

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**FLÂNEUR'ÜN DÖNÜŞÜMÜ BAĞLAMINDA,
KENTTE GÜNDELİK YAŞAM VE SANAT İLİŞKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İpek ÖZMEN**

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Aytanga DENER

EYLÜL 2009

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**FLÂNEUR'ÜN DÖNÜŞÜMÜ BAĞLAMINDA,
KENTTE GÜNDELİK YAŞAM VE SANAT İLİŞKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İpek ÖZMEN
(502061022)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 07 Eylül 2009
Tezin Savunulduğu Tarih : 25 Eylül 2009**

**Tez Danışmanı : Doç. Dr. Aytanga DENER (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Semra AYDINLI (İTÜ)
Doç. Dr. Bülent TANJU (YTÜ)**

EYLÜL 2009

ÖNSÖZ

Beni sabırla dinleyip tezime katkıda bulunan değerli hocam Doç. Dr. Aytanga Dener'e, çalışmalarım sırasında benden desteğini esirgemeyen canım arkadaşım Dilara Has'a ve Berna Göl'e, değerli katkılarından dolayı Prof. Dr. Semra Aydın ve Doç. Dr. Bülent Tanju'ya, üç yıllık yüksek lisans eğitimim boyunca, anlayışları ve desteklerinden dolayı, Mimar Onur Özsoy'a ve çalışma arkadaşlarım Kıvanç Gürtaş, Billur Korkut Çelem, Yüksel Öztürk, Sezen Dönmez, Mert Cıgızoğlu, Fatma Turanlı, Bülent Polat'a, her konuda desteklerini her zaman hissettiğim canım anneme, babama, kardeşime ve can yoldaşım Mehmet Kaya'ya sonsuz teşekkürler.

Eylül 2009

İpek Özmen
Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİL LİSTESİ	vii
ÖZET	ix
SUMMARY.....	xi
1. GİRİŞ	1
2. MODERN KENTLERİN OKUNMASI	5
2.1 Metropol Kavramının Oluşumu, Modern Kentlinin Gündelik Yaşamı	5
2.2 Kentte Gündelik Yaşamın Okunması.....	7
3. FLÂNEUR VE FLÂNERİE KAVRAMLARI, GÜNDELİK KENT YAŞAMIYLA BAĞLANTISI	13
3.1 Bir Öncül Olarak Baudelaire'in Metropolü ve Flâneur'ü	13
3.1.1 Baudelaire'in sanata yaklaşımı	13
3.1.2 Baudelaire'in metropol anlayışı ve kahramanları	14
3.1.2.1 Bohem ve dandy	16
3.1.2.2 Flâneur ve fantazmagoria	17
3.2 Flâneur ile Flânerie'nin Kentle İlişki Açısından İrdelenmesi ve Günümüze Yolculuğu	20
3.2.1 Flâneur'ün kavramlaştırılması	20
3.2.2 Flâneur ne üretir?	22
3.2.3 Flânerie'ye farklı bakışlar.....	26
3.2.4 Flâneur'ün yerellik evrensellik tartışmaları.....	28
3.2.5 Bugünün koşullarında flâneur.....	31
4. GÜNCEL SANAT İŞLERİNDE FLÂNEUR ÜN İZLERİ / GÜNÜMÜZ KENT YAŞAMIYLA İLİŞKİLENDİRİLMESİ.....	35
4.1 Sanat İşlerindeki Flâneur'ün Günümüze Taşınmasında Bazı Duraklar	35
4.2 Kentte Gündelik Yaşamın Değişimi, Postmodern Söylemler	46
4.3 Gündelik Hayat ve Kent'in Estetik Bir Projeye Dönüşmesi	48
4.4 Güncel Sanatta Gündelik Yaşamın İzleri	51
5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA	61
KAYNAKLAR.....	63
ÖZGEÇMİŞ.....	67

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1 : Claude Monet,1872, “İzlenim : Gündoğumu”	36
Şekil 4.2 : Picasso ve Braque’ın kolajları	37
Şekil 4.3 : Hugo Ball, 1916, Cabaret Voltaire’de bir gösteri.....	38
Şekil 4.4 : Duchamp, 1917, “Fountain”.....	39
Şekil 4.5 : Richard Hamilton, “just what is it that makes todays homes so different so appealing”, 1922.....	41
Şekil 4.6 : Andy Warhol, 1968, “Tomato Soup”	42
Şekil 4.7 : Guy Debord, 1978	43
Şekil 4.8 : Guy debord: “Bu kısıtlı ve gözetlenen yaşam ve toplumlar için yapılabilecek en özgürce değişimi istiyoruz!”	45
Şekil 4.9 : 9. Uluslararası İstanbul Bienali afişi (2005)	51
Şekil 4.10 : Bienal’de kullanılan mekanların krokisi	52
Şekil 4.11 : 9. İstanbul Bienalinde Kullanılan Yapılardan Biri	53
Şekil 4.12 : “Geçici, geçen kişi” Yerleştirme, Otto Berchem.....	54
Şekil 4.13 : Nedko Solakov’un çalışması “Olaylar şöyle gelişir: mavi kablo sarı olanla birlikteydi, fakat sonra ayrıldılar ve sarı, yeşille evlendi”	55
Şekil 4.14 : Doris Salcedo, 2003 İstanbul Bianali Yerleştirmesi , Karaköy.....	56
Şekil 4.15 : “Urban camouflaje” adlı grubun internet sitesinde yayınladığı çalışma-1	57
Şekil 4.16 : “Urban camouflaje” adlı grubun internet sitesinde yayınladığı çalışma-2	58
Şekil 4.17 : “Urban camouflaje” adlı grubun internet sitesinde yayınladığı çalışma-3	58

FLÂNEUR'ÜN DÖNÜŞÜMÜ BAĞLAMINDA, KENTTE GÜNDELİK YAŞAM VE SANAT İLİŞKİSİ

ÖZET

Tez çalışması kapsamında, gündelik kent yaşamı ve sanatın birlikte konuşulmaya başlanmasının bir sembolü olan 19. yüzyıl flâneur'ünden itibaren, günümüze kadar gündelik kent yaşamının geçirdiği değişimlerle birlikte, kent yaşamının sanatla ilişkisi, flâneur'ün dönüşümü bağlamında ele alınmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde gündelik kent yaşamının, modern kentlerin ilk oluştuğu dönemlerden itibaren okunabilirliği tartışılmış, kentlerin değişim süreçlerinde kentlinin tutumu üzerine yorumlar getirilmiş ve farklı yaklaşımlarla farklı okumalar yapılabileceği anlatılmıştır. Çalışmanın devamında, kenti içinden ve detaylarından okumaya yönelik yaklaşımıyla ve estetik bakışıyla flâneur'ün, ilk ortaya atıldığı dönemden itibaren nasıl kavramlaştırıldığı, onu bugüne kadar taşıyan özellikleriyle, güncel koşullara nasıl tepkiler verebileceği ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise günümüz kentindeki gündelik yaşam ortaya konarak, güncel sanat işleri üzerinden flâneur'ün varlığı ve dönüşümü tartışılmıştır.

Kentin kamusal alanlarında karşımıza çıkan sanat işleri, kentlinin kente farklı bir çerçeveden bakmasına yardımcı olabilmektedir ya da kentlinin bizzat ürettiği graffiti gibi ürünler, bir kendini ifade etme yöntemi olarak, diğer kentlilerle iletişim kurmayı sağlamaktadır. Bir diğer yandan günümüzde yerel ya da uluslararası sanat etkinlikleri, kent ölçeğinde hazırlanarak, kentin kendisi ve gündelik yaşam, estetik bir ürüne dönüştürülmektedir. Bu tez çalışmasının ana çerçevesini, değişen kent yaşamıyla birlikte flâneur'ün değişen var olma biçimleri oluşturmaktadır. Flâneur sayesinde kentin devinimi ve kentle ilişkili kavramların dönüşümüne paralel olarak, sanat işlerinde de gündelik yaşamla çeşitli ilişkiler kurulduğunu gözlemledik.

THE RELATION BETWEEN URBAN EVERYDAY LIFE AND ART, IN THE CONTEXT OF FLÂNEUR'S TRANSFORMATION

SUMMARY

The relation between urban life and art with the context of the flâneur's transformation is approached by taking "the flâneur" as a symbol of relation between urban everyday life and art, and by discussing the transformation of everyday life till today.

In the first part of the work, the legibility of urban everyday life beginning from the time that modern cities occurred, is discussed, and the dwellers attitude towards the changing spectacles of cities are explained and understood that there can be different readings with different approaches. In further parts, it is discussed that how the flâneur conceptualized (with his approach of reading the city from inside and its details, and his aesthetical prospect) and how he can response today's circumstances by trying to understand the flâneur's permanent and temporary characteristics. In the last part of the work, the flâneur's transformation on the temporary art works is discussed with the report of today's urban everyday life characteristics.

Art pieces that we meet in public places of the city, can help dwellers to have different perspectives about the city. Or art works, which dwellers produce themselves, like "graffiti", provide the communication between other dwellers and the whole city. On the otherside, international or local art festivals are prepared for the city-wide. By that way, the city itself and everyday life become an aesthetic work. The frame of this work comprises the flâneur's changing existances with the changing urban life. With the help of flâneur, we can observe the relations between art and everyday life in terms of the mobility of cities and the transformation of the concepts which are related to the cities.

1. GİRİŞ

Kent sürekli bir değişim ve dönüşüm halindedir. Kamusal alanlardaki gündelik yaşam pratikleri ise kente devinim kazandıran ve dönüştüren etmenlerin başında gelmektedir. Bu yüzden kenti ve geçirdiğı değişimleri gündelik yaşam üzerinden algılamaya çalışmak, kenti içselleştirmede, kente dair yeniliklerin farkına varma çabasında da bir kolaylık sağlamaktadır.

Kent hayatında, endüstri devrimiyle birlikte köklü değişimler gerçekleşmiştir. Endüstriyel kapitalizm kentlerin büyüyüp gelişmesini tetiklerken, yeni ulaşım ve kitle iletişim araçlarını da beraberinde getirmiştir. Geçmişin kültürel değerlerinin, ve insanın kendi gerçekliğine dair algılarının dönüştüğü bu dönemde, kentlerde ve gündelik hayatta gözle görülür değişimler olmuştur.

Modern hayat, geçiciliğı, sürekli yenilenmeyi içinde barındırır, bu yüzden çelişkilerle doludur. Bu belirsizlik içinde, ikilemlerin dengesiyle sürekli değişen gündelik hayatın farkına varmak ise içinde bulunulan durumun saptanmasını kolaylaştırmaktadır. Sanatçılar için gündelik hayattaki değişimler önemli bir esin kaynağı olagelmıştır. Harvey'e göre modernizm kentlerin sanatıdır, doğal meskenini kentlerde bulmaktadır. 19. yy Parisli romancı, şair ve ressamlar (Balzac, Hugo, Zola, Rimbaud, Verlaine, ...) kent yaşamı üzerinde yoğunlaşarak, kentsel yaşamın anlık olma durumu ve değişkenliğı üzerinde durmuşlardır. (Öztürk, 2005) Bu tartışmaların yolunu açan kişi ise Baudelaire olarak görülmektedir. Baudelaire modern metropol hayatı ile estetik düşüneyi bir araya getirme, modern toplumun doğruluk, iyilik, güzellik ile ilgili değişen görüşlerini sanatla bağdaştırma yoluna gitmiştir. Kentin kamusal alanlarında karşılaşılan değişimleri kavramaya temsil etmeye yönelik çabaların ilham kaynağı Baudelaire'in kahramanı olan flâneur olarak görülmektedir. Flâneurün uğraşı olan kent gezginliğı (flânerie), sanat eserinin yerine geçmektedir. Baudelaire'in Flâneur'ü 19. yy Parisi'nin caddelerinde, pasajlarında gezinir, kenti okur, kendince anlamlar çıkarır. Flâneur ve flânerie kavramları, bazı yazarlar (Benjamin, Sartre, Musil,..) tarafından evrenselleştirilir, modern kenti okumanın, gündelik yaşam içerisinde gelip geçici olanın peşine düşmenin bir temsili olarak

ölümsüzleştirilir. Bir yanı değişimden beslenen flânerie'nin izlerine kent ve sanatın bir araya geldiği bir çok noktada rastlanılabilir. 20. yy avangard sanatında da bazı sanatçılar kent ile olan ilişkiyi önemser ve gerek konularındaki, gerekse ifade yöntemlerindeki değişikliklerle, kent ve izleyiciyle daha fazla iletişim kurmaya yönelik girişimlerde bulunurlar. Örneğin dadacılar ve ardından sitüasyonistler, kenti gözlemlemekten öteye giderek, kent hayatına etkin katılıma yönelip, kentliyi de sanata aktif olarak dahil edebildikleri etkinliklerde bulunurlar. Tüm bunlar flâneur'ün başlattığı, kenti okuma ve yeniden yazmanın yankıları olarak görülebilir.

1970'li yıllardan itibaren ise, iletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerle bilgi paylaşımının artması, soğuk savaş sonrasında ABD'nin egemenliğinde şekillenmekte olan yeni dünya düzeni, ekonomik/kültürel küreselleşmenin etkileri, bazılarınca kent yaşamında bir kırılma olarak algılanıp moderniteden ayrı yeni bir döneme (postmodernizm) girildiğini işaret etse de bazıları için hala modernizmin o kendini sürekli aşan ve yenileyen karakterinin doğasından gelmektedir. Bugünün kent yaşamına baktığımızda sanat-yaşam-deneyim tanımlarını ve ayrımlarını yapmayı güçleştiren bir durum ortaya çıktığını görürüz. Baudrillard, (2001) her yerde mesafelerin sindirilmesinden bahsederek sahneyle kent arasında mesafe olmadığını altını çizer, değer yargılarının böylelikle ortadan kalktığını savunur. Sahnenin artık her yerde olduğunu belirterek hepimizin hem oyuncu, hem de izleyici olduğunu söyler. Kentin kendisinin bir temalı park haline geldiğini belirtir. Böyle bir kentte bir gecekondü sakini de seyirlik bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. (Baudrillard, 2001) Buna ek olarak Harvey, farklı tarih ve coğrafyalara ait tarzların esnek bir şekilde bir arada kullanılması, dış cephelerin çeşitlenmesi ve süslenmesi sayesinde kentin bir gösteri alanı olarak kurulduğundan ve teatral bir görüntü elde edildiğinden bahseder. (Harvey, 2006) Küreselleşme çabasında olan İstanbul'da sanat ve sanatçılar yeni roller üstlenir. Uluslararası sanat faaliyetleri, sergiler, bienaller ve festivaller çeşitlenirken, bu tarz girişimleri desteklemeye hazır kuruluşların sayıları da giderek artmaktadır. Kültürel farklılığı öne çıkaran veya çağdaş sanata odaklanılan etkinlikler, kentin "teatral" atmosferini yaratmakta kullanılmaktadır. (Yardımcı, 2005) Sanat ve gündelik kent yaşamı kavramları böylelikle yeniden tanımlanır.

Sürekli devinim halinde olan kent yaşamı, toplum düzenleri ve gündelik hayat değiştikçe, flâneur temsili de değişip dönüşmeye muhtaçtır. Çünkü bir yanı

değişimden beslenmektedir. 19. yy pasajlarında doğan flâneur'un, günümüzün giderek artan trafiğinde, daha gürültülü caddelerinde, gözde kamusal mekanlar olan kapalı alışveriş merkezlerinde, ya da büyük metropollerin gözden çıkarılmış çöküntü alanlarında nasıl var olabildiği, kentten nasıl anlamlar çıkarabildiği gibi sorular tezin yönelişinde önemli bir noktada durmaktadır.

Bu sorulara cevap bulabilmek için öncelikle modern kentlerin doğuşuyla ve metropollerin oluşmasıyla birlikte, kentlinin yeni yeni ortaya çıkan mekanları (pasajlar, kafeler, caddeler, bulvarlar,..) nasıl içselleştirdiği, gündelik hayat pratiklerindeki değişimlerle birlikte, kenti nasıl okudukları, ve verilen tepkilerle, yaptıkları yorumlarla kenti nasıl yeniden yazdıkları irdelenmiştir. Bu incelemelerin ardından flâneur karakteri ayrıntılı bir şekilde ele alınarak, onu bugüne kadar taşıyan özellikleri belirlenmiş, ve günümüz koşullarında nasıl var olabileceği konusunda ipuçları edinilmiştir.

Flâneur bu çalışmada, gündelik kent hayat ile sanat ilişkisinden beslenen ve güç alan bir kentlinin temsili olarak ele alınmıştır. Tez çalışmasının son bölümünde günümüz kent yaşamına sanat çerçevesinden bir bakış sağlayabilmek için bazı kamusal sanat işlerinde flâneur ve flânerie ile ilişki kurmak esas hedef olmuştur. Flâneur'un entelektüel bir karakter olması, gündelik hayata sanatsal bir çerçeveden bakması, günümüz sanatçılarında ve kamusal sanat işlerinde flâneur'un ve flânerie'nin izlerini aramaya olanak tanımaktadır.

2. MODERN KENTLERİN OKUNMASI

2.1 Metropol Kavramının Oluşumu, Modern Kentlinin Gündelik Yaşamı

19.yy da beliren sanatsal değişimlerin nedenlerinden biri, endüstri devrimiyle birlikte köklü değişimlere sahne olan kent hayatıdır. Endüstriyel kapitalizm, kentlerin büyüüp gelişmesini tetiklemiş, yeni ulaşım ve kitle araçlarını beraberinde getirmiştir. Bu yenilikler gündelik kent yaşamında büyük değişikliklere yol açmıştır. Toplumsal hiyerarşilerin sorgulanmasına yol açan Karl Marx ve Friedrich Engels'in "Komünist Manifesto"suna (1848) ve ardından Marx'ın Kapital'i, modern toplumların ekonomik alt yapısına ilişkin görüşleriyle yeni düşüncelerin doğmasına olanak verirken, Nietzsche "Tanrı öldü" diyerek burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldırmıştır. Bir diğer yandan Freud bilinçaltı kuramıyla ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır. Geçmişin kültürel değerlerini yıkmaya zorlayan, insanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde yaşanmıştır. Bu yepyeni yaşam biçiminin yarattığı yeni kent, "tren istasyonlarındaki kalabalıkların, pasajların, hazır giyim satan yeni dükkanların, resimli basın, kafelerin, tiyatroların" mekanı haline gelmiştir. (Antmen, 2008)

Kevin Robins'e (1999) göre modern insan yaşamında kent, yalnızca içinde yaşayıp hareket edilen bir yer değil, aynı zamanda yaşayıp hareket etme biçimidir, ve gözün hareketlerini öne çıkarır, görsel bir karşılama ve deneyim yeridir. "Modern kent yaşamı, karşılaşma ve temaslarla, yabancıların ve bilinmeyenlerin meydan okumalarıyla donatılmıştır; modern kent psikolojik şokların ve süprizlerin yaşandığı bir yer, bir çeşit baş döndürme makinesidir." Robins (1999), aynı zamanda metropolün boyutlarının, içinde yaşayanların psikik algılama aygıtlarının, boyutunu aşması sebebiyle artık "mekan" olarak tanımlanamayacağını savunur. O'na göre devasa ölçekte bir alana sahip olan metropolün hiyerarşik düzeni ve karmaşık ekonomik, siyasal mekanizması, ezişip büzüşmüş bir kentliyi rahatlıkla yutabilmektedir. Çünkü metropol insanına gerekli olan dinamik zeka, akıl yeteneği

güdü kalmış, olup biten ve yeniden şekillenen hayatın farkında olma yeteneği ile yaşama dair dürtüleri örselenmiştir. (Öztürk, 2005)

Mumford, böyle bir kent yaşamının “paranoyak bir ruhsal yapıyı” teşvik ettiğini söyleyerek topluma dair derin kaygıların, kent kültürünün bir özelliği olduğuna değinir.(Öztürk, 2005) Kevin Lynch (1960) de kentin bütününe kentli tarafından zihinde haritalanamadığından, çünkü insanların ne kendi konumlarını, ne de kendilerinin içinde buldukları o her şeyi kapsayan bir bütünlük olarak kenti zihinlerinde tümel bir mekan olarak varedemediklerinden bahseder. Bu görüş Simmel’in belli bir perspektiften “fragmanlara ayrılmış imgeler” deyimiyile çakışmaktadır. Fakat Simmel’ e göre bu fragmanlara ayrılmış imgeler bizi toplumsal gerçekliğin bütününe ulaştırır. Simmel burada estetiği bir araç olarak kullanır. Bu Simmel’in 80’lerin ortalarında gerçekleştirdiği sosyolojik estetik adını verdiği, bir dünyayı anlama tarzıdır. (Simmel, 2003)

Simmel, (2003) metropoldeki toplumsal deneyimden bahsederken kenti fiziksel sınırlarıyla değil sosyolojik sınırlarıyla tanımlar. O’na göre metropol sadece toplumsal farklılaşmanın, karmaşık toplumsal ağların yoğunlaşma noktası olmakla kalmaz, aynı zamanda sınırları belirsiz toplulukların, kalabalıkların mekanı olarak var olur. Fakat bu kalabalıklar içinde kentli, çevresindeki diğer kentlilere karşı bir kayıtsızlık geliştirir. Bu “diğer kentliler”e sadece yakın çevresinde yaşayanlar değil, günlük etkileşim içerisinde karşılaştığı herkes dahildir. Potansiyel etkileşim kaynağı olan kalabalıklar karşısında birey, kendini koruma biçimi arar, bu da kent sakinlerinde kayıtsızlık biçiminde ortaya çıkmaktadır.

