HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2019 KASIM - e-ISSN 2458-8903 | 41

sanat yazıları

sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI / 2019 KASIM / SAYI: **41 -** ART WRITINGS / 2019 NOVEMBER / NO: **41**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
Sanat Yazıları, (Mayıs ve Kasım) yılda iki kez yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sahibi
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan **Prof. Mümtaz Demirkalp**

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof. Ayşe Sibel Kedik
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

e-ISSN: 2458-8903
Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın
Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi 06800 Beytepe / Ankara

Yayın Kurulu
Prof. Ayşe Sibel Kedik (Başkan) (Hacettepe Ü. GSF)
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu (Hacettepe Ü. GSF)
Doç. Banu Bulduk Türkmen (Hacettepe Ü. GSF)
Doç. Dr. Gülçin Cankız Elibol (Hacettepe Ü. GSF)
Doç. Seval Şener (Hacettepe Ü. GSF)
Öğr. Gör. Tanzer Arığ (Hacettepe Ü. GSF)
Arş. Gör. Vildan Dündar Türkkan (Hacettepe Ü. GSF)
Arş. Gör. Engin Sarı (Hacettepe Ü. GSF)

Grafik Tasarım (Kapak ve İç Sayfa Tasarımı)
Doç. Banu Bulduk Türkmen (Hacettepe Ü. GSF)

Tasarım Uygulama
Doç. Banu Bulduk Türkmen (Hacettepe Ü. GSF)
Arş.Gör.Dr. Seza Soyluçiçek (Hacettepe Ü. GSF)

Danışma Kurulu
Prof. Dr. Türev Berki (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konserv.)
Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu (Hacettepe Ü. Edebiyat F.)
Prof. Müge Bozdayı (TOBB GSTMF)
Prof. Hüsnü Dokak (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Prof. Suat Karaaslan (Çukurova Üniversitesi Eğitim F.)
Prof. Dr. Rıfat Şahiner (Yıldız Teknik Ü.Sanat ve Tasarım F.)
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu (Koç Ü. İnsani Bil. ve Ede. F.)
Prof. Pelin Yıldız (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Prof. Mustafa Yüksel (Mersin Üniversitesi GSF)

41. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)
Prof. Melih Apa (Mersin Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. İsmail Ateş (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Müge Bozdayı (TOBB ETÜ Ünv. GSTMF.)
Prof. Mümtaz Demirkalp (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Nurdan Karasu Gökçe (Erciyes Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Murat Kılıç (Kırıkkale Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Bilge Sayıl Onaran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Cebrail Ötgün (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Adnan Tepecik (Başkent Üniv. GSTMF.)
Prof. Dr. Mehmet Tunçer (ODTÜ Mimarlık Fakültesi)
Prof. Tansel Türkdoğan (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. GSF.)
Prof. Pelin Yıldız (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Mehmet Yılmaz (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. GSF.)
Doç. Nur Ayalp (TED Mimarlık F.)
Doç. Zuhal Boerescu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Özge Yalçıner Ercoşkun (Gazi Üniversitesi mimarlık F.)
Doç. Tevfik İnanç İlisulu (Ankara Hacı Bayram Veli Üniv. GSTF.)
Doç. Duygu Koca (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Nil Köken (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Harika Esra Oskay Malicki (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. GSF.)
Doç. Selin Mutdoğan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Emine Nur Ozanözgü (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Lütfi Özden (Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Ayşen Özkan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Ceren Selmanpakoğlu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Özden Pektaş Turgut (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Kurt Orkun Aktaş (Kırıkkale Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat (Süleyman Demirel Ü. GSF.)
Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren Beştepe (Ankara Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Asgar Çakmakçı (Bülent Ecevit Ü. GSF.)
Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Emre Demirel (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Birsen Giderer (Abant İzzet Baysal Ü. GSF.)
Dr. Öğr. Üyesi Bilge İmamoğlu (TED Mimarlık Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Pelin Yoncacı (ODTÜ Mimarlık Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)

Sanat Yazıları, ULAKBİM TR Dizin'de taranan ulusal hakemli bir e-dergidir.

İletişim Adresi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe - Ankara / Tel: (312) 299 20 62 - 82 Faks: (312) 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr / sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr @sanatyazilari

Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi'nde kör hakem sistemi uygulanmaktadır.

YAYIN İLKELERİ ve MAKALE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayımlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sanat Yazıları, ULAKBİM TR Dizin'de taranan ulusal hakemli bir e-dergidir. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Yayın Kurulu, yazarlar, hakemler ve okuyucular yayın etiğinden sorumludur.

Sanat Yazıları'na yazı gönderen yazarların **araştırma ve yayın etiğine** uymaları gerekmektedir. Ulusal ve uluslar arası geçerli **etik kurallara** uymayan yazarların yazıları değerlendirmeye alınmaz.

Makaleniz hakem değerlendirme sürecine girmeden önce ve değerlendirme süreci sonunda yayıma kabul edilmesi halinde Sanat Yazıları Etik Politikaları gereği dergi editörü tarafından Ithenticate İntihal programında taranacaktır. Düzeltme gerektirecek durumlarda sisteminize intihal raporunuz yüklenecektir.

Makaleler, www.sanatyazilari.hacettepe.edu.tr adresinde bulunan **Makale Takip Sistemi** üzerinden **MTS Yazar Girişi** yaparak gönderilmelidir. Yazarlar, **MTS Yazar Girişi** kısmından sisteme üye olarak makalesini ve makalede yer alan görselleri sisteme yüklemelidir. Sisteme yüklenen makalede iletişim bilgileri (makalenin yazarı; adı, soyadı, görev yaptığı kurum ve akademik unvan, adres, telefon numarası ve elektronik posta vb.) yer almamalıdır.

Makaleniz, burada yer alan **Makale Yazım Kuralları**'na uymadığında, sistem tarafından düzeltilmek üzere size geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir.

*Yazılar Times New Roman yazı karakterinde, iki yana yaslanmış, 12 punto ve 1,5 satır aralıklı olmalıdır.

*Makalenin başlığı büyük harflerle, Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.

*Makalenin başında en çok 150 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine **Öz** ifadesi kullanılmalıdır. Öz, İtalik olarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

*Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az 5 anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.

Örnek:

MAKALENİN TÜRKÇE BAŞLIĞI (Times New Roman, 9 punto, italik)
Öz: *Xxxxxx xxxxxxx xxxxx. Xxxxx xxxxxxxxxx xxxxxxxxxxxx xxxxx. ....(En çok 150 sözcük)*
Anahtar Sözcükler: *Xxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (En az 5 sözcük).*

MAKALENİN İNGİLİZCE BAŞLIĞI (Times New Roman, 9 point size, italic)
Abstract: *Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxxx. Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxxx. Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxxx.(The most 150 words)*
Keywords: *Xxxxxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (at least 5 words).*

*Metin içinde görsellere gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsele ait bilgiler Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Örnek 1, Örnek 2).

*Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örn: Görsel 1, 2) tek tek kaydedilmeli ve her bir görsel 120 piksel/cm veya 300 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır. *Görseller sisteme yüklenirken bütün görseller tek bir .rar ya da .zip dosyası içerisinde yüklenmelidir.

*Görseller, metin içindeki numaralarıyla (Örn: Görsel 1, Görsel 2) tek tek kaydedilmeli ve her bir görsel (şekil, tablo) 120 piksel/cm veya 300 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır. Görseller sisteme yüklenirken, bütün görseller tek bir **.rar** ya da **.zip** dosyası içerisinde yüklenmelidir.

Örnek 1:
Kitaptan alınan görseller

Görsel 1. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı.
Yazarın Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Yayın Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi, s. görselin yer aldığı sayfa numarası.

Görsel 1. Constantin Brancusi, 1937, Sessizlik Masası / Table of Silence.
Tucker, William. (1996). *The Language of Sculpture*. London: Thames and Hudson, s. 132.

Örnek 2:
Elektronik Kaynaktan alınan görseller

Görsel 2. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı. Kaynağın Adı. Erişim: Gün. Ay. Yıl. http://ağ adresi

Görsel 2. Ai Weiwei, 2010, Ayçiçeği Çekirdekleri / Sunflower Seeds. Tate. Erişim: 20.12.2014. http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds

*Örneklerde yer almayan diğer görsel kaynakları (dergi, katalog, gazete, çeviri kitap vb.) için kaynakçada belirtilen yazım kurallarına başvurulmalıdır.

*Metin içinde doğrudan ya da dolaylı alıntılar yapılabilir. Doğrudan alıntılar 3 satırı geçmiyor ise tırnak işareti içinde, normal metin düzeninde gösterilir ve tırnak işareti kapatıldıktan sonra ilgili kaynağa gönderme yapılır. Metin içindeki göndermeler; yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa / sayfa aralığı olarak parantez içinde belirtilmelidir (Örnek 3). Gönderme yapılan kişinin adı metin içinde geçiyor ise sadece tarih ve sayfa parantez içinde, cümlenin sonunda yer almalıdır (Örnek 4). Özgün anlatım değiştirilerek yapılan dolaylı alıntılarda, aidiyeti bildirmek ve bilginin hangi kaynaktan alındığı belirtilmek için metin içinde kaynağa **gönderme** yapılması gereklidir (Örnek 5). Tek bir sayfadan değil de sayfa aralığını kapsayan dolaylı alıntılarda sayfa aralığı belirtilmelidir (Örnek 6).

Örnek 3:

"Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti." (Danto, 2014, s. 17).

Örnek 4:

Arthur Danto, "Sanat Nedir" adlı kitabında "Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık sanat olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti" diye yazmaktadır (2014, s. 17).

Örnek 5:

Görsel sanatlarda yirminci yüzyıl başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere bir devrim yaşanmıştır. Bu tarihe kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasından ibarettir (Danto, 2014, s. 17).

Örnek 6:

Yirminci yüzyılda görsel sanatlarda yaşanan devrime kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasıyla uğraşmıştır. Aslında bu kademeli bir geçiştir. İtalya'da Giotto, Cimabue ile başlayıp ideal bir temsile erişen Victoria döneminde zirveye ulaşır. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti başarılı bir portrede görülenle, portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimizin farklı olmaması gerektiğini söyler. Yine de günümüzün bir grafik sanatçısı tarafından hava fırçasıyla yapılan bir portre ve bir Giotto resmi arasında büyük fark vardır. Bu iki farklı temsil arasında yapılan

birçok keşiften perspektif ve fizyonomi öne çıkmaktadır. Bu keşiflerle birlikte resimsel temsil anlamında pek çok yeni olanak doğmuş olsa bile portre, peyzaj, natürmort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilirken, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s. 17-19).

Doğrudan alıntılar, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır (Örnek 7).

Örnek 7:

Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti. Aslında kademeli bir tarihi olan bu süreç, İtalya'da Giotto ve Cimabue dönemiyle başlamış ve görsel sanatçıların ideal bir temsil biçimine ulaştığı Victoria döneminde doruk noktasına ulaşmıştır (Danto, 2014, s. 17).

*İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association – Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

*Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır (Örnek 8). Dipnotta alıntı kullanılıyor ve belli bir kaynağa gönderme yapılıyor ise, metin içinde yapılan göndermelerde olduğu gibi belirtilmeli ve dipnota ait kaynakça bilgileri kaynakça bölümünde alfabetik sıralama içinde yer almalıdır.

Örnek 8:

"Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat*[1] olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti." (Danto, 2014, s. 17).

[1] Açıklama ve italik Arthur Danto'ya aittir.

*Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir (Örnek 9). Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise kaynağın adı ve ağ adresi metin içine yazılmalıdır (Örnek 10).

Örnek 9:
"Osmanlı tarihi coğrafyası çok geniş bir alana yayılmaktadır. Bu alan içerisinde, Osmanlı'nın nispeten kısa süreli elinde bulundurduğu bölgeleri saymazsak, günümüzde kurulmuş olan yaklaşık otuzbeş ulus devlet bulunmaktadır." (Yenişehirlioğlu, 2011, s. 9).

Örnek 10:
"Avrupa Birliği'nin kültür politikalarının oluşumunda rol oynayan çeşitli kurum ve kuruluşlarla işbirlikleri yürüten İKSV, 2005 yılından bu yana EUROMED-Anna Lindh Vakfı Türkiye Ağı'nda yer alıyor. Kültür politikaları projeleri kapsamında ise çeşitli sivil toplum kuruluşları ile işbirlikleri geliştirmeye devam ediyor." (iksv. http://www.iksv.org/tr/kultur-politikalari-calismalari/hakkinda).

*Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

*Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir (Örnek 11).

Örnek 11:

Tek Yazarlı Kitap
Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.
Cömert, Bedrettin. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine.* Ankara: Damar Yayınları.

Çeviri Kitap
Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı* (A. Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.
Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Editörlü Kitapta Bölüm
Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Yayın/Bölüm Adı. Editörün Adı Soyadı (Haz./Ed.). *Kitap Adı,* s. bölümün başlangıç ve bitiş sayfa numarası aralığı. Yayın Yeri: Yayınevi.
Buren, Daniel. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri,* s. 150-156. İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.

Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık.* İstanbul: Metis Yayınları.

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

TÜZELKİŞİ. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.

TÜBİTAK. (2002). *21.Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar.* Ankara: Tübitak Yayınları.

Dergiden Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı,* cilt/sayı, s. sayfa numaraları.

Kökden, Uğur. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız,* 132, s. 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, Adı. (Gün Ay Yıl). Makale Adı. *Gazete Adı,* s. sayfa numaraları.

Bayer, Yalçın. (04 Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet,* s.14.

Yayımlanmamış Tez

Soyadı, Adı. (Yılı). *Tez Adı.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi/Yayın Adı*, s. (varsa) sayfa numarası. Erişim: Gün. Ay. Yıl. http://ağ adresi

Artun, Ali. (2014). Sanatın Özerkliği Üzerine. *e-skop*. Erişim: 20.10.2014. http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün. Ay. Yıl. Ağ adresi

Wikipedi. Erişim: 20.10.2014. http://tr.wikipedia.org/

*Makale yazım kurallarında yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

SAYFA / PAGE

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

GESAMTKUNSTWERK KAVRAMI ve SARKİS ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN ANALYSIS ON THE CONCEPT GESAMTKUNSTWERK AND SARKIS 365 - 373

ARŞ. GÖR. **HÜLYA KARAÇALI ANNEPÇİOĞLU**

METAFOR ARACILIĞIYLA KAFKA'NIN "DAVA" ROMANINDA MEKÂN OKUMALARI

SPACE READINGS IN KAFKA'S NOVEL "THE TRIAL" THROUGH METAPHOR 375 - 394

ARŞ. GÖR. **NEVA GERÇEK ATALAY,** PROF. DR. **NİLGÜN KULOĞLU**

YAZINDAN GÖRSELE BİR UYGULAMA, KARA WALKER'IN YAPITINDA "TOM AMCANIN SONU"

AN APPLICATION FROM TEXT TO VISUAL, "THE END OF UNCLE TOM" IN THE WORK OF KARA WALKER 395 - 412

ÖZLEM KAÇMAZ ATEŞ

GORDON MATTA-CLARK'I HAZIR NESNE İLE OKUMAK: TEKNİK NESNENİN DÖNÜŞÜMÜ

READING GORDON MATTA-CLARK WITH READYMADE: TRANSFORMATION OF TECHNICAL OBJECT 413 - 433

DR. ÖĞR. ÜYESİ **DERYA BARAN**

BİR BİLİNÇALTI MÜZESİ, MEKAMORFİ-ANATOMİ ÇATIŞMASINDA MAKİNE KAFA ASAMBLAJI

A SUBCONSCIOUS MUSEUM, MACHINE HEAD ASSEMBLY IN THE CONFLICT OF MECHAMORPY-ANATOMY 435 - 449

RIFAT BATUR

YAVAŞ ŞEHİRLERDE KAMUSAL MEKÂN KALİTESİ

PUBLIC SPACE QUALITY IN SLOW CITIES 451 - 477

ÖĞR. GÖR. **ESİN FAKIBABA DEDEOĞLU**

GELENEKSEL YAPILARIN YENİDEN İŞLEVLENDİRİLMESİNDEKİ KISITLAMALARIN TASARIMA ETKİSİ – ADANA "HOTEL BOSNALI" ÖRNEĞİ

EFECTS OF CONSTRAINTS IN REFUNCTIONABILTYOF TRADITIONAL BUILDINGS ON DESIGNING - THE EXAMPLE "HOTEL BOSNALI" 479 - 498

DR. ÖĞR. ÜYESİ **FEHİME YEŞİM GÜRANİ, GAMZE YALÇIN**

ÇAĞDAŞ SANATTA YIKIM

DESTRUCTION IN CONTEMPORARY ART 499 - 514

ARŞ. GÖR. **SÜMEYRA İLHAN**

ANKARA'DA 1960'LI YILLARDA BİR SOSYAL ARA KESİT İNCELEMESİ OLARAK GECE-EĞLENCESİ VE BİR İÇ MEKÂN ÖRNEĞİ: KULÜP ALPAY

THE NIGHT-ENTERTAINMENT AS A SOCIAL INTERPRETATION IN THE 1960'S IN ANKARA AND AN INTERIOR CASE STUDY: ALPAY NIGHT CLUB 515 - 535

ÖĞR. GÖR. DR. **GÜLİZ KÜÇÜKTAŞDEMİR**

BİLBORDLARDA GÖRSEL TASARIM SORUNLARI VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

VISUAL DESIGN PROBLEMS AND SOLUTION PROPOSALS ON BILLBOARDS 537 - 563

ANIL SARIKAVAK

SOHBET ÇUKURLARI: 1960'LARDA TASARIM VE BİR SOSYAL DEVRİM ARACI OLARAK MOBİLYA

CONVERSATION PITS: FURNITURE DESIGN AS A SOCIAL REVOLUTIONARY TOOL IN THE 1960'S 565 - 582

DR. ÖĞR. ÜYESİ **UMUT ŞUMNU**

ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK TEKNOLOJİSİNİN SERGİLEME BİÇİMİ OLARAK KULLANIMI: ‘CASA BATLLÓ’ ÖRNEĞİ

THE USE OF AUGMENTED REALITY TECHNOLOGY AS AN EXHIBITION METHOD: THE CASE OF ‘CASA BATLLÓ’ 583 - 599

ÖĞR. GÖR. **GÖRKEM TILIÇ**

SANAT YAZILARI DİZİN 40 ve 41

ART WRITINGS INDEX 40 and 41 601 - 606

SANAT YAZILARI - 2019 KASIM - SAYI: **41** - e-ISSN 2458 - 8903

MAKALELER / ARTICLES

sanat yazıları

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 365-373 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GESAMTKUNSTWERK KAVRAMI ve SARKİS ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN ANALYSIS ON THE CONCEPT GESAMTKUNSTWERK AND SARKIS

ARŞ. GÖR. **HÜLYA KARAÇALI ANNEPÇİOĞLU**
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
hulyakaracali1@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0363-3239

Öz: *Sarkis yapıtlarını, belleğindeki sembolik kodların temsili üzerinden birçok göstergesel ve anlamsal katmanı bir araya getirerek oluşturmaktadır. Çalışmalarında mekân, zaman ve bellek gibi temalara yer vermektedir. Sanatçı çoğunlukla bu temaları bellek mekânlarına dönüştürdüğü enstalasyonlarla sergilemeyi tercih etmektedir. Genellikle kendi çalışmalarıyla ve başka sanatçıların işleriyle ilişkilendirdiği üretimleri, bu makalede bir bütün olarak ele alınmakta ve Gesamtkunstwerk'in bütüncül özelliğinden faydalanılarak incelenmektedir.*

Sarkis'in çalışmalarına bütün olarak bakıldığında sembolik göstergelerle dolu bir özne-nesne ve birey-toplum ilişkisi görülmektedir. Bu göstergeler sanatçının geçmiş çalışmalarıyla sürekli olarak sanatçı tarafından ilişkilendirildiğinden temsil ilişkisini aşan bir eyleme dönüşmektedir. Gesamtkunstwerk kavramı böylece çok yönlü kişiliğiyle disiplinlerarası çalışmalar üreten Sarkis'in çalışmalarında bir sanat toplamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı belleğine ait sıradan nesnelere verdiği değerli yaklaşımla üretimlerini bir sanat formuna dönüştürmektedir. Gesamtkunstwerk'in en önemli özelliklerinden olan her sanat türünün bir aracı olarak kullanılma düşüncesi, onun çalışmalarında fazlasıyla görülmektedir. Böylece sanatın bütün türlerini kapsayan Gesamtkunstwerk, sanatsal bir kavram olarak yerini bulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Gesamtkunstwerk, Sarkis, Disiplinlerarası, İlişkisel Estetik, Güncel Sanat.*

GELİŞ TARİHİ: 17.12.2018 | **KABUL TARİHİ:** 23.05.2019

Abstract: *Sarkis creates his work bringing many semiotic and semantic layers together via the representation of symbolic codes in his memory. He gives place to themes such as space, time and memory in his work. The artist usually prefers to exhibit these themes with installations he turns into memory spaces. His productions which he usually associates with his and other artists' work are discussed in this paper as a whole and examined with the help of Gesamtkuntswerk's holistic feature.*

If one takes Sarkis' work as a whole, there is a relationship of subject-object and individual-society full of symbolic signs. Since these signs are constantly associated with artist' past work by the artist himself, this goes beyond the relationship of representation and turns into an act. Hence, the concept of Gesamtkunstwerk comes across a sum of art in the work of Sarkis who produces interdisciplinary pieces with his sophisticated personality. The artist transforms ordinary objects of his memory into another form of art by attaching value to them. The idea that all kinds of art are used as a tool, which is one of the most important characteristics of Gesamtkunstwerk, is observed in his work above and beyond. By this means, Gesamtkunstwerk that covers all types of art finds a place for itself as an artistic.

Keywords: *Total work of Art, Sarkis, Interdisciplinary, Relational Esthetics, Contemporary Art.*

Gesamtkunstwerk: Bütünsel Yapıt

Alman besteci Richard Wagner (1813-83), her nesnenin bilgi taşıdığı düşüncesinden beslenerek özellikle opera üzerinden, Alman sanat ve kültür tarihine mal olmuş Gesamtkunstwerk kavramını geliştirmiştir. Almanca bir terim olan Gesamtkunstwerk'in sözlük anlamı şöyledir: Aynı üslup ve sanatsal anlayışla gerçekleştirilmiş resim, heykel, bezeme, mobilya ve diğer uygulamalı sanat ürünlerinin bir mimarlık ürününün bünyesinde bütünleşip bir araya gelişi. Böyle bir tutumla oluşturulmuş sanat yapıtıdır (...) (Sözen, Tanyeli, 2007, s. 90). Mine Haydaroğlu Sanat Dünyamız adlı dergide "Gesamtkunstwerk'in yönelimi ne yana olursa olsun eğer izleyiciyi katılımcı haline getiriyorsa bütünselliğe erişmiştir diyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında, Disneyland, Warhol'da birer Gesamtkunstwerk'tir" sözlerini dile getirmiştir (2011, s. 3). Wagner'in "Bütünsel Sanat Çalışmaları" (Gesamtkunstwerk) adlı kitabında müzik, tüm sanatların bir çatı altında toplandığı aracı olarak kabul edilmektedir. Nitekim 20. yüzyıl güncel sanatı da; Fütüristlerin, Kübistlerin, Soyut Sanat savunucuların ve Dadacıların müzik ile kurduğu bağ ile şekillenmiştir (Aydoğan, 2006, s. vii).

Gesamtkunstwerk, 1900'lü yıllarda, sanat anlayışını ele alırken kullanılan, tüm yaratıcı sanatlar arasındaki "eş zamanlı" diyaloğu gündeme getirmiştir. Farklı sanat dallarının karşılıklı etkileşiminin büyüteç altına alınmasıyla oluşturulan Gesamtkunstwerk terimi, 1960 yıllarından sonra farklı biçimlerde ele alınmaya başlanmış ve Modern Sanat Tarihi tarafından yeniden yorumlanmıştır. Çağdaş sanatçıların çalışmalarıyla ortaya çıkardıkları tavırdır bu farklılaşma. 2000'lerin ardından ise farklı yaratıcı alanlarda, kelimenin tam anlamıyla "sınırların" aradan kalktığı, diyalogların, birlikteliklerin ön plana çıktığı bir kimliğe bürünmüştür (Sönmez, 2011, s. 20-21).

Wagner, müziği sadece teknik alanda değil, kuramsal düşünce olarak da geliştirmiş bir bestecidir. Gesamtkunstwerk, opera üzerinden, sanat ve kültür tarihine mal olmuş estetik bir teori olarak karşımıza çıkmaktadır. Ona göre gerçek bir sanat yapıtı öncelikle müzik, edebiyat ve oyun sanatları olmak üzere, resim ve mimariyi de içine almalıdır. Geleceğin Sanat Yapıtı; müzik ve diğer sanat dallarının aynı çatı altında toplanmasını amaçlayan bir düşünceye işaret etmektedir. Wagner'e göre sanatları birleştirecek güç operanın kendisinde, yani müziktedir. Diğer yandan dans ve algıyı güçlendirecek görsel sanatlar da bu birleşimin içinde yer almalıdır (Aydoğan, 2006, s. 70).

Wagner'in geliştirdiği bu kavram, yalnızca operayı değil drama sanatlarından, mimariye, plastik sanatlardan ve daha sonradan gelişecek olan sinemaya kadar birçok sanat alanını etkiler. Kendisinden sonra gelen genç kuşak sanatçıları etkileyen Wagner'in Sanatların Birliği kavramı, plastik ve drama/sahne sanatlarında kabul gören önemli bir kavram olmuştur (Fırat, 2015). Günümüz sanatında, sanatların birliği kavramını uygulayan sanatçılar vardır. Bunlardan birisi Gesamtkunstwerk kavramının çok yönlü ve disiplinlerarası yapısına uygun düşen sanatçı Sarkis'tir. Sarkis'in üretimleri teknik çoğulluğu, bütünsel ifadeyi yakalayabilen çok yönlü eklektik sanat anlayışı ve yapıtları arasındaki bağlamsal tutarlılığı açısından Wagner'in sanatların bütünselliği ilkesine dayandırılabilir.

Disiplinlerarası Bir Deneyim: Sarkis

Sarkis, 1938'de İstanbul'da doğmuş ve 1964'te Paris'e göç etmiştir. Disiplinlerarası çalışmalar üreten Sarkis'in yapıtlarında, İstanbul ve ziyaret ettiği ülkelerin, etkilendiği şehirlerin yansımalarını açıkça görebiliriz. Doğal ve doğal olmayan ışıklı malzemeler, onun yapıtlarının neredeyse baş elemanıdır. Genellikle kırmızı ve yeşil renkte tercih ettiği ışık elemanları, enstalasyon çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Değişen ve sürekli yenilenen enstalasyonlarını açık ve içine girilebilir şekilde tasarlayan Sarkis, tamamlanmamışlık duygusunu canlı tutmaktadır. Sanatçı ayak bastığı her yeri bir sanat nesnesi olarak görmektedir. İlk sergisini 1960'ta Alman Kültür Merkezi'nde İstanbul'da açmıştır. Evrim Altuğ bu sergiyle ilgili, sanatçının göçebeliğine eşdeğerde, peşi sıra kendisine eşlik eden nice yeniden tariflenmiş obje, sanatçının "külliyatının tesadüfen değil neredeyse büyük bir projenin nüveleri" halinde önümüze konduğundan bahseder (2011, s. 73).

Sarkis'in yapıtlarında mimari, müzik, görsel sanatlar gibi birbirinden farklı disiplinlerin etkilerini görmek mümkündür. Tutkulu bir sinemasever de olan Sarkis, dil ve müziğin oluşturduğu bütüncül yaklaşımla, yaşadığı kentlerin kültürel yaşantısını çalışmalarına etkin biçimde adeta dokuyarak bir Gesamtkunstwerk oluşturmuştur. Sanatçı, farklı alanların kendine has teknik ve anlatım dillerini kullanarak ve bunları birbirlerine eklemlendirerek disiplinlerarası yapıtlar üretmektedir. Sarkis'in bu tavrı, izleyici açısından yeni görme biçimlerini deneyimleyebileceği bütüncül bir sanat ortamı oluşturmaktadır. Sanatçının bu açıklamalara örnek olabilecek çalışmalarından birisi 1. İstanbul Bienal'inde (1987 - 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri) sergilediği "Ayasofya Hamamında Raks" adlı çalışmadır (Görsel 1).

Görsel 1. Sarkis, 1987, Ayasofya Hamamında Raks/Dance In The Haghia Sofia Hammam. Zabunyan, Elvan. (2010). *Ondan Bize Sarkis*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 29.

Ayasofya Hamamı Hürrem Sultan tarafından Mimar Sinan'a 16. yüzyılda (1556 – 1557) yaptırılmıştır. Sarkis, Ayasofya Hamamı'ndaki bu yerleştirmesinde Sinan'ın mimarisiyle ve hamamın fonksiyonuyla etkileşime giren bir kurgu hazırlamıştır. Enstalasyonda göbek taşı sahne/kaide haline dönüşmüştür. Sahnenin üzerinde konumlandırılmış sütun mermer heykel kayıt bantlardan oluşan eteğe (tütüye) sahiptir. Burada "göbek taşı" bir tür tiyatro sahnesi haline gelmiştir. Sahnenin tam ortasında duran beli inceltilmiş heykel, raks eder gibi konumlandırılmıştır. Hemen yanında altın varaklı bir davul yer almaktadır: Altın varaklı davul sesiyle raks eden heykel (http://www.yapi.com.tr/haberler/sarkis_95688.html).

Bu çalışmada hareket, ses, aynı zamanda durağanlık, sıcaklık ve mimari bellek kültürel bir çözümleme ile buluşturulmuştur. Mimarinin, müziğin, tiyatronun ve heykelin eşzamanlılık sahnesinde yer aldığı çalışma, bütünsel ifadeye dönüşmüştür. Bu bağlamda Sarkis'in görsel ve işitsel sanatların etkileşimine örnek olabilecek "Ayasofya Hamamı" adlı eklektik çalışması, kavramsal ve teknik açıdan Wagner'in sanatların bütünlüğü ilkesine uygun düşmektedir.

Elvan Zabunyan, Sarkis'in 1970'ten bu yana temel biçimde geleneksel ifade biçimlerini yeniden tartışmaya açarak, plastik yaratının değişkenliklerini farklılaştırma yolları üzerine düşündüğünden bahseder (2010, s. 90). 1970'lerden günümüze kendi belleğine dair parçaların izlerini, anakronik bir yapıda, farklı disiplinleri kapsayan çalışmalarında görmemiz mümkündür. Söz konusu yapıtlar, zaman zaman birbirine göndermelerde bulunan parçalar içermektedir. Bu bağlamda farklı disiplinlerden yararlanarak oluşturduğu uygulamaları ile plastik sanatlara dair geleneksel ifade biçimlerini bütüncül bir dil kullanarak bir araya getirdiğini vurgulamak yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla yapıtlarında yaşamından yansılamalar görmek mümkündür. Uwe Fleckner, Bellek ve Sonsuz (2005) adlı kitapta bu konuyla ilgili şu sözleri yazmıştır: Sanatçının dünyanın dört bir yanına yaptığı yolculuklarında kimi işleri için on yıllar boyunca beraberinde gezdirdiği nesneler, yeniden gruplanarak ve sürekli biçim değişikliğine uğrayarak daimi bir akışın özneleri olurlar (s. 7-11).

Sarkis bütün çalışmalarının temeline geçmişini yerleştirerek şimdi ve gelecek arasında bağlantı kuran bir Gesamtkunstwerk yaratmıştır. Sanatçının tüm çocukluğunun geçtiği İstanbul Talimhane'deki Çaylak Sokak'ın, onun yapıtlarında derin izler taşıması bunun en açık kanıtıdır. Sanatçı, "Çaylak Sokak" adlı sergisini 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. Ziyaretçinin etrafında dolaşabileceği basit ahşap platformlar oluşturulan bu sergide, yontuya dönüşen sıradan nesneler, suluboyalar sergilenmiştir. Sanatçının belleğine dair nesneler, bu sergide önemli yer tutmaktadır. "Çaylak Sokak" sergisi 1990'lı yılların Türkiye'sinde güncel sanat tarihi açısından da oldukça önemlidir. Sanatçı, 1989'da Paris'te "Yeryüzü Büyücüleri" ve 2010'da Kazım Taşkent Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Site" adlı Retrospektifinde de olduğu gibi birçok sergisinde çocukluğunun geçtiği Çaylak Sokak'a dair göndermelerde bulunmuştur.

"Sarkis yapıtlarını bir tiyatro oyunu, bir sinema filmi, bir senfoni gibi katmanlar halinde yaratır ve çeşitli nesneleri zamanı gözeterek onları yeniden yana yana getirir. Sinemayı,

müziği ve felsefeyi işlerine çağırır. Bunun için kendine plastik bir alan çizer." (Aşan, 2007). Sönmez, sanatçının çalışmalarının bütünsel olmasını "geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkiyi sıkı sıkıya kavradığı" sözleriyle dile getirmiştir (1992).

Sarkis'in belleğe ve topluma dair bütüncül sanat yapıtlarına başka bir örnek olarak Görsel 2'de yer alan "Pilav ve Tartışma Yeri" adlı enstalasyon çalışması verilebilir. Bu enstalasyon 1995 yılında küratörlüğünü René Block'un yaptığı 4. İstanbul Bienali'nde sergilenmiştir. Söz konusu enstalasyon ontolojik bağlamda şu şekilde tanımlanabilir: Sanatçı, Çukurcuma'dan aldığı 19. yüzyıl Osmanlı kazanı ve etrafına dairesel biçimde düzenlediği ahşaptan oturma yerleri ile ilginç bir etkileşim yaratmıştır. Dört adet taşıyıcı sütunun ortasına yerleştirilen bakır kazanın tam üzerine yani tavana neon ışıklarla pilav ve tartışma yeri yazan bir form konumlandırılmıştır. Kazanda nohutlu pilav ikramı gerçekleştirilmiştir. Bienal süresince sanatçılar, teknisyenler, seyirciler burada pilav yiyerek sohbet etmişlerdir.

Görsel 2. Sarkis, 1995, Pilav ve Tartışma Yeri.
İstanbulModern. Erişim: 17.03.2019. https://www.istanbulmodern.org/tr/resim-galerisi/sergi/simdiki-zaman-gecmis-zaman/34

Yemek yemek sadece biyolojik bir ihtiyaç değildir. Yemek malzemelerinin toplanması, hazırlanması, üretim aşaması her toplumda coğrafi ve ekonomik özelliklere göre farklı ritüeller barındırmaktadır. Bu bağlamda toplumsal güç ve statü belirtisi olarak kullanılan yemek malzemeleri o makamın somut yansıması niteliğindedir. Özellikle pilav, Anadolu halkının yüzyıllardır geleneksel biçimlerle hazırladıkları kültürel değer taşıyan ana yemeklerinden biri olarak kabul edilir. Dolayısıyla bu sunu, eski Türk geleneklerindeki aşevlerini anımsatmaktadır. Yemek, aynı zamanda güç göstergesidir. Anadolu toplumunda misafir, gittiği evin kurallarına uymak durumundadır. Ev sahibinin makamı olan evi, gelen misafiri etkisi altına alan bir mekândır. Sarkis'in "Pilav ve Tartışma Yeri" adlı enstalasyonu, ziyafete ve misafirliğe davet edilmenin simgesel boyutudur. Burada katılımcı/misafir, pilav yemeyi hem

ret edebilir hem de hoş sohbet ortamına katılabilir. Törensel bir yemekte, oturma düzeni mutlaka önceden belirlenir ve çoğu kişi oturacağı yeri bilir. Fakat Sarkis'in dairesel formda hazırladığı ahşap oturaklarda, hiyerarşi söz konusu değildir.

Sarkis'in en etkileyici ve akılda kalıcı olan Bienal işlerinden biri olan "Pilav ve Tartışma Yeri" enstalasyonu tat, koku, ışık bağlamında tüm duyularımızı harekete geçirmektedir. Burada izleyici, Sarkis'in kontrolünde değildir. Katılımcı ne hakkında konuşmak isterse konuşabilir. Bu deneyim alanı, adeta farklı bir mekân algısı yaratarak teatral bir görme biçimi yaratmaktadır. Pilav yeme mekânı "izleme, izlenme, yapma" olanakları sağlayan bir Gesamtkunstwerk yaratmaktadır.

"Pilav ve Tartışma Yeri" bir bienalin sanatçıların buluşma, çalışma "Arena"sı olduğu görüşünden yola çıkarak oluşturulmuştur. Sarkis İstanbul Modernin tam ortasında basit, sıcak bir yemek servisi yaparak bireysel tatminin ve toplumsal etkileşimin nesneleri olarak sanat ve yemek arasındaki benzerliklerin altını çizmiştir. Serginin açılışından önce başlayan ve ilk önce teknisyenleri, sonrasında müze çalışanlarını, son olarak da müze ziyaretçilerini besleyen nohutlu pilav servisi ile Sarkis, sanatın üreticisi, dağıtıcısı ve tüketicisi olarak sanatçı, kurum ve izleyici ile üretilip sunulan ürün arasındaki ilişki üzerine bütünsel bir Gesamtkunstwerk oluşturmuştur (http://www.yapi.com.tr/haberler/sarkis_95688.html).

"Pilav ve Tartışma Yeri" adlı çalışma, sanatçının tasarılarını ve kompozisyonlarını projelerinde bütünlükçü bir tavırla ürettiğinin göstergesi olarak algılanabilir. Bu yerleştirme mimari, tiyatro, performans ve heykel sanatının bir araya getirildiği Gesamtkunstwerk'tir. İzleyiciyle etkileşime giren ve deneyimsel bir alan açan çalışma, sosyolojik içeriklere değinen disiplinlerarası bir enstalasyon çalışmasıdır. Toplumsal belleğe dair izler taşıyan bu enstalasyon, insan ilişkileri üretmeye elverişli bir sosyalleşme olanağı sunmaktadır. Enstalasyonda, sanatçı ile izleyici arasındaki teatral ilişki sanatçının özgür bıraktığı açık uçlu bir Gesamtkunstwerk'tir. Bu etkileşim Rirkrit Tiravanija'nın çalışmalarında da karşımıza çıkmaktadır.

Gündelik hayatın edimlerinden olan yemek yemek, müzik dinlemek, konuşmak gibi eylemler Rirkrit Tiravanija'nın çalışmalarında sanat nesnesine dönüşürler. "İsimsiz, Dakikada Bir Devrim" (1996) çalışmasında olduğu gibi Rirkrit Tiravanija'nın sergisindeki izleyici, zamanını sanatçının üretimi ile kendisininki arasında bir sınır çizgisi çizmeye çalışarak geçirir (Bourriaud, 2004, s. 76). Masa, kürsü banklar, sandalyeler ve katalogların bulunduğu bir anlatı mekânına dönüşen sergi, bir dizi insan etkinliği ilişkisine bağlı olarak sanat nesnesine dönüşmektedir. Nesnelerin arasında dolaşabilme imkânı bulan izleyici, serginin merkezinde yer almaktadır.

İzleyiciler için gündelik hayatlarını sürdürme eylemi olan yemek, burada sanat formuna dönüşmektedir. Sarkis için de geçerli olan bu durum, konukların kolektif bilinçlerini açığa çıkararak ilişkisel formlar yaratmaktadır. Bu sanat pratiği Nicolas Bourriaud'nun "ilişkisel

estetik"[1] kavramına çok yakın olmakla birlikte sanatçı topluluklarına bağlı olmak üzere çeşitlilikler gösterir. "Burada sanat, hiçbir hesap yapmaksızın alansallık ötesine geçmektedir (...)" (Akay, 2009, s. 46). Alansallık ötesine geçme durumu, katılımla birlikte süreç içerisinde gerçekleşen simgesel bir alışverişle birlikte kişilerin yaşadığı bütüncül ilişkiselliktir.

Sonuç

Sarkis'in sanatı ve yaşamı arasındaki ilişki; mekân, zaman ve bellek gibi köklü temalar üzerinden organik bir biçimde bütünsel sanat formuna dönüşmektedir. Sürekli dönüşen ve birbirine göndermelerde bulunan işlerinde sanat ile hayat arasındaki sınırların ortadan kalktığı bir ilişkisellik söz konusudur. Çalışmalarının çoğunda izleyici, katılımcı rolünü üstlenerek aktif hale gelmektedir. Sanatçı, Gesamtkunstwerk'in en önemli özelliklerinden biri olan "özündekileri ortaya çıkarma" eylemini bütünsel sanat deneyimi olarak bizlere sunmaktadır. Tüm yapıtlarını kendisinin ya da başka sanatçıların daha önceki işleriyle iletişime geçirerek farklı zamanları ve mekânları birbiriyle ilişkilendirmektedir.

Sarkis'in sanat hayatı, tüm yaratıcı sanatların eş zamanlılığını içeren bir tavır olarak yorumlanmış "Bütüncül Sanat Yapıtı"dır. Seyirciyi/izleyiciyi, bütün sanatların "ortak ve eşzamanlı katılımından" meydana gelen disiplinlerarası bir yaklaşımla ve ilişkisel bir üslupla çalışmalarına dâhil etmektedir. Günümüz çağdaş sanatını anlayabilmek adına estetik bir teori olarak karşımıza çıkan Gesamtkunstwerk, bu çalışmada, Türkiye çağdaş sanatında önemli bir yere sahip olan Sarkis'in yapıtlarıyla ilişkilendirilmiştir. Sarkis, hayatı boyunca sinema, mimari, müzik, şiir ve tiyatro gibi farklı sanatsal alanları bir araya getirerek disiplinlerarası çalışmalar üretmiştir. Böylelikle tüm üretim hayatı boyunca, sanatını ve yaşamını birbirine eklemlendirerek bir Gesamtkunstwerk yaratmıştır.

Sarkis'in yapıtları eşzamanlılığın sahnesinde buluşmalardan doğar. Müzikle, mimariyle, tiyatroyla, fotoğrafla, sanat tarihiyle, sosyolojiyle, plastik sanatlarla, sinemayla birlikte sanatın alanlarını sentezleyerek genişletmeye, zenginleştirmeye çalışır. Video, performans, yerleştirme, heykel gibi biçimler kullanarak üreten sanatçı, duygu ve düşüncelerini plastik sanatların geleneksel disiplinlerini yazınsal ve müzikal parçalarla tamamlayarak Gesamtkunstwerk'e, yani bütüncül bir sanat yapıtına dönüştürür. Sanata adanmış yaşamıyla tam yapıta ulaşmaya çalışır. Bu bağlamda çeşitli sanat alanlarını bir bakıma araç olarak kullanmış ve toplamın sonucu olarak gerçekleşen aurada Gesamtkunstwerk oluşturmuştur. Onun yapıtları birbirine bağımlı ama özgürdür. Yapıtlarını yeniden ve yeniden dönüştürdüğünden dolayı ne başı ne de sonu bellidir. Yaşamı boyunca ayinsel bir tavırla kişisel ve toplumsal içerikli üretimlerde bulunmuştur.

---

[1] İlişkisel Estetik: Sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlararası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramı (Bourriaud, 2005, s. 175).

Kaynakça

Akay, Ali. (2009). *Sanat Tarihi: Sıra Dışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Altuğ, Evrim. (2011). Bütünlüğün Peşindeki İmzaların İzinde. *Sanat Dünyamız*, 121, s. 68-78.

Aşan, Pınar. (2007). *"Belleğim Vatanımdır": Sarkis Üzerine*, *SARKIS*. Erişim: 05.12.2018. http://www.sarkis.fr/qbellem-vatanimdir-sarks-uezerneq-par-pinar-asan/

Aydoğan, Bilge. (2006). *1950 Sonrası Görsel Sanatlar ve Müzik Arasındaki Etkileşim*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Bourriaud, Nicolas. (2004). *Postprodüksiyon* (N. Saybaşılı, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Fleckner, Uwe. (2005). Yazılı Sözcükler Hazine Dairesi. Uwe Fleckner (Ed.). B*ellek ve Sonsuz* (A. Orhun Gültekin, Çev.). s. 7-11. İstanbul: Norgunk Yayınları.

Fırat, Tuğçe Naz. (2015). Günümüz Sanatında Gesamtkunstwerk Kavramı. *The Art History Journal*. Erişim: 17.03.2019. http://thearthistoryjournal.blogspot.com/2015/03/gunumuzde-sanatnda-gesamtkunstwerk.html

Haydaroğlu, Mine. (2011). Bütünsel Yapıt: Gesamtkunstwerk. *Sanat Dünyamız*, 121, s. 3.

Sözen, M., Uğur T., (2007). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sönmez, Necmi. (11 Aralık 1992). Belleğin Geleceğe Yansıması. *Cumhuriyet.* Erişim: 06.12.2018. https://core.ac.uk/download/pdf/38318000.pdf.

Sönmez, Necmi. (2011). Gesamtkunstwerk ve Çağdaş Sanat Üzerine Notlar. *Sanat Dünyamız*, 121, s. 20-25.

Wikipedia. Erişim: 05.12.2018. http://tr.wikipedia.org/wiki/Pilav

Yapi. Erişim: 17.03.2019. http://www.yapi.com.tr/haberler/sarkis_95688.html.

Zabunyan, Elvan. (2010). *Ondan Bize Sarkis*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 375-394 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

METAFOR ARACILIĞIYLA KAFKA'NIN "DAVA" ROMANINDA MEKÂN OKUMALARI*

SPACE READINGS IN KAFKA'S NOVEL "THE TRIAL" THROUGH METAPHOR

ARŞ. GÖR. **NEVA GERÇEK ATALAY**
Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
nevagercek@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1426-3077

PROF. DR. **NİLGÜN KULOĞLU**
Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü
melek@ktu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-4187-9846

Öz: *Kendisi de bir sanat dalı olan mimarlığın diğer sanat dallarıyla ilişkili olduğu herkes tarafından bilinen bir gerçektir. Mimarlık insan eylemlerinden ve ilişkilerinden doğan ihtiyaca yönelik mutlu mekânlar yaratma sanatı olduğundan mimari tasarım süreci disiplinlerarası çalışmalara ihtiyaç duymaktadır. Bu çalışmada mimarlığın, sanat dallarından edebiyatla olan ilişkisi, eserlerindeki mekân tasvirlerinin zenginliği sebebiyle dünya edebiyatına damgasını vurmuş Franz Kafka'nın "Dava" adlı romanı üzerinden irdelenmektedir. "Dava" romanı üzerinden bir mekân okuması yapılması hedeflenen çalışmada öncelikli olarak eserde yer alan mekânsal söylemlerin tespit edilmesi ve ardından romanın 1962 ve 1993 yıllarındaki iki farklı sinema uyarlaması üzerinden metafor kavramı aracılığıyla karşılaştırmalı analizinin yapılması amaçlanmaktadır. Bu analizlerle birlikte çalışmada, Kafka'nın birtakım kavramları direkt olarak dile getirmediği, bu kavramlara mekânlar üzerinden geliştirdiği üstü örtülü anlatımlar yani metaforlar aracılığıyla yazınlarında yer verdiği sonucuna varılmıştır. Çalışmada varılan diğer bir sonuç ise iki ayrı yönetmenin aynı metine baktıklarında gördüklerinin, yorumladıklarının ve izleyiciye aktardıklarının genellikle mekânlara bambaşka şekillerde yansıdığı gerçeği olmuştur.*

Anahtar Sözcükler: *Kafka, Mimarlık, Edebiyat, Mekân, Metafor.*

* Bu makale, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programında Prof. Dr. Nilgün KULOĞLU danışmanlığında hazırlanan "Metafor Aracılığıyla Kafka'da Mekân Okumaları" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

GELİŞ TARİHİ: 27.03.2019 | **KABUL TARİHİ:** 01.08.2019

Abstract: *It is a well-known fact that architecture, which is a branch of art, is related to other branches of art. Since architecture is the art of creating happy spaces for the needs arising from human activities and relations, the architectural design process needs interdisciplinary studies. In this study, the relation between architecture and literature as a branch of art, has been examined through "The Trial" novel of Kafka, who made his mark on world literature, with the richness of his space descriptions. In this study, which is aimed to make a space reading through the novel "The Trial", primarily targeted to identify the spatial discourses in the novel and then to make a comparative analysis of the novel's two different cinema adaptations in 1962 and 1993 through the concept of metaphor. With these analyses, it is concluded that Kafka doesn't mention some concepts directly, rather use them through some indirect expressions, so called metaphors, which he develops over spaces. The other conclusion which is reached in this study is the truth that what the two different film directors see when they look to the novel, what they comment and what they pass to the audience is reflected in very different forms.*

Keywords: *Kafka, Architecture, Literature, Space, Metaphor.*

1. Giriş

Günümüzde mimarlık, disiplinin doğası gereği disiplinler arası çalışmalara ihtiyaç duyar. Mimarlık sadece çizgilerin oluşturduğu sembolik bir dil değil, farklı disiplinlerle etkileşim içinde olmuş ve olacak olan bir disiplindir. Mimarlığın sembolik tek bir dile indirgenmesi, mimarlık disiplinini sınırlandırır ve gelişmesine olanak vermez. Bu sebeple son yıllarda mimarlık kendisine yeni bir söylem ve yeni bir dil oluşturmak amaçlı farklı araçlara, sanat dallarına başvurmakta ve disiplinler arası etkileşime önem vermektedir. Mimarlığın, diğer sanat dallarıyla mevcut olan ilişkilerinin yanı sıra, mimari mekân olgusuna katkı sağlayabilecek yepyeni üretimlerin, dilin araç seçilerek yapılması mümkündür (Tümer, 1982, s. 61). Bu söylemlerden yola çıkan bu çalışmada mimarlık ile edebiyat sanatı arasındaki ilişki, mimari mekânın edebiyat sanatı üzerinden okunması aracılığıyla incelenmektedir. Çalışmanın amacı ise edebiyat sanatının mekân tasarımcıları için zengin bir kaynak olup olmadığını tartışmaktır.

Edebiyat sanatı üzerinden mimari mekân kavramının okunması birçok çalışmaya konu olmuştur. Bu çalışmanın diğer çalışmalardan ayrıldığı nokta yani önemi Franz Kafka'nın "Dava" adlı eserini mekân kurgusu açısından daha önce bu arakesitteki benzer hiçbir çalışmaya konu olmamış metafor kavramı aracılığıyla detaylıca incelemektir. Ayrıca eserin metinden görsele aktarımında 1962 ve 1993 yıllarındaki filme uyarlamalarında yine aynı kavram aracılığıyla aynı mekânların farklı biçimlerde nasıl üretildiğini/var edildiğini karşılaştırmalı olarak inceleyip ortaya koymaktır.

Çalışmada ilk olarak Kafka'nın Dava romanındaki mekan kurgusu ve metaforik yaklaşımları üzerinde durulmuştur. Ardından romanda yer alan "metaforik ögeler" türlerine göre ayrıştırılarak sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmanın yardımıyla, "Dava" romanındaki mekânsal söylemlerin, 1962 ve 1993 yılında sinemaya iki kez farklı yönetmenler tarafından uyarlanan "The Trial" filmlerindeki temsilleri metaforik ögeler aracılığıyla incelenmiş ve karşılaştırmalı olarak analizleri yapılmıştır.

2. Dava Romanında Mekân Kurgusu ve Metafor

Kafka yapıtlarında insanlar ve onların hayatlarındaki problemler mekâna, mekân da insanlara yansımaktadır. Kafka'nın neredeyse tüm romanlarında ve öykülerinde, insanı ve onun duygu, düşünce, eylem ve eğilimlerini anlattığı düşünüldüğünde, Kafka'nın yapıtlarının dolaylı ya da dolaysız mekânsal bir boyutu olduğundan söz edilebilir (Tümer, 1984, s. 17-19). Kafka romanlarındaki mekânsallık ve mekân kurgusu büyük bir öneme sahiptir. Çünkü alegorik bir yazar olan Kafka vermek istediği mesaj veya yansıtmak istediği duyguları, kurguladığı mekânlar aracılığıyla aktarmayı tercih etmektedir (Gürsel, 2008, s. 35). Bu durum Kafka'nın Dava romanı için de geçerlidir. Kafka, Dava romanında mekânı ve mekânsal imgeleri diğer başka imgelerden daha çok kullanmaktadır (Tümer, 1984, s. 91). Kafka'nın mekânı ve mekânsal imgeleri kullanan bir yazar oluşu Atayman'ın Ceza Sömürgesi kitabının önsözünde yer alan şu sözleri ile örneklendirilebilir:

> Üst üste binmiş zamanların ya da genleşmiş, yayılmış bir zamansal boşluğun içine fırlatılmış kişi, kendini gene bir 'durum' olarak tanımlayabileceğimiz bir mekânın ya da mimarinin içinde bulur... Mekân labirentleşmiş, kudretlilerin, iktidarın kişiye kapalı 'yüksek mimarisi' ile alttakilerin hareket ettikleri labirent olmak üzere, güç ilişkisine göre ikiye bölünmüştür... "Dava"da locadakiler, aşağıdaki Josef K.'ya tepeden bakarlar... Yasa önündeki bekçi ayakta dururken, taşradan gelen adam bir iskemleye çöker. Aynı mekânda bile bir üst alt ilişkisi kurulur... Yasanın yayıldığı yüksek mekân sınırsız gibidir; kapıların kapıları izlediğini öğreniriz kapı bekçisinden... (Kafka, 2012, s. 18-19).

Alıntıda, Kafka'nın Dava romanında yer alan kurgusal karakterler arasındaki hiyerarşik dengenin mekânlara nasıl yansıdığı ve mekânların bu durumu anlatma aracı olduğu görülmektedir. Kafka bu anlatıda mekânı adeta bir iletişim aracı olarak kullanmaktadır.

Kafka, diğer pek çok anlatısında olduğu gibi Dava romanında da dış mekân betimlemelerindense iç mekân betimlemelerini kullanmayı tercih etmiştir (Tümer, 1984, s. 30). Anlatıda yer alan bu iç mekânlar taşıdıkları fiziksel, işlevsel ve anlamsal özelliklere göre çeşitlilik göstermektedirler. Örneğin Kafka bu anlatıda sıklıkla çok işlevli mekân tasvirlerine yer vermiştir. Çok işlevliliğin tanımı bir mekânın birden fazla işleve-amaca hizmet etmesi olarak tanımlanabilir (Tümer, 1984, s. 59). Okur bunun en çarpıcı örneğini romanın "İlk Duruşma" adlı üçüncü bölümünde görebilir. Bu bölümde romanın baş kahramanı K. hangi gerekçeyle ve neden yapılacağını bilmediği kendi soruşturmasının görüleceği binaya, kendisine verilen adres doğrultusunda gelir. Gelmesiyle soruşturmanın yapılacağı mahkeme salonunu aramaya başlar. Bu arama esnasında tanık olduğu gerçek ise mahkeme salonunun içerisinde yer aldığı bu binanın hem konut işlevine hem de kamusal işlevlere hizmet veren çok işlevli bir yapı oluşudur. Anlatıda yer alan bu ve benzeri gibi mekânların çok işlevli oluşlarından kaynaklı karmaşık oldukları da söylenebilir.

"Dil içinde bir başka dil yaratmak, dilin ifade imkânlarını sonsuz derecede genişletmek sanatı" anlamına gelen metaforlar anlatımı zenginleştiren, söze güzellik katan, merak uyandıran ve anlatıma yardımcı olan araçlardır (Karataş, 2004, s. 308-309). Alegorik bir yazar olan Kafka'nın ise anlatımını zenginleştiren metaforlara sıklıkla başvurduğu konusunda literatürde yaygın bir görüş paylaşılmaktadır. Şöyle ki; Tümer'e göre "... Kafka, mekânı ve onun ögelerini simge olarak kullanmakta kendini mekâna simgesel olarak yansıtmaktadır. Bu, kuşkusuz Kafka'nın simgesel, "alegorik" bir yazar olmasının sonucudur." (1984, s. 86). Gürsel'e göre "Kafka, metaforlarla düşünür, metaforlarla yazar." (2010, s. 103). Koncavar'a göre "Kafka, toplumun değişimini ve bireylerin kendilerine yabancılaşmalarını fark etmiş modernist bir yazar olarak, imge ve metaforlarla, modern dünyanın gerçekliğini ortaya koymaya çalışmıştır." (2010, s. 45).

Kafka'nın Dava adlı romanında da müphemliğe yani diğer bir deyişle belirsizliğe sebebiyet veren temel unsur çoğu zaman metaforlardır. Bu anlatıda metaforik anlatımlara konu olan birçok unsur göze çarpmaktadır. Bu unsurlardan bazılarını Kafka'nın Dava anlatısında

işlediği, bürokrasi ve iktidar kavramları, kimlik ve aidiyet meseleleri, baş kahramanın içinde bulunduğu topluma yabancılaşma durumu, sistemin dışına itilmiş ya da itilmeye zorlanmış bir baş kahraman ve Kafka'nın modern dünyada var olan bireye bakışı oluşturmaktadır.

Kafka'nın Dava romanında başvurduğu metaforlardan biri, romanın dokuzuncu bölümü olan "Katedralde" isimli başlıkta yer alan "kapı öyküsü" üzerinden örneklendirilebilir. Kapı öyküsüne konu olan "yasa kapısı"nın metaforik bir anlam taşıdığı söylenebilir. Literatürde çok çeşitli yorumlara sebebiyet veren kapı öyküsünde bahsi geçen "yasa kapısı"nın metaforik anlamı ile ilgili Özgül'ün yorumu şöyledir;

> Bu meseldeki kapı, kanuna, Baba Yasası'na, ilahî bir kanuna ulaşmanın yolu olarak okunabileceği gibi bürokratik yapıların bireyi bezdiriciliğini gösteren bir metafor olarak da görülebilir. Bunun yanı sıra, adamın taşradan geliyor olması içeri-dışarı ayrımını, dışarıda olanın içeri girme çabasını da göstermektedir. İnsanın mutlak bir gücün karşısında her zaman "taşralı" olduğuna ilişkin metafizik düzlemde bir okuma da yapılabilir (2014, s. 241).

Bu yorumun haricinde Kafka'nın, kapı öyküsü içerisinde aktardığı gerek "Her şeyden önce özgür insan, bağımlı insanın üstüdür. Öyküdeki adam ise gerçekten özgürdür." (2014, s. 234) cümlelerinden, gerek roman boyunca K.'nın sürekli olarak gözetlendiği bölümlerden ve gerekse de Kafka'nın kendi yaşam öyküsünden hareketle, bireyi dünyaya geldiği andan itibaren aile, iş, arkadaş, akraba bağı vb. gibi aidiyet ve zorunluluklarla bağımlı bir konuma sürükleyen ve özgürlüğünü kısıtlayan hayat düzenine tepkisel bir şekilde vurgu yaptığı söylenebilir. Kafka'nın tüm bu anlatmak istediklerine aracı olarak bir metaforik öge olan kapıyı seçtiği düşünülmektedir.

Bir başka örnekte ise mimari bir öge olan "kapı" romanda metaforik olarak özgürlüğü simgelemektedir. Şöyle ki; romanın "Katedralde" isimli dokuzuncu bölümünde rahip 'Josef K.!' diye bağırana kadar K. hala iş için gezdirmekle yükümlü olduğu bir müşterisini beklediğini sanmaktadır. Oysa ne gelen vardır ne de giden. Rahibin ismi ile K.'ya seslenmesinden hemen önce K. katedrali terk etmek amacıyla kapıya doğru yürümektedir. Kafka'nın da romanda dediği gibi "K. durakladı ve önüne, zemine baktı. Henüz özgürdü, hala yoluna devam edebilir ve uzağında olmayan koyu renkli üç ahşap kapıdan birinden kaçabilirdi..." (2014, s. 225). Kaçabilirdi ve özgürlüğüne kavuşabilirdi, fakat K. orada kalıp rahip ile konuşmayı tercih etmektedir. Aralarında geçen oldukça karmaşık konuşmalardan sonra K. özgürlüğünü iyice kaybetmiş gibidir. Rahibe çıkış kapısının yakınında değil miyiz diye soruşunun ardından K., kapının çok uzağındayız cevabını alır. Ardından gelen bölümde K.'nın idam edilmesi, kapı mimari ögesinin özgürlüğü simgelediğini daha da açık hale getirmektedir.

Özetle Kafka bir yandan gerçekliği olduğu gibi anlatmak yerine, gerçek yaşamda olan olayları metaforik ve soyut bir dille anlatımı tercih ederken bir yandan da üstü örtülü anlatımlarını farklı şekillerde yorumlama olasılığını okuyucuya ve eleştirmenlere tanımaktadır.

Gerek Dava romanında mekân kurgusunun nasıl olduğunun anlatılmaya çalışıldığı bu başlıkta yer alan örneklere, gerekse bu mekânların özelliklerine ve Kafka'nın anlatılarında

mekânın ve metaforların ne denli büyük ve önemli bir rol oynadığına bakıldığında bu çalışmada yazar olarak neden bir başka yazarın değil de Kafka'nın seçildiği daha iyi anlaşılmaktadır. Anlatılarında sözcükleriyle yarattığı ve üçüncü boyuta taşıdığı mekânlara karşı, bu derece hassas ve duyarlı oluşu, mekânsal imgeleri başka imgelerden daha çok kullanışı, mimarlık disiplinine yeni tartışma konuları yaratabilecek mekânsal çeşitlilik sunması, sıklıkla başvurduğu metaforların çok çeşitli okumalara ve farklı yorumlara fırsatlar sunabilecek nitelikte ve özgünlükte olması Kafka'yı ve Dava romanını bir anlamda bu çalışmanın öznesi haline getirmiştir.

3. Dava Romanında Metaforik Ögelerin Tespiti ve Sınıflandırılması

Çalışmada ilk olarak Kafka'nın "Dava" adlı eseri incelenmiş, romanın içerisinden "mekânsal söylemler" ve "metaforik ögeler" içerdiği düşünülen anlatımlar seçilerek veri sadeleştirilmiştir[1]. Sadeleşen ve araştırmanın amacını gerçekleştirmek adına hazırlanan veriye bakıldığında Kafka'nın "Dava" anlatısında sürekli tekrar eden, metaforik olduğu düşünülen ve okuyucuda metafor hissi uyandıran birtakım ögeler olduğu dikkati çekmiştir. Sadeleştirilen veride tekrarına sıkça rastlanan kelimeler ve tekrar edilme sıklıkları çalışma kapsamında tespit edilmiş ve aşağıdaki tabloda gösterilmiştir (Görsel 1).

Tekrarına Sıkça Rastlanan Kelimeler	Tekrar Edilme Sıklıkları	Tekrarına Sıkça Rastlanan Kelimeler	Tekrar Edilme Sıklıkları
Kapı	188	Cadde	8
Pencere	57	Sokak	7
Merdiven	36	Fotoğraflar	6
Masa	31	Kitaplar	4
Hava	30	Taşra	3
Duvar	26	Döşeme	3
Resimler	19	Perde	2
Defterler	8	-	-

Görsel 1. Kafka'nın "Dava" romanında tekrarına sık rastlanılan kelimeler ve tekrar edilme sıklıkları[2]

[1] Çalışmanın verisini oluşturan Kafka'nın "Dava" adlı romanı incelenmiş ve içerisinden "mekânsal söylemler" ve "metaforik ögeler" içeren anlatımlar seçilerek veri sadeleştirilmiştir. Sadeleşen bu anlatımların hepsine burada yer verme imkânı olmadığından ve çalışmanın amacı mekân okumaları yapmak olduğundan yalnızca "mekânsal söylemlerin ve tasvirlerin" yer aldığı pasajlara Görsel 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9'da yer verilmiştir.

[2] Tabloda yer alan ve tekrarına sıklıkla rastlanan bu kelimeler genellikle metaforik öge olarak kullanılırken kimi yerlerde de sadece kelimenin gerçek anlamı ve ana işleviyle kullanılan kelimeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, tekrar edilme sıklıkları sütununda yer alan sayısal veriler her bir kelimenin o kadar sayıda metaforik anlamı olduğu anlamına gelmemekle beraber, bu kelimelerin romanda kaçar kez yinelendiklerini göstermektedir.

Yapılan okumalar ışığında, romanda tekrarına sıkça rastlanan tablodaki bu kelimelerin metaforik ögeler olduğu düşünülmektedir. Bu savı, tekrarına sıkça rastlanan "pencere" sözcüğünün metaforik anlamını aşağıdaki alıntılar eşliğinde yorumlayarak somutlaştırmak gerekirse;

> Açık pencereden yine yaşlı kadın gözükmekteydi, ancak çok yaşlılara özgü merakla bundan böyle de hiçbir şey kaçırmamak için, tam karşıya rastlayan pencereye gelmişti... K., odadaki boş alanda birkaç kez gidip geldi, karşıdaki yaşlı kadın şimdi kendisinden çok daha yaşlı bir adamı da pencereye sürüklemişti... İki yaşlı yine karşı penceredeydiler, ama şimdi çevreleri genişlemişti..."Saygı nedir bilmeyen, arsız insanlar!" dedi K. odaya döndüğünde... (Kafka, 2014, s. 20-31).

Pencere mimari ögesi yukarıdaki alıntıda ve romanın daha pek çok yerinde "gözetleme" ve "baskı" kavramlarının ifade aracı olarak kullanılmıştır. Romanın ana kahramanı K., roman boyunca pencere ögesi aracılığıyla çeşitli kişiler tarafından gözetlenmiş ve izlenmiştir. Yukarıdaki alıntıda yer alan tutuklanma sahnesinde K. oda değiştirse bile karşı binalardaki komşuları tarafından sürekli olarak izlenmektedir. Pencere ögesi burada, sebebi belirsiz bir suçla itham edilen K.'nın sadece adli olarak değil, aynı zamanda toplumsal olarak da sorgucu gözlerle yargılandığı bir süreci simgelemektedir. Bu anlamda pencere ögesinin metaforik olarak toplum baskısını ifade ettiği söylenebilir. Zaten Kafka'nın yaşamına bakıldığında, Kafka'nın hayatı boyunca karşılaştığı en büyük zorluklardan birinin toplumsal yaşama uyum sağlama güçlüğü olduğu görülmüştür (Fischer, 1985, s. 77-78). Kafka, toplumdan dışlanacağı korkusunu sürekli içinde taşımış ve bu duygu Dava adlı eserine de yansımıştır.

"Pencere" sözcüğünün metaforik anlamını bir başka alıntı eşliğinde yorumlayarak örneklendirmek gerekirse;

> Ressam, kalemlerini hemen bir yana bıraktı, doğruldu, ellerini birbirine sürttü ve gülümseyerek K.'ya baktı... Şimdi kapının arkasından yine kızların sesleri duyuluyordu. Herhalde anahtar deliğinden bakmak için itişip kakışmaktaydılar, belki odanın içi tahtaların aralıklarından da görülebiliyordu... odanın bunaltıcı havasını açıklayabilmek olanaksızdı... "Pencere açılamaz mı?" diye sordu K. (Kafka, 2014, s. 160-161; 168).

Pencere mimari ögesinin toplumsal baskı metaforu olarak kullanılışına romanda ayrıca Ressam Titorelli'nin odasındaki bölümde de rastlanmaktadır. Titorelli'nin odasının özgün mimari yapısına bakıldığında, duvarların tahtadan ve geniş aralıklı olduğu görülmektedir. Okuyucu, adına tam olarak pencere diyemeyeceğimiz bu boşluklar aracılığıyla Titorelli ile aynı binada yaşayan küçük yaştaki genç kızların, K.'nın Ressam Titorelli ile yaptığı konuşma esnasında onları adeta taciz edercesine gözetlediğine tanık olur. Roman akışında hukuk dışı bir yardım bulmak için Titorelli'yi ziyaret ettiğini anladığımız K.'nın, yine bu görüşme sırasında "mahkemeye ait olduğu söylenen kızlar" tarafından gözetlenmesinin pencere ögesi ile özdeşleştirilen toplumsal baskı metaforunun toplumu da aşan daha üst bürokratik ve kamusal bir baskının varlığına işaret ettiği söylenebilir. Bu gözetlenme faaliyetiyle siyasi ve adli otoritenin bireylerin özel hayatlarında bile her an varlığını hissettirebilecek bir güç ve baskıya sahip olduğu okuyucuya hissettirilmiştir. Kafka'da pencerenin varlığının kişiyle

dış dünya arasında bir ayraç olduğunu dile getiren Grandin şu yorumda bulunur: "Pencere, kişiyi kitlelerden koruyan ve kişinin kendi dünyasını tanımlamasına olanak sağlayan bir kalkandır. Pencereler bir geçit yaratır ama bu, bazen çekici ve konfor sağlayan bir geçitken bazen de ürkütücü ve bu yüzden de büyük bir yalnızlık, yabancılaşma, suçluluk ve kararsızlık kaynağı olan bir geçittir." (2008, s. 20). Bu durumda bir eşik işlevi gören pencere imgesi, Kafka'nın Dava romanında huzur ve güven duygusunu sağlamaktan ziyade daha çok yabancılaşma, suçluluk, baskı altında hissetme gibi olumsuz duyguları temsil etmektedir.

Öte yandan analizler sonucunda, alıntılanan pasajlarda tekrarına sıkça rastlanan kelimeler haricinde, anlatıda birtakım mekân tasvirleri üzerinden de metafor yapıldığı tespit edilmiştir[3].

Bu metaforlar, kimi zaman çok işlevli, basık, labirent mekânlar üzerinden yapılırken, kimi zaman da bürokratik, karanlık, boğucu ve ezici mekânlar üzerinden yapılmıştır. Mekânların isimleri (basık, labirent vb. gibi) fiziksel, işlevsel ve anlamsal olmak üzere taşıdıkları birtakım özelliklere göre verilmiştir.

"Dava" adlı roman incelendiğinde, metaforik ögelerin yukarıda bahsi geçen tekrarına sıkça rastlanan kelimeler ve mekân haricinde, insanları ve hava/ iklim/ atmosfer'i de kapsadığı görülmüştür. Diğer bir deyişle, Kafka'nın, "Dava" adlı romanında kimi zaman insan davranışlarını kimi zaman iklimin o anki özelliklerini/hava koşullarını araç edinerek metaforlara başvurduğu gözlenmiştir. Aşağıdaki alıntı üzerinden Kafka'nın hava koşullarını araç edinerek metafora nasıl başvurduğunu örneklendirmek gerekirse;

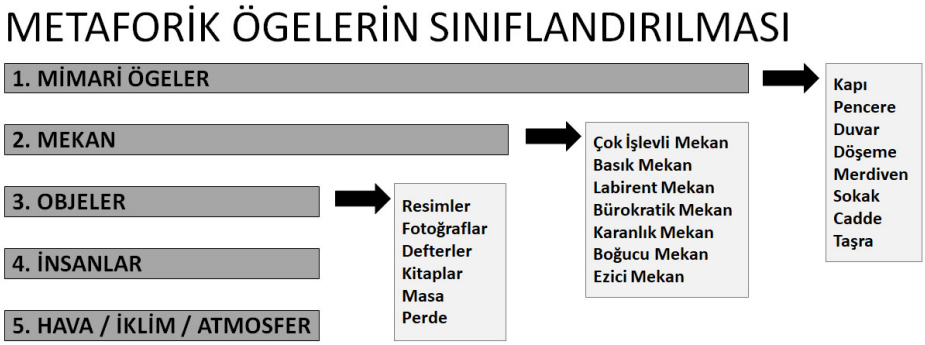
> Rahip başını korkuluğa doğru eğdi, kürsünün çatısı ancak şimdi onu ezer gibiydi. Dışarıda hava kimbilir nasıl kötüleşmiş olmalıydı! Böylesi artık kasvetli bir gün değil zifiri geceydi. Büyük penceredeki vitrayların hiçbiri karanlık duvarı tek bir parıltıyla olsun delemiyordu... (Kafka, 2014, s. 227).

Yukarıdaki alıntı romanın son bölümüne yaklaşılırken, roman boyunca suçunun ne olduğunu öğrenemeyen, hangi gerekçeyle suçlandığını bilmeyen ve davası bir türlü çözüme kavuşmayan baş kahraman K.'nın katedrali ziyaret ettiği "Katedralde" isimli dokuzuncu bölüme aittir. Kafka burada, K.'nın davasının artık bir çözüme kavuşamayacağının ve hatta bir sonraki bölümde mahkeme görevlileri tarafından K.'nın infazının gerçekleştirileceğinin sinyallerini, kötüleşmiş hava koşulları üzerinden okuyucuya vermektedir. Havanın kötüleşmiş olduğunu dile getirmesi, K.'nın katedrali ziyaret ettiği günün kasvetli olmaktan ziyade zifiri geceye benzediğini ifade etmesi olumsuz sona işaret etmekte, okuyucunun beklentisini bu yöne çevirmektedir. Burada Kafka'nın hava ve atmosfer koşulları üzerinden üstü örtülü bir anlatımı tercih ettiği ve romanın yaklaşan kötü sonuna göndermeler yaptığı düşünülmektedir.

---

[3] Çalışmanın amacı metafor aracılığıyla mekan okumaları yapmak olduğundan "Dava Romanında Metaforik Ögelerden "Mekânsal Söylemlerin" Yorumlanması ve Karşılaştırmalı Analizleri" adlı dört numaralı başlıkta Görsel 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9'un altında yer alan karşılaştırmalı analizlerde bahsi geçen mekan tasvirleri ve içerdiği metaforlar detaylıca incelendiğinden burada örneklendirmeye gerek duyulmamıştır.

Bütün bu söylemler göz önünde bulundurulup sıklıkla tekrar eden ve metaforik olduğu düşünülen ögelere bakıldığında kimilerinin mimari ögeler olduğu, kimilerinin mekân ile ilişkili olduğu, kimilerinin ise birtakım objeler olduğu dikkati çekmiştir. Buradan hareketle Kafka'nın "Dava" romanındaki metaforik ögeleri sınıflandırmanın mümkün olduğu gözlenmiş ve bu ögeler aşağıda görüldüğü gibi beş ayrı başlık altında toplanılarak bir sınıflandırma yapılmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Kafka'nın "Dava" romanındaki metaforik ögelerin sınıflandırılması

Yukarıda yer alan sınıflandırmadan hareketle, çalışmanın amacı Kafka'nın "Dava" adlı romanında mekân okumaları yapmak olduğundan, sınıflandırmada ikinci başlığı oluşturan "mekân" ana başlığı altında yer alan başlıkların (mekânsal söylemlerin/tasvirlerin) ve bu mekân tasvirleri üzerinden Kafka'nın ortaya koyduğu metaforların çalışmanın ana gövdesini oluşturan karşılaştırmalı analiz tablolarında irdelenmesine karar verilmiştir.

Karşılaştırmalı analiz tablolarıyla hedeflenen, "Dava" anlatısında tespit edilen mekânsal tasvirleri ve bu tasvirlerin romanın 1962 ve 1993 yılı sinemaya uyarlanan filmlerinde karşılık bulan temsillerini metafor kavramı aracılığıyla yorumlamak, metafor kavramının mekanın şekillenişine olan etkilerini saptamak ve iki ayrı film üzerinden yönetmenlerin bakış açılarını ele almaktır.

4. Dava Romanında Metaforik Ögelerden "Mekânsal Söylemlerin" Yorumlanması ve Karşılaştırmalı Analizleri

Bu başlıkta metafor kavramının, "Dava" anlatısında yer alan mekânsal tasvirlerin (çok işlevli, basık, labirent, bürokratik, karanlık, boğucu ve ezici mekan), bu tasvirlere 1962 ve 1993 yılı yapımı "The Trial" filmlerinde karşılık gelen kareler ve görseller eşliğinde karşılaştırmalı olarak analizinin yapılması hedeflenmektedir.

Bu sebeple karşılaştırmalı analiz tablolarında, "Dava" anlatısında yer alan "çok işlevli, basık, labirent, bürokratik, karanlık, boğucu ve ezici mekan" tasvirlerinin alıntıları ve bu alıntılarda betimlenen mekanların gerçekliğe aktarıldığı 1962-1993 yılı yapımı filmlerindeki ilgili ka-

reler yer almaktadır. Ardından bu tablolar üzerinden yapılan yorumlar ve değerlendirmeler kapsamlı olarak ele alınmaktadır (Görsel 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9[4]).

- Karşılaştırmalı Analizler: Analiz Edilen Metaforik Öge "Çok İşlevli Mekân"

1. Film Görselleri	2. Film Görselleri	Romanda Yer Alan Çok İşlevli Mekân Tasviri
		Bölüm 3 / Mekân: Mübaşir ve Karısının Lojmanı *"O sırada bir leğende çocuk çamaşırları yıkamakta olan parlak siyah gözlü, genç bir kadın, "Buyrun," dedi ve ıslak eliyle yandaki odanın açık duran kapısını gösterdi."* (Kafka, 2014, s. 57). **Bölüm 4 / Mekân: Mahkeme Salonu** *"Oda, gerçekten de boştu ve bu boşluğu içersinde, geçen Pazar olduğundan daha acınası bir görünümdeydi. Sette, eski yerinde duran masanın üstünde birkaç kitap vardı... K., son defasında içinde yalnızca bir çamaşır leğeninin bulunduğu odanın şimdi eksiksiz döşenmiş bir oturma odasına dönüşmüş olduğunu ancak o zaman farketti. Onun şaşkınlığını gören kadın, "Evet, burada lojmanımız var,"* dedi." (Kafka, 2014, s. 69-70).

Görsel 3. Çok işlevli mekân için yapılan karşılaştırmalı analizler

Romanın üçüncü bölümünde K., mahkeme salonunu aramaktadır. Avlusuna geldiği binanın katlarında mahkeme salonunu arayıp bulamazken binanın beşinci katına kadar gelir ve burada karşısına ilk çıkan kapıyı çalar. Odaya girmesi üzerine mahkeme salonunu sormaya çekindiğinden ya da durumunu gizlemek istediğinden "Burada Marangoz Lanz adında biri oturuyor mu?" diye sorar (Kafka, 2014, s. 56). Sorusuna cevaben odada çamaşır leğeninde çocuk çamaşırları yıkamakta olan kadın yandaki odanın kapısını açarak K.'yı oraya yönlendirir. Okur, buradaki metinden mahkeme salonunun bulunduğu binanın hem konut hem de kamusal işlevli olarak kullanıldığını anlar. K.'nın mahkeme salonunu bulamıyor oluşuna, kendisini yargılayacak olan hukuk sisteminin konutlarla iç içe olmasına, suçunun ne olduğunu bilemeyişine, bunu bir türlü öğrenemeyişine, tüm bu karmaşa içinde kaybolmuşluk hissi duymasına, Kafka tarafından romanda, çok işlevli mekânlar aracılığıyla vurgu yapılmıştır.

Romanın dördüncü bölümünde ise ilk duruşmasından bir hafta sonra kendisine bildirilmemesine rağmen duruşmanın olacağını düşünüp tekrar aynı yere gelen K., bu sefer de eksiksiz bir konut görünümüyle karşılaşınca şaşırmıştır. Yüzlerce kişiyi barındırabilecek büyüklükte bir mahkeme salonunun konutla iç içe çözümlendirilmiş olması, iki işlevin bir arada kullanıcıya çözüm sunuyor olması romanda şaşırtan detaylardan biridir. K.'nın ilk

[4] Görsel 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9'da "1. Film Görselleri" sütununda yer alan film karelerinin tümü 1962 yılında Orson Welles yönetmenliğinde çekilen "The Trial" adlı sinema filmine, "2. Film Görselleri" sütununda yer alan film karelerinin tümü ise 1993 yılında David Hugh Jones yönetmenliğinde çekilen "The Trial" adlı sinema filmine aittir.

duruşmada çözüme ulaşmayan davasına, duruşma gerçekleşmiş olmasına rağmen hala öğrenemediği suçuna, bu bilinmezlik ve karmaşa içerisinde şaşırmış haline Kafka tarafından romanda, yine çok işlevli mekânlar aracılığıyla vurgu yapılmıştır.

Filmlere bakıldığında iki film arasında mekânsal olarak büyük farklar olmadığı göze çarpmıştır (Görsel 3). İki filmde de metinde bahsedildiği üzere çamaşır yıkayan kadının içinde bulunduğu mekânın içerisinde bulunan yan kapıdan mahkeme salonuna geçilmektedir. Dikkati çeken tek unsur K.'nın mahkemeye geç kaldığını ona ve film izleyicisine hatırlatan duvardaki saatin onu gösteriyor oluşudur. Bu objeye birinci filmde rastlanmamaktadır. Özetlemek gerekirse her iki yönetmenin de söz konusu konut ve mahkeme salonu mekân tasvirlerine sadık kaldığı düşünülmektedir.

- Karşılaştırmalı Analizler: Analiz Edilen Metaforik Öge "Basık Mekân"

1. Film Görselleri	2. Film Görselleri	Romanda Yer Alan Basık Mekân Tasviri
		Bölüm 3 / Mekân: Mahkeme Salonu *"K., bir toplantıya geldiğini sandı. Çok değişik kişilerden oluşma bir kalabalık içeriye girene kimse aldırmamıştı- orta büyüklükte, iki pencereli bir odayı doldurmuştu; tavanın hemen altında, bütün odayı dolanan bir balkon vardı; bu balkon da tamamen doluydu; insanlar ancak iki büklüm durabiliyorlar, kafaları ve sırtlarıyla tavana değiyorlardı...Bazıları, yaralanmasınlar diye, başlarıyla tavanın arasına koymak için yanlarında yastıklar getirmişlerdi...Odanın dumanlı havası çok rahatsız ediciydi... özellikle galeridekiler için rahatsız edici olmalıydı;..."* (Kafka, 2014, s. 57, 59).

Görsel 4. Basık mekân için yapılan karşılaştırmalı analizler

Romanın üçüncü bölümünden yapılan bu alıntıda, oldukça kalabalık olan mahkeme salonunu aydınlatan iki adet orta büyüklükte pencerenin ve tavanın hemen altında dolaşan insanların iki büklüm durdukları ve sırtlarıyla duvara değdikleri bir balkonun varlığından bahsedilir. Kafka burada salonun tavanının alçak olması özelliğinden ya da diğer bir ifadeyle basık oluşundan faydalanarak insanların hukuk sistemi karşısındaki acizliğini, çaresizliğini mahkeme salonunun balkonunda iki büklüm duran insanlar aracılığıyla okuyucuya aktarmıştır.

Filmlere bakıldığında romanın aksine balkonlardaki insanların gayet rahat olarak ayakta durabildikleri dikkati çeker (Görsel 4). Hatta birinci filmde kullanılan yüksek tavanlı olan mahkeme salonunun insanı ezen bir tavrı vardır. Buradan hareketle birinci yönetmenin kendi metaforunu yarattığı ve bu yüksek tavanlı salonda K.'nın ve davalıların kendilerini küçük ve ezilmiş hissetmelerini amaçladığı düşünülebilir. Ayrıca salonu dolduran iki büyük

pencerenin varlığına birinci filmde rastlanmazken, ikinci filmde bu pencereleri görmek mümkündür.

