

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

ODTÜ 2015 Yılın Yüksek Lisans Tezi
Çiğdem Tansel Yayın Ödülü

ERKEN YİRMİNCİ YÜZYILDA EViÇİ MEKÂN ÜRETİMİ VE PARİSLİ AVANGART KADINLAR



Yıldız İpek MEHMETOĞLU

ERKEN YİRMİNCİ YÜZYILDA EVİÇİ MEKÂN ÜRETİMİ VE
PARİSLİ AVANGART KADINLAR

Yıldız İpek MEHMETOĞLU

ERKEN YİRMİNCİ YÜZYILDA EViÇİ MEKÂN ÜRETİMİ VE PARİSLİ AVANGART KADINLAR

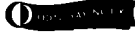
Yıldız İpek MEHMETOĞLU



**ERKEN YIRMİNCİ YÜZYILDA EVİÇİ MEKÂN ÜRETİMİ VE
PARİSLİ AVANGART KADINLAR**

Yıldız İpek MEHMETOĞLU

ISBN: 978-605-9856-23-2



**ODTÜ Geliştirme Vakfı
Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları
ODTÜ Yayıncılık**

©Tüm yayın hakları ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş.'nindir.
Yayıncının izni olmaksızın, hiçbir biçimde ve hiçbir yolla, bu kitabın içeriğinin bir bölümü
ya da tümü yeniden üretilemez ve dağıtılamaz.

**Yayın Yönetmeni
İlhami BUĞDAYCI**

**Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni
Emrullah Öz**

**1. Basım Mayıs 2016
Sonçağ Matbaacılık
İstanbul Caddesi İstanbul Çarşısı No: 48/48 İskitler-ANKARA
Tel: (312) 341 36 67
Sertifika No: 25931**

**ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş.
Öveçler 1042. Cad. No: 57/1 Çankaya-ANKARA
Tel: (312) 480 15 97 – 480 15 98
Faks: (312) 480 15 99
Sertifika no: 15723
E-posta: odtuyayincilik@odtuyayincilik.com.tr
İnternet: www.odtuyayincilik.com.tr**

ODTÜ 2014 YILIN YÜKSEK LİSANS TEZİ ÇİĞDEM TANSEL YAYIN ÖDÜLÜ



SUNUŞ

Doktora ve yüksek lisans çalışmaları genelde kitaplık raflarında veya kitaplıkların elektronik arşivlerinde kalıyor; topluma ve geniş kitlelere duyurulamıyor; dolayısıyla, yıllar süren emeklerle hazırlanan bu çalışmalardan beklenen yarar sağlanamıyor.

Bu düşünceden yola çıkarak, ODTÜ'de Yılın Tezi olarak seçilen çalışmalardan ikisinin yayınlanarak ayrıca ödüllendirilmeleri amaçlanmıştır. Bu ödül aynı zamanda, ODTÜ'de yazılan yüksek lisans ve doktora tezlerinin Türkçe yazına kazandırılmasını amaçlamaktadır.

ODTÜ 2015 Yılın Yüksek Lisans Tezi ödülünün sahibi Yıldız İpek Mehmetoğlu, aynı zamanda ODTÜ Çiğdem Tansel 2015 Yayın Ödülü kapsamında, çalışmasının ODTÜ Yayıncılık eliyle yayınlanması hakkını da kazanmıştır.

Çiğdem Tansel (doğumu, 1944, Amasya- ölümü, 2011, Ankara) Adana Kız Lisesi'ni derece ile bitirmiştir. Üniversite eğitimini sosyal hizmetler ve eğitim alanlarında yapmıştır. Ankara'da Milli Eğitim Bakanlığı'nda 36 yıl eğitim uzmanı olarak çalıştıktan sonra emekli olmuştur. ODTÜ Çiğdem Tansel Yayın Ödülü, eğitim uzmanı Çiğdem Tansel'in anısını yaşatmak amacıyla konmuştur.

Prof. Dr. Aysıt TANSEL

TEŞEKKÜR

Öncelikle, son derece gurur verici ve anlamlı “2015 Yılın Yüksek Lisans Tezi Çiğdem Tansel Yayın Ödülü”ne beni layık gören Prof. Dr. Aysıt Tansel’e içten teşekkürlerimi sunarım.

İlham verici eleştirileri, yorumları ve değerli yol göstericiliği için tez danışmanım Prof. Dr. Belgin Turan Özkaya’ya, tezimin Türkçe’ye çevirisinde düzeltme ve eleştirileriyle bana destek olan Ali İnay, İrem Dökmeci, Meltem Al ve Ayça Köseoğlu’na ve bana Paris’ten sağladığı cömert yardım için sevgili Duygu Kalkan’a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca desteği, sabrı ve sonsuz neşesiyle her zaman yanımda olan Tolga Baş’a, bana sundukları sonsuz sevgi ve destek için büyük aileme, ve son olarak, her ihtiyacımda yanımda olan, beni destekleyen ve yüreklendiren, enerji, sevgi ve motivasyon kaynağım sevgili anneme ve babama çok teşekkür ederim.

KİTAP HAKKINDA

İpek Mehmetoğlu'nun Temmuz 2014'de benim danışmanlığında tamamladığı *Parisian Avant-garde Women and the Production of "Domestic" Space in the Early Twentieth Century* başlıklı yüksek lisans tezi uluslararası düzeyde, nitelikli ve çok başarılı bir çalışma olmuştur. Mehmetoğlu kültürel çalışmalar, sanat tarihi ve toplumsal cinsiyet çalışmalarının kesişiminde mekânsal ve mimari bir konuya odaklanan araştırmasıyla mimarlık tarihine özgün ve disiplinlerarası bir yaklaşım getirmiştir. Bilgi üretiminin iyi ve kötü sonuçlarıyla gittikçe küreselleştiği günümüzde, bir çalışmanın Türkiye gibi coğrafyalara biçilen yalnızca yerel konuları çalışma dayatmasına karşı çıkarak daha ayrıcalıklı coğrafyalarda olduğu gibi içinde bulunduğu farklı bir sosyal ve kültürel ortama odaklanması özellikle önemlidir. Mehmetoğlu bunun için çok yetkin bir şekilde kullandığı İngilizce'ye ek olarak Fransızca bilgisini de kullanmış Fransa'daki kurum ve arşivlerle bağlantı kurmuş, özgün mekân analizlerini Paris'te gerçekleştirmiştir.

Yirminci yüzyıl başında Batı sanat ve kültür hayatını derinden etkilemiş olan avangart sanat ağırlıklı olarak erkek sanatçılar bağlamında çalışılmıştır. Buna karşın Mehmetoğlu hem kadın sanatçılara hem de onların

ürettikleri ya da kendilerine mal ettikleri gündelik ve ev içi mekânlara ve mimarlığa odaklanarak ve bu konuda özgün tezler geliştirerek hem mimarlık tarihine hem de avangart sanat araştırmalarına değerli bir katkıda bulunmuştur. Araştırmasının sonucunda Mehmetoğlu'nun geliştirdiği tezler ve yorumlar bir yüksek lisans tezi için dikkat çekecek olgunluktadır. Tezin danışmanı olarak büyük bir titizlikle çalışan Mehmetoğlu'nun bu nitelikli çalışmasının ODTÜ 2015 Yılın Yüksek Lisans Tezi Çiğdem Tansel Yayın Ödülü kapsamında ODTÜ Yayıncılık tarafından Türkçe'ye çevrilerek *Erken Yirminci Yüzyılda Eviçi Mekân Üretimi ve Parisli Avangart Kadınlar* başlığıyla yayımlanacak olmasının Türkiye'deki mimarlık ve sanat tarihi, kültürel çalışmalar ve toplumsal cinsiyet çalışmalarına ciddi bir katkı olacağını düşünüyorum ve heyecanla karşılıyorum.

Belgin Turan Özkaya
Ankara, Nisan 2016

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	3
TEŞEKKÜR	5
KİTAP HAKKINDA	7
BÖLÜM 1	
GİRİŞ	19
BÖLÜM 2	
SALON	33
2.1 Özel Salonların Ortaya Çıkışı	35
2.2 27, Rue de Fleurus Salonu	41
2.2.1. Stein Ailesinin Diğer Salonları	53
2.3 20, Rue Jacob Salonu	59
BÖLÜM 3	
ATÖLYE	71
3.1 Eve karşı İşyeri – Domestiğe karşı Kamusal	73
3.2 <i>Atelier Simultanée</i> : Sonia & Robert Delaunay'nin Aile Atölyesi	78
3.3 Sanatçının Atölyesi: Le Corbusier & Charlotte Perriand	94

BÖLÜM 4

DOĞA	109
4.1 Doğa-yeri Üretmek / Yaşamak / Tasarlamak	111
4.2 Dağ İç Mekânları	115
4.3 Bahçe ve Tapınak	129

BÖLÜM 5

SONUÇ	141
--------------------	-----

KAYNAKLAR	149
------------------------	-----

GÖRSELLERİN LİSTESİ

Görsel 1.1	24
1892 tarihli Paris haritası. Renkli noktalar yazar tarafından eklenmiştir. Sarı: Stein ailelerinin salonları. Mavi: Barney'in salonu ve bahçesi. Turkuaz: Delaunay'lerin apartman daireleri. Turuncu: Perriand'ın evi ve Le Corbusier-Jeanneret stüdyosu. Delaunay'nin Rue Malesherbes'deki evi hariç, hepsi kentin daha ucuz evler ve özgür bir entelektüel ortam sunan sol kıyısında konumlanmışlardır	
Görsel 2.2.1a	41
Leo, Gertrude ve Michael Stein 27, Rue de Fleurus'ün avlusunda, 1907	
Görsel 2.2.1b	42
Luxembourg bahçesini gösteren 1892 tarihli Paris haritası, solda Rue de Fleurus, paralelinde Rue Madame (sarı noktalar 27 Rue Fleurus'ü ve 58 Rue Madame'daki Gertrude Stein'in ağabeyi ve eşinin evini gösteriyor)	
Görsel 2.2.2a	44
Alice B. Toklas ve Gertrude Stein	
Görsel 2.2.2b	44
Alice B. Toklas ve Gertrude Stein	
Görsel 2.2.3a	46
Gertrude Stein 27 Rue de Fleurus'deki salonunda	

Görsel 2.2.3b.....	46
Getrude Stein 27 Rue de Fleurus'deki salonunda	
Görsel 2.2.4a.....	47
Salon, üst 1904, alt 1913	
Görsel 2.2.4b.....	47
Salon, üst 1904, alt 1913	
Görsel 2.2.5.....	48
Alice B. Toklas ve Gertrude Stein, 1922	
Görsel 2.2.6.....	50
Salon, 1914-1915, Alice taşındıktan hemen sonra	
Görsel 2.2.1.1a.....	54
Salon, 1934. Odadaki ağır mobilyalar modern tablolarla belirgin bir kontrast oluşturuyor	
Görsel 2.2.1.1b.....	54
58 Rue Madame'daki salon, 1909 civarı.	
Görsel 2.2.1.2.....	55
'Les Terrasses'	
Görsel 2.2.1.3.....	56
Villa Stein-de Monzie'nin planları	
Görsel 2.2.1.4.....	57
Oturma odası, bahçeye doğru, 1929	
Görsel 2.2.1.5.....	57
Oturma odası, giriş cephesine doğru	
Görsel 2.3.1.....	60
Natalie Clifford Barney	
Görsel 2.3.2.....	62
"Le philosophe chez ses amies en 1913 Duchesse de Clermon- Tonnerre Remy de Gourmont Nataile-Clifford-Barney", Fransız karikatürist ve yazar André Rouveyre'in Rue Jacob'daki toplantılardan birini tasvir eden eskizi	
Görsel 2.3.3.....	63
20 Rue Jacob'un 1821 ya da 1822 tarihli kadastro planı. Pavyon merkezde, tapınak ise solda	

Görsel 2.3.4	63
20 Rue Jacob'un giriş kapısının ardındaki pasajdan geçilerek ulaşılan pavyon	
Görsel 2.3.5	64
Pavyonun bahçeye bakan doğu cephesi, tapınak arkada görülüyor	
Görsel 2.3.6	66
Barney'in, toplantılarına katılanların isimleriyle salonu ve tapınağı çevrelediği eskizi	
Görsel 2.3.7	67
Berthe Cleyrergue salonda	
Görsel 3.2.1	79
Sonia ve Robert Delaunay	
Görsel 3.2.2	80
Sonia Delaunay'nin erken dönem işlerinden 1909'da yaptığı bir nakış	
Görsel 3.2.3	80
Sonia Delaunay'nin eşiyle yaptığı deneysel "Simültane" işlerini takip eden çalışması "Electric Prism", 1914.	
Görsel 3.2.4a	81
Sonia Delaunay'nin oğlu Charles için yaptığı yorgan ve oyuncak kutusu	
Görsel 3.2.4b	81
Sonia Delaunay'nin oğlu Charles için yaptığı yorgan ve oyuncak kutusu	
Görsel 3.2.5	82
Sonia Delaunay'nin "Simültane" resimlerinin izlerini taşıyan desenlerle boyanmış objeler, Madrid 1918	
Görsel 3.2.6	84
Delaunay 3 Rue des Grands-Augustins'deki evinde	
Görsel 3.2.7	84
Delaunay Rue Malesherbes'deki atölyesinde. Duvardaki desen, masanın üzerine serilmiş kumaş, masadaki çizim ve Delaunay'nin eteğinin deseni birbirini andırıyor, 1923	
Görsel 3.2.8	85
Delaunay'nin Rue Malesherbes'deki atölye-evi için tasarladığı mobilyalar	

Görsel 3.2.9	85
Sonia Delaunay'nin Malesherbes'deki atölye-evi için tasarladığı yemek odası	
Görsel 3.2.10.....	86
Delaunay'nin Rue Saint Simon'daki evi. Oturma odasında çerçevelenmiş gibi duran küçük bölme, yanda şövale üzerinde duran resmi andırıyor	
Görsel 3.2.11.....	87
Rue des Grands Augustins'deki apartman dairesi. Desenler birbiri içinde çözünmüş gibi bir etki yaratıyor. Avize üzerindeki desen oturan figürlerin şapkalarını, şapkalarsa duvardaki resimleri andırıyor	
Görsel 3.2.12a.....	88
Delaunay'nin Malesherbes atölye-evinden detaylar: Geometrik desenlerle boyanmış bir kapı	
Görsel 3.2.12b.....	88
Nakış işlenmiş bir perde	
Görsel 3.2.13.....	90
Sonia Delaunay'nin Salon d'Automne'daki sergisi, 1924	
Görsel 3.2.14.....	90
<i>Boutique Simultanée</i> Paris'teki Arts Décoratifs sergisinde, 1925	
Görsel 3.2.15.....	93
Malesherbes'deki atölyesinde Delaunay kendisi tarafından tasarlanmış kumaşlar giyen iki figürle beraber resimlerinin önünde poz veriyor. Mekân tabloların pozisyonlarıyla tanımlanmış, bu ayrıca desenlerin sadece mekânla değil içinde bulunan ve benzer desenli kumaşlar giymiş olan üç figürle de bütünleşmesiyle de belirginleşmiş, figürlerin yüzleri bile arkadaki tabloların desenleriyle bütünleşik bir etki yaratıyor	
Görsel 3.3.1.....	95
Perriand atölye-evindeki cam çatının önünde	
Görsel 3.3.2.....	96
Le Corbusier, Percy Scholefield, Charlotte Perriand, George Djo-Bourgeois, Jean Fouquet Perriand'ın Salon d'Automne'da sergilenen <i>Bar sous le toit</i> 'sında, 1927	

Görsel 3.3.3	97
Saint-Sulpice'teki atölye-evin planı. Bar, <i>salle à manger</i> ve Saint-Sulpice meydanına bakan atölye	
Görsel 3.3.4	98
<i>Bar sous le toit</i> ve <i>Salle à Manger</i> perspektifler, Perriand	
Görsel 3.3.5	98
<i>Bar sous le toit</i> ve <i>Salle à Manger</i> perspektifler, Perriand	
Görsel 3.3.6	99
<i>Bar sous le toit</i> , oturma bölümü ve and kart masası	
Görsel 3.3.7	99
<i>Bar sous le toit</i> , giriş bölümü raflar, tabure ve masa	
Görsel 3.3.8	101
Saint- Sulpice'teki atölye-evdeki <i>Salle à manger</i>	
Görsel 3.3.9	101
1928 Salon des Artistes Décorateurs sergisindeki <i>Salle à manger</i> . Salon sergisinde dairedeki cam çatının bir replikası uygulanmış	
Görsel 3.3.10	103
Charlotte Perriand Le Corbusier'nin atölyesinde Kunio Maekawa ile, 1928	
Görsel 3.3.11	104
Le Corbusier ve Pierre Jeanneret'nin 35 Rue de Sèvres'deki atölyesi. Flora Samuel fotoğrafta öndeki kadının Perriand olduğunu savunuyor. Ancak, arkada görülen duvar resmi ancak 1948 tamamlandığı için fotoğraf Perriand atölyede çalışmayı bıraktıktan sonra, ancak beraber çalıştıkları bazı işler için stüdyoya uğramaya devam ettiği sıralarda çekilmiş olabilir	
Görsel 3.3.12	104
Atölye, Rene Burri tarafından çekilmiş bir fotoğraf, 1959	
Görsel 3.3.13	104
Le Corbusier'in duvar resmi "Femme et coquillage IV" 1948	
Görsel 3.3.14	107
Salon d'Automne'da <i>Equipment intérieur d'une habitation</i> , 1929	
Görsel 4.2.1a	116
Charlotte Perriand doğaya yaptığı gezilerde. Sol, Entre-deux-Eaux, 1932. Sağ, Pierre Jeanneret tarafından çekilmiş fotoğraf, 1934	

Görsel 4.2.1b	116
Charlotte Perriand doğaya yaptığı gezilerde. Sol, Entre-deux-Eaux, 1932. Sağ, Pierre Jeanneret tarafından çekilmiş fotoğraf, 1934	
Görsel 4.2.2	118
Charlotte Perriand, 1935	
Görsel 4.2.3a	120
Charlotte Perriand tarafından doğa gezileri sırasında çekilmiş fotoğraflar, <i>objets à réaction poétique</i>	
Görsel 4.2.3b	120
Charlotte Perriand tarafından doğa gezileri sırasında çekilmiş fotoğraflar, <i>objets à réaction poétique</i>	
Görsel 4.2.4	120
Méribel'deki ev	
Görsel 4.2.5a	121
Refuge Bivouac, 1937	
Görsel 4.2.5b	121
Refuge Bivouac, 1937	
Görsel 4.2.6	122
Refuge Bivouac'ın kesit ve planı	
Görsel 4.2.7a	123
Refuge Tonneau, maket, 1938	
Görsel 4.2.7b	123
Refuge Tonneau, maket, 1938	
Görsel 4.2.8a	123
Refuge Tonneau, kesitler ve planlar	
Görsel 4.2.8b	124
"Refuge Tonneau'nun üç farklı modeli"	
Görsel 4.2.9	125
Méribel'deki dağ evinin planları	
Görsel 4.2.10	125
Oturma odasındaki şömine	
Görsel 4.2.11a	126
Üst kattaki oda ve dışarıdaki manzarayı çerçeveleyen açıklık	

Görsel 4.2.11b.....	127
Aynı mekân, dışarı açılan pencere ile dış mekâna dâhil edilmiş	
Görsel 4.2.12.....	128
Üst katta, masa ve sandalyelerle adapte edilebilir yatak bölmesi; kapalı bir yatak odası ya da bir yemek odası değil, bu ikisinin beraberliğini tanımlıyor	
Görsel 4.3.1a.....	131
'Temple à l'Amitié'	
Görsel 4.3.1b.....	131
Tapınağın alınlığındaki yazıt, "D.L.V." ve "A l'Amitié"	
Görsel 4.3.2a.....	132
Tapınak, kesit, planlar ve görünüş	
Görsel 4.3.2b.....	132
Tapınak, kesit, planlar ve görünüş	
Görsel 4.3.2c.....	132
Tapınak, kesit, planlar ve görünüş	
Görsel 4.3.3.....	133
Tapınak, André Rouveyre'in çizimi	
Görsel 4.3.4.....	134
Tapınak'ın içmekânı	
Görsel 4.3.5.....	135
Neuilly'deki evin bahçesinde gerçekleştirilen dans ritüelleri	
Görsel 4.3.6.....	136
"Nymph alone". Fotoğraf beden ve doğa arasındaki ilişkiye işaret ediyor. Bu yönüyle Perriand'ın çakıl taşları arasında yattığı fotoğrafını anımsatıyor. Ancak, Perriand'ın fotoğrafı, doğaya daha zorlamasız ve doğal bir bağ tasvir ederken Barney'inki doğanın bir sahne olarak kul- lanıldığı bir mizansenı yansıtıyor. Görünüşe göre doğa aşkını paylaşan bu iki kadın, bunu farklı yollarla ve biçimlerle ifade ediyorlardı.	
Görsel 4.3.7a.....	136
Teatral temsillerden bazıları, solda <i>Lady and the Page</i> , sağda, <i>Nymph and the Shepherdess</i>	

Görsel 4.3.7b.....	136
Teatral temsillerden bazıları, solda <i>Lady and the Page</i> , sağda, <i>Nymph and the Shepherdess</i>	
Görsel 4.3.8a.....	139
Natalie Barney tapınağın önünde	
Görsel 4.3.8b.....	139
Natalie Barney tapınağın önünde	

BÖLÜM 1

GİRİŞ

‘Öncü kuvvet’ anlamında askeri bir terim olan *avangart*, sanatsal bağlamda ilk olarak Olinde Rodrigues tarafından, on dokuzuncu yüzyılda, Fransa’daki sosyal ve politik gerilimin doruk noktasına ulaştığı bir dönemde, Saint-Simon’un kitabı *Opinions Littéraires, Philosophiques et Industrielles*¹ içindeki “L’Artiste, le savant, et l’industriel: Dialogue” kısmında sarf edilmiştir.² Saint-Simon ve çevresi bu terimi sanatın ve sanatçının, toplumu daha iyi bir yaşayışa yönlendirmek üzere yeni fikirler üretmedeki potansiyel gücünü göstermek amacıyla kullanılmıştır:

Saint-Simon’a göre, sanatçı “imgelem insanı”dır ve dolayısıyla yalnızca geleceği görebilme değil aynı zamanda onu yaratabilme yetkisi olmalıdır.³

On dokuzuncu yüzyılda avangart, geleneksel üretim metotlarını reddeden ve sosyo-politik bir devrim amacıyla ilerleyen öncü ve devrimci bir grubu tanımlayarak, birtakım ‘politik radikalizm’ ve ‘sosyalist anarşizm’ izleri taşımaktaydı.⁴ Ancak, yirminci yüzyılla beraber bu duruş, terimin ilk savunucuları tarafından da ileri sürüldüğü gibi, sanatsal bir olumsuzlamaya dönüşmüştür. Terim, halkı popüler kültürden ve kültür endüstrisinin ürünlerinden uzaklaştırmayı hedefleyen, sanatın sınırlarını

¹ “Size öncülük [*avant-garde*] edecek olan biz, sanatçılardır. Sanatın gücü etkisini en hızlı ve çabucak gösterir.” Henri de Saint-Simon, *Opinions Littéraires, Philosophiques et Industrielles* (Paris: Galérie de Bossange Père, 1825), 341. Aksi belirtilmedikçe İngilizce ya da Fransızca kaynaklardan yapılan çeviriler yazara aittir.

² Matei Calinescu’ya göre, sanatçının liderlik pozisyonu fikri Fransız sosyal teorisyeni Claude Henri de Saint Simon ve müritleri tarafından oluşturulmuş olsa da, avangart terimi sanatsal anlamda ilk kez Saint Simon’un müritlerinden olan matematikçi Olinde Rodrigues tarafından kullanılmıştır. Ancak *Opinions Littéraires, Philosophiques et Industrielles* kitabının kolektif yapısı gözardı edilerek tanımın ilk kullanımı genellikle Saint-Simon’a atfedilmiştir. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism Avant-garde Decadence Kitsch Postmodernism* (Durham: Duke University Press, 1987), 101.

³ “To Saint-Simon, the artist is the ‘man of imagination’ and, as such, he is capable not only of foreseeing the future but also of creating it.” Matei Calinescu, 102.

⁴ Andreas Huyssen, “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 4-5. Calinescu ayrıca Olinde Rodrigues’in sözlerine değinerek terimin sanata referansla kullanılmış olsa da, güçlü askeri çağrışımları olduğunu savunur. Matei Calinescu, 103-104.

yok ederek her türlü enstitüleşmeden ve gelenekselleşmeden arınmış, varoluşun tam kalbinde, özgür bir sanat yaratmak için farklılık ve yıkımı savunan, geleneksel sanat üretim yöntemlerini reddeden bir grup sanatçıyı temsil etmeye başlamıştır.⁵ Bu kurtuluşun, ancak sanatın yıkıcı gücünü kullanarak, geçmişi reddederek ve şimdiki zamana vurguyla hayatın kendisine yapılacak bir devrimle mümkün olabileceği düşünülmüştür. Devrimsel geçmişine olan sıkı bağı sebebiyle avangart, var olan geleneksel oluşumlara direniş göstermiş, toplumun dönüştürülmesinde sanata öncü bir rol kazandırma umudunu korumuştur.⁶

Bu yaklaşım, farklı üretim biçimleri, manifestolar, yöntemler ve süreçlerle savunulmuş olsa da, Dadaistlerden Sitüasyonistlere yirminci yüzyıl avangart çevreleri tarafından benimsenmiş bir kavramdır.⁷ Avangart yenilikçi, devrimci, eleştirel ve zaman zaman anarşist yapısıyla toplumu yönlendirmeyi, onu sorgulamaya cesaretlendirmeyi ve sonuçta “[sanatın] aurasını kitlelere, formu sürece, müellifi üretene ve mimarı düzenleyiciye”⁸ dönüştürmeyi hedeflemiştir. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* isimli kitabında, geçmişle ve gelenekle bağlarını koparan, tamamen yeni, özgür, bağımsız sanatçının kutsal yaratımından sıyrılan bir sanat oluşturma fikrini: “[...] bireysel ve sanatsal düzeyden kolektif hayata taşacak bir *tabula rasa* ideali” olarak betimler.⁹ Peter Bür-

⁵ Peter Bürger, *Avangart Kuramı*, çeviren: Erol Özbek, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 21.

⁶ Bkz. Andreas Huyssen “The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture”, *Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 3-15, Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism Avant-garde Decadence Kitsch Postmodernism*, 112-116. Peter Bürger, *Avangart Kuramı*, çev. Erol Özbek, ed. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, çev. Gerald Fitzgerald (Cambridge: Harvard University Press, 1968).

⁷ Bkz. Ulrich Conrads, Michael Bullock, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1975).

⁸ “...aura [of art] into mass, form into process, author into producer, and architect into organizer.” Esra Akcan, “Manfredo Tafuri’s Theory of the Architectural Avant-garde”, *The Journal of Architecture*, Vol.7 No.2 (Summer 2002), 149.

⁹ “...an ideal of the *tabula rasa* which spilled over from the individual and artistic level to that of the collective life.” Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, 96.

ger'in, *Avangart Kuramı* isimli kitabında belirttiği gibi, sanatın ideolojik ya da sanatsal bir bağlamdan kopup, bunun yerine gündelik olanla, ya da "kolektifle" birleşmesi, sanatı "amaçsız" bırakacaktır:

Sanat ile hayat pratiği bütünleştiğinde, *praxis* estetiğe, sanat da *praxis*'e dönüşüğünde, sanatın amacını ortaya çıkarmak imkânsız hale gelir; çünkü amaç mefhumu iki ayrı alanın varlığını (bir yanda sanat diğer yanda hayat pratiği) gerekli kılmaktadır ve bu ayırım artık ortadan kalkmıştır.¹⁰

Avangardı modernizmden ayıran da tam olarak bu bütünleşmedir ve bu çalışmadaki altı farklı örneğin incelenmesinde kilit noktalardan biridir. Hilde Heynen de, gündelik hayatla bütünleşme mevzusuna *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture* isimli kitabının "Giriş" kısmında değinmektedir:

Modernizm sanatın otonomluğunu vurgularken kitle kültürüne karşıdır ve kendini gündelik hayat kültüründen ayırır, tarihsel avangart ise yüksek sanat ve kitle kültürü arasında bir alternatif üretmeyi hedeflemiştir, dolayısıyla modernizmden ayrı tutulmalıdır.¹¹

Avangardın sağladığı bu düşünsel ortamda, elbette kadınlar da erkekler kadar aktif rol almışlardır. Avangardın geleneksel sanat üretim yöntemlerine olan eleştirel tutumu –ki bu nihayetinde avangardın varoluşuna işlemiştir– ve her türlü üretime bir anti-model yaratma dürtüsü, kaçınılmaz olarak bu mücadeleye kadınların da dâhil olmalarını sağlamıştır.¹² Kadınlar da, icraatları ve sanat-mimarlık üretimleriyle olduğu

¹⁰ Peter Bürger, *Avangart Kuramı*, 107. Ancak bu girişim başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bürger bunu "avangardın ölümü" olarak isimlendirir.

¹¹ "Whereas modernism insists on the autonomy of the work of art, is hostile towards mass culture and separates itself from the culture of everyday life, the historical avant-garde aimed at developing an alternative relationship between high art and mass culture, and thus should be distinguished from modernism." Hilde Heynen, "Modernity and Domesticity: Tensions and Contradictions", *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*, ed. Hilde Heynen, Gülsüm Baydar (Oxford: Routledge, 2005), 5.

¹² Kadınlar yalnızca moderniteye dahil olmamış, aynı zamanda dönemin avangart akımlarının öncüleri olarak da rol almışlardır. Bkz. Gill Perry, *Women Artists and the Parisian*
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



Görsel 1.1 1892 tarihli Paris haritası. Renkli noktalar yazar tarafından eklenmiştir. Sarı: Stein ailelerinin salonları. Mavi: Barney'nin salonu ve bahçesi. Turkuaz: Delaunay'lerin apartman daireleri. Turuncu: Perriand'ın evi ve Le Corbusier-Jeanneret stüdyosu. Delaunay'nin Rue Malesherbes'deki evi hariç, hepsi kentin daha ucuz apartmanlar ve özgür bir entelektüel ortam sunan sol kıyısında konumlanmışlardır.

Kaynak: [online veritabanı]

<http://www.oldmapsofparis.com/system/maps/21/original/paris1892.jpg?1329724310>. [Erişim tarihi: 03.07.2014].

kadar yaşayışlarıyla da toplumun var olan tabularına karşıt yerler ve roller üstlenmişlerdir. Ancak, yirminci yüzyıl avangart gruplarının sanatın ve mimarlığın özerkliğini yıkma çabası, genellikle maskülen güç ve üre-

Avant-garde: Modernism and Feminine Art, 1900 to the Late 1920s (Manchester: Manchester University Press, 1995), Shari Benstock, *Women of the Left-Bank: Paris, 1900-1940* (Austin: University of Texas Press, 1986), Cornelia Butler, Alexandra Schwartz ve Griselda Pollock ed. *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art* (New York: The Museum of Modern Art, 2010).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

time ve dolayısıyla erkeklerle bağdaştırılmıştır. Bu tez karşıt bir bakış açısıyla, avangardın sanat-mimarlık-hayat bağına yalnızca sanat üretimiyle değil, gündelik yaşam mekânlarıyla da yeniden inşa etme girişimini kadınlar üzerinden incelemektedir. Bunu yaparken Gertrude Stein, Charlotte Perriand, Sonia Delaunay ve Natalie Clifford Barney gibi avangart kadınlara odaklanarak salon, atölye ve doğa gibi erken yirminci yüzyılın Fransa'sında -özellikle de 2. Dünya Savaşı'na kadarki dönemin Paris'inde- avangardın kullandığı gündelik yaşam mekânlarını analiz etmektedir. Özgür yaşam ve sanat üretimi için mücadele eden kadınları ve bu kadınların avangart idealler ve yaşamlar üzerine getirdikleri değişimleri inceleyen bu araştırma, bahsedilen dönemde nispeten özgür bir toplum yapısına sahip olan ve diğer metropollerden "açık sanat üretimi ve sanata duyduğu saygıyla, ve cinselliğe olan gizli eğilimiyle"¹³ ayrışan Paris'i ön plana çıkarmaktadır. Avangart gruplar, sanatsal ve entelektüel üretimleri için olduğu kadar "yaşama sanatları" için de uygun ve özgür zemini Paris'te bulmuştur: savaş öncesi Paris'inin sol kıyısının nispeten daha ucuz apartmanları avangart sanatçılar, bohemler ve entelektüellerle dolmuştur (Gör.1.1). Kent, hem gurbetçiler hem de Parisliler için o dönemin diğer metropollerinin sunamadığı ekonomik, cinsel, ahlaki özgürlükler ve yaratıcılıklar sunmuştur.¹⁴ Bu çalışma da, özgür ruhlu avangart kadınların kendi hayatlarını bu özgür ortamda nasıl tasarladıklarını göstermeyi amaçlamaktadır.

Araştırmanın zeminini, evselliğin yukarıda bahsi geçen üç mekânla –salon, atölye, doğa- olan bağı oluşturmaktadır. Salon örnekleri, kamusalın iç mekâna katılmasıyla oluşan, domestikğin açılımındaki ilk aşamayı inceler; bunun yanında atölyede bu açılma, 'üretim' ve 'iş'in katılmasıyla farklılaşmaktadır. Doğada ise, mekânın fiziksel olarak dışarıya açılmasıyla farklı bir boyut kazanır. Bu çizgi aynı zamanda çalışmanın bölümlerinin

¹³ "...its open cultivation of and respect for art and with its undercurrent of sexuality." Donald Pizer, "The Sexual Geography of Expatriate Paris", *Twentieth Century Literature*, Vol.36 No.2 (Summer 1990), 173.

¹⁴ Amy Wells-Lynn, "The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: A Geocritical Approach to Djuna Barnes, Natalie Barney, and Radclyffe Hall", *South Central Review*, Vol.22 No.3, Natalie Barney and Her Circle (Fall 2005), 86-87.

dizilimini de belirlemektedir. Bu doğrultuda, bahsi geçen avangart sanatçı, yazar ve mimar kadınlar, eviçi mekân seçimleri baz alınarak seçilmiştir. *Kuir*¹⁵ ve avangart yazarlar olan Gertrude Stein ve Natalie Clifford Barney, edebi ve sanatsal salonlarının dönemin avangart hayatına katkılarını ve mevcut sosyal buyruklara hem edebi üretimleri hem de evlerinde süregelen gündelik pratiklerle nasıl karşı koyduklarını göstermek amacıyla seçilmiştir. Araştırma aynı zamanda, bu iki yazarın kuirlikleriyle evin mahremiyetini kırmaları ve onu kamuya açmaları arasında bir bağ olup olmadığını da sorgular. Bu iki kuir örnek, hem kendi dönemlerindeki, hem de onlardan önce gelen dönemdeki salon buluşmalarından iki belirgin yönüyle farklılaşmaktadır. Öncelikle bu iki kadın, salonlarında yapılan artistik ve edebi tartışmalara yalnızca ev sahibeleri olarak değil, aynı zamanda sanat üreticileri olarak da katkı koymuşlar; dolayısıyla sadece yaşama alanlarını değil, üretim alanlarını da kamuya açmışlardır. Öte yandan, her ikisi de lezbiyen kimliklerini açık bir şekilde yaşamış olmaları dolayısıyla, mekânın dışı açılımına hem fiziksel, hem zihinsel, hem de cinsel olarak farklı yöntemler sunmuşlardır.

Tasarımcı Charlotte Perriand ve ressam ve tasarımcı Sonia Delaunay, erkek çağdaşlarıyla kurdukları ilişkiler, aileleriyle yaşadıkları eviçi mekânlar ve iş mekânları/eviçi mekânları arasında kurdukları denge (ya da baskınlık) açısından, atölye mekânının incelenmesinde örnek olarak seçilmişlerdir. Perriand'ın ofisinde çalıştığı Le Corbusier ve Pierre Jean-neret ile, Delaunay'nin de kendisi gibi ressam olan eşi Robert Delaunay ile arasındaki ilişkiler bu kadınların atölye-evlerinde bütünleştirdikleri 'iş' ve 'aile' gibi kavramları açısından incelenmiştir. Bu iki kadını çağdaş diğer kadın sanatçılardan ayıran, her ikisinin de zanaat ve güzel sanatlar, ya da dekorasyon ve mimarlık arasındaki farklılık tartışmalarının üstesinden, üretimi kendi varoluşlarının ve yaşayışlarının içerisine alarak gelmiş olmalarıdır. Nispeten geleneksel aile yapısına sahip olan bu iki

¹⁵ Kuir kelimesi, İngilizce "queer" kelimesinden türetilmiştir. Oxford Dictionary'ye göre "queer" kelimesinin öz anlamı; "tuhaf, garip"tir. Zamanla, "yerleşmiş cinsiyet ve toplumsal cinsiyet fikirlerine, özellikle de heteroseksüel normlara uymayan cinsel ya da toplumsal cinsiyet kimlikleri" anlamını edinmiştir. [Online veritabanı]

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/queer>. [Erişim tarihi: 7.09.2015].

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

kadın, atölye mekânını yalnızca eve değil aynı zamanda, ürettikleri sanat ve mimari ürünlere de entegre etmişler, bu sayede aile, atölye ve üretim arasında kaçınılmaz bir bağ oluşturmuşlardır. Her ikisi de bu bütünleşmeyi farklı alanlarda yapmış olsalar da, yarattıkları entegrasyon çalışma alanlarını da yakınsamıştır.

Bu kadınların kurduğu hayat-sanat, hayat-doğa ve ev-dış mekân bağlarını iki farklı bağlamsal çerçevede örneklendirmek için ise, Natalie Clifford Barney ve Charlotte Perriand'ın doğayla kurdukları bağ göz önüne alınarak, yoğun kentsel bölgede izole edilmiş bir doğal çevre -Barney'in Paris şehir merkezindeki bahçesi- ve ıssız ve dokunulmamış doğal alan -Perriand'ın dağlarda yarattığı barınaklar- olmak üzere iki farklı karakterdeki doğa-yer seçilmiştir. Doğayla kurdukları ilişkiler bu iki kadının sanatsal ve mimari üretimlerinde kendisini göstermiştir. Evin sınırları dışına çıkmanın kadın için başlıca bir mücadele olduğu bu dönemde, evin bir uzantısı olan doğal mekân (ya da doğanın bir uzantısı olan ev) ve sanatsal/mimari üretim arasında kurdukları bağ, onları diğerlerinden ayırmıştır. Bu örneklerde, dış mekân yalnızca 'yaşanabilir' değil, aynı zamanda yeniden üretilebilir hale gelmiştir.

Kadınların avangart üretime katkıları ve kendi sanat-mimari üretimlerini ne şekilde gerçekleştirdiklerini araştırmanın yanında gündelik hayat kavramı da, kadınların bu mekânların üretimindeki belirgin rollerini anlamak açısından incelenmiştir. "Sosyal üretim" kavramı ise, avangart kadınların çoğunlukla mahrem olan bir takım gündelik eviçi mekânlarını nasıl çekim merkezlerine dönüştürdüğüne ve kadınların bu mekânları avangardın 'sanatla beraber bir hayat' hedefini göz önünde tutarak, kendi üretimleri için olduğu kadar diğerlerinin sanatsal ve mimari üretimleri ve performansları için de nasıl birer arenaya dönüştürdüğüne işaret etmesi açısından kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra, avangart gruplar tarafından kullanılan bu mekânlar, her zaman bu kadınlar tarafından tasarlanmamış ancak onlar tarafından sahiplenilmiş ya da özelleştirilmişlerdir. Dolayısıyla, kadın ve mekân arasındaki ilişkiyi işaret eden fiillerden bazıları (sosyal ya da fiziksel olarak) 'üretmek', 'tasarlamak', ve 'sahiplenmek'tir.

