

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

**DOLAŞIMDAKİ SANATÇININ GÜNLÜK YAŞAMI SOSYAL BEDEN
OLARAK DENEYİMLEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

MURAT SEZER

İstanbul 2010

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

**DOLAŞIMDAKİ SANATÇININ GÜNLÜK YAŞAMI SOSYAL BEDEN
OLARAK DENEYİMLEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

MURAT SEZER

Danışman
Yrd. Doç. HAKAN ONUR

İstanbul 2010

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (YL – 2)

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı öğrencilerinden 261530920089008 no.lu öğrencisi Murat SEZER' in, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği 'nin 15. maddesine göre başarısız bulunan ve 04.03.2010 tarihinde toplanan jürimiz tarafından 3 ay süre içerisinde düzeltilmesine karar verilen "DOLAŞIMDAKİ SANATÇININ GÜNLÜK YAŞAMI SOSYAL BEDEN OLARAK DENEYİMLEMESİ" adlı tezi ile ilgili olarak, bu kez 01.07.2010 'da tekrar toplanan jürimiz, adı geçen tez savunmasında**BASARILI**..... olduğuna oybirliği ile karar verilmiştir.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Yrd.Doç.Hakan ONUR
DANIŞMAN

Yrd.Doç.Sevil SAYGI
ÜYE

Yrd.Doç.Nalan DANABAŞ
ÜYE

Yrd.Doç.Kerim KILIÇARSLAN

Yrd.Doç.Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ

YEDEK ÜYE

YEDEK ÜYE

MADDE 15.

a) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığıınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddelinen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans Tezimin başlığını, “Dolaşımdaki Sanatçının Günlük Yaşamı Sosyal Beden Olarak Deneyimlemesi” olarak seçmemin en büyük nedeni kendi çalışmalarımın da seyahat, sanatçının dolaşımı, günlük yaşam kavramaları çerçevesinde şekillenmesindedir. Tezimin oluşumu sırasında yaptığım araştırmaların daha sonra yapacağım çalışmalara yeni boyutlar kazandıracağı kanısındayım.

“Dolaşımdaki Sanatçının Günlük Yaşamı Sosyal Beden Olarak Deneyimlemesi” konusunu araştırırken zaman zaman konuya yabancılaştığımı zaman zaman da kendimden de bir takım kırıntılar bulduğumu söylemem gerekir.

Konuyu temel kahraman sayılabilecek Flaneur çevresinden ele almak hem tezimi derinleştirdi hem de yaşadığım zorluğu bir nebze hafifletti.

Tezimin genel olarak çerçevesi şu şekilde çizilebilir: İnsanın bugünkü yeri, durumu sosyolojik ve psikolojik anlamda tümünden sarsılmış görünmektedir. İnsan kararsız bir hayat sürmektedir. Zamandan kazanmak amaçlı teknik araçlarla sürekli değişim içerisinde olan toplum sürekli bir şeylere yetişme çabasındadır. İnsan sanatla kendisini nasıl görmek istediğini, çağını, dünya ile olan ilişkisini nasıl gördüğünü, kendisini ne olarak kabul ettiğini, hayatının nasıl bir yol izlediğini dile getirir. Bu noktada insan, birey olarak sanat ile kendini ifade yöntemleri geliştirmiştir. Tüm bu ifade yöntemleri doğrultusunda sanatçı profilleri ortaya çıkabilmektedir. Ki bu sanatçı profillerden biri sayabileceğimiz Flaneur meydana gelmektedir. Bu noktada Flaneur hayata ait olanı, güncel yaşamı anlatmaktadır.

Flaneur, aylak düşünürdür. Flaneur işsiz, güçsüz gezen, olayları uzaktan gözlemleyen aydın bir kişidir. Hayalperest ve kendinden geçmiş insan gibi aydınlanmış kişinin de örneğidir. Amaçsız bir amaçlılık halindedir. Kendini geldiği

sınıfın değil, ancak kalabalığın içinde, pasajlarda sokak ile iç mekân arasında bir geçiş oluşturan eşiklerde evinde hisseden biridir. Kentte yaşar, yalnızdır, herhangi bir kuruma, düzene bağlı değildir. Düşünür, yürüyerek gezer, gözlemlerde bulunur. Gerçekte bir mistik gezgindir, sadece gezmekte olduğu için değil, evrende, tarihte, yaşamda, arayışında hep yolda olduğu için. Toplumsallaşamayan bu melankolik aylak hüzünlü bir entelektüeldir. Flaneur, zamanının çoğunu şehir manzaralarını seyrederek geçirir. Flaneur, rastlantılar ve beklenmedik keşifler için kentte dolaşır. Kentte belli bir plan uyarınca, belli bir disiplin içinde oradan oraya koşturanların aksine onun gezintilerinden bir beklentisi yoktur, bir yarar ve bir çıkar ummaz, bir yerlere, bir şeylere yetişmesi veya erişmesi de söz konusu değildir.

Bu çerçevede Flaneur kavramı tezin içeriğine dair önemli bir zemin oluşturduğundan dolayı geniş yer verilmiştir. Flaneur'un asosyal bir tavır sergilemesine rağmen toplumun içinde var olan toplumsal dinamikleri analiz eden yapısı araştırılmıştır. Bu kavramla kendi sanatsal bakışım arasında bir paralellik buluyorum. Toplum içerisinde var olan, kalabalıklarda yaşayan Flaneur temelli dolaşımdaki sanatçının duruşunu, sosyal beden olma halini ve günlük yaşama yansımalarını sanatsal, sosyolojik, psikolojik yapısını araştırarak ve irdeleyerek 21. yüzyıl güncel yaşamına bir bakış sunmak, günlük yaşamın sanata yansımaları tartışmaya açmak bu çalışmanın ana eksenini oluşturmaktadır.

Tezimin oluşum sürecinde başta tez danışmanım Yrd. Doç. Hakan Onur olmak üzere yardımlarından ötürü Yrd. Doç. Mürteza Fidan'a, her adımda yanımda olan ve bilgisini esirgemeyen Prof. Dr. Reha Bayar'a sonsuz teşekkürü borç bilirim.

Murat Sezer

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. SOSYAL BİR BEDEN OLARAK SANATÇI.....	2
2.1. KENT KİMLİĞİ BAĞLAMINDA SOSYAL BEDEN OLARAK SANATÇI.....	5
2.1.1. FLANEUR.....	7
2.1.2. DANDY.....	20
2.2. KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA SOSYAL BEDEN OLARAK SANATÇI.....	25
3. SEYAHAT KAVRAMI VE SANATÇININ SOSYAL BEDEN OLMA HALİ.....	29
4. DOLAŞIMDAKİ SANATÇININ GÜNLÜK YAŞAM DENEYİMLERİNİN SANATINA YANSIMASI.....	34
5. TÜRKİYE’DE SANATÇININ DOLAŞIM KAVRAMI BAĞLAMINDA GÜNLÜK YAŞAMI SOSYAL BEDEN OLARAK DENEYİMLEMESİ.....	50
6. SONUÇ.....	58
KAYNAKLAR.....	61
RESİM LİSTESİ.....	63

ÖZET

“Dolaşımdaki Sanatçının Günlük Yaşamı Sosyal Beden Olarak Deneyimlemesi” başlıklı bu çalışma, gündelik yaşantıdaki dolaşımın sanat olabileceğini öne sürer. Tezin amacı, sanatın ve dolaşımın (seyahat, göç, günlük gezinti, küreselleşme vs.) hangi kavram ve biçimler etrafında bir bütün oluşturabileceğini ortaya koymaktır. Dolaşım kavramını sosyal beden üzerinden tanımlayabilmek için toplumun dolaşım bağlamında dinamiklerinin bilinmesi gerekir. Tezin çerçevesini çizen bölümler dolaşım kavramını tanımlayacak ve dolaşım kavramının toplumsal süreçte aldığı halleri açıklayacak şekilde oluşturulmuştur. Yaşanan toplumsal süreçte sanatçının dolaşım kavramı çerçevesinde girmiş olduğu sosyallik formları tarihsel, sosyolojik, felsefi ve psikolojik durum saptamalarıyla anlatılmıştır.

İlk bölüm sanatçının dolaşım halinde olan, imge toplayan ve yansıtan sosyal beden olmasıyla başlamıştır. Dolaşımdaki sanatçının sosyal beden olarak oluşturduğu Flaneur, Dandy, Bohem gibi sosyallik formları bu bölümde işlenmiştir. İkinci bölümde göç ve seyahat kavramlarının sanatçıda yansımaları araştırılmıştır. Üçüncü bölüm dolaşım kavramının sanatta yansımaları olan 1950 öncesi Dada, Sürrealizm, 1950 sonrası Fluxus, Sitüasyonist Enternasyonal, Kavramsal Sanat akımlarıyla açıklanmış ve 2000 sonrasında özellikle küreselleşmeyle birlikte bir zorunlulukmuş gibi görünen dolaşım kavramı irdelenmiştir. Son bölümde “Dolaşımdaki Sanatçının Günlük Yaşamı Sosyal Beden Olarak Deneyimlemesi” konu başlığının Türkiye’deki yansımaları ve sanatta ortaya çıkışı Türkiye gözünden sanatçılar ile örneklendirilmiştir.

SUMMARY

This study, named as “Artist in Circulation Experiencing Daily Life as Social Body”, puts that circulation in daily life can be art. Purpose of this dissertation is to execute that art and circulation (journey, migration, daily excursion, globalisation etc.) generate a complement around which concept and form. Sections that frame the dissertation has been made as defining circulation concept and situations of circulation during social process. Sociality forms, that the artist has been entered within circulation concept during social process hapenning, have been explained with historical, sociologic, philosophical and psychological situation fixings.

First section has begun with the artist that becomes social body in circulation, collecting and reflecting images. Sociality forms such as Flaneur, Dandy, Bohemia etc. that have been generated by artist as social body, have been examined in this section. Reflection of migration and journey concepts on artist has been searched in second section. Third section has been explained with Dada before 1950, Surrealism, Fluxus after 1950, Situationist International, Conceptual Art trends that are reflections of circulation concept and; circulation concept that is perceived as obligation after year 2000 especially with globalisation has been examined. In the last section, reflection of subject heading, that is “Artist in Circulation Experiencing Daily Life as Social Body”, in Turkey and generation of it in art have been exemplified with artists from Turkey.

1. GİRİŞ

21. yüzyılın başı itibarıyla dünya nüfusunun yüzde 2,5'ini göçmenlerin ve mültecilerin oluşturduğu tahmin ediliyor. Yani yeryüzündeki her 38 kişiden biri göçmen konumunda bulunuyor. Günümüzün sanatçısı da seyahat kavramı ve dolaşım bağlamında göçmen konumunda bulunup bu 2,5'lik yüzdenin içinde yer alıyor ve bir bağlamıyla da sanatçı, sanatını dışa vururken, bu dolaşımın yarattığı değişimlere de işaret etmektedir.

Dünyanın yaşadığı değişim sanatçıyı adeta zorunlu bir dolaşımın içine doğru çekmektedir. Gerçekliği arama çabası, kültürün boğucu etkisinden kaçış, kültürel dayatma haline gelen zorunlu göç, küreselleşme problemi ve artı olarak yeryüzünde yaşanan doğal ekolojik değişiklikler geçmişten günümüze tüm sanatçıları etkilemiştir. Bu etkileşimin ilk örneklerini, tarihe baktığımızda da tarihi dönemlere ışık tutan seyahatnamelerde de görmekteyiz.

Seyahat kavramı insan doğası üzerinde kapsamlı değişimler meydana getirmiştir. Bu durum daha çok sosyolojinin, politikanın ya da istatistikî çalışma alanlarının ilgi alanı olsa da seyahat kavramının temel öznesi olan “insan” ve yaşadığı değişimin sanatsal dışavurumunu etkilemektedir.

2. SOSYAL BİR BEDEN OLARAK SANATÇI

Geçmişten bugüne gelirken ve özellikle günümüzde, sanatçının içinde yaşadığı toplumla, yaşadığı mekânla ve şehirle etkileşim içinde olduğunu görmekteyiz. Aslında bu duruma “sosyal beden” olma yolunda atılan ilk adımdır denilebilir. Beden, insanın insan olarak görünme aracıdır. Bu manada insanı insan kılan onun bedenidir. O nedenle denilebilir ki; toplumsal bir varlık olarak insan, bedenle toplum sahnesine çıkar. Toplumsal ilişkiler, insan bedenlerinin topluma arzıyla gerçeklik kazanır. Bedenlerin topluma arzı veya toplum sahnesinde yer alışı ise, oldukça karmaşık bir süreçtir. Karmaşıklığın temelinde bedenlerin birbiriyle karşılaşması, etkileşime girmesi ve birbirine müdahale etmesi yatmaktadır. Bedene müdahale, insanın iç dünyasından, bizzat bedenin içinden gelebileceği gibi, dış dünyadan, diğer bedenlerden de gelebilir. Dış dünyadan bedene yapılan müdahaleler, estetikten hükmetmeye veya iktidar kurmaya kadar pek çok sebep ve etmenden kaynaklanabilir. İnsanın insan olarak sosyal hayatta var oluş mekânı olarak beden, her zaman düşüncenin, araştırmanın ve anlamının konusu olmuştur. Denilebilir ki aktif benliğin mekânı olan beden üzerine yorumlar belki de insanlık tarihi kadar eskidir. Toplumsal aktör olarak görülen insanın, bedeni üzerinden ele alınması gerektiği varsayımıyla; özellikle toplumun, iktidarların, liderlerin, ideolojilerin, dinlerin, sanatın vs. bedene müdahalelerinin olduğunu, buna karşılık da bedenin bir takım tepkiler verdiğini, daha doğrusu insanların kendilerine yapılan müdahalelere bedenleri üzerinden karşı çıktıklarını belirtmek doğru olur. Tabii ki sosyal bedenle anlatılmak istenen, bedenin topluma dönük yüzü, yani bedenin sosyal faktörler tarafından etki altına alınmasıdır. Bu bağlamda beden, sosyal beden veya sosyokültürel beden olmaktadır. Konuya bedene müdahaleler çerçevesinde bakıldığında da bedenin toplumsal ve kültürel yapı içinde oluştuğu söylenebilir. Tabii ki, modern sosyolojik beden yaklaşımlarında ortaya konulduğu gibi beden,

çağdaş toplumlarda devasa tüketim projesinin vazgeçilmez bir parçası haline getirilmiştir.

Tüketim kültürünün tüketilen nesnelere arasında yan anlam bolluğu bakımından en zengin çağrışımlara sahip olanı, kadın bedeni ve onun etrafında örülen arzuya dayalı söylemdir. Püriten çağların sonunda cinsel devrim ve özgürleşmeyle birlikte yeniden keşfedilen beden, postmodern tüketim toplumunun en mucizevî ürünlerinden birisidir. İlk çağlardan bu yana, genel olarak tinsel yaşantıya karşıtlığı içinde değerlendirilen ve bu tinsel yaşantıya karşıtlığı kavramsallaştırmaya dayalı tartışmalar, ilahi ve kutsal vaazların arkasında yitip gitmiş bedensel varlığın tüm somutluğuyla ortaya çıkmasına uzun yıllar boyunca engel olmuştur. Ortaçağ'da beden, kirin, günahın, kutsal-dışılığın tohumlarının yeşerdiği lanetlenmiş bir alandır. Günümüz toplumlarında ise, dikkat çekici olan, tüketimde sadece biyolojik bir beden anlayışının değil, aynı zamanda simgesel olarak üretilmiş bir "sosyal beden" anlayışının geçerli kılınmasıdır. Buna göre, simgesel olarak kurulmuş sosyal beden, aynı zamanda kendini meşrulaştırmış bir iktidar tarafından "yönetilen" bir bedendir. İhtiyaçları, görünümleri, gerek içeriksel gerekse biçimsel olarak sahip olacağı göstergeler ve imajları dönemsel olarak belirlenmiş bedenin açıkça bir meta değeri taşıyan niteliğiyle, etkin düşünme ve eylemde bulunmanın özgür alanı içinde tasavvur edilmesi imkânsızdır. Dolayısıyla, sosyal beden kurgusunun belirleyici olmaya başlamasıyla birlikte yok olan şey, sadece özne ve bireysel özgürlük değil, bu ikisine bağlı olarak öznellik ve bireyselliğin de yok olmasıdır. Tüketim kültürünün ileri bir aşamasında doğal bedenin yeniden üretilmiş bir kurgusu ve replikası olarak sosyal beden simgesi altında ezilen de, bu bireysellik ve bireysel ifade yoksunluğudur.

Evrensel değerlerin parçalanması bedende kaçınılmaz olarak izler bırakır. Tarihsel ve kültürel değer farklılıklarını göz önünde

bulundurduğumuzda, artık bedeni, toplumsal faaliyetin izlendiği edilgen zemin ya da değişmez bir olgu olarak düşünmek mümkün değildir. Dolayısıyla beden de sabit olarak görülemeyecek ve de kesin değerler içermeyecek tarihsel ve toplumsal bir zemindir. Çünkü bedenin kabullenilen göndermesi esnek bir zemin haline gelir. Beden, farklı dil, zaman ve uzamlarda inşa edilen, türlü biçimlerde somutlaştırılan (bedenselleştirilen) farklı anlamlarla kavranan ve yaşanan bir olgu olarak karşımıza çıkar.

“Sosyal beden”, dolaşıma açık, imge toplayan ve yansıtan bir birey konumundadır. Sosyal bir beden olarak sanatçının geliştirdiği sosyallik formları da bu bağlamda, kültürel ve tarihsel değişim ve bunu kendi bedeninde somutlaştırması bağlamında ele alınmalıdır. Sosyal beden olarak sanatçının yaşadığı değişimler, kimlikler, göç ve kültürlerin bir araya getirilmesi ile oluşan tarihlerle şekillenmiştir. Sosyal bedenin geliştirdiği sosyallik formlarına örnek olarak Avrupa’da ortaya çıkan “sefarad”^{*} kavramı gösterilebilir. Ve ayrıca ileride değineceğim flaneur, derive, dandy, bohem kavramları da birer sosyallik formu örneğidir.

* “Avrupa’daki son Arap krallığı olan Gırnata’nın yıkıldığı ve Yeni Dünya’nın “keşfedildiği” yıl olan 1492’de Yahudiler İspanya’dan sürüldüler. Ardından da daha hoşgörülü olan Osmanlı İmparatorluğu’nun topraklarında –Selanik, Kahire, İstanbul ve Rodos Adası’na (ki buradaki cemaat, üyelerinin çoğu 1944 yılında SS tarafından Auschwitz’e götürülene kadar dört yüz yıl boyunca varlığını sürdürdü)- yerleştiler. Sefarad adı verilen sürgündeki bu cemaatin bundan sonraki tarihi kozmopolit çoğul kimlikleri içerdi. Değişken bir Batı ve Doğu birleşimindeki Akdeniz ve Müslüman dünyası çevresinde örgütlenen ve 15. Yüzyılın bir İspanyol lehçesiyle konuşan bu kimlikler, göç ve harmanlanmış tarihlerle şekillendi; dilleri ve mutfak kültürleri de bunların izleriyle doludur: İspanya’yi ve Yunanistan’ı, daha sonraları, Edgar Morin’in babası Vidal için İtalya ve Fransa’yi, Ellias Canetti’yle Bulgaristan, Rusya, Türkiye, Ermenistan ve Romanya’yi içine alan anılar. Morin’e göre bu, modern-ulus devletin uyruk vatandaşının önceli olan bir kimliği temsil ediyor; biz de bunun, kölelik ve ırkçılık olarak karşımıza çıkan Afro-Amerikan sürgün deneyimi ile birlikte, modern milliyetçiliğin dar sınırlarına ilişkin olası bir öncel kimlik anlayışına da işaret ettiğini ekleyebiliriz.” Chambers, Iain, Göç, Kültür, Kimlik, Ayrıntı Yay. ,2005 s.30

2.1. KENT KİMLİĞİ BAĞLAMINDA SOSYAL BEDEN OLARAK SANATÇI

Endüstri devrimi öncesinde çevre etkisi ve teknolojik faktörler şehir algısı üzerindeki etkilerini sürdürmüştür. Endüstri öncesi şehirler, ulaşım ve tarım açılarından uygun olmayan yerlere kurulmakla birlikte buralarda gelişemiyordu. Demografik açıdan nüfus yoğunluğu olarak büyük bir öneme sahip değildi.

Takriben 200 yıl kadar önce başlayan ve gelişen endüstri devrimi, bütün sosyal yapılarda olduğu gibi şehir sosyal yapısında da çok köklü değişimler meydana getirmiştir. Sömürgecilik yoluyla, Avrupa'ya olan hammadde akışı, sanayileşme ve şehirleşmeyi hızlandırırken, dünyanın geri kalmış bölgelerinde de sömürgeciliğin hizmetinde bir şehirleşme ve ticaret merkezlerinde nüfus yığılmaları görülmüştür. Bu bağlamda göç kavramı ve göç kavramının etkilediği sosyal yapı (beden) tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Şehirleşme olgusunu endüstri devrimine bağlayan ve bu noktadan başlatan sosyologların sayısı bir hayli fazladır. Endüstri devrimi ile gelişen teknoloji, üretim süreçlerinde kolaylaşmayı beraberinde getirmiş ve üretim kapasitelerindeki artışı doğurmuştur. Kapitalizmin tamamen kâr odaklı yaklaşımı, kolaylaşan ve artan üretim süreçleri ile birlikte insan güdülerini etki altına alan satış yöntemlerini doğurmuş ve bu yöntemler kitlelerin yoğun bulunduğu şehirlerde uygulanır olmuştur. 1990'lı yılların başından itibaren ise, etkin kavram olan globalleşme ile dünya artık tek bir şehir (köy) tanımlaması içerisine hapsedilerek, şehir, sosyoekonomik güçlerin en belirgin etkilerinin görüldüğü ve kontrol mekanizmalarının çalıştırıldığı, en baskın ideolojilerinin her yerde güçlendiği özel bir yer olmuştur. Şehirsel mekân, sosyal ve etnik eşitsizlikleri yansıtır. Şehrin bünyesinde meydana gelen bu durum çeşitli grupların oluşmasına neden olmuştur.

Geçmişe baktığımızda şehirde oluşmuş bu gruplar flaneur, dandy, bohemler vs. olarak isimler almışlardır.

2.1.1. FLANEUR

Flaneur 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. Kimse onu fark etmez, o ise herkesi fark eder. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. Hem kendisi, hem de uygun gördüğü bir başkası olmanın ayrıcalığının keyfini çıkarır. Bedenini arayan gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçirir ve o kişinin kimliğine bürünür. Bu Flaneur için olağan bir şeydir. Onun için kapalı olan, olmaz diye nitelendirilebilecek hiçbir şey yoktur, eğer varsa gözlemeye değmediğindedir. Flaneur kılıktan kılığa girerken içine girdiği kılıkta erimez, aksine her defasında bireyselliğini farkederek yeniden pekiştirir. Flaneur sürtme sanatının erbabıdır. Flaneur'un işi gücü aylaklıktır, avareliktir. Ona göre insanın aylaklıkla kazandığı, çalışmakla kazanabileceğinden çok daha değerlidir.

Flaneur: “Arzularımın peşinde böylesi sınırları aşarken, çelişkili bir biçimde hem bizzat beni hapseden sınırlarla hem de sınırlarımı aşan bir diyalogu sürdürme arayışındaki bir taşkınlıkla yüzleşmek zorunda kalıyorum. Öyle ya da böyle bu sınır ülkesine düşmüş birisi olarak hep daha ötede potansiyel bir yer arıyor gözlerim: Başka bir yer, başka bir dünya, başka bir gelecek ihtimali.” diyerek kendi bakış açısını ortaya koyar...

