



## DUVARLARDAKİ İZLER: MÜBİN ORHON'UN RENKLERİ, PHOEBE CUMMINGS'İN BİTKİLERİ

Sevil ENGİNSOY EKİNCİ\*, Sibel ACAR\*\*

"Phoebe Cummings - Mübin Orhon: Ben Aynayım: Gümüş ve Berrak, 21 Nisan-11 Haziran 2022, İstanbul, Galerist / Küratör: Deniz Artun / İşbirliğiyle: Gleri Nev ve Galerist"

1. Yazımızdaki tüm fotoğraflar ve görsel tasarımlar Sibel Acar'a ait. Serginin fotoğraflarını çekmemize ve kullanmamıza cömert bir şekilde izin verdikleri için Galerist'e ve Gleri Nev'e teşekkür ederiz. Sadece *Resim 1*'de, *Grand Rue des Petits-Champs*/Meşrutiyet Caddesi'nin geç on dokuzuncu/erken yirminci yüzyılda çekilmiş, fotoğrafçısı bilinmeyen siyah-beyaz fotoğraflarının olduğu iki kartpostalı ve William Henry Bartlett'in, Julia Pardoe'nun *The Beauties of the Bosphorus* (1838) başlıklı kitabında basılmış *Petits-Champs des Morts*/Müslüman mezarlığını gösteren bir gravürünü kullandık. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'ne bu kartpostallar, Edhem Eldem Koleksiyonu/SALT Araştırma'ya da bu gravürü kullanmamıza izin verdikleri için teşekkür ederiz.

2. Bu konuda referans verebileceğimiz pek çok kaynak arasında özellikle şu makaleyi anmak isteriz: SONTAG, S. (2001) *Against Interpretation, Against Interpretation and Other Essays*, Picador, New York; 3-14.

\* Dr., Mimar, Mimarlık Tarihcisi

\*\* TOBB ETÜ, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Ankara, TÜRKİYE

Başlığını, kurgusunu ve yaklaşımını Virginia Woolf'un "The Mark on the Wall" ("Duvardaki İz") (2001) başlıklı kısa öyküsünden esinlenerek ürettiğimiz bu yazınsal ve görsel denemeyi, geçtiğimiz sezonun İstanbul'daki sun sergilerinden biri üzerine bir eleştiri alıştırması olarak sunabiliriz (1). İlk olarak Woolf çiftinin evlerinde kurdukları yayınevi Hogarth Press tarafından 1917'de basılan öykü, anlatıcının, evindeki bir duvarda aniden küçük, leke gibi bir iz fark etmesiyle başlar ve bu izin ne olabileceğine dair muhtelif ihtimaller üzerinden gelişen düşüncelerinin dallanıp budaklanmasını aktarır. Biz de, bir yandan sergilenen sanat nesnelere mekânın duvarlarında karşılaştığımız "izler" olarak yorumluyoruz, diğer yandan da bu nesnelere/izlerle karşılaşma ânımızı, o deneyimi kaydetmeye çalışıyoruz. Anlatıcının duvardaki izi koltuğundan kalkmadan, karşısından ve sabit bir uzaklıktan gözlemlemesine karşılık biz, bu nesnelere/izlerin etraflarında dolanıyoruz; hem çok yaklaşıp hem de uzaklaşarak bakıyoruz. Fakat tıpkı ona benzer şekilde biz de, bu

süreçte o izler/nesnelere hakkında düşünmeyi, hafızamızı ve hayal gücümüzü kullanmayı ve varsayımlarda bulunmayı, onlarla verili bilgiler üzerinden edilgen bir ilişki kurmaya tercih ediyoruz. Böylece izleyicilerin sanat nesnelereyle belli bir zamansallık ve mekânsallık içinde kurdukları zihinsel, duymusal ve bedensel ilişkilerin aktarımı olarak betimleme ve çözümlemenin, kısacası izlenimin sanat kuramı tartışmalarındaki yerine tekrar dikkat çekmeyi amaçlıyoruz (2).

1.

"Başımı ilk defa kaldırıp duvardaki izi gördüğümde muhtemelen bu yılın Ocak ayı ortalarıydı. Kesin bir tarih verebilmek için insanın ne gördüğünü hatırlaması gerekiyor" (Woolf, 2001, 3).

