

Edward Hopper'ın Resimlerinde Yok-Yerler

Nazif Gür¹

Öz

Bu araştırmada geçiş, iletişim ve tüketim için geçici bir alan olan yok-yer kavramı Edward Hopper'ın resimlerinde mekân-insan ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Çalışmada Hopper resimleri, sosyal aktivite mekânları, oteller ve yolculuk başlığı altında betimsel analizi yapılarak yok-yer kavramı üzerine ilişkisi kurulmuştur. Araştırma sonucunda sanatçının resimlerinde otel lobisi, kafeler, sinema salonu, benzin istasyonu, tren kompartımanı gibi yerlerin Auge'un bahsettiği yok-yerleri imlediği görülmektedir. Ayrıca sanatçının eserlerinde mekân olarak kişisel etkileşimin minimuma indirildiği, sadece tüketime davet eden böylesi yok-yerleri seçmesiyle bu mekânların kullanıcılarının da soğuk, mesafeli, monoton ilişkiler sürdürmesinin paralellliği de dikkate değerdir. Hopper, resimlerinde bu hissizleşme ve duyarsızlaşmayı perçinleyen yok-yerleri kullanılmasıyla izleyicide de aynı duyguyu tetiklemektedir. Bu anlamda makale Hopper'ın çalışmalarını anlamlandırmada Auge'un yok-yer kavramını dikkate alarak yeni bir bakış açısı sunmayı önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Hopper, mekân, Marc Auge, yok-yerler.

No-Places in Edward Hopper's Paintings

Abstract

In this research, the concept of no-place, which is a temporary space for transition, communication and consumption, is discussed in the context of space-human relationship in Edward Hopper's paintings. In the study, Hopper paintings were analyzed descriptively under the heading of social activity venues, hotels and travel, and their relationship with the concept of no-place was established. As a result of the research, it is seen that places such as hotel lobbies, cafes, movie theaters, gas stations and train compartments in the artist's paintings indicate the non-places that Auge mentioned. In addition, the parallelism between the artist's choice of such no-places in his works, where personal interaction is minimized and which only invite consumption, and the users of the

¹ Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-3245-2581, ngur_@hotmail.com

nowhere maintain cold, distant, monotonous relationships, is also noteworthy. Hopper triggers the same feeling in the viewer by using non-places that reinforce this numbness and depersonalization in his paintings. In this sense, the article proposes to offer a new perspective in making sense of Hopper's works, taking into account Auge's concept of non-place.

Keywords: Hopper, Marc Auge, no-place, place.

Bu çalışmada Marc Auge'un Hopper resimlerinin *yok-yer* (Fr. *non-place*) kavramı merkeze alınarak *eşik alan*, *eşiklik* ve *liminoid* tanımları refakatiyle incelenmesi amaçlanmıştır. Böylece yok-yerler ve buraların kullanıcısı arasındaki bağlantı Hopper'ın resimleri üzerinden görünür kılınmıştır. Çalışmada öncelikle yok yerlerin kavramsal çerçevesine yer verilmiş ardından eserler sosyal aktivite mekânları, oteller, yolculuk olmak üzere üç başlık altında betimsel analizi yapılarak yok yer kavramı üzerine ilişki kurulmuştur. Çalışma Hopper'ın *Otomat*, *Chop Suey*, *Mola*, *New York Sineması*, *Gece Kuşları*, *Yaz Akşamları*, *Otel Lobisi*, *Batı Moteli*, *Otel Penceresi*, *Gaz*, *Bölme C Araba* isimli eserleri ile sınırlandırılmıştır. Sanatçının bu çalışmalarının seçilmesindeki temel neden buradaki mekânların yok-yer tanımlamasına uygun oluşudur. Türkçe literatür tarandığında Hopper resimleri üzerine yapılan akademik araştırmaların hiçbirinde yok yerlere değinilmediği görülmektedir². Bu anlamda bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Auge'a (2016) göre yok-yerler, mekân ya da yer olarak nitelendirilemeyen, kullanıcısının kısa süreli, genellikle tüketim odaklı kullandığı, iletişimin minimize edildiği alışveriş merkezi, sinema, kafe, seyahat alanı gibi uzamlardır (Auge, 2016, s. 75). Modernleşmeyle birlikte Auge'nin açtığı yok-yerler hızlı bir şekilde insan hayatının içine nüfuz eder. Öyle ki insan artık evinden çıktığı anda gününün bir kısmını bu yok-yerlerde geçirmektedir. Yok-yerler, özellikle modernizmle birlikte, kimi zaman mekân, kimi zamansa *yabancılaşma* ve *yalnızlık*ın anlatımında metafor olarak sanatta yer bulmaktadır. Burada akla ilk gelen ressamlardan biri kuşkusuz Edward Hopper'dır. Yabancılaşma, iletişimsizlik, melankoli, aidiyetsizlik, yalnızlık ve belirsizlik Hopper'ın çoğu resminde tasvir ettiği insanların içinde buldukları durumu belki de en iyi özetleyecek mefhumlardır. Hopper'ın insanlarında paylaşılan bu ortak duygular, savaş dönemi ve sonrası Amerikan günlük yaşam sahnesini kültürel nesne ve öğelerin refakatinde nostaljik atmosferi yakalamasında yatıyor olabilir. Ancak bu duyguları evrensele taşıyan belki de resimlerinde kullandığı mekânların antropolojik yer olmayışında gizlidir. Nitekim bu mekânlar sosyal dünyanın yarı özerk

² Aldoğa'nın, 2019'da yayınlanan "Edward Hopper Resimlerinde Amerikan Günlük Hayatının Ve Modern Yaşamın İzleri" isimli makalesinde ve Laletaş'ın 2020'de yayınlanan "Edward Hopper, Gece Kuşları" isimli makalesinde, 1930'lu yılların Amerika'sındaki yalnızlık ve melankoli duygusu ele alınmıştır. Fazla'nın 2018'de yayınlanan *Edward Hopper İle Günümüzde Ruhunu Kaybeden İnsanlara Bakış* isimli yüksek lisans tezinde, Hopper'ın dönemi ve günümüz insanının yalnızlık duygusundaki ortak paydalar ifşa edilmiştir. Babalıoğlu'nun 2020'de yayınlanan "Erwin Panofsky Yöntemi İle E. Hopper'in Gece Kuşları Tablosunun Analitik Çözümlemesi" isimli makalesinde, *Gece Kuşları* isimli eseri plastik unsurları ve anlamı dikkate alınarak incelenmiştir. Demir ve Gür'ün 2023'te yayınlanan "Edward Hopper'ın Kaçış Manevraları: Pencereleler" isimli makalesinde, sanatçının pencere önünde resmettiği figürlerin duygu durumlarından bahsetmiştir. Çetin'in 2020'de yayınlanan "With His Art and Legacies Edward Hopper" isimli makalesinde, Hopper'ın fotoğrafçıları, film yapımcılarını, dansçıları ve yazarları nasıl etkilediğinden bahsetmiştir. Tüm bu akademik araştırmalarda görüldüğü üzere Hopper resimleri mekândan ziyade figürler merkeze alınmış ve yok-yerlerden bahsedilmemiştir.

