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 27.

## 2.2- TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE KENT

Paleolitik çağın avcı-toplayıcı sakinleri homo sapiensler, M.Ö. 600.000'de başlayan öyküleri 10.000'lere gelindiğinde, buzul çağın da sona ermesiyle birlikte, toprakla daha uğraşma olanağını bulmuştur. M.Ö. 5.000'lere gelindiğindeyse topraktan besin elde etmeye başlamışlardır. Tarım devrimi olarak adlandırılan neolitik çağ bu tarihlere denk gelir. Homo sapiens artık homo sapiens sapiens'e yani günümüz insanına evrilmiştir. Topraktan besin elde etmenin getirdiği ilk büyük değişiklik yerleşik düzene geçiştir. Mezopotamya, Nil, İndus, Yenisey gibi verimli toprakların etrafında, o zamanlar için kalabalık sayılan bir nüfus yoğunluğu oluşmuştur. İnsan gücüyle gerçekleştirilen tarım 'bölünemeyen faydanın yarattığı kolektivism' tanımını ortaya çıkarmıştır.

Düz ovada barınacak bir yer bulmak kolay olmadığından evler inşa edilmiştir. İlk kale de bu zamanda inşa edilmiştir. Ama sanıldığı gibi savunma amaçlı değil, kötü ruhları uzak tutmak amacıyla dinsel içerikli bir işlevi vardır. Mumford'un 'paleoneolitik' çağ dediği bu dönemde kurulan tüm antik kentler benzer süreçlerden geçmiştir. Ürünün depolandığı bir iç kalenin etrafını evler çevrelemektedir. Zamanla, dışardan gelen tehditlere karşı -henüz neolitik çağa geçmemiş sapiensler mevcuttu- kentlerin etrafı surlarla çevrildi.

M.Ö. iki binli yıllara gelindiğinde bir kent arketipi de ortaya çıkmıştır. Eşzamanlı olmasa da birbirinden binlerce kilometre uzakta, farklı kıtalarda insanlar hep benzer kentler inşa etmiştir. "*Duvarlarla çevrili alan, cadde, ev blokları, pazar, iç avlularıyla birlikte tapınak bölgesi, idari bölge, işlik bölgesi...*"<sup>18</sup>

Asya kıtasında bu gelişmeler yaşanırken, Anadolu'nun köprü vazifesini görmesiyle Doğu'nun deneyimleri Batı'ya aktarılmaya başlandı.

Girit'te bulunan ilk köy-kent kalıntıları M.Ö. 15. yüzyıl tarihlidir. Minos uygarlığının parlak dönemlerini yansıtan kalıntılar bize bu uygarlığının kültürel etkileşimlerine dair ipuçları vermektedir. Mumford, "*...evlerin gelişmiş tasarımları*

---

18 Lewis Mumford, *Tarih Boyunca Kent - Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*, Türkçesi: Tamer Tosun-Gürol Koca, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007, s.45.

veya saraylarda bulunan benzer derecede gelişmiş sıhhi tesisat teknikleri fazlasıyla Sümerleri çağrıştırıyor [...] içlerindeki su ve atık su boruları [...] İndus kentlerindeki evlerde olduğu gibi tuvalet bile bulunabileceğine işaret ediyor.”<sup>19</sup> diye aktarır.

Helen kent yapılanması ise M.Ö. 480- 430 tarihlerine denk düşer. Helen kentlerinin tipik yapısı; dik açıyla kesişen sokaklardır. Bu planlamaya ‘ızgara plan’ ya da ‘dama tahtası’ adı verilmektedir. Bu tip kent planlamasının ilk rastlandığı yerleşimler Batı Anadolu’daki İonia’dır. Izgara kent planlaması, yakın doğuda kurulan kadim kültürlerle alış veriş içinde olan İonia’dan Atina’ya ulaşmıştır. Miletli mimar Hippodamos Antik Yunan’ın en önemli kent planlayıcısıydı.

Helen uygarlığının en önemli kenti, Atina’nın özgür yurttaşları günlerini ‘agora’da geçiriyordur. Yalnızca özgür yurttaşlar değil, onların beş katına yaklaşan nüfuslarıyla metikler (Atina vatandaşı olmayanlar) ve köleler de, törenler dışında, agoraya girebilmekteydi. Agorada gününü geçiren Atinalıların fazlaca seçenekleri bulunmaktaydı; hukuk işleri kentin kalbi olan agorada görülürdü. “...*heliaia adlı büyük demokratik mahkeme agorada kurulurdu.*”<sup>20</sup> Agoranın karmaşasını ve yoğunluğunu şu verilerle daha net anlayabiliriz; “*Pazarla kent merkezinin arasına belli bir çizgi çekilmezdi. Kamusal yapılarla kutsal alanlar agoradaydı. Et, balık ve başka maddeler gene agorada satılırdı.*”<sup>21</sup>

Helen kültürü, ilk demokrasi anlayışını geliştirmesiyle, tiyatroyu ritüelden ayırıp sanat haline getirmesiyle, felsefeye katkısıyla ve olmayan bilim dallarını uygarlığa kazandırmasıyla önemli bir kilometre taşıdır.

Helen uygarlığının bir kolonisi olan Roma bir yandan Yunan, bir yandan da kuzeydeki Etrüsk kültüründen beslenmiştir. Milattan önce 7. yüzyılda tarih sahnesine çıkan Romalılar, M.S 15. yüzyıla dek varlıklarını sürdürmüşlerdir.

Dayanaklarını Yunan ve Etrüsk’ten alan Romalılar için yeni bir şeyler üretme kaygısı pek yoktur. İhtiyaçları olan bilgiyi Yunan’dan, inancı Etrüsklerden almışlardır.

---

19 A.g.k., s.185.

20 A.g.k., s.59.

21 A.g.k., s.59.

Romalılarda, agoranın yerini 'forum' almıştır; *“Eski Roma forumu (Forum Romanum) siyaset, ekonomi, din ve dostane sohbetlerin iç içe geçtiği, Perikles döneminin Atina agorasına çok benzeyen bir kent merkeziydi.”*<sup>22</sup>

Roma imparatorluğu genişledikçe Roma kentine zenginlikle birlikte, bundan pay almak için dört bir yandan, çok farklı kültürden insanlar akıyordu. Nüfusu bir milyona ulaşan Roma kenti hem yatay hem dikey olarak genişlemesine rağmen anormal nüfusa yeterli gelmez olmuştur. Bu patlama tarihin ilk apartmanlarının Roma da kurulmasına yol açmıştır.

Romalılar da kurdukları kentlerde ızgara planını uygulamışlardır: *“Romalılar bir şehir kurmak ya da fetih süresince harap olmuş mevcut bir şehri yeniden kurmak için umbilicus adını verdikleri noktayı, şehrin göbek bağına andıran merkezini belirlemeye çalışırlardı; planlamacılar şehirdeki mekanlar için gerekli bütün hesaplamaları şehrin bu göbek bağından yola çıkararak yaparlardı.”*<sup>23</sup>

Beşinci ve onuncu yüzyıllar arasında Roma kentleri ya zayıflamış ya da çökmüştür. Avrupa genelinde neolitik dönem koşullarını anımsatan bir tarım ekonomisi hakimdir. Kölelik ortadan kalkmıştır ve yeni bir düzen kurulmasının yolu açılmıştır. Bu düzen derebeylik düzeni olarak anılmaktadır. Sahip ve köle, yerini senyör ve serfe bırakmıştır.

Manastırlar, kısa sürede, yakılan, yıkılan, yağmalanan Roma kentlerini yeniden inşa edebilecek bir güç olarak sahne almışlardır. *“Manastır aslında yeni bir tür polisti [...] manastır kolonisi bir anlamda yeni kale haline geldi [...] dış dünya ne kadar karışık olursa olsun manastır duvarlarının içinde düzen ve sükunet hakimdi [...]”*<sup>24</sup>

Barbar kabilelerin saldırıları sonucu yerleşim yerlerinin etrafına sur inşa edilmesi geleneğine dönmek zorunda kalınmıştır. Surlarla çevrili kentle birlikte geleneklerde geri gelmiştir.

Surların dışına belirli aralıklarla pazarlar kurulmaya başlanmıştır. Tüccar sınıfının zamanla kalıcı olması fakat sur içinde sıcak bakılmayan yabancılar olarak

---

22 Richard Sennett , a.g.k., s.97.

23 A.g.k., s.93.

24 Lewis Mumford, a.g.k., s.309-310.

görülmesi dolayısıyla kent çevresinde yeni mahalleler oluşmuştur. Eski kent yapılanmasına benzese de ortaçağ kentinin kendine has özellikleri vardır. Bunların en önemlisi tüccar sınıfının kurduğu ‘banliyö’lerdir.

Ortaçağ kentinin surlar içine hapsedilmesi on üçüncü yüzyıl sonlarında değişime uğramıştır. Sıkışmışlık, tehdit korkusu yerini arayışa, cesur girişimlere bırakmıştır. Kentler nüfuslarını katlayarak büyürken, fiziksel bir planlamadan çok, ihtiyaca yanıt veren, organik bir yapılanma içerisindedir. “*Her ortaçağ kenti benzersiz bir durumdan ortaya çıkmış, benzersiz güç kümeleri ortaya çıkarmış ve planında benzersiz bir çözüm üretmiştir.*”<sup>25</sup>

Ortaçağ kentlerinde açık alanlar büyük pazaryerleri ve katedral alanları olarak kullanılmıştır. Pazaryerleri agora ya da forumun yerini tutmaktadır

On dördüncü yüzyılda yaşanan veba salgını Avrupa nüfusunun hemen hemen yarısını yok etmişti. Bu büyük kayıplar, yıkıcı bir savaşın ardından toplumların kapıldığı yenilenme hissini tetiklemişti.

Ortaçağ boyunca etkin olan gotik mimari Kuzey Avrupa kökenlidir. Kiliselerin ‘göksel kent’e uzanan kubbeleri tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Floransa ve Venedik’in başını çektiği, ticaret yoluyla zenginleşmiş İtalyan kentleri gotik mimariyi küçümsemiştir. Ortaçağ için kullanılan ‘karanlık çağ’ deyimini, Antik Yunan ve Roma kültürünü sahiplenen İtalyanların söylemidir.

Erken ortaçağ’da geri dönmüş olan kale-kentlerin sıkışık yapıları, ortaya çıkan sağlık sorunları ve ticaretin her konuda sınırlarını zorladığı kent yapısı değişimin başladığı yer olmuştur. “*...yeni planlamacılarla inşaatçılar içi kalabalıklarla dolmuş surları bir kenara ittiler, sundurmaları, barakaları, eski evleri yıktılar, dolambaçlı sokakları düz caddelere veya açık, dikdörtgen meydanlara dönüştürdüler.*”<sup>26</sup>

Ortaçağın ardından, sanayi kentinin planlı yapısına dek, batıda kentler organik bir biçimde büyümüştür. Rönesans’ı da kapsayan Barok Çağ bu anlamda aydınlanmaya kadar, kentsel anlamda, yalnızca bir geçiş sürecidir. Bu dönem için söylenmesi gereken; modernite için dünyanın hazırlık süreci olduğudur.

---

25 A.g.k, s.371.

26 A.g.k., s.432.

## 2.3- 20.YÜZYILDA KENT

### 2.3.1- MODERNİTE VE MODERNİZM

'Modern' terim olarak daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da bir modernite projesi olarak adlandırılan şey 18. yüzyılda belirmeye başlamıştır. Bu modernite projesi, Aydınlanma Çağı düşünürlerinin ve gelişen burjuva sınıfına dahil ileri görüşlü üyelerin bilimi, ahlak ve hukuku, sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme konusunda gösterdikleri olağan üstü çabadan ibarettir. Bu proje vasıtasıyla toplumsal yapıya yansiyacak köklü değişikliklerin sonucunda insanlığın özgürleşmesi, günlük yaşamın zenginliğinin yaratılabileceği düşünülmüştür. Bununla birlikte bu yüzyılda başlayan endüstrileşme ve ekonomik gelişme kentsel mekan üzerinde de değişim yaratmıştır. Mimarlar kilise ya da büyük saraylar için değil adalet binaları, mahkeme salonları, müzeler, galeriler gibi kamusal hizmete ait yapılar üretmeye başlamışlardır. 18. yüzyıl sona ererken burjuva orta sınıf kültürünün temeli atılmıştır. Günümüz modern batı toplumu hemen hemen her yönü ile 18. yüzyılda başlayan bu kültürel değişimlerden etkilenmiştir.

Modernleşmenin ve ona eşlik eden kapitalist ekonomik düzenin tarihine bakıldığında; toplumsal, kültürel ve ruhsal geçmişin bu güçler tarafından daha önce tarihte görülmemiş bir hız ve ölçekte değiştirildiği, maddi yaşamın sürekli bir altüst oluşlar şeklinde yaşandığı görülür. Modernlik, geleneksel dünyayı tüm kurum ve kuralları ile çözmüş ve dağıtmıştır. Modern toplumsal yaşamda her şey yabancıdır ve yenidir. Eski ile arasında hiçbir organik bağ kurulamaz. *“Modernliğin ilerlemeye ve yeniye olan inancı modern dünyaya ait her türlü değer ve bilgiye geçicilik duygusu verir.”*<sup>27</sup>

18. yüzyılda önce İngiltere’de daha sonra bütün Avrupa ve Kuzey Amerika’da başlayan nüfus hareketleri, sanayileşmenin de etkisiyle, kentsel mekanda ciddi

---

27 Hakkı Yırtıcı, *Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s.26.

değişimler ortaya çıkarmıştır. 1852 ile 1870 tarihleri arasında Paris'in yeniden planlanması, ortaya çıkan kent merkezli toplumsal yapının ihtiyaçlarına radikal değişikliklerle yanıt bulmaya çalışmanın bir örneğidir. Paris'in büyümesi kırdan kente göçün nedeniyledir. Kent çeperlerine eklenen banliyöler Paris kentinin büyümesini belirlemiştir. On yedinci ve on sekizinci yüzyıldan kalma su ve kanalizasyon sistemi'nin Seine nehri bağlantısı, kentte yaşanan kolera salgını gibi kötü yaşam şartlarına neden olmuştur. Ayrıca kentte yaşanan isyanlara karşı ortaçağdan kalma dar ve eğri büğrü sokakların barikatlarla kapatılması nedeniyle iyice kullanışsız hale gelmiştir. *"1852 yılında imparatorluğunu ilan eden Louis Napoleon, Seine Bölgesi baş mühendisi Baron Georges- Eugene Haussmann'ın (1809-1891) tasarımlarını izleyerek Paris kentini yeniden inşa etmeye karar verdi. Kentin çevresindeki dağınık demiryolu istasyonlarını birbirine bağlamak için Haussmann, kentin merkezinde yeni caddeler açtı ve ortaçağdan kalma kent göbeğini tamamıyla yıktırdı. Ağaçlarla sınırlanmış geniş, yeni bulvarların isyanları olanaksızlaştıracağına inanıldı (1870 isyanıyla son bulan bir umut). Seine'e dökülen küçük akarsulara kadar uzanan otuz mil uzunluğunda yeni su kemerleri yapıldı ve yeni caddelerin altına kentin atık sularını kentin birkaç mil dışına taşıyan Paris'in efsanevi kanalları döşendi. Kentin çeşitli yerlerindeki küçük parkların yanı sıra kentin doğu ve batı uçlarında kraliyet av arazilerinden iki büyük park yaratıldı."*<sup>28</sup> Haussmann bir asker olarak egemen sınıfa hizmet ediyordu. Bu nedenle tüm sanayi kentlerinde olduğu gibi, modernitenin ekonomi-politiğine uygun davranmıştır; *"Hausmann, eğri büğrü yolları hastalık, suç ve devrimin oluşturduğu uğursuz üçlünün üreme yeri olan, bin yıllık, tıkanmış bir kentle mücadele ediyordu. Bu tehlikelerin karşısında, geleneksel bir baskı aracı düşündü. Bu tıkanmış Paris'e düz caddeler açmak insanların nefes almasını, polisin gerekirse askeri birliklerin hareketini kolaylaştırmak demektir. Kuzeydoğu Paris'in yeni caddelerinin her iki yanında, burjuvaziyi daha önce emekçi sınıfının yaşadığı semtlere çekmek üzere şık dükkanlar üzerinde yükselen apartmanlar dizili olacaktı; Hausmann kent içinde bir tür sınıfsal sömürge düşlemişti. Kenti trafiği hızlı akan bir kitle ulaşımına açarken, bir taraftan da*

---

28 Leland M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü*, Türkçesi: Ergün Akça, Kabalcı Yayınları, 2002, s.584.



*emekçi sınıfları yeni bir kentsel orta sınıfa lokal yönden daha bağımlı hale geleceğini ummuştu.*"<sup>29</sup>

20. yüzyıl başında, "*Nietzsche'nin, estetiği bilimin, akılcılığın ve politikanın üzerine çıkarma bakımından açtığı yolun devamında, estetik deneyimin keşfi (iyi ve kötünün ötesinde), modern hayatın gelip geçiciliği, parçalanmışlığı ve aleni kargaşasının orta yerinde sonsuz ve değişmez olanın ne olduğu konusunda yeni bir mitolojinin yerleşmesi açısından güçlü bir araç haline geldi. Bu, kültürel modernizme yeni bir rol ve yeni bir atılım kazandırdı.*"<sup>30</sup> Modernist projenin bu yeni kavranışında sanatçılar, mimarlar, edebiyatçılar, düşünürler özel bir konuma sahiptiler.

Modern sosyal bilimler genellikle topluma zamansal bir nesne olarak yaklaşmıştır. Bu yaklaşım içinde önemli olan zaman içinde toplumun nasıl değiştiğidir. Oysa bu yaklaşım toplumun mekanda nasıl yayıldığı ve mekanı nasıl kullandığı sorularına cevap vermekten uzaktır. Zaman tarafından sürekli değişen, yok olan, edilgen bir mekan anlayışı söz konusudur.

*"Modernliğin mekan-zaman anlayışı ile geleneksel toplumların mekan-zaman anlayışı arasında temel bir fark vardır. Geleneksel toplumlarda mekan ve zaman toplumsal yaşama içkindir. Arada herhangi bir dolayım yoktur. Toplumsal gündelik yaşamın kriterleri doğrudan bulunduğu 'yer'in coğrafi ve kültürel özelliklerine, iklim koşullarına, gece gündüz ya da mevsimlerin döngüsellliği gibi zamanın doğal ritmine bağlıdır. Modern toplumlarda ise zaman ve mekan soyut olgulardır. Toplumsal yapının sürekliliği ve ritmi ağırlıklı olarak ekonomik olgular tarafından belirlenir.*"<sup>31</sup>

Henri Lefebvre, 'Mekanın Üretimi' kitabında kapitalist koşullar ile oluşan mekan üretimini açıklamaya çalışır. Onun için doğal mekan giderek mutlak ve soyut mekana dönüşmektedir. Bunun sonucunda doğa toplumsal olandan uzaklaştırılmaktadır. "*Soyut mekan, binyılın sonunda oldukça olağanüstü yaratılmış mekanlara yol açan kapitalist ilişkilerin son noktasıdır. Lefebvre mekanın yansız ve edilgin bir geometri*

---

29 Richard Sennet, a.g.k., s.81.

30 David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Türkçesi: Sungur Savran, Metis Yayınları, 2003, s.31.

31 Hakkı Yırtıcı, a.g.k., s.59.

olmadığını öne sürer. Mekan üretilir ve yeniden üretilir ve bu nedenle mücadele alanını temsil eder.”<sup>32</sup>

“Şengül (1997), WALD tarafından yayınlanan ‘Yerel Üzerine Bir Tartışma’da 20. yüzyılın mekana bakışını üç döneme ayırmaktadır. Birinci dönem, Birinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan, Chicago okulunun ve plüralist yaklaşımın etkisi altında kalmış, daha çok cemaat etkisinde olan bir mekan düşüncesini temsil etmektedir. Bu düşünceye göre mekan insan davranışlarını belirleyen önemli bir etkidir. İnsanların ve cemaatlerin oluşum süreçleri mekan dinamiklerinin içinde anlaşılır hale getirilmeye çalışılır. Şengül bu durumu bir mekan fetişizmi olarak nitelendirmektedir. Ancak bu fetişizm mekanı aynı zamanda bir takım şemalara indirgemekte ve aslında mekanı hiçleştirmektedir. İkinci dönem, 70’lerin başından itibaren mekan fetişizmine karşı eleştirel bir tavır geliştirir. Bu düşünceye göre mekan artık çelişkilerin mekanı olan kent üzerinden algılanmaya başlanmaktadır. Ama bu çalışmalarda kent, mekansal bir birim olmaktan çok, sosyal bir birim olarak tanımlanır. Bu görüşün temelinde mekanın sosyal olan tarafından oluşturulduğu, bu anlamda da mekanın kendisinin bizatihi sosyal olduğu varsayımı bulunmaktadır. Şengül’e göre birinci kuşak mekanın kendi özelliklerinden yola çıkarak toplumsal tanımlarken, ikincisi mekansal boyutunu geri plana itip, bu kez sosyal ilişkiler üzerinden mekanı anlamaya çalışmaktadır. Üçüncü kuşak 80’lerden itibaren gelişmeye başlamıştır. Bu kuşak mekana sosyal olanı da geri plana itmeden duyarlılık gösteren ve sosyal ilişkilerle mekansal yapılar arasındaki etkileşimi diyalektik bir ilişki içinde alarak yaklaşmaktadır. Son dönem, mekansal farklılıkların önemli olduğunu ve sosyal olguları anlamada bu mekansal farklılaşmaların, sosyal bilimler için geçmişte ihmal edilmiş ama artık ihmal edilmeyecek bir olgu olduğunu vurgulamaktadır.”<sup>33</sup>

---

32 John Urry, Mekanları Tüketmek, Türkçesi: Rahmi G. Ögdül, İletişim Yayınları, 1999, s.42.

33 Hakkı Yırtıcı, a.g.k., s.61-62.

### 2.3.2- METROPOLİS

Modernizmin mekanı kentlerdir. Modern kentsel yaşamın kişisel özgürlüğünün bedeli başkalarını nesneye ve araca dönüştürmektir. Bu durum anonim kimlikli başkaları ile büyüyen işbölümünün yarattığı soğuk ve kalpsiz bir ilişki kurulmasına neden olmuştur. “*Aynı zamanda, mekan ve zaman algılayışımızda katı bir disipline boyun eğiyor ve ekonomik rasyonalite hesabının hegemonyasına teslim oluyoruzdur.*”<sup>34</sup> Modern mimari, klasik dönemden beri günlük yaşama şekil veren tek tarzdır. 20. yüzyılın avant-garde resim, müzik, edebiyat ölçüsüyle eşit tek mimari harekettir.

Max Weber’e göre kentin ayırıcı niteliği özerklidir ve kent ilk kez insanların bireysel yurttaşlar olarak bir araya geldiği yerdir. Georg Simmel’in ‘The Metropolis and The Mental Life’ (1902-3) makalesi mekan sosyolojisi üzerine yazılmış ilk önemli yazılardan birisidir. “*‘Metropolis ve Kent’te Simmel, mekan ve kente ilişkin daha özgül argümanlar geliştirir. Birincisi, metropolisteki uyaran zenginliği nedeniyle, insanlar çekingenlik ve duygular karşısında kayıtsızlık tavrı geliştirmek zorundadır. İnsanlar, bu tür bir tavır geliştirmeselerdi, yüksek nüfus yoğunluğunun yarattığı deneyimlerle baş edemezlerdi. Kent kişiliği çekingen, mesafeli ve bıkkındır. İkincisi, aynı zamanda kent bireylere farklı bir tür kişisel özgürlük sağlamaktadır. Küçük ölçekli cemaat ile karşılaştırıldığında modern kent, bireylere ve onların kendilerine özgü iç ve dış gelişimlerine olanak sağlar. Son derece geniş ilişkiler yayılımı içine yerleştirilen bireylerin benzersiz gelişimlerine izin veren, büyük kentin mekansal biçimidir. Üçüncüsü, kent, kentin rasyonalitesi ve entelektüelizminin kaynağı ve ifadesi olan para ekonomisine dayanmaktadır. Hem para hem de akıl, insanlara ve şeylere yönelik pratik bir tutum içindedirler. Duygu ve tavrın aynı düzeye gelmesini sağlayan paradır. Dördüncüsü, özellikle modern yaşamda yansıtıldığı gibi para ekonomisi, kesinlik ve dakiklik yaratır.*”<sup>35</sup> Simmel modern yaşamın parçalanması ve çeşitliliğini çözümler; devininin, uyaranlar çeşitliliğinin ve yerlerin görsel açıdan ‘mal’ edinilmesinin bu yaşantıya ilişkin çok önemli özellikler olduğunu gösterir.

34 David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Türkçesi: Sungur Savran, Metis Yayınları, 2003, s.31.

35 John Urry, *Mekanları Tüketmek*, Türkçesi: Rahmi G. Ögdül, İletişim Yayınları, 1999, s.20-21.

Modernite sadece kendinden önceki tarihsel durumların her biriyle ya da hepsiyle acımasız bir kopuş gerçekleştirmez; aynı zamanda, kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar. ‘Yaratıcı yıkma’ imgesi moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşır, çünkü tam da modernist projenin uygulanmasının karşılaştığı pratik ikilemlerden türemiştir.