Öte yandan metropolde bireyler arası temaslar, küçük şehirlere kıyasla daha kısa ve seyrek olduğundan, göze çarpma ihtiyacı daha çok kendini gösterir; insanlar kendilerini olabildiğince çabuk ve özlü bir şekilde ifade etme, en kısa sürede en çarpıcı izlenimi bırakma zorunluluğuyla karşı karşıya kalır. İnsan da farklılıkları kaydetmeye yönelik bir algı geliştirir. “Zihni, birbiri ardınca gelen anlık izlenimler arasındaki farkla uyarılır. Kalıcı izlenimler, çok küçük farklılıklar taşıyan izlenimler, alışıldık bir düzen içinde seyreden, kanıksanmış ve düzenli karşıtlıklar sergileyen izlenimler, bilinci uyanıklığına çok daha az ihtiyaç duyar” (Frisby, 2003). Bunlar, metropolün yarattığı psikolojik önkoşullardır. Çünkü hayatın ve duyusal, tinsel imgelerin ritmi, kasabalarda daha yavaş, daha alışıldık, daha düzenlidir. Metropol, farklılıkları kaydeden bir varlık olan insandan, kasaba hayatına göre daha başka bir

bilinçlilik miktarı talep eder. Metropole özgü ruhsal hayatın karmaşık doğası, derinden hissedilen, duygusal ilişkiler üzerine kurulmuş taşra hayatıyla karşılaştırıldığında anlaşılabilir. Taşra hayatına özgü ilişkiler, ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmıştır; en kolay şekilde geliştikleri yer, kesintiye uğramayan alışkanlıkların düzenli ritmidir. (Simmel, 2003)

Lefebvre (1998), modern kentlerin oluştuğu süreçte, kişinin kendisiyle olan ilişkilerinde köklü bir değişiklik olmadığına, fakat kişinin dış dünya ile olan ilişkisinin tekniğinde çok daha büyük gelişmeler olduğuna işaret eder. O'na göre kişilerin günlük ilişkilerinde göreceli bir duraklama baş gösterir. Böylelikle insanda içteki öznellik, dıştaki gündelik hayat pratiklerine göre geri kalır. Simmel'in bahsettiği huzursuzluğun kaynağı olarak Lefebvre'in bahsettiği, dıştaki değişimlere göre insanın iç öznelliğinin geri kalması, gösterilebilir.

19.yy da ortaya çıkan kent koşulları ve ani değişiklikler, insanların bu değişimleri nasıl sindirdiği, tavırlarını ne yönde değiştirdiği gibi soruları akıllara getirmektedir. Bu modern ortamda ortaya çıkan akıl/duygu, dinsel/dünyevi, eski/yeni, nesnel/öznel gibi karşıt kavramlar kentlinin, sanatçıların, düşünürlerin akıllarını bir hayli meşgul etmiştir. Bu ikilikler, modern kent yaşamına ve değişen toplum düzenine, birinci derecede etki etmiştir. Bu noktada, bu değişimlerin kentlerin ve gündelik yaşamın üzerinden okunabilirliği, böylelikle kentlinin tutumuna ulaşılabilme önem kazanmaktadır.

2.2 Kentte Gündelik Yaşamın Okunması

Gündelik hayat pratiklerinin başında gelen "okuma", kaçınılmaz olarak modern kentlerde genel kültür ve tüketimin en önemli odak noktalarından birini oluşturmaktadır. "Güncel yaşantıyı, çevreyi oluşturan görüntü bombardımanı içerisinde her şeyin, gösterme veya görülebilir olma kapasitesi ile değerlendirildiği düşünülürse, iletişim görsel bir yolculuğa dönüşür. Okuma ve okurun gezintisi, sessiz bir üretim şekli olarak karşımıza çıkar, beden başkasına ait bir yazı üzerinden kendini tanımlar. Okuma ile hafıza oluşur ve okunabilir formlar hatırlanabilir formlara dönüşür. Okuma böylelikle yazmaya dönüşür. Okumanın yazmaya dönüşümü ile yazı, barınabilir bir özellik kazanır." De Certau (1998) bu benzetme ile kentsel mekanı yazı olarak tanımlar. Her kişi bu kentsel metin içerisinde farklı okumalar yapabilir. Her bir okuma farklı açılımlara sebep olabilir. Bu durum kentsel mekanın

çok yönlülüğünü besler. Bu çok yönlülük, kentliye yeni metinler olarak geri dönüş yapar. Kentin devinimi böyle sağlanır.

Lefebvre (1998), mekanın üretimini üç farklı aşamaya ayırır. Bunların birincisi mekan içinde üretimi sağlayacak biçimde gerçekleşen fiziksel ve maddi akış, aktarma ve etkileşimler olarak tanımladığı mekansal pratiklerdir. İkincisi bu maddi pratikler hakkında konuşulmasına ve bunların anlaşılmasına olanak kazandıran bütün göstergeleri, kodları, bilgileri ve anlamları kapsar. Üçüncü aşama ise mekansal pratikler için yeni anlam ya da olanaklar hayal ettiğimiz zihinsel icatlardır. Harvey (2006) bu üç aşamayı mekanda yaşanan, algılanan ve hayal edilen boyutlar olarak tanımlar. Bu mekan üretimi şeması üzerinden düşünülürse, kamusal bir alanda gündelik işleriyle uğraşan bir bireyin mekanı birinci boyuttur. Bu bireyin mekanını anlamak ve ifade etmek çabasıyla ürettiği anlam ve kodlar ikinci boyut olan mekan gösterimine dahil olur. Bu mekana dahil olabilecek bir sanat işi ya da hayal gücüne etki edebilecek herhangi bir nesne, olay ya da deneyim kullanıcıyı yeni anlam ve olanakları düşündürmeye zorlar. Bu tür katkılar mekanın her seferinde yeniden üretimini sağlayarak bu üç aşamayı bir döngüye dönüştürür. Modern kentlerdeki şaşırtıcı değişimler de, modern kentli tarafından tekrar tekrar okunur. Böylelikle De Certau'nun bahsettiği "yazı" (kentsel mekan) her defasında yeniden yazılır.

Amin ve Thrift (2002) , gündelik şehirlerin okunabilirliğini sorguladıkları yazılarında kentin bilgisine ulaşabilmek için, güncel kentlerin olağanüstü çeşitliliği ve canlılığını göz ardı etmeden, kentsel pratiklerin kendilerine bizzat gönderme yapılabileceğinden bahsetmişlerdir. Kenti bir hareketlilik, akış ve gündelik pratiklerin mekanı olarak vurgulayarak kentleri sürekli tekrarlayan olgusal örüntüler üzerinden okumayı bir yöntem olarak benimsemişlerdir.

Kent, insan etkileşimine ve akışa olanak veren bir organizmadır, kendi iç dinamikleriyle birlikte bir sosyo-mekansal sistemdir. Bir merkez ve ona bağlı sabit parçaların oluşturduğu katı bir biçim olmasından ziyade, birbirinden kopuk süreçlerin, sosyal heterojenliğin görüldüğü, iki nokta arasında çok çeşitli bağlantıların var olduğu, ritmlerin birbirine karıştığı, her zaman değişen ve büyüyen bir organizmadır. (Amin ve Thrift, 2002)

Çok çeşitli etkinliğin yanyanalığı, farklı ekonomik sınıfların, etnik, sosyal ve kültürel grupların bir aradalığı, zenginler ve fakirler arasındaki karşıtlık, farklı geçim

yöntemleri , aynı andaki farklı zamansallıklar ve mekanların çarpışması şehrin belirli kurallarla okunamayacağını, çok yönlü çalışmalar gerektirdiğinin bir göstergesidir. Şehri anlamada bir yaklaşım, şehirdeki gündelik yaşamın kayda değer sıradanlığını kavrama girişimleri olabilir.

Gündelik yaşamın bir çok boyutu vardır. Örneğin, Henri Lefevbre (1998) için, “gündelik yaşam”: günlük yaşamı (daily life), her günü (everyday), gündelikliği (everydayness), ve yaşamayı (living) kapsamaktadır. Burada günlük yaşam (daily life) yinelenen, insani ve maddesel pratikler olarak tanımlanır. Her gün (everyday) varoluşsal ya da olgusal durum olarak ele alındığında gündeliklik (everydayness), herşeyi tüketen bir çeşit içkin yaşam gücü olarak anlaşılabilir. Yaşamak ise zaman ve mekanda (tek ve sınırsız bir zaman-mekan için) akış olabilir.

Gündelik yaşamın okunması, ten ve taşın, insan ve insan olmayanın, bağlantı ve akışın, duygular ve pratiklerin bağdaştığı noktada olmalıdır. Bu tekrarlayan pratikleri yakalamak için her biri farklı bir yönden yaklaşan çeşitli yöntemler belirlenmiş, bazı metaforlar kullanılmıştır. Gündelik yaşamı okuyabilmek için kullanılan yöntemler arasında Amin ve Thrift'in (2002) metaforları göze çarpmaktadır. Bu metaforlardan biri ritmdir. Kent, çeşitli ritmlerin mekanı olarak ele alınır ve günlük buluşmalar, çoklu mekan zaman deneyimlerinin üstüste gelmesiyle oluşan kompozisyonun okunması, bir yöntem olarak kullanılır. İkinci metafor, geçmişten izler bırakan hareketlerin günlük izleri olan “ayak izleri”dir. Bu ayak izlerinin takibi ve üst üste binmesiyle oluşan görüntüler, şehirdeki akışın haritalarını oluşturur. Üçüncü metafor ise, “geçişlilik”tir. Geçişlilik, şehrin zamansal ve makansal açıklığını ortaya çıkarır. Karşıtlıkların biraradalığı, beklenmedik bir anda farklı zaman ve mekan algılarına geçmemize olanak tanır.

Henri Lefevbre (1998), şehirlerin doğudan ilişkilere dayandığını gözlemlemiştir. Bu da O'na göre yansımaların ortaya çıkarabileceği “şehrin müziği”nden okunabilir görünmektedir.

“Çeşitli hız ve hareketlenmeler, caddeden karşı karşıya geçen insanlar, duran ve ivmelenen arabalar, farklı amaçların peşinde koşuşturan kalabalıklar, seslerin ve kokuların birbirine karışması...” Lefevbre (1998), tüm bunları şehrin müziğini oluşturan öğeler olarak sıralar. Bunlara ilave olarak gece olduğunda bu amansız

ritmlerin yavaş yavaş azaldığından bahseder ; “daha az hararetli, daha yavaş ritmler, çocukların okuldan çıkması, birkaç gürültülü çığlık, bağırırlar, ...”

Tabiî ki ritmlerin sadece bu görülenlerden, koklananlardan ya da işitilenlerden ibaret olmadığına da değinir. Somut olarak hissedilemediğı halde kendilerini ortaya koyan bazı etkenler vardır. Trafik kuralları, okul ve mağazaların açılış saatleri, yabancı tur operatörlerinin güzergahları, tüm bunlar şehrin ritmine yön verirler.

John Allen (1999), bu etkinliklerin teker teker okunmasının tek başına bir anlam ifade etmediğinden; üst üste binmiş halleriyle oluşturdukları kompozisyonun bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Ona göre şehrin ritmleri, şehrin fokurdayan bir karışım gibi ele alınmasıyla, kendini tekrar etmesiyle okunabilir hale gelir. Şehrin ritmleri, şehrin sakinleri ve ziyaretçilerinin kentsel deneyimi meydana getirdiğı ve şehri düzenlediğı koordinatlardır.

Şehirdeki yapılardaki giriş çıkış saatleri gibi uygulamalar, trafik kuralları bir kontrol kaybı olarak görülse de, şehir sıklıkla bu insan hareketine yön veren ritmler ve onları işleten düzen araçları üzerinden tartışılır. Hatta bu araçların etkinliğı, düzenli günlük ritmlerin üst üste konmasıyla ortaya çıkarılabilir.

Şaşırtıcı olarak şehirdeki yüzlerce mekanda gerçekleştirilen çok çeşitli pratiklere rağmen kente bir kaosun hakim olduğu söylenemez. Kent hayatı bu durumu tekrarlamalara ve şehir hayatındaki düzenlemelere borçludur.

Metropollerin yeni oluşmaya başladığı dönemde, kent yaşamı geceye de kaymaya başlamıştır. Endüstrileşme ilerledikçe kamu binalarında, fabrikalarda, matbaalarda, marketlerde, mağazalarda ve polis istasyonlarındaki meşgul insanlarla birlikte, çalışma saatleri geceye uzatılmıştır.

Öte yandan, ev yaşamının günlük ritmleri nadiren kentsel olarak sayılır. Bu tutuma göre, sanki şehir evlerin kapısında sona ermektedir. Fakat günümüzde ev yaşamı kentsel, kamusal yaşama dahil edilmiştir. Evden çalışanlar, telefonda yapılan alışverişler, eşya tüketimiyle birlikte gelen kamusalılık, televizyon, internet, talk showlarda, ev yaşamına artan merak ve her duvarda gördüğümüz televizyonlar bu şekilde açıklanabilir. Evdeki ritmler, trafik hareketleri kadar, ofis yaşamı kadar, kamusal alanlardaki iletişim kadar kent yaşamının içindedir. Şehrin gündelik sosyolojisine dahil edilmesi gerekmektedir.

Ritmden bahsedilmesi, şehri (zamansal açıdan) sınırsız kılmaktadır. Bir diğer yandan, şehirler, planlama ve mimarlık yasalarıyla, ulaşım ve iletişim ağlarıyla (mekansal olarak) sınırlandırılmaktadır.

Tabii ki bu ulaşım ve iletişim ağları çok çeşitlidir. Bu ağları belirgin kılan şeylerden biri ayak izleri yani şehirdeki akışkanlığın izleridir. (gezinler, alışveriş yapanlar, turistler, çocuklar, evsizler, sokak işçileri,..) Bu izler, şehri iletişim örüntüleri olarak görmeyi, uzak ya da yakın farklı mekanlar arasında ilişki kurmayı sağlar. Bu rotalar, şehri öğrenmemize izin verirler. Şehirle başedebilmek için; kullanılmış rotalara ve onların etrafında kurduğumuz görüntülere ihtiyaç duyarız.

Bir diğer yandan, bu cadde, şu bar, şu köşe, şu kişilik, diğerlerini ve şehrin diğer taraflarını gördüğümüz gibi, toplu isimlendirmeleriyle bilinirler. Şehir ulaşılabilir hale gelir, isimli mekanlar yoluyla, mekansal bir formasyona dönüşür.

Kevin Hetherington'a göre (1997),

“ Haritalar, fotoğraflar, resimler, televizyon imajları, yazınsal ifadeler, şiirler.. vb, mekanı düzenlerler, yönetirler, mekana dahil olurlar, mekandan dışlanırlar, tüm bu gösterimlere bakmayı tercih eden kişiler için mekanı bilinir kılarlar, hatta başka mekanlarla kıyaslanmaya olanak tanırırlar. Mekan efsanelerini gerçekleştirirler.”

İnsanlar ve mekanlar birbirlerini yazarlar. Yerlerin üzerindeki şehirler, çeşitli görüntüler yoluyla görselleştirilir, böylece şehirler bir yazma şekli olarak düşünülebilir. İnsanlar arasındaki iletişim, mimari ve komşuluk ilişkileri yoluyla, sanat, moda ve müzik yoluyla, günlük aktiviteler ve eğlence biçimleri yoluyla kitle iletişim araçları yoluyla kümelenir.

Başka bir görüşe göre de, gerçeği üstüste bindirilmiş katmanlardan oluşan bütünlüklerde değil de, ihmal edilen ayrıntılarda ve nüanslarda aramaktır. Bu yöntem de şehirde çok yönlü gerçekliklere ve farklı bakış açlarına sahip olmamızı sağlar.

Şehir, karışımların, doğaçlamaların yeri olarak ele alındığında; Benjamin'in (Amin ve Thrift, 2002) “geçişlilik” terimini akla getirmektedir. Şehrin geçişliliği, seyyar satıcıların elinden geldiğince satış yapmaya çalıştığı kaldırımlardaki, şilte ve kutular ile bakımlı ve steril binaların yanyanalığında kendini ortaya koyar. Bu karışıklıklar şehirde iç içe bulunmaktadır. Buna olanak veren şehirdeki fiziksel oluşumu adlandırmak gerektiğinde karşımıza “gözeneklilik” (porosity) kavramı çıkmaktadır. Gözeneklilik, her yerde görülen, yapı ve eylemin avlularda, pasajlarda ve sirkülasyon

alanlarında nasıl birbirine nüfuz ettiğini bize gösteren, şehir yaşamının bitmek bilmeyen kuralıdır. Yeni ve beklenmedik karşılaşmaların sahneleri, geçişlere izin veren gözeneklerdir. Geçişlilik ve gözeneklilik, şehrin kendisini tekrar tekrar biçimlendirmesine olanak tanır.

Şehrin geçişliliği bir çok yoldan ele alınabilir, tarihi kaynaklar, zamanla değişimin gözler önüne serildiği fotoğraflar ve tablolar, şehrin hareketli olarak tasvir edildiği sanal gösterimler, şehrin küresel bağlantılarını anlatan kitap ya da filmler gibi,.. Çok katmanlı şehirlerde; kentsel yaşam akış çizgilerinde, isimlendirmelerde, hayal etmelerde sürekli yer değiştirir. (Amin ve Thrift, 2002) Bitmeyen yayımlara ve bir çok bağlantıya dayalı güncel şehirlerin geçişliliği en iyi gezinti ve merak yoluyla anlaşılabilir.

Şehir, bir yandan kamusal sanat biçimleriyle, yazınsal bir duyuyla da yazılır. Bu metinler de gündelik yaşam ile sanatın şehrin gözneklerinde bir araya geldiğinin bir göstergesidir. Bu sadece galerilerdeki ve diğer kapalı mekanlardaki etkinlikleri içermez, sanatsal ifade için kullanılan diğer açık (kamusal) mekanları da kapsar. (parklardaki konserler, sokaklardaki rap, etnik festivaller, parodiler) ve bir tuval gibi kullanılan kentin kendisi (grafiti, duvar yazıları). Böylelikle şehir kendi hikayelerini dile getirir.

Kentteki gündelik yaşam bir çok yöntemle, bir çok yönden okunabilir, ortaya konabilir. Kuşkusuz, bu yöntemlerin en etkililerinden biri insan merkezli bakış açısıyla, toplumla yüz yüze iletişim kurma tutkusunun ağır bastığı kişisel gezintilerdir.

Şehirlerin ortaya koyduğu gündelik yaşamı, örneğin sürrealistler ve ardından gelen durumcular, geleneksel olmayan ve kişisel kent rotaları ve haritalarla, manifestolarla ve şiirsel ilhamlarla yakalamaya çalışmışlardır. Literatürde kayda değer bir konuma sahip gezgin karakter flâneur ise, tüm bunların ilham kaynağı olmuştur. Şehri sokak düzeyindeki ayrıntılardan okumak, şehirler değiştikçe, flâneur'ün yönteminde de değişiklikler olabileceğini düşündürmektedir. Flâneur'ü etraflıca tanımanın, kentteki gündelik yaşamı kişisel, sanatsal ve insancıl bir ölçekten irdeleyebilmek adına önemli bir adım olduğu düşünülmektedir.

3. FLÂNEUR VE FLÂNERİE KAVRAMLARI, GÜNDELİK KENT YAŞAMIYLA BAĞLANTISI

3.1 Bir Öncül Olarak Baudelaire'in Metropolü ve Flâneur'ü

3.1.1 Baudelaire'in sanata yaklaşımı

Modern dönemde kentin kamusal alanlarında karşılaşılan durumlar ve değişiklikler, 19 yy. dan itibaren sanatçıların tartışma konusu ve esin kaynağı olmuştur. Bu tartışmaların yolunu açan kişi ise Baudelaire olarak görülmektedir. 19. yy başında romantiklerin sanatın özerkliğini ilan etmelerinin ardından Baudelaire bir adım daha ileri giderek, modern metropol hayatı ve estetik düşüncüyü birlikte düşünme, modern toplumun doğruluk, iyilik, güzellik ile ilgili değişen görüşlerini sanatla bağdaştırma yoluna gitmiştir. Baudelaire'in modern toplum ve modernite kavramı ile ilgili görüşleri ve yarattığı tartışmalar modern dönem boyunca sanat düşüncesinin gelgitlerini belirleyen ana kavramları ortaya çıkarmıştır.