- Karşılaştırmalı Analizler: Analiz Edilen Metaforik Öge "Labirent Mekân"

1. Film Görselleri	2. Film Görselleri	Romanda Yer Alan Labirent Mekân Tasviri
   	 	Bölüm 4 / Mekân: Mahkeme Salonu'nu Çatı Katındaki Mahkeme Kalemleri'ne Bağlayan Geçit *"K, merakından kapıya da koştu; kadının nereye götürüldüğünü görmek istiyordu... Bu arada gidilecek yolun düşündüğünden çok kısa olduğu anlaşıldı. Evin kapısının hemen karşısında bulunan, dar bir ahşap merdiven, büyük bir olasılıkla çatı katına çıkmaktaydı; merdiven bir dönüş yaptığından, sonu gözükmüyordu. Öğrenci, kadını bu merdivenden yukarı taşıdı... Artık ikisi de görünmez olmuşlardı... Ahşap merdiven ise insan ne kadar bakarsa baksın, hiçbir açıklama getirmiyordu. O sırada merdivenin başında küçük bir kağıt gören K., oraya gitti ve kağıdın üstüne, sanki bir çocuğun elinden çıkma, acemi işi yazıyla, "Mahkeme kalemlerine gider," diye yazılmış olduğunu gördü."* (Kafka, 2014, s. 79-80).

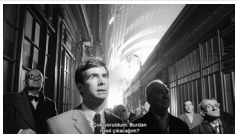
Görsel 5. Labirent mekân için yapılan karşılaştırmalı analizler

Romanın dördüncü bölümünde K., duruşmasından bir hafta sonra tekrar mahkeme salonuna gelir ve çamaşır yıkayan kadın tarafından yönlendirilip boş salonu görünce duruşmanın olmayacağını anlar. Ardından kadınla mahkeme kalemlerine, yargıçlara ve kadının mübaşir olan eşine dair bir sohbet yürütürken, önceki hafta duruşmasının sürdüğü esnada salona girip, şimdi sohbet ettiği bu kadınla yakın temaslarda bulunarak duruşmasını bölen üniversite öğrencisinin kapıda dikildiğini görür. Öğrenci kadını kolunun altına alarak götürmeye niyetlidir, bu sırada kadın K.'ya dönerek öğrencinin kendisini sorgu yargıcına götürdüğünü açıklar. Duruma şaşırıp kalan K. onları takip eder, evin kapısının hemen karşısında bulunan dar, ahşap merdivenden yukarı çıktıklarını görür. Bir süre sonra gözden kaybolan çiftin çıktığı merdivenlere bakarken merdivenin başında acemice yazılmış "Mahkeme kalemlerine gider" (2014, s. 80) yazısını görür. K., odaları kiraya verilen bu binanın tavan arasında mahkeme kalemlerinin ve sorgu yargıcının yer alıyor oluşuna şaşırır. Bütün bu insan ilişkilerindeki tezatlık, mahkeme ve çalışanları arasındaki garip ve çapraşık ilişkiler, binada bulunan farklı işleve sahip mekânların labirentimsi bir şekilde bir araya gelişleri üzerinden okuyucuya aktarılmıştır.

Filmlere bakıldığında ikisi arasındaki en büyük farkın merdivenin konumlandığı yer olduğu görülür (Görsel 5). Birinci filmde romana sadık kalınarak merdiven evin kapısının karşısında binanın içinde kapalı mekânda yer alırken, ikinci filmde evin dışındaki yarı açık mekânda yer alır. Binanın yer aldığı avluya birinci filmde rastlanılmadığı düşünülecek olursa da ikinci yönetmenin romana ve Kafka'nın metaforlarına daha sadık olduğu yorumu yapılabilir. Genel olarak ikinci yönetmen yine detayları atlamamış ve alıntıdaki "Mahkeme kalemlerine

gider” yazısına bile filminde yer vermiştir.

- Karşılaştırmalı Analizler: Analiz Edilen Metaforik Öge “Bürokratik Mekân”

1. Film Görselleri	2. Film Görselleri	Romanda Yer Alan Bürokratik Mekân Tasviri
		**Bölüm 4 / Mekân: Bekleme Koridorları** *“... mübaşir, “şu bekleme odasının haline bakın.” Oda, aslında uzun bir koridordu; bu koridor üstündeki kaba işçilik ürünü kapılar, tavan arasının tek tek bölümlerine açılmaktaydı. Doğrudan bir ışık girişinin bulunmamasına karşın, ortalık bütünüyle karanlık değildi, çünkü bazı bölümlerin koridora dönük yanlarında, sıradan tahta duvarlar yerine, tavana kadar uzanan tahta parmaklıklar vardı; bu parmaklıkların arasından hem biraz ışık giriyor hem de masalarında yazı yazmakta olan ya da parmaklığın neredeyse tam yanında durmuş, aralıklardan koridordaki insanlara bakan memurlar görülebiliyordu. Hepsi de çok sade görünüşlüydü. Birbirlerinden neredeyse eşit uzaklıkta olmak üzere, koridorun iki yanına uzun sıralar halinde dizilmiş tahta banklara oturmuşlardı.”* (Kafka, 2014, s. 83-84).

Görsel 6. Bürokratik mekân için yapılan karşılaştırmalı analizler

Romanın dördüncü bölümünde, Kafka’nın mahkeme kalemlerinin yer aldığı çatı katı koridorlarını ve koridorlarda bekleşen insanların tasvirlerini ve birtakım özelliklerini sıralarken yapmaya çalıştığı şey mekânsal özellikler üzerinden bürokrasinin ne çeşit bir kavram olduğunu okuyucuya sezdirmektir. Metinde, mekânın doğrudan bir ışık girişi olmayan uzun koridorlarından, tahta duvarlar yerine tavana kadar uzanan ışık girişini sağlayan tahta parmaklıklarından, koridorun iki yanında uzanan tahta banklara oturan ve bekleşen insanların mekândaki varlığından bahsedilir. Bu haliyle Kafka 20. yüzyılın başlarında bürokrasinin işleyişini metninde yarattığı bu mekân kurgusu üzerinden okuyucuya aktarmaya çalışmıştır.

Filmlere bakıldığında çatı katında yer alan mahkeme kalemleri metindeki gibi görülmemektedir (Görsel 6). Çatı katının aksine birinci filmde oldukça yüksek tavanlı koridorlarda bekleşen onlarca insan izleyiciye aktarılmıştır. Kimisi ayakta bekleyen bu insanların kimisi de romandaki gibi tahta banklara oturmaktadır. İkinci filme bakıldığında ise mahkeme kalemlerinin binanın tek bir çatı katında yer almaktan ziyade binanın birkaç katına yayıldığı göze çarpmaktadır. Burada da uzun koridorlardan ziyade galerili bir yapının varlığı dikkati çeker, galeri boşluğundan bakıldığında zemin katta oturup bekleşen koyu renk giyimli insanlar, bunun haricinde üst katlarda ise odaların kapısında ayakta bekleşen insanlar göze çarpmaktadır.

- Karşılaştırmalı Analizler: Analiz Edilen Metaforik Öge "Karanlık Mekân"

1. Film Görselleri	2. Film Görselleri	Romanda Yer Alan Karanlık Mekân Tasviri
		Bölüm 6 / Mekân: Avukatın Yatak Odası *"Odanın mum ışığının henüz erişemediği bir köşesinde, yatakta uzun sakallı bir yüz doğruldu. Mumdan gözleri kamaştığı için konukları henüz tanımamış olan Avukat, "Kim geldi, Leni?" diye sordu..."Burası çok kasvetli, çok karanlık. Son kez gelişimden bu yana uzun zaman geçti, o zaman burası daha bir sevimliydi... Örneğin şu anda da sevdiğim bir ziyaretçim var." Ve odanın karanlık köşelerinden birini gösterdi. "Nerede?" diye sordu K. ilk şaşkınlıkla neredeyse kabaca. Tedirgin, çevresine baktı; küçük mumun ışığı kesinlikle karşı duvara kadar ulaşamıyordu. Ve şimdi gerçekten de orada köşede, bir şey kıpırdanmaya başlamıştı. Amcanın havaya kaldırdığı mumun ışığında, yaşlıca bir beyin ufacık bir masanın başında oturduğu görüldü."* (Kafka, 2014, s. 112, 116).

Görsel 7. Karanlık mekân için yapılan karşılaştırmalı analizler

Romanın altıncı bölümünde K.'nın, amcasının yakın arkadaşı ve mahkemede üst düzey yetkililere yakınlığıyla bilinen avukat Huld'a gelişi, davasında kendisine yardımcı olacağı düşüncesiyle amcasının ısrarı üzerine gerçekleşir. Avukatın odasına avukatın hizmetçisi Leni eşliğinde girmiş bulunan amcanın odayı karanlık ve kasvetli buluşu, daha öncesinde geldiğinde bu mekânın daha sevimli olduğunu dile getirmesi dikkati çeken bir detay olmuştur. Kafka, amcanın bu söylemi ile mekânın karanlık olması özelliği üzerinden daha en başında avukatın onlara pek fazla yardımı olmayacağını hatırlatır gibidir. Çünkü metin ilerledikçe odanın arkasında bulunan diğer karanlık bölümden birdenbire çıkagelen ve avukatın arkadaşı olan kalem müdürünün fark edilmesi avukat Huld'un da bu karanlık yargı sisteminin bir parçası olduğu okuyucuya hissettirilmektedir.

Filmlere bakıldığında her iki filmdeki avukat odasının da tıpkı metinde bahsedildiği gibi mumlarla aydınlatılan oldukça karanlık mekânlar olduğu göze çarpmaktadır (Görsel 7). Yine romanda yer alan kalem müdürünün avukatın dinlendiği ve mumun aydınlatamadığı odanın karanlık arka bölümünden çıkageldiği her iki filmde de izleyiciye aktarılmıştır. Buraya kadar yapılan karşılaştırmalarda ikinci yönetmenin romandaki küçük detaylara birinci yönetmenden daha sadık kaldığı söylenmişti. Burada ise bu yorumun aksini söylemek şöyle mümkündür; metinde yer alan mahkeme kaleminin odanın karanlık bölümünde ilk görüldüğü an ufacık bir masa başında oturduğu aktarılır okuyucuya, filmlerde ise bunu yalnızca birinci filmde görmek mümkündür. İkinci yönetmen bu detaya birinci yönetmen kadar dikkat etmemiş ya da bilerek filminde buna yer vermemiştir.

- Karşılaştırmalı Analizler: Analiz Edilen Metaforik Öge “Boğucu Mekân”

1. Film Görselleri	2. Film Görselleri	Romanda Yer Alan Karanlık Mekân Tasviri
		Bölüm 7 / Mekân: Titorelli’nin Odası *“K. odada bakınmıştı; o olsaydı, bu yoksul ve küçük odanın atölye diye adlandırabileceği hiç aklına gelmezdi. Burada enine ve boyuna iki adımdan fazla atabilmek neredeyse olanaksızdı. Zemin, duvarlar, tavan, her yer ahşaptı, tahtaların arasında ince aralıklar gözüküyordu.”* (Kafka, 2014, s. 157).

Görsel 8. Boğucu mekân için yapılan karşılaştırmalı analizler

Romanın yedinci bölümünde K., avukattan davasına yardım alamayıp kendisini azlettikten sonra, son çare olarak Leni’nin tavsiyesi üzerine Ressam Titorelli’nin kapısını çalar. Ressam’ın çalışma alanı ve aynı zamanda konakladığı yer olan bu oda çatı katında, daracık ve upuzun merdivenlerin kapısında son bulduğu yerde konumlanmaktadır. Buraya ulaşırken bile çokça zorlanan K., bu daracık küçük mekana vardığında zaten yeterince bunalmış ve yorulmuştur. Titorelli’nin atölyesi enine ve boyuna iki adımdan fazla adım atmaya müsaade etmeyen ölçülerdedir. Oldukça küçük olan bu mekanda K., Titorelli’yle davası üzerine konuşmaya başlar. Titorelli’den aldığı bilgiler ışığında onun da fazlaca yardımı dokunmayacağını anlayan K. zamanla bu penceresiz küçük odada bunalmaya, boğulmaya ve terlemeye başlar. K.’nın işin içinden çıkamayacağını anladığı davasının verdiği sıkıntı burada mekânın fiziksel ve boğucu özellikleri üzerinden okuyucuya Kafka tarafından aktarılmıştır.

Filmlere bakıldığında metinde bahsedilen mekânsal özelliklerin iki filmde yer aldığını görmek mümkündür (Görsel 8). Aradaki farka gelince ikinci filmdeki atölyenin birinci filmdekine ve romana göre daha geniş, ferah ve aydınlık olduğu dikkati çeken detaydır. Göze çarpan diğer bir detay romanda Titorelli’nin odasına gelen yargıçla ilgili anlattığı kapı-karyola hikâyesine sebebiyet veren karyolanın ikinci filmde görülmüyor oluşudur. Oysa birinci filmde bunu görmek mümkündür.

- Karşılaştırmalı Analizler: Analiz Edilen Metaforik Öge "Ezici Mekân"

1. Film Görselleri	2. Film Görselleri	Romanda Yer Alan Ezici Mekân Tasviri
		Bölüm 4 / Mekân: Çatı Katında Yer Alan Mahkeme Kalemlerinin Ofisleri *"Demek mahkeme kalemleri burada, daireleri kiraya verilen bu yapının tavan arasındaydı, öyle mi?... Şimdi K., ilk sorguda davalının tavan arasına çağırılmasından utanılmış ve onun kendi evinde rahatsız edilmesinin yeğlenmiş olmasını da anlayışla karşılıyordu. K.'nın bankada bir bekleme odası da bulunan büyük bir odası varken ve bu odanın kocaman penceresinden baktığında aşağıda kentin kalabalık alanını görebilirken, tavan arasında oturan yargıcın durumu pek hoş sayılmazdı."* (Kafka, 2014, s. 80-81).

Görsel 9. Ezici mekân için yapılan karşılaştırmalı analizler

Romanın dördüncü bölümünde mahkeme kalemlerinin ofislerinin, daireleri kiraya verilen binanın çatı katında yer alıyor oluşuna şaşıran K., kendisini yargılayacak olan sorgu yargıcının bürosunun tavan arasında bulunuyor oluşuna ayrıca hayret eder. Bu durum K.'nın kendi işyerindeki içerisinde bekleme odası bulunan ofisiyle karşılaştırma yapmasına sebebiyet verir. Devlet otoritesinin avukatlara, sorgu yargıçlarına, mahkeme kalemlerine verdiği değer onlara sunduğu şartlardan, çalışmaları için ayırdığı mekânlardan okunmaktadır. Bir hukuk elemanı olan yargıcın böyle bir mekânda çalışmak zorunda kalışı devlet otoritesi tarafından ezilmişliğini, aşağılanışını vurgulamaktadır. Kafka bu durumu okuyucuya mekânı araç olarak kullanma yoluyla aktarmıştır.

İzleyici çatı katında yer alan yargıç odalarının varlığına birinci filmde rastlarken, ikinci filmde kullanılan mekânlar çatı katındaymış izlenimi vermezler (Görsel 9). Sıradan tahta duvarlar yerine ahşap parmaklıklı, tavana kadar uzanan, içeriden memurların koridorda bekleşenleri görebildiği kalem odalarına birinci filmde rastlanırken, ikinci filmde böyle mekânlar yer almamaktadır.

Karşılaştırmalı analiz tabloları (Görsel 3-9), literatürde çokça bahsi geçen Kafka'nın alegorik bir yazar olduğu ve yazınlarında metaforlara yer verdiği söylemini bir kez daha ortaya koymuştur. Başka bir deyişle bu tablolar, Kafka'nın birtakım kavramları direkt olarak dile getirmediğini, bu kavramlara mekânlar üzerinden geliştirdiği üstü örtülü anlatımlar diğer bir deyişle metaforlar aracılığıyla yazınlarında yer verdiğini göstermektedir.

Karşılaştırmalı analiz tablolarında (Görsel 3-9) iki farklı tespit yapılmıştır. Bunlardan biri Kafka'nın hangi kavramı hangi mimari mekân tasviri aracılığıyla ortaya koyduğudur. Açmak gerekirse tablolarda irdelenmek üzere "Dava" romanından alıntılanan pasajlarda Kafka;

- mimari mekânlardan "çok işlevli mekân" üzerinden yapılan metaforda, bilinmezlik, karmaşa ve kafa karışıklığı içerisindeki kaybolmuşluk hissini,

- mimari mekânlardan "basık mekân" üzerinden yapılan metaforda, hukuk sistemi, güç ve otorite karşısında bireyin acizliğini, ezilmişliğini, aşağılanmışlığını ve çaresizliğini,

- mimari mekânlardan "labirent mekân" üzerinden yapılan metaforda, insan ilişkilerindeki tezatlığı, mahkeme ve çalışanları arasındaki garip ve çapraşık ilişkileri,

- mimari mekânlardan "bürokratik mekân" üzerinden yapılan metaforda, bürokrasi kavramının ne olduğunu ve nasıl işlediğini,

- mimari mekânlardan "karanlık mekân" üzerinden yapılan metaforda, yargı sisteminin içerisinde barındırdığı karanlık yönlerini,

- mimari mekânlardan "boğucu mekân" üzerinden yapılan metaforda, mekânın insan psikolojisi üzerindeki etkilerini,

- mimari mekânlardan "ezici mekân" üzerinden yapılan metaforda, devlet otoritesi, güç ve zenginlik karşısında bireyin acizliğini, ezilmişliğini, aşağılanmışlığını ve çaresizliğini okuyucuya aktarmaya çalışmaktadır.

Karşılaştırmalı analiz tablolarında (Görsel 3-9) yapılan ikinci tespit ise iki farklı yönetmenin romandaki metaforu nasıl yorumladığı ve bunların mekânsal karşılıklarının neler olduğu üzerinedir. Bu tablolar aracılığıyla iki yönetmenin kimi zaman romanı yorumlama ve ele alış biçimlerinin benzeştiği, kimi zaman ise farklılaştığı gözlenmiş, bu farklılık ve benzerliklerin neler olduğu ele alınarak açıklanmaya çalışılmıştır.

5. Sonuç Yerine

Mimarlığın bilim, teknoloji ve sanatla sıkı ilişkiler kurması gerektiği söyleminden hareketle çalışmada mimarlığın sanat dallarından olan edebiyat ile olan ilişkisi irdelenmiştir. Edebiyat sanatı mimari mekânın farklı pek çok özelliğini bünyesinde barındırır. Mekân üretiminin sıkıntılı bir süreç olduğu göz önünde bulundurulursa, edebiyat sanatının mimarlık alanında hem tasarım süreci boyunca yapılan çalışmalara hem de akademik çalışmalara farklı deneysel bir ortam sunabileceği yargısına varılabilir.

Çalışmanın sonuçları iki farklı başlıkta ele alınabilir. Bunlardan ilki; Kafka'nın "Dava" romanında anlamsal olarak varılan sonuçlar, ikincisi; analiz tablolarının değerlendirilmesiyle elde edilen sonuçlardır.

- Kafka'nın "Dava" Romanından Hareketle Varılan Anlamsal Sonuçlar;

Kafka "Dava" adlı romanında, toplum baskısı kavramını, çaresizlik ve umut-umutsuzluk kavramlarını, hukuk sistemindeki yozlaşmayı, özgürlük kavramını, bağımlı insan kavramını,

saygı ve değer kavramlarını, mahkemenin ulaşılmazlığını, yalnızlık kavramını, bilinmezlik, karmaşa ve kafa karışıklığı içerisindeki bireyin kaybolmuşluk ve yabancılaşmışlık hissini, hukuk sistemi, güç ve otorite karşısında bireyin acizliğini, ezilmişliğini, aşağılanmışlığını ve çaresizliğini, insan ilişkilerindeki tezatlığı, mahkeme ve çalışanları arasındaki garip ve çapraşık ilişkileri, bürokrasi kavramının ne olduğunu ve nasıl işlediğini, yargı sisteminin içerisinde barındırdığı karanlık yönlerini, mekânın insan psikolojisi üzerindeki etkilerini, devlet otoritesi, güç ve zenginlik karşısında bireyin acizliğini, ezilmişliğini, aşağılanmışlığını ve çaresizliğini okuyucuya aktarmaya çalışmıştır. Özetle Kafka, bulunduğu ve yaşadığı zaman dilimi içerisindeki sosyal yapı ve sistemi, kapitalist düzen karşısında bireyin karşılaştığı zorlukları, sınıf ayrılıklarını okuyucusuna birtakım üstü örtülü anlatımlar aracılığıyla anlatmaya çalışmıştır. Kafka'nın eleştirel bir gözle ve tutum sergileyerek anlatımlarında bahsi geçen kavramları irdelemesi zaman zaman mimari mekânlar ve ögeler aracılığıyla gerçekleşmiştir.

Kafka'nın 20. yüzyıl başında yazdığı bu romanda yer alan bürokratik mekânlar, bireyin yabancılaşmış ve yalnız hissetmesine sebep olan anlatımlarında yer verdiği karanlık, ezici, boğucu, bürokratik ve basık mekânlar günümüzün mimari yapılarına (Örneğin; insanların yabancılaşmasına araç olan apartman yapıları, hapishaneyi andıran çok katlı güvenlikli siteler, gökdelenler, insanı doğadan koparan çok katlı iş merkezleri, bireyi bunaltan ve ezen adalet yapıları, hastane yapıları) yaklaşık yüzyıl öncesinden atıfta bulunmuştur. Ayrıca Kafka, yazınlarında barındırdığı üstü örtülü anlatımlar üzerine düşünmeyi, muhakemeyi, yorum yapmayı ve geniş kapsamlı değerlendirmelerde bulunmayı okuyucuya dolaylı yoldan sunmaktadır.

- Karşılaştırmalı Analiz Tablolarının Değerlendirilmesiyle Elde Edilen Sonuçlar;

Karşılaştırmalı analiz tablolarının (Görsel 3-9) değerlendirilmesi basamağında çalışma iki farklı unsuru irdelemiş ve iki farklı sonuca varmıştır. İlk olarak, Kafka'nın başvurduğu metaforlar ile yazınında asıl anlatmak istediği şeylerin belli başlı kavramlara işaret ediyor olduğu sonucuna varılmıştır. Açmak gerekirse; "Dava" adlı eserde adı geçen mekânlar ve bu mekânların özellikleri romanın ana kahramanı Josef K.'nın ruhsal durumunu okuyucuya aktaran birtakım ipuçlarına sahiptir. Kafka'nın mekânları aracılığıyla romanda işlenen konuya dair ipuçları yakalamak mümkündür. Kafka, iç dünyasına hakim olan karamsarlık, umutsuzluk, çaresizlik vb. duygularını romanında kurguladığı mekânlara metaforik bir üslupla yansıtmıştır. Bu romanda Kafka'nın değinmek istediği iktidar, kimlik ve aidiyet gibi meseleler, bireye bakış, yabancılaşma gibi konular romanda öne çıkan belli başlı mekânlarla tematik bir bütünlük arz edecek şekilde kullanılmıştır. Bu mekânlar çoğunlukla koridorlar, merdivenler, odalar ve tavan aralarıdır. Mekânlar küçük, havasız, bakımsız, basık ve karanlık olup, labirent gibi karmaşıktır. Mekân girişleri pislik içinde ve algılanmaz iken, merdivenler dar, dik, uzun ve boğucudur. Bu anlatım ve betimlemeler adeta, yalnızlaşmış, yabancılaşmış, sisteme ayak uyduramamış ve zorluklar çeken modern dünya insanının yaşantısının metaforik temsilidir. Yukarıdaki tüm bu çıkarımlar ve söylemler yardımıyla çalışma, Kafka'nın mimari

mekânları anlatımlarında kullandığı metaforlara aracı olarak seçtiği sonucuna varmıştır.

Analiz tablolarının (Görsel 3-9) değerlendirilmesi ile varılan ikinci sonuç, romanın uyarlandığı iki ayrı film görselleri üzerinden yapılan değerlendirmelerden gelmiştir. Bu okuma ve değerlendirme esnasında sinema sadece bir araç olarak çalışmanın varsayımını desteklemek üzere kullanılmış olduğundan, çalışmanın "sinemada mekân" kavramını irdelemek gibi bir kaygısı olmamıştır. Bu nedenle filmler üzerinden yapılan değerlendirmelerde ayrıntıya girilmemiş sadece iki film arasında belli başlı ortaklıklar ve farklılıklar tespit edilmiştir. Karşılaştırmalı analizler göz önünde bulundurulduğunda aynı metnin, iki farklı filmin sahnelerinde, çoğunlukla farklı şekillerde temsil edildiği sonucuna varılmıştır. İki ayrı yönetmenin aynı metine baktıklarında gördükleri, yorumladıkları ve izleyiciye aktardıkları mekânlara bambaşka şekillerde yansımıştır. Bu farklılıklar kimi zaman mekânın boyutlarında, kimi zaman mekânda kullanılan donatılarda, kimi zaman mekânın aldığı ışık unsurunda gözlenmiştir. Zaten bir mekânı oluşturan parametrelerin ve değişkenlerin çokluğu düşünüldüğünde, mekân okuması yapılan metin kısa bile olsa mekân üretiminde çalışmanınkiyle benzer sonuçlara varılması kaçınılmazdır. Varılan bu sonuçla birlikte, film görselleri aracılığıyla çalışmanın ortaya attığı savın sınandığı söylenebilir. Sadece bir romanın içerisindeki anlatımların iki ayrı kişinin zihninde farklı şekillerde karşılık bulduğu ve görselliğe farklı şekillerde aktarıldığı bu sayede çalışmada ispata çalışılmıştır. Son söz olarak bu çalışmanın, edebiyat gibi oldukça geniş bir yelpazeye sahip olan bir sanat dalının, mimarlık dünyası/disiplini için göz ardı edilmemesi gereken hazinesinin varlığına vurgu yapmaya ve dikkat çekmeye çalıştığı söylenebilir.

Kaynakça

Fischer, Ernst. (1985). *Franz Kafka* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: BFS Yayınları.

Grandin, John. M. (2008). Kafka'nın Hayata "Bakan" Pencereleri. *Notos Öykü*, 12, s. 20-29.

Gürsel, Burçe. (2010). *Kafkaesk Mekân: Franz Kafka Edebiyatı Üzerinden Mekân Okumaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Gürsel, Nedim. (2008). Kafka ve Prag. *Notos Öykü*, 12, s. 35-37.

Kafka, Franz. (2012). *Ceza Sömürgesi* (E.T. Güney, Çev.). İstanbul: Bordo-Siyah Yayınları.

Kafka, Franz. (2014). *Dava* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Karataş, Turan. (2004). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Koncavar, Ayşe. (2010). İletişim Açısından Modernist Bir Yazar Franz Kafka ve İmgelem Dünyası. *Marmara İletişim Dergisi*, 17/17, s. 44-60.

Özgül, Gönül Eda. (2014). Mutlaklık ve Müphemlik Arasında: Zeki Demirkubuz Filmlerinin İçgörü ve Körlükleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2/1, s. 234-257.

Tümer, Gürhan. (1982). *Mimarlık-Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme Aragon'un "Le Paysan De Paris" (Paris Köylüsü) Adlı Yapıtı Üzerine Örnekleme*. İzmir: Matbaa Kavram.

Tümer, Gürhan. (1984). *İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka*. İstanbul: Sanat-Koop Yayınları.

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 395-412 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

YAZINDAN GÖRSELE BİR UYGULAMA, KARA WALKER'IN YAPITINDA "TOM AMCANIN SONU"

AN APPLICATION FROM TEXT TO VISUAL, "THE END OF UNCLE TOM" IN THE WORK OF KARA WALKER

ÖZLEM KAÇMAZ ATEŞ
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
ozlemnilsu@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3327-8976

Öz: *Bu makalenin konusu, Kara Walker'ın, Harriet Beecher Stowe'un "Tom Amcanın Kulübesi" adlı romanından yola çıkarak görselleştirdiği "Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu" adlı yapıtının çözümlenmesidir. Sanatçı, roman karakterlerini dönüştürerek, başka bir platforma taşımış; ırk ve cinsiyet anlatımlarını kışkırtıcı, sert ve ironik bir şekilde görselleştirmiştir. Walker, ırkçılığın tarihin bir döneminde kalmayıp; günümüzde de devam ettiğini ve geleceğe taşınma tehlikesinin varolduğunu; bu nedenle geçmişte yaşananların unutulmaması gerektiğini düşünür ve bunu sanatı aracılığıyla yansıtır. Bu amaçla sıklıkla anlatılardan ve edebi metinlerden hareket ederek, kullandığı metaforik ve ironik anlatım şekli ile ırkçılık karşıtlığı bağlamında, izleyicileri düşündüren, merak uyandıran yapıtlar gerçekleştirir. Sanatçı, stratejik bir seçimle, kağıttan keserek oluşturduğu gölge enstalasyonlarıyla, yalın ama yoğun içerikle dolu, çarpıcı bir görsel anlatım yolu geliştirmiştir. Şiddet içeren sahneler, gölge figürler aracılığıyla, anlatılabilir ve izlenebilir biçime dönüştürülmüştür.*

Anahtar Sözcükler: *Gölge, Enstalasyon, Irkçılık, Şiddet, İroni.*

GELİŞ TARİHİ: 05.03.2019 | **KABUL TARİHİ:** 09.07.2019

Abstract: *The subject of this article is the interpretation of Kara Walker's work titled "The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven, which she visualized based on Harriet Beecher Stowe's novel "Uncle Tom's Cabin". The artist, by transforming the characters of the novel, moved them into another platform; and visualized the expressions of race and sex in a provocative, harsh and ironic way. Walker thinks that racism is not only time in history but it continues today and there is a danger of transferring it into future, therefore, she thinks that what happened in the past should not be forgotten; and she reflects this through her art. For this purpose, often based on narratives and literary texts, with her metaphoric and ironic expression, in the context of anti-racism, she creates works that are intriguing and make spectators think. With a strategic choice, the artist has developed a striking, visual narrative way, full of simple but intense content, with shadow installations she created from cut paper. Violent scenes have been transformed into expressible and viewable form through shadow figures.*

Keywords: *Shadow, Installation, Racism, Violence, Irony.*

Giriş

Farklı sanat disiplinleri arasında her zaman bir etkileşim ve geçişkenlik söz konusudur. Özellikle yazınsal olandan görsel olana aktarma örnekleri, mitolojik ve din kaynaklı konulardan edebi metinlere kadar geniş bir yelpazede görülmekte ve çarpıcı yapıtlarla ortaya çıkmaktadır. Bu uygulamalardan birisi de, Kara Walker'ın (1969), "Tom Amcanın Sonu" adlı yapıtıdır (Görsel 1). Yapıtın orijinal adı "The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven" olup, Türkçe'ye "Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu" olarak çevrilebilir. Ama isim genellikle "Tom Amcanın Sonu" şeklinde kısaltılarak kullanılmaktadır.

Walker, 1995 yılında, duvar üzerine kesilmiş kağıt uygulayarak gerçekleştirdiği çalışmasında, Harriet Beecher Stowe'un[1] "Tom Amcanın Kulübesi" adlı romanından yola çıkmıştır.

Görsel 1. Kara Walker, 1995, Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu / The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven. Nearlygod Driven Blogspot. Erişim: 01.01.2019. https://bit.ly/2T3jull.

Yapıtın sağ kenarına, vücudunun yarısı dikey olarak görünen bir kadın silueti "Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu" adlı, yaşam ve şiddet hakkındaki sert ve ironik görsel anlatıyı, parmağıyla suçlayıcı bir tavırla işaret ederken yerleştirilmiştir. Yarım kadın siluetinin sol tarafında, erişkin bir erkek silueti yer alır. Ellerini gökyüzüne kaldırmış; yalvarmakta ve bir bebek doğmaktadır. Yalvaran adamın solunda, şişman ve bir bacağı tahtadan olan ikinci bir adam, bir çocuğa tekme atarken, aynı anda bir başka bebeğe kılıç saplamaktadır. Tablonun merkezinde, üç çocuk tehlikeli bir oyun oynamaktadırlar. Bir kız çocuğu, elindeki baltayı kaldırmış, bir kütleye ya da çocuğa indirmeye hazırlanırken,

[1] Harriet Beecher Stowe (1811-1896), Amerika iç savaşı sırasında, kölelik karşıtı romanlar yazmıştır. Tom Amcanın Kulübesi (1852) de dahil olmak üzere 20'den fazla roman yazmıştır (Michals, 2017).

daha ufak bir oğlan çocuğu elinde bir kova ile onu izlemekte ve bir başka kız çocuğu da elinde sivri bir cisim ile olaya iştirak etmektedir. Merkezde yer alan çocukların sol tarafında bir başka çocuk, ritmik bir şekilde kakasını yaparak tablonun derinlerine doğru ilerlerken, belden yukarı kısımları çıplak olan üç erişkin kadın birbirlerini emzirmektedirler. Tam bu esnada, kadınlardan birisinin kucağından, kadının memesine ulaşmaya çalışan bir bebek düşmektedir. Tablonun sol kenarında bir kadın silueti, olanları durdurmak ister gibi ya da el sallar gibi sol elini kaldırmış bir şekilde yer almaktadır. Bu yapıt, kölelik döneminde yaşananlar, şiddet, cinsellik, çocuklara duyulan cinsel arzu, çocukların sömürülmesi ve ihmal edilmesi, bastırılan ama ilgi çeken cinsel arzulara ilişkin göndermeler içerir.

Yapıtı daha iyi çözümleyebilmek amacıyla Kara Walker'ın yaşamına ve sanatsal yaklaşımına kısaca değinmekte yarar vardır. Walker, 1969'da California'da doğmuş ve 13 yaşındayken ailesiyle birlikte, Atlanta-Georgia'ya taşınmıştır. Bu durum Walker'ın bütün yaşamını değiştirmiştir. California'nın tersine burada ırkçılık daha kuvvetlidir; Walker'a sürekli siyah olduğu hatırlatılır ve bu onu çok yaralar. Bu döneme ilişkin duygularını şöyle ifade eder: "Georgia'ya geldiğimde, kendimi California'da olduğumdan daha siyah hissediyordum. Siyah olmak çok problemli bir konuya dönüştü. Yasaklanmış tutkular ve istekler, hala yaşayan bir geçmiş...Irksal sorunlar her zaman problemin merkezinde oldu. Ben de bu konuya ilgi duymaya başladım." (Walker, 1999). Georgia'da yaşadıkları, Afrika kökenli Amerikalı bir sanatçı olarak Walker'ın sanattaki mevcut duruşunun temellerini atmış; geliştirdiği plastik dili şekillendirmiştir. Kuspit'in ifadesiyle "sanat, ruhun derinliklerine inen bir sualtı aracıdır, ruhun içinde yüzen tuhaf duygulara ilişkin bir kavrayış sağlarken, basınca da dayanır." (2010, s. 126). Kara Walker'ın ten rengi nedeniyle yaşadığı sorunlar ve kendi ırkının kolektif bilinçdışında yoğunlaşmış olumsuz birikimler, onun sanatına yansımıştır.

Walker, sanatını şekillendiren hayal gücünü, geçmiş, şimdi ve geleceğin gerçekliği ile birleştirir. Sanatçı şöyle der: "Zamanda yolculuk ettiğimi hayal ederdim. Ama hiçbir zaman tam anlamıyla odaklanamazdım, çünkü her zaman beni çok uzaklara gitmekten alıkoyan bir vahşet ve gerçeklik vardı." (Walker, 1999). Walker, bedenini kaplayan derinin renginden dolayı, yüzyıllar boyu acımasız bir şiddete ve haksızlığa maruz kalan insanların gerçekliğini bilen, unutamayan, unutturmak istemeyen bir sanatçı kimliğiyle, yalın ama yoğun içerikle dolu olan bir görsel anlatım yolu geliştirmiştir. Irk, kimlik, cinsiyet, cinsellik, şiddet, kölelik, güç, kültür ve tarih üzerine yoğunlaştığı çalışmalarında video, film, desen, suluboya ve yazı gibi birçok farklı teknikten yararlanır. Bu yöntemler içinde en göze çarpan ve belirleyici olan, inceleyeceğimiz yapıtta olduğu gibi, kağıttan keserek oluşturduğu gölge enstalasyonlarıdır. Walker, kesmiş olduğu siluetleri, tahta zemine, tuvale, kağıda ya da doğrudan galeri duvarına yapıştırarak sergiler. Kimi zaman da, gölge figürlerini doğrudan galeri duvarına boyayarak oluşturur.

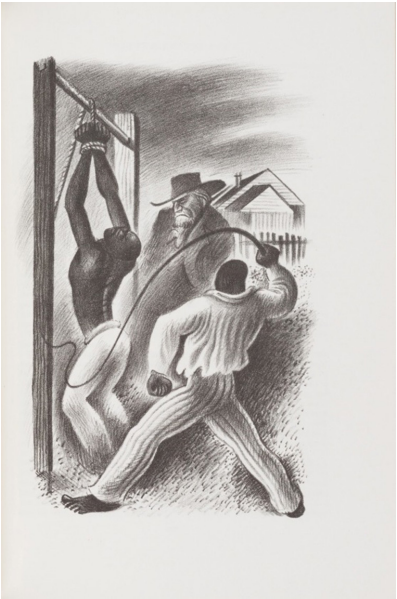
Kara Walker, yoğun küçük çizimlerinden, duvarı kaplayan kesilmiş kağıt siluetlerine kadar tüm çalışmalarında ırk ve cinsiyet anlatımlarını kışkırtıcı bir şekilde sunar. Sanatçının çalışmalarında kullandığı teknik: huzursuz edici, izlenmesi ve anlaşılması çok zor olan karmaşık

durumları basitleştirmenin, kısa ve öz biçimde açıklamanın bir yoludur. Walker'ın yarattığı imajlar, yoğun tartışmalara neden olur. 1997 yılında almış olduğu "Genius Grant" ödülü, daha eski kuşak Afrika kökenli Amerikalı sanatçıların bu durumu boykot eden bir kampanya başlatmalarına neden olmuştur. Bu sanatçılar, Walker'ın imajlarını "kirli", "pornografik", "sexist", "ırkçılığa çanak tutan" çalışmalar olarak eleştirmişlerdir. Bu sanatçıların çoğu, yaratılan siyah imajlarının, beyazların ırkçı imajlarını beslediğini, beyazların bunlardan gizli bir haz aldığını iddia etmişlerdir (James, 2008).

Walker'ın fantastik imajları, sinemasal bir etki uyandırır. Sanatçı, ele aldığı konuları görselleştirirken hikayesel bir anlatım benimser. Bazı çalışmalarında karakterler, sahne ve hareket sanki bir roman ya da hikayedeki gibi kurgulanır. Ama öyküsel anlatımı, kesin ve belirgin bir olaylar dizisini gerektirmez; çünkü başlangıç ve sonuç yoktur.

Yapıtın Çözümlenmesi

Kara Walker, incelediğimiz yapıtta, bir romandan yola çıkmış ama kendi yorumlarıyla bambaşka bir anlatıya dönüştürerek görselleştirmiştir. Harriet Beecher Stowe'un Tom Amcanın Kulübesi (1852) adlı romanı, dünyanın birçok ülkesinde pek çok dile çevrilmiştir; kölelik karşıtı ve duygusal bir eser olarak kabul edilir. Öykünün orijinali kısaca şöyledir: Tom Amca, köleliğin devam ettiği dönemde, Bay Shelby'nin çiftliğinde eşi ve oğluyla yaşamaktadır. Çiftlikte hem siyahlar hem de beyazlar tarafından çok sevilen, sayılan, bilge ve olgun bir kişidir. Kölelerine, çoğu köle ve çiftlik sahibinin aksine çok iyi davranan Bay Shelby, Tom'a çok değer vermektedir. Ama çiftlikteki huzurlu ve mutlu yaşam bir gün sona erer. Bay Shelby, acımasızlığıyla tanınan köle tüccarı Haley'e borçlanmıştır. Tüccar Haley, köleleri alınıp satılan bir hayvandan farksız gören ve sonuna kadar sömüren, istediğinde öldüren ya da işkence uygulayan vahşi bir kişiliğe sahiptir. Haley, Shelby'den borcuna karşılık alacağı köleler arasında özellikle Tom'u ister. Bu arada köle Eliza ve üç yaşındaki oğlu Henry'i görür, onları da ister. Bunu duyan Eliza çiftlikten kaçar ama Tom Amca, Bay Shelby'i zor durumda bırakmamak için kaçmaz. Sonuçta çok dramatik bir şekilde eşinden, oğlundan, arkadaşlarından ve çok değer verdiği Shelby ailesinden ayrılmak zorunda kalır. Tüccar Haley, köleleri satmak üzere gemiyle taşırken, Tom Amca gemide Eva isimli küçük kızla arkadaş olur. Eva çok iyi yürekli, sevecen, insanlara yardım etmeye çalışan melek gibi bir kızdır. Eva'nın isteği üzerine, babası Tom'u satın alır. Tom beklenmedik şekilde iyi insanlarla karşılaşmıştır. Eva'nın ailesinin yanında rahattır. Tek üzüntüsü ailesinden ayrı olmaktır. Ama yine bir trajedi yaşanır; Eva hastalanır ve yaşamını kaybeder. Eva'nın babası kızının son arzusu üzerine Tom Amcayı özgür bırakmaya hazırlanırken, bir kavgaya karışır ve o da hayatını kaybeder. Eva'nın annesi Tom'u, çok gaddar bir insan olan Simon Legree'e satar. Legree öylesine acımasız bir kişidir ki, Tom'un olgun, hoşgörülü ve akıllı bir insan olması onu rahatsız eder. Her fırsatta Tom Amcaya işkence eder. Sonunda, ölümüne şiddet uygular. Bu arada Bay Shelby, yaşadığı üzüntü ve sıkıntıların etkisiyle hastalanıp yaşamını yitirmiştir. Onun yerine geçen oğlu George, çiftlikte işleri yoluna koymuş ve Tom Amcayı bulup, tekrar ailesine kavuşturmak için aramaya çıkmıştır. Ne yazık ki, Tom Amcayı ölmek üzereyken bulur. Çiftliğe,



Görsel 2. (solda) Miguel Covarrubias, 1938, Tom Amcanın Kulübesi / Uncle Tom's Cabin. Content Ucpress. Erişim: 05.01.2019. https://bit.ly/2Ha9GoI

Görsel 3. (sağda) Kara Walker, 1995, Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu (detay) / The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven (detail). Columbia Projects. Erişim: 05.01.2019. https://bit.ly/2IEyOX2

Tom Amcasız döner. Tom Amcanın kulübesi önünde, çiftlikteki tüm kölelere özgürlüğünü verir (Stowe, 2013, s. 5-133).

Walker'ın gerçekleştirdiği enstalasyonda Tom Amca, Covarrubias'ın illüstrasyonunda yansıtıldığı pozda resmedilmiştir (Görsel 3). Tom'un dizleri kırık, kolları ve başı yukarı kalkmış, eller bileklerinden birleştirilmiştir. Tom her iki resimde de pantolon giymiş olarak görünmesine rağmen, Walker'ın çalışmasında, rahatsız edici ve muğlak bir şekilde pantolon aşağı sıyrılmıştır. Covarrubias'ın resminde, Tom'un sırtında kırbaç izleri görülürken; Walker'ın çalışmasında, sırtındaki derinin yüzülmüş, yerinden kalkmış olduğu farkedilir. Covarrubias'ın Tom'u bileklerinden kesin olarak bağlanmış görünürken, Walker'ın resminde, bileklerin bağlı olduğu kesin değildir; Tom burada dua ediyor da olabilir. Ama yumruğu sıkılmış olan eller, duadan ziyade, ellerin bağlanmış olduğuna dair hilekar bir işaret taşır. Walker, çalışmalarında, birden fazla anlam yüklenebilecek, farklı yorumlara açık anlatım şekilleri benimser. Covarrubias'ın Tom'u, kırbaçlanmaktan dolayı kendinden geçmiş, yarı baygın durumdadır. Walker çalışmasında, Tom'un bilinçli olup olmadığına dair ipucu vermez. Yılan gibi kıvrılmış olan, Tom'un arkasıyla yerdeki bebek arasında bağlantı kuran bir kırbaç, Tom'un cinsel olarak taciz edildiğine dair göndermeler içerir. Covarrubias'ın litografisinde,

Tom, acımasız sahibi Legree'nin izlediği fiziksel işkenceye maruz kalmaktadır. Walker'ın çalışmasında, Tom'un çok daha fazla ve çok yönlü istismara ve şiddete maruz bırakıldığına dair işaretler vardır. Ama tanıksız olan bu cinsel tacizler, yarım siluet olarak görülen bir kadın tarafından işaret edilmektedir.

Walker'ın yapıtında, Tom dua eder ya da elleri bağlı konumda ve dövülmüş olarak gösterilir ki, bunlar edebi hikaye tarafından desteklenir. Ama Walker, bunların ötesine geçer, geçmişe ilişkin saf inanışların ve bilinenlerin sınırlarını zorlar, izleyiciyi sarsar. Tom'u bütün çıplaklığıyla ortaya çıkarır, ırza tecavüzü vurgular ve bunu Tom'un bebeği ile yansıtır. Bu noktada, yapıtın romanla bağını koparır. Roman karakterleri, sanatçının düşüncelerini yansıtması için katalizör görevini üstlenirler (Schwartz, 2017).

Marianne Noble, Tom'un tecavüze uğraması konusunda farklı okumalar getirir. Tom Amcanın Kulübesi adlı romanın erotik olaylarla dolu olduğunu, bazı okuyucuların bu kitabı okurken mazoşist erotik arzularının tetiklendiğini itiraf ettiğini belirtir. Noble, Sigmund Freud'un, hastalarının bir kısmında dövülme fantezisi olduğuna dair saptamalar yaptığını belirtir. Tom Amcanın Kulübesi romanını okurken, Tom'un dövülmesinin bazı okuyucularda mazoşistik bir haz yaratabileceğini ifade eder. Beyazların, sosyal pozisyonlarını tehlikeye atmaksızın, kültürlerinin yasaklamış olduğu "kendinden geçmiş kurban" fantezilerini, kölelerin cinsel istismara maruz kaldığının açığa vurulmasıyla tatmin etmiş olabileceklerini belirtir. Bazı okurların, Stowe'un romanındaki köle edilmiş ve dövülmüş kişilerin yerine kendilerini koyarak hayaller kurabileceğini belirtir. Bu çok kritik bir vurgudur. Çünkü Tom Amcanın Kulübesi genellikle duygusal bir roman olarak kabul görür. Tom Amcanın kötü durumlara düşmesi, işkence görmesi okuyanda ve izleyende sempati yaratır. Tom'un yaşadığı acı durumlara ilişkin üzüntü ve hiddet oluşur. Tom, koruma duygusu uyandırır. Fakat, Noble bu duygusal tepkileri şöyle tanımlar: Deneyimin paylaşılmasına ilişkin sezgi ve yardımlaşma hayali, bir başkasının vücudunda tatmin arayışının yansımasıdır. Yani sempatiden çok empati, kendini onun yerine koyma söz konusudur (Aktaran Peabody, 2012, s. 184). Saidiya Hartman ise, empati konusuna farklı yaklaşır. Hartman'a göre Empati, kendini bir başkasının yerine koyarak onu daha iyi anlamanın bir yoludur; kolonilerde gerçekleşen vahşeti ve ırkçılığı bilmeyen, yaşamadığı için bilmesi mümkün olmayan kişilerin empati yoluyla sezinlemesi mümkün olabilir (Aktaran Peabody, 2012, s. 184).

Solange James, Kara Walker'la ilgili olarak 2008 yılında kaleme aldığı makalede, Tom Amca karakterine, farklı bir okumayla yaklaşmıştır. James'a göre, Tom Amca, suça iştirak eden siyahların bir arketipidir. Tom Amca, uzun süre acı çeken bir köle olarak, erdemli bir Hristiyan modeli oluşturmaktadır. Bir çocuk gibi uysal ve edilgen bir kişiliğe sahip betimlenmiştir (James, 2008). James'a göre, bu çok önemli bir problemdir. Çünkü otoritelerin yerleşik önyargılarının içselleşmesine neden olmaktadır. Bu nedenle Tom Amcanın, çocuk doğururken betimlendiğini düşünür (James, 2008). Yani bu yapıtta, Tom Amca gibi uysal ve edilgen kölelerin yardımıyla, köleliğin ve kölelere ilişkin önyargıların bir çocuk gibi doğ-

masına tanık olmaktayız. James, Walker'ın yarattığı Tom Amcaya ilişkin üstü örtülü imajların içerisine, çok yönlü ulusal tarih anlatıları yerleştirdiğini belirtir (James, 2008). Walker, bir yandan üst kültürün yaygın bilinçaltını tartışmaya açarken, diğer yandan kararsız, karışık duygular içerisindeki köle kültürünü ortaya koymaya çalışır.

Kara Walker, Tom Amca siluetinin yanına, romandan bir başka karakteri Simon Legree'yi yerleştirmiştir. Legree, romanda Tom Amcaya ölümcül şiddet uygulayan ve yaşamını yitirmesine neden olan acımasız köle sahibidir. Aynı zamanda Stowe'un romanında, siyah köle kadınları cinsel olarak istismar ettiğine ve 15 yaşındaki köle kız çocuğuna tecavüz ettiğine dair üstü kapalı anlatımlar vardır. Walker, Legree'yi bir çocuğu taciz ederken ve aynı anda bir başka çocuğu öldürürken betimlemiştir (Görsel 4). Walker'ın onu bu şekilde göstermesi sürpriz değildir. Çünkü Legree'nin kötülüğü ve acımasızlığı romanda net bir şekilde ortaya konulmuştur.

Görsel 4. Kara Walker, 1995, Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu (detay) / The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven (detail). Wordpress. Erişim: 08.01.2019. https://bit.ly/2Epvx8I

Walker'ın oluşturduğu Legree silueti, o kadar şişmandır ki, ağırlığını bir kılıç ve tahta bir bacakla dengelemeye çalışır. Bir çocuğu taciz etmektedir. Bu iki figür, aynı bacağı paylaşırlar. Bacağın kime ait olduğu, tam olarak belli değildir. İzleyenler, çocuğun bacağı olarak görmek isterlerse ona ait; Legree'nin bacağı olarak görmek isterlerse ona ait görülebilir. Legree'nin diğer bacağı yoktur, korsanlar gibi tahta bir bacak taşımaktadır. Yani burada gösterilen Legree karakteri aciz bir durumdadır; ayakta durmakta ya da yürümektedir. Ama kurbanını kovalayabilecek durumda değildir. Legree, bir yandan da, kılıcını bir bebeğe saplamaktadır. Bu kadar çok kötülüğü aynı anda yaparken yansıtılan Legree karakterinin aslında zayıf ve aciz bir kişi olduğu ironik bir yaklaşımla vurgulanır.

Kara Walker, bu yapıtta metaforik bir anlatımla, Legree'nin siyah köle kıza tecavüz ettiğini gösterir. Sanatçı, Legree'de izleyicilerin beklentilerini tatmin eden bir karakter oluşturmuştur. Çünkü Legree, Stowe'un romanında aşırı derecede ırkçı ve dengesiz bir kişiliktir. Walker, Stowe'un romanda yarattığından daha şeytani ve tiksindirici bir karakter çizer. Sanatçı, abartılı ve saçma sunumuyla izleyenlere şunu sormaktadır: Irkçılığın bedeli nedir? Nelere mal olmuştur? Stowe'un romanında kahramanlar ve caniler yer alır, arası yoktur. Yani sadece siyahlar ve beyazlar vardır, griler yoktur. Stowe'un romanında ırkçılığa çok klişe açılardan yaklaşılır. Okuyanlar ve izleyenler dışardan bir bakış açısına sahip olurlar, Legree gibi aşırı derecede kötü ve ırkçı bir karakter ile aralarına büyük bir mesafe koyarlar. Bu durum ırkçılığın kökleşmesine yardımcı olur. Çünkü, Legree gibi şeytani bir karakterle araya mesafe koymak daha kolaydır. Oysa, şeytan ayrıntıda gizlidir. Günlük yaşam içerisine sinen ve küçük görünen ırkçı yaklaşımlar sistemi besler. Walker'ın ilk bakışta aşırıya kaçan ironik yorumlarının bir nedeni bu olabilir. Walker'ın inanılmaz gibi görünen yorumları, izleyenlerin, ırkçı sistemle aralarına memnuniyet verici bir mesafe koymalarını sağlar. Sanatçı, çalışmasında, bu durumun sorgulanması için özellikle abartılı bir yaklaşım sergiler. Walker'ın yapıtının, Stowe'un romanıyla ilişkisi ele alındığında, bu imaj izleyicilerin bilinen Amerikan edebiyatı çalışmalarıyla ve bunların süregiden yorumlarıyla yüzleşmelerini sağlar (Peabody, 2012, s. 186).

Walker, çalışmalarında incelediği tarihsel ırkçı tutumlar ile günümüzdeki olaylar arasında benzerlikler görmektedir. Sanatçı, kızıyla birlikte yaşadığı Brooklyn'den güney eyaletlerine doğru bir karayolu yolculuğu yaptığında, yolda uğradıkları restoranlarda, beyaz adamların onlara "20 saniyelik bakışlar" attıklarını belirtmiştir. Bir pansiyon havuzunda yüzerken, diğer (beyaz) insanların aniden kayboluşuna şahit olmuşlardır. Walker, küçük bir kızın babasına "burada hiç zenci olmadığını sanıyordum" dediğini duymuştur (Alkış, 2014, s. 38-40). Walker, aslında ırkçılığın geçmişte bir dönem yaşanmış ve bitmiş, klişelerle ifade edildiği gibi aşırı ırkçı şiddet olaylarıyla sınırlı kalmayıp halen devam eden bir durum olduğunu abartılı ve alaycı yapıtlarıyla vurgulamaya çalışır.

Kara Walker'ın yapıtında, merkezde Eva St. Clare yer alır. Eva, Tom Amcanın Kulübesi romanında en duygusal, aynı zamanda en kırılgan karakterdir. Ama Walker'ın siluetlerinde, Eva'nın karakteri tamamen zıt yönde betimlenmiştir. Aslında, Legree karakterinin en tehlikeli karakter olması beklenir; çünkü elinde bir kılıç vardır. Ama kılıç olmasına rağmen, tahta bacağı ve kilosuyla hareket kabiliyetinden yoksun betimlenmiştir. Oysa Eva, elinde baltası ve hareket halindeki enerjik duruşuyla daha tehlikeli betimlenmiştir.

Görsel 5. Kara Walker, 1995, Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu (detay) / The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven (detail). Content Ucpress. Erişim: 20.01.2019. https://bit.ly/2Ha9GoI

Eva, kurdele takmış olduğu uzun saçlarını bırakmıştır ve adeta adım atarken donmuş gibidir (Görsel 5). Yukarı kaldırmış olduğu kollarıyla, sımsıkı yakaladığı baltayı bir şeylere indirmek üzeredir. Eva geniş eteğini savurarak bir kütüğe ya da elinde kovaya benzer bir şey tutan küçük oğlan çocuğunun kafasına doğru hamle yapmıştır. Eva'nın arkasında, başörtüsü ve elindeki sivri cisimle Topsy durmaktadır. Stowe'un romanında, Eva ve Topsy, yaklaşık aynı yaşlarda ama birbirinin zıttı karakterler olarak çizilmiştir. Stowe'un romandaki tespiti şöyledir:

> Orada iki çocuk durmuşlardı. Çocuklar, farklı sosyal grupların uç noktalarındaydılar. Adil, iyi terbiye almış altın saçlı kızın, derin bakışlı gözleri, soylu bir yüzü ve prenses gibi davranışları vardı. Onun karşısında meraklı, kurnaz, yalaka komşusu vardı. Her ikisi, ırklarını yansıtıyorlardı. Saksonlar, asırlardır süren egemenlik ve eğitim sonucu, fiziksel ve psikolojik üstünlük taşıyorlardı. Afrikalılar, asırlardır süren baskı, boyun eğme, cehalet, ağır koşullarda çalışma ve ahlak bozukluğu içindeydiler (Aktaran Peabody, 2012, s. 187).

Eva ve Topsy, romanın 1879 yılında yapılan baskısı için gerçekleştirilen illüstrasyonda, romandakine uygun betimlenmişlerdir.

Görsel 6. 1879 yılında yapılan roman baskısı için illüstrasyon, Eva ve Topsy. Content Ucpress. Erişim: 20.01.2019. https://bit.ly/2Ha9GoI

İllüstrasyonda Eva, küçük ve kapalı ağzı, güzel gözleri ve derin bakışlarıyla Topsy ile yüz yüzedir (Görsel 6). Eva beyazlara özgü davranış kalıpları içindedir. Topsy, büyük ve açık ağzı, kurnaz bakışları ve vücut dili ile Afrikalı bir tavır sergiler. Stowe, Eva'yı bir melek gibi masum ve iyiliksever betimlerken Topsy'i inatçı, daha az iyiliksever, daha saldırgan, pişmanlık duymayan ve değişmeyi reddeden bir karakter olarak gösterir. Stowe, Eva'nın ölümü üzerine, Topsy'nin Afrikalılara özgü olduğunu belirttiği davranışlarını, Saksonların davranış kalıbına dönüştürür. Topsy daha çalışkan ve uysal olur. Kitabın sonunda, Hristiyan kilisesinin üyesi olur ve misyoner olarak Afrika'ya gider.

Walker'ın yarattığı Eva ve Topsy karakterleri, Stowe'un yarattıklarından tamamen farklıdır (Görsel 5). Belli ki Walker, romanda beyazlar ve siyahlarla ilgili önyargıları ve şablon tiplemeleri ironik bir şekilde tersine çevirmektedir. İllüstrasyonda yüz yüze olan Eva ve Topsy'i, enstalasyonda arka arkaya gösterir. Burada Eva, Topsy için erdemli bir rol modeli değildir. Walker'ın Topsy ve Eva'sı, hırçın ve vahşi bir döngü içinde yer alırlar. Topsy, Eva'yı sivri bir cisimle takip eder. Eva ahlaklı olmaktan vazgeçmiştir ve büyük olasılıkla elindeki balta ile küçük çocuğu yaralayacaktır. Walker Eva'yı ne prenses gibi ne de trajik bir durum içinde gösterir. Stowe'un anlatımının tersine, savunulamaz bir kötülük peşinde gösterir. Stowe, Eva'yı anlatırken, kölelerin tüm şeytanlığına karşın, bu acıyı kalbine gömen ve onlara yakınlık duyan bir karakter olarak çizmiştir. Bu aslında köleliği savunan beyaz zihniyetin görüşüdür. Walker ırkçılık karşıtı olduğu iddia edilen romanlarda bile, siyahlarla ilgili önyargılı betimlemelerin olduğunu gösterir. Bu yaklaşımıyla ezber bozar ve gizlenenleri deşifre eder.

Stowe'un romanında, Eva öldükten sonra cennette yeniden doğar. Walker ise, dönüştürdüğü karakterlerle cehennem gibi bir ortam yaratır (Betts, 2012). Walker, kötü Eva karakterini merkeze yerleştirir. Çünkü romanda Eva trajik ve beklenmedik bir şekilde ölür. Beyaz kızın acı veren ölümü, dikkatleri bu noktaya toplar. Romanda kölelik karşıtı düşüncelerin tetiklenmesi beklenirken ve kızın etrafındaki kölelerin trajik yaşamının dikkat çekmesi gerekirken, merkeze beyaz Eva'nın trajik ölümü oturur. Walker, merkeze altın kalpli Eva yerine, kötü kalpli Eva'yı yerleştirerek romanı, alaycı bir şekilde eleştirir.

Stowe'un romanında Eva ölüm döşeğindeyken, ailesi ve köleler etrafına toplanmış Eva için gözyaşı dökerlerken, Eva bir makas ister. Eva makasla altın sarısı saçlarından bukleler keser, aile fertlerine ve kölelere hatıra olarak bırakır. Walker'ın yorumunda ise, elindeki balta ile korkunç hatıralar bırakmaya hazırlanmaktadır. Walker'ın yorumlarından anlaşıldığı üzere, romandaki karakter betimlemelerine büyük bir itirazı vardır. Irkçılık karşıtı olduğu kabul edilen bir romanda bile, pek çok önyargının olduğunu düşünmekte ve bunları kendi sanatıyla dile getirmektedir.

Kara Walker'ın yapıtında yer alan üç kadın silueti, ilk bakışta son derece rahatsız edici bir ilişki ağı içinde gösterilirler (Görsel 7). Büyük olasılıkla köle olan üç siyah kadın, tarlada çalışırken bir fırsat yaratıp kaytarmış görünmekteler. Bu birinin kolundaki sepetten düşen pamuktan anlıyoruz. Üç kadının belden yukarı kısmı çıplak ve bu çalınmış zaman dilimi içerisinde birbirlerini emziriyorlar. Her biri, diğerine sütannelik yapıyor. Bu arada bir bebek ihmal ediliyor. Son derece rahatsız edici ve gizemli olan sahne aslında şunu anlatmaktadır: "Çalınmış zamanı, çalınmış enerjiyi, çalınmış vücutları geri istemek üzerinedir." (Peabody, 2012, s. 189). Walker'ın siluetleri, duygusal ve fiziksel açıdan destek arayan, ebeveyn şefkati ve bakımına açlık duyan, istismar edilmenin ötesinde cinselliğini yaşayamayan köle kadınları ve ihmal edilen siyah çocukları anlatmaktadır. Emzirme ediminin, anneliği temsil ettiğinden yola çıkarak; birbirlerini emziren kadınların, aslında birbirlerine destek olmak amacıyla böyle bir ilişki ağı içerisinde yansıtıldıklarını düşünmek mümkündür.

Görsel 7. Kara Walker, 1995, Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu (detay) / The End of Uncle Tom and Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven (detail). Curiator. Erişim: 10.02.2019. https://bit.ly/2BXHeDs

Romanda, sorunlu aile ilişkileri yaşayan ve son derece çekici olan üç melez kadın anlatılır. Stowe, bu kadınlardan Eliza'yı, son derece detaylı bir şekilde betimlemiştir: Melez, 25 yaşında, etine dolgun, siyah gözler, uzun kirpikler, siyah dalgalı ipek gibi saçlar, çok biçimli bir vücut ile çok çekicidir. Köle tüccarı Haley, onu görünce gözlerini ondan alamaz ve borçlarına karşılık Eliza'yı özellikle almak ister. Aslında Eliza, daha önce hanımı tarafından komşu çiftlikten bir köle ile evlendirilmiş ve bir oğlu olmuştur. Ama komşu çiftlikte yönetim değişince kocası kaçmıştır. Eliza, o koşullarda bile kaçmayı düşünmemiştir. Çünkü hanımına sadakatle bağlıdır ve oğluyla birlikte yaşadığı çiftlikte huzurludur. Ama, kendisinin ya da çocuğunun satılacağını ve çocuğundan ayrılacağını öğrenince, önemli bir dönüşüm geçirir ve kaçar. Romanda Eliza'nın güzelliğinin betimlendiği bölüm ve kitaptaki ilüstrasyonlar okuyucunun ilgisini çeken bölümlerdir. Cassy, göz alıcı güzellikte anlatılan bir başka köle kadındır. 35-40 yaşları arasında, uzun, ince, narin ve çok çekici olan diğer özellikleri romanda ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Stowe'un romanında, Legree beş yıldır Cassy'i cinsel açıdan istismar etmektedir. Cassy'nin çocuklarıyla ilgili büyük acıları vardır. Çocuklarından iki tanesi satılmıştır; bir diğerini de kendi elleriyle öldürmüştür. Üçüncü kadın karakter Emmeline, henüz on beş yaşındadır. O da diğer iki köle kadın gibi çok güzeldir. Küçük yaşta

annesinden ayırıp satmışlardır. Bu çocuk, Legree tarafından tecavüze uğramış ve Cassy'nin yerine Legree'nin metresi olmuştur.

Harriet Beecher'ın romanında, özellikle çok arzulanır bir şekilde anlatılarak okuyucuların dikkatini o yönde de toplayan üç kadın karakter, radikal bir dönüşüm geçirirler. Cassy ve Emmeline, çok cesur bir girişimde bulunurlar; haftalar boyunca tavan arasında saklanır ve kaçma fırsatı kollarlar. Eliza da, beyaz bir adamın yardımıyla büyük zorluklarla Kanada sınırını geçer. Sonuçta üç kadın kurtulur ve ataerkil aile düzenine kavuşurlar. Eliza ve kocası tekrar bir araya gelirler. Kaderin bir oyunu, Eliza, Cassy'nin satılmış çocuklarından birisidir ve birbirlerine kavuşurlar. Emmeline ise, Cassy tarafından evlat edinilir. Hatta daha sonra, Cassy'nin satılmış oğlu ile bir çift olurlar ve o da aileye katılır. Daha sonrasında Eliza'nın kocasının Afrika'ya gitme planları vardır.

Kara Walker, bu noktada romana müdahale eder. Romanda olaylar üç güzel köle kadın karakter için gerçek olamayacak kadar abartılı bir mutlu sona doğru ilerler. Walker, kadınların çekici ve arzulanır olmalarını, Stowe'un romanındaki gibi çıkış noktası yapar ama işler hiç de romandaki gibi mutlu gelişmez. Walker'ın siluet kadınları sevgi, şefkat ve fiziksel açlıklarını yansıtan bir konumda görülürler. Walker, bu kadınları okuyucuların ya da izleyicilerin empati kurabileceği bir konumda göstermez. Adeta sapkın bir durumda gösterir. Bu sapkın görüntünün altındaki gerçek, bu kadınların vücutlarının sadece cinsel yönden kullanılması, sevgi ve şefkate duydukları özlemdir. Walker aynı zamanda, aile trajedilerini yansıtır. Romanda, çocuksuz bir anne (Cassy), annesiz bir çocuk (Emmeline) ve çocuğunu kaybetmek üzere olan bir anne (Eliza) yer alır. Walker'ın siluetlerinde, annesinin memesine ulaşmaya çalışırken tehlikeli bir şekilde kayıp gitmekte olan çocuk, bu kopuş trajedilerini anlatmaktadır. Walker arzuyu ve trajediyi rahatsız edici şekilde yan yana getirir. Cinsel kimliğe ve annelik kimliğine ait özellikler bir arada sergilenir.

Walker, 1997 yılında kendisiyle yapılan bir röportajda, emziren kadın metaforu sorulduğunda, kendisinin sürekli olarak tarihten beslendiğini, geçmişle bağı koparmamanın çok önemli olduğunu vurgulamıştır (Peabody, 2012, s. 190). Yapıtta çocuk karakter sekiz tane iken, erişkinler yedi tanedir. Harriet Stowe, romanında çocukları kurban olarak gösterirken; Walker, çocuk karakterler aracılığıyla gelecek üzerine sorular sordurmayı amaçlamaktadır. İhmal edilmiş, memeden kesilmiş bebek, aynı zamanda geçmişinden ve tarihinden koparılmış bir kuşağı gösterir ki bu durum ırkçılık ve cinsiyetçilikle ilgili tanımlama ve bilgi eksikliğine yol açar. Tarihinden koparılmış bir kuşak, ailesinden koparılmış bir bebek gibi tehlike içindedir (Peabody, 2012, s. 190).

Sonuç

Kara Walker, siluetlerinde romandan aşina olunan karakterleri şaşırtıcı biçimde ele alarak, saklı yönler ortaya çıkarır. Sanatçının seçimi oldukça stratejiktir; psikolojik içeriği elimine ederek, aynı hikayenin farklı versiyonlarını birleştirir. Hikayenin karakterleri tanıdık görünürler ama Stowe'un romanındaki yapıya karşı gelirler, beklenildiği gibi davranmazlar. Ka-

rakterler, ulaşılamaz konumdadır ve tartışmaları kışkırtırlar. İnanılan ve bilinenlerin dışında saklı olanı gösterirler.

Walker, Stowe'un yarattığı karakterleri, abartılı ve farklı biçimlerde yansıtarak romanı alaycı bir yaklaşımla eleştirir. Stowe'un kölelik karşıtı görünen romanında, aslında üstü örtük bir biçimde ırkçılık ve cinsiyetçilik konularının devam etmesine katkıda bulunan bir yaklaşım olduğunu düşünür ve bunu sorgular. İnsanların, nasıl ve niçin ırkçılık ve cinsiyetçilikle ilgili önyargıları içselleştirdiklerini çözümlemeye çalışır. Bunun için kışkırtıcı, tiksindirici, arzu uyandıran hatta ilk bakışta eğlenceli görünen komplike karakterler yaratır. Siluetler, bu kadar karmaşık ve anlatılması zor olayları ve kişilikleri yansıtması açısından, etkili bir araç oluştururlar. Walker'ın anlatım malzemesi olarak seçtiği kağıt siluetlerin ilk bakışta kolaycı bir yaklaşım olduğu hatta eğlenceli ve basit bir anlatım yolu olduğu yanılgısı uyandırmasına karşın oldukça stratejik ve etkili bir yöntem olduğu görülmektedir. Çünkü sanatçı, anlatılması ve izlenmesi çok zor olan, şiddet içeren sahneleri, üç boyutlu yansıtma çabası ve çok renklilikten arındırarak; dramatize etmeden aktarmanın yöntemini geliştirmiştir. Figürler detay içermediği için, çok katmanlı okumalara izin verir niteliktedir. Kara Walker'ın yapıtında, tarihsel gerçeklerin ve romandaki karakterlerin sanatçının düşünceleri ve duyguları doğrultusunda ironik bir kurguyla yansıtıldığını görürüz. Abartılı ve alaycı yorumlarla dönüştürdüğü karakterler bu ironi ve eleştiriyi aktarırlar. Walker, gerçekleri ilk bakışta gerçek olamayacak kadar uç noktalarda fantazi dünyasına taşır. Bu yaklaşımıyla izleyicileri şaşırtır ve merak uyandırır.

Kara Walker'ın, çok can acıtıcı olan ve bu nedenle unutturulmaya çalışılan tarihsel gerçekleri, Antebellum bölgesinde kölelere uygulanan fiziksel ve psikolojik şiddeti unutturmamak ve saklı kalmış yönleriyle göstermek için seçtiği yöntem, gerçeğin farklı bir gözle görülmesini sağlar. "İmgelem ile gerçek arasındaki ahlaki yarığı, toplumda hoş görülemeyecek korkunçlukları, tecavüzleri ve sakat bırakmaları, sanatta hoş görmek durumunda kalabiliriz. Çünkü sanat bize öteden gelen ve doğada olup bitenleri anlatan mesajdır." (Paglia'dan Aktaran Ötgün, 2008). Sanatçı ırkçılık ve cinsiyetçilik konularıyla ilgili düşüncelerini ve bireysel eleştirel tavrını, kendine özgü plastik bir yapılanma içinde yansıtmaktadır. Son derece trajik ya da utanç verici olayları, estetik ve eğlenceli görünen bir dille aktararak izleyiciyi şaşırtmaktadır. Cebrail Ötgün'ün farklı bir bağlamda kullandığı: "Sanatta şiddetin, cinselliğin ve etiğin sınırları can alıcı bir yerde duruyor ve çözümsüzlük devam ediyor." saptaması, tam da bu noktada Walker'ın yapıtlarıyla örtüşmektedir (2008, s. 102). Walker'ın çalışmalarında şiddet ve cinsellik, görsel ve içerik olarak uç boyutlardadır. Ama sanatçı, çok stratejik bir yöntemle yani gölge enstalasyonlarıyla pornografik bir alana kayması kolay cinsel sahneleri ve izlenmesi çok zor olan şiddet sahnelerini, görsel olarak etik sınırlar içine çekmektedir. Walker'ın şiddet ve cinsellikle ilgili sahneleri, izlenmesi kolay hatta hoşa gitmesi mümkün ama aynı zamanda şaşırtıcı, düşündürücü ve rahatsız edicidirler. Sanatçı, geçmişte yaşananların unutturulmaması gerektiğini düşünür çünkü çözümsüzlük devam etmektedir. Irkçılık günlük yaşamın hücreleri içine sızmış ve geleceğe taşınmaktadır.

Sanatçının seçtiği anlatım biçimi, onun üslubunu belirler. Sanatçı düşüncelerini yaratma eylemine dönüştürürken, çeşitli biçimler belirleyip o düşünce ve biçimi aktarmasına en uygun malzemeyi seçmeyi hedefler. Bu noktada Kara Walker'ın seçtiği biçim ve malzeme dili, ilk bakışta çok bildik görünür. Sanatçının, kağıtları keserek oluşturduğu figürleri bir kağıt ya da tuval üzerine yapıştırması "kolaj çalışması" olarak, bir galeri duvarına yerleştirmesi ise enstalasyon olarak nitelenebilir. Kara Walker'ın çalışmalarında kullandığı kolaj tekniği, Kübizm'de görüldüğü üzere gazete ve benzeri hazır malzemeleri kullanmak yerine, Matisse'de olduğu gibi istediği renkte kağıtları biçimlendirmek şeklindedir. Matisse, 1944'ten 1947'ye kadar içinde kendi el yazısıyla yazılmış bir metinle, kesilmiş büyük renkli kağıtlarla hazırladığı süslü resimler içeren "Caz" adlı bir kitap üzerinde çalışmıştır. Matisse Caz'da, "Makasla Çizim" başlığı altında şu satırları yazmıştır: "Doğrudan doğruya renkli kağıdı kesmek bana taşı oyan heykelcinin dolaysız eylemini hatırlatıyor." (Aktaran Lynton, 1982, s. 212). Kara Walker'ın biçimlendirme yöntemi, Matisse'in dile getirdiği gibi taşı oyan heykelci misali, kağıdı keserek figürlerini yaratmasıdır. Kara Walker'ın kesip biçimlendirdiği figürlerle onun seçtiği renk bir araya geldiğinde[2], yarattığı özgün dilin gücü ortaya çıkar. Burada can alıcı nokta, Walker'ın kestiği figürler için seçtiği renk: "Kara"dır. Kara, onun ırkının yüzyıllardır acı çekmesine neden olan derisinin rengidir. "Kara" aynı zamanda bir yas rengidir. Irkının verdiği kurbanlar için, belki de bir saygı duruşudur. Kara belki de, insanların içindeki karanlığın bir yansımasıdır.

Renklerin anlamı kültürlere göre değişebilir ama yarattığı psikolojik etkiler genellikle yakındır. Goethe, 1810 tarihli "Renkler Teorisi" çalışmasında, siyahı "sıkıntılı ışık" olarak niteler. Ona göre "Siyahtan daha rahatsız edici aynı zamanda daha büyüleyici bir renk yoktur." (Schor, 2006). Siyah bütün renkleri yutan ve kendi aurası olan karanlık bir kuyu gibidir. Siyah renk, pek çok sanatçı tarafından farklı tekniklerle ve amaçlarla kullanılmış olsa da, melankoli, hiçlik, ölüm, yas, ağıt kavramlarıyla bağlantılı kullanımı daha sık karşımıza çıkmaktadır. Kara Walker'ın yapıtında tarihin karanlık bir dönemini ve acılarının simgesi olan ten rengini yansıtan bir renk olarak karşımıza çıkar.

Walker'ın yapıtında, siyah rengin kesilmiş figürlerle birarada yansıtılması figürlere "siluet" izlenimi verir. Walker'ın bu boyutsuz, basık figürleri seçmesinin nedeni, çok rahatsız edici, izlenmesi güç olan şiddet ve cinsellikle ilgili olayları daha rahat yansıtmasını sağladığı için olabilir. Wilson'a göre, Walker bu tekniği "ırkın temsiliyeti" sorununu araştırmaya ve konuyu yapı söküm tekniğiyle analiz etmeye yardımcı bir araç olarak kullanır. İnsan formunu iki boyutlu "özüne" indirgeyen sanatçı, böylece "özneleri" yanlış yorumlamaya, onlara çocuk muamelesi yapmaya ve kısıtlamaya devam eden bazı tektipleştirme yöntemlerini irdeler (2015, s. 366). Gölge aynı zamanda tekinsizi işaret eder. Walker, ironik bir yaklaşımla tarih boyunca "tekinsiz" görülen, güvenilmeyen siyah insanları gölgeleştirmiştir. Aynı zamanda

[2] "Renklerin ve biçimlerin sayısı sonsuz olduğuna göre birleşimleri de, aynı zamanda etkileri de sonsuzdur." (Kandinsky, 2011, s. 67).

siyah insanın çoğu zaman bir gölge gibi yok sayılmasına gönderme olabilir. Ve tarihin bu unutturulmak istenen trajik dönemleri, gölgede bırakılmaya çalışılmaktadır.

Sonuç olarak, Kara Walker sıklıkla anlatılardan ve edebi metinlerden hareket ederek kullandığı metaforik ve ironik anlatım şekli ile izleyicileri kışkırtan, düşündüren, meraklandıran yapıtlar gerçekleştirir. Çok bilinen bir yöntem olan "kes yapıştır" tekniğini, yeni bir grafik tasarım anlayışıyla ele alarak, "gölge" figürlerini yaratır. Çok tartışma yaratan, yerilen, beğenilen, şaşırtıcı ve çarpıcı bulunan yapıtları olumlu ve olumsuz eleştirilerle izleyicilere dokunmayı başarır. Sanatçı, geçmişin karanlıklarına gömülmeye çalışılan tarihsel olayları unutturmamak, saklı kalan trajedileri gün yüzüne çıkarmak, utanç verici tarihsel gerçeklerle yüzleşilmesini sağlamak amacıyla yaptığı çalışmaların tartışılmasıyla bir anlamda amacına ulaşır. Kara Walker yapıtlarında, ırkçılık sorununun geçmişte olduğu gibi bugün de yaşandığını ve geleceğe uzandığını; bu nedenle tarihsel gerçeklerden kopmamak gerektiğini vurgular.

Kaynakça

Alkış, Seçil. (2014). Kara Walker, Özgür Bırakılmış Bir Zenci Kadın. *Warhola Çağdaş Sanat Dergi*si, Ocak, s. 38-40.

Betts, Gustavus. (2012). Sanat İncelemesi: Tom Amcanın Sonu ve Cennetteki Eva'nın Büyük Alegorik Tablosu. *Think Clearly*. Erişim: 15.02.2019. https://bit.ly/2T3juIl

Historynet. Erişim: 15.01.2019. https://bit.ly/2VtIFR3

James, Solange. (2008). Kara Walker, Benim Tamamlayıcım, Düşmanım, Zalimim, Aşkım. *Copious Magazine*. Erişim: 05.02.2019. https://bit.ly/2EBO6rH

Kandinsky, Vassily. (2011). S*anatta Manevilik Üstüne* (T. Turan, Çev.). İstanbul: Haylaz Sanat.

Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Lynton, Norbert. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Michals, Debra. (2017). Harriet Beecher Stowe. *National Women's History Museum*. Erişim: 21.10.2019. womenshistory.org/education-resources/biographies/harriet-beecher-stowe

Ötgün, Cebrail. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, s. 90-104.

Peabody, Rebecca. (2012). Kara Walker, Tom Amcanın Sonu. *Word and İmage*, 28/2, s. 181-192. Erişim: 01.01.2019. https://bit.ly/2TrKjFy

Stowe, Harriet Beecher. (2013). *Tom Amca'nın Kulübesi* (A. Aydoğan, Çev.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Walker, Kara. (1999). MoMa Projects. Erişim: 15. 01.2019. https://mo.ma/2T5Q1Ob

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur* (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Schor, Gabriel Ramin. (2006). Siyah Ruh Halleri. *Tate*. Erişim: 26.02.2019. https://bit.ly/2UiesnO

Schwartz, Sylvie. (2017). *Canvas*. Erişim: 03.02.2019. https://bit.ly/2UexLyD

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 413-433 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GORDON MATTA-CLARK'I HAZIR NESNE İLE OKUMAK: TEKNİK NESNENİN DÖNÜŞÜMÜ

READING GORDON MATTA-CLARK WITH READYMADE: TRANSFORMATION OF TECHNICAL OBJECT

DR. ÖĞR. ÜYESİ **DERYA BARAN**
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
deryabaran@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5827-9468

Öz: *Amerikalı sanatçı Gordon Matta-Clark; mimari nesnelere müdahalede bulunur. Sanatçı yapmak yerine, hali hazırda bulunanı seçer. Onun bu yapılmış olanı seçimi bize Marcel Duchamp'ı hatırlatır.*

Mimari nesneler bir tasarım varlığıdır aynı zamanda bir endüstri ürünüdür yani teknik nesnedir. Böyle bir nesnenin sanat statüsüne taşınmış hali ise hazır nesnedir. Büyük ölçekli heykeller diyebileceğimiz Matta-Clark'ın eserleri fotoğraf, film, video, desen gibi unsurlar ile günümüze aktarılırlar.

Teknik nesnenin dönüşümü yani Gordon Matta-Clark'ın sanatını Marcel Duchamp'ın hazır nesne (readymade) tekniği üzerinden okumaya çalışmak bu makalenin konusu olacaktır. Bu bağlamda makalede ilk olarak Gordon Matta-Clark'ın eserleri ele alınacaktır. Sonrasında ise teknik nesnenin dönüşümü açıklanarak Gordon Matta-Clark ile Marcel Duchamp'ın hazır nesne tekniği üzerinden birleştikleri noktalar üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Gordon Matta-Clark, Hazır Nesne, Teknik Nesne, Marcel Duchamp, Anarchitecture.*

GELİŞ TARİHİ: 29.05.2019 | **KABUL TARİHİ:** 01.08.2019

Abstract: *American artist Gordon Matta-Clark intervenes in architectural objects. The artist chooses the current one instead of doing so. His choice of what is made reminds us of Marcel Duchamp.*

Architectural object is an asset of a design, but they are also industrial products, in other words, technical object. The case of such an object transferred to the status of art is readymade. The works of Matta-Clark, which we can call large-scale sculptures, are transferred to our day with the elements such as photography, film, video and pattern.

It will be the subject of this article to read the transformation of the technical object, the art of Gordon Matta-Clark, through the readymade technique of Marcel Duchamp. In this context, the works of Gordon Matta-Clark will be discussed first. Afterwards, the transformation of the technical object will be explained and the points where Gordon Matta-Clark and Marcel Duchamp meet via readymade technique will be emphasized.

Keywords: *Gordon Matta-Clark, Readymade, Technical Object, Marcel Duchamp, Anarchitecture.*

Giriş

Endüstri ürünü nesnenin sanat nesnesine dönüşümünden sonra 'kendine mal etme (Temellük)' sanatın yeni dili olmaya başlar. 1960 ve 1970'li yılların muhalif duruşuyla ortaya çıkan birçok yaklaşım galeri mekânı ve kurumsallaşmaya, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına, ülke politikalarına yönelik eleştirilere, sanatın metalaşmasına, sanat-hayat birlikteliğini yaratmaya ayrıca izleyici-eser-mekân yaklaşımında radikal değişiklilere neden olur. Modernizm ve Postmodernizm arasında bir 'çoğulculuk' ortamında sanatçılar sanatsal konu, yüksek ve düşük sanat arasındaki hiyerarşiler ve sanatın nasıl yapılacağına dair geleneklerden kurtularak sanatla uğraşırlar (Fineberg, 2014, s. 389).