Bu ‘üretim’in’ araştırılmasındaki önemli noktalardan biri avangart kadınların yaşamı ve savundukları sanatın erkeklerinkinden ne şekilde farklı tasarlandığıdır. Evsellik-eviçi-domestik¹⁶ mekân kavramları araştırmanın belirli noktalarını oluşturmaktadır. Bağlamsal olarak incelendiğinde, kadınların kendilerini ve sanatlarını, evleriyle ve dışarıyla ilişkilendirme biçimlerinin erkeklerinkinden açık ve net bir şekilde farklılaşmak zorunda olduğu görülmektedir. Kadınların ev, feminenlik, kamusal ve mahremiyet gibi konuların toplum tarafından kodlanmış anlamlarını sorgulayarak eviçi ve gündelik çevreye yaptığı müdahaleler tezin farklı bölümlerinde incelenmiştir.

Çalışmanın ana hedefi, avangart çevrelerde genellikle göz ardı edilmiş olan kadınların sahiplendikleri mekânlarla topluma ve hayata getirdikleri değişimlere ışık tutmaktır. Ana sorular; avangart kadınların üretimleri, gündelik yaşamları ve sanatsal üretimlerini de gerçekleştirdikleri (ve yaşam sanatı ve üretme sanatı arasındaki çizgiyi de bulanıklaştıran) domestik mekânları arasında kurulan üçlü ilişki üzerine odaklanmaktadır. Bu çalışma, kadınların gündelik hayatları ve sanatsal üretimleri, gündelik yaşamları ve evleri, ve evleriyle sanatsal üretimleri arasında kurdukları ilişkilerin nasıl olduğunu tariflemeyi hedefler. ‘Ev kadını’ ve ‘çalışan kadın’, ‘kadın’ ve ‘kamusal’ ya da ‘domestik’ ve ‘avangart’ arasındaki problematik ilişkiler de araştırmanın önemli noktalarını oluşturmaktadır. Bu çalışmanın savı, avangardın savunduğu sanat ve gündelik yaşam arasındaki bağın kadınlar tarafından, onlara atfedilmiş eviçi mekânlarında, hem bu mekânların kodlarına meydan okuyarak, hem de avangart bakış açılarını katarak oluşturulabildiğidir.

Söz konusu mekânların bu ikili ilişkilerdeki rolünün incelenmesinde, “evsel mekân” kavramının da araştırılması mühimdir. “Evsellik” ya da “domestik” terimi, endüstriyel kapitalizm ve modern dönemin doğuşuyla beraber gelen işyeri ve ev ayrımının kaçınılmaz bir sonucu olarak

¹⁶ İngilizce “domestic” kelimesinin Türkçe tam karşılığı sözlüklerde verilememektedir. Kelime, “evsel, evcil, evcimen”; “domesticity” ise “evcimenlik, evsellik, evcillik” olarak çevrilmektedir. Ancak bu üç kelime de İngilizce tanımının barındırdığı özel, mahrem, eve/yuvaya dairlik anlamlara tam anlamıyla cevap verememektedir. Bu sebeple, çalışmanın farklı bölümlerinde “domestik” kelimesi, uygun durumlarda ise bu üç çeviriden biri ya da “eviçi” kelimesi kullanılmıştır.

doğmuştur. Bu ayırım sonucu, birey gerçek hayatla sadece iş ortamında yüzleşirken, evinde “hayali” bir gerçeklikle başbaşıdır.¹⁷ André Jansson, modern bireyin yeni yaşamındaki bu “hayali” gerçekliği sunan ev fikrine olan bağlılığını *Image Culture: Media, Consumption and Everyday Life in Reflexive Modernity* isimli kitabında şöyle anlatır:

[...] ondokuzuncu yüzyılın yeni oluşan burjuva kültürü roman-tizmden etkilenmiş, eve çevresel-estetik bir proje olarak farklı bir vurguda bulunmuştur – ‘evde olma’ tartışmasında, gerçekten *evinde hissetmeyi* sağlayacak bir mekân. Yaşamdünyalarının ar-tan çoğulluğu, anonim kentsel mekânların büyümesi ve endüstri-yel kompleksler, artık başlıca yaşam bağlamı farz edilemeyecek olan eve yeni bir tanım sağlamıştır. Ev, hem estetik hem de fonk-siyonel anlamda *inşa edilmek* zorunda kalmıştır.¹⁸

Bu “hayali” mekânın üretimi ise belirgin bir biçimde mekânın esas sahibine, yani kadına bahşedilmiştir ki bu durum, aynı zamanda onu kamusal alandan da mahrum bırakmaktadır. Çünkü, “hem iç hem de dış özellikleriyle bir çeşit kendini ifade etme yöntemine dönüşen”¹⁹ eviçi yaşam alanı, kadın için ayrılmış tek arenadır:

Ondokuzuncu yüzyıl öncesindeki ev, bugün bağdaştırıldığı mah-rem/kamusal karşıtlığın bir parçası olmaktan oldukça uzak oldu-ğu gibi, onun her şeyden önce anneye ait olduğunu savunan açıkça cinsiyetlenmiş imaları da barındırmıyordu.²⁰

¹⁷ Walter Benjamin, “XIX. Yüzyılın Başkenti Paris”, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi - 8, 1993).

¹⁸ “...the emerging bourgeois culture of the 19th century was influenced by romanticism and involved a new emphasis on the home as an environmental-aesthetic project – a place to really *feel at home* in discussion of ‘at-homeness’). The increased pluralization of lifeworlds, the growth of anonymous urban areas, and industrial complexes, provided the home with a new meaning, since it could no longer be taken for granted as the prominent life context. The home had to be *constructed*, in aesthetic as well as functional terms.” André Jansson, *Image Culture: Media, Consumption and Everyday Life in Reflexive Modernity* (Sweden: Grafikerna Livréna i Kungälv, 2001), 171.

¹⁹ “...turned into a means of self-expression – both its interior and exterior properties.” Ibid.

²⁰ “Before the nineteenth century, the house was far less part of the private/public dichotomy that we have come to associate with it, nor did it bear the clearly gendered overtones that suggest that the house first of all belongs to the mother.” Hilde Heynen, 7.

Fakat Hilde Heynen'in de bahsettiği kadını "mahrem" evin sınırlarında barınmaya zorlayan bu "mahrem/kamusal karşıtlığının" ortaya çıkmasına eş zamanlı olarak, kadının da bu ikililiğe belirli mekânsal yaşam kodlarını yıkarak uyguladığı müdahalelerle karşılaşıyoruz:

[...] bir çok kadın ve kadın örgütü kendilerini ev halkının katı sınırlarıyla kısıtlamak yerine evsellik ideolojisini kamusal hayata ve etkili pozisyonlara ulaşmalarını sağlayacak şekilde evirmiştir.²¹

Araştırma için seçilen örnekler, domestik iç mekânın kurallı bir takım imgelerine ve fonksiyonlarına yapılan benzer müdahaleleri kapsamaktadır. Seçilen sanatsal üretim mekânları, esasen evin 'iç mekân' olma durumunun bozulup içeriğinin 'dış dünyaya' açıldığı ev birimleridir:

Modernite, değişim ve kopma demek olduğuna göre, kaçınılmaz olarak evi terketme imasında da bulunur. Metaforik bir 'evsizlik' çoğunlukla modernitenin ayırıcı özelliği olarak değerlendirilir.²²

Gerçekten de bu örnekler, sanatçının 'ev' kavramının alışılmış sınırlarını yıkarak, kendisinin 'evsiz' ruhunu barındırabileceği ve aynı zamanda da bir sanat ürününe dönüştürebileceği yeni mekânlar yaratımına alternatif yöntemler sunmaktadır.

Bu analizlerden yola çıkarak, bu tez avangardın temel hedeflerini (sanatı gündelik hayatla birleştirme girişimi, kolektif sanat üretimi, kamuya açılma ve üretim sürecine odaklanma) üretim süreçlerine ev sahipliği yapan mekânlar üzerinden üç ana başlıkta inceler. Birinci mekân olan salon, kolektif sanat üretimini (resim ya da yazı) vurgular. Sanatı bireyselden ayırıştırarak, sanat objesini hayran olunandan paylaşılan dönüştürür ve yaratıcının tek ve diğer herkesin seyirci olduğu bir üretim olmaktan çıkarır. Bu yönleriyle, salonun duvarları içine kapatılmış olan 'domestiğe' 'kamusal' ve 'komünal' ile müdahale eder. İkincisi, üretim

²¹ "...many women and their organizations bent the ideology of domesticity in such a way that it gave them access to public life and positions of substantial influence, rather than limiting them to the strict confines of their own household." Ibid., 13.

²² "In as far as modernity means change and rupture, it seems to imply, necessarily, the leaving of home. A metaphorical 'homelessness' indeed is often considered the hallmark of modernity." Ibid., 2.

sürecini yaşam biçimine entegre eden ve 'evcil' olana 'üretim' ve 'iş' ile müdahalede bulunan atölyedir. Sonuncu olarak, 'doğa', üretim odağını iç mekândan dışarıya çıkararak, modernizmin (hem fiziksel hem zihinsel olarak) dışarıya açılma, "temizlik, sağlık, hijyen, günışığı, temiz hava ve açıklık"²³ kaygısını takip eder, ve 'domestiğe' 'dış dünyaya açılarak' müdahalede bulunur.

Örnekleme için seçilen kadınlar bu üç mekân göz önüne alınarak gruplandırılmıştır. İlk bölümde, Paris'e Amerika'dan göçmüş avangart kuir kadın yazarlar olan Gertrude Stein ve Natalie Clifford Barney, dönemin hem kadın hem erkek avangart sanatçı, yazar, fotoğrafçı ve filozoflarını bir araya getirdikleri salonlarıyla önemli figürler olarak karşımıza çıkar.²⁴

Moda ve iç mekân tasarımcısı ve ressam Sonia Delaunay ve iç mekân ve endüstri ürünleri tasarımcısı Charlotte Perriand Paris'teki atölyevlerin incelenmesi için seçilmiş kadınlardır. Mevcut akademik çalışmalar, bu atölyelerde yapılan işleri ve bunların kadınların hayatlarına ve yaşamış mekânlarına yaptıkları dolaylı ya da direkt etkileri incelemelerde temel oluşturmuşlardır.²⁵

Son bölüm, kadınların evleri aracılığıyla doğaya kurdukları bağı araştırmaktadır. Perriand'ın tasarladığı geçici barınak strüktürleri Refuge Tonneau, Refuge Bivouac ile Mériel'deki kendi evi incelenmiştir.²⁶ Bu

²³ "...a preoccupation with cleanliness, health, hygiene, sunlight, fresh air and openness." Paul Overy, *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars* (London: Thames & Hudson, 2007), 9.

²⁴ Gertrude Stein'in hayatı, sanatı ve salonunun araştırmasında Gertrude Stein (1925), (1933), Diana Souhami (2009), James R. Mellow (2003), Sara Blair (2000), Wanda M. Corn with Tirza True Latimer (2011), Natalie Barney içinse Natalie Barney (1929), (1992), Amy Wells-Lynn (2005), Shari Benstock (1986), Sheila Crane (2005), Suzanne Rodriguez (2003), Tirza True Latimer (2005) incelenmiştir.

²⁵ Sonia Delaunay araştırmasında Adela Spindler Roatcap (2003), Arthur Cohen (1978), Clare Rendell (1983), Sherry Buckberrough (1995), Stanley Baron, Jacques Damase (1995), Tag Gronberg (1998, 2002), ve Whitney Chadwick (1993); Perriand araştırmasında Mary McLeod'un editörlüğünü yaptığı derleme (2003), Perriand'ın otobiyografisi (1998) ve Arthur Rüegg'ün editörlüğünü yaptığı derleme (2004) incelenmiştir. Ayrıca, Paris Petit Palais'deki Charlotte Perriand arşivleriyle iletişime geçilmiştir.

²⁶ Perriand'ın otobiyografisi, Catherine Clarisse, Gabriel Feld, Mary McLeod ve Martha Teall'in ortak makalesi (2003) ve Elisabeth Védrenne (2005), Petit Palais'deki Perriand arşivleri.

projeler üzerinde varolan literatür, Perriand'ın doğa ve dağ sevgisini mimarlık yoluyla nasıl gerçekleştirdiğine ışık tutmuştur. Diğer örnek olan Barney'in bahçesi, Rue Jacob'daki salonun atmosferini bu kez bahçesi ve bahçedeki küçük tapınak Temple à l'Amitié'yle olan bağı üzerinden anlamak için analiz edilmiştir. Analiz, bahçe mekânında sahne alan ritüeller ve toplaşmalarla Barney ve çevresindekilerin edebi işlerinin incelenmesini de kapsar.²⁷

Bu dört kadının kendilerini 'feminist' olarak nitelendirmemiş ve hatta bir kısmının terime karşı antipati duymuş olmaları kadınların avangart yaşam tutumlarıyla ilgili bir çok noktayı açığa çıkarmaktadır. Bu kadınlar, içgüdüsel olarak yaşamlarını 'yaşayarak' tasarlamayı seçmiş ve dolayısıyla herhangi bir kodu ya da etiket reddetmişlerdir (elbette, bunda dönemin sosyo-politik koşulları ve feminizm akımının bu dönem ve bağlamdaki etkisi yadsınamaz). Dört kadın da "öteki cinsten" olmanın algısal sınırlarını söylemler vasıtasıyla değil, hayatlarını kendi istedikleri şekilde yaşayarak kırmışlardır. Avangart yaşamlarını sürdürdükleri biçim hali hazırda erkek egemen toplumun sınırlarıyla ters düşmektedir; nitekim, kendi kadınsal idealleri bu sınırların çok üstündedir. Bu sınırlara yaptıkları müdahale, yaşamlarını istedikleri biçimde sürdürerek olmuştur; ki bu da son derece avangart bir tutum olarak kabul edilebilir.

Sonuç olarak, bu çalışma, seçilen örnek kadın sanatçıların, avangart üretimde hem sanatsal ve mimari işleriyle, hem de bizzat varoluşlarıyla ve eviçi 'avangart gündelik mekânlarının' kullanımlarıyla nasıl aktif olduklarını gösterir. Bahsi geçen konular, bireysel olarak (avangart kadınlar ya da üretimleri özelinde) son zamanlarda araştırma konuları olarak işlenmiştir; ancak bu araştırmanın asıl amacı, modern sanat ve mimarlık tarihi yazımında önemli bir yeri olsa da çokça gözardı edilen bu kadınların, gündelik yaşamlarıyla sanatsal üretim ve domestik mekânları arasındaki üçlü ilişkiyi göstermektir.

²⁷ Natalie Barney (1929), (1992), Amy Wells-Lynn (2005), Baptiste Essavez-Roulet, William Pesson (2008), Sheila Crane (2005), Suzanne Rodriguez (2003), Katarina Bonnevier (2007) incelenmiş, Paris Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet'deki Natalie Clifford Barney arşivleriyle iletişime geçilmiştir.

BÖLÜM 2

SALON

2.1 Özel Salonların Ortaya Çıkışı

Kişinin politika, bilim, sanat ve edebiyata dair fikir alışverişleri için evini halka açma pratiği antik dönemlere kadar uzanır.²⁸ Ancak bu pratik, on altıncı ve on yedinci yüzyıl Fransa'sında, cinsiyet farklılığının baz alınmasıyla farklı bir karaktere bürünmüştür. Bu durum aslında dönemin yalnızca erkeklerden oluşan sanat camialarına ve sanat akademilerine karşı bir alternatif olarak da oluşmuştur.²⁹ Öncülerinin genelde kadınlar olduğu bu yeni salon buluşmaları, bir diğer adıyla *ruelle*ler³⁰, hem kadın hem erkek misafirlerin ağırlandığı ve konuşmalar, tartışmalar ya da edebi metinlerin okunması üzerine yoğunlaşan toplantılardır. Evelyn Beatrice Hall, (takma ismi S. G. Tallentyre'ı kullanarak) 1901'de yayınladığı kitabında bu buluşmalardan şöyle bahsetmiştir:

Fransa'nın zihni konuşmayla daha kolay memnun olur. Salonunda da bir amaç için konuşurdu. Burası, Devrim'in filizlendiği seralar, Ansiklopedi'nin bakımevi, *Académie*'nin bekleme odasıydı. Özgür düşünce ve İnsan Hakları, entrikalar, politika, bilim, edebiyat burada tartışılırdı. Kişi burada sevişir, şöhrat edinir, nükteler ve hicivler yapardı. Parlaklık, yozlaşma, eski Fransa'nın yapaylığı ve sonsuz heves, yeniyi oluşturmak için burada buluşurdu.³¹

²⁸ Aynı ismi taşımasa da, antik Yunan dönemi 'symposia'ları, onyedinci yüzyıl Avrupa salonlarına benzer özellikler taşımıştır. 'Symposia'lar da konuşma eğlenme amaçlı yapılan sosyal toplaşmalardır, ancak katılımcılar yalnızca erkektir. Bkz. Fiona Hobden, "The Politics of the Sumpotion", *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*, ed. Boys-Stones, George, Barbara Graziosi, Phiroze Vasunia (New York: Oxford University Press, 2009) 271-280.

²⁹ Suzanne Rodriguez, "The Salonist 1909", *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris* (New York: Harper Collins, 2003), 177.

³⁰ *Ruelle* kelimesi salon kelimesine bir alternatif olarak kullanılmaktadır. Erica Harth bu kelimeyi şöyle tanımlar: "onyedinci yüzyıl *salonnière* (salon sahibesi)'nin misafirlerini ağırlamak için uzandığı, aynı zamanda sosyal toplaşmaları da belirtmek için kullanılan, duvar ve yatak arasında kalan mekân, erkek hayalgücünde gizemli feminen *boudoir*'ın da simgesidir." Erica Harth, "The Seventeenth-Century Salon: Women's Secret Publishing" *Going Public: Women and Publishing in Early Modern France*, ed. Goldsmith, Elizabeth C., Dena Goodman (New York: Cornell University, 1995), 182.

³¹ "The mind of France is more easily content to talk. In its Salon it talked to some purpose. They were the forcing-houses of the Revolution, the nursery of the Encyclopedia, Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Genelde kadın olan salon öncüleri, ya da *salonnière*’ler, sadece ev sahibeliği yapmaz, aynı zamanda burada gerçekleştirilen tartışmaların da yöneticisi olurdu. Öte yandan kendilerine biçilen rol, Faith Evelyn Beasley’in de incelediği gibi, farklı tarihçilerce farklı şekillerde yorumlanmıştır. Fransız tarihçiler Roger Picard ve Marc Ferro’nun *Les Salons Littéraires et la Société Française*’ne referans veren Beasley, genel kanağe göre salonun rolünün terbiye ve sosyal becerilerin geliştirildiği bir çeşit sosyal öğretim düzeyine, *salonnière*’nin ise dilsiz bir ‘dinleyen’ rolüne indirildiğinden bahseder.³² Bu görüşün aksine, bu küçük ve kapalı edebi camianın, ev sahibesinin bizzat katılımı ve kanaatleri, kimi zaman da kendi yazın üretimleri dolayısıyla Fransız literatürüne etkisi olduğunu savunur. Ayrıca, Joan DeJean da “The Salons and Preciosity”de bu kapalı buluşmaların, sunduğu alternatif ev mekânı -salonlar-, ve stereotipik sosyal rolleri sarsan ve kadına bu “ayrı dünyada” merkezi bir pozisyon atfeden yeni cinsiyet tanımlarıyla alışılmış entelektüel enstitülere bir çeşit meydan okuma oluşturduğunu savunur:

Bu özel akademilerin geçici ve mekânsal tanımlarla belirlenmiş olmaları isabetlidir, çünkü salonun edebi dünyadaki öneminin özü kendi kuralları, aktiviteleri ve zaman çizelgesiyle paralel, ayrı bir dünya olma durumuna bağlıdır.³³

Fransa’daki salon geleneği diğer yüzyıllarda da sürmüştür. Salonlar on sekizinci yüzyılda Aydınlanma Çağı’yla beraber daha felsefi bir yapıya

the antechamber of the *Académie*. Here were discussed Freethought and the Rights of Men, intrigues, politics, science, literature. Here one made love, reputations, *bons-mots*, epigrams. Here met the brilliancy, corruption, artificiality of old France, and the boundless enthusiasms which were to form a new.” S. G. Tallentyre, “Madame du Defand”, *The Women of the Salons and Other French Portraits* (London: Longsmans, Green and Co., 1901), 1.

³² Faith Evelyn Beasley, “Introduction”, *Salons, History, and the Creation of the Seventeenth-Century France: Mastering Memory* (Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006), 3.

³³ “It is fitting that these private academies were designated by temporal and spatial terms, for the essence of the salon’s importance in literary life was bound up with its status as a world apart, a parallel sphere with its own rules, activities, and schedule.” Joan DeJean, “The Salons and ‘Preciosity’” *A New History of French Literature*, ed. Hollier, Denis, R. Howard Bloch (Cambridge: Harvard University Press, 1994), 299.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

bürünerek daha çok erkek figürlerin kendi yetkinliklerini sergiledikleri bir merkeze dönüşürken, on dokuzuncu yüzyılda romantikler ve beraberlerinde getirdikleri müziklerinin dâhil olmasıyla, yeniden farklılaşmıştır. Ancak, ev sahibi rolünü genellikle kadınlar sürdürmeye devam etmiştir.³⁴

Yirminci yüzyılda da salonlar çeşitli sanatçıları; yazar, fotoğrafçı, müzisyen ve dansçıları kabul etmeye devam etmiştir. Bunun yanında, aristokratik salonların bir evvelki yüzyılın geleneklerine olan bağlılığını reddeden, yeni ve modern bir sanat yaratım çabasında olan avangartlar yeni, alternatif bir grup oluşturmuşlardır. Bu bölümde, yirminci yüzyıl başında önemli bir yer tutmuş olan iki avangart kadın figürünü, Gertrude Stein'ı ve Natalie Clifford Barney'i, ve onların salonlarını çeşitli perspektiflerden inceler. Kadınların mekânsal çevreleri ve kendi yazın ürünleri arasında kurdukları ilişkiyi, kendi hayat tarzlarını sembolize eden salonlarının mekânsal özelliklerini, ve mekânın kullanımı yoluyla bu hayat tarzlarının hem kullanıcıyı hem de içinde bulundukları bağlamı nasıl etkilediklerini araştırmayı hedefler. Çalışma, üç yönde ilerlemektedir; öncelikle bu figürlerin kendi temsil, betimleme ve yazılarında mekânla nasıl bir ilişki kurduklarını ve buna karşılık mekânın bu kadınların sanatlarını nasıl etkilediğine bakar. İkinci olarak, ev sahibi kadınlar ve salonun müdavimi olan diğer avangart sanatçıların yaşam biçimleriyle alternatif bir özgürlük ve açıklık sunan mekânın nasıl bir iletişim halinde olduğunu ve bu özel buluşmaların eviçi üzerinde yarattığı yarı-kamusal atmosferle bireylerin yaşam biçimlerine yarattığı etkiyi araştırır. Son olarak ise, evsellik, kamusal ve mahremiyet gibi terimlere mekânın kadınlar tarafından sahiplenilmesi ve sosyal olarak dönüştürülmesiyle nasıl meydan okunduğunu ve dolayısıyla mekânın karakterinin nasıl dönüştürüldüğünü analiz eder.

Hilde Heynen etimolojik anlamıyla bir evde ikamet etmenin (*inhabit*) tanımını yaparken, sözcüğün 'alışkanlık' (*habit*) kelimesiyle olan ilişkisine

³⁴ Joan DeJean, 303. Ayrıca bkz. Peter Quennell ed., *Affairs of the Mind: The Salon in Europe and America from the 18th to the 20th Century* (Washington: New Republic Books, 1980).

ve ‘uyum sağlamak’ (*adapt*) kelimesine başvurur.³⁵ Benim görüşüme göre de, Heynen’in bahsettiği ‘uyum’ ya da ‘alışkanlık oluşturma’ terimleri, ev sakini (*occupant*), objeler, ve ev (*occupied*) arasındaki ilişkiyi anlamamızda önem arz eder. Ev sakini, anı değeri taşıyan objeler yoluyla hem fiziksel hem de zihinsel olarak eve yaptığı düzenli ve sürekli dokunuşlarla evin iç mekânını yaratırken, buna karşılık olarak iç mekân da mekânsal varoluşu ve kullanımıyla ev sakinini yeniden şekillendirir. Sonuç olarak bu, ancak iki tarafın birlikteliğiyle oluşacak bir uyum yaratır. Biçimini ev sahibinden alan ev, aynı zamanda ona biçim verir.³⁶ Bu, örnek olarak seçilen iki salon sahibinin ve edebi metinlerinin analizinde de karşımıza çıkar. İleriki bölümlerde incelenecek olan Amy Wells-Lynn’in, “The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: A Geocritical Approach to Djuna Barnes, Natalie Barney, and Radclyffe Hall”da, Barney’in kendi salonunun çizimi ve salon mekânını kendi yazıları içerisine aktarımına dair yaptığı analizde bunu izleyebiliriz. Benzer biçimde Sara Blair, “Home Truths: Gertrude Stein, 27 Rue de Fleurus, and the Place of the Avant-Garde”da Gertrude Stein’in yazılarının analizini yaparken, “avangart ve domestik mekân birlikteliği” için “Stein’in metninde ev, vızılıtlı, çiçeklenen bir modernite peyzajından farklı bir şey değildir, onu yenileyecek sosyal projenin ikametgahıdır.”³⁷ diye bahseder. “Modernitenin peyzajı” olarak anılan ev, ‘modern’in yaratımındaki domestik arenaya dönüşürken bu peyzajın iç mekânında yaşanan gündelik hayat, avangardın yaşam pratiği olarak öne çıkar.

Barney ve Stein’in salonları da on yedinci yüzyıl örneklerinde olduğu gibi “kendi kuralları, aktiviteleri ve zaman çizelgeleriyle paralel bir dün-

³⁵ Hilde Heynen, “Modernity and Domesticity: Tensions and Contradictions” *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of gender in Modern Architecture*, ed. Heynen, Hilde, Gülsüm Baydar (Oxford: Routledge, 2005), 21.

³⁶ Yazarın ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu, Aralık 2013’teki sunumu “Public House Domestic Nature: Reading the Everyday Spaces of Gertrude Stein and Charlotte Perriand”dan alıntıdır.

³⁷ “In Stein’s text, the home is nothing more or less than a buzzing, blooming landscape of modernity, a dwelling-place for the social project of making it new.” Sara Blair, “Home Truths: Gertrude Stein, 27 Rue de Fleurus, and the Place of the Avant-Garde”, *American Literary History*, Vol.12 No.3, History in the Making (Autumn, 2000), 422.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ya" sunmuştur. Bu mekânlarda sürdürülen gündelik yaşam pratikleri, dış dünyayla yalnızca sanatsal ve edebi tartışmalarının konuları itibariyle değil, aynı zamanda oluşturdıkları bu yeni, açık ve ahlak ve ilişkiler yönünden daha özgür komünitelerle de ayrılmıştır. Hem Barney, hem de Stein lezbiyenlerdi, ve Barney'in antik lezbiyen 'Sapphic' bir komüniteyi salonu ve bahçesinde yeniden canlandırma ideali, Stein'in ise (Barney'in açık ilişkilerinin ve sayısız sevgililerinin aksine) hayatı boyunca sürdürdüğü tek eşli ilişkisindeki partneri Alice B. Toklas'a yazdığı mektuplarda kendisine 'karım' diye hitap edişinden anlaşılacağı gibi, ikisi de bunu saklamaya gerek duymamış, cinsel tercihlerini açık bir biçimde yaşamışlardır.³⁸ Bu iki kadının hayatları ve sosyal – cinsel tercihleri toplumun onadığı geleneksel hayat biçimine belirgin zıtlıklar taşıdığı için, ancak modern dönem Paris'inin özgür ortamında kendilerine yarattıkları yaşam alanlarında sürdürülebilmiştir.

Bölümün ele aldığı son konu, cinsiyetçi kullanımları ve bağlantılarıyla mahrem ve kamusal kavramlarının birbirine zıt görüntüsü üzerinde durur. Sözde "separate spheres" (ayrı/münferit alanlar) ideolojisi, Jane Rendell'in *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction* isimli kitabında değindiği gibi "Dominant, kamusal, erkek üretim sahası (kent) ve ikincil, mahrem, kadın, üreme sahasından (ev) oluşan, karşıtlık ve hiyerarşi içeren bir sistemdir. Kenti evden, kamusalı mahremden, üretimi üremeden, ve erkeği kadından ayıran bu ideolojinin kökeni hem ataerki hem de kapitalisttir."³⁹ Kamusal arenada erkek tarafından sürdürülen ya da sergilenen 'gerçek' hayat akıl, mantık, üretim, yaratıcılık, kamusalılık, güç ve kuvveti temsil ederken, domestik 'hayali' mekân bunun tam tersi, kadın tarafından üretilmektedir. Kadın-eş-evkadını-anne,

³⁸ Diana Souhami, *Gertrude and Alice* (London: Tauris, 2009), 12.

³⁹ "...an oppositional and hierarchical system consisting of a dominant public male realm of production (the city) and a subordinate private female one of reproduction (the home). The origin of this ideology which divides city from home, public from private, production from reproduction, and men from women is both patriarchal and capitalist." Jane Rendell, "Introduction: Gender, Space" *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*, ed. Rendell, Jane, Barbara Penner, Iain Borden (New York & London: Routledge, 2000), 103.

erkeğe tamamen zıt özellikler taşır: samimiyet, rahatlık, duygu, tüketim, mahremiyet, aile, cinsellik, kişisellik. Kadına biçilmiş rol erkekten tamamen farklıdır; kadın, 'gerçekliğin' lideri pozisyonunu erkeğe bırakırken kendisi de duygusal ve domestik dünyanın derinliğine kendini bırakır: düzenleyici, dekoratör, bakıcı, temizlikçi, ya da anne olarak bu özel ve gizli dünyanın hükümdarı rolünü üstlenir.⁴⁰

Bu mahrem dünya eve dair her şeyden oluşur ve 'feminen' olan her şeyle bağdaştırılır. Lisa Tiersten'in bahsettiği gibi, evkadını, "kendi estetik ifadesini ve kimlik edinimini"⁴¹ bu özel iç mekânın dekorasyonu ve organizasyonu yoluyla edinen bir bireye dönüşür. İç mekânda bulunan tüm elemanlar, evin evcilleşme, özelleşme ve bireyselleştirilmesinde önemli rol oynar; gündelik objelerden ev sahibesine, içeride bulunan her şey birbirine aittir ve birbiri olmadan var olamaz. Aynı şekilde, dışarıdan olan her şey 'yabancı' olarak algılanır ve ister fiziksel, ister görsel varlığıyla, hoş karşılanmaz.

Kamusal çevre ve karşıtı domestik iç mekân ve bu mekânın kullanımıyla ilgili çizilen bu genel çerçevenin ışığında, 'mahrem ev'in bir parçasını oluşturan salon iç mekânının pozisyonunu sorgulamak için bu tartışmaya farklı bir perspektiften bakmayı hedefliyorum. Argümanım, kadının iç mekânın hem fiziksel hem zihinsel kapılarını açarak evselliğin sınırlarını yıkma sürecindeki temel rolünün ortaya çıkarılması üzerine kuruluyor.⁴² Seçilen salon örnekleri; herhangi bir sınamaya tabi tutulmayan, alışılmış, geleneksel domestik kodlardan farklılık göstererek yarı kamusal-eviçi, ya da var olan stereotiplere alternatif kamusal ve mahrem gerçeklikler sunan ara mekânlar olarak karşımıza çıkıyor.

⁴⁰ Yazarın ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu, Aralık 2013'teki sunumu "Public House Domestic Nature: Reading the Everyday Spaces of Gertrude Stein and Charlotte Perriand"dan alıntıdır.

⁴¹ "...aesthetic self-expression and identity formation". Lisa Tiersten, "The Chic Interior and the Feminine Modern: Home Decorating as High Art in Turn-of-the-Century Paris" *Not At Home: The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture*, ed. Christopher Reed (London: Thames and Hudson, 1996), 19.

⁴² Yazarın ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu, Aralık 2013'teki sunumu "Public House Domestic Nature: Reading the Everyday Spaces of Gertrude Stein and Charlotte Perriand"dan alıntıdır.

2.2 27, Rue de Fleurus Salonu

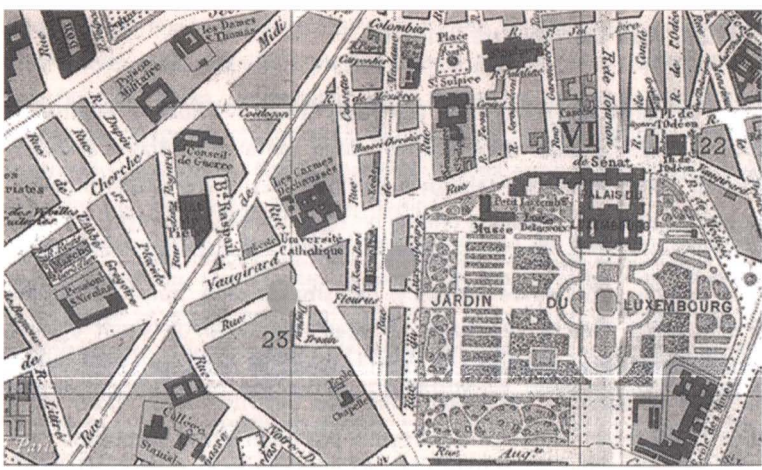
Yazar ve sanat koleksiyoncusu Gertrude Stein, 27, Rue de Fleurus'te 1903'ten 1938'e kadar önce ağabeyi, daha sonraları ise hayat arkadaşı Alice B. Toklas'la yaşadığı salonuyla, yirminci yüzyıl Paris avangart çevrelerinin entelektüel hayatında önemli bir figür olarak yer almıştır. 1874'te San Francisco'da doğan ve ilk gençliğini burada geçiren Stein, Fransa'ya 1903 yılında, o dönemde Avrupa'yı dolaşmakta olan, İtalya ve İngiltere'den sonra Paris'te yaşamaya ve Académie Julian'da sanat eğitimi almaya karar veren ağabeyi Leo Stein'la yaşamak üzere gelmiştir. Amerika'daki tıp eğitimini yarıda bırakmış olan Gertrude Stein, yazar olma hayalini gerçekleştirmek için ağabeyinin peşinden gitmiş ve burada yine ağabeyinin etkisiyle, modern sanata karşı yıllarca sürececek bir ilgi geliştirmiştir⁴³ (Gör.2.2.1a, 2.2.1b).



Görsel 2.2.1a Leo, Gertrude ve Michael Stein 27, Rue de Fleurus'ün avlusunda, 1907.

Kaynak: Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, "Domestic Stein", *Seeing Gertrude Stein*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2011), 37.

⁴³ Vincent Giroud, "Picasso and Gertrude Stein" *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol.64, No.3, Picasso and Gertrude Stein (Winter, 2007), 9.



Görsel 2.2.1b Luxembourg bahçesini gösteren 1892 tarihli Paris haritası, solda Rue de Fleurus, paralelinde Rue Madame (sarı noktalar 27 Rue Fleurus'ü ve 58 Rue Madame'daki Gertrude Stein'in ağabeyi ve eşinin evini gösteriyor).

Kaynak: [online veritabanı]

<http://www.oldmapsofparis.com/system/maps/21/original/paris1892.jpg?1329724310>. [Erişim tarihi: 03.07.2014].

Shari Benstock *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*'de, Paris'in dönemin Amerika'sının sunamadığı, hem edebi, hem pratik, hem de cinsel anlamda, yaşama ve çalışmaya dair özgürlükler sunduğundan bahseder. Her ne kadar Stein'in yazıları genelde Amerika'yı konu almış olsa da (kendini konusundan uzakta konumlamak, onun hakkında yazabilmesini sağlamıştır diyebiliriz), "Stein için yetişkin hayatındaki *her şey* sanatı için bir malzemeye dönüşmüş ve sanatına maruz kalmıştır."⁴⁴ Alışılmadık, ancak son derece evcimen yaşayışının izleriyle, hayatı boyunca yazmıştır: "kelime dağarcığı, söz dizimi, ritim, geleneksel kadının düzyazı ve konuşma temposu ve domestikğin sıradan hitabını kullanarak

⁴⁴ "...for Stein *everything* in her adult life became a subject for and was subjected to her art." Shari Benstock, "Women of the Left Bank" *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940* (Austin: University of Texas Press, 1986), 14.

kendi yeni ‘dil’ini yaratmıştır.”⁴⁵ Stein’in yarattığı bu dil, bir önceki yüzyılın diliyle içerik ve form açısından keskin biçimde ayrılır.⁴⁶

Stein’in sunduğu bu zıtlık, yaşamını ve cinsel anlamda kendini konumlandırma biçimini de kapsamıştır. Stein ilk bakışta “dönemin yeni ruhunu taşıyan ve (taşıdığı belirgin maskülen özelliklerle) sık sık moder-nitenin ikonu olarak görülen”⁴⁷ ‘Yeni Kadın’a bir örnek olarak görünse de, Catharine R. Stimpson’a göre o, “çoğu kadın için fazla güçlü olan erkek dünyasına girebilmek için kendini cinsiyetinden keskin bir biçimde ayırmıştır.”⁴⁸ Yalnızca ‘Yeni Kadın’ olarak değil, herhangi bir ‘kadın’ olarak adlandırılmayı reddetmiştir. “Ciddi yazarlığı erkek faaliyeti olarak görüp erkek rolünü oynayarak yalnızca Modernist erkekleri meslektaş ve rakip kabul ederek savladığı”⁴⁹ edebi işlerinden, ‘karısı’ Alice Toklas için ‘koca’ rolünü üstlendiği özel ilişkisi ve ev hayatına; kendini hayatının bir çok alanında ‘erkek’ olarak tanımlamıştır (Gör.2.2.2a, 2.2.2b). Ancak, Stein’in var olan geleneksel modelleri böylesi yeni biçimlere büründür-mesi, Donald Pizer’ın “The Sexual Geography of Expatriate Paris” isimli makalesinde analizini yaptığı gibi, “yeni ve radikal inançların ibaresi ol-maktan çok, geleneksel inanışların; açık cinselliğin Paris’i anımsatan yeni

⁴⁵ “...exploit[ing] the vocabulary, syntax, rhythms, and cadences of conventional women’s prose and talk, the ordinary discourse of domesticity, to create her own new ‘language’.” Margueritte S. Murphy, “‘Familiar Strangers’: The Household Words of Gertrude Stein’s ‘Tender Buttons’” *Contemporary Literature*, Vol.32 No.3 (Autumn 1991), 383-384.

⁴⁶ “There are many that I know and they know it. They are all of them repeating and I hear it. I love it and I tell it, I love it and now I will write it. This is now the history of the way some of them are it.

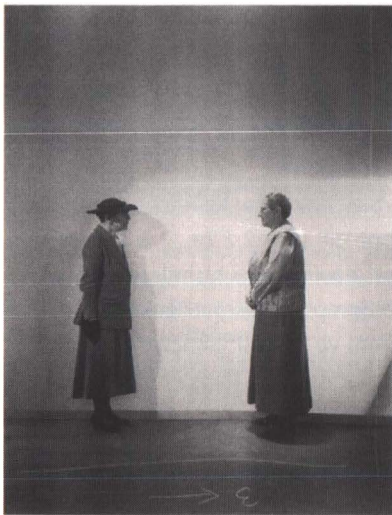
I write for myself and strangers. No one who knows me can like it. At least they mostly do not like it that every one is of a kind of men and woman and I see it. I love it and I write it.” Gertrude Stein, “Martha Hersland” *The Making of Americans* (Illinois: Dalkey Archive Press, 1995), 290.

