

yenifikir

Uluslararası Akademik Fikir Araştırma Dergisi
International Journal of Academic Research and Ideas

Cilt / Volume: 13

Sayı / Issue: 26

Murat AKSOY

Dr. Öğr. Üyesi/ Assist.Prof.Dr.
Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi,
Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Resim Bölümü
hekiriya@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0290-7637>



**Kolektif Hafıza ve Sanat Pratiğinin
Mekânı Olarak Atölye**

*Workshop as a Space for Collective
Memory and Art Practice.*

Görüş Makalesi / Opinion Article

Geliş Tarihi/TheDate of Received: 03.04.2021
Kabul Tarihi/TheDate of Accepted: 03.05.2021
Yayın Tarihi/TheDate of Published: 28.07.2021

Atıf / Citation

Aksoy M. (2021). Kolektif Hafıza ve Sanat Pratiğinin Mekânı Olarak Atölye, Yeni Fikir Dergisi, 13 (26), 73-80
Aksoy M. (2021). Workshop as a Space for Collective Memory and Art Practice., The Journal of Yeni Fikir, 13 (26), 73-80

Bu makalede intihal programıyla benzerlik raporu alınmıştır.
In this article, a similarity report with the plagiarism program was received.

Kolektif Hafıza ve Sanat Pratiğinin Mekânı Olarak Atölye

Öz

Bir kavramın değişmesiyle birlikte, kavramla ilişkili olan pratiklerde değişmeye başlar. Modernite ile birlikte sanat ve sanatçı kavramları değişmiş, bu kavramların değişmesiyle birlikte kavramların ilişkili olduğu mekân ve pratikler de değişmiştir. Sanat eserinin üretim mekânı olarak atölye kavram ve mekânının değişimi bunlardan biridir. Geleneksel sanatçının mekânı olan atölyeler yerini sanatçı stüdyolarına bırakmıştır. Stüdyolar toplumun günlük hayatından çok uzakken atölyeler günlük hayatın içerisinde. Atölyeler sanatın eserinin üretim mekânları olduğu gibi sergilenme mekânlarıdır da. Modern sanat eserinin sergi mekânları ise ayrıcalıklı konumlarıyla galerilerdir. Bir mekânın kolektif hafızanın inşasında etkili olabilmesi için günlük hayatın tekrarı içinde olması gerekir. Toplumun tamamının erişim alanında olmayan, onun günlük yaşantısının dışında kalan bir mekân ancak sınırlı veya ayrıcalıklı bir grup için bir hafıza mekânı olabilir. Modern sanatçı stüdyoları ve sergi alanları, toplumun geneli tarafından ulaşılamaz olan mekânlardır. Geleneksel sanatçının mekânı toplumla yatay bir ilişki biçimi inşa ederken sanatçı stüdyoları ve sergi mekânları gibi modern mekânlar dikey bir ilişki geliştirmektedir.

Anahtar kelimeler: Kolektif Hafıza, Mekân, Sanat, Sanatçı, Atölye.

Workshop as a Space for Collective Memory and Art Practice.

Abstract

With the change of a concept, the practices associated with the concept begin to change. With modernity, the concepts of art and artist have changed, and with the change of these concepts, the spaces and practices related to the concepts have also changed. The change in the concept and space of the workshop as the production space of the work of art is one of them. The workshops, which are traditional artist's spaces, have been replaced by artist studios. While the artist studios are far from the daily life of the society, the workshops are in the daily life. The workshop is not only a place for the production of artwork but also a place to be exhibited. The exhibition spaces of the modern art work are the galleries with their privileged locations. In order for a space to be effective in the construction of collective memory, it must be in the repetition of daily life. A space that is not within the reach of the whole society and outside of its daily life can only be a memory space for a limited or privileged group. Modern artist studios and exhibition spaces are places that are inaccessible to the general public. While the traditional artist's space builds a horizontal relationship with the society, modern spaces such as artist studios and exhibition spaces develop a vertical relationship.

Keywords: Collective Memory, Space, Art, Artist, Workshop.

1. GİRİŞ

İnsanı diğer canlılardan ayıran özelliklerden biri de kavram üretebilmesidir. Kavramlar, insanın düşünce binasını kurduğu en temel yapı taşlarıdır (Aydın, 2011: 11). İnsanın ürettiği kavramların farklı zaman dilimlerinde farklı anlamların taşıyıcısı olduğunu görüyoruz. Kimi kavramlar çok kısa sayılabilecek zaman aralıklarında değişiklik gösterirken, kimilerinin anlamları daha uzun bir zaman diliminde değişime uğruyor. Kavramların anlamlarındaki bu değişimlere sosyal, siyasal, dinsel, ekonomik gibi birçok faktör etki edebiliyor. Bazı kavramların anlamları köklü değişime uğrarken bazılarının görece daha az değişim geçirmesinin veya değişmeyişinin sebebi olarak kavramın, toplumun hangi kesimi tarafından kullanıldığı, kavrama ideolojik anlamlar yüklenip yüklenemeyeceği, yukarıda sayılan faktörlerin taşıyıcısı olup olmayacağı gibi etkenler gerekçe olarak gösterilebilir. Kavramlar pratikleriyle birlikte kolektif hafızanın kılcal damarlarına kültürel kodlar taşıyan unsurlardır. Buların kısa bir zaman diliminde ve dışarıdan müdahalelerle değişim geçirmesi, kolektif hafızanın çoğu zaman felce uğramasına neden olabilmektedir çünkü "hafızanın muhafaza edildiği ilk hafıza mekânı kelimelerdir ve insanlar bilgilerini ve anılarını kelimelerle sabitleyip saklarlar" (Haliloğlu, 2017: 102).

