

“GÜNLER” SERGİSİNİN ÜRETİM SÜRECİNİN

MEKANLAR ÜZERİNDEN OKUNMASI



GİZEM ÜNLÜ

HAZİRAN, 2022

“GÜNLER” SERGİSİNİN ÜRETİM SÜRECİNİN

MEKANLAR ÜZERİNDEN OKUNMASI

GİZEM ÜNLÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PLASTİK SANATLAR BÖLÜMÜ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

HAZİRAN, 2022

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

15.06.2022

Gizem Ünlü

ABSTRACT

The purpose of this work text is to discuss the artworks (can be considered as a single work) produced for the exhibition named "Days" that took place in Arif Paşa Building in Elmadağ in 2019 and. Here, "Days" is open to reading through places (city / street, studio, exhibition space / gallery). These places, which respectively constitute parts of the text, also formed the stages of the production process and shaped the exhibition and the work(s) to a great extent.

The first two parts of the text deal with the city/street through the acts of walking/wandering and record keeping; and also look at how these actions are used as a method of artistic research and production in the history of art. The third chapter deals with the studio space through the relationship between the artwork, production process of the artwork and the space. The last part of the text examines the process of the the exhibiton "Days" and the works that embodied in detail.

Keywords: Flaneur, flânerie, city, street, record keeping, studio, site-specific, history of city, exhibition space

ÖZET

Bu eser metninin amacı, 2019 yılında Elmadağ'daki Arif Paşa Apartmanı'nda gerçekleşen "Günler" sergisi için üretilen ve tek bir yapıt olarak değerlendirilebilecek çalışmaları ele almaktır. Burada "Günler" sergisi mekanlar (kent / sokak, atölye, sergi mekanı /galeri) üzerinden okumaya açılmıştır. Sırasıyla metnin bölümlerini oluşturan bu üç mekan, aynı zamanda üretim sürecinin de aşamalarını oluşturmuş, sergiyi ve yapıt(lar)ı büyük ölçüde şekillendirmiştir.

Metnin ilk iki bölümü kenti /sokağı, yürüme /dolaşma ve kayıt tutma eylemleri üzerinden konu etmekte ve bu eylemlerin sanat tarihi içerisinde sanatsal üretim yöntemi olarak nasıl kullanıldığına bakmaktadır. Üçüncü bölüm atölye mekanını üretim süreci, yapıt ve mekan ilişkisi üzerinden ele almaktadır. Metnin son bölümü, "Günler" sergisinin üretim sürecini ve süreç sonunda vücut bulan çalışmaları ayrıntılı olarak incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Flanör, flanerie, kent, sokak, kayıt tutma, atölye, mekana özel, kent tarihi, sergi mekanı

TEŞEKKÜR

Bu eser metnin yazım sürecinde hem manevi olarak, hem bilgi ve deneyimleriyle her zaman yanımda olan değerli hocam Dr. Can Aytekin'e, hiçbir zaman esirgemediği desteği ve sabrı için teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Yardım ve destekleriyle hep yanımda olan sevgili arkadaşlarım Merve Vural, Zehra Kara, Orkun Yöntem, Nice Uysal ve İrem Çınar Kapucuoğlu'ya bu zorlu süreci varlıklarıyla kolaylaştırdıkları için çok teşekkür ederim.

Son olarak, fikirlerimi benimle tartışan ve beni cesaretlendiren eşim Onur Demircan'a ve maddi ve manevi desteğini hep yanımda hissettiğim aileme minnettarım.

Gizem Ünlü

İÇİNDEKİLER

İntihal Sayfası.....	ii
Abstract... ..	iii
Özet... ..	iv
Teşekkürler.....	v
İçerik.....	vi
Resim Listesi... ..	vii
GİRİŞ	1
1. KENTTE DOLAŞMA.....	3
1.1. Modernin Açılımları, Modern Paris ve Baudelaire’in Flanörü... ..	3
1.2. Gündelik Hayatın İçinde Bir Kaçış Olanğı: Pasaj	12
1.3. Orhan Pamuk ve 20.Yüzyılın İstanbul’u.....	22
1.4. Sitüasyonistler ve Derive.....	27
2. KAYIT TUTMA BİÇİMLERİ.....	35
3. ATÖLYENİN DEĞİŞEN KONUMU.....	72
3.1. Rönesans ‘Bottega’sından ‘Post-Stüdyo’ya	73
3.2. “Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim”	93
4. “GÜNLER” SERGİSİ	97
4.1. Arif Paşa Apartmanı (Elmadağ).....	98
4.2. İlk Karşılaşma	101
4.3. Oda: Pencere ve 3 Duvar.....	104
4.4. Bahçe.....	113
4.5. Bekleme Salonu	117
SONUÇ... ..	121
KAYNAKÇA... ..	122

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Louis Daguerre'in Paris fotoğrafı, 1838	11
Resim 2: Charles Meryon'un Paris Gravürü, 1854	12
Resim 3: Opera Pasajı (Passage de l'Opera), Paris, 19.yy... ..	14
Resim 4: Henri de Toulouse-Lautrec, Flaneur... ..	17
Resim 5: Gustave Courbet, Baudelaire'in Portresi (Portrait de Baudelaire), 1848-49	18
Resim 6: Pamuk'un "Turuncu" Kitabında Yer Alan İstanbul Fotoğraflarından Biri.....	26
Resim 7: Tristan Tzara ve Andre Breton'un ilk Dada gezisi için hazırladıkları duyuru, 1921	28
Resim 8: Tristan Tzara (Dada yürüyüşü sırasında kalabalığa şiir okuyor), 1921	29
Resim 9: Paris'te Sitüasyonistlerin Sloganlarından biri, 1965-66.....	30
Resim 10: Guy Debord, "The Naked City (Çıplak Şehir)", 1956, Paris... ..	33
Resim 11: Gordon Matta-Clark, (Reality Properties: Fake Estates), 1974... ..	34
Resim 12: Honore Daumier, Les Badauds (İzleyiciler), 1839, Paris... ..	38
Resim 13: Honore Daumier, Les Trains de Plaisir (Zevk Treni), 1853... ..	40
Resim 14: Honore Daumier, Yıkılan bir Sementin Görüntüsü, 1854... ..	40
Resim 15: Honore Daumier, "Nadar fotoğrafçılığı sanata yükseltiyor", 1862.....	40
Resim 16: Rehber Köpeğiyle Kör bir Adam ve Bir Çocuk, Rembrandt, 1645	41
Resim 17: Bir Çocuğu Tutan Yaşlı Bir Kadın, Rembrandt, 1645... ..	42
Resim 18: Claude Monet'in Eskiz Defterinden, 1887.....	44
Resim 19: Selim Birsell, Kabine (Cabinet du Flaneur Rhizome), 2013.....	44
Resim 20: Selim Birsell'in "Ziyaret" isimli kitabının kapak fotoğrafı, 2018... ..	46
Resim 21: Selim Birsell, 'Haberler / İzlenimler', 2013, İstanbul... ..	47
Resim 22: Felix Nadar, "Paris'in Kanalizasyonları", 1864.....	49
Resim 23: Nadar, 'Paris'in Havadan Görünüşü (Aerial View of Paris)', 1868... ..	49
Resim 24: Camille Pissarro, Montmartre Bulvarı Resimleri, 1897... ..	50
Resim 25: On Kawara, Bugün (Today Series), 1966 – 2013... ..	51
Resim 26: Georges Braque, Keman ve Pipo 'Gündelik, 1913, Paris Pompidou Müzesi.....	52
Resim 27: Pablo Picasso, Tête de Taureau (Boğa Başı), 1942, Paris Picasso Müzesi... ..	53
Resim 28: Çukurcuma'da Masumiyet Müzesi'nin Bulunduğu Bina, 1999 – 2003.....	55

Resim 29: “Masumiyet Müzesi” romanının içerisinde yer alan müze bileti	56
Resim 30: Masumiyet Müzesi’nde Sergilenen İzmirli İzmaritler (Fusun’un içtiği sigaralar)	58
Resim 31: Orhan Pamuk’un ‘Şeylerin Masumiyeti’ isimli kitabından bir harita.....	59
Resim 32: Sophie Calle, Venedik Süiti (Venetian Suite), 1980.....	61
Resim 33: David Hammons, “Phat Free”, 1995-99, New York.....	63
Resim 34: Francis Alys, "Koleksiyoncu" (The Collector), 1991.	64
Resim 35: Gordon Matta-Clark, ‘Yarılma’ (Splitting), 1974, New Jersey... ..	66
Resim 36: Gordon Matta-Clark, Günün Sonu (Day’s End), 1975, New York	68
Resim 37: Gordon Matta-Clark, Gün Sonu (Day’s End), 1975... ..	69
Resim 38: David Hammons, Gün Sonu (Day’s End), 2014, New York... ..	70
Resim 39: David Hammons, Günün Sonu (Gordon Matta Clark’ın anısına), 2021.....	71
Resim 40: Rönesans Bottegası... ..	74
Resim 41: Caspar David Friedrich’in Atölyesi, “Pencereden Görünüm”,1805	76
Resim 42: George Friedrich Kersting, “Caspar David Friedrich Atölyesinde Resim Yapıyor”	77
Resim 43: Manet, “Monet Bot-Atölye’sinde”, 1874... ..	78
Resim 44: Monet, “Bot-Atölye (Studio-boat)”, 1874... ..	79
Resim 45: Francis Bacon’ın Londra’daki Atölyesi	80
Resim 46: Francis Bacon’ın Atölyesi, Dublin.....	81
Resim 47: Bruce Nauman, “Bir Karenin Çevresinde Dans veya Egzersiz”, 1967–8.....	83
Resim 48: Bruce Nauman, Akustik Paneller (Atölye için ayarlanmış), 1969... ..	86
Resim49: Bruce Nauman, Akustik Basınç Parçası, 1969, 1971.....	87
Resim 50 : Bruce Nauman, Atölyeyi Haritalamak, 2001.....	88
Resim 51: Laurentian Kütüphanesi (Antre), San Lorenzo Manastırı, Floransa	90
Resim 52: Tate Modern Müzesinde oluşturulacak Rothko Odası için Maket, 1958.....	91
Resim 53: Mark Rothko, “Rothko Şapel” Resimleriyle Beraber Stüdyosunda, 1964	92
Resim 54: Rothko Şapel, Houston (A.B.D)	93
Resim 55: Hüseyin Bahri Alptekin, ‘Demokratik Lüks’ sergisi, 2015... ..	94
Resim 56: H.B. Alptekin, <i>Ev Heterotopyası</i> , Sanatçının evi, Cihangir, 1999.....	96
Resim 57: H.B. Alptekin, Heterotopya, Neue Galerie, Graz, 2002... ..	96

Resim 58: Taksim Bahçesini Gösteren Harita.....	99
Resim 59: Elmadağ Caddesi, Görülemeyen Surp Agop Sıra Evleri, 2019	100
Resim 60: Cumhuriyet Caddesi, 2019.....	100
Resim 61: Arif Paşa Apartmanı'nın Elmadağ Caddesi Cephesinden Görünümü... ..	101
Resim 62: Arif Paşa Apartmanı, Avludaki İhlamur Ağacı, 2019.....	102
Resim 63: “Günler” Sergisinin Kurulduğu Oda.....	102
Resim 64: Mimar C. Pappas'nın evinin görüldüğü düşünülen bir fotoğraf, Moda Burnu.....	103
Resim 65: Kadıköy’de Tekrar Edilen Rotaları Gösteren Çizim-harita, 2019	104
Resim 66: “Manzara” için Ön Hazırlık, 2019... ..	106
Resim 67: “Manzara” için Eskiz, 2019... ..	106
Resim 68: Atölyeden Görüntü.....	107
Resim 69: “Manzara”, Sergiden Görüntü, 2019.....	108
Resim 70: Yürüyüşler Esnasında Tutulan Defterden Bir Bölüm, 2019... ..	108
Resim 71: “Defter”, Sergiden Görünüm, 2019... ..	109
Resim 72: “Defter”, Detay Görüntüsü, 2019.....	110
Resim 73: Lorando Köşkü’nün Bahçe Duvarı, Şair Nefi Sokak, Moda, 2019.....	111
Resim 74: “Kabuk” İsimli Çalışmanın Üretim Sürecinden Bir Görsel, 2019... ..	112
Resim 75: “Kabuk”, Sergiden Görüntü, 2019.....	113
Resim 76: Arif Paşa Apartmanı (Elmadağ), Bahçe Planı.....	113
Resim 77: Defterden bir sayfa, “Ortasındayım” için eskiz... ..	116
Resim 78: Arif Paşa Apartmanı'nın Girişinde Bulunan Zemin Yazısı	116
Resim 79: “Ortasındayım”, Sergiden Görüntü, 2019.....	117
Resim 80: “Günler”, 2019... ..	119
Resim 81: “Günler”, 2019... ..	120

GİRİŞ

Bu eser metninde, “Günler” isimli serginin oluşum süreci ve üretim sürecinde gerçekleştirilen yürüme / dolaşma, iz sürme, kayıt tutma, biriktirme, taşıma gibi eylemler, bu süreci şekillendiren mekanlar üzerinden ele alınmak istenmektedir. Metnin bölümlerini-ve üretimin aşamalarını-oluşturan bu mekanlar, sokak (kent mekanı), atölye ve galeri / sergi mekanıdır. Bu üç mekan ve sanat nesnesi arasında geçişli bir ilişki bulunmakta, aralarındaki sınırlar eriyebilmektedir.

Birinci bölümde kent mekanı (sokak), bir üretim alanı, “gündelik yaşamın ve sanatın üretildiği alan” olarak ele alınacak ve kent-sanat-sanatçı arasındaki ilişki, ‘yürüme/dolaşma’ eylemi bağlamında konu edilecek, bu eylemin tarihine bakılacaktır.

Kentte dolaşmanın tarihi çok eski zamanlara, antik dönemlere kadar uzanır. Burada bizi ilgilendiren, sanat üretiminin bir parçası / durağı ve sanatsal bir eylem biçimi olarak *kentte dolaşma*dır. Kent ile kastedilen ise Endüstri Devrimi ile beraber gelişen modern kenttir.

İlerleyen bölümlerde bahsedileceği üzere, “modernliği keşfe çıkanların pusulası” şair ve edebiyatçı Baudelaire, bu kentte dolaşma eylemini *flanör* karakteri üzerinden somutlaştırmıştır. (Artun, 2017:9) Bu, kentin ara sokaklarını arşınlayan modern sanatçı, kentli gezgin figür *flanörün* ve bu figürün nasıl ortaya çıktığının daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle modern kentin oluşum süreci ve modern gündelik yaşamın nasıl işlediğine bakılması ve tüm bunları var eden, ‘modernite’

olarak adlandırılan dönemin- kavramın- tarihteki bu büyük kırılmanın beraberinde getirdiklerine, modernizmin açılımlarına kısaca değinilmesi gerekmektedir.

“Kayıt Tutma” başlıklı ikinci bölümde, yine kent mekanı / sokak, kaydetme eylemi bağlamında konu edilmektedir. Kayıt tutmanın farklı dönemlerdeki biçimleri, teknolojik gelişmelerle beraber ortaya çıkan yeni araçların getirdiği farklı kayıt tutma yöntem ve olasılıklarının sanattaki karşılıkları, sanatçıların yapıtları üzerinden ele alınmış ve yine bu yapıtların, ilk bölümde ele alınan *flanör* sanatçı figürüyle kesişme noktalarına bakılarak, *flanör* imgesinin ortaya çıkışından bugüne bir hat çizildiğinde, bu çizgiye nasıl ve ne şekilde eklemlendikleri üzerine yorumlar getirilmiştir.

Metnin üçüncü bölümü olan “Atölye” başlığında, sanatçı atölyesinin Rönesans’tan günümüze kadar olan süreçteki dönüşümü kısaca ele alınmıştır. Üretim mekanı olan atölyenin sanat yapıtıyla olan ilişkisine, atölyenin ve yapıtın birbirini şekillendiren etkileşimine değinilmiş; daha sonra bu ilişki Bruce Nauman ve Mark Rothko’nun yapıtları üzerinden incelenmiştir. Bununla beraber yapıt üretimi ve sergi (yapıtların atölyeden galeriye taşınması) sürecinde, atölye ve galeri arasındaki mekansal ilişki/ geçiş, yine bu iki sanatçının çalışmaları üzerinden görünür kılınmak istenmiştir. Rothko’nun çalışmalarında, hem atölye hem de sergi mekanı fiziksel ve mimari özellikleriyle öne çıkmakta ve eserlerin biçimini etkilemekte iken, Nauman’ın pratiğinde atölye, bir bağlam olarak ön plana çıkmakta ve eserleri şekillendirmekte, bazı yapıtlarda yapıtın konusu/meselesi olmaktadır.

Yine aynı bölümde kavramsal sanatçı Hüseyin Bahri Alptekin’in sanat üretimi ele

alınmakta, sanatçının atölyeyi reddeden tavrı incelenmekte; bu tavrın/yaklaşımın hareket halinde olma ve dolaşım fikri üzerinden nasıl bir pratiğe dönüştüğüne bakılmaktadır.

Eser metninin dördüncü ve son bölümü olan “Günler”, 2019 yılında İstanbul, Elmadağ’da gerçekleşen aynı isimli sergiyi, bu sergideki çalışmaların oluşum sürecini ele almaktadır. Üretim sürecinde, serginin gerçekleştirileceği mekan olan Arif Paşa Apartmanı’nın, hem coğrafi ve kültürel hem de mimari özellikleriyle serginin oluşumuna ne şekilde etki ettiğine bakılmaktadır. Aynı zamanda sanatçının yaşadığı kent olan İstanbul’un ve Kadıköy’deki atölyesinin bu yapıtların oluşum sürecindeki rolleri ve bahsedilen tüm mekanlar arasındaki (kent/sokak, atölye, sergi mekanı) ilişkilerin yapıtlarla ilişkisi görünür kılınmak istenmiştir.

1.KENTTE DOLAŞMA

1.1. ‘Modern’in Açılımları, Modern Paris ve Baudelaire’nin Flanörü

“Ne kadar düşünür ya da gazeteci varsa, modernliğin de o kadar anlamı vardır”

Bruno Latour

‘Modern’ kelimesinin etimolojisine baktığımızda, sözcüğün Latince ‘modo’ kelimesinden türetilen ‘modernus’ sözcüğünden geldiğini görürüz. Türkçeye ‘tam şimdi’ ya da ‘şu anda var olan’ olarak çevrilebilen ‘modo’ sözcüğünün kullanımı, bir hayli geriye tarihlenmektedir. İlk kez 5. yüzyılda, Roma

İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı kabulünden sonra, imparatorluğun Pagan dönemiyle 'yeni' dönemi ayırmak için kullanılan sözcüğün "içeriği sürekli olarak değişmekle birlikte" (Yılmaz, 2013:15) eskiden yeniye geçişi ifade ettiği, 'modern' in bugün bize ifade ettiklerine paralel şekilde tarihte de ilk defa, dönemler arası büyük bir kırılma ve değişimi belirtmek için kullanıldığı yorumu rahatlıkla yapılabilir.

Aynı zamanda burada, 'modernlik' kavramının Hristiyanlık ile olan göbek bağınyı vurgulamak, kavramın doğduğu dönemde 'modern' olmanın Hristiyan olmak anlamına geldiğini gözden kaçırmamak gerekir. (Yılmaz, 2013:15) Çünkü ilerleyen dönemlerde tüm toplumsal yapıda ve toplumun değer yargılarında okunabilecek bu yenilik, belki de en çok 'zaman' kavramı üzerinden 'Hristiyan zamanı' olarak kendini göstermiştir. Burada kasıt, pagan dönemin bitişi ve Hristiyanlıkla beraber zamanın 'İsa'dan önce' ve 'İsa'dan sonra' olarak ikiye bölünmesi, "sonsuz döngüsel değişmezlik" üzerine kurulu eski inancın yerini çizgisel ve anlamlı bir bütüne (geçmiş-şimdi-gelecek) bırakmasıdır. Mehmet Yılmaz 'Modern'den Postmodern'e Sanat' isimli kitabında bu yeni zamanın Tanrı'nın denetiminde olmasına rağmen artık insanlaştırılmış bir zaman olduğundan bahseder.(Yılmaz, a.g.k) Bu 'insanlaştırılmış' sıfatının üzerinde durmak gerekir; çünkü bugün modernlik / modernite /modernizm denilen kavramlar ve bunlara giden yolu açan bilimsel gelişmelerin altın çağı, kilise ve din olgularının eski önemini yitirdiği dönem olan Rönesans için de anahtar kelime insanmerkezlilik ve dünyaya insan ölçeğinden bakan anlayıştır. Modern kavramının tarihine ve evrimine değinilmesinin sebebi, 'modern'in tarihte ilk kullanıldığı dönemde ne ifade ettiğini bilmenin, kavramın bugünkü

açılımlarını, farklı bağlamlardaki anlamlarını daha iyi kavrayabilmeye hizmet etmesi ve metnin ilerleyen bölümünde bahsedilecek ‘modern hayat’ın sanatçı figürü “flanör”ü anlamak açısından önem arz etmesidir.

Günümüzde ‘modern’ ve ‘modernlik/modernite’ bambaşka bir kırılmayı ifade etmek için kullanılmaktadır.¹ Modern kelimesinin her zaman gelenek ve geçmişten bir kopuş anlamına geldiğini söylemek gerekir. Bu kırılma olarak ifade edilen düşünsel, ekonomik ve toplumsal dönüşümün başlangıcı konusunda bir çok düşünür ve yazar farklı tarihleri önermektedir. Sosyolog ve teorisyen Marshall Berman, Avrupa’da modernliğin tarihini 16. Yüzyıl ile başlatmakta ve bu deneyimi kabaca 3 döneme ayırmaktadır.

İlk evre 16. yy başından 18. yüzyıla dek uzanan ve fizik ve astronomi alanındaki bilimsel gelişmelerin yansımalarının felsefe ve sanat alanlarıyla beraber toplumsal hayatta da yavaş yavaş görülmeye başlandığı, aklın ve insanın merkeze geçmeye, dininse toplumsal yaşamda arka planda kalmaya başladığı dönemdir. Berman, modernliğin ikinci evresini 1789’da gerçekleşen Fransız Devrimiyle başlatmaktadır. Bu dönemde ekonomik, toplumsal ve siyasal yaşamın

¹ Modern, modernite, modernizm ve modernleşme sıkça karıştırılan fakat birbirlerinden farklı anlamlar ifade eden tanımlardır. Bu metin bağlamında ilgilenilen ve yer verilen ‘modernlik(modernite)’ ve ‘modern hayat’ ifadeleri, bilimsel keşifler ve bu keşiflerin doğurduğu teknolojik gelişmeler, sanayileşme, kentleşme ile beraber hızlanan toplumsal yaşamda ortaya çıkan dönüşümü ve yeni bir toplumsal hayat *deneyimini* tarif etmek için kullanılmaktadır. ‘Modernizm’ ise bu deneyimin bir sonucu ve bu deneyime bir tepki olarak ortaya çıkan yeni toplumsal, kültürel ve sanatsal pratikleri ifade eden bir kavramdır. Bu konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için Marshall Berman’ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* isimli kitabına bakılabilir. (Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Peker, Ümit Altuğ, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994)

her düzleminde oldukça dramatik altüst oluşlar yaşandığı ve modern hayatın yeni zemininin-Sanayi Devrimi'nin de büyük etkisiyle- oluştuğu söylenebilir. Bu yeni deneyimler zemini, Berman tarafından

“Buharlı makinelerin, otomatik fabrikaların, demiryollarının, yeni devasa sanayi bölgelerinin, bir gece içinde büyüüp yayılan şehirlerin, iletişimin çapını genişleten günlük gazete, telgraf, telefon ve her türlü iletişim aracının; gittikçe güçlenen ulusal devletler ve çok uluslu sermaye topluluklarının (...) toplumsal kitle hareketlerinin, her şeye gücü yeten dünya pazarının yer aldığı zemin” (Berman, 2017:29) olarak tanımlanmaktadır. Bu kaygan zeminin üzerinde modernlik deneyimini tecrübe eden insanın bu karmaşıklığın ve onun yarattığı çelişkilerin içerisinde kendini evinde hissettiği söylenebilir.

19. yüzyılda yaşamış Alman sosyolog “Max Weber’in modernlik tanımı 'mitten arındırılmış bir dünya'dır.’”² (Buck-Morss, 2010:279) Weber’in çağdaşı diyebileceğimiz, hem dönemin hem de günümüzün en önemli düşünürlerinden Walter Benjamin’in modern olmanın ne anlama gelebileceğine ilişkin görüşü, “şimdiki zamanın bir geniş zaman olarak algılanması, şimdinin genişlemesi ve bu geniş zamanın tüm diğer zamanları işgal etmesi” (Dellaloğlu, 2012:93) olarak ifade bulmuştur.

Tüm dönüşümlere paralel olarak 19. yüzyılın sonlarında sanat alanında da bir çok kırılma yaşanmış, yeni mecralar ortaya çıkmış ve “fotoğraf, sinema, radyo, televizyon, röprodüksiyon ve plaklar, ilerlemelerini modernist olarak adlandırılan dönem içinde kaydetmişlerdir.”

² Susan Buck-Morss, Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yay., İstanbul, 2010

Modern olmak, Marx'ın deyişiyile 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır." (Berman,2017:27)

Yine Walter Benjamin'e dönüldüğünde, onun düşüncesinde geçmiş- ya da geçmişin kalıntısı- her zaman şimdinin içerisinde yaşamaya devam eder. Ama şimdiki zamanda kavranan bu geçmiş her zaman bir eksiklik, bir kayıp olarak, bir olmayanı, boşluğu imleyen olarak var olmaktadır. Dolayısıyla, yaşanan *anın*, yani yaşamın kendisinin asla bir bütünlük olarak değil, zorunlu bir eksiklik, tamamlanmamışlık olarak duyumsandığı söylenebilir. Zaman da mekan da sürekli olarak kayıp gitmektedir. Evsizlik/ yurtsuzluk hali, mekandan çok zamanın kavranışı ile ilgili denebilir.

'Modernite' sözcüğünü ilk defa dile getiren Baudelaire'in ise bu kelime ile bir zaman diliminden ziyade bir durumu anlattığı söylenebilir. Sözü edilen bu durumun da bir gelip geçicilik hali ya da şok edici bir deneyim olduğu yorumunda bulunulabilir. Baudelaire'den sonra ise modernite sözcüğü tüm bu halleri kapsayan ve kendi içinde eriten bir zamanı/dönemi ifade eden bir kelimeye dönüşmüştür.

Sanayi Devrimi ve teknolojiyle kol kola yürüyen modern yaşam deneyiminin merkezi olan Batı uygarlığı "manevi 'kökünden ayrılmışlığın' sözlerle olduğu kadar gözlerle de üstesinden gelmeye çalışmak zorundadır." (Sennett, 2013:22) Richard Sennett'in 'Gözün Vicdanı' kitabının ilk bölümünden alıntılanmış olan bu sözlerin devamında yazar, Yahudi-Hristiyan Batı uygarlığının temellerinin bir köksüzlük, yerinden edilmişlik geleneğine dayandığını ve bu 'hal'in kentin tüm görsel ve duyumsal yaşamı içerisinde açıkça kendini gösterdiğini söyler. (Sennett,

2013)

Yehova, Eski Ahit'in tanrısı bir gezgindir. "O, halkıyla birlikte ve başka bir yere gitmişti." (Sennett, 2013:20) Herhangi bir yerde geçici olarak ikamet etme, yerleşik olmama, bir gezgin ya da hac yolcusu olma halinin kökleri, Yahudi ve Hristiyan geleneğindeki tanrıların da gezgin olmasına ve aynı zamanda bu dünyanın geçici olması öğretisine dayandırılabilir.

Bu konuya böyle bir giriş yapılarak söylenmek istenen, modern yaşamın kitleleri ve insanları belki de geri dönülmez şekilde içine düşürdüğü bu 'yerinden edilmişlik ve köksüzlük' halinin – her ne kadar bambaşka açılımları ve bağlamları olsa da – Batı kent kültürünün oluştuğu gelenek içerisinde yer almasıdır.

"Aceleyle gelecek iş değildir şehre dair bir tanım oluşturmak; şehir çok büyük bir şeydir, yaş tahtaya basmamaya özen göstermek gerekir." (Perec, 2017:97)

"Bir şehrin ezelden beri aynı şehir olmadığını iyi anlamak." (Perec, 2017:98)

"Bir Şehir: Taş, beton, asfalt. Yabancılar, anıtlar, kurumlar.Megapoller.Çarpık kentleşme.Arterler.Kalabalıklar." (Perec, 2017:99)

20. yüzyılda yaşamış Sosyolog ve Edebiyatçı George Perec'in yüzyılın ikinci yarısında yaptığı bu şahane kent tanımları(!) yazarın tüm hayatı boyunca yaşadığı tek kent olan Paris'ten fazlaca ilham barındırmaktadır. Bununla beraber, bugün bu tarifi günümüz Batı şehirlerinin büyük kısmı için hala geçerli olduğu söylenebilir. Bunu doğrulamak için Paris'te ya da İstanbul'da yaşayan herhangi bir kişinin yaşadığı evin *penceresinden bakması* ya da *sokağa çıkması* yeterli olacaktır.

Perec, bu metnin hemen devamında "şehri açıklamaya asla muvaffak olamayacağımızı" söyler. Yazar her ne kadar bu sözleri bir 20.yy Avrupa

başkentinden bakarak söylese de, bu sözlerin kapsamı hem zamansal hem de coğrafi olarak oldukça geniştir. Antik dönemden beri var olan kent olgusu yaşayan dinamik bir yapıdır ve genel bir kent tanımı yapmak oldukça zordur; çünkü kent/şehir sadece “taş, beton, asfalt” değildir. Ya da günümüzde belki de gittikçe buna dönüşmektedir; fakat bu, bu eser metninin kapsam ve amacının dışında bir tartışmanın konusudur.

