

**SİMÜLASYON VE FANTAZMAGORİ KAVRAMLARININ
POSTMODERN MİMARİ BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTAKİ
YERİNİN İNCELENMESİ**

NAZAN ÖZARAS

YÜKSEK LİSANS

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN: PROF. DR. Ferhat ÖZGÜR

DÜZCE, 2023

**SİMÜLASYON VE FANTAZMAGORİ KAVRAMLARININ
POSTMODERN MİMARİ BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTAKİ
YERİNİN İNCELENMESİ**

NAZAN ÖZARAS

YÜKSEK LİSANS

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ RESİM ANASANAT DALI

DANIŞMAN: PROF. DR. Ferhat ÖZGÜR

DÜZCE, 2023

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında patent ve telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

22/05/2023

Nazan ÖZARAS

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans öğrenimimde ve bu tezin hazırlanmasında gösterdiği her türlü destek ve yardımdan dolayı çok değerli hocam Prof. Dr. Ferhat Özgür'e en içten dileklerimle teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca değerli katkılar sağlayan hocalarım Doç. Dr. Seniha SELÇUK ÜNAY ve Dr. Öğr. Üyesi Zafer Ali AKŞİT'e teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışma boyunca yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen sevgili aileme ve eşime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

22/05/2023

Nazan ÖZARAS

İÇİNDEKİLER

GÖRSELLER LİSTESİ	vi
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
1. GİRİŞ	1
2. KAVRAMLAR VE TANIMLARI	3
2.1. Simülakr/Simülasyon	3
2.2. Fantazmagori	9
2.3. Flaneur	11
2.4. Soylulaştırma (Mutenalaştırma)	14
3. BİR PARADİGMA OLARAK MODERNİZM VE POSTMODERNİZM	18
3.1. Kısa Tarihçe ve Tartışmalar	18
3.2. Modernizm	19
3.3. Modernist Mimari Olgusu	21
3.4. Modernist Görsel Tavır	24
3.5. Postmodernizm	29
3.6. Post Modernist Mimari Olgusu	31
3.7. Görsel Sanatlarda Postmodern Tavır	37
3.7.1 Pastiş	41
3.7.2 Postprodüksiyon	43
4. KİŞİSEL ÇALIŞMALARIM EKSENİNDE KENT VE HAFIZA	46
4.1. Kaotik Kent	46
4.2. Kentsel Heterotopya	54
4.3. Post-apokaliptik Kent	63
4.4. Kent Yansımalarında Hafıza-Bellek İlişkisi	77
SONUÇ	88
KAYNAKÇA	90
Diğer Kaynaklar	94
ÖZGEÇMİŞ	95

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1: The Truman Show filminden bir sahne, 1998	4
Görsel 2: Benjamin Edwards, Man Confronting Thing, Tuval üzerine akrilik, 30 cm x 45 cm, 2009-10	5
Görsel 3: Jeremy Bentham, Panoptikon taslağı, 1791	12
Görsel 4: Nicola López, Altyapı + 3, Litografi Baskı, 44 cm x 29,75 cm, 2012	15
Görsel 5: Gustave Eiffel, Eiffel Kulesi, Paris, 1887-1889.	22
Görsel 6: Mies Van Der Rohe, Lake Shore Drive Apartmanları, Chicago, 1949-1955.....	23
Görsel 7: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1919-20	26
Görsel 8: El Lissitzky, Güneş'e Karşı Zafer'den Çağdaş Gezgin, Taş Baskı, 1923, Tate	27
Görsel 9: El Lissitzky, Güneş'e Karşı Zafer'den Yeni İnsan, Taş Baskı, 1923, Tate	28
Görsel 10: Minoru Yamasaki, St Louis' deki Pruitt-Igoe konutları, Missouri U.S, 1951-1955.	32
Görsel 11: Frank Gehry, Gehry Evi, Santa Monica, Kaliforniya, 1991.....	33
Görsel 12: John Calvin Portman Jr., The Westin Bonaventure Hotel, Los Angeles, 1976.....	34
Görsel 13: John Calvin Portman Jr., The Westin Bonaventure Hotel (İç Görünümü), Los Angeles, 1976.	36
Görsel 14: Forensic Architecture, Filistin - Gazze, Video (9:05sn), 2015.....	40
Görsel 15: Georges Eugène Haussmann, Haussmann' ın yıkarak bulvar oluşturma metodu.....	47
Görsel 16: Nuri Kuzucan, Re-konstrüksiyon, Tuval üzerine akrilik boya, 250 cm x 116 cm, 2020.	49
Görsel 17: Murat Germen, Reconstruct, NO.01, 250 cm x 116 cm, 2007.....	50
Görsel 18: Nazan Özaras, İsimsiz, Tuval üzerine Karışık Teknik, 80 cm x 100 cm, 2021.	51
Görsel 19: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021.....	52
Görsel 20: Nazan Özaras, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 55 x 55 cm, 2022.	53
Görsel 21: Dogville filminden bir sahne, https://124.im/ztRh Erişim Tarihi: 20.10.2021.....	57
Görsel 22: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021.....	59
Görsel 23: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023.....	60
Görsel 24: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023.....	60
Görsel 25: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35cm x 28 cm, 2021.....	61
Görsel 26: Julie Mehretu, Tuval Üzerine Akrilik ve Mürekkep, Ampirik Yapı, 304.8 cm x 457.2 cm, İstanbul, 2003.	62
Görsel 27: Hiroşima'da atom bombası atıldıktan birkaç gün sonra çekilen bir fotoğraf. 1945. .	65
Görsel 28: Seydi Murat Koç, Ertesi Gün Serisi 3, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 cm x 40 cm, 2021.	67
Görsel 29: Nadav Kander, Chongqing II, Fotoğraf, Chongqing Belediyesi, 2006.	69
Görsel 30: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021.....	70
Görsel 31: Nazan Özaras, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm, 2022.	71
Görsel 32: Nazan Özaras, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80 x 100 cm, 2022.	72
Görsel 33: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023.....	72
Görsel 34: Franz Ackermann, The Secret Tunnel, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260 cm x 200 cm, 1999.	73
Görsel 35: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021.....	75
Görsel 36: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023.....	75
Görsel 37: : Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021.....	76
Görsel 38: Andy Curlowe, Kültürel Miyop, Keten üzerine akrilik ve kurşun kalem, 60 cm x 72 cm, 2019.	79
Görsel 39: Nazan Özaras, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80 x 100 cm, 2022.	81
Görsel 40: Nazan Özaras, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80 x 100 cm, 2022.	82
Görsel 41: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 28 cm, 2022.....	83
Görsel 42: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 x 17cm, 2023.....	83
Görsel 43: Nazan Özaras, İsimsiz, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 x 17cm, 2023.....	84
Görsel 44: Nazan Özaras, İsimsiz, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80 x 100 cm, 2023.	84

Görsel 45: Canan Tolon, Başlıksız 8.2, Panel üzerine yağlı boya, 36" x 36" (92 x 92 cm), 2013.
..... 85



ÖZET

SİMÜLASYON VE FANTAZMAGORİ KAVRAMLARININ POSTMODERN MİMARİ BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANATTAKİ YERİNİN İNCELENMESİ

Nazan ÖZARAS

Düzce Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR

Mayıs 2023, 94 sayfa

1960' lı yıllarda başlayan teknolojik gelişmeler toplumsal ve kültürel olmak üzere birçok değişime neden olmuştur. Bu değişimlerin etkileri kent manzaralarına yansımaktadır. Değişen mimari yapılar, sadece fiziksel olarak kent yapısını etkilememekte, aynı zamanda sanatta da birtakım değişimlere neden olmaktadır. Postmodern mimari ile birbirinin birer kopyası haline gelen yapılar tekinsiz birer nesneye/mekâna dönüşmektedir. Birbirine benzeyen ve giderek kaotik hale gelen kentler kültürel kimliklerini kaybederek, bireyde hep aynı yerde olduğu hissini uyandırmaktadır. Dolayısıyla bireysel ve toplumsal hafızayı da etkilediği görülmektedir. Aynı zamanda metal ve beton yığınları içerisinde doğaya hüküm süren insanlığın giderek bireyselleştiği gözlenmiştir. Bu bağlamda çalışma, Jean Baudrillard'ın Simülasyon ve Walter Benjamin'in Fantazmagori kavramları çerçevesiyle ele alınacaktır. Çalışmanın birinci bölümünde, Simülasyon, Fantazmagori, Flaneur ve Soylulaştırma gibi konuya ilişkin kavramlar, ele alınan örnekler üzerinden tartışılmıştır. İkinci bölümde, Modernizm ve Postmodernizm kavramları açıklanmış, adı geçen dönemlerin mimari ve görsel sanatlar üzerinden tarihçelerine değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise, yazar tarafından üretilen sanatsal çalışmalar ve konu bağlamında üretilen çağdaş sanat eserleri, bir ve ikinci bölümde ele alınan konular ile kent ve hafıza mefhumları bağlamında yapıt analizine tabi tutulmuş ve tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Sanat, Simülasyon, Fantazmagori, Flanör, Postmodern Mimari.

ABSTRACT
AN EXAMINATION OF THE PLACE OF SIMULATION AND
FANTASMAGORIA
IN CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF POSTMODERN
ARCHITECTURE

Nazan OZARAS of student
Düzce University
The Institute of Fine Arts, Department of Painting Master Thesis
Supervisor: Ferhat OZGUR
May 2023, 94 pages

Technological developments that started in the 1960s have led to many social and cultural changes. The effects of these changes are reflected in the urban landscapes. Changing architectural structures not only affect the city structure physically, but also cause some changes in art. The buildings, which have become copies of each other with postmodern architecture, turn into uncanny objects/spaces. Cities that are similar to each other and become increasingly chaotic lose their cultural identities, making the individual feel that they are always in the same place. Therefore, it is seen that it also affects individual and social memory. At the same time, it has been observed that humanity, which reigns over nature in metal and concrete piles, is increasingly individualized. In this context, the study will be discussed within the framework of Jean Baudrillard's Simulation and Walter Benjamin's Fantasmagoria concepts. In the first part of the study, concepts such as Simulation, Phantasmagoria, Flaneur and Gentrification will be discussed through the examples discussed. In the second part, the concepts of Modernism and Postmodernism will be explained, and the histories of the mentioned periods through architecture and visual arts will be mentioned. In the third part, the artistic works produced by the author and the contemporary works of art produced in the context of the subject will be analyzed and discussed in the context of the subjects discussed in the first and second parts, as well as the concepts of city and memory.

Keywords: Contemporary Art, Simulation, Fantasmagory, Flaneur, Postmodern Architecture.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada; simülasyon, fantazmagori, flaneur ve soylulaştırma gibi kavramlar aracılığıyla, sosyoloji, felsefe, mimari ve sanat alanları arasında disiplinlerarası bir köprü kurularak çağımızın flanörünün kim olduğu ve günümüz flanörünün mekânları olan postmodern mimari yapılarla ilişkisi ele alınacaktır. Bu bağlamda modern ve Postmodern dönemlerin kısa birer tarihçesi ele alınacak, estetik açıdan görsel ve mimari tavırlarının neler olduğu, sebepleriyle birlikte benzerlikleri ve farklılıkları araştırılacaktır. Sonrasında, aynılaştırma hissi yaratan postmodern mimarinin günümüzde yaşayan fantazmagorik bireyle ilişkisi sorunsallaştırılacaktır. Adı geçen postmodern mimari yapıların, birey ve toplum üzerinde gösterdiği dönüşümler, bu dönüşümlerin çağdaş sanattaki yeri, sanatın eleştirel gücü ile ilişkisi ve konu bağlamında sanatsal üretim olanaklarının neler olduğu sorgulanacaktır.

Konu ile ilgili olarak Walter Benjamin, Jean Baudrillard, Frederick Jameson ve Michael Foucault gibi postmodern çağı etkileyen düşünürlerden faydalanılacaktır. Aynı zamanda Konstrüktivizm sanat akımından başlayarak günümüz sanatına kadar geçen süre içerisinde seçilen sanat eserleri ve sanatçı örnekleri ele alınacak, konu ile ilişkileri tartışılacaktır.

Postmodern çağın yaygın mekânları haline gelen plazalar, gökdelenler, alışveriş merkezleri gibi birçok mimari yapı, şehir merkezlerini oluşturan önemli unsurlardır. Bu yapılar, Postmodern kentlerin hem yapısal hem de sosyolojik olarak içinde bulunduğu toplumun yeni bir kimlik kazanmasında aracı olmaktadır. Kent olgusu, kent – yıkım ilişkisi ve kent – toplum ilişkisi gibi konulara değinilecektir. Aynı zamanda sürekli bir inşa ve yıkım süreci içerisinde bulunan adı geçen postmodern mekânların, kentleri demografik, sınıfsal, estetik vb. açılardan ne şekilde etkilediği tartışılacaktır. Ayrıca kent, mimari ve birey üçgeninin etkileşiminde hafıza/bellek konusu ele alınacaktır.

Çalışma konusu üzerine yeterli Türkçe kaynağın bulunmaması sebebiyle literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Plastik sanatlar ile diğer disiplinler arasında kurulacak bağlantılar neticesinde birden fazla disiplin açısından fayda sağlayacağı öngörülebilir. Konu bağlamında derlenecek düşünür ve sanatçılar neticesinde güncel ve verimli bir kaynak ortaya koyulması umulmaktadır. Aynı zamanda hem çalışmanın kendisi hem de

konu üzerine oluşturulmuş sanat eserleri aracılığıyla plastik sanatlar ve ilişkilendirilen diğer disiplinlerdeki yapılacak sonraki araştırmalara kaynak sağlayacağı düşünülmektedir.

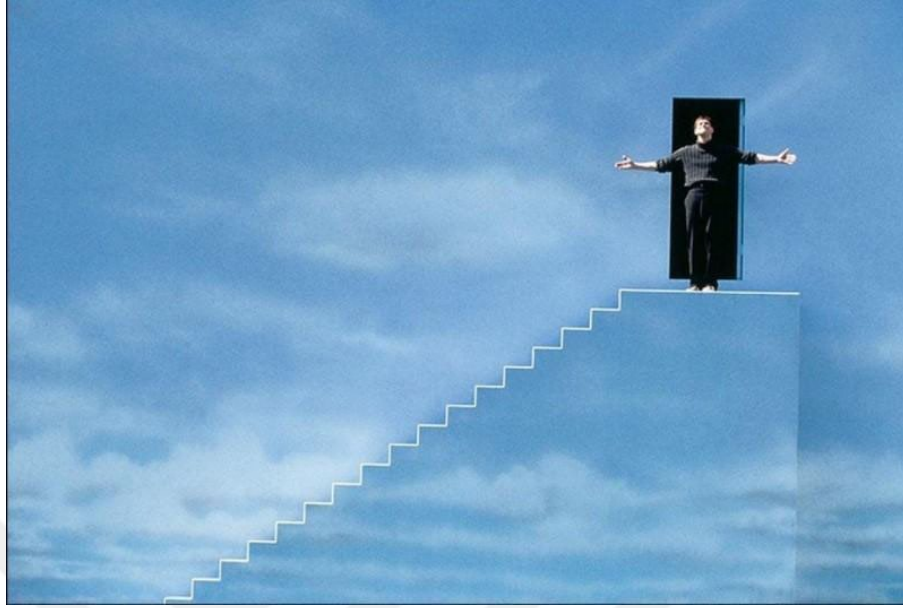
Çalışmada temel olarak nitel araştırma yöntemi ve nitel araştırma yönteminin desenlerinden biri olan fenomenolojik desen uygulanacaktır. Bu bağlamda olaylar, durumlar, tecrübeler ve kavramların bağlantıları üzerinde durulacaktır. Konu kapsamında yapılacak olan literatür taramasında doküman incelemesi veri analizi kullanılacaktır. Konu üzerine yazılmış kitap, makale, süreli yayınlar, tezler, film, video ve fotoğraf gibi dokümanlar incelenecektir. Elde edilen veriler betimsel analize tabi tutulacaktır. Aynı zamanda içerik analizi için çerçeve oluşturulacak, bu çerçeveye göre veriler işlenecek, bulgular tanımlanacak ve yorumlanacaktır.

2. KAVRAMLAR VE TANIMLARI

2.1. Simülakr/Simülasyon

Postmodern çağın düşünürlerinden biri olan Jean Baudrillard, Simülasyon ve Simülakrlar (2011) adlı kitabında, içinde bulunduğumuz bu çağın gerçeklikten uzak olduğunu ve sanal bir gerçekliğin oluşmaya başladığını dile getirmektedir. Bu sanal gerçeklik döneminde ortaya yeni kavramların çıktığı görülmektedir. Bunlardan biri simülasyon kavramıdır. Bu kavram "*benzer*" anlamındaki similis kökünden gelen, bir şeyin benzerini (taklidini) yapmak demek olan ve 14. yüzyıldan beri Latince kullanılan *simulare* sözcüğünden türemiştir (<https://www.kisa.link/PVZD> Erişim Tarihi: 21.11.2020). Baudrillard'ın kullandığı ifadeyle simülasyon, "bir kökenden yoksun olan, gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine, gerçekten ve fiili olarak var olan bir şeyi veya durumu bütün bileşenleriyle birlikte gerçekmiş ve fiilen var 'mış gibi' gösterme durumunu simgeleyen hiper-gerçeklik durumudur" (Baudrillard, 2011, s.14). Bunun sonucu olarak Baudrillard günümüz gerçekliğinin artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler ve bellekler tarafından üretildiğini dile getirmektedir. Dolayısıyla, artık gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilebilirliğinden bahsedilmektedir. Bu anlama bağlı olarak "Metaların kullanım değerleri ile üretimin gereklerinin yerine örnekçeler, kodlar, taklitçeler, gösteriler ve "taklit" in aşırı gerçekçiliği (hyperrealism of 'simulation') geçmiştir" (Sarup, 2004, s. 233). Gerçeğin işlemsel bir şekilde kurgulanarak yapay bir şekilde üretilen 'şeyler' dünyasının oluştuğu söylenmektedir. Bu şeyler dünyası artık gerçek bir zihinle değil, işlemlerden oluşan yapay bir zihinle oluşmaktadır. Buna paralel olarak bir tür hiper-gerçeklik dünyasının ortaya çıktığı görülmektedir. Buna örnek olarak 1998 yapımı 'The Truman Show' filmi ele alınabilir. Senaryosu Andrew Niccol tarafından yazılan ve Peter Weir tarafından yönetilen bu filmde 'Truman Burbank' isimli karakter için, içerisinde yaşayanlar, annesi, eşi ve arkadaşları ve hatta gök kubbe de dâhil olmak üzere her şeyin sahte olduğu bir dünya yaratılmıştır. Bu yapay dünyayı yaratan, Truman'ı henüz bebekken içerisine koyup oradaki gelişiminin tüm dünya tarafından 7/24 canlı izlendiği bir tv programı olan "The Truman Show" ve bu show'un yönetmenidir. Truman, gün

geçtikçe bu sahte dünyadan şüphelenmekte ve yanlış giden birşeyler olduğunu düşünmektedir.



Görsel 1. The Truman Show filminden bir sahne, 1998

(<https://www.kisa.link/PwUL> ErişimTarihi: 9.12.2020)

Filmin, sonlarına doğru Truman isimli karakterin bu sahte dünya'dan kaçarak gerçek dünya'ya ulaşma çabasını konu edinmektedir. Bu durumla birlikte sorulması gereken sorulardan biri de gerçeklik kavramının bizlerde oluşturduğu anlamının ne olduğudur. İçinde bulunduğumuz, Truman'ın da ulaşmaya çalıştığı dünya ne kadar gerçektir? sorusunu aklımıza getirmektedir. Günümüzde, Westworld (2016), Black Mirror (2011) vb. film ve diziler de simülasyon kavramına örnek oluşturabilecek niteliktedir.

Simülasyon dünyasının getirmiş olduğu sonuçlar doğrultusunda kafamızın içinde oluşan hayaller ve imajlar doğrultusunda hareket ederek yeni bir toplum yapısı ve dünya ortaya çıkmaktadır.

Baudrillard; “[...] her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun, yalnızca aynı yörünge çevresinde dolanan modellere dayalı ve farklılık simülasyonundan ibaret bir hipergerçeklikten [...]” (Baudrillard, 2011, s. 15) bahsetmektedir. Bu hipergerçeklik durumunda şeyler simüle edilerek simülakr’lara dönüşmektedir. Cevizci’ye göre kökü Latince olan “simülakr” kelimesi “orijinali olmayan kopyanın kopyası” (Cevizci, 1999, s.775) anlamına gelmektedir. Baudrillard’ın “Simülakrlar ve Simülasyon” (2011) isimli kitabının giriş bölümünde simülakr; “Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm”

olarak ifade edilmiştir. Bununla birlikte Akay' ın da ele aldığı tanımla; “Simülakr, kopyanın kopyasıdır veya Baudrillard' cı bir ifadeyle söyleyecek olursak kopyadan daha kopyadır, yani hiper kopyadır” (Akay, 2002, s.31). Platon'un mağara alegorisi adı geçen simülakrlara örnek teşkil etmektedir. Alegoride mağaraya zincirlenerek yaşamak zorunda kalan kişiler vardır ve hayatları boyunca mağara duvarına yansıyan insanlar ve kullandıkları eşyaların gölgelerinde başka birşey görmemişlerdir. Gelen seslerin de gördükleri gölgelere ait olduklarını zannetmektedirler. Onlar için tüm gerçeklik gördüklerinden ibarettir. Bir gün bu kişilerden biri zincirlerinden kurtulur ve gölgelerin ait oldukları insanları, eşyaları, kısacası dış dünyayı kendi gözleriyle görür ve hakikatin önceden gölgeler olmadığını, onların bu insan ve nesnelerin yansımaları olduğunu fark eder. Edindiği yeni bilgilerle mağaraya döner ve oradaki diğer insanlara gördüklerinin hakikat olmadığını birer yansımadan ibaret olduğunu, gerçek dünyanın dışarıda olduğunu söyler. Fakat bu insanlar onun gördüklerini görmedikleri hatta hayal bile edemedikleri için söyleneni reddederler. Bu alegoride, gerçeklerin birer yansıması olan gölgeler, simülakrlar olarak nitelendirilebilir. Bu bağlama örnek olarak Benjamin Edwards' ın “Man Confronting Thing” isimli çalışması ele alınabilir.



Görsel 2. Benjamin Edwards, “Man Confronting Thing”, Tuval üzerine akrilik, 30 cm x 45 cm, 2009-10

(<https://kisa.tk/wln> ErişimTarihi: 05.12.2020)

Edwards' ın çalışması, ilerleme ve doğa arasındaki dinamik ilişkinin, dengelerini ve yasalarını anlamaya çalışan sürekli bir araştırma olarak değerlendirilmektedir. Platon' un mağara alegorisinden yola çıkarak etrafa uyum sağlamaya çalışan bir insan figürünü çalışmasına yansıtmaktadır. “Zaman zaman bir olay ya da deneyim bize öyle bir entelektüel deprem sağlayabilir ki, diğer tarafta yeni, uyanmış bir ruhla ortaya çıkarız ve Platon'un alegorik mağara sakinleri gibi, ışığa uyum sağlamak için bir süre etrafta dolaşabiliriz” (<https://www.kisa.link/PSVY>). Aynı zamanda sanatçı yapıtlarında geleceğin kent yapısıyla ilgili bir distopik bir manzara da sunmaktadır. Her şeyin kopyasının olduğu simülasyon dünyasında bireyin şehir ortamındaki tekinsizliğini ve parçalanmış görüntülerini kaotik bir şekilde ele alır. Simülasyon üzerine kurulan çalışmada fiziksel, dijital, gerçeklik, hakikat ve olasılık arasında yer alan teknolojik bir geleceğin hayali şehirlerini ele aldığı söylenebilir.

Adı geçen simülakrlar günlük hayatımızda da aynı mağara alegorisindeki gölgeler gibi bizleri sanal bir dünyaya, Baudrillard' ın tabiriyle ‘simülasyon dünyasına’ hapsetmektedir ve gerçek ile yapay olanın birbirine karıştığı bir ortam oluşmaktadır. Günümüzde de bilgisayar oyunları, sosyal medya mecraları, her gün gördüğümüz reklamlar içinde bulunduğumuz simülasyon dünyasını oluşturan simülakrlardır denebilir.

Bu hiper kopyalar, ideolojilerin yerini alarak simülasyon dünyasının üretimini artırmakta ve aynı zamanda giderek yapaylaşmaktadır. Bunun sonucu olarak da yapaylaşan gerçekliğin bizlere bir hakikat’ miş gibi sunulmaya çalışıldığı görülmektedir. Ahmet Dağ, Baudrillard’ ın simülakrlarını üç farklı şekilde incelendiğinden bahsetmiştir;

1. “Uyumlu, iyimser ve Tanrının yaratmış olduğu ideal doğanın aynısını oluşturmayı amaçlayan imgeleme, taklit ve kopyalama üstüne kurulmuş doğalcı doğal simülakrlar.
2. Tüm üretim düzenini kapsayan enerji ve güç üstüne kurulmuş makinelerin somutlaştırdığı üretici özelliğine sahip üretici, yayılma eğilimi.
3. Bilgi, model ve sibernetik oyunlardan oluşan total işlemsellik, hipergerçeklik ve total bir denetimi amaçlayan simülasyon simülakrları” (Dağ,2011, s.177).

Dağ, yazınının devamında Baudrillard’ ın insanlığın gelişme aşamasını sanayi, teknik ve sibernetik aşama olmak üzere üçe ayırdığını söyler. Bu üç simülakrları da tarihsel olarak üç aşamada inceler:

- 1- Klasik dönem (Rönesans ve Sanayi devrimi): Biçim kopyalama
- 2-Üretimin sanayileşmede egemenliği: Biçim ürünler

3- Simülasyon çağı: Biçim simülasyonu

Dağ, simülakr durumunun ortaya çıkabilmesi için orjinal bir nesne ve bu eserin kopyalarının ortaya çıkmış olması gerektiğini dile getirir. Bu bağlamda birinci simülakr aşamasının, Rönesans döneminden 18.yüzyıl Sanayi Devrimine kadar olan dönemi içerdiğini söyler. İlk düzende görsel bir aldatma sanatı olan ‘gerçekmiş’ gibi görünen trompe l’oeil ve üretimde otomasyon kavramlarını ele alır. Bu dönemde yapılmaya başlanan alçıdan heykellerin birer simülakr olduğu dile getirir. Yapılan heykeller aslının ölçülerinde çoğaltılarak bir seri üretim şekline dönüşür, aynı tip birbirinin kopyası olan ürünler ortaya çıkar.

İkinci aşamada ise, sanayileşme döneminin yerini Endüstrileşme döneminin aldığını söyler. Bu dönemde gerçek ile hayal arasındaki farklılığın giderek azaldığına değinir. Buna paralel olarak robotlar ve otomatlar ortaya çıkar. İnsanlığın bu gelişimlere yabancı kaldığını söyleyen Dağ, Baudrillard’ın söylemiyle, bu dönemi ‘yabancılaşmanın altın çağı’ olarak nitelendirir. Bu değişimin etkisiyle de birçok alanın etkilendiği söylenebilir. Örnek olarak sanat alanında zamanının yeni bir dönemi olan gerçeküstücülük’ ün başladığını dile getirir.

Son olarak üçüncü dönem simülakr aşamasında, gelişen iletişim ve makine teknolojilerinin küresel ölçekte yayılmasıyla birlikte bir iletişim devrimine geçildiğine değinmiştir. Kitle iletişiminin kodlardan ve sayılardan oluştuğundan bahseder. Günümüzde bu sayı ve kodların yanına bir de emojielerin eklendiğini söyleyebiliriz. Bu emojieler dünyasıyla da artık iletişimde bulunduğunuz karşı tarafla yazılar olmadan da anlaşılabilir olduğunuzu söylemek mümkün olabilir. Teknolojinin egemenliğinin üstün olduğu bu evrede, gerçekliğin simülasyon düzeninin içerisinde yer alarak hayali olan şeylerden artık uzaklaşıldığı ve bu hayallerin gerçeğin ‘ta’ kendisi olduğunu dile getirmektedir. Sanatta da bazı değişikliklerin meydana geldiğini söylemektedir. Gerçeküstücülüğün yerini artık Gerçekçilik *Realism* akımının ortaya çıktığına değinmektedir. Aynı zamanda teknoloji ve medya gibi araçların da sanatın içerisinde yer almaya başladığı görülmektedir.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte Baudrillard’ nın ele aldığı teknik, sanayi ve sibernetik kavramlarının dünya toplumları üzerinde etkisini giderek artırdığından bahsedilebilir. Simülasyon dünyasının oluşmasında ve sürdürülebilmesinde, kitle iletişim araçları önemli bir yer teşkil etmektedir. Televizyon, internet, cep telefonu vb. araçların kendi

gerçekliklerini sunduğu gözlenebilir. Bu düşünceyi savunan Marshall McLuhan' a göre "araç mesajdır" (McLuhan, 1962, s.7). Bu düşünce, mesajı karşı tarafa gönderen aracın, iletilen mesajın içeriğinden daha etkili ve önemli bir hale geldiği şeklinde yorumlanabilir. Madan Sarup'ta bu durumla ilgili benzer söylemlere yer vermektedir; "Medya pratikleri uzam ve zaman duyularımızı yeni baştan düzenlemiştir. Gerçek olan artık dünya ile doğrudan doğruya bir bağlantı içinde olduğumuz değil, televizyon ekranlarından bize verilir: televizyon dünyadır" (Sarup, 2004, s.236). Bu bağlamda, nesnel olandan uzaklaşarak nesnel olmayan sanal bir gerçekliğe yakın olduğumuzdan bahsedilebilir. Her gün izlenen televizyon dizileri, filmler ve reklamlar sürekli olarak gerçek 'miş gibi'dir fakat hakiki olmayan simülakrlar sunmaktadırlar. Baudrillard, buna paralel olarak şu cümlelere yer vermiştir;

"Son yüzyılla üretilen, bizim bir ilkeye dönüştürdüğümüz gerçeklik ortadan kaybolmaktadır. Bu gerçekliği ne pahasına olursa olsun bir referans olarak yaşatmaya çalışmak mantıksız bir şeydir, çünkü gerçekliği ayakta tutan ilke ölmüştür. 'Nesnel' gerçeğin ortadan kaybolmaya başlamasıyla birlikte bu gerçeklik ilkesi giderek güçten düşerken bütünsel, sanal bir gerçekliği giderek güçlendiği görülmektedir" (Baudrillard, 2012, s.14).