sınırlarını, kentsel boşluklarını temsil etmektedir. Kentin evriminde ve *üst-modernliğin*³ paralelinde artışın ivme kazanmasında önemli rol üstlenen bu boşluklar ve kör noktalar insanların sadece tüketim için kısa süreli kaldıkları alanlardır. Auge'nin yok-yerler olarak tasnif ettiği benzin istasyonu, tren, otoyol, sinema, otel, kafe gibi alanlar Hopper'ın resimlerinde adeta saplantılı bir şekilde tekrarlanmıştır. Sanatçının eserlerinde böylesi yok-yerler, eğlence haline gelmekten çıkmakta, kullanıcıların soğuk, mesafeli, monoton ilişkiler sürdürdüğü, sadece tüketime davet eden, kişisel etkileşimin minimuma indirildiği uzamlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yok-Yerler: Kavramsal Çerçeve

Fransız antropolog Marc Auge, insanların anonim kaldığı ve antropolojik tanımlarında *yerler* olarak kabul edilecek kadar önemli olmayan antropolojik geçicilik alanlarına atıfta bulunmak için yok yerler, diğer adıyla *olmayan yerler* kavramını kullanmaktadır. Auge'un tasnifine göre, "eğer bir yer, kimlikleyici, ilişkisel ve tarihsel olarak tanımlanabilirse, kimlikleyici olarak da ilişkisel olarak da tarihsel olarak da tanımlanamayan bir mekân, bir yok-yeri tanımlayacaktır" (Auge, 2016, s. 74). Dolayısıyla yok-yerler, antropolojik yerlerin zıttı olan uzamlardır. Antropolojik yer ile iletişime giren bireyin kimliği güçlenmekte, ona olumlu ya da olumsuz katkı sağlanmakta ve kişi burada uzun süre vakit geçirebilmektedir. Kişi aynı zamanda diğer insanlarla tanışabilmekte, sosyal referanslarını paylaşabilmekte nesneyi kişiselleştirebilmektedir. Yok-yerler ise bunun aksine kişiselleştirmenin nötralize edildiği bireyin anonim, hüviyetsiz ve yalnız kaldığı geçici uzamlardır. Yok-yerler herkes tarafından kullanılır ancak kişiye özel bir tanımlamada bulunmaz.

Havaalanı, tren istasyonu, gar, AVM, ATM, benzin istasyonu, sinema, kafe, restoran, deniz feneri, avlu ve benzeri alanlar yok-yerlere örnek olarak verilebilir. Ne var ki, bir yerin yok-yer olması öznedir. Örneğin havaalanında çalışan vaktinin çoğunu orada geçirmekte ve çalışma alanını farklılaştırabilmektedir (Auge, 2016, s. 75). yok- , üst-modernliğe tekabül eden yeni kentsel ve sembolik bağlamı tanımlar. Modernliğin başlangıçta umut vaadeden bir kavram olmasına rağmen ilerleyen yıllarda çeşitli olumsuzluklar ve sömürü biçimlerine dönüştüğünü savunan Berk'e (2017) göre modernlik giderek daha kaygan hale gelmektedir (Berk, 2017, s. 1210). Bu kaygan zeminin olumsuz yanları üst-modernlik olarak kavramsallaştıran Auge, boş yerleri terkedilmiş, marjinal ya da boş yerler olarak değil, anonim bir kesişmenin gerçekleştiği dolaşım ve tüketim alanları olarak ifade etmektedir. Yok-yerler ister ıssız ister kalabalık ve gürültülü olsun, insanlar burada yalnızca bir şey satın almak veya bir yerden başka bir yere gitmek için gerekli olan minimum süre zarfında iskân ederler (Auge, 2023, s. 2). Sosyolog Zygmunt Bauman'a (2011) göre yok-yerler aynı zamanda içinde kalınacak değil, içinden geçilecek yerlerdir ve kaçınılmaz tesadüfi karşılaşmaların yeridir. Bauman kalabalıktaki karşılaşmanın yüzüzlüğünden bahseder ve bu kalabalıkta bireysellik eriyerek biçimsiz bir küme halini almaktadır. Kalabalığın yüzüzsüz olması, bireye uygulanan evrensellikten kaynaklı kimlik ve edinmemesidir (Bauman, 2011,

³ Auge üst-modernliği, "klinikte doğulan ve hastanede ölünen, transit noktalarının ve geçici yer işgallerinin lüks veya gayriinsani kipliklerde çoğaldığı, aynı zamanda meskun mekânlar olan sıkı bir ulaşım araçları ağının geliştiği, hipermarketlerin, bankamatiklerin ve kredi kartlarının" (Auge, 2021, s. 90) kullanıldığı bir dünya olarak tanımlamaktadır. Auge üst-modernliği aynı zamanda modernitenin günümüzde ulaştığı mekânsal aşırılık olarak da ele almaktadır (Auge, 2021, s. 7).

ss. 190-192). Böylesi alanlar nitelikleri, özü olmayan, üst-modernliğin bir çıktısı olarak giderek çoğalan ve dünyanın her yerinde aynı olan bir evrenselliğe sahiptir. Yok-yerlerde insan yalnız değildir, ancak yalnızca fiziksel olarak başkalarının yanındadır. Özne bir yok-yerin içinden geçer ancak onu yaşayamaz. İnsanlar buraları yalnızca kullanmaya karar verdiği için, bazen onların yanından geçtiğinin farkına bile varmazlar. Hatta bazı durumlarda rahatsızlığa (aidiyetsizliğe) neden oldukları için bu alanlar çabucak terk edilmeye çalışılır (Auge, 2023, s. 2).

Auge, modern bireyin kullanıcısı olduğu yok-yerle sözleşmeye dayalı bir teminat ilişkisi içerisinde olduğundan bahsetmektedir. Antropolojik yerler organik toplumsal olanı yaratırken, yok-yerler münferit sözleşmeselliği yaratmaktadır. Tek başına, ancak diğerlerine benzer şekilde, yok-yerin kullanıcısı onlarla bir sözleşme ilişkisi içindedir. Kullanıcı, sırası geldiğinde bu sözleşme şartlarına uymakla yükümlüdür. Örneğin AVM girişinde güvenlik kontrolünden geçme, sinemada göstermek zorunda olduğu bilet, seyahat aracında oturması gereken koltuk numarası bu sözleşmenin riyeti için elzendir (Auge, 2021, ss. 112,113). Bu anlamda yok-yerlerin herkese eşit derecede yabancılaştırıcı oluşunun bir çıktısı olarak bu alanların kullanıcısında “kimlik de eriyip gitmektedir” (İl, 2005, s. 55). Bu kapsamda bireyler “tüzel kişiler ya da kurumlardan başkaca sözcüleyeni bulunmayan metinler aracılığıyla, etkileşim içinde bulunmakla yükümlüdürler” (Auge, 2016, s. 86). Yok-yerin kullanıcısı artık sadece yolcu, müşteri veya şoför statüsünde yaşadığı ya da yaptığıdır. Özetle özne, kendisini aynı kodlara uyan (kartınızı yerleştiriniz, T.C. numaranızı giriniz gibi), aynı ödemeyi yapan, aynı çağrıyı dinleyen, aynı uyarı veya öğüt mesajını okuyan (sigara içmek yasaktır, yüksek sesle konuşmayınız, telefonlarınızı sessiz konuma getiriniz gibi) bir imajla karşı karşıya bulur. Bauman üst-modernliğin, eşgüdümlü olarak bu düzenlemelere muntazam boyun eğen bireyi monoton bir aktör olarak görmektedir. Bu koşullarda aktör tüketici olarak inşa edilmektedir (Bauman, 2001, s. 2004). Auge tüm bunların üst-modernliğin yol açtığını öne sürmekte ve bunun zaman, mekân ve ego fazlalığının dönüşümü olarak yaratıldığından bahsetmektedir. Nitekim seyahat endüstrisi yeni teknolojilerin gelişmesiyle evrilmiştir. Örneğin, araç kiralama otomobil endüstrisinin ilerlemesiyle gelişirken hızlı trenler bilimsel ve endüstriyel gelişmelerin tekeliyle paralel olarak ivme kazanmaktadır. Üst-modernitenin antropolojisi, fazla zaman, mekân ve ego, seyahat olasılıklarını arttırarak daha geniş bölgelere daha hızlı, lüks, konforlu (kendini şımartma) ulaşım prensibini temel alır. Dolayısıyla üst-modernlik aşırılık mantığıyla yaratılmaktadır (Auge, 2016, s. 94).