İngilizcede şehir anlamına gelen ‘city’ kelimesinin izi değişik kaynaklara kadar sürüldüğünde iki köken sözcükle karşılaşılır: *urbs* ve *civitas*.(Sennett, 2013:26) *Urbs*, şehrin taş yapısı anlamına gelmektedir ve kentin hem sınırlarını belirleyen hem de koruyan taş duvarların, surların kastedildiği söylenebilir. ‘*Civitas*’ kelimesi ise kentte form bulan, biçimini kentten alan “duygular, ritüeller ve inançlar” (Sennett,2013:26) demektir. Medeniyet anlamına gelen “civilization” kelimesi de *civitas* dan gelmektedir. Buradan yola çıkarak kentin sadece bir mekan, yaşam alanı olmadığını, hayatın nasıl deneyimlendiğini belirleyen, toplumların yaşamına biçim veren ve kendi de sürekli olarak devinim ve dönüşüm halinde olan canlı bir organizma, bir sistem olduğunu söylemek önemlidir. Kentin fiziksel değişimi, *urbs*un değişen duvarları arasında yeniden biçimlenen bir toplumsal ve bireysel yaşantı anlamına gelmektedir

Özellikle 19.yüzyılda, süregelen bilimsel, ekonomik ve siyasal gelişmelerin kentleşmeyi hızlandırarak modern kentlerin ortaya çıkmasını sağladığından ve şehirdeki yaşamı dönüştürdüğünden daha önce bahsedilmişti.

Bu değişimin etkileri ilk olarak kentlerin mimari yapılarında göze çarpar.

19. yüzyılın modern Paris’i, “modern mitolojiyle ilgilenenlerin antikitesi” (Artun, 2017:10) sanatın ve Benjamin’in deyimiyle ‘modern hayatın başkenti’, bu hızlı değişimin binalarının cephelerinden hemen okunabildiği bir kettir. Paris’in

mimari yapısındaki bu değişimin temel sebebinin iki önemli endüstriyel malzeme olduğu söylenebilir: Öncelikle ulaşım sanayinde lokomotiflerin ve demiryollarının yapımında kullanılan ve daha sonra konutlar mimarisinde kullanılmaya başlanan demir; Paris’e özgü bir mimari biçim olan, ve birazdan konu edilecek ‘flanör’ figürünün yaşam alanı olan meşhur pasajların üstlerini kaplayan cam.

Paris bu dönemde kentsel ve toplumsal bir dönüşüm geçirmektedir. Endüstri Devrimiyle beraber hızlanan üretim, sayısı gittikçe artan fabrikalar, kentlerin merkezinden çeperlerine doğru yeni yerleşim alanları oluşmasını sağlamış, kırsal alanlardan kente akan hatırı sayılır bir nüfus oluşmuştur. Özellikle Paris kenti bu dönemde yeni nüfus için bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Artan nüfusla beraber yetersiz kalan yerleşim alanları ve yetersiz altyapı, artan hava ve çevre kirliliği, giderek sağlıksızlaşan ve gündelik yaşamın iyice zorlaştığı bir Paris meydana getirmiştir ve kentin o yüzyılda “Hausmann tarafından verilen kalıba girmesinin” önünü açmıştır. (Benjamin, 2019:179) Baron Hausmann III.

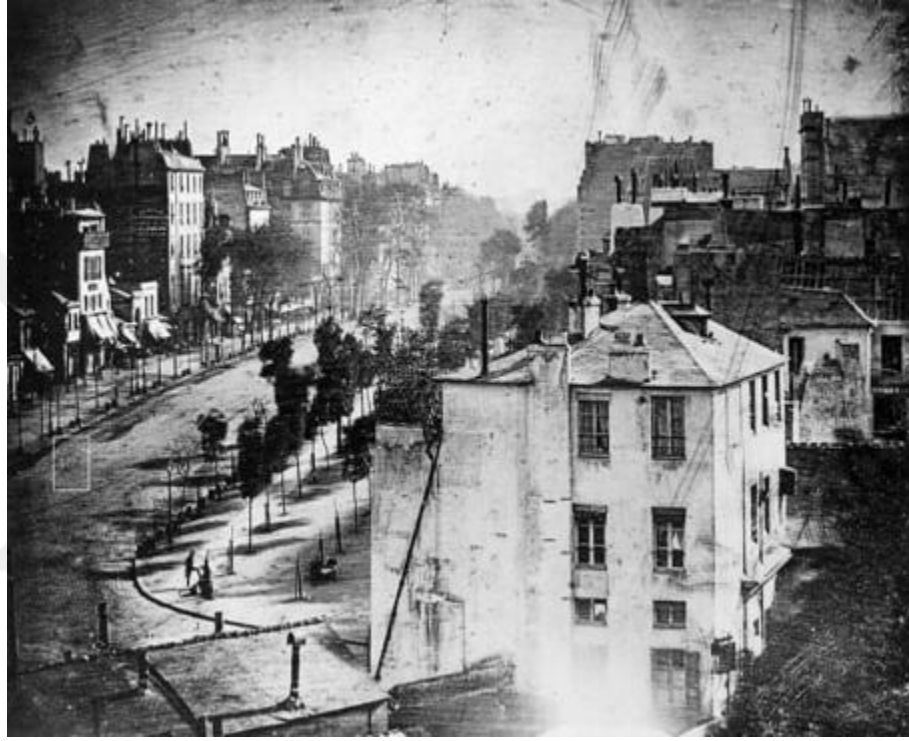
Napoleon döneminin Seine Bölgesi Valisi ve şehir planlamacısıdır.

Yüzyıl ortasına gelindiğinde Paris halkında kentin yaşantısında ve görüntüsünde “temizlik” yapılması gerektiği fikri oturmaya başlamıştır. Döneme tanıklık etmiş yazarlardan Du Camp, Paris halkının o dönemde kentin sıkışıklığı, pisliği ve karmaşası içerisinde nefes alamaz olduğundan ve kentin kırklı yıllardan itibaren neredeyse artık ikamet edilemez bir yere dönüşmek üzere olduğundan bahseder. (Benjamin,2019:180) Bununla beraber tüm bu değişim, yenileme ve “temizlik” çalışmalarının, deyim yerindeyse yıkılan ve yeniden inşa edilen Paris’in imgesinin bellekte çok daha güçlü bir şekilde yer etmesine sebep olduğu söylenebilir.

Benjamin, “Pasajlar” isimli yapıtında, bu durumun belki de en çok dönemin

sanatçıları için geçerli olduğundan bahseder. “İnsanın pek yakında artık göremeyeceğini bildiği şey, imgeye dönüşür.” (Benjamin, 2019:180)

Eugene Haussmann’ın bu ‘yeni Paris’ projesinin Amerika’da ithal edilmiş olduğu söylenebilir. Amerika’da o dönemde (19. yy ortası) bir çok kent, ızgara



Resim 1: Louis Daguerre’in fotoğrafı, 1838, Paris

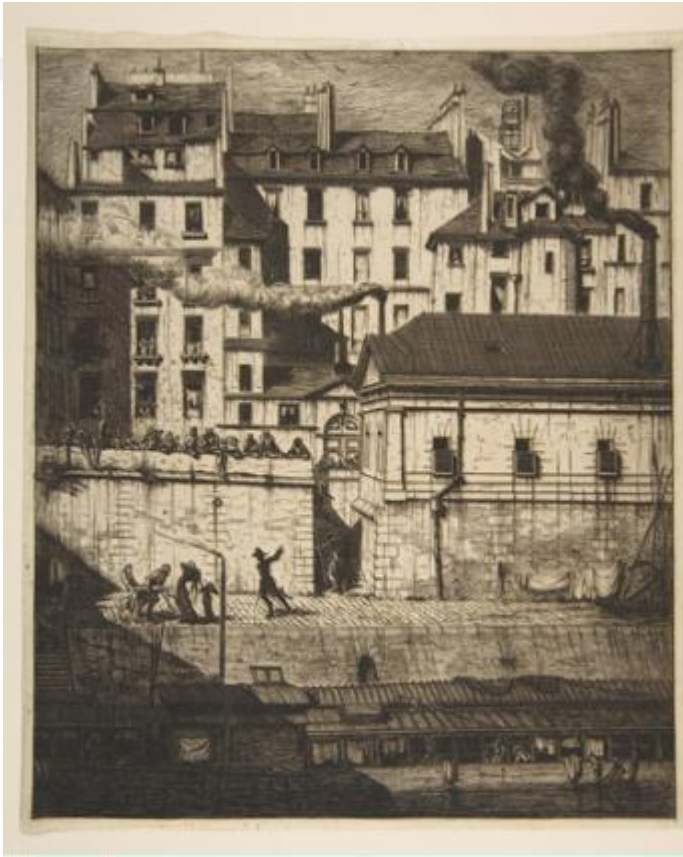
plan³ denilen geometrik ve düz, *tertemiz* hatlarla yeniden tasarlanmaktadır.

Haussmann’ın modeli de bu düz çizgilerden oluşan planlamayı esas almaktadır. Kültür ve sanatın merkezinin, Baudelaire’i büyüleyen çirkinlikler ve aykırılıkların

³ Izgara planı, birbirini dik kesen caddeler ve bu caddelerin arasında kalan kare ya da dikdörtgen formundaki yapı adacıklarından oluşan şehir planıdır. Bilinen en eski örneği M.Ö 18.yy’da Babil İmparatorluğu kentlerinde görülmektedir. Antik Çin, Antik Yunan ve Antik Roma kentlerinde de ızgara plan kullanıldığı bilinmektedir. (https://tr.hmongwiki.com/wiki/Grid_plan)

kenti Paris'in bu şekilde yeniden tasarlanmasının belki de en önemli sebebi, 1848 yılında kentte yaşanan işçi ayaklanması ve dar sokaklara kurulan, isyanı bastırmayı zorlaştıran barikatlardır. Kentin dönüşüm sürecinde Paris'in neredeyse yarısı yeniden yapılır ve bu dar sokaklar barikatların kurulmasını imkansız kılacak geniş caddelere, bir sonraki bölümde konu edilecek flanörün yaşam ve nefes alanı pasajlar ise bulvarlara dönüştürülür;

İşçiler, zanaatkarlar, flanörün içinde saklandığı kalabalıklar yerlerinden edilir.



Resim 2: Charles Meryon'un Paris gravürü "La Morgue", 1854

1.2. Gündelik Hayatın İçinde Bir Kaçış Olanğı: Pasaj

19.yy Paris’ini en iyi tanımlayan imge olan meşhur pasajlar, bir çok mağaza vitrininin karşılıklı dizildiği günümüz alışveriş merkezlerinin o dönemdeki karşılığıdır.

Bu pasajların büyük bölümü, 1822-1840 yılları arasındaki dönemde yapılmıştır.

Pasajların yükselişinin sebebi olarak, daha önce ayrıntılı bahsedilen

endüstriyelleşmeyle beraber özellikle kentin tekstil ticaretindeki büyüme

gösterilebilir.(Benjamin, 2019) David Frisby’e göre pasajlar, hem şehrin

panoramalarını⁴ hem de sokakları içinde barındıran “kolektif rüya mekanları”dır.

(Frisby, 2012:303) Frisby aynı zamanda, pasajların Paris’in modernliğinin simgesi

olduğunu söyler. Kentin Haussmanlaşma sürecinde yıkılan sadece pasajlar değil aynı

zamanda busimgedir. Buyıkımsürecinden sonrakentteki kamusal ve özel alan

ayrımının, aradaki sınırların keskinleştiği söylenebilir. Çünkü kalabalığı -hatta

kitleyi demek yanlış olmaz- misafir eden bu mekanlar aynı zamanda iç mekan olarak

var olurlar. Bu mekanların kentin içerisindeki özerk alanlar olduğu da söylenebilir.

Benjamin aynı isimli yapıtında Paris’i anlatan bir rehberden şu kısma yer verir:

“... konforun yeni bir keşfi olan bu pasajlar, blok binalar arasında uzanan, üzeri cam

kaplı, mermer döşeli geçitlerdir. Bina sahiplerinin ortak girişimiyle yapılmıştır. Işığı

⁴ Panorama kelimesi ilk kez, 18. Yüzyılda yaşamış İrlandalı ressam Robert Baker tarafından, Edinburgh’un panoromik resimlerini ifade etmek için kullanılmıştır. Bu terim, ilk anlamıyla, silindirik biçimde bir yüzeyde gösterilen kent ve savaş resimlerini ve bu resimlerin gösterildiği mekanları tanımlamaktadır. Büyük ölçekli panoramaları sergilemek için üretilen yapıları panoramik yapılar ismi verilmektedir. “Bu yapılarda resim ya da fotoğraf, silindirin tabanında bulunan yükseltilmiş bir platformdan seyredilirdi. Bu türden ilk gösteri 1799’da Paris’te R. Fulton tarafından yapılmıştır”(<https://tr.wikipedia.org/wiki/Panorama>)

Daha sonraları çizim, resim, gravür ve fotoğraf formundaki kent görünüşleri de panorama olarak isimlendirilmeye başlanmıştır. Panoramaların gerçekliğe yakınlığı sebebiyle, özellikle 19. yüzyıldaki kent görünüşleri mekansal bir ilüzyon yaratmış ve izleyenleri bu ilüzyon yoluyla bir yolculuğa davet etmiştir “ Bu dönemdeki panoramalar aynı zamanda dönemin tercih edilen seyahat merkezleri olan uzak kentleri de tasvir ederek izleyenlerin sanki oradaymış gibi bu kentlere yolculuk yapabildiği eğlence araçları olarak işlevlenmiştir Bernard Comment “The Painted Panorama” adlı kitabında Panoramaların yaygınlaşmasının temel sebeplerinden birinin “bireyin dünyadaki yerini anlamlandırma ve Sanayi Devrimi’nden sonra karmaşık bir yapı kazanmaya başlayan kentlere karşı kontrolü yeniden kazanmaya çalışma çabası” olduğunu söylemektedir. (Bernard Comment, *The Painted Panorama*, 2000, Harry N. Abrams Publishing) 19. Yüzyıl panoramaları, Benjamin için Paris pasajları ile tam olarak aynı etkiye sahiptir. Benjamin panorama ve pasajların insanı *fantasmagorik* bir dünyaya davet ettiğinden bahseder. Bu terimi “metanın estetikleşmesi ve estetiğin metalaşması” durumunu ifade etmek için kullanmaktadır.(Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, 2017, İletişim Yayınları)

yukarıdan alan geçidin her iki tarafında da en şık mağazalar dizilidir, dolayısıyla böyle bir pasaj küçük bir şehir, hatta küçük bir dünyadır” (Benjamin, 2019:256)



Resim 3: Opera Pasajı (Passage de l'Opera), Paris, 19.yy

Buradan da anlaşıldığı üzere pasajlar tüketim kültürünün lokomotifi büyük mağazaların öncüleridir. Frisby bu yapılar için “meta kapitalinin tapınakları” benzetmesini yapar. (Frisby, 2012:305) Buradaki tapınak benzetmesinin etkisi, çatıları camla kaplı bu yapıların mimarilerinin gerçekten de “iki yanında şapeller olan kilise nefi”ni andırmasıyla güçlenir. (Frisby, 2012:304) Bu yapılar aynı zamanda 19. yy’da gaz aydınlatmasının ilk defa kullanıldığı mekanlardır. Gaz lambalarının pasajda satılan malları aydınlattığı bu loş ışığın—kilise nefini anımsatan mimariyle beraber— Benjamin’in bahsettiği “rüya alemi” hissiyatını perçinlediği söylenebilir. Ama bu loş ışık, sadece tüketim ürünlerini aydınlatmaz, onların üretim süreçlerini gizleyerek estetikleştirir ve “salt imge”ye dönüştürür.(Artun, 2017:36)

Benjamin'in de pasajların gösterdiklerinden çok *gizledikleri, sakladıklarıyla* ilgilendiği söylenebilir. Ona göre bu "rüya geçitleri" gelip geçenler ve özellikle flanör için, sokaktaki bir sığınak görevi görür.

"...*flâneur* trafiğin hükmettiği sokaklardan kaçıp pasajlara sığınarak, sokaktaki iki bileşenden birinin -alışveriş ve trafiğin- azaldığı bir ortama giriyordu. Bu da şunu gösteriyordu ki "gerçekte pasajlarda cereyan eden şey, diğer demir yapılarda olduğu gibi, iç mekânın aydınlatılması değil, dış mekânın bastırılmasıydı" İç mekân ile dış mekân arasındaki bu paradoksal ilişki "pasajların muğlaklığını meydana getiri yordu: "hem sokak hem ev" (Frisby, 304)

İç ve dışın birbirine karıştığı pasajlardaki bu muğlaklığın, tıpkı rüyadaymış gibi, bir labirent etkisi yaratarak yön bulmayı ve zamanın geçişini algılamayı zorlaştırdığı söylenebilir. Modern Paris'in bu simge yapıları, gündelik yaşamın tüm hayhuyundan ve karmaşasından kaçılarak sığınılan, parlak imgelere dönüşmüş tüketim ürünlerinin insanları büyülediği cazibe merkezleridir. Flanörün doğal yaşam alanı, modernliğin tüm ikilik ve çelişkilerini barındıran bu geçitlerdir.

Flanör

"Modern hayatın temel olgusu, hayatın temelindeki kökten çelişkidir."

Berman

Bu bölümde kentte dolaşma eylemi, sanat alanıyla ilişkisi bağlamında ele alınacaktır. İlk olarak, 19. Yüzyıl'da Fransa'da edebi bir figür olarak ortaya çıkan

‘flanör’den bahsedilecek ve bu karakterin günümüze kadar gelen süreçteki dönüşümü kısaca konu edilecektir.

“Flâneur” bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarda mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. Kahramanları aynı zamanda yoldaşları olur. Şaircesine, “hem kendisi hem de uygun gördüğü bir başkası olmanın ayrıcalığının keyfini çıkarır. Bedenini arayan gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçiverir...” “Flâneur” kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir. Bir dedektif gibidir, kalabalıkların peçelediği izleri sürer.” (Baudelaire, 2017:33)



Resim 4: Henri de Toulouse-Lautrec, Flaneur⁵

Baudelaire, kendi modern hayat kahramanlarından biri olan flanörü böyle tanımlamaktadır. Flanör, değişen ve hızlanan gündelik yaşamla beraber, bu günlük yaşamın, sokak hayatının tam kalbinde duran ‘yeni’ bir sanatçı imgesini temsil etmektedir. “Kusursuz flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin 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 gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak.” (Baudelaire, 2017:201)

Modern kentler ve bu kentlerin kamusal alanları daha önce şehirli insanların bu mekanlara dair hiç deneyimlemediği durum ve değişikliklere sebep

⁵ https://www.wikigallery.org/wiki/painting_265681/Henri-De-Toulouse-Lautrec/Flaneur

olur. Modern şehir yaşamı, dönemin sanatçıların işlerini, düşünce biçimlerini, birbirleriyle olan ilişkilerini değiştirir. Bu yeni kamusal hayat, sanatçılar için bir çok zorluk ve tartışmayı beraberinde getirmekle birlikte, çekici bir esin kaynağı olmuştur. Modern kent ve yeni gündelik yaşamın, 19. yy ile beraber ortaya çıkan tüm avangart hareketlerin oluşumunda temelden etkili olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Sanattaki bu değişimin en önemli fikirsel tetikleyicisi Charles Baudelaire'dir. Etkilerini yoğun olarak eserlerinde gördüğümüz bu yeni fikrin temelini, modern şehir hayatıyla estetik düşünceyi birleştirmek olduğu söylenebilir. Baudelaire'in modern toplum ve modernite kavramı arasında geliştirdiği düşünceleri ve tartışmaya açtığı konular bu dönemin ruhunu belirleyen ana etkidir.



Resim 5: Gustave Courbet, Baudelaire'in Portresi (Portrait de Baudelaire), 1848-

Charles Baudelaire, dönemin yazar ve ressamlarıyla da oldukça yakın ilişki içerisinde (ressam Manet ve Courbet ile yakın arkadaşır) ve onun fikirlerinin etkileri yakın arkadaşları olan ressam ve sanatçıların çalışmaları üzerinden de okunabilmektedir.

Geleneksel ve kutsal olanı, modern şehirlerin yapılanmasıyla beraber tartışmaya açan Baudelaire'dir. Sanatın akademilerdeki geleneksel kimliğinden uzaklaşıp, odağını metropolün ara sokaklarındaki şok edici sahnelerle çevirmesi gerektiğini savunmuştur. Modern şehrin çirkinlikleri toplumun geleneksel ve kutsal imgeleriyle çatışmaktadır; o zaman bu yeni çirkin kentlerin içindeki güzellikler keşfedilmeli ve buradan yeni bir sanat anlayışı doğmalıdır.

(Baudelaire, 2017) Baudelaire artık sanatçının malzemesinin doğa değil, içinde yaşadığı modern kent olduğunu söyler. “Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir (...) ‘sahici’ su, ‘sahici’ ışık, ‘sahici’ sıcaklık, kentin suyu, ışığı ve sıcaklığıdır...sanatın malzemesi bunlardır.” (Artun, 2017:56) Sanatçının yeni gerçeği artık şehirdir. Bu karmakarışık şehrin içinde güzel çirkin her şey - kalabalık, barlar, sergiler, tezgahlar, kafeler, tüm bu kaos artık Baudelaire estetiğinin ilham kaynağıdır.

Düşüncelerinin çağımızı en çok etkilediği düşünür ve yazarlardan biri olan Walter Benjamin, ‘Pasajlar’ isimli yapıtında Baudelaire’in sanatının ve onun kahramanı flanörün detaylı bir analizini ve yeniden yorumlamasını yapar. Yapıtının kendisi de bir ‘flanerie’⁶ yani yürüme/dolaşma ve kentten anlık

⁶ *Flanerie*, fransızcada gezinme anlamına gelmektedir ve *flaneur* (flanör) kelimesinden türetilmiştir. Flanörün ‘eylemine’, kentte gezinmesine verilen isimdir. <https://en.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%A2neur>

görüntüler, fragmanlar toplama eylemi olarak kurguladığının söylenebileceği yazar, flanörü “büyük kentin ve burjuva sınıfının eşiğinde” bir figür olarak tanımlamıştır. (Benjamin, 2019:98) Ona göre flanörün eylemi, bu eşiğinde, sınırında durduğu yaşam biçimine ısıltı katabilme potansiyeline sahiptir. Burada Benjamin’in eşik vurgusu, flanörün dönemin burjuva yaşam biçiminin içine yerleşmiş bir karakter olmadığını, içinde ikamet etmediğini, herhangi sabit bir konuma yerleşmediğini ifade etmektedir.

Eşikte durma, geçitte durma durumu, Benjamin’in flanörü bir geçiş döneminin sanatçı figürü olarak gördüğü yorumuna da olanak sağlar. Bu geçiş döneminin, değişimin ürettiği, bir yandan da bu değişime ayak direyen, karşısında duran bir sanatçı figürünün metaforudur.

Modern kentteki yeni yaşamın hızı karşısında flanör bir yavaşlığın, acelesizliğin sembolüdür; “pasajlarda kaplumbağa gezdirir.”⁷ (Benjamin, 2019:148) Kalabalıkların tüm hareketini yine bu hareketin içinde deneyimleyen flâneur, içinde yaşadığı bu yeni metropolü dev bir gösteriye benzetir. Pasajları evi, yeni ışıklandırılmış sokaklarsa hayatın gerçek merkezidir. Flanör, şehrin ayak basılmadık yerini bırakmaz, kendini gündelik akışındaki kalabalığın içine bırakır, herkesi ve her şeyi bir kamera gibi hafızasına kaydeder. Flanör zamandan azadedir, belli bir mesleği ve yetişmesi gereken bir işi yoktur, o kentin kendine göre haritasını çıkarır, şehrin tüm o anlık, geçici tabloları arasında dolaşır. Metropolün kaotik bir biçimde sürekli değişmesi modern toplumu rahatsız ederken, flâneur bu değişimden haz alır. Flanör şehirde dolaşırken kendi haritasını izler ve bu harita her gün değişir, bununla beraber modern şehrin ancak sürekli değişerek var olabileceğinin ve şehrin kendi haritasının da her gün değiştiğinin

⁷ Flanör, “eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi.” (Benjamin, 2019:148)

farkındadır.

Flanör sadece modern kenti arşınlayan bir figür değil, aynı zamanda kenti ve yaşamı dolaşan, ‘gezen düşünce’dir.

“Bu öyle bir düşünce gezginliğidir ki, nüfuz edici bakışın adeta değiştiği yüzeylerde, adımların gölgesiyle büyüyen sokaklarda, her bir coğrafya parçası üzerinde soluklanan anlarda biriken tüm ses ve görüntülere ait bir suretin zihinsel haritası çıkarılıyordur gizlice.” (Köse, 2012:9)

Flanörlük, sanatçının modern kentle kurduğu ilişkinin şekli olarak yorumlanmalıdır. Kent değiştikçe bu ilişkinin biçimi de ister istemez değişime uğrar.

Modern yaşamdaki artan çalışma süreleri, iş bölümü ve bu iş bölümünden kaynaklanan özgür zamanın olanaksızlığına karşılık flanörün tüm zamanı boştur. Bu geçiş döneminin sanatçısı olma durumu, sabit bir konumda ikamet etmeme hali dönemin empresyonist ressamlarının yaşayışlarında da yansımalarını görebileceğimiz bir durumdur. Flanörün tüm zamanını kalabalıkların arasında metropolün cadde ve ara sokaklarını arşınlayarak geçirdiği düşünülürse, bu ressamları tam anlamıyla bir flanör olarak tanımlamak zordur elbette. Fakat Baudelaire’in modern’in ne olduğunu ve flanörü tanımlarken bahsettiği “gelip geçici olanın içerisindeki ebedi ve değişmez olanı yakalamaya çalışma” (Baudelaire, 2013:103)) bu sanatçıların sanat anlayışlarında da okunabilir. Bu ressamların ilgilerinin dış dünyadaki nesneleri ya da durumları betimlemekten ziyade, gelip geçici olan zamanın iz düşümlerini, anlık etkilerini yakalamak üzerine olduğu söylenebilir.

Kentte yaşayan bu ressamlar aynı zamanda gününbirlik gezilerle kent dışına

çıkarmakta, atölyelerinden çıkararak açık havada çalışmaktadırlar. Bir yandan kente ve onun görüntülerine bağılıken, bir yandan da kentten kaçtıkları söylenebilir.

Flanör'ün varlık sebebi ve 'evi' saydığı kalabalıkların arasında ama o kalabalıktan ayrı, yalnız bir figür hatta tek bir uzuv - 'göz' olarak gezinme hali, sadece 'yeni'nin karşısında duyulan coşku' ile değil, modernizmin-değişimin getirdiği toplumsal ve bireysel bir kayıp duygusu ile beraber okunabilir.

Benjamin, Paris pasajlarını “küçük bir kent, küçük bir dünya” olarak nitelediği bir bölümde, flanör için aynı yerin ‘sıkıntıya karşı bir ilaç’ olduğundan bahseder. (Benjamin, 2019:131) Yani bu kentte yürüme, dolaşma eylemi, aynı zamanda sıkıntıyı gidermek için yapılan bir eylemdir.

1.3. Orhan Pamuk ve 20. Yüzyılın İstanbul'u

İlk olarak Edgar Allen Poe'nun 'Kalabalıkların Adamı' adlı öyküsünde ortaya çıkan Flanör karakterinin Türk edebiyatındaki yansımalarında da benzer bir durum söz konusudur. Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam⁸'ı “Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi.” sözleriyle başlar. (Atılgan, 2009:9)

19.yüzyıl Paris'inden 20. yüzyıl İstanbul'una zamanda ve mekanda bir

⁸ Yusuf Atılgan'ın 1959 tarihli Aylak Adam isimli romanının baş karakteri C., Baudelaire'in modern hayatın kahramanları arasında saydığı flanör figürüyle oldukça benzer bir karakterdir. Flanör'ün doğduğu ve yaşamını sürdürdüğü zaman dilimi 19.yy olsa da, Atılgan'ın romanı yazdığı tarih, İstanbul'un *modernleşmesinin* hızlandığı (kırdan kente göçle beraber nüfus artışının ve kentleşmenin iyice yoğunlaştığı) dönemdir. Bu perspektiften bakıldığında Paris'in flanörüyle aylağın, modernleşmenin getirdiği bireysellik ve kamusal yaşamın ortaya çıkardığı gündelik hayat rutinine yabancılaşan ve toplumun genelinden farklı bir pozisyonda konumlanan karakterler olduğu söylenebilir. Kentte, kalabalıkların arasında yürüme eylemini, her iki karakterin de gündelik yaşama uyumlanamamanın - ya da uyumlanmak istememenin- sıkıntısını dağıtmak için sürdürdükleri yorumu yapılabilir.

sıçramayla geçiş yapılırsa, kentin ve kentli sanatçının duygu durumunda aradaki mesafeye rağmen paylaşılan bir ortaklık görülebilir. Bu bahsi edilen ortaklık/benzerlik, bir 20. yüzyıl flanörü olarak nitelenebilecek yazar, sanatçı Orhan Pamuk'un çalışmalarında ve kente bakışında en açık haliyle okunabilir. Bir nceki paragrafta bahsedilen dönemin yerel edebiyatındaki bazı örneklerde de tek meşguliyeti kentin sokaklarında dolaşmak ve gördüğü imgelerin ya da kişilerin peşine takılmak olan karakterler mevcuttur ve bu karakterlerin yürüme/dolaşma eylemi 'aylaklık' durumunun toplumsal algılanışına ters bir biçimde, bir keyfilik değil, tıpkı Paris'in pasajlarında gezen flanörün ruh hali gibi, çevresel şartların yarattığı sıkıntı halinden bir kaçış, bastırma, içsel bir zorunluluk olarak ele alınmaktadır.

