



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Ana Sanat Dalı

GÜNDELİK HAYATIN İZİNİ SÜRMEK

Rezzan GÜMGÜM

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2020



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Ana Sanat Dalı

GÜNDELİK HAYATIN İZİNİ SÜRMEK

Rezzan GÜMGÜM

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2020

GÜNDELİK HAYATIN İZİNİ SÜRMEK

Danışman: Prof. Hüsnü DOKAK

Yazar: Rezzan GÜMGÜM

ÖZ

“Gündelik Hayatın İzini Sürmek” adlı bu çalışma, merkezine sanat-hayat birlikteliğini alarak gündelik hayata eleştirel bir yaklaşımla kentin içinde yapılan sanat pratikleri çerçevesinde şekillenmiştir. Araştırmanın referansı Henri Lefebvre’nin gündelik hayat kavramı ve gündelik hayat eleştirisidir.

Gündelik hayat denilince ilk akla gelen yemek, içmek, giyinmek, yıkanmak, uyumak vb. gibi her gün tekrarladığımız sıradan, rutin gündelik pratiklerdir. Ancak “gündelik” ile “gündelik hayat” arasında anlam farkı vardır. “Gündelik”, kalıplaşmış, rutin yaşamsal pratikler bütününe; “gündelik hayat” ise bireyin yönlendirildiği, meşgul edildiği soyut bir gerçekliğe karşılık gelir. Gündelik hayat, basit ve sıradan görünmesine rağmen kavranamaz ve sınırları belirlenemez olandır. Aşına olunan ve tekrarlanan, yüzeysel olarak algılanan gündelik hayat aslında yapılandırılmış, planlı bir programın alanıdır. Dayatılmış gündelik hayatı değiştirmek gündelik hayatın bütünsel eleştirisine bağlıdır. Hayat-sanat birlikteliğini vurgulayan dada ve sonrasında sürrealist, fluxus, coBrA, letrist ve situasyonist enternasyonel gibi avangard sanat hareketleri toplumsal bilinci ve gündelik hayatı dönüştürmede sanatı hem amaç hem araç olarak kullanmıştır. Bu çalışma özellikle üzerinde durduğu situasyonist hareketin tüm kent alanlarını, özgür ve yaratıcı geleceği çeşitli sanatsal pratiklerle inşa etme çabasına işaret etmektedir.

Çalışmada gündelik hayatın izi, sokağa taşan eleştirel sanat pratiklerinde, kişisel ve kolektif deneyimlerin sokak ve meydan haritalarında, kent içinde yürüme eylemi ile çizilen sınırları ortadan kaldırma pratiklerinde ve geçmişte yaşanan kimi travmatik olayları hatırlatan çeşitli sanatsal pratikleri aracılığıyla sürülmüştür. Çalışmada başka bir gündelik hayatı mümkün kılmanın ve insanın kendini, kentini inşasına katkı sağlamanın sanatsal ifade olanakları araştırılmıştır.

Anahtar sözcükler: Gündelik hayat, Henri Lefebvre, situasyonist enternasyonel, kamusal sanat, performans.

TRACE OF THE EVERYDAY LIFE

Supervisor: Prof. Hüsnü DOKAK

Author: Rezzan GÜMGÜM

ABSTRACT

This research called “Trace of The Everyday Life” was shaped with a critical approach to our daily lives by taking art-life unity into its center within the framework of art practices carried out in urban. The context of the research is based on Henri Lefebvre's concept of ‘everyday life’ and everyday life criticism.

Everyday life is perceived as ordinary, routine daily practices such as eating, drinking, dressing, bathing, sleeping, etc that we repeat everyday. However, there is a difference in meaning between "daily life" and "everyday life". ‘Daily’ implies stereo typed, routine life practices while ‘everyday life’ corresponds to an abstract reality in which the individual is directed and occupied. Everyday life is something that cannot be grasped and limited, although it seems simple and ordinary. Everyday life which is familiar, repetitive and perceived superficially, is actually the field of a structure and planned program. Changing the imposed daily life depends on the holistic critique of everyday life. Dada and later avant-garde art movements such as Surrealist, Fluxus, Cobra, Lettrist, and Situationist International that emphasized the unity of life and art, using art as a tool to transform social consciousness and everyday life. Especially the situationist movement aimed to build a free and creative future for all urban areas with various artistic practices.

In this study, the traces of everyday life have been traced through critical art practices that overflow into the streets, street and square maps of personal and collective experiences, practices of removing borders drawn by walking in the city, and various artistic practices that remind some of the traumatic events experienced in the past. In this study, the possibilities of creating another everyday life and contributing to the construction of the human being himself and his city were explored through art practices.

Keywords: Everyday life, Henri Lefebvre, situationist international, public art, performance.

TEŞEKKÜR

Sanat çalışmalarım boyunca beni teşvik eden her zaman yanımda olup desteleyen düşünceleri ile katkı sağlayan canım annem Fatma Gümgüm'e, babam Mehmet Nuri Gümgüm'e, ablam Esen Koç'a, yeğenim Ferhat Koç'a ve kardeşlerime teşekkürü borç bilirim.

Öncelikle bu çalışmanın hem uygulama hem de yazma sürecinde beni cesaretlendiren, desteğini, yardımını, bilgisini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Hüsnü Dokak'a jüri üyelerim Prof. Hayri Esmer, Doç. Devabil Kara'ya, teze katkılarından dolayı Doç. Seval Şener ve Doç. Ozan Bilginer'e teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca çalışmanın her satırına şahitlik eden benim tüm hallerime katlanan, yardım eden, moral veren canım arkadaşım Aşkın Ercan'a ve çalışmanın son halini okumasıyla bana güç katan arkadaşım Fatma Onay'a, desteğini sunan sevgili Ceren Tekin Karagöz'e çok teşekkür ederim.

Bu tezi annem Fatma Gümgüm'e ve anneannem Rukiye Kılıçoğlu'na ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSELLER DİZİNİ.....	v
SİMGE VE KISALTMALAR.....	viii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: BAŞKA BİR GÜNDELİK HAYAT ÜZERİNE	6
1.1. Gündelik Hayat ve Eleştirisi	6
1.2. Gündelik Hayat ve Sanat.....	11
BÖLÜM 2: BAŞKA BİR SANAT: Sokak Ben'i İyileştirir	17
2.1. Sokağın Büyüsü.....	19
2.2. Ben'im Kırmızı Çizgilerim.....	43
2.3. Hafıza Duraklarım.....	61
SONUÇ YERİNE “BAŞLANGIÇ”.....	80
EK: BAŞKA BİR SANAT: SOKAK BENİ İYİLEŞTİRİR BÖLÜMÜ VIDEO	
ÇALIŞMALARI.....	85
ETİK BEYANI	86
SANATTA YETERLİK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	87
PROFICIENCY IN ART THESIS ORIGINALITY REPORT	88
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	89

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Black Mask kolektifi. “Closed” MoMA. 1966.	19
Görsel 2. Vito Acconci. Takip Edilen İşi / Following Piece.1969.	21
Görsel 3. Sokakları Geri Alalım Hareketi. Reclaim the Streets. 1995.	22
Görsel 4. Guerrilla Girls. Kadın Sanatçı olmanın Avantajları/Advantage of Being A Woman Artist. 1988.....	23
Görsel 5. Guerrilla Girls. Metropolitan Müzesine girmek için kadınların çıplak olması mı gerekir? /Do women have to be naked to get into the Met. Museum?.1989.....	23
Görsel 6. Barbara Kruger, Adsız (Bedeniniz Bir Savaş Alanıdır) / Untitled (Your Body Is A Battleground).1989. Plak Üzerine İpek Baskı, 284.48 x 284.48cm.....	25
Görsel 7. Rezzan Gümgüm. Ben”im Balık Hafızam. 2020. Performans Fotoğrafları.....	26
Görsel 8. Rezzan Gümgüm. Ben”im Balık Hafızam. 2020. Performans Fotoğraf.....	27
Görsel 9. Diggers. Özgür Gıda Depolama ve Dağıtım Merkezi. 1966.....	28
Görsel 10. Rezzan Gümgüm. Çay ve Tartışma. 2018. Yerleştirme Fotoğrafları	30
Görsel 11. Sarkis Zabunyan. Pilav ve Tartışma Yeri. 1995	31
Görsel 12. Rezzan Gümgüm/ Belit Sağ. Karşılaşmalar. 2018. Performans Fotoğraf.....	33
Görsel 13. Mircea Cantor. Yeryüzü Değişiyor/ The Landscape Is Changing. 2003.	34
Görsel 14. Rezzan Gümgüm. Tanışma. 2019. Performans Fotoğraf.....	35
Görsel 15. Earth Liberation Front. Newbury.1996. Performans Fotoğraf.....	36
Görsel 16. Rezzan Gümgüm. Güvenli Alan. 2018. Performans Fotoğraf.....	37
Görsel 17. Rezzan Gümgüm. Güvenli Alan. 2018. Performans Fotoğraf Detay	38
Görsel 18. Rezzan Gümgüm. Güvenli Alan. 2018. Performans Fotoğraf Detay.	38
Görsel 19. Rezzan Gümgüm. Güvenli Alan. 2018. Performans Fotoğraf Detay.	39
Görsel 20. The Square /Kare. Filmden Bir Görüntü. 2017. Yönetmen: Ruben Östlund.....	40
Görsel 21. Rimini Protocol. Remote-X. 2013-Devam Eden Proje. Fotoğraf Detay.....	41
Görsel 22. Vaughn Bell. I Ped. 2011. Performans Fotoğraf Detay.	42
Görsel 23. Rezzan Gümgüm. Adım Adım. 2019. 50x70 cm (6). Kumaş Üzerine Dijital Baskı.....	46
Görsel 24. Rezzan Gümgüm. Adım Adım. 2019. 70X100cm. Performans Detay.....	47
Görsel 25. Rezzan Gümgüm. Yürümek...2019.100X130cm. Fotoğraf Dijital Baskı.....	48

Görsel 26. Rezzan Gümgüm. Kırmızı Çizgi. 2019. Video Performans 2' 1".	49
Görsel 27. Rezzan Gümgüm. Kırmızı Çizgi. 2019. Video Ayrıntı.	50
Görsel 28. Rezzan Gümgüm. Kırmızı Çizgi. 2019. Video Ayrıntı.	50
Görsel 29. Rezzan Gümgüm. Adımların İz. 2019. Video Performans 5' 2".	51
Görsel 30. Rezzan Gümgüm. Zıplamak. 2019. Video Performans. 1' 00.	52
Görsel 31. Rezzan Gümgüm. Zıplamak. 2019. Video Performans. Detay	53
Görsel 32. Rezzan Gümgüm. Plastik Şişe. 2019. 100X130cm. Dijital Baskı Fotoğraf	54
Görsel 33. Francis Alys. Yeşil Hat /The Green Line. 2005. Performans Video Görüntü.	55
Görsel 34. Song Dong. Bir Demlik Kaynamış Su /A Pot of Boiling Water. 1995.	56
Görsel 35. Richard Long. Yürüyerek Meydana Getirilen Çizgi / A Line Made by Walking1967..	57
Görsel 36. Mona Hatoum. Performance Still. 1985–1999. Tate.	58
Görsel 37. Jordi Colomer. Anarchitekton. (2002-2004)	59
Görsel 38. Fatih Balcı, Recep Aksu. Bianele Tuz Yetiştirmek. 2015. Performans Fotoğraf	60
Görsel 39. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir I. 2019. 27X36cm. Bez Üzerine Yazı	62
Görsel 40. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir II. 2019. 27X36cm Bez Üzerine Yazı	62
Görsel 41. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir III. 2019. 27X36cm. Bez Üzerine Yazı	63
Görsel 42. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir IV. 2019. 36X45cm. Bez Üzerine Yazı	63
Görsel 43. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir V. 2020. 240X370cm. Bez Üzerine Yazı. Nakış	64
Görsel 44. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir VI. 2020. 57X57cm. Bez Üzerine Yazı ve Nakış	64
Görsel 45. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir VII. 2019. 240X150 cm. Bez Üzerine Yazı. Nakış.	65
Görsel 46. Guy Debord. Çıplak Kent/ The Naked City. 1957.	67
Görsel 47. Madeleine De Scudery. Şefkat Haritası /Carte de Tendre. 1654	68
Görsel 48. Christian Nold. 2004. Duygu Haritaları. Performans Fotoğraf	69
Görsel 49. Christian Nold. Rotterdam Duygu Haritası. 2004. 12 Katılımcı. Fotoğraf	70
Görsel 50. Rezzan Gümgüm. Hatırlamak/Remember. 2019. Performans Video. 8' 55".	71
Görsel 51. Rezzan Gümgüm. Hatırlamak. 2019. Performans Video Detay.	71
Görsel 52. Rezzan Gümgüm. Kayıp Kadınların İzleri. 2019. Performans Fotoğraf.	73

Görsel 53. Rezzan Gümgüm. Kayıp Kadınların İzleri. 2019. Performans Fotoğraf	73
Görsel 54. Kayıp Kadınların İzleri. 2019. Performans Fotoğraf Detay	74
Görsel 55. Rezzan Gümgüm. Kayıp Kadınların İzleri, 2019, Performans Detay	74
Görsel 56. Rezzan Gümgüm. Kayıp Kadınların İzleri. 2019. Performans Fotoğraf Detay	75
Görsel 57. Doris Salcedo. Yokları Eklemek /Sumando Ausencias. 2016. Performans	76
Görsel 58. Doris Salcedo. Yokları Eklemek /Sumando Ausencias. 2016. Performans Detay	77
Görsel 59. Osman Ahmed. Halepçe/ Halabja. 2017. Yerleştirme. Fotoğraf: Osman Ahmed	78

SİMGE VE KISALTMALAR

IMIB: International Movement for an Imaginist Bauhaus

MOMA: Museum of Modern Art

SE: Situasyonist Enternasyonal

GİRİŞ

Gramsci'nin ifadesiyle "İnsan nedir? sorusunu sorarken 'insan ne olabilir?' sorusunu sormak istediğimizi anlarız. Bu da şu manaya gelir: İnsan kendi kaderini belirleyebilir mi, kendi kendini oluşturabilir mi, kendi hayatına şekil verebilir mi? Öyleyse şunu söyleyelim, insan bir süreçtir ve tam olarak kendi eylemlerinin sürecidir." (Berger, 2017,160).

"Gündelik Hayatın İzini Sürmek" başlıklı bu çalışma, kişisel olarak gündelik hayat ile sanat pratikleri arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşmayı arzulamam sonucunda ortaya çıktı. "Eylemlerim ile sanat pratikleri sürecimin birlikte inşa olanaklarını nasıl birleştirebilirim?" sorusu kafamı uzun zamandan beri meşgul ediyordu. Bu çalışma süresince denediğim farklı sanat biçimleri ve bunları kişisel deneyimlerimle ilişkilendirme çabam bu araştırmaya yön verdi.

Gündelik hayatta her yerde, özellikle de kamusal alanda gerçekleştirilen sanat pratiklerinin çevreye ve insana dair samimi dokunuşlarını deneyimlemek, gündelik hayata dair eleştirel yaklaşımım üzerine tekrar düşünmeme neden oldu. Gündelik hayatta sokakta olmak, her an farklı karşılaşmalara ve düşüncelere açık olmak, araştırmanın ana unsurlarından biri. Özellikle sokaklarda ve meydanlarda bir araya gelişler, ilişkiler çalışmalarımı şekillendirdi ve bütün bunların üzerimde yarattığı etki temel motivasyon kaynağım oldu. Gündelik hayatta kent içinde yer edinen kimi bellek katmanlarının unutturulmaya çalışılması, kişisel deneyimlerim de göz önünde bulundurulursa, beni mekânı yeniden anlamlandırma ve birbirleriyle ilişkilendirme çabasına yöneltti. Sanat eğitimi aldığım ve yaşamakta olduğum kent olan Ankara, sonrasında sanat eğitimine devam ettiğim ikinci kent olan Madrid araştırma süresince beni cesaretlendirdi, ifade olanaklarımı genişletti ve kendimi yeniden inşa sürecinde yeni yaklaşımlar edinmeme katkıda bulundu. Bununla birlikte bu iki kent (Ankara-Madrid) araştırmanın hem uygulama hem de yazınsal mekânı oldu.

Araştırmaya ve işlerime ev sahipliği yapan bu iki kent çalışmalarım açısından önemlidir. "İki Kentin Hikâyesi" kişisel deneyimlerimle ortaklaşmıştır. Burada vurguladığım *iki kentin hikâyesi* söylemi Fransız devrimine giden süreçte yazılmış olan Charles Dickens'ın romanına atıfta bulunur. Londra ve Paris'te yaşayan, sıradan insanların gündelik hayatını konu edinen romanda iki şehir-iki hakikat anlatılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada yer alan işlerle gündelik hayatın gerçeğine doğru bir yolculuğa çıktığım söylenebilir. Kendimi ifade

etme aracı olarak başladığım sanat serüvenimde sömürgeleştirilmiş gündelik hayatın içinde varlığımı sorgulayabilmenin ve bir birey olarak tüm baskı mekanizmalarıyla başa çıkabilmenin, onları ifşa etmenin yolunun sanat ile mümkün olabileceği düşüncesiyle işlerimi yaptım.

Genellikle çalışmalarda kavramların tanımlarına yer verilmesi sayesinde bu kavramlarla anlatılmak istenenlere açıklık getirilir. Burada öncelikle “gündelik hayat” kavramı ne ifade eder? sorusuna yanıt vermek gerekir. “Gündelik hayat” denilince yürümek, yemek, içmek, giyinmek, yıkanmak, uyumak vb. gibi her gün tekrarladığımız sıradan, rutin gündelik pratikler algılanır. Ancak “gündelik” ile “gündelik hayat” arasında anlam farkı vardır. “Gündelik” sözcüğü kalıplaşmış, rutin yaşamsal pratikler bütününe; “gündelik hayat” ise yapılandırılmış, bireyin yönlendirildiği, meşgul edildiği soyut bir gerçekliğe denk düşendir. Bu çalışma sanat aracılığıyla planlı, programlı bir şekilde yapılandırılmış gündelik hayatın içinde yaratıcı ve üretici etkinliğin mümkün olabileceğini belirtir. Başka bir gündelik hayatın inşasının gündelik hayatın eleştirisi olmadan gerçekleşmeyeceğine bir kez daha eleştirel sanat pratikleri ile dikkat çeker.

Bu doğrultuda çalışmamın konusu ve kapsamını, gündelik hayata ve kamusal alanda sanat pratiklerine yönelik bakış açımı ve üretim pratiklerimi aktarma isteğim oluşturur. Çalışmanın temel referansı, 20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Henri Lefebvre’nin Marksist teori temelinde ortaya atmış olduğu gündelik hayat kavramı ve gündelik hayat eleştirisidir. Bu nedenle konuyu, kamusal alanda sanata bütüncül bakan örneklerin yerine gündelik hayatın eleştirisini odak noktası yapan örneklerle sınırlandırdım. Temelde gündelik hayata eleştirel tavır takınan, kamusal alanda yeni arayışlar ile yeni bir dil oluşturan yorumları işlerin alımlanmasına destek olacağını düşünerek çalışmaya dâhil ettim.

Çalışmanın birinci bölümünde “Başka Bir Gündelik Hayat Üzerine” başlığı ile araştırmanın kavramsal çerçevesini oluşturan Lefebvre’in gündelik hayat ve eleştirisi, gündelik hayat ve sanat birlikteliği üzerinde durulur. Bu doğrultuda çalışmamın kavramsal yaklaşımına açıklık getirmek gerekir. Çalışmanın kavramsal içeriğinin oluşturulmasında, egemen sanat anlayışının sanatı kurumsallaştırdığı/ticarileştirdiği iddiası ile bu kurumları eleştiren, yeni estetik biçimlerin doğuşuna öncülük eden dadanın açtığı yolda sitüasyonist enternasyonal hareketin düşünce perspektifinin sanata sağladığı yeni olanakların etkisiyle

kurulacak bir teori ilişkisi etkilidir ve bu ilişki işlerin alımlanmasını kolaylaştırabilir. Bu bağlamda sanatta gündelik hayatın izi; müze–galerileri terk eden ve sokağa çıkan sanatı hayatın merkezine yerleştiren dada manifestolarının vurguladığı “hayat-sanat birliği” ekseninde toplumsal bilinci dönüştürme araştırmalarının yapıldığı avangard sanat gruplarından situasyonist enternasyonele uzanır. Situasyonistlerin sanatsal eylemlerinde kullandıkları haritalar, posterler, kolajlar, maketler grubun sanatsal pratikleridir. Situasyonistler psikocoğrafya, dérive (dolanma, sürüklenme), sitüasyon (durum), déternouement (saptırma, değiştirme) gibi belli başlı teknikleri kullanır. Bu teknikler/kavramlar çalışmaya dâhil ettiğim sanatçı örneklerinin seçilmesinde etkili olmuştur. Çalışma süresince gerçekleştirdiğim işlerin yukarıda sözü edilen kavramlarla ilişkisi bir taraftan işlerin gündelik hayat kavramına yaklaşımın anlaşılmasında bir araç rolü görebileceğini diğer yandan teorinin kendisinin de bu çalışmada yer alan işlerimin anlaşılmasında rolünün karşılıklı olduğunu ortaya koyar.

Çalışmanın ikinci bölümü, “Başka Bir Sanat: “Sokak Ben’i İyileştirir”¹ başlığı altında üç alt bölümde ele alınmıştır: Sokağın Büyüsü, Ben”im Kırmızı Çizgilerim ve Hafıza Duraklarım. Bu üç alt bölüm birbiriyle ilişkilidir. Ancak çalışmada yer alan işlerin bölümlere ayrılarak incelenmesi, işlerim ile çeşitli sanatçı pratikleri arasındaki ilişki üzerinden belirlendi.

“Sokağın Büyüsü”nde aracısız eleştirel bir metafor olarak kullanıma giren çeşitli sanat pratikleri ve bu çalışmadaki işlerim birlikte yer alır. Burada yer alan sanat pratiklerinin ortak yanı galerilerin dışına taşan gündelik hayattaki her türlü kültürel eylem biçimlerini içeren ve kenti keşfetme ve gündelik hayatı dönüştürme deneyimlerini kapsayan sanat pratikleri olmalarıdır. Yerleşik sanata karşı eleştirel tutumlarıyla karşı-sanat formları ortaya koyan bu yeni sanat pratiklerinde hayat-sanat birlikteliği vurgulanır ve sokak eylem alanı olarak kullanılır.

“Ben”im Kırmızı Çizgilerim”de kentin içinde yapılan bir yürüme eyleminin video, fotoğraf olarak kayıtlarından oluşan bir seri işim ve güncel/çağdaş sanat pratiklerinde yürümeyi sanatının malzemesi yapan sanatçı örnekleri ele alınmıştır. Kamusal alanda ortaya konan eleştirel, yaratıcı taktikler bu örnekler aracılığıyla incelenmiştir. Gündelik hayat pratiği

¹ “Sokak Beni İyileştirir” 13-28 Aralık 2019 tarihinde Ankara’da açılmış olan kişisel sergimin adıdır.

olan yürümenin sanat üretimlerindeki rolüne değinilmiştir. Deneyimlediğim yürüme eyleminin sanatta özgür, yaratıcı bir dil oluşturduğu ve ifade olanaklarını zenginleştirdiği dile getirilmiştir.

“Hafıza Duraklarım” söylemi kişisel ve toplumsal hafıza duraklarına işaret eder. Burada kişisel ya da kolektif hafızada unutturulmak istenen kimi travmatik yaşantıların, mekânların ve olayların sanat yoluyla ifade edilmesi deneyimlenmiştir. Kent içinde meydan ve sokak deneyimlerinin kişisel ve kolektif hafızayı imleyen haritaların yanı sıra katliamlar, kayıplar gibi travmatik olayları aktarmasının güçlüğü; sanatta bu tür araştırmaların gerekliliği ve güncel/çağdaş sanatta ifade ediliş biçimleri ele alınmıştır. Gündelik hayatın içinde, sokakta gerçekleştirdiğim çeşitli performans ve eylemler onların fotoğraf-video kayıtlarından oluşan görsel biçimlere dönüştürülerek aktarılmıştır. İşlerin tamamı halka açık alanlarda yapılmıştır. Bu çalışmanın sanat pratiklerinin ana malzemesi yürüme yani harekettir. Yürüme eyleminin bu çalışmanın bütününe sirayet ettiği söylenebilir.

Çalışmanın uygulamalarında gündelik hayat eleştirisi kapsamında eylem odaklı işlerle bir çalışma pratiği uygulanmış, gerçekleştirilen performatif eylemlerin bazıları biçimsel düzenlemelerin baskın olduğu işlere dönüştürülerek çalışmaya dâhil edilmiştir. Çalışmada eylem estetiği vurgusunun yanı sıra insanlar arası ilişkileri çoğaltan duyuşsal ortaklıklar ve Jacques Rancière’in estetik kolektivite kavramı hatırlatılır. Kentin içinde karşılaşmaları ve hareketi öne çıkaran performans eyleminin video kolaja dönüştürülmesi ya da kişisel eylem deneyimlerinin farklı meydan ve sokakların bez üzerinde birleştirilmesinde biçimsel kaygılar güttüğümü belirtmek gerekir.

İlk bölüm olan “Gündelik Hayat ve Sanat”ın ikinci alt başlığı altında yer alan sitüasyonist hareketin anlayışı ve metotları ile bu çalışma süresince yaptığım işlerin benzer izlere ve aynı eleştirel tavra sahip olmasına rağmen burada onları aynı kategoriye bağlama yaklaşımı içinde olmadım. Çalışmada yer verilen örnekler sitüasyonist hareketin önemle üzerinde durduğu hayat-sanat birlikteliği ve sokağın eylem alanı olarak sanata alan açması ve hayatı değiştirme vurgusudur. Sanatçı pratiklerine değinilen bölümlerde çoğunlukla Avrupa ülkelerinde gerçekleşmiş işlere yer verdim. Kamusal alan kavramının günümüze kadar sürekli olarak farklılaştığı ve dönüştüğü de göz önünde bulundurularak ülkemiz ve Avrupa ülkeleri arasında yasal düzenlemeler, demokrasi tarihi, kent ve kamusal alan

anlayışları açısından pek çok farklılık vardır. Bu bağlamda, sokakta karşılaşmaların öngörülemezliği, ülkemizde verilen sanat eğitimi ve ifade özgürlüğünün olanaklarının sınırlı oluşu, kamusal alana yaklaşım, sokakta sanat pratiklerinin az sayıda olması bu çalışmada yer verilen sanatçı örneklerinin seçimine de yansdı. Çalışmada yer verdiğim sanatçılardan biri hariç hepsi yabancısıdır. Ülkemizde kamusal alanda sanat denilince iktidarların belli meydanlara yaptırdığı heykel ya da rölyefler akla gelir, iki yılda bir düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienali bile kamusal alanda sanatı teşvik etmekten kaçınır. Tüm bunlarla ilişkili olarak; kamusal alanın sahibinin devlet olması sebebiyle sokakta eleştirel sanat eylemlerinin pek çoğuna izin verilmemesi, kamusal alanda üretme-paylaşma koşullarını yaratabilmek ve geliştirmek adına bu araştırmanın yapılmasını gerekli kılmıştır. Günümüzde -kamusal alanda sanat ile ilişkili ya da değil- herhangi bir etkinliğe izin verilmemesi nedeniyle bu çalışmanın, gerçekleştirilen işlerin de önermesi olan karşı-kamusal alan oluşturma gayreti olduğu ifade edilebilir.