21. yüzyılda, modern zamanlarda olayları uzaktan gözlemleyen kişi anlamına gelen Flaneur (olmayı düşlemek -aslında bir anlamda da öyle olmak- işsiz güçsüz gezen bu avare adam tipi -ki pek tercih edilecek bir tip değil-) kentte yürüyerek dolaşır ve neler olup bittiğini inceler. Flaneur aynı zamanda gezip gördüklerini düşünen, değerlendiren, tanık olduğu olayları ve anları farklı açılardan ele alan, bakışını geniş tutarak yeni açılımlar yaratan, kentin içinde tam da bir kentli

gibi durabilen ama doğanın sunduklarına da kendini bırakabilen, kendi dışındaki görüş ve fikirlere de kapısını kapatmayan ama bildiğinden şaşmayan ve kaçınılmaz olarak yalnız biridir. Flaneur yaşantısı, konumu, sosyal ve ekonomik kimliği belirsiz olan, herhangi bir politik görüşü ve çalışması olmayan, hakkında fazla bilgi sahibi olunmayan melankolik düşünür konumundadır. Bağımsız kent gezgini olan Flaneur bu tutumuyla -yaşadıkları ve seçimleriyle- Dada'daki gibi bir sanat eserine dönüşür. Dada hareketinde üreten kişinin ve üretilen eserin yüceltildiği bir sanat anlayışı yoktur; sanatın hayat pratiğine yakınlığı ve hayatla birleştirilmesi söz konusudur. Avangardlar, sanat kurumuna dolayısıyla yaratılan somut sanat nesnesine ve bireysel tutumlara karşı olduğu için bu durumu olumsuzlarken seçilen somut sanat nesnesinin ve bireysel tutumların tarihsel gelişim içinde sanat eseri olarak nitelenmesi çelişkidir. Bir başka deyişle “*Sanatı olumsuzlama çabaları üreticilerinin niyetlerinden bağımsız bir biçimde eser niteliği kazanan sanatsal gösteriler haline gelir*”.¹ Dolayısıyla bu bağlamda üretilenlerin sanat alanında etkileri göz ardı edilemeyecek kadar büyüktür. Flaneur ise bu noktada üretimde bulunmaz. Ancak o, üretimde bulunmasa da bireyseldir ve özneldir. Zaten Dadacılar ya da diğer Avangardlar gibi kaygılar taşımaz. Herhangi bir şeye karşı tavır geliştirmez. Her türlü dayatmadan ve kuraldan uzaktır. İddiasızdır, sadece kendisidir ve öyle kalır.

Flaneur bir şey almak için sokağa çıkmaz. 19. yüzyılın başkenti Paris'in evi gibi gördüğü caddelerinde ve pasajlarında boş boş dolaşır etrafa ve vitrinlere bakınmaktan zevk alır. “*Baudelaire kalabalığın onu zorla kendisine çekişine yenik düşmüş ve bir Flaneur kimliğiyle kendini o kalabalıktan biri kılmıştır, bununla birlikte kalabalığın insanı olmaktan uzak bir yapı taşıdığı duygusunu içinden atamamıştır. Kendini kalabalığın suç ortağı yaparken, neredeyse aynı anda ondan kopmuştur. Baudelaire kalabalıkla görünüşte yoğun bir ilişki kurar; gerçekte*

¹ Bürger, Peter, Avangard Kuramı, İletişim, İstanbul, 2004, s:118

*ise niyeti onu tek bir aşağılayıcı bakışla hiçliğin uçurumuna yuvarlamaktır*². Edvard Munch'un 1892'de yaptığı "Karl Johan Akşamı" (Resim 1) adlı resminde bu tür bir Flaneur görülür. Oslo'nun ana caddesinde yalnızlık, kaygı ve ayrı durma gibi dramatik durumları tasvir etmiştir. Kalabalığın kaldırım boyunca seyirciye doğru yürüdüğüne ve ezici yönüne tanık oluruz. Orta sınıfa mensup erkekler yüksek şapkalar, kadınlar şık başlıklar giymişler. Gözleri açık neredeyse şaşkın, yüzleri iletişim kurulmaz bir ifadededir. Orta sınıfın kurallarına ve baskılarına kendilerini tutsak etmişlerdir. Kaldırımda yürüyen kalabalığın ters yönüne doğru giden yalnız biri vardır. Edvard Munch günlüğünde bu figür için şunları yazmıştır: "*geçenler ona garip ve tuhaf bakıyorlardı ve o solgun akşam ışığında gözlerini dikerek kendilerine bakmalarını anlayabiliyordu. Bazı düşüncelere dalmaya çalıştıysa da başarısız oldu. Kafasının içinde boşluktan başka bir şey yoktu. Bir kez daha geçenler onun yolundaydı, baştan aşağıya titriyordu ve ter içinde kalmıştı*"³. Edvard Munch burada kendi yaşadığı bir durumdan söz ediyor. Adamın ters yöne gitmesi ve yalnız olması kalabalığı reddettiğini ve uzak durduğunu, onların içinde yer almak istemediğini gösteriyor. Bu onu melankolik yapıyor. Kitleden ayrı durma, yalnız olma ve melankoli, çağdaşı Soren Kierkegaard gibi küçük yaşlardan itibaren ailesinden pek çok kişiyi kaybeden Edvard Munch'un sevdiği konulardandır. Aylak düşünür, insanların ilgisini çeken şeyleri umursamaz. Onlara bir şeyler açıklamaya çalışmanın yararsızlığının da farkındadır. Flaneur kentte insanlar içinde ama onların hızından uzakta gittikçe daha da yavaşlayarak bireyselliği ve yalnızlığı güçlendirebilir. Kendi içinde yalnızlığı bulunca güce de ulaşmış belki de en zor olanı, kendine katlanmayı başarmıştır. Bir yanda günlük işlerinin peşinde koşturan aceleci insanlar diğer yanda acele etmeyen ve bütünüyle serbest olduğu için zamanın akışını hissetmeyen, kitle içinde umursamazca yalnız dolaşan Flaneur. "*Flaneur kalabalıklar içinde kendini esrikliğe bırakıp uyur ve mutlu olur*"⁴. Modern kent yaşamı içinde alışveriş merkezlerini, müzeleri, sergi mekânlarını,

² Benjamin, Walter, Pasajlar, YKY, İstanbul 2002, s:220

³ <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=2&lang=TR&bhcp=1>

⁴ Benjamin. a.g.e., s:149

parkları, açık alanları, barları, cafeleri dolaşıp imgelerden haz duyan, can sıkıntısını gidermeye çalışan Flaneur için bazen kalabalık boğucu olabilir ve onu sıkıştırabilir. Zamansız ve bireysel bu aylak gezgin, kaçmak, uzaklaşmak çabasında ve kalabalıkların içinde olmaktansa daha çok odasında oturmak isteği içinde olabilir. “Adorno Flaneur’ün görünümünün daha başından beri yansıma olduğunu onun gerçekte hep odasında gezindiğini söylemiştir”.⁵ Gezginliği çoğunlukla odasında geçmişten gelenlerde, anın içerdiklerinde, kelimelerde ve soyut dünyalardadır. Flaneur’ün kendi içine dönük bu durumu, onun kalabalıklardan kaçışını, toplumdan uzak yaşama arzusunu gösterir. Bununla birlikte Flaneur’ün kendi içine kapanık yaşantısı, içinde bulunduğu durumun onun hayal dünyası olduğu, ne kadar sokağın içinde yer almaya çalışsa da aslında kendi hayal kurgusunun içinde olduğunun göstergesidir. Dolayısıyla Adorno’nun söylediği gibi Flaneur’ün edimini kurgu olarak düşünebiliriz.

Flaneur’ün özelliklerini bire bir yansıtan biri, kopya bir kişilik ya da duruş edinmek anlamına gelme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir. Ama kişisel geçmiş içinde kendiliğinden gelişen durumun sınırlı bir evrensel tarih içinde tanımlanmış ve sonrada yok olduğu ileri sürülmüş Flaneur’e yakınlığını tespit etmek ve onu anlamak için üzerinde düşünmek, araştırmak aslında içinde bulunduğu konumun derinliklerine de indirir kişiyi. Kendini anlamaya çalışan kişi karşılaştığı şeylerde kendini bulduğunda ya da o şeylere kendini yakın hissettiğinde ona ilgisi artar ve bağlanır. Tek bir şeyi benimsemek sonra da ona göre hareket etmek sınırlayıcı, köreltici, yeniliklere açık olmayı ve gelişmeyi engelleyici olabilir. Öncelikle gelişimi ve değişimi istemek ve kabul edebilmek gerekir ama içinde bulunulan durum gelip geçici değildir. Öznenin kişisel tarihinin belirleyici öğelerinin olağan gelişim sürecinin bir kavramla ya da kişilikle yakınlık içinde olduğunun farkına varıp onun derinliklerini ve tüm açılımlarını sorgulaması o kavrama yeni bir şeyler eklemesini kaçınılmaz kılar. Hem o kişiliği dönüşüme

⁵ Teber, Serol, Melankoli, Normal Bir Anomali, Say, İstanbul, 2001, s:328

uğrattır, farklılaştırır hem de o kişilik içinde kaybolur. İçinde bulunduğu tipi nesnel tarih içinde sınırlamaz, belirli bir zaman içine sıkıştırılmaz. Her döneme uyarlayabilir. Organik ve tarif edilebilen nesnellüğünden koparıp, yalıtır, işlevinin dışına çıkarır. Bütünlük içinde değil de alegorik anlamda fragman olarak değerlendirir ve onu istediği yere yapıştırır. Bu da, onun açıklanmış, tarih içinde yerini bulmuş anlamını değiştirirken, değişim içinde olan durumunu, kendi içindeki tutarsızlığını, an içinde istediği kişilik davranışına geçebileceğini gösterir. Bu durum da, Flaneur'a ait yapılan açıklamanın sürekli değişim göstereceğini açıklar. Böylece Flaneur hakkında tarih içinde yapılmış kavramsal açıklamalar, sınıflandırmalar, kategorize biçimleri zamana göre biçim değiştirecektir.

Flaneur'un eylemleri planlı, amaçlı ve önceden düşünülmüş değildir. Doğal, samimi bir gelişim, zorlanmayan bir akış vardır. Sürrealistler gibi rastlantıya önem verir. Rastlantıyı kendisi üretmez ama alakasız durumlarda birbiriyle uyuşan şeyleri arar ve görmeye çalışır. Başlarda herhangi bir uğraşı olmaması bir takım dışsal etkenler nedeniyle sıkıntı verici olabilir ve bir şeyler yapmak gerekliliği kendini gösterir. Bu durumda da yine kendini fazla zorlamaz. Bir girişimde bulursa da bunu ciddi bir şekilde yapmaz. Girişimi olumsuz sonuçlansa da umursamaz. Eylemsizlik ne kadar çok kendine yer bulursa ve derinleşirse değişmek için gayret göstermek, pratiğe yönelik eylemde bulunabilmek o kadar güçleşir ve ulaşılmaz olur. Flaneur, o zaman tembel, umutsuz, aylak bir düşünen kişi olan Oblomov'la da yakınlık gösterir; bezginlik, bıkkınlık, boşvermişlik ve sürekli sıkıntılı ruh haliyle. Flaneur hayatı oyun gibi görür ve sadece eğlenmeye, oyalanmaya çalışır. Hareketlerine anlam yüklemeyiz. Başkalarının çıkarımlarına, determinist yaklaşımlarına karşı kayıtsızdır ve alaycı bir gülüşe sahiptir. Edilgin bir bekleyiş ve eylemsizlik içinde oluş, topluma yönelik etken bir karşı koyuşu da içinde barındırır. Ama Flaneur buna da aldırılmaz. Flaneur açısından birkaç parça eşya alıp uzak yollara düşmek, neresi olursa olsun yatıp kalkmak, bulduğunda kuru ekmekle bulamadığında hiçbir şey yemeden dolaşmak, günü

gününe yaşamak ya da böyle çileci değil de açgözlü bir gezgin olarak her şeyi tüketerek yollar tepmek, her yeri görmek tam anlamıyla özgürlük değildir. Bu şekildeki bir davranış özgürlüğe yüzeysel bir yaklaşım olur. Gerçeklerle savaşmakla da özgür olunmaz, bu zaman kaybıdır. Özgürlük öncelikle düşüncelerde sorgulanıp kendini ortaya koyar. Descartes'ın dediği gibi mutlu yaşamak saklı yaşamakla oluyorsa mutluluk peşinde koşmak da gereksizdir. Nötr olmak, yadsımamak, “ona” yabancılaşmamak en doğrusudur. Kuşkucu tavır ve düşüncelerin gerçekliği iyice yer etse de, olumsuzluklara rağmen durumunu değerlendirebilen kişi şanslıdır. Bireysellik ve yalnızlığa önem veren mesafeli Flaneur'lar yaşanılacak ve öğrenilecek şeylerin çokluğundan haz duyar. Bilgi insanı bir yerden başka bir yere götürür. Ucu bucağı, sınırı, köşesi yoktur. Zincirleme olarak takip vardır ama ne kadar bilersen o kadar az bildiğini kavramış olursun -Sokrates ironisi- ve salt bilmek rahatsızlık vericidir. Ulaşılan bilgi hiçbir zaman yeterli değildir. Hep başka bir şeyler olabileceği ve daha fazlası umulur. Bilgiyi işlemek, dönüştürmek ve aktarmak gerekir. İlk iki seçeneği uygulayan ama üretimde bulunmayan, olasılıkları hayal eden Flaneur'ü muğlâk olana eğilim huzursuz etse de kesinleşmiş ve belli bir düzende devam edene de yakın değildir. Arayışın maddi olanda değil gerçeğin değişik yorumlarına ve ötesine olması, keyfilik, en sade, doğal ve basit olanın barındırdığı gize yönelmek, görünüşün aldaticılığını algılamak da onun özelliklerindedir. “Buradayım” diye bağırın, kendini göstermek için çırpınan şeylere ilgisizdir. Aylak gezgin düşsel sis perdesinin –bu perde gridir ama içinde göze batmayacak renkler barındırır- çağrısına kulak verir. İçinde bulunduğu toplumdaki tedirginliğini ironik biçimde kalabalık içinde saklanarak gidermeye çalışır.

Walter Benjamin, Edgar Allan Poe'dan bahsederken “*Poe asosyal ile Flaneur arasındaki ayrımı bilerek siler. Bir adam bulunması güçleştiği ölçüde şüpheli konumuna girer*”⁶ der. Bu durum görünmez olmak, kaybolmak,

⁶ Benjamin. a.g.e.,s:143

ulaşılamamak ve bulunamamak hatta hiçliğe varmak üzerine düşünmekten sonsuz keyif almayı işaret eder. Flaneur için aylıklıkla kazanılan, çalışarak kazanılandan çok daha değerlidir. Andre Breton'un "*insan çalışmak zorundaysa hayatta kalmak neye yarar*"⁷ sözü Flaneur'a yakınlığını gösterir. Flaneur işsiz güçsüz gezen biri olarak işbölümü ve uzmanlığı umursamaz. Bu, insanların iş peşinde koşturmalarını da anlamsız bulduğunu gösterir. Flaneur'un bu durumunu Andre Breton'un sözleri: "*Yaşamın uğursuz zorunluluklarının çalışmayı zorla dayatıyor olmasına bir diyeceğim yok, evet de, buna inanmamın istenmesine, kendimin ya da başkalarının çalışmasının yüceltilmesine gelince, bu asla... Gece karanlığında yürüyüp de gündüz yürüyor sanmayı yeğliyorum. Çalışıp emek harcamanın hiçbir işe yaradığı yok. Herkesin yaşamının anlamını ortaya çıkarmasını bekleyebileceği olay, belki henüz rastlamadığım ancak peşi sıra giderken kendimi aradığım olay emek pahasına sağlanan bir şey değildir*".⁸ tam anlamıyla ifade eder.

Andre Breton "*çalışmaya mahkûm insana çalışmadan yakasını sıyıramadığı için acıdığını*"⁹ belirtir. Oblomov da hiçbir zaman işe giremeyen işsizlikten zevk almak istese de ve avutucu şeyler bulsa da sıkıntıdan kurtulamayan biridir. Tembel gibi işten kaçıp işsizlikte mutluluk bulmaz. Oblomov için yüz parçaya bölünmeden ruh ve vücut güçlerini belirsiz şeylerde harcamamak mutluluktur. Yazmayı, boşuna kafa ve ruhu harcayıp, hayalleri, düşünceleri satmak olarak görüyordu. Kalabalıktan, kitleden ayrı görür kendini "onlar gibi değilim ben" der. O da kent sokaklarını bir nevi Flaneur gibi arşınlar, başıboş ve amaçsız dolaşır. "*Bu adımlar benim için her şey. Adımlar nereye doğru gidiyor, işte gerçek sorun burada. Ama er ya da geç kendilerine bir yol çizmesini bilecekler*"¹⁰. Oblomov için hayat iki bölümdü. İlkinde iş, sıkıntı diğesinde sakin, sessiz ve huzurlu günler vardı. Sanki ikisi bir araya gelemeyecek zıt kutuplardı. Oysa zıt kutuplar birbirinin içinden

⁷ Baudelaire, Charles, Modern Hayatın Ressamı, İletişim, İstanbul, 2003,s:34

⁸ Breton, Andre, Dost, Ankara, 2002, s:53

⁹ Breton, Andre, Dost, Ankara, 2002,

¹⁰ Breton, a.g.e. s:62

çıkıp diğerini terk ediyorlardı. Oblomov, “zamanla artık hayattan bir şey beklemez olmuştu”.¹¹ Yaşamı, varolmayı ve zamanı önemsemiyor, kendini ve değerini anlatabilmekten umudunu kesiyordu. Gerçeği, olması gerekenleri umursamayıp ideali istiyordu.

20’li yaşlarda Ingeborg Bachmann’ın da söylediği gibi Flaneur, “... pek çok olanak görür insan önünde, akla gelebilecek her şey olabileceğini düşünür; büyük bir adam, bir yol gösterici, bir filozof ya da bilgelikten bir aylak olur. Müzikte, kitaplarda zevki arayıp, antik sütunlara sırtını yaslar, eski uygarlıkların ‘plastik öğelerin, estetik ve kırılğan’ yaşamların izini sürer. Gençliğin verdiği enerji ve coşkunun bitmeyeceğini sanır, mutluluk ve güzelliğe aç dolaşır. En akıl almamak düşünceleri ve inanılmaz tasarıları yıllar yılı kafasında yaşatır. Genç ve sağlıklı biri olduğundan ve önünde çok zaman var görüldüğünden gelecekle ilgili planlar yapmaz, girişimlerde bulunmaz”.¹² Günü gününe yaşar, keyfine göre hareket eder. Başkaları iş peşindeyken, bir takım eserler ortaya çıkarmaya çalışırken daha çok güç isteyen sevmenin peşinden koşar. Flaneur hiçbir zaman bir işle uğraşmak istemez, hatta uğraşmaz. Bir işle uğraşmanın kendisini engelleyeceğini düşünür. Aylak olan, Flaneur olan, toplumun ve kalabalıkların üstüne üstüne geldiğini, toplum ve kalabalıklar tarafından sıkıştırıldığını ve onlar tarafından kapana kısıldığını anlar. Hiçbir zaman sıradan ya da seçkin biri olmak istememiştir. Önemli biri olmayı seçmemiş, gayeler, hedefler belirlememiş, yaşamayı zaten bir iş olarak görmüş kişi, halinden memnun olsa da bu kapana kısılma hissi, kasvet ve acılar içinde kıvrınma, çaresizlik, ağırlık çökme, fenalık basma ve karamsarlık gibi melankoliye özgü durumları da sık sık yaşamaktadır. Oblomov’u, bu gibi durumlarda fırtınanın geçmesi, bu iç sıkıntısından kurtulabilmek için Tanrı’ya dua etme, yatışma ve oluruna bırakma kısa süre için iyi hissettirir. “Ciddi işleri bırakarak içe kapanmak, kendi yarattığı hayal dünyasında yaşamak Oblomov’ca bir

¹¹ Gonçarov, Ivan, Oblomov, İş Bankası Yay., İstanbul 2000, s:76

¹² Bachmann, Ingeborg, Otuzuncu Yaş, Kavram Yayınları, İstanbul, 1998, s:6

zevk”¹³ tir. Hayallere sığınmak ve günbatımını hüzünlü bir gülümsemeyle izlemek içteki fırtınayı dindirmek ve bu sıkıntılı ruh halinden çıkmak için kurtuluş olabilir. Oblomov, içinde “*iyi ve güzel şeylerin derinliklerinde saklandığını ama üzerine çok fazla şey yığıldığından gömülüp kaldığını ve ortaya çıkamadığını acı acı hissedip gizli bir gücün, düşmanın onu daha yola çıkarken insanlığın doğru yolundan uzaklara fırlattığını, karanlık, ıssız, vahşi ormandaki dar geçitlerin gittikçe daralarak yolunu kapattığını hissediyordu. Ne iradesi ne aklı onu içinde bulunduğu durumdan çıkaramıyordu*”.¹⁴

Van Gogh da kardeşi Theo’ya yazdığı mektuplarda bu tür sıkıntılarından söz eder. İçinde bir şeylerin olduğunu ama bir türlü ortaya çıkamadığını belirtir. Oblomov da neden böyle olduğunu sık sık kendine sorar ama cevap bulamaz. En sonunda “kaderim böyleymiş ne yapabilirim” der ve uzaklaşır eski çevresinden, bilmeden de olsa üzebilirim kaygısıyla vazgeçer aşkından- “*Melankolik bir aşkın insanı, korkusunun bir olasılığının peşine düşer; sonunda onu kendisinden uzaklaştırır ve içinde yok olmaktan o kadar korktuğu bu kaygı ve aşırılık içinde bu olasılığı yok eder*”¹⁵-. Kendini odasına kapatır. Kitap bile okumak istemez. Odasında kendi dünyasında mutludur o. Yine de Oblomov, “Allah bilir hayatım niye böyle harcandı, gitti” demekten alamaz kendini. Gayesini bulacak zamanı geçirmiştir ve artık önünde hiçbir şey yoktur. Oblomov da Van Gogh gibi mücadele etmez. “*Kim için yaşayabilirim? Hangi gaye için? Neyi arayacağım? Ne için savaşacağım? Neyin rüyasını göreceğim?*”¹⁶ gibi sorular sorar sürekli. O, “*Hayatın çiçekleri döküldü, dikenleri kaldı*”.¹⁷ gibi düşünceler içindedir. Başkasından yardım ummamaktadır. Oblomov, “*Yardım istemek yerine cehennemin tüm işkenceleriyle birlikte kendi olmayı yeğleyecektir*”.¹⁸ Düşünce ve isteme gücü

¹³ Gonçarov, a.g.e., s:83

¹⁴ Gonçarov, a.g.e., s:119

¹⁵ Soren Kierkegaard, Ölümçül Hastalık Umutsuzluk, Ayrıntı, İstanbul 2001,s:47

¹⁶ Gonçarov. a.g.e., s:229

¹⁷ Gonçarov. a.g.e., s:229

¹⁸ Soren Kierkegaard, a.g.e.,s:82

umutsuz olarak felce uğratılmıştır. Pişmanlıklar, vicdan azapları içinde kıvranıyor, acı ve umutsuz gözyaşları döküyor, bu işkenceden kurtulmaya ve suçu yükleyecek birini bulmaya çalışıyordur. Çevresine küskün bakar, hayattaki her şeyin eziyetli ve sıkıntılı olduğunu düşünürdü. Oblomov da Van Gogh'un düşündüğü gibi düşünür. Van Gogh, içindeki ateşi sanatsal üretimde bulunduğu on iki yıl boyunca yakacak bir şey bulamadığı için kapalı kalmıştır. Mecazi bir ifadeyle, Van Gogh, buhranlar içinde yaşadığı kendi zindanını yakmış ve sonunda sönmüştür. Yani ölümü seçmiştir. Oblomov da böyle düşünmektedir. Oblomov artık içinde bulunduğu durumdan kurtulmak, bu uykudan uyanmak isteği bile duymamaktadır.

Yoğun bir tinsel yaşamı olan Charles Baudelaire de pişmanlıkları ve suçluluk duyguları altında ezilir. Yararlı olanın değil var olmayanın peşindedir. Ruhunu garip bulur ve orada kendi kendini tanıyamadığını ifade eder. Çevresinde tiksinti uyandırmaya çalışmış, insanları kendisinden uzak tutmuştur. Böylece yalnız kalabilecektir. Mutluluğu küçümseyip acıyı seçer. Ruhun mutsuzluğu kendi içinden gelir. Yeryüzünde olmak ona acı verir. “*Nerede olursa olsun yeter ki bu dünyanın dışında olsun*”¹⁹ der. Bu dünyada olmayanın, gerçek dışının, olanaksızın düşünüşü gören Charles Baudelaire insan ilişkilerinde de soğuk ve mesafelidir. Yine de kalabalıklar içindedir. Mektuplarında sonsuz bir karamsarlık, çekilmez bir yalnızlık, bitip tükenmeyen bir isteksizlik içinde olduğunu gücüne güvenemediğini, hiçbir şeyle oyalanamadığını, dalgın, şaşkın, beceriksiz olduğunu yazar. Talihin kendisine hiç gülmediğini, uyuşukluktan kurtulamadığını, hayallere daldığını, iç çöküntüsü, kararsızlık ve çaresizliğe düştüğünü ve bu durumdan nasıl çıkacağını bilemediğini, bocalamalarla, fakirlik, yalnız ve tesellisiz geçen seneler sonucu iflah olmaz bir melankoli içinde olduğundan söz eder.