⁴⁷ “...new spirit of the age and often act[ing] as an icon of modernity”. Hilde Heynen, 11.

⁴⁸ “...sharply separate[d] herself from her sex in order to assail and herself enter a male world too strong for most women.” Catharine R. Stimpson, “The Mind, the Body and Gertrude Stein”, *Critical Inquiry*, Vol.3 No.3 (Spring 1977), 497.

⁴⁹ “...saw serious writing as a male activity, one to which she made claim by playing the role of the male, by seeing only male Modernists as her colleagues and competitors.” Shari Benstock, 12.

ve radikal formlarla yeniden ifadesi"⁵⁰ olarak da yorumlanabilir. Bu noktada, Stein'in gönüllü bir şekilde kuşandığı maskülenliğin esasen, -evlilik, aile, evcimenlik gibi baskın Amerikan geleneklerini ardında bırakamamış olsa da çoktan terk ettiği- ülkesinde bir anomali, ya da zayıflık olarak görülecek kendi kuir ve/veya kadın karakterini gizlemek adına giydiği bir maske olup olmadığı sorusu canlanıyor.



Görsel 2.2.2a, 2.2.2b Alice B. Toklas ve Gertrude Stein.

Kaynak: Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, "Domestic Stein", *Seeing Gertrude Stein*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2011), 75, 63.

Stein'in yaşamını ve lezbiyen cinselliğini özgürce sürdürebileceği bu yeni 'maske' yöntem, bir anlamda, Benstock'un Stein'in 'yeni bir edebi dil yaratımı yöntemi' hakkındaki sözlerini hatırlatıyor:

Leo Stein ve ondan sonra gelen bir çok başkası, Gertrude'un dil-bilimsel kurallarla yaptığı denemelerin, dille etkin bir biçimde uğ-

⁵⁰ " ...not so much the expression of new and radical faiths as the restatement of traditional beliefs in the new and radical forms of an open sexuality and an evocative Paris locale." Donald Pizer, "The Sexual Geography of Expatriate Paris", 178.

raşmadaki acizliğinin sonucu olduğunu, *böylece en büyük zayıflığını en çarpıcı gücüne dönüştürdüğü* çıkarımını yaptılar.⁵¹

“Dille etkin bir biçimde uğraşmadaki acizlik”le kastedilen bu “zayıflık”, öte yandan, Stein’in gözünden bakıldığında, evliliği anımsatan domestik ilişkisiyle ‘telafi’ ettiği kuirliğine, ya da ‘üst’ cinsiyete atfedilmiş nitelikleri benimseyerek ‘başa çıkmaya çalıştığı’ sözde ‘aşağı’ cinsiyetten oluşuna da göndermede bulunur görünüyor.

Stein’in cinsel tercihleri ve kimliğinin yazın hayatına olan ilişkisi, evinin mekânsal düzeniyle kurduğu ilişkinin incelenmesiyle bir adım öteye götürülebilir. Stein’in Fransa’daki ilk evi olan 27 Rue de Fleurus’un salonu, kuzey cepheli, 42 metre karelik tek bir odadır (diğer iki evinden biri Bilignin’deki bir yazlık ev, diğeryse 1938’de Alice Toklas’la taşındıkları Rue Christine’deki evdir) (Gör.2.2.3a, 2.2.3b). Ev, Luxembourg bahçesine yakın olan Fleurus sokağının 27 numaralı bloğunun avlusunda yer alır. Yaşam alanlarının bulunduğu iki katlı evin zemin kattaki bir uzantısı olan bu atölye-salona, ilk zamanlarda evden direkt bir giriş de yoktur. Salona ulaşabilmenin tek yolu evden avluya çıkmak, ve başka bir kapıyla avluya açılan salona girmektir. Mimar Gabriel Pasquier tarafından 1896’da tasarlanmış olan bina bloğu, *Alice B. Toklas’ın Özyaşamöyküsü’nde* Gertrude Stein tarafından şu sözlerle anlatılır:

[...] ama şimdi Paris’e geldiğim zaman gördüğüm şeyleri anlatmam gerek.

27 rue de Fleurus’teki ev şimdi olduğu gibi o sıralarda da dört küçük odası, bir mutfak ve hemen bitişiğinde çok geniş bir atölyesi olan iki katlı küçücük bir evdi. Şimdi atölye 1914’te eklenen daracık bir koridorla eve bağlanmış durumda ama o sıralar atölyenin ayrı bir girişi vardı, oraya girmek için evin zilini çalmak ya

⁵¹ “Leo Stein and many who came after him were to conclude that Gertrude’s experimentation with linguistic convention was the result of her inability to deal effectively with language, *so that she made her greatest weakness into her most ‘remarkable’ strength.*” Shari Benstock, “Gertrude Stein and Alice B. Toklas: Rue de Fleurus”, 152. (yazarın vurgusu).

da atölyesinin kapısını çalmak gerekiyordu ve pek çok kişi her iki yolu da kullanıyordu ama çoğu atölyenin kapısını çalıyordu.⁵²



Görsel 2.2.3a, 2.2.3b Gertrude Stein 27 Rue de Fleurus'deki salonunda.
Kaynak: Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, "Domestic Stein", *Seeing Gertrude Stein*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2011), 49, 97.

⁵² Gertrude Stein, *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*, çev. Nesrin Kasap (İstanbul: Metis Yayıncılık, 1992), 20-21.



Görsel 2.2.4a, 2.2.4b Salon, üst 1904, alt 1913.
Kaynak: Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, "Domestic Stein", *Seeing Gertrude Stein*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2011), 96-97.

Gertrude ve ağabeyi Leo, bu odayı, çevredeki sanat galerilerinden topladıkları, başta duvarlara göz hizasında olacak şekilde tek sıra halinde asılmış, kısa bir süre içinde ise üç duvarı birden kaplayan ve mekânı zamanla "ilk modern sanat müzesine"⁵³ dönüştüren tablolarla döşemişlerdir (Gör. 2.2.4a, 2.2.4b).



Görsel 2.2.5 Alice B. Toklas ve Gertrude Stein, 1922.

Kaynak: Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, "Domestic Stein", *Seeing Gertrude Stein*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2011), 73.

Mekân çok geçmeden yarı-kamusallaşarak her Cumartesi dışarıya açık hale gelmiş ve başta tabloları görmek için, sonraları ise edebi buluşmalara ev sahipliği yapan salonu görmek için gelen ve aralarında Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, Guillaume Apollinaire gibi yazarları ve eserleri bu değişken izleyici kitlesine sergilenen Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque, Francis Picabia, Man Ray gibi sanatçıları da

⁵³ "...the first museum of modern art". James R. Mellow, "The Atmosphere of Propaganda", *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*, (New York: Henry Holt and Co., 2003), 4.

barındıran yazınsal ve sanatsal çevreler için bir çekim merkezi oluşturmuştur.⁵⁴ *Seeing Gertrude Stein* isimli kitapta Corn ve Latimer şöyle der:

İlk yıllarda Leo ve Gertrude bu faydacıl odayı bir doğaçlamaya, hiç bir şeyin sabit ya da tahmin edilebilir olmadığı, tabloların girip çıktığı çağdaş bir sanat galerisine dönüştürdüler.⁵⁵

1913'te Gertrude Stein ve ağabeyi Leo Stein'in uyuşmazlık sonucu ayrılıklarının ardından⁵⁶ Gertrude Stein, salonun koleksiyonuyla ilgilenmeye Alice Toklas'la (Toklas 1909 yılında Stein'ların yanına taşınmıştır) beraber devam etmiştir. Çift, duvardaki tabloların ve odadaki mobilyaların yerlerini sürekli değiştirerek 'misafirleri', ya da mekânın müdavimlerini etkilemenin en iyi yöntemini aramışlardır⁵⁷ (Gör. 2.2.5). *The Emergence of the Interior* isimli kitapta Charles Rice, objelerin koleksiyon ya da toplama yoluyla evcilleştirilmesinden bahseder.⁵⁸ Bireysel elemanlar

⁵⁴ Bu buluşmaların oluşum süreci Diana Souhami'nin kitabı *Gertrude and Alice*'da Stein'in cümlelerini alıntıladığı kısımda şöyle anlatılır: "Matisse insanları getirdi, herkes [koleksiyonu görmek için] birilerini getirdi, ve insanlar herhangi bir zamanda geliyorlardı ve bu bir rahatsızlık olmaya başlamıştı, Cumartesi akşamları böyle başladı." ("Matisse brought people, everybody brought somebody [to see the collection] and they came at any time and it began to be a nuisance and it was in this way that Saturday evenings began.") Diana Souhami, 71.

⁵⁵ "In the early years Leo and Gertrude turned the original utilitarian room into an improvisation, a contemporary art gallery where paintings came and went and nothing was stable or predictable." Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, *Seeing Gertrude Stein* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2011), 100.

⁵⁶ Diana Souhami bu ayrılığı Leo Stein'in, Gertrude Stein ve Picasso'nun işlerine olan hoşnutsuzluğuna ve bu sebeple de Gertrude'un Leo'yu reddedişine bağlar. Diana Souhami, 75.

⁵⁷ Alice'in eve taşınmasıyla, içmekânın Gertrude'un ağabeyiyle yaşadığı dönemki eski ve spontane dekorasyonu yavaş yavaş değişmeye başladı: "Once Leo left, Alice's homemaking took hold, and she created a tidy and artful living room out of bohemian disarray." ("Leo'nun ayrılığından sonra, Alice'in ev işleriyle uğraşı başladı, o bohem bir düzensizlikten düzenli ve ustalıkla bir oturma odası yarattı.") Örneğin; evin diğer kısımlarıyla salon arasına bir hol yapıldı ve bu sayede salondan dışarıya açılan kapılar kullanılmak zorunda olmadığı için mobilya ve dekoratif parçalar için ekstra yer açılmış oldu. Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, 97.

⁵⁸ Charles Rice, "Irrecoverable Inhabitations: Walter Benjamin and Histories of the Interior", *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, (London: Routledge, 2006), 13.



Görsel 2.2.6 Salon, 1914-1915, Alice taşındıktan hemen sonra.

Kaynak: Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, "Domestic Stein", *Seeing Gertrude Stein*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2011), 98.

koleksiyoncunun dokunuşuyla benimsenerek bir bütüne dönüştürülür ve bu elemanların organize edilmesi yoluyla kişisel bir ifade yaratılır. Ortaya çıkan bu bütün, toplama, sınıflandırma, dekore etme ve yeniden düzenleme süreçleriyle 'kişisel bir anlatı' yaratarak koleksiyonu olduğu kadar koleksiyoncunun hayatını da anlatır.⁵⁹ Bu doğrultuda, Stein'in evcimen karakteri, *Seeing Gertrude Stein*'de bahsedildiği gibi toplama, ya da koleksiyon yapma huyu, alışkanlıkları ve rutine olan sevgisiyle ortaya çıkar:

Evde yazar ve evde yiyip eğlenmeyi severdi. [...] Paris'teki gezileri ve yürüyüşlerinde (Alice'le beraber) antika eşyalar ve biblolar alır, sürekli olarak evlerinin tefrişini düzenler, yeniden düzenler ve yenilerlerdi⁶⁰ (Gör.2.2.6).

⁵⁹ Yazarın ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu, Aralık 2013'teki sunumu "Public House Domestic Nature: Reading the Everyday Spaces of Gertrude Stein and Charlotte Perriand"dan alıntıdır.

⁶⁰ "She wrote at home and liked to eat and entertain at home... On travels and on walks in Paris, [Alice and she] they bought antiques and bibelots and continually arranged,

Bir koleksiyoncu olarak evine duyduğu bağlılık, bu açıklamalarla da netleşir: Sahip olduğu bu evcil karakter, onun salonunu neden kamusal bir sahne; yazar, ressam, model, fotoğrafçılar için bir buluşma mekânı olarak yarattığını ve kendini dış dünyaya çıkarmak yerine, dış dünyayı ‘gücünün’ merkezi olan salonunun içine aldığını açıklamaya yardımcı olur.⁶¹ Tüm bunların sonucunda salon iki farklı yüzüyle karşımıza çıkar: biri, gerçek sahiplerinin biriktirme ve sergileme pratiğine, diğeri ise katılan tüm bireyleri kapsayan buluşma ve konuşma pratiğine ev sahipliği yapar.

Mütemadiyen belirsiz objelerine ek olarak, salonun kullanıcıları da aynı şekilde değişkendir. Cumartesileri yapılan bu ‘ev toplantıları’nın kapısı herkese açıktır;

Salonlar gündelik olaylardı; kişinin girmek için ihtiyacı olan tek şey bir davet mektubu ya da Stein’ları tanıyan bir dosttu. Kalabalık şehir sokakları gibi salonun da kesin bir ahalisi yoktu... 27’deki oda modernitenin kendisiydi, sabit olmayan, akış halinde, bilinenle bilinmeyenin bir karmaşası.⁶²

Bu mekânın modern ve değişken varlığıyla açıklığı ve kamusalılığı, kapalı ve özel ‘domestik ev’in alışılmış kodlarından çok farklı bir kalıbı temsil etmektedir. Salon sayesinde, toplaşmalara katılan herkes evin bir parçası haline gelmiş, salona getirip götürdükleri objelerle (örneğin Picasso’nun Stein’ı resmettiği tablosuyla), fikirlerle, insanlarla, ortamı sürekli olarak değiştirmiş, salonu tek bir ev sahibesine sahip olma katılığından çıkarmış ve onu dâhil olan her obje ve her bireyin katılımıyla şekillenen komünal bir mekâna dönüştürmüşlerdir.⁶³

rearranged and updated the furnishing of their homes.” Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, 61.

⁶¹ Yazarın ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu, Aralık 2013’teki sunumu “Public House Domestic Nature: Reading the Everyday Spaces of Gertrude Stein and Charlotte Perriand”dan alıntıdır.

⁶² “The salons were casual affairs; all one needed to enter was a letter of introduction or a companion who already knew the Steins. Like crowded city streets, the salon had no fixed population... The room at 27 was modernity itself, unstable, in flux, mixing the known and the unknown.” Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, 100.

⁶³ Yazarın ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu, Aralık 2013’teki sunumu “Public House Domestic Nature: Reading the Everyday Spaces of Gertrude Stein and Charlotte Perriand”dan alıntıdır.

Modern bireyin özneliliği sürekli bir değişim durumunda olduğu için, iç mekânı da bu geçicilik durumuna cevap verebilmeli ve sürekli değişim ve kararsızlık kapasitesine sahip olmalıdır. Bunun en radikal uyarlaması sadece geçici olarak sahiplenilen, tamamen anonim bir iç mekânla oluşur.⁶⁴

Stein'in salonu, biçimsel özellikleriyle modern mimari tanımına uygun düşme de, sahip olduğu sosyal karakterle tam da Heynen'in yukarıda tanımladığı modern iç mekân ve Stein da modern ev sahib(es)i tanımına oturmaktadır. Bu iç mekânın değişebilirliğinin etkileri birey üzerinden okunabildiği gibi, bireyin değişkenliğinin etkileri de mekân üzerinden okunabilmektedir. Kamusal bir sahneye dönüşen mekânın anlamı, Sara Blair'in de iddia ettiği gibi, "sosyal bir mekân olarak görüldüğünde, akışkan, kararsız ve demokratik bir modernite imajıyla yeniden yaratılır."⁶⁵

Stein'in geçmişe olan bağını koparma, "on dokuzuncu yüzyılın düzen ve yapısal manasını parçalama ve eski görme ve tanımlama adetlerinden kurtularak yeni bir sanatın oluşumuna izin verme"⁶⁶ isteği; bu küçük mekânın sahiplerini biçimlendirerek katı sınırları bulanıklaştıran komünal hayatında eşdeğerini bulmuştur. Ancak, ironik bir biçimde, bunu sahip olduğu Rönesans dönemi tarzı sandalyeleri ve Stein'in belirgin bir biçimde nefret ettiği bir dönem olan on dokuzuncu yüzyıl mobilyalarıyla yapmıştır:

Atölyede duvarların önüne İtalyan rönesansı stilinde birkaç büyük koltuk dizilmişti, odanın ortasında da kocaman bir rönesans masası vardı, üstünde çok güzel bir mürekkep hokkası, bir ucun-

⁶⁴ "Since the modern individual's subjectivity is in a permanent state of transition, his or her interior should be able to answer to this condition of transitoriness and should be capable of continuous change and variability. The most radical version of this would consist of a completely anonymous interior that is only appropriated on a temporary basis..." Hilde Heynen, 22.

⁶⁵ "...the social meaning of the *salon* as a social space was being remade in the image of a fluid, labile, and democratic modernity." Sara Blair, 420.

⁶⁶ "...to smash the significance of nineteenth century order and structure, to shuck off old habits of seeing and describing, and to let a new art emerge". Diana Souhami, 68.

da da düzgün bir biçimde yerleştirilmiş bazı defterler vardı, Fransız çocuklarının kullandığı türden [...]

Odadaki sandalyeler de İtalyan rönesansı stilindeydi ve kısa bacaklı kişiler için pek de rahat şeyler değillerdi, insan bacaklarının üstünde oturma alışkanlığı ediniyordu bu sandalyelerde.⁶⁷

2.2.1 Stein Ailesinin Diğer Salonları

Bu noktada, Stein ailesinin diğer üyelerinin Paris'te sahip olduğu salonlara bakmak mimari açıdan bir karşılaştırma yapmak adına faydalı olacaktır. Gertrude Stein'in büyük ağabeyi Michael Stein ve eşi Sarah Stein'in da Paris'te, 58 Rue Madame'daki evlerinde halka açtıkları bir salonları vardır. Çift; sanat eserlerini toplamanın yanı sıra, sanat üretmiş olan kardeşlerinin aksine, yalnızca sanat hamiliği yapmışlardır.⁶⁸ Özellikle Sarah Stein'in ressam Henri Matisse'in resimlerine duyduğu ilgi, Rue Madame'daki salonun odağını sahibesinin yargılarına ve onun sevgili sanatçısına çekerek, salonu Rue de Fleurus'teki salondan ayırmıştır.⁶⁹ Yine de, mimari kurguları incelendiğinde, iki salonun da bir takım ortak özellikleri öne çıkar: Paris'in merkezinde olan iki salon da geleneksel tarzda tasarlanmış binalarda bulunmaktadır, 58 Rue Madame mimar Alexandre de Valcourt tarafından 1857'de tasarlanmıştır. Salonların iç mekânları da dekorasyonlarıyla dönemin biçimsel modernist yönelimlerinden etkilenmemişe benzer ve 'geçmiş'e yönelik bir ilgi barındırır (Gör. 2.2.1.1a, 2.2.1.1b). Her ne kadar 58 Rue Madame'daki salon, Rue de Fleurus'tekinin solgun kuzey ışığının aksine, doğu cephesinden aldığı güneş ışığıyla ve odanın ortasındaki iki kolonuyla daha çeşitli ve özelleşmiş oturma alanları sunarak daha aydınlık, parlak ve büyük görünse

⁶⁷ Gertrude Stein, *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*, 22-23.

⁶⁸ Gerçi, Stein ailesi Matisse'in bir resim okulu açmasına finansal destek sağlamışlardır ve bu okulda Sarah Stein da resim dersleri almıştır. Alice T. Friedman, "Being Modern Together: Le Corbusier's Villa Stein-de Monzie" *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History* (New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998), 99.

⁶⁹ Ibid.

de, Rue de Fleurus'teki ağır mobilyalar, belirgin şekilde Michael ve Sarah Stein'in nostaljik zevkini anımsatır.



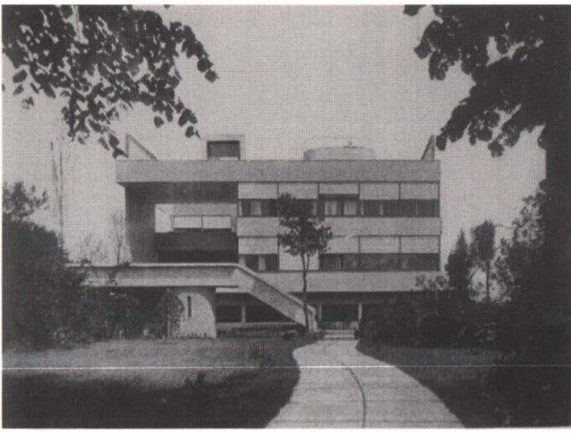
Görsel 2.2.1.1a Salon, 1934. Odadaki ağır mobilyalar modern tablolarla belirgin bir kontrast oluşturuyor.

Kaynak: Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, "Domestic Stein", *Seeing Gertrude Stein*, (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2011), 100.



Görsel 2.2.1.1b 58 Rue Madame'daki salon, 1909 civarı.

Kaynak: Alice T. Friedman, "Being Modern Together: Le Corbusier's Villa Stein-de Monzie", *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History* (New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998), 99.



Görsel 2.2.1.2 *Les Terrasses*.

Kaynak: Alice T. Friedman, "Being Modern Together: Le Corbusier's Villa Stein-de Monzie", *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*(New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998), 97.

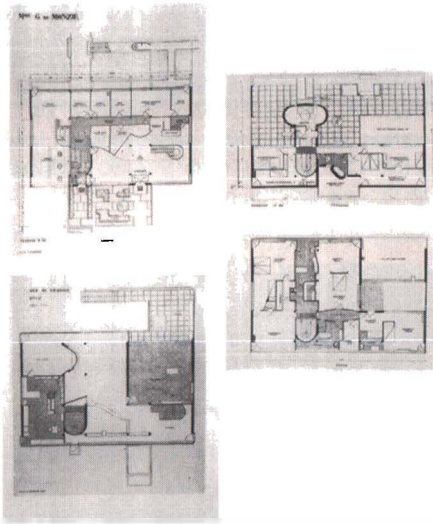
İki ev bu özellikleriyle, Le Corbusier'nin Michael ve Sarah Stein için 1926-1928 yılları arasında tasarladığı Villa Stein-de Monzie'den keskin bir biçimde ayrılır. Görünüşe göre Stein'lar bir yandan modern mimariyi de takdir etmekteydiler - arkadaşları Gabrielle de Monzie ve Monzie'nin üvey kızıyla beraber Paris'in dışında, Garches'ta bir ev yaptırmışlardır⁷⁰ (Gör. 2.2.1.2). *Les Terrasses* (teraslar) olarak da anılan ve Le Corbusier'nin kariyerinde olduğu kadar, "modern mimarinin gelişiminde [de] bir dönüm noktası olarak methedilen"⁷¹ bu ev, hem plan şeması hem de biçimsel özellikleriyle oldukça esnek, açık ve modernist bir tasarım sunmuştur: Yönelindiği bahçeye ya da sokağa göre değişen açıklıklı cepheleri, yuvarlak hatlarla tasarlanmış dört yatak odası ve esnek planlı bir teras katından oluşan dört kat planı, kullanılan malzemeleri ve iç mekândaki

⁷⁰ Friedman, de Monzie ve Stein'lar arasındaki dostluktan şöyle bahseder: "Stein'lar ve Madame de Monzie arasında birçok şey paylaşılıyordu, ancak özel hayatları ayrıydı." ("...many things between the Steins and Madame de Monzie were shared, but their private lives remained separate.") Ancak, ailenin geçimini sağlayan kişi Michael Stein idi. *Ibid.*, 98.

⁷¹ "...praised as a milestone in the development of modern architecture". *Ibid.*, 94.

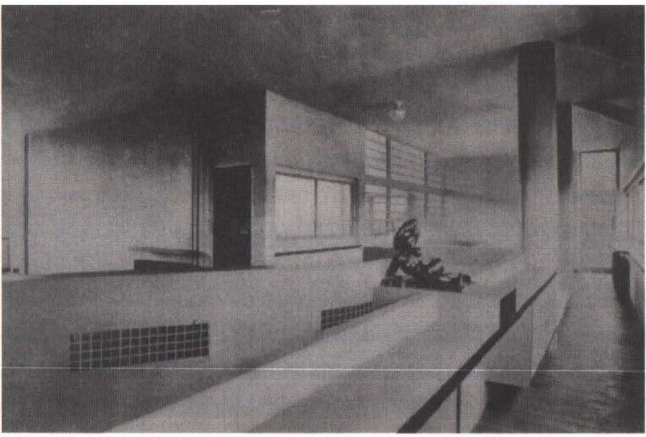
sadeliği belirgindir (Gör. 2.2.1.3, 2.2.1.4). Ancak, bu modern iç mekânda 27 Rue de Fleurus ve 58 Rue Madame'ı şaşırtıcı biçimde anımsatacak bir özellik bulunur: Stein'lar bu evi Paris'teki evlerinden getirdikleri "antik parçalar"la dekore etmişlerdir (Gör. 2.2.1.5):

Le Corbusier'nin müşterileriyle çatıştığı nokta mobilya sorunuydu. En başından beri Stein'ların antik parçalarından (bir kısmı yıllar önce Floransa'dan alınmıştı) çoğunu getirme niyetinde olduklarının farkında olsa da, evin ağır ve koyu mobilyalarla dolduğu gerçeğine hiç bir zaman tamamen alışamadı.⁷²



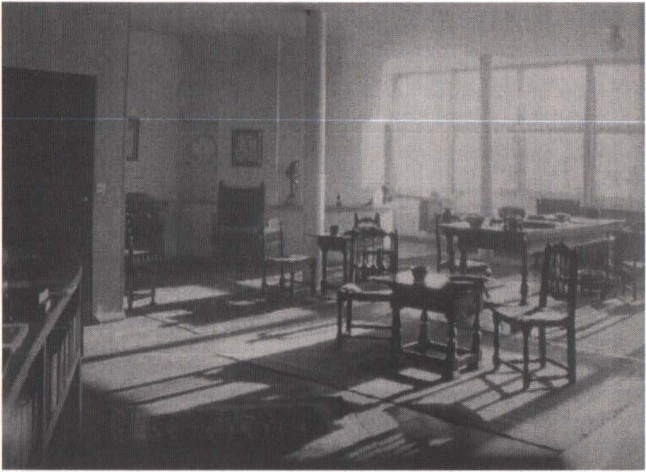
Görsel 2.2.1.3 Villa Stein-de Monzie'nin planları.
Kaynak: Alice T. Friedman, "Being Modern Together: Le Corbusier's Villa Stein-de Monzie", *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History* (New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998), 114.

⁷² "Where Le Corbusier remained at odds with his clients, however, was on the question of furnishings. Although he had been aware from the beginning that the Steins were intending to bring many of their antique pieces (some acquired years before in Florence) with them, he never quite got used to the fact that the house was filled with heavy, dark furniture." Ibid., 119.



Görsel 2.2.1.4 Oturma odası, bahçeye doğru, 1929.

Kaynak: Alice T. Friedman, "Being Modern Together: Le Corbusier's Villa Stein-de Monzie", *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History* (New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998), 121.



Görsel 2.2.1.5 Oturma odası, giriş cephesine doğru.

Kaynak: Alice T. Friedman, "Being Modern Together: Le Corbusier's Villa Stein-de Monzie", *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History* (New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998), 120.

Stein ailesi yeni evleri Les Terrasses'ta (sanatsal ve edebi çevrelerden arkadaşlarının ziyaretlerini saymazsak⁷³) Cumartesi buluşmalarını⁷⁴ sürdürmemiş ve Michael Stein'ın Gertrude Stein'a yazdığı mektuba göre, duvarlara da herhangi bir tablo asmamışlardır⁷⁵ (gerçi, bunun geçici bir durum olup olmadığı ve aile eve taşındıktan sonra değişip değişmediği anlaşılmamakta; nitekim fotoğraflara baktığımızda duvara asılı bir takım tablolar olduğunu görüyoruz). Bu durum, ilginin ve merakın artık modern mimarlık üzerine kaydığı, ailenin öncü-sanat hamiliğinden öncü-mimarlık hamiliğine doğru bir geçişi olarak da okunabilir.⁷⁶ Yine de şaşırtıcı bir biçimde, tam ortasındaki iki kolonuyla, oldukça parlak ve ferah olan bu iç mekânın içerisindeki mobilyalar ve yerdeki oryantal halılar, mekânın esas modernist doğasına dair fazla bir ipucu vermemekte ve bu yönüyle de Rue Madame'daki salonu anımsatmaktadır. Buna rağmen, bu iki salon taşıdıkları biçimsel ferahlık, açıklık ve modernist izlerle Gertrude Stein'ın, avangart ruhu karanlık ve kapalı mimarisinden öte sosyal varlığıyla taşıyan salonundan belirgin farklılık göstermiştir.

Bu karşılaştırmadan yola çıkarak, Gertrude Stein'ın yaşamayı seçtiği çelişkiler –sahip olduğu sanatsal ve modernist zevke karşın salonunun iç mekân düzenlemesi, domestiğe duyduğu özleme karşın salonunun sunduğu kamusal ve komünal yaşam, cinsel tercihlerinin dönemin topluma aykırılığına karşın “geleneksel usul”de ilişkilere duyduğu bağlılık ve bir çeşit ‘evlilik’le yaşamı boyunca sürdürdüğü ilişkisi– Stein'ın modern ‘er’in sahip olduğunu düşündüğü zayıflıklarıyla başa çıkma yöntemleri hakkında bize ipucu verir. Stein'ın kendi sözleri de bunu net bir biçimde tasvir eder:

⁷³ Alice T. Friedman, 117.

⁷⁴ Michael ve Sarah Stein da salon buluşmalarını Cumartesi günleri yapmışlardır; ancak Linda Simon'ın kitabı *The Biography of Alice B. Toklas'a* göre “iki Cumartesi salonu arasında bir rekabet yoktu.” (“There was no rivalry between the two Saturday salons.”) Linda Simon, *The Biography of Alice B. Toklas* (Nebraska: University of Nebraska Press, 1991), 64.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Friedman Michael Stein'ın mektubunu şöyle alıntılıyor: “Artık bir torunum var ve mektuba kartpostalını eklediğim Paris'in dışında ultra modern bir evde yaşıyorum. Yüzyılın başlarında resimdeki modern akımın öncü saflarında yer aldığımız gibi şimdi de aynı-sını modern mimarlık için yapıyoruz.” Ibid., 116.

Eğer aklınla ilerideysen, gündelik yaşamında doğal olarak eski moda ve sıradan olursun.⁷⁷

2.3 20, Rue Jacob Salonu

Bir salonum var mı?

Her halükarda resmi hiç bir şey yok. Burada hiçbir taraf, hiçbir önyargı üstün değildir. Bırakın beni, burayı hiçbir şey yönetmez.⁷⁸

Yazar Natalie Clifford Barney'in salonu, Gertrude Stein'inkine oldukça yakın, yine Sol Kıyı'da, Rue Jacob'da yer almış; benzer bir entelektüel, yazar, sanatçı ve dansçı avangart grubun buluştuğu bu kez Cuma toplantılarına ev sahipliği yapmıştır (Gör.2.3.1). Barney de Amerika Birleşik Devletleri, Ohio'da 1876'da doğmuş bir göçmendir. 1887'de Paris'e kız kardeşi ve erkek egemen evlilik kültürünün daha önceleri kendi üzerinde kurduğu kapanlar ve kısıtlamalardan kendini kopararak, kocasından ayrı, hayatı kendi istediği biçimde ve sanatıyla iç içe yaşamayı seçen annesi Alice Pike Barney ile taşınmıştır.⁷⁹ Özel dadıları tarafından eğitilen Barney, erken yaşlarından itibaren akıcı bir Fransızca konuşabiliyordu. Kardeşiyle beraber eğitimlerine Fransa Fontainebleau, Les Ruches'te devam etmişlerdir. Annesi, çizdiği özgür ve bağımsız imajla, Barney için hayatı boyunca bir rol model oluşturmuştur: Barney, geleneksel evliliğin kadın üzerindeki hasarlarını ve sanatı için olduğu kadar yaşamı ve cinselliği hakkında da omuzlarına yüklenecek toplumsal normları görmezden gelme olanağının olduğunu görmüştür.⁸⁰ Barney bir lezbiyen olarak, kadınlara ya da lezbiyenlere biçilmiş –onları ya kendi sosyal ve cinsel varoluşlarını inkâr ederek daha edepli olan 'eş' ya da 'anne' imajına uy-

⁷⁷ "If you are way ahead with your head, you naturally are old fashioned and regular in your daily life." Wanda M. Corn, Tirza True Latimer, 100.

⁷⁸ "Ai-je un salon? Il n'a rien, en tous les cas, d'officiel. Aucun parti, aucun parti pris n'y règnent. Rien n'y règne, et encore moins moi-même." Natalie Clifford Barney, *Aventures de L'Esprit* (Paris: Emile-Paul Frères, 1929), 273.

⁷⁹ Suzanne Rodriguez, "Child of Witches and Saints: 1876-1890" *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris* (New York: Harper Collins, 2003), 23-49.

⁸⁰ Shari Benstock, "Natalie Barney: Rue Jacob", 270.

mayaya zorlayan, ya da 'erkeğe yakınsamaları' dolayısıyla homoseksüel kadını heteroseksüel kadından daha üstün gören maskülen imajı benimsemek zorunda bırakan- 'aşağı cins' rolünü reddetmiştir. "Homoseksüel kadınların, kadın vücudunda hapsolmuş erkekler olduğunu öne süren herhangi bir giyim biçimini ya da davranışı reddetmiş"⁸¹, ve bunun yerine *öteki* feminen imajı yüceltmıştır. Sunduğu kendinin ve cinselliğinin farkındaki kadın imajı; Barney'in aşk, güzellik ve sanat haricinde herhangi bir kuralı ya da normu reddini anlaşılır kılmaktadır:

Önemli olan yalnızca aşktır, yöneltildiği kişinin cinsiyeti değil. Geri kalan sadece türlerin yetiştirilmesi, seçilmesi ve ayrıştırılmasıyla ilgili bir sorundur – ki bizimki epeyce farklı bir tehlikeyle karşı karşıya.⁸²



Görsel 2.3.1 Natalie Clifford Barney.

Kaynak: [online veritabanı]

<http://theqouch.files.wordpress.com/2012/06/nataliewithdog.jpg>.

[Erişim tarihi: 25.05.2014].

⁸¹ "...she objected to any form of dress or behavior that suggested homosexual women were really men trapped in women's bodies". Shari Benstock, "Women of the Left Bank", 11.

⁸² "Only love is important, not the sex to whom it is directed. The rest is merely a question of rearing, selection and segregation of the species – our own faces a danger of quite another kind." Natalie Clifford Barney, "Illicit Love Defended" *A Perilous Advantage: The Best of Natalie Clifford Barney*, çev. & ed. Anna Livia (Vermont: New Victoria Publishers Inc., 1992), 85.

En çok neyi sevdin?

-Sevmeyi.

Peki bir kaç seçeneğin olsaydı?

-Pek çok kezaşkı seçerdim.⁸³

Shari Benstock Natalie Barney'in bu özelliğiyle ilgili şöyle der:

Natalie Barney sürdüğü yaşamı kendi seçti; hayatının hiç bir yönü şansa bırakılmamıştı. Kendi başına bir sanat eseri, duyuşal olduğu kadar estetik de bir deneyim olacak bir yaşam yaratmak için aklını ve sağduyusunu kullandı.⁸⁴

Barney'in feminenin ve lezbiyenin geleneksel imajını yıkarak daha "estetik ve duyuşal" bir yaşam için yaptığı bu bilinçli seçiminin yansımalarını, önce Neuilly'deki evinde, sonrasında da 1909'da taşındığı 20, Rue Jacob'daki "kadınların toplanarak birbirleriyle edebi yaratımları ve erotik ilişkileri paylaştıkları şairin evi"nde⁸⁵ organize ettiği sosyal toplantılarda da görebiliriz. Gloria Feman Orenstein'in, Barney'in Rue Jacob'daki altmış yıllık ikametinin kırk beşinde kahya olarak çalışmış olan Berthe Cleyrergue'le yaptığı röportajında ortaya çıkardığı gibi, Natalie Barney'in Cuma toplantıları da Stein'inkiler gibi herkese açık yapılmıştır⁸⁶ (Gör.

⁸³ "What have you loved best?

-Loving.

And if you had several choices?

-I would choose love many times." Ibid., "Little Mistresses", 104.

⁸⁴ "Natalie Barney chose the life she led; no aspect of her life was left to chance. She turned her intelligence and common sense to constructing a life that would itself be a work of art, an aesthetic as well as a sensual experience." Shari Benstock, "Natalie Barney: Rue Jacob", 269.

⁸⁵ "poet's house, where women gathered to share literary creations and erotic relationships with one another." Sheila Crane'in makalesinde başvurduğu "şairin evi"ne dair bu ondokuzuncu yüzyıl tanımı Barney'in 1920'de basılan 'The Trial of Sappho: Fragments and Testimonies' *Pensées d'une Amazon*, denemesinde yapılan bir alıntıdır. Sheila Crane, "Mapping the Amazon's salon: Symbolic landscapes and topographies of identity in Natalie Clifford Barney's literary salon" *Gender and Landscape*, Lorraine Dowler, Josephine Carubia and Bonj Szczygiel eds. (Oxford: Routledge, 2005), 158.

⁸⁶ Cleyrergue, röportajında, Le Corbusier'nin Barney'in komşusu olduğundan bahseder, ancak yapılan resepsiyonların hiçbirine davet edilmemiştir: "[Barney'e] onu neden davet etmediğimizi sordum. "Hayır, Berthe. Komşuları çağırmaya başlamayacağız!" dedi." ("I asked her why we didn't invite him. She said, "Oh no, Berthe. We're not going to start

2.3.2). Her ne kadar hem erkek hem kadın, hem homoseksüel hem heteroseksüel figürleri evine kabul etmiş; sosyal ve sanatsal bir ağ yaratarak üretimlerini takdir ettiği kişiler için profesyonel temaslar ya da finansal destekler sağlamış olsa da, toplantılar genellikle Barney'in kadınlardan oluşacak kültürel bir komünite idealini destekleyecek biçimde, kadınlar tarafından domine edilmiştir.⁸⁷

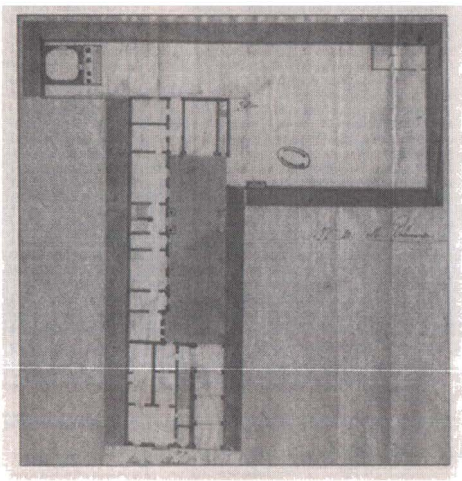


Görsel 2.3.2 "Le philosophe chez ses amies en 1913 Duchesse de Clermont-Tonnerre Remy de Gourmont Natalie-Clifford-Barney", Fransız karikatürist ve yazar André Rouveyre'in Rue Jacob'daki toplantılardan birini tasvir eden eskizi.
Kaynak: [online veritabanı]
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/8b/Rouveyre_-](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/8b/Rouveyre_-_Le_Philosophe_Chez_Ses_Amies.jpg)
[_Le_Philosophe_Chez_Ses_Amies.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/8/8b/Rouveyre_-_Le_Philosophe_Chez_Ses_Amies.jpg). [Erişim Tarihi: 02.07.2014].