Literatür tarandığında yok-yerler tanımına karşılık gelebilecek kavramlara rastlamak mümkündür. Örneğin Bjorn Thomassen'ın *eşik alan*, Victor Turner'ın ise *liminoid* kavramıyla ele aldığı *eşiklik* tanımlamaları bunlardan birkaçıdır. Antropolog ve sosyal bilimci Bjorn Thomassen, Auge'nin yok-yerler kavramına benzer olan *eşik alanlardan* bahsetmektedir. *Eşik alanları* toplumda değişim veya evrim olduğunda, eskinin henüz yeni tarafından geride bırakılmadığı dönemde oluşan uzamlardır. Kavram, toplumdaki bireylerin sosyal hareketliliğine ve içlerinde yeni bir sosyal manzaranın var olmasına izin veren çatlak noktalarına dikkat çektiği için yok-yerlerle birlikte ele alınması mümkündür. Nitekim mekânda bir noktadan diğerine gitmek için tampon bölgelere ihtiyaç vardır. Mimaride *eşik bölgeleri* gidip gelme ve hareket etme yerleridir. *Eşiğin* psikolojik boyutu ise

mekânsal ve zamansal olarak öznenin bir sınırda ya da arada olma deneyimi olarak tezahür etmektedir (Thomassen, 2010, s. 334). Benzer bir deneyimden sosyolog Victor Turner da *liminoid* kavramıyla bahsetmektedir. Turner'a (1974) göre liminoid deneyim, post endüstriyel dönemde bireyi toplumdaki uzaklaştıran, hazcı bir deneyimdir. Kişi bu deneyimi yaşadığı yer ve zamanda asılı kalır. Bu aynı zamanda melankoli duygusunu da beraberinde getirerek aidiyetsizlik hissini perçinleyebilir.

Hopper'ın Yok-Yerleri: Sosyal Aktivite Mekânları

Sosyal aktivite mekânlarından biri olan kafe Hopper resimlerinin olay örgüsünü kurgulamada sanatçının sıklıkla tercih ettiği yok-yer olmuştur. *Otomat* isimli eserde, masada şapkası, yakası kürklü yeşil ceketle, şık giyimi ve makyajıyla görünümüne önem veren genç bir kadın oturmaktadır (Görsel 1). Kadının giyim tarzından da anlaşılacağı üzere soğuk bir gecede bu kafeye gelmiştir. Masadaki boş tabak ise kadının bir süredir orada oturduğunu gösterir. Masada tek figürün oluşu izleyende yalnızlık hissini perçinler. Kadının ifadesiz yüzünden ne düşündüğünü öngörmek imkânsızdır. Ancak Hopper, izleyicinin kadınla özdeşleşmesini ve empati kurmasını başarır. Nitekim herkes modern dünyanın hengâmesi içinde böylesi bir sahne yaşamıştır. Resimde göze çarpan diğer nokta, kadının yalnızca bir eldiveni çıkarmış olmasıdır. Kadın ya acelesi olduğundan ya da dışarıdan yeni geldiği için henüz ısınmamış olmalı ki tek eldiveni halen elindedir. Ne var ki yeni gelmiş olsaydı, az önce de bahsedildiği üzere masadaki tabağın boş değil dolu olması gerekirdi. Her halükarda kadın kafede uzun süreli kalmayacağından burası onun için yok-yerdir. Öte



Görsel 1. Edward Hopper, *Otomat*, 71x91cm, tuval üz. yağlıboya (Hopper, 1927)

yandan Hopper resimlerinde alışlagelen tecrit ve izolasyonu bu resminde arka plandaki zifiri karanlık cam ile sağlar. Camın ötesinde bir insan, bir araba farı ya da evlerden gelen herhangi bir ışığın var olmayışı alanı manipüle etmektedir.

Otomat resmi izleyicisine bir film sahnesinde dramatik bir gerilim anının duraklatıldığı bir eylemin eşliğindeymiş gibi hissettirmektedir. Muhtemelen resmin mekânının kafe oluşu bu eşiklik hazzını arttırmaktadır. Nitekim kafe de zaman (şimdi ve gelecek) ve mekânda bir yerden varış noktasına gidiş arasındaki bekleme alanıdır. Bu anlamda eserdeki mekân, eşik ile özneyi bekleyen yer arasında geçişin yaşandığı, askıya alındığı yerdir.

Gerçek anlamıyla otomat, düşük fiyatlarla içecek ve atıştırılabilir yiyeceklerin bulunduğu, madeni parayla çalışan ve yirmi dört saat garsonsuz hizmet veren makinedir. Nihayetinde olumlu bir bakış açısıyla otomat garsondan, kredi kartı nakitten, ATM bankalardan hızlıdır. Ancak insan etkileşiminin yerini alma konusunda evrensel bir yalnızlığın da pimini çeker. Sennett'e (2002) göre, modern teknolojilerin kullanımı az bir çaba ve kendini verme gerektirdiğinden bedenin duyarlılığını törpülemektedir. Yok-yer içerisindeki teknolojik gelişmelerle beden hassasiyetini yitirerek yerleştirilmiş hedeflere doğru dünyayı adeta uyuşturucu biçiminde deneyimler (Sennett, 2002, s. 13, 14).

Otomat, bu anlamda iletişim çağında yaşattığı iletişimsizlikle bir paradoks da yaşatmakta ve modern dünyada yalnızlaşmaya yol açmaktadır. Bu anlamda *Otomat* isimli eser (Görsel 1) 1920'li yılların Amerika'sında modern bireyin sosyal hayatını sahneleyen resim olarak karşımıza çıkmaktadır. Hopper, 1920'lerin otomat kafelerinde mekânla kurduğu ilişkisi ve teknolojinin varlığı üzerinden öznenin kimliğine atıfta bulunmaktadır. Otomat kafe bir kimlik alanı olarak Auge'nin bahsettiği "ne ilişkisel ne de tarihsel olarak tanımlanamayan" (Auge, 2021, s. 89), mekânsal etkileşimin minimize edildiği alandır. İl'in de söylediği gibi böylesi yok-yerlerde "kimlik de eriyip gitmektedir" (İl, 2005, s. 55). Çünkü buralarda kişiye özel yaklaşım söz konusu değildir, her bireye evrensel bir standartta yaklaşılmaktadır. Yok-yerler kolektif hafızanın ve kalıcı bir aidiyet duygusunun olmadığı, kullanıcılarının anonim kaldığı alanlardır. Hatta bazen ideolojik olarak utanan, sevilmeyen, sadece yatırım ve tüketim odaklı deneyimlenen yok-yerlerdir (Brogden, 2019, s. 3, 4).