Çalışmanın son bölümünde, bir sonuç yazmak yerine bir başlangıç yapmayı tercih ettim ve araştırmayı öznel yaklaşımla yorumladım. Burada bahsettiğim başlangıcın başka bir gündelik hayatın inşasına ortak olabilmek ve halka açık alanlarda sanat pratiklerini görünür kılmak adına iş üretmeye yönelik olduğu söylenebilir.

BÖLÜM 1: BAŞKA BİR GÜNDELİK HAYAT ÜZERİNE

“Ama sözlerdir bütün kargaşa ve belanın kaynağı. Şimdilerde bizden sözlerin sadece bir tek şekilde, işaretler olarak işe yaradığını düşünmemiz isteniyor. Felsefecilerimiz, bazıları en azından, bir sözcüğün (cümlelerin, önermelerin) sadece bir tek anlamı olduğu, rasyonel zekâ tarafından korunabilecek bir olguya işaret ettiği, mantıksal olarak sağlam ve ideal olarak da niceliğe dönüştürülebilir olduğu zaman bir değeri olduğuna inandırmaya çalışıyorlar bizi...”
(Ursula K. Le Guin, 2017, s.145)

Öncelikle şunu açıklamakta fayda var: Gündelik hayat pek çok teorisyen tarafından incelenmiştir. Hem gündelik hayat kavramı hem de tarihsel olarak eylem odaklı sanatın ortaya çıkışı oldukça kapsamlı, karmaşık ve çok geniş bir külliyat oluşturmaktadır. Ancak bu çalışmada Henri Lefebvre'nin yaklaşımı ve kavramları referans alınarak, sitüasyonist hareketin gündelik hayatı dönüştürmek için sanat pratiklerinde kullandığı tekniklere değinilecektir. Bu bölümde açıklanan kavramlar sayesinde ikinci bölümde yer alan sanat pratiklerinin düşünsel/felsefi alt yapısının okunması kolaylaşacaktır.

1.1. Gündelik Hayat ve Eleştirisi

Gündelik hayatı tek bir tanımla, eksiksiz olarak ifade edebilmek oldukça güçtür. Bundan dolayı çeşitli biçimlerde gündelik hayat kavramına değinilecektir.

John Roberts, Lefebvre'nin gündelik hayat kavramı ile neyi ifade ettiğini şu şekilde açıklamaktadır: “Lefebvre, gündelik hayat (la vie quotidienne), gündelik (le quotidien) ve günlük olanı (la quotidienneté) birbirinden ayırır. Gündelik hayat, sosyal dönüşüm ve sınıf direnişini, gündeliklik ise yönetimin atomizasyon ve tekrarlamayı idare edişinin deneyimlendiği yeri işaret eder. Eğer ‘gündeliklik’ yaşamın homojenliğine ve tekrarlılığına işaret ediyorsa, ‘gündelik hayat’da onun dönüşümü ve eleştirisinin mekânı ve aracılığını temsil etmektedir” (Roberts, 2013, s. 20). Bu bağlamda bu çalışmanın “Gündelik Hayatın İzini Sürmek” adlı başlığının altında Lefebvre’e ait gündelik hayat kavramı yukarıda belirtilen anlamıyla kullanılacaktır.

Gündelik hayatı yönlendirilmiş ve örgütlenmiş bir tüketim toplumunun sahnesi ve modernliğin temel bir ürünü olarak ifade eden Lefebvre “Modernlik ve gündeliklik” kavramlarının eş zamanlı olarak ortaya çıkması sebebiyle bunları birbiri ile ilişkilendirir. Gündeliklik ve modernliğin karşılıklı olarak birbirini beslediği ve gizlediği aynı zamanda

belirtip meşrulaştırdığı ve telafi ettiğini ortaya koyar (Lefebvre, 2013, s. 36). Gündeliklik, gündelik hayatın basit, tek düze, sıradan faaliyetlerinin tekrarından ibarettir. Bu bağlamda “Gündelik hayat bütün sıradanlığı içinde, işteki ve iş dışındaki mekanik hareketler, saatler, günler, haftalar, aylar, yıllar, çizgisel tekrarlar ve döngüsel tekrarlar, doğal zaman ve akılcı zamanların tekrarlarının toplamıdır.” (Lefebvre, 2013, s. 28-29). Bu da gündelik hayatın ritminin rutinler aracılığıyla kendini sürekli olarak yeniden ürettiği anlamına gelir.

Bu doğrultuda Lefebvre için: “Döngüsel zaman ne başlar ne de biter. Her döngü bir başka döngüden doğar ve başka döngüsel hareketlerin içinde yok olur. Döngünün kendisi bir tekrardır. Bedenin daha bütünsel bir ritmine tabi olur ritimler sayı ve ölçüyü dışlamaz.” (2015, s. 55). Modern insan döngüsel zamanın dışına çıkmak ister ve çıkar; onu tahakkümü altına alır. Döngüsel zamanın yerini doğrusal zaman alır ancak döngüsel zaman hiçbir yere kaybolmaz.

Bir yandan gündelik hayat, “insanın dış doğaya ve kendi doğasına sahiplenme bölgesi olarak, yaşamın tahakküm altında olmayan kesimi ile tahakküm altındaki kesimi arasındaki ayrım ve kesişim bölgesi olarak, malların az çok arzuya dönüşmüş ihtiyaçlarla karşılaştığı bölge” olarak tanımlanır (Lefebvre, 2015, s. 54). Öte yandan gündelik hayat “Doğa ile kültürün, tarihsel olan ile yaşantının, bireysel olanla toplumsalın, gerçek ile gerçektışının birleşimidir, bir geçiş ve buluşma yeridir, iç içe girme ve çatışma yeridir, kısacası bir gerçeklik düzeyidir.” (Lefebvre, 2015, s.55) cümleleri gündelik hayatın bir olasılıklar deposu olarak sıradanın içinde gizli saklı kalan ayrıntılarıyla sürprizlere açık, üretici ve yaratıcı olduğunu ifade edebilir.

Lefebvre, var olmak ile sahip olmayı özdeş kılar. Ona göre: “Kapitalist gündelik hayat insanların toplumsal varoluş biçimini belirler.” (2013, s. 34). “Şeyler mal olarak ve sahiplenilen nesnelere olarak değil, mülkiyet nesnelere olarak, insan faaliyetlerini ve yaşayan insanları yabancılaştırır ve sonuçta şeyleştirir.” (Lefebvre, 2015, s. 75). Burada belirtilen yabancılaşma ve şeyleşme kavramlarının insani dünya, nesnelere dünyası, mal-arzu-olasılıklar alanlarına karşılık geldiğini ifade etmek gerekir.

Lefebvre'nin üzerinde durduğu şey dünyayı yorumlamak yerine değiştirmektir, bu da gündelik hayatı değiştirmekle mümkündür. Marx'ın ifadesi ile belirtmek gerekirse:

“Toplumsal yaşam, toplumun ve bireyin yaşamı, özünde, toplumsal pratiktir bir diğer ifade ile praksis. Toplumun kaynaklarını dağıtmanın ve üretime yön vermenin bir yolu olarak tanımlanan kültürdür. Üretim insanı üretir. İnsan hem insanın dünyasını hem de öteki insanı, başka (yabancılaşmış) insanı ve kendini (kendilik bilinci) sürekli olarak yeniden üretir.” (2015, s. 251). Dolayısıyla toplumsal bilinci ve unsurları değiştirmeye dönük bütün yapma etmelerin toplamı bize praksi verir.

Basit ve sıradan olarak görünen gündelik hayat; bayağılık ve tekrarlanan şeydir, kolaylıkla kavranamaz, sınırları belirlenemez, açığa çıkmış bir varoluş ve yaşantıya işaret eder. Basit, sıradan olarak algılanan gündelik hayat değiştirilmesi gerektirir, aynı zamanda onun değiştirilmesi çok güçtür; ancak gündelik hayatın değiştirilmesi mümkündür.

Gündelik hayat, sahipsiz bir uzay-zaman değildir; insanın özgürlüğüne ve aklına, birbiri ile ortaklaşmasına terk edilmiş bir mekân hiç değildir. Lefebvre, “Özenle irdelenen bir nesne örgütlenmenin alanı, iradi ve planlı bir öz-düzenlenmenin uzay-zamanı, planlanan, örgütlenen gündelik hayat, kapalı bir devre (üretim-tüketim-üretim) haline gelmiştir. Böylece gündeliklik sistematikleştiren düşüncenin ve yapılandırılmış eylemin hedeflediği diğer sistemlerin altında gizlenen biricik, kusursuz sistem haline gelecektir.” cümleleri ile planlı ve örtük bir sistemin işleyiş biçimini ortaya koyar (Lefebvre, 2016, s. 86).

Belirtilen bu uzay-zaman (uzam), “sadece insanların üzerinde hareket ettikleri ve şekillendirdikleri harici bir mekân” değil, “daha ziyade bizim üzerimizde hareket eden ve hem bizi hem de toplumsal yaşamımızı şekillendiren bir özne’dir. Lefebvre, gündelik hayat incelemesinde uzam biçemlerinin toplumsal bir bağlamda nasıl yeniden üretildiğini ve her defasında bunun nasıl gerçekleştirildiğini analiz eder. Dolayısıyla Lefebvre, uzamı birbirinin sentezi olan ve her biri birbirine bağlı olan üç kategoride ele alır: Fiziksel uzam, zihinsel uzam ve toplumsal uzam. Fiziksel uzam, *algılanan uzam* olarak ifade edilebilir ve uzamsal uygulamaların (mekânsal pratikler) alanıdır. Zihinsel uzam, *tasarlanan uzam* olarak tanımlanabilir; burası bu uzam temsillerinin alanıdır ve bu uzamla ilgili kavramlar ve fikirlerle ilgilidir. Toplumsal uzam ise *yaşanan uzam*dır ve burası temsil uzamlarının alanıdır; duygusal, ideolojik vs. fikirlerle ilgilidir (Hitchcock, 2013, s. 263-266).

Gündelik hayat, özellikle felsefe, sosyoloji, antropoloji, psikoloji, sanat ve politika gibi farklı bilimler tarafından çok değişik biçimlerde ele alınmıştır. Gündelik hayatı dert edinen birçok disiplinin eleştirel tavırdan yoksun bir biçimde gündelik hayatın gerçeği peşinde koştuğu görülmüştür. Ancak gündelik hayatın eleştirisi gündelik hayatla iç içedir. Bu çalışmada yer alan Fransız düşünür Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi* adlı üç ciltlik eseri ile kapitalist üretim ilişkileri içindeki gündelik hayatın bütünsel eleştirisine odaklanır. Lefebvre'ye göre gündelik hayat eleştirisi “Gündelik hayat vasıtasıyla sanatın ve sanat yoluyla gündelik hayatın eleştirisi, gündelik toplumsal eylemle politik alanların ve politik alanlarda gündelik toplumsal eylemlerin eleştirisini içerir.” (2015, s. 27). O halde denilebilir ki sadece gündelik hayatın bütünsel eleştirisiyle gündelik hayata nüfuz eden bir sanat, toplumsal dönüşümün tetikleyicisi olabilir.

Lefebvre göre “İnsanlar kendi yaşamlarını bilmezler. Bu yaşamı ideolojik konular, etik değerler aracılığıyla görürler. Onu yorumlarlar. Özellikle kendi temel ihtiyaçlarını ve tutumlarını yanlış anlarlar; bunları yanlış ifade ederler.” cümleleri ile örtük sistemin birey üzerindeki etkisini ortaya koyar. Bu doğrultuda gündelik hayatta “... ideoloji hem gündelik hayatın içinde hem dışındadır. Kesintisiz olarak gündelik hayata nüfus eder, sürekli olarak buradan tekrar tekrar doğar. Bununla birlikte, yorumlar, ekler, bağlam değiştirir, kırılıp yansır.” Dolayısıyla burada verili gündelik hayatın bireyi sürekli olarak yanılttığı ifade edilir (2017, s. 100).

Gündelik hayatın eleştirisi ilk olarak Karl Marx'ın kapitali eleştirisini akla getirir. Marx'a göre: “Dünyayı değiştirmek insanın dünyasını, yani gündelik hayatı dönüştürmekle başlar.” Gündelik hayatı değiştirmeyi hedefleyen ve ona eleştiriyi odağa alan bu yaklaşım “İnsan ya gündelik hayattadır ya da yoktur. İnsan ya bugünün gündelik hayatını aşarak gündelik hayatta olacaktır ya da hiç olmayacaktır. Gündelik hayat kökten değişmediği sürece dünya değişmiş olmaz; dünyada yaşanacak değişimler radikal eleştiriden kaynaklanacaktır.” cümleleriyle gündelik hayatın yeniden inşasının gerekliliği üzerinde durur (Lefebvre, 2015, s. 32). Dolayısıyla gündelik hayatı karnaval olarak tasarlayabilmek; zamanını, bedenini, varlığını bir yaşantıya salt form vermek yerine bilinci dönüştürmeye kullanmak ve hayatı sanat olarak tahayyül edebilmek gerekir. Bu noktada sanat, gündelik hayatın dönüşümünde hem bir araç hem de bir amaç olarak kabul edilir.

Yine Marx'ın "gündelik yaşam ve kolektif estetik deneyiminin duyumsal bir yeniden sahiplenilmesi olmadan, politik ekonominin ve değer-biçiminin eleştirisinin de olamayacağını" ifade eden söylemleri; gündelik hayatı dönüştürmenin hiyerarşisiz bir biçimde politik ve sanatsal eylemi, kolektif estetik deneyimi birbirine eşleyerek mümkün olabileceğini vurgular (Roberts, 2013, s. 24). Bundan dolayı avangard sanat hareketlerinin düşünsel altyapısını oluşturan devrimci yaklaşımların Marksizmle ilişkilendirilmemesi mümkün değildir.

Guy Debord, *Gösteri Toplumu* adlı kitabında "İzole etmeye dayalı bir ekonomik sistem, döngüsel bir izole üretimdir. Otomobilden televizyona kadar, gösteri sisteminin seçtiği bütün eşyalar; "yalnız kalabalıklar"ın izole etme şartlarını yeniden üretmeye/güçlendirmeye hizmet eden, sistemin kullandığı gizli silahlardır. Gösteri, kendi varsayımlarını her seferinde somutlaştırarak yeniden üretir." (Debord, 2018, s. 43). Bu doğrultuda Debord, gösteri toplumunda sistemin bu stratejilerini gündelik hayatın her alanında -içeride ve dışarıda- her yerde dayatmakta olduğunu ortaya koyar. Gösteri toplumunun bu stratejilerinin her alanda bizi esir aldığı ve insanı kendi doğasına yabancılaştırdığı görülür.

Yaşamın kendisi sanat olarak kabul edilirse yabancılaşmanın sonu getirilebilir. Gündelik hayatın kendisi, insan varlığının "kendi yaşamını başka bir amaç için araç olarak değil, kendi amacı" olarak kabul etmesi sayesinde sanat eseri olarak yaşanabilir. Bu durum bireysel ve toplumsal insanın karşılaştırılmaz biçimde gerçekliğine işaret eder. Bundan hareketle Lefebvre'in "gündelik yaşamdaki devrim" sözüyle bireyin kendi yaşamını sanat olarak kurgulayıp yaşaması gerektiğine ve gündelik deneyimin sürekli olarak eleştirel tutumla zenginleştirilmesi sayesinde bireyin içinde bulunduğu yabancılaşma durumunu da dönüştürebileceğine dikkat çekilir (Lefebvre, 2017, s. 203). Bu dönüşüm bireyin gündelik yaşamda yaptığı tercihlerde kendini gösterir. Bu anlamda verili gündelik hayat ile arasına mesafe koymayan bireyin gündelik hayatını değiştirmesinin güç olacağı söylenebilir.

Bir başka teorisyen De Certeau "Gündelik hayat aslında iktidarı/erki/gücü elinde bulunduranların toplumu dönüştürmek isterken kullandıkları stratejiler ile genelde pasif ve disiplin altındakilerin alışkanlık, tutum, uygulama gibi operasyonlarla geliştirdikleri taktikler aracılığı ile bu kontrol stratejisine karşı oluşturulan direncin mücadelesinin yer aldığı alandır." der (Certeau, 2008, s. 43). Certeau, bu sözleriyle gündelik hayatı hem bir

baskı alanı olarak hem de temelde mücadele edilen ve ilişkilerin yeniden tanımlandığı bir alan olarak ifade eder.

Certeau'nun taktikleri, faydalı pratik araçlar olarak ifade edilebilir. Ona göre; "Taktik, kendini belli etmeden öteki'nin mekânına sızar, bölük pörçük, bütünlüğü içinde almadan, onunla mesafelenmeyi başaramadan." tariflenir (Carlson, 2013, s.74). Aynı zamanda Certeau bize bu taktiklerle eril bir iktidar tarafından modellenmiş hayatlarımızın, bedenlerimizin sınırlarının dışına çıkabilmenin yolunu göstermiştir. Gerçekten de gündelik hayatı değiştirmek, dönüştürmek mümkün müdür? Bu sorunun yanıtını Marx'tan bir alıntı ile verelim. "Başka bir hayat, başka bir gündelik hayat ile mümkündür." Ona göre başka bir gündelik hayat; "...insanların kendileri hakkında düşündükleri, istedikleri ve inandıkları şey ile oldukları şey, yaptıkları şey arasında mevcut bir bağın aranışından ibarettir." (Lefebvre, 2017, s.150). Dolayısıyla başka bir gündelik hayat, insanın kendi hayatına şekil verebileceği ve dayatılan yaşam dışında başka bir gündelik hayatı tahayyül edebileceği gerçeğini kabul etmesinin sonucunda mümkün görünmektedir. Bu değişimin öncelikle gündelik hayatın mekânı olan kentlerde gerçekleşeceği öngörülmektedir.

1.2. Gündelik Hayat ve Sanat

"Sanatsal avangardların izinde gündelik hayatı ve yerel kültürü dönüştüren onlarca grubun yarattığı etkilerin birikimi, çoğunluğun hayatlarının kontrolünü kendi ellerine almalarının önünü açabilir pekâlâ." (Katsiaticas, 2006, s. 230).

"Gündelik olan" söz konusuysa Acar'ın ifade ettiği gibi gündelik hayatın sanattaki varlığı sanatın tarihiyle başlatılabilir. Mağara duvarlarındaki yapılan resimlerden Barok dönemin ressamı Caravaggio ve Vermeer'in resimlerine kadar gündelik yaşamdan figürler, sahneler dondurularak imgeleşmiştir. Bahsi geçen sanatçılar dönemlerinde radikal değişimlere imza atmış, gündelik yaşantıyı ve sıradan insanı resme dâhil ederek sanatta önemli bir dönüşümü başlatmışlardır. Sanat ve gündelik yaşam birlikteliğinin köklerini romantizmden pop-arta pek çok sanat akımında görmek mümkündür; ancak kendisinden önceki sanat akımlarından farklı olarak dada, yaşamı sanata eş kılmaya çalışmış ve canlılığın kendisini ve doğrudan eylemi bir sanat formu olarak sanata dâhil etmiştir (Acar, 2016, s. 69-70).

Dada, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın varlığı/ne olduğu tartışmalarını başlatmış; sanatı, kültürü, politikayı bir gören yaklaşımıyla sıradan ve basit nesneyi sanat yapıtı ilan etmiş ve sanatta farklı malzemelerin kullanımını teşvik etmiş; yerleşik estetik anlayışı reddetmiştir. Sanatta yerleşik olan imgenin dondurularak aktarımına ve sanat eserlerinin ayrıcalıklı burjuva mekânlarda sergilenmesine karşı çıkararak sokaktaki doğrudan eylemleri sanata dâhil eden dada, temsilden eyleme dönüşen sanatın öncüsüdür. Dadanın sanatta takındığı bu karşı-sanat tavrı sonrasında avangard sanat hareketleri, aracısız-doğrudan eylem odaklı pratiklerle karşı-sanat formlarını zenginleştirir ve sanat-eylem estetiğine dönüştürür. Yaşam-sanat birlikteliğini önceleyen anlayış ışığında sanatsal avangard hareketler; gündelik hayatı keşfetmeyi, onu dönüştürmeyi, sokaktaki eylemleriyle onu yeniden inşa etmeyi deneysel araştırmalarla devam ettirmiştir.

Gündelik hayatı yeniden yapılandırma girişimi dada ile başlamış; ancak sürrealizm, fluxus, coBrA, lettrist enternasyonal, sitüasyonist enternasyonal gibi oluşumlarla bu düşünsel ayırım ete kemiğe bürünmüştür. Bu sanat hareketleri; sanatın burjuva toplumundaki statüsünü, gündelik hayat pratikleriyle ilişkisiz sanat anlayışlarını eleştirmiş ve sanata karşı mevcut anlayışı tersine çevirecek bir tutum geliştirmiştir. Böylece avangard sanat hareketleri, sanatın toplumun dönüşümünde etkili bir araç olduğunu göstermiş ve günümüz sanat pratiklerine ilham vermeye devam eden tarihsel öncül olarak süreç içerisinde giderek eylem alanını ve biçimlerini genişletmiştir.

SE, 1957 yılında sanatın hayat üzerindeki gücünü yenileme isteği ile Henri Lefebvre'in 1948 yazdığı *Gündelik Hayat Eleştirisi* adlı kitabında ele aldığı modern dünyada gündelik hayatı örgütlemenin gerekliliğine dair düşüncelerinden etkilenerek "International Movement for an Imaginist Bauhaus (IMIB- Hayalci Bauhaus)" ve "Lettrist Enternasyonal"ın birleşmesi sonucu İtalya'da kurulmuştur. 1960 yılında SE manifestosunu yayınlamış ve amacının dünyanın değişmesi olduğunu ilan eder. SE, yapılandırılmış gündelik hayatın ve toplumun özgürleşmesinin ancak eylemle mümkün olabileceğini ifade eder. SE hareketin ortaya koymuş olduğu sanatsal yeni eğilimler ve teorik anlayış; o dönemin sokak eylemlerinde, 1968 yılında Paris'te başlayan toplumsal gösterilerde oldukça etkilidir.

Debord "Temel amacımız, sitüasyonlar inşa etmek, yani kısa süreli yaşam ortamlarını somut olarak kurmak ve onları daha üst düzeyde, tutkulu bir niteliğe dönüştürmektir."

ifadesi ile SE'nin amacını ortaya koyar (Debord, 2013, s. 298). Aynı zamanda Debord, "SE hareket hem bir sanatsal avangard, gündelik hayatın özgürce inşa edilebilmesi yolunda deneysel bir araştırma hem de yeni bir devrimci atılımın teori-pratik birliğine işaret eder." ifadeleri ile temel kültürel yaratılar kadar toplumda nitelikli dönüşümün sağlanmasını teori-pratik birliğinin geliştirilmesi ve zemin bulmasına bağlamıştır (2013, s. 335).

Modern yaşamın yabancılaştırıcı etkilerini eleştirmekle ilgilenen uluslararası bir sanatsal aktivist grup olan SE, geçmişteki sanattan vazgeçilmesini anlamlı görmez ve gündelik hayatın örtük sorunlarına yalnızca sanatın tanıklık ettiğini dile getirir. Ancak sanatın eleştirel ve yenilikçi olması gerektiği üzerinde önemle durur. Situasyonistlerin gündelik yaşamı sanat yoluyla hiyerarşisiz olarak yeniden inşa etmek için kullandıkları birleştirici kentçilik, psikocoğrafya, sitüasyon (durum), detournement (saptırma), dérive (dolanma-sürüklenme) gibi tekniklerle pek çok biçimde ortaya koydukları eylemleri haritalar, posterler, kolajlar, maketler gibi sanat pratiklerine dönüştürür. Bu teknikleri kısaca açıklamakta fayda var. Bu kavramlar tıpkı matruşka bebekleri gibi iç içedir ve birbirini kapsar.

İlk olarak "birleştirici kentçilik" kavramı ne anlama gelir? Birleştirici kentçilik, deneysel davranışlarla dinamik ilişki içinde olan birleşik bir ortam inşa etmek üzere, kentsel tasarımda sanatların ve tekniklerin aynı anda kullanılmasını hedefleyen kuram olarak ifade edilir (Artun, 2013, s. 312). Kolektif yaratıcılığın etkin olması ile oluşturulacak birleştirici kentçilik dinamiktir ve inşa edilmiş durumları da kapsamaktadır.

Psikocoğrafya, "Kasıtlı ya da bilinçsiz olarak örgütlenmiş coğrafi çevrenin, bireylerin davranışları ya da duyguları üzerindeki etkilerinin araştırılmasıdır." Coğrafi koşulların doğrudan duygusal etkilerini ortaya koyan bir kavramdır (Coverley, 2011). Psikocoğrafya, kentlerin bugünü ve geçmişi arasında kurduğu bağ ile ve kent sokaklarında ilişkilerimizi yeniden üreten karşılaşmalarla, sürüklenmeler esnasında yaşanan yön kaybıyla, göz ardı edilen ya da unutturulan mekânların ruhunun algılanmasıyla/hatırlanmasıyla kentin ve bireyin hayatının dönüşümüne katkı sağlar. Psikocoğrafyanın yöntemlerinden olan sitüasyon (durum) ve dérive (sürüklenme) dayatılan gündelik yaşamın düzenine müdahale eder; böylece kendini, mekânı ve yaşamını özgürce inşa edebilmenin bir kaçış yolunu bulur.