Rue Jacob'daki toplantılara ev sahipliği yapan on yedinci yüzyıldan kalma pavyon, Rue Jacob, Rue Visconti, Rue Bonaparte ve Rue de Seine sokaklarındaki binalarla çevrili bir iç avluda yer alan, iki kattan ve tek bir daireden oluşan bir bloktur (Gör. 2.3.3). Eve ulaşmanın tek yolu, Jacob sokağındaki kapıların ardındaki iç sokaktan geçmekle mümkündür (Gör. 2.3.4, Gör. 2.3.5). Stein'ın salonu gibi Barney'in (zemin katta yer alan, mutfaktan giriş holüyle ayrılan) salonu da evin ikinci katta yer alan özel

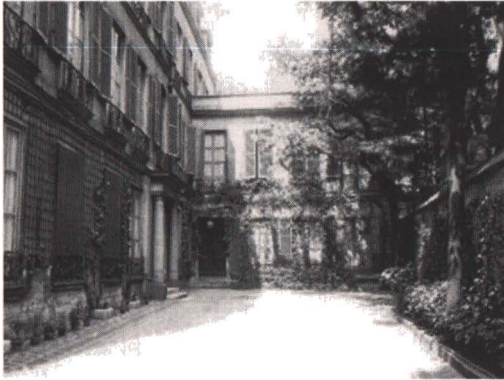
inviting neighbors!") Gloria Feman Orenstein ve Berthe Cleyrergue, "The Salon of Natalie Clifford Barney: An Interview with Berthe Cleyrergue", *Signs*, Vol.4 No.3 (Spring 1979), 492.

⁸⁷ *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*'da Tirza True Latimer, kültürel bir komünite yaratma fikri hakkında şöyle der: "...komünitenin gerçeğinden çok komünite yaratma isteği." ("...the desire of community more than the fact of community.") Tirza True Latimer, "One, Lesbian Paris Between the Wars", *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris* (Rutgers University Press, 2005), 40.



Görsel 2.3.3 20 Rue Jacob'un 1821 ya da 1822 tarihli kadastro planı. Pavyon merkezde, tapınak ise solda.

Kaynak: Baptiste Essavez-Roulet, William Pesson, "Le temple 'à l'amitié', rue Jacob à Paris: Mythes et réalités", *Chronique d'histoire Maçonnique* No.62 (Institut d'études et de Recherches Maçonniques, 2008), 20.



Görsel 2.3.4 20, Rue Jacob'un giriş kapısının ardındaki pasajdan geçilerek ulaşılan pavyon.

Kaynak: [online veritabanı]

http://www.ruevisconti.com/LaRueMysterieuse/TempleAmitie/Images/20_rue_Jacob_Atget_1910.jpg. [Erişim tarihi: 24.05.2014].



Görsel 2.3.5 Pavyonun bahçeye bakan doğu cephesi, tapınak arkada görülüyor.
Kaynak: [online veritabanı]
http://www.ruevisconti.com/LaRueMysterieuse/TempleAmitie/Galerie/0209_g.jpg. [Erişim tarihi: 25.05.2014].

odalarından ayrılmıştır. Salon mekânı temel olarak iki odadan oluşur; bir oturma odası ve ona bağlı, bahçeye bakan bir yemek odası:

Her ne kadar ana oturma odası yapının esas kabul mekânını oluştursa da, salon buluşmalarında misafirler çoğunlukla oktagonel masanın hâkim olduğu, yandaki yemek odasında toplışırlardı.⁸⁸

Suzanne Rodriguez'in *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris* isimli kitabında evin ve salonun mobilyalarına dair anlattıkları Stein'in salonunun antika dekorasyonunu hatırlatır. Stein gibi Barney de etrafındaki mobilyalara ve dekorasyona karşı kayıtsız görünür ki bu onun durumunda, mülke dair olan kayıtsızlığına işaret etmektedir.⁸⁹ İki kadının da çevrelerini saran iç mekâna dair ilgisizlikleri açıkça modern mimariye karşı takındıkları aldırılmazlıkla açıklanabilir; iki mekân da tasarımın modern ilkelerinden epeyce uzaktır. Ancak, bu mekânlarda yaşanan hayatlar, onları Paris'in herhangi bir apartma-

⁸⁸ "Although the main sitting room comprised the structure's formal reception space, during salon meetings guests mainly congregated in the adjacent dining room that was dominated by an octagonal table." Sheila Crane, 147.

⁸⁹ Suzanne Rodriguez, "The Salonist 1909", *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris* (New York: Harper Collins, 2003), 176.

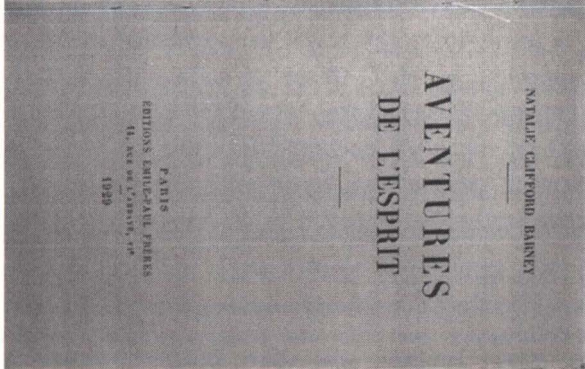
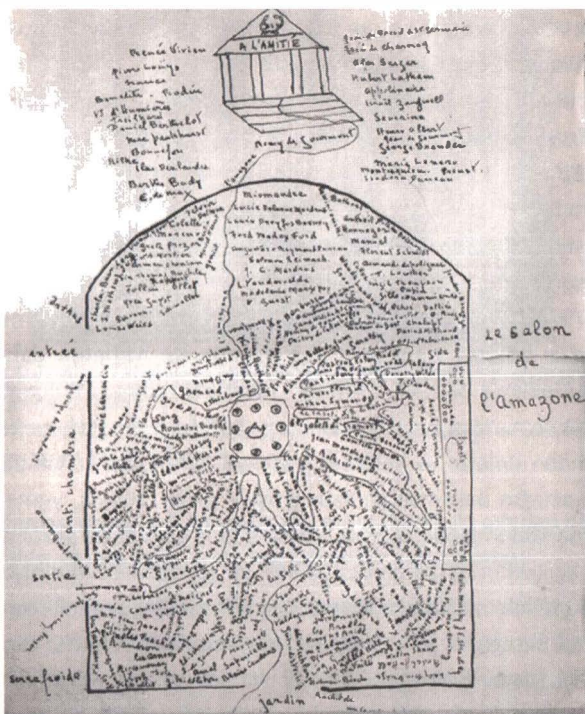
nından farklı kılmaya yetmiş, ve onların biçimsel değilse bile sosyal özellikleriyle avangart olmalarını sağlamıştır.

Bu durumun izleri Barney'in salonunu betimlediği (Barney'in *Aventures de l'Esprit*⁹⁰ kitabının ön sayfasında basılmış olan) eskizinden de sürülebilir: Bu eskizde salon toplantılarına katılan kişilerin, arkadaşların ve sevgililerin bir listesi verilmiştir, aynı zamanda bu Barney'in katılımcılara atfettiği sembolik anlamlar hakkında da ipuçları verir. Çizim, esasen salon buluşmalarının bir temsildir, kenarında da "amazon'un salonu" (*le salon de l'amazone*) yazar. Kâğıdın büyük çoğunluğunu salon mekânının yemek odası bölümü oluşturur, üst kısımda ise nispeten daha küçük olarak resmedilmiş olan "A L'Amitié" (dostluk) tapınağı bulunmaktadır. Salonun alt kısmından başlayan bir çizgi, zikzaklar yaparak mekânı isimler etrafından dolaşır ve salonun bahçeye açılan üst kısmından dışarı çıkarak tapınağın basamaklarından girişine ulaşır. Ayrıca, yemek odasının yanında konumlanan oturma odasına giriş açıklığı da görülmektedir, ancak bu açıklıktan başka bu odaya dair bir şey resmedilmemiştir. Salon içerisinde çizilmiş mobilyalar yalnızca üzerinde bir çaydanlık ve bardaklar bulunan oktagonel bir masa, ve "meyveler" ve "viski"yi tanımlayan ufak daireleriyle bir büfedir.

Crane'e göre, "çizim dikkatlice inşa edilmiş sembolik bir peyzajı temsil eder", ve Barney'in kendini çevreleyen sembolleri bilinçli bir şekilde seçtiğine geçerli bir kanıttır.⁹¹ Oktagonel masa, büfe, çaydanlık, ya da bahçedeki tapınak resmedilmişken resmin geri kalanı sahip olunan varlıklarla değil kişi isimleriyle doldurulmuştur (burada Barney'in objeler yerine insanlara 'sahip olmayı' tercih ettiğinden söz edilebilir) (Gör. 2.3.6). Kahya Berthe Cleyrergue'in "küçük sandviçlerle dolu tepsiler

⁹⁰ Kitabın Barney'in arkadaşlarıyla olan ilişkilerini anlattığı iki bölümü vardır: ilki, Remy de Gourmont (Barney'ye amazon ismini takan ilk kişi) ya da Oscar Wilde gibi erkek yazarlarla olan ilişkileri anlatırken, ikinci bölüm Barney'in salonunda oluşturduğu *Académie des Femmes*'in kadınlarına ve bu kadınlar onuruna düzenlenen kutlamalara adanmıştır. Natalie Clifford Barney, *Aventures de l'Esprit* (Paris: Emile Paul Frères, 1929).

⁹¹ "...the drawing represents a carefully constructed symbolic landscape". Sheila Crane, 151.



Görsel 2.3.6 Barney'in toplantılarına katılanların isimleriyle salonu ve tapınağı çevrelediği eskizi.
 Kaynak: Natalie Clifford Barney, *Aventures de l'Esprit* (Paris: Emile-Paul Frères, 1929).

elden ele dolaşırdı. Yalnızca çayınızı masada alacağınız türden resepsiyonlardı. Her şeyleri vardı.”⁹² sözleri, ya da George Wickes⁹³ tarafından alıntılanan, Janet Flanner’ın aktardığı “hepimiz çaydanlığın etrafında bir araya gelirdik” sözleri, bize salonun karakteri hakkında birtakım bilgiler verir. Görünüşe göre, herkesin oturarak, yemek yiyerek *kendini evinde hissetmesine* verilen önem sayesinde zihin yalnızca sanat düşünebilmek için serbest kalmaktadır (Gör. 2.3.7).



Görsel 2.3.7 Berthe Cleyrergue salonunda.

Kaynak: George Wickes, *The Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney* (London: W. H. Allen and Co., 1977).

⁹² “...trays were passed around with little sandwiches. It was a reception where you took only your tea at the table. They had everything.” Gloria Feman Orenstein ve Berthe Cleyrergue, 488.

⁹³ “...we all clustered around the teapot”. Sheila Crane, 159. Crane Barney’in biyografi yazarı George Wickes’e referans verir: George Wickes, “A Natalie Barney Garland” (The Paris Review, 1975), 86-134, ve, *Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney* (New York: G.P. Putnam, 1976).

Çizim, bir başka yönüyle de, bizi salonun bağlamından koparılarak bi-reyselleştirildiği gerçeğine çeker. Çevresini saran ortama hiçbir referans verilmemiş (bahçe ve tapınak - ki bunlar salonun bir parçası sayılıyordu - ve yan odaya açılan kapı hariç); buna karşın Parisli edebi ve sanatsal camia mekânın *içerisine katılmıştır*. Crane bunu şöyle yorumlar,

[...] Barney'in kuram olarak özel hanesini dramatik bir biçimde Paris'in edebi sahnesinin geniş topoğrafyasında önemli bir alana dönüştürmesi. Yani, Barney evini mevcut fiziksel çevresinden hem çiziminde hem de özel salon ritüelinde koparmışken bile, Parisin edebi peyzajını yemek odası mekânında etkili bir biçimde yeniden düzenlemiştir.⁹⁴

Stein'in evi ve Paris'teki diğer bir çok apartman gibi Barney'in evi de bir iç avluda yer almış, sokağa direkt bir bağlantısı olmadığı için de izole ve özel atmosferiyle kentten ve sokak yaşamından ayrılmıştır; ancak onu daha da münzevi yapan, bir çok toplantının sahne aldığı tapınağıyla beraber arka bahçesi olmuştur (ileriki bölümlerde bu mekân daha detaylı işlenecektir). Kent sahnesinden izole oluşu sanatsal, entelektüel ve edebi buluşmalar için domestik bir mekândan fazlasını sunmuştur (bu buluşmalarda kadınlar belirgin biçimde çoğunluğu oluşturmuştur - yalnızca bu yönüyle bile salon, aynı dönem edebi toplantılara alternatif bir ortam olarak göze çarpmaktadır). Shari Benstock'un bahsettiği gibi, salon, aksi takdirde katılımcıların kamusal arenadan dışlanmalarına sebep olacak ritüeller, teatral gösteriler, onursal törenler, danslar vb. için uygun mekânı sağlamıştır;

[...] homoseksüel kadınlar zaruri olarak kendi arkadaş komünitelerini tanımlamak ve yaratmaya mecburlardı; böylesi destek gruplarının herhangi bir kentsel çevre kültüründe kendilerine istenmeden verileceğini varsayamazlardı, kendileri için toplantı alanlarını kent – kafeleri, restoranları, barlarıyla - sunuyor olsa

⁹⁴ "...Barney's dramatic transformation of her notionally private dwelling into an important site within the broader topography of the Parisian literary scene. That is, even as Barney detached her home from its actual physical surroundings in both the drawing and the private ritual of the salon, she effectively reorganized the Parisian literary landscape within the space of her dining room." Sheila Crane, 152.

da. Ancak Paris lezbiyenleri, kamusal mekânlardan kaçınarak kent içinde kendi özel mekânlarını yaratmışlar, ondokuzuncu yüzyıl salonunu, kendi duygusal ve entelektüel amaçları için yeniden tanımlamışlardır.⁹⁵

Bu tanım, bahsi geçen iki salon sahibesi Stein ve Barney'in Paris'te Amerikan göçmen figürler olduğu gerçeğiyle birleştirildiğinde farklı bir doğrultu almaktadır. Kamusal sahneyi bu yarı özel ya da kamusal-domestik mekânlar uğruna reddedilmişleri, kendi "paralel dünyalar"ını yaratmak adına yaptıkları bilinçli ya da bilinçsiz tercihlere bağlanabilir. Kendi memleketlerine olan bağları, salon davetlilerinin çoğunun Amerikalı göçmenler olması dolayısıyla tam anlamıyla kopmasa da; Paris'in metropol bağlamında bulunmaları dolayısıyla bu iki kadın, Tirza True Latimer'in *Women Together Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*'de bahsettiği gibi, "ulus ve ailenin kimliğin temel taşları oluşunun reddine" örnek olmuştur.⁹⁶ Latimer, Barney'in Paris hakkındaki sözlerine referans verir: "istediğiniz gibi yaşayabileceğiniz ve kendinizi ifade edebileceğiniz tek kent". Bu sözlerle biz de Natalie Barney'in aslında Paris'teki hayatı (ailevi, ulusal, edebi, ya da cinsel) herhangi bir 'esirlik'ten arınmış olarak tahayyül edişini daha iyi anlayabiliriz.

Bu göçmenlik durumu, Amy Wells-Lynn'in argümanıya daha ileri taşınabilir. Wells-Lynn, 20 Rue Jacob'u analiz ederek, burada üretilen edebi işlerle coğrafi ve eşzamanlı deneyimler arasındaki bağı ve bu mekânın nasıl "dişi bir Paris yaratmak için yazıldığı, kodlandığı ve kullanıldığını" araştırır. Ona göre, edebi ve yazınsal işler, mevcut mekânı, yalnızca mekânı paylaşan komüniteye görünür olan feminen bir dil yoluyla, ona

⁹⁵ "...homosexual women of necessity were forced to define and create their own communities of friends; they could not assume that such support groups were a 'given' in the culture of any urban environment, although the city itself provided the meeting ground - in cafes, restaurants, bars - for these women. Paris lesbians, however, avoided public spaces and created their own private places within the city, redefining the nineteenth-century salon for their own emotional and intellectual purposes." Shari Benstock, "The City They Left", 451.

⁹⁶ "...the only city where you can live and express yourself as you please". Tirza True Latimer, "One, Lesbian Paris Between the Wars" *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris* (Rutgers University Press, 2005), 42.

bir takım kodlar yükleyerek dönüştürebilir ya da yaratabilir.⁹⁷ Göçmenliğin yazarın kimliğini oluşturmadaki rolü ve “iki eve sahip olmanın yaratıcılığı canlandırdığı” savıyla, coğrafya – kimlik ilişkisi üzerinde durur:

İkinci bir coğrafyanın kadın yazarın ya da karakterin cinsel ya da yaratıcı özgürlük sayesinde yaşamı üzerinde kontrol elde etmesini sağlaması gibi ikinci bir ev de kimliğin güçle ilgili duygulara katkı koyabilecek farklı bir yanının su yüzüne çıkmasını sağlar.⁹⁸

Bunlar göz önüne alındığında salon, Paris’in sunduğu yaratıcılık ve cinsel özgürlükler için uygun ortamı sağlamış, ancak anavatan Amerika’ya bağların katılımcılar dolayısıyla koparıl(a)madığı bir yer olmuştur: mekân bu iki seçenekten de vazgeçemememin sancılarını yaşayan iki göçmen kadın için alternatif bir alan olarak karşımıza çıkar. Sonuçta salon yalnızca kendisiyle iletişim halinde olanlara değil, aynı zamanda dönemin mevcut, erkeklerle tanımlanmış Paris bağlamına da meydan okur. Sheila Crane’in sözleriyle:

Salon ritüelinin yinelenmesi yalnızca Barney’in kendi kendini biçimlendirmesi için önem taşııyordu, aynı zamanda salonun evsahibesine ve evinin mekânlarına bağlı olarak oluşacak bir komüniteyi tasarlamak ve sağlamlaştırmak için bir araç olmuştur. 20 rue Jacob Barney’in yalnızca evinin ve edebi salonunun yeri olmamış, bilinçli bir şekilde alternatif bir etik planladığı, kuralcı edebi enstitülere, sosyal pratiklere, toplumsal cinsiyet tanımlarına ve duygusal ilişkilere meydan okuduğu bir peyzaj olmuştur.⁹⁹

⁹⁷ Amy Wells-Lynn, “The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: A Geocritical Approach to Djuna Barnes, Natalie Barney, and Radclyffe Hall”, 78-112.

⁹⁸ “A second home allows for another facet of identity to come to the forefront, which may contribute to feelings of empowerment, as the second geography allows the female writer or character to exhibit control over her own life through sexual or creative freedom.” Amy Wells-Lynn, 90.

⁹⁹ “The reiteration of the salon ritual was central not only to Barney’s own self-fashioning; it also became a means of proposing and solidifying a community organized in relation to the salon’s host and to the spaces of her home. 20 rue Jacob was not merely the location of her residence and literary salon but a landscape through which Barney self-consciously envisioned an alternative ethic, challenging normative literary institutions, social practices, gender definitions, and affective relationships.” Sheila Crane, 146.

BÖLÜM 3

ATÖLYE

3.1 Eve Karşı İşyeri – Domestiğe Karşı Kamusal

Endüstriyel kapitalizminin sebep olduğu işyeri – ev ayrımı sonrasında ortaya çıkan ‘domestik’ kavramı, konutun özel iç mekânını, kişinin dış dünyanın temsil ettiği ‘gerçekliklerden’ kaçacağı bir mekâna dönüştürmüştür. Walter Benjamin bundan, *Pasajlar*’da şöyle söz eder:

Büroda gerçekler doğrultusunda davranan birey, evinin dört duvarı arasında yanılışlarıyla vakit geçirmek dileğindedir. [...] İçmekâna ait fantazmagoriler, işte bu durumdan kaynaklanır. İç mekân, birey için evrenin temsilcisidir.¹⁰⁰

Burada “evren”, evin iç mekânında varolan “yanılışmalı”, hayali dünyayı tanımlarken, dış mekânın kamusal ve canlı kentsel yaşamıyla zıtlıdır. İç mekânın deneyimleri tamamen görünmez kalırken kamusal alan güç mücadeleleri için bir arenaya dönüşür.¹⁰¹ Bu keskin ayırım, aynı zamanda toplumda cinsiyet rollerinin de ayrıştırılmasına ve, daha önce bahsedildiği gibi sözde “ayrı alanlar” (separate spheres) kavramının oluşmasına yol açmıştır. Buna göre, kamusal alan erkeğin egemenliğindeyken özel mekânın “hayali” dünyası kadına ayrılmıştır. Dolayısıyla evin domestik yanılışmalarına yerleştirilmiş kadın, kamusal sokakta var olamaz, kendisinden saklanan ‘kamusal dış dünyanın gerçekleriyle’ yüzleşmekten mahrum kalır.

Bu bölümde ressam, mobilya ve moda tasarımcısı Sonia Delaunay’nin ve mobilya ve iç mekân tasarımcısı Charlotte Perriand’ın Paris’teki atölye-evlerini inceleyeceğim. İki kadının da yaşam mekânları, sanatın domestik ekipmanlar ve domestik iç mekânla harmanlandığı modern yaşam biçimlerini deneyimlemelerine olanak vermiştir. Perriand’ın renove ederek “bağımsızlığın cesur bir manifestosunu”¹⁰² sunduğu dairesi ve

¹⁰⁰ Walter Benjamin, “XIX. Yüzyılın Başkenti Paris”, *Pasajlar*, çeviren: Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi - 8, 1993), 96-97.

¹⁰¹ Yazarın ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu, Aralık 2013’teki sunumu “Public House Domestic Nature: Reading the Everyday Spaces of Gertrude Stein and Charlotte Perriand”dan alıntıdır.

¹⁰² “...an audacious manifesto of independence”. Esther da Costa Meyer, “Simulated Domesticities: Perriand Before Le Corbusier”, *Charlotte Perriand: An Art of Living*, ed. Mary McLeod (New York: Harry N. Abrams, 2003), 26.

Delaunay'nin "şimdiye ve geleceğe dair yenilikçi fikirlerin sürekli canlı olduğu bir laboratuvar"¹⁰³ olan apartman dairesi bu analiz için seçilmiştir.

Benjamin'in sunduğu "içmekâna ait fantazmagoriler"; kişinin sürekli yaşam mücadelesinde olduğu sokağın gerçekliğiyle ciddi bir ayrım gösteriyor olsa da, iş-ev birlikteliğinin yeniden kavramlandırıldığı ve kadının yarattığını yaşadığı ve yaşadığını yarattığı bu atölye-evlerde ev sahibesinin bilinçli ve canlı hareketleriyle bozuntuya uğrar. Yani, iç mekânın hayali dünyası, kadın kullanıcının entelektüel ve farkında müdahaleleriyle kırılır. Yaratımın entelektüel süreci yeniden 'huzurlu' evin duvarları arasında alınır; bireyin rahatlık bölgesi kendi yaratımlarının kahramanına dönüşmesiyle engellenir. Evin kendisi yaratımların gerçekleştirileceği bir sahneye dönüşür; ki bu, artık kendi varlığının farkında ve yaşamının kontrolünde olan kadın kullanıcının kendini ifadesiyle mümkün olur. Bu kadın sanatçı/mimarlar, domestik mekândaki tasarım ve üretimleri sayesinde 'dış' dünyadaki kitlelere, yani kamusala ulaşabilmişlerdir. Heynen bunu şöyle açıklar:

Kadınların çoğu için ev, modernitenin panzehri olmaktan öte, modernitenin canlandığı yerdi. Ve ev ille de kısıtlayıcı ve dar görülmemişti [...] Yani, pek çok kadın ve kadın topluluğu domestikte ideolojisine, kendilerini hane halkının katı sınırlarına kısıtlayacak biçimde değil, onlara kamusal hayata ve önemli pozisyonlara erişim verecek şekilde yön vermişlerdir.¹⁰⁴

¹⁰³ "...a laboratory, a casserole in which the innovative ideas of the moment and of the future were always on the boil." Stanley Baron, Jacques Damase, "Paris and the Beginnings of an Artist's Career" ve "Robert", *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 79.

¹⁰⁴ "Far from being an antidote to modernity, for most of these women, the home was indeed the place where modernity was enacted. And this home was not necessarily seen as constricting and narrow [...] In that sense, many women and their organizations bent the ideology of domesticity in such a way that it gave them access to public life and positions of substantial influence, rather than limiting them to the strict confines of their own household." Hilde Heynen, "Modernity and Domesticity: Tensions and Contradictions", *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of gender in Modern Architecture*, ed. Heynen, Hilde, Gülsüm Baydar (Oxford: Routledge, 2005), 12-13.

Bu Perriand ve Delaunay için de geçerli olmuştur; çünkü evin iç mekânı aynı zamanda çalışma ve üretim mekânı olarak kullanılmıştır. Bu görüş, ters açıdan bakıldığında da işler: Üretim karakteriyle atölye mekânı, aynı zamanda kadın kullanıcının yaşam alanını da oluşturmuş; eve dair fikirler ve evsellik iş'in göreceli resmiyetine nüfuz etmiştir. Dolayısıyla atölye-evlerin modern iç mekânları; bireyin domestik yaşamıyla, referansını dışarıdan alan iş yaşamı ve bu dış mekânın kamusal varlığını çakıştırabildiği bir alternatif oluşturmuştur. Sokak ve sanatsal üretimdeki bireysel deneylerin harmanlandığı atölye mekânı, evle birleşmiştir. Böylece yaratıcı süreç doğrudan doğruya bireyin/yaratıcının yaşam biçimine –ve yaşam alanına– bağlanmıştır. Atölyenin sınırları içerisinde yapılan deneyler doğal olarak evin alışkanlıklarına ve yaşam tarzına aktarılmış, aynı şekilde evdeki yaşantı atölyedeki çalışmayla ve üretimle bütünleşmiştir. Bu yönüyle, kadınların sahip olduğu bu atölye-evler, erkeklerle bağdaştırılan kütüphane ya da çalışma odalarından farklılık gösterir: Erkeğin evin geri kalan bölümleriyle ilişkisi kendi 'domestik' çalışma mekânının sınırlarında kesintiye uğrar, çünkü böylesi bir bağlantıya burada çalıştığı sürede ihtiyacı yoktur. Ancak kadın kalan vaktini alan ev işleriyle ve mekânlarla ilişkisini koparamaz, ve dolayısıyla evi ve yaratıcı işi arasındaki bağı korumak zorundadır.

Hem Perriand hem de Delaunay, sanatsal ve mimari yaratımlarını ilk olarak aileleriyle beraber yaşadıkları domestik mekânlarda tasarlamışlardır ki bu mekânlar, bir aile yaratma (kurma) fikriyle ortaya çıkmış mekânlardır. Perriand, ilk eşi Percy Scholefield ile evliliğinin ardından Sol Kıyıda Saint Sulpice meydanındaki apartman dairesine taşınmış, Delaunay ise eşi ve oğluyla Paris'te üç farklı atölye-evde yaşamıştır. Bu, evselliğin, yaratıldığı atölye mekânına nüfuzunu gözler önüne serer; burada kadına atfedilen 'eş' ya da 'anne' rolü, 'sanatçı' ya da 'mimar' rolüyle bir arada var olur.

Atölye-evlerin iç mekânda ev-iş bağıny yeniden kurması fikrinden yola çıkarak, bu 'özel' ya da 'mahrem' iç mekânla kamusal dış mekân arasındaki ilişki hakkında üç farklı yorum yapılabilir. Öncelikle, atölyeyle sokak arasında doğrudan bir bağ kurulmuş ve bu bağ dışarıyı içe alarak evin

domestik yapısını kırmıştır: bu Delaunay'nin durumunda dışarıdan dinlemeye, toplantılara katılmaya, veya misafirlğe gelen katılımcıların varlığıyla olurken, Perriand için dışarıdan gelen objeler ve düzenlemelerle olmuştur. Sonuçta atölye-evin iç mekânı yeni bir yaşama ve çalışma biçimi kazanmıştır. Bu yeni biçim, kamusalın kolektif yapısını domestiğe ya da gündeliğe katarak, sanatçının atölyesinin ve sanat objesinin kutsallığını yıkmıştır. Heynen, Benjamin'in 'hane' ve 'kabuk' arasındaki metaforundan şöyle söz eder: "Kabuk beden ve dış dünya arasındaki aracıdır, ve bu ara bulma süreci bir çeşit 'aktarım' oluşturur."¹⁰⁵ Sokağın imajı, bireyin yaşayışına öncelikle atölyedeki entelektüel üretimden geçerek 'aktarılır'. Böylece, atölye-ev, sokakla evi bütünleştiren 'kabuk' rolünü üstlenir.

The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century'de John Milner yüzyıl başı Paris'indeki sanatçı stüdyolarının karakterinden bahseder.¹⁰⁶ Her ne kadar konusu benim araştırma alanımdan farklılık gösterse de, Milner'ın düşünceleri sanatçının atölyesinin sokak ve iç mekânı birleştirmesi fikri hakkında bize bazı ipuçları vermektedir:

[Sanatçıların] Yaşadıkları ve çalıştıkları yerler, kentteki mevkilerini ve rollerini yansıtıyordu. Kentin ihtiyaçlarını sağlıyor ve imajını önemli ölçüde kuruyorlardı. Atölye pencerelerinin ötesindeki Paris sokakları hem ilham hem de fırsat anlamında eşsiz bir kaynaktı. Atölye sokağın bir parçası ve sokak atölyenin bir parçasıydı. Aralarında sembiyotik bir ilişki vardı.¹⁰⁷

Dolayısıyla, evin sınırları dâhilindeki atölyenin varlığı ve sokak-atölye arasında kurulan bu "sembiyotik ilişki", kamusal sokak ve özel ev arasın-

¹⁰⁵ "The shell mediates between the body and the outside world, and in this mediating process effectuates a sort of 'translation'". Hilde Heynen, 22.

¹⁰⁶ John Milner, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century* (New Haven & London: Yale University Press, 1988).

¹⁰⁷ "Where they lived and worked reflected their role and standing in the city. They supplied its needs and in substantial part they supplied its image. The streets of Paris beyond the studio window were unsurpassed as a source of both inspiration and opportunity. The studio was part of the street and the street part of the studio. The relationship was symbiotic." Ibid., 27.

daki kaçınılmaz ilişkiyi gerektirmiştir. “Sokağın ifadesini” “kendi”¹⁰⁸ sahip olduğunun kalbine alan Perriand’ın ve “sanatı kentin gündelik yaşamına uzandıran [eşi Robert Delaunay ile sanatlarında deneyimlediği sanat akımı] Simültanelik’ten”¹⁰⁹ yararlanan Delaunay’nin atölyelerinde de bu ilişkiyi izleyebiliriz.

İkinci olarak, iki kadının da moderniteyi önce kendi dairelerinin bağlamlarında deneyimlemeleri ve daha sonra tasarımlarını kamusal açmış olmaları (ki ikisi de tesadüfen bunu Salon sergileriyle yapmışlardır), domestik ürünün kamusal görüşe maruz kalmasıyla oluşan atölye-kamusal iletişimi hakkında bir takım bilgiler verir. Bu açılım yalnızca ‘ev’i ya da ‘kişi’yi kamusal bir yapıya dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda onu bir sanat eserine dönüştürmüştür: Kişinin gündelik hayatı, bir ideal olarak temsil edilmiş, ‘yaşam’ ‘sanat üretimi’yle kaynaşmıştır. Sonuçta, sokakla doğrudan kurulan fiziksel bağın ötesinde; bu etki, hem atölye-ev duvarları dahilinde üretilen sanat eserinin, hem de mekânın kendisinin kamusal bir imaj kazanmasını sağlamıştır. Delaunay’nin önce bireysel kullanım için tasarladığı sonrasında ise *Atelier Simultanée* adı altında sattığı kumaş ve kıyafetleri, ya da Perriand’ın Saint Sulpice’teki evi için tasarladığı ancak daha sonra Salon d’Automne’da sergilenen *Bar sous le toit* ve *Salle à mangertasarımları* bu duruma örnek oluşturur.

Son olarak, bu üretim alanlarıyla dış dünya arasında var olan karşılıklı ilişki; kadınların kamusal imajlarını (ve Delaunay için evi) paylaştıkları erkek partnerleriyle profesyonel ilişkileri üzerinden de yorumlanabilir. Delaunay’nin eşi Robert Delaunay ve Perriand’ın on yılı aşkın süre beraber çalıştığı Le Corbusier ve Pierre Jeanneret ile olan ilişkilerinde, elde edilen her başarı bir erkeğin varlığında (ya da bu varlığa rağmen) kazanılmıştır. Görünüşe göre, erkek meslektaşlarının varlığı bu kadınların üretim biçimleri ya da yönelimleri üzerinde bir takım etkilere de sahip

¹⁰⁸ Charlotte Perriand, *Charlotte Perriand: Une Vie de Creation* (Paris: Odile Jacob, 1998), 23.

¹⁰⁹ “Simultaneity’s [that she experimented with her husband Robert Delaunay] extension of art into the everyday life of the city.” Tag Gronberg, “Sonia Delaunay: Fashioning the Modern Woman”, *Women: A Cultural Review*, Vol.13 No.3, (2002), 280.

olmuştur. Delaunay'nin resimden uygulamalı sanata kayışında, ya da Perriand'ın Le Corbusier ve Jeanneret'nin ofisinde seri imalat için jenerik çözümler üretimine dönüşen işlerinde bu değişimleri izleyebiliriz. Bu noktada, atölye-evlerdeki erkek kullanıcıların –eşlerin– varlığının, mekânın mimari organizasyonuna etkilerinin belirsizliğini belirtmekte fayda var. Kendisi de ressam olan Robert Delaunay, evi düzenlemekten uzakta kendi sanatsal üretimiyle alakalı görünürken, Perriand'ın yazdıklarına bakılacak olursa ("...çünkü bu kez kendim için yaratacaktım."¹¹⁰) evin tasarımından tek sorumlu kendisi olmuştur.

Yukarıda bahsedilen konular ışığında, bu bölüm; atölye-evlerin özünde yer alan çelişkilere bu iki kadın tasarımcının sunduğu farklı çözüm önerilerini incelemeyi hedefler. Atölye-ev, yaşamı ve işi birleştiren yapıyla geleneksel evden, domestik yapısıyla ise sokaktan ayrılmış; ancak sonuç olarak bu ikisinin birleştirildiği bir alternatif sunmuştur. Bu kadınlar da, evin 'hayali' atmosferine bağlı kalmaktansa, iş mekânına atfedilmiş olan 'gerçeklikleri' atölye-ev duvarları arasında yaratabilmiş, 'yaşamı ve gündeliği', 'sanatsal ürünün yaratımı' süreciyle birleştirmişlerdir.

3.2. *Atelier Simultanée*: Sonia & Robert Delaunay'nin Aile Atölyesi

Avangart grupların oluşumuyla beraber sanatçının atölyesinin, 'eşsiz sanat objesi üretiminin kutsal mekânı' olduğu fikri de değişmeye başlamıştır. Bu durum Sonia Delaunay için de geçerli olmuştur. Ukrayna asıllı Rus bir ressam olan Delaunay, dayısı ve yengesi Terk'ler tarafından evlat edinilmiş ve St. Petersburg'da yetişmiş; eğitimi ise Almanya Karlsruhe'deki Güzel Sanatlar Akademisi'nde tamamlamıştır. Daha sonra dönemin sanat merkezi olarak görülen Paris'te yaşamayı seçmiştir. Yaşa-

¹¹⁰ "...parce que cette fois j'allais créer pour moi." Metnin bu bölümdeki geri kalanı da birinci tekil şahısla yazılmıştır. Charlotte Perriand, *Charlotte Perriand: Une Vie de Création* (Paris: Odile Jacob, 1998), 23.

minin erken dönemleri kendi özel yazılarına da referans verilerek Stanley Baron ve Jacques Damase tarafından yazılan *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* kitabında anlatılmaktadır. Paris'te kalabilmek adına sanat galericisi ve sanat eleştirmeni William Uhde'yle bir formalite evliliği yapmış, ancak daha sonra Uhde'nin galerisinin müdavimlerinden olan, genç ve hevesli ressam Robert Delaunay'yle tanışmış, ve Uhde'den boşanarak 1910 yılında Delaunay ile evlenmiştir.¹¹¹ Bu ikinci evlilik aynı zamanda para kazanma ve ev işleri arasında gidip gelen; yaratıcı sanatçı ya da 'popüler'e karşı evcimen figür' kimliklerinin daimi bir dönüşümle taşınacağı, yaşamları boyu sürececek bir birliktelik de olmuştur¹¹² (Gör. 3.2.1).



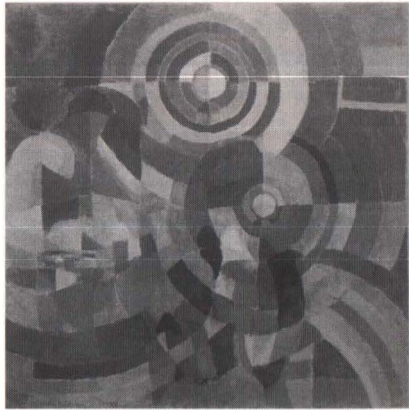
Görsel 3.2.1 Sonia ve Robert Delaunay.

Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 18.

¹¹¹ Stanley Baron, Jacques Damase, "Paris and the Beginnings of an Artist's Career" ve "Robert" in *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 13-24.

¹¹² Clare Rendell, "Sonia Delaunay and the Expanding Definition of Art", *Woman's Art Journal*, Vol.4 No.1 (Spring – Summer 1983), 36.

Baron ve Damase'a göre, Rusya'daki çocukluk anıları, renklere olan hassasiyeti ve Paris'teki ilk yıllarında empresyonizm ve fovizm akımlarının öncülerıyla olan karşılaşmaları Delaunay'nin resmi üzerinde belirgin etkiler bırakmıştır¹¹³ (Gör.3.2.2). Ancak sanatçı, "simültane kontrast üzerine denemeler"e (renkler üzerinde oyunlar denebilir), eşi Robert Delaunay ile başlamış, (Gör.3.2.3) sonuçta da 'simültaneliği' yalnızca resimlerine değil, gündelik hayatında etrafını saran her şeye uygulamıştır.



Görsel 3.2.2 Sonia Delaunay'nin erken dönem işlerinden 1909'da yaptığı bir nakış.
Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 23.

Görsel 3.2.3 Sonia Delaunay'nin eşiyle yaptığı deneysel "Simültane" işlerini takip eden çalışması "Electric Prism", 1914.
Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 42.

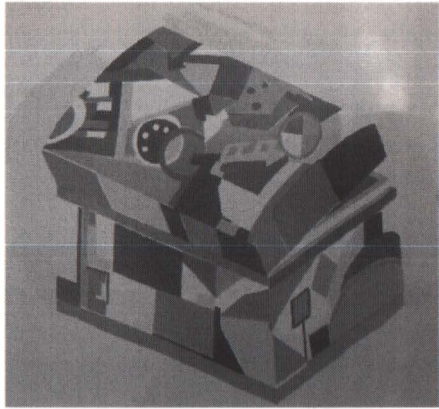
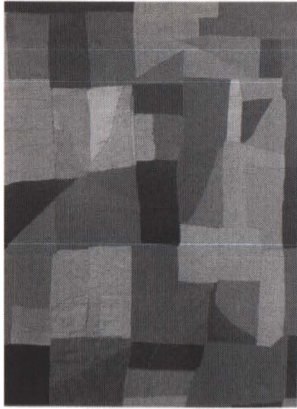
Sonia Delaunay, eşinin yalnızca resimle ilgilenmesinden ve aileyi desteklemek için para kazanma işinin kendisine düşmesinden dolayı uygulamalı dekoratif sanatlara, sonrasında da kumaş ve moda tasarımlarına başlamıştır.¹¹⁴ Yine de muhtemelen dekoratif sanatlara olan bu yeteneği ve

¹¹³ Stanley Baron, Jacques Damase, 14.

¹¹⁴ Adela Spindler Roatcap, "Sonia Delaunay: Color Rhythm Simultaneity", *Letter Arts Review*, Vol.18 No. 4 (October 2003), 8.

ilgisini ilk keşfi, birçok yazarın varsaydığı gibi, 1911’de doğan bebeği Charles için yaptığı *patchwork* yorganla olmuştur. Adela Spindler Roatcap makalesinde Sonia Delaunay’nin kelimelerini alıntılar:

Onu kumaş parçalarıyla yapılmış yorganla sardım. Bunu Rus köylüleri yapar. Malzeme parçalarının düzenini fark eden arkadaşlarım ‘Bu Kübist’ diye haykırdılar. Kumaşın mozaiği spontane bir yaratım olmaktan başka bir şey değildi. Bu tekniği başka objelere de uygulamaya devam ettim – bazı sanat eleştirmenleri, bunu gelecek yıllarda yapacağım işleri önceden ima eden, şekillerin bir ‘geometrikleştirmesi’ ve renklerin merasimi olarak gördüler¹¹⁵ (Gör. 3.2.4a, 3.2.4b).