Büyük bir gezgin olan, modern çağın en baş döndürücü şairlerinden, simbolizm'in en büyük temsilcilerinden olan aykırı şair Arthur

¹⁹http://www.gezikolik.com/tr/Gezelim_Gorelim/Genel_Bilgiler/Italya/Toscana/Dere_tepe_Toscana/_e_12153.aspx

Rimbaud da uygar dünyadan, içinde bulunduğu düzenden hoşnutsuzdu ve bu durumdan kendini korumak düşüncesi içindeydi. Uyum sağlamak, çalışmak ona güç geliyordu. Doğunun bilgeliğine sığınıyor ve eylemi zayıflık, güçsüzlük olarak görüyordu. Asla mutlu olmayan, olamayacak, kendini özgür hissedemeyen, boşluk duygusu içinde olan ve can sıkıntısından kurtulamayan bir ruha sahipti. Hiçbir zaman kendini bir şeylere veremeyen, geçimini sağlamak zorunda olduğunda yeteneklerinin işe yaramadığını gören şairin yaşamı yalnızlık, sıkıntı, huzursuzluk ve varlığın gerçekliğini arayarak geçmiştir. *“Yabanılığa çekilip gitsem de, yaşamımı bir çöle dönüştürsem de bu andan itibaren benden haber alamazsınız bile ilk ve son kez bilmelisiniz ki hakikate canımla ve kanımla sahip olmak bana nasip olacaktır. Hakikati örtmek için elinizden geleni yaptınız; ruhumu yıkmaya çalıştınız, ben hakikati bileceğim, onu kendim için muhafaza edeceğim bu bedenle ve bu ruh ile”*²⁰ diyen şair sürekli meslek değiştiren, arayış içinde olan, günlük yaşama gereksinim duymayan, serseri, ümitsiz biriydi. Yalnızlıktan yorulduğunda sıradan insanların içinde olup onlara uyum sağlamak ister ama bunun yolunu bilemezdi. “İçe Doğuşlar”da

“ben gerçekten mezar ötesindenim ve görevim yok’,

‘mutsuzluk tanrımdı benim.’

‘Çamura uzandım boylu boyunca’,

‘Güçsüzlük ya da güç; Al sana güç.’

‘Bilmiyorsun nereye, niçin gittiğini.’

‘Gir her yere, yanıtla her şeyi.’

*‘Bir ceset olabilseydin ancak bu kadar öldürebilirlerdi seni’*²¹

gibi dizeleri yazmış olan Arthur Rimbaud, bir bunalımdan diğerine geçerek yaşamını sürdürdü. Görünmezi görmek, bilinmezi bilmek yani bir kâhin olmak istedi. Haykırılarıyla dünyayı yadsıyıp Charles Baudelaire gibi, olmayan bir

²⁰ <http://forum.arkitera.com/archive/index.php/t-9255.html>

²¹ <http://www.sanattarihi.net/forum/index.php?topic=1116.0>

yaşamı özledi. Yine Charles Baudelaire gibi, çalışmayı aşıladı ve iğrenç buldu. Henry Miller, Arthur Rimbaud için “*Sevgi vermeye ve almaya hepten yeteneksiz kaldı... Olsa olsa acımayı bildi sevgiyi asla... Uyum sağlamayı veya boyun eğmeyi beceremediğinden sürekli arayış içindeydi. Tüm şeylerin hiçliğini keşfetti*”²² sözlerini kullanır.

Bu yaklaşımlar bağlamında; 19. yüzyılda sıkıntılar ve kaygılar artmış ve sanatçılar çağın bunalımını algılarına ve öngörülerine göre yorumlamışlardır. Bireysellik önem kazanmış ve yalnızlığa dönüş artmış, hatta yalnızlık övülmüş ve toplumsal sorunlardan uzak durmak için tek çare olarak görülmüştür. Gelişmeler endişelendirmiş, dinsel inançlar yıkılmaya başlamış ve Tanrının varlığı sorgulanmıştır. Kaygıların boşuna olmadığı 20. yüzyılın başlarında anlaşılmıştır. Savaşlar sanatçılarda gerginliğe ve umutsuzluğa yol açmıştır. Özellikle ekspresyonistler resimlerinde girilen çağın belirsizliğini, insanlığın içinde bulunduğu durumu, çağın yalnız, yabancılaşmış, şaşkın, her türlü ilişkiden kopmuş ve varoluş korkusuna kapılmış insanını ruhsal gerilimlerini yansıtmışlardır. Fütüristler ise makinenin gücüne olan hayranlıklarını, gelişmelere olumlu yaklaşımlarını manifestolarında, yapıtlarında ve ürünlerinde açığa vurmuşlardır. Yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran savaşlar ve geleceğin belirsizliği duyarlı sanatçıların yaşantılarını ve sanatlarını derinden etkilemiştir. Artık bambaşka bir çağ söz konusudur. 19. yüzyılın ikinci yarısındaki kültürel, toplumsal ve bilimsel alandaki bütün gelişmeler sonraki yüzyıldaki radikal değişimlerin, kopuşların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak insanın üzerine yüklenen bunalım kent yaşamı içinde daha belirgin olarak kendini gösterir. Bilimin ilerlemesiyle teknolojik gelişmeler insana kent yaşantısı ve günlük hayat içinde yeni olanaklar sunar. Bu durum olumlu özellikleriyle birlikte ruhsal yönden olumsuzluklara da yol açmış, insanı kendinden uzaklaştırmış, topluma da yabancılaştırmıştır. İletişim nicelik olarak artış gösterirken ve kolaylaşırken, nitelik olarak düzeysizleşmiştir. Her çağda

²² Miller, Henry, Rimbaud ya da Büyük İsyân, Kabalcı, İstanbul, 1994,s:104

olduğu gibi toplumsal ve kişisel sorunlardan kaynaklanan melankolik durumlar kendini gösterir. Gittikçe hızlanan kent yaşamı içinde insan içinden çıkamadığı sorunlarına çözümler aramaya çalışsa da yalnızlık, çaresizlik, sıkıntı, umutsuzluk ve güvensizlik melankolik ruhların kaçınılmaz yazgısıdır. Ürkek ve hassas ruhlar büyük mutluluk kaygılarına, talihin rüzgârlarına dayanamayan sakin savaş seyircileridir. Kendilerini değiştirmelerine, vicdan azabı duymalarına, kendilerine özgü bambaşka hayatı yaşamaktan başka bir şey yapmalarına gerek yoktur. 19. yüzyılda Oblomov'un -roman kahramanı olsa da-, Flaneur'ün, Van Gogh'un, Gerard de Nerval'in, Charles Baudelaire'in, Arthur Rimbaud'nun vb.nin içinde bulunduğu durum, 20. ve 21. yüzyıl insanı içinde geçerlidir. Bu gibi insanlar *"Evrenseli anlatmak için kendinden vazgeçen trajik kahramanlardır"*²³. İnsan sürekli zamanını dolduracak bir şeyler arar, uğraşlar edinir ve başkalarına koşar. Uyumak nedir bilmeden, hayatın tadını çıkarma, her yere gitme, görülecek her yeri görme, yaşanacak her şeyi yaşama derdindedir. Oblomov; *"Her şeye ilgiyle sarılma, uğraşlar peşinde koşma, ruh boşluğu ve sevgi yoksulluklarını örtmek içindir"*²⁴ der; Arthur Schopenhauer'un dile getirmiş olduğu gibi. Arthur Schopenhauer da içsel boşluk ve bıkkınlığın insanları kalabalıklara ve yabancı ülkelere sürüklediğini belirtmiştir. Bu bağlamda, toplumsallaştığını, kalabalıklar içinde olduğunu zanneden kişi daha da yalnızlaştığını fark etmez. Kişinin içinde yaşadığı durum tamamen bir aldatmaca, kendi kendini kandırmasından başka bir şey değildir. Toplum içinde derin bir şeyler bulamayan, yüzeysel ve sahte ilişkiler içinde bencillikleri gören ve kitleden uzaklaşan kişi de ister istemez Oblomov'un kaygılarıyla yüzleşir ve benzer hisler içine girer. Bu kişiler içtenlikleriyle gizli ve sessiz bir hayat sürdürürler.

²³ Soren Kierkegaard, Korku ve Titreme, Ara, İstanbul,1990

²⁴ Gonçarov, a.g.e., s:209

2.1.2. DANDY

Endüstrinin kendi ölçü ve özelliklerinin yerini almasıyla insan, endüstriye karşı bir sav geliştirme durumunda kalmıştır; ya da, kendini bir şekilde endüstriye katılmak zorunda hissetmektedir. Ama bu katılımı da farklı bir değerle yapması gerekmektedir. Modernizmin serüveni işte bu noktada başlamıştır. Endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıktığını söyleyebileceğimiz Dandy ve Dandyizm modern dönemlerin, modernizmin karakteri ve kahramanıdır. Dandy, züppe ve çıtkırıldımdır. Ama aslında, aynanın karşısında iki saat süslendikten sonra ortaya çıkıp da gösterişe, süse ve bu konular üzerinde durmaya hiç değer vermeyen biriymiş gibi davranan kişidir. Yani, Dandy, aldırılmaz bir tip, hiçbir şeyi önemsemezmiş gibi görünen tiptir. Yirminci yüzyıla doğru ortaya çıkan ilk önemli sanatçı tipinin altında bu yatar. Önceleri edebiyatta ve temsilcilerinde görünen bu tavır daha sonraları özellikle moda, sinema ve plastik sanatlar gibi sanat dallarında kendini göstermiştir. İngiliz edebiyatçılardan Thomas Carlye, Charles Baudelaire, George Meredith, Oscar Wilde, Fransız edebiyatçılardan Honore de Balzac, İngiliz modacı George Bryan Brummell bu tipin ilk örnekleri olarak gösterilebilir.

Dandy, yapmacık üslubu ifade eder. Dandyizm 19. yüzyılın ilk yarısında İngiliz sosyetesini mensuplarının bazılarında verilen ad idi. Şıklıklarıyla dikkat çeken bu kişilerin açtığı çığıra Dandyizm adı verilmiştir. Fransa'da da sosyete yer alanlar, sosyal durumda estetik bir olgunluk aramışlar ve orta tabaka halkının duygularını hor görmüşlerdir. Edebiyatta ise "Dandy"den ilham alınarak taklit edilmemesi maksadıyla yapmacık üslup kullanmaya Dandyizm denmiştir.

Charles Baudelaire'in "Modern Hayatın Ressamı" kitabının giriş yazısında Dandy için; "*burjuvazinin her şeyden bir fayda umması, her şeye akıl*

*erdirme saplantısı ve sıradan zevkleri karşısında, artık tarih olan aristokrasinin zarafetini, azametini, iradesini sergiliyor. Daha doğrusu, burjuvazinin bu eski velinimetine duyduğu hasreti ve hasedi tiplendiriyor. Dandy mağrur, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı; kılığı kıyafeti kadar hali tavrı da ölçülü biçili.”*²⁵ ifadeleri kullanılır. Dandy kendini, kendi içinde kurmayı ve kurgular tasarlamayı marifet sayar. Aşırı uçtadır ve burjuvaziye yerer. Sanat hayattan çekilmeli, toplumun hatta sanatçının da ötesinde kendine ait bir mecraya dönmeli, kendi araç ve gereçleriyle yetinmelidir: “*Sanat, sanat içindir*”²⁶ ve Dandy bu yeni estetiğin suretidir. “*Dandy’nin kendisi sanattır.*”²⁷ Dandy, Flaneur’dan kalabalıklarla ilgilenmesiyle değil, yalnızca kendisiyle ilgilenmesiyle ayrılır.

Dandy için 20. yüzyıl boyunca uğrayacağı değişik yorumlar arasında en kişisel ve fakat en radikal olanı kuşkusuz Marcel Duchamp’a aittir: “*Hayatını resim, heykel gibi sanat eserleri yaratmaya harcamaktansa, hayatının kendisinden bir sanat eseri yapmaya çalışmak*”²⁸ Marcel Duchamp’a göre en büyük başarıdır.

Görsel ifadelerde sözünü ettiğimiz türden teknik ve mekanik gelişmeler, o güne dek sanatçının önemli bir özelliği olan teknik beceriyi anlamsız kılınca sanatta yeni bir savunucu tavır belirmiştir. Sanatçı, bazı değerlere bağlı bir insan olarak, birden makinenin kendi yerini alıp her şeyi kendinden daha iyi yaptığını görünce bu duruma karşı aldırılmaz bir tavır takınmıştır. Sanatın kutsiyetini ya da ruhsallığını tümüyle yadsıyan, hatta tüm sanata karşı aldırılmaz görünen bir sanatçı türü belirmiştir. Bu türün en önde örnekleri olarak Marcel Duchamp ve Andy Warhol gösterilebilirse de on dokuzuncu yüzyıl sanatçısı Edouard Manet'nin resimlerinde de böyle bir aldırılmazlığın belirdiği görülmektedir.

²⁵ Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yay.,2003, S:23,24

²⁶ Baudelaire, a.g.e., s:25

²⁷ Baudelaire, a.g.e., s:25

²⁸ Baudelaire, a.g.e., s:26

Dandy, esas olarak Edouard Manet ile ortaya çıkar diyebiliriz. Edouard Manet'nin 1863'de yaptığı "Çayırda Öğle Yemeği" (Resim 2) adlı resmi Dandy dünyasını, ama aslında Edouard Manet'nin kendi dandyizmini, züppeliğini, aldırmaçlığını göstermektedir. "Çayırda Öğle Yemeği" (Resim 2), gerek geleneksel bir konunun günlük bir konuma dönüştürülmesi ile beliren alaycı tutum, gerekse sunuşun pervasızlığı Edouard Manet'nin başkaldıran tavrını belirlerken, ressamın âdeta gelişigüzel, aldırmaç fırça darbesi de bu tutumu desteklemektedir. Edouard Manet'nin çıplak kadınlarının karşılarındaki kişiye âdeta meydan okur gibi bakışı ve sanatçının o günkü toplumsal normların bütünüyle dışına çıkan bir insan ilişkileri şemasını ortaya koymasını bu bağlamda ele alabiliriz.

Resmini boyayışıyla ilgili biçimsel bir yenilik olarak Edouard Manet'nin fırçasının aldırmaç, hatta gelişigüzel bir fırça olması ve bu olgu, çağdaşları arasında çok tartışılmıştır. Bugün bu teknik, aldırmaçlık, bize çok çarpıcı gelmese de, dönüp Edouard Manet'ye baktığımızda her fırça darbesinin yerli yerinde oturduğunu zannedebiliriz. Ancak, Charles Baudelaire gibi birçok çağdaşı onu "barbar bir sanatçı" olarak görmüşlerdir; ancak bu terimi yüceltici bir terim olarak kullanmışlardır. Kısacası, Edouard Manet'nin, konusunu sunuşunda ve fırçasını vuruşunda bu aldırmaçlığı görebiliriz.

Marcel Duchamp ise tarih içinde yanlış anlaşılmış bir sanatçıdır. Hiçbir şekilde ortaya yeni bir sanat değeri atmak istememiştir. Belki herkesi sanatçı kılmak istemiştir. Ama esas amaçladığı "sanat" denilen, adeta dinî bir değeri kazanmış olan bir şeyin kutsallığını yıkmaya çalışmak olmuştur. Madem ki endüstri ve makine, Marcel Duchamp'ın ve sanatçıların karşısına mimesisi onlardan çok daha iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştı, o zaman o güne kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için "dahi" olarak görülen artık yoktur denilebilir. Marcel Duchamp'da gördüğümüz, "sanatçı"nın ölümüdür.

Dahi, özel güçlere sahip olan artık makinedir. Artık değerli olan, bir şey yapmak değil bir şeyi düşünebilmektir, düşünce üretebilmektir. Böylece Marcel Duchamp, sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de endüstrinin karşısına “ready-made”i çıkarmıştır. Marcel Duchamp’ın “ready-made”i Edouard Manet’nin Dandiyizmdeki alaycı tavra ve gelişigüzel fırça darbisine karşılık gelmektedir. Marcel Duchamp “ready-made”i sanatsal nesne olarak izleyicinin karşısına koyarken Edouard Manet gibi alaycı bir tavra sahiptir. Sergilediği nesnelere günlük hayattan gelişigüzel seçilmiştir. Marcel Duchamp “ready-made”lerle estetiğe karşı çıkmıştır. Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler önererek, nesnenin estetik değerini yadsıyarak sanatın başlıca ilkelerinden birisini zedelemiştir. Tıpkı Edouard Manet’nin kendi döneminde “Çayırda Öğle Yemeği” resmiyle yaptığı gibi. Artık ortada sanat izleyicisinin beklediği hazsal doyum yoktur. Geleneksel estetik kuralların dışına çıkmaya özen göstererek, estetiksizliğin estetiği olarak da adlandırılan alışılmışın dışında yaklaşımıyla “sanat nesnesi”ni biçimsel özelliklerinden arındırmayı amaçlamıştır. Marcel Duchamp’ın bu tavrı Dandy’ye iyi bir örnektir.

Andy Warhol’da ise bu açıdan şu özellikleri görürüz: Birincisi, Andy Warhol’un insan imajını farklı bir mekanik imaj haline getirmiş olmasıdır. Yani bir anlamda kendisini kurgusal bir nesne olarak sanata sunmasıdır. Marcel Duchamp’da bu özellik yoktur. Kısaca Andy Warhol, Dandiyizm içinde varolan kurgusal boyutu uç noktaya götürmüştür. Dandy’nin kişilik özellikleri Andy Warhol’un kişilik özellikleri ile örtüşür. Andy Warhol’un uç noktadaki kurgusal kişiliği Dandy’de de varolan kurgusal kişilikle paraleldir. Andy Warhol’un sanat içindeki tutumu ve şahsiyeti Dandy’nin kendisidir. İkincisi ise Warhol’un seçtiği hazır nesnenin gerçekten bir tüketim aracı olduğudur. Oysa Marcel Duchamp’ın ready-made’leri Brillo ya da Omo kutusu değildir; bir kahve makinesi, bir pisuar ya da bir bisiklet tekerleği gibi, içinde bir makine estetiği bulabileceğimiz, saf biçimleri barındıran nesnelere. Andy Warhol’un seçtiği "hazır nesne", gerçekten

olabilecek olanın, kutsallıktan ve ruhsallıktan en uzak nesnesidir. Burada da Andy Warhol'un seçimleri Dandy tavrını açıkça ortaya koymaktadır. Andy Warhol'un kendini kurgu bir kişilik olarak sanata sunması onun Dandy olduğunun açık bir göstergesidir. Bu da tıpkı Marcel Duchmap'da olduğu gibi Andy Warhol'un Dandyizminde de alaycı tavrın ve gelişigüzelliğin olduğunu göstermektedir.

2.2. KÜLTÜREL KİMLİK BAĞLAMINDA SOSYAL BEDEN OLARAK SANATÇI

Kültürel kimliği oluşturan sosyoekonomik güçler, savaş, mali mübadele, teknik alandaki gelişim ve iletişim sanatçıyı ve konumuzun asıl öznesi olan insanı sosyal beden olma yolunda merkez haline getirir. Buradan yola çıkarak sosyal beden olarak sanatçı içinde olduğu etkileşim ve devinim sonucu mutlak bir melezleşme içine girer. Sanatçı kültürel kimliği melez olan sosyal bir beden haline dönüşür.

Önceleri çevresel ve sıra dışı olan, artık merkezde ortaya çıkmaktadır. Daha önce söz ettiğimiz gibi şehirleşme olgusu endüstri devrimine bağlanmaktadır. Endüstri devrimi öncesi dönemde yüz binden fazla nüfusu barındıran şehirler çok azdı. Şehirleşmenin görüldüğü ülkelerde şehirli nüfusu, ülke nüfusunun ancak %10 kadarını barındırmaktaydı. Endüstri öncesi şehirler, katı gelenekler tarafından sıkıca belirlenmiş, ekonomik üretime yönelmemiş bir sosyal yapıya sahipti. Siyasi ve dini sistemler statik ve geleneklerin muhafazasına yönelmiş durumdaydı. Siyasi davranış, aile ve statü tarafından etkilenen bir hiyerarşiye bağlıydı. Endüstrileşme ile birlikte teknolojik ilerlemeler, sosyal yapıya da tesir etmiş, sosyal yapıyı geniş ölçüde değiştirmiş ve bu iki faktör (endüstrileşme, teknolojik ilerleme), dönüşümlü olarak birbirlerini etkileyerek yığılmalı bir gelişmeyi ortaya koymuştur. Bu paralelde fabrikaların ihtiyacı olan işgücü kırsaldan sağlanmış, daha iyi bir yaşam umuduyla kırsaldan göçenler ne şehrin kültürüne uyum gösterebilmiş ne de kendi kültür yapısını tam anlamıyla muhafaza edebilmiştir. Göçerler yerleştirildikleri yerlerde şehrin varolan estetik yapısını, yaşam tarzını, çevresel şartlarını kendilerine göre farklılaştırmışlardır. Zaman içinde artan ihtiyaca ve geride kalanların algısında oluşan umuda paralel olarak göçler artmıştır ve modern metropol figürünü artık göçerler oluşturmaktadır. *“Efendilerin sokaklarını ele geçirip dillerini yeniden icat ederek, metropol*

estetiğinin ve yaşam tarzlarının etkin belirleyicisi odur. Bu durum eski düzeni rahatsız eder. Kentin alfabetinin yeniden yazılması ve daha önceki toplumsal düzen ve kültürel otoritenin altüst olması ve dağılmasıyla, böyle bir kesinti mevcut potansiyeli genişletir.”²⁹ Her şey, modernitenin dilinin şekillenmesi ve kentin farklı ritimlere göre işlenip farklı bir tempoya uydurulmasındaki beceride ortaya konur. Bu, “egemenin, efendinin –dilsel, edebi, kültürel, dinsel ve müziksel- dillerini konuşmaktır, ama daima farklı biçimde konuşmaktır.”³⁰

Kültürel kimlik, ortak coğrafi, tarihi deneyimleri ve paylaşılan kültürel kuralları içerir; bunlar da bizi, “bir topluluk” haline getirir. Bu birliğin oluşumu ve devamı, bütün diğer farklılıklardan daha önemli bir karakteristiktir.

Bir başka ifadeyle kültürel kimlik, “var olma” kadar bir “olma” olgusudur. Hem geçmişe hem de geleceğe aittir. Kültürel kimlikler birden bire oluşmaz; bir yerden gelir, başlangıçları, tarihleri, oluşum süreçleri vardır ve tarihi olan her şey gibi sürekli dönüşüme maruz kalırlar. Sonsuza kadar kökleşmiş bir geçmişe sabitleme kabiliyetleri de yoktur; devamlı surette tarih, hâkim kültür ve güç yaptırımlarıyla karşılaşma riskleri vardır. Kimlikler, bizi tanımlayan ve kendimizi tanımlayarak farklı durumlara verdiğimiz adlardır.

Kültürel kimlikler, tarihi, coğrafi şartlar altında ve kültür söylemleri içinde oluşan değişken özdeşim ya da birleşim noktalarıdır. Bir özellik değil, tanımlamadırlar. Bu nedenle, her zaman bir kimlik ve kendini tanımlama ihtiyacı var olagelmıştır.

²⁹ Chambers, a.g.e., s:38

³⁰ Chambers, a.g.e., s:39

Modernliğin kuşatıcı temalarını –ulus ve edebiyatı, dili ve kimlik duygusu; metropol; merkez duygusu; psişik ve kültürel homojenlik duygusu- bozup sorgulayan şey, göçe refakat eden yayılmadır (etrafa saçılmadır). Ötekini, radikal başkılığı tanıdığımızda, artık dünyanın merkezinde olmadığımızı kabul etmiş oluruz. Merkez ve varlık duygumuz değişir. Buna paralel olarak, tarihsel, kültürel ve psişik özneler olarak bizler de köklerimizden koparılır, varoluşumuza, hareket ve başkalaşım kavramları bağlamında karşılık vermeye zorlanırız.

Modern kültürün temelinde küreselleşme, küreselleşmenin temelinde de kültürel pratikler yatmaktadır. Küreselleşme sonucu meydana gelen değişimlerle uzaklıkları aşmak için harcanan zamanın fiziksel (ulaşımın kolaylaşması) ya da temsili (bilginin dolaşımı ve ulaşımı kolaylığı) olarak kısaltılması yoluyla uzaklıkların da azaltılması söz konusudur. Bunun sonucu olarak da kültürel kimliklerin birbirleriyle iletişimi ve kendilerini daha özgür bir ortamda ifade etme olanağı doğmuştur.