Düşünsel, sosyal ve ekonomik alandaki büyük değişimler kolektif hafızanın tökezlediği dönemler olarak düşünülebilir. Bu değişimlerden en fazla etkilenen kavramlardan biri, kolektif hafızanın en önemli taşıyıcılarından olan sanat, zanaat ve atölye kavramlarıdır. Sanat ve zanaatın din, ekonomi, sosyal ilişkiler ve daha birçok alanla olan doğrudan bağı göz önünde bulundurulduğunda önemleri daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Uzun bir süre aynı anlamda kullanılan sanat ve zanaat kavramının ve bunların uygulama mekânı olarak atölyenin anlam ve işlevsellik bakımından geçirdiği değişim nedeniyle, bugün bu kavramların kolektif hafızanın sürekliliği bağlamında işlevselliğini kaybettiğini görüyoruz. Sanatın/zanaatın bütün alanları için durum böyle olmasa da büyük bir bölümü için böyle görünmektedir. Burada sanatın hangi alanlarının bahse konu işlevselliğini kaybettiğinin, sanatın toplumla olan doğrudan bağıyla yakından ilişkisi vardır. Toplumun günlük hayatına dokunmayan, başka bir deyişle insanların günlük hayatının bir parçası olmayan, onunla organik bağı bulunmayan bir sanat dalının böyle bir kayıp yaşaması elbette mümkündür.

Sanat kavramına yüklenen anlamın ve sanat yapıtının ortaya çıkma evresinde meydana gelen etkileşimlerdeki farklılaşma yani sanat üretim mekânı olarak atölyenin değişimi onun en önemli kolektif hafıza araçlarından biri olarak değerini oldukça azaltmıştır. Önce kavramda meydana gelen değişiklik pratiği etkilemiş, bu etkinin bir sonucu olarak ise pratiğin mekânı değişmiştir. Kolektif hafıza ve mekân arasındaki

bağın önemi düşünüldüğünde, sanat pratiğinin mekânı olarak atölyenin önemi de ortaya çıkmaktadır. Sanatın son birkaç yüzyılı, kavramın anlamı, pratiği ve pratiğin mekânı olarak atölyenin geçirdiği hızlı ve keskin bir değişime sahne olmuştur. Bu yazı, bu değişimin ve sonuçlarının izini sürmek adına kaleme alınmıştır. Sanat ve zanaat kavramları yazı boyunca geleneksel bakış açısında olduğu gibi aynı, modern anlamda kullanıldığında ise mevcut anlamıyla kullanılacaktır.

2. SANAT VE SANATÇI KAVRAMININ DÖNÜŞÜMÜ

Sanat eserinin yaratım mekânı olarak atölyenin geçirdiği değişimi, sanat ve sanatçı kavramlarının değişimiyle birlikte okumak gerekmektedir çünkü pratiklerimizle olduğu kadar kavramlarla da davranışlarımızı tanımlarız. Kavramlar ve tecrübeler arasındaki bu ilişkiden "hatırlama figürler" ortaya çıkar. Bu hatırlama figürleri belli bir mekânda cisimleştirilmek ve belli bir zamanda güncelleştirilmek isterler yani her zaman somut bir mekan ve zamana dayanırlar (Assmann, 2018: 46).

Kavramların anlamının değişmesiyle birlikte, zihnimizde kavram ve pratik arasında kurduğumuz ilişkinin mahiyeti de değişmeye başlar. Bugün, sanatçı ve zanaatkâr kavramlarının zihnimizde hangi pratiklere denk düştüğü, her iki kavramın pratiğinin mekânı olarak tasavvur ettiğimiz mekânın neresi olduğu bellidir. Bu iki kavramın, geçmişte ve bugün temsil ettikleri şeyler arasında derin uçurumlar oluştuğunu, en basit şekliyle kavramların toplum içerisinde çeşitli yaş ve eğitim seviyelerindeki insanların kullanımlarında açıkça görebiliriz. Zihninde sanat kavramı değişmemiş, onu geleneksel haliyle anlayan bir kişi, kavramın pratiğini de geleneksel haliyle tasavvur edecektir. Kavram, bir çekirdeğin, ağacın dallarını, yapraklarını ve meyvelerini içinde taşıdığı gibi ilişkili olduğu şeyin tanımlanmış bütün özelliklerini özünde barındırmaktadır. Bir kavramın anlamının değişmesi/değiştirilmesi, kolektif hafıza, kavramın anlamı ve pratiği arasında kurulan zihinsel, bedensel ve görsel zincirin kopması demektir; çünkü insanlar geçmişin olaylarını, geçmiş kendilerine, onu temsil eden kavramlarla yeniden sunarak korurlar (Connerton, 2014: 123).