Görsel 3.2.4a, 3.2.4b Sonia Delaunay’nin oğlu Charles için yaptığı yorgan ve oyuncak kutusu.

Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 37-38.

¹¹⁵ “I tucked him in with a blanket made of scraps of fabric. The Russian peasants do that. Noticing the arrangement of the pieces of material my friends exclaimed, ‘It’s Cubist.’ The mosaic of fabric was a spontaneous creation and nothing more. I continued to use this process on other objects – some art critics have seen this as a ‘geometrization’ of shapes and a celebration of colors which foreshadowed my works in the years to come.” Adela Spindler Roatcap, 4.

Kendisinin de belirttiği gibi, tasarladığı objeler ve kumaşların resimlerini andıran bir yanı vardı. Bu üretimler de, rengin baskın bir öge olarak ön plana çıktığı, yüzey desenleri oluşturmak için kullanılan geometrik şekillerle soyut bir biçimde ele alınmışlardı (Gör.3.2.5). Clare Rendell'in Delaunay'nin resimleri ve obje tasarımları üzerine yaptığı yorumlar bana göre bu üretimlerde güzel sanatlarla uygulamalı sanatlar arasındaki çizginin nasıl bulanıklaştığını da ortaya koyuyor:

Her türlü gündelik objede şekil, renk ve tasarım olanakları görmüş ve simültaneist modalar, perdeler, yastıklar, mobilyalar, duvar halıları, kitaplar, peruklar, hatta simültaneist bir araba ve iç mekân yaratmıştı [...] Artık tek başına var olan, kendi içine kapalı, bir seyir objesi olarak resim ile pratik çağrışımlarıyla dekoratif bir objenin arasında kolayca yapılacak bir ayırım kalmamıştı.¹¹⁶



Görsel 3.2.5 Sonia Delaunay'nin "Simültane" resimlerinin izlerini taşıyan desenlerle boyanmış objeler, Madrid 1918.

Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 59.

¹¹⁶ "She saw new possibilities of shape, color and design in all sorts of everyday objects and created simultaneist fashions, cushions, curtains, furniture, tapestries, books, wigs, and even a simultaneist car and interior [...] There was no longer an easy distinction between a picture as an object of contemplation, set apart and self-contained, and decorative objects with their practical associations." Clare Rendell, 36, 38.

Bu bütünleşme, bir anlamda, Delaunay'nin sanat görüşünü anlamamıza yardımcı olabilir. "Şövale resmi egemenliğini yıkmayı, sanatı atölyeden sokağa çıkarmayı hedefleyen Fütüristleri ve Dadaistleri de kapsayan sanat grupları içerisinde bir pozisyon alan"¹¹⁷ avangart bir tutumla, sanatı kutsal bir konuma yerleştirmeyi reddetmiş, bunun yerine onu gündelik hayatın içine almayı hedeflemiştir; böylece sanata herkes ulaşabilecektir.

Sanatı gündelik, güzel sanatları dekoratif sanatlarla birleştiren bu yaklaşımının izlerini Delaunay'nin eviçi mekânlarında da sürebiliriz. Çiftin ilk evi Sol Kıyı'da bulunan 3, Rue des Grands-Augustins'de idi. Burası hem atölye hem ev görevi görüyor; aynı zamanda Pazar günleri yapılan ve katılımcılar arasında yakın arkadaşları Guillaume Apollinaire, Marc Chagall, veya şair Blaise Cendrars gibi hem Fransız hem yabancı asıllı kişilerin bulunduğu avangart buluşmalar için bir salon rolünü de üstleniyordu¹¹⁸ (Gör. 3.2.6). Ancak bu salon mekânı, Stein ve Barney'inkinden şu yönüyle ayrılıyordu: Delaunay'lerin salonu dairenin hem yaşam alanının, hem çalışma alanının bir parçasıydı; oysa Stein'in evinde salonun bulunduğu oda aslında yalnızca buluşmaların yapıldığı ve sanat koleksiyonunun sergilendiği, eve ek bir odaydı (fiziksel olarak da evin dışında bulunan bir uzantıydı), Barney'in evinde ise salon – ki burada da salon buluşmaları evin salon ve yemek odası bölümlerinde yapılıyordu – (ritüellerin de çoğu zaman bahçede yapıldığı düşünülürse) yalnızca konuşmaların gerçekleştiği bir odaydı, ve Delaunay'lerin salonunun sahip olduğu atölye fonksiyonu Barney'in salonu için geçerli değildi. Bu sanatsal toplaşma geleneği; Delaunay'lerin savaşı Madrid'de geçirdikten sonra 1920'ye doğru taşındıkları, Sağ Kıyı'nın daha zengin bir mahallesinde yer alan 19, Boulevard Malesherbes adresinde ve 1935'te ekonomik sıkıntı-

¹¹⁷ "...tak[ing] up a position among those groups of artists, including the Futurists and Dadaists, who sought to demolish the hegemony of easel painting, to take art out of the studio and into the streets." Whitney Chadwick, "Living Simultaneously: Whitney Chadwick on the Artistic Partnership of Sonia and Robert Delaunay", *Women's Art Magazine*, Issue 53 (July August 1993), 7.

¹¹⁸ Adela Spindler Roatcap, 4.

lar nedeniyle Sağ Kıyı'nın görece konforlu yaşamından daha alçakgönüllü bir hayata geçmeleri gerektiği için taşındıkları Sol Kıyı'da 16, Rue Saint Simon adresindeki son evlerinde de sürdü¹¹⁹ (Gör. 3.2.7, Gör. 3.2.8, Gör. 3.2.9, Gör. 3.2.10). Genç sanatçılar Robert Delaunay'nin sanat hakkındaki konuşmalarını dinlemek için artık Perşembe günleri Delaunay'lerde buluşuyorlardı.¹²⁰



Görsel 3.2.6 Delaunay 3 Rue des Grands-Augustins'deki evinde.

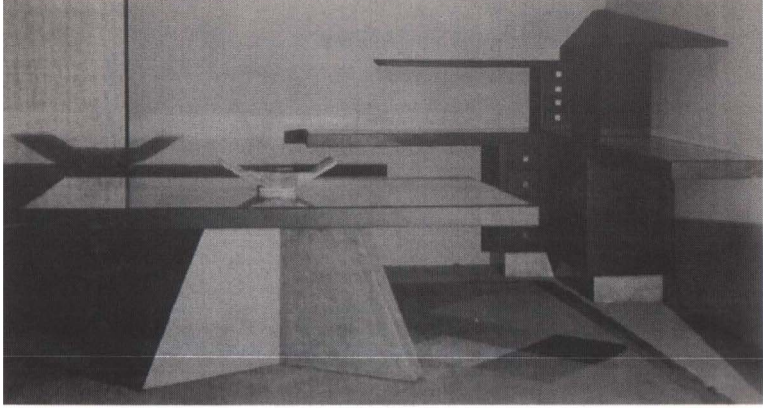
Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 31.

Görsel 3.2.7 Delaunay Rue Malesherbes'deki atölyesinde. Duvardaki desen, masanın üzerine serilmiş kumaş, masadaki çizim ve Delaunay'nin eteğinin deseni birbirlerini andırıyor, 1923.

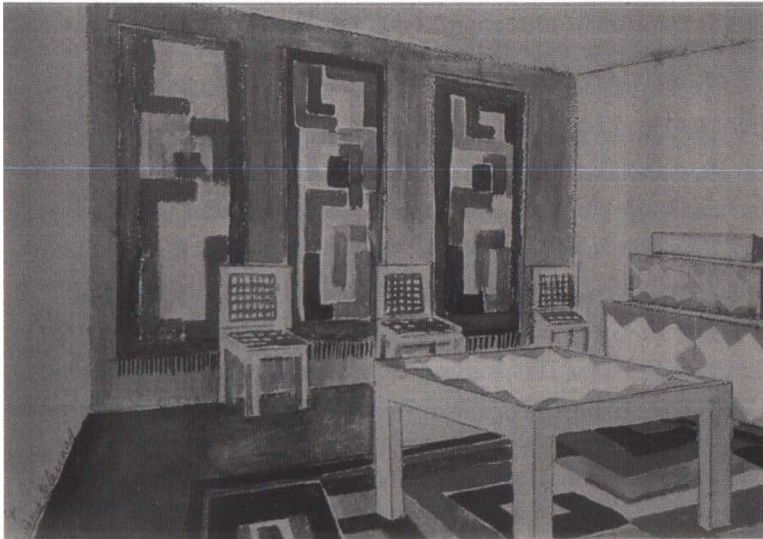
Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 78.

¹¹⁹ Stanley Baron, Jacques Damase, "'Years of Liberation': Hard Times", 93-94.

¹²⁰ Arthur A. Cohen ed., "Collages of Sonia and Robert Delaunay (1956)", *The New Art of Color: The Writings of Robert & Sonia Delaunay*, çev. Shapiro, David, Arthur A. Cohen, (New York: Viking Press, 1978), 141.



Görsel 3.2.8 Delaunay'nin Rue Malesherbes'deki atölye-evi için tasarladığı mobilyalar.
Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 97.



Görsel 3.2.9 Delaunay'nin Rue Malesherbes'deki atölye-evi için tasarladığı yemek odası.
Kaynak: Vincent Bouvet, Gérard Durozoi, *Paris Between the Wars 1919-1939: Art, Life & Culture* (New York: The Vendome Press, 2010), 133.



Figure 3.2.10 Delaunay'nin Rue Saint Simon'daki evi. Oturma odasında çerçevelenmiş gibi duran küçük bölme, yanda şövale üzerinde duran resmi andınyor.

Source: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 174.

Atölyelerin iç mekânları da Sonia Delaunay'nin yenilikçi tasarımlarının etkisi altındaydı. Rue des Grands-Augustins'deki evi hakkındaki yazısında anlattığı gibi Delaunay, sanatı ve yaşamını daha iyi buluşturabilmek için evinin iç mekânını sürekli olarak değiştiriyordu:

Evimiz o dönem İmparatorluk ve Louis-Philippe stilinde döşenmişti; duvarlar duvar kâğıdıyla kaplıydı. Bu burjuva ortam, sahip olduğumuz Douanier Rousseau resimleriyle uyum halindeydi. Ev yavaş yavaş dönüştü: Duvarlar beyaza boyandı ve lamba başlıkları ve yastıklar, kağıt ve kumaş mozaikleriyle kaplandı¹²¹ (Gör. 3.2.11).

¹²¹ "Our apartment at that time was furnished in Empire and Louis-Philippe styles; the walls were papered. This bourgeois environment went well with the pictures of Douanier Rousseau that we owned. Little by little, the apartment was transformed: the walls were painted white and the lampshades and cushions dressed in a mosaic of paper and fabric." Arthur A. Cohen ed., 210.



Görsel 3.2.11 Rue des Grands Augustins'deki apartman dairesi. Desenler birbiri içinde çözünmüş gibi bir etki yaratıyor. Avize üzerindeki desen oturan figürlerin şapkalarını, şapkalarsa duvardaki resimleri andırıyor.

Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 32.

Boulevard Malesherbes'deki apartman hakkındaki yazdıklarından ise eski mobilyalarla mutsuz olduğunu ve 'yeni' hedeflediğini takip edebiliyoruz:

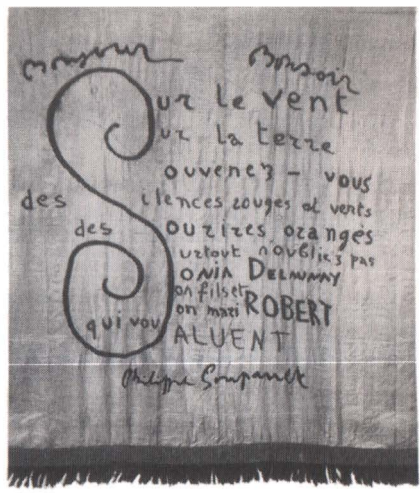
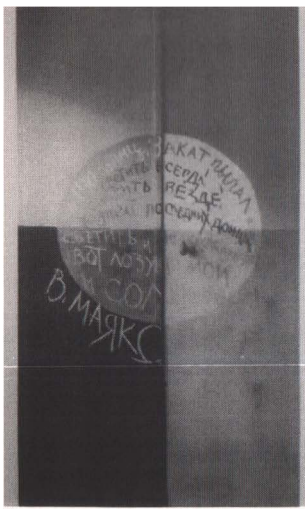
Yeni bir yer kiraladık. İki yıl boyunca... tam olarak yerleşmeden yaşamıştık. Hiç beğenmediğim İmparatorluk [tarzı] mobilyalarımız vardı, o yüzden ben de birkaç modern parça tasarladım¹²² (Gör. 3.2.12a, 3.2.12b).

Delaunay, bir sanatçı olarak yaşadığı çevreye duyarsız kalmamış ve modern mimariye karşı da bir ilgi geliştirmiştir.¹²³ Mekânı yeni "Simültane"

¹²² "We rented a place. We stayed two years without... well, without really getting settled. We had Empire furniture, which I didn't like at all, so afterward I designed some modern pieces." Arthur A. Cohen ed., "Interview with Sonia Delaunay (1970)", 217.

¹²³ Arthur A. Cohen'in aynı röportajında Sonia Delaunay, zamanın önemli mimarlarından atölyenin müdavimleri olarak söz eder:

"S.D.: 1924'te kumaşları yapmaya başladım. Yavaş yavaş, dairemizi modern bir eve dönüştürdüm; bütün Alman ve Avusturyalı mimarlar evimize gelirlerdi: Gropius, Mendelsohn, Loos – Loos beni epey severdi –ve kadınlar tüm kıyafetlerini benden alırlardı.



Görsel 3.2.12a Delaunay'nin Malesherbes atölye-evinden detaylar: Geometrik desenlerle boyanmış bir kapı.

Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 77.

Görsel 3.2.12b Nakış işlenmiş bir perde.

Kaynak: Stanley Baron, Jacques Damase, *Sonia Delaunay: The Life of An Artist* (London: Thames and Hudson, 1995), 77.

dünya görüşüyle dönüştürmüş; resmi, mekân ve desenle birleştirmiştir. Bunun yanında, İspanya'da geçirdikleri sürede, moda alanındaki kariyerine başlamış, *Casa Sonia* adıyla açtığı dükkanda çeşitli kumaş, kıyafet

A.C.: Bu olağanüstü. Gropius'u tanıdığınızı bilmiyordum.

S.D.: Evet; Gropius'un Paris'e geldiği bir sefer, onun şerefine bir resepsiyon düzenledim ve altmış kişiyi davet ettim. Gropius'u gerçekten severdik."

("S.D.: [...] It was in 1924 that I started making fabrics. Gradually I transformed our apartment into an entirely modern one, and all the German and Austrian architects came to our place: Gropius, Mendelsohn, Loos – Loos liked me a great deal – and the women bought all their clothes from me.")

A.C.: That's extraordinary. I didn't know that you knew Gropius.

S.D.: Yes; one time Gropius came to Paris, I held a reception in his honor and invited sixty people. We really liked Gropius.")

Arthur A. Cohen ed., "Interview with Sonia Delaunay (1970)", 218.

tasarımlarının yanı sıra eviçi için ürettiği geometrik desenler ve renklerle kaplı yastık, lamba, perde tasarımlarını satmıştır. Bu moda ve kumaş tasarımlarını, 1920’li yılların ortalarında Paris’e döndükten sonra da Malesherbes’deki atölyesinde, *Atelier Simultanée* adı altında üretmeye ve satmaya devam etmiş, ünlü kişiler için kıyafetler tasarlamayı sürdürmüştür. Bu kumaş tasarımlarının desenleri üzerine araştırmaları Simültane resim deneyleriyle başlamıştır diyebiliriz. Ayrıca, farklı alanları birleştirme üzerindeki deneylerini kendi evinde de izleyebiliriz. Sherry Buckberrough’un yorumu, Delaunay’nin tasarım – sanat – gündelik hayat arasında kurduğu ilişki hakkında bir takım noktaları açığa çıkarır;

Perdeler Delaunay’nin dairesinin / sergi alanının benzer şekilde kaplanmış duvarları üzerine yaslanır – sanatı, işi ve gündelik hayatı kaynaştıran çok amaçlı avangart bir mekân ya da son derece medeni bir çadır.¹²⁴

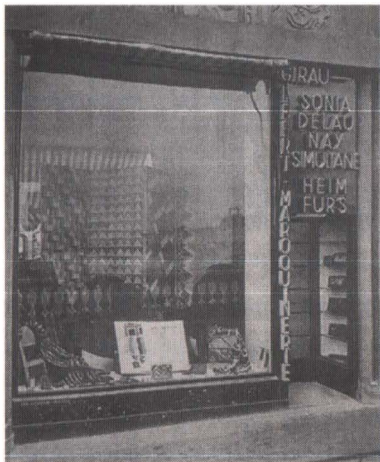
Atölye mekânı Delaunay’nin gündelik hayatını olduğu kadar sanatını da icra edeceği bir sahne sunar. Bu mekân yalnızca içerisinde gerçekleşen aktiviteleri kapsayan, kendi başına var olan ayrı bir barınak ya da dört duvar görevi görmez. Atölye-ev, Delaunay’nin sanatıyla ve hatta kendisiyle, biçimi ve desenleriyle çevresine uyumlu kıyafetleri ve kumaşlarıyla beraber var olur ve bu ‘sahne’ de oyunun bir parçası haline gelir.

Sonia Delaunay’nin, Salon d’Automne’daki sergisinden hemen bir yıl sonra Jacques Heim’la beraber 1925’te Paris’te Exposition des Arts Décoratifs’de açtığı *Boutique Simultanée*, bu birleşimin en iyi temsillerindendir.¹²⁵ Robert Delaunay, Salon d’Automne sergisi için, satış yerinin vitrinine kumaşların sürekli olarak hareket etmelerini sağlayacak bir

¹²⁴ “The screens lean against the similarly covered walls of Delaunay’s apartment / showroom, a multi-purpose avant-garde space or highly civilized tent blending art, business, and daily life.” Sherry Buckberrough, “Delaunay Design: Aesthetics, Immigration, and the New Woman” *Art Journal*, Vol.54 No.1, Clothing as Subject (Spring 1995), 55.

¹²⁵ Tag Gronberg, “The Art of the Shop-window” *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris* (Manchester & New York: Manchester University Press, 1998), 86-87.

hareket mekânizması kurmuştur ve bu mekânizma *Boutique Simultanée* için de kullanılmıştır (Gör. 3.2.13, Gör. 3.2.14). Her ne kadar bu küçük dükkan geçici bir kamusal alan olsa da, Delaunay'lerin atölyesine benzer biçimsel yaklaşımlar sunar. Robert Delaunay'nin bu dükkân hakkında yazdıkları, kumaşları sergilemek için yaratılan bu mekânın nasıl tüm gösterinin bir parçası haline geldiğini daha net anlamamızı sağlar:



Görsel 3.2.13 Sonia Delaunay'nin Salon d'Automne'daki sergisi, 1924.

Kaynak: Tag Gronberg, "The Art of the Shop-window", *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris* (Manchester & New York: Manchester University Press, 1998), 87.

Görsel 3.2.14 *Boutique Simultanée* Paris'teki Arts Décoratifs sergisinde, 1925.

Kaynak: Tag Gronberg, "The Art of the Shop-window", *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris* (Manchester & New York: Manchester University Press, 1998), 35.

Vitrinin tamamını temsil eden bu iki buçuğa üç buçuk metrelik teşhirde, şüphesiz Apollinaire'in çoktan *dükkan vitrini sanatı* olarak adlandırdığı şey vardır: birçok bölümden oluşan müthiş bir şovu sunma olanağı, çünkü, şair portreleri ve Paris manzaralarıyla meşhur ressam Delaunay tarafından ustaca yaratılmış kısa ve öz sistem sayesinde, bir makara donatısı, renkli formların simül-

tane oluşumunu sonsuz bir döngüde mümkün kılar. Aynı zamanda, öngörüldüğü gibi, sistemin dikey dışında bir yönde çözülmesi de mümkündür. Salon d’Automne gibi, üç boyutta her yönde açılabilir; ve aynı zamanda ressamlar için hareketli bir arka plan sunar.¹²⁶

Burada, Sonia Delaunay’nin işlerindeki arka plan–yüzey mevzusu üzerinde durmak istiyorum. Düzlemsel yüzey, Delaunay’nin hem iki boyutlu resim çalışmalarında hem de geometrik desenlerle bezenmiş kumaşları ve desenleriyle gözü yanıltarak hacimsiz görünen, üç boyutlu obje ve iç mekân çalışmalarında birincil öneme sahiptir;

Herhangi bir kabartması bulunmayan büyük sade yüzeyler; kumaşlar, duvar kumaşları vb. ile sağlanan bir kurgu elemanı izlenimi uyandırıyor. Duvarın önüne konan küçük masalar mimariye uymuyor. Yalnızca mimari formuyla duvar dekorasyonu etkileyici.

Düzlemsel dekorasyon yüzeylerle ilişkilidir. Onların ifadesine katkı sağlar; objelerin yüzeylerini canlandıran formlar yaratır. Dekorasyonun düzlemsel elemanları doğrudan resimle ilgili araştırmadan kaynaklanır ve onun bütünleştirici bir yönüdür. Bunlar, birbirleri arasındaki renk uyumuna bağlıdır.¹²⁷

¹²⁶ “There is, certainly, in this nine-by-twelve-foot spectacle, which represents the entirety of the shop front, what Apollinaire was already calling *the art of the shop front*: possibilities of presenting a great show with many episodes, because, by means of an ingenious *brevity* system created by the painter Delaunay, famed for his portraits of poets and his Parisian landscapes, a spool device permits a simultaneous development of colored forms *ad infinitum*. At the same time it is capable, as was foreseen, of being unrolled in another direction besides a vertical one. Just as the Salon d’Automne, it can be unwound three-dimensionally-in every direction; it can also serve as a moving background for artists.” Arthur A. Cohen ed., “The Art of Movement (1938)”, 140.

¹²⁷ “Great plain surfaces, without any relief decoration, suggest an element of fantasy which is provided by textiles, wall hangings, etc. Small tables placed against walls do not go with architecture. Only wall decoration in its architectural form is impressive. Planar decoration is connected with surfaces. It contributes to their expression; it creates forms which vivify the surfaces of objects. The elements of plane for decoration derive directly from pictorial research and are an integrating aspect of it. They are de-

Yani, kumaşlar, desenler, yalnızca resmi ya da kıyafetleri değil, aynı zamanda mekânı da oluşturan öğelerdir. Mimariyi, mobilyaları ve bedeni kaplarlar; ve içerideki 'özel'i yaratırlar. Buckberrough bu öğelerden şöyle bahseder:

Çadırlar gibi, özel mekânı kamusal dış mekândan ayırırlar. Kıyafet gibi, bedeni mahrem tutarlar. İkisi de kişisel kamusal görüşten ayırır; ancak işlenebilirlikleri, kırılğanlıkları ve yumuşaklıklarıyla, kişisel olan hiç bir zaman ulaşamaz görülmez.¹²⁸

Sonia Delaunay'nin atölyelerindeki iki ve üç boyutlunun etkileşimini anlamak için fotoğrafların gösterdiklerine dönmek istiyorum. Tag Gronberg de "Sonia Delaunay: Fashioning the Modern Woman" makalesinde, Germaine Krull tarafından çiftin Malesherbes atölyesinde çekilmiş fotoğrafları analizler; ancak bu analizinde daha çok bireylerin konumlarına bakarak, fotoğrafların karı-koca ilişkisi hakkında söyleyebilecekleriyle ilgilenmiştir. Buna analizine göre; erkek sözde usta sanatçı rolünü üstlenirken, kadın dekoratif sanatlarla ilgilenir¹²⁹ (Gör.3.2.15). Çiftin sanat alanındaki statüleri ya da sanatın sözde özgünlüğü üzerine kimin daha çok söz sahibi olduğu (eğer böyle bir hiyerarşi gerçekten var olmuşsa), Gronberg'in savunduğu gibi tartışmaya açık olabilir; ancak bana göre fotoğraflar başka bir şeye işaret etmektedirler: Değer veya konum yönünden aranacak bir farklılıktan öte; renk çalışmalarının ikinci ve üçüncü boyutta yarattığı etkileşimi gösteren, ortak bir çalışmanın varlığı. Gronberg'in bahsettiği gibi resmin içinden çıkarak üç boyut kazanıyor gibi görünen yalnızca figürler değil; aynı zamanda fotoğrafın çerçevesiyle tanımlanmış mekânın sınırları da bulanıklaşarak nerede başlayıp ne-

pendent upon the color relations between them." Arthur A. Cohen, "Rugs and Textiles (1925), 200. İlk basımı, *L'Art International d'Aujourd'hui*, No.15, Paris, Editions d'Art Charles Moreau, 1929.

¹²⁸ "As tents, they separate private space from public exterior. As clothing, they make the body private. Both remove the personal from public view, yet in their malleability, fragility, and softness, the personal never seems far out of touch." Sherry Buckberrough, 51.

¹²⁹ Tag Gronberg, "Sonia Delaunay: Fashioning the Modern Woman", *Women: A Cultural Review*, Vol.13 No.3, (2002), 275.

rede bittiği kestirilemez bir hal alıyor (örneğin, soldaki kadın figürün önünde konumlandığı resmin arkasındaki ya da Sonia Delaunay'nin arkasında, kanvasın bittiği yerdeki boşluklar belli belirsiz mekânın devam ettiğini gösteriyor, ancak sınırlarını görmediğimiz gibi boyutlarına dair de bir tahmin yürütemiyoruz). Benzer bir belirsizlik, mekânın derinliğiyle ilgili olarak oluşuyor ve üçüncü boyutta sürüyor: oda da resmin içine doğru devam ediyor gibi görünüyor – adeta, odanın zemininden resmin içine, diskleri geçerek Eyfel Kulesi'ne doğru yürümek mümkünmüş gibi bir etki bırakıyor.



Görsel 3.2.15 Malesherbes'deki atölyesinde Delaunay kendisi tarafından tasarlanmış kumaşlar giyen iki figürle beraber resimlerinin önünde poz veriyor. Mekân tabloların pozisyonlarıyla tanımlanmış, bu ayrıca desenlerin sadece mekânla değil içinde bulunan ve benzer desenli kumaşlar giymiş olan üç figürle birden bütünleşmesiyle de belirginleşmiş, figürlerin yüzleri bile arkadaki tabloların desenleriyle bütünleşik bir etki yaratıyor. Kaynak: Tag Gronberg, "Sonia Delaunay: Fashioning the Modern Woman", *Women: A Cultural Review*, Vol.13 No.3 (2002), 275.

Benzer bir bakış açısı, atölyenin ve hatta dükkânın insansız fotoğraflarına bakarak da yürütülebilir. Simültanelik, resimden önce mekâna, daha sonra da kumaşlar, objeler, kıyafetler, renkler ve desenler yoluyla bedene karışmaktadır; ve göz bunları birbirinden ayırmakta zorlanır. Mekânın sınırları yok olur ve desenlerin sınırlarıyla yeniden yaratılır. Ve

figürler aynen bir sahnede oturmuş gibi bu çözülme ve karışmadan yararlanırlar; iki boyutta ya da üç boyutta Simültane bir biçimde hem desenlere, hem de resmin ve mekânın parçalarına dönüşürler. Simültane-liğin temsili; mekânın, bireyin varlığının ve gündelik yaşam pratiğinin merkezine alınmıştır. Gronberg'in bu sahne-vari domestik mekânla ilgili yorumu, çiftin Simültane tasarımıyla ilgili avangart fikirlerini anlamamızda bize yardımcı olur:

Bilinçli bir edimsellikle, 'özel' domestik alan bile sanatçı çiftin hayatının sergilenmesi için kamusal bir sahneye dönüşmüştü. Delaunay'ler kentsel sokak kadar evi de modernitenin Simültane bir şekilde yeniden düzenlenmesi için önemli bir alan olarak görmüşlerdi.¹³⁰

Sonuç olarak Sonia Delaunay, farklı sanatsal üretim metotlarını birleştirip mekânın fizikselliğini resim, desen ve kumaş yoluyla yeniden yaratarak avangart Simültanelik için yeni bir ortam yaratmayı başarmıştır.

3.3. Sanatçının Atölyesi – Le Corbusier & Charlotte Perriand

1903 yılında Paris'te doğmuş olan Charlotte Perriand, bu dönem Paris'inin en önemli iç mekân ve mobilya tasarımcıları arasında yer alır. Ecole de l'Union Centrale des Arts Décoratifs'den mezun olduktan sonra 1927 Salon d'Automne ve 1928 Salon des Artistes Décorateurs sergilerinde, esasında kendi stüdyo dairesi için tasarladığı *ensemble*¹³¹larını

¹³⁰ "Self-consciously performative, even the 'private' domestic sphere became a public stage for the display of the couple's life as practicing artists. The Delaunays acknowledged the home as much as the throbbing urban street as an important area for the Simultaneous reformulation of modernity." Tag Gronberg, 278.

¹³¹ *Ensemble*, mobilyaların, olası bir yaşam alanının, izleyici ve/veya tüketicilere sergi-lendiği, özgün ve kendi başına bir bütün olan kurgusudur. Esther da Costa Meyer, "Simu-

sergileme fırsatı bulmuştur (Gör. 3.3.1). 1927'deki ilk sergisinde elde ettiği başarısından sonra Le Corbusier'nin ofisinde çalışmaya başlamış ve Le Corbusier ve Pierre Jeanneret ile kurduğu ortaklık 1937 yılına kadar on yıl süreyle devam etmiştir.¹³²



Görsel 3.3.1 Perriand atölye-evindeki cam çatının önünde.

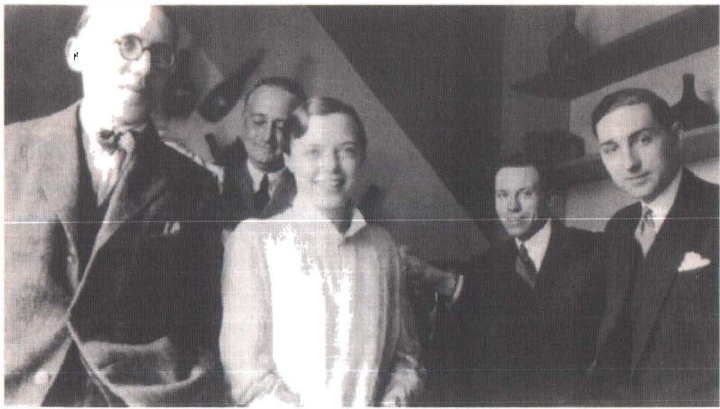
Kaynak: [online veritabanı] <http://graphics8.nytimes.com/images/2011/04/03/t-magazine/03talk-brubach/03talk-brubach-tmagSF.jpg>. [Erişim tarihi: 17.05.2014].

1927'de sergilediği *Bar sous le toit* ve 1928'deki *Salle à manger ensemble*'ları, Perriand'ın modernitenin yeni yöntemlerini kullanarak iç mekân tasarımına sunduğu farklı kişisel yaklaşımlarını anlamamız için bize ışık tutabilir. İlk kez Saint-Sulpice'teki kendi atölye-evinde deneyimlediği yeni ve modern yaşam biçimine paralel tasarımlarını, Le Corbusier'nin 35 Rue de Sèvres adresindeki ofisiyle ve burada uygulanan projelerin görece steril yapısıyla karşılaştırarak, sonuçta ortaya çıkan tasarımların olası farklılıklar ya da yakınsamalarını inceleyebiliriz. Perriand

lated Domesticities: Perriand Before Le Corbusier' Charlotte Perriand: *An Art of Living*, ed. Mary McLeod (New York: Harry N. Abrams, 2003), 22.

¹³² Charlotte Perriand, *Charlotte Perriand: Une Vie de Creation* (Paris: Odile Jacob, 1998), 17, 26.

tarafından kendi atölye-evinin iç mekânında yaratılanlara karşın Le Corbusier'nin atölyesinde üçünün ortaklığıyla üretilen tasarımlar, bu kısımdaki araştırmanın konusudur (Gör. 3.3.2).

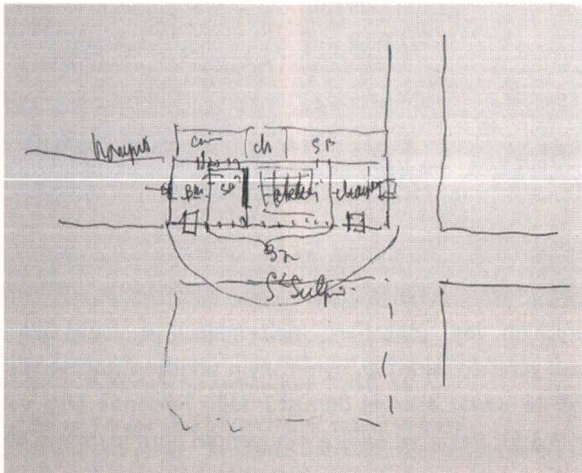


Görsel 3.3.2 Le Corbusier, Percy Scholefield, Charlotte Perriand, George Djo-Bourgeois, Jean Fouquet, Perriand'ın Salon d'Automne'da sergilenen *Bar sous le toit*'sında, 1927. Kaynak: [online veritabanı] <http://www.nicholasfoxweber.com/wp-content/uploads/2013/11/perriand1.jpg>. [Erişim tarihi: 17.05.2014].

Perriand'ın ilk eşi Percy Scholefield ile 1926'daki evliliğinden sonra taşındığı ve 1932'deki boşanmalarına kadar yaşadığı apartman dairesi eski bir fotoğrafçının çatı katı atölyesiydi ve Saint-Sulpice meydanının köşesinde, 74, Rue Bonaparte adresinde bulunuyordu¹³³ (Gör. 3.3.3). Antre, salon, yemek bölümü, yatak odası, cam kaplı duvar-çatısı ve meydana bakan atölyeden oluşuyordu.¹³⁴ Bu sıradan atölye-evi, modern iç mekânın meydan okumalarını destekler hale getiren ise Perriand'ın mekânı tamamen yeniden yaratmış olmasıydı: İlk olarak *Bar sous le toit*'yı yapmış (barı evin salonu¹³⁵ ya da toplanma ve oturma yeri olarak

¹³³ Charlotte Perriand, 23.
¹³⁴ Ibid., 24.
¹³⁵ Ancak, Perriand'ın uymayı reddettiği dönemin burjuva salonlarıyla alakalı değildi: "... hayır, burası alçak bir masanın etrafında oturmaktansa daha dostane, rahat bir biçimde

tasarlamıştı), daha sonra da *Salle à manger* tasarımıyla (salonun cam cephesiyle birleşen yemek odası) iç mekânı dönüştürmüştü. Perriand'ın bu yenilemeyle ilgili sözleri, yaratmaya ve kendine ait olanı ortaya çıkarmaya dair sahip olduğu coşkuyu görmemize yardımcı olur:



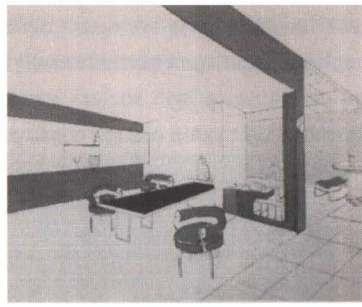
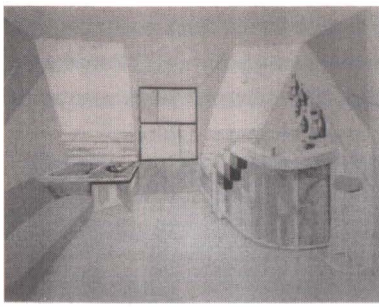
Görsel 3.3.3 Saint-Sulpice'teki atölye-evin planı. Bar, *salle à manger* ve Saint-Sulpice meydanına bakan atölye.

Kaynak: Arthur Rüegg ed., *Charlotte Perriand: Livre de Bord 1928-1933* (Basel: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2004), 23.

Evi düzenlerken, kendimi öğretmenlerimin baskılarından kurtulmuş hissettim, bunun sebebi muhtemelen bu kez kendim için yaratıyor olmamdı. Ve benim 'kendim', sokağın ifadesiyle uyuyordu.¹³⁶

arkadaşlarımı ağırlamak ve partiler vermek içindi. Kendimi bir salonda görmüyordum." ("...non, c'était uniquement pour accueillir mes amis et faire la fête d'une manière plus conviviale, plus libre, plus décontractée qu'assis en rond autour d'une table basse. Je ne me voyais pas dans un salon.) Ibid.

¹³⁶ "Pour l'aménager, je me sentais délivrée des contraintes de mon enseignement, probablement parce que cette fois j'allais créer pour moi. Et mon 'moi' baignait dans l'expression de la rue." Charlotte Perriand, 23.



Görsel 3.3.4, 3.3.5 *Bar sous le toit* ve *Salle à Manger* perspektifler, Perriand.

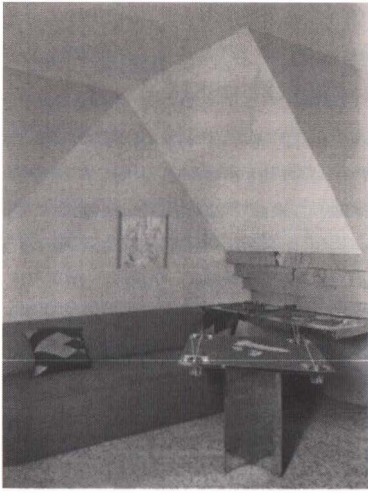
Kaynak: Arthur Rüegg ed., *Charlotte Perriand: Livre de Bord 1928-1933*

(Basel: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2004), 16, 22.

Mary McLeod, Esther da Costa Meyer ve Arthur Rüegg'in *Bar sous le toit* ve *Salle à manger* hakkındaki bağımsız araştırmaları¹³⁷ bize Perriand'ın yeniçağın yeni metotları, malzemeleri ve usulleriyle yaşadığı mekânı nasıl yeniden yarattığı, benimseyip şekillendirdiği ve *kişinin içinde yaşadığı bir sanat eserine* dönüştürdüğü hakkında bilgi verir (Gör. 3.3.4, Gör. 3.3.5). *Bar*'ın ve *Salle à manger*'nin hem malzeme bazlı, hem de mekânsal ve sosyal çağrışımları, var olan yaşam şekillerine ya da varsayımlarına meydan okur: *Bar*, metal bir masa, tabure ve raf kısmıyla küçük bir antreden başlayan ve odanın karşı bölümündeki çatı eğimine yerleşen üç çelik tabureyle kıvrımlı nikel kaplı bar büfesinden oluşmaktadır. Bar kısmının karşısında da deri kaplı koltuğu ve aynalı kokteyl masasıyla (Meyer'in metninde bahsettiği gibi, Perriand bu masayı daha önce, bir moda tasarımcısı için tasarlamıştır¹³⁸) oturma bölümü bulunur (Gör. 3.3.6, Gör. 3.3.7). Malzeme seçimleri başlı başına dönemin mobilya trendlerine bir başkaldırı oluşturmaktadır. Ahşap ve çiçek desenli kumaşlar yerine metal, deri ve cam kullanımı ile bu tasarım; geçmişin izlerini barındıran bir tarz ile (bu 'eski moda' tarzın izlerini Perriand'ın

¹³⁷ Mary McLeod, "Introduction: Charlotte Perriand's *Art de vivre*", 10-21, ve, Esther da Costa Meyer, "Simulated Domesticities: Perriand Before Le Corbusier", 22-35. Arthur Rüegg ed., *Charlotte Perriand: Livre de Bord 1928-1933* (Basel: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2004), 17-27.