Geçtiğimiz mayıs ayının son cumartesi günü birlikte bir sergi gezdik İstanbul'da. Serginin mekânı olan galeri, on dokuzuncu yüzyıl yapı türlerinden -Walter Benjamin'in deyişiyle "minyatür bir dünya" olan (Buck-Morris, 1991, ix)- bir pasajda yer alıyordu. Yapı, inşaatını

3. Bölgenin ve yapının tarihi için bkz. DUHANI, S. N. (1982) *Eski İnsanlar, Eski Evler: 19. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul; FARAJOVA, T., KILIÇ, M. S. K. (2021) *İstanbul Apartmanları: Hikayeleri ve Anıları ile Beyoğlu*, Ofset Yapımevi, İstanbul; FREELY, B., FREELY, J. (2014) *Galata, Pera, Beyoğlu: Bir Biyografi*, çev. Y. Türedi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul; GÜLERSOY, Ç. (1993) *Tepebaşı: Bir Meydan Savaşı*, İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı, İstanbul. Burada, 21 Mart-21 Eylül 2019 tarihleri arasında İstanbul Araştırmaları Enstitüsü'nde düzenlenmiş, küratörlüğünü Dilara Tekin Gezginti ve Eda Özgener'in yaptığı "Aralıktan Bakmak: Meşrutiyet Caddesi'nden Bir Kesit" sergisini de not etmeliyiz.

4. Pasaj şu anda Tabanlıoğlu Mimarlık'a ait. Şirketin binaya 2000'ler başlarında taşındığını Sena Altındağ'dan öğrendik, kendisine teşekkür ederiz.

5. Bu ibareyi bizim için çözen ve okuyan Melike Sümertaşa'a teşekkür ederiz. Ayrıca bkz. Gülerüz, 1993,108.

yapan ve satın alan ilk sahiplerinin soyadlarıyla, Pinto-Fresko Pasajı ya da sadece Fresko Pasajı olarak biliniyordu. Fakat bir de Fransızca ismi vardı: *Passage Petits-Champs* ya da kısaltılmamış haliyle *Passage Petits-Champs des Morts*. Bu uzun hâliyle yapının ismi, bölgenin on dokuzuncu yüzyılda geçirdiği dönüşümle yavaş yavaş kaybolana kadar Kasımpaşa'ya doğru inen Müslüman mezarlığına atıfta bulunuyordu. İçindeki kahve-gazino-tiyatro yapılarıyla birlikte Tepebaşı bahçesi de bu dönüşüm süresince gelişmiş, yaklaşık bir yüzyıl sonra yerini, bakıp bakıp söyleyecek söz bulamadığımız bir otoparka bırakmıştı. Muhtemelen on dokuzuncu yüzyılın sonlarında inşa edilmiş pasaja girmeden önce, döneminin stilistik bir çeşitlemesi olan taş cephesini incelemeye koyulduk. İsmi kesin olarak bilinmeyen mimarının klasik mimari elemanlarını eklektik bir yaratıcılıkla nasıl kullandığına baktık bir süre. Dört katlı bir yapıyken sonra bir kat, daha da sonra bir teras katı eklendiğini tahmin ettik. Ve heyecanla birbirimize giriş katı ve birinci kat arasını cephe boyunca kaplayan iskelenin arkasında gizlenmiş yazıyı gösterdik: *Passage Petit-Champs*. Bölgenin geçmiş binanın ismiyle birlikte taş işlenmişti (3).

Ağır demir-cam kapıyı içeriye doğru iterek açtık, cam çatıyla kaplanmış avlu-pasaja adımımızı attık ve İstanbul'daki başka on dokuzuncu yüzyıl yapılarından aşına olduğumuz yarı aydınlık ve serinlikle sarmalandık. Önceleri giriş katında dükkânların, üst katlarında da apartman dairelerinin olduğu pasaj bugün, galeri ve teras dışında, girişte sağdaki mekânlar da dahil olmak üzere, bir mimarlık şirketinin kullanımındaydı (4). Girişte soldaki barın yerinde bir zamanlar bir "Kahvehane-Birahane" olduğuna ise, yine binanın dış cephesine sinen bir iz, yine o iskelenin arkasında kalan yüksek vitrin pencerelerinin taş alınışına boyayla yazıldığından solmuş, kısmen silinmiş Rumca "ΚΑΦΕΝΕΙΟΝ ΖΥΘΟΠΟΛΕΙΟΝ" ibaresi tanıklık ediyordu (5).