Bugün gelinen noktada, sanat kavramının anlam ve pratiğinin çok tartışmalı da olsa az çok neye denk düştüğünü biliyoruz fakat diller gibi sanatın da nasıl ortaya çıktığını bilmiyoruz. Eğer bir yapı inşa etmeyi, resim veya bir heykel yapmayı veya bir dokuma etkinliğini sanat olarak düşünecek olursak yeryüzünde sanatsız ve sanatçısız bir toplum yok demektir. Buna karşın eğer sanat dediğimizde müze ve sergi salonlarında sergilenen ve haz alınan nadide bir nesneden bahsediyorsak; kavramın bu özel anlamına çok yakın bir zamanda kavuştuğunu bilmek durumundayız. Geçmişteki hiçbir büyük mimar, ressam veya heykeltıraş, kavramı bugün bizim kullandığımız haliyle akıllarından dahi geçirmemiştir (Gombrich, 1997: 39). Her ne kadar bu

insanlar akıllarından böyle bir şey geçirmemiş dahi olsalar uluslar icat eden bir düşünme biçiminin mevcut bir kavramı dönüştürmesi, bir ressamdan veya heykeltıraştan bir “*deus artifex*” çıkarması çok da zor olmadı.

Sanat ve sanatçı konusunda kafa karışıklığının temel nedenlerinden biri, kolektif hafızanın bir parçası olarak bireyin ve onun oluşturduğu toplumun kültürel kodlarında sanat kavramına karşılık gelen anlam ile günümüzde sanat kavramına yüklenen anlam arasındaki farktır. Toplumun marangoz ve terziyi bir ressam veya hattattan ayırmayan hafızasına karşılık modern düşüncenin ikisi arasına kalın bir çizgi çekmesi temelde kafa karışıklığını başlatan şey olmuştur. Sennet’in ifadesiyle söyleyecek olursak modern toplum bugün “pratik ile teori, teknik ve ifade, zanaatkâr ve sanatçı” arasına çekilmiş olan hatalı çizgilerin sıkıntısını yaşamaktadır (Sennett, 2013: 22). Bu hatalı çizgiler kavramın sınırlarını muğlâklaştırarak onu tanımlı neredeyse imkânsız bir kavram haline dönüştürmüştür. Kavramın bu dönüşümü yaşadığı süreç 14. yüzyıldan günümüze kadar ki zaman aralığı veya Rönesans’la başlayıp günümüze kadar gelen ve kaba bir adlandırmayla modernite diyebileceğimiz olgudur. Rönesans’a gelinceye kadar sanat, hayat için gerekli olan pratiklerden ayrı bir faaliyet olarak görülmemiştir (Keeble, 2016: 28).

Her ne kadar kavramın dönüşüme uğramaya başladığı zaman 14. yüzyıla kadar geri götürülse de bugünkü katı anlamına bürünmesi yeni bir durumdur. Bugün anladığımız anlamıyla güzel sanatlar, hemen hemen iki yüz yıllık mazisi olan bir batı icadıdır ve öncesinde, yani iki bin yıldan daha fazla bir süre içerisinde güzel sanatlar gibi bir kavramın ortaya çıkmadığını görüyoruz. Sanatçının yaratıcı bir dehadan öte bir imalatçı olarak görüldüğü zamanlarda, heykellere, şiirlere ve müzikal eserlere salt kendileri için var olan şeylerden ziyade belli bazı amaçlara hizmet eden şeyler olarak bakılıyordu (Shiner, 2004: 21-46). Daha açık bir ifadeyle iki bin yıl hüküm sürmüş olan ve daha işlevsel bir çerçeveye sahip sanatın, kavram ve pratik olarak kendine has bir sistemi mevcuttu. O halde şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki sanat kelimesinin modern kullanımındaki anlamı ya çok az açıklığı kavuşmuştur ya da hiç kavuşmamıştır (Keeble, 2016: 29). “Bizim genellikle “sanat” olarak çevirdiğimiz *techne* kelimesi, tıpkı Romalıların *ars*’ı gibi, bu gün bizim zanaat dediğimiz şeyleri de içine alıyordu (Shiner, 2004: 49)”. Demiurge ve teknisyen, sanatçı manasında kullanılan sıradan yunanca kelimelerdi ve Platon bu başlıkların altına yalnızca şairleri, ressamları ve müzisyenleri yazmakla kalmıyor bunların yanı sıra okçuları, dokumacıları, nakkaşları, çömlekçileri, marangozları, heykeltıraşları, çiftçileri, doktorları, avcılarını ve özellikle sanatı yönetmek olan kimseleri de dâhil ediyordu (Keeble, 2016: 73).

Sanat/zanaat tabiri her zaman insan eseri ürünler için kullanılmış ve deyimini Avrupa dillerindeki karşılığı Hint-Avrupa dil ailesinin *düzenleme* ve *bitişme* fikrini belirten *ar* kökünden türemiştir. Bu kökten ilk olarak *kurmak* anlamında Yunanca *artios* ve *uyum* anlamında *harmonia*, Latince *varlık biçimi* anlamında *ars*, yapıcı manasında *artifex*, yapma anlamında *artificium* ve *iyi kurulmuş* anlamında *artus* tabiri meydana çıkmıştır. Aynı kökten türeyen Almanca *art* tabiri de *biçim* anlamını gelmektedir (Hançerlioğlu, 1996: 364). Görüldüğü gibi modern öncesi yapılan tanımlarda iki husus ön plana çıkmaktadır: Sanat öğretisinin üzerine kurulu olduğu bu ön kabullerden ilki bilişsel (*ratio, cogitatio*), diğeri de üretimsel (*faciendi, factibilium*) ön kabullerdi. Sanat, şeylerin nasıl üretilmesi gerektiğini ortaya koyan kuralların bilinmesi anlamına geliyordu. Geleneksel anlayışta sanat etkinliğinin amacı iyi bir eser ortaya koymaktı. Bir demirci için aslolan iyi bir kılıç yapmaktır. Sanatçı nalbanttır, şairdir, ressamdır ve yün kırıcıdır. Ortaçağ sanat kuramı her şeyden önce bir meslek kuramıdır (Eco, 2018: 175).