Hayatı boyunca İstanbul'da yaşamış olan yazar Orhan Pamuk'un yapıtları söz konusu olduğunda, kitaplarındaki çeşitli karakterlerin ve onların hikayelerinin yanı sıra, şehrin, tüm eserlerinde deyim yerindeyse başrolde olduğu ve hikayelerin geçtiği mekan olmanın ötesinde, anlatının nesnesi olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Pamuk'un "İstanbul, Hatıralar ve şehir" isimli eseri, İstanbul'un Osmanlı döneminden günümüze olan süreçteki dönüşümünü, modernleşmenin kent üzerindeki etkisini kişisel hikaye ve anılar üzerinden ele almaktadır. Bu otobiyografik anlatıda, kentin kendi tarihi ve yaşantısıyla yazarın yaşantısı i içe geçmiş durumdadır. Burada bir çift katmanlılık durumu da söz konusudur. Yapıtta anlatılan yazarın kendi geçmişi, kentin ara sokaklarında gezinerek kaybolmakta, kent manzaraları, hayaller ve hikayeler arasında dolaşarak günlük yaşantısından başka bir dünyaya kaçmaktadır. Okuyucu, kent deneyimini yazarın gençliğinin gözünden dinlemektedir. Bir yandan da anlatıyı kuran ve yine bir flanör edasıyla kendi geçmişi ve kentin geçmişi arasında, belleğinde ve anlatının/metnin

içerisinde gezinen ‘olgun’ yazar vardır. Mekanlar ve zamanlar arasında olduğu gibi,

(sanatçının ve kentin) kimlikler arasında da bir yolculuğun söz konusu olduğu söylenebilir. Metnin anlatısı içerisinde ana caddelerden ara sokaklara, büyük meydanlardan görece fakir mahallelere, hayatın günlük rutininden bilinmeyene doğru bir sapma⁹ olduğu söylenebilir.

Orhan Pamuk, eski bir imparatorluğun yıkıntısı olarak gördüğü kentin hızlı (kimlik) değişimini, “Batılılaşma çabası, modernleşme isteğinden çok imparatorluktan kalan keder verici, acıklı hatıralarla yüklü eşyalardan kurtulma telaşı” olarak niteler.(Pamuk, 2017:36) İstanbul’un o dönemde geçirmeye başladığı dönüşüm, modern Paris’in mimarı Eugene Haussmann’ın modelini temel almaktadır. Tanzimat ile beraber kentin anıt ve abidelerinin çevresi “temizlenmeye” başlanmış, “16. ve 17. yy haritalarında tasvir edilen o sıkışık ve kesintisiz kent dokusu, yerini adım başı rastlanan boş arazilere bırakmıştır.” (Nur Altınyıldız Artun, Der: Bilge Bal, 2019:51) Orhan Pamuk metnin bir yerinde şöyle demektedir:

“Göçlerin çokluğu ve göçmenlerin yaratıcılığıyla belirlenmiş bir çağda hep aynı yerde, hatta elli yıl hep aynı evde kalmak...Conrad, Nabokov, Naipaul gibi başarıyla dil, millet, kültür, memleket, kıta, hatta uygarlık değiştirerek yazan yazarlar var. Onların yaratıcı kimlikleri sürgünden ya da göçten nasıl güç almışsa, benim de hep aynı eve, sokağa, manzaraya ve şehre bağlanıp kalmamın da beni belirlediğini biliyorum.” (Pamuk, 2017)

Burada sanatçı kendi kimliğiyle yaşadığı kent arasındaki bağlantıdan bahseder. Bu

⁹ Burada ‘sapma’ ile kastedilen *derive* eylemidir. Derive, Sitüasyonist Enternasyonal hareketin sanatsal üretim ve aktivizm için kullandığı bir metottur. Bu eser metninin “Sitüasyonistler ve Derive” başlıklı bir sonraki bölümünde bu konu açıklanmaktadır.

bağlantı hafıza/yaşanmışlık üzerinden kurulmaktadır. Kent (İstanbul) — Benjamin’in flanör için söylediği gibi — bir ev, ‘iç mekan’a dönüşmüştür. (Benjamin, 2019) Orhan Pamuk özelinde, kentin iç mekan olma meselesi ve bununla beraber gelen derin bir aidiyet duygusu sanatçının tüm yapıtlarına sinmiştir denebilir.

Pamuk, çocukken ressam olmak istediğinden bahseder ve çocukluktan itibaren resimle, özellikle manzara resmiyle ilgilenmektedir. Masumiyet Müzesi’nin kataloğu işlevini gören ‘Şeylerin Masumiyeti’ isimli kitabında sanatçı, nesne biriktirmek, şehrin sokaklarında yürümek ve resmetme eylemi arasında kurduğu bağlantıdan şu şekilde bahsetmektedir: “Eski şeyleri muhafaza etme isteği ile, şehir sokaklarını, İstanbul manzaralarını resmetme dürtüsü arasında bir duygu benzerliği olduğunu Çukurcuma sokaklarında yürürken anladım.” (Pamuk, 2012:33) Sanatçının burada bahsettiği duygu benzerliğinin bir melankoli ve kayıp duygusu, hem resmetme hem de nesne/obje saklama eylemlerinin de bu kaybı ikame etmek ya da kaybedilen, uçup giden anı/zamanı eşya ya da resim üzerinden(tutulan kayıt üzerinden) hatırlama amacıyla yapıldığı yorumunda bulunulabilir.

Benzer bir ‘muhafaza etme’, koruma isteği, Pamuk’un 2020 yılında basılan ve İstanbul’un çeşitli mahalle ve sokaklarının gece çekilmiş fotoğraflarından oluşan “Turuncu” kitabının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanatçı İstanbul’da, özellikle son 10 yıl içerisinde evlerin ışıklarının ve sokak lambalarının, kente romantik ve nostaljik bir hava da katan turuncu renkten beyaza dönmeye başladığını farketmiş ve tüm ışıklar kentin görünümüyle beraber yavaş yavaş renk değiştirmeden turuncu sokakları fotoğraflamak istemiştir.



Resim 6: Pamuk'un "Turuncu" Kitabında Yer Alan İstanbul Fotoğraflarından Biri

Pamuk, bu fotoğrafları ve kitabı üretmeye nasıl karar verdiğini şu sözlerle dile getirir: "Tıpkı şehrin görünüşünün değişeceğini anlayarak Paris sokaklarını sonsuza kadar fotoğraflayan Fransız fotoğrafçı Atget gibi yapacak, İstanbul'un kaybolan görüntüsünü korumaya çalışacaktım." (Pamuk, 2020:6)

Sanatçının belgelediği sokak görüntülerine bakıldığında ilk olarak göze çarpan, değişen ışık ya da kent mimarisinden ziyade semtlerin geçirdiği sosyokültürel dönüşümdür.

1.4. Sitüasyonistler ve Derive

Paris'in modernleşme, Haussmannlaştırılma¹⁰ süreciyle beraber, flanörün evi olan pasajlar yıkılarak yerlerini geniş bulvarlara bırakır. Hayatın sanatla birlikte düşünülmesinin, başka bir ifadeyle hayat ve sanat arasındaki mesafenin kapanması ve sanatın bakışını en gerçek ve sıradan olana, bizzat gündelik hayatın kalbi olan sokağa çevirmesinin bir temsili, kişileştirilmesi olan flanör, pasajların yıkılmasıyla beraber yersiz yurtsuz kalmış; fakat, Baudelaire'in dönemin Paris'inin günlük hayatını anlatırken betimlediği diğer kahramanlar¹¹ gibi şehir hayatının sahnesinden silinmemiş, farklı biçimlerde kent hayatının ve sanatın içerisinde varlık göstermeye devam etmiştir. Flanörün artık pasajlar yerine tüm kenti mesken tuttuğu söylenebilir. O, "tüm 20.yy avangardının sokak kahramanı" olmayı sürdürmüştür.(Artun, 2017:54)

Bununla beraber, pasajların yıkımıyla dönüşen bu yeni modern kentte, "flanör artık sanat eserinin arkasındaki hafıza, arşiv değildir." (Artun, 2017:54) Özellikle 20.yüzyılın başında Dada¹²'nin başlattığı kent turlarına bakıldığında, flanörün

¹⁰ *Haussmannlaştırılma* tabiri, Ali Artun tarafından "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm" isimli makalede kullanılmıştır. (Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, 2017, s.52) Bu kelimeyle 19.yy Paris Valisi Eugene Haussmann'ın kenti yapısal olarak dönüştürme süreci kastedilmektedir. Bu metnin içerisindeki "Gündelik Hayatın İçinde Bir Kaçış Olanığı: Pasajlar" bölümünde bu konudan daha ayrıntılı bahsedilmiştir.

¹¹ Charles Baudelaire'e göre modern hayatın diğer kahramanlarından bazıları *dandy*, *bohem*, *chiffonnier* (paçavracı), *lezbiyen*, *haydut*, *dilenci*, *kumarbaz*dır. Baudelaire "Le Peintre de La Vie Moderne" (Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, 2003, İletişim Yayınları) isimli metninde, bu karakterlerden ve modern hayatın kahramanlığının ne anlama geldiğinden ayrıntılı şekilde bahsetmektedir.

¹² 20.yüzyılın en önemli avangard sanat hareketlerinden biri olan Dada'nın başlangıcının, Alman şair, sanatçı ve düşünür Hugo Ball'ın 1916 yılında Zürih'te açtığı Cabaret Voltaire adlı gece klübüne benzer mekan ve buradaki buluşmalar olduğu söylenebilir. Bu mekan açıldıktan kısa bir süre sonra özellikle Birinci Dünya Savaşı'na muhalif sanatçıların bir araya geldiği, sergilerin, performansların, şiir ve metin okuma gecelerinin düzenlendiği bir yere dönüşmüş ve buradan, içlerinde Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Hülsenbeck gibi sanatçıların bulunduğu alternatif bir sanat hareketi doğmuştur. Tzara'nın kendi ifadesiyle Dada, "Bir protestodur; yıkıcı eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir. Belleğin, arkeolojinin geleceğin yıkımıdır. Özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi, kısacası yaşamın kendisidir." (Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2008, Sel Yayıncılık, İstanbul)

avareliğinin ve kentte dolaşma eyleminin kendisinin tek başına sanat yapıtının yerine geçtiği görülmektedir. Bu durumun Baudelaire'in fikir ve eserleriyle önünü açtığı sanat-hayat birlikteliğinin ve yüce olan ile gündelik olan arasındaki mesafenin kapanmasının en somut örneği olduğu yorumu yapılabilir. Tamamen rasgele zaman ve mekanlarda düzenlenen bu yürüyüşlerin amacı, gündelik hayatın rasyonalitesine karşı çıkmaktır.



Resim 7: Tristan Tzara ve Andre Breton'un ilk Dada gezisi için hazırladıkları duyuru, 1921, Paris



Resim 8: Tristan Tzara (Dada yürüyüşü sırasında kalabalığa şiir okuyor), 1921, Paris

Bu yürüyüşler/geziler aynı zamanda, modern kentin otorite tarafından planlanmış ve parçalara bölünmüş kamusal alanını reddetmenin bir yoludur; kentin ve yaşamın özgürce deneyimlenmesini sağlamaya çalışır.

1950'lerin başında Dada'nın ve Sürrealistlerin mirası üzerine kurulan Sitüasyonist Enternasyonel (SE), flanörün Paris'in pasajlarında başlattığı yürüme eylemini, Dada gibi tüm kente yayarak devam ettirmiştir. Sitüasyonist Enternasyonel, 1957 yılında İtalya'da, 20. yüzyılın üç farklı avangard

sanat hareketinin¹³ öncülerinin bir araya gelmesiyle kurulmuştur. Hareketin lideri, sanatçı, aktivist ve kuramcı Guy Debord'dur.

Sitüasyonistler için sanatın amacı “dünyayı değiştirmek ve bunun için sitüasyonlar¹⁴ inşa etmek”tir. (Artun, 2010:278) Debord, amaçlarını “sitüasyonlar yoluyla kısa süreli yaşam ortamlarını somut olarak kurmak ve onları tutkulu bir niteliğe dönüştürmek” (Artun, 2010:297) olarak ifade eder. *Tutku ve arzu* sözcükleri Debord'un ve

Sitüasyonistler'in manifestolarında sıkça geçmektedir. Modern hayatın gerektirdiği zorunlu çalışmanın, makinalaşmanın, ve “özel hayatı iş dünyasına çeviren kentsel hayatın”¹⁵ (Artun, 2009) insanların manevi olarak yoksullaştığı, hissizleştiği ve yaşadığı çevre ve hayata yabancılaştığı bir toplum meydana getirdiğini düşünmektedirler. Can sıkıntısı da, bu modern şehir yaşamının yarattığı yabancılaşmanın en büyük sonuçlarından biri, bir an önce iyileştirilmesi gereken bir kentli hastalığıdır.



Resim 9: Paris'te Sitüasyonistlerin Sloganlarından biri Duvar Yazısı Olarak Görülüyor (“Asla Çalışma”), 1965-66

¹³ Bu avangard hareketler, Hayalci Bauhaus Enternasyonel (La Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste), Letrist Enternasyonel ve COBRA grubudur. Bu hareketler hakkında ayrıntılı bilgi için Ali Artun'un derlediği “Sanat Manifestoları” isimli yayına bakılabilir. (Ali Artun, *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*, 2010, İletişim Yayınları, İstanbul)

¹⁴ Sitüasyon, fransızca *situation* sözcüğünden gelmektedir ve kelime anlamı ‘durum’dur. Guy Debord’un 1958 yılında yazdığı ‘Sitüasyonist Tanımlar’ metninde ise ‘Sitüasyon’ şöyle ifade edilmektedir: “Birleştirici bir ambiyansın ve olaylara dayalı bir oyunun kolektif biçimde örgütlenmesiyle, somut ve kasıtlı olarak inşa edilmiş bir hayat anı.” (A.g.y)

¹⁵ <http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/>

Hareketin en meşhur sloganlarından biri “Kahrolsun Açlıktan Ölmeyeceğimizi Temin Edip Sıkıntıdan Öldüren Bir Dünya”dır.¹⁶

Sitüasyonist hareketin benimsediği estetiğin odağı ise eylem ve *oyundur*; kent hayatının getirisi olan bu can sıkıntısını ‘iyileştirmek’ için, günlük hayatı *durumlar* yoluyla oyuna çevirmeyi önerirler. Bu oyunun mekanı da kentin kamusal alanıdır.

Mimari, kent ve coğrafya, Enternasyonal’in hayat ve sanatı birleştirmek için özellikle odaklandığı alanlardır. Hareketin içindeki sanatçıların oluşturdukları öznel kent haritalarının, insanların içinde hareket ettikleri mekanlar, mahalle ve şehirler hakkında düşündüklerini yıkma fırsatı sunduğu söylenebilir.

Sitüasyonistler, haritaları, mekanların sosyal olarak kabul edilmiş (ve dolayısıyla nadiren tarafsız) temsilleri olarak konumlandırarak, onları bölme, yok sayma veya kasıtlı olarak yanlış okuma gibi yöntemlerle, akılcı otoritenin şehir ve toplum arasında kurulan ilişkiyi yönetme gücünü onun elinden alma niyetindedir.

Psikocoğrafya ve Dérive Kuramı

Sitüasyonistler için oyun alanı, hayatın dinamik bir biçimde dönüşüme uğrayacağı, sanatla bilim ve teknoloji arasındaki uzmanlaşmaya dayalı sınırın ortadan kalkacağı, yeni düşünce biçimlerinin üretileceği alan, kenttir. Bu düşünce, sitüasyonist sanatçıları deneysel ve akılcı olmayan bir kent fikrine götürmüş ve bunun için çeşitli yöntem ve teknikler geliştirmelerini sağlamıştır.

Bir şehrin her semt ve mahallesinin belirli bir duyguyu harekete geçirecek şekilde tasarlanacağı ve insanların da kendilerini bu duyguya teslim edecekleri “halet-i ruhiye semtleri”, böyle bir kaygıyla ortaya atılmış deneysel bir kent fikri, bir mimari plandır. Bu yeni düşünce, kent mimarisinin şiirsel formlar ve çizgilerle değil, “odaların, koridorların, sokakların, barındırdıkları davranışlara bağlı

¹⁶ Sloganın orijinali (fransızca): “Nous ne voulons pas d'un monde où la certitude de ne pas mourir de faim s'échange contre le risque de mourir d'ennui!”
(http://www.artandpopularculture.com/Situationist_graffiti)

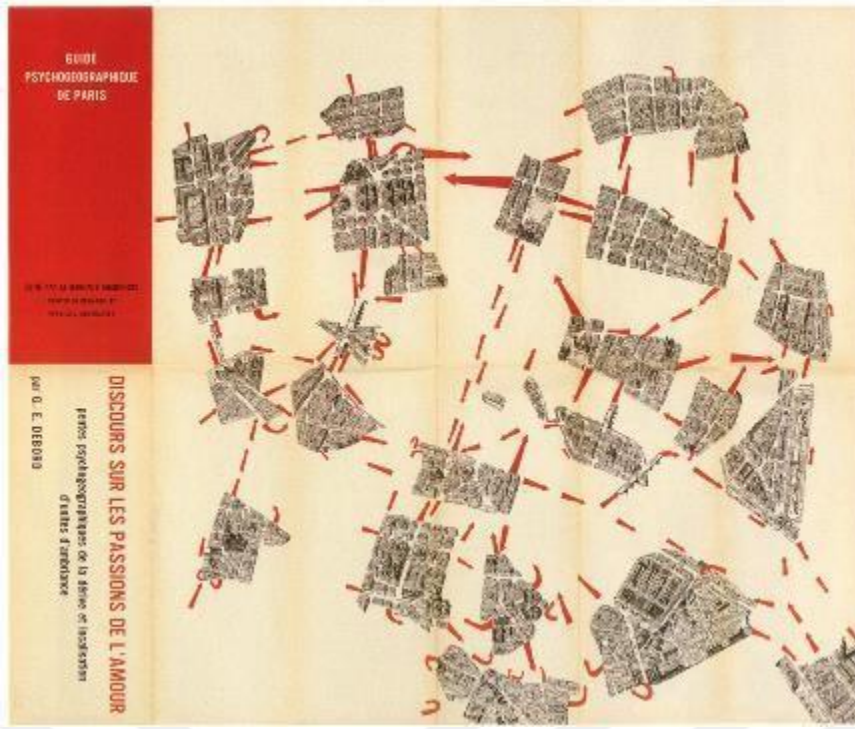
atmosferik etkileriyle” (Artun, 2010:299) oynaması gerektiğini öne sürmektedir. Kent planlaması ve mimarlığın malzemesi formlar yerine sitüasyonlar olmalıdır. Sitüasyonistlerin ileri sürdüğü *psikocoğrafya* kavramı, bu amaçla ortaya atılmış bir kavramdır.

Psikocoğrafya, “bilinçli olarak düzenlenmiş olsun ya da olmasın, coğrafi çevrenin bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki etkilerinin ve bu sürecin kesin yasalarının araştırılıp incelenmesi” (Artun, 2010: 299) anlamına gelmektedir. Dérive ise bu araştırmanın yöntemidir ve parça parça olmuş, fragmentel görüntüler halinde algılanan modern kenti fiziksel/bedensel bir deneyimle tekrar birleştirmeyi amaçlar.

Guy Debord’un “tutkulu bir altüst etme pratiği” olarak tanımladığı ‘dérive’in kelime anlamı sürüklenmedir.¹⁷ Bu ‘sürüklenme’ oyunu/ yöntemi, duygu ve duyumlarının sabitlenmesine dayanan estetik yaklaşımların aksine, zamanın akışına ve uçuculuğuna yaslanmaktadır. (Artun, 2010) Bu araştırma yöntemi, kenti yaya olarak deneyimlemeye dayanır; fakat bu deneyim esnasında çevrenin psikocoğrafi etkilerinin farkında olmak gerekir. Derive’i alışıldık gezi/gezinti kavramından ayıran ve bir yöntem haline getiren budur.

“Baudelaire’den başlayarak, rasyonalizme başkaldıran her avangard hareketin tutkusu flanörlüğün sitüasyonist tarzı” (Artun, 2010: 314) olan dérive, bir geçiş tekniği olarak da tanımlanabilir. Dérive esnasında, flanörün kent deneyimi gibi, görüntüden görüntüye, durumdan duruma, bir duygulanımdan başka bir duyguya durmadan geçilir.

¹⁷ Debord’un 1958 yılında oluşturduğu ‘Sitüasyonist Tanımlar Sözlüğü’nde ‘derive’in dolanma anlamına geldiği ifade edilmekte ve şöyle tanımlanmaktadır: “Kentsel toplumun koşullarıyla bağlantılı bir deneysel davranış tarzı; değişik ambiyanslardan hızla geçme tekniği. Terim aynı zamanda, kesintiye uğramayan belirli bir dolanma süresini de ifade eder.” (Artun, 2010: 312)



Resim 10: Guy Debord, “The Naked City (Çıplak Şehir)”, 1956, Paris

Derive metoduyla gerçekleştirilen psikocoğrafik çalışmaların somut bir ifadesi, Debord'un 1950'lerin sonlarında ürettiği ve 1957'de "İlk Psikocoğrafya Sergisi"nde ("Première Exposition de Psychgéographie") gösterilen “Çıplak Şehir” (The Naked City) isimli Paris haritaları dizisidir. Bu haritalar, kentin öznel deneyimi sonucunda toplanan psikocoğrafik bilgilerle beraber mevcut haritaların parçalarının alınması ve yeni anlamlar üretmek için yeniden düzenlenip, yan yana ve üst üste getirilmesiyle üretilmiştir. Tamamen yeni değil, var olan haritaların değiştirilmiş, bozulmuş, müdahale edilmiş versiyonlarıdır.

Psikocoğrafik haritaların, kentsel çevre hakkında soyut, geometrik bir tür "gerçek bilgi" iletme iddiasında olan geleneksel haritaların aksine, sosyal, deneyimsel veya varoluşsal bir bilgiyi paylaştıkları söylenebilir. “Çıplak Şehir”de haritaların üzerindeki oklar kentin farklı alanlarını birbiriyle ilişkilendirmeye hizmet eder ve derive esnasında deneyimlenen, coğrafi çevrenin çekim, itme veya dışlama gibi

2. KAYIT TUTMA BİÇİMLERİ

“Ne mutludur suçsuz bakirenin dostları!

Unutulan dünyadan, dünya unutturken

Lekesiz zihnin sonsuz ışığını!

Her dua kabul olunmuş ve her istek bırakılmış.”

Alexander Pope

Kayıt kelimesinin sözlük anlamına bakıldığında “bir yere mal ederek deftere geçirme” ve “bir yazının, bir hesabın tarih, numara vb.nin veya kopyasının bir yerde yazılı bulunması” ilk karşılaşılan tanımlardır.¹⁹ Kayıt tutmanın, herhangi bir olay, nesne, kişi, durum, süreç ya da eylem hakkında bir bilgi elde etme/saklama şekli, yöntemi olduğu söylenebilir. Bu bilgi nesnel olmak durumunda değildir; oldukça öznel bir deneyim ya da sürecin bilgisi olabilir. Fakat her koşulda, geçmiş ana ait bir bilgi olmak durumundadır. Buradan yola çıkarak her sanat eserinin aynı zamanda geçmişe ait bir bilginin materyalleştiği bir kayıt, döküman²⁰ olduğu rahatlıkla söylenebilir; çünkü her sanat eseri vücuda geldiği sürecin ve bu süreçteki eylemlerin bir sonucu, kayıttır.

Bu metnin yazılma amaçlarından biri de, 3. bölümde ayrıntılı olarak

¹⁹ Bunlar, kayıt kelimesinin Tdk’da yer alan ilk iki tanımıdır. Kelimenin diğer anlamları: 3.Önem verme, 4.Resmi belge, 5.Ses ve görüntüyü manyetik bant üzerine geçirme işlemi, 6.Şart, 7.Sınırlama, davranışlarını çerçeveleme, 8.Pencere çerçevesi, 9.Hatırlamak için yazılan, not edilen, 10.Elektronik ve sayısal araçlarda koruma altına alınan bilgi.

Bu kelime arapça *kayd* kelimesinden gelmektedir. Orada da şu tanımlarla karşılaşılmaktadır: 1. ayağa vurulan zincir, pranga, bukağı, 2. bağlama, bağ, bağliyakacak şey; bağlanma, 3. bir kâğıda yazılı olan şeyin, hülâsasını, târihini, numarasını deftere geçirme; böylece geçirilen hülâsa. 4. sınırlama, belirtme, 5. ehemmiyet verme. 6. yazma, yazılma. 7. endişe, gaile, telâş.

²⁰ Burada kullanılan ‘döküman’ terimi, sanat alanında ‘dökümantasyon ve arşiv çalışmaları’(Documantational Art and Archive Studies) olarak isimlendirilen ve daha çok kurumsal eleştiriye yaklaşan sanat pratiğinden çok daha kapsamlı ve geniş bir anlam ifade etmektedir.

açılacak “Günler” isimli serginin nasıl ortaya çıktığını, serginin oluşumunu sağlayan eylemlerin, deneyimlerin ve düşüncelerin, süreç içerisinde yararlanılan kaynakların ve bu sürecin ilişkilendiği sanat alanındaki çalışmaların bir kaydını oluşturmak, bu kayıt/çerçeve üzerinden geçmiş sürece bakılmasıdır..

Bu bölümde ‘kentte dolaşma’ eylemi ve bu yol ile kentle kurulan ilişkinin sanatsal pratikteki karşılıklarına bakılacaktır. Kaydetme dürtüsünün, mağara resminden günümüze kadar gelen süreç içerisindeki tüm sanatsal üretim biçimlerinin temelinde varolduğu söylenebilir. Günümüzün yaşayan önemli sanatçılarından David Hockney’in “Resmin tarihi mağaralarda başladı ve şimdilik bir iPad ile sonlanıyor” (Hockney ve Gayford, 2017:19) sözü, kayıt tutmanın tarihi için de geçerli denebilir.

Bu sözde de ifade edildiği gibi, kayıt tutma eylemin biçimleri arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bu farkların sanatçıların yaklaşımları neticesinde tercih ettikleri sanatsal yöntemlerden kaynaklandığı söylenebilir. Bununla beraber, önceki bölümde de bahsedildiği üzere teknolojinin gelişimine paralel olarak farklı sanatsal ifade biçimleri karşımıza çıkmaktadır. Burada sadece kullanılan araçlar (yöntem, malzeme, mecra) ve bunların getirdiği-mecranın doğası gereği oluşan farklılıklardan bahsedilmeyecektir; daha doğrusu, çalışmalar arasındaki mesafeler ve ortaklıkları sadece bu araçlara-teknolojinin gelişimine-indirgemek büyük bir hata olacaktır. Her ne kadar tüm bu teknolojik araçlar-malzemeler kendi bağlamlarını ve kavramlarını yaratmış olsalar da, tüm bu yaklaşım farklılıkları aynı zamanda çalışmaların üretildiği çağın siyasal ve sosyal arka planı ve bunun düşünce tarihindeki yansımalarıyla direkt olarak ilişkilidir.

Aynı zamanda burada seçilen örneklerin, son bölümde bahsedilecek olan ‘Günler’

sergisi, bu serginin oluşum sürecindeki eylemler ve yaklaşımlar açısından bir hat, çerçeve oluşturması amaçlanmaktadır. Buradan, incelenecek tüm işlerin benzer yaklaşımlar ortaya koyduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Aksine, birbirine mekan, zaman ve teknik açısından mesafeli görünen yaklaşım ve yöntemlerin ortaklıkları, hangi noktalarda kesiştikleri ve nerelerde ayrıldıkları da ele alınmaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi, sanat alanındaki sınırlar oldukça geçirgen/geçişlidir. Her ne kadar burada kronolojik denilebilecek bir yol izlenecekse de, bu sadece mevcut teknik araç ve olanakların çeşitlenmesini ve alanın genişlemesini göstermeyi amaçlamaktadır ve asla sanat alanındaki bu değişim sürecini bir ‘gelişim ya da ilerleme’ olarak okumak niyetinde değildir.

Kayıt tutmanın ilk anlamına geri dönülüp “yazılı bulunma” ve “deftere geçirme” ifadeleri düşünüldüğünde, sanat alanındaki defter tutma ve eskiz geleneği ilk olarak akla gelmektedir. Kağıt ve kalem(füzen/kömür) sanat tarihi içerisinde en bilindik materyallerdendir ve bir çok başka tekniğe/malzemeye göre istenen konunun hızlıca aktarılmasına ve izlenimlerin kaydedilmesine olanak tanır. Özellikle resim sanatının tarihine bakıldığında, resmi yapılmak istenen konunun öncelikle bir kağıda ya da deftere eskiz ya da etüt edildiği bilinmektedir. Sanat tarihi içerisinde desen, çoğunlukla, sadece sürecin bir basamağı, bitmiş/tamamlanmış esere varan süreçteki aşamalardan, duraklardan biri olarak görülse de, günümüzde bu yaklaşım çoktan değişmiş bulunmaktadır.

Bu değişim sürecinin ilk izleri, bir önceki bölümde bahsedilen ve bu metnin de konularından biri olan 19. yüzyıl Paris’inde, Empresyonist²¹ ressamların çalışmalarında görülebilir.

²¹ Edouard Manet, Claude Monet, Henry de Toulouse-Lautrec, bu konuda ilk akla gelen isimlerdir.