*Grand Rue des Petits-Champs* yani Meşrutiyet Caddesi'nden girişin karşısındaki, pasajı diğer yönden, Deva Geçidi yoluyla İstiklal Caddesine bağlayan girişe üç kademeli yirmi iki basamakla çıkılıyordu. Fakat hem bu bağlantıyı neredeyse tümüyle kapatan

Deva Çıkmaşı'ndaki bir güvenlik kulübesi hem de yapının kontrollü girilebilen bir özel mülkiyet olması nedeniyle artık pasaj olarak işlemiyordu.

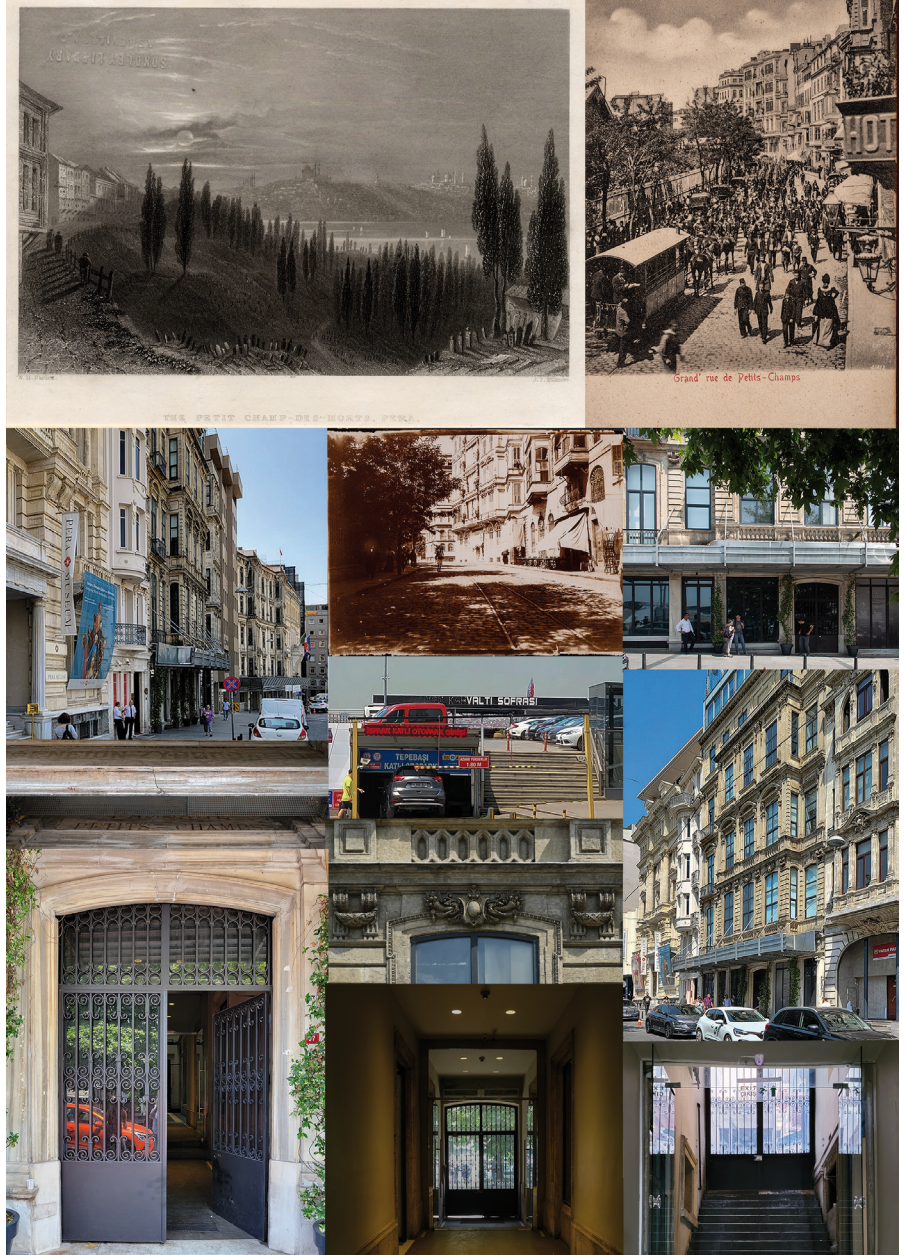
Bu hâlâ etkileyici ama gözden düşmüş gibi duran merdivenleri sağda arkamızda bırakıp sola döndük; giriş kontrolünün yapıldığı ve üst katlara çıkışı sağlayan ara mekâna girdik. Hemen sağdaki dönen merdivenle bir kat tırmandık (**Resim 1**).