Düşünce ürünü ve düşünceye tabii olan sanat (İbn Haldun, 2004: 576) üretim süreciyle ortaya çıkıyor ve bu iki ön kabulü yerine getirebilen kişi sanatçı olarak görülüyordu. Bir ayakkabının nasıl yapıldığını bilen ve bunu üretebilen ayakkabıcı ile bir resmi nasıl yapacağını bilen ve bunu ortaya çıkaran ressamın sanatçı olarak görülmesinin modern öncesi dönemde karşılığı buydu. Sanatkârdan bahsedilen yerde bir işin bileni, ehli tarafından güzel bir biçimde yani sanatkârane bir şekilde yapıldığından bahsedilmekteydi. Geleneksel düşüncenin bu anlayışı Rönesans ile birlikte yavaş yavaş yerini, bilgi ve üretim sürecinin ötesinde “...seçme bir “şeyler kategorisine” işaret eden bir sanat anlayışına bıraktı. Bu şeylerin özelliği, sanatçı olarak adlandırılan ve istisnai bir mizaç ve yaratılışa sahip; özel, estetik ve duygusal yankıları olan eserler yaratan kimseler tarafından üretilmesiydi (Keeble, 2016: 26)”. Bunun aksine önceki kültürlerde sanat, bizim bugün modern “sanatçılarımıza” denk düşen imtiyazlı bir sınıf tarafından üretilmiyordu; tam tersine bütün topluma yayılmıştı (Carey, 2020: 22).

Yerleşik toplumsal düzen içerisinde el işçileriyle aynı değerde tutulan sanatçı (Erzen, 1997: 1607) Ortaçağın sonlarına doğru, 14 ve 15. yüzyıllarda, her yönden bağımsız bir konum kazanmış (Kris ve Kurz, 2013: 14) modern dünyadaki anlam ve işleviyle tarih sahnesine çıkmaya başlamıştır. Giorgio Vasari’nin 1550 yılında ilk baskısı yapılan *Vite de piueccellentipittori, scultori, edarchitetti* (En Mükemmel Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamöyküleri) adlı çalışması modern sanatçının istisnai konumunu ilk tasdik eden ve daha sonraları da sanatçı üzerinde oluşturulacak olan kutsal halenin de en önemli yapıtaşlarından, başvuru kaynaklarından biri olmuştur¹. 16. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde sanatçı kavramı Vasari’ye böyle bir başyapıt

¹ “Tanrı’nın inayetiyle, resim sanatını yeniden başlangıçtaki durumuna kavuşturacak olan Giovanni Cimabue...: 43...

Giotto’nun ... resim sanatına yeni bir soluk getirmek için dünyaya geldiğini kanıtlar.: 63” gibi ifadeler Vasari’nin

yazdıracak kadar merkezi bir konuma yerleşmişti, oysa Vasari öncesinde en fazla sanatla amatör düzeyde ilgilenen azizlerin yaşamından söz edilebilirdi (Danto, 2010: 25). Artık, Platon'dan beri diğer meslek guruplarından farklı görülmeyen hatta zaman zaman aşağılanan "Sanatkâr"² hayal dahi edemeyeceği ayrıcalıklı bir statüye "Sanatçı" statüsüne terfi etmiştir.

Modern sanat anlayışında sanat, eşsiz olana veya en kötü ihtimalle ayırt edici olan bir çalışmaya odaklanır; zanaat ise kolektif ve devamlılığı olan eylem ve uygulamalara odaklanır (Sennet, 2013: 92). Zanaatın modern sanat anlayışından ayrıldığı en önemli noktalardan birisi de bir devamlılık içerisinde ve bu devamlılık sayesinde ortaya çıkıyor olması konusudur. Zanaatın icrasındaki kolektiflik ve devamlılık zorunluluğu zaten kolektif hafızayı doğal olarak vareden ve besleyen bir durumdur. Bugün icra edilen bir zanaatın binlerce yıllık geçmişi bir yerde kolektif hafızanın kendisidir çünkü ortaya çıkan eser kişi den ziyade kolektif hafızaya ait bir eserdir. Sanatçının ve sanat eserinin ortaya çıkış süreci nerdeyse başından sonuna kadar toplumun içinde cereyan eden bir süreçtir. Modern sanatçının bireysel var oluşunun toplumdan izole edilmiş sürecine karşılık sanatkârın ortaya çıkış süreci ve bu sürecin aşamaları da kolektif hafızanın oluşumu ve devamlılığı anlamında önemlidir. Sanatkârın yanında yetişen çırakların sürece dâhil edilmesi, gelişimi, bu süreci tamamlaması ve kendini kabul ettirmesi bir dizi seremoniyle birlikte işliyor, çoğu zaman halka açık olan bu süreç sonunda, zanaata kabul işi ayinsel bir atmosferde gerçekleşiyordu (Burckhart: 2017: 71). Muhtemeldir ki bu süreç içerisinde hem sanatçıya hem de ortaya çıkan eserlere toplum tarafından bazı durumlarda müdahale edilebiliyordu. Çünkü topluma açık olan bir etkinlik müdahaleye de açık duruma geliyordu. Toplum, geleneksel sanatkârın bir çeşit "eleştirmeni" görevini görüyordu. Bu müdahaleler hem sanatçının hem de sanat eserinin daha kusursuz olması yönünde bir işleve sahipti. Zira geleneksel toplumda sanatın gelişimi toplumun ortak hafızası içerisinde yetişen sanatçının kişisel becerilerinin de eklenmesiyle ilerliyordu. Oysa modern sanatçı kendisine yapılan en ufak bir müdahaleyi bile özgürlüğüne ve yaratıcılığına yapılmış müdahale sayarak reddeder ve bu anlamda modern sanatçının ortaya koyduğu eser biriciktir. Sanatçının en büyük gayesi de eserinin biricikliği sayesinde eserin yaratıcısı olarak biricik olabilmektir. Modern sanatçının kutsallığı yaratıcılığındaki bu bireysel güçten gelmektedir ve bu