Sitüasyon, kelime anlamı “durum” olan ve SE’ye adını veren kavramdır. Durumlar inşa ederek bütüncül bir ortam yaratması ve karşılaşmaların kolektif örgütlenmesiyle, varlığın ve gerçekliğin yeniden inşa edilmiş bir anı olarak ifade edilir. Bu durum sanatçı-izleyici hiyerarşisini mekânsal-zamansal deneyimleriyle bozguna uğratar (Artun, 2013, s. 299). Durumlar hayat anlarının bilinçli ve somut olarak inşasıdır. SE, gündelik hayatta var olma biçiminin kentte yaratacağı yeni “durumlar” sayesinde sanatın hayatın merkezinde olacağını iddia eder. Rastlantısal, geçici ve yeni deneyimlere açık olması durumun önemli özelliklerindedir.

Debord, kapitalist toplumda gösteriye dönüşen her şeyin içinde bir çatlak bulunabileceğini vurgular ve yeşermeye karşılık gelecek olanı da “durum estetiği” kavramı ile ifade eder (Debord, 1963, s. 344). 1968 Paris eylemlerinde öne çıkan “Şimdi ve burada!” söyleminde olduğu gibi situasyon (durum) anda oluşur ve kaybolur. Bu tür situasyonlar gündelik hayatta nefes alınan zamanlara tekabül eder.

Dérive, sapma, sürüklenme anlamına gelir. SE’ye letrist enternasyonelin kazandırdığı bu kavram onlardan önce ortaya çıkan gerçeküstücülerin kent içinde dolanma pratiğidir. Dérive sırasında kişi alışıldık hareket ve eylem niyetlerini, ilişkilerini ve boş zaman etkinliklerini bırakıp kendini sokağın cazibesine ve karşılaşmaların tesadüfüne bırakır. Derive’nin yaratıcı-oyuncu niteliği onu kentle kurulabilecek yeni bir ilişkiye, karşılaşmalara, psikocoğrafi etkilere uyanık kılar. Dérive sözcüğünün Türkçedeki karşılığı sürüklenmedir, ancak sözcük etimolojik olarak Latince “dérivare” sözcüğünden türemiştir ve “akıntıdan çıkmak, bir akışın yönünü değiştirmek” anlamına gelir. Dérive İngilizcede ise hem “çıkarsamak” hem de “nehir” (river) sözcüğüyle ilişkilendirilir. Akışkan ve hareketli olan zaman-mekân formsuzdur ve biçimsizlik hissi yaratır. Akışkan ve nehir sözcükleri bize suyu anımsatır ve su önü tutulamaz olandı; su kendi çatlağını er geç bulacaktır (Mckenzie, 2014, s. 36).

Sitüasyonistler, kentteki yürümeleleri (dérive pratiği) sayesinde “yeni ve radikal anlamda uyarıcı bir kent yaratmak için onunla fiziksel olarak ilişkilenmeyi” psikolojik ve bedensel bir coğrafya olarak yeniden tanımlar, temel amaç olarak benimser ve uygularlar (Bonnett, 1992, s. 77). Sitüasyonistlerin metalaştırılmış zaman ve mekân deneyimine dair eleştirel tutumları sayesinde dérive (sürüklenme); kent mekânının iş, dinlenme ve boş zaman

alanları olarak bölünmesinin ötesine geçerek kendi zaman algısını yaratır ve mekânı işlevselliği dışında kullanır (Mckenzie, 2014, s. 39).

Dérive taktikleri ve estetik/yaratıcı pratiği, sanat kurumlarından kamusal alana, yani gündelik hayatta toplumsal alana ve sokağa taşımının yollarından biridir. Sitüasyonistler sürrealistlere ait olan kent içinde dolanma tekniğinden etkilenmiş ve dérive'yi kendi pratiklerine aktarmışlardır. Ayrıca, kentte gündelik yaşamı bireysel deneyimlerle fark ettiren dérive ve flâneur arasında bir benzerlik söz konusudur. Flâneur, sitüasyonist dérive'ye bir öncü olmakla birlikte diğer çağdaş gezginler için ayrıntılı bir plan sağlar. Ancak dérive -flaneurdan farklı olarak- kentte gezinmeleriyle kurduğu duygulanımla yetinmez daha çok insanı harekete geçiren hislerin eylem gücüne dikkat çeker. Sitüasyonistlerin yorumunda flâneur'ün kenti deneyimlemesi "dérive" olarak ifade edilir. Flâneur etimolojik olarak Fransızca flâne fiil kökünden türemiştir ve dolanmak, gezinmek anlamına gelir. Flâneur eril bir isme karşılık gelir; aylak amaçsızca gezinen, avare kişi demektir. Ancak bu kelime anlamı dışında kavramsallaşmıştır. Dérive (sürüklenme) kenti anlama biçimi olarak düşünülebilir ve bu nedenle Baudelaire'n flâneur'ı gibi sadece yürümekten ve gezinmekten farklıdır (Artun, 2013, s. 315). Gündelik hayatın izini sürmek ve kentin zenginliklerini ve sınırlarını ortaya koyabilmek; sokakta olmayı, sıradan ve sıra dışı olabilecek her şey ile karşılaşmayı gerektirir. Flâneur profili tüm kenti ayrıntılı bir şekilde tanıma ve insanlarla sürekli bir araya gelmenin farklı yollarını bulma olanaklarını yaratır. Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserinde flâneur adlı modern kent gezginini ilk kez dile getirmiş; Benjamin, flâneur'un edebi kavramını Edgar A.Poe'nun *Kalabalıkların Adamı* hikâyesinde konumlandırmıştır. Baudelaire flâneur'u kent gezgini olarak ifade ederken W.Benjamin onu tam olarak tanımlamak yerine "dinlenceyle, yabancılaşma ya da kopuş, gözlem, yürüme ve özellikle de pasajlarda dolaşma" gibi belli şeylerle bağdaştırmıştır (Solnit, 2016, s. 287).

Benjamin'in dediği gibi: "Flâneur, gerek büyük kentin gerekse burjuva sınıfının eşliğindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş hiçbirine yerleşmiş değildir. Flâneur sığınağını kitlede arar. Kitlenin fizyonomisine ilişkin erken çalışmalara Engels'te ve Poe'da rastlanır. Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından kent, bir fantazmagori niteliğiyle Flâneur'ü çağırılmaktadır. Bu fantazmagori içerisinde kent, kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir iç mekân görüntüsündedir." (Benjamin, 2002, s. 98-99).

Bir diğeri kavram ise détournement, çalıp değiştirme-saptırma anlamına gelir. Détournement pratiği/kavramı, daha önceden var olan estetik unsurların değiştirilmesi ya da yeniden kullanılması yöntemidir. Şimdinin ve geçmişin sanat ürünlerinin, daha üstün bir ortamın inşası için kullanılmasıyla détournement bir propaganda yöntemi olarak da ifade edilebilir (Coverley, 2011, s.79).

Dünyayı değiştirmeyi hedefleyen avangard sanat hareketleri, yerleşik hiyerarşileri ve hegemonik pratikleri rafa kaldıran özgürleştirici bir karnaval ortamı yaratmayı düşlemiştir. Bakhtin, “gündeliğin/olağanın, yani karnaval olmayan yaşamın yapısını ve düzenini belirleyen yasaların, yasakların ve sınırlandırmaların askıya alınması” söylemi ile karnavalı “yarı oyun-rol durumunda kurulan ve bireyler arasında eşitliğe dayanan yeni karşılıklı bir ilişki biçimi olarak karnaval olmayan hayatın sosyo-hiyerarşik egemen ilişkilerinin tam karşısına yerleştirir.” (Bakhtin, 1965, s. 48). Geline aşamada bu düş, post-modern dünyanın sanat dili olmaya başlamış gösterilerle eylemler hayatın her alanında, gündelik pratiklerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal bağlam ile ilişkilenen eylem odaklı etkinlikler, sanat dünyasında kendine ayrı bir söylemsel alan açar. Dolayısıyla dünyanın farklı meydanlarında direniş ve eylemler üreten bir süreci sanata dönüştürmüş gösteriler, bu yeni mekânları yaratılan ortak dil üzerinden birbirine yaklaştırmıştır, denilebilir.

Sitüasyonistler, toplumdaki yabancılaşma duygusuna, tahakküme ve yaşadıkları bunalım hissene karşı bundan kurtulmanın tek yolunun dünyayı değiştirmek olduğunu dile getirir; olası özgürleştirici değişimi arzular ve eyleme geçme gerekliliği üzerinde durur. Ancak onların düşüncelerinin üzerinden geçen bunca zaman sonra içinde bulunduğumuz gündelik hayatta benzer talepleri dile getirmek ve aynı sıkışmışlığı paylaşmak günümüzde de yeni sitüasyonlara olan ihtiyacı gözler önüne serer. İşte tam da bu sebeple “Yaratıcı eylemler ile değişim her an mümkün olabilir!” düşüncesi bu çalışmanın da temel önermesini oluşturur.

Bu doğrultuda başka bir sanatı mümkün kılmaya çalışan SE'nin yeni bir dil ile kenti yeniden keşfederek gündelik yaşamı farklı tasarlayabilmenin yollarını deneyimledikleri sanatsal tekniklere değinmiş olduk. İkinci bölümde eleştirel sanat anlayışlarıyla sokakta farklı eylem pratikleri ortaya koyan sanatçı örnekleri ve işlerime yer verilerek çalışma anlamlı bir bütünlüğü kavuşacaktır.

BÖLÜM 2: BAŞKA BİR SANAT: Sokak Ben'i İyileştirir

Aristoteles'in "Bir şehir farklı tür insanlardan oluşur; benzer insanlar bir şehir meydana getiremezler." sözünün hatırlattıkları ile başlamak gerekir (Sennett, 2014, s. 9). Günümüz kentleri birbirinden farklı toplulukları bir araya getirir, toplumsal hayatın karmaşıklığını artırır ve herkesi birbirine yabancılaştırır. Farklılık ve yabancılık deneyimleri tüm bu yönleriyle birlikte bize tahakküme direnme imkânı verir. Bu deneyimlerin, insanlar ile yaşanan mekânlar arasında kurulan ilişkinin önemli dönüm noktalarına karşılık geldiği an olduğu söylenebilir. Kamusal alan; ifade özgürlüğü, eylem ve ilişkiler, tartışmalar yoluyla oluşturulan alandır. Hannah Arendt'in vurguladığı gibi; "Çoğulluk, insani eylemin koşuludur, çünkü hepimiz aynıyız; yani hiç kimsenin şimdiye dek yaşayan, yaşayacak başka herhangi biriyle asla aynı olmayacağı tarzda insanız (human)." (Arendt, 2006, s. 37). Çoğulluk, gündelik hayatta bireylerin karşılaşmaları anında ortaya çıkar. Birey bu deneyimle kendi özgürlüğünü ilan edebilir. Bu durumda "çoğulluk" bir olanağa dönüşmekte ve "Sokak Ben"i İyileştirir²!" söylemiyle bu olanağın insanı iyileştiren tarafına dikkat çekilmek istenmektedir. Ayrıca "Sokak Ben'i İyileştirir!" söylemindeki ben" "biz"i yani beden bir başkayla tümlenen ben"i işaret eder.

Biz" içeriktir, dahası-bu terimlere ontolojik, tözsel ve mutlak hiçbir anlam atfetmeden-bilincimin ve "varlığı"nın yasadır. "Biz", daha doğrusu "biz"ler, "ben"in ve [özne olmayan] ben" in hem dışında hem içindedirler; onları belirlerler, ama bu eylem sert ve dışsal bir baskı niteliği taşımaz. "Ben" bile [özne olmayan] ben"den ancak "biz" in içinde ve biz" in bu bölünmeye izin vermesi, bunu olası ve kaçınılmaz kılması ölçüsünde ayrılır. "Ben" in, [özne olmayan] ben" in, "biz" in ayrımı, ayrıntılı belirtilmiş bir "biz" in içinde işler. "Ben", onun üzerinde vurguda bulunur; "biz" in kimi parçalarını aydınlatır ve onlara odaklanır." [Özne olmayan] ben" "biz" in daha doğrusu "biz" lerin derinlerindeki çoğulluğu kapsar (Lefebvre, 2015, s.180).

Özellikle bu çalışmanın ikinci bölümünde yer alan "benim" ifadeleri "ben" ve "[özne olmayan] ben", "biz"leri ve "siz"leri, "sen"leri ve "onları" kapsar.

Gökyüzünden ve bulutlardan, birkaç ağaç ve çiçekten başka doğayla ilişkisi olmayan, gelip geçilen, aktif sokak, bizim toplumsal yaşamımızda gündelik hayatı temsil eder...Sokak, geçiş yeri, kesişim, iletişim ve dolaşım yeri olan sokak, şartıcı bir tersine dönmeye, birleştirdiği şeylerin yansıması olur, şeylerden daha canlı olur. Gizlenen şeyi karanlıktan söküp çıkarır ve kamusallaştırır; onu özel karakterinden yoksun bırakarak, aktörlerin biçimsiz bir oyunu oynadıkları, kendiliğinden bir tiyatrunun sahnesine sürükler. Sokak, başka yerde, gizlilikte olup biten şeyi yayımlar; onu deforme eder, toplumsal metnin içine katar. Gündelik hayat gibi, sokak da sürekli olarak değişir ve tekrarlanır...Sokak gözlerimizin önüne genellikle iyi, yoğun ve okunaklı bir toplumsal metin sunar. Her türden insan burada birbirine karışır erir (Lefebvre, 2015, 327-328).

² "Sokak Ben"i İyileştirir" 13 Aralık -28 Aralık 2019 tarihleri arasında Ankara'da gerçekleştirilen kişisel sergimin adıdır.

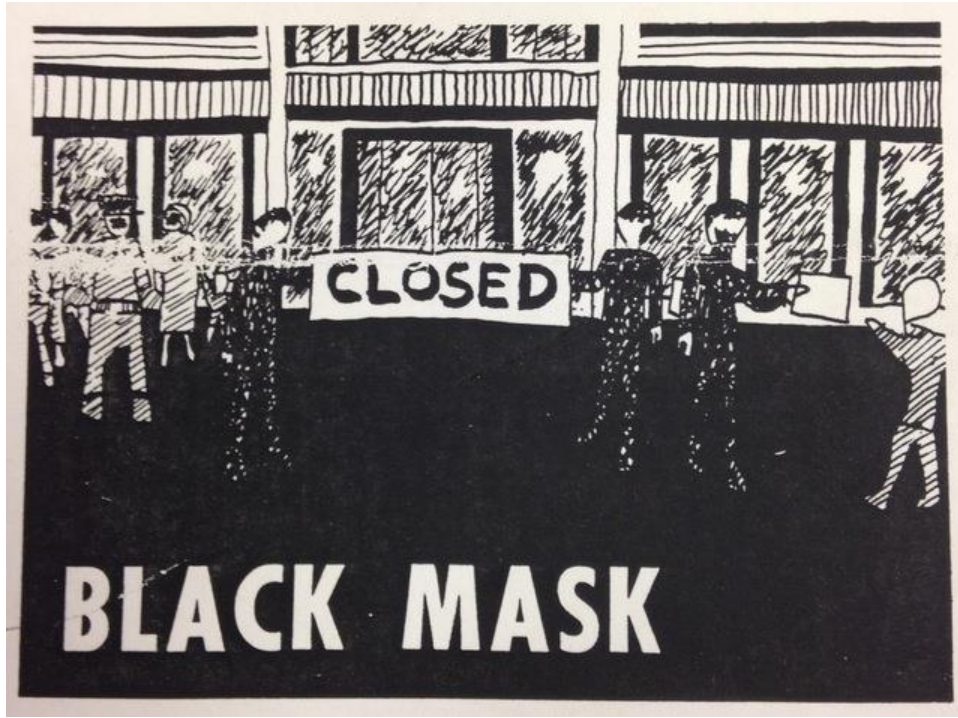
Sokaklar, meydanlar toplanma ve sosyalleşme alanı olarak değişime katkı sağlayan, farklılıkları görünür kılan, karşılaşmalara açık önemli mekânlardır. Bunların yanı sıra sokak, yaşayan, kendini sürekli yenileyen, gündelik hayatın tüm duyuşsal zenginliklerini taşıyan alandır. Diğer bir taraftandan:

Sokak kelimesinin kendisinde alt tabakayı; umumi, erotik, tehlikeli ve devrimci olanı çağrıştıran kaba saba, edepsiz bir büyü vardır. Sokakların adamı yalnızca bir popülist anlamına gelir ama sokakların kadını-sokak kadınında olduğu gibi-cinselliğini satan biridir. Sokak çocukları bacaksız, dilenci ve kaçakçılardır ve yeni bir terim olan sokak insanı, sokaktan başka kalacak yeri olmayanları tanımlar... "Sokaklara" ise kent devriminin klasik çağrısıdır; ne de olsa sokaklar, insanların halk olduğu ve güçlerini aldıkları yerdir. Sokak, herkesin ve her şeyin birbiriyle haşır neşir olabildiği kent nehrinin kuvvetli akıntılarında yaşamak demektir. İşte sokağa tehlikesini ve büyüsunü veren tam da bu toplumsal hareketlilik, bölümlerin ve ayrımların olmayışıdır; içinde her şeyin birlikte akıp gittiği suyun tehlikesi ve büyüdür bu (Solnit, 2016, s. 256-257).

Kentler insan bedenini gün geçtikçe duyarsızlaştırarak teknoloji ile uyumlu alanlara dönüşmüştür. Duyumsal gerçeklikler ve bedensel aktiviteler ortadan silinmek istenmektedir. Kent meydanları, kalabalıkların toplanmasına alan bırakılmayacak şekilde düzenlenmektedir. Meydanların yerini dolduran alışveriş merkezleri ile kalabalıkların sadece tüketime hizmet etmeleri amaçlanmakta, tüketim alışkanlıkları dışında bir araya gelen kalabalıklar ise tehdit olarak algılanmaktadır. Gündelik hayatta kentte yaşayan bireyin tekrarlı ve sınırlı eylemleri onun ev ile iş arasına sıkışmasına ve etkileşimde olduğu kentsel çevrenin oldukça daralmasına neden olmuştur. Fakat bütün bu sınırlandırmalara rağmen sokak yaşamı beklenilmeyen deneyimlere kapı aralar. Her bina, her sokak insan yaşamının tüm çeşitliliğini tesadüflerle zenginleştiren bir olasılık hazinesi olarak karşımıza çıkar. Bununla ilişkili olarak sokakta sanat yapmak, aynı deneyimi paylaşan farklı karşılaşmaları bir araya getirir. Aslında bu, önceden planlanmış eylemleri içermesine rağmen sokağın büyüü sayesinde, etraftaki kişilerin müdahalesine sonuna kadar açık oluşuyla bambaşka bir forma bürünebilir. Sokakta halka açık alanlarda gerçekleştirilen sanat uygulamalarında işin tamamlayıcısı ya da taşıyıcı sürekli olarak değişim gösterebilir.

2.1. Sokağın Büyüsü

Kapitalist gündelik hayatta sanat, kendini nasıl bilir? Galeri ve müzelere tutsak olan belli bir grubun erişimine açık olarak mı? Sanat, sıradan insanla ne zaman buluşur; nasıl ilişkiye girer, bir derdi var mıdır; iletişim kurmak ister mi, kuracağı iletişimin biçimini, dilini nasıl kurgular; tutsaklığının farkında mıdır, tutsak olan sanatın kendisine ya da başkasına katkısı olur mu?



Görsel 1. Black Mask kolektifi. “Closed” MoMA. 1966. Erişim: 11.03.2020.

<https://www.timetoast.com/timelines/significant-demonstrations-and-attacks-of-black-mask-the-youth-international-party-and-the-weather-underground>

Öncü ve etkili sanatsal eylemlerle sokaklarda gündelik hayatı dönüştürmeyi amaçlayan Ben Morea liderliğinde bir grup, 1966’da New York’ta Black Mask adlı kolektif sanat grubunu kurar. Yaratıcı sanat formları ve yeni estetik yaklaşımları ile Dada ve Sürrealistlerin fikirlerini birleştiren, çağdaşları olan Situasyonistler ve Diggers ile yakın iş birliği içinde olan bu grubun yeni bir toplum inşa etmek için geleceğin eylemci sanatına toplumsal hareket kültürüne ilham verdiği, yeni bir dil ortaya koyduğu ifade edilebilir. Yerleşik “sanatçı” kimliği eleştirisi üzerinden farklı ve yeni pratikler üreten Black Mask, eylemlerini sanatsal kurumlarının dışında gündelik hayatın tam orta yerinde gerçekleştirir.

Grup kolektif sanatsal çalışmaları ile politik eylemleri arasında ayırım yapmaz; bütün eylemlerini yaratıcı emek olarak yeni bir toplum, yeni bir kent, yeni bir dünya inşa etme sürecine dâhil eder.

Black Mask, 1966'da yerleşik anlayışın önemli bir temsilcisi olan MoMA'ya karşı bir gösteri düzenler. Dağıttıkları bildiride şunlar yazılıdır:

Yeni bir ruh uyanıyor. Yanan Watts sokakları gibi biz de devrimle yanıp tutuşuyoruz. Tanrularınıza saldırıyoruz... Müzeleri yıkın... Mücadelemiz duvarlara asılamaz. Geçmiş, isyanın darbeleri altında yıkılsın. Kahrolsun kültürünüz, biliminiz, sanatınız. Toplu katliamlarınızı saklayamazsınız. Sanayiciler, bankacılar, burjuvalar, insanlığı katlederken sınırsız kibirleri ve bayağılıklarıyla sanat istiflemeye devam ediyorlar (Eskop.com/skopdergi/benzinle-yazilan-siir-black-mask-ve-up-against-the-wall-motherfucker/2908).

Gündelik hayatta kentsel alanlara doğrudan müdahalelerde bulunan grup, mevcut sanat kurumlarını (müze, galeri vb.) reddettiklerini MoMA'nın kapısına "Kapalıdır!" tabelası asarak ifade eder ve böylece sanatı sadece müze ve galerilerle sınırlandıran anlayışa karşı çıkar. Black Mask'ın bu tür eylemleri güçlü bir sanat eleştirisi ortaya koyar. Dolayısıyla buradaki duruş hem sanatçılar hem de toplumsal hareketler için estetik ve teorik olarak önemli bir miras teşkil eder.

Grubun, doğrudan eyleme geçmek ya da gündelik hayatın içinde sokakta sanat yapmak amacıyla, devrimci sanatı sanat kurumlarından çıkış olarak teorileştirmesi pek çok sanatçıyı derinden etkiler. Sanatı hayat ile eşleyen anlayış, insanların toplumsal sorunlarla uğraşan sanata yönelmesine öncülük etmiş ve gittikçe "deneysel" ya da "eylemci-sanatsal" pratikleri yaygınlaştırmıştır. Başlangıçta bu radikal neo-avangardın eylemci sanat pratikleri yadırganır, ancak zamanla Batı'daki toplumsal hareketlerin, gösterilerin ortak dili olmaya başlar. Bu yaklaşım biçimi günümüzde deneysel sanatı ve eylem sanatını anlayabilmemiz için bize fırsat sunar.



Görsel 2. Vito Acconci. Takip Edilen İşi / Following Piece. 1969. Erişim: 25.01.2020.

<https://publicdelivery.org/vito-acconci-performances>

Acconci, (Görsel 2)'de yer alan işinde sokağa çıkar ve kent içinde karşılaştığı herhangi bir yabancıyı bir binaya ya da bir özel alana girene kadar takip eder. Sanatçı, yirmi üç gün boyunca bu takip işini tekrarlar. Galerilerin dışında yapıt odaklı işler yapmak yerine 1960'lı yılların sonlarına doğru sokağa çıkarak mekân, beden, zaman kavramlarının keşfine ve deneyimini odaklanır. Sanatçı, bu çalışmasında bireyin kent içinde öteki ile karşılaşma ve sokakta dönüşüm hikâyesini ve kentin farklı bölgelerine sürüklenmeyi (derive) deneyimlemiştir. Bu deneyimini çeşitli fotoğraflar ve takibi sırasında aldığı notlar aracılığıyla kayıt altına alır ve izleyicisine kişisel deneyimini aktarır.

Başka bir deyişle, sanatçı bu işinde; etkileşimde olduğu bir başka bireyle var olabilmeyi deneyimlemiştir. Varoluşu diğerlerine bağlı olan bireyin toplumsal alanla kurduğu ilişki çerçevesinde anlayabileceğimiz, öteki'yle karşılaşma alanları olan sokaklar; başkalarının düşüncelerini, acılarını, sevinçlerini görmemizi sağlar.

“Kendimi yalnızca bir ‘Öteki’ için, bir ‘Öteki’ aracılığıyla ve bir ‘Öteki’nin yardımıyla açığa vururken kendimin bilincinde olabilirim. Öz-bilinci oluşturan en önemli edimler, bir başka bilince (Sen’e) yönelik bir ilişkiyle belirlenir.” (Bakhtin, 2004, s. 375). Bu durumda toplumsal bilincin açığa çıkması “öteki” ile karşılaşma zeminine bağlıdır, denilebilir.

Sanatçı, mekândan yoksun olma halini barındıran yürüme eylemi ile kent içinde kendi benliğinin peşinde kaybolmanın olanağını yakalar. Bir yandan kentin çoğalmasını sağlarken diğer yandan da kentle bir araya gelme taktiği olan sürüklenme (dérive) sayesinde kişisel deneyimler toplumsal dönüşüme kapı aralar (Certeau, 2008, s. 201).



Görsel 3. Sokakları Geri Alalım Hareketi. Reclaim The Streets. 1995. e-skop.com. Erişim: 22.01.2020.

<http://e-skop.com/skopdergi>.

Londra şehir merkezinde önce iki arabanın çarpışması ve ardından sürücülerin öfkeyle dışarı çıkıp araçlarını parçalamaya başlaması ile bir oyun sergilenmeye başlar. Grup üyeleri parçaladıkları arabalarını yolun ortasına bırakır, yolu trafiğe kapatır. Performansın yapıldığı alan kısa sürede insanlarla dolar. Grup üyelerinin sürekli bisiklet pedallarını çevirmesi ile elde ettikleri elektrik sayesinde çalıştırılan ses sisteminin devreye girmesiyle istenilen durum gerçekleşmiştir. Hep birlikte söylenen rave müziğinin tekrar eden ritimleri eşliğinde dans etmeye başlayan *Reclaim the Street* grubunun bu eylemi, Sitüasyonistlerin hiyerarşisiz, deneysel yaklaşımları sayesinde, olumlu bir özne oluşumunu mümkün kılan ve özgürleştirici “durumlar” inşa eden eylemlerine iyi bir örnektir (Görsel 3).