Modernizmin mevcut düzene ve geleneğe bir başkaldırı olarak anlaşılmasının sebebi Baudelaire'dir. (Gültekin, 2004) Aynı zamanda 19. yy Parisi'nden detaylıca bahsetmesi, modern kentlerdeki kökten değişimin akıllarda canlanmasına olanak tanımaktadır. Sanat dünyasının, geleneksel akademilerde öğretildiği gibi tanrısal sahnelerin tasvirinden uzaklaşıp, "modern kentin çirkinliklerinde keşfedilen güzelliğe" odaklanmasını vurgulamıştır. (Benjamin, 1998)

Baudelaire sanatı ve estetiği tüm toplum biçimleri için ortak değer olarak görür. O yüzden sanat ve estetik O'nun için modern toplumu anlamaya yönelik birer araçtır. Çünkü O'nun için değerlendirmeye değer asıl davranış biçimlerinin kökeni ekonomik, siyasi veya akılcı iktidara değil, sanat, güzellik, kahramanlık gibi kavramlara dayanmaktadır. Bu tür davranış biçimleri ve sanatçı bakışıyla yorumlandırılmaları "olanı" anlamak ve görmek için daha faydalıdır. (Gültekin, 2007)

Baudelaire modern toplumu ve modernite kavramını bu yaklaşımla ele alır. "Bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara

bağlı olan diğer yarısı”nı modernite olarak tanımlar. (Baudelaire, 2004) Moderniteyi, modern koşullar altında bir araya toplanmış bireylerin somut aktiviteleri ile kavramaya çalışır. Bu esnada toplum, estetik alanı kapsamında, evrensel bütünlük içinde hareket eder, aynı anda hem üretir, hem tüketir, böylece sanat icra etmiş olur. Sosyal hayat, sanatı icra etme biçiminde yaşanır. Bu yaklaşım, hep iyilik olup kötülük olmadığını anlatmaz. Hayat her yönüyle kabullenilir. (Artun, 2007)

Baudelaire’e (2004) göre modern hayatın sahnesi doğa olamaz, kenttir. “Kent doğa gibi hakiki değil, sunidir. Tanrısal değil, şeytanidir. Kahramanları da kötüdür, çirkindir, lanetlidir. Doğa cennetse, kent cehennemdir. Ona göre gerçek su, gerçek ışık, gerçek sıcaklık, kentin suyu, ışığı ve sıcaklığıdır, sanatın malzemesini bunlar oluşturur.”

Berman’a göre (1994), Baudelaire böylelikle sadece basit hayattan imgeleri kullanarak, sadece büyük bir metropolün bayağı hayatının imgeleriyle değil, bu tür imgeleri birincil yoğunluğa yükselterek, olduğu gibi sunarak ve onları kendilerinin ötesinde bişeyleri temsil eder hale getirerek, insanlar için bir açığa çıkış ve dışavurum tarzı yaratmıştır.

Modanın uçucu özelliği, Baudelaire’in sanat anlayışında yer edinir. Modaları “doğal hayatın insan beyninde biriktirdiği bütün kaba, nefret edilesi, dünyevi nesnelere yüzeyinde seyreden, huzursuz insan zihninin dinmez bir açıklıkla aradığı idealler” olarak tanımlar. Modalar kendi dönemlerinin ahlak ve estetik anlayışını barındırır. Sanatçının görevi ise “modadan, tarihi içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmek, geçici olandan ebedi olanı damıtmaktır.” (Simmel, 2003)

3.1.2 Baudelaire’in metropol anlayışı ve kahramanları

Metropol tüm kalabalığı ve karmaşasıyla devinim halindedir. Kentin kamusal alanlarında karşılaşılan görünüm, Baudelaire’in güzellik kuramına dahil olurlar, modernitenin kendisini ifade ederler. En küçük detaylar, modern hayata can veren, çirkin, güzel, herşey Baudelaire’in ilham kaynağıdır. O’na göre metropol “modern gündelik hayat kültürünün beşiği olarak, yeme, içme, giyim kuşam örgüsünün, hazzın, çekiciliğin, modern lüksün dünyaya sunulduğu sahneler, vitrinler, panoramalar, barlar, sergilerdir”. (Artun, 2004)

Buna benzer olarak Berman (1994) da modern hayatı “büyük bir moda gösterisi, baş döndürücü görünüm, süsleme ve tasarım zaferleri sistemi” olarak tanımlar. Bütün

bu yenilikler, kalabalıklar, kalabalıkların giderek evlerden sokaklara, gündüzlerden gecelere taşan ve modern kente kamusal karakterini kazandıran kargaşası, sanatçının yuvasıdır. Sanatçıya ilham veren, düşgücünü oluşturan bu kaostur. Sartre'a (2000) göre Baudelaire'in kalabalıklar arasından seçtiği başkalarıyla ilişkisi, "kendini keşfetmek, kendini sonsuz başkalığı içine yakalamak" içindir. Bu arzuyla ömrü boyunca kendi kendini nesneleştirmeye çalıştığından bahseder. Kendi gözünde bir nesne olmak, bir nesneye sahip olabilmek, onu uzun uzun gözlemleyebilmek, ve onun içinde eriyebilmek Baudelaire için bir amaçtır. Simmel (2003) de ihtişamlı bir metropolde sanatçının rolünden bahsederken kalabalığa karışmayı "düşlerden oluşan büyümlü bir topluma girmek" diye betimler. Sanatçıyı kalabalığın kendisi kadar büyük bir ayna olarak görüp, bu aynanın, hayatın çeşitliliği ve tüm öğelerinin uçan zerafetini yeniden üreten, daima istikrarsız olan hayattan daha canlı imgelerle hayatı açıkladığını savunur. Kalabalığın toplumsal mekanı olan metropolde sanatçı, hem yeni olanda meydana gelen küçücük değişimlerin izini sürer, hem de büyük kentlerdeki hayatın ebedi güzelliği, şaşırtıcı ahengi karşısında hayran kalır. İnsan özgürlüğünün kargaşası arasında sağlanan bu ahenk sanatçı için çok değerli bir hal almıştır.

Benjamin'e (1998) göre kahraman modernizmin hakiki öznesidir. Modernizmi yaşamak kahramanca bir yaratılış gerektirir. Baudelaire e göre ise modernizmin kahramanları, güzel veya çirkin, iyi veya kötü, kalabalığı oluşturan, kozmopolitizmin öncüleri olan sıradan karakterlerdir. Kendini ve şiirini onlarda aramaktadır. Paçavracı, yosma, kapatma, lezbiyen, haydut, komplocu, kumarbaz, sihirbaz, hokkabaz, akrobat, dilenci, kenar mahallelerin, aşağı mahallelerin serkeşleri, çapulcuları, Baudelaire in kalabalıklardan ayıkladığı yakınlarından bazılarıdır. Ona yaşadığı zaman ve mekanı sezdirirler. (Artun, 2004)

Mesela kahramanlardan biri olan "paçavracı", parisi köşe bucak arşınlar, çöplerini ayıklar, işe yarayacağını umduklarını bırakır. Büyük kentin savurup attığı, kaybettiği, kırıp döktüğü herşeyi o toparlar, ayıklar, sınıflandırır. Yeniden kullanılacak olanları o biriktirir. Bütün günlerini başıboş dolaşan, uyak arayan şairler gibi geçirir. Modernizmin bir diğer kahramanı "lezbiyen" ise Baudelaire tarafından yerin dibine batırılarak kahramanlaştırılır. Kadının bu yeni erkeksi doğası, cinsel bir vurguyla yüceltilir ve bir ahlaksızlık anıtına dönüşür. Baudelaire in aktörlerinden bir diğeri olan "kumarbaz" ise bir bilgedir. O'na göre kumar, zamanı durdurur, hazzı, hülyayı

devreye sokarak, yılgınlığa son verir. Kumarhane, “kerhane” ile benzeşmektedir. Buralar, kadere hazla meydan okuyan mekanlardır. “Sihirbaz”, mucizeleri sayesinde tanrıyla rekabet eder, “hokkabaz” gerçekliği yoldan çıkarır, “yosma” yeninin peşindedir. “Yaşlı akrobat” işi bilen, çaresizce vefa arayan entellektüeldir... Bütün bunlar modernliğin kahramanlarıdır. (Artun, 2004) Fakat Baudelaire’in asıl irdelenecek kahramanları “bohem”, “dandy” ve flâneur’dür. Onlar metropolün şair ve ressamlarıdır. Diğer bütün kent kahramanlarından ilham alan, moderniteyi yaşatan sanatçılardır.

3.1.2.1 Bohem ve dandy

Bohemler bireyselleşme, özgürleşme, farklılaşma, yaratıcılık, yenilikçilik, soruşturma, tartışma, düşgücünün coşması, hatta serbest zaman tiryakiliği gibi değerlerin sembolü olarak görülmektedir. Bohemlerin dünyasında hayatın kendisi sanattır. (Baudelaire, 2004) Öte yandan Artun (2004), o dönemde burjuvazi ile “bohemya” arasında farklı bir düşmanlık olduğundan bahseder. Yukarıda bahsedilen, aslında burjuvazinin getirmeye çalıştığı değerleri, bohemya kendi yaşantısına mal ederek, burjuvazinin iki yüzlülüğünü ortaya çıkarmaktadır. Marx’a göre bohemler devrim düşmanıdır, La Fargue’e göre ise tam aksine devrimci ve anarşistlerdir. Kural tanımaz başına buyruk tavırlarıyla, asıl kendilerini aşağılayan toplumun bir hiç olduğunu gösterme çabasındadırlar.

“Bohemya” denilen mekan modern bir oluşum olsa da Baudelaire’in bütün kahramanlarını (sefiller, haydutlar, çapulcular, serseriler, dilenciler,...) kapsamaktadır. Sanat kendini bohem hayatının imgelerinde canlandırmaktadır.

Bohemya:

Gönlüm rahat çıktım ağın tepesine

Hastane, hapisane, kerhane, araf, cehennem

Kent görünüyor tüm genişliğince

Seviyorum seni rezil başkent ! orospular

Ve haydutlar, sunduğunuz hazlar sonsuz

Yazık ki anlamaz bayağı inançsızlar

(Baudelaire, 2004)

Sanat ve bohem hayatının birlikte düşünülmesi fikri aslında Romantik devrime dayanmaktadır. Baudelaire de bu görüşü kuvvetlendirip dile getirerek Romantizm ile modern sanatın bir ve aynı şey olduğunu ilan eder.

Fakat, 1851 darbesinden sonra Baudelaire'in fikri değişir. "sanat sanat içindir" görüşüne yakınlaşmaya başlar. Burada dandy kahramanı boy gösterir. Tabi ki yine gündelik yaşamdan bir uzaklaşma söz konusu değildir, fakat böylelikle sanatın öznesinde bir değişim olur. Sanatsal ifade söz konusu olduğunda "dandy" ve "bohem" karakterleriyle birbirlerinden ayrılır. "Bohem", coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak iken, "dandy", tam aksine mağrur, katı mesafeli, hesaplı kitaplı, kılığı kıyafeti kadar, hali tavrı da ölçülü biçili bir karakterdir. "Bohem" kendini dışavurmaya, "dandy" ise kibiri marifet sayar. Her ikiside burjuvaziyi horlar, ama gerekçeleri farklıdır. "Bohem", burjuvaziyi popüler vaatlerine ihanet ettiği için, "dandy" ise bu vaatlere sadık olduğu için yerer. "Bohem" sanatın hayatla bir olmasını temsil ederken, "dandy", "sanat sanat içindir" görüşüne yakınlık gösterir. Biri eskiyi ve klasik geleneği yıkmaya, diğeri ise yeniyi kurma ve modern geleneğe taşıma derdindedir. "Bohem"nin hayatı, "dandy"nin kendisi sanattır. "Dandy", sanatçının kalabalıklardan mest olan, kalabalıklar arasında seçtiği her kılığa girebilen "bohem"nin zıttını temsil eder. "Dandy" aristokrattır, kalabalıklardan tiksindir. (Artun, 2004)

Sartre, (2000) Baudelaire'in kendini hiç unutmadığını, başkasını gözlerken bile kendine baktığını söyler. Baudelaire'in dandyden bekledikleri bu görüşü doğrulamaktadır. "Dandy" kendini yüceliğe adanmıştır. Ayna önünde yaşamalı, ayna önünde uyumalıdır. Baudelaire'e (2004) göre "dandy" aristokrasinin sallanmaya başladığı, demokrasinin ise tam hakim olamadığı geçiş dönemine özgü bir karakterdir.

3.1.2.2 Flâneur ve fantazmagoria

Metropolde kalabalıklar devinim halindedir. Baudelaire, bu devinimi gözlemleyen flâneur adını verdiği bir kent gezgini kurgular. Flâneur'ün gözünde metropol, "seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri, bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkaran düşler, fantazmalar alemidir. Başta evi saydığı, gece geç saatlere kadar ıslık ıslık pasajlar, gaz lambalarının kullanıldığı ilk mekanlar ve yeni yeni canlanan sokak hayatının merkezleridir." (Baudelaire, 2004) Gündelik hayat bu mekanlarda yaşanır.

“Flâneur en ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümelerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarla mest olur.” Flâneur, modern hayatın kahramanlarından birini seçer ve istediği zaman onun yerine geçer, hem kendisi, hem de uygun gördüğü o kahraman olur. İsteddiği zaman istediği kişiye geçerek, kılıktan kılığa girer. (Baudelaire, 2004)

Berman’a göre (1993), modern hayatın ressamı, “güzel faytonlardan ve mağrur atlardan, seyislerin başdöndürücü becerikliliğinden, ulakların ustalığından, kadınların kışkırtıcı salınışından, çocukların güzelliğinden, yaşamak ve iyi giyinmekten, yani evrensel yaşamdan” haz duyar. Bir moda ya da bir giysinin kesimi hafifçe değiştiğinde, şapkalara şeritler takıldığında, topuzlar büyüdüğünde ya da saçlar arkaya salındığında, yakalar yükseldiğinde ve etekler bollaştığında flâneur’ün bakışından kaçmaz. “Tıpkı karşılaştığı safiyane bir bakışın, ressamı nicedir düşlediği bir ifadeye uyandırması ve herkese sıradan gelen bir sesin müzisyene ne zamandır aramakta olduğu armoniyi buldurması gibi. En derin düşüncelere dalmış bir filozof için bile, dışarıdan bir tahrik yararlı olur, fırtınanın denizi dalgalandırması gibi, düşünceleri de salınır durur.” (Baudelaire; 2004)

Flâneur, keyfince attığı turlarla aslında kentin bir şekilde aklını karıştırır. Kenti akılcı olarak tanımlayan, harita, plan, kadastro gibi temsilleri, güzergahları çarpıtır. Kentin, bir fabrikayı andıran ve bir takım amaçlarla, işlevlerle, ilişkilerle, çıkarlarla tanımlanmış olan zaman ve mekan disiplini bozar. Zaten bir işi gücü yoktur ve ilke olarak çalışmaya karşıdır; yani serbest zaman diye ayrı bir zaman kavrayışı bulunmaz çünkü bütün zamanı serbesttir. Dolayısıyla kentin kendine göre haritalarını çıkarır: arzu haritaları, dehşet haritaları, günah haritaları, isyan haritaları... Kendine özgü dehasını ve bilgeliğini karşılayan başka bir kent hafızası, bir kent arşivi oluşturur. (Artun,2007)

Fakat Simmel’e göre (2003) Baudelaire in ressama yüklediği “şimdinin geçici, koşullara bağlı yeniliğini yakalama görevi”, özel bir yöntem sorununu gündeme getirmektedir. Çünkü sıradan hayatta, kente ait hareketlenmelerin günlük dönüşümünde, sanatçının eserini bu hıza koşut bir hızla gerçekleştirmesini gerektiren bir hareket söz konusudur. Simmel bunun özel bir bir yeteneği hatta yeni bir tür sanatsal işlevi gerektireceğini düşünmektedir. Bu yüzden bahsedilen kahramanın ebedi veya en azından kalıcı şeylerle ilgilenen bir ressamdan öte “geçmekte olan

anın, o anın barındırdığı bütün sonsuzluk unsurlarının” ressamı olan ve flâneur gibi mutlaka yeni bir sıfatla tanımlanabilecek özel bir karakter olması gerektiğinden bahseder.

Baudelaire ,“Modern Hayatın Ressamı” başlıklı yapıtında “Bay G.” adında bir sanatçıyı uzun uzun tarifler. Bay G. aslında “flâneur” diye tarif edilen, modern yaşamdan beslenen avare sanatçıyla benzerlik gösterir. Baudelaire, (2004) diğer yandan Bay G. nin aslında dandy olabileceğinden, fakat bazı yönleriyle de dandy olmaktan sıyrıldığından bahseder. Bay G. ile ilgili yaptığı tanımlamalar, “flâneur” ile “dandy” arasındaki farklılıkların daha iyi anlaşılmasına sebep olmaktadır.

“ Sonunda onu bulabildim, hemen gördüm ki karşımda tam olarak bir sanatçı değil, daha çok bir dünya insanı vardı. Onu salt bir sanatçı olarak nitelendirmekten hoşlanmadığımı, kendisinin de bu sıfatı aristokratik mesafeliliğin izlerini taşıyan bir tevazuyla reddettiğini belirtmiştim. Ben onu dandy diye isimlendirebilirim ve bunun için geçerli birkaç nedenim var, çünkü dandy sözcüğü özlü bir karaktere ve bu dünyanın manevi işleyişine ilişkin ince bir kavrayış yeteneğine işaret eder ; ama diğer yandan dandy duyarsızlık özlemi duyar ve doymak bilmez bir görme ve hissetme tutkusunun egemenliğindeki Bay G. Bu yönüyle dandizmden keskin bir çizgiyle ayrılır. Dandy bıkkındır. Veya tavrı ve mensup olduğu zümre gereği öyle görünür. Nasıl ki kuş havada , balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Kusursuz flâneur için tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek, dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak , dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağımsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir.sonra dışarı çıkar. Hayat nehrinin bütün görkemi ve parlaklığıyla yanından akıp gidişini seyrederek. Büyük kentlerdeki hayatın ebedi güzelliği, şaşırtıcı ahengi karşısında hayran kalır. İnsan özgürlüğünün kargaşası arasında adeta ilahi takdirle sağlanan bir ahenktir bu. Büyük kentin manzaralarını, sisin okşadığı ya da güneşin örselediği taş manzaralarını seyre dalar. Güzel koşumlar, mağrur atlar, seyislerin göz kamaştırıcı temizliği, uşakların ustalığı, hareketli dalgaları andıran kadınların yürüyüşü, yaşadığı ve güzel giydirilmiş olduğu için mutlu olan çocukların güzelliği, kısacası evren hayatı keyif verir ona. “ (Baudelaire, 2004)

Uzun kent turlarından sonra Bay G. başkalarının uykuya daldığı saatte evine döner, aceleyle (“sanki imgeler elinden kaçacakmış gibi bir aceleyle”) ve hırsla gördüklerini resmeder. Baudelaire’e (2004) göre dış dünya kendine özgü bir biçimde yeniden doğmaktadır. Bay G. görme yeteneğinden daha da fazlasına, ifade etme yeteneğine sahiptir. Ve onun ifade ettikleri Baudelaire’in modernite için tanımladığı o “ele avuca sığmaz, gelip geçici, koşullara bağlı” olan verilerden oluşur. Acele etmesinin sebebi de budur. Baudelaire, bu değişken veriler göz ardı edilmediğinde

geriye sadece (“ilk g nahtan önceki tek kadının güzelliği gibi soyut ve tanımlanamaz”) bir boşluk kalacağından bahseder.

Bay G. hayatı seyretmekle işe başlayıp, daha sonra da kabuğuna çekilip, gördüklerini ifade etmiştir. Bay G.’nin özgünlükle yarattığı eseri bir fantazmagoriadır. Yani kentte gördüklerinin, hissettiklerinin bir yansımasıdır. Simmel’e (2003) göre “modern hayatın doğadan damıtılmış “fantazmagoria”sı, flâneur’ n masumluğunun sağladığı o keskin büyülü kavrayışın ürünüdür.”

Modern hayatla sanatın birlikte düşünülmesinin, gelip geçici koşullarla , sonsuz ve değişmez olanın sentezinin temsili olan flâneur, 19. yy Parisinden koparılıp, gerek avangard sanat akımlarında, gerekse en güncel sanat işlerinde izini arayabileceğimiz bir kahramana dönüşür. Tabiidir ki sürekli devinim halinde olan kent yaşıamı, toplum düzenleri ve gündelik hayat değiştikçe flâneur temsili de değişip dönüşmeye muhtaçtır. Çünkü bir yanı değişimden beslenmektedir. Literatürde de kentin gündelik koşullara uyum sağlayan flâneur ile benzerlik taşıyan çeşitli karakterlere ve flâneur’ n güncel kent koşullarıyla olan bağlantısı ile ilgili tartışmalara rastlarız.