Modern Paris'in ressamlarının, ilk bölümde değinilen flanör sanatçı imgesinin tam karşılığı oldukları söylenemez. Yine de dönemin sanat eserlerine bakıldığında, çoktan başlamış olan modern dönemin ve değişimin etkileri net olarak resimlere, heykellere ve daha da önemlisi sanatçıların yaklaşımlarına yansımıştır. Bu dönemde Paris sokaklarındaki sıradan insanlar ya da kentin gece hayatının figürleri, cafe ve barlardaki eğlenceler sıkça konu edilmiştir. 1820'lerde Paris'e gelen, ve yeni kent kültürünü hicveden karikatürvari çizimleriyle bilinen Fransız Ressam Honore Daumier bu konuda iyi bir örnektir. 19. Yüzyılda—Paris özelindeki kentsel dönüşüm süreciyle beraber—yaşanan kültürel travmanın görsel kültürdeki karşılıklarından birinin Daumier'nin kentteki gündelik hayata yaklaşımında görülen bu mizahi ve hicivsel söylem olduğu söylenebilir. Sanatçının kentin sokaklarındaki gündelik sahnelerle dalga geçen çizimlerinin, aynı zamanda kentin değişen fizyonomisini ve modern yaşamın yarattığı kargaşa ve kafa karışıklığını yansıttığı yorumu yapılabilir.



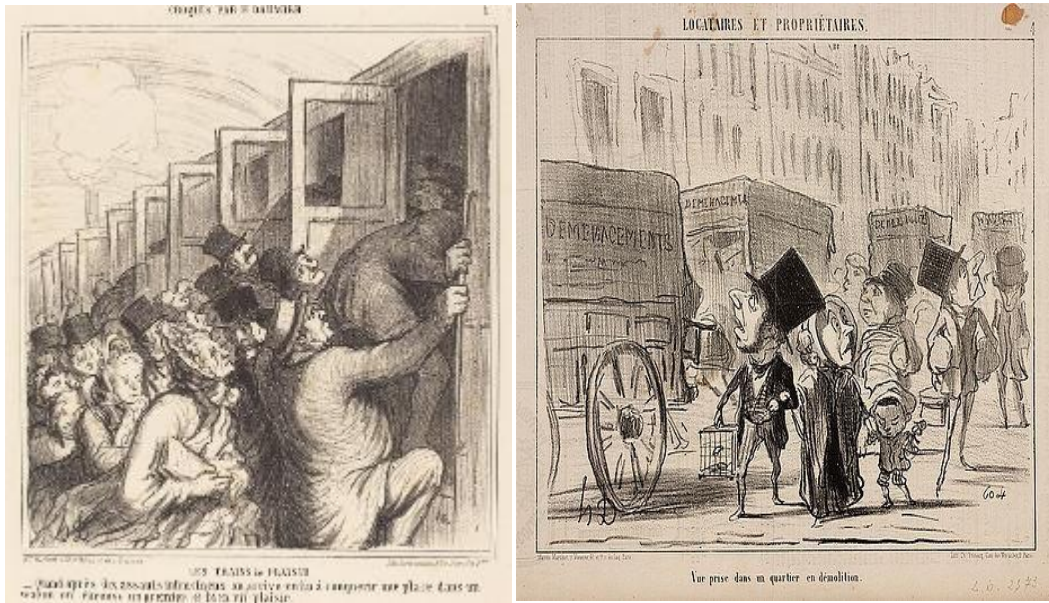
Resim 12: Honore Daumier, Les Badauds (İzleyiciler), 1839, Paris

Modern kültürün mitolojisini oluşturan Charles Baudelaire'e göre de²² Daumier "sadece karikatürün değil, modern sanatın da en önemli sanatçılarından biridir."²³

Daumier'nin sokaktaki sahneleri betimlediği resimlerine bakıldığında, modern çağın getirdiği değişim tasvirlerin biçimi ve kompozisyonlarında da görülebilir. Çizimlerde çoğunlukla bir insan grubu, kalabalıklar yer almaktadır ve Antik Yunan'dan Rönesans'a kadar uzanan resim geleneğinin aksine, kalabalığı oluşturan figürler arasında belli bir hiyerarşi yoktur. Resimlerin kompozisyonlarındaki bu değişim, fotoğrafın sanatsal bir kayıt aracı olarak kullanılmaya başlanmasıyla ilgili olduğu kadar, yeni modern kent kültürünün getirdiği bakış açısıyla da doğrudan ilişkilidir. Resimlerdeki espas azalmış, konu daha yüzeye çekilmiştir. Resmin Kilise ya da saray/aristokrasi için yapıldığı, sipariş verildiği dönemde Avrupa resim geleneğinde figürler, kompozisyonun içerisinde farklı ağırlıklara sahiptir; kıyafetleri, boyutları, konumları, duruşları / poz verme şekilleri, kim olduklarına ve hangi topluluğa, sınıfa ait olduklarına dair bir bilgi barındırmaktadır. Burada, kentin sokak hayatından kesitlerin resmedilmesiyle beraber böyle bir hiyerarşinin de ortadan kalktığı söylenebilir.

²² "Daumier, dönemin önemli yayınlarından Le Charivari dergisi için karikatürler yaratırken, Charles Baudelaire, karikatür ve kahkahanın özü üzerine üç makale yazmış ve çizgi romanı (sonsuz modernleşme arayışı ve kentleşmenin geçici şokları üzerinden) modernitenin ikili doğasına bağlamış, ironiyi sosyal eleştiri aracı olarak kullanabilen bir estetik model olarak karikatürün önemini ortaya koymuştur."(
<https://blog.arthistoricum.net/en/beitrag/2015/08/17/honore-daumier-cultural-trauma-and-critical-laughter>)

²³ (https://tr.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9_Daumier)



Resim 13: Honore Daumier, Les Trains de Plaisir (Zevk Treni), 1853

Resim 14: Honore Daumier, Vue prise dans un quartier en démolition (Yıkılan bir Semtın Görüntüsü), 1854.



Resim 15: Honore Daumier, "Nadar élevant la Photographie à la hauteur de l'Art" (Nadar fotoğrafçılığı sanata yükseltiyor), *Le Boulevard*'da yayınlanan taş baskı, 1862.

Bu sokakta çizim yapma, görüntüleri hızlıca kayda geçirme eylemi, 18.-19.

yy dan çok daha önce, resim tarihindeki sanatçıların kullandığı bir yöntemdir. Çok

daha eski dönemlerde de ressamlar konularını tuvale yansıtmadan önce, kağıda ya da deftere aynı konuyu etüd eder, bir ön çalışma/eskiz ya da nihai işin bir parçasını/ fragmanını oluştururlar. Barok dönemin usta sanatçılarından Hollandalı Ressam Rembrandt van Rijn'in günümüze kadar ulaşan çalışmaları arasında, baskı ve tuval resimleri için yapılmış bu eskiz ve etüdlere görülebilir.



Resim 16: A Blind Man with His Guide Dog and A Child (Rehber Köpeğiyle Kör bir Adam ve Bir Çocuk), Rembrandt van Rijn, 1645



Resim 17: An Old Woman Holding a Child (Bir Çocuğu Tutan Yaşlı Bir Kadın), Rembrandt, 1645, Stokholm Ulusal Müze

Rembrandt'ın, gördüklerini dış görünüşüyle olduğu kadar iç dünyası ile de kaydetmeye yönelik dürtüsünün sonucu ortaya çıkan çizimlerinin çoğu, “bir yazar tarafından not alınan fikirler, notlar ve aforizmalarla karşılaştırılabilir.”²⁴ (Slive, 1965)

Bu defter taşıma ve eskiz-bir anlamda not alma-geleneğinin günümüzde güncel bir yaklaşımla halen ne şekilde devam ettiği, sanatçı Selim Birsel'in çalışmalarında yakından görülebilir. Birsel, sanat öğrenimini Fransa'da tamamlamış, İstanbul'da yaşayan ve üreten bir sanatçıdır. Çağdaş sanatın resim, fotoğraf, yerleştirme ve performans gibi farklı alanlarında yapıt üretmektedir. Bununla beraber sanatçının sanat pratiğinin değişmeyen – belki de en önemli – unsuru nereye giderse gitsin yanında taşıdığı defter(ler)dir. Yapıtları çoğunlukla,

²⁴ Alıntının orijinali: “The majority of his drawings can be compared to the notes, ideas and aphorisms jotted down by a great writer.” (Drawing of Rembrandt: With a Selection of Drawings by his Pupils and Followers, Seymour Slive, Londra, 1965)
(http://www.rembrandtpainting.net/about_rembrandt_drawings.htm)

bulunduğu ya da çalışmalarını göstereceği mekanla ilişki içerisinde şekillenen sanatçı, özellikle şehirden şehire yolculukları esnasında kendi kent /mekan deneyimine dair notlar almaktadır. Bu notlar/kayıtlar sanatçının üretiminin çıkış noktasını oluşturur.

Birsel bir konuşmasında, bir yerden bir yere gittiği zaman, çoğunlukla ne yapacağını planlamadığını; ama yanında mutlaka not defteri, fotoğraf makinası ve kâğıt kalem taşıdığını belirtmektedir. Sanatçı gittiği kentte varolan coğrafi ya da siyasi dokuya, mekanın taşıdığı seslere ve kokulara kendini bırakarak “bir flanör edasıyla gezdiğini”²⁵ söyler: “Flanerie aslında aylak gezmek, ama yine de bir amacı olarak gezebilmek. Ben bir arayış içinde geziyorum, dolaşıyorum. Kaplumbağa kadar yavaş gitmiyorum, burası kesin. Ama bu dolaşmanın bir ritmi var (...) Hareket halinde olabilmem gerekiyor ki işler de hareket edebilsinler.”²⁶ Sanatçı gittiği yerlerde kendine belirli bir ritim ve program belirlediğini, her gün çeşitli rotalar oluşturduğunu, bazen kaybolduğunu, bu deneyimin sonucunda ise topladığı nesnelerin, aldığı notların ve çalışacağı mekanın beraber bir oluşuma girdiğini söylemektedir.

²⁵ Selim Birsel’in söyleşisi bu adresten izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=EhjpcadfYqE>

²⁶ A.g.k



Resim 18: Claude Monet'in Eskiz Defterinden, 1887



Resim 19: Selim Birsal, Kabine (Cabinet du Flaneur Rhizome), 2013

Selim Birsal'in kentin sokaklarında dolaşırken defterine bir 'kelime' ya da cümle not almasıyla, örneğin Ressam Claude Monet'in nehir üzerinde bir sandalda oturan iki kişinin hızlıca eskizini yapması benzer yaklaşımlar olarak düşünülebilir.

Her ne kadar Birsel'in yaklaşımı çok daha kavramsal olsa da, yöntem olarak benzer oldukları söylenmelidir ve iki örnekte de tutulan kayıt, bir parça, fragman, üretim sürecinin bir aşamasıdır. Selim Birsel'de bu aşama, alınan not, bir sergi ya da yapıt ismine dönüşmek üzere bekleyen bir kelime (örneğin “Adım Adım”), bir fotoğraf ya da buluntu bir nesne olabilmektedir. Bununla beraber Birsel'in 2009-2017 yılları arasındaki üretimini kapsayan, bir bütün olarak gördüğü çalışma pratiğinin nasıl işlediğini, tüm sürecini ayrıntılı olarak ele aldığı sanatçı kitabı “Ziyaret” in kapak fotoğrafında sanatçının not defterlerinin olması bir tesadüf değildir. Birsel için defter taşıma, yazma, not alma eyleminin üretimi için ne kadar temel bir yerde durduğu şu sözlerinden anlaşılabilmektedir:

“Gerçekleştirdiğim işleri ve sergileri bir daha gözden geçirme, sağlama yapma adına, onların oluşum süreçlerini yazıya döküyorum. Bu pratiğin, eğer bir eser inşasından söz edeceksek, bu inşa sürecini biraz daha yukarıya taşıdığına inanıyorum. Yazmak için öncelikle kağıt kalem tercih ediyorum. Günümüzde bilgisayarda yazma alışkanlığımız bizi ne kadar ele geçirdiyse de, kağıt kalemle yazmaya özellikle önem veriyorum. Mürekkebin kağıt üzerinde iz bırakmasını, yazan elin seyir içinde yer yer sergilediği acemiliği, düşüncelerin bu ritme uyum sağlamasını seviyorum. Doğal akışın bu şekilde yakalanacağına inanıyorum. Nasıl yürümek bir düşünme biçimiye, yazmak da bir düşünme biçiminin iz bırakma hali.” (Birsel, 2018:10-11)



Resim 20: Selim Birsel’in 2009-2017 yılları arasındaki çalışmalarını ve üretim sürecini anlattığı “Ziyaret” isimli kitabının kapak fotoğrafı (Selim Birsel, Ziyaret, 2018, Norgunk Yay., İstanbul)

Sanatçı aynı zamanda tüm üretim sürecine yayılan ve deyim yerindeyse üretiminin temelini oluşturan dolaşma/yürüme deneyimini “çağdaş bir flanerie” olarak görmektedir. Birsel, 2013 yılında son halini bulan “Haberler/İzlenimler” isimli sanatçı kitabının oluşum sürecinden bahsederken “gezinmelerinin flanörlük düşüncesiyle birleştiğini” söylemektedir.(Birsel, 2018:59) Sanatçının burada değindiği “flanörlük”, sadece şehrin ya da doğanın içerisinde değil, kağıda yazarken yaptığı gibi "düşüncelerin içerisinde yürümek” olarak düşünülmelidir. ‘Haberler/İzlenimler’ kitabı, sanatçı tarafından 2008-2012 yılları arasındaki seyahatlerinde çekilmiş ve kendi belirlediği kural çerçevesinde çekildiği gün— o gün çekilen kaç fotoğraf olursa olsun sadece tek bir fotoğraf seçilip paylaşılacak şekilde— tarih ve lokasyon bilgileriyle beraber internet üzerinden belirlenen kişilerle paylaşılmış/yollanmış 51 görüntüden oluşmaktadır. Birsel bu çalışmasının, kendi öznel bakışı ve tanıklığının izi, ‘işareti’ olarak okunabileceğini

söylemektedir.



Resim 21: Selim Birsell, ‘Haberler / İzlenimler’, 2013, İstanbul

Birsell’in bu çalışması, zamana tanıklık etme halinin fotoğraflar / görüntüler üzerinden bir kayda, nesneye dönüşmesi, akla yine 19. yüzyılın Empresyonist ressamlarını getirmektedir; çünkü dönemin ressamlarının peşinde oldukları şeyin belli bir imge ya da görüntüyü yakalamaktan çok, resmedilen imge üzerinden içinde bulundukları uçucu zamanı yakalamak, zamana tanıklıklarını boya ile tuval zemininde sabitlemek olduğu söylenebilir.

19. yy Paris’inde, gelişen teknolojiyle beraber, fotoğraf da ucuzlamış ve sanatçıların kayıt tutma biçimleri arasına girmiştir. Bu dönemde, yüzyılın ortalarında, dönemin sonradan “empresyonist” olarak anılacak ressamlarının, Cafe Guerbois’de karikatürist ve yazarlarla sanattaki yeni eğilimlerin konuşulduğu

toplantılar düzenledikleri bilinmektedir. Eskiden gazete ve dergilerde karikatürist ve romancı olarak çalışan²⁷, fotoğrafçı Felix Nadar da bu toplantılara katılmaktadır ve İlk empresyonist²⁸ resim sergisi de, 1874 yılında fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde açılmıştır. Sadece buradan yola çıkarak bile fotoğraf ve resim ilişkisinin organik bir şekilde geliştiği ve birbirini etkilediği rahatlıkla söylenebilir."izlenimci ressamlar fotoğrafın icadından etkilenmiş, fotoğrafı yeni resimsel araştırmalara kaynaklık edebilecek bir araç olarak görmüşlerdir" (Antmen, 2010, s. 23-24).

Dönemin empresyonist ressamlarının resimleri, yeni gelişen fotoğraf sanatından çokça etkiler taşımaktadır. Bu etkiler özellikle resimlerin kompozisyonlarında görülebilir.²⁹ Bununla beraber buradaki en dikkat çekici ortaklık, modern zamanın ruhunun getirdiği, hızlanan gündelik yaşamın 'an'larının hızlıca yakalanmaya çalışılması, bir anlamda yaşamın ve zamanın gelip geçiciliğine ayak uydurmaya çalışma ile geçen anı sabitleme çabası arasındaki gerilim olarak okunabilir.

²⁷ <https://tr.abcdef.wiki/wiki/Nadar>

²⁸ 1874'te Nadar'ın Capucines Bulvarı'ndaki fotoğraf stüdyosunda, "Adsız Sanatçılar Birliği" ismiyle toplanmış 30 sanatçının açtığı bu sergi tartışmalara sebep olmuştur. Ressam Monet'nin bu sergide ilk defa gösterilen ve "izlenim" ismini verdiği resmi "empresyonist" teriminin kaynağıdır.

²⁹ Fotoğraf makinasının etkisiyle, resimlerin kompozisyonlarında espas (derinlik) azalmış, resimlerdeki figürler ve nesneler daha dar bir alana sıkışmış gözükmemektedirler. Bununla beraber, figürler çoğu zaman tuvalin kenarları tarafından kesilmekte, bütün olarak gösterilmemektedir. Bu durum resmedilen sahnenin, durumun ya da hareketin tuvalin mekanının dışarısında devam ettiği, tuvalin sadece dış dünyadan alınmış bir kesiti, fragmanı sunduğu duygusu uyandırmaktadır.



Resim 22: Felix Nadar, “Paris’in Kanalizasyonları”, 1864



Resim 23: Nadar, ‘Paris’in Havadan Görünüşü (Aerial View of Paris)’, 1868

Aynı zamanda, modernizmin getirdiği kırılmanın ve yeni teknolojik olanakların etkisiyle, sanatın odağının sabitlenmiş anlardan, ‘poz’lardan hareketlere ve süreçlerin kaydına doğru yöneldiği söylenebilir. Örneğin, Nadar’ın Paris’in

havadan görüntüsünü kaydetmesi ya da Baron Hausmann döneminde kentin dönüşümü süresince kentin altyapısı ve kanalizasyonlarını fotoğraflayarak şehrin geçirdiği hızlı dönüşümü belgelemesi buna örnek olarak gösterilebilir. Burada kaydedilmek istenen belki de imgenin ‘an’daki hali değil, süreç içerisinde geçirdiği değişimdir.



Resim 24: Camille Pissarro, Montmartre Bulvarı Resimleri, 1897

Benzer bir yaklaşım empresyonistlerin resimlerinde de göze çarpar. Camille Pissarro’nun bir yıl gibi uzun bir süreçte sürekli olarak resmettiği “Büyük Bulvarlar Serisi” ya da diğer adıyla “Montmartre Bulvarı” resimleri buna güzel bir örnektir. Sanatçı kentten uzaklaşarak yaşamının 6 yılını kırsalda, Eragny’nin kırsal kesiminde resim yaparak geçirdikten sonra, yüzyılın sonunda Paris’e döner ve kent yaşamının görüntüsünü kaydettiği ‘Bulvar Resimleri’ni üretir. Bu görünüm, Pissarro’nun yine geçici olarak ikamet ettiği Grand Hotel de Russie’de kiraladığı bir otel odasının penceresinden bakarak resmedilmişlerdir. Montmartre Bulvarı’nın sanatçı tarafından resmedilen on dört görüntüsü de, pencerenin altından akan kent yaşamını göstermektedir. Burada Pissarro’nun eyleminde, flanörün yürümesi ve sürekli konum değiştirerek görünümünden görünüme

geçmesinin aksine, ‘güvenli’, sokağın akışının dışarısında bir konuma yerleşerek, sokağa yukarıdaki pencereden bakarak izlenimleri kaydetme durumu söz konusudur.



Resim 25: On Kawara, *Bugün (Today Series)*, 1966 – 2013

Kavramsal sanatçı On Kawara’nın “Gün / Tarih Resimleri” olarak bilinen bu resim serisi, 1966 – 2013 yılları arasında üretilen, her biri yapıldıkları tarihin boyayla yüzeyine kaydedildiği bir dizi tuvalden oluşur. Burada sanatçının yaklaşımı, Ressam Pisarro’ya göre çok daha analitik ve kavramsal olsa da, yapılan eylemin zamanın geçişinin kaydı olması ve bu kaydetme eyleminin uzun bir sürece yayılması bakımından izi sürülebilecek bir ortaklık söz konusudur.

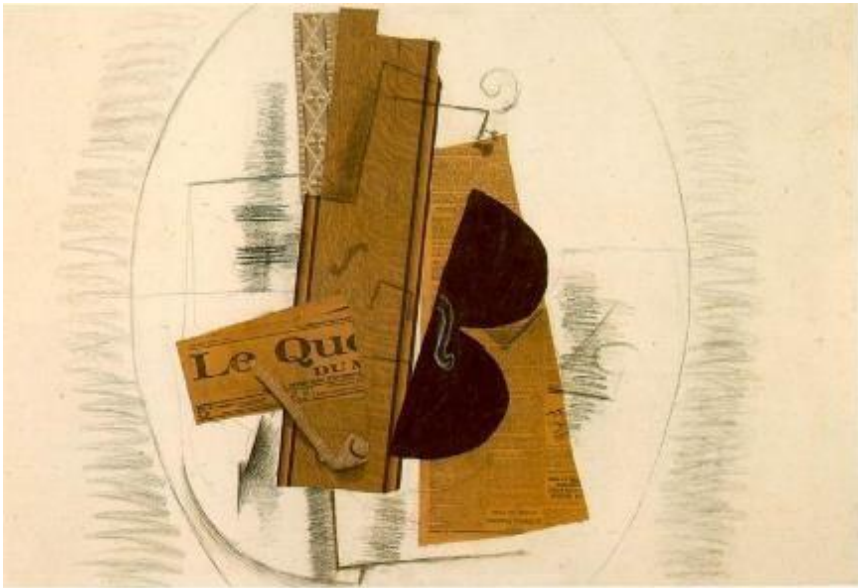
Bu dönemde üretilen yeni teknolojilerin sonucunda tüp boyaların üretilmesiyle empresyonist ressamlar iç mekanda/kendi atölyelerinde değil açık havada çalışmakta ve zaman zaman kentten kırsala kaçtıkları günübirlik geziler yapmaktadırlar. Bazı ressamlar bu kır atmosferini tuvale aktarıırken bazı ressamlar da kentin, sokağın içinden çıkan görüntüleri, kafe ve barlardaki günlük hayat sahnelerini resmetmişlerdir.

Modernitenin sanattaki yansımalarından, yeni bir görme biçimi-hatta

yöntemi- olan Kübizm ile beraber üç boyutlu nesne kullanımının resme girmesi söz konusu olmuştur. Bu yeni dilin doğanın tasvirine dayalı olmadığı, nesneyi olduğu haliyle alarak kavramsal yorumlamasını yaptığını söylemek gerekir.

20. Yüzyıl başında, kübist sanatçıların (örneğin Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) resimlerine bakıldığında, bu resimlerde farklı açı ve perspektiflerdeki bakışların neredeyse bir kolaj tekniğiyle bir araya geldiği görülmektedir. Bu durumun, metnin ‘Kentte Dolaşma’ isimli 1. Bölümünde bahsedilen yürüme eylemiyle ilişkisi kurulabilir. Yürüme eylemi, Rönesans öncesinden gelen resmetme geleneğindeki poz verme halini kırmaktadır. Bununla beraber, yürürken görüntüden görüntüye, deyim yerindeyse kadrajdan kadraja hızlıca geçilir; sadece beden değil bakış da hareket halindedir.

Kübist sanatçılar atık malzemelerden kolaj ve asamblajlar oluşturmuşlar, dönemin siyasi ve kültürel olaylarına dair ipuçları barındıran gazete, kartpostal, afiş gibi kitle kültürüne özgü, gündelik malzemeleri resimlerinde kullanarak, günlük hayat ve sanat arasındaki mesafeyi azaltmışlardır.(Antmen, 2008)



Resim 26: Georges Braque, Violin and Pipe ‘Le Quotidien’ (Keman ve Pipo ‘Gündelik), 1913, Paris Pompidou Müzesi

Kübizmin önemli ressamlarından Joan Metzinger, 1910 tarihli yazısı “Resim Üzerine Notlar”da kübist sanatçıları kastederek “Onlar, gelip geçici olanın kovalamacasıyla sonsuzluk düşkünlüğü arasındaki dengeyi kavramışlardır”(Antmen, 2008:51) diyerek Baudelaire’in modern hayatın sanatçısı olan ‘flanör’üne atıfta bulunmaktadır. Kübist ressamların gündelik obje ve dökümanları tuvalin yüzeyine dahil eden bu yaklaşımlarının, kayıt tutmanın yeni bir biçiminin, buluntu nesne kullanımının ilk örneklerinden olduğu söylenebilir.



Resim 27: Pablo Picasso, Tête de Taureau (Boğa Başı), 1942, Paris Picasso Müzesi

Picasso’nun 1942 yılında ürettiği yapıtı Boğa Başı, buluntu nesneleri (bisiklet koltuğu ve gidonu) bir araya getirerek oluşturduğu bir heykeldir. Picasso, yapıtını fotoğraf sanatçısı George Brassai’ye şöyle tarif etmiştir:

“Tahmin et boğa kafasını nasıl yaptım? Bir gün, birbirine karışmış bir yığın

nesnenin içinde, paslı bir gidon setinin hemen yanında eski bir bisiklet koltuğu buldum. Bir anda kafamda birleştiler. Boğa Kafası fikri, daha düşünmeye fırsat bulamadan bir anda zihnimde belirdi. Tek yaptığım onları birbirine kaynaklamaktı (...) Onu oluşturan bisiklet koltuğu ve gidonları değil de sadece boğanın kafasını görseydiniz, heykel etkisinin büyük bir kısmını kaybederdi.”³⁰ (Brassai; Todd; Miller, 2002:61)

Picasso’nun buradaki sanatsal tavrı, aynı zamanda Baudelaire’in kahramanlarından “ıfratın ve israfın kaydını tutan Paçavracı’yı (*chiffonnier*)³¹ akla getirmektedir. Paçavracı, kentin tüm ara sokaklarını arşınlayarak “çöplerini ayıklayan, işe yarayacağını umduklarını yüklenip biriktiren fukara.” (Artun, 2017:13)

Bu metnin ‘Kentte Dolaşma’ bölümünde ‘çağdaş bir flanör’ olarak konu edilen yazar ve sanatçı Orhan Pamuk’un, aynı anda hem müze hem de sanat yapıtı olan ‘Masumiyet Müzesi’ eseri ile, sanatta buluntu nesne kullanımını günümüzde devam ettiren sanatçılardan biri olduğu söylenebilir. Orhan Pamuk’un edebiyatı ile yaşadığı kent, İstanbul arasındaki koparılamaz ilişki tüm eserlerinde görülebilir. Bu ilişki yürüme/dolaşma eylemi üzerinden kurulmaktadır. ‘Masumiyet Müzesi’ eseri (hem roman hem de müze) ‘flanerie’ olarak tanımlayabileceğimiz kent gezintileriyle oluşmuştur.

³⁰ Alıntının orijinali: “ Guess how I made the bull's head? One day, in a pile of objects all jumbled up together, I found an old bicycle seat right next to a rusty set of handlebars. In a flash, they joined together in my head. The idea of the *Bull's Head* came to me before I had a chance to think. All I did was weld them together... [but] if you were only to see the bull's head and not the bicycle seat and handlebars that form it, the sculpture would lose some of its impact.” (George Brassai; Jane Marie Todd; Henry Miller, *Conversations with Picasso*, 2002, University of Chicago Press)

³¹ Baudelaire ‘Modern Hayatın Ressamı’ isimli yapıtında paçavracıyı şöyle tarifler: “İşte başkentte günün çöpünü toplaması gereken adam. Büyük kentin savurup attığı, kaybettiği, ayaklar altına aldığı, kırıp döktüğü her şeyi o toparlıyor, ayıklıyor, sınıflandırıyor.” (Baudelaire’den aktaran Artun, *Modern Hayatın Ressamı*, 2017:13)

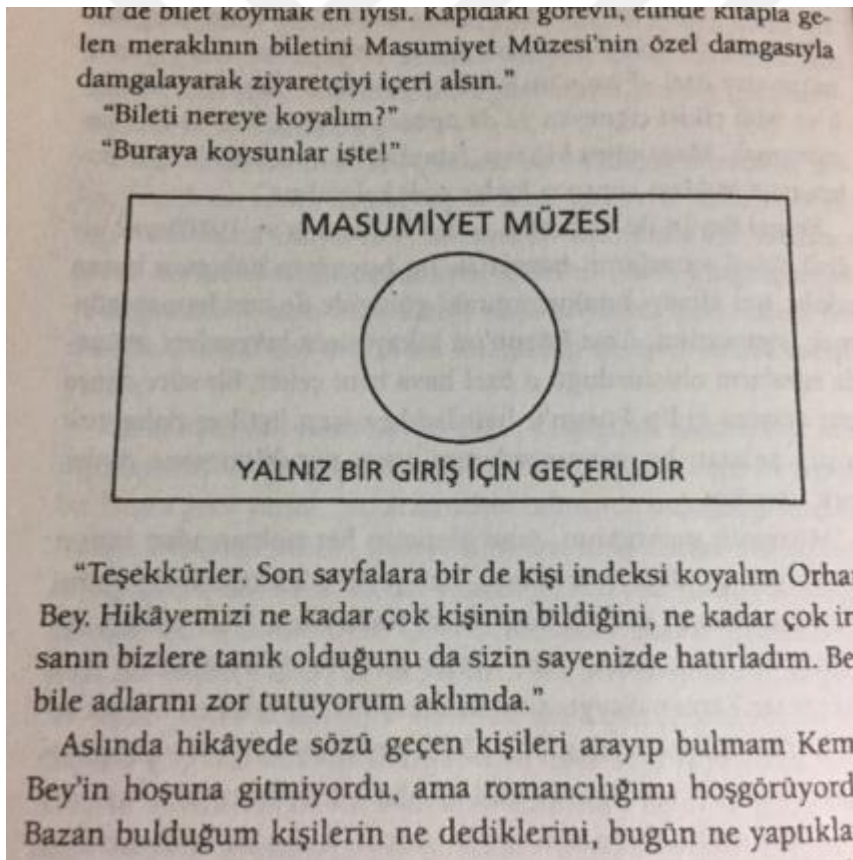
Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk'un 2008 yılında basılan, aynı isimli romanından yola çıkarak hayata geçirilmiştir. Müze, romandaki kurmacanın devamı, bir parçası (ya da tam tersi) olarak ortaya çıkmıştır. Müzede sergilenenler, romanın kahramanı Kemal'in, aşkı Füsun'u ziyaretleri sırasında evinden topladığı eşyalardan oluşmaktadır. Masumiyet Müzesi de aslında Füsun ve ailesinin yaşadığı evdir. Müzeden romanın içerisinde de bahsedilmekte, hatta kitabın içerisinde müzenin bulunduğu konumu gösteren bir harita yer almaktadır. Sanatçı, müzeyi kuracağı binayı bulmak için İstanbul'da bir çok farklı semt ve mahalleyi gezmiş, en sonunda Çukurcuma semtinde satın aldığı boş bir binayı müzeye çevirmeye karar vermiştir.