Burada inşa edilen durum, adım adım festivale dönüşmüştür. Bu hareketin her toplu yürüyüşünün, her bir araya gelişinin kamusal yaşamın talep edilmesine, mekânın yeniden

üretilmesine, yabancılaşma karşısında sokak ve meydanların zafer kazanmasına öncülük yaptığı söylenebilir.



Görsel 4. Guerrilla Girls. Kadın Sanatçı Olmanın Avantajları/Advantage of Being A Woman Artist. 1988. Erişim: 06.12.2019. <https://www.guerrillagirls.com/>



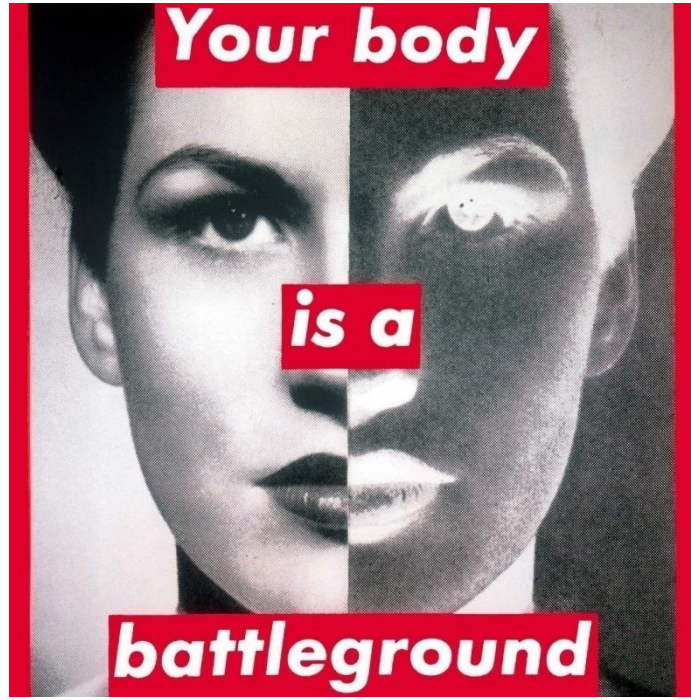
Görsel 5. Guerrilla Girls. Metropolitan Müzesine girmek için kadınların çıplak olması mı gerekir? /Do women have to be naked to get into the Met. Museum?. 1989. Erişim: 06.12.2019. <https://www.guerrillagirls.com/>

1960'lı yılların sonunda feminist gerilla sokak tiyatrosundan türeyen, doğrudan politik ve toplumsal etkinlikleri gerçekleştiren feminist-aktivist sanat kolektifi olan Guerilla Girls; posterleri ve performanslarıyla New York sanat dünyasında, erkeklerin süregelen egemenliğine karşı kesintisiz sürdürdükleri etkinlikleriyle Amerika'da başlayıp Avrupa'ya yayılan bir görünürlük kazanır (Carlson, 2013, s. 245).

Yaptıkları araştırmalar sonucunda Guerrilla Girls; müzelerde, galerilerde, koleksiyonerlerde, kısaca sanatın her alanında ayrımcılığı tespit ederek bu durumu afişe eder. Burada yer verilen “Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girebilmesi için çıplak olması mı gerekir?” posterini ile Guerilla Girls, sanat tarihinde iyi bilinen ve kabul gören bir anlayışın eseri olan -Auguste Dominique Ingres'in “Büyük Odalık” resmine el koymuş ve bu eseri farklı bir bağlamda yeniden üretmiştir. Guerrilla Girls'ün bu posterinin situasyonistlerin *détournement* taktiğinin bir örneği olduğu söylenebilir. *Détournement* (çalma, değiştirme) pratiğinde mevcut estetik biçimler ve geçmişte bilinen sanat eserleri, karşıt-mesaj iletmek için yeniden kullanılır ve böylece eski fikirlerin sorgulanması sağlanır. Bu saptırma ile yeni sanatsal bir dil ortaya konulmuş olur (Görsel 5).

Cinsiyet rolleri ile toplumdaki eril- iktidar, kadınların kendi bilgi birikimlerini aktarabilme ve kendilerini inşa etme çabalarının önünde yapısal bir engeldir. Bu bağlamda Guerilla Girls, gündelik hayatta geleneksel, toplumsal cinsiyet rollerini oluşturan ve yöneten kültürel-toplumsal yapıları afişe etme ve ortadan kaldırma hedefiyle eylemlerini günümüzde de sürdürmektedir.

Gündelik hayatın yükünü hiç şüphesiz kadınlar taşır. Çoğu kadın bu yükün altında tutsak kalır. Tarihin ve hayatın “nesnesi” olarak kabul gören, gerçekte ise esas “öznel” olan kadınlar her dönem ikinci sınıf muamelesi görmüş, içerde ve dışarıda, tüm alanlarda yok sayılmışlardır. Lefebvre'nin dediği üzere “Gündelik hayatta kadınlar ikamedirler (güzellik, dişilik, moda, vs.). Kadın bir taraftan alıcıdır, aynı zamanda tüketicidir hem metadır hem de metanın simgesidir (Reklamlardaki çıplak beden ve gülümsemedir).” (2016, s. 87). Yerleştirildikleri konumun ötesine geçemeyen kadınlar, eril şiddete fazlasıyla maruz kalmış, iktidarlar tarafından ötekileştirilmiş, sokaklarda göz göre göre öldürülmüşlerdir; hâlâ da öldürülmektedirler. Toplumsal hayatta kadının var olma ve kabul görme biçimi ise sadece iktidarın temsilcisi olması, egemen ve eril kültürün kodlarını ve dilini benimsemesi ile mümkündür.



Görsel 6. Barbara Kruger. Adsız (Bedeniniz Bir Savaş Alanıdır) / Untitled (Your Body Is A Battleground).

1989. Plak Üzerine İpek Baskı. (284.48 x 284.48 cm). Erişim: 12.09.2019.

<https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger>.

Kruger'in bu işinde yer alan kadının yüzü; parçalanmış, pozitif ve negatif pozlamalara bölünmüş ve metin arkasına gizlenmiş olup keskin bir bölünmeyle gösterilmiştir (Görsel 6). Bu imaj bir protestodur. Sanatçının bu çalışması, eril-iktidarın yapılandırılmış kadın-beden-mülkiyet modellemesine yönelik bir eleştirisi olarak okunabilir. Çünkü Kruger'e göre postmodern benlik; kimliği temsil yoluyla inşa edilen, parçalanmış bir benlik haline getirmiştir. Kadın kimliğinin ve yapısının patriarkal söylemler yoluyla manipülasyonu, eril sanat dünyasında üreten bir "kadın" sanatçı olarak Kruger'in birincil araştırma alanı haline gelmiştir. Kruger'in eleştirisi, gündelik hayatta nesneleşen kadının kendisini özne olarak konumlandırılan ataerkil temsil söyleminin içine yerleştirmesine yöneliktir.

Foucault iktidarı, "Eşitsizlikleriyle iktidar hallerini devreye sokan, güç ilişkilerinin oynak kaidesi olarak ifade eder. Yani iktidar her yerde hazır ve nazırdır; ama her şeyi yenilmez birliğin çatısı altında kümeleştirme ayrıcalığına sahip olmasından değil, her an her noktada, daha doğrusu bir noktayla bir başka nokta arasındaki her bağıntıda

ürüyor olmasından kaynaklanır.” cümleleri ile iktidarın her türlü ilişkide türeyişini açıklık getirir (2013, s. 69).

Bu bağlamda yapılandırılmış gündelik hayatta kadın-beden-mülkiyet modellemesine bir tepki olarak okunabilecek Ben'im Balık Hafızam adlı çalışma (Görsel 7-8)'de ele alınmıştır.



Görsel 7. Rezzan Gümgüm. Ben'im Balık Hafızam. 2020. Performans Fotoğrafları.



Görsel 8. Rezzan Gümüş. Ben'im Balık Hafızam. 2020. Performans Fotoğraf.

Ankara kenti içinde yürüyerek, taş zemine ya da çeşitli duvarlara yazı yazma eyleminden oluşan Ben'im Balık Hafızam (Görsel 7-8), sokakta yazı yazma eyleminin hoş karşılanmadığı bir politik atmosferde kenti ve mekânı sahiplenmeye, mekânın yeniden üretimini sağlamaya ve kendine yabancılaşmayı ortadan kaldırmaya yönelik deneysel bir pratik olarak sürdürülen bir projedir. *Balık hafıza*, gündelik hayatın yapılandırılmış ritminde istenen/dayatılan hafıza türüdür. Bu hafıza türü aynı zamanda varlığının, bedeninin, kimliğinin yok edildiğini hatırlamaz; bu nedenle makbul görülür. Yazmak hatırlamaya, hatırlatmaya çarelerdir. Ayrıca *Benim Balık Hafızam* adlı bu proje Frances A. Yates'in "Ars Memoriae" yani hafıza sanatı adlı kitabını işaret ederek sanatın hatırlatıcı yönünü vurgulamaya çalışır.

Sokaklarda öldürülen kadınların kişisel bilgilerini ve kadın haklarını güvence altına alan İstanbul Sözleşmesi'nin ilgili maddesi sokaktaki kaldırım taşlarına ve tuğlalara tekrar tekrar yazılmıştır Kentin içinde rastgele seçilen yüzeylere yazı yazma eylemine kimi zaman etrafta olan kişiler de dâhil olur. Ancak burada katılımın çok sınırlı olduğunu ifade etmek gerekir. Ayrıca çoğu yerde yazılan yazıların yazma eylemi bittikten sonra etrafta olan diğer kişiler tarafından silindiği görülür. Kalıcılığı olmayan tebeşirin kullanımı geçiciliğe hem de balık hafızaya işaret eder. Bu işimde sokakta yazma eylemine katkı

sağlayanların ve çevrede bulunan kişilerin video çekilmemesi ve fotoğrafa dahil olmama talebi dikkate alınmıştır.

Gündelik hayatın yapılandığı beden, fethedilmiş ve onun sınırları belirlenmiştir. Bu durumda sınırları çekilen bedenin ihlali ise bir savaş sebebi olur. Kadın kendisine baktığında yeniden kodlanıp tanımlanmış, sınırları çizilmiş bedeniyle karşılaşır. Tanımlanan bu beden namus sözcüğüyle eşlenmiştir. Yunanca bir sözcük olan nomos, mülkiyetin sınırlarını belirtir. Kelime anlamı “yasa, sınır” demek olan nomos Arapçada namusa dönüşmüştür. Kadın bedeni, eril coğrafyacının çizdiği bir topograya³ dır. Ölçülmüş, hesaplanmış, belirlenmiş, tanımlanmıştır. Bedenin sınırları kırmızı çizgilerle kontürlenmiştir. Modellenmiş insanın bireysel ya da toplumsal sınırlarını yani kırmızı çizgilerini fark etme ve aşma girişimini; öznenin kendini inşasında bir adım olarak görmek gerekir.

Özne olabilme sürecini Rancière “mümkün olanın yeni bir topografyasını çizmek üzere, verili olanın birliğini ve görülür olanın apaçıklığını yıkan, hesaba katılmamış yeteneklerin eylemi” olarak ifade eder (2015, s. 47).



Görsel 9. Diggers. Özgür Gıda Depolama ve Dağıtım Merkezi. 1966. E-skop. Erişim: 05.02.2020.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ozgurluk-san-francisco-diggersin-ozgur-sehri/2726>

³Topoğrafya: “Fransızca kökenli olan sözcük arazi parçalarının ölçülerek, değerlendirilmesi faaliyetlerini konu olarak inceler.” (Yakar& Fidan,2019, s.1).

Diggers üyeleri, 1966'da Haight Caddesi'nde yoldan geçenlere el ilanları dağıtır, karnaval tadında olan bu etkinliği, “Ücretsiz Yiyecek” sloganıyla duyurur. Etkinliğin yapılacağı alana bir kâse ve kaşık ile gidilmesini teşvik eder. Onların bu eylemleri ortak bir deneyim ve kültür yaratma çabası olarak adlandırılabilir. Politik fikirleri ile eylemleri arasında mesafe bırakmayacak bir yöntem bulan Diggers, “Kendin yap” anlayışıyla anonim ve ücretsiz eylemler organize eder (Görsel 9).

Bu eylem bana J. Rousseau'nun çok sevdiğim bir sözünü hatırlatır. Kimi zaman kentin içinde meyve toplarken hatırladığım bu sözünde Rousseau “Meyvelerin herkese ait olduğunu, toprağın ise kimsenin olmadığını unutursanız mahvolursunuz.” demektedir (Aliağaoğlu, 2013, s. 578).

Doğayı kendi mülkü olarak gören anlayıştan doğan bu mahvolma hali, mülkiyetin ortaya çıkması ile başlamıştır. Özel mülkiyet anlayışının yerleşmesi sonucu mülkiyet sahipleri, doğayı bir nesne olarak algılar, böylece hem doğanın hem de insanın yok olma süreci eş zamanlı olarak başlar ve devam eder. Gündelik hayatta ortaya çıkan bu yabancılaşmanın önüne geçmek için Diggers'in başlattığı yeni insanın ve toplumun nasıl yaratılabileceği üzerine düşünceler ve eylemler, yeni bir estetik anlayışı beraberinde getirmiştir. Aslında Diggers Golden Gate Park'ta ücretsiz yemek dağıtımıyla özel mülkiyet dışında kalan yeni bir ilişki biçiminin kurgulanarak yapılandırılabilmesinin olanaklarını araştırmıştır.



Görsel 10. Rezzan Gümgüm, *Çay ve Tartışma*, 2018, Fotoğraf: Katherina Vlachodimou.

Çay ve Tartışma (Görsel 10) adlı yerleştirmede Pedro Zerolo Meydanı'na şark odası mobilyaların konulması, alanı sokaktan geçen insanların biraraya gelip tartışacakları bir mekâna dönüştürmüştür. Çeşitli zamanlarda, farklı gerekçeler öne sürülerek adı değiştirilen meydan 2015 yılında ölen LGBT aktivisti, insan hakları savunucusu olan Pedro Zerolo'nun adını alır. Madrid LGBT mahallesi olarak adlandırılan ve Cueva'da bulunan meydan 2018 yılından beri Madrid Pride'ın başlangıç noktasıdır. Burası aynı zamanda farklı kesimlerin bir araya geldiği ve yabancılar arasında sınırların ortadan kaybolduğu bir eşliğe karşılık gelen yerdir.

Avrupa'da modern kent meydanına yerleştirilen şark mobilyaları, kentin gündelik hayatında karşılaşılan bir durum değildir. *Çay ve Tartışma* adlı bu iş, sokağı mesken edinmiş insanları ve gelip geçenleri yollarından saptırmış, onların planlarını değiştirmiştir. Yapılan "ücretsiz çay servisi" sayesinde katılımcılar arasında bir sohbet başlamıştır. Çay kültürü bir çok ülkede farklı biçimlerde ortaya çıkar. İnce belli bardaklarda ve kesme şeker eşliğinde servis edilen çay, insanlara tipik istanbul kahvesini anımsatmaktadır.

Türkiye’de gündelik hayatın vazgeçilmezi olan çay Madrid ‘de herhangi bir anlam ifade etmez. Bu bağlamda Madrid’de yalnızca göç etmiş bir nesne olarak algılanan çayın ikramı hem insanlar arasında yeni ilişkiler, karşılaşmalar, paylaşımlar ortaya çıkarma; farklı/öteki olana dair yaklaşımı açığa çıkarabilecek bir durum yaratma ve özel mülkiyeti devre dışı bırakma eğilimi hem de mekânın yeniden üretilmesi olarak okunabilir.



Görsel 11. Sarkis Zabunyan. Pilav ve Tartışma Yeri.1995. İstanbul Kültür Sanat Vakfı Arşivi. Erişim: 11.08.2019. <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararası-istanbul-bienali>

Sarkis, 4.İstanbul Bienali’nde yer alan *Pilav ve Tartışma Yeri* (Görsel 11) isimli yerleştirmesi için Fındıklı Antrepo binasında bir kazan etrafında dairesel bir oturma düzeni kurar ve burada sanatçılar ve izleyicilerin bir araya gelmelerini, nohutlu pilav yiyerek sohbet etmelerini sağlar. Bu bağlamda, sanatı üreten ve aktaran kişi olarak Sarkis’in kendisi, sanatçı-izleyici/seyirci ve ürün arasındaki ilişkiye farklı bir perspektifle yaklaştığı görülmektedir. Sarkis’in bienal kataloğunda aşağıdaki açıklaması yer alır:

Sergi açılmadan birkaç hafta öncesinden, yerler temizlendikten sonra bu “yerin” hemen kurulmasını arzuladım. Öncelikle, bu “yere” orada çalışanların tümü gelip, bir tabak nohutlu pilavın etrafında buluşup, tanışıp, konuşsunlar... sanatçısı, küratörü, işçisi, sergi sekreteriyle... Sergi açıldıktan sonra da ziyaretçilerin gelip, oturup, bir tabak pilav yiyip sergi konusunda konuşabilecekleri bir yer. Nasıl ki bir sergiyi gezerken duvardaki resimlere bakmak için bir ücret ödemiyorsak, bu “yer”de verilen nohutlu pilav da su da ücretsiz olmalıydı. Bu bir sürekli sunuştur. Sunulan bellidir ama nasıl yaşayacağı, nasıl yaşandığı belli değildir. Kısacası yaşam bizim elimizdedir (1995, s. 254).

Sarkis, müzelerin geniş alanlarında nesneyi arka plana iten bir ilişkisellik oluşturarak toplumsal etkileşim nesnesi olan sanat ve yemek arasındaki benzerliklere dikkat çekmeyi amaçlamış olabilir. Açılıştan önce kurucu ekibe ve teknisyenlere; açılış sonrasında müze çalışanlarına, müze ziyaretçilerine, sanatçılara nohutlu pilav servisi yapılır. Böylece Sarkis'in sanatın üreticisi, dağıtıcısı ve tüketicisi olarak bir sanatçının kurum ve izleyici ile kurduğu ilişki üzerine sembolik bir yorum yaptığı ve onların hepsini (sanatçı-kurum-izleyici) eşitlediği söylenebilir. Nohutlu pilavın ücretsiz servis edilmesi hem eleştirel bir tavidir hem de politik bir duruştur. Ayrıca malzeme olarak nohutlu pilavın seçilmiş olması bir tesadüf değildir. Nohutlu pilav, sokakta el arabası içinde plastik kâselere konularak servis edilen bir yiyecektir ve gündelik hayatımızda sık sık karşımıza çıkar. Genellikle nohutlu pilav arabasının etrafında insan kümeleri birikir ve orada hayatlarında ilk defa karşılaştıkları insanlar birbiri ile iletişime geçer. Ayrıca bu çalışma bize "Sokakta el arabasından nohutlu pilav alan kimdir?" sorusunu sordurur. Hiç şüphesiz bu durum, yerleşik olarak kabul gören bir şey değildir. O halde denilebilir ki Sarkis, bienal süresince sokağa ait olan bir yemeği işçiye, mühendise, sanatçıya, sanat eleştirmenine, sanat izleyicisine/katılımcısına sunarak toplumsal dönüşüme kurum içinden başlamıştır.



Görsel 12. Rezzan Gümgüm/Belit Sağ. Karşılaşmalar. 2018. Performans Fotoğraf: Daniel Jarosch.

Karşılaşmalar adlı bu çalışma, Innsbruck'te gerçekleştirilen bir performans eylemidir. Kentin keşfedilmesine de ön ayak olan bu performans için sokaklardan, çöplerden atık malzemeler ve karton kutular toplanmıştır. Toplanan malzemeler değişken boyutlarda olan karton kutulara doldurulmuş, daha sonra değişken ağırlıkta bu kutuların gri ve siyah bantlarla paketlenip bir tahta zemin üzerine sabitlenmesi sonucu bir form/kütle oluşturulmuştur. Kentin sokaklarında bu kütle ipler aracılığıyla çekilmiş, bu şekilde kentin kalabalık caddelerinde yürüyerek bir gezinti yapılmıştır. Kentin içinde büyük ve ağır bir yükü kontrol edebilmeyi, araçlara ayrılan yollarda bu nesneyi hareket ettirebilmeyi gerektiren bu performans; hayatın her alanında karşılaşılan ifade özgürlüğüne olan müdahaleye ve bununla baş etme taktiklerine işaret etmektedir. Bu iş hem sanatta hem de kamusal alanda her türlü ifade ve taleplere uygulanan sansür/otosansürle baş etmenin yolları üzerine düşüncelerin/tartışmaların ardından gündelik hayatta yapılandırılmış siyah-gri alanların varlığının halka açık alanlarda gezintiye çıkarılmasıdır (Görsel 12).

Kamusal mekânların kamusal olması için ifade özgürlüğünün olması gerekir. İfade özgürlüğünün etkili kullanım mekânları ise sokaklar meydanlar, kentlerdir. Ancak sokaklar ülkeden ülkeye değişen iktidar araçlarının baskı mekanizmalarıyla ifade özgürlüğüne alan

açmaz. Bu nedenle bu durumu Mircea Cantor'un "Yeryüzü Değişiyor" adlı işi ile birlikte ele almak gerekir.



Görsel 13. Mircea Cantor. Yeryüzü Değişiyor/ The Landscape Is Changing. 2003. Museum for Contemporary Art. Erişim: 12.12.2019. <https://www.magasin3.com/en/artwork/the-landscape-is-changing-2/>

Sanatçı, Tiran/ Arnavutluk'ta karşılaştığı çeşitli sokak protestolarına benzeyen sahte bir gösteri organize eder. Gösteride herhangi bir sosyal ya da siyasi talepte bulunmak yerine protestocu pankartlarını aynalar ile değiştirerek bir protesto eylemi gerçekleştirilir. Bu manipülatif eylem aracılığıyla göstericiler yadsınmaz ve tarafsız bir gerçeği yansıtarak şehir içinde yürümüştür (Görsel 13).

Kültürel bir eleştiri olarak ta okunabilecek bu protesto Arnavutluk ya da Romanya gibi ülkelerin siyasi iklimlerini sorgulamaktadır. Bu çalışma, kamu taleplerinin kamusal alanlardaki karşılığının olup olmadığını ve gösterilerin değişim yaratacak kadar ciddiye alınıp alınmadığı sorgular.



Görsel 14. Rezzan Gümgüm. Tanışma. 2019. Performans Fotoğraf: Katherina Vlachodimou.

İnsanın kendi doğasına yabancılaşması ilk kez doğadan kopuşla gerçekleşmiştir. Ardından yabancılaşma, kapitalist toplumsal sistem sayesinde tekrarlanmıştır. Kendine, dünyaya, yaşama yabancılaşan insanın; kendisi, dünya ve yaşam ile tanışma toplantısı olarak adlandırılabilir bu çalışma, o an çevrede bulunan ve katılmaları teşvik edilen bir grup kişiyle Madrid kent merkezinde yer alan bir ağacın etrafında yapılmıştır. Kentsel ya da kırsal alanlarda yok edilen orman ve ağaçları anma ve yas eylemi olarak bir ritüele dönüşen süreç, bir günah çıkarma eylemi ya da doğasına insanın doğasına sahip çıkışı olarak okunabilir (Görsel 13).

Lefebvre'ye göre "...Doğa, insanın organik olmayan bedenidir- yani, insan bedeninin kendisi olmayan doğa. İnsan doğayı kullanarak yaşar- bu demektir ki doğa onun bedenidir ve ölmek için insan doğayla sürekli bir ilişki içinde olmalıdır. İnsanın fiziksel ve manevi hayatının doğaya bağlı olduğu, sadece doğanın kendine bağlı olduğu anlamına gelir, çünkü insan doğanın bir parçasıdır." (Lefebvre, 2017, s.66).

Doğanın varlıklarından biri olan insan, doğaya bağlı olmasının rağmen; doğaya karşı sürekli mücadele halindedir, doğaya her koşulda egemen olmak ister ve olur; sonra yapılandırılmış bilinci ile doğadan ayrı olduğunu düşünmeye, kendini doğanın ve dünyanın dışında başka bir varlık olarak görmeye başlar. Bu durum özellikle modernist gündelik hayatın kent yaşamında daha çok hissedilir. Tütün hayatı bireyin hayatının aracına dönüşür. İnsana hayat sadece fiziksel varoluşunu sürdürme, ihtiyacını karşılamının bir aracı gibi görülmekte; aslında bu yaklaşım dayatılmaktadır. Burada bu yaklaşıma isyan eden Earth Liberation Front adlı bir kolektif grup eylemleri ile doğrudan müdahale eder.



Görsel 15. Earth Liberation Front. Newbury. 1996. Performans. Erişim: 08.12.2019. <http://e-skop.com/skopdergi/yeryuzu-savunmasında-taviz-yok-earth->

Earth Liberation Front adlı oluşum, yaşam-merkezciliği savunur; grubun amacı, yeryüzünde herhangi bir canlıya karşı işlenen suçları ortaya çıkarmaktır. Olanlarla ilgili kamuoyunu bilgilendirmek, insan ve hayvanların zarar görmemesi için önlemler almak, doğal çevre tahribatından beslenen ve çevreyi kendi çıkarları için sömüren kurumları ifşa etmek için çeşitli eylemler planlar.

Newbury adlı eylem, planlanan yol inşaatında ağaçlık alanın yok edileceğinin öğrenilmesi üzerine grup üyeleri tarafından yüzlerce katılımcı ile düzenlenmiştir. Anti-kapitalist hareket, mevcut sistemin gündelik hayatlarımızı mülkiyetine almasına karşı çıkar; hiç zaman kaybetmeden gündelik hayatta devrim yaratılması gerektiğini ve böylece insani değerlerin inşa edilebileceğini savunur. Kent alanlarında doğrudan eylemi öneren sityasyonist anlayışın izlerini, bu eylemde görmek mümkündür.

Araştırmanın işlerinden biri olan, kent alanlarında doğrudan eylem odaklı bir başka pratikte kentin gerçek mekânını yani sokağı bir sanat nesnesi yapma girişimi niteliğindeki “Güvenli Alan” (Görsel 16) adlı çalışmadır. Bu performans katılımcı ile birlikte düşünmeyi, görmeyi ilişkiler kurup yeni anlamlar üretmeyi amaçlar.



Görsel 16. Rezzan Gümgüm. Güvenli Alan. 2018. Performans Fotoğraf: Katherina Vlachodimou.