3.2 Flâneur ile Flânerie’nin Kentle İlişki Açısından İrdelenmesi ve Günümüze Yolculuğu

3.2.1 Flâneur’ n kavramlaştırılması

Baudelaire’in flâneur’  19. yy Parisi’nin caddelerinde, pasajlarında gezinir. Bu figür ve aktivite (flânerie) kısmen de olsa sosyal ve kültürel yorumcuların, modernliğin ve postmodernliğin durumlarını anlama ve yorumlamalarında kendini gösterir. Sosyal ve yazınsal araştırmalarda, flâneur modernliğin ve güncelliğin kişiselleşmesinin sembolik bir temsili olarak kullanılır. Flâneur, şehirdeki ve şehrin en yoğun zamanlarındaki modern kalabalıklardaki farklı ilişkilere odaklanmaya hizmet edebilir.

Tester’a göre (1994), metropoller, sanat ve varoluşun alanlarıdır ve Flâneur’e göre evdeki özel yaşam sıkıcıdır, muhtemelen ilerde Sartre’ın “bulantı” olarak tabir edeceği türden duygu krizlerine yol açabilir. Baudelaire’in aylak şairi, kendi anlamını bulmak için özelden kamusala çıkmıştır. Fiziksel olarak evde olmadığı zamanlarda, aslında kendini evinde hisseder. Bu türden bir aylak ve “tutkulu bir gözlemci” için, kalabalıkların gel-gitlerinde, geçici ve sonsuz olanın

koşuşturmasında ikamet etmek uçsuz bucaksız bir hazzı sebebiyet verir. Flâneur, en aylak, en tembel görüldüğü anlarda aslında en meşguldür. Evden uzak olduğu zamanlarda evinde hissedebilir, görünmez olduğunda aslında dünyanın merkezine yerleşebilir. “Baudelaire’in şairi kalabalıkların içindeki adam değil, kalabalıkların adamıdır. Kentsel akışın içinde sıradan görüldüğü anlarda aslında kendi bakışındaki düzen içerisinde, düzenin tam ortasındadır.” (Tester, 1994) Kalabalıkların içinde olmak yerine kalabalıkların adamı olması onu ayrıcalıklı bir konuma taşır. Flâneur’ün kimliği gizlidir, kimliği açığa çıktığı anda gözlem yapması olanaksızlaşır.

Kalabalıklar içinde olmanın bilinci ve kimliğinin gizli olmasıyla flâneur, kendince metropol mekanlarının anlamını çözme, ve toplumu seyretme özelliğine sahip olur. Kendi tanımladığı dünyanın kontrolü onun elindedir. Gördüğü şeylerin ve görünümünün kendilerini tanımlamasını, açığa çıkarmasını beklemek yerine, bunların düzenini kendisi tanımlar. Bu şeylerin anlamını ve düzenini tanımlayabilme yeteneği, kent içerisindeki sürekli akış ve vücutlar ile mekanların çarpışması arasındaki bağlantının anlaşılmasına sebep verir.

Herkes, ya da herhangi biri gibi görünebildiği için, hiçbir mekan onun için yasak değildir. Toplum, mekansal, etik ve kültürel açıdan hiçbirşeyini ondan gizlemez, ama o kendi gizliliği ile övünür. Flâneur bilinçli olarak kamusal bir karakterdir. Yüzleri ve nesnelere kendi yüklediği anlamlar doğrultusunda dönüştürme gücüne sahiptir. (Tester, 1994)

Flâneur, kendine bütünüyle hakim olamayışının ve mantıksız zevklerine yenik düşmesinin dışında ideal bir yurttaşı karakterize eder. Mazlish’e göre (1994), Baudelaire’den sonra flâneur, çevresine hakim, bakışlarından kaçmayan nesnelere sayesinde belirsiz kimliğini tamamlayarak şehre dahil olabilen, tatminsiz varoluşunu tatmin eden, yoksunluk duygusunun yerine yaşam duygusunu benimseyen bir gözlemci olarak anlaşılmaya başlanmıştır.

Metropol, flâneur için eğlenceli ve keyif veren bir yerdir. Flâneur’ün aşırılıkları, gün boyunca çalışmaya karşı gösterdiği direnç ve şehri sahiplenışı; Benjamin’i, flânerie efsanesi ile Avrupa şehirlerindeki gündelik yaşam arasındaki benzerlikler karşısında etkileyen sebeplerdir. Daha sonraları Henri Lefebvre gibi yazarların, şehri kurumları ve zevkleriyle, herşeyiyle yeniden geri kazanmak için attığı radikal sloganların temelini oluşturmuştur.(Shields, 1994)

Flâneur, gündelik hayattan çok, sözlü ve yazılı anlatımda karşımıza çıkan mitolojik, idealize bir kahramandır. Shields'e göre (1994), sokakta bir flâneur görme ihtimalimiz, uçan bir ejderha görme ihtimalimizden daha düşüktür. Flâneur aynı anda hem var hem de yoktur. Shields (1994), flâneur'ün kentle ilişkisinden bahsederken, Simmel'in modern metropole ait olarak ürettiği bir karakter olan "The Stranger" (Yabancı) ile karşılaştırmalar yaparak yeni açılımlar sağlamaya çalışmıştır. Hem flâneur hem de "The Stranger" modern metropolde ve özellikle pasajlarda doğmuş figürlerdir. "The Stranger" yerliye dönüşen bir yabancıyken, flâneur ise bunun tam tersi olarak yabancıya dönüşen bir yerlidir.

Flâneur aynı anda hem var hem de yoktur. Uzakların izlerini yakınlarındaki "aura"larda arar. Huzursuzluğu, "The Stranger"a benzer olarak, varlık ve yokluğa dair zamansal ve makansal problemlerinden ibarettir. Flânerie, zaman-mekan psikozunun simgeleştirilmesidir. (Shields, 1994)

Flâneur'ün temel probleminin, toplumsal ilişkilerin hızla genişleyen ölçeğinde, çevreye karşı uyumsuzluğu olduğu söylenir. Sosyal ilişkilerin bu yayılımı, "değişen sosyal mekansallaşma" olarak isimlendirilmiştir. (Frisby, 1994) Bu sosyal durum ve flâneur'ün problemleri, 19. yüzyılın Parisli "dandy"si için olduğu kadar bizim için de güncelliğini korumaktadır. Bu noktada dikkat çeken bir nokta, flâneur'ün şehir içindeki yerinin, burjuvaya göre kıyaslandığında, düşük sosyal sınıflara doğru yönelmiş olmasının sıradışılığıdır.

3.2.2 Flâneur ne üretir?

"Sıradan flâneurler kentsel metnin pasif okuyucularıdır." Balsác, bu sıradan flâneurlerin paristeki yegane mutlu insanlar olduklarına işaret eder. Çünkü flâneur, sürekli değişen kentsel görünüm karşısında endişeden çok haz duymaktadır. Flâneur, potansiyel bir yabancılaşma ve bölünme mekanı olan kentsel çevreyi evcilleştirir. Etkinliğinin bilincinde olarak, flâneur şehri belli bir uzaklıktan, metni okuduğu gibi okur. Acemi flâneur ise, dikkatini çeken şeylerin hemen arkasında, çok yakınında gezinir. Bu (Balsác ve çağdaşlarının deyimiyle, sahte) sanatçı, yaratıcılık için gerekli olan kopukluğu ve mesafeyi kaybeder ve fazla samimi olur. (Ferguson, 1994)

Shields'e göre (1994), flânerie, bir kentsel bilgi kuramı, epistemoloji gerektirmektedir. Bilgisi az olan flâneur yetersizdir, şehri ve şehri kullanmayı bilmez.

Flâneur nasıl bir metin üretir? Kılavuzlar ve eskiz kitapları gibi kentlerle ilgili yapılmış işlere kıyasla, flâneur'ün ürettiği metin, şehrin değişken ilişkilerini yansıtmaktadır. Ferguson'a göre (1994) flâneur, Yunanca, Latince, matematik gibi şeyleri bilmek zorunda değildir, ama kesinlikle Paris'teki her sokağı, her mağazayı bilmesi gerekmektedir. Tüm önemli adresleri, en iyi terziyi, en iyi şapkacıyı, sihirbazların ve doktorların yerlerini bilmesi gerekir. Flâneur yaşayan bir kılavuz kitap gibidir.

Erken 19. yy.'da burjuva yazarlar, varlıklı olanlar ve olmayanlar arasındaki farklılıkları dile getirirler. Alt sınıfları anlatarak sempati duygusuna yol açmaya çalışırlar. Böylelikle onların yokluğuna merhem olacaklarını düşünürler, fakat bu çözüme olan inanç yüzyılın ortalarında buharlaşmaya başlar. (Mazlish, 1994) Flâneur böyle bir dönemde ortaya çıkar. Metropol yaşamını, modernizm ruhunu, ve herkesin dahil olduğu kalabalıkları ironik bir bakış açısından gözlemlemeye başlar.

Sıradan bir yerlinin, flâneur'le yer değiştirmesi; kent yaşamı ve doğa, şehir ve gelişmemişlik gibi gerilimli 19. yüzyıl tartışmalarıyla birlikte gelen yeni bir dengenin ortaya konmasıyla gerçekleşmiştir. (Shields, 1994) Bu durum gelişmemiş kırsal alanların kente dahil olarak kozmopolit bir yapı oluşturduğu bir ana işaret eder. 1851'de, nüfusun yüzde ellisinden fazlası, kırsal çevre değil kentte yaşamaktadır ve Paris modern kapitalizmin sanattaki yansıması konusunda liderdir. Çelik ve cam, Paris'in pasajlarını ve dükkanlarını mümkün kılmıştır. Böylelikle Paris tüketicinin cenneti haline gelmiştir. Demiryolu ağlarıyla birlikte şehir daha da gözle görülür bir değişime uğrayarak, egzotik, bilinmeyen, yabancı bir yere dönüşür. Mazlish'e göre (1994) "Böyle bir dönemde burjuva sınıfı diorama tekniğiyle şehre bütünsel ve mesafeli bir açıdan bakmaya alışır."

Flâneur ise, insanların karakterlerini sadece yüzlerinin şeklinden değil, sokakların toplumsal fizyonomisinden de okuyabilmek için ipuçları arayan bir dedektif gibidir ve "diorama"ların aksine kenti tam göbeğinden, kalabalıkların içinden izler. Bu yöntemle ve hareket etme ile yer değiştirmenin farklı bakış açıları sağlanmasıyla,

metropolün fiziksel ve sosyal haritası çizilebilir kılınır. Flâneur, sokakları keşfederken, kendisini de kent dekoruna adapte eder.

Yerel olanı keşfeden flâneur, aynı zamanda metaforların, gündelik yaşamın içine giren, sıradan ve sıradışı olabilecek herşeyin peşindedir. Şehir bir yandan keşfedilip, bir dizi egzotik görüntü halinde görsel olarak tüketilirken, bir yandan da flâneur zamanını tüketmektedir.

Bir bölgenin değişime uğramış haritasını çizmek için, sokaklarında gezinmek en etkili yöntemlerden biridir. Şehrin zenginliklerini ve sınırlarını ortaya koyabilmek için, kozmopolit alanların karakterleri ile karşı karşıya gelmek flâneur'ün işidir. Düşünsel ve pratik mânada flâneur, ülkenin, sosyal-ekonomik-kültürel ilişkilerinin yeni ortaya çıkan mekanlarının somutlaştırılarak tanımlanabilmesinin bir parçasıdır. Flâneur dünyayı tekrar kurgulamakta ve kavramsal bir harita ortaya koymaktadır.

Frisby'e göre (1994), flânerie; yüzlerin, mağaza önlerinin, vitrinlerin, kafelerin, arabaların ve ağaçların bir alfabenin eşit öneme sahip harflerine dönüşmesi ve sokağın; bu harflerin yepyeni bir kitabın kelimelerini, cümlelerini ve sayfalarını oluşturması sonucunda bir biçimde okunmasıdır.

Benjamin' in eserlerinde flâneur ve flânerie sadece gözlem ve okumayla değil, aynı zamanda üretimle (çok çeşitli metinlerin yazılmasıyla) ilişkilidir. Böylece flâneur sadece bir gözlemci veya bir şifre çözücü değil, aynı zamanda bir üretici (edebi metinlerin yazarı), resimlerin de içinde olduğu görsel eserlerin yaratıcısı, haber değeri olan metinlerin, raporların ve sosyolojik metinlerin üreticisi olduğu söylenebilir. (Frisby, 1994) Böylesine dikkatli ve havada uçuşmakta olan herşeyi yakalamakta ustalaşmış bu figür; hem bir dedektifi, hem modernite sanatçısını, hem gazeteciyi ve hem de bir kent sosyoloğunu işaret eder. Kentsel görüntüleri, sosyal etkileşimleri ve sosyal çeşitliliği biriktiren ve kaydeden kentsel bir gözlemci olarak flâneur; gözlemi, dikkatli bakışını ve gizli kimliğini korumayı aynı anda başarır.

“Bir yandan herşey ve herkes tarafından gözlemlendiğini hisseden ve tamamıyla şüpheyle bakılan kişi, diğer yandan keşfedilemeyen gizli bir kişilik”. Bu durum Benjamin'e göre (1998) flâneur'ün diyalektiğidir. Kentsel çevrede kendini tamamen evinde hisseden bu gizli figür (her ne kadar keşifleri sırasında ortaya çıkan bir durum olsa da), kalabalığın yüzleri de dahil olmak üzere, metropol işaretlerini okuyabilme yeteneğine sahiptir.

Bu, tarih yazımı için ve arşivsel araştırma için gerekli olan özelliklerden, okuma, kayıt etme, çıkarma, düzenleme, parçaları birleştirme, deşifre etme ve zevk alma , etnografyanın bir biçimi olarak da görülebilir. Sokakları, sosyal çeşitliliği, binaları, tüm topografyayı, katman katman araştırma ve izleme, kentsel etnografyanın bazı biçimleriyle benzerlik taşır.

Şehrin metinleri, modernlik deneyiminin metinleri, modernitenin temsilleri metropolün kendisi gibi karmaşıktır. Flâneur bunlardaki en ince detaylardan ipuçları toplar.

Öte yandan, flâneur tüm bu ürettiklerine rağmen Bauman'a göre (1994) amaçsız dolaşmaktadır hatta O'na göre "amaçsız gezmek de bir amaçtır, başka amaçlar olamaz ve olmamalıdır". Flâneur gezintisinin amacını aramak için dolaşır. Bauman (1994), Edgar Allan Poe'nun karakteri olan ve flâneurden daha önce literatürde yer almış olan "Man of the crowd" (kalabalıkların adamı) karakteriyle flâneur arasında karşılaştırmalar yapar. O'na göre flâneur "man of the crowd" dan farklı olarak, kalabalığı bir barınak olarak görür, tedavi amaçlı değil, yalnızlığına çare için ister. Kalabalıklar flâneur'ün yalnızlığını koruyan bir duvar gibidir.

Faucault'ya göre "kontrolü elde tutmak için, görülmeden görmek esastır." Bu yüzden kesinlikle flâneur kalabalıklar içinde farkedilmemelidir. Bauman' a göre flâneur'ün saklandığı amaçsız, uzayıp giden sokak kalabalığı, herkesin yalnızlığını paylaşmak için sessizce yaptığı bir anlaşmadır. Bu kalabalık, (çöl göçebelerinin davranışlarını prova edermişçesine yapılan) insanların sağa sola saçıldığı bir oyundur.

Bauman (1994), bu oyunun en önemli karakteri olarak flâneur'ü ele almıştır. Ve oyunun kurallarından bahsettiğinde flâneur'ün karakterini detaylıca açığa vurmuş olur.

"Flâneur'e göre gezinmenin hazzı oynamanın hazzıdır. "Amaçsızca dolaşmak , etrafa bakınmak için arada duraklamak" (tam da flâneur ün yaptığı iş) esas oyundur. Bir amaç için oyun oynanmaz, oyunun kendinden başka amacı yoktur. Oyunu, normal, sıradan, uygun, gerçek, yaşamdan ayıran şey nedensiz ve bedelsiz olmasıdır. Oyun ciddi olabilir, ki bazen olur, ve ciddi olması en iyisidir, ama gerçek olmadığında, gerçek olursa yasallaşmış olur ve bu gerçek olma halinin sorgulanma kalitesi onu gerçeklikten ayıran şeydir."

Bauman' göre (1994) hepimiz oyuncuyuzdur. Flâneur ise gezgin oyuncudur. Oyununu gittiği yere taşır. Onun oyunu tek kişiliktir. Böylelikle tüm heyecanı son hamleye saklayabilir, bencil ya da kıskanç oyun arkadaşlarının sınırlamasından bağımsızdır, ya da dikkatli ve kusur arayan bir hakemden. Onun oyunu başkalarının oynamasını sağlamaktır, başkalarını oyuncu olarak görmektir, dünyayı bir oyun haline getirmektir. Bu dünyayı istediği gibi gördüğü oyunda , kontrol elindedir. Diğer oyunculara, hamlelere, kendi tercihini sınırlandırabilecek şeylere aldırmaabilir.

Flâneur, oyunlarda dolaştığını hayal eder. O, yegane hareket eden, senaryo yazarı, yönetmen, zeki gözlemci ve eleştirmen biridir. Flânerie “oynama oyununu oynamaktır”, tüm çeşitler içinde en özgür olanıdır. Bu oyun, oyun olduğunun farkındadır. Hazzı, olgun ve saf olmasından gelir. Flâneurün işi dünyayı bir tiyatro, yaşamı bir oyun gibi göstermektir. Mekanlar, ziyaretçilere bakma zevkini sağlamak için tasarlanmış dekorlardır. (Bauman, 1994)

Bu kalabalık oyunda aktör olmak , hiç gözlemci yokmuş gibi davranmaktır. Flâneur'ün sanatı ve uzmanlığı, (Faucault'un kontrol için şart koştuğu) “baktığını belli etmeden gözlem yapmak”tır.

“Bir kadınla buluşan bir adam görüyorum. Durdular ve konuştular. Nereden geldiklerini bilmiyorum. Ne hakkında konuştuklarını bilmiyorum. Nereye gideceklerini, konuşmayı ne zaman bitireceklerini bilmiyorum. Onları istediğim gibi düşünebilirim. Ve onları nasıl düşündüğüm, onların ne olduklarını ve ne olacaklarını etkilemez. Sorumluyum, buluşmalarına anlamlarla yatırım yaptım. Adamı bir kadın düşkünü yapabilirim, kadını da evliliğin gıcırdayan monotonluğundan kaçan bir eş. Onları şu anda, ayakta durdukları anda hemen yatağa gönderebilirim, ya da fırsatı kaçırdıkları için somurtacakları kendi odalarına. Fantezimin gücü, hayal ettiğim gerçekliğe bile sınır koyar, sadece ona sınır koyma ihtiyacı hisseder.” (Bauman, 1994)

Flâneur anlam tesadüflerini prova eder, yani yaşamı prova eder. Burada yaşam hiçbiri belirli, anlaşılır, değiştirilemez olmayan bir çuval dolusu sahnedir, bir oyundur.

3.2.3 Flânerie'ye farklı bakışlar

Flâneur 19. yy başkenti Pariste doğmuşken, “flânerie” edebiyatta, sosyolojide, kent sanatında, kentsel varoluşta kendini tekrarlayan bir motiftir.

Flânerie, “modernliğin kalıcı olan değil, gelip geçici ve akış halinde olan diğer yarısını gözlemlene işi”(Baudelaire, 2004) olarak anlaşılabilir.

Flâneur’ün ilk olarak “19. yy Parisi”nde görülmesi tesadüf değildir. Paris yeni kentsel pratiklere olanak tanıyan devrim sonrası şehridir. Flânerie, “şehrin simultane olarak parçaları ve bütünü cinsinden kavramlaştırılmasına izin veren, kültürel ve sosyal durumlara cevap veren bir pratiktir.” (Ferguson, 1994)

Flânerie, Shields’e göre (1994), “esasen yazınsal dilde parlatılmış, hiçbir sosyolojik gerçeklikle kolay kolay bağlanamayacak” bir kavramdır. Flânerie; çarşılar, galeriler, Paris’in pasajları gibi belirli mekanlara ilişkin pratiklerin ve bir metropol olarak Paris’in yazınsal tasavvuru gibi çeşitli unsurların birlikteliğidir. “Flâneur veya sokak gezgini konsepti” tartışmalı olarak şehrin Fransız İhtilali ile demokratikleştirilmesine kadar uzanan bir süreçte ortaya çıkmışsa da esasen Balzac, Eugene Sue ve Alexandre Dumas’ın ve daha sonraları farklı bir biçimde Aragon ve Baudelaire gibi modernistlerin eserlerinde yüceltilmiştir. Flâneur bu yazarlara Paris’in zarif bölgelerindeki sokak yaşantısı ile ilgili vekillik etmiştir. Bu sebeple flânerie her zaman gerçekte olduğundan daha fazla efsaneleştirilmiştir. Sözlü geleneğin ve ilginç şehir efsanelerinin düzeyinde algılanmıştır. Sonradan anlaşıldığı üzere özel olarak Parisli bir terimdir. (Shields, 1994)

Flânerie, gezginlikten daha özgün bir kavramdır. Şehrin topluma açık iç ve dış mekanlarının pratiğidir. Bu mekanlar parklar, kaldırımlar, meydanlar, pasajlar veya mağazalar olabilir. Flânerie bireysel bir pratik olmasına rağmen kent mekanlarının yaşanılır hale gelmesi ve benimsenmesi ile ilgili De Certeau'nun (1998) "art of doing" olarak tanımlayabileceği toplumsal sürecin bir parçasıdır.