¹³⁸ Esther da Costa Meyer, 26.



Görsel 3.3.6 *Bar sous le toit*, oturma bölümü ve kart masası.

Kaynak: Arthur Rüegg ed., *Charlotte Perriand: Livre de Bord 1928-1933* (Basel: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2004), 14.

Görsel 3.3.7 *Bar sous le toit*, giriş bölümü raflar, tabure ve masa.

Kaynak: Esther da Costa Meyer, "Simulated Domesticities: Perriand Before Le Corbusier" *Charlotte Perriand: An Art of Living*, Mary McLeod ed. (New York: Harry N. Abrams, 2003), 29.

daha önceki sergilerinde görebiliriz; örneğin 1926'daki *Coin de Salon*'da¹³⁹), bunun tam tersi makina estetiği eğiliminde olan ve özellikle de eviçi mekânlarda kullanımına o dönemde ender rastlanan tarz arasında bir yerededir.¹⁴⁰ Hatta endüstriyel estetiğe yakınsayan zevkiyle Perriand, Salon de l'Auto'dan da dairesi için bir lamba satın almış ve dairenin kapısını da, daha az güvenli olmasına rağmen bir kayar kapıyla değiştirmiştir.¹⁴¹ Meyer'ın sözlerini alıntılacak olursak;

¹³⁹ Ibid., 24-25.

¹⁴⁰ Dönemin estetik yönelimindeki bu kayma, McLeod'un verdiği örnekler Georges Djo-Bourgeois ya da (Perriand'ın hocası) Maurice Dufrene'in aynı yıl yaptıkları Salon sergilerinde de görülebilir. Mary McLeod, "New Designs for Living: Domestic Equipment of Charlotte Perriand, Le Corbusier, and Pierre Jeanneret, 1928-1929", *Charlotte Perriand: An Art of Living*, 36-67.

¹⁴¹ Charlotte Perriand, 23.

Çatı katındaki *Ba'la*, Perriand kariyerinde bir dönüm noktasına ulaşmıştır: iç mekâna dair fikirleri artık hiçbir zaman dış dünyayı hariç tutmayacaktır. Mekânın ruhu, geçmişte kalmıştır.¹⁴²

Benzer olgular *Salle à manger* için de geçerlidir. Büyük yemek bölümü, karşısındaki cam cepheden ışığı ve dışarının görüntüsünü yansıtan (böylece “temiz hava – ışık – güneş” etkisiyle modernizmin sağlıklı ev tanımına uyan) ayna kaplı bir dolabın önüne yerleştirilmiş uzatılabilir bir yemek masası ve camın önündeki oturma bölümünden oluşur. Makine estetiğini yansıtan minimalist bir masa, sandalyeler ve arkada aynayla gizlenen depolama bölümüyle (ki açık bırakıldığı takdirde sergilenen objeler gözün mekânı bir bütün olarak algılamasını engelleyecek bir başka dikkat noktası oluşturacaktır) mekânın algılanmasındaki engelleri en aza indiren, yemekle oturmaya fonksiyonel bir yöntemle birleştiren açık bir ortam sunar (Gör. 3.3.8, Gör. 3.3.9).

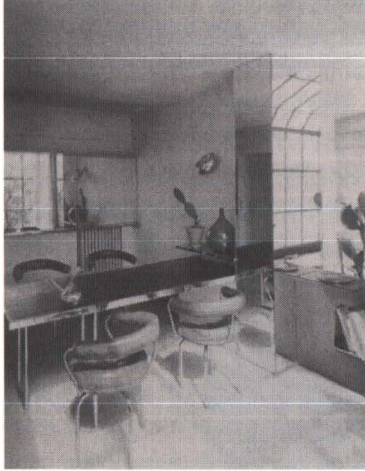
Bununla beraber bu iki mekân, dönemden yalnızca biçimsel ve fonksiyonel yönleriyle ayrılmanın ötesinde bir takım farklılıklar da sunmaktadır. Sosyal çağrışımları, McLeod’un gösterdiği gibi, “burjuva formalitelerinden ve gereksiz ev işlerinden arınmış, servis ve sosyalliğin yeni bir birleşimini sunması”¹⁴³ dolayısıyla da oldukça özgündür. Bu açıklamaya ek olarak, Meyer’ın bahsettiği gibi her ne kadar Salon sergilerinde bar *ensemble* tasarımları sergilenmeye, ya da dönemin diğer tasarımcılarının da benzer malzemelerle yaptıkları denemeleri¹⁴⁴ görülmeye başlanmış olsa da, Perriand’ın *ensemble*’ları *gerçekleştirilmişlerdir*. Yalnızca Salon’un sergi mekânının bir köşesinde değil, gerçek bir evin iç

¹⁴² “With Bar in the Attic, Perriand reached a turning point in her career: her notions of interiority would never again exclude the outside world. The old *genius loci* was a thing of the past.” Esther da Costa Meyer, 30.

¹⁴³ “...suggest[ed] a new integration of service and sociability that dispensed with bourgeois formalities and needless domestic labor.” Mary McLeod, “New Designs for Living: Domestic Equipment of Charlotte Perriand, Le Corbusier, and Pierre Jeanneret, 1928-1929”, *Charlotte Perriand: An Art of Living*, 40.

¹⁴⁴ Meyer, metal mobilyalarla bar tasarımlarının başka örneklerde de görülmeye başlandığından bahseder; örneğin Louis Sognot’nun yine 1927 Salon d’Automne’u için tasarladığı *ensemble*’da, ya da André Barsacq’nın 1928’de *Maldonne* için tasarladığı film setinde. Esther da Costa Meyer, 32.

mekânında. Yeni yaşam biçiminin ya da “yeni bir ev ve aile yaşamı şekli”nin¹⁴⁵ böylesi bir onayı; hem atölye-ev mekânının içerisinde, hem de bizzat onun yaratımıyla mümkün olmuştur. Tasarlanan *ensemble*, tam da yaratımının mekânına dönüşmüştür. Mekân sanata dönüşürken sanatçı/mimar onu hem yaratır, hem de yaşar. Böylesi bireysel bir üretim ya da yaratım, mekân, sanat, yaratıcı ve gündelik hayatın sınırlarını içinden çıkılamayacak şekilde birleştirmiştir.



Görsel 3.3.8 Saint- Sulpice'teki *Salle à manger*.

Kaynak: Arthur Rüegg ed., *Charlotte Perriand: Livre de Bord 1928-1933* (Basel: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2004), 22.

Görsel 3.3.9 1928 Salon des Artistes Décorateurs sergisindeki *Salle à manger*. Salon sergisinde dairedeki cam çatının bir replikası uygulanmış.

Kaynak: Mary McLeod, "New Designs for Living: Domestic Equipment of Charlotte Perriand, Le Corbusier, and Pierre Jeanneret, 1928-1929", *Charlotte Perriand: An Art of Living*, 42.

Perriand'ın yaratımında, *ensemble* ve evin gerçek iç mekânı arasındaki çelişkinin kırılışını daha iyi gösterebilmek adına, Meyer'in *ensemble* tanımıyla ilgili yazdıklarına dönmek istiyorum:

¹⁴⁵ "...new kind of home and family life". Mary McLeod, "New Designs for Living: Domestic Equipment of Charlotte Perriand, Le Corbusier, and Pierre Jeanneret, 1928-1929", 40.

Bu sergilerin bir bütün olarak ne şekilde anlam ürettikleri, *ensemble*'lerinin [yaratıcılarının] profesyonel politikaları hakkında neler gösterdikleri ve sınıf ve cinsiyet hakkında ne gibi ifadeler oluşturdıklarını çalışmak son derece önemlidir. Bu kurgular, elbette ki 'içinde yaşamak için' değillerdi: tertiplenmiş domestisite-leri, tamamen görsel bir tüketim biçimi için ayarlanmıştı.¹⁴⁶

Bunun Perriand için geçerli olmadığı, yarattığı *ensemble*'lerin tam da "içerisinde yaşamak için" oldukları gerçeği göz önüne alındığında belirgin şekilde görülmektedir. Esasen 'kendi' yaşamı için bir mekân yaratma çabası olarak ortaya çıkan tasarımlar, sonradan Perriand'ın öğretmenlerinin tavsiyeleriyle Salon sergilerinde teşhir edilecek *ensemble*'lara dönüşmüştür.¹⁴⁷ Böylece, dekoratif sanatların sergilendiği Salon sergilerinin fonksiyonunu da tersine çevirmiştir. Bu *ensemble*, bireyin 'içinde yaşanacak' düzen temsillerinin içerisinden seçmesi için değildir; yarattığını ve zaten içinde yaşadığını sergilediği farklı bir form almıştır. Tüketim bazlı bir etkinlikten yaratıcı bir etkinliğe dönüşürken, açıkça kamusal olan bir 'köşeyi' özelleştirme süreci de; varoluşu gereği özel ve domestik olan bir yeri kamusallaştırmaya dönüşmüştür. 'Yaratılan', 'yaşayan' halini alırken, sanatı hem yaratıcısının hem de kullanıcısının gündelik hayatıyla birleştirmiştir. Yeni bir yaşamın modernist yaratım süreci Perriand'ın –hem kullanıcı, hem de yaratıcı olduğu– kendi deneylerine dayanır. Yalnızca fiziksel ortam değil gündelik yaşam da deneysel bir şekilde üretilmiştir.

Salon d'Automne'daki ilk sergisi *Bar sous le toit* sayesinde Perriand, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret'nin atölyesinde "mobilya tasarım orta-

¹⁴⁶ "It is crucial to study how these displays constructed meaning, what they said about the professional politics of the *ensembliers*, as a whole, and what statements they made about class and gender. These settings were not, of course, for 'living in': their contrived domesticity was geared toward a purely visual form of consumption." Esther da Costa Meyer, 34.

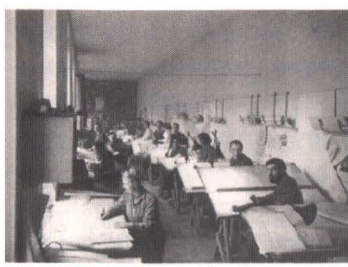
¹⁴⁷ Charlotte Perriand, 24.

ğı”¹⁴⁸ olarak işe girme fırsatı bulmuştur (Gör. 3.3.10). Bu atölye, koridora benzer şekliyle, bulunduğu bloğun avlusundan ulaşılan eski bir manastırda yer almaktadır. Fotoğraflardan anlayabileceğimiz gibi, odanın bir cephesinden, kurallı bir şekilde yerleştirilmiş yüksek pencerelerle ışık alan iç mekân, bu düzenden etkilenmişe benzer; pencerelerin aralarındaki boşlukları rafların doldurduğu ve sıra sıra dizilmiş masaların bulunduğu bu cephenin karşısında, lambalarıyla yine ardı ardına dizilmiş masalar ve bir raf sistemiyle duvara asılmış çizimler yer almaktadır (Gör. 3.3.11, Gör. 3.3.12). Aslında, iç mekâna çok fazla müdahale yapılmış gibi görünmez; masalar, sandalyeler, lambalar, dolaplar son derece standart, minimal ve tasarıma ve planlamaya adanmış bu mekâna son derece uygun görünmektedir (odaya girer girmez görülen, Le Corbusier tarafından daha sonradan, 1948’de yapılmış duvar resmi hariç) (Gör. 3.3.13). Bu istisna dışında (ve her mimarın kendi masasının yanına muhtemelen geçici olarak astığı çizimleri saymazsak) mekân, herhangi bir öznel/kişisel karakterden yoksun görünmektedir.



Görsel 3.3.10 Charlotte Perriand Le Corbusier'nin atölyesinde Kunio Maekawa ile, 1928. Kaynak: Mary McLeod, "New Designs for Living: Domestic Equipment of Charlotte Perriand, Le Corbusier, and Pierre Jeanneret, 1928-1929" *Charlotte Perriand: An Art of Living*, 36.

¹⁴⁸ Perriand'ın anlattığına göre, bu süreç çok pürüzsüz olmamıştır: Kararımı vermiştim: Le Corbusier ile çalışacaktım. 35, rue de Sèvres'de eski bir manastırdaki stüdyosuna gidip kendimi tanıttım. Le Corbusier sabahları hiç olmadığı için beni kuzeni Pierre Jeanneret karşıladı." ("Ma décision était prise: je travaillerais avec Le Corbusier. Je me présentai à son atelier au 35, Rue de Sèvres, un ancien couvent. Son cousin Pierre Jeanneret me reçut, Le Corbusier étant toujours absent le matin."), Ibid., 24. Ancak bu ilk karşılaşma başarılı olmamış, ve Perriand, Salon d'Automne'daki tasarımını Le Corbusier görene kadar beklemek zorunda kalmıştır. Ibid., 25-26.



Görsel 3.3.11 Le Corbusier ve Pierre Jeanneret'nin 35 Rue de Sèvres'deki atölyesi. Flora Samuel fotoğrafta öndeki kadının Perriand olduğunu savunuyor. Ancak, arkada görülen duvar resmi ancak 1948 tamamlandığı için fotoğraf Perriand atölyede çalışmayı bıraktıktan sonra, ancak beraber çalıştıkları bazı işler için stüdyoya uğramaya devam ettiği sıralarda çekilmiş olabilir.

Kaynak: Flora Samuel, *Le Corbusier: Architect and Feminist* (Chicester: Wiley-Academy, 2004), 4.

Görsel 3.3.12 Atölye, Rene Burri tarafından çekilmiş bir fotoğraf, 1959.

Kaynak: [online veritabanı]

<http://mediastore4.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/c/4/3/2/PAR163133.jpg>. [Erişim tarihi: 17.05.2014].



Görsel 3.3.13 Le Corbusier'nin duvar resmi "Femme et coquillage IV" 1948.

Kaynak: [online veritabanı] <http://highlife.ba.com/Media/images/hero2-7013e0b4-965b-4313-9d0d-2f0c37c9cef2.jpg>. [Erişim tarihi: 17.05.2014].

Perriand'ın atölyenin atmosferiyle ilgili yazıları, ofis mekânını bize daha belirgin anlatmaları açısından kıymetlidir. Bu yazılarda Perriand mekâna dair hem "kamp" metaforunu kullanır –mekân bir ofis olduğu için bu anlaşılabilir bir durumdur ve fotoğraflardan da bu yorum çıkarılabilir– hem de mekânı "[...], zayıf bir Fransızcayla (beraber) her dilden konuşulan, ancak herkesin aynı dili konuştuğu"¹⁴⁹ 'büyük bir aile'ye benzetir; yani atölyeden aynı anda hem resmi hem de alışıldık, samimi bir mekân olarak söz eder. Bu samimiyet, kolaylıkla Perriand'ın atölyedeki rolü ve konumuna ve üç ortak arasındaki ilişkiye bağlanabilir. Mary McLeod buna şöyle değinir:

[...] hakiki bir değişim ve karşılıklı bir etkileşim. Le Corbusier Perriand'ı standartlaştırma, *objets-types*, ve jenerik çözüm fikirleriyle tanıştırdı. Ve Perriand sayesinde Le Corbusier de ev hayatının detaylarıyla ilgili fikirler hakkında daha derin bir anlayış kazandı.¹⁵⁰

Bu "karşılıklı etkileşim"i, Perriand'ın atölyeye girdiğinde dahil olduğu ve bu standartlaşmayı yaratmaya çalıştıkları *fauteuil grand, petit confort, chaise longue* ve *siege à dossier basculant* gibi mobilya tasarımlarıyla izleyebiliriz. Her ne kadar bir ortaklıkla tasarlanmış olsalar da; bunları fiziksel olarak da Saint Sulpice'teki kendi atölye-evinde yaratan (malzemeleri kendi atölyesinde üreten -Perriand'ın atölye-evini yenilemesinde de yardım etmiş olan- usta Labadie'nin yardımıyla) Perriand idi.¹⁵¹ Perriand anılarında, tasarımları için malzeme seçmek ve prototipleri imal etmek için Le Corbusier'nin atölyesinden çıkışlarını anlatırken Le Corbusier'nin şu sözlerine değinir: "Ne yaparsan yap, yap."¹⁵² Görünüşe göre; atölye-evi için yaptığı tasarımlarında olduğu gibi, Perriand tasarladığını

¹⁴⁹ "... on parlait toutes les langues, mal le français, mais on parlait le meme langage." Charlotte Perriand, 27.

¹⁵⁰ "[...] one of genuine exchange and mutual influence. Le Corbusier introduced Perriand to the ideas of standardization, *objets-types*, and generic solutions. And through Perriand, Le Corbusier gained a deeper understanding of such ideas with respect to the details of domestic life." Mary McLeod, "Introduction", 12.

¹⁵¹ Charlotte Perriand, 33.

¹⁵² "Ce que tu fais, fais-le." Ibid.

deneyimleme rolünü üstlenmeye devam etmiştir. Bunun hakkında şöyle der: “Yalnızca çizmek, hayal etmek yetmez, göstermek, deneyimlemek de gerekir. Corbu ‘Söz değil, faaliyet.’ derdi.”¹⁵³. Ki bu Perriand açısından yerine getirilmiş gibi görünür; tasarım gerçeğe dönüşerek “yaşar” hale gelmiştir:

Sonuçtan memnun bir şekilde, Le Corbusier ve Pierre Jeanneret’yi, *fauteuil*lerin burada, yaşar biçimde, bizi karşılamaya hazır, çizimlerimize sadık olduklarını söylemeden; sürpriz yapmak için atölyeme davet ettim. Eksiksizdi, ve birkaç yorumdan sonra Corbu nihayet şöyle dedi: “Zarifler.”¹⁵⁴

Sonuç olarak Saint-Sulpice’teki atölye-ev, sadece sanatsal üretimin (sonunda kendisi de sanatsal bir üretime dönüşen) entelektüel mekânı değil, aynı zamanda fiziksel üretimin mekânı da olmuştur.

Perriand, Le Corbusier ve Jeanneret bir süre sonra tasarımın ‘esneklik ve fonksiyonelliğini’ halka sunmak için bu mobilyayı, 1929 yılındaki Salon d’Automne’da anonim bir şekilde *Equipelement Intérieur d’une habitation ensemble*’nda sergilemeye karar vermişlerdir.¹⁵⁵ Bu iç mekân kurgusu; hepsi birbirinden duvarlar yerine depolama ünitelerinin bölme-leriyle ayrılan mutfak, banyo, iki yatak odası, büyük bir salondan oluşur¹⁵⁶ (Gör.3.3.14). McLeod, bu kurulumun yalnızca atölyede halkın kullanımı için tasarlanmış seri üretim mobilyalarının sergilenmesi amacıyla yapılmadığını savunur. Ona göre bu sergi aynı zamanda ideal eviçinin bir manifestosudur¹⁵⁷ ve buna ek olarak da Yeni Kadın’ın ideal temsilinin de sahnesidir.¹⁵⁸ Bu kurgu-mekân sadece fonksiyon, biçim ya da üretim

¹⁵³ “Il ne fallait pas seulement dessiner, rêver, mais montrer, expérimenter. ‘Pas de paroles, de l’action’ disait Corbu.” Ibid., 32.

¹⁵⁴ “Fière du résultat, j’invitai Le Corbusier et Pierre Jeanneret à mon atelier, sans indiquer que les fauteuils étaient là, bien vivants, prêts à nous accueillir, fidèles à nos dessins, pour jouer la surprise. Elle fut totale, et après plusieurs remarques, Corbu dit enfin: ‘Ils sont coquets.’” Ibid., 33.

¹⁵⁵ Mary McLeod, “New Designs for Living: Domestic Equipment of Charlotte Perriand, Le Corbusier and Pierre Jeanneret, 1928-1929”, 50.

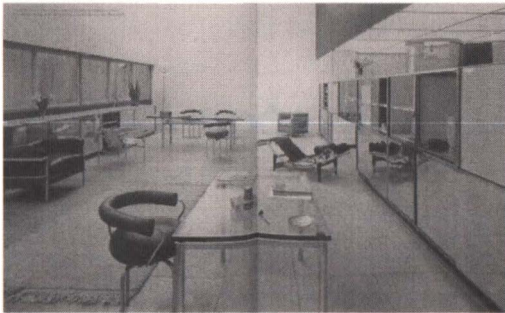
¹⁵⁶ Arthur Rüegg, 43.

¹⁵⁷ Mary McLeod, 50.

¹⁵⁸ Ibid., 66.

şekli açısından bir temsil oluşturmak için değildir; aynı zamanda yaşam biçimi ya da gündelik hayat şekli için de bir örnek oluşturmaktadır. Yalnızca yaşanacak yeri değil, nasıl yaşanması, ve neyin yaşanması gerektiğini de gösterir. Bu "...esnek yaşam alanının tümü sadece rahat ve etkili değil aynı zamanda yaşaması zevkli olan bir ev imajı sunuyordu."¹⁵⁹ Tüm bunlara rağmen, bu mekân kurgusal karakteriyle 'içinde yaşamak için' yaratılmamıştır; amacı seri üretim, standartlaştırma ve çoğullaştırmayla yaşam koşullarını iyileştirmek adına yeni bir kamusal görüntü yaratmaktır. *Equipment*'in anonimliği, McLeod'un atölyenin tasarıma bakış açısına dair yaptığı karşılaştırmayla daha iyi anlaşılabilir:

Le Corbusier, Jeanneret ve Perriand mimarlığın gündelik hayatın değişmez gösterisinin fonu olması gerektiğine inanıyorlardı. Bu bakımdan, modern iç mekâna dair görüşleri, mobilyalarına spesifik yerler tayin eden ve burada kalmalarını isteyen Mies van der Rohe'ninkinden keskin biçimde ayrılıyordu.¹⁶⁰



Görsel 3.3.14 Salon d'Automne'da Equipment *intérieur d'une habitation*, 1929.

Kaynak: Arthur Rüegg ed., *Charlotte Perriand: Livre de Bord 1928-1933*

(Basel: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2004), 76-77.

¹⁵⁹ "... flexible living space all presented an image of a home that was not only comfortable and efficient but gracious to live in." Ibid.

¹⁶⁰ "Le Corbusier, Jeanneret, and Perriand believed that architecture should be a backdrop for the ever-changing spectacle of daily life. In this respect, their vision of the modern interior differed sharply from that of Mies van der Rohe, who designated specific locations for his pieces of furniture and intended them to remain there." Mary McLeod, 54.

Equipment tasarımıyla atölyenin, bireysel, spesifik ya da özel kullanımlar atfetmeden, bunun yerine kişilerin gündelik hayatına dolaylı yoldan bir etki yapmayı hedeflemiş olduğu açık bir biçimde görülüyor. Bu hedef 35, Rue de Sèvres'deki atölyenin kolektif zihnine de bağlanabilir; nitekim Perriand'ın kendi atölyesi bu fikirle çok uyumlu değildir. Dolayısıyla, üretilen tasarımların ve ürünlerin anonimliği; bir anlamda ofis ortamının 'diğerlerinin' günlük hayatına standart, kitlesel ürünler ve çevrelerle ulaşmayı hedefleyen kolektifliği ve anonimliğiyle ilişkilendirilebilir. Bu çoğulcu ve yarı-kamusal, 'sanatsal üretim yeri' Perriand'ın bireysel ve kişisel, ve kendi başına bir 'sanat objesi'ne dönüşen ve yaratıcısının gündelik hayatına deneyimleri ve deneyleri vasıtasıyla doğrudan bağlı olan kendi atölye-evinden bu yönleriyle farklılık gösterir. Bu açıdan bakıldığında Perriand'ın pratiği baz alan tasarım yönteminin, "gündelik varoluşun kolektif dönüşümü"¹⁶¹ hedefindeki işlerini daha da anlamlı yapan ana unsurlardan biri olduğu açıkça görülür.

¹⁶¹ "...collective transformation of daily existence." Mary McLeod, "Introduction", 10.

BÖLÜM 4

DOĞA

4.1. Doğa-yeri Üretmek / Yaşamak / Tasarlamak

Doğada sosyal ya da fiziksel bir mekânın üretimi, kentsel bir yer analizinden farklı bir bakış açısı gerektirir. Bunun sebebi doğanın kendi içerisinde bir bütün oluşudur; yani doğanın hali hazırda, insansız haliyle özel ya da kamusal bir mekân oluşundan bahsedemeyiz. Doğal mekân, ancak insan varlığıyla üretilir ve kamusal ya da özel bir yere dönüştürülebilir. Bu bölümün ana argümanı da bu yönde ilerlemektedir: tek bir insanın varlığının anı ve alışkanlık yaratımı için yeterli olduğu, dolayısıyla da doğal, 'fiziksel' bir mekânın üretimi ve benimsenmesi için yeterli olacağını savunur. İnsanoğlu tasarlanmış mimari bir yapıyla ya da anılarının sosyal ya da algısal dokunuşuyla doğa-yeri yeniden yaratır, ve bunun karşılığında kendisi de bu yer tarafından yeniden yaratılır.¹⁶²

Bu bağlamda, doğa-yer kavramının zıttı olan iskan edilmiş yapı çevrenin - ki bu benim araştırmamda domestik 'ev' kavramıdır - incelenmesinin de gerekliliği ortaya çıkar. Ancak bu sayede sosyal ve fiziksel farklarına karşın bu iki çevrenin bir arada bulunuşlarının analizini yapılabiliriz. Doğa özgür, bilinmeyen ve uzak olmalıdır; bir anlamda, insanoğlunun varlığından kopuktur. Buna karşın ev ise insanoğlunun barınma ihtiyacını keskin sınırları içerisinde karşılamak için tasarlanmış, inşa edilip kurulmuş, benimsenmiş ve mesken edilmiş olmalıdır:

Dağlar mucizelerle doludur... Vahşi, rastgele, öngörülemezdirler. Disiplinsizdirler. İmlemsizdirler. Her dağın kimliği kendisidir.

Ev nadiren olağanüstüdür. Çoğu zaman parçaların, çerçevelerin, hacimlerin ve duvarların dünyevi bir kompozisyonudur. İnat-

¹⁶² Mekânın sosyal ve fiziksel üretimi, yer, yersizlik için, bkz.; Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991), Edward Relph, "Prospects for Places", *Place and Placelessness* (London: Pion, 1976), Christian Norberg-Schulz, "The Phenomenon of Place", *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, ed. Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, 1976), Marc Augé, *Non Places: An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, çev. John Howe (London: Verso, 1995), Andrew Merrifield, "Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation", *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol.18, No.4 (1993), 516-531.

çı, kesin, ve denetimdedir. Mutlaka doğadan belli bir mesafede konumlanmış, mimari geleneklerle düzenlenmiştir.¹⁶³

Bu bölümdeki argümanım, evin ve doğanın (dağın) zıt karakterlerinin bazı durumlarda kesişebildiği üzerine kurulur: Doğayla bir arada bulunan ve kesin, kapalı, kontrollü, özel bütünlüğünü kaybetmiş bir ev; ya da yaratılan bir yapıyla beraber benimsenen ve yeniden farklı bir kimlik kazanan bir doğa. Her iki durum da yaşam mekânı kavramına yeni bir tanım kazandırmada, alışılmış doğa ve ev kavramlarına meydan okur.

Yukarıdaki argümandan yola çıkarak bu bölümde doğa-yer ve bu yerlerin kadın kullanıcıları arasında kurulan bağı inceleyeceğim. Bu incelemeyi ilk olarak özel-kamusal perspektifinden yapacağım. Bu analiz, (yapılı çevreye dolaylı ya da dolaysız yoldan bağlı olan) doğal kurgularda özelin ve kamusalın farklı karakterlerini ortaya çıkarmayı hedefler. İki farklı bağlamda kurulan yaşam alanları üzerinden, özel iç mekân ve kamusal dış mekân ayırımına bakar ve iki kadının hem zihinsel, hem de fiziksel olarak bu ikisi arasındaki duvarı nasıl yıktıklarını ve içeriği dışarıya açarak dış mekânı iç mekânın yaşayışına ne şekilde kattıklarını gözlemler. Bu sözde ayırım üzerinden, Natalie Clifford Barney'in yoğun kentsel dokuda bulunan bahçesine karşılık bunun tam zıttını oluşturan Charlotte Perriand'ın yapısal kalabalıktan arınmış Mont Joly dağında inşa ettiği geçici barınaklar ve dağ evinin farklı mekânsal özelliklerinin analizini yapmaktadır.

Araştırma, doğal çevrenin evcilleştirilmesi kavramıyla devam eder. Öncesinde dokunulmamış, izole bir mekân olan doğaya nasıl farklı karakterler ve kullanışlar atfedilebileceğini, ve böylece doğanın bireyin domestik ya da sosyal mekânının ve anılarının bir parçasına dönüştürülebileceğini sorgular. Her iki örnekte de, bahsi geçen mekânlar bu süreç-

¹⁶³ "Mountains are full of wonder... They are wild, stochastic, unpredictable. They have no discipline. They have no referent. Each mountain's identity is itself. A house is rarely wonderful. It is mostly a mundane composition of parts, frames, volumes and walls. It is willful, determined, controlled. Necessarily positioned at some distance from nature, it is regulated through architectural convention." Andrew Atwood, Anna Neimark, "How to Domesticate a Mountain", *Perspecta 46: Error*, ed. Joseph Clarke and Emma Bloomfield (Cambridge: MIT Press, 2013), 51.

le beraber komünal ya da yarı-kamusal bir yaşantıya açılmışlardır. Barney örneğinde bu açılım, yaşam alanı ve salon olarak kullanılan domestik evin bir uzantısı (evin bahçenin bir uzantısı olduğu da savunulabilir) olarak gerçekleşmiştir. Bahçe evcilleştirilmiş ve sonrasında komünal ritüellere ve toplantılara açılmıştır. Perriand örneğindeyse ev ya da barınaklar kuruldukları yerleri evcilleştirerek, bu noktadan itibaren yalnızca var oldukları doğal mekânın kurgusuyla beraber var olabilecek mekânlarla dönüşmüşlerdir. Hem yapılar hem de doğa birbirinin sınırları içerisinde var olmuş ve bu birliktelikle kapalı, özel bir iç mekândan fazlası yaratılmıştır.

Doğa ve bu iki kadın arasında kurulan bağa dair yapılacak bir başka yorumu ise, 'modern insan'ın erken yirminci yüzyılda hijyene, "ışık-hava-güneş"¹⁶⁴, dışarı çıkmaya ve bedensel sağlık için doğaya açılma duyarlılığını göz önüne alarak yapabiliriz. *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars* kitabında Paul Overy, sağlıklı ve zinde bir beden kaygısıyla beraber "Birinci Dünya Savaşı'nın mahrumiyetleri[nin] benzer argümanları pekiştirmiş, sağlık, hijyen ve güneş ışığı ve temiz hava tutkusu[nun] 1920ler ve 1930ların baskın gündemi haline gelmiş" olduğundan bahseder.¹⁶⁵

Bu yeni zinde ve sağlıklı olma arzusu ya da ihtiyacının izlerini bahsi geçen avangart kadınların hayatında da sürebiliriz. Sağlıklı beden imgesi, dış mekânın bedensel aktiviteler için kullanımı, Perriand ve Barney'in hem yazıları hem de fotoğraflarında görülebilir. Perriand "The Materials of Furniture: Wood or Metal?" makalesinde şöyle yazar:

¹⁶⁴ Bkz. Andres Janser, Arthur Rüegg, "Selected Film Sequences with Commentary", *Hans Richter New Living Architecture.Film.Space* (Lars Muller Publishers, 2002), 38-59, ayrıca, Paul Overy "Introduction", *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars*, 9: "Light Air Sun Make Life Possible" ("Işık Hava Güneş Yaşamı Mümkün Kılar").

¹⁶⁵ "...the deprivations of the First World War reinforced such arguments, and health, hygiene and the cult of sunlight and fresh air became dominant agendas in the 1920s and 1930s..." Paul Overy, "Mountains & the Sea" *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars*, 98.

Bir işgalci mi? Antika mobilyalarla çevrelendiğinde evet, ve yeni iç mekânın kurgusunda, hayır.

Spor, mekânîk çağda sağlıklı bir hayat için mecburidir.

Modern zihniyet ayrıca şunu önerir: Şeffaflık, kırmızılar, maviler, Renkli boyanın ihtişamı, Bu sandalyeler oturmak içindir, Bu dolaplar eşyalarımızı saklamak içindir, Mekân, ışık, yaratmanın ve yaşamının Keyfi ... bizim yüzyılımızda düşüncede ve davranışta Parlaklık, Sadakat, Özgürlük.

Ahlaken ve bedenlen zinde olmalıyız.

Olmayanlara ne yazık.¹⁶⁷

Overy kitabında, bunlara ek bir terim olarak 'açıklık'tan (openness) şöyle bahseder:

[...] genellikle 'mekân' yerine kullanılıyordu, çünkü daha spesifik bir biçimde dışarıya ve açık havaya ve 1920ler ve 1930ların modernist mimari ve tasarımlarının başlıca ideolojik inancı olan (özellikle) içerenin ve dışarının birbirine bağlılığı ve nüfuzuna çağrışım yapıyordu. Aynı zamanda, insan ilişkilerine dair, öncekin-

¹⁶⁶ Perriand'ın burada yirminci yüzyıl insanından bahsederken "Man" kelimesini kullanışı, feminizm söylemine (dönemselliği yadsınamayacak olan) kayıtsızlığı hakkında da birtakım ipuçları verir. McLeod'a göre benzer tutumları Perriand'ın feminizme ya da kadınlığa dair "çağrışım yapmadaki çekincesine" ("reservations about making [any] connotations") işaret eder, ancak kadın olarak deneyimlerinin sanatı üzerinde etkili olduğunu savunur. McLeod, "Introduction: Charlotte Perriand's *Art de Vivre*", 11.

¹⁶⁷ "The Man of the XXth Century

An Intruder? Yes, he is, when sur-rounded by antique furniture, and No, in the setting of the new Interior.

Sport, indispensable for a healthy life in a mechanical age.

Modern mentality also suggests: Transparency, reds, blues, The brilliance of coloured paint, That chairs are for sitting on, That cupboards are for holding our belongings, Space, light, The Joy of creating and of living ... in this century of ours Brightness, Loyalty, Liberty in think-ing and acting.

We must keep morally and physically fit.

Bad luck to those who do not." Charlotte Perriand, "The Materials of Furniture: Wood or Metal?", *The Studio*, vol.97 (1929), yeni baskı, *Journal of Design History*, Vol.3, No:2/3 (1990) 165.

den daha az kısıtlayıcı ve bağlayıcı yeni bir açıklığı da öneriyordu.¹⁶⁸

Bu son cümlede bahsedilen sosyal açıklığı, kadınların toplum tarafından empoze edilen stereotipik yaşam tarzlarına uymaya karşı duruşlarıyla ve genel feminenlik kodlarını retleriyle bağdaştırabiliriz. Yani, ‘fiziksel olarak iç mekândan dışarı çıkmak’ ve mecazen ‘sosyal normlardan dışarı çıkmak’ arasında bir bağ kurulabilir. Bedenin doğa, temiz hava ve mekânla özgürleştirilmesiyle zihnin de özgürleştiği varsayılabilir.

Bu yeni tanımları araştırmak adına bu bölümün doğal kurguya dair örnekleri için Natalie Barney’in Paris’teki salonunun bahçesi ve Charlotte Perriand’ın barınakları seçilmiştir. Bu mekânlar domestik çevrenin ve kamusal dış mekânın alışılmış kodlarından farklılık gösteren, alternatif olarak üretilmiş ya da benimsenmiş mekânlardır. Barney’in bahçesi yarı-kamusallaştırılmış domestik mekânının bir uzantısı olarak rol alırken, Paris’in kozmopolit ve kalabalık bağlamından kopmuş izole bir atmosfer sunar. Burada gerçekleştirilen salon toplantıları sayesinde bahçe evcil bir kamusal alana dönüşür. Perriand’ın Refuge Bivouac ve Refuge Tonneau sığınak-kamp yapıları ve Fransa Alpleri’nde, Méribel’deki dağ evi, doğal dış mekânda geçici olarak barınmak için bulunduğu yeri evcilleştiren domestik mekânlar yaratır. Birbirine zıt görünen bu iki mekânı yakınsayan, evcilleştirilmiş doğal kurgularda kullanıcılarına sağladıkları alternatif kamusal ve özel yaşantılardır.

4.2. Dağ İç mekânları

Doğa, Charlotte Perriand’ın hayatında önemli ve etkili bir yere sahip olmuştur. Savoylu aile köklerine sahip Perriand, otobiyografisinden de

¹⁶⁸ “...was usually employed rather than ‘space’, because it more specifically evoked the outdoors and the open air, and (especially) the interconnection and interpenetration of inside and outside, one of the major ideological articles of faith of modernist architecture and design of the 1920s and 1930s. It also suggested a new openness of human relationships, less constricting and binding than previously.” Paul Overy, “Introduction”, *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars*, 11.

anlayabileceğimiz gibi, bir doğa aşığıydı. Tüm hayatı boyunca kırsal yerlere, dağlara ve deniz kıyılarına kayak, tırmanma, yüzme, yürüyüş, dinlenme ve hayatını geçirdiği Paris'in karmaşık ruhundan kaçıp çocukluğunun dingin topraklarında rahatlamak için sayısız gezi yapmıştır¹⁶⁹ (Gör. 4.2.1a, 4.2.1b).



Görsel 4.2.1a, 4.2.1b Charlotte Perriand doğaya yaptığı gezilerde. Sol, Entre-deux-Eaux, 1932. Sağ, Pierre Jeanneret tarafından çekilmiş fotoğraf, 1934.

Kaynak: Sol: Philippe Régner, "Charlotte Perriand: Maison au Bord de l'Eau in Miami Beach Louis Vuitton Tribute", *The Art Daily News*, Special Issue (December 2013), 5.

Sağ: [online veritabanı] <http://rosswolfe.files.wordpress.com/2013/12/charlotte-perriand-in-1934-left.jpg?w=800>. [Erişim tarihi: 28.05.2014].

¹⁶⁹ "3 yaşına kadar, yaşamımı özgürlük, hava, ışık, kokular ve şefkat şarhoşluğuyla yaşadım. Başım yıldızlara yakın; mevsimlere uyumla doğa sevgisini, ve dünyanın toprağa herkesten çok demir atmış tüm köylülerine saygıyı kazandım." ("Jusqu'à l'âge de trois ans, j'ai vécu cette vie abreuvée de liberté, d'air, de lumière, de senteurs et d'affection. J'ai gagné l'amour de la nature en accord avec les saisons, la tête près des étoiles, et le respect pour tous les paysans du monde, les plus ancrés dans la terre.") Charlotte Perriand, *Charlotte Perriand: Une Vie de Creation* (Paris: Odile Jacob, 1998), 11. Ayrıca bkz., Catherine Clarisse, Gabriel Feld, Mary McLeod ve Martha Teall, "Charlotte Perriand and the Alps: Skiing for the Masses", *Charlotte Perriand: An Art of Living*, ed. Mary McLeod (New York: Harry N. Abrams, 2003) 182-195, ve *Charlotte Perriand: Carnet de Montagne*, Pernette Perriand-Barsac yönetiminde ed. Maison des Jeux Olympiques d'Hiver (2007).

Çağın ihtiyaçlarına yetişen, özgür ruhlu ve hareketli bir kadın olan Perriand, bir önceki dönemin eski zevklerine ve biçimlerine uymayı reddederek yalnızca insani olma kuralını takip etmiş, modernizmin yeni dilini yaratmayı seçmiştir, ve buna kendi evinden başlamıştır.¹⁷⁰ Kadının domestik, feminen ve özel iç mekâna anne-bakıcı-eş olarak yerleşmesini ve burada kalmasını dikte eden genel feminenlik kodlarını kabul etmemiş; “iç mekânı, kabul edilmiş kültürel stereotipler doğrultusunda feminize etmeyi reddetmiştir.”¹⁷¹ Perriand’ın, kadına evlilik yoluyla empoze edilen geleneksel ve domestik ‘ev kadını’ hayat tarzını reddini; evliliğin kadının özgürleşmesi için gerekliliğini, ancak bundan sonra kendi bağımsız hayatını kurmak için özgürleşeceğini anlattığı ilk evliliğine dair şu sözlerinden anlayabiliriz:

Bugün düşününce, bence o dönemde evlilik bir kozanın kelebeğe dönüşmesinin tek mümkün yoluydu. Ancak bir kelebek, uçar¹⁷² (Gör.4.2.2).