Sol, Madrid’in merkezinde oldukça kalabalık, hareketli bir meydandır. Burada meydanın kalabalığında yürüyen ya da duran insanların çevresine tebeşir ile çember çizilmiştir. Böylece hiç beklenilmeyen bir karşılaşma yaratılmıştır. Bu eylem fotoğraf ile kayıt altına

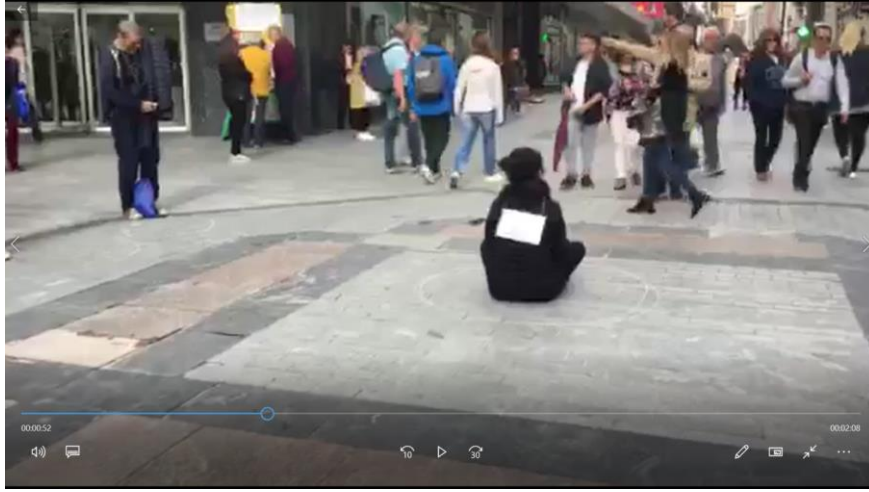
alınmıştır (Görsel 16). Çember çizme eyleminin öncelikli ilham kaynağı Ezidi inancıdır. Etrafına çember çizilen kişi, o çemberi çizen kişi tarafından çember silinmedikçe çemberin dışına çıkamaz. Ezidi inancında baş melek tavusun parmağıyla bir çember çizdiği ve Ezidileri bu daire içindekiler olarak işaret ettiğine inanılır. Çizilen çemberden izinsiz çıkmak dinden çıkma ile eşleştirilir.



Görsel 17. Rezzan Gümgüm. Güvenli Alan. 2018. Performans Detay Fotoğraf: Katherina Vlachodimo.



Görsel 18. Rezzan Gümgüm. Güvenli Alan. 2018. Performans Detay Fotoğraf: Katherina Vlachodimou.



Görsel 19. Rezzan Gümgüm. Güvenli Alan. 2018. Performans Fotoğraf: Katherina Vlachodimou.

Sol meydanında gerçekleştirilen bu eylem, bir yandan Ezidi çemberine bir gönderme yaparken öte yandan insan varoluşunu sınırlayan etmenlerden kaynaklanan her türlü engeli işaret etmektedir. Gündelik hayatta uzay-zamanda insanlar buldukları noktadan hayatı deneyimlerken herkesin farklı görme ve algılama biçimleri vardır. Bu çalışma “Çemberin içinde ya da çemberin dışında olmak bir tercih midir? sorusunu bir kez daha sorgular (Görsel 19).

Sanatın her alanında çember, daire ve kare gibi geometrik formların kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Geometrik formların felsefesi ile sanatsal üretimler gerçekleştirilmektedir. *The Square* adlı film bunun en güzel örneklerinden biridir. Ruben Östlund’un yönetmenliğini yaptığı filmi hem kapitalist sistemde gündelik hayatın eleştirisi hem de gündelik hayatın ritmi içerisinde endüstri toplumunun dayattığı yeni hayat tarzlarının insanları birer makinaya dönüştürmesi ile sonuçlanan modern toplum eleştirisi olarak okumak mümkündür. Filmde, müzenin bahçesine yerleştirilen kare formun kenarındaki pirinç levha üstünde “Kare güven ve ilginin sığınağıdır. Onun içinde eşit hak ve sorumlulukları paylaşırız.” yazılıdır. Bu karenin herkesin eşit statüde olmasını temsil ettiği iddia edilir (Görsel 20).

Bu filmde elitist, kibirli bir sanatın temsilcileri ile gündelik hayat pratiklerinde üst sınıfın içselleştirilmeyen düşünce ve davranışları gözler önüne serilir. Kısacası *The Square* adlı filmde modern kapitalist toplumun yarattığı alt sınıf küçümsenir; endüstri toplumu, ifade özgürlüğü, mülteci dramı, insanın yalnızlığı gibi temalar ekseninde dayatılan kültürün dünyasına bir bakış sunulur.



Görsel 20. The Square /Kare, 2017, Filmden Bir Görüntü, Yönetmen: Ruben Östlund.

Gündelik hayatın akışı içinde anlam bulan kimi eylemler, semboller, nesnelere ve bunlara atfedilen anlam; yapılandırılan kültürden bağımsız değildir. Kültür tüm bu anlamlar bütünüdür. Gündelik hayat, tüm sembolik anlamlandırmalarla kendini sürekli olarak inşa eder ve bunu bizlere gerçeklik olarak sunar.

Güvenli Alan adlı iş ile benzerlik kurulabilecek başka bir çalışma, Çin efsanesinde yer alan Tebeşir Dairesi oyunudur. Bertold Brecht daha önce bu efsaneden yola çıkılarak yazılmış bir oyundan etkilenir. 1940 yılında etkilendiği oyunun olay örgüsünü ve zamanını değiştirerek Kafkas Tebeşir Dairesi'ni yazar. Kafkas Tebeşir Dairesi adlı bu oyun mülkiyet-emek ilişkisini sorgular, herhangi bir şey üzerinde hak iddia etmenin harcanan emekle doğrudan ilişkili olduğunu ve var olan toplumsal düzen içinde akla uygun bir yasa bulmanın ve onu uygulamanın mümkün olabileceğini gösterir.

Öte yandan bu çember (Görsel 16-19), 2020'nin ilk aylarında ortaya çıkan Covid-19 salgını nedeniyle sık sık dillendirilen fiziksel mesafe kurallarıyla da ilişkilendirilebilir. *Güvenli Alan*'da mevcut iktidarların bu salgın hastalıktan kurtulma çabaları, "Evde Kal!" çağrısı ve sokakta insanların mesafelerini belirlemek için çizilen çember kastedilerek "Çemberin içinde kal!" söylemleri hatırlatılır. İnsanlar etraflarına çizilen çemberlerin içinde fiziksel mesafelerini koruyarak bulaşıcı hastalıktan korunmaya çalışmaktadır. Gündelik hayatın içinde var olan ve görünmeyen sınırlara insanların sağlığı ve iyiliği adına

Çizilen görünür sınırlar da eklenmiştir. Bunların sonucunda çember metaforunun güncelliğini koruduğu ve sanatın farklı alanlarına ilham vermeye devam edeceği ifade edilebilir.



Görsel 21. Rimini Protocol. Remote-X. 2013-Devam Eden Proje. Fotoğraf. Rimini protokoll.

Erişim:11.03.2020. <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>

Berlin odaklı bir güncel/ağdaş tiyatro grubu olan Rimini Protocol, uzun süredir devam eden çeşitli ülkelerde organize ettikleri Remote X projesi ile kolektif bir hareketlilikle kenti keşe çıkar. Remote X projesinde yaklaşık kırk kişilik bir grup, kent içinde kulaklık takar ve GPS navigatrnden bir yapay sesin yönlendirmesiyle her birlikte kent içinde hareket eder. Burada yapay zekâ ile karşılaşmak, grubun şunları sormasına neden olur: Ortak kararlar nasıl alınır? Algoritmalar tarafından ynlendirildiğimizde biz kimi takip ediyoruz? Yürüme süresince yapay zekâ, grup üyelerini düşündürücü ve farkındalığı arttıran çeşitli sorular sorar ve grubu yönlendirir. Bu iş kentin farklı noktalarında, farklı eleştirel sorular ile çevreye farklı bakabilmeyi ve gördükleri üzerine etkili bir şekilde düşünebilmeyi deneyimler. Burada grup yeleri bireysel kararlar alır, ancak kişi her zaman grubun bir parçası olarak kalmaya devam eder. Kentin içinde grubu yönlendiren ses, kenti büyük bir film sahnesine çevirir. Kentte yolculuk bireyi gittikçe kolektif bir filmin figranlarından birine dönüştürür (Görsel 21).

Kentteki hareketlerin bir yapay zekâ tarafından yönlendirilmesi ve grubun hep birlikte yapay zekânın verdiği komutlara uyması, kenti birlikte keşfetmenin ve gözlemlenmenin yanı sıra aynı zamanda içinde olduğumuz yapılandırılmış gündelik hayatı keşfetme ve sorgulatma deneyimi sunar.



Görsel 22. Vaughn Bell. I Ped. 2011. Performans Fotoğraf. Erişim: 04.02.2020.

<https://www.vaughnbell.net/i-ped.html>

Vaughn Bell, kentin içinde yapılan yürüyüşler esnasında insanların yanlarında kolayca taşıyabileceği I Ped adlı bir araç tasarlar. Bu araç hem yürümeyi destekler hem de not ve çizim için kullanışlıdır. Kent sokaklarında yapılan yürüyüşlerde I Ped gözlem yapmayı, çevreyi yakından incelemeyi ve kendi bakışınızı sözcüklere ya da çizgilere aktarmayı sağlar. Baston gibi bir işlevi olan bu araç farklı kişilerin kullanımına açıktır. I Ped farklı kişilerin farklı bakış açılarını, gözlemlerini aktararak kentle yakından kurulan etkileşim ve iletişim deneyimlerinin aracına dönüşür. Bu çalışma günümüz psikocoğrafya türünün bir örneği olarak adlandırılabilir. Ayrıca sokaklardaki otobiyografik hikâyeleri yürüyüşlerle deşifre etme araştırmaları olarak da okunabilir (Görsel 22).

Yürüme eylemi psikocoğrafyanın en belirgin özelliğidir. İz sürücü olarak ifade edilebilen bu eylem modern kentlerin ruhuna aykırı görünmektedir; ancak bu yürüyüşün “sokak seviyesi için gerektirdiği sürekli bakış ile bireyde farkındalığı geliştirir, kişiye çoğunlukla unutulmuş alanları keşfetme ve kentin resmi temsiline meydan okuma” olanağı sunar.

Psikocoğrafya, psikolojinin ve coğrafyanın kesiştiği nokta olarak algılandığında kentsel çevremizi kavramamıza yarayan yeni yolların araştırılmasını sağlar; etrafımızı çevreleyen günlük deneyimlerin sıkıcı hale gelmesinden kaynaklanan sıradanlaşma sürecinin de üstesinden gelmemize yardımcı olur (Coverley, 2011, s. 10).

2.2. Ben'im Kırmızı Çizgilerim

Bu bölümde çalışmanın *Ben'im Kırmızı Çizgilerim* serisi ile gündelik hayatın sıradan bir eylemi olan yürümeyi sanatının malzemesine dönüştürmüş sanatçı pratikleri birlikte ele alınmıştır. *Ben'im Kırmızı Çizgilerim* söylemindeki benim ifadesi malik olma halini vurgulamak için kullanılmamıştır. Kırmızı çizgiler ile gündelik hayatta bedeni, kimliği, coğrafyayı, dili kodlayan; kimliksizleştirilmiş bir forma dönüştüren ve bu formun kontürlerini, sınırlarını kırmızı boya ile yapılmış çizgi vasıtasıyla ifade eden söylem kastedilmiştir. Bu bölümde Ben'im Kırmızı Çizgilerim serisini oluşturan performansın videoları ve fotoğrafları yer alır. Çalışmanın kent içinde halka açık alanda yapılmasına ve ülkenin politik atmosferi nedeniyle oluşabilecek riskleri içinde barındırmasına rağmen performans esnasında performansın ritmini bozabilecek herhangi bir olumsuz durum yaşanmamıştır.

Gündelik hayatta sunulan gerçeklik, sürekli olarak üretildiği için herkes tarafından sorgulanmaksızın normal kabul edilip doğallaşmıştır. Oysa stratejileri sayesinde katı kurallarla yapılandırılan; ancak herhangi bir yapılandırılmış durum yokmuş gibi betimlenen gündelik hayat; planlı programlı, bilinçli bir politika sonucu gerçekleşmektedir. Lefebvre bu durumu şu şekilde açıklar:

Toplumsal ve zihinsel biçimler, kendilerini çevreleyen bir "dünya" içinde verilirdirler. Sanatın, estetiğin veya estetizmin biçimleri, toplumsal ilişkilerin ritüelleştirilmiş biçimleri için de geçerlidir bu... Normal olan alışılmış hale gelir; alışılmış olan, böylelikle doğal olan ile birleşir; doğal olan da akılcılık ile özdeşleşir. Böylece bir döngü ya da kapalı devre gerçekleşir. Bu belirgin (ve zorlama) mantığın, akılcılığın yerini alan bu doğalcılığın içinde çelişkiler yok olur: Gerçek ile akılcı özdeşleşir, gerçeklik ile ideallik birbirine girer, bilgi ve ideoloji birbirine karışır (Lefebvre, 2016, s. 57).

Gündeliğin alanında ortaya çıkan sorulara bireyden beklenen doğru cevap normal kabul edilen kırmızı çizgilerin içindedir, bireyin çizginin dışına çıkması ise normal olandan sapma yani yanlış cevaptır. Bu perspektifle şekillenen *Ben'im Kırmızı Çizgilerim* serisinde yer alan performansın malzemesi olan yürüme eylemine öncelikle değinmek anlamlı olacaktır.

Tarihte belli bir amaç için araç olarak kullanılan yürüme, bilinçli bir kültürel faaliyet olarak Avrupa’da birkaç yüzyıl öncesine dayanır. Ancak burada antik Yunan’da Apollon Tapınağı’na giderken Aristoteles’in bir aşağı bir yukarı yürüyerek ders anlattığı, Atina Okulu’na ismini veren “...üzere bir revakla örtülü sütunlu yol” anlamındaki *peripatos* yolu hatırlatmak gerekir. Bununla birlikte İngilizce kökenli *peripatetik* sözcüğü “uzun yürüyüş yapan kişi olarak ifade edilmiştir (Solnit, 2016, s. 34).

Yürüme eylemi fiziksel bir eylem ve evrensel bir insan faaliyeti olmasıyla bir taraftan başlı başına yenileyici, iyileştirici bir eylem iken diğer yandan hafıza yaratmak ve onu yeniden canlandırmak demektir. Yürümek, zaman kavramını da içinde barındıran bir meydan okumaya olanak sağlar. Gündelik hayatta adımların izinde çizilen sınırların aşılması, ortadan kaldırılması yürümenin bu biçimiyle dünyanın birçok yerinde hac yolculuklarında, toplumsal hareketlerde ve sanat eylemlerinde karşımıza çıkan bir pratik olması açısından dikkat çeker.

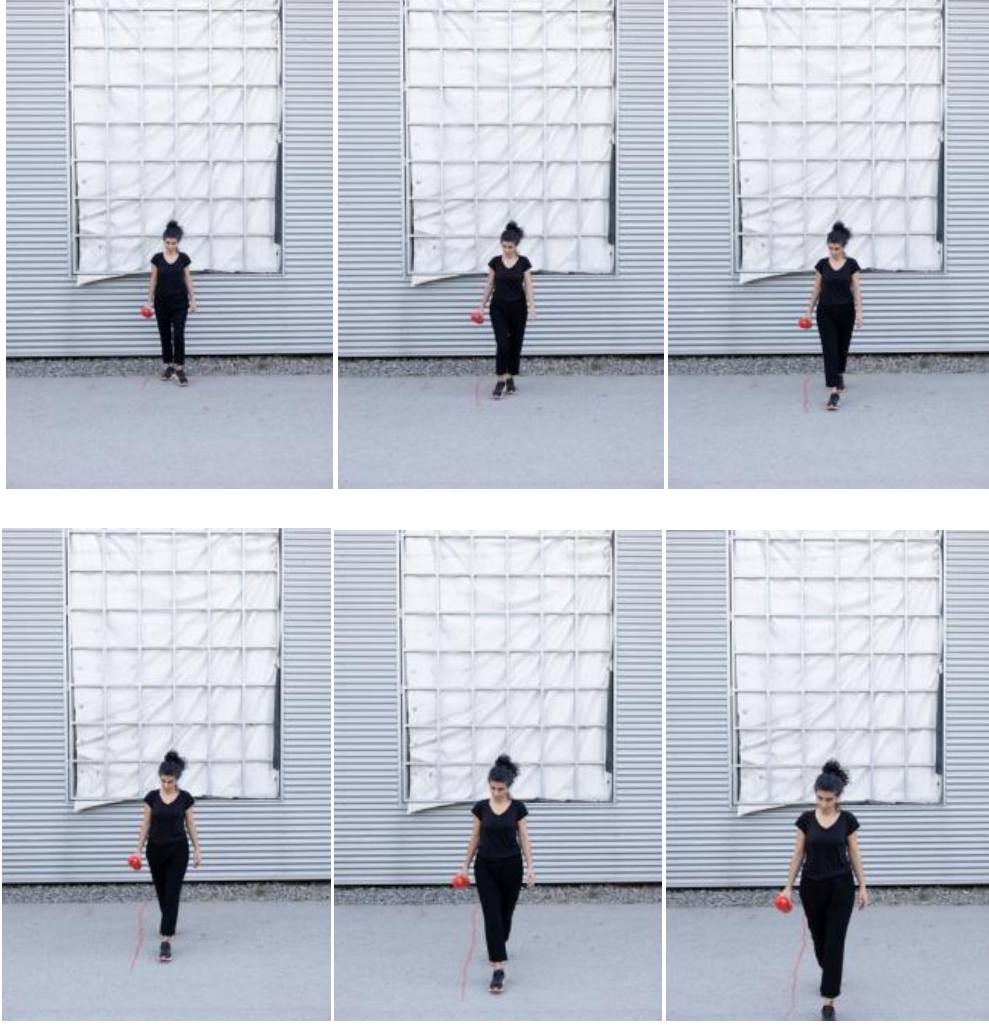
Mahatma Gandhi önderliğindeki Tuz yürüyüşü (Satyagraha), bir sivil itaatsizlik örneği olarak toplumsal hareketler tarihinde önemli bir yere sahiptir. “Satyagraha”; Sanskritçe hakikat anlamındaki satya sözcüğü ile ısrar, hakikat gücüne tutunmak anlamlarındaki agraha sözcüklerinin birleşimiyle oluşmuş ve şiddet içermeyen bir çeşit sivil direniş biçimi olarak kavramsallaşmıştır. 1930’da Hindistan’daki İngiliz yönetimini sivil itaatsizlik eylemiyle protesto etmek isteyen Gandhi, yirmi dört gün süren bir yürüyüş düzenlemiş ve kendi tuzlarını üretmek için ona eşlik eden binlerce Kızılderili ve Arap ile bu yürüyüşü denize varana değin sürdürmüştür.

Günümüz gündelik hayatında kent içinde makineler hayatlarımızı ele geçirmiş ve herkes yaşamını onlara ayak uydurma çabası içine girmiştir. En kısa mesafeler için bile araba, otobüs ve metro kullanımı ihtiyaç olarak dayatılmış ve kent planlamalarında yürümeye alan bırakılmamıştır. Hızla devam eden modern kentleşme, bir yandan bizleri birbirimize ve yerel kültürümüze yabancılaştırırken öte yandan yürümek giderek sıra dışı bir eylem olarak kodlanmaya çalışılır. Kentte var olan yaşam alanları sınırlandırılır ve bu alanların tahayyül edilme ve deneyimlenme biçimleri giderek bu değişime zorlanır. Bundan dolayı gündelik yaşamın bedenle ilişkisi neredeyse kopma noktasına gelmiştir.

Paul Virilio “Yürüme için sarf edilen fiziksel gücün ortadan kaldırılmasından, hızlı ulaşım araçlarının yaşantımıza soktuğu duyu devinim kaybına giden süreçte, sonunda uyaran yoksunluğu sınırlarında gezinen koşullara erişmiş olduk.” diyerek ulaşımda teknolojik gelişmeler nedeniyle mekân, zaman, deneyim arasındaki bağın kopuşuna dikkati çeker (1998, s. 144).

Solnit’e göre “Kamusal alanın olmadığı ve doğanın kaldırım taşıyla döşendiği, boş zamanın azaldığı ve üretim baskısı altında öğütüldüğü, bedenlerin artık dünyada değil arabalar ve binaların iç mekânlarında bulunduğu ve hızın tanrılaştırılmasıyla bu bedenlerin çağdışı ya da zayıf görüldüğü bir noktadayız. Bu şartlarda yürüme, ezber bozan bir sapak, fikir ve deneyimlerle dolu kısmen terk edilmiş bir coğrafyanın içinden geçen manzaralı bir güzergâhtır.” (2016, s. 31).

Yıllar önce küçük bir ilçede bir süre yaşamam gerekmişti. Dört yüz metre ötedeki işime servis aracı ile gitmem konusunda ciddi bir baskı ile karşılaşmış, servise binmediğim için çevremdekiler tarafından dışlanmıştım. Çevremdeki herkes yürüme alternatifini yok saymış ve beni yargılamıştı. Belki de kendimi “kadın” olarak göstermek istediğimi düşünmüş ve beni yaftalamışlardı, kim bilir? Onların bu tavırları, bana 18.yüzyılda kadınların sadece kendilerini göstermek için sokaklarda yürüdüğüne dair olan düşünce biçimini hatırlatır. Ayrıca günümüzde kentte ya da kırsalda, gündelik yaşamda kadının sokakta yürümesi sebebiyle kötü anlam atfedilen çeşitli sıfatlarla etiketlenmelerine tanıklık etmekteyiz. Sokaklar kadın ve erkeklere, ancak daha çok da kadınlara alan açmaz.



Görsel 23. Rezzan Gümgüm. Adım Adım. 2019. 50x70cm (6) Fotoğraf. Kumaş Üzerine Dijital Baskı.

Bu performansta yürüme eylemi esnasında elde olan plastik şişenin içindeki organik kırmızı boya yere akıtılarak kırmızı çizginin oluşması adım adım gerçekleşmiş, yürüme devam ederken eylemin aşamaları seri fotoğrafla kayıt altına alınmıştır. Bedenin hareketi boyanın akışı ve atılan adımlar bu altılı fotoğraf serisinde görülür (Görsel 23).

John Napier'in ifadesi ile "İnsan yürüyüşü, atılan her adımda bedenin bir felaketin eşiğinde sendeleyip durduğu eşi benzeri olmayan bir eylemdir. İnsanın iki ayaklı yürüyüşünün her an bir felakete yol açabileceğini düşünmemizin nedeni, bizi yüzüstü yere kapaklanmaktan koruyan tek şeyin, bacaklardan önce biri sonra da diğerinin ritmik devinimi olmasıdır." (Solnit, 2016, s. 59). Ayakta durmak ve yürümek, her ikisi de dengede kalmayı ve usta olmayı gerektirir.

Yürümek... Kendisi ritmiktir. Yürümek için ayağın önce birini sonra diğerini yere basmak ve bunun tekrarlamak gerekir. Yürüme, adım adım gerçekleşir. Her adım, bir düşüncenin yere sağlam basması ve bir tercihin ifadesi, akışın göstergesidir. Bu anlamda hareketin düzenli tekrarı akışın devamına işaret etmektedir (Solnit, 2016, s.19). Bu yürüme metaforu ve eşlik eden kırmızı çizgiler gündelik hayata çizilen sınırların sorgulanmasına neden olabilir.



Görsel 24. Rezzan Gümgüm. Adım Adım. 2019.70X100 cm. Fotoğraf Detay: Fazlı Öztürk.

Dönüşmek, dışa taşmak, kendini akışa bırakmak eril-iktidar tarafından kabul gören bir form değildir. Çünkü iktidarın kendi biçimlendirdiği formun dışında kalan biçimsiz(!), tarif edilemeyene tahammülü yoktur. Akışkan bir şeyi forma sokmak oldukça güçtür. Ancak eril-iktidar kendini buna hak sahibi görür. Bu bağlamda gündelik hayatımızın yapılandırılmış ritminin dışına çıkma eylemi olarak boyanın sürekli olarak yere akıtılması, oluşan kırmızı çizgilerin sürekli ihlali, bu eylemin yapılandırılmış sınırları yürüyerek ortadan kaldırmaya yönelik bir girişimi olarak okunabilir (Görsel 24).



Görsel 25. Rezzan Gümgüm. Yürüme...2019. 100X130 cm. Fotoğraf Dijital Baskı.

“Yürüme...” adlı bu çalışma yürüme eylemi sırasında çekilen fotoğrafın dijital ortamda üst üste konulmasıyla oluşturulmuştur. İç içe, farklı tonlarda yerleştirilen imajda hep aynı hareketin tekrarlandığı görülmektedir. Burada insan bedeninin bir uzvu olan ayaklar hareket halinde gösterilmektedir. İmgenin sadece ayakları gösteriyor oluşu izleyicide eksik olanı tamamlama hissi oluşturur. Bakan kişiye kalabalığın ayak seslerini duyurur ve ayakların ritmini hissettirir. Sıradan bir eylem olan yürümenin adımları aslında bir var oluş biçimidir ve çizilen sınırları alt üst ederek ortadan kaldıracaktır (Görsel 25).

Kırmızı çizgi adlı performans iki ay boyunca haftanın belli günlerinde Ankara'nın merkezinde ya da merkezden uzak semtlerindeki kavşaklarda, yollarda, insan hareketliliğinin olduğu yerlerde, önceden hazırlanmış pet şişe içine konulan ve yürürken elde tutulan kırmızı doğal boyanın akıtılarak yolda kırmızı çizgiler oluşturulması ile gerçekleşir. Burada Ankara kenti sakinlerinin kırmızı çizgileri ihlali amaçlanmıştır. Çizgilerin üzerinde araçların, insanların sürekli olarak hareket ettikleri görülmüştür. Yürüme eylemi video olarak kaydedilmiş, video kayıtlarının montajında işin kavramsal anlayışına uygun olarak iki video üretilmiştir. Bu çalışma kapsamında videolar kendi bağlamlarıyla ilişkilendirilerek aktarılmıştır. Bunlardan biri (Görsel 26-28)'de yer alan *Kırmızı Çizgi* adlı video çalışması, ikincisi ise *Adımların İzi* adlı çalışmadır (Görsel 29).