'Gerçek' nedir? sorusunun, yerini 'Gerçeklik' nedir? sorusuna bıraktığından bahsedilebilir. Ahmet Dağ, yaratılan bu simülasyon dünyasıyla birlikte tüketim toplumunun yeniden şekillendiğini dile getirir. Değişen bu toplum yapısıyla birlikte içinde bulunduğumuz doğa'nın özgün bir varoluştan daha çok simülasyon modeline geçtiğini vurgulamaktadır. Günümüz modern insanının kendi bedenini, içinde yaşadığı doğayı ve çevresini yeniden inşa etmeye çalıştığı görülmektedir. Bu yeniden inşa sonucu artık doğal olandan daha çok yapay olana geçildiği gözlenmektedir. Buna paralel olarak Transhümanizm kavramından söz edilebilir. "Trans-hümanizm, teknoloji çağının getirdiği yeni bir felsefi kavram ve harekettir. Bu hareketin temelinde, insandaki temel özelliklerin geliştirilmesini amaç edinen felsefi bir akım olan hümanizm bulunmaktadır. Trans-hümanizm gelecek hakkında bir düşünme yoludur" (Demir, 2018, s. 96). Bu kavramla birlikte insanlık teknolojileri kendi bedenine entegre edebilir hale gelmiştir. Özellikle bilim kurgu filmlerde sıkça rastlanan bu olgunun, gerçek hayatta da birçok örneği mevcuttur. Kaza sonucu bir ya da birkaç uzvunu kaybetmiş bir insanın bedenine artık biyotik kollar, bacaklar takılabilmektedir, ayrıca yerleştirilen çipler de insanlığın transhümanizm kavramıyla iç içe olduğunu göstermektedir.

Kapitalist dünyanın yeni üretim alanları ve biçimleri oluşturmaya başlamasıyla birlikte, insanlığın yaşam alanlarını kontrol altında tutulmak istenmekte, denetleyen ve denetlenen bir toplum yapısının ortaya çıktığı görülmektedir. Kapitalizmin yeniden güç kazandığı bu neo-kapitalist düzen, çoğunlukla sibernetik sistemin parçalarını taşımaktadır. Bu düzen içerisinde hakikatlerin ve nesnelerin yerini alan simülakrlar gerçeğin ne olduğu konusunda bir belirsizlik durumu ortaya çıkarmaktadır. Baudrillard, ‘simülasyon evreni’ kuramını dile getirerek içinde bulunduğumuz dünyanın bir tespitini yapmıştır. Bununla beraber Walter Benjamin ise, modern öznenin içinde bulunduğu ortamı tasvir etmek için fantazmagori kavramından bahsetmektedir. Simülasyon/simülakrlar dünyasıyla, fantazmagori kavramının benzer niteliklerde olduğu görülebilir.

2.2 Fantazmagori

Fantazmagori eski Yunanca fantasm (göz yanılsaması) ve agora (topluluk/açık alan) terimlerinden türeyen, bir tiyatroda ya da karanlık bir mekânda, projektör ile yapılan göz yanıltmaya dayalı görüntü oyunlarını veya rüyalarındaki gibi üst üste binmiş tutarsız hayalleri tanımlamak için kullanılmaktadır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fantazmagori> Erişim Tarihi: 28.11.2020). Walter Benjamin’e göre, modern insanın içinde bulunduğu ortamı tanımlar; eğlence endüstrisinin sunduğu aldatıcı görünümüleri tüketerek ‘şahane’ bir yaşam sürdüğünü zanneden, kendine ve başkalarına yabancılaşma duygusundan keyif alan insanın dünyasına ilişkindir (Benjamin, 2002, s.94). Bu kavramın endüstri devrimiyle birlikte gelişen ve kapitalist üretimle birlikte ortaya çıktığı söylenebilir. Buna paralel olarak Benjamin “Estetize Edilmiş Yaşam” (1995) isimli kitabında, modern dönemin başlamasıyla birlikte toplum yapısının ve teknolojik gelişmelerin insanlar arasındaki ilişkilerin değişmesine neden olduğunu söylediğinden bahseder. Söz konusu olan değişimin, gelenek ve kültür yapısına uygun yaşam tarzlarının yok olmaya başlamasıyla ortaya çıktığına değinir. Çevremizde bulunan imgelerin ve nesnelerin bahsi geçen değişim sonucunda birer meta haline dönüştüğünü ve bunun sonucu olarak da fantazyalarımızın da materyalize edildiğine değinir. Bu değişimin bir diğer başlangıcı olan 1885 yılında ilk kez açılan dünya fuarlarının da etkisi olduğunu söyler. “Dünya fuarları, adına mal denen fetişin hac yerleridir... Dünya fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagori oluşturur” (Benjamin, 2002, s. 94). Buradan yola çıkarak fantazmagoryanın çıkış noktalarından birinin, modern toplumları

destekleyen kültür endüstrisi olduğu söylenebilir. Bu kavramla birlikte insanlar fiziksel ve zihinsel olarak kontrol altına tutulmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla insanların ilkel olan içgüdülerinin denetim altına alınmaya başlamasıyla, bir kurmaca olan fantazmagorya dünyasına itildiklerinden bahsedilebilir. Bu dünyayla birlikte şahane bir yaşam, mutlu bir hayat sürdürdüğümüzü düşünebiliriz. Diğer bir üretim olan eğlence endüstrisinin de bizi içine çekerek bu dünyanın içine girmemizi kolaylaştırdığı söylenebilir. Benjamin bunu şu cümleleriyle destekler; “Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagori’ ye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur” (Benjamin, 2002, s. 94). Bahsi geçen eğlence sektörünün medya aracılığıyla insanların evlerine girdiği söylenebilir. Televizyon reklamları, diziler, programlar ve filmler bu sistemin en önemli parçalarıdır. Özgür, mutlu ve eğlenceli bir dünya vaad ederken bireyleri kendi içine hapseder. Evinde tüm gününü televizyon izleyen ve diğer kitle iletişim araçlarını kullanan birey, içinde bulunduğu ortamdan mutluluk duyarken gördüğü imgeler ve imajlar artık onun için birer arzu nesnesine dönüşmüştür.

“[...]Üstelik bu arzu-imajlarında kişinin kendini zamanı geçmiş olandan -yani, yaşanıp tükenmiş olandan- çıkarıp kurtarmak uğruna giriştiği emphatic aranımlar da kendilerini ortaya koyarlar. İşte bu yönelişler ve eğilimler imaj üreten fantazyayı, gücünü ve itkisini yeni-olandan kazanarak geriye, archaic geçmişe (yabancılaşma öncesi yaşama) yöneltir” (Oskay,1995, s.150).

Bu duruma uygun olarak günümüz çağın düşünürlerinden biri olan Slavoj Zizek’e göre, arzuladığımızı düşündüğümüz şeyi elde etmeyi gerçekten istemeyiz. Bu söylem, arzu nesnesi dediğimiz şeylerin bizden uzakta olduğunda veya ona ulaşamayacağımız zamanda birer arzu nesnesi olarak kaldıklarını ve ona ulaşma ihtimalimiz ortaya çıktığında arzu duygusunun ortadan kalkacağı şeklinde yorumlanabilir. Bu bağlamda, arzu temelli ve yayılmacı özellikleri ile birbirine benzer endüstrilerin kitlesel medya vb. araçları kullanarak bireylerin kendi fantazmalarını yaratmalarına yardımcı olduklarından bahsedilebilir.

Fantazmagori kavramı, mimariyi de içine alacak şekilde, alışveriş merkezleri, plazalar ve galeri mekânları üzerinden de tartışılabilir. Bu mekânlarda karşılaşılan vitrinler, resimler, reklam panoları, dijital ekranlar gibi imajların bireylere sunduklarının gerçek mutluluk olup olmadığı, içinde bulunulan mekândan çıkıldığında gerçekliklerinin sorgulanıp

sorgulanmayacağı gibi sorular akla gelmektedir. Buna benzer bir durumu “Anlamanın Mantiğı” (2015) kitabında tartışan Deleuze, Freud’un konuyla ilişkili bir açıklamasında “[...] fantazmların gerçekliği aşan ürünler olduğunu kabul ederken bile fantazmların üretiminde gerçekliğin önemini vurgulamakta [...]” (Deleuze, 2015, s.233) olduğundan bahseder. Bu, yukarıda değindiğimiz simulakrların ilk döneminde geçen bir simulakr’ın gerçek bir nesneye ihtiyaç duyması olgusuyla örtüşmektedir. Bu bağlamda hakikat ile varlığını bulan sahte imajlar dünyası, bireylerin “zaman geçirmek için içine daldıkları bir fantazmagorya’ ya” (Benjamin, 2002, s.94) dönüşmektedir.

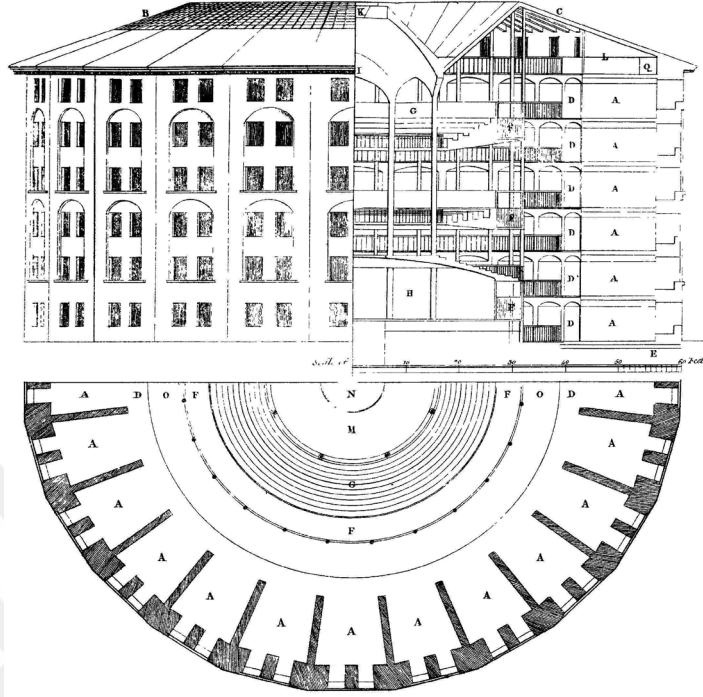
Yukarıda bahsi geçen sahte imajlar dünyalarının 1822-1837 yılları arasında Paris’te kurulan pasajlarla birlikte başladığı ve bu pasajların günümüz alışveriş merkezlerinin ilk örnekleri olduğu söylenebilir. Bu pasajlarla birlikte “flaneur” kavramının da ortaya çıktığı görülmektedir. “Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori niteliğiyle Flâneur’ü çağırmaktadır. Bu fantazmagori içerisinde kent, kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir içmekân görüntüsündedir” (Benjamin, 2002, s.98-99). Bu fantazmagorya dünyasında telaşlı, yoğun ve rutin hayat tarzında zamanın nasıl geçtiğini anlamayan bireyin yerine, flaneur’ ün tam aksine amaçsızca etrafta gezerek, gözlemleyerek ve zamanı yakalayarak dolaşmakta olduğu söylenebilir.

2.3. Flaneur

Postmodern çağın en yaygın mekanları haline gelen plazalar, gökdelenler, alışveriş merkezleri gibi birçok mimari yapı, şehir merkezlerini oluşturan önemli unsurlar haline gelmektedir. Bu unsurlar hem yapısal hem de sosyolojik olarak içinde bulundukları topluma yeni bir kimlik anlayışını getirmekte olduğu söylenebilir. Walter Benjamin’in Flaneur kavramı da bu unsurlardan biri olan pasajlar üzerinden ortaya çıkmıştır. Walter Benjamin’in Pasajlar (2002) isimli kitabında yer alan kavramın Fransızca’da ‘avare gezinen’ anlamına geldiği görülebilir. Fakat, Benjamin kitabında temel bir kavram olarak ele alındığı görülebilir. Kavram, avare dolaşan bir öznenin aksine yaya dolaşırken, çevresini gözlemleyip gezinen bir düşünür olarak ifade edilmiştir (Benjamin, 2002, s.92). Charles Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı” (2003) isimli kitabında flaneur kavramı ile ilgili şu sözlere yer vermektedir;

“Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa o da kalabalıklarda var olur. Aşk, iş, gücü kalabalıklardır. Kusursuz Flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini,

hareketin gel git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemlemek ama dünyadan saklı kalmak” (Baudelaire, 2003, s. 33).



Görsel 3. Jeremy Bentham, Panoptikon taslağı, 1791

(<https://kisa.tk/wlm> ErişimTarihi: 9.12.2020)

Yukarıda bahsi geçen söylemde, flaneur' ün iyi bir gözlem ve düşünme içinde olabilmesi için toplumun içerisinde bulunması gerektiğine ve fakat gözlemini sürdürürken bir o kadar da görünmez olması gerektiğine değinilmiştir. Buradan yola çıkarak, flaneur' ün tamamen her yere hâkim bir bakışla *Panoptikon*¹ (Foucault, 1992, s.251) sistemi içerisinde bir gözlemci olduğu çıkarılabilir. Aynı zamanda modern kent yapısına uygun flaneur için, gündelik hayatın içinde kaybolarak hayata karışan bir karakter olduğu söylenebilir.

“Bu bakımdan Flaneur' ü avare' den ayıran en belirleyici özellik; çevresini izlemek gözlenlemektir. Ama bu gözleyiş boş bir bakınma değildir, flaneur gezip bakınırken düşünür, düşünce üretir. Onu avareden ayıranda bu sahip olduğu boş vakti düşünerek değerlendirme eğilimidir” (Doğan, 2007, s.103). Dolayısıyla burada Flaneur' ün, evsiz ve boş gezen birinden farklı olarak, düşünme ve gözlemleme yeteneği ön planda tutulmuştur.

¹ Panoptikon kavramı, İngiliz filozof ve toplum kuramcısı olan Jeremy Bentham tarafından 1785 yılında tasarlanmış olan, fakat gerçekleştirilmemiş bir hapisane modelidir.

Konformist ve mekâna bağılı merkezci bir yaşam şeklini reddederek, göçebe bir yaşam tarzı sürdürdüğü söylenebilir. Bu söyleme örnek olarak Hüseyin Köse'nin şu düşünceleri ele alınabilir;

“Modern kent flanörünün kartografik bakışının ikinci düzleminde ise, tüketim kültürü içinde üretilmiş tipolojilerin, özel olarak da turistler, aylaklar ve otostopçuların, heimat (anavatan) fikrinin yitirildiği küresel bir çağda ortaya çıkan yeni göçebelik biçimlerinin varlığına ek olarak, ileri iletişim teknolojilerinin dolaysız ürünü olan sosyal medya ve bu medya alanında boy gösteren yeni sanal âlem gezginlerinin ve televizyonda içerik arayışını hancı bir ritüele dönüştüren izleyicilerin “ekran-gezerliği” ile karşılaşılır” (Köse,2012, s.15).

Bu bağlamda, Modern kent flaneur'ü olarak nitelenen ekran gezerler için kent olgusu, fantazmalarımızın hâkim olduğu bir yapıya dönüşmekte olduğu söylenebilir. Teknolojik gelişmelerin yaşandığı çağımızda, kent olgusunun yerini sanal kentlere bıraktığı görülmektedir. Örnek olarak, bilgisayar oyunları, web siteler ve dijital platformlar vb. ele alınabilir. Kenti ve insanları gözlemleyen flaneur, etkileşime girdiği kent ile artık yalnızca fiziksel çevreden ziyade, temsili görüntülerin ve sanal gerçeklikliğin bulunduğu bir mekân ile de karşılaşmaktadır. Günümüzdeki kent olgusunu Kevin Robins, şu şekilde açıklamaktadır;

“Kent artık coğrafi bir kendilik değildir; bugünün telekomünikasyonu kent her yerdedir, dünya-kentidir. Kent küresel ölçeğe taşınmıştır. Yerel bütünlüğü parçalanmıştır. Olmayan-yer haline gelmiştir. Gerçekliğini kaybeden kent şimdi gerçek olmamayı, gerçeksizleşmeyi yaşamaktadır. Postmodern söylemlerde kent hiper-gerçeklik, sanal gerçeklik, benzetim (simulacrum) kavramlarıyla ele alınmaktadır” (Robins, 1999, s. 214).

Kent olgusunun bu denli değişmesiyle birlikte flaneur kavramının da tekrar ele alınması kaçınılmaz olmaktadır. Şehrin sokaklarında dolaşan ve kalabalık ortamlar içerisinde var olarak düşünen ve gözlemleyen flaneur' ün, günümüz dünyasında parmağının ucuyla tek tıkla istediği yeri gezen ve gözlemleyen bir özneye dönüştüğü söylenebilir. Aynı zamanda kendine bu yeni dünya içerisinde fiziksel ve zihinsel olarak yeni bir kimlik anlayışı kattığı da görülmektedir. “Televizyonla birlikte ‘ekran-gezerlik’, bilgisayar ve ileri iletişim teknolojileriyle birlikte de kimliğin ve görünür varlığın bedenden kopmuş uzantılarını temsil eden ‘sanal-gezerlik’ biçimleri (cyborglar ve avatarlar) ortaya çıkmıştır” (Köse, 2012, s. 138). Donna Harraway, “Siborg Manifestosu” (2006) isimli kitabında, bahsi geçen

siborg bedenlerle ilgili olarak bu bedenin hem organik hem de teknolojik malzemeleri olan melez bir organizma haline dönüştüğü üzerinde durmaktadır. Köse'nin, günümüz kentinin flaneur' ü olarak nitelediği sanal gezer bireyin, Harraway' in Siborg bedeninin özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Fiziksel dünyada kullandığı teknolojilerden bağımsız olamayan birey, sanal dünyasındaki avatarıyla da bu dünyadaki bedeninden bağımsız olamamaktadır. Dolayısıyla ortaya çıkan birey, Harraway'in bahsettiği gibi hem fiziksel olarak melez bir organizma, hem de bilinç olarak çift düzlemde varlığını devam ettiren bir gözlemci olarak nitelendirilebilir.

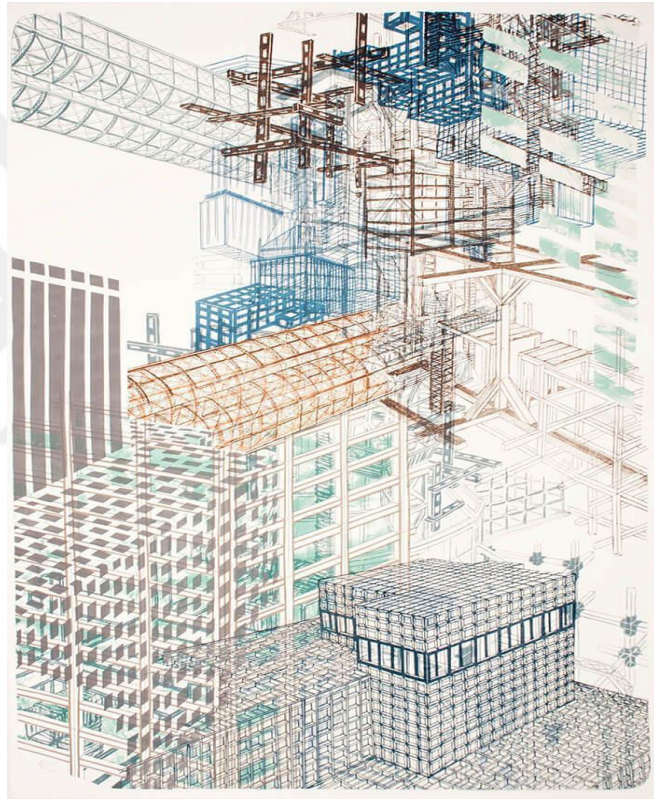
Görüldüğü gibi, flaneur' ün tanımındaki değişim ile kentlerin ve teknolojinin değişimi birbirleriyle ilişki içerisindedir. Bu değişime paralel olarak “soylulaştırma / mutenalaştırma” ile “yersiz-yurtsuzlaşma” kavramlarının da üzerinde durulması gerekmektedir.

2.4. Soylulaştırma (Mutenalaştırma)

20. yy. ile dünyadaki küreselleşme etkisi mekânsal, bireysel ve sosyal açıdan birçok değişime neden olmuştur. Bu değişimle birlikte soylulaştırma (gentrification) kavramı da ortaya çıkmıştır. “Soylulaştırma, en basit ve sınırlı tanımıyla, dar gelirliilerin yaşadığı, kent içerisindeki köhneleşmekte olan konut alanlarına, daha üst sınıfların yerleşmeye başlaması süreci olarak tanımlanmaktadır” (<https://124.im/j3Be6> ErişimTarihi: 9.12.2020). Bu kavramın başka bir tanımı “A Modern Dictionary of Geography” isimli sözlükte şu şekilde ele alınmıştır; “[...]şehrin merkezinde yoksulların oturduğu standardın altında olan eski evlerin modernize edilmesi ve buralara orta-sınıf ve varlıklı aileler tarafından yerleşilmesidir” (Çeker & Belge, 2015, s.78). Soylulaştırma kavramını 1964 yılında sosyolog Ruth Glass ise şu şekilde açıklamıştır;

“Birer birer, Londra'nın işçi semtlerinin birçoğu orta sınıflar -üst ve alt- tarafından işgal edilmektedir. Eski püskü, mütevazı ahırlar ve kulübeler –üst katta iki, alt katta iki odalı- kira kontratlarının süresi dolduğunda ele geçirilmiş, sık ve pahalı konutlar haline gelmişlerdir. Daha önce ya da son dönemde çöküntüleşmiş olan daha büyük Viktorya evleri- oda oda kiraya verilen ya da birden fazla hane tarafından kullanılan evler- tekrar iyileştirilmiştir...Bir mahallede bu soylulaştırma süreci bir kez başladığında, özgün işçi sınıfı kullanıcılarının tamamı ya da çoğunluğu yerlerinden edilene ve mahallenin toplumsal karakteri tamamen değiştirilene kadar hızla devam eder” (Smith, 2006, s.20).

Kavramın tanımları ele alındığında, işçi sınıfı ve yoksul kesim olarak tabir edilen kitlenin şehir merkezindeki yaşantısına bir nevi son verilerek, merkezin dışına itildikleri söylenebilir. Dolayısıyla şehir merkezindeki insan yapısının tamamen değiştiği gözlenmektedir. Yaşanan bu değişimlerle birlikte kent merkezinin ve çevresinin peyzajının da inşaa edilen yapılarla birlikte yeniden şekillendiği görülmektedir. Bu duruma bağlı olarak işçi sınıfı ve yoksul kesim için bir ‘yerinden edilme’ nin söz konusu olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda Nicola Lopez’ in “*Altyapı*” (2012) isimli çalışması değerlendirilebilir.



Görsel 4. Nicola López, “Altyapı + 3”, Litografi Baskı, 44 cm x 29,75 cm, 2012

(<https://kisa.tk/wll> Erişim Tarihi:20.04.2021)

Nicola Lopez, kentsel peyzajın işaretlerini ve gösterenlerini dijital baskı tekniği ile bir araya getirmektedir. Çalışmasında konstrüksiyonlar, binalar ve köprüler vb. kent mekânlarına ait olan görselleri kullanmaktadır. Endüstrileşme ile değişen kent yapısını farklı bir perspektifle ele alarak çalışmalarına yansıtmaktadır. Çalışmada katı bir şekilde yapılandırılmış ve mimari planlara ait imgeler kullandığı görülmektedir. Fakat keskin mimari çizgilere sahip olmasının yanı sıra, paslı bir harabeye gönderme yapmaktadır. Üst

üste bindirilen binaların, açık kompozisyon şeklinde ele alınması tamamlanmayan, aksine sürekli değişen kent manzarısını izleyiciye sunmaktadır. Bu bağlamda belirli bir miktarda düzen ve düzensizlik dengesine odaklanmaktadır. Aynı zamanda endüstrileşme ile artan, altyapı ve çevre sorunuyla birlikte ortaya çıkan yerinden edilme durumunu da ele aldığı söylenebilir.

Chester Hartman, yerinden edilme kavramını yaşadığımız alanın değişip dönüşmesine bağlı olarak, aile bireylerinin bulundukları çevreyi maddi ve manevi açıdan karşılayacak güçlerinin olmaması durumu olarak açıklamaktadır. Bu yorumdan yola çıkılarak yerinden edilme kavramının kullanımında, şehir merkezlerine inşaa edilen alışveriş merkezlerinin, konutların ve dükkânların önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Özellikle alışveriş merkezlerini ziyaret eden yeni kitlenin ekonomik, kültürel, sosyal vb. dinamikleri daha önceden orada kalıcı olan alt sınıfın dinamikleri ile çatışmaktadır. Bu durum sonucunda, yeni yapılara- kendi dinamikleri doğrultusunda- uyum sağlayabilenler kalmakta iken, uyumsuz olanların ise fiziksel bir zorlama ile değil fakat sosyal bir baskı sonucu yerlerinden edildiği çıkarımı yapılabilir.

Henri Lefebvre'nin "Mekânın Üretimi" (2014) isimli kitabındaki şu sözleri yerinden edilme kavramıyla ilişkilendirilebilir; "Kapitalizm ve neo-kapitalizm, meta dünyası'nı, o dünyanın mantığını ve dünya ölçeğindeki stratejilerini, aynı zamanda da paranın ve politik devletin gücünü kapsayan soyut mekânı üretti" (Lefebvre, 2014, s.81). Bu soyut mekânın çevresine inşa edilen konutların, dükkanların, ürünlerin, kısacası alınıp satılabilen her tür metanın fiyatlarının yükseldiği görülmektedir. Alım gücü düşük olan alt sınıfın uyumsuzluğuna sebep olan önemli dinamiklerden birinin, artan bu fiyatlar olduğu söylenebilir. Bununla birlikte üst sınıfın belirleyici özelliği olan lüks ürün tüketimi kültürel olarak da farklılıklar yaratmaktadır. Bu alışveriş merkezleri içlerinde bulunan kafe' ler, lüks mağazalar, teknoloji mağazaları ile sanal-gezerler ve siborg bedenlerin mekânları haline gelmektedir. Buradan flaneur olarak nitelendirilebilecek bireyin belli bir sosyo-ekonomik refahı elinde bulundurabilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda yerinden edilen kitlenin flaneur tanımına uymadığı görülmektedir. Alt sınıfın, günümüz flaneur' leri olarak adlandırabileceğimiz sanal-gezerler ve siborg bedenler için yerlerinden edildiği söylenebilir.

Şehir merkezlerinin bu yönde sistematikleştirilmesi, iktidar mekanizmalarının denetleme fiilini kolaylaştırmaktadır. Kentlerdeki güvenli site, ev ve işyerlerinin giderek çoğalmasının bu durumda etkili bir rol oynadığı görülebilir. Özellikle, postmodern çağın

getirdiği unsurlarla birlikte kent yaşamında yerinden edilme durumunun giderek arttığı söylenebilir. Bu bağlamda modernizmin ve postmodernizm süreçlerinin anlaşılması önem arz etmektedir.



3. BİR PARADİGMA OLARAK MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

3.1. Kısa Tarihçe ve Tartışmalar

Postmodernizm, mimari ve sanat olgularının daha iyi anlaşılabilmesi için modernizm ve postmodernizmin tanımlarının yapılması ve ilişkilerinin incelenmesi gerekmektedir. Aynı zamanda bu dönemlerin, mimari yapıları ve sanat anlayışını nasıl etkilediği, bu doğrultuda toplumsal yapının değişimindeki etkilerin kavranması önem arz etmektedir.

Modernizm ve postmodernizm kavramlarının, sanat, siyaset ve ekonomi gibi birçok gündelik yaşam pratiklerinde evrensel açıdan hızla artarak geniş bir alanı kapladığı söylenebilir. Aydınlanma dönemi ile başlangıç evresinde olan modernlik, endüstri devrimi ile bir dönüşüm başlatarak tüketim kültürü ve kapitalizm vb. kavramların ortaya çıkmasında etkili olduğu görülmektedir. Sarup (2019), modernizm ve postmodernizm dönemlerini üç bölümde incelemektedir. Bu dönemleri, “erken modernlik”, “modernlik” ve “postmodernlik” başlığı altında ele almaktadır. Yazar “erken modernlik” sürecini, aydınlanma çağıyla birlikte başlayarak endüstri devrimine kadar süren bir dönem olarak incelemektedir. Bu dönemde toplumdaki hiyerarşi sisteminin açık ve net bir şekilde uygulandığını, fakat burjuvazi kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte bu durumun yok olduğunu dile getirmiştir. Baudrillard’ın simülasyon kavramına göndermede bulunarak şeylerin tek bir anlamları ve işlevleri olduğuna değinir. “Modernlik” kavramını ise sanayi devrimi ile şeylerin ikinci bir anlam taşıyarak taklitçeler düzenine geçildiğinden bahseder. Ardından burjuvazi sınıfına öncelik verildiği bir dönem olduğunu vurgular. Teknoloji devriminin getirmiş olduğu yeniliklerle birlikte, sanatın değişip dönüştüğü ve yeniden üretim kavramının toplum yapısıyla iç içe geçtiği dönemi nitelemektedir. Yazar bu dönemin sanat anlayışına göndermede bulunarak Walter Benjamin’den alıntılar; “birinci düzenin başat imgesi konumundaki tiyatro ve melek heykeliğinin yerini fotoğraf ile sinema almıştır bu dönemde” (Aktaran: Sarup,2019, s.230). “Postmodernlik” döneminde ise yazar taklitçeler ve modeller dünyasından oluşan üçüncü düzen içerisinde yer aldığımızı belirtmektedir. Aynı zamanda, Marx’ın kapital düzen içerisinde önemli olmadığını düşündüğü medya, reklamcılık ve kitle iletişim araçları gibi faktörlerin günümüz dünyasının oluşmasında fazlasıyla önemli bir yere sahip olduklarını

vurgulamıştır. Dolayısıyla bahsi geçen düzende olaylarda bilgiden ve gerçeklikten daha çok imgelerin ve kitle iletişim araçlarının sunduğu dezenformasyonların yerini alan kurulu bir düzenin ortaya çıktığını belirtmiştir (Sarup, 2019, s.230).