Gordon Matta-Clark (1943-1978/New York) Sürrealist ressam Roberto Matta ve sanatçı Anne Clark'ın ikiz çocuklarından biridir. Sorbonne Üniversitesi'nde bir sene Fransız Edebiyatı (1962-1963) ve Cornell Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi (1963-1968) alır. Çevresel Sanat uğraşılarının ilk örneği Robert Smithson'ın Dwan Gallery'de açtığı 'Earthworks (Dünya İşleri, 1968)' sergisidir. Şubat 1969'da Cornell Üniversitesinde düzenlenen 'Earth Art (Toprak Sanatı)' gösterisi ise yeni mezun Matta Clark'ın mekâna özgü üretimlerde fikir ve kişi bazında dikkatini çeker. Bu vesile ile tanışma ve çalışma fırsatı bulduğu Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Hans Haacke ve Jan Dibbets gibi sanatçılardan etkilenmiştir. Sanatın metalaşmasına karşı çıkan ve kapitalizme direnen, önceden planlanmış işlerini not, çizim, metin, video, fotoğraf ve film ile belgeler. Mimari yapılara büyük ölçekli heykel diyebileceğimiz müdahalelerinde hareket alanını belirlemek için tel ve kalem kullanan sanatçı hem el aletleri hem de makine ile kesim yapar. Desenlerinin yanı sıra direkt bıçak kullanarak kestiği rölyef tarzı çizimleri de mevcuttur. Dönüştürdüğü binaların kaderinde kısa bir süre sonra atıl olacağı, yalnızca varlıkları kısa sürecek binalar olması, çalışmalarında sonsuzluk için inşa edilmiş mimariye karşı çıkmasını sağlayan önemli bir yöndür (Foster vd., 2004, s. 508). Mekân üzerine yeni düşünceler üreten çalışmalarında şehrin ihmal edilmiş alanlarına olan yakın ilgisi, genelde kentsel çevre özelde bina strüktürleriyle ilgilenmesi (Matta-Clark, 2012, s. 61) sanatını Çevresel Sanat dinamiklerinden ayırırken, çalışma alanı yaratmak için yaptığı keşif gezileri ve şehir yerleşimleri arasında bağ kurma isteği onu Durumculara (Sitüasyonist Enternasyonal) yaklaştırır. Sanatçı, mimar, film yapımcısı, fotoğrafçı ve aktivist gibi birçok uğraşı alanı kendisinde tanımlanan Matta-Clark'ın sanatının disiplinlerarası boyutu güncelliğini günümüzde de korumaktadır. Bu anlamda işleri Post-minimalizm, Kavramsal Sanat, Ortam Odaklı Sanat dâhilinde kentsel ve sosyal durumlar ile entropi kavramı çerçevesine yerleşir. Matta-Clark sanatının malzemesi olarak mimari nesneleri kullanır. Kullandığı malzeme daha önceden üretilmiş bir tasarım nesnesidir ve aynı zamanda bir endüstri ürünü nesnedir.

Makalede amaç Gordon Matta-Clark'ın sanatını hazır nesne tekniği üzerinden okumaktır. Bu nedenle sanatçının eserleri incelenmiş, teknik bir nesnenin sanat statüsü kazanmasının unsurları açıklanmış, Gordon Matta-Clark ve Marcel Duchamp'ın hazır nesne tekniği kullanımında birleştikleri noktalarda çıkarımlarda bulunulmuştur. Dolayısıyla sanatçının bina

müdahalelerinin hazır nesne tekniği üzerinden sanat eserine dönüştüğü savı desteklenmeye çalışılmıştır. Sanatçı bir endüstri ürünü nesneyi yani bir teknik nesneyi seçerek onu hazır nesneye dönüştürmüştür. Hazır nesne teknik nesnenin sanatta kazandığı statünün adıdır.

Gordon Matta-Clark'ı Tanımak

Gordon Matta Clark'ın erken dönem işleri yapıbozuma uğrattığı binalardan farklıdır. Öğrenciyken Marcel Duchamp için düzenlediği ve bir kompresörle hava püskürterek seyircileri odadan çıkmaya zorladığı 'Memorial for Marcel Duchamp (Marcel Duchamp İçin Anı Performansı/1968)' adlı işi bu farka örnek olarak verilebilir. Ithaka Vadisi'nde gerçekleştirdiği 'Rope Bridge (Halat Köprüsü/1969)' ise belgelenmiş ilk işidir (Lee, 2000, s. 52). Matta-Clark New York'a yerleştikten sonra, Jeffrey Lew ile beraber SoHo'nun ilk galerisi ya da deneysel platform alanı 112 Greene Street Gallery (1970) i kurmuş ve 1971 yılında Carol Goodden ile birlikte FOOD isimli bir restoran açmıştır. Sanatçının filmini de çektiği FOOD ticari, sosyal ve sanatsal bir girişimdi (Görsel 1). Görmezden gelinen kente, kentin insanlarına, çevreye ve tüketime dikkat çekmek isteyen deneysel işler üretmiştir. Çimento ve çöp ile evsizler için barınak önerisi olan 'Garbage Wall (Çöp Duvarı/1970)' bunlardan biriydi. Kentsel dönüşüm adı altında gerçekleşen imar politikalarının yarattığı alanlar için oluşturduğu 'Reality Properties: Fake Estates (Sahte Gayrimenkuller/1973)' isimli projesi ise Anarchitecture mantığında planlanmış öncü bir projeydi.

Görsel 1. Gordon Matta-Clark, 1971-72, Gıda / Food.
Window Research Institute. Erişim: 01.03.2019. https://madoken.jp/en/interviews/4896/

Termodinamiğin ikinci yasası entropi; düzensizlik ya da biçimsizlik şeklinde tanımlanır. Bir şeyin başka bir şeye dönüştüğü, düzensizliğin arttığı her an, bir çürümeyi yani kullanılamaz enerjiyi ortaya çıkarır. Matta-Clark, Smithson'ın entropi fikri ile Cornell'de tanışmıştı. Mevcut biçimi kesip düzensizliği, yıkıntıyı kısaca yapısal bozulmayı başlattığı binalardan önceki

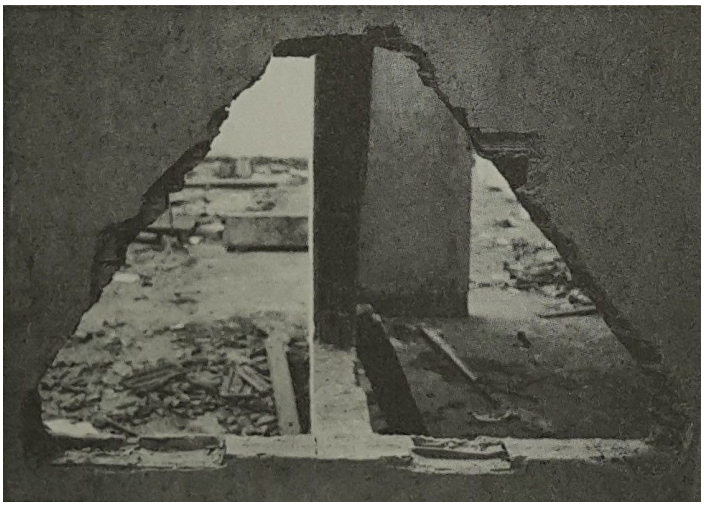
işlerinde de örneğin; kızartılan ve altın varak serpilen fotoğraflar ya da fotoğraf kartlar, şişeler, süt, çöp, küf vs. gibi hemen her türlü organik madde veya buluntu nesneden bir füzyon yarattığı serilerinde bu kavram üzerine çalışmıştır.

> 1970 yılında atıkları mimari malzeme gibi düşünerek, çöpten bir duvar inşa ederek başlamıştı, ancak bu hareket onun entropik bükülmesine tamamen aykırı bir kurtarıcı izlenime sahipti: nitekim kısa bir süre sonra geri döndü, artık inşa edilmiş mimariyi çöp olarak görüyordu (Foster ve diğerleri, 2004, s. 508).

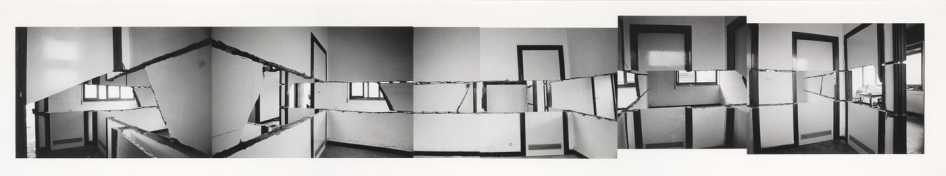
Sonraki yıllarda terk edilmiş ya da imha kararı alınmış binalarda mimari mekân öğelerini parçalara ayırıp sergilediği veya bu binaları kesip parçaladığı daha büyük projeler gerçekleştirmiştir. Binaların fonksiyonsuzlaşmış olma durumu işini kolaylaştırmıştır.

> Ama salt müsaade edileceği için yıkılmakta olan binaları tercih ettiğini düşünürsek işinin kurucu (constitutive) ve eleştirel vurgusunu gölgelemiş oluruz. Çünkü tam tersine, Matta-Clark yıkılmayı, imhayı bekleyen ve aslında anıtsal olmayan (kendi tabiriyle "nonumental") alelade binaları işaretlemek ve inadına anıtlaştırmak üzere keser, deler ve biçer (Aytaç, Madra, 2007, s. 65).

Binalarda kesikler açma fikri ilk olarak FOOD'u açtığı yıllara denk gelir. Bir etkinlik mekânı da olan restoran ihtiyaçlara cevap veremeyince Matta-Clark burayı keserek yeniden düzenlemiştir. Böyle bir müdahaleyi mevcut mekânı araştırma, çözümleme ve karmaşa ile yeniden tanımlamanın, yeni etkiler yaratmanın bir yolu olarak görmektedir. Önceleri kendini açtığı küçük kesiklerle sınırlamıştır, 'Infraform' gibi (Görsel 2). Cenova'da gerçekleştirdiği 'A W-hole House: Datum Cut, Core Cut, Trace de Coeur' adlı işte yüzeyleri keski yardımıyla yatay biçimde boşaltarak dolu-boş dengesi yaratmış, bütüne bakıldığında olan ve olmayan arasındaki karmaşa ortaya çıkmıştır (Görsel 3).



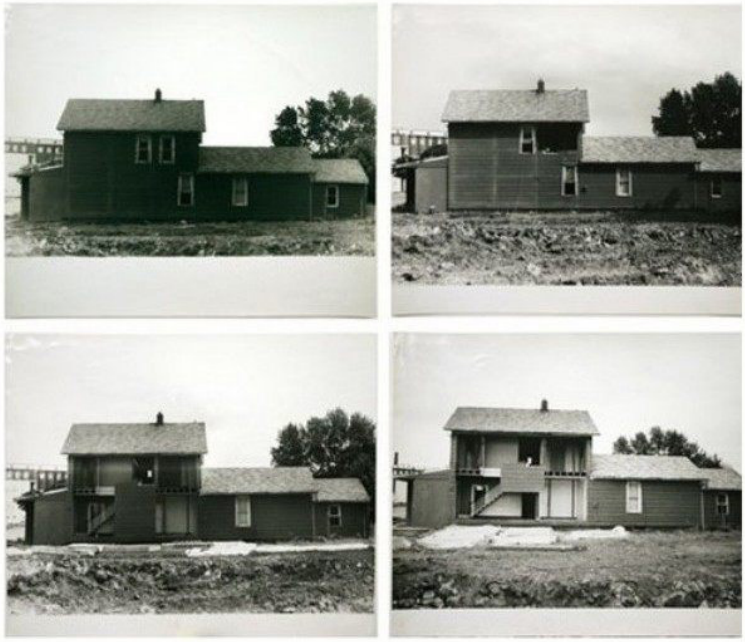
Görsel 2. Gordon Matta-Clark, 1973, Formötesi / Infraform.
Matta-Clark, Gordon. (2012). *Gordon Matta Clark*. İstanbul: Lemis Yayınları. s. 40.



Görsel 3. Gordon Matta-Clark, 1973, W-delikli Bir Ev: Taban Kesimi, Çekirdek Kesimi, Aşkın İzi / A W-hole House: Datum Cut, Core Cut, Trace de Coeur
CCA. Erişim: 10.05.2019. https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/355055

1974 yılında Englewood-New Jersey'de yıkılmayı bekleyen otuzlu yıllara ait iki katlı bir banliyö evini çatısından bodrumuna kadar ikiye kesmiştir. Arka parçanın temel yapısını değiştirerek kesiğin binanın tam ortasından yukarıdan aşağı daralarak açılmasını sağlamıştır. 'V' biçiminde açılan yarık durağan biçime hareket kazandırmıştır. 'Splitting: Four Corners (Yarılma: Dört Köşe)' adını verdiği işin özü; banliyölerde dayatılan düzene karşı yaratılmış bir uyumsuzluktur (Görsel 4). Kısa bir süre sonra 'Bingo' isimli yüzeyi dokuz eşit parçaya böldüğü ve binanın yalnızca bir cephesine müdahalede bulunduğu çalışmasını gerçekleştirmiştir (Görsel 5). Bu evden söktüğü mekân öğelerini galeride, galerinin steril ortamına aykırı bir yaşanmışlıkla sergilemiştir.

Görsel 4. Gordon Matta-Clark, 1974, Yarılma: Dört Köşe / Splitting: Four Corners.
M HKA Ensembles. Erişim: 03.05.2019. http://ensembles.mhka.be/items/5178



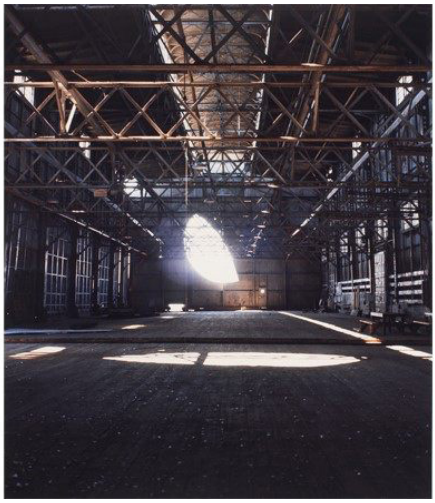
Görsel 5. Gordon Matta-Clark, 1974, Bingo.
C O 2*[art + sustainability]. Erişim: 06.05.2019. http://co2-art-sustainability.blogspot.com/2013/05/gordon-matta-clark.html

Sanatçı bazı kaynaklarda mimarşizm, na-mimari, mimarisizleştirme şeklinde geçen "Anarchitecture" grubunun kurucularındandır. Grubun adı anarşi ve mimarlık kelimelerinin birleştirilmesinden oluşmuş, ilk sergilerini de aynı isimle 1974 yılında açmışlardır. Toplumsal, politik ve ticari mimarlık anlayışına tepki gösteren grup üyeleri;

> ... mimariyi, mimarinin dışına atılmış, kullanım-dışı olarak tanımlanmış artık-mekânları, yüzeyin değiştirilmesinden ibaret kozmetik yaklaşımları, mekânın siyasi konumunu ve özel mülkiyeti tartışmışlar ve bu konulara ilişkin projeler üretmişlerdir. Bu bağlamda kentsel dokuya ve sosyal hayata dair olan her şey grubun aktivitelerinin meselesi olmuş, mimarlık bina özelinden çıkarılıp her türlü "yapı"ya ilişkin bir olgu olarak ele alınmıştır (Aytaç, Madra, 2007, s. 63).

"Tarihin hazin bir anına bir işaret koymakla ilgiliydi" (Matta-Clark, 2012, s. 81) dediği 'Day's End: Pier 52 (Günün Sonu)' tüm çalışmaları arasında en uzun süre ayakta kalan (iki yıldan fazla) müdahalesi olmuştur (Görsel 6). Sanatçı böyle bir mekân bulabilmek için yarım yılını harcadıktan sonra kentsel dönüşüm sebebiyle terk edilmiş ve çürümeye başlamış, artık pek de tekin olmayan Hudson nehrindeki bu iskeleye rastlar. Üç haftasını bir yay oluşturarak hareket eden güneşin mekânla olan iletişimini izlemekle geçirir. Tavan, cephe duvarı ve döşemesinde açtığı aynı biçimdeki üç kesiğin birbiriyle ve gün ışığıyla bağ kurduğu bir çalışmadır. İşi bu nedenle 'Günün Sonu' olarak adlandırmıştır. Yaklaşık 3 metre genişlik ve

20 metre uzunlukta olan kanalın nehirle bağlantısını yelken biçimli bir kesikle sağlamış, çatıdan çıkardığı parça ile gün boyu ışığı içeri hapsetmiştir. Sonrasında kamu malına zarar vermekten hakkında tutuklama kararı çıkmıştır. Savunmasında eski önemini yitirerek terk edilmiş her yapıya sanatçı olan olmayan her insanın, ona değer katmak adına müdahale hakkı olduğunu göstermeye çalıştığını belirtmiştir.



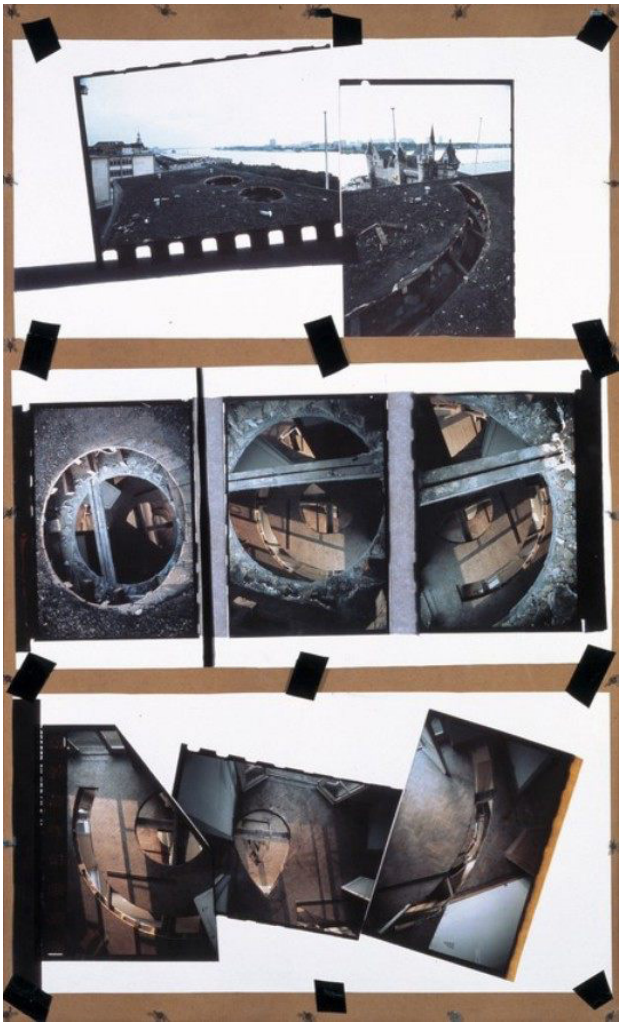
Görsel 6. Gordon Matta-Clark, 1975, Günün Sonu / Day's End: Pier 52.
Window Research Institute. Erişim: 01.03.2019. https://madoken.jp/en/interviews/4896/

1975 Paris Bienalinde, Pompidou Merkezi'nin inşası için yıkılması kararlaştırılan Beaubourg Caddesindeki 17. yüzyıla ait iki konutta çalışmıştır. Birinin üçüncü katından başlayıp diğerine devam eden ve çatıya ulaşan bir koni kesmiş, binaların strüktürüyle oynamıştır; hem içi-dışa dışı-içe bağlamış hem de aşağı-yukarı yön duygusunu değiştirerek eskinin içinden yeniyi göstermiştir: "Koninin tabanı, kuzey duvarındaki 4 metre çapında bir daireydi. Merkezi aks, sokakla yaklaşık olarak 45 derecelik bir açı yapıyordu. Koninin daire çevresi küçülmeye başlayınca; bitişik evin duvarları, zeminleri ve tavan arası boyunca bükülüyordu." (Matta-Clark, 2012, s. 83). Çalışma süreci boyunca binanın yapısal değişimi izleyenlerin merak ve ilgisini çeker, bu nedenle çalışmayı "sokak tiyatrosuna" benzetir (Matta-Clark, 2012, s. 82). 'Conical Intersect (Konik Kesişim)' adını verdiği çalışma yeni için eskinin fedasına dair bir eleştiridir (Görsel 7, 8).

Görsel 7. Gordon Matta-Clark, 1975, Konik Kesişim / Conical Intersect.
M HKA Ensembles. Erişim: 06.05.2019. http://ensembles.mhka.be/items/conical-intersect--2

Görsel 8. Gordon Matta-Clark, 1975, Konik Kesişim / Conical Intersect.
M HKA Ensembles. Erişim: 06.05.2019. http://ensembles.mhka.be/items/5901

Uluslararası Kültür Merkezi (ICC) direktörü Florent Bex 1977'de Belçika'nın liman kenti Antwerp/Anvers'e Matta-Clark'ı davet ettiğinde, sanatçı önceden çalıştığı göze çarpmayan mekânlardan farklı olarak, bu defa şehrin merkezinde beş katlı bir ofis binasında 'Office Baroque'u gerçekleştirmiştir (Görsel 9). Sunduğu ilk proje tehlikeli bulunup izin verilmeyince, iç mekânda girift bir etki yaratan ikinci projeyi üretir. Bütüne yayılan ritim ve karmaşa içeren işte; birbiriyle kesişen çapları farklı iki yarım daire son aşamada kattan kata değişerek çatıya ilerleyen sandal biçimli bir boşluk oluşturmuştur.



Görsel 9. Gordon Matta-Clark, 1977, Barok Ofis / Office Baroque.
M HKA Ensembles. Erişim: 06.05.2019. http://ensembles.mhka.be/items/office-baroque-669

Chicago'daki Çağdaş Sanatlar Müzesi müze binasına bitişik, kumtaşından bir yapıyı bünyesine katmış, değişiklik yapmadan önce sanatçıyı burada bir proje gerçekleştirmesi için davet etmişti. Çalışmada çatı ve üç kattan helezonik üç halkayı çıkaran Matta-Clark binanın yapısal özelliklerinin kendisini kısıtladığından bahsetmiştir: "... bina oldukça dar ve uzun; ne yeterince geniş, ne de yeterince yüksek. Bazı kesmeler ve yaptığım bazı müdahaleler binanın bu belirgin niteliklerine cevabendi." (Matta-Clark, 2012, s. 98). 1978 yılına tarihli işi 'Circus/Caribbean Orange' olarak isimlendirmiştir (Görsel 10). Ölümünden sonra eserlerinin sergilenmesi devam eden sanatçının 2018'de Tokyo Ulusal Modern Sanat Müzesi'nde açılan retrospektifinde gerçek yapı malzemelerinden maketi üretilen çalışmada Matta-Clark terk edilmemiş bir alanda çalışmış, izleyiciler çalışma esnasında binada dolaşmış ve bu süreci birebir deneyimlemişlerdi (Görsel 11).

Görsel 10. Gordon Matta-Clark, 1978, Sirk-Karayip Portakalı / Circus-Caribbean Orange. MCA. Erişim: 09.05.2019. https://www.mcachicago.org/Collection/Items/1978/Gordon-Matta-Clark-Circus-Or-The-Caribbean-Orange-1978-1

Görsel 11. Gordon Matta-Clark, 1978, Sirk-Karayip Portakalı / Circus-Caribbean Orange. MCA. Erişim: 09.05.2019. https://www.mcachicago.org/Collection/Items/1978/Gordon-Matta-Clark-Circus-Or-The-Caribbean-Orange-1978-1

Son tahlilde sanatçı modernist mimarinin söylem ve pratiğine muhaliftir. Özel mülkiyet ve kentsel dönüşüm mantığının da karşısında olan Matta-Clark'ın sanatı ihmal edilen binaların, artık arazi parçalarının, çürümeye bırakılan rıhtımların, banliyölerde hapsedilen yaşantıların, modernize edilen mahallelerde direnen sanatçıların ve köprü altlarında yaşayan evsizlerin yanında bir eylem olarak tanımlanabilir (Aytaç, Madra, 2007, s. 73).

Teknik Nesnenin Dönüşümü

Tarihsel avangard ile sanat uğraşısının değiştiği kabul edilmiş bir durumdur. Buluntu nesne, asamblaj, hazır nesne ile tektonik-faktura-konstrüksiyon prensipleri ve bit pazarı deneyimleri sanatı illüzyon etkisinden uzaklaştırır, sanata gerçek nesnelerin kullanıldığı olanaklar kazandırır.

İnsan/Sanatçı nesneler dünyasında yaşar, onları anlamlandırır. Nesne belli bir ağırlığı, hacmi ve rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje şeklinde tanımlanmaktadır (TDK. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5af995f59c1328.36563779). Doğada mevcut, insan eliyle yapılmamış her nesne doğal nesnedir. İnsanın doğası gereği aklı ve dönüştürme gücüyle, en ilkel aletten en modern endüstri ürünü nesneye kadar, belirli bir amaç için ürettiği her nesne ise yapay nesnedir. Sanatçı sezgisiyle oluşan sanat eseri de yapay bir nesnedir. Yapay nesneler teknik nesne (endüstri ürünü) ve estetik nesne

(sanat eseri) olarak ikiye ayrılır. Reel alandaki nesnenin yaratım alanında değişime uğramasıyla oluşan, hem reel (maddi varlık) hem irreel (maddi olmayan varlık) varlıklar olan yapay nesneler birer tasarım varlığıdır. "Tinsel biçim kazanmış, tasarım varlığı dediğimiz bu empirik nesneler arasında, örneğin bir tabak ile bir heykel, bir buzdolabı ile bir giysi arasında bir tasarım varlığı olma bakımından hiçbir fark yoktur." (Tunalı, 2004, s. 72). İnsan tarafından üretilen her yapay nesnede olduğu gibi mimari bir nesnede insanın yaşamdaki konforu için dayanıklı, yeni, kalıcı bir bütünlük içeren yapı anlayışı ile tasarlanır. Bir yanıyla maddesel bir yanıyla tinsel bir varlık olarak sağlamlık ve işlevsellik yanı sıra güzellik kategorilerine dayalı mimari yapılar da bir tasarım varlığıdır. Aynı zamanda bir teknik nesnedir.

Her tasarım varlığı işlevsel, estetik ve güzel olabilir fakat aralarında bazı farklılıklar mevcuttur. Örneğin; sanat eseri özü gereği estetik bir nesne iken teknik nesne işlevseldir, ondaki estetik işlevsellikten sonra gelir. Teknik nesne insan hayatını kolaylaştırmak için belirli bir sistem içinde üretilir, estetik nesne ise tinsel bir varlıktır, sanatçı edimi sonucu özerk bir alanda özgür bir şekilde varlık bulur. Estetik nesne biçimini sanatçı tininden alırken, teknik nesne genel beğeniye uymak için tasarımcısının uymak zorunda olduğu estetik norm kaygısı ile üretilir. Teknik nesne defalarca üretilebilen bir ürün iken estetik nesne tektir, biriciktir.

Nesneler işlevsellikleriyle beraber onlara yüklenen simgesel anlamlarla da insan hayatında daima yer almıştır. Sanatta gerçek nesne kullanma girişimi ise geleneksel anlatım biçimlerindeki taklitçilikten ziyade nesneyi irdelemek, çözümlemek ve özüne inmek yollarıyla nesneye ve sanata bakışı değiştiren bir çeşit karşı duruştur. Marcel Duchamp ile başlayan bu süreç günlük kullanım nesnesine/endüstri ürününe/teknik nesneye farklı bakabilme yolunu açmıştır. Bu bağlamda sanatçı seçimi ile endüstri ürünü bir nesnenin sanat eseri olarak atanmasına "hazır nesne" denmektedir. Hazır nesneler çift kimliklidirler; daha önce sıradan bir nesne olma kimliğine sahip olan nesne statü değiştirerek ikinci bir kimlik kazanmaktadır.

Dickie'ye göre insan/sanatçı aracılığı ile dönüştürülen sıradan bir nesne sanat dünyasına sunulur ise sanatsal bir değer kazanması mümkündür. Marcel Duchamp günlük bir kullanım nesnesini seçmiş, onu işlevsizleştirmiş, imzalamış, tarihlendirmiş ve yeniden adlandırarak sanatsal bir bağlam içine yerleştirmiştir. Bu adımlara ek olarak 'Fountain (Çeşme/1917)'ın fotoğraflanarak yayınlanması hazır nesnenin sıradan bir günlük nesne olma hali ile sanatta kullanılan bir nesne olmadığının, aynı zamanda sanat kategorisinde yer alması için görmezden gelinmeyecek çeşitli işlemlere maruz kaldığının da bir göstergesidir, Nathalie Heinich'e göre (2000, s. 193). Böylece yapıtın sanatsallığının ve üreticisinin sanatçılığının tanınması ilişkisinde nesne, imge, sözcük, değer, kurum olguları, vs. gibi her türlü aracı yer almış olur (Heinich, 2000, s. 193).

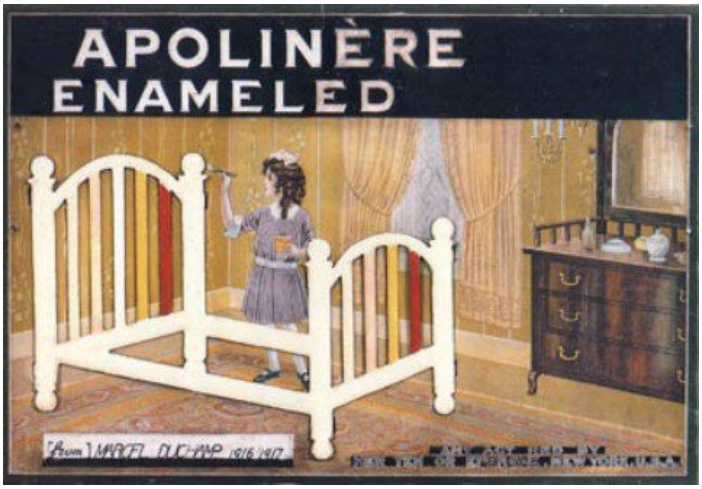
Gordon Matta-Clark'ı Hazır Nesne İle Okumak

Mimari mekâna bir gerçeklik, dönüştürülmesi gereken bir nesne gibi yaklaşan Gordon Matta-Clark temelde fiziksel bir dönüşümle ilgilidir. İşleri mimarlık vasıtasıyla heykel yapmak olarak yorumlanabilir. Ya da heykel ve mimariyi farklı disiplinler olarak farklılıklarını kabul edip bir arada kullanmıştır da denebilir. Kesme, delme, parçalama, parçaları başka mekânlara taşıma, zıtlık (iç-dış, yukarı-aşağı, boşluk-doluluk, özel alan-kamusal alan) ve muğlak, muallak, geçici etkiler ile bütünü bozarak mekân algısını farklılaştırır. Matta-Clark kesme eylemleriyle mimarlığın temel prensiplerini değiştirir: sağlamlık, işlevsellik ve güzellik ilkeleri bu eylem ile yıkılmaya mahkûm olsalar da barınma işlevini kaybeden, yapısal bütünlüğü bozulan bir tasarım varlığına evrilir. Kısaca sabit bir varlık dönüşüme uğrar. Bu eskinin yerine yeniyi tercih eden mimarlığın tersi bir dönüşümdür. Tasarım, plan ve üretim aşamalarında kabul edilmiş belirlenmişlikler taşıyan teknik nesne, yani mimari unsur, Matta-Clark'ın eylemiyle alışılmışın dışında kazandığı farklı bir mekân ve sunum haliyle tehlikeli ve tekinsiz bir noktada kendini gösterir. Bu endüstri ürünü bir nesnenin sanat nesnesine dönüşmesinde taşıdığı tedirgin eden, uyaran ve yadırgatan etkidir. Duchamp ve Matta-Clark'ın üretiminin yarattığı paradoks bizim bu işlerin aynı zamanda birer kaygı nesnesi olduğunu kabul etmemizi de sağlar.

Teknik nesnenin sanatta kazandığı yeni kimlik onu hazır nesne statüsüne taşır demiştik. Bu yeni kimliği kazanırken kendisinde herhangi bir müdahaleye maruz kalmadan veya bilakis kalarak oluşan hazır nesne *Değiştirilmemiş Hazır Nesne, Yardım Edilmiş (Katkıda Bulunulmuş) Hazır Nesne*, Düzeltilmiş (Tamamlanmış) Hazır Nesne, Karşılıklı (İki Yanlı) Hazır Nesne olmak üzere dört kategoride karşımıza çıkar. Matta-Clark'ın mimari unsurlardan oluşan üretimleri bunlar içinde Düzeltilmiş (Tamamlanmış) Hazır Nesne ile Yardım Edilmiş (Katkıda Bulunulmuş) Hazır Nesne kategorilerine tekabül eder.

Duchamp'ın 'Pharmacy (Eczane)' (Görsel 12), 'Apolinère Enameled' (Görsel 13), 'L.H.O.O.Q'. (Görsel 14) isimli hazır nesneleri sanat literatüründe Düzeltilmiş (Tamamlanmış) Hazır Nesne kategorisinde yer alırlar. Bu hazır nesneler zaten sanat eseri (tasarım varlığı) olan yapay nesnelere müdahale edilerek oluşturulur. Örneğin; Duchamp Eczane adlı çalışmasında bir kış manzarası reprodüksiyonuna kırmızı ve yeşil iki nokta ilave etmiştir. Başka bir hazır nesnesinde Mona Lisa reprodüksiyonuna sakal ve bıyık çizmiş ve L.H.O.O.Q harflerini eklemiştir. Bu müdahale 'Mona Lisa'ya bakışı değiştirir, onu tuhaflaştırarak yeni anlamlar yükler ve kutsalın alaşağı edilerek kanondaki değer kategorisini yeniden sorgulatır. Yardım Edilmiş (Katkıda Bulunulmuş) Hazır Nesne kategorisinde ise iki veya daha fazla sayıda endüstri ürünü nesne bir araya gelerek bir bütün oluşturur. 'Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği/1913)', 'With Hidden Noise (Gizli Gürültü)' (Görsel 15) ve 'Why Not Sneeze, Rrose Sélavy? (Neden Hapşırmıyorsun, Rrose Sélavy?/1921)' gibi hazır nesneleri de bu kısımda sınıflandırılır. Duchamp boya tüplerinin de endüstri üretimi olması sebebiyle resimlerin yardım edilmiş hazır nesne olduğunu ileri sürmüştür.

Görsel 12. Marcel Duchamp, 1914, Eczane / Pharmacy.
tout.fait. Erişim: 09.05.2019. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Pharmacy.html



Görsel 13. Marcel Duchamp, 1916-1917, Apolinère Enameled (Sapolin Enamel reklam tabelasına müdahale).
tout.fait. Erişim: 09.05.2019. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Apolinere%20enameled.html

Görsel 14. Marcel Duchamp, 1919, L.H.O.O.Q.
tout.fait. Erişim: 09.05.2019. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/LHOOQ.html

Görsel 15. Marcel Duchamp, 1916, Gizli Gürültü / With Hidden Noise.
Marcel Duchamp. Net. Erişim: 09.05.2019. http://www.marcelduchamp.net/duchamp-artworks/page/3/

Matta-Clark'ın bir tasarım varlığı olarak yapay nesneye müdahalesi olan 'Splitting', 'Bingo', 'Day's End: Pier 52', 'Conical Intersect', 'Office Baroque', 'Circus/Caribbean Orange' adlı işleri bu nedenle Düzeltilmiş (Tamamlanmış) Hazır Nesne kategorisinde yer alırlar ve onların bu dönüşümü bizzat onlara hazır nesne statüsünü kazandırmaktadır. Öte yandan mimari unsurların üretim aşamasında farklı ve çok sayıda endüstri ürünü malzemeden bir araya gelerek tek bir bütün oluşturmasıyla ortaya çıkan bu işleri Yardım Edilmiş (Katkıda Bulunulmuş) Hazır Nesne kategorisinde de yer alır.

Duchamp'ın hazır nesne tekniği ile "sanat nedir, sanatı üreten ve sanatı algılayan kimdir?" sorularıyla getirdiği eleştiri, sanat üzerine olan fikrimizi ve bakışımızı genişletme yoludur. Matta-Clark 1976 tarihli bir mektubunda "Benim yaklaşımım mümkün olan her şeyle çalışmaktan ve böylece mümkün olana dair fikrimizi genişletmekten ibarettir." diye yazar (M HKA Ensembles. http://ensembles.mhka.be/items/letter-from-gordon-matta-clark-to-florent-bex-28-7-76). Bu şekilde sanatsal üslubunu göz önüne seren sanatçının çabası Duchamp'a koşuttur. Dolayısıyla Matta-Clark'ın Duchamp'ın kişiliğinden ve sanatsal tekniklerinden etkilendiğini söylemek mümkündür.

Duchamp ve Matta-Clark'ın hazır nesne tekniği üzerinden birleştikleri düşünülen noktalar şunlardır:

• Marcel Duchamp sanatın yücelik kategorisini sorgulayarak geleneksel anlatım biçimlerini eleştirmiştir. Gordon Matta-Clark da geleneksel sanat ve mimarlık kavramlarından uzaklaşmanın yollarını aramıştır. Sarsan bir tutum olarak Duchamp'ın sanata bakan retinasal anlayışı ters-yüz etmesi gibi Gordon Matta-Clark'da ana akım mimarinin söylemini ters-yüz etmiştir.

• Duchamp'ın sıradan bir yaşam nesnesini yeniden anlamlandırması gibi Matta-Clark da yaşanmış bir mekânı yeniden anlamlandırmıştır. Sosyal, kültürel ve teknolojik etkilerin sonucu olan bazı toplumsal koşullara dikkat çekmek istemektedir, bu amaçla müdahale ettiği binalara yeni yaşanmışlıklar (kimlikler) kazandırmıştır. O da Duchamp gibi sanatı aklın hizmetine vermek yani, "yeri bir akıl durumuna dönüştürmek" üzere çalışmıştır (Fineberg, 2014, s. 381).

• Teknik bir nesnenin sanat eserine dönüşümünü gerçekleştirecek olan sanatçısı tarafından seçimidir. Gordon Matta-Clark tıpkı Duchamp gibi sanat nesnesi olarak hali hazırda var olanı kullanmıştır. Yapmak yerine yapılanı seçmiş, zaten bir tasarım varlığı olan teknik bir nesneye müdahale ederek onu dönüştürmüştür.

• Gordon Matta-Clark işlevsizleştirilen nesneyi seçerek ve seçtiği nesneye müdahale ederek, tarihlendirerek, yeniden adlandırarak, fotoğraf, film, video halinde yayımlayarak teknik nesnenin hazır nesne statüsüne taşınması için gerekli olan tüm aşamaları gerçekleştirmiştir.

• Duchamp sanat nesnesi olarak hazır nesneyi estetik beğenin reddi olarak sunmuştur. Matta-Clark'ın da 'monumental' teriminden 'Non.u.mental' şeklinde türeterek kullandığı terim yani "... sıradan olanın ifadesi" ana akım mimarinin heybetine bir karşı duruştur (Matta-Clark, 2012, s. 1). Amacı "...bu "non-u-mental (anıtsallıkla uzaktan yakından ilgisi olmayan)" yapıları deşerek insanlar arasındaki bariyerleri, maddi, manevi anlamda yıkmaktı." (Fineberg, 2014, s. 381).

• Duchamp sözcük oyunlarıyla alışılmışın dışındakini aramıştır. Gordon Matta-Clark'ın da eser isimlerinde bilinçli bir şekilde gerçekleştirdiği sözcük oyunları mevcuttur. Fakat her iki sanatçının kelime ve dil oyunlarının net bir açımlaması ile karşılaşılmaz, bunlar bir çeşit simya gibidirler izleyici için. 'Anartiste' sözcük olarak Duchamp'ın kendi türetimi ve kendi kendini nitelemesidir. Onun bu kullanımı anti-sanatçı gibi algılanmış, fakat kendisi 'anti' sözcüğüne karşıtlığını bir ateistin en az bir dindar kadar inançlı olabileceği üzerinden açıklamıştır. Bir anti-sanatçı da en az diğer sanatçılar kadar sanatçı birisi olabilir onun için. Bu nedenle anartiste sözcüğünü hiçbir şekilde sanatçı olmayanı nitelediği için seçmiştir (Hopkins, 2006, s. 33). Enis Batur ise anartiste sözcüğünü 'Sanarşist' olarak Türkçeleştirmiştir (2000, s. 7). Anarşist her türlü otoriteyi reddeden olduğundan Batur'un bu okuması Duchamp'ın hiçbir şeklide sanatçı olmama tercihiyle de uyumludur. Matta-Clark'ın sözcük birleştirmelerinden olan 'Anarchitecture' kavramını da bu bağlantı ile 'Mimarşist' olarak Türkçeleştirmek mümkündür.

Gordon Matta-Clark'ın mimari unsurları malzeme olarak seçimi bizi son olarak Duchamp'ın 1916 yılında Woolworth Binasını bir hazır nesne olarak atadığı 'Find inscription for the Woolworst building as a readymade /Bir hazır nesne olarak Woolworth binası için kitabe bul' şeklindeki yazılı bir notuna götürür. Duchamp bu hazır nesnesini New York'ta zamanının en yükseği olan binanın sembolik değerini fark edip onu sorgulamanın bir yolu olarak sunmuştur.

Sonuç

Teknik nesneyi imzalayarak sanat alanına taşımak ve sanat üreticisini yeniden tanımlamak kelime anlamı ile bir şeyi başka bir şey durumuna getirmektir aslında. Duchamp ve Matta-Clark'ın sanat tarifini belirlerken Mehmet Ergüven'in deyişiyle özünde yapmamanın belirleyici olduğu bir yapmak'tır demek yanlış olmaz (2000, s. 126).

Kamusal alanda anımsatma işlevli heykelden farklı olarak soran-sorgulatan, hesaplaşan, deneyim üreten sanat eserleri, içinde sanat yapıtı barındıran plastik bir kent yaratırlar. Kente kenti oluşturan unsurlar üzerinden başka bir gözle baktığımızda binaları, yolları, parkları, trafiği, reklam tabelaları, işaret ve levhalarıyla sürekli dönüşerek ve dönüştürerek var olan bir biçim olduğunu görürüz. Böylelikle kendi kendini yeniden üreten bir kentle, bir nesne ile hatta bir hazır-nesne ile karşılaştığımızı varsayabiliriz. Kentin öğelerinden biri ve

bir yapay nesne olan mimari mekânlar bir insan bilmesi sonucu ortaya çıkan nesnelerdir. Görevleri barındırmak ve korumaktır, bu açıdan mimarlık ve sanatı bağdaştırmak tartışma götürebilir. Ancak sanat alanında hazır nesne tekniği ile üretilen sanat eseri önceden bir kullanım değeri taşır, o da bir insan bilmesi sonucu ortaya çıkan bir nesnedir. İşlevi olan bir nesnenin sanat alanında bu şekilde dönüştürülmesi veya Gordon Matta-Clark'ın bina dönüştürmeleri bu bağlamda hazır nesne tekniği ile üretilmiştir denebilir.

Kamusal alanda kentsel yaşamı oluşturan maddi gerçekliklerden biri olan mimari unsur Gordon Matta-Clark'ın kendilemesiyle (temellük) teknik nesnenin işlev ve bağlamını değiştirmesiyle bir sanat nesnesine, bir hazır nesneye dönüşmüştür. Sonuç olarak sanatçının modern ve postmodern imar politikalarının yarattığı maddi ve manevi sonuçlar ile geleneksel sanata dair bir eleştiri, bir başkaldırı şeklinde de görülmesi gereken bu yaklaşımı, bir kent öğesinin bir sanat nesnesine dönüşmesi bağlamında hazır nesne tekniği üzerinden yeni bir okuma, yeni bir yöntem sunmaktadır.

Kaynakça

Altınyıldız Artun, Nur. (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler. Ali Artun (Ed). *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, s. 119-153, İstanbul: İletişim Yayınları.

Aytaç, O., Madra, Y. (2007). [İmhayı Beklerken] Şehrin Artıklarını Toplamak: Gordon Matta-Clark'ın Sanatının Siyaseti. *Doxa*, 5, s. 58-73.

Batur, Enis. (2000). Marcel Duchamp, Sanarşist. *Sanat Dünyamız*, 75, s. 5-7.

Ergüven, Mehmet. (2000). Marcel Duchamp. *Sanat Dünyamız*, 75, s. 121-126.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (S. A. Eskier, G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi.

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y. ve diğerleri. (2004). *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson.

Heinich, Nathalie. (2000). Güncel Sanatın Üçlü Oyunu. *Sanat Dünyamız*, 75, s. 191-198.

Hopkins, David. (2006). 'Art' and 'Life' ... and Death: Marcel Duchamp, Robert Morris and Neo-Avant-Garde Irony. D. Hopkins ve A. K. Schaffner (Ed.). *Neo-Avant-Garde*, s. 19-36. Hollanda: Brill. Erişim: 26.04.2019.
https://ebookcentral.proquest.com/lib/van-ebooks/reader.action?docID=556888&ppg=29

Lee, Pamela M. (2000). *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The MIT Press. Erişim: 12.02.2018.
https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=e000xww&AN=24397&lang=tr&site=ehost-live

Matta-Clark, G. (28.07.1976). Florent Bex'e yazılmış mektup. M HKA Ensembles Arşivi, Belçika. Erişim: 14.03.2019. http://ensembles.mhka.be/items/letter-from-gordon-matta-clark-to-florent-bex-28-7-76

Matta-Clark, Gordon (2012). Mayıs 1976, 'Arts Magazine' dergisinde yayınlanan Gordon Matta-Clark – Donald Wall söyleşisi. B. Bilir ve P. Usta (Haz.). *Gordon Matta Clark*, s. 53-71. İstanbul: Lemis Yayınları.

Matta-Clark, Gordon (2012). Eylül 1977, 'Internationaal Cultureel Centrum'da yapılan Gordon Matta-Clark söyleşisi, Antwerp. B. Bilir ve P. Usta (Haz.). *Gordon Matta Clark,* s. 73-87. İstanbul: Lemis Yayınları.

Matta-Clark, Gordon (2012). 13 Şubat 1978, 'Museum of Contemporary Art'ta yapılan Gordon Matta-Clark – Judith Russi Kirshener söyleşisi, Chicago. B. Bilir ve P. Usta (Haz.). *Gordon Matta Clark*, s. 89-122. İstanbul: Lemis Yayınları.

Matta-Clark, Gordon. (2012). Yapıları Kesip Biçmek (N. Altınyıldız Artun, Çev.). *e-skop*, s. 1. Erişim: 19.10.2017. http://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yapilari-kesip-bicmek/1004

Tunalı, İsmail. (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı Yayın.

Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlüğü. Erişim: 14.05.2018. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5af995f59c1328.36563779

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 435-449 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

BİR BİLİNÇALTI MÜZESİ, MEKAMORFİ-ANATOMİ ÇATIŞMASINDA MAKİNE KAFA ASAMBLAJI

A SUBCONSCIOUS MUSEUM, MACHINE HEAD ASSEMBLY IN THE CONFLICT OF MECHAMORPY-ANATOMY

RIFAT BATUR
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
rftbatur@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6208-5375

Öz: *Berlin Dada hareketinin içinde yer alan Raoul Hausmann, "Makine Kafa-Zamanımızın Ruhu" isimli asamblajını, 1920'de tamamlamıştır. Bu makalede sanatçının "Makine Kafa" isimli eseri, mekamorfik ve anatomik biçimlerin çatışmalı birlikteliğine odaklanarak, Birinci Dünya Savaşı'nın akıl dışı yıkımı, eserde kullanılan hazır nesnelerin ikonografisi ve sanatçının bilinçaltına yaptığı sezgisel yolculuk bağlamında analiz edilecektir.*

Anahtar Sözcükler: *Dada, Asamblaj, Bilinçaltı, Mekamorfi, Anatomi.*

Abstract: *Raoul Hausmann, part of the Berlin Dada movement, was completed in 1920 with the assembly of the "Machine Head-Spirit of Our Time" In this article, the artist's artwork called "Machine Head" will be analyzed in the context of the irrational destruction of the First World War, the iconography of the ready-to-use objects and the intuitive journey to the subconscious of the artist, focusing on the conflicting association of the mechamorfic and anatomical forms.*

Keywords: *Dada, Assembly, Subconscious, Mechamorpy, Anatomy.*

GELİŞ TARİHİ: 11.02.2019 | **KABUL TARİHİ:** 08.05.2019

"Makinalaşmak istiyorum
trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
traktikitak!
makinalaşmak istiyorum!" (2019, s. 22).

1923 yılında Şair Nazım Hikmet Ran makineleşmeye olan ilgisini bu kelimelerle dile getirmişti. Fütürizm için makine bir hayranlık nesnesi aynı zamanda geleceğin inşası sürecine yönelik büyük bir umudun biçimiydi. Tarihin farklı dönemlerinde de sanatçılar makineye karşı ilgiyle yaklaşmış olsalar da bu hiçbir zaman yirminci yüzyılın başlarında yaşanan eğilim kadar olmamıştı. Yirminci yüzyıl, ikinci sanayi devrimi buluşlarının günlük hayata kattığı dönüşümün doruk noktasıydı aynı zamanda üçüncü sanayi devrimiyle yeni bir toplumun oluşumunun işaretlerini taşıyordu. Bu dönemde insanoğlu makinenin ikili varoluş biçimini, yıkıcı ve inşa ediciliğini hayranlıkla izledi. Bu konuda haksız da sayılmazdı; çünkü makine sanayide az iş gücüyle çok ürün üretebiliyor, doğanın önüne çıkardığı pek çok zorlukları kolaylıkla aşabilmesini sağlıyordu. Ancak makine, yirminci yüzyılın ilk yıllarında vahşice yaşanan insan kıyımına da hizmet etmişti. Bu yaşanan korkunç savaşlar insanlığın ne boyutta acımasızlaşabileceğini kanıtlarken silahların yıkıcı gücünü de sınamıştı. Tarihin pek çok döneminde sanatçıların bu gibi olaylara tanıklığını, tepkisini eserlerinde görebiliyoruz, ama belki de Dada sanatçıları bu tepkinin en sıra dışı olanını yirminci yüzyılın ilk yarısında bizlere sundu.

Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda yıkım bütün Avrupa'yı sararken Dada sanatçıları yıkımın sorumlusunu burjuva ve onun değerleri olarak gördü. Bu yüzden sanata ve onun biçimlerine karşı çılgın bir savaş başlattı. Dada sanatçılarının tutumu savaşı kınamaktan öteydi. Toplumda yaşanan akıldışı ahlaki çöküntüyü acımasızlıkla gözler önüne sermeyi amaçladılar. İnsanların huzur dolu olduğunu düşündükleri ama Dada sanatçılarının uyuşukluk hali olarak tanımladıkları hayatlarına vahşi bir saldırıyı hedeflemişti sanatçılar (Gale, 2006, s. 5).

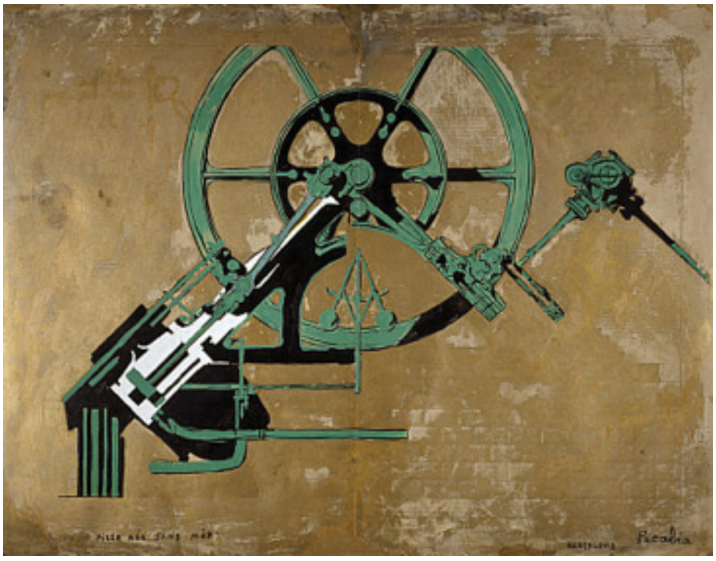
Hopkins bu dönemde bilim ve edebiyattaki yaşananları kısaca şu cümlelerle anlatır.

> 20. yüzyılın başları fırtınalı bir değişim dönemidir. Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi insanların dünyayı algılayışı derinden değiştirdi. Freud ve Einstein'ın buluşları ve Makine Çağı'nın teknolojik yenilikleri insanın farkındalığını kökten bir değişime uğrattı. Kültürel terimlerle konuşursak, Joyce'un romanları ve T.S. Eliot'ın şiiri- Hem Ulysses hem de Çorak Ülke 1922'de yayımlandı- Belirgin bir süreksizlik duygusunun karakterize ettiği, kendine özgü bir şekilde yeni ve 'modernist' hissetme ve algılama biçimlerini tescil eder (2016, s. 17).

Yirminci yüzyılın ilk yarısında makineler bugüne göre gürültülü ve çıplaktı, belki de bu apaçık oluş onları sanatın konusu haline getiren unsurlardan birisiydi. Charlie Chaplin'in senaryosunu yazdığı ve oynadığı filmi "Modern Zamanlar" insanoğlunun makinelerin par-

çası haline gelişini mizah dolu ve zengin bir anlatımıydı. Chaplin dişlilerin arasından akıp giderken, montaj bandındaki makineleşmiş eylemlerini tekrar ederken insanlığın makine ormanındaki yok oluşunu gözler önüne seriyordu. Sanatın her alanı, makineleşen insanı natürmort nesnesi gibi incelemeye almıştı. Fotoğraf sanatçısı ve sanat eleştirmeni Paul Haviland 1915 yılında bir yıl boyunca çıkan Dada dergisinde Picabia'nın 291 dergisi için çizdiği Havland'ın sözlerinin de çıkış kaynağı olan *Annesiz Doğan Kız Evlat* (Görsel 1) için şunları söylemişti:

> Makine çağında yaşıyoruz... İnsan kendi imgesinde makineyi yarattı. Hareket eden uzuvları; nefes alıp veren ciğeri; atan kalbi; içinden elektrik geçen sinir sistemi var... Makine insanın 'annesiz doğan kız evladı'. İnsan bu yüzden onu seviyor... Kendi imgesinde makineyi yarattıktan sonra, makine formu onun ideali oldu (Aktaran Artun, 2017).



Görsel 1. Francis Picabia, 1916, Annesiz Doğan Kız / Girl Born without a Mother. Dadart. Erişim: 14.04.2019. https://bit.ly/2EURRGv

Picabia'nın makineleşen insan imgesi, Berlin'deki Dada sanatçılarının fotomontajlarında da sıklıkla karşımıza çıkar. O sanatçılardan Raoul Hausmann'ın 1920'de tamamladığı Makine Kafa isimli asamblajı, diğer adıyla Zamanın Ruhu böyle bir tarihsel süreçte mekamorfik biçimlerin anatomiye tezat ilişkisinden yararlanarak, protezlerle yaşama tutunan insan bedenini ve makineleşmiş aklı tahta bir baş üzerinde bize sunar (Görsel 2).

Görsel 2. Raoul Housmann, 1920, Zamanımızın Ruhu- Makine kafa / Der Geist Unserer ZeitMechanischer Kopf. Emptyeasel. Erişim: 09.02.2019. https://bit.ly/2tfyL9J

Raoul Hausmann 1886'da Viyana'da doğmuş, on dört yaşında Berlin'e yerleşmiştir. Sanat yaşamının ilk yıllarında Ekspresyonistlerden etkilenmiş ve çeşitli dergilerde bu anlayışta yazılar kaleme almıştır. Dachy, Hausmann'ı çok yönlü kişiliğini şu kelimelerle anlatır: "Hausmann'da her yetenek vardı. Ressam, desenci, fotoğrafçı, fotomontajcı, somut görselliğin ozanı, sesin ozanı, kuramcı, düz yazı yazarı, iğneleyici siyaset polemikçisi, teknikçi, gazeteci, tarihçi, dergi yayıncısı, dansçı ve performansçıdır." (2014, s. 36-37).

Dada hareketinde Dadazof olarak isimlendirilen sanatçı 1915 yılında Berlin'deki Dada'nın önemli sanatçılarından Hannah Höch'le tanışır. İkilinin 1922'ye kadar süren ilişkileri Berlin Dada hareketinde belirgin izler bırakan bir dönem olur. Bu süreçte Hausmann ve Höch fotomontajı, geleneksel sanata, burjuva biçimciliğine, savaşlara, makineleşmeye karşı eleştirel bir tavır olarak kullanır. Höch, Hausmann'la birlikte ürettiği fotomontajlardan şu şekilde bahsediyordu: "...makineler dünyasından ödünç aldığımız öğelerle yeni ve bazen dehşet verici bir düş dünyasını ifade etmeye çabalıyorduk..." (Aktaran Artun, 2016). Dada sanat-

çıları makine görsellerini insan bedenlerinde birleştirirken savaşın kırıp döktüğü, sakat bıraktığı her şeyi yeni bir anlam ve sorgulamayla yeniden inşasına çabalıyorlardı.

1918'de Dada'nın Berlin'deki ilk manifestosunda Richard Huelsenbeck fotomontajlar için "...adeta savaş hezimeti sonrasındaki darmadağın oluşun ardından toplanan parçalarla inşa edilmiş portrelerdi..." diyordu (Aktaran Artun, 2016). Bostancı da bu dönem sanatçıların tavrını şu şekilde ifade eder.

> Dadacılar gelenekselleşmiş sanat ölçütlerine tepki duyarak, klasik sanat biçemlerinden farklı olduklarını her fırsatta bildirmiş ve bir akıma dâhil olmayı reddederek sanata karşı (karşıt- sanat/ anti- art) bir hareket içinde tanımlanmayı tercih etmişlerdir. Dadacılara göre, uygar/ rasyonel toplum, küresel savaş kaosunun önüne geçememiştir. Bu nedenle anlamsızlıklarla dolu ve kuralları ya da sınırları olmayan bir mizah dünyası yaratarak mantığa ve rasyonelliğe saldırmaya karar vermişlerdir (2012, s. 45).

Hausmann'ın tam manasıyla Dada'yla tanışması Richard Huelsenbeck sayesinde olmuştur. 1918'de Zürih Dada gurubu dağılınca Huelsenbeck Berlin'e döner. Berlin'deki Dada hareketinin asıl kıvılcımını da bu başlatır; ancak Berlin Zürih'e göre daha politik bir çizgide ilerleyecektir. Hopkins bu durumu şu sözlerle ifade eder:

> Yönetimdeki nispeten muhafazakar sosyalist hükümet, komünistlerin, özellikle de Spartacus Birliği'nin güçlü muhalefetiyle karşılaştı ve eylemleri vahşice bastırdı. Dolayısıyla Berlin Dadacılarının politikaya olan eğilimleri şaşırtıcı değildir (2016, s. 30).

Hopkins yazısının devamında Berlin Dada sanatçılarını siyasi tutumları açısından iki guruba ayırıyor. John Heartfield, George Grosz, Walter Mehring gibi sanatçıların olduğu komünism sempatizanı gurup ve Hannah Höch ve Hausmann gibi sanatçıların içinde olduğu anarşist gurup.

Hausmann'ın bu dönemdeki fotomontajları, afişleri ve kaleme aldığı manifestolarıyla avangart sanatta kendinden büyük ölçüde söz ettirmiştir. Sanatçının Makine Kafa isimli asamblajı 1920'de Berlin'deki Dada ruhunun zayıflamaya başladığı bu süreçte tamamlanır.

Hausman'ın Makine Kafa isimli asamblajı bir büst görünümündedir (Görsel 2). Sanatçı eserinde hazır nesneler kullanmıştır. Eserin ana formunu oluşturan baş, zımparalanmış, cilalanmış kestane ağacından kahverengi bir peruk kuklasıdır. Bu tarz ahşap kuklalar 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarında şapka, peruk gibi aksesuarların üretiminde ve teşhirinde kullanılan gereçlerdi (Görsel 3). Kafayı oluşturan bu dikey formun üzerinde ritimsel bir etki uyandıran hazır nesneler iliştirilmiştir.

Görsel 3. Peruk kuklası, Fransa, 1880.
Pinterest. Erişim: 09.02.2019. https://bit.ly/2Dm4UkL.

Ağaç kafanın sol yanında, kulağın olması gereken yerde bir mücevher kutusu yerleştirilmiştir. Bu kutunun içinde silindir biçiminde tipografi kalıpları görülür ve silindirin alt kısmından kuklanın ağzına doğru bir boru uzanır.

Tahta başın alın kısmını on santimetrelik bir mezura ikiye böler. Mezuranın sol tarafında üzerinde yirmi iki yazan başa çivilenmiş kart ve ters çevrilerek mekanizması görünür hale getirilmiş bozuk bir saat vardır. Hausmann, Makine Kafa'nın en üst kısmına kendi değimiyle taç gibi, katlanabilir alüminyum bir asker bardağı yerleştirmiştir. Tahta başın sağ tarafında dikey uzanan kırık bir metre ile antika bir kameranın mekanik aksamından oluşan parçaları sağ kulağın olduğu yere sabitlemiştir. Makine Kafa'nın arka kısmında ön plandan fark edilmeyen, timsah derisinden bir cüzdan yer alır.

Raoul Hausmann anatomik ve mekamorfik nesneleri bir araya getiriş sürecini şu sözlerle dile getirmiştir.

> Günümüzdeki herhangi birinin ruhunun en ilkel durumunu gözler önüne sermek istedim. Günlük adamın şans eseri edindiği kapasiteleri beyninin dışına yapışıktı ve beyinleri boştu. Bu yüzden güzel ahşap bir baş aldım uzun süre zımparalayarak par-

> lattım. Katlanabilir bir bardak ile taç yaptım. Arkasına bir cüzdan taktım. Küçük bir mücevher kutusu aldım ve sağdaki kulağın yerine taktım. İçinde tipografik bir silindir ve bir boru sapı ekledim. Şimdi sol taraf. Ve evet, malzemeyi değiştirmek için bir fikrim vardı. Ahşap bir cetvel üzerine eski bir kamerayı kaldırmakta kullanılan bronz bir parça kullandım ve ona bakıyorum. Ah, hala 22 numarasıyla küçük beyaz bir kartona ihtiyacım vardı çünkü zamanımızın ruhu sayısal bir anlam ifade ediyordu (Aktaran Benson, 1985, s. 426).

Sanatçının bu sözlerinden biçimi oluştururken geleneksel estetik kaygılardan uzak durduğunu ve nesneleri kendiliğinden gelişen bir eylemin parçasıymış gibi bir araya getirdiğini görebiliyoruz. George Grosz otobiyografisinde, "Ara sıra "sanat" da yapardık. Ama esas amacımız, "sanat eylemini yerle bir etmekti" diyor (Aktaran Antmen, 2008, s. 131). Dada sanatçılarının bu yaklaşımını Mehmet Yılmaz "Modernden Postmoderne Sanat" isimli kitabında "Evet, Dadacıların geleneksel anlamda bir biçem kaygısı yoktu. Onların derdi, sanatçının ortaya koyduğu sanat yapıtı değil, takındığı tavırdı. Tavırlar ise çeşitliydi..." şeklinde ifade ediyor (2013, s. 156). Devamında ise Dada sanatının burjuvaya karşı geliştirdiği refleksi bazı ikilemlerle ifade etmiştir: Burjuva aklına, bilimine karşı akıldışılık, estetik ve güzellik yerine bayağılık ve çirkinlik, sanatçı emeğine karşı kendiliğindenlik gibi. Makine Kafa asamblajı bu ikilemleri makine ve anatomi çatışmasında varlık kazandırır.

Nisan 1918'de Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck ve Gerhard Preisz'ın Berlin'de birlikte kaleme aldıkları manifestoda "İlk kez Dadaizm, hayata karşı estetik bir tavır almayı reddetmiştir. Sadece zayıflıklar için birer kılıf olan ahlak, kültür ve içselleştirme gibi büyük sözleri paramparça etmektedir." cümlesi yer alır (Çaydamlı, 2008, s. 27). Bu ifade pek çok Dada bildirgesinde farklı biçimlerde tekrar eder. Sanatçılar aynı manifestonun sonunda "Bu manifestoya karşı olmak Dadaist olmaktır." deme cesaretini de göstermişlerdir. Dada bu anlamda bir tutum, karşı duruş ve eylem biçimiydi.

Dada sanatçıları Empresyonist, Kübist sanatçılar gibi biçim kaygısına düşmemişlerdir. Tzara bir Dada manifestosunda bunu açıkça dile getirmiştir.

> Kübizm basit bir nesnelere bakma biçiminden doğmuştu: Cezanne bir fincanı gözlerinden 20 santim aşağıda tutarak resmederdi, kübistler fincana yukarıdan bakıyor, kimileri dikey bir kesit alıp onu akıllıca kenara yerleştirerek görünüşü karmaşıklaştırıyor. Fütürist aynı fincanı, birkaç kuvvet çizgisiyle muzipçe süslenmiş, yan yana dizilmiş bir nesneler silsilesi olarak hareket halinde görür. Tuvalin, entelektüel sermaye yatırımına yönelik, iyi ya da kötü bir resim olmasına engel değildir bu. Yeni ressam bir dünya yaratır öğeleri aynı zamanda araç gereçleridir. Yalın ve kesin bir yapıt yaratır, tartışmasız. Yeni sanatçı karşı çıkar (2004, s. 19).

Dada sanatçılarını ortaklaştıran tek şey yaşama karşı aldıkları tavırdı. Antmen'in kullandığı ifadeyle ortak biçim yerine ortak ruh hali. Sanatçıları ortak biçimsel kaygıya sürükleyen ortak ruh hali tarihsel olgularla ilişkiliydi. Bu ortaklaşmayı Marcel Duchamp'ın şu sözlerinin Hausmann'ın yaklaşımına olan paralelliğinde açıkça görebiliriz:

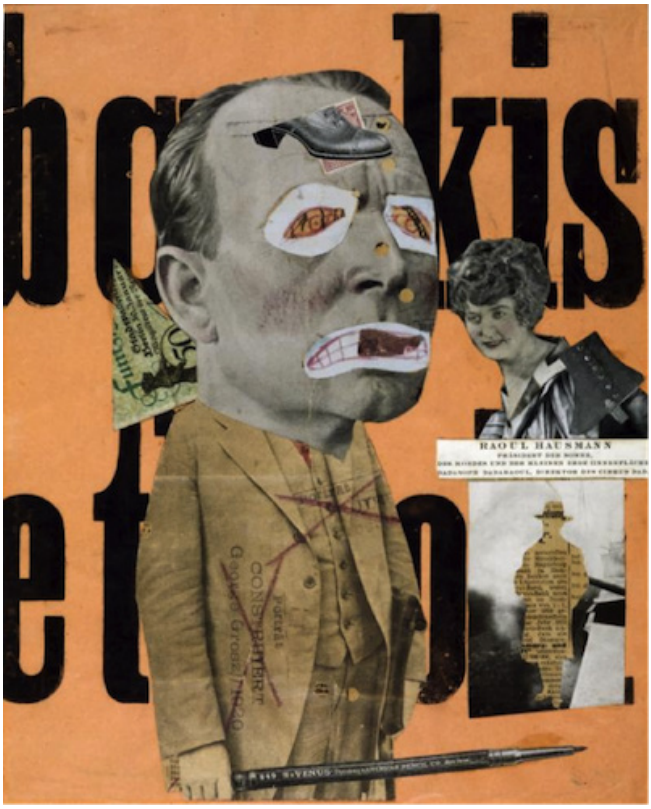
> Çok açık seçik ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim bu, ready made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... Aslında tam bir uyuşukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti (Aktaran Batur, 1997, s. 322).

Hausmann' da asamblajını gerçekleştirme sürecini anlatırken Duchamp'ın görsel kayıtsızlık şeklinde ifade ettiği, uyuşukluk halinde yaşanan bilinç dışı, daha doğru bir ifadeyle Freud'un bilinçaltı diye tanımladığı bir noktaya işaret eder. Bu yaklaşım Sürrealizmdeki otomatizm kavramının ta kendisidir. Kuspit de Dada ve Sürrealizm arasındaki bu ilişkiyi açıkça ifade etmiştir.

> Dadaist makine resimlerinin birçoğunun ironik bir şekilde mistik anlamda önemleri bulunmaktadır. Mistisizm, Dadaizmin, Freud'un psikoanalizini kabulünde içkin şekilde bulunmaktadır. Çünkü bu, bireydeki bilinçsiz otomatik kuvvetlerin ortaya çıkarılması ve serbest bırakılması çabasıdır. Dadaistler için bilinçsizliğe meyletmek, tanrı ile mistik bir birleşmeye açılır. 'Makinenin mistisizmi' ile 'bilinçsizin mistisizmi' bir yerde, Dadaizmin ve bunu taklit ederek ilerleyen Sürrealizmin temelini oluşturur (2008).

Raoul Hausmann, Makine Kafa asamblajında estetik bir biçim kaygısına bir Dada sanatçısı olarak düşmese de bu durum sanatçının nesneleri birleştirirken bir anlam ilişkisi içinde kurgu sorunuyla yüzleşmediği anlamına gelmez. Nesneler arasındaki belirgin biçimsel zıtlığın, anatomik bir biçim olan kafa ve mekamorfik bir imge olan makine parçalarının, bilinçsiz bir tercih olduğunu düşünmek mümkün görünmüyor. Kaldı ki fotomontajlarından edindiğimiz izlenimler Hausmann'ın, çatışmalı bir ilişki olarak mekamorfik ve anatomik imgeleri kullandığına gösteriyor (Görsel 6). Sanatçının fotomontajlarında görsellerin politik anlamlarından da yararlandığını görebiliriz. "Sanat eleştirmeni" isimli fotomontajı bunun için iyi bir örnektir (Görsel 4). Sanatçının bu asamblajı hakkında yazılanlar Makine Kafa'nın analizini yaparken anlam ilişkileri kurmak için cesaret verici olacaktır.

> Hausmann kağıda çizip kestiği iki göz ile bir ağzı fotoğrafa monte etmişti. Yani eleştirmen kendi gözleriyle görmüyor, kendi ağzıyla konuşmuyordu. Ya da belki kördü. Bu haliyle, algı noksanlığı, anlayış kıtlığı, önyargı gibi nitelikleri akla getiriyordu. Üstelik ensesine iliştirilmiş bir banknot, kapitalist güçlerin denetiminde olduğunu ima ediyordu. Alnına yapıştırılmış on feniklik pulun üzerine, iyi cilalanmış bir erkek ayakkabısı resmi yerleştirilmişti. Yine orantısız büyüklükte Amerikan malı bir kurşunkalemi adeta bir silah gibi elinde tutuyordu (Artun, 2016).



Görsel 4. Raoul Hausmann, 1919-20, Eleştirmen/Der Kunstkritiker. Tate. Erişim: 26.12.2007. https://bit.ly/2OApxgM

Raoul Hausmann'ın Makine Kafa asamblajını anlayabilmek için en iyi örnek Birinci Entarnasyonal Dada Fuarında George Grosz ve John Heartfield'ın birlikte yaptıkları, "Elektromekanik Tatlin" heykelidir (Görsel 5). Bu asamblajın da temel çatışması Makine Kafa'da olduğu gibi mekamorfik ve anatomik imgenin kontrast ilişkisidir. Kafa yerinde bir ampul, bedeninde bir tabanca, çatal, bıçak ve bir de demir haç takılıydı. Kasıklarına ise takma dişler sabitlenmiş, diz hizasından ayağının biri yerine protez bir bacak iliştirilmişti.

Görsel 5. George Grosz ve John Heartfield, 1920, Elektro Mekanik Tatlin Heykeli / Electro-Mechanical Tatlin Sculpture. Berlinische Galerie. Erişim: 10.02.2019. https://bit.ly/2Bv8p88

Tatlin heykelinde Makine Kafa asamblajındaki gibi anatomik bir formun üzerinde politik göndermelerde bulunan mekanik nesneler iliştirilmiştir. Tatlin asamblajı ve Makine Kafa'yı ortaklaştıran şey Birinci Dünya Savaşı'nın büyük yıkımı ve bu yıkımın ardında parçalanmış, kopmuş beden uzuvları ve bunların yerini alan protezlerde saklıdır. Her iki asamblaj da aynı tarihsel bağlamı paylaşır ve nesneler bir araya getirilirken, makinenin insan bedeni üzerindeki yıkıcı gücü, paralelinde burjuva kültürünün insanlık üzerindeki yıkıcı etkisiyle ilişkilenir. Bu yüzden mekamorfik ve anatomik imgelerin biçimsel zıtlığı tarihsel bağlamda bir anlam kazanır. Bostancı bu eseri şu cümleyle özetler: " 'Elektro Mekanik Tatlin Heykeli' ise, savaşın ve beraberinde getirdiği vahşetin ruhunun, organlarını yitirmiş sakat insanların bedenlerinde artık birer makineye dönüşmesi kavramlarıyla bütünleşir." (2012, s. 99).

Hausmann'ın Makine Kafa eseri ya da diğer adıyla Zamanın Ruhu bireyi temsil eder. Özellikle tarihselliğe odaklanan, ne geleceğe ne geçmişe yalnızca günü işaret eden bir temsil

olma iddiası vardır. Makine Kafa form olarak bir baştır. Baş, kişiliği, aklı, iradeyi, liderliği, cinsiyeti, ırkı temsil eder. Göz, kulak, burun ve ağız baştadır bu yüzden insanın doğayla temasını baş kurar. Raoul Hausmann insan başına karşılık bir odunu seçer; çünkü yaşam belirtisi göstermez, kişilikten yoksundur ve şekillendirilerek her kılığa büründürülebilir. Akıl yürütemez bilinçsiz bir yığını temsil eder, duyarsızlığa karşılık gelen bir anlamsal göndermesi vardır. Bostancı Hausmann'ın bu asamblajı için şunları söyler: "George Grosz'un "Daum Evleniyor" adlı çalışmasındaki damat gibi, Raoul Hausman'ın Mekanik Kafa kültürü, mekanik süreçlerin bir ürünü ve bilincin merkezindeki boşluğun gerçek anlamına bağlı olduğu rastgele simgelerin bir dizilişi olarak sunar (2012, s. 81).

Hausmann'ın seçtiği baş bir insan tarafından şekillendirilmiştir; ama bu form herhangi bir insanı temsil eder, anonimdir. Bu anlamıyla seçilen malzemede bireyin yontularak aynılaştırmasını ifade eden ince bir akıl oyunu saklıdır. Hausmann kafa için bir peruk kuklasını seçerken sistem tarafından biçimlendirilen mekanikleşen, sıradanlaşan, o günün insan aklına işaret eder. Antmen, Hausmann'ın bu asamblajı için şunları söyler:

> Hausmann'ın buluntu nesnelerle (objets trouves) gerçekleştirdiği "Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)" adlı asemblajı, Dada'nın tepkiselliğinin kaynağı olan 'aklın iflası'na yönelik en simgesel yapıtlardan biri olarak günümüze kalmıştır. Aklın iflası, insanın makineleşmesi, uygarlık adı altında saldırgan ve açgözlü doğasına yenik düşmesi gibi olgular, Dada'nın yayıldığı her yerde sanatçıların ürettiği birçok "mekamorfik" imgenin de kaynağıdır (2008, s. 126).

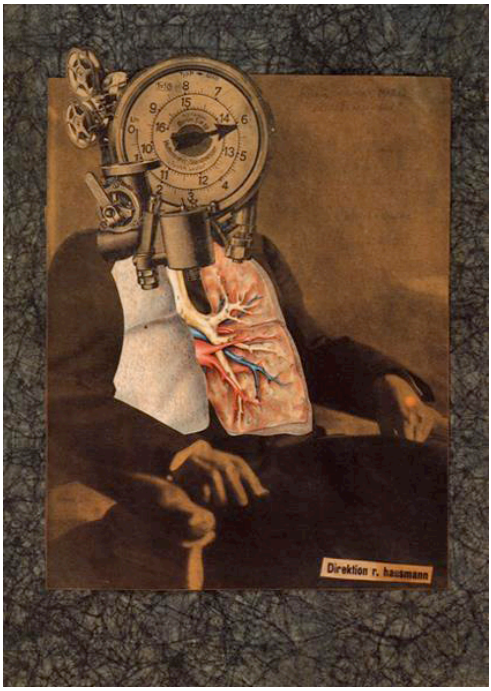
Bireyin sistem tarafından şekillendirilmesi standardize edilmesi sermayenin yeni toplum inşa ederken gerekli gördüğü bir süreçti. Sermaye büyümek için bir çekirdek gibi kendine sağlam kabuklar inşa etmeliydi, bu da ulus devleti anlamına geliyordu. (Postmodern süreç sermayenin kabuklarından çıktığı bir dönemdir). Yeni ulus devletlerinde yeni insan olmalıydı, bu da Hausmann'ın işaret ettiği içi boş tahta bir baştan başkası değildi. Makine Kafa bu anlamda Benjamin, Adorno ve Horkheimer gibi düşünürlerin ortaklaştığı kültür endüstrisi tezinin beden bulmuş hali gibidir. Onlar kültürün toplum dinamikleri tarafından kendiliğinden oluşan bir değer olmaktan çıkıp sistem tarafından planlanarak üretilen bir yapıya, kültür endüstrisine dönüştüğünden bahseder (Horkheimer, Adorno, 1996, s. 9). Dellaloğlu, Frankfurt Okulunun kültür endüstrisi kavramına şöyle bakar: "Kültürün endüstrileşmesi, endüstri toplumu içinde yer alan insan tekinin de bir endüstri ürünü gibi görülmesi dolayısıyla insanın bir nesne haline gelmesi, yani şeyleşme sonucunu doğurur." (2001, s. 101).

Hausmann'ın tahta başını kendi ifadesiyle Zamanın ruhuna dönüştüren şey tam olarak bu düşünceye karşılık gelen insanın şeyleşmesiydi. İnsan artık makinenin bir parçası durumundaydı. Bu iki çatışmalı birliktelik, makine ve beden kendine Makine Kafa'da yeni bir ortak yaşam bulmuştur. Hausmann insanın yontulmuş bir kütleye dönüşen biçimini bize sunarken bununla yetinmeyip aklın içindekileri, daha doğrusu boşaltılmış bir beyinden geriye kalanları da bize nesnelerle sembolize ederek sunar. Hausmann bunu yaparken aynı zamanda Makine Kafa üzerine monte etmek için seçtiği bu nesnelerle bilinçaltına göndermede bulunur. Her ne kadar psikanaliz Dada sanatçıları tarafından dışlansa, burjuva

biliminin bir uzantısı olarak görülse de, Hausmann için aynı şeyi söylemek pek mümkün değildir. Sanatçı 1919'da bir dergide Freud ve Adler'in Marx, Engels kadar önemli olduğunu ifade etmişti (Aktaran Long, 1995, s. 270). Bu açıdan bakıldığında Hausmann Makine Kafa'nın üzerinde görünür kıldığı şeyler bilinçaltından bir arkeolog gibi kazıp çıkarttıklarıydı, yani 1920'de Zamanımızın Ruhu asamblajı bir bilinçaltı müzesi gibi kendini insanlığa sunmaya hazırlanıyordu.

Makine Kafa'nın üzerinde sıralanmış nesnelerden arka kısma yerleştirilmiş cüzdan, paranın yönettiği bireyi ya da paraya hapsolmuş arzuları simgeler. Cüzdan timsah derisinden oluşu ayrıca zenginlik temsili olarak belirir. Sol kulağın olması gereken yerde bir mücevher kutusu ve içinde tipografik silindir yer alır. Bu yazı cihazı Hausmann'ın Berlin'de ilk yıllarda üzerinde çalıştığı optofonetik şiirlerinin bir devamı gibidir. Sanatçı baskı makinesinden çıkarttığı anlamsız bir yazı dizilimiyle gerçekleştirdiği afişleri kentin pek çok yerine asıyordu. Mücevher kutusunun içindeki harf kalıpları da Hausmann'ın ses, hece ve harflerle olan çalışmalarının bir uzantısıdır. Sanatçı burada yazının, baskı kalıplarından kağıda, kağıttan dile ve dilden kulağa geçen yolculuğunu Dada tavrıyla baltalayıp, absürd bir ilişkiyle harf kalıplarını daha doğru bir ifadeyle makinenin organizmayı ezen, tırmalayan, tahakküm kuran edimiyle kulağa yapıştırmıştır. Medya ve basın, bireyi hiçleştirme sürecinin etkin sorumlularındandır. Mücevher kutusunun içindeki yazı kalıbı absürd ilişkisinin ötesinde aklı hiçleştirmek için sürekli tekrar eden fısıltıları temsil eder.

İkinci sanayi devriminin getirdiği ağır sonuçlar, Fordist üretim biçiminin mekanikleştirdiği emekçiler, silahların kullanıldığı bitmek bilmeyen savaşlar, sanatçıları ister istemez makine ve beden ilişkisini odaklanmasına sebep oldu. Hausmann'ın fotomontajlarında da makine aynı tutumla yer buluyordu. Sanatçının "Dadazof Olarak Otoportre" isimli fotomontajında (Görsel 6) kendisini kafa yerine bir basınçölçerle resmetmişti.



Görsel 6. Raoul Hausmann, 1920, Dadazof Olarak Otoportre / Selbstporträt des Dadasoph. e-skop. Erişim: 10.02.2019. https://bit.ly/2E0RQ5H

Makine Kafa'da da bu mekamorfik görseller etkin bir biçimde yer alır. Özellikle Makine Kafa'nın üzerinde ters çevrilmiş bozuk saat ve antika bir kameranın parçaları bu anlayışın devamıdır. Hausmann'ın bozuk saati insan ve zaman arasındaki kırılmaya dikkat çeker. Adeta zamanı bu bozuk saatle durdurur ve bilinçaltındakileri dördüncü bir boyutla kafanın dışına taşır. O dönem sanatçıları dördüncü boyut fikrine çok da yabancı sayılmazlardı. Einstein'in görelilik kuramı zaman ve boyut algısında yeni ufuklar açmıştı. Dada'nın önemli sanatçılarından Duchamp 1923 yılında tamamladığı Büyük Cam çalışması da Pavlovsky'nin dördüncü boyut, zamanda yolculuk gibi konulara değindiği romanından etkilenmişti (Clair, 2000, s. 26). Hausmann teknoloji ve bilimdeki baş döndürücü gelişmenin topluma yansıyış biçiminden rahatsız olmalıydı ki, Makine Kafa üzerine yerleştirdiği yirmi iki yazan kartı anlatırken, zamanın ruhunun sayısal olduğunu, sayılarla ifade edilebileceğini ima etmişti. Aynı yaklaşımı dikey olarak sağ kulağın üzerine monte edilmiş kırık metre ve mezurada da hissedilir. Hausmann için sayısal veriler ve mekamorfik biçimler sermayenin tekeline aldığı bilim ve teknolojinin yok edici gücüne işaret ediyordu. Bu anlayışla kırık metre çift anlamlılıkla dikey bir formda yükselir. Rasyonel akıl ve silah.

Birinci dünya savaşının ruhu, bireyi ölmeye hazır bir asker olarak görüyordu, aynı zamanda ülkelerin gücü cephelerdeki askerlerin ve silahların sayısal verileriyle ölçülür durumdaydı.