Görsel 26. Rezzan Gümgüm. Kırmızı Çizgi. 2019. Video Performans 2' 1". <https://vimeo.com/445937182>

Bu çalışma yürüme eylemi sırasında çekilen videoların üst üste bindirilmesi ve dijital kolaj ile transparan etki elde edilmesinden oluşmaktadır; her biri farklı bir sokakta yürümeler ile kırmızı çizgilere ait olan görüntülerin üst üste yerleştirilmesi sonucunda gerçekleşen kesintisiz yürüme eyleminin ve kırmızı çizgiyi ihlalin sürekli olarak tekrarıdır. Çalışmada bu tekrardaki ısrara dikkat çekilmek istenirken, aynı zamanda yaşamın içindeki renkler ve hareketler merkeze alınarak hareketlerin birbirinin içine girdiği, insanlardan ulaşım araçlarına kadar her şeyin, hatta esen rüzgârda uçuşan poşetlerin bile hissedildiği görülür. Burada hissedilmeyen tüm hareketler bir biçimde görünür kılınmak istenmiştir. Yürüme, gündelik yaşamın önemli bir parçasıdır ve bu eylemle sokaktaki hareketler farklı formlara dönüşmüştür. Bu çalışma bir yandan gündelik hayatta devinimi ve oluşu vurgulamak olarak diğer yandan gerçekleşebilecek “beklenmeyen”e dikkatleri çekmek olarak okunabilir.

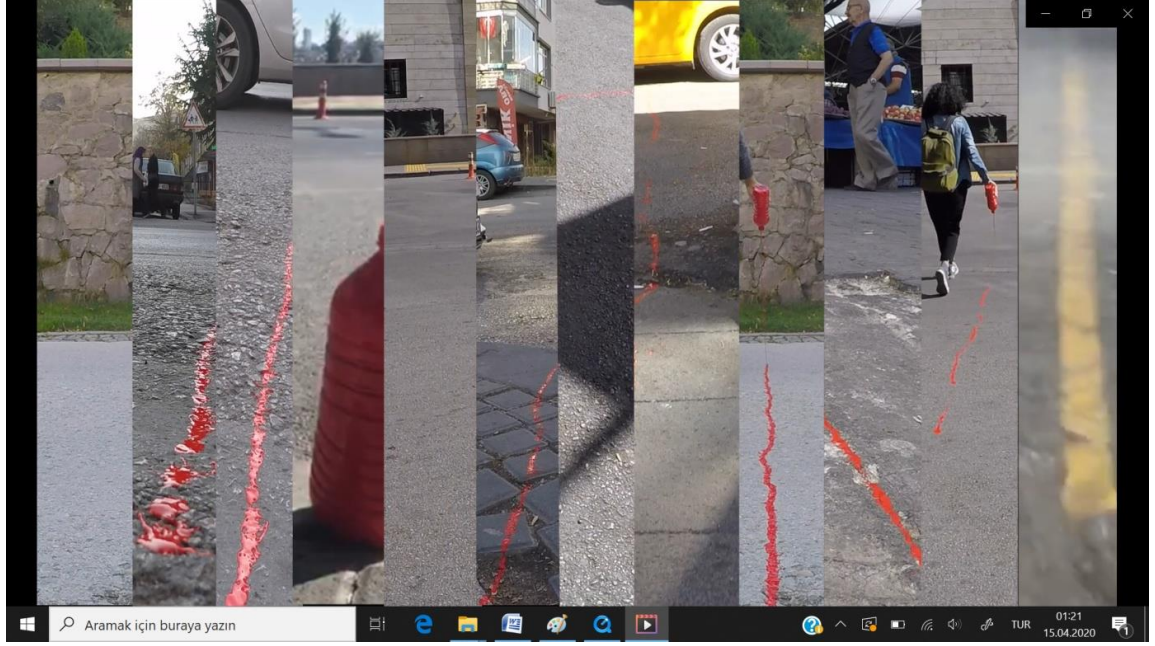
Video içinden alınan birkaç görüntü çalışmaya dâhil edilmiştir (Görsel 26-28).



Görsel 27. Rezzan Gümğüm. Kırmızı Çizgi. 2019. Video Ayrıntı.



Görsel 28. Rezzan Gümğüm. Kırmızı Çizgi. 2019. Video Ayrıntı.

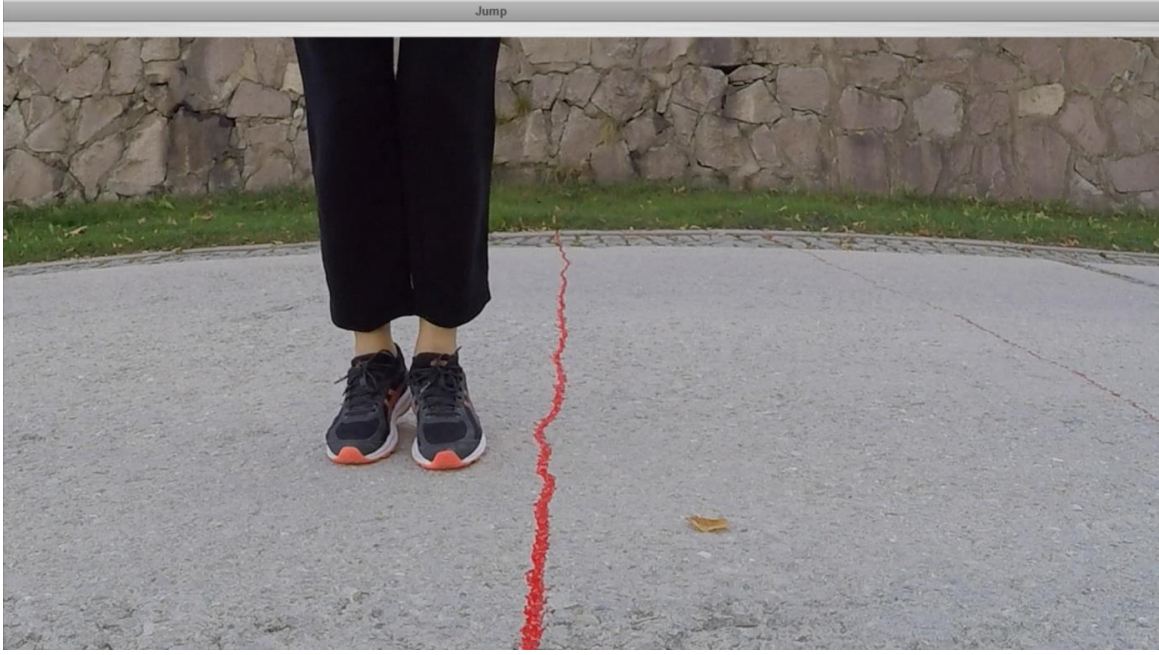


Görsel 29. Rezzan Gümgüm. Adımların İzi. 2019. Video Performans. 5' 2".

<https://vimeo.com/446418793>

Adımların İzi adlı video çalışması Ankara içinde gerçekleştirilen performansın video kayıtlarının bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Kentin farklı zaman ve mekânlarında çekilen on iki video, dikey/sütunlar halinde birleştirilerek beş dakika süren bir video kolaja dönüştürülmüştür. Farklı sokak seslerinin birbirine karıştığı videoda ileri-geri montaj kurgusuyla izleyiciye zaman ve mekân yanılsamaları yaratmak istenir. Aynı zamanda farklı mekanların bir araya getirilmesi ile yeni bir mekân üretilmiştir (Görsel 29). Hayvanların, insanların, araçların hareketliliği kırmızı çizgilerin ezilmesine, aşınmasına, silinmesine yol açmıştır. Yürüyüş esnasında alınan her bir video farklı mekânlara aittir ve yürüme eyleminin tekrarı görülür. Her bir videonun gösterdiğinden fazlasına sahip olduğu vurgulanır. İzleyici, dikey dar sütunlarla gözde oluşabilecek yanılsamalarla bilinçaltındakileri ya da belleğindeki dolayısıyla deneyim veya tecrübelerini hatırlamaya teşvik edilmektedir.

Ben'im Kırmızı Çizgilerim adlı bölümün bir başka video çalışması *Zıplamak* (Görsel 30) adlı performansın video kayıtları benim tarafımdan alınmıştır.

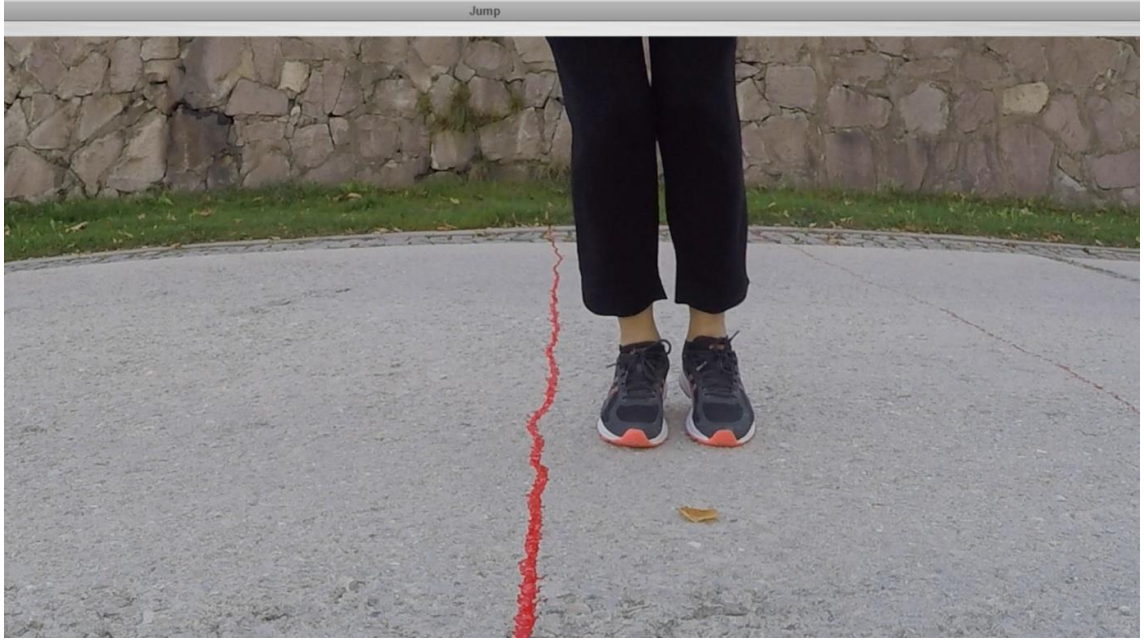


Görsel 30. Rezzan Gümgüm. Zıplamak. 2019. Video Performans. 1'00. <https://vimeo.com/445935908>

Zıplamak adlı bu iş, Ankara /Dikmen Vadisi'nde plastik şişe içerisine konulan kırmızı organik boyanın taş zemin üzerine akıtılarak kırmızı çizgi oluşturulması ile başlar. Sonra açısı belirlenip yerleştirilen kamera kayıt alırken çizginin sağına ve soluna doğru kesintisiz zıplamalar ile kırmızı çizgi sürekli ihlal edilir. Zıplamaya geleneksel bir ritim çalgı aleti olan “erbane⁴” eşlik eder. Performans süresince çevredeki insanların kırmızı çizgiye dair tutumları ayrı bir inceleme konusu olabileceği için onlara değinilmemiştir (Görsel 30).

Zıplamanın ritmi, erbanenin ritmi ile paralellik gösterir. Antik çağlardaki kabartmaların ve resimlerin üzerinde kadınların ellerinde erbane ile resmedilmiş olmaları bize erbanenin kadınların çalgısı olduğuna dair veri sunar. Geleneksel törenlerde genellikle kadınlar tarafından çalınan erbane, bu performansta zıplama eylemine eşlik ederek onu bir tür ritüele dönüştürür. Bu açıdan zıplama ve erbanenin ritmi birbirine karışmış ve bir çeşit direnişin dansı ortaya çıkmıştır, denilebilir. Bu bağlamda kapitalist modernitenin gündelik yaşamın her alanına çektiği sınırlar vasıtasıyla bireyi hapsedmesinin ve ona dayatılan yapılandırılmış yaşamın bir tür temsili olan kırmızı çizgi üzerinde zıplamak, bu anlayışı yerle bir eden bir tutum olarak okunabilir.

⁴Erbane: Genellikle Mezopotamya ve İran coğrafyasında kullanılan vurmali bir çalgıdır. Farsî, Süryani, Arap, Kürt, Ermeni kültürlerinde kullanılan vurmali çalgı aleti “def” olarak da bilinmektedir.



Görsel 31. Rezzan Gümgüm. Zıplamak. 2019. Video Performans. Detay.

Diğer taraftan zıplamak eylemiyle özgürleşmeye, kendi geleceğini ve yaşamını belirleme arzusuna dayanan yaratıcı ve estetik eylem kendine ifade alanı bulmuştur, denilebilir. Ayrıca bu performansın gerçekleştiği mekân olan Dikmen Vadisi 1970'li yıllardan beri Dikmen Köyü olarak bilinir. Dikmen Vadisi/Köyü, 90'lı yıllarda mahallenin rant değerinin artması sonucunda ortaya çıkan “kentsel dönüşüm” ile insanların köylerinden zorla çıkarılmalarına tanıklık etmiş bir mekân olması sebebiyle dikkat çekicidir.

Sıradan, önemsiz olarak algılanan gündelik hayatta her bireyin değişimi başlatma ve ilerletme gücü vardır. Sadece önemsiz ve küçük görünen memnuniyetsizlikleri ortadan kaldırmaya çalışmak bile bireye dayatılan mevcut modelin bozulmasına yol açabilir. Gündelik hayattaki karşılaşmalar, yönlendirilmiş gündelik hayatın sınırlarına karşı eleştiri ve direniş alternatifleri doğurabilir ve mücadele alanını yaygınlaştırıp genişletebilir.



Görsel 32. Rezzan Gümgüm. Plastik Şişe. 2019. Fotoğraf. 100X130cm. Dijital Baskı.

İkinci bölümün başlığı olan “Sokak Ben’i İyileştirir” Ankara’da yapmış olduğum kişisel sergimin adıdır. Bu çalışmada yer alan videolar ve bez üzerine haritalar orada sergilenmiştir. Bu sergide Ankara sokaklarına kırmızı çizgi müdahalesinin farklı uygulamalarına yer verilmiştir. Gündelik hayatın mekânı olan kentin sokaklarında, belirli günlerde gerçekleştirilen performansın beden dışındaki önemli bir diğer aparatı olan organik kırmızı boyanın konulduğu plastik şişe beyaz bir kaide üzerine yerleştirilerek sergilenmiştir. Yürüme eylemi sırasında yürümeye eşlik eden, sokağa ait, sıradan ve basit bir gündelik malzeme olan plastik şişe, buradaki video dışında geriye kalan tek tanık olarak beyaz bir kaide üzerinde çekilmiş fotoğrafı ile bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Ankara sokaklarında yapılan bu yürüme eylemine Francis Alys’in “Yeşit Hat” adlı işi esin kaynağı olmuştur. Bağlantıları farklı olan bu iki iş, malzeme olarak yürümeyi seçmesi ve boya ile çizgi oluşturması bakımından benzerdir. Francis Alys’in burada sözü edilen işi, çalışmada ayrıntılı olarak (Görsel 33)’de ele alınmıştır.



Görsel 33. Francis Alys, Yeşil Hat /The Green Line, 2005. Performans Video Görüntü, Erişim: 03.12.2019.
<https://francisalys.com/the-green-line/>

F.Alys, “Bazen Politik Bir Şey Yapmak Şiirsel Olabilir ve Bazen Şiirsel Bir Şey Yapmak Politik Olabilir” başlıklı projesinde 2005 yılının Haziran ayında Kudüs'ün bir ucundan diğer ucuna yeşil boya dolu bir kutu taşıyarak yürür. Kutunun tabanı delinmiştir, bu yüzden boya yürürken yere sürekli olarak damlar ve geride çizgi oluşturur. Sanatçının izlediği rota, 1948 Arap-İsrail Savaşı'ndan sonra ateşkesin bir parçası olarak bir harita üzerinde yeşil çizgi ile çizilmiş olan yeni İsrail devletinin kontrolü altındaki araziye işaret etmektedir. Alys, Kudüs'ün tepelerine, vadilerine ve sokaklarına yol boyunca ince yeşil bir çizgi oluşturur. Yürüyüş video olarak kayıt altına alınmıştır (Görsel 33).

Sanatçı, bu eylemiyle insan arzularının yol açtığı çatışmalara odaklanıp sınır ve ayrılık meselelerini dünyanın en çelişkili bölgesinde sorgular. Bu yürüyüşü, yeryüzünü parçalara ayırmanın ve sahip olmanın anti tezi olarak okumak mümkündür. Tıpkı göçebelerin/göçmenlerin hem uluslararası sınırları delik deşik eden hem de belirsizleştiren gezinmelerinde olduğu gibi buradaki yürüme de kabul görmeyendir.

Alys için sokak sanat pratiklerinin vazgeçilmez bir mekânıdır. Sanatçı kamusal alanın kontrol altına alınmasına karşı tepkisini sokakta gerçekleştirdiği performatif yürüyüşleriyle

gösterir. Onun kent içinde yürümleri dadanın başlattığı diğer avangard hareketler tarafından benimsenen anlayışın devamıdır. Sanatçı için sokak sityasyonistlerde olduğu gibi vazgeçilmez bir eylem alanıdır. Kent içinde yürüme eyleminin sanatçının imge oluşumunu tetiklediği/beslediği ve özgürleştirdiği söylenebilir.

Bir diğer sanatçı S. Dong, Modern Çin tasarımında iktidarın baskı mekanizmalarını oldukça derinden hissetmiştir. Dönüşen kişisel ve toplumsal yaşamında deneyimlerini sanatı yoluyla aktarmanın ve yasaklarla baş etmenin yollarını araştırmıştır (Görsel 34).



Görsel 34. Song Dong. Bir Demlik Kaynamış Su /A Pot of Boiling Water.1995.

https://post.at.moma.org/content_items/1426-_breathing_

Song Dong, kendi kişisel deneyimlerine odaklanan çalışmasında basit, gündelik ucuz ev eşyaları ve kendi bedenini malzemesi olarak kullanır. Kişisel olarak varlığını ve çevresini, kentini sorgular. *Bir Demlik Kaynamış Su* adlı bu işini Pekin’de kış ayında gerçekleştirir. Kentin kenar mahallerinde elinde bir demlikle yürüyen sanatçı, demliğin içinde var olan kaynar suyu yere akıtır. Yerdeki donmuş zeminle birleşen kaynamış su, bir sis bulutu oluşturur ve yer ile temasında soğuyarak buz kesilir. Sanatçı, ardında buzdan bir çizgi bırakarak sokaklarda yürümeye devam eder (Görsel 34). Kullandığı su metaforu ile ülkenin içinde bulunduğu durumu çok şiirsel bir sanat pratiğe dönüştürür.

Kentsel dönüşümün ve modernleşmenin dayattığı gündelik hayatı eleştiren sanatçı, yürüme ve suyu pek çok çalışmasında kullanır.

Çin'deki hızlı kentleşme ve modernleşme büyük bir politik ve sosyal değişimi beraberinde getirmiştir. Hızlı değişen hayatlar, değişimin süreksizliği, kamusal sanatın ülke yönetimi tarafından yasaklanması, hafıza gibi konular sanatçının farklı taktikler geliştirmesini sağlar. Bu durum avangard sanat hareketlerinin özellikle sitüasyonistlerin kent içinde yaptığı pratiklerle benzerlik gösterir.



Görsel 35. Richard Long. Yürüyerek Meydana Getirilen Çizgi / A Line Made by Walking. 1967. Erişim: 11.06.2020. <http://www.richardlong.org/sculptures.html>

“Yürüyerek Meydana Getirilmiş Çizgi” adlı işinde Richard Long, sanatsal bir araç olarak yürümeyi seçer. Sanatçı, çalışmasını tarla gibi görünen bir arazinin uzağında, tepelere doğru uzanan düz bir çizgiyi yürüyerek gerçekleştirir. Yürümenin tekrarı ile iz bırakılması sağlanmış olur (Görsel 35). Bedenini sanatının bir malzemesine olarak kullanan sanatçı, geniş arazilere bıraktığı izler ile bilinir; galeri alanının sınırlarını aşan sanatçı dışarıda gerçek dünyanın genişletilmiş alanında çalışmış, yürümeyi bir iz bırakma aracı olarak sahiplenmiştir. Beden, mekân ve zaman kavramlarını sorgulatan sanatçının yürümelemleri, sanat tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

Alan Kaprow'un belirttiği gibi sanatçılar, "Sıradan şeyler aracılığıyla sıradanlığın anlamını keşfedecekler. Bu şeyleri olağanüstü yapmaya çalışmayacak, sadece gerçek anlamlarını belirtecekler. Fakat işte olağanüstü olanı da bu şekilde meydana getirecekler." (2016, s. 393). Dolayısıyla Kaprow'un düşünceleri yapıt odaklı bir sanatın yerine fikirler, eylemler ve maddi dünya arasındaki ilişkiler, sıradan şeylerle ilgilenen karşı-sanatın bakış açısını destekler.



Görsel 36. Mona Hatoum. Performance Still. 1985–1999. Tate.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>

Hatoum'un 1985 yılında Brixton sokaklarında çıplak ayakla gerçekleştirdiği bir yürüme eylemini barındıran performansından bir görüntü yer alır (Görsel 35). Yürürken Doc Marten markalı botların bağcıklarını ayak bileklerine bağlamış ve botları arkasından sürüklemiştir. Bu botların genellikle polisler ya da dazlaklar tarafından kullanılması dikkat çekicidir. Dolayısıyla sanatçı gündelik hayat pratiklerinden biri olan yürüme eylemini, gündelik yaşamı modelleyen bir iktidarın baskı mekanizmalarını açığa çıkaran bir pratiği işaret eder. Sanatçının performans kaydı sırasında alınan bu görsel yıllar sonra sanatçının belirleyici çalışmalarından biri olacaktır. Sanatçının bu yürüyüşü, gündelik hayatı sınırlandıran, sınıflayan, yapılandıran tavra karşı bir eleştiri olarak okunabilir.



Görsel 37. Jordi Colomer. Anarchitekton. (2002-2004).Jordicolomer. Erişim: 04.12.2019.

<http://www.jordicolomer.com/>

Anarchitekton, bir video serisinin genel başlığıdır: Çalışma için yürütülen yolculuğun ilk duraklarını Barselona, Bükreş, Brasilia, Osaka gibi farklı şehirler oluşturur. Tahta bir çubuğun ucuna yerleştirilmiş karton bir maket tutan adam şehrin içinde yürür ve koşar. Kendine özgü bir karakter olan Idroj Sanicne, sokakları kurguyla birleştirerek şehri dolaşır ve bununla paradoksal olarak, bitmez tükenmez bir anlam yansıtan statik görüntülerin ritmini takip etmeye çalışır (Görsel 37).

Sanatçı Anarchitekton projesi ile yaşadıkları şehirlerin fiziksel sınırlarını göstermek ister. Anarchitekton, gündelik yaşam pratiklerinin hiç durmadığı, şehrin sakinlerinin yollarda oluşturduğu kalabalıkların içinden geçilerek yapılan ve şehrin göçebe mahallerine kadar uzanan yürüyüş eylemidir. Projenin adı olan Anarchitekton, “anarşi” ve “architecton” kelimelerinin birleşiminden oluşur. Çalışmada geçici olarak ve arka planda yer alan bina ile birlikte tanımlanabilecek, resmi özelliklerini şematik olarak yansıtan bir maket sergilemektedir. Burada var olan yakınsama sistematik değildir, çünkü maket, mimarlık ile çelişen başka bir gerçeğe işaret ederek hem resmi binaları veya konutları kirleten bir güvencesizliği ortaya koyarak distopik bir kayıt olarak da işlev görebilir. Taşınan maket genellikle yapıyı sonradan şekillendiren bir ön yapı aracı olmuştur, estetik değeri olan ya da bitmiş bir nesne olmadığı için hiçbir nihailiğe sahip değildir. Göçmen bir nesne, kentin peyzajlarında hareket ederken bir mimariye işaret eder ve onu parçalar. Anarchitekton, anlatım boyutunu mimari avangard ütopyacı söylemden alan, gerçeküstücülerin uygulamalarından sitüasyonistlerin uygulamalarına kadar, sanat tarihinde çeşitli türlerde yürüyüşler yapan bir çeşit oksimoron olarak görülebilir.



Görsel 38. Fatih Balcı, Recep Aksu. Bianele Tuz Yetiştirmek. 2015. Performans Fotoğraf. Erişim: 05.04.2020. <http://www.sanatatak.com/view/bienale-tuz-yetistirmek>

Diğer yürüyen sanatçılar Fatih Balcı ve Recep Aksu'dur. Bu çalışma 14. İstanbul Bienali'nin açılışı sebebiyle düzenlenecek basın toplantısına yetişmek üzere Çanakkale'den İstanbul'a doğru gerçekleştirilmiş bir yürüme eylemidir. Çanakkale Boğazı'ndan alınan su ile doldurulmuş iki şişeyi yanlarında götüren bu iki sanatçının yolculukları on gün sürmüştür. Yanlarında götördükleri ve bienalin küratörü Carolyn-Bakargiev'e teslim ettikleri iki şişe su, bienal süresince sergilenmiştir. Mevcut sanat sistemine eleştiri olarak okunabilecek bu eylem, aynı zamanda sanatta sansüre işaret etmektedir. Çalışma, istenilen sanatçıların görünür olduğu bir yapılanmanın içinde "Sanatın herhangi bir onaya ya da izne gereği yoktur." anlayışı ile yapılmıştır ve bienal organizasyonu dışında yapılan bir sanat pratiği olması açısından oldukça önemlidir (Görsel 38). Sanatçı, bu tür eylemlerini sürdürmeye kararlı gibi görünür. Çünkü Balcı, 16. İstanbul Bienali'nin yapıldığı sırada da "Ben mi Yoksa Dünya mı Deli" adlı işi ile görünür olmuştur. "Delilik" kavramı gibi toplumda "normal" olarak görülenin dışına sapsmış olanı, ötekileştirileni, yok sayılanı görünür kılmak için sanatçı; bedenine bağladığı naylon poşetler ve elinde baston ile bienalin gerçekleştiği sokaklarda yürümüş, sonrasında bienal sergi mekanlarını da bu yürüyüşe dahil etmiştir. Bienalin kurgusu dışında doğrudan bir eylem olarak başlatılan bu performans, kendiliğinden gerçekleşen kontrolsüz ortaya çıkabilecek durumlara dikkat çekmesi açısından oldukça anlamlıdır. Sanatçı yürüme ile sınırlandırılmış alanları sürekli aşabilir.