2.

"Belli bir ışıktaki o iz, duvarda bir çıkıntı yapıyormuş gibi görünüyor. [...] Emin değilim ama sanki hafifçe gölgesi vuruyor, yani parmağımı duvarın o kısmında gezdirsem, belli bir noktada, sanki küçük bir tümülüse tırmanacak ve incek, pürüzsüz bir tümülüse" (Woolf, 2001, 7).

Galerideydik. Hâliyle yüksek tavanlıydı. Sergileme amacıyla da kullanılan girişini ve bir koridoru geçtikten sonra kendimizi duvarlarıyla hemen gözümüze çarpan bir odada bulduk. Tam karşımızdaki duvar, griye çalan beyaz renkli kalın birer stor perdeyle örtülmüş bir pencerenin, bir de balkon kapısının aralarında ve yanlarında uzanıyordu. Hemen sağımızdaki ise, ona değmeyen, sergileme için kullanılan açık gri renkli bir panelin arkasından az biraz, fakat asıl üstte, tavanla birleştiği yerde ve panelin iki yanında kendini belli ediyordu. Ortasından diğer odaya geçişin ikiye böldüğü soldaki duvar ise tüm çıplaklığıyla oradaydı.

Üçü de yıpranmış duvarlardı. Yapının ve bir sanat galerisine dönüşen apartman dairesinin katmanlaşmış izleriyle doluydular. Bir aşamada geçirdikleri onarımla belli ki özgün *trompe l'oeil* bordür süslemelerinin olduğu katmanın olabildiğince görünmesi amaçlanmıştı. Bu katmana dair en iyi fikri veren soldaki duvardı ve muhtemelen ona ulaşana kadar diğer katmanlar teker teker soyulmuş, ulaşıldığı hâliyle de bırakılmıştı. Diğer iki duvara ise süsleme katmanını ancak yer yer ortaya çıkaracak kadar bir müdahale yapılmıştı. Kısmen üstündeki boya ve sıva tabakalarının, kısmen de altındaki sıva ve taş-tuğla yüzeylerin arasından kendini gösteriyordu bu katman.



**Resim 1.** Meşrutiyet Caddesi (*Grand Rue des Petits-Champs*) ve Pinto-Fresko Pasajı (*Passage Petits-Champs*), İstanbul. Fotoğraflar ve görsel tasarım: Sibel Acar. Caddenin geç on dokuzuncu/erken yirminci yüzyılda çekilmiş, fotoğrafçısı bilinmeyen iki siyah-beyaz fotoğrafı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kartpostal Koleksiyonu'na aittir. William Henry Bartlett'in, Julia Pardoe'nun *The Beauties of the Bosphorus* (1838) başlıklı kitabında basılmış gravür ise Edhem Eldem Koleksiyonu/SALT Araştırma'da erişimdedir.

Acaba bir tür arkeolojik kazı ve koruma gibi bakabilir miydik bu onarımlara?

Bir oda daha bu iki duvara benzeyen duvarlarla çevrilmişti. Üçü panellerle kısmen kapatılmıştı. Diğeri ise, yine griye çalan beyaz renkli kalın stor perdelerle örtülü iki pencereyi mekânın içine doğru girintiler yaparak çerçevliyordu ve çıplaktı.

Aşınmış, hırpalanmış, kazınmış, soyulmuş, solmuş, onarılmış tüm bu duvarlarda gördüğümüz, dokunduğumuz ve neredeyse kokusuyla, tadıyla hissettiğimiz şey çok etkileyici bir dokuydu. Çiziklerle,

deliklerle, çatlaklarla, yarıklarla, sis lekeleriyle, yamalarla, kat kat sıvayla, boyayla kaplıydı. Pütürlü, iri gözenekliydi. Grinin çeşitli tonlarının, açık pembenin, açık sarının, açık turuncunun, açık mavinin, açık yeşilin, açık kahverenginin, bejin ve beyazın birbirine karıştığı tabakalarının arasına çiviler, ahşap dolgular, demirden profiller, hatta kâğıt parçaları çakılmış, sıkıştırılmıştı.

Yaşlıydı. Canlıydı bu doku. Türünün çok az rastlanır bir örneğiydi.

Bu galeride sergilenen bir sanat nesnesi onunla ortak yaşamaya hazırlıklı olmalıydı (Resim 2).

3.