Bu anlamda Hausmann'ın Makine Kafa'ya eklediği dikey biçim savaşın bireye yüklediği imajlarından biriydi. Psikanalitik açıdan dikey formun güç imajı, cinsel çağrışımı Hausmann'ı bilinçaltı ile kurduğu ilişkinin sonuçlarıdır. Burada Makine Kafa yine bir bilinçaltı müzesi olarak karşımıza çıkar. Bu kez kırık metre cinsel gücün, toplumsal erkin nesnesi halini almıştır.

Makine Kafa'da dikey formların anlam yükü en güçlü nesnesi kafanın en üst noktasına sabitlenmiş açılabilir asker bardağıdır. Sanatçının sözlerinden de açıkça anlaşıldığı gibi bu bardak bir taçtır. Krallığı, iktidarı gücü temsil eden bir kral tacı olarak bardak ironik bir temsildir. Hausmann alüminyum bardakla, krallığın gücüyle dalga geçercesine bir soytarının, bir çocuğun ya da bir delinin eline geçirdiği cisimle kendini krala dönüştürmesini anımsatır. Krallığı temsil eden cismin saçma hali, bir krala olabilecek en uzak noktadaki, varlığı yalnızca ölme ve öldürmeye dayanan sıradan bir askerin elindeki bardakla ironikleştirilmiştir. Bir kral tacı aynı zamanda psikanalitik açıdan güç ve iktidar arzusunun sembolüdür. Bir köylü, asker, öğretmen veya bir emekçi olabiliriz, ama sanki bir gün mucizeyle krala dönüşeceğimiz günü hayal ederiz. Hausmann bilinçaltından çıkarttığı bu en nadide parçayı kafanın zirvesine yerleştirmiştir.

Raoul Hausmann Makine Kafa'da tarihsel varoluşun birey ve toplum dinamiklerini dondurduğu zaman ve hareketsiz kıldığı nesnelerle yansıtmayı amaçlar. Sanatçı kinetik potansiyeli olan nesneleri statikleştirerek zamanın durduğu izlenimini yaratır. Mücevher kutusunun, kırık metrenin, asker bardağının, cüzdan ve kamera parçasının hatta tipografi silindirinin bile yarım kalmış hareketleri vardır. Bir sonraki hamlede, açılır, kapanır ya da döneceklerdir; ama çarklarını gördüğümüz bozuk saat sayesinde zaman durmuştur. Sanatçı zamanı durdurarak iki şeyi başarır: Biri nesnelerin anlamsal ilişkileri ile zamanın ruhu dediği bireyin tarihsel varoluşunu yansıtmayı, ikincisi de bireyin boş olan beyninin derinliklerinde bilinçaltı nesnelerini ya da nesneleştirdiği bilinçaltı duygularını söküp çıkartmayı, hatta tahta başa çivileyip teşhir etmeyi. Bugün Makine Kafa'da sanatçının yansıttığı zamanının ruhunu görürken aslında bilinçaltının nesneleriyle ve insanlığın evrensel tutkularıyla yüz yüze geliriz.

Makine Kafa sanata ve yaşama karşı bir Dada tavrıdır; ama sanatçının nesnelere yüklediği yeni anlam ilişkileri, bilinçaltı göndermeleri, bize Sürrealizmi anımsatır. Diyebiliriz ki, Makine Kafa Sürrealizmin kapısını aralamış ve kafasını içeri uzatmıştı.

Kaynakça

Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali. (2017). Dadanın 100. Yılı/Picabia'nın Dada uğrağı. *Skopbülten*. Erişim: 14.04.2019. https://bit.ly/2VFisj4

Artun, Ali. (2016). Dadanın 100. Yılı, Sanat Eleştirmeni. *Skopbülten*. Erişim: 26.12.2007. https://bit.ly/2I4wrN3.

Artun, Ali. (2016). Dada ve Fotomontaj. *Skopbülten*. Erişim: 25.12.2017. https://bit.ly/2D-y79BF.

Artun, Ali. (2016). Dada'nın Makine İnsanları. *Skopbülten*. Erişim: 25.12.2017. https://bit.ly/2E0RQ5H.

Batur, Enis. (1997). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bostancı, Meral. (2012). *John Heartfield ve Nesne Yorumu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, İstanbul.

Çaydamlı, Kaan. (2008). *Dada Manifestoları* (M. Oflas, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi.

Clair, Jean. (2000). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu* (Ö. Açıkyol, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dellaloğlu, Besim. F. (2001). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayınevi.

Donald, Kuspit. (2008). Artnet. https://bit.ly/2Iija2D. Erişim: 14.04.2019.

Dachy, Marc. (2014). *Sanatın Başkaldırısı* (O. Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gale, Mathew, (2006). *Dada and Sürrealizm*. New York: Phaidon

Hopkins, David. (2016). *Dada ve Gerçeküstücülük* (S. Kemal Angı, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.

Horkheimer M., Adorno T. (1996) *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Long, Rose-Carol Washton. (1995). *German Expressionism*. London: University Of California Press.

Benson, O. Timothy. (1985). *Raoul Hausmann The Dada Years*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). The University Of Lowa, Lowa.

Ran, Nazım Hikmet, (2019). *835 Satır*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tzara, Tristan. (2004). *Dada Manifestoları* (E. Göktepe, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 451-477 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

YAVAŞ ŞEHİRLERDE KAMUSAL MEKÂN KALİTESİ

PUBLIC SPACE QUALITY IN SLOW CITIES

ÖĞR. GÖR. **ESİN FAKIBABA DEDEOĞLU**
TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi
e.dedeoglu@etu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-6831-7168

Öz: *Her şeyin aynılaşmaya başladığı bir dünyada farklılıkların ortaya çıkarılması adına birçok proje geliştirilmektedir. Doğaya ve insana yönelik bir düşünce ürünü olarak kabul edilen bu projelerden biri de 1999 yılında İtalya'nın Orvieto kentinde 'Yavaş Yemek (Slow Food)' hareketine öncülük yapan Greve, Orvieto, Bra ve Positano kentlerinin belediye başkanları tarafından ortaya konan 'Yavaş Şehir Hareketi'dir. Küresel sermayeden daha çok pay alabilme yarışı içerisinde olan birçok kent hem mekân organizasyonunda hem de gündelik yaşamın şekillenmesinde bir benzerlik ve tek tipleşme süreci yaşamaktadır. Yavaş şehir oluşumu kentlerin aynılaşmasının önüne geçerek kendi kimliklerini ve kültürlerini korumaları gerektiği bilincini oluşturmayı hedeflemektedir. Günümüzde 'bir örnek' deneyimlediğimiz kamusal mekanların farklarını ortaya koymaları noktasında tasarlanması ve mekân kalitelerinin yükseltilmesi yönünde birçok parametre ortaya konmuştur. Araştırmanın temel amacı; dış kamusal mekanlarda, mekân kalitesinin değerlendirilmesine yönelik belirlenecek olan ölçütler ışığında sakin şehir Halfeti (Türkiye) ve Trani (İtalya) örneği üzerinden yapılan analizler doğrultusunda mekân ve kültür arasındaki ilişkinin tartışılmasıdır.*

Anahtar Sözcükler: *Yavaş Felsefesi, Yavaş Şehir (Cittaslow), Kamusal Mekân, Mekân Kalitesi, Tasarım.*

GELİŞ TARİHİ: 16.10.2018 | **KABUL TARİHİ:** 10.06.2019

Abstract: *Many projects are being developed to reveal diversities in a world where everything has become identical. One of these projects considered as a product of thought towards nature and human is "Slow City Movement", promoted by mayors of Greve, Orvieto, Bra and Positano, which pioneered slow food movement in Orvieto, Italy in 1999. There is an ongoing process of becoming similar and monotype in both spatial organization and shaping of daily life in many cities which are competing to get a larger share of the global capital. The movement aims to create awareness that cities should protect their identities and cultures by preventing themselves from becoming identical. Plenty of parameters have been demonstrated in terms of designing public spaces in which we experience this uniformity today to reveal their differences and improving their quality. The main goal of the study within the scope of research is to discuss the relationship between space and culture in outdoor public spaces by analyzing slow cities Halfeti and Trani in the light of criteria to be determined for assessing the space quality.*

Keywords: *Slow Philosophy, Slow City (Cittaslow), Public Space, Space Quality, Design.*

1. Giriş

Küreselleşme süreci ile yaşanan ekonomik dönüşümler, kentsel kamusal mekanlarda tek tipleşmeye yol açmıştır. Coğrafi sınırların göz ardı edildiği, dolayısıyla aidiyet duygusunun yok olmaya başladığı, bir yere ait olmayan ya da her yere ait olma duygusu veren, birbirinden kopuk mekanlar ortaya çıkmaya başlamıştır (Akbalık, 2004, s. 26). Yaşadığı ya da ziyaret ettiği yerin yerel özelliklerini yok sayan, herhangi bir yerdeymiş hissi uyandıran bu mekanların sayısı her geçen gün artmaktadır. Dünya üzerinde yaşanan gelişmelerden yola çıkarak; küreselleşmenin etkisiyle yerel ölçekteki her türden yaşam bundan etkilenmektedir. Özellikle günümüzde yöreye ait çeşitliliklerin ve özgünlüklerin gözle görülür biçimde kaybolmaya başladığı söylenebilir (Karakurt Tosun, 2013, s. 223). İşte bu noktada devreye giren sakin kent hareketi kamusal mekanların kimliklerini korumaları ve sürdürebilmeleri adına çalışmalar yürütmektedir.

Dünyada 30 ülkede, 252 kentte, ülkemiz de ise 17 şehirde varlığını sürdüren oluşuma dahil olan kentlerin üyelik süreci içerisinde yerine getirmesi gereken 72 kriter bulunmaktadır. Kriterlerin her biri, insanların keyif aldıkları ve huzur buldukları çevrelerde yaşamaları için kamusal mekân kalitesinin yükseltilmesini hedeflemektedir. Bu nedenle Sakin Şehirler kamusal mekân kalitesine doğrudan katkı sağlayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada, sakin şehir üyelik kriterlerinin kamusal mekanların kalitesinin yükseltilmesi ve sürdürülebilirliğinin sağlanmasına ilişkin maddeler, yapılan değerlendirmeler sonucunda aşağıdaki gibi sıralanmıştır (Cittaslowtürkiye. http://cittaslowturkiye.org/uyelik-sureci-ve-kriterler/);

• Kente ait değerlerin iyileştirilmesi, kent merkezlerinin ve kamu binalarının değerlerinin arttırılması için programlar (Sokak mobilyaları, turizm levhaları, kentsel peyzaj ve korunması)

• Kentsel yaşanabilirliğin arttırılması,

• Görsel kirliliğin ve trafik gürültüsünün azaltılması,

• Kamusal ışık kirliliğinin azaltılması,

• Kamu binalarına bağlı verimli bisiklet yolları,

• Engellilere yönelik mimari engellerin kaldırılması,

• Marjinal alanların tekrar değerlendirilip kullanılması,

• Sosyal altyapının desteklenmesi,

• Kent içindeki kullanışlı yeşil alanların verimli bitkiler ile değerlendirilmesi,

• Yerel ve geleneksel kültürel etkinliklerin korunması ve değerlerinin arttırılması,

• Atölyelerin korunması ve değerlerinin arttırılması – doğal/yerel alışveriş merkezlerinin yaratılması (Tarihi kent merkezlerinde yer alan geleneksel kasap, fırın, bakkal vb. dükkan-

ların desteklenmesi)

• Yöre halkına Cittaslow'un anlamı hakkında sistematik ve kalıcı eğitim verilmesi,

• Farklı kültürlerin entegrasyonu,

• Gençlik faaliyetlerinin yürütüldüğü alanların ve gençlik merkezlerinin mevcudiyeti,

• Önemli yönetimsel kararlara tabandan tavana katılım sürecini sağlayacak aktif tekniklerin benimsenmesi.

Bu bağlamda sakin şehir anlayışının aslında kaliteli ve yaşanabilir kamusal mekanlar yaratma hedefi içerisinde olduğu görülmektedir. Aynı zamanda bu hareket, kentin kültürel kimliğinin kaybedilmemesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle araştırma kapsamında, seçilen iki sakin şehir özelinde kent kimliğinin oluşmasında önemli bir yeri olan kamusal mekan anlayışının nasıl şekillendiği, kamusal mekan kalitesi parametrelerinin ne derece uygulandığı, uygulanması halinde fiziksel, sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda kente sağladığı katkılar ve mekanların kent kültürünü ne derece yansıttığı sorularına yanıtlar aranmıştır.

Bu doğrultuda biri ülkemizden bir diğeri de oluşumun başkenti İtalya'dan seçilen iki kentte gözlem, yerel yönetim, ilgili kurum ve kuruluşlar ile yapılan görüşmeler ve elde edilen dokümanlardan yola çıkarak anlamlar ve ilişkiler açıklanmaya çalışılmıştır. Halfeti, sakin kent anlayışı ile hem mekânsal hem de kültürel anlamda özüne dönmeye çalışırken, Trani kentinin bu fikir ile yaşamış ve hala yaşıyor olması araştırma kapsamında bu iki kentin seçimi açısından etkili olmuştur. Bu anlayış ile iki kentin kamusal mekân kalitesi, parametreler doğrultusunda analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında seçilen örnekler üzerinden karşılaştırmalı bir analiz söz konusu değildir. Burada ortaya konulmak istenen temel amaç iki farklı kültürde kamusal mekân kalitesi ölçütlerinin mekanlara ne şekilde ve ne derece yansıtıldığını analiz etmektir.

Çalışma alanı olarak ele alınan ilk örnek, Türkiye'nin 9. sakin şehri olan Şanlıurfa'nın Halfeti ilçesidir. Bu ilçenin çalışma alanı olarak seçilme nedeni, ülkemizdeki diğer sakin şehirlerden farklı olarak, kentin eski yerleşim alanının 2000 yıllarının sonlarına doğru Güneydoğu Anadolu Projesi (GAP) çerçevesinde yapılan baraj inşaatı nedeniyle büyük ölçüde sular altında kalmış olmasıdır. Yerel halkın bu nedenle terk ettiği eski Halfeti, 2013 yılının Nisan ayında bu oluşuma dâhil olarak küllerinden yeniden doğmuştur. Aynı zamanda kent, Güneydoğu Anadolu bölgesinin ilk ve tek yavaş şehridir. Bu nedenle Türkiye'nin doğu kültürünü hem yerli hem de yabancı turiste tanıtma misyonunu üstlenmektedir. İkinci örnek olarak ise anlayışın ortaya çıktığı ülke olan İtalya'nın Trani kenti incelenmiştir. Öncelikle coğrafi ve iklimsel açıdan Halfeti ile benzerlik göstermelerinin yanı sıra iki kentinde su kenarında bulunuyor olması ve tarihte önemli ticaret rotaları üzerinde yer alması önem taşımaktadır.

2. 'Yavaş' Felsefesi (Slow Movement)

Yavaş akımı (Slow movement) hızın ve küreselleşmenin simgesi McDonalds'a karşı yapılan bir eylemin sonucunda İtalya'da doğmuştur. Yavaş felsefesi, hızlı yemek kültürüne ve aynı düşüncenin yerel yaşam anlayışını yok etmeye çalışmasına bir başkaldırı niteliğinde olan yavaş yemek hareketi ile birlikte şekillenmiştir.

Yavaş! Adlı kitabın yazarı Gazeteci Carl Honoré hız ve yavaş kelimeleri arasındaki ilişkiyi şu şekilde tanımlamaktadır:

> "Hızlı" ve "Yavaş" terimleri bir değişim oranını belirtmekten öte bir anlama sahiptir. Bu terimler varoluşa veya hayata dair bir felsefenin kısaca yazılışı aslında. Hızlı kelimesi; meşgul, kontrol eden, saldırgan, aceleci, analitik, stresli, yüzeysel, sabırsız, aktif, miktarı kalitenin üzerinde gözeten anlamında kullanılıyor. Yavaş ise tam tersi; sakin, dikkatli, açık, sessiz, sezgisel, telaşlı olmayan, sabırlı, düşünceli ve kalitenin miktardan daha üstün tutulduğu durumları anlatıyor. İnsanlarla, kültürle, işle, yemekle her şeyle gerçek ve anlamlı bağlar kurmakla ilgili... (2008, s. 15).

Gazeteci Honoré, sonu olmayan bir bitiş çizgisine doğru büyük bir hızla koşma durumunu "*roadrunner*" kültürü olarak tanımlamakta ve bu durum karşısında insanların sürekli olarak sağlığından, ilişkilerinden ve yaşadığı çevreden uzaklaştığını belirtmektedir. Ona göre, Yavaş hareketi, bu kültüre bir tepki olarak doğmuştur (Carlhonore. http://www.carlhonore.com/).

Milan Kundera'ya göre; yavaş kavramı ile hatırlama, hız ile unutma arasında gizli bir bağ bulunmaktadır. Kavramlar arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade etmektedir;

> Gözümüzün önüne en sıradan bir durum getirelim: Bir adam sokakta yürüyor. Birden bir şey anımsamak istiyor, ama anı uzaklaşıyor. O anda kendiliğinden yürüyüşünü yavaşlatıyor. Buna karşın biraz önce yaşadığı kötü bir olayı unutmaya çalışan kişi, hala çok yakınında olan zamanda, sanki bulunduğu yerden hemen uzaklaşmak istiyormuş gibi elinde olmadan yürüyüşünü hızlandırır. Varoluşun matematiğinde bu deneyim iki temel denklem biçimine girer: Yavaşlığın derecesi anının yoğunluğuyla, hızın derecesi ise unutmanın yoğunluğuyla doğru orantılıdır. Hız, son birkaç yüzyıldır, çağdaş yaşamın saplantısı haline gelmiştir. Yaşamınızın ritmini dinlemeyi istiyorsanız, kendinize boş zaman ayırmanız gerekir. Hiçbir şey; daha iyi bir dünyayı düşlemekten, dinlenirken ya da okurken birlikte olma duygusunun zevkinden daha dinlendirici ve mutluluk verici olamaz (2008, s. 38-39).

Böylece kaliteli bir yaşamın yavaşlamaktan geçtiği ifade edilmektedir. Yavaş Hareketi, küresel dünyanın yerellik kısmına vurgu yaparak, yaşam biçimlerinin yaşam alanlarının, giyim anlayışların, yeme-içme biçimlerinin vb. olguların dünya ölçeğinde bütünleşen bir yapı göstermesine karşı çıkmaktadır. Yavaş Hareketi, küresel anlayışın yok ettiği ya da dönüştürdüğü yerel özelliklerin yaşar duruma gelebilmesini sağlamayı hedeflemektedir.

3. Yavaş Yemek (Slow Food)

Paylaşılan deneyimlere dayalı bir kalite kavramı içeren yavaş yemek hareketi temelde; iyi, temiz ve adil ifadelerini içermektedir. İyi; gıdanın gerçek bir tat, aroma ve görünüşe sahip olmasını ifade etmektedir. Duyularımız uyarıldığında, farklı gıdaları kıyasladığımızda ve daha memnun edici olanı seçtiğimizde ürüne ait söz konusu bu özelliklerin ayrımına varırız. Temiz; yavaş yemek hareketinin sürdürülebilirlik tarafına işaret ederek, üretimin ekolojik sisteme zarar vermeyen bir yöntemle gerçekleştirilmesini, biyolojik çeşitliliğinin göz ardı edilmemesini ve gıdanın insan sağlığı açısından güvenilir olması gerektiğini ortaya koymaktadır. Son olarak adil boyutu ile ifade edilmek istenen sosyal sürdürülebilirliktir. Bu anlamda gıdaların etik olarak sürdürülebilir olmasını, üreticiyi sömürmeyen, aksine onun tarafında olan yöntemlerin kullanılmasını ve iyi ürünlerin kullanımını gerektirmektedir. Bu boyut aynı zamanda hem tüketiciler hem de üreticiler için adil fiyat uygulamalarının sağlanması anlamına da gelmektedir (Yurtseven ve diğerleri, 2010, s. 18). Yavaş yemek bağlamında ele alınan bu kavramlar kent ölçeğinde değerlendirilerek 'yavaş şehir' fikrini doğurmuştur.

4. Yavaş Şehir (Cittaslow) Tanımı

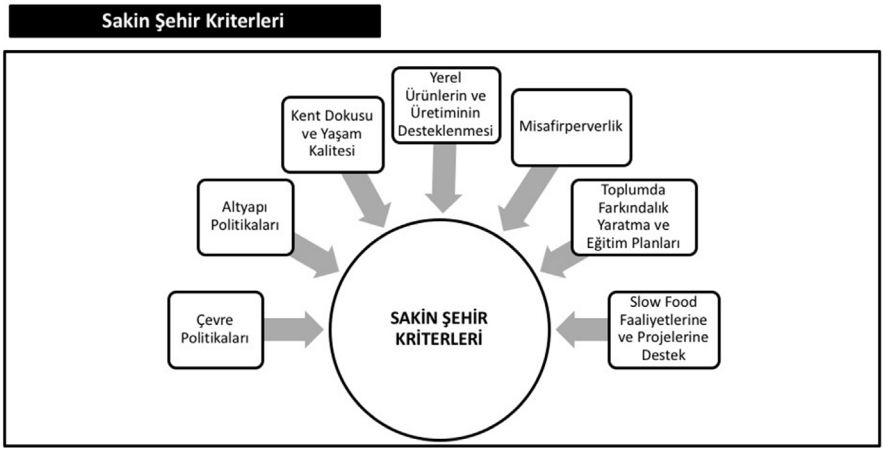
Yavaş Yemek (*Slow Food*) hareketine paralel bir biçimde, Cittaslow ya da Türkçe karşılığı olarak Yavaş Şehir/Sakin Şehir hareketi, kent yaşamını küreselleşmenin yıkıcı ve tek tipleştirici etkisinden ve hızından korumayı hedefleyen bir düşüncenin ürünüdür (Güven, 2011, s. 116). Sakin şehir, hızın yarattığı homojen mekanlardan biri olmak istemeyen, yerel ve kültürel kimliğini koruyarak dünya sahnesinde 'farklı' sıfatı ile yer almak isteyen kentlerin bulunduğu uluslararası bir ağdır (Karakurt Tosun, 2013, s. 215). Cittaslow Hareketi, kentlere hangi alanlarda yerel ve farklı olduklarını hatırlatarak ve bu özelliklerin dünya ile paylaşılmasını sağlamayı hedeflemektedir (Tayfun ve Acuner, 2014, s. 47). Yavaş şehir akımı, sadece kenti değil aynı zamanda o şehirde yaşam süren yerel halkın, doğası ve kültürü bozulmamış bir ortamda, çevre kirliliğinden uzak bir şekilde günlük yaşamını belirli bir konfor içerisinde devam ettirmesini mümkün kılmak için günümüz modern şehir kavramına alternatif olarak ortaya atılmış bir yaklaşımdır (Mayer ve Knox, 2006, s. 323).

İtalya'nın Toscana Bölgesi'ndeki Greve in Chianti'nin belediye başkanı Paolo Saturnini'nin girişimleri sayesinde başlayan bu ağ; küresel ekonomik mantığa göre şekillenen sosyal ve mekânsal yapıdaki farklılaşma karşısında duran ve yerel ölçekte "yavaş" sürdürülebilir gelişmeyi öneren hem kentsel sosyal bir hareket hem de bir yerel yönetim modeli olduğunu söylemek mümkündür (Mayer ve Knox, 2006, s. 327).

Yavaş şehir hareketi, büyük kentlere karşı nüfusun daha az olduğu şehirlerde farklı niteliklerin ortaya çıkarılmasını hedefleyen bir kentler birliğidir. Aynı zamanda bu kentler, yerel kimliğin ve geleneksel mutfak kültürünün yeniden canlandırıldığı mekanlar olarak ifade edilmektedir. Oluşum, sosyalleşmeyi sağlayarak insanlar arasındaki iletişimi güçlendirmeyi, el sanatları, gelenek ve görenekleri ile kendine yeten bir toplum olmayı, aynı zamanda

kentte yaşanan alt yapı sorunlarını en aza indirgemeyi, yenilenebilir enerji kaynaklarını kullanan bir kent olmayı, teknolojinin getirdiği kolaylıklardan yararlanarak yaşam kalitesinin arttırılmasını, özgün değerlerle sürdürülebilir gelişimi ve yerel ekonomik yaşama katkıda bulunarak adil paylaşımı sağlamayı, doğal yaşamı ve tarihi değerleri korumayı hedeflemektedir (Yurtseven ve diğerleri, 2010, s. 40; Ünal ve Zavalsız, 2016, s. 900).

Yavaş şehir Bilim Kurulu Üyesi Prof. Paul Knox, yavaş şehirlerin; çevre politikaları ve planlaması, altyapının kullanılması, teknolojinin kullanılması; yerel üretim ve yaşam tarzının desteklenmesi, konukseverlik ve mekân bilinci şeklinde belirtilen 7 temel şartı yerine getirmesi gerektiğini belirtmektedir (Görsel 1). Aynı zamanda oluşumun, teknolojinin kullanımını engellemek yerine, gerçekçi ve faydacı bir yaklaşımla onu kullanmayı hedeflediğini ifade etmektedir (Knox, 2005, s. 4).



Görsel 1. Sakin Şehir Kriterleri. Kişisel Arşiv (2018).

Sakin şehir hareketinin temelini oluşturan bu ilkelerin giriş bölümünde analiz edilen bazı maddeleri, kentlerin mekânsal kalitelerinin yükseltilmesini ve bunun sürdürülebilirliğini hedeflemektedir. Bu nedenle yavaş şehir ve kamusal mekân kalitesi arasında kuvvetli bir bağ bulunmaktadır. Kamusal mekân kalitesinin yükseltilmesi, sadece çevrenin ve kültürel mirasın korunması gibi ana hedefler ile değil aynı zamanda yerel halktan yaşadıkları kenti ve gelen ziyaretçileri önemsemeleri, kendilerine özgü edebiyat, müzik, kültür, gelenek ve değerleri başkalaştırmaya çalışmadan olduğu gibi ve hızla tüketmeden yaşamaları ve yaşatmaları beklenmektedir (Ak ve Bıçkı, 2016, s. 616). Kentlerdeki mekân kalitesinin yükseltilmesi ve daha sürdürülebilir yaşam sistemleri oluşturulmasını sağlayan Cittaslow hareketi, yerel ve geleneksel kültürü koruyan, yaşamın rahat ve keyifli bir hızla devam etmesini destekleyen insana ve doğaya duyarlı bir oluşumdur (Tranter, 2010, s. 158).

5. Sakin Şehirlerde Kamusal Mekân Kavramı ve Kültürel Boyutu

Sakin şehir oluşumunun ana hedeflerinden biri kent kültürünün yaşatılmasıdır. Farklı kültürlerde yaşanan sakin şehir anlayışının kamusal mekanlardaki yansımaları aynı zamanda kentlerin kültürel kimliklerini de ortaya koymaktadır. Mekân- kültür arasındaki ilişkisinin tanımlanması adına bu başlık altında kamusal mekân kavramı ve kültürel boyutu ele alınmıştır. Bu anlamda ilk olarak "Kamusal" kelimesinin kökeninin Antik Roma dönemine dayandığı ve Latincedeki "populus" (halk) kelimesinden türetilen "kamusal" sözcüğünün herkese açık, umumi, kamuya ait anlamına geldiğini belirtmek yerinde olacaktır (Türk Dil Kurumu, http://www.tdk.gov.tr). Araştırma kapsamında, çalışmanın sınırlarının belirlenmesi açısından kamusal alan ve kamusal mekân kavramları arasındaki farkın tanımlanması önem taşımaktadır. Bu bağlamda; kamusal alan genel anlamda, yapıp ettiklerimizi örgütleyen alanlar olarak tanımlanmaktadır. Herkes tarafından ulaşılabilen ve kullanılabilen alanlar olarak da ifade edilebilir. Çeşitliliği, açıklığı, farklılığı, değişik politik düşünceleri, ortak deneyimi, paylaşımı, dayanışmayı taşıyan ve ortaklıklarla oluşturulan çeşitli kanaatlerin, siyasi ve ekonomik otoritelere, devlete aktarıldığı toplumsal alanlardır. Bütün bu oluşumların ifade edildiği sokaklar, parklar, meydanlar, kahvehaneler, kafeler gibi mekanlar ise kamusal mekanlar olarak ifade edilmektedir. Bu nedenle kamusal alanlar, kamusal mekanlar olmadan varlık gösteremezler (Başer, 2006, s. 8). Kamusal mekanlar yaşayan 'herkesin' kullanabildiği, var olabildiği, tartışabildiği, susabildiği mekanlardır. Bu nedenle kente dair tüm yaşamsal uygulamalar kamusal mekânı, kamusal mekân da kentte yaşayan tüm insanları ilgilendiren bir zaman/mekân olarak tanımlanmaktadır (Karabacak, 2015, s. 5). Kamusal mekanlar ikiye ayrılır; birincisi, dış kamusal mekanlar olarak ifade edilen parklar, meydanlar, yollar, otoparklar, kıyı alanları gibi açık alanları, ikincisi ise, iç kamusal mekanlar olarak tanımlanan kütüphane, müze, alışveriş mekanları, havaalanı, otogarlar gibi kapalı alanları ifade etmektedir (Korkmaz, 2007, s. 38).

Kentsel mekanlar kentlerin ana bütünleşme aracıdır. Bu nedenle kent kültürünün ve kimliğinin en yoğun yaşandığı ve yaşatıldığı alanlardır. Kentte yaşayanların ve ziyaretçilerin kültürel birikimlerini paylaştığı, aktardığı, tekrar öğrendiği alanlar olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda kentin bir kimlik kazanması adına yerel halkın; kültürel yapısı, kişisel gelişimleri ve insanların birbirleri ile iletişime geçmeleri sonucu paylaşılan deneyimler ve kazanımlar bu mekanların varlığı ile mümkün olmaktadır (İnceoğlu ve Aytuğ, 2009, s. 131). Kentsel mekanlar, mekânı kullananların kültürel birikimlerini paylaştığı ve birbirleriyle etkileşimleri sonucu kentli olma deneyiminin elde edildiği, kentin ana bütünleşme aracıdır. Kentsel mekanlar, tarih boyunca şehirlerin kimliğini ve kişiliğini ortaya koyan önemli bir kentsel yaşam odağıdır (Çınar Altınçekiç ve diğerleri, 2014, s. 133). Tüm bu tanımlardan yola çıkarak, kamusal mekanların aslında kent kültürünün tam da merkezinde yer aldığı görülmektedir.

6. Kamusal Mekân Kalitesi ve Parametreleri

"Kalite" herhangi bir karakter/durumun iyi olma düzeyini gösteren, kişiye göre değişebilen soyut bir kavramdır. Ancak kentsel mekânda kalitenin ölçülmesinde kullanılan somut göstergeler de vardır (Uzgören ve Erdönmez, 2017, s. 44). Çeşitli araştırmacılar ve kurumlar tarafından ortaya konan kamusal mekân parametreleri, bireylerin mekânı kullanıp kullanmama yönündeki tercihlerini yönlendirmektedir. Bu anlamda yaşam kalitesinin ve yaşanabilirliğin söz konusu olduğu mekanlar insanların vakit geçirmeyi tercih edeceği ve bu tercihten dolayı büyük memnuniyet duyacağı mekanları ifade etmektedir. Kalite kavramı, yaşamın her alanında karşılaştırmaya ve kıyaslamaya olanak sağlarken, yaşam kalitesinin dış kamusal mekanlarda ölçülmesini sağlayan kamusal mekân kalitesi kavramını da ortaya çıkarmaktadır. İnsan-mekân etkileşim süreci ve bu etkileşimin sürekliliğinin sağlanması, kamusal mekân tasarımının temel hedefidir. Bu anlamda bireylerin ait oldukları kültürel yapıya, yaşam tarzına ve bunlara bağlı olarak yaş ve cinsiyete göre farklılaşan mekânsal davranışları ve mekanların yaşanabilirliği kamusal mekân tasarımında göz önünde bulundurulması gereken kriterlerdir (Kahraman, 2015, s. 83). Bu bağlamda birçok araştırmacı ve ilgili kuruluşlar tarafından ortaya konan mekân kalitesi ölçütleri aşağıdaki tabloda özetlenmektedir (Görsel 2).

MEKANSAL KALİTE PARAMETRELERİ	ARAŞTIRMACILAR
1. Yaşanabilirlik, Kimlik-Kontrol, Fırsat-Hayal-Keyif, Gerçeklik-Anlam, Toplum-Kamu Hayatı	Jacobs & Appleyard, 1987
Kentsel Özgüven, Herkes için olan bir çevre.	
2. İşlevsellik (Functionality), İnşa Kalitesi (Build Quality), Etki (Impact)	DQI (The Design Quality Indicator), 2005
3. İşlevsel Kalite, Estetik Kalite, Ekonomik Kalite ve Teknik Kalite	Van der Voort & Wegen, 2005
4. Ulaşılabilir, Çeşitli Aktiviteler, Konforlu ve iyi bir imajının olması, Sosyal Faaliyetlerin Desteklenmesi	PPS (Project for Public Space), 2004
5. Koruma, Konfor ve Beğeni	Gehl, 2002
6. İşlev, Düzen, Kimlik ve Cazibe/Çekim	Greene, 1992
7. Canlılık, Duygu, Uygun olma, Erişim, Kontrol, Verimlilik ve Adalet	Lynch, 1981
8. Doğallık, Bakım, Açıklık ve Tanımlanmış Mekan, Tarihsel Önem/İçerik ve Düzen	Nasar, 1989; 1998
9. Canlılık, Yer Duygusu, Giriş-Bağlantı-Hareket, Topluluk Katılımı	Roger Tym & Partners, 2006
10. Çevresel Kalite, Yerin Fiziksel Kalitesi, Yerin İşlevsel Kalitesi, Güvenli Yerler	Yeang, 2006
11. Giriş, Kullanım, Diğer İnsanlar, Bakım, Çevre, Tasarım ve Görünüm, Topluluk ve Siz	CABE (Commission for Architecture
	and the Built Environment), 2007
12. Geçirgenlik, Çeşitlilik, Açıklık ve Esneklik	Carmona vd., 2003
13. Görsel Uygunluk, Duyum Zenginliği ve Kişiselleştirilebilme	Bentley vd., 1985
14. Yaşanabilirlik, Karakter, Bağlantı, Hareketlilik, Bireysel Özgürlük, Farklılık	Smith vd., 1997
15. Ferahlık, Açıklık, Karmaşıklık, Düzen	Franz, 2005
16. Güvenlik, Belirli Etkinlikler, Canlılık, Teknoloji, Yetenek, Yaratıcılık, Tolerans, Estetik, Çevre ve Çeşitlilik	Trip J. J., 2007
17. İmaj, Okunaklılık, Kapsam, İnsan Ölçeği, Şeffaflık, Bağlantı,	Ewing vd., 2006
Karmaşıklık (görsel zenginlik), Tutarlılık (görsel düzen bilinci) ve Düzen (tertiplilik)	
18. Temizlik, Erişilebilirlik, Çekicilik, Konfor ve Ferahlık, Kapsam,	ODPM (Office of the Deputy Prime Minister), 2004
Canlılık ve Uygulanabilirlik, İşlevsellik, Ayırıcılık, Emniyet ve Güvenlik, Sağlamlık	
19. Mekâna iyi erişilebilirlik, Mekânın içinden geçen yaya rotaları (bağlantı), Yüksek yaya hareketliliği,	Hillier & Hanson, 1984
Çevredeki kentsel mekâna çok yönlü bakış, Ihtiyaçları giderici aktif mekanların kullanıcılara yakınlığı,	
Yeterli oturma mekânı ve sokak donatı elemanları	
20. Caddeyle olan bağlantı, Konforlu oturma alanları,	Paumier, Dimond & Rich, 1988
Çok amaçlı kullanım, Konfor, Refah ve memnuniyet, Kalite ve sadelik	
21. Rahat ve güvenli, her türlü işlevi içerisinde barındıracak, Görsel olarak basit ve dağınıklıktan arınmış,	CABE, 2002
Bakımlı, Karakterli, Uyumlu, Erişim için uygun düzenlemeler	

Görsel 2. Çeşitli araştırmacı ve kurumların ortaya koyduğu kalite parametreleri. Kişisel Arşiv (2018).

"Küçük Kentsel Mekanların Sosyal Yaşantısı" kitabının yazarı olan William H. Whyte'ın çalışmalarını genişletmek için 1975 yılında kurulmuş olan PPS (Project for Public Space)'in kamusal açık alanlarda mekân kalitesi üzerine yürüttüğü birçok çalışma bulunmaktadır. Araştırma kapsamında, PPS (Project for Public Space)'in, açık kamusal alanlarda mekân kalitesi ile ilgili tasarım başarısına katkıda bulunan 10 temel bileşen Görsel 2'de özetlenen çeşitli araştırmacı ve kurumların ortaya koyduğu tüm maddeleri içermesi nedeniyle dikkate alınmıştır. Maddeler şu şekilde sıralanmıştır; (Projects for Public Space. https://www.pps.org/article/squaresprinciples).

1. İmaj ve Kimlik (Image and Identity)

Meydanlar tarihsel anlamda toplumların merkezinde yer almış ve geleneksel olarak da kent kimliğinin şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Roma'daki Trevi Çeşmesi ya da Philedelphia'da bulunan Logan meydanındaki Swenn çeşmesi bir meydana güçlü bir imaj kazandıran önemli örneklerdir. Bu anlamda birçok meydanın imajı ona yakın bir şekilde konumlandırılmış katedraller, belediye binaları ya da kütüphaneler gibi büyük kent yapıları olabilir. Günümüzde şehrin ve toplumların kimliğini yansıtan meydanlar yaratmak büyük bir sorun olarak görülebilir ancak büyük kent meydanlarına geri dönüşün sağlanabilmesi adına bu sorun ile yüzleşmenin bir gereklilik olduğu görülmektedir.

2. İlgi Çekici Yerler ve Duraklar (Attractions and Destinations)

Meydanlar, sahip oldukları çeşitli daha küçük 'yerler' ile farklı kullanıcı gruplarına hitap etmektedirler. Bu küçük 'yerler' kafeler, çeşmeler, heykeller ve gösteri yerleri olabilir. Bu yerlerin büyüklüğü meydanın başarısı ile doğru orantılı değildir. En iyi kent meydanları, gün boyunca kullanıcılarına satış yerleri ya da oyun alanları gibi çeşitli ilgi çekici küçük alanlar sunar. Bir meydandaki duraklara hedefler koymak için çoğunlukla '10'un gücü' kavramı kullanılmaktadır. Her meydanın içinde yapılacak on aktivite ile on iyi yer yaratmak, o meydanı başarılı kılar.

3. Olanaklar (Amenities)

Bir meydan kullanıcılarına konfor sağlayan imkanlar sunmalıdır. Doğru noktalarda konumlandırılmış bir bank ya da çöp kutusu insanların bu yeri nasıl kullanmayı tercih edecekleri konusunda etkilidir. Örneğin; bir meydana uygulanan aydınlatma sistemi, birtakım aktiviteleri, giriş kapılarını ve yürüyüş yollarını vurgularken meydanın kimliğini de güçlendirir. Diğer taraftan gerçekleştirilen sanatsal aktiviteler, her yaştan kullanıcıyı bir araya getirecek büyük bir mıknatıs görevi görebilir.

4. Esnek Tasarım (Flexible Design)

Bir meydanın kullanım şekli gün, ay ve yıl içerisinde değişebilir. Bu olağan dalgalanmalara karşı kamusal alanların esnek tasarlanmaları önemlidir. Örneğin, kalıcı bir sahne yerine toplanabilir veya sökülebilir bir sahnenin kullanımı sağlanmalıdır. Aynı şekilde, hareketli

sandalyelerin, masaların, şemsiyelerin ve oyun alanlarının bulunduğu yerde depolanabilir olması gerektiği zaman anında kullanımını sağlayacaktır.

5. Mevsimlik Strateji (Seasonal Strategy)

Başarılı meydanlar çeşitli tasarım ve yönetim stratejileri ile zenginleşir. Örneğin Bryant Park, Rockefeller Merkezinin Plazaları ve Detroit'deki yeni Campus Martius mevsimlere göre tasarlanmış ve aktiviteler değişiklik göstermektedir. Paten rampası, dış mekân kafeleri, pazarlar, bahçe işleri sergisi, resim ve heykelcilik mevsimlere göre meydanlarda yerini almaktadır. Böylece ortak mekânlar her mevsim için kullanımı kolaylaştıracak uygulamaları bünyesinde barındırabilir. Bu nedenle ortak mekânların dört mevsim için kullanımı kolaylaştıracak uygulamalara ihtiyacı vardır.

6. Erişilebilirlik (Access)

Kolay erişim başarılı bir meydan için önemli bir kriterdir. İyi bir meydanın çevresindeki sokaklar dar, kaldırımları iyi işaretlenmiş ve trafik ışıkları araçlar için değil yayalar için doğru zamanlandırılmıştır. Aynı zamanda meydan çevresinde trafik yavaş hareket etmeli ve geçiş alanları da yakın noktalarda bulunmalıdır. Trafik akışının yoğun olduğu caddelerle çevrelenmiş bir meydan yayalar tarafından kullanılmayacak ve bu nedenle en önemli öğesi olan 'insanlardan' yoksun kalacaktır.

7. İç ve Dış Meydan (The Inner Square & The Outer Square)

Bir meydanın çevresinde yer alan sokaklar ve kaldırımlar, onu saran binalar gibi erişebilirliği ve kullanımı önemli ölçüde etkilenmektedir. Bir meydanın her yanının 45 cm'lik kör duvarlarla çevrildiğini düşünmek bir kamusal meydan için yazılabilecek en kötü senaryodur. Diğer taraftan aynı meydanın bir halk kütüphanesinin yanında konumlanması, hatta kütüphanenin dış mekân ile ilişki kurarak kapılarını doğrudan meydana açıyor olması, insanların dışarıda oturuyor olması, basamaklarda kitap okuması dış mekânın aktif ve hoş karşılayıcı yönünün iç mekâna taşınmasını sağlamaktadır. Bu nedenle iç mekânın gerektiği zaman dış mekâna açılıyor olması, iç mekânın esnekliği için önem taşımaktadır.

8. Ahtapot Kolları gibi Uzanmak/ Birçok Noktadan Ulaşılabilir (Reaching Out Like an Octopus)

Bir meydanın sınırı, sokakların, kaldırımların ve bitişik yapıların giriş katlarının meydana çıkma şekli ile birebir ilişkilidir. İyi bir meydanın etkisi, çevre noktalara yayılan ahtapot kolları gibi en az bir blok öteden başlamalıdır. Bu nedenle meydan içerisindeki ögeler belli bir mesafeden algılanmalı ve yapıların giriş katı aktiviteleri yayaları meydana doğru yürümek için cezbetmelidir.

9. Yönetimin Merkezi Rolü (The Central Role of Management)

En iyi yerler insanlara zaman zaman oraya dönme hissini veren yerlerdir. Bunu başarmak için meydanı daima güvenli ve canlı tutmanın yollarını bilen bir yönetim planı oluşturmak gerekir. İyi bir yönetici mevcut ve potansiyel kullanıcıyı anlar ve kullanıcı tipine göre aktiviteler organize eder. İyi yöneticiler insanların parkları nasıl kullandığını o kadar iyi bilir ki atık kutuları doğru zamanda boşaltılır ve yiyecek içecek stantları kullanıcıların ihtiyaç duyduğu zamanlarda hizmet verir. İyi yöneticiler yaptıkları bakım ve onarım işleri ile hem meydanda konfor ve güvenlik hissi yaratır hem de insanlara birilerinin kent için çalışıyor olduğu fikrini verir.

10. Çeşitli Sermaye Kaynakları (Diverse Funding Sources)

İyi meydanların birçoğunu işletmek için birtakım ortaklıklar kurulmaktadır. Bu ortaklıklar meydan da bulunan kafe, pazar ya da diğer küçük ticari amaçlı kullanımlardan elde edilen kiraları yakınlarında bulunan taşınmaz mallar üzerindeki vergileri, film çekimlerini, fon toplayıcılarını ve sadece bunlarla sınırlı kalmayan çeşitli kaynakları içerebilir. Böylece şehrin ihtiyaç duyduğu projeler söz konusu kaynaklar ile gerçekleştirilebilecektir.

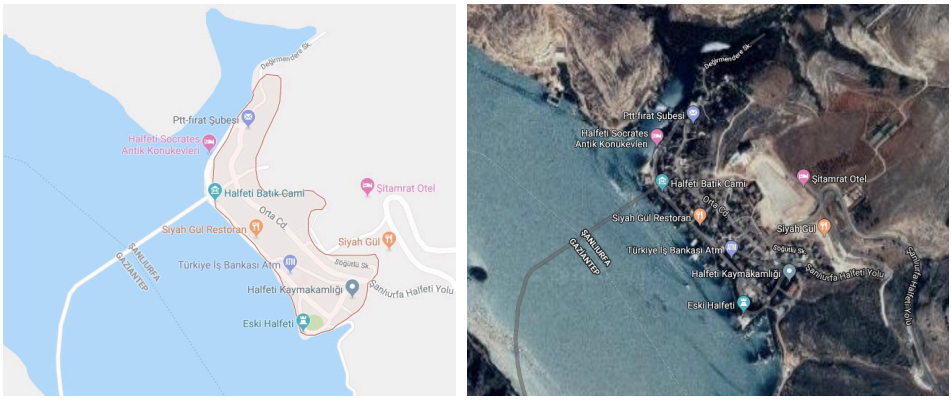
Aytaç, kent mekanları üzerinden şehrin yaşam kültürünün ve kimliğinin algılanmasının mümkün olduğunu belirterek, kentsel kamusal mekanların bu anlamda zengin bir sosyolojik sondaj alanı olduğunu ifade etmektedir (2007, s. 223). Dolayısıyla kent, kullanıcı üzerinde yarattığı mekân algısı ile şehre özgü, yerel değerleri öne çıkararak kimliğini ortaya koyar. Bu kimliğin korunmasını ve devam ettirilmesini hedefleyen politikalar geliştiren yavaş şehir oluşumu insanları 'mekân kültürünü' yeniden keşfetmeye yöneltmektedir. Kentin ortak kamusal benliğinin inşa edildiği mekanlar olarak tanımlanan (Aytaç, 2007, s. 200) kamusal mekanların yavaş şehirlerdeki yansımaları seçilen iki örnek üzerinden incelenmiştir.

7. Yavaş Şehir Trani ve Halfeti'ye Yönelik Mekân Kalitesi Değerlendirmesi

Bu bağlamda incelenen ilk örnek, oluşumun doğduğu ülke olan İtalya'dan Puglia bölgesinin merkezi olan Bari'nin 43 km kuzeyinde bulunan Citta di Trani şehridir. 2001 yılında yavaş şehir ağına dahil olan Trani, Güney İtalya'da Adriyatik Denizi kıyısında konumlanan bir liman kentidir. Puglia bölgesinin incisi olarak tanımlanan (La Perla Della Puglia) kentte nüfusun 54.000 olduğu belirtilmiştir (Cittaslow International, http://www.cittaslow.org/citta/trani) (Görsel 3). Ancak Trani Belediyesi, 2014 yılı verilerine göre bu rakamın 56.673 olduğunu ifade etmiştir.

Görsel 3. Bari/Citta di Trani Kent Haritası.
Googlemaps. Erişim: 29.09.2018. www.google.com/maps

Araştırma kapsamında ele alınan bir diğer örnek 2009 yılında yavaş şehir ağına katılan Halfeti'dir. İlçe, Güneydoğu Anadolu bölgesinde, Şanlıurfa ilinin batı kesiminde, Fırat Nehri'nin doğu kıyısında yer almaktadır. İlçenin kuzeyinde Adıyaman ili, doğusunda Bozova ilçesi, güneyinde Birecik ilçesi ve batısında Gaziantep ili bulunmaktadır. 35 km'lik asfalt bir yol ile Şanlıurfa-Gaziantep yoluna (eski İpek Yolu) bağlanmaktadır (Gündüz, 1999, s. 231-232) (Görsel 4). Adrese Dayalı Nüfus Kayıt sistemine göre 2017 yılı itibari ile ilçenin toplam nüfusu 38.592'dir. Toplam nüfusun 8.933'ü yeni Halfeti olarak bilinen ilçe merkezinde, 29.605'i mahallelerde ve 516'sı ise eski Halfeti'de yaşamaktadır. Bu duruma göre nüfusun %23,14'unun ilçe merkezinde, %76,71'inin de diğer mahallelerde yaşamakta olduğu görülmektedir.



Görsel 4. Şanlıurfa/Halfeti Konum Haritası.
Googlemaps. Erişim: 29.09.2018. www.google.com/maps

Sakin şehir hareketine başvuru esnasında hazırlanan raporlarda kentin sahip olduğu potansiyeller ve yapılması planlanan projeler anlatılmaktadır. 2009 yılında Halfeti özelinde hazırlanan raporda 7 ana başlık altında yapılan ve yapılması planlanan çalışmaların 2015 yılında nasıl bir noktada olduğu Görsel 5'te yer alan tabloda görülmektedir. 2019 yılı itibari ile genel değerlendirme oranının %65 olduğu Halfeti Kaymakamlığı tarafından ifade edilmektedir.

SAKİN ŞEHİR KRİTERLERİ	HALFETİ
1. ÇEVRE POLİTİKALARININ GERÇEKLEŞME ORANI	50%
2. ALTYAPI POLİTİKALARININ GERÇEKLEŞME ORANI	% 22.22
3. KENT DOKUSU VE YAŞAM KALİTESİ POLİTİKALARININ GERÇEKLEŞME ORANI	% 64.70
4. TARIMSAL/ TURİSTİK/ ESNAF ve ZANAATKARLARA YÖNELİK POLİTİKALARIN GERÇEKLEŞME ORANI	80%
5. MİSAFİRPERVERLİK/ FARKINDALIK ve EĞİTİM POLİTİKALARININ GERÇEKLEŞME ORANI	80%
6. SOSYAL UYUM POLİTİKALARININ GERÇEKLEŞME ORANI	40%
7. ORTAKLIK POLİTİKALARININ GERÇEKLEŞME ORANI	% 66.66
GENEL DEĞERLENDİRME	% 57.74

Görsel 5. 2015 Yılına Ait Halfeti'nin Sakin Kent Politikalarını Gerçekleştirme Oranı.
Aydoğan, Semra. (2015). *Sürdürülebilir Mimarlıkta Sakin Şehir (Cittaslow) Yaklaşımı.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, s.120.

Kamusal mekanların iyi işleyen, başarılı ve kaliteli mekanlar olmasına yönelik, teorisyenler ve çeşitli kuruluşlar tarafından ortaya konan araştırmalarda kullanılan mekânsal kalite bileşenlerine Görsel 2'de yer verilmiştir. Yapılan bu çalışmalardan yola çıkarak; dış kamusal mekanlarda, mekân kalitesinin ölçülmesi noktasında, Project for Public Space (PPS) tarafından belirlenen kent meydanlarının tasarım başarısına katkıda bulunan 10 temel bileşen ele alınarak seçilen iki sakin şehir üzerinden analizler yapılmıştır. İki farklı kültürün yaşadığı yavaş şehir Halfeti ve Trani'de çalışma alanı olarak kentlerin tarihi yerleşimlerinde bulunan sahil şeritleri ele alınmıştır (Görsel 6). Bu aks üzerinde yer alan mekanlar, PPS tarafından belirlenen 10 temel bileşen göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Görsel 6. Çalışma Alanı olarak belirlenen Halfeti ve Trani sahil şeridi.
Googlemaps. Erişim: 29.09.2018. www.google.com/maps

İmaj ve Kimlik

Halfeti: Sahil yolu üzerinde bulunan Merkez Cami kent imajını ve kültürünü yansıtan aynı zamanda kullanımı arttıran tarihi bir yapıdır. 2000 yılının sonlarına doğru Güneydoğu Anadolu Projesi (GAP) çerçevesinde yapılan baraj inşaatı nedeniyle büyük ölçüde sular altında kalmıştır (Görsel 7).

Görsel 7. Halfeti tarihi Merkez Cami. Kişisel Arşiv (2015).

Trani: Şehir, tarihi kalesi (Castello Svevo di Trani) ve anıtsal katedrali (San Nicola il Pellegrino) ile hem yaşayan halka hem de gelen ziyaretçilere kent kimliği ve kültürü hakkında bilgi vermektedir (Görsel 8).

Görsel 8. Trani Tarihi Katedral
Vivilanatura Blog. Erişim: 02.10.2018. https://vivilanaturablog.wordpress.com

Görsel 9. Trani Tarihi Kale.
Il Giornale di Trani. Erişim: 03.10.2018. http://ilgiornaleditrani.it/notizie/72720/

İlgi Çekici Yerler ve Duraklar

Halfeti: Farklı kullanıcılara hitap eden ve sahil şeridi boyunca yer alan mekanlar; satış alanlarını, restoranları, çocuk oyun alanlarını, meydanları ve yeşil alanları içermektedir (Görsel 10).

Görsel 10. Halfeti sahil yolu üzerinde bulunan kamusal mekanlar.
Kişisel Arşiv (2017).

Trani: Sahil yolu boyunca hem kullanıcıların hem de ziyaretçilerin vakit geçirebilecekleri mekanlar; restoranlar, meydanlar, yeşil alanlar ve çocuk oyun alanları şeklinde sıralanabilir. Kent kültürünü yansıtan meydanları çeşitli aktivitelerle kullanıcılarına farklı deneyimler yaşatmaktadır (Görsel 11, 12, 13, 14).

Görsel 11. Trani sahil yolu üzerinde bulunan mekanlar.
Kişisel Arşiv (2016).

Görsel 12. Trani Kent Parkı Girişi.
Comune Trani. Erişim: 03.10.2018. https://www.comune.trani.bt.it;

Görsel 13. Kent Parkından Görünüm.
Wikimedia. Erişim: 04.10.2018. https://upload.wikimedia.org/

Görsel 14. Kent Parkında bulunan çocuk oyun alanları.
Trani viva. Erişim: 04.10.2018. https://www.traniviva.it/

Olanaklar

Halfeti: Kullanıcı konforu açısından Halfeti sahil kenarında yeterli sayıda oturma elemanının, çöp kutusunun ve aydınlatma elemanlarının bulunduğunu söylemek mümkün, ancak kent mobilyalarının kent kimliğini güçlendirmek noktasında eksik kaldığı görülmektedir (Görsel 15).

Görsel 15. Halfeti sahil yolu üzerinde bulunan kent mobilyaları.
Kişisel Arşiv (2016).

Trani: Kullanıcının konforu için sahil şeridi boyunca konumlanan donatı elemanlarının yeterli sayıda olduğu aynı zamanda konumlandırılan elemanların yapısal özellikler gösterdiği görülmektedir. Şehir dokusu ile birebir örtüşen ve yapıların bir parçası gibi görünen kent mobilyalarının tasarlandığı görülmektedir (Görsel 16).

Görsel 16. Trani sahil yolu üzerinde bulunan donatı elemanları.
Kişisel Arşiv (2016).

Esnek Tasarım

Halfeti: Sahil yolu üzerinde, meydan olarak nitelendirilebilecek alanların kısıtlı kalması nedeniyle tek bir mekânda farklı fonksiyonların gerçekleştirilmesine imkân sağlayacak alanların da kısıtlı olduğu gözlemlenmiştir (Görsel 17).

Görsel 17. Halfeti sahil yolu üzerinde bulunan meydan ve ana cadde.
Kişisel Arşiv (2017).

Trani: Sahil boyunca iki büyük meydanı olan Trani'de meydanların aktif bir şekilde farklı işlevler ile kullanıldığı görülmektedir. Geçici sahneler kullanılarak meydan bir gün bir spor organizasyonuna ev sahipliği yaparken diğer bir gün dev bir konser alanına dönüşmektedir. Özellikle hafta sonlarında ise insanların buluştuğu ve vakit geçirdiği alanlar olarak kullanılmaktadır. Benzer şekilde kentin ana caddesi festival ve kutlamalarda trafiğe kapatılarak farklı bir mekâna dönüştürülmektedir (Görsel 18, 19, 20).

Görsel 18. Trani sahil yolu üzerinde bulunan Piazza Quercia meydanı ve ana cadde.
Radio bombo. Erişim: 05.10.2018. http://www.radiobombo.com/notizie/70183/

Görsel 19. Meydanda gerçekleştirilen konser etkinliği.
Radio bombo. Erişim: 05.10.2018. http://www.radiobombo.it/notizie/48476/

Görsel 20. Meydan ve ana caddenin festivallerdeki kullanımı.
Tripadvisor. Erişim: 05.10.2018. https://www.tripadvisor.com.my/LocationPhotoDirectLink

Mevsimlik Strateji

Halfeti: Mevsim değişikliklerine göre şekillenmesi beklenen açık kamusal mekanların, Halfeti'de özellikle sıcak yaz aylarında bazı kent mobilyaları ve ağaçlarla kullanıcılarına konfor sağladığı görülmektedir (Görsel 21).

Görsel 21. Halfeti'de mevsim değişikliklerine karşı düşünülen çözümler. Kişisel Arşiv (2017).

Trani: Coğrafi özellikleri açısından benzerlikler gösteren Trani'nin, yaz aylarında Halfeti kadar sıcak olduğu gözlemlenmiştir. Bu noktada mevsimsel önlem olarak hem çalışma alanında hem de kent genelinde tek tip ve renkte şemsiyelerin kullanıldığı görülmektedir (Görsel 22).

Görsel 22. Trani sahil yolu üzerinde kullanılan tek tip şemsiyeler.
Kişisel Arşiv (2016).

Erişilebilirlik

Halfeti: Eski yerleşimde bulunan sahil yoluna erişimin hem ziyaretçiler hem de yaşayanlar açısından oldukça kolay olduğu söylenebilir. Ancak hafta sonu ziyaretçi sayısının artmasıyla trafik artmakta bu nedenle yayalar çeşitli sıkıntılar yaşamaktadır.

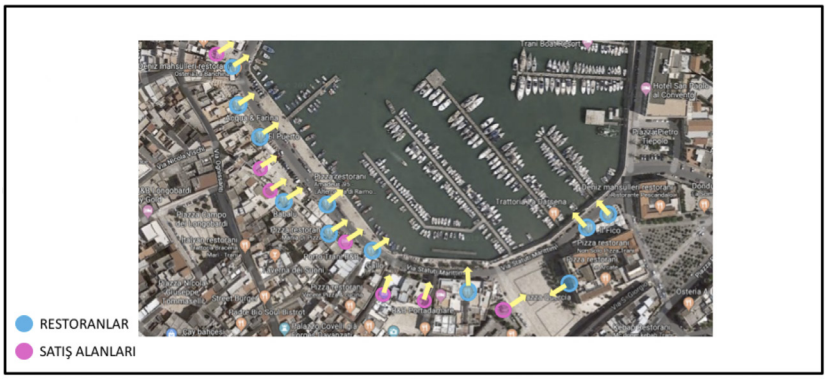
Trani: Aynı şekilde Trani'de de sahil şeridine yaya olarak erişimin rahat olduğu ancak hafta sonu yaşanan yoğun trafiğin yaya erişimini engellediği gözlemlenmiştir.

İç ve Dış Meydan

Halfeti: Çalışma alanında yapılan analizlerde sahil yolu üzerinde bulunan her bir fonksiyonun sınırlarının belirlenmiş olduğu görülmekte aynı zamanda iç mekanlarla olan ilişkisinin de sağlandığı gözlemlenmektedir (Görsel 23). Sahil yolunda bulunan mekanların gerektiği zaman dış mekân ile ilişki kurması iç mekân refahı adına önemlidir.

Görsel 23. Halfeti sahil yolu üzerinde bulunan iç mekanlar. Kişisel Arşiv (2019).

Trani: Sahil şeridi üzerinde bulunan kafelerin, restoranların ve satış alanlarının sahil yolu ve küçük meydanlarla kurulan iç-dış ilişkisi kullanıcıya farklı bir atmosfer yaşatmaktadır. Özellikle yaz aylarında iç mekânın, sahil yolu üzerine ve meydanlara taşınması kullanıcının hem mekânsal hem de kültürel anlamda kenti yaşamasını sağlamaktadır (Görsel 24).



Görsel 24. Trani sahil yolu üzerinde bulunan iç mekanlar. Kişisel Arşiv (2019).

Ahtapot Kolları gibi Uzanmak / Birçok Noktadan Ulaşılabilir

Halfeti: Sahil şeridine ulaşmak isteyen yayalar için yürüyerek ulaşımın birbirine paralel birçok noktadan sağlanabilmesi kent ve kullanıcılar açısından büyük konfor sağlamaktadır.

Trani: İtalya'nın neredeyse her kentinde karşılaştığımız dar sokakların büyük meydanlara açılması durumu Trani'de de değişmemektedir. Tıpkı Halfeti'de olduğu gibi su kenarına paralel şekilde konumlanan caddeler ve sokaklardan sahil şeridine yaya olarak ulaşım mümkün kılınmıştır.

Yönetimin Merkezi Rolü

Halfeti: Aynı zamanda bir yerel yönetimler ağı olarak da ifade edilen yavaş şehirlerde yöneticilerin kentin potansiyellerini iyi analiz etmiş ve yaşayan halkı her yönüyle tanımış olması kentin gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu anlamda Halfeti'de yaşanan en büyük sorun yerel yönetimlerin çok sık değişmiş olmasıdır. Kenti ve halkı henüz tanımaya başlamış bir yöneticinin kısa bir süre sonra değişmesi yapılması gereken projelerin ertelenmesine neden olmuştur.

Trani: Bu anlamda Trani'de yönetim değişikliklerinin olağan çerçevede gerçekleşmesi yöneticilerin kente adaptasyonu sürecini sağlamış, böylece yapılması planlanan projelerin gerçekleşmesine olanak tanınmıştır.

Çeşitli Sermaye Kaynakları

Halfeti: Yavaş şehirler kendi gelirini kendisi sağlayan kentlerdir. Ne kadar çok kaynak oluşturulursa kentin gelişimi o ölçüde ilerleyecektir. Bu anlamda Halfeti bu tür kaynaklara ihtiyaç duymaktadır. Özellikle kentte düzenlenen şenliklerin ve festivallerin arttırılması hem sosyal çeşitlilik kazandıracak hem de maddi anlamda kaynak sağlayacaktır. Aynı zamanda yerel üretimi ve üreticiyi destekleyen yavaş şehirler, kent için gereken maddi kaynakları bu yolla sağlama imkânı yaratmaktadır. Bu anlamda Halfeti'ye özgü ürünlerin satıldığı yüzen el sanatları pazarı maddi gelir kaynaklarından birisidir (Görsel 25).

Görsel 25. Halfeti sahil yolu üzerinde bulunan yüzen satış alanı. Kişisel Arşiv (2018).

Trani: Kent ekonomisini güçlendiren en önemli kaynaklardan biri, yılın belirli aylarında gerçekleştirilen dini ve yerel festivallerdir. Üreticinin ve üretimin desteklenmesi noktasında sahil yolunda haftanın belirli günlerinde kurulan yerel ürünler pazarı, maddi kaynak oluştururken, kullanıcılara sosyal anlamda mekânsal çeşitlilik sağlamaktadır. Aynı zamanda, Trani'ye özgü ürünler yerel dükkanlarda da tüketiciyle buluşmaktadır (Görsel 26).

Görsel 26. Trani'de yerel ürünlerin satıldığı dükkânlar. Kişisel Arşiv (2016).

8. Sonuç

Araştırma kapsamında PPS tarafından ortaya konan kamusal mekân kalitesinin arttırılmasına katkı sağlayan 10 bileşen temel alınarak incelenen iki örnekle, bu ölçütlerin birbirini besleyen bir zincir oluşturduğu ve herhangi birinin eksik olması durumunda kalite anlamında aksaklıkların yaşanmasının kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Araştırma, aynı zamanda kamusal mekanların sadece estetik açıdan değil aynı zamanda sosyal ve ekonomik anlamda da kullanıcıyı beslemesi gerektiği sonucunu ortaya koymuştur. Kamusal mekanların kültürel, sosyal ve ekonomik anlamda güçlendirilmesini hedefleyen yavaş şehirler ağı, ortaya koyduğu kriterler ile bu durumu desteklemekte ve zorunlu kılmaktadır. Bu anlamda bir koruma bilinci oluşturma çabası içinde olan hareket, üyelerine öze dönme çağrısı yapmaktadır. PPS'in ortaya koyduğu 10 temel bileşen de tıpkı, sakin şehir kriterleri gibi, kentin farklı yönlerini ortaya çıkarmanın çabası içindedir.

Yapılan analizler sonucunda elde edilen bulgular göstermektedir ki;

• Korunan tarihi yapılar, kent imajını ve kültürünü güçlü kılar,

• Hem ziyaretçilere hem de yerel halka çeşitli aktiviteler sağlayan açık kamusal mekanlar sosyal yapıyı güçlendirir,

• Aynı zamanda farklı aktivitelerin tek mekânda gerçekleştirilmesini sağlayan kamusal mekanların esnek tasarlanması sosyal etkinliklerin çeşitlendirilmesi adına önemlidir,

• Tüm bunların yanında, kullanıcı konforunu dikkate alan mekanların tasarlanması kullanıcının o mekânı her seferinde tercih etmesi açısından önemlidir,

• Kamusal mekanlarda mevsimlere göre geliştirilen çözümler, kullanımı kolaylaştıran okunabilir girişler ve birçok noktadan erişebilme durumu kullanıcı konforunu arttırırken mekânın kullanımını da arttırır,

• Dış kamusal mekanların, iç kamusal mekanlarla olan ilişkisi de mekân kalitesi adına önemli bir ölçüttür,

• Belirtilen kalite parametreleri ve sakin şehir kriterleri yerel yönetimin kaliteli kamusal mekanlar oluşturulmasındaki rolünün önemini vurgulayarak kenti ve toplumu iyi analiz etmiş bir yönetimin başarılı projeler üretmesinin kaçınılmaz olduğunu göstermektedir.

• Kamusal mekân kalitesinin belki de en önemli ayağı olan ekonomik girdiler, özellikle kendi kazancını kendi yaratan yavaş şehirlerde önemli bir etkendir. Bu nedenle çeşitli sermaye kaynakları yaratabilen kentler kamusal mekanların kalitelerinin iyileştirilmesi konusunda ekonomik katkı sağlayacaklardır.

Giriş bölümünde yer alan sakin şehir kriterlerinin kamusal mekanlarla ilişkili olduğu düşünülen maddelerle birebir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Bu bağlamda yavaş şehir hareketinin belirlediği kriterlerin bir 'kalite' göstergesi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Özellikle kamusal mekanların tasarımında kentin sahip olduğu potansiyellerin ortaya çıkarılması ön planda tutulmalıdır. Kalite anlamında ortaya konan tüm ölçütlerin doğru bir şekilde sağlanması gerekliliği gerçeği göz ardı edilmemelidir. Aksi halde kamusal mekanlarımız insanların içinde bulunmak istemeyeceği yerlere dönüşecektir. Bu da bizi insan elinin değmediği alanların yok olacağı gerçeğiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu noktada yöneticilerin ve yerel halkın iş birliği önem taşırken kentin sahip olduğu maddi kaynaklar uygulamanın gerçekleştirilebilmesi aşamasında değerlidir. Diğer taraftan seçilen iki kentinde sakin şehir fikrini ne kadar benimsediği de önem taşımaktadır. Avrupa kentlerinin genelinde bu fikri destekleyen altyapının temelde bulunuyor olması oluşumun başarısını önemli ölçüde etkilemektedir. Halfeti'nin mekânsal ve kültürel anlamda gelişimini destekleyen bu anlayışın, kamusal mekanlardaki yansımaları kent kimliğini ortaya koyar nitelikte olmalıdır.

Kaynakça

Ak, D., Bıçkı, D. (2016). Yavaş Kent (Cittaslow) Hareketi'nin Kentsel Yaşam Kalitesi Bağlamında Değerlendirilmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9/46, s. 615-632.

Akbalık, Esra. (2004). *Tüketim Kültürünün Etkisinde Değişen Kentsel Yaşam Biçimleri ve Küresel Kentler: İstanbul Örneği.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Aytaç, Ömer. (2007). Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17/2, s. 199-226.

Başer, Damla. (2006). *Heykelin Kentsel Kamusal Mekâna Etkisi: Heykel-Mekân İlişkisinin Kamusallığı Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Carlhonore. Erişim: 13.02.2016. http://www.carlhonore.com/

Cittaslow International. Erişim: 12.05.2017. http://www.cittaslow.org/citta/trani

Cittaslow Türkiye. Erişim: 18.06.2018. http://cittaslowturkiye.org/uyelik-sureci-ve-kriterler/

Çınar Altınçekiç, H. S., Ergin, B. ve Tanfer, M. (2014). Tarihsel Süreç İçinde Kent Kimliğinin Mekânsal Kalite Değerlendirmesi Üzerine Bir Araştırma: Taksim Meydanı. *Artvin Çoruh Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 15/2, s. 132-148.

Gündüz, Sema. (1999). *Birecik, Halfeti, Suruç, Bozova ilçeleri ile Rum Kale'deki Taşınmaz Kültür Varlıkları*. Ankara: Avşaroğlu Matbaa.

Güven, Erdem. (2011). Yavaş Güzeldir: Yavaş Yemek'ten Yavaş Medya'ya Hızlı Tüketime Dair Bir Çözüm Önerisi. *Selçuk İletişim Dergisi,* 7/1, s. 113-121.

Honore, Carl. (2008). *Yavaş! Hız Çılgınlığına Başkaldıran Yavaşlık Hareketi* (E. Gür, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

İnceoğlu, M., Aytuğ, A. (2009). Kentsel Mekânda Kalite Kavramı. *Megaron Dergisi*, 4/3, s. 131-146.

Kahraman, Meriç Demir. (2015). İnsan İhtiyaçları ve Mekânsal Elverişlilik Kavramları Perspektifinde Yaşanılırlık Olgusu ve Mekânsal Kalite. *Planlama Dergisi*, 24/2, s. 74-84.

Karabacak, Gökhan. (2015). *İnsan- Kent İlişkisinde Bir Arayüz Olarak Mimarlıkta Kamusal Mekân*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Karakurt Tosun, Elif. (2013). Yaşam Kalitesi Ekseninde Şekillenen Alternatif Bir Kentsel Yaşam Modeli: Yavaş Kentleşme Hareketi. *Uludağ Üniversitesi İİBF Dergisi*, 32/1, s. 215-237.

Knox, Paul L. (2005). Creating Ordinary Places: Slow Cities in a Fast World. *Journal of Urban Design*, 10/1, s. 1-11.

Korkmaz, Elif. (2007). *Kentsel Kamusal Mekânda Değer Yaratma Yaklaşımında Katılımcı Bir Model Önerisi.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Kundera, Milan. (2008). *Yavaşlık* (Ö. İnce, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Mayer, H., Knox, P. L., (2006). Slow Cities: Sustainable Places in a Fast World. *Journal of Urban Affairs*, 28/4, s. 321-334.

Projects for Public Space. Erişim: 26.02.2017. https://www.pps.org/article/squaresprinciples.

Tayfun, A., Acuner, E., (2014). Cittaslow: A Model Proposal for Çamlıhemşin. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 2/1, s. 46-54.

Tranter, Paul Joseph. (2010). Speed Kills: The Complex Links Between Transport, Lack of Time and Urban Health. *Journal of Urban Health: Bulletin of the New York Academy of Medicine*, 87/2, s. 155-166.

Türk Dil Kurumu. Erişim: 10.04.2016. http://www.tdk.gov.tr

Uzgören, G., Erdönmez, M. E. (2017). Kamusal Açık Alanlarda Mekân Kalitesi ve Kentsel Mekân Aktiviteleri İlişkisi Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *Megaron Yayınları*, 12/1, s. 41-56.

Ünal, M., Zavalsız, Y. S. (2016). Küreselleşme Karşıtı Bir Hareket: Yavaş Hareketi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5/4, s. 889-912.

Yurtseven, H. R., Kaya, O. ve Harman, S. (2010). *Yavaş Hareketi*. Ankara: Detay Yayıncılık.

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 479-498 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GELENEKSEL YAPILARIN YENİDEN İŞLEVLENDİRİLMESİNDEKİ KISITLAMALARIN TASARIMA ETKİSİ – ADANA "HOTEL BOSNALI" ÖRNEĞİ

EFECTS OF CONSTRAINTS IN REFUNCTIONABILTYOF TRADITIONAL BUILDINGS ON DESIGNING - THE EXAMPLE "HOTEL BOSNALI"

DR. ÖĞR. ÜYESİ **FEHİME YEŞİM GÜRANİ**
Çukurova Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü
yesimgurani@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5698-5289

GAMZE YALÇIN
Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
yalcngmze@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-2228-4270

Öz: *Günümüzde geleneksel dokuyu yansıtan yapıların korunması ve yeniden işlevlendirilerek konaklama mekânlarına dönüştürülmesi ile kültürel değerlerin yok olması engellenmeye çalışılmaktadır. Son yıllarda sıklıkla bu tür uygulamalara rastlanmasına rağmen, yapıların tarihi nitelik taşıması, yapısal sorunlarla birlikte, çevresel ve işlevsel pek çok sorunu da beraberinde getirmektedir. Adana'nın tarihi bölgesinde yer alan Hotel Bosnalı bu tür bir uygulamaya örnek teşkil etmesi nedeni ile çalışmada materyal olarak belirlenmiştir. Çalışmada amaç, otele dönüştürülen ve sürdürülebilirliği sağlanan geleneksel konakların yeniden işlevlendirilmesinde karşılaşılan kısıtlamaların mekân organizasyonuna etkisini, Hotel Bosnalı üzerinde yapılan incelemelerle tespit etmektir. Kültürel değeri olan yapıların korunması ve gelecek nesillere aktarımı fiziksel ve niteliksel özelliklerini kapsamaktadır. Bundan dolayı yapının fiziksel olarak varlığının korunması ile birlikte özgün dokusunun da ne derece korunduğu tespit edilmiştir. Otelin iç mekân çözümlemeleri incelenerek yapının özgün plan şemasının yeni işlevine uyumu, yeterliliği ve kısıtlamalar görsellerle desteklenmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *Mimarlık, Mekân, Geleneksel yapılar, Yeniden işlevlendirme, Hotel Bosnalı.*

GELİŞ TARİHİ: 16.05.2019 | **KABUL TARİHİ:** 02.09.2019

Abstract: *Today, disappearance of cultural values are tried to be prevented by protecting and converting buildings which reflect traditional texture into modern accommodation buildings. Although such applications have been frequently encountered in recent years, the fact that these edifices have historical characteristics brings about a variety of environmental and functional problems as well as constructional issues. Since Hotel Bosnalı located in an historical site in Adana region exemplifies such buildings, it has been chosen the above - mentioned hotel for this paper material. The purpose of the present study is to determine effects of constraints encountered in refunctioning traditional residences turned into hotel thus furnished to be usable on a spatial organization through the studies concerning Hotel Bosnalı. Protecting and transferring culturally valuable premises to next generations entail their physical and qualitative characteristics. It was therefore determined to what extent the original texture and physical existence of the building have been protected. Adjustment of the original constructional scheme of the hotel to its new function, its related sufficiency and constraints has been supported by visuals by studying its interior analyses.*

Keywords: *Architecture, Space, Traditional buildings, Refunctioning, Hotel Bosnalı.*

Giriş

Günümüzde, sayısı gittikçe azalmakta olan, tarihi kent dokusunu yansıtan yapıların korunumu ve buna bağlı çözümlerin hayata geçirilmesi yaygınlaşan bir durum olmuştur. Geçmiş yaşam koşullarına ve gereksinimlerine göre şekillenen yapılar, yıpranmalara karşı dirençlerinin azalması ile yok olma tehlikesi yaşamaktadır. Teknolojinin gelişimiyle birlikte mimaride kullanılan teknik ve malzemelerin değişmesi, yıpranan eski yapıların onarımını güçleştirmekte böylece özgün nitelik ve işlevleri kaybedilmektedir. Bundan dolayı bu yapılara, belli kısıtlamalar çerçevesinde, ikincil bir işlev yüklenerek fiziksel ve kültürel varlıklarını sürdürebilmeleri sağlanmaktadır.

> İşlev değişikliği; kullanım dışı kalmış, çağın ya da kullanıcılarının ihtiyaçlarına karşılık veremeyen yapıları yok olmaktan kurtarmakta; kullanılamaz durumdaki yapılara, mekânsal ve yapısal özellikleri ile örtüşen yeni kullanım olanakları oluşturmakta ve böylece tarihi yapıların varlığının devam etmesini ve kentsel yaşama katılmasını sağlamaktadır (Gazi ve Boduroğlu, 2015, s. 58).

Tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesinde günümüz ihtiyaçları ve değişen yaşam koşulları dikkate alınmaktadır. Tarihi yapıların barınma ihtiyacını karşılamak üzere konaklama mekânlarına dönüşümü bu durumda işlevsel bir çözüm olabilmektedir. Barınma ihtiyacı karşılanırken aynı zamanda yapının farklı bir işlevle hayat bulması ve kültürel turizme de katkı sağlaması amaçlanmaktadır. Ancak, yapının fiziksel varlığını devam ettirirken özgün niteliklerinden ödün verilmiş olması kültürel ve tarihi değerine zarar verebilmektedir.

Mustafa Selçuk, mevcut bir yapının yeniden işlevlendirilmesi aşamasında öncelikle, yapının özgün karakterinin, mekânsal ve yapısal özelliklerinin, çevresiyle kurduğu ilişkinin ve yapının çevresinde yaşayan insanların yapıyı algılama şeklinin analiz edilmesi gerektiğini belirtmiştir(2006, s. 27). Böylelikle yapı tüm ayrıntıları ile tanımlanarak niteliklerine en uygun işlev kazandırılacak ve yapının göreceği müdahale oranı en aza indirilecektir. Yeniden işlevlendirilecek yapıların plan şemaları yeni işlevinin plan boyutundaki gereksinimlerini karşılayacak nitelikte olmalıdır. Böylelikle ekleme veya bölme gibi işlemlerde daha az oranda müdahale edilebilecek bir mekân kurgusu yapılacaktır.

Yapıya uygulanan müdahalenin sınırları, tarihi yapıları koruma amaçlı kuruluşlar tarafından belirlenmekte ve denetlenmektedir. 1964 yılında hazırlanan Venedik Tüzüğünün 5. maddesinde yer alan;

> Anıtların korunması her zaman onların herhangi bir yararlı toplumsal amaç için kullanmakta kolaylaştırılabilir. Bunun için bu çeşit bir kullanım arzu edilir, fakat bu nedenle yapının planı ya da süslemeleri değiştirilmemelidir. Ancak bu sınırlar içinde yeni işlevin gerektirdiği değişiklikler tasarlanabilir ve buna izin verilebilir (ICOMOS, 1964).

İfadesi ile yapıların yeniden işlevlendirilmesindeki kısıtlamalar açık bir şekilde ortaya konulmuştur.

Yapının belirli sınırlılıklar içerisinde işlevlendirilmesi;

- Tarihi ve kültürel bir değer taşıdığından yapının özgün niteliklerini korumak,
- Yapımında kullanılan teknik ve malzemenin fazla müdahaleye müsaade edemeyecek nitelikte olması ve bundan dolayı mekân organizasyonunun çok fazla değişiklik yapılmasına izin verememesi,
- Yapılacak herhangi bir köklü değişikliğin geri dönüşü olmaması gibi gerekçelerle ortaya çıkmıştır.

Bu yapılar kendi dönemini sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda temsil eden bir belge niteliğindedir. Ancak bu yapılarda uygulanan amacının dışındaki değişiklikler ve uzman olmayanların müdahaleleri sonucu, günümüzde ve gelecekte yanlış algılanmalarına sebep olacaktır.

Geleneksel dokuya verilen zararın minimum, korumanın ve devamlılığının en üst düzeyde sağlanması için konulan sınırlılıklar yeni işlevin mekân organizasyonu için engel oluşturacaktır. Yapının yakın çevresi ile olan ilişkisi de uyarlanan yeni işlevi ile uyumlu ve amacına uygun olması gerekmektedir. Bu da yeniden işlevlendirmede ortaya çıkan engel durumlarından birini oluşturmaktadır.

Ülkemizde geleneksel yapıların korunması ve kültür turizmine katkı sağlamasına yönelik yapılan konaklama amaçlı yeniden işlevlendirme örnekleri gittikçe artmaktadır. Oda sayısı ile kısıtlı kapasitede yüksek standartta hizmet veren bu konaklama yapıları özgün nitelikleri ile butik oteller olarak da adlandırılmaktadır.

Amaç

İşlevsel ömrünü tamamlasalar bile, yapısal ömrü süren tarihi değerlerin yeniden işlev kazandırılarak kullanıma sunulmasında kısıtlamaların iç mekân tasarımına etkisini değerlendirmek bu çalışmanın amacıdır. Araştırmada Adana ilinin Kayalıbağ Mahallesinde yer alan Hotel Bosnalı çalışmanın materyali olarak belirlenmiştir. Hotel Bosnalı, 130 yıllık geçmişi ve karakteristik mimari özelliği ile kültürel mirasımızın kıymetli eserlerinden biri olması sebebi ile seçilmiştir.

Yöntem

Konu kapsamında yer alan literatür taraması yapılmış, çalışma alanı olarak belirlenen Hotel Bosnalı mimari çizimleri, yerinde gözlem ve tespitlerle yeniden işlevlendirmedeki kısıtlamalar değerlendirilmiş ve fotoğraflarla belgelenmiştir.

1. Tarihi Yapılarda Yeniden İşlevlendirmeden Kaynaklı Kısıtlamalar

Tarihi yapılar inşa edildikleri dönemin sosyal, ekonomik ve kültürel yaşam şartlarına göre şekillenirken; yapının kullanım amacına yönelik belirlenen ihtiyaçlar dâhilinde mekânsal

çözümlemeler yapılmaktadır. Zamanın sürekliliği içinde değişen yaşam koşulları ve teknolojik ilerlemelerle bağlantılı olarak yapı fiziksel varlığını sürdürmesine karşın, işlevsel açıdan çağın gerisinde kalabilmektedir. İşlevsel ömrünü tüketen veya yeni ihtiyaçlara karşılık veremeyen yapı, terk edilerek bakımsız kalmakta ve zamana karşı gösterdiği yapısal direncini de kaybetmektedir. Özellikle tarihi değeri tescillenmiş yapıların onarılarak kullanılamayan anıtlara dönüştürme oryantasyonuna alternatif bir diğer çözüm yeni bir fonksiyon yüklenerek yaşam alanı haline dönüştürülmesidir. Ernest Burden'in de belirttiği gibi yeniden işlevlendirme, yapının tadilatlarla yeni ihtiyaçlara uygun hale getirilmesidir (2004, s. 215). Bu noktada tescilli yapının yeniden işlevlendirme sorunsalı başlamaktadır.