Resim 28: Çukurcuma'da Masumiyet Müzesi'nin Bulunduğu Bina (Brukner Apartmanı), 1999 - 2003

Yazarın satın aldığı bu bina, 1894'teki İstanbul depreminden bir kaç yıl önce yapılmıştır. Yazar bu binayla 5 yıl boyunca her gün kızının Beyoğlu ve Tophane

arasındaki okulundan Cihangir'deki yazıhanesine giderken yolunu uzatmak ve hayal kurmak için Çukurcuma Mahallesi'nde yaptığı yürüyüşler esnasında karşılaşmıştır. Sanatçı, yapının “eskiliği, harap hali ve sıvaları döküldüğü için görülen paslanmış demirleri”nin onda bir özlem uyandırdığından bahseder. (Pamuk, 2012, s.33) duygunun bir yönüyle kentin ve mahallenin geçmişinin bilgisiyle ilgili olduğunu söylemek çok da yanlış olmaz. Sanatçının semtten sürekli geçtiği 90'lı yıllarda periferi sayılabilecek Çukurcuma, Rum ve gayrimüslim nüfusunun bir gecede ‘ev’lerinden sürüldüğü zamanın kederi ve kayıp duygusunu, geride kalan boşluğun ağırlığını üstünde taşımaktadır.



Resim 29: "Masumiyet Müzesi" romanının içerisinde yer alan müze bileti

"Fusun'un kökenini oturtamadan İstanbul'u çok gezdim." (Pamuk, 2016:60)

Yazar karakterlerini ve bu karakterlerin tüm kurmacasını, hikayeyi İstanbul'da dolaşarak ve kentten nesneler, eşyalar toplayarak oluşturmuştur. Pamuk "Müze yapacağım bina neredeyse, kadın da öyle bir mahallede yaşayacaktı." demek ve müzenin kurulduğu Çukurcuma semtindeki "buluntu" diyebileceğimiz yapıyı-binayı, "koleksiyonunun ilk parçası" olarak tanımlamaktadır. (Pamuk, 2016:59)

Pamuk'un kent yaşamının-toplumsal yaşamın kaydını, müze haline getirdiği 'buluntu bir bina'da, yine kentten topladığı eşyalar üzerinden tuttuğunu, ve bu yolla (aynı zamanda toplumsal hafızanın da taşıyıcı konumundaki) kurgu bir hikayeyi , fiziksel bir yapı olarak kentin, kamusalın hayatına dahil ettiğini söyleyebiliriz. Burada, kentin yaşamına eklemlenen bu müze ve içinde sergilenen eşyalar, izini süremediğimiz zaman ve mekanlarda yaşanan bireysel hikayelerden / hayatlardan, yani ait oldukları bütünden koparılarak bir araya getirilmişlerdir. Hem kendi geçmişlerinin taşıyıcısı, hem de yeni bir hikayeyi meydana getiren parçalar olarak varolurlar ve oluşturdukları anlatıyla kentin tarihine /geçmişine eklemlenirler, müdahale ederler. Pamuk

"Romanı yazmak, müzeyi kurmak için İstanbul sokaklarında yürürken, bitpazarlarında, eski kitapçılarda, eş, dost, tanıdıkların evlerinde eski ilaç kutularını, küllükleri, çerçevelenmiş cami resimlerini, kimlik kağıtlarını, vesikalık fotoğrafları toplarken, bir müze için eski eşyaları toplamakla, bir roman için ayrıntı ve hikaye biriktirmenin birbirine çok benzediğini hissetmişim." (Pamuk, 2016:8-9)

diyerek metin ve mekan/nesne arasındaki ilişkiye de vurgu yapmaktadır.



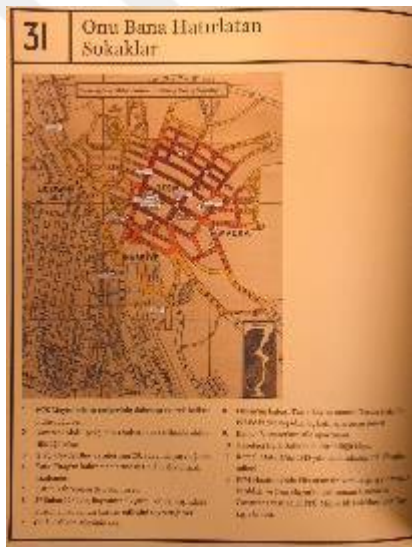
Resim 30: Masumiyet Müzesi’nde Sergilenen İzmiritler (Fusun’un içtiği sigaralar)

Burada, sanatçı bir hikaye oluşturmak için farklı yöntem ve stratejileri bir arada kullanmıştır. Metin nesneye, hatta mekana (müze binası), nesne de bir metne dönüşmüştür. Aynı hikaye hem kitabın mekanında kelimelerle, hem de bugün müze olan gerçek bir mekanda nesne ve yerleştirmelerle anlatılmaktadır.

Masumiyet Müzesi’nin bir anlatı oluştururken kullanılan malzeme ve metotlar arasındaki geçişli ilişkiyi görmek için iyi bir örnek olduğu söylenebilir.

Pamuk’un bitpazarlarından, koleksiyonlar ve koleksiyonculardan bahsettiği çeşitli yazıları ve röportajlarında, imgelere, nesnelere ve biriktirmeye olan ilgisinin aynı zamanda kentin unutturulan, silinmeye çalışılan tarihi ve

kimlikleriyle, yazarın deyimiyle “şeylerin katliamı”yla (Pamuk, 2012, s.43) ve kayıplarla bir hesaplaşma ve yok edilmeye çalışılan bu geçmişin kaydını tutma, muhafaza etme isteği olduğu söylenmelidir. Romanı kurgularken üzerinde uzun uzun çalıştığı İstanbul haritalarından ve haritaların üzerindeki notlardan anlaşılacağı gibi, kentin toplumsal tarihindeki önemli olayların kaydı tutulmakta, konumları işaretlenmektedir. Zamanın etkisinden, gelip geçiciliğinden korunmak istercesine-kurmaca da olsa - müzede sergilenen bu nesnelerin, ölü olmak bir yana, yeniden hayata döndürüldükleri yorumu yapılabilir.



Resim 31: Orhan Pamuk’un ‘Şeylerin Masumiyeti’ isimli kitabından öznel bir harita

Ayrıca, Pamuk’un bağlamlarından kopardığı nesnelerle oluşturduğu yeni hikayesinin kamusal alanda vücut bulmuş hali olarak Masumiyet Müzesi, sanat tarihindeki müze ve kurumsallık eleştirilerini de akla getirmektedir. Flanörün gündelik hayatın kenarda köşede kalan çirkinlikleri ile ilgilenmesi ve bakışını sıradan olana çevirmesiyle örtüşen bir tavır da vardır burada. Masumiyet müzesi biricik sanat nesnelerinin değil, sıradan insanların sıradan hayatlarından parçaların

sergilendiği bir müzedir ve gündelik yaşamın tarihini yazar/muhafaza eder. Müze/kurumsallık eleştirisi, bu çalışmanın konusu dışında kalmakla beraber ‘Atölye’ bölümünde mekanın sanat eserini çerçevelemesi bağlamında bu konuya kısaca değinilecektir.

Baudelaire’in flanörünün izinden giderek kent kültürüyle hesaplaşan başka bir sanat biçimi de, metnin ilk bölümünde ‘Sitüasyonistler ve Derive’ başlığı altında ayrıntılı olarak bahsedilen Dada’nın 1920’lerde gerçekleştirdiği kent yürüyüşleridir. Fotoğraf, desen ve buluntu nesne ile beraber, performatif bir eylem olarak yürüme, kayıt tutmanın başka bir formudur. Buradaki kayıt tutma eylemi, artık yürüme /dolaşma esnasında toplanan imge ya da nesneler üzerinden gerçekleşmez; bedensel bir deneyim olarak gerçekleşir. Kaydı tutulan öznel bir kent deneyimidir.

Bu değişim (özellikle savaş sonrası dönem olmasının da etkisiyle) sanatın ne olduğunun, varlığının, rolünün ve yönteminin sorgulanmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Sanatın temsilden bir eyleme, performansa dönüşmesi, sanat ve izleyici ilişkisinin de yeniden şekillenmesini ve hiyerarşik yapıyı kırmaya yönelik pratikleri (günümüzde ‘katılımcı pratikler’ denilen, Dada’nın performans ve eylemlerine seyircileri dahil ederek önünü açtığı sanatsal form) getirmiştir.

Sitüasyonistlerin eylemleri kent hayatı ve metropolle uğraşan birçok sanatçının çalışmalarında etkili olmuştur. Bu bağlamda 1953 doğumlu Fransız sanatçı Sophie Calle’nin üretimlerine bakılabilir. Calle sanatsal projelerine, uzun yıllar Fransa dışında kaldıktan sonra, 70’lerin sonunda Paris’e dönerek başlamıştır. Sanatçı, üretimlerine başladığı bu dönemi tarif ederken, yönünü şaşırmış olduğunu ve kendi şehrinde bir yabancı gibi hissettiğini, zamanını nasıl dolduracağını

bilemediğini söylemektedir.³² Bu duygularla, rastgele yoldan geçenleri takip etmeye ve günlerini onlar gibi geçirmeye başlamıştır. Bu deneyim özel bir çalışma yöntemine dönüşmüş, yabancıların fotoğraflarını çekip hareketlerini not ederek dedektifvari bir tavırla onlar hakkında bilgiler toplamıştır.

1980 yılında ürettiği "Venedik Süiti" (Venetian Suite) isimli çalışmasında Calle, Henri B. olarak adlandırdığı sıradan bir kişiyi Paris'ten Venedik'e kadar iki hafta boyunca gizlice takip etmiş ve bu takip sürecinde kendisinin ve Henry B.'nin tüm eylemlerini fotoğraf, günlük, not alma gibi yöntemlerle belgelemiştir.



Resim 32: Sophie Calle, Venedik Süiti (Venetian Suite), 1980

Sophie Calle'ın pratiğinde flanörle -niyet olarak olmasa da-yöntem olarak benzerlikler bulunabilir. Her ne kadar bilinmeyen bir "rehber"nin izinde gerçekleşen, tamamen tesadüfi bir rotada ilerleme eyleminde kent deneyimi ya da kentin keşfi ikincil olsa da, sanatçı şehirde yaşanan bir hayatın 'izini sürmekte'dir. Burada eylemin/yöntemin takip /iz sürme olması önemlidir. Aynı zamanda tüm bu pratiğin günlük niteliği taşıyan otobiyografik yanını gözden kaçırmamak gerekir. Bu çalışma takip edilen kişinin günlük yaşamının

³² <https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-28-p78301>

belli bir mesafeden kaydı olmakla beraber, sanatçının kendi yaşantısının da kayıt altına alındığı söylenebilir. Sophie Calle burada hem eylemi gerçekleştiren özne, hem de üretiminin nesnesi konumundadır. Mahremiyet ihlali sadece takip edilen Henry B. için değil, sanatçının kendi yaşamı için de söz konusudur.

Benzer bir tavır David Hammons'ın kendi yürüyüşünü kaydettiği "Phat Free"³³ isimli videosunda da görülmektedir. Hammons, işlerinde çoğunlukla siyahların yaşamı ve tarihi, Afrika kültürü, ırkçılık ve yoksulluk gibi sosyokültürel meseleri ele alan bir sanatçıdır. Çalışmaları sokak kültüründen beslenmektedir. Bir çok çalışmasında New York sokaklarından topladığı basketbol potaları, tavuk kanatları, çöp, kesilmiş saç³⁴ gibi buluntuları kültürel sembollere dönüştürerek kullanmıştır. Sokak kültürü, sanatçıya yalnızca malzeme sağlamakla kalmaz, aynı zamanda bir izleyici kitlesi de sağlar. Hammons, çoğu zaman sanat dünyasının galeri ve müzelerinden uzak durarak ara sokaklar ve boş arazilerde enstalasyonlar ve sahne performansları yaratmakta, sokağı sahne olarak kullanmaktadır. Sanatçı bir röportajında "sanırım zamanımın yüzde 85'ini stüdyoda değil sokaklarda geçiriyorum. Bu yüzden stüdyoya girdiğimde sokağın bu deneyimlerini canlandırmayı umuyorum. Toplumsal olarak gördüğüm her şey ter gibi çıkıyor"³⁵ demektedir.

³³ İngilizce 'Phat' sözcüğü argoda "iyi, hoş, mükemmel, cezbedici, şık" gibi anlamlara gelmektedir ve genellikle altkültürlere ait müzik parçaları ve sesleri betimleyen bir sıfat olarak kullanılmaktadır. Bu sözcük, şişman anlamına gelen 'fat' kelimesiyle aynı okunuşa sahiptir ve buradan türeyerek argoya girmiştir. Hammons'ın videosunun başlığı olan "Phat Free" akla yine argoda kullanılan ve "hiç hoş olmayan, bir şeye benzemeyen, değersiz" gibi anlamlara gelen 'Phat-phree' deyimini getirmektedir. Sanatçının burada ses benzeşimi üzerinden bir anlam oyunu oluşturduğu söylenebilir. Bu ses oyunu aynı zamanda rap, hip-hop ve caz müziğin doğaçlama doğasını çağrıştırmaktadır.

³⁴ Hammons'ın çalışmalarında kullandığı bu buluntu saçlar 'dreadlock' olarak da bilinen ve afro-amerikan kültürünün simgesi olarak görülen rasta saçtır.

³⁵ <https://www.artic.edu/artworks/185068/phat-free>



Resim 33: David Hammons, “Phat Free”, 1995-99, New York

Hammons'ın 1995 yılında New York'un bir sokağında gerçekleştirdiği performansını belgelemek için çekilen ve dört yıl sonra bağımsız bir video çalışması olarak düzenlenen “Phat Free”, yüksek, metalik bir sesin eşlik ettiği karanlık bir ekranla başlar. Bir kaç dakika sonra videoda, uzun bir palto giymiş ve keçe şapka takan bir adamın – David Hammons'ın kendisi - gece geç saatlerde ıssız bir şehir kaldırımında metal bir çöp kutusunu tekmelediği görülmektedir. Sanatçının çöp tenekesini tekmeleyerek çıkardığı ses, başta kulağa sadece bir gürültü gibi gelirken, bir süre sonra Hammons'ın metodik hareketleri sayesinde neredeyse müzikal bir ritme dönüşür. Videonun ham/işlenmemiş gözüken grenli dokusu, Vito Acconci ve Bruce Nauman'ın ilk dönemlerindeki performans videolarını çağrıştırmaktadır. Kendi başına tenekeyi tekmeleme eyleminin belli bir kimliğin potansiyel talihsizliğine işaret ettiği yorumu yapılabilir. Hammons'ın basit bir jesti belli bir ritimde tekrar ederek çıkardığı ses/oluşturduğu müzik, bir kenara atılmış olanın, toplumsal olarak değersiz kabul edilenin, atığın barındırdığı potansiyeli, sesini, bu

sesin ısrar ve tekrar yoluyla müziğe dönüşümünü (basit ve günlük bir eylemi gösteren bu videonun bir sanat yapıtına dönüşmesi gibi) göstermektedir. Zorlayıcı bir kentsel deneyimin metaforu olarak görülebilecek bu performans videosu - Sophie Calle'ın Venedik Süiti yapıtında olduğu gibi - bir otoportre olarak da okunabilir. 'Phat Free'nin oldukça şiirsel bir anlatıma sahip olduğunu da söylemek gerekir.

Sokağın kamusal alanında gerçekleştirilen benzer bir performans videosu, çağdaş sanatçı Francis Alys'in 1991 yılında gerçekleştirdiği 'Koleksiyoncu' isimli çalışmasıdır. Alys, psikocoğrafya ve derive eylemini üretim yöntemi olarak kullanan bir sanatçıdır.



Resim 34: Francis Alys, "Koleksiyoncu" (The Collector), 1991

Burada konu edilen performansında sanatçı, kendi ürettiği, oyuncak bir köpeğe benzeyen tekerlekli ve mıknatıslı bir objeyi kentin (Meksiko) sokaklarında

gezdirebilir. ‘Teneke köpek’ ilerlerken sokaktaki çeşitli metal nesneleri bir kent gezisi hatırası gibi toplamaktadır. Sanatçının bu gezintisi, köpeğe benzeyen teneke obje miktatıyla kendine çektiği nesnelerle tamamen kaplanana kadar devam eder. Alys, 2011 yılındaki bir söyleşisi esnasında bu çalışmadan bahsederken şöyle demektedir: “Üç gün sonra insanlar manyetik köpeğiyle etrafta dolaşan çılgın hakkında konuşmaya başladılar; ancak yedi gün sonra karakterler gitmiş olsa da hikaye, anekdot kaldı. Bir yerin yerel tarihine masalları ve fablları dahil etme fikrini geliştirmeye böyle başladım”³⁶

Francis Alys’in kentleri kendine özgü metodlarla seyyar olarak deneyimleme şekli, pratiğinin temelini oluşturur. Sokağı bir üretim alanı olarak kullanan sanatçının kentte gerçekleştirdiği bu performatif yürüme eylemi (temeli sitüasyonist eyleme ve flanöre dayandırılabilir olan) kamusal alanın bir otorite tarafından yönetilmesi ve kontrolüne bir karşı çıkış olarak yorumlanabilir. Sokak, burada da hem sanatçı için bir imge ve malzeme deposu hem de üzerinde izler bırakılan, yeni hikaye ve öznel tarihlerin yazıldığı alandır.³⁷

Sokağın, kentsel alanın üzerinde iz bırakma denince akla gelen sanatçılardan bir diğeri Gordon Matta-Clark’tır. Matta-Clark, metropolde yaşayan ve “terkedilmiş binalar üzerine çalışan bir heykeltıraştır.” (Matta-Clark, 2012:41) Aynı zamanda mimar olan Matta-Clark’ın da Sophie Calle gibi sitüasyonistlerin eylemlerinden etkilendiği söylenebilir. Sanatçı kenti dolaşarak terkedilmiş ve yıkılmak üzere olan yapıları tespit etmekte ve daha sonra bu yapılara çeşitli

³⁶ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/alys-collectors-t12410>

³⁷ <http://pinarogrenci.com/2015/francis-alys-2/>

fiziksel müdahalelerde bulunmaktadır.

Sanatçının pratiği tümüyle bir performans olarak nitelenebilir. Aslolan yine kentin/kamusalın alanında gerçekleştirilen bir eylemin kayıdır. Bu kayıt müdahale edilen yapıların ve sokağın kendi üzerinde tutulmaktadır. Bir yıkma ve parçalama eyleminin bıraktığı iz sokağa eklenmektedir. Buradaki yıkma, parçalama ve kesmenin, kübist sanatçıların formu ve malzemeyi parçalara ayırarak (ve sonra bu parçaları aynı düzlemde bir arada sunarak) farklı bakış açıları göstermesiyle bir ilişkisinin olduğunu söylemek gerekir. Burada parçalanan sadece imge ya da gazete kağıtları değil, mimari bir yapıdır. Matta-Clark da burada tüm bu kesme ve parçalama eylemleriyle yapının hem içeriden hem de dışarıdan farklı bakış açıları ve perspektiflerden deneyimlenmesini sağlayacak yeni alanlar, açıklıklar, boşluklar oluşturur. Sanatçının yapının/kontrüksiyonun kendisinin yanı sıra, mimariyi ve mimarlık alanının kendinde taşıdığı ‘yerleşiklik, kalıcılık, işlevsellik’ gibi rasyonel akılla ilişkili kavramları da parçaladığı yorumu yapılabilir.



Resim 35: Gordon Matta-Clark, ‘Yarılma’ (Splitting), 1974, New Jersey

Matta-Clark, aynı zamanda yapıların içlerini bir anlamda dışarı çıkararak evin mahremiyetini de yıkmakta, ‘iç’i görünür kılmaktadır. Başka bir açıdan bakıldığında, evin domestik ve kapalı alanının içerisine farklı yerlerden ışık girmesini ve hava almasını sağladığı da söylenebilir.

Gordon Matta-Clark’ın üretiminin de David Hammons ve Francis Alys gibi sokakta gerçekleştirilen performatif eylemlerle oluştuğu söylenmişti. Bununla beraber bu sanatçıların sanatsal yaklaşımı arasındaki farktan bahsetmek önemlidir. Hem David Hammons hem de Alys’de hikayenin ön planda olduğu, izleyicinin bir hikayeyi takip ettiği söylenebilir. Aynı zamanda bu sanatçıların kendi bedenleri ve imgeleri üretimlerinde oldukça görünürdür. Sokaktaki izleyicinin, sokağa eklenen yeni bir hikayeye beraber bir otoportre de gördüğü söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında hem Hammons hem de Alys’in yaklaşımlarında romantik ve şiirsel bir yan bulunduğu yorumu yapılabilir. Gordon Matta-Clark’ın eylemi ise çok daha serttir. Matta-Clark, sokağa planlanmış bir amaçla çıkmakta ve yıkılmak üzere olan yapıları aramaktadır. Sanatçının üretiminde fikrin ve kavramın fiziksel eylemden önce geldiği ve bu yaklaşımın da (yine Hammons ve Alys’in üretimlerine kıyasla) tesadüfe daha az yer açan bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Burada ilk bakışta bir portre ya da figürden çok sanatçının zihni, “Fiziksel mekanla yüzleşen bir zihin”³⁸ görülmektedir. Matta Clark’ın müdahale ettiği, kesip parçaladığı binalar, zaten terkedilmiş ve yıkılmak üzere olan yapılardır. Sanatçının üretimini oluşturan eyleminin şiddeti ve yıkıcılığı bir yana, kendisinin zaten bir yıkım sürecine geçici olarak eklemlendiğini söylemek gerekir. Bu “geçicilik” vurgusu da büyük önem arz etmektedir; çünkü sanatçının eyleminden

³⁸ Bu ifade, bu metnin üretim aşamasındaki diyaloglar sırasında Can Aytekin tarafından kullanılmıştır.

geriye kalan parçalanmış yapı(t)lar değil, onların video veya fotoğraf formundaki kayıdır.

Sanatçı aynı zamanda müdahalede bulunduğu kentsel yapıların bazı parçalarını galeriye taşıyarak orada sergilemektedir.



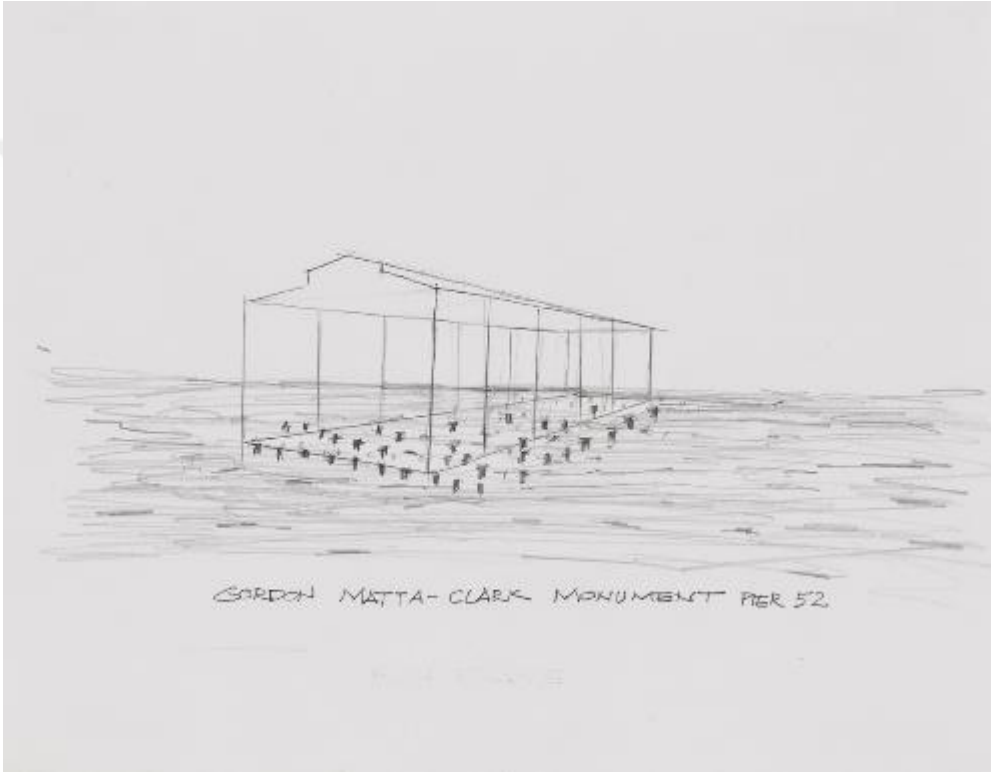
Resim 36: Gordon Matta-Clark, Günün Sonu (Day's End), 1975, New York



Resim 37: Gordon Matta-Clark, Gün Sonu (Day's End), 1975, New York

Sanatçının “Günün Sonu” (The Day's End) isimli çalışması, New York kentindeki limanların ve boş antrepoların revaçta olduğu bir döneme denk gelir. Bu dönemde bir çok mimar ve şehir plancısı liman ve antrepoları, tekrar fonksiyon kazandırmak ve kente dahil etmek için restore etmektedir. Bunun sonucunda tüm bu yapılar bulundukları çevreyle beraber çok daha steril bir hale gelmekte ve özgünlüklerini kaybederek tektipleşmektedir. Bu yaklaşıma son derece karşı olan Matta-Clark, New York'un eski bir sanayi bölgesinde, nehir kenarında bulunan anıtsal büyüklükteki boş bir depoya sanatsal bir müdahalede bulunur. Sanatçı yapının çatı ve duvarlarına büyük, ovalimsi delikler açar. Böylelikle doğal ışığı yapıya sokup, bu yeriformunu üzerindeki yansımalarıyla mekânı şiirselleştirirken, zamanın geçişini günler ve mevsimler boyunca değişen ışıkla görünür kılmaktadır. Diğer yandan da eski antrepoların yeniden kullanımı için onları

prototipleştirmekten daha başka çözüm yolları olduğunu göstermektedir.³⁹ Kentin kayıp olarak nitelenebilecek terkedilmiş bir bölümünü kolektif yaratım için kamuya açtığı yorumu yapılabilir. Sanatçının yapıt üretme yöntemi olarak kullandığı bu müdahale şekli, yıkarak, eksilterek, boşluk ve negatif alan oluşturarak yapmanın, sert/keskin, buna karşı oldukça romantik bir örneğidir.



Resim 38: David Hammons, Gün Sonu (Day's End), 2014, New York

Yapıldığı dönemde de büyük tartışmalar yaratan bu yapıt, 1979 yılında yıkılmıştır. David Hammons yıllar sonra Gordon Matta-Clark'ın bu çalışması üzerinden yeni bir yapıt üretmiştir. Hammons'ın, Gordon Matta-Clark'a bir saygı duruşu sayılabilecek, aynı

³⁹ <https://manifold.press/gordon-matta-clark>

ismi taşıyan⁴⁰ işi, Clark'ın müdahalede bulunduğu ve bugün yıkılmış olan antrepo binasının, tam olarak aynı konumda ve aynı ölçülerde bir konstrüksiyonudur. Yapımının bitmesi tam olarak 7 yıl süren bu çalışma, yapının dış hatlarını ve formunu ince çelik borularla tekrar etmekte, suyun üzerinde eski antreponun iskeletimsi bir temsilini oluşturmaktadır.



Resim 39: David Hammons, Günün Sonu (“Day’s End”Gordon Matta Clark’ın anısına), 2014-2021

Hammons, Whitney Müzesi ondan bir çalışma üretmesini istediğinde, müzenin karşısında bulunan ve bir zamanlar Matta-Clark'ın tartışma yaratan yapıtının bulunduğu bu alan için, “Gordon Matta-Clark Anıtı” isimli bir eskiz hazırlamıştır. Sanatçı, bu anıtımsı

⁴⁰ David Hammons, çalışmasının adını ne koymak istediği sorulduğunda, "harika bir terzi en az kesim yapar" diyerek Matta-Clark'ın eserinin başlığı olan “Day's End” (Günün Sonu) ismini tercih etmiştir. (<https://whitney.org/exhibitions/david-hammons-days-end#exhibition-about>)

yerleştirmenin, suyun üzerinde 3 boyutlu bir çizim / taslak gibi gözükmesini istediğinden, yerleştirme için mümkün olabilecek en ince malzemeyi tercih etmiştir.

Hammons'ın bu mekana özel yerleştirmesi gerçekten de eski bir yapı(t)ın hayaleti gibi gözükmektedir. Sanatçı bu zeminsiz, çatısız, duvarsız tasarımla, serap benzeri varla yok arası, uçucu /geçici bir etki yaratmayı amaçlamıştır.