19. yüzyıl ticaret sahaları veya Paris’in galerileri gibi yaya kullanımına açık toplumsal mekanlara ilişkili bir şekilde, flânerie’nin ne olduğuna dair somut bilgi vermek gerekirse; “karışık manzaralar içinde kaybolmak, ilginç mekanlarda aylıklık etmek ve sallanarak gezinmenin zevkini çıkarmaktır.”(Shields, 1994) Bu durum Avrupa kent burjuvazisinin de önemli karakterlerinden birisidir. Başboşluğuyla ve hatta belki de çöküşüne rağmen, iletişim kurmak isteyen flâneurün, yapmacık tavırlar takınarak yürüyüşüdür.

Flânerie, “diğerleri” odaklı ve toplumsaldır. Sadece hava almak veya yürüyüşe çıkmaktan fazlasıdır. Flâneur görmek ve görülmek için dışarılardadır. Bu durum

başkalarını izleyebildiği ve metropol kalabalığı içinde belirsiz kimliğinin güvencesi ile şehrin koşuşturmasına katılabildiği bir kitle gerektirir. Kalabalık aynı zamanda bir izleyicidir. Flânerie bir kalabalık pratiği ve kalabalıkların davranışının uzman gözüyle izlenmesidir. Bireyi mizacını, tavırlarını ve bireyselliğini; aynı zamanda görüş açısını ve kişisel perspektiften gözlemlerini yücelterek kalabalıktan (topluluktan) ayırır. (Shields, 1994)

Frisby'e göre (1994), flânerie bireylerin sosyalleşmesidir. Rastgele gezinen insanların, belirsiz ve tanımsız bir kalabalık meydana getiren bir topluluğun parçalara ayrılmış ("atomize edilmiş") bir şeklidir. Bu bireyler birbirlerine olan yakınlıklarına rağmen, sosyal mesafelerini korumakta ve bu ayrıklaştıran yabancılaşmayı muhafaza etmektedirler.

Bu, Shields'e göre (1994) sadece, dünyanın akıp gidişinin izlendiği ve aynı yerde başkalarının da mevcudiyetinin farkındalığından dolayı hiçbir şeyin, bir kelimenin bile, yerinin değiştirilmediği bir hayattır.

Flânerie'nin bir aktivite olarak araştırılması; gözleme (dinlemek de dahil), okuma (metropol yaşamının ve metinlerin okunması) ve yazı üretme aktivitelerinin keşfini gerektirir.

Sonuç olarak flânerie; "insanların, sosyal karakterlerin, sosyal bağlamların ve sınıfların gözlemlenmesi, şehrin ve şehir sakinlerinin mekansal imgeleriyle, mimarisiyle, insan çeşitliliğiyle incelenmesi ve yazınsal metinlerin (Benjamin'e göre, şehrin ve 19. yüzyılda şehir üzerine yazılmış metinlerin) okunması" yla ilişkilendirilebilir. Flânerie toplumsal araştırmaların katkı sağlayacak türde bir etkinliktir.

3.2.4 Flâneur'ün yerellik evrensellik tartışmaları

"Pasajlar olmadığında, flâneur mutsuz olurdu.

Flâneur olmadığında pasajlar var olmazdı" (Ferguson, 1994)

Louis Huart "Physiologie du Flâneur" adlı kitabında, flâneur'ün 19. yy Parisinin pasajlarından ayrı düşünülmemeyeceğinden bahsederken bir yandan da, flâneurü var eden modernliğin, pasajları ve kentteki yeni görünümü ürettiğinden bahseder.

Baudelaire'in ardından Sartre'ın "Bulantı"sında ise , figür olarak "flâneur" ve eylem olarak "flânerie", tarihi Paris sokaklarını terkeder, onun yerine kentsel varoluş ve

kendisi ile ilgili birşeyler söylemeye çalışarak daha geniş alanlara açılır. Yerel ve belirli bir zamana ait olmak yerine daha evrensel ve genel bir duruma geçiş yapar. (Tester, 1994)

Tester (1994), flâneur ün yerellik evrensellik tartışmalarındaki belirsizlikleri , Baudelaire, Sartre ve Musil üçgeninde tartışmaktadır. Robert Musil, “The man without qualities” (Niteliksiz Adam) adlı yapıtında kentsel varoluşun evrensel ve genel meseleleriyle ilgilendiğinden bahseder. Böylelikle flâneurle benzerlik gösteren ana karakteri, Paris’ten çok uzaklara yolculuk yapmış olur. Musil, şehir adına neden hiçbir özel anlam yüklenmemesi gerektiğini şu şekilde açıklar;

“Bütün büyük şehirler gibi, düzensizlik, değişim, öne kayma, takip edilememe, nesnelerin ve eylemlerin uyumsuzluğu, kaldırımların ve vahşiliğinin arasındaki ve tek bir nabız ile sürekliliğin arasındaki sessizliğin dipsiz noktaları, zıt ritmlerin ahenksizliği ve yersizliği, bir bütün olarak bakıldığında, bir kapta fokurdayan, köpüren, binaların katı malzemelerini, yasaları, kuralları, ve tarihi gelenekleri barındıran bir sıvı gibidir.” (Tester, 1994)

Tester’a göre (1994), tıpkı Baudelaire ve Sartre gibi, Musil de şehri kamusal alanlarıyla, devinimiyle ve ritüelleriyle tanımlar. Musil için şehir beton kalıpların ötesinde bir akışın ve anlık buluşmaların mekanıdır. Fakat Musil’in tariflediği evrensel Viyana ile Baudelaire’in ve Sartre’ın önceden bahsetmiş olduğu sokaklar arasında önemli farklılıklar olduğu görülmektedir. Musil’in sokakları çok daha gürültülüdür. Musil’in sokakları “çarşımaların ve düzenli bir kaosun (ya da kaosun düzeninin) mekanları iken, Baudelaire’inki sessiz görünmektedir, Sartre’inki ise sadece “burjuvaların tatlı şakalarının fısıltılarından, titreşimlerinden ibarettir.” (Tester, 1994) Sartre’ın ve Baudelaire’in flâneürü 19. yy da kalmıştır, fakat Musil bu figürü 20. yy a taşımıştır.

Musil flâneürü genelleştirdiğinde ve Parisli bir figür yerine genel bir karaktere dönüştürdüğünde, Tester’a göre (1994) flâneur kaybolmaya başlar. Flânerie’nin temelini oluşturan avarelik ve düşünülmüş gezinmeler, gözlemler evrensel Viyana da belirsizleşir. Musil flânerie ile başa çıkmak ve güncelleştirmek için üç madde tanımlar :

“Birincisi, trafik problemidir, flâneur yeterince dikkatli davranmazsa , yollardan karşı karşıya geçerken kamyonun altında ezilebilir. Bu durum 19. yy Parisi’ndeki koşullardan daha farklıdır. Daha günceldir.

İkincisi, flânerie ve gerektirdiği derin entellektüel etkinlik bezginlik verebilir, şehrin gizemleri sıkıcı ve banal bir hale dönüşebilir. Musil, problemlere dikkat çekerek ve karakterlerine isimler takarak sonunda bir takım zorluklardan bahseder. “onlar unutulmuş kayda değer basit bir davranışın içerisinde çözülürler, kısa bir mesafe uzaklıktaki insanlar tarafından daha önce bir yerlerde görüldüklerine dair bir izlenim uyanmadığı sürece..

Üçüncüsü, flânerie, akılcılığın artan baskınlığı ve şehre empoze edilen düzen tarafından zorunlu görülmediği takdirde, beklenenden daha az çözümlenir.”

Flâneur tartışmalarının göbeğinde büyük bir paradoks vardır. Tester’a göre Benjamin’in, Sartre’ın ve Musil’in verdiği mesaj açık ve nettir. “Flâneur modern şehirde ölür.” (Tester, 1994) Görülen o ki, Sartre ve Musil , bir genel mesele olarak “kentsel varoluş” hakkında bir şeyler söylemek için , flâneur’ü çok genel anlamda kullanmışlardır.

Bir tarafta, Flâneur’ün belirli zaman ve mekana (19.yy. Parisi) ait olması konusunda kesin yargılarla karşılaşırız. Diğer tarafta, flâneur, zamandan ve mekandan bağımsız olarak şehir yaşamındaki meseleleri aydınlatmak için kullanılır. Bu durum Tester’a göre (1994), Musil örneğinde, “Viyana” adındaki tarihi ve coğrafi mekan ile “Viyana’nın potansiyel evrensel anlayışı” arasındaki farktır.

Baudelaire, Paris ve modernlik arasında kayda değer bir ayırım yapmamıştır. Hiçbir zaman sadece biri , diğeri ya da aynı anda her ikisi hakkında yazma konusunda emin değildir. Flâneur’ün ne gözlemlediğini tanımlamaya çalıştığı sırada bu ikilem kendini gösterir. Flâneur modernliği gözlemler ve ayıklar. “Modernlik bir yanı değişmez ebedi olan sanatın gelip geçici olan diğer yarısıdır.” Yani, Paris’i gözlemlerken baktığı şey modernliğin anlık dışavurumlarıdır. (Baudelaire, 2004)

Musil evrensel bir Viyana kurgular, Baudelaire de evrensel bir Paris kurgular. Baudelaire , flâneur’ü, “Paris’i ve modernliği” iki özellikli nesne olarak kullanan bir figür olarak tanımlar. Bu ikilem “ yerel ve genel”, “ parçacıl ve evrensel” olma durumlarıdır. Baudelaire’in anlayışı, geçici olanın yansımalarını sonsuz kılma, modernliği kendi modernliğinden ayrı tutmasıdır. Berman (1994) “Katı olan Herşey Buharlaşıyor” da Baudelaire’in kişisel (Parizien) modernliği ile daha evrensel olan modernlik arasındaki ilişkiyi irdelemiştir.

Flânerie'nin belirli zaman ve tarihteki Parisle bu kadar ilişkilendirilmesinin dezavantajı, geçici bağlamlardan uzaklaştırılmasıdır. Bir yandan da “flânerie” tarihiyle birlikte düşünülmediğinde, fazla genelleşir hatta köklerinden koparılıp anlamsızlaşır. Bu ikilem (tıpkı geçici olan ile ebedi olan arasındaki gelgitler gibi) flâneur'ü canlı kılmaktadır.

3.2.5 Bugünün koşullarında flâneur

Benjamin'in savına göre, “yükselen kapitalizmin akılcılığı ve özellikle metalaştırma ile metaların dolaşımı, kendi kendine şehirde varoluşu tanımlar, böylelikle flâneur için gözlemlenecek gizemli mekanlar bırakmaz.” Gizemden, banallığa geçildiğinde artık flâneur bir gözlemciden daha fazlasına dönüşür. Flâneur, “tıpkı tüketicinin göz alıcı vaatlerine kanan bir tüketici gibi, kamusal görünümlere kanan bir pasif gözlemcidir.” (Tester, 1994)

Tabiidir ki flânerie, şeylere yüklenen bir gizem olabileceği ihtimaline dayandırılmaktadır. “Yönetimsel akılcılık”, her eve bir kapı numarası vererek, kapıların arkasındaki romantizmi ortadan kaldırdığında, bu ihtimali de ortadan kaldırır. Bu maddeleme, şeylerin düzenini ve anlamları belirlediğinden beri, flânerie'yi imkansız kılar. Büyük şehirlerdeki kapı numaraları ilerleyen tektipleşmeyi belgelemekte kullanılabilir, bu kısmen şehrin süprizlerden ve serbest giriş çıkışlardan arındırılması anlamına gelir. Flânerie daha yavaş ve daha tanımlı bir dünya için bir geriye dönüş ve geçmişe özlemdir. (Frisby, 1994)

Tester (1994), flânerie nin sadece, flâneurün hızlanan şeyler arasında kaybolma tehlikesi geçirmemesi halinde mümkün olabileceği noktasına dikkat çeker. Flânerie, modern metropolün hızlı deviniminde, ayak uydurulamayan adımlarda var olur.

Buna rağmen Benjamin alışveriş merkezlerini , flâneur'ün son mekanı olarak görür. Alışveriş merkezlerinde “flânerie” pasajlara kıyasla çok farklı bir deneyime dönüşür.

Bauman (1994), flâneur'ün bugünkü varlığı konusunda karamsar bir tablo çizmiştir. “Pasajlar artık yoktur. Fiziksel olarak mevcuttur fakat sadece kültürel miras olarak korunurlar, işlevsiz, heybetli, turistik bir cazibe olarak, ya da geçmişini hatırlayanlar için nostaljik bir deneyim olarak, muhtemelen değişmiş ana rotalar yüzünden daha da gizli kalmış konumlarda bulunmaktadır. “

Bugünün eylemi ise geçmişten farklıdır. Bugünün eylemi, bir yerden bir yere mümkün olduğunca çabuk, durmadan ve etrafa bakınmadan ulaşabilmektir, güzel (bakmaya değer) geçen kişiler, renkli araba camlarının arkasında gizlenmektedirler. Hala kaldırımında olanlar ise: birilerini bekleyenler, satıcılar, aylaklar, dilenciler, evsizler, kapkaççılardır,.. Büyük şehirlerde cadde sadece geçmek zorunda olanların kullandığı bir mekana dönüşmüştür. Sokaklar 19. yy flâneur'ünün kendini evinde hissettiğinin aksine, artık dışarıdır. Evdeyken, arabadayken güvenlik kilitleriyle ve hırsız alarmlarıyla korunduğumuz dışarı olmuştur. (Bauman, 1994) “Sokaklar sadece iç mekanlar arasında gezindiğimiz ölü mekanlara dönüşmüştür.” Richard Sennett (1996) postmodern metropoller için bu cümleleri dile getirmiştir. Kentlinin rahatça, zaman sıkıntısı olmadan gezinebildiği, etrafa bakınabildiği alanlar artık alışveriş merkezleridir. Alışveriş merkezlerinin bolluğu ve çekiciliği ile sokakların korkutuculuğu ve bakımsızlığı bir araya geldiğinde, birinin cazibesini, diğerinin de iticiliğini arttırmış olur. (Bauman, 1994)

Flâneur'ün bir tüketici olarak yenilenmesi, flânerie ninse bir tüketim olarak yeniden tanımlanması, flâneur'ün yaratıcılıkla olan bağlantısını sonlandırmıştır. Baudelaire'in flâneurünün yaratıcılık ve metalaştırma arasındaki pozisyonu ne kadar belirsiz olursa olsun, hala sanatçı ya da üreticidir. Parisli flâneur değildir. (Ferguson, 1994)

Acımasız politik ve sosyal dönüşümün sebep olduğu karışıklık, değişen nüfusun beslediği kararsızlık, tüm bunlar flâneur'ün çeşitli parçalar arasındaki ilişkileri öykülemesine olanak veren şehir anlayışını baltalamıştır. Flâneur yüzyılla birlikte Paris sokaklarına gelir ve Paristen uzaklara gider. Fakat şehir sokaklarından ayrıldığında, ticari kapitalizmin tuzağına düştüğünde ya da tek başına içe kapandığında, modernite söylemlerine geri dönmeye hazırdır. (Ferguson,1994)

20.yy da ortaya temsil kavramı çıkmıştır, bu kavram postmodernizmin anahtar terimlerinden biri olmuştur ve kültürel çalışmalar alanında yeni bir perspektif oluşturulmasını sağlamıştır.

Gerçeklik yer değiştiren, tarihi bir olgudur, değişmeyen bir yanı hep vardır. Flâneur ayrıca modern kapitalist toplumu anlattığını iddia eder. Flâneur'ün modernitesi şu anda post-moderniteye dönüşmüştür. Daha önce kullanılmayan “temsil” sözcüğü şu anda, gerçekliğe açılan kapıyı, sadece kapının arkasında kimse olmadığını keşfetmek için açan bir anahtar kelimeye dönüşmüştür, (Bauman, 1994)

Flâneurü günümüze taşıırken son durak, temsilin eğilimine bir göz atmaktır. Temsil teorisinin kökeni Foucault'da bulunabilir. Foucault aydınlanmayı açıklarken Baudelaire ile direkt ilişki kurar. Mazlish'e göre (1994), modernitenin bilincine varmak için Baudelaire'den bahsederken, Foucault evvelki yurttaşlarının kapitalizmin karakteristiği olarak zamanın süreksizliğinin farkında olmalarını ve ardından Baudelaire'in "dandyizm" dediği "modern olmayı, geçen dakikaların akışındaki kendisini kabul etmek yerine karmaşık ve zor bir ayrıntının parçası olarak kendini kabul etmeyi" vurgular. Gerçeklik dışarıda bir yerde değildir fakat bizim kendi bilme yollarımızda şekillenir. Bu noktada Baudelaire'in kendini keşfeden adamının (flâneurün) yankılarını duyarız.

Foucault görüşlerinde yalnız değildir, bu görüşler poststrüktürel hareketin bir parçasıdır. Ona göre dil gerçekliğin yansıması değil esas ögesidir. Böylece nesnellik diye bir şey olmaz, sadece söylem olur. Foucault bu görüşleriyle bilim tarihine ve ideolojik imalara zekice bir uygulama katmıştır ve bu yöntem onu postmodernin temsili bir figürüne dönüştürmüştür. Aynı zamanda temsilin de filozofu olmuştur. Gerçekliğin yerine temsilin tanınmaya çalışılması atılımı modern iletişim teknolojilerini gelişimiyle ilişkilidir. (Mazlish, 1994)

Eğer gözlemci ve flâneure ve şehirdeki varlıklarına bakarak temsil teorisinin izini sürüyorsak postmodern gözlemci için şehirle olan benzer ilişki nedir? Hala şehir mi, imparatorluk mu yoksa dünya mı demektediriz?

İletişim ve bilgisayar teknolojisi güçlenerek büyüdükçe mekandan beklenti temelden bir değişikliğe uğrar, zengin gözçebeler dünyanın her noktasına dağılırlar, kalıcı olarak sadece arkadaşlarına ve işlerine bağlanırlar. Yeni teknolojiler, sürekli iletişime izin verdikçe, dünyayı dolaşmak doğal hale gelir.

Günümüzde bir etkinlikten bahsedilecekse, metropol değil küresel yaşamı ele almak daha mantıklı olabilir. Bu şehri ele almış olan modernizmi aşan bir yaklaşımdır. Maceraların şehri kavramı artık geçmişe aittir. "Yeni nesil Baudelaire'in (ya da Simmel'in) metropol şokundan rahatsız olmaz ama dünya çapındaki bir ses bombasından korkabilir."

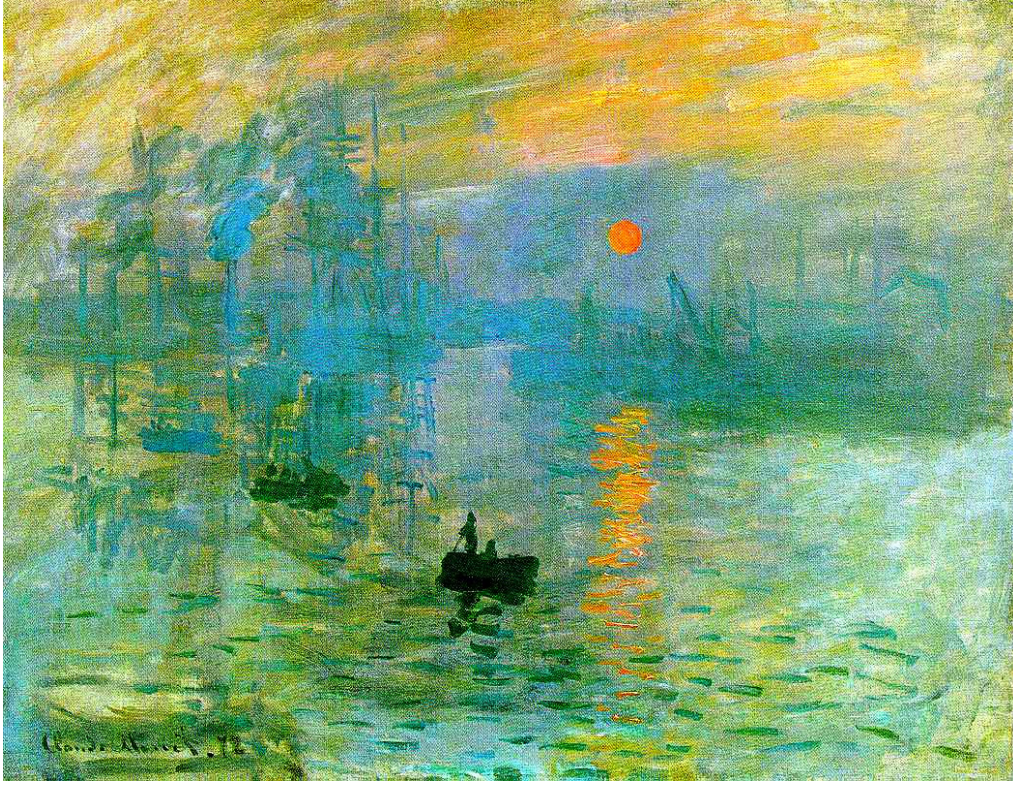
Temsil teorisi gerçekliğin farklı yaratı ve üretimlerinin, farklı yerlerde, farklı değerleri olabileceğini bize öğretir. Bize üstü kapalı cevaplar vermek yerine, bizi zorlu keşiflere yönlendirir.