*“İtalyan gelecekçilerinin hız ve enerjiden etkilenerek yaratıcı yıkmayı benimseyişleri, onları Mussolini’nin kahramanlarına dönüştürdü. Hitler’in mimarı Albert Speer klasist temaları yeniden hayata kazandırırken modernizmin estetik ilkelerine istediği kadar saldırınsın, yine de, aynen Hitler’in mühendislerinin ölüm kamplarını inşa ederken Bauhaus tasarımının uygulamalarını devralmakta gösterdikleri kadar büyük bir acımasızlıkla, modernist mimarlığın birçok tekniğini devralacak ve milliyetçi amaçlar için kullanacaktı. Bu dönem, enternasyonalizmle milliyetçilik, evrenselcilikle sınıf politikası arasında her daim örtülü olarak var olmuş olan gerilimlerin, mutlak ve istikrarsız çelişiklere dönüştüğü bir dönemdi.”<sup>36</sup>*

### **2.3.2.1- Le Corbusier’de Kent Planlaması**

20. yüzyıl başlarında mevcut kent sorunlarını eleştiren ve ideal kent üzerine uğraş veren mimar Le Corbusier’nin üzerinde durduğu temel konu kent olmuştur. Le Corbusier 19. yüzyıl kentine alternatif olarak ‘Çağdaş Kent’ (1922), ‘Işıyan Kent’ (1930), ‘Endüstriyel Lineer Kent’ kent tasarımları yaratmıştır.

Le Corbusier’in kişisel manifestosu sayılan 1923’te ‘Bir Mimarlığa Doğru’ adı altında yayınladığı kitabında 20. yüzyılın zaman göstergesi olarak saraylar yapmak yerine mimarlığın konut yapmaya yönelişinin önemini vurgular. Mimarlık asal geometrik formlara dayalı kütleden oluşmalıdır ve geleneksel mimaride kütleyi tüketen yüzey, biçimi ortaya çıkaran işlevsel bir temel olarak kullanılmalıdır. Kütle ve yüzey ise yaratıcılığı gerekli kılan plan üzerinde şekil alacaktır.

*“Le Corbusier, uçakların, buharlı gemilerin ve otomobillerin mekanik yetkinliklerini işlevlere tam yanıt vermeleriyle belirlenen formların güzelliğinin en yüksek*

---

36 David Harvey, a.g.k., s.48.

anlatımları olarak övdü. Bu modern makinelerin fotoğraflarını Parthenon'un görüntüleriyle yan yana koyarak yirminci yüzyıl makinelerinin aynı form zerafetine sahip olduğunu savundu. Sorun modern mimarlığın işlevsel gereklerinin henüz açık olarak belirlenmemiş olmasındaydı. Otomobil tasarlarken olduğu gibi bu yapıldığında uygun formun otomatik olarak ortaya çıkacağını iddia ediyordu.”<sup>37</sup>

1924 yılında ‘Urbanisme’ (Kentleşme) adı altında topladığı makalelerinde “Geometri ve makineleşmeye dayalı çağa layık kentlerin yaratılması için kent planlamanın yukarıdan karar verecek uzmanlar tarafından yapılması gerekliliğini savunmuştur. Bu yaklaşım birçok bireyin kararlarına dayanarak yavaş biçimde gelişen geçmişin organik kentinin oluşumundan çok farklı bir süreç önermektedir.”<sup>38</sup>

Le Corbusier, eski kentlerin fiziksel ve ruhsal hastalıklara neden olduğunu düşündüğü bozulmuş yapısına karşı yeni yaratılacak kentlerle hijyen ve ruh sağlığına kavuşulacağını savunur.

Üç milyon kişi için çağdaş kent tasarımı simetrik ızgara sistemi üzerine kuruludur. Yapı alanları geniş yollarla çevrili parsellere ayrılmıştır. Hıza verdiği önem ideal kentin merkezine çok katlı bir istasyon kurulmasıyla kendini gösterir. Değişik trafik türlerini içeren merkez istasyonu altı kat olarak tasarılar. “Kentteki tüm binalar betonarme kolonlar üzerine yükseltildiği için kentin büyük bir kısmına ağaçlar dikilebilmekte ve tüm kent, yaşamın temel zevkleri olan güneş, yeşillik ve mekandan insanların mutluluk duyabilecekleri bir park olmaktadır.”<sup>39</sup>

Kentin aşırı simetrisi, planlamanın anarşik bireyselliğine karşı durur. Karmaşayı önleyip toplumsal düzeni sağlamak Le Corbusier'nin isteğidir. Mimar düzen ve sınıflama arasında sıkı bir ilişki kurmuştur. Bu çerçevede ‘Çağdaş Kent’teki değişik fonksiyonları iş, konut, endüstri, ve toplumsal hizmetler olarak sınıflandırmış ve bunları çeşitli bölgelere ayırmıştır. ‘Üç Milyonluk Çağdaş Kent’te, ticaret ve devlet bürolarının bulunduğu yüksek kulelerle konut için düzenlenmiş daha alçak binalar arasında işlevsel ayırım yapmıştır. Le Corbusier Kuzey Amerika’da 19. yüzyılda ortaya çıkan yüksek, çok

---

37 Leland M. Roth, a.g.k., s.624.

38 *Modern Mimarlığın Öncülleri/Le Corbusier ve Kent*, Boyut Yayınları, 2002, s.10.

39 A.g.k. s.11.

katlı binalardan etkilenmiştir. ‘Çağdaş Kent’te konut problemini toplumsal hiyerarşik yapıya göre çözümlenmiştir. Elit kesimler yüksek apartmanlara yerleştirirken alt gelir grubuna dahil olanlar için bahçe şehirler düşünmüştür. Bireysel olarak konut ve arsa sahibi olamayan kentliler için Le Corbusier ‘Çağdaş Kent’te restoranlar, spor merkezleri, tenis kortları, kulüpler, ormanlar gibi sosyal yaşamı canlı kılacak mekanlar planlamıştır.

Le Corbusier bu ‘Çağdaş Kenti’ sanayici, bilim adamı ve sanatçılardan oluşan idari bir sistemin yönetmesini önermiştir.

*“Üç Milyonluk Çağdaş Kent’te, her biri ayrı mimari formlara sahip ticaret ve konut alanları arasındaki bu ayrım modernistlerin temel planlama araçlarından biri oldu - bölgeleme ya da işlevsel etkinliklerin kesin olarak ayrılması.”<sup>40</sup>*

Çağdaş Kent’ten daha sonra planladığı ve tasarımı yaptığı ‘Işıyan Kent’ Sovyetler Birliği’ndeki sosyalist sistemle olan ilişkisinin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bir önceki kent tasarımında ulaşım dayalı kent merkezi yerine bu yeni tasarımda organik büyüme ve biyolojik gelişmeyi olanaklı kılan birbirine paralel bölgelere yer verir. ‘Çağdaş Kent’teki hiyerarşik toplumsal yapı ise bu tasarımda yoktur. Le Corbusier ışıyan kentte modern insan için inşa edilecek evin disiplinli bir makine olması halinde bireye özgürlüğünü geri kazandıracağını savunur.

Marshall Berman ‘Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor’ adlı yapıtında Brezilya’da 1950 sonlarında ve 1960 başlarına Başkan Juscelino Kubitschek’in emriyle başkent olarak yapılan Brasilia kentini, Le Corbusier’nin modern ideal kent tasarımının kamusal yaşam anlamında yarattığı olumsuzlukların gerçeğe dönüşmüş hali üzerinden örneklendirir. Le Corbusier’in öğrencileri olan mimar Lucio Costa ve Oscar Niemeyer tarafından tasarlanan kentin kamusal alanı reddeden yapısı Latin kent geleneğindeki meydan anlayışını yok saymıştır. Berman kentte hissedilen yalnızlığın bu kamusal alanın yokluğundan kaynaklandığını dile getirir. Berman demokratik yönetim altındaki

---

40 Leland M. Roth, a.g.k., s.625.

bir kent için oldukça katı bir biçimde oluşturulan kentte yurttaşlar tarafından “*yapılacak hiçbir şeyin kalmadığı*”<sup>41</sup>nı söyler. .

Marchall Berman yaşadığı kent olan New York’u kentte bulunan simgesel yapıların yaratıcısı Robert Moses’i anlatarak başlar. Robert Moses 1910-1960 arası New York’ta yüksek modernizm anlayışı ile kente müdahale etmiştir. Berman çocukluğunun geçtiği Bronx’ta Moses’in Expressyol yapımı ile var olan banliyö hayatının nasıl kesintiye uğradığını, yerleşimcilerin yerlerinden edilmesini anlatır. Konut geliştirme Oluşturduğu parkyolları ise doğallığıyla değil yapaylığıyla sadece seyahat halindeyken izlenebilen alanlardır. Moses’in üretimleri Berman’a göre “...1920’lerdeki ikdisadi refah ortamında boş zaman etkinlikleri ve endüstrinin gösterişli büyümesi bağlamında ele alınmalı”<sup>42</sup>dır.

1930’larda Amerika’da yaşanan ekonomik bunalım inşaat sektörünün kamusal alana kaymasına neden olmuştur. Moses bu dönemde parklarla başlayan kamusal alan çalışmalarını kenti birbirine bağlayacak köprüler, yollar gibi çalışmalarla sürdürmüştür. Devlet destekli bu yenileme çalışmaları Siegfried Giedion tarafından ‘Mekan, Zaman ve Mimari’ (1934) kitabında mimarinin doruk noktası olarak gösterilmiştir. Ancak Moses’in yarattığı yeni kentte sokak ortadan kaldırarak, otoyolları tarafından kuşatılan bir alana dönüşmüştür. 1920’lerde ve 30’larda yaptıkları çalışmalarda izlenen insani tutum 50’ler ve 60’larda yaptıklarında görülmez.

Sennett modern kent kültürünün yarattığı iç ve dış, öznel ve dünyasal yaşantı, benlik ve kent arasında oluşan ayırmadan söz eder. Sennett önemli olanın yaşadığımız kent mekanında bu ayırımın ortadan kaldırılması gerektiğini savunur.

İç ve dış yaşam arasındaki ayrıma kişilerin ‘açılma’ korkusu neden olur. Bu durum kişiliksiz, nötralize edici, sosyal bağ olasılığını ortadan kaldıran kentler yaratır; “*Dökme camla kaplı dış duvarlar, yoksul semtleri kentin geri kalanından ayıran ana yollar, koğuş tarzı siteler.*”<sup>43</sup>

---

41 Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Türkçesi: Ümit Altuğ-Bülent Peker, 2006, s.15.

42 A.g.k., s.397.

43 Richard Sennett, a.g.k., s.15.

Yüksek modernizm, 1945 sonrasında toplumdaki iktidar merkezleriyle çok daha rahat bir ilişki sergilemeye başlamıştır. Savaş yıkıntısına uğramış ya da yaşlanmış kentlerin canlandırılması, ulaştırma sistemlerinin yeniden düzenlenmesi, fabrika, hastane, okul, her türlü kamu binası yapımı ve en az bunlar kadar önemlisi, huzursuzluk potansiyeli taşıyan işçi sınıfı için yeterli konut çabasında Le Corbusier'nin, Mies van der Rohe'nin fikirleri hakimiyetini sürdürmüştür. David Harvey'e göre bunun nedeni yeniden makineye tapma ile ortaya çıkan yüksek modernizmin tekelci bürokratik iktidar ve rasyonaliteyi gizliden gizliye kutsamasında yatmaktadır. Bu durum mimarlıkta ve planlamada bu süsten ve kişiselleşmiş tasarımdan kaçınma biçiminde ortaya çıkmıştır. Le Corbusier'in yaptığı Pavillion Suisse adlı öğrenci yurdunda, mimar estetik nedenlerle perde takılmasına izin vermediği için öğrenciler yazları olumsuz etkilemiştir. Faşizm tarafından reddedilen, 'yüksek modernist sanat', "*mimarlık, edebiyat vb. Aydınlanmanın ilerleme ve insanlığın kurtuluşu yolunda gelişme projesinin tekelci kapitalist bir versiyonunun politik-ekonomik hakimiyeti altındaki bir toplumda, sistemin sanatı ve pratiği haline geliyordu.*"<sup>44</sup>

---

44 David Harvey, a.g.k., s.50.



### 2.3.3 – POSTMETROPOLİS

Eleştirmen Charles Jencks modern mimarlığın ölümünü 15 Temmuz 1972 saat 3.32 olarak gösterir. Bu zamanlama St. Louis, Missouri’de bulunan Pruitt-Igoe projesinin dinamitle yıkılma anıdır. Siyah yerleşimcileri tarafından tahrip edilmesine rağmen bozulmuş asansörlerin yapımı, kırılmış camların tamiri, yeniden boyama gibi projeyi ayakta tutma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır.

Oysa Pruitt-Igoe konutları, CIAM (Uluslar arası Modern Mimarlar Kongresi)’in en etkili fikirleri üzerine inşa edilmiş ve tasarlandığı 1951’de Amerikan Mimarlar Enstitüsü tarafından ödül almıştı.

Uluslararası yüksek modernizme karşı gelişen post-modernizm, mimarlık ve kentsel tasarım anlamında modernizmin bütünsel ve işlevsel kent planlamasının ve mimarisinin katı bir doğmaya dönüştüğünü ileri sürer. Post eki ile kendilerini geçmişten ayırmak isteyen grup, geleceğin tanımlanabilir problemlerine henüz cevap bulunamamasından dolayı şimdi için yeni bir isim önerememişlerdir. Post-modern mimar ve kent tasarımcıları modernizmin ideal kentini tamamını kapsayan yenilik olgusunun imkansızlığı ile bölgesel geleneklere, yerel tarihçilere, tikel istek, ihtiyaç ve fantezilere duyarlı olmaya kapadığından dolayı eleştirmişlerdir.

David Harvey, kent planlamacılarının ‘modernist kentsel yenilenme’ yerine ‘kentsel yeniden canlanmayı’ ilke edinmelerini postmodernist tutumun açıklayıcısı olarak kullanır. Postmodernist anlayış; kent planlamasında yaşamla birlikte oluşan çeşitliliğin yerine, kendi estetik ve işlevsellik anlayışı ile hareket eden modernizme karşı ortaya çıkmıştır. Kısaca teksesliğe ve indirgemeciliğe bir isyandır.

Postmodernizmde heterojenlik kavramı, Charles Jenck’in Los Angeles kenti örneğinde ‘Heteropolis’ tanımlaması altında hem üretenin hem tüketenin ortaklığını yaratır.

Avrupa ve Amerika kentlerinde uygulanan yoksul kesim için yapılan sosyal konut projeleri savaş sonrası yaşayanlara daha iyi bir ortam sunmuşsa da giderek suçun, şiddetin mekanlarına dönüşmüşlerdir. Oluşturulan kamusal açık alanlar, parklar, gezinti yerleri yaşam pratiğinden uzak kullanılmayan, boş mekanlara dönüşmüştür.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1960 sonlarına kadar yaşanan ekonomik gelişimin 1970'lerde durgunluğu ile sorgulanmaya başlanan yüksek modernizm değerleri kişisel hafıza ve tarihin yeniden kazanılması fikrini ortaya çıkarmıştır. Çağdaş olmak için kendi kimliklerinden vazgeçmek zorunluluğu yoktur artık.

1950'lerde New York kent planlaması içinde yıkılacak bölgelerden biri olarak görülen SoHo adıyla anılacak bölge 1970'lerde kent canlandırması içinde önce farklı grupların yaşam alanına sonra sanatçılar tarafından bir merkeze dönüşmüştür. 19. yüzyıla ait kullanılmayan yapılarla dolu semt atık malzemeyi kullanan sanatçıların ürettiği çağdaş yapıtlarla canlanmıştır.

Eleştirmeni Charles Jencks'e göre Postmodern mimarlık ve kent tasarımı, ulaşım ve iletişim araçlarının geleneksel mekan ve zaman anlayışını değiştirmesi sonucunda mekan çeşitliliği olanağına sahiptir. Ayrıca teknolojik gelişim modern kitlesel üretim yerine daha kişisel ve farklı üslupların, daha zanaatkarca ürünlerin çoğaltımına imkan sağlamıştır. Bu durum kişisel zevk kültürünün ortaya çıkmasıyla paralel gider. Zevk kültürünün heterojenliği ise mimarlıkta ve kent tasarımında bir üst- dil yaratımına engel olur.

Postmodern mimarlığın önemli isimlerinden Aldo Rossi, Robert Venturi modern mimarlığın işlevselcilik anlayışına karşı durur. Aldo Rossi, 'Architecture of the City' (Kentin Mimarisi) (1966) kitabında Modern mimarlığın ve kent planlamasının dayandığı işlevsel çözümlenmeye gerçek mimarlık kurallarından ve biçimsel anlayışlardan bizi uzak tutarak yanlış yönlendirdiği için eleştirir. Rossi işlevin biçimi oluşturduğu naif işlevselcilik kavramını reddetmesine rağmen kent planlamasında bu anlayışın güçlü etkisinin pratikte kaybolursa da teoride hala sürdüğünü dile getirir. Rossi biçimleri yalnızca işlevi yerine getirdiği için değil kentin var olmasına izin verdiği için gerekli görür. Bu nedenle Rossi tarihsel anıt niteliğindeki yapılara kolektif bilinçin taşıyıcısı olarak değer verir. Hayat tarzı kavramı altında biçimlenen kolektif bilinç, sıradan insanların belirli, ekolojik, teknolojik ve toplumsal koşullarda kurdukları sürekli bir yaşamı ifade eder. Rossi tarih üzerine pek çok postmodernist mimarın üstün körü denilebilecek eklektik tarihsel alıntılama tarzından daha ciddi durmaktadır.

Analogous City (1977)'de Rossi kent tasarımını yeni bir gerçeklik yaratmak yerine gerçek ve hayali olanın birleşmesiyle oluşturur.

Jencks'e göre postmodern dönemin baskın kültürel bir tarz ve halkın olmadığı çoğul kültürlerden oluşan yapısı vardır. "*Mimarlık alanında bağlam, kültür, anlayış, süs gibi mimar ve müşterisi için ne önemliyse tekrar ona dayanır. Endüstriyel çağın modernizmde 'episteme'(bilgi)ye dayalı kültür ve yaşam biçimi oluşturma, post-endüstriyel dönem olan postmodernizmde yüksek, alt, geleneksel, kitle, pop, etnik ve diğer zıt kültürlerin kent yerleşimcileri olarak ağırlığını kurmaya çalışmadığı bir anlayışa dönüşür.*"<sup>45</sup> Jencks bu yeni dünya görüşünde 'çoğulluğun' anlamı yarattığını düşünmektedir. Bir başka ifadeyle farklılığın olmadığı yerde bilgi de yoktur. Jencks'e göre gelenekçiler ve modernistler arasında ortak olan tek şey çoğulluğa karşı aldıkları tutumdur; çoğulluktan hoşlanılmaz ve onu bastırmak isterler.

Postmodern kentleşme yayılarak çeşitli mimarileri, tarzları, yılları, yapı kullanımlarını birbirine karıştırmıştır ve bu karıştırma bazen aynı sokak üzerinde gerçekleştirilmiştir.

Jencks, Jane Jacobs'ın 'The Death and Life of Great American Cities' (1961) (Büyük Amerikan Kentlerinin Yaşamı ve Ölümü) postmodern dönemi harekete geçiren önemli bir yapıt olarak niteler. Kentin en önemli kamusal parçası olarak gördüğü sokaklar üzerine bölümlerle başlayan kitapta 'farklılık', 'karışık kullanım', 'küçük bloklara ihtiyaç', 'eski yapılara ihtiyaç' gibi bölümler kentsel yaşamın nasıl kurulması gerektiği üzerine açıklamalar getirir. Jacobs kente dair fikrin sokaklardan alınacağını dile getirmiştir. Jacobs, Haussmann ve Baudelaire tarafından dile getirilmiş olan kentsel canlılığı sokakta bulur. Modern kentsel planlama içinde kaybolan sokağın yeniden canlanması gerektiğini dile getirir. Sokaktaki güvenlik kentin düzeniyle doğru orantılıdır. Kent yenileme adı altındaki uygulamalar ise bu yaşamsal mekanı yok etmiştir.

---

45 Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, New York, Rizzoli International Publishing, 1991, s.17.

Berman, Jane Jacobs'un kitabında herhangi bir feminist söylem olmamasına rağmen, kenti ancak orada hep yaşayan bir kadının çözümleyebileceği ayrıntıları dile getirdiği için Jacobs'u feminist hareketlenmenin öncülerinden saymıştır.

Kitabın sonunda yer alan 'The Kind of Problem a City is' başlıklı bölümde kentsel soruların birilerinin basitleştirmesi ya da düzenleştirilmemiş karmaşıklıkla çözülemeyeceğini belirtir; kent doğa bilimlerindeki gibi düzenlenmiş karmaşıklıkla. 'Düzenlenmiş karmaşıklık' fikir olarak, kentsel tanımlamada Jane Jacobs, mimaride Robert Venturi, edebiyatta Umberto Eco'da izlenir. Venturi'nin 1966'da yayımladığı 'Complexity and Contradiction in Architecture' (Mimaride Karmaşıklık ve Çelişkiler) Jacobs'un kitabından sonra postmodern mimari için en önemli yapıtlardan biridir.

Karışık yıllar, karışık kullanımlar ekonomiye olduğu kadar estetik beğeniye de yön vermiştir. Mimarlık ve kentleşme üzerinde gerçekliğini gösteren bu yaklaşım 1960'larda felsefe, edebiyat ve bilimde de etkisini ortaya çıkarmıştır.

1980'lerin başında Jane Jacob'un Modern kent planlaması hakkındaki ve buna karşı oluşturduğu karışık kullanım, farklı tarihli yapılarının karıştırılması, toplumsal grupların karıştırılması gibi temel mesajları yaygın olarak kabul edilmiş görülmektedir. Bütün alanlarda Postmodernizmin temel öğretisi olarak karşımıza çıkan 'karıştırma' ve 'çoğulluk' Modern kentin işlevsel bölünmesiyle ve 'tabula rasa' görünüşüyle yer değiştirir. Ancak çoğu batı kentleri bu Jacobian planlama bilgisini devasa boyutlara taşıyarak uyguladığında, Jacobs'un yavaş yavaş büyüme anlayışını görmezlikten gelmiştir.

New York'daki Battery Park Kenti'nde ve Londra'daki Canary İskelesi'ndeki büyük ölçekli gelişimde olduğu gibi görsel çoğulçulukla desteklenen olumlu sosyal plan oluşmuştur. Siyah, kadın, engelli gibi topluluklara sağlanan iş olanağı ve kentliliğin gerekliliği olan çeşitliliğe izin veren küçük işletmelerin teşvik edilmesi bu görsel çoğulluğu sağlamıştır.

*"Ralph Erskine 1972-74 yıllarında Newcastle, İngiltere'de yeralan Byker topluluğu oluşturmuştur. En önemli olan ve diğer kuralların üzerinde yer alan şey, Byker toplumunun kendi yönetimi oluşturacak kent merkezinin belirli olan yeridir. Bunu destekleyici olarak da, mimar ofisini inşa alanına kurarak insanlardan evlerini ve*

*apartman planını nereye kurmak istediklerini öğrenir. Bu planlama uygulaması topluluğun devamlılığına ve biçimine yardım ettiği kadar var olan sosyal bağları da korumuştur. İnsanların yüzde sekseni inşa devam ederken oradan ayrılmamış, çoğu eski ilişkiler kalmıştır. Kilise, spor salonu, kamusal binalar gibi önemli yapıların korunması, klasik Modern yeni kasaba anlayışında olmayan bir tarihsel birlik oluşturmuştur.*"<sup>46</sup>

Jencks'in verdiği Byker örneğinde mimar Erskine'in başarısını insancıl ve zevkli bir çevre yaratmasında görür. Jencks, bu projeyi postmodern teorinin pratiği olarak önemser.

Postmodern mimar ve kent tasarımcıları agora, toplantı merkezi, gymnasium gibi eski kamu alanlarına; insanların iyi yaşam hakkında çeşitli görüşlerini tartıştığı ya da değişimlerini sergilediği mekanlara, tekrar ilgi duyarlar. Bu tutum mimar Krier kardeşler çoğu tasarımlarında yer alır. Kentsel boş mekan kamusal binaların çevresinde, önceden olumsuz değer olarak algılanan kamusal alanlar yaratmak için kullanılır. Leon Krier kentin yapılarının anlamını kamusal ve özel alanlar, şimdi ve geçmiş, boşluk ve doluluk arasındaki çeşitli diyalektiklerle kazandığını belirtir.

Harvey, 1970'de Baltimor'da düzenlenen 'Şehir Fuarı' örneğinde, toplumsal olayların yarattığı endişeye karşı oluşturulan ve etnik kimlikleri ön plana çıkaran Postmodernist çözümün daha sonra nasıl ticari hale dönüştüğünü anlatır. Fuar alanını takip eden yeni mekanlar kentsel mekanın hızlı değişimini getirmiştir. Pek çok Amerikan ve Avrupa kentlerinde de takip edilen finans, tüketim, eğlenceden oluşan bu anlayış seyirlik kentsel mekanlar yaratarak kente bir imaj sağlama çabası sonucu oluşturmuştur.

Contextualism (Bağlamsalcılık) altmışlarda Cornell Üniversitesi'nde felsefi bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Bağlamsalcılık fark edilebilir çeşitli çift dokularıyla oluşan kent üzerine çalışmıştır. Bağlamsalcılık fikrini Charles Moore ve Robert Venturi'nin çalışmalarında görülmektedir. Bu iki postmodernist mimar mekanın tarihini ve altkültür zevklerini kullanırlar. Moore ve Venturi için mimarlık onu etrafındaki çevreyi ve gerçek toplumun belirli parçalarını içerir. Ancak bu belirgin sembollerin kullanımı kolayca

---

46 Charles Jencks, a.g.k., s. 85.

ticari olarak sömürülmüştür. Bu sömürü temsili mimariyi 'kitsch'le buluşturmuştur. Disneyland zayıf eklektisizmin ortaya çıkardığı kitsch görüntünün örneğidir. Postmodernizmin küreselleşmesi kullanılan yöntem, tarz, değerler ne olursa olsun onun esinini karikatürleştirmek gibi bir sonuç doğurmuştur.