Hopper resimlerinde genellikle az figür tercih etmektedir ancak *Chop Suey* isimli eserinde dört adet figür kullanmıştır (Görsel 2). Hopper'ın mekân olarak restoranı seçtiği resimde iki kadın karşılıklı oturmaktadır. Arka planda görünen çift sohbet etmedikleri gibi herhangi bir iletişimde de bulunmayarak yalnızlık duygusunu telkin etmektedir. İzleyicinin dikkatini yeşil kazaklı kadına toplamak adına masadaki diğer kadın sırtı dönük olarak aksettirilmiştir.

Modern şehrin kronik sorunlarından biri de bu iletişimsizlikte yatmaktadır. Sosyolog Richard Sennett'in de ifade ettiği gibi "şehir birbirlerinden farklı insanları bir araya getirir, toplumsal hayatın karmaşıklığını yoğunlaştırır, insanları birbirlerine yabancı olarak sunar" (Sennett, 2002, s. 20). Kentin evriminde önemli bir rol oynayan restoran yabancıları geçici olarak bir araya getirerek yokluğun arkasında yatan yerin tezahürü haline gelmiştir. Hopper'ın sosyal bir ortamda dahi yakaladığı iletişimsizlik anını vurgulamak için kullandığı

ışık, adeta film setindeki⁴ sahne ışığı kadar keskindir. Kadının bakışları ne gelen ışığa ne karşısındaki figüre ne de izleyiciye yönelmiştir. Böylesi bir kopukluğu, dalgınlığı ve iletişimsizliği aksettirmek adına ışığın bir enstrüman olarak kullanıldığı da muhtemeldir.

Hopper'ın yok-yerleri/restoran konu alan resimleri aynı zamanda 1920'ler sonrası Amerikan kadınlarının değişen vizyon ve rollerine yönelik kayda değer atıflar sunmaktadır. Bu anlamda Hopper'ın resmine ismini de veren *Chop Suey* 1920'li yıllarda New York City'de genellikle ikinci katta bulunan Çin restoranlarına verilen isimdir. Resim bu yılların Amerikan toplumundaki temel değişikliklerin kanıtı olarak da okunabilir. Nitekim 1920'lerin öncesi restoranda kadının varlığı uygunsuz bir davranış olarak görülürken feminizmin yükselmesiyle bu algı değişmeye başlamış, zamanla restoranlarda 'kadınlar için



Görsel 2. Edward Hopper, *Chop Suey*, 81x96 cm, tuval üz. yağlıboya (Hopper, 1929)

⁴ Hopper resimlerinde ışığın böylesine keskin oluşunu Sanatçı George Segal şu sözleriyle ifade etmiştir: "Hopper'ın resimlerine girmek için güneş gözlüğü gerekir" (Schmied, 1995, s. 100). Sanat tarihçisi Harriet G. Warkel, Hopper'ın en popüler çalışmalarının, "uygun sahne aydınlatmasına sahip sahne setleri gibi oluşturulmuş" iç mekânları olduğunu iddia etmektedir (Warkel, 2008, s. 29). Yazar Walter Wells de Hopper'ın kompozisyonlarının genellikle sahne önü oluşu, ışık ve gölgeleri yönlendirişi ve tasvir edilen karakterlerin genellikle poz verir gibi görünmesini bir tür sinema senograf davranış olduğunu söyleyerek bu fikri desteklemektedir (Wells, 2008, s.215). Ayrıca sanat tarihçisi olan Gail Levin de sinemanın sanatçının tablolarını yaparken ilham kaynağı olduğundan bahsetmektedir (Levin, 1980, s. 126).

masalar' tabelası konmaya başlamıştır (Levin, 1995, s. 285). Çoğu sanat eleştirmeni Chop Suey'in genç kadın işçi sınıfına odaklanılan resim olduğunu söylemektedir. Dönemin çalışan işçi kadınları öğle arası boş vakitleri için tercih ettikleri Çin restoranları (masadaki çaydanlık gibi göstergeler de Çin restoranı olduğuna işarettir) erkek ve kadınlar için yeni kamusal rolleri gösteren modern şehrin karakteri hakkında temel ipuçları vermektedir (Prather, 1999, ss. 138,139). Özne, gündelik hayat ve çalışma hayatı arasındaki müphemliği boş zaman aralığında deneyimlemektedir. İş hayatındaki yoğunluğun ya da gerilimin ardından onu gündelik hayatın kaygı ve endişesinden koparacak anlık rahatlamaya kavuşturacak kafe, restoran gibi toplanma yerleri aynı zamanda *liminoid deneyimin* yaşandığı eşikte mekânlardır (Lefebvre, 2012, ss. 34-38).



Görsel 3. Edward Hopper, *Mola*, 40x60 cm, tuval üz. yağlıboya (Hopper, 1963)

Hopper, *Mola* isimli eserinde tiyatro veya sinemada ön sıralarda ancak kör bir noktada oturan yalnız bir kadın resmetmiştir (Görsel 3). Hopper'ın çoğu resminde olduğu gibi burada da kadının yüzündeki ifadesiz bakış izleyiciyi hayal gücüne yönlendirmeyi teşvik eder. Resme bakan özne, eserde kör noktadaki kadınla farkında olmadan empati kurmaya başlar ve onun yalnızlığını, tecridini kendisininmiş gibi özdeşim kurabilir. Kadının içinde bulunduğu eşik boşluğu belki de saat başı değişen zamansal bir boşluktur. Oturduğu salon bir saat önce insanlarla doluyken bir saat sonra hiç kimsenin olmaması tekinsizlik duygusunu uyandırabilmektedir. Böylesi bir eşik alanında kalmak bir süre sonra itici, hatta ürkütücü olabilmektedir. Mark Fisher'ın da dediği gibi ürkütücü "yokluğun ya da varlığın başarısızlığından oluşur. Ürkütücü hissi, ya hiçbir şeyin olmaması gereken yerde bir şey varken ya da bir şey olması gerekirken hiçbir şey yokken ortaya çıkıyor" (Fisher, 2016, s. 61).

New York Sineması isimli eserde de ilk dikkat çeken husus, alışlagelen dinamik, gösterişli ve kalabalığın olduğu sinema dünyası yerine sanatçının neredeyse boş, sessiz bir ana odaklanmış olmasıdır (Görsel 4). Soldaki yüksek tavandan sarkıtılan üç ışık, karanlığa gömülmüş salonda ayrı sıralarda oturan adam ve kadını hafif aydınlatmakta, kadife koltukları da belirginleştirmektedir. Sinema duvarının bittiği yer filmin oynatıldığı fantezi dünyası ile gerçek dünya arasındaki kritik ayrımı yapmaktadır. Tavandaki üç ışık bu ayrımı yumuşatmakta da işlev görmektedir. Kurgulanan bu ayrımla sinemanın oynatıldığı bölüm ile parlak ışık altındaki sarı saçlı görevli kadın yan yana gelmektedir. Hopper, resimde izleyicinin sağdaki kadına odaklanmasını istemiş olacak ki, kontrastı ve ışığı sağ taraftan yana kullanmıştır. Nitekim bu nokta izleyiciyi hayaldünyasının içine çekmekte, yalnızlık ve melankoliyi teşvik etmektedir. Mavi üniformalı kadın (teşrifatçı), üçlü duvar lambasıyla aydınlatılmış, duvara yaslanmış ve bir elinde feneri tutarken diğer elini çenesine dayamış dalgın bir ruh haliyle ayakta durmaktadır. Yüzündeki ifade Hopper'ın çoğu resminde olduğu gibi belirsizdir. Kadın, muhtemelen filmi onlarca kez izlemiş olmalı ki, o an filmi izlememeyi tercih etmektedir.