Özellikle 1980 sonrasında sanatta meydana gelen değişim, 20. yüzyıl içinde kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin kimlik olgusunu kullanarak ürettikleri eserlerine yansımıştır. Bu dönemde görülen “çok kültürlü” eğilimin bir sonucu olan değişim, farklı kültürlerin sanatsal ifadelerinin geniş kesimlere ulaşmasında etkili olmuştur. Kavramsal sanat temelli, kültürel kimlik odaklı sanat kimlik politikalarının aracı haline gelmiştir. Toplumda ki ırk, sınıf, kültür, cinsiyet, cinsel kimlik ayrımcılığı gibi kişisel deneyimlerin dile getirildiği bir sanat ifadesi olmuştur. Toplumda varolan alt kültürlerin ve etnik kimliklerin kendilerini daha rahat ifade edebilmeleri bu kültüre ait sanatçıların sanatlarında kendini göstermiştir. Toplumun bir parçası olan sanatçı sosyal bir beden olarak kendi kültürel kimliğini ifade etmektedir.

Bugün sorgulamaya ve yapısını çözmeye çağrıldığımız şey, “*tekil ve homojen bakış açısı, Rönesans’ta doğan ve sömürgecilik, emperyalizm ve modernitenin rasyonel versiyonuyla egemenliğin zirvesine ulaşan perspektif ve eleştirel mesafe anlayışıdır. Dünyanın geriye kalan kısmının ve halklarının (‘Doğu’nun, ‘yerli’nin, ‘öteki’nin) tabi kılındığı farazi bir dünya egemenliğine – ressamın ‘gerçekçi’ gözünden kültür antropologlarının ve eleştirel mesafede duran tarihçinin ‘bilimsel’ perspektifine kadar her tarafa sinen: Tanrısal bakış/bölgeye (sight/site)- bugün artık meydan okunmaktadır.*”³¹ Bu meydan okuma sonucunda, bugün artık kültürel kimlik bağlamında sosyal bir beden olarak sanatçı, bugüne kadar egemen olmuş yaklaşımların yara almasının ve süreç içerisinde değişime uğramasının meydana getirdiği travmatik durumdan etkilenir.

³¹ Chambers, a.g.e., s:39

3. SEYAHAT KAVRAMI VE SANATÇININ SOSYAL BEDEN OLMA HALİ

Göç kavramı, gerçeklikte ve mecazi anlamda, modernitenin temellerinin altını oyan ve onları sorgulamaya açan bir kavramdır. Küresel düzlemdeki insan göçleri, modernitenin çekirdeği olan kent mekânını dönüşüme uğrattığı gibi, ulus-devlet sınırlarını ya da Birinci Dünya ve Üçüncü Dünya gibi ayrımları da yumuşatmakta, muğlâklaştırmakta ve eski açıklama kalıplarını geçersizleştirmektedir. Kavramsal düzeyde ise bu sürece, farklı tarih ve hafızaların iç içe geçip harmanlanması, tekil kimlik kurgularının parçalanması ve dilin melezleşmesi eşlik eder.

Gerçekten de, bir zamanlar herkes ve her şey adına konuşma iddiasındaki Avrupa mantığının küçülmesi ve kısırlaşmasıyla karşı karşıya kalan günümüz eleştirel düşüncesinin en önemli eğilimi göç, taşınma, seyahat ve bazen de görünüşte yüzeysel turizm metaforlarını benimsemektir. Ancak bu metaforlar, belli bir eleştiri paradigmasının soy kütüğüne hapsolmuş ya da teorik bir dönemecin oluşturduğu düzlemle sınırlanmış değildir. Gittikçe hızlanan küreselleşme süreçleri içinde, eskiden beri bel bağladığımız açıklamaları işlevsiz kılan yaygın bir kültürel ve tarihsel çeşitlilikle karşı karşıya bulunmaktayız.

Şurası bir gerçek ki, *“Batı dünyasının kendi içindeki kimi yerinden oynamalar (feminizm, yapısökümcülük, psikanaliz, postmetafizik düşünce) tarafından eleştirel düşüncede açılan son gedikler, artık başka yerleri uzam tutmayan bir varoluşun inatçı sorgulamasıyla giderek büyümektedir: ‘Üçüncü Dünya’nın müziklerinde, edebiyatlarında, yoksulluklarında ve nüfuslarında bastırılmış, birinin buyruğu altında kılınmış ve unutulmuş olanlar, Birinci*

Dünya'nın ekonomilerini, şehirlerini, kurumlarını, medyasını ve eğlence dünyasını işgal ederek geri dönmektedir.”³²

Er geç tarihimizin bir parçası olarak kabul edilmeye ve metropollerin mülksüzleştirilmiş insanların gelecekteki ayaklanmalarıyla toplumsal bilgilendirmeyi mecbur kılan bu kozmopolit yazının böylesine yüksek gerilimli dili ve ifadesi, bizi yeni bir düşünme tarzının gerekli olduğunu fark etmeye zorluyor. Bu durum bizi önceden belirlenmiş ve tek düze olmayan, toplumsal olayları tekrar tekrar ele alma, dikkatle yeniden değerlendirme ve düzeltme olasılığına açık bir düşünme tarzını benimsemeye itiyor.

Belli ve sabit bir evi olmadan gezinen, dünyanın kavşaklarında ikamet eden ve varlık ve farklılık anlayışımızı taşıyan dilin bu göçebe deneyimi, artık bir tek yere ait bir geleneğin ya da tarihin ifadesi değildir; karşımıza tekil bir isim taşıyormuş gibi çıksa da böyle değildir. Düşünce gezgindir. Göçer ve tercüme gerektirir. Burada aklın önünde bir risk vardır: *“Dünyaya tamamiyle açılma rizikosu; kendisini, korkularını giderecek bir temeli ya da hedefi olmayan bir yolculukta bulma riski: Varoluşun ve dünyevi aydınlanmanın değişen semalarına açık bir yolculuktur bu. Artık tanrıların ya da onların buyurgan bir rasyonalizm veya pozitivist izdüşüm cüppesini giymiş seküler dirilişlerinin koruması altında olmayan düşünce, kendisinden ve varlığın korumasından sorumlu olma tehlikesiyle karşı karşıya bulunmaktadır.”³³*

Bu durum kaçınılmaz olarak bir başka “ev” anlayışını, dünyada olmaya dair bir anlayışı ima eder. Yaşanan yeri seyyar bir habitat olarak algılamak demektir bu; zamanda ve uzamda yer kaplamanın öyle bir biçimidir ki bu, zaman ve uzam sabit ve dışı kapalı birer yer değildir artık. Aksine, böyle bir algılama dışı açılmaya doğru eleştirel bir kışkırtma sağlar ve bu açılmanın sorgulayıcı varlığı

³² Chambers, a.g.e., s:12

³³ Chambers, a.g.e., s:13

kimlik, uzam ve aidiyet duygularımızı meydana getiren dillerin hareketinde kendini gösterir. Tek başına bu role soyunabilecek hiçbir uzam, dil ya da gelenek yoktur.

Göçerlik, sürekli değişime maruz kalan dilde, tarihlerde ve kimliklerde ikamet etmeyi gerektirir. Varılan her yerin bir geçiş yeri olduğu göçte eve dönmek –yaşanılan hikâyeyi noktalamak, eve giden bir kestirme bulmak- gibi bir umudun gerçekleşmesi imkânsız hale gelir.

Göçlerin batılı metropol uzamını delip geçen imalı bakışında bir metaforun izleri saklıdır. Modern kentin büyük ve çoğul dünyalarında biz de göçebeler haline geliriz. Bizim olmayacak kadar geniş, ama tümüyle içinde olduğumuz bir sistemde –bulup özümstediklerimizi yerel anlam kertelerine tercüme edip dönüştürerek- göçer dururuz.

Dil belli bir yerden ve biri adına konuşur; belli bir uzamı, belli bir ortamı, belli bir aidiyet ve evindelik duygusunu inşa eder.

Bu harekette yani göç olgusunda bizim kimlik duygumuz asla kesinliğe kavuşturulup ortadan kaldırılamaz. Ben, özbilinçli bir tutumla, yolculuğu durdurmaya ve rahatlatıcı varlık kategorilerine (örneğin beyaz, İngiliz ve erkek kategorilerine) sığınmaya çalışabilir.

Kimliklerimizin karmaşık ve yapılanmış doğasının farkında olmak, bize başka olasılıkların kapısını açan bir anahtar sunar. Bu, “*hikâyemizdeki öteki hikâyeleri görmek, modern bir bireyin görünür tamamlanmışlığındaki tutarsızlığı, yabancılaşmayı, yabancı tarafından açılan ve onu tahrip ederek içimizdeki yabancı sorununu tanımaya zorlayan gediği keşfetmektir. Dolayısıyla,*

kimlik hareket halinde şekillenir. Kimlik, dillendirilemeyen öznel hikâyelerinin tarihsel ve kültürel anlatılarla buluştuğu istikrarsız noktada biçimlenir.”³⁴

Böyle bir yolculuk açık uçludur ve tamamlanmamıştır. İçinde sabit bir kimliğin ya da nihai bir varış noktasının olmadığı sürekli bir oyun, bir fabl, bir icat ve bir inşadır. Dillerimizin dışında hiçbir nihai gönderge mevcut değildir. Nietzsche'nin altını çizdiği gibi, olgular yoktur, yalnızca yorumlar vardır. Tıpkı ulus anlatısında “*hayali bir cemaat*”in inşası, herhangi bir coğrafi ya da fiziksel gerçeklik kadar fantezi ve tahayyül tarafından beslenen bir aidiyet duygusu da söz konusuysa, bunun gibi kendilik duygumuzda bir hayal ürünüdür, bir kurgudur, belli anlamlı bir hikâyedir.

Sanatçı yaşadığı dönemde ve mekânda toplum üzerindeki seyahat ve göç kaynaklı sosyokültürel değişimlerden etkilenecek, ayrıca kendi dolaşımının (seyahat veya göçünün) üzerinde oluşturduğu etkileri yaşadığı döneme, mekâna, topluma ve sanatına yansıtacaktır. Bu aralıksız bir döngü olarak gerçekleşir. Toplumun dönüşümü sanatçıyı dönüştürür ve sanatçının dönüşümü toplumu dönüştürür. Böylelikle toplum, sanatçı ve sanat anlayışı zaman içerisinde evrimleşir.

Dolaşım (seyahat veya göç) sanatçının hayatı algılama şeklinde ve tecrübelerinde değişimler meydana getirecektir. Bu durum doğrudan sanatçının sanat yaklaşımı üzerinde yansımalarını bulacaktır. Kitlesele göçlerin göçerlerin üzerinde oluşturduğu psikososyal durum, yine göçerlerin yanlarında getirdikleri kültürleri, zaman içerisinde bu kültürün deformasyona uğraması ile birlikte içine entegre olmaya çalıştıkları kültürü dejenere etmeleri sanatçının (özellikle toplumu izleyerek deneyimlerini aktaran sanatçının) hem algılayışı üzerinde etki yapacak,

³⁴ Chambers, a.g.e., s:41

hem de elindeki malzeme konusunda yeni ufuklar açacaktır. Çünkü artık algıları oluşturan kavramlar tamamen değişme sürecine girmiştir.

Küreselleşmeyi destekleyen ve güçlendiren üç önemli etken tanımlanmaktadır. Bunlar teknolojinin gelişimi, iletişimin artması ve seyahatin kolaylaşmasıdır. Dolayısıyla, seyahatin kolaylaşması kültürler arası etkileşimi hızlandırmış ve bu da algıları oluşturan kavramların tamamen değişme sürecine girmesine yol açmıştır. Bu noktada sosyal beden olan dolaşımdaki sanatçı hem etken hem de etkilenen taraf olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal beden olarak dolaşımdaki sanatçı bir açıdan toplumsal mimarlık görevini de ifa etmektedir.

4. DOLAŞIMDAKİ SANATÇININ GÜNLÜK YAŞAM DENEYİMLERİNİN SANATINA YANSIMASI

19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı itibariyle toplumda ve kültürde meydana gelen değişiklikler sanata da ve sanatçıya da yansımıştır. Meydana gelen değişikliklerle sanatın temsili, kilise, saray ve burjuvazinin elinden sanatçıya geçmiştir. Geniş halk kitlelerinin yaşam alanına girmek isteyen “endüstri çağı sanatı”, halka dayanmak zorundadır. Bu dönemde sanatta kısa zamanda büyük devrim olmuştur. Fakat halkın bu durumdan pek haberi yoktur. Bu dönemin sanatçılarının halkı bulma, halka inme, halkla ilişki kurma başlıca sorunları arasındadır. Sanatın yeni temsil şeklinde halkın yer alacağı fikrinden ötürü önce halkın eğitilmesi düşüncesi ön plana çıkmıştır. Özellikle rönesanstan sonra 19. yüzyıl sonuna doğru etkili olan yüksek öğrenim ve yüksek sanatın belli bir sınıfın ayrıcalığı olduğu fikrinin yıkılması çabasına girilmiş, bu düşünceyle fütürizm, konstruktivizm, bauhaus, sürrealizm ve dada gibi akımlar aracılığıyla eğitim ve sanat, kapılarını genç, yaşlı, okumuş, okumamış, sabıkası olmayan herkese açmıştır. Halk eğitimini içeren düşünceleri için her yerde kurslar açılmış, sergiler düzenlenmiş, konferanslar verilmiş, dergiler, manifestolar, bildiriler yayınlanmış, yeni sanatın sesini duyurabilmek için her olanaktan yararlanılmıştır.

Toplumsal olanla etkileşim halinde olan sanatçı günlük yaşam deneyimlerini sanatıyla dışa vurur. Dünya üzerinde meydana gelen sosyal olaylarla paralellik gösterir. Sanata yansıma bağlamında özellikle ikinci dünya savaşı sonrası ve Amerika'nın hızlı büyümesi gibi önemli toplumsal olaylar sanatçı için, özellikle dolaşımı kendine ilke edinmiş sanatçı için birer mihenk taşı vazifesi görmüştür. Şehirle uğraşan modern sanatçıların karşılaştığı problem iki taraflıdır. Birincisi şehir tecrübesini bir izleyici olarak değil fakat bir oyuncu olarak en iyi nasıl anlayacakları, ikincisi şehri iki boyutlu bir planda şekillerle değil ama aktif, fiziksel

ve zihinsel araya girişlerle en iyi nasıl simgeleyecekleridir. Birincisi “derive”^{*} ve onun saklı ve kabul edilmemiş formu olan Fluxus ve Kavramsal Sanatla çözülmüş, ikincisi ise topografik haritalama tarafından çözülmüştür. Önceleri gerçeğin ve modern şehrin en iyi örneklerinin görsel gözlem ve tanımlamayla bilinebileceği düşünüldüyse de, sonraları şehirselleşen durumlar daha kavramsal şartlarda algılanmıştır. İş kısa süreli bir durumun ya da materyalsiz kavramın indeksidir. O bir işaret bırakır ve asla bir sanatsal nesne olarak var sayılamaz. O çoğu zaman bir parça kâğıt, bir kalıntı veya arşiv malzemesinden başka bir şey değildir. Şehirselleşen mekân kavramlarının bu formları nadir sanat nesnelerinin üretim maliyetlerinde işin performansı ve sanatçının algılamasını vurgular. Nesne kalitesi Marcel Duchamp’tan beri sorgulanmaktadır. Marcel Duchamp’ın ifade ettiği şekliyle sanat nesnesi şehrin kendisi haline gelir.

Bu noktada kent ve şehir kavramından kısaca bahsetmek uygun olacaktır. Özellikle Londra ve Paris gibi büyük metropol şehirler oluşumları dolayısıyla tezin omurgasını oluşturan seyahat ve dolaşım, günlük yaşama ait kavramları içinde barındırması açısından önemlidir.

Modern zaman kahramanlarının (benim özellikle üzerinde durduğum Flaneur, Dandy, Bohem) da yaşam alanı olan şehir ve onun kavramsal algılanması ve oluşumu önemlidir. Burada Charles Baudelaire’in de sözünü ettiği modern zaman kahramanlarının ortaya çıktığı özellikle 19. yüzyıldan günümüze

* Derive: Sitüasyonist zihniyetlerin şehrin ucunu bucağını, kenarını köşesini, varoşunu elitini gezerek görerek -eleştirmeksizin yahut değiştirmeksizin- bir psikolojik yenilenme yahut evrim içerisine girmek amacıyla gezmesidir. Gözlemlemek, saatlerce yaşayanları, hayatlarını izlemek ve üzerine konuşmak Guy Debord ve arkadaşlarının pek sevdiği bir aktivitedir. Bir tür farkındalık gibi. Geziyi yapanlar, flaneurler kadar şairane, romantik olmuyorlar bu "derive" esnasında. Tavırları daha gerçekçi ve daha içtendir. Özellikle Paris’in varoşları ve banliyöleri gezip gördükleri yerler arasındadır.

görünümünü veren Haussmannlaşma* sürecini yaşamış Paris şehri bu oluşuma örnek olarak gösterilebilir.

Flaneur temelli dolaşımdaki birey ya da sanatçı modern şehrin halka açık yerlerinde karşılaşılan atmosfer ve durumların temsil ettiği probleme takılan birçok sanatçı için çıkış noktasıdır. 20. yüzyılın ilk yarısında Fütüristler modernist mitoloji ve şehirselliğin yüceltilmesini öncelikle anlatmışlardır. Dadaistler ise bir takım tekniklerle kent yaşamının parçalarını kendi tekniklerinde birleştirmişlerdir. Bunlar kentsel boşluğun ilk uygulamalarından sorumludurlar. Dadalarla birliktelikleri sırasında Louis Aragon, Andre Breton, Paul Eluard, Theodore Fraenkel, Francis Picabia, Tristan Tzara Charles Baudelaire'in *“umumi yerlerden daha çekici daha ilham verici ve daha pozitif anlamda heyecan verici bir yer var mıdır?”*³⁵ sözünü tam anlamıyla benimsemişlerdir. Bu grup ilk gezi olarak bilinen Saint Julien le Pauvre kilisesine bir gezi daha düzenlemiştir. Bununla beraber birçok gezi düzenlenmiştir. Gezilecek ya da gezilen yerler değerli yerler değildir. Bu yerler olası bir tahribatı çağrıştırmaktadır aynı zamanda. Dadaistlerin sanat karşıtı görüşlerinin tipik bir görüntüsü olarak bu geziler hayata ve banal olana karşı bir yüceltme olarak ortaya çıkmıştır. “Dada hiçbir şey anlatmaz.” Gerçek anlamda bir muhalefet hareketi, fikirler karmaşası ve muhalif tavırlar değildir. Dada, reddetmekten, olumsuzlamadan oluşmaktadır. Dada diyebilmek için

* Baron Haussmann tarafından Napolyon dönemi Paris’inde şehrin sokaklarının genişletilmesi, güzelleştirilmesi amaçlı yapılan yıkım çalışması olarak söylenebilir. Daha çok ayaklanmalara karşı önlemlerin alınmasına imkân verecek şekilde tasarlanmış bir plandır. Kimilerince olumlu kimilerince olumsuz olarak karşılanan bir yenilenme çalışmasıdır. Asıl önemli olan şehrin kavuşmuş olduğu yeni yüzünde ortaya çıkan insan tipleridir. Haussmannlaşma olarak söylenecek kavram da aslında toplumda meydana gelen değişimdir. Şehrin yeni karakterinde ortaya çıkan geniş sokaklar ve onlar üzerinde kurulmuş alışveriş merkezleri, parklar, açık alanlar, barlar, cafeler, pasajlar yeni insan tipinin oluşmasına neden olmuştur. Tüm bu yeni yapılanma, şehir yapısında ki değişiklik ve bunların toplum ve sosyokültürel yapı üzerinde ki etkisi Haussmannlaşma sürecinin bir parçasıdır.

³⁵ Christel Hollevoet, The Power Of The City S:27

kesinlikle olumsuzlama diyebilmek ve hiç kuşkusuz daha çok da bu olumsuzlamayı göstermek gerekir.

Andre Breton 1924 Mayısında Poisson Soluble gezisinden sonra bir manifesto yazmış ve bu, daha sonra sürrealizmin manifestosu haline gelmiştir. Değişimin sürrealist algılanışı, şuursuz irrasyonel davranış ve hareketlerle karşılaşır. Bu durum ve atmosfer şehir yaşamının düzensiz, belirsiz tecrübesinde ifade bulur.

Louis Aragon pasajları, modernist mitolojinin kullanılmayan şekilleri ve geçiciliğin kutsallığı olarak tanımlar. Bu noktada flaneur ve şehir yaşamı Walter Benjamin'in en büyük mutluluğu haline gelmiştir.

Flaneur şehirde beliren modernliğin uzaklaşmış bir gözlemcisidir. İlk olarak pasajlarda, sonra kalabalık sokakların ortasında ve alışveriş merkezlerinde dolaşmış ve buralarda tüketici hale gelmiştir. Onun tecrübesi mal fetişizmini vurgulamıştır. Flaneur'un şehrin araştırması, kent kültürü boşluk konfigürasyonunda modernliğin en önemli özelliğini okumak için yapılmış en erken çabaydı. Modernliğin topografisi iki boyutlu düzlemde şehrin dinamiklerini anlatan birçok sanatçı için kavramdı. Tıpkı Piet Mondrian'ın kübizmden de etkilenecek tabiata ait olanın kültüre geçişi olarak söyleyebileceğimiz Broadway Boggie Woggie (Resim 3) ve NewYork City (Resim 4) işleri gibi. Piet Mondrian'ın bu tipik işlerini Rosalind Krauss tipik modernizm olarak tanımlar ki – Piet Mondrian, karelere bölünmüş sistemi ve haritaları kullanır.-

Tüm bu geziler ile birlikte Sitüasyonizm ya da Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi gruplardan sanatçılar kendilerinin şehri algılamasında sanatsal

üründen vazgeçmişlerdir. Onlar için sanat nesnesi artık önemli değildir. Resim, heykel, video gibi sanatsal mecraları önemsemezler ve böyle bir üretimde bulunmazlar. Dolayısıyla onların sanatsal üretimi hareket içermekteydi. Onlar için hareketin kendisi sanattır. Burada Flaneur diye niteleyeceğimiz kişinin eylemi performans olmaya başlar. Bizi burada asıl ilgilendiren onların şehirsiz gezilerinden ziyade şehrin boşluksal incelenmesidir.

Bu şehir gezileri ile elde edilen tecrübenin bir diğer alanı, sanat objelerinin ya da ürünlerinin üretiminden daha çok, performans ve olayların alanında çalışan sanatçılar tarafından dikkatlice sorgulanmıştır. Bu çalışmalarda gerçeklik ve simgeler birleşmiştir. Sanat kendini gerçek zaman ve gerçek boşlukta konumlandırır. Ve o sadece metinler, fotoğraflar ve haritalarla dökümantasyon edilebilir.

1950'lerden itibaren Sitüasyonist Enternasyonaller kent hayatına etkin katılımı ve onun dönüştürülmesini öngören bir düşünce yapısını benimserler. Kenti bir kültürel deney ve oyun sahası gibi tasarlayarak yabancılaşmayı kırmayı ve gündelik hayatta devrim yapmayı hayal ederler. Davaları sürrealistlerden miras kalmıştır. Sanatın hayatı istila ederek altını üstüne getirmesini düşünürler. Fransa'daki 1968 başkaldırıları Sitüasyonist sanatın hem zirvesi, hem sonu sayılır. Fluxus ve kavramsal sanat Flaneur'lerinin düzenledikleri performanslar ise gerçeklikle temsilin örtüştürülmesi düşüncesinden yola çıkar, sanatın topluma ve hayatın içine akmasını önerir, sanat nesnesinin sonunu işaret eder.

1950'lerin sonunda Sitüasyonistler Flaneur'un gerçek kavramının gelişimini sanatta ifade ettiler. Onlar kendi kavramlarına "derive" ismini verdiler.