4. GÜNCEL SANAT İŞLERİNDE FLÂNEUR ÜN İZLERİ / GÜNÜMÜZ KENT YAŞAMIYLA İLİŞKİLENDİRİLMESİ

4.1 Sanat İşlerindeki Flâneur'ün Günümüze Taşınmasında Bazı Duraklar

19. yy sonlarında modern hayatı tüm karmaşıklığıyla sanatına katmaya çalışan sanatçılar, modernlik düşüncesinin altında yatan “en yeniye ortaya çıkarma” derdine düşmüşlerdir. Bu yüzden 20. yy. sanatta farklı arayışlara sahne olurken, gerek günlük yaşamla ilişkileri, gerekse sanatı icra etme biçimlerinde izleyicinin algısını ve görme biçimlerini değişime uğratan, birçok yenilikçi yaklaşım göze çarpmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde gündelik yaşamla herhangi bir şekilde ilişki kurdukları düşünülen bazı 20. yy sanat işlerinin, dönemin gündelik kent yaşamı ve değerleri dikkate alınarak “flâneur” karakteri bağlamında tartışılmasına yer verilmiştir.

1874 Parisi'nde, Capucines Bulvarındaki stüdyoda “Adsız Sanatçılar Birliği” adı altında toplanan 30 sanatçının sergisinde bulunan “izlenim=gündoğumu” başlıklı resim bazı tartışmalara yol açmış, eleştirmen Louis Leroy, Le Cherivari gazetesinde yayımlanan yazısında, Monet' nin bu resminin bitmemişlik duygusu uyandırdığından, bu anlamda düpedüz izlenimden ibaret kaldığından bahsetmiştir. (Antmen, 2008)



Şekil 4.1 : Claude Monet,1872, “İzlenim : Gündoğumu”

Bu tablo, dönemindeki manzara resimlerinden bazı yönleriyle ayrılmaktadır. Resmin sanki bir aceleyle, ayrıntılara girilmeden, sadece bütüncül etkisine odaklanıldığı anlaşılan bir tavırla yapıldığı görülmektedir. Monet de tablosunu “izlenim” olarak adlandırmış, bir izlenimi aynı etkiyle tuvale aktarmak için gereken çabukluk, resmin ayrıntısızlığının sebebi olmuştur.

O dönemde izlenimciler atölyede değil açıkavada çalışarak, kendi izlenimlerini olanca çabukluğuyla kaydetmeye çalışmışlardır. İzlenimcilerin bazıları doğayı, kır görüntülerini tercih ederken, bazıları da yaşadıkları modern kentin, gezdikleri sokakların, oturdukları barların, kafelerin görüntülerini tuvale aktarmıştır.

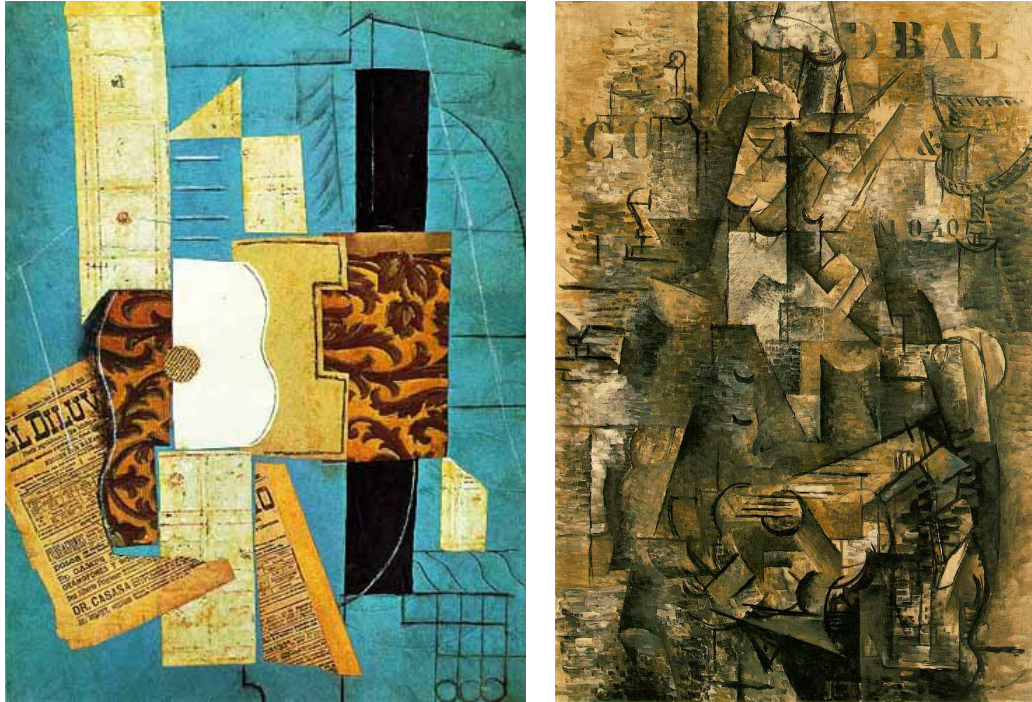
İzlenimcilerden Maurice Denis sanata bakışını şu şekilde ifade etmektedir:

“Sanat artık doğa karşısında kaydettiğimiz bir görsel duyarlılık, bir fotoğraf değildir yalnızca. Sanat doğanın vesile olduğu, ama kendi ruhumuzun şekillendirdiği bir yaratıdır. Gauguin’in dediği gibi, gözümüzle çalışmak yerine düşüncelerimizin gizemli odağını aramalıyız. Böylece tıpkı Baudelaire’in arzuladığı gibi hayal gücü yeniden tüm yetilerimizin kaynağı haline gelir. Böylece duyarlılığımızı serbest

bırakırız ve sanat, doğanın bir kopyası olmaktan ziyade, onun subjektif deformasyonu olur.” (Denis, 1909)

Baudelaire’in modern hayatın ressamı olarak bahsettiği Bay G.’nin de izlenimci tablolar yaptığı düşünülmemektedir. Zaten izlenimciler manifesto olarak Baudelaire’in “flâneur” hakkındaki söylemlerini sahiplenirler. “Sanki imgeler elinden kaçacakmışçasına aceleyle” (Baudelaire,2004) sanatını icra eden Bay G. gibi, izlenimciler de kentte gördüklerini ve yorumladıklarını, kendi “fantazmagoria”larını tuvale yansıtmaktadırlar.

Yine 1900 lü yılların başlarında, gündelik hayatla ilgili bir gelişme olarak, yapıtlarında yaşadıkları zamanların siyasi ve kültürel gelişmelerine ilişkin ipuçları veren gazete küpürleri ve reklam imgeleri kullanan kübistler ortaya çıkmışlardır. Picasso ve Braque’ın işlerinde bu tür izlere rastlanabilir.



Şekil 4.2 : Picasso ve Braque’ın kolajları

Kübist kolajlarda ilk kez geleneksel malzemenin ötesinde kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin, sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmektedir. Kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların erimesinde etkili olmuştur. Sanat nesnesinin malzemesini sorgulayan bu yaklaşım,

yirminci yüzyılın sonraki adımlarına, dada kolajlarına, fotomontaja, pop kolajlarına, hatta günümüzde kullanılan yöntemlere temel oluşturmaktadır.

Kendisi de ressam olan Joan Metzinger (1911) kübistleri överken, Baudelaire'in "flâneur" tanımından yola çıkarak "Onlar'ın gelip geçici olanın kovalamacasıyla, sonsuzluk düşkünlüğü arasındaki dengeyi kavradıklarından" bahseder.



Şekil 4.3 : Hugo Ball, 1916, Cabaret Voltaire'de bir gösteri

Hugo Ball'ın 1916 yılında İsviçre Zürih'te açtığı "Cabaret Voltaire", birinci dünya savaşına muhalif kişilerin bir araya gelip tartıştığı, fikirlerini paylaştığı bir yerdir. Sonralları bu yer yavaş yavaş kalabalıklaşarak sergilerin, şiir okuma gecelerinin, alternatif konserlerin, performansların gerçekleştiği bir yer haline dönüşür. Burada radikal bir sanatsal tavrın "dada"nın temelleri atılmıştır.

Dadacılar, raslantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık verip savaşın da etkisiyle, aklın tükenmişliğini yansıtmak adına absürd eylemler yaparak, şiir yazmanın, resim heykel yapmanın, tiyatro oynamanın geleneksel yöntemlerini reddederek, düzen karşıtı bir tavır takınmışlardır.

Ali Artun'a göre (2007) flâneur'den miras kalan keyfi kent turlarının benzerini dadacılar da gerçekleştirmiştir. Rastgele zamanlarda, rastgele sokaklara yapılan turlar, rastlantısallığın ortaya çıkardığı bir çeşit estetik tatmin yaratmıştır.

Dadacılar sergilerinde, izleyicilere bir sergilerindeki yapıtları parçalamaları için balta vermişlerdir. İzleyicinin beklentilerini sorgulayan türde bir çok performans gerçekleştirmişlerdir.

Dadacıların getirdiği bu yaklaşım; izleyici (kentli) ve sanat işi arasındaki bağı ve ilişkiyi daha da kuvvetlendiren, izleyicinin sanat yapıtına dahil olması yönünde büyük bir adımdır. Bu döneme kadar yapılmış tüm sanat işleri, ne kadar gündelik kent yaşamıyla ilgiliyse de; her biri aslında müzelerde, sergi salonlarında, sadece bilinçli izleyicinin baktığı pasif, durağan işlerdir.

Dadaistler ayrıca kübizmin getirdiği kolaj gibi tekniklere geri dönmüş, kullanılmış kağıt parçaları, sıradan nesnelere de ürüne dahil ederek sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etmeye yönelik girişimlerde bulunmuştur. Hatta yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmenin çok ötesinde Duchamp sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önererek, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlamıştır.



Şekil 4.4 : Duchamp, 1917, "Fountain"

"Bu pisuarı bay mutt un elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında

işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir. O nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.” (Duchamp, 1917)

Bu durum aslında flâneur’ün kalabalıklarda karşılaştığı insanlar için kendince yarattığı düşünceler ve senaryolarla benzeşmektedir. Kalabalıkların birer ögesi olan mütevazi ve sıradan diyebileceğimiz insanlar (çöptoplayıcı, satıcı, dilenci, lezbiyen) da kent yaşantısının birer elemanıdır. Flâneur de normalde kalabalıklar içinde iddialı olmayan ve dikkat çekmeyen bu karakterleri kahramanlaştırır. Tıpkı Duchamp’ın sıradan bir nesne olan pisuarı yüzümüze çarpması gibi en sıradan olana vurgu yaparak gerçekleri önümüze serer.

Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi, gündelik yaşamla ilişkideki zorlayıcı tavrı, disiplinlerarası bir etkinlik gözetmesi ve sanatçı izleyici etkileşimine dayanmasıyla “dada”, flâneur izinde önemli bir adım olarak görülebilir.

Sanatın gündelik yaşamın sıradanlığına indirgenmesinde önemli bir diğer adım ise gündelik yaşamda yükselişe geçen tüketim kültürünün artık pop sanatta yerini bulmasıdır. Pop Sanatın ilk adımları 40 lı yıllarda Amerika’da gazete, kitap, resimli roman, dergi, el ilanı ve afişlerde yer alan renkli ya da siyah beyaz fotoğrafların, tv programlarında gösterilen filmlerin, daha çok insana ulaşım etki bırakarak, sanata da sıçramasına sebebiyet vermesiyle başlar.

Amerika’da durmaksızın piyasaya sürülen mal ya da kişilerin imgeleri, bir yandan yeni gereksinimlere yol açmış, bir yandan da bu gereksinimlerin güya kolayca nasıl giderilebileceğinin çareleri verilmiştir. Baskı ve çoğaltım teknolojisindeki gelişmeler, başta kentler olmak üzere yaşanan her mekanın görünümünü değiştirmiştir. Bu görüntüler her şeyden önce ucuz, albenili, sıradan bir izlenime sahiptir.

Her yere yayılan kitle kültürü ürünleri, “ciddi” ya da “seçkin” diye öne sürülen sanat türlerine bir tehdit olarak görülmekteydi.

Adorno, (2008) bu Amerika’da temelleri atılan kültüre önceleri “kitle kültürü” demiştir, fakat 40’ların sonlarından itibaren “kültür endüstrisi” deyiminin daha doğru olacağına karar vermiştir. Çünkü kitle kültürü deyimi, kitlelerden kendiliğinden çıkan, kitlelerin ürettiği bir kültür gibi anlaşılabilir. Oysa gerçekte, bu yeni kültürün üreticileri, kitleler değil, tam tersine onlara hükmeden büyük sermaye sınıfıdır. “Kültür endüstrisi”, kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurmakta,

binyıllardır aynı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmesine zorlamaktaydı.

Popüler sanat yanlısı ve üreticisi olan Richard Hamilton'a göre Pop Sanat toplumun değişen değerlerinin sanata yansımasıdır. "20 yy da kent yaşamını soluyan sanatçıların kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır."

Hamilton'un kolajı bu söylemin bir karşılığı gibidir.



Şekil 4.5 : Richard Hamilton, "just what is it that makes todays homes so different so appealing", 1955

1950li yıllardaki modern yaşamın göstergeleriyle donanmış bir ev içini gösteren bu kolaj, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salonu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla Amerika'da gündelik yaşamın bir portresini sunmaktadır. Geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken, erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne halinde görünmesi, vücut geliştirme yönündeki ilk heveslerin bu dönemde yaşanmaya başlanmasından kaynaklanır. Hamilton'un sunduğu bu dünyada hemen hiç bir şey

doğal değildir televizyonun üzerindeki meyve tabağı ve odanın bir köşesine itilmiş bitki bile, yapay bir atmosferin öğeleri olarak anlamını bulur.

Richard Hamilton, Smithsonlara Mektup başlıklı yazısından pop sanata ait kavramları tanımlamıştır. O'na göre pop sanat:

“Popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır), geçicidir (kısa vadeli bir çözümdür), harcanabilir (hemen unutulur), ucuzdur, seri üretilmiştir, gençtir (hedef kitlesi gençliktir), espirilidir, seksidir, numaracıdır, gösterişlidir, ticaretin büyüğüdür.”

Aslında bütün bu kavramlar postmodernizmin yolunu açan, “hedeflenmiş derinliksizlik” (Jameson, Friedrich), kitlelere ulaşma, kavramlarının temellerinin atıldığını göstermektedir.



Şekil 4.6 : Andy Warhol, 1968, “Tomato Soup”

Rosenberg pop akımının tutmasını kolay anlaşılabilirliğine bağlar, ona göre bu yeni bir sanat anlayışı değil, reklam estetiğidir. Pop, tüketim kültürü ve reklamı adeta yüceltir, imgeleri yüksek kültür – alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır.

Pop sanatçıları elit bir kesimin beğenisine yönelik “yüksek kültür” ile, daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken, öncelikle hazır imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesnelere iki boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Bu nesnelere arasında coca-cola

şişelerinden, konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere, çok çeşitli yiyecek, içecek malzemesi yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamının sıradan nesnelere, sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır. Reklamlar, afişler, çizgi romanlar ve filmlerle, özellikle de hollywood endüstrisiyle yakından ilgilenen pop sanatçıları için bir dönemin popüler film yıldızları da vazgeçilmez bir esin kaynağı olmuştur. Kadın imgesi pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumundadır.

Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eritmiş olması, yaşam ile sanat arasında köprüler kurması, resim sanatının bazı kurallarını altüst etmiş olması açısından pop sanat biçimci modernizmin sonunu hazırlar, postmodernizmin temelini oluşturan değerleri ön plana çıkarır.

Flânerie etkinliğine benzer etkinlikleriyle göze çarpan bir başka sanatçı grup 1960lı yıllarda sanatın ve toplumun devrimci bir şekilde yenilenmesini hedefleyen “Durumcular”dır. Durumcular 1957 ile 1972 yılları arasında etkinliklerini sürdürmüşlerdir. “Durumcu enternasyonal” adlı grup, ”gündelik hayatı farklı bir zemin üstünde yeniden yaratacak olan durumları inşa etmeye yönelik” çaba sarfedeceklerini ilan etmiştir. Ali Artun’a göre (2007) onların davası, metropolü bir oyun alanına dönüştürmek, kent hayatında, gündelik hayatta devrim yaratmaktır. Aynı zamanda kent içindeki tüm yolculukları, hareketleri; arzulara, tutkulara, hayalgücüne bağladıklarından bahsetmektedir.



Şekil 4.7 : Guy Debord, 1978

Durumcular, Fransa'daki 1968 isyanının örgütlenmesinde son derece etkin olmuşlardır. 1968 tarihi bir çok sanatçı ve siyasetçi için avangardın ve modernizmin sonudur. Artun'a göre de 1968, sanatın metropolü ve gündelik hayatı ele geçirme savaşının son hamlesidir.

Durumcuların amaçları (tıpkı romantikler, dadaistler ve sürrealistler gibi) sanat ve kültürün ayrı bir etkinlik, bir uzmanlık dalı olarak kategorize edilmesini aşmak, nesnelere üretmeye yönelmiş sanatı ortadan kaldırmak, onu gündelik hayatın bir parçası haline getirirken, "gündelik hayatı" yaratıcılığın her gün, her an içinde yer aldığı bir sanatsal etkinlik olarak yeniden kurmaktır. Bu yüzden "flanerie" gibi bir etkinlik durumcuların diline yakın birşeydir.

Daha önceki avantgard kuramlaştırmalardan farklı olarak, Guy Debord, Marksçı meta ve onun fetiş niteliğine ilişkin eleştirisi temelinde, sanatın aşılması ihtiyacının zeminini hazırlamıştır. Herkesçe bilindiği üzere, Debord bu günkü meta fetişizmini "gösteri" olarak adlandırmıştır. "Gösteri içinde meta kendini sergiler ve seyirciyi sürekli pasif bir seyire kıskırtır. Sanatın aşılmasının gerekmesinin nedeni, onun da pasif bir biçimde seyredilen bir gösteri olmasıdır. Sanatın kendisi de bir fetişizm biçimidir. Buna karşın, sanat yaşamı dönüştürmeye yönelik bilinçli bir çaba olduğu ölçüde, açıkça "fetişlikten çıkartma" işlevine sahip olabilir, ama o zaman da Debord'a göre, artık sanat değildir. (Jappe, 2008)



Şekil 4.8 : Guy debord: “Bu kısıtlı ve gözetlenen yaşam ve toplumlar için yapılabilecek en özgürce değişimi istiyoruz!”

Modernist flâneur’ün çevreye olan ilgisiyle benzeşen bir ilgiye sahip durumcular, toplumun gidişatından hoşnutsuzluk ve rahatsızlık duymuş, flâneur gibi sadece gözlem değil, değişime odaklanarak, planlanmış fiziksel sınırlarla (kentteki gerilim noktaları) bireysel olanların çatışmasına olanak vermiştir.

60’lı yılların toplumsal muhalefet biçemlerine eklenen sanatsal oluşumlardan biri de “Fluxus” tur. John Cage’in “sanatın bir işlevi olmalı, sanat hayatımıza etrafımızda olup bitene yönelik bakış açımızı değiştirebilmeli” şeklindeki sözleri de sanatta olduğu kadar hayatta da bir değişimi ifade eden fluxus ideallerinin bir özeti gibidir.

Fluxus sanatçıları toplumsal kaygılar, estetik düşüncelerden önce gelir. Fluxus’un amacı popüler kültürü canlandırmak değildir. Fluxus, sanatçılara, müzisyenlere, avangard şairlere, ressamalara, heykeltıraşlara yepyeni kültür yaratma olanakları sağlamak ister. Onu aynı dönemde ortaya çıkan sanat akımlarından farklı kılan yanı ise bir akımdan ziyade farklı sanat kategorileri arasındaki keskin sınırları kaldırmak ve onları alternatif kültürel formlar altında birleştirmek isteyen, radikal, yenilikçi sanatçıların oluşturduğu bir koalisyon olmasıdır.

Fluxus’un “sanattan çok hayatı değiştirmek” yönündeki bu ideali bir çok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıttıklarına odaklanmasına neden olmuş, televizyon ekranlarının yanı sıra şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, çeşitli

müzik aletleri, fotoğraflar, atık kağıt parçaları, kasetler, plaklar, ve daha pek çok hazır nesneyle çok sayıda assemblaj gerçekleştirmiştir.