Görsel 4. Edward Hopper, *New York Sineması*, 82x102 cm, tuval üz. yağlıboya (Hopper, 1939)

Bu sahne Fransız ressam Edouard Manet'nin *Folies-Bergeres'de Bir Bar* resmindeki yorgun ve bitkin barmeni andırmaktadır. Nitekim Hopper kariyeri boyunca pek çok sinema, tiyatro ve gösteri dünyasını tasvir eden resimler yapmıştır. *New York Sineması*'ndaki eğlence dünyasıyla ilgili bir sektörde çalışmasına rağmen mutsuz olan görevli kadın, Manet'nin barmeniyle benzer melankolidedir (Haigh, 2022). Görünüşe göre Hopper, gösteri ve eğlence dünyasını resmetmede Manet'nin *Folies-Bergeres'de Bir Bar* ve Edgard Degas'ın *Kafede* isimli çalışmalarından ilham almış olması muhtemeldir. Bu üç resimde de dikkati çeken ortak payda kadınların eğlence sektöründe çalışmalarına rağmen dalgın ve mutsuz oluşlarıdır. Ancak bir diğer dikkat edilmesi gereken ortak nokta, kanımca resimdeki mekânın yok-yer oluşudur. Ne var ki ne Manet'nin barı ne Degas'ın kafesi ne de Hopper'ın sineması, antropolojik yer değil, bunun taban tabana zıttı olan yok-yerdir. Belki de izleyicide bu yalnızlık, huzursuzluk, aidiyetsizlik, melankoli gibi duyguları aksettiren, mekânın yok-yer oluşunda gizlidir.

Yok-yerlerin tektipleşmesini aşındırma çabasının bir göstergesi olarak reklam ve pazarlama stratejileri vazgeçilmezdir. “Mekânlar tüketildikçe, o ilk baştaki eşitsizliklerini yitirirler, ticarileşmek onları diğer yerlerden farksız göstermeye başlar. Bu noktada...kendilerini diğer mekânlardan ayırmak, farklılaştırmak zorundadırlar” (Robins, 1996). Hopper, *Chop Suey* isimli eserinde tabela kullandığı gibi benzer bir edimi *Gaz* isimli eserinde mobilgaz logosu kullanarak göstermektedir. *Gece Kuşları* isimli eserinde puro markası olan Phillie's restoranının üzerindeki tabelada görülmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Edward Hopper, *Gece Kuşları*, 66x102 cm, tuval üz. yağlıboya (Hopper, 1940)

Sanatçının *Gece Kuşları* isimli eseri, savaş zamanı Amerika'da modern bireyin kent yaşamı ve endüstrileşmenin ikonu haline gelmiş 20. yüzyılın en bilinen resimlerindedir. Restoranda ilk göze çarpan birbiriyle iletişimi olmayan, yüz ifadeleri belirsiz ve dalgın olan tipik bir Hopper çiftidir. Arkası dönük olan esrarengiz adam izleyicinin bakışını bu yöne doğru yönlendirmektedir. Çift büyük olasılıkla birbirini tanıyor, anı birlikte paylaşıyor ancak konuşmuyor gibi görünmektedir. Adam elinde sönmüş bir sigarayı tutarak garsona bakmakta, kadın ise elinde tuttuğu nesnenin tefekküründe etrafına aldırış etmemektedir. Kambur duruşuyla sahnede hareket eden ve belki de sessizliği bozacak tek kişi garsondur. Resimdeki figürlerin uzakta oluşu hem birbirleriyle hem de izleyiciyle aralarında mesafe oluşturmakta böylece izolasyonu pekiştirmektedir. Ancak izolasyon bununla sınırlı değildir. Restoran kapısının görünmemesi de izleyiciyi bu sahneden dışlamaktadır. Hopper, çoğu resminde izleyiciyi röntgenci pozisyonuna yerleştirdiği bilinmektedir. Resimlerindeki perspektif kullanımı, açı ve kullandığı ışıkla teatral bir sahne yaratarak bu hazza ivme kazandırmakta, adeta röntgencilığe davet etmektedir. Resimde sanki henüz gerçekleşmemiş bir aksiyon sahnesinin fırtına öncesi sessizliği hakimdir.

Restorandaki güçlü ışık, etrafındaki karanlığa sızarak sokağı kısmen aydınlatmakta, bu da resme ıssız ve ürkütücü bir izlenim vermektedir. Hopper belki de sokağın boş oluşuyla savaş dönemindeki nüfusun azalmasına dikkat çekmek istemiştir. Nitekim *Gece Kuşları 2*. Dünya savaşından kısa bir süre sonra resmedilmiştir. Ve şehirde tekrarlanma ihtimali olan

bombalanma⁵ olasılığına karşı toplumda huzursuzluk devam etmektedir. Bir zamanlar toplumu ayakta tutan yapıların ve inançların yıkımına yol açan savaşın etkisi huzursuzluğa, dolayısıyla iletişimsizliğe neden olmaktadır. İletişimin minimize edildiği böylesi mekânlar da yok-yer kavramına etkili bir örnektir. Elbette sanatçı bunu hiçbir zaman dile getirmemiştir. Ancak Hopper “muhtemelen büyük bir şehrin yalnızlığını resmediyordum” (Artic, t.y.) diyerek resimdeki yabancılaşmayı (kimlik kaybını) ve iletişimsizliği örtük bir şekilde ifade etmiştir.

Liminal bir mekân olan evin ön sundurması kamusal ve özel alan arasında eşik bir uzamdır. Sundurma bu yönüyle kesin işlevi olmayan muğlak bir alan, dolayısıyla da yok-yerdir. *Yaz Akşamı* isimli eserdersmin başrolünde her ne kadar kadın ve erkek olsa da onları çevreleyen sundurma ve duvar çiftin küçük görünmesine sebep olmaktadır (Görsel 6). Hopper’ın birçok resminde izolasyonu güçlü kılmak, gizleme ve göstermeyi arttırmak adına başvurduğu bu yöntem izleyiciyi röntgenci konumuna sokmaktadır. Çift, floresan ışıklarının altında adeta tiyatro sahnesindeymiş gibi akşamın karanlığına tahakküm kurarak böylesi sakin bir ortamın tadını çıkarmak istemektedir. Ancak güçlü ışık onları aynı zamanda olası bir bakışa karşı savunmasız da bırakmaktadır. Işık gizli bir ajan gibi girmekte ve mahrem alanı ihlal etmektedir. Çift birbirine direkt olarak bakmamakta, bu da akla iletişimde olan bir eksiklik ya da özel bir konuşmanın hüsrana uğradığını getirmektedir. Sundurmanın eşik bir alan oluşu, havanın ne aydınlık ne de zifiri karanlık oluşu ve çiftteki kararsızlık izleyiciye eşik ve yok-yer deneyimi yaşatmaktadır.