2.3. Hafıza Duraklarım

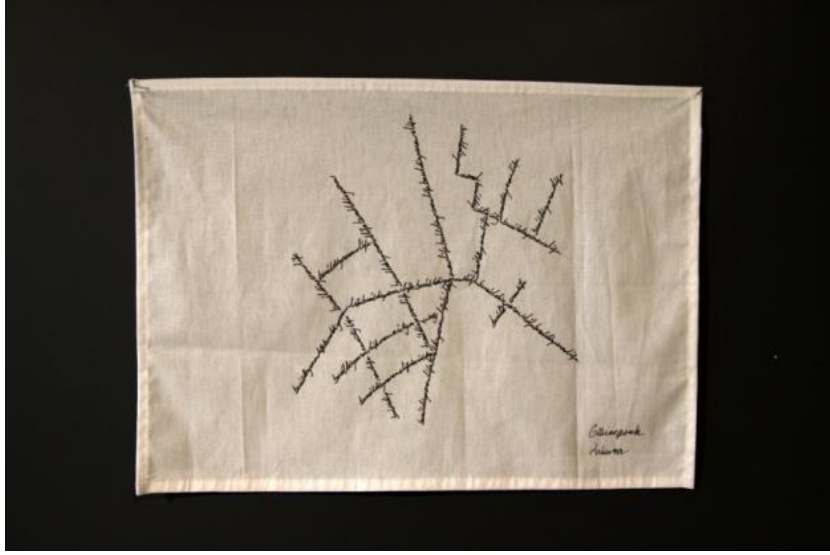
“O günler en iyisiydi, ya da en kötüsüydü, akıl çağıydı ve aptallık çağıydı, inançlar zamanıydı ya da inançsızlıklar zamanıydı. Işık mevsimiydi ve karanlık mevsimiydi, umut baharıydı ve umutsuzluk kışıydı; yaşayabilmek için her şey vardı önümüzde ve yaşayabilmek için hiçbir şey yoktu önümüzde.” (Dickens, 2005, s. 5)

“Hafıza Duraklarım” başlığı kişisel ve toplumsal hafızayı imler. Çalışmanın bu bölümünde yaşantı ve deneyimlerin bir üretimi olan hafızanın –yani kişisel ya da toplumsal anlamda unutturulmak istenenin- farklılıkların bir araya geldiği kimi sokak ve meydanları, duysal deneyimi kentlerin psikocoğrafik haritaları olarak ele alınmıştır. Aynı zamanda burada toplumsal hafızanın kimi duraklarında travmatik olayların hatırlatılması ve bu acıların sanatsal ifade biçimleri üzerinde durulmuştur.

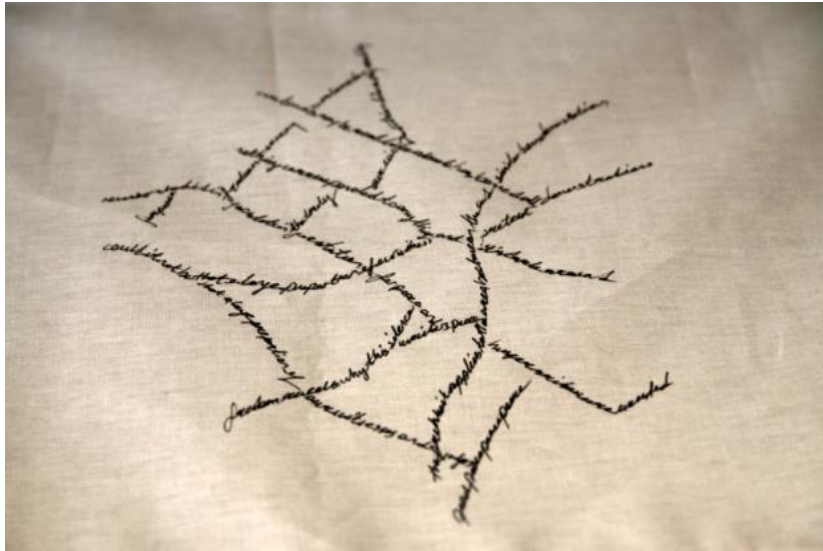
Birer hafıza mekânı olarak sokaklar, meydanlar; çalışmada yer alan işlerle bir çeşit görsel biçimlere dönüştürülmüştür. Geçmişin izleri kaldırım taşlarının altına, beton yığınların arkasına saklanmaya çalışılırken hatırlatma ile belleğin bilişsel süreçlerine işaret edilmiştir. Burada öncelikle “hafıza” kavramı ile ne kastedildiğine değinmek gerekir. Felsefe sözlüğünde hafıza, “1.Geçmişteki deneyimleri, tecrübe ve yaşantıları anımsayabilme yetisi. Deney veya tecrübeleri anımsama, zihinde canlandırma ve geçmişi şimdide koruma gücü. 2.Anımsayan öznenin, geçmiş yaşantılarına, bilinç hallerine ya da geçmişte algılamış olduğu nesnelere ilişkin çıkarımsal olmayan bilgisi. 3. Özgün olaylar, olgu ve nesnelere, imge ve fikirler ortada olmadığı zaman, onlarla ilgili bilişi ya da bilgileri zihinde korumaktan meydana gelen fonksiyon.” olarak açıklanır (Cevizci, 2013, s.213). Platon için hatırlama-hafıza, Menon diyalogunda belirttiği üzere bilgiye erişmenin bir çeşididir. (Platon, 2013). Tüm bu hafıza tanımları eşliğinde bu bölümde, hafıza-hatırlama ile ortak yaşanmış geçmişin izleri her durakta başka bir hikâye ile ele alınır. Ortak deneyim ve yaşantıları hatırlayabilmeye dikkat çekilir. Gündelik hayatta imge ve hafıza arasında mesafe oluşturan modernite; deneyimi, zamanı ve mekânı süreksizleştirmiştir. Geçmiş hem zamansal hem de uzamsal olarak uzaklaşmıştır.

Gündelik hayatta iç içe geçen anlamlı tabakaların bir araya gelmesi sonucu meydana gelen kişisel ve toplumsal hafızanın mekânı sokaklar meydanlardır. Gündelik yaşamın bir koşulu haline gelmiş unutturma-şiddet, zamanımızın değişmeyen gerçeği olarak karşımızda

durmaktadır. Burada hapsedilmiş zamanın ortasında yeniden hatırlama ile bir kaçış çizgisi oluşturabilmenin ve dünü bugüne taşıyarak geleceği inşa edebilmenin olasılıkları araştırılır.



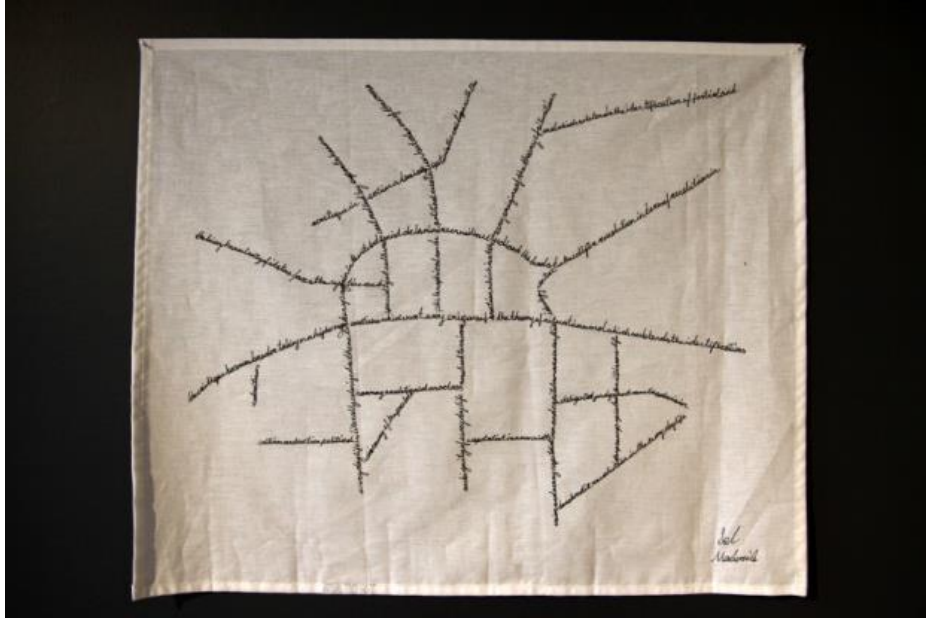
Görsel 39. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir I. 2019. 27X36 cm. Bez Üzerine Yazı.



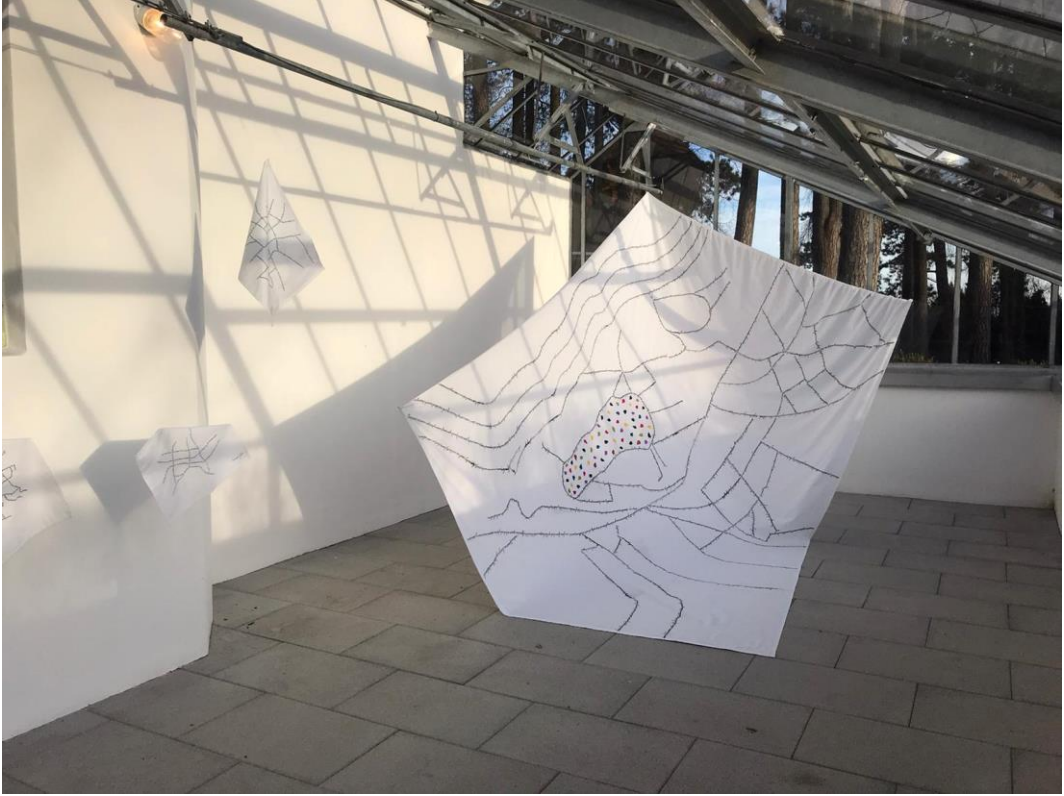
Görsel 40. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir II. 2019. 27X36 cm. Bez Üzerine Yazı.



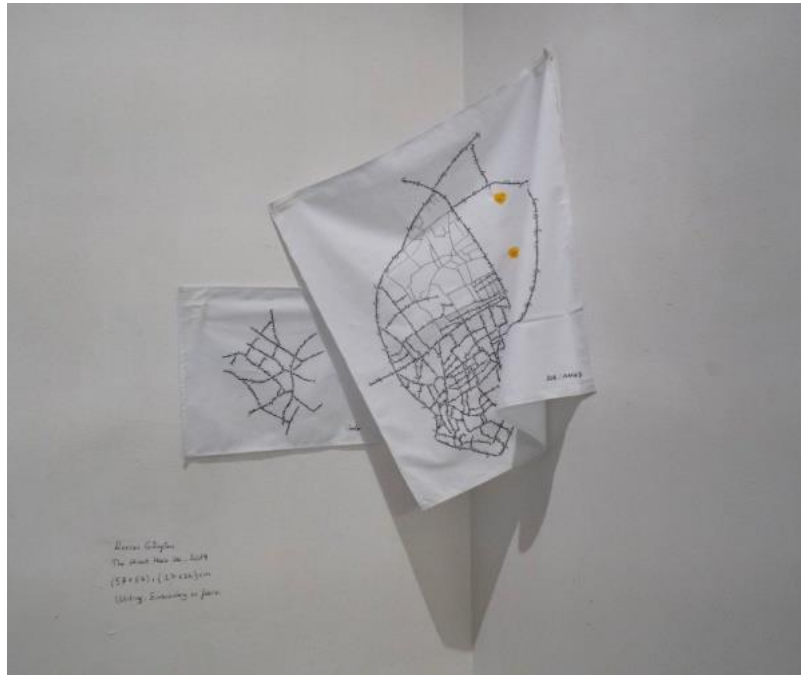
Görsel 41. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir III. 2019. 27X36 cm. Bez Üzerine Yazı.



Görsel 42. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir IV. 2019. 36X45 cm. Bez Üzerine Yazı.



Görsel 43. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir V. 2020. 240X370cm. Bez Üzerine Yazı. Nakış.



Görsel 44. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir VI. 2020. 57X57cm. Bez Üzerine Yazı ve Nakış.



Görsel 45. Rezzan Gümgüm. Sokak Beni İyileştirir VII. 2019. 240X150cm. Bez Üzerine Yazı. Nakış.

Hafıza duraklarım adlı bu bölümde hem kişisel hem de kolektif/toplumsal hafızada yer edinen kimi meydanların, bez üzerine “yeni bir dünyanın inşa edilmesi talepleri”nin el yazısı ile yazılması ve renkli ipliklerden nakış tekniği ile yapraklar işlenmesi sonucunda oluşturulmuş haritalara yer verilir. İşlerde beyaz patiska kumaş kullanılmıştır. Bu kumaş yıkanabilir, katlanabilir, rahat taşınabilir, giyilebilir. Burada esnek ve değişebilir bir malzeme seçilmiştir (Görsel 39-45).

Sokak Ben’i İyileştirir serisinde bez üzerinde sözcüklerle oluşturulmuş çizgiler sokakları, meydanları, akışı gösterir; renkli yaprakla işlenen alan ise çoğulluğun duyusal kolektifine dair veriyi temsil eder. Farklı kartografyaların⁵ bir bütünlük içinde gösterildiği bu akışta; birçok hikâyenin anımsatıldığı, bireysel ve toplumsal hafıza ilişkileri aracılığıyla ortak bir imge oluşturabilmesinin olanakları araştırılmıştır.

⁵ Kartografya: “Kelime, Yunanca “carto” (harita) ve “graphein” (çizmek) sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Harita yapmak ve kullanmak için gerekli bilim, sanat ve teknik olarak tanımlanır.” (Bildirici, 2019, s.1).

Meydanlar ve sokaklara, kentlerin duyusal haritasını belirleyen bu mekânlara günümüzde erişim giderek zorlaşmaktadır. Herkese açık, erişilebilir, tüm insanların yer alması gereken kamusal alanda farklılık ve çoğulluğun yitirildiğine; bu mekânların artık hiç kimse tarafından kullanılmadığına tanıklık edilir. Bu çalışmada bir hafıza anlatısı olarak meydanlar ve sokaklar; birliktelik, anlam, çoğulluk, farklılık, deneyim kavramları ekseninde birleştirilerek bir kolaj oluşturulmuştur. Bu işlerde yer alan meydanlar aynı zamanda tarihin ve coğrafyanın farklı noktalarına, başka mekânlara işaret eder. Bu işlerde farklı mekânlar birbiri ile ilişkilendirilerek yeniden üretilmiştir. Üretilen bu mekân ile yeni bir harita, yeni bir psikocoğrafya oluşturulur.

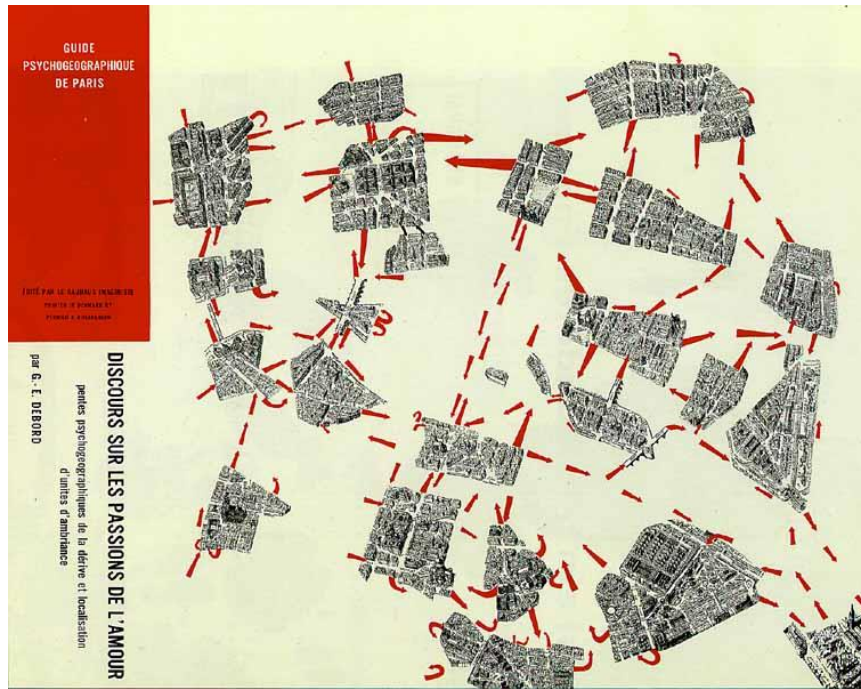
Başlangıçta iktidar mekanizmaları tarafından askeri amaçlı kullanılan haritalar, kapitalizmin yayılmasıyla birlikte hem mülkiyet hem de devlet gücünün ve hâkimiyetinin sembolü olmuştur. Ülkeleri, bölgeleri, kentleri, insanları tanımlayan ve belli kategorilere ayıran; sınırlar çizen, mutlak hiyerarşiler kuran haritalar dünyayı kendi düzenine göre kurgulayabilmenin bir örneği olarak oluşturulmuştur. Haritalar, yürütülen güç-iktidar savaşlarında dünya hâkimiyetinin aracına dönüşmüş ve bir çeşit manipülasyon aracı olarak kullanılmaktadır. Ancak tarihsel süreçte insanı göz ardı eden haritaların bugün yeniden üretilmeye ve dönüşmeye ihtiyacı vardır. Gündelik yaşamın mekânı olan kentler, yeni haritalarıyla kentin dinamik ve çoklu yapısını, zamanı ve mekânı yeni ilişkilerle yansıtan bir toplumsal imgeye dönüşebilir. Böylece yeni bir kurgu oluşturulabilir.

Kentte yaşam ve demokratik yurttaşlık arasındaki ilişki zaman ve mekânı daha anlaşılır kılabilir. Demokratik bir yaşam için kamusal alanlara ihtiyaç vardır. Kamusal alanlar yok edildiğinde kamu da yok edilmiş olur; "...birey diğer yurttaşlarla birlikte ortak hareket edebilen deneyimler yaşayabilen bir yurttaş olma imkânını yitirir. Yurttaşlık kişinin yabancılarla paylaşacak bir şeylerinin olması temeline dayanırken demokrasi de yabancılarla güven duyma temeli üzerine inşa edilir." (Solnit, 2016, s.312). Dolayısıyla kentin çoklu bileşenlerinin tanımlanması, bu bileşenlerin kendilerine ifade alanları yaratması ve yeni ilişkiler ve yeni durumları ortaya çıkarması için sokak ve meydanların ulaşılabilir olmaları gerekir.

(Görsel 39-45)'da yer verilen haritalar, kentin geçmişi ve bugünü arasında bağ kurarak sokak ve meydanlarda umulmadık karşılaşmalara ve mekânın ruhuna işaret eder. Ayrıca bu haritaların gündelik hayatta fark edilmeyen toplumsal ilişkileri ortaya çıkarma girişimi

olduğu ya da geleneksel haritaların aksine görünmeyen birçok ilişkiyi ortaya koyduğu, var olanı değil mümkün olabilecek olanı da göstermeye çalıştığı söylenebilir.

Alain de Benoist, *Eléments* adlı dergisinde: “Farklılık hakkı, kadınlarla erkekler arasında, çocuklarla yetişkinler arasında, ülkeler, bölgeler ve etnik gruplar arasında, farklılık içinde eşitliği varsayar; farklılık, sadece bu hakkın başka birkaç hakla birlikte eski insan haklarına eklenerek tanımlanmasına katkıda bulunduğu demokratik bir toplumda serpilip gelişebilir.” (Lefebvre, 2015, s. 95). Dolayısıyla bez üzerine oluşturulan haritalar; fiziksel çevrenin coğrafi özelliklerinin gösterimi olma anlamının ötesine geçerek, “farklılık” kavramının yeniden kurgulanması olarak ifade edilebilir. Ben’in öteki ile var olduğu alanları imlerken yaratıcı ve yoruma açık bir imge ortaya çıkmıştır denilebilir. Zaman ve mekânı birlikte yansıtmakla birlikte aynı zamanda bir dinamizme işaret eder. Bu durum bir diğer taraftan yerel dinamikler ve olasılıkların psikocoğrafik haritası olarak da adlandırılabilir.



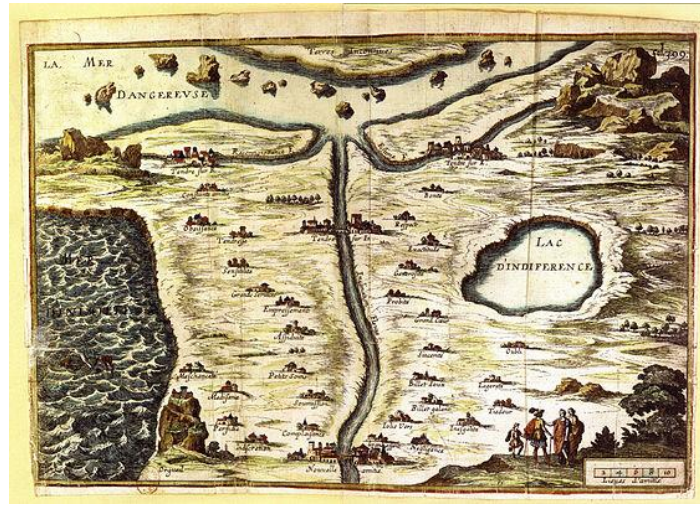
Görsel 46. Guy Debord. Çıplak Kent/ The Naked City.1957. e.skop. Erişim: 22.01.2010. <https://www.e-skop.com/skopbulten/1968->

Situasyonistlerin lideri olarak adlandırılan Guy Debord'un “Çıplak Kent” adlı bu çalışmasında, Paris şehir-rehber haritası, gündelik hayatta düzeni dayatan, kentin bireyi sınırlayıcı yapısını açığa çıkarmak amacıyla on dokuz bölüme ayrılmış ve parçalar kırmızı

oklarla birbirine bağlanmıştır. Burada parçalar arasında herhangi bir gerçeklik ilişkisi yoktur (Görsel 46).

Her bölüm farklı bir bütünselliğe sahiptir ve kırmızı oklar, herhangi bir bağlantı önemsemeden gerçekleştirilen rastgele yön değişikliğini göstermektedir. Bireyin herhangi bir bağlantıyı dikkate almadan gerçekleştirdiği rastgele yön değişiklikleri bir nevi sürüklenmeyi (dérive) işaret etmektedir. Bu iş, kenti deneyici-özgür davranışlara, toplumsal hareketlere, yaratıcılığa, yeni durumları, sanata ve şiire teslim edilir. The Naked City, psikocoğrafik haritanın örneği olarak kenti temsil eder. Yırt yapıştır tekniği bize dada'da başlayan situasyonistlerde devam kolaj pratiğini bir örneğini sunar.

Debord'un bu çalışmasına isim verirken 1948'de Jules Dassin'in yönetmenliğini yaptığı Çıplak Kent/the Naked City adlı filmde esinlenmiştir. Onun bir başka esin kaynağı gravür resim olan Carte Du Tendre/Şevkat Ülkesi haritasıdır.



Görsel 47. Madeleine De Scudery. Şevkat Haritası /Carte de Tendre. 1654. Erişim: 03.02.2020.

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

Carte de Tendre düşsel bir coğrafyanın an ve durumlarının haritasıdır. Fransız yazar Madeleine De Scudery'nin 1654-61 tarihli romanda yer alan bir gravür çalışmasıdır (Görsel 47). Haritanın, dönemin şartlarına göre aşka giden yolu öyküsel temsil edişi, onu psikocoğrafya ile ilişkilendirebilmenin yolunu açar. Debord, The Naked City çalışması ile bir yandan kentin görüntüsünün onu deneyimlemeden bir anlamının olmadığını vurgularken diğer tarafta iktidar gözüyle, tanrısal bakışla yapılandırılmış haritalara karşı bir duruş sergiler. Durumcu kartografya, kentin bireysel ya da toplumsal hikâyelerini

sosyal, coğrafi ilişkisi ile yeniden yapılandırma ve ihtimalleri ortaya çıkarma imkânı sağlar. Bu anlayışın bireysel ya da toplumsal ilişkilerin yeniden üretildiği bir alan olarak kenti işaret ettiği görülür. Gündelik hayatın mekânı olan kentler çeşitli mekânlarıyla toplumsal ilişkilerden ayrı düşünülemez. Psikocoğrafik keşif deneyimlerinin *dérive* pratiği ile ilişkilmesi sayesinde mekânın yeniden üretilmesi sağlanabilir. Buna başka bir örnekte *Duygu Haritaları* adlı çalışmadır, bu çalışma günümüz teknolojisinin sunduğu çeşitli olanaklar sayesinde farklı yorumlarla ortaya konulmuştur.



Görsel 48. Christian Nold. 2004. *Duygu Haritaları*. Performans Fotoğraf. Erişim: 04.04.2020.