Postmodern toplumun tasarımında en az iki büyük dil çatışmasının kabul edilmesi gerekir; yerel ve evrensel, kişiye özel ve teknolojik olan, tarihsel ve modern. Jencks'in postmodern zamanı ve toplumu belirten 'çifte- kodlama' tanımında, "...her birinin diğeriyle zıt olan zevkleri ve değerleri temsiliyette eşit değere sahiptir."<sup>47</sup>

Edward Soja Postmetropolis'i genel altı söylem üzerinden açıklamaya çalışır:

"1- *Fleksite (Esneklik-Kenti): kentleşmenin ekonomi-politiğinin yeniden yapılanması ve daha esnek biçimde uzmanlaşmış post-Fordist endüstriyel metropolisin oluşumu üzerine....*

2- *Kozmopolis (Evrensel Kent): kentsel sermayenin, emeğin, kültürün küreselleşmesi ve yeni küresel kentler sıradüzeninin oluşumu üzerine...*

3- *Eksopolis (Dış kent): Kentsel biçiminin yeniden yapılanışı ve kıyı-kentlerin, dış-kentlerin, post-yörekentlerin gelişmesi: içi dia, dışı içe dönüşen metropolis üzerine...*

4- *Metropolariteler (Büyükkent-Kutupsallıkları): yeniden yapılanmış toplumsal mozayik ve yeni kutuplaşmalarla eşitsizliklerin ortaya çıkışı üzerine...*

5- *Hapishane Toplumu: kale-kentlerin, gözetim teknolojilerinin yükselişi ve polis gücünün polis'in yerine geçmesi...*

6- *Simsiteler (Benzeşim-kentleri): kentsel imgenin yeniden yapılanması ve gündelik yaşamın güçlenen gerçeküstü niteliği üzerine...*"<sup>48</sup>

---

47Charles Jencks, a.g.k., s.12.

48 Ayten Alkan-Bülent Duru, *20. Yüzyıl Kenti*, İstanbul, İmge Yayınları, 2002, s.291-292.

### 3- YİRMİNCİ YÜZYILDA KENT VE HEYKEL İLİŞKİSİ

Heykel sanatının kent mekanındaki tarihsel konumlanması içerisinde ‘kamusal sanat’ (public art) terimi kamuya açık alanlar için yaptırılmış sanat yapıtlarını tanımlamakta kullanılmaktadır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılmaya başlanan ‘in situ’(o yer için) ve ‘site specific’ (oraya özel) terimleri de buna karşılık gelmektedir. Her iki tanım da verili mekana yerleştirilen uygulamayı ya da mekanın kendisini tasarımılamayı içerir. Galeri ve müze kurallarının ve mekanlarının dışında oluşturulan bütün bu sanat pratikleri kamusal sanatın en geniş tanımını meydana getirir.

Bu bağlamda yirminci yüzyıldan günümüze kamusal sanatın geçirdiği süreçleri üç bölüm altında toplayabiliriz. Birinci dönem, 1970 ortalarına kadar olan Modernist sanat anlayışı içinde kent mekanında yer alan heykelin, özellikle “Yüksek Modernizm” aşamasında kamusal alana dönüşünün örneklerini kapsamaktadır. Postmodern anlayış içerisinde tekil bir disiplin olan heykel sanatının dönüşüme uğramasıyla başlayan süreç, ikinci dönemi oluşturur. Bu dönemde yapıt tanımlamasını alan heykel, kamusal alanın fiziki belleğini göz önünde tutarak mekana müdahalede bulunur. Üçüncü dönem 1980 sonrasında günümüze heykel tanımlamasının çok uzağında, farklı yöntemler kullanarak mekanın fiziksel ve kültürel belleği ile ilişki kuran süreçtir. Sınıflandırmayı yaparken bu dönemlerin aslında iç içe olduğunu unutmamak gerekir.

### 3.1- METROPOLİSTE KAMUSAL SANAT

Yirminci yüzyıla girerken heykel, kentin açık alanından uzaklaşarak kapalı mekânlarda sergilenmeye başlamıştır.1900 tarihinde dönemin sanat gösteri mekanı olan Paris'te iki sarayimsı sergi salonu kurulur; The Grand Palais ve Petit Palais; böylece sanat kendi mekânında varlığını sürdürmeye başlamıştır.

Dünya fuarında heykellerini sergileyen Rodin'in 'Balzac' heykeli sanatçının kişisel üslubunu ortaya koyan kamusal alandaki ilk heykeldir.



Resim 1: Auguste Rodin, Balzac Anıtı, 1897, Paris, 282 x 122.5 x 104.2 cm, Bronz

Modern heykelin başlangıcı olarak kabul edilen bu anıt, 1939'da 'Balzac ve Rodin' adı altında yerleştirilir. Yirminci yüzyıl başlangıcında anıt anlayışı devam etmiş ancak sanatsal açıdan başarısız sayılacak örnekler ortaya çıkmıştır.

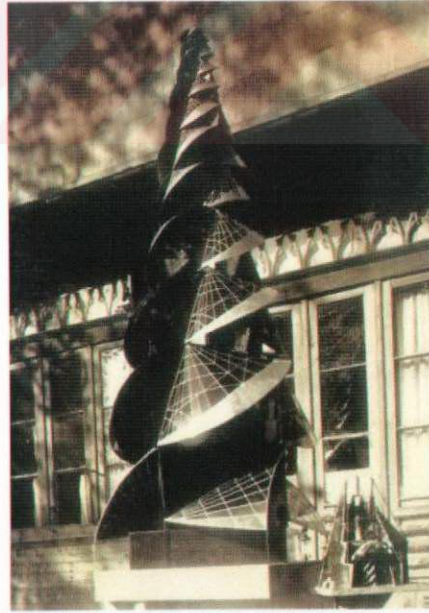
Bedeni saran paltoyu kalın bir sütuna dönüştüren 'Balzac' figüründeki başlangıç Modern heykelde anıtın sahip olduğu temsiliyeti kaideye yöneltmiştir. Anıt mantığının yarattığı temsil ve bulunduğu 'yer'in önemi ile sıkı bağının kopmasına neden olan bu



yeni anlayış ile heykel “no man’s land”<sup>49</sup> (tarafsız bölge) içine dahil olur. Yine ‘Balzac’ örneğinde olduğu gibi bu dönemden sonra heykelin yerleştirildiği ilk mekandan farklı yerlere taşınması ya da çoğaltma tekniği sayesinde heykelin pek çok mekanda birden bulunması söz konusudur.

Yirminci yüzyılın geçmişle bağını koparan avant-garde ruhu, akademik portre ve de alegorik figürlü heykel anlayışının uzağında, yeni çağın kültürünü ve ruhunu yansıtabilecek kamusal anıtları ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Spiral form, uzamın ütopyacı bakışı altında sembolik biçim olarak kullanılmaya başlanmıştır.

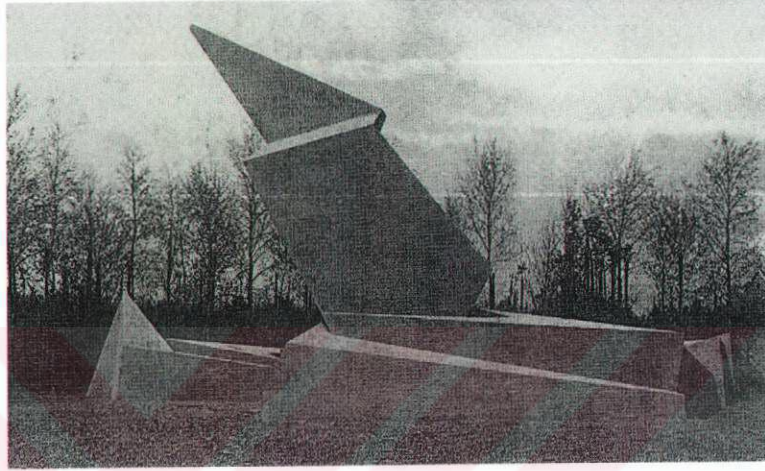
Bauhaus üyesi olan Johannes Itten’in ‘The Tower Fire’ (Kule Ateşi) anıtı bu ütopyacı bakışa örnek olarak gösterilebilir. 1920 tarihinde gerçekleştirdiği anıt cam ve metal malzemeler kullanılarak oluşturulmuştur. Heykelin Gotik katedral kulesini andıran biçiminde teknoloji ve bilimin işlevselliğini birleştiren Itten, mekan ve zamanın oluşturduğu hareketi formun kurucu elemanı olarak ele almıştır. Yirminci yüzyılın zamanı önceleyen hız çağı kavramında, Itten’in anıtı hareketin simgesine dönüşmektedir.



Resim 2: Johannes Itten, Kule Ateşi, 1920, Weimar, yükseklik: 350 cm, cam-metal

49 Rosalind Krauss, “Mekana Yayılan Heykel”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 82, İstanbul, YKY, 2001, s.105.

Bauhaus'un kurucularından olan Mimar Walter Gropius'un 'Monument to the March Dead' anıtında soyut geometrik forma hakimiyetin bir başka örneğini görürüz. Günümüzde varolmayan anıt sağcı direnişçiler tarafından öldürülen dokuz işçi anısına Weimar mezarlığında uygulanmıştır. Betondan yapılan anıttaki farklı yüzeylerin uzamsallığı arttıran yapısı ile heykel maddilikten uzaklaşarak ruhani değer kazanır.



Resim 3: Walter Gropius, Monument to the March Dead, 1920, Weimar, beton

Alman yönetmen Fritz Lang'ın 1927 tarihli 'Metropolis' filminde yer altı kentinin merkezine yerleştirilen anıt ile biçimsel benzerliği ilginçtir. Gropius'un sessizliğin içinde yeralan anıtının aksine soyut form yeraltı kentinin gürültüsünün içine yerleştirilmiştir. Üzerindeki büyük gong çaldığında, işlevi yaşamaya hizmet etmek olmuştur.

Devrim dönemi Rusyası'nda kısa süren fakat etkili olan tutum, sanatın 'saf' arayışı ve görsel gücünün, toplumsal yapının söylevsel dili ile birlikte kullanılmasındaki başarısıdır. Bu anlayışı Tatlin'in 1920 tarihli Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nda gözlemledik. Sanatçı, Üçüncü Enternasyonal için yaptığı anıtın gerçek uygulamasını New York'da bulunan döneminin en yüksek Woolworth gökdeleniyle aynı yükseklikte gerçekleştirmek istemiştir. Anıttaki spiral form ve dinamik diogonal kurulum, her biri farklı oranlarda döndürülerek, yapıya silindirik, konik, kübik alanlar kazandırır. Çağın dinamizminin ve hareketinin görselleştirilmesi olarak bakılan anıtın gerçekleştirilmesi

mümkün olmasa da Devrim Rusya'sının gücünün sanatsal sembolü olarak varlığını hep korumuştur.



Resim 4: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonel Anıtı, 1919-1920, ahşap-metal-cam

1930'lardan sonra ise yirminci yüzyılın avant-garde ruhu ile beslenen dünya görüşündeki siyasi değişimler heykel sanatının propagandacı söylemin bir aracına dönüştürmüştür. Gerek Sovyetler Birliği'nde, gerek İtalya ve Almanya'da egemen olan dikta yönetimi mimari ile bağlantılı, figüratif, cephesel, 'kahraman'ca heykel anlayışını ortaya çıkarmıştır. Modernizmin avant-garde tutumundan tamamen uzak olan bu devlet sanatında propagandanın kaba sunumu yapılmaktadır. 1937 Paris Dünya Fuarı'nda sosyalist Sovyet ve faşist Alman pavyonlarının birbirine karşı konumlanışlarına karşı sergiledikleri heykellerdeki figüratif ve mimari benzeşimi görmek bu kaba propagandacı anıtsalsallık anlayışına örnektir. Rus Pavyonu Boris Iofan tarafından tasarlanmış mimari yapı Vera Muchina'ya ait günümüzde Moskova'da bulunan "Factory Worker and Kolkhoz Women" (Fabrika İşçisi ve Çiftçi Kadın) heykeli ile güçlendirilmiştir. Alman Pavyonu'nda Albert Speer'in 190 metrelik uzun kulesinin tepesinde Almanya'nın sembolü olan kartal heykeli yer almaktadır. Aynı sergide

'güç'ün yarattığı yıkımın sonucuyla ortaya çıkan Picasso'nun Guernica'sı İspanya Cumhuriyeti pavyonunda yerini almıştır.



Resim 5: Paris 1937 Dünya Fuarı genel görünüş “Rusya ve Almanya Pavyonları”



Resim 6: Vera Muchina, Fabrika İşçisi ve Çiftçi Kadın, 1937, Moskova,  
yükseklik: 25 m., paslanmaz çelik

Bu örneklerin dışında yirminci yüzyıl başından II. Dünya Şavaşı sonrasına kadar üç boyutlu 'yenilikçi' başarıların hemen hepsi, 'özel iş' olarak nesne aşamasında kalmıştır. Heykeldeki bu yeni durum heykeli kamusal gözden uzak tutmuştur.

“Heykelin kent mekanına dönüşü açısından İngiltere’de ‘Monument to Unknown Political Prisoner’ (Bilinmeyen Politik Mahkuma Anıt) adı altında düzenlenen uluslar arası yarışma önemli bir başlangıçtır. 1953 tarihinde düzenlenen yarışmaya başvuran çok sayıdaki heykeltıraş içinden, kazananlar Gabo, Persnev, Hepworth, Butler, Basaldella’dır. Kazanan heykeller, modern heykeltıraşın artık tavrında ve sembollerinde somut figürü kullanmadığını göstermiştir. Yarışma ile kuruluşların ya da patronların isteklerinin dışında sanatçı tavrının önceliği söz konusudur. Güncelliğini yitirmiş Konstrüktivist heykellerin mekanı tekrar ele geçirmesi sanatçı yaratıcılığının arka planda kalıp, heykele dekoratif bir rol verilmesinden kaynaklanmıştır. Savaş sonrası kent planlamacıları, mimarlar, ekonomik zorunluluklar nedeniyle artık yüzyıl başındaki sanatsal değerlerle pek ilgilenmemektedirler.”<sup>50</sup> Heykele konulan bu süslemeci sınırlandırma aslında sunulan mekanın gerçek anlamda sanatçının hizmetinde olmadığını gösterir.

1960’lardan itibaren kent meydanlarına, kamusal mekanlara on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasının heykel ve anıt geleneğinden farklı görsel dile sahip ve daha geniş uygulama alanı içinde çağdaş sanat yapıtları yerleştirilmiştir. Bu oluşumda gelişen teknolojinin heykel tekniği ve malzemesine kazandırdığı dayanıklılık ve boyutların büyümesine olanak sağlamasının büyük rolü vardır. Bu nedenle endüstrileşmiş devletlerde uygulanması sonucunda bu modernist heykel anlayışı ‘Batı’ sanatı olarak tanımlanmaktadır. ‘Yüksek Modernist’ dönem olarak adlandırılan bu süreçte yapılan kamusal sanat çalışmaları ‘estetik değer’ olarak meydanlarda yerlerini almışlardır. Kuzey Amerika ve Kıta Avrupası’nda bu kamusal sanat yapıtlarının çoğu devlet ve kamu sektörünün organizasyonu ile meydana gelmektedir.

“Henry Moore and Alexander Calder’in uluslararası tanınmaları onların anıtsal heykeller yapmalarını sağlamıştır. Kentsel mekanın yeniden keşfi ile çağdaş heykel yeni işlevini üstlenerek belirli nesneden giderek yaşayan mekana”<sup>51</sup> geri döner.

50 Sculpture-19th Century and 20th Century, Editör: Georges Duby- Jean-Luc Daval, Taschen, 1996, s.155.

51 A.g.k., s.198.

Heykelin kentsel mekanı gerçek anlamda yeniden kazanmasına ilk önemli örnek Alexander Calder'ın (1898-1976) 'La Grande Vitesse' (Büyük Hız) adlı heykelidir.



Resim 7: Alexander Calder, Büyük Hız, 1969, Michigan, 11x14x6 m., metal levha-boya

Heykel, 1967'de Michigan kentinde Grand Rapids bölgesine yerleştirilmiştir. Modern kent, sanatın katkısı ile tekrar kültürel prestijini kazanmıştır. 1969'da resmi açılışı yapılan heykel 1967'de yeni kent merkezine inşa edilen belediye binasının önüne yerleştirilmek üzere sipariş edilmiştir. Kullanışsız bölgenin tekrar yaşam kazanması arzulanmış, hükümet ve özel sektörün maddi desteği ile Calder heykelini tamamlamıştır. Heykel, Grand Rapids'teki açılışı sırasında halkın büyük ilgisini çekmiştir. Teknolojinin imkanları sayesinde oluşturulan ve kentin en büyük sembolü olan devasa heykel, alanın her bir köşesinden çok farklı görüşlere sahiptir.

Calder'ın heykellerini mimari yapı gibi kendi mekanını yaratabilen, algılayanın hareketine bağlı olarak farklı görünümler oluşturabilen bir öge olarak tasarladığı anlaşılmaktadır.

Heykelin meydana yerleştirilmesinden sonra kentteki diğer sanat etkinlikleri de harekete geçerek, sanat müzesi, tiyatro ve opera salonu kurulmuştur. ‘Le Grande Vitesse’ sanatın ve kamusal heykelin rolünü değiştirmiştir. Daha sonraki kentsel projelere kamusal sanatın da dahil olması gerektiği düşüncesini yerleştirmiştir.



Resim 8: Grand Rapids meydanında “le Grand Vitesse” heykelinin açılışı, 1969, Michigan

İngiliz heykeltıraş Henry Moore yaratıcılığını modernist anlayışla kamusal mekana sokan ilk ve en önemli heykeltıraşlardan biridir. Organik formlarındaki asimetri ile yakaladığı dinamizmi kütle ve boşluk ilişkisi ile devam ettirir. Heykellerindeki boşluk ve doluluk heykeli çevre ile ilişkiye sokar. Mekan ve form heykelin bütünlüğünü sağlar. İnsan temsiliyeti ve soyut organik form ilişkisi Moore’un heykellerini oluşturur. Moore, doğa ile yakın ilişki içindeki açık alan heykellerini yerleştirdiği belirli mekanlar seçmiştir. Bu heykellerini tek parça yerine parçalardan oluşturarak peyzaj içine dağıtmıştır. Moore böylelikle peyzaj ile bütünleşen, izleyiciyi keşfe çıkaran heykeller üretmiştir.

Moore kütle ile uğraşan mimarinin işlevsel ve bütünlükçü yapısına karşın heykeli daha özgür bulur. Ona göre saf formu mimari değil heykel yakalayabilir ancak.



Resim 9: Henry Moore, İki Parça - Uzanan Figür No. 5, 1963-64, Londra, bronz

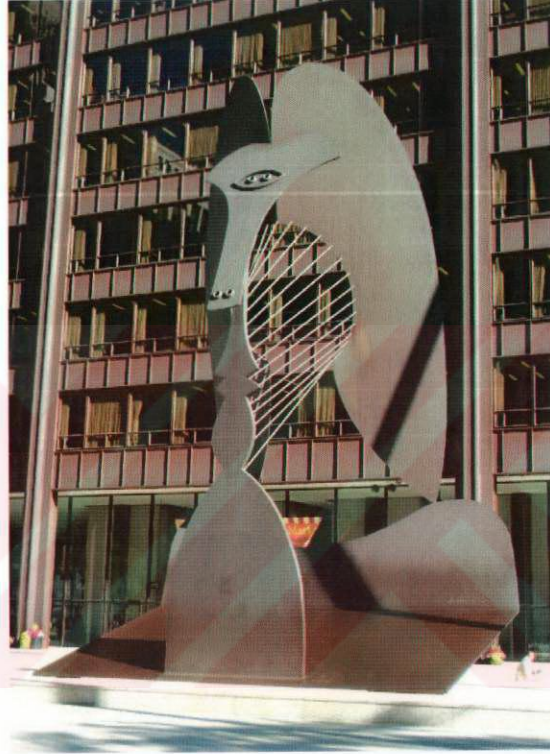
*“Heykeltıraşlar eserlerinde yaratıcı fikirlerini kullanmak için yeni teknolojiden yararlanmışlardır. Malzemedeki bu yeni teknoloji özellikle mimari alandaki gelişmelerle yakından ilişkilidir. Beton, uluslar arası modernizmin yüksek yapılarında konstrüksiyon üzerine giydirilirken, 1950’lerden sonra heykelerde daha özgürce kullanılmaya başlanmıştır.”*<sup>52</sup> Mimar Le Corbusier, Brütalist örnekler vermeye başladığı 1950 sonrası betonun dokusunu koruduğu yapılar oluşturmuştur. Betonun biçimlendirilmesi dışında yontulabilmesi, boyanabilmesi, cilalanabilmesi gibi imkanlar bu malzemeyi heykel sanatının içine çekmiştir. Betogravure adı ile malzemeyi ilk olarak kullanan Norveçli heykeltıraş Carl Nesjar ile tanışan Picasso betona resimsel değerler ekleyerek uzun bir dönem anıtsal heykeller üretmiştir.

Heykelin 1960 sonlarında kamusal sanatın başlangıcı olarak canlanmasında ‘Chicago Picasso’nun da önemli bir yeri vardır. Picasso, isimsiz kübist kadın başı heykelini Chicago kentine hediye olarak yapmıştır. Sanatçının primitif tarzdaki diğer çalışmaları gibi yüzde büyük bir soyutlama vardır. Sanatçı hiç bulunmadığı kent için yaptığı heykelin maketini göndermiş ve heykel Amerika’da orijinal boyutlarında yapılmıştır. Chicago’daki Loop bölgesine yerleştirilen ilk heykeldir. Kent merkezindeki

52 A.g.k., s.204.



meydana yerleştirilen heykel 15.24 metre yüksekliğindedir. Heykel, önüne yerleştirildiği Modernist hükümet binasından malzeme olarak yararlanmış, yapının dış konstrüksiyonunda kullanılan çelik malzemesinden yapılmıştır. Yapının mimar ve mühendisleri denetiminde Amerika birleşik Devletleri Çelik Şirketi'ne yaptırılmıştır. İsimless heykel Chicago yerleşimcileri tarafından Picasso adı ile anılmaktadır.



Resim 10: Pablo Picasso, Chicago Picasso, 1967, Chicago, yükseklik: 15,24 m., paslanmaz çelik

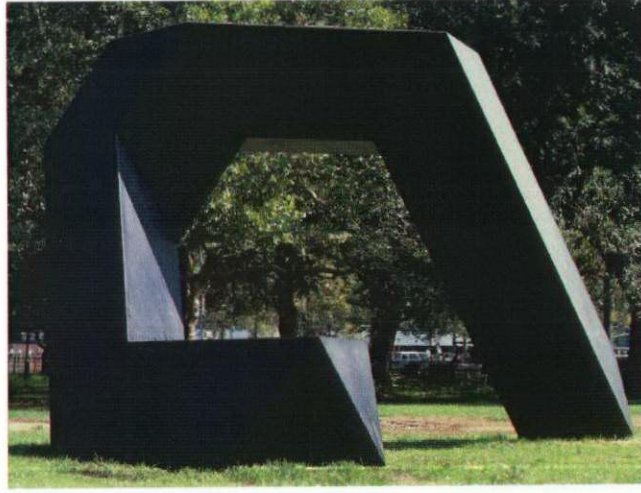
Picasso'nun çevresinde yer alan binalarla heykelinin malzemesi arasında kurduğu ortak dile karşı, Isamu Noguchi'nin 'Red Cube' (Kırmızı Küp) (1968) heykeli parlak kırmızı boyalı çelik malzemesi ile çevresini saran binalarla zıtlık oluşturur. Binaların dikey ve yatay oluşumuna karşı dinamik diogonal duruşu ile mekana anlam kazandırmaya çalışır. Noguchi, heykel sanatını yapıları dekore etmenin ötesinde, etkili mekanlar yaratmak için mimarinin bir parçası olarak görür. Küpün ortasında bulunan gri boşluk izleyicinin bakışını binalara yönlendirir. Yerleştirilmesi ve malzemesi aracılığıyla teknolojiyle kurduğu bağ heykelin dinamizmini yaratmıştır.



Resim 11: Isamu Noguchi, Kırmızı Küp, paslanmaz çelik-boya, 1968, New York

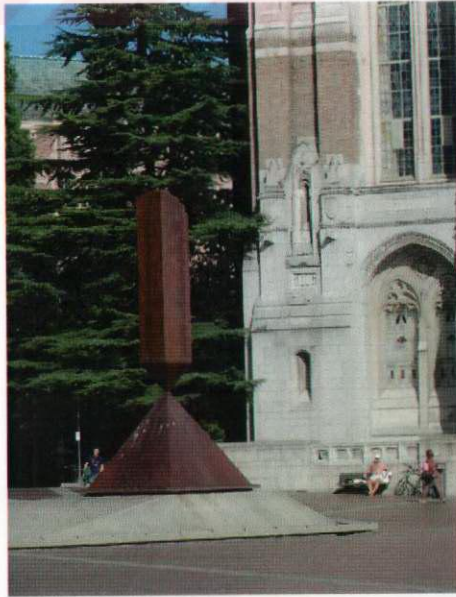
Amerika'da 1960'lerde kentsel alanlarda sanata karşı ilgi artarken Barnett Newman, Tony Smith gibi heykeltıraşlar fabrikasyon heykel tasarımları yapmaya başlamışlardır. Amerika'da gelişmiş endüstrinin sağladığı bu imkan mekan etkisi yaratacak boyutta büyük heykeller üretilebilmesini sağlamıştır.

Tony Smith, ünlü modernist mimar Frank Lloyd Wright'tan etkilenmiş ve ondan eğitim almıştır. Amerika'nın pek çok kentinde heykelleri bulunmaktadır. Günümüzde ilk yerleştirildiği mekanlardan farklı alanlarda bulunan pek çok heykelin yanında, yeniden fabrikasyonu yapılan heykellerine de rastlanmaktadır. 'Cigarette' (Sigara) (1961) (üretimi 1971'de yapılmıştır), New York Battery Park'ın içinde iken günümüzde Central Park'ın girişinde bulunmaktadır. Basit geometrik yüzeyler, sert çizgiler, malzemenin soğuk hissi heykeldeki mimari atmosferi artırır. Smith'in yapıtları hikayeci, süslemeci ya da temsili yanı olmayan Minimalist heykellerdir.