Joseph Beuys, ünü ve etkinlikleriyle Fluxus'un sesin duyuran önemli sanatçılardan biridir.

Aslında Fluxus'tan geriye kalan tek tek yapıtlarından çok , birçok takipçisi tarafından günümüzde de hala sürdüğüne inanılan fluxus ruhudur. Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan bu ruh sanatın iyileştirici gücüne ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek, gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanır. Fluxus ruhunun derinliklerinde, çevredeki değişimleri dert edinen flaneur'ün izlerine rastlamaktayız.

Modern dönemin sonlarına doğru tüketim kültürünün yavaş yavaş yüzünü göstermesiyle kent hayatının değişmeye başlaması, Pop Art gibi hafif ve kitleye yönelik sanatların oluşumunu, bir diğer yandan da sanatın metasal yönüne karşıt görüş oluşturan kavramsal sanat, Fluxus gibi toplumsal ve yaratıcı tepkileri beraberinde getirmiştir. Kentlerin ve gündelik yaşamın ani bir hareket yerine yavaş yavaş değiştiği düşünülürse postmodern dönemdeki sanatın temellerini bu geçiş akımlarının öncü düşünceleri oluşturmaktadır. Bir diğer yandan gündelik kent yaşamıyla sanat ilişkisinin sembolü olan Baudelaire'in flâneur ruhunun kaybolmadığı, değişen kentlerde, değişen ilişkilerle yenilendiği söylenebilir.

4.2 Kentte Gündelik Yaşamın Değişimi, Postmodern Söylemler

1970'li yıllardan itibaren, iletişim teknolojisindeki yeni gelişmeler, soğuk savaş sonrasında ABD'nin egemenliğinde şekillenmekte olan yeni dünya düzeni, ekonomik/kültürel küreselleşmenin etkileri kent yaşamında da gözle görülen değişimlere sahne olmuştur. Bu gözle görülen değişimler bazılarınca bir kırılma olarak algılanıp moderniteden ayrı yeni bir döneme (postmodernizm) girildiğini işaret etse de bazıları için hala modernizmin o kendini sürekli aşan ve yenileyen karakterinin doğasından gelmektedir.

1979 tarihinde Lyotard'ın Postmodern Durum adlı incelemesinde öne sürdüğü gibi, „modern çağın meşrulaştırıcı büyük anlatılarının ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonu“ olarak görülen postmodernizm bir dizi ekonomik- kültürel ve toplumsal dönüşümün kesişim noktasında ortaya çıkmaktadır.

Charles Jenks, „postmodernizm, modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır“ diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret ederken, (Antmen,2008), David Harvey, (2006) „yapısalcılık sonrasıyla, post endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle“ bağlantılı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, söylem tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin biçimi olduğunu savunmuştur.

Postmodernizm, Harvey’e göre, (2006), Baudelaire’in modernite anlayışının yapısını oluşturan, gelip, geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ama bu gerçekliği çok özgül bir biçimde karşılar. Ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya, hatta ne de içinde bulunabilecek olan sonsuz ve değişmez unsurları tanımlamaya çaba gösterir.

“Postmodernizm, sanki dünyada başka hiçbir şey yokmuşçasına, değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer, hayır daha da ötede, çamur içinde debelenir.“ (Harvey, 2006)

Debord (2006), kitabında kapitalist toplumsal düzenin ileri aşamasında üretimin yerini tüketimin aldığını, kapitalist ekonomik düzenin kitle iletişim araçları sayesinde bir tür gösteri toplumu yarattığını öne sürmüştür. Kitle iletişim araçlarının pompaladığı yapay arzuların büyümesine kapılan bireyin tükettikçe yaşadığı yapay mutluluksa, gerçekte yaşadığı yabancılaşma ve sıkıntıyı örten bir yanılsama olarak nitelendirilmiştir.

Baudrillard (2008), gerçekliğin yerini imgelerin aldığı „bilgi toplumunda“ , gösterge gösterilene, kopya orjinale, temsil gerçekliğe yeğlendikçe üretimden çok pazarlama stratejilerine yönelen ekonomik ve toplumsal yapının bir tür „hiper“ gerçekliğe büründüğünü savunmaktadır.

„Günümüzde kültürel nesnelerin üreticileri ile kamu arasında sayısız temas noktası mevcuttur; mimarlık, reklam, sinema, multimedya olaylarının sahnelenmesi, büyük gösteriler, politik kampanyalar ve tabii her yerde hazır ve nazır televizyon“. Harvey’e göre (2006), bu süreçte kimin kimi etkilediği çok da açık değildir.

Chambers’a göre, postmodernizmin habercisi son yirmi yılın büyük kent kültürleri olmuştur. İşaretleri, sinemanın, televizyonun ve videonun elektronik gösterenleri arasında, kayıt stüdyolarında ve pikaplarda, modada ve gençliğin benimsediği giyim

kuşamda, çağdaş kentin oluşturduğu o dev ekranda, günden güne, içiçe geçen, dönüştürülen, çiziktirilen bütün o seslerde, imgelerde ve farklı tarihçelerde görülebilir. (Harvey, 2006)

Foster'a göre (1985), günümüzde popüler kültür ile kültürel üretimin arasındaki uçurumun daralması yeni iletişim teknolojilerine bağlı olmakla birlikte, herhangi bir avangardist ya da devrimci içgüdü taşımamakta, bu da bir çok insanın postmodernizmi metalaşmaya, ticarileşmeye ve piyasaya yalın ve doğrudan bir biçimde teslim olmakla suçlanmasına yol açmaktadır. (Harvey, 2006)

Zaman ufkunun çöküşü ve anlık olana yönelen ilgi, kısmen, kültürel üretimde olayların, gösterilerin, performansların, medya imgelerinin çağdaş dünyada ön plana çıkmış olmasının ürünüdür. Kültür üreticileri yeni teknolojileri, medyayı, nihayet multi-medya olanaklarını araştırmayı ve kullanmayı öğrenmişlerdir. Bunun sonucu modern hayatın gelip geçicilik taşıyan özelliklerinin yeniden vurgulanması hatta yüceltilmesi olmuştur.

Harvey (2006), 1974'te yayınlanan Jonathan Raban'ın Soft City adlı kitabında bahsettiği kentin günümüz kentlerinin karakterini yansıtan ilk örneklerden olduğuna işaret eder.

Raban kenti her türlü hiyerarşi duygusunun, hatta değer türdeşliğinin çözülmekte olduğu bir „ansiklopedi“ ya da „üslupların pazaryeri“ olarak resmeder. Kent daha çok bireylerin çeşitli roller oynarken kendilerine özgü büyülerini de yaptıkları bir dizi sahneye benzetilir. Harvey'e göre (2006) „Kenti yitirilmiş ama özlenen bir topluluk“ olarak algılayan ideolojiye, Raban başka bir imgeyle cevap verir; kent öylesine çeşitli amaçlara dönük, öylesine farklı, toplumsal etkileşim ağlarıyla örülmüş bir labirentti ki“ bir ansiklopedi, birbirleriyle ilişkisiz, hiçbir bekleyici, rasyonel ya da ekonomik plana bağlı olmayan renkli birtakım maddelerin birbirine eklendiği deli saçması bir karalama defteri haline gelir. Labirent, ansiklopedi, pazaryeri, tiyatro; kent, gerçek ve düşgücünün kaynaşmak zorunda olduğu bir mekandır.

4.3 Gündelik Hayat ve Kent'in Estetik Bir Projeye Dönüşmesi

Caz festivalleri reklamlarında mutfak aletlerine veya beş yıldızlı otellerin menülerinde caz festivali programlarına yer verilmektedir. Bu durum medyanın

imgeleri neredeyse rastgele bir biçimde yanyana getirmesinden öte, gündelik hayatın estetikleşmesi olarak adlandırılan, birbiriyle ilişkili dönüşümlere işaret etmektedir. (Yardımcı, 2005) Bu dönüşümün bir boyutu, gündelik hayat içinde kullanılan sıradan nesnelerin, sanat eseri olarak sergilenmeye başlanmasıdır. Diğer bir boyutu estetik yönü vurgulanmış metaların, çağımızın tüketim kültürü pratikleri içinde gittikçe daha çok üretilmesini ve tüketilmesini içerir. Ama belkide bunların hepsinden öte, bu dönüşüm, yeni geliştirdiğimiz estetik duyarlılıklarla birlikte, algılama, yaşama, ve hareket etme alışkanlıklarımızı değiştirerek, gündelik hayatımızı bir estetik projeye dönüştürmesine işaret eder.

Gerçekliğimizi tekrar tekrar “inşa eden”, “estetik açıdan beslenmiş faaliyetlere” mimariden müze kültürüne, alışveriş merkezlerinden reklamlara, multimedya gösterilerinden siyasi propaganda faaliyetlerine kadar gündelik hayatımızın her anında rastlarız. Örneğin, yeni yapılan konutlar, yaşam kolaylığı sağlamaktan çok görsel deneyimi zenginleştirmeyi amaçlar.

Bu yeni algılama ve hareket etme biçimleri aynı zamanda bireyin kentle kurdukları ilişkiyi de dönüştürür. Gündelik hayatın estetikleşmesi çerçevesinde kentler de estetik bir kavrayışla yeniden düzenlenir. Kentin ekolojik, tarihsel ve mimari malzemesi dönüştürülerek teşhir edilir ve satışa sunulur. Yapılar, sokaklar ve parklar ahenkli bir görünüş yaratacak şekilde yeniden düzenlenir. Kent merkezleri ve eski kentlerin tarihi bölgeleri temizlenir, boyanır, restore edilir ve kültürel etkinliklerle renklendirilir. (Yardımcı, 2005)

Sermayenin küreselleştirilmesiyle birlikte, kentlerin güzelleştirilmesi de yeni amaçlara hizmet etmeye başlar. Son yılların, yoğun, kentler arası rekabet ortamında ve kentsel girişimcilik ruhuna uygun olarak gösteriye dönüştürülmüş kent merkezlerinin inşası, sermayeyi ve vasıflı işgücünü çekmekte kullanılan bir silaha dönüşür. Farklı tarih ve coğrafyalara ait tarzların esnek bir şekilde bir arada kullanılması, dış cephelerin çeşitlenmesi ve süslenmesi sayesinde kent bir gösteri alanı olarak kurulur ve “teatral” bir görüntü elde edilir. Sanatsal yaratıcılık sadece kültür ürünlerinin yaratılmasında değil, aynı zamanda kentin paketlenip pazarlanmasında, başarılı bir gösteriye dönüştürülmesinde de kullanılır. Göz alıcı müzelerin, devasa sergilerin, bienal ve festivallerin son 20-30 yılda ciddi bir biçimde artması, kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız değildir.

Zygmunt Bauman'a göre (1994), farklı gruplar arasında ortak çıkarları pazarlık konusu yapabilmek, anlaşmaya varabilmek ve bunları gerçekleştirebilmek, ancak pratik tarafı öğrenilebilecek bir sanattır. Fakat kamusal alanın kendi içinde ayrışması, içinin boşalması, bir yıkıntıya dönüşmesi, pratik yapma olasılığını ortadan kaldırır. Farklı gruplar gün geçtikçe birbirlerine daha çok yabancılaşır; birbirlerini, kamusal mekan ve kaynakları beraberce inşa eden ortaklar değil, sınırlı bir imkan ve fırsatlar kümesini bölüşen rakipler olarak görmeye başlarlar. Kentlinin yolu, farklı olduğu ölçüde uzaklaştırılan, uzaklaştırıldığı ölçüde farklılığı daha da daha da tehlikeli görünen "öteki" ile kesişmez olur. Kendi kendini pekiştiren bu süreç içinde farklılık ve tehdit gitgide örtüşmeye başlar. Üstelik Bauman'ın da belirttiği gibi, kişi ile "öteki" arasındaki mesafe, artık ahlaki bir değerlendirme meselesi değil, estetik bir konudur. Biriyle kurulan ilişkiyi belirleyen, bir arada yaşamaktan ve aynı kaynakları paylaşmaktan doğan sorumluluk değil, zevk ve beğeniye dayanan tercihlerdir. Bu "estetik mesafe" diğer toplumsal ayrışma biçimlerinden farklıdır; çünkü mesafe koyma sürecinin "nesne"sinin niteliklerinden çok, "özne"sinin tercihlerine dayanır. Bir başka deyişle, mesafeyi belirleyen, uzaklaştırılan "öteki" nin özelliklerinden ziyade, mesafe koyanın, kendisine seçmiş olduğu yaşam tarzı, tüketim tercihleri ve beğenileridir. Büyük kentlerin sunmuş olduğu anonimlik içinde bireyler, kendi seçimlerine uymayan birtakım özellik, ilişki ve kimlik konularından, örneğin iskartaya çıkarılmış arkadaşlardan, eski aşıklardan, sıkıcı akrabalarından, fakirler ve mültecilerden, yani beğenilerine veya sınıfsal konularına uygun olmayan herkesten vazgeçebilirler. (Yardımcı, 2005)

Sergi mekanlarının günümüzde de kamusal alan olarak önemi büyüktür. Arka planda kentin parçalanmış toplumsal mekanı olduğu düşünüldüğünde, kültür etkinliklerinin mümkün kıldığı toplumsallaşma biçimleri daha da önem kazanır. Tiyatro, konser ve sergi salonları, özellikle başka kamusal alanlara sahip olmayan kentli gruplar için, toplumla ilişki kurmanın bir yolu, bir araya gelme ve kimliklerini dile getirme fırsatı ve büyük kentin yarattığı yabancılaşmanın üstesinden gelme imkanının sunulduğu yerlerdir.

Kamusal alanlarda icra edilen sanatın bu açıdan kentlileri birleştirici bir etkisi olduğu söylenebilir. Kentlinin "öteki" ler hakkında fikir sahibi olmasına ya da kaynaşmasına yardımcı olabilmektedir. Günümüzde kamusal işleri üreten sanatçıların konuları da özellikle kent ve yaşamı üzerine odaklanmaktadır.

4.4 Güncel Sanatta Gündelik Yaşamın İzleri

1970'lerden itibaren sanatçılar, tüketim ve gösteri kültürünün sunduğu dağarcığı kendilerine mal etmişlerdir. Kitle iletişim araçlarından yayılan imgelerin gizlediği toplumsal düzenin stratejilerini açığa çıkaran yapıtlar üretmişler, belgesel, dram, popüler müzik, komedi gibi farklı ifade biçimlerini bir arada kullanarak, gerçeklikle kurgunun iç içe geçtiği kültürel ürünlerin gündelik yaşam üzerindeki etkisini sorgulamışlardır. Son yıllarda ise daha önce bahsedildiği gibi kentlerin pazarlanmasının ön plana çıkmasıyla kent ölçeğinde yapılan düzenli sanatsal etkinliklerin sayısı artmıştır.



Şekil 4.9 : 9. Uluslararası İstanbul Bienali afişi (2005)

2005 yılında yapılan 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul'un çeşitli yerlerinde konumlanması ve konu olarak kentin kendisini ve gündelik yaşamını ele almış olması sebebiyle flânerie ile ilişki kurabileceğimiz bir örnektir. Öyle ki, etkinlik dahilinde kullanılan yapılar klasik anlamda bildiğimiz müze ve sergi salonları değil, şehrin çeşitli noktalarına dağılmış, bazıları gündelik hayatta başka amaçlarla kullanılan ya da kullanılmayan yapılardır. Bienal ekibi, takipçilerinin tüm işleri gezebilmesi için haritalar hazırlamıştır fakat bilinçli seyirciler dışında, koşullanmamış kentlinin de farkedebileceği şekilde, kullanılan tüm yapıların

pencereleri pembeye boyanmıştır. Böylelikle kendi günlük koşuşturması içerisinde kentliler, bu pembeye boyalı yapıların sonuna kadar açık olan kapılarından merakla içeriye dalabilmişlerdir.



Şekil 4.10 : Bienal’de kullanılan mekanların krokisi

Bienal, tarihi anıtlar yerine kentteki gündelik hayatla daha çok ortak noktası bulunan Beyoğlu ve Galata mahallelerindeki alanları tercih etmiştir. Sergi mekânları bir apartman binası, eski bir gümrük deposu, zamanında tütün deposu olarak kullanılan bir bina, bir sanat galerisi, bir mağaza, bir tiyatro ve bir ofis binasından oluşmuştur.

Bu mekânlar arasındaki yürüyüş de bienal deneyiminin bir parçası olarak ele alınmış; birkaç kamusal alan işi ile, İstanbul'un bu bölgesinin dokusu ile, bienal sanatçılarının etkisi ile ziyaretçilerin bir anlığına kente dair gözlemlerini değiştirmelerini sağlamış ve ilham vermiştir. (Ünsal, 2005)



Şekil 4.11 : 9. İstanbul Bienalinde Kullanılan Yapılardan Biri

Bienalde kullanılan yapılardan biri olan tütün deposu, normalde İstanbulluların pek de sıklıkla geçmediği, geçmekte tereddüt edebileceği sokaklardan birinde konumlanmıştır. Büyük şehirlerde, kentli hiç geçmediği sokaklara girmekte tereddüt edebilmektedir. Çünkü metropolün karmaşıklığı, çeşitli zenginlikler sunduğu kadar, güvenliğin tam sağlanamadığı bazı bölgelerin de oluşumuna sebebiyet verir. Günümüz flâneurleri, eskisi gibi rahatça her sokakta gezmemektedirler. Bienal komitesinin bu tutumuyla ziyaretçiler, haritaları takip ederek, günlük hayatta kullanmadıkları sokaklardan geçmiş, bu yeni gördükleri sokaklarla birlikte kentle ilgili bilgilerine yenilerini eklemiştir. Simmel'in modern metropoller için bahsetmiş olduğu, "kentlinin, şehrin tamamını zihninde haritalayamadığı için yaşadığı huzursuzluk" belki bir nebze azalmıştır.

Gerçekten de bu binadaki etkinlik sayesinde tütün deposunun civarındaki gündelik yaşamla tanışma olanağı sağlanmıştır. Binanın hemen önündeki kahvede yorgun

ziyaretçilerin çay içerek mahalleliyle iletişime geçmesi, kente dair bilinmezlikten doğan tedirginliklerin üstesinden gelmede önemli bir adım olarak görülebilir. Bunun gibi kentin çeşitli noktalarında yapılan ve gün geçtikçe sayısı artan etkinlikler sayesinde, kentin karmaşasıyla barışan ve kentin karmaşasından zevk alır hale gelen “flâneur” kentlilerin sayısı artabilir.

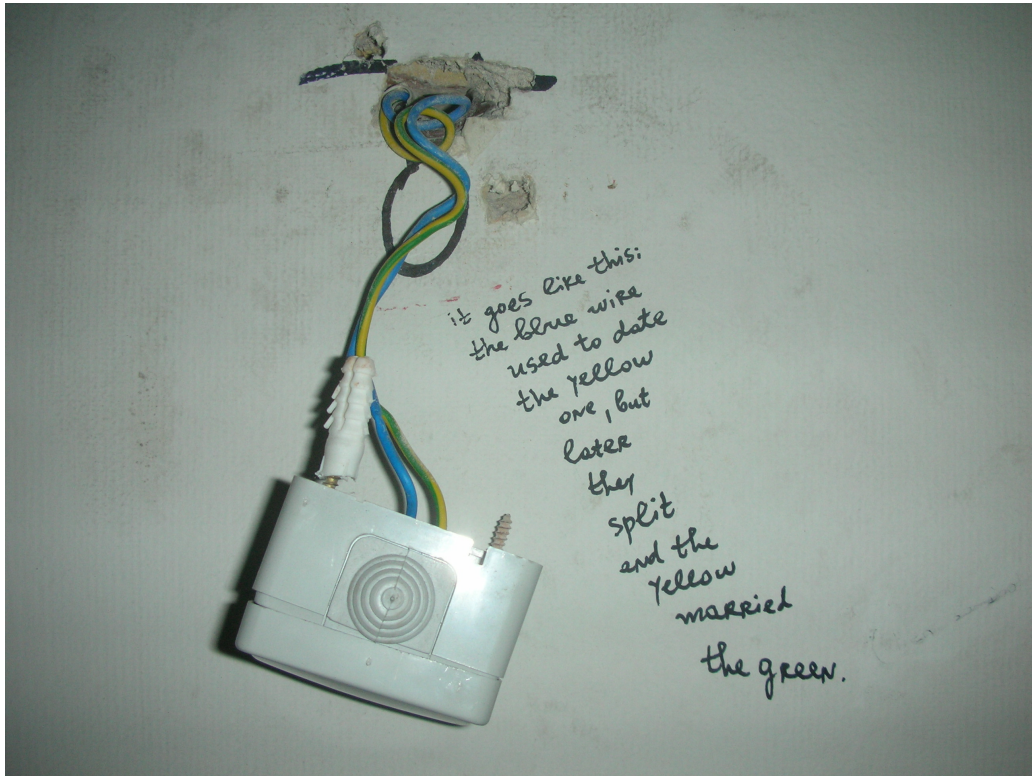


Şekil 4.12 : “Geçici, geçen kişi” Yerleştirme, Otto Berchem

Otto Berchem’in kentin çeşitli noktalarına neon ışıklarla yazdığı türkçe “geçici, geçen kişi” ve ingilizce “temporary person passing through” yazıları, hem yoldan geçenlerin dikkatini çekecek bir takdimle hem de cümledeki ironiyle aslında günümüz flâneur’lerine, zaman ve mekanla ilgili düşüncelere sürükleyici göndermelerde bulunmuştur.