<http://www.biomapping.net/new.htm>

Gündelik yaşamda kendi kentlerini yürüyerek yeniden keşfetmeleri için sanatçı Christian Nold tarafından üretilen “Bio mapping”, 2004’te başlayan ve devam eden bir haritalama projesidir. Yapılan yürüyüşler sırasında bireylerin duygu değişimlerini bio mapping adlı aygıt aracılığıyla ölçülür. Biyometrik sensör olan GSR (*Galvanic Skin Response*) cihazı kişinin parmağına bağlanır ve duygu değişimleri bu cihaz vasıtasıyla ölçülür. GPS (*Global Positioning System*) ise kişinin coğrafi konumunu ve duygu değişimlerini belirler ve harita olarak kaydeder. Kişisel duygu ve yorumların bir araya getirilmesiyle çalışılan bölgenin duygu haritaları oluşturulur (Görsel 48). Bu proje pek çok ülkede gerçekleştirilmiştir, hâlen

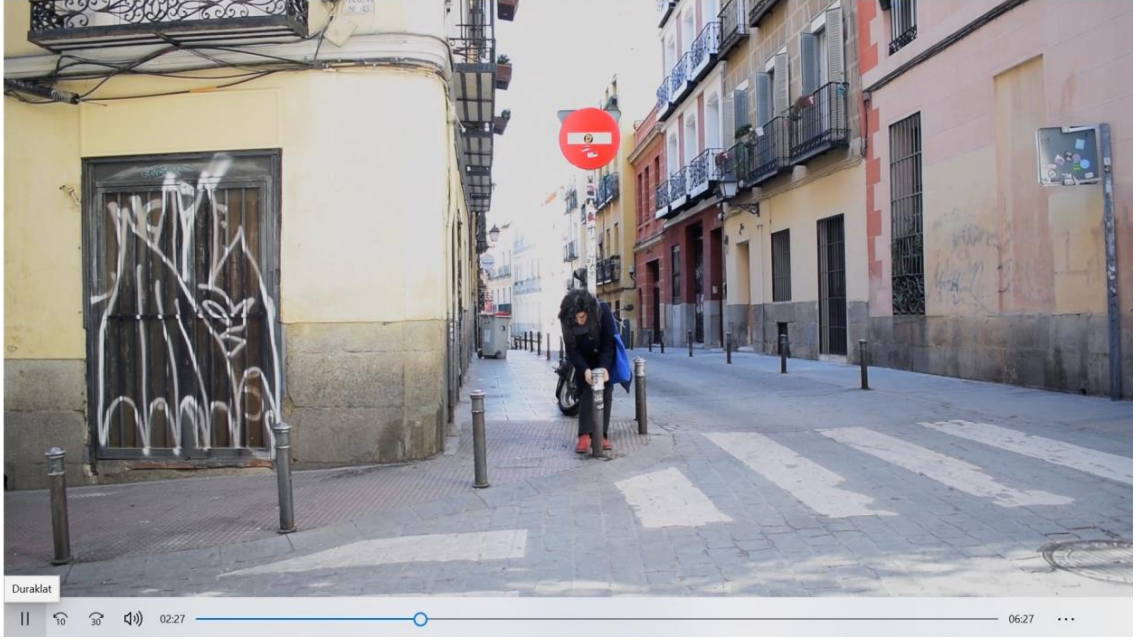
de gerçekleştirilmektedir. Rotterdam kenti Duygu Haritası'nın on iki kişinin katılımıyla gerçekleştirilmiş çıktısı (Görsel 49)'de yer almaktadır.



Görsel 49. Christian Nold. Rotterdam Duygu Haritası. 2004. 12 Katılımcı. Biomapping. Erişim: 04.04.2020
<http://www.biomapping.net/new.htm>

Kent alanlarında yürümeye alan bırakılmaması, kamusal alanların sınırlandırılması ve çoğunlukla araç trafiğinin kişilerin duygu ve düşüncelerine tesirinin duygu haritası üzerindeki etkilerini araştırma gereği duyulmuş ve böylece bu proje geliştirilmiştir. Bio mapping ile kişilerin verilerinin, yorumlarının ve deneyimlerinin anlamlı bir kaydı oluşturulur. Bio mapping, yeni bir psikocoğrafya olarak nesnel biyometrik verileri ve coğrafi konumu öznel hikâye ile birleştiren bir bilgi üretilmesi açısından oldukça ilgi çekicidir.

Duygu haritaları *dérive* pratiği olarak pek çok kentte çok sayıda insanın kendini zorunlu işlerinden soyutlaması ve farklı semtleri deneyimlemesi ve farkındalığa ulaşmasında bir araç rolü görmüştür. Bu tür psikocoğrafi kent haritaları sıra dışı ve devrimsel bir sapmaya da işaret eder.



Görsel 50. Rezzan Gümgüm. Hatırlamak/Remember. 2019. Performans Video. 8' 55". Kamera: Katherina Vlachodimou.



Görsel 51. Rezzan Gümgüm. Hatırlamak. 2019. Performans Video Detay.

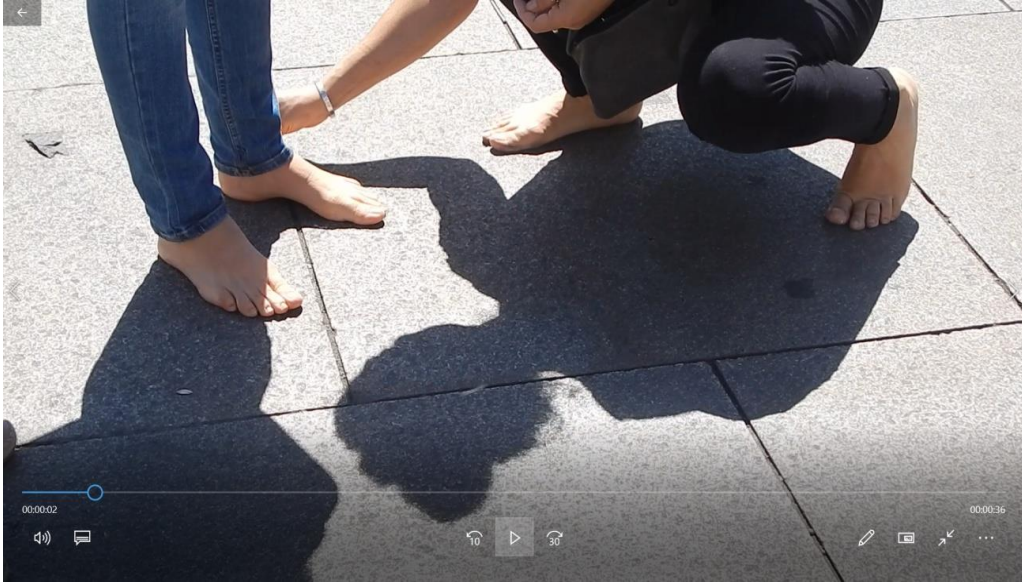
Madrid şehir merkezinde gerçekleştirilen performans, La Latina'dan başlayıp Atocha Tren İstasyonu'na kadar süren bir yürüme eylemidir. Önceden hazırlanmış olan yüz dört düğümlü beyaz bez sokaklarda yer alan metal yol babalarına büyük bir titizlikle bağlanmış ve bu eylem video olarak kaydedilmiştir (Görsel 50-51). 10 Ekim 2015 tarihinde Ankara Tren Garı önünde barış talebiyle sivil toplum örgütlerinin organize ettiği "emek ve demokrasi" mitingi için binlerce insanın toplandığı sırada IŞİD'in canlı bomba saldırısı sonucu yüz dört insan yaşamını yitirmiş, yüzlerce kişi yaralanmıştı. Bununla benzer olarak farklı bir tarihte, 11 Mart 2004'te Atocha Tren İstasyonu'nda El Kaide'nin canlı bomba saldırısı sonucu beş yüzden fazla insan yaşamını yitirmiş, binlerce insan yaralanmıştır. Patlama sonrasında tren garı içine farklı sivil toplum örgütlerinin girişimiyle patlamada yaşamını yitirenler için bir anma müzesi yapılmıştır. Bu performansla iki kentin unutturulmak istenen kolektif hafızasına dikkat çekilir.

Bu çalışma ile Ankara 10 Ekim Katliamı ve Atocha Tren Garı katliamı için iki kentin benzer acıları ortaklaştırılıp patlamanın hissedildiği bölgede yürüme gerçekleştirilmiştir. Ankara katliamı kayıplarını temsil eden beyaz bezlerin yol babalarına bağlanması ile acıdan etkilenen tüm bedenleri hatırlamanın yanı sıra travma geçirmiş bir bölgede kolektif iyileşmeye katkı sunulmaya çalışılmıştır. Şiddet dolu günlerin ardından bir yara izine ya da boğazda bir düğüme dönüşen öfkenin dışavurumu sokakta yürüyerek ve o mekânı hissederek deneyimlenmiş, yaşananların izlerinin ne olursa olsun silinemeyeceği /unutulmayacağı gerçeği bir kez daha hatırlatılmaya çalışılmıştır. Burada tüm yas ve cenaze ritüellerinin kayıp olduğu günümüzde yürüme eylemiyle katliamlar gibi sarsıcı toplumsal travmaların ifade olanakları araştırılmıştır.



Görsel 52. Rezzan Gümgüm. Kayıp Kadınların İzleri. 2019.

Performans Fotoğraf: Natália Brescancini.



Görsel 53. Rezzan Gümgüm. Kayıp Kadınların İzleri. 2019. Performans Fotoğraf.



Görsel 54. Rezzan Gümgüm. Kayıp Kadınların İzleri. 2019. Performans Fotoğraf Detay.



Görsel 55. Rezzan Gümgüm. Kayıp Kadınların İzleri. 2019. Performans Fotoğraf Detay.



Görsel 56. Rezzan Gümgüm. Kayıp Kadınların İzleri. 2019. Performans Fotoğraf Detay.

Madrid'in merkezinde yer alan Opera Meydanı'nda gerçekleştirilen *Kayıp Kadınların İzleri* adlı performans, meydandan geçen kendini "kadın" olarak kimliklendiren herkesin ayak izleri taş zemin üzerine beyaz tebeşir ile çizilmiştir. Tebeşir kalıcı bir malzeme değildir. Özellikle tebeşir kullanımı geçiciliğe işaret eder. Farklı bir coğrafyada kaybolan kadınların izi dünyanın başka bir coğrafyasında aranmıştır. Bu iş, çeşitli taşıyıcı araçlar (fotoğraf, video) ile kayıt altına alınmıştır (Görsel 52-56).

Nezahat ve Kazım Gündoğan'ın "Dersimin Kayıp Kızları" adlı belgeseli bu işin esin kaynağı olmuştur. Belgeselde 1937/38 "Tunceli Harekâtı" sırasında evlerinden ailelerinden zorla alınan kız çocuklarının izi sürülür. Bu belgesel, kanayan tarihsel ve toplumsal yaraların sanatsal ifadesinin güçlüğünü, ideolojik aygıtların unutturmak istediği bireysel ya da toplumsal hafızanın yeniden inşa sürecine ortak olabilme çabasını ortaya koyar.

Farklı medeniyetlere ev sahipliği yapmış bir coğrafya, kadınların ayak izinde dile gelmiş ve geçmiş ile bugünü, ölü ile diriyi an'da yaşatmak amaçlanmıştır. Şimdiki zamana bakmaktan unutulmuş, unutturulmuş, kaybolmuş anıların yeniden görünür kılınmaya çalışıldığı ifade edilebilir. Madrid'in en kalabalık meydanlarından biri olan Opera Meydanı'nda -seslerin birbirine karıştığı bir mekânda- tüm bastırılanların, şiddete uğrayan ya da yok edilenlerin bedenlerinin izleri; kadınların ayak izlerinde ifşa edilmiştir. Bu performans bir yanıyla toplumsal bir meseleyi ortaya koyarken diğer yanıyla da hatırlatma

yoluyla hafıza, tarih ve zamana yönelik sorgulamaların önünü açabilir. Bu çalışma bütün öldürülmüş ve kaybedilmiş kadınlara dikkat çekme çabası, aynı zamanda üzeri örtülmek istenen bir olayın belleğinin korunma çabası olarak okunabilir (Görsel 52-56).

Kolombiyalı güncel/çağdaş sanatçı Doris Salcedo'nun çalışmaları, bu bölümde yer alan kayıp ve katliam konulu işlerle benzer bir yaklaşım içindedir. Salcedo, hafıza, unutkanlık, travma, kayıp gibi konuları kapsayan heykel ve yerleştirmeleriyle keder ve yas deneyimine şiddet, anonimlik ve kamusal alan arasındaki bağlantıya odaklanmaktadır. Tıpkı *Kayıp Kadınların İzleri* (Görsel 52-56) adlı performans ya da *Hatırlamak* (Görsel 50-51) adlı video işlerinde olduğu gibi zamanda geride kalan yokluğu referans alan araştırmalar yapmaktadır.



Görsel 57. Doris Salcedo. Yokları Ekleme /Sumando Ausencias. 2016. Performans Fotoğraf. Erişim: 06.09.2019. <https://art21.org/artist/doris-salcedo/>

Sanatçı Kolombiya'nın başkenti Bogotá'da, La Plaza Bolívar'ı barış adına beyazla kaplar. Elli iki yıldır devam eden iç savaşın sonlanması ve yaşamını yitirenlerin anısına Doris Salcedo, iç savaş yıllarında çatışmalardaki kurbanların isimlerini kumaşlar üzerine yazıp bu kumaşları birbirine dikmek için açık çağrı yapar. Bu çağrıya şehrin her yanından binlerce gönüllü La Plaza Bolívar'a toplanarak yanıt verir.

Salcedo, Sumando Ausencias'ı oluştururken gönüllülerle çalışır; 7.000 metrelik beyaz kumaş üzerine 2.300 ismi kül ile yazar. Hükümetin Mağdurlar Sicili'nden elde ettiği isimler, Kolombiya iç savaşının kurbanlarının sadece %7'sini temsil eder. Binden fazla gönüllünün yardımıyla 12 saat boyunca isimlerin yazılı olduğu bezler dikilerek birleştirilir.

Bu dikişle birleşen kayıplar, binlerce ailenin acısını tek bir görüntüde toplayan kolektif bir yas eylemine dönüşür.

Hissedilen öfke ve kederin güçlü bir görsel imajını sunan Bogatá halkı tarafından yaratılan sanat pratiği, bir yandan hafızaya yer açarken duyguları sarsarken öte taraftan bir çeşit empati eylemi olarak ifade edilebilir. Salcedo'nun insan yaşamının hem varlığını hem de yokluğunu işaret etmesi, sanatını kolektif hafızanın inşası için bir temsil aracı olarak gördüğünü düşündürmektedir. Sanatçı bu çalışması ile bize geçmişimizi anlatarak kendimizi inşa edebileceğimiz gerçeği ile bir kez daha yüzleştirir.



Görsel 58. Doris Salcedo. Yokları Eklemek /Sumando Ausencias. 2016. Fotoğraf Detay. Erişim: 06.09.2019.
<https://art21.org/artist/doris-salcedo/>

Salcedo, “Yastan daha insani bir şey yoktur; insanlığı yeniliyor.” diyerek yas tutmanın insana dair ve gerekli olduğunu ifade eder (2014, s.11). Sosyolog Paul Gilroy’da ölüm nosyonlarının ötesine yas tutmayı; “Latin Amerika’daki post-kolonyal yaşam, boyun eğdirme ile ilgili kayıpları yas tutmak ve daha az savaştan başka bir gelişim yolculuğunda neler yapabileceğini hayal etmek için bir davetiye sunuyor.” cümleleri ile ifade eder (Gilroy, 2007, s. 28).

Sanat tarihinde pek çok sanatçının çalışmalarında katliam ve savaşın temsilini görmek mümkündür. Burada bu tema altında iş üreten güncel/çağdaş sanatçılardan biri olan Osman Ahmed’in çalışmasına değinilecektir. Sanatçı, tarihte yaşanan bir soykırımı sanatının

merkezine yerleştirmiştir. Burada yer verilen ‘‘Halabja’’ adlı yerleştirmesi ile yaşanmış travmatik toplumsal bir acıyı görünür kılmıştır. Sanatçı çalışmalarında soykırım kurbanlarını ve soykırım sonrası yaşanan acı deneyimlerinin imgelerini ortaya koyar. Bunun aracılığıyla insanlığa ait olanı yeniden düşünmemizi talep eder.



Görsel 59. Osman Ahmed. Halepçe/ Halabja. 2017. Yerleştirme. Fotoğraf: Osman Ahmed.

Halepçe Katliamı olarak adlandırılan bu travmatik soykırım, 1986-88 yılları arasında İran-Irak savaşı esnasında Saddam Hüseyin’in 1988 yılında Halepçe kentine karşı düzenlediği zehirli gaz saldırısı ile yapılmıştır. Kürtlere karşı düzenlenen ve El-Enfal Hareketi olarak adlandırılan bu gaz saldırısı sonucu yüz binlerce insan yaşamını yitirmiş, zorla yerinden edilmiştir. Sanatçı katliamı doğrudan anlatmamış, başka türlü hatırlatarak saldırıya maruz kalanları g  yolunda yürürken aktarmıştır. Dolayısıyla bu çalışmasıyla yaşanan travmatik şiddet olayının ardından meydana gelen zorunlu göç konusunu gündeme getirmiştir. Metal levhalardan oluşturduğu yürüyen insanları ve onlara eşlik eden hayvanları Süleymaniye’de halka açık bir alandaki duvarın üzerine yerleştirmiştir.

Ranciere, ‘‘Soykırım istisnasını infaz sahneleri olmaksızın temsil eden bir sanat, yalnızca çizgilerden ya da renkli karelerden oluşan bir resimle olduğu kadar metanın ve sıradan hayatın dünyasından alınmış nesnelere ya da imgeleri yeniden sergilemekten ibaret bir yerleştirme sanatıyla da çağdaştır.’’ c mleri ile sanatın ifade olanaklarının çeşitliliğine dikkat çeker (Ranciere, 2016, s.125).

Sanat, başkalarının acılarını gösterme, acıları ortaklaştırma ve anlamlandırma olanağı sağlar. Sanat bu olanağını sonuna kadar kullanılmalıdır. Sanatın insanların öteki'yi anlamasına olanak sağlayan bir dile sahip olması ve öteki'yi hatırlatmasının yanı sıra bu katliamları gerçekleştirenleri de kendileri ile yüzleştirmenin eşsiz potansiyelini barındırır. Sanat geçmişi değiştiremez ya da katliamı, şiddeti önleyemez; ancak yaşananları anlamayı, tanıklığı arttırmayı, ders çıkarmayı, birlikte iyileşmeyi en önemlisi de bu olayların tekrar etmesinin önünü geçebilir.

SONUÇ YERİNE “BAŞLANGIÇ”

Öncelikle sanat pratiklerimle kendimi ifade etmek ve dönüştürme isteğimin bu çalışmanın temel motivasyonu olması dolayısıyla istenilenin başarıldığı söylenebilir. Bu çalışma süresince gündelik hayatta, sokakta, iş üretme noktasında kişisel açıdan başlangıç yapmış olduğum için burada bir sonuç yazmak yerine bir başlangıç yaptığımı ifade etmem gerekir.

“Gündelik Hayatın İzini Sürmek” adlı bu çalışmada gündelik hayat eleştirisi kapsamında eleştirel sanat pratikleri ve kişisel üretimlerim arasındaki ilişkisi irdelendi. Yürüme eyleminin baskın olduğu doğrudan eylemlerle kentin içinde mevcut gündelik hayatın izi sürüldü. Gündelik hayat basit ve sıradan olarak düşünülür ve üzerine pek kafa yorulmaz. Tam da bu sebeple, bu çalışma gündelik hayat kavramına dair farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

Çalışma süresince gündelik yaşamda aracısız ilişki kurmanın yolları deneyimlenirken sokakta iş üretmenin gündelik yaşamın keşif sürecine fayda sağladığını ifade etmek gerekir. Yönlendirilmiş toplumda gündelik hayatın yapılandırıldığı, belli kalıplar oluşturularak toplumun yaşam biçiminin kurgulandığı gerçeğini fark ettirmek, düşündürmek ve kişisel kaçış çizgileri oluşturmak bu çalışmanın pratiklerinde görünür olmuştur.

Araştırmanın temel önermelerinden biri olan hayat-sanat birlikteliği merkeze alınarak sokakta sanat pratikleriyle karşı-kamusal alanlar inşa etmenin elzem olduğunu dile getirmek gerekir. Bu çalışma aracılığıyla ülkemizde var ol (a)mayan kamusal alanda sanat bir kez daha hatırlatılmıştır. Diğer taraftan sanatın tüm sınırlandırmalarla baş etme gücünün olduğu ve yaratıcı eylemlerle bunu inşa edebildiği görülmüştür.

Bu çalışma ile belli bir sanat çevresi ya da herhangi bir otoritenin iznine tabi olan bir sanat pratiğinden oldukça özgür, sınır tanımayan eylem pratikleri ile başka bir sanatın mümkün olabileceği gösterilmiş oldu. Dolayısıyla çalışma, başka bir gündelik hayatın inşasının toplumun dönüşümünden geçtiğini ve sıradan olarak algılanan gündelik yaşamın içinde önemli bir değişim dinamiği barındırdığını ortaya koyan bir ifade alanı oldu.

Ayrıca bu çalışma, bireysel ve kolektif hafızanın korunmasının gerekliliğini, kimi travmatik olayları, aniden sona eren yaşamları, sürekli olarak eksilme durumunu, unutturulmak istenenin sanat aracılığıyla daima hatırlatılabileceği üzerinde durur. Sanat,

gereksiz ölümlerin acı verici tarafını vurgular, kayıplarla ilişkimizin onların ölümleriyle sonlanmadığını gösterir, bizimle birlikte yas-keder olarak yaşanan deneyimleri açığa vurur. Burada sanat pratikleri yoluyla öteki'nin gerçeğini gösterme olanakları denenmiştir.

Sanat-hayat birlikteliğine olan inancımı perçinleyen bu çalışma, sanatın toplumsal bilinci dönüştürücü gücüne ve hayatı değiştirmenin bir aracı olduğuna fazlasıyla beni ikna etti ve cesaretlendirdi. Küçük bir kayığın evin önündeki küçük su akıntısına bırakılması onu derelerden nehirlerle, nehirlerden denizlere taşıyacaktır. Üstelik karşısına çıkan sert rüzgârlara, amansız fırtınalara ve bitip tükenmez akıntılara rağmen... Gündelik hayatta basit, önemsiz gibi görünen pratikler bizim küçük memnuniyetsizliklerimizi ortadan kaldırarak var olan yapıyı dönüştürmeye yetebilir.

Bir taraftan bu çalışmanın yazınsal anlamda son cümlelerini aktarırken diğer taraftan sanat serüvenimde gündelik hayatın dönüşümüne katkı amacıyla *beni/seni/bizi/sizi/onları* ifade edebilmenin olanaklarının araştırılmaya devam edildiğini ifade etmem gerekir.

İnsan kendi kendini oluşturabilir; kendi hayatına şekil verebilir; kendi geleceğini belirleyebilir.

KAYNAKLAR

- Acar, Barış. (2016). *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aliğaogulları, M. Ali. (2013). *Sokrates'ten Jacobenlere Batıda Siyasal Düşünceler*. (S. Pekşen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arendt, Hannah. (2006). *İnsanlık Durumu*. (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, Ali. (2013). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*. (U. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail. (1965). *Rabelais an His World*, (H. Iswolsky, Çev.). Cambridge, Mass. MIT: Press.
- Bakhtin, Mikhail. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudelaire, Charles. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*, (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2002). *Pasajlar*, (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Berger, John. (2017). *Sanatla Direniş*, (A. Biçen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bildirici, İ.Öztuğ. (2019). *Kartoğrafya*, Konya: Atlas Akademi.
- Bonnet, Alastair. (1992). Art, Ideology and Everyday Space: Subversive: Tendencies from Dada to Postmodernism. *Environment and Planning D Society and Space*, s. 69-86. Erişim: 10.01.2020. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/d100069>
- Carlson, Marvin. (2013). *Performans. Eleştirel Bir Giriş*. (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Cevizci, Ahmet. (2013). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.
- Coverley, Merlin. (2011). *Psikocoğrafya Londra Yazıları*, (S.Serezli, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- De Certeau, Michel. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi* –I, (L. A., Özcan, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- De Certeau, Michel; Luce Giard. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi*- II, (Ç. Eroğlu, E. Ataçay, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

- Debord, Guy. (1963). Politikada ve Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Situasyonizm, *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş içinde*, ed. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Debord, Guy. (2013). *Gösteri Toplumu*, (A. Emekçi, O.Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dickens, Charles. (2005). *İki Şehrin Hikâyesi*, (M. Bahar, Çev.). İstanbul: İskele Yayıncılık.
- Faucoult, Michel. (2013). *Cinselliğin Tarihi*, (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gilroy, Paul. (2007). Sömürge Sonrası Dünyaların Kırılma, Bölünme ve Ahlaki Topografyası, Doris Salcedo:*Shibboleth*,ed. Achim Borchardt-Hume (Londra: Tate Modern).
- Grindon, Gavin. (2016). Benzinle Yazılan Şiir: Black Mask ve Up Against the Wall Motherfucker. Erişim:23.06.2020, eskop.com/skopdergi/benzinle-yazilan-siir-black-mask-ve-up-against-the-wall-motherfucker/2908.
- Groys, Boris. (2017). *Akıfta İnternet Çağında Sanat*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Kül Yayınları.
- Hitchcock, Louise. A. (2013), *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat*, (S.Pekşen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Katsiaficas, George. (2006). *The Subversion of Politics: European Autonomous Social Movements and the Decolonisation of Everyday Life*. AK Press.USA.
- Lefebvre, Henri. (2013). *Kentsel Devrim*, (S. Sezer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, Henri. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*. (I. Ergüden. Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, Henri. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, Henri. (2015). *Mekânın Üretimi*, (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, Henri. (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, (B. Ertürk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, Henri. (2017). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Mckenzie, Wark. (2014). *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var*, (A. Çiltepe, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.

Onat, Nazım (2013). *Kamusal Alan ve Sınırları, Hannah Arendt ve Jürgen Habermas'ın Yaklaşımları*. İstanbul: Yön Matbaacılık.

Platon. (2013). *Menon*. (F. Akderin. Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Rancière, Jacques. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Roberts, John. (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi*, (E. C. Ercan, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Salcedo, Doris. (2014). Hiroşima Sanat Ödülü için kabul konuşması (Hiroşima Şehri Çağdaş Sanat Müzesi, Hiroşima, 18 Temmuz 2014).

Sarkis, Zabunyan. (1995). *Pilav ve Tartışma Yeri Üzerine*, Dördüncü Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul: İ.K.S.V. Yayını.

Sennett, Richard. (2014). *Ten ve Taş*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Solnit, Rebecca. (2016). *Yol Aşkı: Yürümenin Tarihi*. (E. Kıvılcım, Çev.), İstanbul: Encore Yayınları.

Ursula K. Le Guin. (2017). *Karanlığın Sol Eli*. (Ü. Altuğ, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Virilio, Paul. (1998). *Hız ve Politika*, (M. Cansever, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Yaşar, M. Fidan, Ş. (2019). *Topoğrafya*, Konya: Atlas Akademi.

**EK: BAŞKA BİR SANAT: SOKAK BENİ İYİLEŞTİRİR BÖLÜMÜ VIDEO
ÇALIŞMALARI**

EK-1: Başka Bir Sanat: Sokak Beni İyileştirir Bölümü Video Çalışmaları