Yeni fonksiyonun uygulanabilmesi için mevcut yapının mekânsal, çevresel ve teknik niteliklerinin yeni işlevini karşılayabilecek düzeyde olması gerekmektedir. Yapının sahip olduğu yapısal ve çevresel özelliklerin yeni işlevi ile yüksek oranda çakışması durumda yapılacak müdahalelerin oranı azaltılmış olacaktır. Bu oranı belirleyen başlıca etmen de yapının müdahaleye izin verme sınırı olmaktadır. Yeniden işlevlendirme bu sınırlılıklar çerçevesince gerçeklik kazanmaktadır. Yapılacak müdahaleleri ve dolayısı ile yeni işlevinin işlerliğini belirleyen kısıtlamalar:

- Yapının tarihi nitelik taşıması
- İşlev değişikliği
- Yapısal kısıtlamalar
- Çevresel kısıtlamalar

Başlıkları altında incelenebilmektedir. Bu kısıtlamalara kısaca değinilecek olunursa;

1.1. Yapının Tarihi Nitelik Taşıması

Tarihi yapılar; mimarlık, tarih, ekonomi, coğrafya, sosyal bilimler gibi birçok disipline bilgi sunan, döneminin somut temsilcileridir. Dolayısı ile günümüzde ve gelecekte özgün niteliğinin bozulmadan korunması, bilginin doğru aktarılmasını sağlayacaktır. Tarihi yapının korunması, kültürel mirasın sürdürülebilirliğini sağlamakta, mekânsal yapının ekonomik, toplumsal ve kültürel değerlerinin toplumlarda yaşanan değişim süreci içinde yok olmasını engellemekte ve çevresiyle bütünleşerek yaşatılmasını sağlamaktadır (Özkafa, 2015, s. 5). Tarihi yapıların özgünlüğünün korunarak yaşatılması ile geçmiş değerlerin bugünün şartlarına adaptasyonu sağlanarak geçmişle gelecek arasındaki zaman sınırlaması kalkmakta yani yapı geçmişi aşarak varlığını geleceğe taşımaktadır. Böylelikle yapının geçmişi de merak duygusu uyandırmakta, tanıklık ettiği olaylar veya yıllar yeniden bellekte yer edinmektedir. Kentsel boyutta mimari ve kültürel çeşitliliğin bir arada var olması sağlanmakta ve topluma, geleceğini geçmişin birikimi ile inşa etmesini sağlayan bilgiyi sunmaktadır.

Yeniden işlevlendirme ile tarihi yapının özgün karakterinin korunması arasında dengeli bir bağ kurulması gerekmektedir. Yapının yeni bir işlev verilerek veya eski işlevinin güncelleşti-

rilerek kullanılması, kültür varlığının kendi başına bırakılarak yok olmasını engellemenin bir çözümü olduğu unutulmamalıdır. Zeynep Ahunbay'ın da belirttiği gibi, yapının yeniden kullanımında ana hedef yapının tarihi, estetik ve özgünlük gibi değerlerinin zarar görmeden yaşatılmasıdır (2013, s. 49). Bundan dolayı yeniden işlevlendirmede, yapının tarihi nitelik taşıması durumunda, plan şemasına, cephesine, yakın çevresine veya tesisatına yönelik ekleme ve onarımlar yapılırken mevcut yapının tarihi karakterinin, estetiğinin ve özgün yapısının zarar görmemesi gerekmektedir. Yapıya uygulanan yeni eklerin hem yapının biçimsel bütünlüğüne uyması veya gerekli yerleri tamamlaması hem de okunabilir olması, geriye dönüşümü mümkün olmayan kalıcı müdahalelerden kaçınılması ve yapının mimari kimliğinin değiştirilmeden yaşatılması sağlanmalıdır. Bu durumu Doğan Kuban, pratikteki zorluk olarak nitelemekte ve uzman kararı ile yapının estetik ve tarihi kimliğini bozmayacak bir işlev seçilmesini vurgulamaktadır (1970, s. 342). Tarihi kimliğini bozmayacak işlev seçimi, yapının özgün işleviyle veya o işleve yakın bir işlevle kullanılması anlamında düşünülmemelidir. Her yapının çevresiyle, kütlesel yapısıyla ve üslubuyla kendine ait bir ruhu vardır. Bu ruhu korumak öncelik olmalıdır. Yeniden işlevlendirme, topluma yarar sağlarken aynı zamanda yapının geçmişini de öne çıkaracağı gibi tarihi değerinin önemini gölgeleyen, yapıyı tamamen kentsel bellekten silen bir uygulamaya da dönüşebilmektedir. Bu durum, yapıların, çağın değişen isteklerine göre niteliksiz ek uygulanması gibi özgün niteliğini bozacak ölçüde sürekli müdahaleye maruz kalması, üslubunun restoratörün kişisel görüşleriyle veya güncel düşüncelerle değişime uğraması ile açıklanabilir.

Yapının korunmasında, yapı özelliklerine bağlı olarak onarım teknikleri uygulanmaktadır. Bu teknikler sağlamlaştırma, temizleme, yenileme, çağdaş ek, taşıma, arkeolojik restorasyon olarak sıralanabilmektedir. Yapıdaki herhangi bir onarım işleminde mümkün olduğunca yapının inşa edildiği dönemde kullanılan yöntem ve gereçler kullanılarak bozulmaların düzeltilmesi uygun görülmektedir. Kay Weeks ve Anne Grimmer'in da vurguladığı gibi, tarihi bir binanın karakterini yansıtan malzemelerinin, aslına uygun doku ve özelliklerinin onarımında ek bir işlem gerektiği zaman sağlamlaştırma ve koruma ile onarım önerilmektedir(1995, s. 19). Mevcut malzemelerin eksikliği, yıkılmış olması durumlarında ise mümkün olan en az yeni malzeme kullanılarak korunması gerekmektedir. Uygulanan onarımda yapının görsel bütünlüğünü sağlayan biçim, malzeme, renk, doku gibi tüm estetik unsurlarına saygı gösterilmelidir. Çünkü yapının zamana karşı direncini arttıracak tüm uygulamalar, asıl olanı değiştirmeye yönelik değil, bozulanı düzeltmeye yönelik olmalıdır.

1.2. İşlev Değişikliği

İşlev değişikliği yapının iç mekân kurgusunu ve çevresini doğrudan etkilediği için, diğer tüm sınırlılıkları beraberinde getiren ana kısıtlayıcı öğedir. Yapının işlevi, "kullanılış veya işleyiş bakımından ereğe uygunluk; belirli bir erekle ilgili eylem türü veya amacı gerçekleştiren eylem tarzı; uğruna belirli bir şeyin yapıldığı görev" olarak açıklanmaktadır (Hasol, 1993, s. 220).

Her yapı inşa edildiği dönemin ihtiyaç ve olanaklarına göre şekillenmektedir. Teknolojik gelişmelere paralel olarak değişen yaşam biçimleri ve gereksinimler, yapıların özgün işlevini tamamen kaybetmesine (saraylar, medreseler vb.) veya işlevlerinin çağın gereksinimlerini karşılamada yetersiz kalmasına neden olmaktadır. Yapılar işlevsel olarak ömürlerini tamamlasalar da fiziksel olarak kullanılabilir durumda olmaları nedeni ile yeni bir işlevle tekrar hayata geçirilmektedirler. Bu noktada yeniden işlevlendirilecek olan mevcut yapı yeni işlevinin gereksinimlerine göre değerlendirmeye alınmakta ve yapılacak müdahalenin sınırı belirlenmektedir. Yapı yine aynı işlevle faaliyete geçirilse bile değişen zamanın getirdiği yeni ihtiyaçlara karşılık verebilmesi yapının özgün plan şeması, strüktürü, tesisatı gibi yapısal niteliklerinde düzenlemeler yapılmasını gerektirecektir.

Yapıya yüklenecek yeni işlevin seçiminde yapının taşıdığı değerlerin ve özgün karakterin zarar görmemesi ve en az müdahale ile onarım için, yeni işlevin ihtiyaç ve niteliğinin yapıya göre adaptasyonu sağlanmalıdır. Yeni işlevin gereklilikleri (mekân kapasiteleri, fonksiyona göre uygun ölçüler, biçimler vs.) ile yapının mevcut durumunun değerlendirilmesindeki işlevsel olanakları kapsayan "yapının işlevsel performansı" arasındaki uyumluluğun belirlenmesi gerekmektedir. Yapı ile yeni işlevi arasındaki işlevsel performans değerlendirmelerinin kapsamına değinen Esra Yaldız ve Gül Asatekin çalışmalarında;

- Anıtsal bir yapının yeni kullanımındaki ölçütlerin özgün işlev ile örtüşmesi veya paralelliği,
- Anıtsal yapının bünyesinde bulundurduğu mekân boyutları-büyüklüğü, mekân biçimi, mekân yüksekliği, mekânlar arası ilişki, mekânların kapasitesi, mekânların kullanım esnekliği, mekânlarda kullanılan donatılar gibi mekânsal özelliklerin yeni işlevin kullanıcılarına ve kullanım amaçlarına uygunluğu,
- Mekânın estetik bütünlüğünü sağlayan tüm özgün öğe ve bileşenlerin korunarak yeni işlevin uygulanabiliyor olması,
- Farklı kullanımlara uygunluk, esneklik,
- Anıtsal yapının mevcut dolaşım şemasının yeni işlevin fonksiyonel ilişkileri ile uygunluğu,
- Yeni işlevin servis ve benzeri olanaklarının karşılanabiliyor olması,

gibi değerlendirmelerin yapılması gerekliliğini vurgulamaktadırlar (2016, s. 171).

Yapının mevcut yapısal özellikleri işlev seçiminde tamamen belirleyici etmen olmasa da işlevin yapıya entegre edilmesinde doğrudan etkileyen ve etkilenen faktör olmaktadır. Yapının karakterini açıklayan özgün niteliklerinin de korunması ve en az müdahale ile onarımı amaçlandığından en uygun yaklaşım mekânsal özelliklerin yeni işlevin mekânsal gerekliliklerivle çakışmasıdır. Örneğin tarihi yapılarda iç mekânlarda esnek kullanım olanağı kazandırılsa dahi cephe düzeninde pencere, kapı veya bezeme gibi yapının özgün estetik ve biçim özelliklerine müdahale kabul edilmemektedir. Sıralı pencere düzenine sahip bir

yapıda yeni işlev belirlenirken bu özelliğe uygun yine sıralı hacim veya pencere düzeni gerektiren bir işlev kararı daha uygun olabilmektedir. Fakat yeniden işlevlendirmede işlev seçimi yapısal, çevresel, toplumsal ve ekonomik değerlendirmeler sonucu açıklık kazandığından, yapısal özelliklerin çakışması her zaman mümkün olmamakta ve eski işlevin nitel ve nicel ölçütleri yeni işlevi zorlamaktadır.

Yeniden işlevlendirmede, yapı yeni bir işlevle kullanılırken yapının özgün işlevinde mimari karakterini niteleyen ayırt edici özelliklerin yitirilmemesi gerekmektedir. Fakat bu özellikler yeni işlevinin gerekliliklerı dolayısı ile eskisi kadar önemli veya verimli olmayabilir. Örneğin: avlu gibi yapının merkezi konumundaki bir hacim, bölünmelerden veya sirkülasyonun yön değiştirmesinden dolayı önemini veya odak noktası niteliğini kaybedebilmektedir. Aynı şekilde geleneksel bir evin kültür merkezine dönüşümünde, geleneksel mimarinin önemli ve nitelikli alanlarından biri olan "hamam" mekânı eski verimliliği ile kullanılmayabilmektedir. Bu durum yapının özgün mimari karakterinde ve tarihi değerinde bozulma veya yanlış anlaşılmalara sebep olmayacak düzeyde yeni işlevi ile ilişkilendirilmelidir.

İşlev değişikliği yapının hacmiyle sınırlı kalmayan, yakın çevresi ve çağın gereksinimleri ile de bir bütün olarak değerlendirilmesi gereken geniş kapsamlı bir konudur. Yapının işlevine uygun yakın çevresinin de projelendirilmesi gerektiği durumlarda çevre analizinin yapılması, çevrenin toplumsal ihtiyaçlarına yanıt veren, ekonomisine katkı sağlayan bir amacının olması gibi etmenler yeni işlevin belirlenmesinde etkili olmakta ve çevresel kısıtlamaların konusunu oluşturmaktadır.

1.3. Yapısal Kısıtlamalar

Tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesindeki ana etmen, yapının taşıdığı tarihsel birikimin tüm göstergelerini içinde barındıran kütlesel varlığını korumak ve yaşatmaktır. Bu amaç doğrultusunda yapıyı özgün kılan tüm yapısal ve estetik unsurların en az müdahale ile en iyi şekilde korunması gerekmektedir. ''Anıtlarınıza iyi bakın, o zaman restorasyona gerek kalmayacaktır." diyen John Ruskin, zamanında ve sürekli olarak yapılan bakımların, ilerde ortaya çıkabilecek hasarları ve paralelliğinde daha büyük çapta yapılacak onarımları önleyeceğini özetlemiştir (1849, s. 186). Hasarın derecesinin artması onarım boyutundan müdahale boyutuna varmakta ve yapı benliğinden birtakım değerler kaybedebilmektedir. Bu doğrultuda, onarımda "az özü korur" önermesi yeniden işlevlendirmede yapısal kısıtlamaların önemini ve dayanağını ifade etmektedir.

Tarihi yapıların korunması ve onarılmasında öncelikle yapının statüsü saptanarak yapılacakların derecesi bilinmelidir. Kültür ve Turizm Bakanlığı taşınmaz kültür varlıklarını bu açıdan 2 gruba ayırmıştır;

1. Grup yapılar; tarihsel, simgesel, anı ve estetik nitelikleriyle evrensel, ulusal veya yöresel düzeyde mimari kültür verilerini oluşturan korunması zorunlu yapılardır. Bu yapılar genellikle saraylar, antik yapılar, dini yapılar, plan yapısı, strüktürü ve mal-

zemesi ile özgün karaktere sahip korunması gereken konutlardır. Bu yapılara ek ve değişiklik yapma olanağı oldukça kısıtlıdır,

2. Grup yapılar; kent ve çevre dokusunu, yöresel yaşam biçimini yansıtan ve geleneksel yapım tekniği ile yapılan yapılardır. Bu yapılar genellikle eski fabrika, depo, 19.yy. konut ve apartmanlarıdır. Bu yapıların cephesi özgün kalmak koşulu ile iç mekânında değişiklik yapılabilmektedir (Ahunbay, 1999, s. 29).

Her yapının korunması ile ilgili onarım ve yeniden işlevlendirmeye karşı, mekânsal olanakları, strüktürü, biçimi ve malzemesinin niteliğini kapsayan yapısal dayanım gücü değişmektedir. Aynı yapısal özelliklere sahip yapıların onarım ve yapılacak değişiklikler durumunda ise, yapıların hasar durumuna veya yeni işlevinin gerekliliklerine göre farklı uygulamalar gerekebilmektedir. Bu yüzden yapıların korunması ve onarılması ile ilgili en uygun yaklaşım öncelikle yapının, hasar durumunun belirlenmesi, yeni işlevi ile uyumluluk analizlerinin yapılması, inşa edildiği dönemin mimariye yansıyan tüm özelliklerini, mimari biçimi, yapım tekniği ve malzemenin karakteristiği, sanatsal estetik değeri gibi yapının nicel ve nitel tüm ölçütleri yapılmalıdır. Yeniden işlevlendirmede, saptanan mekânsal ve strüktürel yapının getirdiği özel kısıtlamalarla birlikte, uluslararası düzeyde uygulanan temel yaklaşım ve ilkeler dikkate alınmalıdır. Bunlar genel olarak:

• Yapının karakterini ortaya koyan özgün malzeme, doku, renk, bezeme, biçim ve strüktürel sistemler korunacak, herhangi bir yapısal ve kütlesel özelliğine zarar verecek tüm uygulamalardan kaçınılacak, yenileme veya ekleme durumunda yeni malzeme eski olanın niteliklerine uyacaktır. Yapının strüktürel dengesini bozacak herhangi ek yapılmamalıdır. Venedik Tüzüğü madde 13'te "yapının ilgi çekici bölümlerine, geleneksel konumuna, kompozisyonuna, dengesine ve çevresiyle olan bağıntısına zarar gelmediği hallerde yapılacak eklere izin verilebilir." şeklinde ifade edilmektedir (ICOMOS,1964).

• Yapının mimari karakterini belirleyen ve tarihi değer taşıyan herhangi bir iç mekân veya kat planlarının geri dönüşü olmayan ve yapısını tamamen değiştiren uygulamalardan kaçınılmalıdır. Örneğin: iç ve dış yapıyı etkileyen yeni kat ilavesi yapmak. Merdiven veya asansör gibi iç mekân elemanı veya yeni tuvalet, banyo gibi mekânlar eklenirken özgün mekânlara ve strüktüre zarar verilmeyecek ölçüde yapılmalıdır. Yeni bir mekân yaratmak için bölme duvar eklenebilmekte fakat mevcut duvar ve taşıyıcı sistemin kaldırılması veya zarar göreceği herhangi bir değişiklik yapılması mümkün değildir. Yapının iç mekân hava konforu sağlanarak özgün yapı elemanlarının çürümesi engellenmelidir.

• Yapının özgün halinde sahip olduğu açıklıklar aslına uygun olarak güncelleştirilmeli biçim, malzeme ve renk değişikliği yapılmamalıdır. Ancak, yeni işlevi gereği malzeme değişikliği söz konusu olduğunda, özgün malzemeyi korumak adına, gerekli önlemler alınabilir.

• Mevcut yapıda var olan mekanik sistem onarılarak kullanılması gerekmektedir. Fakat mevcuttaki yetersiz veya hasarlı olduğu görülürse, yapının strüktürel sistemine ve mekânsal yapısına zarar vermeyen yeni mekanik sistemler uygulanabilmektedir.

• Yapılan tüm değişiklikler veya ekler yapının özgün nitelikleri ile uyumlu fakat tarihi belgelerin yanlış yansıtılmaması için aslından ayırt edilebilecek şekilde yapılmalıdır.

Yapısal kısıtlamalar, yeniden işlevlendirmede yapının biçimsel ve kültürel varlığını korumak için gereklidir. Yapılan onarım ve güncelleştirme uygulamaları yapının yararı için sınırlandırılmıştır fakat yaşamsal faaliyetlerin gerçekleşebilmesi için kullanıcının yararına olan uygulamalara (yapıya minimum düzeyde müdahalede bulunarak) izin verilmektedir. Güvenlik sistemleri, yangın merdiveni, asansör, aydınlatma, çağdaş iç mekân mobilyaları veya yeni işlevin ihtiyacını karşılamak için mekânsal ve mekanik uygulamalar gerekebilmektedir.

1.4. Çevresel Kısıtlamalar

Yeniden işlevlendirme sürecinde, yapı hacminin konumlandığı çevrenin fiziksel ve toplumsal özellikleri incelenerek, yapının kullanım amacıyla çevrenin potansiyeli arasında doğrusal bir ilişki kurulmalıdır. Yapının çevresel potansiyeli, çevrenin yeni işlevine sunduğu olanaklar ile etki edilebilecek alanın sınırlarının çizilebilmesi, fiziksel açıdan işlevin gereksinimlerini karşılamada yetersiz kalması, yapıdaki eylemi bazı noktalarda kısıtlayan yakın çevrenin değiştirilemez, müdahale edilemez nicel ve nitel ölçütlerini belirtmektedir.

Yapılı çevre durağan kalmamaktadır, zaman içinde sürekli devinim gerçekleşmektedir. Yeni binalar inşa edilmekte, park alanları şekil ve yön değiştirmekte, yeni yerleşim alanları kurulmakta, şehrin önemli çalışma veya turistik merkezleri başka yöne kaymakta, doğal çevre çeşitli nedenlerle işlenmekte vb. gibi birçok çevresel değişim yaşanmaktadır. Yapının inşa edildiği dönemde sahip olduğu çevresel olanaklar ve çeşitli çevresel ve sosyal ihtiyaçlar bugün varlığını kaybetmiş veya yeni işlevin çevresel gerekliliğine uygun özelliğe sahip olamayabilir. Bu durumda yapı çağdaş gereksinimleri karşılarken sahip olduğu 'yer'in olanakları altında işlerlik kazanır. Bu da işlevi çevresel anlamda özgür kılmamakta ve sınırlamaktadır.

Mustafa Selçuk tarihi yapının yeniden işlevlendirilmesinde yapıya uygun işlev seçiminden bahsederken; çevresel gerekliliği, yapının bulunduğu bölgenin ihtiyaçlarını karşılayabilecek düzeyde kullanımı olarak açıklamaktadır (2006, s. 28). Tarihi yapı fiziksel çevrenin olanakları altında değerlendirilirken; bölgenin toplumsal ve ekonomik ihtiyaçlarını da karşılaması gerektiği çevresel kısıtlamalar arasında değerlendirilmelidir. Yapının, bölgenin talepleri dikkate alınarak kullanımı ile yapı işlevi ve çevre ilişkisi arasında uyum yaşanacak ya da yapı kullanıcı ilişkisinde çekim merkezi haline gelerek ekonomik açıdan da yarar sağlanacaktır.

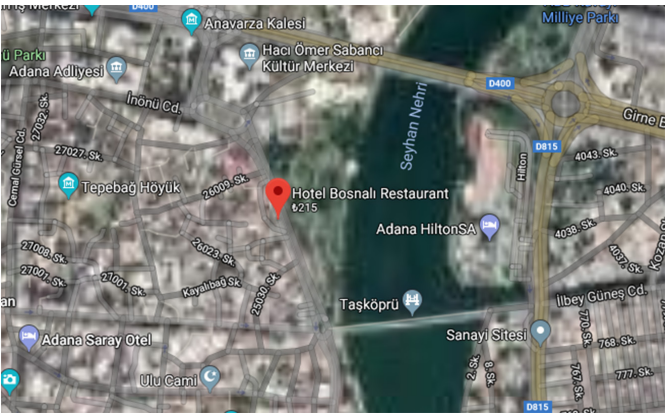
Yapının fiziksel olarak çevresel olanakları bakımından yeniden işlevlendirme performansı değerlendirilirken genel olarak; yapının kent dokusu içindeki önemi ve konumu, ulaşı-

labilirliği, yol bağlantısı, arsa kullanımı (büyüklüğü, müdahale edilebilirlik), park ve yeşil alanlara yakınlığı, yakın çevredeki binalar ile ilişkisi, bölgenin nüfusunun ve yerleşmelerin yoğunluğu, doğal çevre potansiyeli (deniz, orman vs. manzara) gibi her işlev için sorgulanacak ölçütleri kapsamaktadır. Yapının işlevinin gereksinimlerine göre özel bir değerlendirme yapıldığında ise, otopark imkânı, trafik ve gürültü faktörü, yakındaki diğer yapıların işlevi (okul, eğlence veya iş merkezleri) gibi ölçütler sorgulanabilmektedir.

2. Hotel Bosnalı (Bosnalı Salih Efendi Konağı)

Bosnalı Salih Efendi Konağı, Adana Kayalıbağ mahallesinde Seyhan nehri kıyısında yer alan günümüze kadar ulaşmış "sıra evler" adı verilen bitişik nizamda yapılmış 5 konaktan biridir. Bosnalı Salih Efendi tarafından 1889 yılında yaptırılmıştır. Konağın güney yönünde bulunan giriş kapısı üzerinde yılan figürünün bulunması nedeniyle bir zamanlar "Yılanlı Konak" olarak tanınmıştır. İnşa edildiği dönemde nehir kıyısında yer alan manzaralı bir konaktır fakat nehrin taşması ve sık sık sel baskınlarının yaşanması ile nehir doldurulmuş ve Seyhan barajının kurulmasıyla nehrin kontrolü büyük oranda sağlanmıştır.

Nur Umar'ın çalışmasına göre; Bosnalı Salih Efendi Konağı, 1960'lı yıllarda zemin katı ticari amaçlı kullanılmıştır. 1980'li yıllardan sonra bölgenin cazibesini kaybetmesiyle birlikte konut olarak kullanılmıştır. 1998 Depreminden etkilenen ve hasar gören konak, depremin ardından kendi haline bırakılmıştır (2010, s. 61).2009 yılında geçirdiği restorasyon sonucu, butik otel işlevi ile Hotel Bosnalı olarak hizmete açılmıştır (Görsel 1, 2, 3, 4). Yapının belirtilen yıllar içinde kullanım amacına göre mekânsal ve yapısal değişimlere de uğradığı gözlenmiştir.



Görsel 1. Hotel Bosnalı ve yakın çevresi. Google Maps. Erişim: 30.10.2018. https://www.google.com.tr/maps/place/Hotel+Bosnalı+Restaurant/

Görsel 2. Bosnalı Salih Efendi Konağı-1950. AFAD Arşivi.

Görsel 3. Bosnalı Salih Efendi Konağı -1950. Umar, Nur. (2010). *Adana Tepebağ-Kayalıbağ Kentsel ve Arkeolojik Sit Alanı Koruma Projesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul. Erişim: 02.09.2018. https://bit.ly/33P1GBF

Görsel 4. Hotel Bosnalı. Kişisel Arşiv.

3. Yeniden İşlevlendirmeden Kaynaklı Kısıtlamaların Tasarıma Etkisi;

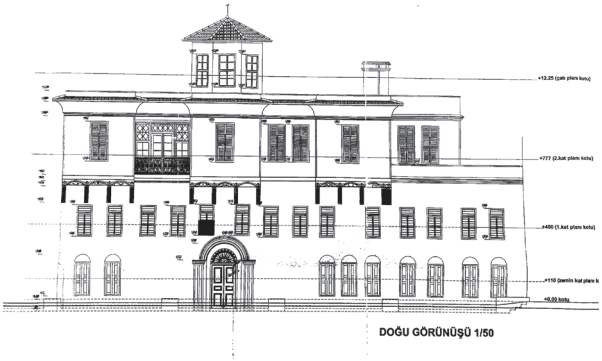
Bu bölümde; tarihi yapıya yeni işlevinin kazandırılmasındaki karşılaşılan kısıtlamaların tasarıma etkisini yukarıda yer verildiği üzere; yapının tarihi nitelik taşıması, işlev değişikliği, yapısal kısıtlamalar, çevresel kısıtlamalar başlıkları altında değerlendirilmiştir.

3.1. Yapının Tarihi Nitelik Taşımasının Tasarıma Etkisi

Yapının tarihi nitelik taşımasına ve kent dokusu içinde geleneksel mimariyi temsil etmesine bağlı olarak cephe kimliği korunmuştur. Hasar gören ve yanlış kullanımlar sonucu yitirilen öğeler aslına uygun olarak yeniden düzenlenmiştir. Örneğin: Yapının ticari amaçla kullanıldığı dönemde, doğu cephesinde zemin katta bulunan nitelikli pencerelerin yıkılarak yerine kullanılan ve özgün cephe kimliğine zarar veren niteliksiz sac kepenkler kaldırılmış ve restitüsyon çalışması yapılarak aslına uygun şekilde pencereler yapılmıştır (Görsel5a, 5b). Aynı çalışma batı ve güney cephesindeki kapı ve pencere açıklıkları için de yapılmıştır. Cephe düzeninde yapının karakterini açıklayan en önemli öğelerden biri kemerli giriş kapısıdır. Fakat giriş kapısının üstünün tekstil ürünü bir saçakla kapatılması, özgün niteliği gölgelemiştir (Görsel 6a, 6b).

Görsel 5a. 5b. Cephede özgün kimliğine dönüştürülen pencere düzeni. Kişisel Arşiv.

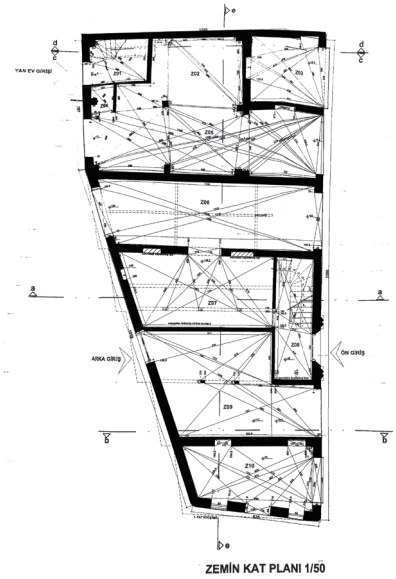
Görsel 6a. Hotel Bosnalı Doğu Cephesi Rölövesi. Halil Avcı Arşivi.



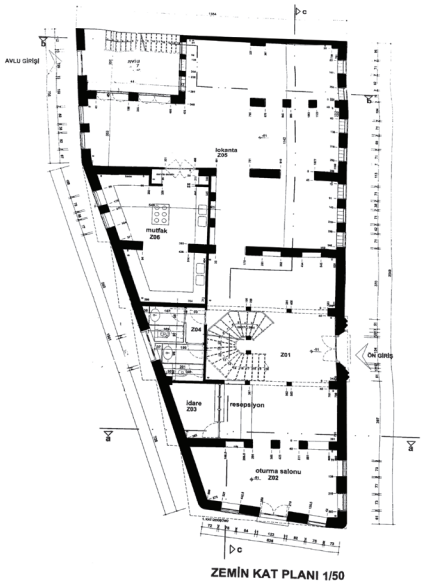
Görsel 6b. Hotel Bosnalı Doğu Cephesi Restorasyonu. Halil Avcı Arşivi.

3.2. İşlev Değişikliğinin Tasarıma Etkisi

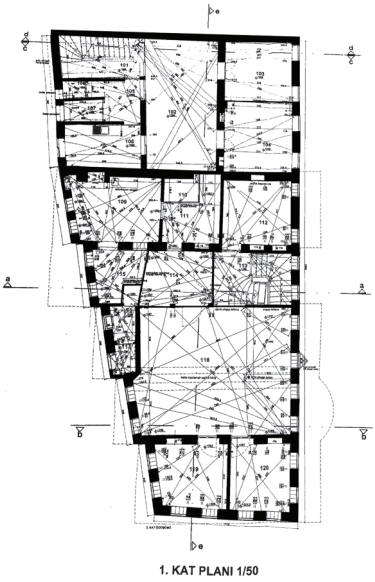
Hotel Bosnalı, otel olarak yeniden işlevlendirmeden önce farklı amaçlarla kullanıldığı için yapıda yer yer onarımlar, mekân eklemeleri ve değişimler yapılmıştır. Yapılan onarımlar ve niteliksiz ekler mekânsal kurguyu tamamen değiştirmese de plan şemasında bazı değişimlere, niş gibi mekân içindeki estetik değeri olan öğelerin kapatılmasına ve özgün cephe düzeninde zemin kattaki pencere, kapı gibi yapı elemanlarının yitirilmesiyle cephe kimliğinin zarar görmesine sebep olmuştur. Yapılan restorasyon çalışmasında yapıdaki niteliksiz ekler kaldırılmış, yitirilen özgün öğeler yeniden kurgulanmış ve yeni işlevinin ihtiyaçlarına göre yeni düzenlemeler yapılmıştır (Görsel 7a, 7b, 8a, 8b, 9a, 9b).



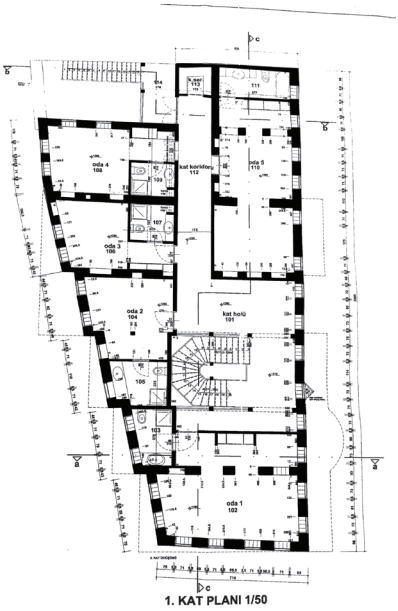
Görsel 7a. Zemin Kat Rölöve Planı. Halil Avcı Arşivi.



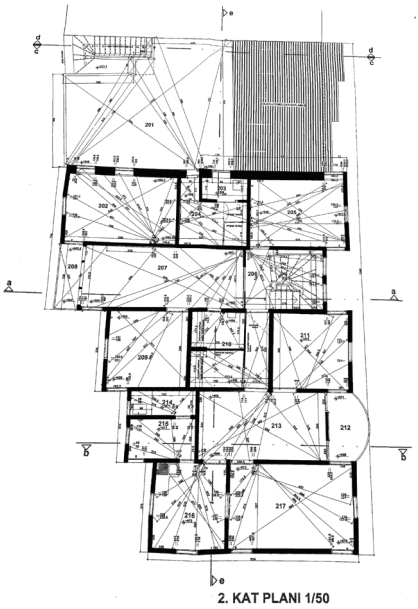
Görsel 7b. Zemin Kat Restorasyon Planı. Halil Avcı Arşivi.



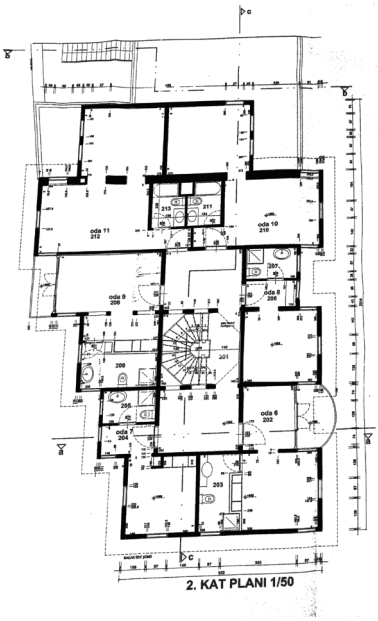
Görsel 8a. 1. Kat Rölöve Planı. Halil Avcı Arşivi.



Görsel 8b. 1. Kat Restorasyon Planı. Halil Avcı Arşivi.



Görsel 9a. 2. Kat Rölöve Planı. Halil Avcı Arşivi.



Görsel 9b. 2. Kat Restorasyon Planı. Halil Avcı Arşivi.

İç mekânda, yapının tarihi ve estetik değeri açısından yapılan kaplama veya merdiven korkuluğu, kapı gibi elemanlar, mekânın bütünü içerisinde malzeme açısından uyumlu fakat aslından ayırt edilebilecek niteliktedir (Görsel 10,11). Odalardaki tefriş elemanları yapının inşa edildiği tarihe ve mimari kimliğine göre farklı bir üslup benimsenmiştir (Görsel 12). Aynı durum ıslak mekânlardaki duvar kaplama (duvar kâğıdı, taş kaplama) malzemeleri için de geçerlidir (Görsel 13). Bu durumun, yapıya kazandırılan yeni işlevinin gerektirdiği düzenlemeler sonucu ortaya çıktığı ve tasarımcı ile uygulamacıyı kısıtlayan bir unsur olduğu söylenebilir.

Görsel 10. Merdiven Boşluğu. Kişisel Arşiv.

Görsel 11. Sahanlık. Kişisel Arşiv.

Görsel 12. Otel odası. Kişisel Arşiv. **Görsel 13.** Banyo. Kişisel Arşiv.

Yapının zemin katında, hacimsel açıdan işlev değişikliğinden kaynaklanan otel işlevinde lobi ihtiyacını karşılamak için yeterli alan bulunmamaktadır. İşlev değişikliğinin getirdiği bu kısıtlama, tasarımda yalnızca iki kişinin oturabileceği giriş holünde bulunan küçük bir alanın var olmasına sebep olmuştur. Yapıda merkezde yer alan merdiven kovasının üzeri aydınlık feneri ile sonlanmaktadır. Aydınlık feneri, bölgenin iklim koşulları nedeni ile iç mekânda biriken sıcak havanın dışarı atılmasını sağlarken, içeride uygun atmosfer şartının sağlayan bir baca görevi taşır. Bu bölgenin tipik mimari öğelerinden kabul edilen aydınlık feneri aynı zamanda çevresindeki açıklıklardan ışığın ulaşamadığı iç mekâna aydınlık sağlar (Görsel 14). Yapının Adana'nın geleneksel mimarisinde sıklıkla görülen saçaklı teras çatıya sahip olması işlevsel açıdan hem lobinin hem de yapının dış mekânında yeterli oturma alanının bulunmamasına karşılık, manzaraya karşı açık ve yarı açık oturma alanları yaratmak için uygun bir alan oluşturmuştur (Görsel 15).

Görsel 14. Aydınlık feneri. Kişisel Arşiv. **Görsel 15.** Teras çatıda aydınlık feneri. Kişisel Arşiv.

3.3. Yapısal Kısıtlamaların Tasarıma Etkisi

Yapının, taşıyıcı sistemi ve karakterini sergileyen özgün yapı malzemeleri korunmuştur (Görsel 16). Hasar gören duvarlar aslına uygun şekilde kıtık sıvalı tuğla ile tamamlanmıştır. Tavanda da benzer onarımlarla özgün nitelikli tavanlar korunmuş ve özgün haline uygun olarak ahşap kaplama yapılmıştır. Zemin malzemesi, zemin katta şap üstüne herhangi bir kaplama yapılmadığı için işlevine uygun bir malzeme ile kaplanabilmiştir. 1. ve 2. katta ahşap malzeme aynı şekilde korunmuştur fakat otel zemin malzemesi olarak ahşap, kullanışlılık açısından hem gürültü üreten bir malzeme hem de yoğun kullanıma maruz kalıp hasar görebileceği için üstü halı ile kaplanmıştır (Görsel 17). Yapının iç mekânında estetik değeri olan sonradan kapatılan nişler yeniden açılarak işleve uygun kullanılmıştır.

Görsel 16. Giriş Kat. Kişisel Arşiv.

Görsel 17. Zeminde halı kaplama. Kişisel Arşiv.

Otel işlevinin gerçekleşebilmesi için yapıya sonradan eklenen asansör, yapısal kısıtlamalardan dolayı strüktürel sistemin izin verdiği ölçülerde yapılmıştır. Yapının iç mekân hava kalitesi için ısıtma-havalandırma sistemi de yapısal kısıtlamalar altında duvar tipi klimalar ile çözülmüştür.

Yapının kütlesel biçiminin ve eski işlevindeki plan kurgusunun etkisi altında hem işlev değişikliği hem de yapısal kısıtlamalar sebebiyle otel işlevine uygun yeni plan kurgusu sağlanırken mekân bölünmeleri eşit biçim ve hacimde olmamıştır. Otel odalarının hepsi farklı plan kurgusu ve konfor şartlarına sahiptir. Bu durum otel odası tasarımında ve kullanımında esneklik sağlayabilmektedir. Örneğin: hacimsel büyüklüğe göre odadaki kullanıcı sayısı, konfor şartlarına göre de oda fiyatı değişebilmektedir.

3.4. Çevresel Kısıtlamaların Tasarıma Etkisi

Yapının çevresi incelendiğinde, işlek bir cadde olan Seyhan Caddesine yakınlığı ve batı cephesinin de yoğun konutların ve okulun bulunduğu dar bir sokağa bakmasıyla, konaklama ve dinlenme işlevini doğrudan olumsuz etkileyen gürültü kaynağının müdahale edilemeyecek derecede yapıyla ilişkili olduğu gözlenmektedir. Yapının kuzey cephesinin de

başka bir konutla bitişik olmasıyla, manzaraya ve gün ışığına bakan pencerelerin kullanılabileceği yalnızca doğu ve güney cephesi kalmaktadır. Yapıya ait otopark veya çevresinde herhangi bir park alanı da bulunmamaktadır.

Yapının eski işlevindeki plan şemasının yeni işlevine göre performansı açısından uyumsuzlukların bulunması, taşıyıcı sisteme zarar verilmeden duvarlarda değişiklikler yapılarak yapının plan şemasının değişikliğe uğramasına sebep olmuştur. Duvarların bir kısmı yıkılarak duvar ve merdiven gibi yeni eklemeler yapılmış, yapının plan organizasyonu ve sirkülasyon alanları büyük oranda değişmiştir. Otel işlevine uygun sıralı hacimler yaratmak için cephedeki sıralı pencere düzeni avantaj sağlamıştır. İşlevden kaynaklı hacimsel ihtiyaçları karşılamak için tüm odalarda ıslak mekânlar eklenmesi gerekmiştir. Özgün cephe kimliğinin tamamen korunması fakat iç mekânda plan kurgusunun değişmesi ve yeni eklerin yapılmasıyla farklı mekân çözümlemeleri, sirkülasyon alanlarının değişmesi gibi müdahaleler yapının yeniden işlevlendirme sürecinde 2. grup yapılar içinde değerlendirildiğini göstermektedir.

4. Sonuç ve Değerlendirme

Tarihi nitelik taşıyan geleneksel yapıların onarılması ve sürekli bakımının yapılarak korunmasına en iyi çözüm, toplum yararına ve kullanımına uygun yeni bir işlevle hizmete sunulmasıdır. Böylece yapının temsil ettiği tarihi ve estetik değerleriyle bütünlük kazanan mimari benliğini, çağın teknolojisi ve gereksinimleri ile harmanlayarak kütlesel ve kültürel ömrünü uzatmak amaçlanır. Yapının sosyal, kültürel ve ekonomik sürdürülebilirliği sağlanır. Geçmişe tanıklık eden, geçmişten izler taşıyan bir yapının yıkılıp yeni bir yapı inşa etmek yerine; topluma ve kent dokusuna kazandırılmasıyla geçmişle gelecek şeridinin gözler önüne serilmesi, mimari çeşitliliğin bir arada yer alması ve unutulmaya yüz tutmuş bir dönemin yeniden merak uyandırması sağlanabilmektedir. Bununla birlikte çalışmaya konu olan Hotel Bosnalı'da olduğu gibi yapının taşıdığı değer kentsel ölçekte çekim merkezine dönüşebilmekte ve turizme de katkı sağlayarak çevresel ve sürdürülebilir kalkınma gerçekleşmektedir.

Yeniden işlevlendirmede yapının, çevresi, kütlesi ve yapısal tüm olanakları mevcuttur ve yeni işlev, bu olanakların analizleri sonucu ortaya çıkan kısıtlamalar belirlenmeli ve yapıya entegre edilmelidir. Her yapının tarihi veya estetik değerinin, hasar durumunun ve yeni işlevinin ihtiyaçlarının farklı olması sebebiyle geçireceği tadilat ve değişimler de farklı ölçütler altında olacaktır. Fakat genel olarak tüm yapıların işlevlendirme sürecinde 2. bölümde açıklanan tarihi değeri, yeni işlevi ile işlevsel, yapısal ve çevresel performansları değerlendirilerek kısıtlamalar ve bunların tasarıma etkisi en baştan ortaya konulmalıdır. Yapının işlevini sınırlandıran herhangi bir durum veya öğenin belirlenmesi, önleminin tasarım aşamasında alınmasını sağlayarak, yeni işlevin amacına ulaşmasını da sağlayacaktır. Konuya başka bir açıdan yaklaşmak gerekirse; bu kısıtlamaların belirlenmesi sonucu yapıyla bütünleşen bir işlev belirlemek dekültürel mirasımızın örneklerinden sayılabilecek tarihi bir yapının gelecek nesillere aktarılması için uygun bir yöntem olacaktır.

Yapı, işlevlendirme sürecinde tarihi değeri, çevresi, yapısı ve işleviyle diyalektik bir etkileşim halindedir. Tarihi değerinden dolayı özgün niteliklerin korunması aynı zamanda yapısal kısıtlamayı da beraberinde getirmektedir, işlev değişikliğinden kaynaklı yeni ihtiyaçların sağlanması yapısal kısıtlamalar altında yeni hacimler eklenmesini gerektirmektedir. Bu yüzden yapı bütünsel bir yaklaşımla onarılmalı ve işlevlendirilmelidir. Bosnalı Salih Efendi Konağı'nın otel işlevi ile işlevlendirilmesindeki kısıtlamaların yapının tasarımına ve işlevine etkisi incelendiğinde; yapının özgün niteliklerinin onarılması, aslına uygun yapılması ve özellikle cephe kimliğinin korunması ile tarihi değerinin yaşatıldığını göstermektedir. Fakat işlev değişikliğinden kaynaklı plan şemasının yeni işlevinin plan organizasyonu için uygun hacim ve sirkülasyon alanı yaratılmasında yetersiz kalması iç mekânda yeni hacimlerin veya eklerin yapılmasını gerektirmiştir. Başka bir yapıyla birleştirilerek özgün plan şemasının değişmesine neden olmuştur. İşlevsel performansa bakıldığında yapının plan şeması otel odaları için gerekli düzeni sağlamasa da cephedeki sıralı pencere düzeni sıralı hacim yaratmak için avantaj sağlamıştır. Yapıya kazandırılan yeni işlev, yapının plan kurgusunda birkaç değişime sebep olsa da yapısal kısıtlamaların gerektirdiği biçimde strüktüre zarar verilmeden iç mekânda gerekli hacimler ve konfor şartları düzenlenmiştir. Yapının işlevini kısıtlayan en önemli öğe çevresel kısıtlamadır. Trafik ve gürültü kaynağı engellenemeyecek boyutta yapının konumuyla ilişkilidir. Yapının yakın çevresinde benzerşekilde geleneksel konaklardan işlevlendirilmiş müzelerin bulunması, alışveriş merkezine ve yeşil park alanlarına yakınlığı yerli yabancı turistlerin otel seçiminde tercih sebebi olmaktadır. Fakat yakın çevrenin gürültüsü ve otoparkın bulunmaması gibi sorunlar konaklama işlevi için uygun konfor şartlarını olumsuz etkilemektedir. Bunların yanı sıra konaklama mekânlarının gerektirdiği yasal zorunluluklar da tarihi yapılara otel işlevinin kazandırılmasında ciddi bir sınırlılık olarak kabul edilmelidir. Yeni işlevinin gereksinimlerinin karşılanmasında, yasal düzenlemeleri uygulamak adına tarihi yapının devinimi tasarımcı ve uygulamacıyı kısıtlamakta, yapının özgün değeri ile uyumlu olmayan müdahaleleri zorunlu kılmaktadır.

Özgün nitelik ve değerler yapının kimliğini oluşturmaktadır ve bunların yok olması yapının kimliğini kaybetmesine sebep olmaktadır. Tarihi yapı çevresiyle birlikte, tüm nitelikleri ile doğru onarıldığı ve kullanıldığı ölçüde, işlendikçe değerlenen doğal bir taş gibidir. Bu çalışmada da yapının değerinin korunması ve ön plana çıkarılmasının, yeniden işlevlendirmenin belirli sınırlılıklar çerçevesinde yapılmasına bağlı olduğu ve işlevin amacına ancak bu şekilde ulaştığı vurgulanmıştır.

Teşekkür

Çalışmaya konu olan Bosnalı Otel'in mimari çizimlerinin temin edilmesi için arşivinden faydalanmamıza izin veren Halil Avcı'ya ve fotoğraf çekilmesine olanak sağlayan otel çalışanlarına teşekkürlerimizi sunarız.

Kaynakça

Ahunbay, Zeynep. (1999). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon.* İstanbul: Yem Yayınevi.

Ahunbay, Zeynep. (2013). 2013'ün Tartışmalı Yeniden Kullanım ve İhyaları. *TMMOB Mimarlık,* 374, s. 49-53. Erişim: 20.09.2018. http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=-mimarlik&DergiSayi=388&RecID=3322

Burden, Ernest. (2004). *Illustrated Dictionary of Architectural Preservation: Restoration, Renovation, Rehabilitation, Reuse.* New York: McGraw-Hill Press.

Gazi, A., Boduroğlu, E. (2015). İşlev Değişikliğinin Tarihi Yapılar Üzerine Etkileri "Alsancak Levanten Evleri Örneği". *Megaron,* 10/1, s. 57-69. Erişim: 20.09.2018. https://bit.ly/32E-arhS

Hasol, Doğan. (1993). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü.* İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

ICOMOS. (1964). *Venedik Tüzüğü* (C. Ender, Çev.). Erişim: 18.09.2018. https://bit.ly/2M-CqE1H

Kuban, Doğan. (1970). Modern Restorasyon İlkeleri Üzerine Yorumlar. *Vakıflar Dergisi,* s. 341-356. Erişim: 25.09.2018. https://bit.ly/2Jdf2jw

Özkafa, Esra. (2015), *Konya Anadolu Selçuklu Hanlarının Restoran İşleviyle Yeniden Kullanımının İrdelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya. Erişim: 25.09.2018. https://docplayer.biz.tr/58125695-T-c-selcuk-universitesi-fen-bilimleri-enstitusu.html

Ruskin, John. (1849). *The Seven Lamps of Architecture.* Boston: Dana Estesand Company Publishers. Erişim: 20.09.2018. https://artclever.com/books/

Selçuk, Mustafa. (2006). *Binaların Yeniden İşlevlendirilmesinde Mekânsal Kurgunun Değerlendirilmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya. Erişim: 15.09.2018. file:///C:/Users/Ultimate/Downloads/183239.pdf

Umar, Nur. (2010). *Adana Tepebağ-Kayalıbağ Kentsel Ve Arkeolojik Sit Alanı Koruma Projesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul. Erişim: 02.09.2018. https://bit.ly/33P1GBF

Yaldız, E., Asatekin, N. G. (2016). Anıtsal Yapıların Kullanım Sürecinde Değerlendirilmesine Yönelik Bir Model Önerisi. *Journal of the Faculty of Architecture, Middle East Technical University,* 33/2, s. 161-182. Erişim: 18.09.2018. https://bit.ly/2o49FeX

Weeks, K. D., Grimmer, A. E. (1995). *The Secretary of Interior's Standards For the Treatment of Historic Properties With Guidelines for Preserving, Rehabilitating, Restoring & Reconstructing Historic Buildings.* Washington: U.S. Department to the Interior National Park Service.

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 499-514 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

ÇAĞDAŞ SANATTA YIKIM

DESTRUCTION IN CONTEMPORARY ART

ARŞ. GÖR. **SÜMEYRA İLHAN**
Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü
silhan@kastamonu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-4963-076X

Öz: *Tarihsel süreçte bir eylemsel tavır ve estetik karşıtı olarak yıkım, farklı sanat türlerinde sanata kaynak oluşturmuştur. Kavramın sanat alanında uygulamaları, II. Dünya Savaşı sonrası kaos ortamında belirgin bir artış göstermiş ve Oto Yıkıcı Sanat, Sanatta Yıkım Sempozyumu kapsamında sanatın varlık nedeni olarak kabul edilmiştir. Oto Yıkıcı sanatçılar, Gustav Meztger ve Raphael Montanez Ortiz tarafından yazılan manifestolar ile ilkeleri belirlenen yıkıcı sanat, psikolojik, sosyal ve politik şiddete karşı bir direniş biçimi olarak kullanılmıştır. Politik eylemlerle, radikal sanat hareketlerini birleştiren Gustav Metzger ve yıkım kavramı çerçevesinde gerçekleştirdiği çalışmaları, yıkıcı sanat anlayışının gelişmesinde belirgin rol oynamıştır. Oto Yıkıcı Sanat, Sanatta Yıkım Sempozyumu ve Gustav Metzger pratikleri kapsamında gelişim gösteren yıkıcı sanatın tarihsel gelişim süreci, kapsamı ve işlevi araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.*

Anahtar Sözcükler: *Yıkım, Oto Yıkıcı Sanat, Sanatta Yıkım Sempozyumu, Gustav Metzger, Raphael Montanez Ortiz.*

GELİŞ TARİHİ: 13.05.2019 | **KABUL TARİHİ:** 09.09.2019

Abstract: *Destruction as an actional stance and aesthetic opposition in the historical process, has created a source for art in different types of art. Application of the concept in art has been significantly increased after World War II in the chaotic environment and Auto Destructive Art has been accepted as the reason of the existence of art within the scope of the Destruction in Art Symposium. Destructive art is set out principles with manifestos are written by Gustav Meztger and Raphael Montanez Ortiz, who are Auto Destructive artists,and used as a form of resistance to psychological, social and political violence. Gustav Metzger, who combines political actions with radical art movements pursues the concept of destruction and takes a significant role in the development of destructive art. The subject of the research is the historical development process, scope and function of destructive art which developed within the scope of Auto Destructive Art, Destruction in Art Symposium and Gustav Metzger practices.*

Keywords: *Destruction, Auto Destructive Art, Destruction in Art Symposium, Gustav Metzger, Raphael Montanez Ortiz.*

Toplumsal bir varlık olarak insan, iç dünyasını, çevresiyle olan tüm ilişkilerini anlamlandırma, tanımlama, biçimlendirme ve aktarma gereği duymuştur. Bu gereksinimlerin karşılanması noktasında kişinin başvurduğu en etkili anlatım aracı sanat olmuştur. Kendi varlığını ortaya koymak isteyen insan, sanatın anlatım diliyle yaratarak, bütünlüğe ulaşmaya çalışmıştır.

Sanatsal yaratım, kişinin kendi dünyasını keşfetmesinde, psikolojik ve topluma dayalı gereksinimlerinin karşılanmasında zorunluluk olmuştur ve bu zorunluluk, insanın evrenle kurduğu ilişkiyi düzene sokma, ona uyum sağlama ve tamamlanma ihtiyacından doğmuştur. Sanatçı bu ihtiyacı karşılamak ve kendisini sanatın anlatım araçlarıyla ifade etmek için farklı kavramlara başvurmuştur. Sanatsal yaratıma kaynaklık eden ve sanatçıların sıklıkla başvurduğu bu kavramlardan biri de yıkım olmuştur. Yıkım kavramı felsefi, psikolojik, sosyolojik bağlamları ile sanatın konusu olarak ele alınmış ve toplumsal koşullara, sanatçının bireysel gereksinimlerine bağlı olarak her dönem farklı amaç, yöntemlerle sanat alanına uygulanmıştır. Kavramın, sanat tarihsel süreçte temel bir sorun alanı olarak kabul edildiği ve yoğun bir şekilde uygulandığı akım Oto Yıkıcı Sanat olmuştur. Akımın gelişmesinde Fransız İhtilali ile başlayan dönüşüm, Dünya Savaşları'nın yarattığı kaos ortamı, Nazi Soykırımı, Hiroşima-ya'ya yapılan nükleer saldırı gibi önemli tarihsel olaylar etkili olmuştur. Fütürizm, Dadaizm, Sitüasyonizm ve Gutai Grubu gibi avangard sanat hareketleri de Oto Yıkıcı Sanat'ın gelişimini hızlandırmıştır.

Siyasal, ekonomik, felsefi temelleri içinde barındıran savaş ve devrimler, sanata yön veren önemli tarihsel olaylar olması yönüyle önemlidir. Avrupa'da 1789 Fransız İhtilali ile başlayan, 20. yüzyıl sonlarına kadar devam eden devrimler ve Dünya Savaşları sanatın dönüşümü ve sanatta yıkıcı anlayışın gelişmesine ortam hazırlayan önemli gelişmelerdir.

Fransız Devrimi'nin özgürlük, eşitlik, adalet söylemleri Romantizmin doğmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçının yaratım özgürlüğüne kavuştuğu ve bir dahi olarak kabul edildiği bu akım, sanatçının duygularını merkeze alan bir anlayışa sahiptir. Romantizm ile bağımsızlığa kavuşan sanatçı, endüstrileşmenin ve devrimlerin yarattığı kaos ortamını özgün bir sanatsal yorum ile aktarmaya başlamıştır. Sanatçının tema ve teknik bakımından özgürleştiği bu dönem, modernizmin yıkıcı, özerk sanat anlayışının ve avangardın temellerini oluşturmuştur.

Sanatta yıkımın ve savaşın yüceltildiği akımlardan Fütürizm, I. Dünya Savaşının hazırlayan etkenlerin ortaya çıkmasıyla birlikte gelişim göstermiştir. Modernizmin yıkıcı tavrı içinde şekillenen Fütürizm, endüstriyel gelişimin yarattığı sonuçları ve savaşa dair ölüm, şiddet, yok etmeye yönelik söylemleri yüceltmiştir. Savaşın desteklenmesi ile arzulanan yok etme, yıkma arzusu Fütürist sanat anlayışı için de geçerli olmuştur. Akım ile savaş aracılığıyla gerçekleştirilmesi kurgulanan yeni bir dünya düzeninin ve sanat pratiğinin getirilmesi amaçlanmıştır. Sanatçılar, klasik sanatın tüm formlarının ve müzelerin yıkılması gerekliliğini savunan manifestolar yayınlayarak düşüncelerini gerekçeleriyle açıklamışlardır.

"Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez." sözleriyle Flippo Tommaso Marinetti, Fütürist manifestonun ilkelerine gönderme yaparken aynı zamanda 1900'lerin başında yıkıcı sanat tutumunu üstün kılan sözlere de yer vermiştir (Aktaran Antmen, 2013, s. 72). Geçmişin yok edilmesi gerektiğini ve gelişen değişen dünyanın getirdikleri karşısında yıkımın kaçınılmaz olduğunu savunmuş ve bu yönüyle de sanatta yıkım görüşlerinin oluşmasında öncü rol üstlenmiştir.

Görsel 1. Marcel Duchamp, 1919-1920, Mutsuz Hazır-Nesne / Unhappy Radymade. Toutfait. Erişim: 22.04.2018. https://bit.ly/2Hi8BZn

Fütürizmin, klasik sanata karşı direniş olarak geliştirdiği yıkım eylemleri, Dadaizm ile ilerleme kaydetmiş ve sanatın kendisinin yok edilmesi gerekliliğinin savunulduğu bir anlayışın gelişmesinde etkili olmuştur. Sanatın yıkımını amaçlayan, gerçekleştirdikleri performansa ve nesneye dayalı uygulamalarla radikal yıkıcı bir tavrı benimseyen Dadaistler fiziksel bir yıkımın gerçekleştirilmesi aracılığıyla üretilen sanat yapıtlarının ilk örneklerini vermiştir. Marcel Duchamp'ın kardeşi Suzanne Duchamp'a vermiş olduğu belirli talimatlarla gerçekleşen Mutsuz Hazır Nesne çalışması belirgin yıkıcı sanatın ilk örnekleri arasında yer almıştır (Görsel 1). Balkona bir geometri kitabının asılması ve rüzgârın şiddetli etkisi ile bu sayfaların parçalanmasının planlandığı çalışmada, sanatçı zaman mekân ve enerji bağlamında bir nesnenin yıkımını hedeflemiştir. Bu eylemden geriye kalan nesnenin yıkıma uğramış görüntüsü Suzanne Duchamp tarafından yağlıboya olarak resmedilerek yeni bir yaratım sürecinin parçası olmuştur.

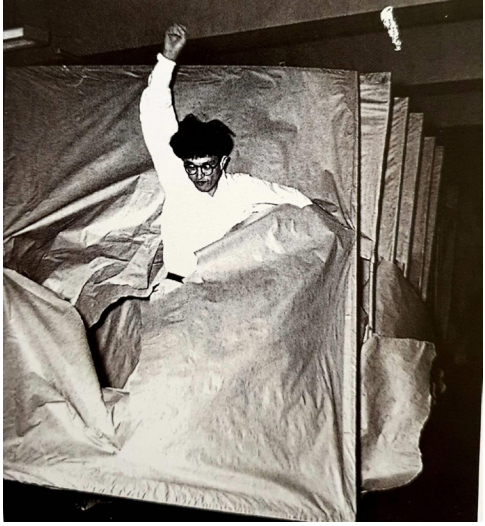
Yıkım, avangard sanat hareketlerinin genelinde estetik bir temsil olarak kabul edilerek, sanatsal deneyimlere öncülük eden bir temel çıkış noktası olmuştur. Toplumsal, politik, ahlaki, felsefi, ekonomik, kültürel konularla ilgilenen ve bu konuları radikal anlatım araçları ve yöntemleriyle ifade eden avangard dönemde yıkım, sanatçının en önemli ifade biçimidir.

Hayatın içinden pek çok disiplin aracılığıyla ortaya koyulan bu eylemlerin özünde, sanatsal üretim amacı değil, sanatın kendisinin yıkımı vardır. Modernizmin yarattığı özerk fakat kurumsallaşmış yapının ve katı biçimci anlayışın da yıkımı avangardın meselesidir.

Avangardın başkaldıran, politika ve sanatta ilericiliği hedefleyen tarafı, özgürleştirici bir uygulama alanını kapsaması, şok etme, skandal yaratma ve anarşist uygulamaları desteklemesi, egemen güçlere kurallara ve yargılara karşı muhalif yönü sanat anlayışının temelini oluşturmaktadır. Bunların yanında radikalizmi enerji kaynağı olarak alması, provokasyona açık eylemler ve üretimlerden oluşması, sanatın toplumu değiştirici gücüne inanarak alışıldık düzene karşı yeninin inşası için çaba göstermesi, reddetme zorunluluğunu benimsemiş ve gelenekle bağlarını tamamen koparmayı hedefleyen, sanatı sorgulayan, bunu yaparken de anlamı reddeden bir sanatsal hareket olması önemlidir (Kavrakoğlu, 2013). Avangard sanatçı her türlü uygulamasıyla şok yaratmayı, sonucunda da hayatla sanat arasındaki sınırı kaldırarak yıkıcı bir güç olmayı hedeflemiştir. Bu yönüyle de sanatta yıkım kavramının en çok uygulama alanı bulduğu dönem olarak da önem kazanmıştır. Avangard sanatta gerçekleştirilen yıkım aracılığıyla hedeflenen, hayatta köklü bir dönüşümün sağlanması olmuştur. Tarihsel olarak, iki Dünya Savaşı arasında şiddetli bir şekilde varlığını gösteren avangard sanat hareketleri, farklı temalar ve uygulama yöntemleri aracılığıyla hayata geçirilmiştir.

II. Dünya Savaşı'nın etkisinde gelişim gösteren önemli avangard akımlardan biri olan Sitüasyonizm'de, gösteri ve eylemler aracılığıyla yeni bir dünya düzenin kurulmasını sağlamak üzere çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Oto Yıkıcı Sanat'ı etkileyen Sitüasyonizm, gösteri toplumunun dayatmalarını reddederek yıkıma uğratan aktivist sanatçılardan oluşmuştur. Sitüasyonist sanatçılar, günlük hayatın eleştirisinin, kendi güç dinamikleri tarafından yönetildiğini ve gösterinin kendi yıkımının, tartışma ortamlarında sunulması gerektiğini savunmuştur (Matthew ve diğerleri, 2008, s. 122). Yıkımı, eyleme dayalı bir sanat kavramı olarak kabul eden sanatçılar, hayatın içinden imgeleri mevcut anlamlarından uzaklaştırarak farklı bir gerçeklik ile sunmuş ve mevcut gerçekliği yıkıma uğratarak sanat karşıtı eylemler geçekleştirmiştir. Sanat ile siyaset ilişkisini temel alarak, kapitalizmin yarattığı değerlere karşı muhalif bir tavır sergileyen sanatçılar, siyaset ve estetikte devrimsel bir dönüşümü hedeflemiştir.

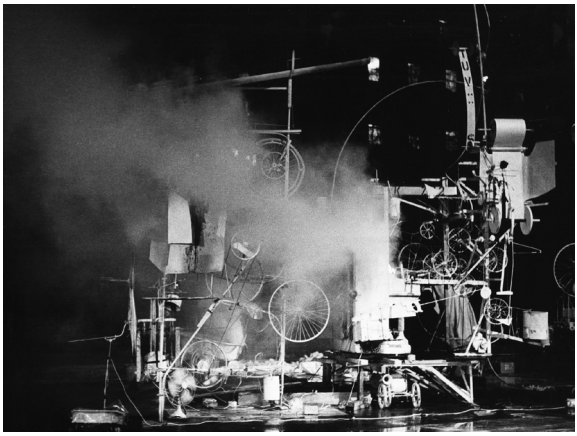
1950'li yılların savaş sonrası ortamında varlık gösteren, yıkıcı avangard sanat hareketlerinden biri de Gutai Grubu olmuştur. Oto Yıkıcı Sanat'a yön veren Gutai Grubu, sanatın devlet eliyle belirlenmesine karşı bir tavır sergileyen, eserlerinde bireysel ifadenin önemini vurgulayan, resim, heykel gibi sanat alanları arasındaki sınırları kaldıran sanatçıların çalışmalarını kapsamaktadır. Şiddet, yıkım, yaratıcılık kavramları bağlamında üreten Murakami'nin Geçiş çalışması, Gutai Grubunu en iyi temsil eden çalışmalardan biridir (Görsel 2). Geçiş, sanatçının kâğıt kaplı yirmi bir adet tahta çerçeveden geçmesi ile resim düzlemini aşarak parçaladığı bir çalışmadır. Sanatçı geleneksel bir malzemeyi performansa dayalı eylemle yıkıma uğratarak, mevcut sanat ortamına karşı da eleştirisini ortaya koymuştur (Bailey ve diğerleri, 2015, s. 111).



Görsel 2. Sabur Murakami, 1956, *Geçiş / Passing Through.*
Bailey, G.A., Manna, C., Banai, N., ve diğerleri. (2015). *Tarih Boyunca Sanat.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 111.

Sanatın yıkıcı bir eylem olduğu görüşünden hareketle radikal sanatsal eylemlerin gerçekleştirildiği Dadaizm, avangard sanat akımları arasında yıkım kavramına sıklıkla yer veren akımlardan biri olmuştur. Sanatın yıkılması gerekliliğini savunan Dadaist sanatçılar, yıkım kavramı temelinde gelişim gösterecek sanat hareketlerine de öncülük etmiştir. Dadaizmin en önemli temsilcilerinden Jean Tinguely'nin gerçekleştirdiği New York'a Saygı Heykeli Oto Yıkıcı Sanat'ı hazırlayan ilk örnekler arasında yer almıştır (Görsel 3).

Yıkıcı sanat uygulamalarının kullanılmasına öncülük eden ve Oto Yıkıcı Sanat'ın öncü isimlerinde olan Jean Tinguely'in New York'a Saygı Heykeli (1960) sanatçının ilk yıkıcı heykeli olma özelliği gösterir. Bir piyano, yaklaşık on beş motor, yüz tekerlek, bir bebek banyo küveti, kimyasal sıvılar, metal davullar, bir çan, Amerika bayrağı parçası, radyo, çekiç, testere ve farklı nesnelerin yıkım amacıyla kurgulanması ile oluşturulmuş bir heykeldir. Teknolojik anlamda gelişmiş özellikler barındırmayan mekanizması, kendini tahrip etmek üzere tasarlanmıştır.



Görsel 3. Jean Tinguely, 1960, New York'a Saygı / Homage to New York.
Moma. Erişim: 22.04.2018. https://mo.ma/2qRJK7S

Jean Tinguely'nin New York'a Saygı heykelini teknolojiden uzak, yapısal değeri olmayan ve kendini imha eden bir makine olarak gören Donald Kuspit, Tinguely'nin heykeli ile yıkım kavramı arasındaki ilişkiyi sanat tarihsel yönüyle şu şekilde değerlendirir:

> Modern dünyada yıkıcılık, yapıcı yenilikten daha yaygın görünüyor -birçok teknolojik yenilik ölüm dürtüsüne hizmet etmekte, ama ona kolay kolay yetişememektedir- Tinguely'nin eserinin de yirminci yüzyıl yıkıcılığına saygı olduğu, hatta yıkıcı savaş makinesinin intihar versiyonu olduğu ve bu yönüyle en iyi modern gelenek içinde ironik ve sapık göründüğü söylenebilir (2014, s. 82).

Sanatçı, toplumun savaş sonrasında içinde bulunduğu çıkmazlar ve siyasi sorunlar hakkında geliştirdiği çalışmalarıyla dönemin problemlerine dikkat çekmiştir. 1945 sonrasının içinde bulunduğu kaos ortamının, yıkımı ve ölümü getireceği görüşüne paralel olarak, heykellerinde yıkıma dayalı uygulamalar gerçekleştirerek çağına gönderme yapmıştır.

1945 Neo-Avangard'ından itibaren şiddetin, saldırganlığın ve sanat yapıtlarında tahrip etmeye dönük sanat uygulamalarının yoğun bir şekilde görülmesi Oto Yıkıcı Sanat'ın gelişimini hızlandırmıştır. Yıkım kavramı belirli ilkelere dayandırılarak, Oto Yıkıcı Sanat akımının ilk manifestosu 1959 yılında yazılmıştır. Muhalif bir yapıya sahip olan bu manifesto, Gustav Metzger'in dünyanın kötü gidişatına dönük topluma bir uyarısı niteliğindedir. Otoriteye, idareye, devlet yönetimine karşı tepkiyi içinde barındıran anarşist bir manifesto olma özelliği göstermektedir.

Gustav Metzger, 1959 yılında yıkım kavramı temelinde yazdığı Oto Yıkıcı Sanat Manifestosu'ndan sonra, aynı kavram kapsamında dört manifesto daha yazmıştır. Bu manifestolar; Manifesto Oto Yıkıcı Sanat (1960), Otomatik Yıkıcı Sanat 'Makine Sanatı' Otomatik Yaratıcı Sanat (1961), Manifesto Dünyası (1962) ve Malzeme / Dönüştürme Eserlerinde Rastgele Faaliyet (1964)'tir (Adriaansens ve diğerleri, 1992, s. 13).

Metzger manifestolar aracılığıyla, yıkım kaynaklı sanat anlayışının temel ilkelerini de oluşturmuştur. Gustav Metzger'in yazmış olduğu manifestolarda; Oto Yıkıcı Sanat, toplumsal sanatın temel bir formu olarak kabul edilmiştir. Akım, farklı disiplinlerdeki sanat uygulamalarının tümünde etki alanına sahiptir. Sanatsal uygulamalar, doğal güçlerin yanı sıra geleneksel ve teknolojik tekniklerle de yaratılabilir. Oto Yıkıcı Sanatçı, farklı meslek gruplarının uygulama alanlarıyla ortak iş birliği yapabilir. Bilim ve mühendislik ile içiçe bir üretim mümkündür.

Manifestolar genelinde, roketlerin, nükleer silahların Oto Yıkıcı olduğu belirtilir. Yıkıcı sanat anlayışı, sanatın kendini yıkması gerektiğini savunan bir görüşten oluşur. Oto Yıkıcı Sanat'ta yıkım, sabit bir fikrin, saplantının bireylerin ve kitlelerin üzerinde yaratmış olduğu etkiyi yıkmaya dönük bir harekettir. İnsanın, doğanın tahrip edilmesinde çok etkili olduğuna vurgu yapılır. Doğanın savaşlar, nükleer silahlar ve kapitalist sistem nedeniyle sürekli yıkıma uğradığı belirtilir ve bu tehlikelere karşı toplumda bir bilincin oluşturulması gerektiği savunulur. Oto Yıkıcı Sanat, toplumsal sanat içindeki dönüşümdür. Kapitalizm, nükleer si-

lahların artan stok yığılması ve teknolojinin insanlığı yok etmek için yeterli olduğuna vurgu yapılmış ve makinenin, geniş yerleşim alanlarının, teknolojinin insan üzerindeki parçalayıcı yönü üzerinde durulmuştur. Manifestoda Oto Yıkıcı Sanat'ın yirmi yılı aşmayan bir sürede otomatik olarak bir yıkıma uğradığını belirtilir. Oto Yıkıcı Sanat kapsamında yaratımda kullanılan materyal ve teknikler; asit, yapıştırıcılar, balistik, tuval, kil, yanma, sıkıştırma, beton, korozyon, sibernetik, düşürme, esneklik, elektrik, elektroliz, geri bilgi alışı, cam, ayna, ısı, insan enerjisi, buz, fışkırtma, ışık, yük (şarj), seri üretim, metal, sinema filmi, doğal güçler, nükleer enerji, boya, kâğıt, fotoğraf, alçı, plastik, basınç, radyasyon, kum, güneş enerjisi, ses, buhar, germe, baskı, terakota, titreşim, su, kaynak, tel, ahşaptır.

Oto Yıkıcı Sanat kapsamında yazılan manifestolarda, teknolojik ilerlemeyle geliştirilen makinelerin, sanatsal açıdan mükemmel formlar olduğu savunulmuştur. Sanatçılar tarafından gerçekleştirilen çalışmaların, kısa ömürlü olduğuna vurgu yapılmıştır. Özenle yapılan bir çalışmanın, sanatçısı ya da çevresel faktörler tarafından yıkıma maruz bırakılabileceği belirtilmiştir. Oto Yıkıcı Sanat ile teknolojik, bilimsel gelişmeler aracılığıyla bilgisayar destekli sanatsal uygulamaların gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir (Radical Art, 1998).

Metzger'in yıkımı merkeze alan manifestosunun oluşturulmasında, kendi yaşam deneyimlerinin çok belirleyici olduğu görülmüştür. Metzger, 1926 yılında, Ortodoks bir Yahudi ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Sanatçının anne ve babası 1942'de Nazi Soykırımında öldürülmüş, kardeşi Chaim, toplama kampında hayatını kaybetmiştir. Metzger 12 yaşındayken kardeşi Mendel ile "Kindertransport" operasyonu aracılığıyla İngiltere'ye kaçmayı başarabilmiştir (O'Neill, 2011, s. 308). Nazi Soykırımının sonuçlarına maruz kalan sanatçının, dünyaya ve sanatına yönelik geliştirdiği görüşlerde yaşadığı bu kriz döneminin yoğun etkisi olmuştur. Sanatçı, manifestolarında savaşlara, soykırıma ve insan hayatını tehlikeye sokan kimyasal saldırıya karşı geliştirdiği fikirleriyle bir direniş başlatmayı hedeflemiştir. Oto Yıkıcı Sanat Metzger'in, kapitalist değerlere ve nükleer yok oluşa karşı geliştirdiği bir atak olmuştur.

Metzger, Dünya Savaşları süresince yaşanan travmaların kitleleri etkilediği kaotik döneme vurgu yapmak için, yıkım kavramını manifestosunun temeline almıştır. Manifestoda, hayatla sanat arasındaki sınırların yıkım aracılığıyla kaldırılması gerektiği savunulmuştur. Metzger tarafından halka açık bir sanat eylemi olarak düşünülen ve özellikle 1959-1966 aralığında yoğun bir şekilde uygulama alanı bulan Oto Yıkıcı Sanat ile yıkım aracılığıyla gerçekleştirilecek yeni bir dünya düzeninin yaratılması amaçlanmıştır. Sanatın yıkılması gerekliliğini savunan avangard akımlardan farklı olarak, Oto Yıkıcı Sanat kapsamında yıkım, hayatta ve sanatta yeninin inşa edilmesini sağlamak üzere kullanılmıştır. Akım, izleyicinin hayatın içinden spesifik sorunlar hakkında bilinçlendirilmesi ve bu sorunların çözümü konusunda aktif hale getirilmesi gerektiğini savunmuştur. İzleyicinin de dahil olduğu provakatif sanat eylemleri ile muhalefet yaratarak sorunlara dikkat çekmek ve yapılacak her türlü tepki, hareket ve eylemlerle hayatta olumlu yönde bir dönüşümü sağlamak Metzger için sanatın varlık amacı olmuştur.

20. yüzyılın ilk yarısında Oto-Yıkıcı Sanat manifestosu, nükleer silahlar, nükleer güç, kirlilik ve kapitalist sisteme çıkarken aynı zamanda da avangardın amaçlarını, isteklerini, inançlarını, başarılarını tanıtabileceği en büyük araçlardan biri olmuştur. Manifesto, yüzyılın en önemli meselelerinden, seyircinin sanatta yeri ve toplum, politika, siyaset ekseninde sanatın ne olması gerektiğine dair sorgulamalar bütünü olarak görülmüştür (Wilson, 2008). Kültürel ve sosyal açıdan manifesto politik eylemlerle, radikal sanat pratiklerini birleştirerek yeni bir sanat yapısı inşa etmeyi amaçlamıştır.

Manifestoda yer alan kapitalizm, sınıf ayrımı ve siyasi otoriteye karşıt görüşler Metzger'in, Marx üzerine yaptığı okumalarla şekillenmiştir. Siyasi otoritenin toplumlar üzerinde yarattığı baskıyı ve sınıf ayrımını kolektif bir bilinçle yıkmaya dönük inancı kapsayan manifesto bu yönüyle, Karl Marx ve Friedrich Engels'in Komünist Manifestosu'ndaki devrimci poetikayı yansıtmaktadır. Manifestoda, aktivist eylemler aracılığıyla bir araya getirilecek kolektif bir direniş hareketi ile sınıf ve siyasi otoriteye yönelik problemlerin çözümlenebileceği savunulmuştur. Bu görüş Karl Marx ve Friedrich Engels'in Komünist Manifesto'sunda yer alan "Sistemi kökten değiştirebilecek biricik sınıf mücadelesi biçimi, genelde başkalarının, özelde ise kapitalist sınıfın zenginliğini üreten ve proletarya olarak tanımlanan tüm insanların önderliğindeki sınıf mücadelesidir." düşüncesinde köklerini bulmaktadır (Marx ve Engels, 2014, s. 38).

Metzger, eylemleriyle, sanatın metalaştırılmasına neden olan kapitalist sisteme ve sanat otoritelerine karşı çıkarak, sanatın özerkleşmesini sağlamaya çalışmıştır. Kapitalizmin yarattığı, ekonomik, sosyal eşitsizlikleri en aza indirerek, toplumun her tabakasının sanatla buluşturulması için çaba göstermiştir. Metzger bu amaçları doğrultusunda, hayatla iç içe geçen bir sanat formu tasarlamıştır. Aktivist sanatçı, eylem ağırlıklı sanatsal çalışmalarını halka açık mekanlarda gerçekleştirerek, toplumun dikkatini çekmeyi ve onları örgütleyerek, sorunların çözümü konusunda harekete geçirmeyi hedeflemiştir. Bu eylemler aracılığıyla da sanatçı izleyici, sanat edimleri arasında dinamik bir ilişki kurarak, yıkım ve yeniden yapılandırma süreçleriyle, yeni bir düzen kurmayı amaçlamıştır. Bu yeni düzen, kapitalizmin yarattığı sanat piyasasının yok edildiği, kurumların ve otoritelerin genel değer yargılarının aksine özgür bir üretimin gerçekleştirildiği bir sanat ortamının inşası için çalışan sistemdir.

Yıkım kavramı temelinde manifesto yazarak, Oto Yıkıcı Sanat'ın kapsamının belirlenmesine öncülük eden diğer sanatçı Raphael Montanez Ortiz olmuştur. Ortiz 1962 yılında yazmış olduğu Kendi Kendini İmha Etme: Bir Manifesto[1] 'da; sanatçının üretim sürecinin, yalnızca gerçekte anlamı olan bir ahlak ile bastırılabileceği savunulmuştur. Yıkıcı sanatta, sanatçının yıkım duygusunun korku kaynaklı içe dönmemesi gerektiği belirtilmiştir. Yıkım kişiyi suçluluk, korku ve acının ağırlığından kurtaran sembol olarak tanımlanmıştır.

[1] Kendi Kendini İmha Etme: Bir Manifesto, Amerikalı sanatçı Raphael Montanez Ortiz tarafından yıkım kavramı kapsamında yazılan ve Oto Yıkıcı Sanat'ın geliştirilmesinde önemli bir yere sahip olan manifestodur.

Ortiz, Oto Yıkıcı Sanat'ı benimseyerek yıkma eylemleri gerçekleştiren sanatçıların üstünlüğünü dile getirmiştir. Sanatçıları ölüm duygusuyla ilişkilendiren Ortiz'e göre hayatın içinde bilinçsiz bir bütünlük vardır ve bu bütünlük yıkım eylemini benimseyen sanatçılar aracılığıyla sağlanır. Öfke, acı ve ilhamın temeline yerleştirilen ölüm, yıkımın aracıdır.

Oto Yıkıcı Sanat üzerine yazılan manifestolar ile bu sanat hareketinin kapsamı da belirtilmiştir. Oto Yıkıcı Sanat, 20. yüzyılda savaşların, kapitalist sistemin yarattığı kaos ortamında, toplumu korumaya ve yeniden yapılandırmaya yönelik bir amaçla geliştirilmiştir. Çağın içinde bulunduğu bu çıkmazlardan kurtulmanın sanat aracılığıyla sağlanabileceği görüşü benimsenmiştir. Kurtuluş aracı olarak görülen ve uygulanan sanat formu; eyleme dayalı, izleyici katılımını gerektiren, şiddet, sökme, yakma, tahrip etme gibi yıkıma dayalı uygulamaları kapsayan, kısa ömürlü ve teknolojik gelişmeleri içinde barındıran yapıya sahiptir. Gelecek adına özerk bir toplum ve sanat inşa etmek amacıyla gerçekleştirilen çalışmalar, siyasette, sanatta her türlü otoriteyi yıkmak üzere tasarlanmıştır. Akım, resim, heykel, mimarlık gibi farklı sanat alanlarının bir arada uygulanma imkânı bulduğu disiplinlerarası yaklaşımlar bütünüdür. Yıkıcı eylemler aracılığıyla gelecek dünya düzeninin tasarlamak, akımın özünü oluşturmaktadır. Oto Yıkıcı Sanat'ın ortaya çıkışını hazırlayan bu nedenleri, akımın amacını ve kapsamını uluslararası platformda duyurmak isteyen Gustav Metzger ve Raphael Montanez Ortiz 1966'da Londra'da Sanatta Yıkım Sempozyumu[2]'nu düzenlemiştir.

Görsel 4. Tom Picton Fotoğraf, Sanatta Yıkım Sempozyumu'na Genel Bakış / General Overview of The Destruction in Art Symposium. Tate. Erişim: 10.04.2018. https://bit.ly/2jesZjP

[2] Sanatta Yıkım Sempozyumu 1966 yılında sanatçıların Londra'da, savaşa, nükleer silahlara, kapitalist sisteme karşı direniş olarak bir araya geldiği uluslararası sanatsal organizasyondur.

Sempozyum, yıkım sanatına öncülük eden sanatçıların tespit edilmesinde büyük öneme sahiptir ve Doğu ve Batı Avrupa, Amerika Birleşik Devletleri, Güney Amerika ve Japonya'nın da içinde yer aldığı on beş ülkeden yaklaşık yüz sanatçı ve şairin katılımıyla, çok kültürlü, çok disiplinli uluslararası etkinliğin geçici organizasyonu olmuştur. Ivor Davies, John Latham, Gustav Metzger, Yoko Ono, Bernard Aubertain, Milan Knizak, Raphael Montanez Ortiz, Nam June Paik, Joseph Beuys, Robin Page, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Annea Lockwood, Arman, Wolf Vostell, Kenneth Kemble, Bruce Conner, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus, Jean-Jacques Lebel, Valie Export, Gina Pane, Lynn Hershman, Karen Finley, Barbara Gladstone gibi sanatçılar sempozyum kapsamında yıkım kavramını farklı sanat disiplinleri aracılılığıyla ele almıştır. Sanatta Yıkım Sempozyumu'da yapılan bir dizi sergide yalnızca Metzger, Rafael Montanez Ortiz ve Wolf Vostell çalışmalarını yıkım terminolojisi ile tanımlayarak sistematik bir şekilde çalışmalarının odak noktası kabul etmiştir (Adriaansens ve diğerleri, 1992, s. 4).

Sanatta Yıkım Sempozyumu'na katılan sanatçılardan Barbara Gladstone Sempozyum hakkında görüşlerini "Biz, II. Dünya Savaşı'nın ötesinde yaşayan ve kendimiz için bir ahlak yaratmak, kendimizi tanımak ve başka bir kuşağın kendi çağına bağlanma duygusunu sağlamak için anlam yaratmak zorunda olan ilk nesildik." sözleriyle açıklamıştır (Stiles, 2005, s. 60). Gladstone açıklamasıyla, Sempozyum kapsamındaki çalışmaların, yeni kuşağın hayatına dair bir anlam yaratmak üzere gerçekleştirildiğini belirtmiştir. Hayatın yeniden yapılandırılması ve geleceğin buna yönelik tasarlanması için sanatçıların öncelikle kendilerine yönelmeleri ve bu değişime kendilerinden başlamaları gerektiğine vurgu yapmıştır. Gladstone, Sanatta Yıkım Sempozyumu'nun kültürel birikimi aktaran, gelecek nesillere yön veren önemli sanatsal bir hareket olduğunu ifade etmiştir.