3.2. Modernizm

Bu kavramın 17-18. Yüzyılda ortaya çıktığı ve 20. yy'ın yarısına kadar yaşamın birçok alanını etkilediği söylenebilir. Aslanoğlu “Modernizmin Tanımı, Sınırları Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tanımlar” (1988) adlı çalışmasında/makalesinde, modern sözcüğünün Latince “modernus” kelimesinden geldiğini ve bu kavramın da yine Latince’de hemen şimdi anlamına gelen “modo” ve ölçü anlamına gelen modus kökleriyle bağlantılı olduğuna vurgu yapar. Yazara göre Modernizm, “modern düşünce biçimi, bir üslubun ya da bir ürünün modern zamana özgü özellikleri, moderne duyulan yakınlık” (Aslanoğlu, 1988, s.59). şeklinde açıklanabilir.

Birçok sanat akımının ya da hareketlerinin kendisinden önce gelen akım ya da harekete bir karşı çıkış olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu durum Modernizm için de geçerliliğini korumaktadır. Madan Sarup, “Post-yapısalcılık ve Postmodernizm” (2014) isimli kitabında şu sözlere yer vermektedir; “Modernizm klasisizme yönelik bilinçli bir karşı çıkış yoluyla gelişmiştir; deneyimin, deneyerek yaşamının önemini üstüne basa basa vurgulamış, yüzeydeki görünüşün ardındaki hakikati, içteki doğruluğu bulmayı kendisine amaç edinmiştir” (Sarup, 2014, s.187). Bu söylem doğrultusunda, hakikatin ve doğruluğun önemini vurgulayan modernist dönemin gelişen teknolojik altyapı sayesinde insanoglunun çevresindeki sınırları yavaş yavaş ortadan kaldırdığı söylenebilir. Bunun bir sonucu olarak da kültürlerarası benzerliklerin artarak farklılıkların yok olduğu görülmektedir. Aynı zamanda, kültürlerin birbirine geçerek toplumda ve çevresindeki çoğu şeyde aynışma durumunun arttığı ve bunun sonucu olarak da kültürlerde bir tür melezleşme ortaya çıkmaktadır. Bu döneme ait kent yapılarına, sanat çalışmalarına ve moda anlayışına bakıldığında bahsi geçen melezleşme kavramının etkilerini taşıdıkları söylenebilir. Modernizm geçmiş ve şimdiyle iç içe geçerek yeni bir dünya olgusu yaratmaktadır. Bu bağlamda toplum yapısını, çevreyi, alışkanlıkları ve inanç sistemlerini kendisine göre ele alarak yeniden şekillendirmektedir. Bahsi geçen bu yeni düzenlemeyle birlikte köy yaşamından yavaş yavaş koparak kentleşmenin yoğunlaştığı görülmektedir. Yaşamın birçok yerinde bilim ve teknolojinin kullanıldığı ve bunun sonucu olarak da insanların geleneksel el işçiliğinden uzaklaşarak, sanayileşmeyle seri üretime

geçilmektedir. Üreten toplum yapısından tüketen bir toplum yapısına geçilen bu süreç ile yukarıda bahsedildiği gibi, toplumun gündelik pratiklerinin, yaşam tarzının, gelenek ve dini değerlerin değiştiği ve bununla birlikte bireyselliğin arttığı gözlenmektedir. Modernizmle birlikte, geleneklerinden ve dini değerlerinden kurtulmaya başlayan insanın, doğaya karşı üstünlük kurmaya çalışarak kendini doğadan daha yüce görmeye başladığı söylenebilir.

Orhan Koçak “Çelişki ve Fark: Modernizm ve Postmodernizm Üzerine” (1992, s.83) adlı söyleyişinde, modernleşme kavramının üç boyutta incelenebileceğinden bahsetmektedir. İlk boyutu, sanayileşen dünya yapısıyla birlikte üretim değerlerinin artarak insanın bulunduğu çevreye ve doğaya karşı hakimiyetinin oluşmaya başlamasıdır. İkinci boyutta, laikleşme kavramının ortaya çıkışıyla dünyanın bir tür büyü bozumuna uğradığından ve tanrısal güçlerden arındırıldırıldığından bahseder. Üçüncü boyutta ise rasyonelleşme kavramı üzerinde durur. Koçak’ın ele almış olduğu ilk boyutta Fordizm kavramı belirleyici bir rol oynamaktadır. W.F. Taylor’ın icat ettiği ve Henry Ford’un geliştirdiği hızlı üretim bantları, bulunduğu dönemde sanayinin gelişmesine katkı sağlamıştır. Bulunan bu yöntemle üretimdeki hız artışının tüketimde de kendisini gösterdiği söylenebilir. Hızın önemli bir rol oynadığı modern dönemle birlikte insanoğlu da doğadan uzaklaşarak gelişen değişimlere ayak uydurmuş ve kendi doğasını kurmaya başlamıştır. İkinci boyutun temel kavramı olan laikleşme, İngiliz sanayi devrimi ve Fransız ihtilali ile yakından ilişkilidir. İngiliz sanayi devrimi buharlı makinelerin yanı sıra tarımda kullanılan makinelerin icat edilmesi doğrultusunda toplumda siyasal, sosyal ve ekonomik olarak değişimlere neden olmuştur. Bununla birlikte 1789 yılında patlak veren Fransız ihtilali ile monarşi düzenine karşı çıkan halkın isyanlarıyla birlikte siyasal modernleşmenin temelleri oluşturulmuştur. Makineleşme ve laikleşme gibi devrimlerle birlikte insanlar, dini değerlerden ve ruhban sınıflarından uzaklaşarak yeniliklere ayak uydurmuşlardır. Bahsi geçen üçüncü boyutta ise bu değişimlerle birlikte akılcılık ön plana çıkmış ve yeni bilimsel buluşlara imza atılmaya başlanmıştır. Bu buluşlar sayesinde inanç, etnik ve coğrafi sınırların ötesinde yeni deneyim fırsatları ortaya çıkmıştır. Rasyonelleşme ve makineleşmeyle birlikte özellikle ticaretteki hızın da arttığı görülmektedir. Bu hız artışı neticesinde Berman’ın da bahsettiği gibi kültürel, dini ya da coğrafi sınırların da belirsizleşmeye başladığı görülmektedir. Sınırlardaki bu belirsizlik dönemin mimari ve sanat anlayışında da kendini göstermektedir. Bu doğrultuda mimari yapılarda ve sanat eserlerinde bir tür melezleşmenin görülmekte olduğu söylenebilir.

3.3. Modernist Mimari Olgusu

Gelişen sanayi düzeninde, toplumun işgücü ihtiyacının karşılanması amacıyla köylerden kentlere göç artmıştır. Endüstri devrimi ile ambarlar, fabrikalar ve ticaret merkezleri gibi seri üretimi destekleyecek kurumlar ortaya çıkmıştır. Bu kurumlar, mimari alanda hızlı bir şekilde yapıların tamamlanabilmesi için daha pratik malzemelerin üretimi ve kullanımı gibi mimari çözümleri de beraberinde getirmiştir. Adnan Turani, Dünya Sanat Tarihi (2010) isimli kitabında, gelişen bu mimari değişimleri şu şekilde açıklamaktadır;

“XIX. yüzyılın teknoloji ve endüstri alanında yaptığı büyük hamle, eski çağların düşüncelerinden, tartışmalarından, eski stil ve zevk problemlerinden tamamen bağımsız olarak geliyordu. Böylece mimariyi kökünden değiştiren yeni bir alanın unsurları ortaya çıkıyordu. Bu unsurlar demir, cam ve betonu ve yapıya inşa bakımından yepyeni olanaklar getiriyordu. Bu yüzden arkeolojinin ortaya çıkardığı eski yapı zevkinin hiçbir etkisinin olmadığı, yeni bir inşaat tarzı ve olanakları geliyordu. Bu yapı tarzı, eski tarımsal kültürün taş mimarlığıyla ilgili değil, bilimsel teknolojinin yeni olanaklarına bağlı oluyordu ve geleceğin yapı sanatının yeni formlarına olanak hazırlıyordu” (Turani, 2010, s.527).

Bu yeni alanın unsurlarından biri olan demir kullanımına, 1887-1889 yıllarında, Gustave Eiffel tarafından yapılan Eiffel Kulesi örnek gösterilebilir. Bu kule Fransız Devriminin 100. yıl kutlaması ile 1889 yılındaki Paris fuarı için yapılmıştır. 200.000 metrekare alana ve 300 metre yüksekliğe sahip olan kule, Paris’in önemli bir simgesi haline gelmiştir.



Görsel 5. Gustave Eiffel, “Eiffel Kulesi”, Paris, 1887-1889

(<https://kisa.tk/wlk> Erişim Tarihi:25.04.2021)

Tamamen metalden oluşan Eiffel Kulesi yapıldığı dönemde çok ses getirmiş fakat halk tarafından kabul görmemiştir. Fransız hükümeti teknolojinin ve endüstri devriminin yeni olanaklarıyla yapılan bu kulenin inşasının devam etmesine izin vermiştir. Gelen tepkiler üzerine hükümet kule için 20 yıllık bir müsaade vermiş ve sonrasında kaldırılması istenmiştir. Kule’nin yüksekliği, telekomünikasyon için kullanılarak haberleşmeye olanak sağladığı için bu zaman kısıtlaması kaldırılmış ve kalmasına izin verilmiştir. Bunun yanı sıra kule radyo yayıncılığının da gelişmesine katkı sağlamıştır.

Teknolojinin gelişmeye başlamasıyla birlikte bahsi geçen metal, cam ve beton gibi ürünlerin mimarının farklı alanlarına, farklı şekillerde hizmet ettiği söylenebilir. Örnek olarak tren istasyonları, köprüler ve tüneller gibi birçok yeni yapının oluşmasında etkili olmuşlardır. Hızla gelişen yeni bilgi ve pratik olanaklar sayesinde yeni yapılmaya başlanan binalarda dikey bir tasarıma gidilerek gökdelenlerin ortaya çıkmaya başladığı

görülmektedir. Bu yapıların köyden kente göç nedeniyle ilerleyen nüfus artışı neticesinde ortaya çıktığı söylenebilir. Alandan tasarruf edilerek dikey bir şekilde tasarlanan bu yapılar, binanın içerisinde ve çevresinde daha fazla nüfusun barınma ihtiyacını karşılamaktadır. Modern dönemin ünlü mimarlarında biri olan Mies Van Der Rohe'un 1949-1951 yılları arasında yapmış olduğu "Lake Shore Drive" binası bu yapılara örnek gösterilebilir.



Görsel 6. Mies Van Der Rohe, "Lake Shore Drive Apartmanları", Chicago, 1949-1951.

(<https://124.im/qvy> Erişim Tarihi:06.05.2021)

Mies Van Der Rohe, tarafından tasarlanan bu ikiz gökdelen Amerika Birleşik Devletleri, Chicago'da Michigan gölünün çevresinde bulunmaktadır. Bu yapı 26 kattan ve 82 metre yükseklikten oluşmaktadır ve II. Dünya savaşı sonrasında çok katlı yaşam anlayışını yeniden yapılandırılmaktadır. Çoğunlukla cam ve çelikten oluşan bu yapı, mimarının sanayileşmesinde büyük bir katkı sağlamıştır. (<https://www.kisa.link/oscv>, Erişim Tarihi 10.05.2021) Mimar, bu ve benzeri yapılarını, modern dönem mimarisini etkileyen minimalist tavrı olan, *Less is More* Az Çoktur anlayışından yola çıkarak oluşturduğu söylenebilir. Bu dönemde yapılan binalarda, süsleme ve motif gibi detaylara yer verilmeyerek malzemeler en yalın haliyle kullanıldığı, rasyonellik ve fonksiyonellik gibi kavramların öne çıktığı gözlenebilir. Modern dönemle birlikte şekillenen dünyada mimarının yanı sıra

sanatta da farklı gelişmeler yaşanmıştır. Yaşanan değişimlerle birlikte sanat alanında farklı malzemelerin kullanılması yeni bir dilin gelişmesinde katkı sağlamıştır.

3.4. Modernist Görsel Tavır

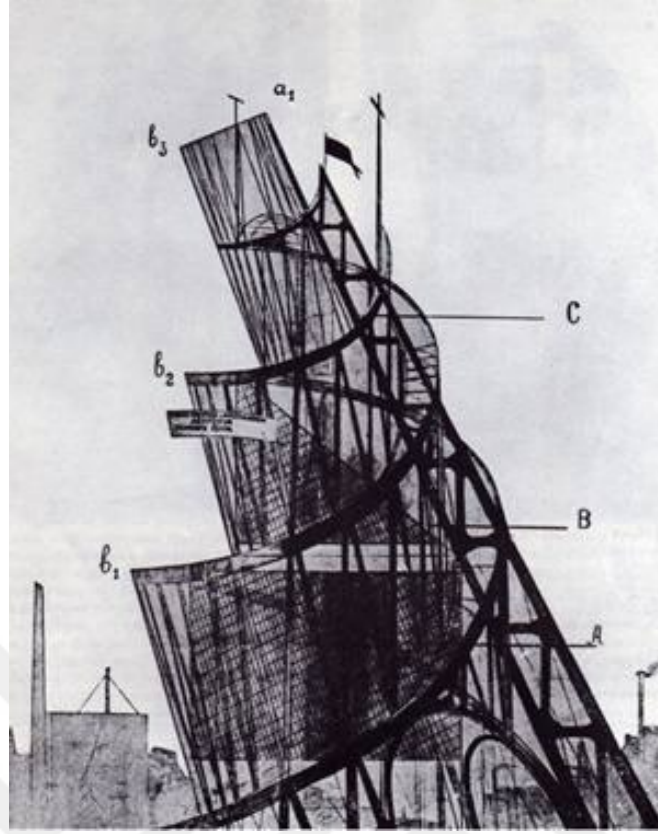
Endüstri dönemi ile gelişen teknolojik değişimler toplum yaşamında olduğu gibi sanat anlayışının değişmesine de yol açmıştır. Sanayinin gelişimi ve fabrikaların artmasıyla birlikte atölyesinde çalışan sanatçı profili yerini, boyaların tüpe girmesiyle birlikte çalışmalarına doğada devam eden sanatçı profiline dönüştürdüğü görülmektedir. Atölyesinde soyluların ve burjuvazinin isteklerini yerine getiren sanatçı, dışarı çıkarak toplumun sorunlarını yansıtmaya başlamıştır. Diğer bir değişim ise taslakları M.Ö. 5 yüzyılda dayanan Camera Obscura², yıllar içerisinde gelişerek farklı alanlarda kullanılmış ve sonrasında sanayi devrimiyle birlikte fotoğraf makinesinin icat edilmesine ön ayak olmuştur. Bu ve benzeri teknolojik gelişmeler sonucunda sanatçılar anlatım biçimlerini değiştirmiş, doğaya, kavramlara, düşünce ve duygulara, nihayetinde kendi öznelliklerine doğru yönelmeye başlamışlardır. I. ve II. Dünya savaşları sonrasında sanatın yerinin sorgulanmaya başlanması neticesinde kavramsal sanatın alt yapısının oluşmaya başlamıştır. Öznelliğin öneminin artmasıyla, toplumdaki yerini de sorgulayan sanatçılar bireyselleşerek daha özgür, bağımsız ve yaratıcı işler üretirken aynı zamanda toplumsal, siyasi ve ekonomik sorunların eleştirilerini de çalışmalarına yansıtmışlardır. Bu dönemin öncü isimlerinden biri olan sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in modernist sanat anlayışını uluslararası bir seviyeye ulaştırdığı söylenebilir. Temsili resim anlayışının sorgulanmaya başlaması ve savaşların getirdiği etkilerle birlikte dönemin estetik anlayışında da farklı yansımaların görüldüğü dile getirilebilir. Greenberg ise bu dönem sanatını Kant'ın estetik anlayışı ile bağdaştırarak şu şekilde açıklamaktadır;

“Ben Modernizm'i Kant'la başlayan bir özeleştirici eğiliminin şiddetlenmesi, hatta azgınlaşması olarak görüyorum. Eleştirinin yürütüldüğü aracın kendisini ilk sorgulayan kant olduğu için, onun ilk gerçek Modernist olduğunu düşünüyorum. [...] Benim anlayışıma göre Modernizm'in özü, bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmasında yatar, yıkmak amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla. Kant, mantığın sınırlarını saptamak için gene

² “Kubbeli hazne/oda, Obscura: karanlık, karanlık oda) çevresindekilerin resmini ekrana yansıtan optik (ışık) bir alettir. Çizim ve eğlence amacıyla kullanılır. Ayrıca fotoğraf ve kameranın icadına yol açan buluşlardan biridir. Cihaz, bir kutu veya oda ve onun bir yüzüne açılmış delikten oluşur. Dışarıdan gelen ışık delikten geçerek içerisindeki yüzeye düşer ve yansıdığı kaynağın perspektifini ve renklerini koruyarak ters dönmüş (180 derece, baş aşağı) görüntüsünü oluşturur” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura).

mantığı kullandı, işini bitirdiğinde ise mantık kendisine kalanın mülkiyetini daha da emin bir biçimde elinde tutuyordu. [...] Eski ustaların tablolarından birine bakan, onu bir resim olarak görmeden önce onda ne olduğunu görmeye yönelir. Modernist bir tablo ise önce resim olarak görülür. [...] Özeleştirinin görevi, herhangi bir sanattan bilinçli olarak ödünç alınmış etkileri veya araçları elimine etmektir. Böylece her sanat saf bir hale gelecektir ve onun saflığı, özgürlüğü kadar kalitesinin de garantisi olacaktır” (Aktaran: Balcı, 2019, s.40).

Çağın getirmiş olduğu değişimler resim sanatında köklü bir değişim meydana getirerek farklı biçimler ve anlayışlarla birçok sanat akımının ortaya çıkmasına da ön ayak olmuştur. Bu akımlar ve hareketler birbirlerine karşı bir duruş sergilemiş ve her biri kendisinden önce gelen ya da çağdaşı olan diğer bir akım ya da hareketi reddederek ve üzerine katarak gelişmiştir. Gelişen bu dönem yeni başlangıçları da beraberinde getirerek, avangard sanat yapılarını ortaya çıkarmıştır. Bu avangart sanat hareketleriyle birlikte sanatçılar, mimari, teknoloji vb. alanlardan faydalanarak, kolaj, asamblaj gibi farklı malzeme kullanımlarına izin veren tekniklerle çalışma üretmeye devam etmişlerdir. Sonrasında bu çalışmalar adı geçen alanlarda kullanılan beton, cam ve çelik gibi malzemeler de eklenerek çeşitlenmiştir. Bu çeşitliliği belirgin bir şekilde kullanan sanat hareketlerinden biri konstrüktivizmdir. Bu sanat hareketinde sanatçılar, mimarinin estetiği ve malzeme kullanıma yönelerek çalışmalarını üretmişlerdir. 1913 yılında Rusya’da ortaya çıkmış ve etkisini tüm dünyaya hissettirmiştir. Konstrüktivizm, sanayi devrimi ile ortaya çıkan modern dönemin ruhunu endüstriyel malzemeler kullanarak yansıtmaya çalışan bir sanat akımı olarak görülmektedir. Çoğunlukla modern dönemin getirdiği metaryallerle oluşturulan ve geometrik tasarımların ortaya çıktığı bir sanat anlayışı olarak ifade edilebilir. Fütürizm ve Kübizm gibi sanat akımlarından da etkilenmiştir. Konstrüktivist çalışmalarda mimari, makina ve teknolojinin birleştirdiği söylenebilir. Akımın öncüsü olarak bilinen Vladimir Tatlin, yukarıda bahsi geçen akımlardan etkilenmiş ve 1913 yılında Paris’e gitmiştir. Orada Picasso ile görüşmüş, onun tel, metal ve tabaka gibi malzemelerden oluşan son dönem çalışmalarından etkilenmiştir. Tatlin, ilerleyen dönem çalışmalarında cam, tel ve çelik gibi endüstriyel malzemelerle mimariyi birleştirerek yeni bir dil yaratma arayışına girmiştir. Sanatçının atık malzemeler kullanarak yaptığı çalışmalar bu dönemin önemli çalışmaları arasında gösterilmektedir. Sanatçının çalışmaları, izleyiciyi gerçek malzemeler ve mekân içerisinde baş başa bırakarak çalışmanın içerisine dâhil ettiği dile getirilebilir. Bu çalışmalardan sonra tasarladığı en belirgin sanat eseri 1919-20 yılında yaptığı “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” dır.



Görsel 7. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”, 1919-20

(<https://124.im/s4pNR> Erişim Tarihi:14.04.20)

Lenin tarafından ısmarlanan bu çalışmanın, film gösterimi, radyo yayını ve telsiz-telgraf gibi modern dönemin teknolojisiyle donatılarak Neva nehri üzerinde kurulması istenmiştir. Norbert Lynton “Modern Sanatın Öyküsü” (2004) adlı kitabı’nda Tatlin kulesinin Eiffel kulesine bir cevap niteliği taşımakta olduğunu dile getirmiştir. Spiral şeklinde tasarlanan bu kulenin, bir gözlem evini andıran ve eğik duran yapısıyla kutup yıldızına doğru eğim verilmesi planlanmıştır. Fakat “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” dönemin şartları uygun olmadığı için gerçekleştirilememiştir. Bunun üzerine Tatlin bu kulenin maketini yaparak ilk kez 8 Kasım- 1 Aralık tarihlerinde kendi atölyesinde sergilemiştir. Artun, John Miller’ın “Kazimir Malevich and the Art of Geometry” (1996) isimli kitabından alıntılanarak şu sözlere yer vermiştir; “Tatlin’in anıtı, insanın evrendeki yerinin kozmolojik sistemini temsil eder. Devrimcidir, çünkü matematik ve mimari bir kesinlikle örgütlenmiş olan zaman ve mekân içindeki toplumsal armoninin modelini oluşturur” (<https://www.kisa.link/OLDr>, Erişim Tarihi: 15.04.2021).

Tatlin kulesi, dönemin resim sanatını da etkilemiş ve sanatçıların yeni bir dil kurmalarında öncülük etmiştir. Resim sanatında soyut düşünce ve net bir tasarım tavrı, konstrüktivist sanatçı olan El Lissitzky'nin çalışmalarında görülebilir. Bu dönem sanatçıları Braque ve Picasso gibi sanatçıların resimlerinden de etkilenecek, yüzey üzerinde daire, kare, üçgen ve dikdörtgen gibi geometrik şekillerle soyutlamalar yapmışlardır. Dönemin mimarisinde olduğu gibi sanat çalışmalarında da gereksiz süsleme öğelerine yer verilmediği, renk ve kompozisyon öğelerinin en yalın haliyle kullanıldığı görülmektedir. Örnek olarak El Lissitzky'nin “Güneş’e Karşı Zafer Yeni İnsan” isimli çalışması ele alınabilir;



Görsel 8. El Lissitzky, “Güneş’e Karşı Zafer’den Çağdaş Gezgin”, Taş Baskı, Tate, 1923

(<https://l24.im/9yl> Erişim.09.05.2021)

Lissitzky'nin çalışmaları incelendiğinde, genel olarak kütle, renk, ritim ve mekân gibi temel tasarım öğeleriyle kurgulanmış soyut, anlama oldukça açık bir ifade biçimi ile karşılaşılmaktadır. Sanatçı bu ifade biçimini iki boyutlu zemin üzerinde resmetmekle kalmamış, benzer bir dil ile kurguladığı üç boyutlu geometrik çalışmalar da üretmiştir. Geometrik şekilleri bir araya getirdiği bu çalışmalarda bizi içine çeken bir mekân algısının olduğu söylenebilir. Bu mekân anlayışı sınırsız bir boşluk algısı yaratırken merkeze yerleştirdiği geometrik formlar ise etrafı çevreleyen mimari ve makine yapılarını andıran bir görüntü oluşturmaktadır.



Görsel 9. El Lissitzky, “Güneş’e Karşı Zafer’den Yeni İnsan”,Taş Baskı, Tate, 1923
(<https://124.im/72k> Erişim.09.05.2021)

Üst üste bindirilen şekillerle oluşturulan kütlenin bir denge problemi izlenimi vermesinin yanı sıra çalışmada bir gerilim etkisi yarattığı da düşünülebilir. Lynton’a göre;

“Lissitzky’nin tasarımı büyük bir ‘sergileme makinesi’ni içeriyordu. Bu sarmal yapı hem Tatlin’in kulesine bir saygı belirtisiydi, hem de ışıkları, ses düzeni, hareketli kuklaları ve bütün bunları denetleyen ‘gösteri yönetmeni’yle bir sirk çadırını andırıyordu. Kuklalar ‘Sunucu’, ‘Çağdaş Gezgin’, ‘Baş Belası’, ‘Sporcu’, ‘Eski İnsan’ (başı iki adım geride olan) gibi tiplerden oluşuyordu. Bu bütün içindeki son görüntü de Tatlin’in Kulesi’nin canlı bir örneği olan, ileri doğru uzanmış, gözleri yıldız, göğsünde kırmızı bir kare bulunan ‘Yeni İnsan’dı” (Lynton, 2004, s.114).

Sonuç olarak, Konstrüktivist dönem sanatında, teknoloji ve bilim gibi alanlardan etkilenilerek disiplinlerarası çalışmalar üretilmiştir. Bu düşünce biçimi, gelişen makine çağından sonra teknoloji çağına geçtikçe daha farklı alanlarda kendini yenilemekte olduğu görülebilir. Modern dönemden sonra sanatta ve diğer alanlarda yaşanan gelişmelerle modern sonrası bir döneme geçildiği görülmektedir.

3.5. Postmodernizm

Postmodernizm terimi 1960 yılında New York'ta eleştirmenlerin ve sanatçıların bulduğu bir terimdir. 1970'li yıllarda ise Fredric Jameson, Jean François Lyotard, Guattari ve Deleuze gibi kuramcılar tarafından geliştirilmiştir. Bu kavram, “sonrası” ve “ileri” anlamına gelen ‘post’ ekiyle, çağdaş anlamına gelen ‘modern’ sözcüklerinin birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur ve ‘modern sonrası’ ya da ‘modern ötesi’ anlamına gelmektedir (Batum, 1992, s.217). Postmodernizm kavramı araştırıldığında, net olarak bir tanımın olmamasıyla birlikte, mimarlık, görsel sanatlar, felsefe vb. birçok alanda farklı tanımların kullanıldığı söylenebilir. Birçok sanat akımında olduğu gibi postmodernizm kavramı da modernizme karşı anti-modernist bir tavır olarak ortaya çıkmıştır. Şaylan bu kavramın, “toplum düzeni, estetik anlayışı ve bilim felsefesi gibi birçok konuyu ve alanı içinde barındırmasından dolayı net bir tanımının yapılmasının zor olduğunu” (Şaylan, 1996, s. 6) ifade etmektedir. Bu kavramın modernizmin bir karşıtı olarak değerlendirildiğinde, modernist dönemi de içinde barındırarak modernizm kavramını yeniden yorumlamaya çalıştığı görülmektedir. Postmodernizm kavramı ile ilgili 1980'li yıllarda yapılan çalışmalar hızla artmaya başlayarak birçok düşünür tarafından da kavramsal açıdan kapsamı genişletilmiştir. Postmodernizmin, II. Dünya Savaşı sonrasında gelişen teknoloji ile ortaya çıkan kapitalist döneme ait bir kavram olduğu söylenebilir. Bu kavramın aynı zamanda toplum yapısında gerçekleşen bir değişime de neden olduğu görülmektedir. Jameson bu dönemde "post-endüstriyel toplum" yapısının çoğunlukla tüketim toplumu, medya toplumu veya "high tech" toplumu gibi isimlerle bilinen yeni bir toplum yapısının ortaya çıktığından bahseder. Fırat Mollaer (2015) Lyotard'ın modern ile postmoderni estetik açıdan değerlendirdiği yazısında şöyle bir yorumda bulunur; “Lyotard'ın, “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap” başlıklı bu ünlü yazısında (1990) bize artık tanıdık gelen şu varsayımı kastetmektedir: Postmodern, gevşeme, vazgeçme ve zamanın soluk rengi; modern ise ciddiyet (ya da sofuluk), bağlanma/sorumluluk ve tarihin diyalektik canlılığıyla karakterize olmaktadır” (<https://www.kisa.link/PjUV> Erişim Tarihi:23.05.2021). Aynı zamanda bu dönemde parçalanmışlık, şok etkisi, yeniden üretim vb. kavramların da kullanıldığı görülmektedir. Sarup, Baudrillard'ın yeni postmodern dünyanın her şeyi taklit ettiğini ve gerçeklikten uzaklaşarak enformasyonların yerini alan bir evrenin ortaya çıktığını söylediğini vurgular. Bununla birlikte Baudrillard, kitle iletişim araçlarıyla yönetilen bilgi ve gösterge çağıyla simülasyon ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkarak imgelerin

taklitlerine yer verilen bir dünya içinde yaşadığımızı göndermede bulunmaktadır (Aktaran: Sarup, 2019, s.229-231). Bu bağlamda yaşanan teknolojik gelişmeler kitle iletişim alanında etkisini göstererek bilginin hızlı yayılmasına neden olmuş, toplumlarda siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda birçok yeniliğe olanak sağlamıştır. Guy Debord'un, içinde bulunduğu postmodern toplumu seyirlik toplum olarak nitelendirdiği söylemi dikkat çekicidir;

“Arzu hakkındaki bilinç ve bilinç hakkındaki arzu aynı projedir. Olumsuz biçimiyle bu proje sınıfların iptalini ve böylece çalışanların kendi edimlerinin her yönüne doğrudan sahip olmalarını amaçlar. Bu projenin karşıtı, metanın bizzat kendisinin oluşturduğu bir dünyada, bu metanın kendisini izlediği seyirlik toplumdur” (Debord, 1983, s. 25).