Resim 12: Tony Smith, Sigara, 1961-1967, New York, 4.5x8x 5.5 m., çelik

Tony Smith ve Barnett Newman, heykelin resim sanatına göre daha etkin olduğu Minimalizm akımının öncüleri olarak adlandırılmaktadır. Minimalizm heykeli tekil 'nesne' durumundan uzaklaştırma eylemini galeri mekanının içinde göstermeye çalışmıştır. Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt gibi akımın kurucuları mekanı doluluk ve boşluk ilişkisi üzerinden kurarken Smith gibi 'el'den uzaklaşmış tamamen fabrikasyona yönelmişlerdir.



Resim 13: Barnett Newman, Kırık Dikilitaş, 1963-69, Seattle, 7,7x3,2x3,2 m., paslandırılmış çelik

Barnett Newman'ın (1905-1970) bilinen en iyi heykeli olan 'Broken Obelisk' (Kırık Dikilitaş)'tir. Eserin New York Modern Sanatlar Müzesi koleksiyonunda ve Seattle kentindeki Washington Üniversite'sinin Red Square alanında ve Houston, Texas kentindeki Rothko Chapel'inde de diğer versiyonları yer almaktadır. Barnett Newman 1963'te tasarladığı heykeli, suikaste uğrayan insan hakları savunucusu Martin Luther King'e ithaf etmiştir. Heykel ancak 1967'de orijinal boyutlarında üretilebilmiştir. Kare kaide üzerinde yükselen piramit ters olarak yerleştirilmiş olan kırık dikilitaşı desteklemektedir.

Kamu ve sanat terimlerinin 20. yüzyılın ilk yarısında birlikte anlamları o kadar kolay olmamaktadır. Modernist sanat, kapalı beyaz duvarlı özel mekanında, günlük yaşamdan beslenen ancak kendini salt estetik değer olarak ortaya koyan egemen sanat anlayışını korumuştur. Kamusal alan, heykelin yerleştirileceği boş alan olarak soyut bir mekandır. Modernist sanatın bu anlayışı ile kent mekanında yer alan heykeller 'estetik obje' olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle bu döneme ait verilen örnekleri, kamusal sanat terimi yerine "*kamu tarafından kabul edilen sanat*"<sup>53</sup> olarak tanımlamak daha doğru sayılabilir.

---

53 Malcolm Miles, *Art, Space and the City: Public art and Urban Futures*, New York, Routledge Publishers, 1997, s. 85.

### 3.2- POSTMETROPOLİSTE KAMUSAL SANAT

Rosalind Krauss, 1979 tarihinde ‘Mekana Yayılan Heykel’ başlığı altında yazdığı makalesinde 1970’lerin ortasından itibaren gelişen Postmodernist tutumun heykel sanatında yarattığı değişime tanımlama getirir. Heykele olan yenilikçi bakışı, “*mimari olmayan ve manzara olmayan*”<sup>54</sup> ın farklı ilişkileri ile anlatılabilecek bir durum olarak görür. 1970’li yıllarda başlayan tekil heykel disiplininin uzak yapıtların pek çok sanatçı tarafından ortaya çıkarılması bu “*genişlemiş alan*”<sup>55</sup> ın farkına varılmasından kaynaklanmaktadır. Robert Smithson “Spiral Jetty” (1970), Robert Morris “Observatory” (1971-1977) Michael Heizer “Complex One City” (1972-1976), Alice Aycock “Labyrinthe” (1972), Dennis Oppenheim “Whirlpool Eye of the Storm” Nancy Holt “Sun Tunnels” (1973-1976) ile Yeryüzü Sanatı’nın Amerikalı öncüleridir. Minimalist sanatın heykelin dekoratif işlevinden uzaklaştırmasıyla açılan yolda ilerleyen bu sanatçılar, akımın ‘anti-sanat’ ve ‘anti-obje’ fikrini doğaya taşımışlardır. 1960 ve 1970’lerde egemen olan Performans, Vücut Sanatı gibi oluşumlarda olay ve deneyimin sanatın kurucu elemanlarına dönüşmeleriyle gerçek zamanın ve sanatsal müdahalenin öne çıkması Yeryüzü Sanatı’nda da önemlidir. İlkel kültürlerin doğa ile olan bağının bu sanat hareketlerinde etkisi de söz konusudur. Kızılderili, Kelt, Afrika, Okyanusya kültürleri modernizmin yarattığı doğadan uzak kentselliğe de tepkinin sonucudur. Sanata değer biçen patronlar dönemine karşı oluşan büyük ölçekli tepki sanatçıları kent ortamından bir dönem için uzaklaştırmıştır.

1970 sonlarına doğru ise sanatçılar tarafından uzak çöllerden kente doğru bir kayma söz konusudur. İşlevsellik ve planlama adı altında kamusal alanın betonlaştırılmasına tepki olarak sanatçılar kent ve kasaba merkezlerine doğanın tekrar girmesini sağlamıştır. Kent içindeki bu yeni uygulama biçiminde mekanın ‘fiziksel’ belleği ön plandadır.

---

54 Rosalind Krauss, “Mekana Yayılan Heykel”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 82, İstanbul, YKY, 2001, s.106.

55 A.g.m., s.108.

Bu genişlemiş alanı örneklendirmeden önce minimalist yapıtlarını, diğer modernist tutum içerisindeki sanatçılardan farklı olarak, 'site specific' (oraya özel) anlayışla açık mekana yerleştiren Richard Serra'dan bahsedebiliriz.

'Titled Arc' (Adlandırılmış Kavis) (1981) Richard Serra'nın en ünlü yapıtıdır. 1989'da yerinden kaldırılan minimalist heykel New York, Manhattan'da Federal Plaza'ya yerleştirilmiştir. Serra'nın devasa metal levhası U.S. General Services Administration yönetiminde 'Arts-in-Architecture' programı dahilinde gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık 37 metre uzunluğunda 3.7 metre yüksekliğindeki heykel meydanı kullanan insanların etrafında dolaşması gerekliliğini doğurmuş, Serra'ya göre



Resim 14: Richard Serra, Titled Arc, 1981, New York, 37x3,7 m., paslandırılmış çelik

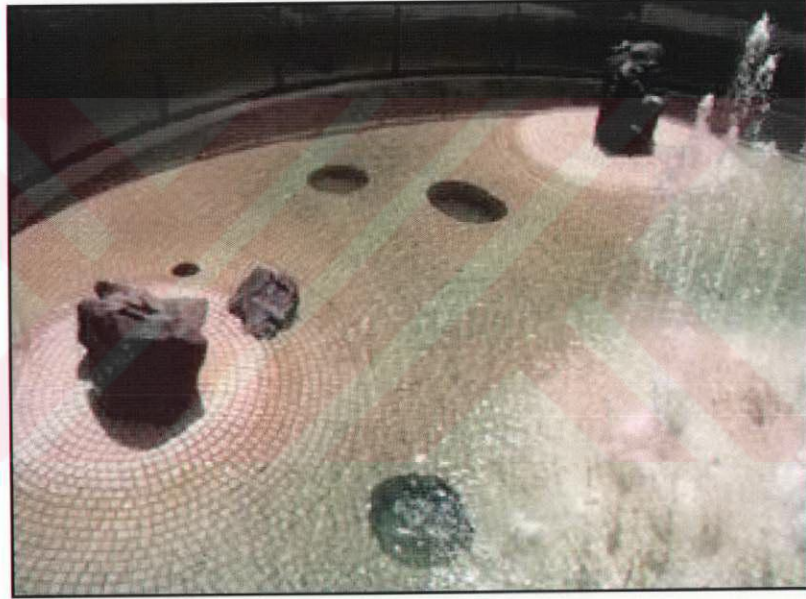
izleyicinin kendinin ve hareketinin farkına varmasını sağlamıştır. Heykel, insanların hareketine göre görsel olarak değişime uğrar. Serra'nın site specific olarak betimlediği heykel büyük bir imza kampanyası sonucunda kaldırılmıştır. Heykel 1980'lerden itibaren kamusal sanatın tanımlanması üzerine pek çok sorunun başlangıcı olmuştur. Özel ve devlet kuruluşlarının rolü, sanatçının hakları, sanat yapıtının değerini belirlemede kamunun rolü gibi pek çok tartışmayı başlatmıştır.

Serra heykelin kaldırılması üzerine yapıtını aşağıdaki sözlerle savunmuştur:

*"Taşınır objeler yapmıyorum. Yeniden yerleştirilebilir ya da yeri düzenlenmiş çalışmalar yapmıyorum. Verili mekanın çevresel bileşenleri ile bağlantı kuran*

*çalışmalar üretiyorum. Site specific çalışmaların ölçeği, boyutu, yerleştirmesi kentsel, mimari ya da manzara olsun yerin topografisiyle belirlenir. İşlerim yerin yapısını inşa eder ve onun parçası olur, sıklıkla yerin düzenlenmesini kavramsal ve algısal olarak yeniden yapılandırır. Heykellerim izleyicinin durup bakacağı nesnelere değildir. Kaide üzerine yerleştirilmiş heykelin tarihsel amacı izleyici ve heykel arasındaki ayrımı ortaya koymaktı. Ben izleyici ile heykel arasındaki etkileşimin olduğu davranışsal mekanlar yaratmakla ilgileniyorum.”<sup>56</sup>*

Buna rağmen heykelin işgalci olarak eleştirisi kamusal sanatın dekoratif olma özelliğinden uzak yapısını ortaya çıkarmıştır.



Resim 15: Isamu Noguchi, Batık Bahçe, 1961-64, New York, düzenleme, su- kaya-taş

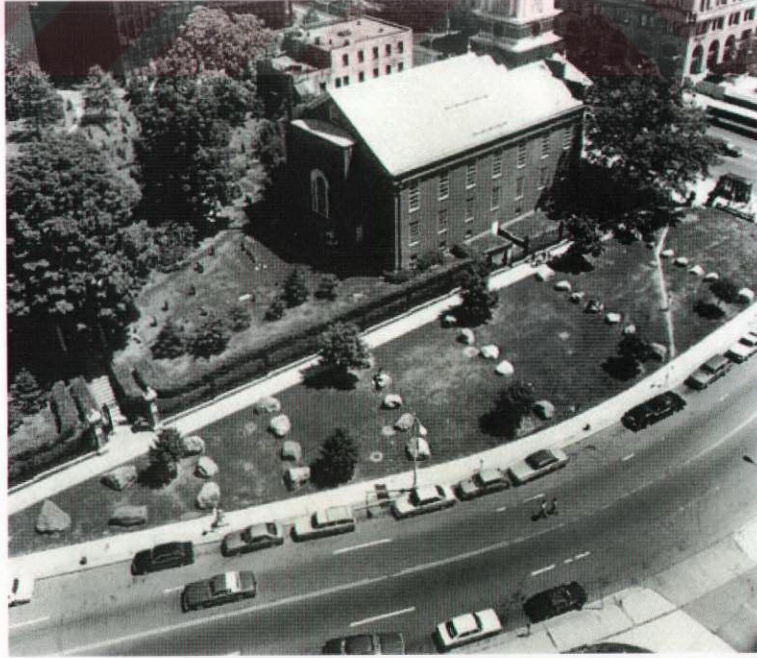
Isamu Noguchi'nin, Chase Manhattan Bank meydanına 1961-64 yılları arasında 'Sunken Garden' (Batık Bahçe) adı altında yaptığı düzenleme ise Titled Arc'ın hükmedici yapısından oldukça uzaktır. Noguchi 'Batık Bahçe'de tamamen doğal malzeme kullanmıştır. Sokak seviyesinde yukarıdan izlenebilen Sunken Garden binanın içindeki alt kattan da görülebilmektedir. Bahçe, meydana oluşturulmuş dairesel boşluğa yerleştirilmiştir. Binanın içinden izlenebilmesi için katın bütün duvarları camla

<sup>56</sup> John Powers, "Indicator Spaces", <http://www.johnpowers.us/indicatorspaces>

kaplanmıştır. Bahçenin zemini küçük açık renk taşlar ile kaplıdır. Yüzeydeki eğimler küçük tepelikler ve çukurlar oluşturur. Noguchi'nin Japonya'dan getirdiği çeşitli boyuttaki yedi adet siyah kaya dairesel biçimde dizilmiş taşların ortasına yerleştirilmiştir. Böylece ilgi kayalara odaklanır. Noguchi'nin Japon Zen bahçelerinden esinlenerek oluşturduğu 'Batık Bahçe'de yazları kullanılan su elemanı ile zemin zenginlik kazanır. Bazı kayalar suyun altında kalırken bazıları yüksekliklerinden dolayı kurudur. Doğal ve kentsel çevrenin iç içe geçtiği yapıt Batı geleneği ile Doğu geleneğini buluşturur.

Carl Andre'nin, minimalist akımın öncülerinden biri olarak, yaptığı heykeller genellikle galeri mekanının içerisinde yer alır. 1977 tarihli 'Stone Field Sculpture' (Taş Alanı Heykeli) adlı açık alan çalışması Connecticut kenti Hartford bölgesinde yer alır.

Heykel, bölgeden bulunmuş kayaların üçgen biçimli alanda sekiz sıra oluşturmasıyla kurulur. Yerin üçgenimsi yapısına uygun olarak ilk sıra en büyük bir kayadan başlar, kayalar küçülerek sekizinci sıradaki en küçük sekiz kaya ile sonlanır. Kayaların dizilimi ile yerleştirme alanının bitişiğindeki Hartford'un eski mezar taşları arasında görsel bir bağlantı vardır.



Resim 16: Carl Andre, Taş Alanı Heykeli, 1977, Connecticut, 36 kaya, yerleştirme



Bauhaus üyesi olan Herbert Bayer'in 1979-1982 tarihli heykel parkı tamamen işlevsel amaç doğrultusunda oluşmuştur. King County Sanat Konseyi ve Kent Parkları Bölümü tarafından oluşan komisyonun yönettiği proje, sel sularının tehdidi altındaki Seattle banliyosu için çözüm olarak tasarlanmıştır. Bayer'in tasarımı, erezyona karşı yüksek setlerden ve Mill Creek Kanyonu'na doğru suları yönlendiren beş geometrik doğa formundan oluşur. Bu doğal formlar yuvarlak, dikdörtgen, dere üzerindeki köprüyü destekleyen koni, daire tepelerinden ve göletten oluşur. Alan kurak dönemlerde park olarak kullanılmaktadır.



Resim 17: Herbert Bayer, Mill Creek Kanyonu, 1979-1982, Washington, düzenleme

Isamu Naguchi çocuk parkı, çeşme, bahçe, park gibi kentsel mekanlarda bulunduğu çeşitli müdahalelerin hepsini kapsayan büyük ölçekli kentsel projeler de gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu uygulamaları 'sculpture of spaces' (mekanların heykeli) olarak tanımlamaktadır. Bunun en büyük örneği olan Miami, Florida'da 1979'da başlayan ve hala uygulaması devam eden Bayfront Park projesi yaklaşık 12 hektarlık bir alanı kaplamaktadır. Parkta iki amfityatro, büyük bir çeşme ve ışık kulesi bulunur. Park alanında ayrıca Slide Mantra, Challenger Monument ve Light Tower adlarında üç heykeli de bulunmaktadır.



Resim 18: Isamu Noguchi, Bayfront Park Projesi, 1979-..., Florida

Robert Irwin'in 'Nine Spaces/Nine Trees' (Dokuz Mekan/Dokuz Ağaç)'i (1983) kent mekanında yer alan kamusal sanat çalışmaları içinde tanımlanan ilk yapıtlardan biridir. İlk kurulduğu Seattle Public Safety Binası'ndan Washington Üniversitesi kampüsüne taşınmış ve kullanılan ağaçlar buraya tekrar dikilmiştir. Irwin'in ilk dönem peyzaj düzenlemesi olan bu yapıt Seattle kent merkezinde yer almaktadır. 16x16 metrekarelik bir alan içerisinde dokuz yüksek saksı içine yerleştirilen erik ağaçları mavi tel örgü ile çevrilerek dokuz ayrı bölüm oluşturulmuştur. Uzun ofis binaları ile çevrili meydana yerleştirilen yapıt, kente hapsedilen doğanın ironisi gibidir.



Resim 19: Robert Irwin, Dokuz Mekan/Dokuz Ağaç, 1983, Washington, 16x16 m.,  
tel örgü- ağaç-saksı

Dan Graham, New York Belediye alanında gerçekleştirdiği projede çatının bir bölümüne iki yönlü olarak hem geçirgen hem yansıtıcı geniş ayna camlarından bir pavyon oluşturmuştur. Pavyonda Dan Graham'ın seçtiği 'Mimari Video', 'Peri Masalı ve Yazın', 'Performansın Antolojisi', 'Çizgi Film ve Animasyon' vb. temalı video gösterimleri düzenlenmektedir. New York şehrinde alternatif model olarak en iyi bilinen mimari örnek Ford Fonu'nun tüm bitkileri biriktirilmiş yağmur suyuyla sulanan, tüm ofislerden bir geçiş sağlanan ve ortak alan olarak da kullanılan atrium bahçesidir. Dan Graham da bu şekilde yapıya geleneksel fonksiyonlar dışında yeni bir etkinlik kazandırmaya yönelmiştir. Graham için 'Rooftop Urban Park' (Çatı Kentsel Parkı) öncelikle heykelsi bir obje ve yarı mimari bir antitedir. Graham'ın küçük boyutlu bir şehir parkı olarak kurguladığı yapıda yansıtıcı camlar arasında izleyici kendi imajını ve diğer kişileri bedenlerinin bilincine vararak kavrar. Psikolojik ve sosyolojik olarak kendi kendini yansıtmak üzere kurulmuş olan aynalı pavyonda estetik ve kullanım fonksiyonları manzara çatıya getirilerek aynı zamanda çatı manzaraya uzatılarak gerçekleştirilmiştir.



Resim 20: Dan Graham, Çatı Kentsel Park Projesi, 1981-1991, New York, cam-metal- video

Nancy Holt 1973-1976 yılları arasında Utah'da gerçekleştirdiği Sun Tunnels çevresel yapıtı ile anılır. Holt'un çölün içine yerleştirdiği büyük boyutlu dört beton boru güneşin yılda iki kez olan gündönümüne göre yerleştirilmiştir. Beton borularda bulunan delikler gün boyu güneşin ışınlarını tünellerin içine farklı açılarla taşır. Büyük çöl içinde küçük bir sanatçı müdahalesiyle antik çağlardaki varlık ve evren ilişkisine benzer bir ilişki kurulur.



Resim 21: Nancy Holt, Dark Star Park Projesi, 1979-1984, Washington, 2700 metrekare, beton-çelik-su-ağaç

Ancak Utah Çölü'ndeki sükunet içindeki ruhtan ve kozmik açıdan uzak Dark Star Park projesi (1979-1984), Washington, D.C. ve Rosslyn, Virginia kentleri arasındaki yoğun trafiğin aktığı alanın ortasındaki küçük bir bölgeye uygulanmıştır. Uygulama park alanını, ofis binası meydanını, üç yol güzergahından oluşan kavşak adasını kapsamaktadır. Bu uygulama alanı kentsel yenileme projesi dahilinde yapılmıştır. Sanatçı proje sırasında kent planlamacıları ile çalışmış ve astrofizikçilerden yardım almıştır. Holt ayrıca bölgenin tarihi üzerine yaptığı araştırma sonucunda 1 Ağustos 1860 tarihinde William Henry Ross'un bölgeyi kurduğunu öğrenmiştir. Beş küresel top, dört metal direk, büyük ve küçük bir tünel, merdiven, iki göletten oluşan uygulamada otomobil ve yaya trafiği göz önüne alınarak patika yollar, tüneller, basamaklar tamamen işlevsel olarak düzenlenmiştir. Ağustos ayının birinci günü saat

9.32’de toplar ve direkler gölgeleriyle birlikte sıra oluştururlar. Güneşin dönemsel zamanı ile tarihi zamanın birleşimi yaşanır.



Resim 22: Jenny Holzer, “Beni Benim İsteddiğimden Korum”, 1985-1986, New York, reklam panosu-metin, yerleştirme

Halka açık alanlarda çalışarak sanatsal anlatıya yeni bir yöntem getiren Jenny Holzer ifade aracı olarak interneti, çıkartmaları, tişörtleri en çok da sokak ilanlarını kullanır. İşlerinde izleyiciye reklam mesajı, hükümet bildirisi gibi metinlerin bir maddi varlık, bir yer, zaman ve bir yazar olmadan gerçekleşemeyeceğini hatırlatır. Dilin içerik ve görsel olarak anahtar rol oynadığı halka dönük kamusal sanat çalışmalarında sanatın zamana, mekana, kim için yapıldığına ve niyete bağlı olarak yeni bir nosyon kazanmasında öncü rol oynamıştır. ‘Survival Series’de oldukça militan bir söylemle “BENİ BENİM İSTEĞİMDEN KORU”, “HERGÜN AYNI YERE YİYECEK BIRAKIN, YEMEYE GELEN İNSANLARI ÖRGÜTLEYİN” gibi mesajlar verirken bizden alış-veriş yapmamızı değil, içinde yaşadığımız dünyada ne hissettiğimizi sorgulamamızı ister.

Mary Miss 1984-1987 yılları arasında tamamladığı ‘South Cove Projesi’ni New York Manhattan bölgesinin en uç kesiminde gerçekleştirmiştir. 1979’da başlayan Battery Park Şehir Master Planı dahilinde yapılmıştır. Sokakların ızgara biçimli planı ile

bağlantılı meydanlar, parklar, alanlar yaratmak için mimarlar, planlamacılar ve sanatçılar bir araya gelerek geleneksel kent anlayışını öne çıkarmayı amaçlamışlardır. Miss, Dünya Ticaret Merkezi kulelerinin inşası için yapılan kazıda çıkartılan toprağın yığıldığı alanda, mimar Stanton Eckstut ve peyzaj mimarı Susan Child ile ortak çalışma yürütmüştür. Bu alan üzerinde toprak ve su arasında ahşap iskele ile bağlantı kurulmuştur. Doğal ve yapay yapı malzemelerle çevrenin doğal bitkisel dokusu ve su birlikte kullanılmıştır.



Resim 23: Mary Miss, South Cove Projesi, 1984-1987, New York, ahşap-metal-toprak-su

Heykelin kentin açık alanında bakılan obje olmaktan uzaklaşarak yaşanılan mekana dönüşmesi, dekoratif ya da anıtsallık işlevinden farklı işlevlerle kendini ifade edebilmesi sonucunu doğurmuştur. Heykelin dikeylikten ‘genişleyen’ yataylığa geçişi olarak da tanımlanabilecek bu durum mekanın fiziksel bellek aracılığıyla deneyimlenmesine dayanır.

#### 4- GÜNÜMÜZ KENTİNDE BELLEK VE SANAT YAPITI İLİŞKİSİ

Sanat yapıtında mekansal belleğin kullanımını, daha önce bellek üzerine ayrılan bölümde de gösterilmeye çalışıldığı gibi genel dünya görüşünden ayrı olarak düşünmek yanlış olur. Özellikle resmi tarihin eleştirisi ile geçmişin yeniden irdelenmesinde bellek üzerine artan araştırmalara farklı disiplinlerden getirilen bakış açıları vardır. Kentsel mekanı bellek üzerinden kullanan sanat yapıtı da bu sürece dahildir. Bu nedenle bu bölümde, heykelin nesne olma özelliğini yıkan 1960 sonrası Postmodern hareketler içerisinde ortaya çıkan çok farklı sanatsal eylemlerin öncelikle mekanı bu bağlamda okumadaki dili geliştirmelerine örnekler verilecektir. Seçili örnekler, geçici sergileme mantığıyla mekana katılan sanatsal düşünüş tarzları altında bir kısımda toplanacaktır. İkinci kısım ise anıt mantığının dayandığı resmi ideolojik bağlantıyı yıkan “anti- anıt” tanımlaması altında verilecek kalıcı ve geçici sanat yapıtların örneklerini içermektedir.

Yirminci yüzyılın bitiminde kent mekanındaki geniş özgürlük alanı içinde oluşan kamusal sanatta artık ‘yer’in içerik üzerindeki etkisi söz konusudur. Richard Serra’nın ‘Titled Arc’ı kamusal sanat bağlamında en kötü örnek olarak gösterilmeye başlanmıştır. Kamusal sanatın bu yeni tarzı, mekanı kullanmak için mekanın özelliklerini tanımlamak ve dile getirmek gerekliliği üzerinden hareket eder. Bu nedenle pek çok eleştirmen tarafından ‘Titled Arc’ için daha önce kullanılmış olan ‘site specific’ teriminin yapıt mekanın çeşitliliğine ve değişkenliğine cevap üretmediği için yanlış olduğu görüşü yaygınlaşmıştır .

Kamusal mekan artık ‘erkek egemen- batılı- modern’ bakışın reddedilerek çoğul kullanımın görsel, sosyal ve politik olgularına sahip anlayışla incelenir. Bu yeni bakış açısı izleyiciyi genel kamu tanımının dışına çıkararak sanatsal eylemin en önemli unsuruna dönüştürür. Teori temelli sanat tarihi ve nesne temelli müze pratiğinden uzak kamusal sanat, kolektif bellek ile kişisel belleğin bütünleştirmesindeki başarısıyla eleştirel bir tutuma sahiptir. Kamusal sanat izleyiciler için paylaşımcı, düşündürücü, umut verici mekanlar yaratır.