“Sessizce, sakince ve ferah ferah düşünmek istiyorum, hiç bölünmeden [...] bir şeyden başka bir şeye kaymak, akmak [...]. Derinlere, daha derinlere dalmak istiyorum, yüzeyden uzağa [...]” (Woolf 2001, 5).

Şimdi duvarlardaki resimlere bakıyorduk.

Yirmi iki taneydiler.

Yağlı boya da sulu boya da değildiler, guaş olabilirler miydi acaba? Emin değildik. Bazılarında, en üst katmanda bariz bir şekilde görülen o parlak

Resim 2. Duvarlar, Galerist, İstanbul.  
Fotoğraflar ve görsel tasarım: Sibel Acar.



madde neydi peki, simli boya demek doğru bir ifade miydi? Çerçevesi metalimsi, keskin hatlı, sade ve şıktı. Çoğunun koyuca gri, azının pembeye çalan açık gri ve birinin de siyah renkli geniş denilebilecek paspartusu vardı. Biri ise çerçevesiz ve paspartusuzdu.

Hiçbiri büyük boy resim olarak adlandırılmazdı. Çoğu tahminimizce yirmi küsura otuz küsur santimetre boyutlarındaydı. İki biraz daha büyüktü. Sadece üçü dikey pozisyondaydı.

Sekiz tanesi tek tek yerleştirilmişti. Aralarından biri, üzerindeki Fransızca parça parça bir takım matbu yazıdan anlayabildiğimiz kadarıyla, Ekonomi ve Maliye Bakanlığı'nın bir konu hakkında 1971 yılında hazırladığı, 1972 yılında Paris'te basılmış bir raporun kesilmiş kapağı olduğunu tahmin ettiğimiz, siyah boya lekeleriyle beneklenmiş ve dört köşesinden duvara raptiyelenmiş kalınca bir sarı kâğıda tutturulmuştu. Biri bir duvara sadece üst kenarı degecek şekilde yatay bir sergileme elemanı üzerine konmuş, biri de iki duvarın birleştiği bir köşede ve yukarıda diyebileceğimiz bir yüksekliğe asılmıştı. Diğerleri de yan yana ya da alt alta gruplar halinde duvarlara dağılmıştı. İki tane ikili, bir tane üçlü, bir tane de yedili grup vardı.

Her birinin yeri özeldi.

Önce karşılarında durduk, sonra yaklaştık, iyice yaklaştık ve tekrar uzaklaştık.

Tümü figüratif ve perspektife dayalı illüzyonist resim sanatı geleneğinin dışında ve hatta karşısında, sadece renkle, yüzeyle, kendi maddesellikleriyle ilgiliydi.

Canlı ve koyu kırmızı, bordo, pembe, eflâun, mor, canlı ve koyu yeşil, açık mavi, koyu sarı, açık kahverengi, koyu gri, siyah birbiriyle karşılaşıyor, çakışıyor, çarpışıyordu. Örtüşüklerinde farklı renk öbekleri ortaya çıkıyordu. Örtüşmediklerinde ise kenarlardan, köşelerden her birini katmanlar hâlinde fark edebiliyorduk. Çoğunda fırçanın sağa sola, aşağıya yukarıya hareketlerini izleyebiliyorduk. Bazılarının en üstteki renk katmanında çizikler ya da çizgi şeklinde kazıntılar vardı. Bazılarında ise akan boyanın çizgisini, damlalaşmasını ve bu akışın oluşturduğu katmanı görüyorduk.

Duvarların katmanlarına eklenmiş yeni katmanlardı bu resimler.

Onarım sırasında ulaşılamamış duvar yüzeylerine sanki bu resimler ulaşmış, onları kendilerine katmışlardı.

Ya da acaba çerçeveleri olmasa duvarların yüzeylerine doğru akarlar mıydı? O dokunun içine nüfuz edip yayılırlar mıydı?

Birden aklımıza bir karşılaştırma yapmak geldi. Bu resimlerin bembeyaz duvarlı, geniş, tek bir mekânda sergilendiklerini hayal ettik ve böyle bir karşılaştırmayla iyice emin olduk. Burada onların tek tek ve topluca resim olma hâllerleriyle karşılaşmıyorduk sadece; mekânla birlikte dönüşmelerini de keşfediyorduk. Böylece bir süre sonra

**Resim 3.** Mübin Orhon, "Ben Aynayım: Gümüş ve Berrak," Galerist, İstanbul, 21.04-11.06.2022. Fotoğraflar ve görsel tasarımı: Sibel Acar.



onları o duvarlara asılmış gibi değil, çakılmış ya da gömülmüş, sökülmeleri mümkün değilmiş gibi algılamaya başlamıştık.