Kitle iletişim araçlarının ve mesaj kaygısının artmasıyla dezenformasyonun giderek çoğalmaya başladığı görülebilir. Özellikle kullanımı giderek artan sosyal medya mecralarındaki kaynağı belli olmayan yazılı ve görsel paylaşımlardan etkilenen bireyler, kendisine sunulan bilginin doğruluğunu önemsemeden bu paylaşımın devamlılığına katkıda bulunurlar. Hem bu tür dezenformasyon araçlarının kullanımı hem de bu kullanımın artışı ile kitlelerin giderek manipülasyona daha açık hale geldiği gözlemlenebilir. Bu çerçeveden bakıldığında oluşan bu yeni dünya düzeninde, anlam ve gerçeklik algısından uzaklaşarak metaların hâkim olduğu bir yaşam tarzının ortaya çıktığı görülmektedir. Ralph Keyes, Hakikat Sonrası Çağ (2017) adlı kitabında, Hakikat olgusunun içinde bulunduğumuz dönemde değerini ve anlamını neden ve nasıl yitirdiğini açıklayan şu sözlere yer vermiştir; “Yürekten Postmodernistler için, tek bir hakikat yoktur; sadece toplumun hakikat olarak etiketlediği şey vardır. Bu sebeple, hakikatle ilgili kavramları toplumdan topluma, gruptan gruba, bireyden bireye değişen toplumsal inşalar olarak adlandırırlar” (Keyes, 2017, s.180).

Sosyolog Michel Maffesoli, postmodern kavramını bireysel açıdan referans aldığımız temel değerlerin çökmesiyle oluşan bir kriz olarak nitelendirmektedir. Modern dönemde varolan akılcılık, bireysellik ve geleceğe yönelme anlayışının postmodern dönem ile değiştiğini dile getirmektedir. Bu anlayışların yerini, duygusal akılcılığa, biz anlayışındaki topluluğa ve geleceğin değil bugünün önemli olduğuna vurgu yapan bir toplum yapısına bırakmakta olduğunu dile getirilmektedir (<https://www.kisa.link/OVJn> Erişim Tarihi:25.05.2021). Bu söylem doğrultusunda, topluluğun önemli olduğu kentlerde geleneksel mekân anlayışından uzaklaşarak yeni mekânların ortaya çıktığı görülmektedir. Dönemin yeni ideolojik anlayışına uygun postmodern binaların inşa

edilmesi toplumda sosyo-kültürel açıdan bir değişikliğe neden olmuş ve Marshall McLuhan'ın da ifadesiyle 'küresel bir köye' dönüşmeye başlamıştır. Örneğin New York'a ait bir mimariyi ya da mekansal bir özelliği farklı bir ülkede ve şehirde görmemiz mümkün olmaktadır.

3.6. Post Modernist Mimari Olgusu

"Postmodern" kavramı ilk olarak 1934 yılında Frederico Onis tarafından 'postmodernismo' olarak ifade edilmiştir. Postmodern mimari üzerine yazılan iki önemli eser; 1966 yılında Robert Venturi' nin *Complexity and Contradiction in Architecture* Mimarlıkta Karmaşa ve Çelişki ve Aldo Rossi'nin *The Architecture of the City* Kentin Mimarlığı adlı kitaplarıdır. Fakat bahsi geçen kitaplarda "postmodernizm" kavramının kullanılmadığı, sadece modern mimarinin yerine geçecek farklı arayışlar üzerinde durulduğu görülmektedir. 1975 yılında Charles Jencks tarafından yazılan "The Rise of Post-Modern Architecture" isimli makalesinde ise terimin ilk kez mimarlıkla ilgili kullanımına yer verilmiştir (akt: Dostoğlu,1995, s.46). Charles Jencks 1977 yılında *The Language of Postmodern Architecture* Postmodern Mimarlığın Dili isimli bir kitabında, modern mimarlığın yok olmaya başladığının üzerinde durarak modernist döneme tepki olarak yeni bir mimarlık dilinin nasıl oluşturulması gerektiğine değinmiştir. Sarup (2019), postmodern mimari yapıların kalıcı ve değişmez olmadıklarına göndermede bulunur ve modern ile postmodern mimari arasındaki temel farklılıkları belirler. Ona göre ilk farklılık; Modernist mimarların genellikle bir binanın inşa sürecindeki uygulama ve amaç arasındaki ilişkinin bütünlüğü üzerinde çalışırken, postmodernist mimarların ise genellikle binanın estetiği ile ilgilenerek yapının biçim ve doku üzerindeki farklılıklar ve uyumsuzluklarla ilgilenerek daha deneysel bir inşa sürecine eğilim göstermeleridir. İkinci farklılık ise modern mimarinin kendine temel olarak aldığı işlevcilik kavramıyla yapılarında dekoratif ve gereksiz süslü şeylere yer vermezler, postmodernist mimarlar ise bu tutumun tam aksi bir düşünceye sahip olarak süslemeye karşı bir hayli meraklı olduklarıdır. Üçüncü farklılık ise modernist binalarda birbiri ile olan uyumun yada tekdüzeliğin kente yansıdığı görülürken, postmodernist binalarda ise tutarlı bir şekilde tasarlanan kentin yerine birbiri ile bağdaşmayacak kadar uyumsuz olan binaların bir araya getirilmesidir (Sarup, 2019, s.238-239). Bu bağlamda modernist bir yapı anlayışına sahip olan 1951-1955 yılları arasında tamamlanan St. Louis' deki Pruitt-Igoe konutları örnek verilebilir;



Görsel 10. Minoru Yamasaki, “St Louis’ deki Pruitt-Igoe konutları”, Missouri U.S, 1951-1955.

(<https://l24.im/bGh3> Erişim Tarihi:29.05.2021)

1955 yılında tamamlanan bu yapı 11 katlı 33 tane binadan oluşmaktadır. 23 hektarlık bir alana yayılan bu site, orta gelirli ve fakir aileler için tasarlanarak toplamda 2.870 daire mevcuttur. Sitenin Pruitt kısmı siyahi vatandaşlar için, Igoe kısmı ise beyaz vatandaşlar için ayrılmıştır. Bu şekilde ırksal bir düzenleme yapıldığı için toplu konuttan ziyade tecrit alanına dönüştüğü söylenebilir. Belirli doluluğa ulaşmayan toplu konut projesinin yıkımı 16 Mart 1972 yılından başlayıp, 1976 yılına kadar devam etmiş ve tam olarak ortadan kaybolmuştur. Bu tarz modern yapılar üzerine Zekâ’ nın şu sözleri dikkat çekicidir; “[...] mitik bir modern insan tasarımı esas alan modernizm, postmodernlere göre, ancak çirkin çağdaş kentler, beton bloklar çıkarttı ortaya. Örneğin L. Krier’ ye bakılırsa, modernizm çirkinlik, zavallılık ve kamu alanlarının yitirilmesine yol açmıştı. Modern mimarlığın hâlâ en çok eleştirilen yanı, kuşkusuz kent anlayışı” (Zekâ, 1990, s.5). Kamusal alan tahribatına ve kimlik kaybına yol açan bu yapı, dinamitler tarafından patlatıp yok edildiğinde, postmodernistler tarafından modernizm öldüğü gün olarak ilan edilmiştir. Postmodernist yapılarda genellikle karmaşa, kitch, eklektik vb. unsurların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Yan yana gelmeyecek malzemelerin, eskinin yeninin, renklerin ve biçimin birlikte kullanıldığı özgür bir mimari anlayışa sahip olduğu söylenebilir. Postmodern yapılarda, bir nevi restorasyon işleminin dahil olduğu, eski olanı yeniden üretim sürecine katarak

ilerlediği dile getirilebilir. Örnek olarak Frank Gehry'nin 1991 yılında Santa Monica-Kaliforniya' da yeniden inşa ettiği "Gehry evi" incelenebilir;



Görsel 11. Frank Gehry, "Gehry Evi", Santa Monica, Kaliforniya, 1991

(<https://124.im/KCgDNTf> Erişim Tarihi:30.05.2021)

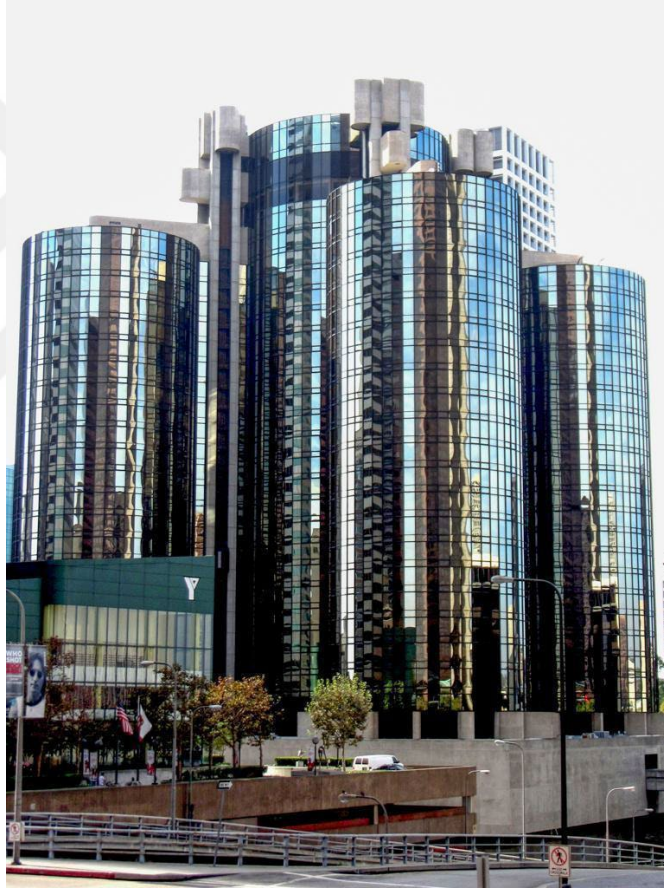
Mimar bu eski evi satın alıp restore ederek kendi tasarımını inşa etmiştir. Postmodern dönemin malzeme anlayışına uygun eklektik bir biçimde yenilediği söylenebilir. Kontraplak, metal tabaka, ahşap vb. malzemeler kullanarak hem orijinal halini çağrıştıran hem de orijinalden farklı olan bir tasarım anlayışı oluşturmuştur. Yeni eklemelerle birlikte evin önceki halinin -mimarın kendi deyimiyle- 'sarmalandığı' görülmektedir. Evin restore edilmiş halinin bitmemiş bir izlenim verdiği söylenebilir. Gehry bu durumu şu şekilde ifade etmiştir;

"[...] zira eski ev zaten farklı bir estetiği yansıtıyordu ve üzerinde biraz oynamam gerekecekti. Yine de bu ikisi arasındaki ilişkiyi ortaya çıkartmak istiyordum. Eski evin dış mekandaki değişikliklerden bozulmamış biçimde özgünlüğünü koruması, dışarıdan yeni eve baktığınızda eski evin sanki bir ambalajla kaplanmış gibi görülebilmesi düşüncesi bana büyüleyici geldi" (Jameson, 2008;169).

Gehry' nin evi hem malzemelerin farklılığından oluşan eklektik bir yapıdır hemde iki farklı dönemin mimari anlayışının birleşiminden oluşmaktadır. Bu yeni yapının postmodern anlayışla paralel şekilde bir şok etkisi yarattığı söylenebilir. Bu durumda bu dönemin mimari tasarımlarında ütöpik temsilleri bir araya getiren farklı bir anlayışın olduğundan bahsedilebilir. Aynı zamanda disiplinlerarası bir anlayışla bakıldığında, bu

tür mimari yapıların çağdaş sanat içerisinde, örneğin bir tür enstalasyon olarak görülüp görülemeyeceği gibi bir tartışma yürütülebilir.

Dönemin ünlü mimarlarından biri olan Robert Venturi ve eşi Dennis Brown modern mimari yapılara karşı çıkan, Las Vegas'ın Öğrettikleri (1993) adlı bir kitap yayınlamışlardır ve bu çalışma postmodern mimarinin önemli kitaplarından biri haline gelmiştir. Jameson için; “[...] mimaride postmodernizm, bekleneneği üzere, Venturi'nin hayli etkili Las Vegas'tan Ders Almak yazısının başlığının da ifade ettiğı gibi, kendisini bir tür estetik popülizm şeklinde sunacaktır” (Jameson, 2008, s.30). Bu bağlamda John Portman'ın 1976 yılında yapmış olduğı “Bonaventure Oteli” postmodern mimari’ yi karakterize eden estetik popülizm örneklerden biri olarak gösterilebilir.



Görsel 12. John Calvin Portman Jr., “The Westin Bonaventure Hotel”, Los Angeles, 1976

(<https://124.im/cwyimO> Erişim Tarihi:22.05.2021)

Bonaventure otelinin, içinde bulunduğı şehirden farklı bir mekânsal deneyim sunmakta olduğı söylenebilir. Üzeri camla kaplanmış bu yapıda, şehir merkezinin yansımaları görülürken, içerisinde tasarlanan mekân da şehirdeki deneyimden farklı bir “mikro-şehir”

oluşturduğu gözlenmektedir. İçerisinde yer alan, kafeleri, restoranları ve alışveriş merkezleri ile mikro düzeyde “post kapitalist” bir yapı olarak tanımlanabilir. Postmodernizmin bir unsuru olan parçalanmışlık etkisi bu mekânda kendisi göstermektedir. Edward Soja’ ya göre bu yapı insanları merkezsizleştiren, güvende hissettirmeyen, tam aksine kaybolduğunuzu hissettiren bir mekandır. İçeride bulunan yön tabelalarıyla birlikte yapıya uyum sağlamaya başlarsınız. Bireyler bu tabelaları takip etmediği takdirde kaybolma sorunuyla karşılaşabilirler. Bu kaybolma sorununun aslında bilinçli olarak tasarlandığı ve tüketim kültürüne hizmet ettiği söylenebilir. Birey çıkış yolunu bulana kadar yapının birçok yerini dolaşacak ve belki ihtiyacı olmayan metalara sahip olma zorunluluğu hissedecek ve alışveriş yapacaktır. Bonaventure otelindeki tabelalar, merdivenler vb. kolaylaştırıcı tercihleri “kültürel uygulamaların, artık zorlayıcı olmayan bir bağlamda dayatılabileceği meselesidir” (Tomlinson, 1999, s. 251). Soja bu durumu, görünürde olmayan toplumsal kontrol mekanizmalarına karşı boyun eğme olarak dile getirir. Bu çerçevede Soja şu sözleri dile getirmiştir;

“Postmodernite, basit fantezi Disney dünyaları yaratmak değil bilakis, gerçeklikten daha gerçek bir hiper gerçekliğin inşasıdır. Bu oldukça cezbedici bir gerçektir. Bonaventure Otel’ nin içindeki mikro kosmosta bile çok çekici, süper modern, aşırı temiz ve tabi bazen de insanı aşırı meşgul eden pek çok şey vardır. Bonaventure’ nin içi ve dışı, postmodern toplumun ve deneyimin doğasına ayna tutan karmaşık yansımalarıdır” (<https://www.kisa.link/P6fz>).

Postmodern dönemde değişen mekân algısı ile ortaya çıkan toplumsal gerçekliğin, yerini parçalanmışlığa, karmaşıklığa ve sanallığa bıraktığı söylenebilir. Bu mekân tasarımları ile bireylerin, bildiğimiz mekân algısından uzaklaşarak, kendi varlık ve yerlerini konumlandırmakta zorlandığı bir mekân algısına geçtikleri de görülebilir.



Görsel 13. John Calvin Portman Jr., “The Westin Bonaventure Hotel (İç Görünümü)”, Los Angeles, 1976
(<https://l24.im/qPIHJ> Erişim Tarihi: 22.05.2021)

“Bonaventure’de bu sürecin diyalektik bir biçimde yükseldiğini görürüz; bana öyle geliyor ki, yürüyen merdivenler ve asansörler burada yalnızca hareketin yerini almakla kalmıyor, aynı zamanda ve herşeyden çok, kendilerini gerçek anlamda hareketin yansıtıcı işaretleri ve amblemleri olarak belirliyorlar. Burada anlatsal dolaşma, artık kendi başımıza yapmamıza izin verilmeyen o eski gezintinin alegorik bir göstereni durumunu alan bir taşıma aracı tarafından vurgulanmakta, simgeleştirilmekte, şöyleştirilmekte ve ikame edilmektedir ki bu da kendisine dönerek kültürel üretimini kendi içeriği olarak belirleme eğilimi gösteren tüm modern kültürün kendi kendisine göndermede bulunma özelliğinin diyalektik bir yoğunlaşmasıdır” (Jameson, 2008, s.85).

Jameson’ın bu anlayışıyla birlikte Bonaventure Otelin de bulunan bu mekanik yapılar, (asansörler, yürüyen merdivenler vb.) aynı yön tabelaları gibi bir işlev taşımaktadırlar. Bireylere kolay seçimler sunan dolaşma haritasına katkıda bulunurlar. Bu bağlamda otelin içerisindeki hareket alanları sınırlandırılmış fakat bir o kadar da öznenin özgür olduğunu hissedeceği bir yer olarak tasarlanmıştır. Fakat, Foucault ise öznenin özgür bir şekilde düşünce ve hareketlerinin kendi kontrolünde olduğunu düşünmesinin sadece halüsinasyondan ibaret olduğunu dile getirmektedir. Bu doğrultuda toplumda yeri değişmeyen öznenin içinde bulunduğu durum içerisinde -miş gibi yapılarak iktidar

mekanizmaları için konumunun tam anlamıyla değişmediği söylenebilir (Best ve Kellner, 2016, s. 102). Küçük bir postmodern şehir olarak tasarlanan Bonaventure otelinin, içinde barındırdığı bireyin zaman ve mekân algısını bir nevi soylulaştırdığından söz edilebilir. Jameson, oluşturulan hiper-uzam algısı ile değişen mimari anlayışlara öznenin tam olarak ayak uyduramadığını da dile getirmektedir. Nesnelerin bir mutasyon içerisinde sürekli değişip dönüşürken, öznelere bahsi geçen hiper-uzama karşı bir mutasyon geçirmediğini ve tam olarak içinde bulunduğu durumu kavrayamadığından söz etmektedir (Jameson, 2008, s. 83-85). Fakat genel olarak postmodern çağın mimari anlayışına baktığımızda Bonaventure Oteli gibi yapıların hızlı bir şekilde arttığı gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda giderek artan bu yapılar neticesinde insanlığın bu tür yapılara artık daha hızlı adapte olduğundan bahsedilebilir.

Mansfield “Öznellik. Freud’dan Haraway’e Kendilik Kuramları” isimli kitabında (2006) yukarıda bahsi geçen durumla ilgili şu ifadeleri dile getirmiştir; “Sokakları var eden birey (burjuva bireyi), varoşlara değil, sokağın taşıdığı tehlikeden uzak, içinde mağazaların, konforlu cep sinemalarının, güzellik salonlarının, iş yerlerinin vb. olduğu Bonaventura gibi cam ve metal kulelere çekilmektedir artık” (Mansfield 2006, s. 201). Post-endüstriyel toplumlarda “mikro şehirlerin” oluşmasıyla ve mekânın yerleştirilmesinde güvenliğin ön planda tutulmasıyla birlikte bireyin yön duygusu, düşüncesi ve karar mekanizmalarının zayıflamaya başladığı görülmektedir. Dolayısıyla bu zayıflamanın bireyde parçalanmışlık, güvensizlik ve yalnızlık gibi duyguların oluşmasını da tetiklemiştir. Tüm bu davranış değişiklikleri dönemin sanat anlayışını da etkilemiş, sanatsal açıdan farklı bir bakış açıları geliştirilmiştir. Modern dönemde burjuvaya hitap eden sanat üretiminin, postmodern çağda daha ulaşılabilir bir hal aldığı için, farklı alanlara ve sınıflara da kaymaya başladığı dile getirilebilir.

3.7. Görsel Sanatlarda Postmodern Tavır

Postmodernizm, mimaride olduğu gibi sanat vb. diğer toplum yapılarında da anti-modernist bir etki yaratmaktadır. Mimari anlayışında karşımıza çıkan eklektik yapının sanat alanına da yansıdığı görülmektedir. Modernizmdeki nitelik, özgünlük ve üslup gibi kavramlar yerini parçalanmışlık, kaos, kitsch ve şok etkisi gibi kavramlara bırakmaktadır. Farklı bir ifade biçimiyle “Postmodernizm çeşitli sanatsal biçimlerindeki modernist üslubu karanlığa gömerek daha eski modern biçimler üzerinde tahakküm kuran, yeni bilinç ve tecrübe biçimleri yaratan genç kapitalist toplumun kültürel egemenidir” (Best

ve Kellner, 1998, s. 224). Bu doğrultuda kalıpları ve kuralları olmayan bir sanat anlayışının olduğundan bahsedilebilir. Postmodern sanatın, modernizmden sonra içinde birçok alanı ve farklı disiplinleri bir araya getirerek sanatta farklı bir bakış açısı sağladığı düşünülmektedir. Dolayısıyla modernizmle birlikte ortaya çıkan popüler sanat ve yüksek sanat arasındaki ayrımın postmodernizmle giderek azaldığı, hatta gündelik hayat ve sanat arasında var olduğu düşünülen sınırların ortadan kalktığı söylenebilir. Bu doğrultuda “derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üsluptur” (Eagleton, 2015: 10). Modern sanatın metalaşmasına karşı bir tavır sergilediği düşünülen postmodern dönemde, kitle kültürünün ortadan kalkmaya başlamasıyla yerine popüler kültürün geçtiği düşünülmektedir. Bu durumla birlikte Zygmunt Bauman postmodernizm tanımını yaparken; “kendi kendisini gözetleyen modernlik” cümlesini kullanmaktadır (Aktaran: Küçük, 201, s. 356). Teknolojik gelişmeler doğrultusunda birçok şeyin ulaşılabilir olmasıyla kültür endüstrisinin kapsadığı alanın giderek arttığı gözlenmektedir. Bu tutumla kültürle ilerlemenin yerine, popüler olanın toplumla bağdaştırılmaya çalışıldığı bir ortam hazırlandığı söylenebilir.

Fredric Jameson’ın söylemiyle değerlendirecek “tüm postmodernizmlerin tek bir özelliği, yüksek kültürle ticari kültür ya da kitle kültürü arasındaki o eski (özünde ileri modernist) sınırı ortadan kaldırdığı’dır” (Jameson, 2008, s.30-31). Teknoloji ve bilim gibi farklı disiplinlerin sanat dünyasına entegre edilmesiyle bu dünyanın kitlelere hızlı bir şekilde ulaşmasına vesile olduğu söylenebilir. Bu çerçevede postmodern kültüre ait kitle iletişim araçlarının, yüksek kültür ve alçak kültür arasındaki çizginin kaybolmaya başlamasında önemli etkiye sahip olduğu görülmektedir. Zaman içerisinde kaybolan bu sınırlarla beraber, sanatın popüler kültür doğrultusunda daha fazla tüketilen bir meta haline dönüştüğü söylenebilir. Postmodern sanat modern sanatın metalaşmasına karşı çıkarken aynı şekilde kendisinin de bu tavrı takındığı hatta dijital ortamlarda dahi alınıp satılabilen bir ürüne dönüşmesine izin verdiği gözlenmektedir.

Teknoloji ve dijitalleşmeye bağlı olarak sanatçıların öznellik arayışlarının artmakta olduğu ve bu arayışlar doğrultusunda sanatın sınırlarını sorgulamaya başladıkları görülmektedir. Nitekim sanatçı küreselleşen sanat piyasasıyla birlikte üretimleri ve piyasa çizgisinde bir bağ kurarak var olmaya çalışmaktadır. Postmodern sanat anlayışı dahilinde, bilginin hızla yayılmasını sağlayan teknoloji ile üretilen bir yapıtın üstüne tekrar bir güncelleme getirerek yeniden üretildiği görülmektedir. Hal Foster’ın söylemiyle sanat

“dijital bir veritabanı-müzeleri aşacak bir elektronik arşive dönüşmüştür” (Foster, 2009, s.126). Bu bağlamda elektronik bir arşive dönüşen sanat, küreselleşen dünya’ da kendi özgünlüğünü ne derece koruyabileceği gibi sorular ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan, teknoloji temelli sanat döneminde farklı sanat üretimleri ortaya çıkmakta ve geleneksel yolla sanat yapma pratiğinin sorgulanmaya başlandığı da görülmektedir. Son zamanlarda ortaya çıkan NFT/ Non-Fungible³ Token projesi bu duruma örnek gösterilebilir. Bepple isimli sanatçının 2007 tarihinde itibaren biriktirdiği jpeg’ lerden oluşan “İlk 5000 Gün” isimli dijital kolaj çalışması bir NFT işi olarak 69 milyon dolara satıldığı görülmektedir (<https://www.kisa.link/PjUW>). Fiziksel olarak varolmayan bu çalışma için satın alan kişiye dijital bir sertifika verilmektedir. Dolayısıyla gerçekten varolmayan ve dijital bir ortamda yaratılmış bir çalışma olarak değerlendirildiğinde, sanatın biricikliği konusunun da sorunsallaştığı görülmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında postmodern sanatın hiçbir kural ve estetik kaygı taşımadığı söylenebilir. Aksine en belirgin özelliğinin, insanlarda şok etkisi yaratarak, çirkinin, dağınıklığın hatta iğrençliğin içinde estetik arayan yeni bir tür sanat anlayışının oluştuğu görülmektedir. Diğer bir taraftan Kutup ise sanat ortamıyla ilgili şu sözlere yer vermektedir;

“Sanat bundan yirmi beş yıl evvel kendi sınırları içerisinde var olup gelişimini bu duvarlar içinde yaparken bir grup yenilikçi sanatçı, farklı şeylerin olabileceğini gördüler. İnternet gibi bir özgür ve belki de kaotik diye tanımlayabileceğimiz bir ortamda net.art yolcuları, estetik tariflerini altüst eden, biraz Dadacı, biraz teknoloji tutkunu, sınır tanımayan, prosedürleri yok sayan eserler üretmeye başladılar” (Kutup, 2010, s. 5).

Mimarinin, sanatın ve teknolojinin buluştuğu noktada çalışmalarını gerçekleştiren Forensic Architecture grubu bu bağlamda incelenebilir. Rowan Moore’ un “Adli Mimarlık: Şeytan Ayrıntıda Gizlidir” (2018) isimli yazısına göre bu sanatçı grubu uluslararası emniyet güçleri, ordu, devlet ve özel şirketlerle iş birliği içerisinde araştırmalar yaparak, farklı bulguları ve delilleri bir araya getirerek olayların nasıl gerçekleştiğine dair üç boyutlu tasarımlarını yapmaktadır. Mimarlık, sanat ve dedektiflik gibi farklı nosyonların bir araya gelerek oluşturdukları çalışmalarında bir savaş suçunun nasıl işlendiğine dair üç boyutlu tasarım yaptıkları söylenebilir. Fakat sonrasında bu çalışmalar sanat camiasında da ilgi uyandırmış ve sanat çalışması olarak kabul edilmiştir.

³ NFT: sanat eserlerini ve diğer tahsil edilebilir varlıkları temsil edebilen ve Ethereum blok zincirine yazılan benzersiz dijital dosyalardır. Artan sayıda sanatçı, içerik oluşturucuların çalışmalarını bir galeri yardımı olmadan satmalarının yanı sıra takip etmelerine ve genellikle yeniden satışlardan yüzde kazanmalarına olanak tanıyan teknolojidir.
(bkz:<https://hyperallergic.com/629328/reports-of-stolen-art-on-nft-marketplace-raise-issues-for-crypto-collectors/>)

Grubun kurucusu olan Weizman bu durumu şu şekilde açıklamaktadır; “Mimarların kamusal figürler olması gerektiğini düşünüyoruz. Ne iş yaparlarsa yapsınlar bir pozisyon almaları gerekiyor. Biz, en uç ve şiddetli formları haritaya geçiriyoruz. Mimarlığın yeni bir alt-disiplinini kuruyoruz” (<https://www.kisa.link/PjiZ>). Adli mimarlık olarak da tanımlanan grubun çalışmaları, genellikle güvenlik kamerası, cep telefonu, ses kaydı vb. teknolojik araçlarla elde edilen delillerle olayın yaşandığı anı ve mekânı tasarlayarak, davalara farklı bir bakış açısı sundukları söylenebilir.

“Bir bombalamanın meydana getirdiği toz bulutu [imha edilen] binanın ta kendisidir – gaz formunda: sıva, beton, ahşap ve et. Dehşet verici, feci bir toz bulutu. Ama “formuna bakarak patlamanın kuvvet alanını canlandırabilirsiniz. Her toz bulutunun bir “parmak izi” vardır, hareket halinde bir iz, bu da bulutun şekline bakarak onu görüntüleyen bir fotoğrafın hangi noktadan ve ne zaman çekildiğini tespit etmemizi sağlar. Bu yolla elde edilen enformasyonun nirengi ve koordinat hesabını yapan Forensic Architecture, özellikle büyük ve ölümle sonuçlanan patlamaların yerini saptayabildi” (<https://www.kisa.link/PjiZ>).



Görsel 14. Forensic Architecture, “Filistin- Gazze”, Video (9:05sn), 2015

(<https://l24.im/jSrMD27> Erişim tarihi:28.08.2021)

Forensic Architecture grubunun bu çalışmasında İsrail güçlerinin Gazze'deki Refah şehrinin bombalandırmasını canlandırmış ve olayın bir çözümlemesini yapmıştır. Bu doğrultuda sanatçı grubunun bir nevi simülatif bir ortam yaratarak hakikati tekrar sorgulayan işler ürettikleri görülmektedir. 2017 yılında ise bu çalışma Barcelona Çağdaş Sanat Müzesinde sergilenmiştir. (<https://www.kisa.link/Pjve>) Dolayısıyla postmodern

çağın ve teknolojik gelişmelerin getirisi olarak hızlı değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı, disiplinlerarası yeni bir sanat algısının ortaya çıktığı söylenebilir.

Postmodern sanat anlayışında, farklı disiplinlerin bir araya gelmesi ile pastiş, eklektizm, postprodüksiyon vb. kavramların ortaya çıktığı görülmektedir. Tüm kuralların yerle bir olduğu, belirli bir üslupta eser üretmenin gereklilik olmaktan çıktığı, modernizmdeki anlayışların aksine “her şey mübah” sloganıyla birlikte değişken ve karma bir yapının olduğu gözlenmektedir. Postmodern sanatçılar birçok biçimsel öğeyi birlikte kullanarak eklektik çalışmalar üretmişlerdir. Modernist anlayışta görülen kültürlerarası durumun postmodernitede yerini kültürsüzleşmeye doğru bıraktığı söylenebilir. Dünya sanatında başyapıt özelliği taşıyan eserlerin yeniden üretimiyle ortaya çıkan çalışmalar da birer özgün sanat nesneleri olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla başka bir sanatçının yaptığı orijinal eserlerin günümüz sanatı içerisinde bir başka sanatçı ya da sanatçılar tarafından kullanılmasıyla melez eserlerin ortaya çıktığı da görülmektedir. Sonuç olarak, sanatçı bir eseri kendine mal ederek onu üretildiği dönemden kopararak yeni bir dönem içerisine taşımaya çalışmaktadır. Bu durumda orijinal eseri bir nevi döneminden, sanatçısından ve anlamından uzaklaştırarak ona yeni bir anlam yüklemekte ve yeni okumalara olanak sağlamaktadır.