Perriand, köylü hayatında uyum görmüş; ilhamını kırsalda, kent hayatının sınırlarından ve emirlerinden muaf geçirdiği ziyaretlerden almıştır:

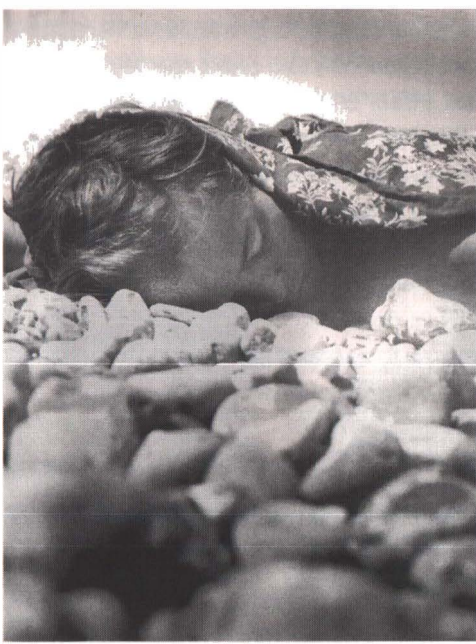
Evet, kullanılamaz bir malzemenin olmadığını öğrendim – önemli olan nasıl kullanıldığı. Parisli yaşantıma paralel olarak, sık sık dağlara giderdim – hala gidiyorum. Yazlık meralara taşınmalarda, çobanların garip tahta parçalarıyla, ellerine ne geçerse oturaklar yaptıklarını gördüm. Ve onların çevrelerine, ekolojiye, onların ekonomilerine uydum, bunlar ihtiyaçlarını karşılıyordu. Değeri ise apaçık ortadaydı, görmezden gelemezdim.¹⁷³

¹⁷⁰ Bkz. Bölüm 3.3, “Sanatçının Atölyesi – Le Corbusier & Charlotte Perriand”.

¹⁷¹ “...she refused to feminize the interior according to accepted cultural stereotypes.” Esther Da Costa Meyer, “Simulated Domesticities: Perriand before Le Corbusier” *Charlotte Perriand: an Art of Living*, 30.

¹⁷² “En y réfléchissant aujourd’hui, je pense que le mariage à cette époque était le seul passage possible pour que la chrysalides devînt papillon. Et un papillon, ça vole.” Charlotte Perriand, 22.

¹⁷³ “Yes, I learnt that there are no unuseable materials - what matters is how they are used. In parallel with my Parisian life, I often went to the mountains - I still do. During



Görsel 4.2.2 Charlotte Perriand, 1935.

Kaynak: Elisabeth Védrenne, *Charlotte Perriand*, çev. Linda Jarosiewicz (Assouline Publishing, 2005).

Perriand “halkın, özellikle de domestik yaşam, iş ve doğa arasında bir uyum kurduklarına inandığı köylülerin hayatına dair derin takdiri”¹⁷⁴ ile iç ve dış arasındaki doğal bütünlüğü, kendi hayatında ve iç mekân ve peyzajın birleştiği tasarımlarında da aramıştır. Mimari ve mobilya tasa-

the move to the summer pastures, I saw shepherds make small seats from odd bits of wood, anything that came to hand. And I appropriate to their environment, the ecology, their economy and it meets their needs. The value was obvious, I could not go on dismissing it.” Charlotte Ellis, Martin Meade, “Interview with Charlotte Perriand” *Architectural Review* (November 1984). [online veritabanı] <http://www.architectural-review.com/archive/interview-with-charlotte-perriand/8659677.article>. [Erişim tarihi: 16.04.2014].

¹⁷⁴ “...her deep appreciation of the lives of common people, especially peasants, whom she believed had achieved an integration of domestic life, work, and nature.” Mary McLeod, “Introduction”, 10.

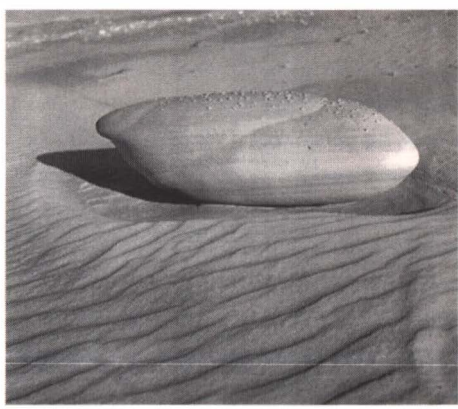
rimları genellikle domestik mekânlar için yapılmıştır; ancak, tasarımları yaşamın tüm yönlerini kapsamayı hedeflemiştir. Bir önceki bölümde bahsedilen domestik iç mekân tasarımları, kullanıcının yaşamına dahil olacak bir sanat ve mimarlık yaratma gayesindedir. Sanat, yaşamın kendisi için olacaktır ve bu yalnızca yapılı çevrenin tasarımıyla değil, yaşamın da yeniden yaratımıyla mümkün olabilir. Mary McLeod'un "an art of artlessness" ("sanatsızlığın sanatı"), olarak bahsettiği gibi, Perriand'ın değer verdiği şey, bireyin yaşadığı mekânın ve sahip olduğu objelerin doğallığı olmuştur: "günlük varoluşun kolektif dönüşümünü teşvik eden"¹⁷⁵ basitlik, uyum, bütünlük. Bu uyumda, sanat yaşamın ve varoluşun kalbine alınır, aynen doğada olduğu gibi: sanat doğal olandır, ve doğa sanata dönüşür. Avangart vizyonun hedeflediği sanatın ulaşılabilirliği, bu noktada doğa için de geçerli olur. Perriand'ın tasarımının da ana hedefi insanlara ulaşmak ve bu uyumu herkese görünür kılmaktır.

Perriand'ın doğaya olan tutkusunun izlerini sanatsal yaratımlarında da görebiliriz: Pierre Jeanneret ve Fernand Léger ile beraber yaptığı seyahatlerde topladığı doğal objeler, deniz kabukları, iskelet ve omurgalar, taşlar, fosiller, *art brut* objeleri, ya da *raw-art* fotoğrafları¹⁷⁶ (Gör. 4.2.3a, 4.2.3b), mobilya ve iç mekân tasarımlarında kullandığı malzemeler (kariyeri sürecinde değişmiş, *Bar sous le Toit*'daki metal kullanımından, Meribel'deki ahşap ve taş tutkusuna dönüşmüştür¹⁷⁷) bunlara örnektir (Gör. 4.2.4). Bunlara ek olarak, dağ ve doğa sevgisinden, başka bir çeşit mimarlık, doğada inşa edilen farklı bir tür domestik çevre de türemiştir. Bu bölümde, dağ iç mekânlarını incelemek için Perriand'ın tasarladığı ve geçici olarak ikamet ettiği iki farklı mimari tarzda mekân seçilmiştir. İlki geçici barınak yapıları -kayakçılar için dağ kampı sığınakları-, diğeri ise kendisi için tasarladığı Meribel'deki dağ evidir.

¹⁷⁵ "...that encouraged the collective transformation of daily existence". Mary McLeod, 10.

¹⁷⁶ Bkz., Jacques Barsac, *Charlotte Perriand and Photography: A Wide-Angle Eye* (Paris: Five Continents, 2001).

¹⁷⁷ Esther Da Costa Meyer, "Simulated Domesticities: Perriand before Le Corbusier", 29.



Görsel 4.2.3a, 4.2.3b Charlotte Perriand tarafından doğa gezileri sırasında çekilmiş fotoğraflar, *objets à réaction poétique*.

Kaynak: Sol: Elisabeth Védrenne, *Charlotte Perriand*, çev. Linda Jarosiewicz

(New York: Assouline Publishing, 2005), 56. Sağ: [online veritabanı]

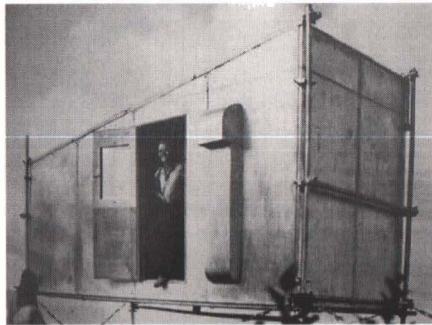
http://www.museeniepce.com/var/ezflow_site/storage/images/exposition/exposition-passee/charlotte-perriand/charlotte-perriand-bloc-image-3/7568-2-fre-FR/Charlotte-Perriand-bloc-image-3_2_colonnes.jpg. [Erişim tarihi: 24.05.2014].



Görsel 4.2.4 Méribel'deki ev.

Kaynak: Charlotte Perriand, *Charlotte Perriand: Une Vie de Creation* (Paris: Odile Jacob, 1998), Figure 77.

Kamp barınakları, “pahalı olmayan tatil sığınak tasarımları”¹⁷⁸ olup, kısa süreli dağ ziyaretleri için yapılmış küçük, geçici ve taşınabilir deneysel ünitelerdir. Bu yapılara ilk örnek Bivouac’tır (Gör. 4.2.5a, 4.2.5b). Alüminyum prefabrik bir yapı olan bu sığınak; Perriand, Le Corbusier’nin ofisindeki ortağı ve arkadaşı Pierre Jeanneret ve *Aluminium Français*’den mühendis André Tournon ortaklığıyla tasarlanmış ve Jeanneret ve Tournon’un iş arkadaşı Quetant’la beraber 1938’de, Mont Joly, Haute-Savoie, Fransa’da 4 gün içerisinde monte edilmiştir¹⁷⁹ (Gör. 4.2.6). Altı kişinin konaklaması için tasarlanmış olan yapı, pilotiler üzerinde duran dört metreye iki metrelik dikdörtgen planlı bir mekândır. Kompakt ve değiştirilebilir mobilyalarıyla kullanıcılarına bu küçük mekânda yaşayabilmek için gerekli tüm ekipmanı sağlar. Birçok ekolojik etken göz önüne alınarak tasarlanmış olan yapı dağın iklimsel şartlarına uygun olacak şekilde termal ihtiyaçları ve havalandırmayı da hesaba katmıştır.¹⁸⁰



Görsel 4.2.5a, 4.2.5b Refuge Bivouac, 1937.

Kaynak: Sol: Charlotte Perriand, *Charlotte Perriand: Une Vie de Creation* (Paris: Odile Jacob, 1998), Figure 42. Sağ: [online veritabanı]

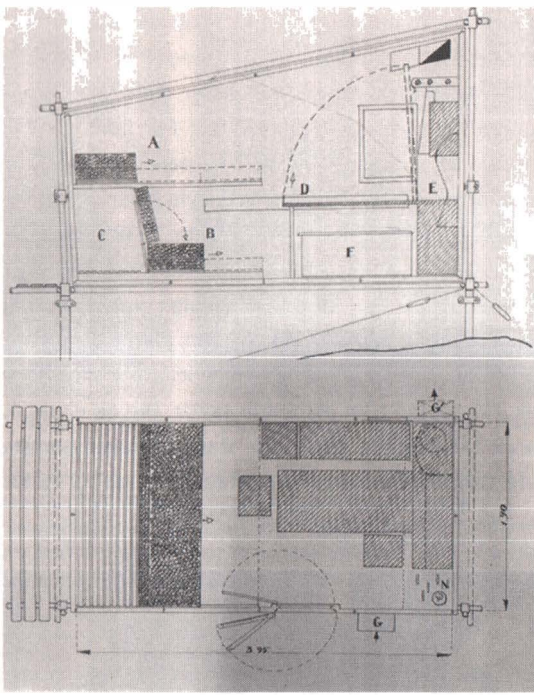
<http://circaq.files.wordpress.com/2014/02/20.jpg>.

[Erişim tarihi: 25.05.2014].

¹⁷⁸ Catherine Clarisse, Gabriel Feld, Mary McLeod ve Martha Teall, 182.

¹⁷⁹ Charlotte Perriand, 117.

¹⁸⁰ Catherine Clarisse, Gabriel Feld, Mary McLeod ve Martha Teall, 184.

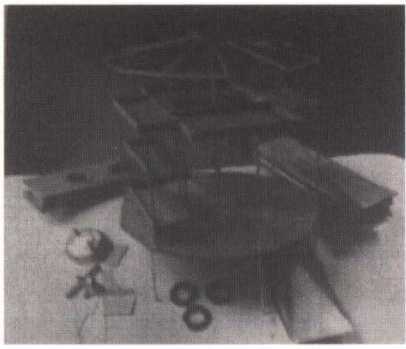


Görsel 4.2.6 Refuge Bivouac'ın kesit ve planı.

Kaynak: Catherine Clarisse, Gabriel Feld, Mary McLeod ve Martha Teall, "Charlotte Perriand and the Alps: Skiing for the Masses", *Charlotte Perriand: An Art of Living*, ed. Mary McLeod (New York: Harry N. Abrams, 2003), 184.

Bir başka deneysel kamp mimarisi ise Refuge Tonneau'dur. Bu yapı da Pierre Jeanneret ile beraber aynı yıl tasarlanmıştır ve barınakların havalandırılması problemine daha iyi çözümler bulmayı hedeflemiştir (Gör. 4.2.7a, 4.2.7b). Bivouac'a benzer biçimde; sekiz kişilik yatak bölümlerini, çalışma ve depo alanlarını, mutfak tezgahını, esnek mobilyalarıyla alt kısım ve üst mezaninde 380 cm'lik bir çapa sığdırır. Ancak, 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi sebebiyle bu yapı gerçekleştirilememiştir¹⁸¹ (Gör. 4.2.8a, 4.2.8b).

¹⁸¹ Charlotte Perriand, 118.



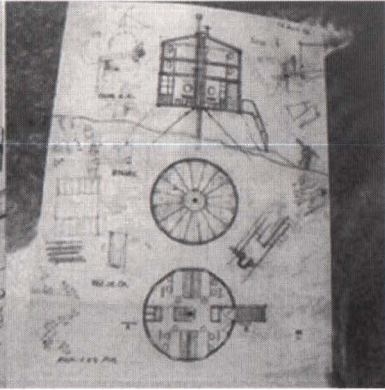
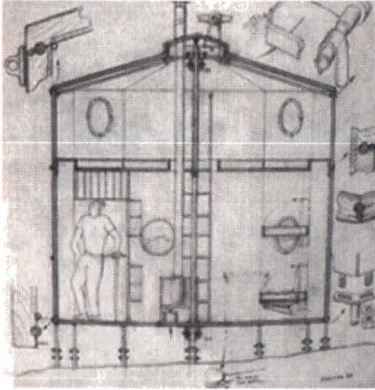
Görsel 4.2.7a, 4.2.7b Refuge Tonneau, maket, 1938.

Kaynak: [online veritabanı]

http://www.designboom.com/weblog/images/images_2/jayme/ton/ton05.jpg.

[Erişim tarihi: 25.05.2014]. Sağ: [online veritabanı]

<http://architexx.org/wp-content/uploads/2015/06/Fig3-Le-refuge-Tonneau-Charlotte-Perriand-Pierre-Jeanerret-1938.jpg>.



Görsel 4.2.8a Refuge Tonneau, kesitler ve planlar.

Kaynak: [online veritabanı]

http://www.designboom.com/weblog/images/images_2/jayme/ton/ton06.jpg.

[Erişim tarihi: 25.05.2014].

TROIS MODELES DIFFERENTS DU REFUGE TONNEAU.

ETAGE

REZ-DE-CHAUSSEE

Couchettes	8 à 10	20 à 22	36 à 48
Poids	2.000 K	3.500 K	4.300 K
Diamètre	4 m.	5 m. 33	6 m.

même nombre de couchettes au rez-de-chaussée et à l'étage

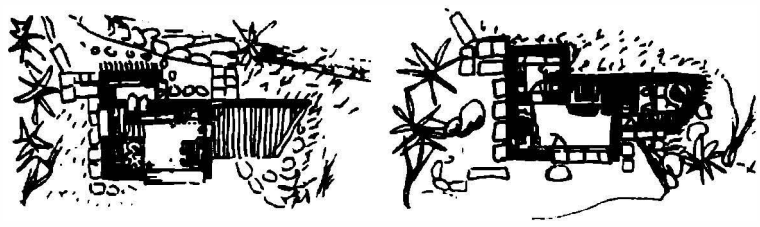
Görsel 4.2.8b "Refuge Tonneau'nun üç farklı modeli"

Kaynak: Catherine Clarisse, Gabriel Feld, Mary McLeod ve Martha Teall, "Charlotte Perriand and the Alps: Skiing for the Masses", *Charlotte Perriand: An Art of Living*, ed. Mary McLeod (New York: Harry N. Abrams, 2003), 185.

Dağ iç mekânları için seçilen ikinci türdeki örnek ise Perriand'ın kendi evidir. 'Barınak' olarak adlandırdığı bu dağ evi, 1960 yılında Fransa Méribel-les-Allues, Savoy'da inşa edilmiştir¹⁸² (Gör.4.2.9). Büyük ana oturma odasını merkez alan ve giriş ve üst katlarında hem içeriden hem dışarıdan ulaşılabilen birer yatak odasıyla bu küçük bir evdir. Oturma odasına bağlı bir de mutfak bulunmaktadır; ancak kendi yazılarında anlattığına göre Perriand yemek pişirmek için oturma odasındaki büyük şömineyi kullanmıştır¹⁸³ (Gör. 4.2.10). Peyzajı iç mekândan hem görünür

¹⁸² Gennaro Postiglione, Kristell Weiss, "Charlotte Perriand 1903-1999, 1960-61 New Construction Méribel Les Allues, Savoy", *100 Houses for 100 Architects*, ed. Gennaro Postiglione (Köln: Taschen, 2008) 313.

¹⁸³ "Düşen karın sessizliğinde, şarkı söyleyen ormanla sakinleşen kış; yaban domuzu, şiş, sosis, Noel hindisi, külün altında muz kızartmak için, içmek ya da şarkı söylemek, ateşin ışığında inen geceyi hayal etmek için odanın içinde bir oda. Küçük bir mutfak da var, ama o bulaşık yıkamak için!" ("Une pièce dans la pièce pour griller un marcassin, des brochettes, des saucisses, le chapon à Noël, des bananes sous la cendre, pour boire ou chanter, rêver la nuit tombée à la lueur des flammes, l'hiver, bercé par le bois qui chante,



Görsel 4.2.9 Méribel'deki dağ evinin planları.
Kaynak: Gennaro Postiglione, Kristell Weiss, "Charlotte Perriand 1903-1999, 1960-61 New Construction Méribel Les Allues, Savoy", *100 Houses for 100 Architects*, Gennaro Postiglione ed. (Köln: Taschen, 2008), 313.



Görsel 4.2.10 Oturma odasındaki şömine.
Kaynak: Elisabeth Védrenne, *Charlotte Perriand*, çev. Linda Jarosiewicz (New York: Assouline Publishing, 2005), 52-53.

dans le silence de la neige qui tombe. Il y a bien une petite cuisine, mais c'est pour faire la vaisselle") Charlotte Perriand, 235.

hem ulaşılabilir kılan büyük bir teras ve pencereler, iç ve dış arasındaki sınırı tam da Perriand'ın yapmak istediği gibi bulanıklaştırır:

Etraftaki çınarlara, kuşlara, sincaplara yakınım, terasım ufuk çizgisi, gökyüzünde kayıp – bir zirve.¹⁸⁴

Bu ev, alışılan domestik çevreden farklı bir ev hayatı sunmuştur. Öncelikle evde bulunan odalar, aynen kamp sığınaklarında olduğu gibi, adapte edilebilir mobilyalarla, duvarlar, kapılar ve perdelerle döşenmiştir; bu sayede farklı ihtiyaç ve taleplere hitap ederek Perriand'ın "architecture de jour, architecture de nuit" (gündüz mimarisi, gece mimarisi)¹⁸⁵ ayrımına uyum sağlayabilmektedirler (Gör. 4.2.11a, 4.2.11b).



Görsel 4.2.11a Üst kattaki oda ve dışarıdaki manzarayı çerçeveleyen açıklık.

Kaynak: Elisabeth Védrenne, *Charlotte Perriand*, çev. Linda Jarosiewicz (New York: Assouline Publishing, 2005), 50-51.

¹⁸⁴ "... je suis en rapport avec les sapins tout proches, les oiseaux, les écureuils, ma terrasse et la ligne d'horizon, perdue dans le ciel – les sommets." Charlotte Perriand, 234.

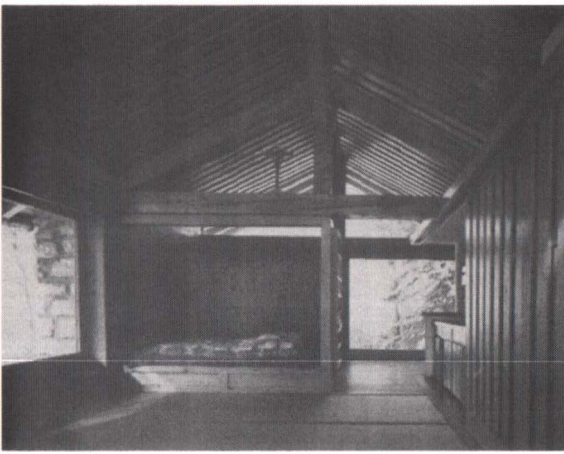
¹⁸⁵ Charlotte Perriand, 234.



Görsel 4.2.11b Aynı mekân, dışarı açılan pencere ile dış mekâna dâhil edilmiş.
Kaynak: Charlotte Perriand, *Charlotte Perriand: Une Vie de Creation* (Paris: Odile Jacob, 1998), 81. Görsel.

İkinci olarak, kişinin yemek pişirdiği, yediği, dinlendiği, şöminenin ya da manzaranın keyfini çıkardığı bu tek mekânın önerdiği komünal hayatla, kişi yalnızca iç ve dış çevreyle değil, aynı zamanda ev halkıyla bir bütün halinde yaşayabilmiştir (Gör. 4.2.12). Bu küçük ev bireyin temel ihtiyaçlarından daha fazlasını sunmazken, kontrolden ve kısıtlamadan arınmış yapısıyla ve sadelik ve esnekliğiyle ev halkı mekânı istediği gibi biçimlendirebilmiştir. İçeri ve dışarı geçişler kontrollü değildir – kullanıcı her odadan istediği gibi dışarı açılabilirken aynı mekânı farklı aktiviteler için de kullanabilmiştir. Fonksiyonları küçük bölmeler halindeki odalara atfetmek yerine, kişi mekâna girdiği anda her yeredir, ve her yer herkesin kullanımına açıktır. Perriand bunu şöyle açıklar: “Giriş katında hiç bölme yok, iki yatağın Savoyard tarzında eklendiği, büyük, özgür ve samimi bir mekâna olanak veren hoş nişler.”¹⁸⁶ Kişi mekânın içerisine alınır ve dışarıya yönlendirilir; doğa iç mekâna dönüşür, iç mekân ise doğadadır:

¹⁸⁶ “Pas de cloison au premier étage, deux lits clos à la savoyarde, niches bien agréables qui laissent un grand espace libre, convivial.” Charlotte Perriand, 234.



Görsel 4.2.12 Üst katta, masa ve sandalyeler ve adapte edilebilir yatak bölmesi; kapalı bir yatak odası ya da bir yemek odası değil, bu ikisinin beraberliğini tanımlıyor. Kaynak: Charlotte Perriand, *Charlotte Perriand: Une Vie de Creation* (Paris: Odile Jacob, 1998), 80. Görsel.

Amaçlarım: 3 ya da 4 dağ tutkununu toplamak, etrafta avare gezinmek ve eve dönüp saçımı güneşte kurutmak, çoraplarımı yıkamak, şöminede ızgara yapmak ve arkadaşlarımla keyifle şarkı söylemek.¹⁸⁷

Perriand'ın sığınakları, hem geçici barınak yapıları hem de dağ evi, mahrem-kamusal ikililiğini sorgulamada alternatifler yaratır. Doğal çevreyi benimseyip özelleştirerek, domestik gündelik 'yer'ler olarak yeniden yaratmışlardır. Önceden gizli, uzak ve bilinmez olan doğa, yalnızca bireyin varlığıyla yer'e dönüşmüş; belirli bir süre için ikamet edenlerin kullanım şekillerini biçimlendirmiş ve yaşam tarzlarını etkilemiş; ancak karşılığında o da yeniden yaratılıp burada yaşayan bireyle sosyal olarak inşa edilmiştir. Sığınaklarla beraber doğa, kullanımla yaratılan yeni mekânsal

¹⁸⁷ "Mes objectifs: réunir trois ou quatre fervents de montagne, partir en randonnée et revenir me lisser le poil au soleil, laver les chaussettes, faire quelques grillades dans une vaste cheminée et chanter joyeusement avec mes amis." Ibid.

bir varlık ve anılar kazanmıştır ve yeni kullanıcısının davranış ve alışkanlıklarıyla şekillenmiştir. Sığınaklar bize farklı bir çeşit ev ve domestisite sunar; daha az özel, geçici, esnek ve yarı-kamusal varlıklarıyla komünal bir hayatın yarı-özel kimliğini oluşturmuşlardır. İç mekânları, benimseven ve özelleştirilen peyzajla bütünleşmiştir. Bu örneklerde dış mekân olmadan iç mekân var olamaz ve dış mekân; bu küçük, kompakt ve yeni domestik ünitelerle yeni bir anlam kazanmaktadır. Barınakların iç mekânları kamusal ve özel ayrımını yıkmakta; doğayla bir arada var olarak dış mekânın kamusal karakterini özel ve bireysele, iç mekânınıkini ise komünale yakınsamaktadır.¹⁸⁸ Vedrenne'in sözleriyle;

[Perriand'ın] işleri kaçınılmaz bir şekilde, salyangozun onu her yerde takip eden kabuğu gibi, bir göçebe için sığınak, kabin (kübe), çadır, yuva, ev kavramlarına dönmüştür.¹⁸⁹

Kamusal ve domestik gerçekliklerinin birbiri içine işlediği böylesi bir imgede, Perriand'ın vizyon ve tasarımlarının nasıl yeni bir mekân kurduğunu, ve kurduğu bu mekânın kullanım biçimleriyle ne şekilde şekillenmiş olduğunu görebiliriz. Bu yeni yaşam pratikleri, kadını evin mahrem sınırları içine hapseden; önceden saptanmış, toplumsal ve cinsiyetçi yaşam kodlarıyla değil, ancak ve ancak kullanıcısının getirdiği bir takım yeniliklerle mümkün olabilmektedir.

4.3. Bahçe ve Tapınak

Perriand'ın dağlara olan duygusal bağı ve iç-dış arasındaki ayrımı kaldıran tasarımından, Natalie Barney'in Paris'teki apartmanının arkasında konumlanan küçük bahçeye yönelmek istiyorum. Bu bahçe, bir önceki

¹⁸⁸ Yazarın ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu, Aralık 2013'teki sunumu "Public House Domestic Nature: Reading the Everyday Spaces of Gertrude Stein and Charlotte Perriand"dan alıntıdır.

¹⁸⁹ "...her work inevitably returned to the notion of refuge, of cabin, of tent, of nest, of home for a nomad like the snail's shell that follows it everywhere." Elisabeth Védrenne, *Charlotte Perriand*, çev. Linda Jarosiewicz (Assouline Publishing, 2005), 22.

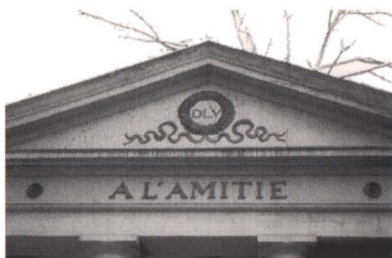
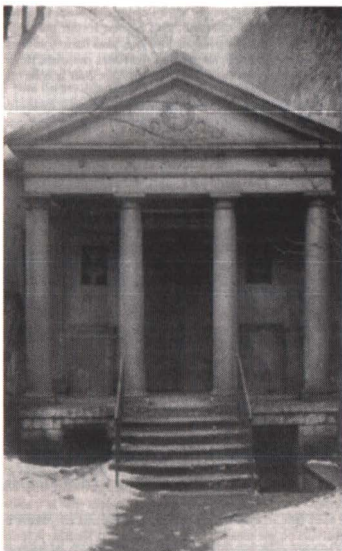
kısımda bahsedilen doğa-yapılı çevre-ev ilişkisine farklı bir açıdan bakmamızı sağlar. Bulunduğu yoğun kentsel çevreyle Perriand'ın doğanın içerisinde kaybolmuş izole ve yalnız barınaklarına zıt bir alternatif olarak öne çıkar. Barney'in küçük pavyonu, metropol Paris'in edebi ve sanatsal merkezinde, dar sokakları ve bahçeyi de çevreleyen yoğun apartman bloklarıyla Sol Kıyı'da yer almaktadır. Pavyonun arkasında bulunan bahçeye, sokak kapılarının ardında yer alan iç-sokak avlusunu geçerek ve evin etrafından dolanarak ulaşılır; dolayısıyla bahçenin, çevresindeki yoğun kent hayatından oldukça izole olduğunu söyleyebiliriz (Gör. 2.3.2). Bulunduğu bağlamla arasındaki zıtlık, Suzanne Rodriguez'in sözlerinde şöyle geçer:

Natalie'nin iki katlı, on yedinci yüzyıl evini bu kadar eşsiz kılan şudur: yanında, ormanlık bir vaha, bir zamanlar Seine'in kıyısına yayılmış olan ormanların son kalıntısı bulunur... Burada, Paris'in tam kalbinde, vahşi bir ormanlık alan, dökme demir sandalyeleri, mermer çeşmesi, ve çoktan kullanımdan çıkmış derin kuyusuyla kendi kavisli yolunu sunar.¹⁹⁰

Bu kapalı 'ormanlık vaha', kuzeybatı köşesinde konumlanan on dokuzuncu yüzyıl neoklasik tapınakla daha da ilgi çekici bir hal alır. Bu küçük tapınak, dairesel bir zemin kat planı, ve bodrum kattaki iki odadan oluşur. Zemin katta bir şömine, cephesinde ise dört adet Dorik kolonla, üzerine (muhtemelen tapınağın inşa sebebine işaret eden) şu iki yazıtın işlendiği bir alınlık bulunur: "À l'Amitié" (Dostluk'a) ve "D.L.V." (Gör.4.3.1a, 4.3.1b, Gör.4.3.2a, 4.3.2b, 4.3.2c). Mimarlık tarihçisi William Pesson ve Baptiste Essavez-Roulet'nin tapınağın tarihi hakkında yazdıkları metin "Le temple 'à l'amitié', rue Jacob à Paris: Mythes et réalités", yapının muhtemel inşa sebebi ve isminin kökeni hakkında birçok

¹⁹⁰ "What made Natalie's two-story, seventeenth-century house so unique was this: adjoining it was a wooded oasis, the last remnant of forests that had once stretched to the edge of the Seine... Here, in the very heart of Paris, a wild woodland offered its own winding path, wrought-iron chairs, marble fountain, and a deep well long fallen into disuse." Suzanne Rodriguez, *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris* (New York: Harper Collins, 2003), 175.

bilgi ortaya çıkarır.¹⁹¹ Essavez-Roulet ve Pesson'a göre tapınak, 1804–1813 yılları arasında, 20, Rue Jacob'daki pavyonun o dönemki sahipleri Nicolas Simon Delamarche ve eşi Marie-Louise Doucet tarafından, dostluğa ve özellikle de evi almalarında onlara yardımcı olan arkadaşları (sonuçta da tapınağa isminin kısaltmasının 'D.L.V.'. olarak işlendiği) Marquis de la Vaupalière'e övgü olarak yaptırılmıştır.



Görsel 4.3.1a 'Temple à l'Amitié'.

Kaynak: Baptiste Essavez-Roulet, William Pesson, "Le temple 'à l'amitié', rue Jacob à Paris: Mythes et réalités", *Chronique d'histoire Maçonnique* No.62 (Institut d'études et de Recherches Maçonniques, 2008), 4.

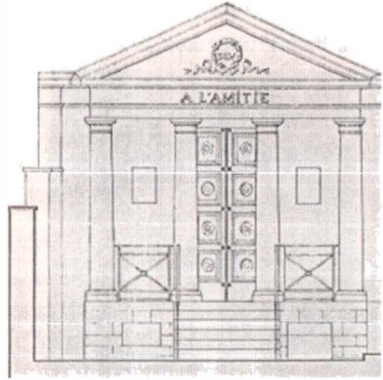
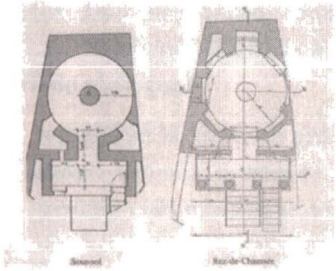
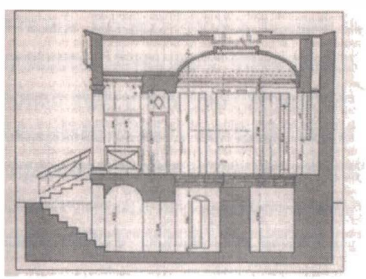
Görsel 4.3.1b Tapınağın alınlığındaki yazıt, "D.L.V." ve "A l'Amitié".

Kaynak: [online veritabanı]

http://www.ruevisconti.com/LaRueMysterieuse/TempleAmitie/Galerie/0157_g.jpg.

[Erişim tarihi: 25.05.2014].

¹⁹¹ Baptiste Essavez-Roulet, William Pesson, "Le temple 'à l'amitié', rue Jacob à Paris: Mythes et réalités", *Chronique d'histoire Maçonnique* No.62 (Institut d'études et de Recherches Maçonniques, 2008), 5-25.



Görsel 4.3.2a, 4.3.2b, 4.3.2c Tapınak, kesit, planlar ve görünüş.

Kaynak: Üst: Baptiste Essavez-Roulet, William Pesson, "Le temple 'à l'amitié', rue Jacob à Paris: Mythes et réalités", *Chronique d'histoire Maçonnique* No.62

(Institut d'études et de Recherches Maçonniques, 2008), 11. Sol alt: Ibid., 23.

Sağ alt: [online veritabanı]

http://www.ruevisconti.com/LaRueMysterieuse/TempleAmitie/Temple_de_l_Amitie.html. [Erişim tarihi: 02.07.2014].

Tapınağın ve bahçenin bu arkadaşlık ruhu, Delamarches'lardan Natalie Barney'in pavyonu aldığı 1909 yılına kadar bir yüzyıl boyuna sürmüştür (Gör.4.3.3). Tapınak ve bahçe, pavyonun dış mekân uzantısı olmanın öteye geçmiş ve salonun sahibi ve arkadaşları, yoldaşları ve misafirleri tarafından gerçekleştirilen çeşitli sosyal performanslar, antik efsanelerin tiyatral üretimleri (ki Barney, tarihsel Sappho figürüne son derece ilgilidir¹⁹²) için bir barınak, ya da sahne oluşturmuş, kendi mekânsal var-

¹⁹² Sappho (Safo) antik Yunan'da M.Ö. 7. Yüzyılda yaşamış, erkeğe ve kadına duyulan aşka övgüleriyle bilinen kadın şairdir. Barney, sevgililerinden biri olan şair Renée Vivien'le beraber 1904'te, Sappho'nun doğduğu Lesbos'a (Midilli Adası), seyahat etmiştir. Bu seyahatin amacı, burada "neo-Sapphic" bir komünite kurmaktır. Ancak, adanın güncel durumuyla ve insanlarıyla hayal kırıklığına uğrayan Barney Paris'e dönmüş, ve



Görsel 4.3.3 Tapınak, André Rouveyre'in çizimi.

Kaynak: [online database]

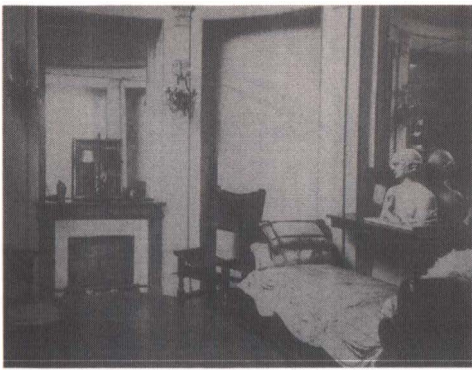
http://www.ruevisconti.com/LaRueMysterieuse/TempleAmitie/Images/rue_Jacob_20_Rouveyre.jpg. [Erişim tarihi: 02.07.2014].

lıklarını edinmişlerdir (Gör. 4.3.4). Salonun edebi karakterinden performansla dayalı karakteriyle ayrılan bahçe, kullanıcılarının yalnızca edebi değil cinsel ifadeleri için de izole bir ortam bulabildiği yeni bir mekâna dönüşmüştür. Amy Wells-Lynn, Barney'in ve iki çağdaşı ve arkadaşı Amerikan yazar Djuna Barnes ve İngiliz yazar ve şair Radclyffe Hall'ün yapıtlarından bahsettiği metni "The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: A Geocritical Approach to Djuna Barnes, Natalie Barney, and Radclyffe Hall"de Shari Benstock'un sözlerini alıntılar,

[...] bölünmüş kadın ruhu, bahçe duvarlarının içerisinde, dış dünyanın müdahalesinden güvende, ataerkil kısıtlamalardan kısa süreli bağımsızlığının tadını çıkararak kendini tedavi etti.¹⁹³

Sapphic komünite yaratma hayalini buradaki izole ve gizli yaşam alanlarında sürmüştür. Anna Bunting-Branch, "Sappho's Time" (2012), 1-2. [online veritabanı] http://www.annabuntingbranch.com/writing_files/Sappho.pdf. [Erişim tarihi: 23.06.2014].

¹⁹³ "...within the garden walls, safe from the intrusion of the outside world, the divided female spirit healed itself, rejoicing in short-lived freedom from patriarchal constraint." Amy Wells-Lynn, 102.



Görsel 4.3.4 Tapınağın içmekânı.

Kaynak: Suzanne Rodriguez, *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris* (New York: Harper Collins, 2003).

Bu özgürlüğü, 1927’de Barney tarafından, Paris’in o dönemki erkek egemen akademilerine bir isyan olarak kurduğu *Académie des Femmes* (Kadınlar Akademisi) ile de takip edebiliriz.¹⁹⁴ *Académie*, Barney’in kadın sanatı ve edebiyatı için ‘Sapphic’ bir merkez hayalini gerçekleştirdiği bir oluşum olarak da görülebilir. Erkek katılımcıların da bulunduğu *Académie* toplantılarında (ki çoğu zaman Collette, ya da Gertrude Stein gibi aralarındaki yazar kadınlardan birinin şerefine düzenlenmişlerdir), kadın yazar ve şairler, “kadın yazarları birleştirmek, şereflelendirmek, ve ilgiyi onlara çekmek” amacıyla buluşup, salonun bahçesinde tapınağı bir sahne olarak kullanarak kendi işlerinden bölümleri okuyorlardı.¹⁹⁵ Bu-

¹⁹⁴ Suzanne Rodriguez’in, Fransa’daki bu oluşumun yankılarını aktaran 1909 tarihli bir Amerikan haberinden alıntısında görüldüğü gibi; bir kadınlar akademisi yaratma fikri, yirminci yüzyıl başlarından beri Barney ve diğer kadın yazarlar arasında konuşulan bir konuydu: “Fransa’da, kadınlar için bir ‘Fransız akademisi’ kurmak hedefiyle güçlü bir hareket yürütülmektedir [...] Geleceğin ‘kırk ölümsüzleri’, edebiyatın ne erkek ne kadın olduğunu, Belles-letters (edebi eserler)in iki kısma ayrılamayacağını, ve sorunun cinsiyet değil erdem üzerine yoğunlaşması gerektiğini tartışıyor.” (“A strong movement is on foot in France for the establishment of a ‘French academy’ for women [...] The future ‘forty immortelles’ argue that literature is neither male nor female; that Belles-letters cannot be divided into two sections; that the question should resolve entirely into one of merit and not of sex.”) Suzanne Rodriguez, 252-253.