Farklı kimlik, kültür, cinsiyetlere sahip sanatçılar tarafından gerçekleştirilen çalışmalar, sempozyumun düzenlenmesine neden olan temel düşünceler hakkında fikir verir. Sempozyum sanatçılarının çalışmalarına uyguladığı yıkım, sanatın yıkımını amaçlamaz. Bu kavram çerçevesinde şekillenen uygulamalar sosyal, psikolojik ve politik şiddete karşı bir karşı duruş olarak gerçekleştirilir. Yıkma eylemleri pratik bir sanat uygulaması olarak değil, sanat anlayışlarının temelini oluşturan gerekçe olarak değer kazanır. Sanatta Yıkım Sempozyumu, geleneksel sanat anlayışına, sanatçılara dayatılan kalıplara, siyasi güç egemen düzene karşı, yıkıcı tavır olarak yıkımın uygulandığı disiplinler arası faaliyetler bütünüdür. Sanatta Yıkım Sempozyumu'nun gerçekleştirilmesini ve Oto Yıkıcı Sanat'ı sanat tarihçi Profesör Kristine Stiles şu sözleriyle tanımlar:

> Disiplinler arası ve çok uluslu. Yıkım sanatı, yıkımın fenomenolojisine, epistemolojisine hitap eder ve tarihsel bir hareketten ziyade geniş, kültürler arası bir tepki olarak nitelendirilmelidir. Bir tavır, bir süreç ve bir ilerlemenin yolu, yıkım sanatı hem gerici hem de tepkiseldir; Estetik bir yöntem, teknik değildir. Yıkım sanatı farklı uygulamaları kapsayan etik görüştür (Powell, 2007, s. 3).

Gustav Metzger 1966'da Londra'da Uluslararası Sanatta Yıkım Sempozyumu'nu düzenlemesi ile birlikte sanatta yıkım çalışmaları da netlik kazanmıştır ve sanatçı yıkımı sanatının

değişmeyen teması olarak işlemiştir. Sanatına yön veren bu yıkma eğilimi Metzger'in siyasi bir aktivist olması, kapitalist sisteme karşı tavrı, endüstriyel gelişmelerin yarattığı çarpık düzene karşı eleştirisiyle şekillenmiştir.

Metzger'in uzun süren yıkıcı eylemleri kapsayan çalışmalarında, toplumsal sorunlara ve sanatta değişmeyen ilkelere yönelik geliştirdiği görüşler belirleyici olmuştur. Metzger'in değişmeyen idealler, kurallar, yargılara karşı tavrını Michael Wilson "koruma ve kalıcılık idealleriyle mücadele eden sanatçı kendini tüketen yapıtlar üretmek için, duvara asılmış naylon parçalarına ve tuvallere asit püskürtmüştür." sözleriyle ifade etmiştir (Wilson, 2015, s. 254). Metzger çalışmalarında uyguladığı yıkım aracılığıyla, toplumda, sanatta değişmeyen ilke ve değerlere karşı çıkmıştır. Güzele dayalı klasik sanat anlayışını, yıkım merkezinde geliştirdiği sanat formu ile yıkıma uğratmıştır. Sanat eserinin müzelerde korunması gerekliliğinin savunulduğu bir çağda Metzger, sanat eserinin tahrip edilebileceği, yok edilebileceğine yönelik bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Bu anlayış ile eserin geçici bir anlama sahip olduğu savunulmuştur. Metzger değişen dünyanın getirdiği gelişmeler karşısında hiçbir şeyin sabit kalamayacağına yönelik inancı taşımıştır ve bu inancı izleyicilere aktarmak üzere yıkım eylemlerini gerçekleştirilmiştir.

Metzger'in sanatına yön veren ve önemli tarihsel gelişmeler arasında, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı travmatik sonuçlar yer almıştır. Nazi Soykırımı ve Hiroşima'da gerçekleştirilen nükleer saldırı ile yapılan katliamların yarattığı kriz dönemi, sanatçının çalışmalarında görselleştirilerek, toplumun bu geçmişle yüzleşmesi sağlanmıştır. Metzger, savaş sonrasının kaos ortamında, insan hakları ihlalleri, soykırımlar ve nükleer silahların yarattığı sonuçlar konusunda toplumu bilinçlendirerek, bu tehditlere yönelik bir direniş başlatmayı amaçlamıştır.

Görsel 5. Gustav Metzger, 1961, South Bank Gösterimi / The South Bank Demonstration. Image ObjectText. Erişim: 08.03.2018. https://bit.ly/2r844Sv

Metzger'in sanatta kalıcılık ideallerine, savaşlara, soykırıma, nükleer silahlara ve kapitalizme karşı bir eylem olarak gerçekleştirdiği en önemli çalışmalarından biri hidrolik asit ile naylon üzerine yapmış olduğu South Bank Gösterimi'dir. Yıkım ve yaratım süreçleri, eserin yapım aşamasında eşzamanlı olarak gerçekleşmiştir. Sanatçının hidrolik asit uyguladığı yüzeyler, asitin tahrip gücüne bağlı olarak değişen yeni biçimler yaratmıştır. Bireysel anlamda yıkıcı gücü yüksek bir kimyasal ile gerçekleştirilen bu eylem sanatçının, II. Dünya Savaşı sürecinde yaşamış olduğu travmatik sürecin bir dışavurumu olarak değerlendirilmiştir. Metzger, South Bank Gösterimi'ni gerçekleştirme süreci ve gerekçesini "Asidi naylona hınçla sürüyordum, bunu yapmamın nedeni, kısmen kapitalist sisteme, aynı zamanda savaş organizasyonlarını besleyen savaş tellallarına saldırıp, sembolik olarak onlara zarar vermekti." sözleriyle açıklayarak savaşa ve kapitalist sisteme karşıt bir görüşe sahip olduğuna vurgu yapmıştır (Carus, 2017).

Görsel 6. Gustav Metzger, 2010, Tarihi Fotoğraflar: No:1: Varşova Gettosunun Tasfiyesi 1943 / Historic Photograph No.1: Liquidation of the Warsaw Ghetto 1943.
Eldadodelarte. Erişim: 16.04.2018. https://bit.ly/2FoSXJO

Metzger'in, toplumda tarihsel bir bilinç oluşturmak üzere gerçekleştirdiği çalışmalar arasında, Tarihsel Fotoğraflar Serisi önemli bir yere sahiptir. 20. yüzyılda tarihe yön veren önemli olayların fotoğraflarının ve bu olayları simgeleyen nesnelerin bir arada kullanılmasıyla oluşturulan enstalasyonlar izleyiciyi geçmişle yüzleştiren ve tarihi birer belge olma niteliği taşıyan kurgulardır. Tarihsel Fotoğraflar Serisi'nde yer alan Varşova Gettosunun Tasfiyesi adlı enstalasyon, Varşova Gettosu'nun tasfiyesi sırasında çekilmiş bir fotoğrafın büyütülmüş baskısı ile moloz yığınının birlikte kurgulandığı çalışmadır. Nazi Soykırımı'nın trajik sürecini aktaran fotoğraf, toplumda tarihsel bir hafızanın oluşmasını sağlamak amacıyla kurgulanmıştır. Çalışma ile tarihte yaşanan savaşların, soykırımların unutulması engellenerek, geçmişe yönelik duyarlılığın geliştirilmesi amaçlanmıştır.

Görsel 7. Gustav Metzger, 2009, Sallanan Ağaçlar / Flailing Trees. Gerryco23. Erişim: 28.04.2018. https://bit.ly/2I1r28t

Flailing Trees, Metzger'in 2009'da Manchester Uluslararası Festivalinin bir parçası olarak gerçekleştirdiği ve Manchester Barış Bahçesinde yer alan çalışmasıdır. Metzger çalışmasında yıkma eylemini, yaratmanın bir gerekliliği olarak uygulamıştır. Yaratımın ve yeni bir düzenin inşasının yıkım aracılığıyla gerçekleştirilebileceğine dair inancı ile sanatçı, kurumuş ağaçları doğal ortamından sökerek, beton bir zeminde ters bir şekilde yeniden konumlandırmıştır. Sanatçı, doğanın doğal düzenini yıkıma uğrattığı bu çalışması ile evrenin gidişatının getireceği olası sonuca gönderme yapmış ve etkili bir anlatımla, bu sona dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Halka açık mekanda kurgulanan çalışma ile hayatın içinde bir sanat alanı oluşturulurken, yıkım eylemi de yaratımın bir parçası olarak sunulmuştur. Flailing Trees çalışmasında uygulanan yıkımın işlevi, evrenin yüzleşeceği olası sonuçlara dikkat çekerek izleyiciyi harekete geçirmek ve yeni bir dünya düzeninin kurulmasını sağlamak olmuştur.

Sonuç

Yıkım sanatsal bir ifade biçimi olarak farklı gerekçe ve yöntemlerle sanatın konusu olarak ele alınmıştır. Tarihsel, sosyolojik ve psikolojik gelişmelere bağlı olarak sanatçının yıkıcı sanatsal uygulamalara başvurma nedenleri değişkenlik göstermiştir.

Sanat tarihsel süreçte Romantizmin sanatçıya atfettiği özgürlük, yıkıcı eylemlerin gerçekleştirilmesi için sanatçıya dayanak oluşturmuştur. II. Dünya Savaşı sonrasının yarattığı kaotik ortam, özgür bir yaratıcı olan sanatçıyı yıkıcı sanatsal uygulamalara yöneltmiştir. Dönemin içinde bulunduğu kriz, şiddet içerikli tema ve uygulamalarla ifade edilerek yaşanan karanlık döneme dikkat çekilmiştir. Yıkım kavramı ekseninde gerçekleştirilen bu çalışmalar, özünde, şiddet, soykırım ve baskılara yönelik bir direniş niteliği taşımaktadır.

Gustav Metzger ve Raphael Montinez Ortiz tarafından manifestoları yazılan Oto Yıkıcı Sanat, sanatta yıkımın amaçları ve ilkelerini ortaya koyması yönüyle önemlidir ve günümüz yıkım temelinde gerçekleştirilen çalışmalara zemin oluşturmaktadır. Manifestoları uluslararası platforma taşıyan Sanatta Yıkım Sempozyumu, farklı disiplinlerden sanatçıların gerçekleştirdiği yıkıcı eylemleri, alternatif sanatsal bir dil olarak sunmuş ve sanatın anlatım olanaklarını zenginleştirmiştir. Sempozyumda nükleer tehdit, soykırım, insan hakları ihlalleri, doğanın tahribatı konularına vurgu yapılarak dünyanın kötü gidişatına yönelik farkındalık oluşturulmuş ve bu sorunların uluslararası platformda görünürlüğü sağlanmıştır. Oto Yıkıcı Sanat ve Sanatta Yıkım Sempozyumu kapsamında gerçekleştirilen çağdaş sanat uygulamalarında yıkım, yeni bir dünya düzeni kurmanın ön koşulu olarak gerçekleştirilmiştir.

Kaynakça

Adriaansens A., Brouwer J., Delhaas R. ve diğerleri. (1992). *Book For The Unstable Media*. Rotterdam: V2 Organization.

Antmen, Ahu. (2013). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bailey, G.A., Manna, C., Banai, N., ve diğerleri. (2015). *Tarih Boyunca Sanat Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar* (D. Şendil, S. Evren, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Carus, Esra. (13 Nisan 2017). Provokatörün Ölümü [İleti No: 7]. *Şalom*. Erişim: 15.03.2018. https://bit.ly/2kjeLCp

Kavrakoğlu, Füsun. (17 Eylül 2013). Avangard ve Neo Avangard Karşılaştırması. Erişim: 15.03.2018. https://bit.ly/2vRTapt

Kuspit, Donald. (2014). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Marx, K., Engels, F. (2014). *Komünist Manifesto* (N. Satlıgan, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Matthew, Jan D., Knabb K., Debord G. ve diğerleri. (2008). *Sitüasyonist Enternasyonal* (M. Darende, M. Oflas, A. Günebakanlı, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

O'Neill Mary. (2011). Speaking to the Dead: Images of the Dead in Contemporary Art [Ölümle Konuşmak: Güncel Sanatta Ölüm İmgeleri]. *Health*, 15/3, s. 299–312.

Powell John D. (2007). *Preserving The Unpreservable: A Study Of Destruction Art İn The Contemporary Museum*. Leicester: University of Leicester.

Radical Art. (1998). Erişim: 6.08.2019. https://bit.ly/2Hxyy7n

Stiles, Kristine. (2005). The Story of the Destruction in Art Symposium and the "DIAS Affect". Sabine Breitwieser (Ed.). *Gustav Metzger. Geschichte Geschichte*, s. 41-65. Verlag: Generali Foundation and Hatje Cantz.

Wilson, Andrew. (2008). Gustav Metzger's Auto-Destructive / Auto-Creative Art An Art of Manifesto, 1959–1969. *Routledge*. Erişim: 20.03.2018. https://bit.ly/2qCY2uF

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur?* 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak (F.C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 515-535 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

ANKARA'DA 1960'LI YILLARDA BİR SOSYAL ARA KESİT İNCELEMESİ OLARAK GECE-EĞLENCESİ VE BİR İÇ MEKÂN ÖRNEĞİ: KULÜP ALPAY

THE NIGHT-ENTERTAINMENT AS A SOCIAL INTERPRETATION IN THE 1960'S IN ANKARA AND AN INTERIOR CASE STUDY: ALPAY NIGHT CLUB

ÖĞR. GÖR. DR. **GÜLİZ KÜÇÜKTAŞDEMİR**
Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
gulizoktem@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8854-2936

Öz: *Bu çalışma, Ankara'da 1960'lı yıllar itibariyle eğlence mekânlarının gelişimi/dönüşümünü bir iç mekân örnek incelemesiyle ele almaktadır. Çalışmanın mekânı, Ankara'da ideolojik ve planlama boyutu ile yeni bir yaşama modeli sunmakta olan Yenişehir Bölgesi içerisinde konumlanmıştır. Örnek olarak incelenmekte olan yapı, Atatürk Bulvarı, no.174'te yer alan bir yapının zemin kotunda 'Kulüp Alpay' (1966) adıyla Ankaralıya hizmet etmiş ve ilerleyen zaman diliminde 'İlhan Feyman Jazz Kulübü' (1970'li yıllar) olarak anılmıştır. Bu çalışmanın amacı Mimar Şevki Vanlı ve Yüksek Mimar Ersen Gömleksizoğlu tarafından tasarlanan ve literatürde sosyal tarih yönü ile incelenmemiş olan içmekân projesini ele almaktır. Makalenin diğer bir amacı ise gündelik yaşam rutini içinde eğlence anlayışı ve dönemin toplumsal gelişmelerini takip eden mekânsal oluşumları bir örnek inceleme dâhilinde inceleyebilmektir. Araştırmanın örnek incelemesi, Yenişehir'de, gündelik yaşam rutinlerini destekleyici nitelikli kentsel omurga, Atatürk Bulvarı aksına paralel konumlanan Kulüp Alpay olarak belirlenmiştir. Çalışmanın dönemsel incelemesinin malzemesini ise 1960'lı yıllar itibariyle yoğunluk kazanmakta olan eğlence anlayışı ve dönüşümü oluşturmaktadır. Çalışmada sırası ile dönemin gündelik yaşam rutinleri, toplumsal gelişme, gece eğlencesi anlayışı ve örnek inceleme yer almaktadır. Böylelikle dönemin kentsel/kamusal mekânı ve gündelik hayatı, iç mekân ile ilişkilenirken yok olan gelenekleri, yaşantı biçimlerini sunmaktadır. Kulüp Alpay, iç mekânın yinelenen anlam durumunu taşımakta ancak öğütülen yaşantı biçimi bakımından hafızaya etki etmektedir ve tetikleyici bir unsur olarak yer almaktadır. Bireylerin yaşam biçimini değiştirici nitelikli özgün iç mekân tasarımı ve tarihi, güncel mekânsal çalışmalar için bir kaynak olarak ele alınmaktadır.*

Anahtar Sözcükler: *Eğlence, Ankara, Atatürk Bulvarı, Kulüp Alpay, Şevki Vanlı, Sosyal Tarih.*

GELİŞ TARİHİ: 06.01.2019 | **KABUL TARİHİ:** 29.05.2019

Abstract: *This study reveals with the development / transformation of entertainment venues in Ankara in the 1960's with an interior case study. The location of the study is located in Yenişehir Region, which offers a new life model with ideological and planning dimensions in Ankara. The building, which is being examined, served on the ground level of Atatürk Bulvarı, no.174 as 'Club Alpay' (1966) and was later called zemin İlhan Feyman Jazz Club, (1970's). The aim of this study is to discuss the project which is designed by architect Şevki Vanlı and Master Architect Ersen Gömleksizoğlu and which has not been examined in the literature with the social history aspect. Another aim of the article is to examine the concept of entertainment within the everyday life routine and the spatial formations following the social developments of the period within a sample study. The sample of the research was determined as Club Alpay, which is located into Yenişehir parallel to the Atatürk Boulevard axis. The boulevard is chosen by the reason of had a notion of an urban spine supporting the daily life routines. The material of the periodical study of the study is the understanding and transformation of entertainment that has been focusing in the 1960's. This study includes, the daily life routines, social development, and the night entertainment interface have been conducted as a case study. Thus, the urban/public realm and daily life of the period presents the traditions and lifestyles that have been destroyed in relation to the interior space history. Alpay Night Club carries a recurrent meaning of the interior, but it affects the memory in terms of the type of living experience and is a triggering element.The origin of its interior design and history leads the readers of this study a new scope of a source for contemporary spatial studies.*

Keywords: *Entertainment, Ankara, Atatürk Boulevard, Club Alpay, Şevki Vanlı, Social History.*

Giriş

Bu makale, Ankara'nın 1960'lı yıllarını konu edinen kentli eylemlerini, 'eğlence alışkanlıkları' kapsamında değerlendirmeyi ve literatürde yer almayan sosyal içeriği ile bir iç mekân örneğinin biricik hafızası aracılığıyla paylaşılmasını, araştırılmasını hedeflemektedir. Bu hedef kapsamında çalışmanın dönemi, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte değişen, dönüşen gelenekleri ve kenti/kentliyi Ankara bağlamında konu edinmektedir. Kentte eğlence anlayışının yirmi dört saatlik döngüsü içinde yer alan gündüz-gece pratiklerini mekânsal örnek inceleme bağlamında değerlendirmektedir.

Çalışmanın inceleme alanında birincil olarak, Ankara ve Ankaralıların gelenekler bütünü yer almakta, barındırdığı nüfusun gündelik alışkanlıkları ve tekrara bağlı eylemleri incelenmektedir (de Certeau, 1984, s. 33-40). Gündelik zaman dilimi bağlamsal ölçekte Ankara'nın barındırdığı nüfus için sosyal yaşantının inşasını bir arka plan ilişkisi olarak barındırmaktadır. Böylelikle, Cumhuriyet'in ilanından itibaren dönüşmekte olan gündelik yaşam pratikleri Ankara bağlamında yeni bir sosyal ara kesit sunan, yakın geçmiş hafızası aracılığıyla da ikilikleri içermektedir. Bu ikilik kendisini özellikle modernleşen kentli imgesi üzerinden gündelik yaşam ara kesiti ile yapılandırmaktadır. Böylelikle simgesel niteliği bulunan ve gündelik yaşam ara kesitinin aktörlerini tanımlamakta olan 'kentlilik' durumu, Cumhuriyet'in ilan edildiği dönem itibariyle arındırılmış bir ifade biçimiyle kendinden önceki dönem yapılanmaları ve nüfusun maddi varlığını değiştirmeye yönelik temsiliyete sahip olmuştur. Nüfusun maddi varlığında 'kentli' olma öğretisi kendini siyasal yaşam üzerinden eskil/yeni olan ideolojik temel üzerinden var etmiştir. Bu ideolojik temel ise gündelik yaşam pratiğini konusu edinmiş, birey üzerinden dönüştürmeyi hedefleyen gündelik yaşamın idealize olmuş sunularını içermiştir. Bu kapsamda 'kentli' olma durumu cinsiyete bağlı gelenekleri kapsayan aile yaşantısı, kamusal alanda yer alma, sosyo-ekonomik durum, gündelik alışkanlıklar üzerinden görünür kılınmıştır (Şenol Cantek, 2012, s. 97-112).

Toplumsal anlamda belirli sınıfların oluşumu ve onlara ait gündelik rutinler, paylaşılan kentsel alanlar itibariyle yapısal olarak konut tipolojisini dönüştürmeye başlamıştır (Lefebvre, 2007, s. 40). Böylelikle evsel yaşantı uzantılı gündelik yaşamın mekânları, sahiplenilen alanlar olarak bu tipolojik dönüşüme eşlik etmiştir. Özellikle bu çalışmada, gündelik yaşam ara kesitini sunan mekânsal karşılıklar ve bileşenleri, gelenekler bütünüyle ele alınmaya çalışılmıştır (Tanyer, 2007, s. 21).

Bu kapsamda makalenin dönemsel verisi olan gündelik yaşam ara kesiti, kamusal/özel alan çalışmalarını, devleti eli ile barındırdığı nüfusun ortaklaşa inşa ettiği kolektif alan tarifi olarak değerlendirilmiştir. Toplumsal ölçekte yaşanan siyasal, ekonomik, sosyal etmenleri kapsamına almıştır. Böylece makalenin konusu itibariyle, kültürel çalışmalar, psikoloji, kent sosyolojisi, mekân çalışmaları ve iç mekân tarihi gibi çoklu disiplinin inceleme alanında yer alan girdileri içermiştir. Belirtilen araştırma alanları çalışma konusu kapsamında ele alınabilecek bir dizi hareketliliğin parçası olarak çözümlenmiştir.

Makalenin ikincil olarak odaklanmakta olduğu sosyo-mekânsal içerik, toplumsal ölçekte yaşanan gelişmeleri mercek altına almıştır.

Odaklanılan dönemin uzantısı olan 1960'lı yılların yakın geçmiş belleği, toplumsal bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Ankara ve ülke genelinde 1950 yılı, sanayi ve siyasal temelli köklü bir değişim/dönüşümün başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu anlamda, toplumsal ölçekte ekonomik, sosyal, politik ve kültürel dönüşüm, kır/kent ilişkisini beraberinde getirmiştir. Toplumun yapılanmasında ayrışan etmenleri kapsayan dönüşüm süreci, gündelik alışkanlıkların ikili olma durumuyla beraber Ankara'nın kentsel yapısını ve alt bölgelerini oluşturmuş, gündelik alışkanlıkları ve belirtilen gelenekleri yoğunlaştırmış/öğütmüştür. 'Öz'ü dönüştürmeye yönelik görsel ve sözel sunular, 1950 yılı itibariyle küreselleşen, ithal alışkanlıklar doğrultusunda nüfusun kendisini dönüştürürken, kentin açık/yarı açık/kapalı mekân tipolojilerini yapısal olarak değiştirmiştir. Özellikle kente gerçekleşen iç/dış göç hareketi aracılığıyla Ankara'nın barındırdığı nüfus yapısı kenti dönüştüren/kentin dönüştürmekte olduğu bir sürecin başlangıcına bu bağlamda işaret etmektedir. Makale aracılığıyla da 1960'lı yıllar bu arka plan ilişkisini de ele alan kentsel gelişim, sosyal yaşantı gözlemini farklı temsilleriyle aktarmaya çalışmıştır.

1960 yılı, '27 Mayıs Darbesi' olarak anılacak yeni bir kırılmanın toplum düzeni üzerindeki karşılıklarını çoğul olarak temsil etmektedir. Bu temsil durumu 1961 yılı itibariyle düzenlenen anayasa ile toplumun gündelik yaşantısında yer alacak bir dizi sosyalleştirici, kolektif, sosyal yükümlülükleri, kamusal alanda bireylerin kendi özel alan inşasını görece içermeye ve desteklemeye başlamıştır (Tanör, 2012, s. 303-360).

Bu anlamda çalışmanın üçüncül olarak irdelemekte ve odaklanmakta olduğu eğlence anlayışı, bireylerin kendi özel alan inşasını içeren ancak kamusal/kentsel alanla bağlantılı mekânsal örneklemlerini, geleneklerini içermektedir. Böylelikle sosyo mekânsal dönüşüm sürecini mekân üzerinden okunur kılan eğlence mekânları ve tarihi, kenti/ kentlinin birlikteliğinde inşa edilen bellek mekânı örneği olarak makalenin kapsamında yer almaktadır. Gece eğlencesi, eğlence tarihi ve mekânsal oluşumları bu yaklaşımla literatürde örneği bulunmayan bir bakış ile irdelenmektedir[1]. Bu bakış 1960'lı yıllarda görece özgürleşen, kamusal yaşantının izlerini sunarken, hızla tüketilen 'gece eğlencesinin' mekânsal izlerini takip etmektedir.

Mekânsal izlerin takibindeki çalışmanın örnek incelemesini, Mimar Şevki Vanlı ve Yüksek Mimar Ersen Gömleksizoğlu tarafından tasarlanan iç mekân projesi, Kulüp Alpay oluşturmaktadır. Anlam, bellek ve sosyal bileşenlerin yanı sıra yapısal durum incelemesi kapsamında ele alınan Kulüp Alpay, Yenişehir'deki Bulvar yaşantısını, kullanıcı grubu, kentsel

[1] Bu makale, VEKAM-Başkent Üniversitesi-Koç Üniversitesi iş birliği ile gerçekleştirilen Ankara'da İz Bırakan Mimarlar (Yürütücüler: Prof. Dr. Nuray Bayraktar, Prof. Dr. Elvan Altan, Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu) adlı proje kapsamında gerçekleştirilen panel sunumlarına (adresi bulunamayan yapılar bölümünde Kulüp Alpay ibaresi yer almaktadır) ve literatüre gündelik yaşam ara kesiti, yapısal inceleme ile katkı sağlamaktadır (3. Panel: Şevki Vanlı).

ritüeller ile ele almaktadır. Ayrıca, eğlence anlayışının arka plan ilişkisini yakın geçmişi ile kurmakta ve seçili dönem dâhilinde gündelik yaşamın gündüz/gece kullanımına bağlı mekânsal uzantısını değerlendirmeye sunmaktadır. Kulüp Alpay, yapısal temsili ile özgürleşmiş bir kavramsal yaklaşım arayışını ifade etmekte, iç mekân tarihi alt başlığında sosyal bileşenleri olan aktörleri ile incelenme gerekliliği bulunan bir bellek mekânı olarak ele alınmıştır. Kulüp Alpay örneğinin bir bellek mekânı olarak ele alınmasının üç temel sebebi bulunmaktadır. Bellek mekânı olarak kulübün Bulvar ve kent yönelimi ile ilişkili konumu, Mimar Şevki Vanlı ve Yüksek Mimar Ersan Gömleksizoğlu tarafından tasarlanmış bir iç mekân projesi oluşu[2] mesleki pratik kapsamında literatürde yer almamaktadır. Buna ek olarak güncel zaman diliminde Kulüp Alpay'ın konumlandığı mekânın aynı işlevle, farklılaşan bir iç mekân biçimlenişi ile gece zaman diliminde eğlence anlayışına hizmet ediyor oluşu, anlamın ve mekânsal dönüşümün izlenebilmesi bakımından önem kazanmıştır.

1966'lı yılında Kulüp Alpay, 1970'li yıllar itibariyle ise İlhan Feyman Jazz Club, yeni kentli tipolojisinin, Ankara'nın barındırdığı nüfusun belirli bir bölümünün 'gece yaşantısını' desteklemiştir. Sosyal tarih kapsamında mekân ve kullanıcısı makalenin aktörleri olarak yer alsa da bu makalenin bir diğer amacı da Mimar Şevki Vanlı ve Yüksek Mimar Ersen Gömleksizoğlu'nun[3] tasarlamış olduğu iç mekân örneklemini, dönem içi mekânsal oluşumlarla, bulvar yaşantısı ve arka plan ilişkisinde barındırdığı mekânsal kaynaklarla birlikte değerlendirmektir.

Böylece, tipolojik uygulamanın belgelemesi, yapısal paylaşımı literatüre bir katkı olarak yer almaktadır. Çalışmanın kapsamında teknik ve sosyal niteliğe ait veri temini (verilerin üretimi, resmi ve resmi olmayan kaynak kullanımı, görsel malzeme kullanımı) ve Selim Vanlı tarafından aktarımı sağlanan hafıza öğesi aracılığıyla da desteklenmiştir.

Çalışmada, kentsel/kamusal yaşantı ve sosyal mekânın inşası, iç mekân deneyiminin yapısal/sosyal bileşenleri ile alternatif arşiv incelemesine tabi tutulmuştur. Seçili mekân, 1960'lı yıllarda eğlence tarihine ait bir yapılanma örneği olarak sosyal yaşantının ara kesitini sunmuş iç mekân tarihinde bir biçimlenişin ve hafızasının izlerini örnek çalışma aracılığıyla sunmuştur.

Toplumsal Ölçekte 'Modern' Kentlinin Günü/Gecesi

Kentlinin bir günü ve gecesi, kentin aktörlerinin bireysel/kamusal alana katılımcılığıyla ilintili olarak toplumun yaş, cinsiyet, meslek grubu, ikametgâh, gelir durumu gibi belirleyici etkenlere bağlıdır. Bu sosyal içerik ise çalışmanın döneminin yakın geçmişinde yer alan Ankara'daki yönetim ve yaşam biçimi, toplumun belirli birimlerinin kolektif eylemleri ola-

[2] Belirtilen dönem, iç mimarlık mesleki pratiğinin alanı ve aktörlerinin sorgulandığı, tartışıldığı bir zaman dilimi olarak 'dâhili mimar' olarak yer almaktadır (Meltem, 2014, s. 21-26).

[3] Şevki Vanlı ve Ersan Gömleksizoğlu ortaklığı, dönemin mimarlık ortamındaki var oluş durumu bakımından önem taşır (Tekeli, 2017).

rak 'gelenek' tanımında yer alan, güncellenmiş yaşayış biçimini oluşturmaktadır. Bu yinelenen ve yenilenen durum ise, ekonomik faaliyet olarak tarımdan, töre, tören ve inanç gerekliliklerinden, yeme içme davranışından, giyim kuşamdan, zanaat ürünlerinden, edebi ve dilsel ürünlerden, oyunlardan, mekânsal çözümlerden kaynak almaktadır. Kentin gündelik ritüelleri kapsamında 1960'lı yılları gündem edinen konu, kentin genel sermayesine sosyal boyutu ile katkıda bulunurken gündelik yaşam kapsamında kentlilerin kolektif eğilimleri yeni birer ağ tanımlamaktadır.

Bu anlamda çalışma kapsamında dönemsel eğilimler, sözel ve basılı malzeme üzerinden takip edilebilmekte çeşitlilik gösterebilmektedir. Bu çeşitlilik kültürel aktivite katılımı, alışveriş, yeme-içme, mesleki yaşantı, kentsel açık mekân kullanımı, ikamet etme, konaklama ve benzeri sebepler ile kentin barındırdığı nüfusun gün/gece zaman dilimi içerisinde çeşitlenen, yoğunlaşan kentsel pratiklerini içermektedir[4].

Kentlinin gündelik yaşamındaki pratikleri kapsamında kentsel açık mekânda gezinti eylemi, açık/yarı açık gazino mekânına dâhil olma, aile çay bahçesi ve mesire alanlarının kullanımı yer almakta ve gündelik yaşantının sürdürüldüğü mekân örneklerini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, kentsel ritüelin bir parçası olarak gece yaşantısı kapsamında revü, kabare izleme, alt başlıklarında 'batılı olma' arzusu taşıyan yer'e taşınan etkinlikler gerçekleştirilmektedir. Bu etkinlikler yoğunluklu olarak eril egemenlik altındaki mekân biçimlenmelerinde gerçekleşmektedir[5]. Böylelikle dönemin arka planında yer alan yakın geçmiş gelenekleri, kendi içerisinde yere ait, yere taşınan eğlence olanaklarının bütününü kapsayıcı niteliktedir.

Ankara'da Yenişehir'in merkezi niteliği, Bulvar aksı ile gelişim göstermiş, ticari işlevli mekân dizgesi tarafından da desteklenen ve gelişen dokusunu 1960'lı yılların ikinci yarısında yoğunlaştırmıştır. Bu kapsamda merkez niteliği ile birlikte sayıca artış gösteren eğlence mekânları özellikle, Bulvar ve Bulvar' da yer alan yeni kentsel pratikleri beslemeye başlamış, eskil kent merkezi Ulus üzerinden yeni yapılanmanın merkezini tanımlamaya başlamıştır.

Özellikle 1960'lı yıllarda, Bulvar ile ilişkilenen 'kulüp'ler ve Yenişehir'de yer alan yapılanma şüphesizdir ki dönemin ekonomik, siyasal, toplumsal tutumları ile örtüşen, takip eden bir bütünün parçasıdır ve yoğunluk kazanmaktadır. Marshall Planı aracında, 'güven' ve 'ulusal bağımsızlığın korunması' ile ilişkili çalışmalar gerçekleştiren, kentin belirli alanlarında görev alan 'Amerikalılar', kentsel peyzajın yaşam biçimine etki eden oluşumlarını ve gündelik yaşantıyı da bu kapsamda dönüştürmüştür. Dönüşümün kendisi Ankara özelinde mekân isimlendirmeleri, ürün tüketimi/tanıtımı, yeme-içme davranışı temelli sosyo-mekânsal ya-

[4] Sosyo-mekansal pratikler kentsel/kamusal alan tarifi ile yoğunlaşmaya başlamıştır (Küçüktaşdemir, 2019).

[5] Kadınların kentsel/kamusal yaşantıya dâhil olma durumu dönem kapsamında gerçekleştirilen araştırmalarda limitli olarak tanım bulur (Küçüktaşdemir, 2018).

pıyı ele alırken, ülke genelinde kırsal kesim ile kent bileşenlerinin radikal kopuşunu temsil etmektedir.

Radikal dönüşüm olarak belirtilen dönem 1950-1960 yılları arasını kapsamaktadır. Siyasal, toplumsal, sosyo-ekonomik bileşenlerde gerçekleşen sistemsel değişiklikler, uluslararası etkileşmeler devletin yönlendirme etkisinden de sıyrılarak kentlere gerçekleşen yığılmanın öncülleri olarak kabul edilebilir (Tekeli, 2001, s. 67). Bununla birlikte toplumsal dönüşüm, kentsel ölçekte yaşanan yığılmanın tabi bir sonucu olarak, sınıfsal ayrım, bellek ve kitle tüketim anlayışının kendisine de doğrudan etki etmiştir. Böylelikle çalışma kapsamında ele alınmakta olan kentlinin gündelik yaşamı, kamusal mesaj taşıyan araçsal nitelikte değerlendirilebilir. Bu yol ile kamusal/kentsel alan kullanımı siyasal payın belirlemekte olduğu cinsiyet şemalarını, eğilimlerini, öğretilerini içerebilir.

Gündelik yaşamın toplumsal bellek ve kitle eğilimlerine bağlı dönüşümü, eğilimleri bu anlamda nüfusun genel yapısındaki sosyo-kültürel, ekonomik ayrışmaları meydana getirmeye başlamıştır. Temelinde ise siyasal payın yapısal temsil üzerindeki etkisizliğine bağlı bir kentsel/mekânsal dönüşüm gerçekleştirilmeye başladığı da eklenebilir.

Böylelikle kentsel/kamusal alanda makalenin dönemi öncesindeki yakın geçmiş içerisinde yer alan kamusal yaşam birlikteliği, planlanmış kent tasarısı ve modernleşme hedefi olarak 'kentlilik', cinsiyete bağlı kamusal alana dâhil olma durumu siyasal payın toplumsal ölçekteki anlam ve bellek durumuna etki eden söylem farklılıklarını içermiştir.

1960'lı Yıllarda Ankara'da Gece Eğlencesi

Yenişehir'deki kentlinin bir günü/gecesi siyasal payın toplumsal ölçekteki anlam ve bellek durumlarını kent peyzajı üzerinden okunur kılan veriler sunmaktadır. Böylece seçili dönemde, mekân ve kentsel bölge itibariyle bu coğrafyayı değiştirecek yeni oluşumları barındırmış, gündüz/gece saatlerinin yürüme, buluşma, karşılaşma geleneğinin sürdürüldüğü aks, alış-veriş, yeme-içme ve kültürel faaliyetlerin gerçekleştiği mekânsal oluşumlarla desteklenmiştir.

Ankara'da 1960'lı yılların gece eğlencesinin arşivini ve kent içindeki kümelenmeleri takip etmek amacıyla döneme ait gazete ve basılı malzemeler incelenmiş ancak İstanbul temelli gece yaşantısının aktarımının bil fiil sağlanırken yayın organlarının Ankara'yı o denli malzeme edinmediği gözlemlenmiştir. Bu gözlemin temelinde bürokratik temelli anımsama ile Ankara'nın yönetsel rolü bulunduğu savı üzerinde durulabilir.

Gece yaşamı sürdürme biçimleri, eğlence mekânının sınıflandırılması ve barındırdığı nüfus yapısının yaşam biçimi ile uyumluluğu, müzikalite, yerlilik/yabancılık gibi ikiliklerle tercih edilmektedir. Bu kapsamda her bir mekânın sosyo-mekânsal niteliği toplumsal yapı tarafından belirlenen ve sözel aktarım yolu aracılığıyla kentlinin deneyimine sunulan alanlar olarak düşünülebilir. Böylece gece eğlencesinin mekânları, müziğin ve kentin aktörleri bu alışkanlıkların oluşturulması/korunması/dönüştürülmesi/eritilmesi kapsamında birincil

olarak etkendirler. Döneme dair aktarımı gerçekleşen etkenlerin tümü eskil/yeni gelenekler bütünü olarak arka planda yer almaktadır ve bu ilişkinin kendisi sözü edilen konu kapsamında da İstanbul, Beyoğlu Bölgesi'nde yer alan 'batılı' mekânsal ve ürün tüketim pratikleri arka plan ilişkisi kurması bakımından değerlendirilebilir. Halil İbrahim Gökoğlu ile gerçekleştirilen yüz yüze görüşme İstanbul ve Ankara'nın gece yaşantısı üzerine yapılanma farklılıklarını ortaya koyarken "İstanbul eğlence anlamında hep öndedir..." ifadesiyle aktarıma başlamış, yere bağlı ve ait olmayan gelenekler paylaşılmıştır (Küçüktaşdemir, 2018, s. 321).

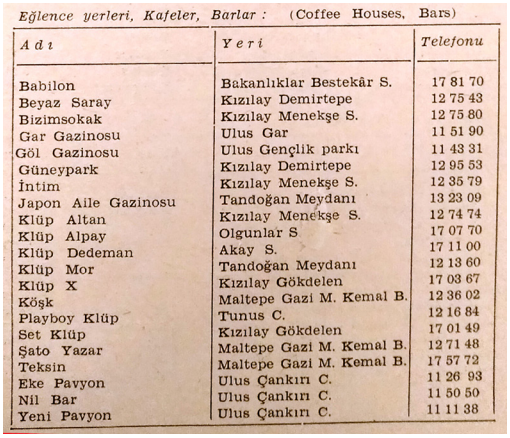
> Ben enstrüman çalmam sesim güzeldir benim. Yani, lise hayatımda hep alafranga, Türk Batı Müziği söylerdim. Secahattin Tanyeli'nin falan güzel tangolarını söylerim. Benim çocukluğumda Türk Sanat Müziği revaçtaydı ama tarihi Türk Musikisi, yani Dede Efendi'den, Hacı Sadullah Ağa'dan kalma eserler de pek az olarak, öyle pek fazla meşgul olunmaz ama Sanat Müziği çok gelişmiştir. İşte efendim, Hamiyet'ler, Müzeyyen Senar'lar, Safiye Ayla'lar falan hep benim zamanımın... Toplumun genel yapısında Türk Halk Müziği'ne olan düşkünlük fazlaydı. Ancak, kültürlü çevre batı müziğini de severdi, Türk Sanat Müziğini de severdi. Benimsemişlerdir. Benimsememiş grup... Diyorum ya her türlü eğlencede düğünde davullu zurnalı, olurdu. Bizim bütün hanımlar bunları duyduğu an göbek atmaya çıkarlardı. Benim bu konuda zafiyetim vardır, hiç beceremem bu işleri. Gençliğimde dansı çok severdim. Bizim zamanımızın dansları... Siz kesinlikle bilemezsiniz yani! Tango, Valz, Foxtrot! Erkekle hanım arasında, yarışmalar da olurdu. Ben kendim öğrendim! Ağabeyimle birlikte onun da sosyal yapısı son derece gelişmiştir, nerede bir nişan düğün oldu muydu, kızlar bizimle dans oynamayı arzularlardı. Güzel ederdik. O zamanlar Beyoğlu'nda bazı pavyonlar vardı! Dans Pavyonları! Oraya sadece güzel dans edenler giderdi. Bir de ben lisedeyken sürekli Kristal'e giderdik, ağabeyimle dört yaş büyüğümdü... (Küçüktaşdemir, 2018, s. 321).

Buna ek olarak, kitle iletişim aracı örneğinde radyo eğlence geleneğini işitsel ölçekte sürdürmekte ve yayılımını farklı bir medya üzerinden yoğunlaştırmaktadır. Özellikle 1950-1960 yılları arasında kamu erki tarafından aktif bir biçimde değerlendirilen radyo programı ve içeriği yerel gelenekleri besleyen bir biçimde düzenlenmiş, siyasal temelli paylaşımın da gerçekleştirilebildiği bir platforma dönüşmüştür[6]. Radyonun yanı sıra, 45'lik plak ve alıcısının çoğunluk kazanması ile birlikte müzikal anlamda bilinirlik arttırılmıştır ki bu da eğlencenin mekânsal dönüşümünü konu edinmiştir (Kaynar, 2017, s. 80-95). Bu anlamda 1960'lı yıllarda radyo programı içeriğindeki düzenlemeler, gündelik beğenileri ve eğlence alışkanlıklarını doğrudan doğruya etkilemiş, bir anlamda toplumun beğenilerini yönlendirme özelliğini barındırmıştır. Radyo gündelik yaşamın bir parçası olarak yeni geleneklerin kentliler tarafından sözlü aktarımını ve kent içi hareketliliğin yaya ulaşımı yoluyla etken kullanımını desteklemiştir. Radyo dinleme alışkanlıkları kentli gözlemini arttırmakta, yeni mekânsal oluşumları deneyimleme arzusu yaymaktadır. Radyonun yanı sıra basılı yayınlar da deneyim üzerinden Ankara'nın eğlence yaşantısını desteklemiştir. Kent gezi rehberi,

[6] 'Radyo Seçim Suçlusudur' başlıklı okuma kapsamında gündelik olarak basılı yayın organlarıyla ilan edilen programlar incelenebilir (Bakınız Ulus Gazetesi, 28 Eylül 1957).

basılı yayın organlarının turizm ekleri ve il yıllıklarının arşivi üzerinden farklı mekânsal oluşumların izleri de çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

1968 Yılında yayınlanan, *A Guide Book for City of Ankara* adlı kitapta eğlence yerleri alt başlığında 'eğlence mekânları, kafeleri ve barları' işaretlenmiştir (Ahıshalı, 1968, s. 75). Bu işaretlemede Yenişehir ve uzantılı yeni kentsel alanlarda (Küçükesat, Cebeci, Tandoğan) aile merkezli gazino yaşantısı yoğun olarak görülebilirken, erkekler için idealleştirilmiş egemen mekân örnekleri olarak kahvehane, bar, pavyon gibi kentsel/kamusal mekân oluşumları da kent içi varlığını sürdürmektedir (Görsel 1). Bu anlamda eğlence mekânlarının, biçim-içeriği, coğrafyası ve terminolojisinde yeni olan eski ile mücadelesini eril egemenliğinin mekânları aracılığıyla devam ettirmektedir. 'Kulüp' adı altında veya yere ait olmayan isimlendirmelerle anılan mekânlar, yinelenen eğlence yaklaşımı olarak Göl Gazinosu, Gar Gazinosu, Yeni Pavyon, Nil Bar gibi mekânlara alternatif bir araç tariflemektedir.



Eğlence yerleri, Kafeler, Barlar : (Coffee Houses, Bars)

Adı	*Yeri*	*Telefonu*
Babilon	Bakanlıklar Bestekâr S.	17 81 70
Beyaz Saray	Kızılay Demirtepe	12 75 43
Bizimsokak	Kızılay Menekşe S.	12 75 80
Gar Gazinosu	Ulus Gar	11 51 90
Göl Gazinosu	Ulus Gençlik parkı	11 43 31
Güneypark	Kızılay Demirtepe	12 95 53
İntim	Kızılay Menekşe S.	12 35 79
Japon Aile Gazinosu	Tandoğan Meydanı	13 23 09
Klüp Altan	Kızılay Menekşe S.	12 74 74
Klüp Alpay	Olgunlar S	17 07 70
Klüp Dedeman	Akay S.	17 11 00
Klüp Mor	Tandoğan Meydanı	12 13 60
Klüp X	Kızılay Gökdelen	17 03 67
Köşk	Maltepe Gazi M. Kemal B.	12 36 02
Playboy Klüp	Tunus C.	12 16 84
Set Klüp	Kızılay Gökdelen	17 01 49
Şato Yazar	Maltepe Gazi M. Kemal B.	12 71 48
Teksin	Maltepe Gazi M. Kemal B.	17 57 72
Eke Pavyon	Ulus Çankırı C.	11 26 93
Nil Bar	Ulus Çankırı C.	11 50 50
Yeni Pavyon	Ulus Çankırı C.	11 11 38

Görsel 1. Eğlence Yerleri, Kafeler, Barlar... Ankara Kılavuzu'ndan Eğlencenin Mekânları. Ahıshalı, Fahri. (1968). *Ankara Kılavuzu: A Guide Book For City of Ankara.* Ankara: GİM Güzel İstanbul Matbaası, s. 75.

Temelinde salt olarak biçimsel bir okuma aracı olarak ele alınamayacak olan bu yapılanma kendisini kentin belirli alanlarında yeni bölgeler oluşturmak, ticari oluşumları desteklemek, konut stokunda alt merkezleri oluşturacak nitelikte kümelenmek, kent içi kentlilerin alan değişimini de desteklemek gibi durumlarla alt okumalarını oluşturmaktadır.

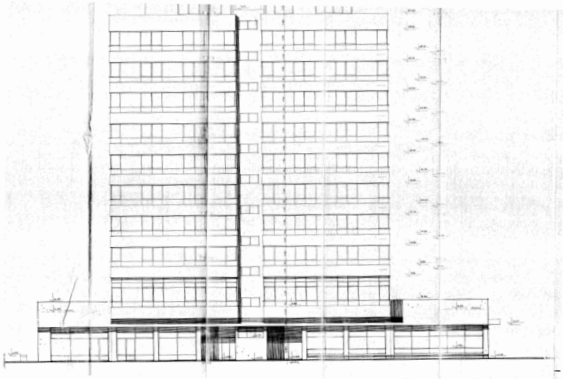
Çalışmanın örnek incelemesinde yer alan mekânsal tipoloji, 1960'lı yıllar itibariyle eğlence coğrafyasında yaşanan dönüşümün izlerini sunarken, geleneksel/batı merkezli ikilikleri de bünyesinde barındırmaya başlamıştır. Bu anlamda dönemsel geçişin kendisinde geleneksel olan gazino, kendi programı içerisinde farklı dil ve koreografiye ait içerikte değişen programlarını alıcısına sunmuştur.

Yapısal İnceleme ve Eğlencenin 'Yeni' Mekânsal Tipolojisi: Kulüp Alpay'dan İlhan Feyman Jazz Club'a

Atatürk Bulvarı'nda kentli (özellikle batı öykünmeli moda) rutinleri gece yaşantısının yapısal inceleme alanında yer almakta ve 1960'lı yıllarda kentin belirli alanlarında değişen sosyo-ekonomik seviyedeki yaşam biçimlerini oluşturmuştur. Özellikle üretim ve tüketim ilişkilerine bağlı bir meslek mensubu olmak dahi Ankaralı için değişen oranda kamusal yaşantıya dâhil olma durumudur. Bu anlamda Bulvar yaşantısı bu düzenlemenin önemli örneklemlerinden birini oluşturarak, geçici/kalıcı iş gücü yaratma potansiyelleri ile kentin farklı alanlarından kamusal alana dâhil olan insan grupları aracılığıyla ticari yoğunluğunu arttırmıştır (Küçüktaşdemir, 2018, s. 10). Böylelikle 1960'lı yıllarda Bulvar, yoğunlaşmış kentsel alışkanlıklar ile günün farklı saatlerinde, farklı rutinlerdeki alışkanlıkların merkezidir ve kentsel/kamusal ölçekte nüfus için 'batılılaşan' gece eğlencesinin duraklarını oluşturmuştur.

1966 Yılı, Ankara'sında Kulüp'ler 'batılı' eğlence ve müzik alışkanlıklarını barındıran ve kamusal alanda özellikle kadın-erkek dâhiliyesini eşitçil tutma eğiliminde olması sebebiyle önem taşımaktadır. Arka plan ilişkisinde dönemin kamusal niteliğindeki yoğunluk toplumsal alanda yer alan kadın figürüne ilişkin yaşayış biçimi söylemlerindeki değişim üzerinden ele alınabilir. Ancak görsel ve yazılı malzeme üzerinden yazının ana temasında yer alan kent içi hareketlilikte gündüz/gece süresine ait bireysel alanlar eşit yaklaşımla aktarılmamıştır. Bu bağlamda 1960'lı yıllar itibariyle kadın figürünün gece yaşantısı içerisinde yer aldığı ve 'batılı' anlamda eğlence, müzik, dans eylemine katılım gösterdiği gözlemi dönem aktörlerinin beyanlarında yer almaktadır.

Kadın figürü Ankara'da 1960'lı yıllarda özgürleşmekte olan ve kamusal yaşama özellikle iş yaşantısı ile dâhil olma gayretindeki figürü tanımlarken yakın geçmiş belleğinde yer alan 1950'li yılların 'yuva' ile özdeşleşen muhafazakâr sembolü olmaktan uzaklaşmaya başlamaktadır (Baydar Nalbantoğlu, 1981, s. 201). Bu bağlamda 1960'lı yıllar, 'batılılaşmış' hayat anlayışının simgesel niteliklerini (Bozdoğan, 2001, s. 18) bulvar ile sürdürmeye devam etmiş, kamu erkine ait anıtsal tipolojiler yerine gece eğlencesine hizmet eden kentsel/kamusal alanlar aracılığıyla toplumsal ölçekte temsil etmiştir. Toplumsal ölçekte gece eğlencesinin anıtsal olmayan tipolojisi, makalenin örnek incelemesi kapsamında Kulüp Alpay ile ele alınmıştır. Kulüp Alpay Atatürk Bulvarı, No. 147'de, Bulvara paralel ve Olgunlar Sokak kesişiminde konumlandırılmış yapı örneğinde, önemli bir eğlence durağı oluşturmaktadır (Görsel 2, 3). Bu anlamda Çankaya güzergâhına yönelimi bulunması nedeniyle, bölgenin ticari ve konut dokusunun yoğunlaşacağı anlamında önemli bir veri olarak da değerlendirilebilir, örneklemin seçki sebeplerindendir.



Görsel 2. (Solda) Olgunlar Sokak Cephesi; Mimari Proje, 1966 Yılı Onaylı 'Bay Enver İşen Apartmanı', Ada: 1100, Parsel: 8, İnşaat: Bay M. Kozoğlu. Çankaya Belediyesi İmar Müdürlüğü Arşivi.

Görsel 3. (Sağda) Olgunlar Sokak Cephe Güncel Görünümü. Kişisel Arşiv.

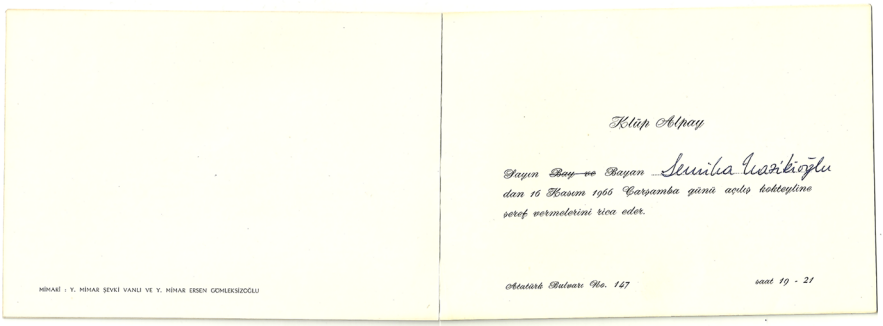
Dönem dâhilinde Kulüp Alpay, Yenişehir'de yer alan 'batılı' mekân tipolojilerinde yeme-içme, eğlence davranışı önerisi sunmaktadır. Bu kapsamda aynı dönemde Yenişehir'de, konaklama mekânlarına ait kulüp oluşumları (Dedeman Oteli, Balin Otel), ticari işlevli mekânlara ait teras kulüpler (Set Kulüp, Kulüp X) yer almaktadır. Kulüpler, aile kullanımına ait mekân tanımından ayrışan içeriği ile gazinonun alternatif modeli tanımıyla bu çalışmanın erken örneklerini tariflemektedir.

Alternatif eğlence mekânı, alışkanlık kapsamında ele alınan mekânsal tipolojiden ve içerikten bağımsız olarak dönemin kentsel gelişim doğrultusu kapsamında da değişime uğramıştır. Böylelikle farklı gelir durumu, eğitim seviyesi, beklenti oluşturma durumlarındaki içerikte eğlence mekânları, kentin farklı alanlarında ayrışmakta olan eğlence anlayışını yaymaktadır. Bu yayılımın kendisi ise tipolojik bir model ve eğlence önerisi sunmaktadır. Bu önerinin Bulvar ve Bulvar alışkanlıklarına eşlik ediyor olması tesadüfi değildir ancak dönem içerisinde kentin farklı alanlarında oluşum gösteren eğlence anlayışı ile bölgesel ölçekli kentli belleği üzerinden aşağıdaki ifadeyle değerlendirmeye sunulabilir. Böylece bölgesel değerlendirme ve yaşam biçimi, arz-talep dengesinin kira rayiç bedelleri aracılığıyla takip edilebildiği şemalar aracılığıyla düşünülebilir. Bu anlamda, gündelik yaşantının aktörleri de değerlendirme kapsamında, gündüz/gece kullanımı gibi etkenler ile saptanabilir.

> Yenişehir'in oradaki alanlara bugünkü haliyle bakarsanız, kiralar düşüktür. Öbürlerine göre daha istenmeyen kişiler otururlar. Buna en güzel örneklerden biri de Maltepe'dir. Bahçelievler'e doğru giderken Maltepe aksındaki yerler bir zamanlar Ankara'nın en gelirli mutena yerlerinden biriyken bugün daha mütevazı, daha gece kulüplerinin olduğu gündüz yaşamının pek olmadığı gece yaşamıyla bilinen öyle bir alan oldu. Dolayısıyla orada da dikkat ederseniz eski kiralar yoktur. Çok tipiktir kira örneği kentte. Binalar düzgündür, yaşam da düzgündür fakat sosyal yaşamda günlük aile kullanımlarının dışındaki alanların genişlemesi nedeniyle insanların pek rahat etmedikleri bir alandır (Küçüktaşdemir, 2018, s. 268).

Bu değerlendirmeden de anlaşılabilmektedir ki eğlence anlayışı ve kullanıcı grubu, mekânsal niteliği ve anlam durumunu, kentsel kamusal ölçüde edilgen yapıda belirlemektedir. Bu etmen kapsamında konut ve ticari kent peyzajının yer aldığı bölgede Kulüp, aile ve modern yaşantının kullanım yoğunluğunun gerçekleşmekte olduğu gündüz/gece yaşantılı merkezde konumlandırılmıştır. Bölgede Bulvar kullanıcısı ve eğlence anlayışı için 'özelleşmiş bir davetli kitlesini' kapsamış olduğu savı üzerinde de bu anlamda durulabilir.

Atatürk Bulvarı, No. 147'de, 1966 yılı 16 Kasım gününde gerçekleştirilen açılış kokteyline katılım için, Y. Mimar Şevki Vanlı ve Y. Mimar Ersen Gömleksizoğlu imzası taşıyan bir davetiye hazırlanmıştır (Görsel 4). Kulübün 1966 yılında gerçekleşen açılış daveti üzerinden anlaşılabilmektedir ki, davetli ve katılımcı listesi kadın-erkek 'iştirakini' aile bütünlüğünde gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. Davetlilere ulaştırılan basılı malzemede, 'bay ve bayan' ifadesi yer almaktadır. Gece yaşantısının bir anlamda kamusal ara yüzü olan Kulüp Alpay ve davetiyesi, kadın figürü için gece eğlence mekânında tekil var oluşu da desteklemiş ancak ancak aile katılımını öncelikli kılmıştır.


MİMARİ : Y. MİMAR ŞEVKİ VANLI VE Y. MİMAR ERSEN GÖMLEKSİZOĞLU

Kulüp Alpay

Sayın ~~Bay ve~~ Bayan Semiha Tosikioğlu
dan 16 Kasım 1966 Çarşamba günü açılış kokteyline
şeref vermelerini rica eder.

Atatürk Bulvarı No. 147 saat 19 - 21

Görsel 4. 16 Kasım 1966 Tarihli Kulüp Alpay, Açılış Davetiyesi. Kişisel Arşiv.

Kulüp Alpay, Yenişehir'de 'Bay Enver İşen Apartmanı' bodrum kotunda yer almaktadır. Selim Vanlı'nın kişisel aktarımına göre Kulüp, dönem sanatçısı Alpay ile ilişkili bir mekânsal oluşum değildir ve 'adını oradan almamaktadır'. Ancak, dönemin belgelerinde 'Alpay'ın kulüpleri' başlığı altında üç kentte gece mekânı tanımlanmaktadır (Görsel 5).

Dönemin gözlemi ve sözü edilen kulüp yapılanmaları, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan müzikal içerikli köşeler (Görsel 6) ve süreli yayın takibi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda Hey ve Ses Mecmuaları, Milliyet Gazetesi, kadın ve hafta sonu eklerinde gelişen müzik olayları ve performansa ilişkin bilgi akışı sağlanmaya çalışılmış, Ankara kapsamında açılmakta olan kulüp yapılanmasının içerik benzerlikleri dikkat çekmiştir.

Yaz sezonunda çalışmak üzere Ankara'dan İstanbul'a gelen ünlü şarkıcı

Alpay yeni klübünü açıyor

Genç şarkıcıya, yakasız cekel giyen ve kafalarına peruka takan «Antik 4» adlı bir topluluk eşlik edecek. Klübün hazırlanmasına, İstanbul sosyelesinden hanımlar yardım etti

Müzik Klübü

Hazırlayan: DOĞAN ŞENER

İZMİR'de BAŞARI TOPLAYAN GRUP TEKRAR İSTANBULDA...

Doruk Onatkut grubunda herkes yabancı dil biliyor

Size Göre

EN ÇOK SEVİLEN MELODİLER

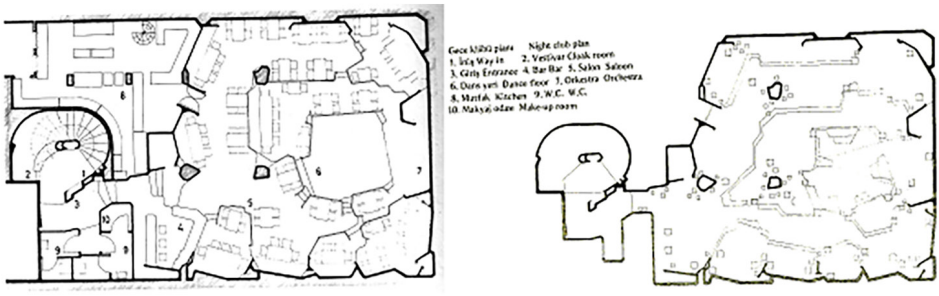
Görsel 5. (Solda) Yaz Sezonunda Çalışmak Üzere Ankara'dan İstanbul'a Gelen Ünlü Şarkıcı. (30 Haziran 1967). Alpay yeni kulübünü açıyor. *Milliyet Gazetesi Sanat Eğlence Eki*, s. 6.

Görsel 6. (Sağda) Müzik Kulübü, Hazırlayan Doğan Şener; Bir İfade ve Temsil Aracı olarak 1960'lı yıllarda 'müzik grupları'. (20 Ağustos1967). *Milliyet Gazetesi Hafta Sonu İlavesi Eki,* s. 8.

Biçime dair yapı ölçeğinde değerlendirme ise envanter temini ile arşiv gözlemi ve örnek inceleme aracılığıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Yerel yönetime bağlı arşiv üzerinden gerçekleştirilen kaynak sağlamasında, karma işlevli apartman projesinin tasdik tarihinin 1959 yılı olduğu görülmüştür. Ancak zemin altı kotta yer alan kulübün bulunduğu Bay Enver İşen Apartmanı'nın mimarı proje üzerinden saptanamamıştır. Yapı zemin altı iki kat, zemin üzeri ise on kat ile dikdörtgen taban alanlı bir bloktan oluşmaktadır. Dikdörtgen taban alanlı tasarlanan yapının zemin altı kotunda yer alan kulüp hakkında "Amacı, insanlara günlük yaşantılarından farklı birkaç saat geçirtmek, olan gece kulübü, mekân olarak da farklı bir design'a sahip olmalıydı. Seçilen yerin bodrum olması nedeniyle toprak altı imajlarıyla çağrışım yapması yaklaşım seçilmiştir." ifadesine yer verilmiştir (Gerçek ve Yum, 1977, s. 68-73).

Mimar Şevki Vanlı tarafından tasarlanan iç mekân projesi giriş hacmi itibariyle zemin altı kota yönlendiren organik formlu merdivenkovası ile mekâna açılmaktadır. Bu yaklaşımda 'toprak altı imalat' projenin kavramsal yaklaşımının merkezinde yer almaktadır (Görsel 7). Gece kulübünde kişilerin başkalarını görmek, eğlenenleri seyrederek neşelenmek gereksinmesi duydukları düşünülmüştür. Bu nedenle masaların yerleştirildiği platoların piste doğru amfileşmeleri, başkalarıyla birlikte toplu eğlenme olanağı sağlamaktadır (1977, s. 68-73). Bu kapsamda mekânsal dizge giriş hacmi ile başlarken merdivenkovası ve karşılama mekânı bütüncül olarak orta aksta konumlanmıştır. Servis veren/alan hacimler doğrudan doğruya diyagonal bir biçimde mekânın bütününü iki ayrı bölüme ayırmaktadır. Sırası ile bar, özerk oturum alanı ve dans alanına yönlendiren 'platolar' mekânın çeperine temas eden bir biçimde konumlandırılmıştır. Dans etme eylemi mekânın merkezinde orkestra ile birlikte planlanmıştır. Mekân çeperlerinde açıklık bulunmadığından gün ışığı iç mekâna dâhil olamamaktadır.

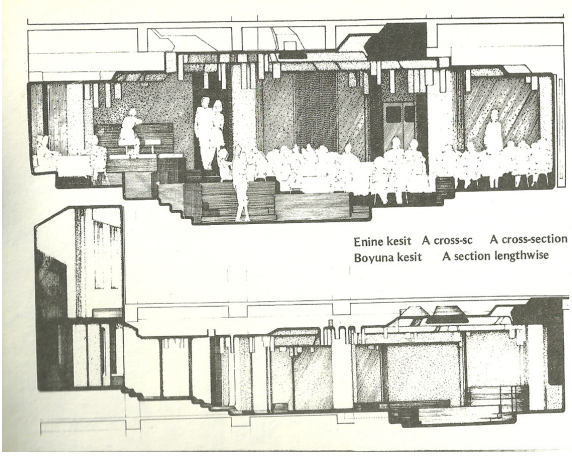
Mekânda aydınlatma durumu, kare kesitli prizmatik düşey elemanlarla sağlanırken yatay düzlemde platolar, asma tavan ile desteklenen kot ilişkilerini içermektedir. Tavan düzleminde yer alan aydınlatma birimleri, prizmatik formlu ancak plastik değeri bulunan elemanlar olarak mekân atmosferine katkı sunan sarkıtlardır. Mimar Şevki Vanlı, zemin ve tavan kotunda yer alan ilişkilerin malzeme seçimini "Tavanda, çok sayıda gölge ve ışık titreşimleri veren biçimlendirme betonarme hasırı ile sağlanmış, metal depluaye ve beyaz sıvayla bitirilmiştir." şeklinde aktarmıştır (Şevki Vanlı Mimarlık Çalışmaları, 1977). Düşey düzlemlerde yer alan püskürtme sıva ve boya uygulaması gölge ve ışık oyunlarını, perspektif ile deneyimini arttıran bir bitişi tanımlamıştır.



Görsel 7. Bodrum Kot Planı ve Aydınlatma Planı, Kavramsal Yaklaşım ile 'Toprak Altı İmalat' Mimar Şevki Vanlı tarafından aktarılmıştır. Gerçek, C., Yum, A. (1977). *Şevki Vanlı çalışmaları / The works of Şevki Vanlı.* Ankara: Yaprak Kitabevi, s. 68.

Burada, taşıyıcı kolonlar da dâhil olmak üzere, mekânsal yönelim ve kot farklılıkları organik formda biçimlendirilmiştir. Duvar düzlemlerinde ise derinliği ve ışık, gölge etkisini yoğunlaştırıcı, aydınlatma detayını saklamaya yönelik katmanlı detay çözümlemeleri dikkat çekmektedir. Zeminde kullanılan malzemenin siyah dökme mozaik, duvar düzlemlerinin ise zıtlık yaratacak nitelikli olarak sıva ve boya ile bitişi, mekândaki figür zemin ilişkisinde bireyleri ön plana çıkarıcı niteliklidir.

Kesit/görünüş üzerinden projenin yaklaşımı incelendiğinde yatay düzlemde dans alanı ve sosyal içeriğin yoğunlaştırıcısı olan dans etme eylemine yönelim kot farklılıkları aracılığıyla desteklenmektedir (Görsel 8). Yine bu çizimler üzerinden sarkıt eleman olan aydınlatma birimleri ise genel aydınlatmanın desteklediği kısmi alanlara yoğunluk kazandırıcı ve odaklanmayı arttırıcı nitelikle değerlendirilmiştir.

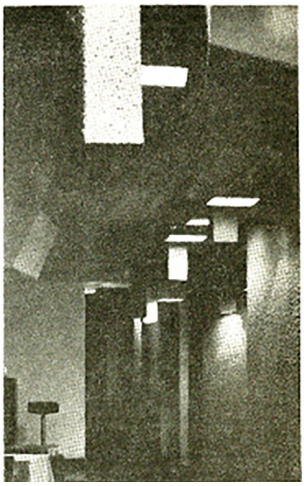


Görsel 8. Kesit/Görünüş, 'Platolar' Zemin üzeri Topografik İç Mekân Çalışmaları, Mimar Şevki Vanlı tarafından aktarılmıştır. Gerçek, C., Yum, A. (1977). *Şevki Vanlı çalışmaları / The works of Şevki Vanlı.* Ankara: Yaprak Kitabevi, s. 68.

Mimarın iç mekân tasarımı ve gündelik yaşam ara kesitinde yer alan söylemi üzerinden 'farklılık' ve tasarımcının var oluşu, sermaye olanaklarının yönelimindeki bir proje bakışı yerine yeni olanı aramak anlamında önem taşımaktadır. Bu kapsamda Selim Vanlı'nın kişisel aktarımına göre, babası Şevki Vanlı tarafından proje süreci 'son derece esnek koşullarda ilerlemiştir'. Böylece mekânın kendisi de altmışlı yılların pratiğine uygun bir biçimde her alanın mücadelesini destekleyecek, özgürleştirici nitelikte ele alınmıştır. Sibel Bozdoğan ve Esra Akcan, *Turkey: Modern Architectures in History* adlı kaynakta Şevki Vanlı'nın tasarlamış olduğu Kulüp Alpay'ın parçalanmış formlar, keskin açılar ve dairesel yüzey kullanımına bağlı olarak özgürlük, özgünlük kazandığını belirtmiştir (Görsel 7, 8).

Bu yaklaşımın kendisi ise organik mimari ile anılan dönemsel yaklaşımın yerel temsilcisi olarak anılmıştır (Bozdoğan, 2012, s. 184). Özellikle kaynakta, yapısal alanda 'egemen tada alternatif' olarak belirtilen yaklaşım bağlamsal olarak Avrupa merkezli bir hareketin parçasına dâhil edilmektedir.

Avrupa merkezli hareket kapsamına gündüz ve gece yaşamının kendisini konu edinirken, gündelik pratikler altında özellikle egemen olan kamu erki tipolojisinden bağımsız örnekler ile yeni yapılanmaların merkezini oluşturmuştur. 1970'li yılların başında yoğunlaşan ilişkiler çerçevesinde 'moda' kavramı, öğütülen nesneleri ve alışkanlıkları da barındırmış, İstanbul yolu ile deneyimini yoğunlaştırmıştır (Kaynar, 2017, s. 80-95).



Görsel 9. (Solda) Kulüp Alpay, 1968 tarihli yeni yıl kutlama kartı. Kişisel Arşiv.

Görsel 10. (Sağda) İç Mekân Detay Görseli, Yatay Düzlemde Yer Alan Kare Kesitli Prizmatik Aydınlatma Detayı. Kişisel Arşiv.

Milliyet Gazetesi'nde yer alan, Ümit Deniz tarafından kaleme alınan 'Ankara'da Gece Hayatı' başlıklı yazıda, "Ankara hala memur ve politikacı şehri. İstanbul'a nispeten medeni birçok kolaylıkları var..." ifadesiyle başlarken kentli alışkanlıklarına ve kent içi ulaşım kolaylıklarına değinilmiştir. Ancak, tüm anlatıya rağmen 'gece hayatı sönük' ibaresine yer verilmiştir (Deniz, 1972). Gazetenin haberinde 1972 yılı itibariyle konu edinilen mekân Kulüp Alpay yerine İlhan Feyman Caz Kulübü olarak anılmaktadır (Görsel 9, 10). Bu kapsamda sermayenin devredilmiş olduğu gözlemlenmiştir (Görsel 11, 12). Sözü edilen dönem dâhilinde kulüp, batılılaşmanın en yoğun hissedildiği moda, öğrenci olayları, turizm gibi alanların kesişimindeki özgürleşmiş eğlence hayatını temsil etmiş ve on yıllık süreç içinde İlhan Feyman Jazz Club'a evrilmiş bir anımsamaya erişmiştir. Burada İlhan Feyman'ın 'Ankara gecelerine renk kazandıran sanatçı' olarak anıldığı da ayrıca aktarılmıştır. Deniz, 'sönük gece yaşantısını' aşağıdaki biçimde paylaşmıştır.

> Gece yarısından sonra sönen Ankara lokallerinin barlar hariç tek gözde olanı ve sabaha kadar süreni 'İlhan Feyman Kulüp'. Trompetist İlhan Feyman'ı İstanbullular da yakından tanırlar...Şimdi kendi kulübünde de aynı şeyi yapıyor. Gece yarısından sonra Başkentin bütün sanatçıları ve sosyetesi burada toplanıyor ve sabahlara kadar eğleniyor. İlhan'ın trompetinden ayrıç olarak atraksiyonu da bu gönüllü ve fahri sanatçılar yapıyorlar. Samimi ve sıcak havası olan Feyman Klüp dışında Ankara geceleri pek sönük geçiyor... (Deniz, 1972, s. 5).

Yazıda mekânsal anlamda ve müzikalite kapsamında ele alınan bir içerik bulunmamakla birlikte, 'ailelerin daha ziyade kendi aralarında evlerde toplanmayı tercih ediyor' oluşuna dikkat çekilmiştir. Bu anlamda dönem, kitle erişim araçlarının toplumsal ölçekte yaygınlığının artış gösterdiği bir sürecin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu kapsamda evsel ziyaret

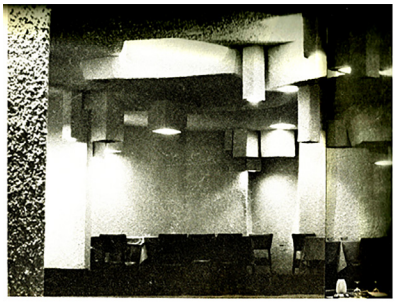
artışı, kamusal yaşantının gündelik yaşam alışkanlıklarındaki gece zaman dilimi aktivitelerinin dönüşümünü hızlandırmış, kitlesini ayrıştırmıştır.

Görsel 11. (Solda) Anadolu Ajansı Fotoğraf Arşivi. Erişim: 23.01.2019. https://www.anadoluimages.com/p/14797 s. 68.

Görsel 12. (Sağda) Anadolu Ajansı Fotoğraf Arşivi. Erişim: 23.01.2019. https://www.anadoluimages.com/p/14798

Gündelik yaşamın gündüz bölümünde yer alan mekânsal anımsamalar ise 'şehri alabildiğince pastahane ve muhallebici dükkânları sarmış' ifadesi ile gazete yazısı aracılığıyla paylaşılmıştır. Ek olarak '...şimdi gözde olanların başında Çankaya'daki Pino ve Piknik geliyor...' aktarımıyla Bulvar yaşantısının Çankaya güzergâhı ile olan ilişkisindeki kullanım yoğunluğuna bağlı kayma aktarılmıştır.

Bununla birlikte yapısal temsilde eski ve yeni arasındaki uyum, kentin bileşeni olan mimari ürünler ve iç mekanları bu kamusal yaşantının bir parçası olan ancak kısa sürede değiştirilen, birbirinden bağımsızlaşan düzenlemeleri getirmiştir (Sözen ve Tapan, 1973, s. 285). Bulvar ve Bulvar yaşantısı özellikle içerik ve kullanım grubu bakımından 'kamu erki' ile anılsa da ticari yoğunluk yeme-içme, kültürel faaliyet ve alışveriş olanaklarının artışıyla kentin farklı alanlarından gündelik kullanım sahasındaki değişimin mekânlarını sunmayı sürdürmüş ve deneyime davet etmiştir. Özellikle Bulvar, Çankaya güzergâhına yönelen mekânsal oluşumların yanı sıra eğlence duraklarını 1970'lı yılların ikinci yarısına değin yoğun olarak barındırmaya devam etmiştir.



Görsel 13. Kulüp Alpay İç Mekândan Bir Görünüm
Gerçek, C., Yum, A. (1977). *Şevki Vanlı çalışmaları / The works of Şevki Vanlı.* Ankara: Yaprak Kitabevi, s. 68.

Özellikle, Balin Hotel Club, Club Çakın, Beethoven Club, Büyük Ankara Oteli Klubü 'batılı müziğin', bir temsil öğesi olarak giyim biçiminin ve kentlilerin özel günlerini kutlama mekânı olarak sıklıkla hatırlanmaktadır. Anılan mekânlar arasında İlhan Feyman Jazz Club, gençlerin uğrak mekânıdır ve akşamüstü çaylarının nezih toplanma adresi olarak kentliler arasında yaygın olarak bilinirlik kazanmıştır (Görsel 13). Ancak gece eğlencesi anlayışı, kadın-erkek katılımıyla ideolojik seçim sebebi olarak toplumsal ölçekte ayrışmıştır.

Sonuç

Bu makale kapsamında 1960'lı yılların kamusal alan yoğunlaştırıcısı olarak eğlence mekânlarının doğası, Mimar Şevki Vanlı tarafından tasarlanan Kulüp Alpay aracılığıyla tartışılmıştır. Mekânın kendisi bir dönemsel okuma aracı olarak makale kapsamında ele alınırken sosyal bileşenleri ve alışkanlıkların dönüşümü, değişen ve dönüşen mekân kimliği ile birlikte ele alınmıştır. Özellikle dönemsel olarak 1960 yılı, toplumsal yaşantının değişimi ve dönüşümü anlamında 1950'li yılların ideolojik ve sözsüz öğretilerinden ayrışan bir biçimde toplumun her bir bireyine etki eden görece özgürleştirici bir kamusallıkta ele alınabilir.

Örneklem Kulüp Alpay, 1960'lı yıllar için Yenişehir Bölgesi'nde eğlencenin gece zaman diliminde gerçekleşmesinin metodunu ve modelini sunmakta olan mekânsal oluşum olarak çalışma kapsamında yer almıştır. Özellikle, yapısal anlamda bu iç mekân projesinin bir diğer önemi ise Şevki Vanlı tarafından tasarlanmış ve dönemsel özgürlükleri temsil etme boyutu bakımından, dönemin mimarlık ortamındaki biçimsel ve düşünsel öncül olarak değerlendirilebilir.

Ankara için 1960'lı yıllar eğlence amacı taşıyan kentli pratikleri, onar yıllık dönem ile incelendiğinde kitle erişim araçlarından televizyonun her bir konut birimine dâhil oluşu ve küresel etki altında 'kitlesel alışkanlıkları' bir zaruret olarak izleyicisine sunmuştur. Böylelikle toplumsal ölçekte eğlence mekânı, tüketilen ve sosyo mekânsal parçalanmanın arttırıldığı bir yapıya bürünmüştür.

Kulüp Alpay'dan İlhan Feyman Jazz Club örneklemine, Yenişehir merkezi konumunu Ulus ve Çankaya güzergâhı arasında 1980'li yıllara değin korumuştur. Kamu erkine ait yapılanmaların kent çeperlerinde yer alışıyla birlikte eğlence adresi olarak hangar yapılar ana arterlere paralel veya yakın konumlanan eğlence mekânları ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda anlamsal ve biçimsel olarak gece eğlencesi anlayışı, tüketilen normlar dâhilinde toplumsal ölçekte yaygınlaşmış ve eskil olanı öğütmüştür. Böylece mekânsal örnek, bu çalışmanın toplumsal ve kentsel/kamusal mekânın biçimlenişi bakımından önem taşımakta ve tüketilen normlar kapsamında yenilenen belleğin parçası olarak ele alınmıştır. İç mekân biçimlenişi kentsel/kamusal mekânın önemli bir kaynağı olarak çalışma kapsamında yer almış, dönemi takip eden eğilimlerin okunurluğunu desteklemiştir. Mimar Şevki Vanlı ve Yüksek Mimar Ersen Gömleksizoğlu tarafından tasarlanan iç mekân, kavramsal ölçütte iç mekânın biçimlenişinde 'özgürleştirici' bir alanın ve etkinliklerin yer aldığı örneklem olmuştur. Proje, aktarılan veriler ışığında kavramsal yaklaşımla dönemsel, toplumsal gelişmelerle temas

eden bakış açısını içermiştir. Dönem belleği ve toplumsal hafıza, bu çalışma ile özgün iç mekân tasarım yaklaşımı ile temas etmiş, okumayı anlamlı kılmıştır.

1970'li yıllar itibariyle özellikle de 1980'li yıllarda gerçekleşen toplumsal, ekonomik dönüşüm, eğlence ve dinlencenin adresinde olma özelliği bulunan mekânsal alışkanlıklarını değiştirmiştir. Bu karşılıklar kendisini kentin farklı alanlarına taşırken, desantralizasyona bağlı olmak üzere dönüşen sosyo-ekonomik özellikler ile farklı gruplara hizmet eden alanlar oluşum göstermiştir. Böylelikle makale, öğütülen yaşantı biçiminin mekânsal izlerini örneklem ve toplumsal dönüşüm itibariyle tartışmaya açmış, kent hafızasını ve kent hafızasında yer alan iç mekân biçimlenişini irdelemiştir (Keleş, 2014) (Görsel 13).

Kaynakça

Ahıshalı, Fahri. (1968). *Ankara Kılavuzu: A Guide Book For City of Ankara.* Ankara: GİM Güzel İstanbul Matbaası.

Baydar Nalbantoğlu, Gülsüm. (1981). *An Architectural and Historical Survey on the Development of the Apartment Building in Ankara 1923-1950.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

Bozdogan, Sibel. (2001). *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic.* Seattle: University of Washington Press.

Bozdoğan, S., Akcan, E. (2012). *Turkey: Modern Architectures in History.* London: Reaktion Books.

de Certeau, Michel. (1984). *The practice of everyday life.* Berkeley: University of California Press.

Deniz, Ümit. (20 Kasım 1972). *Ankara'da Gece Hayatı.* Milliyet Gazetesi, s. 5.

Gerçek, C., Yum, A. (1977). *Şevki Vanlı Çalışmaları, The Works of Şevki Vanl*ı. Ankara: Yaprak Kitabevi.

Güler, Meltem Ö. (2014). *Türkiye'de İç Mimarlığın Bir Hikâyesi.* Umut Şumnu (Ed.). Türkiye'de İçmimarlık ve İçmimarlar, s. 21-26. İstanbul: Ada Ofset Matbaacılık.

Kaynar, M., Tanıl, B. (2017). *Türkiye'nin 1960'lı Yılları.* İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Keleş, Ruşen. (2014). 100 *Soruda Türkiye'de Kentleşme, Konut ve Gecekondu.* Ankara: Cem Yayınevi.

Küçüktaşdemir, Güliz. (2019). *Palimpsest Ankara'da kentin nüvesi, anlamı ve belleği: Güven Park'ın geleneği.* İMAS 2017- İç Mimarlık Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Tam Metinleri E-Kitabı, s. 73-90. Erişim: 23.10.2019. http://imc.baskent.edu.tr/kw/upload/232/dosyalar/imas-2017-tam-metin-ebook-(web).pdf

Küçüktaşdemir, Güliz. (2018). *Kentin İç Mekânları: Ankara Belleğinde Pasajlar, (1950-1980).* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Lefebvre, Henri. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat.* İstanbul: Metis Yayınevi.

Sözen, M., Tapan, M. (1973). *50 Yılın Türk Mimarisi.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınevi.

Şenol Cantek, Funda. (2012). *Cumhuriyet'in Ütopyası: Ankara.* Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi.

Tanör, Bülent. (2012). *İki Anayasa: 1961 ve 1982.* İstanbul: XII Levha.

Tanyer, Turan. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Ankara'sının Sosyal Hayatından Sahneler.* Ankara: VEKAM.

Tekeli, İlhan. (2001). *Modernite Aşılırken Kent Planlaması.* Ankara: İmge Kitabevi.

Tekeli, İlhan. (2017). Vanlı'nın Türkiye'de Mimarlık Yapabilme Stratejisi Üzerine. *Ankara'da 23.10.2017 Tarihli İz Bırakan Mimarlar Panel Açılış Sunuşu.* VEKAM. Erişim: 23.10.2019. https://metu.academia.edu/%C4%B0lhanTekeli

(1 Kasım 1957). *Yurttaş Açıkça Tehdit Ediliyor.* Ulus Gazetesi, s. 57.