Çok farklı bir deneyimdi bu ve böyle bir deneyimi temsil edebilecek bir sergi yazısının deneylere, denemelere ihtiyacı vardı (**Resim 3**).

4.

"Bununla beraber, duvardaki o iz kesinlikle bir delik değil. Siyah yuvarlak bir şey bile neden olmuş olabilir, küçük bir gül yaprağı gibi, geçen yazdan kalmış [...]" (Woolf, 2001, 5).

Galeriye girer girmez bir bitki karşılaşmıştı bizi. Karşımızdaki duvarın sol köşesinin yakınında duran, kökleri ahşap zemin üzerinde kıvrım kıvrım kıvrılmış, upuzun, incecik, hafifçe yere, bize doğru bükülmüş sapının ucunda kocaman bir çiçeğin açtığı bir bitki.

Girişten sonra ilerlediğimiz koridorun sonunda solda, yan yana asılmış iki resimden sağdakinin sağ üst köşesine yakın bir yerde, üç yapraklı dalıyla küçük yabanî bir meyve, açık gri renkli duvardan çıkıp resme doğru dönmüştü.

Koridordan geçtiğimiz ilk odada, birkaç ince yapraklı iki ince uzun dalıyla ve birinin ucundan sarkan iki tane küre şeklinde yemişiyle başka bir bitki, sağdaki duvarın önündeki açık gri renkli panelden ileriye, bize doğru uzanıyordu.

Karanlık ikinci odada ise irili ufaklı pek çok farklı türlerdeki bitki, bir araya gelip yerde duran, mumları yanan bir şamdan-avizeye, bir üst-orta sınıf gündelik hayat nesnesine dönüşmüş hâliyle mekânın geçmişindeki bir apartman dairesinin bir odasını çağırıyordu.

Üçüncü odaya geçerken yine irili ufaklı farklı farklı bitkiden oluşan başka bir grup, tam karşımızdaki duvarın önünü kaplayan açık gri renkli panelin üzerinde yetişmiş gibi, genişçe bir yüzey parçasını diktörtgen bir çerçeve olup sarmalamıştı.

Top gibi küçük bir bukete benzeyen bir türü de bu odayla önceki karanlık oda arasındaki kapı doğramasının sağ üst köşesinde büyümüştü sanki.

Dördüncü ve sonuncu odaya girip de başımızı sola çevirdiğimizde gördüğümüz kocaman kıvrık yapraklı başka bir tanesi de ortasında küçük oval bir aynayla duvarın orta yerinde açmış gibiydi.

Bu son odayla bir öncekinde, yerde ya da duvara iliştirilmiş yatay bir sergi elemanının üzerinde duran açık gri renkli ipekli kumaştan küçük yastıklara iri çiçek yaprakları yerleşmişti.

Gözümüzü alamadığımız detaylarla doluydu tümü.

Ve onlara baktıkça galeri mekânının geçmişini hissediyorduk.

Apartman dairesinin, pasajın ve yakın çevresinin belleğini taşıyorlardı sanki.

**Resim 4.** Phoebe Cummings, "Ben Aynayım: Gümüş ve Berrak," Galerist, İstanbul, 21.04-11.06.2022. Fotoğraflar ve görsel tasarım: Sibel Acar.



Bazıları bir zamanlar orada var olan Tepebaşı mezarlığını ve bahçesini kaplayan zengin bitki örtüsünün galeri duvarlarında yürüyen, o katmanlaşmış dokuda boy veren hâlleriydi. Belki de bu duvarları kaplayacaklardı yavaş yavaş. Tıpkı terk edilmiş yapıları, yıkıntıları zaman içinde yutan bitkiler, çok ağır tahrip edildiği yerlerde bile gözle görülen, görülemeyen sayısız canlı türüyle geri dönen doğa gibi.

Bazıları da bir üst-orta sınıf apartman dairesinin bol ışık alan pencerelerinin önündeki desenli porselen saksılarda yetişmiş, dantel örtülü masaların, aynalı büfelerin üzerindeki renkli kristal vazolara özenle yerleştirilmiş çiçeklerden, onların hatırladıklarından, hatırlattıklarından kalanlardı.

Tümü çok narın, kırılğandı.

Ham kilden üretildiklerini anlamıştık.