David Hammons, kentin sanatsal ve sosyal tarihini, yıkılan, artık yerinde olmayan geçmişi, geride kalan boşluğu işaretleyerek ve kaybı çerçeveye alarak göstermektedir. Bu hayaletimsi yapının aynı zamanda şehir manzarasını çerçevelediğı ve kente bakmak için (literal ve metaforik olarak) farklı kadrarlar oluşturduğu yorumu yapılabilir.

3. ATÖLYENİN DEĞİŞEN KONUMU

Metnin bu bölümünde, öncelikle atölyenin etimolojik tanımı yapılacak ve daha sonra bu tanımdan yola çıkarak atölyenin bir olgu ve fiziksel mekan olarak ortaya çıkışı ve tarihsel süreçteki dönüşümü kısaca ele alınacaktır. Bununla beraber atölye mekanı ve sanat nesnesi arasındaki karşılıklı ilişkinin izi sürülecek ve sanatçı atölyesine dair yaklaşımların farklılığı konu edilecektir.

“Atölye kelimesinin tanımı, sözlük anlamı: Fransızca studio "ressam veya sanatçı atölyesi, küçük apartman dairesi" sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük İtalyanca studio "çalışma, çalışma yeri, atölye" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince studium sözcüğünden evrilmiştir.

Aynı Latince fiilden construere (inşa etmek), destruere (yıkamak), instruere (eğitmek), obstruere (engellemek);

İngilizce construct, destruct, instruct, obstruct” kelimeleri türemiştir.

3.1. Rönesans Bottegasından ‘Post-Stüdyo’ya

Sosyolog Richard Sennett, Ortaçağ atölyesini “zanaatkarın yuvası” olarak tanımlar. (Sennett, 2019:74)

“Ortaçağlarda zanaatkarlar, çalıştıkları yerlerde uyurlar, yerler, içerler ve çocuklarını yetiştirirlerdi. Atölye aileler için bir yuva olması yanı sıra küçük mekanlardı, her birinde en fazla on, on bes kişi bulunurdu; Ortaçağ atölyesinin yüzlerce ya da binlerce insan çalıştıran modern fabrikalarla hiçbir benzerliği bulunmazdı.”(Sennett, 2019: 75)

Bu “yuva”, “ev” tanımı, ilk bakışta romantik bir ifade gibi görünse de, aslında kurulu, oturmuş bir düzen ve bir devamlılık ifadesi olarak düşünülmelidir. Atölye, özellikle Ortaçağ ve Rönesans’da, sanatçı ve zanaatkarın evi olma işlevinin yanında, oturmuş bir sistem anlamına gelmektedir. Yine Sennett’in — bu sefer yuva sıcaklığından uzak— bir diğer atölye tanımı şöyledir: “İnsanların yüz yüze ilişkiler içinde otoritenin belirlediği konularla ilgilendiği bir üretim alanı.”

(Sennett, 2019:75) Burada bahsedilen otorite, Ortaçağ için konuşulacak olursa, hem “becerileri sayesinde emir verme meşruiyetine sahip olan usta hem de Kilise’dir. Bu dönemde atölyelerde usta, kalfa ve çırak olmak üzere üç kademeli bir hiyerarşik sistem mevcuttur.

‘Zanaatkar’ ve ‘sanatçı’ tanımlarının Ortaçağ sonunda Rönesansla beraber birbirinden ayrılmaya başlamasıyla atölyenin daha özerk bir alana dönüşmeye başladığı söylenebilir. Burada özerklik ile kastedilen, Kilise’nin otoritesinin zayıflamasıyla, bu otoritenin yerini özel hamilerin almaya başlamasıdır. Bununla beraber artık atölyedeki ‘usta sanatçı’ın çalışma yöntemi, becerisi ve tarzının,

başka bir deyişle özgünlüğünün atölyeyi ayakta tutmaya başladığı söylenebilir.

“Önemli olan, mümkün olduğu kadar fazla resim üretmek değil, onun resimlerini ya da onun tarzındaki resimleri üretebilmek”tir. (Sennett, 2019:9)

Özellikle 13.yy’dan itibaren atölyenin ‘usta’nın adı ile özdeşleşmeye başladığını söylemek yanlış olmaz. Ortaçağ’dan Rönesans’a geçişteki bu değişimlerle beraber, atölyenin halen bir kamusal alan olduğu ve usta-çırak ilişkisinin merkezinde yer aldığı bir okul görevi gördüğünü de söylemek gerekir. Atölyenin bu okul olma geleneği, sanat akademilerinin de temelini oluşturmuştur.

Günümüzde de bu okul-atölye sistemi hem akademilerde hem de sanatçı atölyelerinde hala devam etmektedir. Ortaçağ’dan Rönesans’a geçişteki bu değişimlerle beraber, atölyenin halen bir kamusal alan olduğu ve usta-çırak ilişkisinin merkezinde yer aldığı bir okul görevi gördüğünü de söylemek gerekir. Atölyenin bu okul olma geleneği, sanat akademilerinin de temelini oluşturmuştur. Günümüzde de bu okul-atölye sistemi hem akademilerde hem de sanatçı atölyelerinde halen devam etmektedir.



Resim 40: Rönesans Bottegası

Ortaçağ ve Rönesans atölye geleneğinde, ikisi de ‘çalışma odası’ anlamına gelen ama birbirinden farklı şekilde işlevlenen iki farklı alan/oda bulunduğu söylenebilir: *Bottega* ve *Studiolo*. Studiolo, “çalışma ve tefekkür odası”⁴¹ anlamını taşır ve sanatçı olan ustanın tek başına kaldığı bir ‘düşünme mekanı’ olarak tanımlanabilir. Bottega ise, sanatçının/ustanın öğrencileri (çırak ve kalfaları) ile beraber işini fiziksel olarak ürettiği alandır. Bugün sanatçı atölyesi, bu iki işlevin birbirinden ayrılmadığı bir alan olarak düşünülmelidir.

Rönesans döneminde de ressam, taşınmaz, mekana göre işler yapmaktadırlar. 1508-1512 yılları arasında Michelangelo tarafından tamamlanan Sistine Şapeli resimleri buna örnek olarak verilebilir. Şapelin tavan resimleri tamamlanana kadar

⁴¹ <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ronesans-bottegasindan-montaj-hattina-sanatci-studyosunun-gelisimi/2010>

Michelangelo'nun atölyesini şapelin içine taşıdığı, böylelikle işin seyre açıldığı mekanın atölye haline geldiği söylenebilir.

Sanatçı atölyesinin daha izole ve bireysel bir mekan haline gelmesi ise 18. yüzyıl sonu 19. Yüzyıl başlarında yükselen modernite ve kentleşmenin etkisiyle olmuştur. Bu dönemle beraber, sanatçıya ve sanat atölyesine bakış değişmeye başlamış, atölye dış dünyadan, özellikle de hızlanan kent yaşamından kaçmaya yarayan bir sığınak, “estetik bir özerkliğin kısıtlamasız uygulanabileceği yer” (Fleckner, 2016:243) deyim yerindeyse sanatçının öznelliğinin tapınağı olarak görülmeye başlanmıştır.



Resim 41: Caspar David Friedrich'in Atölyesi, “Pencereden Görünüm”, 1805,

Viyana



Resim 42: George Friedrich Kersting, “Caspar David Friedrich Atölyesinde Resim Yapıyor”, 1811, Viyana

Aslında 19. Yüzyılın bu açıdan ilginç bir dönem olduğu söylenebilir; çünkü bir yandan sanatçılar atölyelerinin içerisine iyice kapanırken, bir yandan da *en plein air* adı verilen, ressamların açık havada resim yaptıkları yeni bir tavır bu dönemde ortaya çıkmıştır. Endüstriyel üretimle beraber dükkanlarda satılmaya başlayan boya ve taşınabilir şövalelerin üretilmeye başlanması sanatçılara bu imkanı sağlamıştır.

Bu ressamlar her ne kadar atölyenin iç mekanından çıkmış olsalar da, burada da yine kent hayatından ve ‘sokaktan’ bir kaçışın söz konusu olduğu söylenebilir; çünkü bahsedilen açık hava kent değil, günübirlik gezilerle gidilen kırsaldır. Dolayısıyla, atölyenin bir sığınağa ve daha bireysel ve izole bir mekana dönüştüğü

yorumu burada da yapılabilir.

Sanat eleştirmeni ve tarihçisi Donald Kuspit ise modern atölyeyi “sokağın bir uzantısı” olarak görmektedir. (Kuspit, 2010:192) Edouard Manet’nin resmettiği ‘kafe manzaraları’ ve sanat tarihinde oldukça önemli bir yeri olan ‘Olympia’ resminden örnek veren Kuspit “Sanatın Sonu” isimli metninde şöyle demektedir: “Manet’nin *Olympia*’sı, yüksek sınıftan görünmesine rağmen (?) bir fahişedir. Sanatçı züppe haline geldiğinde – Manet ilk züppelerdendir – sokak yaşamını, sokaktan geçen kalabalığı uzaktan gözlemleyen bir kişi haline dönüşür. Ne var ki, dışarıda gözükmeye rağmen, daha ziyade katılımcı bir gözlemcidir.” (Kuspit, 2010:192)



Resim 43: Manet, “Monet Tekne-Atölye’sinde (Monet in his Studio-boat)”, 1874



Resim 44: Monet, “Tekne-Atölye (Studio-boat)”, 1874

Sanat yapıtı ve yapıtın üretildiği mekan -atölye- arasındaki organik ilişkiden de bahsetmek gerekir. Sanatçıların yapıtlarından önce atölyelerini şekillendirdikleri, belirledikleri söylenebilir. Bu atölye bir iç mekan, müze, sokak ya da laptop olabilir.

Bir *en plein air* ressamı olan Monet’nin tekne-atölyesi, atölye ve yapıt ilişkisi açısından da ilginç bir örnektir. Monet, Argenteuil nehri ve nehirdeki, suyun yüzeyindeki ışık oyunlarını resmetmek istediği için, konusuna yaklaşmak amacıyla kendine yüzen bir stüdyo, stüdyo-tekne inşa etmiştir. Bu yüzen atölyenin yapılan resmin biçimini etkilemiş (nehrin üzerindeki tekne-atölye muhtemelen sallanmaktadır), bununla beraber istenilen imgenin resmedilebilmesi için de yeni bir atölye biçimi üretmek gerekmiştir.

Uwe Fleckner “Porte Olarak Atölye” başlıklı metninde, öznelliğe verilen önemin artmasıyla paralel şekilde, sürece yönelik ilginin büyümesi ve “tamamlanmış,

bitmiş yapıttan ziyade yaratı edimi”ne yönelen merakın, eleştirmenlerin, yaratının gerçekleştiği yer olarak atölyeye olan merakının da uyanmasına sebep olduğunu söyler. (Fleckner, 2016:243) Bu durumun atölyenin romantize edilmesi ve mitik ve kutsal bir mekan olarak yüceltilmesinde etkili olduğu söylenmelidir.

Brian O’Doherty “Studio And Cube”⁴² adlı metninde modernist dönemin atölye tanımını şöyle yapar: “Sanatçının içinde düşündüğü uzam, bir düşünme uzamı; bir çift muhafaza, kendine gönderme yapan, sıkıştırılmış, dikdörtgen kutudaki yuvarlak zihin”⁴³ (O’Doherty, 2007:6) O’Doherty’nin bu tanımının zamanın ruhunu tamamıyla yansıttığı söylenebilir. Burada da atölye bir otoportre, sanatçının zihninin görünmez bir yansıması gibi betimlenmiş ve hayattan izole ve kapalı bir alan olarak nitelenmektedir. Bununla beraber, biraz önce bahsedildiği üzere bitmiş yapıttan ziyade sanatsal süreçlere yönelmeye başlama, yaratı sürecinin tüm aşamalarındaki çıktıların— eskiden sadece bir ön çalışma kabul edilen desen gibi— sanat yapıtı olarak tek başına değer kazanmasının ve kaçınılmaz olarak ticarileşmesinin önünü açmıştır.

⁴² Metnin Orijinal ismi: “Studio and Cube: On the relationship between where art is made and where art is displayed”

⁴³ Alıntının orijinali : “The space in which the artist thinks is thus a thinking space, a double enclosure, reciprocal, self-referential, compressed, the round skull in the studio box.” (Brian O’Doherty, Studio and Cube, 2007, Princeton Architectural Press)



Resim 45: Francis Bacon'ın Londra'daki Atölyesi



Resim 46: Francis Bacon'ın Atölyesi, Dublin (Atölyenin Hugh Lane Galeri tarafından Dublin'e taşınarak burada yeniden düzenlenmiş hali)

Zaman içerisinde atölye mekanının kendisinin de ticari ve turistik bir obje haline geldiğini söylemek gerekir.

Sanayi devrimi ve teknolojik gelişmelerle hızlanan kentleşme, toplumsal

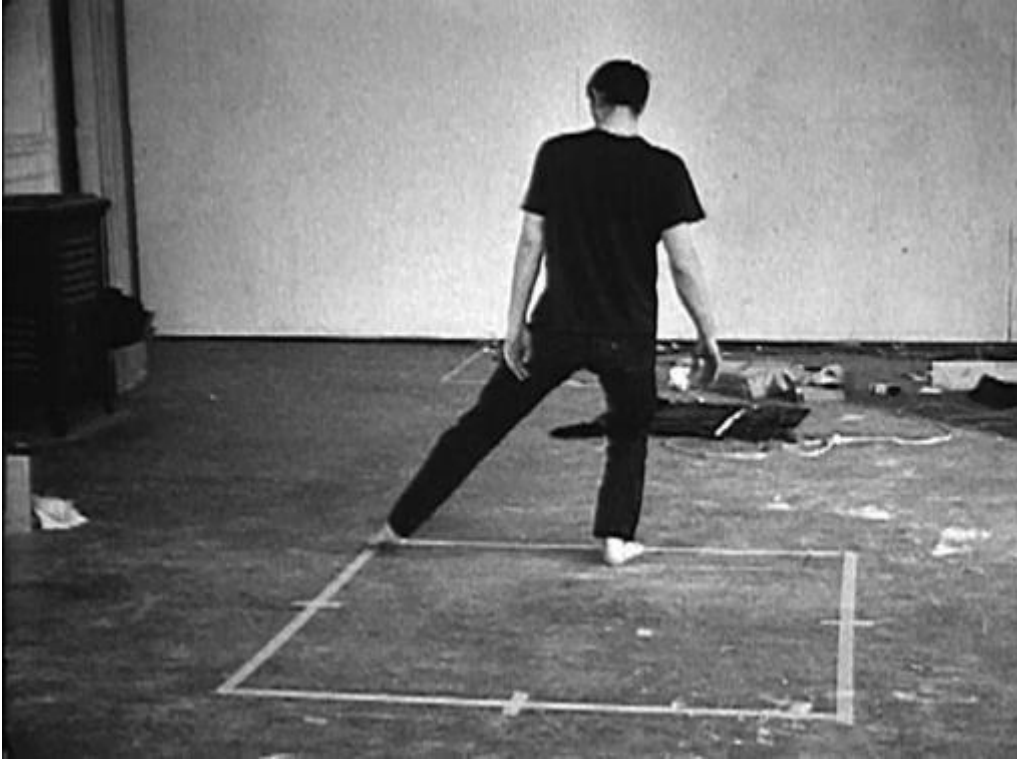
dönüşüm ve kitle kültürü, II. Dünya Savaşı ve savaşla beraber önemli sanatçı sanatçı gruplarının Avrupa'dan Amerika'ya göçü, 20. yy'ın ikinci yarısıyla beraber izleyicisi ve kurumlarıyla başka bir sanat ortamının oluşmasını sağlamış ve dönemi için yenilikçi olan Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, Pop-art, Kinetik sanat, Arazi sanatı, minimalizm bir çok hareketle beraber sanat tarihi içerisinde hala etkisi en çok hissedilen ve güncel olarak da devam eden kavramsal sanatın temelleri oluşmuştur. Tüm bu yeniliklerle beraber sanat üretme yöntem ve stratejilerinde de büyük değişim ve yeniliklerin olması kaçınılmazdır. Daha önce bahsedilen, sanatsal üretim ve atölye arasındaki ilişkinin organikliğinden dolayı, yeni üretim pratiklerinin farklı fiziksel koşulları zorunlu kıldığı ve buna bağlı olarak da “atölyenin mekansal zorunluluklarının” ortadan kalkmaya başladığı, sanatçıların sanatsal yaklaşım ve tercihlerinin farklılığına göre “atölye fikrinin başkalaştığı”⁴⁴ söylenebilir.

1960'lara gelindiğinde, sanatın işleviyle sanatın üretildiği ve paylaşıldığı mekanlar olan atölye, müze ve galerinin de işlevi sorgulanmaya başlanmıştır. Brian O'Doherty, mekan ve sanat nesnesi arasındaki ilişkileri irdelediği metninde, mekanın sanatı tırnak içine aldığını, çerçevelediğini söyler. (O'Doherty, 2016) İşin bağlamını oluşturan aynı zamanda mekan, mekanın bağlamıdır. Bu durumda, sanat eserinin sergileneceği mekana göre üretildiği, *in-situ* ya da *site-specific*⁴⁵ denilen üretim biçimleri öne çıkmaya başlamış ve “atölye” sergileme/gösterme

⁴⁴ Fırat Engin, *Çağdaş Sanatta Yeni bir Atölye Modeli olarak Saha Çalışması*, 2017 (chrome-extension://efaidnbmnnnibpccajpcglclefindmkaj/https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/390869)

⁴⁵ *In-situ* ve *Site-Specific* terimleri, belirli bir mekan için tasarlanan ve o mekandan uzaklaştırılırsa anlamının önemli bir kısmını kaybeden sanat üretimlerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Aynı zamanda, sanatçının stüdyosunda yaratılan ve daha sonra başka bir yere yerleştirilen yapıt yerine, sergileneceği yerde yaratılan bir sanat eserine de atıfta bulunabilir.

mekanıyla üstüste gelmeye başlamıştır. Bu durum atölyenin işlevinin sorgulanmaya başlamasına sebep olmuştur. Üretim mekanı olarak atölyenin “boşluğu” ile hesaplaşmaya çalışan sanat eserleri bu dönemde üretilmeye başlanmıştır. Eğer üretilen yapıtlar belli bir yer için üretiliyor ise, bu durumda atölyenin işlevi ne olur?



Resim 47: Bruce Nauman, “Bir Karenin Çevresinde Dans veya Egzersiz (Kare Dansı)”, 1967–8 Bruce Nauman bu çalışmasında, stüdyosunun zemininde maskeleme bandıyla bir kare oluşturur ve karenin her bir kenarının orta noktasını işaretler. Daha sonra bir metronom sesi eşliğinde (metronomun tik tak sesi yarım saniyeyi işaretlemektedir) her iki ayağını karenin köşesine götürür ve tekrar merkeze döner: sol, merkez, sağ, merkez, sol, merkez vb. 60 adımı (bir adım bir kenarın yarısı uzunluğundadır ve bir dakika sürer) tamamlayana kadar devam eder. Daha sonra yüzü dışa dönük olarak aynı işlemi tekrarlar. Aynı şeyi karenin tüm kenar ve köşeleri için yapar. Tüm permütasyonlar tamamlandığında ‘egzersiz’ sona erer.

Atölyenin bir üretim mekanı olarak işleviyle ilgili sanatsal sorgulama, Bruce Nauman’ın çalışmalarında görülebilir. Bruce Nauman, fotoğraf, heykel, video, çizim ve performans alanlarında üretim yapan Amerikalı bir çağdaş sanatçıdır.

Sanat pratiği/fikrini 1960’lı yıllarda oluşturduğu söylenebilir. Bu dönem,

sanat alanında atölye, müze ve galeri mekanlarının, bu mekanların işlevlerinin sorgulanmaya başladığı, Arte Povera ve Land Art gibi akımların sanatta yeni açılımlar yarattığı bir dönemdir.

Bruce Nauman'ın ilk dönem üretimleri, kendi atölyesinde gerçekleştirdiği ard arda performanslardan, kendi eylemlerinin, hareketlerinin kayıtlarından oluşmaktadır. Bu tavır akla soyut ekspresyonistlerin jestlerini getirmektedir. Süreç sonunda ortaya çıkan üretimler malzeme ve teknik bakımdan bambaşka olsa da, ortak tavır ve yaklaşım, atölyede yapılan eylemin performatif ve bedensel niteliğidir. Bununla beraber, soyut ekspresyonist ressamların, beden hareketlerinin ve jestlerinin kaydı/izi, tuval üzerinde boya ve renkle tutulmakta, sabitlenmekteyken, Nauman'ın çalışmalarında kompozisyon/yapıt, atölyenin boş alanında anlık olarak kurulmakta ve bozulmaktadır. Geriye kalan bu performansların video kaydı olmaktadır.

Sanatçı, günlük aktiviteleri, konuşmaları ve tanıdık nesneleri çeşitli müdahalelerle yapıta dönüştürmektedir. Nauman, form üzerinden karakteristik bir üslup geliştirmek yerine, daha çok bir sürecin veya etkinliğin nasıl bir sanat eserine dönüşebileceğine odaklanmaktadır.

Sanatçı 1967-1969 yılları arasında, stüdyosunda monoton denebilecek eylemler gerçekleştirerek bir dizi film ve video üretmiştir. Tamamı siyah beyaz olarak kaydedilen bu filmlerde Nauman, zıplama, keman çalma, top sektirme ve yürüme gibi sıradan eylemleri sürekli olarak tekrarlamaktadır. Sanatçı bu çalışmalarını, her video kesintisiz bir döngü (loop) oluşturacak şekilde sunmuştur. Bu gösterme biçimi, Nauman'ın tüm bu sıradan eylemleri sonsuza kadar tekrarladığı hissini

yaratmaktadır.⁴⁶ Sanatçı bir söyleşisinde atölyede olmanın zorluğundan bahsederken “oradaki her şey sensin ve bununla başa çıkmak zorundasın”⁴⁷ demektedir. Nauman'ın pratiğinin, sanatsal üretimiyle olan kendi kişisel mücadelesini yansıttığı söylenebilir.

Sanatçı 60'larda eğitimini bitirdikten sonra, her yeni sanat okulu mezununu zorlayan bir soruyla karşı karşıya kalır: Sanatsal kariyeriyle ne yapmalı? Nauman bu soruya, “eğer ben bir sanatçıysam, atölyede yaptığım her şey sanat olmalı”⁴⁸ diyerek cevap verir. Bu noktada sanatçının pratiği, bir ürün veya nesne üretmekten çok, eyleme ve faaliyete yönelir.

Bruce Nauman'ın atölyesinin zeminini adımladığı çalışmasının isminin “Bir Karenin Çevresinde Dans veya Egzersiz” olması dikkat çekicidir. Fiziksel egzersiz, kişinin “hem tekrarlayan hem de farklı; fakat her zaman belli bir ölçüsü olan görevleri vücuduna dayattığı bir tekniktir.”⁴⁹ Sanatçı da video boyunca metronom sesiyle senkronize şekilde adım atmak ve yerdeki bantla çizilmiş karenin düz çizgileri üzerinde kalabilmek için kendini zorlar. Anlamsız gibi gözükse, amacının ne olduğu tam olarak kesitirilemeyen tüm bu ‘boş zaman egzersizleri’nin bir yandan da son derece ince hesaplanmış analitik yapısı düşünüldüğünde, günümüz kentlerindeki yaşamın zaman odaklı rasyonalitesi (zaman çizelgeleri, düzenli tekrarlayan günlük faaliyetler, çalışma ve mola saatleri vs.) akla gelmektedir. Nauman’ın kurduğu kapalı sistem, sanki metropol yaşamının tüm kuralları ve akılcılığıyla dalga geçiyor, belli kuralları sürekli tekrar etmenin anlamsızlığını ve yarattığı yabancılaşmayı gösteriyor gibidir. Atölyenin tamamen kendine ait, tüm zamanını istediği şekilde geçirebileceği ‘özgür’

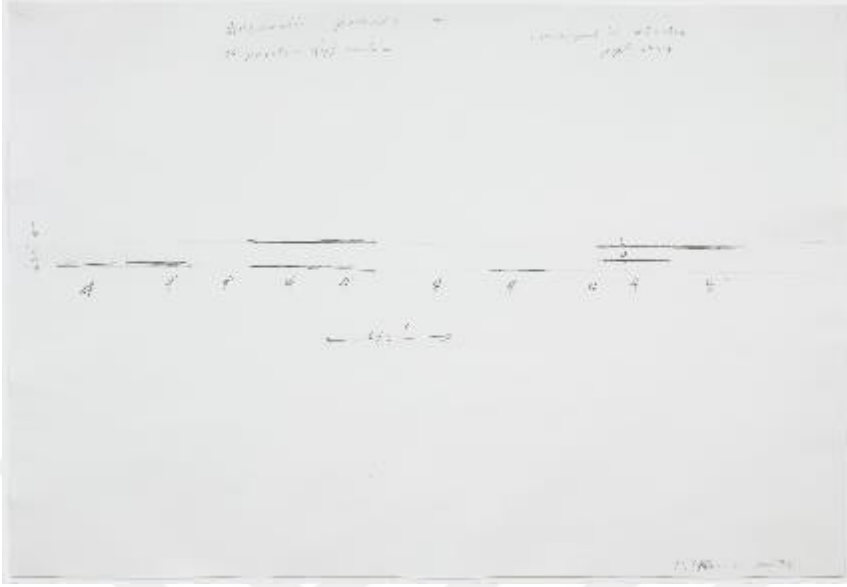
⁴⁶ <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/pacing-the-cell>

⁴⁷ A.g.k

⁴⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Bruce_Nauman

⁴⁹ <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/pacing-the-cell>

alanında, kuralları belirli, denetimli bir yapı duygusunu yeniden yarattığı söylenebilir.



Resim 48: Bruce Nauman, Akustik Paneller (Atölye için ayarlanmış), 1969

Başka bir bakışla, sanatçının atölyenin/mekanın boşluğuyla başa çıkma çabası, boşluğun ve özgürlüğün yarattığı kaygıyı bastırmaya yönelik bir eylem olarak da görülebilir.

Bruce Nauman, bazı yerleştirme ve performanslarını tasarlama sürecinde kağıt üzerinde plan ve eskizler oluşturmaktadır. Özellikle yerleştirme söz konusu olduğunda, bu çizimlerin aynı zamanda atölye ve galeri arasında bir aracı olduğu, bir geçiş mekanı oluşturduğu söylenebilir.



Resim 49: Bruce Nauman, Akustik Basınç Parçası (Yerleştirmenin 1969'da sanatçının Kaliforniya'daki atölyesindeki görünümü ve daha sonra 1971 yılında New York Castelli Galeri'deki sergiden görünüm)

1960'ların ortalarından sonlarına kadar atölyenin Nauman'ın pratiğinin merkezinde olduğu görülmektedir. Sanatçının mimari planlara benzeyen ve yerleştirmeyi oluştururken kullandığı akustik panellerin atölyedeki kurulumunu belgeleyen bu çizimi/taslağı, sanatçıyı 1970'lerin başlarında meşgul edecek koridorlara ve ses enstalasyonlarına doğru bir kaymaya işaret etmektedir. Bu üretimlerinde sanatçı artık kendi bedenini veya eylemlerini kaydetmemekte, bunun yerine izleyici/katılımcının varlığına ihtiyaç duyan, onların deneyimi için kurulmuş dar alanlar yaratır.⁵⁰

Bu bölümün başında sanat nesnesi ve sanatın üretildiği mekan(atölye) arasındaki organik ilişkiden bahsedilmişti. Bununla beraber sergi mekanı ve atölye

⁵⁰ <http://notations.aboutdrawing.org/bruce-nauman/#footnote-4>

arasındaki ilişkiye de değinmek gerekir. Önceki paragraflarda Bruce Nauman'ın atölyenin boşluğu ile (sanat üretiminin ontolojisi ile de denebilir) nasıl yüzleştiği ve bunun üzerine nasıl çalıştığı incelenmekle beraber, ele alınan çalışmalarda, atölye ve sergi mekanları arasındaki ilişki, sergi mekanının aynı zamanda atölye olması ya da boş atölyenin galeriye yansıtılarak atölyenin “taşınması” ve iki mekanın nasıl üst üste geldiği de görülmektedir. Sanatçıların bu konuda birbirinden farklı yaklaşımları olabilmektedir. Bazı sanatçılar işlerin sergileneneceği mekanı kendi atölyelerinde mimari olarak neredeyse kurarken, bazı sanatçılar da atölye fikrine tamamen karşı çıkabilmektedir.