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 537-563 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

BİLBORDLARDA GÖRSEL TASARIM SORUNLARI ve ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

VISUAL DESIGN PROBLEMS AND SOLUTION PROPOSALS ON BILLBOARDS

ANIL SARIKAVAK
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı
anilsarikavak@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-9270-2223

Öz: *Rekabet içerisindeki markalar ve tüketici açısından oluşturduğu avantajlar dikkate alındığında, bilbordlar ev dışı, açık hava veya dış mekan (outdoor) reklamcılığının en etkili mecralarından biri olarak görülmektedir. Ancak, yayınlanmadan önce üzerinde pek düşünülmemiş gibi görünen ilanlar ile aralarında var olan bir ilişkiden bahsetmenin zor olduğu görsel ve tipografik duyuruların estetik kaygıdan uzak bir görsel kirliliği oluşturduğu söylenebilir. Bu nedenle, ele alınması gereken en önemli sorunlardan biri akan trafik içerisinde bilbordlarda yer alan ilanların veya reklamların algılanması açısından okunabilirlik sorunlarıdır.*

Bu araştırmada Ankara Büyükşehir Belediyesi sınırları dahilinde, Çankaya ilçesi Çukurambar ile Yaşamkent semtleri hattında bulunan billboard uygulamaları örneklem olarak ele alınacaktır. Hem gözlem ile hem de internet üzerinden görsel veriler elde edilecektir. Makalede reklam panolarının (billboards) farklı tür ve çeşitleri açıklanacak ve son bir-iki ay içerisinde belirlenmiş olan hatta reklam panolarında görülen ve seçilmiş bazı örnekler üzerinden grafik tasarım sorun ve çözüm önerileri tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Reklamcılık, Dış Mekan, Kent Mobilyası, Bilbord, Tipografi.*

GELİŞ TARİHİ: 10.07.2019 | **KABUL TARİHİ:** 23.10.2019

Abstract: *Billboards are considered to be one of the most effective channels for outdoor advertising, considering the competitive brands and their advantages for the consumer. But, it can be said that visual and typographic announcements, which seem difficult to mention beforehand, and the advertisements that seem to be unthinkable, constitute a visual pollution free of aesthetic concerns. One of the most important problems to be dealt with is the readability problems in terms of the perception of advertisements on billboards in flowing traffic.*

In this study, the billboard applications in the line of Çukurambar and Yaşamkent districts of Çankaya district within the boundaries of Ankara Metropolitan Municipality will be taken as a sample. Visual data will be obtained both through observation and online. In this article, different types of billboards will be explained and graphic design problems and solution proposals will be discussed through selected examples that have been determined in the last one or two months and even seen in billboards.

Keywords: *Advertising, Out-door, Urban Furniture, Billboard, Typography.*

Giriş

Billboard (yani, reklam panoları) sanayi dönemi ve sonrası toplumlarının son derece etkili bir dış mekan (outdoor) reklam mecrasıdır. Bazı araştırmalarda "açıkhava reklamcılığı" şeklinde incelenmiştir (Demir, 2001, s. 13-62; Pehlivan, 2008, s. 57-62). Türkçe söylenişiyle (ki, makalede böyle kullanılacaktır) bilbordlar, 20. yüzyıl boyunca hızlı ve yoğun şehir yaşantısında kitlelerin tüketim toplumlarına dönüştürülmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. "Billboard hareket halindeki insanları hedef alan reklamlar için kullanılan endüstriyel bir tanımlamadır." (Khoshettekal, 2003, s. 25).

Ancak, sadece tüketim ürünlerinin yer almadığı bilbordlar, günümüzde aynı zamanda toplumsal, siyasal, kültürel içeriklerin de paylaşıldığı ortamlardır. Bu nedenle bilbordlara sokakta, yol boyunca ve caddelerde rastlanır. Özellikle hızlı trafik akışlarının yer aldığı arterlerde daha sık, art arda yerleştirildiği görülür. Bilbord üzerindeki reklam tasarımları yolda bir araçla hızla giderken uzaktan algılanabilmesi amacıyla birkaç panoda tekrarlanabilir. Kısaca, ister basılı parçalar ile isterse led ekranlarla (ya da bigboard, megaboard veya megalight gibi farklı adlar alsa dahi) oluşturulsun, bilbordlar ve günümüzün tamamlayıcı kent reklam mecraları şehir yaşantısının vazgeçilmez unsurları arasında yer almaktadır.

1. İletişim Aracı Olarak Bilbordların Gelişimi

Bir mecra olarak reklam panolarının kullanımı genellikle Sanayi Devrimi sonrasındadır. 19. yüzyılın ikinci yarısı boyunca taş baskı yöntemi Avrupa'da ve Amerika'da gelişir. Böylelikle daha büyük baskılar gerçekleştirmek mümkün olur. Büyük reklam panoları uygulaması 19. yüzyılın son çeyreğinde kurumsal reklamcılığın bir sonucu olarak doğmuştur.

> Viktorya dönemi tarzını doğuran teknolojik gelişmeler 19. Yüzyıl boyunca bu akımın görünümünü değiştirmeye devam ettiler. Önce 1870'lerde Almanya ve Amerika'da renkli taş baskı tekniği gelişti. Daha sonra, yüzyılın sonlarında fotoğraf tekniği klişeyi doğurdu. Tasarımcılar yavaş yavaş baskı katalogları yoluyla satılan genel geçer hale gelmiş desenleri ve ortak süslemeleri tercih etmeye başladılar (Heller, Chwast, 1988, s. 15).

Sanayi Devrimi sürecinde, yani 19. yüzyılın Viktorya çağında, belirli merkezlerdeki yapıların dış yüzeyleri ilan ve basılı materyalin asılması amacıyla kullanılmıştır. Örneğin, Joseph Morse tarafından hazırlanmış olan bu çok renkli ağaç baskı afişkendi başlığından önce, gerçek ölçülerinde yükselen kahramanların 262x344 cm ölçüsündedir (Görsel 1).

Görsel 1. Joseph Morse, 1856, Sands'deki Nathan Co.'nun Sirkine Katılan Beş Ünlü Palyaço/Five Celebrated Clowns Attached to Sands Nathan Co's Circus.
Meggs, Philip B. (1998). *A History of Graphic Design.* New York: Wiley Publishing, s. 153.

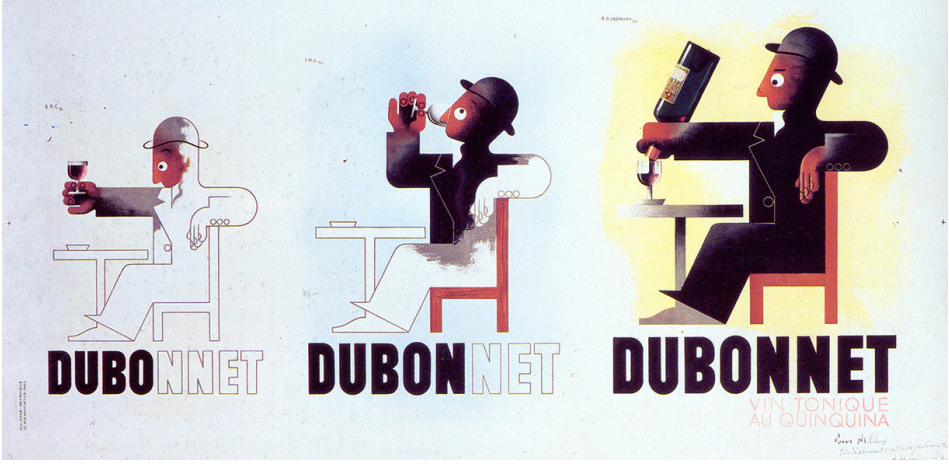
"İlk kez 1840'larda tanıtım kartlarının üretimi için kullanılan renkli taş baskı 1870'lere gelindiğinde oldukça kullanışlı bir yöntem olarak benimsenmiş, tüketicisinin dikkatini çekme özelliği kısa bir süre içerisinde fark edilmişti." (Heller-Chwast, 1988, s. 23). 1880'li yılların Fransa'sında ilanları asabilmek için karışıklığı önlemek amacıyla reklamcılık kurumsallaşır ve ilan asma işi belediyecilik hizmetleri çerçevesinde belirli kurallara bağlanır.

> 1881'de çıkan basın özgürlüğü ile ilgili Fransız yasasının birçok sansür hükümlerini kaldırarak, afişlerin resmi ilanlar için ayrılan alanlar ve kilise dışında her yere asılabileceğine izin vermesi, afiş endüstrisinde büyük bir gelişmeye yol açmıştır. Sokaklar toplumun her kesiminden insanların izleyebildiği bir sanat galerisi haline dönüşmüştür (Bektaş, 1992, s. 18).

Böylelikle yeni bir meslek alanı olarak doğan reklamcılığa yönelik ilan düzenleme alanları belirlenir. Örneğin, basımcı Charles Verneau için Théohile-Alexandre Steinlen tarafından 228x305 cm ölçülerinde çok parçalı (multipanel) olarak hazırlanmış afiş konu olarak içerdiği şehrin zengin ve soylu insanlarıyla birlikte, yaklaşık gerçek ölçülerde, çevresel ölçekte Paris'in yan sokaklarındaki yayaları ve sıradan kent insanlarının etkileşimini yansıtmaktadır (Görsel 2).

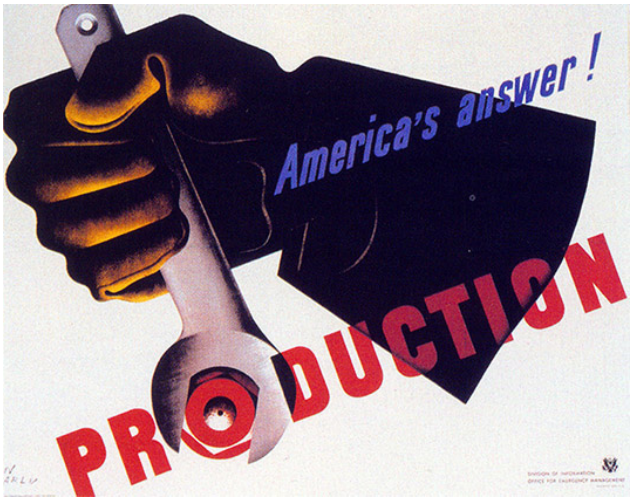
Görsel 2. Théohile-Alexandre Steinlen, 1896, Charles Verneau İçin Afiş/Affiches Charles Verneau. Meggs, Philip B. (1998). *A History of Graphic Design.* New York: Wiley Publishing, s. 193.

20. yüzyıl başında otomobil endüstrisinin gelişimi hızlı bir biçimde yol yapımını arttırmıştır. Yol boyunca belirlenen yerlere bilbordlar yerleştirilmeye başlanmıştır. Kitle iletişiminin temel olarak gazete ve radyo ile yürütüldüğü bir dönemde otomobil yollarına konan panolarla birlikte, ilancılık ve reklamcılık iletişimi daha etkin bir biçimde bilbordlar sayesinde mümkün olmuştur. 1930'lu ve 40'lı yılların Amerikan reklamcıları için bilbord çok önemli bir reklam mecrası haline gelmiştir. Örneğin, Adolf Marie M. Cassandre tarafından Dubonnet için tasarlanmış sinematik bir afiş (Görsel 3), Meggs'in "A History of Graphic Design" adlı kitabında ilk karedeki "dubo" şüphe veya belirsizlik, "dubon" bazı iyi şeyler anlamında ifade edilmektedir (1998, s. 259). Buna göre, Dubonnet içerek kişi nihayetinde kendisi veya görünür olmaktadır.

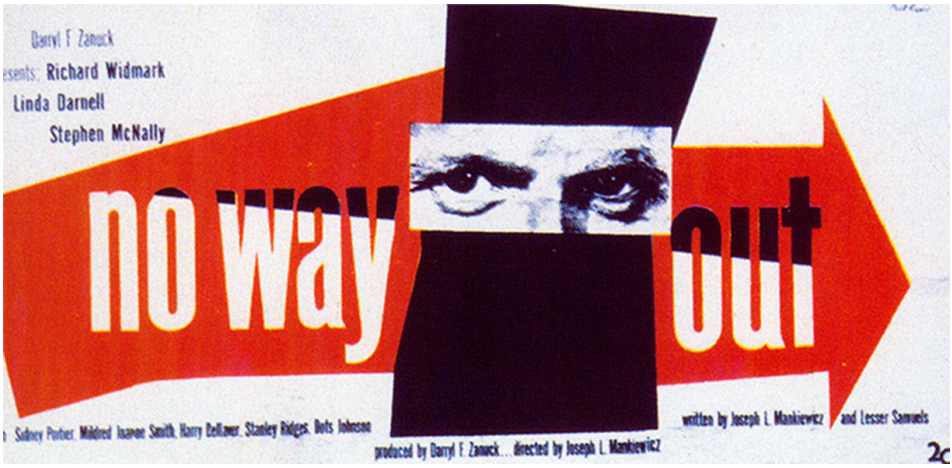


Görsel 3. Adolf Marie M. Cassandre, 1932, Dubonnet.
Ades, Dawn. (1984). *The 20th-Century Poster; Design of the Avant-Garde*. New York, Abbeville Press Publishers, s. 160.

1. ve 2. Dünya Savaşı'nın ağır yıkıntısını yaşayan Avrupa'dan daha ziyade, Amerika'da özellikle 2. Dünya Savaşı süresince yürütülen ulusal çaplı destek, üretim ve geliştirme kampanyaları için bilbordlar modern reklamcılığın gelişmesine sahne olmuştur. Örneğin, Jean Carlu tarafından Acil Durum Yönetimi Bürosu için hazırlanmış bir afişte kullanılan görsel ve sözel unsurlar birbirinden ayrılmaz bir şekilde yoğun bir verimlilik ve iş sembolü haline getirilmiştir (Görsel 4). Bir diğer örnekte, Paul Rand tarafından "No Way Out" (Çıkış Yok) filmi için hazırlanmış bir afiş, Rand'ın fotoğraf, tipografi, işaretler, grafik şekiller ve çevresindeki beyaz boşluğun bütünleştirmesi dönemin film afişlerine göre bir karşıtlık oluşturuyor (Görsel 5).



Görsel 4. Jean Carlu, 1941, Amerika'nın Cevabı: Üretim/American's Answer: Production. Wrede, Stuart. (1988). *The Modern Poster*. New York: The Museum of Modern Art Publishing, s. 183.

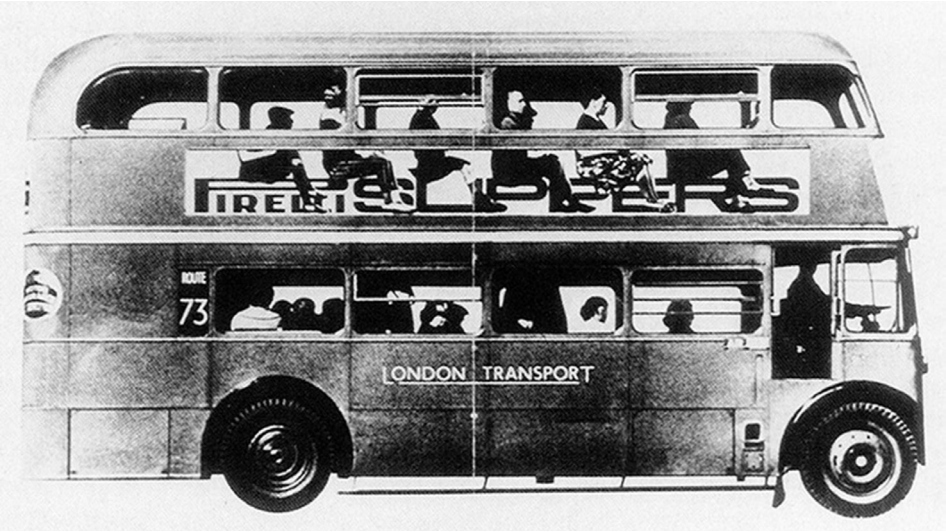


Görsel 5. Paul Rand, 1950, Çıkış Yok/No Way Out.
Meggs, Philip B. (1998). *A History of Graphic Design*. New York: Wiley Publishing, s. 338.

Elbette bilbord 20. yüzyıl'ın ikinci yarısı sonrasında gerçek anlamda güçlü bir reklam mecrasına dönüşmüştür. 1960'lı ve 70'li yıllardaki teknolojik gelişmeler bilbordlara da yansır. Olimpiyat oyunları için şehir içinde yönlendirme ve bilgilendirme panoları ve diğer iletişim unsurları sayesinde şehir mobilyalarına evrilecek yeni ortamlar geliştirilir. Örneğin, endüstri tasarımcısı Peter Murdock ve grafik tasarımcı Lance Wyman tarafından geliştirilen Meksika Olimpiyatları İşaretleme Sistemi (Görsel 6). Bu esnek sistem, böylelikle bilgilerin şehir genelinde yaygınlaştırılmasını sağlamıştır.

Görsel 6. Peter Murdock ve Lance Wyman, 1968, Meksika Olimpiyatları İşaretleme Sistemi. Meggs, Philip B. (1998). *A History of Graphic Design*. New York: Wiley Publishing, s. 383.

Başlangıçta taşıtlar üzerine düz yerleştirilen reklam panoları bu dönemde daha yaratıcı yaklaşımlarla devingen bir nitelik kazanır. Üstelik 3. boyut ile mekanik anlamda devinim bilbord tasarımlarında görülmeye başlar. Kimi dekupe edilmiş parçaların bilbord sınırı, çerçevesi dışına taşırılması, birkaç katman ile rölyef etkisi yaratılması ya da mekanik ve elektronik düzenekler ile belirli parçaların oynar hale getirilmesi iki boyutlu bir mecra olan bilbordlara reklamcıların daha farklı ve yaratıcı bakabilmesini sağlamıştır. Örneğin, Alan Fletcher tarafından Pirelli terlikleri için tasarlanan otobüs afişinde otobüs yolcuları Pirelli terlikleri giyen fotografik görüntüler için canlı ve dinamik (yani değişken) kafa ve omuzları sağlayarak, müşterinin reklam alanını aslında ikiye katlıyor (Görsel 7). Bir diğer örnekte ise, April Greiman ve Jayme Odgers tarafından California Institute of the Arts (Kaliforniya Sanat Enstitüsü) için tasarlanan bilborddaki basılı yüzey zaman ve mekanın bir sürekliliği olarak yeniden tanımlanmaktadır (Görsel 8).



Görsel 7. Alan Fletcher, 1965, Pirelli Terlikleri/Pirelli Slippers.
Meggs, Philip B. (1998). *A History of Graphic Design*. New York: Wiley Publishing, s. 414.

Görsel 8. April Greiman ve Jayme Odgers, 1979, Kaliforniya Sanat Enstitüsü/California Institute of the Arts. Meggs, Philip B. (1998). *A History of Graphic Design*. New York: Wiley Publishing, s. 440.

1970 ve 80'lerde elektronik alanındaki gelişmeler dijital panoların adım adım kullanımının yaygınlaşmasına yol açmıştır. Öncelikle spor alanında, olimpiyat oyunlarında, müzik ve konser alanlarında görülen skor gösterimi veya bilgi amaçlı panolar 80'li yılların sonunda LED ekranlara dönüşmüş, dijital elektronik sanayindeki dönüşüm nihayetinde günümüzün kent mobilyalarına evrilmiştir.

Günümüzde açık hava reklamcılığı çok çeşitli alanlarda (AVM'ler, metrolar, stadyumlar, terminallerde ve hava limanlarında vb.) yürütülmektedir. Ülkemizde 1960'larda başlayan köyden kente göç 2018 TÜİK verilerine göre günümüzde yaklaşık %92 şehirleşme ile sonuçlanmış, nüfusun büyük bir bölümü megapollerde, metropollerde, büyük şehirlerde ve ilçelerde yaşamaya başlamıştır (https://www.ntv.com.tr/turkiye). Elbette iletişim ve reklam mecrası bu süre zarfında oldukça çok çeşitlenmiştir.

Dünya genelinde 2. Dünya Savaşı sonrasında başlayan televizyon yayıncılığı ülkemizde 1970'li yıllardan itibaren gelişmiş bir başka iletişim ve reklam mecrası olmuştur. 1985'lerde başlayan masaüstü yayıncılık devrimi sonrasında, 1992'de İnternetin bağlanması ile beraber yepyeni bir dönem başlar. İletişim ve reklam mecrası olarak internet, günümüzün etkin ortamlarından bir diğeridir. Tüm bunlara rağmen, bilbordlar (yani, reklam panoları) halen görülmekte, günümüzde tür ve çeşitleri çoğalmış, farklı özellikler kazanmış ve çeşitlenmiş olarak varlığını şehir veya kent mobilyaları ile birlikte sürdürmektedir. "Açıkhava reklamcılığında kullanılabilecek yaklaşık 50 ünite mevcut olmasına rağmen ülkemizde en çok billboard, megalight, CLP, raket, totem v.b. gibi ünitelerin kullanıldığı görülmektedir." (Uğur, 2009, s. 17).

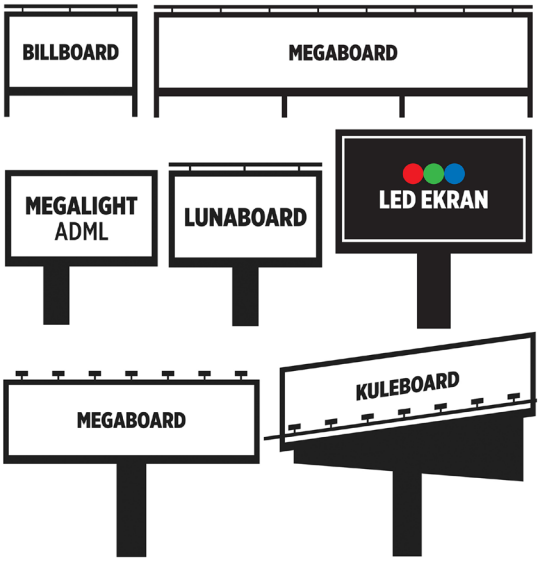
Aşağıda, Elif Uğur tarafından hazırlanmış ve 2009'da Ar-Ge dergisinde yayınlanmış "Açıkhava Reklamcılığı" adlı makaleden yapılan alıntıda, günümüzde kullanılan dış mekan (outdoor) reklam panoları veya iletişim ortamları hakkında çeşit ve türleri ifade eden bir tablo verilmektedir (Görsel 9).

Üç boyutlu reklamlar	**Billboard, bigboard, megaboard**	**Gölge, tente**
A tabelalar	Bina giydirme uygulamaları	Hareketli ve yanıp sönebilen reklamlar
Akaryakıt istasyonları	Bunting sign,	Işıklı panolar, levhalar, tabelalar
ATM kabini reklam uygulamaları	Cam grafikleri,	İsim, unvan panoları
Banner	Çatı reklamları,	Kabinli reklam panoları
Bayrak, flama	Çatı üstü reklam panoları	Kanopi alın reklamları
Benzin istasyonları	Çok yüzlü panolar	Kiosk
Bez, PVC afiş	Duvar/Alın reklamları	Köpük reklamlar
Kule reklamları	Kutu harfler	LED ekranlı reklamlar

Meslek ve/veya isim levhası/ tabelası	Neon reklamlar	Otobüs durağı reklamları
Pencere reklamları	Pilon, totem, highrise	Poster panel
Raket/CLP	Sağır duvar cephe reklamları	Sandwich board sign
Stand, display, P.O.P.	Şehir mobilyaları reklamları	Taşıt giydirme uygulamaları
V tabelalar,	Vinil reklamlar,	Yer grafikleri,
Yere monte reklam panoları	Yönlendirme panosu/levhası/ tabelası	Zeplin ve balon reklamları

Görsel 9. Açıkhava reklamcılığında kullanılan ürünler.
Uğur, Elif. (2009). Açıkhava Reklamcılığı. *Ar-Ge Dergi*, Sektörel, s. 17-19.

Tüm bu çeşitlerin özelliklerini tanımlamak bu makalenin amacı olmadığı için, konuyla ilgili olarak kaynakçada yer alan diğer yayın ve araştırmalar incelenebilir. Ancak billbordlar gibi yatay (landscape) formata uygun düzenleme gerektiren diğer ortamlar şunlardır: Bigbord, Gigabord, Kulebord, Lunabord, Megabord, Megalayt ve LED ekranlar (Görsel 10).



Görsel 10. Açıkhava reklamcılığında kullanılan yatay formata sahip ürünlerin grafik çizimleri. Kişisel Arşiv.

2. Bilbordlarda Tasarım Sorunları

Günümüzde hale hazırda şehir içinde (örneğin Ankara'da) en yaygın kullanılan bilbord yatay (landscape) formatta, 2x3,5 metre ölçülerinde olan ve kent içi ulaşımdaki ana arterler boyunca yerleştirilmiş bulunan reklam panolarıdır. Bilindiği üzere, tasarımda format belirleyici bir etkendir. Bu nedenle bilbordlardaki görsel tasarım sorunları ele alınırken temel

olarak bu yatay format üzerinden değerlendirme yapılacaktır. Elbette bigboard, megaboard, megalight gibi yine yatay formattaki diğer örneklere de yer verilecektir.

Diğer yanda şehir mobilyaları arasında duraklara ve yaya yolu üzerine konumlandırılan dikey (portrait) formattaki raketler dışında farklı amaçlara yönelik daha çok dış mekanda totemler, kiosklar, v-board ve standlar ile daha çok iç mekanda gösterim ekranı (display) veya dokunmatik bildirişim panoları vb. diğer reklam mecraları da yer almaktadır. Elbette format farklılığı tasarıma da yansımakta, bu ortamlar yatay olana göre dikey formata uygun bir yaklaşım, düzenleme ve çözümleme gerektirmektedir.

Genel olarak insanın çevresiyle ilişkisinde görsel algılaması soldan sağa veya sağdan sola (yani yatay) ve daha sonra yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya (yani dikey) yönde gerçekleşir. Aslında algılamanın doğası ve insanın çevreyi veya herhangi bir reklamı algılaması sürecine yönelik gözünün hareketleri üzerine yapılan incelemelerde yatay taramanın önce, dikey taramanın ardından olduğu, fakat bunun ardışık ve düzenli değil, karmaşık bir izleme örgüsü ile gerçekleştiği görülmüştür.

Kısaca biz aldığımız eğitim sayesinde kazandığımız davranışın bir gereği olarak sağdan sola ve yukarıdan aşağıya görüntü taraması yaptığımızı düşünürüz, ancak gerçek her zaman böyle didaktik değildir. Yani bilimsel veriler, aslında psiko-sosyal ve psiko-kültürel bir varlık olan insanın (ruh ve beden varlığı olarak) psişik özelliği nedeniyle nasıl davranacağı üzerine olası gerçeği tam olarak tespit edemeyebilir. Çünkü insan davranışlarını güdüleyen ve yönlendiren farklı ve birçok etmen vardır. Eğitim bunların sadece birisidir. Sosyolojik varlık olarak insan yetiştiği aile, çevre, aldığı eğitim, ülkesi, kültürü, etnografik ve yerel değerleri, coğrafyanın tehdit ve olanakları, ulusal ve uluslararası düzeyde zamanın paradigmaları, ruhu ve anlayışı vb. birçok olgu tarafından biçimlendirilir. Ve aynı girdiler, aynı özellikte bile olsa, her insanda ve toplumda farklı çıktılar verir.

Ancak, insan görme organıyla çevresini algılar ve biyolojik ve fiziki bir varlık olarak algımız - diğer organların da desteği ile ancak ağırlıklı olarak - görme organımızın yeti ve becerilerine de bağlıdır. Tasarımcıların herhangi bir iletiyi hedef kitlesine yönelik tasarlaması sürecinde (elbette, görsel iletişimden bahsedilmektedir) görsel algılamanın psişik doğasını, optik gerçekliğini, olanak ve sınırlılıklarını bilmesi daha doğru, rahat algılanabilir ve hiç değilse ölçü ve perspektif kuralları çerçevesinde işlevsel sonuçlar ortaya çıkarmasına katkıda bulunur.

İşte bu nedenle, henüz mesaj içeriğine geçmeden önce, bilbord tasarımında optik ve teknik açıdan biçimin uygunluğu önem taşımaktadır. İçerik açısından verilecek mesaj hedef kitlesinin dikkatini çekecek bir söyleme sahip olmalı, görsel düzenlemesi ise öz ve biçim bütünlüğünü ifade edebilmelidir. Bu nedenle görsel iletişim açısından bir üründe görsel ile mesaj araçları birbirlerini tamamlayıcı ve güçlendirici bir düzenlemeye sahip olmalıdır.

Öyleyse, ister bilbordlarda isterse diğer iletişim ortamlarında yayınlanmak veya sunulmak üzere bir görsel düzenleme yaparken hangi temel tasarım bileşenlerinin rol oynadığının açıklanması gerekir.

2.1. Görsel Düzenlemenin Bileşenleri

Görsel iletişim alanında bir görsel düzenlemenin bileşenleri en temel olarak görüntü, tipografi, renk ve düzenlemedir. Görüntü fotografik, illüstratif, dijital veya karma olabilir. Tipografi olmazsa yapılacak herhangi bir düzenleme zaten bir görsel iletişim ürünü olamaz. Renk en önemli uyaranların başındadır. Rengin algılama üzerindeki etkisi son derece belirleyicidir. Düzenleme ise her şeydir. Şimdi bunların biraz daha açıklanması gerekmektedir:

2.1.1. Görüntü

Görsel üretimi günümüz teknolojisinin gelişmiş ve yaygınlaşmış olması nedeniyle çok daha fazla önem kazanmıştır. Artık herkes kendi deneyimini görüntüleyebilmekte, gezilen, dolaşılan, yaşanılan ya da tanık olunanlar hakkında yeni medya araçları sayesinde görüntü üretebilmekte, kaydedilebilmekte ve bunları sosyal ortam ve ağlar sayesinde paylaşabilmektedir. Geçmişte fotoğraf çekmek veya bir konuyu görüntülemek meslek erbaplarının, uzmanların veya ustaların işiyken, günümüzde öz çekimlerden (selfie) her türlü görüntüye (image) herkesin elindeki teknolojik olanaklar sayesinde mümkün hale gelmiştir. Ancak yine nitelikli görüntü sorunu sürmekte, bu nedenle de elbette çekimin veya fotoğrafın cambazlıklarını, püf noktalarını veya ipuçlarını bilen ustaların elinden kaliteli görüntüler çıkmaktadır. Yani teknolojinin "herkesi kendisinin fotoğrafçısı yapması" durumu sadece bir yanılgıdır. Nitelikli çekim ve görüntülere - günümüzde onca görsel kaos içinde - çok daha fazla ihtiyaç bulunmaktadır.

İllüstrasyon ya da diğer ifadesiyle resimleme hem geleneksel, konvansiyonel sürmekte hem de dijital ortamın olanakları, görüntü işleme, boyama ve görsel etki programları sayesinde farklı bir düzlemde var olmaktadır. Resimleme aslında bir içeriğin görsel anlatımı ise, mesaj içeriklerini daha dikkat çekici yapabilmek için gerçekçi (realistic), eğretilemeci (metaphoric), benzeşimci (simulation), imgesel (imaginative), sembolik (symbolic) ve görsel dünyamızı zenginleştirecek diğer anlatım tarz ve yöntem olanaklarını kullanmak mümkündür. Sanat tarihindeki antik, gotik, klasik, barok, soyut, dışa vurumcu ve gerçeküstücü tarzlar veya akımlar resimleme dilini ve olasılıklarını genişletmiştir. Ancak sanat ile resimleme arasındaki ince çizginin görsel iletişim tasarımında korunması mesajın etkisini güçlendirecek ve doğru algılanmasına katkıda bulunacaktır.

Dijital resimleme dijital kolaj, dijital boyama, mat painting vb. uzmanlıklar altında üretilen görüntülerle görsel algı dünyamızda konvansiyonel araç gereçle gerçekleştirmenin mümkün olmadığı görselliklerin üretiminde önem kazanmaktadır. Sanal dünyalar, sanal karakterler artık dijital dünyanın siber uzayında yaratılabilmekte, öz ve biçim ilişkisi bağlamında, gerektiği zaman etkili bir biçimde kullanılabilmektedir.

Elbette görüntü üretmenin tüm bu teknik, yöntem, tarz ve olanakları karma uygulamaların gerçekleştirilmesini de böylelikle mümkün kılar.

2.1.2. Tipografi

Yazı, halen insanın iletişim için kullandığı en etkili uygulamalardan biridir. Tipografi ise yazının veya harfin her türlü teknik veya teknolojik görüntülenmesi ve düzenlenmesidir. Tipografisi olmayan bir görsel, onu algılayan kişinin eğitimi, kültürü, bilgisi ve dünyası ölçüsünde farklı olabilir, ancak tipografi (yazı) sayesinde mesaj herkes tarafında aynı şekilde kavranır.

Elbette, tipografinin de okunurluk, okuturluk, uygunluk ve estetik gibi ele alınması gereken temel özellikleri bulunmaktadır. Okunurluk, yazı karakteri veya fontun ne olduğu, dizgide hangi boşluk ilişkileri içinde ve nasıl dizildiği ile ilgilidir. Okuturluk, tüm tasarım ve düzenleme içinde tipografik ögeler ile diğerleri arasındaki ilişkinin optik ve estetik açıdan uygun olmasını ifade eder. Uygunluk, tasarımda öz ve biçim sorunsalı temelinde konu veya içeriğe uygun font ve tasarım tercihlerinin seçimini betimler. Estetik ise tüm tasarımda gözetilen görsel algılamanın ilke ve kuralları dışındaki tarz, üslup veya dil olarak - başta seçilen veya tercih edilen fonttan başlayarak - tipografik düzenlemedeki özgünlüğü ve yeniliği tanımlar. İnsana, onunla ilişkisine, ergonomisine göre yapılmayan herhangi bir tipografik düzenleme olması gereken bu özellikleri taşımayacaktır. Sonuçta, okunamayan yazı işlevini yerine getiremeyecek, mesaj hedef kitlesi tarafından algılanamayacaktır.

2.1.3. Renk

Nesnelerden yansıyan ve çeşitli dalga boylarında kırılan ışığın görme organı sayesinde algılanması sonucu belleğimizde renk algısı oluşur. Renk, nesneleri ayırt etmemizi sağlarken, her alanda olduğu gibi - görsel iletişim açısından da hedef kitlenin mesaja yönlendirilmesini ve dikkatinin çekilmesini sağlayan bir etken olarak kullanılır. Rengin ustaca kullanımına örnek insanlığın kültür ve sanat tarihi boyunca ortaya koyduğu eserlerde görülebilir.

Renk üzerine Goethe'den itibaren bilimsel çalışmalar yoğunlaşmış, renk ve optik arasındaki ilişki Newton'un güneş ışığındaki renk tayfını keşfetmesiyle belirgin bir hale gelmiştir. Rengin bilimsel özelliklerinin keşfi 19. ve 20. yüzyılda geliştirilen görüntü üretme ve çoğaltma teknik ve teknolojilerinde önemli rol oynamıştır. İzlenimci (empresyonist) ve izlenimcilik sonrası (post empresyonist) sanatçılarının rengi etkin ve çağdaş kullanımını geliştirdikleri söylenebilir. Üstelik fovistler ile dışavurumcu (ekspresyonist) sanatçıların rengi kullanmadaki yenilikçi, beklenmedik ve cesur tavırları modern insanın dünyasında rengin yerini ve etkisini güçlendirmiştir. Rengin optik ve bilimsel özelliklerinin yanı sıra, insan üzerindeki psişik (biyolojik ve psikolojik) etkisi 20. yüzyıl sanatı ve tasarımının olduğu kadar, reklamcılık alanının da temel ilgi alanı ve konularından birisi olmuştur.

2. Dünya Savaşı sonrası hem renkli fotoğrafın geliştirilmesi, hem de renkli televizyonların 1960'larda modern yaşamın bir parçası haline gelmesi sanat ve tasarım tarihi boyunca

madde kimyasıyla elde edilen boyaların renk dünyasına başka renk kiplerinin (modes) üstelik çok daha geniş spektrumda eklenmesine yol açmıştır. Sony şirketi tarafından geliştirilen Trinitron teknolojisini sayesinde ilk renkli televizyonlar pazara sunulmuş, 70'li ve 80'li yıllarda dünya genelinde televizyon yayıncılığı, renkli televizyon, video sanatı ve video kayıt cihazları gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiştir.

Günümüzde, hem kimyasal (boya vb.) kullanılarak üretilen ve hem de ekranlar sayesinde kavradığımız ve izlediğim farklı renk dünyaları vardır. Işık rengi olarak bilinen HSL (hue, saturation, light) ve video sanatının temel renkleri olan RGB (red, green, blue) basım dünyasında kullanılan CMYK (cyan, magenta, yellow, black) renk dünyalarından çok daha geniş renk spektrumu veya renk gamutu sunmaktadır. Bu nedenle LED ekran veya dijital ekranlara sahip gösterim birimleri bilbordlarda basılarak ve çoğaltılarak üretilmiş reklamlardan çok daha etkileyici ve dikkat çekicidir.

2.1.4. Düzenleme

Kompozisyon (veya lay-out) olarak daha çok ifade ettiğimiz düzenleme, grafik tasarımda görüntünün, tipografinin ve rengin belli bir alan veya sınır içinde ilişkisini ve etkileşimini ifade eder. Elbette görsel düzenlemeler konusunda altın oran ilişkileri ve yerleştirmesi; klasik düzenleme; üçgen kompozisyon; bakışımlı, radyal veya bakışımsız düzenleme ile devingen (hareketli) veya dinamik (etkileşimli) kompozisyonlardan bahsetmek mümkündür. Düzenleme, daha genel ve kapsayıcı bir terim ve eylemdir. Tasarım ise daha özel ve amaca yöneliktir. Bu nedenle birçok tasar elemanı kendi içinde veya birbirleriyle ilişkisinde bir düzenleme içerebilir, içermektedir.

Görsel algılama çerçevesinde düzenlemenin elbette belirli kuralları vardır. Bunlar Gestalt ilkeleri olarak bilinir. Bu ilkelerin ortaya koyduğu en temel sonuç "bir bütünün parçalarının toplamından daha büyük olduğu"dur (Arıkan, 2008, s. 26-27). Gestalt, algı psikoloji üzerine deneysel psikoloji alanının ispatlanmış kurallarını sunar. Bu ilkelere göre herhangi bir görsel düzenlemede nesneler arası ilişkilerin nasıl algılanacağı onların nasıl ve ne şekilde düzenleneceklerine göre değişik sonuçlar verecektir. Gestalt ilkeleri ya da görsel tasarım kuramı açısından saptanmış belirli ilkeler herhangi bir görsel düzenlemede etki ve sonucu belirleyecektir. Bu nedenle bu ilkelerin görsel düzenleme yapan profesyonellerce bilinmesi gerekir.

Üstelik - Lupton ve Phillips'in "Graphic Design; The New Basics" adlı eserinde ifade ettikleri - günümüzün tasarım ilkeleri olarak kabul edilen nokta, çizgi ve düzlem, ritim ve denge, ölçek, doku, renk, figür ve zemin ilişkisi, çerçeveleme, hiyerarşi, katmanlama, geçirgenlik, birim ve bütün ilişkisi, kanava, örüntü, diyagram, zaman ve hareket ile kural ve rastlantı gibi temel olguların görsel düzenlemelerde göz önünde bulundurulması gerekmektedir (2008, s. 5).

3. Bilbord Örneklerinin İncelenmesi Hakkında

Özette de ifade edildiği gibi, bu makalede son günlerde Ankara Büyükşehir Belediyesi sınırları dahilinde, Çankaya ilçesi Çukurambar ile Yaşamkent semtleri hattında bulunan bilbordlarda karşılaşılan iletişim ve reklam örnekleri üzerinden "Bilbordlarda Görsel Tasarım Sorunları ve Çözüm Önerileri" tartışılacak ve değerlendirilecektir. Sonuç olarak söz konusu öneriler ilkesel düzeyde ifade edilecektir.

Bilbord örneklerinin incelenmesine geçmeden önce, bilbordların genel teknik ve optik özellikleri ile görsel algılamaya yönelik ve analiz açısından belirleyici olabilecek bazı olgularının bilinmesi gerekir. Bunlar aşağıda açıklanmaktadır:

3.1. Bilbordun Özellikleri ve Algılanması

Daha önceki bölümde açıklandığı üzere, bilbordların en genel geçer formatı yatay konumda 2x3,5 metre ölçülerinde olan ve kağıt, branda veya vinil üzerine basılarak çoğaltılan, şehir içi trafiğinde ana arterler ve yol boyunca yerleştirilen çeşididir. 1960'lardan 2000'lerin ilk yıllarına değin kent içi bilbordları temel olarak 10 adet 70x100 cm parçadan meydana gelirdi. Konvansiyonel baskı yöntemlerinden biri olan ofset (düz) baskı yöntemi ile basılarak çoğaltılan bu parçalar yatayda beş sıra, düşeyde ise iki sıra şeklinde bir araya getirilirdi. Bu durum şayet basılı parçalar düzgün yerleştirilmediği takdirde, birleşme yerlerine denk düşen görsel unsurların veya yazıların bozulmasına ve algılanmasındaki zorluklara neden olurdu.

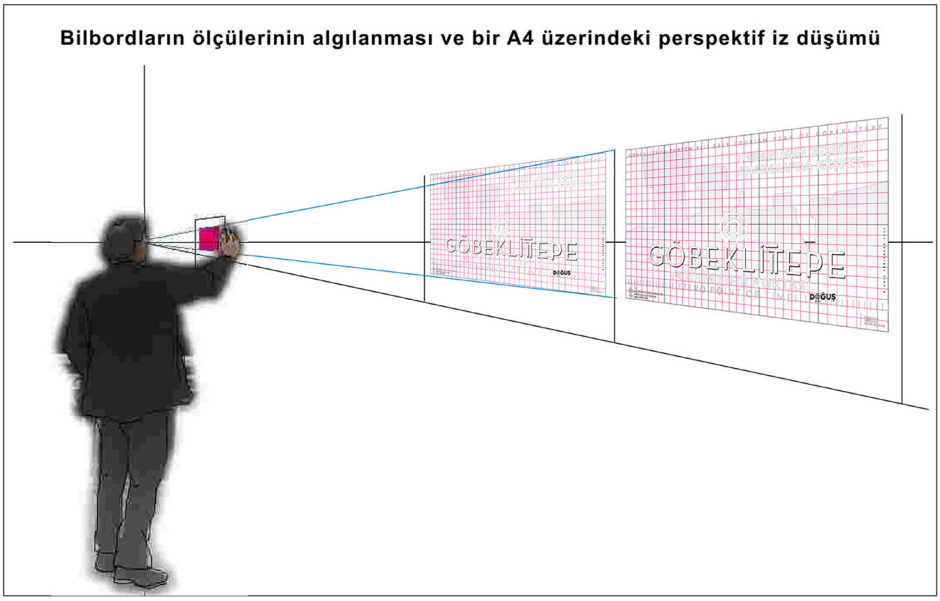
Dijital orta boy baskı makinelerinin 2000'lerden sonra hızla yaygınlaşması sayesinde, outdoor reklamcılık alanında ofset baskı yerini dijital baskıya bırakmış görünmektedir. Günümüzde sözü edilen bilbordlar artık dört yatay basılmış parçanın belirli bir sırada ve kenarları üstüne binecek şekilde birleştirilmesiyle meydana getirilmektedir. Böylelikle üst üste gelen kenar sayısı azaldığı için görüntünün bozulması nispeten engellenmiştir. Diğer yanda günümüzde büyük ebat baskı cihazlarından tam veya tek parça baskı alabilmek de mümkündür. Elbette yine suyla çözünür tutkal, zamk veya diğer yapıştırıcılar sayesinde panolarına yerleştirilir.

Bilbordlarda yer alan reklam veya duyuruların genellikle akan trafikte bir araç içinde seyahat ederken veya yaya yolunda yürüyüş esnasında geçip giderken görülebilmesi ve algılanabilmesi hedeflenir. Mesajın etkili bir biçimde izleyicinin algılama alanına girmesi amacıyla görme düzlemi veya hizası düşünülerek panolar konumlandırılmıştır. Genellikle yerden yaklaşık 50-60 cm yükseklikte konumlandırılan panolar 2x3,5 metre ölçüsündeki basılı materyalin yerleşebileceği bir çerçeveye sahiptir. Bilbordlarda yer alan mesaj veya düzenlemenin bütününün izleyici ya da hedef kitle tarafından algılanabilmesi için pano konumlandırmaları söz konusu görme düzlemine ve de hedef kitle trafiğinin yoğun olduğu düşünülen bölgelere göre yapılır. Böylelikle 2 metre olan yüksekliğin yaklaşık ortası 1,5 ile 1,7 m olarak görme düzlemine ortalanır. Fakat bilbordlarda yer alan reklam veya duyuru-

ların algılanabilmesi için sadece bu teknik düzenlemeler yeterli değildir. Bu teknik olgular dışında fiziksel ve optik olguların da düşünülmesi gerekir.

Bilbordlar genellikle karşı caddeden veya daha ender olarak yaya yolundan izlenir ve algılanır. Zaten, şehirdeki trafik akış hızında bir araç içinde herhangi bir bilbordun yanından geçmek, ne yazık ki, onun algılanmasına yetmez. Son derece kısıtlı bir anda (iki-üç saniyede) bilbordda ne mesaj verildiğini algılayabilmek mümkün değildir. Bunun için bilbordda sunulan reklam veya ilanın görselini ve tipografisini renk etkisi ve düzenlemesi içinde belirli bir uzaklıktan ve bir süre izleyebilmek gerekir. İşte bu nedenle bilbordlar ard arda en az iki panoda tekrarlanarak veya düzenlenerek kiralanır veya kullanılır.

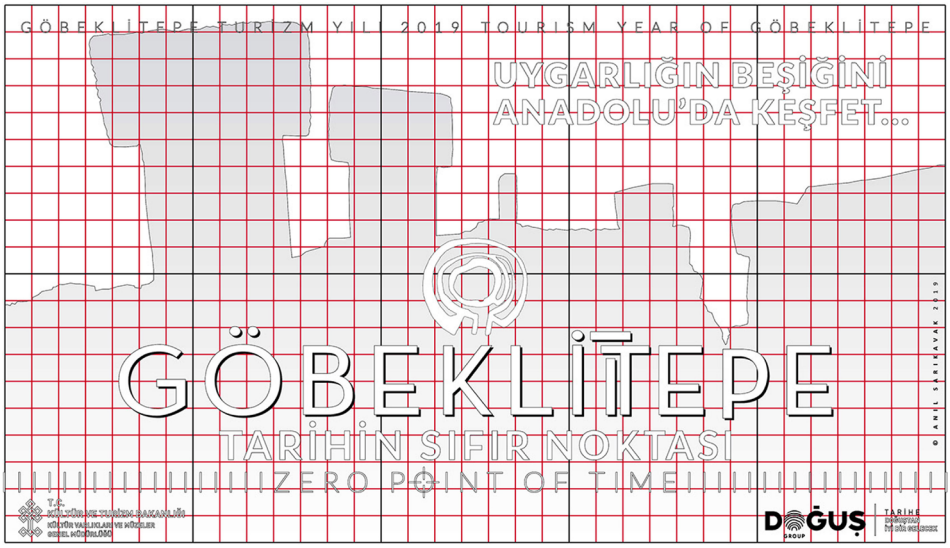
Kısaca bilbordun algılanabilmesi için en az 5-10 ve en çok 30-40 metre aralığındaki bir uzaklıktan bir süre (birkaç saniye) izlemek gerekir (Görsel 11). Yaya yürüyüşü esnasında bilbordların yanından geçerken 1-2 metre yakından bilbordu başı çevirmeden ve panonun her yönüne bakmadan tümüyle ve rahat algılamak zordur. Bu nedenle tek bir bakışla bilbordu algılamak için en az 2,5-3 metrelik bir uzaklık gerekmektedir. Bu durum aslında insanın görme organı ile çevresini fiziksel ve optik açıdan hangi olgular çerçevesinde algıladığı konusunu gündeme getirmektedir. Aşağıdaki grafik çizim göz, mesafe ve ölçü arasındaki etkileşimi bilbord üzerinden örneklemektedir. "Bilbordların Ölçülerinin Algılanması ve Bir A4 Üzerindeki Perspektif İzdüşümü" başlıklı bu grafik, yaklaşık 10 metre uzaklıktaki ve 2x3,5 metre yatay ölçülere sahip bir bilbordun gözden 25-35 cm uzaklıktaki bir A4 kağıt üzerinde oluşan iz düşümünü göstererek, görsel algılamanın en temel gerçeklerinden biri olan perspektif olgusunun nasıl belirleyici olduğunu göstermektedir.



Görsel 11. Bilbordların Ölçülerinin Algılanması ve Bir A4 Üzerindeki Perspektif İzdüşümü. Kişisel Arşiv.

Görsel algılamada fiziksel ölçü önemli bir olgudur. Ölçü, aslen herhangi bir nesnenin büyüklük ve küçüklüğünü ifade ettiği gibi mesafe olarak tanımlanan yakınlık ve uzaklık olgularını da içerir. İnsan doğasının gereği perspektif görsel algılamanın en temel konu/sorunlarından biridir. Bir nesnenin 10 metre uzaklıktan algılanan ölçüsü ile 1 km uzaklıktan algılanan ölçüsü arasındaki fark, 1. km ile 2. km arasındaki uzaklıklardan algılanan ölçüsü arasındaki farka göre devasadır. Kısaca, görsel algılamada ölçüler perspektif olgusundan dolayı mesafe arttıkça matematiksel değil geometrik olarak azalır. Bu durumun, özellikle dış mekan iletişim ortamlarının etkin ve işlevsel olabilmesini sağlamak için, görsel tasarımda mutlaka göz önünde bulundurulması gerekir.

Aşağıda sunulan ve tasarımcılar tarafından da kullanışlı olabilecek bir ölçek (Görsel 12); her bir karesi 10 cm'i gösteren bir kanava (grid), yapılmış bir örnek bilbordun ölçülendirilmesinde veya incelenecek herhangi bir bilborddaki ölçüleri hesaplamada bir şablon olarak kullanılabilir. Daha önce tasarlanmış bir bilbordun ölçeklenmesi veya tasarlanırken ölçülerinin denetim altında tutulması açısından, her bir kare alanı 10 cm olan bir kanava kullanmak oldukça yararlıdır. Üstelik bu kanava herhangi bir bilbordda kullanılan görsel veya tipografi unsurlarının ölçümlebilmesini de sağlar. Görsel 12'deki bu görsel, üstelik Görsel 11'deki yaklaşık 10 metre uzaklıktan bir bilbordun A4 kağıt üzerindeki izdüşümünü de örneklemektedir.



Görsel 12. Örnek bir bilbord tasarımı üzerine uygulanmış bir ölçekleme kanavası. Kişisel Arşiv.

Böylelikle tasarımcı, bu parselleme yöntemiyle 2x3,5 metre basılacak olan bilbordun tasarımını gerçekleştirme sürecinde ölçü ve oranlara daha fazla hakimiyet kurabilir ve okunurluk açısından önem taşıyan tipografik ölçüyü denetleyebilir. Örneğin, 2019 Göbeklitepe Turizm Yılı için hazırlanmış olan bir bilbord tasarımı bu açıdan incelendiğinde, yaklaşık 25-

35 cm uzaklıktan bakıldığında (yani, bu sayfadaki ölçüsünde) bilbord olarak yapılmış örnek görsel düzenlemedeki tipografinin ne kadar rahat okunabildiği değerlendirilebilir (Görsel 13). Buna göre; öncelikle (asıl; 2x3,5 metre ölçülerinden olan) bilbordda yaklaşık 25 cm ölçüsündeki "Göbeklitepe" logosunun, daha sonra hemen altındaki yaklaşık 10-12 cm ölçüsündeki "Tarihin Sıfır Noktası" ve ardından yine yaklaşık 9-10 cm ölçüsündeki "Uygarlığın Beşiğini Anadolu'da Keşfet" yazılarının rahat okunabilir ölçülerde oldukları tespit edilebilir.

Görsel 13. Anıl Sarıkavak, 2019, Göbeklitepe Bilbord Tasarımı. Kişisel Arşiv.

Bu denetim, son günlerde Ankara'da yol boyunca rastlanan bilbordların incelenmesi açısından da iş görecektir. Bu nedenle, ilerleyen kısımlarda ele alınacak bilbordlar için sözü edilen ölçekleme cetveli (10 cm'lik kanava örüntüsü) kullanılacak ve tespitler yapılarak sorunların olası nedenleri ve yapılması gerekenler tartışılabilecektir.

3.2. Bilbord Örnekleri: İnceleme ve Değerlendirme

Bu bölümde, 2019 yılının Mart, Nisan ve Mayıs ayları içinde Ankara ili Büyükşehir Belediyesi sınırları içinde, özellikle de yakın çevre olarak Çankaya ilçesi Çevre Yolu'ndan ana arter Eskişehir Yolu boyunca Konya Yolu kesişimine değin yer alan bazı bilbordlar ile bir-iki bigboard, megabord, megalight vd. örnekler ele alınacak, tasarım bileşenleri çerçevesinde incelenecek ve görsel algılamanın temel olguları çerçevesinde değerlendirilecektir.

Genel olarak, bilbordlarda yer alan ve en az 10-15 cm ölçülerindeki yazılar yaklaşık olarak karşı kaldırımdan da rahatlıkla okunabilmekte, ancak daha küçükleri okumak için bilborda yaklaşmak gerekmektedir. Karşı kaldırım 10-20 metre aralığındaki mesafeyi ifade eder. Bu deneyim, bilbord tasarımında okunurluk ilkesinin işleyip işlemediğini değerlendirmek açısından önemlidir.

Örnek 1: Mart 2019'un başında Ankara'da düzenlenen ArtAnkara 5. Çağdaş Sanat Fuarı bilbordu tamamen kurumsal ögelerle düzenlenmiştir (Görsel 14). Yaklaşık 50-60 cm ölçüsünde olduğu değerlendirilen ArtAnkara yazısı oldukça uzaktan, yani 40-50 metre uzaktan dahi rahatlıkla görülmekte ve okunabilmektedir. Sanat fuarı yazısı ile hangi tarihler arasında gerçekleştiği gibi diğer mesaj ayrıntısı ancak 5-15 metre uzaklıktan algılanabilecek ölçülerdedir. Ne yazık ki, bilbordda etkinliğin nerede olacağı küçük ölçüde olduğu için zor okunmaktadır. Dikey afişler için yapılmış bir düzenlemede ölçü ilişkisinin bozularak yatay düzenlemelerde kullanılması elbette işe yarar bir sonuç vermez. Yapılması gereken, yatay formata ve mesafeye göre tipografik hiyerarşiyi yeniden ölçülendirmek ve bir sloganla mesajın etkisini artırmaktır.

Görsel 14. ArtAnkara 5. Çağdaş Sanat Fuarı bilbordu, Yaşamkent. Kişisel Arşiv.

Örnek 2: Burada 2019'un Nisan ayı içinde Yaşamkent Çağdaş Kavşağı'nda yer alan bilbordlardan bir görüntü sunulmaktadır (Görsel 15). Karşı kaldırıma mesafe yaklaşık 15-20 metredir. Elbette bazı fotoğraf makineleri gözün algıladığından daha küçük çekebilmekte, algılanan ile çekim arasındaki fark bazen yanıltıcı olabilmektedir. Tüm bunlara rağmen, Görsel 9'da grafik çizimle ifade edilen ölçü ile mesafe arasındaki perspektiften dolayı doğrusal olmayan ve geometrik artış veya eksilme ilişkisi görüntü çekimlerinde de tespit edilebilmektedir.

Görsel 15. Yaşamkent, Çağdaş Kavşağı'nda yer alan bilbordlardan genel bir görüntü. Kişisel Arşiv.

Sonuç olarak, karşı kaldırımdan bakıldığında, slogan veya mesajı okunabilen bilbordların üstelik az ve öz tasarım anlayışıyla, parçalanmaya yol açmayan bir renk anlayışıyla ve bütünselci bir biçimde yapılanlar olduğu görülmektedir. Bu ifadeleri daha somut bir biçimde ve ayrıntılı olarak bu örnekler üzerinde ele almak mümkündür.

Örnek 3: Nesilden Nesile Koleji için hazırlanmış bilbord uzaktan karmaşık görünmektedir (Görsel 16). Zeminde kullanılan sarı renk alanı bütünleştirse de, kolejin logosu, Türk Amerikan Derneği ilişkisi, mesajı ve iletişim bilgileri tipografik açıdan bir sıra düzen (hiyerarşi) içermemekte, izleyicinin hangisini hangi sıra ile algılayacağına yönelik bakışı yönlendirilememektedir. Ortadaki kırmızı bantlar hem okumayı zayıflatmakta, hem de alanı parçalamaktadır. Gerçi çocuk görseli toparlayıcı bir etki oluştursa da, tipografik ölçüler ile düzenleme boşlukları iyi yönetilemediği için iletişim zayıf kalmaktadır. En büyük hata, aslında doğrudan iletişim için yer verildiği anlaşılan telefon numarasının sarı zeminde sarı renkle verilmesidir ki, bir şeyi saklamanın en temel yöntemi onun gibi olmak, yani kamuflaj yapmaktır. Görsel iletişim açısından birçok tasarım sorunu içeren bu düzenlemede okunurluk etkisizdir.

Görsel 16. Yaşamkent, Çağdaş Kavşağı'nda yer alan Nesilden Nesile Koleji bilbordu. Kişisel Arşiv.

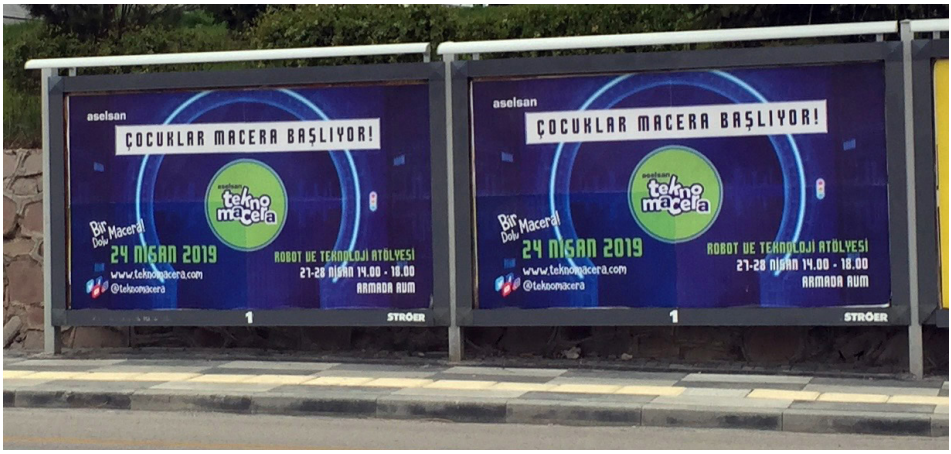
Örnek 4: Bastırgelsin, internet sitesi üzerinden çevrimiçi (online) dijital baskı fotoalbüm veya fotokitap hizmeti veren işletmenin bilbordu beyaz zemin üzerine görsel ağırlıklı bir düzenlemeyi içermektedir (Görsel 17).

Görsel 17. Konutkent 1 Eskişehir yolu çıkışında yer alan Bastırgelsin bilbordu. Kişisel Arşiv.

Yoldan veya karşı kaldırımdan bakıldığında ne mesaj ne de verilen hizmetin ne olduğu açık bir biçimde anlaşılamamaktadır. Üstelik baskısı renk açısından zayıf olduğu için etkili bir biçimde algılanamamakta, bir-iki hafta içinde renklerin güneş altında solduğu görülmektedir. Uzaktan hem görsel hem de metin rahat okunamamaktadır. Bilbordun sloganı etkili bir tipografiye sahip değildir, üstelik tipografik hiyerarşiye de yeterince dikkat edilmemiştir.

Örnek 5: Aselsan'ın Teknomacera bilbordu merkezi ve radyal arkadüzlem renk ve tasarım kompozisyonu ile üzerinde yer alan tipografik mesaj unsurlarının karşıtlığı ile bir çekicilik ve dikkat yaratmaktadır. Hiç değilse "Çocuklar macera başlıyor!" diyerek Armada AVM'de

düzenlenecek robot ve teknoloji atölyesi etkinliğine yönelik bir merak oluşturmakta, ancak bu bilgilerin okunmasını yeterince etkili bir biçimde sağlayamamaktadır. Daha önce aynı bilbord dizisi içinde yer alan örnekler arasında ise nispeten daha az hatalı tasarlanmış durmaktadır (Görsel 18).



Görsel 18. Yaşamkent, Çağdaş market kavşağında yer alan Aselsan Teknomacera, robot ve teknoloji atölyesi bilbordu. Kişisel Arşiv.

Örnek 6: Hem Yaşamkent Çağdaş Market kavşağı'nda ve hem de Ümitkent Eskişehir yolu kavşağında yer alan Avend Beytepe bilbordu az, öz, dengeli ve bütünleşik tasarımı ve de hiyerarşi içeren tipografisiyle başarılı bir çalışmadır. Güvenli bir bakışın mesaja yönelik fotoğrafla görselleştirilmesi ve siyah-gri ve sarı renklerin bir düzenlemesini içeren bilbord tasarımında mesaj bir-iki saniyede, karşı kaldırımdan dahi bakıldığında, rahatlıkla verilebilmektedir. Gerisi, ilgilenecekler için iletişim bilgileridir ki, ilgilenecek kişi İnternetten arayıp bu bilgilere ulaşabilir (Görsel 19).

Görsel 19. Yaşamkent Çağdaş Market kavşağı'nda ve Ümitkent Eskişehir yolu kavşağında yer alan Avend Beytepe bilbordu. Kişisel Arşiv.

Örnek 7: Gerçekten güçlü ve etkili kompozisyonlardan biri Gimat Gross bilbordudur. Hem uzaktan hem de yakından rahatlıkla görsel, işlevsel ve estetik nitelikleri olumlu bir tasarımdır. Bunun nedenleri vardır: Öncelikle görseldeki renk geçişler içerse de, figür ve arka düzlem ilişkisi içinde parçalanma değil, bütüncül bir renk ve görüntü düzenlemesine sahiptir. Tipografik hiyerarşi sağlanmış, hızla giderken öncelikli mesajların algılanabilmesi için ölçü ilişkileri etkili bir biçimde ayarlanmıştır. Görüntü, tipografi, renk ve genel düzenleme yerli yerindedir. Bu düzenleme çözümü genel olarak bakıldığında derinlik duygusunu da güçlendirmektedir (Görsel 20). İçinde bulunduğu çevre ve bilbordlar arasında sıyrılmakta, ilk olarak hem de rahatlıkla algılanabilen bir etki üretmektedir.

Görsel 20. Yaşamkent Çağdaş Market kavşağı'nda ve Eskişehir yolu boyunca yer alan Gimat Gross bilbordu. Kişisel Arşiv.

Örnek 8 ve 9: Özel A Life Hospital Ankara Hastanesi'nin Uzm. Dr. Sina Ali'nin Kardiyoloji Bölümü'de hizmet verdiğini duyuran bilbord görüntü, tipografi, renk ve düzenleme açısından uyumsuz bir tasarım içermektedir. Örneğin, kişi içe, markaya değil, dışa dönüktür. Görsel ölçeklemesi gereksiz vücut ayrıntısı içermekte, kişiye odaklanmamaktadır. Tipografik hiyerarşi sanki tersine işletilmiştir. Büyük olması gereken küçük, küçük olması gereken büyük olduğu için, mesaj ne algılanmakta, ne de düzgün okunmaktadır. Renk olarak yeşilin seçilmesi hayat ve yaşam açısından önemli olan kalp uzmanlığı konusuna uygun düşse de, kontrast olarak küçük kırmızı renkle bütünleştirilebilirdi. Rengin uygulanması açısından ise, tanıtılması amaçlanan uzmanı ortaya çıkaracak bir anlayışla, yani tam da ters yönde bir degrede içinde olması gerekirdi. Ancak durum tersinedir ve beyaz içinde beyaz gömlek (yani, tanıtımı yapılan uzman doktor) kaybolmaktadır. Bu nedenlerden dolayı etkisiz bir tasarımdır.

Arçelik bilbordlarının amaca yönelik ilan anlayışı işlevsel açıdan uygunluk oluştursa da, yaratıcılık ve özgünlük açısından sıradan bir tasarım olarak derinliksiz ve ruhsuz bir ilan havasını oluşturmaktadır. Halbuki konu "bahar fırsatları"dır. Kontrastlıklar, canlanışlar ve renkler baharın göstergeleridir. Bu ilandaki mesaj "sonbahar fırsatları" veya "kış fırsatları" olsaydı da olurdu (Görsel 21).

Görsel 21. Ümitkent Eskişehir yolu kavşağında yer alan A Life Hospital bilbordu. Kişisel Arşiv.

Yapılan incelemede görüldüğü üzere, dıştan aydınlatmalı bilbordlar (megabord, gigabord ve kulebordlar ile içten aydınlatmalı lunabord, megalayt ve led ekranlar gibi açık hava reklam panoları da dahil olmak üzere) geçmiş ve günümüz sinema perdeleri, televizyonlar, monitörler, masaüstü veya dizüstü bilgisayar gibi yatay formatta bir ekran görünüşü sunarlar.

Bilindiği üzere, görsel tasarım ve düzenleme sunulacak olan format tarafından belirlenir. Bu nedenle, yatay formata göre yapılan bir düzenleme düşey veya dikey formata sahip diğer dış mekan reklam panoları için uygun sonuçlar vermez (bakınız Örnek 1, Görsel 14). Örneğin, düşey veya dikey formata sahip açık hava reklam panoları arasında - ışıklı şehir afiş panolarından (CLPs) olan - raketler (Görsel 22), durak panoları (Görsel 23) ve hareketli video görüntülerinin paylaşıldığı V-board uygulamaları sayılabilir.

Görsel 22. Işıklı reklam panosu uygulaması olan bir raket. Etkin Matbaa. Erişim: 23.04.2019. http://www.etkinmatbaa.com.tr/products/ outdoor-advertising

Görsel 22. Ankara, Yaşamkent'te bir otobüs durağı için ışıklı reklam panosu uygulaması. Kişisel Arşiv.

Bu reklam panoları şehir mobilyaları olarak geçen ve yayalar için bekleme, dinlenme, yürüme, durak ve işaretleme gibi çeşitli işlevsel özelliklere sahip çevre düzenleme veya mimari olgularla bir bütün içinde yer alır. Genellikle dikey formatta olan bu panoların en temel özelliği gece hava kararınca içten aydınlatma ile etkilerini 24 saat sürdürmelerinin sağlanmış olmasıdır.

Bu araştırmanın sınırları veya çerçevesi, temel olarak yatay formatta ve dıştan aydınlatılan büyük açık hava reklam panoları olan bilbordlar üzerinedir. Bu nedenle, daha önceki bölümlerde ifade edilmiş olan ve farklı işlevsel özelliklere sahip diğer iletişim ortamları ayrı bir araştırmada ele alınabilir.

Sonuç

Özellikle yatay formatta ve 2x3,5 metrelik klasik bilbordlar olarak sınırlandırılan bu araştırma ve incelemede okunurluk açısından hem güçlü ve etkili hem de zayıf ve etkisiz olarak değerlendirilen çeşitli örnekler seçilmiş ve incelenmiştir. Değerlendirme, elbette bu gözlem, inceleme ve ölçütler çerçevesinde ele alınan bilbordların gözden geçirilmesi ve karşılaştırılması sonrasında ortaya çıkmıştır. Kısaca, bilbordlarda veya benzer yatay formatta olan diğer lunabord, megalayt, led ekran, megabord, kulebord vb. ortamlarda güçlü ve etkili tasarımlar yapabilmek için bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre;

1- Her düzenleme (Örnek 6'daki gibi) görsel, tipografi, renk ve düzenleme ölçütleri bir arada ele alınarak yapılmalıdır.

2- Rengin kullanımı çok önemlidir. Renk, düzenleme alanında öndeki ile arkadaki arasındaki karşıtlığı (figure/ground ilkesi) güçlendirmeli, ancak görsel ve tipografik ilişki ve ortamı parçalamamalıdır. Aksine, (Örnek 7'deki gibi) düzenlemenin hem derinliğini sunmalı, yaratmalı hem de tüm düzenleme ögelerini kuşatmalı ve bütünleştirmelidir.

3- Bilbord tasarımında kullanılacak görsel unsurların bütünlükçü bir anlayışla, ancak kompozisyona uygun bir biçimde (fotoğraf çekiminin doğru açı ve yönde olması veya görüntünün toparlayıcı, dağılmayan düzeni gibi) oluşturulmasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Aksi durumda (Örnek 8'de olduğu gibi) düzenleme, hem işlev hem de estetik açıdan sorunlu bir duruma dönüşebilir.

4- Elbette, tipografik hiyerarşinin, yani okunacak mesajın öncelik sıralamasının doğru yapılması gerekmektedir. Tüm ölçü ve boşluk ilişkileri bu sıralamaya göre yapılmalıdır ki, mesaj o kısa süre içerisinde hızlıca kavranabilsin. Aksi durumda (Örnek 3 ve 4'de görüleceği üzere) tasarım algılanamaz ve iş görmez.

5- Nihayetinde, görsel iletişim tasarımında tüm düzenleme ilke ve bileşenleri bilbord tasarımı için de geçerlidir ve bu nedenle işverenler (müşteri veya ajanslar) lisans eğitimi olan profesyonel tasarımcılarla birlikte çalışmalıdır.

Kaynakça

Arıkan, Abdülgani. (2008). *Grafik Tasarımda Görsel Algılama.* Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.

Bektaş, Dilek. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Demir, Çiğdem. (2001). *Günümüz Açık Hava Reklamcılığı ve Bir Tasarım Önerisi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Heller, S., Chwast, S. (1988). *Graphic Style: From Victorian to Post Modern.* USA: Abrams Publishing.

Khoshettekal, Minoo. (2003). *Türkiyede Trafik Sorununa Görsel İletişim Önerileri ve Billboard Çalışmaları.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Lupton, E., Phillips, J. C. (2008). *Graphic Design; The New Basics.* New York: Princeton Architectural Press.

Meggs, Philip B. (1998). *A History of Graphic Design.* New York: Wiley Publishing.

Pehlivan, Serdar. (2008). *Avrupa Birliği Yolunda Türkiyenin Tanıtım Sorunları: Billboard Tasarım Önerileri.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Uğur, Elif. (2009). Açıkhava Reklamcılığı I. *Ar&Ge /* Mart'19, s. 17-19. Erişim: 23.04.2019. http://www.izto.org.tr/portals/0/iztogenel/dokumanlar/acikhava_reklamciligi_i_e_ugur_26.04.2012%2020-06-08.pdf

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 565-582 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SOHBET ÇUKURLARI: 1960'LARDA TASARIM VE BİR SOSYAL DEVRİM ARACI OLARAK MOBİLYA

CONVERSATION PITS: FURNITURE DESIGN AS A SOCIAL REVOLUTIONARY TOOL IN THE 1960'S

DR. ÖĞR. ÜYESİ **UMUT ŞUMNU**
Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
İçmimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
usumnu@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-1172-0532

Öz: *1960'lar her alanda büyük değişimler yaşandığı bir dönem olarak belirmektedir. Dönemin siyasal ve toplumsal alandaki sistem karşıtı hareketleri çok kısa zamanda başta siyahlar ve göçmenler/azınlıklar olmak üzere kadınlar, eşcinseller, öğrenciler/gençler gibi kitleler tarafından benimsenir. Bu hareketlerin ortaya koyduğu yaklaşımlar zaman içerisinde kendi sanat ve tasarım kültürlerini, kendi müziklerini, edebiyatlarını, sinemalarını, mimarisini, iç mekânlarını ve mobilyalarını oluşturmuşlardır. Tüm bu üretimler değişimin sürekliliğini esas alır ve dönemin özgürlükçü, çoğulcu ve katılımcı toplumsal yaklaşımlarının yansıması olarak ortaya çıkar*

Bu kapsamda makale, 1960'lardaki siyasal ve toplumsal dönüşümün izlerini sanat ve tasarım alanında anlamaya ve özellikle de bir sosyal devrim aracı olarak görülebilecek dönemin mobilyaları üzerinden örneklendirmeye çalışır.

Anahtar Sözcükler: *1960'larda Sanat ve Tasarım, 1960'larda Mobilya Tasarımı, Sohbet Çukurları, Bireyselcilik, Çoğulculuk, Katılımcı Tasarım.*

GELİŞ TARİHİ: 02.01.2019 | **KABUL TARİHİ:** 08.05.2019

Abstract: *The 1960s is considered to be a period of major changes in every field. The anti-systemic movements in the political and communal spheres are soon adopted by the masses, especially by black people and women, immigrants/minorities, homosexuals, students/young people. The struggle for liberation and independence of these identity-based groups points to a period in which these groups create their own art and design culture, their own music, literature, movies, architecture, interior spaces and their furniture in time. All of these creations are based on the continuity of change and they emerge as a reflection of liberal, pluralistic and participatory social approaches.*

In that respect, this article in general aims to understand the effect of political and social change on art and design in the 1960s; and more particularly tries to focus on the furniture design of this period which can be considered as a social revolutionary tool.

Keywords: *Art and Design in 1960s, Furniture Design in 1960s, Conversation Pits, Individualism, Pluralism, Participatory Design.*

2. Dünya Savaşı'nın bitimiyle savaş boyunca yaşanan karanlık ve karamsar dönem yerini renkli ve iyimser bir döneme bırakır. 1. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan radikal toplumsal hareketlere ve bu süreçlerin yansıması olan avantgarde sanat ve tasarım akımlarına benzer şekilde, 2. Dünya Savaşı'nın bitişi de gerek siyasal ve toplumsal alanda, gerekse sanat ve tasarım alanında birçok özgürlükçü düşünceyi açığa çıkarır. Özellikle 1960'lar, 1950'lerdeki savaş sonrası toparlanma döneminin ardından, her alanda büyük değişimlerin yaşandığı bir 'patlama çağı' olarak nitelendirilir[1].

Bu noktada çalışma, 1960'lar döneminde ortaya çıkan sanat ve tasarım akımlarına bakmayı ve özellikle mobilya tasarımı alanındaki radikal değişimi anlamayı amaçlamaktadır. Dönemin bir 'sosyal devrim aracı' olarak konumlandırılan mobilyalarını daha iyi tanımak için ilk olarak 1960'lardaki siyasal ve toplumsal dönüşümleri tartışmak faydalı olacaktır.

Görsel 1. Foucault ve Sartre Cezayir'in bağımsızlık mücadelesini destekleyen eylemlerde. Foucault Archivo. Erişim: 04.01.2019. https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/fotos.php?nota=469458

1960'lardaki Toplumsal Hareketler

2. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan toplumsal hareketlerin daha önceki toplumsal hareketlerden farklı olarak hayat standardını ve bireyselciliği yükseltme amacı taşıdığının altı çizilmelidir. 19. yüzyıl sonlarında işçi hareketi şeklinde başlayan toplumsal hareketler ekonomik ilişkilere odaklanarak, sömürünün kaynağı olan kapitalist sistemi ele geçirmeyi ve eşitlik söylemi üzerinden bir toplum inşa etmeyi amaçlayan sınıf temelli ve endüstri toplumunun ürünü olan hareketlerdi (Güllüpınar, 2013, s. 202). 2. Dünya Savaşı'nın sonrasında post-endüstriyel toplumlarda karşılaştığımız ve küreselleşme olgusunun yarattığı yeni toplumsal hareketler ise işçi sınıfının misyonunu yitirmesiyle ortaya çıkan[2] ve kimlik

[1] 1960'larda 'boom' (patlama) birçok alanla ilişkilendirilerek kullanılan popüler bir terimdir. Ekonomik patlama (Economic boom), ev patlaması (Housing boom), bebek patlaması (Baby boom) gibi kavramlar 1960'ların her alandaki büyük değişimlerine işaret eder.

[2] İkinci Dünya Savaşı'nın ardından dünya iki kutuplu bir dünya üzerinden yeniden şekillenir. Bu blok güçlerden biri olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği daha içe dönük ve otonom bir ekonomi-politika benimserken, diğer güç olan Amerika Birleşik Devletleri merkezi otorite tarafında yönetilen ve yönlendirilen sistemi liberal, özel sektörün aktif olduğu rekabetçi ve çok uluslu bir sistemle değiştirmek ister. Bu anlayış aynı zamanda işçi sınıfının yerini orta sınıfa, kitle kültürünün yerini tüketici kültürüne bırakması demektir.

temelli grupların aktörü olduğu hareketlerdir. Bu hareketlerde eşitlik söylemi yerini çoğulculuğa bırakır; hareketler demokrasi, sivil toplum, katılım, birey gibi sosyo-politik konuları ele alırlar (William, 2009).

Bu sistem karşıtı hareketler çok kısa zamanda başta siyahlar ve göçmenler/azınlıklar olmak üzere kadınlar, eşcinseller, öğrenciler/gençler gibi demokratik sistemin vaat ettiği yurttaşlık haklarını tam olarak kullanamayan ve bir şekilde kenarda kalan/bırakılan kitleler tarafından benimsenir (Yaylacı, 2012, s. 43)[3]. Söylemleri farklı da olsa tüm toplumsal hareketler, muhafazakâr ve gelenekçi normlara bir başkaldırıyı, bireysel özgürlüğü ve çoğulculuğu ön plana çıkaran bir sistem değişikliğini hedeflemektedir. Bu toplumsal hareketler dönemin önemli aydınları tarafından da desteklenir. Sartre ve Foucault gibi dönemin öne çıkan filozofları bu eylemlere aktif bir şekilde katılarak sisteme karşı hem düşünsel hem de bedensel bir eleştiri yöneltirler (Görsel 1)[4].

Bu noktada, 19. yüzyıl sonlarında başlayan toplumsal hareketlerin eşitlik söyleminin sanat ve tasarım ortamına yansımasının evrensellik ve rasyonellik ilkesi etrafında şekillendiğine vurgu yapılabilir. 1. Dünya Savaşı sonrası radikalleşen modern sanat ve tasarım anlayışı kendini her türlü coğrafi, tarihsel, kültürel, simgesel ve etnik referanstan bağımsızlaştıran yalın, sade ve soyut bir estetik anlayış etrafında kurar. Bu dönemin sanatı ve tasarımı çoğunlukla "Az Çoktur" sloganı etrafında şekillenir[5] ve gerek Malevich'in 1915 tarihli Siyah Kare'sinde gerekse Mies'in 1927 tarihli Mr10 adlı mobilyasında her yerde ve herkes için aynı olabilen evrensel bir sanat/tasarım dilinin peşinden koşulur.

2. Dünya Savaşı sonrası toplumsal hareketlerin sanat ve tasarım ortamına yansımasında ise evrensellik, eşitlik, azlık ve aynılık söyleminin yerini bireyselciliğe, farklılığa, çokluğa ve çoğulculuğa bıraktığı gözlemlenmektedir. Bu toplumsal hareketlerde, her kimlik temelli grubun mücadelesi aynı zamanda grubun kendi sanat ve tasarım kültürünü talep etme mücadelesidir.

---

[3] Daha sonra bu hareketlere çevreci hareketler de eklenecektir.

[4] Dönemin toplumsal hareketlerindeki özgürleşme, bireyselcilik, katılımcılık eğilimine paralel şekilde dönemin felsefesi de daha önceki dönemin felsefelerinden ayrışırlar. Varoluşçuluk ve Post Yapısalcılık gibi felsefi akımlar kendi içlerinde farklılaşsalar da kavramdan çok eylemi ön planda tutan, zihinle beraber bedeni de yücelten bir düşünceyi savunurlar. Ek olarak bu akımların içerisindeki tüm düşünürler kimliği, anlamı, hakikati kendi içerisinde kapanmayan hareketli ve oluş halinde bir değer olarak görürler. Sartre, Foucault, Deleuze, Derrida gibi filozoflar sadece felsefe tarihinde yarattıkları kırılmayla değil siyasal tavır ve eylemleriyle de öne çıkarlar. Sartre Fransa'ya karşı Cezayir'in bağımsızlık mücadelesinde aktif rol alır.

[5] Az çoktur' önermesi dönemin sadece estetik değil aynı zamanda ekonomik bir terimidir.

Görsel 2. Çizgi romanlarda feminist eğilimler.
Action Comics. Erişim: 04.01.2019. http://superman.marianobayona.com/portadasdesupergirl.htm

Dönemin Feminist Hareketleri ve Tasarım

Örneğin, kökenleri 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarındaki eşit oy, mülkiyet ve eğitim hakkı mücadelelerine dayanan Feminist hareket, 1960'larda ciddi bir ivme kaydetmiş ve cinsellik, doğum kontrolü[6], kürtaj, aile içi şiddet vb. gibi konularda ciddi kazanımlar elde etmiştir. Ek olarak bu yıllarda feminist hareket, özellikle Simon de Beauvoir'ın kuramsal metinlerinin[7] etkisiyle, 'eşit olma' idealinin ötesine geçmeyi ve kendisine dayatılan toplumsal rolün dışına çıkmayı amaçlamıştır (Görsel 2). "Kadının kadınlıktan özgürleştiği" ve sadece kadınlara özgü bir dilin kurulmaya çalışıldığı bu deneyimin kısa zamanda sanat ve tasarım ortamında da yansıması olmuştur (De Beauvoir, 1993). Dönemin kadın sanatçıları, kurumsal sanat ortamındaki cinsiyet ayrımcılığını, ekonomik eşitsizliği eleştirdiği ve sadece kadınlara özgü bir bilincin ve deneyimin ürünü olan yapıtlar ortaya koymaya çalışmıştır (Antmen, 2008).

Dönemin feminist hareketlerinin etkileri tasarım kültüründe de fark edilmektedir. Özellikle moda tasarımı bu dönemde kadınların onlara atfedilen toplumsal rollerden sıyrılmasının ve cinsel özgürlüklerinin ifadesi olur (Quant, 2011). Tasarımı Mary Quant'a atfedilen mini etek, dönemin kadın hareketlerinin ve onların özgürlük söylemlerinin ikonik bir temsili

---

[6] Daha önceki başarılı araştırmaların ardından 1960 yılında doğum kontrol hapları yasal olarak piyasada satılmaya başlandı. İki yıl sonra 1,2 milyon kişi doğum kontrol haplarını kullanıyordu.

[7] Feminist harekete en önemli kuramsal desteklerden birini Simon de Beauvoir verir. Yazarın özellikle 1949 yılında yayınlanan İki Cins kitabı bu alanda cins-cinsiyet (sex-gender) ayrımını ortaya koyması bakımından bir mihenk taşıdır.

olarak 1960'lı yılların en önemli tasarımları arasında kabul edilmektedir. Benzer şekilde Mia Farrow, Twiggy gibi dönemin popüler kadınları üzerinden yaygınlaşan kısa saçlı kadın imgesi de toplumsal olarak kendisine dayatılan 'ev kadını', 'iyi bir eş' gibi sıfatlardan sıyrılmış 1960'ların genç, seksi, özgüvenli ve enerjik kadınının diğer önemli bir temsili olmuştur (Görsel 3).