Yabancılaşmış şehri, insanların kendi durumlarını ya da kendilerini buldukları şehirselle bütünsellikte tanımlayamadıkları bir boşluk olarak görürler. Şehir, içine sızılmaz labirentlerini kucaklamak için Flaneur'u kaybolmaya davet eder. Walter Benjamin'in "Pasajlar" kitabının Flaneur kısmında Marcel Reja'ya ait bir söz yer alır. Bu söz, "Ben kendi coğrafyayı tanımak için yolculuk ediyorum"³⁶dur. Bu söz Sitüasyonistlerin eforlarını gösterir. Bu noktada özellikle Guy Debord'un "Gösteri toplumu" kitabından bahsetmek gerekir. Nede olsa Guy Debord Sitüasyonist Enternasyonal akımın öncüsüdür. Kitabında kapitalist toplumsal düzenin ileri aşamasında üretimin yerini tüketimin aldığından, kapitalist ekonomik düzenin kitlelerin bilincini yönlendiren güçlü mekanizmalar yaratmasından, bireyin pasif bir tüketiciye dönüşmesinden söz ederek, bu düzenin kitle iletişim araçları sayesinde bir tür gösteri toplumu yarattığını öne sürmüştür. Guy Debord ve Sitüasyonistler gösteriyi görünür kılmakla sanatın işlevsel olabileceğine inanmakla birlikte, zaman içinde sanatın her koşulda bir tüketim nesnesine dönüşümüne de tanıklık etmişlerdir. Toplum içinde marjinal tavırlarıyla, kitlesel hareketleriyle ve söylemleriyle politik duruşlarını sergilemişlerdir. Kitlesel hareketleriyle sessiz kalmadan düzenin bozukluklarını ifade etme yöntemini benimsemişler ve bu hareketleriyle hayata müdahalenin sanatın kendisi olacağını düşünmüşlerdir.

Sitüasyonistlerin Sürrealizmden edindikleri acelecilik ya da acillik hisleri, onları sanatın ötesine götürür ki; onlar bunu çok kişisel ve elitist bulurlar. Ve bu, onları kültürel deneylerden günlük yaşamın bütünsel devrimine götürür. Fakat onlar Sürrealistlerin devrimci acilliğini ve 1950'lerde terk edilmiş olan günlük yaşamda sanatın istilacı projelerinin tekrar yaşama geçirilmesi gerektiğini hissetmişlerdir.

³⁶ Benjamin, Walter, Pasajlar, Yapı Kredi Yay., 2002, S.100

1953’de Sitüasyonist öncülerden İvan Chtcheglov ‘‘Derive, Yeni Urbanizm İçin Formüller’’ (Resim 5) çalışmasında şehirselleşme boşlukta, sistematik driftingde yeni sınırları keşfetmeyi arzulamanın şehirlerde var olan sıkıcılığa karşı gelme ihtiyacını talebeden Dadaistleri banal olan tavrın gururuyla karşılar. İvan Chtcheglov bu driftingi ‘‘derive’’ olarak niteler. O psikocoğrafik oyun ve deneylere izin veren yeni bir şehirselleşme tartışır. Bu doğrultuda Sitüasyonistler atmosfer ve durumların belirgin şehir estetiğini tanımlarlar. Teorilerinde aktif bir katılım ve şehirlerin sosyal boşluklarının tecrübesine katılım vardır. Bu şehir boşluğu, herkesin birbiriyle temas halinde bulunduğu, etkilendiği ve herkesin sürekli değişime uğradığı zihinsel yeni oluşumların gerçekleştiği bir oyun alanı olarak düşünülür. Biri onu keşfedip yapılandırırken biri şehirselleşme çevrenin yapılandırılmasına katkıda bulunur. Şehrin ambiyanslarının ‘‘derive’’ ile birleştirilmesi Charles Baudelaire ve Walter Benjamin’in Flaneur’unu oluşturur. Ancak bir yandan da bu Dadaistlerin 1920’lerdeki gezi planlarını hatırlatmaktadır.

Gerçeküstücülük de Dada gibi sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Gerçeküstücülerin bilinçaltına, rüyalara, görünen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlakın meydana getirdiğini düşündükleri bir kültürel ve toplumsal yapının sınırlarını aşabilmekle ilgilidir. Toplumu ve bireyi tarihsel gerçeklik diye sunulan tarihsel aldatmacaların zincirlerinden kurtarmak misyonundan hareket etmişlerdir. Toplumsal isyanlarını sanatsal zeminden öte bir eylem alanına taşımak istemişlerdir. Sürrealistlerin aksine Sitüasyonistler hayatı estetize etmek istemediler. Onlar şuurluluk, artırılmış şuurluluk, direkt hareket ve asıl yaşama sistematik yaklaşmanın savunuculuğunu yapmışlardır.

Sitüasyonistler sanat objelerini ve estetik kavramları sosyal gerçeklik ve hayat durumları lehine reddederler. Onlar günlük yaşamın evrimine

bağlı topografik deneyleri başlattılar ve şehri gezerken ani fiziksel atmosfer ve ambiyans değişikliklerinin çizildiği psikocoğrafik haritaları ürettiler. Örnek olarak Guy Debord'un "The Naked City" 1957 (Resim 6) "Psikocoğrafik Paris" 1957 (Resim 7) gösterilebilir.

Bugün geri dönüp bakıldığında, 1960 ve 70'lerde üretilen önemli sanat yapıtlarının, yalnızca Biçimciliğe bir tepki olmayıp, Minimalistlerin, Yeni Dadacı ve Pop sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de bir devamı olduğu görülür. Eylemler (Actions), Yoksul Sanat (Arte Povera), Vücut Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yeryüzü Sanatı (Earth Art), Fluxus, Oluşumlar (Happenings), Gösteri Sanatı (Performance Art) ve Süreç Sanat (Process Art) başlıkları altında sınıflandırılan sanatçıların tümü, yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeleri bulmakla kalmamış, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken, bir yandan da, sanatın tanımını genişletmişlerdir

1960'larda uluslararası yeni Dada grubu ve Fluxus; yaşayan sanatın, anti sanatın ve sanatsız gerçekliğin tüm insanlar tarafından algılanması amacıyla kuruldu. 1962'de Paris'te, davetle istenilen yere gelen kişilerle Benjamin Patterson ve Robert Filliou'nun konuştuğu bir Fluxus ön gösterisi organize edildi. Bu organizasyon Benjamin Patterson tarafından dizayn edilen bir davette haritalandı. Yapılan bu çalışma Guy Debord'un "The Naked City" (Resim 6) ve "Psikocoğrafik Paris"e (Resim 7) göndermeydi. Fluxus sanatçıları Sitüasyonistlerin sistematik yaklaşımlarını, kasti deneysel davranışlarını ve coşkulu davranışlarını yansıtır. Oyunların ve günlük yaşam tecrübelerinin savunulması Fluxus sanatçılarının coşkulu uygulamalarında kendini göstermiştir. 1976'da düzenlenen Free-Fluxus turları (Resim 10), içine sızılması gereken gizemli labirentlerin

bilinmeyen şehrine müdahaleleriydi. Ayrıca bunlar sanatın avangard eleştirisinden günlük yaşamın eleştirisine kayışa da işaret eder.

Kavramsal sanatçılar arasında da benzer yaklaşımlar mevcuttu. 1962'de Stanley Brouwn Amsterdam sokaklarında insanlara kendisini rastgele seçilmiş yerlere göndermelerini söyledi. Onlara bazılarının planladığı gezileri çizdikleri bir not defteri verdi. Bu sayfalar daha sonra sanatçı tarafından "This Way Brouwn" (Resim 8, 9) olarak mühürlendi. Diğer taraftan "This Way Brouwn" yersizliğin ve yabancılaşmanın anlatıldığı bir labirent olarak şehrin en güzel örneği olmuştur. 1960'lı yıllar sonrasında tartışılan sanatın nesneye gereksinimi en büyük dönüşüm olmuştur. Kavramsal sanat akımı temelinde düşünceye dayalı, resim heykel gibi sanatların ötesinde, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine iten sanat akımı olarak ifade edilebilir.

İngiltere ve Amerika'da 60'ların ortasından itibaren modernizmin biçimciliğine bir tepki olarak gelişen kavramsal sanat kendine nesnesizliği temel edinmiştir. (Öyle ki Robert Bary en sonunda görselliği tümüyle ortadan kaldıran enerji biçimleri ve görülmeyen gazlarla çalışmaya başlar.) İlk kavramsal sergilerden birinin gazete ilanları aynen şöyledir: 0 nesne, 0 ressam, 0 heykel, 4 sanatçı... 32 iş, 1 sergi. Kavramsal sanat'ın nesnelere yerine fikirlere dayanması; fikir öne alındığında ise, araştırmalar ve projeler için en dolaysız sunumun dil temelli olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla bu, sanat eseri ve galeri düzeninin dışında var olan yeni bir sanat anlamına gelir. Yukarıda gazete ilanından bahsettiğim 1969'daki Sieglabun'un Ocak sergisi, alışageldik sergi biçimini kırmasıyla önem kazanır. Sergideki işler katalogda iletilen fikirlerden ibarettir; serginin ve sergideki işlerin fiziki olarak varoluşları bir ilave anlamındadır. Kavramsal Sanat'a göre sanatçının yapabileceği tek şeyin sanatın ne olduğunun eleştirel araştırmasıdır. Bu resim ve heykel yoluyla yapılamazdı çünkü bu sanat biçimleri meşruluğunu genel bir sanat kavramından almaktaydılar. Kavramsal sanat, "Fikirler Sanatı" olarak

tanımlanmıştır. Başlangıcından beri 1940 ve 50'lerin görsel biçimciliğine bir saldırı halindedir. Aynı zamanda "kalite"nin eleştirel düşüncede konu edilmesine şiddetle karşı çıkmıştır. Kavramsalcılığın en büyük savunucuları modernizmi savunulamaz buluyorlardı, çünkü modernizmin, kalite sorununu çözmeyi tek doğrulama yolu olarak görmeleri hatalıydı.

Bugün geçmişte kalan bir sanat akımının hala bu denli canlı olması örneğinin başka bir akım için de geçerli olabileceğini düşünmemiz neredeyse imkânsızdır. Kavramsal Sanat'ın, performans, süreç sanatı ve enstalasyon gibi kardeşlerinin etkisi düşünüldüğünde bunların dünyanın her tarafında ve köşe başındaki galerilerde bile yer aldığını fark edebiliriz. Günümüzde kavramsal sanat, artık hiç de sorgulamadan kabul ettiğimiz bütün yaklaşımlarda etkisini sürdürdüğü bir gerçektir. 1999 yılında Türkiye'ye bir sergi için gelen Joseph Kosuth ile Milliyet Sanat dergisinden Ayşegül Sönmez bir röportaj yapmıştır. Röportajda kavramsal sanatı tanımlayabilir misiniz sorusuna Joseph Kosuth'un verdiği cevap oldukça önemlidir: *"...Kavramsal sanatın katkısı doğru biçimde değerlendirilmek isteniyorsa, başlatmış olduğu değişen sanat pratiğine bakmak gerekir. Pazarın beslediği Transavanguardia, vahşi (wild painting) resim ve 80'lerin Regan Dönemi petrol bolluğu, kavramsal sanatın terk edilmesinden daha çok, onun önerilerinin ve potansiyel uzun ömürlülüğünün onaylanmasıydı. Son yirmi yılda Documanta'ları, Venedik Bienal'lerini ve diğerlerini; ayrıca sayısız küçük grup ya da bireysel gösterileri görme fırsatınız oldu mu? (söz gelimi bu hafta açılan İstanbul Bienal'ine bakın!) Yalnızca kavramsal sanat daha fazlası değil, en büyük etkidir...20. yüzyıl sonunda kavramsal sanatı tanımlamaya gelince, tanımlamak zorunda olmadığımı memnunum, artık sadece sanat var ve öyle adlandırabilirim."*³⁷

³⁷ Milliyet Sanat Dergisi Ekim 1999

Bir tema belirleyip (ister bunu sanatçının kendisi yapsın, isterse bir sergi düzenleyicisi bunu tespit edip sanatçılar buna uygun yapıtlar üretsın) bu doğrultuda yapıtlar üretmek ya da yapıt öncesi bir takım fikirler, çizimler, taslaklar üretmek o yapıtın kendisini kavramsal sanat sınıfına sokmaz. Sonuçta her sanat yapıtının izleyiciye ulaştırmak istediği bir anlam(lar) yumağı vardır. Sanat yapıtının farklı okumalara açık olması da onu "kavramsal sanat" kategorisine sokmaya yetmez. Bir takım eleştirmen veya küratörlerin yapıt üzerinden bir söylem geliştirmesi; bunun yer yer izleyicide "yapıtta bunlar var mı ya!" hayıflanmasına sevk etse de yapıt ortadadır. Anlam izleyicinin gözü önünde yeniden ve yeniden üretilebilen bir şeydir.

Diğer taraftan bu Free-Fluxus turları (Resim 10) olarak bilinen geziler sosyal etkileşim açısından vazgeçilmez derecede önemlidir. Eserler anonim olarak gerçekleştirilmiştir.

Benzer olarak Douglas Huebler "Variable Piece 4 1970" (Resim 11, 12) deki eserinde haritalama sürecinin devamını parçanın sahibine bırakmıştır. Bu kavramsal iş yan yana parçalar halinde dizilmiş bir Paris haritasını da kapsar. Rastgele mürekkeple konulmuş noktalar vardır. Douglas Huebler'in işlerinde akıl edilebilir ve algılanabilir arasındaki mesafe güçlü ve ilginç bilgiler verir. Haritalanamaz sanılanı haritalamak Douglas Huebler'in "Variable Piece 1 (Newyork City 1968)" (Resim 13, 14) deki amacı olarak görülür. Douglas Huebler'in "Variable Works" (Resim 15) (Düsseldorf, Almanya, İtalya) işleri sürrealistlerin 1924'deki gezilerini hatırlatır.

Douglas Huebler Paris metrosunda yazı tura atarak nereye ve ne zaman gideceğini belirler. Sokaklarda yürüdükçe rastgele gördüğü yerlerin fotoğraflarını çekmiştir.

Sanat, belirli bir yerde, zamanın anında, bir gerçeklikte meydana gelen bir şeyin dokümantasyonunda ortaya çıkar. Vito Acconci'nin (Resim 16, 17) 0'dan 9'a kadar periyodik sokak işleri alt yazılı çalışması, Adrian Piper'in (Resim 18, 19, 20, 21) Manhattan sokaklarındaki gösterileri belirli bir günde meydana gelen yer ve zamanlara işaret eder.

Daniel Buren ait bir işte Musee d'Art Moderne de Paris'in önünde iki sandviç adamın taşıdığı beyaz ve yeşil çizgili paneller (Resim 22) görülür. Büyük boyutlu benzer bir iş müzenin iç duvarlarına yapıştırılmış (Resim 23), eş zamanlı olarak şehir çapında yaklaşık 200 billboard küçük beyaz ve yeşil posterlerle (Resim 24) kaplanmıştır. Daniel Buren'in sabit ve hareketli destekler üzerine yapılan ve içsel mekânlardan dışsal mekânlara varan tekrarsal işleri sanatın nesne konumunu sorgulamıştır. (Resim 25, 26) Daniel Buren "Seven Ballets Manhattan 1975" (Resim 27, 28) çalışmasında bir gezinin haritalanması fikrini geliştirmiştir. Daniel Buren ve arkadaşları, bir anın koreografisi olarak yedi gün Manhattan'da yürürler. Aynı doğrultuda haritaların kullanımının ve mümkün randevu uygulamasının kutlaması On Kawara'nın içinde bulunduğu şehirde günlük gezilerinin haritalarının, arşiv fotokopilerinin ve karşılaştığı insanların kayıtlarının olduğu "I Went" 'ini (Resim 29) hatırlatır. On Kawara 1968'den 1979'a kadar uğraştığı Newyork'tan Tokyo'ya, Paris'e, Berlin'e, Düsseldorf'a ve Meksiko City'e kadar gönderilen "I Got Up" (Resim 30, 31, 32, 33) posta kartlarının bulunduğu kıtalar arası "derive"de küresel ölçekli boşluksal genişlemeyi ortaya koymuştur.

On Kawara'dan, Douglas Huebler'e ve Daniel Buren'e haritalama sürecinin sanatçıların diğer örnekleriyle de argümanını desteklemiştir.

Bağımsız sanatçılar tarafından üretilmiş şeyleşmiş nesnelere farklı olarak Fluxus olayları ve Kavramsal olaylar, şehrin asıl fiziksel

konfigürasyonuna radikal davetsiz katılımlar ve araya girişleri simgeler. Ayrıca işbirlikçi performanslar, sanat ve günlük yaşamın entegrasyonu Sitüasyonist teorilerin nihai bir sonucu olarak tanınabilir. Sitüasyonist teoriler, şehir gezilerinin amaçsız dolaşmanın sürekli ve değişken uygulamasını ve kendini şehrin gücünde kaybetmesini ortaya koymaktadır. Vito Acconci 1969 (Resim 16, 17) yapımı sokaklardaki insanların apartmanlarına girdikleri noktaları izleyerek yaptığı performansı dökümente eder. Bu, Charles Baudelaire ve Walter Benjamin'in Flaneur'unu hatırlatmaktadır.

1980'lerin ve sonrasında sanatından ve sanatçılarından söz ederken tarihin bizi getirdiği estetik bir uç noktadan söz edilebilir. Bu oluşum hem kendi özel konumumuzu, hem de sanatın tarihsel sürecini yeni bir ışıktan sunmaktadır. Bu uç nokta, her ne kadar merkezi ve egemen bir tartışmayı ve değerleri vurguluyorsa da, aynı zamanda bize bu sınırın ötesini, merkez dışı alternatifleri ve sınırsalları düşündürmektedir. Merkezleşmiş bir değerler sisteminin kendini marjinalite ile tanımlamaya başlaması, merkezi bir gücün uç noktaya varması, kendi yapısının çözülmesine neden olmaktadır. Böylece, sanatın hâkim ideolojisinin temellerinin çözüldüğü dekonstrüktivist bir noktaya varıyoruz. Burada beliren, egemen dünyanın (Birinci Dünya'nın) karşısına dikilen, onu çözen ve tehdit eden alternatif bir dünya (Üçüncü Dünya) ve onun görüş ve değerleridir. Ayrıca, bu noktada hatırlamak gerekir ki, her Üçüncü Dünya'da bir Birinci Dünya, her Birinci Dünya'da bir Üçüncü Dünya vardır. Bu, sanat için de geçerlidir. Öte yanda, eğer yirminci yüzyılda sanatın dönüşüm süreci toplumsal bunalımlara işaret ediyorsa, bu bir yerde bunalımlar olmadığı zaman sanatsal aşama ve sosyal ilerleme de olmayacağını göstermektedir.

Flaneur, Edgar Allan Poe'nun hikâyesinde dünyanın bilinemeyeceğini yansıtır. Yani kendisinin okunmasına izin vermez. Bu

anlaşılmazlık aynı zamanda Sophia Calle'in "The Shadow 1985" (Resim 34, 35, 36) eserinin de karakteristiğidir. Sophia Calle'in işinde annesi onu takip etmesi için bir dedektif kiralar. Sophia Calle takip edildiğini bilir ve Paris de kasti bir gezi yapar. Çok özel anları hatırlatır. Dedektif, sistematik olarak onun her hareketini ve gittiği yerleri kaydeder. Ve sonunda mekânların kişisel özelliklerini tamamen kaydederek onun gezisinin objektif bir tanımlamasını üretir.

1990'lı yılların başından itibaren dünya küreselleşme akımının hızlandığı, hayatın her alanında baskın hale geldiği dönemleri tecrübe etmektedir. Kimi gruplar küreselleşmenin fayda ve erdemini vurgularken, kimileri de küreselleşmenin meydana getirdiği tahribata dikkat çekmektedir. Bu kavram 2000'li yılların temel sorunsalı olmuş ve bu kavram üzerinden düşünceler üretme eylemine geçilmiştir. Küreselleşmenin ana noktasının standartlaşma olduğu sonucundan yola çıkarak sosyal bir beden olarak dolaşımdaki sanatçı, tektipleşme dayatmasının baskısını, rutin dolaşımda her an tecrübe ederek, üzerinde hissetmektedir ve bunun sonucu olarak da sanat yaklaşımının, sanatını icra edişinin etkilendiğini söyleyebiliriz.

1990'lı yılların getirdiği toplumsal değişimin sanata yansımaları ile birlikte 2000'li yıllarda kavramsal sanat bağlamında sanatçının dolaşımı ön plana çıkmıştır. Seyahatin kendisi, dolaşımın kendisi sanatçı için bağlam ve içerik olmuştur. Özellikle performans sanatı, postmodernizm ve yeni kavramsalılık, kültür, kimlik, anlatı bağlamında kendini göstermektedir. Bu bağlamda Martin Kippenberger'in 1997'de yaptığı "Metro-Net, Taşınabilir Metro Girişi" (Resim 37) örnek olarak gösterilebilir

Sosyal etkileşimin ön plana çıktığı 2000'li yıllarda izleyicinin katılımı sanatçının sanatını icra etmesinde ve sanatına yansımada en büyük özellik haline gelmiştir. Bu durum Bourriaud'un "İlişkisel Estetik" kitabında detaylı

olarak anlatılmıştır. Artık sanatçının sanat yapma durumu, gündelik yaşam deneyimlerinin sanatına yansımaları neredeyse izleyicinin katılımıyla mümkün kılınır hale gelmiştir. İlişkisel bir sanatın varlığı insanların karşılıklı eylemleri ve bunların toplumsal yansımaları içeren bir sanatın varlığı ile olabilmektedir. Bunun temelinde de dünya genelinde kentsel bir kültürün doğması ve kentli insan modelinin ortaya çıkması yatmaktadır. Kentleşme ile birlikte sosyal etkileşimin artması insanların daha fazla hareket etmesini getirmiştir. Bunun sonucu olarak da mikro toplulukların oluşması söz konusu olmuştur. Bu bağlamda Jens Haaning Kopenhag'daki bir meydanında yüksek sesle okuduğu Türkçe fıkralarla bir topluluk oluşturmuştur. Türkçe bilen insanlar tarafından oluşturulan bu topluluk, aynı dil, gurbetçi anlayışı ve kültüre sahip olmaları nedeniyle ilişki kurmuştur. Yapılan bu çalışma ilişkisellik bağlamında seyircinin katılım seviyesi, yapıtların doğması, temsil edilen toplumsallaşma modelleri doğrultusunda değişen özgün bir etkileşim alanı yaratmaktadır. Bu durum Guy Debord'un Sitüasyonizm fikirlerine paralellik göstermektedir. Başka bir örnek de Sophie Calle'in bir otele temizlik görevlisi olarak girerek odaları karıştırdığı ve odalarda kalan insanları tanımaya çalıştığı işidir. Bununla karşısına çıkan insanları varolan deneyimleri üzerinden ifade etmeye çalışmaktadır. İnsanlar farkında olmadan da olsa işbirliği içinde bulunmaktadırlar. Sophie Calle'in bu tutumu Flaneur'un insanları tahlil etmeye çalışan ve onları inceleyen tutumuyla örtüşmektedir.

Kentsel gelişimin etkisiyle kentlerde ortaya çıkan insan tipleri sanatın ve sanatçının profilini oluşturmuştur. Toplumsal olanı ifade etmeye çalışan sanatçının modern ve postmodern kuramlar çerçevesinde bir yelpazesi oluşmuştur. Günlük olanın, yaşama ait olanın ve sosyal değerler içeren konuların anlatılmaya çalışıldığı pratikler sanatlarında yer almıştır. Küreselleşmeyle birlikte toplumsal inceleme ve sosyal etkileşim doğrultusunda bir çizgi izlenmektedirler. Özellikle postmodern kuramların yaygınlık kazanmaya başladığı yıllardır 2000'li yıllar. 2000'li yılları sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanma, belli güç

ilişkilerinin şekillendirildiği, toplumsal kodların irdelendiği sanatçıların pratikleri şekillendirmiştir.

5. TÜRKİYE'DE SANATÇININ DOLAŞIM KAVRAMI BAĞLAMINDA GÜNLÜK YAŞAMI SOSYAL BEDEN OLARAK DENEYİMLEMESİ

Türkiye tarih boyunca değişik kültür ve medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve dolayısı ile bu kültür ve medeniyetlerin etkisinde kalmıştır. Ülke üzerindeki kültürel birikim bu coğrafyanın sanatını ortaya koymuştur. Fakat Türkiye'nin politik ve jeostratejik konumu toplumunu da küreselleşme stratejilerinin odağı haline getirmiştir. Topluma dayatılan yeni küresel anlayış toplum yapısı ve eğitim seviyesi vs. gibi nedenlerle diğer dünya toplumlarına oranla sosyolojik olarak daha fazla incelenmesi gereken sonuçlar doğurmuştur. Kavram kargaşaları bombardımanı altındaki toplum belki de diğer toplumlara oranla sanatçıya daha fazla malzeme sağlamaktadır.

Türkiye'de de sanatçı, diğer ülkelerdeki sanatçılardan farklı olmayarak, günümüzde özellikle kültürel etkileşimin bu kadar yoğun olması nedeniyle sanatını icra edebilmek için dolaşım halinde olmak durumunda kalacaktır. Özellikle yoğun olarak açılan sanatçı residence programları bunun en büyük örneğidir. Kısa süreli de olsa yaşadığı ve yaşayacağı şehri deneyimlemesi onunla etkileşim içinde olması ve bunu dışa vurması olağan sonucu gibi.