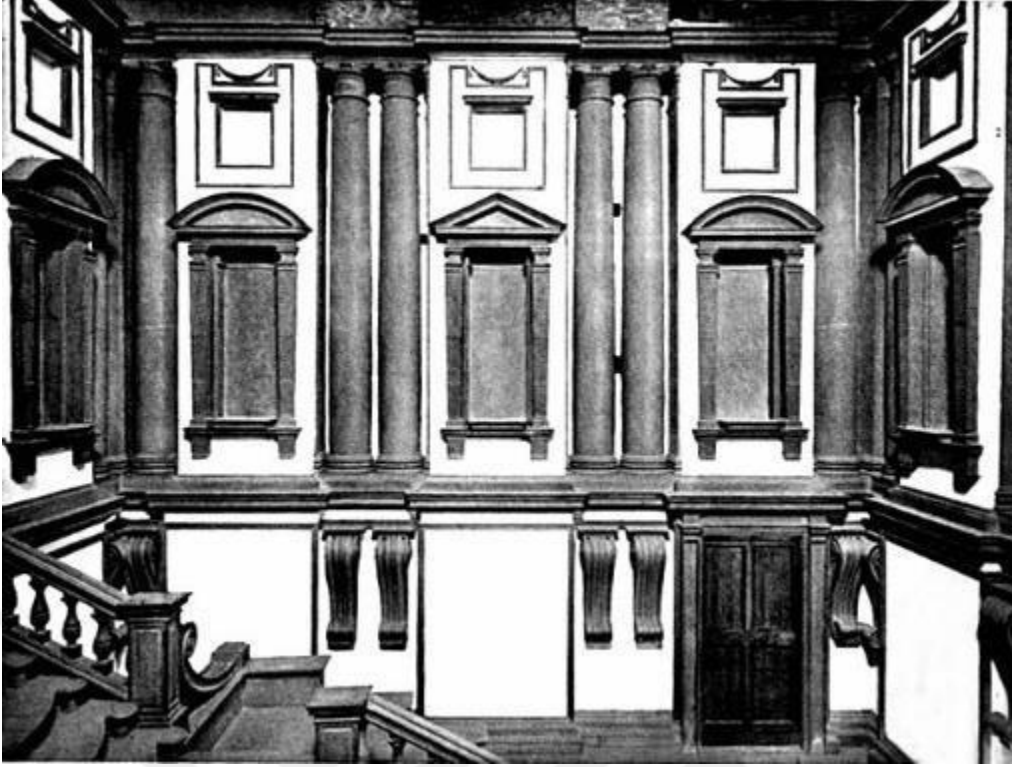
Resim 50 : Bruce Nauman, Atölyeyi Haritalamak (Mapping the Studio I: Fat Chance John Cage), 2001⁵¹

⁵¹ Nauman burada boş atölyesini canlı olarak galeriye yansıtmaktadır. Atölyenin boşluğuyla galerinin boşluğu üst üste binmektedir. Buradaki atölye görüntüsün alışılmışın oldukça dışında olduğu söylenebilir. Sanatçının atölyesi (aynı yorum burada galeri mekanı için de yapılabilir) işlevsellik ve işlerlikten tamamen uzak, zemininde ne olduğu tam olarak seçilemeyen nesneler ve çöplerin, atıkların görüldüğü terk edilmiş bir mekan olarak görülmektedir. Boş bir inşaat alanı hissiyatı yarattığı da söylenebilir.

Amerikalı soyut ekspresyonist ressam Mark Rothko'nun resimleri, atölye-galeri-sanat yapıtı ilişkisi bağlamında iyi bir örnek olarak ele alınabilir. Sanat kariyerinin ilk dönemlerinde şehir manzarasıyla ilgilenen ressam, 40'lı yıllarda sürrealist ve mitolojik temaları ele alan yapıtlar üretmiştir. 50'li yıllardan itibaren ona büyük bir ün getirecek olan, renkleri katman katman uygulayarak dikdörtgen, soyut formlar oluşturduğu anıtsal bütüklükteki tuval resimlerini üretmeye başlamıştır. Bu çalışmaları üretirken Rothko'nun mimari bir etki yaratma peşinde olduğu söylenebilir.

Sanatçı, İtalya gezisi esnasında ziyaret ettiği, Floransa'da bulunan Laurentian Kütüphanesi'nden oldukça etkilenmiştir ve bu yapının resimleri için bir ilham kaynağı olduğunu bir çok kez ifade etmiştir. Medici Basilica di San Lorenzo Manastırı'nın içine sonradan bir ek olarak inşa edilen kütüphane, Michelangelo tarafından tasarlanmış ve 1571 yılında açılmıştır. Antresindeki gömme sütunları ve devasa merdiveniyle Michelangelo'nun en önemli mimari yapıtlarından biri olarak görülen kütüphane, Rothko'nun 'Seagram Muralleri'⁵² olarak bilinen serisini üretmesinde özellikle etkili olmuştur.

⁵² Rothko resimleri, New York şehrinde, Seagram Binası'ndaki The Four Seasons Restoran için üretmiş; fakat daha sonra bu restoranın resimleri için uygun olmadığına karar vererek, resimlerini Tate Müzesi'ne vermiştir.



Resim 51: Laurentian Kütüphanesi (Antre), San Lorenzo Manastırı, Floransa

Sanatçı, kütüphanenin antresinin (vestibul) girişi ve antreyi çevreleyen, Michelangelo'nun ışığın içeri girmesine izin vermek yerine tüm ışığı kesecek şekilde tasarladığı 'klasik' pencere çerçevelerinden çok etkilenmiştir. Sanatçı bir konuşmasında Michelangelo'yu kastederek şöyle demektedir:

"Tam da peşinde olduğum türden bir duyguyu elde etmiş. İzleyicilere tüm kapı ve pencerelerin tuğlalarla örülü olduğu bir odada sıkışıp kaldıklarını hissettiriyor, bu yüzden tek yapabilecekleri başlarını sonsuza dek duvara gömmek."⁵³

⁵³ <https://www.robertnajlis.com/rothko-michelangelo/>

Seagram Resimleri'nin bulunduğu Tate Modern'deki Rothko odası ve Houston'daki Rothko Şapel⁵⁴, Michelangelo'nun tasarladığı bu yapının klostrofobik hissini yeniden yakalamaya çalışmaktadır.



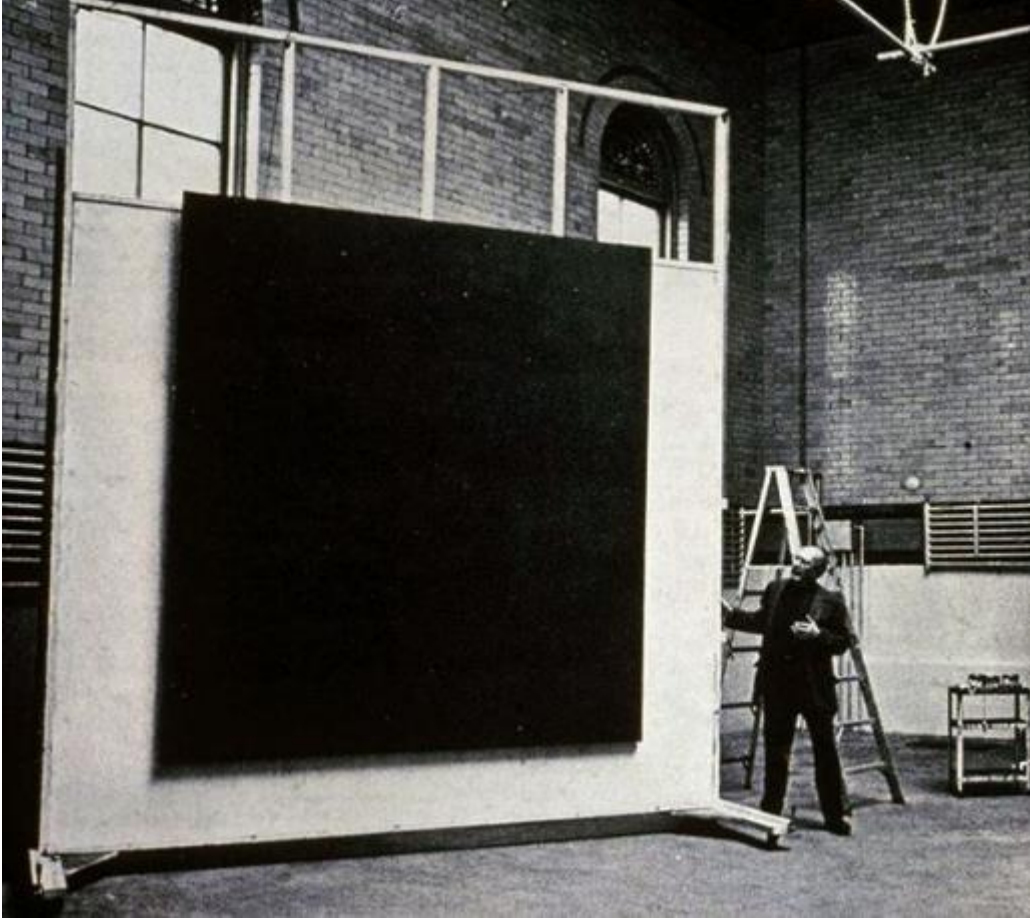
Resim 52: Tate Modern Müzesinde oluşturulacak Rothko Odası ve "Seagram Muralleri" için Maket, 1958

Kasvetli bir odaya asılmış neredeyse duvar boyutundaki bu soyut resimler, Rothko'ya göre, kendi içsel benliklerimiz ve etrafımızda yankılanan dünyayla bağlantı kurmanın, dünya hakkında konuşmak için kullandığımız sembolik mantıktan uzak, sezgisel bir yoludur. Bu resimlerin, anıtsal mimarinin ve fresk resminin etkilerini yansıttığı söylenebilir. Rothko, soyut resmi bir mimari form olarak kullanarak bir mekanı biçimlendirme/ mekan yaratma fikrinden

⁵⁴ Rothko Şapeli, 1970 yılında John ve Dominique de Menil tarafından Houston, Teksas'ta kurulan, kurumsal olarak herhangi dine ya da mezhebe bağlı olmayan bir yapıdır. İç mekanı sadece bir şapel olarak değil, aynı zamanda büyük bir modern sanat eseri/müzesi olarak da hizmet eder. Duvarlarında Mark Rothko'nun on dört tablosu ("Black Paintings") bulunmaktadır. Binanın sekizgen biçimi ve şapelin tasarımını sanatçının resimleri belirlemiştir.

büyüldüğünü ifade etmektedir. Rothko'nun tabloları mekânı şekillendirmek, yani bir mimari yaratmak için kullanması fikri, akla minimalist işleri getiriyor.

Minimalizmin soyut dışavurumculuğa karşı bir tepki olarak ortaya çıktığı düşünülürse bu durum kafa karıştırıcı görünebilir. Ancak Rothko'nun sözlerine ve Rothko Şapeli'ne bakıldığında, resimlerinin sadece iki boyutlu bir yüzey üzerinde çalışan bir yanılsama olmadığı görülür.



Resim 53: Mark Rothko, “Rothko Şapeli” resimleri ile beraber 69.cadde’deki Stüdyosunda, 1964



Resim 54: Rothko Şapel, Houston (A.B.D)

3.2. “Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim!”

Hüseyin Bahri Alptekin ise atölye fikrine tamamen karşı çıkan çağdaş bir sanatçıdır. Alptekin için atölye aynı anda her yer dolayısıyla hiçbir yerdir. Aynı zamanda yazar ve akademisyen de olan Alptekin’in sanat üretimine yoğunlaştığı dönem 1990’ların başıdır. Üretiminde sürgün, göç, nesne ve imgelerin global dolaşımı (globalizm ve kapitalizm eleştirisi de denebilir) temaları baskın olarak okunmaktadır. Aslında “imge ve nesnelerin dolaşımı”nın sadece bir tema olmadığını, dolaşım ve ‘yer değiştirme’nin, yerinden etmenin, eylem/yöntem olarak Alptekin’in sanat fikrinin temeli olduğunu söylemek gerekir. Bu ‘dolaşım’ hem farklı coğrafyalar hem de zamanlar arasındır.



Resim 55: Hüseyin Bahri Alptekin, ‘*Demokratik Lüks*’ sergisi, 2015

Sanatçının politik bir tavrı ortaya koyan ‘ben bir stüdyo sanatçısı değilim’ sözü bir manifesto niteliğindedir. Sanatçı 1996 yılında bir küratöre yazdığı şu metinde tüm sanat fikrini en açık haliyle ortaya koymaktadır:

“Ben bir stüdyo sanatçısı değilim. Mekâna özel çalışmalardan hoşlanırım. Kendimi hep sürgündeymiş gibi hissederim. Ben bir göçebe, kentli bir şamanım. Suça içgüdüsel yatkınlığımı ıslah etmek için sanat yaparım. Sanata inanırım. Sanatçılardan nefret ederim. Ben, güzel olanla adi ve kaba olanı ve bunların arasındaki ilişkiyi incelerim. Kitsch olanı ciddi olana, ciddi olanı kitsch’e dönüştürmeye çalışırım. İhmal edilmiş zerafetten, spontane zevksizlikten ve titiz estetikten hoşlanırım. Yaratırken çok acı çeker, iş bitince kendimi bomboş hissederim. Bitmiş işten ziyade, üretim sürecini severim. Asıl iş, önceki işin izini, olayın sonrasını taşır. Ben basit, sıradan malzemelerle sanat yapmayı severim. Kömür, sabun, şeker gibi. Eserlerimin çoğu fotoğraflanamaz; bir portfolyonun işlerimdeki ruhu ve gerilimi temsil edememesi bundandır. Uluslararası ortamlarda

çalışmaya meraklıyım. Farklı kültürlerden, farklı meslek sahibi insanlar ve sanatçılarla işbirliği yapmayı severim.”⁵⁵

Bu tavır atölye mekanının ve bu mekan üzerinden sanatçı kimliğinin mitleştirilmesine, atölyenin ticari bir alan olarak işlevlenmesi ve sanat yapıtının meta olarak dolaşıma girmesine bir karşı duruş olarak okunabilir. Bununla beraber Alptekin kendini bir seyyah olarak tanımlamaktadır ve sanatçı seyahati ve hareket halinde olmayı bir özgürlük hali, tüm dünyayı ve yaşamı daimi bir oluş hali içerisinde deneyimlemek olarak görmektedir. Sabit bir konumdan, yaşamı kendi pozisyonunu referans alan yerden görmek yerine, sürekli değişen fiziksel konumla beraber sürekli değişen bakış açılarını, yer değiştirmeyi ve kendini yersizleştirmeyi eleştirel bir bakışın temel şartı olarak gördüğü yorumu yapılabilir. Sanatçı tüm seyahatleri esnasında gittiği yerlerden fikir, imge ve nesne toplamakta ve üretimini bu malzemelerle gerçekleştirmektedir. Seyyah-sanatçı Alptekin’i bir toplayıcı olarak tanımlamak da yanlış olmayacaktır.

Bir yaşam ve sanatsal üretim biçimi olarak seyahat eden sanatçının (ki sanatı ve hayatının tamamen bütünleşik olduğunu söylemek gerekir), kaldığı ve rastgeldiği otellerin ve otel imgesinin çalışmalarında önemli bir yeri vardır. Hüseyin Bahri Alptekin’in konuşmalarında atölyeye olan uzaklığıyla beraber ev ve evcillığe olan mesafesini de dile getirmektedir:

"Benim için ev, bir şeyleri toplamak, bagajı boşaltmak veya yüklemek, ihtiyaç oldukça veya ben ihtiyaç duydukça bir şeyleri değiştirmek ve birikenleri bir yerlere tıkmak üzere zaman zaman dönüp geldiğim bir otel gibi olmuştur hep.”⁵⁶

⁵⁵ <https://docplayer.biz.tr/2748294-Huseyin-bahri-alptekin-ben-bir-studio-sanatcisi-degilim-yorumlama-rehberi.html>

⁵⁶ A.g.k



Resim 56: H.B. Alpekin, *Ev Heterotopyası*, Sanatçının evi, Cihangir, 1999



Resim 57: H.B. Alptekin, *Heterotopya*, Neue Galeri, Graz, 2002

Sanatçı 1998 yılında ürettiği ‘Kapasite’ isimli işinde, yolculukları esnasında çektiği otel tabelalarının fotoğrafları üzerinde ışıklı ‘Capacity’ yazısı koyarak sergiler. Otel’in mekan ve imge olarak taşıdığı ‘geçicilik’, geçmiş ve gelecek hissiyatının yokluğu, sadece bir “durak” olma işlevi, Alptekin’in yettiği coğrafyadaki ‘aradalık’ psikolojisine, kültürel olarak Doğu ve Batı’nın arasında kalmış, sıkışmış olma haline de referans vermektedir.

Sanatçının üretimlerindeki öne çıkan bir başka psikolojinin-konunun, can sıkıntısı ve depresyon olduğu söylenebilir. Bu ‘sıkıntı’ ve ‘depresyon’ bir sanatçı psikolojisinden çok, global kapitalist kültürün getirisi olan gündelik yaşam biçimin kendinde barındırdığı, toplumsal bir ruh durumu olarak okunmalıdır.

Alptekin'in üretimleri özel ve kamusal alan, iç ve dış, misafirperverlik ve konuk olma kavramlarını da tartışmaya açmaktadır.

"'Oturma odası' bir evde ilk resepsiyonların olduğu en önemli 'eşik'. Hem sosyal hem de kişisel bir mekân, töresel ve yeniliğin biri birine karıştığı özel alanı saklayan dışarı. İlişki ve çatışmaların cereyan ettiği bir ara bölge. Evin en kamusal alanı oturma odasıdır. Oturma odama sağdan soldan tesadüfen gelen eşyalar ne benim hayatımı ne de resepsiyon anlayışımı temsil ediyor. Bu yüzden benim oturma odalarım hep dışarıda, sokakta oldu, özellikle de barlar ve restoranlar."⁵⁷

4. “GÜNLER” SERGİSİ

“İsterdim ki sabit, hareketsiz, dokunulamaz, dokunulmamış ve neredeyse el sürülemez, hareket ettirilemez, köksüz yerler olsun: Referans, çıkış noktası, kaynak vazifesi görecekt yerler: Doğduğum ülke, ailemin beşiği, doğmuş olduğum ev, büyüdüğünü gördüğüm (babamın bendoğduğum gündiktiği) ağaç, çocukluğumun el değmemiş hatıralarla dolu tavanarası...”⁵⁸

“Günler” sergisi, İstanbul kentinin belleğinde/tarihinde önemli bir yeri olan Arif Paşa Apartmanı’nın ilk katında, içerisinde üç kişinin yaşadığı ve hem ev hem de sergi alanı (evin sadece bir odası) olarak kullanılan bir dairede kurulmuştur. Bu sergiyi gerçekleştirme fikri, yapıyla (Arif Paşa Apartmanı ya da diğer adıyla Sarıca Paşa Köşkü) ve binanın içerisindeki daireye misafir olunduğunda, sergi alanı olarak kullanılan oda ile karşılaşıldıktan sonra oluşmuştur.

⁵⁷ <https://docplayer.biz.tr/2748294-Huseyin-bahri-alptekin-ben-bir-studio-sanatcisi-degilim-yorumlama-rehberi.html>

⁵⁸ “Mekan Feşmekan, George Perec, 2017, Everest Yayınları”

Yapının tarihi ile beraber yapının mimarının (Constantin C. Pappa) araştırılması ve hem yapının ve çevresinin mimari özellikleri hem de sergi alanı olarak kullanılan odanın mimari özellikleri ve günümüzdeki ‘yenilenmiş’, dönüşmüş hali, ‘Günler’ sergisindeki işlerin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu sebeple öncelikle yapının ve yapının bulunduğu çevrenin tarihinden kısaca bahsedilecektir.

4.1. Arif Paşa Apartmanı (Elmadağ)

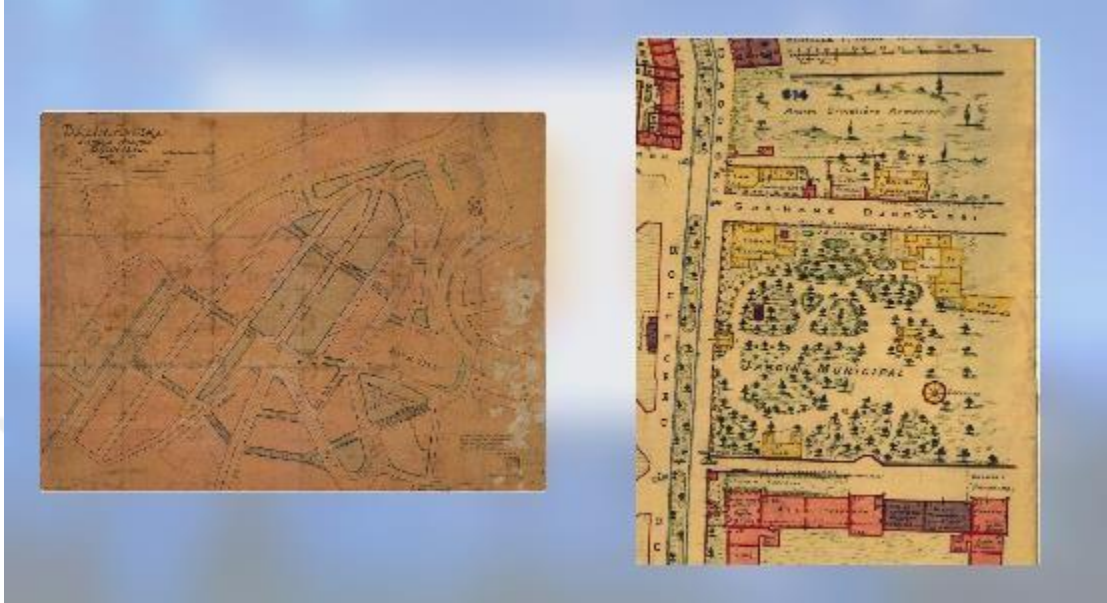
İstanbul’un Avrupa yakasında, Taksim, Dolapdere, Pangaltı ve Harbiye arasında kalan Elmadağ, Osmanlı modernleşmesiyle beraber şehrin fiziksel olarak dönüşmeye başladığı dönem olan 19.yüzyılda, özellikle yüzyılın ikinci yarısında yeni yapılaşmanın geliştiği bir bölgedir. “Bu bölgenin tarihsel evrimi Beyoğlu’nun geçirdiği evrimle doğrudan ilişkilidir. Beyoğlu’nun Batılılaşma hareketleri etkisiyle geçirdiği hızlı değişim onun doğal uzantısı olan bölgeleri de kısa zamanda etkilemeye başlamıştır.”⁵⁹(Öğrenci, 1998)

Kentin ve bölgenin hızlı nüfus artışı, Tanzimat ile birlikte yabancılara mülkiyet hakkı tanıyan yeni yasa ve düzenlemelerin yürürlüğe girmesi, bölgeye Beyoğlu’ndaki yerleşimin gelişimi ile beraber havagazı ve elektrik sağlanabilmesi ve Taksim-Şişli güzergahında atlı tramvayların işletilmeye başlanması gibi sebepler Elmadağ ve çevresindeki yerleşimi hızlandırmıştır. Aynı zamanda yüzyıl ortasında çıkan Pera yangını ve yine Pera bölgesindeki nüfusun aşırı boyutlara ulaşması sonucunda Pangaltı ve Elmadağ bölgesinde bir çok arazi ve alan ikamete açılmıştır. (Öğrenci, 1998)

“1864’te Taksim Pangaltı yolu inşa halinde iken Taksim’deki Hristiyan mezarlıklarının Şişli’ye taşınmasıyla boşalan alana bir *bahçe* yapılması düşünülmüştür. Osmanlı başkentinde türünün ilk örneği olan Taksim bahçesinin tamamlanması 5 yıl sürmüştür. Kusursuz bir dikdörtgen olan park simetrik bir

⁵⁹ Öğrenci, Pınar (1998). *19. Yüzyıl Özgün Konut Tipleri Bağlamında Sarıca Ailesi Yapıları, Mimar C. Pappas ve Arif Paşa Apartmanı*. Yayınlanmamış Tez: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Rölöve Restorasyon Programı.

yapıdadır. Park tamamlandıktan sonra düzenli yeşil alanlara kavuşan Elmadağ çevresinin gelişimi hız kazanmış olmalıdır.” (Öğrenci, 1998)



Resim 58: Taksim Bahçesini Gösteren Harita

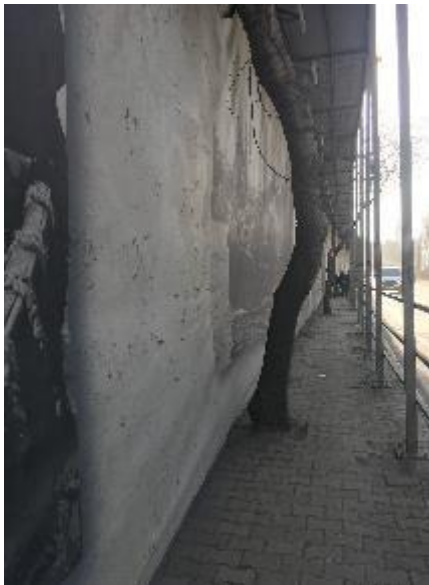
Elmadağ Caddesi ve etrafındaki bölgede, Rum, Ermeni, Yahudi ve Türk kökenliler bir arada ikamet etmektedirler. Bu bölgenin hem etnik hem mimari yapısının çoğul olduğu söylenebilir. Bölgenin en eski yapıları ve bunlardan biri olan Arif Paşa Apartmanı, 19. yüzyıl sonunda yapılmıştır.

Bugün Arif Paşa Apartmanı'nın bulunduğu Elmadağ Caddesi'ne Taksim Meydanı'ndan yürüyerek gidilirken (Apartman ile ilk karşılaşıldığı sırada ve sonrasındaki gidiş gelişlerde hep bu yol izlenmiştir) ana cadde boyunca (Cumhuriyet Caddesi) birçok iş yeri, büro, acente, tiyatro ve konser salonu, lokanta ve market ve mağaza vitrininin önünden geçilir. Bölgenin yeni yapılaştığı dönemde konut olarak kullanılan binaların iş yerleri ve şirketler için bir merkeze dönüşmüş olduğu söylenebilir. Bununla birlikte bölgenin bugün de etnik kimlik çeşitliliğini kısmen de olsa koruduğu söylenmelidir. Arif Paşa Apartmanı'na yürünen güzergahta görülebilen, bu çevrenin önemli yapılarından olan Surp Agop

Sıraevleri, günümüzdeki kentsel dönüşüm sebebiyle birçok alan inşaat perdeleriyle kapatıldığından, tekrar eden gidiş gelişler esnasında görülememiştir.



Resim 59: Elmadağ Caddesi, Görülemeyen Sup Agop Sıra Evleri, 2019



Resim 60: Cumhuriyet Caddesi, 2019

4.2. İlk Karşılaşma

Arif Paşa Apartmanı Cumhuriyet Caddesi'nden Elmadağ Caddesi'ne sapıldığında, caddeden aşağıya inerken sağ tarafta kalmaktadır. Öncelikle binanın avlusu/bahçesiyle karşılaşılır. Binanın avlu tarafından bakıldığında ters U şeklinde görülen formu, avlunun 3 tarafını çevirmektedir. Ortada avluya büyük demir bir kapı bulunmakta demir kapının iki tarafında yüksek bahçe duvarı ve dar iki giriş bulunmaktadır. Avlunun içerisindeki bahçe düzenlemesi, ortada tek büyük bir daire ve çevresinde çeyrek daireler olacak şekilde simetriktr.



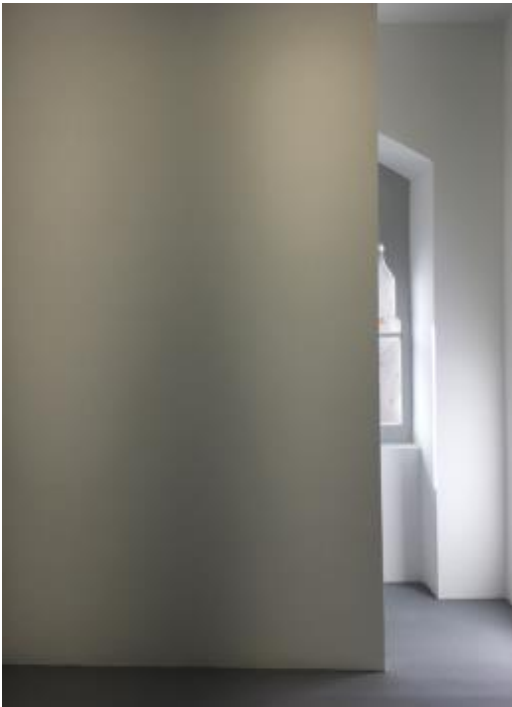
Resim 61: Arif Paşa Apartmanı'nın Elmadağ Caddesi Cephesinden Görünümü

Merkezdeki büyük ıhlamur ağacı yapının ilk kurulduğu zamandan günümüze, yaşamaya devam etmektedir. Arif Paşa Apartmanı'nın bir dönem sakini olmuş yazar Pınar Kür, “Bir Deli Ağaç” isimli kitabını, yapının penceresinden avludaki bu ıhlamur ağacını izleyerek yazdığını söylemektedir.



Resim 62: Arif Paşa Apartmanı, Avludaki İhlamur Ağacı, 2019

Avludan geçilerek binanın sol kanadının ilk katında kalan daireye girilmiş önce oturma odası sonra da dairenin uzun dar koridorunun ortasında kalan oda/sergi mekanıyla karşılaşmıştır. Odanın sokağa bakan ve ışık alan cephesindeki pencerenin büyük bölümü, sonradan odanın içine inşa edilen bir duvarla kapanmıştır ve pencere camının sadece kenarı görülebilmektedir.



Resim 63: “Günler” Sergisinin Kurulduğu Oda

Arif Paşa Apartmanı, Yunanistan'ın Evvia Adası'ndan İstanbul'a göç ederek yerleşen Sarıca ailesinden Doktor Arif Paşa tarafından yaptırılmıştır. Yapının inşaa tarihi kesin olarak bilinmese de 1902 yılı olduğu düşünülmektedir. (Öğrenci, 1998)

Arif Paşa (ya da Arif Sarıca) Osmanlı'nın saray doktoru olarak Yıldız Sarayı'nda çalışmıştır. Arif Paşa ve ailesinin Moda'da 19.yüzyıl sonu-20. yy başında Moda'da yaşadıkları bilinmektedir. 19. yüzyıl sonunda Moda, özellikle levanten ailelerin yaşadığı bir semttir ve dönemin meşhur aileleri banker Lorando, Tübini ve Whittall Aileleri'nin ikamet ettiği ve birçok arazisinin olduğu bir semt olduğu için o dönemde oldukça ilgi çekicidir. Moda'da, Moda Caddesi üzerinde, Arif Sarıca'nın yaptırdığı Arif Paşa Köşkü bulunmaktadır. Yine Moda'da Arif Paşa tarafından kira geliri getirmesi amacıyla yaptırılan "Arif Paşa Apartmanı" bulunmaktadır. Bu yapıların ve aynı zamanda Elmadağ'daki Arif Paşa Apartmanı'nın mimarı Constantin C. Pappas da o dönemde Moda'da, Ferit Tek Sokağı'yla Fazıl Paşa sokağın kesişiminde oturmaktadır. Oturduğu ve yine kendi



tasarımı olduğu düşünülen ev, günümüze kalamamıştır.