3.7.1 *Pastiş*

Dijitalleşen dünya ile sanatçının özgünlüğü tartışma konusu haline gelmektedir. Bu dönem sanat çalışmalarına baktığımızda karşımıza pastiş kavramının çıktığı görülmektedir. Bu üslupla geçmişe ait olan sanat eserlerinin ve zamanın, bugüne şimdiye taşınmaya başladığı söylenebilir. Diğer bir bakış açısıyla ele alacak olursak, pastiş’in geçmişten günümüze getirdikleri ile sanat dünyasında Baudrillard’ın deyimiyle eskiye ait birer simülasyon dünyası oluşturulduğu dile getirilebilir. “Geçmişin (Modernizm) kesinleşmiş ve değiştirilemez estetik değerlerinin yerini (Parodi) postmodern kültürde sıklıkla kullanılan pastiş almıştır” (Yılmaz, 2006, s. 344). Bu çerçevede akla, bu durum eskiye bir özlem midir yoksa sanatta geline tıkanıklıkla birlikte ortaya çıkan bir durum söz konusu mudur gibi sorular takılmaktadır. Bal, pastiş ve parodiyi birbirinden ayırarak modern ile postmodern arasındaki farkları şu şekilde açıklamaktadır;

“Bireysel öznenin ve kişisel üslubun giderek kaybolması sonucu orijinallik ve niteliklerin yeniden sergilenmesi demek olan parodinin yerini pastiş, başka bir deyişle yamalama ve seçmecilik almıştır. Modern sanatçı ve yazarların yapıtlarında karakteristik bir özellik

vardı ve onların kendilerine has tuhaflıkları ve taklit edilemez üslupları, parodinin gelişmesini sağlamıştır” (Bal, 2015, s.128).

Her şeyin ulaşılabilir olduğu ve yağmalandığı bu dünyada sanat eserlerinin de tekrar kullanılması kaçınılmaz olacaktır. Bu çerçevede sanatçı, “[...] artık tüm dünyayı kaplayan bir kültürün hayali müzesinde depolanmış bütün o maske ve sesler aracılığıyla [...]” konuşur (Jameson, 2008, s.78). Jameson, postmodern durumu “biçimler ideolojisinin çökmesi” olarak dile getirmektedir. Ona göre, bireysel öznenin yok olması ve bunun sonucunda ise bireysel biçimin daha zor bulunur olması durumunda, evrensel bir yöntem olan pastiş ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda Jameson, pastiş’ i, gerçekliğin yerine imgelerin kullanıldığı bir durum olarak yorumlamaktadır. Ona göre Pastiche, mizahını yitirmiş boş bir parodidir. Günümüzde sadece postmodern dönemin sahip olduğu sanatsal bir edim değildir, bununla beraber modern dönem eserlerinde de görülmektedir. Pastiche, bir sanatçının üslubunu ve düşüncesini model alarak başka bir sanat çalışması oluşturma şeklidir. Gencer’ e göre ise “var olan olguların alaycı ve ironik bir karışımıdır” (2006, s. 341).

Baudrillard'ın, simülasyon kavramını ortaya atmasıyla mimesis kavramının kırılıp, önemini yitirdiği söylenebilir. Bu durum da postmodern yönelimin iki önemli olguya gelişme olanağı sağladığı görülmektedir. Bunlardan biri eklektisizm diğeri ise kitsch kavramlarıdır. Eklektisizm sanat tarihindeki eserlerin bir araya getirilmesiyle meydana gelen karışık üslupları ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Dönemsel bir üslubu tasvir etmekten ziyade, dönemlerin ve çeşitli akımların içinde ortaya çıkan bir anlayış olarak nitelendirilmektedir. Eklektik bir bütünü sağlayan parçalar, bulundukları ortamı terk edebilir ve değiş tokuş yapabilirler. “Eklektizmin ortaya koyduğu bu yanılsamalı gerçeklik, hayatın ifadesi olarak görünür; her şey bir, geçmiş – gelecek, eski – yeni, sıradan – seçkin, değerli ya da değersiz hiçbir şey değişmedi, hiçbir şey değişmeyecek” (Sadak, 1991, s. 31).

Endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan kitsch, sanat eserlerinin alınıp satılan, kopyalanan ve değersizleştiren bir metaya dönüştüğünü vurgulayan bir kavramdır. “Edebiyat eleştirmeni Matei Calinescu’ ya göre kitsch, “1860’lı ve 1870’li yıllarda, Münih’teki ressamların ve sanat simsarlarının jargonuna girdi ve ucuz sanatsal işleri tanımlamak için kullanıldı” (Aktaran: Şahin, 2016, s.5). Kitsch kavramının tam olarak bir tanımının olmadığı görülmektedir. Sanayi kültürüyle birlikte kapitalist bir sistem doğrultusunda oluşan bu kavramın uluslararası bir söyleme dönüştüğü söylenebilir. Kitsch, işçi sınıfı

için, içinde bir anlam barındırmayan ve tüketibilinen “popüler kültür” ürünleri olan dekoratif nesnelere ve sıkça kopyalanan alçak sanat ürünlerine yakıştırılan bir tabirdir. Dolayısıyla postmodern toplumlarda kitsch’in sıkça kullanılması sebebiyle, “yüksek kültür” sanatının hem estetik açıdan hem de kavramsal açıdan sarsıldığı görülebilir. Bu durumu Walter Benjamin (1995, s.72) bir “*değer kaybı*” olarak nitelendirmektedir.

Guy Debord ise postmodern toplumu “*seyirlik toplum*” olarak nitelemiştir (Debord, 2014, s.217-218). Nitekim bu seyirlik toplumunda sanat eserleri sahip olunması istenen birer arzu nesnesine dönüşmektedir. Bu bağlamda kitsch sanat, dekorasyon anlayışı dahilinde kullanımına karar verilen, kimi zaman gözden çıkarılabilecek ve atılabilecek bir meta yaftası yiyen, anlam barındırmayan ve amacının yalnızca seyir nesnesi olan bir obje olarak ele alınmakta olduğu söylenebilir. Kapitalist düzenin himayesine aldığı ucuz kitch sanatın insanlar üzerinde ciddi bir hakimiyet kurması, bu sanat anlayışının yüksek kültür sanatı ile de bir mücadeleye girmesine sebep olmaktadır. Bu mücadelede internet gibi kitle iletişim aygıtlarının da önemli bir şekilde boyut kazandığı görülmektedir. Pastiş eklettizm ve kitch’in dışında, yeni teknolojilerle değişip dönüşen postmodern sanat ortamında etkisini sürdüren ve yeni bir üretim şekli olan post prodüksiyon kavramı da karşımıza çıkmaktadır.

2.7.2 Postprodüksiyon

Postmodern dönemde giderek artan dijitalleşme, hızlı değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı bir toplum meydana getirmiştir. Benjamin’in 1935 yılında kaleme aldığı düşüncelerinde, sanatın değişimi konusunda teknolojinin ortaya çıkaracağı potansiyeli açıklamaktadır. Yaşanan dönüşümlerle birlikte sanatta postprodüksiyon kavramı karşımıza çıkmaktadır. Çağın düşünürü olan Nicolas Bourriaud, Postprodüksiyon (2004) adlı kitabında, temellük sanatını postprodüksiyonun ilk evresi olduğunu ifade ederek, yapılan bir işi yeniden üretim olarak adlandırmaktadır. Kavramsal sanatın yaratıcısı olarak gördüğü Duchamp’ın hazır ve gündelik hayattaki nesneleri sanat eseri olarak kullanmasını, temellük sanatının ilk örnekleri olarak değerlendirmektedir. Bourriaud postprodüksiyon sanatını açıklarken, temellük sanatçılarının hazır-nesne, orijinal, yaratı-kopya aralarındaki geleneksel ayrımın yok olduğunu şu sözleriyle ifade etmektedir;

“Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye

değın görmezden gelinen ya da küçümsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözüküyor. [...] Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelerle [...] çalışma meselesidir” (Bourriaud, 2004, s. 22).

Akay’a (2004, s.12) göre de postprodüksiyon kavramı, günümüz teknolojisinin bir üretim şekli olduğu gibi sanatların da üretiminin değişmez parçası haline gelmiştir. Fotoğraf, enstalasyon veya videoların, postprodüksiyon stüdyolarında yeniden değerlendirilmesi bu alanlardaki üretim sürecinin vazgeçilmez bir adımıdır. Fakat diğer yönden Akay (2004, s.10) postprodüksiyon sanatçılarını orijinal çalışmalar üretmek yerine kopyalayarak işler üretmelerini eleştirerek “sanatın orijinal değil de kopya üzerine oturması günümüz küresel hipertüketim ve kopyalama ve de aşırma, çalma ilişkilerinde kendisini daha farklı bir boyutta[...]" (Akay, 2004, s.10). gösterdiğini ifade etmektedir. Benjamin ise sanat eserlerinin yeniden üretilmesi üzerine şu ifadeleri dile getirmiştir;

“Bir sanat eseri, ilkesel olarak, her zaman yeniden üretilebilir (çoğaltılabilir) bir nitelik taşımıştır. İnsan elinden çıkmış olan şeyler (artefaktlar) her zaman başka insanlarca taklit edilebilir. Taklit edilen kopyalar da zanaatlarının pratik aşamasına geçen öğrencilerin, eserlerini yaygınlaştırmayı arzulayan ustaların ve en nihayet, kazanç peşinde koşan üçüncü tarafların elinden çıkmıştır” (Benjamin, 2012, s. 45).

Dijitalleşen dünyada sınırların ortadan kalkması, farklı ülkelerden insanların sosyalleşmesi ile kültürler arasında homojen bir bağ kurulmasına neden olmaktadır. Bunun neticesinde insanlar fiziksel ve düşünsel olarak aynılaşmaya başlayarak, toplumların estetik açıdan değer yargılarını da tekdüze bir hale getirdiği söylenebilir. Dolayısıyla sanat çalışmalarının da bu durumdan nasibini alarak, birbirinin kopyası olmaya başladığı görülmektedir. Aynı zamanda sanatta “*aura*” kavramı da sorgulanmaya başlamıştır. Sarup’ a göre “Yeniden üretim teknolojisi aracılığıyla postmodernist sanat *aura*’dan vazgeçmiştir” (Sarup, 2019, s.243). Sanatın orijinal üslup, geleneksel malzeme ve deneyimlerinden koparak kendini yeni teknolojilere bırakması daha hızlı ve daha fazla sanat çalışmasının ortaya çıkmasına ne olmuştur. Aynı zamanda Bourriaud’ ya göre “Medyalar, bilgi-işlem ve video teknolojisi sayesinde herkes fiilen yaratıcı olmuştur” (Aktaran: Zeytinoğlu, 2016, s.6-30). Bu tutum günümüz sanatında herkes sanatçı olabilir mi ya da üretilen sanat çalışmalarının orijinallikleri nedir gibi soruları aklımıza getirmektedir.

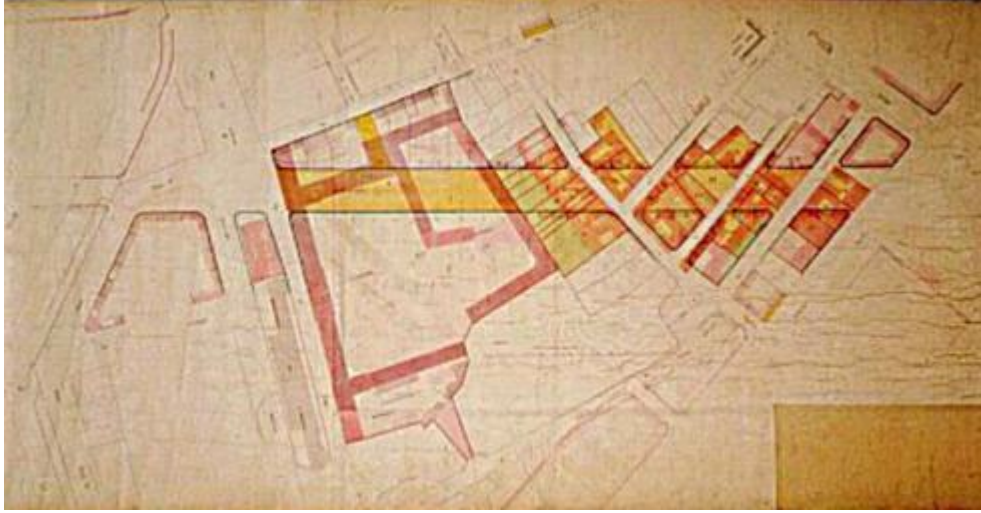
Toplumlardaki sanatsal ve mimari değişim süreçleri, eski ve yeninin üst üste giydirilmesiyle farklı kent dokularının ortaya çıkmasını sağlayarak simülatif mekânların oluşmasında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak da tarihsiz ve zamansız kent silüetlerinin ortaya çıktığı söylenebilir. Dolayısıyla bu durumla ilgili olarak kent, heterotopya ve hafıza- bellek gibi kavramların gelişimi ve sanatla olan ilişkilerinin incelenmesi yerinde olacaktır.



4. KİŞİSEL ÇALIŞMALARIM EKSENİNDE KENT VE HAFIZA

4.1. Kaotik Kent

İngilizce’de “civilization” anlamına gelen kent, Latince’ de yurttaşlık terimine karşılık gelen “civitas” kelimesinden türemiştir (Aktaran: Orak, 2020, s.7). Tarihsel süreçle gelişen teknolojik değişimler, kentlerin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Sanayi devrimi ile başlayan süreçte, köyden kente göçün arttığı görülmektedir. Dolayısıyla, kentlerde farklı sınıf ve karakterde birçok insanın iç içe yaşadığı mekânlar ortaya çıkmıştır. Fabrikaların artmasıyla birlikte işçi sınıfının, kentin sınıfsal yapısını değiştirdiği düşüncesiyle fabrika ve çevresine oluşturulan banliyölere yerleştirildikleri görülmektedir. İşçi sınıfının yoksulluğuna ve yaşam alanlarının yetersizliğine dikkat çeken Friedrich Engels “İngiltere’de Emekçi Sınıfının Durumu” (1997) isimli kitabında şu sözlere yer vermiştir; “Sokaklar inişli-yokuşlu, çöp ve hayvan pisliği ile doludur, kanalizasyon ya da atık su kanalı yoktur. Yollar pis su birikintileriyle kaplıdır. Kötü yapılanma nedeniyle semtin hava akımı engellenmiştir” (1997, s.73). Fiziksel çevrenin değişmesiyle toplumlarda politik, kültürel ve ekonomik olarak farklı yaşam biçimleri yeni sınıfların ortaya çıkmış ve çalışma gücü ile nüfusun artması, barınma ihtiyacının karşılanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla gelen işçi sınıfı bir an önce barınma ihtiyacını gidermek için derme çatma yapılar yapmıştır. Bunun bir sonucu olarak da kentlerde plansız ve düzensiz yapıların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu sorunu gidermek amacıyla şehir planlaması hazırlamanın zorunlu bir hale geldiği söylenebilir. Michel Ragon “Modern Mimarlık ve Şehircilik” (2010) isimli kitabında Pierre Lavedan’ ın şehirleri üç farklı şekilde tasarlama önerisinde bulunduğunu vurgulamaktadır. Bu tasarılar; yapıcı şehircilik (olarak nitelendirilen sistemde farklı alanlara yeni şehirler kurmak), Korumacı şehircilik (kentteki tarihsel yapıları ve bazı alanları çıkartıp muhafaza etmek), son olarak da Hausmann’ ın ortaya attığı yapı-yıkıcılık şehircilik sistemidir.



Görsel 15. Georges Eugène Haussmann, Haussmann' ın yıkarak bulvar oluşturma metodu.

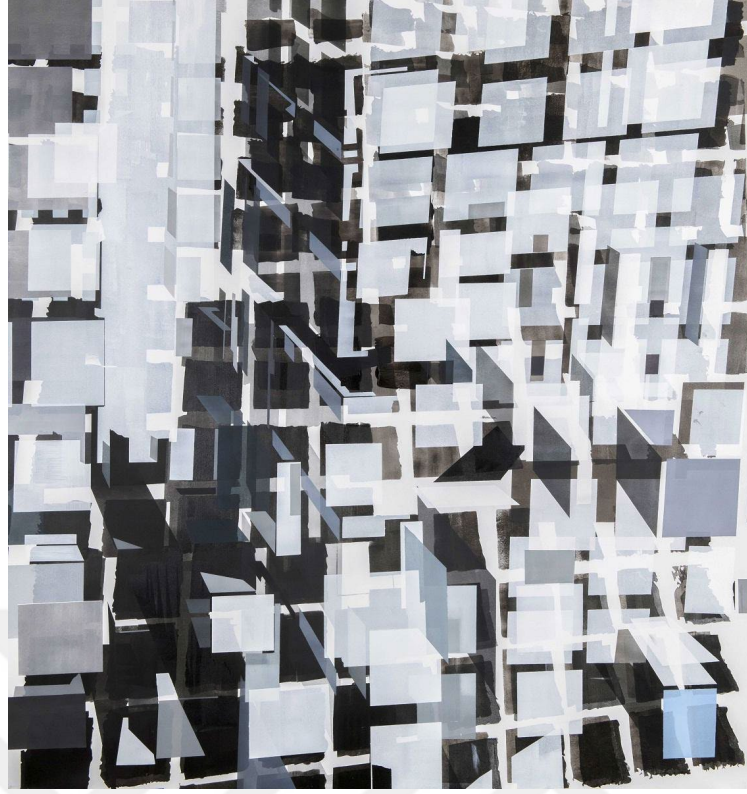
(<https://l24.im/ezOF> Erişim Tarihi:09.06.2021)

Hausmann' ın yaptığı bu planlamada, konutların ve çevrenin güvenli, sağlıklı ve temiz bir şekilde düzenlenerek yeni bir kent algısı oluşturmak istediği söylenebilir. İşçi sınıfı ve yoksul kesimden kalan yerleri kente dahil edilerek, daha düzenli ve geniş bir kent tasarımı elde edilmek istendiği görülmektedir. Kenti yeniden planlama anlayışında, sadece çevrenin düzenli ve temiz olmasının yanı sıra, halk tarafından gerçekleştirilecek her türlü eylem ve protestoların da hızlı bir şekilde kontrol altına alınması amaçlanmaktadır (Benevolo, 1995, s. 202-209). Bunun yanında, kent alanlarının ticaret merkezi haline dönüştürerek her türlü turizm, eğlence ve alışveriş amacı ile kurulacak mekânlardan ekonomik açıdan faydalanılacağı da düşünülebilir. Doğal olarak yeni oluşturulacak kent tasarımlarının ve planlarının soyulaştırma düşünce yapısıyla birlikte şekillenmeye başladığı söylenebilir.

Max Weber, kenti tanımlarken politika ve ekonomi gibi kavramlar üzerinden açıklamaya çalışır. Ona göre, insanların tarım yerine ticaretle uğraşması kent yaşamının belirgin özellikleri arasındadır (Weber, 2000, s. 73). Sanayileşmeyle birlikte artan iş gücü, insanların tarıma göre daha hızlı para kazanmasında etkili olmuştur. Bu bağlamda, üretim yerlerinin artmasıyla birlikte tüketim yerlerinin de çoğaldığı söylenebilir. Ticaret aracılığıyla genişleyen bu kentte farklı ihtiyaçlar ortaya çıktığı, yeni iş kollarının oluştuğu görülmektedir. Toplumun kılık-kıyafet, beslenme ve barınma gibi ihtiyaçları, bulundukları mekâna ve sınıfsal yapıya göre şekillenmiş ve bireyden de bu duruma uyum sağlaması beklenmiştir. Kentin içinde bulunan caddeler, tarihi yapılar, alışveriş

merkezleri ve eğlence mekânları gibi yerler hem birey hem de kent kültürü için önemli bir yere sahiptir. Bu yüzden oluşturulan kentlerde sosyal alanların artırıldığı görülmektedir. Sosyal çevreyle bireyler kent yaşamını benimseyerek kendilerini bu yaşam tarzıyla özdeşleştirmişlerdir. Kent kavramı genel olarak incelendiğinde birçok düşünürün farklı açıklamaları ve tasarımları vardır. Fakat hemen hemen hepsinin ortak bir çıkarımı olarak kent yapısının, kapitalist sistem içerisinde tasarlanarak inşası sürekli devam eden bir ticaret merkezi olduğu vurgulanmaktadır.

Modern kent yapılarında görülen işlevselliğin yerine, postmodern dönemde estetik kavramının hâkim olduğu yapıların ortaya çıktığı söylenebilir. Oluşturulan bu yeni mekânlarda estetiğin ön plana çıkması neticesinde bireyler üzerinde de estetik kaygının olduğu görülmektedir. Bu durum bir taraftan iyi bir olgu gibi görülse de toplumları psikolojik olarak farklı açılardan etkilediği görülmektedir. Estetik kaygının etkisiyle kentlerde farklı düzenlemelere gidilerek ışıklandırmalar, billboardlar ve farklı moda anlayışı gibi şehir yaşantısında yeni ihtiyaçların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda ortaya çıkan eğlence endüstrisinin, geç kapitalizmin kent ortamında yaşayan bireyler için oluşturduğu çalışma ortamı ve mekanikleştirilmiş çalışma süreciyle başa çıkabilmeleri için ortaya çıkmış fantazmagorik bir dünya olduğu anlaşılabılır. Dolayısıyla kentlerin bireyler için bir yaşam alanı olmasıyla birlikte birer gösteri mekânına dönüştüğü çıkarımında bulunulabilir. Buna paralel olarak, kent yaşamının içinde varolan toplum Guy Debord'un deyişiyle 'gösteri toplumu' na dönüşmüştür. Postmodern kent kavramının, modernizmde bulunan işlevselliğin ve tanımlılığın aksine, belirsiz ve şok edici (pastiş, eklektik ve kolaj vb.) unsurların etkisiyle bir dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Bu kural tanımaz anlayışla ortaya çıkan kente, hem içinde bulunan dönem itibari ile hem de gelişen teknoloji doğrultusunda bireyin tam anlamıyla adapte olamadığı görülmektedir. Birey böyle bir durumda kendini içinde bulunduğu mekâna karşı aidiyetsiz ve tekinsiz hissetmektedir. Nuri Kuzucan' ın mimariyi ele aldığı "Re-konstrüksiyon" (2020) adlı çalışmasında yukarıda bahsi geçen tekinsizlik ve aidiyetsizlik kavramlarının etkisi görülmektedir.



Görsel 16. Nuri Kuzucan, “Re-konstrüksiyon”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 250 x 116 cm, 2020.

(<https://124.im/yxMbp> Erişim Tarihi: 09.10.2021)

Boşlukta asılı duran yapıların izleyiciye üst üste yığılmış binaların ardındaki yalnızlık duygusunu yansıttığı söylenebilir. Çalışmada, beton yığınlarının içinde bulunan bireyin yalnızlık ve tekinsizlik duygularını soyut formlar, griler ve siyahlarla betimlediği görülmektedir. Üst üste bindirdiği geometrik formlarla kent yaşamındaki karmaşayı ve yapaylığı bir bütün olarak yansıtmaktadır. Sanatçının bu çalışması, izleyiciyi içinde bulunduğu kent yaşamından çıkarıp bir gözlemci olarak, karşıda bulunan bir şehir görüntüsünü izliyor duygusunu vermektedir. Kuzucan, bir röportajında çalışmalarıyla ilgili olarak şu sözlere yer vermiştir; “[...] ben oradan çekildiğimde, onun karşısına sen geçtiğinde yapı, kendini yeniden üretmeye devam edecek. İzleyici tarafından bütünü oluşturulacak” (Kuzucan, 2019, s.62).

Günümüz kent yapılarının ana hatları aynı kalsa dahi, detayları bulunduğu ortama ve döneme göre sürekli bir değişim içindedir. “Kentsel mekânlar, toplumların yapısı ve sanat anlayışına göre farklılık göstermektedir. Bu farklılıkları doğuran yine toplumun sosyal yaşamı, kültürü, ekonomik yapısı, teknolojisi, politik yapısı ve sanat anlayışının fiziki mekâna yansımalarıdır” (Uçkaç, 2006, s. 30). Sanat yapıtlarının yeniden üretilebilir olduğu bu dönemde günümüz kent yapılarının da eklektik bir tavırla yeniden değişip dönüştüğü

görülebılır. Tekno-kültür olarak tanımlayabileceğimiz postmodern dönemde, toplumların farklı kültürlerle iç içe geçmesi, bireyde ve çevresinde parçalanmaya neden olmuştur. Bu parçalanmışlık ile kentler, süratin arttığı, kaygılı birey tiplerinin görüldüğü birer mekân haline dönüşmektedirler. Oluşan bu yeni mekanların, teknolojik kontrol mekanizmaları ile denetlendiği görülmektedir. Bu tür yeni denetleme yöntemleriyle amaç, toplumun güvenliğini sağlamak ve daha yaşanabilir bir ortam oluşturmaktır. Bu durumda iktidarların, “ideal insan” ve “ideal kent” kavramlarını benimsediği söylenebilir. Değişen zaman, teknoloji ve iktidarlar ekseninde kentlerin ideal olma anlayışının sürekli farklılık gösterdiği görülmektedir. Dolayısıyla kentlerde sürekli bir ilerleme durumunun ve yeniden yapılandırma anlayışının hem tarihi dokuyu hem de “ideal insan” anlayışını tahrip ettiği görülmektedir. Harvey, bu düşünce yapısını “yaratıcı yıkım” kavramıyla açıklamış ve şu şekilde dile getirmiştir; “[...] bir biçimde eskiyi hükümsüz kılmadan ya da hatta yok etmeden yeni toplumsal düzenlemeler yaratmak imkansızdır” (Harvey, 2012, s.8). Bu bağlamda Murat Germen ‘in “Reconstruct” (2007) çalışması bu söylemle ilişkilendirilebilir.

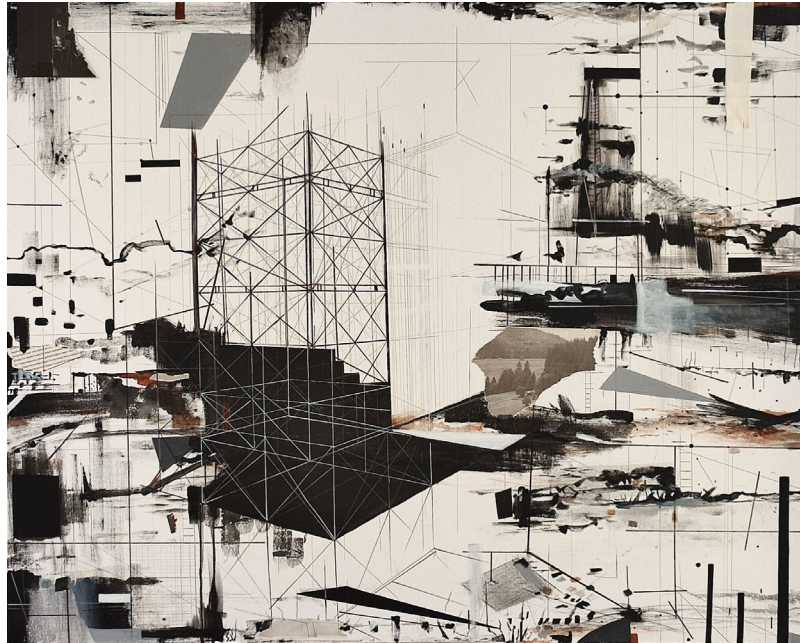


Görsel 17. Murat Germen, “Reconstruct, NO.01”, 250 cm x 116 cm, 2007

(<https://124.im/kXgUfD> Erişim Tarihi:09.10.2021)

Sanatçının, bu çalışmasında kentlerdeki dikey yapılaşma, aşırı kentleşme ve sıkışmışlık durumunu betimlediği söylenebilir. Çektiği fotoğraflar üzerinde manipülasyonlar yaparak kentleşmenin geldiği noktayı vurgular. Bu durum birer belgeleme işine dönüşerek içinde bulunulan kent yaşamına dışarıdan bir gözle bakılması sağlanmaktadır. Kent hayatındaki hızı, kaosu ve şehirdeki yeniden üretimi o an için dondurur. Germen bu

donma durumunu, ele aldığı görselleri kesip-biçerek, uzatıp-kısaltarak, bir sanat çalışmasına dönüştürür. Yukarıda görülen sanat çalışmalarıyla paralel bir şekilde Harvey de postmodern kent yapılarının artık kontrol altına alınamayacağından bahsetmektedir. Bu yüzden kent planlamalarında ihtiyaçlara, bölgesel geleneklere ve fantazmagorya' lara göre tasarlanarak alıcısının zevkine göre oluşan mimari yapıların yerleştirildiğini vurgular. Yapılan bu tasarımların mahrem alanlardan, anıtsal yapılardan, bireyselleştirilmiş mekanlardan ve gösteri mekânlarından oluştuğunu dile getirir (Harvey, 1999, s.85). Diğer bir taraftan Özbek "Modernizm/Postmodernizm ve Kuantum Estetiği" (2011) isimli makalesinde, postmodern kent yapılarının, planlama anlayışına karşı büyük bir tehdit oluşturduğunu, sorunlara çözüm getirmek yerine karşısında durduğunu ifade eder. Bu yüzden de postmodern kent mekânlarının kendine göre bir anlamının olduğunu ve kontrol alanının dışında tutulmasının zor olduğunu vurgulamaktadır. Sonuç olarak hem bireyde hem de kent ortamında tamamen bağımsız ve kopuk bir anlayışın ortaya çıktığı söylenebilir. Stam ise bu durumu şu şekilde açıklamaktadır; "Genel olarak, postmodernizm, özelliğin 'göçebe' (Deleuze) ve 'şizofren' (Jameson) haline geldiği güncel dünyadaki sosyal olarak yapılandırılmış kimliğin parçalı ve heterojen doğasını ön plana alır" (Stam, 2014, s. 309).