21. yüzyılda dünyanın ve sanatın geldiği nokta göz önünde bulundurulduğunda Türkiye'de ki sanatçılar da bu duruma uyum sağlamış durumdadır.

Sosyal beden olma durumunda sanatçının deneyimlerini kendi bedeni üzerinde kullanma durumu da söz konusudur. Türkiye'deki tek örneği olan performansları ile Nezaket Ekici örnek olarak gösterilebilir. Sanatçı, bellek kavramı, yaşantıları ve bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak saklama gücünü işaret etmektedir. Özel belleği ortaya koymak ise hem karmaşık bir kaygı hem de

vaatlerle dolu bir girişimi içinde tutmaktadır. Çünkü belleksel davranışlar, insan, özne, kimlik, tarih tanımlarına ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Sanatçının söylemi, yıkıcı potansiyeli taşır ve içkin kimlik, dolayısıyla içkin konum kavramının altını oyar. Kimlik artık üniter ya da özsel olmayıp akışkan ve değişim halindedir. Çok katlı kaynaklar tarafından beslenir ve çok katlı biçimlere bürünür. Sosyal, politik ve kültürel gündemi işlerine yansıtan sanatçının, eylemci performansları diğer yandan şiirsel bir estetiğe sahiptir. Bir sanat öznesi olarak beden etrafındaki söylemleri farklı yönlerden dile getiren sanatçı, izleyici ile yeni bir tür işbirliğine girer. Sanatçı izleyiciyi yaptığı performansın coşkusuna katarken onlara gerçeğin ve yaşamın sanatla karıştığı bir alan yaratır. Performansları, izleyicinin de katılımıyla edimsel bir varlık kazanır. Sanatçı, zaman mekân kavramlarını çatıştıran, üst üste getiren ve birbiri içinde eriten bir yapıda performans, enstalasyon sunumu gerçekleştirir. Modernite de zaman, mekânın içinde dağılıp katılaştırılır. Yeni metropol mekânlar geleceğe doğru hızlı bir ilerlemeyle tanımlanır. Hareket, zaman-mekân içinde meydana gelir. Post-modernitede ise mekân, aralıksız dolaşım ve değişimle nitelenir, hareket artık hızlı ve süreklidir. Fiziksel mekânda ağır aksak hareket etmektense yerimizde kalıp, gelip geçen imgeleri hızlandırmanın etkisi bugün insanın üzerinde baskı haline gelmiştir. Sanatçı, kendi değişimini ve başkalığını, zihinsel ve fiziksel mekânın ilk sınırı olan “beden” üzerinden aktarır. Nezaket Ekici, kimi riskleri barındıran, güçlü ve yaratıcı bir strateji taşıyan performanslarında bedeninin sınırlarını fiziksel ya da psikolojik olarak zorlar.

Başka bir örnekte Adnan Yıldız'ın küratörlüğünde Kasa Galeri'de açılan “Sonsuz Olasılıklar” sergisidir. “Sonsuz Olasılıklar”, yeniden üretimin oluşturduğu ucu açık alanı tartışmaya açıp Türkiye'de muhtemelen bir ilki gerçekleştirmiştir. Sergiyi içine yerleştiği ve hayat verdiği mekândan bağımsız deneyimlemek zor olduğu kadar; sadece resimler üzerinden sanat tarihsel analizlerle yetinmek de zordur. İzleyici Kasa Galeri içinde yaratılmış geçişken alanlar arasında

sanal bir tur gerçekleştirmek durumundadır. “Sonsuz Olasılıklar” birbirinin içinden akan üç alandan oluşmaktadır. Bu alanlardan bir tanesi küratör Adnan Yıldız'ın dijital ortamda resim politikaları ve stratejilerine göndermeler yapan ilgili sanatçıları ve başka alanlarda çalışan profesyonelleri bir araya getirdiği EPPR odasıdır. (Sonsuz Olasılıklar Projeksiyon Odası). EPPR odasında duvara yansıtılan araştırma blogunda bu araştırmaya katılan isimlerin yüklemeleri online takip edilebilmektedir. (Resim 38) EPPR için yazdığı yazıda bugün resmin gerek dijital ortamda, gerek seyahat ederek 'hareket halindeki varlık'a dönüştüğü fikri üzerinde duran küratör Adnan Yıldız, hareket halindeki bu odayla sınırlamayı sanatçıları Marcel van Eden'in ve Gökçen Cabadan'ın kendisiyle ortaklaşa yerleştirdiği odalarla bütün sergiye yayılmaktadır. Bize “mobil kimlik ve mobil entite (kendilik)” gibi kilit kavramlar vererek, resim tartışmasını ülkemizde güncellemiştir. Dördüncü Berlin Bienali'yle resim teknolojisi tartışmasını açan Hollandalı sanatçı Marcel van Eden sürekli seyahat etmekte, her gün düzenli olarak çizim yapmakta ve bunları tarayarak bloguna aktarmaktadır. İzleyiciler çalışmalarının yer aldığı odanın bir tarafında EPPR odasıyla ilişki kuran dijital ekrandaki bloguyla, öbür tarafta da “Sonsuz Olasılıklar” için ürettiği işinin “İstanbul” ayağıyla karşılaşmaktadırlar. Gittiği her şehirde bağlamı içselleştiren yeni seriler yapan sanatçı bu sergiye özel bir İstanbul serisi üretmiştir. (Resim 39) İşlerinde geçmiş zamanlardan kalmış basılı malzemeleri ve fotoğrafları kullanan Van Eden'in İstanbul serisinde bir yerlerden aklımızda kalmış görüntüler ucu açık bir anlatının parçası olarak tekrar karşımıza çıkmaktadır. Her şehir Van Eden'in sonsuz olasılıklardan örülü anlatı evreninin bir kesişim noktasıdır. Yani daha önce İstanbul'a gelmemiş sanatçının şehrin belleğinde yaptığı yolculuk, bir noktada şehre özel olmaktan çıkıp birbirine eklenen referans zincirinin bir parçasına dönüşmektedir. Sanatçının seyir halindeyken inceliklerle yerleştirdiği yerinde ve derin vurgular gösteriyor ki sergiyi gezenler Robbegrillet'den başka bir oryantalist İstanbul filmi izlememektedir. Kendimize çektiğimiz oryantalist vurguları yüzümüze vurarak, Atatürk'ün her an-her yerdeliğine dikkat çekmektedir. Van

Eden'in kurguladığı anlatı yolculuğunun çekiciliğine kapılmamanın imkânı yoktur. Ancak bu hareket çağrısına cevap verdiğinizde Türkiyeli bir izleyici olarak saplandığınız resim duruşlarını arkanızda bırakmanız gerekmektedir. Bakmak ve bakılmak iki durumda bir arada bulunmaktadır. Kasa Galeri'nin son odasına geçildiğinde, ortada çapraz duran bank sanatçının taşınabilir sergi mekânı fikrine dayalı olan “Kutu Projesi” geçmişine referans vermektedir. Zira bir resme bakarken sırtınızdan başka bir resim de size bakar durumdadır. İzmir doğumlu olan ve Belçika'da yaşayan Gökçen Cabadan'ın odası Türkiye'de resmi yeniden nasıl konumlamamız gerektiği üzerine işaretler bırakmaktadır. Öznesi ya da nesnesi olup olmamak arasında kararsız kaldığı arzuları resimlerinde sahneleyen Cabadan, etrafında dönen görsel/basılı bilgi bombardımanı arasından seçtiği imgeleri dönüştürerek kendi hareketine devam etmektedir (Resim 40). Sürecini, Mükemmel Çocuk gibi bir resmi malzemedan yola çıkmaktan çok kendilik fikrinden yola çıkarak gerçekleştirmektedir. Kendilik fikri çerçevesinde işaretlemeyi seçtiği çoktan tüketilmiş imgeler ise sanatçının psikanalitik düzlemler üzerinden kurulmuş söyleme karşı takındığı şüpheli halini, kendiliğin çözümlülüğünü -Türkiye'de modernite üzerinden dönen resim tartışmalarını da kırarak- hikâye içermeyen bir eksene oturtmaktadır. Bu yüzden bu odada bizi yeniden üreten resimlerinin nabızı hızlı hızlı atmaktadır. Gökçen Cabadan açık bir politik duruşu özellikle tercih etmezken, daha çok ihtiyacımız olan, resmin güncel sanat üretimi içerisindeki politikalarına ve ayakta kalma stratejilerine vurgu yapmaktadır. Çünkü resmi bugün güncel sanatın aktif bir eyleyeni haline getiren durum vuslatına asla ermeyecektir. Arzuları farklı şekillerde formatlayıp hayatın içine tekrar tekrar süren moda/tasarım/reklam/sanal âlem dilleriyle son yıllarda yapmaya başladığı alışveriş bitmeyecektir. “Sonsuz Olasılıklar”, Adnan Yıldız'ın önceki sergi ve projelerindeki gibi bir laboratuvar, bir güncel araştırma alanı konumundadır. Adnan Yıldız, çalışma alanı olan, psikanaliz ve evrimsel psikoloji geçmişinden gelen 'hayatta kalma stratejileri'ni, “mobilité” üzerinden resme önermektedir. İzleyici bu araştırma

alanına katılmak için davet edilmekte; ondan “Sonsuz Olasılıkları” kendi olasılıklarıyla birleştirmesi beklenmektedir.

Bir başka örnek de Aslı Çavuşoğlu'nun Galeri Non'da açılan “Dünyayı Nasıl Dolaştım” isimli sergisidir. *“Locus Solus’ adlı romanın yazarı Raymond Roussel pek çok ülkeye yaptığı yolculukta, otel odasından dışarı çıkmaz, bulunduğu ülke hakkında yazılmış kitapları okumuş. Örneğin, Mısır’a yaptığı bir yolculukta, yine bu alışkanlığını tekrarlayarak Kahire Baharat Çarşısı üzerine yazılmış yüz yıl öncesinden kalma bir kitabı okumuş. Sonra da faytonla Çarşı’dan geçerken artık belirgin bir değişim geçirmiş çarşmayı görmeyip, okuduklarının klişe tekrarlarını geçirmiş notlarına: ‘Baharat kokularına bulanmış havanın yüzünüze çarptığı çarşıdan geçerken, bembeyaz sarıkları tenlerinin rengiyle kontrast oluşturan adamlar sizi içinde binbir çeşit dükkânlarının içine çekmeye çalışır.’ Ancak, Roussel’in yolculuğunu gerçekleştirdiği yıl, birkaç ay önce çıkan bir yangın yüzünden çarşıdaki dükkânların pek çoğu zarar gördüğünden, hemen hepsi tadilattaymış. Ayrıca o dönemde giyilen sarıklar beyaz değil sarımsı bir krem rengindeymiş. Bu durumda Raymond Russell acaba gerçekten de Mısır’a gitmiş midir? Gustave Flaubert ise doğma büyüme Normandiyalı’dır ve Normandiya’ya duyduğu nefret yüzünden Doğu’ya uzun bir yolculuğa çıkar. Ülkesine döndüğünde başladığı Madame Bovary’de Mısır ya da Cezayir’i değil de Normandiya’yı yazar. Çünkü bir yerde bulunmanın belki de en iyi yolu orada olmamaktır.”*³⁸

Aslı Çavuşoğlu'nun Dünyayı Nasıl Dolaştım isimli sergisi Raymond Roussel örneğinden yola çıkarak bir yerde bulunma, seyahat etme kavramlarını sorgulamaktadır. Son iki yılını Almanya, Arjantin ve Meksika’da geçiren sanatçı, video, ses ve sanatçı kitapları (Resim 41, 42, 43) gibi farklı araçlar

³⁸ http://galerinon.com/how-i-travelled-around-the-world_asli-cavusoglu

kullanarak son yıllarda gerçekleştirdiği işlerini sergilemektedir. Dünyayı Nasıl Dolaştım, bir yerde bulunmuş olmanın kıstaslarını gözden geçirmektedir.

Türkiye’de, sanatçının dolaşımı kavramı bağlamında günlük yaşamı sosyal beden olarak deneyimlemesi başlığına bir başka örnek de, Selda Asal ve Serra Özhan’ın “İade-i Ziyaret” projesidir. (Resim 44, 45, 46, 47) Kavramsal çerçevesini video sanatçısı Selda Asal ve Serra Özhan’ın geliştirdiği iki dönemli atölye çalışmasından oluşan projenin ilk ayağı, sanatçılar Endam Acar, Selda Asal, Volkan Aslan, Fatma Çiftçi, Zeren Göktan, Deniz Gül, Gözde İlkin, Ceren Oykut, Gökçe Süvari ve Sophia Tabatadze’den oluşmuştur. Kolektifin çalışması Nisan 2009’da kimi zaman kendilerine ayrılan minibüslerle kimi zaman trenle veya otobüsle Gürcistan, Ermenistan, Azerbaycan ve İran’ı ziyaretidir. Kolektif, iade-i ziyaret yolculuğunun orada ve o anda doğurduğu deneysel bir çalışmaya katılmıştır. Bu çalışma, kolektiften doğan farklı düşünceler, bir arada olmanın, paylaşmanın getirdiği farklı deneyimler, farklı malzemelerden doğan çeşitli anlatımlar ve katılımcıların yolda giderken, durdukları, kaldıkları ve ziyaret ettikleri yerlerde ürettikleri çizim, fotoğraf, video, yazı, etkileşim ve konuşmalarından oluşan deneysel bir atölyedir. Projenin ikinci ayağında ise, geçilen ve kalınan ülkelerden sanatçılar Temmuz 2009’da İstanbul’da Tütün Deposu ve Apartman Projesi’nde kolektifi ziyaret ederek ikinci atölye çalışmasını gerçekleştirmişlerdir. Yapılan çalışmalarda sanatçıların bulunduğu şehirleri ve mekânları deneyimlemesi durumu söz konusu olmuştur. Yapılan bu çalışma tezimin içeriğini de kapsayan oldukça önemli bir örnek konumundadır.

Türkiye’de, sanatçının dolaşımı kavramı bağlamında günlük yaşamı sosyal beden olarak deneyimlemesi başlığı adı altında kendi yaptığım çalışmaları da örnek olarak gösterebilirim. Seyahat ve dolaşım bağlamında “bavul” (Resim 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57) imgesini kullandığım çalışmalarımı

şöyle ifade edebilirim: Seyahat, varoluşun ve ayakta duruşun da bir özü aslında. İnsanın doğana kadar ki dokuz ay süren ilk yolculuğu, ölümü ile başlayan sonsuzluğa olan son yolculuğu belki de bavulsuz yapılan yolculuklar. Ya da doğumu ile insan boş bir bavulla hayat yolculuğuna başlayıp ömrünce bu bavula doldurdıkları ve tüm yüklendikleri ile asıl yolculuğuna başlaması da bavulsuz yapılan bir yolculuk.

Ama insanlar hayat boyunca çıktıkları yolculuklarda küçük-büyük, ucuz-pahalı çok çeşitli bavulları yanlarında bulunduruyorlar. Biraz anlık durum ve ihtiyaçların getirdiği de olsa her bavul ve içindekiler, başka başka hayatları ve karakterleri anlatıyor. Her bavul hayattan bir parça taşıyor ve her bavuldan hayata yansıyanlar yeni umutlar, kederler, özlemler, ayrılıklar ya da kavuşmalar, birleşmeler ve idealler oluyor. En önemlisi ise bavullardan yansıyanlar insanın hayat yolculuğundan sonsuz yolculuğuna çıkacakken yanında bulunduracağı bavulun içeriğini dolduruyor.

Bu aslında insanın kendi özüne dönüş ve kendisini bulma çabasının bir bileşeni ve belki de en önemlisi. Çevrenin karmaşasından ve evrendeki kaostan kaçış da bavuldan yansıyor hayatlarımıza. Bazense bavuldan yansıyan sadece bir tren yolu, bir istasyon, bir durak, bir bilet, küçük bir ev, bir elektrik direği, bir çiçek, bir ağaç, bir insan, bir hayat...

Batılılaşma döneminden yaklaşık 1980'lerin sonlarına dek Türkiye'deki sanat anlayışı batıya bağlı bir gelişim çizgisi izlemiştir. Büyük çoğunluğu Fransa ve Almanya'daki atölyelerde eğitim gören Türk sanatçıları, Avrupa'daki sanat akımlarından kendilerine uygun olanları sanat anlayışları içerisine taşımışlardır. Bu nedenle de Türk sanatının bir ayağı hep Avrupa'da olmuştur. 1990'lar itibariyle küreselleşmenin de etkisiyle dünya güncel sanat

ortamında yeni ve ortak bir dil oluşmuştur ve Türkiye de bu ortamda ki yerini alarak özellikle 2000’li yıllarda bu konumunu sağlamlaştırmıştır. Görülüyor ki seyahat, kültürel mübadele, dolaşım günümüzde yoğun olarak yaşanmaktadır ve sanatçı da kendi nasibine düşeni almaktadır.

6. SONUÇ

İnsanoğlunun toplumsal yaşama geçişini takiben şehirleşme süreci başlamış ve endüstri devrimi ile bu süreç hızlanmıştır. Şehirleşme ise kapitalizm ve emperyalizm ile bireyi yaşadığı ya da yaşamak zorunda bırakıldığı hayata hapsedmiş ve bireye kendi seçimi olduğuna inandırıldığı roller yükleyerek, yalancı misyonların kutsallığı ile avutulmuştur. Sonuçta kitleler kendine dahi yabancılaştığı bir durumun içerisinde kapana kısıldığı bir hayata zorlanmaktadır. Birey ise yoğun medya bombardımanı ve bilgi kirliliği altında kısıldığı kapanın farkında bile olmadan, kendi fasit dairesi içerisinde günlük döngüsüne devam etmektedir. Zaman zaman içine giren sıkıntının sebebini bilmemekte, zaten bilmesi de istenmemektedir. 20. yüzyıl sonlarından itibaren tarihin bittiği tezi ile dünya ve toplumlar köklü bir değişim sürecine maruz bırakılmışlar ve kitleler üzerinde keskin bir yabancılaştırma ve tektipleştirme politikası uygulanmaya başlamıştır. 21. yüzyıl itibarıyla artık insan toplulukları birbirinden farklı olmayan mekanik kitleler haline dönüşmüştür. İnsani değerler kaybolmaya yüz tutmuş, bunların yerini madde ile ifadesini bulan değerler almaya başlamıştır. Toplumlara oluşturan bireylerin ise üretkenliği elinden alınmış, sadece bilinmesi istenileni bilen ve kendisine biçilen rolü oynayan mikro yapılar olması sağlanmaya çalışılmıştır. Üniversitelerin memur üreten makinelerle dönüştüğü fikri ve her üretkenlik çağrısı köleliğe bir çağrıdır tespiti gerçekleşmiştir. 20. yüzyılın başında ortaya çıkan üretimde ve ekonomik faaliyetlerde uzmanlaşma teorisi, toplumsal alanda, bireylerin bütünü sadece bir kısmını bilmeleri ve anlamaları ancak resmin bütünü hakkında herhangi bir fikirleri olmaması sonucunu da beraberinde getirmiştir. İnsanlar hem bireysel hem toplumsal manada edilgenliğe mahkûm edilmişlerdir. Kendilerine ait olan hayatın en küçük bir alanında dahi etkin olma yetileri ellerinden alınmıştır. Bireysel anlamda insan, mutluluğa ve tatmine yönelik özlemini ise, değiştirilen algısı ile tüketim mallarını satın almanın ve bunları sergilemenin toplumsal bir ayrıcalık ve saygınlık getirdiği inancı ile gidermeye çalışmaktadır. Modern toplumda yaratıcılık

yerini can sıkıntısına, kutsallık umutsuzluğa, eğitim uyuma bırakmıştır. Duyarlılık ve duygular devre dışı bırakılırken maddeciliğin hükümranlığı başlamıştır. İnsanoğlu varolduğu günden beri mutluluğu aramaktadır.

Sanat, hayat ve içerisindeki dinamikleri anlayarak bunları estetik ya da aestetik biçimde kitlelere ileterek kitleler üzerinde farkındalık meydana getirmektedir. Kitlelerin, yaşayarak tecrübe ettiklerinin arkasında var olan gerçekliği görmelerini sağlayarak tepki meydana getirmektedir. Sanatını icra eden sanatçının baskın rejime, genel kabullenilmişlere, insanı kendine bir anlamda düşman eden ve hayatı algılamada kasıtlı olarak oluşturulan algı sapmalarına karşı olması beklenmektedir. Sanatçının büyük insan topluluklarının tersine yürümesi de bunun ironik bir izdüşümüdür.

İşte zorunlu veya ihtiyari olarak dolaşımda olan sanatçı, çağlar içerisinde meydana gelen sosyolojik değişimlerin insanlar üzerindeki etkilerine, hayatın öz dinamiklerinde meydana getirdiklerinin en yakın gözlemcisi durumundadır. Her daim farklı ortamları soluma şansına sahiptir ve dolaşımın getirdiği devingenlik içerisinde, günlük rutinin insanı boğan baskısından azadedir. Farklı zaman ve mekânlarda tecrübe ettiği olay ve gözlemlerin çakışmasından beslenir ve sanatını ortaya koyar. Sanatçı sosyal beden olma yolunda metropol kentlerin oluşumuyla büyük bir değişim geçirmiştir. Önceleri Flaneur bağlamında toplumu uzaktan izleyen sanatçı, sonraları toplumdan mikro toplulukların katılımıyla işler üretmeye başlamıştır. Değişen zaman içinde ekolojide, sosyal yapıda, insanda meydana gelen değişiklikler sanatçıya da yansımıştır. Sanatçı, sürekli hareket ve devinim halindeki dünyaya ayak uydurmak durumundadır. Zaman içinde değişen tipleriyle ve anlayış biçimleriyle sanatçı, geçirdiği evrimle sosyal beden haline gelmiştir. İşlerini üretirken dayandığı Flaneur'dan mikro topluluklara ve onlarla ilişkisine baktığımızda bunu rahatlıkla görebilmekteyiz.

Çağımızda, sosyolojik gelişmelerin artan hızı, dolaşımdaki sanatçıya sanatını icra edebilmesi için her zamankinden daha çok fırsat ve malzeme sunmaktadır. 21. yüzyılda, sosyal beden olarak tekâmül etmiş olan dolaşımdaki sanatçının artık söylemesi gereken daha çok şeyi vardır ve önümüzde bulunan zamanın sanat anlayışını, dolaşımın etkisinde evrimini sürdüren sosyal beden olarak sanatçının hayata dair izdüşümleri belirleyecektir.

Dolaşımdaki sanatçının günlük yaşamı sosyal beden olarak deneyimlemesi, yukarıda ele almaya çalıştığımız çerçevede, “hayat sanattır” söylemi ile ifadesini bulmaktadır.