Resim 64: Mimar C. Pappas'nın evinin de görüldüğü düşünülen bir fotoğraf, Moda Burnu, 1903

4.3. Oda: Pencere ve 3 Duvar

“Beyaz duvar bizlere yüz-eyinden (sur-face) başka içinde oturabileceğimiz, ikamet edebileceğimiz bir yer sunamaz. (...) bizleri evsiz barksız, yersiz-yurtsuz bırakır; evinde oturmamıza izin verdiği, bizleri içeri aldığı durumlarda bile ‘mekan’ına iz bırakmayalım diye elinden geleni yapar.”⁶⁰

Arif Paşa Apartmanı’yla karşılaşıldıktan sonra, burada bir sergi yapmaya karar verme sürecinde, hem yapı hem de yapının mimarı C. Pappas ve mimarın şehirdeki diğer yapıları araştırılmış ve ziyaret edilmiş, yapıların çoğunun bulunduğu Moda semtinde, belli güzergahlarda yürüyüşler yapılmış ve bu yürüyüşlerin kaydı hem fotoğraf hem de not (defter) olarak tutulmuştur. Mimarın evine dair yazılı ve görsel belgeler bulmak amacıyla bölgenin eski haritaları ve hava fotoğrafları araştırılmıştır.



⁶⁰ “Beyazlar Daha Beyaz: Modern Mimarlık ve Bezeme (Arzu Mimarlığı İçinde), Umut Şumnu, 2012, İletişim Yayınları”

Resim 65: Kadıköy’de Tekrar Edilen Rotaları Gösteren Çizim-harita, 2019
Özellikle 19. ve 20. yüzyılda İstanbul’da çok sayıda yabancı mimarın yaşadığı bilinmektedir. Bu araştırma sürecinde, italyan C. Pappas birçok önemli ve bilinen yapının mimarı olmasına rağmen kendisine yabancı ve levanten mimarları inceleyen çalışma ve arşivlerde yer verilmediği farkedilmiştir.⁶¹

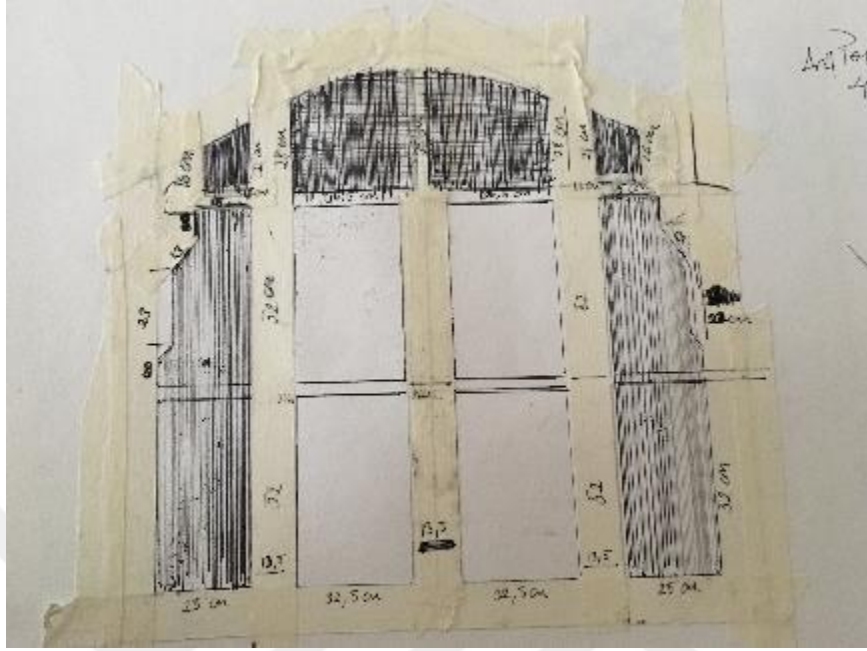
C. Pappas’ın mimarı olduğu Arif Paşa Apartmanı’nın önemli özelliklerinden biri, dönemin yapılarına göre daha geniş olan pencereleri ve ön cephedeki büyük balkonlarıdır. Yapının inşa tarihi ve dönem, Batılılaşmanın etkisiyle Osmanlı’da mahremiyetin yavaş yavaş kırılmaya başladığı dönemdir. Bu durum, yapının mimarisi, geniş camları ve balkonları (sokak/dışarı ile kurulan ilişki) ile ‘dışarıya açılma’ arasında bir ilişki olduğunu düşündürmektedir. Bununla beraber sergi alanı olarak kullanılan odaya sonradan eklenen duvar, pencerenin büyük kısmını kapatmakta ve doğal ışığı büyük oranda engellemektedir.

Bu durum, zihinde, kenardan çok az bir kısmı görülebilen pencere ile yapının *kenarda köşede kalmış* mimarı arasında bir bağlantı olarak belirmiş ve pencerenin görülemeyen—ancak duvarın arkasına geçince görülebilen— bölümünün resmini yapma isteği oluşmuştur.

Pencere resimleri (“Manzara”) Kadıköy Yeldeğirmeni’nde bulunan atölyede yapılmış ve daha sonra Arif Paşa Apartmanı’nın içerisindeki sonradan eklenmiş duvara yerleştirilmiştir. Mekanın tümünün ölçüleri alınmış (özellikle pencere camları ve pencere kanatları), tuvallerin boyutları pencerenin açılabilen kanatlarının cam ölçüsüyle birebir aynı olacak şekilde ayarlanmıştır. Ünlü’nün atölyesinin ön cephesi sokağa bakmaktadır ve sokağa bakan kısım tamamen camdır. Bu cam duvarın iki kanadı açılabilmekte ve neredeyse aynı seviyeden sokağa açılan bir balkon işlevi görebilmektedir. Atölyenin

⁶¹ C. Pappas hakkında bulunan en önemli kaynak sanatçı ve mimar Pınar Öğrenci’nin “19. yy Özgün Konut Tipleri Bağlamında Sarıca Ailesi Yapıları” isimli tezidir. Bu tez de mimara dair yazılı kaynak ve araştırma eksikliğinden bahsetmektedir. Başka bir kaynak, Kadıköy’de yaşayan ve ilçenin tarihini, semt ve sokaklarının hikayelerini araştıran Dr. Müfid Ekdal’ın “Kadıköy” isimli 1996’da yayınlanan kitabıdır. Bu kitapta Mimar Constantin C. Pappa’dan *PapeKalfa* ismiyle bahsedilmektedir ve hakkında pek fazla bilgi bulunmamaktadır.

mimarisindeki bu özelliğin de “manzara” isimli resimlerin yapılmasını tetikleyen etkenlerden biri olduğu söylenebilir.



Resim 66: “Manzara” için Ön Hazırlık, 2019

Resim 67: Manzara için Eskiz, 2019



Resim 68: Atölyeden Görüntü



“Manzara” isimli resim(ler), serginin oluşum sürecinde yapılmasına karar verilen ilk çalışmadır. Sergi mekanına yerleşecek olan tüm diğer yapıtlar “manzara”dan sonra ve onunla beraber düşünölmüştür. Odadaki tüm işlerin tek bir yapıt gibi, bir yerleştirmenin farklı parçaları gibi işlev görmesi amaçlanmış ve diğer yapıtlar için de *duvar* imgesi üzerinden ilerlemeye karar verilmiştir.

“Defter” isimli çalışma, geziler sırasında not alınan defterlerden yola çıkarak oluşturulmuştur. Üretim sürecinde, yürüyüşler esnasında akıldan geçenlere ve nelerin kaydedildiğine bakmak için defterdeki notlara geri dönöldüğünde, neredeyse her sayfada tekrar eden karalamalar dikkat çekmiştir. Karalanan kelime ya da cümlenin ne olduğu okunamamaktadır. Tökenmez kalemle yapılmış bu karalamalar, ilk bakışta bir desen ve işleme gibi gözökmektedir ve hızdan ziyade daha yavaş ve kontrollü bir hareketin yansıması, sıkıntıdan, zaman öldürmek için yapılan bir eylemin sonucu izlenimi uyandırmaktadır. Bu esnada, defterin bir duvara ne şekilde dönüştürölebileceği üzerine düşünölürken bu izler kullanılmaya karar verilmiştir.



Resim 69: “Manzara”, Sergiden Görüntü, 2019



Resim 70: Yürüyüşler Esnasında Tutulan Defterden Bir Bölüm, 2019

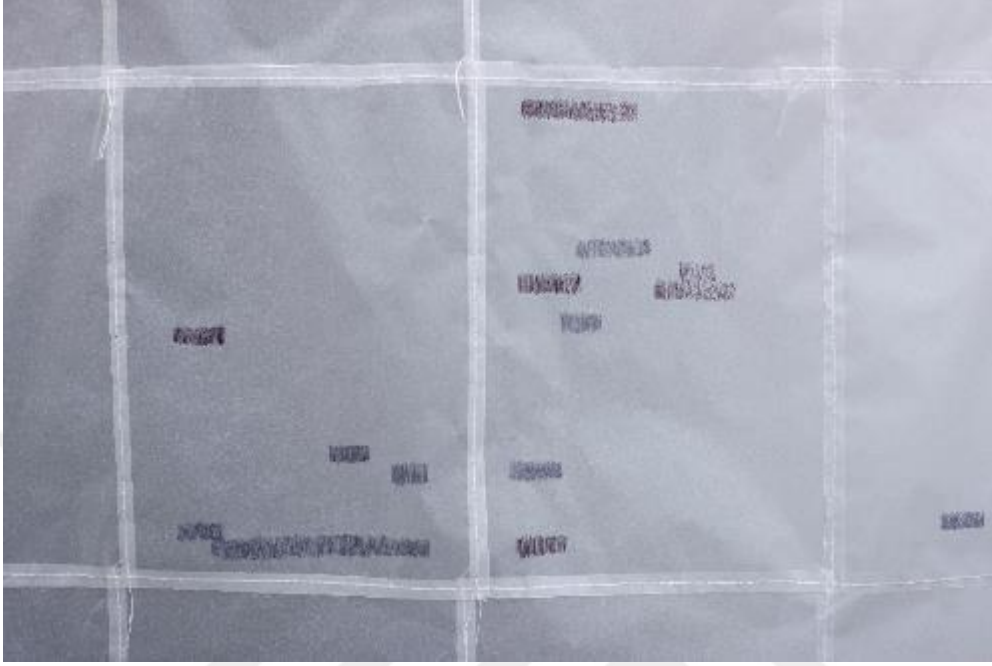
Defterin tüm sayfalarındaki karalamaların aydıngeer kağıdı üzerine, önlü arkalı şekilde birebir izi alınmıştır. Daha sonra bu sayfalar, *açılmış bir defter* oluşturacak şekilde, odanın kapısının ölçülerinde (kapıyı tam olarak kapatacak şekilde) birbirlerine dikilmiş ve odanın girişini kapatacak şekilde (kapıdan odanın içine doğru 15 cm aralık bırakılarak) asılmış ve bir *perde-duvar* oluşturmak amaçlanmıştır.



Resim 71: “Defter”, Sergiden Görünüm, 2019

Bu 156 sayfa (78 yaprak), defterdeki sırayı takip edecek şekilde bir araya getirilmiştir. En aşağıda, zemine en yakın olan sıra, en eski tarihli notlardan oluşmaktadır; yukarıdan aşağıya doğru inerken, zamansal olarak da geriye doğru bir akış söz konusu olmaktadır. Ziyaretçinin ilk karşılaştığı çalışma olan “defter”, odanın içine girişi zorlaştırmakta, hem yüzeyindeki karalamalar hem de

pencerenin önüne sonradan inşa edilen duvar gibi, arkasını göstermemekte, bakışı engellemektedir.



Resim 72: “Defter”, Detay Görüntüsü, 2019

“Kabuk” isimli diğer bir çalışma, Moda semtindeki tarihi bir duvarın lateks kalıbının alınmasıyla oluşturulmuştur. Bu duvar, Küçük Moda Burnu’nda bulunan, eskiden Lorando ailesinin köşkünün bulunduğu arazinin bahçe duvarıdır. Lorando ailesi, Moda’nın tarihine yön veren varlıklı levanten⁶² ailelerdendir. Önceleri Beyoğlu ve Pera’da ikamet eden banker aile, daha sonra Moda’ya yerleşmiş ve burada çok sayıda mülk sahibi olmuş, semtin bir bölümünün kendi adıyla anılmasını sağlamıştır. Burada bahsi geçen köşk (ve bahçe duvarı) eski adı Lorando Sokağı⁶³ olan, bugün Şair Nefi Sokak adını almış olan sokakta, sokaktan

⁶² “ ‘Levanten’ ya da argo tabiri ile ‘Tatlısu Frenki’, Osmanlı Devleti içinde özellikle Tanzimat sonrasında büyük liman kentlerinde yoğunlaşan ve ticaretle uğraşan Hristiyanları tanımlamak için kullanılır. En dar tanım olarak da; şu anki Doğu Akdeniz’e kıyısı olan devletlerde yaşayan Osmanlı döneminde yerleşmiş, Fransız-İtalyan kökenli Katoliklerdir. Yerel Hristiyan nüfusundan (Rum, Ermeni, Süryani) farklıdırlar.” (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Levantenler>)

⁶³ Achille Lorando, Osmanlı belgelerinde bir köpeğe ateş etmesi ile yer almaktadır. Pierre Lotti ile düelloya girişmeye kalkmış, Avusturya Elçiliği Tercümanını yine bir düello esnasında yaralamıştır. Bunun gibi olaylar sebebiyle, Moda’da ailenin köşkünün olduğu sokak ‘Korsan Çıkmazı’ olarak adlandırılmış ve uzun süre böyle anılmıştır.

burna doğru inilirken sol tarafta bulunmaktadır. Bu bölümün başında konu edilen yürüyüşler sırasında bu duvarın önünden birçok kez geçilmiş ve fotoğraflanmıştır.



Resim 73: Lorando Köşkü'nün Bahçe Duvarı, Şair Nefi Sokak, Moda, 2019



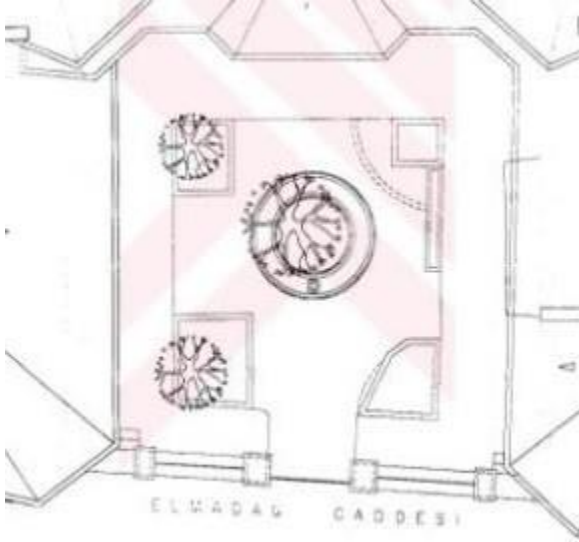
Resim 74: “Kabuk” İsimli Çalışmanın Üretim Sürecinden Bir Görsel, 2019

Bu malikaneden günümüze, bahçe kapısının bulunduğu duvar kalıntısı dışında hiçbir şey ulaşamamıştır. Bu kalıntı da neredeyse yıkılmak üzeredir ve ahşap bir iskele yardımıyla ayakta tutulmaktadır. Bahçe duvarı bir anlamda işlevini kaybetmiştir ve yıkılmış bir yapının kalıntılarının bulunduğu boş bir araziyi çevrelemekte, çerçevelemektedir. Duvarın işlevini kaybetmesi ve dönüşümü, semtin etnik ve kültürel çeşitliliğini zaman içerisinde kaybetmesiyle beraber, bir deri değişimi gibi düşünülmüştür. Bu etkiyi yaratmak adına (*deri değiştiren bir duvar*), sıvı lateks kullanılarak duvarın bir bölümünün dokusunun izi/ kalıbı alınmış ve Moda’dan Elmadağ’daki binaya/ sergi mekanına taşınmıştır. Bu doku, odanın beyaz boyanmış duvarlarından birinin üzerine kolaj gibi giydirilmiş, yama yapılmıştır. Bir anlamda, beyaz duvarın yüzeyine farklı bir doku giydirilmeye, yüzey melez bir hale getirilmeye, pürüzlendirilmeye çalışılmıştır. Bu yama, zaman içerisinde soyulan bir kabuk gibi yere düşmüştür ve bu süreçte müdahale edilmeden sergilenmiştir.



Resim 75: “Kabuk”, Sergiden Görüntü, 2019

4.4. Bahçe



Resim 76: Arif Paşa Apartmanı (Elmadağ), Bahçe Planı

Mekandaki yerleşim için Ters U şeklindeki yapıyı yansıması gibi çevreleyen avlunun / bahçenin planı kullanılmıştır. Binanın “manzara” yapısı ile

konu edilen geniş pencereleri ve balkonları, bahçenin bulunduğu cepheye bakmaktadır. Apartmanı çevreleyen sokaklara bakan cephelerde hiç balkon bulunmamaktadır. Yapının avlusu / bahçesi, evin içindeki özel hayatla sokak arasında bir ara alan gibi konumlanmaktadır.

Yapıtların üretim sürecinde, tesadüfen, Edip Cansever'in "Fener Bekçisi Salih Anlatıyor" isimli şiiri okunmuştur. Şiirden bir bölüm aşağıda alıntılanmaktadır:

“Ben salih dönüğü, yani doğmak ve ölmek ve doğmak ediminden bir salih
ve kuşum ve korkum ve bilinmezliğim...

başkaca bir şey yoktur

varsa da anlayamam, bende hiçbir şey barınamaz

salihin kendi bile

bende hiç barınamaz

neden derseniz, ben biraz 'ertesı gün' gibiyim, eksikim, unutkanım, öyleyim

bilmem ne kadar 'her gün' geçirdim, bilmem de

bütün günler birbirine benzer, 10'lara, 100'lere, 1000'lere benzer

ve biraz 100000'lere

fazlası fazladır artık, 'çıt yok' bile değildir

'bir ölü hiç duyamaz,' o bile değildir de

kim sessizliği bir av gibi öğütürse bu odur

o, yani fener bekçisi salihse

kendimi pek tanımam, varsa da ben tanımam

doğrusu fener bekçisi salih olduğuma göre

ben işte fener bekçisi salihim, derim

bu bakımdan kendimim: fenerim, salihim, 2+1 lere, 1-2 lere benzerim

birden gök girer gözlerimden ve çıkar

bir şimşek kokusu dalar içime ve uzaklaşır

bir imdat sesi duyarım kimi zaman da , tamam mı

bu kimin sesi olmalı, bir ses mi yoksa bir yansıma mı

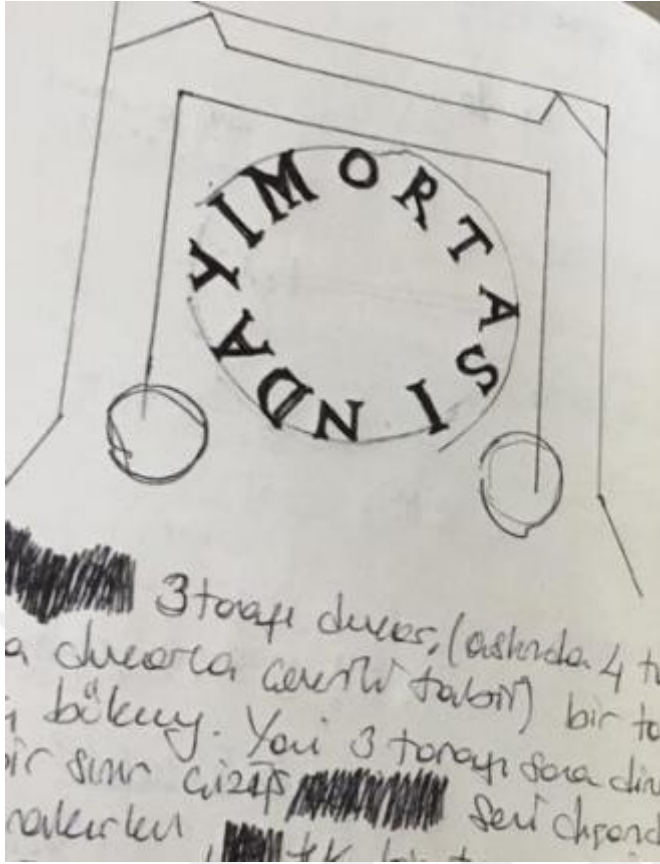
bilmem.

(...)

anlatırım.444'e benzer bir bahçenin ortasındayım
 böyle çok ağaçlı bir bahçenin ortasındayım
 diyerek: köpeklerin siyah günüdür, denizlerin durgun günüdür
 onunsa yakın olduğu günüdür, onunca büyük olduğu, o güneş
 ve zıpkın kuşlarının bir taş gibi avlarının üstüne
 düştüğü günüdür ki, ben salih
 adımın bir kusuru vardır yalnız, bana kalırsa
 ya sanus olmalıydı, diyorum, ya lihyu
 bir anlamı olurdu
 bir anlamı olurdu”

(Cansever, 2008:425)

Bu şiir Edip Cansever'in “Çağrılmayan Yakup” isimli kitabında, “Dökümcü Niko ve Arkadaşları” isimli bölümde yer almaktadır. Kitabın bu bölümünde anlatılan 7 farklı karakter vardır. İstanbul'un geçmişinin büyük bir parçası olan ve farklı etnik kimliklere sahip bu karakterlerin, Cansever'in teatral şiirinin çok sesli yapısını oluşturdukları söylenebilir.



Resim 77: Defterden bir sayfa, “Ortasındayım” için eskiz



Resim 78: Arif Paşa Apartmanı’nın Girişinde Bulunan Zemin Yazısı⁶⁴

⁶⁴ İtalyanca ‘Salve’ kelimesi “merhaba” anlamına gelmektedir. Sözcük İtalyancaya latince den geçmiştir ve latince anlamı da “selam”dır. Bununla beraber ingilizcede kullanılan ‘salve’ kelimesi ‘merhem’, ‘iyileştirici’, ‘kurtarıcı’, ‘teselli’ gibi anlamlara gelmektedir.

Şiirde geçen “444’e benzer bir bahçenin ortasında” dizesi, yerleştirme için bahçenin planını kullanma fikrini pekiştirmiştir.

Dizenin sonunda geçen “Ortasındayım” kelimesi, plana uygun şekilde bir yuvarlak oluşturarak, odanın zeminine çivilerle yazılmıştır. Zemine çakılan /kazınan bu yazı, “manzara”, “kabuk” ve “defter” işlerinin (3 duvarın) ortasında konumlanmaktadır.

Sergi sürecinde çivilerin bazılarının yerinden çıkması ve dağılması, yazının tam olarak okunamamasına sebep olmuştur.

Tüm bu çalışmaların bir araya gelerek oluşturdukları yapıt (Günler), mekanda devam eden bir inşaat olduğu izlenimi yaratmaktadır.



Resim 79: “Ortasındayım”, Sergiden Görüntü, 2019

4.5. Bekleme Salonu

Daha önce de söylendiği gibi, sergi mekanının bulunduğu daireye girildiğinde, ilk olarak solda kalan salonla karşılaşılır. Sergiye gelen ziyaretçiler,

sergi süresince bir evde ağırlanan misafirler gibi, bu odada konuk edilmiştir. Sergi mekanının ne bir galeri ne de bir ev olabilen arada kalmış yapısından dolayı, serginin gezilebilmesi, Ünlü'nün neredeyse her gün mekanda olmasını, bir performans andırır şekilde, evde misafir bekleyen bir ev sahibi gibi, her gün mekanın içinde, avlusunda, etrafında vakit geçirmesini ve Kadıköy ilçesinden Elmadağ'a gelip geri dönmesini zorunlu kılmıştır.





Resim 80: “Günler”, 2019



Resim 81: “Günler”, 2019

5. SONUÇ

Bu metin boyunca, kent / sokak, atölye ve sergi mekanı / galeri konu edilmiştir. Kent mekanı ilk iki bölümde yürüme /dolaşma ve kayıt tutma eylemleri üzerinden ele alınmıştır. Daha sonra iç mekana girilmiş ve atölye olgusu konu edilmiştir. Sergi mekanı (ya da galeri) bu metinde, sokak ve iç mekanı kendi üzerinde üst üste getiren, dışarının içeriye taşındığı alan olarak konumlanmaktadır ve “Günler Sergisi” başlığını taşıyan 4. bölümde ele alınmaktadır. Bu bölüm aynı zamanda, metinde incelenen tüm mekan ve meselelerin “Günler” sergisiyle bağlantısını kurmakta ve yapıt(lar) bu ekseninde okunmaktadır. Bu açıdan “Günler Sergisi” bölümü ve bu bölümde bahsedilen çalışmalar bu eser metninin sonucu olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul, Sel Yayınları
- Artun, Ali. (2003). “*Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*”
Modern Hayatın Ressamı, Charles Baudelaire. İstanbul, İletişim Yayınları
- Artun A. , Nur Altınyıldız, OJALVO Roysi. (2012). *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Artun A., Nur Altınyıldız, Bal, Bilge. (2019). *Muhafaza / Mimarlık*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Artun, Ali. (2010). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Atılğan, Yusuf. (2009). *Aylak Adam*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Baudelaire, Charles (2013), *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter (2013), *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter (2004), *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk*, Çev. Tefik Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berman, Marshall (2017), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ - Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul
- Birsel, Selim. (2018). *Ziyaret*. İstanbul, Norgunk Yay.
- Brassai, G.; Todd, J.M.; Miller, H. (2002) *Conversations with Picasso*, University of Chicago Press
- Buck-Morss, Susan. (2010). *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*. İstanbul, Metis Yayınları

- Cansever, Edip. (2008). *Sonrası Kalır 1*. İstanbul, YKY
- Comment, Bernard. (2000). *The Painted Panorama*. Harry N. Abrams Publishing
- Dellaloğlu, Besim. (2012). *Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Engin, Fırat. (2017) *Çağdaş Sanatta Yeni Bir Atölye Modeli Olarak Saha Çalışması* (<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/390869>)
- Frisby, David. (2012). *Moderlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*. İstanbul, Metis Yayınları
- Fleckner, Uwe. (2005) *Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine*. İstanbul, Norgunk Yayıncılık
- Geyford, M. ve Hockney, D. (2017). *Resmin Tarihi*. İstanbul, YKY
- Köse, Hüseyin. (2012). *Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul, Metis Yayınları
- Matta-Clark, Gordon. (2012). *Gordon Matta-Clark*. İstanbul, Lemis Yay.
- O'Doherty, Brian. (2016). *Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekanının İdeolojisi*. İstanbul, Sel Yayıncılık
- O'Doherty, Brian. (2007). *Studio and Cube: On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*. New York, Princeton Architectural Press
- Öğrenci, Pınar (1998). *19. Yüzyıl Özgün Konut Tipleri Bağlamında Sarıca Ailesi Yapıları, Mimar C. Pappas ve Arif Paşa Apartmanı*. Yayınlanmış Tez: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Rölöve Restorasyon Programı.
- Pamuk, Orhan. (2016). *Hatıraların Masumiyeti*. İstanbul, YKY
- Pamuk, Orhan. (2015). *İstanbul, Hatıralar ve Şehir*. İstanbul, YKY
- Pamuk, Orhan. (2012). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul, İletişim Yayınları
- Pamuk, Orhan. (2020). *Turuncu*, İstanbul, YKY
- Perec, George. (2017). *Mekan Feşmekan*. Çev. Cem İleri. İstanbul, Everest Yayınları
- Sennett, Richard. (2013). *Gözün Vicdanı*, Çev. Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay. İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Sennett, Richard. (2011). *Ten ve Taş*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul, Metis Yay.
- Sennett, Richard. (2019). *Zanaatkar*. İstanbul, Ayrıntı Yay.

Slive, Seymour. (2019). *Drawing of Rembrandt: With a Selection of Drawings by his Pupils and Followers*, L.A, J. Paul Getty Museum Press

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara, Ütopya Yayınevi

İNTERNET KAYNAKLARI

https://tr.hmongwiki.com/wiki/Grid_plan)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Panorama>

https://www.wikigallery.org/wiki/painting_265681/Henri-De-Toulouse-Lautrec/Flaneur

<https://en.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%A2neur>

<http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/>

http://www.artandpopularculture.com/Situationist_graffiti

<https://manifold.press/gordon-matta-clark>

<https://blog.arthistoricum.net/en/beitrag/2015/08/17/honore-daumier-cultural-trauma-and-critical-laughter>

https://tr.wikipedia.org/wiki/Honor%C3%A9_Daumier

http://www.rembrandtpainting.net/about_rembrandt_drawings.htm

<https://www.youtube.com/watch?v=EhjpcadfYqE>

<https://tr.abcdef.wiki/wiki/Nadar>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-28-p78301>

<https://www.artic.edu/artworks/185068/phat-free>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/alya-collectors-t12410>

<http://pinarogrenci.com/2015/francis-alya-2/>

<https://manifold.press/gordon-matta-clark>

<https://whitney.org/exhibitions/david-hammons-days-end#exhibition-about>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-ronesans-bottegasindan-montaj-hattina-sanatci-studyosunun-gelisimi/2010>

<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/pacing-the-cell>

https://en.wikipedia.org/wiki/Bruce_Nauman

<http://notations.aboutdrawing.org/bruce-nauman/#footnote-4>

<https://www.robertnajlis.com/rothko-michelangelo/>

<https://docplayer.biz.tr/2748294-Huseyin-bahri-alptekin-ben-bir-studio-sanatcisi-degilim-yorumlama-rehberi.html>

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Levantenler>

.