Görsel 6. Edward Hopper, *Yaz Akşamı*, tuval üz. yağlıboya (Hopper, 1947)

Hopper’ın Yok-Yerleri: Oteller

Hopper ve eşi Josephine Nivison, kariyeri boyunca sık sık seyahat etmiş ve pek çok otelde kalarak gözlem yapma fırsatı yakalamıştır. Sanatçı kariyeri boyunca pek çok otel ve motel resmi tasvir etmiştir (Apollomagazine, t.y.). Bu grup içerisinde yer alan *Otel Lobisi* isimli eserde ana lobide iki kadın ve bir adam bulunmaktadır (Görsel 7). Sağdaki genç kadın mavi bir elbise giymiş bacak bacak üstüne atmış ve pek çok insanın kamusal alanda iletişimden uzak durmak için yaptığı gibi kitap okumaktadır. Arkada siyah kürklü ve şapkalı yaşlı bir kadın oturmaktadır. Kadının önünde kolunda bir palto tutan adam ayakta durmaktadır.

⁵ Hopper’ın eşi Josephine tarafından tutulan günlüğe göre, sanatçı *Gece Kuşları* isimli tablosunu 21 Ocak 1942’de New York’ta, Pearl Harbor’ın bombalanmasından birkaç hafta sonra tamamladı. Bu nedenle eser genellikle savaş zamanı yabancılaşmanın bir ifadesi olarak görülür. Tarihin bu çalkantılı dönemlerinde, herkes başka bir saldırı olması hakkında paranoyaklaşmıştır. New York’un, başka bir hava saldırısı gelmesi ihtimaline karşı şehri karanlıkta saklamanın bir yolu olarak karartma tatbikatları düzenlenmiştir (Martinique, 2018).

Karakterler geçiş halinde beklemektedirler. Aynı alanda bulunmakta, ancak etkileşime girmemektedirler.

Iversen'e (1998) göre, Hopper'ın eşi Nivison, resimdeki hem yaşı hem de genç kadındır ve yaşı adam da Hopper'dır. Iversen bu durumu figürlerin zamanda askıya alınmış halde seyahat etmekte olduğu yönünde yorumlar (Iversen, 1998, s. 414). Görünüşe göre Hopper resimde kendisi ve eşini 60'lı yaşlarda tasvir etmiştir. Aynı resimde eşinin gençlik haline de yer vermesiyle yaş ve zamanın geçişine atıfta bulunmaktadır. Böylelikle *Otel Lobisi*, bekleme odasının geçiş halindeki insan yaşamının görüntüsünü sahnelemektedir.

Hopper, aynı grupta olan bir başka eseri *Batı Moteli*'nde anonim bir otel odasında yatağın üzerinde oturan bir kadın betimlemiştir (Görsel 8). Odanın perdeleri açık ve büyük pencereden dağlık manzara görünmektedir. Işık yine kritik bir eşik noktasıdır; güneş ya doğmakta ya da batmaktadır. Odanın geneline bakıldığında minimal eşyalar ve geniş boşluklar göze çarpmaktadır. Dışarıda park etmiş olan araç büyük olasılıkla kadını beklemektedir. Odada kadına dair kişisel eşyalarının bulunmaması, yatağın toplanmış olması ve kadının valizinin çıkarılmak için hazır oluşu bu görüşü destekler niteliktedir. Kadının direkt olarak izleyiciyle göz temasında bulunması Hopper'ın resimlerinde pek de alışık olunmayan bir edimdir. Ancak burada direkt olarak izleyene bakışı, resme aynı zamanda üç boyut etkisi kazandırmaktadır. Özne ile kadın arasında kurulan bu bağlantıyla izleyici adeta resmin içine çekilmektedir.

Louise B. ve J. Harwood Cochrane küratörü ve Virginia Güzel Sanatlar Müzesi (VMFA) Amerikan Sanatı Bölümü Başkanı Dr. Leo G. Mazow'a göre otel Hopper'ın çalışmalarını genel olarak anlamada bir metafordur. Her biri birer kaçış ve bir tür geçici nişandır (Klein, 2020). Otel tam da Bauman'ın ifade ettiği *yüzer-gezer deneyimin*⁶ yaşandığı, belirsizlik ve yerinden edilme deneyiminin mekâna bürünmüş halidir. Nitekim otel modern yaşamın akışkanlığı, köksüzlüğü ve aidiyetsizliğinin sembolü haline gelmiş yok-yerdir. Kadının motelden ayrılıp



Görsel 7. Edward Hopper, *Otel Lobisi*, 82x104 cm, tuval üz. yağlıboya (Hopper, 1943)



Görsel 8. Edward Hopper, *Batı Moteli*, 77x128 cm, tuval üz. yağlıboya (Klein, 2020)

⁶ Bauman, kimliği yerinden edilme ve yüzer-gezerlik olarak sorunsallaştırmaktadır (Bauman, 2001, s. 113).



Görsel 9. Edward Hopper, *Otel Penceresi*, 100x140 cm, tuval üz. yağlıboya, (Hopper,1955)



Görsel 10. Edward Hopper, *Bölme C Arabası*, 1938, tuval üz. yağlıboya (Hopper, 1938)

yer değiştirmeyi düşünmesi, eşyalarını toplaması ve ardından yeni bir yere taşınması hem zihinsel hem de fiziksel bir eşik alanda meydana gelen faaliyetlerdir. Otel, motel, pansiyon gibi gelip geçici gününbirlik konaklanan mekânların kişiselleştirilememesi böylesi uzamların yok-yer olarak nitelendirilmesine neden olmaktadır. Ne var ki mimar Norberg Schulz, bir yerin kimliğinin insan kimliğinin gelişimi için temel bir öneme sahip olduğunu” (Schulz, 2023, s. 3) söylemektedir. Ancak bazı kaynaklara göre otellerin tarihi ya da kimliği genel anlamda yoktur (Soysal, 2013, s. 77; Bozdemir, 2016, s. 13).

Otel Penceresi isimli eserde Hopper, koyu lacivert bir kanepede oturan şık giyimli yaşlı bir kadın tasvir etmiştir (Görsel 9). Kadın büyük bir pencereden dışarıya bakmakta ve sanki kimse tarafından rahatsız edilmek istememektedir. Ancak dış mekân zifiri karanlık olduğu için hiçbir şey görünmemektedir. Camın böylesi karanlık oluşu akla sanatçının *Otomat* isimli eserindeki arka plandaki camı getirmektedir. Nitekim bu resimde de izolasyon, pencerenin ötesinde herhangi birşık, araba farı ya da insan olmayışıyla pekiştirilmiştir. Böylesi ıssız ve yalnız bir atmosfer, huzursuzluk duygusunu da perçinlemektedir. Hopper *Otel Penceresi* isimli eseri hakkında şu ifadelerde bulunmuştur:

Sadece gördüğüm şeylerin doğaçlaması. Belirli bir otel lobisi değil, ama çoğu kez Otuzlu yıllarda Broadway'den geçerek Beşinci Cadde'ye kadar yürüdüm ve orada bir sürü ucuz otel var. Bu muhtemelen onu düşündürdü. Yalnız mı? Evet, sanırım gerçekten planladığımdan daha yalnız (Paintingsframe, 2013).

Bu anlamda *Otel Penceresi* sadece bir deneyim değil 20. yüzyıl Amerika'sının kentsel yaşamının dolayısıyla da tüm insanlık durumunun yansımasıdır.