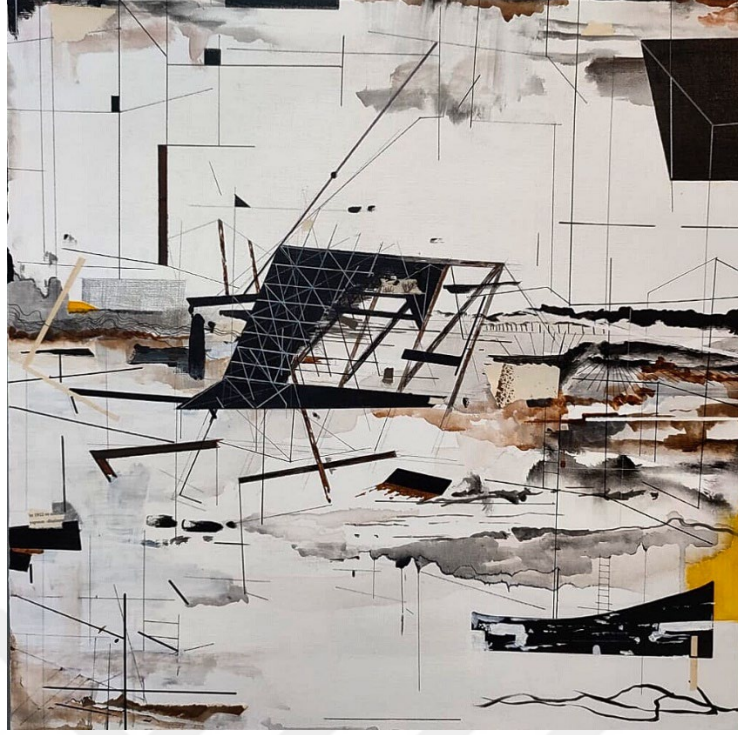
Görsel 18. Nazan Özaras," İsimsiz", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80 cm x 100 cm, 2021

İsimsiz (Görsel 18) adlı çalışmada kent yapısıyla ilişkin dokuların yatay ve dikey çizgilerle vurgulandığı görülmektedir. Kent, steril bir mekân olma durumunun aksine

yıpranmış, kirlenmiş ve paslanmış bir şekilde betimlenmiştir. Kent hayatına dair yaşanmışlık ve parçalanmışlık duyguları ifade edilmeye çalışılmıştır. Bununla beraber parçalanmışlığı ile bir bütün oluşturan görseller, kent hayatındaki farklı yaşam biçimlerinin aynı mekânda olma durumu olarak okunabilir. Doğal formların yanı sıra, sert yapısal çizgilerle birlikte farklı tekniklerin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Postmodern kent olgusunun oluşma sürecinde daha önce de adı geçen eklektik olma durumu sebebiyle kolajın da içine dâhil edildiği çalışma, sürekli yeniden tasarlanan kentlerin kalıntılarını temsil etmektedir. Çalışmanın merkezinde bulunan konstrüksiyon, şehirlerin iskeleti haline gelmiş yapıları temsil etmektedir. Bu merkezi yapı ve eklektik-kolaj unsurlar aracılığıyla iki boyutlu düzlemde sürekli yeniden inşa edildiği hissi veren yeni bir mekân kurgusu oluşturulmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda resim yüzeyinde oluşturulan lekeler ve kent yaşamının plansızlığı ile postmodern durumun tekinsizliğine göndermede bulunulmuştur. Diğer bir taraftan çalışmada, kentsel dönüşüm olarak ifade edilen yeni yapılanmaların, kentsel bozulma kavramıyla iç içe geçtiği hissi verilmeye çalışılmıştır.



Görsel 19. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021



Görsel 20. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 55 x 55 cm, 2022

Yukarıda yer alan çalışmalarda, dönüşüm sürecindeki terk edilmiş mekânlara ve yapılara odaklanılarak mimari ve kent düzeni arasında kurulabilecek farklı bağlantılar oluşturulmaya çalışılmıştır. Resmin yüzeyinde yer verilen imgelerle hem bir şehrin varoluşu hem de yok oluşu tasvir edilmiştir. Şehrin inşası, kullanımı, gelişimi ve çürümesinin mevcut durumu yansıtılmaktadır. Resim yüzeyinde yıkımlar, inşaat malzemeleri ve kazılar yoluyla sürekli dönüşüm içinde yer alan kentsel peyzajın, fiziksel gerçekliğini oluşturan bir kurgu yaratılmaya çalışılmıştır. Bu kurgu içerisinde çalışmada üretim ve tüketim durumunun bir aradalığının yansıtıldığı söylenebilir.

Kentlerdeki planlama ihtiyacının artmasıyla birlikte farklı mekânların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yapılanlamayla birlikte özel mülkiyet kavramının da yeniden şekillendiği söylenebilir. Oluşturulan postmodern yapılarda estetik anlayışın işlevsellikten daha önemli olduğu düşünülmekte, bu yüzden ortaya çıkan yapıların bireysel estetik kaygıyla oluşturulduğu görülmektedir. Bireysel zevke göre şekillenen bu özel mülkler, parçalanmışlık hissi veren birbirinden farklı mimari tasarımların ortaya çıkmasına ve ayrıca toplum yapısının da parçalanmasına neden olmaktadır. Bu parçalanma, şehir yapılarındaki farklılığın artmasına neden olmuş ve yeni duvarların örülmesine de olanak sağlamıştır. “Duvarlar, (gerçek veya sembolik olarak) insanı herhangi bir diğerinin duyması, tanışması ve görmesinden korur; onları diğerlerinden tecrit eder ve diğerlerini dışarıda bırakır” (Marcuse ve Kepmen, 2000, s.250).

Mekânlardaki bu farklılık sınıfsal ayrıma neden olmuş ve toplumlarda iletişim sorununu ortaya çıkartmıştır. Kentte var olan özneler artık birbirleriyle temasta bulunmadan yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadır. Bu doğrultuda hem sınıfsal farklılığın getirdiği sorunlar hem de teknolojik gelişmeler sonucunda birbirinden kopan bireyler, 7/24 güvenlik sistemi olan korunaklı sitelerde yaşamayı tercih etmektedir. Oluşturulan yeni duvarlar, aynı binada ve site içerisinde yaşayan insanların birbirlerine olan güvensizliğine ve azalan iletişimin tamamen kopmasına sebep olmuştur. “Şehirlerde her zaman işlevsel, kültürel ve konum bölünmeleri görülür, fakat günümüzde bölgeler arasında farklılıklar büyümekte, bölgeler arasında hatlar -duvarlar- sertleşmektedir” (Marcuse ve Kepmen, 2000, s.250).

4.2. Kentsel Heterotopya

Yunanca’ da hetero (farklı) ve topia (yerler) anlamına gelmektedir. Tıbbi olarak “bir organın ya da bedenin bir parçasının normal yerinden başka bir yerde bulunması (Fergusson ve Stibbs, 2008)” şeklinde açıklanmaktadır. Yer kavramının, günlük hayatta kullanımının dışında mimari, sanat ve çevre düzenlemeleri gibi birçok alanda farklı anlamlar barındırarak kullanıldığı da görülmektedir. Felsefe alanında kendisine yer bulan bu kavramı, Michel Foucault “Kelimeler ve Şeyler (1966)” adlı kitabında ve 1967 yılında “Başka Mekânlara Dair” isimli konuşmasında bu kavramdan bahsederek, bir mekân-zaman algısı üzerinde değerlendirmiştir. Bu doğrultuda kavramın mimarlıkla ilişkilendirileceği görülmektedir.

Bu kavramın, modernite olgusuyla ütopyaların gerçek hayata yansması aracılığıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Kavram, Thomas More’un 1516 yılında ele aldığı “Ütopya” isimli kitabında, gerçekleşmesi imkânsız hayali kent kurgusu olarak karşımıza çıkmaktadır (Kumar 2005, s.7). Heterotopyalar, ütopyaların tersine gerçek mekânlarla ilişki kurulabilecek yerlerdir. Hem mekân hem de zaman açısından parçalara bölünmüş farklı ihtiyaçları karşılayan alanlardır. Foucault heterotopya kavramını ayna metaforu üzerinden açıklamaktadır; “[...] Ayna, aynaya baktığım anda işgal ettiğim bu yeri hem kesinlikle gerçek hem de kesinlikle gerçek dışı kıldığı anlamda bir heterotopya gibi işler” (2005, s. 295-296). Aynadaki yansımaya bakan birey, bulunduğu mekân algısını gerçek dışı ve gerçeklik kavramları üzerinden sorgular. Bu ifadeyle heterotopya kavramıyla hem gerçek hem de gerçek dışı izlenimi yaratan mekânların nitelendiği ortaya çıkmaktadır. Bu

açından ele alındığında heterotopik bir mekândayken, hem varolmayan bir mekânın içerisinde, hemde varolan bir simülasyon dünyasının içinde bulunduğu anlaşılmaktadır.

Postmodern mimari anlayışı parçalanmış ve iç içe geçmiş mekân tasarımlarının bireye ayna örneğindeki gibi hem orada varolduğu hemde sanal bir mekânın içinde bulunduğu izlenimini verdiği söylenebilir. Neticesinde gerçekleşmiş ütopya diye nitelendirilebilecek heterotopyalar, sürekli değişen toplum ve teknoloji doğrultusunda yeni heterotopik mekânların oluşmasında da etkili olacaktır. Etrafımızda oluşan bu ütopik-teknolojik mekânların oluşturduğu bilinçaltıyla farklı mekân ve toplum tasarımlarının ortaya çıkacağı düşünülebilir. Dolayısıyla heterotopyalar sadece yer olarak değil, bireyin mekânla olan ilişkisinin yansıması olarak da görülebilir.

Foucault heterotopyaları altı prensipte açıklamıştır;

- 1- Kültür yapılarının çoğunda farklı bir şekilde görülmektedir. Bu durum heterotopyaları evrensel kılar.
- 2- Farklı tarih ve zamanlarda mutasyona uğrayarak, işlev bakımından değişiklik gösterebilir. Toplum yapısına dahil olan fakat zaman geçtikçe işlevsellikleri kaybolarak yeni mekân tanımlarına olanak sağlayan yerlerdir. Mezarlıklar örnek olarak gösterilebilir.
- 3- Uyumsuz birçok farklı mekân tek bir alanda yan yana getirilir. Müzeler, bahçeler, alışveriş merkezleri, tiyatrolar vb. mekânlar.
- 4- Zamansal süreksizliği ve akışkanlığı içlerinde barındırırlar. İçinde bulunduğumuz zaman kavramından farklı bir zamana yolculuk etmemizi sağlarlar. Kütüphaneler, müzeler ve mezar alanları örnek olarak gösterilmektedir.
- 5- Açma/ kapama ve giriş/çıkış ile ilgili iktidar mekanizmaları tarafından hazırlanan ikircikli tecrit edilme sistemleridir. Hapishaneler, klinikler ve bakımevleri vb. gibi mekânlar bu duruma örnek olarak verilir.
- 6- Diğer mekânlarla ilişki halinde işlevsellik kazanmaktadır. Fakat tüm bu mekânlardan bağımsız, yanılsama ve telafi mekânları ile bağlantı içindedir. Örnek olarak Puritan toplulukları, cizvit kolonileri ve genelevler verilmektedir. (Johnson, 2016, s. 9-10) (çeviri yazara aittir)

Bu altı prensipte heterotopyaların, kültürlerarası farklı biçimlere giren ve değişip dönüşmesiyle zamansızlığı kapsayan birbiri içerisine giren farklı mekânlardan oluşan yerler olarak ele alındığı görülmektedir. Aynı zamanda Foucault heterotopik mekânları, davranış normlarının askıya alındığı mekânlar olarak da değerlendirmektedir. Bu

bağlamda bu prensipler kendi içerisinde iki farklı başlık altında incelenmektedir. Bunları kriz ve sapma heterotopyaları olarak dile getirmektedir. Kriz heterotopyaları genellikle ergenler, hamileler ve yaşlılardan oluşan kriz anlarındaki öznelere için hazırlanmış kutsal ve girilmesi sınırlı alanlardır. Bahçeler, dini mekânlar ve mezar alanları kriz heterotopyalarına örnek olarak gösterilebilir. Günümüzde ise bu kriz heterotopyalarının yerini sapma heterotopyalarının aldığı görülmektedir. Sapma heterotopyaları, toplumsal yapıya ayak uydurmayan, davranışları anormal olarak nitelendirilen ve yasaklara karşı gelen bireylerin toplumdaki tecrit edildiği yerler olarak tanımlanmaktadır. Huzurevleri, klinikler ve hapishaneler gibi mekânlar sapma heterotopyalarına örnek olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla bu heterotopyaların başlıca özelliği, anormal olarak görülen bireylerin iktidar mekanizmaları tarafından toplumsal yapıdan soyutlanmasıdır. Aynı zamanda bu heterotopya içerisinde tecrit edilen bireylere karşı bir cezalandırma sisteminin de uygulandığı söylenebilir (Foucault, 2005, s. 296-298). Bu söyleme göre sapma heterotopyaları, Foucault' un birçok çalışmasında yer verdiği iktidar, kapatma, denetleme, disiplin ve panoptikon gibi kavramların birlikte kullanıldığı ortak bir mekân tasarısı olarak nitelendirilebilir. Düşünür, "Deliliğin Tarihi" (1961) ve "Hapishanenin Doğuşu" (1975) isimli kitaplarında bahsi geçen denetleme ve ideal toplum anlayışı gibi konular üzerinde durarak heterotopik mekânlar üzerinden iktidar ve kullandığı mekanizmaları ele almaktadır. "İnsan' ya da 'birey' gibi özne konumları a priori gerçekler değildirler; bunlar muhtelif mekân formlarında köklenmiş özgül iktidar ilişkileri dolayımı ile inşa olan kurgulardır" (1980, s. 74). Daha açık bir söylemle heterotopya, iktidarlar tarafından toplum yapısını ve hiyerarşik sistemin düzenini sağlaması amacıyla, birey ve mekân ilişkisi üzerinde kurulan baskı politikasının bir ürünü olarak değerlendirilebilir.

Özellikle teknolojinin geliştiği postmodern çağ ile heterotopya kavramının hem teoride hem de pratik alanlarda gelişerek yeni mekânlar oluşturduğu söylenebilir. Bu doğrultuda heterotopya kavramı Benjamin'in pasajları ile ilişki içerisinde olduğu düşünülmektedir. Pasajların yerine geçen alışveriş merkezleri vb. yapıların bir denetleme ve gözetleme mekanizmasıyla izlenmesi, bir tür kapatılma duygusunun yaşandığı yeni heterotopya mekânları olarak da görülebilir. Aynı zamanda Foucault heterotopyalardan bahsederken sadece sabit duran mekânlardan değil, vapur, tren ve uçak vb. hareket halinde olan mekânlardan da bahsetmektedir (Foucault, 2016, s.42). Birey bu hareketli heterotopyalarla birlikte bulunduğu mekân içerisinde farklı mekânlara doğru yolculuk etme tecrübesinde bulunmaktadır. Pasajlarla birlikte ortaya çıkan flaneur' ün Foucault'

nun dile getirdiği hareketli heterotopyalarıyla birlikte pasajlardan çıkıp dünyayı dolaşmaya başlayacaktır. Dolayısıyla da pasajların sunduğu ideal flaneur anlayışının değişimi söz konusu olacaktır.

Heterotopya kavramının sinemadaki yansıması olarak Lars Von Trier'in yönetmenliğindeki *Dogville* (2003) isimli filmi örnek gösterilebilir.



Görsel 21. Dogville filminden bir sahne

(<https://124.im/ztRh> Erişim Tarihi:20.10.2021)

Amerika’da bulunan Dogville adında bir kasabanın ele alındığı bu filmde, mekân kurgusunun zemine çizilen beyaz çizgilerden oluştuğu görölmektedir. İçinde bulunan kapalı mekânların bir duvarı ve kapısı bulunmamaktadır. Fakat filmde duvarların ve kapıların seslerine yer verilerek sınırlar gerçekte ‘varmış’ gibi izleyiciye yansıtılmıştır. George Simmel’ a göre, “İnsan yalnızca “sınır koyan bir mahluk değil”, aynı zamanda “sınırları olmayan bir mahluktur” (Aktaran: Stavrides, 2016, s.13). Bu durumda sınırların sadece oyunda yer alan bireyler tarafından görölmesiyle, izleyicinin bir iktidar mekanizması gibi sınırları aşan ve gözetleyen bir konumda bulunduğu söylenebilir. Foucault’ nun ayna örneği ile hiçbir yerde varolmayan bir mekân olgusuyla hiçbir zaman içerisinde bulunmayan bir mekânın temsili olarak düşünölmektedir. Filmin ütopya ve heterotopya kavramları arasında, minimal bir mekân algısıyla kurgulandığı dile getirilebilir. Gündüz sahneleri için beyaz bir fonun gece sahneleri içinse siyah bir fonun kullanıldığı görölmektedir. Dolayısıyla bu belirsiz mekânın hem gerçeklikten uzaklığı

hem de bir o kadar gerçek hayata olan benzerliği vurgulanmaktadır. Bu durumu Stavros Stavrides *Kentsel Heterotopya* (2016) isimli kitabında insanların sadece mekân olgusunu tecrübe etmediğini, aynı zamanda onun sayesinde düşündüklerini ve hayal kurduklarını vurgular. Bu nedenle de varolan mekân algısıyla kalmayıp, onu düşlerinde farklı şekillerde yansıtarak olası yeni bir toplumsal dünya kurgulanabileceğinden söz eder (Stavrides, 2016, s.11). İtalo Calvino' nun *Görünmez Kentler* (1972) isimli kitabı da heterotopya kavramı üzerinden okunabilir. Yazarın kısa bölümler halinde ele aldığı kitabı, zaman ve mekân kavramlarından yoksun olan elli beş hayali kent anlatısından oluşmaktadır. Calvino, var-yok arasında duran sınırları yok eden bu kent yapılarıyla insan ve kent arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Bu kentler sürekli yeniden inşa edilerek yıkılmaktadır. Dolayısıyla Calvino' nun kentleri, yeni bir toplumsal düzen isteğiyle düş ve gerçeklik içerisinde inşa ettiği bir yer arayışı olarak değerlendirilebilir. “Kentler birçok şeyin bir araya gelmesidir: anıların, arzuların, bir dilin işaretlerinin. Kentler takas yerleridir, tıpkı bütün ekonomi tarihi kitaplarında anlatıldığı gibi, ama bu değiş tokuşlar yalnızca ticari takaslar değil; kelime, arzu ve anı değiş tokuşlarıdır” (Calvino ,2017, s.13). Bu bağlamda yazar, heterotopik mekânların bireylerdeki duygu durumunu ve iletişim biçimleri açısından önemini de vurgulamaktadır.

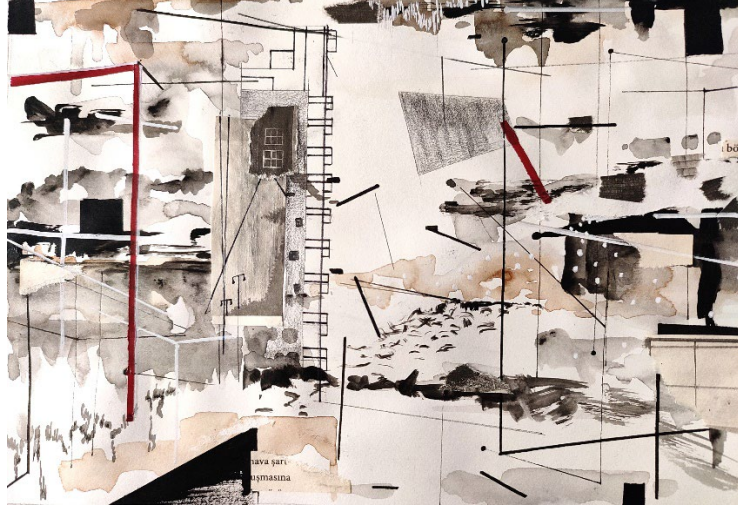
Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987) isimli çalışmasında da, yukarıdaki söylemlere paralel olarak heterotopya kavramının aynı anda hem inşa edilen hem de yapı bozumuna uğratılan mekânlar olarak ele almaktadır. Aynı zamanda yazar bu mekânların, toplumsal olarak inşa edilmiş gerçeklik algısını silerek, sosyal olarak inşa edilmiş bir gerçeklik algısıyla yerinin doldurulmaya çalışıldığını vurgular. Yazısının devamında, postmodernist kurgunun gerçeğe ayna tuttuğunu, fakat bu gerçekliğin her zamankinden daha fazla çoğul olduğunu vurgulamaktadır (Aktaran: Knight,2014;197). Dolayısıyla postmodern dönemle birlikte artan kitle iletişim araçları ve küresel iletişim ağlarıyla coğrafyaların yan yana gelmesi aracılığıyla bu çoğulluğun çokkültürlülük ve evrensellik kavramlarıyla ifade edildiği düşünülebilir. Bu durumda birçok kültüre ait farklı uyumsuz mekânların birer heterotopyalar sistemi olarak çalıştığı görülmektedir.

Heterotopya kavramının fiziksel bir mekân olgusunun yanı sıra toplum yapısında arka plana itilmiş birçok problemi de ortaya çıkardığı görülmektedir. Bu problemlerin ele alındığı felsefe, edebiyat ve sinema dışında kavramı plastik sanatlar alanında ele almak da olasıdır. Bu çoklu ele alınıp biçimlerine izin verebilmesi kavramın disiplinlerarası olarak değerlendirebilmesine olanak sunmaktadır.



Görsel 22. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021

Resim yüzeyinde oluşturulmaya çalışılan mekânın varla yok arası bir yerde durduğu söylenebilir. Konstrüksiyonlardan yapıların belirsizliği yeniden inşa edilen bir yer mi yoksa terk edilmiş bir mekân mı ikilemini ortaya çıkarmaktadır. Resimde kullanılan perspektif algısı, yüzey üzerindeki leke, renk ve çizgi kullanımları aracılığıyla ifade edilen parçalı olma durumu, çalışmayı heterotopya üzerinden okumaya da fırsat sunmaktadır. Net bir merkezi bulunmayan ve birçok görüntünün üst üste bindirilmesiyle oluşturulmuş resimde, içinde yaşadığımız mekân olgusunun -heterotopya kavramı açıklanırken de kullanılan- bireyde bıraktığı güvensizlik ve karmaşa duygusu ifade edilmeye çalışılmıştır. Hiçbir yere benzemeyen farklı bir mekânın gerçek dünya içerisinde bulunan görsellerle tasarlanmış olması içinde yaşadığımız çevrenin heterotopik bir aynası olarak kurgulanmıştır. Dolayısıyla ülkelerde ve şehirlerde oluşturulan yeni kent yapıları birbirlerinin birer kopyasına dönüşmektedir. Bu kopya olma durumu, sanatçının çalışmalarında da görülmektedir. Bu durum sanatsal ifade gücünde bir bütünlük oluşturma kaygısından ziyade, zaten varolan aynışmanın yansıması olarak ifade edilmiştir.



Görsel 23. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023



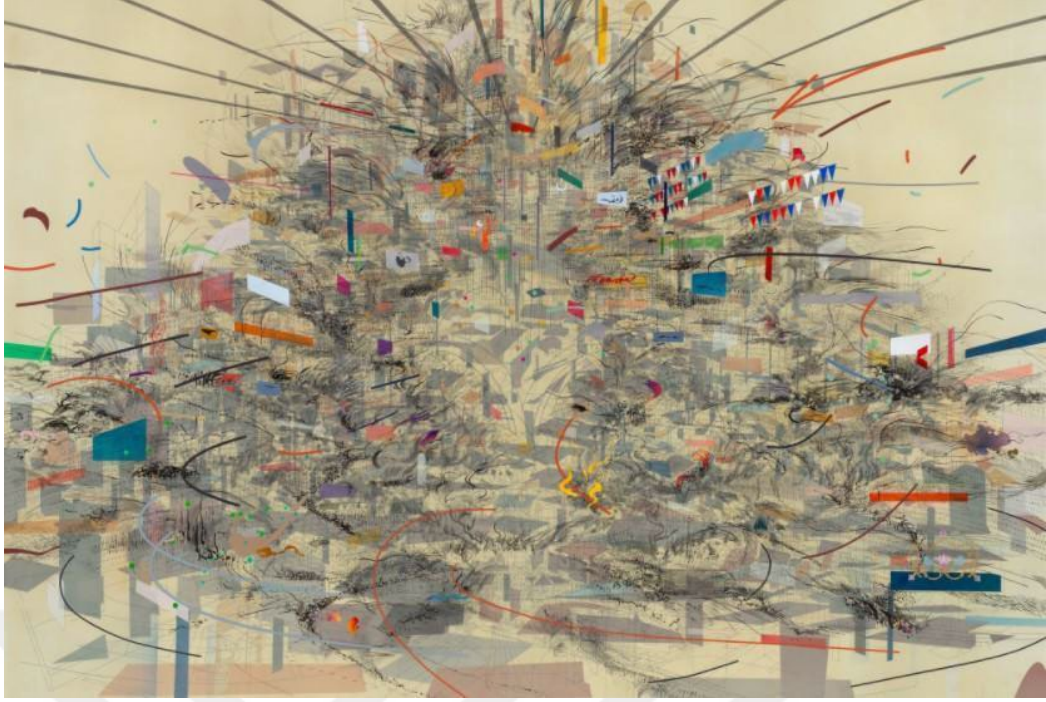
Görsel 24. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023



Görsel 25. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35cm x 28 cm, 202.

Kent yapılarının dönüşümü ile içinde bulunduğumuz zaman ve mekân algısı sürekli evrilerek bir bütünü oluşturur. Birbirlerinden ayrı olarak düşünülen bu iki kavram sınırları aşarak farklı coğrafyalar da homojen mekânlar yaratmaktadır. Tüm mekânların ve kültürlerin iç içe geçtiği yeni heterotopyalarla birlikte gittikçe genişleyen bir uzay-mekân algısı oluşmaktadır. Resim yüzeyinde oluşturulan kurgu mekân, var olanla-var olmayanın iç içe geçtiği bir dünyanın yansıması olarak değerlendirilebilir. Resim yüzeyindeki parçalar kırılmış bir şeyin parçaları değil, o parçaların oluşturduğu bir tamamlanmışlık hali olarak görülebilir. Bu parça bütün ilişkisi ile içinde bulunduğumuz heterotopya mekânları ifade edilmeye çalışılmıştır. Tuval üzerindeki bu parçalar sonsuz bir hareket alanı üretir ve her yeni bir kurguda, mekân katmanlaşarak çoğalmaya devam eder. Dolayısıyla izleyici tarafından algılanan mekânla, görülen mekân arasında sürekli bir değişim yaratılmaya çalışılmıştır.

Focault’ un heterotopyalarla ilgili düşünceleri, alternatif birçok perspektifin yan yana gelerek gerçeküstü bir durum yarattığı şeklinde okunabilir. Bu bağlamda Julie Mehretu’ nun “Empirical Construction İstanbul” (2003) isimli çalışması üzerinden bir değerlendirme yapmak mümkündür.



Görsel 26. Julie Mehretu, “Ampirik Yapı”, Tuval Üzerine Akrilik ve Mürekkep, 304.8 cm x 457.2 cm, İstanbul, 2003

(<https://www.kisa.link/PvCa> Erişim Tarihi:22.10.2021)

Mehretu çalışmasında şehrin dokusunu, küreselleşmiş modernliğini semboller ve üst üste bindirdiği özgün şekillerle ortaya koymaktadır. Resmin merkezine konumlandırılmış Ayasofya binasının üzerine bayrak, yıldız ve diğer geometrik eklemiştir. Sanatçının üst üste bindirdiği şekillerin tuval yüzeyinde mimari unsurlarla birlikte şehir planlaması haritalarına benzeyen bir katman oluşturması, uzay ve zamanı hapseden heterotopik bir mekân algısı oluşturmaktadır. Ayrıntıların da hayali mekânların izleriyle dolu bir şehrin portresi gibi görünen bu çalışma aynı zamanda yıkıp tekrar oluşturulan şehrin bir palimpsestidir⁴. (<https://www.kisa.link/Pyr3>)

Bu çok katmanlı çalışmada, resmin yüzeyini kazıdıkça sanki arkasından yeni bir şehir peyzajı ortaya çıkacakmış gibi bir izlenim yaratılmıştır. Bu durum, izleyicide hiç bitmeyecek bir kaos ve sonsuzluk hissi uyandırmaktadır. Mehretu çalışmalarında çoğunlukla sosyal ve siyasi konulara değinmektedir. Dolayısıyla sanatçının resimlerinde siyasi mekânlara yer verdiği görülmektedir. Mehretu çalışmalarındaki siyaset-mimari ilişkisini şu sözleriyle ifade etmektedir; “[...] mimari siyasetin entrikalarını yansıtıyor ve bu yüzden bu kurumlar için bir metafor olarak ilgileniyorum. Mimari dili sadece mekân

⁴ “Metinsel çalışmalarda, bir parşömen, bir tomardan veya bir kitaptan, metnin kazındığı veya yıkıldığı, böylece sayfanın başka bir belge için yeniden kullanılabilmesi için bir el yazması sayfasıdır (<https://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>).”

hakkında bir metafor olarak değil, iktidar mekanları, iktidar fikirleri hakkında bir metafor olarak düşünüyorum” (<https://www.kisa.link/Pyr3>). Tarihsel açıdan önem verilmiş ve sosyal olarak bir değişim geçirmiş mekânlara odaklanmaktadır. Sanatçının çalışmaları, bireysel ve toplumsal kimliğin oluşmasında etkili olan mekân, zaman ve politik unsurların katmanlarıyla ilgili olduğu görülmektedir. Bu nedenle sanatçı resimlerini, kamusal alan olarak nitelendirdiğimiz müzeler, hükümet binaları ve okul yapıları gibi alanların görsellerini kullanarak oluşturmaktadır.

Uçkaç, kent ortamını iki farklı açıdan ele alır; “[...] Bu ‘sürekli akışkanlık mekânı’, tele-gözetleme sistemleri ve enformasyon yoksulu yalıtılmış bölgelerdeki kara deliklerle, giderek daha çok çağdaş kentlerin ikili yapısını çağrıştırmaktadır: güvenli ‘kıyı kentler’ [edge cities] ve görünmez ‘bölgeler’ iyle [zones] kent, uzangaçlarıyla yayılan, devasa, merkezless bir ‘ağ’ a dönüşür” (Uçkan, 2000;71). Bu iki tip kent olgusunun teknolojiyle iç içe geçtiği görülmektedir.