“Geçicilik” metropole özgü bir şeydir. Metropollerde zaman daha hızlı akar. İnsanlar daha hızlı hareket eder. Zamana meydan okuyan flâneurler ise bu yazılar karşısında durup düşünebilirler. Yoldan geçenin, zamansal ve mekansal olarak geçiciliğini yüzüne çarpan bu yerleştirme, sokaktaki bireyi kentteki deneyime yönelik düşüncelere sürükleyici bir enerjiye sahiptir. Bu enerji sıradan bir kentliyi bir çeşit flâneur’e dönüştürücü bir güç olabilir.

Aslında Otto Berchem çalışma ile ilgili açıklamasında, “geçici, geçen kişi” ibaresini kentteki azınlık kültürler için kullandığından bahsetmiştir. Sanatçı bu çalışmayı, ”aynı kentin aynı sokaklarını paylaştığımız, fakat burun buruna gelmedikçe gerçekliği hakkında düşünmediğimiz, şehrin “diğer” sakinlerinin varlığını bize yeniden hatırlatmak” amacıyla yaptığından bahseder. Tabiidir ki bu çalışmayla karşılaşan her bireyde uyanan izlenim ve yaptıkları yorum birbirinden farklı olacaktır. Ama ne olursa olsun bu çalışmanın kamusal bir alanda kentlinin karşısına çıkması her şeyden önce kişinin çevreyle olan ilişkisine ve çevresine bakışına bir zenginlik katmış olacaktır.



Şekil 4.13 : Nedko Solakov’un çalışması “Olaylar şöyle gelişir: mavi kablo sarı olanla birlikteydi, fakat sonra ayrıldılar ve sarı, yeşille evlendi”

Nedko Solakov’un bu çalışması ise İstanbulun tarihi apartmanlarından biri olan Deniz Palas’ın bir katındaki bir odada, “odaya hiç müdahale etmeden, mevcut görünümünün üzerine yazdığı hikayelerdir”. Bu aslında tam da flâneur’ün yaptığı işidir. Sokakta gördüğü insanlar, nesnelere kendi hayal ettiği şekilde hikayeler uydurmak, şiirler yazmak, hayaller kurmak ve bunu yaparken şehrin akışına müdahale etmemek. Sanatçının çalışması için verilen odayı olduğu gibi (bomboş, eski ve yıpranmış halde) kabullenmesi ve odada göze çarpan her ayrıntı için

hikayeler uydurması, odanın geçmişini kendince yorumlaması ziyaretçilerin çevreye bakışlarına bir açılım kazandırma konusunda katkıda bulunabilecek güçlü bir potansiyele sahiptir. Odanın bienal kapsamında kullanılmadığını ve öylece bırakıldığını zannederek hiç bakmayan ziyaretçilerin de olması kaçınılmazdır. Solakov, çalışmayla ilgili hazırladığı yazısında

“Hayattaki birçok şey gibi, sonuç da tümüyle asıl amacına uygun olmayabilir; çünkü odaya giren yedi kişinin ortalama altısı önce Haliç’e bakan pencerelere gidecek, birkaç saniye çevrelerine göz attıktan sonra odayı terk edecekler. Ve dairenin tüm diğer odaları (biraz kıskançça) çok mutlu olacaklar.” demiştir. Biraz sabırlı davranıp yazıları okuyanlar ise yazılmış hikayeyi beğenmeyip kendi hikayelerini yazmaya girişebilirler.



Şekil 4.14 : Doris Salcedo, 2003 İstanbul Bienali Yerleştirme , Karaköy

Doris Salcedo'nun, 2003'te, Karaköy'de, 1.550 adet sandalyeyi bir bina boşluğuna yığıldığı proje, çürüyüp düşen dişler gibi, karaköyün tarihi dokusu içerisinde giderek daha sık rastladığımız eksik parsellerden birini, eskimiş sandalyelerle doldurarak dikkatleri üzerine çekmiştir. Bienal takipçilerinin yanısıra, karaköyde yaşayanlar ve esnaf da bu projeyi hala akıllarında tutmaktadır.

Kamusal alanda karşımıza çıkan bu tip yerleştirmeler kentlinin belleğinde çeşitli hareketlenmelere yol açmaktadır. Bu çalışmada da göze çarpan şey “eskimişlik”tir. Flâneur'ün gezindiği 19. yy sokakları yenidir. Eski mekanları terkedip yeni tip bir yaşama geçilen, kentlerin oluştuğu dönemlerdir. Bugün ise o zamanın yeni mekanlarının eskiyip gittiğini, ve kendini sürekli yenileyen yaşamın, yeni tip mekanlarda (alışveriş merkezleri gibi) daha etkin olduğuna şahit oluruz. Karaköy'deki bu eskimiş sandalyeler, o tarihi doku içerisindeki bir yıkılmış binanın yerine yerleştirilmiş ve bu eski mekanların yaşanmışlığını ve yeni potansiyellerini gözümüze çarpmıştır.

Bir diğer yandan yeni tip kamusal alanların da artık sanatın konusuna girmesi, ve sanat alanı olarak kullanılması kaçınılmazdır. Günümüz kitlelerinin en çok vakit geçirdiği alışveriş merkezleri ve en popüler etkinliği olan tüketim bir çok sanatçının işlerine yansımıştır. Flâneur'ün alışveriş merkezlerinden de öğreneceği çok şey vardır.



Şekil 4.15 : “Urban camouflage” adlı grubun internet sitesinde yayınladığı çalışma-1



Şekil 4.16 : “Urban camouflaje” adlı grubun internet sitesinde yayınladığı çalışma-2
İnternette düzenli olarak çalışmalarını yayınlayan ve kimliklerini gizli tutan “urban camouflaje” adlı grup, küresel şirketlere ait büyük alışveriş merkezlerindeki çalışmaktadır. Ürünlerin renkliliği ve bazen tektipliği arasında kamufle olmaya çalışıp, alışveriş yapanların dikkatini çekmeye çalışarak, bunları video ve fotoğraflarla kayıt altına almışlardır. Bu çalışma, ürünlerin çokluğunu, çeşitliliğini, bundan doğan tekrarı sanatsal bir yolla eleştirir, tüketicinin gözleri önüne serer.



Şekil 4.17 : “Urban camouflaje” adlı grubun internet sitesinde yayınladığı çalışma-3

Alışveriş merkezleri de pasajlar gibi hem özel hem kamusal alanlardır. Pasajdaki flâneur, tam olarak dışarıda, sokakta değildir, ama tam olarak özel bir alanda da değildir. 19. yy Flâneurü mağaza vitrinlerinin önünden geçerken tüketmek yerine tadına bakardı. Ama artık flâneur ün kendini tüketmekten alıkoyacağı düşünülemez.

Benjamin'e göre (Bauman, 1994) flâneur'ün tüketiciye doğru, flânerienin de tüketime doğru evrilmesi, flâneur'ün yaratıcılıkla olan etkin bağlantısını sonlandırır. Flâneur'ün pozisyonu yaratıcılık (sanatçı) ve metalaştırma (tüketici) arasında belirsiz bir noktaya düşer. Bu flânerie'nin sonuna gelindiği anlamına gelmez. Sadece flânerie güncellenmiş, yeni tip kamusal alanlarda yeni etkinliklerde kendini bulmuştur.

5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Günümüzde çok çeşitli yöntem ve yaklaşımlarla üretilen, gündelik yaşamdan izler bulabileceğimiz sanat işlerinin varlığı söz konusudur. Bu işler gündelik yaşamla çok çeşitli ilişkiler kurmaktadır. Metrolarda gösterilen kısa filmler, kavramsal sanat, kent ölçeğinde hazırlanan ve takipçilerini bilmedikleri sokaklara sürükleyen bienal işleri, çöküntü alanlarında karşılaştığımız, bir şeyler anlatmanın aracı olan graffitiler, televizyonda karşılaştığımız “reality show”lar. Tüm bunlar aslında gündelik yaşam ve sanatın ilişkisine, flâneur ve flânerie kavramlarına değişik bakışlar sağlayabilmektedir.

Burada mimarlığın rolü de önemli görünmektedir. Kentsel görünümde en büyük katkılardan biri tartışmasız mimarlara aittir. Kentsel yaşamın hızla akıp gittiği sokaklar, caddeler, genel anlamıyla kamusal alanlar, yapıların ve düzenlenmiş çevrelerin görünümüyle estetikleşir. Hatta bir çok mimar, bina yüzeylerinde, yoldan geçenin dikkatini çekmeye yönelik, gerek yerleştirmelerle, gerek video gösterileriyle, gerekse hareketli ve zaman içerisinde değişen cephe düzenlemeleriyle bir çeşit sanat ortaya koymaktadır. Ya da kamuya açık iç mekanlardaki düzenlemeler ve yaratılmış atmosferlerin çeşitliliği kentliyi değişik deneyimlere sürükler. Tüm bunların da içine dahil olduğu kamusal sanat, flâneurler için günümüzde önemli bir ilham kaynağıdır.

Bir diğer yandan flâneur’ün kente yaklaşımı ve tekniği şehir plancılarına da ışık tutabilecek niteliktedir. Kenti insan gözünden algılama ve değerlendirme, kent yaşamına en üst ölçekten müdahale edebilen plancılar için çok önem taşımaktadır. Öznel kent yaklaşımlarından türeyen değişik önceliklere sahip haritaların üst üste konarak değerlendirilmesi plancıların, kentliye daha yakın bir noktadan kenti anlamaya çalışması anlamına gelmektedir.

Kentteki gündelik koşuşturmalar içerisinde, karşımıza çıkan sanat işlerinin kentteki deneyimimize katkısı kaçınılmazdır. Bu türden etkiler, kentlinin “flâneur” gibi hızını biraz keserek; duraklamasına, etrafına bakınarak, kendince anlamlar çıkarmasına olanak tanıyabilir. Bu türden etkinliklerin artması kentliyi bilinçlendirmede önemli

bir rol oynamaktadır. Bu sayede, her birey artık çevresini okumaya alışkanlık kazanabilir. Bu durum, çevremizde kayda değer, ilginç bulduğumuz durumlardan kendimize pay çıkarmamıza ve kentle ilgili daha fazla düşünce üretmeye yönelmemize sebep olabilir. Kentteki görünümle üzerinde düşünmek, kendince senaryolar yazmanın hazzına varmak, metropoldeki karmaşanın yarattığı huzursuzluğu yenmeye, kendince “şeylerin düzenini belirleyen” ve yorumlamaktan ve anlamlandırmaktan üşenmeyen bireylerin, kente egemen olmalarının ve özgüvenlerini kazanmanın yolunu açabilir. Flâneur, burada çok önemli bir yol göstericidir. Böylelikle, kentin o karmaşık sistemi ya da sistemli karmaşıklığı, bireylerin yaprak gibi savrulduğu bir hegemonyaya değil, bilinçli her bir bireyin hüküm sürdüğü, bilinçli bir şekilde kendi hayatını yaşadığı bir organizmaya dönüşür.

KAYNAKLAR

- Adorno, Theodor W.**, 2008: *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, Çev.: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul
- Akay, Ali**, 1996: *Kıvrımlar*, Bağlam Yayınları, Araştırma Dizisi, İstanbul
- Akay, Ali**, 2005: *Postmodernizm*, L&M Yayınları, İstanbul
- Aksoy, A., Ertürk, E.**, 2006: *Kamusal Alan ve Güncel Sanat*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Alexander, Victoria D.**, 2003: *Sociology of the Arts, Exploring Fine and Popular Forms*, Blackwell Publishers, New York
- Allen, John**, 1999: "Cities of Power and Influence: Settled Formations", *Unsettling Cities* içinde, der. John Allen, Doreen Massey, Michael Pryke, Routledge
- Amin, A., Thrift, N.**, 2002: *Cities: Reimagining the Urban*, Blackwell Publishers, Malden
- Antmen, Ahu**, 2008: 20. yy. Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Artun, Ali**, 2004: "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm, Modern Hayatın Ressamına Sunuş", *Modern Hayatın Ressamı* içinde, Charles Baudelaire, çev.: Ali Berktaş, İletişim Yayınları
- Artun, A., Kortun V.**, (2007): "Metropolde Gündelik Yaşamın Ürettikleri : Kültür Sanat Mecraları" konulu söyleşi, alındığı url: www.metropolistanbul.com , alındığı tarih: 2009
- Ayvaz, İ. B.**, 2007: 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
- Baeder, John**, 1996: *Sign Language, Street Signs as Folk Art*, Çev. Ali Berktaş, A Times Mirror Company, New York
- Batur, Enis**, 1997: *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Baudelaire, Charles**, 2004: *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul
- Baudelaire, Charles**, 1997: "Modernlik", *Modernizmin Serüveni* içinde, der. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, s.22-24
- Baudrillard, Jean**, 2001: *Tam Ekran*, Yapı Kredi Yayınları, Cogito Dizisi, İstanbul
- Baudrillard, Jean**, 2008: *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Bauman, Z.**, 1994: "Desert Spectacular", *The Flâneur* içinde, der. Keith Tester, Routledge, s.138-157
- Baynes, Ken**, 2002: *Toplumda Sanat*, Çev.: Yusuf Atılgan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

- Benjamin, Walter**, 1997: “Paris XIX. Yüzyılın Başkenti”, *Modernizmin Serüveni* içinde, der. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, s.32-41
- Benjamin, Walter**, 1998: “On Some Motifs in Baudelaire”, *Rethinking Architecture* içinde, der. Neil Leach, Routledge, London, s.24-33
- Berman, Marshall**, 1994: Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul
- Bernstein, J.M.**, 2008: “Kültür Endüstrisi’ne Sunuş”, *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi* içinde, Theodor Adorno, Çev.: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul
- Bourriaud, N.**, 2002: Relational Aesthetics, Çev. Simon Pleasance, Fronza Woods, Mathieu Copeland, Les Presses Du Reel
- Çalıköğlü, Levent**, 2005: Çağdaş Sanat Konuşmaları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Çubuklu, Yaşar**, 2008: Toplumsal Performanslar, Ayraç Yayınları, Ankara
- Conner, Steven**, 2005: Postmodernist Kültür, Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş, Yapı Kredi Yayınları, Cogito Dizisi, İstanbul
- De Certau, M.**, 1998: “From The Practice of Everydaylife”, *The Visual Culture Reader* içinde, der. Mirzoef Nicholas, Routledge, London, s.148-152
- Debord, Guy**, 2006: Gösteri Toplumu, çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Denis, Maurice**, 2003: “From Gauguin and Van Gogh to Neo-Classicism”, *Art in Theory, 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, s.46-51
- Duchamp, Marcel**, 2003: “The Richard Mutt Case”, *Art in Theory, 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, s.252
- Erdemci, Fulya**, 2002: İstanbul Yaya Sergileri 1 Kataloğu -Nişantaşı-Kişisel Coğrafyalar, Küresel Haritalar, Kolektif Prodüksiyon, İstanbul
- Esche, C., Kortun, V.**, 2005: Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset, 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nden Metinler, İstanbul Kültür Sanat Vakfı
- Ferguson, P. P.**, 1994: “The Flâneur on and off the Streets of Paris”, *The Flâneur* içinde, der. Keith Tester, Routledge, s.22-42
- Fiske, John**, 1999: Popüler Kültürü Anlamak, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara
- Fiske, John**, 1998: “Videotech”, *The Visual Culture Reader* içinde, der. Mirzoef Nicholas, Routledge, London, s.153-162
- Foster, H., Kraus, R., Bois Y.A., Benjamin, H.D.**, 2004: Art Since 1900, Thames & Hudson, Londra
- Frisby, D.**, 1994: “The Flâneur in Social Theory”, *The Flâneur* içinde, der. Keith Tester, Routledge, s.81-110
- Frisby, D.**, 2003: “Georg Simmel, Modernitenin İlk Sosyoloğu, Modern Kültürde Çatışma’ya Sunuş”, *Modern Kültürde Çatışma* içinde, Georg Simmel, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul

- Gombrich, E., H.**, 1995: Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Gültekin, M.**, (2004): “Charles Baudelaire ve Modernizm” , alındığı url: www.e-sosder.com, alındığı tarih: 2009
- Harrington Austin**, 2004: Art and Social Theory, Polity Publishers
- Harrison C., Wood P.**, 2003: Art in Theory, 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas, Blackwell Publishing, New York
- Harvey, David**, 2006: Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul
- Heidegger, Martin**, 1998: “The Origin of the Work of Art (extracts) & Art and Space”, *Rethinking Architecture* içinde, der. Neil Leach, Routledge, London, s.119-124
- Hetherington, Kevin**, 1997: “In Place of Geometry; The Materiality of Place”, *Ideas of Difference* içinde, der. Kevin Hetherington, Roland Munro Blackwell Publishers
- Kuspit, Donald**, 2004: Sanatın Sonu, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul
- Leach, Neil**, 1998: Rethinking Architecture, Routledge, London
- Lefebvre, Henri**, 1998: “The Production of Space (extracts)”, *Rethinking Architecture* içinde, der. Neil Leach, Routledge, London, s.139-146
- Leger, Fernand**, 2003: “The Origins of Painting and Its Representational Value”, *Art in Theory, 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, s.201-205
- Lynch, K.**, 1960: The Image of the City, MIT Press, Cambridge
- Lynton, N.**, 1980: Modern Sanatın Öyküsü, çev.: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Madanipour, Ali**, 2003: Public and Private Spaces of the City, Routledge, New York
- Madra, Beral**, 2003: İki Yılda Bir Sanat, Bienal Yazıları 1987-2003, Norgunk Yayınları, İstanbul
- Malevich, Kasimir**, 2003: “From Cubism and Futurism to Suprematism : The New Realism in Painting”, *Art in Theory, 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, s.173-183
- Marcuse, P., Van Tempen, R.**, 2000: Globalising Cities, A New Spatial Order, Blackwell Publishers, Oxford
- Mazlish, B.**, 1994: “The Flaneur: From Spectator to Representation”, *The Flâneur* içinde, der. Keith Tester, Routledge, s.43-60
- Mcdonald, N.**, 2003: The Graffiti Subculture, Palgrave Press
- Metzinger, Joan**, 2003: “Note on Painting”, *Art in Theory, 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, New York, s.184-185
- Miles, Malcolm**, 1997: Art Space and the City-Public Art and Urban Futures, Routledge, New York

- Mirzoeff, Nicholas**, 1998: *The Visual Culture Reader*, Routledge, London
- Öztürk, M.**, 2005: *Sinemasal Kentler*, Don Kişot Yayınları, İstanbul
- Penz, F., Gregory, R., Howell, R.**, 2004: *Space in Science, Arts, Society*, Cambridge University Press
- Robins, K.**, 1999: *İmaj. Görmenin Kültür ve Politikası*, çev. N. Türkoğlu, ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Rodchenko, Alexander**, 2003: “Slogans and Organisational Programme of the Workshop for the Study of Painting in State Art Colleges”, *Art in Theory, 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, s.339-341
- Rosenberg, Harold**, 2003: “The American Action Painters”, *Art in Theory, 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas* içinde, der. Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell Publishing, s.589-592
- Sartre, Jean Paul**, 2000: *Estetik Üstüne Denemeler*, çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yayıncılık, Ankara
- Sennett, Richard**, 1996: *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz Ayrıntı Yayınevi, İstanbul
- Shields, R.**, 1994: “Fancy Footwork : Walter Benjamin’s Notes on Flanerie”, *The Flâneur* içinde, der. Keith Tester, Routledge, s.61-80
- Simmel, Georg**, 2003: *Modern Kültürde Çatışma*, Çev. Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul
- Smith, E. L.**, 1996: *Visual Arts in the Twentieth Century*, Harry Abrams Publishers
- Soja, Edward W.**, 1997: *Thirdspace*, Blackwell Publishers, Massachusetts
- Tan, P., Boynik, S.**, 2007: *Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere, Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Tansuğ, Sezer**, 1982: *İnsan ve Sanat (Herkes için Sanat)*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul
- Tester, K.**, 1994: *The Flâneur*, Routledge, London
- Ünsal, D.**, 2005: *9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
- Yardımcı, Sibel**, 2005: *Küresel İstanbul’da Bienal*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Yılmaz, Mehmet**, 2005: *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara
- Yılmaz, Mehmet**, 2009: *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ütopya Yayınları, Ankara

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: İpek Özmen
Doğum Yeri ve Tarihi: Bursa - 12.10.1984
Lise: Bursa Gazi Anadolu Lisesi
Lisans Üniversite: İstanbul Teknik Üniversitesi / Mimarlık Bölümü