Çok geçmeden toza dönüşeceklerdi. Giriştekinin kökleri uçlarından parça parça kırılmıştı bile. Şamdan-avizeyi yapanlar mumlarla birlikte eriyip ufalanıyordu. Duvarda bir çerçeve kuranlar yavaş yavaş yere dökülüp dağılıyordu.

Kuruyan bitkiler gibiydiler.

Fakat kurumaları belki yenilerine yer açmak içindi.

Son odaya geçişin hemen solundaki duvar ise, tüm bu bitkilerin ve belki başkalarının da kalınca beyaz kâğıtlar üzerine suluboyaya benzeyen uçuk kahverengi bir boyayla yapılmış çizimleriyle, ince ince katlanmış ya da kesilmiş, yüzeylerinde ürettiklerini bitkilerin parçacıkları sezilebilen irili ufaklı kâğıtlara tutturulmuş kurumuş bitkilerle ve muhtemelen kurşun kalemle, çok hafif bir el yazısıyla yazılmış şiirlerle kaplıydı.

Botanik tarihine ait kitapların sayfalarını hatırlatıyorlardı.

Böyle bir kitapta sanki bu duvar ve tıpkı o kitaplar gibi gerçek ve hayalî olanın arasında bir yerde tek tek kayıtlarını tutuyordu tüm bu bitkilerin (**Resim 4**).

5.

"Ama yaşamın ardından. İnsanı mor ve kırmızı ışığa boğarak yavaşça aşağıya bükülen kalın yeşil saplar ve öylece kıvrılan çanak yapraklar. [...] gül şeklinde, belli belirsiz renklerde -sönük pembeler ve maviler- lekeler,

6. Galerist ve Galeri Nev tarafından 21.04-11.06 2022 tarihleri arasında düzenlenen serginin başlığı, küratörü Deniz Artun'un broşürde açıkladığı gibi, Sylvia Plath'ın bir şiirinden alınmıştı ("Mirror I am: Silver and Exact"). Artun'a göre, Phoebe Cummings'ın Barok estetik taşıyan kilden heykelsi işleriyle, Mübin Orhon'un 1971-1975 yılları arasında, kâğıt üzerine guaş ve sim kullanarak yaptığı modernist resimlerini bir araya getiren "tüm anlamlarıyla imha" idi. Bu durum Cummings'de, zamanla yok olan işlerinin yenileri için malzemeye dönüşmesiydi. Orhon'da ise, resimlerinde kullandığı renklerin zamanla kopkoyu tonlara çevrilmesiyle sanatçının kendisine karşılık geliyordu. Broşürde, Cummings'ın Orhon hakkında düşündüklerini de okuyorduk: "[...] her biri şeffaf gümüş bir örtünün ardına saklanmış eserler asla hareketsiz değildi. Kıpırdadıkça, onlar hakkındaki izleniminiz de değişiyordu." Ayrıca broşürden Orhon'un resimlerinin tümünün, tahmin ettiğimiz gibi, "isimsiz" olduklarını öğreniyorduk. Cummings ise, yine tahmin ettiğimiz gibi, işlerini isimlendirmişti. Sergi hakkında ayrıca bkz. AKAR AKGÜN, M. (haz.) (2022) Tümsek Ayna, *Art Unlimited* (69) 62-71.

zaman geçtikçe daha belirginleşecek, daha -bilmiyorum, nasıl olacak" (Woolf, 2001, 4).

Geçici bir sergideki tüm bu resimlerin ve bitki-heykellerin varlıkları geçiciydi.

Sergi bittikten sonra resimler herhangi bir zarar görmelerini önleyecek bir şekilde ait oldukları koleksiyon(lar)a geri dönecekti.

Bitki-heykeller ise daha sergi bitmeden çözülmeye başlamıştı. Ait oldukları başka yer yok gibiydi. Belli ki, burası için üretilmişlerdi ve burada yok olacaktı.

Ve tüm bu duvarları, resimleri ve bitki-heykelleri bir arada tutan, böyle bir geçiciliğin geçip giderken bıraktığı izlerdi.

Resimlerin o duvarlardan indirildikten sonra da orada, o yüzeylerin derinliklerine sızmış, sinmiş bir şekilde kalacaklarına neredeyse emindik.