#### 4.1- MEKANSAL BELLEĞİN GEÇİCİ SANAT YAPITINDA KULLANILMASI

Özellikle 1980 sonrası bellek ve sanat yapıtı arasında kurulan ilişki doğrultusunda ‘geçici sergileme’ anlayışında özellikle Kıta Avrupa’sı ve Kuzey Amerika merkeziliğinde pek çok örnek ortaya çıkmıştır. Venedik Biennale’nde ülkelere ayrılan pavyonların birer bellek taşıyıcısı sembolü olarak kullanıldığı yapıtlar da bu düşünüş biçiminin sonucudur. Hans Haacke’nin 1993 Venedik Biennale’nde ‘Germania’ (Almanya) başlıklı düzenlemesi verilebilecek en etkili örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Pavyon mimarisinin hükmedici ağır yapısının içinde yaratılan yıkım, Almanya’nın geçmişinin acı ve hüznü sürecini günümüze tekrar taşır. Zemindeki büyük tahribat yeniden onarılması kolay olmayan kayıpları hatırlatır.



Resim 24: Hans Haacke, Almanya, 1993, Venedik Biennale, yerleştirme

Aynı zamanda Almanya’da da düzenlenen sergilerle, ‘yükü’ geçmiş ile hesaplaşma yoluna gidilmiştir. 1990 tarihinde, Berlin Duvarı’nın yıkılmasından bir yıl



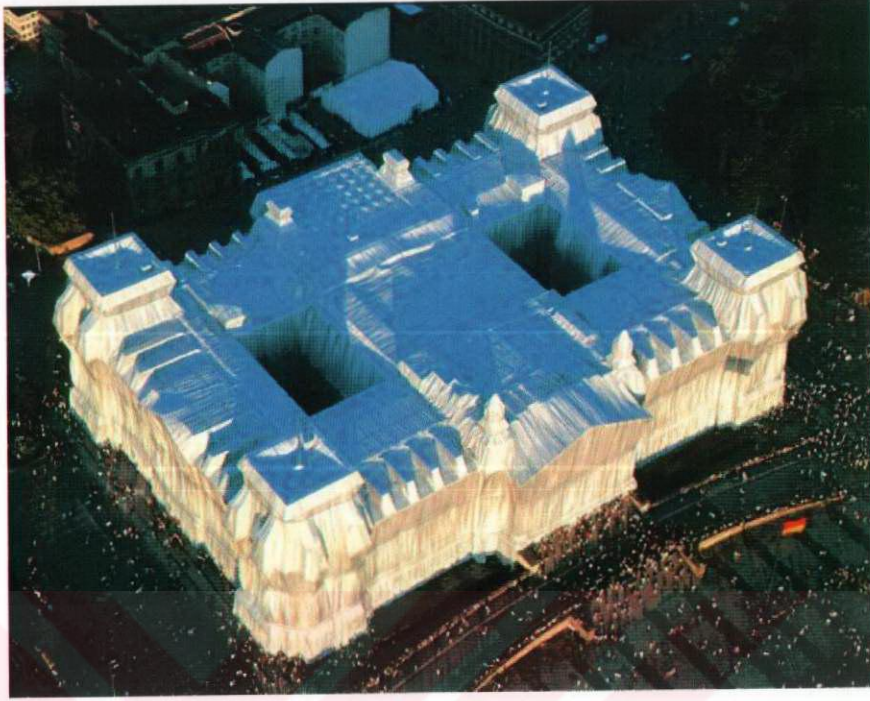
sonra, ‘Die Endlichkeit der Freiheit’ (Özgürlüğün Sonluluğu) başlığı altında Rebecca Horn, Jannis Kounellis, Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko, Ilya Kabakov, şehrin doğu ve batı kesimlerinde geçici ‘site-specific’ yapıtlarını uygulamışlardır.

Christian Boltanski, sergi için ‘The Missing House’ (Kayıp Ev) adı ile savaş sırasında yıkılan ve yeniden onarılmayan bir evin boşluğunu seçer. Bitişik yan bina duvarlarına burada yaşamış olan insanların isimlerinin olduğu plaketleri asar. Harabenin işlevsiz ancak etkili bir yeniden inşası söz konusudur.



Resim 25: Christian Boltanski, Kayıp Ev, 1990, Berlin, yerleştirme

Almanya'nın demokrasi sembolü olan Reichstag'ın, Christo ve Jeanne-Claude projesi ile uzun bir sürecin sonucunda, 1995 yılında kaplanması ise geçici sergilerin içinde en etkili olmuştur. Sanatçılar, daha önceki projelerindeki uyguladıkları ‘kaplama’ fikrini bu yapıya taşıdıklarında ortaya çıkan estetik değer çok ötesinde bir bağlam oluşturmuşlardır. Kaplanan, görünmez olan, yok olan ne ağaçtır ne de ada...



Resim 26: Christo ve Jeanne-Claude, Sarmalanmış Reichstag, 1971-1995, Berlin, tekstil- aliminyum-proplin halat-demir

Sanatçıların mekansal belleği yapıtlarının çıkış noktası olarak alan üretimleri aşağıdaki üç proje kapsamında örneklendirilmiştir. Farklı kentlerde uygulanmış örnekler yerine bu üç kent üzerinden ortaya çıkan yapıtların sunumu, mekanı okumadaki yaklaşımların çeşitliliği bağlamında daha aydınlatıcı görülmektedir.

#### 4.1.1- “Münster Heykel Projesi”, Münster, Almanya

1960 sonrası Amerika’da galeri mekanını sorgulayan Minimalist akım ve kapalı mekanı tamamen reddeden Land Art ile başlayan sanatsal gelişime karşı kıta Avrupa’sı sokağı kendine dahil eden kent merkezli oluşumlar ortaya çıkarmıştır. Almanya merkezli Fluxus ve İtalya’da oluşan Arte Povera hareketi bu süreçte en belirgin olanlarıdır.

Bu anlayışın devamı olarak 1977’de ilki düzenlenen Münster Heykel Projesi kentsel bağlam içerisinde yer alan heykel için aracılık etmiştir. Westfalisches

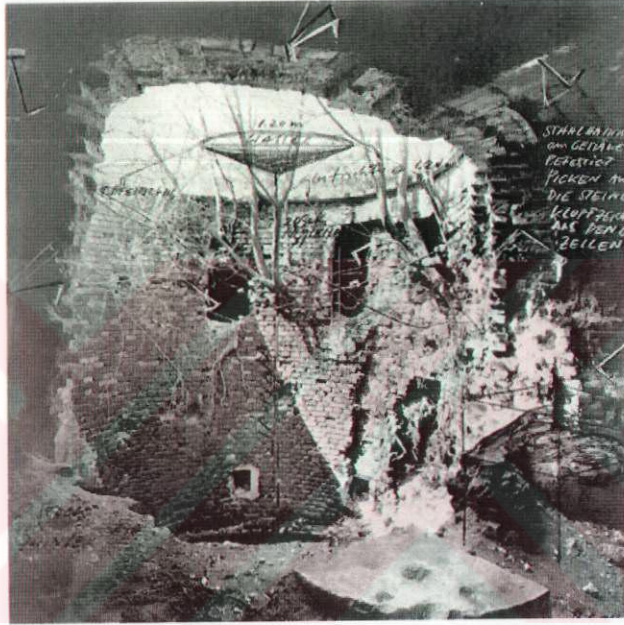
Landesmuseum heykel sergisiyle paralel olarak yürütülen proje kapsamında davet edilen sanatçılardan seçtikleri mekana fikirleri yönünde uygulamalarda bulunmaları istenmiştir. Münster Heykel Projesi'nin ilki olan bu etkinliğe Carl Andre, Joseph Beuys, Richard Long, Michael Asher, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Donald Judd, Richard Serra gibi uluslararası arenada tanınmış sanatçılar davet edilmiştir. Bu ilk heykel projesinde müzenin kent mekanına yayılması olarak bakılabilir.

1987 tarihinde yapılan ikinci sergi 54 sanatçının davet edilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Sergi kentin tarihi mekanlarını sanatsal araştırmalar ile tanımlamaya yönelmiştir. Lothar Baumgarten, Lamderti Kilisesi'nin yüksek kulesinde asılı üç kafese dikkati çekmek istemiştir. Bu kafesler, 1535 tarihinde Katolik lider tarafından, Protestan isyankarların kadvralarının teşhir edildiği kafeslerdir. 1945 sonrası yıkılan kulenin yeniden inşası sonrasında kafesler de yeniden dökülerek kuleye tekrar asılmışlardır. Baumgarten, kafeslerin içine astığı sallanan ampüllerle sessizce gaddarlığın belleğine işaret gönderir.



Resim 27: Lothar Baumgarten, Drei Irrlichter, 1987, Münster, üç kafes-ampül

Alman sanatçı Rebecca Horn 16. yüzyıla ait yıkıntı halindeki kuleyi ‘Concert in Reverse’ (Geriye Doğru Konser) adlı yerleştirmesine mekan olarak seçmiştir. Sanatçı, 18. ve 19. yüzyıllarda hapishane olarak kullanılan kulenin iç tavanına yanıp sönen kırmızı ışıklar yerleştirir. Duvarlara vurulan çekiç darbelerinin alçak, mekanik sesi ile yerleştirmesinin etkisini attırır. Mahkumların acısına yapılan bu gönderme yapının restorasyonundan sonra satın alınarak kalıcı olarak sergilenmeye başlanmıştır.



Resim 28: Rebecca Horn, Geriye Doğru Konser, 1987, Münster, karışık malzeme-  
yerleştirme

Kasper König küratörlüğünde 1997 tarihli sergi döneminde davet edilen 80 sanatçı mekansal belleğini kullanımını daha şiddetli biçimde ele alır. König sergi için hazırlanabilecek herhangi bir temanın sanatçıları manipüle edebileceğini düşünerek ‘tema’ yaklaşımından uzak durur.

Nam June Paik, Amerika’dan getirilen eski, gümüş renkle boyalı 32 otomobili kentin Barok döneme ait mekanına yerleştirir. Otomobillerin içine yerleştirilen hoparlörlerden duyulan Mozart’ın ‘Requiem’inin melodisi eşliğinde 20’ler, 30’lar, 40’lar, 50’ler döneminin kültürel tasarımlarını sergileyerek Barok ve çağdaş arasındaki ilişkiyi Münster kenti bağlamında ortaya koyar.



Resim 29: Nam June Paik, 20. yüzyıl için 32 araba: sessizce çalan Mozart'ın Requiem'i, 1997, Münster, 32 araba-boya, yerleştirme

Michael Asher on yılda bir düzenlenen Münster Heykel Projesi'nin üçüne de aynı yapıtı ile katılır. Kentin farklı bölgelerine belirli sürelerle taşıdığı karavanı, ilk yerleştirdiği mekanlara tekrar koyar. Fotoğraflanarak belgelenen karavan ile Asher, 1977'den günümüze kentin yaşadığı değişime tanıklık etmek ister.



Resim 30: Michael Asher, Münster Yerleştirmesi (Karavan), 1977-1987-1997, Münster, karavan

Daniel Buren, Fransa'nın yaşayan en ünlü ve etkili sanatçılarındandır. Buren'in bütün işleri bulunduğu mekana mekana özgü, o yere özeldir. Müdahaleleri yerin kendine özgü mimarisinin parçası olduğu kadar yerinde ve ortama renk katıcıdır da. Bu çalışmalar nasıl görüldüğümüz, sosyal karakteristikleri ve mekanın fiziksel özelliklerini nasıl algıladığımız ve açığa vurduğumuzu sorgular. 60'ların ortalarından beri şeritlerle kurgulanmış işleriyle tanınan sanatçı, 70'lerden beri aralarında kağıt, pleksiglas, alüminyum, vinil ve camın da bulunduğu farklı malzemelerle ve de ışık, renk ve yansımanın imkanlarını araştırarak eserler üretmektedir.

Daniel Buren'in Münster projesi, şehrin geçmişindeki festivaller esnasında edindiği görünüme dayanmaktadır; geçmişte festival vesilesiyle şehir merkezi çelenkler ve ışıklarla donatılıyordu. Süslemeler evlerin kolonlarına sabitlenmiş sayısız kancaya asılıyordu. Buren gördüğü bir fotoğrafta yer alan son festival görüntüsünün izinden giderek festival dekorasyonu organize etmiştir; sergi sırasında Prinzpalmarkt üzerinde gerili dalgalanan 8,7 cm'lik kırmızı şeritli beyaz bayrak zincirleriyle kenti süslemiştir.



Resim 31: Daniel Buren, Travail in situ, 1997, Münster, alan uzunluk: 3 km.,  
kumaş-ip, yerleştirme

Ayşe Erkmen Münster proje sunumlarında 2.Dünya Savaşı'nda hasar görmüş olan St. Paulus Katedrali'nin batı cephesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Burada eskiden katedralin ana giriş kapısı bulunmaktadır.

Sanatçı ilk olarak katedralin gül penceresinin formu ile ilgili bir proje üretmiştir. Pencerenin merkezine akrep ve yelkovanı birbirine eşit boyda olmak üzere devasa bir saat yerleştirilmesini tasarlamıştır. Öyle ki, saat okunabilecek ancak asla kesin olarak zamandan emin olunamayacaktır. Saatin onu on mu geçiyor yoksa ikiye on mu var olduğu izleyene bağlı olacaktır. Saatin kollarının dönüşünde aldığı konumlardan da çeşitli haç şekilleri ortaya çıkacağı hesaplanmıştır.

Erkmen'in projesi başpapaz ve yetkili kurul tarafından katedralin uhrevi değeri ve pencerenin taşıdığı anlam gibi sebeplerle geri çevrilmiştir. Bu sırada sanatçı yine batı cephesi ve 50'lerdeki yeniden inşasından sonraki mimari durumu üzerine iki farklı proje taslağı üzerinde çalışmıştır. Sanatçı katedralin batı tarafına daha önceleri çevrede bulunan tipte 18 sokak lambasını 1,5'ar metre aralıkla üç sıra halinde yerleştirmek istemiştir. Lambaların arasında kalan yürüyüş yolu savaştan aldığı hasar öncesinde katedralin ana kapısının taşıdığı sosyal ve çevresel anlamın bir çeşit mimari ve tarihsel yeniden inşası söz konusudur. Eklenen sokak lambalarının akşam olunca yanmasıyla katedral üzerinde güçlü bir ışık yoğunlaşması kurgulanmıştır.

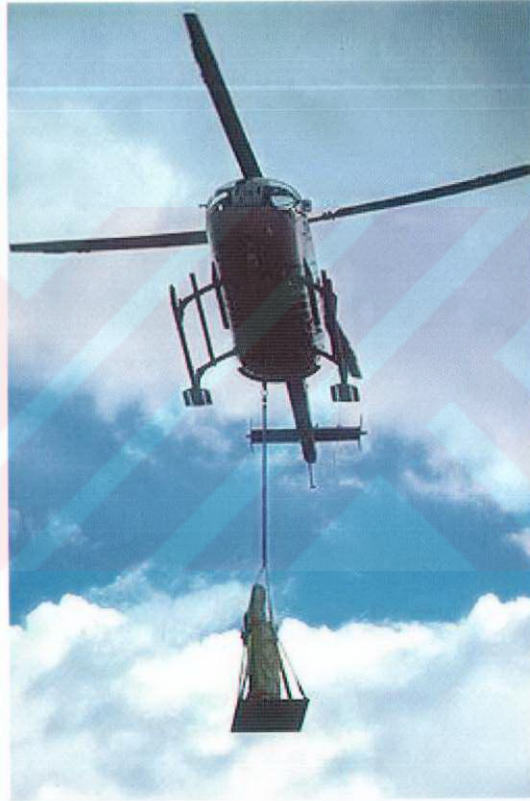
Bu proje de 1996'daki katedral toplantısında gerekçesiz olarak reddedilmiştir.

3. proje teklifi yine gül pencereyle ilgilidir; Pencere açıklıklarına belirlenmiş bir zaman aralığıyla yerleri değiştirilecek iki kırmızı plastik kapak yerleştirilecek, 12 büyük ve 4 küçük pencere tarih ve şehir için önemli olayların yıldönümü gibi önceden belirlenmiş zamanlarda saat yönünde birer birim ilerletilecektir. Bu da 12 farklı olay anlamına gelmektedir. Dış çemberdeki kapak 12 pencerede bir tur döndüğünde içteki kapak üç tur tamamlamış olacaktır. Böylece kendine özgü bir ajanda sistemi kurulacaktır.

Üçüncü proje de reddedilir...

Katedralle ilgili projeleri reddedilen Erkmen, tepki olarak son projesi olan 'Sculptures on the Air'(Havadaki Heykeller)i oluşturmuştur. Katedrali şehrin merkezi olarak kabul eden ve işinde kullanmak isteyen sanatçı, eylemini havaya taşıyarak izin

problemini ekarte etmiştir. Projeye göre özel izinle müzenin deposundan alınan bir heykel helikoptere asılı olarak şehrin üzerinde tur attırıldıktan sonra müzenin çatısına katedrale yüzü dönük şekilde indirililecektir. Belirli bir zaman sonra helikopter yeni bir heykelle aynı işlemi tekrarlayacak, sonuçta yeni heykel bir öncekinin yerini alarak çatıya bırakılacaktır. Ayşe Erkmen bu işte ünlü yönetmen Federico Fellini'nin "La Dolce Vita" filminde helikoptere bağlı bir İsa heykelinin Roma üzerinde uçtuğu sahneden esinlenmiştir.



Resim 32: Ayşe Erkmen, 1997, Havadaki Heykeller,1997, Münster, heykel-helikopter-performans

Hans Haacke, 1909'da savaşlar ve zaferler anısına heykeltıraş Bernhard Frydag tarafından yapılan anıtın hemen yanına 'Standort Merry-go round' projesini uygulamıştır. Anıta karşılık olarak Haacke eski model bir atlıkarınca kurmuştur. Atlıkarınca abidenin tam önüne yerleştirilmiştir ve kendine özgü müziği eşliğinde dönmektedir. Bu karnaval müziğine dikkatlice kulak verildiğinde çalanın Alman milli



marşının malodisi olduğu anlaşılır. Atlıkarınca kullanılmak üzere planlanmamıştır; kalaslardan oluşan ve girişi engelleyen yüksek silindirik bir duvarla ve dikenli tellerle çevrilmiş olması en meraklı izleyici için bile cesaret kırıcıdır. Gelip geçerken atlıkarıncanın müziğinin etkisine kapılan ziyaretçilere kalan ise duvarın budak ve aralıkları arasından kısıtlı bir seyir imkanıdır sadece. Haacke'nin bu 'saygısızca' tavrının esin kaynağını halk arasında anıta takılmış olan isim oluşturmuştur: 'Mäsentempel' (Mäse = ass; tempel = temple). Tahtaların arasından gözetlerken bu garip yapının, Alman milli marşı eşliğinde bomboş dönüp duran bir çocuk atlıkarıncasının anıtla kurduğu ilişki, ulus-devletlerin ve abidelerin iflası olarak hissedilir.



Resim 33: Hans Haacke, Standort Merry-go round, 1997, Münster, Yerleştirme, karışık malzeme

#### 4.1.2- "Arte all'Arte, Art Architecture Landscape", Toscana, İtalya

Arte all'Arte Associazione Arte Continua organizasyonu ile gerçekleşen ve çeşitli kurumlarla bağlantılı olarak oluşturulan bir etkinliktir. Uluslararası tanınmış altı

sanatçının her yıl farklı bir küratör tarafından davet edilerek gerçekleştirildiği etkinlikte sanatçılar kentsel mekan belleğini kullanarak yapıtlar üretirler.

Atre all'Arte sanat, manzara ve kent arasında dengeyi oluşturmanın yeni yollarını araştırır. Bu bağlamda kent ve ülke, küresel ve bölgesel olan arasındaki ilişkiyi yeniden biçimlendirir. Farklı ülkelerden davet edilen sanatçılar, sanat merkezlerinin uzağındaki bu bölgede yapıtlarını seçtikleri mekanlarda uygularlar. Arte all'Arte küresel kentin hızlılığına karşı getirdiği yavaşlık fikrinden beslenir. Fikir, turizmin mekanı hızla tüketerek ekonomik bir değere dönüştürmesine karşı duruştur.

1996 tarihinde ilki düzenlenen Arte all'Arte projesi kapsamında dört İtalyan çağdaş sanatçı yapıtlarını sergilemişlerdir. 1997'de yedi olan sanatçı sayısı daha sonraki yıllarda altı olmuştur. İlk yıllarda Avrupalı, özellikle İtalyan, ve Amerikalı sanatçı profili 2000'li yıllardan itibaren daha da genişleyerek, farklı kıta ülkelerinden sanatçıların katılımı sağlanmıştır. 1996 projesinde, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Anselmo gibi İtalyalı çağdaş sanatının öncülerinden Arte Povera grubu sanatçıları yapıtlarını bu mekan üzerinden yeniden ele almışlardır.

Geçici sergi anlayışında düzenlenen projeden, Ilya Kabakov, Daniel Buren, Sol LeWitt, Marisa Merz, Jannis Kounellis, Tadashi Kawamata, Sarkis, Antony Gromley gibi sanatçıların yapıtları kalıcılaştırılmıştır.

Jan Hoet, Arte all'Arte'nin 1997 kuratörlüğünü üstlendiğinde Sol LeWitt ve Anish Kapoor gibi tanınan sanatçılarla birlikte Amerika kökenli Jessica Diamond, İtalyalı Amedeo Martegani, Marco Cingolani gibi genç sanatçılara da yer vermiştir. Jan Hoet sıradan bir turist anlayışı ile gezdiği ve popüler olanı tüketerek geçirdiği mekanın geçmişini, sanatçının düşünsel ve görsel katkısı ile zenginleştirerek bu tüketim anlayışına karşı durmak fikrini öne çıkarır.

Jessica Diamond, San Gimignano'da geçmişte varolan çok sayıdaki kulelerden birinin gölgesi üzerine yapıtlarını kurar. Yokolan ile ilişki kurmak ister. Ortaçağ kasabasının kapalı ve dar sokak yapısı içinde zemine oluşturduğu gölge izleyiciyi geçmişe yönlendirir.



Resim 34: Jessica Diamond, İsimli, 1997, Toskana, boya

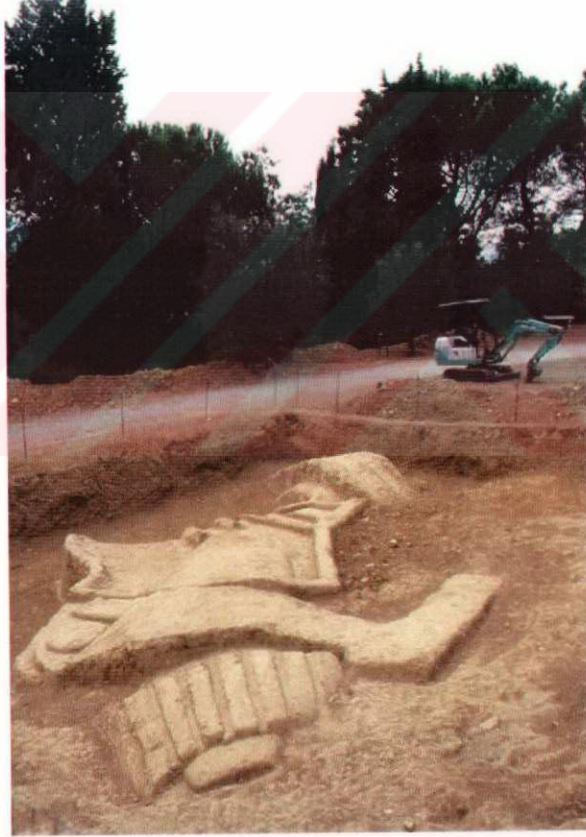
Kübalı sanatçı Tania Bruguera ise Poggibonsi bölgesinde yer alan bir kaleyi performansı için seçer. Tarihi işkence aletlerini cam ve bölgeye özgü malzeme olan sumermeri kullanarak heykellere dönüştürürken, izleyiciler mizansenin başoyuncusuna dönüşür. Güç ve baskı arasındaki ilişki için kalenin yapısal göstergesinden yararlanır.



Resim 35: Tania Bruguera, İsimli, 2000, Toskana, cam-sumermeri-performans

2000 yılındaki etkinlikte yer alan Martin Creed, San Gimignano'da bulunan Duomo ve Sant'Agostino kule çanlarının düetini sunar. Çanlar doğum, ölüm, evlilik ve tehlikenin habercisi ve sosyal yaşamın göstergesi olarak kentin kimliğinin taşıyıcısıdır.

Çin kökenli Parisli sanatçı Wang Du, popüler kültürün imgelerini ironik olarak kullanan ve tüketim kültürünün eleştirisini heykellerin devasallığıyla 'göze sokan' genç çağdaş sanatçılardan biridir. 2003 yılı Arte all'Arte projesinde, San Gimignano'nun turizmine göndermede bulunarak toprak zeminde ne olduğu anlaşılmayan yeni bir kalıntı oluşturur. Gerçek tarihten uzak hikayeci bir tavırla turistlere yeni bir gezinti mekanı yaratırken ironi ile geçmişin belleğini izleyene tekrar sunar.



Resim 36: Wang Du, İsimsiz, 2003, Toskana, toprak

#### 4.1.3- “Spoleto Festivali”, Charleston, Amerika Birleşik Devletleri

Spoleto Festivali, 1958’de İtalya’nın Spoleto bölgesinde başlayan bir sanatsal etkinliktir. Amerika Birleşik Devletleri’nde ise Charleston kentinde 1977’de Joseph P. Riley öncülüğünde başlatılmıştır. Kuzey Amerika’daki ilk yerleşim yerlerinden biri olan Charleston, Afrika kökenli Amerikalıların ilk yaşam alanı ve İç Savaş’ın başladığı yer olarak güçlü bir tarihe sahiptir.