Artan teknoloji kullanımıyla kent ortamında bulunan bireyde, tektiplik ve monotonluk ortaya çıkmaktadır. İletişimi hızlandıran ve artıran teknoloji, farklı gibi görünen mekânları özünde aynılaştırmaktadır. Günümüzde cep telefonları, bilgisayarlar ve bunların içindeki oyunlarla birlikte oluşturulan teknolojik heterotopyalarla, bireylerin fiziksel mekânlarla olan ilişkilerinin sanal mekânlara doğru genişlediği görülmektedir. Bu sanal mekânlarda kendini bulan birey kendini gerçek ortamlardan soyutlamaktadır. Bunun sonucunda, terk edilmiş ya da mutenalaştırılmış alanlar ortaya çıkarak, kent ortamlarında post-apokaliptik görüntülerin oluşmasına neden olmuştur.

4.3. Post-apokaliptik Kent

Bu kavramın, günümüz toplum ve kent yapısında bulunan önemli sorunlara farklı bir perspektif sunduğu söylenebilir. İki farklı terimin yan yana gelmesiyle oluşan kavramda apokaliptik teriminin tanımı şu şekilde yapılmıştır;

“Belli bir anlatıma dayalı, bir anlatı çerçevesine sahip olan bir tür, bir vahiy, başka dünyadan bir varlığın aracılığıyla bir insan alıcısı dünyevi varlığa aktarılan, eskatolojik kurtuluşu öngördüğü sürece hem zamansal hem de diğerini içerdiği ölçüde mekânsal olarak, doğaüstü gerçekliği ortaya koyan, bir aşkın gerçekliğini ifşa eden, doğaüstü dünya (Aktaran: Boz, Takımcı, 2019;381).”

Sonrasında önüne ‘post’ yani ‘den sonra’ anlamına gelen ön ek ile kullanıldığı görülmektedir (Cevizci, 1999, s.697). Bu bağlamda post-apokaliptik kavramının, kıyamet sonrası ya da büyük bir felaket durumunu ifade etmek için kullanıldığı söylenebilir. Aynı zamanda bu kavramın Distopya kavramı ile benzerliği de vurgulanabilir. Sarcey’ e göre distopya kelimesi etimolojik açıdan Yunanca “dus” zor ve “topos” yer sözcüklerinden oluştuğunu vurgulamaktadır. Bu kavram zor/zorlu yeri ifade etmek için kullanılır (2003, s.149). Bu çerçevede distopik ve post apokaliptik kavramlarının ütopyalara karşı bir anti tez oluşturduğu ve geleceği olumsuz bir şekilde ifade ettikleri görülmektedir. Dolayısıyla bu iki kavramın gelişen teknoloji ve değişen kent yapılarıyla birlikte çeşitli fantazmaların alt yapısını oluşturtukdukları söylenebilir.

Bireylerin kent ortamında, büyük kitleler halinde bir arada bulunmasının iyi tarafları olduğu gibi kötü tarafları da bulunmaktadır. Bu durumun değişen şehir hayatındaki birçok sorunun ortaya çıkmasındaki önemli nedenlerden biri olduğu söylenebilir. Yeni teknolojilerin tehlikeleri, aşırı kalabalıklar, ölümcül hastalıklar, kirlilik ve çevreye verilen zararlar gibi şehirleri etkileyen çeşitli sorunlar ortaya çıkmaktadır. Bu sorunların yanı sıra totaliterlik, terörizm, savaşlar, ırk, sınıf ve cinsiyet gibi bölünmüş gruplar arasındaki gerilimlerin gittikçe artması, kent dokusuna zarar vermektedir. Orwell, bu sorunları ve değişen dünya yapısını şu şekilde yorumlamıştır; “[...] Korku, ihanet ve azap dolu bir dünya, ezmenin ve ezilmenin dünyası, kendini yetkinleştirdikçe daha az acımasız olacak yerde daha da acımasız olacak bir dünya [...] Eski uygarlıklar ya sevgi ya da adalet üstüne kurulduklarını öne sürüyorlardı. Bizim uygarlığımız ise nefret üstüne kurulu” (Orwell, 2018, s. 288). Bunun yanı sıra, gelişen teknolojiyle bağlantılı olarak nükleer silahların da keşfedilip kullanılması toplu bir yok oluş fikrinin ortaya çıkmasına neden olmuş, apokaliptik ve postapokaliptik terimlerinin kullanım alanlarını daha da genişletmiştir. 1945 yılında gerçekleştirilen Hiroşima saldırısı, insanlığın yaratıcı yıkıma sebep olan felaketlerinden biri olarak gösterilebilir.



Görsel 27. Hiroşima’da atom bombası atıldıktan birkaç gün sonra çekilen bir fotoğraf, 1945

(<https://www.kisa.link/Pzg7> Erişim Tarihi:08.12.2021)

Potansiyel kent alanlarıyla karşılaştırıldığında, kıyamet sonrası haline gelen bu şehrin yüzeyinin kasvet ve kaos ortamıyla kaplandığı söylenebilir. Kıyamet sonrasında ortaya çıkan bu görünüm yenilenmiş bir şehir görüntüsüne yeniden kavuşmayacakmış gibi bir izlenim vermektedir. Şehir çürümeye ve hasara maruz kalmış, harabeye dönmüş ve insanlar hiroşimayı yeniden inşa edene kadar şehir kullanılmamıştır. Böylesine kıyamet vari bir olay neticesinde hayali bir olguya gönderme yapan distopya kavramı yerine, kıyamet sonrası anlamına gelen post-apokaliptik kavramının kullanılması daha uygundur.

Bu kavram doğrultusunda ele alınan nükleer felaketler, post apokaliptik bir yok oluşa yol açacak olaylardan sadece biri olarak gösterilebilir. Çünkü insanlığın kurduğu bu düzenin kent yapılarında yavaş ama şiddetli bir şekilde yeni yıkımlara neden olacağı söylenebilir. Dolayısıyla post apokaliptik kavramı, bir bakıma tam bir yok oluşun değil, yavaş bir sona erdirme ve sondan sonra da yaşamın tekrar devam ettiğinin bir göstergesi olarak açıklanabilir. Bu bağlamda, Peter Preston ve Paul Simpson-Housley’ in “Writing the City: Eden, Babylon and the New Jerusalem” Şehri Yazmak: Aden, Babil ve Yeni Kudüs (1994) isimli çalışmasında, şu sözleri ele alınabilir;

“Kent, sadece demografik, ekonomik veya planlama açısından değil, aynı zamanda duygu ve hisler açısından da bir yığılma veya birikimdir. Böylece şehirler, yapıları çevrelerinden, bir dizi sınıf veya ekonomik ilişkiden daha fazlası ve aynı zamanda yaşanacak, acı çekilecek, geçilecek birer deneyim haline gelir” (Preston, Simpson-Housley, 1994, s.2) (çeviri yazara aittir).

Bahsi geçen deneyimler doğrultusunda Darwin'in ortaya attığı Sosyal Darwinizm⁵'in kavramını da incelemek yerinde olacaktır. Aslanoğlu' na göre bu kavram, ekolojik düzen doğrultusunda evrendeki tüm canlıların temelinde var olan karşılıklı bağımlılık ilişkisi ile ortaya çıkmaktadır (1998, s.27). Bu ilişkisi içerisinde aynı ortamda yaşamak zorunda olan tüm canlılar birbirleri ile mücadeleye girerek kendisine, bulunduğu ortamda bir yer seçmiş olur. Dolayısıyla kent ortamında yaşayan bireylerin de yer edinme mücadelesi için rekabet içerisinde oldukları söylenebilir. Kentleşmenin ve kentlileşmenin hızla artması hem ekolojik hem de toplumsal birçok sorunu da beraberinde getirmektedir. Özellikle birçok farklı etnik ve sınıfsal yaşam stilini içinde barındıran bu yapı, kentsel çevre ve ekolojik denge içinde önemli bir baskı oluşturmaktadır. Bu düzensiz yerleşim mekânları, terk edilmiş yapılar ve çevre kirliliği gibi etkenler post-apokaliptik görüntülere neden olmaktadır.

Lefebvre, yeni oluşturulacak kentsel alanda yaşamın özellikleri ele alınırken, kent içerisinde bulunan bireyin de mekâna göre değişmesi ve gelişmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Endüstri devrimi öncesi kent yapılarında önem arz eden hava, toprak ve ateş gibi elementlerin yerini demir, taş ve cam gibi malzemelere bırakarak yapay bir doğanın oluştuğunu dile getirmektedir (2013, s. 29). Bu durumun sebebi olarak modern dönemde insanlığın doğadan üstün kılınması gösterilebilir. Dolayısıyla doğa, özellikle endüstri devriminden sonra insanlık için talan edilebilecek bir metaya dönüşmüştür. Hem mekânların hem de toplumların harap olmuş ve parçalanmış biçimde başka kurgularla yeniden tasarlandığı söylenebilir. Bu durum neticesinde kent sisteminde ve toplumda yapısal bozukluklar ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Derrida'nın yapıbozumu/yapısökümü kavramını ele almak yerinde olacaktır. "Temel olarak, öznenin herhangi bir düşünceye olan sadakatini parçalarına ayırma, ve o fikrin tam karşısında gömülü bulunan gerçekliğin tüm yönlerini görmeyi öğrenmek anlamına gelir" (Düşünbil Dergisi, 2019). Aynı zamanda yapısökümünün bir şeyin tamamen yıkılması veya yok olması anlamına gelmediğini sadece parçalanarak yeni bir kurgusunun yapıldığı söylenebilir. Fakat bu nesne parçalanarak yapısökümüne uğraşmıştır. Yapısökümüne uğrayan bu nesnenin özne için anlamı değişmektedir. Dolayısıyla bitmek bilmeyen yıkım

⁵ Darwincilik kavramı, Charles Darwin tarafında geliştirilen bir terimdir. Bütün canlı türlerin doğuşunu ve gelişimini inceleyen bir teoridir. 19. yüzyılda ortaya çıkan Sosyal Darwinizm, en güçlü olanın hayatta kalma mücadelesini tanımlayan bir ideolojir (Akarsu, 1997: 48).

ve inşâ sürecindeki kent ortamının da, sürekli yapısökümüne uğrayarak sonsuz bir yenilenme döngüsü içerisinde olduğu söylenebilir.

Mimarlığın yaşam döngüleri, insanlığın çevre ile ilişkisi ve insanların kentsel alanlarda başarılı bir şekilde yaşayıp yaşayamadıklarına dair çağdaş tartışmalar sanat dünyasında da görülmektedir. Bu bağlamda sanatçı Seydi Murat Koç'un post apokaliptik tasviri "Ertesi Gün" (2021) isimli çalışması ele alınabilir.



Görsel 28. Seydi Murat Koç, "Ertesi Gün Serisi 3", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 cm x 40 cm, 2021

(<https://l24.im/zbHIP6w> Erişim Tarihi: 05.01.2022)

Çalışmada, doğanın hüküm sürdüğü insansız post apokaliptik dünya betimlenmektedir. İnsanlığın yok oluşu, hayvanlar ve bitkiler için yeni bir yaşamın başlangıcı olarak yansıtılmaktadır. Aynı zamanda tuvalin içinde var ile yok arasında kalan insanlığın son izleri dikkat çekmektedir. Bu durumda insanlığın varlığının, birer kanıtı gibi gösterilen kültürel kalıntıların adeta arkeolojik bir buluntu olarak ele alındığı söylenebilir. Doğanın bir tasviri yapılırken insanlığın elinden çıkmış yapılar, doğanın bir parçasına dönüşmüş gibi betimlenmiştir. İnsanlığın yok oluşuyla işlevini yitirmiş binalar izleyicide anıtsal bir mezar izlenimi bırakmaktadır. Neticesinde, henüz gerçekleşmemiş post apokaliptik yıkımların öngörüsünde ve postmodern dönemin mezarlığının nasıl olacağına dair bir atıfta bulunmaktadır. Çalışmalarında bu yıkımın bir sonucu olarak da geriye kalanın ve güçlü olanın doğa olduğuna göndermede bulunmaktadır.

Bu tür yıkımlar bireylerin ve toplumların geçmişle olan bağlantılarını yok etmekte ve yeni dünyalar yaratmaktadır. Bu post apokaliptik görüntüler, Jameson'ın tanımladığı postmodern dünyaya birçok açıdan benzerlik göstermektedirler. Robert Yeates, post-apokaliptik yıkımı “American Cities in Post-Apocalyptic Science Fiction” (2021) isimli kitabında şu şekilde dile getirmiştir;

“Yıkımın bugün ne anlama geldiğini veya ne anlama gelebileceğini bir düşünün: Çöküş ve çürümenin evrensel gerçekliğinin bir hatırlatıcısı; bizim ya da başka bir uygarlığın kaderi hakkında geçmişten bir uyarı; tam olarak kusurları ve başarısızlıkları nedeniyle çekici olan bir güzellik ideali; belirli bir melankolik veya akıl karıştırıcı ruh halinin sembolü; doğa ve kültür arasında bir denge görüntüsü; eski veya yakın tarihli bir savaşta ölenlerin anısına bir anıt; ekonomik kibir veya endüstriyel gerilemenin resmi; Çatlamış ve yabani otlarla dolu bölgelerinde bir gelecek hayal etmek için yer ve zamanımız olan ıssız bir oyun alanı” (Aktaran:Yeates, 2021;11) (çeviri yazara aittir).

İnsanlığın yaşadığı bu gibi yıkımlar neticesinde sanat dünyasına, yıkım ve yıkılmışlıkla etkileşim temalı Post-apokaliptik bir tür’ ün ortaya çıktığı söylenebilir. Post-apokaliptik kurgular, genellikle karakterleri merkezi olmayan bir anlam dünyasına yerleştirir. Bu tür, izleyicinin bilinen dünyasından tamamen ayrı fantastik bir ortam hayal etmek yerine, merkezi olarak bilinen dünyanın gösterenlerini taşıyan bir dünya hayal etmekle ilgilenmektedir. Bu bağlamda fotoğraf sanatçısı Nadav Kander’in, “Chongqing II” isimli çalışması bu türe örnek gösterilebilir.



Görsel 29. Nadav Kander, “Chongqing II”, Fotoğraf, Chongqing Belediyesi, 2006

(<https://124.im/GpADhJ> Erişim Tarihi:07.11.2021)

Sanatçının çalışmasındaki şehir görüntüsü, bir yıkım mı yoksa yeni bir inşa süreci mi sorusunu akla getirmektedir. İnsanlığın dünyaya kök saldığı ve paradoksal bir biçimde ve sürekli hem bir yıkım hem de inşa süreci içerisinde olduğunun bir göstergesidir. Kander'in bu çalışması mekânın atmosferiyle izleyicide korku ve endişe hissi uyandırmaktadır. İnsanlık dünyada var olduğundan beri etrafındaki çevreyi sürekli değiştirmiş ve dönüştürmüştür. Dolayısıyla caddelerin, evlerin, hastanelerin, şehirlerin ve okulların hep daha iyisini ve daha yenisi yapmak için yıkıldığı görülmektedir. Bu durumda akıllara “Neden gelişmek için yok etmemiz gerekiyor” (<https://www.kisa.link/PEmg> Erişim tarihi: 07.01.2022). sorusu gelmektedir. Bu bakımdan, sanatçının bu çalışması post-apokaliptik sürecin bir inşası olarak değerlendirilebilir. Neticesinde ise belirsiz, yavaş, ve zar zor farkedilen şiddetli bir yıkımın, yok olma etiğinin bir gerekçesi olarak gösterilebilir. Kander' in fotoğrafındaki bu mekânsal yıkımın şiddeti, gelecek için bir belge niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda sanatçının çalışması çevrenin değişimini belgelenmesinin yanı sıra, birey üzerinde yarattığı endişeyi de yakalamış olması izleyici de önemli bir etki yaratmaktadır. Bu nedenle Kander'in çektiği fotoğrafların, dünya'nın içinde bulunduğu ekonomik, endüstriyel ve çevresel yok oluş ile varoluş arasındaki sınırda durduğu söylenebilir.

Bu kavram sadece büyük yıkımlar için değil, küçük yıkımlarla birlikte de ele alınmaktadır. Dolayısıyla içinde bulunduğumuz çevrede, toplumu bu yıkımları

sürükleyen önemli unsurlardan birinin iktidar mekanizmaları olduğu söylenebilir. Bu noktada Harvey, kapitalist devletlerin, iktidarı burjuvanın hâkim olduğu mekânlara yerleştirerek, muhalif hareketlerin yoğun olduğu mekânları güçten yoksun bırakmaya çalıştığını vurgular (Harvey, 2006, s.267). Bu nedenle kentlerde meydana gelen inşa süreçlerinin ve yapılaşmanın kökleri genellikle politik süreçler içerisinde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla kırsalın pozitif, doğal, dolaysız değerlerine karşı kentler, yozlaşma, entrika ve sahte değerlerin yeri olarak görülmektedir. Ekonomik dengesizlik, küresel ısınmadaki artış ve enerji kaynaklarının azalmasıyla birlikte kentlerde meydana gelen düzensizlikler ve zorlu hayat şartları toplumları etkilemektedir. Bu durumda bireyin sosyal, teknolojik ve politik olarak içinde bulunduğu çevreye karşı değer yargıları değişip dönüşmektedir. Dolayısıyla değişen değer yargıları ile bireyler içinde bulunduğu dünyayı sürekli değiştirip dönüştürmeye çalışarak yeni enkazlar ve yeni yıkımlar ortaya çıkarmaktadır.



Görsel 30. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021



Görsel 31. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm, 2022

Yukarıda yer verilen çalışmalarda, tahrip edilen ve onlardan arta kalan bir kent olgusu yansıtılmaya çalışılmıştır. Şehirlerin kargaşası, çevresel sorunlar ve sistemin düzensizliği post-apokaliptik bir senaryo içerisinde kurgulanarak yeni bir mekân algısı yaratılmıştır. Resim yüzeyindeki parçalar halindeki konstrüksiyonlar ve renk algısı kent içindeki zıtlıklarla birlikte insanın doğa üzerinde kurmaya çalıştığı hakimiyeti yansıtmanın bir aracı olarak kullanılmıştır. Genellikle doğada karşılığı görülmeyen bir keskinlik ve yapılmışlık hissi ile üretilmiş bu yapıların insan elinden çıkma post-apokaliptik bir görüntüyü çağrıştırdığı düşünülebilir (Görsel 30-31).



Görsel 32. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80 cm x 100 cm, 2022



Görsel 33. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023

Çalışmada bulunan dinamik yapı, kentte bulunan yaşanmışlığı ve çürümeyi endüstriyel kalıntılarla birlikte sunmaktadır. Bu durumda izleyicinin çalışmada gördüğü görüntülerle hayal ve gerçeklik arasında bir perde açarak içinde bulunduğu çevrenin bir sorgulama

yapması amaçlanmıştır. Bir mekân ve ev olarak düşünölen yer' in, insanlığın neden olduğu felaketlerle girdiği etkileşim yansıtılmıştır. Zizek, post-apokaliptik yok oluşun nedenlerini dört unsurla açıklamaktadır. Bu unsurlar, ekolojik krizler, biyogenetik sonuçlar, sistem içindeki dengesizlikler ve sosyal dışlanmaların büyümesi olarak “kıyametin dört atlısı” benzetmesiyle nitelendirmektedir. Bahsi geçen dengesizliklerin büyük bir kışkırtıcısı olarak küresel kapitalizmi öne sürmekte ve dünyanın apokaliptik bir sona doğru hızla yaklaştığını vurgulamaktadır (Zizek, 2010, s.327).

Post-apokaliptik bir yaklaşım geliştiren bir diğeri sanatçı Franz Ackermann' ın “The Secret Tunnel” (1999) isimli çalışması örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 34. Franz Ackermann, “The Secret Tunnel”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 260 cm x 200 cm, 1999

(<https://124.im/fdRFYn> Erişim Tarihi: 18.12.2021)

Ackermann' ın şehir manzarası, gri modernist mimarinin yerine renkli bir yaklaşım geliştirdiği görölmektedir. Aynı zamanda gökyüzüne yapılan çiçek silüetleriyle, yeraltını temsilen yapılmış magma kütlelerinin cennet ve cehenneme birer gönderme yaptığı söylenebilir. Fakat şehrin ortasındaki bu ikilemde cennete uzanan ters çevrilmiş bir merdiven resmedilerek ulaşılmasının imkânı olmayan bir durum yansıtılmıştır. Bununla birlikte sanatçının, metropolün uğradığı erozyonu post-apokaliptik bir halüsinasyon

olarak resmettiği söylenebilir. Çalışmada betimlenen bu renkçi dünyanın, bildiğimiz, tanıdığımız ve deneyimlediğimiz birinci dünyadan kopan, karnavalvari bir ikinci dünya olarak tasarlandığı görülmektedir. Sanatçı, şehir hayatında geçen post-apokaliptik kurguda mimarlığın yaşam döngüleri, insanlığın çevre ile ilişkisi ve kentsel alanlardaki başarısızlığın bir vurgusunu yapmaktadır.

Sürekli kendine başka bir mekân arayışında olan postmodern mimari, arkasında terk edilmiş, yıpranmış ve değersizleştirilmiş yerler bırakmaktadır. Bu durumda kent merkezlerinde, çürümeye terk edilmiş birçok yapının bulunduğu görülmektedir. Dolayısıyla insan kendi post-apokaliptik dünyasına yavaş yavaş alıştırılmıştır. Bu bağlamda Lefebvre yeni kentler inşa edilirken eski yapıların ve şehrin tekrar canlandırılmasının söz konusu olmadığını dile getirir. Dolayısıyla yeni kent dokusu inşa edilirken, yeni bir toplum yapısıyla, farklı ölçekte ve yeni koşullarda temellendirilmesinin doğru olacağını vurgular. Lefebvre'in düşüncesiyle inşa edilmesi planlanan kent yapısının hem geleneksel kentin, hem de gelecekteki kentin özelliklerini taşıması mümkün değildir. Bu durumun sorunlarından biri olarak sanayi merkezlerinin kent yapılarına verdiği zararı vurgular. Ek olarak sadece sanayinin değil, siyasi ve ekonomik durumlarında bu sorunları doğurduğundan bahsetmektedir. Bu nedenle farklı bir kent yapısının inşa edilmesini ve kent içinde yaşayan bireyin kendi arzu ve isteklerine göre kentlerin şekillendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir (Lefebvre, 2016, s. 120). Fakat günümüz kentlerinin tasarlanması tamamen sermaye odaklı olup tüketicinin ihtiyaçlarına göre şekillenmemektedir. Yeni kapitalist ekonomik düzenlerin, eskinin yıkıntılarından doğduğu görülmektedir. Böylece geriye hızlı bir şekilde alınıp satılan sonrasında ise bakımı yapılmayan çürümeye yüz tutan yapılar ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bireyin içinde bulunduğu mekânlara ve binalara dair kalan şey onların hatıraları olmaktadır. Bu bağlamda post apokaliptik kurgularda dünya, geçmişin anılarını yansıtan kalıntılarıyla doludur.



Görsel 35. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021

Oluşturulan çalışmalarda günümüz kent yapısının, birey üzerindeki yankıları post apokaliptik düşlemeler yoluyla kurulan parçalar görülmektedir. Şehir hayatında sürekli hale gelen kazı ve inşa çalışmaları sanatçının imgelemindeki post- apokaliptik etkilerin nedeni olarak değerlendirilebilir.



Görsel 36. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023



Görsel 37. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2021

Gerçek dünyadaki gibi, sanatçının fantazmalar dünyasında da parçalanmış, harap olmuş mekânların sanatsal bir endişeyle yeniden kurgulandığı görülmektedir. Kentin dokusuna ait bu görüntüler tam anlamıyla kendini tamamlayamamaktadır. Hızlı bir şekilde tüketilen kent arkasında sürekli yeni izler ve çizgiler bırakmaktadır. Dolayısıyla resim yüzeyinde bulunan iç içe geçmiş çizgisel kurgular kent dokusuna ait yeni ve eskisinin dönüşümünü izleyiciye sunmaktadır. Günümüz kent yapıları bir flaneur gibi incelendiğinde, şehrin güzelliklerinin yerine post apokaliptik kurguların evrimleri olan kirlilik, harabeler ve terk edilen yerlerin varlığı göze çarpmaktadır. Bu bağlamda tüm bu enkaz trajedisi koyu renkler, kesik belirsiz çizgiler, dağınık lekeler ve geometrik şekiller gibi sanatsal elemanlar aracılığıyla resim yüzeyine yansıtılmıştır. Sanatçının sanatsal ifade biçiminin, Artun’ un şu sözleriyle daha iyi anlaşılabilirliği düşünülmektedir;

“Günümüzde insan kaybolmaktadır – tıpkı kuma çizilen, dalgaların sildiği bir yüz gibi. Ama onun yerini almakta olanın bir dünyası yoktur artık; iktidarın ve bilimin hesaplarının insafına terk edilmiş, tarihi olmayan, çıplak ve sesi boğulmuş hayattan ibarettir. Ama belki de bu enkazdan başlayarak, ansızın veya ağır ağır, başka bir şey ortaya çıkabilir. Kesinlikle bir tanrı değil, başka bir insan da değil – belki yeni bir hayvan, başka türlü yaşayan bir ruh...”
(Aktaran: Artun, 2020).

Post-apokaliptik bir dünyada göstergeler yok olmuş olsa bile birey geçmişe ait nesnelere ve hatıralarına tutunmaktadır. Geçmişe ait anıların, içinde bulunduğumuz dünyada anlamları ve derinlikleri artmaktadır. Birey ne kadar yeni teknolojiye ve kent yapılarına karşı heyecan duysa bile, eskiye dair özlemi mutlak bir şekilde devam etmektedir. Bu

durumda kent ortamında etkili olan hafıza-bellek ilişkisinin sorgulanması yerinde olacaktır.

4.4. Kent Yansımalarında Hafıza-Bellek İlişkisi

Modern dönemde başlayan ve postmodern dönemde giderek artan bilimsel, çevresel ve teknolojik gelişmeler sonucunda kent yapısıyla ilgili olarak hafıza-bellek kavramlarının sık kullanıldığı görülmektedir. Hafıza kavramı, geçmişe dönük görüntülerin ve bilgilerin kaydedilip depolandığı bir yer olarak tanımlanmaktadır. Aristoteles için “[...] hafıza ne duyum ne de kavrayıştır, fakat zamanın geçmesine bağlı olarak, bu ikisinden birine sahip olma durumu veya bunlardan birinden kaynaklanan etkilenimdir” (Aktaran: Osmanoğlu, 2017, s.135). Aristoteles’in yaptığı diğer bir tanıma göre ise “Ruhta duyum yoluyla üretilmiş olan şeylerin vücutta yer aldığı bölüme hafıza denir” (Aktaran: Osmanoğlu, 2017, s.135). Pierre Nora’ya göre hafıza çoğunlukla şimdi de yaşanan bir olaydır (Nora, 2006, s. 19). Birey bulunduğu kent ortamının, kokusunu, sesini ve görsel imgelerini hafızasına istemli veya istemsiz bir şekilde kronolojik sıraya bağlı kalmadan kaydetmektedir. Dolayısıyla birey daha önceden karşılaştığı herhangi bir hatırlatıcı ile geçmişe dönerek bulunduğu mekân ve zamanla bir ilişki kurmaktadır. Nora hafızadan geri çağırılan anıları, “kaybolmuş olarak görülen her şeyin toptan algılanışı” (Nora,2006, s.17) olarak nitelendirir. Kent yaşamının getirdiği süresiz yapılaşma ile, birey için sonu gelmeyen bir algılama ve hatırlama ediminden söz edilebilir. Bu çerçevede hem bireyde hem de kent kimliğinde, geçmiş ve gelecek birleşerek hafıza eyleminin ortaya çıkmasına sebep olur. Hafıza ve bellek genel olarak aynı anlamda kullanılıyor olsa bile bellek için de farklı tanımlamalar mevcuttur. Farklı zamanlarda yaşanan olayları bir çeşit arşivleme görevi üstlenen bellek, zaman içerisinde meydana gelen anıları veya hatıraları yeniden geri çağırmaktadır. Bir nevi geçmiş, şimdi ve gelecekle bir köprü oluşturmaktadır. Cevizci, belleği “geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney ya da tecrübeleri anımsama, zihinde canlandırma ve geçmişi şimdide koruma gücü” (Cevizci,1999, s.111) olarak ifade eder. Henri Bergson ise “*Madde ve Bellek*” (2007) isimli kitabında belleğin iki türü olduğunu dile getirir. Birinci bellek türünün gündelik yaşamımızda meydana gelen alışkanlıklarımızdan oluştuğunu vurgular. İkinci bellek türünün ise çoğunlukla şimdi ve gelecekle ilgili imgelerden oluşan hayallerden ibaret olduğunu dile getirir. Bu iki bellek türünden ilkinin, doğa ile birlikte hareket ettiğini ve bireyin iradesine bağımlı olduğunu ifade eder. İkinci bellek türünde ise tamamen

kendiliğinden oluşan imgelerin, değişken biçimlerde yeniden üretilmesi sonucu ortaya çıktığını vurgular (Bergson, 2007, s.62-67). İki kavramın tanımlarından da anlaşılacağı üzere birbirleriyle aynı anlamda kullanıldığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda bellek/ hafıza kavramlarının bireysel ve toplumsal hafıza olarak ikiye ayrıldığı söylenebilir. Connerton, bireysel hafızayı kişinin özel hayatına ait anılarından oluşan kişisel hatırlar olduğunu vurgular (Connerton, 2014, s.42). Schudson ise toplumsal hafızanın bireysel anılardan ziyade, toplumsal yaşantıda farkında olmadan davranışlara ve söylemlere yansıyan kültürel bir yapı olduğunu vurgular. Dolayısıyla bu hafıza türünü toplum içerisine yerleşmiş gelenekler, alışkanlıklar ve kanunlar gibi sosyal ölçütler nedeniyle ortaya çıktığını dile getirir (Schudson, 2007:179).