¹⁹⁵ “...unite, honor, and draw attention to women writers.” Suzanne Rodriguez, 255.

nun yanında, tapınak aynı zamanda farklı ritüeller için de arka fonu oluşturmaktaydı. Sheila Crane bundan “anma yeri” olarak bahseder. Renée Vivien’i anma töreni buna bir örnektir. Crane bu toplantı hakkında şunları söyler:

[...] Renée Vivien onuruna düzenlenen program, ana pavyona geçmeden önce şiirlerinden birinin tapınağın önünde okunmasıyla başlamıştı.¹⁹⁶

Natalie Barney’in ‘Sapphic’ bir kadın grubu yaratma hayali, Paris Sol Kıyı’ya taşınmadan önce konakladığı, Neuilly’de bulunan ilk evindeki toplantılardan da izlenebilir. Bu evde de yine tiyatral performansların, antik Yunan etkileri taşıyan oyunların, müzik ve dansların sergilendiği yer bahçe olmuştur¹⁹⁷ (Gör. 4.3.5). Bu gelenek Rue Jacob’da da sürmüştür; tapınağın da varlığıyla bahçe, içlerinde Colette veya Isadora Duncan’ın da bulunduğu katılımcıların danslar, tapınmalar, tiyatro oyunları, performanslar gibi dışı aşkını, güzelliğini, vücudunu ve sanatını yücelten cinsellik yüklü sosyal aktiviteleri için uygun bir buluşma yeri sunmuştur (Gör.4.3.6, Gör.4.3.7a, 4.3.7b).



Görsel 4.3.5 Neuilly'deki evin bahçesinde gerçekleştirilen dans ritüelleri.

Kaynak: Samuel N. Dorf, “Dancing Greek Antiquity in Private and Public: Isadora Duncan’s Early Patronage in Paris”, *Dance Research Journal*/Vol.44 No.1 (Cambridge University Press, 2012), 4.

¹⁹⁶ “...a commemorative program in honor of Renée Vivien began with a reading of one of her poems in front of the temple before moving inside the main pavillon.” Sheila Crane, 153.

¹⁹⁷ Samuel N. Dorf, “Dancing Greek Antiquity in Private and Public: Isadora Duncan’s Early Patronage in Paris”, *Dance Research Journal*/Vol.44 No.1 (2012), 8. Barney’in teatral piyeslere olan ilgisi için ayrıca bkz. George Wickes, “Theatricals”, *The Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney*, (London: W. H. Allen and Co., 1977), 88-99.



Görsel 4.3.6 "Nymph alone". Fotoğraf beden ve doğa arasındaki ilişkiye işaret ediyor. Bu yönüyle Perriand'ın çakıl taşları arasında yattığı fotoğrafını anımsatıyor. Ancak, Perriand'ın fotoğrafı, doğaya daha zorlamasız ve doğal bir bağ tasvir ederken Barney'inki doğanın bir sahne olarak kullanıldığı bir mizansenı yansıtır. Görünüşe göre doğa aşkını paylaşan bu iki kadın, bunu farklı yollarla ve biçimlerle ifade ediyorlardı.
 Kaynak: [online veritabanı]
<http://rachelhopecleves.com/2014/06/19/salons-of-paris-then-and-now/>.
 [Erişim tarihi: 28.08.2015].



Görsel 4.3.7a, 4.3.7b Teatral temsillerden bazıları; solda, *Lady and the Page*, sağda, *Nymph and the Shepherdess*.
 Kaynak: George Wickes, George Wickes, *The Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney* (London: W. H. Allen and Co., 1977).

Bahçede düzenlenen açık hava performansları, modern erkek ve kadının dışarıya açılma dürtüsünü, doğaya ve sağlığa açık havada gerçekleştirilen bedensel aktivitelerle kurduğu yeni bağı hatırlatır. Samuel N. Dorf, Barney'in bahçesinde gerçekleştirilen aktivite ve performanslardan ve bu yolla doğaya kurulan ilişkiden söz ederken Isadora Duncan'ın sözlerini şöyle alıntılar: "Benim dans biçimim bedenimi gün ışığına özgür bırakmak, çarıklı ayaklarımı toprağın üzerinde hissetmektir [...] Dansım, şu anda, ellerimi göğse kaldırmaktır."¹⁹⁸ Bu bağıntı, salonun dışa açıklığı ile, önceki kısımda da bahsedildiği gibi, katılımcıların zihinlerinin sosyal anlamda açıklıkları ve kuirlik arasındaki ilişkiyi de anlamamıza yardım edebilir. Fakat bu zihinsel açıklığa ancak dış dünyadan korunmuş ve izole bahçeyi çevreleyen duvarların içerisinde erişilebilmesi; 'iç mekânın dışına çıkarak' ve 'sosyal normların dışına çıkarak' toplumsal cinsiyet kodlarını reddetmenin yalnızca belirli bir sınır dâhilinde gerçekleştirilebilmiş olduğuna da işaret eder.

Amy Wells-Lynn metninde Rue Jacob'daki salonun ve bahçenin hem Barney'in, hem de diğer katılımcıların yazın eserlerinde; dışı Paris'in yeni, feminen ve 'Sapphic' bir ritüel mekânı olarak nasıl kullanıldığı, yeniden yaratıldığı ve yazıldığını analizler. Buna göre, kullanıcılarının edebi eserlerinde yaratılmış anlamlar aracılığıyla mekânın yeniden tanımlandığını tartışır. Bu yeni anlamlar, edebi çevre tarafından ona atfedilen rollerle gerçek mekânı da etkiler. Sonuçta, gerçek mekân metinde yeniden yaratılırken bu yeniden yaratım mekânın algılanmasını da dönüştürür. Wells-Lynn; Barney, Radclyffe Hall ve Djuna Barnes'ın metinlerinden 20 Rue Jacob'a dair dört ortak referansı çıkarır: adres, Paris'e ve sokağa olan bağ, çalışmayan çeşmesiyle bahçe, ve bahçenin köşesindeki Temple à l'Amitié - tapınak.¹⁹⁹ Wells-Lynn, gerçek mekânın edebi üründe yeniden yaratımını örneklemek için Hall'un *The Well of Loneliness*'ından şu alıntıyı kullanır:

¹⁹⁸ "My idea of dancing is to leave my body free to the sunshine, to feel my sandaled feet on the earth [...] My dance at present is to lift my hands to the sky." Samuel N. Dorf, 10.

¹⁹⁹ Amy Wells-Lynn, 78-112.

O, Morton'u Paris'te 35, rue Jacob'daki ev olarak yeniden yaratmaya çalışır ve böylesi bir değiştirmenin Natalie Barney için gerçekleştiği gibi Stephen için gerçekleşmemesi için hiçbir hakiki sebep yoktur [...] ²⁰⁰

ve Barnes'ın *Ladies Almanack*'ından şunu alıntılar:

Bahçesinin çimsiz alanında gezerken, göstergesiz güneş saatine ara sıra yaslanarak, ya da özlemini duydukları o tatlı Serpintisini hiç bir zaman dökmemiş olan Çeşmeye eğilerek, ya da sadece yürüyerek. ²⁰¹

ve Barney'in *Aventures de l'Esprit*'inin şu bölümüne referans verir:

Ve tek tük temsili kadının ve Racine'in eski bahçesinde, bazı kısımları Direktuvar döneminden kalma bu evde ve şüphesiz Devrim'in arifesinde inşa edilmiş bu gizemli, küçük dostluk Tapınak'ında sahne alan zihin maceralarının hesabı burada bitiyor. ²⁰²

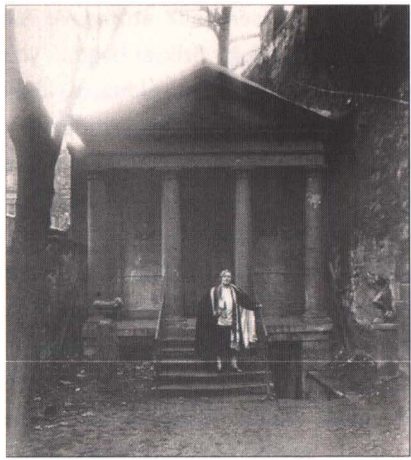
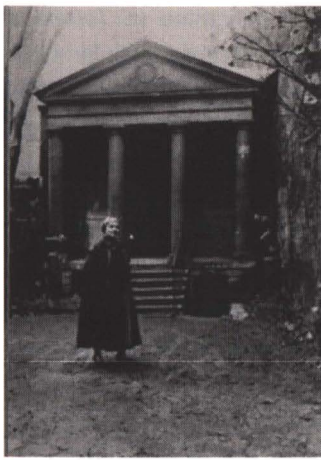
Salonun kendisi Paris'in bu dönemki edebi çevreleri için önemli bir rol oynamıştır; ancak görünüşe göre bahçe ve tapınak da, Barney'in evinin dış mekânı olmaktan öte bir şeylere işaret etmişlerdir. Birlikte, "Barney'in kendisini ve topladığı komüniteyi içerisinde, ve ona dayanarak çerçevelediği peyzajı" ²⁰³ oluşturmuşlardır (Gör. 4.3.8a, 4.3.8b).

²⁰⁰ "In Paris she tries to recreate Morton as the house at 35, rue Jacob, and there is no intrinsic reason why such a replacement should not work for Stephen as it worked for Natalie Barney [...]" Ibid., 102.

²⁰¹ "...wandering about the grassless sods of her Garden, leaning aver and anon upon the sun-dial without its Hours, or bending over the Fountain that never poured forth that gentle Spray for which it and she were pining, or just plain walking." Ibid., 101.

²⁰² "So ends this account of these few representative women and these adventures of the mind that had as their setting these old garden belonging to Racine, this house, certain parts of which date back to the Directory, and this mysterious little Temple of friendship surely built on the eve of the Revolution." Ibid., 97.

²⁰³ "...the landscape within and against which Barney framed both herself and the community she gathered there." Sheila Crane, 146.



Görsel 4.3.8a, 4.3.8b Natalie Barney tapınağın önünde.

Kaynak: Sol: George Wickes, *The Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney* (London: W. H. Allen and Co., 1977). Sağ: [online veritabanı]

<http://www.ruevisconti.com/LaRueMysterieuse/TempleAmitie/image037.jpg>.

[Erişim tarihi: 25.05.2014].

Barney'in salonuna, bahçeye ve tapınağa dair yaptığı eskizi hakkında Crane'in yorumlarını burada yeniden incelemek; hem çizimdeki konuyla, hem de etrafına yazılmış, vefat etmiş ve Barney'yi etkilemiş yakın arkadaşlar ve tanıdıkların isimleri dolayısıyla farklı tutulmuş olan tapınağa atfettiği sembolizmi anlamada yararlı olacaktır. Crane'e göre, Barney'in salonu ve bahçesiyle kurduğu bağ:

[...] Barney'in var olan yapıları kendi yararına benimseyişindeki kusursuzluğu gösterir. Salonun performansa dayalı ritüelleri, Barney'in kendi yazıları ve çizimi yoluyla 20 Rue Jacob zamanla son derece sembolik ahlaki bir peyzaja dönüştürülmüştür.²⁰⁴

²⁰⁴ "...demonstrates the thoroughness with which Barney appropriated existing structures to her own ends. Through the performative ritual of the salon, Barney's own writings, and her drawing, 20 Rue Jacob was thus transformed over time into a deeply symbolic moral landscape." Sheila Crane, 159.

Böylesi bir sembolik atıftan ve Barney'in bahçesine ve *Temple à l'Amitié*'ye kurduğu fiziksel bağdan yola çıkarak, ben de farklı bir evcil-
leştirmenin söz konusu olduğunu öneriyorum. Dış mekânın fizikselliği
kurgusallaştırılmış ve edebileştirilmiş, sonuç olarak da bu dönüşüm sü-
reci mekânın fiziksel varoluşunu ve bununla beraber kullanıcılarını etki-
lemiştir. Bu hayali-gerçek mekânın yeni karakteri, 20 Rue Jacob'un kapı-
larının dışında yaşanan gündelik hayat pratiğinden de keskin bir biçimde
farklılık göstermiştir. Bahçenin dış mekânı ikili bir karakter kazanmıştır:
Bunlardan biri, sahibesinin sembolik öngörülerıyla belirlenen ve bu im-
gelerle ve gerçekleştirilen aktiviteler ve kullanımlarla özelleştirilen, ol-
dukça özel ve domestik bir yapıdayken, diğeri her birinin mekânı farklı
bir şekilde deneyimlediği sürekli değişen katılımcılarıyla son derece ka-
musal bir karakterdedir. Böylece, dış dünyanın özel ya da kamusal ger-
çekliklerinden son derece farklı, komünal bir ortam yaratılmıştır.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Avangart'ın sanatı ve gündelik yaşam pratiğini birleştirerek yeni bir yaşam biçimi yaratma ideali için uygun mekânı, modernist akımın gelişim sürecinde sahip olduğu özgür ortamla Fransa ve özellikle de Paris'in nasıl sağladığı kolayca anlaşılabilir:

Paris bir "palimpsest"tir [yeniden yazılmış bir parşömendir] – hem arzu, hayal gücü ve önceden belirlenmiş tarihi ve kültürel kodlarla dolu, hem de yazar/okuyucunun kendi (yeni) anlamlarını kaydetmesi için yeterince geniş.²⁰⁵

Bu çalışma, yirminci yüzyıl başı Paris'inin sunduğu özgür ortamı göz önüne alarak, avangart meselesine iki farklı bakış açısı sunmayı hedeflemiştir. Avangart kavramını öncelikle kadın ve kadının sanatsal üretimi, ikinci olarak ise kadının tasarım, özelleştirme ya da üretim yollarıyla ilişki içerisinde olduğu, sanatıyla beraber 'yeni' yaşam anlayışını ürettiği mekânlar üzerinden okumayı önermiştir. Bir başka deyişle, avangart kadın sanatçı ve yazarların yaşadıkları mekânlara katkıları araştırmanın ana odağı olmuştur. Bu çerçevede, kadınların sanat ve mimarlık alanlarındaki varlıkları ve rolleri; domestik ve gündelik yaşam alanlarına kurdukları mekânsal ilişkiler üzerinden sorgulanmıştır.

İç mekânın sahiplenilmesi ya da özelleştirilmesi eninde sonunda içeriğin dışarıyla kurduğu ilişkiyi de dönüştürür (ister Paris'in kalabalık kent merkezinde, ister el değmemiş doğada) ve kadının 'içeriyle' beraber 'dışarıyı' da deneyimleme biçimini değiştirir. Amy Wells-Lynn 'dışarının' bu sahiplenme / özelleştirilmesi durumunu "geographical interpretations" ("coğrafik yorumlamalar") olarak adlandırır.²⁰⁶ Bu, her bir kullanıcıyla beraber mekânın çoğul deneyimlemelerinin oluşmasına yol açar ve sonuçta yerin eşzamanlı varoluşlarını ortaya çıkarır – bu durumda, her yazar (sanatçı ya da mimar) için çoğul kentler oluşmaktadır. Buna doğanın yarattığı zıt imajı da ekleyebiliriz: bireyin kendi hayatını yaratımıyla

²⁰⁵ "Paris is a palimpsest - at once both already charged with desire, imagination, and pre-established historical and cultural codes, yet spacious enough for the writer/reader to inscribe her own (new) meanings." Amy Wells-Lynn, 109. Bkz. 37. dipnot.

²⁰⁶ Amy Wells-Lynn, 80.

ortaya çıkan çoğul kentin aksine, doğanın sahiplenilmesi ıssız ve el değmemiş, kayıp 'mekânın' 'yere' dönüşmesi, kişiselleştirilmesi anlamına gelir. Domestik mekânın varlığıyla doğal 'mekânı' doğal 'yere' dönüştüren bu kişiselleştirme, dışarının da dönüşümünü sağlamaktadır. İç mekânın yeniden yaratımı (belirli bir mekân için pratik edilen yaşam kodlarına müdahale ederek) yeni bir yaşam biçimi yaratımına yol açar ve dolayısıyla kullanıcısının deneyimlerini dönüştürür. Bu, kent örneğinde olduğu gibi, 'dışarının' katmanlara dağılmasına ya da doğada olduğu gibi, farklı katmanların tek bir kimliğe bürünmesine yol açar. Bu yeniden yaratım, avangart kadınların yalnızca yazması ya da tasarlamasıyla değil; aynı zamanda kadın rolüne, domestik iç mekâna ve yaşam biçimlerine sosyal üretim süreciyle getirdikleri değişikliklerle mümkün olmuştur.

Domestik birime yapılan en belirgin müdahale kuşkusuz mahremiyet-kamusal ikililiğinin yıkımı ve hem mahrem hem de kamusal barındıran alternatiflerin yaratımıdır. Bu yeni yaratıda içeri ve dışarının sınırları sahip, izleyici, misafir ya da ev sahibi kavramlarıyla beraber belirsizleşir.

Sosyal veya fiziksel olarak (yeniden) üretilen domestik mekânların araştırıldığı bu çalışmada öncelikle, Barney ve Stein'in sayısız avangart sanatçı, yazar, entelektüel birleştirdikleri kuir mekânları incelenmiştir. Bu mekânlar; sahibelerinin kişilikleri (cinsel kimlikleri, özel ilişkileri), komünal toplantılarının karakterleri, buluşma amaçlarıyla (Barney'in kadın toplantılarına karşın Stein'in erkek egemen toplantıları) mekânsal kaliteleri (her ikisinde de ağır antika mobilyaların egemenliği görülür, ancak düzenleme ve kullanımda farklılıklar vardır – Barney'in salonunun yemek odası, Stein'in kinise bir atölye gibi oluşu) arasındaki benzerlikler ve farklılıklar açısından incelenmiştir. İkinci olarak, Delaunay ve Perriand'ın atölye-evleri araştırılmıştır. Bu mekânlar domestik aile mekânları olarak kurulmuş ancak sonuç olarak kullanıcı kadının bireysel kimliğini, sanatını ve kamusal görünüşünü tanımlamıştır. Delaunay atölyesini kocasıyla paylaşmış, sanatsal ürünlerini dekoratif obje tasarımlarıyla olduğu kadar kendisi ve atölye-evi ile de bütünleştirmiştir. Perriand benzer biçimde, evinin içini kendi mimari deneyleri ve deneyimleriyle sıfırdan yaratmış; ev, atölye ve mimari ürünü birbirine kaynaştırmıştır. Barney ve

Perriand'ın yarattığı, sanat ve mimari pratiklerine doğrudan bağlı yarı-özel doğal mekânlar, bu incelemenin son bölümünü oluşturur. Barney, Paris'in kalabalık dokusunda kapalı ve özel, "vaha"yı andırır bir komünal buluşma mekânı yaratırken, Perriand tersine doğal bir alanı, -dağları-mimari strüktürler kurarak evcilleştirmiş, kullanıcılara komünal bir yaşam sunarken, sonsuz açıklıktaki bu doğada farklı tür bir "vaha" yaratmıştır. Bu araştırmadaki dört figürü bağlayan da her birinin üretimleri ya da yaşantılarıyla avangarta bakışta çoğul kimlikler ve çoğul tutumlar sergilemesine rağmen yarattıkları avangart-domestik mekânlarla hem dışarıyı hem de içeriği dönüştürmeyi başarmış olmalarıdır.

Bu mekânlar kadınların varlıkları ve yaşam biçimleriyle dönüşmüş ve yeniden yaratılmıştır. Bunun yanında Stein ve Barney'in salonlarında olduğu gibi bazı örneklerde evlerin iç mekânları; örneğin mobilyaları, modern mimarının biçimsel özellikleriyle açık biçimde uyumsuzluk göstermektedir. Bu evlerde sürdürülen 'modern yaşam biçimleri' iç mekânın biçimsel özellikleriyle doğrudan ilişki halinde olmamış, bunun yerine ev sahipliği yapılan etkinliklerle bu evleri avangart mekânlar yapan sosyal statü elde edilmiştir. Buna karşın, Perriand ve Delaunay'nin atölyeleri modern mimariye paralel bir tasarım anlayışına sahiptir; ancak başardıkları sanat-iş-hayat entegrasyonu yönünden sosyal anlamda da avangart mekânlar olarak karşımıza çıkarlar.

Domestik mekân ve kadın arasındaki sosyal bağ birçok yönden bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Öncelikle, kadının domestik mekânı kullanımı ve iç mekân üzerindeki sözde egemenliği, bu mekânı erkeğin yaptığından farklı bir şekilde kontrol etmesini sağlamıştır. Eve dahil edilmeyen/olmayan, kendi meslekleriyle meşgul eşleri Robert Delaunay ve Percy Scholefield'in aksine, Sonia Delaunay ya da Charlotte Perriand'ın atölye-evlerini 'çekip çevirmiş' ve dönüştürmüş olmaları buna örnek görülebilir.

Örneklenen dört kadının hayatında da çoğul aktörlerin varlığı görülmektedir; bu kadınlardan hiçbiri kişisel ya da profesyonel hayatlarında tek başlarına olmamışlardır. Stein için eş, sevgili ve 'ev hanımı' Alice B. Toklas olmuştur. Barney için, bu karakter çoğullaşmış ve salona gelip

giden bir grup kadın aşığa dönüşmüştür, bunların dışında kırk beş yıllık ev hizmetlisi Berthe Cleyrergue de anılabilir. Perriand ve Delaunay içinse bu rolü profesyonel bağlantılarının (örneğin Perriand için Le Corbusier ve Pierre Jeanneret) yanı sıra ailelerinin oynadığı söylenebilir.

İkinci olarak, evin dışarı açılımı (salon örneklerinde olduğu gibi sosyal olarak, ya da Barney'in bahçesi ve Perriand'ın barınaklarında olduğu gibi fiziksel olarak) aynı zamanda mahrem ve kamusal gerçekliklerle kadın arasında yeni bir bağ oluşturmuştur; bu hem iç mekânın kapalı mahremiyetini açık ve kolektif bir yaşantıya çevirmiş hem de kadının mahrum bırakıldığı kamusala ulaşmasını sağlamıştır. Üçüncü olarak ele alınması gereken, avangart ve domestik arasındaki bağın modern ve domestik arasındaki bağdan farklı olduğu gerçeğidir. Avangart esas olarak 'gündelik' olana ulaşmayı amaçlar – ki bu da kadın için kuşkusuz domestik mekânda herhangi bir mekânda olduğundan çok daha belirgindir. Dolayısıyla avangart ve domestik mekân birlikteliği kaçınılmaz olarak bu mekânın sözde 'gerçek' sahibi olan kadının varlığını da gerektirir. Bu açıdan bakıldığında, avangardın savunduğu sanat-gündelik hayat birlikteliğinin kadın tarafından kendilerine atfedilmiş olan (eviçi) mekânlarda gerçekleşmesi kolayca anlaşılabilir. Kadınlar bu mekânların kodlarını, avangart bakış açılarını katarak dönüştürmüşlerdir.

Sonuç olarak salon, atölye ve doğa olmak üzere bu üç farklı domestik mekânın, kullanıcılarına farklı evsellikler, mahremiyetler ve kamusalıklar sunmada alternatifler oluşturduğu görülmektedir. Kadın, evsellik, avangart, iş-ev ayrımı, mahrem-kamusal ikililiği ya da kuirlik gibi anahtar sözcükler 'modern mekân' tanımını açarak tartışmaya 'farklı' sonuçlar sunmaya yardımcı olmaktadır. Erkeğe atfedilmiş dışarının kamusalığının ve kadına atfedilmiş içerenin evselliğinin sınırlarının bu örneklerde belirsizleştiği izlenmektedir. Araştırma konusu dört kadının, mekân üretiminde olduğu kadar hem kendileri, hem de çevreleri için yeni yaşamlar yaratımında da kadına ait var olan sosyal ve mekânsal kodların dışına çıkarak farklı seçenekleri ve olasılıkları izledikleri görülmektedir. Dört kadın da esasen farklı hayatlar yaşamış, farklı mesleklerde ilerlemişlerdir: Perriand bir mimar ve tasarımcıyken, Delaunay mekânlarını sezgisel

olarak tasarlamış, Stein ve Barney ise kendilerini iç mekân tasarımıyla meşgul etmemişlerdir. Aynı zamanda biçimsel anlamda da farklı evlere sahip olmuşlardır; ikisi modern mimari prensiplerine paralel tasarımlar yapmışlar, diğer ikisi ise bir önceki yüzyılla olan biçimsel bağlarını koparmamışlardır. Tüm bunlar göz önüne alındığında, tezin esas olarak ortaya çıkarmayı hedeflediği nokta; bu dört kadının yaşam tarzları ne olursa olsun yalnızca gündelik yaşam pratikleriyle ve sahip oldukları ya da sosyal/biçimsel olarak yeniden yarattıkları, dönüştürdükleri evleriyle, domestik mekân tanımına ve kadının yeri hakkındaki sosyal kurallara getirdikleri değişimlerin göz ardı edilemeyeceğidir. Söz konusu mekânlar, biçimsel dilleriyle modern mimariyi izlemiyor olsalar dahi, sosyal yapıları gereği avangartdırlar; yani “öteki” sosyal modern mekânlar oluşturmaktadırlar.

Bu çalışmanın, eviçi/domestik mekân ve kadın üzerinden bir okuma yaparak ortaya çıkarmaya çalıştığı, “kendi gerçekliğine son vererek bir hayat formuna”²⁰⁷ dönüşmeyi amaçlayan sanatla bu dönüşümü gerçekleştirme hedefindeki kadınlar arasındaki bağın; Sonia Delaunay’nin aşağıdaki sözlerinde en belirgin halini aldığına inanıyorum:

[A]ma çalışmıyordum – yaşıyordum – ve farkı yaratan da bu.²⁰⁸

²⁰⁷ Ali Artun, “Estetik Modernizmin Modernlik Karşıtlığı ve Manifestolar” *Sanat Manifestoları: Avangart Sanat ve Direniş*, ed. Ali Artun (İletişim: İstanbul, 2010), 26.

²⁰⁸ “[B]ut I wasn’t working – I was living – and that is the difference.” Clndy Nemser’in Sonia Delaunay ile yaptığı röportaj, basım: *Art Talk*, (New York: Scribner’s, 1975), Clare Rendell, 3B’de alıntılanmıştır.

KAYNAKLAR

Akcan, Esra. "Manfredo Tafuri's Theory of the Architectural Avant-garde." *The Journal of Architecture*, Vol.7 No.2 (Summer 2002): 135-170.

Artun, Ali. "Manifesto, Avangart Sanat ve Eleştirel Düşünce." *Sanat Manifestoları: Avangart Sanat ve Direniş*. İletişim: İstanbul, 2010: 11-70.

Atwood, Andrew, ve Anna Neimark. "How to Domesticate a Mountain." *Perspecta 46: Error*. Editör: Joseph Clarke ve Emma Bloomfield. Cambridge: MIT Press, 2013: 47-60.

Augé, Marc. *Non Places: An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Çeviren: John Howe. London: Verso, 1995.

Baron, Stanley, ve Jacques Damase. *Sonia Delaunay: The Life of An Artist*. London: Thames and Hudson, 1995.

Barney, Natalie Clifford. *A Perilous Advantage: The Best of Natalie Clifford Barney*. Çeviren ve editör: Anna Livia. Vermont: New Victoria Publishers Inc., 1992.

Barney, Natalie Clifford. *Aventures de L'Esprit*. Paris: Emile-Paul Frères, 1929.

Barsac, Jacques. *Charlotte Perriand and Photography: A Wide-Angle Eye*. Paris: Five Continents, 2001.

- Beasley, Faith Evelyn. *Salons, History, and the Creation of the Seventeenth-Century France: Mastering Memory*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006.
- Benjamin, Walter. "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris", *Pasajlar*, Çeviren: Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi - 8, 1993).
- Benstock, Shari. *Women of the Left-Bank: Paris, 1900-1940*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Blair, Sara. "Home Truths: Gertrude Stein, 27 Rue de Fleurus, and the Place of the Avant-Garde." *American Literary History*, Vol.12 No.3, History in the Making (Autumn, 2000): 417-437.
- Bonnevier, Katarina. *Behind Straight Curtains: Towards A Queer Feminist Theory of Architecture*. Stockholm: Axl Books, 2007.
- Buckberrough, Sherry. "Delaunay Design: Aesthetics, Immigration, and the New Woman." *Art Journal*, Vol.54 No.1, Clothing as Subject (Spring 1995): 51-55.
- Bunting-Branch, Anna. "Sappho's Time." 2010. [online veritabanı] http://www.annabuntingbranch.com/writing_files/Sappho.pdf.
- Bürger, Peter. *Avangart Kuramı*. Çeviren: Erol Özbek, editör: Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism Avant-garde Decadence Kitsch Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Chadwick, Whitney. "Living Simultaneously: Whitney Chadwick on the Artistic Partnership of Sonia and Robert Delaunay." *Women's Art Magazine*, Issue 53 (July August 1993): 4-10.
- Clarisse, Catherine, Gabriel Feld, Mary McLeod ve Martha Teall. "Charlotte Perriand and the Alps: Skiing for the Masses." *Charlotte Perriand: An Art of Living*. Editör: Mary McLeod. New York: Harry N. Abrams, 2003: 182-195.
- Cohen, Arthur A. ed. *The New Art of Color: The Writings of Robert & Sonia Delaunay*. Çeviren: David Shapiro, ve Arthur A. Cohen. New York: Viking Press, 1978.

- Conrads, Ulrich, ve Michael Bullock. *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*. 1964. Yeni baskı. Cambridge: MIT Press, 1975.
- Corn, Wanda M., ve Tirza True Latimer. *Seeing Gertrude Stein*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2011.
- Crane, Sheila. "Mapping the Amazon's salon: Symbolic landscapes and topographies of identity in Natalie Clifford Barney's literary salon." *Gender and Landscape*. Editör: Lorraine Dowler, Josephine Carubia, Bonj Szczygiel. Oxford: Routledge, 2005:145-161.
- da Costa Meyer, Esther. "Simulated Domesticities: Perriand Before Le Corbusier." *Charlotte Perriand: An Art of Living*. Editör: Mary McLeod. New York: Harry N. Abrams, 2003: 22-35.
- de Saint-Simon, Henri. *Opinions Littéraires, Philosophiques et Industrielles*. Paris: Galérie de Bossange Père, 1825.
- DeJean, Joan. "The Salons and 'Preciosity.'" *A New History of French Literature*. Editör: Denis Hollier, R. Howard Bloch. Cambridge: Harvard University Press, 1994: 297-302.
- Dorf, Samuel N. "Dancing Greek Antiquity in Private and Public: Isadora Duncan's Early Patronage in Paris." *Dance Research Journal* Vol.44 No.1 (2012): 3-27.
- Ellis, Charlotte, ve Martin Meade. "Interview with Charlotte Perriand." *Architectural Review* (November 1984). [online veritabanı] <http://www.architectural-review.com/archive/interview-with-charlotte-perriand/8659677.article>.
- Essavez-Roulet, Baptiste, ve William Pesson. "Le temple 'à l'amitié', rue Jacob à Paris: Mythes et réalités." *Chronique d'histoire Maçonnique* No.62. Institut d'études et de Recherches Maçonniques, 2008: 5-25.
- Friedman, Alice T. "Being Modern Together: Le Corbusier's Villa Stein-de Monzie." *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998: 92-125.
- Giroud, Vincent. "Picasso and Gertrude Stein." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol.64, No.3, Picasso and Gertrude Stein (Winter, 2007): 1-4, 6-54.

- Gronberg, Tag. *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1998.
- Gronberg, Tag. "Sonia Delaunay: Fashioning the Modern Woman." *Women: A Cultural Review*, Vol.13 No.3, (2002): 272-288.
- Harth, Erica. "The Seventeenth-Century Salon: Women's Secret Publishing." *Going Public: Women and Publishing in Early Modern France*. Editör: Elizabeth C. Goldsmith, Dena Goodman. New York: Cornell University, 1995: 179-193.
- Heynen, Hilde. "Modernity and Domesticity: Tensions and Contradictions" *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. Editör: Hilde Heynen, Gülsüm Baydar. Oxford: Routledge, 2005. 1-29.
- Hobden, Fiona. "The Politics of the Sumpotion." *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*. Editör: George Boys-Stones, Barbara Graziosi, Phiroze Vasunia. New York: Oxford University Press, 2009: 271-280.
- Huyssen, Andreas. "The Hidden Dialectic: Avantgarde – Technology – Mass Culture." *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986: 3-15.
- Janser, Andres, ve Arthur Rüegg. "Selected Film Sequences with Commentary." *Hans Richter New Living Architecture.Film.Space*. Lars Muller Publishers, 2002: 38-59.
- Jansson, André. *Image Culture: Media, Consumption and Everyday Life in Reflexive Modernity*. Sweden: Grafikerna Livréna i Kungälv, 2001.
- Latimer, Tirza True. *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*. Rutgers University Press, 2005.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- McLeod, Mary. "Introduction: Charlotte Perriand's *Art de vivre*." *Charlotte Perriand: An Art of Living*. Editör: Mary McLeod. New York: Harry N. Abrams, 2003: 10-21.
- McLeod, Mary. "New Designs for Living: Domestic Equipment of Charlotte Perriand, Le Corbusier, and Pierre Jeanneret, 1928-1929." *Charlotte Perriand: An Art of Living*. Editör: Mary McLeod. New York: Harry N. Abrams, 2003: 36-67.

- Mellow, James R. *Charmed Circle: Gertrude Stein and Company*. 1976. Yeni baskı. New York: Henry Holt and Co., 2003.
- Merrifield, "Place and Space: A Lefebvrian Reconciliation." *Transactions of the Institute of British Geographers*. New Series, Vol.18, No.4 (1993): 516-531.
- Milner, John. *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. New Haven & London: Yale University Press, 1988.
- Murphy, Margueritte S. "'Familiar Strangers': The Household Words of Gertrude Stein's 'Tender Buttons'." *Contemporary Literature*, Vol.32 No.3 (Autumn, 1991): 383-402.
- Norberg-Schulz, Christian. "The Phenomenon of Place." *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. Editör: Kate Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, 1976: 412-428.
- Orenstein, Gloria Feman, ve Berthe Cleyrergue. "The Salon of Natalie Clifford Barney: An Interview with Berthe Cleyrergue." *Signs*, Vol.4 No.3 (Spring 1979): 484-496.
- Overy, Paul. *Light, Air and Openness: Modern Architecture Between the Wars*. London: Thames & Hudson, 2007.
- Perriand, Charlotte. *Charlotte Perriand: Une Vie de Creation*. Paris: Odile Jacob, 1998.
- Perriand, Charlotte. "The Materials of Furniture: Wood or Metal?." *The Studio*, vol.97 (1929). Yeni baskı: *Journal of Design History*, Vol.3, No:2/3 (1990): 162-165.
- Perry, Gill. *Women Artists and the Parisian Avant-garde: Modernism and Feminine Art, 1900 to the Late 1920s*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Pizer, Donald. "The Sexual Geography of Expatriate Paris." *Twentieth Century Literature*, Vol.36 No.2 (Summer 1990): 173-185.
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. 1962. Yeni baskı. Çeviren: Gerald Fitzgerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- Postiglione, Gennaro, and Kristell Weiss. "Charlotte Perriand 1903-1999, 1960-61 New Construction Mériel Les Allues, Savoy." *100 Houses*

- for *100 Architects*. Editör: Gennaro Postiglione. Köln: Taschen, 2008: 308-313.
- Quennell, Peter, ed. *Affairs of the Mind: The Salon in Europe and America from the 18th to the 20th Century*. Washington: New Republic Books, 1980.
- Relphe, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976.
- Rendell, Clare. "Sonia Delaunay and the Expanding Definition of Art." *Woman's Art Journal*, Vol.4 No.1 (Spring – Summer 1983): 35-38.
- Rendell, Jane. "Introduction: Gender, Space." *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. Editör: Jane Rendell, Barbara Penner, Iain Borden. New York & London: Routledge, 2000: 101-111.
- Rice, Charles. "Irrecoverable Inhabitations: Walter Benjamin and Histories of the Interior." *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. London: Routledge, 2006: 9-36.
- Rodriguez, Suzanne. *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris*. New York: Harper Collins, 2003.
- Rüegg, Arthur ed. *Charlotte Perriand: Livre de Bord 1928-1933*. Basel: Birkhäuser - Publishers for Architecture, 2004.
- Simon, Linda. *The Biography of Alice B. Toklas*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1991.
- Souhami, Diana. *Gertrude and Alice*. London: Tauris, 2009.
- Spindler Roatcap, Adela. "Sonia Delaunay: Color Rhythm Simultaneity." *Letter Arts Review*, Vol.18 No. 4 (October 2003): 3-13.
- Stein, Gertrude. *Alice B. Toklas'ın Özyaşamöyküsü*. Çeviren: Nesrin Kasp. İstanbul: Metis Yayıncılık, 1992.
- Stein, Gertrude. *The Making of Americans*. 1925. Yeni baskı. Illinois: Dalkey Archive Press, 1995.
- Stimpson, Catharine R. "The Mind, the Body and Gertrude Stein." *Critical Inquiry*, Vol.3 No.3 (Spring, 1977): 489-506.
- Tallentyre, S. G. *The Women of the Salons and Other French Portraits*. London: Longmans, Green and Co., 1901.
- Tiersten, Lisa. "The Chic Interior and the Feminine Modern: Home Decorating as High Art in Turn-of-the-Century Paris." *Not At Home: The*

Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture. Editör:

Christopher Reed. London: Thames and Hudson, 1996: 18-32.

Védrenne, Elisabeth. *Charlotte Perriand*. Çeviren: Linda Jarosiewicz. Assouline Publishing, 2005.

Wells-Lynn, Amy. "The Intertextual, Sexually-Coded Rue Jacob: A Geocritical Approach to Djuna Barnes, Natalie Barney, and Radclyffe Hall." *South Central Review*, Vol.22 No.3, Natalie Barney and Her Circle (Fall 2005): 78-112.

Wickes, George. *Amazon of Letters: The Life and Loves of Natalie Barney*. New York: G.P. Putnam, 1976.

"Charlotte Perriand: De la Photographie au Design" sergi kataloğu (Petit Palais Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris arşivleri).

Charlotte Perriand: Carnet de Montagne. Pernette Perriand-Barsac yönetiminde Maison des Jeux Olympiques d'Hiver ed. 2007.



Erken Yirminci Yüzyılda Eviçi Mekân Üretimi ve Parisli Avangart Kadınlar

Yıldız İpek Mehmetoğlu

Yıldız İpek Mehmetoğlu, ilköğretim ve lise eğitimini ODTÜ Koleji'nde birincilikle tamamladı. 2012 yılında ODTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. 2010-2011 akademik yılında Fransa Paris'te ENSA-Paris-Belleville mimarlık okulunda Erasmus dönüşüm programı öğrencisi olarak eğitim aldı, aynı yıl Paris'te Sérau mimarlık ofisinde staj yaptı. 2014 yılında ODTÜ Mimarlık Bölümü Mimarlık Tarihi programında yüksek lisansını tamamladı. 2012-2014 yılları arasında aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2014 yılından itibaren Kanada Montréal'de McGill University School of Architecture'da erken yirminci yüzyılda mimarlık, sanat, gündelik hayat ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini inceleyen doktora çalışmalarını yürütmektedir.

ISBN 978-605-9856-23-2



9 786059 856232



odtuyayincilik.com.tr