anlatılarından sonra bir çok metne konu olmuş, sanat tarihi anlatıları içerisinde sanatçının aşkın yönünün oluşmasında önemli bir etken olmuştur. Detaylı bilgi için bkz. Giorgio Vasari, Sanatçıların Hayat Hikâyeleri, Çev: Elif Göktepe, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013.

² "Gerekli olduğu söz götürmeyen yararlı [sanatlar konusunda] eğitilmiş olmak gerektiğine kuşku yok ama insanın her türlü [işle] değil de-özgür bir insana yaraşan ya da onu küçük düşüren işler vardır-, yaptığı şeyin onu tiksindirici [banausos] bir zanaatçıya dönüştürmediği [işlerle] uğraşması gerektiği de açık seçik ortada. Oysa, uygun olmayan her türlü işin, sanatın,

anlayışa göre bu güç aynı zamanda onun dehasının da bir sonucudur. Geleneksel toplumda ise sanat eseri, çoğu zaman bir dizi kopyanın bilinmeyen zirvesidir; bir deha eseri, çoğu zaman uzun bir kolektif etüdün sonucudur (Schuon, 2016: 163).

3. KOLEKTİF HAFIZA VE HATIRLAMA MEKÂNI OLARAK ATÖLYE

Arapça bir sözcük olan "hafıza" "muhafaza" ile aynı kökten geliyor; h-f-z. Anlamı ise "muhafaza eden", "koruyan", "saklayan" demek (Mutman, 2017: 44). Hafıza, muhafaza edeceği bilgiyi çoğu zaman bir nesne veya mekân yoluyla kodlayarak, ilişkilendirerek muhafaza eder. Mekânın hafıza açısından önemini anlamak için hafıza ile mekân arasındaki ilişkinin mahiyetini kavramak gerekir. İhvan-ı Safa mekân hakkında yapılacak en güzel tanımlardan birini yaparak bu ilişkiyi anlama konusunda bize oldukça yardımcı oluyor. İhvan-ı Safa mekân için "...mekânda bulunanın kabıdır." diyor. Suyun mekânı, içinde bulunduğu kaptır. Balığın mekânı, yüzdüğü sudur. Kuşun mekânı, uçtuğu gökyüzüdür, havadır. (İhvan-ı Safa, 2013: 15). Mekân ve içindekinin formu arasında ilişki, insan ve yaşadığı mekân arasında da mevcuttur. Su nasıl ki içinde bulunduğu kabın, mekânın şeklini alıyorsa insan da yaşadığı mekâna göre şekil alır. İçinde olduğu o mekân insanı kendine benzetir. Hafızası, hatıraları içinde bulunduğu mekâna göre şekillenir. Mekânın korunması, mekânda bulunan insanın kültürel formunun, hafızasının korunması için elzemdir. ...

Sanatsal üretimin ve kolektif belleğin en önemli mekânlarından biri olarak atölye, modern düşüncenin Rönesans'tan beri biriktirdiği kültürel, ekonomik, düşünsel ve yönetme reflekslerinden nasibini almış kolektif hafızanın sanat üzerinden hatırlama mekânı olması anlamında işlevini yitirmiştir. Mekânı yeniden kurgulayan modernitenin yeni mekân tasavvurunda, sanatkâr atölyeleri günlük hayatın olağan işleyişinin dışında bırakılmıştır. Oysa, Pierre Nora'ya göre hafızanın gerçek mekânı günlük hayatın bizzat kendisidir: "Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir." (Nora, 2006: 19). Günlük hayatın işleyişinin dışında kalan bir mekânın ve kavramın kolektif belleğin oluşumunda herhangi bir rolünden bahsedilemeyeceği açıktır. Bu anlamda hafızanın devamlılığı için tekrar büyük bir öneme sahiptir. Bir anının canlı kalabilmesi için belli aralıklarla gündeme gelmesi, tekrar edilmesi gerekir. "...tekrar, olup bitmiş olanın yeniden mümkün

bilginin zanaatçıya, bedene, ruha ya da akla uygun düşen her şeyinde özgür insana yaraştığını düşünmek gerekir. Bu yüzden, beden rahatını kaçıran bu tür sanatların zanaatçıya yaraştığını söylüyoruz. Çünkü bu sanatlar düşüncüyü meşgul eder ve iğrençtir. Özgür insanın, bir yandan, liberal sanatlardan bazılarına bile kendini belirli bir noktaya kadar vermesinin yakışsız olmadığını ama öte yandan, bu sanatlar konusunda [kesin bir bilgiye sahip olmak için çok ısrarlı olmanın], yukarıda sayılan zararlara yol açacağını söylüyoruz. (Politika, VIII,2, 1337-44)" Beatrice Lenoir, Sanat Yapıtı, Çev: Aykut Derman, YKY Yayınları, İstanbul, 2. Baskı, 2003.