Hopper'ın Yok-Yerleri: Yolculuk

Yok-yerlerin kapsamında olan yolculuk teması Hopper resimlerinde de tercih edilen mekânlar arasındadır. *Bölme C Arabası* isimli eserdetren yolculuğundaki kadın, elindeki dergiyi incelemekte ve yanından geçen manzaraya aldırış etmemektedir (Görsel 10). Şapkasını neredeyse göz hizasına kadar indiren kadın, izleyicinin bakışlarından kendini korumakta ve izole etmektedir. Bir yer ile başka bir yer arasındaki mesafenin aşılmasını

sağlayan tren kompartımanı Auge'un yok-yerlerine karşılık gelmektedir. Tren istasyonları kendine özgü seyahat yeridir ancak ticari kimliğinde hiçbir tarih yoktur. Auge'a (2016) göre, Bugünkü dünyanın somut gerçekliği içinde, yerler ve mekânlar, yerler ve yok-yerler birbirlerine karışmakta, birbirlerinin içine girmektedir. Yerlerin hangisi söz konusu olursa olsun, yok-yer ihtimali her zaman mevcuttur. Yere geri dönüş yok-yerlerde dolaşan kişinin sığınma eylemidir. Yerler ve yok-yerler, tıpkı onları betimlemeye imkân veren sözcükler ve kavramlar gibi birbirlerini iterler ya da birbirlerini çekerler (Auge, 2016, s. 92).

Bu anlamda varış noktası ile tren kompartımanı birbirlerini hem iten hem de çeken iki uzamdır. Yolcu ise iki uzam arasında eşiktir ve "hiçbir sentez gerçekleştirilmekte, sadece bir güzergâhı kat etme süresince ayrı, benzer ve birbirine kayıtsız bireyselliklerin birlikte var olmasına müsaade etmektedir" (Auge, 2021, s. 121). Yolcu bu alanda kendisini çıkış noktası ve varış noktası arasında bir boşlukta hissetmektedir. Çıkış noktasından mekânsal ve sosyal anlamda ayrılan yolcu, Turner'ın bahsettiği eşikte ritüel bir süreç deneyimlemektedir.

Benzin istasyonları ne bir tarihi ne de kimliği barındırmaktadır. Bu yönüyle istasyonlar evrensel bir kimliğe sahip olan, bireyselliği nötralize eden bir yok- yerdir. "Dolayısıyla bugün karşımıza çıkan şey "mekânsal farklılık" tan ziyade mekânsal aynılık"tır (İl, 2005, s. 47). İstasyon, seyahat edenlerin tüketmek ve dinlenmek için gelip geçtikleri yer olmasıyla, insanların varış noktası için sadece eşik mekânıdır.



Görsel 11. Edward Hopper, *Gaz*, 66x102 cm, tuval üz. yağlıboya (Hopper, 1940)

Sanatçının 1940 yılında yapmış olduğu *Gaz* isimli eserindeissiz bir yolun sağ tarafında arabanın olmadığı bir benzin istasyonu görülmektedir (Görsel 11). Resimde sadece bir figür bulunur ve görevli olmasına rağmen üzerinde üniforması net olarak görülmemektedir. İstasyonda koyu kırmızı renkli üç pompa bulunmaktadır. Ne var ki adam, pompaların can alıcı rengi, büyüklüğü ve heybetinden kısmen görünmekte ve arka planda kalmaktadır. Belki de bu, modern makinaların insana ve doğaya kurduğu tahakkümün gölgesidir. Kesin olan şu ki Hopper bu resminde insanı yine izole etmektedir. Benzin istasyonunun ışıklarının yanıyor oluşu, havanın birazdan kararacak olmasını işaret etmekte ve günün saatini anlamak açısından ipucu vermektedir.

Benzinliğin floresan ışıkları buradan geçip sonsuz ormanın duvar ördüğü yola doğru ilerleyenlerin varış noktasına kadar göreceği belki de son ışık olacaktır. Resimde doğal ve yapay ışık kullanımı, doğal ışığın da alacakaranlık oluşu, doğal bir manzaraya sızan insan yapımı yol, benzin istasyonu ve marketi eşik ve yok-yer göstergeleridir. Öte yandan resimde huzursuzluk yaratan nostaljik bir aşinalık da söz konusudur. Bunun sebebi muhtemelen yolda arabaların ve benzinlikte insanların olmayışındadır. Böylesi bir yoklukta yol ya da benzin istasyonu işlevini yerine getirememekte ve amacına hizmet edememektedir.

Sonuç

Auge, üst-modernlik olarak adlandırdığı kavramın bir paradigması olarak yok-yerler mefhumunu kullanmıştır. Böylesi yerlerin en belirgin özelliği, geçici ve anonim oluşlarıdır. Bu anlamda yok-yerlerin çoğu evrensel imgelenebilirliğe sahiptir. Hopper'ın resimlerinde de mekân kullanımı olarak baskın olan yok-yerler makale kapsamında deşifre edilmiştir. Böylece antropoloji kürsüsünden ödünç alınan yok-yerler kavramı üzerinden yapılan analizlerle sanatçının çalışmalarını anlamlandırmada yeni bir bakış açısı açığa çıkarılmıştır.

Hopper'ın *Otomat* isimli eseri, otomat kafesinde geçmektedir. Otomat makinesi Auge'un bahsettiği üst-modernliğin yol açtığı zaman, mekân ve ego fazlalığı için iyi bir örnektir. Otomat hızlı, lüks ve konforlu prensibini temel alır. Dolayısıyla üst-modernliğin aşırılık mantığıyla çalışmaktadır. Ancak iletişim çağında paradoksal bir biçimde iletişimi yok etmekte, herkesi eşit derecede standartlaştırmaktadır. Böylesi bir soğukluk ve monotonluğun resme de sirayet etmiş olması kaçınılmazdır. *Chop Suey* isimli eser mekân olarak Çin restoranında geçmektedir. Restoran kişinin nesne ile etkileşiminin en aza indirildiği sosyalleşmenin olma ihtimalinin olmasına karşın kısa süreli tüketim için tasarlanmış bir yok-yerdir. Eserde ön masada iki kişi olmasına rağmen iletişim kurulmaması, yalnızlık, belirsizlik duygusu ve buna paralel olarak mekânın yok-yer oluşuyla ilintili ruhsal devinimlere dönüşmektedir. *Bölme C Arabası* isimli eserde yolcu olan kadın, başka bir yere seyahat etmek veya amaçladığı varış noktasında inmek için trene bindiğinden, her istasyonda tren bir yok-yerdir. Tren hareket ettiği anda ne başladığı yerde ne de bittiği yerde değildir. Tren bir zaman ve yer boşluğunda asılı kalır. Bu anlamda tren kompartımanındaki kadın için orası eşik bir uzam ve yok-yerdir. *New York Sineması* isimli eserinde sinemanın yok-yer olmasına karşın orada çalışan kadın için antropolojik yer olma ihtimali taşımaktadır. Çünkü orası çalışan için her gün gittiği, uzun süre vakit geçirdiği, kişiselleştirdiği yerdir. Ne var ki kadının eğlence sektöründe çalışmasına rağmen mutsuz, düşünceli ve melankolik duruşu, sinemadaki filme aldırış etmeyişi buranın halen bir yok-

yer olduğunu imlemektedir. Mekân olarak restoranın seçildiği *Gece Kuşları* isimli eser sıcak savaş döneminde yapılmıştır. Ölümlere şahit olmuş şehir, huzursuzluğu halen üzerinde taşımaktadır. Resimdeki boş büyük alanların oluşu ve iletişimin olmayışı burayı yok-yer haline getirmiştir. Modern varoluşun akışkanlığı, köksüzlüğü ve aidiyetsizliğinin sembolü haline gelmiş otel resimleri de Auge'nin yok-yerleri arasındadır. İnsanın hissizleşmesine ve duyarsızlaşmasına neden olabilecek otel sınırlı vakit geçirilebilecek varış noktasına ulaşmada eşik bir alandır.