Performans, müzik, tiyatro gibi sanat dallarında düzenlenen Spoleto Festivali kapsamında ilki 1991 yılında Mary Jane Jacop küratörlüğünde ‘Places with a Past: New Site Specific Art in Charleston’ (Geçmiş Olan Mekanlar: Charleston’da Yeni Oraya Özel Sanat) başlığı ile düzenlenen açık alan sergisi Charleston kentinin toplumsal geçmişine odaklanmıştır. Christian Boltanski, Antony Gormley, Ann Hamilton, Cindy Sherman, Ian Hamilton Finlay gibi uluslararası üne sahip sanatçıların katılımıyla kentin sosyal geçmişinin referansı ile geçici ‘site-specific’ düzenlemeler gerçekleştirilmiştir.

1991 tarihli Spoleto Festival’inde düzenlenen sergide Boltanski’nin yerleştirilmesi geçmişini yeniden yaratma ve tasarımlama fikri üzerine odaklanır.



Resim 37: Christian Boltanski, Gölgeler, 1991, Charleston, karışık malzeme-yerleştirme

Boltanski tarafından tasarlanan ve uygulanan ‘Shadows’ (Gölgeler) Peter Bocquet House, 93 Broad Street, Charleston adresine yerleştirilir. Gölgeler

Boltanski'nin Charleston şehrinin kolektif belleğine ilişkin izlenimlerini yansıtır; yaşanan günü bir rüya olarak tanımlar. Sanatçı için, Charleston 'geçmiş asla yaşanamaz' fikrinin bir sunumu gibi gerçek olmayan bir kasaba, müze kasabadır. Sanatçı Rüzgar Gibi Geçti filmine ait fotoğraflardaki karakterleri, imgeleri Fransız-Amerikan dönemine ait evin içine yerleştirir. Gölgesi ve hayal meyal imajlar ancak yarı açık kapıların arkasından izlenebilir. Sanatçı bu yerleştirmede, duvardaki bir çatlaktan görülmesi mümkün olan eski kitapları da zamanın geçiciliğini vurgulamak için kullanmıştır. Evin bir bölümünde yer alan bu nesnelere mum ile aydınlatılmıştır. Boltanski için mum gerçek nesne değil, bir başka imaj yansıtıcısı olarak gerçekliğin hayalidir. Boltanski çoğu yapıtında geçmiş ve gelecek arasındaki alacakaranlık içine yerleşen bellek mekanını vurgulamak için ışığın ve gölgenin gücünü kullanır.



Resim 38: Christian Boltanski, Charlestonlu Bir Genç Kadına Ait Eşyaların Envanteri, 1991, Charleston, karışık malzeme

Boltanski'nin Charleston'daki uygulamasının ikinci bölümü 'Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charleston' (Charlestonlu Bir Genç Kadına Ait Eşyaların Envanteri) the Gibbes Sanat Müzesi, 135 Meeting Sokağına yerleştirilmiştir. Bu iş ise Boltanski sanatındaki diğer bir tema üzerinden hareket eder. Sanatçı Charleston Koleji öğrencilerine ait eşyaları alır, vitrine ve kaidelerin üzerine yerleştirerek Gibbes Müzesi'nde sergiler. Bu işteki hatıraların büyüleyici bir şekilde

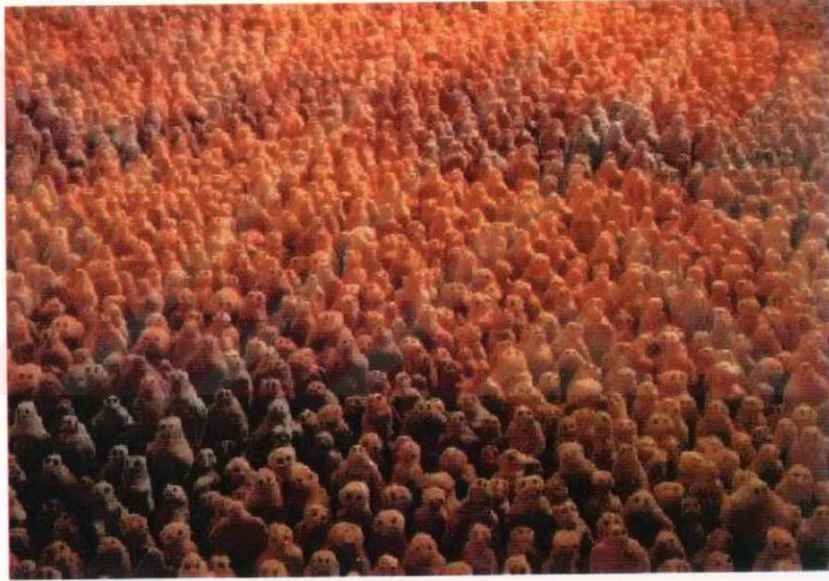
sunumu, kayıp eşyaların etkileyiciliği, ölüye ait olanı belgeleme Boltanski'nin diğer sergilerindeki atmosferle benzerlik taşır. Fakat bu düzenlemede kullanılan nesnelerin yaşayan öğrencilere ait olması diğerleri ile zıtlık oluşturur. Charleston'daki 'Places with a Past' sergisinin küratörü olan Mary Jane Jacop'a göre Boltanski'nin bu dökümantasyonu sıradan güne anlam kazandırır. Boltanski'nin yerleştirmeleri objelerin belleğe nasıl dönüştürülebileceğini ve geçen zamanla nasıl değer kazanabileceğini bize anlatır.



Resim 39: Antony Gromley, Ev Sahibi, 1991, Charleston, çamur-deniz suyu-yerleştirme

Antony Gromley, 1802'de inşa edilen ve 1939'da kapatılan eski fakat dayanıklı hapisane yapısını yerleştirme mekanı olarak seçer. Mekanın yedi odasına yayılan yerleştirmede bütün kapılar ve pencereler açık bırakılarak rüzgar ve ışık gibi doğa elemanları özgürlüğün temsilcisi olarak mekana dahil edilir. Sanatçı, zemin katta bulunan bir odaya, 20.000 adet el boyutundaki pişmiş toprak figür ordusunu kapıya dönük olarak yerleştirmiştir. Diğer odada büyük üç demir küre bulunur. Zemindeki üçüncü oda ise limandan alınan çamurlaşmış toprak ve denizden alınan su ile kaplıdır. Sanatçı bu odaya 'Host' (Ev Sahibi) adını vermiştir. Tuzlu su ile dönüşüme uğrayan siyah renkli toprağın turuncu renk alması ve biyolojik sürecin gözlemlenmesi ile yerleştirme yaşayan bir yapıya dönüşmüştür. Gromley, bu etkiyi mekanının sanatsal

müdehale ile ham maddeyi düşünsel nesneye dönüştürmesi olarak yorumlar. Yerleştirme, görselliğin yanında kokusal ve duyuşsal etkileri ile izleyiciyi farklı bir boyuta taşır. Bu oda karşısında ise sanatçının kendi bedeninden aldığı kalıp ile fiberglas ve kurşun beş heykeli bulunur. Tavanda gömülü duran figürler havada yürüyor gibidirler. İki küçük odada istiridye kabukları, alçı ve mika malzemelerinin kullanıldığı büyük boyutlu spermalar bulunur. Her birinin içine yerleştirilmiş erkek figürünün ağız ve penislerinin tüplerle birleştirildiği görülür. Aynı duvara dönük yüzleri mahkumların farklı hücrelerden kurmaya çalıştığı iletişimi çağırıştır. Bir göbek bağı gibi duran bakır halat ise bir odada durmaktadır. Yerleştirmenin çoğul yapısı, izleyeni çamur ve sudan gökyüzüne taşıyarak sonlanırken geçmişini oldukça şiddetli bir duygusallıkla geri getirir.



Resim 40: Antony Gromley, 1991, Charleston, pişmiş toprak-detay

Jacop, Tumela Mosaka ile birlikte 2001'de düzenlediği 'Evoking History' (Tarihi Çağırarak) başlıklı Charleston projesini 'topluluk-temelli sanat' fikri üzerine kurar. 1992'de Chicago kentinde 'Culture in Action' (Eylem içinde Kültür) ve 1996 tarihinde Atlanta'da düzenlenen 'Conversation at The Castle' (Kalede Konuşma) projelerinde olduğu gibi Jacop, sanatı bireysel sanatçı bakışı ve geleneksel estetik anlayışı yerine topluluk katılımlı projelere dönüştürmeye çalışır.



2001'de 'Evoking History: Listening Across Culture and Communities' (Tarihi Çağırarak: Kültür ve Topluluklar Ötesini Dinlemek) başlığı altında üç sanatçı öncülüğünde yerel toplulukla bağlantılı projeler gerçekleştirilir. Tiyatro yönetmeni olan Ping Chong ve oyun yazarı Talvin Wilks'in 'Gizli Öyküler'i ırkçılık problemi yaşamış beş yerel kadın üzerine kurulur. Sanatçı Lonnie Graham ise 'Miras Bahçesi' projesini bölge okulunda gerçekleştirir. Charleston'un kölelik tarihine göndermede bulunan projesinde, bazı öğrencilerden yerli Afrika bitkilerini oluşturulan bahçeye ekmeleri istenir.

2002 'Evoking History: Memory of Water and Memory of Land' (Tarihi Çağırarak: Suyun Belleği ve toprağın Belleği) projesinde Jacop uluslar arası bilinen beş sanatçıyı, kentin sömürgecilik ve denizcilik geçmişi üzerinden 'site-specific' yerleştirmeler yapmak için davet eder.

Jacob, "*...ırk, cinsiyet, etnisitenin arasında ilişki ve başlangıç fikirleri oluşturmak ve bu çatışmalı tarihleri buluşturma yolu olarak kültürlerin ve toplulukları dinlemek*"<sup>57</sup> olarak çalışmalarını özetlemektedir.



Resim 41: J. Morgan Puett, Küçük Ev Sanayi, 2002, Charleston, karışık malzeme- yerleştirme-performans

J. Morgan Puett sanatçı ve tasarımcı olarak 2002 Evoking History projesine davet edilen sanatçılardan biridir. Düşük gelirli, Afrika- Amerikalı nüfusun çoğunlukla

<sup>57</sup> Eleanor Heartney, "History in the remaking", Art in America, 12,2002, <http://www.findarticles.com>

yaşadığı Borough bölgesi geçmişte zehirli atık yüzünden terk edilmiş boş bir araziyi kapsamaktadır. Puett arazide kalan orijinal evlerden biri içerisinde ‘Cottage Industry’ (Küçük Ev Sanayii) projesini gerçekleştirir. Küçük bir tekstil atölyesi olarak tasarladığı ev, kullanıldığı döneme ait mobilyalar, fotoğraflar, resimler ve kıyafetlerle düzenlenmiştir. Sanatçı, köleler tarafından yapılan ve kullanılan Charleston Müzesi’nde yer alan 1889 tarihli asma motifli ceketten esinlenerek yardımcıları ve katılımcıları kıyafetler tasarlamıştır. Projesinde kullandığı kadın kıyafetleri ile kadının ev ve iş mekanlarındaki rolünü Charleston’un toplumsal tarihi üzerinden ele alır.



Resim 42: Kim Sooja, Dikilmiş İsimler, 2001, Charleston, tekstil

Koreli sanatçı Kim Sooja, Charleston’un en eski binası olan Drayton Hall’un büyük salonunun zeminine bir halı yerleştirir. Halı üzerinde, yapının tarihi kayıtlarından, Drayton Hall’da yaşamış köle Afrika kökenli Amerikalı insanların isimlerini siyah zemin üzerine beyaz olarak dokunmuştur. Kölelerin isimlerinden

bazıları Afrika'da kullandıkları takma adları, bazıları ise sahiplerinin soyadlarıdır. Sooja, isimleri tarihsel sürece kanıt olarak imgeleştirir.

2003'te "Latitude 32°/Nagivating Home" başlığı ile düzenlenen projede, Clemson Mimarlık öğrencileri boş Ansonborough alanında konuşmaların yapılacağı mekan için 18 adet beton kalıptan veranda tasarlar ve bu tasarımlar yerel mimarlar tarafından inşa edilir. Bu verandalar 19. yüzyıldan itibaren sosyal yaşamın parçası olan tek katlı evlerin verandalarını anımsatır. Ayrıca 1993'e kadar var olan dar gelirliler için betondan yapılmış Ansonborough evlerini de çağrıştırır. Verandalar beyaz bayraklarla çevrilmiştir. Oluşturulan bu alanda farklı sınıflardan, ırklardan ve yaşlardan oluşan katılımcılar Charleston'un değişimi, gelişimi, mekan kullanımı açısından kişisel deneyimlerini, bakış açılarını aktardıkları söyleşiler gerçekleştirirler.

2004 yılında 'Places with Future' (Geleceği Olan Mekan) serisinin ilki düzenlenir. 'Water Table' (Su Masası) başlıklı site-specific yerleştirmeyi, yazar Kendra Hamilton, tasarımcı Walter Hood, sanatçı Ernesto Pujol ve Frances Whitehead'den oluşturulan takım gerçekleştirir. Geçmişte bataklık olan bölgede bulunan Memminger Salonu alanında açık bir sera inşa edilir. Izgara biçimli platform üzerinde plastik saksılara Memminger okulu öğrencilerinin katılımıyla ekilen pirinçlerle yaşayan bir heykel oluşturulur. Platformun masa yüksekliğindeki boyutu ile diyaloga açık bir buluşma alanı yaratılır. Geçmiş üzerinden toprağın ve suyun birleşimiyle kentin geleceği için alternatiflerin tartışılacağı bir mekan yaratılır.

#### 4.2- “ANTI-ANIT”: MEKANSAL BELLEĞİN “KALICI” VE “GEÇİCİ” SANAT YAPITINDA KULLANILMASI

Heykelin kamusal alan içerisinde bulunduğu durum öncelikle ideolojik görünüme sahiptir. Modern sanatın ortaya çıkardığı soyut heykelin saf estetik varlığı da bu yüzden daha önceki anıt anlayışından çok da uzak tutulmamalıdır. Tabii ki zafer taklarının, savaş anıtlarının ya da önemli figürlere ait büst ve heykellerin temsiliyetinin daha güçlü olduğu bilinmektedir.

Anıt, geçmişin temsilinde, taş ve bronz gibi kalıcı malzeme sayesinde zamana karşı gücü ve dayanıklılığı elinde tutar. Sokakta, parklarda ya da meydanlarda yaşamın geçiciliğine ve değişkenliğine karşı gelir.

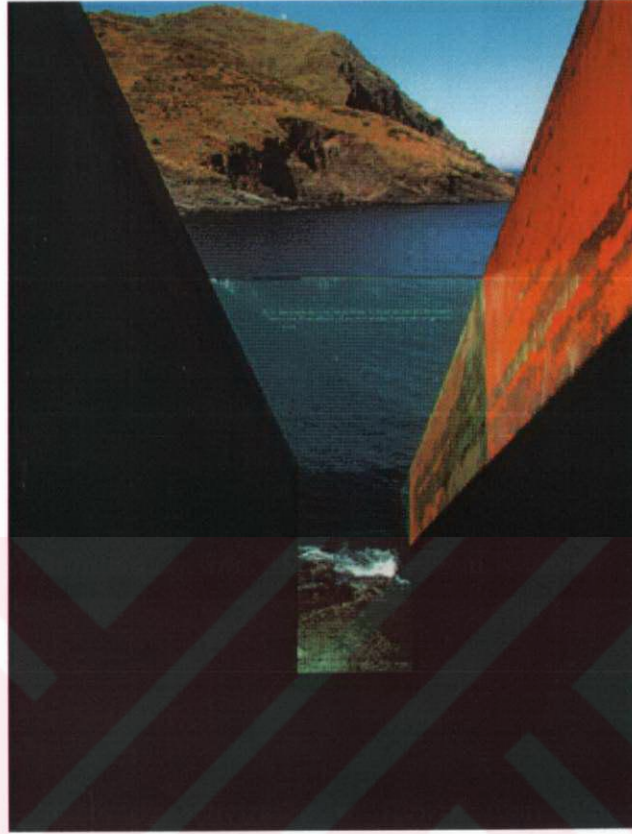
Tatlin’in Üçüncü Enternasyonel Anıtı, Diego Rivera’nın duvar resimleri gibi örnekler modern demokrasiye geçişte anıt mantığında değişimin göstergeleridir. Ancak anıt anlayışının güç ve şiddet ile bağlantısı kopmamıştır. Kazanılan zaferler sonucu ortaya çıkan anıtların, dikilitaşların, zafer taklarının, sütun ve heykellerin arkasındaki ‘şiddet’ kendini hep hissettirmiştir.

On dokuzuncu yüzyıl ile birlikte anıtlar giderek ulus belleğinin taşıyıcısına dönüşmüştür. Yerin işaretleyeni olarak kültürel mirasa dönüşür.

Günümüzde, ‘anti-anıt’ın oluşumu ise anıtın farklı geçmiş olasılıklarını reddederek değişik gelecek düşüncelerini kapatan resmi tarih duruşuna karşı bir çeşit direniştir.

Aşağıda verilen örneklerde; ‘anti-anıt’ın ‘yaşanmış’ geçmişi hatırlatırken, onun acısını, umudunu, direnişini ortaya çıkarmadaki dilinin ‘kahraman’ca geçmişin dilinden ne kadar farklı olduğu görülecektir.

#### 4.2.1- Pasaj-Walter Benjamin anısına, 1990-1994, Dani Karavan



Resim 43: Dani Karavan, Pasaj-Walter Benjamin Anısına, 1990-1994, Portbou, girdap-kayalar-paslandırılmış çelik-cam-zeytin ağacı-taşlar-tel örgü-metin, detay

'Passage-Hommage to Walter Benjamin' (Pasaj-Walter Benjamin anısına) İspanya'nın Portbou liman kasabasında 1990-1994 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Portbou Akdeniz'e bakan kayalıklara kurulmuş Fransa sınırında geçiş noktası olarak bilinen bir kasabadır. 25 Eylül 1940 tarihinde 48 yaşındaki Alman Yahudisi olan filozof Walter Benjamin de az sayıda Alman Yahudisi mülteci bir grupla Fransa'ya geçmek için buraya gelmiştir. Nazilerin baskısından kaçan grubun amacı Fransa'ya oradan da Amerika'ya ulaşmaktır. 27 Eylül'de Benjamin'in tercihi ise intihar etmektir. Marksist edebiyat kuramcısı, denemeci, çevirmen ve filozof olan Walter Benjamin, Bertolt Brecht Marksizminden ve Gershom Scholem'in Yahudi mistisizminden etkilenmiştir. Döneminin etkili felsefe grubu Frankfurt Okulu'na dahil idi.

Yapıtın 'Passage' (Pasaj) adı Benjamin'in Portbou'daki 'geçiş' eylemini bize hatırlatmakla kalmaz, filozofun tamamlanmamış kitabı Das Passagenwerk (Pasajlar Yapıtı)'na da gönderme yapar. Kitap farklı Paris pasaj tipolojileri üzerine yazılmıştır ve kitabın metni de pasajlardan oluşur.

Karavan için 'doğa' filozofun ölümüne şahit olan tek şeydi ve kimse bu trajediyi ondan daha iyi açıklayamazdı. Karavan'a göre peyzaj doğanın söylemek istediğini yorumlamalıydı.

Karavan Benjamin'in mezarının bulunduğu alan üzerine yapıtını kurar. Yapıt üç ana parçadan oluşur. İlk kısım kasabanın beyaz duvarlarla kaplı Katolik mezarlığına bitişik dağın kenarında bulunan örülü bir kapı görünümündeki duvardan başlar. Paslı metal bir yoldan oluşan bu parça dar ve loş tünele uzanır. Birkaç basamaktan oluşan metal merdiven kenarındaki zeytin ağacından sonra yapıtın ikinci parçası olan kare platforma ulaşılır. Paslı metal platformun ortasında yer alan küpte oturularak etkili manzara ve deniz mezarlığın parmaklıkları arasından izlenir. Benjamin'in defin yerini işaretleyen bir taşın yardımı ve mezarlığın kendini hatırlatması ile *Pasaj* asıl amacına geri döner.



Resim 44: Dani Karavan, Pasaj-Walter Benjamin Anısına, 1990-1994, Portbou, detay

'Pasaj'ın en duygu yüklü parçasını ise tünel oluşturur. Metal levha ile oluşturulan tünelin yalın dikdörtgen girişinden sonra tünel aniden dikleşir. Dar ve dik bir şekilde denize doğru iner. Portbou'nun sarp kayalıkları tünelin denize ulaşmasını engeller. Tünelin tek ışık kaynağı denizin köpüklü suyundan yansıyan aydınlıktır. Tünelin sonuna cam bir duvar yerleştirilmiştir. Bu cam duvar üzerine kumlama tekniği ile Benjamin'e ait bir metin yazılmıştır. Almanca, İngilizce, Katalanca ve İspanyolca olarak tekrarlanan metinde *'İsimsizin anısına karşılık verebilmek tanınmışın anısını şereflelendirmekten zordur. Tarihi yapı isimsizin anısına adanmıştır'* yazmaktadır.



Resim 45: Dani Karavan, Pasaj-Walter Benjamin Anısına, 1990-1994, Portbou, detay

'Pasaj' çevresinden bağımsız olarak okunamaz. Pasla bölünen tepe sadece Benjamin'in Portbou'ya 'geçiş'ini hatırlatmaz, o ayrıca gökyüzü, toprak, deniz bağlamı içerisinde insan hayatının ne kadar az olduğunu hatırlatır.

'Pasaj' koyboluşa giden yolun meteforudur ve yapıtta bulunan her şeyin bir anlamı vardır. Suyun kayalıklara şiddetli çarpışı trajediyi anlatır. Kuru toprağa, güneşe, rüzgarlara rağmen büyüyen zeytin ağacı yaşam azmini, mezarlık ölümü, merkezdeki platform mavi deniz ve gökyüzü manzarası ile özgürlüğü temsil eder.

Rüzgar ilerideki istasyonundan gelen tren seslerini mekana taşır. Ve o trenlerin çok da uzak olmayan bir geçmişte bazılarını ölüme taşıdığı bilinmektedir.

#### 4.2.2- *Gurs Anıtı*, 1993-1994, Dani Karavan

'Gurs Anıtı' (1993-1994) *Pasaj* işi ile benzer tema üzerinden biçimlenir. Fakat bu uygulamasında Karavan referansını doğadan almaz. Bu kez kullandığı elemanlar ön plandadır. Sanatçı bu malzemeler ile semboljiye ve hatırlatmaya devam eder.

Gurs Kampı savaş öncesi Fransa'sında kurulan ilk ve en geniş kamplardan biridir. Fransa'nın güneybatısındaki Bask bölgesinde, Gurs köyünün güneyinde bulunan kamp Pyrene Dağlarının eteğindeki tepelerde bulunmaktadır. Fransa hükümeti tarafından 1939'da açılan politik mültecilerin ve İspanya İç Savaşı'ndan kaçan Enternasyonal Tugay üyelerinin tutulduğu kampta yaşam şartlarının olumsuzluğu nedeniyle pek çok insan ölmüştür. II. Dünya Savaşı sırasında Almanya ile anlaşılan Fransa'nın Vichy yönetimi kamptan dört bine yakın Yahudi'yi Almanya'ya göndermiştir. 1943'te Vichy yönetimi çoğu Yahudi binlerce mahkumun kaldığı kampı kapatır. 1944'de Vichy yönetimine karşı gelenlerin tutulacağı yer olarak tekrar açılır. 1945'de savaş sonrası Fransız hükümeti tarafından son kez kapatılır.

Yapıtı iki adet 12x12 metre beton platform ve onları birleştiren 198 metrelik tren yolundan oluşur. Esirleri kampa getiren ya da oradan alıp daha uzaklara götüren tren yolu şimdi ise geçmişi günümüze taşımaktadır. Platformlardan birinin her bir köşesinde toplam dört adet lamba direği vardır ve platform tel örgü ile çevrilidir. Diğer platform üzerinde mahkumların tutuldukları barakaları anımsatan ahşap bir konstrüksiyon yer alır. Yapıttaki sadelik ve sembolizmin bize söylemek istediği tüm bunların asla yaşanmamış olması gerektiğidir.

#### 4.2.3- *Barış Yolu*, 1996-2000, Dani Karavan

Sanatçının İsrail'in bir şehri olan Nitzana'da 1996-2000 yılları arasında gerçekleştirdiği 'Barış Yolu' adlı yapıtında yapay Negev çölü kum taşı ve yazı elemanları kullanılır. İsrail ve Mısır sınırındaki bu antik şehir boyunca uzanan 3 kilometrelik uygulamada 3,6 metre yüksekliğinde, 60 santimetre çapında 100 sütun 30



metre aralıklarla sıralanmıştır. Her bir sütun üzerine tarih boyunca Nitzana bölgesinde yaşamış insanlara ait yüzlerce dilde, Antik Mısır dilinden Sümerceye ve çağdaş dillere kadar, 'barış' kelimesi kazılmıştır. Yapıtın başlarındaki ilk sütunlar üzerindeki 'barış' kelimesi yalnızca Arapça ve İbranice olarak kazılıdır. Karavan bu dizilimin iki bitiş noktasına rüzgarları temsil eden dört sütun daha yerleştirir. Her bir sütun üzerine Kuzey, Güney, Doğu, Batı kelimeleri yine Arapça ve İbranice olarak kazılmıştır.



Resim 46: Dani Karavan, Barış Yolu, 1996-2000, Nitzana, sütun yükseklik: 3.6 mt.-çap: 60 cm, uzunluk: 3 km., kum taşı ve metin

Dani Karavan uzun süredir barışın uzak kaldığı bu topraklarda anlamlı yapıtı yaratırken Yahudi inancının güçlü belleğini kullanır. Başlangıçtan itibaren göç ve dışlanma figürleri üzerine kurulu Yahudi ulusu yok olmamak için herşeyi hatırlamalıydı. Yahudi inancında 'Mısır-çıkış-çöl' diasporadan daha güçlü hatırlama mekanlarıdır. Çünkü kökeni oluşturan asıl anı mekanları kutsal toprakların uzağındaki bu yerlerdedir.