olmasıdır. Tekrarla hafıza arasındaki yakınlık işte bundan gelir” (Gemuhluoğlu, 2017: 39). Başka bir ifadeyle günlük yaşam ve hafıza arasındaki can alıcı ilişkinin kökeni, günlük hayatın tekrarında gizlidir. Bu yargıdan hareketle sanatkârın üretim mekânı olarak atölyenin kamusal konumu, toplumun mekânla sürekli tekrar eden bir ilişki geliştirmesine olanak verir. Toplumun mekânla olan bağı herhangi bir davet sonucu veya belirlenmiş bir özel zaman aralığında gerçekleşmez. Atölye ile toplumun ilişkisi günlük hayatın akışı içerisinde kendiliğinden ve doğaldır.

Modern sanatçının stüdyosu ise özel bir alandır. Gündeliğin dışındadır ve temas edilebilirliği davet şartına bağlıdır. Özel prosedürler sonucunda ziyaret edilen bir mekânın gündelik tekrarlardan uzak oluşu kolektif bir belleğin oluşmamasının önemli bir nedenidir. Sanatçının kendisiyle birlikte çalışma mekânın da ulaşılabilir olmaktan çıkması uzun bir zaman diliminin eseridir ve bu zaman diliminde meydana gelen değişiklikler birçok geleneğin yıkılmasına sebep olmuştur. Burckhart’a göre bu değişikliklerin sebebi Rönesans düşüncesinin gökyüzü ile bağı koparmasıdır. Rönesans düşüncesi gökyüzü ile ilişkisini kesince yeryüzü ile de, deyim yerindeyse insanlarla olan ilişkisini de koparmıştır (Burckhart, 2017: 212). Bu dönüşümden önce toplumdaki her bireyin rahat bir şekilde ulaşabileceği, sanatkâr ve eseriyle her an temasta olabildiği bir konumdadır sanatkâr ve mekânı. Üstelik bu temas, kurgulanmış, yapay bir temas değil, günlük işleyiş içindeki doğal bir temastır. Benzer bir örneği Claude Levi-Strauss “İrk, Tarih ve Kültür” adlı çalışmasında verir. Levi-Strauss örneğini “ilkel” toplumdaki verse de sanatkâr/doktor/büyücü ve birey arasında kurulan ilişkinin mahiyeti konumuzla doğrudan benzerlik taşımaktadır. Ona göre;

...ilkel bir toplumda, büyücü-doktor uzaman sayılabilir, ama bununla birlikte kapı komşumdur. Bitişimde yaşar, onu tanırım, ona her gün rastlarım ve din dışı birçok konuda ilişkimiz, alışverişimiz vardır. Kuşkusuz onun büyücü-doktor olduğu ve doğüstü bilgilere sahip bir hazine olduğu her an hatırlanır, ama ilişkimizi, Batı toplumlarındaki bir Renault işçisinin, müzisyen ya da ressamlarla asla bir arada olamayacağı gerçeğinde somutlaşan yabancılaşma belirlemez (Levi-Strauss: 2016: 143).

Sanatkâr toplumun içinde, kolektif hafızanın ilgi ve temas alanındadır. Sanatçı, 14. yüzyıldan itibaren bu alanın dışına çıkmaya başlar.³ Bu tarih sanatçı figürünün tarih sahnesine çıktığı ve her yönden bağımsız bir statü kazanmaya başladığı tarihtir (Kris ve Kurz, 2013: 14).

³ Her ne kadar bu tarihten öncesinde de sanatçı imgesinin oluşumuyla ilgili ufak tefek kıpırdanmalar oluyordusa da asıl kırılmanın 14 ve 15. yüzyıllar içerisinde başlayıp geliştiğini görüyoruz. Sanatçı İmgesinin Oluşumu adlı çalışmasında Ernst Kris ve Otto Kurz sanatçının özel rolünü MÖ. VI. yüzyıla kadar götürürler fakat bu tarih istisnai örneklerin tarihi olduğu gibi

Sanatçının yeni statüsü mekânının statüsünü de belirlemiştir. Sanatkârın atölyesinin yok olup “sanatçı” stüdyosunun doğmasıyla birlikte yeni mekân gözlerden uzak, bohem bir sanatçı yaşamının kutsal mekânına dönüşmüştür. Sanatçı artık tanrısal bir mekânındadır ve bu mekân kolektif hafızanın mekânından ve imkânlarından uzak bir mekândır. Karaarslan’a göre:

İnsanlar/toplumlar hatırlayacaklarını zaman ve mekân bileşimi ile hafızasına kodlamaktadırlar. Hem bireysel hem de toplumsal hatırlamanın en önemli boyutunu hatırlanan olayın zamanı ve mekânı oluşturmaktadır. Hatta zamandan ve mekândan bağımsız hatırlama noktasıdır. (...) Hatırlayamadığımız artık bize ait değildir. O bizim hafızamıza hitap etmemektedir. Yani mekân, zaman ve hafıza arasında yadsınmayacak ölçüde yoğun bir ilişki vardır ve mekân ve zaman bütünlüğü hafızanın varlık koşulu olarak karşımızda durmaktadır (Karaarslan, 2019: 106-107)

Karaarslan’ın tespitinden yola çıkarak şunu rahatça söyleyebiliriz: Sanatkârın atölyesi bir mekân olarak kaybolmaya başladığında bu mekân yoluyla oluşan kolektif hafıza da yavaş yavaş kaybolmaya başlayacaktır, çünkü atölyenin tarihi insanları sıkıca bir arada tutmanın da reçetesidir aynı zamanda (Sennet, 2013: 109).

Atölyesini stüdyoya dönüştüren sanatçı, eserlerinin üretim mekânını günlük yaşamın dışına çıkardığı gibi bu eserlerin sergilenme mekânı olarak da galerileri mesken edinerek sanat eseri ve birey arasında oluşması muhtemel ilişkiyi iyiden iyiye zorlaştırmıştır. Geleneksel atölye sanat eserinin hem üretim hem de sergi alanı olması yönüyle ikili bir işleve de sahiptir. Atölyenin bu ikili işlevi modern stüdyo ve galerilere göre dağınık ve sanat eserinin üretimi ve sergilenmesi anlamında belli bir hiyerarşiden yoksun olsa da sıradan izleyici için stüdyo ve galerinin neden olduğu gerilimden uzaktır. Atölyenin günlük yaşam içindeki sıradanlığı izleyicinin/ziyaretçinin rahatlığının sebebidir. Galerinin tasarlanmış, belli bir anlam yüklenmiş ve belli anlamlardan arındırılmış steril alanına girmek isesıradan olanın dışında bir planlama, zaman ve davet gibi bir dizi ön şarta bağlıdır. Pierre Bourdieu ve Alain Darbel’in sanat müzeleri ve ziyaretçilerini konu edindikleri “Sanat Sevdası” adlı çalışmada müze ziyaretçilerinin gerek mekânla gerek sanat eserleriyle aralarındaki gerilimli ilişkiye dair örneklerilginçtir.

Uygun tavrı bilemediklerinden ve en önemlisi de görgüsüzlük edip kendilerini ele verme kaygısı taşıdıklarından dolayı, etiketleri (varsa tabii) olabildiğince gizli saklı okumakla yetiniyorlar.

toplumda modern anlamında olduğu haliyle bir sanatçı anlayışının oluşmaya başladığı tarih değildir. Detaylı bilgi için bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mîit Ve Büyü, Çev: Sabri Gürses, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016.

Kısacası, "yanlış yerdeyim" duygusu taşıyıp bazı çölgülikle göze batmamak için her adımlarına dikkat ediyorlar. "Bilen birine denk geliriz diye korkuyor insan (...). Bunları önceden hatmetmek için işin bu olacak, uzmanı olacaksın. Yani benim gibi biri buraya kimseye görünmeden gelip kimseye görünmeden gider" (işçi, Lille)...Halk sınıflarının müzeye aileden birileriyle veya arkadaşlarla gelmeyi yeğlemesinin ardında, hiç kuşkusuz topluluğu tedirginliklerinden kurtulmanın bir çaresi olarak görmeleri yatıyor...Bilinmesi gerekenlere dair boşlukları nasıl kapatacaklarını açıkça tanımlayamadıklarından, ulaşılmaz olan eseri yakın edebilecek ermişlerden şefaht istiyorlar...Meşru kültürün kutsal evrenine duydukları saygının adeta altında ezilen donanımsız kitlenin yakasını kurtaramadığı şu yoğun liyakatsizlik (veya yetersizlik) duygusunun ziyaretçileri müzeden uzak tutmaya fazlasıyla katkıda bulunduğunu düşünmek elbette yersiz değildir (Bourdieu ve Darbel, 2011: 73-75).

Yeni mekânsal ve zamansal örgütlenmeleri ön gören modernitenin toplumsal hafızanın temel bileşenlerinden olan mekân ve zaman tahayyülünde meydana getirdiği köklü değişimler, (Karaarslan, 2019: 70) sanatçı stüdyosu ve sergi alanları bağlamında değerlendirildiğinde, yukarıdaki uzun alıntıdan da anlaşılacağı üzere sıradan izleyici için fazla bir şey ifade etmemektedir. Bir sanatsal üretim ve sergileme mekânı olarak atölyenin kolektif hafıza ile olan geleneksel bağı sanatçı ve sanat eserinin modern mekânlarıyla koparılmış görünmektedir. Kavramda ve mekânda yaşanan dönüşüm toplumun duygu ve davranışlarında bir karşılık bulmamış, sanat ve sanatçıyı günlük hayatın içine yerleştirdiğini iddia eden modernite her ikisine de yeni bir zırrh imal etmiştir.