Auge'un tasnif ettiği benzin istasyonu, tren, otoyol, sinema, otel, kafe gibi yok-yerler Hopper'ın resimlerinde adeta saplantılı bir şekilde tekrarlanmıştır. Auge, bu alanlarda uzun süre kalmanın huzursuzluğa yol açabileceğinden bahsetmektedir. Hopper'ın böylesi alanları resimlerinde kullanışı ve izleyicisinde aynı duyguyu peyda ettirmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Bir diğer dikkate değer husus, Bauman'ın ve Auge'un bahsettiği üst-moderlikte yok-yerin kullanıcısının yok-yerlerde, evrensel uygulamaların sonucu kimliğin yok olduğu buna paralel olarak da adeta yüzün kaybolmasını, belirsizleşmesini, kayıtsızlaşmasını Hopper'ın ifadesiz suretlerinde görünür olmasıdır. Yok-yerleri, sınır alan, eşik alan olarak veya bu alanlarla birlikte ele almak da mümkündür. Nitekim bu gibi mefhumlar literatürde sadece fiziksel bir alan olarak tasnif edilmemektedir. Hopper'ın resimlerinde gün, zifiri karanlık veya aydınlıktan ziyade bir aradalığı çağırıştırır. Bu anlamda resimlerin ne gündüz ne de akşam oluşuyla zamansal bir eşiklikten de bahsetmek mümkündür.

Kaynakça

- Apollomagazine. (t.y.). *Edward Hopper and the American Hotel*. Erişim Tarihi: 18.03.2023. <https://www.apollo-magazine.com/art-diary/edward-hopper-and-the-american-hotel/>.
- Artic. (t.y.). *Nighthawks*. Erişim Tarihi: 05.10.2023. <https://www.artic.edu/artworks/111628/nighthawks>.
- Auge, M. (2016). *Yok yerler*. Daimon Yayınları.
- Auge, M. (2021). *Yer-değiller, bir üst-modernite antropolojisine giriş*. (Çev. Ö. K. Buhari). İnsan Yayınları.
- Auge, M. (2023, Şubat 21). *Notas sobre los no lugares de Marc Auge*. http://www.alcoberro.info/assets/01auge01no_lugares.pdf
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayat, postmodern ahlak denemeleri*. (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı Baskı.
- Bauman, Z. (2011). *Postmodern etik*. (Çev. A. Türker). Ayrıntı Baskı.
- Berk, E. (2017). Halk zevki ve zevksizlik arasında: bir kitsch sosyolojisine doğru. *Ulakbilge*, 5(14), 1205-1226.
- Bozdemir, N. (2016). *Sezai Karakoç ve Ece Ayhan şiirlerinde özgürlük sorunu* [Yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Brogden, J. (2019). *Photography and the non-place*. Palgrave Macmillan Press.
- Fisher, M. (2016). *Tuhaf ve tekinsiz*. (Çev. B. M. Şimşek). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Hopper, E. (1927). *Edward Hopper's Automat - A Haunting Depiction of Urban Alienation* [Resim]. Widewalls. <https://www.widewalls.ch/magazine/edward-hopper-automat>
- Hopper, E. (1929). *Chop Suey by Edward Hopper* [Resim]. Galleryintell. <https://galleryintell.com/artex/edward-hoppers-chop-suey/>.
- Hopper, E. (1969). *Intermission* [Resim]. Sfmoma. <https://www.sfmoma.org/artwork/2012.1/>
- Hopper, E. (1939). *Edward Hopper New York Filmi* [Resim]. MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/79616>.

- Hopper, E. (1940). *What makes the Edward Hopper Nighthawks painting so recognizable?* [Resim]. Martinik. E. <https://www.widewalls.ch/magazine/edward-hopper-nighthawks-painting>.
- Hopper, E. (1947). *Summer Evening* [Resim]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/summer-evening>
- Hopper, E. (1943). *Hotel Lobby*. [Resim]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Hotel_Lobby#/media/File:Hotel-lobby-edward-hopper-1943.jpg
- Hopper, E. (1955). *Hotel Window* [Resim]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/hotel-window>
- Hopper, E. (1938). *Compartment Car* [Resim]. Wikiart <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/compartment-car>
- Hopper, E. (1940). *Gas* [Resim]. MOMA. <https://www.moma.org/collection/works/80000>.
- Haigh, M. (2022, Mart 24). Hopper's New York Movie: Social History in Paint. Perspective. Erişim Tarihi: 20.12.2023. <https://perspective.art.blog/2022/03/24/hoppers-new-york-movie-social-history-in-paint/>.
- Iversen, M. (1998). In the blind field: hopper and the uncanny. *Art History*, 21(3), 409-429.
- İl, A. (2005). *Kapitalist sistemde mekân ve "yer-olmayan" kavramı* [Yüksek lisans tezi]. Osman Gazi Üniversitesi.
- Klein, C. (2020, Şubat 25). *Checking in to Edward Hopper's 'Western Motel'*. Sothebys. Erişim Tarihi: 20.09.2023. <https://www.sothebys.com/en/articles/checking-in-to-edward-hoppers-western-motel>.
- Lefebvre, H. (2012). *Gündelik hayatın eleştirisi I*. (Çev. I. Ergüden). Sel Yayıncılık.
- Levin, G. (1980). Edward Hopper: the influence of theatre and film. *Arts Magazine*, 55(2), 123-127.
- Levin, G. (1995). *Edward Hopper: An intimate biography*. University of California Press.
- Norberg-Shulz, C. (2023, Mart 23). *Building in old settings as a problem of place*. <https://www.buildingonthebuilt.org/archive-christian-norbergshultz>
- Paintingsframe. (2013, Eylül 5). *Beautiful painting- Hotel Window, 1955 by Edward hopper*. Erişim Tarihi: 20.09.2023. <https://paintingsframe2000.wordpress.com/2013/09/05/beautiful-painting-hotel-window-1955-by-edward-hopper/>
- Prather, K. (1999). *Jeffrey weiss, twentieth-century American art. The Ebsworth Collection*.
- Robins, K. (1996). Kent tutsakları: Post-Modern kent de ne ola ki? Ed. E. Grosz. *Yitik ülke masalları kimlik ve yer sorunsalı*. (Çev. T. Yöney) Sarmal Yayınevi, 55-85.
- Schmied, W. (1995). *Edward Hopper, Portraits of America*, Munich-New York: Prestel- Verlag.
- Sennett, R. (2002). *Ten ve taş*. (Çev. T. Birkan). Metis Yayınları.
- Soysal, A. (2013). *Orhan Pamuk'un romanlarında ev imgesi* [Yüksek lisans tezi]. Ardahan Üniversitesi.
- Thomassen, B. (2010). Anthropology, multiple modernities and the axial age debate. *Anthropological theory*, 10(4), pp. 321-342.
- Turner, V. (1974). Liminal to liminoid, in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology. *Rice University Studies* 60(3), (53-92). Erişim Tarihi: 01.06.2023. https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf
- Warkel, H., G. (2008). *Paper to paint: Edward Hopper's Hotel Lobby*. Indianapolis Museum of Art.
- Wells, W. (2008). *Silent theater: the art of Edward Hopper*. Phaidon.