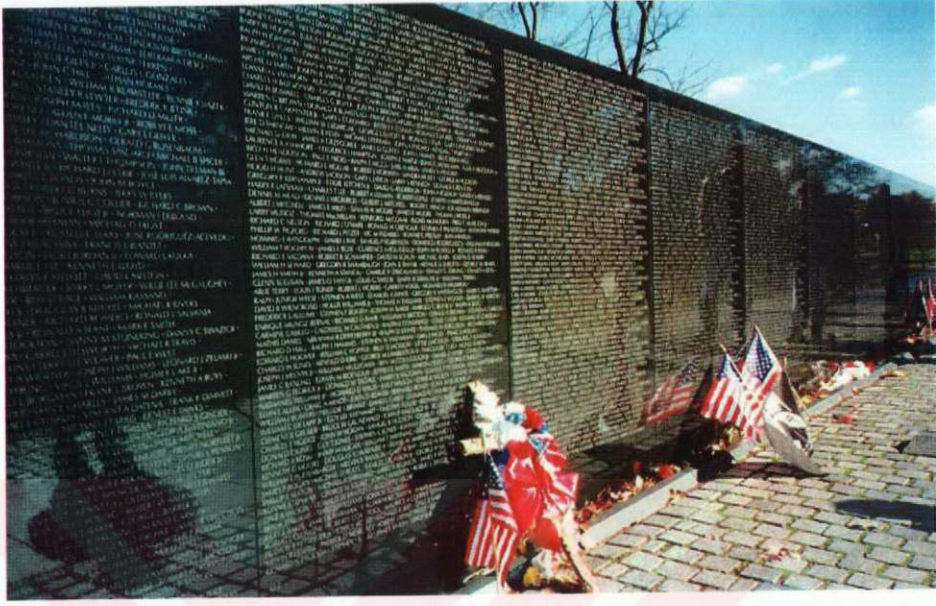
#### 4.2.4- Vietnam Şehitleri Anıtı, 1982, Maya Ling Yin



Resim 47: Maya Ying Lin, Vietnam Şehitleri Anıtı, 1980-1982, Washington, tek duvar uzunluk:93 m., yükseklik: 4 m., siyah granit

Henüz Yale Üniversitesinde öğrenciyken gerçekleştirdiği ‘Vietnam Şehitleri Anıtı’ projesi Washington şehrinde büyük tartışmalara neden olmuştur. Herhangi bir kahramanlık imajı yaratılmadan açık bir kitap şeklinde duran parlatılmış siyah granitten yapılmış yarı dikdörtgen şeklindeki yapı iki uçtan toprağa gömülüdür. Orta bölümde yer ile arasındaki mesafe genişler. Uçlardan biri Mısır dikilitaşları şeklindeki Washington anıtına, diğeri Yunan tapınakları şeklindeki Lincoln anıtına yönelik olarak konuşlanmıştır. V şeklindeki parlak siyah taşa yaklaşılarak bakıldığında bakan kişinin parlak zemindeki yansıması ve Vietnam’da ölen veya kaybolan 58 bin Amerika Birleşik Devletleri yurttaşının adları görülmektedir. Yapıtın apolitik, hatta tarafsız olarak değerlendirilebilecek duruşu bir grup Vietnam gazisinin yoğun tepkisini çekmiştir. Anıt ‘Washington şehrinin ortasında uzun kara bir yara’ olarak değerlendirilmiştir. Kentteki etkili merciler uzun tartışmaların ardından girişe yakın bir bölgeye klasik bir kahramanlık anıtı dikerek uzlaşmaya varmışlardır. Bu tutuma ve birlikte gelişen ırkçı söyleme üzülen Maya Lin’in tesellisi sonraki yıllarda anıtın ölen veya yakını

kaybeden çok sayıda kişi tarafından ziyaret edilmesi, çiçek ve başka andaçlar bırakılmasıdır.



Resim 58: Maya Ying Lin, Vietnam Şehitleri Anıtı, 1980-1982, Washington, detay

Lin'in Vietnam Şehitleri Anıtı'ndaki sıra dışı başarısı, modernist hafıza, geleneksel tarih ile tasarımının kurduğu birlikteliğe bağlıdır. Vietnam Memorial sıradan isimleri, hiyerarşi ve rütbe olmadan öne çıkarır ve hatırlar. Özne duygusallık ve yakınlığın taraflığında öğreticilikten kaçınır. Modernist 'karşı-anıt' benzeri özellikler gösterir; soyut, yatay, ve siyah. Lin geleneksel pek çok anıt biçimsel ve kavramsal anlamda yenilemiştir. Lin'in anıtı diğer anıtlar gibi cephesel, bütünsel, metinsel ve okunurdur. Mekana dalgın bir okuma getirir. Geçmişini şimdiye doğrudan bağlar, duvarları Lincoln Memorial ve Washington Monument'a doğru yönelir. Anıtta Lin ölümlerin isimlerini kronolojik olarak düzenlemiştir. National Park Service tarafından düzenli olarak anıt duvarlarına bırakılan her türlü obje saklanır.

Amerika Birleşik Devletleri Vietnam'da binlerce kişi kaybeden bir ülke olarak Vietnam'ı Maya Lin'in sakin anıtıyla, şehitlerini toprağa gömülü bir kitabın yazıtları olarak hatırlamayı tercih edebilir. Ama başka ülkelerde, Avrupa'da, Asya'da belleklerde başka fotoğraflar oluşmuştur. Vietnam Şehitleri Anıtı'nın dünyanın Vietnam belleğini değiştirip değiştiremeyeceği ise zamanla görülecektir.

#### 4.2.5- *Aschrott*Çeşmesi, 1885, Horst Hoheisel



Resim 49: Horst Hoheisel, *Aschrott* Çeşmesi, 1985, Kassel, derinlik: 12 m., beton

Horst Hoheisel ‘*Aschrott*Brunnen’ (*Aschrott* Çeşmesi)’ni kendi sanatsal yöntemi ile restore etmek için Kassel kentine davet edilmiştir. *Aschrott* çeşmesi 1908 yılında kamu binası önündeki kentin merkezinde inşa edilmiştir. Kent mimarı Karl Roth tarafından tasarılan çeşmenin finansörü Yahudi işadamı Sigmund *Aschrott*’tur. 12 metre yükseklikte neo-gotik piramid olarak tasarılan çeşmenin çevresi geniş daire havuz ile düzenlenmiştir. 1939 yılında Naziler tarafından ‘Yahudi Çeşmesi’ adlandırılmasıyla yıkımı gerçekleştirilmiş ve kalıntıları kentin dışına taşınmıştır. Kamu, 1960 sonrası *Aschrott* çeşmesinin akibeti hakkında artık bir şey hatırlamamaktadır. Bu nedenle 1984 yılında Tarihi Anıtları Koruma Derneği tarafından geçmişin geri getirilmesi için anıtın yeniden canlandırılması düşünüldükçe sanatçı Horst Hoheisel kente davet edilir.

Hoheisel, çeşmenin yeniden restorasyonu yerine çeşmenin aslına ne olduğu sorusunu sorduracak karşı anıt anlayışını benimser. Karşı anıt fikrini ise çeşmenin orjinal yerinde negatif form yaratarak mekana taşır. Eski planın üzerinde yarattığı beton

yüzeyin içine çeşmenin negatifini yerleştirir. Kaideye düğüşen zeminin çevresindeki dar kanal ise su kaplıdır. Yokolan anıt, zemindeki hayaleti ile kendini hatırlatır. Aschrott Çeşmesi varlığını yerin altına yönelen bakışla yaşatmaya devam eder.

Hoheisel, batık çeşmenin bir anıt olmadığını, mekandaki müdahale ile tarihin bir kaideye dönüştürölerek, insanların geçmişı anımsamalarını ister.

#### 4.2.6- “HALK”, 2000, Hans Haacke



Resim 50: Hans Haacke, “HALK”, 2000, Berlin, 21 x 7 m., beton-toprak-bitki-ışık

Hans Haacke, 1998 yılında Alman parlamentosu tarafından Reichstag binasının kuzey avlusunun sanatsal konseptini oluşturmak üzere davet edilmiştir. Parlamentonun ilgili birimi olan sanat danışma kurulu 1999’da “Der Bevölkerung“ (halk,nüfus) adlı proje teklifinin hayata geçirilmesine karar vermiştir. Parlamento müzakeresi sırasında yaşanan şiddetli tartışmalar sonucunda 5 Nisan 2000 tarihinde proje kabul edilmiştir. Bu

müzakereye katılanların çoğunluğu projenin uygulanması yönünde oy vermiştir. Proje kapsamında avluya 21x7m boyutlarında bir bir kutu yerleştirilmiştir. Kutunun içinde ortada gökyüzüne dönük olarak beyaz ışıklı harflerle DER BEVÖLKERUNG (HALK) yazısı parlamaktadır. Yazı binanın bütün katlarından, basın ve çatıdaki ziyaretçiler tarafından görülebilmektedir. Yazı 1916'da Reichstag'ın batı girişine yerleştirilmiş olan DEM DEUTSCHEN VOLKE (Alman halkına) yazıtına gönderme yapmaktadır. Meclis üyeleri kendi seçim bölgelerinden 100 kilo toprak getirip ışıklı yazının etrafına serpiştirmeye davet edilmişlerdir. Dönemin meclis başkanı Wolfgang Thierse 12 Eylül 2000 tarihinde işin bu katılımcı safhasında kendine düşen görevi yerine getirerek bu eylemi başlatmıştır. O zamandan beri parlamenterler istedikleri zaman kendi bölgelerinin toprağını getirmekte özgürlerdir. Davet yeni seçilecek üyeleri de kapsamaktadır. Spontan olarak oluşan bitki örtüsü de müdahale edilmemiştir.

#### 4.2.7- Holocaust Anıtı, 1995-2000, Rachel Whiteread



Resim 51: Rachel Whiteread, İsimsiz Kütüphane, 1995-2000, Viyana, 3.7x 7.3x10 m., beyaz beton

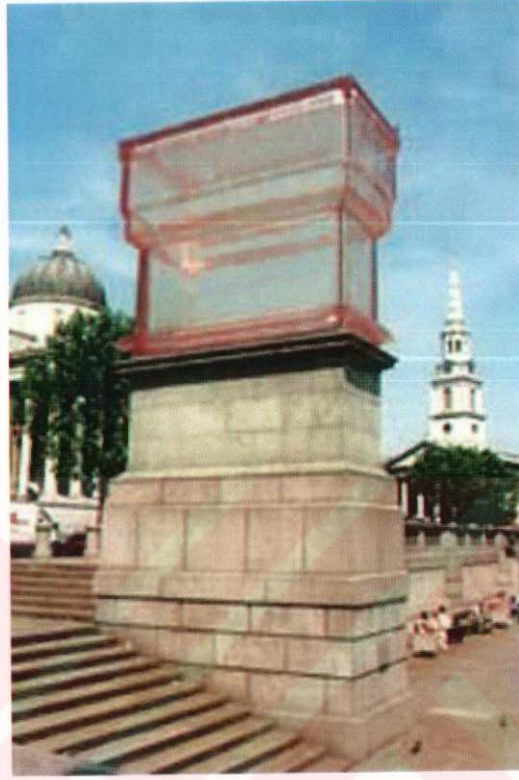
Judenplatz Viyana'nın tarihi ve mimari karakteristiklerinin birleştiği merkezde yer alan meydandır. Burası hala Anti-Semitist yüzyılın izlerini taşımaktadır. Meydan 13. yüzyıla ait sinagog yıkıntılarının üzerine kuruludur. Whiteread 'Nameless Library' (İsimsiz Kütüphane) anıtını tasarlamadan önce Almanya'yı, Doğu Avrupa'yı ve özellikle Üçüncü Reich döneminin hala varoşlarda ve şehrin dokusunda hissedildiği Berlin'ini gezer. Sanatçı tarihi anlamak ve mekanla doğrudan ilişki kurabilmek için bunu yapar. O dönem içerisinde kitapların yakılıp tahrip edilmesinden çıkışla anıttaki kütüphane mekanını oluşturur. Sanatçı tek bir belirli zamanı kapsamayan, şimdiyle bağlantısı hala devam eden hatıraları ortaya çıkarmaya çalışır Sırtları içe dönük olarak alınan kalıplarla sıralı kitaplar dış duvar yüzeyini oluşturur. Anıtın kaidesinde İbranice, Almanca ve İngilizce olarak toplama kamplarının isimleri yer almaktadır.

Yerel halkın çirkin bulduğu, mekanın kullanımını engellediği gerekçesiyle tepkiyle karşılanan, kimi Yahudi gruplar tarafından kalıplaşmış fikirlerin sembolü olarak görülen, sağcı partilerin reddettiği anıt kimi Yahudiler tarafından ise önemli bulunmaktadır. Anıt, taş ya da metalden anıtlar dikmek yerine Yahudi halkını 'kitap insanlar' olarak değerlendirilmesi açısından değerlidir.

#### 4.2.8- *Anıt*, 2001, Rachel Whiteread

Trafalgar Meydanı Londra'nın kent merkezinde yer alan tarihi meydandır. Trafalgar Savaşı sonrası Amiral Nelson anısına John Nash tarafından tasarılan meydan on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında inşa edilmiştir. Bu tarihten itibaren kentin en önemli kamusal mekanı olarak gösterilerin, eylemlerin alanı olan meydan, Londra'nın günümüzde de merkezi olma özelliğini korumaktadır. Meydanda inşa edildiği tarihten itibaren bulunan dört taş kaideden biri boştur. Diğer üçü üzerinde IV. Kral George'a ait bir atlı heykel ve on dokuzuncu yüzyılda yaşamış iki generalin heykelleri bulunmaktadır. 'Queen Mother' (Ana Kraliçe) adına Great London Authority komisyonunca organize edilen dördüncü kaidenin üzerine Whiteread'den önce Mark Wallinger'in insan boyutundaki 'Ecco-Homo' adlı İsa Heykeli 1999'da sergilenmiştir. Bill Woodrow'a ait devasa bir başın büyük boyutlu bir kitap tarafından ezildiği ve

ikisinin üzerinde yer alan bir ağaçtan oluşan bronz ‘Tarihin Umursamazlığı’ adlı heykel 2000’de dördüncü kaide üzerinde yerini alır.



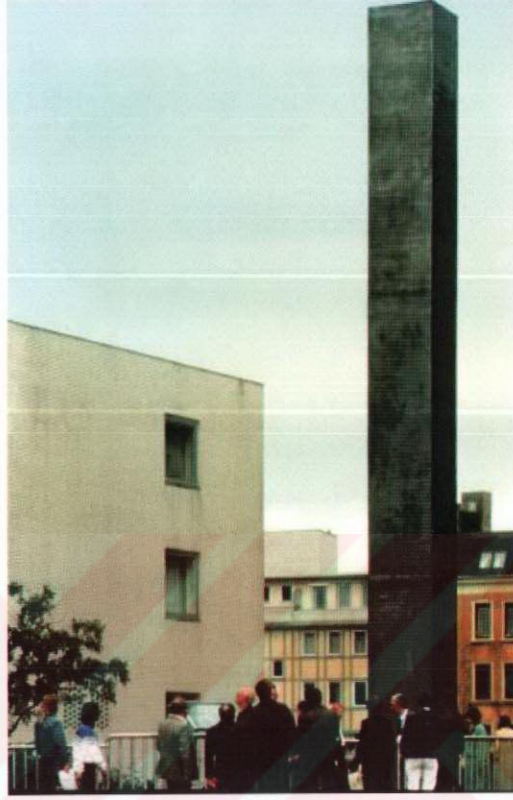
Resim 52: Rachel Whiteread, Anıt, 2001, Londra, 4.2 m., reçine

Whiteread ise 2001 yılında şeffaf reçineden aldığı kaidenin kalıbını kaidenin üzerine ters olarak yerleştirir. Sanatçının genel sanatsal ifade biçimine dönüşen nesnenin ve mekanın kalıbını alma tavrındaki yalınlık sayesinde kaide heykelin nesnesi ve konusu olur. Whiteread kaidenin kendi varlığının yeterliliğini gösterir. Bununla birlikte, yarı şeffaf kaide, ışığın yansımaları ile çevresinin bir parçasına dönüşür. Rachel Whiteread Trafalgar Meydanı’nda bulunan Anıt için ise şunları söylemiştir: *“Trafalgar Meydanı’nda geçirdiğim bir sürede, insanları, trafiği, güvercinleri, mimariyi, gökyüzünü ve çeşmeleri gözlemledim, şiddetli bir şekilde Merkez Londra yaşamının genel kaosunun farkına vardım. Mekan için sessiz bir an gibi bir ‘duraklama’ yaratacak kaide için en uygun heykeli yapmaya karar verdim.”*<sup>58</sup>

36 “Rachel Whiteread-Maquette for Monument”, <http://www.sculpture.org.uk>



4.2.9- *Faşizme karşı Anıt*, 1986-1993, Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz



Resim 53: Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, Faşizme karşı Anıt, 1986-1993, Hamburg, yükseklik: 12 m., kurşun kaplı alüminyum

Gerz'in anti-anıtları bellek ve kayıp ile ilgili önemli sorunları keskin bir dille eleştirir. 'Monument against Fascism' (Faşizme karşı Anıt) Hamburg kentinin alışveriş merkezine yakın bir bölgeye yerleştirilmiştir. Ortağı Esther Shalew-Gerz ile 12 metre yükseklikteki kuleyi yumuşak, müdahalesi kolay olan kurşunla kaplamıştır. Sanatçılar, Hamburglu vatandaşlardan kulenin yüzeyine isimlerini yazmalarını istemişlerdir. Bu misafir katılımcıların yazıları ve grafitileri anıt üzerinde farklı çağrışımlar yaratan bir tahribat yaratmıştır. Özellikle bu tahribat ile anıtın düşünsel ve görsel etkisi yeni bir boyut kazanmıştır. Yüzey yazılar ve grafitilerle doldukça kendini gömerek 1993'te yok olur. Geleneksel anıtların unutmayı reddeden kalıcı yapısı yerine bu yapıtın 'anti-anıt' olarak tanımlanmasındaki en çarpıcı özelliği de budur. Hafızanın ortaya çıkması için önce hafızanın yok olması gerektiğine bir kanıt olarak.

4.2.10- "2146 Taş – Irkçılığa karşı Anıt", 1990-1993, Jochen Gerz



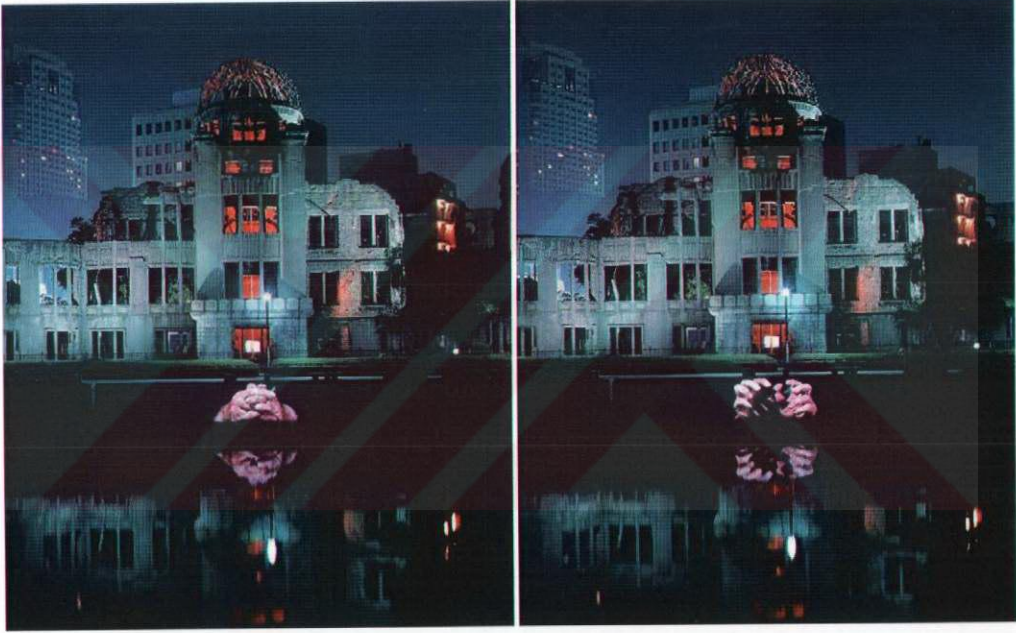
Resim 54: Jochen Gerz, 2146 Taş-Irkçılığa Karşı Anıt, 1990-1993,  
Saarbrücken, 2146 kaldırım taşı

Saarbrücken'de Jochen Gerz '2146 Stones - Monument Against Racism' (2146 Taş-Irkçılığa karşı Anıt) yapıtında Saar Görsel Sanatlar Koleji öğrencileri ile kolektif bir çalışma yürütmüştür. Gerz ve öğrenciler projeyi yerel parlamento binası olarak kullanılan Saarbrücken Sarayı'nın bulunduğu bölgenin en geniş meydanında gerçekleştirmişlerdir. Yahudi cemaatlerinin yardımı ile II. Dünya Savaşı'ndan önce var olan 2146 Yahudi mezarlığının listesine sahip olan sanatçı bu isimlerin her birini asit yöntemi ile kaldırım taşlarına birer birer aktarmıştır. Daha sonra bulvar boyunca Saarbrücken Sarayı'nın önünden başlayarak orijinal kaldırım taşları gizlice geceleri kaldırılarak isimler yazılarak, yazılı yüzleri alta gelecek şekilde taşlar yerlerine monte

edilmiştir. Aylar süren çalışma sonunda oluşturulan yolun uzunluğu ile ‘görülmez anıt’ görünür kılınmıştır.

Yapıt, mezarlık yerlerinin listelendiği plakaların meydana yerleştirilmesi ile kendini doğruluğunu onaylama ihtiyacı duysa da projenin görünmez muhalif tarafı ‘anma’nın gerekliliği gibi imkansızlığını da kuvvetle ortaya koyar. Meydan Görünmez Anıt Meydanı olarak isimlendirilmiştir.

#### 4.2.11- Hiroşima Projeksiyonu, 1998, Krzysztof Wodiczko



Resim 55: Krzysztof Wodiczko, Hiroşima projeksiyonu, 1998, Hiroşima, video projeksiyon

Krzysztof Wodiczko, 1998 yılında dünya barışı adına Hiroşima Sanat Ödülü’nü aldığını belirten metin eline geçtiğinde ödülü gerçek anlamda hak edip etmediği düşünür. Sanatçı ödül sonrası, bunu hak etmek için Hiroşima’da kamusal sanat projesi uygulamaya karar vermiştir.

Wodiczko projesini için, Japonca adı ‘Gembaku Domu’ olan Atom Bombası Kubbesi (A-Bomb Dome) harabe mekanını seçer. Atom Bombası Kubbesi felaketin tek tanığı olarak Hiroşima’nın işaret yeridir. Kentin pek çok nehrinden birinin kenarında yer alan yapı nehir altındaki ölümlere karşı bir anıt olarak durur aslında. Nehrin dindiremediği

acıya en büyük tanıktır. Wodiczko, önce Hiroşima'da yaşayan ve acı olaydan sağ kurtulanlarla konuşmaya başlar. Sadece Japon değil köle işçi olarak kullanılan Korelilerle de konuşur ve seslerinin diğer kurbanlar ile aynı olmadığını görür. Sanatçı ayrıca daha genç nesilden insanlarla da konuşarak onların yaşananlardan nasıl etkilendiklerini öğrenmeye çalışır. Wodiczko, farklı nesillerden insanların bu konuşmalarından kaydettiği ses ve jestleri sanat yapıtına dönüştürür. Sanatçı bu şekilde insanların birbirleri ile daha iyi bir bağ kurabileceğini, daha paylaşımcı olacaklarını düşünür. Wodiczko, insanların ortak sanatçı olarak yapıtın oluşumunda yer almalarını, onların samimi hikayelerini aktarışlarını projenin en önemli yanı olarak görür.

Sanatçının diğer projelerinde de olduğu gibi yapıtın cephesi projeksiyonun yansıtıldığı yüzey olarak kullanır. Görüntülerin yansıtıldığı cephenin kendi varlığıyla farkına varılmasını ister. Bu sayede Atom Bombası Kubbesi'nin anıtsallığını pekiştirir.

Atom Bombası Kubbesi'nin kenarındaki nehir ve su anıta şahitliğiyle katılır. Bombalama sırasında yanan insanların acılarını dindirmek için atladığı nehrin bir mezara dönüşmüş hali ile suyun akıcılığı ile yaşayan, umudu besleyen tarafını birleştirir. Kubbe ve projeksiyondaki imgenin suya yansması da mekanı bütünleştirir.

Projeksiyon görüntülerinin bitiminde eller bir bardak suyu nehre boşaltır. Sanatçının projenin tek estetik tarafı olarak yorumladığı eylem, belki de en anlamlısıdır.

Wodiczko, barışın susarak değil konuşarak, tartışarak elde edilebileceğini dile getirir.

#### 4.2.12- *Gramsci Üçlemesi*, 2004-2005, Alfredo Jaar

Alfredo Jaar'ın 'Gramsci Trilogy' (Gramsci Üçlemesi) seri projeleri, Foundation Antonio Ratti, Galleria Lia Rumma, MACRO (Çağdaş Sanat Müzesi) ve Studio Stefania Miscetti'nin desteğiyle gerçekleştirilmiştir.