KAYNAKLAR

- Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, 2009
- Ali Akay, Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali, Bağlam Yayınları, 2001
- Ali Artun, Modernliğin Sınırlarında, Marmara Üniversitesi G.S.F. Yayını, 2006
- Andre Breton, Dost, Ankara, 2002
- Antonin Artaud, Van Gogh, Nisan Yayınları, 1991
- Arthur Schopenhauer, Hayatın Anlamı, Say Yayınları, 2008
- Art-İst Güncel Sanat Seçkisi, 6. Sayı, 2003
- Art-İst Güncel Sanat Seçkisi, Sitüasyonist Enternasyonal Sayısı, 2004
- Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim, İstanbul, 2003
- Christel Hollevoet, The Power Of The City
- Dada Manifestoları, Altıkırkbeş Yayınları, 2008
- Dan Franck, Bohemler, Sel Yayıncılık, 2009
- Emmanuel De Waresquiel, İsyankâr Yüzyıl, Sel Yayıncılık, 2004
- Enis Batur, Modernizmin Serüveni, YKY, 2002
- Greil Marcus, Ruj Lekesi, Ayrıntı Yayınları, 1999
- Guy Debord, Gösteri Toplumu ve Yorumlar, Ayrıntı Yayınları, 2006
- Hasan Bülent Kahraman, Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye, Everest Yayınları, 2004
- Hasan Bülent Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Everest Yayınları, 2002
- Henri Lefebvre, Modern Dünyada Gündelik Hayat, Metis Yayınları, 2007
- Henry Miller, Rimbaud ya da Büyük İsyân, Kabalcı, İstanbul, 1994

Iain Chambers, Göç, Kültür, Kimlik, Ayrıntı Yayınları, 2005

Ingeborg Bachmann, Otuzuncu Yaş, Kavram Yayınları, İstanbul, 1998

Italo Calvino, Görünmez Kentler, YKY, İstanbul 2002

Ivan Gonçarov, Oblomov, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000

İbrahim Balcıoğlu, Medikal ve Psikososyal Açıdan Göç Olgusu, Alfabe Basım Yayın, 2002

James M. Jasper, Ahlaki Protesto Sanatı, Ayrıntı Yayınları, 2002

Jean Baudrillard, Kötülüğün Şeffaflığı, Ayrıntı Yayınları, 2004

Jean Baudrillard, Tüketim Toplumu, Ayrıntı Yayınları, 2008

John Tomlinson, Küreselleşme ve Kültür, Ayrıntı Yayınları, 2004

John Urry, Mekânları Tüketmek, Ayrıntı Yayınları, 1999

Milliyet Sanat Dergisi Ekim 1999

Murray Bookchin, Kentsiz Kentleşme, Ayrıntı Yayınları, 1999

Nicolas Bourriaud, İlişkisel Estetik, Bağlam Yayınları, 2005

Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, 2009

Peter Bürger, Avangard Kuramı, İletişim, İstanbul, 2004

Raoul Vaneigem, Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı, Ayrıntı Yayınları, 1996

Richard Sennet, Ten ve Taş, Metis Yayınları, 2008

Sanat Dünyamız, Kent: Hazır Yapıt, Sayı 78, Kış 2000

Serol Teber, Melankoli, Normal Bir Anomali, Say, İstanbul, 2001

Soren Kierkegaard, Korku ve Titreme, Ara, İstanbul, 1990

Soren Kierkegaard, Ölümçül Hastalık Umutsuzluk, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001

Vedat Akman, Küresel Göç Hikâyeleri, Yakamoz Yayınları, 2007

Walter Benjamin, Pasajlar, YKY, İstanbul 2002

RESİM LİSTESİ

- Resim 1 Edvard Munch Karl Johan Akşamı
- Resim 2 Edouard Manet Çayırda Öğle Yemeği
- Resim 3 Piet Mondrian Broadway Boggie Woggie
- Resim 4 Piet Mondrian NewYork City
- Resim 5 İvan Chtcheglov Derive Yeni Urbanizm İçin Formüller
- Resim 6 Guy Debord The Naked City 1957
- Resim 7 Guy Debord Psikocoğrafik Paris 1957
- Resim 8, 9 Stanley Brouwn This Way Brouwn
- Resim 10 Free-Fluxus Turları
- Resim 11, 12 Douglas Huebler Variable Piece 4 1970
- Resim 13, 14 Douglas Huebler Variable Piece 1 Newyork City 1968
- Resim 15 Douglas Huebler Variable Works Düseldorf, Almanya, İtalya
- Resim 16, 17 Vito Acconci'nin Following
- Resim 18, 19, 20, 21 Adrian Piper Manhattan Gösterileri
- Resim 22 Daniel Buren Sandwichman
- Resim 23, 24, 25, 26 Daniel Buren
- Resim 27, 28 Daniel Buren Seven Ballets Manhattan 1975
- Resim 29 On Kawara I Went
- Resim 30, 31, 32, 33 On Kawara I Got Up
- Resim 34, 35, 36 Sophia Calle The Shadow 1985
- Resim 37 Martin Kippenberger Metro-Net, Taşınabilir Metro Girişi
- Resim 38 Sonsuz Olasılıklar Projeksiyon Odası

Resim 39 Marcel van Eden İstanbul Serisi

Resim 40 Gökçen Cabadan

Resim 41, 42, 43 Aslı Çavuşoğlu Dünyayı Nasıl Dolaştım

Resim 44, 45, 46, 47 İade-i Ziyaret

Resim 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56 Murat Sezer İsimsiz

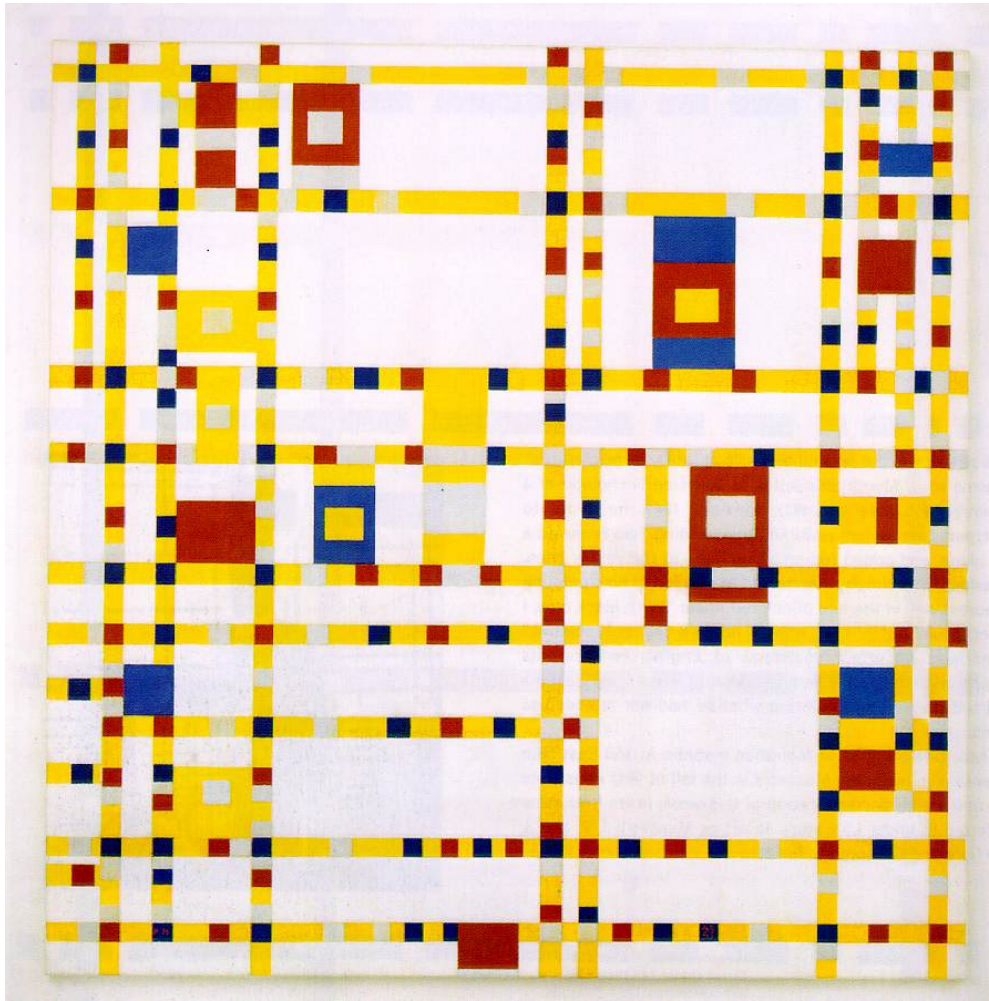
Resim 57 Murat Sezer Ben Kimim? Ait Olduđum Bir Yer Var mı?



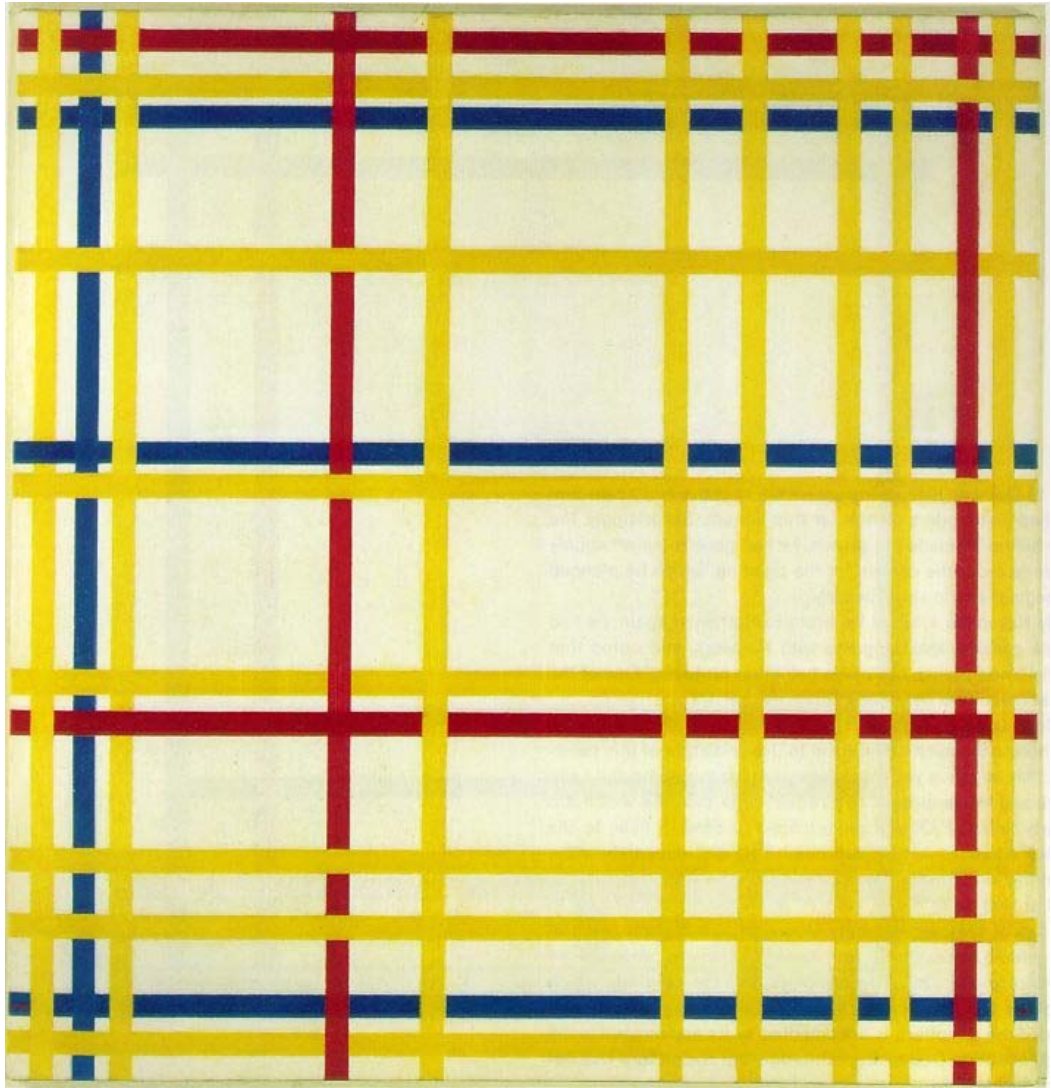
RESİM 1



RESİM 2



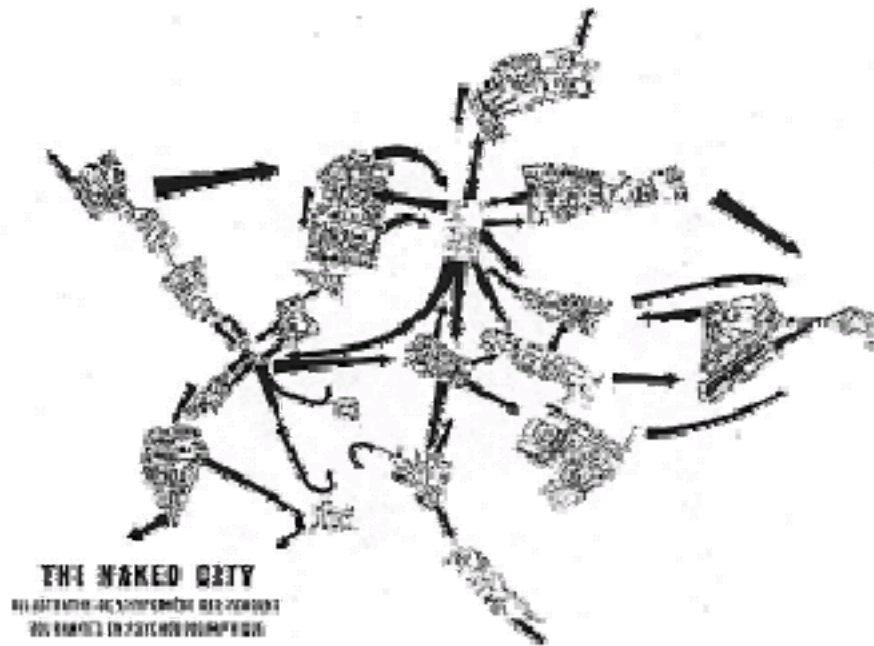
RESİM 3



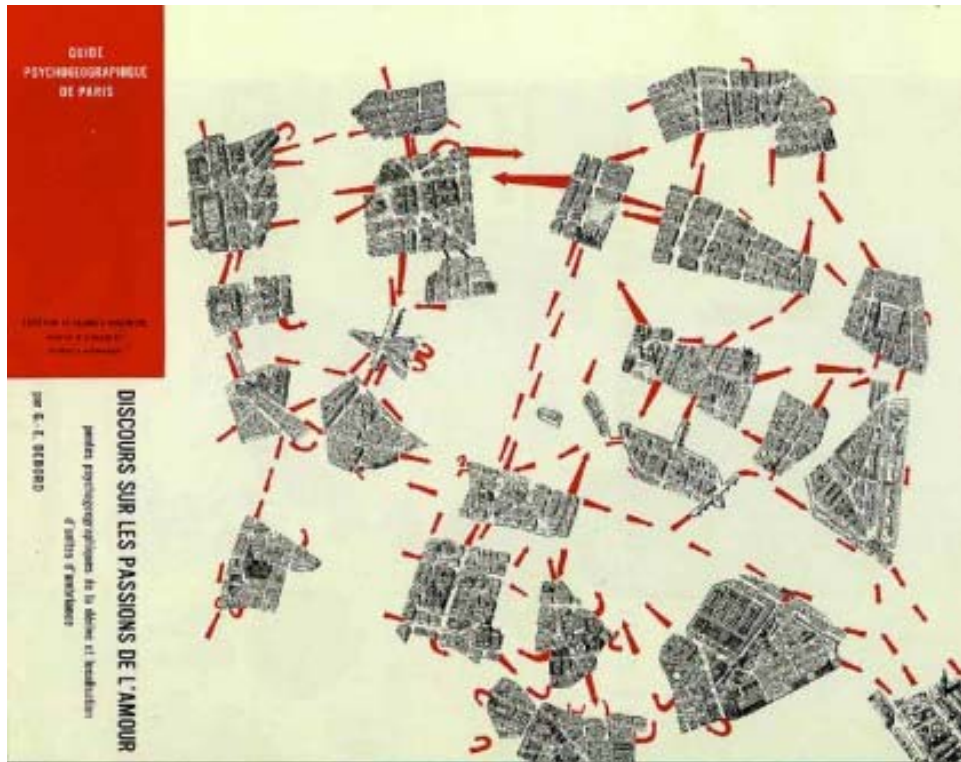
RESİM 4



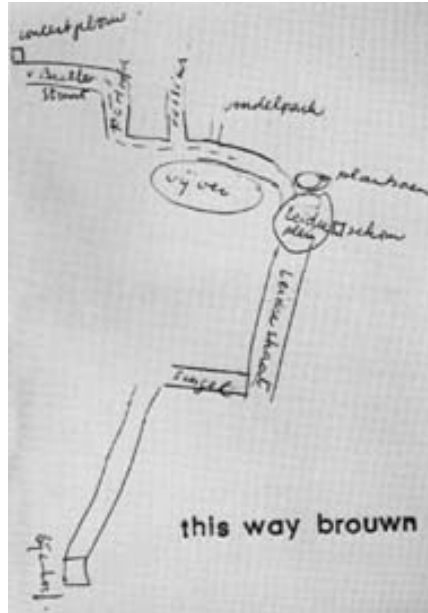
RESİM 5



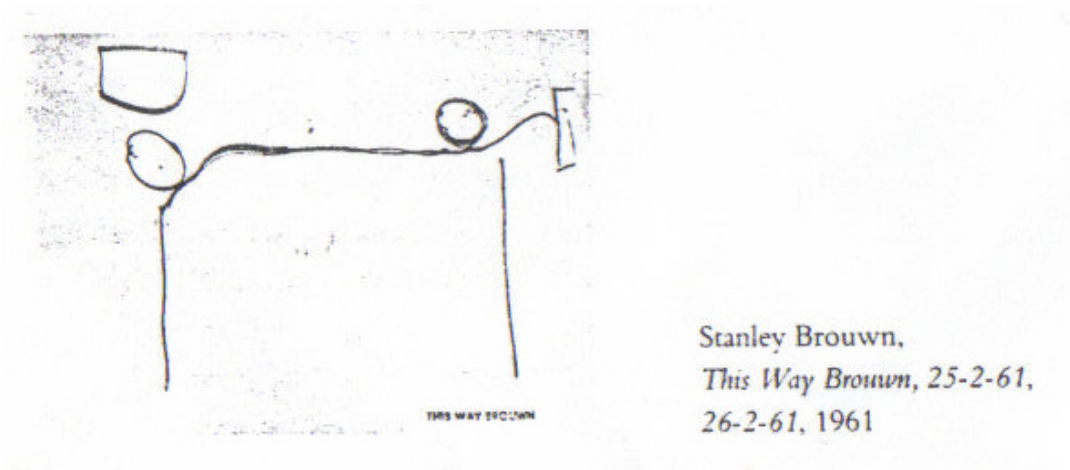
RESIM 6



RESÍM 7



RESIM 8



Stanley Brouwn,
This Way Brown, 25-2-61,
26-2-61, 1961

RESIM 9

FREE FLUX-TOURS

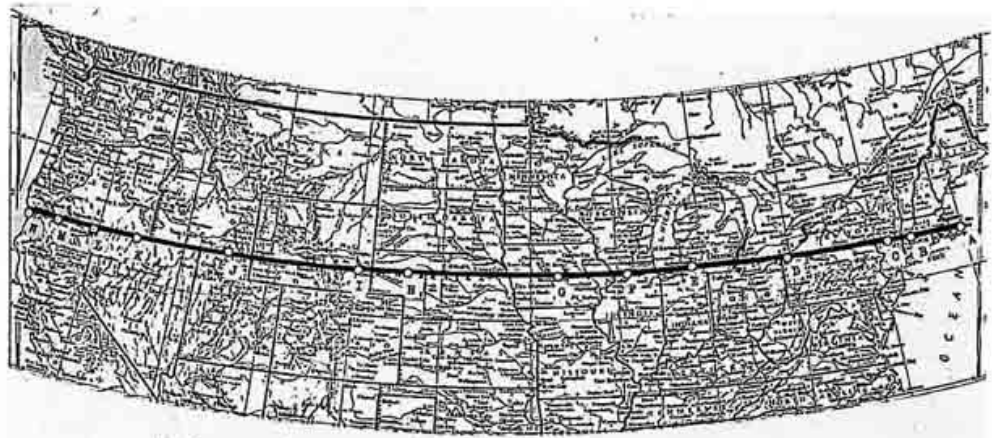
(EXCEPT FOR COST OF TRANSPORTATION & MEALS IF ANY)

- May 1: MAYDAY guided by Bob Watts, call 726-3422 for transportation arrangements.
May 3: FRANCO AMERICAN TOUR, by Alison Knowles & Robert Filliou, 2pm at 80 Wooster st.
May 4: TOUR FOR FOREIGN VISITORS, arranged by George Brecht, start noon at 80 Wooster st.
May 5: ALLEYS, YARDS & DEAD ENDS, arranged by G. Maciunas, start 3pm at 80 Wooster st.
May 6: ALEATORIC TOUR, arranged by Jonas Mekas, meet at noon at 80 Wooster st.
May 7: MUSIC TOUR & LECTURE, by Yoshimasa Wada, start at 2pm at 80 Wooster st.
May 8: GALLERIES, guided by Larry Miller, start at noon at 80 Wooster st.
May 9: SUBTERRANEAN TOUR I, guided by Geoff Hendricks, start at noon at 80 Wooster st.
May 9: SUBTERRANEAN DANGER by Charles Berggren, start 11pm at 47 st. & Park av. island.
May 10 & 11: at 6am go to 17 Mott street and eat Whinton soup (says Nam June Paik).
May 12: SUBTERRANEAN TOUR III, arranged by George Maciunas, start 7pm at 80 Wooster st.
May 13: SOUVENIR HUNT, meet at noon at 80 Wooster st.
May 14: SOHO CURB SITES, guided by Peter Van Rippet, meet at 3:30pm at 80 Wooster st.
May 15: EXOTIC SITES, guided by Joan Mathews, meet 3pm at Oviedo Restaurant, 202W 14 st.
May 16: ALL THE WAY AROUND & BACK AGAIN, by Peter Frank, meet at noon 80 Wooster



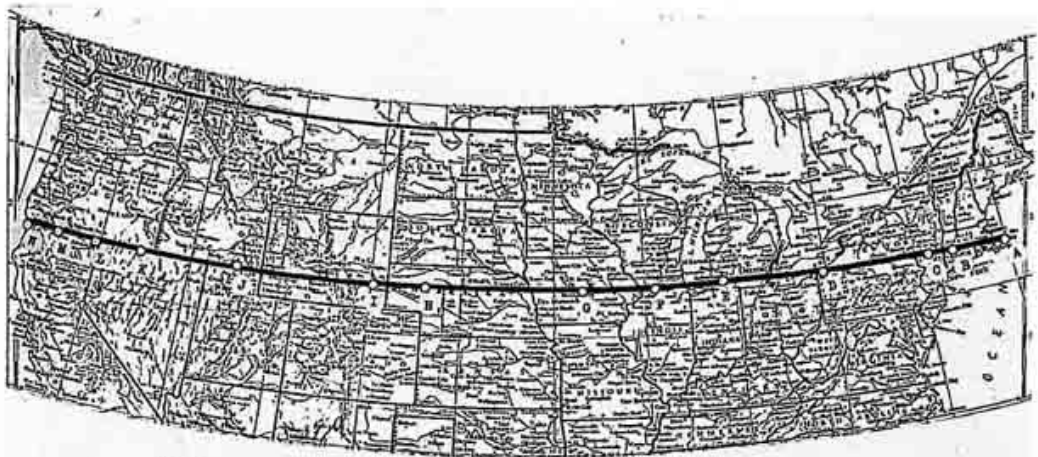
George Maciunas, *Free Flux-Tours*, May 1976

RESIM 10

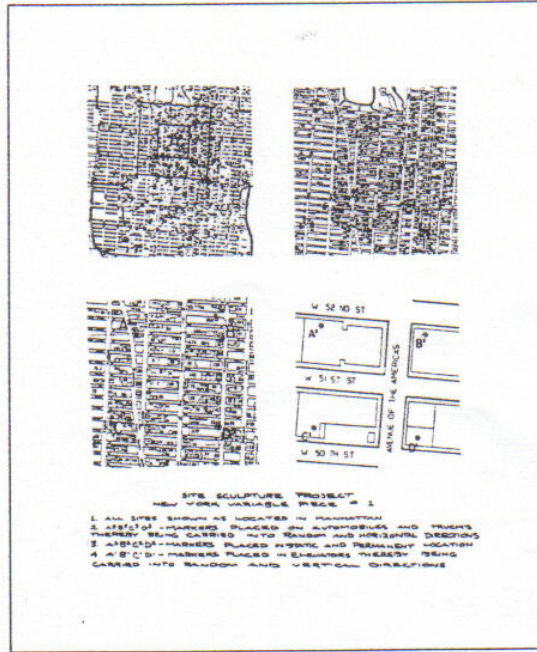


SITE SCULPTURE PROJECT 42° PARALLEL PIECE
14 LOCATIONS (X THROUGH N) ARE TOWNS EXISTING EITHER EXACTLY
OR APPROXIMATELY ON THE 42° PARALLEL IN THE UNITED STATES.
LOCATIONS HAVE BEEN MARKED BY THE EXCHANGE OF CERTIFIED
POSTAL RECEIPTS SENT FROM AND RETURNED TO 'A' - TRURO,
MASSACHUSETTS. AUGUST-SEPTEMBER 1968

RESİM 11

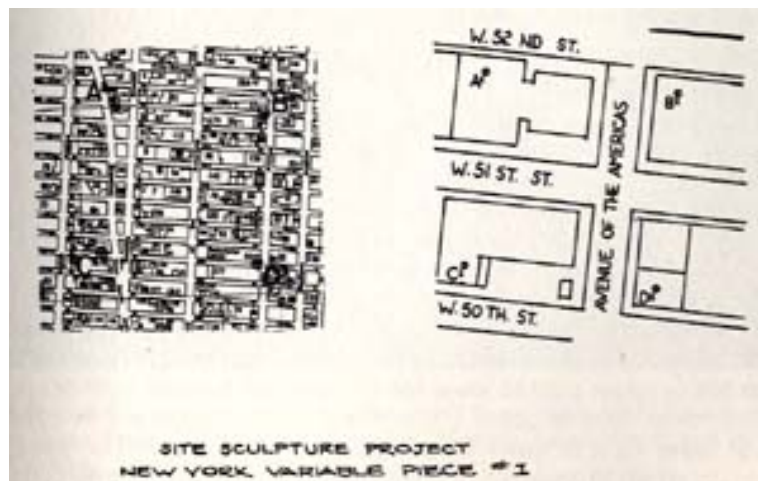


RESİM 12



Douglas Huebler, *Variable Piece #1*, New York City, 1968

RESİM 13



RESİM 14

Antwerpen, le 26 mai 1951.