4. SONUÇ

Önce düşüncede başlayan dönüşümün, uygun şartlar içerisinde çok geçmeden pratiğe dönüşmek gibi bir huyu olduğu düşünüldüğünde, anlamı değişen sanat kavramının pratiği de kaçınılmaz olarak değişmiştir. Bu değişim, sanat pratiğinin öznesi, sanatçı imgesinin de değişerek yeni bir boyuta evrilmesine neden olmuştur. Sanatın kendi dışında hiçbir işlevinin olmadığı düşüncesi sanatçının hareket alanını olabildiğine genişletmiş, sanatçıyı, sanatı dışında hiçbir kurum, kişi veya topluma karşı sorumluluğu olmayan dokunulmaz bir konuma yerleştirmiştir. Oysa geleneksel toplumlarda sanatçı/zanaatkâr toplumla iç içe yaşayan, her an onunla temas halinde olup onu denetleyen ve onun tarafından denetlenen bir figürdür. Sanatkârın mekânı olarak atölyenin yok olmasıyla birlikte toplumun, bir kavram ve pratiği unutmaya süreci başlamış, yeni bir mekân olarak sanatçı stüdyosu da sınırlı bir kesimde yeni ve "yüksek" bir hafıza şeklinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Atölyenin kamusal konumuna karşılık sanatçı stüdyosu özel, elit bir alan olarak ortaya çıkmıştır.

Sanatkârın atölyesinden sanatçı stüdyosuna dönüşen mekân, toplumsal anlamda işlevselliğini yitirmiş, kolektif hafızanın taşıyıcısı olma kabiliyetini kaybetmiştir. Sanatkâr ile toplumun bir zamanlar ortak kullandığı mekânın ayrışması, sanatçâr ile toplum ve sanat eseri ile toplum arasındaki ilişkinin zayıflamasına hatta kopmasına neden olmuştur. Modern sanatçının hem kendisi hem de ortaya koyduğu eser, kolektif hafızanın kolay bir biçimde ulaşabileceği alanın dışında kaldığı için hem sanatçının kendisi hem de sanat eseri kolektif hafıza açısından anlamını kaybetmeye başlamıştır. Bir sanat eserinin kolektif hafıza açısından bir anlam kazanabilmesi için ortaya konan eserin, toplumun hem etki alanının hem de ilgi alanının içine girmesi gerekmektedir. Kolektif hafızayı üreten toplumun ilgi ve temas alanına girmeyen sanat eseri bu hafıza açısından yok hükmündedir. Kavramın ve mekânın kaybının, hafızanın kaybı olduğunun en güzel örneklerinden biri olarak sanatçı atölyeleri hafızalarımızdan kaybolmuştur.

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Asamann, J. (2018). Kültürel Bellek, (Çev: A. Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Aydın, M. (2011). Güncel Kültürde Temel Kavramlar, Açılım Kitap, İstanbul.
- Bourdieu, P. ve Darbel, A. (2011). Sanat Sevdası Avrupa Sanat Müzeleri Ve Ziyaretçi Kitleleri, (Çev: S. Canbolat), Metis Yayınları, İstanbul.
- Burckhart, T. (2017), Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat, (Çev: Tahir Uluç), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Carey, J. (2020). Sanat Neye Yarar, (Çev: O. Düz), Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul.
- Connerton, P. (2014). Toplumlar Nasıl Anımsar, (Çev: A. Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Danto, C. A. (2010). Sanatın Sonundan Sonra, (Çev: Z. Demisü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2018). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, (Çev: Kemal Atakay), Can Yayınları, İstanbul.
- Schuon, F. (2016). "Sanatın İlke ve Kriterleri", Her İnsan Bir Sanatçıdır Geleneksel Sanat Felsefesi Okumaları, (Ed: B. Keeble), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Gemuhluoğlu, Z. (2017). "Sanat-Hafıza İlişkisinde Zaman ve Mekân: "Deneyim" Merkezli Bir Okuma", Sanatta Hafızanın Biçimleri, (Ed: Meryem Babacan Bursalı), Küre Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E. H. (1997). Sanatın Öyküsü, (Çev: E. Erduran, Ö. Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Haliloğlu, N. (2017). "Vladimir Nabokov'un Eserlerinde Hafıza Mekânları", Sanatta Hafızanın Biçimleri, (Ed: M. Babacan Bursalı), Küre Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1996). Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İbn Haldun, (2004). Mukaddime, (Çev: H. Kendir), Yeni Şafak Yayınları, İstanbul.
- İhvan-I Safa Risaleleri, (2013). (Çev: A. Kahraman vd.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Jale, N.E. (1997). "Sanatçı", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C. III, s. 1607-1608, Yem Yayınları, İstanbul.
- Karaarslan, F. (2019). Toplumsal Hafıza, Ketebe Yayınları, İstanbul.
- Keeble, B. (2016). Her İnsan Bir Sanatçıdır, (Çev: T. Uluç), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Kris, E. ve Kurz, O. (2013). Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü, (Çev: S. Gürses), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Mutman, M. (2017). "Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi", Sanatta Hafızanın Biçimleri, (Ed: M. Babacan Bursalı), Küre Yayınları, İstanbul.
- Nora, P. (2006). Hafıza Mekânları, (Çev: M. E. Özcan), Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Sennet, R. (2013). Zanaatkâr, (Çev: M. Pakdemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Shiner, L. (2004). Sanatın İcadı, (Çev: İ. Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Levi-Strauss, C. (2016). İrk, Tarih ve Kültür, (Çev: R. Erdem), Metis yayınları, İstanbul.