Görsel 3. Louise Bourgeois'nın kadın merkezli çalışması, Mary Quant'ın mini eteği ve model Twiggy.
(Solda) Art Journal. Erişim: 04.01.2019. http://www.artsjournal.com/anotherbb/author/another-bouncing-ball/2009/10/
(Ortada) BBC. Erişim: 04.01.2019. http://www.bbc.co.uk/guides/z2y4v4j
(Sağda) Cine News. Erişim: 04.01.2019. https://www.cinenews.be/nl/films/my-generation/fotos/

Dönemin Genç Kuşak Hareketleri ve Tasarım

1960'ların kimlik temelli hareketlerinden biri de genç kuşak hareketleridir. Bu dönemde, belki de tarihte ilk kez bir genç, annesine ve babasına benzemeden kendi yaşam kültürünü talep eder hale gelmiştir. Volkswagen'in ünlü reklam kampanyasında söylendiği gibi, dönemin **"küçük düşünen"** gençleri, büyük anlatıların nesnesi olarak değil kendi biricik yaşamlarının katılımcı özneleri olarak var olmak istemişler ve bu anlamda kendi sanat ve tasarım kültürlerini, kendi müziklerini, edebiyatlarını ve sinemalarını oluşturmuşlardır (Sedgwick, 1990) (Görsel 4).

Literatürde 68 kuşağı, Hippiler/Çiçek Çocuklar ya da Woodstock kuşağı olarak adlandırılan ve 1950'lerin 'beat kuşağının' devamı niteliğinde olan bu gençlik hareketleri 1960'ların başındaki insan hakları mücadelesinin siyasal eylemliliğini miras alır. Ortaya çıkışları 1965 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nin Vietnam'a asker göndermesinden sonra olmuş ve hiçbir dogmayı ve otoriteyi kabul etmeyen bu savaş/şiddet karşıtı özgürlükçü hareket kısa bir süre içerisinde tüm dünyaya yayılmıştır (Greene, 2010). Bu gençlik hareketleri yaptıkları siyasal protestolar kadar sundukları yaşam biçimleriyle de adından söz ettirmiştir.

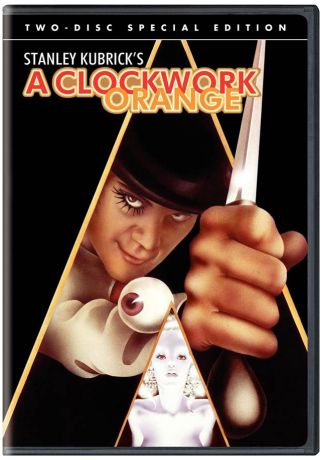
Görsel 4. Louise Bourgeois'nın kadın merkezli çalışması, Mary Quant'ın mini eteği ve model Twiggy.
(Solda) Art Journal. Erişim: 04.01.2019. http://www.artsjournal.com/anotherbb/author/another-bouncing-ball/2009/10/
(Ortada) BBC. Erişim: 04.01.2019. http://www.bbc.co.uk/guides/z2y4v4j
(Sağda) Cine News. Erişim: 04.01.2019. https://www.cinenews.be/nl/films/my-generation/fotos/

15-16-17 Ağustos 1969 yılında New York'un Bethel kasabasında bir mandırada, "üç gün barış ve müzik" sloganıyla gerçekleşen Woodstock Festivali 1960'lardaki gençlik hareketlerinin özgürlükçü ruhunu yansıtan en önemli etkinlik olarak karşımıza çıkar. Neredeyse yarım milyon gencin katıldığı, çıplaklığın ve cinselliğin tabu olmadığı, hint keneviri, LSD ve sihirli mantar gibi uyarıcıların sıklıkla tüketildiği bu festivalde Jimi Hendrix, Santana, The Grateful Dead, The Who, Jefferson Airplane, Janis Joplin gibi müzisyenler sahne almıştır. Ve bu müzisyenler çağdaşları Beatles, Pink Floyd ve Bob Dylan[8] gibi bu kuşağa özgü ve dönemin sistem karşıtı ve özgürlükçü ruhunu yansıtan bir başkaldırı müziği sunmuşlardır (Görsel 5).

Gençlerin kendi yaşam kültürlerini talep etmelerine ilişkin benzer yaklaşımlar William Seward Burroughs, Jack Kerouac ve Allen Ginsberg gibi Beat kuşağı yazarlarının 'cut-up' tekniğiyle ürettikleri edebiyat metinlerinde, Barbara Stauffacher Solomon'un büyük ölçekli iç mekân 'supergrafik' çalışmalarında da görülebilir (Garner, 2001). Sözü geçen sanatçıların yapıtlarında üretim yaptıkları alanın konvansiyonlarıyla uyumsuz, bütünlüğü kolay kavranamayan, radikal bir yaklaşım fark edilir.

[8] Bob Dylan ve Joan Baez Martin Luther King Jr'ın önderliğinde 200 bin kişinin katıldığı 1963 Washington yürüyüşünde birlikte şarkı söylediler.

Görsel 5. Woodstock müzik festivali afişi.
Woodstock. Erişim: 04.01.2019. https://weheartit.com/torriien/collections/95040088-hippies



Görsel 6. Clockwork Orange filmin afişi, Filmde kullanılan Skybreak Evi ve Retreat Pod.
(Solda) Clockwork Orange Poster. Erişim: 04.01.2019. https://www.amazon.com/Pop-Culture-Graphics-Clockwork-Orange/dp/B002S6OUP0
(Sağda) Clockwork Orange Film Sahnesi. Erişim: 04.01.2019. https://www.alamy.com/original-film-title-a-clockwork-orange-english-title-a-clockwork-orange-film-director-stanley-kubrick-year-1971-credit-warner-bros-pictures-album-image209218406.html

Dönemin ruhunu yansıtan diğer bir üretim de sinema alanında karşımıza çıkar. Stanley Kubrick'in 1971 tarihinde yönettiği ve Anthony Burgess'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan Clockwork Orange[9] filmi Alex adlı 'vahşi', "uyumsuz" bir gencin toplum tarafından normalleştirilme, aynılaştırılma ve disipline edilme sürecini anlatır. Film sadece modern toplumun bir ironisini sunmakla ve 'şiddet', 'suç' ve 'ceza' gibi kavramları tartışmakla kalmaz aynı zamanda sunduğu iç mekânlar ve bu mekânlardaki mobilyalarla da önemli bir dönem temsili sunar. Örneğin, Team 4 tarafından tasarlanan Skybreak Evi filmin ana mekânlarından biri olarak kullanılır. Evin her tür farklı kullanıma ve sosyal bir aradalığa esnek mekân sunabilme becerisi dönemin özgürlükçü ve katılımcı yaşam kültürüyle örtüşür niteliktedir. Ek olarak, bu evde yer alan ve Martin Dean tarafından tasarlanan 'Retreat Pod' adlı mobilya/yaşam kozası döneme ilişkin diğer önemli bir yönelim olan bireyselleşmeyi yüzeye çıkarır. Tasarımcının tarif ettiği şekilde Retreat Pod "kişinin dünyadan uzaklaştığı ve tamamen kendine dönebildiği" bir aparattır (Görsel 6). Retreat Pod adlı tasarımda öne çıkan diğer bir unsur da biçimine ilişkindir. Retreat Pod'un dönemin organik tasarım anlayışını yansıtan yumurtamsı formu, dönemin 'moda' malzemesi plastikle üretilmiştir.

Görsel 7. Dönemin plastik ya da kağıttan üretilmiş ve kullan –at kültürünü yansıtan üretimleri. Kağıttan kıyafetler, kağıttan mobilyalar ve dönemin bir fetiş nesnesi haline gelmiş plastik evleri.
(Solda) Paper Dress Show. Erişim: 04.01.2019. https://www.etsy.com/listing/643563823/exhibition-poster-paper-dress-show-by
(Ortada) Pop Design. Erişim: 04.01.2019. https://indesign.com.br/pop-art-pop-design/
(Sağda) Plastic House. Erişim: 04.01.2019. https://disneyavenue.wordpress.com/2015/05/05/living-in-the-monsanto-house-of-the-future/

[8] Clockwork Ornage romanı Türkçeye Otomatik Portakal olarak çevrilmiştir.

Görsel 7. Pop Art sanat akımından Roy Lichtenstein ve Andy Warhol'a ait örnekler.
(Solda) Roy Lichtenstein, 1961, Bütün Odayı Görebiliyorum/ I can see the Whole Room.
Christies. Erişim: 04.01.2019. https://imgur.com/gallery/V2VQX
(Sağda) Andy Warhol, 1962, Campell Çoba Konserveleri/ Campell's Soup Cans.
Moma. Erişim: 04.01.2019. https://www.art.com/products/p8765164873-sa-i2703428/andy-warhol-campbell-s-soup-i-vegetable-c-1968.htm

1960'larda plastik, sadece dönemin uzay-çağı estetiğini[10] yansıtan organik biçimler vermenin değil, aynı zamanda döneme özgü bir seri-üretim, çoğaltma ve *kullan-at* mantığının da aracısıdır (Bony, 2004). Ek olarak plastik ve ona benzer diğer malzemeler, 1960'larda genç kuşağın ucuza, eğlenceli, çok seçenekli ve her şeyden önemlisi kolay değiştirilebilir, 'evladiyelik olmayan' tasarımlar elde etme arzusuna işaret etmektedir. Dönemin plastik fotoğraf makinelerinde, melamin tabaklarında, kâğıttan kıyafetlerinde, Peter Murdoch'ın 1965 yılında tasarladığı "Paper Chair" adlı mobilyasında ya da dönemin plastik ev ilanlarında[11] kullan-at toplumunun ve çoğulcu bir tasarım kültürünün izleri, yansımaları görülebilir (Görsel 7).

---

[10] 1960 döneminin toplumsal hareketlerinin tasarıma etkisi gibi insanoğlu'nun 1960 yılında uzaya gitmesi ve 1969 yılında aya ayak basması da tasarım kültürünü yakından etkilemiş ve tasarım kültüründe bir uzay çağı estetiğinin oluşmasına yol açmıştır. 1962-1963 yılında yayınlanan Jetgiller çizgi filminde, 1964-1965 yıllarındaki New York'ta düzenlenen dünya fuarındaki yapılarda, dönemin Futuro House'larında, Juni Ludowici'nin 1959 tarihli 'Das Rundhaus/Globe House' adlı prefabrik konut projelerinde, Ford'un Gyron adlı konsept arabasında, Pierre Cardin'in 1954 tarihli Bubble Dress adlı kıyafetinde, dönemin 2001 Space Odyssey, Barbarella, Maymunlar Cehenneminde Kaçış gibi bilim kurgu filmlerinde ya da Star Trek adlı televizyon dizisinde dönemin uzay çağı estetiğinin izleri görülebilir.

[11] Bu dönemde sunulan plastik evlerden biri de 1957-1967 yılları arasında Walt Disney'de sergilenen Monsanto plastik ev'dir. Monsanto Kimya Firması ve MIT Üniversitesi öğrencilerinin ortaklaşa tasarladıkları bu ev 1986'daki evi temsil ediyordu ve tasarım gelecekte her şeyin plastikle üretileceğine ilişkin bir inanç taşıyordu.

Dönemin özellikle endüstri tasarımlarına egemen olan bu ucuz, eğlenceli ve çok seçenekli çoğaltma yaklaşımı dönemin sanat eğilimleri için de geçerlidir. 1. Dünya Savaşı'nın ardından açığa çıkan avantgarde sanat hareketlerine benzer şekilde, 2. Dünya Savaşı'nın bitimi de birçok sanat hareketinin açığa çıktığı bir dönem olur. Bu dönemde Minimal Sanat, Kavramsal Sanat, Fluxus, Kamusal Sanat, Feminist Sanat, Yoksul Sanat gibi gerek sanatın yapma etme biçimlerin gerekse sanatın toplumla olan ilişkisini eleştiren pek çok neo-avantgarde sanat akımı göze çarpar. Bu akımların içinde savaş sonrasında Amerika'da doğan ve kısa bir zamanda dünyaya yayılan Pop Sanat söyleminde dönemin tasarım eğilimleriyle benzerlikler taşır (Görsel 8). Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton gibi sanatçıların yaptığı akımın manifestosu Hamilton tarafından şöyle ortaya koyulur: Pop sanat popülerdir; geçicidir; harcanabilir; ucuzdur; seri üretilmiştir; gençtir; esprilidir; seksidir; numaracıdır; gösterişlidir.

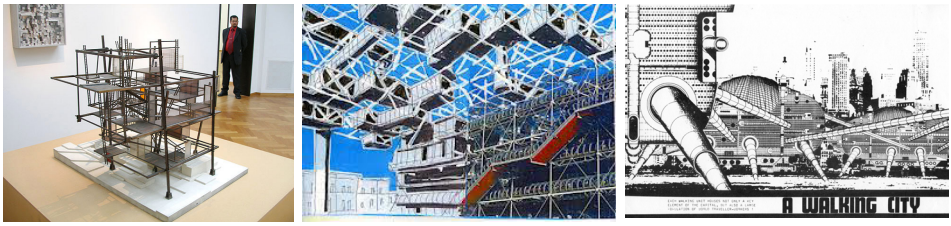
Pop sanat manifestosu bizlere 2. Dünya Savaşı sonrasında 'biz' duygusunun yerini 'ben' duygusuna bıraktığı, kitle kültürünün yerini tüketim kültürünün aldığı, yüksek sanatın yerini popüler, toplumsal ve kamusal sanata bıraktığı bir dönemin kesitini sunar. Pop sanatın ortaya koyduğu yaklaşım dönemin mimarisi, iç mekân tasarımı ve mobilya tasarımlarında da okunabilir.

1960'larda Mimarlık, İç Mekân ve Mobilya

1. Dünya Savaşının ardından dönemin toplumsal eğilimlerinin yansıması olarak ortaya çıkan ütopyacı mimarlık akımlarına benzer şekilde 1960'lardaki toplumsal hareketler de ütopyacı bir mimarlık yaklaşımını açığa çıkarır. Toplumun yapısı, örgütlenmesi ve işleyişiyle ilgili büyük değişimlerin yaşandığı bu dönemde mimarlık da bu büyük değişimin temsilini aramaktadır. 1920'lerdeki mekânsal pratiklerden farkı olarak 1960'ların mimarlığı, sosyal değişimi sonlu, tamamlanmış ve bitmiş bir takım nesneler üzerinden sunmak yerine bu değişimin sürekliliğini amaçlayan yapılar sunmayı hedefler. Bu dönemin mimarlığını tanımlayan iki anahtar kelime hareketlilik ve esneklik olur. 1920'lerin dik açılı sonlu prizmatik kütlelerinden farklı olarak, bu dönemde ortaya çıkan mega-strüktürler ya da parabolik-strüktürler[12] değişime ve dönüşüme açık, ihtiyaca göre üzerinde değişiklik yapılabilen 'oluş' halinde bir mimarlık anlayışı ortaya koyarlar. Bu anlamda, bu yapılar dönemin özgürlükçü, çoğulcu ve katılımcı toplumsal yaklaşımlarıyla örtüşür ve mimari sistem kendini kapatarak değil sürekli açarak ve dönüştürerek var eder.

---

[12] Le Corbusier ve Iannis Xenakis tarafından 1958 yılında Brüksel'deki Dünya Fuarı için tasarlanan Phillips Pavyonu bu döneme ait hiperbolik paraboloid yapıların öncülerindendir. Bu anlamda anılması gereken diğer önemli mimarlar Oscar Niemeyer ve Saarinen'dir. Niemeyer'ın 1960 yılında tasarladığı Brasilia Katedrali yapıları, Saarinen'in ise 1962de tasarladığı TWA Terminal binası dönemin parabolic strüktür mantığının diğer yansımalarını sunar. Expo 67 Montreal Dünya Fuarı ise bu yeni strüktürel arayışların sunulduğu önemli bir gösteri olarak karşımıza çıkar. Özellikle Buckminister Fuller'ın Amerika Pavyonundaki geodesic kubbesi ve Moshe Safdie'nin sonsuza kadar eklemlenerek büyüyebilecekmiş izlenimi veren Habitat 67 projeleri fuarın öne çıkan mimari yapıları olur. Aydın Boysan tarafından 1964 yılında tasarlanan ve İzmir Fuarı'nda sergilenen Arçelik Pavyonu da Türkiye'nin ilk çelik askı sistemli "hiperbolik paraboloid" çatılı yapısıdır.



Görsel 9. Constant, Yona Friedman ve Archigram'ın bitimsiz ve hareket halindeki mimari önerileri
(Solda) New Babylon. Erişim: 04.01.2019. http://www.usbdata.co/constant-nieuwenhuys.html
(Ortada) Yona Friedman. Erişim: 04.01.2019. http://yona.kek.org.hu/
(Sağda) Archigram. Erişim: 04.01.2019. http://www.keywordhouse.com/YXJjaGlncmFtIHJlbmRlcg/

Bu noktada Constant Niewenhuys'un 1959-1974 tarihleri arasında sürdürdüğü New Babylon projesi ve Yona Friedman'ın megastrüktürleri toplumu oluşturan her bireyin kendi mekânını oluşturma özgürlüğüne sahip olduğu yeni bir mekânsal yaklaşım ortaya koyarlar. Friedman 1958 tarihli *Hareket Halinde Mimari* (L'Architecture Mobile) adlı manifestosunda "Bir binanın/yapının, herhangi bir kullanıcı ya da kullanıcı grubunun kullanımına göre esnekleşebileceği" bir mimarlığın olanaklı olduğunu dile getirir (Tan, 2003). Her iki tasarımcının da ortaya koyduğu yapılar gerçekleşmeden proje boyutunda kalır fakat dönemin çoğulcu ve katılımcı eğilimlerinin mekânsallaşma potansiyellerine ilişkin önemli ipuçları sunarlar. Benzer bir yaklaşım dönemin avantgarde neo-futurist mimarlık grubu olan Archigramda da görülebilir. İngiltere'de yaşayan ve Peter Cook tarafından örgütlenen 6 mimar[13] arkadaşın bir fanzin çıkarma fikriyle başlayan hareket kısa zamanda savaş sonrası dönemin kentsel ve mimari tasarımında çok yön verici olmuştur. Grubun The Walking City, Living Pod and The Instant City adlı ütopyacı projeleri modern mimarlığa karşı duyulan hoşnutsuzluğa işaret ederken, daha organik ve akışkan bir mimarlık için çağrı niteliğindedir. Çalışmalarında dönemin hem sibernetik devriminin hem de pop kültürünün etkileri görülmektedir. Ve tıpkı Constant ve Fiedman'ın mimari eğilimleri gibi Archigram'ın mimarlığı da sabit, statik bir kapalılık değil, sürekli genişleyen bir açıklık durumu ortaya koyar (Görsel 9).

[13] İngiltere'de gruba Mimarlığın Beatles'ı (Beatles of Architecture) denmektedir.

Görsel 10. Dönemin iç mekânları ve bu mekânlarda öne çıkan aksesuarları.
Fifty and Me. Erişim: 04.01.2019. https://www.fiftyandmemagazine.be/fr/bien-etre/home/une-deco-tout-droit-venue-des-seventies-print

1960 döneminin ortaya koyduğu hareketlilik, değişkenlik, esneklik ve katılım kavramları dönemin iç mekân ve mobilyalarında da görülebilir. Dönemin iç mekânları 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan açık plan anlayışını sürdürür. Fakat 1960'ların iç mekânları, 1920'lerle karşılaştırıldığında, daha renkli ve konfor duygusu daha fazla olan mekânlardır. Turuncu, sarı, kırmızı gibi sıcak renkler, duvarlarda op-art desenli/psikedelik duvar kağıtları, oturma odasının merkezinde yer alan 'lounge alanı', yerleri tamamen şilte ile kaplı olan chill-out odası, aydınlatma olarak globe aydınlatmalar, 1963 yılında Mathmos firması tarafından tasarlanan Lavalamp atmosferik aydınlatmaları bu dönem iç mekanlarının olmazsa olmazlarıdır (Charlotte ve Peter, 2013) (Görsel 10).

Yukarıda listelenenler dışında 1960'ların iç mekân tasarımlarında asıl dikkat çeken unsur dönemin mobilyalarıdır. 1960'ların mobilyaları gerek biçim ve malzeme olarak, gerekse sunduğu esneklik ve çok işlevlikle daha önceki dönem mobilyalarından farklılaşırlar.

Görsel 11. Dönemin plastik kullanılarak tasarlanan mobilyaları.
Hive. Erişim: 04.01.2019. https://hivemodern.com/pages/product1430/eames-plastic-armshell-rocker-herman-miller

Görsel 12. Dönemin kendi kendini taşıyabilen süngerden, köpükten ya da hava üflenerek üretilen mobilyaları. Kabinet. Erişim: 04.01.2019. http://www.kabinet.sk/znacka/zanotta

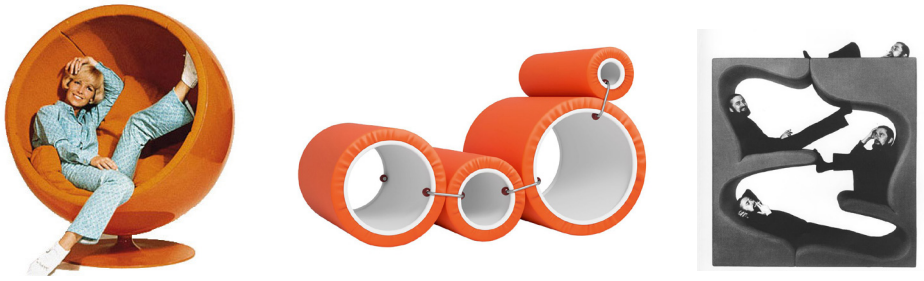
1940 yılında Saarinen ve Eames'in New York Modern Sanat Müzesi'nin 'Ev Mobilyasında Organik Tasarım' başlıklı yarışmasını kazanan ama uygun üretim teknikleri olmadığı için 1950'lere kadar piyasaya çıkmayan *Organic* sandalyesinden sonra plastik bir mobilya malzemesi olarak iyice yaygınlaşmaya başlar. Daha önceleri, geleneksel mobilyalarda olduğu gibi, üstü sünger ve kumaşla kaplanan plastik[14], Eames'in 1950 tarihli metal ayaklı ve plastik kolçaklı sandalye tasarımından sonra üstü kaplanmadan da kullanılır ve mobilya tasarımının vazgeçilmez malzemesi olur. Sunduğu tek parça dökülebilme (kompozit), kendi kendini taşıyabilme, seri üretim kolaylığı, birleşim detaylarının azlığı, renk seçeneği, üretim maliyetinin düşük olması ve en önemlisi ergonomik konfor gibi avantajlarıyla plastik mobilya, 1960'lar mobilyasının alâmetifarikası haline gelir. Sori Yanagi'nin 1954 tarihli Elephant taburesi, Arne Jacobsen'in 1955 tarihli Model 3107 sandalyesi, Earo Saarinen'in 1956 tarihli Tulip sandalyesi Verner Panton'un 1960 tarihli Panton sandalyesi, Eero Aarnio'nun 1968 tarihli Pastil ve 1971 tarihli Tomato sandalyesi, Vico Magistreti'nin 1966 tarihli Elena masası ve 1972 tarihli Vicario sandalyesi dönemin plastikle üretilen organik tasarım anlayışının önemli temsilleridir (Bony, 2004) (Görsel 11).

Plastik mobilyaların başka hiçbir taşıyıcıya ihtiyaç duymaksızın kendini taşıyabilme özelliği dönemin köpük, sünger ya da havanın üflenmesiyle oluşturulan mobilyalarında da görülebilir. Sünger ya da köpük daha önceki dönemlerde sert taşıyıcı sistemin üzerine koyulan yumuşak işlevi görürken, 1960'lı yıllarda bu yumuşak yüzeylerin kendisi bir taşıyıcı sistem olarak kullanılmıştır. Tamamı yumuşak yüzeylerden oluşturulan bu mobilyalar, dönemin plastik mobilyalarına benzer şekilde, tek parçadan oluşturulabilme, seri üretim, detay problemleri, estetik, ekonomi ve ergonomi anlamında büyük avantajlar sağlamıştır. Ek olarak bu mobilyalar, dönemin mimari yaklaşımlarında da öne çıkan esneklik ve hareketlilik döneme özgü duyguların ifadesi olmuşlardır. Liisi Beckman tarafından tasarlanan 1966 tarihli Karelia, Paolo Lomazzi, Donato D'Urbino, Jonathan De Pas tarafından tasarlanan 1967 tarihli Blow, Piero Gatti, Cesare Paolini, Franco Teodoro tarafından tasarlanan 1968 tarihli Sacco adlı mobilyalar bu anlayışın öne çıkan mobilyalarıdır (Görsel 12).

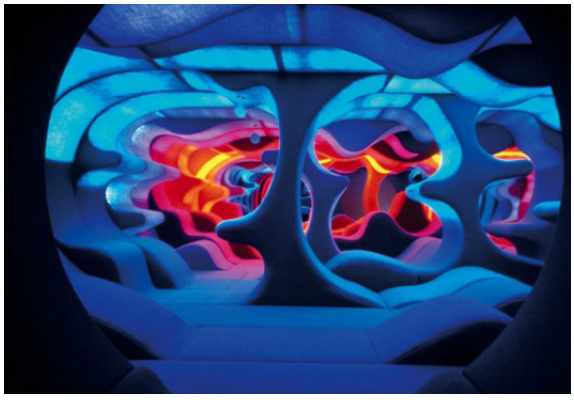
---

[14] Özellikle Pierre Paulin'in mobilya tasarımları bu noktada önemlidir. Pierre Paulin 1960'lar boyunca çok fazla mobilya tasarımı yapar. Bu tasarımların çoğu plastik üzerine kumaş kaplı mobilyalardır ve dönemin organik tasarım anlayışının bir yorumudur.

Özellikle Sacco adlı mobilya sunduğu esnek strüktürel sistemle dönemin özgürlükçü, çoğulcu ve katılımcı karakterini yansıtır. Üzerine oturan kullanıcının şeklini alabilme özelliğiyle Sacco kullanıcıya tek bir oturma pozisyonu dikte etmez. Kullanıcı ruh haline göre Sacco'da değişken, çoklu oturma pozisyonları keşfedebilir. Bu anlamda kullanıcı ve mobilya arasındaki ilişki katılımcı bir ilişkiye dönüşür. Bu özellik Eero Aarnio'nun 1963'te tasarladığı Ball, Roberto Sebastian Matta'nın 1966'da tasarladığı Malitte, Joe Colombo'nun 1969 yılında tasarladığı Tube ve Verner Panton'un 1969 yılında tasarladığ Living Tower adlı mobilyalarda da görülebilir. Tüm mobilyalarda kullanıcının özgürlüğü ön planda tutumlu, bireyin seçimlerine ve katılımına göre esneklik gösterebilen çoğulcu bir tasarım yaklaşımı benimsenmiştir (Görsel 13).



Görsel 13. Dönemin çoklu oturma poziyonları sunan esnek ve katılımcı mobilyaları.
(Solda) Ball Chair. Erişim: 04.01.2019. http://quirkyberkeley.com/the-eero-aarnio-bell-chair/
(Ortada) Tube. Erişim: 04.01.2019. https://www.cappellini.it/en/products/news-2015/tube-chair
(Sağda) Living Tower. Erişim: 04.01.2019. http://arquitecturaynaturalezabajoelsol.blogspot.com/2010/12/el-vacio.html



Görsel 14. Verner Panton'un Phantasy Landscape adlı mekân düzenlemesinden fotoğraflar.
Verner Panton. Erişim: 04.01.2019. https://www.verpan.com/verner-panton-x-verpan

Verner Panton'un bir yaşama ünitesi olan Living Tower adlı mobilyası, tasarımcının 1970 tarihindeki Phantasy Landscape adlı tasarımında yeni anlamlar kazanır. Panton, her yıl Almanya'nın Köln şehrinde düzenlenen mobilya fuarında, Bayern firmasına ait bir teknenin iç mekânlarını geçici bir sergileme mekânına dönüştürür[15]. Ortaya çıkan tasarım, Panton'un Living Tower adlı projesinin mekânsallaşmış halidir. İç mekân önce Panton tarafından dilimlenmiş, daha sonrada her bir dilim kendi içerisinde farklı bir organik anlayışla, her biri farklı ışık, renk ve ergonomik eğimde tasarlanmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısının en önemli iç mekan projelerinden biri olan bu tasarım Panton'un tasarım çizgisinin yanında, dönemin hayat standardını, bireyselciliği ve sosyalleşmeyi yükseltme amacını da yansıtır (Görsel 14).

Sohbet Çukurları

1960 döneminde mekanla ilişkilenen mobilya tasarımlarına diğer bir örnek de Conversation Pit'lerdir. Dönemin hafif ve kolay hareket ettirilen mobilya tasarımlarından farklı olarak Sohbet Çukurları mekânla bütünleşik yapısal bir ilişki sunarlar. Fakat mekanın yer döşemesinin düşürülmesiyle oluşturulan bu mobilyalar sundukları yaşam biçimiyle dönemin esnek, enformel ve etkileşimli tasarım yaklaşımını sürdürürler.

İlk olarak Eero Saarinen'in 1957 yılında Amerikalı sanayici J. Irwin Miller'ın evinde tasarlanan bu yere yakın oturma elemanları kendini bulunduğu mekânın kalabalığından ve hareketliliğinden soyutlayan samimi bir buluşma alanı olarak öne çıkar. Bulunduğu mekânın sert malzemelerinin aksine bu mekânlar çoğunlukla halı, minder, yastık gibi yumuşak malzemelerle desteklenir ve şömine gibi mimari elemanlarla bütünleştirilir.

Görsel 15. Sohbet çukurlarından örnekler.
(Solda) Conversation Pit. Erişim: 04.01.2019. https://homelivingroom.co/conversation-pit-sofa/
(Sağda) Beattie Residence. Erişim: 04.01.2019. http://niceimgro.pw/overlook-of-mcc-from-solids-controlsystemcom-Modern-furniture.html

[15] Bu iç mekan 1960'ların sonundan 1970'lerin ortasına kadar Visiona adıyla her yıl farklı bir tasarımcı tarafından dönüştürülür. Verner Panton tarafından yapılan Phantasy Landscape adlı çalışma Visiona 2 olarak da anılır.

Saarinen'in Miller Evi'ndeki sohbet çukuru uygulaması daha sonra dönemin önemli tasarımcıları tarafından da yorumlanır. Ulbrich Franzen'in 1958 tarihli Beattie Evi projesindeki sohbet çukuru ve Pierre Paulin'in 1960'lı yılların başında tasarladığı Dune mobilyası bu alanda öne çıkan örneklerdir. Bu mekânlar/mobilyalar bireyi ön plana çıkaran ve farklı türden sosyalleşmesine olanak tanıyan özellikleriyle dönemin eğilimlerini yansıtırlar (Görsel 15).

Sonuç

1960'lar her alanda büyük değişimler yaşandığı bir dönem olarak belirmektedir. Dönemin Siyasal ve toplumsal alandaki sistem karşıtı hareketleri çok kısa zamanda başta siyahlar ve göçmenler/azınlıklar olmak üzere kadınlar, eşcinseller, öğrenciler/gençler gibi kitleler tarafından benimsenir. Bu kimlik temelli grupların özgürleşme ve bağımsızlık mücadelesi aynı zamanda bu grupların kendi sanat ve tasarım kültürlerini oluşturduğu bir sürece işaret eder.

Literatürde 68 kuşağı, Hippiler/Çiçek Çocuklar ya da Woodstock kuşağı olarak adlandırılan genç kuşak hareketleri de 1960'ların insan hakları mücadelesinin siyasal eylemliliğini miras alır. Bu hareketler zaman içerisinde kendi sanat ve tasarım kültürlerini, kendi müziklerini, edebiyatlarını, sinemalarını, mimarisini, iç mekânlarını ve mobilyalarını oluşturmuşlardır. Tüm bu üretimler değişimin sürekliliğini esas alır ve dönemin özgürlükçü, çoğulcu ve katılımcı toplumsal yaklaşımlarının yansıması olarak ortaya çıkar.

Bu bağlamda, dönemin mobilya tasarımlarında tek parça dökülebilme (kompozit), kendi kendini taşıyabilme, seri üretim kolaylığı, birleşim detaylarının azlığı, renk seçeneği, üretim maliyetinin düşük olması ve en önemlisi ergonomik konfor gibi özelliklerin yanında bireyin seçimlerine ve katılımına göre esneklik gösterebilen çoğulcu bir tasarım yaklaşımı benimsenmiştir. Siyasal ve toplumsal alandaki sosyal ve kültürel devrimlerin bir yansıması olarak görülebilecek bu mobilyalar dönemin hayat standardını, bireyselciliği ve sosyalleşmeyi yükseltme amacını yansıtırlar.

Daha önceki dönemlerle karşılaştırıldığında büyük bir değişim olarak ortaya çıkan mobilya tasarım yaklaşımı gerek dönemin hareketli mobilyalarında gerekse sohbet çukurları olarak adlandırılan sabit-yapısal, donatı şeklindeki mobilyalarında görülebilir. Özellikle sohbet çukurları sundukları esnek, enformel ve etkileşimli tasarım yaklaşımıyla bir daha tekrarlanmayacak görkemli bir yaşam kültürünü ortaya koyarlar.

Kaynakça

Alpkaya, F., Alpkaya, G. (2004). *20. Yüzyıl Dünya ve Türkiye Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Antmen, Ahu. (2008). *Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Aureli, Pier. Vittorio. (2015). *Az Yeterlidir. Mimarlık ve Asketizm Üzerine* (B. Bilir, Çev.). İstanbul: Lemis.

Bony, Anne. (2004). *Furniture and Interiors of the 1960s*. Paris: Flammarion.

Charlotte, F., Peter, F. (2000). *60's Decorative Art: A Source Book*. New York: Taschen.

De Beauvoir, Simon. (1993). *Kadın 'İki Cins': Bağımsızlığa Doğru* (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel.

Garner, Philippe. (2001). *Sixties Design*. New York: Taschen.

Greene, John. Robert. (2010). *America in the Sixties*. New York: Syracuse University Press.

Güllüpınar, Fuat. (2013). Yeni Toplumsal Hareketler ve Toplumsal Eleştirileri. *Toplumsal Tabakalaşma ve Eşitsizlik*. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Ojalvo, R., Altınyıldız, N. (2012). *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Sedgwick, Michael. (1990). *Cars 50's & 60's*. Middlesex: Crescent.

Quant, Mary. (2011). *Mary Quant Autobiography*. London: Headline Publishing Group.

Yaylacı, Filiz. (2012). Yeni Toplumsal Hareketler. B. Kartal ve B. Kümbetoğlu (Ed.). *Yeni Toplumsal Hareketler*, s. 60-84. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Tan, Pelin. (2003). Kentsel Mekanda Bireysel Özgürlüğün Arayışında Bir Ütopyacı: Yona Friedman. *Yapı*, 257, s. 34-40.

William, G. Martin. (2009). *Toplumsal Hareketler 1750-2005*. İstanbul: Versus.

SANAT YAZILARI, 2019; (41): 583-599 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK TEKNOLOJİSİNİN SERGİLEME BİÇİMİ OLARAK KULLANIMI: 'CASA BATLLÓ' ÖRNEĞİ

THE USE OF AUGMENTED REALITY TECHNOLOGY AS AN EXHIBITION METHOD: THE CASE OF 'CASA BATLLÓ'

ÖĞR. GÖR. **GÖRKEM TILIÇ**
Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Tasarımı Bölümü
gorkemtilic@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0522-4690

Öz: *Dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte, geleneksel sergileme biçimlerinin yerini, ziyaretçi etkileşiminin ön planda tutulduğu yenilikçi sergileme anlayışı almaya başlamıştır. Bu etkileşimin kurulmasında kullanılan en popüler teknolojilerden biri de 'Artırılmış Gerçeklik' tir. Artırılmış gerçeklik uygulamalarında, kullanıcı, gerçek dünyadan ayrılmadan, tablet, akıllı telefon veya şeffaf gözlük yapılarını kullanarak mevcut gerçeklik üzerindeki eklemeleri deneyimleyebilmektedir.*

Barselona'nın ünlü simgelerinden biri olan Casa Batlló (Batlló Evi), artırılmış gerçeklik teknolojisi kullanılarak sergilenen yapılardan biridir. Bu çalışma kapsamında, 6 kadın ve 4 erkek olmak üzere toplam 10 Casa Batlló ziyaretçisiyle yarı yapılandırılmış ağırlıklı olarak açık uçlu soruların yönetildiği anket ve görüşmeler yapılmıştır. Yapılan görüşme ve anketlerden alınan cevaplar doğrultusunda, ziyaretçilerin, yapının mimarı Gaudí'nin tasarım anlayışının kavranması ve mimari yapı içerisindeki detayların aktarılması hususunda artırılmış gerçeklik teknolojisinin oldukça faydalı olduğu konusunda hemfikir oldukları sonucuna varılmıştır. Bunun yanı sıra, ziyaretçilerin, Casa Batlló'nun sergileme tasarımını iyileştirmeye dair önerilerine de makale içerisinde yer verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Artırılmış Gerçeklik, Sergileme, Casa Batlló, Antoni Gaudí.*

GELİŞ TARİHİ: 29.08.2019 | **KABUL TARİHİ:** 23.10.2019

Abstract: *With the development of digital technologies, traditional exhibition methods have been replaced by innovative display concepts, where visitor interaction is prioritized. One of the most popular technologies used to establish this interaction is Augmented Reality. With AR applications, users can experience additions (animations, photographs, etc.) through devices such as tablets, smartphones or smart glasses without leaving the real world.*

Casa Batlló, a very famous landmark of Barcelona, is one of the buildings exhibited using augmented reality technology. Within the scope of this study, a total of 10 Casa Batlló visitors, 6 females and 4 males, were interviewed or surveyed on semi-structured predominantly open-ended questions. Based on the responses, it was concluded that the visitors agreed on the benefits of AR technology in understanding the design ideas of Gaudí and conveying the details within the architectural structure. In addition, visitors' suggestions to improve Casa Batlló's exhibition design are included in the article.

Keywords: *Augmented Reality, Exhibition, Casa Batlló, Antoni Gaudí.*

Giriş

Gelişen mobil teknolojilerle beraber, kişilerin algısını ve hayal gücünü güçlendirecek, görsel deneyim odaklı yeni etkileşimlerin kullanımı da hızla artmaya başlamıştır. Bu amaçla kullanılan popüler dijital teknolojilerden biri de, Türkçe'ye *Artırılmış Gerçeklik (AG)* ya da *Zenginleştirilmiş Gerçeklik (ZG)* olarak çevrilen *Augmented Reality (AR)* uygulamalarıdır.

Gelişimi 1960'lı yıllara dayanan *Artırılmış Gerçeklik (AG)* uygulamalarıyla, gerçekte var olan bir ortama 2 veya 3 boyutlu durağan ya da hareketli görüntüler eklenerek içeriğin zenginleştirilmesi mümkün kılınmaktadır. Günümüzde; eğlence, pazarlama, eğitim, sağlık, turizm, askeriye, bakım ve onarım gibi bir çok alanda karşımıza çıkabilen bu teknoloji, bir sergileme biçimi olarak da kullanılmaktadır.

Locker, sergi kavramını; "nesnelerin herhangi bir şekilde düzenlenerek bir araya getirilmiş ve amacı bir temayı veya anlatıyı sunmak olan, bu nedenle tasarlanan birliktelik" olarak tanımlamaktadır (2013, s. 170). Sergiler, içeriğine göre kültürel, ticari veya eğlence amaçlı; sürelerine göre geçici ya da kalıcı; ölçeklerine göre küçük ya da büyük olabilmektedir.

Belcher, sergi türlerini duygu, öğreti ve eğlence odaklı olmak üzere 3 kategoride toplamaktadır.

1. Duygu odaklı sergiler: İzleyicinin duygularına etki etmek amacıyla tasarlanan sergilerdir.

2. Öğreti odaklı sergiler: Ziyaretçilere bilgi vermeyi amaçlayan ve onları öğrenmeye katılmayı teşvik eden sergilerdir.

3. Eğlence odaklı sergiler: Oyun ve eğlence temelli eğitici sergilerdir (1991, s. 58-66).

Sergiler, ürün/eser ile izleyici arasında etkileşim kurup, gereken bilgi/duygu aktarımını sağlamayı amaçlar. Bu amacın gerçekleştirilmesinde rol oynayan en önemli unsurlardan birisi de sergileme mekânlarıdır. Mekânlar, sergileme tasarımına yön veren, hedeflenen bilgi aktarımının veya hikaye kurgusunun oluşturulmasında söz sahibi olan ve sergilenen ürünü/eseri/fikri görünür kıldıran en önemli yapılardır.

Günümüz mimarisinde mekân kavramından söz edilince, üstten, alttan ve yanlardan kapatılarak belirli sınırları oluşturulmuş yapılar akla gelmektedir (Altan, 2012, s. 79). Fakat kimi zaman sergiler açık mekânlarda da kurulabilmektedir. Bu nedenle sergileme tasarımı yapılmadan önce sergi mekânının ziyaret edilip, değerlendirilmesi büyük önem taşımaktadır.

> Günümüz sergileme mekânları; ziyaretçilere, etkili görsellik sunabilmesinin ötesinde, onların meraklanmasına ve daha fazla öğrenme isteği yaratmasına olanak sağlayan dinamik ve etkileşimli mekânlar haline gelmiştir. Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki yenilikler, sergilemede kullanıcı deneyimini ve etkileşimli davranışa sahip uygulamaların yaygınlaşmasını sağlamıştır (Turgut, 2017, s. 412).

Bu araştırma kapsamında, Barselona'da yer alan ve her yıl milyonlarca turistin ziyaret ettiği popüler mimari yapılardan birisi olan Casa Batlló'nun sergileme biçimi incelenmiştir. Sergilenen şeyin başlı başına bir mekân oluşu sergileme biçiminde de yaratıcı çözümler bulunmasını gerekli kılmıştır. Bu sebeple, yapının sergilenmesinde 'artırılmış gerçeklik' teknolojisinden yararlanıldığı görülmektedir.

Bir sergileme biçimi olarak AG teknolojisinin tercih edilmesinin Casa Batlló (Batlló Evi) ziyaretçileri üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerini tespit etmek amacıyla, nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda, Casa Batlló'yu ziyaret eden 6 kadın ve 4 erkek olmak üzere toplamda 10 kişiye gezi deneyimleri hakkında sorular yöneltilmiştir. Veriler, 7 kişi ile gerçekleştirilen yüz yüze görüşmeler ve 3 kişi ile yapılan anket sonuçları doğrultusunda toplanmıştır.

K4, K6 ve K7 kişileriyle yapılan yüz yüze görüşmeler 23 Ağustos 2018 tarihinde Casa Batlló yapısı içerisinde, sohbet biçiminde, not tutularak; K2, K3, K9 ve K10 kişileriyle yapılan görüşmeler ise Görsel 1'de belirtilen tarihler içerisinde yine sohbet biçiminde ve not tutularak gerçekleştirilmiştir. K1, K5 ve K8 kişilerine 'Google Formlar' aracılığıyla, toplamda 14 adet olmak üzere açık ve kapalı uçlu sorular sorulmuştur.[1] Tüm katılımcıların sosyo-demografik özelliklerine ait bilgilere Görsel 1'de yer verilmiştir.

	Cinsiyet	Yaş	Eğitim Düzeyi	Meslek	Ülke	Casa Batlló Ziyaret Yılı	Veri Toplama Yöntemi ve Tarihleri	
K1.	Kadın	36	Üniversite	Kültür ve Turizm Uzmanı	Türkiye	2015	Anket	31.07.2019
K2.	Erkek	32	Lise	Muhasebeci	Arjantin	2018	Yüz yüze görüşme	08.04.2019
K3.	Kadın	61	Üniversite	Akademisyen	Almanya	2018	Yüz yüze görüşme	25.05.2019
K4.	Kadın	30	Üniversite	Mali Müşavir	Türkiye	2018	Yüz yüze görüşme	23.08.2018
K5.	Kadın	32	Üniversite	Güzellik Uzmanı	Türkiye	2018	Anket	24.07.2019
K6.	Erkek	33	Üniversite	Mimar	A.B.D	2018	Yüz yüze görüşme	23.08.2018
K7.	Erkek	38	Üniversite	Öğretmen	A.B.D	2018	Yüz yüze görüşme	23.08.2018
K8.	Erkek	31	Üniversite	Bilişim Uzmanı	Türkiye	2019	Anket	31.07.2019
K9.	Kadın	20	Üniversite	Öğrenci	İspanya	2019	Yüz yüze görüşme	08.06.2019
K10.	Kadın	20	Üniversite	Öğrenci	İspanya	2019	Yüz yüze görüşme	08.06.2019

Görsel 1. Katılımcıların sosyo-demografik özellikleri

[1] Bakınız EK-1.

Artırılmış Gerçeklik Kavramı ve Sergilemeyle Olan İlişkisi

Furht, artırılmış gerçekliği, "canlı gösterilen gerçek fiziksel dünya ortam unsurlarını, bilgisayarla üretilen görüntüler ile birleştirerek yeni bir karışık gerçeklik yaratmak" olarak tanımlamaktadır (2011, s. vii). Azuma'ya göre, artırılmış gerçeklik, sanal ortamların veya sanal gerçekliğin *(VR- Virtual Reality)* bir türüdür (1997, s. 355-385). Fakat bu iki kavram arasında belirli farklar vardır.

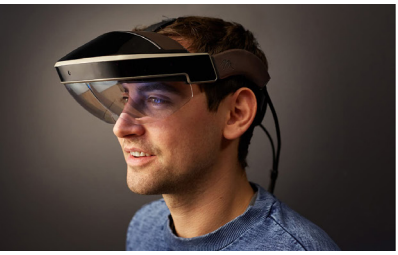
Sanal gerçeklik uygulamalarında, başa takılan ekran (*Head-Mounted Display)* gibi giyilebilir teknolojiler yardımıyla kişiler tamamen yapay bir ortam içine alınmakta ve gerçek dünyayla bağlantıları kesilmektedir. Artırılmış gerçeklik uygulamalarında ise, kullanıcı gerçek dünyadan ayrılmadan, tablet, akıllı telefon veya şeffaf gözlük yapılarını kullanarak mevcut gerçeklik üzerindeki eklemeleri deneyimleyebilmektedir (Görsel 2). Bu sayede, kişilerin, gerçeklikten ayrılmadan farklı anlam katmanları ile karşılaşmaları sağlanmaktadır (Tuğal, 2018, s. 87).

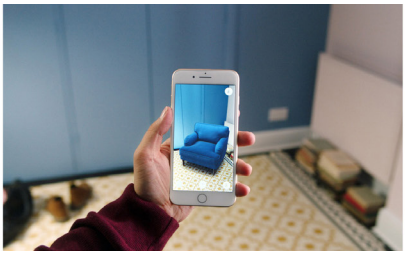
Haller, Billinghurst ve Thomas artırılmış gerçeklik sistemlerinin üç ana özelliği bir arada bulundurmasının gerekliliğinden bahsetmektedir:

1. Sanal ve gerçek içeriği birleştirme,

2. Gerçek zamanlı çalışan etkileşimli bir sistemde yer alma,

3. Gerçek dünyayla bütünleşen bir sanal içeriğe sahip olmadır (2007, s. vii).





Görsel 2. Artırılmış gerçeklik uygulamalarında kullanılan örnek cihazlar
(sağda) Goodworklabs. Erişim: 29.07.2019.
https://www.goodworklabs.com/what-makes-augmented-reality-the-next-big-thing-in-the-professional-arena/
(ortada) Techcrunch. Erişim: 29.07.2019.
https://techcrunch.com/2017/09/12/ikea-place-the-retailers-first-arkit-app-creates-lifelike-pictures-of-furniture-in-your-home/
(solda) Usine-Digitale. Erişim: 29.07.2019.
https://www.usine-digitale.fr/article/la-start-up-de-realite-augmentee-meta-est-en-difficulte-financiere.N740104

Müzelerin, bilgiyi somut ve soyut olarak üretmesi, saklaması, araştırması, depolaması ve topluma sunması onları bilgi çağının değerli yapıları haline getirmektedir (Yücel, 2012, s. 88). Kültürel mirasın korunmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında rol sahibi olan bu yapılar, genellikle sergilenen nesne odaklı, geleneksel bir sergileme biçimine sahip olma

eğilimindedirler. Fakat teknolojiyle iç içe yaşadığımız çağımız koşullarıyla beraber, müzeler de sergileme tasarımlarında yenilikçi yaklaşımları benimsemeye başlamışlardır. Artırılmış gerçeklik (AR) teknolojisinin devreye girdiği yer de burasıdır (Kohles, 2017).

Tarihsel (kalıntılar, mozaikler... vb.) veya sanatsal açıdan değerli olan eserlerin korunması ve orijinaline sadık kalınarak sergilenmesi müzelerin başlıca amaçlarından biridir. Yaşanan savaşlar ya da doğal afetler sebebiyle zarar gören kültürel değerlerin, yeniden yapılandırma/restorasyon aşamasında ya da sergilenen nesneye ait ek bilgilerin iletilmesi aşamasında artırılmış gerçeklik teknolojisi büyük kolaylıklar sağlamaktadır (Saggio ve Borra, 2011). Eksik parçalara sahip olan görülmeye değer eserler ise 3 boyutlu modellemeler yardımıyla tamamlanıp AG teknolojileri kullanılarak müze ortamlarında ziyaretçilere sunulabilmektedir (Ulukuz, 2016, s. 31) (Görsel 3).

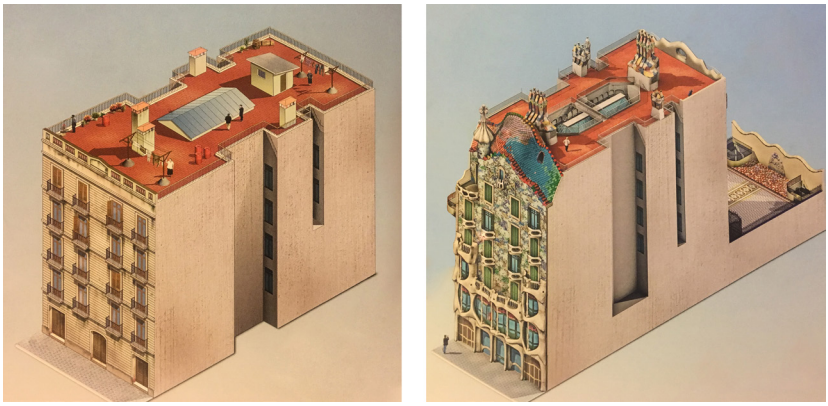
Görsel 3. Artırılmış gerçeklik uygulaması ile görüntülenen restore edilmiş nesne. YouTube. Erişim: 30.07.2019. https://www.youtube.com/watch?v=rEDfpmwxzVk

Augment, Aurasma, ARART, Blippar, BuildAR, Layar, Junaio, Wikitude gibi yazılım kolaylığı sunan artırılmış gerçeklik platformlarının yaygınlaşmasıyla beraber, gerçek zamanlı ziyaretçi deneyimleri yaşatan sergi tasarımları da günden güne çoğalıp ziyaretçilerle buluşturulmaya başlanmıştır. 2014'ten bu yana, artırılmış gerçeklik teknolojisinin bir sergileme biçimi olarak kullanıldığı yapılardan biri de Casa Batlló'dur.

'Casa Batlló' Sergilemesi

Casa Batlló, 2005 yılından bu yana UNESCO Dünya Mirası Listesi'nde bulunmakta ve yerel ismiyle Casa Del Ossos (Kemikler Evi) olarak bilinmektedir. Beş kat ve bir arka bahçeye sahip olan yapı, Barselona'nın Passeig de Grácia bölgesinde yer almaktadır. Passeig de Grácia, yirminci yüzyılın başlarında, şehir plancısı Ildefons Cerdà tarafından Barselona'nın ana merkezlerinden biri olarak tasarlanmış ve kentsoylu sınıfın en gözde caddelerinden biri haline gelmiştir (Dosde. https://www.dosde.com/discover/en/casa-batllo/).

1877'de Gaudí'nin öğretmenlerinden biri olan Emilio Salas Cortés tarafından, sade bir yapı olarak inşa edilen bina, 1903 yılında tekstil alanında tanınmış bir iş insanı olan Josep Batlló tarafından satın alınmıştır. Yapının prestijli bir konumda yer almasına rağmen mimarisiyle ön plana çıkmadığını düşünen Batlló ailesi, binanın restorasyonu için, Art Nouveau akımının öncülerinden ünlü Katalan mimar Antoni Gaudí'yi görevlendirmiştir. 1904-1906 yılları arasında Gaudí tarafından yeniden düzenlenen Batlló Evi, Gaudí'nin kariyerinin en sembolik projelerinden biri haline gelmiştir (Casa Batlló. https://www.casabatllo.es/en/antoni-gaudi/casa-batllo/history/) (Görsel 4).



Görsel 4. (solda) Casa Batlló ilk ve (sağda) Gaudí tarafından yenilenmiş son hali
Dosde. (2017). Visual Edition: *Antoni Gaudí Collection.* Barselona: Dosde Publishing, s. 33.

Gaudí, orijinal cepheyi kırık renkli seramik mozaiklerden oluşan kompozisyonuyla değiştirerek hayal gücüyle dolu, sadelikten uzak bir cephe tasarlamıştır. '*Trencadís*' isimli bu teknik, düşük maliyetli ve yüksek estetik değere sahip olması sebebiyle Gaudí'nin birçok projesinde karşımıza çıkmaktadır (Dosde, 2017, s. 51). "Dalgalı dış cepheyi kaplayan pırıltılı *trencadís* mozaiği yeşilin çeşitli tonlarından maviye, turuncuya, mora doğru değişir; sanki tamamı bir havuzun hafifçe dalgalanan yüzeyinin altından bakıldığında bir an için görünüyor gibidir." (Claypool, 2017, s. 48).

Gaudí, tüm binayı ışıkla beslemek için merkezi boşluğu genişletmiştir. Çatıyı kaplayan ve bir sürüngenin derisine benzeyen, renkli ejderha sırtı formu ise binanın en ilgi çeken bölümlerinden birisidir.

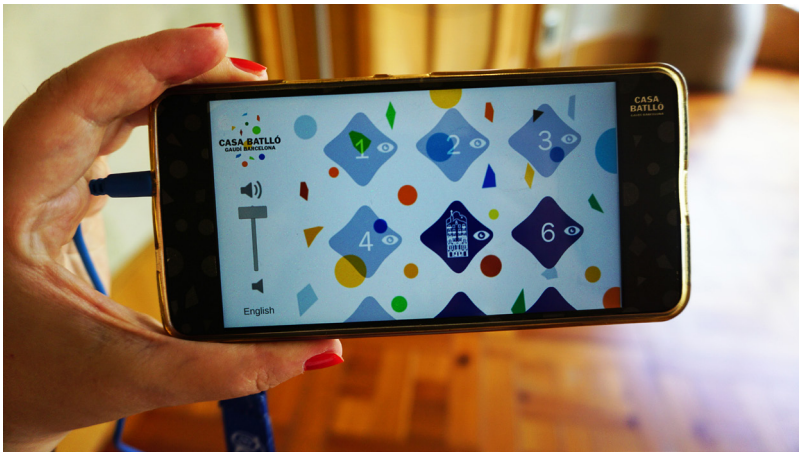
2002 yılında, Gaudí'nin doğumunun 150. yıldönümü kutlanmak üzere *Uluslararası Gaudí Yılı* ilan edilmiştir. Bunun şerefine, Gaudí tarafından restore edilen Batlló ailesinin evi halkın ziyaretine açılmıştır.

2014'ten bu yana, binanın girişinde, ziyaretçilerin daha dinamik ve modern bir tur deneyimi yaşayabilmeleri amacıyla akıllı mobil rehberler ve kulaklıklar dağıtılmaya başlanmış-

tır. Artırılmış gerçeklik deneyimine yardımcı olan bu cihazlar, sesli anlatım özelliğiyle de desteklenmektedir. Sistem içerisinde, Katalanca, İspanyolca, Fransızca, İngilizce, İtalyanca, Almanca, Çince, Japonca, Rusça, Portekizce ve Korece olmak üzere 11 dil seçeneği bulunmaktadır.

Dokunmatik ekran özelliğine ve sezgisel kullanıcı arayüz tasarımına sahip olan akıllı mobil rehberler, 'oynat', 'durdur' ve 'geri tuşları' ile kolaylıkla kullanılabilmektedir.

Mobil rehber uygulaması içerisinde, numaraların yer aldığı bir arayüz tasarımı bulunmaktadır. Bu numaralar cihazın kullanılabileceği her bir mekânı temsil etmektedir. Ziyaretçi, bulunduğu mekânın numarasını cihaz üzerinden seçerek sesli ve hareketli içeriği aktif hale getirebilmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Mekân numaralarını gösteren mobil arayüz tasarımı. Kişisel Arşiv

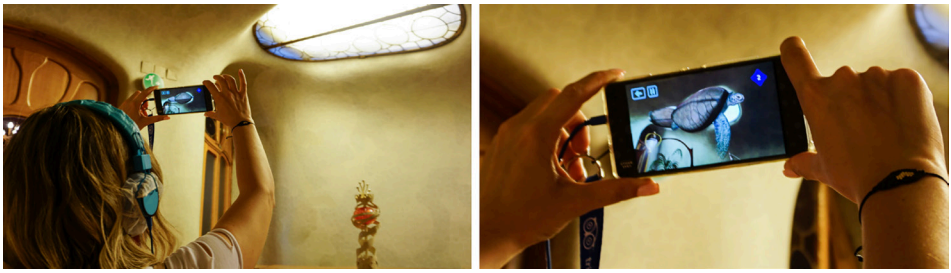
Artırılmış gerçeklik uygulamaları, tanımlama sistemlerine göre resim (görsel) ve konum temelli; görüntüleme sistemlerine göre ise video ve optik temelli olarak sınıflandırılmaktadır. Resim temelli artırılmış gerçeklik sistemlerinde kamera ya da webcam gibi aygıtlar aracılığıyla önceden tanımlanan işaretçiler tespit edilmekte, bunun sonucunda ilgili sanal nesneler, videolar, animasyonlar ve sesler ekran üzerinde belirmektedir (Gülel ve Arabacıoğlu, 2019). Video temelli sistemlerde ise "bütünleştirilmiş sahne bilgisayar/tablet/mobil cihaz üzerinde görülmektedir." (Somyürek, 2014).

Resim ve video temelli sistemin kullanıldığı Casa Batlló'da, akıllı mobil rehberler, mekan içerisinde gezdirildiğinde, Gaudí'nin tasarladığı ahşap mobilya parçalarının modellenmiş 3 boyutlu halleri ve bunların yerleşim biçimleri ekran üzerinde belirmektedir. Böylelikle ziyaretçiler, binanın geçmişteki görsel atmosferi ve Gaudí'nin mobilya tasarımları hakkında bilgi sahibi olmakta ve aynı zamanda Batlló ailesinin sosyal yaşam biçimini gözlemleyebilmektedir (Görsel 6, 7).

Görsel 6. Batlló ailesine ait oturma odasının artırılmış gerçeklik görüntüsü. Kişisel Arşiv.

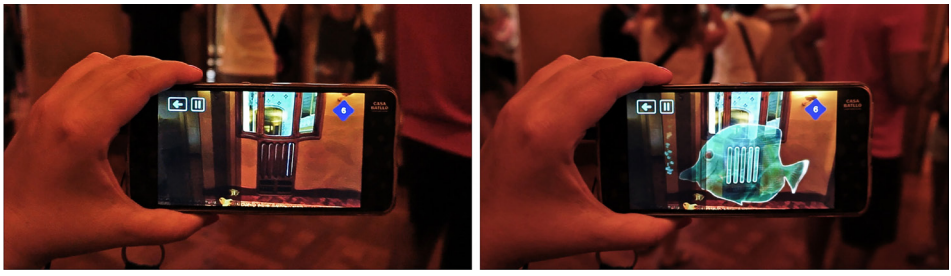
Görsel 7. Batlló ailesine ait yemek odasının artırılmış gerçeklik görüntüsü. Kişisel Arşiv.

Gaudí, doğayı görsel bir ilham kaynağı ve tasarımlarında kullanacağı bir öğrenme aracı olarak görmektedir (Claypool, 2017, s. 57). Bu cihazlar aracılığıyla ziyaretçiler, ünlü mimarın tasarım aşamasında kullandığı saf organik soyutlamaların 3 boyutlu dijital animasyonlarını izleyebilme imkanı elde etmektedirler. Giriş salonunda yer alan oval formlu tavan pencerelerin yüzen bir deniz kaplumbağasına (caretta caretta) dönüşmesi; mantarın organik yapısından esinlenerek tasarlanan şömine oyuğunda bir mantar görselinin belirip yok olması ve okyanustan esinlenerek tasarlanmış binanın merkez boşluğunda hareket eden bir balığın görüntülenmesi bu animasyonlara örnek olarak gösterilebilir (Görsel 8, 9, 10).



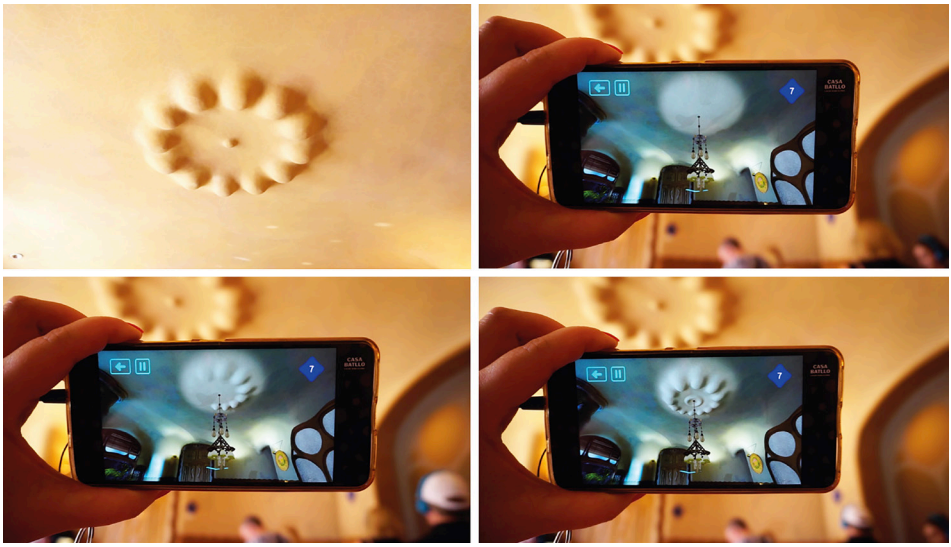
Görsel 8. 3 boyutlu deniz kaplumbağası animasyonu. Kişisel Arşiv.

Görsel 9. 3 boyutlu mantar animasyonu. Kişisel Arşiv.



Görsel 10. 3 boyutlu balık animasyonu. Kişisel Arşiv.

Gaudi'nin, doğada düz çizgi olmadığı gerekçesiyle, tasarımlarında düz çizgilere yer vermediği bilinmektedir. Dalgalı iç duvarlara sahip olan binanın tavan detaylarında da yuvarlak formları görmek mümkündür. Bu detaylara dikkat çekmek için Batlló ailesinin yemek salonunun tavan lamba göbeğine, su yüzeyindeki dalgalanmayı hissettiren 3 boyutlu, dijital animasyon yerleştirilmesi yapılmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. 3 boyutlu avize dekorasyonu animasyon uygulaması. Kişisel Arşiv.

Algı kavramı, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde, "Bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma" olarak tanımlanmaktadır (http://sozluk.gov.tr/). Görüntü, koku, ses gibi çevreden gelen fiziksel uyarıcılar sayesinde algılama süreci başlamaktadır. Bu süreç içerisinde, kişinin dikkatinin yoğunlaşmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri de hareketli nesnelerdir. Hareketli nesnelerin yer aldığı animasyonlar aracılığıyla istenilen mesajı iletme ve akılda kalıcılığı artırmak mümkündür. Bu bağlamda, Casa Batlló içerisinde, ziyaretçiler tarafından görüntülenen tüm bu animasyonların, Gaudí'nin mimari dil anlayışının kavranması ve mekansal fikrin algılanmasına büyük katkı sağladığını söyleyebiliriz.

Ziyaretçilerin Casa Batlló Sergilemesi Hakkında Görüş ve Önerileri

Bu çalışma kapsamında, artırılmış gerçeklik teknolojisiyle gerçekleştirilen Casa Batlló gezi deneyimi hakkında 6 kadın ve 4 erkek olmak üzere toplam 10 kişiyle gerçekleştirilen görüşme ve anketlerde, yarı yapılandırılmış ağırlıklı olarak açık uçlu sorular sorulmuştur.

Katılımcılar, artırılmış gerçeklik teknolojisiyle yaşadığı tur deneyimini modern, ilgi çekici, merak uyandırıcı, heyecan verici ve akılda kalıcı kelimeleriyle tanımlamışlardır. Görsel 1'de K1 olarak isimlendirilen ziyaretçi, Casa Batlló gezisinden, bilginin görsellerle zenginleştirildiği farklı bir deneyim olarak bahsetmiştir.

“Gerçek ortamda olmayan nesnelerin 3 boyutlu sanal biçimlerini görmek farklı bir deneyimdi. Bu sayede, Gaudi gibi başarılı bir mimarın bakış açısına dair sahip olduğum teorik bilgi görsellerle zenginleştirilmiş oldu.” (31.07.2019 tarihli anketten).

Casa Batlló içerisinde görüntülenen animasyonlar, K5 tarafından, “mimari yapıyı anlatan görsel tamamlayıcılar” (24.07.2019 tarihli anketten) olarak tanımlanmış ve bu animasyonların, yapının mimari yapısındaki detayları daha kolay kavramasına yardımcı olduğunu belirtmiştir. K4’ün, “Animasyonlar yardımıyla, Gaudi’nin ilham aldığı nesneleri net bir şekilde görmüş oldum.” (23.08.2018 tarihli yüz yüze görüşmeden) sözleri de K5’in düşüncelerini destekler niteliktedir. K7 ise, animasyonların sayıca artırılmasının geziyi daha ilgi çekici hale getireceği görüşünü savunmaktadır.

“Benim için bu deneyim, hayranlık uyandırıcı bir mimarinin modern bir sergileme biçimiydi. Dağıtılan mobil cihazı, acaba burada nasıl bir görsel belirecek merakıyla yapı içerisinde gezdirdim. Animasyonların görsel kalitesi tatmin ediciydi, fakat bence sayıca yetersizdi. Daha fazla animasyon izleyebilmiş olmayı dilerdim.” (23.08.2018 tarihli yüz yüze görüşmeden).

Katılımcıların bazıları hareketli görüntüler üzerine görüş bildirirken, bazıları durağan 3 boyutlu görseller üzerine düşüncelerini belirtmiştir.

K2: “Casa Batlló’da sunulan artırılmış gerçeklik deneyiminden oldukça keyif aldım. Özellikle, odalarda yer alan mobilyaları ve bunların oda içerisinde nasıl konumlandığını sanal da olsa görebilme fikri hoşuma gitti.” (08.04.2019 tarihli yüz yüze görüşmeden).

K10: “3 boyutlu modellemeler, evle etkileşim kurmamı ve o zamanlarda evin nasıl dekore edildiğini hayal etmemi sağladı.” (08.06.2019 tarihli yüz yüze görüşmeden).

şeklinde düşüncelerini belirtirken K3 bunun tamamen zıddı bir görüş belirtmiştir:

“Batlló ailesine ait olan eşyaların yalnızca sanal görüntülerle sergileniyor oluşu soğuk bir his yarattı. Aile yaşantısının sıcaklığını hissedemedim. Batlló ailesi ve onlara ait yaşam alanlarında kullanılan mobilyaların geleneksel yöntemlerle sergilenmesinin yanında artırılmış gerçeklik teknolojisiyle desteklenmesinin daha etkili olacağını düşünüyorum.” (25.05.2019 tarihli yüz yüze görüşmeden).

K8 ve K9 ise artırılmış gerçeklik teknolojisiyle yaşadığı bu deneyimin hem pozitif hem de negatif yönleri olduğundan söz etmişlerdir.

K8: “Müze içerisinde gezerken ekranı takip etmek, gerçek ortamla olan bağlantımı kopardı. Anlık ruhu tam olarak yakalayamadım. Fakat bunun yanı sıra, bu teknoloji sayesinde, yapının özgünlüğünü, zerafetini ve yapıya harcanan emeği daha iyi algılamış oldum.” (31.07.2019 tarihli anketten).

K9: "Müzeler benim için bir sosyalleşme alanı. Ama bu deneyim insanı bireyselliğe itiyor. Kendimi etraftaki insanlardan ve mekândan soyutlayarak, yalnızca ekrana bakma zorunluluğunda hissettim. Ama buna rağmen, etkili görseller sayesinde oldukça ilgimi çeken ve aklımda yer eden bir deneyim oldu." (08.06.2019 tarihli yüz yüze görüşmeden).

Görüşmeye ve ankete katılan ziyaretçilere, yaşadıkları deneyimin yanı sıra kullandıkları akıllı mobil rehberler hakkında da sorular yöneltilmiştir. Katılımcılar, mobil rehberlerin kolay anlaşılır sezgisel bir arayüze sahip olduğu konusunda hem fikirdir.

K6'ya göre bu cihazlar yapı içinde kolayca yön bulabilmeye ve keyifli vakit geçirmeye yardımcı olmaktadır (23.08.2018 tarihli yüz yüze görüşmeden). K4 cihazda şarj problemi ve bölümler arası geçişlerde zorluk yaşadığını, bu gibi sorunlu cihazların müze yetkilileri tarafından dağıtılmadan önce kontrol edilmesinin gerekliliğini vurgulamıştır.

"Mobil cihazımın gezi sırasında şarjı bitti. Kimi zaman bölümler arası geçişlerde cihaz tutukluk yaptı. Görevlilerin yanına gidip cihazı değiştirdim. Gezi deneyimimim bu şekilde bölünmesi ilgimi dağıttı. Müze çalışanları sorunlu cihazları önceden tespit etmeli." (23.08.2018 tarihli yüz yüze görüşmeden).

Sonuç ve Öneriler

Teknolojinin gelişimiyle birlikte kültürel ziyaretlerdeki sergileme biçimleri çeşitlenmeye ve daha ilgi çekici hale getirilmeye başlanmıştır. Bu kapsamda, artırılmış gerçeklik teknolojisi, ziyaretçinin keşif merakını artırma ve ziyaretçiyi sergilenen mekan/nesne hakkında bilgilendirme konusunda sergileme tasarımına önemli katkılar sunmaktadır.

Teknolojiyle birlikte yeniden şekillenen sergileme tasarımı anlayışı, ziyaretçiyi bilgilendirmenin yanı sıra mekân, ürün/eser/fikirle olan etkileşimi de artırma odaklı hikayeler üzerinden kurgulanmaya başlanmıştır. Bu kurgular 2 veya 3 boyutlu görseller, sesler, fotoğraflar, hareketli grafikler ve animasyonlarla desteklenerek, ziyaretçilere sıradışı bir deneyim yaşatma amacı gütmektedir.

Çalışma çerçevesinde, Casa Batlló gezi deneyimi hakkında, farklı cinsiyet, yaş, kültür ve meslek grubundan toplam 10 ziyaretçi ile anket ve görüşmeler yapılmıştır. Bunun sonucunda, tüm ziyaretçilerin, yapının mimarı Gaudí'nin tasarım anlayışının kolayca kavranmasında ve doğadan ilham alınan nesnelerin mimari yapı içerisindeki yansımalarının aktarılmasında artırılmış gerçeklik teknolojisinin faydalı olduğu konusunda hemfikir oldukları saptanmıştır.

Ziyaretçilerden bazıları, sürekli ekrana bakma çabasıyla gerçek mekân ve arkadaşlarıyla olan iletişim ve etkileşimden uzaklaştığını dolayısıyla bireyselleştiğini belirtirken, bazıları yalnızca görsel zenginliğin verdiği hazza ve keşfetme duygusuna yoğunlaştıklarını belirtmiştir.

Bu bağlamda, deneyim hakkındaki görüşlerin, sergileme tasarımının başarısına bağlı olarak değil, ziyaretçinin kişilik özelliklerine ve kişisel beklentilere bağlı olarak değişim gösterebildiğini söyleyebiliriz.

Yapılan görüşmelerden alınan cevaplar Casa Batlló'nun sergileme tasarımına dair bazı öneriler yapabilmeyi de mümkün kılmaktadır. Bu önerilerden bir tanesi, Batlló ailesinin yaşantısının duygu aktarımında somut nesnelerin varlığına da ihtiyaç duyulduğu yönündedir. Mobilyaların geleneksel yöntemlerle sergilenmesi ve buna ek olarak artırılmış gerçeklik teknolojisiyle desteklenmesini öneren ziyaretçiler, bu şekilde, geçmiş ve şimdiki zaman arasında kurulan bağın daha da güçleneceğini düşündüklerini belirtmişlerdir.

EK-1

ANKET SORULARI

1. Doğum Yılınız...

2. Cinsiyetiniz...

3. Mesleğiniz...

4. En Son Bitirdiğiniz Okul...

5. Casa Batlló'yı Ziyaret Yılınız...

6. Artırılmış gerçeklik teknolojisinin müze sergilemelerinde kullanılması hakkında ne düşünüyorsunuz? Olumlu ve olumsuz yönleriyle belirtiniz.

7. Casa Battló'yu 'Artırılmış Gerçeklik' teknolojisiyle gezmenin, yapının mimari yapısını anlamanız üzerinde nasıl bir etkisi oldu?

8. Casa Battló'yu 'Artırılmış Gerçeklik' teknolojisiyle gezmek, yapının mimari Antoni Gaudi'nin tarzını algılamanız üzerinde etkisi oldu mu? Görüşlerinizi belirtiniz.

9. Casa Battló gezi deneyiminizde en çok nelerden etkilendiniz?

10. Casa Battló'nun sergileme tasarımı beklentilerinizi karşıladı mı? Görüşlerinizi belirtiniz.

11. Casa Battló'yu 'Artırılmış Gerçeklik' teknolojisiyle gezmek, ilgimi çeken bir deneyim oldu.

- Kesinlikle Katılıyorum
- Katılıyorum
- Kararsızım
- Kesinlikle Katılmıyorum
- Katılmıyorum

12. Casa Battló girişinde dağıtılan akıllı mobil cihazların kullanımı kolaydı.

- Kesinlikle Katılıyorum
- Katılıyorum
- Kararsızım
- Kesinlikle Katılmıyorum
- Katılmıyorum

13. Müze içerisinde gezerken ekranı takip etmek, gerçek ortamla olan bağlantımı / ilgimi kopardı.

- Kesinlikle Katılıyorum
- Katılıyorum
- Kararsızım
- Kesinlikle Katılmıyorum
- Katılmıyorum

14. Casa Battló'nun sergi tasarımı hakkında eklemek istedikleriniz veya önerileriniz varsa lütfen yazınız.

...

Kaynakça

Altan, İlhan. (2012). Mimarlıkta Mekan Kavramı. *Psikoloji Çalışmaları,* 19, s. 75-88. Erişim: 20.07.2019. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iupcd/issue/9414/118010

Azuma, Ronald T. (1997). A Survey of Augmented Reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6/4, s. 355-385.

Belcher, Michael. (1991). *Exhibitions in Museums.* Leicester: Leicester University Press.

Dosde. (2017). *Visual Edition: Antoni Gaudí Collection*. Barselona: Dosde Publishing.

Casa Batlló. Erişim: 28.06.2019. https://www.casabatllo.es/en/antoni-gaudi/casa-batllo/history/

Claypool, Mollie. (2017). *İşte Gaud*i. İstanbul: Hep Kitap.

Dosde. Erişim: 28.06.2019. https://www.dosde.com/discover/en/casa-batllo/

Furht, Borko. (2011). *Handbook of Augmented Reality*. USA: Springer

Gülel, Z., Arabacıoğlu, B. C. (2019). Arttırılmış Gerçekliğin (AG) Mekan Tasarımı Eğitiminde Kullanımına Potansiyeller ve Kısıtlamalar Işığında Güncel Bir Bakış. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 23, s. 151-177. Erişim: 22.07.2019. https://dergipark.org.tr/sanatvetasarim/issue/46013/578639

Haller, M., Billinghurst M., B. H.Thomas. (2007). *Emerging Technologies of Augmented Reality: Interfaces and Design*. USA: Idea Group Publishing.

Kohles, Camila. (2017). *Augmented Reality In Museums: 7 Success Stories*. Erişim: 22.07.2019. https://www.wikitude.com/blog-augmented-reality-museums/

Locker, Pam. (2013). *İç Mekan Tasarımında Stant Tasarımı ve Sergileme*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Saggio, G., Borra, D. (2011). *Augmented Reality for Restoration/Reconstruction of Artefacts with Artistic or historical value*. Erişim: 20.07.2019. https://www.researchgate.net/publication/221920942_Augmented_Reality_for_RestorationReconstruction_of_Artefacts_with_Artistic_or_Historical_Value

Somyürek, Sibel. (2014). Öğrenme Sürecinde Z Kuşağının Dikkatini Çekme: Artırılmış Gerçeklik. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama*, 4/1, s. 63-80. Erişim: 22.07.2019. http://dergipark.ulakbim.gov.tr/etku/article/view/5000055450

Tuğal, A. Sibel. (2018). *Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Turgut, P. Özden. (2017). Günümüz Sergileme Biçimlerinde Çoklu Ortam Kullanımı ve "BOSCH: Visions Alive Sergisi". *2. Uluslararası Sanat Sempozyumu-Sürüm 21*. s. 409-418. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Erişim: 24.07.2019. http://sozluk.gov.tr/

Ulukuz, Hüseyin. (2016). *Use of Augmented Reality in Museums: The Relationship between Children's Engagement and Immersive Visitor Experience.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). The University of Manchester, Manchester.

Yücel, Derya. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze.* İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

SANAT YAZILARI - **2019 MAYIS - KASIM** - SAYI: **40-41** - e-ISSN: 2458-8903
ART WRITINGS - **2019 MAY - NOVEMBER** - NO: **40-41** - e-ISSN: 2458-8903

DİZİN / INDEX

sanat yazıları

SANAT YAZILARI 40 / **DİZİN**

GÖRSEL SANATLAR

Altaş, Ş. (2019). **"Rene Magritte'nin 'Sahte Ayna' Eserindeki Bakışın Bakışı".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 29-38.

Arığ, T. (2019). **"Heykelde Boşluk Kavramının Değişen Anlamı".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 39-55.

Aslan, A. (2019). **"Sanatta Travmatik Unsur".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 57-83.

Aslan, E., Ötgün, C. (2019). **"Walter Benjamin'in Bakış Açısından Resimde Diyalektik İmge".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 85-108.

Baysar Boerescu, Z. (2019). **"Günümüzün Yeni Dinamikleri Işığında Sanat Eğitimi".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 109-120.

Onur Erman, D. (2019). **"Çarpıcı Örnekler Üzerinden Ham Sanatı Anlama"**. Sanat Yazıları, 2019; (40): 121-139.

Köken, N. (2019). **"Elina Brotherus'un "Müjde" Fotoğraf Serisi Üzerine Bir İnceleme".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 183-201.

Mulla, G. (2019). **"Evrensel Sergilerde Nadire'ler Olarak Sergilenen İnsanlar".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 203-214.

Oral, B. (2019). **"Sanat Yapıtında Biçim, Yazı ve İçerik İlişkisi".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 215-250.

Sarı, E. (2019). **"Minimalist Üslup ve Heykelde Mekân-Zaman Olgusu".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 277-288.

Sevinç, M. (2019). **"Çağdaş Sanatta Anıtın Çözülüşü ve Arka Plan Olarak Anıtsallık".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 289-315.

* Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Güneş, D. (2019). **"Antropomorfizm ve Antropomorfik Karakter Tasarımlarının İnsanlar Üstündeki Etkisi"**. Sanat Yazıları, 2019; (40): 141-157.

Orhan, S. (2019). **"Çağdaş Fotoğrafta Hazır-İmge Kullanımı".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 251-275.

Tekin, E. (2019). **"Fantastik Animasyon Sinemasına Temellenen Sinema Tartışmaları".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 317-334.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Aktaş, C. B. (2019). **"Türk Konut Stoğu Özellikleri: Kullanılan Modellerin Standartlaştırılmasına Yönelik Bir Çalışma".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 15-27.

Dündar Türkkan, V., Bezci, İ. (2019). **"Müzelerin Erişilebilirliği Üzerine Bir Eylem Araştırması: Ptt Pul Müzesi".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 335-363.

KONSERVATUVAR

Karadeniz, İ. (2019). **"Belirsiz Bir Türk Müziği Esintisi: Erkin, Piyano Konçertosu, II. Andante".** Sanat Yazıları, 2019; (40): 159-181.

SANAT YAZILARI 41 / **DİZİN**

GÖRSEL SANATLAR

Karaçalı Annepçioğlu, H. (2019). **"Gesamtkunstwerk Kavramı ve Sarkis Üzerine Bir İnceleme".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 365-373.

Gerçek Atalay, N., Kuloğlu, N. (2019). **"Metafor Aracılığıyla Kafka'nın "Dava" Romanında Mekân Okumaları".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 375-394.

Kaçmaz Ateş, Ö. (2019). **"Yazından Görsele Bir Uygulama, Kara Walker'ın Yapıtında 'Tom Amcanın Sonu' ".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 395-412.

Derya, B. (2019). **"Gordon Matta-Clark'ı Hazır Nesne İle Okumak: Teknik Nesnenin Dönüşümü".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 413-433.

Batur, R. (2019). **"Bir Bilinçaltı Müzesi, Mekamorfi-Anatomi Çatışmasında Makine Kafa Asamblaji".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 435-449.

İlhan, S. (2019). **"Çağdaş Sanatta Yıkım".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 499-514.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Sarıkavak, A. (2019). **"Bilbordlarda Görsel Tasarım Sorunları ve Çözüm Önerileri".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 537-563.

Tılıç, G. (2019). **"Artırılmış Gerçeklik Teknolojisinin Sergileme Biçimi Olarak Kullanımı: 'Casa Batlló' Örneği".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 583-599.

* Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Fakıbaba Dedeoğlu, E. (2019). **"Yavaş Şehirlerde Kamusal Mekân Kalitesi".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 451-477.

Gürani, F. Y., Yalçın, G. (2019). **"Geleneksel Yapıların Yeniden İşlevlendirilmesindeki Kısıtlamaların Tasarıma Etkisi – Adana "Hotel Bosnalı" Örneği".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 479-498.

Küçüktaşdemir, G. (2019). **"Ankara'da 1960'lı Yıllarda Bir Sosyal Ara Kesit İncelemesi Olarak Gece-Eğlencesi ve Bir İç Mekân Örneği: Kulüp Alpay".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 515-535.

Şumnu, U. (2019). **"Sohbet Çukurları: 1960'larda Tasarım ve Bir Sosyal Devrim Aracı Olarak Mobilya".** Sanat Yazıları, 2019; (41): 565-582.