Maurice Halbwachs ise hatırlama eyleminin gerçekleşmesi için sosyal çevrenin etkili olduğunu dile getirir. Dolayısıyla hafıza kavramını bireysel ve toplumsal olarak birbirinden ayırmadığı görülmektedir. Bu nedenle anıların hafıza da tutunabilmesinin toplumsal koşullarla birlikte doğru orantılı olduğunu vurgular (Aktaran: İpek, 2016, s. 7). Bu toplumsal koşulların sağlanabilmesi için de “belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir” (Assman, 2015, s. 47). Bu doğrultuda anıların kalıcı olabilmesi ve tekrar hatırlanabilmesi için mekânların önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Mekân ve bireyin birbirine yüklediği ilişkiler doğrultusunda Nora, anıtlar, müzeler, ve kütüphaneler gibi mekânların yanı sıra, bayramların ve törenlerin de toplumlar için birer hafıza mekânına dönüşmeye başladığını ifade eder (Nora, 2006, s.9). Dolayısıyla bahsi geçen bu mekânlar ve ritüeller, toplum ve birey için bir zaman makinası işlevi görmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde hafıza mekânlarının, iktidar ile ilişkilerini bakımından siyasi bir boyut oluşturduğu da söylenebilir. Anderson’ a göre; “[...] müzeler de müzeleştiren hayal gücü de köklü bir şekilde siyasaldır” (Anderson 2004, s.198). Bu ifade biçimiyle, anıtların, müzelerin ve kütüphanelerin çoğunlukla şehir merkezine yerleştirilmesinin siyasi odaklı olduğu ve bireyin geçmişle olan her türlü bağlantısının diri tutulmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu hafıza mekânlarının geçmişte yaşanan savaşların ve olayların farklı açılardan yansıtılması doğrultusunda geçmiş ve gelecek arasında bir köprü görevi üstlendikleri söylenebilir. Bu tür hafıza mekânlarının ve ritüellerinin çoğunlukla ideolojik görevler taşıyarak kent yapısının şekillenmesinde önemli bir rol aldığı görülmektedir. Dolayısıyla bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan anıtlar ve müzeler, kent kimliğinin ve peyzajının oluşmasında etkili unsurlardır. Mekân, sadece

bireyin kendi geçmişini hatırlamasını sağlamaz aynı zamanda içinde barındırdığı anlamlar sayesinde bireyin, yaşadığı toplumun bir parçası haline getirir. Bu nedenle şehir yapısı, hafızayı ortaya çıkaran ve canlandıran bir görev üstlenmektedir. Dolayısıyla kentin ve kentlinin ruhunu yansıtan şehir merkezleri hafızanın aktarımı için önemli bir etkiye sahiptir. Bu aktarımların ve hafızanın geri çağırılması durumunu sanatçı Andy Curlowe' un “Kültürel Miyop” (2019) isimli çalışması ile ilişkilendirilebilir.



Görsel 38. Andy Curlowe, “Kültürel Miyop”, Keten Üzerine Akrilik ve Kurşun Kalem, 60 x 72 cm, 2019
(<https://l24.im/ywF> Erişim Tarihi 18.12.2021)

Sanatçı, Andy Curlowe' un çalışmaları geçmişe ait görüntülerle birlikte şimdiye ait olan zararlı ve yıkıcı değişimi yansıtmaktadır. Curlowe, çalışmasında doğal dünya ile insan eli aracılığıyla oluşturulmuş dünya arasındaki sürekli değişen ilişkinin görsel bir yansımasını oluşturur. Çoğunlukla doğanın ve endüstrinin yan yana gelme durumunu izleyiciye sunduğu görülmektedir. Çizgisel bir tarihi resmetmeye çalışmasa da sanatçının “Kültürel Miyop” isimli çalışması, insanın doğa üzerindeki hakimiyetini ve hayali tutumunu yan yana getirdiği söylenebilir. Eskinin ve yeninin tarihine ait görüntülerin bulanıklaşarak üst üste gelmesi, çevremizle ilgili farklı gerçekleri izleyiciye aktarmaktadır. Sanatçının çalışmasında görülen geçmiş ve gelecekle ilgili sunduğu bulanık durum, bireyin kent ve doğa hayatıyla ilgili hafızasına da göndermede bulunur. Şehirlerin endüstriyel gölgesinden yola çıkarak, doğanın hem yaratma hem de yok etme konusundaki gücünden

etkilendiği de vurgulanabilir. Doğal formları, eğri çizgileri ve bulanık kontürleri, endüstrinin mekanik formlarıyla çarpıştırmaktadır. Çatışma veya uyum içersinde olan bu çalışmada iki dünya arasındaki güç mücadelelerini ve simbiyotik⁶ alanları vurguladığı söylenebilir (<https://www.kisa.link/PROF>). Assman' a göre, mekân ile bellek arasında oluşan ilişkinin şimdinin içinde varolan geçmiş, yeniden inşa edilen bir geçmişi ortaya çıkartır. Belleğin geçmiş ve gelecek arasında gidip gelmesi, geleceğin kurgulanmasında önemli bir etkiye sahiptir (2015, s. 50). Bu çerçevede belleğin geçmiş ve gelecek arasında iki uzama tutunduğu söylenebilir. Eisenman' a göre Rossi, hafıza ve mekân ilişkisini farklı açıdan ele alır. Ona göre şehir, içinde yaşanan olayların sahnelendiği bir tiyatro, içinde yaşayanları ise birer oyuncu olarak değerlendirir. Fakat, bu tiyatronun bir gösteriden ibaret olmadığını, tam tersine birer gerçekliğe dönüştüğünü vurgular. Mekânın içinde yaşanan olayların ve duyguların zamanla mekânın içerisinde hapsoldüğünü ifade eder. Bu durumunda, yaşanan yeni olayların geçmişin hafızasına tutunarak, geleceğin olası hafızasını içinde barındırdığını dile getirir (2002, s. 171).

Connerton "Modernite Nasıl Unutturur" (2012) isimli kitabında, hafıza kavramına olan ilginin modern dönemle birlikte başladığını vurgular. Bu dönemde icat edilen yeniliklerin unutkanlığa neden olduğunu dile getirir. Kapitalist süreç doğrultusunda değişen ilk mekânların şehirler olduğunu vurgular. Artan nüfus popülasyonu, hızla yeniden inşa edilen şehirlerin sınırlarının genişlemesi merkezlerinin kaybolmasına neden olmuştur. Bu durumda Connerton, merkez noktasını kaybeden şehrin unutulmaya yüz tuttuğunu ifade eder (2012, s.135). Bu söylem doğrultusunda modern dönemde başlayan ve postmodern dönemde devam eden teknolojik gelişmelerin, bireylerin ve şehirlerin hafızasını etkilediği söylenebilir. Kitle iletişim araçlarının getirmiş olduğu yenilikler, gündelik yaşamda bireyin bellek kaybı yaşamasına neden olmuştur. Bu duruma örnek olarak cep telefonlarının navigasyon sistemleri ele alınabilir. Bütün caddeleri, yolları ve restoranları içinde barındıran bu sistemle birey artık kendi bildiği yoldan değil, sistemin ona söylediği yoldan gider. Aynı zamanda bu eylem gerçekleşirken, birey etrafına değil elindeki sistemin bulunduğu telefona bakarak ilerler. Bu durumda bireyin geçtiği yollar ve caddeler artık onun hafızasında yer almaz. Aynı mekâna gelmek istediğinde ise yine kendi hafızasına değil sistemin hafızasına başvurur. Gelişen bu teknolojik araçların artık bireyin hafıza deposu olduğu söylenebilir. Bu gelişmeler doğrultusunda zaman

⁶ Simbiyoz: İki farklı canlı türünün tek bir organizma gibi birbiriyle doğrudan ya da yakın temas halinde birlikte yaşamıyla oluşan ekolojik ilişkidir (Hoşgör, 2016; 333)

kavramının da tecrübe edilme durumu değişmiştir. Dolayısıyla birçok farklı kültürün ve zamanın i içe geçerek aynı zamanda, aynı hızda deneyimlenmesi sağlanmıştır. Bu bağlamda her birey kendi bellek alanını oluşturmaya başlamıştır.



Görsel 39. Nazan zaras, “İsimsiz”, Tuval zerine Karışık Teknik, 80 cm x 100 cm, 2022



Görsel 40. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80 cm x 100 cm, 2022

Çalışmada yer alan üst üste bindirilmiş çizgilerin, kent yaşamındaki hızlı değişen mekânların şimdi ve geçmişine dair bir hafıza durumunu temsil ettiği de söylenebilir. Sürekli yeniden üretilen kentte, inşa süreciyle birlikte ortaya çıkan görüntüler resim yüzeyine yansıtılarak, geçmişten ve şimdiden geleceğe bir belge durumu taşımaktadır. Aynı zamanda çalışmanın geneline hâkim olan siyah ve gri renklerle zıtlık oluşturan mavi dikey yatay çizgilerin bütünde bir denge sağlayarak resme dinamik bir etki kazandırdığı görülmektedir. Eskiyen ve çürüyen, yok olmaya yüz tutmuş binaların bir hikayesini yansıtılırken, bu zıtlık kent hayatı için eskinin ve yeninin, bir arada bulunmasına göndermede bulunur. Çalışmada bulunan dairesel formlar ise kent yaşamındaki yeniden yapılanmanın, geçmiş, şimdi ve gelecek ekseninde sürekliliği olan bir döngüyü temsil etmektedir. Dolayısıyla bitmek bilmeyen inşa sürecini izleyiciye aktarır. Kent hafızasının aşındırılma durumunun günümüzde birçok kentte halen devam ettiği görülmektedir.



Görsel 41. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 cm x 28 cm, 2022



Görsel 42. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023



Görsel 43. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 cm x 17cm, 2023

Resim yüzeyinde bulunan kâğıt parçaları bir nevi bireyin ve kentin geçmişine ait günlüğünden ya da notlarından geriye kalan durumu yansıtmaktadır. Postmodern dönemle ivme kazanan kentsel dönüşüm süreci, birçok şehirde hayata geçirilmektedir. Eski dokusunu ve hafızasını kaybetmeyen mekânların, yavaş yavaş istila edilerek hafızalarının aşındırılma durumunun yaşandığı da söylenebilir. Bu süreç doğrultusunda yeni yapılan kent alanları birçok şehrin aynışmasına neden olmaktadır. Özellikle de postmodern şehirlerin yeni anıtları haline gelen alışveriş merkezleri, şehir yapısını zedeleyen ve hafızasını etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır.



Görsel 44. Nazan Özaras, “İsimsiz”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80 cm x 100 cm, 2023

Toplumun tüm ihtiyacını karşılayan bu mekânların, bir süre sonra birey üzerinde bıraktığı alışkanlıklar, hafıza ediminin kaybolmasına neden olmaktadır. Postmodern dönemde, şehir ve şehir merkezinin bu tür yapılarla birlikte dönüşüm içinde olduğu söylenebilir. Saime Tuğrul, sürekli inşa durumunda olan kentlerin referans alabileceği sokaklar ve

caddelerin yerine, alışveriş merkezleri gibi kitle tüketimini teşvik eden mekânların yerini aldığı vurgular (2014, s.18). Dolayısıyla hatırlama, anımsama gibi eylemlerin, yerini unutkanlığa bıraktığı söylenebilir. Korunmayan kent yapısı zaman içerisinde hafızanın aşınmasına da yol açmaktadır. Bu durum çalışmada renklerin monotonluğu ile yansıtılmaya çalışılmıştır.

Mutenalaştırma kavramı açıklanırken değinildiği gibi, modern dönemle kent yaşamında söz sahibi olan üst sınıfın, şehre yerleşme konusundaki belirsizliği ve özel mülkiyet talebi şehirde bulunan birçok insanı yerinden etmiştir. Bireyin yerleşik olmama halinin şehirle olan bağlantısının kopmasına neden olduğu söylenebilir. Modernite ile başlayan ve postmodernite ile devam eden yenilikler, hem alışkanlıkla oluşan anıların hem de bireysel anıların ömrünü azaltmaktadır. Bu doğrultuda kent hayatıyla deneyim kazanan birey, kent mekânında yaşanan hızlı değişimler karşısında sadece bir izleyiciye dönüşmeye başlamıştır. Neticesinde ise deneyimler yoluyla ortaya çıkan hafıza ediminin yerini, bireyin alışkanlıklarına tutunmuş anlık hafıza edimleri almıştır. Bu bağlamda Canan Tolon' un "Untitled 8.2" (2013) isimli çalışması incelenebilir.



Görsel 45. Canan Tolon, "Başlıksız 8.2", Panel Üzerine Yağlı Boya, 36" x 36" (92 x 92 cm), 2013

(<https://124.im/suR4> Erişim Tarihi: 05.11.2021)

Sanatçının yapıtlarında, ele aldığı sorunların çoğunlukla doğa ve yıkım arasındaki kaosla ilgili olduğu söylenebilir. Bu bağlamda çalışmalarında mimariye ve doğaya ait unsurların görüntüleri ön plana çıkmaktadır. Nora 'nın da ifade ettiği gibi hafıza edimi çoğunlukla mekân, imge ve nesne ile varlığını korumaktadır (Nora, 2006, s. 19). Sanatçı ise bu edimi imgeler yoluyla oluşturmaktadır. Tolun' un resimleri yakından incelendiğinde resim yüzeyinde rastgele oluşturulmuş boya katmanları görülmektedir. Fakat uzaktan bakıldığında ise kente ve doğaya ait olan izler ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede çalışmasındaki net ve bulanık alanların, bir hafıza yoklamasıyla birlikte izleyiciyi geçmiş anılarına götürdüğü söylenebilir. Yeniden üretilmiş ve iç içe geçmiş görüntü katmanları ile belleğe ait manzaralar ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda resim yüzeyinde kullanılan siyah- beyaz kompozisyonla birlikte tahrip edilmiş, terk edilmiş ve var ile yok arasında duran şehirlerin tekinsizliğinin vurgulandığı da görülmektedir. Genel olarak Tolun'un çalışması incelendiğinde yeniden inşa süreci ve geçmişin imgeleriyle birlikte kendi hafıza mekânlarını yüzey üzerine yansıttığı ifade edilebilir. Bu bağlamda Halbwachs, zihnimizde oluşan hatıraların tekrar canlanması ve düşüncelerimizin orada sabitlenmesi için bir mekâna ihtiyaç duyduğumuzu vurgular (2018, s.174). Bu durumda Halbwachs' ın dile getirdiği anıları geri çağıran mekân olgusu sanatçılar için yapıtları olabilir.

Kapitalist süreçle birlikte artan tüketim çılgınlığının sadece kılık-kıyafet, yeme-içme ve teknolojik eşyalar gibi ürünlerde olmadığı, bu sürece dahil olan kentleşme ve özel mülk isteği ile artan inşa süreçlerinin de hızla öne çıktığı söylenebilir. Bu durum doğrultusunda alışveriş merkezleri ile vitrine dönüşen kentlerde hızlı bir şekilde artan binaların nitelikleri de değişmektedir. Dolayısıyla birbirinin birer kopyası olan binalar, şehirler ve meydanlar ortaya çıkmaktadır. Bu mekânlarda, modern zamanın gözlem ve pratik yapan flaneur'ü günümüzde aynılaştıran bu sanal kentlere sadece uzaktan bir göz gezdirmektedir. Kentin ve bireyin hafızası, çağın getirmiş olduğu tüketim ve hız kavramları karşısında zayıflamaktadır. Sonuç olarak hızlı bir şekilde gelişen kent imgeleri karşısında bireyin zaman mefhumunun kaybolmaya başladığı vurgulanabilir. Dolayısıyla birey geçmiş ve gelecek arasındaki ayrımı fark edemez hale gelmekte ve kendini hızla değişip dönüşen bir kent simülasyonu içerisinde bulmaktadır. Bu durumun, paradoksal biçimde hem unutmayı hem de hatırlamayı zorlaştırdığı söylenebilir. Postmodern zamanın, geçmişi geniş bir imgeler koleksiyonu ve çok sayıda fotoğrafik simülakr olarak ele aldığı vurgulanabilir. Kent yaşamında hakikatin sanal bir biçimde sunulmasıyla gerçekliğin kaybolmaya başladığı görülmektedir. Postmodern sürecin ve mimarinin

getirdiği unsurlar doğrultusunda, kent bir fantazyalar evrenine dđnüşür ve birey içinde yaşarken hiçbir şeyin farkına varmadan sadece bulunduğu zamanın anlık keyfini çıkarmaktadır. Bu esrik yaşam biçimi, kentin ve bireyin kimliğini unutturmakta ve içinde bulunduğu mekânla etkileşimini zayıflatmaktadır. Bu bağlamda geçmişin stillerine ve görüntülerine duyulan hayranlık ortaya çıkarak, sanatçıların sanatsal pratiklerini etkilemiş ve sanat alanında zengin temsil biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.



SONUÇ

Endüstri devriminin etkileri ile gelişen yeni dünya ortamı farklı kavramların, sanatsal çalışmaların ve mimarinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu doğrultuda tez kapsamında simülasyon, fantazmagori, mutenalaştırma, mimari, kent ve flaneur gibi kavramların üzerinde durulmuştur. Benjamin' in ele aldığı fantazmagori kavramı ile Baudrillard'ın simülasyon kavramının birbirleri ile benzerlik gösterdiği görülmüştür. Bahsi geçen bu kavramlarla kent, toplum ve sanat yapısındaki değişimler anlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda adı geçen kavramlarla birlikte heterotopya, post apokaliptik ve hafıza-bellek kavramlarının da hem sosyolojik hemde sanatsal açıdan incelenmesi, postmodern kent yapısının daha iyi bir şekilde anlaşılmasına olanak sağlamıştır. Üretilen çalışmalar aracılığıyla bu kavramlar, postmodern mekânlar üzerinden okunarak kent yaşamındaki etkileri sanatsal açıdan ifade edilmeye çalışılmıştır.

Postmodern dönemin kent yapısının teknolojik, politik, ekonomik vb. birçok unsurla birlikte şekillendiği gözlenmiştir. Zaman geçtikçe bireyin mekânla olan ilişkisi değişerek farklı mekânların olduğu görülmüştür. Bu duruma bağlı olarak sürekli yenilenme ve yıpranma arasında gidip gelen mekânların bireyin ve kentin hafızasını etkilediği ifade edilmiştir. Bu araştırma sonucunda, fantazmalarından oluşan gerçeklik ve yapaylıkları arasında gidip gelen bireylerin yaşadığı kentin, bir simülasyon dünyasına dönüşmeye başladığı vurgulanmıştır. Aynı zamanda kent yaşamının iki yüzü vurgulanmıştır. Bir tarafta kentle gelişen mekânlar, diğer tarafta ise gözden çıkarılan ve terk edilen mekânlar post apokaliptik kavramı üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Fakat bu kavramın kentle olan ilişkisi üzerine yazılmış Türkçe kaynak yetersizliği sebebiyle kent ve sanat ilişkisi istenilen düzeye getirilememiştir. Postmodern kent yaşamıyla ortaya çıkan sorunlar dönemin sanatçıları ile ilişkilendirilerek sanat eserleri üzerinden okumalara yer verilmiştir. Bunun sonucunda ele alınan sanatçıların çalışmalarında kent nosyonu ile ilgili ortak bir dil ve mesaj kaygısı gözlenmiştir. Kent teması üzerinde, bazı sanatçılar sürekli değişimi ve yıkımı ele alırken, bazılarının ise politik ve ekolojik kavramlar üzerinde plastik bir dil oluşturdukları gözlenmiştir.

Yazar tarafından tez kapsamında üretilen çalışmalarda, kent yaşamına dair söylemlere yer verilen kitap sayfalarından resim yüzeyine kolaj uygulanmıştır. Ele alınan postmodern kent kavramı ve hafıza ilişkisine bir göndermede bulunması için yüzeye yerleştirilen

kolajlarda eskitme ve yıpratma uygulanmıştır. Bu doğrultuda farklı kompozisyonlar ile yüzey üzerinde yeni bir görsel dil oluşturulmaya çalışılmıştır. Buna bağlı olarak kent yaşamında var olan bireydeki tekinsizlik ve kaos hissinin daha iyi betimlenmesi için, siyah ve kahverenginin tonları seçilmiştir. Aynı zamanda bu etkileri güçlendirmek için resim yüzeyinde çizgi ve lekelerle, yıkılan ya da inşa edilen bir konstrüksiyon etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Oluşmakta mı yoksa yıkılmakta mı olduğunun belirsizliği, yapının anlama yeteri kadar açıklığını korurken, sanat izleyicisi için de yeni anlamlar yaratabilme fırsatı vermektedir.

Sonuç olarak postmodern mimari ve çağdaş sanatın, tarihsel referanslar ve alıntılar içeren bir yaklaşımı benimsediği görülmüştür. Bu yaklaşımlar, hem mimari hem de sanat alanlarında, eski yapıları, geleneksel malzemeleri ve motifleri, yeni formlar ve farklı anlamlarla birleştirmektedir. Dolayısıyla, sadece yenilikçi formlar veya teknikler kullanmakla kalmadığı, aynı zamanda sosyal, kültürel ve siyasi mesajlar içeren yapılar ve eserler de yarattığı gözlemlenmiştir. Postmodern mimari ve çağdaş sanat, modernizmin ve mimari fonksiyonalizmin dogmatik yaklaşımlarına karşı çıkarak, yaratıcılık, sembolizm, çoğulculuk ve ironi gibi unsurları öne çıkaran yaklaşımları benimsediği görülmüştür. Bu yaklaşımların mimarinin ve sanatın sınırlarını zorlayarak, çeşitli anlamlar, mesajlar ve formlar yaratmaya devam ettiği gözlemlenmiştir. Dolayısıyla sanat ve mimarinin, gelecekte de yeni değişimler ve gelişmeler ile etkisini devam ettireceği öngörüsünde bulunmak yerinde olacaktır.

Bu çalışmanın, araştırma sürecinde karşılaşılan mekân ve aradalık, kentsel çürüme, tekinsiz mekânlar vb. diğer kavramlar üzerinden sanatla ilişkileri doğrultusunda üretilebilecek olan farklı çalışmaların oluşmasına yardımcı bir kaynak olarak değerlendirilmesi umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2002). *Postmodern Görüntü*. (2. Baskı). Bağlam Yayınları.
- Anderson, B. (2004). *Hayali Cemaatler*. (Çev: İ. Savaşır) (3.Baskı). Metis Yayınları.
- Assman, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev: A. Tekin). Ayrıntı Yayınları.
- Aslanoğlu İ. (1988) “Modernizmin Tanımı, Sınırları Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tanımlar” ODTÜ MFD (8:1) 59-66
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev: O. Adanır) (6. Baskı). Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği*. (Çev: O. Adanır) (2. Baskı). Doğu Batı Yayınları.
- Bourriaud, N. (2004), *Postprodüksiyon*, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Benjamin, W. (1995). *Estetize Edilmiş Yaşam*. Der Yayınları.
- Best, S. & Kellner, D. (2016). *Postmodern Teori*. (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bal, M. (2015). *Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı*. Mavi Atlas Dergisi.
- Balcı, F. (2019). *Modern Sanatta Gösterilemeyen Gösterilmesi*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Cilt / Volume 4, Sayı / Issue 1, 2019, pp. 31-44 E- ISSN: 2149-6544, Araştırma Makalesi / Research Article
- Batum, O. (1992). *Modernizmden Postmodernizme*, Littcra Edebiyat Yazıları, C.3, s. 217.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*. (Çev: I. Ergüden). Dost Yayınevi.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: A. Berktaş) (1. Baskı). İletişim Yayınları.
- Beykal, C. (1985). *Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm*. Boyut Plastik Sanatlar Dergisi 31, 4, 18-22
- Benevolo, L. (1995). *Avrupa Tarihinde Kentler* (Çev: Nur Nirven). Afa Yayıncılık.
- Calvino, Italo. (2017). *Görünmez Kentler*. (Çev: I. Saatçioğlu). Yapı Kredi Yayınları.
- Connerton, P. (2012). *Modernite Nasıl Unutturur*. (Çev: K. Kelebekoğlu). Sel Yayıncılık.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çeker, A. ve Belge, R. (2015). *İstanbul’da Kentsel Dönüşüm Kapsamında Gerçekleşen Bir Olgu: Soylulaştırma*. Türk Coğrafya Dergisi.
- Dağ, A. (2011). *Ölümçül Şiddet / Baudrillard’ın Düşüncesi*. (1.Baskı). Külliyyat Yayınları.

- Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı*. (Çev: H. Yücefer) (1.Baskı). Norgunk Yayınları.
- Doğan, T. (2007). *Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme*. Cogito, sayı: 52, s. 101-122, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dostoğlu, N. (1995), *Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları*, Mimarlık Dergisi, ss. 22-28.
- Debord, G. (2014), *Gösteri Toplumu*, 5. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Düşünbil Dergisi (2019, Ekim 26). *Jacques Derrida ve Yapısökümü* [Video file]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Xg_DF6TxYp0
- Eisenman, P. (2002). *Hafıza evleri: analoji metinleri*. Aldo Rossi (Yaz.). *Şehrin Mimarisi*. (s. 166-177) içinde. Kanat Kitap.
- Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Engels, F. (1997). *İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu*. (Çev: Y. Fincancı) (1. Baskı). Sol Yayınları.
- Foucault, M. (1980). *The Questions on Geography. In Colin Gordon (Ed), Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977*. Newyork, Pantheon Books.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Çev: M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2005.) *Özne ve İktidar*. (Çev: I. Ergüden ve O. Akınhay). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2016). *Başka Mekânlara Dair*. (Çev: I. Ergüden ve O. Akınhay). Ayrıntı Yayınları.
- Fergusson, R., Stibbs, A. (2008). *A Dictionary of Nursing*. (5th ed.), New York: Oxford University Press. 227.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları*. (Çev: K. Atakay). Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Paris Modernitenin Başkenti*. (Çev: B. Kılınçer) (2. Baskı). Sel Yayınları.
- Hoşgör, K. (2016). *Simbiyotik Bir Bakışla Dilin Evrimi*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, 56(2), 332-364. DOI: 10.1501/Dtcfder_0000001494
- İpek, A. (2016). *Hafıza Kutusu*. Sanatta Yeterlik Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Ankara
- Johnson, P. (2016). *Brief History of the Concept of Heterotopia* (revised) Heterotopian Studies [<http://www.heterotopiastudies.com>]
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, 1. Baskı, Nirengi Kitabevi, Ankara
- Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık*. (Çev: A. Somel). İmge Kitabevi.
- Koçak, O. (1992), *Çelişki ve Fark: Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Söyleşi*.
- Keyes, R. (2017), *Hakikat Sonrası Çağ Günümüz Dünyasında Yalancılık ve Aldatma*, 1. Baskı, Tudem Yayın Grubu, İzmir.

- Köse, H. (2012). *Flanör Düşünce / Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık*. (1. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2016). *Şehir Hakkı*. (Çev: I. Ergüden). Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (Çev: I. Ergüden) (2. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*, Canada: University of Toronto Press.
- Mansfield, N. (2006). *Öznellik. Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları*. (Çev: H. Çetinkaya ve R. Durmaz). Aralık Yayınları.
- Marcuse, P. -Kepmen, R. V. (2000) *Global Cities*, Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Mollaer, F. (2015). *Estetik Modernizm Postmodernizme Karşı: Benjamin, Baudelaire ve Postmodernizm*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/estetik-modernizm-postmodernizme-karsi-benjamin-baudelaire-ve-postmodernizm/2291> Erişim Tarihi: 24.05.2021
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Çev: M.E. Özcan). Ankara: Dost Kitabevi.
- Oskay, Ü. (1995). *Benjamin'de Tarih kültür ve Fantazma Anlayışı, içinde: Estetize Edilmiş Yaşam*. Der Yayınları.
- Orak, Y. (2020). *Göç, Kentleşme, Gecekondu ve Yoksulluğun 2000'li Yıllardan Sonra Türk Sineması'na Yansıması: Güneşi Gördüm Filmi Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Anabilim Dalı.
- Özbek, R. (2005). *Modernizm/Postmodernizm ve Kuantum Estetiği*. İnternet Adresi: www.kentli.org/makale/modernizm.html.
- Rossi, A. (2002). *Şehrin mimarisi*. (Çev: N. Gürbilek). Kanat Kitap.
- Robins, K. (1999). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*. (Çev: N. Türkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ragon, M. (1998). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*. Kabalcı Yayınları.
- Stavrides, S. (2016). *Kentsel Heterotopya*. (Çev: A. Karatay). İstanbul: Sel Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev: A. Güçlü) (2. Baskı). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Smith, N. (2006). *Yeni Küresellik, Yeni Şehircilik: Küresel Kentsel Strateji Olarak Soylulaştırma*. (Çev: İ. Urkun-Bowe ve İ. Gündoğdu). Planlama Dergisi, (2), 13-27.
- Simmel, G. (2009). *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev: T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen). İletişim Yayınları.
- Schudson, M. (2007). *Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri*, (Çev: Begüm Kovulmaz), s Cogito, 50, 179-199. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, A. (2010) *Dünya Sanat Tarihi*, 14. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tuğrul, S. (2014). *AVM’li Hatırlama ve Unutma*. Moment Dergi, 1 (2), 16-33. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2014.2.1633>

Uçkan, Ö. (2000). Arakhne Daidolos ile buluşuyor: Ağkent. Domus M, Mimarlık Dergisi, sayı:7, 68-73. Ekim-Kasım

Uçkaç, L. (2006). Kentsel Tasarımın Kent Kimliği Üzerine Etkileri: Keçiören Örneği. [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Weber, M. (2000). *Şehir Modern Kentin Oluşumu*. Bakış Yayınları.

Zeytinoğlu, Emre, (2016), *Sanatın Suç Ortakları*, Belge Yayınları, İstanbul.



DİĞER KAYNAKLAR

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%BClasyon> Erişim Tarihi:21.11.2020

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fantazmagori> Erişim Tarihi: 28.11.2020

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Soylula%C5%9Ft%C4%B1rma> Erişim Tarihi: 9.12.2020

<https://sah-archipedia.org/buildings/CA-01-037-0060> Erişim Tarihi:22.05.2021

<https://archinect.com/news/article/150043070/ed-soja-discusses-john-portman-s-postmodern-bonaventure-hotel> Erişim Tarihi:22.05.2021

<https://tinyurl.com/y3ygexf7> Erişim Tarihi:22.05.2021



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Nazan Özaras

Yabancı Dili : İngilizce

ÖĞRENİM DURUMU

Derece	Alan	Okul/Üniversite	Mezuniyet Yılı
Lisans	Resim	Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi	2016
Lise	Grafik	Zonguldak Kız Meslek Lisesi	2012