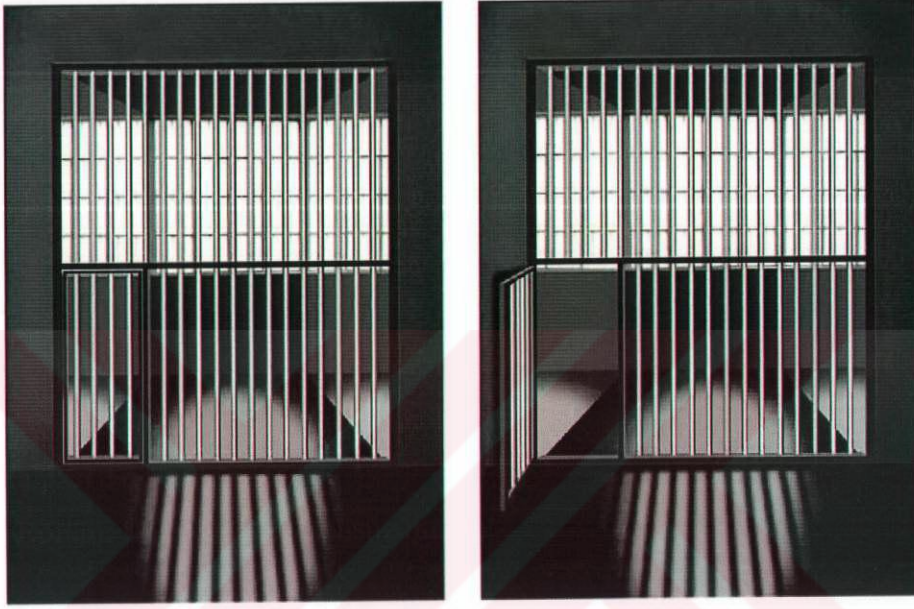
Alfredo Jaar bu projede çağımızdaki faşizme karşı durabilmek için 20. yüzyılda en çok saygı duyduğu ve en çok fikir açıcı bulduğu iki kişiye Antoni Gramsci'yi ve Pier Paolo Pasolini'ye göndermeler yapar.

Projenin 'Prologe: Searching for Gramsci (Önsöz: Gramsci için Araştırma)' bölümünde Jaar, Gramsci'nin mezarından başlayarak, yakın arkadaşı filozof Antonio

Negri'nin ziyareti sonrası Roma'da Gramsci'nin izlerini bulmaya çalışır. Önsözde sanatçı Gramsci için otuzaltı görüntü yakalar.

Gramsci Trioloji'sinde

1. Bölüm: 'Infinite Cell (sonsuz hücre)'



Resim 56: Alfredo Jaar, Sonsuz Hücre, 2004, Milan, Yerleştirme, metal-ayna

Gramsci'nin Mussolini döneminde 20 yıl hapse mahkum olduktan sonra ölümünden birkaç gün öncesine kadar 10 yılı aşkın süre kaldığı hücrenin yeniden canlandırılmasını içerir. Bu mekan Gramsci 'nin kendisini dünya çapında üne kavuşturan 'Hapishane Defterleri'ni kaleme aldığı mekandır. Kendisinin de bir süredir bu eseri okuduğunu ifade eden Alfredo Jaar, Berlusconi'nin emriyle pek çok muhalif gazetecinin susturulduğu İtalya'da Gramsci'nin radikal politik düşüncesi ve yetkin kültürel analizinin 21. yüzyıl faşizmine karşı çıkarken en çok gereksinim duyulan tavır olduğunu ifade etmektedir. Gramsci'nin ardına koyulduğu parmaklıklar çift taraflı ayna düzenlemesiyle sonsuza kadar çoğaltılmıştır.

2. Bölüm: 'Let Hundred Flowers Bloom (Yüz çiçek Açsın)'

Çin Devrimi'nin önderi Mao Zedung'un Çin entellektüellerinin devrim

hakkındaki eleştirilerini dile getirmeleri için ortaya attığı ‘Yüz çiçek açsın yüz fikir yeşersin’ sloganına gönderme yapan Jaar sergi olarak düzenlediği bahçeye yüz çiçek ekmiştir. Ancak Çin'deki ilerleyen günlerde bu fikir çeşitliliğini korumak mümkün olmamış, değişik fikirleri olan aydınların başına türlü işler gelmiştir. Bu duruma da gönderme yapılan düzenlemede modüler bir çinko platform üzerindeki çiçeklere bir yandan canlı kalabilmeleri için su ve ışık kaynağı sağlanırken bir yandan da ziyaretçileri kaçırarak soğuklukta klima rüzgarı gönderilerek çiçekler harabedilmektedir. Arkadaki duvarda Gramsci'nin Roma Protestan Mezarlığındaki kabri görülmektedir.

### 3.Bölüm: ‘The Ashes of Gramsci (Gramsci'nin Külleri)’

İtalyan sinemasının eşcinsellik ve politika alanlarındaki görüşleriyle en radikal isyankarı olarak bilinen Pier Paolo Pasolini'nin 'Gramsci'nin Külleri' şiirinden esinlenerek hazırlanmıştır.

“.....

*Korkunç antik dünyadan ve korkunç gelecek dünyadan*

*Sadece güzellik kaldı ve sen*

*İtaatkar bir güllümseme gibi taşıdım onu*

.....”<sup>59</sup>

19. yüzyıl endüstriyel binaları temsil eden metal bir konstrüksiyon altına ahşap bir kutu yerleştirilmiştir. Kutunun üst yanındaki ekranda patlayan bir yıldız imajı- kozmik bir hareket- görünür. Her 6 dakikada bir yıldızın imajı aynalı kutuya düşer. Sekans sonsuza dek tekrarlanır.

*“Dünyadaki büyük mesafeler beni cezbeder. İçimde bir boşluk hissi büyür; bedenime bir ışık ve zaptedilemeyen bir sıvı gibi nüfuz eder. Gelişen boşlukta sonsuzluğa bir açılım gibi insan ruhunda gelişebilen birbirine en karşıt duyguların gizemli varlığını algıları.*

*Aynı zamanda neşeli ve üzgün, heyecanlı ve depresif olur; hoşnutluğu ve umutsuzluğu en zıt uyumlarla yaşarım.*

*Sevinç ve üzüntü gözyaşlarım hem dünyayı hem cenneti yansıtır. Kederimin*

---

<sup>59</sup> Mina Alibi Çevirisinden [Contento@2003-2007italyan.com](mailto:Contento@2003-2007italyan.com)

*neşesi için bu dünyada ölüm olmamasını dilerdim.”<sup>60</sup>* diyen sanatçı küllerden yıldız doğurarak bu zıtlığı eserlerinde de yansıtmış, hücre odasını sonsuza çoğaltarak hem mekandan ne denli etkilendiğini göstermiş hem de mekansal belleğin yıllar sonra bile ne denli vazgeçilmez olduğunu teslim etmiştir.

‘Epilogue: The Aesthetics of Resistance ( Sonsöz: Direnişin Estetiği)’ bölümü ile tamamlanan proje 1936’da Mussolini için inşa edilen bir modernist binada son bulur. Yapının mimarı tarafından faşist propaganda için cephede ayrılan yüzey üzerine projeksiyon ile mimarının yapısını takip eden televizyon ekranı görüntüleri yansıtılır. Bir renk düzenlemesi biçiminde yer alan görüntülerin devamında Gramsci projesinin önsöz bölümünde yer alan mezar görüntüsü yansıtılır. Böylece faşizmin merkezi yapısı Gramsci’nin mezarına ve onun anıtına dönüşür.

---

38 The New York Times-Mart 2006, [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

## SONUÇ

Kamusal sanata günümüzde güçlü bir söylem olan 'bellek' olgusu çerçevesinde bakmaya çalıştım.

Kamusal sanat içerisinde kentsel mekanı kullanan yapıtların edindiği yeni yaklaşımların ve yöntemlerin çeşitliliğini iki açıdan ele aldım.

Periyodik olarak belirli bir kentte düzenlenen geçici sergiler, kent geçmişini okumada birbirinden çok farklı yapıtlara mekan olmuştur. Yapıtlarla yaratılan bakış zenginliği ile kent kavramı açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Kent, organik bir yapı olarak süreç içerisinde değişen, dönüşen ve sürekli geçmiş biriktiren bir olgudur. Örnek verilen sergiler kronolojik tarih anlayışı ile anlaşılacak niteliktedir.

Anti-anıt başlığını açarak sunmaya çalıştığım örneklerde mekansal bellek, toplumsal belleğin taşıyıcılığını üstlenmiştir. Anıta ait söylemin gücü altında ezilen mekan, sanatçıların yeni yaklaşımıyla sözünü söylemeye başlamıştır. Sanatçılar meydanda zaferin sesi olmamayı seçmişlerdir. Kazananların değil kaybedenlerin sesi olmak kamusal sanatta yapıtın kendini saklaması, yok etmesi ya da küçük ip uçlarıyla deneyimleyen anlamı yakalamasına izin vermesi gibi yeni yaklaşımlara neden olmuştur.

Araştırma Batı kamusal sanatı üzerinden ele alınmıştır. Batı'da gelişen bu toplumsal yeni tarz kamusal sanata ait örnekleri yaşadığım topraklar ve İstanbul kenti bağlamında ele almak istediğimde kısıtlı bir alanla karşılaştım. İstanbul Bienali'nin başlangıç dönemlerinde kent belleğini kullanıma açan konseptlerin tarihi doku çerçevesinde örnekleri bir anlayış oluşturamamıştır.

Geçici sergilerle kentsel mekana yapılan müdahaleler ise belleğin değerini anlamamış görünüyordu.

Hızla değişen İstanbul fiziksel ve toplumsal belleğini yitirirken en çok da sanatçıların ilgilendiği bir konu olmalıydı.

Kent planlamacılarının 'güzel' kamusal alan oluşturmasında kentsel mekanı 'tek tip'leştirmelerine karşı sanatçılar alternatif fikirler üretebilirler. Kent merkezinden periferik kadar aynı devam eden peyzaj kentin çoğul yapısıyla örtüşemez.



Kenti 'açıklık' olgusu ile ele alan, önemli olanın Őimdiki durum olduğunu dűŐünen anlayıŐ ile 'műze-kent İstanbul' korumacılığını benimseyen tutum arasındaki anlaşmazlık sanatçının katılımıyla çözüme ulaşabilir.

Bu coğrafyada açık alana müdahalede bulunan sanatçılar için 'karşı-anıt' anlayışı ayrı bir öneme sahip olmalıdır. Parklara ve meydanlara yerleştirilen anıtlar, üstelik kötü örnekleriyle kamusal alanda yer almaktadır. Kendini, anıtlar aracılığında alıştıрма belleği yoluyla var eden anlayışın yerine mekan, kamusal sanat aracılığıyla ve anımsatma belleğiyle var olmalıdır. Farklılık üzerine kurulan toplumsal bellek günümüzde kendisini ancak anti-anıt anlayıŐıyla var edebilir.

Bellek, postmodern dönemde tarihten arandının bulunamadığı bir açmaz değildir, geleceği kurarken daha fazla zorlanmamak için önemlidir.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- ADORNO, Theodor, *Minima Moralia*, Türkçesi: Orhan Koçak-Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 1998
- ALKAN, Ayten-DURU, Bülent, *20. Yüzyıl Kenti*, İstanbul, İmge Yayınları, 2002
- ARENDT, Hannah, *Geçmişle Gelecek Arasında*, Türkçesi: Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004
- ASSMANN, Jan, *Kültürel Bellek*, Türkçesi: Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001
- BERMAN, Marshall, *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, Türkçesi: Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006
- CONNERTON, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Türkçesi: Alaeddin Şenel, İstanbul, 1999
- DELEUZE, Gilles, *Bergsonculuk*, Türkçesi: Hakan Yücefer, İstanbul, Otonom Yayınları, 2006
- DIAMOND, Jared, *Çöküş: Medeniyetler Nasıl Ayakta Kalır Ya da Yıkılır*, Türkçesi: Elif Kırıl, İstanbul, Timaş Yayınları, 2006
- EKİNCİOĞLU, Meral, Daniel Libeskind-Çağdaş Mimarlar Dizisi, İstanbul, Boyut Yayınları, İstanbul, 2001
- FOUCAULT, Michel, *Bilginin Arkeolojisi*, Türkçesi: Veli Urhan, İstanbul, Birey Yayınları, 1999
- GIDDENS, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, Türkçesi: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004
- HABERMAS, Jürgen, *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*, Türkçesi: Tanıl Bora-Mithat Sancar, İstanbul, İletişim yayınları, 2005
- HARVEY, David, *Sosyal Adalet ve Şehir*, Türkçesi: Mehmet Moralı, İstanbul, Metis Yayınları, 2003
- HARVEY, David, *Postmodernliğin Durumları*, Türkçesi: Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 2003

- HUYSSSEN, Andreas, *Alacakaranlık Anıları*, Türkçesi: Kemal Atakay, İstanbul, Metis Yayınları, 1999
- KELEŞ, Ruşen, *Kentleşme Politikası*, İstanbul, İmge Yayınları, 2006
- Le CORBUSIER, *Bir Mimarlığa Doğru*, Türkçesi: Serpil Merzi, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- MUMFORD, Lewis, *Tarih Boyunca Kent – Kökenleri, Geçindiği Dönüşümler ve Geleceği*, Türkçesi: Tamer Tosun-Gürol Koca, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007
- NORA, Pierre, *Hafıza Mekanları*, Türkçesi: Mehmet Emin Özcan, Ankara, Dost Yayınları, 2006
- ROTH, Leland M., *Mimarlığın Öyküsü*, Türkçesi: Ergün Akça, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2002
- SENNETT, Richard, *Gözün Vicdanı*, Türkçesi: Süha Setabiboğlu-Can Kurultay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999
- SENNETT, Richard, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Türkçesi: Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002
- SENNETT, Richard, *Ten ve Taş*, Türkçesi: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2002
- URRY, John, *Mekanları Tüketmek*, Türkçesi: Rahmi G. Ögdül, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999
- WYCHERLEY, R.E., *Antik Çağda Kentler Nasıl Kuruldu*, Türkçesi: Nur Nirven- Nezih Başgelen, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003
- YIRTICI, Hakkı, *Çağdaş Kapitalizmin Mekansal Örgütlenmesi*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005
- ZEKA, Necmi, *Postmodernizm*, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1990
- DUBY, Georges/DAVAL, Jean-Luc (Edition), *Sculpture-19th Century and 20th Century*, New York, Taschen, 1996
- JENCKS, Charles, *Heteropolis: Los Angeles : The Riots and the Strange Beauty of Hetero-Architecture*, New York, John Wiley & Sons Publishers, 1993
- JENCKS, Charles, *The language of postmodern Architecture*, New York, Rizzoli International Publishing, 1991

- HARRİSON, Charles-WOOD, Paul (Edition), *Art in Theory-1900-2000*, Oxford, Blackwell Publishers, 2003
- LEFEVBRE, Henri, *Writings on Cities*, Translated and Edited: Elenore Kofman-Elizabeth Lebas, Oxford, Blackwell Publishers, 2000
- MİLES, Malcolm, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, New York, Routledge Publishers, 1997

### **Makaleler**

- BARASH, Jeffrey Andrew, “Belleğin Kaynakları”, Türkçesi: Şeyda Öztürk, *Cogito*, Sayı:50, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s:11-22
- HALBWACHS, Maurice, “Kolektif Bellek ve Zaman”, *Cogito*, Türkçesi: Şule Demirkol, Sayı:50, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s:55-76
- KRAUSS, Rosalind, “Mekana Yayılan Heykel”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı:82, İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 2001, s:103-110
- PEARSON, Keith Ansell, “Virtüelin Gerçekliği: Bergson ve Deleuze”, Türkçesi: Şeyda Öztürk- Nusret Polat, *Cogito*, Sayı:50, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s:87-103
- SCHUDSON, Michael, “Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri”, Türkçesi: Begüm Kovulmaz, *Cogito*, Sayı:50, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s:179-199
- ABRAMSON, Daniel, “Make History, Not Memory-History's Critique of Memory”, <http://www.gsd.harvard.edu>
- BOETTGER, Suzan, “A Found Weekend, 1967: Public Sculpture and Anti-Monuments”, <http://www.findarticles.com>
- BRENSON, Michael, “Review/Art; Visual Arts Join Spoleto Festival U.S.A.”, <http://www.query.nytimes.com>
- CAİNES, Rebecca, “Christian Boltanski: Representation and the Performance of Memory”, <http://www.findarticles.com>
- CONE, Michele C., “Memorial to Walter Benjamin”, *Sculpture Magazine*, Vol:14, No:3, Washington, International Sculpture Center publishing, 1995, s:16-17
- HEARTNEY, Eleanor, “History in the remaking”, <http://www.findarticles.com>

- HIXHON, Kathryn, "Icons and Interventions in Chicago and the Potential of Public Art", <http://www.sculpture.org>
- JACOB, Mary Jane, "The Memory of Charleston: Returning to the Source"  
<http://www.maryjanejacob.org>
- MORGAN, Robert C., "The Life of a Place-Dani caravan", *Sculpture Magazine*, Vol:23, No:4, Washington, International Sculpture Center Publishing, 2004, s: 43-47
- PHILIPS, Patricia C., "Making Memory", *Sculpture Magazine*, Vol:16, No:3 Washington, International Sculpture Center Publishing, 1997, s:22-27
- PHILIPS, Patricia C., "Inscription and Testimony-Public art and Shared Experiences", *Sculpture Magazine*, Vol:21 No: 8, Washington, 2002, s:45-49
- POWERS, John, "Indicator Spaces", <http://www.johnpowers.us>
- SEINE, Harriet F., "Responsible Criticism-Evaluating Public Art", *Sculpture Magazine*, Vol:22, No:10, Washington, International Sculpture Center Publishing, 2003, s:45-49
- SPIEKER, Sven, "Living Archives, Grafted Monuments: Memory in the Public Sphere (Libera, Haacke, Wodiczko)", <http://www.art-omma.org>
- ŞUMNU, Umut, "The 1912 Galata Bridge as Site of Collective Memory",  
<http://www.thesis.bilkent.edu.tr>
- THEA, Carolee, "Münster'97 Sculpture Projects-Interview with Curator Kasper Koning", *Sculpture Magazine*, Vol:16, No:9, Washington, International Sculpture Center Publishing, 1997, s:34-39
- THEA, Carolee, "Bringing Art to the People-Conversation with Mary Jane Jacob", *Sculpture Magazine*, Vol:22, No: 3, Washington, International Sculpture Center Publishing, 2003, s:53-57
- YOUNG, James E., "Memory, Counter Memory and End of The Monument (I)/(II)",  
<http://www.arthist.lu.se>

#### **Linkler**

<http://www.alfredojaar.net>

<http://www.antonygormley.com>

<http://www.artellarte.org>

<http://www.artnet.com>

<http://www.danikaravan.com>

<http://www.gerz.fr>

<http://www.maryjanejacob.org>

<http://www.marymiss.com>

<http://www.pbs.org/art21/artists>

<http://www.publicartreview.org>

<http://www.skulptur-projekte.de>

<http://en.wikipedia.org>



## RESİM LİSTESİ

Resim 1: Auguste Rodin, Balzac Anıtı, 1897, Paris, 282 x 122.5 x 104.2 cm, Bronz

Resim 2: Johannes Itten, Kule Ateşi, 1920, Weimar, yükseklik: 350 cm, cam-metal

Resim 3: Walter Gropius, Monument to the March Dead, 1920, Weimar, beton

Resim 4: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1919-1920, ahşap-metal-cam

Resim 5: Paris 1937 Dünya Fuarı genel görünüş “Rusya ve Almanya Pavyonları”

Resim 6: Vera Muchina, Fabrika İşçisi ve Çitçi Kadın, 1937, Moskova,  
yükseklik: 160 cm, paslanmaz çelik

Resim 7: Alexander Calder, “Büyük Hız”, 1969, Michigan, 11x14x6 m.,  
metal levha-boya

Resim 8: Grand Rapids meydanında “le Grand Vitesse” heykelinin açılışı, 1969,  
Michigan

Resim 9: Henry Moore, *Two Piece Reclining Figure No. 5*, 1963-64, Londra, bronz

Resim 10: Pablo Picasso, Chicago Picasso, 1967, Chicago, yükseklik: 15,24 m.,  
paslanmaz çelik

Resim 11: Isamu Noguchi, Kırmızı Küp, paslanmaz çelik-boya, 1968, New York

Resim 12: Tony Smith, Sigara, 1961-1967, New York, 4.5x8x 5.5 m., çelik

Resim 13: Barnett Newman, Kırık Dikilitaş, 1963-69, Seattle, 7,7x3,2x3,2 m.,  
paslandırılmış çelik

Resim 14: Richard Serra, Titled Arc, 1981, New York, 37x3,7 m., paslandırılmış çelik

Resim 15: Isamu Noguchi, Batık Bahçe, 1961-64, New York, düzenleme, su- kaya-taş,

Resim 16: Carl Andre, Taş Alanı Heykeli, 1977, Connecticut, 36 kaya, yerleştirme

Resim 17: Herbert Bayer, Mill Creek Kanyonu, 1979-1982, Washington, düzenleme

Resim 18: Isamu Noguchi, Bayfront Park Projesi, 1979-..., Florida

Resim 19: Robert Irwin, Dokuz Mekan/Dokuz Ağaç, 1983, Washington, 16x16 m.,  
tel örgü- ağaç-saksı

Resim 20: Dan Graham, Çatı Kentsel Park Projesi, 1981-1991, New York,  
cam-metal-video

- Resim 21: Nancy Holt, Dark Star Park Projesi, 1979-1984, Washington, 2700  
metrekare, beton-çelik-su-ağaç
- Resim 22: Jenny Holzer, “Beni Benim İsteddiğimden Korum”, 1985-1986, New York,  
reklam panosu-metin, yerleştirme
- Resim 23: Mary Miss, South Cove Projesi, 1984-1987, New York,  
ahşap-metal-toprak-su
- Resim 24: Hans Haacke, Almanya, 1993, Venedik Bienniali, yerleştirme
- Resim 25: Christian Boltanski, Kayıp Ev, 1990, Berlin, yerleştirme
- Resim 26: Christo ve Jeanne-Claude, Sarılmış Reichstag, 1971-1995, Berlin, tekstil-  
alüminyum, proplın halat, demir
- Resim 27: Lothar Baumgarten, Drei Irrlichter, 1997, Münster, üç kafes-ampül
- Resim 28: Rebecca Horn, Geriye Doğru Konser, 1997, Münster, karışık malzeme-  
yerleştirme
- Resim 29: Nam June Paik, 20. yüzyıl için 32 araba: sessizce çalan Mozart’ın Requiem’i,  
1997, Münster, 32 araba-boya, yerleştirme
- Resim 30: Michael Asher, Münster Yerleştirmesi (Karavan), 1977-1987-1997, Münster,  
karavan
- Resim 31: Daniel Buren, Travail in situ, 1997, Münster, alan uzunluk: 3 km., kumaş-  
ip, yerleştirme
- Resim 32: Ayşe Erkmen, Havadaki Heykeller, 1997, Münster, heykel-helikopter-  
Performans
- Resim 33: Hans Haacke, Standort Merry-go round, 1997, Münster, Yerleştirme, karışık  
malzeme
- Resim 34: Jessica Diamond, İsimsiz, 1997, Toskana, boya
- Resim 35: Tania Bruguera, İsimsiz, 2000, Toskana, cam-mermeri-performans
- Resim 36: Wang Du, İsimsiz, 2003, Toskana, toprak
- Resim 37: Christian Boltanski, Gölgeler, 1991, Charleston, karışık malzeme-yerleştirme
- Resim 38: Christian Boltanski, Charlestonlu Genç Kadınlara Ait Eşyaların Envanteri,  
1991, Charleston, karışık malzeme
- Resim 39: Antony Gormley, Ev Sahibi, 1991, Charleston, çamur-deniz suyu-yerleştirme



- Resim 40: Antony Gromley, 1991, Charleston, pişmiş toprak-detay
- Resim 41: J. Morgan Puett, Küçük Ev Sanayi, 2002, Charleston, karışık malzeme-  
yerleştirme-performans
- Resim 42: Kim Sooja, Dikilmiş İsimler, 2001, Charleston, tekstil
- Resim 43: Dani Karavan, Pasaj-Walter Benjamin Anısına, 1990-1994, Portbou, girdap-  
kayalar-paslandırılmış çelik-cam-zeytin ağacı-taşlar-tel örgü-metin, detay
- Resim 44: Dani Karavan, Pasaj-Walter Benjamin Anısına, 1990-1994, Portbou, detay
- Resim 45: Dani Karavan, Pasaj-Walter Benjamin Anısına, 1990-1994, Portbou, detay
- Resim 46: Dani Karavan, Barış Yolu, 1996-2000, Nitzana, sütun yükseklik: 3.6 m.-  
çapı: 60 cm, proje: 3 km., kum taşı ve metin
- Resim 47: Maya Ying Lin, Vietnam Şehitleri Anıtı, 1980-1982, Washington,  
tek duvar uzunluk: 93 mt., yükseklik: 4 m., siyah granit
- Resim 48: Maya Ying Lin, Vietnam Şehitleri Anıtı, 1980-1982, Washington, detay
- Resim 49: Horst Hoheisel, Aschrott Çeşmesi, 1985, Kassel, derinlik: 12 m., beton
- Resim 50: Hans Haacke, "HALK", 2000, Berlin, 21 x 7 m., beton-toprak-bitki-ışık
- Resim 51: Rachel Whiteread, İsimli Kütüphane, 1995-2000, Viyana, 3.7x 7.3x10 m.,  
beyaz beton
- Resim 52: Rachel Whiteread, Anıt, 2001, Londra, 4.2 m., reçine
- Resim 53: Jochen Gerz ve Esther Shalev-Gerz, Faşizme karşı Anıt, 1986-1993,  
Hamburg, yükseklik: 12 m., kurşun kaplı alüminyum
- Resim 54: Jochen Gerz, 2146 Taş-Irkçılığa Karşı Anıt, 1990-1993, Saarbrücken,  
2146 kaldırım taşı
- Resim 55: Krzysztof Wodiczko, Hiroşima Projeksiyonu, 1998, Hiroşima,  
video projeksiyon
- Resim 56: Alfredo Jaar, Sonsuz Hücre, 2004, Milan, Yerleştirme, metal-ayna