Düsseldorf

Chère amie,

De Bruxelles à Anvers il y a une cinquantaine de kilomètres. Pas le temps de réfléchir à un mode. Je pensais avec des parenthèses sans note à l'intérieur.

J'aime Düsseldorf.

C'est l'une des rares villes où la police est encore aimable et où peut-être (selon les probabilités) je ne risquais d'avoir quelques relations frustes pourrissées gardées.

Les arches de la Rhingstraße, l'immeuble de la Phoenix, le pont d'Overstade.

L'académie et ses environs où elle s'éleva par un beau

Dulac, Ulrich (qui connaît le français comme je connais l'

Allemand et dont j'ai perdu le nom), Immerhof (qui n'aurait

pas des circonstances épitales).

Parce que j'y ai eu l'idée d'une lettre qui résumerait bien de

l'échec-passer culturel, international, carte d'identité, ...

Chère amie, d'Anvers à Bruxelles il y a la même distance de

kilomètres que de 10 mai 1947.

Ainsi, il est étrange que je puisse à la fois réfléchir à un

mode et aux sentiments qui me lient à Düsseldorf.

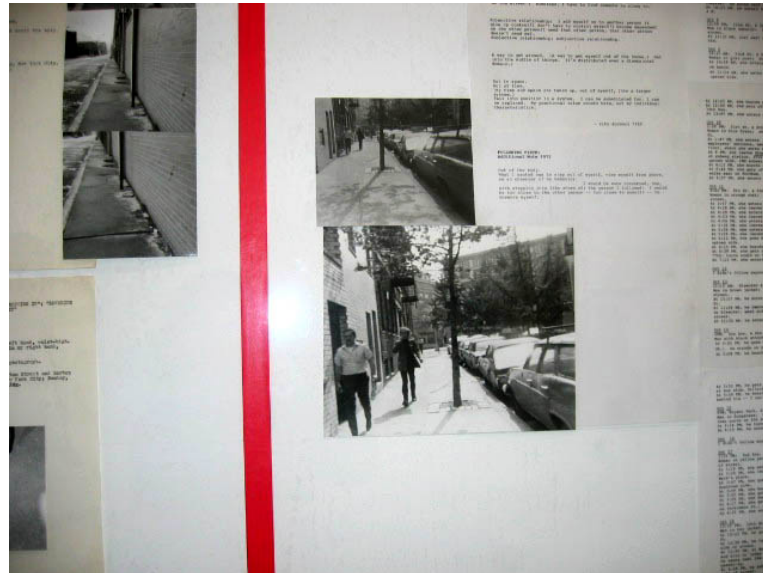
U. BROUWERS.

M.B.

XXXXXXXXXXXXX, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles,
section IIIe étage,
114, rue de la Régence, Bruxelles 1.



RESİM 16



RESİM 17



RESİM 18



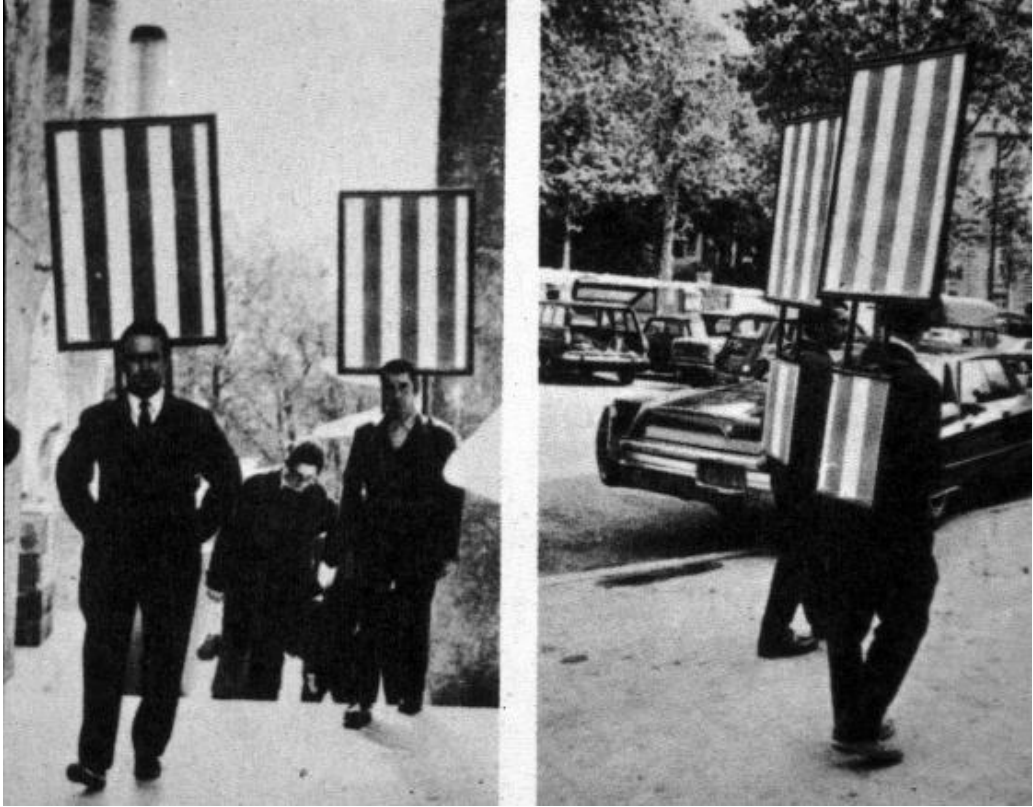
RESİM 19



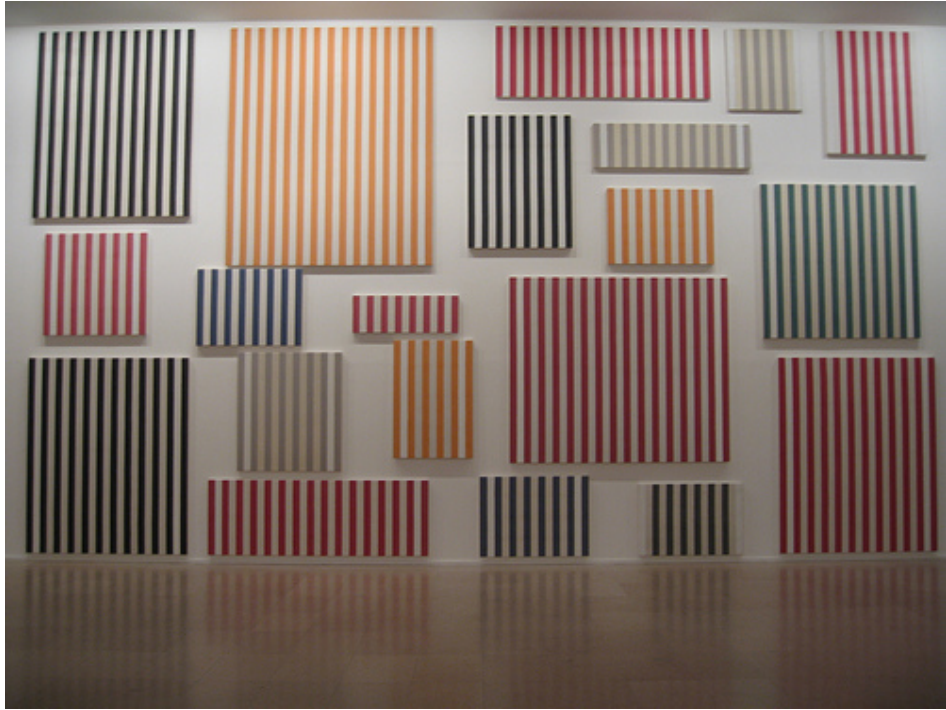
RESİM 20



RESİM 21



RESİM 22



RESİM 23



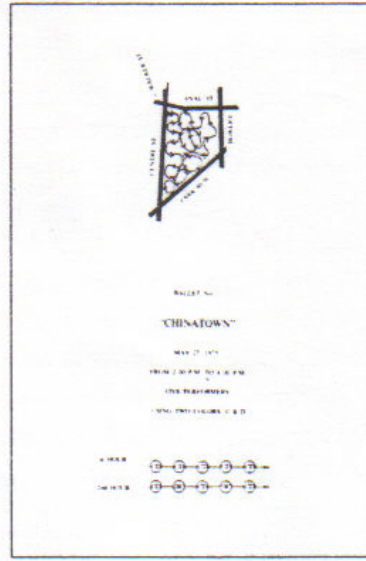
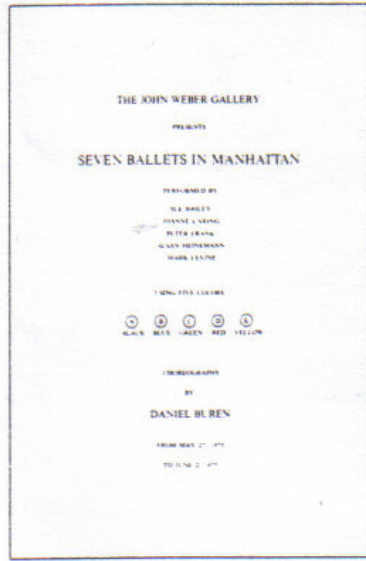
RESİM 24



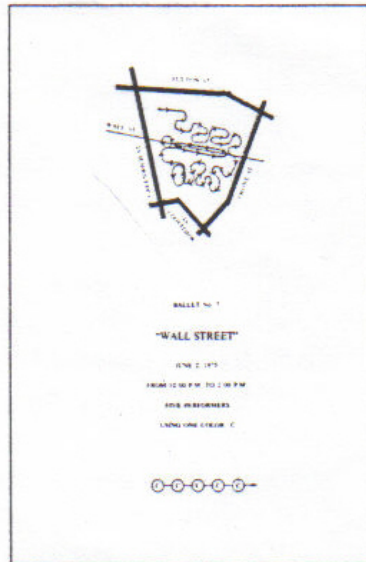
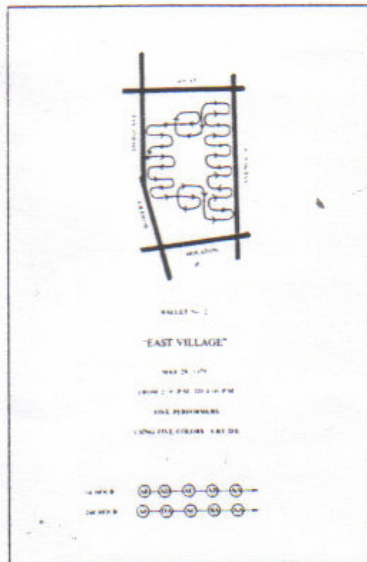
RESİM 25



RESİM 26



RESİM 27



RESİM 28



RESİM 29



RESİM 30



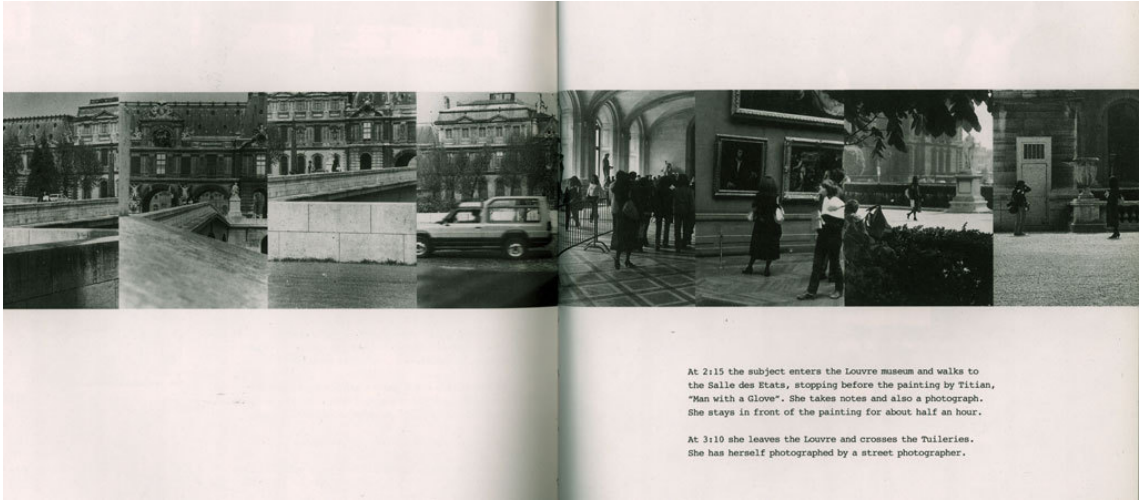
RESİM 31



RESİM 32

Telegramm		Deutsche Bundespost		Verzögerungsvermerke	
Datum	Uhrzeit	TSt Pinneberg	Leihvermerk	Datum	Uhrzeit
30 VII 7 07 00					
Empfangen	Namenszeichen	2111TF HAMB D =		Gewendet	Namenszeichen
Platz				Platz	
ZCZC 793 GMB100 TI NEWYORK NY 16 29 1127 CTF CK 15					
O/S					
LT GABRIELE SCHMIDT HEINS					
VOSSBARG 17 2080 PINNEBERG					
EGGERSTEDT					
Dienstliche Rückfragen					
I AM STILL ALIVE		DN KAWARA			
+ FT 210 Sch. 11.76/65 4.321 V.2. April 4 A.5. Nr. 77 m					
COL 17 2080		NNNN*			

RESİM 33



At 2:15 the subject enters the Louvre museum and walks to the Salle des Etats, stopping before the painting by Titian, "Man with a Glove". She takes notes and also a photograph. She stays in front of the painting for about half an hour.

At 3:10 she leaves the Louvre and crosses the Tuileries. She has herself photographed by a street photographer.

RESİM 34



The subject of this study (hereafter referred to as "A") is a young woman, 25 years old, who is a student at the Sorbonne University in Paris. She is a member of the "Groupe des Femmes" and is known for her artistic and intellectual pursuits. This study is part of a larger project on the behavior of individuals in public spaces.


The subject of this study is a young woman, 25 years old, who is a student at the Sorbonne University in Paris. She is a member of the "Groupe des Femmes" and is known for her artistic and intellectual pursuits. This study is part of a larger project on the behavior of individuals in public spaces.

The subject of this study is a young woman, 25 years old, who is a student at the Sorbonne University in Paris. She is a member of the "Groupe des Femmes" and is known for her artistic and intellectual pursuits. This study is part of a larger project on the behavior of individuals in public spaces.








































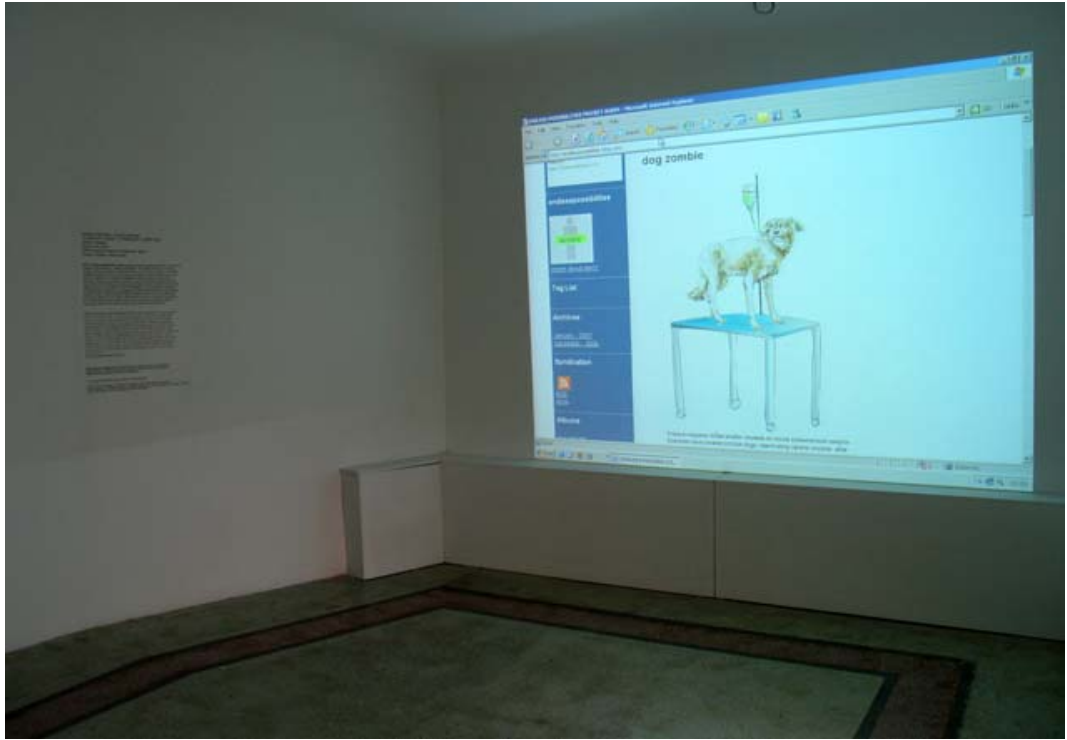
RESİM 35



RESİM 36



RESİM 37



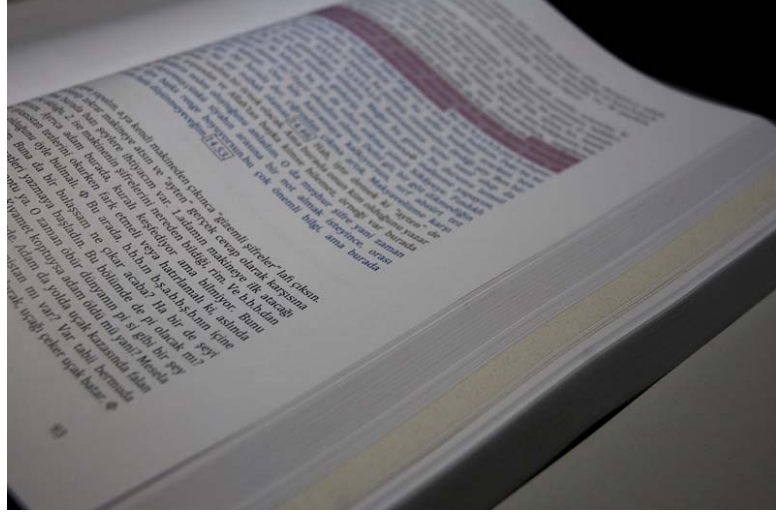
RESİM 38



RESİM 39



RESİM 40



RESİM 42



RESİM 43



RESİM 44



RESİM 45



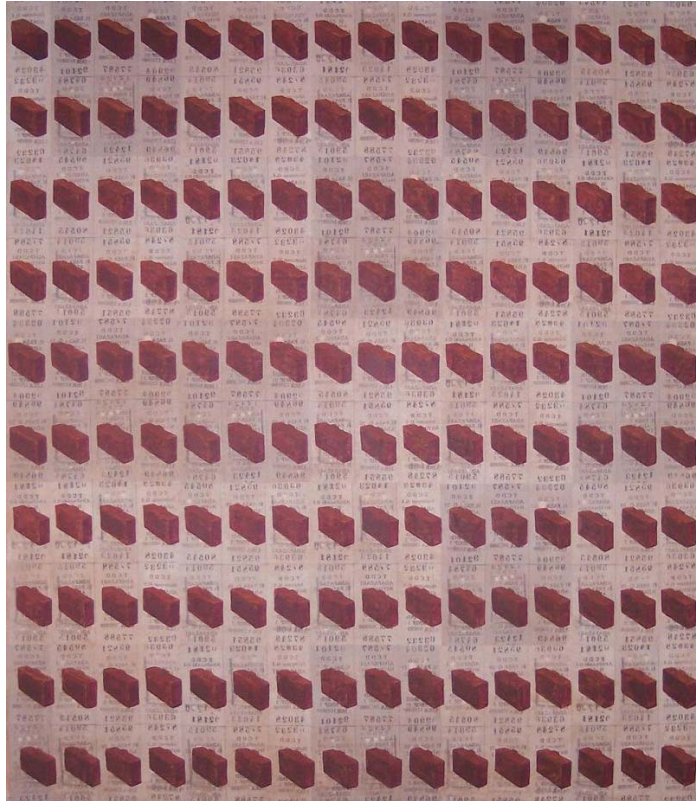
RESİM 46



RESİM 47



RESİM 48



RESİM 49



RESİM 50



RESİM 51



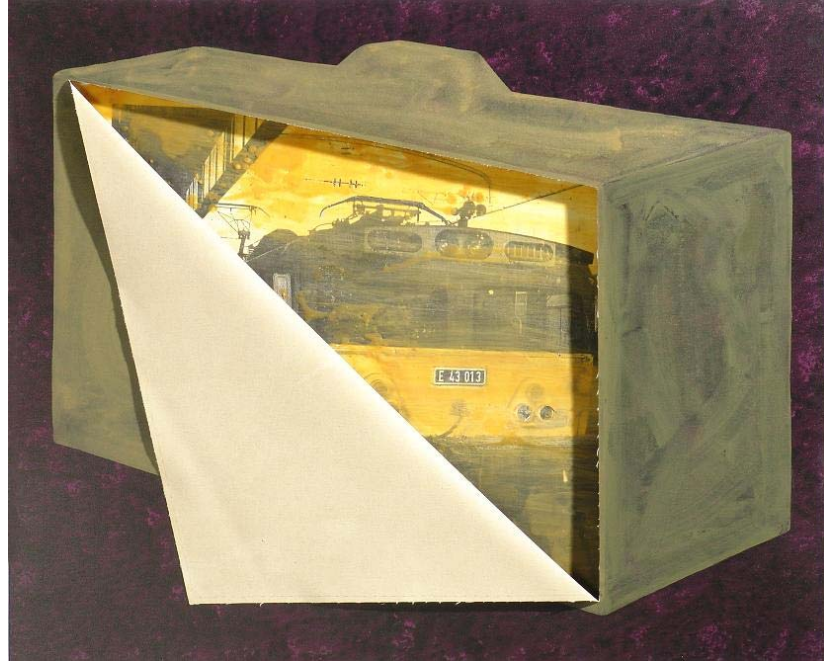
RESİM 52



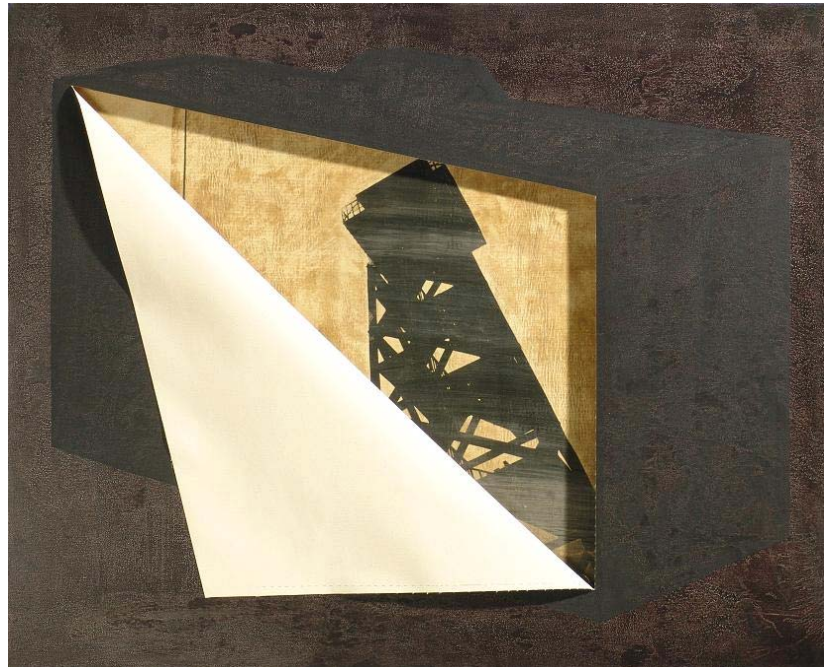
RESİM 53



RESİM 54



RESİM 55



RESİM 56



RESİM 57