Bitki-heykellerin oradaki var oluşları ise, sanat eseri olarak tanımlanan bir nesnenin kalıcı olması gerektiğine dair beklentiyi tümüyle reddederek yok oluşlarını da kapsayan bir sürece karşılık geliyordu. Onları duvarların, mekânın, pasajın ve bölgenin geçmişlerine yani sonraki yaşamlarına bağlayan şeyin de doğanın döngüsünü hatırlatan bu süreç olduğuna inanmıştık.

Tüm renkleriyle o resimler ve tüm kırılgenlikleriyle o bitki-heykeller, duvarların dokusundaki tüm o izlerin yanında, üzerinde, önünde sergilenmişti ve yeni izler olarak onlara katılacak, karışacaktı (**Resim 5**).

6.

"Ah! Duvardaki iz! Bir salyangozmuş" (Woolf, 2001, 10).

Galerist isimli galeriden çıkmaya hazırlanırken girişinde, bir duvarın önünde durduk ve okuduk.

Sergiye "Ben Aynayım: Gümüş ve Berrak" adı verilmişti.

Resimler Mübin Orhon'a, bitki-heykeller Phoebe Cummings'e aitti.

Bu sanatçıların işleriyle daha önce nerelerde karşılaştığımızı, ne zamandan beri tanışık olduğumuzu konuştuk. Resimlerin köşelerinde belli belirsiz bir şekilde "Mübin" yazıyordu, onu da hatırlattık birbirimize.

Merdivenlerden inmeden serginin birer broşürünü alıp hemen göz gezdirmeye başladık (**6**) (**Resim 6**).

Ve pasajdan dışarıya, Meşrutiyet Caddesi'ne adımımızı atarken John Berger'i andık:

"İzlenim az ya da çok geçicidir; arkada bırakıldır. [...] O anda ne kadar yoğun ve deneysel bir gözleme dayanırsa dayansın, bir izlenimi, tıpkı bir anı gibi, daha sonra kanıtlamak imkânsızdır" (2020, 57).

## KAYNAKLAR

AKAR AKGÜN, M. (haz.) (2022) Tümsek Ayna, *Art Unlimited* (69) 62-71.

BERGER, J. (2020) *The Eyes of Claude Monet, Steps Towards a Small Theory of the Visible*, Penguin, Londra; 53-65.

BUCK-MORSS, S. (1991) *Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge, MA, Londra.

DUHANİ, S. N. (1982) *Eski İnsanlar, Eski Evler: 19. Yüzyıl Sonunda Beyoğlu'nun Sosyal Topoğrafyası*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.

FARAJOVA, T., KILIÇ, M. S. K. (2021) *İstanbul Apartmanları: Hikayeleri ve Anıları ile Beyoğlu*, Ofset Yapımevi, İstanbul.

FREELY, B., FREELY, J. (2014) *Galata, Pera, Beyoğlu: Bir Biyografi*, çev. Y. Türedi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

GÜLERSOY, Ç. (1993) *Tepebaşı: Bir Meydan Savaşı*, İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı, İstanbul.

SONTAG, S. (2001) *Against Interpretation, Against Interpretation and Other Essays*, Picador, New York; 3-14.

WOOLF, V. (2002) *The Mark on the Wall, The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, ed. D. Bradshaw, Oxford University Press, Oxford; 3-10.



**Resim 5.** Mübin Orhon ve Phoebe Cummings, "Ben Aynayım: Gümüş ve Berrak," Galerist, İstanbul, 21.04-11.06.2022. Fotoğraflar ve görsel tasarım: Sibel Acar.

**Resim 6.** Mübin Orhon ve Phoebe Cummings, "Ben Aynayım: Gümüş ve Berrak," Galerist, İstanbul, 21.04-11.06.2022. Fotoğraflar ve görsel tasarım: Sibel Acar.



**SEVİL ENGİNSOY EKİNCİ**, B.Arch, M.A., PhD

Received her bachelor's and master's degrees from Middle East Technical University in 1987 and 1990 respectively. Earned her PhD in history of architecture and urbanism from Cornell University in 2002. Major research interests include early modern architectural books, architectural encounters across geographies in the 15<sup>th</sup>, 16<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, architectural historiography and intersections between architecture, art and literature. enginsoy@metu.edu.tr

**SİBEL ACAR**, B. Sc., M.A., PhD

She holds a bachelor's degree (1995) in civil engineering, M.A. (2009), and PhD (2015) in architectural history from Middle East Technical University (METU). The main research interests include intertwined histories of architecture and photography and use of photography in the representation, construction, and dissemination of architectural knowledge. s.acar@etu.edu.tr